

W. A. MOZART

Il sogno di Scipione

Der Traum des Scipio

Azione teatrale

Libretto: Pietro Metastasio

KV 126

Deutsche Übersetzung von / German translation by

Peter Brenner

Klavierauszug

nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe von

Piano Reduction

based on the Urtext of the New Mozart Edition by

Karl-Heinz Müller



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag

BA 4577a

VORWORT

Wie immer, wenn der junge Mozart einmal nicht auf Reisen war und somit seine wie des Vaters Korrespondenz unterblieb, ist es um den Wissensstand für diese Zeit schlecht bestellt. Dies trifft auch für die azione teatrale *Il sogno di Scipione* KV 126 zu, deren Entstehungs- und Aufführungsgeschichte großteils im Dunklen liegt.

Als Mozart mit seinem Vater am 15. Dezember 1771 von seiner zweiten Italienreise nach Salzburg zurückkehrte, lag sein Brotherr und Gönner, Erzbischof Sigismund von Schrattenbach, im Sterben. Dessen tags darauf eingetretener Tod brachte für ganz Salzburg entscheidende Umwälzungen und Neuerungen, von deren unmittelbaren Folgen auch Mozart betroffen war. Sowohl der verstorbene Landesfürst als auch der im März 1772 neu gewählte Erzbischof von Salzburg, Hieronymus Graf Colloredo, erscheinen mit *Il sogno di Scipione* aufs engste verbunden, zumal beide als „sukzessive“ Widmungsträger dieses Werkes nachweisbar sind. Anlass für die „erste Widmung“ war der 50. Jahrestag der Priesterweihe Schrattenbachs, der am 10. Jänner 1772 gefeiert werden sollte. Dass diesem großen Ereignis auch die gebührende musikalische Umrahmung zukommen sollte, galt als selbstverständlich, und wenn Leopold Mozart bereits am 5. Januar 1771 – also ein Jahr zuvor – aus Mailand an seine Frau die Anfrage richtet, „wenn dann eigentlich die Secunditz seiner Hochf: Gnaden unsers Gnädigsten Herrn seyn wird“, weil es ihm „wegen vielen Ursachen zu wissen nothwendig“ sei, so zeigt dies, dass er um die Wichtigkeit dieses Ereignisses wusste und offensichtlich rechtzeitig Dispositionen und musikalische Vorkehrungen mit Sohn Wolfgang treffen wollte. Und diese „rechtzeitigen Dispositionen“ führten schließlich auch dazu, dass das Werk beim Ableben des Erzbischofs bereits fertig vorlag, wie die im Rezitativ zur Licenza I unter einer Rasurstelle verborgene und wieder lesbar gemachte Widmung an denselben unter Beweis stellt.

Bringt man damit die Entstehungszeit der Oper in Verbindung, lässt sich nach der bereits mit Mitte Dezember 1771 (dem Zeitpunkt des Todes von Schrattenbach) feststehenden oberen Zeitgrenze auch jene nach „unten“ dahingehend

fixieren, dass mit der Komposition nicht vor der Rückkehr Mozarts von seiner ersten Italienreise (Ende März 1771) begonnen wurde. *Il sogno di Scipione* muss demnach in Salzburg in den Monaten April bis August 1771, also zwischen der ersten und zweiten Italienreise geschrieben worden sein, wobei die endgültige Fertigstellung auch erst während jenes neuerlichen, zweiten Italienaufenthalts erfolgt sein könnte.

