

# W. A. MOZART

## La clemenza di Tito

### Titus

Opera seria in due Atti

Libretto: Caterino Mazzolà  
nach / after Pietro Metastasio

KV 621

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 4554a

# VORWORT

Bemerkenswert wie die ungewöhnliche Qualität der Kompositionen selbst ist der erstaunlich kurze Zeitraum, in dem Mozart seine beiden letzten Opern, „Die Zauberflöte“ KV 620 und „La clemenza di Tito“ KV 621, komponierte: Von ersten Skizzen und Entwürfen bis zur vollendeten Partitur brachte Mozart von April bis September 1791, also innerhalb eines halben Jahres, etwa 800 Seiten Musik zu Papier. Während die Arbeiten an der „Zauberflöte“ zeitweise offenbar in einer etwas schwunglosen Phase voranschritten (Mozart schrieb an Constanze in Baden am 11. Juni 1791: „Aus lauter langer Weile habe ich heute von der Oper eine Arie componirt“), entstand „La clemenza di Tito“ unter einem derartigen Zeitdruck, dass Mozart sich gezwungen sah, die Komposition der Secco-Rezitative – angeblich – seinem Schüler Franz Xaver Süßmayr zu überlassen,<sup>1</sup> der Mozart nach Prag zu den letzten Vorbereitungen zur Premiere der Oper am 6. September 1791 im National-Theater begleitete. Franz Xaver Niemetscheks Bericht von 1798 allerdings, dem zufolge „Titus“ innerhalb von weniger als 18 Tagen entstanden sei, ist in den Bereich des Apokryphen und der Legende zu verweisen, zumal die ersten Verhandlungen zwischen dem Theater-Impresario Domenico Guardasoni und Mozart für eine neue Oper in der böhmischen Hauptstadt eindeutig auf Mozarts Besuch im Frühjahr 1789 zurückgehen, von dem er Constanze am 10. April schrieb: „Nach Tisch fuhr ich zu [...] Guardassoni – welcher es auf künftigen Herbst fast richtig machte mir für die Oper 200 # und 50 # Reisegeld zu geben.“ Weitere Einzelheiten sind mehr als spärlich. Wenn auch während seines Besuchs in Prag das „Titus“-Libretto Pietro Metastasios als Vorlage vereinbart worden war, dürfte Mozart dann während seiner folgenden Reisen durch Norddeutschland Gelegenheit gehabt haben, die Adaption des

1 Die Secchi sind lediglich in Kopien überliefert, so dass die Autorschaft Süßmayrs nicht wirklich eindeutig zu beweisen ist. In seiner im Jahr 2000 erschienenen Arbeit „Das musikalische Werk Franz Xaver Süßmayrs“ (Kassel etc.) ordnet Erich Duda einige bisher anonyme Quellen Süßmayr zu, infolgedessen auch einige bisher anonyme Werke, weshalb angeregt wird, neuerliche Untersuchungen an Quellen und musikalischer Substanz der Secco-Rezitative im „Titus“ anzustellen.

Librettos mit dem sächsischen Hofpoeten Caterino Mazzolà zu diskutieren. Der Opernplan für den „künftigen Herbst“ blieb unerfüllt, und nicht vor Frühjahr 1791 sind möglicherweise Belege dafür zu finden, dass Mazzolà bereits Teile des von ihm revidierten Librettos Mozart zur Komposition zukommen ließ. Am 26. April dieses Jahres sang Josepha Duschek „Ein Rondo von Herrn Mozart mit obligatem Basset-Horn“, doch ist sich die Forschung nicht darüber einig, welches „Rondo“ gemeint sein könnte: Vitellias „Non più di fiori vaghe catene“ aus „Titus“ (No. 23) oder Sannas „Al desio di chi t’adora“ KV 577 für die Wiener Produktion der „Nozze di Figaro“ KV 492 (No. 28a) aus dem Jahr 1789?

