

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

# Bühnenwerke

WERKGRUPPE 5  
BAND 4: MITRIDATE, RE DI PONTO

VORGELEGT VON  
LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · PARIS · LONDON · NEW YORK

1966

En coopération avec le Conseil international de la Musique  
Editionsleitung: Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS  
Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND  
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK  
VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

ÖSTERREICH  
Österreichischer Bundesverlag Wien

SCHWEIZ  
und alle übrigen hier nicht genannten Länder  
Bärenreiter-Verlag Basel

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Luigi Ferdinando Tagliavini,  
Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie II, Werkgruppe 5, Band 4.

---

Alle Rechte vorbehalten / 1966 / Printed in Germany



## INHALT

Vorwort . . . . .	VI
Zum vorliegenden Band . . . . .	VII
Faksimile: Erste Seite der Arie „ <i>Son reo; l'error confesso</i> “ (No. 16) aus der Lissaboner Partiturabschrift . . . . .	XX
Faksimile: Erste Seite der Arie „ <i>Son reo; l'error confesso</i> “ (No. 16, ältere Fassung = Anhang Nr. 8) aus dem Pariser Autograph . . . . .	XXI
Faksimiles: Zwei Seiten aus dem Pariser Autograph mit zwei fragmenta- rischen Entwürfen zum Rezitativ „ <i>Respira alfin</i> “ (= Anhang Nr. 4) XXII/XXIII	
Faksimile: Erste Seite der <i>Marcia</i> (No. 7) aus der Lissaboner Partiturabschrift	XXIV
Faksimiles: Titelseite und Personaggi aus dem Libretto . . . . .	XXV
Personen . . . . .	2
Verzeichnis der Szenen . . . . .	2
Atto primo . . . . .	5
Atto secondo . . . . .	115
Atto terzo . . . . .	205
Anhang	
Ältere Fassungen, Entwürfe, Fragmente und Varianten einzelner Stücke	
1. Aria No. 1: Ältere Fassung nach dem Pariser Autograph . . . . .	263
2. Cavata No. 8: Vier Entwürfe nach dem Pariser Autograph	
a. Unvollständiger Entwurf in F-dur . . . . .	274
b. Entwurf in B-dur . . . . .	276
c. Entwurf der vollständigen Singstimme in abweichender Fassung (F-dur) .	277
d. Entwurf der vollständigen Singstimme in abweichender Fassung (G-dur) .	278
3. Aria No. 9: Ältere Fassung nach dem Pariser Autograph . . . . .	278
4. Recitativo accompagnato „ <i>Respira alfin</i> “ (Atto primo/Scena XIII): Zwei fragmentarische Entwürfe nach dem Pariser Autograph . . . . .	290
5. Aria No. 13: Ältere Fassung (vollständig) nach dem Pariser Autograph . .	291
6. Aria No. 13: Abschriftlich überlieferte Variante (ohne Solohorn) . . . . .	298
7. Aria No. 14: Ältere Fassung (Fragment) nach dem Pariser Autograph . . .	305
8. Aria No. 16: Ältere Fassung nach dem Pariser Autograph . . . . .	309
9. Duetto No. 18: Ältere Fassung nach dem Pariser Autograph . . . . .	320
10. Aria No. 20: Ältere Fassung nach dem Pariser Autograph . . . . .	337
11. Beginn (Orchestervorspiel einer Arie des Sifare nach dem Pariser Auto- graph . . . . .	343



## VORWORT

Die *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) bietet der Forschung auf Grund aller erreichbaren Quellen – in erster Linie der Autographe Mozarts – einen wissenschaftlich einwandfreien Text, der zugleich die Bedürfnisse der musikalischen Praxis berücksichtigt. Die NMA erscheint in zehn Serien, die sich in 35 Werkgruppen gliedern:

- I: Geistliche Gesangswerke (Werkgruppe 1–4)
- II: Bühnenerwerke (Werkgruppe 5–7)
- III: Lieder und Kanons (Werkgruppe 8–10)
- IV: Orchesterwerke (Werkgruppe 11–13)
- V: Konzerte (Werkgruppe 14–15)
- VI: Kirchensonaten (Werkgruppe 16)
- VII: Ensemblesmusik für größere Solo-Besetzungen (Werkgruppe 17–18)
- VIII: Kammermusik (Werkgruppe 19–23)
- IX: Klaviermusik (Werkgruppe 24–27)
- X: Supplement (Werkgruppe 28–35)





Zu jedem Notenband erscheint gesondert ein Kritischer Bericht, der die Quellenlage erörtert, abweichende Lesarten oder Korrekturen Mozarts festhält sowie alle sonstigen Spezialprobleme des betreffenden Werkes bzw. Bandes behandelt.

