

Die Varianten in Domenico Cimarosas Autograph zu „Il matrimonio segreto“ und ihr Ursprung*

von Hanns- Bertold Dietz, Austin/Texas

Il matrimonio segreto ist ohne Zweifel Domenico Cimarosas bedeutendste und erfolgreichste Schöpfung in der Gattung *opera buffa* gewesen. Die Grundlage für die Entstehung des Werkes schuf Kaiser Leopold II., als er 1791, im Zuge seiner Neuorganisierung der künstlerischen Hofanstaltungen, den neapolitanischen Meister als *maestro, e compositore di camera* von St. Petersburg nach Wien berief, und den Hofpoeten Lorenzo da Ponte durch Giovanni Bertati aus Venedig ersetzte. Cimarosa, der Leopold II. bereits mehr als zehn Jahre zuvor, als dieser noch Großherzog der Toskana war, in Florenz kennengelernt hatte, traf im Spätherbst oder Winter 1791 in der kaiserlichen Hauptstadt ein. *Il matrimonio segreto* war seine erste Oper für den Kaiser und für Wien. Sie entstand in nicht mehr als zwei Monaten in Zusammenarbeit mit dem neuen Hofpoeten Bertati, der als Vorlage für sein Libretto das Singspiel *The Clandestine Marriage* von Garrick und Colman benutzte. Die Uraufführung erfolgte am 7. Februar 1792 im Teatro di Corte unter der Leitung des Komponisten. Der Erfolg war außerordentlich. Kaiser Leopold II., sonst kein großer Enthusiast des musikalischen Theaters, verlangte eine Wiederholung des Stückes noch für den gleichen Abend. Weitere Aufführungen folgten am 9. und 10. Februar, und danach auf längere Zeit am Kärntnertheater. Bereits im März 1792 erschien die Oper in Prag, im Juni in Leipzig, Oktober in Dresden, November in Berlin, und im Dezember zum ersten Male in Italien, in Monza. Im Februar 1793 kam sie an der Scala in Mailand zur Aufführung, und im folgenden März in Neapel, wo sie noch im selben Jahre 67 Mal gespielt wurde. Die Oper war ein Welterfolg. 1794 erreichte sie London und St. Petersburg, und im Mai 1801 schließlich Paris, vier Monate nach dem Tode des Komponisten¹. Im 19. Jahrhundert gehörte sie zu den beliebtesten und am häufigsten aufgeführten komischen Opern aus dem Settecento, und auch heute noch erscheint sie gelegentlich in den Spielplänen der Operntheater.

* Der Verfasser möchte an dieser Stelle dem University of Texas Research Institute danken, durch dessen Unterstützung er im Sommer und Herbst 1974 seine Studien über neapolitanische Musik des 18. Jahrhunderts fortsetzen, und die bereits 1969 begonnenen Untersuchungen über das hier vorgelegte Thema zum Abschluß bringen konnte. Der Aufsatz ist die gekürzte Fassung eines öffentlichen Vortrags, den der Verfasser unter dem Titel *The Quest for Authenticity in Eighteenth-Century Italian Opera Research* auf der Forty-First Annual Meeting of the American Musicological Society, Los Angeles, California, am 2. November 1975 gehalten hat.

¹ Aufführungsdaten und Orte bei: A. Loewenberg, *Annals of Opera*, Genf 2¹⁹⁵⁵, Bd. I, Sp. 499 bis 501.

Il matrimonio segreto ist sowohl in Cimarosas autographischer Partitur als auch in zahlreichen Manuskripten und Libretti des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts überliefert. Das Autograph, wie heute in Neapel aufbewahrt², unterscheidet sich aber von der allgemein bekannten und von Ricordi als Klavierauszug veröffentlichten Fassung der Oper³ in einigen wichtigen Einzelheiten, die Beachtung verdienen. Der erste Akt des Autographs beginnt nicht mit dem B-Dur-Duett „*Cara, non dubitar*“ zwischen Paolino und Carolina, dem heimlich verehelichten Paar, sondern mit einem Terzett in G-Dur, „*Quando è dolce in sul mattino*“, zwischen Carolinas Vater Geronimo, seiner Schwester Fidalma, und Paolino. Der Schauplatz dieser Introdution ist nicht ein Zimmer im Hause Geronimos, sondern ein Hafen, mit Schiffen vor Anker, an Land gehenden Matrosen, Händlern, die ihre Ware feilbieten. Auch das dem Terzett folgende erste Rezitativ „*Adesso non si guarda*“ fehlt in Ricordis Klavierauszug. Erst in der zweiten Szene, die sich nun plötzlich doch im Hause des Geronimo abspielt, findet man die vertrauten Nummern, allerdings in veränderter Abfolge. Im Verlauf des Autographs kommen weitere Abweichungen vor. Rezitative sind gekürzt, verlängert oder ausgelassen worden, auch begegnet man neuen Szenen. Fidalmas Arie „*È vero, che in casa*“ erscheint im zweiten statt im ersten Akt, und Elisettas Arie „*Se son vendicata*“ steht im zweiten Akt an anderer Stelle.

