

# W. A. MOZART

## Lucio Silla

Dramma per musica in tre atti

Libretto: Giovanni de Gamerra

KV 135

Deutsche Übersetzung von / German translation by  
Eberhardt Schmidt

Klavierauszug  
nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe von  
Piano Reduction  
based on the Urtext of the New Mozart Edition by

Eugen Eplée



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
BA 4590a

# VORWORT

Die erste Italienreise, zu der Vater und Sohn Mozart am 13. Dezember 1769 aufbrachen und von der sie erst am 28. März 1771 nach Salzburg zurückkehrten, brachte dem jungen Komponisten Aufträge für zwei Opernserie: Im März 1770 für die Mailänder Karnevalsaison 1770/71 im Regio Ducal Teatro „Mitridate“ KV 87 (74<sup>a</sup>), Kompositionsbeginn am 29. September 1770 in Bologna, erste Aufführung am St. Stephans-Tag 1770 (26. Dezember) sowie „Lucio Silla“ KV 135. Dieser zweite Auftrag, wiederum für Mailand und für die Karnevalsaison (1771/72) bestimmt, geht ohne Zweifel auf den Erfolg von „Mitridate“ zurück; eine entsprechende briefliche Ankündigung erreichte die Mozarts in Verona, wo sich beide im März auf dem Rückweg nach Salzburg wenige Tage aufgehalten haben. (Etwa zur selben Zeit erhielt Wolfgang aus Wien die Einladung, zu der für Oktober 1771 in Mailand angesetzten Hochzeit von Erzherzog Ferdinand, des dritten Sohnes von Maria Theresia, die Musik zu einer *Serenata teatrale*, „Ascanio in Alba“ KV 111, zu liefern.)

Giovanni de Gamerra (1743–1803), der 1771 den Posten eines Theaterdichters am Mailänder Opernhaus übernommen und dort nur wenige Jahre (bis 1775) an Stelle des allgewaltigen Pietro Metastasio die Bühne mit seinen Textbüchern beherrscht hatte, wurde als Librettist für „Lucio Silla“ bestimmt. Der in Livorno geborene Gamerra ist bekannt als bedeutender Dichter italienischer „pièces larmoyantes“ („drammi lagrimosi“), ein Aspekt, der zusammen mit seiner Vorliebe für das Wunderbare, für das Fürchterliche und für das Melodramatische Eingang in das Libretto von Mozarts zweiter Opera seria gefunden hat. Die Handlung des „Lucio Silla“ bezieht sich auf die bei Plutarch geschilderten Ereignisse im Leben des römischen Diktators Cornelius Sulla (138–78 vor Christus) und ist darüber hinaus mit den Liebesgeschichten, der Betonung edler Eigenschaften sowie der von den Nebenpersonen bestimmten „zweiten“ Handlung als typisch für das italienische Opernlibretto seiner Zeit anzusehen.

Wolfgang Amadè begann mit der Arbeit an seiner zweiten Mailänder Opera seria im Oktober 1772 in Salzburg, bevor sich die beiden Mozarts am 24. desselben Monats auf den Weg in die Metropole der Lombardei machten und damit ihre dritte Italienreise antraten. (Die zweite Italienreise im Herbst 1771 galt dem Kompositionsabschluss

und den Proben der *Festa teatrale* „Ascanio in Alba“.) Gleich nach der Ankunft widmete sich Mozart in Anwesenheit und unter Berücksichtigung von Wünschen der nach und nach eintreffenden Sänger dem weitaus größeren und letztlich abschließenden Teil der „Lucio Silla“-Partitur. Nachrichten Leopold Mozarts nach Salzburg geben ein gutes Bild vom Fortgang der Produktion und von der kurzen, deshalb wohl auch sehr hektischen Probenzeit im Dezember. Die Premiere fiel wie 1770 bei „Mitridate“ wiederum auf den St. Stephans-Tag, mit dem in der Regel die Karnevalsaison begann. Mozart leitete die Aufführung vom ersten Cembalo aus, während der erste Cembalist des Regio Ducal Teatro, Giovanni Battista Lampugnati, am zweiten Tasteninstrument Platz nahm.

\*

*Die Handlung:* Cecilio, ein vom Diktator Lucio Silla geächteter Senator, ist heimlich nach Rom zurückgekehrt, um seine Verlobte Giunia, die Tochter des Volksführers Gaius Marius, zu sehen. Er trifft seinen Freund, den Patrizier Lucio Cinna, der ihm berichtet, Silla verbreite die Nachricht von Cecilios Tod, um Giunia für sich zu gewinnen. Giunia weist Sillas Werben standhaft zurück. In Sillas Herzen streiten Liebe und Rachegefühle. An der Begräbnisstätte der gefallenen Helden Roms trifft Cecilio auf Giunia und beide besingen in einem Duett das Glück ihrer Wiedervereinigung.

