

# L'OPERA ITALIANA NEI TERRITORI BOEMI DURANTE IL SETTECENTO

## IV



## Indice

Prefazione	7
Intervento di saluto del direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Praga, Dott. Giovanni Sciola	9
Eröffnungsrede des Vorsitzenden der Mozart-Gemeinde in der Tschechischen Republik, Prof. Dr. Tomislav Volek	10
SAGGI	
TOMISLAV VOLEK Don Giovanniis Jahrhunderte lange Reise	13
LUCIANO PAESANI Aspettando il <i>Don Giovanni</i> di Mozart – Da Ponte	25
MILADA JONÁŠOVÁ The period reception of Mozart's <i>Don Giovanni</i>	49
MANFRED HERMANN SCHMID The Duet in Mozart's Operas	69
MILADA JONÁŠOVÁ A previously unknown letter of Bedřich Smetana, concerning the tradition of performing Mozart's <i>Don Giovanni</i> in Prague	125
JÜRGEN MAEHDER <i>Il dissoluto punito ossia Don Giovanni Tenorio</i> di Ramón Carnicer (Barcellona 1822) – Omaggio a Mozart o ingenuità storica?	145

RUDOLF JEDLIČKA – TOMISLAV VOLEK Das Ensemble als Bestandteil der musikalisch-dramatischen Struktur in Mozarts Oper <i>Don Giovanni</i>	167
--	-----

## DOCUMENTI

Libretto de <i>La pravità castigata</i> (Praga 1750)	197
Biografie degli autori	285

# Don Giovannis Jahrhunderte lange Reise

TOMISLAV VOLEK

Viele von uns verfolgen mit ehrfurchtsvollem Erstaunen, welche Vitalität und Langlebigkeit jene erdachte dramatische Figur an den Tag legt, die vor vier Jahrhunderten der spanische Mönch Tirso de Molina, mit eigentlichem Namen Gabriel Téllez, auf die Bühnen dieser Welt schickte. Der Mönch, der sich zum großen Dramatiker entwickelte, sollte nach neuesten Erkenntnissen am 24. März 1579 in Madrid geboren werden; jedenfalls zuverlässige historische Quellen belegen ihn ab dem 4. November 1600, als er in Toledo der Ordensgemeinschaft der Mercedarier beitrifft. Das war ein Orden, der zu Beginn des 13. Jahrhunderts zu einem sehr spezifischen Zweck gegründet wurde: christliche Gefangene aus den Fängen der Mauren zu befreien. Diese Berufung hat den Orden mit den Ländern des Südens verknüpft, in unsere Breitengrade ist er nicht vorgedrungen. Jedoch existiert er bis heute in 17 Ländern, in denen Christen oft mit Muslimen in Kontakt kommen und verfügt gegenwärtig über rund 1500 Mitglieder. In den heutigen Statuten des Ordens erfährt man, dass er sich gegen „neue Formen der sozialen, politischen und psychologischen Sklaverei“ richtet, was sehr sympathisch klingt.

Dank seines dramatischen Werkes wird Tirso de Molina in Spanien in eine Reihe mit den Größen des dortigen literarischen Barock gestellt und mit Autoren wie Cervantes, Lope de Vega und Calderon de la Barca in einem Atemzug genannt. Er studierte Theologie, aber seine Leidenschaft galt schon seit jungen Jahren dem Schreiben von Theaterstücken. Ungefähr 80 davon sind erhalten geblieben, die frühesten stammen aus dem Jahr 1605. Auch als er ein Jahr darauf zum Priester geweiht wurde und seine Ordensbrüder versuchten, ihm dieses elementare Lebensbedürfnis, also das Schreiben von Dramen, als eine Tätigkeit auszureden, die nicht im Einklang mit der priesterlichen Berufung stehe, gab er sie nicht auf. Dafür wurde er in seinem Orden auf verschiedene Art und Weise angegriffen und drangsaliert, 1615 wurde er sogar als Missionar ans andere Ende der Welt, in die spanische Kolonie Santo Domingo geschickt, allerdings ohne Erfolg. Nach zwei Jahren kehrte er nach Spanien zurück, und als ihn nicht einmal die Verbannung in weit abgelegene Klöster vom Stückeschreiben abhielt, wurde er von klu-

