

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

Büchlein

WERKGRUPPE 5
BAND 4: MITRIDATE, RE DI PONTO

VORGELEGT VON
LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · PARIS · LONDON · NEW YORK

1966

En coopération avec le Conseil international de la Musique
Editionsleitung: 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

ÖSTERREICH
Österreichischer Bundesverlag Wien

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

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Luigi Ferdinando Tagliavini,
Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie II, Werkgruppe 5, Band 4.

Alle Rechte vorbehalten / 1966 / Printed in Germany

INHALT

Vorwort	VI
Zum vorliegenden Band	VII
Faksimile: Erste Seite der Arie „ <i>Son reo; l'error confesso</i> “ (No. 16) aus der Lissaboner Partituraschrift	XX
Faksimile: Erste Seite der Arie „ <i>Son reo; l'error confesso</i> “ (No. 16, ältere Fassung = Anhang Nr. 8) aus dem Pariser Autograph	XXI
Faksimiles: Zwei Seiten aus dem Pariser Autograph mit zwei fragmenta- rischen Entwürfen zum Rezitativ „ <i>Respira alfin</i> “ (= Anhang Nr. 4) XXII/XXIII	
Faksimile: Erste Seite der <i>Marcia</i> (No. 7) aus der Lissaboner Partituraschrift	XXIV
Faksimiles: Titelseite und Personaggi aus dem Libretto	XXV

Personen	2
Verzeichnis der Szenen	2
Atto primo	5
Atto secondo	115
Atto terzo	205

Anhang

Ältere Fassungen, Entwürfe, Fragmente und Varianten einzelner Stücke

1. Aria No. 1: Ältere Fassung nach dem Pariser Autograph	263
2. Cavata No. 8: Vier Entwürfe nach dem Pariser Autograph	
a. Unvollständiger Entwurf in F-dur	274
b. Entwurf in B-dur	276
c. Entwurf der vollständigen Singstimme in abweichender Fassung (F-dur) .	277
d. Entwurf der vollständigen Singstimme in abweichender Fassung (G-dur) .	278
3. Aria No. 9: Ältere Fassung nach dem Pariser Autograph	278
4. Recitativo accompagnato „ <i>Respira alfin</i> “ (Atto primo/Scena XIII): Zwei fragmentarische Entwürfe nach dem Pariser Autograph	290
5. Aria No. 13: Ältere Fassung (vollständig) nach dem Pariser Autograph . .	291
6. Aria No. 13: Abschriftlich überlieferte Variante (ohne Solohorn)	298
7. Aria No. 14: Ältere Fassung (Fragment) nach dem Pariser Autograph . . .	305
8. Aria No. 16: Ältere Fassung nach dem Pariser Autograph	309
9. Duetto No. 18: Ältere Fassung nach dem Pariser Autograph	320
10. Aria No. 20: Ältere Fassung nach dem Pariser Autograph	337
11. Beginn (Orchestervorspiel einer Arie des Sifare nach dem Pariser Auto- graph	343

VORWORT

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





Zu jedem Notenband erscheint gesondert ein Kritischer Bericht, der die Quellenlage erörtert, abweichende Lesarten oder Korrekturen Mozarts festhält sowie alle sonstigen Spezialprobleme des betreffenden Werkes bzw. Bandes 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. Verschiedene Kompositionen werden in den Kritischen Berichten erwähnt. Werke von zweifelhafter Echtheit erscheinen in Serie X (Werkgruppe 29: *Werke von zweifelhafter Echtheit*). 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 zu Grunde gelegt. Vorformen bzw. Frühfassungen und gegebenenfalls Alternativfassungen (bei Opern z. B. Einlagestücke für spätere Aufführungen) werden im Anhang des betreffenden Bandes wiedergegeben.

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern nach der dritten und ergänzten dritten Auflage von A. Einstein (KV³ bzw. KV^{3a}) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV⁶) vermerkt.

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen des Bandbearbeiters 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 irrtümlich oder aus Schreibbequemlichkeit ausgelassene 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. Die alten c-Schlüssel sind, soweit sie in den Vorlagen für Singstimmen oder Tasteninstrumente verwendet werden, durch die heute üblichen Schlüsselzeichen ersetzt, jedoch zu Beginn der ersten Accolade im Vorsatz angegeben. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h.  statt ); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die NMA verwendet in all diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift  etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[]“ 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-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt.

Zu etwaigen Abweichungen editionstechnischer Art vergleiche man jeweils das Vorwort des Bandbearbeiters („*Zum vorliegenden Band*“) und den Kritischen Bericht.

Die Editionsleitung

ZUM VORLIEGENDEN BAND

Das wichtigste Ergebnis der Soirée, die Graf Karl Joseph von Firmian in seiner Mailänder Wohnung am 12. März 1770 veranstaltete und bei der „3 *Arien* und 1 *Recit: mit Violinen*“ von Mozart aufgeführt wurden¹, bestand darin, daß der junge Komponist eine „*Scrittura*“ für die erste Oper der nächsten Saison im Mailänder Regio Ducal Teatro in Auftrag erhielt. Nach dem Vertrag, der im Hause Firmian stipuliert wurde, belief sich das Honorar auf 100 Goldgulden („*Gigliati*“) sowie freie Wohnung während des Aufenthaltes in Mailand. Die Oper sollte in den Weihnachtsferien aufgeführt werden; Mozart mußte im Oktober die Rezitative nach Mailand schicken und sich selbst am 1. November dorthin begeben, um in Gegenwart der Sänger die Arien zu komponieren. Als Prima und Seconda donna waren die Schwestern Caterina und Francesca Gabrielli, als Tenor Guglielmo D’Ettore vorgesehen; „*der primo huomo und die übrigen sind noch nicht bestimmt*“, schrieb Leopold Mozart aus Bologna am 24. März, „*Es kann seyn, daß Manzoli singt*“². Auf das Libretto wartete der Komponist lange; am 30. Juni schrieb Leopold: „*Man weis noch nicht weder die Compagnie noch das Buch. den primo huomo und den Tenor wissen wir ist [recte: itzt], nämlich primo uomo ist H: Sartorini, welcher verflossenen Carnevale in Torino recitiert hat, und der Tenor il Sigr: Ettore.*“ Primo uomo war tatsächlich Pietro Benedetti, genannt Sartorino; die Mozarts trafen ihn am 29. Juni 1770 in Rom und hörten von ihm, daß vermutlich „*Nitteti die erste opera*“ der Mailänder Saison sein werde (Leopolds Brief vom 30. Juni). Noch am 21. Juli berichtet

Wolfgang: *il titolo dell’opera che hò da comporre à Milano non si sà ancora*“, kurz danach jedoch, am 27. Juli, erhielt er endlich das Textbuch. Es handelte sich um *Mitridate re di Ponto*, ein Libretto des Turiner Dichters Vittorio Amadeo Cigna-Santi, das schon 1767 von Quirino Gasparini vertont und im Teatro Regio zu Turin aufgeführt worden war. Prima donna (Aspasia) war nicht Caterina Gabrielli, die sich in Palermo engagiert hatte und gezungen worden war, die *Scrittura* in Mailand aufzugeben³, sondern Antonia Bernasconi, Primo uomo (Sifare) Pietro Benedetti, genannt Sartorino, Seconda donna (Ismene) Anna Francesca Varese, Altist (Farnace) Giuseppe Cicognani, Tenor (Mitridate) Guglielmo D’Ettore; die Rollen des Arbate und des Marzio waren je dem Sopranisten Pietro Muschiatti und dem Tenor Gaspere Bassano zugewiesen worden⁴. Zweite Oper der Saison war die *Nitteti* des Mailänder Komponisten Carlo Monza.

Vittorio Amadeo Cigna oder Cigna-Santi (Turin 1725 bis 1785) war ein Mitglied der Turiner Accademia dei Trasformati; das bekannteste unter seinen Libretti für Opern und Feste teatrali ist *Montezuma*, das von G. Di Majo (1765), Mysliveček (1771), Galuppi (1772), Insanguine (1780) und Zingarelli (1781) vertont wurde⁵. Sein *Mitridate re di Ponto* folgt dem Vorbild des *Mithridate* von Racine. Für die Mailänder Aufführung wurde dieser Text an verschiedenen Stellen gekürzt und geändert; es ist auffallend, daß im gedruckten Libretto neben dem Namen des Komponisten (*Il Sig. Cavaliere Amadeo Wolfgang Mozart, Accademico Filarmonico di Bologna, e Maestro della Musica di Camera di S. A. Rma il Principe, ed Arcivescovo di Salisburgo.*) derjenige des Textdichters nicht erwähnt ist.

¹ Vgl. den Brief Leopold Mozarts aus Mailand vom 13. März 1770 (Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von W. A. Bauer und O. E. Deutsch, 4 Bände, Kassel etc. 1962/63, Band I, Nr. 165, S. 320, Zeile 5 f. Für die im Verlauf dieses Vorwortes angeführten Briefstellen von Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart sei hier grundsätzlich auf die Bände I und II dieser Briefausgabe verwiesen; sie sind dort nach den stets angegebenen Daten leicht zu finden). Bei den Stücken, die Mozart für die Soirée im Hause Firmian komponierte, handelt es sich nach der herkömmlichen Identifizierung Alfred Einsteins um die Arien KV 78 (73^b), 79 (73^d) und 88 (73^c) sowie Rezitativ und Arie KV 77; zu dieser Frage sei jedoch schon jetzt verwiesen auf das Vorwort zu dem in Vorbereitung befindlichen ersten Arienband der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA Serie II, Werkgruppe 7), vorgelegt von Stefan Kunze.

² Brief Leopold Mozarts aus Bologna vom 24. März 1770. Über die berühmte Caterina Gabrielli schreibt Leopold in demselben Brief: „*die Sgra Gabrielli ist in ganz Italien als eine erstaunliche Hochmütige Närrin bekannt, die, nebst dem, daß sie all ihr geld verschwendet die närrischeste Streiche macht, wir werden sie auf dem Wege in Rom oder Neapel antreffen, sie kommt von Palermo; und dann werden wir sie wie eine Königin ehren und recht hoch erheben, mit diesem kann man sich in grosse Gnaden setzen.*“

³ Dieser Verzicht scheint keiner der üblichen „*närrischen Streiche*“ der Sängerin gewesen zu sein; vgl. G. Barblan, *Intermezzo romanolanapoletano e la questione della Gabrielli*, in: *Mozart in Italia*, hrsg. von G. Barblan und A. Della Corte, Mailand 1956, S. 96 bis 107.