Der Wahlausgang im März 1772, der den von Wien und Rom protegierten, aufgeklärten Colloredo zum neuen Landesherren machte, war völlig unerwartet und löste unter der Bevölkerung Salzburgs und im erzbischöflichen Domkapitel Niedergeschlagenheit, ja geradezu Bestürzung aus. Als nachweisliche Anhänger des damals als Nachfolger Schrattenbachs und damit als erster Anwärter auf den Salzburger Bischofsstuhl geltenden, konservativen Christoph Graf Waldburg-Zeil dürften auch die Mozarts über diesen Wahlausgang nicht sehr erfreut gewesen sein, doch mussten sie sich wohl mit den neuen Gegebenheiten abfinden und als Bedienstete der erzbischöflichen Kapelle ihren musikalischen Beitrag für die bevorstehenden Feierlichkeiten leisten. Dass man dabei aus Zeitgründen auf die fertige Komposition von *Il sogno di Scipione* zurückgreifen würde, war naheliegend und fraglos scheint Mozart auch mit einer bühenmäßigen Aufführung des Werkes gerechnet zu haben. Darauf lässt eine Revision der Oper schließen, die er (gemeinsam mit dem Vater) offensichtlich zur selben Zeit – im März 1772 – vornahm, in der die Licenza II entstand. Bei dieser in erster Linie auf Dynamik ausgerichteten Revision fanden nicht nur dieselbe Tinte und eine ähnlich dünne Schreibfeder Verwendung, sondern die dynamischen Ergänzungen wurden auch genau in der für jene Licenza II charakteristischen, d.h. für die ab dem Frühjahr 1772 für Mozart typischen neuen Kleinförmigkeit in der Schreibweise durchgeführt. Revision und Änderung der Widmung von Schrattenbach auf Colloredo erscheinen nur angesichts einer beabsichtigten und auch erwarteten Aufführung sinnvoll, weshalb davon auszugehen ist, dass diesbezügliche Intentionen auch bei Hofe ernsthaft und wohl bis zuletzt bestanden haben müssen.

Allerdings gibt es keinerlei Hinweise dafür, dass das Werk anlässlich der feierlichen Inthronisierung von Erzbischof Colloredo auch tatsächlich gespielt wurde. Vielmehr deutet alles darauf hin, dass der Plan einer (mit großen Kosten verbundenen) Operaufführung erstes Opfer der aufgrund der bekannt schlechten Finanzpolitik Schrattenbachs unmittelbar mit dem Amtsantritt Colloredos einsetzenden drastischen Einsparungsmaßnahmen wurde. Sprechen somit die äußeren Umstände wie das Fehlen quellenmäßiger Belege eindeutig gegen eine Aufführung von KV 126, ist mit hoher Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass (zumindest) die schon genannte Licenza II bei den Huldigungsfeierlichkeiten für Colloredo am 29. April 1772 als sogenannte „Abendt“-Musik gespielt wurde, da anderenfalls deren Existenz kaum eine plausible Begründung erfahren könnte.

Das Libretto zu *Il sogno di Scipione* stammt von Pietro Metastasio. Mozart dürfte als Vorlage die Turiner Ausgabe der Werke des Dichters benutzt haben, die er am 2. Februar 1770 von Karl Joseph Graf Firmian, Generalgouverneur der Lombardei, in Mailand als Geschenk bekommen hatte. Der Text wurde bereits im Jahre 1735 anlässlich des Geburtstages Kaiser Karls VI. im Auftrag von dessen Gattin Elisabeth Christine geschrieben, von Luca Predieri vertont, und spielt auf die erfolgreichen Kämpfe der österreichischen Truppen in Italien an. War damit eine gesellschaftlich-politische Relevanz zu den damaligen Zeitumständen gegeben, lässt sich bei Erzbischof Schrattenbach, dem ersten Widmungsträger in der Mozartschen Vertonung des Librettos, zwar kein direkter Bezug des Textes in Form einer offenen Anspielung auf ein bestimmtes Ereignis herstellen, doch ist diese Episode aus der römischen Geschichte nach M. T. Ciceros *Somnium Scipionis* gleichzeitig auch Träger einer Symbol-schicht, die sich aus ihrer Umdeutung der antiken in die christliche Welt interpretieren lässt. Demgemäß könnte aus der Gegenüberstellung der allegorischen Figuren der *Costanza* als siegreiche Kraft der Beständigkeit und der *Fortuna* als Flatterhaftigkeit des Glücks nach dem Ausgang des Stückes die versteckte Aufforderung an den Erzbischof herausgelesen werden, er möge seine konservative Haltung und Politik fortsetzen und nicht dem wankelmütigen und trügerischen Glück der Aufklärung folgen.

