

# WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

# Büchlein

WERKGRUPPE 5  
BAND 7: LUCIO SILLA  
TEILBAND 1: AKT I

VORGELEGT VON  
KATHLEEN KUZMICK HANSELL



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON

1986

En coopération avec le Conseil international de la Musique

Editionsleitung:

Dietrich Berke · Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS

Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK

VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

SCHWEIZ

und alle übrigen hier nicht genannten Länder

Bärenreiter-Verlag Basel

Aussetzung des Continuo in den Rezitativen: Kathleen Kuzmick Hansell

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Kathleen Kuzmick Hansell,  
Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie II, Werkgruppe 5, Band 7.

Ferner ist das vollständige Aufführungsmaterial (BA 4590) leihweise erschienen.

---

Alle Rechte vorbehalten / 1986 / Printed in Germany  
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

Die Editionsarbeiten der „Neuen Mozart-Ausgabe“  
werden gefördert durch:

Stadt Augsburg

Stadt Salzburg

Land Salzburg

Stadt Wien

Konferenz der Akademien der Wissenschaften  
in der Bundesrepublik Deutschland,  
vertreten durch die  
Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz,  
aus Mitteln des  
Bundesministeriums für Forschung und Technologie, Bonn, und des  
Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus  
Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik  
Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Wien

Außerdem ist die  
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg  
der Salzburger Landes-Versicherung AG  
für die großzügige Zuwendung zum vorliegenden Band  
zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

## I N H A L T

*Teilband 1*

Zur Edition . . . . .	VII
Vorwort . . . . .	IX
Faksimile: Erste Seite des Autographs: Beginn der Overtura . . . . .	XLIV
Faksimile: Autograph Atto primo, Blatt 91 <sup>r</sup> : Beginn der Scena VII . . . . .	XLV
Faksimiles: Autograph Atto secondo, Blatt 14(13) <sup>v</sup> und Blatt 15(14) <sup>r</sup> : Aus Recitativo in Scena II . . . . .	XLVI
Faksimile: Autograph Atto secondo, Blatt 43 <sup>v</sup> : Schluß des Rezitativs vor No. 11 . . . .	XLVIII
Faksimile: Autograph Atto secondo, Blatt 63 <sup>v</sup> : Schluß des Rezitativs vor No. 12 . . . .	XLIX
Faksimiles: Autograph Atto terzo, Blatt 23 <sup>v</sup> und Blatt 24 <sup>r</sup> : Aus No. 20 . . . . .	L
Faksimile: Partiturskopie Turin: Eine Seite aus No. 21 . . . . .	LII
Faksimile: Partiturskopie Turin: Eine Seite aus No. 22 . . . . .	LIII
Faksimiles: Titelseite, Seiten [9] und [10] aus dem Libretto Mailand . . . . .	LIV
Faksimiles: Seiten [11], [12] und [12a] aus dem Libretto Mailand . . . . .	LV
Faksimile: Fabrizio Galliani: Rovine. <i>Lucio Silla</i> Atto primo, Mutazione 1 / Erstes Bild	LVI
Faksimile: Fabrizio Galliani: Sepolcri. <i>Lucio Silla</i> Atto primo, Mutazione 3 / Drittes Bild . . . . .	LVII
Personen, Orchesterbesetzung . . . . .	2
Verzeichnis der Szenen und Nummern . . . . .	3
Overtura . . . . .	5
Atto primo . . . . .	25

*Teilband 2*

Atto secondo . . . . .	179
Atto terzo . . . . .	371

## Anhang

No. 14 mit ausgezierter Singstimme . . . . .	471
--	-----

## ZUR EDITION

Die *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) bietet der Forschung auf Grund aller erreichbaren Quellen – in erster Linie der Autographe Mozarts – einen wissenschaftlich einwandfreien Text, der zugleich die Bedürfnisse der musikalischen Praxis berücksichtigt. Die NMA erscheint in zehn Serien, die sich in 35 Werkgruppen gliedern:

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

Zu jedem Notenband erscheint gesondert ein Kritischer Bericht, der die Quellenlage erörtert, abweichende Lesarten oder Korrekturen Mozarts festhält sowie alle sonstigen Spezialprobleme behandelt.

Innerhalb der Werkgruppen und Bände werden die vollendeten Werke nach der zeitlichen Folge ihrer Entstehung angeordnet. Skizzen, Entwürfe und Fragmente werden als Anhang an den Schluß des betreffenden Bandes gestellt. Skizzen etc., die sich nicht werkmäßig, sondern nur der Gattung bzw. Werkgruppe nach identifizieren lassen, werden, chronologisch geordnet, in der Regel an das Ende des Schlußbandes der jeweiligen Werkgruppe gesetzt. Sofern eine solche gattungsmäßige Identifizierung nicht möglich ist, werden diese Skizzen etc. innerhalb der Serie X, Supplement (Werkgruppe 30: *Studien, Skizzen, Entwürfe, Fragmente, Varia*), veröffentlicht. Verschollene Kompositionen werden in den Kritischen Berichten erwähnt. Werke von zweifelhafter Echtheit erscheinen in Serie X (Werkgruppe 29). Werke, die mit größter Wahrscheinlichkeit unecht sind, werden nicht aufgenommen.

Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zugrunde gelegt. Vorformen bzw. Frühfassungen und gegebenenfalls Alternativfassungen werden im Anhang wiedergegeben.

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern der dritten und ergänzten dritten Auflage (KV<sup>3</sup> bzw. KV<sup>3a</sup>) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV<sup>6</sup>) vermerkt.

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen in den Notenbänden gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, *tr*-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Akzidenzien vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen und Schwellzeichen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel, Generalbaß-Bezifferung sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. eine Ausnahme: Sie sind stets kursiv gestochen, wobei die ergänzten in kleinerer Type erscheinen. In der Vorlage fehlende Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt.

Der jeweilige Werktitel sowie die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singstimmen zu Beginn eines jeden Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem 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. In den Vorlagen in c-Schlüsseln notierte Singstimmen oder Tasteninstrumente werden in moderne Schlüsselung übertragen. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h.  $\frac{1}{16}$ ,  $\frac{1}{32}$  statt  $\frac{1}{16}$ ,  $\frac{1}{32}$ ); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die NMA verwendet in diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift  $\frac{1}{16}$ ,  $\frac{1}{32}$  etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[ $\frac{1}{16}$ ]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bögen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten sind grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Dynamische Zeichen werden in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for*: und *pia*: Die Gesangstexte werden der modernen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rizitativten in Kleinstich ausgesetzt.

Zu etwaigen Abweichungen editionstechnischer Art vergleiche man jeweils das Vorwort und den Kritischen Bericht.  
Die Editionsleitung



## VORWORT

## A. Entstehungsgeschichte

## 1. Der Auftrag aus Mailand

Mozart und sein Vater hielten sich im März 1771 in Verona auf, und während sie sich dort nach einer Italienreise von mehr als einem Jahr auf ihre Rückkehr nach Salzburg vorbereiteten, gingen ihnen zwei sehr willkommene Nachrichten zu:

„Gestern habe Briefe aus Mailand erhalten, der mir ein Schreiben v. Wienn ankündigte. so in Salzb: erhalten werde, und das euch in Verwunderung setzen wird, unserm Sohne aber eine unsterbliche Ehre macht.

Der nämliche Brief hat mir eine andre sehr angenehme zeitung mit gebracht.“<sup>1</sup>

Mit der ersten Anspielung ist die für den jungen Mozart ehrenvolle Einladung des Wiener Hofes gemeint, die „Serenata teatrale“ für die Hochzeit des Erzherzogs Ferdinand mit der Prinzessin Maria Beatrice Ricciarda d’Este im Oktober 1771 in Mailand zu komponieren (*Ascanio in Alba*), die „andre sehr angenehme zeitung“ bezieht sich auf einen neuen Auftrag für das Mailänder Regio Ducal Teatro; über diese zweite Nachricht führt Leopold dann später in seinem Brief an Conte Giovanni Luca Pallavicini vom 19. Juli 1771 aus Salzburg näher aus:

„[...] appena arrivati à casa, ebbi una Lettera della Impresa del Teatro di Milano nella quale fu accordato il mio figlio à scrivere l’opera del Carnevale 1773 [...]“

Anscheinend war die Aufnahme von Mozarts erster Mailänder Oper *Mitridate* KV 87 (74<sup>a</sup>) während der Karnevalsaison 1770/71 positiv genug ausgefallen, um den Impresario Gaetano Crivelli zu bewegen, Mozart ein weiteres wichtiges Werk anzuvertrauen.

Warum eines der bedeutendsten italienischen Opernhäuser dem erst 15 Jahre alten Mozart den Vorzug vor älteren und erfahreneren Komponisten gegeben hat, läßt sich nur vermuten. Es ergibt sich zwar aus den erhaltenen Dokumenten und aus der Korrespondenz

zwischen Wien und Mailand eindeutig, daß für die Hochzeitsfeierlichkeiten vom Oktober 1771 Beamte des Hofes und sogar die Kaiserin Maria Theresia selbst bei der Auswahl von Sängern, Librettist und Komponist auf die Theaterleitung Druck ausgeübt haben<sup>2</sup>, doch war dieser Grad von Einnischung äußerst ungewöhnlich: Für die üblichen Opern der Karnevalszeit lagen die Hauptprobleme zunächst auf der finanziellen und erst in zweiter Linie auf der künstlerischen Seite. Die Verantwortung hatte ausschließlich der Theaterdirektor zu tragen; seine Rechte in bezug auf das Theaterpersonal waren vor dem Amtsantritt von Erzherzog Ferdinand im Oktober 1771 exklusiv und die Möglichkeit, von seiten der Regierung in die normalen Tagesabläufe des Theaters einzugreifen, auf ein Minimum beschränkt. Der junge Erzherzog jedoch, der sich mit Passion dem Theater in Mailand zu widmen anschickte, trachtete nach Freiräumen, die ihm eine größere Kontrollfunktion in künstlerischen Dingen erlaubten. So sah der von ihm genehmigte Vertrag für den neuen Theaterdirektor, der im Dezember 1773 in Kraft trat, die offizielle Zustimmung für Libretto- und Künstlerauswahl vor. Da Mozart seinen Auftrag vom Regio Ducal Teatro erhielt, bevor diese Bedingung galt, kann davon ausgegangen werden, daß er auf Grund seiner eigenen Verdienste vom Theater selbst ausgewählt worden war, daß also Druck aus Wien durch den in Mailand allmächtigen Minister Graf Firmian nicht im Spiel gewesen ist. Ein einziges Mal wurde von offizieller Seite, vom Hof in Mailand, tatsächlich für Mozart interveniert: Erzherzog Ferdinand bat seine Mutter im November 1771 brieflich, Wolfgang in seine Dienste nehmen zu dürfen; Maria Theresia lehnte jedoch ab<sup>3</sup>. Diese Begebenheit berührte zwar nicht Mozarts Engagement für die Karnevalsaison 1772/73, da er schon ein halbes Jahr zuvor unter Vertrag genommen worden war, mag aber Einfluß darauf gehabt haben, daß Wolfgang nach *Lucio Silla* weder weitere Aufträge aus Mailand noch irgendwelche anderen Aufgaben in Italien erhalten hat.

<sup>1</sup> Leopold Mozart im Brief vom 14./18. März 1771 an seine Frau nach Salzburg. Dieses und die folgenden, lediglich durch das Datum des jeweiligen Briefes nachgewiesenen Zitate durchweg nach: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, gesammelt (und erläutert) von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (4 Textbände: Kassel etc. 1962/63), auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl (2 Kommentarbände: Kassel etc. 1971), Register, zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl (Kassel etc. 1975).

<sup>2</sup> Vgl. dazu Kathleen K. Hansell, *Opera and Ballet at the Regio Ducal Teatro of Milan 1771–1776: a Musical and Social History* (Phil. Diss. Berkeley, University of California, 1979), S. 14–39.

<sup>3</sup> Maria Theresias abschlägige Antwort vom 12. Dezember 1771 ist wiedergegeben in: *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch (NMA X/34), Kassel etc. 1962, S. 124.

Mozarts Vertrag mit dem Mailänder Theater ist typisch für die Zeit und gibt Hinweise auf die Opernkomposition in Italien:

„Resta accordato il Sign. Amadeo Mozart per mettere in musica il primo dramma che si rappresenterà in questo Regio Ducal Teatro di Milano nel Carnovale dell'anno 1773 e le si assegnano per onorario delle sue virtuose fatiche Gigliati cento trenta, dico 130 g. ed alloggio mobigliato.

Patto che il sudd<sup>o</sup>. Sign. Maestro debba transmettere tutti li recitativi posti in musica entro il Mese di 8bre dell'anno 1772 e ritrovarsi in Milano al principio del susseguente mese di 9bre per comporre le arie ed assistere a tutte le prove necessarie per l'opera suddetta. Risservati li soliti infortunij di teatro e fatto di Principe (che Dio non voglia).

Milano 4 Marzo 1771

Gl'Associati nel Regio Appalto del Teatro  
Federico Castiglione<sup>4</sup>

Die Karnevalsaison begann in Mailand am 26. Dezember, dem St. Stephans-Tag, und endete gemäß ambrosianischem Ritus am „Sabato grasso“, d. h. vier Tage später als in den Städten, die sich an den römischen Ritus hielten. Da der „Sabato grasso“ nach dem Kirchenkalender zwischen dem 7. Februar und dem 13. März liegen konnte, variierte die Zahl der möglichen Theateraufführungen während der Mailänder Karnevalsaison zwischen 38 und 67 (an Freitagen und kirchlichen Feiertagen wurde nicht gespielt). Gelegentlich veranlaßte eine sehr kurze Karnevalsaison das Theatermanagement dazu, nur eine Oper zu produzieren, normalerweise jedoch brachte das Regio Ducal Teatro in jeder Saison zwei Operne serie heraus.

Wie in anderen italienischen Opernhäusern der Zeit war es auch in Mailand üblich, ein Werk mehrere Wochen en suite zu spielen, es dann abzusetzen und nach einer Pause von vier oder fünf Tagen die nächste Oper in den Spielplan aufzunehmen; diese wurde dann wiederum ohne Unterbrechung aufgeführt. Es waren vor allem wohl technische Gründe, weshalb dem En-suite-Spielen der Vorzug vor einem wechselnden Spielplan mit mehreren Werken gegeben wurde. War eine Opera seria einmal abgesetzt, wurde sie im selben Theater so gut wie nicht mehr aufgeführt, da, wie etwa in Mailand, der einflußreiche Teil des Publikums – die Aristokratie – während der ganzen Saison gleich blieb.

<sup>4</sup> Vertrag zitiert nach: Mozart. *Die Dokumente seines Lebens*, a. a. O., S. 119.

Daß Mozart als junger Komponist ohne internationale Reputation den Auftrag für die erste und nicht für die zweite Opera seria der Mailänder Saison 1772/73 erhielt, ist ebenso erklärbar wie seine vergleichsweise bescheidene Honorierung. Sowohl die Verträge des Impresarios als auch erhaltene Rechnungsbelege des Regio Ducal Teatro zeigen, daß das Management normalerweise größere Einkünfte von der zweiten Karnevalsoper erwartete und deshalb in der Regel bekanntere Komponisten zu höheren Honoraren damit beauftragte. Die zweite Opernproduktion der Saison wurde als größeres Spektakel geplant, sie verblieb häufig längere Zeit im Spielplan als die erste, die – war sie erfolgreich – höchstens für eine Woche über das vorgesehene Minimum an Aufführungen in einer Saison hinaus verlängert werden konnte.

Mozarts Vertrag unterschied sich im großen und ganzen in nichts von dem jedes anderen Komponisten: Die Komposition der Rezitative war, anders als die der Arien, nicht von speziellen Wünschen der Sänger abhängig; sie wurden zuerst geprobt, konnten also früh niedergeschrieben werden und waren dem Theater zwei Monate vor der Premiere abzuliefern. Die sechs oder sieben Sänger einer normalen Opera-seria-Besetzung hatten dann zum Rollenstudium etwa drei Wochen später in der Stadt zu erscheinen. Der Komponist mußte ebenfalls anwesend sein, einmal, um mit den Künstlern zu arbeiten, und zum anderen, um die Komposition der Arien, die den besonderen Fähigkeiten der Sänger anzupassen waren, abzuschließen. Die Proben selbst begannen erst etwa zwei Wochen vor der Premiere. Eine Bedingung ist allerdings nicht in Mozarts Vertrag genannt, war ihm aber von früheren Erfahrungen in Mailand bekannt: Er hatte die ersten drei Aufführungen der Oper vom Cembalo aus zu leiten.

## 2. Giovanni de Gamerra und das Libretto

Mozart hatte seinen Vertrag vom Regio Ducal Teatro mehr als anderthalb Jahre vor der geplanten Premiere erhalten, und entsprechend der sonst üblichen Praxis dürften die Sänger wie die Choreographen und Tänzer für die Zwischenakt-Ballette etwa ein Jahr vor ihrer Ankunft in Mailand engagiert worden sein. Der Text der neuen Oper war allerdings zu diesem Zeitpunkt noch nicht bekannt. Der Theaterimpresario pflegte diesen Punkt als letzten in Angriff zu nehmen, und mit dem Libretto für Mozarts neue Oper wurde, wie das oft der Fall war, der ständig für das Theater arbeitende Poet betraut. Nach dem Rücktritt des langjährigen Mailänder Theaterdichters Claudio Ni-

cola Stampa (ca. 1700–1781) hatte der sehr viel jüngere Giovanni de Gamerra (1743–1803) im Jahre 1771 diesen Posten übernommen. In Livorno geboren, wo er die niederen geistlichen Weihen empfangt, studierte Gamerra in Pisa die Rechte und wurde 1765 Bediensteter in der österreichischen Armee in Mailand. Gegen Ende seiner militärischen Dienste, die er 1770 quittierte, begann Gamerra sich einen Namen als Schriftsteller zu machen.

Seinen vermutlich ersten Operntext, *Armida*, hat Gamerra im Jahre 1769 geschrieben. Sowohl im *Argomento* als auch in einer *Osservazioni sull'Opera in musica* betitelten Abhandlung, die dem originalen Libretto am Schluß beigefügt ist<sup>5</sup>, formulierte Gamerra seine ästhetischen Ansichten. Diese stimmen sehr viel eher mit dem Geschmack in Frankreich und in gewisser Hinsicht mit den Ideen der Wiener Reformopern Christoph Willibald Glucks und Tommaso Traettas überein als mit denen der Opera seria Pietro Metastasio: Gamerra plädiert für eine Rückkehr des „Spektakels“ in die Oper, und zwar in Form von Chören, Balletten und Bühnenmaschinerie.

Vor Gamerras Anstellung am Mailänder Regio Ducal Teatro hatte, wie überall in Italien, Metastasio während eines Zeitraums von wenigstens drei Jahrzehnten die Bühne mit seinen Libretti beherrscht. Während seines fünfjährigen Mailänder Engagements gelang es dann Gamerra, seine Libretti und seine ästhetischen Vorstellungen vorübergehend in den Vordergrund zu rücken. Doch als Gamerra im Jahre 1775 nach Wien wechselte und dort Hofpoet wurde, zog im Mailänder Theater der frühere Libretto-Alltag ein: An der Scala standen für die jeweilige Karnevalsaison von Ende der 70er bis Anfang der 90er Jahre Metastasio Operntexte wieder an erster Stelle. In der Zeit zwischen 1790 und 1792 wurden an der Scala auch drei Stücke von Gamerra gespielt, doch signalisierte die Napoleonische Ära mit ihrer Ächtung der Kastratensänger in Italien nicht nur das Ende der Ära Metastasio, sondern auch das von Gamerras italienischer Laufbahn.

Literarhistorikern ist Gamerra vor allem bekannt als der erste und bedeutendste Dichter italienischer „pièces larmoyantes“ („drammi lagrimosi“), die seinen „Geschmack für das Fürchterliche und Melodramatische“ dokumentieren und voller „vorromantischer Ergüsse“ sind<sup>6</sup>. Sowohl diese Aspekte als auch seine

Vorliebe für das Wunderbare fanden ihren Weg in das neue Libretto für die erste Mailänder Karnevalsoper des Jahres 1773: *Lucio Silla*.

Das scheinbar willkürliche Ende dieser Oper, deren Handlung sich lose auf bei Plutarch geschilderte Ereignisse im Leben des römischen Diktators Lucius Cornelius Sulla (138–78 v. Chr.) stützt, hat tatsächlich eine historische Grundlage: Nach zahllosen Grausamkeiten und nach der Verbannung von Hunderten römischer Adelige im Jahre 79 v. Chr. gab Sulla unerwartet seinen Titel „Diktator“ auf und zog sich vom öffentlichen Leben zurück; ein Jahr später ist er dann gestorben. Die Launen seines Charakters mußten die Einbildungskraft des Librettisten geradezu herausfordern. Lucius Cinna und Aufidius sind ebenfalls historische Figuren, obwohl ersterer Sullas Feind und nicht der geheime Verschwörer war, zu dem Gamerra ihn gemacht hat. Die weiblichen Personen der Oper, Giunia und Celia, hat Gamerra wohl erfunden, doch könnte es auch möglich sein, daß ihre Vorbilder bei Familienmitgliedern und Freunden von Sullas Feind Caius Marius (in der Oper Mario genannt) zu suchen sind. Dieser Mario tritt zwar selbst nicht auf, wird im Text aber mehrfach als Vater von Giunia und als Verbündeter von Cecilio genannt. Entgegen Gamerras Deutung war das römische Geschlecht der Caecilier, dem Cecilio entstammt, jedoch nicht mit Caius Marius verbunden, sondern gehörte tatsächlich zu Sullas überzeugtesten Anhängern; selbst auf der Höhe seiner Macht wäre Sulla nicht in der Lage gewesen, ein Mitglied dieser bedeutenden Familie zu ächten.

Während die Handlung von *Lucio Silla* mit ihren Liebesgeschichten, ihrer Betonung edler Eigenschaften und mit ihrer die Nebenpersonen betreffenden Unterhandlung typisch für das italienische Opernlibretto dieser Zeit ist, sind doch zahlreiche Details ihrer Konstruktionen ungewöhnlich. Da diese Detailcharakteristika des Librettos in vielerlei Hinsicht ihre Wirkung auf Mozarts Musik nicht verfehlt haben, sollen sie hier erwähnt werden.

Giovanni de Gamerra mußte sich dem zeitgenössischen italienischen Geschmack anpassen, und das bedeutete, daß er weder fantastische Szenen noch Bühnenmaschinerie in *Lucio Silla* einbringen konnte; darüber hinaus war es deshalb auch nicht möglich, Tanz-Sequenzen in den Hauptteil der Oper zu integrieren. Der Librettist gestaltet jedoch den Schlußchor in einer Weise, die weit über den in der Opera seria üblichen oberflächlichen Schlußgesang der Hauptakteure hinausgeht: Der Finalchor (No. 23) ist

<sup>5</sup> Exemplar: Library of Congress Washington D.C. (*Schatz* 11309).

<sup>6</sup> Vgl. Artikel *Gamerra*, in: *Enciclopedia dello Spettacolo* IV, Rom 1957, S. 334f.

in drei vom vollen Chor gesungenen Strophen mit dazwischenliegenden Versen für Solistenpaare gehalten und erinnert in seiner Struktur und in seinem Rhythmus an eine große Chaconne. Das Libretto zu *Lucio Silla* enthält zwei weitere Chöre: die Gruppe von Trauernden in der Grabesszene des ersten Akts (No. 6) und das römische Volk zu Beginn der Kapitolszene am Ende des zweiten Akts (No. 17). Während der triumphale Chor zu Beginn eines neuen Bühnenbildes allgemein üblich war, wagte Gamerra im ersten Akt Ungewöhnliches: Er stellte einen Chor mit solistischem Mittelteil in einen großen Szenenkomplex (VII–IX), der als orchesterbegleitetes Rezitativ mit abschließendem Duett (No. 7) intendiert war. Im Grunde galt jedoch noch immer das übliche Muster: der Wechsel zwischen Dialog in Form einfacher, vom Continuo begleiteter Rezitative und reflektierenden, gereimten, metrisch strukturierten Strophen für die Abgangsarien der Solisten.

Gamerras Hinwendung zum „Fürchterlichen und Melodramatischen“ ist nicht nur aus der eben erwähnten Grabesszene des ersten Akts, sondern auch aus drei anderen Teilen des Dramas abzulesen: Die Ombra-Szene für die Primadonna im dritten Akt (Szene V mit No. 22) entspricht durchaus der Anlage solcher Szenen in den letzten Akten zahlreicher Opereserie ab der Mitte des 18. Jahrhunderts<sup>7</sup>. Darüber hinaus aber beschwört Gamerra in *Lucio Silla* auch das Makabre, wie etwa im ersten Akt in Szene V (mit No. 4), in der Giunia den Geist ihres toten Vaters anruft, und nochmals in der ausgedehnten dritten Szene des zweiten Akts; in ihr beschreibt Cecilio sein Entsetzen über das Erscheinen des Geistes von Mario, der zu ihm aus dem Grab gesprochen hatte. Doch auch abgesehen von diesen konzentrierten Darstellungen der Schattenwelt der Toten ist das Libretto von *Lucio Silla* voll düsterer Stimmungen. Eine lange Liste von stets wiederkehrenden Worten bezieht sich auf Schatten („*tenebroso*“, „*oscuro*“, „*ombra*“), eisige Kälte („*gelido*“, „*gelo*“, „*agghiaccio*“), tödliche Blässe und Trauer („*pallido*“, „*duolo*“), Grab („*tomba*“, „*sepolcrale*“, „*funesto*“), Geister und Tote („*larva*“, „*immagine funesto*“, „*estinto*“, „*morto*“ und „*morte*“).

<sup>7</sup> Nahezu jede heroische Oper des späteren 18. Jahrhunderts enthält eine Ombra-Szene, und zwar auch dann, wenn sie im Kontext der Handlung unwahrscheinlich ist. Stets als große Soloszene für die Primadonna angelegt, besteht die Ombra-Szene aus verschiedenen Abschnitten: ein oder häufig auch mehrere obligate Rezitative, eine Arie, eine oder mehrere Cavatinen und/oder Ariosi, unterbrochen von beschwörenden instrumentalen Zwischenspielen.