⁴ Vgl. Leopolds Brief aus Bologna vom 28. Juli 1770, das Personenverzeichnis im Libretto (*MITRIDATE / RE DI PONTO. / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL REGIO-DUCAL TEATRO / DI MILANO / Nel Carnevale dell’Anno 1771*, Mailand 1770, Druckerei G. Montani) und ein handschriftliches Verzeichnis des herzoglichen Theaters zu Mailand (Faksimile im schon zitierten Werk *Mozart in Italia*, Tafel XXVI); vgl. auch O. E. Deutsch, *Mozart — Die Dokumente seines Lebens* (NMA X/34), Kassel etc. 1961, S. 116–117, und *Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern* (NMA X / 32), Kassel etc. 1961, S. 118, Abb. 238/239.

⁵ Vgl. T. Vallauri, *Storia della poesia in Piemonte* II, Turin 1841, S. 348, und U. Rolandi, Artikel Cigna-Santi, in: *Enciclopedia dello Spettacolo* III, Rom 1956, Spalte 748.

Quirino Gasparini (* Gandino bei Bergamo 1721 bis † Turin 1778) war Hofkapellmeister in Turin. Die Beziehungen Mozarts zu diesem Musiker beschränken sich nicht auf die Vertonung des *Mitridate*; Gasparinis Motette „*Adoramus te*“ wurde von Leopold Mozart abgeschrieben und galt lange Zeit als eine Komposition Wolfgangs (KV 327/Anh. 109^{III} = KV⁶ Anh. A 10)⁶. Nach der Aufführung des *Mitridate*, in der zweiten Januar-Hälfte 1771, besuchten die beiden Mozarts Turin und machten sicherlich die Bekanntschaft Gasparinis, dessen Name in den Reisenotizen Leopolds (unter dem Datum 31. Januar 1771, dem Tag der Abreise von Turin) erscheint⁷.

Mit der Komposition der Rezitative begann Mozart in Bologna am 29. September 1770⁸. Nach der Ankunft in Mailand am 18. Oktober wurde die Arbeit dringlich; am 20. Oktober entschuldigt sich Wolfgang bei seiner Mutter, er könne nicht viel schreiben, „*dann die finger thuen sehr weh von so viel Recitativ schreiben*“. Die Begegnung mit den Sängern (mit der „*Virtuosa Canalia*“, wie Leopold am 3. November 1770 schrieb) brachte dem jungen Komponisten Pein und Qual. Diesmal trat er in Mailand nicht mehr als Wunderkind auf, sondern als ein um die Gunst des Publikums sich bewerbender Berufsmusiker, als Konkurrent der Lokalkomponisten. In den Theaterkreisen begann man sofort starke Bedenken gegen die Fähigkeit Mozarts als Opernkomponist zu hegen und zu behaupten, „*daß es unmöglich wäre, daß ein so junger Knab, und noch dazu ein deutscher eine italiänische opera schreiben könnte, und daß er, ob sie ihn gleich als einen grossen Virtuosen erkannten, doch das zum theater nötige Chiaro ed oscuro ohnmöglich genug verstehen und einsehen könnte*“ (Brief Leopolds vom 15. Dezember). So

wollte man die Bernasconi⁹ überzeugen, andere Arien statt der Mozartschen zu singen; „*wir haben sie alle gesehen*“, schrieb Leopold am 10. November, „*sie sind alle neuen Arien, weder sie noch wir wissen aber, wer sie Componiert hat*“. Im Brief vom 2. Januar 1771 an Padre Martini erklärte Leopold aber, die Arien seien diejenigen des Abate Gasparini, „*cio è le Arie fatte à torino*“ gewesen. Absicht der „Intriganten“ war es, neben den Arien der Prima donna auch das Duett „*Se viver non degg' io*“ (No. 18) mit der Musik von Quirino Gasparini aufführen zu lassen. Die Hemmnisse wurden aber überwunden, und die Bernasconi war endlich „*ganz ausser sich für freuden über die Arien die ihr der Wolf: nach ihrem Wille und Wunsch gemacht hat*“ (Brief Leopolds vom 10. November). Die Arien nach den Wünschen und Ansprüchen der Sängerin zu komponieren, scheint aber keine allzu leichte Aufgabe gewesen zu sein. Die erste Arie („*Al destin die la minaccia*“) mußte Wolfgang zweimal abfassen, und auch vom ersten Teil der Arie „*Nel grave tormento*“ (No. 14) besitzen wir eine erste verworfene Version. Außerdem fehlt in der Mozartschen Vertonung des *Mitridate* die Prima-donna-Arie „*Secondi il ciel pietoso*“ (Atto terzo, Scena V), die im Libretto vorhanden ist und wohl von der Bernasconi in der Vertonung eines anderen Komponisten (wahrscheinlich Gasparinis) gesungen wurde. Die Schwierigkeiten mit der Bernasconi waren kaum überstanden, als sich „*ein ander Sturm am Theatralischen Himmel*“ ankündigte (Brief Leopolds vom 10. November). Über diese neuen Schwierigkeiten, die, wie Leopold am 17. November schrieb, „*zwischen gestern und heut abgeschlagen*“ worden waren, berichten weder Leopold noch Wolfgang näher. Es handelte sich aber sicherlich um Ärgernisse mit den anderen Sängern, insbesondere mit dem Tenoristen Guglielmo D'Ettore¹⁰, dessen Ansprüche und Forderungen durch die lange Vorarbeit zur Cavata „*Se di lauri il crine adorno*“ (No. 8), zu der vier verschiedene Entwürfe vorliegen, durch die beiden Ent-

⁶ Vgl. H. Spiess, *Ist die Motette Adoramus te . . . von W. A. Mozart? Eine kritische Untersuchung*, in: *Gregorius-Blatt* 47, 1922, S. 25–29, und Notenbeilage zu Nr. 6 (Juni 1922); F. Raugel, *Quirino Gasparini († 1778) maître de chapelle de la cour du Piémont et de la cathédrale de Turin, auteur de l'Adoramus te à 4 voix attribué à W. A. Mozart*, in: *Revue de Musicologie* XII, 1931, S. 9–12; A. Geddo, *Bergamo e la musica*, Bergamo 1958, S. 162–163. Die Abschrift der Motette Gasparinis, die als ein Autograph W. A. Mozarts galt, wurde neuerdings von W. Plath der Hand Leopold Mozarts zugewiesen; vgl. W. Plath, *Studien zur Mozart-Autographie I: Die Handschrift Leopold Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1960/61, Salzburg 1962, S. 109.

⁷ Daß die Mozarts in nähere Beziehung zu Gasparini traten, ist durch den Brief Leopolds vom 28. März 1778 erwiesen; hier berichtet er dem Sohn, er habe dem nach Turin sich begebenden Oboisten Carlo Besozzi „*auch Complim: an Abbate Gasparini*“ aufgegeben. Kurz zuvor hatte er Wolfgang, auf dessen Wunsch, „*5 große Arien*“, darunter eine von Gasparini, nach Mannheim geschickt (Brief Leopolds vom 25. und 26. Februar 1778).

⁸ Brief Leopolds vom 29. September 1770.

⁹ Die berühmte Antonia Bernasconi, eigentlich Antonia Wagele (1741–1803), war Tochter eines Kammerdieners des Herzogs von Württemberg und Stieftochter des Komponisten Andrea Bernasconi. Vgl. die Artikel *Bernasconi* in MGG (W. Bollert) und in der *Enciclopedia della musica* sowie die dort angeführte Literatur.

¹⁰ Guglielmo D'Ettore war dem Libretto zufolge *Virtuoso di Camera di S. A. S. Elettorale di Baviera* und trat kurz danach in den Dienst des Herzogs von Württemberg. Im Juni 1770 hatte er in Padua außerordentlichen Erfolg in *Sacchis Scipione in Cartagina*; darüber berichtet Burney, der ihn erwähnt als „*the famous tenor Cavalier Guglielmo Etori in the service of the duke of Württemberg who was more applauded then all the rest*“ (Ch. Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, London 1773, S. 139f.).

würfe des Rezitativs „*Respira alfin*“ (Atto primo, Scena XIII) und durch die zweimalige Komposition der Arie „*Vado incontro al fato estremo*“ (No. 20) bewiesen werden. Die negative Erfahrung mit D'Ettore scheint den beiden Mozarts in besonders nachhaltiger Erinnerung geblieben zu sein, denn noch sieben Jahre später, am 11. Mai 1778, bittet Leopold seinen Sohn, um ihm in Paris Mut zu machen, „*nur auf Italien, auf deine erste Opera, auf die 3te Opera, auf D'Ettore*“ zu denken. Ein weiteres Hemmnis für den Kompositionsgang war das lange Warten auf die Ankunft des *Primo uomo* Benedetti. Am 24. November war er noch nicht in Mailand eingetroffen, und Wolfgang hatte für ihn erst eine einzige Arie komponiert, denn er wollte „*lieber seine Gegenwart erwarten, um das Kleid recht an den Leib zu messen*“ (Brief Leopolds vom 24. November). Noch am 1. Dezember, als Leopold seiner Frau über den schweren und mühsamen Gang der Komposition berichtete, wartete man auf ihn: „*Du glaubst die opera ist schon fertig, du irrest dich sehr, wenn es an unserm Sohne gelegen wäre, so würden 2 opern fertig seyn, allein in Italien gehet es ganz nährisch zu, und du wirst alles seiner Zeit hören*“. Die Arie des *Primo uomo* „*Lungi da te, mio bene*“ (No. 13) war schon fast fertig, als Wolfgang, wohl auf Wunsch Benedettis, sie neu komponieren mußte, um sie dann noch einmal, wahrscheinlich nach den ersten Orchesterproben, unter Hinzufügung einer Partie für Solohorn umzuarbeiten; die Ansprüche der Spieler kamen augenscheinlich zu denjenigen der Sänger noch hinzu. Auch für die *Seconda donna*, Anna Francesca Varese, und für den Altisten Giuseppe Cicognani sollte je eine Arie („*In faccia all' oggetto*“ [No 9] und „*Son reo; l'error confesso*“ [No. 16]) zweimal abgefaßt werden. Cicognani war bereits ein alter Bekannter der beiden Mozarts (von Leopold wird er am 28. Juli 1770 „*unser guter freund*“ genannt); sie hatten ihn am 22. Januar 1770 in Cremona in Hasses *Clemenza di Tito* gehört und seine „*hübsche stime, und schönes Cantable*“ bewundert (Brief Wolfgangs vom 26. Januar 1770); ferner hatte Cicognani zusammen mit Wolfgang an der in Bologna am 26. März 1770 vom Grafen Pallavicini veranstalteten *Accademia* teilgenommen¹¹. Ein weiteres Stück, das Mozart zweimal komponieren mußte, war das Duett „*Se viver non degg'io*“ (No. 18). Endlich konnten alle Schwierigkeiten überwunden werden; bei der mühsamen Arbeit stand dem jungen Komponisten, außer dem Vater, der Mailänder Musiker Giovanbattista Lampugnani¹² mit Rat, Hilfe und Er-