Eingriffe in die Nummernstruktur von Opern gehörten im Theaterbereich des 18. Jahrhunderts zur Tagesordnung. Die Arbeiten von Komponisten und Textdichtern wurden nicht als heilige, unantastbare Kunstwerke betrachtet, denen mit Ehrfurcht zu begegnen sei. Je nach Bedarf wurden Änderungen gemacht, um eine Aufführung lokalen Verhältnissen anpassen zu können, oder ihr erneuten Anreiz zu geben. Das Wesen der Nummernoper hat ja ein solches Vorgehen nicht nur erlaubt und ertragen, sondern geradezu herausgefordert. So findet man auch in den überlieferten Manuskripten und Libretti des *Matrimonio segreto* immer wieder neue Nummern und Auslassungen, die sowohl vom Autograph als auch von der Klavierauszugfassung abweichen, wie man es von einer Oper erwarten kann, die innerhalb von zehn Jahren einen triumphalen Zug über die Bühnen Europas erleben konnte. Ein Vergleich zwischen Libretti und Manuskripten verschiedener Aufführungen zeigt allerdings, daß Varianten und Einschübe fast ausschließlich in den Szenen VIII-XI des ersten Aktes (nach der Zählung des Klavierauszugs) und in den Szenen XIV-XV des zweiten Aktes vorkommen⁴. Mit Ausnahme von zwei neapolitanischen

2 Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella, Neapel [im folgenden unter der Sigel I-Nc zitiert]: Ms. aut. Coll. Rari 1. 5. 16-17.

3 D. Cimarosa, *Il matrimonio segreto*. Opera completa per canto e pianoforte, Mailand o. J. (1973), Plattennummer 41687.

4 Zum Beispiel das Libretto der Aufführung Ferrara, Nobile Teatro Scroffa, Herbst 1795 (Music Library der University of California Berkeley, Nr. 719) bringt in Akt I, Szene VIII an Stelle des Quartetts „*Sento in petto*“ eine Arie für Elisetta, „*Voi avrete*“, und in Szene IX die Arie „*Che piacere*“ für Paolino. In der Aufführung Florenz, Regio Teatro degli Intrepidi, Frühjahr 1793 (Civico Museo Bologna, Nr. 1125) steht in Szene IX eine Aria „*La cara ardente*“ für Paolino, und in Ricordis Klavierauszug Paolinos „*Brillar il mio cor*“. Die Aufführung in Dresden, Kurfürstliches Theater, 1792 sieht laut Libretto (Library of Congress, Washington

Kopien des Autographs⁵ stimmen alle überlieferten Partituren der Oper gerade darin überein, daß sie mit dem Duett „*Cara, non dubitar*“ beginnen, der Introduction also, an deren Stelle im Autograph das Terzett „*Quando è dolce in sul mattino*“ steht.

Welche der beiden Introductionen stellt die ursprüngliche Intention Cimarosas und seines Librettisten Giovanni Bertati dar? Diese Frage läßt sich an Hand des Autographs beantworten⁶. Wie eine sorgfältige Prüfung der Folienordnung beweist, war das *B*-Dur-Duett ursprünglich tatsächlich ein Bestandteil des Autographs, das zu einem späteren Zeitpunkt – durch Schnitte, Einfügungen und Neuordnung von Blättern sowie durch handschriftliche Änderungen – auf den jetzigen Zustand gebracht worden ist. Man kann die Transformation des Autographs folgendermaßen rekonstruieren (wir beschränken uns dabei zunächst auf die zwei ersten Szenen):

1) Das auf die Ouvertüre folgende Duett „*Cara, non dubitar*“ wurde entfernt, bis zum letzten Blatt. Diese Seite verblieb im Autograph, weil sie *verso* das offensichtlich auch in der Neufassung benötigte Rezitativ „*Lusinga no*“ enthielt. Dadurch sind auf der *recto*-Seite des Blattes die drei Schlußakte des originalen Duetts dem Autograph erhalten geblieben.

2) An Stelle des Duetts wurde das neue Terzett „*Quando è dolce*“ gestellt (Hafenszene).

3) Darauf ist das neue Rezitativ „*Adesso non si guarda*“ (die Fortsetzung der Hafenszene) eingefügt worden, auf zwei Blättern kürzeren Formats und größerer Qualität.

4) Das Duett „*Io ti lascio*“ (das ursprünglich hinter dem Rezitativ „*Lusinga, no, non c'è*“ stand) wurde aus dem Autograph entfernt und in seine neue, jetzige Position (auf das Rezitativ „*Adesso non si guarda*“ folgend) wieder eingebunden. Das originale *Atto Primo*-Rezitativ „*Lusinga, no*“ erscheint in der Reihenfolge nun an vierter Stelle.