Zusätzliche ungewöhnliche strukturelle Merkmale zeichnen die Texte der Arien in *Lucio Silla* aus. Während bei etwa neunzig Prozent der für die italienische Opera seria der Metastasio-Zeit geschriebenen Arientexte die beiden gebräuchlichsten Versmaße Settenario und Ottonario vorherrschten, und zwar mit der Tendenz, das einmal eingeschlagene Versmaß durchzuhalten, bemühte sich Gamerra um Abwechslung. Er schrieb von den 18 Arien zwei (No. 10 und No. 21) im Quinario, eine (No. 22) im seltenen Decasillabo und fünf andere in wechselnden Versmaßen, darunter eine (No. 13) mit Quinario für die zweite Strophe und zwei (No. 5 und No. 16) mit Decasillabo für die erste Strophe. Da die Komponisten dazu neigten, einen Vers das erste Mal syllabisch in Musik zu setzen – sie verteilten dabei die Silben gemäß dem Versmaß auf eine begrenzte Zahl von bekannten Betonungsmustern –, beeinflusste die Versmaßwahl des Librettisten weitgehend den Eindruck, den der musikalische Satz dann auf die Hörer machte. Zwei Strophen galten als Norm für Arien; bei Ensembles (Duetten, Terzetten etc.) und Chören herrschten dagegen drei oder mehr vor, während die selteneren, üblicherweise für die Primadonna und den Primo uomo reservierte Cavatina nur eine Strophe aufwies. Gamerra entfernte sich auch hier erneut von der Tradition, indem er Celia, der Seconda Donna, zwei Cavatinen (No. 10 und No. 19) zugestand und – in anderem Zusammenhang – zwei Arien (No. 4 und No. 13) mit drei Strophen schrieb. No. 13, Sillas Arie „*D’ogni pietà mi spoglio*“, ist deshalb ungewöhnlich, weil sich ihre drei Strophen auf 16 Verse (5+4+7) verteilen, sich also nicht an die herkömmliche Vierzahl halten.

Gewissermaßen als Ausgleich für diese textlichen Abweichungen, die die etablierte Libretto-Struktur aufzulösen drohten, nahm Gamerra in *Lucio Silla* vier der alten Gleichnis-Arien auf. Die Gleichnis-Arie eignete sich besonders gut für die musikalische Dacapo-Form und gab Impulse für verschiedene klangmalerische vokale und instrumentale Motive; sie trat jedoch zurück, als durchkomponierte oder andere komplexere musikalische Formen in den Vordergrund traten. In *Lucio Silla* ist Celias Arie „*Quando sugl’arsi campi*“ im zweiten Akt (No. 15) deutlichstes Beispiel für eine Gleichnis-Arie. Die anderen drei sind ebenfalls für Nebenrollen geschrieben: für den Secondo uomo Lucio Cinna, nämlich „*Vieni ov’amor t’invita*“ (No. 1) und „*De’ più sa perbi il core*“ (No. 20), sowie für Aufidio, die Ultima parte, nämlich „*Guerrier, che d’un acciaio*“ (No. 8).

Textliche Arienmodelle, wie etwa die Gleichnis-Arie, waren aber nur eines der Mittel, mit denen die verschiedenen Personen in der eindeutigen Hierarchie voneinander abgegrenzt wurden. In allen heroischen Libretti, die in Mailand während der 1770er Jahre in Musik gesetzt worden waren, bewegen sich die Handlungsabläufe um sechs oder sieben Charaktere. An ihrer ersten Stelle steht ganz eindeutig die Primadonna, gefolgt vom Primo uomo, der noch in der Mitte des Jahrhunderts gleichrangig neben der Primadonna gestanden hatte. Die wachsende Bedeutung der Primadonna auf Kosten des Primo uomo dokumentiert sich übrigens eindeutig in den Theater-Rechnungsbüchern: In den 1770er Jahren hatten sich die Positionen vertauscht, das heißt die Primadonna bekam nun die einst allein den großen Kastraten gezahlten Honorare, während der Primo uomo sich, von wenigen Ausnahmen abgesehen, mit um 20 bis 40 Prozent niedrigeren Honoraren begnügen mußte<sup>8</sup>. Der Primo tenore – ihm kam die traditionelle Rolle des Herrschers zu – wechselte von Saison zu Saison; sein Honorar, das sich seit Mitte des Jahrhunderts drastisch reduziert hatte, war geringer als das des Primo uomo. – Ensemblesätze, Bestandteil eines jeden Librettos, dienten dazu, die drei Hauptpersonen gegenüber den anderen Rollen abzuheben: Ein Duett der beiden ersten Sänger am Ende des ersten oder zweiten Akts war in der Regel eingeplant, und nach Mitte des Jahrhunderts bildeten ein Terzett oder ein Quartett den Höhepunkt in einem der ersten beiden Akte.

### 3. Besetzung und Libretto

Die Tatsache, daß die Besetzung für eine neue Oper in der Regel bereits feststand, bevor sich der Librettist an die Arbeit machte, mußte Auswirkungen auf die Disposition des Textes haben. Die Leitung des Regio Ducal Teatro hatte für die Karnevalsaison 1772/73 Anna de Amicis als Primadonna, Venanzio Rauzzini als Primo uomo und Arcangelo Cortoni als Primo tenore unter Vertrag genommen. De Amicis, zu dieser Zeit 39 Jahre alt und auf der Höhe ihrer Karriere, war eine der bekanntesten Sängerinnen Italiens: Ihre schauspielerischen Fähigkeiten standen den stimmlichen in nichts nach. Rauzzini, 13 Jahre jünger als De Amicis und erst kurz zuvor von einem sechsjährigen Aufenthalt am Münchner Hof nach Italien zurückge-

kehrt<sup>9</sup>, wurde ohne Zweifel als ein gleichrangiger Partner für Anna de Amicis eingeschätzt und erhielt deshalb in Gamerras Text für die Rolle des Cecilio fast dasselbe Gewicht. Beide haben vier Arien, beide singen im Duett und im Terzett (No. 7 und No. 18), beide stehen in zwei Szenen allein auf der Bühne – dies als Hinweis für den Komponisten, die betreffenden Rezitative mit Orchesterbegleitung zu setzen. Darüber hinaus ist die Rolle der Giunia, verkörpert von Anna de Amicis, zusätzlich noch durch eine klagende Solostrophe im Chorabschnitt des ersten Akts (No. 6) ausgezeichnet. Während Cecilios stärkste Momente im ersten Akt liegen, wird die Bedeutung von Giunias Rolle kontinuierlich durch das ganze Libretto betont.

Gamerra sah für die Titelrolle der Oper den Tenor Arcangelo Cortoni vor, der als besonders fähiger Sänger galt. Das Libretto enthält deshalb vier Arien für Lucio Silla, dazu zwei Monologe im ersten Akt (Szene VI) bzw. am Schluß der Szene II im zweiten Akt. Als Cortoni in der folgenden Saison in Mailand auftrat, sang er in Giovanni Paisiellos *Andromeda* (Premiere: 25. Januar 1774) fünf Arien; während der Saison 1772/73 wurde er jedoch krank und war daher nicht im Stande, seinen Vertrag mit dem Mailänder Theater einzuhalten<sup>10</sup>. Für den in aller Eile engagierten Ersatz, Bassano Morgnoni, Kirchentenor aus Lodi mit wenig Bühnenerfahrung, mußten die Partie des Lucio Silla reduziert und deshalb zwei der vier vorgesehenen Arien gestrichen werden: „*Il timor con passo incerto*“ aus dem zweiten Akt (Szene II) und „*Se al generoso ardire*“ aus dem dritten Akt (Szene VI)<sup>11</sup>.

Als Secondo uomo und Seconda donna waren vom Mailänder Theater für die Saison 1772/73 Felicità Suardi und Daniella Mienci engagiert worden. Während über Mienci nur wenig mehr als das bekannt ist, was sich aus ihren Rollen als Celia in Mozarts *Lucio Silla* und Erminia in Paisiellos *Andromeda* ableiten

<sup>9</sup> Zu den Karrieren und stimmlichen Fähigkeiten beider Sänger siehe K. Hansell, Artikel *de Amicis* und *Rauzzini* in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 5 (S. 288) bzw. 15 (S. 607–609). Mozart hatte Rauzzini schon 1767 in Wien gehört (Brief vom 29. September 1767); De Amicis hatte er bei mehreren früheren Gelegenheiten gehört, zuletzt in Neapel im Mai 1770.

<sup>10</sup> Nach den offiziellen Büchern des Turiner Teatro Regio war Cortoni dort in der Karnevalsaison 1777/78 engagiert, starb jedoch im Juni 1777 in Padua; vgl. Marie-Thérèse Bouquet, *Il Teatro di Corte dalle origini al 1788* (= Band 1 der *Storia del Teatro Regio di Torino*), Turin 1976, S. 381.

<sup>11</sup> Zu diesen Streichungen (und zur Szeneneinteilung des dritten Akts im gedruckten Libretto, Mailand 1772) vgl. Krit. Bericht.

<sup>8</sup> Eine ausführliche Dokumentation über die Veränderungen der Sänger-Honorare in: K. Hansell, *Phil. Diss.* 1979 (siehe Anmerkung 2), S. 214–219.

läßt, ist das künstlerische Leben von Felicità Suardi besser dokumentiert. In Diensten des Teatro Regio in Turin stehend, machte sie über mehr als drei Jahrzehnte hinweg eine außerordentliche Karriere als *Attrice sovrannumeraria*: Von 1750 bis zu ihrem Verzicht im Jahre 1786 stand sie stets als Ersatz für jede Sopranpartie (männlich oder weiblich) zur Verfügung, und nur selten bekam sie in Turin auf Grund ihrer offenbar sehr beträchtlichen Verdienste eigene Rollen übertragen<sup>12</sup>. Für *Lucio Silla*, sah Gamerra drei Arien vor, eine davon mit einer kurzen vorangehenden Soloszene (zweiter Akt, Szene VI). Für die Rolle der Celia, von Daniella Mienci verkörpert, schrieb der Librettist vier lyrische Texte (davon zwei als einstrophige Cavatinen), von denen keiner an einer dramatisch signifikanten Stelle steht. Obwohl die Rolle des Aufidio, Sillas Vertrauten, für den Ablauf der Handlung und für den notwendigen historischen Hintergrund von Bedeutung ist, mußte sich Giuseppe Onofrio (als sogenannte *Ultima parte*) mit nur einer Arie zufrieden geben.

Gamerras Libretto für *Lucio Silla* ist ungewöhnlich proportioniert. In der Regel waren die beiden ersten Akte einer Opera seria von nahezu gleicher Länge, doch konnte der erste Akt auch etwas länger als der zweite sein. Der dritte Akt wurde während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunehmend kürzer, bis er gelegentlich sogar ganz verschwand; in den 1770er Jahren war es üblich, ihn nur halb so lang wie die beiden anderen Akte zu halten. Das fertige Libretto zum *Lucio Silla* weist dagegen einen sehr ausgedehnten zweiten Akt auf und einen dritten Akt, der zu dieser Zeit als zu lang gelten mußte. Die Oper sollte ursprünglich sieben Nummern im ersten, zwölf im zweiten und sechs im dritten Akt haben, und auch nach dem späteren Strich von zwei Silla-Arien blieben für den zweiten Akt noch immer elf und für den dritten Akt fünf Nummern übrig. Die Gesamtzahl der Verse im Libretto von *Lucio Silla* übersteigt die anderer heroischer Opern, die in Mailand in den 1770er Jahren produziert worden waren<sup>13</sup>, um etwa 20 Prozent. Da die ungewöhnliche Länge des Werks vor allem auf den zweiten Akt zurückgeht, überrascht es nicht, daß sich Vittorio Amedeo Cigna-Santi bei der

Einrichtung von Gamerras Libretto zu *Lucio Silla* für eine Turiner Produktion im Jahre 1779 (mit Musik von Michele Mortellari) in erster Linie um die Kürzung dieses Aktes bemüht hat<sup>14</sup>. Eine andere Umarbeitung des Librettos stammt von Mattia Verazi, und zwar für eine Aufführung in Mannheim im November 1773 mit Musik von Johann Christian Bach. Verazi kürzte ebenfalls den zweiten Akt, nämlich auf neun Nummern<sup>15</sup>, und sein Libretto für Bachs *Lucio Silla* – er behielt alle Chöre und die beiden Ensemble-Nummern bei – bewahrt die neuartigen Züge von Gamerras Original, die durchaus auch den Vorstellungen des Bearbeiters entsprochen haben mögen<sup>16</sup>.

#### 4. Komposition

Die Briefe von Vater und Sohn Mozart, die autographe Partitur und die überlieferten Partiturskopien aus dem 18. Jahrhundert geben zusammen Anhaltspunkte zur Entstehungsgeschichte des *Lucio Silla*. Alle diese Dokumente zeigen, daß Mozart im zeitlichen Ablauf der Komposition einzelner Opernabschnitte nach den üblichen Gepflogenheiten verfahren ist und sich mehr oder weniger an die Bedingungen seines Vertrages gehalten hat. Die oben behandelten Besonderheiten des Librettos gaben aber auch den Anstoß zu einer Partitur, die sich in einigen Momenten nicht nur von Mozarts früheren musikdramatischen Versuchen, sondern auch vom bisher in Mailand vorherrschenden Typus der Opera seria unterscheidet.

Vater und Sohn verließen Salzburg am 24. Oktober 1772 und kamen am 4. November in Mailand an. Mehr als eine Woche später, am 14. November 1772, erwähnt Leopold in seinem Schreiben nach Salzburg zum ersten Mal Musik und Libretto:

<sup>14</sup> Zur Turiner Revision von *Lucio Silla* vgl. Bouquet, a. a. O., S. 385, Anmerkung 274 (die Angabe in KV<sup>o</sup>, S. 164, nach der Gamerra sein Libretto für Turin selbst umgearbeitet habe, beruht auf einem Irrtum).

<sup>15</sup> Vgl. Charles Sanford Terry, *Johann Christian Bach*, Oxford 2/1967, S. 232f., und *Corrigenda* (H. C. Robbins Landon), S. XLVf. – *Lucio Silla* wurde auch von Pasquale Anfossi vertont (Venedig, Mai 1774).

<sup>16</sup> Die Anlage von Gamerras Libretto muß Verazi entgegengekommen sein; jedenfalls ist dies aus den abenteuerlichen ästhetischen Idealen abzuleiten, die aus Verazis neuartigen, für Stuttgart und Mannheim in den 1750er und 1760er Jahren geschriebenen Texten sprechen, ganz abgesehen von den kontroversen Werken, die er für die Eröffnung von La Scala in den Jahren 1778 und 1779 schrieb oder neu bearbeitete. Vgl. Marita Petzoldt McClymonds, *Verazi's controversial dramma in azioni as realized in the music of Salieri, Anfossi, Alessandri and Mortellari for the opening of La Scala 1778–1779*, in: *Mélange: omaggio al Prof. Claudio Sartori*, herausgegeben von François Lesure, Rom 1985.

<sup>12</sup> Zahlreiche archivarische Dokumente aus Turin, die Felicità Suardi-Bertolas Aktivitäten am Teatro Regio belegen, sind zitiert bei Bouquet, a. a. O., S. 227 ff.

<sup>13</sup> Entsprechende ins Einzelne gehende Vergleiche von verschiedenen Mailänder Produktionen in: K. Hansell, *Phil. Diss.* 1979 (siehe Anmerkung 2), S. 331 ff.

„Von den Sängern und Sängerinnen ist noch niemand hier als die Sg<sup>ra</sup>: Suarti, so den 2<sup>do</sup> Uomo macht, und der ultimo tenore. der Primo Uomo Sgr Rauzzini wird dieser täge erwartet. die de amicis aber wird erst Ende dieses oder anfang kommenden Monats eintreffen.

unterdessen hat der Wolfg: unterhaltung genug gehabt die Chöre, deren 3 sind, zu schreiben, und die wenigen Recitativ, die er in Salzburg gemacht zu ändern, und theils neu zu schreiben, indem der Poet die Poesie dem H: Abbate Metastasio nach Wien zur untersuchung geschickt hatte, und dieser ihm vieles verbessert, abgeändert, und eine ganze Scene im 2<sup>ten</sup> act beygesetzt; dann hat er alle Recit: und die Overtura geschrieben.“

Aus der bekannten Arbeitsweise Mozarts am *Mitridate* im Jahre 1770 ist zu schließen, daß er Gamerras originales Textbuch sowie die Liste der Sänger wahrscheinlich im Spätsommer 1772 erhalten hat. Wie es in Italien zu dieser Zeit üblich war, dürfte er dann einen generellen Plan für die Oper gemacht und die tonalen Zusammenhänge, eingeschlossen Arien und Ensemblesätze, disponiert und danach begonnen haben, die Rezitative zu komponieren.

Ob Pietro Metastasio den Text von Giovanni de Gamerra wirklich revidiert hat, wie in Leopold Mozarts Brief vom 14. November 1772 angedeutet, läßt sich nicht weiter dokumentieren. Zwar gibt es in Metastasios umfangreicher Korrespondenz auch mehrere Briefe an Gamerra, doch der erste ist mit dem 13. September des folgenden Jahres datiert<sup>17</sup>. Keiner der Briefe erwähnt *Lucio Silla*, und Metastasio zitiert dieses Werk auch nicht in Briefen an andere Personen. Eine handschriftliche Version des *Lucio Silla*-Librettos ist nicht überliefert, doch wird Mozart, wie jeder andere Opernkomponist seiner Zeit, für die Komposition des neuen Textes ohne Zweifel ein Textbuch-Manuskript zur Verfügung gehabt haben. Von den beiden eliminierten Arien für Silla und einigen kleineren Divergenzen abgesehen, stimmt Mozarts Partitur mit dem in Mailand 1772 gedruckten Libretto überein. Auf keinen Fall gibt es irgendeinen Hinweis auf Einschübe oder andere substantielle textliche Veränderungen. Einen anderen Hinweis auf eine mögliche Mitarbeit Metastasios enthält jedoch das *Argomento*; dort vermerkt Gamerra mit Stolz:

„Da tali Istorici fondamenti è tratta l'azione di questo Drama, la quale è per verità fra le più grandi, come ha sensatamente osservato il sempre celebre, e inimi-

tabile Sig. *Abate Pietro Metastasio*, che colla sua rara affabilità s'è degnato d'onorare il presente Drammatico Componimento d'una pienissima approvazione. Allorchè questa proviene dalla meditazione profonda, e dalla lunga, e gloriosa esperienza dell'unico Maestro dell'Arte, esser deve ad un giovine Autore il maggior d'ogni elogio.“<sup>18</sup>

Mozarts autographe Partitur des *Lucio Silla* bestätigt in vielerlei Hinsicht die Bemerkungen in seiner Korrespondenz, soweit sie sich auf die Reihenfolge beziehen, in der die konstituierenden Elemente ihre endgültige Form erhalten haben. Das Autograph, Hauptquelle für die vorliegende Edition, wird weiter unten im Kapitel D (*Die Quellen*) und im Detail im Kritischen Bericht beschrieben. Hier soll nur das angesprochen werden, was für die Diskussion in diesem Abschnitt von Bedeutung ist; das betrifft in erster Linie die Numerierung der Faszikel, die Revision der Kadenzes in den Rezitativen und die Nachweise für eingelegte oder herausgenommene Blätter. Wenn nötig, werden dabei die vier bekannten Partiturschriften aus dem 18. Jahrhundert als zusätzliches Beweismaterial herangezogen<sup>19</sup>.

Das Autograph besteht aus einer großen Anzahl von Faszikeln, die später aktweise zu drei Bänden zusammengebunden worden sind, zur Zeit der Aufführung aber wahrscheinlich lose zusammengeheftet waren. Wie in allen Mozartschen Partituren vor *Le nozze di Figaro* bestand eine Faszikel normalerweise aus einem großen Bogen Papier, der zur Hälfte gefaltet wurde; eine weitere Faltung ergab dann eine Lage von vier Blättern (= 2 Bifolia)<sup>20</sup>. Wenn nötig, wurden die Bifolia geteilt, so daß sich Faszikel von nur zwei Blättern ergaben (der übrig gebliebene halbe Bogen wurde für den späteren Gebrauch aufgehoben). Für die geschlossenen Nummern (Arien, Ensemblesätze und Chöre) wurden fast immer mehr als eine Lage von vier Blättern benötigt, dagegen hatten viele mit Continuo begleitete Rezitative auf einer Lage oder sogar einem einzelnen Bifolium Platz. Ein System von Nummern und Stichworten diente dazu, die losen Lagen in die richtige Reihenfolge zu bringen. Solche Hinweise waren besonders dann notwendig, wenn die

<sup>18</sup> Gedrucktes Libretto Mailand 1772, Seite [8]; zu dem Libretto siehe weiter unten das Kapitel D (*Die Quellen*).

<sup>19</sup> Zu den Partiturschriften siehe weiter unten das Kapitel D (*Die Quellen*).

<sup>20</sup> Vgl. Alan Tyson, *Notes on the Composition of Mozart's Così fan tutte*, in: *Journal of the American Musicological Society* XXXVII (1984), S. 357. Die von A. Tyson dort und in seinen anderen Manuskriptstudien verwendete und erklärte Terminologie ist hier übernommen worden.

<sup>17</sup> Vgl. *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, herausgegeben von Bruno Brunelli, Mailand 1952–1954, Band 5, S. 258f. und S. 267f.

verschiedenen Teile einer Oper nicht in der Reihenfolge des Librettos, sondern nach den jeweiligen Erfordernissen der Produktion komponiert worden waren. Darüber hinaus wurde jeder fertig komponierte Abschnitt sofort zur Kopistenwerkstatt des Theaters gebracht, um zusätzliche Partituren abschreiben und das Aufführungsmaterial herausschreiben zu lassen; sein Original erhielt der Komponist nach dem Kopieren wieder zurück. Aus den *Lucio Silla*-Kopien und aus anderen Anfang der 70er Jahre in Mailand kopierten Partituren läßt sich belegen, daß das Regio Ducal Teatro bei mindestens einem Dutzend verschiedener Kopisten gleichzeitig arbeiten ließ.

Mozart hat im Autograph in der Regel alle Faszikel, die eine geschlossene Nummer enthalten, jeweils gesondert und unabhängig von denen der Rezitative gezählt und im ersten Akt auch die Faszikel mit den Rezitativ der Szenen I–VII mit einer fortlaufenden Numerierung versehen. Beide Numerierungsvorgänge sind ein zusätzlicher Beweis für die Abfolge von Komposition und Revisionen, wie sie andererseits auch gelegentliche Abweichungen von diesem System erklären.

Vermerke am Schluß der Rezitative, die aus dem üblichen „*Segue l'aria di NN*“ und in den beiden ersten Akten auch aus dem Text-Incipient der folgenden Arie bestehen, weisen darauf hin, daß diese Teile zuerst komponiert worden sind. In zwei Fällen (zweiter Akt, Szene II, und dritter Akt, Szene VI) blieben die Hinweise *Segue l'aria di Silla* stehen, obwohl, wie oben ausgeführt, die fraglichen Arien gestrichen worden waren (vgl. dazu das Faksimile auf S. XLVII). Eine der Partiturskopien behält ebenfalls beide Hinweise bei – nur der zweite ist ausgestrichen –, woraus man schließen kann, daß die Rezitative vor der Entscheidung, die Arien zu eliminieren, zum Kopisten gebracht worden waren. Der *Segue*-Vermerk fehlt am Ende des Rezitativs vor Giunias Arie „*Fra i pensier più funesti di morte*“ (No. 22): Mozart hat den Schluß des Rezitativs neu notiert, das alte Bifolium durch ein neues ersetzt und dabei vergessen, den üblichen Vermerk anzubringen.

Auffallend oft, nämlich in zehn Fällen, hat Mozart Rezitativschlüsse vor der jeweils folgenden Nummer geändert – der wohl eindeutigste Beweis dafür, daß er in der Tat die Musik für die Dialogabschnitte des Librettos niedergeschrieben hatte, bevor die Arien beendet waren: Jeder nachträgliche Tonartenwechsel einer Arie oder eines Ensemblestücks verlangte eine Veränderung des zur geschlossenen Nummer überleitenden Rezitativendes. Unter den 23 Nummern der

Oper traten bei den drei Chören keine derartigen Probleme auf. Es galt also auch in der Tonartenfrage, sich den Vorlieben und Fähigkeiten der Solisten anzupassen. Nicht nur in den Rezitativen vor neun der 18 Arien hat Mozart die Kadenz geändert, sondern er hat auch die Schlußakte des orchesterbegleiteten Rezitativs vor dem Duett-Finale des ersten Akts (No. 7) revidiert. Von den neun Arien sind drei Cecilio (Rauzzini), zwei Giunia (De Amicis), zwei Silla (Morgnoni) und jeweils eine Cinna (Suardi) und Aufidio (Onofrio) zuzuordnen. Aus Mozarts Revisionen läßt sich ableiten, daß die ursprünglich geplanten Tonarten der jeweiligen Arien von Rauzzini und De Amicis höher gelegen haben, weshalb auch ihr Duett von C- nach A-dur transponiert werden mußte. Ausgewechselte Bifolia in den Rezitativen, die Giunias Arie „*Fra i pensier più funesti di morte*“ (No. 22) und dem Terzett „*Quell'orgoglioso sdegno*“ (No. 18) vorangehen, könnten auf einen Tonartenwechsel auch in diesen Nummern hinweisen. Überdies sei auf die ungewöhnlichen Tonartenverhältnisse zwischen den Rezitativen und den beiden Celia-Arien „*Se lusinghiera speme*“ (No. 3) und „*Quando sugl'arsi campi*“ (No. 15) hingewiesen: F-dur nach C-dur (statt wie zu erwarten nach B-dur) im Falle von No. 3 und D-dur nach A-dur (statt wie zu erwarten nach G-dur) bei No. 15, was in beiden Fällen auf eine mögliche Transposition der Arien um einen Ton nach oben deutet. Solche Transpositionen oder das Auswechseln von Sekundarier-Arien in letzter Minute waren durchaus üblich, doch wurde die Revision der Rezitativübergänge in diesen Fällen häufig vernachlässigt. Eine Modifikation hat auch der Schluß des Rezitativs von Szene II im zweiten Akt erfahren, jener Stelle, an der Sillas zweite Arie vorgesehen war („*Il timor con passo incerto*“): Die Tatsache, daß Mozart sich der Mühe unterzog, den Rezitativschluß mit Kadenz zu revidieren, mag darauf hindeuten, daß hier zu einem früheren Zeitpunkt auch die Musik zu der gestrichenen Arie vorhanden war.<sup>21</sup>

Unter Einbezug ähnlicher Beobachtungen in autographen Partituren von zeitgenössischen italienischen Opernkomponisten läßt der nachträgliche Tonartenwechsel bei geschlossenen Nummern im Hinblick auf

<sup>21</sup> Alle ursprünglichen, d. h. ausgewechselten Rezitativschlüsse werden im Kritischen Bericht mitgeteilt (vgl. auch die Faksimiles auf S. XLVI–XLIX). Zu weiteren Einzelheiten bezüglich der tonalen Beziehungen zwischen den geschlossenen Nummern und ihren vorangehenden Rezitativen vgl. weiter unten den Abschnitt *Spezielle Bemerkungen* (Kapitel E des Vorworts) und den Kritischen Bericht.

den Kompositionsprozeß selbst folgenden Schluß zu: Die betreffenden Solostücke müssen in der Regel wenigstens in einer vorläufigen Form existiert haben, bevor der Komponist am Ort der Opernproduktion erschienen ist, um sie zusammen mit den Sängern in ihre endgültige Fassung zu bringen; der in den Mozart-Briefen häufig in diesem Zusammenhang verwendete Begriff „Componieren“ (siehe auch weiter unten) bedeutet somit die Anpassung der Arien an die sängerischen Möglichkeiten, bedeutet auch ihre Orchestrierung, nur in seltenen Fällen aber ihre Neukomposition. Das *Lucio Silla*-Autograph beweist, daß Mozart bei der Komposition seiner Mailänder Oper von 1772/73 durchaus auf der Linie seiner Komponistenkollegen lag, und diese Erklärung relativiert denn auch das oft enorme Tempo, mit dem vielbeschäftigte Maestri innerhalb einer kurzen Zeitspanne mehrere Aufträge scheinbar gleichzeitig erfüllen konnten. Im Hinblick auf die Rezitative zeigt eine genauere Untersuchung, daß die guten italienischen Opernkomponisten ihre einmal aufgestellte tonale Struktur stets im Auge behielten und darauf achteten, das jeweilige Rezitativ so anzulegen, daß ein bestimmtes Ziel, nämlich die in die Abgangsarie überleitende Kadenz, erreicht wurde. Selbstverständlich mußte die einmal gewonnene tonale Anlage gestört oder zunichte gemacht werden, wenn die Kadenzakte eines Rezitativs zur Überleitung in eine nicht vorgesehene Tonart umzuschreiben waren<sup>22</sup>. Die weitgehenden, nachträglichen Tonartenänderungen in Mozarts *Lucio Silla* (nur sechs Arien und die drei Chöre blieben völlig unverändert) machen die Rekonstruktion des ursprünglichen Tonartenplans der Oper ebenso unmöglich wie den Versuch, Tonartencharakteristika einzelner Nummern herauszuarbeiten und dann Beziehungen zum jeweiligen Arientext oder den Rollencharakteren herzustellen.