gen Ordensrepräsentanten zu dessen Chronisten ernannt, was offenbar als Absorption seines Schreibbedürfnisses gedacht war. Tirso de Molina schrieb dann jahrelang an der *Allgemeinen Geschichte des Mercedarier-Ordens*, wobei er nahezu aufhörte Dramen zu schreiben... Er starb am 12. März 1648 als Prior des Klosters in Soria, sein umfangreiches Manuskript der Ordensgeschichte blieb im dortigen Archiv bis zu dessen Druckausgabe im Jahre 1973<sup>1</sup>. Allerdings: Wie oft ist in der Zwischenzeit sein Schauspiel *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra – Der Verführer von Sevilla und der steinerne Gast* herausgegeben worden?<sup>2</sup> Die älteste aufbewahrte Druckausgabe ist leider nicht datiert, Aufmerksamkeit erregt vor allem die Anmerkung unter dem Titel des Werkes: „Comedia famosa“. War das also ein schon vor Tirso de Molina bekannter Stoff? Oder gilt in dem Falle die Erklärung von Prof. Alfonso D’Agostino (Milano): „*Comedia famosa*: formula con la quale si indicavano le commedie già rappresentate (quelle non ancora messe in scena erano dette *Comedias nuevas*).“<sup>3</sup>

Was für ein Mensch war dieser Don Juan von Tirso de Molina bei seinem ersten Auftritt auf einer Theaterbühne und wie hat sich dieser merkwürdiger Dramenheld über die Jahrhunderte in verschiedenen Fassungen des Stoffes verändert und entwickelt? Welche Gestalt gab ihm Molière, welche Porta, welche Gazzaniga, welche Lorenzo Da Ponte und Mozart? Wie sah er im 18. Jahrhundert auf böhmischen Bühnen als Held aus? Und wie wird er auf den heutigen Opernbühnen dargestellt? Wenn wir heute auf Fragen dieser Art aufgrund der Kenntnis zahlreicher Details – und das dank einer Unmenge von literarischen, theater- und musikwissenschaftlichen Studien antworten können – so wäre es an der Zeit, diese Frage auch andersherum zu stellen: was sagen diese Veränderungen im Verständnis der Don-Juan-Figur im Verlauf von 400 Jahren über die Zeiten aus, in denen es zu diesen Veränderungen kam?

Wer war oder wenigstens wie zeigte sich der erste Don Juan aus dem Schauspiel *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*? Der bedeutende tschechische Romanist und Autor der hervorragenden Übersetzung von Tirsos Drama ins Tschechische, Vladimír Mikeš,<sup>4</sup> schrieb über diesen Juan Folgendes: „[...] im Verführer von Sevilla bricht Tirso auf eine bis dahin nicht dagewesene Art und Weise ein: nicht indem er die Figur eines Schürzenjägers kreierte, von denen es bereits davor auf spanischen Bühnen nur so

---

<sup>1</sup> Tirso de Molina, *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes de redención de cautivos*, Publicado por Ed. Revista Estudios, Madrid 1975.

<sup>2</sup> *El burlador de Sevilla Y Convidado de piedra – Der Verführer von Sevilla und der steinerne Gast*.

<sup>3</sup> Siehe Tirso de Molina: *Don Giovanni, il Beffatore di Siviglia e Il convitato di pietra*, a cura di Alfonso D’Agostino, Milano 2011, S. 92. Dieses Buch beinhaltet – mit riesigem Kommentar – Edition der ältesten aufbewahrten Version von *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, dessen Entstehung der Editor mit dem Jahre 1616 verbindet, und seine italienische Übersetzung.

<sup>4</sup> Die tschechische Übersetzung von Vladimír Mikeš *Sevillský svůdce a kamenný host* nach der Edition *El burlador de Sevilla y convidado de piedra (Obras I, Clásicos Castellanos, Ediciones de La Lectura*, Madrid 1922), Praha 1984.