5) Die Neufassung der ersten Szene schließt mit einer Wiederholung des Stretto-teils des Duetts „*Io ti lascio*“. Um weiteres Einfügen von Blättern zu vermeiden,

D. C., Schatz Kollektion Nr. 1948) in dieser Szene keine Gesangsnummer vor, dafür wird in Szene X eine Arie für den Grafen Robinson, „*Caro amico*“, eingeschoben. Das Libretto Prag, Teatro Regio, 1792 (Hudebni oddeleni Universitni knihovy, Prag, Nr. 404/39) tauscht in Szene XI die Arie „*Perdonate, signor mio*“ gegen eine neue Arie „*Insciamo in pace*“ aus, an deren Stelle später in Florenz (siehe oben) wiederum eine andere Nummer steht, „*Ogn'uomo*“. Im zweiten Akt bringt das Florentiner Libretto in Szene IX statt Fidalmas „*Così farete*“ eine Arie für Geronimo, „*Per pietà*“, und in XIV nicht Carolinas „*Deh lasciate*“, sondern „*Che mania!*“. Den merkwürdigsten Zusatz in Akt II enthält Ricordis Klavierauszug, wo dem Schluß des Ensemblefinales in *C*-Dur ein Duett zwischen Elisetta und Robinson, „*No, non credo*“, in *E*-Dur angehängt ist.

⁵ I-Nc: Ms. Coll. 25. 3. 20-21; Coll. 6. 4. 23-25.

⁶ Ein Libretto der Uraufführung vom 7. Februar 1792 am K. K. National und Hoftheater in Wien hat sich bis jetzt nicht finden lassen (siehe aber Anm. 15). Bereits der *Katalog der Ausstellung anlässlich der Centenarfeier Domenico Cimarosas* (Wien 1901) führt nur die Wiener Hoftheaterzettel und das Libretto Prag 1792 (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Sign. 24.269-A) an.

ist es einfach in Kurzform, nur mit Angabe der Baßführung des zu wiederholenden Teils, auf die sonst leere letzte *verso*-Seite des Rezitativs „*Lusinga, no*“ geschrieben worden.

6) In Szene II, zu III unnummeriert, wurden die Anfangszeilen von Paolinos Rezitativ „*Ecco che qui*“ ausgestrichen. Es beginnt daher mit Geronimos „*Non dovete . . .*“ Danach erscheint das Autograph wieder im originalen Zustand, bis zur sechsten Szene.

Das Autograph liefert noch eine weitere Überraschung. Bei genauer Betrachtung der handschriftlichen Züge zeigt es sich, daß nur die Arien und Ensemblestücke sowie solche Rezitative, die der originalen Folienordnung entsprechen, von der Handschrift Cimarosas stammen; also das neue Terzett, das Rezitativ „*Lusinga, no*“ und auch die Notierung der Baßlinie für die Strettowiederholung aus „*Io ti lascio*“, aber nicht das neue Rezitativ *Atto Primo*, „*Adesso non si guarda*“ (s. Abb.). Sämtliche Rezitative, die von der ursprünglichen Fassung abweichen, tragen nicht das Schriftbild Cimarosas, sondern entsprechen ausschließlich derselben markanten Hand, die das Rezitativ „*Adesso non si guarda*“ der Hafenszene geschrieben hat.

Wer war der für die neuen Rezitative verantwortliche Musiker? Sein Name ist unbekannt; seine Herkunft und Werkstatt aber heißt ohne Zweifel: Neapel. Die charakteristische Federführung seiner Hand, sogar die Wahl seines Notenpapiers, kann man Seite für Seite in zahlreichen autographen Manuskripten verschiedener neapolitanischer Komponisten finden. Stets sind es Rezitative, die er geschrieben hat, und die meisten davon enthalten Rollen in neapolitanischem Dialekt. So erkennt man seine Handschrift ohne Schwierigkeit zum Beispiel in Rezitativen zu Giovanni Paisiellos autographen Partitur von *La luna abitata* (Neapel, Teatro Nuovo, 1768), in Francesco Corbisieris *La Mergellina* (Neapel, Nuovo, 1771/72), in Niccolò Piccinnis *Le trame zingaresche* (Neapel, Teatro dei Fiorentini, 1772), und in Paisiellos *Antigone* (Neapel, Teatro San Carlo, 1785) und *Olimpiade* (Neapel, San Carlo, 1786; Wiederaufführung daselbst, 1793)⁷. Eingefügte Rezitative mit Dialektrollen zeigen Wiederaufführungen und Bearbeitungen an. So trug der Rezitativschreiber auch zu einer Kopie der Neufassung von *Il matrimonio segreto* bei. Sie folgt dem Verlauf des Autographs mit Ausnahme des Parts des Grafen Robinson, der hier Colafabio heißt und neu komponierte Rezitative in neapolitanischem Dialekt singt⁸. Dieses Manuskript kann daher nur für eine der vielen Aufführungen des *Matrimonio segreto* in Neapel, 1793 oder vielleicht auch etwas später, bearbeitet worden sein. Daß es wiederum der in Frage stehende Rezitativschreiber gewesen ist, der die Dialektversion der Rezitative Colafabios angefertigt hat, darf als ein Beweis für seine neapolitanische Herkunft gelten.

