

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

Bühnenwerke

WERKGRUPPE 5: OPERN UND SINGSPIELE

BAND 13: L'OCA DEL CAIRO

VORGELEGT VON FRIEDRICH-HEINRICH NEUMANN (†)



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

1960

En coopération avec le Conseil international de la Musique
Editionsleiter: Dr. Ernst Fritz Schmid, Augsburg

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Edition London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
Deutscher Verlag für Musik Leipzig

ÖSTERREICH
Österreichischer Bundesverlag Wien

SCHWEIZ
und alle übrigen hier nicht genannten Länder
Bärenreiter-Verlag Basel

UNITED STATES OF AMERICA
Bärenreiter Music New York

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band ist erschienen: Friedrich-Heinrich
Neumann [†], Kritischer Bericht zur „Neuen Mozart-Ausgabe“, Serie II, Werk-
gruppe 5, Band 13

Alle Rechte vorbehalten / 1960 / Printed in Germany

INHALT

Vorwort	VI
Zum vorliegenden Band	VII
Nachwort des Editionsleiters	XII
Faksimile: Anfang des Duets No. 1 in Mozarts Autograph	XIII
Faksimile: Anfang des Arienfragments No. 4 in Abschrift von unbekannter Hand	XIV
Faksimile: Anfang des Duets <i>Ho un pensiero</i> in Mozarts Autograph	XV
Faksimile: Titelseite von Varescos autographem Textbuch	XVI
Faksimile: Personenverzeichnis in Varescos autographem Textbuch	XVI
 Personen	2
Verzeichnis der Musiknummern	2
Erster Akt	3
 Anhang	
I. Duett <i>Ho un pensiero</i> (Auretta, Chichibio; 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, Streicher)	79
II. Skizzen	
a) zur Arie No. 2	
Faksimile und Übertragungsversuch	87
b) zur Arie No. 3	
Faksimile	88
Übertragungsversuch	89
c) zu der nicht ausgeführten <i>Che parli, che dica</i>	
Faksimile	88
Übertragungsversuch	89
d) zum Quartett No. 5	
Faksimile	90
Übertragungsversuch	91
e) zum Finale No. 6	
Faksimile	92
Übertragungsversuch	93

VORWORT

Die *Neue Mozart-Ausgabe* will der Forschung auf Grund aller erreichbaren Quellen von Bedeutung einen kritisch einwandfreien Text der Werke Mozarts, zugleich aber auch der praktischen Musikübung eine zuverlässige und brauchbare Handhabe bieten. Sie erscheint in zehn Serien, die sich in insgesamt 35 Werkgruppen gliedern.

- I: Geistliche Gesangswerke (Werkgruppe 1–4)
- II: Bühnenwerke (Werkgruppe 5–7)
- III: Lieder und Kanons (Werkgruppe 8–10)
- IV: Orchesterwerke (Werkgruppe 11–13)
- V: Konzerte (Werkgruppe 14–15)
- VI: Kirchensonaten (Werkgruppe 16)
- VII: Ensemblesmusik für größere Solo-Besetzungen (Werkgruppe 17–18)
- VIII: Kammermusik (Werkgruppe 19–23)
- IX: Klaviermusik (Werkgruppe 24–27)
- X: Supplement (Werkgruppe 28–35)

Innerhalb der Serien, Werkgruppen und Bände werden die vollendeten Werke möglichst nach der zeitlichen Folge ihrer Entstehung angeordnet. Entwürfe und Skizzen vollendeter Werke werden als Anhang an den Schluß des betreffenden Bandes gestellt. Unvollendete Werke und Entwürfe und Skizzen zu solchen erscheinen am Ende des Schlußbandes der betreffenden Werkgruppe oder ihrer Abteilungen. Nachweisbar verschollene Kompositionen werden in den Kritischen Berichten erwähnt. Werke von zweifelhafter Echtheit erscheinen in Serie X, wo u. a. auch Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke sowie Studien ihren Platz finden. Werke, die mit größter Wahrscheinlichkeit unecht sind, werden nicht aufgenommen.

Zu jedem Notenband erscheint ein gesonderter Kritischer Bericht. Eine ausreichende Vertiefung in die Überlieferung und entsprechende wissenschaftliche und praktische Folgerungen aus ihr sind nur bei Heranziehung der Kritischen Berichte möglich.

Über die Einzelheiten der Abweichungen überlieferter Quellen unterrichtet die Lesartenübersicht des Kritischen Berichtes. Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zugrunde gelegt. Umfangreiche Varianten werden im Rahmen eines Anhangs wiedergegeben.

Die Ausgabe verwendet die alten Nummern des chronologisch-thematischen Verzeichnisses sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts von Ludwig Ritter von Köchel; neue Nummern nach der dritten und ergänzten dritten Auflage von Alfred Einstein sind in Klammern beige-

fügt. Diese Nummern erscheinen auch in der jedem Band beigegebenen Inhaltsübersicht.

Mit Ausnahme der Werktitel, der zugehörigen Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen des Bearbeiters innerhalb der Notenbände gekennzeichnet, und zwar Buchstaben (z. B. Stärkegrade) und Zahlen durch Kursivdruck, einzelne Notenköpfe (ausgenommen die Vorschlagsnoten) und sonstige Zeichen (Keile [Striche], Punkte, Schwellzeichen) durch kleineren bzw. schwächeren Stich oder (Bogen) durch Strichelung bzw. Punktierung, in manchen Fällen (Vorzeichen, Schlüssel, Vorschlagsnoten, Bezifferung, aufführungspraktische Hinweise) auch durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen usw. eine Ausnahme. Sie sind stets kursiv gestochen, wobei aber die ergänzten in kleinerer Type erscheinen. Eindeutig in der Vorlage fehlende Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt.

Der jeweilige Werktitel und ebenso die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singstimmen zu Beginn jedes Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem überwiegenden heutigen Gebrauch angepaßt; der Wortlaut der originalen Titel und Bezeichnungen sowie die originale Partituranordnung sind im Kritischen Bericht wiedergegeben. Die originale Schreibweise transponierend notierter Instrumente ist beibehalten. Die alten Chorschlüssel sind durch die heute gebräuchlichen ersetzt, jedoch zu Beginn der ersten Accolade angegeben. Mozarts Notierung der Vorschläge (♯, ♮) ist ohne besondere Kennzeichnung in die heutige Schreibung (♯, ♮) übertragen; über problematische Stellen äußern sich Band-Vorwort und Kritischer Bericht. Die kleinen Bindebogen von Vorschlag zu Hauptnote und von Trillernote zu Nachschlag sind, wo fehlend, grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Haltebogen bei paarig auf einem System notierten Instrumenten (z. B. Oboen, Hörner) und bei Streicher-Doppelgriffen, die in den Quellen meist nur einfach erscheinen, sind stillschweigend ergänzt. Vortragszeichen wurden, wo ihre Bedeutung klar war, in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for* und *pia*; etc. Die Gesangstexte wurden der heute üblichen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt, um der Musikübung Anhaltspunkte für eine einwandfreie Ausführung zu geben.

Zu etwaigen Abweichungen editionstechnischer Art, die durch besondere Umstände bedingt sein können, vergleiche man jeweils das Vorwort „Zum vorliegenden Band“. Der Editionsleiter

ZUM VORLIEGENDEN BAND

Über die Entstehungsgeschichte des Opernfragments *L'oca del Cairo* geben Mozarts Briefe an den Vater — die Antworten sind leider nicht erhalten — die wichtigsten Aufschlüsse¹.

Am 21. Dezember 1782 berichtet Mozart, Hoftheaterdirektor Graf Orsini-Rosenberg² habe ihn auf einer Akademie des Fürsten Galitzin³ „selbst angeredet, ich möchte doch eine Welsche opera schreiben“; denn, fügt er hinzu, „auf Ostern kommen welsche sänger und Sängern hierher“⁴.

Mozart war von der Aussicht, sich nach dem Erfolg der *Entführung aus dem Serail*⁵ in Wien mit einer italienischen Oper vorstellen zu können, sichtlich begeistert. Unverzüglich trifft er Anstalten zur Verwirklichung des Plans: „... ich habe schon Commission gegeben um von Italien die Neueste opere buffe Büchle zur Wahl zu bekommen, habe aber noch nichts erhalten, an Ignaz Hagenauer⁶ habe deswegen selbst

geschrieben; ... ich bitte sie“, wendet er sich an den Vater, „schicken sie mir doch die adresse an Lugiat nach Verona“⁷; — ich möchte es auf dieser Seite auch probieren.“⁸

Noch ein weiterer Bekannter wird in die Suche eingeschaltet; am 22. Januar 1783 bittet Mozart, „den allzeit bereiten opera Componisten“ Gatti⁹ zu Mahnen wegen den oper bücheln; — ich wollt ich hätte sie schon“¹¹; am 5. Februar wiederholt er die Bitte¹².

Nach einer Unterbrechung von drei Monaten, in denen er mit anderen Arbeiten und Projekten — darunter einer „teutschen opera“ nach C. Goldonis *Il servitore di due padroni*¹³ — beschäftigt war, kommt Mozart am 7. Mai

¹ Zitiert nach der Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart, hrsg. v. E. H. Müller von Asow, Berlin 1942, in welcher die Textbände die Bandnummern I und II tragen (im folgenden abgekürzt: Müller-Asow/Br.). Die Abkürzungen für verdoppelte Buchstaben (z. B. „köönen“ für „können“) wurden aufgelöst, die Schreibung der Klammern modernisiert. — Für die Briefstellen, die sich im besonderen auf die von Mozart gewünschte Anlage des Textbuches beziehen, sei auf den Kritischen Bericht verwiesen.

² Franz Xaver Wolf Graf von Orsini-Rosenberg, 1723–1796, seit 1776 „General-Spektakel-Direktor“ (vgl. E. Schenk, *Wolfgang Amadeus Mozart, eine Biographie*, Zürich-Leipzig-Wien 1955, S. 539).

³ Dmitrij Michailowitsch Fürst Galitzin, 1721–1793, russischer Botschafter in Wien, Gönner Mozarts (vgl. E. Schenk, a. a. O., S. 200 f.). „... ich bin auf alle seine Concert Engagirt“, schreibt Mozart in dem hier behandelten Brief.

⁴ Müller-Asow/Br., Bd. II, S. 188. — Über das Engagement der italienischen Truppe und seine Vorgeschichte vgl. besonders: R. Haas, Einleitung zu DÖ XVIII 1, S. XIX ff.; H. Abert, W. A. Mozart, hrsg. als 5. Ausgabe von O. Jahns Mozart, Bd. II, Leipzig 1921, S. 98 ff.; E. Schenk, a. a. O., S. 586 ff.

⁵ Darüber heißt es in dem hier behandelten Brief: „... den 10 [Dezember] ist meine opera wieder mit allem beyfall und zwar zum 14. male aufgeführt worden, und war so voll wie das erstemal — oder vielmehr wie — allzeit.“

⁶ Ignaz Joachim Hagenauer, 1749–1824, Großkaufmann in Triest und Begründer des dortigen Zweiges der Familie, Sohn des mit Leopold Mozart befreundeten Salzburger Großkaufmanns Johann Lorenz Hagenauer (1712–1792); identisch mit dem „Ignatz Hagenauer von Triest“, von dem Leopold Mozart am 11. Januar 1779 und 1. September 1786 berichtet (Müller-Asow/Br., Bd. I, S. 577; Leopold Mozarts Briefe an seine Tochter, hrsg. v. O. E. Deutsch und B. Paumgartner, Salzburg-Leipzig 1936, S. 358 f.); nicht zu verwechseln — wie das bei C. Frhr. v. Sterned (Der Freundeskreis in Salzburg, in: *Studien über W. A. Mozart*, hrsg. v. J. E. Engl., 4. Folge, Salzburg 1896, S. 7), O. E. Deutsch und B. Paumgartner (a. a. O., Register S. 580) und noch bei E. Schenk (a. a. O., Register S. 815) geschehen ist — mit seinem bereits 1780 verstorbenen Bruder Ignaz Josef (geb. 1743), dem „Joseph Hagenauer“ der Mozartschen Familienbriefe, der als Hauptmitarbeiter seines Vaters im Salzburger Geschäft tätig war. (Vgl. die Genealogie der Familie Hagenauer von

M. Frhr. v. Hauser in dem Artikel Beiträge zur Salzburger Familiengeschichte [Fortsetzung] in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 78. Vereinsjahr, Salzburg 1938, S. 148 ff.; ferner in: F. Martin, *Hundert Salzburger Familien*, Salzburg 1946, S. 192 ff.).

⁷ Vermutlich Pietro Lugiat, 1724–1788, Sohn einer reichen kunstsinnigen Kaufmannsfamilie, die den Mozarts von ihrem Veroneser Aufenthalt Dezember 1769/Januar 1770 her bekannt war (vgl. E. Schenk, *Neues zu Mozarts erster Italienreise*, in: *Neues Mozart-Jahrbuch*, 3. Jg., Regensburg 1943, S. 26 ff.; ders., *Wolfgang Amadeus Mozart*, S. 238 ff.).

⁸ Müller-Asow/Br., Bd. II, S. 188.

⁹ Nach A. Einsteins Vermutung ist diese Bezeichnung J. Ph. Kirnbergers Buchtitel *Der allezeit fertige Menuetten- und Polonoisenkomponist*, Berlin 1757, nachgebildet (vgl. *The letters of Mozart and his family*, hrsg. v. E. Anderson, London 1938, Bd. III, S. 1249, Anm. 3).

¹⁰ Luigi Gatti, 1740–1817, seit 1768 zweiter Tenorist an der Hofkirche Sta. Barbara in Mantua und seit 1769 zweiter Kapellmeister bei der dortigen „Reale Accademia“, war den Mozarts von ihrem Mantuaner Aufenthalt im Januar 1770 her bekannt. 1779 war er Vizekapellmeister an Sta. Barbara geworden. Dann hatte er sich nach Salzburg begeben, wo schon 1775 seine Oper *Olimpiade* aufgeführt worden war, und war dort — einem Aktenvermerk im Salzburger Landesarchiv zufolge — am 1. Juli 1782 „prov. als Kapellmeister auf Wohlverhalten auf 1 Jahr aufgenommen“ worden (freundliche Mitteilung von Fräulein M. Gehmader, Salzburg, aus ihrer kürzlich approbierten Wiener Dissertation über Gatti). Am 14. Februar 1783 wurde er endgültig als Hof- und Domkapellmeister in Salzburg angestellt. (Vgl. C. Schneider, *Geschichte der Musik in Salzburg von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart*, Salzburg 1935, S. 142; E. Schenk, *Mozart in Mantua*, in: *Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 22, Wien 1955, S. 15 ff.; ders., *Wolfgang Amadeus Mozart*, S. 38, 244 und 589; H. Jancik, Artikel Gatti, Luigi in MGG, Bd. IV, Kassel-Basel 1955, Sp. 1456 f.).

¹¹ Müller-Asow/Br., Bd. II, S. 193.

¹² Ebenda, S. 194.

¹³ Übersetzt, wie Mozart am 5. Februar 1783 dem Vater schreibt, von „Baron Binder“ (Müller-Asow/Br., a. a. O.). Es handelt sich um den Diplomaten und Dichter Joh. Nep. Friedrich Frh. Binder von Krieglstein (1758–1790; zuletzt k. u. k. Gesandter in München), der auch bei Karl Goedeke, *Grundriß zur Geschichte der Deutschen Dichtung*, 2. Aufl., Dresden 1884 ff., Bd. 5 (1893), S. 362 u. Bd. 6 (1898), S. 541 erwähnt wird (frdl. Mitt. von H. Friedrich von Krieglstein, Graz, und O. E. Deutsch, Wien). E. Schenk (*W. A. Mozart*, S. 589 f.) meint mit dem Legationsrat Joh. Friedr. von Binder Frh. v. Krügelstein (sic) offensichtlich dieselbe Person. E. H. Müller von Asow (a. a. O., S. 195) denkt dagegen versehentlich an Joh.

auf seinen Plan zurück: „Nun hat die italienische opera Buffa alhier wider angefangen; und gefällt sehr. — Der Buffo ist besonders gut. er heist Benucci¹⁴ — ich habe leicht 100 — Ja wohl mehr bücheln durchgesehen — allein ich habe fast kein einziges gefunden mit welchem ich zufrieden seyn könnte; — wenigstens müsste da und dort vieles verändert werden. — und wenn sich schon ein Dichter mit diesem abgeben will, so wird er vielleicht leichter ein ganz Neues machen. — und Neu — ist es halt doch immer besser. — wir haben hier einen gewissen abate da Ponte¹⁵ als Poeten. — Dieser hat nunmehr mit der Correctur im theater rasend zu thun. — muß per obligo ein ganz Neues büchel für dem Salieri¹⁶ machen. — Das wird vor 2 Monathen nicht fertig werden. — dann hat er mir ein Neues zu machen versprochen; — wer weiß nun ob er dann auch sein Wort halten kann — oder will! — sie wissen wohl die Herrn Italiener sind ins gesicht sehr artig! — genug, wir kennen sie! — ist er mit Salieri verstanden, so bekomme ich mein lebtag keins — und ich möchte gar zu gerne mich auch in einer Welschen opera zeigen. — mithin dächte ich, wenn nicht Varesco wegen der Münchner opera noch böse ist¹⁷ — so könnte er mir ein Neues buch auf 7 Personen schreiben. — basta; sie werden am besten wissen ob das zu machen wäre; — er könnte unterdessen seine gedanken hinschreiben, und in Salzburg dann wollten wir sie zusammen ausarbeiten. — ...¹⁸ glauben sie daß mit dem Varesco was zu machen ist, so bitte ich sie bald mit ihm darüber zu sprechen; — sie müssen ihm aber nichts von dem sagen daß ich im Jullio selbst kommen werde — sonst arbeitet er nicht. — Denn es wäre mir sehr lieb wenn ich noch in Wien etwas davon erhalten könnte. — er würde auch seine sichern 4 oder 500 fl: davon haben. — Denn es ist hier der Brauch daß der Poet allzeit die Dritte Einnahme hat“¹⁹. Es ist deutlich: Mozart griff schweren Herzens und nur in Ermangelung eines besseren Librettisten auf den salzburgischen Hofkaplan Giovanni Battista Varesco²⁰

Wenzeslaus. E. F. Schmid (Auf Mozarts Spuren in Italien, in: Mozart-Jahrbuch 1955, Salzburg 1956, S. 43, Anm. 84) an Anton von Binder.