EL BURLADOR DE SEVILLA  
 Y COMBIDADO DE PIEDRA.  
 COMEDIA FAMOSA  
 DEL MAESTRO TIRSO DE MOLINA.

Hablan en ella las personas siguientes.

- |                                  |                               |                           |
|----------------------------------|-------------------------------|---------------------------|
| <i>Don Diego Tenorio viejo.</i>  | <i>El Marques de la Mota.</i> | <i>Belisa villana.</i>    |
| <i>Don Iuan Tenorio su hijo.</i> | <i>Don Gonçalo de Vlloa.</i>  | <i>Anfriso pescador.</i>  |
| <i>Catalinon lacayo.</i>         | <i>El Rey de Castilla.</i>    | <i>Coridon pescador.</i>  |
| <i>El Rey de Napoles.</i>        | <i>Fabio criado.</i>          | <i>Gaseno labrador.</i>   |
| <i>El Duque Octauio.</i>         | <i>Isabela Duquesa.</i>       | <i>Patricio labrador.</i> |
| <i>Don Pedro Tenorio.</i>        | <i>Tisbea pescadora.</i>      | <i>Ripio criado.</i>      |

IORNADA PRIMERA.

*Salen Don Iuan Tenorio, y Isabela Duquesa.*  
*Isab.* Duque Octauio, por aqui po drás salir mas seguro.  
*d. Iu.* Duquesa de nuevo os juro de cumplir el dulce sí.  
*Isab.* Mis glorias serán verdades, prometas, y ofrecimientos, regalos, y cumplimientos, voluntades, y amistades,  
*d. Iu.* Si mi bien. *Isab.* Quiero sacar vna luz. *d. Iu.* Pues para que?  
*Isab.* Para que el alma dé té del bien que llego à gozar.  
*d. Iu.* Matarete la luz yo.  
*Isab.* A cielo, quien eres hombre?  
*d. Iu.* Quien soy? vn hõbre sin nõbre.  
*Isab.* Que no eres el Duque? *d. Iu.* No. *d. Pe.* Prèdecãle. *d. Iu.* ¡Quiè ha de ofar?  
*Isab.* A de Palacio. *d. Iu.* Detente, dame, Duquesa, la mano.  
*Isab.* No me detengas villano; a del Rey, soldados, gente.  
*Sale el Rey de Napoles con vna vela en vn candalero.*  
*Rey.* Que es esto? *Isa.* El Rey, ay triste!

*Rey.* Quiè eres? *d. Iu.* Quien ha de fer vn hombre, y vna muger.  
*Rey.* Esto en prudencia consiste. A de mi guarda, prended. (nor. à este hõbre. *Isab.* Ay perdido ho-  
*Vase, y sale don Pedro Tenorio Embaxador de España, y guarda.*  
*d. Pe.* En tu quarto, gran teñor, voces, quien la causa fue?  
*Rey.* Don Pedro Tenorio, a vos esta prision os encargo, siendo corto, andad vos largo, mirad quien son estos dos. Y con secreto ha de ser, que algun mal suceso creo; porque si yo aqui lo veo, nõ me queda mas que ver. *Vase.*  
*d. Pe.* Prèdecãle. *d. Iu.* ¡Quiè ha de ofar? bien puedo perder la vida, mas ha de ir tan bien vendida, que a alguno le ha de pesar.  
*d. Pe.* Matadle. *d. Iu.* Quiè os engaña? resuelto en morir estoy, porque cauallero soy del Embaxador de España?

A      Lle-

Abb. 1 Das Titelblatt der 1. Ausgabe von *El burlador de Sevilla y Combidado de piedra*, Zaragoza 1654. Österreichische Nationalbibliothek in Wien, Sign. 38.V.10(6).1654.