Handlung

Im Königreich Massinissas in Afrika: Dem im Palast Massinissas schlafenden Scipio erscheinen im Traum die Göttinnen der Standhaftigkeit (*Costanza*) und des Glücks (*Fortuna*) und verlangen von ihm, sich für eine von ihnen zu entscheiden. Scipio erbittet Bedenkzeit, während dessen *Fortuna* und *Costanza* ihre jeweiligen Vorzüge anpreisen. Von beiden in himmlische Gefilde entrückt und über die Bedeutung der Harmonie der Sphären aufgeklärt, trifft Scipio unter der Schar verblichener römischer Helden auch Großvater Publius und Vater Emilius. Ersterer belehrt ihn über die Unsterblichkeit der Seele und die himmlische Belohnung für die guten Taten im diesseitigen Leben, letzterer verdeutlicht ihm die Vergänglichkeit alles Irdischen so eindringlich, dass er den Wunsch äußert, sofort und für immer bei seinen Ahnen zu bleiben. Doch *Fortuna* und *Costanza* verweisen darauf, dass er sein Erdendasein zuvor noch beenden und sich den Lohn der Ewigkeit erst durch tugendsames Leben und Pflichterfüllung gegenüber Rom verdienen müsse. Scipio bittet seinen Vater um Rat, doch lehnt dieser mit der Begründung ab, dass er ihm dadurch die „Ehre der Wahl“ rauben würde. Zu einem endgültigen Entschluss gedrängt, entscheidet sich Scipio trotz *Fortunas* Androhung schwerster Heimsuchungen für *Costanza*, worauf die Glücksgöttin ein fürchterliches Unwetter entfesselt und wutentbrannt entflieht. Wieder erwacht, erkennt Scipio, dass dieser Traum ein Wink der Götter war und bekräftigt seine Treue zu *Costanza*.

Licenza I bzw. II: Hieronymus Colloredo, Erzbischof von Salzburg und Widmungsträger dieses Werkes, wird in direkter Rede angesprochen und seine Tugenden mit jenen Scipios verglichen.

In der äußeren Bühnenhandlung fehlt diesem Einakter (dem Charakter eines „Traumspiels“ entsprechend) fast jegliche Dramatik und dessen „Aktionslosigkeit“ gipfelt in philosophischen Diskursen über Sphärenharmonie und Unsterblichkeit der Seele, die den damals erst fünfzehnjährigen Mozart musikalisch wohl kaum wirklich inspiriert haben dürften und die Mozartliteratur daher zu Recht immer wieder von der Eigenbedeutung und der Bezugslosigkeit der Musik zur Handlung sprechen ließ. Die Ursache dieser Diskrepanz zwischen musikalischem Ablauf und szenischem Geschehen im *Sogno* liegt aber wohl

auch darin, dass in Mozarts Musik zahlreiche musikalisch-barocke Gestaltungsprinzipien bereits überwunden sind, die Dichtung jedoch – sie entstand ja immerhin fast dreißig Jahre früher – noch ein echtes Produkt dramaturgischer Form des Barocktheaters darstellt und somit der jeweilige Szenentypus nicht mehr seine konsequente Entsprechung in der Musiktypologie findet. Für die sich so dem Dramaturgischen gegenüber als fortschrittlich erweisende musikalische Gestaltung war in erster Linie die Abkehr vom barocken Reihungsprinzip des Fortspinnungstypus von Bedeutung, die in steigendem Maße dem zur Klassik hinführenden Kontrasttypus mit Themen und Motiven gegensätzlichen Charakters Platz machte. Weiters bewirkte Mozart in den Arien eine formale Änderung im Großen durch die Abkehr von der strengen Da-capo-Form Adolf Hasses zugunsten der (ausgeschriebenen) Dal-segno-Arie, bei der bekanntlich in der Reprise mit dem Wegfallen des ersten (Ritornell-) Abschnittes von Teil A eine erhebliche musikalische Straffung erzielt wird, wie besonders die Arien No. 1, 3, 5, 9, 10 und (mit Einschränkungen) auch No. 8 zeigen. Ähnliches gelang Mozart auch in den Arien No. 2, 6 und 7 (gleichfalls Dal-segno-Arien), bei denen im Wiederholungsteil zusätzlich jedoch das variative Element stärker betont wird. Im Gegensatz dazu stellen die beiden Licenza-Arien (No. 11a und 11b) zweiteilige Repriseformen dar.