Innerhalb der Werkgruppen und Bände werden die vollendeten Werke nach der zeitlichen Folge ihrer Entstehung angeordnet. Skizzen, Entwürfe und Fragmente werden als Anhang an den Schluß des betreffenden Bandes gestellt. Skizzen etc., die sich nicht werkmäßig, sondern nur der Gattung bzw. Werkgruppe nach identifizieren lassen, werden, chronologisch geordnet, in der Regel an das Ende des Schlußbandes der jeweiligen Werkgruppe gesetzt. Sofern eine solche gattungsmäßige Identifizierung nicht möglich ist, werden diese Skizzen etc. innerhalb der Serie X, Supplement (Werkgruppe 30: *Studien, Skizzen, Entwürfe, Fragmente, Varia*), veröffentlicht. Verschollene Kompositionen werden in den Kritischen Berichten erwähnt. Werke von zweifelhafter Echtheit erscheinen in Serie X (Werkgruppe 29: *Werke von zweifelhafter Echtheit*). Werke, die mit größter Wahrscheinlichkeit unecht sind, werden nicht aufgenommen.

Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zu Grunde gelegt. Vorformen bzw. Frühfassungen und gegebenenfalls Alternativfassungen (bei Opern z. B. Einlagestücke für spätere Aufführungen) werden im Anhang des betreffenden Bandes wiedergegeben.

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern nach der dritten und ergänzten dritten Auflage von A. Einstein (KV<sup>3</sup> bzw. KV<sup>3a</sup>) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV<sup>6</sup>) vermerkt.

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zusätze und Ergänzungen des Bandbearbeiters in den Notenbänden gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, *tr*-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Akzidenzien vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen und Schwellzeichen durch Strichlegung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel, Generalbaß-Bezifferung sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. eine Ausnahme: sie sind stets kursiv gestochen, wobei die ergänzten in kleinerer Type erscheinen. In der Vorlage irrtümlich oder aus Schreibbequemlichkeit ausgelassene Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt.

Der jeweilige Werktitel sowie die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singstimmen zu Beginn eines jeden Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem heutigen Gebrauch angepaßt; der Wortlaut der originalen Titel und Bezeichnungen sowie die originale Partituranordnung sind im Kritischen Bericht wiedergegeben. Die originale Schreibweise transponierend notierter Instrumente ist beibehalten. Die alten *c*-Schlüssel sind, soweit sie in den Vorlagen für Singstimmen oder Tasteninstrumente verwendet werden, durch die heute üblichen Schlüsselzeichen ersetzt, jedoch zu Beginn der ersten *Accolade* im Vorsatz angegeben. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h.  statt ); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die NMA verwendet in all diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift  etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bögen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten sind grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Dynamische Zeichen werden in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for* und *pia*: Die Gesangstexte werden der modernen Rechtschreibung angeglichen. Der *Basso continuo* ist in der Regel nur bei *Secco*-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt.

Zu etwaigen Abweichungen editionstechnischer Art vergleiche man jeweils das Vorwort des Bandbearbeiters („*Zum vorliegenden Band*“) und den Kritischen Bericht.

Die Editionsleitung



## ZUM VORLIEGENDEN BAND

Das wichtigste Ergebnis der Soirée, die Graf Karl Joseph von Firmian in seiner Mailänder Wohnung am 12. März 1770 veranstaltete und bei der „3 Arien und 1 Recit: mit Violinen“ von Mozart aufgeführt wurden<sup>1</sup>, bestand darin, daß der junge Komponist eine „*Scrittura*“ für die erste Oper der nächsten Saison im Mailänder Regio Ducal Teatro in Auftrag erhielt. Nach dem Vertrag, der im Hause Firmian stipuliert wurde, belief sich das Honorar auf 100 Goldgulden („*Gigliati*“) sowie freie Wohnung während des Aufenthalts in Mailand. Die Oper sollte in den Weihnachtsferien aufgeführt werden; Mozart mußte im Oktober die Rezitative nach Mailand schicken und sich selbst am 1. November dorthin begeben, um in Gegenwart der Sänger die Arien zu komponieren. Als Prima und Seconda donna waren die Schwestern Caterina und Francesca Gabrielli, als Tenor Guglielmo D'Ettoe vorgesehen; „*der primo huomo und die übrigen sind noch nicht bestimmt*“, schrieb Leopold Mozart aus Bologna am 24. März, „*Es kann seyn, daß Manzoli singt*“<sup>2</sup>. Auf das Libretto wartete der Komponist lange; am 30. Juni schrieb Leopold: „*Man weis noch nicht weder die Compagnie noch das Buch. den primo huomo und den Tenor wissen wir ist [recte: itzt], nämlich primo uomo ist H: Sartorini, welcher verflrossenen Carnevale in Torino recitiert hat, und der Tenor il Sigr: Ettore.*“ Primo uomo war tatsächlich Pietro Benedetti, genannt Sartorino; die Mozarts trafen ihn am 29. Juni 1770 in Rom und hörten von ihm, daß vermutlich „*Nitteti die erste opera*“ der Mailänder Saison sein werde (Leopolds Brief vom 30. Juni). Noch am 21. Juli berichtet

