

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

Bühnenwerke

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.

INHALT

Teilband 1

Zur Edition	VII
Vorwort	IX
Faksimile: Erste Seite des Autographs: Beginn der Overtura	XLIV
Faksimile: Autograph Atto primo, Blatt 91 ^r : Beginn der Scena VII	XLV
Faksimiles: Autograph Atto secondo, Blatt 14(13) ^v und Blatt 15(14) ^r : Aus Recitativo in Scena II	XLVI
Faksimile: Autograph Atto secondo, Blatt 43 ^v : Schluß des Rezitativs vor No. 11	XLVIII
Faksimile: Autograph Atto secondo, Blatt 63 ^v : Schluß des Rezitativs vor No. 12	XLIX
Faksimiles: Autograph Atto terzo, Blatt 23 ^v und Blatt 24 ^r : 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 Galliari: Rovine. <i>Lucio Silla</i> Atto primo, Mutazione 1 / Erstes Bild	LVI
Faksimile: Fabrizio Galliari: 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 Autographie 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: Kirchensonaten (16)
- VII: Ensemblemusik 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 (KV³ bzw. KV^{3a}) sind in Klammern beigelegt; 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 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-Bezeichnung 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.  statt ); 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 ,  etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bögchen 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 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 Mayland 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.“¹

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 fù accordato il mio figlio à scrivere l'opera del Carnevale 1773 [...]“

Anscheinend war die Aufnahme von Mozarts erster Mailänder Oper *Mitridate* KV 87 (74^a) 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 haben², doch war dieser Grad von Einmischung 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 ab³. 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.

¹ 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).

² 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.

³ 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 allogio mobigliato.

Patto che il sudd^o. Sign. Maestro debba trasmettere 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“⁴

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 Opern 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.

⁴ 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 ist⁵, 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 Metastasios: 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 Metastasios 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 Metastasios, 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“ sind⁶. 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

⁵ Exemplar: Library of Congress Washington D.C. (Schatz 11309).

⁶ 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 orchesterbegleitete 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 Operen ab der Mitte des 18. Jahrhunderts⁷. 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“).

⁷ 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 seltenere, 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 s’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 mußte⁸. 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-

kehrt⁹, 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 einzuhalten¹⁰. Für den in aller Eile engagierten Ersatz, Bassano Morgnioni, 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)¹¹.

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

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

⁹ 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.

¹⁰ 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.

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

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 sovranumeraria: 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 übertragen¹². Für Lucio Cinna, ihre (männliche) Rolle in *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 waren¹³, 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 hat¹⁴. 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 Nummern¹⁵, 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 mögen¹⁶.

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:

¹⁴ Zur Turiner Revision von *Lucio Silla* vgl. Bouquet, a.a.O., S. 385, Anmerkung 274 (die Angabe in KV⁶, S. 164, nach der Gamerra sein Libretto für Turin selbst umgearbeitet habe, beruht auf einem Irrtum).

¹⁵ 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).

¹⁶ 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 drammi 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.

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

¹³ 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^{ra}: Suarti, so den 2^{do} Uomo macht, und der ultimo tenore. der Primo Uomo Sgr Rauzzini wird dieser tages erwartet. die de amicis aber wird erst Ende dieses oder anfang kommenden Monats eintreffen. unterdessen hat der Wolf: 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^{ten} act beygesetzt; dann hat er alle Recit: und die overture 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 datiert¹⁷. 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 substanzielle 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 meditazion profonda, e dalla lunga, e gloriosa esperienza dell'unico Maestro dell'Arte, esser deve ad un giovine Autore il maggior d'ogni elogio.“¹⁸

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 Kadenzen 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 herangezogen¹⁹.

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 ein Faszikel normalerweise aus einem großen Bogen Papier, der zur Hälfte gefaltet wurde; eine weitere Faltung ergab dann eine Lage von vier Blättern (= 2 Bifolia)²⁰. 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

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

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

²⁰ 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.

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

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 Rezitativten 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 Kadenzen 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 Rezitativten 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 war²¹.

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

²¹ 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 waren²². 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 Wolfg: 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:^{ra} de Amicis [...] ist auch erst gestern abends späth angelangt, und war von Venedig bis Mayland mit der Post à 6 Pferden 8 täge 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, freülich 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,

²² 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 Salz: läuft hat der Wolf: 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^{ten} erwartet. dann müssen erst 4 Arien für ihn Componiert werden. die Sg^{ra}: de amicis empfiehlt sich euch beyden, sie ist mit ihren 3 Arien, die sie bis dermahlen hat, ganz ausserordent: zu frieden. der Wolf: 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 Partiturskizzen 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 Wolf: 2 Arien für ihn gemacht, und hat ihm noch 2 zu machen [...] dies schreibe ich bey der

Nacht um 11 uhr, da der Wolf: eben die 2^e 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^e 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 Continuo-begleitung) 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 Morgnoni, 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 Orchesterzwischenspiele einzuschalten. Das erste dieser nachträglich komponierten Interludien wurde an das Ende von Cecilios 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 Partiturskizzen 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 Cecilios orchesterbegleitetes Rezitativ in Szene VII gestellt, hat es in keine der vier zeitgenössischen Partiturskizzen 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 Cecilios Rezitativ glatt zu gestalten, zum anderen wurde mit ihm Zeit für den Szenenwechsel von Giunias Räumen zu den unterirdischen Grabstätten gewonnen²³; 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 gewichtiger 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 fummo 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 gescheid, 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

²³ 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 übereinstimmten, 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)²⁴, 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 Orchesterzwischenspiele 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!

²⁴ 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 Celas 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 waren²⁵. 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

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

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 (C), 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 Orchesterzwischenpielen. 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 müßte²⁶. 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 ausgefallen²⁷.

²⁶ 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.

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

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 Orchesterzwischen Spiele 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 Orchesterzwischen Spiele 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 Orchesterzwischen Spiele 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 Zwischen Spielen („invece di animare snerverebbero il recitativo, che diverrebbe un quadro spartito, nascosto e affogato nella cornice“)²⁸. 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 Orchesterzwischen Spiele 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 Akkord-Fortschreitungen, 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 Akkord-Fortschreitungen als außergewöhnliches Mittel angesehen und nur bei bestimmten szenischen Situationen angewandt. In den einfachen Rezitativen des *Lucio Silla* dagegen

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

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 Operauftrag 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 habe²⁹. 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 Ouvertüre

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 Oper 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 frascata* (Premiere: Venedig, November 1774), eine der erfolgreichsten Opern buffe des späteren 18. Jahrhunderts. Während der 1770er Jahre veränderte sich die Struktur der italienischen Opern-Ouvertüre: 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-

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

den³⁰. Und in der Tat ist die Overture zu *La frascata* ein besonders schönes Beispiel für diese neue Disposition.

Im Gegensatz dazu behält die *Lucio Silla*-Overture die dreisätzige 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 Overture 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 Overturen 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.

³⁰ 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-Overture in einem Satz für sich in Anspruch nimmt, so wird er Glucks Einleitungssätze anders eingeordnet haben: Als Hinführungen zu großen Ballettszenen mit

Die Premiere fand jeweils am 26. Dezember statt. Hatte im Jahre 1770 die ganze Besetzung am 12. Dezember schon zwei Rezitativ-Proben und einen Probendurchlauf 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 an³¹. 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^{ten}, 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^{ten} 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 wurden³². 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.

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

³² 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.

„[...] 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 Novemberhälfte die Stadt, begab sich auf seine Landgüter und nahm die besten Orchestermusiker mit³³.

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 Violon, 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 gezählt³⁴. 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

³³ 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 [...]“

³⁴ 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 Partiturskopie 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 waren³⁵.

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*-Partiturskopien bestätigen diese Annahme: Dort ist in einigen Abschnitten zu den Oboen der Vermerk „soli“ hinzugefügt worden³⁶, 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 „Clarineti(e)“ genannt. Obwohl Leopold in seinem Brief von „Clarini“ spricht, verwendet Wolfgang in der *Lucio Silla*-Partitur einen der gebräuchlicheren italienischen Begriffe, nämlich „Trombe lunghe“³⁷, 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.“³⁸

³⁵ 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 ritornelli“, was soviel besagt, daß die Oboen schweigen, wenn die Singstimme einsetzt.

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

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

³⁸ *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 Giovenale 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.“³⁹

c) Die Ballette

Neben der vokalen Darbietung präsentierte jedes große italienische Theater sowohl bei Opernserie als auch bei Komischen Opern Zwischenakt-Ballette. Opernserie 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 Oper⁴⁰.

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 Librettos⁴¹ 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 waren⁴². 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-

³⁹ *Dissertazioni III del P.[adre] D.[on] Giovenale Sacchi Bernabita*, S. 26.

⁴⁰ 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.

⁴¹ Zum Beispiel das Exemplar im Conservatorio di musica „Giuseppe Verdi“ Mailand.

⁴² 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 steht⁴³. 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 ist⁴⁴. Während des Mailänder Aufenthaltes im Winter 1772/73 notierte Mozart auf acht Seiten⁴⁵ 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 1771⁴⁶. 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 hatte⁴⁷.

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 repräsentieren⁴⁸.

Die Musik für das abschließende Ballett nach dem dritten Akt von *Lucio Silla* – im eingefügten Libretto-blatt mit *La Giaccona* betitelt (vgl. das rechte Facsimile 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 Partiturskizzen 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 Chaconne⁴⁹. 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

⁴³ 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.

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

⁴⁵ Aufbewahrt in der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg.

⁴⁶ 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*).

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

⁴⁸ 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).

⁴⁹ 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 Galliari: Fabrizio, Bernardino und Giovanni Antonio Galliari 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 Galliari-Brüder sind ohne die ästhetischen Ansichten der Metastasio-Zeit nicht zu denken. Deshalb verloren die Kennzeichen ihres Stils, ausführlich dargestellt von Mercedes Viale-Ferrero⁵⁰, 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 Galliari, 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 werden⁵¹. 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 Galliari 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 Galliari's 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

⁵⁰ *La scenografia del '700 e i Fratelli Galliari*, Turin 1963.

⁵¹ 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.

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 gemeiniglich *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 geendiget 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 ansehnlichen Publico zu zeigen. Die beängstigten Singenden Personen musten 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 Gedancken, 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 Karnevalssaison 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 Karnevalssaison eine eher schlechte Aufnahme gefunden hätte. Aber in Leopolds Brief vom 16. Januar heißt es dann:

„die opera des Wolfg: 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^{te} opera den 23^{ten} 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^{te} opera erst gegen den 30^{ten} 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 welche müssen morgen bey Theatern den producirt wird.*“ Das Werk, „*Exsultate, jubilate*“ KV 165 (158^a), 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^b)⁵².

⁵² 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. 1: *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^d (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 enthalten. 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 1772⁵³. 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 (florenz) 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 (florenz) abgeschickt worden. S^r: 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 florenz habe Nachricht, das der Großherzog: mein Schreiben erhalten), solches in überlegung genommen, (und uns Nachricht) geben wird, wir sind noch (in guter hofnung).“

Erst am 23. Januar deutet Leopold dann an, daß die Partitur nach Florenz abgeschickt worden sei („(ich habe dem grosherzog nach florenz 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 florenz anzukommen seie). nun mache mir noch Hofnung, daß er uns (wenigstens recommandirn 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*), 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).

⁵³ 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 Wolfgangs Autograph:

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

Partiturnkopien 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 ist⁵⁴. 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 Partiturnkopien 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 Wolfgang's 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 Partiturnkopien 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.

⁵⁴ 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 Instrumente⁵⁵

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 „*sol*“ solche Verdopplung verbietet (vgl. dazu weiter oben den Abschnitt *Das Orchester* in Kapitel C und weiter unten die *Speziellen Bemerkungen* in diesem Kapitel).

⁵⁵ 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^b 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 Opernorchestern 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

worden⁵⁶ (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, vorherrschen⁵⁷. 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 Opernaufführung 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 hat⁵⁸; 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 Mancini⁵⁹, aber auch solchen von Pier

⁵⁶ 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.

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

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

⁵⁹ In: *Pensieri e riflessioni pratiche sul canto figurato*, Wien 1774.

Francesco Tosi⁶⁰; 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 worden⁶¹ – 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 preparar 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 ausgezeichneten 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. 65 f., 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 Figurationen 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 vorbehalten⁶². Da es nicht möglich war, den kleinen

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

⁶¹ 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.

⁶² 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 Takteils⁶³.

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. 35ff. und T. 100ff.), 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 Tempovorzeichnungen waren im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts noch gebräuchlich; aus ihnen können die richtigen Verhältnisse abgeleitet werden: So stehen die *Alla breve*-Abschnitte (♩) in langsamem Tempo aus den Nummern 4 und 6 zu den Allegro-Teilen dersel-

ben Sätze (♩) im Verhältnis 2:1 (was bedeutet: $\text{♩} = \text{♩}$). 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 ♩ mit dem von ihnen eingerahmten kurzen Allegro im $\frac{3}{4}$ -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 ♩) 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. 17ff., T. 49ff. 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 Partiturskizzen einen Hinweis auf die Mitwirkung der Trompeten.

Da sich diese erste, noch dazu einer Sekundärpartie zugedachte 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 *Dal segno*-Hinweis läßt eine Kürzung der Wiederholung um mehr als die Hälfte zu. Dieses alternative *Dal segno*, in unserer Ausgabe durch **Vi-de** gekennzeichnet (S. 47 und S. 54), scheint in keiner der zeitgenös-

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

sischen Partiturnkopien 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 Partiturnkopien (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 Partiturnkopien 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 Hörner⁶⁴ 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 Partiturnkopien 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 stammen⁶⁵. Der italienische Text zu dieser ersten Schlußversion (vgl. den

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

⁶⁵ 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 Version⁶⁶, 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 nimmt⁶⁷, 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 Partiturnkopien 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 Partiturnkopie 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 Zweiunddreißigstel-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 Schlußtakte (vgl. den Kritischen Bericht), die ursprünglich

⁶⁶ Zu beiden Versionen vgl. die Faksimiles auf S. XLVII f.

⁶⁷ 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“ auf⁶⁸, 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 II⁶⁹

TELEMACO

lo co - no - sco, e lo so, ne in -

gra - to io so - no.

Sowohl die „Cadenza tronca“ als auch ihre typische, von Acciaccaturen 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.

⁶⁸ 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.

⁶⁹ 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 V⁷⁰

DANO

Ah! l'in - no - cen - te ge - lo de' no - stri

cuo - ri og - gi se - con - di il cie - lo.

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 Handlungsablaufs 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. 95⁷¹

e son la - men - ti, son la - men - ti.

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

⁷⁰ Quelle: Partiturskopie 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.

⁷¹ 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 Partitürkopien 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.).⁷² 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 Partitürkopien (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 Partitürkopien nur Streicherbegleitung überliefern und alle drei keine Trompeten vorschreiben.

⁷² 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 Partitürkopien 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 Orchesterzwischenspiel 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 Heartz (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 Partiturskopie 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 Partiturskopien 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. *Overture*

Violini

Viola

Oboe

Corni

Trombe

Fagotti

Bassi

Indente. // Cecilio Solo! Scena VII.

terio magnifico alquanto oscuro, che corrisponde a dei
settecento, in cui si alzano i sentieri monumentali degli Em-
pi Romani.

16

Andante. // Cecilio Solo / Scena VII.

*Atto magnifico alquanto oscuro, che corrisponde a un
sottarmento in cui si alzano i sentieri. Monumento degli
dei Roma.*

91

Andante.

Andante.

Andante.

Handwritten musical score for a vocal part, likely a soprano or alto, with lyrics in Italian. The score is written on ten staves, with lyrics in Italian below the notes. The lyrics are:

«un'bor in questo dì mia sposa giunia sarò.
 giunia tua sposa? il come non rice-
 car. Ah! baci che pagio sia -
 perché l'arcammi celi, e pardi non ischiarì un
 favellarsi oscur? il mio silenzio or non ti
 spiaccia, e m'odi.
 Te per sposa di cima in questo giorno io bramo.
 Oh me! te
 lice! / Odi degio, u' d'otta e ogni tristo pensier vada lontano.
 Annon mi si cindale in vano.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written in a cursive hand, and the score is signed "Celia." at the end.

14

= lica: lascia, ah lascia, ch' à cima tuo fido amico io rechi così la tua novella,
 il bello mio gli sveli alfin, ch' ei solo è il mio tesoro, e che oggiam l'adorai, come l'a-
 zio.
 Ad affrettar vi via in campidoglio la nobil fida impresa, e la, si discosa
 arte s'adopri onde la mia nemica al talamo mi segua. Ah si conosco che dogmi nero io
 deggio il profuso acquisto della sua mano. rimorzi miei vi ridotta in seno.
 segue
 l'aria
 in s'illa.

Andante

Andante

Allegro

Donna, dille, che se m'è fido serbiamien ne suoi gremi.

Vergine alla spina

Gracis non mankeret, the timoroso meno il genocidio e immergato

sai che timor so meno il genocidio e immergato

Autograph Atto secondo, Blatt 63: Schluß des Rezitativs vor No. 12. Vgl. Seite 268, Takt 10 (2. Hälfte) bis Takt 11, und Vorwort.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'. The handwriting is in ink on aged paper.



Autograph Atto terzo, Blatt 23^v und Blatt 24^r; Aus No. 20, Aria „De' più superbi il core“. Vgl. Seite 404–405, Takt 114–123, und Vorwort.

Pupille amate
 non laggi = mate
 moviv mi fate
 moviv mi fate
 moviv mi fate
 moviv mi fate
 moviv mi fate
 moviv mi fate
 moviv mi fate
 moviv mi fate

Partiturnkopie Turin (Accademia filarmonica / Circolo Società del Whist): Eine Seite aus No. 21, Aria „Pupille amate“; vgl. Seite 422–423, Takt 83–95 (Dynamik in Takt 84–90 von der Hand Mozarts).

Handwritten musical score for a vocal part, likely from a Mozart opera. The score is written on ten staves. The first four staves show a vocal line with lyrics in Italian: "tretto m'affretto m'affretto à seguir m'affretto à seguir m'affretto à seguir". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "cresc." and "p.". The staves are numbered 1 through 10 at the bottom.

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

FERDINANDO

Tenente Reale d' Ungheria, e Romania, Arciduca d' Austria,
Duca di Borgogna, e di Lorena ec., Capitano Generale
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.

ATTORI.

LUCIO SILLA Ditatore.

Il Sig. Baffano Morguani.

GIUNIA Figlia di Cajo Mario, e po-
messa Spola di

La Signora Anna de Amicis Bonafantini.

CECILIO Senatore profcritto.

Il Sig. Venanzio Ranzani.

LUCIO CINNA Patrizio Romano amico
di Cecilio, e nemico occulto di Lucio
Silla.

La Signora Felicia Suardi.

CELIA Sorella di Lucio Silla.

La Signora Danella Menni.

AUFIDIO Tribuno Amico di Lucio Silla.

Il Sig. Giuseppe Onofrio.

Guardie.

Senatori.

Nobili.

Soldati.

Popolo.

Donzelle.

La Poesia è del Sig. De Gamara Poeta.
del Regio-Ducal Teatro.

Compositore della Musica.

Il Sig. Cavaliere Amadeo Wolfgang Mo-
zart Accademico Filarmonico di Bo'o-
gna, e di Verona, e Maestro della
Musica di Camera di S. A. Reverendissima
l'Arcivescovo, e Principe di Salisburgo.

Inventori, e Pittori delle Scene.

Li Signori Fratelli Galliani.

Inventori degli Abiti.

Li SS. Francesco Motta, e Gio. Mezza.

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

Compositori, e Direttori de' Balli.

DEL PALMO, E TERZO

Il Sig. CARLO LE PICCQ, all'attuale Servizio di Sua Maestà il Re di Polonia.

DEL SECONDO

Il Sig. GIUSEPPE SALAMONT, detto di Negromanzia, e seguiti da' seguenti:

PRIMI BALLERINI SEINF
Sig. Carlo Le Picq suddetto. Signora Anna Bionni all'attuale Servizio di S. M. il Re di Polonia.

PRIMI BALLERINI GROTTESCHI
Sig. Riccardo Bick. Signora Elisabetta Morelli. Domenico Morelli.

BALLERINI DI MEZZO CARATTERE
Sig. Francesco Clerico. Signora Patrizia Calabini. Luigi Centigalli.

ALTRI BALLERINI
Signori
Antonio Braghese.
Gregorio Iaria Maria.
Giuseppe Baderelli.
Gio. Battista Bosforini.
Vincenzo Bardella.
Francesco Sedici.
Gio. Battista Almi.
Carlo Malacida.
Carlo Adoni.
Luigi Letti.
Signora
Cristina Colomati.
Anna Bionfanti.
Ada Terzi.
Angiola Galadati.
Rosa Vignani.
Rosa Palmieri.
Antonio Cipollini.
German Moserud.
Maria Adreola-Gesini.
Margherita Valtellina.
Maria Scala.
Margherita Geronzi.

FUORI DEI CONCERTI
Sig. Giuseppe Salamont suddetto. Signora Maria Calabini.

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.

Lungo Sepolcrale molto oscuro con i monumenti degl' Eroi di Roma.

ATTO SECONDO.

Portico fregiato di militari trofei. Orti pendili. Campidoglio.

ATTO TERZO.

Atvio, che introduce alle Carceri. Salone.

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






Fabrizio Galliani: Sepolcri. Lucio Silla Atto primo, Mutazione 3 / Drittes Bild (Pinacoteca di Brera Mailand, Album K.I.17, Blatt 41).

Lucio Silla

DRAMMA PER MUSICA IN DREI AKTEN
TEXT VON
GIOVANNI DE GAMERRA
KV 135

Komponiert in Salzburg und Mailand, Herbst 1772
Erste Aufführung: Mailand, 26. Dezember 1772

PERSONEN

Lucio Silla, dittatore	Tenor	
Giunia, figlia di Cajo Mario e promessa sposa di Cecilio, senatore proscritto	Sopran	} 
Lucio Cinna, patrizio romano, amico di Cecilio e nemico occulto di Lucio Silla	Sopran	
Celia, sorella di Lucio Silla	Sopran	
Aufidio, tribuno, amico di Lucio Silla	Tenor	
Guardie, senatori, nobili, soldati, popolo, donzelle		

ORCHESTERBESETZUNG

2 Flauti, 2 Oboi, 2 Fagotti; 2 Corni, 2 Trombe; Timpani; Archi.
 Continuo in den Rezitativen: Cembalo, Violoncello (Kontrabaß).

VERZEICHNIS DER SZENEN UND NUMMERN

Overtura	5	No. 9 Aria Quest'improvviso tremito (Cecilio)	217	
Atto primo				
SCENA I				
Recitativo Oh Ciel! l'amico Cinna (Cecilio, Cinna)	25	SCENA IV		
No. 1 Aria Vieni ov'amor t'invita (Cinna)	31	Recitativo Ah sì, s'affretti il colpo (Cinna, Celia)	227	
SCENA II				
Recitativo Dunque sperar poss'io (Cecilio)	59	No. 10 Aria [Cavatina] Se il labbro timido (Celia)	229	
No. 2 Aria Il tenero momento (Cecilio)	62	SCENA V		
SCENA III				
Recitativo A te dell'amor mio (Silla, Celia, Aufidio)	80	Recitativo Di piegarsi capace (Cinna, Giunia)	237	
No. 3 Aria Se lusinghiera speme (Celia)	84	No. 11 Aria Ah se il crudel periglio (Giunia)	244	
SCENA IV				
Recitativo Signor, duolmi vederti (Aufidio, Silla)	92	SCENA VI		
SCENA V				
Recitativo Sempre dovrò vederti (Silla, Giunia)	94	Recitativo Ah sì, scuotasi omai (Cinna)	268	
No. 4 Aria Dalla sponda tenebrosa (Giunia)	99	No. 12 Aria Nel fortunato istante (Cinna)	269	
SCENA VI				
Recitativo E tollerare io posso (Silla)	117	SCENA VII		
No. 5 Aria Il desio di vendetta e di morte (Silla)	120	Recitativo Signor, a' cenni tuoi (Aufidio, Silla)	279	
SCENA VII				
Recitativo Morte, morte fatal (Cecilio)	139	SCENA VIII		
SCENA VIII-IX				
No. 6 Coro Fuor di queste urne dolenti (Coro) – O del padre ombra diletta (Giunia)	147	Recitativo Silla? L'odioso aspetto (Giunia, Silla)	281	
Recitativo Se l'empio Silla, o padre (Giunia, Cecilio)	159	No. 13 Aria D'ogni pietà mi spoglio (Silla)	283	
No. 7 Duetto D'Eliso in sen m'attendi (Giunia, Cecilio)	162	SCENA IX		
SCENA VII				
Recitativo Che intesi eterni Dei? (Giunia, Cecilio)				291
No. 14 Aria Ah se a morir mi chiama (Cecilio)				299
SCENA X				
Recitativo Perché mi balzi in seno (Giunia, Celia)				311
No. 15 Aria Quando sugl'arsi campi (Celia)				313
SCENA XI				
Recitativo In un istante oh come s'accrebbe il mio timor! (Giunia)				329
No. 16 Aria Parto, m'affretto (Giunia)				333
SCENA XII				
No. 17 Coro Se gloria il crin ti cinse				343
Recitativo Padri coscritti io, che pugnai per Roma (Silla, Giunia, Aufidio)				351
SCENA XIII				
Recitativo Sposa, ah no, non temer (Cecilio, Silla, Giunia, Aufidio)				354
SCENA XIV				
Recitativo Come? D'un ferro armato (Silla, Cinna, Giunia)				355
No. 18 Terzetto Quell'orgoglioso sdegno (Giunia, Cecilio, Silla)				358
Atto secondo				
SCENA I				
Recitativo Tel predissi, o signor (Aufidio, Silla)	179			
No. 8 Aria Guerrier, che d'un acciaio (Aufidio)	184			
SCENA II				
Recitativo Ah no, mai non credea (Silla, Celia)	203			
SCENA III				
Recitativo Qual furor ti trasporta? (Cinna, Cecilio)	206			

Atto terzo		
SCENA I		
Recitativo Ah sì tu solo, amico (Cinna, Cecilio, Celia)	371	
No. 19 Aria [Cavatina] Strider sento la procella (Celia)	375	
SCENA II		
Recitativo Forse tu credi, amico (Cecilio, Cinna)	389	
No. 20 Aria De' più superbi il core (Cinna)	392	
SCENA III		
Recitativo Ah no, che 'l fato estremo (Cecilio, Giunia)	415	
SCENA IV		
Recitativo Tosto seguir tu dei (Aufidio, Giunia, Cecilio)	417	
No. 21 Aria Pupille amate (Cecilio)	419	
SCENA V		
Recitativo Sposo . . . mia vita . . . (Giunia)	424	
No. 22 Aria Fra i pensier più funesti di morte (Giunia)	430	
SCENA VI		
Recitativo Celia, Cinna non più (Silla, Cinna, Celia)	439	
SCENA VII		
Recitativo Anima vil, da Giunia che pretendi? (Giunia, Silla)	442	
SCENA ULTIMA		
Recitativo Lo sposo mio? (Giunia, Cinna, Celia, Cecilio, Silla, Aufidio)	443	
No. 23 Finale col Coro [Ciaccona] Il gran Silla che a Roma in seno (Giunia, Cecilio, Cinna, [Celia,] Silla, [Aufidio,] Coro)	450	

Overtura

Molto allegro

Oboe I, II *)

Corno I, II in Re/D

Tromba I, II in Re/D *)

Timpani in Re-La/D-A

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso *)

*) Im Autograph „Trombe lunghe“; vgl. Vorwort.