mutigung zur Seite. Lampugnani's Aufgabe bestand darin, die Arien mit den Sängern zu repetieren; bei den ersten drei Aufführungen saß er am zweiten Cembalo, und bei den weiteren nahm er den Platz des Komponisten ein und dirigierte die Oper am ersten Cembalo, während Melchiorre Chiesa die Stelle des zweiten Cembalisten übernahm. Als „*unsere wahren freunde*“ werden von Leopold auch „*die grösten und ansehnlichsten Capellmeister dieser Stati*“ bezeichnet: der Domkapellmeister G. A. Fioroni und der berühmte G. B. Sammartini; dazu erwähnt Leopold auch die Namen „*Piazza*“ und „*Colombo*“¹³. Unter Mozarts Helfern war auch der Kopist, dessen Urteil nicht ohne Gewicht für Leopold war. In der ersten Dezemberwoche fand die erste, am 8. Dezember die zweite Rezitativprobe statt¹⁴; am 12. wurde die Oper mit einem Teil des Orchesters (nur 16 Instrumenten) probiert, und nach dieser Probe waren diejenigen, „*welche mit Satyrischer Zunge die Musik schon zum voraus als etwas junges, und elendes aus geschrien [. . .]*“ hatten, „*erstummet, und reden*

1745 als Nachfolger Galuppi's am Londoner königlichen Theater am Haymarket als Komponist gewirkt hatte, war damals „*Maestro al Cembalo*“ am Mailänder Regio Ducal Teatro, eine Funktion, die er, nach dem Brand dieses Theaters (1776), auch am 1778 eröffneten Teatro alla Scala bekleidete. Neben ihm wirkte an beiden Theatern Melchiorre Chiesa, ein Musiker, der nach C. Gervasoni (*Nuova teoria di musica*, Parma 1812, S. 117) „*si distinse in ciascun genere di musica, e soprattutto nell'istruire nel cembalo, nell'organo, e nel contrappunto*“. Vgl. u. a. A. Paggiacci-Brozzi, *Il Regio Ducal Teatro di Milano nel secolo XVIII*, Mailand 1894, und P. Cambiasi, *La Scala 1778–1906*, ebenda 1906.

¹³ Der erste der beiden hier zitierten Musiker (Brief Leopolds vom 22. Dezember 1770) ist wohl mit jenem Gaetano Piazza identisch, der zwischen 1761 und 1770 Kapellmeister an den Mailänder Kirchen S. Maria di Caravaggio und S. Fedele war und 1775 dasselbe Amt an den Kirchen S. Maria Aracoeli, S. Francesco fuori Porta und S. Damiano bekleidete; vgl. *Milano sacro. Almanacco per l'anno 1761*, Mailand 1761, und die folgenden Jahrgänge desselben *Almanacco* (apud G. Cesari, *Giorgio Giulini musicista. Contributo alla storia della sinfonia in Milano*, Mailand 1916, S. 27 f., Fußnote 4; Cesari's Monographie wurde in *Rivista Musicale Italiana* XXIV, 1917, S. 1–34 und 210–271, neu gedruckt; vgl. hier S. 23 f., Fußnote 4); vgl. außerdem *La Galleria delle Stelle. Almanacco per l'Anno 1775*, Mailand 1775, (apud C. Sartori, *Sammartini post-mortem*, in: *Hans Albrecht in memoriam*, hrsg. von W. Brennecke und Hans Haase, Kassel etc. 1962, S. 153–155). Gaetano Piazza, der nach Gervasoni (a. a. O., S. 231) „*soprattutto si è distinto, ed attualmente nella sua patria si distingue, nel genere ecclesiastico*“, trat im Jahre 1773 in eine musikalische Fehde gegen Pietro Valle (Kapellmeister an den Kirchen della Pace, S. Giovanni sul muro, S. Stefano maggiore, S. Maria fuori Porta in Mailand) wegen der Beantwortung eines Fugenthemas; vgl. G. Tebaldini, *L'Archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova*, Padua 1895, S. 63–68. Der zweite von Leopold Mozart erwähnte Musiker ist wohl Giovanni Colombo, der, laut den oben angeführten *Milano sacro* und *La Galleria delle Stelle*, als Kapellmeister an den Mailänder Kirchen S. Antonio, S. Barnaba, S. Carlo, S. Maria dei Servi, S. Gaetano, Chiesa dei Crociferi und am Collegio Elvetico wirkte.

¹⁴ Brief Leopolds vom 8. Dezember 1770.

¹¹ Vgl. den Brief Leopolds aus Bologna vom 27. März 1770.

¹² Giovanbattista Lampugnani (1706–um 1785), der 1743 bis

nicht eine Sylbe mehr; der Copist ist voll vergnügen, welches in Italien ein sehr gute Vorbedeutung ist: indem, wenn die Musik gut ausfällt, der Copist manchmal durch Verkaufung und Verschiedung der Arien mehr Geld gewinnt, als der Capellmeister für die Composition hat. die Sängereinnen und Sängere sind sehr zufrieden und völlig vergnügt; absonderlich ist die Prima Donna und der Primo uomo wegen dem Duetto voll der Freude“ (Brief Leopolds vom 15. Dezember). Am 17. fanden die Probe mit vollem Orchester im Redoutensaal, am 21. eine Rezitativprobe und am 19., 22. sowie 24. Dezember die Proben im Theater statt¹⁵. Die Erstaufführung am 26. Dezember hatte einen außerordentlichen Erfolg; man rief mehrmals „Viva il Maestro, viva il Maestrino“ und ließ eine Arie der Bernasconi wiederholen, was ganz außergewöhnlich war, „da man sonst bey der ersten production niemals fora rufft“ (Brief Leopolds vom 29. Dezember). Bei der zweiten Aufführung am nächsten Abend wurden zwei Arien der Prima donna wiederholt und „da es donnerstag war, folglich, da es in den freytag hinein gieng, so muste man suchen kurz davon zu kommen, sonst würde auch das Duetto wiederholt worden seyn, denn der Lerm fieng schon an“ (ebenda). Nach jedem Akt der Oper wurde ein von Francesco Caselli komponierter Ballo aufgeführt¹⁶, so daß die ganze Soirée sechs volle Stunden dauerte; schon nach der zweiten Aufführung hatte man jedoch, wie Leopold am 29. Dezember berichtet, geplant, die Balli zu kürzen. Bühnenmaler (*inventori e pittori delle scene*) waren dem Libretto zufolge *i Signori Galliarì fratelli piemontesi*¹⁷. Am 5. Januar 1771

¹⁵ Briefe Leopolds vom 15. und 22. Dezember 1770.

¹⁶ Vgl. das weiter oben (Fußnote 4) bereits angeführte handschriftliche Verzeichnis des Mailänder Theaters und das Libretto; in diesem (Bl. 4^v) ist Francesco Caselli als *Compositore de' Balli* bezeichnet; die Balli wurden von 13 Tänzern und 13 Tänzerinnen, dazu von zwei weiteren Tänzern „*fuori dei Concerti*“ (Gaetano Cesari und Elisabetta Morelli) aufgeführt. Die Balli sind im Libretto (Bl. 5^r) folgendermaßen verzeichnet: BALLO PRIMO. / *Campagna che termina in Colline. / Il Giudizio di Paride. / BALLO SECONDO. / Gran Sala nell'Imperiale Palazzo Chinese. / Il Trionfo della Virtù à fronte d'Amore. / BALLO TERZO. / Atrio Terreno. / Dame, e Cavalieri, che applaudono alle Nozze d'Aspasia, e d'Ismene ec. Inventori degli Abiti* waren *Li Signori Francesco Motta e Giovanni Mazza, Allievi del fu Sig. Francesco Mainino* (Libretto, Bl. 4^v).