# The period reception of Mozart's *Don Giovanni*

MILADA JONÁŠOVÁ

Following the enthusiastic responses in Prague to the performances of *Die Entführung aus dem Serail* (1783)<sup>1</sup> and *Le nozze di Figaro* (1786), during his visit to the city in January 1787 Mozart was commissioned from the local opera impresario Domenico Guardasoni a new opera for the autumn season, which would become *Don Giovanni*. Its premiere on 29 October 1787 at the Nostitz Theatre was a triumph, and over the centuries the work would become a staple of the Prague opera repertoire. After *Don Giovanni*, in 1790 Prague saw a performance of *Così fan tutte*, a year later the city hosted the world premiere of the coronation opera *La clemenza di Tito*, which was soon followed by the Prague premieres of *Die Zauberflöte* and the singspiel *Der Schauspieldirektor*, and in 1796 the first performance of *Die Gärtnerin aus Liebe*, the German version of the original Italian buffa *La finta giardiniera*.<sup>2</sup> Accordingly, in the 1790s the Prague opera repertoire encompassed eight Mozart operas and singspiels, with some of them also having been staged in German translation, while *Die Zauberflöte* was performed in Czech and Italian translations too.<sup>3</sup> The Mozart-intoxication pervaded to several theatres in Prague.

“While the most frequently staged opera at the Nostitz Theatre was *Don Giovanni*, succeeded by *Tito*, another two Prague companies

<sup>1</sup> Josef-Horst Lederer, „Meine teutsche opera... ist in Prag und Leipzig – sehr gut – und mit allem beifall gegeben worden“ – Fakten und Hypothesen zur Prager Erstaufführung von Mozarts *Entführung aus dem Serail*, in: *Böhmische Aspekte des Lebens und des Werkes von W. A. Mozart*, ed. Milada Jonášová – Tomislav Volek, Prag 2011, pp. 21–57; Milada Jonášová, Eine unbekanntes Partiturabschrift der *Entführung aus dem Serail* aus dem Jahr 1786 und weitere unbekanntes böhmische Quellen, in: *Mozart Studien* 25, ed. Manfred Hermann Schmid – Tomislav Volek – Milada Jonášová Wien: Hollitzer Verlag, 2018, pp. 273–315.

<sup>2</sup> Milada Jonášová, Mozarts *La finta giardiniera* 1796 in Prag und ein unbekanntes Fragment zur italienischen Version der Oper, in: *Mozart-Jahrbuch* 2005, Kassel: Bärenreiter, 2006, pp. 5–55.

<sup>3</sup> Tomislav Volek, Die erste Aufführung der *Zauberflöte* in tschechischer Sprache in Prag 1794, in: *Mozart-Jahrbuch* 1967, pp. 387–391; see also Tomislav Volek, *Mozart, die italienische Oper des 18. Jahrhunderts und das musikalische Leben im Königreich Böhmen. Mit der Don-Juan-Studie von Vladimír Helfert*, ed. Milada Jonášová – Matthias J. Pernerstorfer, Wien 2016, vol. 1, pp. 431–438; Milada Jonášová, Die Zauberflöte, Il flauto magico, Kouzelná flétna – alles aus Prag, in: *Mozart Studien* 24, ed. Manfred Hermann Schmid, Wien: Hollitzer Verlag, 2016, pp. 49–92.

performed *Die Zauberflöte*, which from 1794 could be heard in three languages: in the original German, in an Italian version (with the recitatives additionally composed by Jan Křtitel Kuchař) and in Czech translation.”<sup>4</sup>

In 1806 *Die Entführung aus dem Serail* was first staged in Czech, and in 1825 *Don Giovanni* was performed in Czech as well. At the time, two translations of the libretto to *Don Giovanni* were published: one in quantitative meter, penned by Simeon Karel Macháček (1799–1846), and the other in a syllabotonic version, created by Jan Nepomuk Štěpánek (1783–1844), which was used for the performance. In the wake of the Italian opera company’s departure from Prague in 1807, the local theatres ceased to stage the challenging-to-perform *Don Giovanni*, before the piece was reincorporated in the repertoire in 1813, during the tenure of Carl Maria von Weber as the opera director, yet only in a considerably modified German Singspiel form. Over the next few decades – with the exception of several extraordinary performances, staged by an Italian voice teacher at the Prague Conservatory Giovanni Gordigiani,<sup>5</sup> that would be the case of all Mozart operas. Nonetheless, when Johann Bernhard Gugler (1812–1880), a Stuttgart-based mathematician and musicologist, a pioneer in source analysis, was drawing up the first critical edition of the score of *Don Giovanni*, based on exploration of the autograph (1869 [sic!]), he – being aware of the importance of the Prague Mozart and *Don Giovanni* tradition – turned to the Prague opera conductor Bedřich Smetana, asking him for information relating to the period local sources. Gugler was particularly interested in certain details in the Prague copies of the parts, which had survived since the time of the premiere of *Don Giovanni*.<sup>6</sup>