*) Flöten bzw. Fagott ad libitum; vgl. Vorwort.

12

17

*1 T. 17 und 18, Viola: Im Autograph jeweils irrtümlich(?) cis' statt e'; vgl. jedoch T. 13.

23 Oboe I

Oboe II

tr tr tr tr

30 Oboe I, II

p

p

p

p

p

simile

36

pp

pp

pp

pp

42

p

crescendo

f

crescendo

f

crescendo

crescendo

crescendo

f

tr

tr

48

54

tr

p

a 2

f

The image shows a musical score for a piano and voice piece, spanning measures 48 to 54. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system (measures 48-53) features a vocal line with a trill (tr) in measure 51 and piano dynamics (*p*). The piano accompaniment includes a right hand with chords and a left hand with a steady eighth-note pattern. The second system (measures 54-59) continues the vocal line with a second trill (tr) in measure 57 and piano dynamics (*p*). The piano accompaniment features a right hand with chords and a left hand with a steady eighth-note pattern. The score is marked with a double bar line between measures 53 and 54.

This musical score page contains measures 60 through 66 of a piece in D major. The notation is arranged in two systems, each with five staves. The first system (measures 60-65) features a complex texture with multiple melodic lines in the upper staves and a more active bass line. Measure 60 is marked with a forte 'f' and a first ending bracket 'a 2'. Measures 61-65 include various dynamics such as piano ('p') and trills ('tr'). The second system (measures 66-71) continues the piece, with measure 66 marked with a forte 'f' and a first ending bracket 'a 2'. Measures 67-71 show a variety of musical textures, including sustained chords in the upper staves and moving lines in the lower staves. The score concludes with a double bar line at the end of measure 71.

[illegible]

The image displays a musical score for a piano and violin/viola ensemble. The score is divided into two systems, measures 81-85 and 86-90. The key signature is D major (two sharps). The piano part is written for four staves (treble and bass clefs on both sides). The violin/viola part is written for two staves (treble and bass clefs). The tempo is marked 'a 2' (allegretto). The dynamics are marked 'f' (forte). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and ties. A double bar line is present between measures 85 and 86.

81 *a 2*
f

86

91

98

simile

105

112

tr

p

p

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

Andante

Oboe I, II *)

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso *)

7

15

The musical score is for a string quartet and oboes. It is in D major (two sharps) and 2/4 time. The tempo is Andante. The score consists of five staves: Oboe I, II; Violino I; Violino II; Viola; and Violoncello e Basso. The music includes various dynamics (p, f, fp) and trills (tr). Measure 7 is marked with a '7' and measure 15 with a '15'. The score ends with a double bar line and repeat dots.

*) Flöten bzw. Fagott ad libitum.

The musical score is divided into four systems, each containing a piano (p) and violin (v) part. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 22-26):** The piano part features trills (tr) and triplets (3) with dynamics *f* and *p*. The violin part has a melodic line with a crescendo and dynamics *f* and *p*. The word *p sempre* is written above the violin staff.
- System 2 (Measures 27-32):** The piano part has a dense texture of sixteenth notes with dynamics *f* and *p*. The violin part has a melodic line with a crescendo and dynamics *f* and *p*. The word *simile* is written above the violin staff.
- System 3 (Measures 33-37):** The piano part has a dense texture of sixteenth notes with dynamics *f* and *p*. The violin part has a melodic line with a crescendo and dynamics *f* and *p*. The word *simile* is written above the violin staff.
- System 4 (Measures 38-42):** The piano part has a dense texture of sixteenth notes with dynamics *f* and *p*. The violin part has a melodic line with a crescendo and dynamics *f* and *p*. The word *simile* is written above the violin staff.

* T. 23, Viola: vg1. T. 55.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Molto allegro

Oboe I, II *)

Corno I, II in Re/D

Tromba I, II in Re/D*)

Timpani in Re-La/D-A

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso *)

9

*) Im Autograph „Trombe lunghe“.

+) Flöten bzw. Fagott ad libitum.

++) Zur Sonderdynamik der Viola in den Takten 17 ff., 49 ff., 64 ff. und 96 ff. vgl. Vorwort.

18

Musical score for measures 18-28. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a busy right hand with eighth and sixteenth notes, and a left hand with a steady eighth-note bass line. The vocal line enters in measure 18 with a half note G, followed by eighth-note patterns. The system ends with a double bar line.

29

Musical score for measures 29-38. The score continues in G major and 4/4 time. The piano accompaniment becomes more complex, with the right hand playing rapid sixteenth-note passages starting in measure 29. The vocal line continues with eighth-note patterns. The system ends with a double bar line.

39

48

49

58

57 Oboe I

Oboe II

f *p* *mezzo f*

68 Oboe I, II

p *tr*

79

ff

tr

tr

ff

ff

88

ff

ff

ff

ff

ff

*¹) T. 79, Oboe II, Violine II und Violoncello/Baß, 2. Achtel: So im Autograph; zur Vermeidung der Oktavparallelen wird empfohlen, in Oboe II und Violine II e''(e) statt cis'' (cis') zu spielen.

97

a 2

107

f

ATTO PRIMO

Solitario recinto sparso di molti alberi con rovine d'edifici diroccati. Riva del Tevere.
In distanza veduta del Monte Quirinale con piccolo tempio in cima.

Scena I

CECILIO, indi CINNA.

Recitativo

CECILIO
CINNA

Oh Ciel! l'a-mi-co Cin-na qui at-ten-do in-van. L'im-pa-zien-za

Continuo*)
(Cembalo, Violoncello)

4

mi-a cre-sce nel suo ri-tar-do. Oh co-me mai è pe-no-so o-gn'i-

7

stan-te al cor u-man, se pen-do fra la spe-me, e il ti-mor. I dub-bi mie-i...

10

ma non m'in-gan-no. Ei vien. Lo-de-a-gli De-i. CINNA
Ce-ci-li-o, oh con qual

*) Zur Continuo-Aussetzung und zur Mitwirkung von Violoncello und Kontrabaß in den Secchi (Recitativi semplici) sowie zur gelegentlichen Mitwirkung eines Tasteninstrumentes in den Accompagnati (Recitativi obbligati) und in den geschlossenen Nummern vgl. Vorwort.

**) Zu den Herausgeber-Vorschlägen für die Ausführung von Appoggiaturen vgl. Vorwort.

13

gio - ia pur ti ri - veg - gio! Ah la - scia, che un pe - gno io t'of - fra or che son lie - to ap - pie - no d'a - mi -

16

CECILIO

sta - de, e d'af - fet - to in que - sto se - no. Quan - to la tua ve - nu - ta ac - ce - le - rò coi

19

vo - ti l'in - quie - ta al - ma mi - a. Quai non pro - dus - se la tua tar - dan - za in

22

le - i sma - ni - e, e spa - ven - ti, e qua - li im - ma - gi - ni fu - ne - ste s'af - fo - la - ro al pen -

25

CINNA

sier. L'al - ma a - gi - ta - ta s'af - fan - na, si con - fon - de... Il mio ri - tar - do al - to mo - ti - vo a -

28

CECILIO

scon - de. Tut - to da me sa - pra - i. Deh non t'of - fen - da l'im - pa - zien - za mi - a...

31

Giu-nia... la ca-ra, la fi-da spo-sa è sem-pre tut-ta a-mor, tut-ta fè? Quei dol-ci af-

8

34

fet-ti, che un tem-po a me giu-rò, ram-men-ta a-des-so? È il suo te-ne-ro co-re an-che l'i-

37

CINNA CECILIO

stes-so? El-la e-stin-to ti pian-ge... Ah co-me... ah dim-mi... dim-mi: e

40

CINNA

chi tal men-zo-gna o-sò d'im-ma-gi-nar? L'ar-te di Sil-la per tri-on-far del di lei fi-do a-

43

CECILIO (fin atto di partire*) CINNA

mo-re. A con-so-lar si vo-li il suo do-lo-re. Deh t'ar-re-sta, e non

46

sai, che il tuo ri-tor-no è co-sì gran-de-lit-to, che gui-da a mor-te un cit-ta-din pro-

*) Zur typographischen Kennzeichnung der szenischen Anweisungen vgl. Vorwort.

49 CECILIO

scrit - to? Per ser - bar - mi u - na vi - ta, ch'ò - dio sen - za di le - i, dun - que la - sciar po -

52 CINNA

trei la spo - sa in pre - da a un in - giu - sto, a un cru - del? M'a - scol - ta. E do - ve di ri - ve - der tu

55 CECILIO

spe - ri la tua Giu - nia fe - del? nel pro - prio tet - to Sil - la la tras - se... E Cin - na o - zio - so spet - ta - tor sof -

58 CINNA

fri? Che mai so - lo ten - tar po - te - a? Pur trop - po è va - no il con - tra - star con chi ha la

61 CECILIO

for - za in ma - no. Dun - que ne - mi - ci De - i di ri - ve - der la spo - sa più spe -

64 CINNA [lun - gi da]

rar non pos - s'i - o? M'o - di: non lun - gi da que - sta i - gno - ta par - te il ta - ci - to re -

67 CECILIO

cin - to er - ge - si al Ciel, che nel - le cu - pe so - glie de' tra - pas - sa - tie - ro - i le tom - be ac - co - glie. Che far deg -

70 CINNA CECILIO

g'i - o? Pas - sar - vi per quel sen - tie - ro a - sco - so, che fra l'am - pie ro - vi - ne a lui ne gui - da. E co -

73 CINNA

là che spe - rar? Sai che con - fi - na col pa - la - gio di Sil - la. In lui so - ven - te da

76

fi - di suoi se - gui - ta fra'l di Giu - nia vi scen - de. I - vi do - len - te

79

al - la me-st'ur-na ac-can-to del ge-ni-tor, la suol ba-gnar di pian-to. Sor-pren-der-la po -

82

tra - i. Po-trai nel se - no far - le de-star la spe-me, che già s'e - stin-se, e con-so-lar - vi in -

85

CECILIO CINNA

sie-me. Oh me be - a - to! Al-tro-ve co' mol-ti a - mi-ci in tua di-fe-sa u -

88

ni - ti frat-tan-to io ve-glie - rò. Spe-ra. Gli De-i og-gi ren-der sa -

91

pran do-po-u-na lun-ga vil ser-vi-tù pe-no-sa la li-ber-tà a Ro-ma, a te la spo-sa.

Nº 1 Aria

Allegro

Oboe I, II *) *f*
Corno I, II in Si♭/B **) *f*
Tromba I, II in Si♭/B **) *f*
Violino I *f*
Violino II *f*
Viola *f*
CINNA
Violoncello e Basso *) *f*

*) Vgl. Vorwort.

**) Im Autograph „Trombe lunghe“.

*) Flöten bzw. Fagott ad libitum.

This musical score page contains measures 11 through 15. It is written for a piano and a voice part. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The piano part consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single treble staff. The voice part is a single treble staff. Measure 11 begins with a vocal line featuring a long, sweeping melisma over a whole note chord. The piano accompaniment includes a steady eighth-note bass line in the bass staff and various textures in the upper staves, including sixteenth-note runs and chords. Measure 15 includes a piano (p) dynamic marking in the vocal line and the piano accompaniment.

11

15

p

p

p

20 *Oboe I*
Oboe II

p *f* *p* *f*

25 *Oboe I, II*

The musical score is for Oboe I and Oboe II. It begins at measure 20 with a double bar line. The key signature is one flat (F major or D minor). The time signature is 4/4. The first system (measures 20-24) shows Oboe I and Oboe II playing a melody. Oboe I starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Oboe II starts with a half note F4, followed by quarter notes G4, A4, and B4. The melody continues with eighth and sixteenth notes. Dynamics are marked *p* (piano) and *f* (forte). The second system (measures 25-29) shows Oboe I and Oboe II playing a melody. Oboe I starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Oboe II starts with a half note F4, followed by quarter notes G4, A4, and B4. The melody continues with eighth and sixteenth notes. Dynamics are marked *p* (piano) and *f* (forte). The score includes a double bar line at measure 25.

30

Vie - ni, vie - ni o - v'a - mor - t'in - vi - ta,

34

vie - ni, che già mi sen - to,

39

vie - ni, che già mi sen - to

44

del tuo vi-cin con - ten - to, del tuo vi-cin con - ten - to gli al - - ti pre - sa - - gi in

50

54

sen, gli al - ti pre - sa -

f *p* *f* *p* *f* *p*

p

The musical score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 50 through 53, and the second system contains measures 54 through 57. The vocal line begins in measure 50 with a melodic phrase, followed by a rest in measure 51. In measure 52, the vocal line enters with the lyrics "sen, gli al - ti pre - sa -". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano). The score concludes in measure 57 with a final chord.

58

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

- gi in sen. Vie - ni,

63

p

p

f *p*

f *p*

f *p*

vie-ni o-v'a-mor t'in - vi - ta, vie - ni, che già mi sen - to del tuo vi - cin con - ten - to.

69

glial - ti pre - sa - gi in sen - - - - - glial - - - ti pre - - -

73

sa - - - - - gi in sen.

f p f p f p f p

f f f

f

tr

The image displays two systems of musical notation. The first system, measures 78-82, features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a rhythmic bass line. The second system, measures 83-87, includes a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a rhythmic bass line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

78

83

a 2

a 2

87

Vie - ni, vie-ni o-và-mor t'in-vi-ta, vie - ni,

93

vie - ni, che già mi sen-to del tuo vi-cin con-ten-to, del tuo vi-cin con-

98

ten - to gli al - ti pre - sa - - gi in sen, gli al - ti pre -

103

sa -

107

- gi in sen.

112

Vie - ni, vie-nio-và-mor t'in - vi - ta, vie - ni, che già mi sen-to del tuo vi-cin con -

118

*)

ten - to — gli al - ti pre - sa - gi in sen — gli al - ti pre -

*)

123

sa - gi in sen, gli al - ti pre - sa - gi in

tr

*) Zu einer Korrektur der Takte 119 f. vgl. Krit. Bericht.

**) T. 129, Singstimme: Hier ist eine Kadenz zu singen.

This musical score page contains measures 130 through 135. It is written for a multi-staff ensemble, including vocal parts and piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measures 130-134 are grouped by a brace on the left. Measure 135 begins a new section, indicated by a double bar line and a repeat sign. The piano part features complex textures with sixteenth-note runs and chords. The vocal parts have various melodic lines, some with slurs and ties. A 'sen.' marking is present in measure 130. The bottom staff is a single melodic line, likely for a cello or bass.

130

sen.

135

140

Non è sem-pre il mar cruc - cio - so, non è sem - pre il Ciel tur - ba - to,

145

non è sem - pre, non è sem-pre il mar cruc - cio - so, il Ciel tur - ba - to,

150

ri - - - deal - fin

156

lie-to e pla - ca - to fra la cal - ma, fra la cal-ma ed il se - ren,

* T. 158, Violine II, vorletzte Note: So im Autograph; vgl. jedoch T. 161.

162

ri - de lie - to e pla - ca - to fra la cal - ma ed il se - ren.

167

Vi-')

*) - de: T. 229; vgl. Vorwort.

172

Vie - ni, vie - ni o - v'a - mor - t'in - vi - ta,

176

vie - ni, che già mi sen - to,

181

vie - ni, che già mi sen - to

186

del tuo vi-cin con - ten - to, del tuo vi-cin con - ten - to gli al - - ti pre - sa - - gi in

192

sen, gli al - ti pre - sa -

196

200

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

- gi in sen. Vie - ni,

205

p

p

f *p*

f *p*

vie-ni o v'a-mor t'in - vi - ta, vie - ni, che già mi sen - to del tuo vi - cin con - ten - to

211

glial - ti pre - sa - gi in sen - gli al - ti pre -

215

sa - gi in sen -

220

225

225

230

229

Vie - ni, vie-ni o-v'a-mor t'in-vi - ta, vie - ni,

235

vie - ni, che già mi sen - to del tuo vi - cin con - ten - to, del tuo vi - cin con-

240

ten - to gli al - ti pre - sa - - gi in sen, gli al - ti pre -

245

sa -

249

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

- gi in sen.

254

p

p

Vie - ni, vie-nio.và-mor f'in - vi - ta, vie - ni, che già mi sen-to del tuo vi-cin con-

260

ten - to — gli al - ti pre - sa - gi in sen — , gli al - - ti pre -

265

sa - - - gi in sen, gli al - ti pre - sa - gi in

*) T. 271, Singstimme: Hier ist eine Kadenz zu singen.

272

[partel]
sen.

277

Scena II
CECILIO solo.

Recitativo

Violino I

Violino II

Viola I, II

CECILIO

Violoncello e Basso
(Continuo: Cembalo, Violoncello)*

Dun-que spe - rar pos - s'è - o di pa - scer gl'oc - chi mie - i nel dol - ce i - do - lo

Andante

p *crescendo* *f*

p *crescendo* *f*

p *crescendo* *f*

p *crescendo* *f*

mi - o? Già mi fi - gu - ro la sua sor - pre - sa il suo pia -

Allegro

cer.

*) Vgl. Vorwort.

Andantino

11

Già sen - to suo - nar - mi in - tor - noi no - mi di mio spo - so, mia vi - ta,

14

Il cor nel se - no col pal - pi - tar mi par - la de' te - ne - ri tra -

17

Allegro

spor - ti e mi pre - di - ce... oh Ciel! sol fra me stes - so qui di gio - ia de -

20

li-ro, e non m'af-fret-to la spo-sa ad ab-brac-ciar?

23

Ah for-se a-des-so sul mo-rir mio de-lu-sa pri-va d'o-gni spe-ran-za, e di con-

26

Adagio

si-glio la-gri-me, la-gri-me di do-lor ver-sa dal ci-glio.

*1) Zu zwei im Autograph nach T. 27 gestrichenen Takten (ursprünglicher Schluß) vgl. Vorwort und Krit. Bericht.

Nº 2 Aria

Allegro aperto

*Oboe I, II **

Corno I, II in Fa / F

Violino I

Violino II

Viola

CECILIO

*Violoncello e Basso **

The first system of the musical score for 'Nº 2 Aria' (Allegro aperto) features six staves. The Oboe I, II and Horn I, II in F staves begin with a half rest followed by a half note G4. The Violino I staff starts with a half note G4. The Violino II staff has a continuous eighth-note pattern starting on G4. The Viola staff has a continuous eighth-note pattern starting on E3. The CECILIO (Soprano) staff is empty. The Violoncello e Basso staff has a continuous eighth-note pattern starting on G2. All parts are marked with a forte (f) dynamic.

The second system of the musical score continues the first system. The Oboe I, II staff has a half note G4 followed by a half note A4. The Horn I, II in F staff has a half note G4 followed by a half note A4. The Violino I staff has a half note G4 followed by a half note A4. The Violino II staff continues its eighth-note pattern. The Viola staff continues its eighth-note pattern. The CECILIO staff remains empty. The Violoncello e Basso staff continues its eighth-note pattern. The system concludes with a double bar line.

*1) Flöten bzw. Fagott ad libitum.

This musical score is for the song "The Rose Tree" from the opera "The Mikado". It is a piano accompaniment for a vocal solo. The score is written for a grand piano (88 keys) and includes a vocal line. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems, with measures 8, 12, and 17 marked at the beginning of each system. The vocal line features a melody with trills (tr) and a final flourish. The piano accompaniment includes a bass line with a steady eighth-note pattern and a treble line with chords and melodic fragments. Dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte) are indicated throughout the score.

Il te - ne - ro mo -

men-to pre-mio di tan-to a-mo-re, pre-mio di

tan-to, di-tan-to a-mo-re

36

già mi di-pin - geil co - re, già mi di-pin - geil co - re fra i

41

dol - ci, fra i dol - ci suoi pen - sier

45

P

63

sier, già mi di-pin - ge il co - re fra i

68

dol - ci suoi pen - sier, fra i dol - ci

72

suoi pen - sier.

76

a 2

tr

p

tr

p

11

80

f

f

p

te - ne - ro mo - men - to pre - mio di tan - to a - mo - re,

86

f

f

pre - mio di - tan - to a - mo - re

f

91

già mi di-pin - geil co - re, già mi di-pin - geil co - re frai dol-ci suoi pen-

96

sier

100

p

104

p *f* *a 2*

fra i dol - ci - suoi pen - sier, Il te - ne - ro mo -

109

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

men - to pre - mio di tan - to a - mo - re

113

p

già mi di - pin - ge il co - re fra i dol - ci - suoi pen - sier,

118

p

f *p*

f *p*

già mi di - pin - ge il co - re fra i dol - ci - suoi pen -

123

p

p

sier. fra i dol - ci -

127

f *f* *p* *f*

f *p* *f*

f *f*

tr

suoi pen - sier,

f

131

135

139

sier.

E

*) T. 134, Singstimme: Hier ist eine Kadenz zu singen.

143

qual sa - rà il con - ten - to, ch'al fian - co suo m'a -

148

spet - ta, ch'al fian - co su - o m'a - spet - ta, se

153

tan - to o - ra m'al - let - ta, se tan - to o - ra m'al - let - ta l'i - dea del mio pia -

158

cer? l'i - dea del mio pia - cer?

162

165

Il te -

*) T. 159, Singstimme: Hier sollte eine kurze Aussierung gesungen werden.

170

ne - ro mo - men - to pre - mio di

174

tan - to a - mo - re, pre - mio di

178

tan - to, di - tan - to a - mo - re

182

già mi di-pin - geil co - re, già mi di-pin - geil co - re frai dol-ci suoi pen-

187

191

182

187

191

195

p *f* *u2*

fra i dol - ci suoi pen - sier. Il te - ne - ro mo -

200

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

men - to pre - mio di tan - to a - mo - re

204

p

già mi di - pin - ge il co - re fra i dol - ci suoi pen - sier,

222

226

230

fra i dolci suoi pen-

[partel]

sier.

* T. 225, Singstimme: Hier ist eine Kadenz zu singen.

Scena III

Appartamenti destinati a Giunia con statue all'intorno delle più famose eroine romane.

SILLA, CELIA, AUFIDIO e guardie.

*Recitativo*SILLA
CELIA
AUFIDIO

SILLA

Continuo
(Cembalo, Violoncello)

A te del - l'a - mor mi - o, del mio ri - po - so

Ce - lia, la - scio il pen - sier. Ren - di più sag - gia l'o - sti - na - ta di Ma - rio al - te - ra

fi - glia e a non sprezz - zar - mi al - fin tu la con - si - glia. Ger - man sai, che fi -

n'o - ra tut - to fe - ci per te. Vuò lu - sin - gar - mi di ve - der - la can - giar. 8 Quel - la su -

per - ba col - le pre - ghie - re, e coi con - si - gli in va - no fia che si ten - ti. Un dit - ta - tor sprezz -

15

za - to, che da Ro - ma e dal mon - do in - ter s'am - mi - ra, s'al - tro non va - le u - si la for - za e

18 SILLA

l'i - ra. E la for - za u - se - rò. La mia cle - men - za non mi frut - tò che sprezz - zi, e in - giu -

21

rio - se re - pul - se d'u - na femi - mi - na in - gra - ta. In que - sto gior - no mi se - gua al - l'a - ra, e pa - ghi

24 CELIA

ren - da gli af - fet - ti mie - i, o il nuo - vo sol non sor - ge - rà per le - i. Ah Sil - la, ah mio ger -

27

ma - no, per tua ca - gio - ne io tre - mo se tra - spor - tar ti la - sci a que - sto e - stre - mo. Pur -

30

trop - po, ah sì pur trop - po la vio - len - za è spes - so ma - dre fa - tal d'o - gni più ne - ro ec -

33 SILLA

ces - so. 8 Da ten - tar che mi re - sta, se o - sti - na - ta co - le - i mi fug - ge, e

36 CELIA

sprez - za? 8 A - do - prar tu sol de - vi ar - te, e dol - cez - za. S'è ver, che sul tuo co - re van - tai fi -

39

nor qual - che pos - san - za, ah la - scia, che da Giu - nia men cor - ra. El - la fra

42 SILLA

po - co da te ver - rà. L'a - scol - ta. For - se fia che u - na vol - ta can - gi pen - sier. 8 Di mia cle -

45

men - za an - co - ra pro - va fa - rò. Giu - nia s'at - ten - da, e se - co par - li lo

48

spo - so in me. Ma non s'a - bu - si del - l'a - mor mi - o, di mia bon - ta - de, e

51

tre - mi, se Sil - la al - fi - ne i - ne - so - ra - bil re - so fa - vel - le - rà da dit - ta - to - re of -

54 CELIA

fe - so. Ger - man di me ti fi - da. Og - gi più sag - gia Giu - nia sa -

57

rà. Fi - no - ra u - na se - gre - ta spe - me for - se il cor le nu - tri. Se cad - de e - stin - to lo spo - so

60

su - o, più non le re - sta o - ma - i a - mo - ro - sa lu - sin - ga. I pre - ghi tuo - i cau - to rin -

63

no - va. Un a - ma - tor vi - ci - no, se d'un lon - tan tri - on - fa, il tri - on - fa - re d'un a - ma -

66

tor, che già di vi - ta è pri - vo, è più a - ge - vo - le im - pre - sa a quel, che è vi - vo.

*) Zu T. 57 in der Singstimme vgl. Krit. Bericht.

28

spe-me pa - scer, pa - scer non sa gli a - man - ti, an - che fra i più co -

36

stan - ti lan - gui - sce fe - del - tà.

43

Se lu - sin - ghie - ra spe - me pa - scer non sa gli a - man - ti,

50

an - che fra i più, fra i più co - stan - ti lan - gui - sce fe - del - tà

[illegible]

113 *f* *p*

an - che fra i più, fra i più co - stan - ti lan - gui - sce fe - del -

120 *f* *p* *f* *p* *f* *p*

tà lan - gui - sce

126 *f* *tr* *f* *tr* *f* *tr*

fe - del - tà, lan - gui - sce fe - del - - - - - tà.

133 *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

Quel

* Zu fünf im Autograph nach T. 130 gestrichenen Takten vgl. Vorwort und Krit. Bericht.

140

cor sì fi - do, sì fi - do e te - ne - ro, ah

145

sì quel co - re i - stes - so cu - sì o - sti -

150

na - to a - des - so, quel cor sì pie - ghe - rà, ah

155

sì quel cor, quel cor sì pie - ghe - rà, sì pie - ghe - rà.