¹⁷ Es handelt sich um die berühmten Gebrüder Bernardino (1707 bis 1794), Fabrizio (1709–1790) und Giovanni Antonio (1714 bis 1783) Galliarì, alle aus Andorno bei Biella gebürtig. Ab 1742/43 wurden Fabrizio und Bernardino am Mailänder Regio Ducal Teatro je als Perspektiv- und Figurenmaler angestellt; dazu kam kurz danach auch Giovanni Antonio als ihr Mitarbeiter. 1748 erhielten die Gebrüder Galliarì auch die Stelle von Bühnenmalern am Teatro Regio zu Turin, ab 1756 wirkten sie außerdem am Teatro Carignano in derselben Stadt. Von ihnen stammten die Theaterdekorationen für die Aufführung von Quirino Gasparinis *Mitridate* im Jahre 1765 in Turin. Die Pinacoteca Nazionale in

konnte Leopold seiner Frau schreiben, daß die Oper „alle Stelle!“ war, und behaupten: „Wenn man mir vor ungefähr 15 oder 18 Jahren, da Lampugnani in England und Meldior Chiesa in Italien so vieles geschrieben, und ich ihre Opera Arien und Sinfonien gesehen, damals gesagt hätte, diese Männer werden der Musik deines Sohnes dienen und wenn er vom Clavier weggeht, hinsitzen und seine Musik accompagnieren müssen, so würde ich einen solchen als einen Narren ins Narrenspital verwiesen haben“. Die Oper hatte etwa zwanzig Aufführungen vor vollbesetztem Hause. Giuseppe Parini, der berühmte Dichter und Gelehrte, der kurz danach das Libretto des *Ascanio in Alba* für Mozart verfertigen sollte, berichtete über die Oper in der von ihm redigierten *Gazzetta di Milano* vom 2. Januar 1771: „Mercoledì scorso si è riaperto questo Regio Ducal Teatro colla rappresentazione del *Dramma intitolato il Mitridate, Re di Ponto, che ha incontrata la pubblica soddisfazione si per il buon gusto delle Decorazioni, quanto per l'eccellenza della Musica, ed abilità degli Attori. Alcune Arie cantate dalla Signora Antonia Bernasconi esprimono vivamente le passioni, e toccano il cuore. Il giovane Maestro di Cappella, che non ha oltrepassato l'età di quindici anni, studia il bello della natura, e ce lo rappresenta adorno delle più rare grazie Musicali*“.¹⁸

*

Bologna besitzt einen Band (141 Blätter) mit Skizzen von Fabrizio und Bernardino Galliarì (Signatur Tom. XII, Inventar Nr. 4392); acht davon (Bl. 54–61) sind Bühnenskizzen zur Oper *Mitridate re di Ponto* (die beiden ersten von Bernardino, die anderen wahrscheinlich von Fabrizio). Die Skizze für die *Scena Prima* trägt die Überschrift *Mitridate Seconda Op.* Es handelt sich also um Gasparinis *Mitridate*, der 1767 in Turin als zweite Oper aufgeführt wurde, und nicht um Mozarts Werk, das *Prima opera* der Saison 1770/71 am Mailänder herzoglichen Theater war. Man kann aber wohl annehmen, daß auch die Bühnendekorationen für die Mailänder Aufführung auf Grund derselben Skizzen gemacht wurden. Die Skizzen und deren Überschriften entsprechen in der Tat den szenischen Anweisungen, die im Libretto von Mozarts *Mitridate* angegeben sind; weitere Zeichnungen in demselben Band beziehen sich auch vielleicht auf dieselbe Oper. Eine andere in derselben Pinakothek aufbewahrte Skizze von Fabrizio Galliarì (Signatur NS 12 N 79) mit der Überschrift *Gran Cortile con Loggie e Scale praticabili e vista del Mare in Prospetto con Navi che si incendiano* entspricht der zehnten Szene des dritten Aktes des *Mitridate*. Vgl. M. Viale Ferrero, *La scenografia del '700 e i fratelli Galliarì*, Turin 1963 (insbesondere S. 20–22, 83–92, 226–229, 235, 236, 238 und Abbildungen 68, 69, 90, 91) und Artikel Galliarì, in: *Enciclopedia dello Spettacolo* V, Rom 1958, Spalten 851–857 und Tafel 94.

¹⁸ Es ist auffallend, daß der Name des Komponisten nicht erwähnt wird, während in der nächsten Nummer der *Gazzetta di Milano* vom 23. Januar 1771 ein längerer Bericht über die zweite Oper *Nitteti* des „celebre Sig. Maestro Carlo Monza all'attuale Servizio in questa Regia Ducal Cappella“ erschien. Vgl. G. Barblan im oben (Fußnote 3) angeführten Werk *Mozart in Italia* S. 133.

Die nicht einfache Entstehungsgeschichte des *Mitridate* läßt sich nicht nur auf Grund der in den Briefen Wolfgang und Leopolds enthaltenen detaillierten Nachrichten, sondern auch direkt anhand der musikalischen Quellen verfolgen. Besonders interessante Zeugnisse dafür sind die zahlreichen Entwürfe und verworfenen Erstfassungen¹⁹. Nicht ohne Interesse ist außerdem ein Vergleich zwischen Mozarts Oper und Quirino Gasparinis Vertonung desselben Librettos²⁰. Die Arien der Aspasia und auch das Duett, mit denen die Mailänder „Intriganten“ die Mozartschen ersetzen wollten, hat der junge Komponist sicherlich gekannt und wohl genau geprüft und studiert, um diese gefährliche „Konkurrenz“ bestehen zu können. Einflüsse von Gasparini sind unseres Erachtens in der Gestaltung des *Recitativo accompagnato e Cavatina* (No. 21) und der ersten Version des Duetts zu bemerken. Besonders in dieser scheint Mozart dem Vorbild Gasparinis getreu gefolgt zu sein, um sich dann bei der endgültigen Fassung — worüber, wie Leopold berichtet, die Prima donna und der Primo uomo „voll der freude“ waren — von diesem Muster wieder zu entfernen. Auch im *Recitativo accompagnato* der Aspasia „*Grazie ai numi parti*“ (S. 149) scheint der junge Komponist an Gasparini angeknüpft zu haben. Es soll hier dazu bemerkt werden, daß zu der schönen Arie der Aspasia „*Nel grave tormento*“ (No. 14) kein Parallelsatz auf denselben Text, sondern stattdessen die Arie „*Fra' dubbi affetti miei*“ in Gasparinis *Mitridate* erscheint; außerdem befindet sich in der Oper des italienischen Komponisten die von Mozart nicht vertonte, aber im Libretto vorhandene Arie der Aspasia „*Secondi il Ciel pietoso*“ (Atto terzo, Scena V). Ob Mozart außer den Prima-donna-Arien und dem Duett die vollständige Partitur des *Mitridate* von Gasparini gekannt hat, kann nicht mit Sicherheit, aber doch mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit angenommen werden. Obwohl die gekürzte Da-capo-Form der Arien bei beiden Komponisten zumeist anders gestaltet wird (bei Mozart mit Weglassung des ersten, bei Gasparini des mittleren Abschnittes des Hauptteils in der Reprise), zeigen verschiedene Sätze in beiden Opern (z. B. die Tenorarien No. 12 und 17) formale Ähnlichkeiten, die nicht unbedingt der Gleichheit der Texte zuzuschreiben sind. In beiden Opern findet man

außerdem zu Beginn der Szene X des ersten Akts, wo das Libretto einen „*suono di lieta sinfonia*“ vorschreibt, einen D-dur-Marsch²¹. Wenn es also scheint, als ob Mozart bei der Komposition seiner ersten Oper für ein italienisches Theater jene Form und Gestaltung des gleichnamigen, vier Jahre zuvor entstandenen Werkes seines älteren italienischen Kollegen vor Augen hatte, so schöpfte er aus Gasparinis Oper jedoch — vielleicht abgesehen vom Allegro-Teil des Duetts und von einigen Recitativi accompagnati — keine tieferen musikalischen und dramatischen Anregungen. Ein Vergleich beider Opern fällt in dieser Hinsicht zweifellos ganz zu Gunsten des jüngeren Komponisten aus. Den „lebendigen Ausdruck der Leidenschaften“, den schon Giuseppe Parini in einigen Arien der Aspasia fand (es sei hier besonders auf die leidenschaftliche Arie „*Nel sen mi palpita*“ [No. 4] hingewiesen), würde man vergeblich bei Gasparini suchen. Ungeschicklichkeiten zeigt Mozart nur hier und da in der Deklamation der Rezitative, die eine nicht vollkommene Beherrschung der Sprache offenbart; es kommen insbesondere, von der deutschen Aussprache beeinflusst, Hiate an solchen Stellen vor, wo die Metrik sowie die gewöhnliche italienische Aussprache Diphthong oder Elision verlangen: vgl. u. a. S. 50, T. 5 (*impaziente attende*), S. 91, T. 35 (*ricercai*) und 36 (*degnu imparo*), S. 99, T. 17 (*Forse hanno*), S. 100, T. 22 (*aspetto ho*), 24 (*vedesti e*) und 32 (*Empio*) S. 101, T. 40 (*pensieri e*), S. 123, T. 20 (*meco all'ara*) und 33 (*memo arrossirei*).

*

Sind von den Entwürfen und ersten Versionen einzelner Nummern die Originalhandschriften Mozarts erhalten (heute in der Bibliothèque nationale Paris aufbewahrt), so gilt leider das vollständige Autograph des *Mitridate* seit langem als verschollen. Schon 1881, als diese Oper im Rahmen der alten Mozart-Ausgabe veröffentlicht wurde, war das Autograph unbekannt²². Die vorliegende Ausgabe basiert hauptsächlich auf drei frühen Partiturabschriften, die sich heute in Lissabon (Biblioteca de Ajuda), London (British Museum) und Paris (Bibliothèque nationale) befinden, außerdem auf einer späteren, z. Z. in Berlin-Dahlem (aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin) aufbewahrten Kopie, auf verschiedenen Abschriften

¹⁹ Vgl. dazu W. Boetticher, *Neue Mozartiana — Skizzen und Entwürfe*, in: *Neues Mozart-Jahrbuch* III, Regensburg 1943, S. 148 bis 184 (insbesondere S. 148—154).

²⁰ Eine Partiturskopie von Gasparinis *Mitridate* ist in der Bibliothèque nationale Paris (aus dem Bestand der Bibliothèque du Conservatoire de Musique) aufbewahrt (Signatur D 4342/4344). Sie besteht aus drei Bänden und zeigt auf dem ersten Blatt des ersten Bandes die Beschriftung: *Opera Seconda 1767. / Overtura / Del Sig. D. Quirino Gasparini / Mitridate*.

²¹ Es sei hier als Merkwürdigkeit erwähnt, daß sowohl die einzige Quelle, die Mozarts Marsch enthält (eine Partiturabschrift des *Mitridate* im Besitz der Biblioteca de Ajuda Lissabon), wie auch die Pariser Abschrift von Gasparinis Oper die seltsame Schreibung *Marchia* aufweisen.