Der Tribun und Freund Sillas, Aufidio, wiegelt Silla gegen Giunia auf. Silla beschließt, Giunia noch am selben Tag zu heiraten und Celia, die Schwester Sillas, soll sich mit Cecilios Freund Lucio Cinna vereinen. Cinna will den Diktator töten.

Auf dem Kapitol feiert das Volk Silla; dieser fordert von den Patriziern und Senatoren als Preis für seine Siege die Zustimmung zu seiner Hochzeit mit Giunia, die ihn jedoch öffentlich zurückweist. Cecilio wird in Ketten gelegt. Giunia ist bereit, mit dem Geliebten zu sterben.

Auf dem Kapitol sind Senatoren und das Volk versammelt; alle sprechen für Cecilio. Silla begnadigt ihn schließlich. Er vermählt auch Cinna und Celia und verkündet, dass alle verbannten Bürger in die Stadt zurückkehren mögen und er nicht mehr als Herrscher, sondern als einfacher Bürger in Rom leben werde.

*Hinweise zur Aufführungspraxis  
und zur Anlage des Klavierauszugs*

Dieser Klavierauszug basiert auf der 1986 von Kathleen Kuzmick Hansell vorgelegten Edition des „Luccio Silla“ im Rahmen der „Neuen Mozart-Ausgabe“ (NMA II/5/7: zwei Teilbände). Das dort im ersten Teilband abgedruckte Vorwort behandelt in besonders ausführlicher Weise alle Aspekte der Entstehungsgeschichte, der Musik, der Aufführung mit Proben am Mailänder Regio Ducal Teatro, der Quellen (Musik und Text) und geht in seinen „Bemerkungen zur Edition“ auch auf die Aufführungspraxis in genereller wie in spezieller Hinsicht ein. Seine Lektüre sei deshalb für die Probenarbeit jeder modernen Aufführung nachdrücklich empfohlen.

Hier mögen einige Hinweise auf die Ausführung des Basso continuo und der Gesangsstimmen genügen, nicht ohne zunächst darauf hinzuweisen, dass für den Klavierauszug, der in seiner Faktur leicht und einfach gesetzt ist, folgende Regeln gelten:

1. Die Aussetzung des Continuo folgt im kleineren Notensatz der NMA.

2. Bei den Szenenbeschreibungen und Regie-Anweisungen wird auf eine typographische Unterscheidung zwischen Autograph, Libretto und freier Ergänzung verzichtet.

3. Die deutsche Übersetzung ist durchweg in kursiver Type gehalten.

4. Gelegentliche Herausgeber-Ergänzungen bei den Nummer-Bezeichnungen sind in runde Klammern gesetzt, zum Beispiel: „No. 10 Aria (Cavatina)“.

5. Die sehr sparsamen NMA-Ergänzungen im Notentext sind typographisch gekennzeichnet: dynamische Zeichen in kleinerer Type, Akzidenzien in runden Klammern, Vorschlags-Interpretationen in eckigen Klammern, Triolenziffern sind angeglichen; beim Gesangssystem stehen Appoggiaturen in kleinerem Satz darüber, Bögen sind gestrichelt.

Der *Basso continuo* ist nach den NMA-Regeln nur in den Secco-Rezitativen („Recitativi semplici“) ausgesetzt und zugleich wie in der NMA als „Herausgeber-Zutat“ im kleineren Notensatz gehalten, doch wird geraten, gelegentlich auch in den geschlossenen Nummern ein Tasteninstrument einzusetzen. Für die orchesterbegleiteten Rezitative (Accompagnati) gilt der Einsatz der Continuo-Gruppe (Tasteninstrument, Violoncello und auch Kontrabaß) als obligatorisch, worauf auch gelegentliche Bezifferung in Mozarts Autograph (zumeist von der Hand des Vaters) hinweist. Im übrigen erlaubt die Aufführungstradition des

18. Jahrhunderts dem Tasteninstrument die Freiheit zur Improvisation.

*Gesangsstimmen:* In allen Rezitativen, also Secchi und Accompagnati (gelegentlich auch in geschlossenen Nummern), sind analog der beiden NMA-Bände Appoggiaturen als Vorschlag über dem Gesangssystem im kleineren Satz angebracht, und zwar in erster Linie von textlichen Erwägungen ausgehend: „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 oder ähnliche Stimmungen ausdrücken, in größerer Anzahl angebracht worden. Sowohl die Appoggiatur der aufsteigenden Quarte bei Fragen als auch die eines aufsteigenden Halbtons in besonderen ausdrucksvollen, starken Situationen, werden von den Theoretikern nicht nur anempfohlen, sondern sind auch Teil von Mozarts eigenem melodischen Stil. Appoggiaturen mit ansteigendem Ganzton wurden jedoch vermieden.“ (Kathleen K. Hansell)

Anhaltspunkte für ornamentale Veränderungen gibt die von Mozarts Schwester kopierte ausgezeichnete Gesangsstimme der Arie No. 14: „Ah se a morir mi chiamo“ (Cecilio). Da an ihrer Authentizität nicht zu zweifeln ist, beweist sie in besonders schöner Art und bezogen auf langsame Teile dieser und anderer Arien, dass der damalige Sänger nicht nur die Reprise, sondern auch bereits die Exposition verändert hat. Die ausgezeichnete Version wird im Klavierauszug im Anhang (S. 454–463) wiedergegeben.