Primo tempo

161

f

167

p *f* *p* *f* *p*

Se lu - sin - ghie - ra spe - me pa - scer non sa - gli a - man - ti,

174

f *p* *f* *p* *f* *p*

an - che fra i più - fra i più co - stan - ti - lan - gui - sce fe - del -

181

181

f *p* *f* *p*

f *p*

tà lan - gui - sce

187

187

f *f* *f*

f *f*

fe - del - tà, lan - gui - sce fe - - del - - - tà.

tr

[parte]

194

194

f *f* *f*

f *f*

fe - del - tà, lan - gui - sce fe - - del - - - tà.

tr

Scena IV

SILLA, AUFIDIO, e guardie.

Recitativo

AUFIDIO
SILLA

Continuo
(Cembalo, Violoncello)

Si - gnor, duol - mi ve - der - ti ai ri - fiu - ti, a - gl'in -

3

sul - ti e - spo - sto an - cor Al - le pre - ghie - re u - mi - li s'ab - bas - si un cor ple - be - o. Ma

6

Sil - la, il fie - ro ter - ror del - l'A - sia, il vin - ci - tor di Pon - to, l'ar - bi - tro del se -

9

na - to, e che si vi - de un Mi - tri - da - te al suo gran piè som - mes - so, s'av - vi - li -

11

SILLA

rà d'u - na don - zel - la ap - pres - so? Non av - vi - li - sce a - mo - re un ma -

13

gna - ni - mo co - re, o se il fa vi - le, in - fra gli e - ro - i, che

15

le pro - vin - cie e - stre - me han de - bel - la - te, e scos - se, un

17

sol non vi sa - ri - a, che vil non fos - se, In que - sto gior - no, a - mi - co, sa - rà

20

AUFIDIO

Giu - nia mia spo - sa, El - la sen vie - ne. Mi - ra in quel vol - to e -

22

spres - so un o - sti - na - to a - mo - re, un o - dio in - ter - no, un

24

SILLA

[AUFIDIO parte.]

di - spe - ra - to duo - lo. A - scol - tar - la vo - gl'i - o. La - scia - mi so - lo.

Scena V
[SILLA, GIUNIA, e guardie.]

Recitativo

SILLA
GIUNIA

Continuo
(Cembalo, Violoncello)

Sem-pre do-vrò ve-der-ti la-gri-mo-sae do-len-te? Il tuo bel ci-glio u-na sol vol-ta al-

me-no non fia che si ri-vol-ga a me se-re-no? Cie-lo! tu non ri-spon-di? so-

spi-ri? ti con-fon-di? ah sì, mi sve-la per-chè co-sì pen-so-sa t'a-gi-ti, im-pal-li-

di-sci, e scan-si ad ar-te d'in-con-trar gli oc-chi tuo-i ne-gl'oc-chi mie-i? **GIUNIA** Em-pio, per-chè sol

SILLA
l'o-dio mio tu se-i. Ah no, cre-der non pos-so, ch'a dan-no mio s'a-

16 scon-da si fie-ra cru-del-tà nel tuo bel co-re. Han-no i li-mi-ti suo-i l'o-dio e l'a-

19 mo-re. **GIUNIA** Il mio non già. Quan-to a-me-rò lo spo-so, tan-to Sil-la o-die-

22 rò. Se fra gli e-stin-ti l'o-dio giun-ge, e l'a-mor, den-tro a que-st'al-ma, ch'ad on-ta

25 tu-a non can-gie-rà giam-ma-i, e-gli il mio a-mor, tu l'o-dio mio sa-ra-i. **SILLA** Ma dim-mi,

28 in che t'of-fe-si per o-diar-mi co-sì? che non fe-c'i-o, Giu-nia, per te? La mor-te il ge-ni-tor t'in-

31 vo-la, ed io ti por-go nel-le mie mu-rai-stes-se un ge-ne-ro-so a-si-lo. O-gni do-

34

ve - re del - l'o - spi - ta - li - tà qui te - co a - dem - pio, e pur se - gui ad o - diar - mi, e Sil - la è un

37

GIUNIA

em - pio? Sten - der dun - que do - vrei le brac - cia a - man - tia un ne - mi - co del pa - dre? E ti scor - da - sti

40

quan - to con - tro di lui bar - ba - ro o - pra - sti? In do - lo - ro - so e - si - glio fra i cit - ta - din più

43

de - gni lan - gui - sce e mo - re al - fin lo spo - so mi - o, e chi n'è la ca - gio - ne a - mar deg -

46

g'i - o? Per tua pe - na mag - gior, di no - vo il giu - ro, a - mo Ce - ci - lio an - cor. Ri - spet - to in

49

lu - i, ben - ché mor - to, la scel - ta del ge - ni - tor. Se l'i - nu - man de - sti - no dal

52

fian-co mio lo tol-se per se-con-da-re il tuo per-ver-so a-mo-re, ah sì, vi-ve-rà

55

SILLA

sem-pre in que-sto co-re. A-ma-lo pur su-per-ba, e in me de-te-sta un ne-mi-co ti-

58

ran-no. Or sen-ti. In fac-cia di tan-ti in-sul-ti io vo-glio tem-po la-

61

sciar-ti al pen-ti-men-to. O scor-da un for-sen-na-to or-go-glio, un i-nu-ti-le af-fet-to, un o-dio in-

64

sa-no, o a se-guir ti pre-pa-ra nel-l'E-re-bo fu-man-te, e te-ne-bro-so

67

GIUNIA

l'om-bra del ge-ni-tor, e del-lo spo-so. Col-l'a-spet-to di mor-te del gran Ma-ri-o u-na

70

fi - glia pre - su - mi d'av - vi - lir? Non a - vria luo - go nel - l'al - ma tua la spe - me, che ol -

73

trag - gia l'a - mor mi - o, se pro - vas - si, i - nu - ma - no, di che ca - pa - ce è un ve - ro cor ro -

76

SILLA

ma - no. Me - glio al tuo ri - schio, o Giu - nia, pen - sa, e ri - sol - vi. An -

79

co - ra un re - sto di pie - ta - de sol per - chè t'a - mo a - scol - to. Ah sì me - glio ri -

82

GIUNIA

sol - vi... Ho già ri - sol - to. Del ge - ni - tor e - stin - to o - gno - ra io vo - glio ri - spet - ta - re il co -

85

man - do, sem - pre Sil - la a - bor - rir, sem - pre a - do - rar lo spo - so, e poi mo - ri - re,

*) Zu vier im Autograph nach T. 84 gestrichenen Takt (ursprünglicher Schluß) vgl. Vorwort und Krit. Bericht.

Nº 4 Aria

Andante ma adagio

Oboe I, II ^{*)}
Corno I, II in Mib/Es
Tromba I, II in Mib/Es
Violino I
Violino II
Viola I, II
GIUNIA
Violoncello e Basso ^{*)}

^{*)} Im Autograph „Trombe lunghe“.

^{*)} Flöten bzw. Fagott ad libitum.

8

Dal-la spon - da te - ne - bro - sa vie - ni o

12

pa - dre, o — spo - so a - ma - to, vie - ni o pa - dre,
ossia: pa - dre, o *)

*) Vgl. T. 70.

16

vie - - - ni o spo - so a - ma - to d'u - na fi - glia e d'u - na spo - sa, d'u - na

21

fi - glia e d'u - na spo - sa a rac - cor l'e - stre - - mo fia - to...

Allegro

26

f *f* *f*

Ah tu di sde-gno, o bar-ba-ro, sma-ni fra te_, de - li - ri,

f

31

p *f* *p* *p* *f* *p*

ma non è que - sta, o per - fi-do, la pe - na tua mag -

p *f* *p*

35

gior, la pe - na tua mag - gior. Ah -

40

— tu di sde - gno, o bar - ba-ro, sma - ni fra te, de -

45

li - ri, ma non è que - sta, o per - fi - do, o per - fi - do, la pe - na tua mag -

50

a 2

gior, ma non è que - sta, o per - fi - do, o per - fi - do, la pe - na tua mag -

55

gior, la pe - na, la pe - na tua mag -

60

gior, la pe - na tua mag - - - - - gior,

Adagio

66

p

p

p

Dal - la spon - - da te - - ne -

69

bro - sa vie - ni, o pa - dre, o spo - so a - ma - to,

72

f *f*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

vie - ni, o pa - dre, vie - - - - - ni, o spo - so a -

76

p *p*

p

ma - to d'u - na fi - glia e d'u - na spo - sa, d'u - na fi - - - - - glia e d'u - na

80

spo - sa a — rac - cor l'e - stre - - - mo fia - to.

84 Allegro

Ah_ tu di sde - gno, o bar - ba - ro, sma - ni fra te —, de - li - ri,

89

ma non è que - sta, o per - fi - do, la pe - na tua mag -

93

gior, la pe - na - tua mag - gior. Ah —

98

— tu da sde-gno, o bar - ba-ro, sma - ni fra te, de -

f p f p f fp

103

li - ri, ma non è que - sta, o per - fi - do, o per - fi - do, la pe - na tua mag -

f a2 f

108 ^{a2}

gior, ma non è — que-sta, o per - fi - do, o per - fi - do, la pe - na — tua — mag -

113

gior, la pe -

==

9

127

lo - sa - rò pa - ga al - lo - ra di non a - ver - ti ac - can - to, tu

132

re - ste - rai frat - tan - - - - - to coi tuoi ri - mor - si al

137

f

f

a 2

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f*

cor, tu re-ste-rai frat-tan-to coi

f *p* *f*

142

p *f*

p *f*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

p *f* *p*

tuoi ri-mor-sial cor, lo sa-rò pa-ga al-lo-ra di non a-ver-ti ac-

p *f* *p*

147

can - to, tu re-ste - rai frat - tan - to coi tuoi ri-mor - si al cor, coi tuoi ri -

152

mor - si al cor, coi tuoi ri - mor - - si al cor, tu

157

re - ste - rai frat - tan - to coi tuoi ri - mor - sial cor —, coi tuoi ri - mor - si al

162

cor —, coi tuoi ri - mor - si al cor.

Scena VI
SILLA, e guardie.

117

Recitativo

SILLA

Continuo
(Cembalo, Violoncello)

4

8

attacca

Allegretto

Violino I

Violino II

Viola I, II

SILLA

Violoncello e Basso
(Continuo: Cemb., Vc.)*)

*) Vgl. Vorwort.

Allegro assai

14

Il cor di Sil - la del - la sua de - bo - lez - za non ar - ros - si - sce an - co - ra?

17

Tac - cia l'af - fet - to, e la su - per - ba mo - ra.

22

Chi non mi cu - ra a - man - te di - sde -

28

gno - so mi te - ma. A suo ta - len - to cru - del mi chia - mi.

33

A - bor - ra la mia de - stra, il mio cor, gli af - fet - ti

37

mie - i, a di - ve - nir ti - ran - no in que - sto dì co - min - cie - rò da le - i.

*) Zu sechs im Autograph nach T. 34 gestrichenen Takten (ursprünglicher Schluß) vgl. Vorwort und Krit. Bericht.

Nº 5 Aria

Allegro^{*)}

Oboe I, II^{**)} *f*

Corno I, II in Re/D *f*

Tromba I, II in Re/D^{*)} *f*

Timpani in Re-La/D-A *f*

Violino I *f*

Violino II *f*

Viola *f*

SILLA

Violoncello e Basso^{**)} *f*

^{*)} Im Autograph „Trombe lunghe“.

^{**)} Flöten bzw. Fagott ad libitum.

^{*)} Zur Tempobezeichnung vgl. Vorwort.

Measures 8-11 of a musical score. The score is written for a piano and a vocal line. The piano part consists of a right hand and a left hand. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, and the left hand plays a bass line with eighth and sixteenth notes. The vocal line is written in a single staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. Measure 8 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The piano part begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The piano part has a '2' above the first measure. The vocal line has a '3' above the first measure. The piano part has a '3' above the first measure. The vocal line has a '3' above the first measure.

Measures 12-15 of a musical score. The score is written for a piano and a vocal line. The piano part consists of a right hand and a left hand. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, and the left hand plays a bass line with eighth and sixteenth notes. The vocal line is written in a single staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. Measure 12 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The piano part begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The piano part has a 'P' above the first measure. The vocal line has a 'P' above the first measure. The piano part has a 'P' above the first measure. The vocal line has a 'P' above the first measure.

16

crescendo

crescendo

f

f

21

f

3

3

3

3

The musical score is written for a piano and a vocal or instrumental line. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system contains measures 16 through 20. Measure 16 is marked with a '16' and a key signature change to one sharp. Measures 17 and 18 are marked with 'crescendo'. Measures 19 and 20 are marked with 'f'. The second system contains measures 21 through 24. Measure 21 is marked with a '21' and a key signature change to one sharp. Measures 22, 23, and 24 are marked with 'f'. Measures 23 and 24 are marked with '3' and a slur, indicating a triplet. The score is written for a piano and a vocal or instrumental line. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The vocal or instrumental line is written in a single staff (treble clef). The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand, with a crescendo leading to a fortissimo (f) dynamic. The vocal or instrumental line features a simple melody in the right hand, with a crescendo leading to a fortissimo (f) dynamic. The piano part also features a complex rhythmic pattern in the left hand, with a crescendo leading to a fortissimo (f) dynamic. The vocal or instrumental line features a simple melody in the left hand, with a crescendo leading to a fortissimo (f) dynamic.

25

Il de - si - o di ven - det - ta e di

29

mor - te si m'in - fiam - ma, si m'in - fiam - ma e si m'a - gi - ta il

33

pet - to, si min - fiam-ma e si m'a - gi-tail pet - to;

37

che in — que - st'al - ma o - gni de - bo - le af - fet - to di - sprez -

41

za - to si can - gia in fu - ror. Il de - si - o di ven -

45

det - - - tae di mor - te si m'in - fiam - ma e si m'a - gi - tai pet - to,

49

p

che in que - st'al -

53

f

p

f

p

f

p

- ma o - gni de - bo - le af - fet - to di - sprez - za - to si can - gia in fu - ror, di - sprez -

57

Allegretto

f

crescendo

f

crescendo

f

crescendo

f

za - - to si can - - - gia in fu - ror.

61

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written for a piano and voice. The piano part consists of a right hand and a left hand. The right hand plays a melody in the treble clef, and the left hand plays a bass line in the bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into four measures. The first measure shows the piano introduction. The second measure shows the piano accompaniment. The third measure shows the piano accompaniment with a 'p' (piano) dynamic marking. The fourth measure shows the piano accompaniment with a 'crescendo' marking. The voice part is written in the treble clef, starting in the second measure. The lyrics are 'The Rose Tree'.

65

65

66

67

68

69

f

2

2

f

3

70

70

71

72

73

74

p

f

p

f

p

f

p

f

Il de - si - o di ven - det - ta e di mor - te

p

f

p

f

74

si m'in - fiam - ma e si m'a - gi - ta il pet - to,

78

si m'in - fiam - ma, si m'in - fiam - ma e si m'a - gi - ta il pet - to,

82

che in que - st'al - ma o - gni

86

de - bo - le af - fet - to di - sprez - za - to si can - gia in fu - ror.

90

Il de - si - o di ven - det - tae di mor - te sì m'in - fiam - mae sì m'a - gi - ta il pet - to,

96

che in que - - st'al - - - ma o.gni de - bo - le af -

*) T. 100 (150), Violoncello/Baß, 1. Viertel; So im Autograph; vgl. Krit. Bericht.

101

106

scendo

scendo

scendo

gia in fu - ror.

scendo

*1 T. 106 (156), Violine II, 1. Takthälfte: Im Autograph *cis* statt *d*;

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree." The score is written for a piano and voice. The piano part is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. It begins with a piano introduction (measures 1-4) marked with a piano (p) dynamic. The introduction features a rising eighth-note scale in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. The main melody (measures 5-8) is marked with a piano (p) dynamic and includes a crescendo. The piano part continues with a series of chords and eighth-note patterns. The vocal part (measures 9-12) is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps. The lyrics "The Rose Tree" are written below the vocal staff. The score is divided into two systems, with measures 110-114 and 115-119. The final measure (119) ends with a double bar line.

119

For - se, for - se nel pun - to e - stre - mo del - la fa - tal par - ti - ta, del -

124

- la fa - tal par - ti - ta mi chie - de - rai la vi - ta, mi chie - de - rai la vi - ta,

130

ma sa-rà il pian - toi - nu - ti-le, i - nu - ti-le il do - lor, i - - nu - ti-le il do -

135

lor.

140

Il de-si-o di ven-det-ta e di mor-te si m'in-fiam-ma e si m'a-gi-ta il pet-to,

146

che in que-st'al-ma o-gni de-bo-le af-

151

p

p

cre -

cre -

cre -

f fet - to di-sprez - za - to si can-gia in fu - ror, di - sprez - za - to si can -

cre -

[illegible]

This musical score page contains measures 160 through 165. It is written for a piano with four staves: two for the right hand and two for the left hand. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. Measures 160-164 are grouped by a brace on the left. Measure 165 is the final measure on the page, ending with a double bar line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. In measures 160-164, the right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano), *crescendo*, and *f* (forte). Measure 165 introduces triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) in both the right and left hands. The bottom of the page features a double bar line and a repeat sign.

Andante*)

Oboe I, II**) *f*

Violino I *f*

Violino II *f*

Viola I, II *f*

Violoncello e Basso**) *f*

4

attacca

Scena VII

Atrio magnifico alquanto oscuro, che corrisponde a dei sotterranei
in cui si alzano i sontuosi monumenti degl' eroi di Roma.

CECILIO solo.

Recitativo

Andante

10=1

Oboe I, II**) *f*

Fagotto I, II *f*

Corno I, II in Do / C *f*

Tromba I, II in Do / C*) *f*

Violino I *f*

Violino II *f*

Viola I, II *f*

CECILIO

Violoncello e Basso**) *f*
(Continuo: Cemb., Vc.) ***)

a 2

**) *f*

*) Zu dieser instrumentalen Überleitung in Scena VII vgl. Vorwort.

) Flöten bzw. Fagott ad libitum. *) Vgl. Vorwort.

*) Im Autograph „Trombe lunghe“.

**) T. 3, Oboe I, 4. Viertel; So im Autograph.

4

4

p *f*

10

10

p *f*

Mor-te. mor-te fa-tal del-la tua ma-no ec-co le pro-ve in que-ste ge-li-de tom-be.

p *f*

14

18

gnan-ti, che de-va-star la ter - ra, an-gu-sto mar-mo or qui ri-co-pre e ser-ra.

22

Già in cen-to boc-che, e cen-to dei lor fat-tie-cheg-giò stu-pi-do il

26

mon-do, e or qui gl'av-vol-ge un mu-to or-ror pro-fon-do.

Andante

Presto

41

p

a 2

p

p

p

Giu-nia?... la ca-ra spo-sa?... Ah non è so-la; m'a-scon-de.

Andante

45

p

p

p

p

p

p

rò... ma do-ve? Oh stel-le! in pet-to qual pal-pi-to! qual gio-ia!

Presto

48

Piano part (measures 48-52):

- Measure 48: Rest.
- Measure 49: Rest.
- Measure 50: Rest.
- Measure 51: Rest.
- Measure 52: Rest.

Vocal part (measures 48-52):

- Measure 48: Rest.
- Measure 49: Rest.
- Measure 50: *e che far deg-gio?*
- Measure 51: *re-star?...*
- Measure 52: *par-ti-re?...*

53

Piano part (measures 53-57):

- Measure 53: Rest.
- Measure 54: Rest.
- Measure 55: Rest.
- Measure 56: Rest.
- Measure 57: Rest.

Vocal part (measures 53-57):

- Measure 53: Rest.
- Measure 54: Rest.
- Measure 55: *oh Ciel!*
- Measure 56: *Die-tro a que-st'ur-na*
- Measure 57: *a re-spi-rar mi ce-lo.*

[Si nasconde dietro l'urna di Mario.]

attacca

Adagio*¹⁾

58 Oboe I, II

Corno I, II

Tromba I, II

Violino I

Violino II

Viola

CECILIO

Violoncello e Basso

61

Fagotto ad libitum

attacca

*¹⁾ Zu dieser instrumentalen Überleitung in Scena VIII vgl. Vorwort.

No 6 Coro

Scena VIII

147

[S'avanza GIUNIA col seguito di donzelle,
e di nobili al lugubre canto del seguente e Coro.]

Adagio

65=1

Oboe I, II*)

Corno I, II in Mib/Es

Tromba I, II in Mib/Es

Violino I

Violino II

Viola I, II

GIUNIA

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Coro

Violoncello e Basso*)

que - - - ste ur - - - ne do - len - ti deh n'u -

que - - - ste ur - - - ne do - len - ti deh n'u -

que - - - ste ur - - - ne do - len - ti deh n'u -

que - - - ste ur - - - ne do - len - ti deh n'u -

*) Flöten bzw. Fagott ad libitum.

9

sci - te al - me o - no - ra - te, fuor di

deh n'u - sci - te al - me o - no - ra - te,

sci - te al - me o - no - ra - te, deh n'u - sci - te al - me o - no - ra - te,

sci - te al - me o - no - ra - te, al - me o - no - ra - te, deh n'u - sci - te,

13

que - ste ur - ne do - len - ti deh n'u - sci - te

fuor di que - ste ur - ne do - len - ti deh n'u - sci - te

fuor di que - ste ur - ne do - len - ti deh n'u - sci - te

fuor di que - ste ur - ne do - len - ti deh n'u - sci - te

p f fp fp fp fp fp

al - me o - no - ra - te, e sde - gno - se ven - di - ca - te

al - me o - no - ra - te, e sde - gno - se ven - di - ca - te

al - me o - no - ra - te, e sde - gno - se ven - di - ca - te

al - me o - no - ra - te, e sde - gno - se ven - di - ca - te

23

la ro - ma - na li - ber - tà, e sde - gno - se ven - di - ca - te.

la ro - ma - na li - ber - tà, e sde - gno - se ven - di -

la ro - ma - na li - ber - tà, e sde - gno - se ven - di -

la ro - ma - na li - ber - tà, e sde - gno - se ven - di - ca - te

27

la ro - ma - na li - ber - tà, la ro - ma - na li - ber - tà,
 ca - te la ro - ma - na li - ber - tà, la ro - ma - na li - ber - tà,
 ca - te la ro - ma - na li - ber - tà, la ro - ma - na li - ber - tà,
 la ro - ma - na li - ber - tà, la ro - ma - na li - ber - tà,

31

e sde - gno - se ven - di - ca - te la ro - ma - na li - ber -
 e sde - gno - se ven - di - ca - te la ro - ma - na li - ber -
 e sde - gno - se ven - di - ca - te la ro - ma - na li - ber -
 e sde - gno - se ven - di - ca - te la ro - ma - na li - ber -

tà, e sde - gno - se ven - di - ca - te la ro - ma - na li - ber -
 tà, e sde - gno - se ven - di - ca - te la ro - ma - na li - ber -
 tà, e sde - gno - se ven - di - ca - te la ro - ma - na li - ber -
 tà, e sde - gno - se ven - di - ca - te la ro - ma - na li - ber -

40
 tà, la ro - ma - na li - ber - - - - - tà.
 tà, la ro - ma - na li - ber - - - - - tà.
 tà, la ro - ma - na li - ber - - - - - tà.
 tà, la ro - ma - na li - ber - - - - - tà. *senza Fag.**)*

*Soli**)*
f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

*) Zu vier im Autograph nach T. 39 gestrichenen Takten vgl. Krit. Bericht.

**) Vgl. Vorwort.

152
45

Soli (*)
p

f *p* *f* *p*

p

con sordino

con sordino

p

50 **Molto adagio**
Oboe I, II
Fagotto I, II
Violino I
Violino II
Viola I, II pizzicato
GIUNIA
Violoncello e Basso

O del pa - dre om - - bra, om - - bra di -

*) Vgl. Vorwort.

let - ta, se d'in - tor - no a me t'ag - gi - ri, se d'in - tor - no a me t'ag -

gi - ri, i miei pian - ti, i miei so - spi - ri,

i miei pian - ti, i miei so - spi - ri deh ti

*) T. 55, Oboe I, II: Im Autograph möglicherweise irrtümlich piano statt forte.

Allegro
84
Oboe I, II

f

Corno I, II in Mi \flat /Es

f

Tromba I, II in Mi \flat /Es*)

f

Violino I

f

Violino II

f

Viola I, II

f

GIUNIA

tà.

Soprano

f

Il su - per - bo, il su - per - bo, che di Ro - ma

Alto

f

Il su - per - bo, il su - per - bo, che di Ro - ma

Tenore

f

Il su - per - bo, il su - per - bo, che di Ro - ma

Basso

f

Il su - per - bo, il su - per - bo, che di Ro - ma

Violoncello / Basso

Fagotti **)

f

*) Im Autograph „Trombe lunghe“.

**) Im Autograph „fagotti col Basso“.

88

strin - ge i lac - ci in Cam - pi - do - glio,

strin - ge i lac - ci in Cam - pi - do - glio,

strin - ge i lac - ci in Cam - pi - do - glio,

strin - ge i lac - ci in Cam - pi - do - glio,

92

do - glio, strin - ge i lac - ci in Cam - pi - do - glio,

strin - ge i lac - ci in Cam - pi - do - glio,

strin - ge i lac - ci in Cam - pi - do - glio,

do - glio, strin - ge i lac - ci in Cam - pi - do - glio,

101

ro - ve - scia - to og - gi dal so - glio sia d'e - sem - pio ad o - gnie - tà, ro - ve - scia - to

ro - ve - scia - to og - gi dal so - glio sia d'e - sem - pio ad o - gnie - tà, ro - ve -

ro - ve - scia - to og - gi dal so - glio sia d'e - sem - pio ad o - gnie - tà, ro - ve -

ro - ve - scia - to og - gi dal so - glio sia d'e - sem - pio ad o - gnie - tà, ro - ve - scia - to

og - gi dal so - glio sia d'e - sem - pio ad o - gnie - tà, sia d'e - sem - pio ad o - gnie - tà,

scia - to og - gi dal so - glio sia d'e - sem - pio ad o - gnie - tà, sia d'e - sem - pio ad o - gnie - tà,

scia - to og - gi dal so - glio sia d'e - sem - pio ad o - gnie - tà, sia d'e - sem - pio ad o - gnie - tà,

og - gi dal so - glio sia d'e - sem - pio ad o - gnie - tà, sia d'e - sem - pio ad o - gnie - tà,

Recitativo

Violino I

Violino II

Viola

GIUNIA
CECILIO

Se l'em-pio Sil-la-o pa-dre, fu sem-pre l'o-dio tuo fin-chè vi-

Violoncello e Basso
(Continuo; Cemb., Vc.) *)

3

ve-sti, per-chè Giu-nia è tua fi-glia, per-chè il san-gue ro-ma-no ha nel-le ve-ne sup-

6

-pli-ce in-nan-zial-l'ur-na tua sen-vie-nè. Tu pu-re om-bra a-do-ra-ta del

*) Vgl. Vorwort.

9

mio per - du - to ben vo - la, e soc - cor - ri la tua spo - sa fe - del. Da te lon - ta - na di

6

Scena IX

[CECILIO e detta.]