Owing to the primacy Prague enjoys in the history of staging *Don Giovanni*, as well as the local audiences’ response to the piece, Prague became a place from which the knowledge of Mozart’s mature dramatic work spread to the rest of Europe, by means of several copyist workshops. As documented by the earlier and recently discovered copies, a number of copies of the opera were already made during Mozart’s lifetime. Their forms ranged

---

<sup>4</sup> Tomislav Volek, Význam pražské operní tradice pro vznik Dona Giovanniho a Tita, in: *Mozartovy opery pro Prahu*, Praha 1991, pp. 45–56, particularly p. 78, see also Tomislav Volek, Die Bedeutung der Prager Operntradition für das Entstehen des *Don Giovanni* und *Titus*, in: Tomislav Volek, *Mozart, die italienische Oper des 18. Jahrhunderts und das musikalische Leben im Königreich Böhmen* (see note 3), vol. 1, pp. 315–386.

<sup>5</sup> Tomislav Volek, Mozartovy italské opery v nastudování Giovanni Gordigianiho, in: *Hudební věda* 38, n. 3–4, 2001, pp. 439–444; Tomislav Volek, Mozarts italienische Opern in den Einstudierungen Giovanni Gordigianis, in: Tomislav Volek, *Mozart, die italienische Oper des 18. Jahrhunderts und das musikalische Leben im Königreich Böhmen* (see note 3), vol. 1, pp. 439–450; Jitřenka Pešková, Provádění Mozartových oper pražskou konzervatoří v první polovině 19. století, in: *Hudební věda* 38, n. 4, 2001, pp. 397–415.

<sup>6</sup> Milada Jonášová, Guglers Edition der *Don-Giovanni*-Partitur und seine Korrespondenz mit Smetana, in: *Mozart Studien* 17, ed. Manfred Hermann Schmid, Tutzing: Schneider, 2008, pp. 279–329.



from piano reductions of individual arias to meticulous copies of the entire score, including the voice parts. Some of these early copies are valuable not only for the actual “Rezeptionsforschung”, but also – which is especially relevant – for learning of the composer’s intents and revisions during the time when the premiere was being prepared.

In the case of a work so utterly unique, a work whose importance for global culture has over time not decreased in the slightest, each and every ascertained connection and each and every detail pertaining to the form and features of each of the preserved period scores, are of high significance. This very aspect was the focus of the project aimed at research into Prague copyists of Mozart pieces, based on the thesis written by the present author, which she carried out within her engagement at the Academy of Sciences of the Czech Republic. Extensive exploration of the matter, which is not limited to a single country, was made possible thanks to the support from the Grant Agency of the Czech Republic, as well as three scholarships received from the German Academic Exchange Service, DAAD. As a result of the support provided, Prague period copies of Mozart works have also been identified in the collections of numerous foreign archives and libraries, where frequently a time the sources were either wrongly dated as ordinary copies from the early 19th century or designated as copies of unclear origin.

When it comes to Mozart’s *Don Giovanni*, a discovery of major significance was made back in 2000 at the music archives of the Premonstratensian Monastery in Strahov, Prague.<sup>7</sup> In this case too it has been confirmed that findings of this type are always beneficial for research, which results from, among other things, the fact that some details may help elucidate certain connections associated with the premiere of the opera, or the first staging and further performances of the work during Mozart’s lifetime.