¹⁴ Francesco Benucci, um 1745–1824, Mozarts erster Figaro (vgl. E. Schenk, a. a. O., S. 588).

¹⁵ Lorenzo da Ponte, 1749–1838, der spätere Librettist von *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* und *Così fan tutte*.

¹⁶ Antonio Salieri, 1750–1825. Seine Oper *Il ricco d'un giorno* nach dem Text da Pontes wurde am 6. Dezember 1784 in Wien erstmals aufgeführt (vgl. A. Bauer, *Opern und Operetten in Wien* [Wiener musikwissenschaftl. Beiträge, Bd. 2] Graz-Köln 1955, S. 83).

¹⁷ G. B. Varesco hatte den Text zu *Idomeneo* (München 1780/81) geschrieben.

¹⁸ Der hier ausgelassene Passus über die von Mozart gewünschte Anlage des Textbuches wird im Zusammenhang mit seinen späteren Textänderungswünschen im Kritischen Bericht behandelt.

¹⁹ Müller-Asow/Br., Bd. II, S. 202.

²⁰ Näheres über ihn im Kritischen Bericht.

zurück. Daß er dessen Namen erst jetzt nannte — fünf Monate nach dem Gespräch mit Graf Orsini-Rosenberg, nach der Lektüre von mehr als hundert Textbüchern, und nachdem Anfragen bei Freunden und Bekannten offenbar zu keinem greifbaren Ergebnis geführt hatten —, beruhte gewiß zum kleineren Teil auf der peinlichen Erinnerung an das Zerwürfnis, das, durch Mozarts ständige Textänderungswünsche und Varescos Honorarnachforderungen verursacht, am Ende ihrer gemeinsamen Arbeit an *Idomeneo* gestanden hatte²¹; entscheidend wird der Umstand gewesen sein, daß sich Mozart bei der gemeinsamen Arbeit der geringen Fähigkeiten und der Unzuverlässigkeit Varescos bewußt geworden war. Die — zweifellos berechnete — Geringschätzung und das Mißtrauen, mit denen er Varesco seither begegnete, belasteten von vornherein die Zusammenarbeit, zu der es abermals zwischen ihnen kommen sollte.

Varesco scheint den Vorschlag Mozarts ohne langes Zögern angenommen zu haben. Zweimal noch — am 21. Mai und 7. Juni — bittet Mozart seinen Vater, „den Varesco wegen der bewussten sache fleissig zu Mahnen“²²; „... dieweil ich in Salzburg wäre könnten wir so schön daran arbeiten, wenn wir unterdessen einen Plan haben“²³. Dann trifft Varescos Plan zu *L'oca del Cairo* bei Mozart ein. Er gefällt ihm, wie er am 21. Juni mitteilt, „ganz gut; — Nun muß ich gleich mit dem graf Rosenberg sprechen, um dem Poeten die belohnung zu versichern. — daß aber Hr: varesco an dem incontro der opera zweifelt, finde ich sehr beleidigend für mich — daß kann ich ihm versichern daß sein Buch gewis nicht gefällt, wenn die Musique nicht gut ist. — die Musique ist also die Hauptsache bey jeder opera; — und wenn es also gefallen soll (und er folglich belohnung hoffen will) so muß er mir sachen verändern und umschmelzen so viel und oft ich will, und nicht seinem kopfe zu folgen, der nicht die geringste Practic und theaterkenntnuß hat. — sie können ihm immer merken lassen, daß eben in der hauptsache nicht viel daran gelegen ist, ob er die Oper machen will oder nicht. — den Plan weiß ich nun; — und folglich kanns

²¹ Vgl. vor allem die Briefe Leopold Mozarts vom 4. und 22. Januar 1781, aus denen im Kritischen Bericht zitiert wird, sowie Wolfgangs Brief vom 18. Januar 1781; darin heißt es: „... sagen sie unterdessen dem varesco in meinem Namen, daß er von graf sean [dem Münchener Theaterintendanten] keinen kreutzer mehr als accordirt worden, bekömmet — denn die veränderungen hat er nicht ihm, sondern mir gemacht — und da darf er mir noch darum obligirt seyn, indem es um seiner Ehre willen geschehen ist — es wäre noch gar vieles zu ändern — und versichere daß er mit keinem Compositeur so gut ausgekommen wäre, wie mit mir; — ich habe mir genug mühe gegeben ihn zu entschuldigen.“ (Müller-Asow/Br., Bd. II, S. 64 f.).

²² Müller-Asow/Br., Bd. II, S. 204.

²³ Ebenda, S. 205.

mir ein andrer so gut machen als er; und überdies erwart ich heute 4 der Neuesten und besten opern bücheln von Italien²⁴, worunter doch eines seyn wird, welches gut ist. — mithin hat es Zeit“²⁵.

In diesem Punkt hat Leopold Mozart dem Sohn offenbar nicht zugestimmt; vielmehr scheint es, als habe er ihn — aus welchen Motiven und mit welchen Argumenten, ist nicht ersichtlich — zur Eile zu veranlassen gesucht. Denn am 5. Juli antwortet Wolfgang: „... wegen der opera haben sie mir einen Rath gegeben, den ich mir selbst schon gab. — Da ich aber gerne langsam und mit überlegung arbeite, so glaubte ich nicht zu frühe anfangen zu können“²⁶. — es hat mir izt ein wälscher Poet hier ein buch gebracht, welches ich vielleicht nehmen werde, wenn er es nach meinem sinn zuschnitzeln will²⁷. ... P: S: — sie müssen deswegen nicht unterlassen den Varesco zu betreiben, wer weis ob mir die opera des wälschen Poeten gefällt“²⁸.

Von Ende Juli bis zum 27. Oktober weilte Mozart in Salzburg. Hier wird er, wie beabsichtigt, mit Varesco an die Ausführung des Oca-Plans gegangen sein²⁹. Die

²⁴ In L. Schiedermairs Ausgabe der Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie, München-Leipzig 1914. Bd. II, S. 230, ist das Wort ausgelassen; E. Anderson liest „Fenice“ und bemerkt dazu: „If the reading 'Fenice' is correct, possibly the Teatro La Fenice in Venice. This theatre and the Teatro San Benedetto (now Teatro Rossini) were the two leading opera houses in Venice“ (a. a. O., Bd. III, S. 1271, Anm. 4).

²⁵ Müller-Asow/Br., Bd. II, S. 207.

²⁶ Leider ist nicht klar, womit Mozart „nicht zu frühe anfangen“ wollte: mit einer genaueren kritischen Durcharbeitung des Varescoschen Plans, mit Vorarbeiten zur Ausführung des Plans (wie Szeneneinteilung, Festlegung von Arien, Ensembles usw.) oder bereits mit der Komposition? Letzteres hätte freilich zur Voraussetzung, daß Mozart damals schon über ein Stück ausgearbeiteten Textes verfügte. Sollte Varesco den Anfang des ersten Aktes sofort in Verse gebracht und Mozart gesandt haben? Auffällig ist immerhin, daß der Aktanfang in Varescos autographem Textbuch auf einzelnen Blättern niedergeschrieben ist, während der übrige Teil des Aktes auf gefalteten und ineinandergelegten Bogen steht. Hierzu vgl. den Kritischen Bericht. — Merkwürdigerweise folgert E. Anderson aus Mozarts eben zitierter Antwort, Leopold habe ihn nicht zur Eile, sondern im Gegenteil zum Abwarten zu veranlassen gesucht: „Leopold Mozart had doubtless urged his son to wait until the whole libretto was finished or to postpone the composition of the music until his forthcoming visit to Salzburg would give him an opportunity of discussing the text with its author“ (An unpublished letter of Mozart, in: Music & letters, Bd. 18, London 1937, S. 131).

²⁷ Nach Ansicht von E. Anderson (a. a. O., S. 131 f.; ferner: The letters of Mozart and his family, Bd. III, S. 1275, Anm. 1) und A. Einstein (Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts von L. Ritter von Köchel [Köchel-Verzeichnis], Leipzig 3/1937, S. 983 f., und Ann Arbor, Michigan, 3/1947, S. 1011; ferner: Mozart, sein Charakter, sein Werk, Stockholm 1947, S. 549 ff.) handelte es sich um da Ponte, der Mozart das Textbuch von *Lo sposo deluso* brachte.

²⁸ Müller-Asow/Br., Bd. II, S. 209 f.

²⁹ Der einzige unmittelbare Beleg dafür, daß er in Salzburg mit Varesco zusammentraf, besteht in der Eintragung Wolfgangs in Nannerls Tagebuch: „d 22 ten [August]: ... Nachmittag der Abt

Textniederschrift des ersten Aktes fällt sehr wahrscheinlich in diese Zeit. Nach Nissen³⁰, Ritter von Köchel³¹, Wyzewa/Saint-Foix³² und Einstein³³ schrieb Mozart damals auch seine Kompositionen zu dem Stück. Ähnlich heißt es bei Jahn, daß „Mozart sich gleich in Salzburg ans Componiren“ machte, obschon eingeräumt wird, er habe „auch nach seiner Rückkehr in Wien [noch] einzelne Scenen vor[genommen], die ihn ansprachen“³⁴. Demgegenüber muß festgestellt werden: Es ist nicht bewiesen, daß Mozart in Salzburg überhaupt an *L'oca del Cairo* komponiert hat. Die Möglichkeit ist zwar nicht auszuschließen; aus Mozarts Briefen vom 6. Dezember 1783 und 10. Februar 1784 scheint jedoch hervorzugehen, daß jedenfalls der Großteil der Kompositionen aus der Zeit nach der Salzburger Reise stammt, genauer gesagt: zwischen Anfang November und Anfang Dezember 1783 entstanden ist.

Die genannten Briefe zeigen zugleich, wie Mozarts Bedenken gegen Varescos Stück wachsen: wie ihm Zweifel kommen, ob es je vollendet werden würde; und wie sein Interesse schließlich erlahmt.

Am 6. Dezember schreibt Mozart: „Nun von etwas andern. — es fehlen nun noch 3 arien, so ist der erste Act von meiner opera fertig. — Die Aria Buffa — das Quartett — und das finale kann ich sagen daß ich ganz vollkommen damit zufrieden bin, und mich in der That darauf freue. — Drum wäre mir leid wenn ich eine solche Musique müsste umsonst gemacht haben, das

varesco bey uns.“ (Nannerl Mozarts Tagebuchblätter mit Eintragungen ihres Bruders Wolfgang Amadeus, hrsg. v. W. Hummel, Salzburg-Stuttgart 1958, S. 93).

³⁰ Biographie W. A. Mozarts, Leipzig 1828, S. 476: „Und dieser Mann, wie gebrauchte er die kurze Zeit in Salzburg? — ... [er] schrieb ... [u. a.] zwey Acte [sic!] einer italienischen Oper von Varesco, die hernach nicht weiter fertig wurde.“

³¹ A. a. O., Leipzig 1/1862, S. 340: „Comp. 1783, Juli-October zu Salzburg.“ Die folgende Berufung Köchels auf das Vorwort von Julius Andrés Erstausgabe ist insofern nicht korrekt, als dort (in einem Schreiben O. Jahns) nur behauptet wird, das Werk sei „bei Mozart's Anwesenheit in Salzburg ... gemeinschaftlich [mit Varesco] begonnen“ worden (Sperrung von mir).

³² W.-A. Mozart, sa vie musicale et son œuvre, Bd. II, Paris 2/1936, S. 412: „Salzbourg, ... entre juillet et octobre 1783“; G. de Saint-Foix, Bd. III, Paris 1936, S. 388 (ebenso).

³³ Köchel-Verzeichnis, Leipzig 3/1937, S. 537: „Komp. Juli bis Oktober 1783 in Salzburg“; ferner: Mozart, sein Charakter, sein Werk, S. 546.

³⁴ W. A. Mozart, Th. IV, Leipzig 1/1859, S. 166. In der 2. Auflage schreibt Jahn nur noch, das „Unternehmen“ sei nach Mozarts Ankunft in Salzburg „sofort begonnen und noch ... [dasselbst] gefördert“ worden (Bd. II, 2/1867, S. 225). Diese Formulierung bleibt in den von H. Deiters betreuten Auflagen erhalten (Bd. II, 3/1891, S. 257; 4/1907, S. 262). In H. Aberts Neubearbeitung (Bd. II, 3/1921) findet sich keine genaue Zeitangabe. — E. Schenk schließt sich offenbar Jahns erster Datierung an, wenn er feststellt, das „Projekt“ sei „während des Salzburger Sommeraufenthaltes ... gut vorangekommen und noch im Herbst gefördert worden“ (Wolfgang Amadeus Mozart, S. 591).

heisst wenn nicht das geschieht was unumgänglich nöthig ist.“ Es folgt ein langer Passus mit zum Teil sehr weitgehenden Textänderungswünschen³⁵; dann fährt Mozart fort: „Nun bitte ich sie dem H: Abate Varesco Meine meynung recht begreiflich zu machen, und ich liess ihn bitten, fleissig zu seyn. — Ich habe auf die kurze zeit geschwind genug gearbeitet. — Ja ich hätte den ganzen ersten act fertig, wenn ich nicht noch in einigen arien in den wörtern veränderungen brauchte; — welches ich aber bitte ihm izt noch nicht zu sagen“³⁶.

Nach der Bitte an den Vater vom 10. Dezember: „Thun Sie Ihr Möglichstes, daß mein Buch gut ausfällt“³⁷, und nach einem fast ganz mit Textänderungswünschen ausgefüllten Brief vom 24. Dezember³⁸ kommt Mozart erst am 10. Februar wieder auf das Stück zu sprechen: „Ich habe Ihnen in meinem letzten schreiben wegen des Varesco meine opera betreffend geschrieben. — Dermalen ist gar kein gedanke daß ich sie geben will. — Ich habe dermalen sachen zu schreiben, die mir in diesen augenblick geld eintragen, — später nicht. — Die opera — wird mir allzeit bezahlt — und dann — wenn man sich zeit lässt — so geht alles besser. man sieht der Poesie des H: Varesco nur zu sehr die Eyle an! — Ich hoffe er wird es mit der zeit selbst einsehen; — darum wünsche ich nur die Opera (er solle sie nur so gerade hinwerfen) im ganzen zu sehen — dann kann man gründliche ausstellungen machen; — wir haben Ja um gottes willen nichts zu Eilen! — wenn sie das, was meinerseits fertig ist, hören sollten, so würden sie mit mir wünschen, daß es nicht verdorben werden sollte! — und das ist so leicht geschehen! — und geschieht so oft. — meine gemachte Musique liegt und schläft gut. — unter allen opern die wehrender zeit bis meine fertig seyn wird aufgeführt werden können, wird kein einziger gedanke einem von den meinen ähnlich seyn, da für stehe ich gut!“³⁹ — Danach hat Mozart *L'oca del Cairo* nicht mehr erwähnt.

Kehren wir noch einmal zur Frage der Entstehungszeit von Mozarts Kompositionen zurück.

1. Am 6. Dezember bezeichnet Mozart in einer Art von Arbeitsbericht den ersten Akt als beinahe fertig; er betont, „auf die kurze zeit geschwind genug gearbeitet“ zu haben. Daraus wird man folgern dürfen, daß er mit der Komposition nicht allzu lange vor dem 6. Dezember begonnen hat.

2. Dem Vater sind die Kompositionen nicht bekannt, jedenfalls nicht die „Aria Buffa“ (No. 3), das Quartett (No. 5) und das erste Finale (No. 6); denn sonst würde Wolfgang kaum mitgeteilt haben, er sei mit diesen Nummern „ganz vollkommen ... zufrieden“; im letzten Brief steht sogar ausdrücklich: „... wenn sie das, was meinerseits fertig ist, hören sollten ...“ Leopold Mozart hat es also noch nicht gehört (hier offenbar gleichbedeutend mit *kennengelernt*). Folglich — so darf man bei dem Interesse Leopolds an den Arbeiten des Sohnes und bei dessen Mitteilungsbedürfnis gegenüber dem Vater wohl schließen — wird die Komposition (jedenfalls zum überwiegenden Teil) nicht unter Leopolds Augen in Salzburg entstanden sein, sondern erst nach Wolfgangs Abreise, aller Wahrscheinlichkeit nach erst nach seiner Ankunft in Wien Anfang November.