Dieser relativ „modernen“ Arien-Gestaltung steht nicht nur das Festhalten an der für die opera seria kennzeichnenden Ensemblefeindlichkeit, sondern auch die fast ausschließliche Anwendung des Secco-Rezitativs als Ausdruck des barocken „Chiaroscuro“ im Sinne der Kontrastverdeutlichung von Handlung (Rezitativ) und Affekt (Arie) gegenüber. Nur ein einziges Mal wird ein Accompagnato verwendet (S.181: *E ben, provami avversa*), das hier aber freilich noch nicht die Bedeutung im Zusammenhang mit den späteren Charakterarien von Mozarts Meisteroperen hat, sondern noch in ganz barocker Weise mittels Tremoli und rascher Skalen der Streicher sowie unter Zuhilfenahme von Pauken und Bläsern die musikalische Folie für eine Sturm- und Gewitterszene abgibt.

Die zweisätzliche *Overtura* mündet mit einem bis zum *pp* verhallenden *decrescendo* als „zarte Schlummermusik“ direkt in das Rezitativ der er-

sten Szene und führt somit unmittelbar in die Traumwelt des Titelhelden. (Sie fand im Übrigen in der späteren Sinfonie KV 141^a – allerdings mit veränderten Satzschlüssen – nochmals Verwendung.)

Die Dynamik ist wie in den meisten Jugendwerken Mozarts sehr sparsam gesetzt und auf die Orchesterinstrumente beschränkt. Die Singstimmen hat Mozart – mit Ausnahme der Licenza II – nicht mit Artikulationsbögen versehen, weshalb von diesbezüglichen Ergänzungen abgesehen wurde. Satztechnische Ungeschicklichkeiten des jungen Mozart wurden (offensichtliche Schreibfehler ausgenommen) belassen.

Hinweise zur Anlage des Klavierauszugs

Dieser Klavierauszug basiert auf der von Josef Horst Lederer vorgelegten Edition der Azione teatrale *Il sogno di Scipione*, KV 126, im Rahmen der Neuen Mozart-Ausgabe (NMA II/5/6). Das dort abgedruckte Vorwort behandelt die Entstehungsgeschichte des Werkes, berichtet über Auftrag, Libretto und Besetzung sowie über mögliche Aufführungen; ferner auch über die für die Edition herangezogenen relevanten Quellen. Das Vorwort enthält ausführliche Hinweise zur Edition sowie spezielle Bemerkungen zur Aufführungspraxis. Seine Lektüre sei für die Probenarbeit jeder Aufführung nachdrücklich empfohlen, ebenso der 1979 vorgelegte Kritische Bericht.

Für den Klavierauszug, der in seiner Faktur gut spielbar gehalten ist, gelten folgende Regeln:

1. Der Text basiert – mit Ausnahme von Mozarts (größtenteils) autograph belassener Interpunktion – auf der Neuausgabe der Werke Metastasio durch Bruno Brunelli und ist der modernen Rechtschreibung und Silbentrennung angeglichen. Die szenischen Anweisungen über Auftritte und Abgänge der Darsteller im Libretto wurden in den Klavierauszug entsprechend der NMA übernommen.

2. Die Aussetzung des Continuo in den Secco-Rezitativen erfolgt in kleinerem Notensatz und in möglichst einfacher Weise, die bei Aufführungen selbstverständlich Raum zur Improvisation bietet.

3. Die vom Herausgeber hinzugefügten Tempo-bezeichnungen sind als Vorschläge zu verstehen und kursiv gesetzt.

4. Die sehr sparsamen NMA-Ergänzungen im Notentext sind in der Regel typographisch ge-

kennzeichnet: Vorschlags-Interpretationen in eckigen Klammern; in den Gesangssystemen stehen Akzidenzien und Triller in kleinerer Type, Bögen sind gestrichelt; im Klavier wurde aus praktischen Erwägungen auf eine differenzierende Kennzeichnung verzichtet.