So wie Leopold Mozarts weiter vorne schon zitierter Brief vom 14. November 1772 über die ersten in Mailand abgeschlossenen Teile von *Lucio Silla* berichtet, so geben die folgenden Briefe ein ziemlich vollständiges Bild der noch verbleibenden Produktionsvorbereitungen mit Veränderungen auf Grund der

Probenarbeiten. Die autographe Partitur und die zeitgenössischen Kopien erlauben uns, zusätzliche Details zu ergänzen. „*Der Primo Uomo Sg: Rauzzini ist nun angelangt, es wird nun also immer mehr zu thun geben und lebhafter werden*“, schreibt Leopold seiner Frau im Brief vom 21. November 1772. Eine Woche später, am 28. November, berichtet er:

„heut wird die de Amicis von Venedig aufbrechen, folg: in ein paar tagen hier seyn. dann wird die Arbeit erst recht angehen, bis dato ist noch nicht viel geschehen. der Wolf: hat den Primo uomo noch nichts als die erste Arie gemacht, die ist aber unvergleichlich und er singt sie, wie ein Engl.“

Daraus ist zu schließen, daß Wolfgang, abgesehen von den Chören, bis zu diesem Zeitpunkt lediglich die drei Arien für die Suardi (Secondo uomo), die einzelne Nummer für Onofrio (Ultima parte) und nun auch die erste Arie für Rauzzini „*Il tenero momento*“ (No. 2), also acht Nummern fertiggestellt hatte. Der Brief vom 5. Dezember meldet sowohl Fortschritt als auch unerwartete Probleme. Leopold schreibt ausführlich:

„[. . .] die Sg:<sup>ra</sup> de Amicis [. . .] ist auch erst gestern abends späth angelangt, und war von Venedig bis Mayland mit der Post à 6 Pferden 8 tage auf der Reise, so voll wasser und D-k sind die weege.

Ein anderes unglück für den armen Cordoni Tenore ist, daß er so krank geworden, daß er nicht kommen kann. man hat also den Secretaire vom Theater mit der extraPost nach Turin und eine Staffetta nach Bologna geschickt, um für einen andern guten Tenor zu sorgen, der nicht nur ein guter Sänger, sondern absonderlich ein guter acteur und eine ansehnliche Person seyn muß, um den Lucio Silla mit Ruhm vorzustellen. bey diesen Umständen, da die Prima Donna gestern erst ankam, der Tenor aber noch nicht bekannt ist, ist leicht zu erachten, daß noch das meiste und Hauptsächlichste der opera nicht Componiert ist. Nun wird es erst ernstlich darauf losgehen. –“

Und Wolfgang ergänzt in einem Postskriptum:

„Nun hab ich noch 14 stuk zu machen, dann bin Ich fertig, freulich kan man daß Terzet und Duetto für 4 stück rechnen.“

Falls Wolfgang bis dahin Rauzzinis restliche Arien beendet hatte, würde das heißen, daß im ganzen elf Nummern abgeschlossen vorlagen, so daß noch 12 und nicht „14 stuk“ zu Ende zu bringen waren; Wolfgangs Berechnung zeigt jedoch, daß er noch von vier Arien für den Primo tenore ausging, eine Annahme, die der nächste Brief bestätigt: Am 12. Dezember,

<sup>22</sup> Vgl. zu diesem ganzen Fragenkomplex K. Hansell, Phil. Diss. 1979 (siehe Anmerkung 2), S. 410ff.: Die dort mitgeteilten Ergebnisse der Untersuchungen von harmonischen Abläufen in den Rezitativen von Mailänder Opernkomponisten der 1770er Jahre zeigen, daß die mit Continuo begleiteten Rezitative des *Lucio Silla* als merkwürdig „ziellos“ zu bezeichnen sind. Deshalb haben die Revisionen ihrer Kadenzen im Grunde einen weniger einschneidenden Effekt als etwa in den Opern von Paisiello.

zwei Wochen vor der Premiere, waren mindestens drei, wenn nicht sogar sieben weitere Solonummern fertig, darunter aber nicht die vier Tenorarien:

„unter diesen 8 tügen als dieser Brief nach Salzburg läuft hat der Wolfsg: die größte arbeit. denn die gebenedeyten theater=Personen lassen alles auf die letzten augenblicke ankommen. der tenor, so von Turin kommen wird, ist einer aus des Königs Capelle, und wird den 14 oder 15<sup>ten</sup> erwartet. dann müssen erst 4 Arien für ihn Componiert werden. die Sg<sup>ra</sup>: de amicis empfiehlt sich euch beyden, sie ist mit ihren 3 Arien, die sie bis demahlen hat, ganz ausserordent: zu frieden. der Wolfsg: hat ihr ihre Haupt=Arie mit solchen Passagen gemacht, die neu und ganz besonder und erstaunlich schwer sind; sie singt solche, daß man erstaunen muß, und wir sind in der allerbesten freundschaft und vertraulichkeit mit ihr.“

Von den drei hier genannten Arien der De Amicis meint Leopold sicherlich ihre erste „*Dalla sponda tenebrosa*“ (No. 4), dann die zweite, ihre Hauptarie „*A se il crudel periglio*“ (No. 11), eine der längsten Nummern in der Oper. Ob mit dem dritten fertigen Stück für Giunia No. 16 („*Parto, m'affretto*“) oder ihre Arie im dritten Akt („*Fra i pensier più funesti di morte*“, No. 22) gemeint ist, kann nicht eindeutig geklärt werden, doch weisen die zeitgenössischen Kopien eher auf No. 16. Mozart hatte also am 12. Dezember sehr wahrscheinlich Giunias dritte Arie abgeschlossen, mit ihrer vierten (No. 22) wartete er dann bis zur folgenden Woche.

In den Briefen aus Mailand werden die Seconda donna (Daniella Mienci) oder deren vier Arien nicht erwähnt. Da aber weder das Autograph noch irgendeine der vier zeitgenössischen Partitürkopien Hinweise auf besondere Probleme bei diesen Stücken geben, kann man davon ausgehen, daß die vier Arien in den ein oder zwei auf den 5. Dezember folgenden Wochen beendet wurden (als Mozart „*noch 14 stuk zu machen*“ hatte). Das Duett-Finale des ersten Akts (Giunia und Cecilio) dürfte ebenfalls während dieser Zeit abgeschlossen worden sein: De Amicis und Rauzzini standen in Mailand zur Verfügung, und die Kopisten konnten offenbar in Ruhe arbeiten.

Aufgeschoben bis zur letzten Woche vor der Premiere hat Mozart die Nummern, die Silla selbst betreffen: seine vier Arien und das den dritten Akt beschließende Terzett. Am Freitag, dem 18. Dezember 1772, konnte Leopold endlich nach Salzburg berichten:

„Gestern Nachts ist erst der Tenor angekommen, und heute hat der Wolfsg: 2 Arien für ihn gemacht, und hat ihm noch 2 zu machen [...] dies schreibe ich bey der

Nacht um 11 uhr, da der Wolfsg: eben die 2<sup>e</sup> Tenor Arie fertig hat.“

Die weiter oben angesprochene, von Mozart im Autograph vorgenommene Modifikation des Rezitativschlusses in Szene II des zweiten Akts läßt zusammen mit dieser Briefstelle den Schluß zu, daß Mozart nach Sillas erster Arie („*Il desio di vendetta e di morte*“, No. 5) auch den Arientext „*Il timor con passo incerto*“, der im Libretto am Ende der Szene II des zweiten Akts steht, komponiert hatte: Es war dies also „*die 2<sup>e</sup> Tenor Arie*“ der Oper. Darauf weist schließlich auch Mozarts Vermerk *Segue l'aria di Silla*, den er im Autograph am Ende der revidierten Rezitativ-Fassung und nicht nach der früheren, acht Verse weniger umfassenden Version angebracht hat (vgl. die Faksimiles auf S. XLVI f.). Weder das Autograph noch eine der Kopien aus dem 18. Jahrhundert lassen jedoch an dieser Stelle, also nach dem Ende des Rezitativs „*Ah no, mai non credea*“, Spuren einer Arie erkennen; auch als autographe Einzelnummer hat sie sich nicht erhalten. Ihre Eliminierung bedeutet für den Darsteller der Titelrolle, daß er die Bühne ohne Abgangsarie verlassen muß, was für eine Hauptrolle ungewöhnlich ist. Und schließlich: Aus der Folge von Szene II (52 Rezitativtakte mit Continuobegleitung) und Szene III (164 Rezitativtakte, davon allerdings 67 Takte mit Streicherbegleitung) entstand einer der längsten Abschnitte von *Lucio Silla*, der nicht durch eine lyrische Nummer unterbrochen wird.

Sillas dritte Arie, „*D'ogni pietà mi spoglio*“ (No. 13), und das Terzett „*Quell'orgoglioso sdegno*“ (No. 18) nahmen ihre endgültige Form zur Zeit der Orchesterproben an, wahrscheinlich am 19. und/oder am 20. Dezember. Das Ergebnis dieser Proben führte ohne Zweifel dazu, Sillas genannte Arie im zweiten Akt zu streichen und auf den Plan, ihm eine weitere, vierte Nummer zu komponieren, zu verzichten. Im Libretto ist das letzte Solostück der Oper („*Se al generoso ardire*“) Silla zugewiesen; die beiden vorangehenden, im Gefängnis spielenden Szenen schließen mit einem Solo für den Primo uomo, von Mozart als rondoähnliche Arie im Tempo di Menuetto gesetzt (No. 21), gefolgt von der Ombra-Szene der Primadonna (mit Arie, No. 22), beides Lieblingsgenres ihrer Zeit. Mit dem Wechsel zum letzten Bühnenbild (Salon mit einer großen Anzahl von Statisten) sollte als Finale der Oper Sillas Augenblick des Triumphes gezeigt und darüber hinaus ein anziehendes Bild von der Monarchie gegeben werden. Da der Ersatzsänger, Bassano Morgnani, nach Giunias großer Szene mit

Arie für ein Solo nicht in Frage kam, entfiel also die vorgesehene Arie, und die drei letzten Szenen wurden in Form eines vom Continuo begleiteten Rezitativs gestaltet, das zum abschließenden Chor führt.

Ebenfalls während der Bühnenproben mag sich Mozart über die Notwendigkeit klar geworden sein, im ersten Akt zwei Orchesterzweischenspiele einzuschalten. Das erste dieser nachträglich komponierten Interludien wurde an das Ende von Cecilius Monolog in Szene VII gestellt: sieben Takte, die einen Übergang zum Es-dur-Chor „*Fuor di queste urne dolenti*“ (No. 6) bilden. Das Autograph selbst gibt keinen Hinweis darauf, daß diese Takte eine spätere Einfügung sind, außer der Tatsache, daß das letzte Bifolium der Szene VII ausgewechselt worden ist. Drei der zeitgenössischen Partiturlinien geben jedoch genügend Anhaltspunkte dafür, in welcher Weise der ursprüngliche Schluß der Szene VII verändert worden ist: Zwei von ihnen zeigen eine frühere Variante der Rezitativtakte 56–57, der eine einfache C-dur-Kadenz und der Hinweis *Segue il Coro* folgen. Das Zwischenspiel fehlt in diesen beiden Kopien, wird jedoch in der dritten Kopie überliefert: Es ist dort nachträglich auf freiem Platz in der unteren Hälfte der Seite notiert, mit der das Rezitativ endet. – Noch später komponiert und eingefügt wurde das andere instrumentale Zwischenspiel: Aus neun Takten bestehend und zwischen Sillas Arie „*Il desio di vendetta e di morte*“ (No. 5) und Cecilius Orchesterbegleitetes Rezitativ in Szene VII gestellt, hat es in keine der vier zeitgenössischen Partiturlinien Eingang gefunden und ist zudem auf Papier Mailänder Provenienz notiert, übrigens dem einzigen derartigen Blatt des sonst aus anderem oberitalienischem Papier bestehenden Autographs (Mozart verwendete dieses Papier zu jener Zeit auch in Salzburg; vgl. dazu den Kritischen Bericht). Dieses in letzter Minute komponierte Zwischenspiel dient einmal dazu, den Übergang von Sillas Arie zu Cecilius Rezitativ glatt zu gestalten, zum anderen wurde mit ihm Zeit für den Szenenwechsel von Giunias Räumen zu den unterirdischen Grabstätten gewonnen<sup>23</sup>; daß seine Einschaltung notwendig war, ergab sich wahrscheinlich sehr spät, und zwar aus einem bis dahin bei der Entstehung der Oper nicht berücksichtigten Grund – vielleicht erst, nachdem die Arie komponiert und geprobt worden war. Sillas Arie in

der vorhergehenden Szene VI (No. 5) war zunächst in C-dur geplant; Mozart schrieb sie, sicherlich auf Wunsch des Sängers, nach D-dur um und änderte die letzten sechs Takte des zur Arie überleitenden, vom Orchester begleiteten Rezitativs, das dann in D statt zunächst in C endet. Der unmittelbare Übergang von einer C-dur-Arie zum a-moll-Beginn der Szene VII hätte natürlich kein harmonisches Problem mit sich gebracht; nach der Transposition der Arie wird Mozart dann aber der Übergang von D-dur nach a-moll in einem Szenenkomplex, den er ganz eindeutig mit nahtlosen Übergängen projiziert hatte, gestört haben – ein wichtiger Grund für die Einfügung des Zwischenspiels!

## B. Die Musik

### 1. Allgemeine Beobachtungen

Aus der Sicht der zeitgenössischen italienischen Opera seria fällt in der *Lucio Silla*-Partitur vor allem auf, daß es Mozart gelungen ist, einen großen Teil des ersten Akts als vielfarbiges, aber einheitliches Ganzes zu gestalten. Ein vergleichbares Bühnenstück im Italien dieser Zeit, sicherlich noch großzügiger gestaltet, ist vielleicht nur im neapolitanischen Spätwerk Niccolò Jommellis zu finden, etwa in seiner *Armida abbandonata*. Diese Oper, von Jommelli nach seinem 16jährigen Aufenthalt in Stuttgart komponiert, enthält Ballettsequenzen, obligate Rezitative und schließt mit einem großen Szenenkomplex, der Cavatine, Arie, Ensemble und Chor mit einbezieht. *Armida* mit Anna de Amicis als Primadonna wurde zum ersten Mal in San Carlo am 30. Mai 1770 aufgeführt, zu einer Zeit, als sich die Mozarts in Neapel aufhielten. In einer Beilage an die Schwester, im Brief des Vaters vom 29. Mai 1770 nach Salzburg enthalten, vermerkt Wolfgang bewundernd, nachdem er die Hauptprobe gehört hatte:

„Hier l'altro fùmmo nella prova dell'opera del sig: Jomela, la quale è una opera, che è ben scritta, e che mi piace veramente [...]“

Nach der Premiere jedoch wiederholt Wolfgang, mit Sicherheit beeinflusst durch andere Meinungen (*Armida* sei wie alle späten neapolitanischen Opern Jommellis schlecht aufgenommen worden): „[...] sie ist schön, aber viel zu geschied, und zu altväterisch fürs teatro“ (Beilage an die Schwester im Brief des Vaters vom 5. Juni 1770). Als Wolfgang später dann selbst Gelegenheit hatte, mit einem Librettisten wie

<sup>23</sup> Das im 18. Jahrhundert gebräuchliche System von Kulissenwagen – es ermöglichte Bühnenbildwechsel innerhalb von Sekunden – ist im Drottningholm-Hoftheater bei Stockholm noch heute in voller Anwendung zu sehen.

Giovanni de Gamerra zusammenzuarbeiten, dessen ästhetische Vorstellungen deutlich mit denjenigen Jommellis und seines Mitarbeiters Mattia Verazi übereinstimmen, läßt sich aus dem Resultat ablesen, daß die früheren neapolitanischen Eindrücke nicht vergessen waren.

Sie können andere Eindrücke nur verstärkt haben, die Mozart in Wien während eines Zeitraums von mehr als einem Jahr (September 1767 bis Dezember 1768) durch die Bekanntschaft mit Gluck erhalten hatte. Sicherlich besuchte er eine Aufführung von Glucks *Alceste* (Premiere: 16. Dezember 1767)<sup>24</sup>, und er mag damals auch *Telemaco* (1765) und Traëtts Wiener Opern *Armida* (1761) und *Ifigenia in Tauride* (1763) kennengelernt haben. Diese zuletzt genannten Opern wurden in der Saison 1767/68 in ganz Europa, so auch im Regio Ducal Teatro in Mailand gespielt. Wie Jommellis Opern verwenden auch diese Werke weitgehend Elemente, die während der sogenannten Arkadischen Reformen des frühen 18. Jahrhunderts aus den Libretti der italienischen heroischen Opern entfernt worden waren. Als Traëtts *Ifigenia* in Mailand am 26. Dezember 1767 Premiere hatte, wies der Impresario in einer Notiz zu Beginn des Librettos die Zuschauer deshalb nachdrücklich darauf hin, daß sie in der Verflechtung von Balletten und Chören neuartige Züge zu erwarten hätten. In den Werken von Traëtta, Gluck und Jommelli manifestieren sich diese verschiedenen Elemente in großen szenischen Komplexen, in denen vor allem Orchesterzweischenspiele und orchesterbegleitete Rezitative eine Rolle spielen, mit der allgemeinen Tendenz, die Grenzen zwischen Rezitativ, Arie, Ensemble und Chor möglichst zu verwischen. Wenn in Mozarts *Lucio Silla* solche Elemente auftreten, so ist dies mit dem Etikett „Frühreife“ allein nicht zu erklären: Mozart hatte den Auftrag von Mailand eben zu einer Zeit erhalten, als das dortige Opernhaus mit einem Librettisten zusammenarbeitete, der daran interessiert war, solche ästhetischen Konzeptionen in Italien einzuführen, und Gamerra schließt seine oben schon zitierten *Osservazioni sull'Opera in musica* denn auch mit der Hoffnung: „*A suo tempo le presenti pratiche, e concise osservazioni si seguiranno più diffusamente, e con metodo ec.*“ Ein sechzehnjähriger Komponist allein wäre keinesfalls in der Lage gewesen, einem an Traditionen gebundenen italienischen Opernhaus neue „Methoden“ aufzuzwingen!

<sup>24</sup> Leopold Mozart erwähnt in seinem Brief vom 30. Januar 1768 aus Wien an Lorenz Hagenauer in Salzburg eine *Alceste*-Vorstellung.

Der erste Akt von *Lucio Silla* wird durch Abwechslung im dramatischen Ablauf und Verschmelzung einzelner Formbestandteile charakterisiert. So werden nicht nur die drei Szenen (VII–IX) des dritten und letzten Bühnenbildes miteinander verbunden, sondern im Grunde genommen bildet die Musik ab Giunias Arie „*Dalla sponda tenebrosa*“ (No. 4) bis zum Ende des Akts eine Einheit. Dieser vier Nummern umfassende und etwa 35 Minuten dauernde Komplex besteht aus einer Mischung von verschiedensten Elementen, darunter nur 13 vom Continuo begleiteten Rezitativtakten. Eine ähnliche Dichte ist in den anderen Akten der Oper nicht festzustellen: Dort herrscht der herkömmliche Wechsel von Continuo-Rezitativ und Arie vor. Im Gegensatz dazu erlaubt die fast durchgehende Begleitung der Streicher im ersten Akt eine reibungslose und wirksame Verbindung von Arie, obligatem Rezitativ, Chor und Duett. Der Orchestersatz ist abwechslungsreich disponiert und verändert sich ständig durch den Einsatz unterschiedlicher Bläserklangfarben.

Insgesamt hebt sich Mozarts Orchestrierung des *Lucio Silla* beträchtlich von der sonstiger Mailänder Opern ab. In den meisten am Regio Ducal Teatro im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts aufgeführten italienischen Opern galt als Norm, etwa die Hälfte aller Arien und Ensemblesätze durch zwei Oboen, zwei Hörner und Streicher (also mit der herkömmlichen Orchesterbesetzung), ein weiteres Viertel durch Streicher allein begleiten zu lassen. In *Lucio Silla* jedoch wird in fast der Hälfte aller Nummern eine Kombination von verschiedenen Instrumenten verlangt, die in anderen Werken nur selten vorkommen, nämlich je zwei Trompeten, Hörner und Oboen sowie Streicher. Je vier Blechbläser (zwei Hörner und Trompeten) fordert Mozart in 12 Nummern und in einem obligaten Rezitativ (in Szene VII des ersten Akts). Während in fünf dieser Stücke die Hörner von den Trompeten lediglich verdoppelt werden, hat Mozart in den anderen sieben für jedes Blechbläserpaar obligate Partien geschrieben. Die Pauken, die in beiden Arien der Titelrolle (No. 5 und No. 13) und in Cecilios erster Arie im zweiten Akt (No. 9) eingesetzt sind, unterstreichen Mozarts Vorliebe für eine eindrucksvolle Instrumentation, denn in der Mehrzahl der Opernserie sind Pauken auf die Ouvertüre, gelegentlich auch auf einen Marsch oder eine Kampfszene beschränkt. Die allein von Streichinstrumenten begleitete Arie ist in Mozarts *Lucio Silla* in der Minderzahl: Sie ist vor allem im zweiten Akt anzutreffen, kontrastiert deutlich zur sonstigen Klangfülle und

charakterisiert die mehr intime Seite der jeweiligen Rollencharaktere.

Nur selten verwendet Mozart in zwei aufeinander folgenden Nummern dieselbe Instrumentengruppe. Einige wenige Sätze unterscheiden sich in ihrer Instrumentierung grundsätzlich von der Mehrzahl der anderen: Es sind dies die Nummern mit selbständig geführten Flöten und Fagotten (in zwei von ihnen verlangt Mozart zudem sordinierte Streicher). An erster Stelle steht hier Celias Cavatina „*Se il labbro timido*“ (No. 10: zweiter Akt, Szene IV); in ihr werden die Oboen durch Flöten ersetzt, die die Violinen in der oberen Oktave verstärken. Solistisch geführte Flöten begegnen dann noch in einer weiteren Szene, dort aber stärker herausgehoben: In Giunias Ombra-Szene (dritter Akt) setzen sie im letzten Drittel des orchesterbegleiteten Rezitativs ein, verdoppeln die Bratschen in der höheren Oktave und symbolisieren die Stimme des toten Helden. In der sich anschließenden c-moll-Arie „*Fra i pensier più funesti di morte*“ (No. 22) setzt Mozart sowohl Flöten als auch Oboen ein und zum zweiten Mal in der Oper auch obligat geführte Fagotte: Con sordino spielende Violinen und Pizzicato-Bässe unterstreichen die Stimmung der Trauer. Der andere Ort, an dem Mozart noch selbständig geführte Fagotte in *Lucio Silla* verlangt, ist der gewaltige Beginn der letzten drei Szenen im ersten Akt, dort wo Cecilio den Tod anruft („*Morte, morte fatal*“), und wenn Mozart hier auch noch zwei Bratschen fordert, so entspricht dies der üblichen Charakterisierung von Todes- oder Geisterbeschwörungen. Bratschenpaare, die in Oktaven mit Flöten und/oder Oboen geführt oder als Verdopplung obligater Fagottstimmen eingesetzt werden, bilden zusammen mit gedämpften Streichern und Pizzicato-Bässen orchestrale Mittel, die seit etwa 1740 und seit Jommellis Opern mit der Ombra-Szene in Verbindung gebracht und um 1770 dann zur Selbstverständlichkeit geworden waren<sup>25</sup>. Daß Mozart sich dieser instrumentalen Mittel in *Lucio Silla* über das normale Maß hinaus bedient, geht auf die Vorliebe des Librettisten Gamerra für düstere und schreckenerregende Szenen zurück, die der jugendliche Komponist dankbar aufgriff und kompositorisch entsprechend behandelte. Dagegen kann das Libretto für zwei andere wesentliche Merkmale, in denen die Oper von der Norm abweicht, nur teilweise verantwortlich gemacht werden: Gesamtdauer und Ausmaß der vom Orche-

ster begleiteten Musik. Mit einer Aufführungszeit von vier Stunden, wie sie Leopold Mozart in seinem Brief vom Tag der Premiere angibt („*die Musik alleine ohne Ballets dauert 4 Stunde*“), ist *Lucio Silla* wenigstens eine halbe Stunde länger als die üblichen Mailänder Karnevalsopern. Während die größere Anzahl von Textzeilen für Continuo-Rezitative etwa zehn zusätzliche Minuten ausmacht, resultiert die hauptsächlichliche Zeitdifferenz aus der Länge der geschlossenen Nummern und, zu einem kleineren Teil, auch aus dem etwas stärkeren Anteil von obligaten Rezitativten. Die beeindruckenden Dimensionen der Oper gehen dabei aber nicht so sehr auf den Einschluß der Chöre in die beiden ersten Akte als vielmehr auf die ausgedehnten Arien zurück: Mozart komponierte für *Lucio Silla* Arien, die zum Teil um 50 Prozent länger sind als etwa die Arien der Mailänder Opern von Paisiello aus derselben Zeit.