3. Am 6. Dezember fehlen von der Komposition des ersten Aktes „noch 3 arien“. Es ist nichts davon bekannt, daß Mozart sie zu einem späteren Zeitpunkt noch komponiert hätte. Keine der Oca-Kompositionen läßt erkennen oder nur vermuten, daß sie nach dem 6. Dezember komponiert worden ist. So erscheint nach allem, was wir heute über die Entstehungszeit von Mozarts Oca-Kompositionen wissen, der 6. Dezember 1783 als terminus ante quem.

Von *L'oca del Cairo* sind uns — in Varescos Handschrift — eine fragmentarische Inhaltsangabe⁴⁰, der ausgearbeitete Text des ersten Aktes⁴¹ sowie zwei Blätter (ein gefalzter Bogen) mit Texteinschüben überliefert⁴². Leider besitzen wir damit nicht den ganzen Text, der Mozart vorgelegen hat. Im Text des ersten Aktes hatte er nämlich nicht nur Streichungen vorgenommen, sondern auch — durch „(a)“, „(b)“, „(c)“ usw. — acht Stellen gekennzeichnet, an denen Verse einzufügen waren; aber nur zwei dieser Einschübe sind auf uns gekommen; ein dritter muß den Text des Duetts „*Ho un pensiero*“ enthalten haben, der in Mozarts Partitur, nicht aber in Varescos Textbuch vorkommt.

Von der Komposition sind uns — in Mozarts Handschrift — sechs Nummern überliefert: zwei Arien, zwei Duette, ein Quartett sowie das erste Finale, alles in Partitur, oder richtiger: im Partiturentwurf; denn nur die Singstimmen und den Baß hat Mozart ausgearbei-

³⁵ Vgl. die Darstellung im Kritischen Bericht.

³⁶ Müller-Asow/Br., Bd. II, S. 215.

³⁷ Ebenda, S. 217.

³⁸ Ebenda, S. 218 f.; vgl. die Darstellung im Kritischen Bericht.

³⁹ Müller-Asow/Br., Bd. II, S. 220.

⁴⁰ Vollständig in Faksimile wiedergegeben im Kritischen Bericht. Vielleicht handelt es sich um den Plan des Stückes, den Varesco im Juni 1783 Mozart zukommen ließ?

⁴¹ Vgl. die Faksimilia auf S. XVI (Titel und Personenverzeichnis).

⁴² Alle drei Handschriften sind (offenbar von alter Hand) zu einem Faszikel zusammengeheftet.

tet; in die Systeme der übrigen Instrumente trug er gelegentlich — besonders in den Ritornellen — charakteristische Wendungen ein, zum überwiegenden Teil ließ er sie leer⁴³. Überliefert sind ferner eine rezitativische Szene im Autograph (Singstimme und Baß), das nichtautographe Fragment einer Arie (Singstimme und Baß)⁴⁴ sowie fünf Skizzen⁴⁵, darunter eine zu einer nicht in Partitur gebrachten Arie⁴⁶.

Die genannten Quellen, heute sämtlich in der Univ.-Bibl. Tübingen, liegen der vorliegenden Ausgabe zugrunde. Mozarts Kompositionen wurden in den Varescoschen Text eingeordnet; bei der Wiedergabe des Textes wurden Mozarts Streichungen ebenso berücksichtigt wie die erhaltenen Einschübe⁴⁷. Die nicht im Autograph überlieferte fragmentarische Arie No. 4, deren Echtheit nicht bestritten wird, aber auch nicht verbürgt ist, wurde — wie schon in der alten Mozart-Ausgabe — im Kleinstich wiedergegeben⁴⁸. Für das in Varescos Textbuch nicht enthaltene Duett „*Ho un pensiero*“ fand sich im Text kein zweifelsfreier Platz. Die posthume Erstausgabe von Julius André und die alte Mozart-Ausgabe rückten es hinter Arie No. 3 ein⁴⁹. Das scheint aus inhaltlichen Gründen vertretbar; auch läßt ein „(D)“ von Mozarts Hand an der entsprechenden Stelle des Textbuches erkennen, daß hier eine Textpartie ein-

zufügen war. Andererseits finden sich im weiteren Verlauf des Aktes noch vier Markierungen für Texteingänge; wir wissen nicht, was diese enthielten; einer von ihnen mochte von neuem eine Situation herbeiführen, in der das Duett möglich war. Aus diesen Erwägungen zogen es Editionsleiter und Bandbearbeiter schließlich vor, das Duett in den Anhang zu verweisen.

Die verbleibenden Arien und Ensemblesätze wurden durchnummeriert und, sofern unbezeichnet, mit Gattungsbezeichnungen versehen. Die szenischen Bemerkungen aus Mozarts Partitur wurden durch diejenigen ergänzt, welche sich in Varescos Textbuch finden; letztere erscheinen zur Unterscheidung in kursiver Schrift.

Alle italienischen Worte wurden in moderne Orthographie gebracht.

Mit Rücksicht auf den fragmentarischen Zustand von Mozarts Autograph wichen Editionsleiter und Bandbearbeiter bei der Gestaltung des Notentextes der Arien und Ensemblesätze in einigen Punkten von den im Vorwort des Editionsleiters (s. d.) angeführten Editionsprinzipien ab. Folgende Überlegungen waren bestimmend: Das Schriftbild sollte so wenig wie möglich geändert werden; insbesondere schienen Änderungen, Ergänzungen und Zutaten aus aufführungspraktischen Gründen — da sich eine Aufführung der Fragmente von selbst verbietet — nicht gerechtfertigt; offensichtliche Fehler waren jedoch zu berichtigen, ferner mußte eine gute Lesbarkeit des Notentextes erreicht werden.

Dementsprechend wurde die Partitur modern angeordnet, während Mozarts Anordnung im Kritischen Bericht angegeben ist. Um nicht zu viele Leersysteme wiedergeben zu müssen, wurden grundsätzlich nur in der ersten Akkolade einer jeden Nummer alle von Mozart vorgesehenen Singstimmen und Instrumente aufgenommen, in den übrigen Akkoladen dagegen nur noch diejenigen Singstimmen und Instrumente berücksichtigt, deren Systeme im Verlauf der Nummer (oder — im Finale — im Verlauf eines Abschnitts der Nummer) Noteneintragungen enthalten. Auf die Ergänzung von Pausen wurde völlig verzichtet. Ergänzt wurden dagegen (in Kleinstich) bei Mozart fehlende Triolenziffern. Die Vorzeichen wurden nach heutigem Brauch gesetzt: unentbehrliche, bei Mozart fehlende Vorzeichen wurden (in eckigen Klammern) ergänzt, überflüssige Vorsichtsvorzeichen Mozarts stillschweigend fortgelassen.

Mozarts Notengruppierung durch Balken- und Fähnchensetzung wurde erhalten, desgleichen die originalen Noten- und Pausenwerte. Ausnahmen wurden hier bei der Punktierung einer Note über den Taktstrich hinaus gemacht (♯|· stillschweigend in ♯♯ umgeschrieben), ferner bei der Teilung ganzer Noten und Pausen

⁴³ Vgl. die Faksimilia auf S. XIII und XV.

⁴⁴ Vgl. das Faksimile auf S. XIV.

⁴⁵ Vgl. die Faksimilia im Anhang S. 87 ff.

⁴⁶ Diejenigen Handschriften, deren Umfang mehr als zwei Blätter (einen gefalzten Bogen) ausmacht, wie vor allem die Partiturentwürfe der sechs Nummern, sind (offenbar von alter Hand) jede für sich zusammengeheftet; eine Zusammenheftung verschiedener Handschriften zu einem oder mehreren Faszikeln ist jedoch nicht erfolgt.

⁴⁷ Die gestrichenen Textpartien sind im Kritischen Bericht abgedruckt.

⁴⁸ Sie ist in Julius Andrés Erstausgabe nicht enthalten; auch die spätere Bearbeitung von Victor Wilder macht von ihr keinen Gebrauch. — Im Revisionsbericht der alten Mozart-Ausgabe (Serie XXIV, Nr. 37, S. 119) schreibt P. Graf Waldersee: „Die Arie ... ist von Mozarts Hand nicht geschrieben, einige dynamische Zeichen scheinen aber autograph zu sein, aus diesem Grunde entschloss sich die Redaktion zur Aufnahme dieses Bruchstückes.“ (Meines Erachtens ist kein dynamisches Zeichen wie überhaupt keine Eintragung in dem Fragment autograph.) — Von den großen Mozartbiographen erwähnen die Arie, soweit ich sehe, nur H. Abert (a. a. O., Bd. II, 2/1921, S. 269), A. Einstein (Köchel-Verzeichnis, 2/1937, S. 538 [in den ersten beiden Auflagen fehlt die Arie]; ferner: Mozart, sein Charakter, sein Werk, S. 548) und R. Haas (Wolfgang Amadeus Mozart, Potsdam 2/1950, S. 135); keiner von ihnen zweifelt Mozarts Verfasserschaft an. Vgl. auch L. Rognoni (Ricostruzione di Mozart [„L'Oca del Cairo“], in: Rivista musicale italiana, Jg. 41, Milano 1937, S. 55; separat: Un'opera incompiuta di Mozart, „L'Oca del Cairo“, a proposito di una ricostruzione, Milano 1937, S. 45), der gleichfalls von der Echtheit der Arie überzeugt ist.

⁴⁹ Dabei ist im Vorwort von Julius Andrés Ausgabe ein Schreiben O. Jahns abgedruckt, nach welchem die „Stellung [des Duetts] unmittelbar vor dem Finale [...] aus dem Zusammenhang leicht zu bestimmen“ ist (Sperrung von mir).

in zwei halbe, sofern die Teilung allein durch die Unterbringung des Taktes auf zwei Akkoladen bedingt ist (ff , unter Anführung im Kritischen Bericht in σ umgeschrieben). Abbreviaturen pochender Achtel und Sechzehntel (ff , ff) wurden belassen, ebenso Mozarts Schreibweise beim Zusammentreffen von Halte- und Bindebogen (ff). Bei unison geführten, in einem System notierten paarigen Bläsern wurde die Abbrivatur *a 2* eingeführt. Zwischen Vorschlag und Hauptnote wurden überall ohne Kennzeichnung Bindebögen gesetzt.

Die dynamischen Angaben, im Autograph oft „*pia*“, „*for*“ usw. geschrieben, wurden stillschweigend in die heute übliche Form gebracht, doppelte Bezeichnungen für einsystemig notierte paarige Bläser unter Anführung im Kritischen Bericht in einfache geändert. Im übrigen erscheinen die Angaben zur Dynamik wie diejenigen zur Phrasierung und Artikulation — bei welchen versucht wurde, zwischen Staccatopunkten und -strichen zu unterscheiden⁵⁰ — originalgetreu; von Ergänzungen und Angleichungen wurde abgesehen. Dem Original entspricht auch die Behaltung der Streicher-Zwei- und -Mehrklänge.

Als Beispiele für die Berichtigung offensichtlicher Fehler — über die jeweils im Kritischen Bericht Auskunft gegeben wird — seien zwei Stellen angeführt. S. 22 f. T. 64–77 wurde die Gesangsphrase „*Eccol qui*“ bis „*il come e il che*“, die Mozart versehentlich im System des Biondello notiert hat, sinngemäß und dem Textbuch entsprechend Calandrino zugewiesen; S. 71 T. 428

wurde im System der Celidora der fehlende Haltebogen (gestrichelt) ergänzt.

Das einzige ganz fertige Stück der Mozartschen Komposition ist die rezitativische Szene zwischen No. 3 und No. 4. Hier wurde nach den allgemeinen Editionsprinzipien der *Neuen Mozart-Ausgabe* verfahren und die Generalbaßaussetzung sowie Vorschläge für die Anbringung von Appoggiaturen⁵¹ (in Kleinstich) hinzugefügt.

Abschließend sei nochmals allen Persönlichkeiten und Instituten, die mich durch Überlassung von Materialien, durch Auskünfte und Hinweise sowie durch Mithilfe beim Korrekturlesen unterstützten, aufrichtig gedankt: dem Verlagsarchiv André, Offenbach; Herrn Dr. W. Bittinger, Kassel; Herrn Dr. G. Croll, Göttingen; Herrn Professor O. E. Deutsch, Wien; Herrn K. H. Füssl, Wien; Fräulein M. Gehmacher, Salzburg; Herrn Oberstaatsarchivar Dr. H. Klein, Salzburg; der Universitätsbibliothek Münster i. W. (vor allem Fräulein E. Heyer); Herrn Professor Dr. R. Paoli, Florenz; Herrn Professor Dr. Dr. M. Petrone, Münster i. W.; Herrn Dr. W. Plath, Augsburg; Herrn Dr. W. Rehm, Kassel; der Universitätsbibliothek Tübingen (vor allem Herrn Dr. W. Virneisel); der Zentralbibliothek Zürich (vor allem Herrn Dr. P. Sieber) und ganz besonders dem Editionsleiter der *Neuen Mozart-Ausgabe*, Herrn Dr. E. F. Schmid, Augsburg.

Münster i. W., im August 1959

Friedrich-Heinrich Neumann [f]

NACHWORT

Friedrich-Heinrich Neumann hat das Erscheinen dieses von ihm mit so großer Liebe und Sorgfalt vorbereiteten Bandes der *Neuen Mozart-Ausgabe* nicht mehr erleben dürfen. Nach seiner Rückkehr von der Internationalen Haydn-Konferenz in Budapest, bei der wir noch Einzelfragen zu diesem Band besprochen hatten, überraschte den erst Fünfunddreißigjährigen der Tod in Münster am 3. Oktober 1959, mitten in der Arbeit an den letzten Korrekturen zu Mozarts *Oca del Cairo*. Am 10. Oktober standen wir an einem sonndurchglänzten Herbstnachmittag in tiefer Bewegung an dem Grab, das der Frühvollendete auf dem Friedhof zu Garmisch gefunden

hat. Die *Neue Mozart-Ausgabe* hat mit ihm einen ihrer tüchtigsten, fleißigsten und treuesten Mitarbeiter, der Kreis seiner Freunde und Kollegen einen aufrechten und liebenswerten Menschen verloren. Wir werden ihm stets ein ehrendes Gedenken bewahren.

Augsburg, 1. November 1959

Für die
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg
Ernst Fritz Schmid
Editionsleiter der Neuen Mozart-Ausgabe

⁵⁰ Vgl. die diesbezüglichen Ausführungen in den Vorworten der bisher erschienenen Bände der *Neuen Mozart-Ausgabe* sowie die dort verzeichnete Literatur.

⁵¹ Vgl. die diesbezüglichen Ausführungen von L. F. Tagliavini im Vorwort des Bandes *Ascanio in Alba* der *Neuen Mozart-Ausgabe* (Serie II, Werkgruppe 5, Bd. 5, S. X ff.).

1. H. 1. Klar. 3. 4. M. 2. Sena 3.

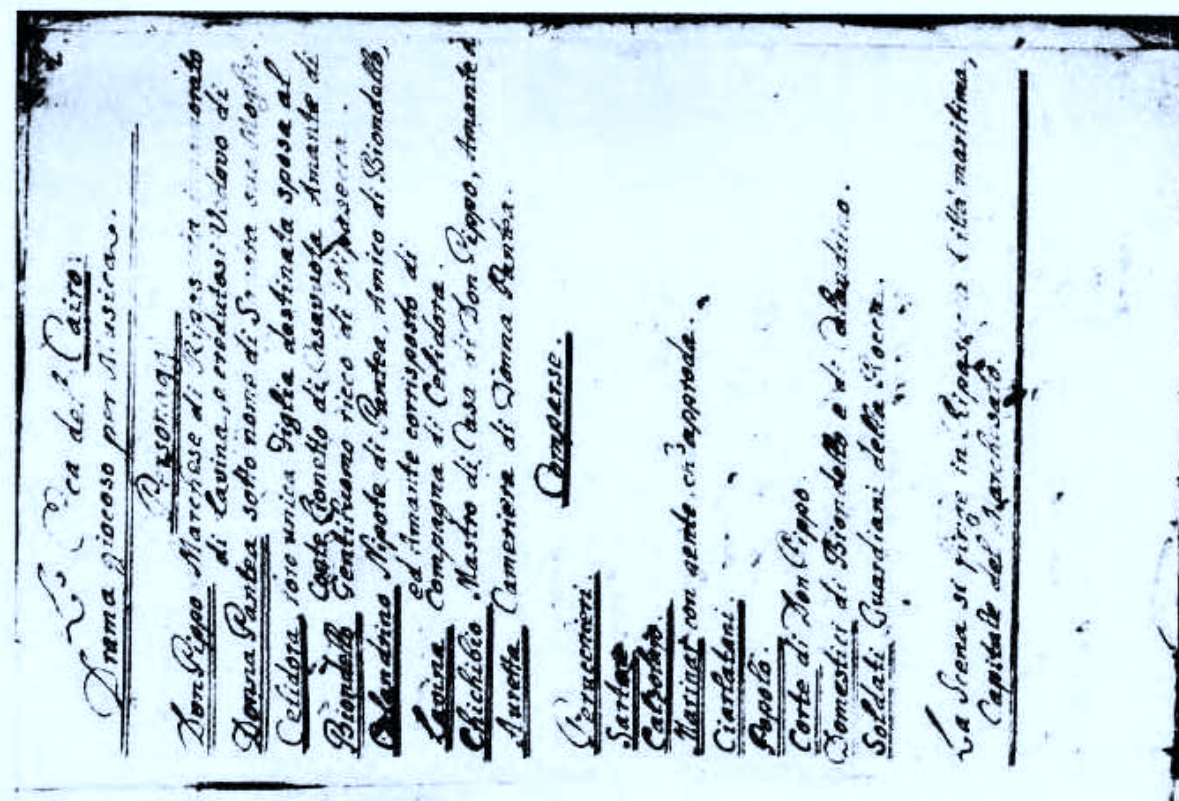
Violoncello
 Violini
 Flauto
 Klar. 3. 4.
 Fag.
 M. 2.
 Tromp.
 Trommel
 Bass
 Bass

Così si fa

Anfang (Blatt 1^r) des Duets No. 1 aus Mozarts Autograph in Verwahrung der Universitätsbibliothek Tübingen.
 Depot der ehem. Preuß. Staatsbibl. Berlin. Vgl. S. 4, T. 1-5.