In den geschlossenen Nummern wird grundsätzlich beim Quartsextakkord mit Fermate die Einfügung von Kadenzten verlangt; als Vorlage für ihre Gestaltung geben die originalen Kadenzten der ausgezeichneten Fassung von No. 14 eine authentische Empfehlung. In No. 21 erfordert die Fermate in T. 72 eine kurze, zur Wiederholung des Rondo-Themas überleitende Improvisation („Eingang“), worauf, wie im Falle von Kadenzten, durch Anmerkung im Notentext hingewiesen wird. Im Finale der Oper (No. 24) erfolgt auf Grund des gedruckten Mailänder Textbuches an zwei Stellen (T. 78ff. und T. 94ff.) der Hinweis auf Verdopplung von Gesangsstimme(n).

Wolfgang Rehm  
Hallein (Salzburg), im November 2000

# PREFACE

On 13 December 1769 Leopold Mozart and his son Wolfgang set out on their first tour of Italy. It was not until 28 March 1771 that they finally returned to Salzburg. The trip brought the young composer two commissions for *opere serie*. In March 1770 he was commissioned to write *Mitridate*, K. 87 (74<sup>a</sup>), for the 1770–71 Carneval season at the Regio Ducal Teatro in Milan. Mozart started work on the opera in Bologna on 29 September 1770, and the première duly took place on the Feast of St. Stephen (26 December) in 1770. The second, *Lucio Silla* (K. 135), again commissioned for the 1771–72 Carneval season in Milan, doubtless resulted from the success of *Mitridate*. News of the commission reached the Mozarts in March 1771 in Verona, where they had stopped on their return to Salzburg. (At roughly the same time Wolfgang received an invitation from Vienna to supply a *serenata teatrale* for the wedding of Archduke Ferdinand, the third son of Maria Theresia, scheduled to take place in Milan in October 1771. This invitation ultimately resulted in *Ascanio in Alba*, K. 111.)

The librettist chosen for *Lucio Silla* was Giovanni de Gamerra (1743–1803). Born in Leghorn, Gamerra had, in 1771, assumed the position of official poet to the Milan opera, where he dominated the stage with his librettos for a few years (until 1775) in lieu of the ubiquitous Pietro Metastasio. Gamerra is known as a leading figure of Italian *pièces larmoyantes* (“drammi lagrimosi”), and this aspect found its way accordingly into his libretto for Mozart’s second *opera seria*, along with his predilection for miraculous, terrifying and melodramatic effects. The plot of *Lucio Silla* is drawn from the events in the life of the Roman dictator Cornelius Sulla (138–78 BC) as recounted by Plutarch. This, together with its love stories, its emphasis on noble sentiments and its “subplot” of secondary characters, makes it typical of the Italian opera librettos of its day.

Wolfgang Amadè started work on his second Milanese opera in October 1772 while still in Salzburg. On 24 of that same month the two Mozarts set out for the Lombard capital, thereby initiating their third Italian journey. (The second had taken place in the autumn of 1771 to finish and rehearse the *fiesta teatrale Ascanio in Alba*.) Immediately upon arrival Mozart devoted himself to the far grander concluding section of his *Lucio Silla* score, writing

his music in the presence of the singers, and in deference to their wishes, as they gradually arrived. Leopold Mozart’s reports to Salzburg convey a good picture of the progress of the production and the brief, and perhaps for this reason very hectic, period of rehearsal in December. The première, as with *Mitridate* in 1770, took place on the Feast of St. Stephen, the day on which the Carneval season generally opened. Mozart conducted the performance from the first harpsichord while the leading harpsichordist of the Ducal Theater, Giovanni Battista Lampugnani, was seated at the second.

\*

*The Plot:* Cecilio, a senator banished by the dictator Lucio Silla, has secretly returned to Rome to see his fiancée Giunia, the daughter of the popular leader Gaius Marius. He meets his friend, the patrician Lucio Cinna, who reports that Silla has spread word of Cecilio’s death in order to obtain Giunia for himself. Giunia staunchly rejects Silla’s advances, however, and love now vies in the ruler’s heart with a lust for revenge. Cecilio and Giunia meet at the burial site of Rome’s fallen heroes and sing a duet to their happiness at being reunited.