## 2. Arien

Genau die Hälfte der 18 Solostücke in *Lucio Silla* sind Dal segno-Arien, in denen das Ende des ersten Teils wörtlich wiederholt wird. In ihrer Konstruktion jedoch unterscheiden sich diese neun Nummern erheblich von den traditionellen thematischen und tonartlichen Schemata dieses, oberflächlich gesehen, konservativen Arienmusters. Vier andere Stücke sind dem Sonatenprinzip verpflichtet, drei davon (No. 4, 11 und 16) für die Primadonna und das vierte (No. 21), ein Sonatenrondo, für den Primo uomo. Einfache, etwa schlichte zweiteilige Formen, die in anderen Werken, vor allem in Opere buffe, zu finden sind, fehlen ganz. Selbst die beiden jeweils weit über 100 Takte langen Cavatinen für die Seconda donna (No. 10 und 19) weisen Sonatenform auf. Die drei restlichen Arien (No. 9, 13 und 22), eine für jede der drei Hauptrollen, hat Mozart durchkomponiert: Ihre komplexen musikalischen Strukturen können mit den einfachen Formen (AB oder ABC), wie sie für die anderen italienischen Opere serie und Opere buffe typisch sind, nicht verglichen werden.

Das Sonatenprinzip durchdringt die gesamte Musik des *Lucio Silla*. Mozart wendet es innerhalb der Dal segno-Form an und komponiert neun Arien, die sowohl ihrer Ausdehnung als auch ihrer Form nach ungewöhnlich sind. Ihre A-Teile allein sind so lang wie zahlreiche vollständige Arien in Opern zeitgenössischer italienischer Komponisten. Da Mozart die neun Dal segno-Arien in *Lucio Silla* hauptsächlich den Nebenrollen zuweist, wird die Form auch zum

<sup>25</sup> Vgl. Hermann Abert, *Niccolò Jommelli als Opernkomponist*, Halle 1908, S. 135 ff.

Symbol der geringeren Rollenbedeutung. Zwei Arien des Primo uomo, Cecilio, sind ebenfalls Dal segno-Arien: Die eine (No. 2) ist ein langes, altmodisches Stück, die zweite (No. 14) ein ebenfalls der Tradition verhaftetes pathetisches Alla breve-Air in Es-dur. Der Partie der Giunia ist bezeichnenderweise von Mozart keine Dal segno-Arie zugewiesen worden.

Abgesehen von den verschiedenen formalen Schemata wurde die Arie in der Opera seria des 18. Jahrhunderts geprägt durch bestimmte Kombinationen von Tempo und Takt, Tonart und Orchestrierung; diese und auch andere Charakteristika dienten dazu, die hierarchische Stellung der jeweils singenden Person darzustellen. Verschiedene Merkmale waren ausdrücklich den Hauptrollen vorbehalten: langsamste Tempi, Alla breve (♩), gelegentlich und vor allem in Verbindung mit einem langsamen Tempo der  $\frac{3}{4}$ -Takt, generell Moll-Tonarten, Dur-Tonarten mit drei oder mehr Kreuz- oder B-Vorzeichen, große Stimmumfänge (noch unterstrichen durch dramatische Sprünge und Registerwechsel), ausgedehnte Gesangslinien und Vokalisieren ohne allzu viele Pausen und mit meist nur kurzen Orchesterzischenspielen. Von Ausnahmen abgesehen, richtet sich Mozart in *Lucio Silla* nach diesen Konventionen. Nur die Notwendigkeit, sich den Schwächen eines einzelnen Sängers anzupassen, zwang ihn etwa dazu, in den Arien für den Primo tenore Stimmumfang, Melismen und die Länge der Phrasen zu beschränken, so daß in diesen Stücken dem Orchester durch ausgedehntere Zwischenspiele und durch die Aufnahme von motivischem Material eine größere Rolle als sonst üblich zugefallen ist.

Während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bildete sich die Gewohnheit heraus, für den Helden und die Heldin der Oper zwei besondere Stücke im dritten Akt vorzusehen, wohl ein Versuch der Opernproduzenten, für diesen im allgemeinen vernachlässigten Teil der Oper neues Interesse zu wecken. In modifizierter Form berücksichtigt Mozart die neue Gewohnheit auch in *Lucio Silla*, und zwar mit dem „Rondò“ für den Primo uomo (No. 21) und mit der Ombra-Szene für die Primadonna (Szene V mit No. 22). Unter „Rondò“ soll hier das verstanden werden, was Vincenzo Manfredini und Saverio Mattei „das echte Rondò in französischer Manier“ genannt haben, und nicht ein anderer moderner Typ italienischer Vokalmusik, der gelegentlich ebenfalls „Rondò“ oder „Arie scorciate a rondò“ genannt wird, aber richtiger als „Aria in due tempi“ charakterisiert werden müßte<sup>26</sup>. Glucks „*Che farò senz' Euridice*“ aus

*Orfeo ed Euridice* (Wien 1762), das berühmteste Beispiel für ein echtes „Rondò“ und Modell für viele andere, zeigt die typischen Merkmale: Es wird vom Primo uomo, einem Kastraten, vorgetragen, ist im dritten Akt der Oper plaziert und besteht aus wiederkehrenden Refrains in der Tonika, unterbrochen von Episoden oder Couplets in anderen Tonarten (A B A C A). In erster Linie war es der sich einschmeichelnde Refrain, der dem Sänger jene Art von Aufmerksamkeit brachte, die allein der Hauptperson zukam; deshalb wurde das „Rondò“ nicht für Nebenrollen und auch nicht für den Primo tenore vorgesehen. Mit dem Niedergang der letzten großen Kastraten verschwand in Italien auch das „echte Rondò“.

Cecilios „*Pupille amate*“ in der vierten Szene des dritten Akts (No. 21), bezeichnet als *Tempo di Menuetto*, ist Mozarts Reverenz vor der Gepflogenheit, für den Primo uomo ein „Rondò“ zu komponieren. Die Behandlung des Hauptthemas mit dem dazugehörigen Text verleiht „*Pupille amate*“ Rondò-Charakter, obwohl das tonale Schema und die Material-Disposition wie in einer Sonatenform gehalten sind. Das Hauptthema steht bei jeder Wiederkehr in der Tonika, ist zwölf Takte lang, wird melodisch oder harmonisch nicht variiert und behandelt den Text immer in derselben einfachen Weise.

Da Gamera eine gewisse Zurückhaltung bei der Ausarbeitung derjenigen Szenen im dritten Akt zeigt, in denen Cecilios Quasi-„Rondò“ und Giunias Ombra-Szene stehen sollten, weist Mozarts Musik nicht jene Ausdehnung auf, die solche Szenen in einigen anderen Opern dieser Zeit kennzeichnet. So hat Cecilio keine *Scena* mit eindrucksvollem, orchesterbegleitetem Rezitativ, mit dem sein Menuett vorbereitet würde, und Giunias Ombra-Szene ist in ihren Dimensionen (sowohl im Rezitativ als auch in der Arie) zu knapp ausgefallen<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Vgl. Vincenzo Manfredini, *Difesa della musica moderna*, Bologna 1788 (Reprint: Bologna 1977), S. 194–196; Saverio Mattei, *La filosofia della musica, o sia La riforma del teatro*, publiziert in seiner Edition der Werke von Metastasio aus dem Jahre 1781 und zitiert von Michael Robinson in: *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford 1972, S. 148. Es gibt in späteren Werken Mozarts einige Beispiele für das „Rondò“ mit zwei Tempi, etwa Belmontes „*Wenn der Freude Tränen fließen*“ (*Entführung*), Donna Annas „*Non mi dir, bell'idol mio*“ (*Don Giovanni*) und Fiordiligis „*Per pietà bell'idol mio*“ (*Così fan tutte*). Dieser spätere Typ, der direkt zum Cavatina-Cabaletta-Typus des 19. Jahrhunderts überleitet, war weder auf den Kastraten-Sänger, den Primo uomo (obwohl immer auf eine Hauptrolle), noch auf eine Szene gegen Ende der Oper beschränkt.

<sup>27</sup> Eingehende Formanalysen der *Lucio Silla*-Arien in: K. Hansell, *Phil. Diss.* 1979 (siehe Anmerkung 2), S. 448ff.

### 3. Rezitative

#### a) Recitativi obbligati (Accompagnati)

Mit der Ombra-Szene und anderen Monologen in *Lucio Silla* hat der 16jährige Mozart sein Talent unter Beweis gestellt, orchesterbegleitete Rezitative komponieren zu können, sah sich dabei allerdings auch nicht mit den großen rhythmischen und harmonischen Problemen der nur vom Continuo begleiteten Rezitative konfrontiert. Je ausgeprägter die in der Opera seria dem Orchester zugewiesene Rolle ist, desto klarer lassen sich die obligaten von den einfachen Rezitativen (Recitativi semplici) unterscheiden, und zwar nicht nur im Hinblick auf ihre Dichte, sondern auch in bezug auf formale Aspekte. Häufigkeit und Art des Harmoniewechsels während der Orchesterzwickenspiele ähneln zum Beispiel sehr den geschlossenen Nummern, und das nicht so komplexe tonale Gesamtschema mag erklären helfen, warum Mozart im *Lucio Silla* mit den obligaten Rezitativen so erfolgreich gewesen ist. Die Orchesterzwickenspiele bedienen sich zudem regelmäßiger, auf Wiederholung aufgebauter rhythmischer Muster; damit werden die Probleme im Umgang mit dem freien Sprachrhythmus verringert, der, richtig angewandt, die Schönheit des einfachen Rezitativs ausmacht.

In den obligaten Rezitativen des *Lucio Silla* stehen Orchesterzwickenspiele zu textierten Abschnitten im umgekehrten Verhältnis zu denen in den meisten anderen italienischen Opere serie derselben Zeit. Üblicherweise favorisierten italienische Komponisten die textierten Abschnitte, und zwar in der Proportion von etwa zwei zu eins. In dieser Beziehung richteten sie sich nach den von Metastasio Mitte des Jahrhunderts aufgestellten Richtlinien. In seinem berühmten Brief an Johann Adolf Hasse zu dessen Oper *Attilio Regolo* warnt Metastasio sowohl davor, die Sänger auf den Akkord warten zu lassen („*l'inconveniente di far aspettare il cantante più di quello che il basso solo esigerebbe*“), als auch vor zu langen Zwischenspielen („*invece di animare snerverebbero il recitativo, che diverrebbe un quadro spartito, nascosto e affogato nella cornice*“)<sup>28</sup>. Die drei großen obligaten Rezitative des *Lucio Silla* (Szene VII im ersten, Szenen III und XI im zweiten Akt) haben nun im Gegensatz zu Metastasios Rat etwa doppelt so viele Orchesterzwickenspiele wie begleitete Textabschnitte, und bei Giunias Rezitativ in der Ombra-Szene des dritten

Akts („*Sposo . . . mia vita . . .*“) halten sich Text- und reine Orchesterpartien etwa die Waage. Da ein Großteil dieser Szenen ausgesprochen dramatisch und musikalisch effektiv ist, müssen sie außerordentliche Ansprüche an die schauspielerischen und pantomimischen Fähigkeiten von Rauzzini und De Amicis gestellt haben; denn beide hatten die richtige Stimmung während der längeren Zwischenspiele durchzuhalten. So bleiben also zusätzlich zu den anderen bereits genannten singulären Aspekten von Libretto und Partitur auch die häufig längeren und eher instrumental konzipierten obligaten Rezitative in *Lucio Silla* untypisch: Sie sind nicht repräsentativ für das, was das Opernpublikum in Mailand zu hören gewohnt war und was es ohne Zweifel auch während Mozarts Aufenthalt dort zu hören vorzog.

#### b) Recitativi semplici (Secchi)

Die einzigen wirklich effektvollen Rezitative in *Lucio Silla* sind diejenigen mit Orchesterbegleitung, denn im Gegensatz zu den erfahreneren italienischen Komponisten hatte der junge Mozart bis dahin die Möglichkeiten, ein gutes Recitativo semplice zu gestalten, nur oberflächlich verstanden – und diese Rezitativart machte immerhin über ein Viertel der Musik einer Opera seria aus! Vielleicht sind die wichtigsten Faktoren, die zum Gefühl von Zusammenhang und Zielrichtung in einem einfachen Rezitativ beitragen, die tonale Organisation und das Tempo des Akkordwechsels. Ein der Kontrolle unterliegender Plan war Voraussetzung für eine Continuo-Begleitung von nur wenigen, besonders erfahrenen Spielern (anstelle des vollen Orchesters), die einen nahezu unbeschränkten Gebrauch der zwölf Dur-Tonarten und ebenso viele ihrer terzverwandten Moll-Tonarten erlaubte. Dem einfachen Rezitativ des *Lucio Silla* fehlt meistens die tonale Zielrichtung, da in ihm auf der einen Seite kein eindeutiges Tonikazentrum festgelegt ist, auf der anderen Seite aber ständig zum tonalen Ausgangspunkt zurückgekehrt wird. Harmonische Sequenzen sind kurz, entfernen sich tonartlich nicht weit von der Ausgangstonart und bewegen sich ständig um die Achse Dominante-Tonika. Ungewöhnlichere Akkordfortschreitungen, etwa Fortschreitungen in Terzen oder der Einbezug von Moll-Tonarten, werden ungeschickt eingesetzt und bleiben als kurzfristige Abweichungen ohne nachhaltige Wirkung. In der Regel wurden chromatische Akkordfortschreitungen als außergewöhnliches Mittel angesehen und nur bei bestimmten szenischen Situationen angewandt. In den einfachen Rezitativen des *Lucio Silla* dagegen

<sup>28</sup> Brief vom 20. Oktober 1747 in: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, Band 3, S. 431 f.

wird diese Möglichkeit zu häufig und eher zufällig und damit nicht immer mit der richtigen Wirkung eingesetzt. Auf diese Weise beeinträchtigt also das „ziellose“ Umherwandern und das Fehlen eines kontrollierenden tonalen Plans den größten Teil der als *Recitativi semplici* gestalteten Szenen.

Wegen der begrenzten Möglichkeit zu melodischen Verzierungen, des relativ langsamen Harmoniewechsels und des Fehlens periodischer Phrasenstruktur, wodurch es sich von den geschlossenen Nummern unterscheidet, ist das einfache Rezitativ auf die rhythmische Vielfalt angewiesen, wenn es eine starke Wirkung erreichen soll. Doch auch in dieser Beziehung fallen die Rezitative in *Lucio Silla* ab. Mozart befolgt zwar generell die gegebenen Akzente und Satzzeichen, doch reicht dies allein nicht aus, um den natürlichen Tonfall des gesprochenen Dialogs zu gewährleisten. Die Abfolge verschiedener Phrasen und die Art, wie sie miteinander verbunden sind, bestimmen ihre Wirkung: In *Lucio Silla* verläßt sich der junge Komponist auf einige wenige festgefügte Muster, die er stets wiederholt. Noch wichtiger als die rhythmische Variabilität ist die Fähigkeit, Phrasen und ganze Abschnitte in ihrem zeitlichen Ablauf richtig zu determinieren, worum sich Mozart aber wenig kümmert.

Die Komposition der einfachen Rezitative im *Lucio Silla* zeigt ganz eindeutig, was der junge Mozart als Opernkomponist noch zu lernen hatte. Es kann deshalb auch nicht überraschen, daß für die nächste Mailänder Karnevalsaison (1773/74) der Operaauftrag nicht an Mozart, sondern an Paisiello ging, dessen *Sismano nel Mogol* 1772/73 auf *Lucio Silla* folgte. Obwohl weder Leopold noch Wolfgang Amadeus Mozart in ihren Briefen aus Mailand während des Winters 1772/73 Paisiello namentlich erwähnen, ist davon auszugehen, daß sie sich in Mailand getroffen haben, denn die Scrittura verlangte ja die Gegenwart des Komponisten für mindestens einen Monat vor und während der ersten drei Aufführungen einer neuen Oper, und in seiner Autobiographie schreibt Paisiello, daß er „in Mailand Sismano nel Mogolle [sic]“ komponiert habe<sup>29</sup>. Auf jeden Fall wissen wir aus den Briefen vom 23. und 30. Januar sowie 6. und 27. Februar 1773, daß die beiden Mozarts mindestens eine Probe und drei Aufführungen von Paisiellos Oper gehört haben, und Mozart wird dabei ganz ohne

Zweifel von der sicheren Technik des älteren Kollegen im Hinblick auf die Gestaltung der einfachen Rezitative profitiert haben.

#### 4. Ensembles und Ouverture

Unter den bedeutenden Nummern des *Lucio Silla* ist das erste Ensemblestück, das Duett-Finale des ersten Akts (No. 7), als wenig neuartig zu charakterisieren: Es folgt einem Schema, das in der italienischen Opera seria ab der Mitte des 18. Jahrhunderts üblich war. In formaler Hinsicht ist der zweite Ensemblesatz, das den zweiten Akt beschließende Terzett (No. 18), wesentlich interessanter: Mozarts Beschäftigung mit der Sonatenform bestimmt die Anlage der ersten Hälfte, während die zweite Hälfte (letzte Textstrophe) in Form einer ausgedehnten Coda gehalten ist. Weder Duett noch Terzett überschreiten die Ausmaße einer normalen Arie, und ihre traditionelle musikalische Art ist durch ihre konservativen Textvorlagen bestimmt: Gamerras Verse tendieren noch nicht zu jenen Ensemble-Nummern, die den Handlungsablauf weiter entwickeln und die schon in einigen heroischen Opern der 1770er Jahre zu finden sind. Solche neuartigen Ensemblesätze benötigen natürlich wesentlich mehr Textzeilen als altmodische Duette; ihre einzelnen musikalischen Abschnitte kontrastieren miteinander, und sie ähneln, wenn auch in kleinerem Rahmen, nach und nach immer mehr den von Handlung geprägten Finali der Opera buffa. Gamerras Dichtung und damit Mozarts Ensemblesätze in *Lucio Silla* huldigen einem statischen Ideal und lassen noch nichts von der neuen, sich um diese Zeit anbahnenden, auf die Handlung und die Personencharaktere bezogenen Ensemble-Form ahnen, die Mozart in seinen späten Opern zur Meisterschaft führen sollte.

Die Bezeichnung *Overtura* hat der Beginn von *Lucio Silla* mit anderen italienischen Opern desselben Jahrzehnts gemein, so zum Beispiel mit Paisiellos *La frascatana* (Premiere: Venedig, November 1774), eine der erfolgreichsten Opere buffe des späteren 18. Jahrhunderts. Während der 1770er Jahre veränderte sich die Struktur der italienischen Opern-Ouverture: Aus dem um die Jahrhundertmitte üblichen dreisätzigen Schema schnell-langsam-schnell wurde ein einziger, meist in Sonatenhauptsatzform gehaltener Satz. Paisiello nimmt in seiner Autobiographie aus dem Jahre 1811 für sich in Anspruch, als erster eine Sinfonia in nur einem Satz geschrieben zu haben („in un tempo solo“), um dann von anderen nachgeahmt zu wer-

<sup>29</sup> Vgl. Nino Cortese, *Un'autobiografia inedita di Giovanni Paisiello*, in: *Rassegna musicale italiana* 3, Heft 2 (März 1930), S. 123-155.

den<sup>30</sup>. Und in der Tat ist die Ouverture zu *La frascata* ein besonders schönes Beispiel für diese neue Disposition.

Im Gegensatz dazu behält die *Lucio Silla*-Ouverture die dreisätzigige Form bei, und ihre ersten beiden Sätze ohne Durchführungsteile sind eher in zweiteiliger als in Sonatensatzform gehalten. Wenn auch in der äußeren Form traditionsbehaftet, weist die innere Struktur der Ouverture doch moderne Züge auf. Der festliche Eröffnungssatz (Molto allegro in D-dur) ist fast genau so lang wie die beiden anderen Sätze zusammengenommen, eine Tendenz, die später dazu führte, die beiden anderen Sätze verschwinden zu lassen. Auch in der thematischen Behandlung zeigt Mozart im ersten Satz neue Züge: Zwei Motive, der Ruf des Jagdhorns (T. 2–3) und seine Fortführung (T. 3–4), sind nicht nur im Hauptthema selbst von Bedeutung, sondern ebenso auch in den modulierenden und abschließenden Passagen wie in der Coda. So ähnelt dieser Satz, der stärker mit dem Prinzip motivischer Ökonomie und Vereinheitlichung als lediglich mit thematischen Kontrasten arbeitet, mehr den Ouverturen der späten 1770er und der 1780er Jahre als der früheren Opernsinfonie, die häufig nur aus einer Abfolge von gegensätzlichen Satzweisen und dynamischen Abschattierungen besteht.

### C. Lucio Silla

am Regio Ducal Teatro in Mailand

#### 1. Vorbereitungen

##### a) Probenplan

Der Probenplan für *Lucio Silla* war zwangsläufig sehr gedrängt: Die späte Ankunft der Primadonna und der sich aus der Suche nach einem Ersatzsänger für den ersten Tenor ergebende Zeitverlust hatten zur Folge, daß sich der normale Zeitplan um mindestens eine Woche verschob. Im Vergleich mit den eher gemächlicheren Vorbereitungen zu *Mitridate*, wie sie in den Mozart-Briefen vom Dezember 1770 geschildert sind, scheinen die *Lucio Silla*-Proben im Dezember 1772 wesentlich hektischer gewesen zu sein.

Die Premiere fand jeweils am 26. Dezember statt. Hatte im Jahre 1770 die ganze Besetzung am 12. Dezember schon zwei Rezitativ-Proben und einen Proben-durchlauf mit kleinem Orchester absolviert, schreibt Leopold Mozart zwei Jahre später am selben Tag nach Salzburg: „Heut vormittag war die erste RecitativProbe. die zweyte wird seyn wenn der tenor wird ankommen.“

In der folgenden Woche setzte die Theaterleitung dann, ohne die Ankunft des Ersatztenors Bassano Morgnoni aus Lodi abzuwarten, zwei zusätzliche Rezitativ-Proben an<sup>31</sup>. Erst am Morgen des 19. Dezembers (Samstag) – nur wenig mehr als einen Tag nach der Ankunft des Tenors in Mailand – konnte die erste Probe mit Orchester stattfinden; die zweite folgte einen Tag später, wie aus Leopolds Brief vom 18. Dezember hervorgeht:

„Ich schreibe dieses heute freytags den 18<sup>ten</sup>, denn Morgen wird hart so viel zeit übrig bleiben etwas zu schreiben. In der frühe um halbe 10 uhr wird die erste probe seyn mit allen Instrumenten [...] Sontag den 20<sup>ten</sup> ist die zweyte probe [...]“

Zwei Jahre zuvor, bei *Mitridate*, war die erste Probe mit Orchester am 17. Dezember abgehalten worden. Vermutlich um die Bühne sowohl für die Kulissenmaler als auch für Ballettproben freizuhalten, probte man im „Ridotto“ des Theaters, einem großen Salon über dem Eingang, in dem für den Adel während der Opernabende Glücksspiele arrangiert wurden<sup>32</sup>. 1770 fand die zweite Orchesterprobe dann auf der Bühne statt (19. Dezember), gefolgt von einer letzten Rezitativprobe am 21., einer weiteren Probe mit Instrumenten am 22. Dezember und der Hauptprobe am Weihnachtsabend. Wegen des späteren Probenbeginns bei *Lucio Silla* wurden 1772 alle Orchesterproben auf der Bühne durchgeführt, und zwar innerhalb von fünf Tagen drei und die sich anschließende Hauptprobe. Nach dem 17. Dezember wird zwar keine Rezitativprobe mehr erwähnt, doch ist davon auszugehen, daß der neue Primo tenore Gelegenheit gehabt hat, seine umfangreiche Partie zu proben. Anders als 1770 waren Weihnachtsabend und erster Feiertag probenfrei:

---

Chor sind sie, wie etwa auch Mozarts Overtura zu *Ascanio in Alba*, keine eigenständigen Instrumentalstücke.

<sup>31</sup> Vgl. Leopold Mozarts Brief vom 18. Dezember 1772 nach Salzburg, wo es heißt: „dieser täge waren 3 Recitativ Proben“.

<sup>32</sup> Zur Bedeutung der Glücksspiele für das wirtschaftliche Überleben des Mailänder Regio Ducal Teatro, zu den Spielen und Spielsalons und zu den daraus resultierenden Auswirkungen auf die Opernproduktionen vgl. K. Hansell, Phil. Diss. 1979 (siehe Anmerkung 2), S. 104 ff.

---

<sup>30</sup> Cortese, a. a. O., S. 133. Es ist davon auszugehen, daß ein so weltgewandter Komponist wie Paisiello Glucks Opern *Orfeo ed Euridice* (1762) und *Alceste* (1767), beide veröffentlicht, und vielleicht auch dessen *Telemaco* (1765) gekannt hat; wenn er dennoch die Ausbildung der Opern-Ouverture in einem Satz für sich in Anspruch nimmt, so wird er Glucks Einleitungssätze anders eingeordnet haben: Als Hinführungen zu großen Ballettszenen mit

„[...] Erchtag den 22 die dritte Probe, Mittwoch den 23 die Hauptprobe. donnerstag und freytag nichts, am Samstag den 26 die erste opera [...]“

Und Wolfgang ergänzt in seinem Postskriptum zum Brief des Vaters am 18. Dezember nach Salzburg: „die morgige Probe ist auf dem Theatro“, was soviel bedeutet, daß die erste Probe mit Orchester am Samstag (19. 12.), auf der Bühne vorgesehen war.

Wenn der Probenplan für *Lucio Silla* auch ganz besonders eng war, so begannen in Mailand die vollen Orchesterproben für die erste Karnevalsoper auf keinen Fall vor der dritten Dezember-Woche: Nach Abschluß der Herbstsaison (in der Opere buffe gegeben wurden) verließ der Adel etwa in der zweiten Novemberrhälfte die Stadt, begab sich auf seine Landgüter und nahm die besten Orchestermusiker mit<sup>33</sup>.

#### b) Das Orchester

Das Mailänder Orchester, berühmt seit den 1740er Jahren und der Zeit unter Leitung von Giovanni Battista Sammartini, setzte sich während des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts aus etwa 60 Spielern zusammen und glich damit den großen Orchestern in Turin (Teatro Regio) und Neapel (Teatro San Carlo). Leopold Mozarts Beschreibung des Mailänder Orchesters im Brief vom 15. Dezember 1770 läßt bestimmte Merkmale erkennen, die damals allen größeren italienischen Opernorchestern gemeinsam waren:

„[...] den 17ten wird die erste Probe mit dem ganzen Orchester seyn, welches in 14 Prim= und 14 Secunden folglich in 28 Violinen, 2 Clavier, 6 Contra Baß, 2 Violoncelli, 2 Fagotti, 6 Violen, 2 Hautb: und 2 Flautotraversi, welche, wo keine flauti dabey sind, allzeit mit 4 Hautb: mit spielen. 4 Corni di Caccia, und 2 Clarini etc. folglich in 60 Personen bestehet.“

Besonders die Streicher waren charakteristisch disponiert: 28 Violinen (14 + 14), 6 Bratschen, 2 Celli, 6 Bässe und 2 Cembali. Als vergleichbare Zahlen seien angeführt: Turin 1773 mit 28, 5, 2, 8 und 2 sowie Neapel 1771 mit 32, 4, 2, 5 und 2.