5. Die in kleinerem Stich über den Gesangssystemen angebrachten Appoggiaturen in den Rezitativen sind als Vorschläge zu verstehen und sollen die eigenschöpferische Improvisation der Sänger anregen.

6. Kadenzen und Fermaten-Auszierungen werden durch Anmerkungen angezeigt, um die Phantasie und Kreativität der Sänger nicht einzuengen. In der NMA-Partitur sind diese Auszierungs-Vorschläge auf der jeweiligen Seite ausnotiert.

7. Die Seitenzahlen in den eckigen Klammern innerhalb der Gesangstexte verweisen auf die Fortsetzung der jeweiligen Partie.

Josef-Horst Lederer
Graz, April 2004

PREFACE

As always when the young Mozart happened not to be traveling and there are no surviving letters from him or his father, our knowledge of the period is fairly meager. This is particularly true in the case of *Il sogno di Scipione* (K. 126), an *azione teatrale* whose origins and early performance history are largely shrouded in obscurity.

When Mozart and his father returned to Salzburg from his second tour of Italy on 15 December 1771, his patron and protector Archbishop Sigismund von Schrattenbach was lying on his deathbed. His death on the following day brought change and tumult to the whole of Salzburg, and Mozart was directly affected by the aftermath. Both the deceased ruler and the successor elected to the Salzburg archbishopric in May 1772, Hieronymus Count Colloredo, seem to have been intimately connected with *Il sogno di Scipione*. Both men are known to have been the opera's "consecutive" dedicatees. The occasion for the "first dedication" was the fiftieth anniversary of Schrattenbach's ordination to the priesthood, which was to have been celebrated on 10 January 1772. It was taken for granted that an event of this significance would receive a suitable musical backdrop. If Leopold Mozart, writing from Milan one year earlier on 5 January 1771, could ask his wife "when will the fiftieth anniversary of his princely grace, our gracious lord, actually take place", adding that "it is necessary for me to know this for a number of reasons"; this only proves that he was aware of the

magnitude of the occasion and obviously wanted to take precautionary steps and make musical arrangements with his son Wolfgang well in advance. It was ultimately as a result of these "precautionary steps" that *Sogno* was already complete at the time of the archbishop's death, as we can see from a reconstructed dedication to Schrattenbach hidden beneath an erasure in the recitative to Licenza I.

If we link these facts with the date of the opera, our solid *terminus ante quem* of mid-December 1771 (the date of Schrattenbach's death) can be given a *terminus post quem* in that Mozart did not begin work on the score until he returned from his first Italian tour at the end of March 1771. *Il sogno di Scipione* must therefore have been written in Salzburg in the months of April to August 1771, that is, between his first and second tours of Italy, although the final touches may only have been applied during the second stay. The election of March 1772 for the new ruler was decided in favor of Colloredo, an advocate of the Enlightenment who enjoyed the protection of Vienna and Rome. The outcome was completely unexpected, and it left the inhabitants of Salzburg and the archiepiscopal cathedral chapter dazed if not alarmed. The Mozarts were known to be adherents of Christoph Count Waldburg-Zeil, a conservative candidate then regarded as Schrattenbach's successor and hence as the prime aspirant to the Salzburg bishopric, and they cannot have been delighted at the outcome of the election. But they had to come to terms with the

new circumstances and, as employees of the episcopal court chapel, it was their lot to contribute music to the impending festivities. Given the shortage of time, it was only natural that they should turn to the already complete *Il sogno di Scipione*.