The tribune Aufidio, a friend of Silla’s, incites Silla against Giunia. Silla resolves to marry her that very day and to unite his sister Celia with Cecilio’s friend Cinna. Incensed, Cinna sets out to murder the dictator. Meanwhile, the population cheers Silla at the Capitol. As a reward for his victories, Silla demands from the patricians and senators their acquiescence to his marriage with Giunia. She, however, spurns him in public. Cecilio is thrown into chains, and Giunia is prepared to die with him.

The senators and populace are assembled at the Capitol. All speak in favor of Cecilio. Silla finally pardons him. He also unites Cinna and Celia in marriage and announces that all banished citizens of the city are now allowed to return. He will no longer live in Rome as a ruler, but as a simple citizen.

*Notes on Performance Practice  
and the Editing of the Vocal Score*

This vocal score is based on the two-volume edition of *Lucio Silla* presented by Kathleen Kuzmick

Hansell in volume II/5/7 of the New Mozart Edition (1986). The preface to volume 1 of that edition deals in considerable depth with the genesis, the music, the rehearsals and performance at the Regio Ducal Teatro in Milan, and the musical and textual sources of the opera. Both general and specific remarks on performance practice can be found there under the heading "Comments on the Edition". This preface is therefore warmly recommended to all readers interested in rehearsing the opera for a modern production.

We shall limit ourselves here to a few suggestions regarding the execution of the continuo and the vocal parts, but not without first mentioning the following rules governing our piano reduction, which has been kept deliberately simple and straightforward in its texture:

1. The realization of the continuo follows that of the New Mozart edition, in small type.

2. In the scene descriptions and stage directions, we have refrained from making a typographical distinction between the autograph, the libretto and free additions.

3. The German translation is printed throughout in italics.

4. Occasional editorial additions to the headings of the numbers are enclosed in parentheses, e. g. "No. 10 Aria (Cavatina)".

5. The very few additions to the musical text in the New Mozart Edition are indicated typographically, with small type being used for dynamic marks, parentheses for accidentals, square brackets for the execution of appoggiaturas, and dotted lines for slurs. Digits in triplet figures have been standardized, and appoggiaturas in vocal parts appear above the staff in small type.

*Basso continuo:* In accordance with the guidelines of New Mozart Edition, the basso continuo has been realized only in secco recitatives (*recitativi semplici*) and is treated as an "editorial addition" by appearing in small type. However, it is occasionally advisable to employ a keyboard instrument in the self-contained numbers as well. For recitatives with orchestral accompaniment (*accompagnati*), the continuo group of keyboard instrument, cello and double bass is mandatory, as is shown by the thoroughbass figures occasionally found in Mozart's autograph (usually in the hand of his father). In all other cases, the eighteenth-

century performance tradition grants keyboard players license to improvise.

*Vocal parts:* In all recitatives, whether *secchi* or *accompagnati* (occasionally also in arias), appoggiaturas are placed above the vocal staff in small type, as in the two volumes of the New Mozart Edition. The reasons for doing so are generally textual: "That is why in direct address, especially where expression is given to anger, determination or some similar passion, appoggiaturas were avoided so as not to weaken the emotion. On the other hand, editorial appoggiaturas have been applied in large number in passages expressing tenderness, melancholy and similar moods. The interrogative appoggiatura of the ascending fourth, as well as that of the ascending half-step in particularly expressive or moving situations, are not only recommended by theoreticians but are often part of Mozart's own melodic style. Appoggiaturas of the ascending whole step, however, were avoided" (Kathleen K. Hansell).

One useful guide to ornamental alterations is the embellished vocal part copied out by Mozart's sister for Aria no. 14, "Ah se a morir mi chiamo" (Cecilio). As there can be no doubt about its authenticity, it affords especially telling proof that, with regard to the slow sections of this and other arias, the singers of Mozart's day altered not only the reprise but even the exposition. The embellished version is reproduced in the appendix of our vocal score (p. 454–63).

In the self-contained numbers, the cadential 6-4 chord with fermata expressly calls for the addition of a cadenza. The original cadenzas in the embellished version of No. 14 provide an authentic recommendation from Mozart as a model. In No. 21, the fermata in bar 72 requires a short improvisation or *Eingang* ("lead-in") as a transition to the repeat of the rondo theme. As in the case of cadenzas, attention is drawn to this point by a comment in the musical text.

Two passages in the opera's finale, bars 78ff. and 94ff. of No. 24, mention the possibility of doubling the vocal part(s), as suggested by the printed Milan libretto.

Wolfgang Rehm  
Hallein (Salzburg), November 2000  
(translated by J. Bradford Robinson)