Titelseite (Blatt 1') von Varescos autographem Textbuch in Verwahrung der Universitätsbibliothek Tübingen, Depot der ehem. Preuß. Staatsbibl. Berlin.



Personenverzeichnis (Blatt 2') in Varescos autographem Textbuch in Verwahrung der Universitätsbibliothek Tübingen, Depot der ehem. Preuß. Staatsbibl. Berlin.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

L'oca del Cairo

DRAMMA GIOCO SO PER MUSICA

VON
GIOVANNI BATTISTA VARESCO (†1805)
KV 422

Komponiert im zweiten Halbjahr 1783 in Salzburg (?) und Wien

PERSONEN

Don Pippo, Marchese von Ripasecca; in Lavina verliebt.	Baß
Donna Pantea, unter dem Namen Sandra, seine Gemahlin; von Don Pippo totgeglaubt.	—
Celidora, einzige Tochter beider; vom Vater zur Gattin des Grafen Lionetto von Casavuota bestimmt, jedoch verliebt in	Sopran
Biondello, einen reichen Edelmann aus Ripasecca.	Tenor
Calandrino, Donna Panteas Neffe, Freund Biondellos und erhörter Liebhaber der	Tenor
Lavina, Gesellschafterin Celidoras.	Sopran
Chichibio, Haushofmeister bei Don Pippo, Liebhaber der	Baß
Auretta, Kammerjungfer bei Donna Pantea.	Sopran

Perückenmacher, ein Schneider, ein Schuhmacher, Seeleute mit Anlegepersonal, Marktschreier, Volk, Hofbedienstete des Don Pippo, Diener des Biondello und Calandrino, Soldaten (Burgwache).

Die Handlung spielt in Ripasecca, der am Meer gelegenen Hauptstadt des Marquisats.

VERZEICHNIS DER MUSIKNUMMERN

No. 1 Duetto Così si fa (Auretta, Chichibio; . . . ; Streicher)	4
No. 2 Aria Se fosse qui nascoso (Auretta; . . . , Streicher)	9
No. 3 Aria Ogni momento (Chichibio; 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, Streicher)	13

No. 4 Aria Siano pronte (Don Pippo; . . . , Violoncelli und Kontrabässe)	17
No. 5 Quartetto S'oggi, oh Dei (Celidora, Lavina, Biondello, Calandrino; 2 Oboen, 2 Hörner, Streicher)	19
No. 6 Finale Su via, putti, presto (Celidora, Lavina, Auretta, Biondello, Calandrino, Don Pippo, Chichibio; 2 Oboen, 2 Hörner, Streicher)	30

ATTO PRIMO

Scena I

Camerone nel palazzo del Marchese comune a tutta la servitù, con varie porte, per cui s'entra nelle anticamere. Vi si vedono tavole, sedie, panche, livree, vesti di camera, ed altri vestiti appiccati alla muraglia.

CHICHIBIO, AURETTA, Servitori, e Serve, con altrettanti Perrucchieri, da' quali si fanno tutti acconciare il capo all'ultima moda, e cantano il seguente

Coro

TUTTI

Gran cuccagna, gran bagordi.
Fuora, fuora ventri ingordi;
Oggi s'ha ad empir il sacco;
Chè la reggia è qui di Bacco,
Del tripudio, e del piacer.

PARTE DEL CORO

Al sposino, al buon vecchietto
Scaldi Amor il freddo petto.
Mai d'amici provi inopia,
Goda in pace il cornucopia,
Noi godrem nel suo goder.

TUTTI

Gran cuccagna etc.

Finito il Coro, CHICHIBIO, ed ognuno de' Domestici paga, e licenzia il suo Perrucchiere. Tutti partono fuorchè AURETTA, ch'è l'ultima ad esser pettinata, e CHICHIBIO, che passeggiando in disparte osserva, ed ascolta il tutto.

AURETTA, PERRUCCHIERE, e CHICHIBIO in disparte

AURETTA

Sempre la più gentile, e la più bella
È l'ultima servita. Ora vediamo.
(si guarda nello specchio)
Sì, son contenta, eccovi un mezzo scudo.

PERRUCCHIERE

Illustrissima . . .

AURETTA (ridendo)

A me? . . .
Perchè non Eccellenza?

PERRUCCHIERE

Eccellenza, se vuol, giacch'è la moda,
Perdoni . . .

AURETTA

È forse poco?

PERRUCCHIERE (timido)

Non già, vorrei sol dire . . .
Che servii per amor, che per lei moro.

AURETTA

Quand'è così . . . sentite: anch'io v'adoro.

CHICHIBIO (da sé)

O che moneta falsa!

AURETTA

Egli è pagato.
(rimette il denaro in tasca. Il Perrucchiere parte consolato)

Scena II

CALZOLAIO, AURETTA; CHICHIBIO in disparte

CALZOLAIO

Ecco le scarpettine.

AURETTA

Ahimè!

CALZOLAIO

Che dice?

AURETTA

Mi paion strette.

CALZOLAIO

Ho meco la misura,
E se un tantin vi manca, il feci appunto
Perchè disse, che suol calzare stretto.
Questo non è difetto: già la pelle
Si rilascia ben presto.

AURETTA

È ver. Or dite:
Quanto vi devo?

CALZOLAIO

Nulla, mia Signora;
Mi meraviglio.

AURETTA

No, ditemi pure.

CALZOLAIO

Giacchè saper lo brama,
Scusi chi pena, ed ama:
Ardo per lei d'amore,
Bastami un picciol nicchio in quel bel core.

AURETTA

Non solo un picciol nicchio, ma un nicchione.
Io vi ringrazio.
(da sé)
(O quanto sei minchione!)
(Il Calzolaio parte allegro)

CHICHIBIO (da sé)

Oh maledetta! il fegato, la milza
Arder mi sento . . . eccone un altro.

Scena III

SARTORE, AURETTA; CHICHIBIO in disparte

AURETTA

O caro!
Voi siate il benvenuto; e 'l mio bustino?

SARTORE

Eccolo mia Signora.

AURETTA

O bello, o bel; ma il taglio
Non è egli troppo lungo?

SARTORE

Non son tre settimane,
Che venni da Parigi,
Tutte le Parigine
Lo portano così.

AURETTA

Dunque è la moda?

SARTORE

Anzi, Signora sì.

AURETTA

Vediamo adesso il conto.

SARTORE

Il conto è bell', e fatto: un occhiatina,
Un vizzo, un bel sorriso,
Un po' di speme . . .

AURETTA

(Oh che merlotto!) intendo:
Voi siete tutto mio,
Sperate pur, ci rivedremo. Addio.
(Il Sartore parte giubilando)

N° 1 Duetto

Violino I

Violino II

Viola

AURETTA

CHICHIBIO

Violoncello e Basso

Co-si si fa: due pa-ro-li - ne, quattr'oc-chia-ti - ne ci frut-tan

p

5

Violino I

AURETTA

CHICHIBIO

Violoncello e Basso

più —, che non si cre-de, e non s'av-ve-de chia-mar non sa, e non s'av-ve-de — chia-mar non sa.

accenna Chichibio

f

10 Recitativo *a tempo*

Co-si si fa? A ci-vet-ti - ne in-no-cen-ti - ne co-me sei tu, chi pre-sta fe-de, or ben si

p

16

Tu mi fai tor-to, tu mi fai tor-to, non son mai

ve - de diè un bac-ca - là, or ben si ve - de diè un bac-ca-là.

21

giun-ta a of-fen - der te, a of-fen - der te.

Mi ve-drai mor-to dal mal di pun-ta, già cre-po, ahi-mè!... Già

27

Non mo - rir, mia spe - me a - ma - ta, gran paz-zia sa-reb-be af-fè!

cre-po,... ahi-mè,... ahi-mè!... Ah, già

34

Non mo - rir, mia spe - me a - ma - ta,

l'al-ma è sti - va - la - ta, e ri - me-dio più non c'è! Ah, già l'al-ma è sti - va -

41

non mo-rir, mia spe-me a - ma - ta, non mo-rir, mia spe-me a - ma - ta, gran paz-zia sa-reb-be af-fa - ta,

ah, già l'al-ma è sti - va - la - ta, e ri - me - dio più non

cresc. f p

45

fè, non mo-rir, mia spe-me a - ma - ta, non mo-rir, mia spe-me a - ma - ta, non mo-rir, mia spe-me a - ma - ta, gran paz-
c'è! Ah, già l'al-ma è sti - va - la - ta, è sti - va - la - ta, è sti - va - la - ta, e ri -
cresce. f p

49

zia sa - reb - be af - fè, gran paz - zia sa - reb - be af - fè! Al mio (piange)
me - dio più non c'è, e ri - me - dio più non c'è!
f p sf p sf p

55

pian-to ce-dial - me-no. (piange anch'egli) Dunque di...
Di ri-cot-ta ho il cor nel se-no. Che vuoi da
sf l' sf p

62

dunque di... Sia-mo a-mi-ci,
me? Che vuoi da me, che vuoi da me? - Sia-mo a-mi-ci,
sf p

72

sia mo a-man-ti, io son tua da ca - po a piè, io son tua da ca - po a piè, io son tua da ca - po a
sia-mo a-man-ti, io son tuo da ca - po a piè, io son tuo, sia-mo a-man-ti, io son tuo da ca - po a
staccato sf p staccato

Allegro assai

piè, io son tua da ca - po a piè, io son tua da ca-po a piè. Non più smor-fie, non più pian-ti,
 piè, io son tuo da ca - po a piè, io son tuo da ca-po a piè. Non più smor-fie, non più pian-ti,
 sf p sf cresc. f p f

88
 non più smor-fie, non più pian-ti, van-neal dia-vol ge-lo - si - a, van-neal dia-vol ge-lo - si - a,
 non più smor-fie, non più pian-ti, van-neal dia-vol ge-lo - si - a, van-neal dia-vol ge-lo -
 p

95
 van - neal dia-vol, van-neal dia-vol ge-lo - si - a, ge-lo - si - a! Sia ri - cet-to l'al-ma
 si - a, van - neal dia-vol ge-lo - si - a, ge-lo - si - a! Sia ri - cet-to l'al-ma
 crescendo f

104
 mi - a sol d'a-mor, e sol di fè, sia ri - cet-to l'al-ma mi - a, sia ri - cet-to l'al-ma
 mi - a sol d'a-mor, e sol di fè, sia ri - cet-to l'al-ma
 p

112
 mi - a sol d'a - mor, e sol di fè! Sia ri - cet-to l'al-ma mi - a, sia ri - cet-to l'al-ma mi - a sol d'a -
 mi - a sol d'a - mor, e sol di fè! Sia ri - cet-to l'al-ma mi - a sol d'a -
 f p f

125

mor, e sol di fè.

mor, e sol di fè.

f

This musical score is for a piece in D major (two sharps) and 2/4 time. It consists of four staves. The first staff is a treble clef with a melody that includes eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff is a treble clef with a vocal line that includes the lyrics 'mor, e sol di fè.' and rests. The third staff is a bass clef with a vocal line that also includes the lyrics 'mor, e sol di fè.' and rests. The fourth staff is a bass clef with a bass line that includes eighth and sixteenth notes, and rests. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning of the fourth staff.

CALANDRINO, AURETTA, CHICHIBIO

Sono i primi a spuntar in sul mattino
La rosa, e 'l gelsomino,
Così Aurette, e Chichibio.

E 'l malandrino.

Auretta mia, Chichibio, vi saluto.

Son serva sua.

Buon giorno a noi Signori.

Ditemi, il Signor zio, di Ripasecca
Il Marchese, Don Pippo, il dolce sposo
Per le cui nozze esulta il mondo tutto,
E già si veste d'or il biondo Dio,
Non peranco lasciò
Le vedove sue piume?

In quest' ora ha costume
Di prima riscaldarle
Con potenti sospir, e poi lasciarle.

Già aperta è la famosa
Solennissima fiera,
Che sol per questa sera
Quel vecchio rimbambito di Don Pippo
Convocò da ogni parte, affinché fosse
Spettacolo pomposo alle sue nozze,
E a quelle della figlia;
Ma non fia meraviglia,
S' ei, che cerca lo scornio di Biondello,
Cadrà nel trabocchetto come certi
Pifferi di montagna sciagurati,
Che iti per pifferar fur pifferati.
Ch' ei dorma ancor non credo.

Sentiremo a momenti
Lo svegliarin.

Deh fatemi il piacere,
Caro Chichibio mio, ite a vedere,
Se nuota ancor in Lete, oppur s' è desto.

Questo lo posso far; (da sé:) (ma torno presto.)
Se nuota ancor in letto? . . . o sposo dolce!
O povera Lavina!
Se pesce tu ti fai, sarai tonnina.
(parte)

Scena V
AURETTA, e CALANDRINO

CALANDRINO
Auretta mia vezzosa,
Ditemi in confidenza,
Come stiamo d' amanti?

AURETTA
Oh, lei mi burla;
Di questo brutto ceffo
Nissuno s' innamora, al sol Chichibio
Il brutto piace.

CALANDRINO
In questo ei non è stolto;
Voi mi piacete molto,
Bellissima voi siete;
Ma, gli siete fedele?

AURETTA
E come!

CALANDRINO
Ed egli
Serbavi fedeltà? Non è geloso?

AURETTA
All' eccesso.

CALANDRINO
E se mai
In questa positura ei ci trovasse?
(l'abbraccia)

AURETTA
Oh guai!

Nº 2 Aria

Andante

CALANDRINO

Aria

Per esempio, s' io dicessi:
Bella Auretta.
Vezzosetta,
Fortunata vi vorrei,
Non c' è mal da far processi;
Se v' abbraccio,
Sol lo faccio
Per dir ciò, che bramerei;
Ma poi, se m' accorgessi,
Che già montasse in bestia,
Con tutta la modestia
Discorso cangerei.

AURETTA
Oh me meschina! ei viene,
E ci ha veduti.

CALANDRINO
Non vi scomponete,
Restiam così.

Scena VI

CHICHIBIO e detti (fingono non vederlo, CHICHIBIO s'avvanza piano piano ascoltando)

CALANDRINO
Così stavano stretti.
Come Dafne, ed Apollo
I semplicetti amanti, e l' una, e l' altro
Al vedermi rimase a chiuso labbro
Tinto il volto di rose, e di cinabro.

Violino I

Violino II

Viola

AURETTA

Violoncello e Basso

Se fos - se qui na - sco - so quell' Ar - gomio ge - lo - so, quell'

Ar - gomio ge - lo - so, o po - ve - ri - na me, oh po - ve - ri - na me! Di-

12

reb-be: oh ma-le-det-ta, pet-te-go-la, fra-schet-ta! La fe-del-tà dov' è?— La fe-del-tà dov' è?—

cre - - - scendo f p f p

16

Pur so-no in no-cen-te, pur so-no in no-cen-te, Se fos-se pre-sen-te,

22

di-reb-be tra sé. oh qui non c'è pe-ri-co-lo, oh qui non c'è pe-ri-co-lo; un ca-so sì ri-di-co-lo go-

27

der si de-ve af-fè. Oh qui non c'è pe-ri-co-lo; un ca-so sì ri-di-co-lo go-der si de-ve af-fè, go-

32

der si de-ve af-fè, go-der si de-ve af-fè. Oh po-ve-ri-na me, oh po-ve-ri-na

p f p

38

me! Se fos - se qui na - sco - so quell' Ar - go mio ge - lo - so: oh po - ve - ri - na

44

me, oh po - ve - ri - na me! Di - reb - be: oh ma le - det - ta, pet - te - go la, fra - schet - ta!