Zweifellos schloss Guardasoni mit Mozart mündlich, wenn auch nicht offiziell, eine Vereinbarung ab, ehe er am 8. Juli 1791 den Vertrag mit Vertretern des böhmischen Adels unterzeichnete, die theatralische Unterhaltung bei der Krönungszeremonie Leopold II. im folgenden September in Prag zu organisieren. Der genaue Wortlaut des Vertrags – entweder war Guardasoni dazu angehalten, ein Libretto von Franz Baron Rottenhan „von einem berühmten Meister in Musick“ setzen zu lassen, oder, sollte dies die Zeit nicht erlauben, das Arrangement „für eine ganz neu komponierte Oper [...], und zwar über das Motiv des Titus von Metastasio“ zu treffen<sup>2</sup> – eröffnete ihm die willkommene Hintertür, um die möglicherweise zwei Jahre zuvor mit Mozart geplante Oper zu realisieren.

Vorausgesetzt, dass Mozart bis zu diesem Zeitpunkt lediglich Vitellias Arie „Non più di fiori vaghe catene“ komponiert hatte (siehe weiter oben), musste er in nur acht Wochen mehr als 300 eng beschriebene Manuskriptseiten füllen, wobei angenommen werden muss, dass Mazzolàs „Adaption“ von Metastasios Libretto zur „vera opera“ – was so viel bedeutet, wie Muster einer zeitgenössischen Opera seria im Hinblick auf Form und Ausdehnung – vollständig vorgelegen hatte.

Meinungen über das Werk zur Zeit seiner Uraufführung sind ebenso unterschiedlich wie die

2 Vgl. Tomislav Volek, Über den Ursprung von Mozarts Oper „La clemenza di Tito“, in: Mozart-Jahrbuch 1959, Salzburg 1960, S. 281f.

Geschichte seiner Rezeption. Als „Krönungs“-Oper bot sie sich von Anfang an überall für Hof-Feierlichkeiten an, auf Grund ihres Aspekts der „Milde“ aber auch für wohlthätige Ereignisse. Als echte Opera seria lebte „Titus“ in den beiden ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts weiter, wurde dann für gelegentliche Aufführungen häufig mit verändertem oder hinzugefügtem Text versehen, um dann für die folgenden 150 Jahre in Vergessenheit zu geraten.

Während Seria-Form und Handlung des „Titus“ im Lichte der drei Da Ponte-Opern und der „Zauberflöte“ als altmodisch erscheinen mögen, zählt die Musik selbst zur modernsten Mozarts, vor allem hinsichtlich ihrer harmonischen Überraschungen: In der Ouvertüre (C-Dur) wird ab Takt 55ff. mit einer raffinierten Modulation von G- zu Es-Dur das Kommende angedeutet. In No. 8 (Aria) ist der Sprung von Fis- zu D-Dur in Takt 43/44 völlig unvorbereitet, ebenso das auf G-Moll folgende Unisono-Des in Takt 48 von No. 11 (Recitativo accompagnato), die vielleicht beeindruckendste Stelle der ganzen Oper, als Sextus begreift, dass er Titus verrät. Andere hervorzuhebende Momente: die Imitation in den Vokalstimmen Takt 53ff. von No. 1 (Duetto) sowie in Violine und Violoncello/Basso Takt 12ff. von No. 6 (Aria); die letzten Takte von No. 11 (Recitativo accompagnato); die Anfangstakte von No. 12 (Quintetto) mit ihrem Weg von Es- über Ges-Dur nach c-Moll; die Chromatik der Klarinetten und Fagotte in den Takten 52ff. von No. 15 (Coro) – dies alles wird jedoch überschattet von der einmaligen Virtuosität der Vokal- und obligaten Instrumentalstimmen in den beiden großen Arien des Sextus und der Vitellia, „Parto, ma tu ben mio“ (No. 9 mit Solo-Klarinette) und „Non piu di fiori vaghe catene“ (No. 23 mit solistisch geführtem Bassethorn), die mit vollem Recht zu den eindeutigen Höhepunkten der Opern-Literatur zählen.