Die Fragen, die nun beantwortet werden müssen, lauten: Wo, wann, und aus welchem Grunde sind die Eingriffe in das Autograph vorgenommen worden? Ist

7 *I-Nc*: Ms. Coll. Rari 2. 8. 12-13 (Paisiello, *La luna abitata*); Biblioteca Oratoriana dei Girolamini, Neapel: Ms. 553 (Corbisieri, *La Mergellina*), vgl. H.-B. Dietz, Art. *Corbisieri*, in *MGG XV* (1973), Sp. 1580; *I-Nc*: Ms. Coll. Rari 1. 6. 16-17 (Piccinni, *Le trame zingaresche*), Ms. Coll. Rari 3. 1. 14-15 (Paisiello, *Antigone*), und Ms. Coll. Rari. 2. 9. 7-8 (Paisiello, *Olimpiade*).

8 *I-Nc*: Ms. Coll. 25. 3. 20-21.

die Neufassung in Neapel entstanden, oder in Wien, wie Anna Mondolfi-Bossarelli vorgeschlagen hat⁹? Die neapolitanische Herkunft des Rezitativschreibers und seine Tätigkeit in Neapel besagt natürlich nicht ohne weiteres, daß er auch seine Arbeit am Autograph Cimarosas dort ausgeführt haben muß. Es liegt durchaus im Bereich des Möglichen, daß er im Frühjahr 1792 in Wien gewesen sein könnte, um am Autograph zu arbeiten, und im folgenden Jahr mit Cimarosa nach Neapel zurückkehrte. Eine faktische Grundlage dafür besteht allerdings nicht¹⁰. Dagegen liegt der Beweis für den neapolitanischen Ursprung der Varianten am Ort: das Libretto der Erstaufführung der Oper am Teatro dei Fiorentini in Neapel im März 1793¹¹. Ein Vergleich zwischen dem neapolitanischen Libretto, der Neufassung des Autographs und dessen rekonstruiertem Originalzustand ist aufschlußreich und veranschaulicht ihre internen Divergenzen und Abhängigkeiten [HC = Handschrift Cimarosas, HX = Handschrift des Rezitativschreibers]:

A	B	C
<i>Autograph</i> (Original)	<i>Libretto</i> (Neapel)	<i>Autograph</i> (Neufassung)
Introduktion [Im Hause Geronimos]	Introduktion [Im Hafen von Livorno]	Introduktion [Hafenszene]
Duett (Paolino, Carolina) <i>Cara, non dubitar</i>	Terzett (Fidalma, Geronimo, Paolino) <i>Quando è dolce in sul mattino</i>	Wie B (HC)
Szene I Rezitativ (Pao, Car) <i>Lusinga no, non c'è</i>	Szene I Rezitativ (Ger, Fid, Pao) <i>Adesso non si guarda</i>	Szene I Wie B (HX)
	Szene II [Im Hause Geronimos]	Szene II
Duett (Pao, Car) <i>Io ti lascio</i>	Duett (Pao, Car) <i>Io ti lascio</i> Text wie A	Wie B/A (HC)
	Rezitativ (Pao, Car) <i>Lusinga no, non c'è</i>	Wie B/A (HC)

9 A. Mondolfi-Bossarelli, *Due varianti dovute a Mozart nel testo del 'Matrimonio segreto'*, in: *Analecta Musicologica, Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte IV*, Köln-Graz 1967, S. 124-130. Da der Aufsatz nicht auf einer genauen Untersuchung der Quellenlage, sondern auf der Basis thematischer Reminiszenzen zwischen Cimarosa und Mozart beruht, kommt er zu höchst spekulativen Schlüssen. Jedoch ist es das Verdienst der Autorin, auf die Terzettintroduktion des Autographs aufmerksam gemacht zu haben (Reproduktion des ersten Blattes dort zwischen S. 128 und 129), deren Existenz in der Cimarosa-Literatur zuvor nicht erwähnt worden war.

10 Nachforschungen in Wien, die Handschrift des Rezitativschreibers in Opernmanuskripten für Aufführungen um 1790-1793 zu finden, sind erfolglos geblieben.

11 *I-Nc*: Coll. V. 3. 18g.