12

que - sta vi - ta a - ma - ra o - dia l'au - re fu - ne - ste... Ec - co - mi, o ca - ra. Stel - le!...

CECILIO GIUNIA

15

io tre - mo!... che veg - gio? Tu se - i? for - se va - neg - gio?...

18

for - se u - na lar - va, o pur se stes - so?... Oh Nu - mi! m'in-gan - na - te, o miei lu - mi?

21

[6/4] [C]

Ah non sò an-co-ra se al-la dol-ce il-lu-sio-ne io m'ab-ban-do-no! Dun-que...

24

CECILIO GIUNIA

dun-que tu se - i?... Il tuo fe - de - le io so - no. D'E -

*) Zu einem im Autograph durch Überklebung ungültig gemachten ursprünglichen Schluß vgl. Vorwort und Krit. Bericht.

**) Zu T. 26 und T. 27=1 in der Viola vgl. Krit. Bericht.

attacca

Nº 7 Duetto

Andante

27=1

Oboe I, II*)

Corno I, II in La/A

Violino I

Violino II

Viola I, II

GIUNIA

CECILIO

Violoncello e Basso**)

li - - - - - so in sen m'at - ten - di

p *f* *a 2*

6

om - bra, om - bra del-l'i-dol mi - o, om - bra, om - bra del-l'i-dol mi - o, che a

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

*) Flöten bzw. Fagott ad libitum.

**) T. 5, Violine II, 1. Note: Im Autograph irrtümlich (?) cis' statt a; vgl. jedoch T. 22.

13

te — ben pre - sto, oh Di - o, ben pre - sto, oh Di - o! fia, che m'u - ni - sca il Ciel —

18

fia, che m'u - ni - sca il Ciel.

Spo - - - - - sa a - do - ra - ta e

23

fi - da sol nel tuo ca - ro vi - so, sol nel tu - o ca - ro vi - so ri -

30

tro - va il dol - ce E - li - so, il dol - ce E - li - so que - st'a - ni - ma fe - del, que -

35

f *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p*

Spo-so... oh De-i! tu an-cor, tu an-cor re -
st'a-ni-ma fe - del.

p *f* *p* *f* *p*

40

f *p*

spi-ri? tu an-cor re - spi-ri?

Tut-to fe - de e tut-to a - mor... Tut-to fe - de e tut-to a -

45

For - tu - na - ti

48

i miei so - spi - ri, for - tu -

i miei so - spi - ri, for - tu -

51

na - - to il mio do - lor, for - - tu -

na - - to il mio do - lor, for - - tu -

55

na - - to il mio do - lor, il mio do - lor, il

na - - to il mio do - lor, il mio do - lor, il

60

[si prendon per mano]

mio do - lor, Ca - ra spe - ne!

mio do - lor,

65

A - ma - to be - ne, a - ma - to be - ne.

Ca - ra spe - ne!

Molto allegro

70

Or ch'al mio se - no ca - ro tu se - i

Or ch'al mio se - no ca - ra tu se - i

77

m'in - se-gna il pian - to de - gl'oc - chi mie - i che ha le sue

m'in - se-gna il pian - to de - gl'oc - chi mie - i che ha le sue

84

la - gri-me an - che il pia - cer, che ha - le - sue la - gri-me an-che il pia -

la - gri-me an - che il pia - cer, che ha - le - sue la - gri-me an-che il pia -

f p f p f p

90

cer. Or ch'al mio se - no ca - ro tu se - i,

cer. Or ch'al mio se - no ca - - - ra,

simile simile

97

ca - ro tu se - i, m'in - se - - gna il pian - - to de-gl'oc-chi mie - i,

ca - ra tu se - i, m'in - se - - gna il pian - - to de-gl'oc-chi mie - i,

104

che ha le - sue la - gri-me an-che il pia - cer, m'in - se - - gna il

che ha le - sue la - gri-me an-che il pia - cer, m'in - se - - gna il

110

pian - to de-gl'oc-chi mie - i, che ha - le sue la - gri - me an-che il pia -

pian - to de-gl'oc-chi mie - i, che ha - le sue la - gri - me an-che il pia -

117

cer

cer

*) T. 111, Viola, letzte Note: ossia h statt dis; vgl. T. 102.

121

128

an - che, an - che il pia - - cer.

an - che, an - che il pia - - cer.

Ca - - ra spe - ne!

134

Ca - - ra spe-ne, a - ma - - to be-ne.

A - ma - to be-ne. Ca - - ra spe-ne, a - ma - - to be-ne.

141

or - - ch'al mio se - no ca - ro tu se - i

or - - ch'al mio se - no ca - ra tu se - i

148

m'in - se-gna il pian - to de - gl'oc - chi mie - i, che ha - le - sue la - gri - me

m'in - se-gna il pian - to de - gl'oc - chi mie - i, che ha - le - sue la - gri - me

155

an-che il pia - cer. Or ch'al mio se - no ca - ro tu se - i,

an-che il pia - cer. Or ch'al mio se - no ca - - ra,

161

ca - ro tu se - i m'in - se - gna, m'in - se - gna il pian - to de -

ca - ra tu se - i m'in - se - gna il pian - to de -

167

gl'oc - chi mie - i, che ha le sue la - gri - me an - che il pia - cer —, che ha le sue

gl'oc - chi mie - i, che ha le sue la - gri - me an - che il pia - cer —, che ha le sue

174

la - gri-me an-che il pia - cer

la - gri-me an-che il pia - cer

179

crescendo

crescendo

crescendo

f

f

f

183

che ha le sue la - gri - me an - - - che il pia - cer, an - che il pia -

che ha le sue la - gri - me an - - - che il pia - cer, an - che il pia -

189

cer, an - che il pia - cer,

cer, an - che il pia - cer,

[Fine dell' Atto primo]

ATTO SECONDO

Portico fregiato di militari trofei.

Scena I

SILLA, AUFIDIO e guardie.

Recitativo

AUFIDIO
SILLA

Tel pre-dis-si, o si-gnor, che la su-per-ba più o-sti-na-ta sa-

Continuo
(Cembalo, Violoncello)

3

ri - a quan-to più mo-stri di cle-men-za e d'a-mor? **SILLA** Po-co le re-sta da in-sul-tar-mi co-

6

si. Ri-sol-sio-ma-i. Mo-rir do-vrà. L'ho tol-le-ra-ta as-sa-i. **AUFIDIO** L'a-

9

mi-co tuo fe-de-le può li-be-ro par-lar? **SILLA** Par-la. **AUFIDIO** Tu sai, ch'e-

12

roe non av-vial mon-do sen-za glie-mo-li suo-i. Gli E-mi-li, e i Sci-pi n'eb-be-ro an-

15

ch'es-si, e di sue ge-sta ad on-ta il glo-rio-so Sil-la as-sai ne con-ta. Pur trop-po il

SILLA

AUFIDIO

18

so. Tu por-gi nel-la mor-te di Giu-nia a rei ne-mi-ci l'ar-mi con-tro di

21

te. D'un Ma-rio è fi-glia, e que-sto Ma-rio an-cor ne' pro-pria-mi-ci vi-ve a tuo dan-no. E che far

SILLA

AUFIDIO

24

deg-gio? In fac-cia al po-po-lo e al se-na-to sia l'al-te-ra tua spo-sa. Un fin-to'

27

ze - lo di so - pir gl'o - dian - ti - chi la vio - len - za a - scon - da. Al tuo vo - le - re chi s'op - por -

30

rà? Di nu - me - ro - se schie - re fol - to stuo - lo ti cin - ga. O - gnun pa - ven - ta in te l'e -

33

ro - e, ch'o - gni ci - vil di - scor - dia ha sog - gio - ga - ta e do - ma, e a un sguar - do tu - o tre - ma il se -

36

na - to, e Ro - ma. Si - gnor del co - mun vo - to, t'ac - cer - ta il tuo po -

39

ter. La ra - gion sem - pre se - gue il più for - te, e chi fra mil - le squa - dre a

42 SILLA [C]

sup-pli-car si pie-ga? Vuo-le, e co-man-da, al-lor-che par-la e pre-ga. E se l'in-gra-ta an-

45

co-ra mi sprez-za, mi di-scac-cia al po-po-lo, al se-na-to, a Ro-main fac-cia?

48 AUFIDIO

che far po-trò? L'al-te-ra non s'op-por-rà. Quel-l'o-sti-na-to co-re ce-der ve-

51 SILLA

dra-i nel pub-bli-co con-sen-so del po-po-lo ro-man. Se-gua-si, a-mi-co, il tuo con-

54

si-glio. Oh Ciel!... sap-pi... io ti sco-pro

57

la de-bo-lez-za mi-a. Quan-do le stra-gi, le vio-len-ze ad e-se-guir m'af-

*) T. 59: Zur vorletzten Note in der Singstimme vgl. Krit. Bericht.

60 fret-to è il cor di Sil-la in pet-to da più a-tro-ci ri-mor-si la-ce-ra-to ed op-

63 pres-so. In quei mo-men-ti fie-ri con-tra-sti io pro-vo. In-or-ri-di-sco, vo-glio, tre-mo, de-

66 te-sto, a-mo ed ar-di-sco. AUFIDIO Que-sta in-co-stan-za tu-a, la-scia che il di-ca, i tuoi gran

69 mer-ti o-scu-ra. O-gni ri-mor-so del-la vil-ta-de è fi-glio. Ar-

72 di-to, e lie-to il mio con-si-glio ab-brac-cia, e suo mal-gra-do la fem-mi-na fa-

75 sto-sa co-stret-ta ven-ga a di-ve-nir tua spo-sa.

*) Zu vier im Autograph nach T. 75 gestrichenen Taktten (ursprünglicher Schluß) vgl. Vorwort und Krit. Bericht.

Nº 8 Aria *)

*Allegro **)*

Oboe I, II *)

Corno I, II in Do/C

Tromba I, II in Do/C **)

Violino I

Violino II

Viola

AUFIDIO

Violoncello e Basso *)

*) Zur möglichen Mitwirkung von Pauken vgl. Vorwort.

**) Im Autograph „Trombe lunghe“.

*) Flöten bzw. Fagott ad libitum.

**) Zur Tempobezeichnung vgl. Vorwort.

9

13

Guer - rier, che d'un ac -

p

==

La

26

8 - - - - - - - po, a dar non va - da in cam - po,

31

8 a dar non va - da in cam - po pro - - - ve di sua vil - tà. Guer -

35

rier, che d'un ac - cia - ro im - pal - li - di - sce al lam - po,

39

a dar — non va - da, non va - da in cam - po pro - ve di sua vil - tà,

43

o e

p

8 pro - ve di sua - vil - tà

47

8 , pro - ve di sua vil - tà, pro - ve di

51

51

52

53

54

sua vil - tà.

55

Guer - rier, che d'un ac - cia - ro

60

im - pal - li - di - sce al lam - po, a dar non va - dain cam - po pro -

64

ve di sua vil - tà. Guer -

68

p *f*

Guerrier, che d'un ac - cia - ro im - pal - li - di - sce al lam - po,

p *f*

72

p *f* *p*

a dar non va - dain cam - po pro - - ve di sua vil - tà, Guer - rier, che d'un ac -

p *f* *p*

77

8 cia - ro im - pal-li - di-sce al lam - pò, a dar_ non va - da, non va - dain

82

8 cam - po pro - ve di sua vil - tà, pro - ve di sua_ vil - tà

86 Oboe I

Oboe II

pro - ve - di - sua vil -

90 Oboe I, II

f

a 2

f

a 2

f

f

f

f

tr

f

tà, pro - ve - di - sua vil - tà,

pro - ve di sua vil - tà.

*) T. 96, Singstimme: Hier ist eine Kadenz zu singen.

104

f *p* *f* *p* *f* *p*

Se or ce - de a un vil ti - mo - re, se or

107

f *p* *f* *p* *f* *p*

ce - de al - la spe - ran - za, e qual sa - rà in - co -

* T. 109, Violine II, 1. Takthälfte: im Autograph irrtümlich (?) jeweils e' statt f'.

110

stan - za se que - sta non sa - rà, e

113

qual sa - rà in - co - stan - za se que - sta non sa - rà?

*) T. 115, Singstimme: Hier sollte eine kurze Auszierung gesungen werden.

117

121

Guer -

125

p *f*

8 rier, che d'un ac - cia - ro im - pal - li - di - sce al lam - po,

p *f*

129

p *f* *p*

8 a dar non va - dain cam - po pro - - ve di sua vil - tà. Guer - rier, che d'un ac -

p *f* *p*

134

cia - ro im - pal - li - di - sce al lam - po, a dar - non va - da, non va - da in

139

cam - po pro - ve di sua vil - tà, pro - ve di sua vil - tà

Oboe I

Oboe II

pro - ve - di - sua vil -

147

Oboe I, II

f

a 2

f

a 2

f

f

f

f

tr

f

tà, pro - ve - di - sua vil - tà,

152

pro - ve di sua vil - tà.

tr^{*)} [parte]

156

a 2

*) T. 153, Singstimme: Hier ist eine Kadenz zu singen.

Scena II

SILLA, e guardie, indi CELIA.

Recitativo

SILLA
CELIA

Continuo
(Cembalo, Violoncello)

8 Ah no, mai non cre - de - a, ch'al-l'uom tra'l fa - sto, e le gran-dez-ze im-mer-so tan-to co-

4 stas - se il di-ve-nir per - ver - so. **CELIA** Tut - to ten-tai fi - nor. Pre - ghi, pro -

7 mes - se, e mi-nac - ce e spa - ven - ti al cor di Giu - nia so - no in - u - ti - li as - sal - ti.

10 Ah mio ger - ma - no im - ma - gi - nar non puoi co - me per te... **SILLA** 8 So quel, che dir mi

13 8 vuo - i. Sil - la non è men gra - to a chi per lu - i an-che i - nu - til s'a - do - pra.

16 [6]
4]

In man del ca - so se pen - de o - gni suc - ces - so, il pro - prio mer - to al - l'o - pe - re non

19 [C]

sce - ma con - tra - rio e - ven - to, In que - sto di mia spo - sa Giu - nia sa - rà.

21 CELIA SILLA

Giu - nia tua spo - sa? Il co - me non ri - cer - car. Ti ba - sti, che pa - go io

24 CELIA

si - a. Per - ché l'ar - can mi ce - li, e per - ché non ri - schia - ri un fa - vel - lar si o -

27 SILLA

scu - ro? (Per - ché in don - na un ar - ca - no è mal si - cu - ro.) Il mio si - len - zio or non ti

30 CELIA

spiac - cia, e m'o - di. Te pur spo - sa di Cin - na in que - sto gior - no io bra - mo. (Oh me fe -

li-ce!) La-scia, ah la-scia; ch'a Cin-na tuo fi-do a-mi-co io re-chi co-sì lie-ta no-vel-la.

37 Il lab-bro mi-o gli sve-li al-fin, ch'ei so-lo è il mio te-so-ro, e che o-gnor l'a-do-

40 [parte] SILLA
ra-i co-me l'a-do-ro. Ad af-fret-tar si va-da in Cam-pi-do-glio la me-di-ta-ta im-

43 pre-sa, e la più a-sco-sa ar-te s'a-do-pri on-de la mia ne-mi-ca al

46 ta-la-mo mi se-gua. Ah si co-no-sco ch'ad o-gni prez-zo io deg-gio il pos-

49 [parte colle guardie]
ses-so ac-qui-star del-la sua ma-no. Ri-mor-si mie-i vi ri-de-sta-te in va-no.

*) T. 35: Zu einem im Autograph gestrichenen, ursprünglich kürzeren Schluß der Scene II vgl. Vorwort und Krit. Bericht.

Scena III

CECILIO con spada nuda, che vuole inseguir SILLA.
CINNA, che lo ritiene.

Recitativo

CINNA
CECILIO

Qual fu-ror ti tra-spor-ta? Il brac-cio mi-o non ri-te-ner. Su' pas-si del ti-ran-no si

Continuo
(Cembalo, Violoncello)

4 vo-li. Il nu-do ac-cia-ro gli squar-ci il sen... [in atto di partire] *CINNA* T'ar-re-sta. Ma don-de na-sce que-sta im-prov-

7 *CECILIO* vi-sa i-ra-tu-a? Sa-per ti ba-sti, che pro-lun-gar non deg-gio un sol mo-men-to il

10 [in atto di partire] *CINNA* col-po... E il tuo pe-ri-glio? *CECILIO* Non lo te-mo, e di-sprez-zo o-gni con-si-glio. *CINNA* Ah per pie-tà m'a-

13 scol-ta... sve-la-mi... dim-mi... Ah Ciel! que' tron-chi ac-cen-ti, que' fu-rio-si

sguar-di... Le di-spe-ra-te sma-nie tu-e... gli sfor-zi d'in-vo-lar-ti da me... l'e-spor-ti ar-

19

di-to a un ci-men-to fa-tal... mil-le so-spet-ti mi fan na-sce-re in sen. Par-la. Ri-

23

CECILIO [in atto di partire] CINNA CECILIO

spon-di... Tut-to sa-pra-i... No, non sa-rà giam-ma-i, ch'io ti la-sci par-tir. Per-chè ri-

26

CINNA CECILIO

tar-di la ven-det-ta co-mun? Sol per-chè bra-mo che dub-bio-sa non si-a, Dub-

29

[in atto di partire] CINNA

bio-sa non sa-rà. Dun-que tu vuo-i per un ar-di-re in-tem-pe-sti-vo e va-no tron-ca-re il

32

fil-di tut-ti i me-di-ta-ti di-se-gni mie-i? Giu-nia ri-ve-di, e

35 [G] [C]

quan-do a-mar per lei di più de-vi la vi-ta in-cau-to cor-ri ad un'im-pre-sa ar-di-ta? Più non ta-cer. Mi

38 CECILIO

sve-la chi fu-rio-so a se-gno tal ti ren-de? L'or-ri-da ri-mem-bran-za in cor m'ac-

41

cen-de no-vi sti-mo-li al-l'i-ra, O-di, e stu-pi-sci. Poi-

44

chè que-st'al-ma op-pres-sa del-la mia spo-sa al fian-co tro-vò dol-ce con-for-to al-la sua

47

pe-na, dal luo-go te-ne-bro-so al-lon-ta-na-ti ap-pe-na a-ve-a Giu-nia i suoi

50

pas-si, un leg-ger son-no m'av-vol-se i lu-mi. Oh Cie-lo! d'or-ro-re an-cor ne ge-lo!

53

Ec - co mi sem - bra spa - lan - ca - ta mi - rar la fred - da tom - ba, in cui l'e - stin - te

56

mem - bra giac - cion di Ma - rio; in me le ca - ver - no - se lu - ci rac - co - glie, e'l te - schio per tre vol - te crol -

59

lan - do di - sde - gno - so e fe - ro - ce sen - to, che sì mi sgrida in fio - ca vo - ce:

attacca

62

Violino I

Violino II

Viola

CECILIO

Violoncello e Basso
(Continuo: Cembalo, Violoncello)*

„Ce - ci - lio, a che t'ar - re - sti pres - so la tom - ba mi - a? Van - ne, ed af -

*) Vgl. Vorwort.

fret - ta del - la co - mun ven - det - ta il bra - ma - to mo - men - to. O - zio - so al fian - co più l'ac - ciar non ti

pen - da. Ah se ri - tar - di l'o - pra a com - pir, che l'om - bra in - ven - di - ca - ta di Ma - rio og - gi t'im - po - ne e ti con -

si - glia, tu per - de - rai la spo - sa, ed io la fi - glia! Al fie - ro suon de' mi - nac - cio - si ac -

76

cen - ti l'al - ma si scos - se. Il son - no da' sbi - got - ti - ti lu - mi s'al - lon - ta - nò. M'ac -

Continuo: Cembalo, Vc.

79

ce - se im - prov - vi - so fu - ror. Strin - si l'ac - cia - ro, nè il ti - mo - ro - so pie - de io più ri -

82

ten - ni, ma' l' reo ti - ran - no a tru - ci - dar qua ven - ni. Ah più non m'ar - re - sta - re... Fer - ma.

CINNA

85

Per po - co dell' i - ra tu - a raf - fre - na i fe - ro - ci tra - spor - ti.

88

Ah sei per - du - to, se in te Sil - la s'av - vien... Pa - ven - tar deg - gio d'un ti - ran - no gli

CECILIO

91

sguar - di? Un al - tra ma - no tru - ci - dar - lo do - vrà? Non ma - i. Mi veg - gio in -

94 [C]
 tor - no o - gnor la bie - ca om - bra di Ma - rio a ri - cer - car ven - det - ta; e de - gli ac - cen - ti

97
 suo - i ad o - gnii - stan - te or ch'al tuo fian - co io so - no mi rim - bom - ba al l'o - rec - chie il fie - ro

100 CINNA
 suo - no. La - scia - mi... Ah se di - sprez - zi tan - to i pe - ri - gli tuo - i, deh pen - sa al -

103
 me - no, che dal - la vi - ta fu - a pen - de la vi - ta d'u - na spo - sa fe - de - le. Oh

106 CECILIO
 stel - le! E co - me per co - sì ca - ri gior - ni... Oh Giu - nia! oh no - me!... il

109
 sol pen - sie - ro, a - mi - co, che per - der - la po - tre - i, del mio fu - ro - re ogn' im - pe - to di -

attacca

Allegro assai

112

Violino I

Violino II

Viola I, II

CECILIO

sar - ma.

Violoncello e Basso
(Continuo: Cembalo, Violoncello)

f

116

Ah cor - ri, vo - la, per me sve - na il ti - ran - no...

120

7 7 5 6 47 5 6 7 5 46 47

*) Vgl. Vorwort.

125

Oh Nu-mi! e in-tan-to al mio ne-mi-co ac-can-to re-sta la spo-sa?

1 7 b7 [b]7

129

ahi-mè!... chi la di-

[] b6 4 [] b7 7

134

fen-de? ma s'ei qui giun-ge?... Oh Di-o!

7 7 b7

138

Qual fier con-tra - sto, qual pe - na, e - ter - ni De - i!

b7

143

Ti - mo - re, af - fan - no, i - ra,

b7 6 b6 b6 [b6] b5 6 5 4 b7

147

spe - me, e fu - ror mi sen - to in se - no, nè so di lor chi vin - ce - rà.

7 6 5 4 3 5 6

151

Che pen - so?

156

Presto

e non ri - sol - vo an - co - ra? Giu - nia si sal - vi,

161

Giu - nia si sal - vi, o al fian - co suo si mo - ra.

*) Zu einem im Autograph durch Überklebung ungültig gemachten ursprünglichen Schluß (T. 158 ff.) vgl. Vorwort und Krit. Bericht.

**) T. 159: Zur Dynamik vgl. Krit. Bericht.

No 9 Aria

Allegro assai

Oboe I, II ¹)

Corno I, II in Re/D

Tromba I, II in Re/D ¹)

Timpani in Re-La/D-A

Violino I

Violino II

Viola

CECILIO

Violoncello e Basso ¹)

Que - st'im - prov -

6

vi - so tre - mi - to, que - st'im - prov - vi - so tre - mi - to,

*1) Im Autograph „Trombe lunghe“.

*) Flöten bzw. Fagott ad libitum.

12

che in sen di più s'a - van - za, che in sen, che in

19

sen di più s'a - van - za, non so se sia spe - ran - za, non

36

crescendo

f

p

f

p

f

p

van - za, che in sen di più s'a - van - za, non so se sia spe - ran - za, non

crescendo

f

p

f

p

42

f

p

crescendo

crescendo

crescendo

f

p

crescendo

so se sia spe - ran - za, non so se sia spe - ran - za, non so se sia, se sia fu -

f

p

crescendo

47

f *p* *crescendo* *f* *crescendo* *f* *crescendo* *f*

ror, se sia fu - ror, se sia fu - ror, se sia fu - ror,

f *p* *crescendo* *f*

54

f *p* *tr* *p* *tr* *p* *f* *p*

61

non so se sia spe - ran - za, non

66

so se sia fu - ror, Ma fra i suoi mo - ti in -

72

ter - ni, fra le mie sma - nie e - stre - me, fra le mie

78

sma - nie, le mie sma - nie e - stre - me, o sia fu -

83

ro - reo spe - me pa - ven - ti il tra - di -

88

tor, o sia fu - ro - reo. spe - me pa - ven - ti il tra - di - tor,

Violoncello

93

tr

tr

tr

tr

pa - ven - ti il tra - di - tor, pa -

Tutti Bassi *) Violoncello Tutti Bassi *) Violoncello

97

tr

p

p

p

ven - ti il tra - di - tor, o - sia fu - ro - re o spe - me, fu - ro - re o

Tutti Bassi *)

p

*) Vgl. Vorwort.

101

crescendo

crescendo

crescendo

spe - me pa - ven - ti, pa - ven - ti il tra - di - tor, il tra - di -

crescendo

f p

105

p

f

a 2

p

a 2

crescendo

crescendo

crescendo

f

[parte]

tor, il tra - di - tor.

crescendo

f

Scena IV
CINNA, indi CELIA.

Recitativo

CINNA
CELIA

Ah si, s'af-fret-ti il col-po. Il ciel d'un em-pio se il ca-sti-go pro-

Continuo
(Cembalo, Violoncello)

lun-ga at-ten-de-ras-si, che de' Tar-qui-ni in lu-i gli scel-le-ra-ti ec-ces-si sian rin-no-

va-ti a' no-stri tem-pi i-stes-si? Qual ti sie-de sul ci-glio cu-ra af-fan-no-sa? Al-

CELIA

CINNA

tro-ve Ce-lia pas-sar deg-g'i-o. Non m'ar-re-sta-re... E o-gnor mi fug-gi? Ad-di-o.

CELIA

CINNA
[in atto di partire]

Per un i-stan-te so-lo m'a-scol-ta, e par-ti-ra-i. Che bra-mi? (Oh De-i! par-lar non

CELIA

CINNA

CELIA

15

pos - so, e fa - vel - lar vor - re - i.) Sap - pi, che il mio ger - man... Par - la. De -

CINNA CELIA

18

si - a... (Ah mi con - fon - do, e te - mo, che non mi a - mi il cru - del.) Sì,

21

sap - pi... (oh stel - le! in fac - cia a lui che a - do - ro per - ché mi per - do? Og - gi sa - rà mio

24

spo - so, e sve - lar - li non o - so?... lo non in - ten - do i tron - chi ac - cen - ti tuo - i. (Fin - ge l'in -

CINNA CELIA [6]

27

gra - to.) Or che dub - bio - sa io tac - cio, non ti fa - vel - la in se - no il cor per me? Che dir pos - s'ì - o? Pur

[C]

30

trop - po ne' lan - gui - di miei ra - i que - sto si - len - zio mi - o ti par - la as - sa - i,

Nº 10 Aria [Cavatina]

229

Tempo grazioso

Flauto I, II
Violino I
Violino II
Viola I, II
CELIA
Violoncello e Basso

*1) T. 15, Viola I, II: Zur Dynamik vgl. Krit. Bericht.

18

f

f

f

f

p

23

p

p

p

p

Se il lab - bro ti - mi - do sco - pri - re non o - - - sa

p

28

p

la fiam - ma as - co - sa, per lui ti par - li - no que - ste pu - pil - le,

34

per lui ti sve - li - no_ tut - to il mio cor_.