### *Die Handlung*

Vitellia erhebt als Tochter des entmachteten römischen Kaisers Vitellius Anspruch auf den Thron des Vaters und ist enttäuscht, dass der regierende Kaiser Titus Vespasianus (Tito) sie nicht zur Frau erwählen will. Sie überredet deshalb ihren Liebhaber Sextus (Sesto), seinen Freund Titus zu ermorden. Als sie aber von dem mit Sextus eben-

falls befreundeten Annius (Annio) hört, dass ihre vermeintliche Nebenbuhlerin Berenice den Imperator auf dessen Befehl verlassen habe, schöpft sie neue Hoffnung und befiehlt Sextus, das Attentat nicht auszuführen. Annius bittet den Freund, beim Kaiser die Zustimmung ihrer Verbindung mit Servilia, Sextus' Schwester, zu erwirken, doch Titus verkündet auf dem Forum Romanum, dass er sein kaiserliches Blut mit dem von Sextus vereinen, also Servilia zur Frau nehmen wolle. Er sendet Annius, der seine Enttäuschung im Zaum hält, zu Servilia, um ihr die Nachricht zu überbringen, und fordert Sextus zugleich auf, seine vorgebrachten Zweifel an der Verbindung beider Geschlechter zu zerstreuen. Annius versucht Servilia von der Pflicht zum Verzicht zu überzeugen. Servilia dankt dem Kaiser für die Auszeichnung, bekennt ihm aber offen, dass sie Annius liebe und ihn auch als Kaiserin niemals vergessen könne. Von solcher Ehrlichkeit überwältigt, verzichtet Titus auf Servilia. Vitellia fühlt sich, nachdem sie Servilia voreilig ihre Ehrfurcht dargebracht hatte, von der vermeintlichen Kaiserin verhöhnt und fordert Sextus zum zweiten Mal auf, den Kaiser zu ermorden. Der von Gewissensqualen gequälte, jedoch vom Zorn seiner Geliebten aufgestachelte Sextus drängt, vor allem unter der Aussicht auf Vitellias Hand, zur Entscheidung, den Mord auszuführen. Annius und der Präfekt Publius fordern Vitellia auf, zu Titus zu kommen, der sie zu seiner Gemahlin ausersehen habe. Vitellia versucht darauf hin die Ausführung des Mordplanes zu verhindern, doch Sextus ist bereits auf dem Weg zum brennenden Kapitol, auf das er zur Tat stürmt. Im Herabsteigen bekennt er Vitellia, den Kaiser ermordet zu haben.

Titus ist dem Mordanschlag entkommen. Sextus will das Land verlassen, wird aber von Annius zum Bleiben bewogen; Vitellia allerdings rät ihm zur Flucht, damit er sie und sich nicht verraten könne. Publius nimmt Sextus die Waffe ab und lässt ihn wissen, dass er Lentulus statt Titus durchbohrt, aber nicht getötet habe. Der Senat will Sextus, der von der verzweifelten Vitellia Abschied nimmt, hören. Titus hofft, dass Sextus unschuldig ist, Publius aber verweist auf den eindeutigen Bericht von Lentulus. Der Kaiser kann nicht an die Schuld seines Freundes glauben, schickt den Präfekten in den Senat, während Annius für seinen Freund bei Titus um Gnade bittet. Publius bringt das Urteil des Senats, nach

