

W. A. MOZART

Mitridate

Re di Ponto

Opera seria in tre atti

Libretto: Vittorio Amadeo Cigna-Santi

KV 87 (74^a)

Deutsche Übersetzung von / German translation by
Eberhard 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 4541a

VORWORT

„Die Opera unseres Sohnes [gemeint ist ‚Mitridate‘] gehet mit allgemeinen Beyfall fort, und, wie die Italiener sagen: ist alle Stelle! nun sind wir schon seit der 3.^{ten} Aufführung bald im Parterre, bald in den Lochen [Logen] oder Balchi [Balkone] zuhörer und Zuseher, wo iederman mit dem Sigr. Maestro zu reden und ihn in der Nähe zu sehen begierig ist: Die ganze Zeit der Opera gehen wir bald da bald dort hin, wo es uns beliebt. dann der Maestro ist nur verbunden 3 Abend die Opera im Orchester zu dirigieren; wo bey 2.^{ten} Clavier der Maestro Lampugnani accompagniert, welcher, da der Wolff: nicht mehr spielt nun das erste, der Maestro Melchior Chiesa aber das zweyte Clavier spielt. Wenn man mir vor ungefehr 15 oder 18 Jahren, da Lampugnani in Engelland und Melchior Chiesa in Italien so vieles geschrieben [...], gesagt hätte, diese Männer werden der Musick deines Sohnes dienen und wenn er vom Clavier weggeheth, hinsitzen und seine Musik accompagnieren müssen, so würde ich solchen als einen Narren ins Narrenspital verwiesen haben. Wir sehen also, was der Allmacht Gottes mit uns Menschen machet, wenn wir seine Talent, die er uns gnädigst mittheilet nicht vergraben“ – selbstbewusste und berechtigtem Stolz entsprungene, aber auch auf die Gnade und Allmacht Gottes bezogene Worte, die in Leopold Mozarts Brief vom 5. Januar 1771 aus Mailand, gerichtet an seine Frau in Salzburg, nachzulesen sind.

Nach den frühen Werken für die Bühne, dem lateinischen Intermedium „Apollo und Hyazinth“ KV 38, dem deutschen Singspiel „Bastien und Bastienne“ KV 50 und der Opera buffa „La finta semplice“ KV 51 musste dem jungen Mozart daran gelegen sein, sich mit einer großen Opera seria zu beweisen und sich damit den Weg zum echten anerkannten Opernkomponisten zu eröffnen. Der vierzehnjährige Salzburger Komponist, der in diesem Alter auf dem berühmten Veroneser Bild von Saverio della Rosa (1770) dargestellt ist, brach mit dem Vater am 13. Dezember 1769 zur ersten, am 28. März 1771 erfolgreich endenden Italienreise auf; sie brachte ihm während des ersten Aufenthalts in Mailand (März 1770) den ersehnten Auftrag, für die dortige Karnevalsaison 1770/71 eine Opera seria zu komponieren: „Mitridate“ KV 87, und zwar auf den schon 1767 von Quirino Gasparini vertonten Text von Vittorio Amadeo Cigna-Santi

(1725–1785), eines Opernlibrettisten aus Turin von überregionaler Bedeutung, der auch das Wohlwollen des allgewaltigen Pietro Metastasio gefunden hatte. Mozart begann mit der Komposition der Opera, deren Vorwurf Jean Racine schon 1673 in seiner Tragédie „Mithridate“ verwendete (und die von Giuseppe Parini, dem Textdichter von Mozarts „Ascanio in Alba“ übersetzt worden war), am 29. September 1770 in Bologna, nachdem er dort am 27. Juli das Textbuch erhalten und nachdem die große Italienreise beide Mozarts bis nach Neapel geführt hatte. Am Beginn der Arbeiten standen die Rezitative. Dann, mit der Ankunft in Mailand am 18. Oktober 1770, konnte sich der junge Komponist den geschlossenen Nummern zuwenden, da die engagierten Sänger erst zu diesem Zeitpunkt nach und nach in der lombardischen Metropole eintrafen. In zehn Wochen also war nicht nur der größere Teil der Musik für die Opera seria, deren Premiere für den 26. Dezember im Mailänder Regio Ducal Teatro festgesetzt war, zu Papier zu bringen, sondern auch ihre nicht leichte Probenarbeit zu bewältigen, ein enormes Pensum, das Mozart offenbar mit ebenso großer wie bewundernswerter Bravour absolviert zu haben scheint. Die Uraufführung am St. Stephans-Tag 1770, mit dem in Mailand die Karnevalsaison in der Regel begann, dauerte mit den üblichen, nach jedem Akt eingeschobenen Balletten etwa sechs Stunden. Sie fand großen Anklang und erlebte nahezu zwanzig Wiederholungen.