40

Se il lab - bro ti - mi - do sco - pri non o - sa_

46

- la fiam - ma a - sco - sa, per lui ti par - li - no

52

que - ste pu - pil - le, per lui ti -

57

sve - li - no tut - to il mio cor, tut - to il mio cor, tut -

62

to il mio cor,

68

Se il lab - bro

73

ti - mi-do sco - prir non o - - sa la fiam-ma a - sco - sa,

78

se il lab - bro ti - mi-do sco - prir non o - - sa la fiam - ma a - sco - sa,

84

p

per lui ti par - li - no que - ste pu - pil - le, per lui ti sve - li - no

90

tut - to il mio cor

96

Se il lab - bro ti - mi - do sco - pri - re non o - sa la fiam - ma a - sco - sa,

102 *Fl. I* *f*

Fl. II *f*

f *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p*

per lui ti par - li - no

f *p* *f*

108 *Fl. I, II*

que - ste pu - pil - le, per lui ti sve - li - no tut - to il mio

p

113

cor. , per lui ti sve - li - no

119

tut - to il mio cor, tut - to il mio cor, tut - to il mio

124

cor, tut - to, tut - to il mio cor.

tr [parte]

130

Scena V
CINNA, indi GIUNIA.

Recitativo

CINNA
GIUNIA

Di pie-gar-si ca-pa-ce a u-n'a-mo-ro-sa de-bo-lez-za l'al-ma non fu di Cin-na an-cor. Ma se da

Continuo
(Cembalo, Violoncello)

4
fol-le s'av-vi-lis-se co-sì, no, non a-vria la ger-ma-na d'un em-pio u-sur-pa-to-re il tri-

7
bu-to pri-mier di que-sto co-rè. Giu-nia s'ap-pres-sa. Ah ch'el-la può sol-

10
tan-to la gran-d'o-pa com-pir, che vol-go in men-te. A-gi-ta-ta, e do-len-te im-mer-sa

13
sem-bra fra tor-bi-di pen-sier. **GIUNIA**
Sil-la m'im-po-ne che al po-po-lo, e al se-

16 CINNA

na - to io mi pre - sen - ti; l'em - pio che può vo - ler? Sai ciò che ten - ti? For - se più, che non

19

cre - di è la mor - te di Sil - la og - gi vi - ci - na per ven - di - car la li - ber - tà la - ti - na.

22 GIUNIA

Tut - to dal Ciel pie - to - so dun - que spe - riam. Main - tan - to al - la tua cu - ra io la - scio l'a -

25

ma - to spo - so mi - o. Deh se ti deg - gio il pia - cer di mi - rar - lo; poi - ché lo pian - si e - stin - to,

29

ah sì per lu - i ve - glia, t'a - do - pra, e re - stia! ti - ran - no na - sco - so.

32 CINNA

A me t'af - fi - da. Non pa - ven - tar su' gior - ni suo - i. M'a - scol - ta.

35

Ai pa-dri in fac-cia, e al po-po-lo ro-ma-no Sil-la sai ciò, che vuol? Vuol la tua

38

ma-no. Con il con-sen-so lor la vio-len-za giu-sti-fi-car pre-ten-de. Il suo di-se-gno tut-to,

41

GIUNIA
o Giu-nia, io pre-ve-do. Io son la so-la ar-bi-tra di me stes-sa,

44

CINNA
A un vil ti-mo-re ce-da il se-na-to pur, non que-sto co-re. Da-te, se vuoi, di-

47

GIUNIA CINNA
pen-de Giu-nia un gran col-po. E che far pos-so? Al let-to se-gui l'em-pio ti-ran-no o-ve t'in-

50

GIUNIA
vi-ta, ma in quel-lo per tua man la-sci la vi-ta. Stel-le! che di-ci ma-i?

CINNA

Giu - nia po - tri - a con tra - di - men - to vil?... Fol - le ti - mo - re. Deh sov -

vien - ti, che o - gno - ra fu l'ec - ci - dio de' re - i un spet - ta - co - lo gra - to a' som - mi

GIUNIA

De - i. S'è d'un ple - beo pur sa - cra fra noi la vi - ta, e co - me vuo - i, che in sen non mi

scen - da un fred - do or - ro - re nel tra - fig - ge - re io stes - sa un dit - ta - to - re? Ben - ché ti - ran - no, e in -

giu - sto, sem - pre al se - na - to, e a Ro - ma Sil - la pre - sie - de, e di sua mor - te in -

va - no far - mi rea tu pre - su - mi. Vit - ti - ma ei si - a, ma del - la man de'

71 CINNA

Nu - mi. Se d'of - fen - der gli De - i a - ves - se un di te - mu - to, la li - ber - tà non do -

74 GIUNIA

vri - a Ro - ma a Bru - to. Ma Bru - to in cam - po ar - ma - to, non con u - na vil - ta - de del - la la -

77

ti - na li - ber - ta - de in - fran - se la ca - te - na ser - vil. No, non sia

80

ma - i, che a' di fu - tu - ri pas - si il no - me mio mac - chia - to d'un tra - di - men - to

83

vil. Ser - ba - mi, a - mi - co, ser - ba - mi il ca - ro ben. Deh sol tu

86

pen - sa al - la sal - vez - za su - a, Del - la ven - det - ta al Ciel la - scia il pen - sier.

attacca

Allegro

89

Violino I

Violino II

Viola

GIUNIA

Violoncello e Basso
(Continuo: Cembalo, Violoncello)

f

f

f

Van-ne.

f

6
b4

6
b4
2

7
b4
2

5

93

T'af-fret - ta... for-se lun-gi da te po-tria lo spo-so per un so-ver-chio ar-

7
2

5

6
4
2

98

dir... L'im-pe-tuo-sa al-ma sua tu ben co-no-sci.

*) Vgl. Vorwort.

104

Ah per pie-ta-de fa, che ri-man-ga ad o-gni sguar-do a-sco-so.

b7 b4 2 5 3 b4

108

Dil-li, che se m'a-do-ra; dil-li, che se m'è fi-do ser-bi i

7 b5 b6 4 b2 b6 (b5) (b)

112

Andante

mie-i ne' suoi gior-ni, A te l'af-fi-do.

f *) [b4] [b6] [b6]

*) Zu vier im Autograph nach T. 112 gestrichenen Taktten (ursprünglicher Schluß) vgl. Vorwort und Krit. Bericht.

Nº 11 Aria

Allegro

Oboe I, II ^{a 2}

Corno I, II in Sib / B ^{a 1}

Tromba I, II in Sib / B ^{a 2}

Violino I

Violino II

Viola

GIUNTA

Violoncello e Basso ^{a 1}

This musical score is for the song 'The Rose Tree'. It is written for a piano and voice. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score consists of eight staves. The first staff is for the voice, with a vocal line starting on a whole note G4. The second and third staves are for the piano, with a left hand playing a simple harmonic accompaniment and a right hand playing a more complex melody. The fourth and fifth staves are for the piano, with a left hand playing a simple harmonic accompaniment and a right hand playing a more complex melody. The sixth staff is for the piano, with a left hand playing a simple harmonic accompaniment and a right hand playing a more complex melody. The seventh and eighth staves are for the piano, with a left hand playing a simple harmonic accompaniment and a right hand playing a more complex melody. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte), and articulation markings such as 'acc' (accent) and 'stacc' (staccato). The tempo is marked 'Allegretto'.

*2) Vgl. Vorwort.

**) Im Autograph „Trombe lunghe“.

*) Flöten bzw. Fagott ad libitum.

9 Oboe I

Oboe II

13

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f

18 Oboe I, II

This musical score page contains measures 18 through 23. It features staves for Oboe I and II, a piano accompaniment (piano), and a bass line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 18 shows the Oboe I and II parts with a rest, while the piano accompaniment begins with a series of eighth notes. Measures 19-22 show the Oboe I and II parts with a rest, and the piano accompaniment continues with a series of eighth notes. Measure 23 shows the Oboe I and II parts with a rest, and the piano accompaniment continues with a series of eighth notes. The piano accompaniment is marked with dynamics *f* (forte) and *p* (piano). The bass line is marked with dynamics *f* (forte) and *p* (piano).

29

35

del, se il cru-del pe - ri-glio del ca - ro ben ram - men - to, del

* T. 30, Violine II, 3. Note: Im Autograph irrtümlich (?) f⁴ statt es³; vgl. jedoch T. 223.

39

ca - ro - ben ram - men - to, del ca -

44

- ro ben ram-men - to,

49

tut - to mi fa spa - ven - to, tut - - to mi fa spa - ven - to, tut - - to ge - lar - mi

55

fa, tut - to ge - lar

59

63

*1 T. 60, Singstimme, 4. Viertel: 1. Sechzehntel-Note im Autograph c" statt b'.

*2 T. 63, Singstimme, 2. bzw. 10. Sechzehntel-Note; So im Autograph; zu erwarten wäre eher ð e" bzw. f".

67

mi fa.

73

Ah - se il cru - del pe - ri - glio del ca - ro ben ram -

78

men - to, del ca - ro - ben ram - men - to, tut - to mi fa spa -

83

ven - to, tut - to mi fa spa - ven - to, tut - to ge - lar mi fa

* Zu T. 80 in Violin II vgl. Krit. Bericht.

** T. 85, Streicher: Zur Dynamik vgl. Krit. Bericht.

88

tut - to - ge -

92

lar - mi - fa, tut - to mi fa - spa - ven - to, tut - to ge - lar mi

97

fa, tut - to ge - lar mi fa

102

Oboe I

Oboe II

ge - lar mi fa

107

Musical score for measures 107-110. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a complex, rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The piano part includes many sixteenth and thirty-second notes. The upper staves show a woodwind instrument (likely Oboe I, II) with a melodic line and some rests.

111 Oboe I, II

Musical score for measures 111-115. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a complex, rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The piano part includes many sixteenth and thirty-second notes. The upper staves show Oboe I and II with a melodic line and some rests. The piano part has dynamic markings: p (piano) and f (forte).

117

122

Se per si ca - - - ra

vi - ta, se per si ca - - - ra vi - ta non

^{a)} Zu einem im Autograph nach T. 126 gestrichenen Takt (Singstimme und Violoncello/ Baß) vgl. Krit. Bericht.

127

ve - glia l'a - mi - stà, da chi spe - ra - re a - i - ta da

131

chi spe - rar pie - tà? da_ chi? da_ chi?

p

*) T. 127, Violine II, 1. Viertel: So im Autograph.

135

Oboe I

Oboe II

crescendo

f

p

crescendo

f

p

crescendo

f

p

crescendo

f

p

140 Oboe I, II

Ah se il cru-del, se il cru-del pe - ri-glio del ca - ro ben ram -

* T. 143, Violine 1, 2, Viertel: ossia (vgl. T. 36).

145

men - to, del - ca - ro - ben ram - men - to, del ca -

149

ro ben ram-men - to,

154

tut - to mi fa spa - ven - to, tut - to mi fa - spa -

159

ven - to, tut - to ge-lar mi fa, tut - to ge - lar

164

Musical score for measures 164-167. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It features a piano accompaniment and a solo line. The piano part consists of a right hand with quarter and eighth notes, and a left hand with a steady eighth-note bass line. The solo line, starting at measure 164, is a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some triplets. The system ends with a double bar line at measure 167.

168

Musical score for measures 168-171. The score continues in B-flat major and 4/4 time. The piano accompaniment remains consistent. The solo line continues with a melodic line, featuring more complex rhythmic patterns including sixteenth and thirty-second notes. The system ends with a double bar line at measure 171.

172

mi

176

fa, Ah seil cru-del - pe - ri - glio

181

del ca - ro ben ram - men - to, del ca - ro - ben ram -

186

men - to, tut - to mi fa spa - ven - to,

190

tut - to mi fa spa - ven - to, tut - - - to ge - lar - mi - fa

194

tut - to mi fa spa - ven - to, tut - - - to ge - lar - mi - fa

198

tut - to - ge - lar — mi fa, tut - to mi fa - spa - ven - to, tut - to ge - lar mi

204

fa, tut - to - ge - lar — mi fa

209

crescendo

crescendo

crescendo

f

f

f

f

f

f

tut - to - ge - lar

mi fa,

tr

crescendo

f

214

f

f

f

f

f

f

f

tut - to - ge - lar

mi

tr

* T. 217, Singstimme: Hier ist eine Kadenz zu singen.

218

[parte]
fa.

p

222

a 2

f p f p f

Scena VI

CINNA solo.

Recitativo

Vivace

Violino I

Violino II

Viola

CINNA

Violoncello e Basso

(Continuo: Cembalo, Violoncello)

Ah si, scuota-sio-ma-i l'in-de-gno gio-go. As-sai si

mor-se il fren di ser-vi-tù ti-ran-na.

Se di sve-nar ri-cu-sa Giu-nia quel-l'em-pio, un brac-cio non man-che-

rà, che ti-mo-ro-so me-no il fer-ro mi-ci-dial l'im-mer-ga in se-no.

*) Vgl. Vorwort. **) Zu vier im Autograph nach T. 10 gestrichenen Takten (ursprünglicher Schluß) vgl. Vorwort und Krit. Bericht.

Nº 12 Aria

Molto allegro

Violino I *f* *p*

Violino II *f* *p*

Viola *f* *p*

CINNA

Violoncello e Basso *f* *p*

Nel for - tu -

5

f *p* *f* *p*

na - - - to i - stan - te, ch'ei

f *p* *f* *p*

9

f *p* *f* *p*

già coi vo - ti af - fret - ta, ch'ei

f *p* *f* *p*

13

già coi vo - ti af - fret - ta

18

per - la co - mun ven - det - ta

vuoi che mi spi - rial

22

piè, vuoi che mi spi - rial piè, Nel

26

for - tu - na - to i - stan - te ch'ei già coi vo - ti af - fret - ta, ch'ei

simile

tr

30

già coi vo - ti af - fret - ta per - la co - mun ven - det - - -

34

ta vuo', che mi spi - rial piè, per la co-mun ven -

38

det - ta, vuo', che mi spi - rial piè, vuo', che mi spi - rial

42

piè, vuo', che mi spi - rial piè.

cresc.

f

tr

cresc.

f

cresc.

f

46

Nel for - tu - na - - to i -

50

stan - te, ch'ei già coi vo - ti af -

54

fret - ta, ch'ei

58

già - coi - vo - ti af - fret - ta

62

per la co-mun ven-det-ta, per la co-mun ven-det-ta vuo'.

66

—, che mi spi-ri al piè. Nel for-tu-na-to i-stan-te, ch'ei

70

già coi vo-ti af-fret-ta, ch'ei già coi vo-ti af-fret-ta,

74

per la co-mun ven-det-ta vuo', che mi spi-ri al piè,

79

per la co-mun ven - det - ta vuo', che mi spi - rial piè,

84

per la co-mun ven - det - ta vuo', che mi spi - rial piè, vuo', che mi -

88

spi - rial piè, vuo', che mi spi - rial piè.

92

96

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

Gia va u - na de - stra al - te - ra del col - po suo fe -

101

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

li - ce, del col - po suo fe - li - ce, e

105

pp *f* *p*

pp *f* *p*

p *f* *p*

que - sta de - stra ul - tri - ce, e que - sta de - stra ul - tri - ce lun -

109

tr

- gi da lui non è, lun - gi da lui non è, lun - gi da lui, lun - gi - da - lui non

115

120

Nel for - tu - na - - to i - stan - te, ch'ei

125

già coi vo - ti af - fret - ta, ch'ei

129

già coi vo - - ti af - fret - ta,

The musical score consists of three systems of staves. Each system includes a grand staff (treble and bass clef) for the piano and a single staff for the voice. The piano part features a consistent eighth-note bass line. The vocal melody is written in the treble clef. Dynamics are indicated by 'f' (forte) and 'p' (piano). The lyrics are in Italian and are placed below the vocal staff.

134

per la co-mun ven-det-ta, per la co-mun ven-det-ta vuo'

138

—, che mi spi-ri al piè. Nel for-tu-na-to i-stan-te, ch'ei'

142

già coi vo-ti af-fret-ta, ch'ei già coi vo-ti af-fret-ta,

146

per la co-mun ven-det-ta vuo', che mi spi-ri al piè,

151

per la co-mun ven-det-ta vuo', che mi spi-ri al piè,

156

per la co-mun ven-det-ta vuo', che mi spi-ri al piè, vuo', che mi-

160

spi-ri al piè, vuo', che mi spi-ri al piè. [parte]

164

[Orti pensili.]

Scena VII

SILLA, AUFIDIO e guardie.

Recitativo

AUFIDIO
SILLA

Continuo
(Cembalo, Violoncello)

Si - gnor, a' cen - ni tuo - i il se - na - to fia pron - to. E - gli fra

po - co t'a - scol - te - rà. D'e - let - te squa - dre in - tor - no nu - mè - ro - sa co - ro - na ad

ar - te io di - spor - rò. L'a - mi - co Cin - na non i - gno - ri l'ar - ca - no. Il suo soc -

cor - so è ne - ces - sa - rio al - l'o - pra. Ah che me stes - so più non ri - tro - vo in

me! Do - v'io mi vol - ga del - la cru - del l'im - ma - gi - ne gra - di - ta mi di -

*) Zu vier im Autograph nach T. 7 gestrichenen Takten vgl. Krit. Bericht.

16

pin - ge il pen - sier. Mi suo - na o - gno - ra il ca - ro no - me su - o frai lab - bri mie - i, e tut - to

19

AUFIDIO

par - la a que - sto cor di le - i. lo già ti ve - do al col - mo di tua fe - li - ci -.

22

tà. Del - la pos - san - za u - sa, che'l Ciel ti diè. Ro - ma, il se - na - to, e o -.

25

gn'a - ni - ma or - go - glio - sa, or che lo puo - i fa, che pie - ghin la fron - te a' pie - di tuo - i. (parte)

28

SILLA

Ah sì, di ci - vil san - gue in - non - de - rò le vi - e, se Ro - ma al - te - ra al - le.

31

bra - me di Sil - la og - gi s'op - po - ne, ho nel brac - cio, ho nel cor la mia ra - gio - ne.

34

Giu - nia?... Qual vi - sta! In sì bel vol - to io scu - so la de - bo - lez - za

37

mi - a... ma tan - ti ol - trag - gi?... Ah che in ve - der - la, oh De - i! il

40

dit - ta - to - re of - fe - so io più non so - no, de' suoi sprez - zi mi scor - do, e le per - do - no.

attacca

Scena VIII

GIUNIA, SILLA e guardie.

Recitativo

43:1

GIUNIA SILLA

(Sil - la? L'o - dio - so a - spet - to de - sta - mi or - ror. Si fug - ga.) Ar - re - sta il pas - so,

Continuo
(Cembalo, Violoncello)

4

Sen - ti - mi per pie - ta - de Il più in - fe - li - ce d'o - gni mor - tal mi ren - di, se ne - mi - ca mi

* Zu einem im Autograph nach T. 34 gestrichenen Takt vgl. Krit. Bericht.

** T. 37, 38: Zu Streichungen im Autograph (jeweils 2. Takthälfte) vgl. Krit. Bericht.

8 **GIUNIA** **SILLA**
 fug-gi... E che pre-ten-di? Sco-sta-ti tra-di-tor. (Tre-mo, m'af-fan-no per l'i-dol mi-o.) Ah

12
 no, non son ti-ran-no co-me tu cre-di. È l'a-ni-ma di Sil-la ca-pa-ce di vir-

15 **GIUNIA**
 tù. Quel tuo bel ci-glio sof-frir più non pos-s'io co-sì se-ve-ro... Tu di vir-tù ca-

18 (in atto di partire) **SILLA** **GIUNIA** **SILLA** **GIUNIA**
 pa-ce? Ah men-zo-gne-ro! Sen-ti-mi... Non t'a-scol-to. E vuo-i?... Sì

21 **SILLA** **GIUNIA** **SILLA** **GIUNIA**
 vo-glio de-te-star-ti,e mo-rir. Mo-rir? La mor-te ro-ma-no cor non te-me. E puo-i?... Sì

25 **SILLA**
 pos-so pria d'a-mar-ti mo-rir. Van-ne, t'in-vo-la... Su-per-ba mo-ri-ra-i, ma non già so-la.

attacca

*) Zu zwei im Autograph nach T. 26 gestrichenen Taktten (ursprünglicher Schluß) vgl. Vorwort und Krit. Bericht.

10

2

p *f* *p*

p *f* *p*

8

se di mo - rir ti pia - ce, per - fi - da don - na au -

15

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

8

da - ce, quel - l'o - sti - na - to or - go - glio, quel - l'o - sti - na - to or -

p *f* *p*

20

8 go - glio pre - sto tre - mar ve - drò, quel - l'o - sti - na - to or -

24

8 go - glio, per - fi - da don - na au - da - ce, pre - sto tre - mar ve -

28

fp fp fp fp fp fp crescendo f

fp fp fp fp fp fp crescendo f

fp fp fp fp fp fp crescendo f

drò, tre - mar ve - drò, tre - mar ve - drò.

fp fp fp fp fp fp crescendo f

34

p

p

p

(Ma il cor mi pal - pi-ta...

p

42

mail cor mi pal - pi-ta... per - der chia - do - ro?... sve - na-re, o bar - ba-ro,

49

Recitativo

il mio te - so - ro?... Che dis-si? che dis-si? Ho l'a-ni-ma vi-le a tal se-gno?

63

mo - rir tu bra - mi, cru - del mi chia - mi,

67

tre - ma - ne, o per - fi - da, cru - del sa - rò, tre - ma - ne, o

per - fi - da, cru - del sa - rò, sa - rò cru - del, cru -

crescendo f

crescendo f

crescendo f

[parte con guardie]

del sa - rò.

crescendo f

Scena IX
GIUNIA, indi CECILIO.

Recitativo

GIUNIA
CECILIO

Continuo
(Cembalo, Violoncello)

Che in - te - si e - ter - ni De - i? Qual mai fu - ne - sto, e spa - ven - to - so ar -

can ne' det - ti suo - i? So - la non mo - ri - rò? Che dir - mi vuo - i, bar - ba - ro?...

Ahi-mè! Che ve - do? Lo spo - so mi - o?... che fu?... Che av - ven - ne?

Ah do - ve scon - si - glia - to t'i - noi - tri? In que - ste mu - ra sai, che non è si -

cu - ra la tua vi - ta, e non te - mi di re - spi - rar que - st'au - re co - mu - ni a' tuoi ne -

17

mi - ci? In que - sto i - stan - te il ti - ran - no par - ti. Tre - mo... Deh fug - gi...

21

CECILIO

Ah se del - l'em - pio il ci - glio... Giu - nia, il tuo ri - schio è il mio mag - gior pe - ri - glio.

24

GIUNIA

Deh per pie - tà, se m'a - mi, tor - na, mio be - ne, ah tor - na nel te - ne - bro - so a -

27

CECILIO

si - lo. Il ri - mi - rar - ti qual mar - ti - rio è per me! Non a - ma - reg - gi il tuo spa -

30

GIUNIA

ven - to, o ca - ra, il mio dol - ce pia - cer. Pia - cer fu - ne - sto, se a un ge - li - do spa -

33

ven - to ab - ban - do - na il mio cor. Se de' tuo ior - ni de - ci - der può. T'a - scon - di, Ah da che vi - vo no, che an -

37 CECILIO

gu - stia si - mi - le... So - la vuoi, ch'io ti la - sci in pre - da a un vi - le? So, che al se - na - to in

40

fac - cia il reo ti - ran - no con vio - len - za in - giu - sta al ta - la - mo vuol trar - ti, ed

43

i - o, che t'a - mo re - star po - trò sen - za mo - rir d'af - fan - no lun - gi dal fian - co

46

tu - o? Se in - va - no un brac - cio, un ac - cia - ro si cer - ca per sve - na - re un cru - del, ch'ò - dio, e de -

49 GIUNIA

te - sto, quel - l'ac - cia - ro, quel brac - cio ec - co - lo, è que - sto. Ahi - mè! Che pen - si?... e -

53 CECILIO

spor - ti?... cor - rer tu so - lo a un pe - ri - glio e - stre - mo?... Tu pa - ven - ti di

56

tut - to, io nul - la te - mo. Fre - na il ti - mor, mia spe - me, e ti ram - men - ta, ch' u - na so - ver - chia

59

GIUNIA

te - ma in cor ro - ma - no es - se - re può vil - tà. Ma il trop - po ar - di - re te - me - ri - tà s'ap -

62

pel - la. Ah sì, ti ce - la, nè ac - cre - sce - re, i - dol mi - o, nel tuo pe - ri - glio

65

CECILIO

no - ve ca - gion di pian - to a que - sto ci - glio. E - ter - ni De - i! la - sciar - ti, fug - gi - re, ab - ban - do -

68

GIUNIA

nar - ti al - l'em - pie in - si - die, al - l'i - ra d'un tra - di - tor, che al - le tue noz - ze a - spi - ra? E di

71

che puoi te-mer, se me-co re-sta la mia co-stan-za e l'a-mor mi-o? Deh cor-ri, cor-ri

74

d'on-de fug-gi-sti. Al suo do-lo-re, a' suoi spa-ven-ti in-vo-la il cor di chi t'a-

77

CECILIO

do-ra; se ciò non ba-sta, io tel co-man-do an-co-ra. E in que-sto gior-no or-ren-do, se al ti-

80

GIUNIA

ran-no io mi ce-lo, chi ve-glia, o spo-sa, in tua di-fe-sa? Il Cie-lo.

83

CECILIO

GIUNIA

Eh che tal-vol-ta i Nu-mi... A che ti gui-da cie-co fu-ror? Ad on-ta de' miei ti-mo-ri an-

86 CECILIO [C]

cor mi re-stia la-to? Par-tir non vuo-i? Cor-ro a mo-ri-re, in-gra-to. Fer-ma-ti... sen-ti...

89 GIUNIA CECILIO

oh De-i! Co-sì mi la-sci, e bra-mi?... I pas-si mie-i guar-da-ti di se-guir. Sa-prò mo-

92 GIUNIA CECILIO

ri-re, ma non la-sciar-ti. (Oh stel-le! Io lo per-do. Che fò?) Ca-ra, tu

95 GIUNIA

pian-gi? Ah che'l tuo pian-to... Ah sì, per que-sto pian-to, per que-sti lu-mi

98 CECILIO

mie-i di spe-me pri-vi, par-ti, par-ti da me. Ce-la-ti. Vi-vi. A che mi

101 GIUNIA

sfor - zi! Al - fi - ne lu - sin - gar - mi pos - s' i - o di que - sto se - gno del tuo te - ne - ro af -

104 CECILIO GIUNIA

fet - to? Che ri - spon - di, i - dol mi - o? Si tel pro - met - to. Fug - gi dun - que mio

[¹/₂]

107

be - ne. In - van pa - ven - ti, se di me te - mi. Ah pen - sa, pen - sa, che il Ciel di - fen - de i

110

giu - sti, e ch'io d'al - tri mai non sa - rò. Di mie pro - mes - se, del - l'a - mor mio co - stan - te ch'a - bor - re a

113

mor - te un tra - di - to - re in - de - gno. Spo - so, nel - la mia ma - no ec - co - ti un pe - gno.

attacca

*1) Zu T. 105 im Continuo vgl. Krit. Bericht.