Bis weit in das 19. Jahrhundert hinein wurden Cembali zu den Streichern gezählt<sup>34</sup>. An den beiden Enden des langen und nicht tiefen Orchestergrabens pla-

ziert, spielten sie zusammen mit zwei Celli und – wie Bilder und andere Beweise deutlich machen – mit den beiden ersten Kontrabässen. Diese beiden Continuo-Gruppen bildeten das Rückgrat jeder Opernaufführung; ihre jeweils drei Spieler gehörten zu den best-bezahlten Instrumentalisten.

Bei den ersten drei Aufführungen saß am ersten Cembalo der Komponist, eingerahmt vom jeweils ersten Cellisten und Kontrabaßspieler, während am zweiten Cembalo der erste Cembalist des Theaters (damals bis zum Jahr 1786 Giovanni Battista Lampugnani) zusammen mit dem jeweils zweiten Cellisten und Kontrabaßspieler musizierte. Für die weiteren Aufführungen übernahm der erste „Maestro al cembalo“ die Rolle des Komponisten, während der zweite Cembalist (damals bis 1781 Melchiorre Chiesa) seinen Platz am anderen Cembalo hatte.

Die scheinbar ungewöhnliche Balance bei den tiefen Streichern – zwei Celli gegenüber fünf und mehr Streichbässen – resultiert aus der Tatsache, daß mehrere Arten von Instrumenten zur letzteren Gruppe gezählt wurden. Bilder von italienischen Opernaufführungen im 18. Jahrhundert und verschiedene zeitgenössische Listen von Orchestermitgliedern zeigen mehrere Typen von Baßinstrumenten: In den beiden Continuo-Gruppen spielten die beiden ersten Kontrabassisten stehend auf großen Instrumenten, die höchstwahrscheinlich eine Oktave tiefer als die Celli klangen. Die anderen drei bis sechs Bässe figurieren in den Turiner Listen einfach als „bassi“, sonst als „contrabassi di ripieno“, und auf Bildern des Turiner Orchesters und anderer Ensembles sind sie als kleinere Instrumente dargestellt. Ob es sich dabei um Violonen, große Celli, kleine Kontrabässe oder um eine Mischung gehandelt hat und ob sie im Achtfuß-Register oder eine Oktave tiefer geklungen haben, läßt sich nicht klären. Daß keines dieser Instrumente einen ähnlich tragenden Ton wie das kleinere Violoncello und der große Kontrabaß aufwies, wird vermutlich der Grund dafür gewesen sein, sie wegen der richtigen Balance zu den hohen Streichern in größerer Anzahl einzusetzen. Auf der anderen Seite hatten sie aber wohl den Vorteil der leichteren Spielbarkeit und wurden daher zur rhythmischen Verstärkung der möglicherweise vereinfachten Baßlinie eingesetzt. – Überlieferte Verträge mit Theaterkopisten nennen sowohl die nach dem Original des Komponisten angefertigte vollständige Partitur für den zweiten Cembalisten als auch Stimmen für alle Bläser und Streicher (einschließlich für „contrabassi di ripieno“), dagegen fehlen in diesen Aufzählungen Stimmen für

<sup>33</sup> Vgl. dazu Leopold Mozarts Klage im Brief vom 1. Dezember 1770 aus Mailand nach Salzburg: „[...] was für ein elendes orchester bey dieser Accademie war; indem die guten Leute alle mit den Herrschaften da und dort auf dem Lande sind [...]“

<sup>34</sup> Das Orchester der Mailänder Scala zum Beispiel hatte bis 1802 zwei Cembali und behielt bis zum Jahre 1854 einen „Maestro al cembalo“; vgl. Giampiero Tintori, *Duecento anni di Teatro alla Scala: Cronologia: opere – balletti – concerti 1778–1977*, Mailand 1979, S. 399.

die beiden ersten Celli und Kontrabässe: Die beiden Streicher jeder Continuo-Gruppe standen oder saßen direkt beim Cembalisten, lasen aus seiner Partiturkopie und benötigten deshalb keine eigene Stimme. (Als Abbild dieser Praxis ist es zu verstehen, daß Mozart in seinen frühen Opernpartituren bis hin zum *Idomeneo* die instrumentale Baßlinie in deutlich größeren, ja sogar übergroßen Noten geschrieben hat; vgl. dazu die Faksimiles auf S. XLIV f. und L f.)

In seiner Liste des Mailänder Orchesters führt Leopold Mozart die Fagotte bezeichnenderweise nicht bei den Bläsern, sondern bei den Streichern auf. Andere Mailänder Opernpartituren belegen, daß Fagotte über ihren obligaten Einsatz hinaus immer dann den Streichbaß zu verdoppeln hatten, wenn Oboen obligat geführt waren. Auch bezüglich der Oboen gibt es Hinweise darauf, daß sie, zumindest in Mailand, in den Arien-Ritornellen (nicht aber beim Einsatz der Singstimme) dann die Violinen verdoppelt haben, wenn sie nicht selbständig geführt waren<sup>35</sup>.

Die Bedeutung von Leopolds Bemerkung zu den Flöten in Mailand – „wo keine flauti dabey sind, allzeit mit 4 Hautb: mit spielen“ – ist strittig. Vor dieser Zeit wurden Flöten in Mailand, Rom, Turin und Neapel nicht eigens aufgeführt; man erwartete vom Oboisten, wenn nötig, auch eine Flötenstimme zu übernehmen. Tatsächlich war dies in Turin und Neapel bis in das zweite Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts üblich, und aus Leopold Mozarts Brief läßt sich durchaus ableiten, daß zwei der vier Mailänder Oboisten 1770 auch Dienste als Flötisten geleistet haben. Und noch ein anderer Schluß läßt sich aus Leopold Mozarts Liste ziehen: Es haben immer vier hohe Holzbläser gespielt, auch wenn in einem Satz nur zwei Oboen vorgeschrieben waren. Die zeitgenössischen *Lucio Silla*-Partiturnkopien bestätigen diese Annahme: Dort ist in einigen Abschnitten zu den Oboen der Vermerk „soli“ hinzugefügt worden<sup>36</sup>, woraus entnommen werden kann, daß in den anderen Teilen die Stimmen zu verdoppeln sind. Ohne neue Dokumente kaum zu klären und befriedigend zu beantworten ist jedoch die Frage, welches Instrument der dritte und vierte Holzbläser nahm, wenn er die jeweilige Obligatstimme zu verdoppeln hatte: Wechselten sie

von Oboe zu Flöte, oder spielten sie auf der Oboe weiter?

Umstritten ist schließlich auch die Instrumentenbezeichnung „*Clarini*“. In einigen italienischen Orchesterlisten und Partituren aus der Mitte des 19. Jahrhunderts ist dieser Begriff gleichbedeutend mit Klarinetten, doch um 1770 waren mit ihm eindeutig Trompeten gemeint. Kein italienisches Orchester führte vor 1773 gesondert Klarinetten auf – genau bis zu dem Zeitpunkt, als die ersten Solostimmen für Klarinetten in italienischen Opernpartituren aufscheinen –, und dann werden diese Instrumente „*Clarinetti(e)*“ genannt. Obwohl Leopold in seinem Brief über „*Clarini*“ spricht, verwendet Wolfgang in der *Lucio Silla*-Partitur einen der gebräuchlicheren italienischen Begriffe, nämlich „*Trombe lunghe*“<sup>37</sup>, was soviel bedeutet wie Trompeten mit langem, geradem Rohr im Gegensatz zu Trompeten mit Rohr in enger kreisrunder Windung. In Italien waren bis zu den 1770er Jahren als Gattungsbegriffe für Blechblasinstrumente, Trompeten und Hörner mit eingeschlossen, „*Tromba (da caccia)*“ oder „*Corno (da caccia)*“ in Anwendung. So wie ein Oboist auch Flöte zu blasen hatte, mußte ein Hornist zusätzlich Trompete spielen, weshalb Trompetenspieler nicht besonders aufgeführt wurden. Während es in den Orchestern um die Mitte des Jahrhunderts insgesamt nur vier Blechbläser gegeben hat, waren um 1770 vier Hörner die Norm, und die zwei (oder sogar vier) Trompetenstimmen wurden dann von Musikern ausgeführt, die auf dieses Instrument spezialisiert waren. – Am Ende seiner Liste von 1770 schreibt Leopold „*etc.*“ und rechnet mit insgesamt 60 Spielern, obwohl er nur 56 einzeln aufzählt. Zu den vier nicht näher bezeichneten gehört auf jeden Fall der Paukenspieler, die restlichen drei können nicht bestimmt werden (vgl. dazu weiter unten den Abschnitt *Zur Aufführungspraxis* im Kapitel E).

Das Mailänder Orchester sei zu laut gewesen – diesen Eindruck hatte Charles Burney nach dem Besuch von Aufführungen Komischer Opern im Sommer 1770:

„In the opera-house little else but the instruments can be heard [...] a delicate voice is suffocated; it seems to me as if the orchestra not only played too loud, but that it had too much to do.“<sup>38</sup>

<sup>35</sup> So vermerkte Johann Adolf Hasse im Autograph zur Oper *Il Ruggiero* (Mailand 1771) nachträglich, als er in Mailand angekommen war, bei fünf lediglich von Streichern begleiteten Arien: „*oboi nei soli ritorrelli*“, was soviel besagt, daß die Oboen schweigen, wenn die Singstimme einsetzt.

<sup>36</sup> Siehe No. 6, T. 44–48, und No. 14, T. 42 ff., 58 ff., 84 ff. und 99 ff.; vgl. auch Krit. Bericht.

<sup>37</sup> Zwei andere gebräuchliche italienische Bezeichnungen aus dem 18. Jahrhundert für Trompeten lauten: „*trombe d(i)ritte*“ und „*trombe da caccia*“.

<sup>38</sup> *The Present State of Music in France and Italy*, London 1773, herausgegeben von Percy Scholes als *Dr. Burney's Musical Tours*, Band 1, London 1959, S. 67.

Die Mailänder selbst dagegen bevorzugten einen komplexeren Orchesterklang und eine kräftige Begleitung, die ihre Instrumentalisten nach allgemeiner Ansicht mit unvergleichlicher Präzision ausführten, und es mag gerade diese Präzision gewesen sein, die auf Burney den Eindruck ungewöhnlicher Schärfe gemacht hat. Der Mailänder Theoretiker Giovanale Sacchi gibt eine lobende Beschreibung der Mailänder Orchestertechnik; sie ist nachzulesen in seiner Abhandlung *Della divisione del tempo nella musica, nel ballo e nella poesia*, veröffentlicht im Jahre 1770:

„[...] nostri professori [...] sogliono insieme andare a tanta concordia, che egli è un diletto non pure ad udirli, ma sì eziandio a starli a vedere, perchè pare, che una sola mano spinga, e ritragga tutti gli archi. Bene è vero, che l'orchestra milanese è delle più celebri d'Italia, già è gran tempo [...] Or il tempo non si regola, nè mai si è regolato con altro, che col cenno della mano.“<sup>39</sup>

#### c) Die Ballette

Neben der vokalen Darbietung präsentierte jedes große italienische Theater sowohl bei Operen serie als auch bei Komischen Opern Zwischenakt-Ballette. Operen serie hatten außerdem noch ein drittes Ballett, das dem letzten Akt folgte. Zusammen dauerten diese drei Ballette allein etwa zwei Stunden. In den späteren 1760er Jahren war es zur Gewohnheit geworden, am Ende des ersten Aktes das längste und eindrucksvollste Ballett aufzuführen: eine etwa einstündige Pantomime, in der eine gut aufgebaute mythologische, historische oder exotische Handlung vorgeführt wurde. Das Ballett nach dem zweiten Akt war meist kürzer und behielt häufig Form und eingeschränkte Dimensionen früherer Zwischenakt-Divertissements bei: Aus einer bunten Reihe von Entrées bestehend, zeigte es eher stilisierte Tänze als pantomimische Darstellungen. Die Zwischenakt-Ballette waren in Handlung, Bühnenbild und Musik von der Oper völlig unabhängig und hatten auch untereinander keine Beziehungen. Das dritte Ballett dagegen diente in Form eines triumphalen Tanzes dazu, die in der Oper dargestellten Personen zu glorifizieren, und war häufig als „*Ciaccona*“ oder „*Ballo nobile*“ bezeichnet. Gelegentlich zeigte der Titel dieses Balletts eine direkte Beziehung zur Opernhandlung an, wie dies zum Beispiel in dem Ballett der Fall ist, das 1770 auf Mozarts *Mitridate* folgte: Francesco Casellis *Dame e*

*cavalieri, che applaudano alle nozze d'Aspasia e d'Ismene* (beides Personen der Oper). Das dritte Ballett wurde im letzten Bühnenbild der Oper getanzt; seine Musik jedoch war in der Mehrzahl der Fälle ohne Bezug zur Oper<sup>40</sup>.

*Lucio Silla* wurde von drei Balletten begleitet. Während die 32 Tänzer und zwei Choreographen – Charles Le Picq und Giuseppe Salamoni „*detto di Portogallo*“ – ohne Zweifel schon ein Jahr vor der Premiere engagiert worden waren, scheinen die Entscheidungen, welche Ballette von ihnen gestaltet werden sollten, bis zum letztmöglichen Augenblick aufgeschoben worden zu sein. Einige Exemplare des gedruckten Librettos<sup>41</sup> enthalten keine Ballett-Titel, in anderen wiederum läßt sich nachweisen, daß der Drucker Giovanni Bianchi ein Extrablatt (zwischen den Seiten [12] und [13]) eingelegt hat, nachdem die Exemplare schon gebunden waren<sup>42</sup>. Außerdem fehlen im Libretto, anders als bei allen anderen in Mailand während der 1770er Jahre aufgeführten Balletten, Beschreibungen für Bühnenbild und Handlung der *Lucio Silla*-Ballette; auch kein separat gedrucktes „*programma*“ ist überliefert, wie sie vornehmlich für Ballette von Schülern Jean Georges Noverres – und Le Picq war ein Schüler von Noverre – üblich waren.

Keines der Zwischenakt-Ballette für *Lucio Silla* war neu. Das erste, *La gelosia del serraglio*, ist Le Picqs Überarbeitung von Noverres *Les jalousies ou les fêtes du sérail*, mit Musik von François Granier zum ersten Mal am 21. September 1758 in Lyon aufgeführt. Noverre selbst hat sein Ballett dann in Wien im Januar 1771 unter dem Titel *Les cinq sultanes* in einer anderen Version und mit neuer Musik von Joseph Starzer zur Aufführung gebracht. Für die Mailänder Produktion ist die Tatsache von besonderer Bedeutung, daß bereits lange vor Noverres erster Version Franz Anton Hilverding in Wien 1752/53 ein Ballett mit dem Titel *Le gelosie di Serraglio* inszeniert hat, das wahrscheinlich mit einer anderen, von Gerhard Croll im Tschechoslowakischen Staatsarchiv ent-

<sup>39</sup> *Dissertazioni III del P.[adre] D.[on] Giovanale Sacchi Bernabini*, S. 26.

<sup>40</sup> Das Mailänder Ballett ist ausführlich behandelt bei K. Hansell, *Phil. Diss.* 1979 (siehe Anmerkung 2), S. 581–920; ein Anhang (S. 943–960) listet dort alle Ballette auf, die in Mailand zwischen 1738 und 1778 gezeigt worden sind. Vgl. auch K. Hansell, *Il balletto nell'opera italiana*, in: *Storia dell'opera italiana* (Edizioni di Torino/Società italiana di musicologia), in Vorbereitung.

<sup>41</sup> Zum Beispiel das Exemplar im Conservatorio di musica „Giuseppe Verdi“ Mailand.

<sup>42</sup> Zum Beispiel in den Exemplaren in der Biblioteca Nazionale Braidense Mailand und im Civico Museo Bibliografico-Musicale Bologna.

deckten Partitur Starzers mit gleichem Titel in Beziehung steht<sup>43</sup>. Ein Manuskript Mozarts, dessen Inhalt lange als vorläufige Ideen für ein eigenes Werk gegolten hat, zeigt, daß die Musik für Le Picqs ersten *Lucio Silla*-Entr'acte ein auf wenigstens zwei Balletten von Starzer basierendes Pasticcio gewesen ist<sup>44</sup>.

Während des Mailänder Aufenthaltes im Winter 1772/73 notierte Mozart auf acht Seiten<sup>45</sup> Skizzen zu einer Introduction und 32 Nummern, betitelt *Le gelosie del serraglio. Primo ballo*. Walter Senn hat 1961 die Frage nach der Autorschaft dieser Skizzen Mozarts aufgeworfen und nachgewiesen, daß die Sinfonie und fünf Nummern nahezu identisch sind mit Sätzen aus Starzers Ballett-Partitur *Le cinque soltane* von 1771<sup>46</sup>. Senn weist auch darauf hin, daß Mozart zu Beginn von neun Sätzen die Namen von Tänzern, die während der Karnevalsaison 1772/73 am Regio Ducal Teatro engagiert waren, als Gedächtnisstütze oder zur Erinnerung eingetragen hat, und kommt deshalb zu dem Schluß, daß Mozart die Skizzen „unter dem lebendigen Eindruck der Aufführung“ wahrscheinlich aus dem Gedächtnis niedergeschrieben hat. Schließlich ist er mit Recht der Meinung, daß Le Picqs Ballett ein Pasticcio gewesen sein müsse, da Mozart ja weit mehr als sechs Nummern in seinem Skizzenmanuskript festgehalten hat. Diese Meinung wird von Gerhard Croll teilweise durch die Feststellung bestätigt, daß sich noch zwei andere Sätze aus Starzers sehr viel früherem Ballett *Le gelosie del serraglio* herleiten lassen. Und noch eine andere Verbindung ist festzuhalten: No. 25 aus Mozarts Ballettskizzen (überschrieben mit den Namen der Tänzer: *Casacci e Morelli*) ist verwandt mit dem neunten Satz aus der Ballettmusik, die François

Granier für Noverres Lyoner Produktion von *Les jalousies du sérail* (1758) komponiert hatte<sup>47</sup>.

Beim zweiten Entr'acte für *Lucio Silla*, Salamonis *La scuola di negromanzia*, handelte es sich anscheinend ebenfalls um die Reprise eines in Wien schon früher aufgeführten Werkes. Über dieses Ballett ist sehr wenig bekannt (nichts über sein Szenarium), doch könnte ein anonym überlieferter Satz von Orchesterstimmen mit dem Titel *Die Schule der Magij* die originale Komposition repräsentieren<sup>48</sup>.

Die Musik für das abschließende Ballett nach dem dritten Akt von *Lucio Silla* – im eingefügten Libretto-blatt mit *La Giaccona* betitelt (vgl. das rechte Faksimile auf S. LV) – ist höchstwahrscheinlich mit dem Finalchor der Oper identisch. Mozart hat ihn nach der textlichen Organisation Gamerras (drei Abschnitte für Chor, unterbrochen durch zwei Solostrophen) in Form einer französischen Chaconne vertont; in einer der zeitgenössischen Partiturlkopien ist dieser Chor tatsächlich auch als *Ciaccona* bezeichnet. Ähnlich den Schlußnummern in zahlreichen Balletten des 18. Jahrhunderts folgt der Chor dem in der französischen Oper und Instrumentalmusik gebräuchlichen Rondeau-Schema von Refrain und Episode sowie dem Dreiertakt mit dem charakteristischen Zwei-Viertel-Auftakt der französischen Chaconne<sup>49</sup>. So wie in einer auf der Bühne oder im Ballsaal getanzten Chaconne das Tutti den Refrain und die Solisten die Episoden (oder Couplets) ausführen, so bilden im Schlußchor (No. 23) von *Lucio Silla* die drei Chorstrophen den Refrain und die beiden Solostrophen die Couplets. Gamerra hat dieses Refrainschema durch die Übernahme von ganzen Verszeilen und Phrasen aus der ersten Strophe in die beiden anderen Chorstrophen geschickt vorbereitet. Mozarts Komposition unterstreicht den Chaconne-Charakter durch entsprechende Harmonisierung und Orchestrierung. Ein getanztes Chaconne-Finale mit Sängern war in Mailänder Opern dieser Zeit außerordentlich selten und dürfte im Falle des *Lucio Silla* auf den Librettisten zurückzuführen sein. Der Komponist war im allgemeinen nur

<sup>43</sup> Ein Orchesterstimmensatz, die einzige bekannte Quelle für dieses frühe Werk Starzers, wurde zum ersten Mal in einem Vortrag von Gerhard Croll aus dem Jahre 1974 genannt, später publiziert unter dem Titel: *Bemerkungen zum „Ballo Primo“* (KV Anh. 109/135a) in Mozarts Mailänder „*Lucio Silla*“, in: *Analecta Musicologica* 18 (Colloquium „Mozart in Italien“, Rom 1974), Köln 1978, S. 160–165.

<sup>44</sup> Nach brieflicher Mitteilung von Prof. Dr. Gerhard Croll (Salzburg) verwendet das Pasticcio Le Picqs noch ein oder zwei andere Werke von Starzer.

<sup>45</sup> Aufbewahrt in der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg.

<sup>46</sup> Walter Senn, *Mozarts Skizze der Ballettmusik zu „Le gelosie del serraglio“* (KV Anh. 109/135a), in: *Acta Musicologica* 32 (1961), S. 168–182. – Auf Grund von Senns Beweisführung hat sich die NMA entschieden, Mozarts Ballettskizze nicht in die Hauptserie (II/6/Band 2: *Musik zu Pantomimen und Balletten*, vorgelegt von Harald Heckmann) aufzunehmen, sondern in ihr Supplement (X/28: *Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke*).

<sup>47</sup> Vgl. K. Hansell, Phil. Diss. 1979 (siehe Anmerkung 2), S. 750–752, wo auf diese Beziehungen erstmals hingewiesen wird.

<sup>48</sup> Fürstlich Thurn- und Taxis'sche Hofbibliothek Regensburg, dort aufbewahrt mit anderen Wiener Ballettmusiken aus dem 18. Jahrhundert (vgl. den von Gertraut Haberkamp vorgelegten Katalog, München 1981, S. 403). Dieses vermutlich zweiaktige Ballett besteht aus einer Sinfonie und 19 Nummern (9 + 10).

<sup>49</sup> Jean Jacques Rousseaus Beschreibung der Chaconne des späten 18. Jahrhunderts in seinem *Dictionnaire de musique*, Paris 1768 (Reprint: Hildesheim–New York 1969), vermerkt alle diese Aspekte (S. 78).

für die Musik der Oper verantwortlich, die zumeist mit einem kurzen, frischen Chor für die Solisten abschloß; eine dann folgende instrumentale Chaconne zu komponieren, wäre Aufgabe eines in Mailand beheimateten Musikers gewesen. Daß der Schlußchor des *Lucio Silla* am 26. Dezember 1772 aber sowohl getanzt als auch gesungen worden ist, kann dem Verzeichnis der Mitwirkenden entnommen werden, an dessen Ende die Ballette aufgeführt sind, und es kann so gut wie ausgeschlossen werden, daß nach No. 23 noch eine andere, rein instrumentale Chaconne gespielt worden ist.

#### d) Die Bühnendekoration

Die acht verschiedenen Bühnenbilder für *Lucio Silla* waren das Werk der international bekannten Brüder Galliani: Fabrizio, Bernardino und Giovanni Antonio Galliani haben die Dekorationen für fast alle Operen serie, die in Mailand zwischen 1742 und 1782 zur Aufführung gekommen sind, entworfen, seit den späten 1760er Jahren dann auch für die Ballette.

Die Bühnenbildentwürfe der Galliani-Brüder sind ohne die ästhetischen Ansichten der Metastasio-Zeit nicht zu denken. Deshalb verloren die Kennzeichen ihres Stils, ausführlich dargestellt von Mercedes Viale-Ferrero<sup>50</sup>, in dem Maße allmählich an Bedeutung, als neue szenographische Forderungen in der italienischen Oper und besonders im Ballett begannen, ihre Kunst in Frage zu stellen.

Da während der 1770er Jahre die Entr'acte-Ballette einer Oper im Durchschnitt fünf verschiedene Bühnenbilder hatten (meist drei im ersten und eines oder zwei im zweiten Entr'acte), mußten für eine Opera seria mit den dazugehörigen Balletten mindestens ein Dutzend Bühnenbilder entworfen werden. Für *Lucio Silla* konnten bis heute keine Angaben zur szenischen Ausgestaltung für die zwei Entr'acte-Ballette gefunden werden. Aber ausgehend von ihrem musikalischen Material und von Noverres Szenarium für das erste Ballett kann angenommen werden, daß für *La gelosia del serraglio* drei Bühnenbilder und für *La scuola de negromanzia* zwei benötigt worden sind.

Die Vorbereitungen für das Bühnenbild, das vor allem aus gemalten Kulissen bestand, wurden in den frühen 1770er Jahren in Mailand genauso gehandhabt wie bereits ein Vierteljahrhundert zuvor: Fabrizio Galliani, von Bernardino assistiert, legte für jedes Bühnenbild der Karnevalsoper eine Serie von Entwürfen zur Begutachtung vor. Eine große Anzahl solcher Ent-

würfe für *Lucio Silla*, und zwar sowohl die später ausgeführten als auch die verworfenen, sind in Alben überliefert, die heute in Bologna (Pinacoteca) und Mailand (Pinacoteca di Brera) aufbewahrt werden<sup>51</sup>. Fabrizio und Bernardino überließen traditionsgemäß die Ausführung ihrer fertigen Entwürfe der Überwachung durch ihren Bruder Giovanni Antonio. Die Abschlußarbeiten für die Bühnenbilder fanden auf der Bühne statt, was Unbequemlichkeiten während der hektischen Tage vor einer Premiere mit sich brachte. So kommentiert Leopold Mozart in einem Brief vom 21. September 1771, fast vier Wochen vor der Doppelpremiere von Hesses *Il Ruggiero* und Mozarts *Ascanio in Alba*:

„[...] man itzt das theater zu den Proben frey haben muß, und um die Mahler nicht zu hindern, die tag und Nacht arbeiten.“

Nachdem schließlich alle Kulissen für Oper und Ballett fertig und an den Gerüsten der Kulissenwagen aufgehängt waren, hatten die Bühnenarbeiter eine eigene Probe für die Szenenwechsel. Da dem Regio Ducal Teatro eine moderne Maschinerie, mit der die Kulissen bewegt werden konnten, fehlte, hatte es mindestens ein Dutzend Männer unter Vertrag, die ausschließlich dafür verantwortlich waren, die Kulissenwagen von Hand zu bewegen und sie richtig aufzustellen. Die von den Gallianis bevorzugte „*scena per angolo*“ verlangte beträchtliche Genauigkeit von seiten der Bühnenarbeiter: Die Kulissen mußten dabei asymmetrisch in verschiedenen Gruppen über die ganze Breite und Tiefe des Bühnenraumes verteilt werden. Fabrizio Gallianis Entwürfe geben eine Idee von den unterschiedlichen und eindrucksvollen Resultaten, die mit dieser Methode für die Dekorationen in *Lucio Silla* erreicht worden sind.