„Der ‚Mitridate‘ enthält alles, was man von einer normalen Seria erwartete: exemplarisch schematisierte menschliche Konflikte, die verschränkt mit einer Haupt- und Staatsaktion den Stempel des Bedeutenden tragen, insbesondere den Konflikt zwischen Pflicht und Neigung. Die Grundkonstellation, nämlich den Bruderzwist (Sifare, Farnace) um die gemeinsam geliebte Frau, hat übrigens Schiller in der ‚Braut von Messina‘ (1803) aufgegriffen“ (Stefan Kunze 1984).

Der „Mitridate“-Erfolg brachte Mozart den zweiten Mailänder Auftrag: „Lucio Silla“ KV 135, für die Karnevalsaison 1772/73, auch diese Opera wurde wiederum am St. Stephans-Tag (26. Dezember 1772) erstmals zur Aufführung gebracht.

*

Die Handlung: Mitridate, Herrscher über das Reich Ponto und zu einem Feldzug gegen die Römer aufgebrochen, läßt das Gerücht von seinem Tod verbreiten, um die Loyalität seiner Söhne auf die Probe zu stellen. Der erstgeborene Farnace sympathisiert mit den Römern, sein Halbbruder Sifare mit den Griechen. Beide Brüder rivalisieren nicht nur politisch, sondern auch in der Liebe zu Aspasia, der Verlobten ihres Vaters. Während die beiden Brüder in Streit geraten, überbringt Arbate, der Statthalter von Ninfea, die Nachricht von der Ankunft des von den Römern besiegt Mitridate. Im Gefolge des Königs befindet sich die Prinzessin Ismene, die Farnace als Braut versprochen ist. Arbate belastet Farnace, überzeugt den König zugleich von der Unschuld Sifares. Mitridate beschließt, sich an seinem Erstgeborenen zu rächen.

Von Intrigen begleitete Irrungen und Wirrungen in den Beziehungen der fünf Hauptpersonen (Mitridate, Aspasia, Ismene, Farnace und Sifare) finden ihren Höhepunkt, als durch das Auftreten des römischen Tribuns Marzio klar wird, dass Farnace verräterische Absichten hegt. Mitridate läßt ihn in den Turm werfen und schickt Marzio mit einer Warnung zum Kapitol zurück.

Im Beziehungsspiel der Akteure verzichtet Mitridate listenreich auf Aspasia, verspricht ihr die Hand Sifares, dem sie ihre wahre Liebe gesteht. Mitridate will Sifare darauf hin töten lassen, macht der verzweifelten, todesmüden Aspasia den Vorschlag, seinen Zweitgeborenen zu verschonen, wenn sie sein eigenes Werben erhöere. Doch Aspasia verweigert sich. Arbate berichtet von der Landung einer römischen Flotte und von der Vernichtung des eigenen Heeres. Mitridate läßt Aspasia einen Giftbecher reichen, den sie in vollem Bewusstsein trinken will, um ihren Frieden im Tod zu erlangen. Sifare, von Ismene befreit, bringt Aspasia von ihrem Vorhaben ab und will sich im Kampf gegen die Römer an der Seite des Vaters bewähren. Farnace, den Marzio aus dem Kerker holt, verzichtet auf den Thron, auf Aspasia und auf die Freundschaft zu den Römern. Mitridate, der den Römern nicht in die Hände fallen will, verwundet sich tödlich und legt sterbend Aspacias Schicksal in die Hände von Sifare, zu dessen Gunsten er auf den Thron verzichtet, und er verzeiht schließlich auch Farnace, der sich im Kampf gegen die einst verbündeten Römer bewährt hat.