²² Vgl. W. A. Mozarts *Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe* (ÄMA), Revisionsbericht zu Serie V, Leipzig 1883, S. 29 bis 33.

der *Ouverture* (Hofbibliothek Donaueschingen, Musikwissenschaftliches Institut der Universität Graz, Konservatoriumsbibliothek Mailand, Nationalmuseum Prag, Gesellschaft der Musikfreunde Wien, Zentralbibliothek Zürich) und auf zwei Abschriften der Arie des Farnace „*Già dagli occhi il velo è tolto*“ No. 24 (Berlin-Dahlem, Universitätsbibliothek Prag). Die Londoner Kopie, geschrieben von dem berühmten Kontrabassisten Domenico Dragonetti (1763–1846), enthält nur die „geschlossenen“ Sätze und die Recitativi accompagnati. Die Abschriften der Oper²³ lassen sich deutlich in zwei Gruppen gliedern: einerseits die Pariser und die Berliner (α), andererseits die Lissaboner und die Londoner (β); jede Gruppe zeigt gegenüber der anderen mehrere interessante Abweichungen. Nach unseren Feststellungen gibt die Gruppe β , insbesondere die Lissaboner Abschrift, die endgültige Fassung wieder, während die Abschriften der Gruppe α allem Anschein nach auf eine Kopistenarbeit zurückzuführen sind, die zu einem Zeitpunkt vorgenommen worden sein dürfte, als Mozarts Handschrift noch nicht ganz vollständig vorlag. Man weiß in der Tat, daß noch wenige Tage vor dem Beginn der Proben die Oper gar nicht fertig war; die Arbeit des Kopisten sollte also gleichzeitig mit derjenigen des Komponisten fortschreiten. Besonders unvollständig sind in den Abschriften der Gruppe α das *Recitativo accompagnato e Cavatina* der Aspasia (No. 21), wovon nur die Gesangsstimme und der Baß angegeben sind, und der Schlußchor, von dem in der Pariser Abschrift nur der Baß erscheint (in der Berliner Quelle fehlt der Satz gänzlich). Außerdem ist bei den Abschriften der Gruppe β die Orchesterbesetzung in folgenden Sätzen reicher: *Ouverture* (Hinzufügung der Holzbläser), No. 4 Arie der Aspasia (Hinzufügung der Fagotte), Nr. 10 Arie des Mitridate (Hinzufügung der Trompeten), No. 13 Arie des Sifare (Hinzufügung eines Solohorns) und No. 17 Arie des

²³ Nach den Aufführungen im Regio Ducal Teatro blieb die Originalpartitur des *Mitridate* in den Händen des Kopisten, der mindestens fünf vollständige Kopien zu machen hatte. „*was aber die opera anbelangt*“, schrieb Leopold aus Venedig am 1. März 1771. „*werden wir solche noch mitbringen, indem sie noch in des Copisten händen ist, und solcher, wie alle Opern Copisten in Italien, das originale nicht aus Handen lassen, so lange sie ihren Schnitt machen können, damit sie es allein haben. der Copist hatte, da wir von Mayland abreiseten 5 ganze Copien zu machen, nämlich 1 für die Impresa, 2 nach wienn, 1 für die Herzogin von Parma, und 1 für den Hof nach Lisabona, von den einfachen Arien nichts zu melden: und wer weis, ob er unterdessen nicht mehrere Bestellungen bekommen hat*“. Über die für Lissabon bestimmte Kopie berichtete schon Wolfgang am 12. Januar: „*gestern war der Copist bey uns und sagt daß er meine opera just für den hof nach lisabona schreiben muß*.“ Diese Lissaboner Kopie ist vermutlich mit derjenigen identisch, die heute in der Biblioteca de Ajuda vorliegt.

Mitridate (Hinzufügung der Oboen). Dazu weist die Lissaboner Abschrift am Beginn der Szene X des ersten Aktes eine *Marcia* auf, die in allen anderen Quellen fehlt. Es handelt sich hierbei um einen Satz, von dem bisher nur das Incipit bekannt gewesen ist (KV 62), das Mozart in seinem Brief aus Bologna vom 4. August 1770 als Incipit einer Cassation²⁴, zusammen mit den Incipits der Cassationen KV 63 und 99 (63^a) zitiert und das auch in A. Fuchs' Mozart-Verzeichnis angeführt wird²⁵. Die theatralische Handlung verlangt in der Tat am Beginn dieser Szene „den Klang einer fröhlichen Symphonie“ („*suono di lieta sinfonia*“), und Mozart verwendete zu diesem Zweck das von ihm wahrscheinlich im Sommer 1769 in Salzburg komponierte Stück, das nun, wiederentdeckt — die Identifizierung von KV 62 mit der *Marcia* gelang Wolfgang Plath — zum ersten Male in der vorliegenden Ausgabe veröffentlicht wird. Ihrerseits weicht die Londoner Abschrift in folgenden Sätzen von der Lissaboner ab: *Ouverture* (die zwei in der Lissaboner Quelle fehlende Flöten aufweist) und Schlußchor (es fehlen hier die in der Lissaboner Abschrift vorhandenen Oboen und Trompeten); außerdem enthält diese Quelle am Ende der Szene V des zweiten Aktes eine Arie des Arbate, „*D'un padre l'affetto*“, die im Libretto fehlt — obwohl sie aus dem originalen, von Quirino Gasparini vertonten Textbuch von Cigna-Santi stammt — und die unecht (d. h. nicht von Mozart komponiert) zu sein scheint. In sämtlichen Quellen unvollständig ist das Recitativ des ersten Aktes „*Sino a quando, o Regina*“ (S. 50f.), das in Takt 20 abbricht; es fehlen also der Schluß der Szene IV, die ganze Szene V und der Beginn der Szene VI. Über diese auffallend lange Lücke kann man nur Vermutungen anstellen; es erscheint jedoch kaum denkbar, daß das Recitativ von Mozart unvollständig gelassen worden und nie zur Aufführung gekommen ist, da sonst ein unentbehrlicher Teil der dramatischen Handlung weggefallen wäre; vielleicht wurde der ganze Abschnitt auf Separatblättern notiert, die dann der Gesamtpartitur nicht beigelegt wurden.

*

Für den *Mitridate* folgte die AMA²⁶ der von den Abschriften der Gruppe α angebotenen Fassung. Die wichtigste und vollständigste Quelle, d. h. die Lissaboner

²⁴ Höchstwahrscheinlich wurde dieser Marsch als erster Satz der D-dur Cassation KV 100 (62^a) komponiert; vgl. L. Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts*, 6. Auflage bearbeitet von F. Giegling, A. Weinmann und G. Sievers, Wiesbaden 1964 (= KV⁹), S. 63, Anmerkung.

²⁵ A. Fuchs, *Catalog sämtlicher Tonwerke von W. A. Mozart*, Abschrift von J. Hauer (Wien, Österreichische Nationalbibliothek).

²⁶ Serie 5, No. 5: *Mitridate, Re di Ponto*, Leipzig 1881.

Abschrift, war damals unbekannt²⁷, und die Londoner Dragonetti-Kopie „war leider für die Redaktion nicht zu erlangen“ und wurde nur „in zweifelhaften Fällen zu Rathe gezogen“²⁸; in Wirklichkeit wurde sie nur für die *Ouverture* – die in dieser Quelle die Hinzufügung von Flöten und Oboen aufweist – und für den in den übrigen Quellen fehlenden Schlußchor benutzt. Im übrigen ist sie so oberflächlich geprüft worden, daß nicht einmal bemerkt wurde, daß der Satz No. 21 (hier und in der Lissaboner Abschrift *Recitativo, e Cavatina* bezeichnet) nicht nur Singstimme und Baß – wie in der alten Ausgabe auf Grund der Quellen der Gruppe α gedruckt wurde –, sondern eine vollständige Orchesterbesetzung aufweist.

Im vorliegenden Band werden zum ersten Mal abgedruckt: die *Marcia* No. 7, das *Recitativo accompagnato e Cavatina* No. 21 in seiner vollständigen Gestalt, die Arien No. 4, 10, 13 und 17 in der reicheren, von den Quellen der Gruppe β gebotenen Orchesterbesetzung, der Schlußchor mit Hinzufügung der in der Lissaboner Abschrift vorhandenen Oboen und Trompeten und, als Anhang, die autograph erhaltenen Entwürfe und Erstfassungen. Die in der Londoner Abschrift vorhandene, wahrscheinlich unechte Arie des Arbate, „*D'un padre l'affetto*“, wird im Kritischen Bericht wiedergegeben.

Ein besonderes Problem ergibt sich aus dem Vergleich zwischen dem von Mozart vertonten Text und dem für die Mailänder Aufführung gedruckten Libretto; zahlreiche Stellen des Librettos (meistens Rezitativabschnitte, zweimal aber die zweite Strophe einer Arie) sind durch Anführungsstriche am linken Rand gekennzeichnet; es handelt sich um Stellen, die von Mozart bei der Vertonung ausgelassen wurden. Man kann vermuten, daß Mozart solche Stellen übersprungen hat, entweder weil er ein unvollständiges Textbuch bekommen hatte, oder eher als absichtliche Kürzungen. Da aber durch solche Kürzungen der Sinn der Rede oft entstellt wird, wurde im Libretto der vollständige Text wiedergegeben; das Publikum sollte die nicht gesungenen, d. h. nur durch Anführungsstriche gekennzeichneten Stellen wenigstens lesen und damit der *Azione teatrale* besser folgen können. Solche nicht vertonten Textabschnitte werden im vorliegenden Band jeweils in Fußnote angeführt.

Über die Besetzung des Orchesters des Mailänder herzoglichen Theaters bei der Aufführung des *Mitridate* berichtet Leopold Mozart in seinem Brief vom 15. De-

zember 1770; es bestand „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 Flauto-traversi, welche, wo keine flauti dabey sind, allzeit mit 4 Hautb: mit spielen. 4 Corni di Caccia und 2 Clarini etc. folglich in 60 Personen“. Es ergibt sich also daraus, daß die Flöten, wenn sie keine eigene Partie hatten, „cogli oboi“ mitspielten, wobei aber Leopolds Angabe „mit 4 Hautb:“ wohl fehlerhaft ist; es sollte sich um die vorher verzeichneten zwei Oboen handeln, und die Zahl „4“ ist wohl der Feder Leopolds unterlaufen, da er an die Gesamtzahl der Instrumente (zwei Flöten und zwei Oboen) dachte. Die Gesamtzahl der Spieler wäre also 56 und nicht 60, wie Leopold angibt²⁹. Es sei somit empfohlen, sich bei einer Aufführung dieser Oper der hier brieflich bezeugten Praxis, die Flöten „cogli oboi“ spielen zu lassen, anzuschließen.