dem Sextus den wilden Tieren vorgeworfen werden soll, und berichtet, dass Vitellias Liebhaber die Tat gestanden habe. Titus will das Urteil des Senats unterschreiben, ist jedoch von Zweifeln geplagt und will den Freund deshalb selbst anhören. Sextus ist nicht bereit, die Beweggründe für seine Tat zu bekennen. Der zwischen Rache und Milde schwankende Titus zerreißt das Urteil. Publius drängt Titus, der Sextus in die Arena befiehlt, und Vitellia erfährt von Publius, dass ihr Geliebter dort den Tod finden solle. Servilia und Annius bitten bei Titus erneut um Gnade für Sextus, und nachdem Vitellia klar geworden war, dass Sextus geschwiegen hat, bekennt sie Titus ihre Schuld. Auf dessen Frage, was sie zu dem Komplott bewogen habe, antwortet sie, seine Gnade als Liebe verstanden, sich dann aber zurückgesetzt gefühlt zu haben, weshalb sie sich rächen wollte. Titus lässt Sextus die Ketten abnehmen und allen, die durch Liebe fehlgeleitet worden sind, Gnade zuteil werden. Sextus bereut seine Verirrung und preist die Grmtigkeit („la clemenza“) des Imperators.

#### *Hinweise zur Anlage des Klavierauszugs*

Dieser Klavierauszug basiert auf der von Franz Giegling vorgelegten Edition der Opera seria „La clemenza di Tito“ im Rahmen der „Neuen Mozart-Ausgabe“ (NMA II/5/20). Das dort abgedruckte „Vorwort“ behandelt einmal, soweit dokumentarisch belegt, Auftrag und Entstehung, zum anderen das auf Pietro Metastasio fußende Libretto von Caterino Mazzolà sowie die ersten Aufführungen, selbstverständlich auch die für die Edition herangezogenen relevanten Quellen (Musik und Text). Seine Lektüre sei deshalb für die Probenarbeit jeder Aufführung nachdrücklich empfohlen.

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

1. Die Aussetzung des Continuo in den nicht von Mozart stammenden Secco-Rezitativen oder Recitativi semplici (siehe weiter oben), mit Cembalo oder Hammerklavier und Violoncello (auch mit kleinem Kontrabass) zu besetzen, erfolgt in kleinerem Stich und in einer möglichst einfachen Weise, die bei Aufführungen selbstverständlich Raum zur Improvisation bietet.

2. Bei Satzberschriften, Szenenbeschreibungen und Regie-Anweisungen entfällt eine typog-

raphische Unterscheidung zwischen Mozarts Partitur-Autograph<sup>3</sup> und dem für die Uraufführung 1791 in Prag gedruckten Libretto; NMA-Ergänzungen im selben Bereich werden ebenfalls nicht gekennzeichnet.

3. Der italienische Text ist stets in gerader, die deutsche Übersetzung in kursiver Schrift gehalten.

4. Die sehr sparsamen NMA-Ergänzungen im Notentext sind typographisch gekennzeichnet: dynamische Zeichen in kleinerer Schrift, Vorschlagsinterpretationen in eckigen Klammern; beim Gesangssystem stehen Appoggiaturen in kleinerem Satz darüber, Akzidenzien in runden Klammern, Bögen sind gestrichelt. Die Seitenzahlen in eckigen Klammern innerhalb der Gesangstexte verweisen auf die Fortsetzung der Partie.

#### *Auffhrungspraktische Hinweise für die Sänger*

1. Appoggiaturen: Entsprechende im kleineren Stich über den Gesangssystemen angebrachte Vorschläge (in den Secchi wo immer möglich und nötig, in geschlossenen Nummern dagegen weit sparsamer gesetzt) sind nicht verbindlich, sondern sollen die eigenschpferische Improvisation der Sänger anregen.

2. Fermaten-Auszierungen und „Eingänge“: Die Möglichkeit zur Improvisation der „Übergangs“- oder „Eingangs“-Fermate wird jeweils durch Anmerkung angezeigt, allerdings nur in verbaler Form, um die Phantasie und Kreativität der Sänger nicht einzuschränken. Allein Stilgeschmack sowie künstlerisches Vermögen entscheiden darüber, ob und in welcher von der textlichen und musikalischen Situation abhängigen Form ausgeziert wird.