What is more, a considerable role in the given matter is played by the fact that the original Prague performance parts have not survived, while the performance score – the DONEBAUER SCORE,<sup>8</sup> which was used at the Estates Theatre after Mozart’s departure from Prague following the opera’s acclaimed premiere during the tenures of Carl Maria von Weber, Josef Triebensee, František Škroup, Jan Nepomuk Maýr, and even that of Bedřich Smetana, is heavily damaged owing to its having been used for approximately 70 years – not only due to the ordinary wear and tear, but also the numerous inscriptions, insertions, notes and modifications. The score no longer contains the majority of the secco recitatives, in which during Škroup’s era the original harpsichord accompaniment was replaced by an additionally composed string quartet accompaniment.

---

<sup>7</sup> Milada Jonášová, Neznámý pražský opis partitury Dona Giovanniho ve sbírce hudebnin premonstrátského kláštera na Strahově, in: *Hudební věda* 42, n. 3–4, 2005, pp. 301–330; Milada Jonášová, Eine unbekannte Prager *Don-Giovanni*-Partitur in der Musikaliensammlung des Strahover Prämonstratenser-Klosters, in: *Mozart Studien* 15, ed. Manfred Hermann Schmid, Tutzing: Schneider, 2006, pp. 277–312.

<sup>8</sup> Archive of the Prague Conservatory, signature: 1 C 276/1–4.

# The Duet in Mozart's Operas

MANFRED HERMANN SCHMID

*Don Giovanni* only contains a total of four duets, a number less than is normally found in the famous Da Ponte librettos. The musical rules and principles which Mozart followed were developed by him long before that, however. In this respect, it would be useful to view the duets in *Don Giovanni* within the overall context of the genre's history.

The duet differs from the aria not only in the construction of the text but also in the musical setting through its own conventions. Until now, these have only been described rudimentarily in Mozart's case.<sup>1</sup> The existing research, to the extent it has dealt with the subject of duets, has concentrated more on the period before and after Mozart.<sup>2</sup> Beyond an attempt at a classification, the goal of this study is to pursue moments of togetherness and harmony. A list of all duets in Mozart's operas, inclusive of their tonality, can be found in the appendix, pp. 125–126.

## [1] *Love Duets in Opera Seria*

The love duet is the only ensemble piece which belongs obligatorily to Opera seria, where it usually forms the end of Act I or II. The roles have already been cast. It is always a pair of lovers, happily reunited in the last act.<sup>3</sup> As a result, the duet in Opera seria is sung by two sopranos, the *prima donna* and the main *castrato*. Aside from endangered love, the regular themes are of hope and desire.

The togetherness of the protagonists is expressed following two alternating solo stanzas by means of a final "a2" stanza together: A–B | C. This

---

<sup>1</sup> A brief survey is provided by Heinz Becker, *Das Duett in der Oper*, in: *Musik. Edition. Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle*, ed. Martin Bente, München 1980, pp. 82–99.

<sup>2</sup> Julia Liebscher, *Das italienische Kammerduett (ca. 1670–1750)*, Tutzing 1987; Jürgen Schläder, *Das Opernduett. Ein Szenentypus des 19. Jahrhunderts und seine Vorgeschichte*, Tübingen 1995 (pp. 256–263 with annotations on Mozart within the chapter "Die Vorgeschichte" pp. 250–267).

<sup>3</sup> Manfred Hermann Schmid, *Mozarts Opern*, München 2009, p. 58 (with reference to Giuseppe Baretti 1765: "il duetto dev'essere sempre cantato dai due principali eroi, uno maschio e l'altro femmina").

final stanza is typically preceded by words of dialogue, either lyric or recitative-like verse, frequently marked by character interactions within a verse. These in-between verses can even form their own stanza such as in *Lucio Silla* with A–B “X” | C. The concluding C stanza stands by itself, frequently characterized by an increase in tempo.<sup>4</sup> This can already be seen in Mozart’s first Opera seria, *Mitridate*. This customary change in tempo can be an occasion for librettists to change verse style opposite other lyrical forms in the final stanza, as in the case of *Lucio Silla*.<sup>5</sup>