Mozart seems unquestionably to have reckoned with a staged performance of his opera, as is suggested by a revision he evidently undertook at this same time, in March 1772, with the aid of his father. This revision, which witnessed the origin of Licenza II, was primarily concerned with dynamics and was written using the same ink and a similarly fine quill pen. Moreover, the added dynamics were entered precisely in the new, narrow notation that characterizes Licenza II and typifies Mozart's hand from spring 1772 on. In view of the prospective – indeed anticipated – performance, it seemed sensible to revise the dedication to Schrattenbach and alter it to Colloredo. We may assume that these intentions were also seriously discussed at court and kept alive until the very last moment. All the same, we have no evidence whatever that the work was actually performed at the solemn investiture of Archbishop Colloredo. On the contrary, there is every indication that the plan to mount a lavishly expensive opera production became the first victim of the harsh austerity measures introduced as soon as Colloredo took office in order to counteract Schrattenbach's famously improvident financial policies. Thus, external circumstances and the absence of verifying documents clearly argue against a performance of K. 126. On the other hand, we have every reason to believe that at least the above-mentioned Licenza II was given as an evening serenade at the swearing-in celebrations for Colloredo on 29 April 1772, as there would otherwise be no reasonable explanation for its existence.

The libretto of *Il sogno di Scipione* stems from Pietro Metastasio. Mozart probably based his text on the Turin edition of the poet's writings, which he received as a present in Milan from Karl Joseph Count Firmian, Governor-General of Lombardy, on 2 February 1770. Metastasio's play had been written and set to music by Luca Predieri as long ago as 1735, when it was commissioned for the birthday of Emperor Charles VI by his wife Elisabeth Christine, and it alludes to the successful military campaigns of Austria's

forces in Italy. If this establishes a sociopolitical tie to the events of its day, Mozart's setting has no direct bearing on the work's original dedicatee, Archbishop Schrattenbach, and in no way alludes directly to any particular occurrence. Nonetheless, this episode from the history of Ancient Rome, taken from Cicero's *Somnium Scipionis*, also serves as a vehicle for a layer of symbolism that admits of interpretation when transferred from the world of Antiquity to that of Christendom. Viewed in this light, the opposition of the allegorical figures of Costanza and Fortuna, the one representing the victorious power of steadfastness and the other the fickleness of fortune, can be read in terms of the work's *denouement* as a surreptitious plea to the archbishop to retain his conservative stance and policies and not to follow the vacillating and deceptive fortunes of the Enlightenment.

The Plot

The kingdom of Massinissa in Africa. Scipio, asleep in Massinissa's palace, is visited in a dream by the goddesses of steadfastness (Costanza) and fortune (Fortuna) and is told to choose between them. Scipio asks for time to consider his choice, during which Fortuna and Costanza praise their respective merits. Transported by the two divinities into celestial realms and informed of the significance of the Music of the Spheres, Scipio encounters his grandfather Publius and his father Emilius among the host of deceased Roman heroes. The former instructs him in the immortality of the soul and the heavenly reward for good deeds in life on earth; the latter spells out the transience of all earthly affairs so urgently that Scipio expresses a desire to remain immediately and for all time in the bosom of his forefathers. But Fortuna and Costanza point out that he must first bring his earthly existence to a conclusion and earn the reward of Eternity through a life of virtue and the fulfillment of his duties toward Rome. Scipio asks his father for counsel, but the latter declines, explaining that it would only rob him of the "honor of his choice": Forced to make a final decision, Scipio ignores Fortuna's threats of impending doom and casts his lot with Costanza. The goddess of fortune promptly unleashes a furious thunderstorm and flees in a towering rage. After awakening, Scipio realizes that his dream

was a message from the gods and reaffirms his loyalty to Costanza.

Arias of homage (Licenza I and II): Hieronymus Colloredo, Archbishop of Salzburg and the bearer of the work's dedication, is spoken to in direct address and his virtues likened to those of Scipio.