Salzburg, im August 2001

Faye Ferguson  
Wolfgang Rehm

3 Für Ouvertüre und die meisten Musikstücke: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musiksammlung mit Mendelssohn-Archiv, für die erste Arie der Vitellia (= No. 2) und das Finale des ersten Aktes einschließlich des vorausgehenden Accompagnato-Rezitatives (= No. 11 und 12): Biblioteka Jagiellońska Krakw (früher Preußische Staatsbibliothek Berlin). Die Originale einiger abweichender Entwürfe und Skizzen (im Anhang des NMA-Bandes abgedruckt) sind auf verschiedene Bibliotheken verteilt. – Für die Edition der Secco-Rezitative hat die NMA zeitgnssisches, nicht-autographes Quellenmaterial herangezogen (vgl. dazu den Kritischen Bericht zu NMA II/5/20).

# PREFACE

As remarkable as the quality of the compositions themselves is the astonishing rapidity with which Mozart composed his last two great operas, “Die Zauberflöte”, K. 620, and “La clemenza di Tito”, K. 621: From first sketches and drafts to finished products, some 800 pages of music penned within the six-month period from April to September 1791. While “Die Zauberflöte” apparently proceeded at a sometimes uninspired pace (Mozart wrote to Constanze in Baden on 11 June 1791: “Out of sheer boredom I composed an aria from the opera today”), “Tito” was written under such constraints of time that Mozart would ultimately have to leave the composition of the secco recitatives to – allegedly – his pupil Franz Xaver Süßmayr,<sup>1</sup> who accompanied Mozart to Prague to assist with the final preparations for the première of the opera at the National Theater on 6 September 1791. Even so, Franz Xaver Niemetschek’s report in 1798 that “Tito” was completed within a mere 18 days must be regarded as apocryphal, for the first negotiations between the theater impresario Domenico Guardasoni and Mozart for a new opera in the Bohemian capital clearly go back to Mozart’s visit to Prague in the spring of 1789, from where he again reported to Constanze, on 10 April: “After dinner I visited [...] Guardasoni, who with respect to next fall well nigh offered me 200 # for the opera and 50 # for travel expenses.” Beyond this, details are scarce. If the libretto agreed upon during this visit was Pietro Metastasio’s “Titus”, then Mozart, during his subsequent travels through northern Germany, could have taken the opportunity to discuss its adaptation with the Saxon court poet Caterino Mazzolà. The plans for “next fall” in any case came to naught, and it is not until the spring of 1791 that we find circumstantial evidence that Mazzolà might already have deliv-

1 The secco recitatives survive only in manuscript copy, so that direct evidence of Süßmayr’s authorship does not exist. Erich Duda’s “Das musikalische Werk Franz Xaver Süßmayrs” (Kassel etc., 2000) newly attributes not only once anonymous manuscripts to Süßmayr, but also, as a result, once anonymous works, and therefore invites renewed investigation into the sources and musical substance of the secco recitatives in “Tito”.

ered parts of the revised libretto to Mozart for composition. On 26 April of that year Josephine Duschek sang “A Rondo by Mr. Mozart with obligato basset horn”, but scholars in no case agree as to which “Rondo” is meant: Vitellia’s “Non più di fiori vaghe catene” from “Tito” (No. 23) or Susanna’s “Al desio di chi t’adora” (K. 577) from the 1789 Viennese production of “Le nozze di Figaro,” K. 492 (No. 28a)?

Undisputed is that Guardasoni had reached a verbal, if unofficial agreement with Mozart before he signed a contract on 8 July 1791 with the representatives of the Bohemian nobility to provide theatrical entertainment for the coronation ceremonies of Leopold II in Prague the following September. The careful wording of the contract – either Guardasoni would have a libretto by Heinrich Franz Baron Rottenhan set “by a famous master of music”, or if time did not allow, he would arrange “for a thoroughly new opera [...], namely, one based on “Titus” of Metastasio<sup>2</sup> – clearly provided him the escape hatch he needed to mount the opera planned together with Mozart possibly more than two years earlier.

Assuming that Mozart had by now composed only Vitellia’s aria “Non più di fiori vaghe catene” (see above), he would have had just under eight weeks to write out more than 300 narrowly-spaced pages of music, from which we must also assume that Mazzolà’s “adaptation” of Metastasio’s libretto “as a real opera” – that is, representative of contemporary opera seria in form and length – was also by now complete.