*

Hinweise zur Aufführungspraxis und zur Anlage des Klavierauszugs: Dieser Klavierauszug basiert auf der von Luigi Ferdinando Tagliavini vorgelegten Edition des „Mitridate, Re di Ponto“ im Rahmen der „Neuen Mozart-Ausgabe“ (NMA II/5/4). Die dort abgedruckte Einleitung „Zum vorliegenden Band“ behandelt alle Aspekte der Entstehungsgeschichte, der Aufführung mit Proben am Mailänder Regio Ducal Teatro, der Quellen (Musik und Text)* und geht auch auf Fragen der 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, der Gesangsstimmen und des Anhangs (S. 365–430) genügen, nicht ohne zunächst darauf hinzuweisen, dass für den Klavierauszug, der in seiner Faktur gut spielbar eingerichtet ist, folgende Regeln gelten:

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

2. Bei den im NMA-Band in der Regel kursiv ergänzten Satzüberschriften (Recitativo, Recitativo accompagnato, Aria, Duetto etc.), den Szenenbeschreibungen, den Regie-Anweisungen und Vermerken wie „Fine“ wird auf eine typographische Unterscheidung zwischen den musikalischen Quellen (Partitur-Abschriften) und dem gedruckten Libretto verzichtet. (Mozart hat übrigens nicht den vollständigen Text des Mailänder Librettos vertont, worauf im NMA-Band jeweils in Anmerkungen hingewiesen und dort der nicht in Musik gesetzte Text zum Abdruck gekommen ist.)

3. 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 angeglich; 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 einzu-

* Da abgesehen von Entwürfen und ersten Fassungen Mozarts vollständiges Autograph nicht erhalten ist, sei in diesem Zusammenhang nachdrücklich auf den 1978 erschienenen Kritischen Bericht zum genannten NMA-Band verwiesen.

setzen. 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 Rezitativ, also Secchi und Accompagnati, aber auch in Arien, sind analog dem NMA-Band Appoggiaturen als Vorschlag über dem Gesangssystem im kleinen Satz angebracht. „Es ist bekannt, daß die Appoggiaturen in den Rezitativ, obwohl von den damaligen Komponisten [in der Regel] nicht notiert, keine wahlfreien Verzierungen, sondern einen unentbehrlichen Bestandteil des musikalischen Sprachduktus darstellen. In den Arien sind sie gewöhnlich dort hinzuzufügen, wo die melodische Phrase mit zwei Noten endet, die in der Schrift gleiche Tonhöhe zeigen und deren erste den Wortakzent trägt; diese ist in der Praxis in eine Appoggiatur umzugestalten. Es sei darauf hingewiesen, daß die Appoggiatur in

den Arien einen affektbetonten Charakter hat und niemals mechanisch ausgeführt werden darf; daher sind die vorgeschlagenen Anleitungen oft als nur ungefähre Angaben zu betrachten“ (Luigi Ferdinando Tagliavini). In den geschlossenen Nummern wird die Fermate grundsätzlich ausgeziert (Quartesextakkord: Kadenz bzw. bei improvisatorischer Überleitung: „Eingang“).

Anhang: Es mag für die Praxis aus Gründen der Vergleichsmöglichkeit von Interesse sein, in diesem Klavierauszug auch sämtliche vollständig überlieferte ältere Fassungen verschiedener Nummern zur Kenntnis zu bringen, so die Arien No. 1 (Aspasia), No. 9 (Ismene), No. 16 (Farnace) und No. 20 (Mitridate) sowie das Duett No. 18 (Aspasia, Sifare), alle in Mozarts Handschrift überliefert (Paris: Bibliothèque nationale de France), sowie eine abschriftliche, das heißt nicht autographe, aber von Mozart selbst herrührende Variante von Sifares berühmter Arie „Lungi da te, mio bene“ (No. 13), hier ohne Solohorn.