## 2. Die Aufführungen und neue Pläne

Vor allem aus Leopold Mozarts regelmäßigen wöchentlichen Briefen aus Mailand können wir die Geschichte der *Lucio Silla*-Aufführungen von der Premiere am 26. Dezember 1772 bis zur 26. und letzten Aufführung am 25. Januar 1773 verfolgen. Die Notiz vom 30. Dezember in der *Gazzetta di Milano*, dem offiziellen Organ der Österreichischen Regierung in der Lombardei, bringt das übliche Lob, ist

<sup>51</sup> Vgl. Viale-Ferrero, a. a. O., S. 226–230, 236 (dort wird das Album Tom. XII der Pinacoteca Bologna beschrieben) sowie S. 239–243 und S. 246 f. (Beschreibung der Alben K.I.17, K.I.18 und K.I.21 der Pinacoteca di Brera Mailand). – Zwei der Bühnenbildentwürfe sind auf S. LVIf. dieser Ausgabe reproduziert.

<sup>50</sup> *La scenografia del '700 e i Fratelli Galliani*, Turin 1963.

allerdings etwas geschäftsmäßiger als gewöhnlich gehalten:

„Sabato a sera diedesi principio in questo Regio Ducal Teatro alla rappresentazione del nuovo Drama intitolato il *Lucio Silla*, il quale, essendo riuscito splendidissimo in tutte le sue parti, si è meritamente acquistato l'universale aggradimento.“

Die Auslassung des Komponistennamens an solcher Stelle war nicht ungewöhnlich. Leopold Mozart berichtet natürlich in seinem Brief vom 2. Januar 1773 sehr viel genauer und nicht ohne Humor:

„die Opera ist glückl: abgelauffen, obwohl den ersten abend verschiedene sehr vertriessliche Umstände sich eräugnet. der erste Umstand war, daß die opera gemeinlich *eine Stund nach Gebettleuten* anfangen soll, dieses mahl solche 3 Stund nach gebettleuten, folg: erst gegen 8 uhr deutscher uhr angefangen und bis 2 uhr nach Mitternacht erst geendigt war. [...]

Stelle dir nun vor, das ganze theater war um halbe 6 uhr so voll, daß niemand mehr hineinkonnte. die Sänger und Sängerinnen sind den ersten abend in einer grossen Angst sich das erste mahl einem so angesehenen Publico zu zeigen. Die beängstigten Singenden Personen mussten in ihrer Angst, das Orchester und ganze Publicum in ungedult und auch Hitze viele stehenden fusses 3 stunde auf den Anfang der opera warten.

[...] und da sonst bey der ersten opera das theater sehr lehr ist, so waren nun die ersten 6 abend |: heut wird der Siebende |: so voll daß man kaum hineinschließen kann, und hat noch meistens die prima Donna die Oberhand deren Arien wiederholt worden.“

Eine Woche später schreibt Leopold immer noch enthusiastisch (Brief vom 9. Januar 1773):

„die opera gehet, Gott Lob, unvergleichlich gut, so, daß das theater täglich erstaunlich voll ist, da doch sonst die Leute in die erste opera nicht zahlreich kommen, wenn sie nicht sonderbaren Beyfall hat. täglich werden Arien wiederholt, und hat die opera nach der ersten Sera täglich aufgenommen und von tag zu tag mehr Beyfall erhalten [...].“

Die Wiederholung einer Arie zu verlangen, war der für das Publikum gebräuchlichste Weg, seine Zustimmung zu zeigen. In Mailand wurde diese Sitte als Privileg behandelt, da ihr Gebrauch durch Regierungsbestimmung auf nur drei oder vier der beliebtesten Stücke in einer Oper beschränkt war. In demselben Brief erwähnt Leopold zum ersten Mal den Wunsch, für weitere Wochen in Mailand zu bleiben, und erwähnt seine und des Sohnes gute Gesundheit:

„Noch ist kein Gedanken, daß ich von hier abreise; Es mag etwa Ende dieses Monats geschehen, denn wir wollen die Composition der zweyten opera auch hören. Wir sind, Gott sey Gelobt, beyde gesund.“

Die zweite Oper in Mailand während der Karnevalsaison 1773 sollte Paisiellos *Sismano nel Mogol* sein. Die Premiere war, wie sich aus Leopolds nächstem Brief ergibt, zunächst für den 23. Januar vorgesehen, was bedeutet, daß Wolfgangs Oper bis dahin nur etwa zwanzigmal aufgeführt worden wäre und unter Berücksichtigung von 51 Aufführungstagen während der Karnevalsaison eine eher schlechte Aufnahme gefunden hätte. Aber in Leopolds Brief vom 16. Januar heißt es dann:

„die opera des Wlfg: ist nun bereits 17 mahl aufgeführt worden und wird in allem etlich und 20 mahl aufgeführt werden. Es war zwar die Ordnung, daß die 2<sup>e</sup> opera den 23<sup>ten</sup> diss sollte anfangen, allein da die Sache so gut gehet, daß die impreßarij, die anfangs nur 500 accordierte hatten, nun schon über 1000 haben, so wird die 2<sup>e</sup> opera erst gegen den 30<sup>ten</sup> in Scena gehen.“

Die Entscheidung des Impresarios, *Lucio Silla* einige Tage länger im Spielplan zu halten, deutet darauf hin, daß die Oper einigermaßen erfolgreich gewesen ist, wenn auch nicht ganz die Sensation, zu der Leopold sie macht. Eine Einnahme von 1000 Dukaten für die ersten 17 Vorstellungen ist sicherlich nicht ungewöhnlich, wie sich aus den Unterlagen über Einnahmen am Mailänder Theater in anderen Jahren schließen läßt.

In einem Postskriptum zu dem letztgenannten Brief des Vaters erwähnt Wolfgang eine neue Komposition für Rauzzini: „*Ich vor habe den primo eine homo motteten machen müssen morgen bey Theatern den productirt wird.*“ Das Werk, „*Exsultate, jubilate*“ KV 165 (158<sup>a</sup>), war nur eine von mehreren Kompositionen, die Mozart während seines letzten Aufenthaltes in Italien geschrieben hat, wie etwa einige der sechs Streichquartette KV 155–160 und vielleicht das B-dur-Divertimento für Bläser KV 186 (159<sup>b</sup>)<sup>52</sup>.

<sup>52</sup> Zu den sechs Streichquartetten, zu ihrer Entstehungszeit im Frühjahr 1773 in Mailand und Salzburg und zu ihrem außergewöhnlichen zyklischen Tonartplan vgl. das Vorwort (Wolfgang Plath) zu NMA VIII/20/Abt. I: *Streichquartette · Band 1* (Karl Heinz Füssl, Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm). Zur Entstehungszeit des B-dur-Bläserdivertimentos sowie zu Übereinstimmungen zwischen einzelnen Sätzen dieses Werkes und des Bläserdivertimentos KV 166/159<sup>d</sup> (datiert: Salzburg, 24. März 1773, also kurz nach der Rückkehr der Mozarts aus Italien) mit Sätzen aus

Die ursprünglich wohl nicht vorgesehene Verlängerung ihres Aufenthaltes in Mailand gab dem Sohn nach der *Lucio Silla*-Premiere Zeit für diese anderen Werke. In den Briefen Leopold Mozarts wird ein letztes Mal von *Lucio Silla*-Aufführungen am 23. Januar 1773 gesprochen, dem Tag der 24. Aufführung: „das Theater ist täglich erstaunlich voll, sie wird 26 mahl aufgeführt. die übrige Zeit bleibt für die zweyte [...]“

Für die zweite Karnevalsoper, Paisiellos *Sismano nel Mogol*, wurde zu diesem Zeitpunkt bereits geprobt; ihre erste Aufführung fand wie geplant am 30. Januar statt. Wenn Leopold Mozart in seinem Brief vom 9. Januar auch davon spricht, daß er und sein Sohn diese Premiere hören wollen, so liegt der wahre Grund für die Verschiebung der Abreise aus Mailand in einem von ihm kurz vor Weihnachten 1772 eingefädelt Plan. Die Hoffnung auf seinen glücklichen Ausgang hielt die Mozarts – wie sich zeigen wird vergeblich – bis zum Ende der Karnevalsaison in Mailand.

Der erste Hinweis auf diesen Plan, nämlich für den Sohn in Florenz am Hofe Erzherzog Leopolds, des Großherzogs der Toskana und des späteren österreichischen Kaisers, eine Stelle zu erhalten, ist im Brief Leopold Mozarts vom 26. Dezember 1772 erhalten. Seine kryptischen Formulierungen deuten an, daß dieses Thema schon in einem früheren Brief behandelt worden ist, vielleicht in dem in seiner äußeren Form etwas seltsamen Brief vom 18. Dezember 1772<sup>53</sup>. Um zu verhindern, daß der Plan in Salzburg bekannt wird, hat Leopold Mozart im entsprechenden Abschnitt seines Briefes vom 26. Dezember alle Schlüsselworte in der Geheimschrift der Familie gehalten:

„wegen dem <Briffe> nach <florencz> ist eine grosse irrung vorgegangen. H: Abbate Augustini hat das ganze Paquet nach Rom mit fortgeführt, anstatt, daß er es hätte dem H: Troger hier einhändigen sollen. folglich sind alle diese Sachen erst von Rom wieder

zurück gekommen, und erst itzt Kürzlich nach <florencz> abgeschickt worden. S<sup>e</sup>: E: graf Firmian haben es mit einem <guten und kräftigen Schreiben> begleitet, nun müssen wir <die Antwort erwarten>“

Das „Paquet“ war eine Kopie der Partitur von *Lucio Silla*. Da Mozart am 18. Dezember 1772 die letzten Arien noch nicht beendet hatte, kann diese Kopie entweder erst am 19. Dezember oder etwas später auf den Weg gebracht worden sein, oder sie ist ohne diese Arien versandt worden. Im ersten Fall wäre der Weg von Mailand nach Rom und zurück in der kurzen Zeitspanne von nur einer Woche oder weniger durchgeführt worden. In der in Turin aufbewahrten zeitgenössischen Kopie (in ihr fehlt heute der erste Akt), die am ehesten die Präsentationspartitur gewesen sein konnte, gibt es keine Lücken. Im Gegensatz zu den anderen Kopien ist sie mit Ausnahme des Terzetts und Giunias letzter Arie von einem Kopisten geschrieben, abgesehen von Mozarts eigenen Eintragungen in bezug auf Dynamik und Artikulation. Ihre einheitliche Ausführung und Mozarts offensichtliches Bemühen, sie so vollständig wie möglich vorzulegen, schließlich ihre Überlieferung in einer privaten italienischen Sammlung deuten darauf hin, daß die in Turin aufbewahrte Partitur für den Erzherzog bestimmt war. Nach ihrer Rückkehr aus Rom ist sie dann nicht so schnell, wie Leopold Mozart erhofft hatte, nach Florenz gegangen. Anscheinend hatte er zuvor, etwa um Neujahr, einen weiteren Brief nach Florenz geschrieben, denn er bemerkt am 9. Januar: „<Von florencz habe Nachricht, das der Großherzog: mein Schreiben erhalten>, solches in überlegung genommen, <und uns Nachricht> geben wird, wir sind noch <in guter hoffnung.>“

Erst am 23. Januar deutet Leopold dann an, daß die Partitur nach Florenz abgeschickt worden sei („*ich habe dem grosherzog nach florencz die opera des <Wolfgang geschicket>*“), obwohl er noch eine Woche zuvor, im Schreiben vom 16. Januar, vom offensichtlichen Scheitern seiner entsprechenden Bemühungen gesprochen hatte:

„bis dato ist zwar noch kein <antwort von dem grosherzog gekommen>, allein wir wissen aus dem Brief des <grafen, der an> H: Troger <geschrieben, das wenig hoffnung in florencz anzukommen seie>. nun mache mir noch Hoffnung, daß er uns <wenigstens recommandirt wird>.“

Auf welche neuen Pläne Leopold Mozart gehofft haben mag, ist nicht bekannt. Sie müssen jedoch der Anlaß gewesen sein, die Abreise nach Salzburg noch länger hinauszuschieben, um eine Antwort abwarten zu

KV Anh. 109 (135<sup>a</sup>), aus einer Opernsinfonie von Paisiello sowie aus der Ballett-Pantomime *Annette et Lubin* (Noverre) vgl. Vorwort zu NMA VII/17: *Divertimenti und Serenaden für Blasinstrumente · Band 1* (Franz Giegling).

<sup>53</sup> Vgl. Nr. 271 der in Anmerkung 1 zitierten Briefausgabe; die Zeilen 1–4 dieses Briefes stehen auf einer sonst leeren Seite (= Recto), die Zeilen 5–20 auf der Rückseite des Blattes; auf der linken Seite des Blattes scheint ein Teil abgerissen worden zu sein, der möglicherweise die (nur in Kopie erhaltene) Nachschrift Wolfgangs und vielleicht Hinweise auf den Plan enthielt? (Original der Zeilen 1–20 = Leopold Mozart: Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg).

können. Leopold versuchte seinen Salzburger Dienstherrn dadurch versöhnlich zu stimmen, daß er fortgesetzte Rheumatismusattacken als Grund für seine lange Abwesenheit vorschützte: Jeder Brief vom Januar bis zum letzten aus Mailand (27. Februar) beschreibt seine angebliche Krankheit, und eine codierte Nachricht vom 30. Januar erklärt:

„(von florenz ist noch keine weitere antwort vom grosherzog gekommen. was ich von meiner krankheit geschriben, ist alles nicht wahr ich ware einige ) Tage im bette. (allein izt befinde ich mich gesund und gehe heute in die opera. du must aber an allen orten sagen, das ich krank seye. du kanst dises blatel abschneiden, damit es niemand in die hannd fällt).“

Während Wolfgang in seinen Briefanteilen nichts über dieses Täuschungsmanöver schreibt, weist er doch in seinen Skizzen zur Musik des ersten *Lucio Silla*-Balletts darauf hin (vgl. weiter oben den Abschnitt *Die Ballette*): Hinter dem Titel steht von seiner Hand das ansonsten rätselhafte Wort „*Reumatismo*“! Am 6. Februar hatte Leopold noch nicht alle Hoffnung aufgegeben: „*ich kan nicht reisen, weil ich einen cavalier von florenz erwarten möchte.*“ Schließlich war er am 27. Februar 1773 aber genötigt, seine Niederlage einzugestehen: „*wegen der bewusten Sache ist gar nichts zu machen.*“

Neben der Partiturnkopie für den Großherzog der Toskana ist in der Korrespondenz noch von einer anderen Kopie die Rede: Sie sollte auf Wunsch des Erzbischofs von Salzburg angefertigt werden. Erstmals in Leopolds Brief vom 16. Januar 1773 erwähnt, verzögerte sich ihre Fertigstellung deshalb, weil die Kopisten des Mailänder Theaters mit Kopierarbeiten für die Premiere der zweiten Karnevalsoper beschäftigt waren, was aus Leopolds Brief vom 23. Januar hervorgeht. Leopolds Bemerkung in seinem Brief vom 13. Februar bezieht sich wohl auf Wolfgang's Autograph:

„dem Copisten geben wir zuckersüsse worte, daß er uns daß Spartito von der opera des Wolfg: ausfolgen lasse, damit wir es mit uns nach Hause nehmen können. ob wir so glückl: sind, muß er sehen.“

Während Leopold hier nur von einem Kopisten spricht, erwähnt er am 23. Januar „*die Copisten*“. Wie dem auch sei, von den zeitgenössischen *Lucio Silla*-Kopien ist nur die in Turin überlieferte vorwiegend das Werk eines Schreibers. Ob die vom Salzburger Erzbischof erbetene Partiturnkopie jemals fertig geworden und ob sie möglicherweise mit einer der vier bekannten zeitgenössischen Kopien identisch ist, wissen wir nicht.

Wolfgang und Leopold müßten aber in der Lage gewesen sein, das Autograph mit nach Salzburg zu nehmen, was zwei Jahre zuvor im Falle des *Mitridate* nicht möglich war, als sie Mailand Anfang Februar verlassen hatten – vielleicht der Grund dafür, warum dieses Autograph verlorengegangen ist. Sowohl von *Mitridate* als auch von *Lucio Silla* ist jeweils eine Partiturnkopie für ein und denselben Auftraggeber angefertigt worden: für den portugiesischen Hof. Kopien für das Mailänder Theatermanagement sind mit größter Wahrscheinlichkeit dem Feuer vom 25. Februar 1776, als das Regio Ducal Teatro bis auf die Grundmauern niederbrannte, zum Opfer gefallen. Die Zerstörung des Theaterarchivs durch diesen Brand erklärt schließlich auch das Fehlen weiterer Dokumente aus der Zeit um 1770, aus denen nähere Einzelheiten über Mozarts *Lucio Silla* in Mailand hätten hervorgehen können.

## D. Die Quellen

### 1. Text

Textbuch Mailand 1772

[Titel:] LUCIO SILLA / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL REGIO-DUCAL TEATRO / DI MILANO / *Nel Carnovale dell'anno 1773.* / DEDICATO / ALLE LL. AA. RR. / IL SERENISSIMO ARCIDUCA / FERDINANDO / Principe Reale d'Ungheria, e Boemia, Arciduca d'Austria, / Duca di Borgogna, e di Lorena ec., Cesareo Reale / Luogo-Tenente, Governatore, e Capitano / Generale nella Lombardia Austriaca, / E LA / SERENISSIMA ARCIDUCHESSA / MARIA RICCIARDA / BEATRICE D'ESTE / PRINCIPESSA DI MODENA. / IN MILANO, / Presso Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore / *Con licenza de' Superiori.* [Vgl. das linke Faksimile auf S. LIV.]

Die Widmung („*Altezze Reali*“, S. [5]–[6]) ist von der Theaterleitung unterzeichnet („*Gli Associati nel Regio-Ducal Teatro*“), während das *Argomento* des Librettisten Giovanni de Gamerra (S. [7]–[8]) nicht unterschrieben ist. Exemplare des Librettos werden im Kritischen Bericht nachgewiesen und behandelt. Der im Libretto gedruckte Text korrespondiert, von einigen geringfügigen Varianten abgesehen (vgl. dazu den Kritischen Bericht), mit dem von Mozart vertonten Text; das Libretto enthält natürlich auch die beiden gestrichenen Arien der Titelrolle: „*Il timor con*

*passo incerto*“ und „*Se al generoso ardire*“ (vgl. dazu weiter oben die Abschnitte *Besetzung und Libretto* sowie *Komposition* im Kapitel A).

## 2. Musik

### Autograph

Mozarts Originalmanuskript, das aktweise in drei Bände gebunden ist, gehörte zu den im Zweiten Weltkrieg ausgelagerten Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin und befindet sich heute in der Biblioteka Jagiellońska Kraków. Das Autograph zeigt Revisionen und Korrekturen des Komponisten, vor allem an den Schlüssen zahlreicher Rezitative (vgl. dazu die Abschnitte *Komposition* in Kapitel A und *Spezielle Bemerkungen* in Kapitel E). Nachweise über den nicht unerheblichen Schriftanteil Leopold Mozarts – Tempobezeichnungen, szenische Anweisungen, Bezifferung etc. – sowie über gelegentliche Eintragungen von anderen Händen gibt der Kritische Bericht.

### Partiturlkopien des 18. Jahrhunderts

a) *Paris: Bibliothèque nationale, Signatur: Ms. D. 8540 (I–III)*. Diese Kopie wurde mit Ausnahme der Ouvertüre zur Zeit von Mozarts Aufenthalt in Mailand angefertigt; sie repräsentiert möglicherweise die Partitur, die während der Mailänder Aufführungen 1772/73 vom zweiten Cembalisten benutzt worden ist<sup>54</sup>. Wie es bei Partituren, die für Aufführungen benutzt wurden, üblich war, ist das Manuskript die Arbeit eines Teams, in diesem Fall von sieben Kopisten, die die einzelnen Nummern in der Reihenfolge der Komposition kopiert haben. Die sieben Schreiber sind auch in den drei anderen zeitgenössischen Partiturlkopien vertreten, und fünf von ihnen haben an den Kopien von *Mitridate* mitgearbeitet (zu weiteren Details und zur Identifizierung der Schreiber sei auf den Kritischen Bericht verwiesen). Die Kopie enthält die ursprünglichen Versionen der im Autograph revidierten Passagen; sie wurden jedoch alle, von einer Ausnahme abgesehen (zweiter Akt, Szene VI, T. 63 bis 66), an die gültige Version angeglichen. Auf einigen Seiten haben Wolfgang und Leopold Mozart dynamische Zeichen und Tempo-Angaben hinzugefügt.

b) *Vila Viçosa: Casa da Bragança, Museu-Biblioteca (Atto I und II), und Lissabon: Biblioteca do Palácio*

*nacional da Ajuda, Signatur: Ms. No. 47–III–47 (Atto III)*. Diese Partitur gehört zu den zahlreichen Kopien italienischer Opern, die der Portugiesische Hof während der Regierungszeit des Königs José (1750–1777) bestellt hatte. Auch dieses Manuskript ist von mehreren, das heißt von fünf verschiedenen Schreibern kopiert worden, die zudem alle in der Pariser Kopie repräsentiert sind. Es fehlen die beiden instrumentalen Zwischenspiele des ersten Aktes; die ursprünglichen Versionen von verschiedenen Rezitativen und von zwei Arien sind nicht revidiert worden.

c) *Turin: Accademia filarmonica / Circolo Società del Whist, Signatur: Ms. 10/V/12–13*. Bei dieser Kopie – sie überliefert nur den zweiten und dritten Akt und ist mit Ausnahme der Nummern 18 und 22 von der Hand eines einzigen Schreibers geschrieben (der auch in den Kopien Paris und Portugal vertreten ist) – handelt es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um jene Partitur, die Leopold Mozart im Dezember 1772/Januar 1773 für den Großherzog der Toskana anfertigen ließ (vgl. dazu oben den Abschnitt *Die Aufführungen und neue Pläne* im Kapitel C). Offensichtlich unter Wolfgangs Aufsicht kopiert, ist dieses Manuskript vor allem wegen der Zusätze des Komponisten wichtig: in erster Linie ergänzende dynamische Zeichen, aber auch im Autograph fehlende Tempobezeichnungen, schließlich Instrumentenangaben, Vorzeichen, Artikulation, Ornamente und gelegentlich Textzeilen (vgl. dazu im einzelnen den Kritischen Bericht und die Faksimiles auf S. LII f.).

d) *London: British Library, Signatur: Add. ms. 16057*. Diese Partitur zeigt Ähnlichkeiten mit der in derselben Bibliothek aufbewahrten Partitur von *Mitridate*. Beide gehörten zur Privatsammlung des berühmten Kontrabassisten Domenico Dragonetti, und beide überliefern nicht die vom Continuo begleiteten Rezitative; von den geschlossenen Nummern des *Lucio Silla* fehlt No. 23.

\*

Beschreibung und Bewertung der vier Partiturlkopien aus dem 19. Jahrhundert (je zwei aufbewahrt in den Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde Wien und in der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West) bleiben dem Kritischen Bericht vorbehalten. Dort werden auch die überlieferten Einzelkopien – Terzett, verschiedene Arien, Rezitative – aus dem 18. und 19. Jahrhundert aufgeführt und im Detail behandelt.

<sup>54</sup> Vgl. dazu die Bewertung der Quellen im Krit. Bericht.

## E. Bemerkungen zur Edition

### 1. Generelle Bemerkungen

#### Zur Bewertung der Quellen

Die vorliegende Edition folgt im wesentlichen Mozarts Autograph. Dabei wurde Leopold Mozarts Schriftanteil ohne besondere Kennzeichnung übernommen (Nachweise im Kritischen Bericht).

Ebenso sind Mozarts Eintragungen in die Turiner Partiturskopie in einer Anzahl von Fällen ohne typographische Differenzierung übernommen worden, bei Dynamik jedoch mit Fußnotenverweis auf den Kritischen Bericht, der im übrigen alle diese Übernahmen im einzelnen verzeichnet. Obwohl die drei anderen zeitgenössischen Partiturskopien einen guten Einblick in die Entstehungsgeschichte der Oper vermitteln, wurden sie bei der Edition im wesentlichen nur zum Vergleich herangezogen (zu den Varianten vgl. den Kritischen Bericht).

Beim italienischen Gesangstext wurde versucht, Mozarts sehr eigenwillige Interpunktion (vornehmlich in den Rezitativen), wo immer sinnvoll, beizubehalten. Für die geschlossenen Nummern, die Mozart auch in dieser Opernpartitur nur sehr spärlich mit Interpunktion versieht, wurde das gedruckte Mailänder Libretto mit herangezogen. Als Vorlage für die Beschreibung von Bühnenbildern und Personen zu Beginn der Szenen diente in erster Linie das Autograph; die dort fehlenden Angaben sind dem gedruckten Libretto entnommen, was generell auch für die szenischen Anweisungen innerhalb des Notentextes gilt (zur typographischen Differenzierung vgl. den nächsten Abschnitt).

#### Zur Editionstechnik

Die auf Seite VII (*Zur Edition*) festgelegten Regeln für die Editionstechnik der NMA wurden in diesem Band extensiv angewandt, allerdings mit folgenden Ausnahmen:

1. Auf eine Wiedergabe der alten c-Schlüssel in den Gesangsstimmen zu Beginn jeder Nummer und jedes Rezitativs wurde verzichtet; sie sind stattdessen im Personenverzeichnis auf Seite 2 ein für allemal mitgeteilt.
2. Die Art der typographischen Kennzeichnung von szenischen Anweisungen richtet sich nach der jeweiligen Textquelle:

#### Autograph

SCENA III oder: *Appartamenti destinati a Giunia*

con statue all'intorno delle più famose eroine romane. = Anweisung in der Szenenüberschrift bzw. außerhalb des Notentextes

#### Libretto

[SCENA III] oder: [Appartamenti destinati a Giunia con statue delle più celebri donne romane.] = Anweisung in der Szenenüberschrift bzw. außerhalb des Notentextes

[parte] = szenische Anweisung innerhalb des Notentextes

#### Freie Ergänzung

*I suddetti* = szenische Anweisung innerhalb der Szenenüberschrift bzw. außerhalb des Notentextes  
(*parte*) = szenische Anweisung innerhalb des Notentextes

#### Zur Aufführungspraxis

##### a) Ad libitum-Verdoppelung einzelner Instrumente<sup>55</sup>

*Fagotte*: Wenn die Fagotte nicht obligat geführt sind, sollten sie die Streichbässe in den Sätzen verdoppeln, in denen als Holzbläser zumindest zwei Oboen in der Partitur enthalten sind; diese Edition gibt entsprechende Hinweise an Ort und Stelle. Die Fagotte können die Baßstimme auch dann mitspielen, wenn die Oboen nur ad libitum mitwirken.

*Oboen*: Der Mailänder Praxis im 18. Jahrhundert folgend, ist in den Orchester-Ritornellen von Arien ohne obligat geführte Oboen eine Verdopplung der Violinen durch Oboen möglich.