116

Violino I

Violino II

Viola

CECILIO

Chi sa, che non sia que-sta l'e-stre-ma vol-ta, oh Di-o! ch'al sen ti strin-go,

Violoncello e Basso
(Continuo: Cembalo, Violoncello)

119

Allegro

GIUNIA

de-stra del-l'i-dol mi-o, de-stra a-do-ra-ta, pro-va di fé sin-ce-ra... No, non te-me-re.

123

Allegro)**

A-ma-mi, fug-gi, fug-gi e spe-ra.

attacca

*) Vgl. Vorwort.

**) T. 124: In anderen Quellen „Presto“; vgl. Vorwort und Krit. Bericht.

+) T. 126: Hier fehlt im Autograph die Dominante (B-dur) als Übergang („in cadenza“) zu No. 14.

Nº 14 Aria *)

Adagio

Oboe I, II **) *f*

Corno I, II in Mib/Es *f*

Violino I *f*

Violino II *f*

Viola *f*

CECILIO

Violoncello e Basso **) *f*

Ah se a mo-rir mi

*) Diese Arie ist im Anhang mit ausgezierter Singstimme wiedergegeben (S. 471-484).

**) Flöten bzw. Fagott ad libitum.

9

chia - ma il fa - to mio cru - de - le, il fa - to mio cru -

14

de - le, se - gua - ce om - bra fe - de - le sem - pre sa - rò con

19

f

a 2

f

p

f

p

f

p

te, se - gua - ce — om - bra fe - de - le, om - bra, om - bra fe -

f

p

24

f

f

f

p

f

p

f

p

de - le — sem - - - pre sa - rò con te, sem - - -

f

p

f

p

28

crescendo

crescendo

crescendo

tr

pre sa - rò con

crescendo

31

p

p

p

f

f

p

p

te. Ah se a mo - rir mi

f

p

35

chia - ma il fa - to mio cru - de - le, se -

39

gua - ce om - bra fe - de - le, sem - pre sa - rò con te, se -

*Soli**

*) Vgl. Vorwort.

44

cresc. f

p

f

p

f

p

f

p

gua - ce - om - bra fe - de - le, om - bra, om - bra fe - del - se -

f

p

49

gua - ce sem - pre sa - rò con te, sem -

53

crescendo *f*

- pre sa - rò con te, sa -

crescendo *f*

57

*Soli**)*

*Soli**)*

tr

rò con te.

*) T. 57, Singstimme: Hier ist eine Kadenz zu singen.
 **) Vgl. Vorwort.

62 Andante

62 Andante

Vor - re - i, vor - re - i mo - strar co - stan - za, ca - ra nel dir - ti ad -

69

di - o, ma nel la - sciar - ti oh Di - o, ma nel la - sciar - ti oh

77

Di - o! sen - to tre - mar - mi il piè sen - to tre - mar - mi il

Adagio

84

Soli ^{*)}

f

Soli ^{*)}

f

f

f

p

p

più.

88

Allegretto

88

Ah se a mo-rir mi chia-ma il fa-to mio cru-de-le, il

*1) Vgl. Vorwort.

93



fa - to mio cru - de - le, se - gua - ce om - bra fe -

97



de - le sem - pre sa - rò con te, se -

*) Vgl. Vorwort.

101

101

cresc. f

p

f

p

f

p

f

p

gua - ce - om - bra fe - de - le, om - bra, om - bra fe - del - se -

106

gua - ce sem - pre sa - rò con te, sem -

110

p *f*

crescendo *f*

crescendo *f*

crescendo *f*

crescendo *f*

pre sa - rò con te, sa -

114

*Soli**)*

*Soli**)*

tr *[parte]*

rò con te.

*1) T. 114, Singstimme: Hier ist eine Kadenz zu singen.

**1) Vgl. Vorwort.

Scena X
GIUNIA, indi CELIA.

311

Recitativo

GIUNIA
CELIA

Continuo
(Cembalo, Violoncello)

GIUNIA

Per-chè mi bal-zi in se-no af-fan-no-so cor mi-o? Per-chè sul vol-to, or che lo

4

spo-so io non mi ve-do ac-can-to, ca-de da' ra-i più co-pio-so il pian-to? Oh Ciel! sì la-gri-

7

mo-sa, sì do-len-te t'in-con-tro? Al suo de-sti-no quel-l'a-ni-ma o-sti-na-ta al-

10

GIUNIA

fin deh ce-da, e spo-sa al dit-ta-tor Ro-ma ti ve-da. T'ac-che-ta per pie-

13

CELIA

ta. Se in du-ro e-si-glio cad-de e-stin-to Ce-ci-lia, a lui che gio-va un i-nu-til co-

16

GIUNIA

stan-za? (A que-sto no-me s'ag-ghiaccia il cor.)

CELIA

Tu non mi guar-di, e il lab-bro fra i sin-ghioz-zi e i so-

7

19

GIUNIA

spir pal-li-do ta-ce? Se-gui i con-si-gli mie-i.

CELIA

La-scia-mi in pa-ce. Bra-mo lie-ta ve-

22

der-ti. Il mio ger-ma-no og-gi me pur fe-li-ce ren-der sa-prà. La ma-no mi pro-

25

mi-se di Cin-na. Ah tu ben sa-i, ch'io l'a-do-ro fe-del. Più non ram-

28

men-to i miei sof-fer-ti af-fan-ni, se si can-gia-no al-fin gli a-stri ti-ran-ni,

Nº 15 Aria

Allegro

Violino I

Violino II

Viola

CELIA

Violoncello e Basso

The first system of the musical score for 'Nº 15 Aria' in A major, Allegro. It features five staves: Violino I, Violino II, Viola, CELIA (soprano), and Violoncello e Basso. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. The first four staves (Violino I, Violino II, Viola, and CELIA) begin with a forte (f) dynamic. The Violoncello e Basso staff begins with a forte (f) dynamic. The CELIA staff is empty, indicating a vocal entry later in the piece.

6

The second system of the musical score, starting at measure 6. It continues the instrumental accompaniment for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. The CELIA staff remains empty.

10

The third system of the musical score, starting at measure 10. It continues the instrumental accompaniment. The Violino I and Violino II staves feature triplets (indicated by a '3' over a bracket) in measures 11 and 12. The Viola and Violoncello e Basso staves continue with their respective rhythmic patterns. The CELIA staff remains empty.

14

p

18

f

22

f

tr

26

Quan - do su - gl'ar - si cam-pi scen - de la piog - gia e -

31

sti - va, scen - de la

35

piog - gia e - sti - va, le

39

fo-glie, i fior rav - vi - va, eil bo-sco, eil pra - ti - cel - lo to - sto si fa più bel - lo, ri-

45

tor - naa ver - deg - giar

49

tor - naa ver - deg - giar

53

p

p

tr

—, ri - tor - na a ver - deg - giar. Quan - do su - gl'ar - si

p

58

cam - pi scen - de la piog - gia e - sti - va, scen - de la piog - giae -

62

sti - va, le fo - glie, i fior rav - vi - va, e il

* T. 64, Singstimme, 3.-5. Note: So im Autograph; vgl. jedoch T. 118.

66

bo - sco, e il pra - ti - cel - lo to - sto si fa più bel - lo, ri - tor - na a ver - deg -

71

giar, ri - tor - na a ver - deg - - giar, ri - tor - na a

76

ver - deg - - giar.

80

Quan - do su - gl'ar - si cam-pi

85

scen - de la piog - gia e - sti - va, scen - de la

89

piog - gia e - sti - va, le

*) Zur Dynamik in T. 84 - 88 vgl. Krit. Bericht.

93

fo-glie, i fiorrav-vi-va, e il bo-sco, e il pra-ti-cel-lo to - sto si fa più bel-lo, ri-

99

tor-na a ver-deg-giar

104

ri-tor-na a ver-deg-

109

giar. Quan - do su - gl'ar - si cam - pi

113

scen - de la piog - gia e - sti - va, scen - de la piog - gia e - sti - va,

117

le fo - glie, i fior rav - vi - va, e il bo - sco, e il pra - ti -

121

cel - lo to - sto sì fa più bel - lo, ri - tor - na a ver - deg - giar

126

—, ri - tor - na a ver - deg - giar, ri - tor - na a ver - deg - giar.

131

135

Co - si que-st'al - ma a - man - te fra la sua dol - ce —

139

spe - ne, fra la sua dol - ce — spe - ne do - po le lun - ghe

143

pe - ne co - min - cia a re - spi - rar, co - min - cia a re - spi -

147

f

f

f

rar, co - min - cia, co - min - cia a re - spi - rar.

150

154

p

p

p

p

Quan - do su - gl'ar - si cam - pi scen - de la

158

piog - - - gia e - sti - va,

161

scen - de la piog - - - gia e -

164

sti - va, le

167

p

fo-glie, i fior rav - vi - va, e il bo-sco, e il pra - ti - cel - lo to - - sto si fa più bel - lo, ri.

p

173

tor - na a ver - deg - giar

178

tr

ri - tor - na a ver - deg

183

giar. Quan - do su - gl'ar - si cam - pi

187

scen - de la piog - gia e - sti - va, scen - de la piog - gia e - sti - va,

191

le fo - glie, i fior rav - vi - va, e il bo - sco, e il pra - ti -

195

cel - lo to - sto si fa più bel - lo, ri - tor - na a ver - deg - giar

200

crescendo *f*
crescendo *f*
crescendo *f*

tr [parte]
ri - tor - na a ver - deg - giar, ri - tor - na a ver - deg - giar.

crescendo *f*

205

Scena XI
GIUNIA sola.

329

Recitativo

Andante

Violino I
Violino II
Viola I, II
GIUNIA
Violoncello e Basso

5

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

In un i-stan-te oh co-me s'ac-creb-be il mio ti-

9

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

mor! Pur trop-po è que-sto un pre-sa-gio fu-ne-sto del-le sven-tu-re

Molto allegro

13

mi-e!

L'in-cau-to spo-so più non è for-se a-sco-so al reo ti-ran-no.

18

A mor-te ei già lo con-dan-nò.

23

Fra i miei spa-ven-ti, nel mio do-lo-re e-stre-mo che fo? Che pen-so ma-i?

27 **Presto***

p *simile* *simile*

Mi-se-ra io tre-mo!

32

f *f* *f*

Ah nò, più non si tar-di. Il se-na-to mi veg-ga.

37

Al di lui pie-de gra-zia e pie-tà s'im-plo-ri per lo spo-so fe-del.

* Zur Tempobezeichnung „Presto“ vgl. Krit. Bericht.

42

S'ei me la ne-ga, si chie-da al Ciel.

47

Se il Ciel l'ul-ti-mo fi-ne del-l'a-do-ra-to

52

spo-so og-gi pre-scri-sse, tra-fig-ga me chi l'i-dol mio tra-fis-se.

Nº 16 Aria

Allegro assai*)

Violino I

Violino II

Viola I, II

GIUNIA

Violoncello e Basso

Par - to, m'af - fret - to, m'af - fret - to. Ma nel par -

5 simile

ti - re il cor — si — spez - za. Mi man - ca l'a - ni - ma,

10

il cor si spez - za, mi man - ca l'a - ni - ma, mo - rir mi

*) Eine alte, vielleicht authentische Hand (vgl. Krit. Bericht) hat im Autograph die von Leopold Mozart geschriebene Tempobezeichnung in „Allegro“ und die Taktvorzeichnung in C korrigiert.

**) T. 5, Violine II, letztes Achtel: Im Autograph g' statt a' .

15

sen - to Nè - so mo - rir, nè so - nè so mo - rir, e

20

sma-nio, e ge - lo, e pian-go, e pe - no, e pian-go, e pe-no.

26

Ah se - po - tes - si, po -

32

tes - sial me - no fra tan - ti

38

spa - si - mi - mo - rit co - sì, mo - rit, mo - rit co - sì, mo -

44

rir co - sì. E sma - nio, e ge - lo, e pian - go, e

49

pe - no, mo - rir mi sen - to, nê so mo - rir.

54

Ah se po - tes - sial me - no, po - tes - sial me - no fra - tan - ti.

59

spa - si - mi mo - rir co - sì, fra - tan - ti.

65

spa - - - - - si-mi mo-rir co-sì, fra tan-ti—

71

spa - - - - - si-mi mo-rir co-sì, fra tan-ti—

76

spa - - - - - si-mi mo-rir co-sì, mo-

81

crescendo

crescendo

crescendo

f

f

f

rir co - sì, mo - rir co - sì.

crescendo

f

86

p

f

p

f

p

f

p

f

p

Par - to, m'af-fret - to, Ma nel par -

f

p

92

ti - re il cor sì spez - za. Mi man - ca l'a - ni-ma,

97

mo - rir mi sen - to. Nè so mo - rir, e sma - nio, e

102

ge - lo, e pian - go, e pe - no, e pian - go, e pe - no.

108

Ah se - po - tes - si, po - tes - si al - me -

*) Zur Dynamik in T. 105 vgl. Krit. Bericht.

114

no fra tan-ti spa-si-mi mo-rir co-

121

sì, mo-rir, mo-rir co-sì, mo-rir co-sì.

127

Ma per mag-gior mio duo-lo ver-so un a-man-te op-

132

pres - sa di - vien la mor - te i - stes - sa pie - to - sa in que - sto dì, pie -

137

to - sa in que - sto dì, di - vien

142

la - mor - te i - stes - sa pie -

to - sa in que - sto - di, pie - to -

- sa in que - sto di, pie - to -

- sa in que - sto di, in que - sto di, in que - sto di, [parte]

[Campidoglio]

Scena XII

[S'avanza SILLA ed AUFIDIO seguito dai senatori, dal popolo,
e dalle squadre al lieto canto del seguente Coro.]

Nº 17 Coro

Allegro*)

Oboe I, II*)

Corno I, II in Fa / F

Violino I

Violino II

Viola I, II

Coro

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violoncello e Basso**)

*) Flöten ad libitum.

**) Fagott ad libitum.

+) Zur Tempobezeichnung vgl. Vorwort.

10

Se glo-ria il crin ti cin - se di mil - le squa-dre a

Se glo-ria il crin ti cin - se di mil - le squa-dre a

Se glo-ria il crin ti cin - se di mil - le squa-dre a

Se glo-ria il crin ti cin - se di mil - le squa-dre a

16

fron - te, di mil - le squa-dre a fron - te or la te - mu - ta

fron - te, di mil - le squa-dre a fron - te or la te - mu - ta

fron - te, di mil - le squa-dre a fron - te or la te - mu - ta

fron - te, di mil - le squa-dre a fron - te or la te - mu - ta

20

fron - te qui ti co - ro - ni a - mor, qui ti co - ro - ni a -

fron - te qui ti co - ro - ni a - mor, qui ti co - ro - ni a -

fron - te qui ti co - ro - ni a - mor, qui ti co - ro - ni a -

fron - te qui ti co - ro - ni a - mor, qui ti co - ro - ni a -

24

mor. Se glo - ria il crin ti cin - se di mil - le squa - dre a fron - te

mor. Se glo - ria il crin ti cin - se di mil - le squa - dre a fron - te

mor. Se glo - ria il crin ti cin - se di mil - le squa - dre a fron - te

mor. Se glo - ria il crin ti cin - se di mil - le squa - dre a fron - te

or la te-mu-ta fron-te qui ti co-ro-nia-mor, qui ti co-

or la te-mu-ta fron-te qui ti co-ro-nia-mor, qui ti co-

or la te-mu-ta fron-te qui ti co-ro-nia-mor, qui ti co-

or la te-mu-ta fron-te qui ti co-ro-nia-mor, qui ti co-

ro-nia-mor, qui ti co-ro-nia-mor.

ro-nia-mor, qui ti co-ro-nia-mor.

ro-nia-mor, qui ti co-ro-nia-mor.

ro-nia-mor, qui ti co-ro-nia-mor.

* T. 32: Zur 1. Sechzehntel-Note in Violine II vgl. Krit. Bericht.

31

Strin - ga quel brac - cio in -

Strin - ga quel brac - cio in -

41

vit - to lei, che da te s'a - do - ra, lei, che da te s'a - do - ra.

vit - to lei, che da te s'a - do - ra, lei, che da te s'a - do - ra.

46

Strin - ga quel brac - cio in - vit - to lei, che da te s'a - do - ra, lei, che da te s'a -

Strin - ga quel brac - cio in - vit - to lei, che da te s'a - do - ra, lei, che da te s'a -

51

Se con i mir - tian - co - ra cre - sce il guer - rie - ro al

Se con i mir - tian - co - ra cre - sce il guer - rie - ro al

do - ra. Se con i mir - tian - co - ra cre - sce il guer - rie - ro al

do - ra. Se con i mir - tian - co - ra cre - sce il guer - rie - ro al

*) T. 51, Violine I, II und Viola I, II. Zur Dynamik vgl. Krit. Bericht.

56

lor. Se con i mir - tian - co - ra cre - sce il guer - rie - ro al -

lor. Se con i mir - tian - co - ra cre - sce il guer - rie - ro al -

lor. Se con i mir - tian - co - ra cre - sce il guer - rie - ro al -

lor. Se con i mir - tian - co - ra cre - sce il guer - rie - ro al -

60

lor, cre - sce il guer - rie - ro al - lor, cre - sce il guer - rie -

lor, cre - sce il guer - rie - ro al - lor, cre - sce il guer - rie -

lor, cre - sce il guer - rie - ro al - lor, cre - sce il guer - rie -

lor, cre - sce il guer - rie - ro al - lor, cre - sce il guer - rie -

* T. 60: Zur 1. Sechzehntel-Note in Violine II vgl. Krit. Bericht.

64

[Compar GIUNIA fra i senatori.]

ro al - - lor.

ro al - - lor.

ro al - - lor.

ro al - - lor.

68

a 2

SILLA, GIUNIA ed AUFIDIO.

Recitativo

SILLA
GIUNIA, AUFIDIO

Continuo
(Cembalo, Violoncello)

Pa - dri co - scrit - ti io, che pu - gnai per Ro - ma, io, che vin - si per le - i.

4

lo che la fa - ce del - la ci - vil dis - cor - dia col mio va - lo - re e - stin - si, lo che la

7

pa - ce per o - pra mi - a re - gnar sul Te - bro or ve - do, d'o - gni tri - on - fo mi - o pre - mio vi

10

GIUNIA

SILLA

chie - do. (Soc - cor - so e - ter - ni De - i!) Non i - gno - ra - te l'an -

13

ti - co o - dio fu - ne - sto e di Ma - rio e di Sil - la. Il gior - no è que - sto in cui

16

tut - to mi scor - do. Al - la sua fi - glia, sa - cro lac - cio m'u - ni - sca, e il dol - ce

19

no - do pla - chi l'om - bra del pa - dre. Un dit - ta - to - re, un cit - ta - din fra i glo - rio - si al -

22

GIUNIA

lo - ri al - tro pre - mio non cer - ca a suoi su - do - ri. (Ta - ce il se - na - to, e'

25

SILLA

col si - len - zio ap - pro - va d'un ti - ran - no il vo - ler?) Pa - dri, già mi - ro ne'

28

vol - ti vo - strie - spres - so il con - sen - so co - mun. Quei, che s'u - di - rò fe - sto - si'

31

gri - di a ri - suo - nar d'in - tor - no son del pub - bli - co vo - to un cer - to se - gno;'

34 **GIUNIA**

se - gui-mi al-la-ra o-ma - i... Sco-sta-ti in - de - gno. A tal vil-tà di - scen - de Ro - ma e'l se -

37

na-to? Un in-giu-rio-so, un fol - le ti-mor l'a-strin-ge a se-con-dar d'un em-pio le vio-len - ze in -

41

fa - mi? Ah che fra vo - i no, che non v'è chi in pet - to rac - chiu - da un cor ro -

44 **SILLA** **AUFIDIO**

ma - no... Ta - ci, e più sag-gia a me por - gi la ma - no. Co - sì per boc - ca

47 **SILLA** **GIUNIA**

mi - a tut-to il po-pol t'im-pon. Dun-que mi se - gui... Non ap-pres-sar - ti, o in se - no que-sto fer-ro m'im-

50 *[in atto di ferirsi]* **SILLA**

mer - go. Al - la su - per - ba l'ac - ciar si tol - ga, e se - gua il vo - ler mi - o.

attacca

Scena XIII

[CECILIO, con spada nuda, e detti.]

Recitativo

53:1 CECILIO SILLA GIUNIA AUFIDIO SILLA

CECILIO, SILLA
GIUNIA, AUFIDIO

Spo-sa, ah no, non te - mer. (Chi ve - do?) (Oh Di - o!) (Ce - ci - lio?) In que - sta

Continuo
(Cembalo, Violoncello)

4

gui - sa son tra - di - to da voi? Del mio di - vie - to, e del - le leg - gia - d'on - ta tor - nò Ce -

7

ci - lio, e se - co Giu - nia u - ni - ta di to - glier o - sa al dit - ta - tor la vi - ta? Quel - l'au -

10

GIUNIA SILLA

da - ce s'ar - re - sti. (In - cau - to spo - so!) Si - gnor... Ta - ci, in - de - gna, ch'o - mai so - lo a - scol - to il fu -

13

[a CECILIO]

ro - re. Al no - vo so - le per mia ven - det - ta, o tra - di - tor, mor - ra - i.

attacca

Scena XIV

[CINNA, con spada nuda, e detti.]

Recitativo

SILLA, CINNA
GIUNIA

16 = 1*)

SILLA

CINNA

Co-me? D'un fer-ro ar-ma-to, con - fu-so, ir-re-so-lu-to Cin-na tu pur?-- (Oh Ciel! tut-to è per-

Continuo
(Cembalo, Violoncello)



4

du - to. Qual-che scam-po ah si cer - chi nel ci-men-to fa - tal.) Con mio stu -



7

po - re col nu-do ac-cia-ro io vi - di Ce-ci-lia in-fra le schie-re a - prir-si un var-co. La sua



9

rab-bia, i fie-ri mi-nac-cio-si oc-chi suo-i d'un tra-di-men-to mi fe-ce-ro te-mer. On-de sal-



13

var-ti da quel-la de-sta al par-ri-ci-dio in-te-sa, cor-si, e'l bran-do im-pu-



*) Zu T. 1-7 vgl. Krit. Bericht.

16 SILLA

gnai per tua di - fe - sa. Ah van - ne, a - mi - co, e sco - pri se al - tri

19 CINNA

per - fi - di ma - i... Sul - la mia fe - de si - gnor ri - po - sa, e pa - ven - tar non de - i.

22 [parte] SILLA

(Qua - si nel fie - ro in - con - tro io mi per - de - i.) O - là, quel tra - di - to - re, Au -

25 GIUNIA CECILIO

fi - dio, si dis - ar - mi. Oh Di - o' fer - ma - te. Fin - ché l'ac - ciar mi re - sta, sa - pro

28 SILLA GIUNIA SILLA

far - ti tre - mar. E giun - ge a tan - to la tua bal - dan - za? (Oh De - i!) Ce - di l'ac - cia - ro, o

31 CECILIO GIUNIA CECILIO GIUNIA

ch'io... Lo spe - ri in - van. Ce - di - lo o ca - ro. Ad es - ser vil m'in - se - gna la spo - sa mi - a? Deh non op -

34 CECILIO GIUNIA CECILIO

por - ti! E vuoi?... Del - la tua te - ne - rez - za u - na pro - va vo - gl'i - o. Do -

37 GIUNIA

vro?... Do - vraì nel - la mia fe - de, e nel fa - vor del Cie - lo af - fi - dar - ti, e spe -

40

rar. Se an - cor mio be - ne dub - bio - so ti mo - stri, i giu - sti Nu - mi, e la tua spo - sa of -

43 CECILIO [a GIUNIA] [getta la spada] SILLA

fen - di. (Fre - mo.) T'ap - pa - ghe - rò. Bar - ba - ro, pren - di. Nel - la pri - gion più

46

ne - ra trag - ga - si il re - o. Per po - co que - st'au - re a te vie - ta - te re - spi - rar ti ve -

49

drò. Fra le ri - tor - te del tra - di - men - to au - da - ce tu pur ti pen - ti - rai, don - na men - da - ce.

* Zu einer Streichung im Autograph nach T. 34 vgl. Krit. Bericht.

No 18 Terzetto

Allegro

Oboe I, II ^{*)}

Corno I, II in Si^b / B ^{**)}

Tromba I, II in Si^b / B ^{**)}

Violino I

Violino II

Viola

GIUNIA

CECILIO

SILLA

Violoncello e Basso ^{*)}

Quel - l'or - go - glio - so sde - gno

6

og - giu - mi - liar sa - pro, og - giu - mi -

^{*)} Vgl. Vorwort.

^{**)} Im Autograph „Trombe lunghe“.

^{*)} Flöten bzw. Fagott ad libitum.

12

crescendo *f* *f*

crescendo *f* *f*

crescendo *f* *f*

crescendo *f* *f* *p* *f* *f* *p* *f* *p*

crescendo *f* *f* *p* *f* *f* *p* *f* *p*

crescendo *f* *f* *p* *f* *f* *p* *f* *p*

Non lo spe-ra-re, in - de - gno, non lo spe-ra - re, in - de - gno, l'i - stes - so o - gnor sa -

liar sa - rò.

crescendo *f* *f* *p* *f* *f* *p* *f* *p*

18

f *p* *f* *p* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

f *p* *f* *p* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

f *p* *f* *p* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

Ec - co - ti, o spo - so, un pe - gno, che al fian - co

rò, l'i - stes - so o - gnor sa - rò.

f *p* *f* *p* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

*) T. 20 ff., Streicher: Zur dynamischen Bezeichnung *mf* vgl. Krit. Bericht.

25

p mf p mf p mf p mf p f

tu o mor-rò, che al fian-co tuo mor-rò.

mf p mf p mf p mf p f

Em-pi la vo-stra

31

f p f p f p f p

Se mi a-mail

Se mi a-mail

ma-no me-ri-ta sol ca-te-ne, me-ri-ta sol ca-te-ne.

fp fp

37

ca - ro be - ne lie - taa mo - rir, a mo - rir men - vò, mo -

ca - ro be - ne lie - taa mo - rir, a mo - rir men - vò, mo -

8

fp

43

rir men - vò, mo - rir men - vò.

rir men - vò, mo - rir men - vò.

8

fp

Quel-l'or-go-glio-so sde-gno og-gi u-mi-liar sa -

fp

[illegible]

61

68

Oboe I

Oboe II

tr

tuo mor - rò.