Wolfgang Rehm
Hallein (Salzburg), im März 2001

PREFACE

“Our son’s opera [*Mitridate*] is still running to general applause and is, as the Italians say, *alle stelle!* Since the third performance we two have been listeners and spectators, sometimes in the parterre and sometimes in the boxes or galleries, where everyone is eager to speak to the Signore Maestro and see him at close quarters. During the performance we walk about here and there, wherever we like. For the Maestro was obliged to conduct the opera from the orchestra only on the first three evenings, when Maestro Lampugnani accompanied at the second clavier. But now, as Wolfgang is no longer conducting, Lampugnani plays the first clavier and Maestro Melchior Chiesa the second one. If about fifteen or eighteen years ago, when Lampugnani had already composed so much in England and Melchior Chiesa in Italy ... someone had said to me that these masters would take part in the per-

formance of my son’s composition, and, when he left the clavier, would have to sit down and accompany his music, I should have told him that he was fit for a lunatic asylum. So we see what the Almighty Power of God can make of us human beings, if we do not bury the talents which he has most graciously bestowed upon us.” Thus Leopold Mozart writing from Milan on 5 January 1771 to his wife in Salzburg, swelling with self-confidence and justified pride, but not neglecting to mention the grace and omnipotence of God.

Mozart had already completed several juvenile works for the stage – the Latin intermedium *Apollo und Hyacinth* (K. 38), the German singspiel *Bastien und Bastienne* (K. 50), and the opera buffa *La finta semplice* (K. 51) – and must have been keen to prove his mettle by writing a grand opera seria and thereby pave the way to becoming a fully-

fledged opera composer. The fourteen-year-old composer from Salzburg – we can see him pictured at this age on Saverio della Rosa’s famous portrait from Verona (1770) – set out with his father on 13 December 1769 for his first tour of Italy, which came to a successful conclusion on 28 March 1771. During his first stay in Milan, in March 1770, he received the commission he was hoping for and was engaged to compose an opera seria for the local Carnival season in 1770–71. The new work, *Mitridate* (K. 87), was based on a libretto by the Turin poet Vittorio Amadeo Cigna-Santi (1725–1785), an opera librettist of more than local significance who had won the approval of the all-powerful Pietro Metastasio. The subject-matter had served Jean Racine for a tragedy, *Mithridate* (1673); and the same libretto, in a translation by Giuseppe Parini (the librettist of Mozart’s *Ascanio in Alba*), had already been set to music once before by Quirino Gasparini (1767).

Mozart started work on *Mitridate* on 29 September 1770 in Bologna, where he received the libretto on 27 July before continuing as far as Naples on the grand tour with his father. He began with the recitatives. Then, after arriving in Milan on 18 October 1770, he turned to the separate numbers as the singers retained for the production arrived one by one in the Lombard capital. In other words, within ten weeks he not only had to complete the bulk of the music for the opera, which was scheduled to receive its première in Milan’s Regio Ducal Teatro on 26 December, but he also had to master the difficult task of the rehearsals. It was an enormous workload that Mozart seems to have polished off with equally admirable gusto.

The première took place on the Feast of St. Stephen 1770 – usually the opening day of Milan’s Carnival season – and lasted some six hours with the usual ballets interpolated between the acts. It was greatly applauded and allowed to run almost for another twenty performances. As Stefan Kunze noted (1984), “*Mitridate* has everything one expects to find in a standard opera seria: stereotyped and schematic human conflicts – especially that between duty and affection – woven into a central plot line with attendant affairs of state to impart an aura of significance. Incidentally, the basic constellation – the strife between two brothers (Sifare and Farnace) in love with the same woman – was later adopted by Schiller for his *Braut von Messina* (1803).”

The success of *Mitridate* brought Mozart a second commission for Milan: *Lucio Silla* (K. 135) for Carni-

val 1772–3. This opera, too, was given for the first time on the Feast of St. Stephen (26 December 1772).

*

The Plot: Mitridate, ruler of the kingdom of Ponto, has set out on a military campaign against the Romans. To test the loyalty of his two sons, he circulates a rumor that he has died. His first-born son, Farnace, is sympathetic to the Romans, while his half-brother Sifare favors the Greeks. The brothers are rivals not only in politics but also in their love for Aspasia, their father’s fiancée. While the two young men quarrel, Arbate, the governor of Ninfæa, arrives with the news of Mitridate’s arrival following his defeat by the Romans. Among his entourage is Princess Ismene, the promised bride of Farnace. Arbate incriminates Farnace and convinces the king of Sifare’s innocence. Mitridate resolves to take revenge on his first-born son.