Es ist bekannt, daß nach der Praxis der Zeit die Fagotte, auch wenn nicht ausdrücklich vorgeschrieben, „col basso“ mitspielten; daraus läßt sich übrigens die auffallend geringe Zahl der Violoncelli im Mailänder Theater erklären³⁰. Die Fagotte können in den Sätzen für Streichorchester allein schweigen, obwohl die damalige Praxis auch in diesen Fällen ihr Mitwirken nicht ausschließt.

An den Stellen, wo die Viola nicht ausgeschrieben ist, sondern die Angabe *col basso* aufweist, verlangte die übliche Praxis der Zeit eine Ausführung „all'ottava“, wie es bei Auflösung dieser Abkürzung in den Abschriften notiert ist (z. B. in der Berliner Abschrift und in den verschiedenen Stimmenkopien der *Ouverture* und der Arie No. 24). An manchen Orten deutet aber die Verzahnung mit den vorhergehenden oder folgenden Stellen darauf hin, daß Mozart an eine Ausführung „unisono“ statt „all'ottava“ dachte. An solchen Stellen sowie dort, wo eine Interpretation „all'ottava“ eine

²⁹ Vgl. auch G. Barblan im oben angeführten Sammelwerk *Mozart in Italia*, S. 100–132, wobei aber das Wort „Clarini“ (d. h. Trompeten) versehentlich als „Clarinetti“ gedeutet wurde.

³⁰ Man kennt auch die Besetzung des Orchesters des Mailänder Theaters im Jahre 1748 laut dem im Staatsarchiv Mailand (Spettacoli Pubblici, Bll. 30–31) aufbewahrten *Bilancio reso dall'Amministrazione del Regio Ducale Teatro e Giochi ammessi* (vgl. G. Cesari, a. a. O., S. 24 f., Fußnote 4; dasselbe in: *Rivista Musicale Italiana* XXIV, 1917, S. 21, Fußnote 2) und der im Archiv des Collegio Guastalla (Signatur *Cart. 11*) zu Monza von G. Barlan entdeckten handschriftlichen *Nota de SS.ri Virtuosi, che hanno sonato nell'Orchestra di questo Regio Ducale Teatro nel Carnovale dell'anno 1748*; diese wurde von Barblan in Faksimile veröffentlicht und erläutert (im schon mehrmals zitierten Sammelwerk *Mozart in Italia*, S. 130–132 und Tafel XXV). Auch damals befanden sich im Orchester, das aus 46 Spielern bestand, nur zwei Violoncelli. Vgl. auch G. Barblan, *La musica a Milano nei secoli XVII e XVIII*, in: *Storia di Milano* Bd. XII, Mailand 1959, S. 626 bis 628.


unlogische Führung der Viola über die hohen Streicher ergeben würde (z. B. bei Einklangsführungen aller Streicher), wurde in der vorliegenden Ausgabe die Viola im Einklang mit dem Baß notiert. Solche Fälle werden jeweils im Kritischen Bericht erwähnt.


Bei den Secco-Rezitativen hat der Bandbearbeiter eine schlichte Aussetzung des Basso continuo in Kleinstich hinzugefügt. Entsprechend der damaligen Improvisationspraxis soll die Ausführung des Generalbasses – besonders was Klangfülle, Stimmigkeit, Wiederholung der Akkorde, Gebrauch des „Arpeggiando“ betrifft – frei und elastisch sein. Die Baßstimme sollte auch von einem Violoncello mitgespielt werden.


Für die Anwendung der Appoggiaturen hat der Bandbearbeiter Vorschläge in Kleinstich über das Hauptsystem hinzugefügt. Es ist bekannt, daß die Appoggiaturen in den Rezitativen, obwohl von den damaligen Komponisten nicht notiert, keine wahlfreien Verzierungen, sondern einen unentbehrlichen Bestandteil des musikalischen Sprachdukus darstellen. In den Arien sind sie gewöhnlich dort hinzuzufügen, wo die melodische Phrase mit zwei Noten endet, die in der Schrift gleiche Tonhöhe zeigen und deren erste den

Wortakzent trägt; diese ist in der Praxis in eine Appoggiatur umzugestalten. Es sei darauf hingewiesen, daß die Appoggiatur in den Arien einen affektbetonten Charakter hat und niemals mechanisch ausgeführt werden darf; daher sind die vom Bandbearbeiter vorgeschlagenen Anleitungen oft als nur ungefähre Angaben zu betrachten³¹.

An Stellen, die aufführungspraktische Probleme aufweisen, insbesondere bei Vorschlagsnoten, manchmal auch bei offensichtlich ungenau notierten rhythmischen Werten, wurde ebenfalls über die betreffenden Noten die Deutung des Bandbearbeiters in Kleinstich und eckigen Klammer gesetzt. Es sei hier besonders er-

wähnt, daß die Notierung  nach der dama-

ligen Praxis in der Regel so , eher als

, auszuführen ist³².

Für die in den Arien vorkommenden Fermaten schlägt der Bandbearbeiter folgende Kadenzen vor:

Seite 30, Takt 102 (1. Mal)



Seite 33, Takt 128



Seite 30, Takt 102 (Reprise)



Seite 44, Takt 146



Seite 49, Takt 219



³¹ Über das Problem der Appoggiatur vgl. u. a. die Vorreden zu Mozarts *Die Schuldigkeit des Ersten Gebots*, NMA 1/4/1, S. VIII f. (Giegling), *Betulia liberata*, NMA 1/4/2, S. IX (Tagliavini), und *Ascanio in Alba*, NMA II/5/5, S. X ff. (Tagliavini).

³² Vgl. dazu insbesondere J. Haydns Anweisungen zur Aufführung seines *Applausus* zur Prälatenwahl in Göttweig 1768 (Autograph in Wien, Gesellschaft der Musikfreunde), wiedergegeben bei C. F. Pohl, *J. Haydn II*, Leipzig 1882, S. 39–43.

Seite 56, Takt 113



Seite 75, Takt 123



Seite 77, Takt 166



Seite 80, Takt 226



Seite 87, Takt 42



Seite 96, Takt 108



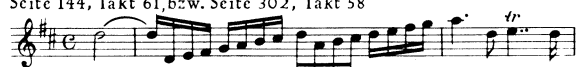
Seite 98, Takt 161



Seite 120, Takt 95



Seite 144, Takt 61, bzw. Seite 302, Takt 58



Seite 148, Takt 102, bzw. Seite 304, Takt 96



Seite 170, Takt 86



Seite 173, Takt 152





Seite 204, Takt 134



Seite 209, Takt 78



Seite 210, Takt 123



Seite 251, Takt 46 bzw. Seite 254, Takt 110



Seite 252, Takt 83



Seite 271, Takt 139



Seite 273, Takt 177



Seite 289, Takt 175



Seite 336, Takt 179

In den Sätzen des Anhangs wurde gewissenhaft dem Autograph gefolgt; die Ergänzungen des Bandbearbeiters, die hauptsächlich Artikulation und Dynamik bei Parallelstellen betreffen, wurden auf das Notwendigste beschränkt. Im Hauptteil, für den keine Primärquelle vorliegt, wurden alle Noten und Zeichen, die mindestens in einer Quelle vorkommen, in Normaldruck wiedergegeben (zur Editionstechnik sei auf das Vorwort der Editionsleitung, S. VI, verwiesen). Bei Abweichungen zwischen den beiden Quellengruppen wurde, mit einer Ausnahme (No. 8 *Cavata*, s. weiter unten in den *Bemerkungen zu einzelnen Nummern*), der Version der Gruppe β gefolgt.

Als Staccatozeichen erscheinen im Autograph der verworfenen Erstfassungen meistens Striche; es kommen aber auch Mittelstufen zwischen Strich und Punkt vor. Als Punkte wurden die Staccatozeichen an folgenden Stellen interpretiert und wiedergegeben:

Seite 281, Takt 54–56 (Violine I)

Seite 286–287, Takt 141–143 (Violine I)

Seite 293, Takt 35 (Violine I)

Seite 295, Takt 66 (Violine I, II)

Für den Hauptteil, dessen Abschriften uneinheitliche Zeichen aufweisen, wurden im vorliegenden Band entsprechend der von Mozart in den meisten Werken dieser Zeit angewendeten Praxis grundsätzlich Striche gesetzt. Punkte wurden nur in Verbindung mit Bogen



angewendet (vgl. Arie No. 3, Takt 9–12, 82 bis 84, 87–89). Striche mit Akzentbedeutung kommen fast ausschließlich bei Gruppen von wiederholten

Achtel- und Sechzehntelnoten, meistens in Verbindung mit dem dynamischen Zeichen *fp* vor. An solchen Stellen wurde die Originalnotierung $\dot{\sigma}$, mit Ausnahme des ersten Taktwertes, beibehalten; der Betonungsstrich bezieht sich hier selbstverständlich nur auf die erste Note der Abbriviat. Bei Achtelnoten wurde dagegen die abgekürzte Notierung für Tonrepetitionen stillschweigend ausgeschrieb. Die häufigen Abbriviaten *col basso*, *col violino primo*, *unisono* usw. wurden aufgelöst. Die *Dal-segno*-Reprise in den Arien wurde meistens ausgeschrieb, da der Mittelteil eng mit der anschließenden Wiederholung verzahnt ist.

Der Worttext des *Mitridate* basiert auf dem für die Mailänder Aufführung gedruckten Libretto; es wurden nur Angleichungen der Orthographie an die heute gültige Rechtschreibung vorgenommen, welche größtenteils aus der Beseitigung von Kommata vor dem Bindewort *e* bestehen. An den wenigen Stellen, wo der von Mozart vertonte Text vom Libretto abweicht, wurde Mozarts Lesart vorgezogen, wenn sie sich besser der Deklamation anpaßt. Die im Libretto angegebenen szenischen Anweisungen wurden an ihren jeweiligen Platz im Notentext gestellt und kursiv gedruckt.