Opinions of the work at the time of its première are as varied as the history of its reception. As a “coronation” opera it initially lent itself to court festivities everywhere, and because of its aspect of “clemency”, to charitable events. It survived in its own right as opera seria through the first two decades of the 19th century, then, but for occasional performances (these sometimes with altered or added texts), fell into obscurity for the next 150 years.

2 See Tomislav Volek, Über den Ursprung von Mozarts Oper „La clemenza di Tito“, in: Mozart-Jahrbuch 1959 (Salzburg, 1960), pp. 281f.

While the seria forms and plot of “Tito” may well appear old-fashioned in light of the three Da Ponte operas and “Zauberflöte”, the musical score remains one of Mozart’s most modern, above all with respect to unexpected harmonic twists: the Overture (C major) hints at what is to come with the slick modulation from dominant G to E-flat major at bars 55ff. There is no preparation for the spring from F-sharp major to D major at bars 43/44 in No. 8 (aria), nor for the unison D-flat (following G minor) at bar 48 in No. 11 (accompanied recitative), perhaps the most striking moment in the entire opera as Sesto grasps that he is betraying Tito. Other piquant moments: the imitation in the vocal parts at bars 53ff. of No. 1 (duet), and in the violins and violoncello/bass at bars 12ff. of No. 6 (aria); the closing bars of No. 11; the opening bars of No. 12 (quintet), with its wanderings from E-flat through G-flat major to C minor; the chromaticism in the clarinets and bassoons at bars 52ff. of No. 15 (chorus) – all of these, however, overshadowed by the sheer virtuosity of the vocal and obligato instrumental parts in the two great arias of Sesto and Vitellia, “Parto, ma tu ben mio” (No. 9, with clarinet solo) and “Non più di fiori vaghe catene” (No. 23, with basset horn solo), which deservedly and decidedly belong to the most unforgettable moments in the entire operatic literature.

### *Synopsis*

As daughter of the deposed Roman emperor Vitellius, Vitellia lays claim to the throne of her father, but is disappointed that the reigning emperor Titus Vespasianus (Tito) does not wish to marry her. She therefore convinces her lover Sesto to murder Tito, with whom he is befriended. However, as she learns from Sesto’s friend Annio that her rival Berenice has left the emperor, at his own request, her hope is renewed and she bids Sesto not to carry out the act. Annio in turn asks Sesto to intervene on his behalf by asking the emperor’s permission for him to marry Servilia, Sesto’s sister, but in the meantime Tito announces to the Roman Forum his own intention to unite his imperial blood with that of Sesto by himself marrying Servilia. He sends Annio, who must hide his feelings, to bear the good tidings to Servilia and at the same time entreats Sesto to

rid himself of his prejudices against the uniting of the two families. Annio tries to persuade Servilia to be true to her heart. She thus expresses her gratitude to the emperor for the honor he has bestowed upon her, but tells him openly that she loves Annio and even as empress will never be able to forget him. Overcome by her honesty, Tito relinquishes his claim to her. Vitellia, having prematurely expressed her awe of Servilia, feels ridiculed by the would-be empress and once again entreats Sesto to murder the emperor. Distraught by a guilty conscience but egged on by the wrath of his lover, above all in hope of winning her hand, Sesto decides to carry out the murder. Annio and the prefect Publio invite Vitellia to come to the emperor, who has selected her to be his bride. As a result, Vitellia seeks to prevent the murder, yet Sesto is already on his way to the capital, which is in flames, and which he storms to carry out his act. As he descends, he informs Vitellia that he has murdered the emperor.