*Flöten und/oder Oboen*: Obligate Oboenstimmen sollten entweder durch ein zweites Oboenpaar oder durch Flöten verdoppelt werden. Die Mitwirkung von Flöten ist besonders angebracht in langsamen Sätzen (zum Beispiel Overtura, zweiter Satz), in Szenen und Nummern, in denen von Tod und Geistern die Rede ist (wie in Szene VII des ersten Akts und in No. 6), und in Liebesszenen (zum Beispiel No. 7); diese Ausgabe indiziert den Ad libitum-Einsatz der Flöten.

*Hörner*: Das normale italienische Opernorchester der 1770er Jahre hatte vier Hörner, was für *Lucio Silla* bedeutet, daß Horn I und II durch ein weiteres Hornpaar verdoppelt werden sollten, wenn nicht, wie in einigen Passagen von No. 14, der Vermerk „*soli*“ solche Verdopplung verbietet (vgl. dazu weiter oben den Abschnitt *Das Orchester* in Kapitel C und weiter unten die *Speziellen Bemerkungen* in diesem Kapitel).

<sup>55</sup> Vgl. dazu auch weiter oben den Abschnitt *Das Orchester* im Kapitel C.

### b) Besondere Blechblasinstrumente

*Trombe lunghe*: Da Mozart die Trompeten mehr fanfarenartig und akkordisch als virtuos-solistisch führt, verlangt er in allen in Frage kommenden Sätzen *Trombe lunghe*, das heißt die geraden Trompeten des 18. Jahrhunderts statt der gewundenen Clarini (*Trombe da caccia*).

*Hörner in B*: Mozart schreibt in den vier Nummern mit B-Hörnern zwar nicht ausdrücklich „alto“ (hoch) oder „basso“ (tief) vor, doch ist davon auszugehen, daß in den Nummern 1, 18 und 19, in denen die Trompeten die Hörner im Einklang verdoppeln (im Autograph sind beide Instrumentenpaare auf einem System notiert), „*Corno I, II in Si<sup>b</sup> basso*“ anzunehmen ist, während in No. 11 die Partie des ersten Horns zumeist so hoch geführt ist, daß auch hier nur „basso“ für beide Hörner gemeint sein kann.

### c) Pauken ad libitum

Bis weit in das 18. Jahrhundert hinein gab es in den italienischen Operorchestern keinen eigenen Paukenspieler. Entweder wurde ein anderes Orchestermitglied dafür eingesetzt – in Mailand war es für lange Zeit einer der zweiten Geiger –, oder es wurde ein Spieler aus einer Militärkapelle hinzugezogen. Paukenstimmen wurden überdies in den Partituren nicht immer notiert, und die zeitgenössische Praxis, wo sinnvoll, Paukenbegleitung zu improvisieren, sollte dazu führen, bei modernen Aufführungen über die Ergänzung von Paukenstimmen nachzudenken. In den folgenden vier Sätzen des *Lucio Silla* ist eine improvisierte Paukenstimme denkbar: No. 8 mit den Symbolen des Krieges; No. 18 in den Abschnitten, in denen Silla singt; No. 20 mit der Darstellung von Jupiters Zorn; No. 23, Finalchor, mit der Lobpreisung des Herrschers.

### d) Ausführung des Continuo

Die Fakten, die oben im Abschnitt *Das Orchester* (Kapitel C) mitgeteilt werden konnten, legen nahe, daß die *Recitativi semplici* in italienischen heroischen Opern dieser Zeit zusätzlich zu Violoncello und Cembalo auch von einem Kontrabaß begleitet worden sind. Fast durchweg ist die Baßlinie so einfach gehalten, daß sie, wie notiert, auf dem Kontrabaß ausgeführt werden kann, während einzelne ausgearbeitete Improvisationen vom Cello allein gespielt werden sollten.

Entsprechend NMA-Praxis (vgl. S. VII: *Zur Edition*) ist der Basso continuo von der Herausgeberin lediglich für die *Recitativi semplici* (Secchi) ausgesetzt

worden<sup>56</sup> (bei harmonischen Rückungen wurden gelegentlich Quint- oder Oktavparallelen in Kauf genommen). Möglichst einfach und in übergebundenen Akkorden gehalten, erscheint diese Aussetzung in einem etwas kleineren Stichgrad. Die Aufführungstradition des 18. Jahrhunderts erlaubt selbstverständlich sowohl die Freiheit zur Improvisation als auch die Anwendung der italienischen Manier, die langen Notenwerte in der Continuo-Begleitung zu kürzen: Statt langer Notenwerte sollten dann Viertel- und Halbenoten, unterbrochen von Pausen, vorherrschen<sup>57</sup>. Abgesehen von der gelegentlichen Mitwirkung eines Tasteninstrumentes auch in geschlossenen Nummern, empfiehlt die Herausgeberin die Mitwirkung des Tasteninstrumentes und damit der Continuo-Gruppe in allen orchesterbegleiteten Rezitativen (was in den entsprechenden Instrumentenvorsätzen dieser Partitur vermerkt ist): Die zeitgenössischen Quellen beweisen, daß der erste Cembalist als Leiter der Operaufführung in den orchesterbegleiteten Rezitativen mitspielte, und zwar nicht nur in *Accompagnato*-Abschnitten (lange ausgehaltene Akkorde), sondern auch in obligaten Passagen, in denen das Orchester kompliziertere Figurationen auszuführen hat<sup>58</sup>; gerade hier ist die rhythmische Unterstützung durch ein Cembalo besonders angebracht. Im übrigen sei in diesem Zusammenhang darauf verwiesen, daß das *Lucio Silla*-Autograph in den orchesterbegleiteten Rezitativen gelegentlich Bezifferung (meist von der Hand Leopold Mozarts) enthält.

### e) Die Gesangsstimmen

*Appoggiature*: Sowohl in den mit Continuo begleiteten als auch in den Orchesterrezitativen, gelegentlich auch in geschlossenen Nummern, wurden Vorschläge zur Ausführung von *Appoggiature* im Kleinstich über dem Gesangssystem angebracht. Ihre Anwendung folgt in erster Linie den Empfehlungen von Giambattista Mancini<sup>59</sup>, aber auch solchen von Pier

<sup>56</sup> Bei Übergängen von einfachem Rezitativ zu Arie (wie etwa S. 282f. zu No. 13: T. 28/29 = 1) oder von Rezitativ-Abschnitt mit Continuo-Begleitung zu Rezitativ-Abschnitt mit Orchesterbegleitung und umgekehrt (so S. 209, T. 61/62 oder S. 210f., T. 75/76) sind die jeweiligen Anschlußakkorde in die Aussetzung mit einbezogen worden.

<sup>57</sup> Vgl. Stefan Kunze, *Aufführungsprobleme im Rezitativo des späten 18. Jahrhunderts. Ausführung und Interpretation*, in: *Mozart-Jahrbuch 1968/70*, Salzburg 1970, S. 132–144, hier besonders S. 135f.

<sup>58</sup> Vgl. dazu auch Daniel Hertz in NMA II/5/11: *Idomeneo*, S. XXVIf. (Vorwort), und Stefan Kunze in NMA II/7: *Arien* · Band 1, S. XVII (Vorwort).

<sup>59</sup> In: *Pensieri e riflessioni pratiche sul canto figurato*, Wien 1774.

Francesco Tosi<sup>60</sup>; selbstverständlich hat auch Mozarts eigener Gebrauch von Appoggiaturen in *Lucio Silla* Modell gestanden. Diesen Vorbildern folgend, hat die Herausgeberin bei ihren Vorschlägen für Appoggiaturen vor allem textlichen Erwägungen Priorität gegeben. Deshalb wurden in direkten Aussagen, besonders dort, wo Zorn, Entschiedenheit oder ähnliches zum Ausdruck kommt, Appoggiaturen vermieden, um diese Affekte nicht abzuschwächen. Auf der anderen Seite sind Herausgeber-Appoggiaturen in Passagen, die Zärtlichkeit, Melancholie und ähnliche Stimmungen ausdrücken, in größerer Zahl angebracht worden. Sowohl die Appoggiatur der aufsteigenden Quarte bei Fragen als auch die eines aufsteigenden Halbtons in besonders ausdrucksvollen, starken Situationen – gegen diese beiden Arten sind neuerdings Einwände erhoben worden<sup>61</sup> – werden von den Theoretikern nicht nur empfohlen, sondern sind auch Teil von Mozarts eigenem melodischen Stil: Im zweiten Akt korrigiert er deutlich in Takt 63f. der Szene V das Ende eines Fragesatzes („... *un dittatore?*“) mit dem Ziel, die Frage durch eine ansteigende Quart zu unterstreichen! – Appoggiaturen mit ansteigendem Ganzton wurden jedoch vermieden.

**Kadenzen:** Die vorliegende Ausgabe indiziert in den Arien Kadenzen grundsätzlich beim Quartsextakkord mit Fermate. Ihre Ausführung kann nicht der freien künstlerischen Entscheidung unterworfen werden, sondern ist eine stilistische Notwendigkeit. Bei der Kadenz-Ausarbeitung sollte der Sänger den Ratschlägen Mancinis folgen:

„La prima si è, che la cadenza prepararsi si deve con la nota graduata, cioè messa di voce; e quanto siegue dev'essere un epilogo dell'aria [...] e singolarmente dei passi e passaggi, che in essa contengono, i quali devono essere ben distribuiti, imitati e sostenuti di un sol fiato, accoppiandovi a tutto ciò il solito trillo [...] e quello, il quale [...] saprà prender dal motivo, o sia dal corpo del ritornello di quell'aria quel tal passo, che frammischiato con giudizio più s'accorderà col resto di sua invenzione, ne riporterà lode, e particolare applauso.“

Die Kadenzen in der von Mozarts Schwester Nannerl kopierten ausgezierten Singstimme von No. 14 (vgl.

Anhang, S. 471 ff.) sind ausgezeichnete Beispiele für diese Empfehlungen und können daher als authentische Modelle dienen. (Es kann wohl kaum ein Zweifel darüber bestehen, daß diese Kadenzen von Mozart selbst stammen.)

**Melismen:** Bei Melismen auf der Schlußsilbe von Worten, bei denen der letzte Vokal entfällt und das Wort dann mit „r“ endet (zum Beispiel „*amor[e]*“ oder „*pensier[o]*“ etc.), folgt Mozart in seinem Autograph einer typisch italienischen Gepflogenheit: Er notiert das Melisma auf dem vorhergehenden Vokal oder den vorhergehenden Vokalen und schreibt den Konsonanten „r“ zur allerletzten Note des Melismas. Obwohl die vorliegende Edition nach moderner Praxis das Schluß-„r“ zusammen mit der ganzen Silbe zu Beginn des Melismas bringt (also „*a-mor*“ oder „*pen-sier*“ etc., vgl. zum Beispiel S. 65f., T. 42 ff.), ist die mit der alten Schreibweise intendierte Absicht eindeutig und sollte daher auch befolgt werden.

**Bögen:** Mozarts Bogensetzung in den Gesangsstimmen entspricht der seiner italienischen Zeitgenossen. Anders als heute war es nicht üblich, zwei oder mehrere nicht durch Balken verbundene Noten nur deshalb mit einem Bogen zu versehen, weil sie auf einer Textsilbe gesungen wurden. Die Komponisten des 18. Jahrhunderts waren sorgfältig bei der Anwendung dieser Bögen und gaben ihnen deutlich rhythmische und/oder artikulatorische Bedeutung. Zumeist sind in den Gesangsstimmen dann keine Bögen zu finden, wenn die Streicher Staccato oder Non-legato begleiten, umgekehrt hat die Singstimme dort Bögen, wo auch die begleitenden Violinen entsprechend artikuliert sind.

#### f) Allgemeine Notationsprobleme

**Staccato:** Zusätzlich zum seltenen Punkt verwendet Mozart im Autograph des *Lucio Silla* sowohl einen langen als auch einen kürzeren Vertikalstrich. Im Gegensatz zum Punkt, der bei leichten, schwebenden, mehr lockeren Figuren Anwendung findet, scheint der kurze Strich etwas mehr Spannung, aber doch nicht die Kraft und den Nachdruck des langen Strichs auszudrücken. Eine ausführliche Diskussion über Gebrauch und mögliche Bedeutung der verschiedenen Staccatozeichen bleibt dem Kritischen Bericht vorbehalten<sup>62</sup>. Da es nicht möglich war, den kleinen

<sup>60</sup> In: *Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, Bologna 1723.

<sup>61</sup> Frederick Neumann, *The Appoggiatura in Mozart's Recitative*, in: *Journal of the American Musicological Society* XXXV (Spring 1982), No. 1, S. 115–137; deutsche Version: *Vorschlag und Appoggiatur in Mozarts Rezitativ*, in: *Mozart-Jahrbuch 1980–1983*, Kassel etc. 1983, S. 363–384.

<sup>62</sup> Vgl. auch *Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart: Fünf Lösungen einer Preisfrage*, im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung herausgegeben von Hans Albrecht (*Musikwissenschaftliche Arbeiten* Band 10), Kassel und Basel 1957.

Strich in dieser Ausgabe typographisch zu verdeutlichen (NMA: klein = Ergänzung der Herausgeberin!), wurde er in der Regel als normaler Staccatostrich wiedergegeben; der Kritische Bericht wird jedoch alle kleinen Striche Mozarts auflisten.

*fp* (*Fortepiano*): Wie in früheren Werken verwendet Mozart auch im Autograph von *Lucio Silla* dieses dynamische Zeichen in der Bedeutung von Akzent, vornehmlich bei Tonrepetitionen (in Verbindung mit Staccatostrich) zur Akzentuierung des jeweils betonten Taktteils<sup>63</sup>.

*Vorschlagsnoten*: Im *Lucio Silla*-Autograph sind fast alle einzeln stehenden Vorschlagsnoten wie üblich als Sechzehntel ( $\text{♩} = \text{♩}$ ) notiert, und zwar ohne Rücksicht auf ihre zeitliche Dauer. Wenn diese Ausgabe auch die originale Schreibweise beibehält, wird vorausgesetzt, daß die Musiker sich der Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts anpassen und die Vorschlagsnoten im richtigen Verhältnis zum Wert der Hauptnote ausführen. Nur sehr selten, wie zum Beispiel in der Overtura (erster Satz, T. 35 ff. und T. 100 ff.), ist ein wirklich kurzer Vorschlag angezeigt und als solcher zu spielen.

## g) Tempo und Takt

*Zusätzliche Tempobezeichnungen*: Obwohl im Autograph entsprechende Angaben bei fünf Nummern fehlen, konnten sie alle durch eine oder mehrere zeitgenössische Quellen ersetzt werden: bei No. 17 und No. 23 durch Mozarts eigene Angaben in der Turiner Kopie; bei No. 5 waren die Kopien Paris und Portugal die Quellen, bei No. 8 wiederum die Kopie Portugal, während für No. 6 die Tempobezeichnung des vorangehenden Zwischenspiels, übereinstimmend mit der Beschreibung im Libretto, wiederholt wurde.

*Proportionen*: In fünf Nummern, die den beiden Hauptrollen der Oper zugeordnet sind, verlangt Mozart sowohl für Tempo als auch für Taktart einen Wechsel, der am besten durch Anwendung von einfachen proportionalen Verhältnissen zu verwirklichen ist. Einige der traditionellen Vorstellungen von Taktvorzeichnungen in Zusammenhang mit Tempovorschriften waren im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts noch gebräuchlich; aus ihnen können die richtigen Verhältnisse abgeleitet werden: So stehen die Alla breve-Abschnitte ( $\text{♩}$ ) in langsamem Tempo aus den Nummern 4 und 6 zu den Allegro-Teilen dersel-

ben Sätze ( $\text{c}$ ) im Verhältnis 2:1 (was bedeutet:  $\text{♩} = \text{c } \text{♩}$ ). In No. 6 ist eine klare Proportion zwischen den zwei aus demselben thematischen Material gebauten Chorabschnitten, dem eröffnenden Adagio und dem abschließenden Allegro, zu beobachten; die metrischen Beziehungen der dazwischen liegenden Solopassage (Molto adagio) ist dagegen komplexer. In No. 7 gilt wie bei No. 4 und No. 6 die Proportion 2:1 ( $\text{♩} = \text{♩}$ ), aber da das langsame Tempo (Andante) hier im  $\frac{3}{4}$ -Takt gehalten ist, wirkt der Wechsel zum folgenden Molto allegro nicht so abrupt. In No. 14 ergibt die Kombination von zwei Adagio-Teilen in  $\text{♩}$  mit dem von ihnen eingerahmten kurzen Allegro im  $\frac{3}{8}$ -Takt eine andere Proportion, nämlich 1:1 ( $\text{♩} = \text{♩}$ ), da die Achtelnote in allen drei Abschnitten der gemeinsame Nenner ist. Eine sinnvolle Lösung für den Tempowechsel in No. 22 schließlich (Andante zu Allegro, beide in  $\text{♩}$ ) wird erreicht, wenn die Dauer der Triolenachtel aus dem langsamen Teil für die Achtel im Allegro beibehalten wird.

## 2. Spezielle Bemerkungen

*Overtura, dritter Satz (Molto allegro)*: Der beabsichtigte Gegensatz zwischen dem Forte der Violen und dem Piano der Violinen in diesem Satz (T. 17 ff., T. 49 ff. etc.) und in einigen anderen Nummern des *Lucio Silla* erlaubt verschiedene Erklärungen. Im vorliegenden Fall bilden die Bratschen vorübergehend die Fundamentstimme, da Celli und Kontrabässe pausieren. Die Frage der klanglichen Ausgewogenheit kann hier zudem im Lichte der Zusammensetzung eines typischen Opernorchesters im 18. Jahrhundert gesehen werden: In Mailand standen sechs Bratschen gegen 28 Geigen!

*No. 1 Aria*: Das Autograph zeigt, daß die Verdoppelung der Hörner durch die Trompeten von Mozart erst nachträglich gefordert worden ist (vgl. den Kritischen Bericht). Überdies enthält keine der zeitgenössischen Partiturlkopien einen Hinweis auf die Mitwirkung der Trompeten.

Da sich diese erste, noch dazu einer Sekundarierpartie zuge dachte Arie als die ausgedehnteste der ganzen Oper erwies, erlaubt Mozart einen Strich: Ein im Autograph zusätzlich zum Hauptzeichen in Takt 30 (= T. 172) bei Takt 87 (= T. 229) angebrachter Dalsegno-Hinweis läßt eine Kürzung der Wiederholung um mehr als die Hälfte zu. Dieses alternative Dalsegno, in unserer Ausgabe durch **Vi-de** gekennzeichnet (S. 47 und S. 54), scheint in keiner der zeitgenös-

<sup>63</sup> Vgl. dazu NMA II/5/2: *La finta semplice* (Rudolph Angermüller und Wolfgang Rehm), S. XXII (Vorwort).

sischen Partiturlinien auf und ist daher wahrscheinlich erst einige Zeit nach der Premiere hinzugefügt worden.

*Atto primo / Scena II, Recitativo „Dunque sperar poss'io“*: Die nach g-moll kadenzierenden beiden ursprünglichen Schlußakte des Rezitativs (vgl. den Kritischen Bericht) weisen darauf hin, daß die folgende Arie (No. 2) zuerst in einer anderen Tonart – wahrscheinlich G-dur – geplant war; die Veränderung der Tonart (F-dur) verlangte dann die Anpassung des Rezitativschlusses.

*No. 3 Aria*: Mit der Streichung der fünf zwischen Takt 130 und 131 zusätzlich notierten Takte (vgl. den Kritischen Bericht) verzichtete Mozart auf eine an dieser Stelle vorgesehene Kadenz.

*Atto primo / Scena V, Recitativo „Sempre dovrò vederti“*: Eine eilig notierte Revision ersetzt im Autograph die ursprünglichen vier Schlußakte (vgl. den Kritischen Bericht), die nach D- statt nach G-dur kadenzieren; das Es-dur der folgenden Arie (No. 4) gehörte also nicht zum originalen Tonartenplan.

*Atto primo / Scena VI, Recitativo „E tollerare io posso“*: Mozart ersetzte den ursprünglichen C-dur-Schluß des Rezitativs (vgl. den Kritischen Bericht) durch eine in D-dur endende Version, woraus geschlossen werden kann, daß die folgende Arie (No. 5) zunächst einen Ganzton tiefer geplant worden war.

*Atto primo / Scena VII, Recitativo „Morte, morte fatal“*: Das Auswechseln einiger Blätter im Autograph (vgl. den Kritischen Bericht) und die Tatsache, daß zwei der zeitgenössischen Partiturlinien (London und Vila Viçosa) frühere Versionen für die Takte 44–46 und 56–58 überliefern, weisen auf die große Sorgfalt hin, die Mozart auf die Komposition dieses obligaten Rezitativs verwendet hat.

*No. 6 Coro*: Der düstere Charakter des Textes, die Anweisung im Libretto „*S'avanza . . . al lugubre canto del seguente Coro*“ und das Alla breve-Zeichen sind eindeutige Anhaltspunkte dafür, daß das Tempo der Orchester-Überleitung (Adagio) auch für den No. 6 eröffnenden Chorabschnitt beizubehalten ist: Der Pulsschlag der Achtelnoten-Bewegung setzt sich unverändert fort.

Während eine Ad libitum-Verdoppelung von Violoncello/Baß durch Fagotte im Eröffnungsabschnitt von No. 6 vorauszusetzen ist, muß der Tatbestand, daß Mozart im Autograph für die Fagotte in den Takten

48/49 (also unmittelbar vor ihrem obligaten Einsatz in Giunias Soloteil von No. 6, Takt 50ff.) eindeutig Ganztaktpausen setzt, dahingehend interpretiert werden, daß sie in der ganzen siebentaktigen instrumentalen Überleitung zum Soloteil zu schweigen haben (T. 43, 3. Viertel bis T. 49). Bei Wiedereintritt des Chores in Takt 84 fordert Mozart dann selbst die Verdoppelung von Violoncello/Baß durch Fagotte (vgl. die Anmerkung im Notenteil auf Seite 155). Alle drei zeitgenössischen Partiturlinien des ersten Aktes (nicht jedoch das Autograph) zeigen durch den ausdrücklichen Vermerk *Soli* an, daß die in der Regel zu verdoppelnden Bläserpaare der Oboen und Hörner<sup>64</sup> in der instrumentalen Überleitung solistisch zu spielen haben (T. 44–48).

*Atto primo / Scena VIII–IX, Recitativo „Se l'empio Silla, o padre“*: Im Autograph ist der ursprünglich nach C-dur kadenzierende Schluß des Rezitativs durch Überklebung ungültig gemacht worden (vgl. den Kritischen Bericht). Die veränderte Schlußversion deutet darauf hin, daß das folgende Duett (No. 7) um eine kleine Terz nach unten, also vom zunächst geplanten C-dur zum jetzigen A-dur, transponiert worden ist.

*Atto secondo / Scena I, Recitativo „Tel predissi, o signor“*: Mozarts Revision der letzten vier Takte mit G-dur-Kadenz statt des ursprünglich geplanten A-dur-Abschlusses (vgl. den Kritischen Bericht) war ohne Zweifel deshalb notwendig geworden, weil die folgende Arie (No. 8) einen Ganzton tiefer als ursprünglich vorgesehen ausgeführt werden mußte (also in C-dur statt in D-dur).

*No. 8 Aria*: Da keine der handschriftlichen Partiturlinien des 18. Jahrhunderts eine Verdoppelung der Hörner durch Trompeten verlangt, muß angenommen werden, daß die Trompeten wie in No. 1 nicht von Anfang an von Mozart vorgesehen waren (vgl. auch oben die Bemerkung zu No. 1 und den Kritischen Bericht).

*Atto secondo / Scena II, Recitativo „Ah no, mai non credea“*: Die Revision des ersten kürzeren Rezitativschlusses war zum Teil durch textliche Änderungen und Hinzufügungen veranlaßt worden, die möglicherweise von Pietro Metastasio stammen<sup>65</sup>. Der italienische Text zu dieser ersten Schlußversion (vgl. den

<sup>64</sup> Vgl. dazu weiter oben den Abschnitt *Das Orchester* im Kapitel C und den Abschnitt *Generelle Bemerkungen* in diesem Kapitel.

<sup>65</sup> Vgl. dazu weiter oben den Abschnitt *Komposition* im Kapitel A.

Kritischen Bericht) lautet unter Einbezug des Abschlusses von Takt 32:

CELIA

(Oh me felice!)

SILLA

Odio, sdegno, vendetta

e ogni tristo pensier vada lontano.

(Rimorsi miei ci ridestate invano.)

Der revidierte Text erweitert Celias Rede um fünf neue Verse, streicht die beiden ersten Verse von Sillas Schlußworten in diesem Rezitativ und ersetzt sie durch sechs andere, bevor der Text dann mit dem ursprünglichen Abschlußvers („*Rimorsi . . .*“) beendet wird. Der zunächst vorgesehene kürzere Schluß kadenziiert nach C-dur, während die ausgedehntere Version<sup>66</sup>, die in die NMA übernommen worden ist, in B-dur endet, gefolgt von dem Vermerk *Segue l'aria di Silla*. Dieser Segue-Vermerk, der auf den Text der gestrichenen Arie „*Il timor con passo incerto*“ Bezug nimmt<sup>67</sup>, fehlt nach dem ersten Rezitativschluß, was darauf hindeuten mag, daß eine für Silla vorgesehene Arie ebenfalls von Metastasio vorgeschlagen worden war. Diese Arie selbst und der für sie vorgesehene Sänger müssen wohl auch Einfluß auf Mozarts Entscheidung gehabt haben, das vorangehende Rezitativ statt in C-dur in B-dur enden zu lassen.

*Atto secondo / Scena III, Recitativo „Qual furor ti trasporta?“*: Im Autograph verdeckt nach Takt 157 ein übergeklebter Streifen Notenpapier die erste Fassung des Rezitativschlusses, die nur fünf Takte lang ist, dasselbe Tempo (*Allegro assai*) beibehält, ein abweichendes Orchestermotiv verwendet und statt nach D-dur nach B-dur kadenziiert (vgl. den Kritischen Bericht); das D-dur der folgenden Arie (No. 9) gehörte also ebenfalls nicht zum originalen Tonartenplan. Die Rückseite des aufgeklebten Papierstreifens zeigt, daß Mozart ihn aus dem zunächst die Scena VII des ersten Aktes abschließenden, später ausgetauschten Bifolium herausgeschnitten hat, denn dort ist eine frühere Niederschrift von Singstimme und Continuo für die Takte 50–52 aus dem Rezitativ „*Morte, morte fatal*“ überliefert (vgl. S. 145 sowie oben die Bemerkungen zu Scena VII und den Kritischen Bericht).

*No. 9 Aria und No. 22 Aria*: Um das Ende der in der Baßstimme jeweils nur von den Violoncelli zu spielen-

den Abschnitte anzuzeigen, verwendet Mozart in den Takten 93, 95 und 97 von No. 9 und in den Takten 45 und 53 von No. 22 den Terminus *Contrabassi*; er befindet sich damit im Einklang mit der italienischen Praxis seiner Zeit, nach der diese Bezeichnung nicht allein Kontrabässe, sondern alle Ripieno-Baßinstrumente meinen kann (vgl. weiter oben den Abschnitt *Das Orchester* im Kapitel C). Die *Neue Mozart-Ausgabe* setzt an allen diesen Stellen das heute gebräuchliche *Tutti Bassi* (für Violoncello/Baß).