Em - pi la vo - stra ma - no me - ri - ta sol - ca - te - ne, me - ri - ta sol - ca -

Se mi a - mail ca - ro - be - ne lie - ta - , lie - ta a mo -
 Se mi a - mail ca - ro - be - ne lie - to - , lie - to a mo -
 te - ne.

rir - men vò - , mo - rir - men vò - , mo - rir - men vò -
 rir - men vò - , mo - rir - men vò - , mo - rir - men vò -

87

La mia co-stan - zain - tre - pi-da, il mio fe - de - lea -

La mia co-stan - zain - tre - pi-da, il mio fe - de - lea -

Que - sta co-stan - zain - tre - pi-da, que - sto sì fi - do a -

93

mo - re, il mio fe - de - lea - mo - re, dol - ce con - so - la, con - so - la il

mo - re, il mio fe - de - lea - mo - re, dol - ce con - so - la, con - so - la il

mo - re, que - sto sì fi - do a - mo - re tut - to mi stra - zia, mi stra - zia il

cu - re, nè pa - ven - tar, nè pa - ven - tar mi fa, nè pa - ven -

co - re, nè pa - ven - tar, nè pa - ven - tar mi fa, nè pa - ven -

co - re, tut - to av - vam - par, tut - to av - vam - par mi fa, tut - to av - vam -

f p f p f p f p

p cresc. f

p cresc. f

p cresc. f

crescendo f

crescendo f

crescendo f

tar tr mi fa.

tar tr mi fa.

par mi fa.

crescendo f

111

La mia co-stan-za in-tre-pi-da, la mia co-stan-za,
La mia co-stan-za in-tre-pi-da,
Que-sta co-stan-za in-tre-pi-da, in-tre-pi-da,

117

il mio fe-de-le a-mo-re, dol-ce con-so-la, con-so-la il co-re,
il mio fe-de-le a-mo-re, dol-ce con-so-la, con-so-la il co-re,
que-sto sì fi-doa-mo-re, tut-to mi stra-zia il co-re, tut-to av-vam-par mi

123

a 2

a 2

a 2

nè pa - ven - tar mi fa. La mia co - stan - zain - tre - pi - da,

nè pa - ven - tar mi fa.

fa, tut - to av - vam - par mi fa. Que - sta co - stan - zain -

129

la mia co - stan - za, il mio fe - de - le a - mo - re, dol - ce - con -

La mia co - stan - zain - tre - pi - da, il mio fe - de - le a - mo - re, dol - ce - con -

tre - pi - da, in - tre - pi - da, que - sto sì fi - do a - mo - re,

134

so - la, con - so - la il co - re, nè pa - ven - tar mi

so - la, con - so - la il co - re, nè pa - ven - tar mi

tut - to mi stra - zia il co - re, tut - to av - vam - par mi fa, tut - to av - vam - par mi

139

fa, nè

fa, nè

fa, tut - to mi stra - zia, mi stra - zia il co - re, tut -

*) Zu T. 134 und T. 136 in den Hörnern und Trompeten vgl. Krit. Bericht.

pa - ven - tar mi fa, nè pa - ven - tar mi

pa - ven - tar mi fa, nè pa - ven - tar mi

to av - vam - par mi fa, tut - to av - vam - par mi

fa, nè pa - ven - tar mi fa.

fa, nè pa - ven - tar mi fa.

fa, tut - to av - vam - par mi fa.

[Fine dell' Atto secondo]

ATTO TERZO

[Atrio, che introduce alle carceri.]

Scena I

CECILIO incatenato, CINNA, indi CELIA, e guardie a vista.

Recitativo

CINNA
CECILIO
CELIA

Continuo
(Cembalo, Violoncello)

CINNA
Ah sì tu so - lo, a - mi - co, ri - te - ne - sti il gran col - po.

4
E - ran non lun - gi al Cam - pi - do - glio a - sco - si gli a - mi - ci tuo - i, gli a - mi - ci mie - i. Se -

7
gui - to vo - le - a da que - sti in - fra le schie - re a - prir - mi san - gui - no - so sen - tier.

10
Ma la pru - den - za il fu - ror mo - de - rò. Di tan - ti a fron - te che far po - te - a cin - to da

13
po - chi? Il Cie - lo no - vo ar - dir m'i - spi - rò. Gli a - mi - ci io la - scio. Ta - ci - to il fer - ro io

16

strin-go, e in Cam-pi-do-glio m'a-van-zo. Al-lor-chè vo-glio vi-bra-re il col-po, in te m'af-fi-so. Il

19

fer-ro nel-la man mi tre-mò. Nel tuo pe-ri-glio ge-los-si il cor. M'ar-re-sto, mi con-

22

fon-do, non so che dir. Qua-si il se-gre-to ar-ca-no il ti-ran-no sve-lò. Mail suo co-

25

man-do, che di par-tir mim-po-se la con-fu-sio-ne, e il mio do-lo-re a-sco-se.

28 CECILIO

Giac-chè mo-rir deg-g'i-o, mo-ra-si al-fin. Sol mi spa-ven-ta, oh De-i! la spo-sa mi-a... Non

CINNA

31

pa-ven-tar di le-i. En-tram-bi io sal-ve-rò. D'a-scol-tar Giu-nia men sde-

CELIA

34 CECILIO CELIA

gno-so e men fie-ro mi pro-mi-se il ger-man. Giu-nia al suo pie-de? E per-chè ma-i? De-

37 CECILIO CINNA

si-a di pla-car-ne lo sde-gno. In-van lo bra-ma. O-di-mi Ce-lia.

40

È que-sto for-se il mo-men-to, on-d'il-lu-strar tu puo-i con un o-pra su-

43 CELIA CINNA

bli-me i gior-ni tuo-i. Che far deg-g'i-o? M'è no-to a pro-va già

46

tut-to il po-ter, che van-ti sul cor di Sil-la. A lui t'af-fret-ta, e dil-li che a-bor-ri-to dal

49

Cie-lo, in o-dio a Ro-ma, se in se stes-so non tor-na, e se non scor-da un cie-co a-mo-re in-

52

CELIA CINNA

sa - no l'ec - ci - dio suo fa - tal non è lon - ta - no. Dun - que il ger - man... In -

55

CECILIO

con - tre - rà la mor - te se non s'ar - ren - de a un tal con - si - glio. Ah tut - to, tut - to i - nu - til sa -

58

CELIA

rà Ten - ta - re io vo - glio la dif - fi - cil im - pre - sa, e se a - ver pon - no le mie pre - ghie - re il

61

CINNA CELIA

lor bra - ma - to ef - fet - to? La de - stra in gui - der - do - ne io ti pro - met - to Un

64

co - sì dol - ce pre - mio più a - ni - mo - sa mi fa. Me for - tu - na - ta, se fra un or - tor si pe - ri -

67

glio - so e tri - sto sal - vo il ger - ma - no, e'l ca - ro spo - so ac - qui - sto.

Nº 19 Aria [Cavatina]

Allegro

Oboe I *)
Oboe II *)
Corno I, II in Sib / B **)
Tromba I, II in Sib / B *)
Violino I
Violino II
Viola
CELIA
Violoncello e Basso *)

*) Flöten bzw. Fagott ad libitum.

**) Vgl. Vorwort.

*) Im Autograph „Trombe lunghe“.

8

8

9

10

11

12

13

13

14

15

16

17

17

22

Stri - der - sen - to la pro - cel - la,

26

né ri - splen-de a - mi - ca stel - la,

30

né ri - splen-de a - mi - ca stel - la,

*) Zur Dynamik in T. 29 f. (Streicher) vgl. Krit. Bericht.

35

pu - re av - vol - ta in tan - to or-

40

ro - re la spe - ran - za col - l'a - mo - re mi sta sem - pre in mez - zo al cor.

45

a2

f p f p f p f p f p

Stri-der sen - to la - pro -

50

f p f p f p p

cel - la, nè ri - splen - de a - mi - ca - stel - la pu - re av - vol - ta, pu - re av -

p

55

vol - ta in tan - to or - ro - re la spe - ran -

f *p*

59

za - col - l'a - mo - re mi sta sem - pre in - mez - zo al cor

f *p*

*1 Zur Dynamik in T. 56 und 60 vgl. Krit. Bericht.

63

—, mi sta sem-pre in mez - zo, in mez - zo al cor.

68

a 2

a 2

*1 Zur Dynamik in T. 66 (Streicher) vgl. Krit. Bericht.

72

77

fp

fp

p

Stri - der - sen - to - la - pro - cel - la, stri - der sen - to la - pro -

p

81

cel - la, nè ri - splen - de a - mi - ca - stel - la, nè ri -

85

splen - de a - mi - ca stel - la pu - re av - vol - ta in tan - to or -

90

ro - re la spe - ran - za col - l'a - mo - re mi sta sem - pre in mez - zo al

94

cor. Stri - der sen - to la - pro -

100

cel - la, nè ri - splen - de a - ni - ca - stel - la pu - re av - vol - ta, pu - re av -

105

vol - ta in tan - to or - ro - re la spe - ran -

109

za - col - l'a - mo - re mi sta sem - pre in mez - zo al cor, mi sta sem - pre in

113

mez - zo, in - mez - zo al cor, in mez - zo al cor, in mez - zo al

crescendo

crescendo

crescendo

crescendo

crescendo

118

fl.
f

ob.
f

cl.
f

fb.
f

cor.
f

[parte]

cor.

f

122

This musical score is for the song 'The Rose Tree'. It is written for a piano and voice. The piano accompaniment consists of eight staves: four for the right hand (treble clef) and four for the left hand (bass clef). The right hand part features a melody with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some chords. The left hand part provides a harmonic foundation with eighth and sixteenth notes, sometimes in a more rhythmic pattern. The voice part is on a single staff at the bottom, with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the voice staff. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first measure starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second measure has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The third measure has a key signature change to one flat (B-flat). The fourth measure has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The score ends with a double bar line and repeat dots.

122

The Rose Tree

The Rose Tree, the Rose Tree,
The Rose Tree, the Rose Tree,
The Rose Tree, the Rose Tree,
The Rose Tree, the Rose Tree,

Scena II
CECILIO e CINNA.

Recitativo

CECILIO
CINNA

Continuo
(Cembalo, Violoncello)

For - se tu cre - di, a - mi - co, che Ce - lia giun - ga a

rad - dol - cir un co - re u - so al - le stra - gi, e che ta - lor di

sde - gno in - giu - sta - men - te fu - ri - bon - do, ed e - bro fè ros - seg -

giar di ci - vil san - gue il Te - bro? So quan - to Ce - lia puo - te su que - st'al - ma in - co -

stan - te, e Giu - nia an - co - ra for - se pla - car po - tri - a col - le la - gri - me su - e...

13 CECILIO

La spo-sa mi-a a qual-che in-sul-to a-ma-ro in van s'e-spo-ne. Un em-pio, un i-nu-

16

ma-no non si can-gia si pre-sto. On-de ab-ban-do-ni il sen-tier del de-

19

lit-to, ch'ei vuol cal-car per lun-go suo co-stu-me, vi vol-le o-gnor tut-to il po-ter d'un'

22

nu-me. Ah nò, più non mi re-sta nè spe-me, nè pie-tà. L'af-flit-ta'

25

spo-sa ti rac-co-man-do, a-mi-co. In pro-di-le-i ve-gli la tua a-mi-stà. Del mio ne-

28

mi - co vit - ti - ma, ah no, non si - a. Nel di lui san - gue ven - di - ca la mia sor - te, e'l mio

31

spir - to sde - gno - so nel re - gno de - gl'e - stin - ti a - vrà ri - po - so, O - gni pen - sier di

CINNA

34

mor - te s'al - lon - ta - ni da te. Se il cor di Sil - la con - tro al do -

36

ve - re, e al - la ra - gion s'o - sti - na sul - la pro - pria ro - vi - na, ne' suoi pe - ri - glie -

39

stre - mi quel - l'em - pio so - lo im - pal - li - di - sca e tre - mi.

*) Zu zwei nach T. 38 im Autograph gestrichenen Takten (ursprünglicher Schluß) vgl. Vorwort und Krit. Bericht.

Nº 20 Aria ^{*)}

Allegro

Oboe I, II ^{**)}

Corno I, II in Re/D

Tromba I, II in Re/D

Violino I

Violino II

Viola I, II

CINNA

Violoncello e Basso ^{**)}

^{*)} Zur möglichen Mitwirkung von Pauken vgl. Vorwort.

^{**)} Flöten bzw. Fagott ad libitum.

10

11

12

13

14

15

16

17

De'

18

più su - per - - bi il co - re, se Gio - ve i - ra - to -

23

ful - mi - na, se Gio - ve i - ra - to ful - mi - na, fred - do spa - ven - to in -

27

a 2

f

gom - bra, fred - - do spa - ven - to in - gom - bra,

f

31

a 2

a 2

p

f

p

f

p

f

ma d'un al - lo - ro al - l'om - bra non pal - pi - ta il - pa - stor.

p

f

35

ma d'un al - lo - ro al - l'om - bra non pal - pi - ta il pa - stor.

39

De' più su - per - bi il co - re, se Gio - ve i - ra - to ful - mi - na,

44

fred - do spa - ven - to in - gom - bra, ma d'un al -

48

lo - - ro al - l'om - bra non pal - pi - ta il pa - stor, non

53

pal - pi - ta il pa - stor, non pal - pi - ta il pa - stor.

58

a 2

62

66

De' più su - per - bi il co - re,

72

se Gio - ve i - ra - to ful - mi - na, fred - do spa - ven - to in -

76

gom - bra, de'

80

più su - per - - bi il co - re, se Gio - ve i - ra - to...

85

ful - mi - na, se Gio - ve i - ra - to ful - mi - na, fred - do spa - ven - to in -

89

a 2

f

gom - bra, fred - do spa - ven - to in - gom - bra,

f

93

p

p

p

ma d'un al-lo - ro al - l'om-bra non pal - pi - ta il pa - stor, ma d'un al-lo - ro al-

p

98

l'om - bra non pal - pi-ta il pa - stor. De'

102

più su-per - bi il co - re, se Gio - ve i - ra - to ful-mi-na, fred-do spa-ven - to in-

107

gom - bra, ma d'un al - lo - - ro al -

111

l'om - bra non pal - pi - ta il pa - stor, non pal - pi - ta il pa -

116

stor

120

Non pal - pi - ta il pa - stor.

*) Zu einer Streichung im Autograph nach T. 121 und zu T. 122 (bzw. 196) in der Singstimme vgl. Vorwort und Krit. Bericht.
 **) T. 123, Singstimme: Hier ist eine Kadenz zu singen.

125

125

129

129

2

Pa -

133

ven - ti - noi ti - ran - ni le stra - gi e le ri - tor - te, le

137

stra - gi e le ri - tor - te, sol ri - da in fac - cia a mor - te chi ha sen - za col - pe il cor, chi ha

143

sen - za - col - pe il cor, chi ha sen - za - col - pe il cor.

149

De'

154

piu su - per - - bi il co - re, se Gio - ve i - ra - to -

159

ful - mi-na, se Gio - ve i - ra - to ful - mi-na, fred - do spa - ven - to in -

163

a 2

f

f

f

gom - bra, fred - - do spa - ven - to in - gom - bra,

167

p

p

p

p

ma d'un al - lo - ro al - l'om-bra non pal - pi - ta il pa - stor, ma d'un al - lo - ro al -

172

l'om - bra non pal - pi-ta il pa - stor. De'

176

più su-per - bi il co - re, se Gio - ve i - ra - to ful-mi-na, fred-do spa-ven - to in-

181

gom - bra, ma d'un al - lo - - - ro al -

185

l'om - bra non pal - pi - ta il pa - stor, non pal - pi - ta il pa -

190

stor

f

194

Non pal - pi - ta il pa - stor.

[partel]

* T. 197, Singstimme: Hier ist eine Kadenz zu singen.

199

Musical score for measures 199-202. The score is in D major (two sharps) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and arpeggios. A vocal line enters in measure 199 with a half note, followed by a melodic line in measure 200. The system ends with a repeat sign.

203

Musical score for measures 203-206. The score continues in D major and 3/4 time. The piano accompaniment remains consistent. The vocal line continues its melody, with a fermata in measure 204. The system ends with a repeat sign.

Scena III
CECILIO, indi GIUNIA.

Recitativo

CECILIO
GIUNIA

Continuo
(Cembalo, Violoncello)

Ah no, che'l fa - to e - stre - mo ter - ro - per me non ha. Sol pian - go e

ge - mo fra l'in - giu - ste ca - te - ne non per la mor - te mi - a, per il mio be - ne.

7 GIUNIA CECILIO GIUNIA

Ah dol - ce spo - so!... Oh stel - le! co - me tu qui? M'a - per - se la

10 CECILIO

via fra que - st'or - ro - re la mia fe - de, il mio pian - to, il no - stro a - mo - re. Ma

13 GIUNIA

Sil - la... ah par - la! e Sil - la... L'em - pio mi la - scia... oh

16

Di - o! mi la - scia, ch'or ti di - a... l'ul - ti - mo... ad - di - o.

19 CECILIO GIUNIA

Dun-que non v'è per no - i nè pie - tà, nè spe - ran - za? Al fian-co tu - o sol di mo - rir m'a -

22

van - za. Che non ten - tai fi - n'or? Que - re - le e pian - ti, so - spi - ri, af -

25

fan - ni, e prie - ghi so - no i - nu - ti - li o - mai per quel co - rei - nu - ma - no, che chie - de o la tua

28 CECILIO

mor - te, o la mia ma - no. Del - la mia vi - ta il prez - zo es - ser può la tua man?

31 GIUNIA CECILIO

Giu - nia frat - tan - to, che mai ri - sol - ve - rà? Mo - rir - ti ac - can - to. E tu per me vor -

34

GIUNIA

ra - i tron - car di sì bei gior - ni?... E deg - gio, e vo - glio te - co mo - rir. A que - sto

37

pas - so, o ca - ro, m'ob - bli - ga, mi con - si - glia l'a - mor di spo - sa, ed il do - ver di fi - glia.

attacca

Scena IV

AUFIDIO con guardie e detti.

Recitativo

AUFIDIO
GIUNIA
CECILIO

AUFIDIO 41:1

GIUNIA

To - sto se - guir tu de - i Ce - ci - lio i pas - si mie - i. For - se... al - la

Continuo
(Cembalo, Violoncello)

3

AUFIDIO

CECILIO

mor - te?... par - la... dim - mi... Non so. Pren - di, mia spe - me,

6

GIUNIA [ad AUFIDIO]

AUFIDIO

pren - di l'e - stre - mo ab - brac - cio... Ri - spon - di... oh Ciel! Sem - pre ob - be - di - sco e tac - cio.

9 CECILIO

Ah non per-diam, mia vi-ta, un pas-seg-ge-ro i-stan-te, che ne por-ge il de-stin. Par-to, ti

13

la-scio, e in sì te-ne-ro am-ples-so ri-ce-vi, a-ni-ma mi-a, tut-to me stes-so.

16 GIUNIA

Ah ca-ro spo-so... oh De-i! se uc-ci-der può il mar-to-ro, per-chè vi-ci-na a

19 CECILIO

te, per-chè non mo-ro? Quel pian-to oh Di-o! Ah sì quel pian-to, o ca-ra, non

22

sai co-me nel se-no... Ahi-mè! ti ba-sti... Sì, ti ba-sti il sa-per, che in que-sto i-stan-te

26

più d'un mo-rir ti-ra-n-no quel-le la-gri-me tu-e mi son d'af-fan-no.

*) Zu drei im Autograph nach T. 24 gestrichenen Takten (ursprünglicher Schluß) vgl. Vorwort und Krit. Bericht.

Nº 21 Aria

Tempo di Menuetto

Violino I

Violino II

Viola

CECILIO

Violoncello e Basso

The first system of the musical score for 'Nº 21 Aria' in 3/8 time. It features five staves: Violino I, Violino II, Viola, CECILIO (soprano), and Violoncello e Basso. The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo is 'Tempo di Menuetto'. The Violino I part starts with a piano (p) dynamic and a trill on the first note. The Violino II part also starts with a piano (p) dynamic. The Viola part has a piano (p) dynamic on the first note. The CECILIO part is a whole rest. The Violoncello e Basso part starts with a piano (p) dynamic and a trill on the first note.

The second system of the musical score. It continues the instrumental parts from the first system. The Violino I part has a trill (tr) on the first note of the second measure. The Violino II part has a piano (p) dynamic on the first note of the second measure. The Viola part has a piano (p) dynamic on the first note of the second measure. The CECILIO part is a whole rest. The Violoncello e Basso part has a piano (p) dynamic on the first note of the second measure. The system ends with a forte (f) dynamic on the last note of the Violino I and Violoncello e Basso parts.

The third system of the musical score. It continues the instrumental parts from the second system. The Violino I part has a piano (p) dynamic on the first note of the second measure. The Violino II part has a piano (p) dynamic on the first note of the second measure. The Viola part has a piano (p) dynamic on the first note of the second measure. The CECILIO part is a whole rest. The Violoncello e Basso part has a piano (p) dynamic on the first note of the second measure. The system ends with a piano (p) dynamic on the last note of the Violino I and Violoncello e Basso parts.

Pu - pil - le a - ma - te non la - gri - ma - te

*) Zur Dynamik in T. 1 f. und 23 (Violine I) vgl. Krit. Bericht.

27

mo - rir mi fa - te pria di mo - rir, mo - rir mi fa - te pria di mo - rir.

35

Pu - pil - le a - ma - te non la - gri - ma - te

43

mo - rir mi fa - te pria di mo - rir, mo - rir mi fa - te pria di mo - rir,

51

mo-rir mi fa-te— pria di mo-rir.

59

Que - st'al-ma fi - da a voi d'in - tor - no fa - rà ri - tor - no, fa - rà ri -

66

tor - no que - st'al-ma fi - da, sciol - ta in so - spir, pu - pil - le, pu - pil - le a - ma - te.

*) T. 60, Viola: Zum piano vgl. Krit. Bericht.

**) T. 72, Singstimme: Hier sollte ein kurzer „Eingang“ gesungen werden.

73

Pu - pil - le a - ma - te non la - gri - ma - te mo - rir mi fa - te pria di mo - rir—,

81

mo - rir mi fa - te pria di mo - rir. Pu - pil - le a - ma - te non la - gri -

88

ma - te mo - rir mi fa - te pria di mo - rir—, mo - rir mi fa - te

*) Zur Dynamik in T. 84-90 vgl. Krit. Bericht.

95

pria di mo - rir. Pu - pil - le a - ma - te non la - gri - ma - te mo - rir mi fa - te

103

pria di mo - rir, mo - rir mi fa - te pria di mo - rir, mo - rir mi

110

fa - te pria di mo - rir.

[parte con AUFIDIO e guardie]

Scena V
GIUNIA sola.

Recitativo

Allegro

Flauto I, II

Tromba I, II in Do (C*)

Violino I

Violino II

Viola I, II

GIUNIA

Spo-so... mia vi-ta... Ah do-ve... do-ve va-i?

Violoncello e Basso**)
(Continuo: Cembalo, Violoncello)

4

a 2

Non ti se-guo?

E chi ri-tie-ne i pas-si mie-i?

6 5 6 4+ 6

*) Im Autograph „Trombe lunghe“.

**) Fagott ad libitum.

8

Chi mi sa dir?... Ma in-tor-no al-tro, ah! las-sa non ve-do che si-len-zio, ed or-

b7 # b7 b7 4 4+

13

ror! L'i-stes-so Cie-lo più non m'a-scol-ta, e m'ab-ban-do-na.

p f

4 5 6 *) 7

*) Zu einem im Autograph nach T. 16 gestrichenen Takt vgl. Krit. Bericht.

19

Ah for - se, for - se l'a-ma-to be - ne

25 **Andante**

già dal-le rot-te ve-ne ver-sa l'a-ni-ma e'l san-gue...

28

simile

simile

f *p* *f* *p* *f* *p*

Ah pria ch'ei mo - ra su quel - la spo - glia e - san - gue spi - rar vo -

f *p* *f* *p* *f* *p*

Allegro

31

f *f* *f* *f*

gl'i - o... Che tar - do? di - spe - ra - ta a che re - sto?

f *f* *f* *f*

*) Zu drei im Autograph nach T. 33 gestrichenen Takten vgl. Vorwort sowie Krit. Bericht und zu T. 34 in den Flöten vgl. Krit. Bericht.

Adagio

35

p

pizzicato)*

p

pizzicato)*

p

simile

simile

p

O - do, o mi sem - bra u -

38

p

p

simile

simile

p

p

dir di fio - ca vo - ce lan - gui - do suon, ch'a sé mi chia - ma?

p

*) Vgl. Vorwort und T. 46.

42

Ah spo - so, se i tron - chi sen - si e - stre - mi de' lab - bri

Presto

45

suo - i son que - sti, cor - ro, vo - lo a ca - der do - ve ca - de - sti.

Nº 22 Aria

Andante

Flauto I, II

Oboe I, II

Fagotto I, II

Violino I

Violino II

Viola I, II

GIUNIA

Violoncello e Basso

a 2

con sordino

p *f*

con sordino

p *f*

p *f*

Fra i pen

pizzicato

p *f*

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

tr

ster più fu - ne - sti di mor - - te ve - - der

p *f* *p*

9

par - mi l'e - san - gue con - sor - te, ve - - - der_

13

par - mi l'e - san - gue con - sor - te, che con

17

ge - li - da ma - no m'ad - di - ta, che con ge - li - da ma - no m'ad - di - ta

21

la fu - man - te san - gui - gna fe - ri - ta, e mi

25

simile

f

senza sordino

f

senza sordino

f

f

di - ce, e mi di - ce: Che tar - di, che tar - di a mo - rit?

coll' arco

f

Allegro

30

p

p a 2

p

p

p

p

Già va - cil - lo, già man - co, già

36

mo - ro, già man - co, già mo - ro e l'e -

Violoncello

f p

42

stin - to mio spo - so, che a - do - ro om - bra fi - da m'af - fret - to a se - guir,

Tutti Bassi *)

f p

*) Vgl. Vorwort.

49

Violoncello

Tutti Bassi *)

e l'e - stin - to mio spo - so, che a - do - ro om - bra fi - da m'af - fret - to a se -

56

guir. Già va - cil - lo, già man - co, già man - co, già mo - ro, già va - cil - lo, già man - co,

•) Vgl. Vorwort.

63

p

p

a²
p

p

p

p

già man - co, già mo - ro e l'e -

69

f

f

f

p

f

p

f

p

stin - to mio spo - so, che a - do - ro om - bra fi - da m'af - fret - to a se -

*) T. 63, Flöte I: 2. Note im Autograph irrtümlich (?) g" statt as".

**) T. 73, Viola I, II: 2. Note im Autograph irrtümlich (?) g statt as.

75

f p f p f p f p fp f p f p f p f p

f p f p f p f p f p f p f p f p

f p f p f p f p f p f p f p

guir, m'af - fret - to, m'af - fret - to, m'af - fret - to a - se - guir, m'af - fret - to, m'af -

fp fp

81

f p f p fp f p f p f p f

f p f p f p f p f p f p f

f p f p f p f p f p f p f

fret - to, m'af - fret - to a - se - guir, m'af - fret - to, m'af - fret - to, m'af - fret - to a se -

fp fp f

*) Zur Dynamik in T. 85 und 88 f. vgl. Krit. Bericht.

