

ALA 05

BK156275



WOLFGANG
AMADEUS
MOZART
NEUE
AUSGABE
SÄMTLICHER
WERKE **5**

Bühnenwerke II

BÄRENREITER / dtv

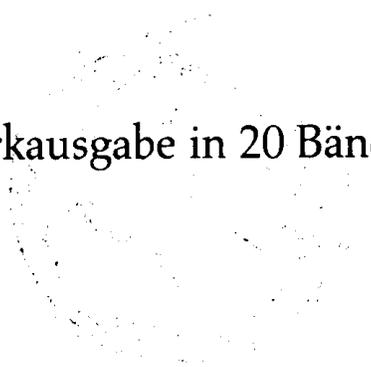
WOLFGANG AMADEUS MOZART
Neue Ausgabe sämtlicher Werke
Band 5

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Neue Ausgabe sämtlicher Werke

In Verbindung mit den Mozartstädten
Augsburg, Salzburg und Wien
herausgegeben von der
Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg

Werkausgabe in 20 Bänden



Bärenreiter-Verlag Kassel · Basel · London · New York
und
Deutscher Taschenbuch Verlag München

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Werkausgabe in 20 Bänden

Band 5: Bühnenwerke II

Bärenreiter-Verlag Kassel · Basel · London · New York
und
Deutscher Taschenbuch Verlag München

Editionsleitung der »Neuen Mozart-Ausgabe«
Ernst Fritz Schmid (1954 bis 1960)
Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm (1960 bis 1973)
Rudolph Angermüller · Dietrich Berke · Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm (1973 bis 1980)
Dietrich Berke · Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm (seit 1980)

Teilausgaben exklusiv für
La Flûte de Pan SA, Paris
Pax Vision, Inc., Osaka

© 1991 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel,
für die Werkausgabe in 20 Bänden
Einbandgestaltung: Jörg Richter, Emstal-Sand, unter Verwendung eines
zeitgenössischen Scherenschnittes
Produktionsleitung: Fritz-P. Steinle, München
Papier: Thinprint Special, Robert Fletcher Ltd.
Gesamtherstellung: C. H. Beck'sche Buchdruckerei Nördlingen
Alle Rechte vorbehalten / 1991 / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

INHALT

Bühnenwerke II

Lucio Silla	5/7
La finta giardiniera	5/551
Il re pastore	5/1177



WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

Büchlein

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

VORGELEGT VON
KATHLEEN KUZMICK HANSELL



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON

1986

En coopération avec le Conseil international de la Musique

Editionsleitung:

Dietrich Berke · Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS

Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK

VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

SCHWEIZ

und alle übrigen hier nicht genannten Länder

Bärenreiter-Verlag Basel

Aussetzung des Continuo in den Rezitativen: Kathleen Kuzmick Hansell

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

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

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

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

Stadt Augsburg

Stadt Salzburg

Land Salzburg

Stadt Wien

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

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

I N H A L T

Teilband 1

Zur Edition	VII
Vorwort	IX
Faksimile: Erste Seite des Autographs: Beginn der Overtura	XLIV
Faksimile: Autograph Atto primo, Blatt 91 ^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 Galliani: Rovine. <i>Lucio Silla</i> Atto primo, Mutazione 1 / Erstes Bild	LVI
Faksimile: Fabrizio Galliani: Sepolcri. <i>Lucio Silla</i> Atto primo, Mutazione 3 / Drittes Bild	LVII
Personen, Orchesterbesetzung	2
Verzeichnis der Szenen und Nummern	3
Overtura	5
Atto primo	25

Teilband 2

Atto secondo	179
Atto terzo	371
Anhang	
No. 14 mit ausgezierter Singstimme	471

ZUR EDITION

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

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

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

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

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

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

Arscheinend war die Aufnahme von Mozarts erster Mailänder Oper *Mitridate* KV 87 (74*) 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 transmettere tutti li recitativi posti in musica entro il Mese di 8bre dell'anno 1772 e ritrovarsi in Milano al principio del susseguente mese di 9bre per comporre le arie ed assistere a tutte le prove necessarie per l'opera suddetta. Risservati li soliti infortunij di teatro e fatto di Principe (che Dio non voglia).

Milano 4 Marzo 1771

Gl'Associati nel Regio Appalto del Teatro
Federico Castiglione“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 Opere 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-Ballete 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 empfing, 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 Traëtta 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 serie 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 „mor-te“).

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 sugli’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 o’ amor t’invita“ (No. 1) und „De’ più sa perbi il core“ (No. 20), sowie für Aufidio, die Ultima parte, nämlich „Guerrier, che d’un acciaio“ (No. 8).