The intrigues and accompanying complexities in the relations between the five main characters – Mitridate, Aspasia, Ismene, Farnace, and Sifare – reach a climax with the appearance of the Roman tribune Marzio, making it perfectly clear that Farnace has contemplated treason. Mitridate has him thrown into prison and sends Marzio back to the Capitol with a warning.

The tangled relationships among the main characters continues as Mitridate cunningly forswears Aspasia and promises her to Sifare, to whom she confesses her undying love. The king then resolves to have Sifare put to death, but not before suggesting to the world-weary and disconsolate Aspasia that she need only yield to his advances in order to spare Sifare’s life. But Aspasia refuses. Arbate then reports that a Roman fleet has landed and annihilated the king’s forces. Mitridate has a goblet of poison handed to Aspasia, who, fully aware of its contents, decides to drink it and seek peace in death. Sifare, now freed by Ismene, dissuades Aspasia from this plan and determines to stand at his father’s side in the struggle against Rome. Farnace, whom Marzio has fetched from the dungeon, renounces the throne, Aspasia, and his friendship with the Romans. To avoid falling captive to the Romans, Mitridate inflicts a mortal wound upon himself. With his dying breath he commends Aspasia’s fate to Sifare, to whom he hands over the throne, and pardons Farnace, who has proved his worth in battle against his allies of yore.

*

Notes on Performance Practice and the Editing of the Vocal Score: This vocal score is based on Luigi Ferdinando Tagliavini's edition of *Mitridate, Re di Ponto* for the *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA II/5/4). Tagliavini's preface to that volume covers every aspect of the work's genesis, the rehearsals and performance at Milan's Regio Ducal Teatro, and the sources of the music and the libretto.* It also discusses some questions, both general and specific, regarding performance practice. His 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 and a reference to the appendix (pp. 365–430) First, however, we should mention the following rules governing the piano reduction, which has been kept deliberately simple and straightforward:

1. The realization of the continuo follows that of NMA and is printed in small type.

2. We make no typographical distinction between the musical sources (copyists' scores) and the printed libretto in the rendering of movement headings such as *Recitativo*, *Recitativo accompagnato*, *Aria*, and *Duetto* (generally added in italics in NMA), scene descriptions, stage directions, and comments such as "Fine". It should also be noted parenthetically that Mozart did not set the complete text of the Milanese libretto. The NMA volume draws attention to the missing passages in footnotes as applicable and reproduces them in full.

3. The very few additions to the musical text in NMA 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 NMA guidelines, the basso continuo has been realized only in the secco recitatives (*recitativi semplici*) and is treated as an "editorial addition" by appearing in small type, as in NMA. However, it is occasionally

advisable to employ a keyboard instrument in the separate 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 thorough-bass 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*, appoggiaturas are placed above the vocal staff in small type as suggestions from the editor. "It is well known that appoggiaturas in recitatives, although [usually] not written out by composers in Mozart's day, are not arbitrary embellishments but an indispensable part of the musical language. In arias, they are generally added wherever a melodic phrase ends in two notes on the same pitch, with the accented syllable falling on the first note. Any such ending should be rendered as an appoggiatura in performance. It should be noted that appoggiaturas in arias have emotional significance and should never be performed mechanically. For that reason, many of the suggestions below should only be considered approximate" (Luigi Ferdinando Tagliavini). Fermatas in separate numbers have, as a rule, been embellished, i.e. with cadenzas on cadential 6-4 chords and an *Eingang* ("lead-in") for improvised transitions.

Appendix: For purposes of comparison, interested readers will find reproduced in this vocal score all the complete surviving earlier versions of several numbers: *Aria* no. 1 (*Aspasia*), no. 9 (*Ismene*), no. 16 (*Farnace*), and no. 20 (*Mitridate*), and *Duet* no. 18 (*Aspasia* and *Sifare*). All these versions have come down to us in Mozart's handwriting and are located today in the Bibliothèque nationale de France, Paris. Also included is a non-autograph, but nevertheless authentic alternative version of *Sifare's* famous aria "Lungi da te, mio bene" (no. 13) without the part for solo horn.

Wolfgang Rehm
Hallein (Salzburg), March 2001
(translated by J. Bradford Robinson)

* Apart from a few drafts and initial versions, Mozart's complete autograph score has not survived. Readers are therefore urged to consult the critical report to the above-mentioned NMA volume, published in 1978.