Tito, however, escaped unharmed. Sesto wishes to leave the country, but Annio entreats him to stay; Vitellia advises him to flee, so that he does not betray the two of them. Publio relieves Sesto of his weapon and informs him that he has stabbed Lentulus instead of Tito, but unsuccessfully. The Senate wishes to hear the plea of Sesto, who has bade farewell to the confused Vitellia. Tito hopes that Sesto is innocent, but Publio informs him of the clear testimony of Lentulus. The emperor cannot believe that his friend is guilty, and sends the prefect to the Senate while Annio bids Tito to have mercy upon his friend. Publio returns with the verdict of the Senate, whose punishment demands that Sesto be thrown to wild animals, and reports that Vitellia’s lover has confessed to the crime. Tito wishes to sign the Senate’s verdict, but is taunted by doubt and wishes to hear Sesto’s plea himself. Sesto is not prepared to reveal the reasons for his acts. Titus, torn between revenge and clemency, tears up the verdict. Publio presses Tito, who sends Sesto to the arena, and Vitellia learns from Publio that her lover will meet his death there. Servilia and Annio appeal to Tito again to show mercy for Sesto, and as Vitellia realizes that Sesto has not betrayed her, she confesses her guilt to Tito. In answer to his question, what caused her to conspire against him, she answers that she inter-

preted his kindness as love, then felt rejected and wished to avenge herself. Tito has the chains removed from Sesto and grants pardon to all those who were led astray by love. Sesto regrets his error and praises the magnanimity (“la clemenza”) of the emperor.

### *Concerning the piano-vocal score*

This piano-vocal score is based on the opera seria “La clemenza di Tito” as edited by Franz Giegling for the “Neue Mozart-Ausgabe” (NMA II/5/20). His “Foreword” to that edition discusses the commission and genesis of the opera, as far as can be documented, the libretto of Caterino Mazzolà as revised from the original of Pietro Metastasio, and the first performances, likewise the relevant musical and textual sources drawn on for the edition. His remarks are therefore expressly recommended as essential reading for the rehearsal of performances today.

For the piano-vocal score, which has been so arranged to be easily performable, the following rules apply:

1. The realization of the continuo in the secco recitatives, or recitativi semplici, which are not composed by Mozart (see above), and which are prescribed for harpsichord or fortepiano and violoncello (also a small contrabass), is kept as simple as possible, but of course allows room in actual performance for improvisation.

2. For titles of numbers, scenic descriptions and directorial indications, the piano-vocal score does not differentiate between Mozarts autograph score<sup>3</sup> and the libretto printed for the première

in Prague in 1791; NMA additions are likewise not typographically differentiated.

3. The Italian text is printed throughout in italics, the German translation in normal type.

4. The very few additions to the musical text in the New Mozart Edition are indicated typographically, with small type being used for dynamic marks, square brackets for the execution of appoggiaturas; appoggiaturas in vocal parts appear above the staff in small type and slurs as dotted lines, added accidentals are enclosed in parentheses. Page numbers enclosed in square brackets in a vocal text refer to the continuation of the part.

### *Practical performance hints for the singer*

1. Appoggiaturas: Editorial suggestions set in smaller type above the vocal staves (in the secco recitatives wherever possible and necessary, in the closed numbers more economically) are not binding, rather they should encourage the singer to improvise solutions of his own.

2. Embellishment of fermatas and “lead-ins”: The possibility for improvisation at fermatas that serve as “transition” or “lead-in” is each time indicated by a footnote, albeit only verbally, in order not to limit the fantasy or creativity of the singer. Stylistic taste and vocal ability together with the textual and musical context determine how and in what form a fermata should be embellished.

Salzburg, August 2001

Faye Ferguson  
Wolfgang Rehm

3 For the Overture and most of the musical numbers: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Music Library with Mendelssohn Archive, for the first aria of Vitellia (= No. 2) and the finale of the first act with preceding accompanied recitative (= No. 11 and 12): Jagiellonian Library, Cracow (formerly in the Prussian State Library of Berlin). The originals of several variant drafts and sketches (printed in the appendix of the NMA volume) are preserved in a number of different libraries. – For the edition of the secco recitatives the NMA drew upon contemporary, non-autograph sources (cf. the Critical Commentary to NMA II/5/20).