86

guir, m'af - fret-to, m'af - fret-to, m'af - fret - to a se - guir, m'af - fret - to a se - guir, m'af -

f p f p f p f p

fp fp fp fp f p

p

92

crescendo f

crescendo f

crescendo f

crescendo f

[parte]

fret - to a se - guir.

crescendo f

Scena VI

[Salone.]

SILLA, CINNA, CELIA, senatori, popolo e guardie.

Recitativo

SILLA
CINNA
CELIA

Continuo
(Cembalo, Violoncello)

8 Ce - lia, Cin - na non più. Ro - ma, il se - na - to di mia giu - sti - zia, e del de - lit - to al -

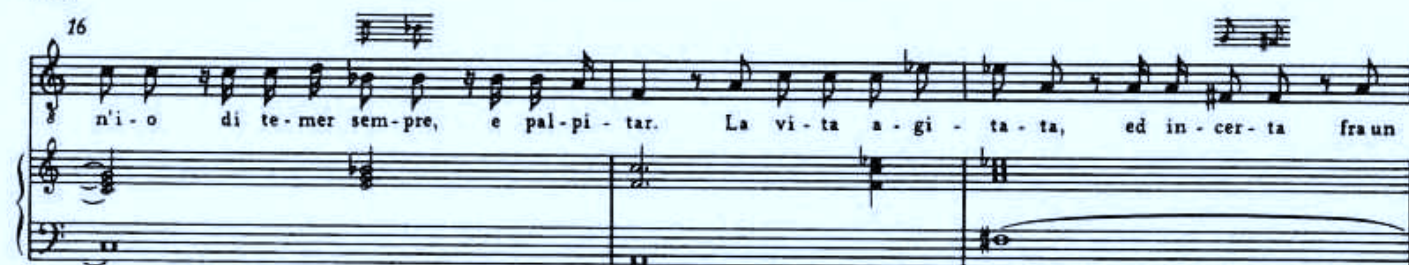
4 tru - i il giu - di - ce sa - rà. Più che non cre - di di Ce - ci - lio la vi - ta ne - ces -

7 sa - ri - a es - ser puo - te. I gior - ni tuo - i... la di - spe - ra - ta Giu - nia... il suo con -

10 sor - te cre - du - to e - stin - to e al - le sue brac - cie or re - so... [6] SILLA [C] So, ch'o - gnor più l'o - dio co - mun m'han

13 re - so. Ma un dit - ta - tor tra - di - to vuol ven - det - ta, e l'a - vrà. Stan - co so -

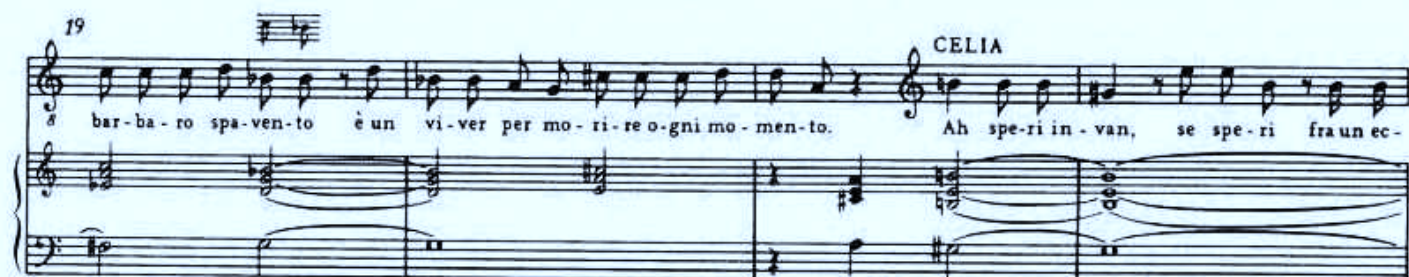
16



n'i-o di te-mer sem-pre, e pal-pi-tar. La vi-ta a-gi-ta-ta, ed in-cer-ta fra un

19

CELIA



bar-ba-ro spa-ven-to è un vi-ver per mo-ri-re o-gni mo-men-to. Ah spe-ri in-van, se spe-ri fra un ec-

23



ci-dio fu-ne-sto, e san-gui-no-so tro-var la si-cu-rez-za, ed il ri-po-so.

26

CINNA



La fu-ri-o-sa Giu-nia cor-re-re tu ve-dra-i ed as-sor-dar le vi-e di que-

29



re-le e di la-i. De-sta-re in pet-to può de' ne-mi-ci tuo-i quel la-gri-mo-so

32

SILLA



ci-glio... Ve-do più che non pen-si il mio pe-ri-glio. A-mor, glo-ria, ven-

35

38

41

44

47

51

Scena VII
GIUNIA con guardie e detti.

Recitativo

GIUNIA
SILLA

Continuo
(Cembalo, Violoncello)

A - ni - ma vil, da Giu - ni - a che pre - ten - di? Che vuoi? Ro - ma e' l se -

na - to nel tol - le - ra - re un tra - di - to - re in - de - gno è stu - pi - do, e in - sen - sa - to a que - sto

se - gno? Pa - dri co - scrit - ti in - nan - zi a voi qui chie - do e ven - det - ta, e pie -

ta. Pie - ta - de im - plo - ra u - na spo - sa in - fe - li - ce, e vuol ven - det - ta d'un cit - ta - di - no,

e d'un con - sor - te e - san - gue l'om - bra, che nuo - ta an - co - ra in mez - zo al

15 SILLA

san-gue. Cal-ma gli sde-gni tuo-i, ter-gi il bel ci-glio. I-nu-ti-le è quel

18

pian-to, e va-no il tuo fu-ror. De' miei de-lit-ti, del-la mia cru-del-ta-de a Ro-main

21

fac-cia spet-ta-tri-ce ti vo-glio, e in que-sto lo-co di Sil-la il cor co-no-sce-rai fra po-co.

attacca

Scena ultima

CECILIO, AUFIDIO, guardie e detti.

Recitativo

GIUNIA, CINNA
CELIA, CECILIO
SILLA, AUFIDIO

GIUNIA 25=1 CINNA CELIA CECILIO

(Lo spo-so mi-o?) (Che mi-ro?) (E qua-le ar-can?) (Che fi-a?)

Continuo
(Cembalo, Violoncello)

3 SILLA

Ro-ma, e il se-na-to, e'l po-po-lo m'a-scol-ti. A voi pre-sen-to un

6

cit - ta - din pro - scrit - to, che di sprezzar le leg - gi o - sò fur - ti - vo. Ei, che d'un fer - ro ar -

9

ma - to in Cam - pi - do - glio al - le mie squa - dre ap - pres - so ten - tò sve - na - re il dit - ta - to - re i -

12

stes - so. Gra - zia ei non cer - ca. An - zi di me non te - me, e m'ol - trag - gia e de - te - sta. Ec - co il mo -

16

men - to, che de - ci - de di lu - i. Sil - la quia - do - pri l'au - to - ri - tà, che

19

Ro - ma al suo brac - cio af - fi - dò. Giu - nia mi sen - ta, e m'in - sul - ti se può. Quel - l'em - pio Sil - la, quel su -

23

[lo presenta a Giunia]

per - bo ti - ran - no a tut - tio - dio - so vuol che vi - va Ce - ci - lio, e sia tuo spo - so.

26 GIUNIA CECILIO

E sa - rà ver?... mia vi - ta... Fi - da spo - sa... qual gio - ia... qual can - gia - men - to è

29 AUFIDIO CELIA CINNA SILLA

que - sto? (Che fu?) (Lo - de a - gli De - i.) (Stu - pi - do re - sto.) Pa - dri co -

32 [Io presenta a uno de' senatori]

scrit - ti, or da voi cer - co e vo - glio quan - to ver - gò la ma - no in que - sto fo - glio.

35

De' cit - ta - din pro - scrit - ti ei tut - ti i no - mi ac - co - glie, cia - scun ri - tor - ni al - le pa - ter - ne

38 CECILIO GIUNIA

so - glie. Ah co - me de - gno or se - i del su - pre - mo splen - dor fra cui tu sie - di. Co -

41 AUFIDIO

stret - ta ad am - mi - rar - ti al - fin mi ve - di. (Ah che la mia ro - vi - na cer - ta pre - ve - do.)

44 SILLA

In mez-zo al pub-bli-co pia-cer, fra tan-te lo-di, ch'o-gni lab-bro sin-cer pro-di-ga a

47 Sil-la, e per-chè Cin-na è il so-lo, che in-fra oc-cul-ti pen-sier con-fu-so già-ce, e di-

50 vi-so da me so-spi-ra, e ta-ce? Fe-de-le a-mi-co... Ah CINNA [vuol abbracciarlo]

53 la-scia di chia-mar-mi co-sì. Sap-pi, ch'o-gno-ra con-tro di te nel se-no l'o-dio il più fier ce-

57 la-i. Per o-pra mi-a tor-nò Ce-ci-lia a Ro-ma. In Cam-pi-do-glio per tru-ci-dar-ti io

60 cor-si, e ar-mai non lun-gi di cen-to a-ni-me au-da-ci e la ma-no, e l'ar-dir.

63 SILLA
lo sol le fa - ci a dan - ni tuo - i del - la di - scor - dia ac - ce - si... Tu ab - ba - stan - za di -

66 CELIA SILLA
ce - sti, io tut - to in - te - si. (Dol - ci spe - ran - ze ad - di - o.) La pe - na or sen - ti d'o - gni

69 GIUNIA
tra - ma na - sco - sa, Ce - lia ger - ma - na mi - a sa - rà tua spo - sa. (Bel - la vir -

72 CECILIO CINNA
tù!) (Che ge - ne - ro - so co - re!) E qua - le, oh giu - sto Cie - lo, mi s'ac - cen - de sul

75 SILLA
vol - to ver - go - gno - so ros - sor? Co - me pos - s'i - o... Quel ri - mor - so mi ba - sta, e tut - to o -

78 CELIA [a CINNA]
bli - o. (Me - lie - ta!) Ah pre - mia al - fi - ne il mio co - stan - te a - mor, Del - la cle -

81 CINNA

men - za mo - stra - ti de - gno, e di quel co - re u - ma - no la vir - tù, la pie - ta - de... Ec - co la

84 SILLA

ma - no. Qual de' tri - on - fi mie - i e - gua - gliar po - trà que - sto, e - ter - ni De - i?

87 AUFIDIO

La - scia, ch'a' pie - di tuo - i gra - zia im - plo - ri da te. De' miei con - si - gli, del - le mie lo - dia - du - la -.

90 SILLA

tri - ci or so - no pen - ti - to... Au - fi - dio sor - gi. Io ti per - do - no.

93

Co - si lo - de - vol o - pra co - ro - ni - si da me. Ro - ma - ni, a - mi - ci dal.

96

ca - po mio si tol - ga il ri - spet - ta - to al - lo - ro, e tri - on - fa - le; più dit - ta - tor non.

yy [depone l'alloro]

son, son vo-stro u-gua-le. Ec-co al-la pa-tria re-sa la li-ber-ta-de. Ec-co a-sciu-ga-to al-

102

fi-ne il ci-vil pian-to. Ah no, che'l mag-gior be-ne la gran-dez-za non è.

105

Ma-dre sol-tan-to è di ti-mor, d'af-fan-ni, di fro-di, e tra-di-men-ti.

108

An-zi per le-i cie-co mor-tal dal-la cal-ca-ta vi-a di giu-sti-zia, e pie-tà spes-so tra-

111

vi-a. Ah sì co-no-sco a pro-va, che as-sai più gra-ta al-l'al-ma d'un'

114

men-zo-gner splen-do-re è l'in-no-cen-za, e la vir-tù del co-re.

Nº 23 Finale col Coro^{*)} [Ciaccona]Allegro⁺⁺⁾

Oboe I, II ^{***)}
Corno I, II in Re/D
Tromba I, II in Re/D ^{***)}
Violino I
Violino II
[Viola] ^{*)}
GIUNIA
CECILIO
CINNA
[e CELIA]
SILLA
[e AUFIDIO]
 Coro
 Soprano
 Alto
 Tenore
 Basso
Violoncello e Basso ^{**)}

*) Zur möglichen Mitwirkung von Pauken vgl. Vorwort.

**) Flöten bzw. Fagott ad libitum.

***) Im Autograph „Trombe lunghe“.

*) Zur kleingestrichenen Viola-Stimme vgl. Vorwort.

**) Zur Tempobezeichnung vgl. Vorwort.

+++) T. 5 (und entsprechend T. 13), Violoncello/Baß, 2. Note: So im Autograph; vgl. jedoch T. 114.

The musical score is written for a vocal ensemble with piano accompaniment. It begins with a piano introduction in D major, marked with a '6' above the first staff. The piano part consists of two staves, with the right hand playing a melody of eighth and sixteenth notes and the left hand providing a harmonic accompaniment. The vocal parts enter in the fifth measure. The lyrics are in Italian and are repeated for four different vocal parts: Soprano, Alto, Tenor 1, and Bass. The lyrics are: "Il gran Sil - la che a Ro - ma in se - no, che per". The Tenor 1 part has a specific note marked with an asterisk (*) in the original score.

Il gran Sil - la che a Ro - ma in se - no, che per

Il gran Sil - la che a Ro - ma in se - no, che per

Il gran Sil - la che a Ro - ma in se - no, che per

Il gran Sil - la che a Ro - ma in se - no, che per

* T. 12, Tenor, 1. Note: So im Autograph; vgl. jedoch T. 113.

73

tr tr tr tr

lui re - spi - ra, re - spi - ra e go - de d'o - gni glo - ria, e d'o - gni

lui re - spi - ra, re - spi - ra e go - de d'o - gni glo - ria, e d'o - gni

lui re - spi - ra, re - spi - ra e go - de d'o - gni glo - ria, e d'o - gni

lui re - spi - ra, re - spi - ra e go - de d'o - gni glo - ria, e d'o - gni

20

lo - de vin - ci - tor og - gi si fa, d'o-gni glo - ria,

lo - de vin - ci - tor og - gi si fa, d'o-gni glo - ria,

lo - de vin - ci - tor og - gi si fa, d'o-gni glo - ria,

lo - de vin - ci - tor og - gi si fa, d'o-gni

27

a 2

a 2

e d'o-gni lo - de vin - ci - to - re og - gi si fa, og - gi si

e d'o-gni lo - de vin - ci - to - re og - gi si fa, og - gi si

e d'o-gni lo - de vin - ci - to - re og - gi si fa, og - gi si

glo - ria, e d'o-gni lo - de vin - ci - to - re og - gi si fa, og - gi si

34

p

f

p

p

Sol per lui l'a - cer - ba sor - te

Sol per lui l'a - cer - ba sor - te

fa.

fa.

fa.

fa.

p

43

p *f*

p *fp* *a 2* *p*

f *p* *f* *p* *f*

è per me fe - li - ci - tà.

è per me fe - li - ci - tà.

E cal -

E cal -

f

52

pe - sta le ri - tor - te la la - ti - na li - ber - tà, la - la - ti - na

pe - sta le ri - tor - te la la - ti - na li - ber - tà, la - la - ti - na

61

f

f

f

f

li - ber - tà.

li - ber - tà.

Il gran Sil - la d'o - gni

Il gran Sil - la d'o - gni

Il gran Sil - la d'o - gni

Il gran Sil - la d'o - gni

f

67

The musical score for page 459, measures 67-72, is presented below. It features vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The key signature is D major (two sharps). The lyrics are 'lo - de vin - ci - to - re og - gi si fa, vin - ci - to - re'.

Measure 67: The vocal parts enter with a half note 'lo' followed by a quarter rest. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

Measure 68: The vocal parts continue with 'vin' (half note), 'ci' (quarter note), and 'to' (quarter note). The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

Measure 69: The vocal parts continue with 're' (half note), 'og' (quarter note), 'gi' (quarter note), and 'si' (quarter note). The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

Measure 70: The vocal parts continue with 'fa,' (half note), 'vin' (half note), 'ci' (quarter note), and 'to' (quarter note). The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

Measure 71: The vocal parts continue with 're' (half note), 'og' (quarter note), 'gi' (quarter note), and 'si' (quarter note). The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

Measure 72: The vocal parts continue with 'fa,' (half note), 'vin' (half note), 'ci' (quarter note), and 'to' (quarter note). The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

74

Tri - on - fò d'un bas - so a -

Tri - on - fò d'un bas - so a -

Tri - on - fò d'un bas - so a -

Tri - on - fò d'un bas - so a -

og - gi si fa, og - gi si fa.

og - gi si fa, og - gi si fa.

og - gi si fa, og - gi si fa.

og - gi si fa, og - gi si fa.

*1) Nach dem Libretto singen in T. 78-93 Celia mit Cinna und Aufidio mit Silla.

81

The musical score for page 81 consists of several systems. The first system shows empty staves for vocal and piano parts. The second system features a piano introduction with a treble and bass staff, both marked with *simile*. The third system contains four vocal staves with the lyrics: "mo - re la vir - tu - de, e la pie - tà. Tri - on - fò d'un". The fourth system contains four vocal staves with the lyrics: "mo - re la vir - tu - de, e la pie - tà. Tri - on - fò". The fifth system contains four vocal staves with the lyrics: "mo - re la vir - tu - de, e la pie - tà. Tri - on - fò". The sixth system shows empty staves for vocal and piano parts. The seventh system shows empty staves for vocal and piano parts. The eighth system shows empty staves for vocal and piano parts. The ninth system shows empty staves for vocal and piano parts. The tenth system shows empty staves for vocal and piano parts. The eleventh system shows empty staves for vocal and piano parts. The twelfth system shows empty staves for vocal and piano parts. The thirteenth system shows empty staves for vocal and piano parts. The fourteenth system shows empty staves for vocal and piano parts. The fifteenth system shows empty staves for vocal and piano parts. The sixteenth system shows empty staves for vocal and piano parts. The seventeenth system shows empty staves for vocal and piano parts. The eighteenth system shows empty staves for vocal and piano parts. The nineteenth system shows empty staves for vocal and piano parts. The twentieth system shows empty staves for vocal and piano parts. The twenty-first system shows empty staves for vocal and piano parts. The twenty-second system shows empty staves for vocal and piano parts. The twenty-third system shows empty staves for vocal and piano parts. The twenty-fourth system shows empty staves for vocal and piano parts. The twenty-fifth system shows empty staves for vocal and piano parts. The twenty-sixth system shows empty staves for vocal and piano parts. The twenty-seventh system shows empty staves for vocal and piano parts. The twenty-eighth system shows empty staves for vocal and piano parts. The twenty-ninth system shows empty staves for vocal and piano parts. The thirtieth system shows empty staves for vocal and piano parts. The thirty-first system shows empty staves for vocal and piano parts. The thirty-second system shows empty staves for vocal and piano parts. The thirty-third system shows empty staves for vocal and piano parts. The thirty-fourth system shows empty staves for vocal and piano parts. The thirty-fifth system shows empty staves for vocal and piano parts. The thirty-sixth system shows empty staves for vocal and piano parts. The thirty-seventh system shows empty staves for vocal and piano parts. The thirty-eighth system shows empty staves for vocal and piano parts. The thirty-ninth system shows empty staves for vocal and piano parts. The fortieth system shows empty staves for vocal and piano parts. The forty-first system shows empty staves for vocal and piano parts. The forty-second system shows empty staves for vocal and piano parts. The forty-third system shows empty staves for vocal and piano parts. The forty-fourth system shows empty staves for vocal and piano parts. The forty-fifth system shows empty staves for vocal and piano parts. The forty-sixth system shows empty staves for vocal and piano parts. The forty-seventh system shows empty staves for vocal and piano parts. The forty-eighth system shows empty staves for vocal and piano parts. The forty-ninth system shows empty staves for vocal and piano parts. The fiftieth system shows empty staves for vocal and piano parts. The fifty-first system shows empty staves for vocal and piano parts. The fifty-second system shows empty staves for vocal and piano parts. The fifty-third system shows empty staves for vocal and piano parts. The fifty-fourth system shows empty staves for vocal and piano parts. The fifty-fifth system shows empty staves for vocal and piano parts. The fifty-sixth system shows empty staves for vocal and piano parts. The fifty-seventh system shows empty staves for vocal and piano parts. The fifty-eighth system shows empty staves for vocal and piano parts. The fifty-ninth system shows empty staves for vocal and piano parts. The sixtieth system shows empty staves for vocal and piano parts. The sixty-first system shows empty staves for vocal and piano parts. The sixty-second system shows empty staves for vocal and piano parts. The sixty-third system shows empty staves for vocal and piano parts. The sixty-fourth system shows empty staves for vocal and piano parts. The sixty-fifth system shows empty staves for vocal and piano parts. The sixty-sixth system shows empty staves for vocal and piano parts. The sixty-seventh system shows empty staves for vocal and piano parts. The sixty-eighth system shows empty staves for vocal and piano parts. The sixty-ninth system shows empty staves for vocal and piano parts. The seventieth system shows empty staves for vocal and piano parts. The seventy-first system shows empty staves for vocal and piano parts. The seventy-second system shows empty staves for vocal and piano parts. The seventy-third system shows empty staves for vocal and piano parts. The seventy-fourth system shows empty staves for vocal and piano parts. The seventy-fifth system shows empty staves for vocal and piano parts. The seventy-sixth system shows empty staves for vocal and piano parts. The seventy-seventh system shows empty staves for vocal and piano parts. The seventy-eighth system shows empty staves for vocal and piano parts. The seventy-ninth system shows empty staves for vocal and piano parts. The eightieth system shows empty staves for vocal and piano parts. The eighty-first system shows empty staves for vocal and piano parts. The eighty-second system shows empty staves for vocal and piano parts. The eighty-third system shows empty staves for vocal and piano parts. The eighty-fourth system shows empty staves for vocal and piano parts. The eighty-fifth system shows empty staves for vocal and piano parts. The eighty-sixth system shows empty staves for vocal and piano parts. The eighty-seventh system shows empty staves for vocal and piano parts. The eighty-eighth system shows empty staves for vocal and piano parts. The eighty-ninth system shows empty staves for vocal and piano parts. The ninetieth system shows empty staves for vocal and piano parts. The hundredth system shows empty staves for vocal and piano parts.

mo - re la vir - tu - de, e la pie - tà. Tri - on - fò d'un

mo - re la vir - tu - de, e la pie - tà. Tri - on - fò d'un

mo - re la vir - tu - de, e la pie - tà. Tri - on - fò

mo - re la vir - tu - de, e la pie - tà. Tri - on - fò

88

bas - so a - mo - re la vir - tu - de, e la pie - tà.

bas - so a - mo - re la vir - tu - de, e la pie - tà.

d'un bas - so a - mo - re la vir - tu - de, e la pie - tà.

d'un bas - so a - mo - re la vir - tu - de, e la pie - tà. Il tro-^{*)}

f *p*

*) Nach dem Libretto singt in T. 94-105 Aufidio mit Silla.

95

fe - o sul pro - prio co - re qual tri - on - fo u - gua - glie - rà,

102

qual tri - on - fo u - gua - glie - rà?

109

Se per Sil-la in Cam-pi - do-glio lie - ta Ro-ma e - sul - ta, e - sul - ta e

Se per Sil-la in Cam-pi - do-glio lie - ta Ro-ma e - sul - ta, e - sul - ta e

Se per Sil-la in Cam-pi - do-glio lie - ta Ro-ma e - sul - ta, e - sul - ta e

Se per Sil-la in Cam-pi - do-glio lie - ta Ro-ma e - sul - ta, e - sul - ta e

117

go - de, d'o - gni glo - ria, e d'o - gni lo - de vin - ci - to - re

go - de, d'o - gni glo - ria, e d'o - gni lo - de vin - ci - to - re

go - de, d'o - gni glo - ria, e d'o - gni lo - de vin - ci - to - re

go - de, d'o - gni glo - ria, e d'o - gni lo - de vin - ci - to - re

124

og - gi si fa, vin - ci - to - re og - gi si fa, vin - ci - to - re

og - gi si fa, vin - ci - to - re og - gi si fa, vin - ci - to - re

og - gi si fa, vin - ci - to - re og - gi si fa, vin - ci - to - re

og - gi si fa, vin - ci - to - re og - gi si fa, vin - ci - to - re

131

og - gi si fa, og - gi si fa, og - gi si fa.

og - gi si fa, og - gi si fa, og - gi si fa.

og - gi si fa, og - gi si fa, og - gi si fa.

og - gi si fa, og - gi si fa, og - gi si fa.

[Fine del Drama]

ANHANG

Nº 14 mit ausgezierter Singstimme*)

Aria

Adagio

Oboe I, II **) *f*

Corno I, II in Mi b/Es *f*

Violino I *f*

Violino II *f*

Viola *f*

CECILIO

Violoncello e Basso **) *f*

Ah se a mo-rir mi

*) Von der Hand Maria Anna (Nannerl) Mozarts; vgl. Vorwort.

**) Flöten bzw. Fagott ad libitum.

9

chia-ma il fa - to mio cru - de - le, il fa -

tr

cresc.

13

- to mio cru - de - le, se - gua - ce om - - bra fe -

f

p

f

p

f

p

17

p *f* *a2* *f* *p* *f*

de - le sem - pre sa - rò _____ con te, se - gua - ce om - bra fe -

21

p *p* *p* *p*

del _____, om - bra, om - bra fe - de - le sem -

25

f *p* *f* *p* *f* *p*

pre sa - rò con te, sem -

28

crescendo *crescendo* *crescendo*

pre sa - rò con

31

te. Ah... se a mo - rir mi

35

chia - ma il fa - to mio cru - de - le, se -

39

Soli ^{*)}

gua - ce om - bra fe - de - le, sem - pre sa - rò con te, se -

44

cresc. *f*

gua - ce om - bra fe - de - le, om - bra, om - bra fe - del se -

*) Vgl. Vorwort.

49

gua - ce sem - pre sa - rò con te, sem -

f *p* *f* *p*

53

- pre sa - rò con te, sa -

p *f* *crescendo* *f* *crescendo* *f* *crescendo* *f* *crescendo* *f*

57

Cadenza

ro con

58

*Soli *)*

*Soli *)*

te.

*) Vgl. Vorwort.

62 Andante

Vor - re - i, vor - re - i mo - strar co - stan - za, ca - ra nel dir - ti ad -

di - o, ma nel la - sciar - ti oh Di - o, ma nel la - sciar - ti oh

Di - o! sen - to tre - mar - mi il piè, sen - to tre - mar - mi il

93

fa - to mio cru - de - le, se - gua - ce om - bra fe -

97

de - le sem - pre sa - rò con te, se -

*Soli**

*1 Vgl. Vorwort.

101

cresc. *f* *p*

gua - ce — om - bra fe - de - le, om - bra, om - bra fe -

105

del se - gua - ce sem - pre sa - rò con

tr

108

f *p* *f* *p* *f* *p*

te, sem

111

p *f* *f* *f* *f* *f*

crescendo crescendo crescendo

pre sa - rò con te, sa

114

Cadenza

tr

con

115

Soli *)

Soli *)

[parte]

te.

*) Vgl. Vorwort.