Text wie A: Rezitativ

Szene I

Duett (Pao, Car)

Dammi, dammi

Wie B (HC)

Wiederholung des Stretto-
teils von „*Io ti lascio*“

Szene III

Arie (Elisetta)

Quando sarò il momento

Rezitativ (Eli, Pao)

Eh! Paolino

Szene II

Rezitativ (Pao, Ger)

*Ecco che qui . .**Non dovete*

Szene IV

Rezitativ (Ger, Pao)

Non dovete

Text wie A

Szene III

Von A (HC) zu B: „*Ecco che
qui . .*“ bis zu „*Non dovete*“
ausgestrichen (HX)

Szene V

Rezitativ (Fid, Eli)

Chetatevi, e scusatela

Szene VII

Rezitativ (Fid, Eli)

*Chetatevi, e scusatela*Text wie A, bis zu Eli-
settas „. . . *mi sono spie-*
gato“, danach andere
Fortsetzung:*Importuna non sono*

Szene VI

Von A (HC) zu B (HX)
HC Manuskript schließt mit
„. . . *darsi che non m'allon-*
ta-“ [nassi]
HX beginnt auf einer einge-
fügten Seite mit [*m'allonta-*]
„*nassi. Posso saper . . .*“,
Text wie A, bis zu „. . . *mi*
sono spiegato“, danach fort-
gesetzt wie B

Arie (Fid)

È vero, che in casa

Arie (Eli)

Aggitata dal contento

Szene VIII

Rezitativ (Robinson,
Car, Fid, Eli)*Permettetemi dunque*

Szene X

Rezitativ (Robinson, Car,
Fid, Eli)*Permettetemi dunque*Text wie A, bis zu Eli-
settas „*Io, si signor,*
son quella“, danach eine
neue Szene

Szene IX

Von A (HC) zu B (HX)
HC Manuskript, nach den
Worten „*Io, si signor, son*
quella“ ist die Fortsetzung
ausgeklammert. Zeichen *
führt zur neuen Szene (HX)

	Szene XI Rezitativ (Pao, Rob, Fid, Eli) <i>Che commanda, Eccellenza</i>	Szene [ohne Nummer] Wie B (HX)
Quartett (Rob, Car, Fid, Eli) <i>Sento in petto</i>	Quartett (Rob, Pao, Fid, Eli) <i>Sento in petto</i> Text wie A, aber statt Carolina spricht Paolino	Wie A (HC)
Szene IX Rezitativ (Pao, Car) <i>Più a lungo la scoperto</i> <i>Ah, Paolino mio</i>	Szene XII Rezitativ (Pao, Car) <i>Le sentezze del Conte</i> <i>Ah, Paolino mio</i> Text wie A	Szene XI Wie B (HX) Wie Y (HC) Von „ <i>Più a lungo la scoperto</i> “ bis zu „ <i>Ah, Paolino mio</i> “ ausgestrichen
Akt II	Akt II	Akt II
Szene VIII Rezitativ (Eli, Fid) <i>Potea parlar</i>	Szene VII ¹² Rezitativ (Eli, Fid) <i>Potea parla</i> Text wie A	Szene VII ¹³ Wie A/B (HC) Arie (Eli) <i>Se son vendicata</i> Aus A (HC), II, Szene XV
Szene XV Rezitativ (Eli, Fid) <i>Sarete or persuasa</i> Arie (Eli) <i>Se son vendicata</i>	Szene XIV Rezitativ (Pao, Fid) <i>Grandi susurri ho intesi</i> Arie (Fid) <i>È vero, che in casa</i> Text wie A, I, Szene V Rezitativ (Pao) <i>Donne tutte baggiane</i>	Szene XIV Wie B (HX) Aus A (HC), I, Szene V, zu B Wie B (HX)

12 Die Divergenz in der Szenennummerierung beruht auf einer anderen Einteilung des gleichen Textes im neapolitanischen Libretto.

13 In der Neufassung wird die originale Szenennummerierung auf die Zählung des neapolitanischen Librettos hin korrigiert (VIII zu VII).

	Szene XV Rezitativ (Bob, Eli) <i>Ingarbugliato core</i>	Szene XV Wie B (HX) Mit Papier überdeckt ¹⁴
Szene XVI Rezitativ (Ger, Pao) <i>Venite qua Paolino</i>	Szene XVI Rezitativ (Ger, Pao) <i>Così va bene . . .</i> <i>Venite qua Paolino</i> Text wie A	Szene XVI Wie B (HX) Wie A/B (HC)

Von hier an bis zum Schluß stimmen Libretto und die zwei Versionen des Autographs wieder überein (Handschrift Cimarosas).