49

La fe - del - tà dov' è? - La fe - del - tà dov' è? - La fe - del - tà dov' è, dov' è, dov' è? - Pur

54

so - no in - no - cen - te, pur so - no in - no - cen - te. Se fos - se pre - sen - te, di - reb - be tra sé: oh

61

qui non c'è pe - ri - co - lo, oh qui non c'è pe - ri - co - lo; un ca - so sì ri - di - co - lo go - der sì de - ve af - fè.

65

Oh qui non c'è pe-ri-co-lo; un ca-so sì ri-di-co-lo go-der si de-ve af-fè; un

69

ca-so sì ri-di-co-lo go-der si de-ve af-fè; un ca-so sì ri-di-co-lo go-der si de-ve af-fè, go-

73

Recitativo

CHICHIBIO (*accostandosi*)

der si de-ve af-fè, go-der si de-ve af-fè. Un ca-so sì ri-di-co-lo go-der si de-ve af-fè!

p cresc. f p sfp

CHICHIBIO
Buon pro', Signori.

AURETTA
Ridi, ah ridi, Chichibio.

CALANDRINO
Ecco la scena,
Che vidi poco fa tra Lisa, e Tirsi.

CHICHIBIO
Bella sarà, ma ridere non posso.

CALANDRINO
Dorme Don Pippo?

CHICHIBIO
Ah, che ha il Demonio addosso.

AURETTA
Dimmi, che mai è stato?

CALANDRINO
A lui andaste?

CHICHIBIO
Ah non ci fossi andato.

AURETTA
Entrasti?

CHICHIBIO
Entrai
Pian pian allorchè intesi
Lamentevole voce
Di dolente usignuol.

CALANDRINO
E che diceva?

CHICHIBIO
Vieni Imeneo!

AURETTA
E tu?

CHICHIBIO
Eccomi, dissi.

CALANDRINO
Ed egli?

CHICHIBIO
A me pazzo, ignorante? ad un par mio? . . .
Nè molto vi mancò, che tutto tutto
Non mi versasse in capo
Il vaso di Pandora: onde so dirvi,
Ch' egli è pur troppo desto.
(S'ode il campanello di Don Pippo)

AURETTA
Il segno è questo,
Che vuol vestirsi.

CALANDRINO
Io me ne vado. A lui
Verrò frappoco, addio.
(In traccia voglio andar dell' Idol mio.)
(parte)

CHICHIBIO (*con ironia*)
Vanne, Aretta fedele,
E tu co' vezzi tuoi
Lo calma.

AURETTA
E tu non vieni?

CHICHIBIO

Io verrò poi.
(Auretta parte)
Quanto meglio staresti, Auretta mia,
Chiusa con Celidora, e con Lavina
In quella torre. Il mondo al fin direbbe,
Come si dice ognora:
Don Pippo a Celidora
Non vuol sposo Biondello,
Ma il Conte Lionetto. Essere sposo
Vuol Don Pippo a Lavina, e n'è geloso.
Or ci saria la coda;
Direbbesi, ch'è moda

L' intendersi fra loro
I servi, ed i padroni; onde d' accordo
Tengono là in prigion le lor ragazze,
E il servo, ed il padron son teste pazze.
Spira oggi l' anno appunto, che Biondello
Al Marchese giurò d' entrar con arte,
O con denaro in quella torre, e poi
Celidora sposar. Don Pippo astuto
Rise, e disse di sì.
Biondello è ancora qui. Stiamo a vedere,
S' oggi riesce al fin. Biondello mio,
Lasciala, te 'l dich' io, lasciala in rocca:
Meglio forse sarà se non ti tocca.

Nº 3 Aria

Presto

Oboi

Corni
in Do/C

Trombe
in Do/C

Violino I

Violino II

Viola

CHICHIBIO

Violoncello
e Basso

Ogni mo-

11

Violino I

CHICHIBIO

men - to di-con le don - ne sia-mo co - lon - ne di fe-del - tà, sia-mo co -

Violoncello
e Basso

17

lon - ne di fe-del - tà, di fe-del - tà, di fe-del - tà. Ma pic-ciòl ven - to d'un cin-cin-

24

na - to in - zi-bet - ta - to ca der le fa, ca-der le fa, ca-der le fa. Non

31

di - co del - le brut-te; son so - de qua - si tut-te. Non di - co del - le brut-te; son so - de qua - si

38

tut-te, se ven - to non ci va, se ven - to non ci va. Del-le bel - le va - na - rel - le io non

45

par-lo, io non par-lo; già si sa, già si ve-de, che la fe - de nel - le

53

bel - le è ra - ri - tà; già si ve-de, che la fe - de nel - le bel - le è ra - ri - tà, nel - le

61

bel - le è ra - ri - tà, è ra - ri - tà, è ra - ri - tà.

Scena VII

Veduta interiore della rocca. Camera di CELIDORA nella rocca stessa.
CELIDORA, e LAVINA, che ricamano

CELIDORA

Cavatina

Dura sorte d' una amante,
Che si nutre di speranza,
E se vien l' estremo istante,
Dubitare deve ancor!

S' egli pasce d' incostanza,
Perderà i suoi servi Amor.

LAVINA (scherzando)

A me tocca lagnarmi, e non a voi,
Amabil Contessina.
Non è poi gran rovina, e a tutto male,
Se la forza prevale,
E un giovine perdete,
D' altro giovine al fin sposa voi siete;
Ma a me così non va;
Per mia fatalità

S' io perdo Calandrino,
Ad un vecchio m' accoppia il rio destino.

CELIDORA (con dolce ironia)

Marchesina mia cara, o mamma mia!
Altro per me non v' è fatto a pennello,
Che il mio dolce Biondello, e s' io lo perdo,
Altri dell' amor mio non si lusinghi.
Pria passerò solinghi
Rinchiusa in questa rocca i giorni miei.
E d' altro io non sarei s' io fossi Europa,
E scendesse per me Giove qual toro.
Unico mio ristoro
Egli è, che il Conte Lionetto è savio,
Nè ancora mai rispose
A quanto il padre mio già gli propose.
Ama la libertà, vuol viver solo,
Siegue il proverbio antico,
E so, che ad un amico,
Più d' una volta già s' ha dichiarato:
Meglio è esser sol, che mal accompagnato.

LAVINA (come sopra)
Contessina mia figlia . . .

CELIDORA
Ah tralasciamo
Questi titoli vani.

LAVINA
Io sol m'avezzo
Così a chiamarvi in caso . . .

CELIDORA
In ogni caso noi saremo amiche.
(Si baciano)

LAVINA
Dunque, amica, per te se v'è un ristoro,
Niun ci sarà per me?

CELIDORA
Sì, la speranza.
Ah sì, che i fidi amanti

Sempre veglian per noi. Ma la custode
(S'ode il campanello della custode)
A sé m'appella, forse per le nozze
Gli ordini mi darà. Io vado a lei
Tu vanne alla tua stanza, ivi, o in giardino
M'attendi, or' or gli amici
Saranno al varco.
(parte)

LAVINA
Sì, sarei felici.

Cavatina

Bella sorte d'una amante,
Cui, se visse di speranza,
Alla fin l'estremo istante
Ricompensa ogni dolor.
Chi in amor non ha costanza
Mai non prova amico Amor.
(parte)

Scena VIII

Appartamento di DON PIPPO

DON PIPPO in veste di camera, poi AURETTA, indi CHICHIBIO

Recitativo

DON PIPPO

O paz-zo, o paz-zo, o paz-zo, paz-zis-si mo Bion-del-lo! Il gior-no è que-sto, che re-ste-rai scor-na-to, spol-

pa-to, spennacchia-to. Un an-no in-tie-ro non ti bastò di tem-po per fic-car quel tuo na-so nel-la roc-ca, e

con-se-guir mia fi-glia? Oh quan-to me-glio di-reb-be il mot-to su quel tuo por-to-ne, che sie-ru-di-to par, e si fa-

con-do: il più paz-zo di me non vi-de il mon-do! Ec-cel-len-za, buongior-no! O mia di-let-ta, o mel-

18 AURETTA DON PIPPO

li-flua Au-ret-ta! Che co-man-da! Tu sei la mia Di-do-ne, e do-po le mie noz-ze, im-man-ti-nen-te es-servogl'

22 AURETTA DON PIPPO

i-o E-ne-a, il tuo ser-ven-te. Cap-pe-ri! que-sta si sa-ria for-tu-na! Ma Chi-chi-bio die

25 AURETTA DON PIPPO AURETTA

fa? Bat-te la lu-na. È re-o in cri-men le-se: In-ar-ca il ci-glio... so-gua-i... For-se le

29 DON PIPPO

noz-ze? Ap-pun-to! Ci-te-re-a, le Gra-zi-e, e gli A-mo-ret-ti all' Ec-cel-len-za

32

mi-a fe-steg-gia-va-no in-tor-no. E-ra sul far del gior-no, e men-tre an-da-vo in dol-ce

36 AURETTA

vi-si-bi-li-o, il ma-le-det-to de-stom-mi, e mi tro-vai so-lo nel let-to. Chi-chi-bio non ne ha

39 DON PIPPO

col - pa, ei non sa - pe - a... Sa - rà co - sì, se tu lo di - ci, a - dun - que, pa - sto - sis - si - ma Auret - ta,

42 AURETTA
(accenna il lembo della veste)

in gra - zia tu - a, e già, che sposo io so - no, ven - ga, mi ba - ci il lem - bo, e gli per - do - no. Ec - co - lo qui.

46 DON PIPPO

Chi - chi - bio, quel - lo ch'è sta - to, è sta - to. O - ra m'u - di - te, e tut - ti i cen - ni miei fi - die - se - gui - te.

Scena X

N° 4 Aria

DON PIPPO

Sia - no pren - te al - le gran noz - ze, al - le gran noz - ze

Violoncello e Basso

11

cen - to e tren - ta e se - li, cen - to e tren - ta sei car - roz - ze. Da ip - po - gri - fi sian ti -

20

ra - te, che i più le - sti son di piè, che i più le - sti son di piè, che i più le - sti son di piè

27

All' A - rio - sto do - man - da - te, do - man - da - te la lor stal - la o - mai dov' è, dov' è

35

Le ca - mi - scie ac - cen - ti - na - ia, cal - ze e scar - pe cen - to pa - ia, le per - ru - che di Stri - go - nia sia - no in

42

pun - to tren - ta - tre, tren - ta - tre, sia - no in pun - to tren - ta - tre. Già ver - ran di Ba - bi - lo - nia

coi pennacchi i miei lacche. *)

*) Schlußvers der Arie, der vertont nicht vorliegt.

AURETTA
E i vestiti, ed i capelli?

DON PIPPO
Tutte l' ore nuovi, e belli.

CHICHIBIO
Gioie, fibbie, occhiali, e guanti?

DON PIPPO
Non vuo' cederla ad un re;
Tutto sia di brillanti
Di colore mordoré.
(ad AURETTA)
A te raccomando
La stalla, e cantina,
Staffieri,
Scudieri,
E i cabriolè.
(a CHICHIBIO)
Tu, va preparando
Dispensa, cucina,
I letti,
Confetti,
Liquori, e caffè,
E quando
Comando
Sia pronto il suppe.
(sta pensando)

AURETTA
O questa sì, ch' è bella,
In stalla una zitella
Farà comparsa affè.

CHICHIBIO
Oh questa è graziosina,
Farò una gelatina,
Farò un buon fricassé.

DON PIPPO
Andate,
(Sono per partire)
Restate,
(Si fermano)
Udite,
Partite,
(Partono ridendo)
Ognun badi a sé.

Qual giorno felice
Godere mi lice
Qual gioia per me!
(parte)

Scena XI

A destra, mura, che rinchiodono la città, di cui si vedranno gli edifici più alti. Queste formano un semicircolo, il quale ha in prospettiva una fortezza, di cui non si vede, che la parte di dietro, cioè il rovescio d'una fabbrica antica con una torre alta quattro piani. Fra questa fabbrica, e le muraglie, che la circondano, dalle cime d'alti cipressi si conoscerà esservi un giardino. Avanti le mura della rocca si vedrà una gran fossa con bastione, che va a finire con un folto bosco, che si vede dietro alla fortezza, e viene a terminare la parte sinistra del semicircolo, opposta alle mura della città. Nell' angolo della muraglia, che si perde fra il bosco, si vede un pertugio come una porta diroccata ricoperto di frondi degli alberi vicini, da cui sogliono segretamente uscire le due donzelle.

BIONDELLO, poi CELIDORA, CALANDRINO, poi LAVINA

BIONDELLO
L' ultima volta al fin, mura adorate,
Il tergo mi mostrate, e pria, che Febo
Agli antipodi scenda,
Vedrovvi il sen. All' arte, alle ricchezze,
A queste mie bellezze la tua torre,
Scimunito Don Pippo,
Oggi ceder vedrai, e darle il sacco
Stimo men d' una pippa di tabacco.

Aria*)

Che parli, che dica
Quel viso di pazzo;
Ho Venere amica,
Cupido è per me.

De' matti non curo
La furia, e schiamazzo:
Del mio, più sicuro
Trionfo non c' è.

Oh quanto voglio ridere
Stasera a quel suppe;
Sentir quel vecchio a stridere
È un gran baccano affè.

Ma parmi là in quel lato,
Che si muovan le frondi.
In quell' ombroso speco
Voglio celarmi, e vuo', s' è Celidora,
Sorprenderla, pian pian uscendo fuora.
(si nasconde)

*) Vgl. die Kompositionsskizze im Anhang, S. 88f.

Nº 5 Quartetto

Oboi
Corni in Mi♭ / Es
Violino I
Violino II
Viola
CELIDORA
LAVINA
BIONDELLO
CALANDRINO
Violoncello e Basso
Violino I
CELIDORA
LAVINA
BIONDELLO
CALANDRINO
Violoncello e Basso

sotto voce
sotto voce

(usce dal pertugio)

S'og-gi, oh Dei, spe - rar — mi fa-te la mia ca-ra li - ber-tà, la mia

p

ca - - - - - ra - li - ber-tà; ah di me non vi bur - la-te,

f p

ah di me non vi bur - la-te; sa - ria trop - pa cru-del - tà, sa - ria trop - pa cru-del - tà, sa - ria

f p

trop-pa cru-del - tà.

(uscendo)

Qui son io —, pu - pil - le a - ma - te, pu - pil - le a - ma - te, dub - bio al-

cun, dub-bio al-cun non vi sa - rà. A Don Pip-po le ri - sa-te que-sta se-ra o-gnun fa - rà, a Don Pip-po le ri -

(uscendo dal pertugio)

Chi m'ad - di - ta quel ch'a - do - ro? Ca-lan-

sa-te que-sta se-ra o-gnun fa - rà, que-sta se-ra o-gnun fa - rà

cresc. *f* *p*

22 51

dri - no mio dov' è? Ca-lan-dri - no mio dov' è? S'ei - non vie-ne, zi-tel - la io mo-ro: non - v'è

59

me - di - co - per me, non - v'è me - di - co - per - me, no, non v'è me - di - co per

64

me - Ec-col qui, mio bel te - so-ro, ec-col qui, mio bel te - so-ro, ec-col qui, mio bel te-so - ro, ho un buon

re-ci-pe per te, ho un buon re-ci-pe per te, buo-ne nuo-ve a tuo ri-sto-ro, buo-ne nuo-ve a tuo ri-

f p f f p f

sto-ro, pre-sto u-dra-i il co-mee il che, pre-sto u-dra - i il co - me il che.

p f p cresc. f

Ma fia poi ve-ro op-pur men-ti-te? ma fia poi ve-ro op-pur men-

Ma fia poi ve-ro op-pur men-ti-te? ma fia poi ve-ro op-pur men-

81

ti - te? Ba-da-te, ba-da-te, ba-da - te e di - te la ve - ri - tà! Ba-da-te, ba-

ti - te? Ba-da-te, ba-da-te, ba-da - te e di - te la ve - ri - tà! Ba-da-te, ba-

84

da - te, ba-da - te e di - te la ve - ri - tà, ba-da - te a di - te la ve - ri - tà.

da - te, ba-da - te e di - te la ve - ri - tà, ba-da - te a di - te la ve - ri - tà.

A - mor sin -

87

A - mor sin - ce - ro men - zo - gne ar - di - te mai pro - fe - ri - te, cer - to non

ce - ro men - zo - gne ar - di - te mai pro - fe - ri - te, cer - to non ha, mai pro - - fe -

ha, mai pro - fe - ri - te cer - to non ha. A-mor sin-ce-ro men-zog-ne ar-di - te mai pro - fe -
 ri - te cer-to non ha, cer - to non ha. A-mor sin-ce-ro men-zog-ne ar-di - te mai pro - fe -

96

ri - te cer-to non ha, mai pro-fe - ri - te — cer-to non ha. In un a - mi-co con-fi-do, e spe-ro.
 ri - te cer-to non ha, mai pro-fe - ri - te — cer-to non ha. lo ve lo

100

Ma qui ti vo-glio, e se non vie-ne, e se non vie-ne? -
 Ma qui, ma qui ti vo-glio, e se non vie-ne, e se non vie-ne? -
 Ma qui ti vo-glio e se non vie-ne, e se non vie-ne? -
 di - co: og - gi ver - rà! Un bell' im -



Un bell' im-bro - glio sa-reb - be af - fè, sa-reb - be af - fè.