<i>settenario</i>				<i>quinario</i>
A	B	...	C	
Andante			Molto Allegro	

From motivic agreement all the way up to demonstrative imitation, musically speaking, they all point to hope and the prospect of togetherness of the two singers. A case in point, Mozart’s first duets in *Mitridate* and *Lucio Silla* which follow a typical template. The solo stanzas A and B are based on the same music. The second singer thus sings his (or her) own lyrics to the same notes of the other partner. This is particularly noticeable in *Lucio Silla* because Giunia, at the word “ciel”, sings an upward scale toward the heavens (m. 17, NMA p. 163). It remains unaltered the second time despite reason to omit it because of the lyrics (m. 34). During the recitative-like in-between verses the singers move closer to each other in order to finally proffer a stanza together using corresponding words. This generally happens in duets using typical parallel thirds. Voice exchange is, time and time again, part of this merging of vocal parts, and is suggested briefly in *Mitridate* (m. 122, NMA p. 203). The thirds can be further heightened if continued and elaborated by a complementary pair of winds during the vocal caesura. While Mozart limits this instrumental exposure to only a few instances in *Mitridate* (mm. 85–86, 119 and 123), it becomes his central goal in *Lucio Silla* – from the quasi exemplary opening of the oboes, to their frequent participation, and all the way up to the unifying octaves in mm. 90–92, which would have been forbidden for vocalists.<sup>6</sup>

The most important means to express musical togetherness, however, is a back-to-back vocal alternation of duet parts, generally sung in imitative fashion (subsequently referred to here as ‘alternation in singing’ or ‘alternation’) and based on models of the instrumental trio movement (“Triosatz”).<sup>7</sup> As soon

<sup>4</sup> Jürgen Schläder generally speaks of “Cabaletta Form” (1995, p. 257).

<sup>5</sup> The original librettos of Mozart’s stage works are available as facsimile editions: *The Librettos of Mozart’s Operas*, ed. Ernest Warburton, 7 volumes, Garland, New York 1992.

<sup>6</sup> It is well-known that these first become the characteristic acoustic signature of perfect unity in Wagner’s *Tristan* and Verdi’s *Aida*; for Debussy’s *Pelléas* cf. Heinz Becker 1980, pp. 94 and 96. On the octaves in the “Saufduett” No. 14 of *Entführung* cf. p. 122.

<sup>7</sup> Cf. Julia Liebscher, Art. Duett in MGG<sup>2</sup>, Sachteil 2, 1995, c. 1575: “Echo, Dialog (Frage-Antwort bzw. Rede-Gegenrede), Imitation, Simultanvortrag, kontrastierende Gegenüberstellung mono-

as the upper trio parts are freed of fulfilling the obligatory harmonic note (third, fifth, etc. of the chord), they can move away whilst alternately referencing each other. One such example: in *Mitridate* this begins in the context of a coloratura (m. 69, NMA p. 198) and is multiplied by shifted and stepwise raised entrances with the revival of verse 3 (mm. 104 and 105, see Fig. 1).

T. 104 ASPASIA

SIFARE

bar - ba - re stel - le in - gra - te,

bar - ba - re stel - le in - gra - te, ah m'uc - ci - des - se

Fig. 1 *Mitridate*, Duet No. 18, mm. 104–106 (NMA p. 202).

Passages using this technique are implemented dissimilarly in *Lucio Silla* on a larger scale. Mozart allows this alternation in singing already in the in-between verse when the singers share a verse, fittingly remarked *si prendon per mano* in the score directions (mm. 63–69, NMA p. 168). This verse is then also built into the C stanza (mm. 130–139). In the Allegro, the second iteration of the stanza had previously already begun with staggered entrances in which the voice parts had also crossed (Fig. 2):

T. 93 GIUNIA

Or ch'al mio se - no ca - ro tu se - i, ca - ro tu

CECILIO

Or ch'al mio se - no ca - ra, ca - ra tu

Fig. 2 *Lucio Silla*, Duet No. 7, mm. 93–97 (NMA p. 170).

Beginning in m. 99 it is followed by repeated passages for the verses 3–6 featuring voice exchanges and switched registers and leading finally to a coloratura in thirds. A fourth iteration of the stanza beginning in m. 157

logischer und dialogisierender Abschnitte gehören zu den charakteristischen Satztechniken des duettierenden Oberstimmpaares?.