Bemerkungen zu einzelnen Nummern

No. 4: In den Quellen der Gruppe α fehlen die Fagotte. Das Vorhandensein der Fagotte in der Londoner Abschrift war den Herausgebern des *Mitridate* im Rahmen der AMA bekannt; von ihrer Aufnahme

wurde aber damals Abstand genommen, weil sie angeblich „immozartisch geschrieben“ seien³³. Diese Behauptung scheint uns ganz ungerechtfertigt zu sein; hier, wie in den anderen ähnlichen Fällen, haben wir die reichere Orchesterbesetzung der Abschriften der Gruppe β als Ergebnis einer Ausfeilungsarbeit betrachtet. Interessant und originell ist der Anfang dieser Arie, der sich mit dem vorhergehenden Rezitativ eng verzahnt.

No. 5 : In Quirino Gasparinis *Mitridate* findet sich hier eine Arie des Sifare auf einen anderen Text: „*Tuoni adirato il vento.*“

No. 8 : Die Komposition dieser *Cavata* des Tenors war zweifellos wegen der Ansprüche des nur schwer zu befriedigenden D'Ettore die heikelste und mühsamste Arbeit. Nachdem vier Entwürfe skizziert worden waren, mußten auch in dieser endgültigen Fassung Änderungen vorgenommen werden, wie einige Abweichungen zwischen den beiden Quellengruppen beweisen; in α hat die Viola in den ersten vier Takten eine selbständige Arpeggiofigur, während sie in β *col basso* spielt; außerdem fehlen in α die Takte 47, 48 und 50. Obwohl für die übrigen Sätze die Quellengruppe β die vollständigste Version darstellt, scheint es dagegen, daß für diesen Satz, dessen Entstehungsgeschichte besonders kompliziert ist, die endgültige Fassung von der Quellengruppe α gegeben ist. In der Tat ist es viel wahrscheinlicher, daß die Takte 47, 48 und 50 eher eine spätere Kürzung als eine Hinzufügung darstellen.

No. 10 : In den Abschriften der Gruppe α fehlen die Trompeten.

No. 11 : In keiner Abschrift weist die Besetzung dieses Satzes Viola auf; ihre Mitwirkung „*col basso*“ ist aber mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen.

No. 12 : In den Abschriften der Gruppe α fehlen die Takte 79–94; die Kürzung wurde zweifellos vorgenommen, um die unlogische Vertonung der an Sifare gerichteten Worte „*Tu, che fedel mi sei*“ in der Allegro-Bewegung, die sonst nur die Worte an Aspasia „*Tu ingrata i sdegni miei*“ charakterisiert hatte, zu beseitigen.

No. 13 : Diese Arie erscheint in beiden Quellengruppen je in einer Variante; diejenige der Gruppe β ist wohl eine Bearbeitung, die einem besonderen Wunsch des ersten Hornisten des Mailänder Theaters zuzuschreiben ist. Es ist zu bemerken, daß die Gesangspartie unverändert geblieben ist, wohl da der *Primo uomo* sie bereits gelernt hatte, während alle Instrumentalzwischenstücke erweitert wurden. In beiden Varianten hat Mozart verschiedene Elemente (insbesondere instrumentale Motive) der ersten verworfenen

Fassung benutzt. Die Erstfassung und die Variante der endgültigen Fassung ohne Solohorn wurden im vorliegenden Band im Anhang (Nr. 5, 6) wiedergegeben. No. 14 : In Gasparinis *Mitridate* befindet sich hier eine Arie der Aspasia auf den abweichenden Text „*Fra dubbi affetti miei*“.

No. 17 : In den Quellen der Gruppe α fehlen in dieser Arie die Oboen; die Hinzufügung dieser Instrumente in β hat Änderungen in den Violinpartien der Takte 2, 4, 53 und 55 mit sich gebracht; vgl. den Kritischen Bericht. In Gasparinis *Mitridate* folgt nach der Arie „*Già di pietà mi spoglio*“ eine *Marcia*.

No. 19 : Auffallend ist bei dieser Arie, die ein ausgesprochenes Andante-Stück zu sein scheint, die in allen Quellen auftretende Tempoangabe *Allegro*. Es sei bemerkt, daß in den Abschriften der Gruppe β die Takte 37–42 fehlen.

No. 21 : Wie schon erwähnt, weisen die Abschriften der Gruppe α nur Singstimme und Baß auf; es fehlt auch die Angabe *Cavatina*³⁴. Die Form dieses Satzes (Verzahnung von Rezitativ, *Cavatina* und Rezitativ) scheint nach dem Vorbild desselben *Recitativo accompagnato e Cavatina* in Gasparinis *Mitridate* angelegt worden zu sein.

Atto terzo, Scena V (S. 229): Im Libretto findet sich am Ende dieser Szene eine Arie der Aspasia „*Secondi il Ciel pietoso*“, die in keiner der Abschriften von Mozarts *Mitridate* vorhanden ist; der Text erscheint jedoch im Libretto ohne die Anführungsstriche, welche die nicht gesungenen Abschnitte kennzeichnen (vgl. oben, S. XIII). Diese Arie wurde also höchstwahrscheinlich in der Vertonung eines anderen Komponisten gesungen (es ist wohl bekannt, daß derartige Einschübe in der Opernpraxis der Zeit ganz normal waren). Die wahrscheinlichste Hypothese wäre, daß hier die Arie von Gasparini auf denselben Text aufgeführt worden ist, obwohl diese in Es-dur steht, während das vorhergehende Rezitativ Mozarts in F-dur schließt.

No. 24 : In den Quellen der Gruppe β schließt diese Arie mit T. 49, unter Weglassung des Mittelteils und des Da Capo.

No. 25 : In Gasparinis *Mitridate* befindet sich hier ein *Coro concertato* auf den abweichenden Text „*Gran Monarca al tuo perdono*“.

Anhang Nr. 4 : Der Entstehungsgang dieses Rezitativs von den Entwürfen bis zur endgültigen Fassung — in welcher verschiedene Elemente des zweiten, längeren Entwurfs beibehalten wurden — ist besonders

³⁴ Über den Ausdruck *Cavatina* und die Beziehungen zwischen *Cavatina* und Rezitativ vgl. u. a. N. Pirrotta, *Falsirena e la più antica delle cavatine*, in: *Collectanea Historiae Musicae* II, Florenz 1957, S. 355–366.

³³ Revisionsbericht (vgl. oben Fußnote 22), S. 30.

interessant. Man bemerke die im zweiten Entwurf von Leopold Mozarts Hand hinzugefügte Angabe *Violini cambiar armonia*. In der Tat bleibt der Entwurf an dieser Stelle und weiter bis zum Takt 22 fortdauernd in A-dur, während in der endgültigen Fassung an derselben Stelle die *armonia* durch Modulationen von a-moll nach G-dur und C-dur geändert erscheint; nach weiteren Modulationen (d-moll, a-moll, F-dur) wird endlich A-dur erreicht und in den Takten 18–25 dem Entwurf fast wörtlich (nur mit Verschiebung der Taktstriche) gefolgt.

Anhang Nr. 7: Bemerkenswert ist in den Takten 29–33 die sonst in Mozarts Jugendwerken nicht häufige Differenzierung der Dynamik (Zusammentreffen von *f*, *mf* und *p*). Da dieses Arienfragment an einem Seitenende abbricht, kann man nicht von vornherein ausschließen, daß es sich ursprünglich um einen vollständigen Satz handelte und daß vielleicht noch weitere Entwürfe oder verworfene Versionen existierten, die heute verschollen sind. Es scheint uns jedoch wahrscheinlicher, daß dieses Stück wirklich mit Takt 41 – wo der erste Teil (erste Strophe) der Arie schließt (vgl. die analoge Stelle [T. 22] der Endfassung) – abgebrochen wurde. Vielleicht war Mozarts Absicht, auch bei dieser Erstfassung dieselbe Form, die in der endgültigen Fassung erscheint, anzuwenden (A-B-A'-B' = Adagio-Allegro-Adagio-Allegro), wobei er aber nach der Vertonung der ersten Strophe (A) feststellte, daß diese einen zu großen Umfang erhalten hatte.

Anhang Nr. 8: Gegenüber dieser Erstfassung stellt die endgültige Fassung keine Neukomposition dar, sondern eine Bearbeitung, die hauptsächlich aus starken Kürzungen besteht. In der ersten Version hatte Mozart eine Art Synthese zwischen der üblichen Arienform mit gekürztem Da capo und der auf dem Gegensatz Adagio-Allegro (A-B-A'-B') basierenden Form verwirklicht, und zwar A (= a-b-a'-b')-B-A (als gekürzte Reprise, d. h. zweiter Teil von b'). In der Endfassung beseitigte der Komponist den zweiten Abschnitt von b und b' (Takte 24–44 und 78–98 der ersten Version), der zum Teil von derselben, aber vom Adagio zum Allegro umgeformten Rhythmik von a (bzw. a') gekennzeichnet ist. Außerdem wurde der Mittelteil B (auf der zweiten Strophe des Arientextes) umgestaltet, umgestellt, von Moll nach Dur transponiert und gekürzt (Takt 112–127 in der ersten, Takt 37–46 in der zweiten Version). Es hat sich somit folgende Form ergeben: A(a-b)-B-A'(a'-b'). Abgesehen von den Kürzungen, von den Änderungen in der Vertonung der zweiten Strophe (Abschnitt B) und von Änderungen in der Instrumentierung (die in der end-

gültigen Fassung auf die in der ersten Version vorhandenen Trompeten verzichtet) wird in beiden Versionen das gleiche Material verwendet. Es werden hier die sich entsprechenden Abschnitte beider Fassungen gegenübergestellt⁸⁵:

Erste Version:

Takte 1–24 45–56 (112–125) 57–78 99–111

Zweite Version:

Takte 1–24 25–36 (37–47) 48–69 70–82

Ein Vergleich zwischen den beiden Versionen ist außerdem für das Problem der Appoggiaturen interessant. Appoggiaturen, die in einer Version fehlen, sind an Parallelstellen der anderen Version ausgeschrieben. Vgl. in der ersten Version die Takte 61, 63, 99, 113 und entsprechend in der zweiten Version die Takte 52, 54, 70, 38.

Anhang Nr. 9: Die Formgestaltung dieser ersten Version des Duettts (A-B-A'-B') stimmt mit der des Duettts von Gasparini überein; es scheint, daß auch in der Vertonung der Worte „*Barbare stelle ingrata*“, die vom Tremolo der Violinen und von *fp*-Wirkungen unterstrichen werden, Mozart dem Vorbild Gasparinis gefolgt ist. Auffallend ist außerdem, daß in dieser ersten Version, wie bei Gasparini, die Worte „*Ah che tu sol tu sei che mi dividi il cor*“, die sich in Mozarts endgültiger Version befinden, fehlen; in dieser Endfassung wurde die Gestaltung des Satzes zum einfachen Schema A-B (Adagio-Allegro) vereinfacht.