Un bell' im-bro - glio sa-reb - be af - fè, sa-reb - be af - fè.

Un bell' im-bro - glio sa-reb - be af - fè, sa-reb - be af - fè.

bro - glio sa-reb - be af - fè, un bell' im-bro - glio sa-reb - be af - fè.



Zit-ti, zit-tior mi sov - vie-ne... o la bar-ca di Ca - ron-te, o di Co-cli-te quel



Me - glio il pon - te pia - ce a me, me-glio il pon - te pia - ce a me.

Me - glio il pon-te pia-ce a me, me-glio il pon - te pia - ce a me.

Me - glio il pon-te pia-ce a me, me-glio il pon-te pia - ce a me, me-glio il pon - te pia - ce a me.

pon-te... an - che a me, me-glio il pon - te an - che a me.

... allegro

Que-sto è l'u - ni - co spe - dien - te, que-sto è l'u - ni - co spe - dien - te, or si

Que-sto è l'u - ni - co spe - dien - te, que-sto è l'u - ni - co spe - dien - te, or si

Que-sto è l'u - ni - co spe - dien - te, que-sto è l'u - ni - co spe - dien - te, or si

Que-sto è l'u - ni - co spe - dien - te, que-sto è l'u - ni - co spe - dien - te, or si

Que-sto è l'u - ni - co spe - dien - te, que-sto è l'u - ni - co spe - dien - te, or si

pp crescendo f pp crescendo f

127

va - da a tro - var gen - te, or si va - da a tro - var gen - te, or si va - da a

va - da, or si va - da, or si va - da a tro - var gen - te, or si va - da a tro - var gen - te, or si

va - da a tro - var gen - te, or si va - da a tro - var gen - te, or si va - da, or si va - da

va - da, or si va - da, or si va - da a tro - var gen - te, or si va - da a tro - var gen - te, or si

133

tro - var gen - te. All' ar - mi, all' ar - mi! Qui fa -

va - da a tro - var gen - te. All' ar - mi, all' ar - mi! Qui fa -

a tro - var gen - te. Fuo - ra, fuo - ra! Qui fa - ti - ca non si spar - mi, qui fa -

va - da a tro - var gen - te. Fuo - ra, fuo - ra! Qui fa - ti - ca non si spar - mi, qui fa -

ti - ca non si spar - mi, non si guar - di, non si tar - di! Più non chie-da - si il per-chè!

ti - ca non si spar - mi, non si guar - di, non si tar - di! Più non chie-da - si il per-chè!

ti - ca non si spar - mi, non si guar - di, non si tar - di! Più non chie-da - si il per-chè! Que-sto è

ti - ca non si spar - mi, non si guar - di, non si tar - di! Più non chie-da - si il per-chè! Que-sto è

pp

Que - sto è l'u - ni - co spe - dien - te, or si va - da a tro - var

Que - sto è l'u - ni - co spe - dien - te, or si va - da a tro - var

l'u - ni - co spe - dien - te, or si va - da a tro - var gen - te, or si va - da a tro - var

l'u - ni - co spe - dien - te, or si va - da a tro - var gen - te, or si va - da a tro - var

f

gen - te. All' ar - mi, all' ar - mi! Qui fa - ti - ca non si spar - mi, non si

gen - te. All' ar - mi, all' ar - mi! Qui fa - ti - ca non si spar - mi, non si

gen - te. Fuo - ra fuo - ra! Qui fa - ti - ca non si spar - mi, qui fa - ti - ca non si spar - mi, non si

gen - te. Fuo - ra fuo - ra! Qui fa - ti - ca non si spar - mi, qui fa - ti - ca non si spar - mi, non si

f

guar - di, non si tar - di! Più non chie-da - si il per - ché! Non si guar-di, non si tar-di, più non

guar - di, non si tar - di! Più non chie-da - si il per - ché! Non si guar-di, non si tar-di, più non

guar - di, non si tar - di! Più non chie-da - si il per - ché! Non si guar-di, non si tar-di, più non

guar - di, non si tar - di! Più non chie-da - si il per - ché! Non si guar-di, non si tar-di, più non

pp f pp f pp f pp f

cre-

chie-da - si il per - ché! Non si guar - di, non si tar - di, più non chie - da - si il per-ché, più non chie-da-si il per-

chie-da - si il per - ché! Non si guar - di, non si tar - di, più non chie - da - si il per-ché, più non chie-da-si il per-

chie-da - si il per - ché! Non si guar - di, non si tar - di, più non chie - da - si il per-ché, più non chie-da-si il per-

chie-da - si il per - ché! Non si guar - di, non si tar - di, più non chie - da - si il per-ché, più non chie-da-si il per-

scendo f f p f p crescendo p

ché, più non chie-da-si il per - ché, più non chie-da-si il per-ché!

ché, più non chie-da-si il per - ché, più non chie-da-si il per-ché!

ché, più non chie-da-si il per - ché, più non chie-da-si il per-ché!

(Biondello e Calandrino partono)

ché, più non chie-da-si il per - ché, più non chie-da-si il per-ché!

crescendo f

* Zu den hier im Textbuch folgenden, von Mozart gestrichenen Textpartien vgl. den Krit. Bericht.

Scena XV

Veduta antecedente della rocca.

CALANDRINO, e BIONDELLO con Falegnami, che portano le legna per il ponte,
poi CELIDORA, e LAVINA salite per mezzo d'una scala a mano sopra le mura,
indi CHICHIBIO, ed AURETTA, alla fine DON PIPPO colle Guardie della rocca.

Nº 6 Finale

Allegro

Oboi
 Corni in Mi♭/Es
 Violino I
 Violino II
 Viola
 CELIDORA
 LAVINA
 AURETTA
 BIONDELLO
 CALANDRINO
 DON PIPPO
 CHICHIBIO
 Violoncello e Basso

Corni
 Violino I
 CELIDORA
 LAVINA
 AURETTA
 BIONDELLO
 CALANDRINO
 DON PIPPO
 CHICHIBIO
 Violoncello e Basso

sf p f

21

Su via, put - ti, pre - sto, pre - sto! Im - pian - ta - te i ca - val - let - ti, e le tra - vi col - le

p f

Ca-po - ma - stro, sia - te le - sto, so - lo un'

chia - vi ras - so - da - te - le a do - ver, ras - so - da - te - le a do - ver!

p crescendo f p

as - se vi s'as - set - ti sen - za chias - si, pur ch'io pas - si senz' a - ver - vi da ca - der, senz' a - ver - vi da ca -

40

Cor-ri, cor-ri... Ce-li-do-ra! Qui si su-da, e si la-vo-ra

der, senz' a-ver-vi da ca-der.

crescendo

f *p*

47

per la nostra li-ber-tà, qui si su-da, e si la-vo-ra per la no-stra li-ber-tà, per la no-stra li-ber-

Bra-vi, bra-vi, al-le-gra-men-te! Bra-vi, bra-vi, al-le-gra-men-te! Già vi man-ca po-co o

ta.

nien-te, e con-ten-to o-gnun sa-rà; già vi man-ca-po-co o nien-te, e con-ten-to o-gnun sa-rà-,

69

po - co o nien-te, e con - ten - to o-gnun sa - rà, e con - ten - to o-gnun sa - rà.

A quel vec-chio ma - le -

73

...mo-stre-re-mo i fi-chi fre-schi, A quel vec-chio ma-le - det - to, a quel vec-chio ma-le -

...mo-stre-re-mo i fi-chi fre-schi, A quel vec-chio ma-le - det - to, a quel vec-chio ma-le -

...mo-stre-re-mo i fi-chi fre-schi, mo-stre-re-mo i fi-chi fre-schi, A quel vec-chio ma-le -

det-to... A quel vec-chio ma-le - det - to, a quel vec-chio ma-le -

det-to mo - stre-re - moi fi - chi fre-schi, mo-stre-re-moi fi - chi fre-schi, i fi - chi fre-schi, i fi - chi fre - schi, e quel

det-to mo - stre-re - moi fi - chi fre-schi, mo-stre-re-moi fi - chi fre-schi, i fi - chi fre-schi, i fi - chi fre - schi, e quel

det-to mo - stre-re - moi fi - chi fre-schi, mo-stre-re-moi fi - chi fre-schi, i fi - chi fre-schi, i fi - chi fre - schi, e quel

det-to mo - stre-re - moi fi - chi fre-schi, mo-stre-re-moi fi - chi fre-schi, i fi - chi fre-schi, i fi - chi fre - schi, e quel

crescendo *p*

con-te Li-o - net-to con gran na - so re - ste - rà, e quel con-te Li-o - net-to con gran na - so, con gran

con-te Li-o - net-to con gran na - so re - ste - rà, e quel con-te Li-o - net-to con gran na - so, con gran

con-te Li-o - net-to con gran na - so re - ste - rà, e quel con-te Li-o - net-to con gran na - so, con gran

con-te Li-o - net-to con gran na - so re - ste - rà, e quel con-te Li-o - net-to con gran na - so, con gran

sf p *sf p*

na - so, con gran na - so re - ste - rà, con gran na - so re - ste - rà, con gran na - so re - ste -

na - so, con gran na - so re - ste - rà, con gran na - so re - ste - rà, con gran na - so re - ste -

na - so, con gran na - so re - ste - rà, con gran na - so re - ste - rà, con gran na - so re - ste -

na - so, con gran na - so re - ste - rà, con gran na - so re - ste - rà, con gran na - so re - ste -

94

p

rà. Se la go - dre-mo poi que-sta se-ra, se la go - dre-mo poi que-sta

rà. Se la go - dre-mo poi que-sta se-ra, se la go - dre-mo poi que-sta

rà. Se la go - dre-mo poi que-sta se-ra, se la go - dre-mo poi que-sta

rà. Se la go - dre-mo poi que-sta se-ra, se la go - dre-mo poi que-sta

se - ra, e ri - de - re - mo, e ri - de - re - mo in ve - ri -
 se - ra, e ri - de - re - mo, e ri - de - re - mo in ve - ri -
 se - ra, e ri - de - re - mo, e ri - de - re - mo in ve - ri -
 se - ra, e ri - de - re - mo, e ri - de - re - mo in ve - ri -

tà, se la go - dre - mo poi que - sta se - ra, e ri - de - re - mo in ve - ri - tà, in ve - ri -
 tà, se la go - dre - mo poi que - sta se - ra, e ri - de - re - mo in ve - ri - tà, in ve - ri -
 tà, in ve - ri - tà
 tà, in ve - ri - tà

ta e ri-de - re - moin ve - ri-
tà e ri-de - re - moin ve - ri-
se la go - dre - mo poi que - sta se - ra, e ri-de - re - moin ve - ri - tà, e ri-de - re - moin ve - ri-
se la go - dre - mo poi que - sta se - ra, e ri-de - re - moin ve - ri - tà, e ri-de - re - moin ve - ri-

[illegible]

Recitativo

Ma se il Mar-die-se ci ar-ri-va ad-dos-so?

Ma se il Mar-die-se ci ar-ri-va ad-dos-so?

re-mo.

f

Adagio

pp *f* *pp*

sotto voce

A no-stre spe-se si ri-de-rà,

sotto voce

A no-stre spe-se si ri-de-rà,

sotto voce

A no-stre spe-se si ri-de-rà,

sotto voce

A no-stre spe-se si ri-de-rà,

pp *f* *pp*

a no-stre spe-se si ri-de-rà, si ri-de-
 a no-stre spe-se si ri-de-rà, si ri-de-
 a no-stre spe-se si ri-de-rà, si ri-de-
 a no-stre spe-se si ri-de-rà, si ri-de-

f *pp*

139

rà, si ri-de-rà!
 rà, si ri-de-rà!
 rà, si ri-de-rà!
 rà, si ri-de-rà!

f *pp*

Co-sa di-ci?

Co-sa

(frettolosa)

Miei si-gno-ri, miei si-gno-ri, oh gua-i, oh gua-i!

Co-sa di-ci?

Co-sa di-ci?

Che mai fu? Co-sa di-ci? Co-sa di-ci? Che mai fu?

di-ci? Che mai fu? Co-sa di-ci? Co-sa di-ci? Che mai fu?

Co-sa di-ci? Co-sa di-ci? Co-sa di-ci? Co-sa di-ci? Che mai fu?

Co-sa di-ci? Co-sa di-ci? Co-sa di-ci? Co-sa di-ci? Che mai fu?

fp

Il Mar-che-se non c'è più, il Mar-che-se non c'è

Il pa-dro-ne è già sor - ti - to, il pa-dro-ne è già sor - ti - to,

fp *fp* *fp* *fp*

159

più, il pa-dro-ne è già sor - ti - to, il Mar-che-se non c'è più,

il pa-dro-ne è già sor - ti - to, il Mar-che-se non c'è

il pa-dro-ne è già sor - ti - to, il Mar-che-se non c'è più, il Mar-che-se non c'è più

più, il pa - dro-ne è già sor-ti - to, il Mar - che-se non c'è più, il Mar-che - se non c'è

il Mar-che-se non c'è più, il Mar-che-se non c'è più, il Mar-che-se non c'è più

più, il Mar-che-se non c'è più, il Mar-che-se non c'è più, il Mar-che-se non c'è più

Sa-rà for-se an-da-to in fie-ra a com-pra-re qual-che co - sa per La-

178

vi - na su - a spo - sa, qui ve - nir non pen - se -

183

rà, qui ve - nir non pen - se - rà.

f *p*

189

Ma, se pur ve-nir-ci pen-sa, poi-chè il dia - vol non fa fe-sta,

Ma, se pur ve-nir-ci pen-sa, poi-chè il dia - vol non fa fe-sta, io scom -

Ma, se pur ve-nir-ci pen-sa, poi-chè il dia - vol non fa fe-sta,

...poi-chè il dia - vol non fa fe-sta, io scommet-to la mia te-sta, ch'o-gnun

crescendo *f*

io scom - met-to la mia te - sta, ch'o-gnun mal, ch'o-gnun
met-to la mia te - sta, ch'o-gnun mal la pas-se - rà, io scom-met-to la mia te - sta, ch'o-gnun mal, ch'o-gnun
io scom - met-to la mia te - sta, ch'o-gnun mal la pas-se - rà, ch'o-gnun mal, ch'o-gnun
mal la pas-se - rà, io scom-met-to la mia te - sta, ch'o-gnun mal la pas-se - rà, ch'o-gnun mal, ch'o-gnun

206

mal, ch'o-gnun mal la pas - se - rà, ch'o-gnun mal la pas - se - rà, ch'o-gnun mal la pas - se - rà.
mal, ch'o-gnun mal la pas - se - rà, ch'o-gnun mal la pas - se - rà, ch'o-gnun mal la pas - se - rà.
mal, ch'o-gnun mal la pas - se - rà, ch'o-gnun mal la pas - se - rà, ch'o-gnun mal la pas - se - rà.
mal, ch'o-gnun mal la pas - se - rà, ch'o-gnun mal la pas - se - rà, ch'o-gnun mal la pas - se - rà.
sfp sfp

214

An-diam. Se a

An-diam spi - an - do, Au - ret - ta mi - a, per o - gni vi - a del - la cit - tà.

220

(partono, poi ritornano)

ca-so qu'il cac - cia il ven - to in un mo - men - to sa - re - mo qua, in un mo - men - to sa - re - mo qua.

...in un mo - men - to sa - re - mo qua.

(da sé di lontano)

Cor-po di Sa-ta-nas - so! Co-sa vuol dir quel chiasso? Che dia - volsi la-vo - ra? Che

p *f*

234

sotto voce

Ma il pon-te non va a-van-ti, pur gli uo-mi-ni son tan-ti, tra-va-glian più d'un

sotto voce

Ma il pon-te non va a-van-ti, pur gli uo-mi-ni son tan-ti, tra-va-glian più d'un

sotto voce

Ma il pon-te non va a-van-ti, pur gli uo-mi-ni son tan-ti, tra-va-glian più d'un

sotto voce

Ma il pon-te non va a-van-ti, pur gli uo-mi-ni son tan-ti, tra-va-glian più d'un

gen - te è quel - la lì? Cor-po di Sa - ta-nas-so!

p *f*

o - ra. Che gen - te è que - sta qui? Ma il pon - te non va a - van - ti, pur gli uo - mi - ni son
 o - ra. Che gen - te è que - sta qui? Ma il pon - te non va a - van - ti, pur gli uo - mi - ni son
 o - ra. Che gen - te è que - sta qui? Ma il pon - te non va a - van - ti, pur gli uo - mi - ni son
 o - ra. Che gen - te è que - sta qui? Ma il pon - te non va a - van - ti, pur gli uo - mi - ni son
 Co - sa vuol dir quel dias - so?

crescendo

tan - ti, tra - va - glian più d'un o - ra. Che gen - te è que - sta
 tan - ti, tra - va - glian più d'un o - ra. Che gen - te è que - sta
 tan - ti, tra - va - glian più d'un o - ra. Che gen - te è que - sta
 tan - ti, tra - va - glian più d'un o - ra. Che gen - te è que - sta
 Che dia - vol si fa - vo - ra? Che gen - te è quel - la lì?

p f p f

qui? Che gen-te è que-sta qui? Che gen-te, che gen - te è que - sta qui?

qui? Che gen-te è que-sta qui? Che gen-te, che gen - te è que - sta qui?

qui? Che gen-te è que-sta qui? Che gen-te, che gen - te è que - sta qui?

qui? Che gen-te è que-sta qui? Che gen-te, che gen - te è que - sta qui? *(verso la porta della rocca)*

Fuo-ra, guar-die del-la

p

253

roc-ca, col-lo spie-do, e col-la roc-ca, i - te me-co, e quei bric-co-ni sia-te pre-ste ad ar - re - star, sia-te pre-ste ad ar-re-

p

Vie-ne la guar-dia, vie - ne la guar-dia!