Die Gegenüberstellung beweist erstens, daß die von Cimarosa in Wien verfaßte autographe Partitur, mit Ausnahme der Rolle Elisettas (worauf noch eingegangen wird), genau auf das neapolitanische Libretto zurecht gestutzt worden ist, und zweitens, daß das Libretto selbst eine Bearbeitung des originalen Textes von Bertati darstellt (der Name des kaiserlichen Hofpoeten wird darin nicht genannt). Die Hafenszene dieses Librettos findet man weder im Textbuch einer Aufführung der Oper am K. K. National und Hoftheater in Wien von 1792¹⁵, noch in anderen zeitgenössischen Libretti des *Matrimonio segreto*. Das Textbuch der neapolitanischen Aufführung ist ein Unikum, das einzige, dem die Varianten Cimarosas und vom Rezitativschreiber verfaßten Änderungen im Autograph aufs genaueste entsprechen. Gerade der Umstand, daß nur die zwei Arien im Autograph fehlen, die das neapolitanische Libretto für die Rolle Elisettas vorsieht, kann als ein Beweis für die neapolitanische Provenienz der Neufassung gelten. Auf Seite 4 des gedruckten Büchleins, wo unter den *Personaggi* die Darsteller der Rollen bei Namen genannt werden, ist Elisetta nur als „*La Sig. N. N.*“ gekennzeichnet. Ihr Part war also bei Drucklegung noch unbesetzt. Daraus läßt sich schließen, daß sich Cimarosa

14 Das Autograph enthält Eingriffe einer dritten Hand, die sich ohne jede Systematik bemüht hat, hier und da den originalen Zustand wieder herzustellen. In Akt I, Szene VI (zuvor V) zum Beispiel ist dem Autograph ein Blatt eingefügt worden, das (Seite 86v) den Teil des Rezitativs „*Chetatevi, e scusatela*“ bringt, der durch die Bearbeitung des Rezitativschreibers ausgefallen war.

15 Das Titelblatt (erste Seite) lautet: *IL MATRIMONIO/SEGRETO/DRAMMA GIOSOSO/PER MUSICA/IN DUE ATTI/DA RAPPRESENTARSI/NEL IMPERIAL TEATRO DI CORTE/L'ANNO 1792/IN VIENNA*. Auf der zweiten Seite werden die *Attori* angeführt, aber nicht die Namen der Sänger und Sängerinnen. Textdichter und Komponist sind genannt: *La Poesia è del Sigre. Giovanni Bertati/all'attual Servizio di S. M. I. e R. &c/ La Musica è del Celebre Sigre. Domenico Cimarosa, Celebre Maestro di/ Cappella Napolitano all'attual Servizio di S. M. il Re delle du Scilte./ At.* Eine Angabe der Druckerei fehlt. Das Textbuch von 68 Seiten und ein Duplikat gehörten zur Kollektion in der Universitätsbibliothek Prag. Für den Hinweis auf das Libretto und für Unterstützung seiner Arbeit auch während eines Aufenthaltes in Prag im Juni 1974 ist der Verfasser Herrn Dr. Jaroslav Bužga von der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften (CSAV) zu Dank verpflichtet.

geweigert hat, unter diesen Bedingungen neben einem neuen Terzett noch zwei zusätzliche Arien zu komponieren, obwohl der Rezitativschreiber zum Beispiel in der siebten Szene schon für die Dialogmusik, die zur Arie führt, gesorgt hatte. Der Sängerin verblieb daher nur die Arie „*Se son vendicata*“ aus der Wiener Originalfassung, die im neapolitanischen Textbuch fehlt, und die dann der neuen Textstruktur wegen an einer anderen Stelle, in Akt II, Szene VII statt XV, eingeschoben worden ist.

Die Hypothese von Frau Mondolfi-Bossarelli, Cimarosa und Bertati hätten ihrer Oper gemeinsam die neue Fassung gegeben, entweder kurz vor oder nach der Uraufführung in Wien, wegen eines möglichen Vergleiches mit Mozart, und auf Verlangen von Kaiser Leopold II „*per evitare la Grande Ombra incombente con le sue Nozze di Figaro*“¹⁶, kann nicht aufrecht erhalten werden. Am neapolitanischen Ursprung der Varianten in Cimarosas Autograph zu *Il matrimonio segreto* bestehen keine Zweifel mehr.

Es wird der Impresario des Teatro dei Fiorentini gewesen sein, der die Bearbeitung des Textbuches und Autographs veranlaßt hat, um der Erstaufführung der Oper in Neapel ihr besonderes Gepräge zu geben. Und was hätte seine „rispettabile Pubblico Napolitano“ in bessere Stimmung versetzen können, wenn sich der Vorhang öffnet, als eine Hafenszene mit Schiffen, Matrosen, Händlern, und den in der „Piazza del Porto“ promenierenden Hauptpersonen? Die Duettintroduktion wurde also fallen gelassen, und durch das Terzett „*Quando e dolce in sul mattino passeggiar per la Citta!*“ ersetzt, das dann Cimarosa, von Wien nach Neapel zurückgekehrt, schnell noch für die Aufführung komponiert hat, während er die zusätzlichen Dialoge dem professionellen Rezitativschreiber überließ.