As befits its character as a "dream play", the exterior plot of this one-act opera is almost entirely lacking in drama. Its "staticity" culminates in philosophical discourses on the Music of the Spheres and the immortality of the soul that are hardly likely to have served as a true source of musical inspiration to the then fifteen-year-old composer. As a result, Mozart scholars rightly point time and again to the self-sufficiency of the music and its lack of relation to the plot. However, perhaps another cause of the discrepancy between the course of the music and the action on stage in *Sogno* is that Mozart's music had already surpassed many of the formative musical devices of the baroque age, whereas the text, which was, after all, by then almost thirty years old, was a genuine theatrical product of the baroque. We therefore look in vain for a consistent relation between the musical style and each particular scene. The primary reason why the music proved more progressive than the dramatic structure was that it abandons the baroque principle of concatenation and continuous melody, which increasingly gave way to those textures of contrasting themes and motifs that eventually led to the classical style. Furthermore, Mozart brought about a change in the large-scale form of the arias by abandoning the strict *da capo* form of Adolf Hasse in favor of the (written-out) *dal segno* aria, in which, as is well known, the opening ritornello passage of the A section is omitted during the reprise, thereby considerably tightening the score. This effect is especially evident in arias nos. 1, 3, 5, 9 and 10, and with certain reservations in no. 8 as well. Mozart achieved a similar effect in nos. 2, 6 and 7, all of which are likewise *dal segno* arias in which the reprise additionally throws a stronger emphasis on the element of variation. In contrast, the two *licenza* arias (nos. 11a and 11b) are binary forms consisting of two repeated sections.

This relatively "modern" approach to the aria is offset not only by the paucity of ensembles so typical of *opera seria*, but also by Mozart's almost exclusive use of *secco* recitative to express a ba-

roque "chiaroscuro" by heightening the contrast between plot (recitative) and emotive response (aria). Only once do we hear an accompanied recitative, namely on page 181 ("E ben, provami avversa"). Here, however, the *accompagnato* still lacks the significance found in the character arias of Mozart's later operatic masterpieces, merely serving as a musical foil for the thunderstorm by supplying quintessentially baroque tremolos and rapid scales in the strings with the assistance of kettledrums and winds.

The two-movement *Overtura* leads directly into the recitative of Scene 1 with a decrescendo that fades into gentle pianissimo "slumber music", thereby projecting us directly into the dream world of the eponymous hero. (Incidentally, this music was later reused, with different final cadences, in Symphony K. 141a.) As in most of Mozart's juvenilia, dynamic marks are few and far between and are limited to the orchestral instruments. As none of the vocal parts except for Licenza II were given slur marks by the composer, we have refrained from adding any of our own. Apart from obvious scribal errors, we have retained all of the young Mozart's compositional infelicities.

Notes on the Vocal Score

Our vocal score is based on the edition of the *azione teatrale Il sogno di Scipione* (K. 126) prepared by Josef-Horst Lederer for publication in the *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA II/5/6). The preface to that volume deals with the work's genesis, discussing its commission, libretto and casting as well as possible early performances. It also provides information on the sources consulted for the edition, a detailed section of editorial notes and special comments on performance practice. We strongly recommend reading this preface and the critical report of 1979 before contemplating a performance of the opera.

The piano reduction has been specially made to lie well under the fingers and was prepared in accordance with the following rules:

- 1) Except for Mozart's largely autograph punctuation, the libretto is based on Bruno Brunelli's new edition of Metastasio's writings, with spelling and hyphenation standardized to agree with modern usage. The stage directions in the libretto regarding the characters' entrances and exits have been taken intact from the NMA volume.

2) The realization of the figured bass in the *secco* recitatives appears in small print and has been kept as simple as possible in order to grant maximum latitude for improvisation in performance.

3) Tempo marks in italics have been supplied by the editor and are intended as suggestions.

4) The rare additions to the NMA text are usually identified typographically as follows: square brackets for the execution of appoggiaturas; accidentals and trills in the vocal parts appear in small type, with slurs indicated by dotted lines. For practical reasons, these typographical distinctions do not appear in the piano part.

5) Appoggiaturas printed in small type above

the vocal staves in recitatives are merely suggestions intended to stimulate the singer's own powers of improvisation.

6) Cadenzas and embellishments on fermatas are indicated by comments so as not to inhibit the imagination and creativity of the singer. These suggested embellishments are written out in full on the relevant page of the NMA score.

7) Page numbers enclosed in square brackets in the words of the vocal parts refer to the continuation of the part concerned.

Josef-Horst Lederer
(translated by J. Bradford Robinson)

© by Bärenreiter