(correndo)

Vie - ne la guar-dia, vie - ne la guar-dia!

star!

Vie - ne la guar-dia! Vie - ne la guar-dia!

f

Ah, siam tra-di-ti! Ah, siam tra-di-ti! ahi - mè, ahi - mè, ahi -

Ah, siam tra-di-ti! Ah, siam tra-di-ti! ahi - mè, ahi - mè, ahi -

Ah, siam tra-di-ti! Ah, siam tra-di-ti! ahi-mè, ahi-mè,

Ah, siam tra-di-ti! Ah, siam tra-di-ti! sotto voce

Ah, siam tra-di-ti! Ah, siam tra-di-ti! Ah, siam tra-di-ti, sia-mo spe-di-ti, ah, siam tra-di-ti, sia-mo spe-

sotto voce

Ah, siam tra-di-ti! Ah, siam tra-di-ti! Ah, siam tra-di-ti, sia-mo spe-di-ti, ah, siam tra-di-ti, sia-mo spe-

p

mè, ahi - mè, ahi - mè, ahi - mè!
 mè, ahi - mè, ahi - mè, ahi - mè!
 ahi-mè, ahi-mè, ahi-mè!
 ahi - mè, ahi - mè, ahi - mè!
 di - ti, ah, siam tra - di - ti, sia - mo spe - di - ti, sia - mo spe - di - ti!
 Non c'è più tem - po, non c'è ra -
 di - ti, ah, siam tra - di - ti, sia - mo spe - di - ti, sia - mo spe - di - ti!

280

Ah, siam tra - di - ti!
 Ah, siam tra - di - ti!
 Ah, siam tra - di - ti!
 Ah, siam tra - di - ti!
 Ah, siam tra - di - ti!
 Ah, siam tra - di - ti!
 gio - ne, an - dar pri - gio - ne con - vie - ne af - fè, an - dar pri - gio - ne con - vie - ne af - fè! Non c'è più
 Ah, siam tra - di - ti!

mè! An-dar pri - gio-ne con-vie-ne af - fè, con-vie-ne af - fè, con-vie-ne af - fè, con-vie-ne af-fè.

mè! An-dar pri - gio-ne con-vie-ne af - fè, con-vie-ne af - fè, con-vie-ne af - fè, con-vie-ne af-fè.

mè! An-dar pri - gio-ne con-vie-ne af - fè, con-vie-ne af - fè, con-vie-ne af - fè, con-vie-ne af-fè.

mè! An-dar pri - gio-ne con-vie-ne af - fè, con-vie-ne af - fè, con-vie-ne af - fè, con-vie-ne af-fè.

mè! An-dar pri - gio-ne con-vie-ne af - fè, con-vie-ne af - fè, con-vie-ne af - fè, con-vie-ne af-fè.

Si! An-dar pri - gio-ne con-vie-ne af - fè, con-vie-ne af - fè, con-vie-ne af - fè, con-vie-ne af-fè.

mè! An-dar pri - gio-ne con-vie-ne af - fè, con-vie-ne af - fè, con-vie-ne af - fè, con-vie-ne af-fè.

301

Andante maestoso

Io so-no of-fe-so!

Io so-no of-fe-so!

La mia Ec-cel-len-za la pre-po-ten-za sof-frir non de, no, no, no, sof-

309 Allegro

frir, sof-frir non de! E voi, pet-te-go-le, la pa-ghe-

re-te, la pa-ghe-re-te! E voi, pet-te-go-le, e voi, pet-

p *cresc.* *f*

321

te-go-le, la pa-ghe-re-te, v'ac-cor-ge-re-te do-po il sup-pé, do-po il sup-pé, do-po il sup-

lo cer-ca - vo il car-del - li-no, che di gab - bia mi fug - gi.

pe, do-po il sup - pe!

p

As-col-

ta - vo un ca - na - ri - no, il cui can - to mi ra - pi.

Voi ta-ce-te, sie-te paz-ze, que-stae tut-ta fal-si -

Non han col-pa le ra-gaz-ze, tu sei paz-zo, già si sa, tu sei paz-zo, già si sa. Se voi

Non han col-pa le ra-gaz-ze, tu sei paz-zo, già si sa, tu sei paz-zo, già si sa. Se voi

Non han col-pa le ra-gaz-ze, tu sei paz-zo, già si sa, tu sei paz-zo, già si sa. Se voi

Non han col-pa le ra-gaz-ze, tu sei paz-zo, già si sa, tu sei paz-zo, già si sa. Se voi

Non han col-pa le ra-gaz-ze, tu sei paz-zo, già si sa, tu sei paz-zo, già si sa. Se voi

ta! Su via, guar-die, li pren -

Non han col-pa le ra-gaz-ze, tu sei paz-zo, già si sa, tu sei paz-zo, già si sa. Se voi

f

344

guar-die vi mo - ve - te, il ba - sto-ne pro-ve - re - te, ed o-gnun si pen-ti - rà, ed o-

guar-die vi mo - ve - te, il ba - sto-ne pro-ve - re - te, ed o-gnun si pen-ti - rà, ed o-

guar-die vi mo - ve - te, il ba - sto-ne pro-ve - re - te, ed o-gnun si pen-ti - rà, ed o-

guar-die vi mo - ve - te, il ba - sto-ne pro-ve - re - te, ed o-gnun si pen-ti - rà, ed o-

guar-die vi mo - ve - te, il ba - sto-ne pro-ve - re - te, ed o-gnun si pen-ti - rà, ed o-

de - te, in pri - gion il con-du - ce - te, ed o-gnun si pen-ti - rà, si pen - ti - rà, ed o-

guar-die vi mo - ve - te, il ba - sto-ne pro-ve - re - te, ed o-gnun si pen-ti - rà, ed o-

gnun si pen-ti - rà. A-scol-ta-vo un ca-na - ri - no...

gnun si pen-ti - rà. lo cer-ca-vo il car-del - li - no...

gnun si pen-ti - rà.

gnun si pen-ti - rà.

gnun si pen-ti - rà.

gnun si pen-ti - rà. Voi ta-ce-te, sie-te paz-ze, que-sta è tut-ta fal-si-

gnun si pen-ti - rà.

p f p f

Tu sei paz-zo, già si sa, tu sei paz-zo, già si

Tu sei paz-zo, già si sa, tu sei paz-zo, già si

Tu sei paz-zo, già si sa, tu sei paz-zo, già si

Non han col-pa le ra - gaz - ze, non han col-pa le ra - gaz - ze, tu sei paz-zo, già si sa, tu sei paz-zo, già si

Non han col-pa le ra - gaz - ze, non han col-pa le ra - gaz - ze, tu sei paz-zo, già si sa, tu sei paz-zo, già si

tà!

Non han col-pa le ra - gaz - ze, non han col-pa le ra - gaz - ze, tu sei paz-zo, già si sa, tu sei paz-zo, già si

sa. Non han col-pa le ra - gaz - ze, tu sei paz-zo, già si

sa. Non han col-pa le ra - gaz - ze, tu sei paz-zo, già si

sa. Non han col-pa le ra - gaz - ze, tu sei paz-zo, già si

sa. Non han col-pa le ra - gaz - ze, tu sei paz-zo, già si sa,

sa. Non han col-pa le ra - gaz - ze, tu sei paz-zo, già si sa,

sa. Non han col-pa le ra - gaz - ze, tu sei paz-zo, già si sa,

365

sa, tu sei paz-zo, già si sa, già si sa, già si sa, già si sa, già si sa.

sa, tu sei paz-zo, già si sa, già si sa, già si sa, già si sa, già si sa.

sa, tu sei paz-zo, già si sa, già si sa, già si sa, già si sa, già si sa.

tu sei paz-zo, già si sa, già si sa, già si sa, già si sa, già si sa, già si sa.

tu sei paz-zo, già si sa, già si sa, già si sa, già si sa, già si sa, già si sa.

tu sei paz-zo già si sa, già si sa, già si sa, già si sa, già si sa, già si sa.

Presto
373

Violino I

CELIDORA

LAVINA

AURETTA

BIONDELLO

CALANDRINO

DON PIPPO

CHICHIBIO

C O R O

Canto

Alto

Tenore

Basso

Violoncello e Basso

f

s

s

s

Re-ste-ranno min-chio-na-ti, re-ste-ranno min-chio-

Re-ste-ranno min-chio-na-ti, re-ste-ranno min-chio-

Re-ste-ranno min-chio-

Re-ste-ranno min-chio-na-ti, re-ste-ranno min-chio-

Re-ste-ranno min-chio-

Ai - to, all' ar-mi, o miei sol-da-ti!

Re-ste-ranno min-chio-

379

na - ti, a re-star sa-rem-mo mat-ti, a re-star sa-rem-mo mat-ti!

na - ti, a re-star sa-rem-mo mat-ti, a re-star sa-rem-mo mat-ti!

na - ti, a re-star sa-rem-mo mat-ti, a re-star sa-rem-mo mat-ti!

na - ti, a re-star sa-rem-mo mat-ti, a re-star sa-rem-mo mat-ti!

na - ti, a re-star sa-rem-mo mat-ti, a re-star sa-rem-mo mat-ti!

Or - - sù via, ve - ni - te a' fat-ti! Si ve - drà chi vin-ce-

na - ti, a re-star sa-rem-mo mat-ti!

385

Re-ste-ran-no min-chio - na-ti, a re-star sa-rem-mo mat-ti,

Re-ste-ran-no min-chio - na-ti, a re-star sa-rem-mo mat-ti,

Re-ste-ran-no min-chio - na-ti, a re-star sa-rem-mo mat-ti,

Re-ste-ran-no min-chio - na-ti, a re-star sa-rem-mo mat-ti,

Re-ste-ran-no min-chio - na-ti, a re-star sa-rem-mo mat-ti,

rà. Alto, all' ar - mi, o miei sol - da-ti! Or-sù via, ve-ni-te a'.

Re-ste-ran-no min-chio - na-ti, a re-star sa-rem-mo mat-ti,

Si ve - drà chi vin-ce - rà, si ve - drà, si ve -

Si ve - drà chi vin-ce - rà, si ve - drà, si ve -

Si ve - drà chi vin-ce - rà, si ve - drà, si ve -

Si ve - drà chi vin-ce - rà, si ve - drà, si ve -

391

si ve-drà chi vin-ce - rà, chi vin-ce-rà, chi vin-ce - rà, si ve-drà chi vin-ce - rà, chi vin-ce-rà, chi vin-ce - rà, si ve-

si ve-drà chi vin-ce - rà, chi vin-ce-rà, chi vin-ce - rà, si ve-drà chi vin-ce - rà, chi vin-ce-rà, chi vin-ce - rà, si ve-

si ve-drà chi vin-ce - rà, chi vin-ce-rà, chi vin-ce - rà, si ve-drà chi vin-ce - rà, chi vin-ce-rà, chi vin-ce - rà, si ve-

si ve-drà chi vin-ce - rà, chi vin-ce-rà, chi vin-ce - rà, si ve-drà chi vin-ce - rà, chi vin-ce-rà, chi vin-ce - rà, si ve-

si ve-drà chi vin-ce - rà, chi vin-ce-rà, chi vin-ce - rà, si ve-drà chi vin-ce - rà, chi vin-ce-rà, chi vin-ce - rà, si ve-

fat - ti! Si ve-drà chi vin-ce - rà, chi vin-ce-rà, chi vin-ce - rà, si ve-

si ve-drà chi vin-ce - rà, chi vin-ce-rà, chi vin-ce - rà, si ve-drà chi vin-ce - rà, chi vin-ce-rà, chi vin-ce - rà, si ve-

drà, si ve-drà chi vin-ce - rà, chi vin-ce-rà, chi vin-ce - rà, si ve-

drà, si ve-drà chi vin-ce - rà, chi vin-ce-rà, chi vin-ce - rà, si ve-

drà, si ve-drà chi vin-ce - rà, chi vin-ce-rà, chi vin-ce - rà, si ve-

drà, si ve-drà chi vin-ce - rà, chi vin-ce-rà, chi vin-ce - rà, si ve-

drà, si ve-drà chi vin-ce - rà, chi vin-ce-rà, chi vin-ce - rà, si ve-

f

396

drà chi vin-ce - rà. Si ve - drà chi vin-ce - rà, si ve - drà chi vin - ce - rà

drà chi vin-ce - rà. Si ve - drà chi vin-ce - rà, si ve - drà chi vin - ce - rà

drà chi vin-ce - rà. Si ve - drà chi vin - ce - rà, si ve - drà chi vin - ce - rà

drà chi vin-ce - rà. Si ve - drà chi vin - ce - rà, si ve -

drà chi vin-ce - rà. Si ve - drà chi vin - ce - rà, si ve -

drà chi vin-ce - rà. Si ve -

drà chi vin-ce - rà.

drà chi vin-ce - rà.

drà chi vin-ce - rà.

drà chi vin-ce - rà.

404

This musical score is for the song 'Si ve-drà chi vin-ce-rà'. It is written for a vocal soloist and a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score consists of 12 measures. The vocal line begins with a long note on the first measure, followed by a series of eighth and quarter notes. The piano accompaniment provides a steady harmonic support with chords and moving lines in both hands. The lyrics are written below the vocal line.

si ve - drà chi vin - ce - rà, si ve - drà chi vin - ce - rà, si ve - drà chi vin - ce -

drà chi vin - ce - rà, si ve - drà chi vin - ce - rà, si ve - drà chi vin - ce - rà, si ve - drà chi vin - ce -

drà chi vin - ce - rà, si ve - drà chi vin - ce - rà, si ve - drà chi vin - ce - rà, si ve - drà chi vin - ce -

Si ve - drà, si ve - drà, si ve -

drà chi vin - ce - rà, si ve - drà chi vin - ce - rà, si ve - drà chi vin - ce - rà, si ve - drà chi vin - ce -

Si ve - drà, si ve - drà, si ve -

Si ve - drà, si ve - drà, si ve -

Si ve - drà, si ve - drà, si ve -

411

rà, si ve - drà chi vin - ce - rà! Re - ste - ran - no min - chio - na - ti,
 rà, si ve - drà chi vin - ce - rà! Re - ste - ran - no min - chio - na - ti,
 rà, si ve - drà chi vin - ce - rà! Re - ste - ran - no min - chio - na - ti,
 rà, si ve - drà chi vin - ce - rà! Re - ste - ran - no min - chio -
 rà, si ve - drà chi vin - ce - rà! Re - ste - ran - no min - chio -
 drà, si ve - drà chi vin - ce - rà! Al - to, all' ar - mi, o miei sol - da - ti! Or - sù via, ve - ni - te a
 rà, si ve - drà chi vin - ce - rà! Re - ste - ran - no min - chio - na - ti,
 drà, si ve - drà, si ve - drà chi vin - ce - rà! Si ve - drà chi vin - ce - rà, si ve - drà chi vin - ce -
 drà, si ve - drà, si ve - drà chi vin - ce - rà!
 drà, si ve - drà, si ve - drà chi vin - ce - rà!
 drà, si ve - drà, si ve - drà chi vin - ce - rà!

417

a re-star sa-rem-mo mat - ti, si ve-drà chi vin-ce - rà!

a re-star sa-rem-mo mat - ti, si ve-drà chi vin-ce - rà!

a re-star sa-rem-mo mat - ti, si ve-drà chi vin-ce - rà!

na - ti, a re-star sa-rem-mo mat - ti, si ve-drà chi vin-ce -

na - ti, a re-star sa-rem-mo mat - ti, si ve-drà chi vin-ce -

fat - ti, or - sù via, ve - ni - tea' fat - ti, si ve-drà chi vin-ce -

a re-star sa-rem-mo mat - ti, si ve-drà chi vin-ce - rà,

rà

rà, si ve - drà chi vin - ce - rà

sotto voce

Si ve - drà chi vin - ce - rà, si ve - drà chi vin - ce -

sotto voce

Si ve - drà chi vin - ce -

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

428

drà _____, si ve - drà _____, sì, si ve - drà chi vin - ce - rà, chi vin-ce - rà, chi vin-ce -

drà _____, si ve - drà _____, sì, si ve - drà chi vin - ce - rà, chi vin-ce - rà, chi vin-ce -

drà _____, si ve - drà _____, sì, si ve - drà chi vin - ce - rà, chi vin-ce - rà, chi vin-ce -

drà _____, si ve - drà _____, sì, si ve - drà chi vin - ce - rà, chi vin-ce - rà, chi vin-ce -

drà _____, si ve - drà _____, sì, si ve - drà chi vin - ce - rà, chi vin-ce - rà, chi vin-ce -

si ve - drà _____, sì, si ve - drà chi vin - ce - rà, chi vin-ce - rà, chi vin-ce -

drà _____, si ve - drà _____, sì, si ve - drà chi vin - ce - rà, chi vin-ce - rà, chi vin-ce -

Si ve - drà _____, sì,

Si ve - drà _____, sì,

Si ve - drà _____, sì,

Si ve - drà _____, sì,

p cresc.