Die neapolitanische Provenienz der Varianten erklärt außerdem, warum die Neufassung ausschließlich in Neapel kopiert worden ist. Unter den neapolitanischen Kopien des Autographs verdient die aus dem Fondo Capece-Minutolo¹⁷ besondere Beachtung. Dieses Manuskript enthält nämlich nicht nur das Terzett der Scene Livornese, sondern auch das Duett „*Cara, non dubitar*“. Eine Prüfung der Folien des Manuskripts zeigt aber, daß es ursprünglich eine genaue Kopie der Neufassung war und erst später mit dem Duett versehen worden ist, was jene weitere Umstellung von Nummern zur Folge hatte. Das Manuskript Fondo Capece-Minutolo repräsentiert daher weder die Version von Wien noch die von Neapel, sondern eine eigene und ziemlich verworrene Fassung, die sicher niemals zur Aufführung gelangte¹⁸. Es ist daher nicht anzunehmen, daß es dieses Manuskript gewesen ist, wie Mondolfi-Bossarelli vorschlägt¹⁹, das die Bühnen Europas mit

16 A. Mondolfi-Bossarelli, op. cit., S. 130.

17 *I-Nc*: Ms. Fondo Capece-Minutolo Coll. 6. 4. 23-24.

18 Die Reihenfolge der Nummern und Szenen lautet: Sinfonie – Terzett „*Quando è dolce*“ – Rez. „*Adesso non si guarda*“ – Duett „*Cara, non dubitar*“ – Rez. „*Lusinga, no*“ – „*Si replica Duetto*“ [Io ti lascio]: „*Dammi, dammi*“ – Duett „*Io ti lascio*“ – Rez. „*Ecco che qui*“ – etc. Schon aus der Stellung der Wiederholung des Strettoteils von „*Io ti lascio*“ (die wie im Autograph nur mittels Baßlinie auf der Rückseite des Rezitativs „*Lusinga no*“ notiert worden ist), kann man die Verwirrung dieser Fassung erkennen.

19 A. Mondolfi-Bossarelli, op. cit., S. 129-130.

der im Autograph fehlenden Musik zum Duett „*Cara, non dubitar*“ vertraut gemacht oder versorgt hat. Diese Aufgabe ist von Kopien erfüllt worden, die man noch in Wien angefertigt hatte, an Hand des originalen Autographs bevor es in Neapel die heutige Fassung erhielt.

Außer den Divergenzen im Ablauf der vokalen Nummern bringt die Überlieferung des *Matrimonio segreto* noch eine weitere Variante, die kurz behandelt werden muß: die Sinfonie zur Oper. Hier aber liegt der Fall anders. Im Autograph steht die originale Fassung, während die meisten Aufführungspartituren, und auch der Klavierauszug Ricordis, eine spätere Überarbeitung bringen. In der autographen Version verläuft die *D-Dur-Ouvertüre* nach dem gängigen Schema der Sonatenform. Die Exposition bringt einen thematischen Kontrast in der Tonart der Dominante, und eine kurze Durchführung beschäftigt sich unter anderem mit Motiven aus der Schlußgruppe. Die Reprise ist gekürzt, und eine Wiederholung des zweiten Themas in der Grundtonart entfällt. Statt dessen werden neue Motive in die Reprise der Schlußgruppe eingeführt. Die überarbeitete Fassung läuft den gleichen Kurs bis einschließlich Takt 83; danach tritt an Stelle des zweiten Themas eine Phrasengruppe in der Molltonika auf. Diesem Kontrast schließt sich überraschend eine gekürzte Wiederholung des ersten Teils der Exposition an, und darauf die Schlußgruppe, die sowohl Fragmente aus der Urfassung wie auch neues Material enthält. Ähnliche Einschübe kennzeichnen die Durchführung. Nur die Reprise, von Takt 360 bis zum Schluß, entspricht wieder wörtlich der autographen Fassung.