*Atto secondo / Scena V, Recitativo „Di piegarsi capace“*: In drei der zeitgenössischen Partiturokopien wird eine frühere, im Autograph nicht enthaltene Version der Takte 63–66 überliefert (vgl. den Kritischen Bericht).

Die frühere viertaktige Schlußversion des Rezitativs (vgl. das Faksimile auf S. XLVIII und den Kritischen Bericht) mit Kadenz nach c-moll ist nicht nur im Autograph, sondern auch in der Partiturokopie Paris enthalten. Vermutlich war für die folgende Arie (No. 11) zunächst C-dur als Tonart vorgesehen gewesen.

*Atto secondo / Scena VI, Recitativo „Ah sì, scuotasi omai“*: Anders als in der Mehrzahl der ähnlich gelagerten Fälle in *Lucio Silla* ist die Revision des ursprünglichen Rezitativschlusses (vgl. den Kritischen Bericht) nicht Folge einer Tonartenveränderung der folgenden Arie, vielmehr vereinfacht Mozart für den neuen Schluß die Orchesterbegleitung. Sowohl Singstimme als auch Schlußkadenz sind in beiden Fassungen gleich, doch in den Streichern verzichtete Mozart in den Takten 11 und 12 der zweiten Version auf die ursprünglich zweimal wiederholten Zweiund-dreißigstel-Figuren aus Takt 9 (vgl. das Faksimile auf S. XLIX).

*Atto secondo / Scena VII, Recitativo „Signor, a' cenni tuoi“*: Obwohl weder im Libretto noch im Autograph auf Aufidios Abgang hingewiesen wird, ist es eindeutig, daß er bis zur Szene XII nicht auf der Bühne steht. Da er zu Beginn des Rezitativs erklärt, er wolle gehen und Sillas Treffen mit dem Senat vorbereiten, haben wir nach seinen letzten Worten in Takt 27 „*parte*“ ergänzt.

*Atto secondo / Scena VIII, Recitativo „Silla? L'odioso aspetto“*: Die Transposition der folgenden Silla-Arie (No. 13), für die wohl ursprünglich D-dur vorgesehen war, ist Grund für die Revision der beiden Schluß-takte (vgl. den Kritischen Bericht), die ursprünglich

<sup>66</sup> Zu beiden Versionen vgl. die Faksimiles auf S. XLVI f.

<sup>67</sup> Vgl. dazu weiter oben die Abschnitte *Besetzung und Libretto* sowie *Komposition* im Kapitel A.

attacca nach D-dur, statt wie jetzt nach C-dur, führten.

*Atto secondo / Scena IX, Recitativo „Che intesi eterni Dei?“*: Im ersten, vom Continuo begleiteten Teil dieses Rezitativs taucht in den Takten 50 und 115 die altmodische sogenannte „Cadenza tronca“ auf<sup>68</sup>, die sonst nirgends im *Lucio Silla* Anwendung findet. Allgemein gebräuchlich in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts (etwa in den Werken von Alessandro Scarlatti und Georg Friedrich Händel), läßt dieser Kunstgriff Singstimme und Begleitung einen Abschnitt gemeinsam abschließen, so daß Tonika und Dominante für kurze Zeit gleichzeitig erklingen.

Alessandro Scarlatti: *Telemaco* (1718), Atto secondo, Scena II<sup>69</sup>

TELEMACO

Sowohl die „Cadenza tronca“ als auch ihre typische, von Acciaccature bestimmte Ausgestaltung durch den Continuo-Cembalisten, deutlicher Hinweis für dramatisch signifikante Momente in den Rezitativen, waren schon in der Mitte des Jahrhunderts längst aufgegeben worden, und zwar zu Gunsten der nunmehr gebräuchlichen und weniger abrupt ausgeführten Schlußkadenz, in der die Continuo-Begleitung wartet, bis die Singstimme geendet hat.

<sup>68</sup> Vgl. Pier Francesco Tosi, *Opinioni de cantori antiche e moderni* . . . , Bologna 1723, Faksimile-Neudruck herausgegeben von Erwin R. Jacobi, Celle 1966, S. 47 und passim.

<sup>69</sup> Quelle: Österreichische Nationalbibliothek Wien, Signatur: MS 16487. Faksimile-Ausgabe in: *Italian Opera 1640–1770. Major Unpublished Works in a Central Baroque and Early Classical Tradition*, Band [23], New York und London 1978. – Es sei besonders darauf hingewiesen, daß Scarlatti die letzte, aus zwei Zahlen bestehende Bezifferung dieses Beispiels, wie in vielen anderen seiner autographen Partituren, als Einheit schreibt.

Niccolò Jommelli: *Armida abbandonata* (1770), Atto primo, Scena V<sup>70</sup>

DANO

Wenn also die zweimalige Anwendung der älteren Kadenzformel in *Lucio Silla* auch überraschen muß, so kann sie in beiden Fällen doch wohl motiviert sein durch die besondere Art des Handlungsgangs in dieser Schlüsselszene, dem Mittelpunkt des ganzen Dramas. Daher ist in den beiden Takten eine bewegtere Continuo-Realisation einer rhythmischen Veränderung zur Vermeidung des ungewöhnlichen harmonischen Nebeneinanders vorzuziehen: Unsere Aussetzung verzichtet zwar auf eine im früheren 18. Jahrhundert übliche Realisation mit Acciaccaturen, doch ist letztere in der Art, wie sie von Francesco Gasparini empfohlen wird, nicht auszuschließen.

Francesco Gasparini: *L'armonico pratico al cimbalo*, Venedig 1708, S. 95<sup>71</sup>

Sowohl im Autograph als auch in der Kopie Paris war ursprünglich *Andante* zum zweiten Viertel in Takt 123 gesetzt worden (im Autograph von Mozarts

<sup>70</sup> Quelle: Partitürkopie in der Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Maiella Neapel. Faksimile-Ausgabe in: *Italian Opera 1640–1770* . . . , Band 91, New York und London 1983.

<sup>71</sup> Faksimile-Ausgabe: New York 1967. – Der bezifferte Baß unseres Beispiels folgt dem Traktat; dort stehen die beiden Zahlen der letzten Bezifferung („4 3“) sehr dicht nebeneinander. Unsere Aussetzung des Beispiels versucht, Gasparinis Anweisungen in bezug auf mehrfache Acciaccaturen und „Mordente“ beim Schlußakkord zu folgen.

Hand), in Takt 124 wurde das Wort „*amami*“ wiederholt, auf das dann in beiden Quellen die Tempobezeichnung *Allegro* folgt. Vermutlich Leopold Mozart radierte im Autograph *Andante* in Takt 123 aus, strich „*amami*“ in Takt 124 und schrieb stattdessen „*fuggi*“ (in der Kopie Paris erfolgten diese Änderungen eindeutig von der Hand Leopold Mozarts). Während im Autograph die originale Tempobezeichnung *Allegro* in Takt 124 stehengeblieben ist, überliefern die drei zeitgenössischen Partiturlinien an dieser Stelle *Presto* (in der Kopie Paris wiederum von der Hand Leopold Mozarts).

*No. 14 Aria*: Die von Mozarts Schwester Nannerl kopierte ausgezierte Singstimme dieser Arie (Original: Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg) hat als authentisches Beispiel für ornamentale Veränderungen in den langsamen Teilen dieser und anderer Arien zu gelten. In unserer Ausgabe erfolgt die Wiedergabe der ausgezierten Singstimme durch den Doppelabdruck der Arie im Anhang (S. 471 ff.)<sup>72</sup>. Nannerls Kopie beweist, daß ein Sänger dieser Zeit nicht nur die Reprise, sondern bereits auch den ersten Arienteil ausgeziert hat; und ein weiteres ist festzustellen: Der Überreichtum einiger Ornamente zeigt, daß das richtige Tempo sich dem virtuosen Passagenwerk anzupassen hat.

In der vorübergehenden Baßfunktion der Bratschen ist der Grund dafür zu sehen, daß sie in den Takten 6f., 33 und 87f. trotz des Pianos der Violinen und Bläser im Forte weiterspielen (vgl. auch oben die Bemerkungen zu Overtura, dritter Satz).

Obwohl im Autograph nicht eingetragen, überliefern alle vier zeitgenössischen Partiturlinien (einschließlich der von Mozart selbst sorgfältig korrigierten Kopie Turin) die Angabe *Soli* für Oboen und Hörner beim Wiedereintritt des Adagio-Tempos in Takt 84; dieselbe Angabe ist in den Takten 42, 58 (115) und 99 auch in den Kopien London und Turin zu finden. Solobesetzung in all diesen Abschnitten ist also ebenso zu empfehlen wie die Verdoppelung der beiden Bläserpaare in den übrigen Teilen der Arie.

*No. 19 Aria [Cavatina]*: Daß die Bläser in dieser Nummer eine nur untergeordnete Rolle spielen, ist daraus zu ersehen, daß zwei der zeitgenössischen Partiturlinien nur Streicherbegleitung überliefern und alle drei keine Trompeten vorschreiben.

<sup>72</sup> In Nannerls Kopie der ausgezierten Singstimme fehlt die Textunterlegung, die jedoch in Anlehnung an die unverzierte Version des Autographs ohne weiteres nachgetragen werden konnte.

*Atto terzo / Scena II, Recitativo „Forse tu credi, amico“*: Mit einer eiligen, nicht sehr guten Korrektur der drei letzten Takte änderte Mozart den ursprünglichen C-dur-Abschluß nach A-dur, um den richtigen Übergang zur Tonart der folgenden Arie (No. 20) zu erhalten.

*No. 20 Aria*: Mozarts Entscheidung, die zum Kadenztakt 123 (bzw. 197) führende Passage zu kürzen, muß sehr spät erfolgt sein: Die im Autograph gestrichenen Takte (vgl. das Faksimile auf S. LI und den Kritischen Bericht) sind in zwei der zeitgenössischen Partiturlinien noch enthalten, und eine dritte überliefert sowohl die originale als auch die revidierte Version. Darüber hinaus wurde bei der Kürzung versehentlich auch die Singstimme mit den Textsilben „*non palpi-*“ gestrichen: Unsere Ausgabe bringt in Takt 122 (bzw. 196) den im Autograph eliminierten Noten- bzw. Worttext in kleiner bzw. kursiver Type.

*Atto terzo / Scena IV, Recitativo „Tosto seguir tu dei“*: Da der Schluß des Rezitativs im Autograph von C-dur nach A-dur geändert worden ist, kann davon ausgegangen werden, daß Cecilio Menuett (No. 21) zunächst eine kleine Terz höher, also in C-dur, geplant war.

*No. 21 Aria*: Nach seiner ersten Niederschrift ist das Hauptthema in der ersten Violine bei allen Wiederholungen (T. 23ff., 73ff., 97ff.) im Autograph nicht ausnotiert, sondern durch den Vermerk *colla parte* angezeigt; in unsere Ausgabe übernehmen wir bei den Wiederholungen Mozarts Artikulation der Takte 1–10 daher ohne typographische Differenzierung.

*Atto terzo / Scena V, Recitativo „Sposo . . . mia vita . . .“*: Das schwermütige, Cecilio Schatten symbolisierende Orchesterzwischenpiel Takt 35ff. gehörte nicht zu Mozarts erster Konzeption: Ein Strich im Autograph nach Takt 33 (vgl. den Kritischen Bericht) zeigt, daß er ursprünglich plante, sofort mit dem nächsten Vers („*Odo, o mi sembra . . .*“) fortzufahren.

Mozarts Staccato-Notation in den Violinen während des Adagio-Teils (Takt 35–46) intendiert Pizzicato-Spiel, zumal er beim Wechsel zum *Presto* in Takt 46 selbst den Vermerk *coll'arco* zu Violine I und II setzt; unsere Ausgabe ergänzt daher in kursiver Type in Takt 35 bei den beiden Violinen „*pizzicato*“.

*No. 23 Finale col Coro [Ciaccona]*: Aus Platzgründen hat Mozart im Autograph die Violastimme nicht notieren können: Das sonst für dieses Instrument

übliche System nach den beiden Violinen enthält die Trompeten. Unsere Ausgabe fügt der Partitur eine col Basso geführte Violastimme im Kleinstich ein.

\*

Für Anregung und Rat bei der Übernahme und Ausführung der dieser Edition vorangegangenen wissenschaftlichen Arbeiten sei Herrn Professor Dr. Daniel Hertz (Berkeley/Cal.) besonderer Dank ausgesprochen. Für die Erlaubnis, zusätzlich zu dem der Editionsleitung zur Verfügung gestellten Mikrofilm das Autograph ausführlich an Ort und Stelle einsehen zu können, dankt die Herausgeberin der Biblioteka Jagiellońska Kraków, ebenso Herrn Professor Dr. Alan Tyson (London) für Ratschläge bei der Arbeit am Autograph in Kraków (die Studienreise nach Kraków wurde durch die großzügige Unterstützung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg ermöglicht). Die Fundação Calouste Gulbenkian Lissabon leistete unschätzbare Hilfe im Zusammenhang mit der Entdeckung der zeitgenössischen Partiturkopie Vila Viçosa (Akt I und II) und bei der Beschaffung von Fotokopien dieser Quelle einschließlich des dritten Aktes in der Biblioteca do Palácio nacional da Ajuda Lissabon. Folgende Bibliotheken stellten dan-

kenswerterweise Mikrofilme der anderen zeitgenössischen Partiturkopien zur Verfügung: Bibliothèque nationale Paris, British Library London und Accademia filarmonica/Circolo Società del Whist Turin.

Der Dank der Herausgeberin gilt weiterhin allen, die an der Vorbereitung dieser Ausgabe beteiligt waren: den Herren Professoren Dr. Marius Flothuis (Amsterdam) und Karl Heinz Füssl (Wien) für ihr sorgfältiges und kritisches Mitlesen der Korrekturen, Herrn Professor Dr. Pierluigi Petrobelli (Rom) für die Durchsicht des italienischen Textes und Frau Dorothee Hanemann MA (Kassel) für die Erstfassung der deutschen Übersetzung des Vorworts; schließlich der Editionsleitung der NMA, vor allem Herrn Dr. Wolfgang Plath für zahlreiche wertvolle Ratschläge auf musikalischem wie schriftkundlichem Gebiet und ganz besonders Herrn Dr. Wolfgang Rehm: Ihm ist die Herausgeberin für unermüdliche und gewissenhafte Beachtung aller Aspekte bei der Vorbereitung dieser Edition, für Geduld bei allen auftretenden schwierigen Editionsproblemen, für die Redaktion des Vorworts in seiner deutschen Version und für die die Zusammenarbeit begleitende ausführliche und freundschaftliche Korrespondenz über viele Monate hinweg zu großer Dankbarkeit verpflichtet.

Stockholm, Herbst 1985    Kathleen Kuzmick Hansell

*molto allegro* *Overtura*

Violini  
Viola  
Oboe  
Corni  
Trombe  
Fagotti  
Bassi

*p* *mf*

Erste Seite des Autographs (Biblioteka Jagiellonska Kraków): Beginn der Overtura. Vgl. Seite 5, Takt 1-6.





14

= lica: l'aria, ah l'aria, ch' à cima suo sub amico io rechi con l'aria novella,  
 il bello mir gli sedi al fin, ch'ei solo è il mio tesoro, e che ogni arbor, come l'a-  
 rbor.  
 ad affetar si va in camp'oglio la nuda, fa l'impresa, e la piascosa  
 arde s'adopri onde la mia nemica al talamo mi segue. Ah si conosco che ogni mezzo  
 deggio il poter so acquistar della sua mano. rimator: miei si ridotta indano.  
 segue  
 l'aria  
 in sila.

Autograph Atto secondo, Blatt 14(13) und Blatt 15(14): Aus Recitativo in Scena II. Vgl. Seite 204-205, Takt 19 (3. Viertel) bis Takt 52, und Vorwort.



The image shows a page of handwritten musical notation for the Alto II part. The top half of the page is almost entirely obscured by a dense network of diagonal lines drawn across the staves, indicating a section that has been heavily revised or crossed out. In the lower half, the notation is clearer. The lyrics are written below the notes. The text includes:

*gracis non manderè,*  
*he timoroso*  
*il gemmeo diel l'imagine*

Below this, there is a section with a large bracket on the left side, followed by the lyrics:

*pieno*  
*me de timor so pieno il gemmeo diel l'imagine senso*

Autograph Alto secondo, Blatt 63<sup>v</sup>: Schluß des Rezitatifs vor No. 12. Vgl. Seite 268. Takt 10 (2. Hälfte) bis Takt 14, und Vorwort.

Handwritten musical score on ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written below the staves.

Lyrics:  
o non parvitate pastor  
for: *for:*

This image shows a page of handwritten musical notation for an Alto Terzo. The score is written on ten staves. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. There are several instances of crossed-out or heavily scribbled-out sections, particularly in the first, second, and third staves. The handwriting is in black ink on aged paper. The overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch.

Autograph Alto terzo, Blatt 23<sup>v</sup> und Blatt 24<sup>r</sup>: Aus No. 20, Aria „De' più superbi il core“. Vgl. Seite 404-405, Takt 114-123, und Vorwort.



The image shows a handwritten musical score on ten staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The score is written in a cursive, handwritten style. Dynamic markings include 'Cresc.' (Crescendo), 'p.' (piano), and 'f.' (forte). The text at the bottom of the score reads: "tretto m'affetto m'adretto à seguir m'affetto à seguir m'adretto à seguir m'affetto à seguir".

Partiturnkopie Turin: Eine Seite aus No. 22, Aria „Fra i pensier più funesti di morte“, vgl. Seite 438, Takt 87-92 (Dynamik größtenteils von der Hand Mozarts).

**LUCIO SILLA.**  
*DRAMMA PER MUSICA*  
 DA RAPPRESENTARSI  
 NEL REGIO-DUCAL TEATRO  
 DI MILANO  
*Nel Carnevale dell' anno 1773.*  
 DEDICATO  
 ALLE LL. AA. RR.  
 IL SERENISSIMO ARCIDUCA  
**F E R D I N A N D O**  
Principe Reale d'Ungheria, e di Romania, Arciduca d'Austria,  
 Duca di Borgogna, e di Brunnia, ecc. Capitano  
 Generale nella Lombardia Austriaca.  
 E LA  
 SERENISSIMA ARCIDUCHESSA  
**MARIA RICCIARDA**  
**BEATRICE D'ESTE**  
PRINCIPESSA DI MODENA.  


---

 I N M I L A N O.  
 Prefo Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore  
*Con licenza de' Superiori.*

**A T T O R I.**  
**LUCIO SILLA** Dittatore.  
*Il Sig. Bassano Minguzzi.*  
**GIUNIA** Figlia di Cajo Mario, e prima  
 moglie Spola di  
*La Signora Anna de Amicis Bonafalleggi.*  
**CECILIO** Senatore profcritto.  
*Il Sig. Vincenzo Ranzzini.*  
**LUCIO CINNA** Patriato Romano amico  
 di Cecilio, e nemico occulto di Lucio  
 Silla.  
*La Signora Felicia Suardi.*  
**CELIA** Sorella di Lucio Silla,  
*La Signora Donatella Mimosi.*  
**AUFIDIO** Tribuno Amico di Lucio Silla,  
*Il Sig. Giuseppe Onofrio.*  
 Guardie.  
 Senatori.  
 Nobili.  
 Soldati.  
 Popolo.  
 Donzelle.

**La Poesia è del Sig. De Gamera Poeta.**  
 del Regio-Ducal Teatro.  
*Compositore della Musica.*  
**Il Sig. Cavaliere Amadeo Wolfgang Mo-**  
**zart** Accademico Filarmonico di Bo-  
 gna, e di Verona, e Maestro della  
 Musica di Camera di S. A. Reverendissima  
 l'Arcivescovo, e Principe di Salisburgo.  
*Inventori, e Pittori della Scene.*  
**Li Signori Fratelli Galliani.**  
*Inventori degli Abiti.*  
**Li SS. Francesco Motta, e Gio. Mazza.**

Titelseite, Seite [9] und Seite [10] aus dem Libretto Mailand (Exemplar: Bibliotheca del Conservatorio „Giuseppe Verdi“ Mailand).

**Compositori, e Direttori de Balli.**  
**DEL PRIMO, E TERZO**  
 Il Sig. CARLO LE PIGG, all'Orchestra Sarcinò di  
 Sua Maestà il Re di Polonia.  
**DEL SECONDO**  
 Il Sig. GIUSEPPE SALAMONI, detto di Serraglio,  
 diriggi de' Segreti:  
**PRIMI BALLERINI SEUF**  
 Sig. Carlo Le Pigg, Maestro. Signora Anna Bianchi, all'Op.  
 il Re di Polonia.  
**PRIMI BALLERINI GROTTESCHI**  
 S. S. Signora  
 Riccarda Bick. Ellinbera Morelli. Domenico Morelli.  
**BALLERINI DI MEZZO CARATTERE**  
 S. S. Signora  
 Francesco Ciroca. Regina Cabaigi. Luigi Cerriglielli.  
**ALTRI BALLERINI**  
 Signori  
 Antonio Bagnosa.  
 Gregorio Santa Maria.  
 Giuseppe Radacelli.  
 Gio. Batista Borierini.  
 Vincenzo Bardella.  
 Francesco Bagni.  
 Antonio Bagni.  
 Carlo Miliardella.  
 Carlo Adoni.  
 Luigi Lotti.  
**Signori**  
 Cristina Colonna.  
 Anna Borierini.  
 Rosa Ferrari.  
 Angiola Galassi.  
 Rosa Vignao.  
 Rosa Pinierti.  
 Antonia Capellini.  
 Antonia Moscardi.  
 Antonia Moscardi.  
 Margherita Valsolina.  
 Maria Scala.  
 Margherita Casati.  
**FUORI DE' CONCERTI**  
 Sig. Giuseppe Salamoni Maestro sopra Maria Cabaigi.

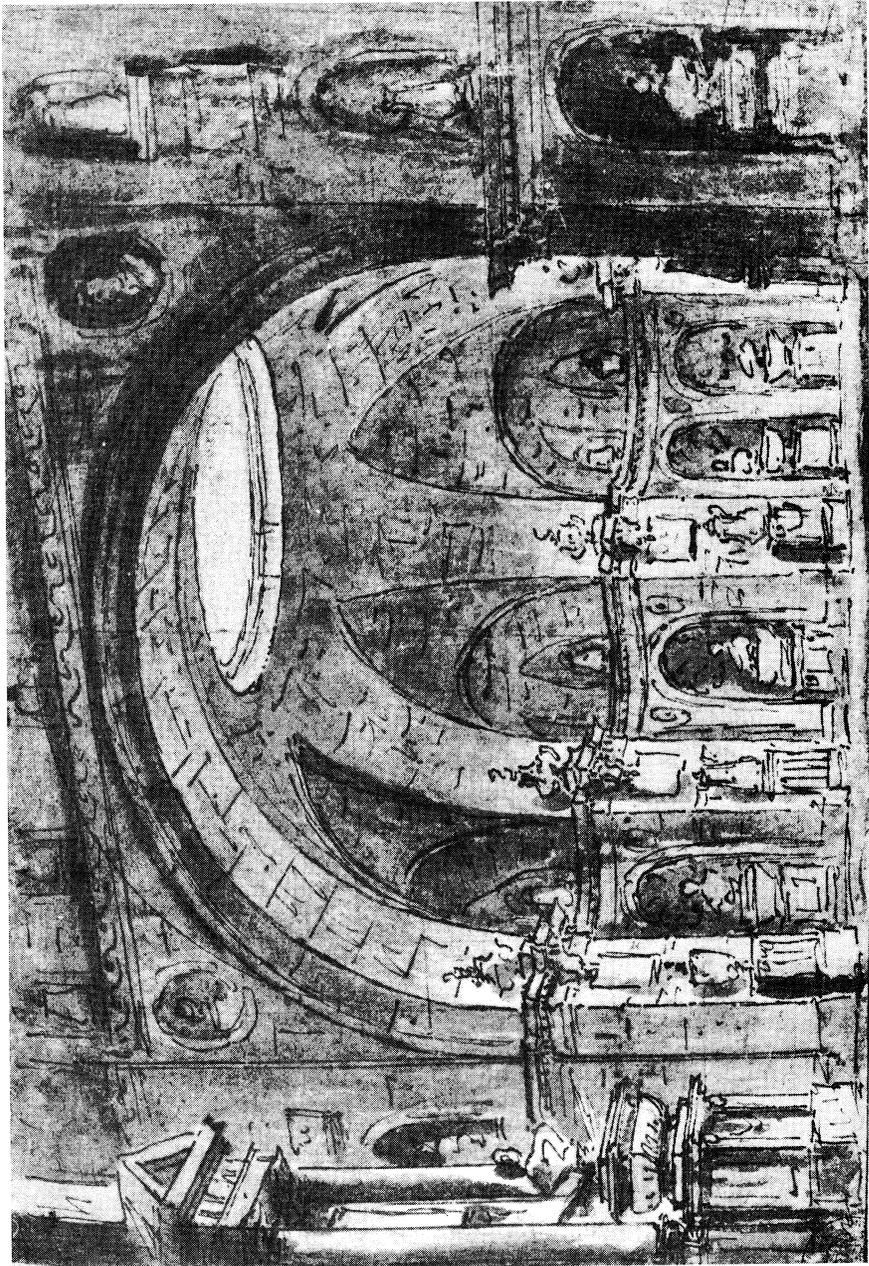
**MUTAZIONI DI SCENE.**  
**ATTO PRIMO.**  
 Solitario Recinto sparso di molti alberi  
 con ampie rovine di edifizj diroccati.  
 Riva del Tebro. In distanza veduta del  
 Monte Quirinale con piccolo Tempio  
 in cima.  
 Appartamenti destinati a Giunia con statue  
 delle più celebri Donne Romane.  
 Luogo Sepolcrale molto oscuro con i mo-  
 numenti degl' Eroti di Roma.  
**ATTO SECONDO.**  
 Portico fregiato di militari trofei.  
 Orti pensili.  
 Campidoglio.  
**ATTO TERZO.**  
 Atto, che introduce alle Carceri.  
 Salotto.  
**ATTO**

**BALLO PRIMO.**  
 La Gelosia del Serraglio.  
**BALLO SECONDO.**  
 La Scuola di Negromanzia  
**BALLO TERZO.**  
 La Giaccona.

Seite [11]. Seite [12] und Seite [12a] aus dem Libretto Mailand (Seite [12a] wiedergegeben nach Exemplar in: Civico Museo Bibliografico-Musicale Bologna; vgl. Vorwort).



Fabrizio Calliari: Rovine. Lucio Silla Atto primo, Mutazione 1 / Erstes Bild (Pinacoteca di Brera Mailand, Album K.I.18, Blatt 53).



Fabrizio Gallari: Sepolcri. Lucio Silla Atto primo, Mutazione 3 / Drittes Bild (Pinacoteca di Brera Mailand, Album K.I.47, Blatt 41).