438

ra, chi vin-ce - rà, si ve - drà chi vin-ce - rà, si ve-drà, si ve-drà, si ve-drà,

ra, chi vin-ce - rà, si ve - drà chi vin-ce - rà, si ve-drà, si ve-drà, si ve-drà,

ra, chi vin-ce - rà, si ve - drà chi vin-ce - rà, si ve-drà, si ve-drà, si ve-drà,

f ra, chi vin-ce - rà, si ve - drà chi vin-ce - rà, si ve-drà, si ve-drà, si ve-drà,

f ra, chi vin-ce - rà, si ve - drà chi vin-ce - rà, si ve-drà, si ve-drà, si ve-drà,

f ra, chi vin-ce - rà, si ve - drà chi vin-ce - rà!

ra, chi vin-ce - rà, si ve - drà chi vin-ce - rà, si ve-drà, si ve-drà, si ve-drà,

si ve - drà chi vin-ce - rà! Si ve - drà, si ve - drà, si ve -

si ve - drà chi vin-ce - rà! Si ve - drà, si ve - drà, si ve -

si ve - drà chi vin-ce - rà! Si ve - drà, si ve - drà, si ve -

si ve - drà chi vin-ce - rà! Si ve - drà, si ve - drà, si ve -

f

444

si, si ve - drà chi vin - ce - rà, si ve-drà, si ve-drà, si ve-drà, si, si ve-

si, si ve - drà chi vin - ce - rà, si ve-drà, si ve-drà, si ve-drà, si, si ve-

si, si ve - drà chi vin - ce - rà, si ve-drà, si ve-drà, si ve-drà, si, si ve-

si, si ve - drà chi vin - ce - rà, si ve-drà, si ve-drà, si ve-drà, si, si ve-

Si ve - drà chi vin - ce - rà, si ve - drà, si ve - drà, si ve - drà, si, si ve-

si, si ve - drà chi vin - ce - rà, si ve-drà, si ve-drà, si ve-drà, si, si ve-

drà, si ve - drà chi vin - ce - rà, si ve - drà, si ve - drà, si ve - drà, si ve-

drà, si ve - drà chi vin - ce - rà, si ve - drà, si ve - drà, si ve - drà, si ve-

drà, si ve - drà chi vin - ce - rà, si ve - drà, si ve - drà, si ve - drà, si ve-

drà, si ve - drà chi vin - ce - rà, si ve - drà, si ve - drà, si ve - drà, si ve-

450

drà chi vin-ce - rà, chi vin - ce - rà, chi vin - ce - rà, chi vin - ce - rà!

drà chi vin-ce - rà, chi vin - ce - rà, chi vin - ce - rà, chi vin - ce - rà!

drà chi vin-ce - rà, chi vin - ce - rà, chi vin - ce - rà, chi vin - ce - rà!

drà chi vin-ce - rà, chi vin - ce - rà, chi vin - ce - rà, chi vin - ce - rà!

drà chi vin-ce - rà, chi vin - ce - rà, chi vin - ce - rà, chi vin - ce - rà!

drà chi vin-ce - rà, si ve-drà chi vin-ce - rà, si ve-drà chi vin-ce - rà, si ve-drà chi vin-ce - rà!

drà chi vin-ce - rà, chi vin - ce - rà, chi vin - ce - rà, chi vin - ce - rà!

drà chi vin-ce - rà, chi vin - ce - rà, chi vin - ce - rà, chi vin - ce - rà!

drà chi vin-ce - rà, chi vin - ce - rà, chi vin - ce - rà, chi vin - ce - rà!

drà chi vin-ce - rà, chi vin - ce - rà, chi vin - ce - rà, chi vin - ce - rà!

(scappano tutti via, e le Guardie
con Don Pippo gli corrono dietro)

455

The musical score is written for a vocal part and a large instrumental ensemble. The vocal line is in the top staff, starting with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The instrumental staves are arranged in two systems of four staves each, with two treble clefs and two bass clefs. The key signature is consistent throughout. The vocal line begins with a series of eighth and sixteenth notes, followed by a rest. The instrumental staves are mostly empty, with some notes appearing in the bottom staff of the second system.

Fine dell' Atto Primo

ANHANG

Duetto
Allegretto vivo

Allegretto vivo

Duetto
Allegretto vivo

Oboi

Fagotti

Corni in Fa/F

Violino I

Violino II

Viola

AURETTA

CHICHIBIO

Violoncello e Basso

8

Violoncello e Basso

Houn pen-sie-ro nel cer-vel-lo on-de fo la con-clu-sio-ne, che Bion-del-lo in ba-

f p f p f p f p

14

tel-lo quel-la tor-re vuol sca - lar, quel-la tor - re vuol sca - lar, quel-la tor - re vuol sca - lar.

f p f p

18

Sen - ti il - mio diè an - cor più... bel - lo, sen-ti il mi - o diè an-cor più bel-lo:

Violoncello
f p f p f p f p

Basso

26

tu sei pur, o Fan-fa - ro-ne, l'a - si - nel-lo, paz-za - rel-lo, sì, l'a - si - nel-lo, paz-za -

Violoncello e Basso

27

rel-lo che per l'a - ria vuol vo - lar, che per l'a - ria vuol vo - lar, che per l'a - ria vuol vo -

Ob-bli - ga-to, ob - bli - ga-to!

f p f p

31

p *sf* *p*

lar.

Ob - bli-ga-to, ob-bli-ga-to! Ma cer-chia-mo quel-la chia-ve, ma cer-chia-mo quel-la

f *p* *f* *p*

36

lo ben l'ap-pro-vo, ben l'ap-pro-vo, ma o-ve si-a, chi po-

chia-ve, ma o-ve si-a, chi po-tri-a

crese. *f* *p*

52

tr tr tr tr

so-no, con quel suo-no quel-le guar-die vuo'scac-ciar, quel-le guar-die vuo'scac-ciar.

crescendo f p f p

Ma ad un cor-no non pen-

56

sia-mo, già col tem-po se'l ri - tro-va, già col tem-po se'l ri - tro-va; or pen-

Ma ad un cor-no non pen - sia-mo, già col tem-po se'l ri - tro-va; or pen-

sia-mo a quel che gio-va al-tri e noi a con-so - lar, al - tri e noi a con-so -

sia-mo a quel che gio-va al-tri e noi a con-so - lar, al - tri e noi a con-so -

f *p*

66

lar. ... non pen - sia-mo, già col tem-po se'l ri - tro-va; or pen - sia-mo a quel che

lar. Ad un cor-no... già col tem-po se'l ri - tro-va; or pen - sia-mo a quel che

71

gio-va al-tri e noi a con-so-lar, al-tri e noi a con-so-lar, al-tri e

gio-va al-tri e noi a con-so-lar, al-tri e noi a con-so-lar, al-tri e

f p f

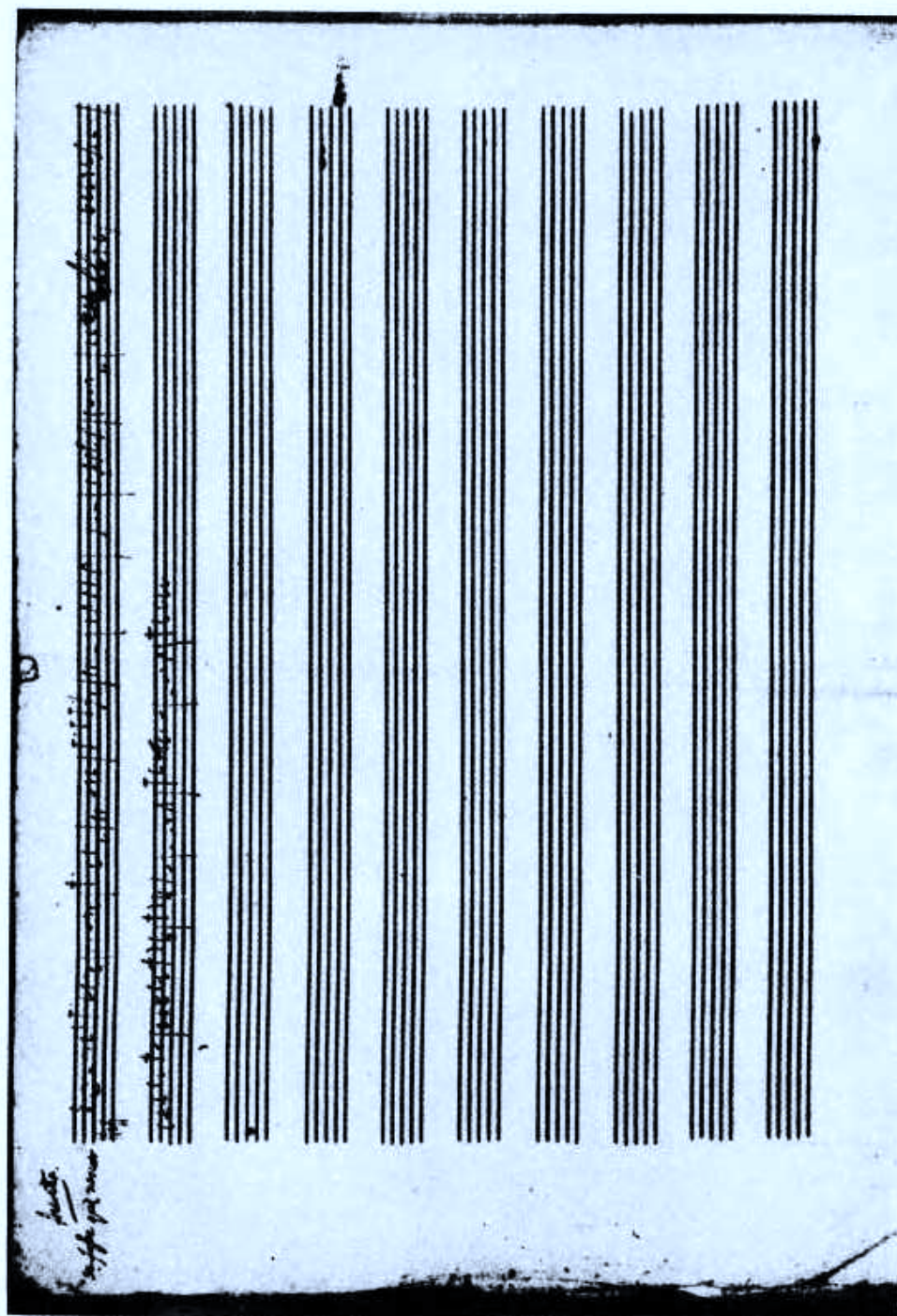
77

noi a con-so-lar, a con-so-lar, a con-so-lar.

noi a con-so-lar, a con-so-lar, a con-so-lar.

p cresc. f

II Skizzen



a) Zur Arie N^o 2



Sei Op. 10 No. 12
 12. 8/12
 3

Sei Op. 10 No. 12
 12. 8/12
 3

b) Zur Arie N° 3

CHICHIBIO

Ogni siamo siamo di ma d'un cin

14 in-zi-be-ta-to cader non brut-te son non

28 son se del-le bel-le va-na-re-le lo non par-lo già si sà già si ve-de che la

44 fe-de nel-le bel-le è ra-ri-tà è ra-ri-tà e ra-ri-tà

c) Zu der nicht ausgeführten Arie des Biondello

(Ciacchetto in B):

BIONDELLO

Che par-li, che di-ca quel vi-so di paz-zo

19 de' mat-ti non cu-ro la furia e schia-ma-zo tri-on-fi non c'e

38 da-capo da-capo ?

54 -?- -?- Al ass Oh q rider

68 sfp

81 riac-

Handwritten musical score on ten staves, featuring a complex arrangement of notes, rests, and dynamic markings. The notation includes various clefs, key signatures, and time signatures, with some staves containing multiple systems of notes. The handwriting is in a cursive style, typical of 18th-century musical manuscripts. The score is written on aged, slightly discolored paper.

At the bottom right, there is a large, stylized signature or inscription: *Vierde und fündte.*

d) Zum Quartett N° 5

99

CELIDORA

LAVINA

BIONDELLO

CALANDRINO

Maqui ti vo-glio e se non vie-ne? e se non vie-ne?

Maqui — ti vo-glio

Maqui ti vo-glio e se non vie-ne? e se non vie-ne?

in un a - mi-co con-fi-do e spero

io ve lo di - co og-gi ver-rà

un bell' im-

104

un bell' im-bro-glio sa-reb-be af - fè,

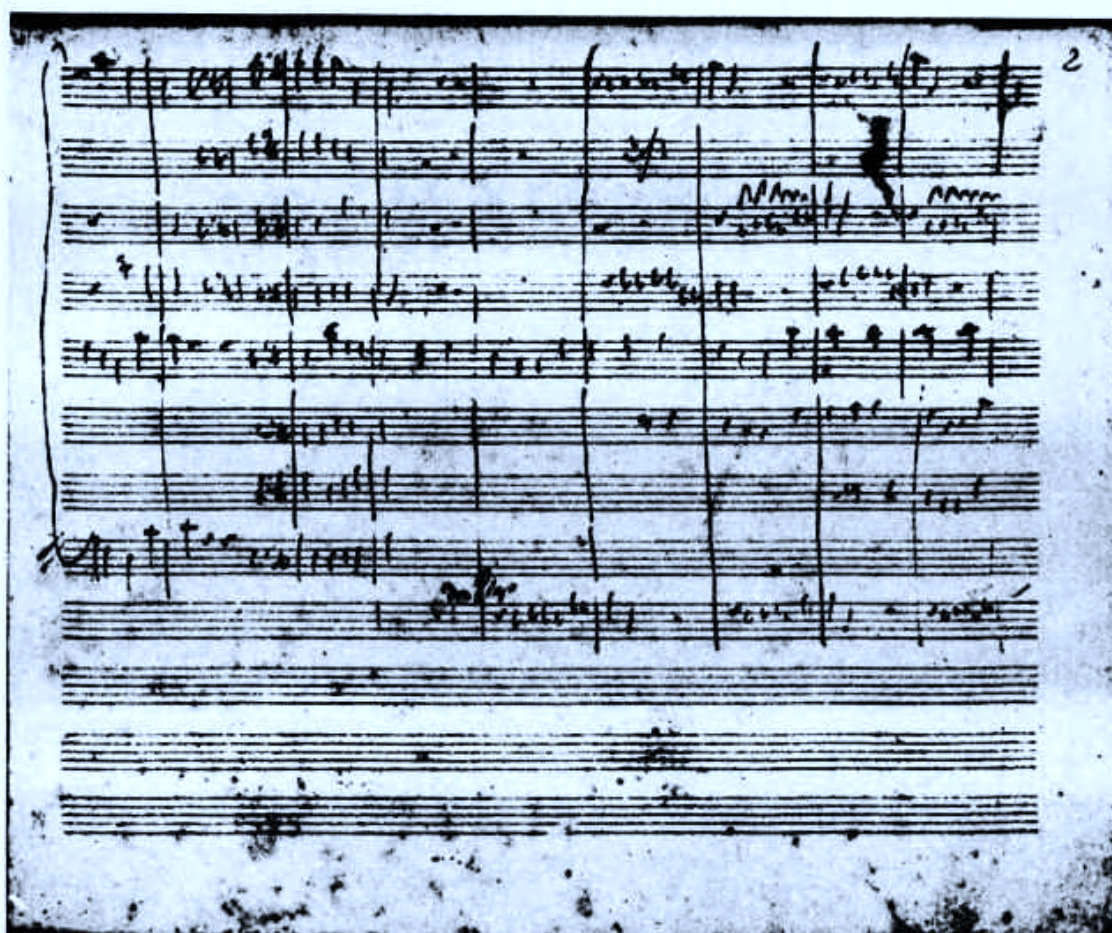
un bell'im-br sa-reb afè

bro-glio sa-reb-be af - fè un bell'im-br sa-reb afè

zitti! — Or mi sov-vie-ne.. o la bar-ca

112

o la bar-ca



e) Zum Finale N° 6

CELIDORA,
LAVINA

AURETTA

BIONDELLO,
CALANDRINO

CHICHIBIO

CORO

Canto

Alto

Tenore

Basso

397

unio

si ve-drà

col Basso?

col Basso?

410

unio

Don Pippo

*) Hier bricht die Niederschrift ab.