Anna Mondolfi-Bossarelli hat darauf hingewiesen, daß die autographe Fassung der Sinfonie thematische Beziehung zu Mozarts *Figaro-Ouvertüre* und zur *Zauberflöte* erkennen läßt, und sieht darin den Grund für Cimarosas Revision „*da un cripto-Mozart a un non-Mozart*“²⁰. An der Tatsache, daß das zweite Thema der Urfassung fast wörtlich der Phrase „*Der Götterwille mag geschehen*“ aus dem Trio zwischen Pamino, Tamino und Sarastro aus dem zweiten Akt der *Zauberflöte* entspricht²¹, ist nicht zu rütteln, auch nicht daran, daß dieses Thema in der Neufassung verschwindet. Es lassen sich jedoch keine Anhaltspunkte finden, die für eine Entstehung der Revision in Wien sprechen. Dort also, wo man sich an den Reminiszenzen hätte stören können, ist nur die Urfassung mit ihren „Mozart-Nachklängen“ gespielt worden. Kaiser Leopold II. hat die Änderung nicht veranlaßt. Die zur Verfügung stehenden Fakten sprechen für sich selbst. Die originale Sinfonie verblieb im Autograph und ist in allen frühen Abschriften der Oper zu finden²², auch im ersten Druck der Ouvertüre durch Luigi Marescalchi in Neapel, für „*Cembalo o Piano-forte*“ bearbeitet²³. Die Neufassung taucht erst in Manuskripten auf, die kurz vor der Jahrhundertwende angefertigt worden sind. Nach 1800

20 Ibid., S. 129.

21 Ibid., S. 125. Es sei hier darauf hingewiesen, daß Mozart selbst diese Phrase „entlehnt“ hat: aus seinem eigenen Klarinetten-Quintett in *A-Dur* (KV 581), Takt 42 ff., Thema in der Dominanttonart.

22 Z. B. Sächsische Landesbibliothek Dresden: Ms. 3556/f/18, und in *I-Nc*: Ms. Fondo Capece-Minutolo Coll. 6. 4. 23; Ms. Coll. 25. 3. 18; Ms. Coll. 25. 3. 20.

23 *I-Nc*: Coll. M. S. 1026.

erscheint sie dann ohne Ausnahme in allen Kopien der Oper²⁴. Man möchte vermuten, daß es der internationale Erfolg des *Matrimonio segreto* war, der Cimarosa dazu bewegt hat, seine allen Anzeichen nach in Eile komponierte Ouvertüre durch eine neue Version zu ersetzen. Die Reminiszenzen an die Entstehung der Sinfonie in Wien entfielen, und eine viel sorgfältiger durchgearbeitete Fassung entstand, die mit strafferer Rhythmik, prägnanteren Motiven, und einer individuellen Struktur dem schnellen Wechsel in Stimmung und Aktion der Oper ebenbürtig ist.

Es ist zusammenzufassen: Auf Grund der gesammelten Indizien kann es als bewiesen gelten, daß die Varianten in Cimarosas autographen Partitur zu *Il matrimonio segreto* nicht in Wien, sondern erst in Neapel entstanden sind. Im Autograph, so wie es erhalten ist, hielt sich also selbst ein „matrimonio segreto“ verborgen, eine „heimlich geschlossene Ehe“ zwischen der originalen Wiener Fassung und den Anforderungen des für die Erstaufführung in Neapel bearbeiteten Librettos. Mit der Enthüllung des Geheimnisses, mit der Lösung aller Probleme und Konflikte sollte man nun in das Ensemblefinale der Oper einstimmen, das versichert: „*Oh, che gioia, che piacere! Già contenti tutti siamo!*“

24 Z. B. aus dem späten 18. Jahrhundert: die Partitur aus der Kollektion Lobkowitz im National Museum Prag (Hudební oddělení národního muzea). Das Titelblatt der aus drei Bänden bestehenden Partitur trägt den Vermerk „*In Wien bey Lukowatij, Peters Platz No. 614 im Hof im dritten Stock*“. In der Sächsischen Landesbibliothek, die Partitur Ms. 3556/F/17. Zu Kopien des frühen 19. Jahrhunderts gehören: Österreichische Nationalbibliothek Wien, Musiksammlung, Sign. OA-207 (aus dem Archiv des früheren Kaiserl. Hoftheaters), und in *I-Nc*: Ediz. Imbault a Coll. 10. 3. 13; Coll. 23. 7. 5.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, stained paper. At the top, the title "Adesso non si guarda" is written in a large, decorative script. Below the title, the word "Scena I" is written. The score consists of four staves of music. The first staff is for the Soprano, with the name "Soprano, Ladini" written to the left. The lyrics for the first staff are "A questo non si guarda alla Nafetta, Duetto di". The second staff is for the Alto, with the name "Alto, Marchese" written to the left. The lyrics for the second staff are "Già l'avevo detto di un'Carta credenti il mio. che". The third staff is for the Tenore, with the name "Tenore, Cavallina" written to the left. The lyrics for the third staff are "Della Vedova di un'rovere qualche Caffè". The fourth staff is for the Bass, with the name "Basso, Infantino" written to the left. The lyrics for the fourth staff are "Se vo' infantino veder de' vi don Scherza del Conte Robinson. Sapete quanto". The page number "34" is written in the bottom right corner of the manuscript.

Il matrimonio segreto, Autograph, Neapel (S. 34). Rezitativ „Adesso non si guarda” Handschrift des neapolitanischen Rezitativschreibers „HX”).