Aufrichtigen Dank schuldet der Bandbearbeiter allen Persönlichkeiten und Instituten, die für den vorliegenden Band lebenswürdigere Quellen, Informationen und Hinweise zur Verfügung stellten, vor allem der Direktion der Musikabteilung der Bibliothèque nationale Paris (insbesondere Frau Nanie Bridgman), Herrn Dr. Macario Santiago Kastner, Lissabon, und ganz besonders den beiden Editionsleitern, Dr. Wolfgang Plath und Dr. Wolfgang Rehm, die das Entstehen des vorliegenden Bandes ständig unterstützt und gefördert haben.

Bologna, Februar 1966

Luigi Ferdinando Tagliavini

⁸⁵ Diese Übereinstimmung scheint Boetticher entgangen zu sein: in seiner Analyse (vgl. oben Fußnote 19) werden versehentlich als Parallelstellen die Takte 26–34 der ersten Version mit den Takten 48–56 der endgültigen Fassung verglichen und dazu betont, daß Mozart „mit dem einfachen deklamatorischen Prinzip bald gebrochen und klaffende Tonschritte eingestreut [hat], um so die Spannung zu erhöhen“; in Wirklichkeit entsprechen die T. 48–56 (Adagio maestoso-Teil) der zweiten Fassung den T. 57 bis 65 der ersten Fassung völlig, während die T. 26–34 (Allegro-Teil) der ersten Fassung keine Parallelstelle in der zweiten haben.

Act II. Scene XIII.
 (1791)

Famace. *Alleg. Mod. Mos.to.*
 Michèle. 1791

non mequit ad sim. grandioso.

1. *And. Mos.to.*
 2. *Alleg. Mos.to.*
 3. *Alleg. Mos.to.*
 4. *Alleg. Mos.to.*
 5. *Alleg. Mos.to.*
 6. *Alleg. Mos.to.*
 7. *Alleg. Mos.to.*
 8. *Alleg. Mos.to.*
 9. *Alleg. Mos.to.*
 10. *Alleg. Mos.to.*
 11. *Alleg. Mos.to.*
 12. *Alleg. Mos.to.*
 13. *Alleg. Mos.to.*
 14. *Alleg. Mos.to.*
 15. *Alleg. Mos.to.*
 16. *Alleg. Mos.to.*
 17. *Alleg. Mos.to.*
 18. *Alleg. Mos.to.*
 19. *Alleg. Mos.to.*
 20. *Alleg. Mos.to.*
 21. *Alleg. Mos.to.*
 22. *Alleg. Mos.to.*
 23. *Alleg. Mos.to.*
 24. *Alleg. Mos.to.*
 25. *Alleg. Mos.to.*
 26. *Alleg. Mos.to.*
 27. *Alleg. Mos.to.*
 28. *Alleg. Mos.to.*
 29. *Alleg. Mos.to.*
 30. *Alleg. Mos.to.*
 31. *Alleg. Mos.to.*
 32. *Alleg. Mos.to.*
 33. *Alleg. Mos.to.*
 34. *Alleg. Mos.to.*
 35. *Alleg. Mos.to.*
 36. *Alleg. Mos.to.*
 37. *Alleg. Mos.to.*
 38. *Alleg. Mos.to.*
 39. *Alleg. Mos.to.*
 40. *Alleg. Mos.to.*
 41. *Alleg. Mos.to.*
 42. *Alleg. Mos.to.*
 43. *Alleg. Mos.to.*
 44. *Alleg. Mos.to.*
 45. *Alleg. Mos.to.*
 46. *Alleg. Mos.to.*
 47. *Alleg. Mos.to.*
 48. *Alleg. Mos.to.*
 49. *Alleg. Mos.to.*
 50. *Alleg. Mos.to.*
 51. *Alleg. Mos.to.*
 52. *Alleg. Mos.to.*
 53. *Alleg. Mos.to.*
 54. *Alleg. Mos.to.*
 55. *Alleg. Mos.to.*
 56. *Alleg. Mos.to.*
 57. *Alleg. Mos.to.*
 58. *Alleg. Mos.to.*
 59. *Alleg. Mos.to.*
 60. *Alleg. Mos.to.*
 61. *Alleg. Mos.to.*
 62. *Alleg. Mos.to.*
 63. *Alleg. Mos.to.*
 64. *Alleg. Mos.to.*
 65. *Alleg. Mos.to.*
 66. *Alleg. Mos.to.*
 67. *Alleg. Mos.to.*
 68. *Alleg. Mos.to.*
 69. *Alleg. Mos.to.*
 70. *Alleg. Mos.to.*
 71. *Alleg. Mos.to.*
 72. *Alleg. Mos.to.*
 73. *Alleg. Mos.to.*
 74. *Alleg. Mos.to.*
 75. *Alleg. Mos.to.*
 76. *Alleg. Mos.to.*
 77. *Alleg. Mos.to.*
 78. *Alleg. Mos.to.*
 79. *Alleg. Mos.to.*
 80. *Alleg. Mos.to.*
 81. *Alleg. Mos.to.*
 82. *Alleg. Mos.to.*
 83. *Alleg. Mos.to.*
 84. *Alleg. Mos.to.*
 85. *Alleg. Mos.to.*
 86. *Alleg. Mos.to.*
 87. *Alleg. Mos.to.*
 88. *Alleg. Mos.to.*
 89. *Alleg. Mos.to.*
 90. *Alleg. Mos.to.*
 91. *Alleg. Mos.to.*
 92. *Alleg. Mos.to.*
 93. *Alleg. Mos.to.*
 94. *Alleg. Mos.to.*
 95. *Alleg. Mos.to.*
 96. *Alleg. Mos.to.*
 97. *Alleg. Mos.to.*
 98. *Alleg. Mos.to.*
 99. *Alleg. Mos.to.*
 100. *Alleg. Mos.to.*

No. 16
 1791

No. 16 Aria „Son reo; l'error confesso“, ältere Fassung = Anhang Nr. 8; Erste Seite nach dem in der Bibliothèque nationale Paris befindlichen Autograph. Vgl. Seite 309, Takt 1–4.

Recitativo. nihil minus respixit hanc Regem.

Respira all'iu o cor hinc desolata.

Respira all'iu respice o Cond. in Chi.

tate

Il più crudele di tutti i tempi ecco scarsi.

liberamente

Respira all'iu o cor hinc desolata.

Respira all'iu respice o Cond. in Chi.

Recitativo accompagnato „Respira all'iu“ (Atto primo, Scena XIII), zwei fragmentarische Entwürfe = Anhang Nr. 4: Erste Seite nach dem in der Bibliothèque nationale Paris befindlichen Autograph. Vgl. Seite 290, a. und b., Takt 1–11.

Handwritten musical score for "Respira alfin" (Acto primo, Scena XIII). The page contains ten staves of music with various annotations and corrections. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. Some parts are heavily crossed out with black ink.

Annotations and markings on the staves include:

- Staff 1: *167* (written vertically on the left margin)
- Staff 2: *in tempo debito*
- Staff 3: *in offrendo per far*
- Staff 4: *o no;*
- Staff 5: *o no; e sp' un offical misangolato, demochillogigisimario e di p...*
- Staff 6: *man. ambradorio;*
- Staff 7: *the swellampjario;*

Recitativo accompagnato "Respira alfin" (Atto primo, Scena XIII), zwei fragmentarische Entwürfe = Anhang Nr. 4; Zweite Seite nach dem in der Bibliothèque nationale Paris befindlichen Autograph. Vgl. Seite 290–991, b, Takt 12–24.

marchia

99

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "marchia". The score is written on ten staves. The instruments and parts are labeled as follows from top to bottom: Trombe (Trumpets), Timpani, Corni di A (Horns in A), Corno (Horn), Fagotto (Bassoon), Oboe, Violini (Violins), Viola, and Contrabbasso (Double Bass). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The number "99" is written in the upper right corner of the first staff.


No. 7. Marcia: Erste Seite nach der in der Bibliotheca de Ajuda Lissabon befindlichen Partiturbuchschrift. Vgl. Seite 81, Takt 1—5

557 334.

MITRIDATE RE DI PONTO,

DRAMMA PER MUSICA
DA RAPPRESENTARSI
NEL REGIO-DUCAL TEATRO
DI MILANO

Nel Carnovale dell' Anno 1771.
D E D I C A T O
A SUA ALTEZZA SERENISSIMA
I L
DUCA DI MODENA,
REGGIO, MIRANDOLA ec. ec.
AMMINISTRATORE,
E CAPITANO GENERALE
DELLA LOMBARDIA AUSTRIACA
cc. ec.



IN MILANO. (M D C C L I X .)
Nella Stamperia di Giovanni Mombani.
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Mozart Wolfgang Amadeo

PERSONAGGI.

MITRIDATE, Re di Ponto, e d' altri Regni, amante d' Aspasia.
Sig. Cavaliere Gaglietto D' Esteve Virtuoso di Camera di S. A. S. Elettorale di Baviera.
ASPASIA, pronome la sposa di Mitridate, e già dichiarata Regina,
Signora Antonia Bernasconi.
SIFARE, figliuolo di Mitridate, e di Stratonica, amante d' Aspasia,
Sig. Pietro Benedetti, detto Sartorino.
FARNACE, primo figliuolo di Mitridate, amante della medesima,
Sig. Giuseppe Ciognani.
ISMENE, figlia del Re de' Parti, amante di Farnace,
Signora Anna Francesca Varese.
MARZIO, Tribuno Romano, amico di Farnace,
Sig. Gaspere Bassano.
ARBATE, Governatore di Nisaca,
Sig. Pietro Mastiotti.

Compositore della Musica.

Il Sig. Cavaliere Amadeo Wolfgang Mozart, Accademico Filarmonico di Bologna, e Maestro della Musica di Camera di S. A. R. ũna il Principe, ed Arcivescovo di Salisburgo.

ATTO