Wolfgang: *il titolo dell'opera die hò da comporre à Milano non si sà ancora*“, kurz danach jedoch, am 27. Juli, erhielt er endlich das Textbuch. Es handelte sich um *Mitridate re di Ponto*, ein Libretto des Turiner Dichters Vittorio Amadeo Cigna-Santi, das schon 1767 von Quirino Gasparini vertont und im Teatro Regio zu Turin aufgeführt worden war. Prima donna (Aspasia) war nicht Caterina Gabrielli, die sich in Palermo engagiert hatte und gezwungen worden war, die *Scrittura* in Mailand aufzugeben<sup>3</sup>, sondern Antonia Bernasconi, Primo uomo (Sifare) Pietro Benedetti, genannt Sartorino, Seconda donna (Ismene) Anna Francesca Varese, Altist (Farnace) Giuseppe Cicognani, Tenor (*Mitridate*) Guglielmo D'Ettoe; die Rollen des Arbate und des Marzio waren je dem Sopranisten Pietro Muschiatti und dem Tenor Gaspare Bassano zugewiesen worden<sup>4</sup>. Zweite Oper der Saison war die *Nitteti* des Mailänder Komponisten Carlo Monza.

Vittorio Amadeo Cigna oder Cigna-Santi (Turin 1725 bis 1785) war ein Mitglied der Turiner Accademia dei Trasformati; das bekannteste unter seinen Libretti für Opern und Feste teatrali ist *Montezuma*, das von G. Di Majò (1765), Mysliveček (1771), Galuppi (1772), Insanguine (1780) und Zingarelli (1781) vertont wurde<sup>5</sup>. Sein *Mitridate re di Ponto* folgt dem Vorbild des *Mithridate* von Racine. Für die Mailänder Aufführung wurde dieser Text an verschiedenen Stellen gekürzt und geändert; es ist auffallend, daß im gedruckten Libretto neben dem Namen des Komponisten (*Il Sig. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart, Accademico Filarmonico di Bologna, e Maestro della Musica di Camera di S. A. Rma il Principe, ed Arcivescovo di Salisburgo.*) derjenige des Textdichters nicht erwähnt ist.

<sup>1</sup> Vgl. den Brief Leopold Mozarts aus Mailand vom 13. März 1770 (Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von W. A. Bauer und O. E. Deutsch, 4 Bände, Kassel etc. 1962/63, Band I, Nr. 165, S. 320, Zeile 5 f. Für die im Verlauf dieses Vorwortes angeführten Briefstellen von Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart sei hier grundsätzlich auf die Bände I und II dieser Briefausgabe verwiesen; sie sind dort nach den stets angegebenen Daten leicht zu finden). Bei den Stücken, die Mozart für die Soirée im Hause Firmian komponierte, handelt es sich nach der herkömmlichen Identifizierung Alfred Einsteins um die Arien KV 78 (73b), 79 (73d) und 88 (73c) sowie Rezitativ und Arie KV 77; zu dieser Frage sei jedoch schon jetzt verwiesen auf das Vorwort zu dem in Vorbereitung befindlichen ersten Arienband der Neuen Mozart-Ausgabe (NMA Serie II, Werkgruppe 7), vorgelegt von Stefan Kunze.

<sup>2</sup> Brief Leopold Mozarts aus Bologna vom 24. März 1770. Über die berühmte Caterina Gabrielli schreibt Leopold in demselben Brief: „*die Sgra Gabrielli ist in ganz Italien als eine erstaunliche Hochmütige Närrin bekannt, die, nebst dem, daß sie all ihr geld verschwendet die narrischeste Streiche macht. wir werden sie auf dem Weege in Rom oder Neapel antreffen, sie kommt von Palermo; und dann werden wir sie wie eine Königin ehren und recht hoch erheben, mit diesem kann man sich in grosse Gnaden setzen.*“

<sup>3</sup> Dieser Verzicht scheint keiner der üblichen „*narrischen Streiche*“ der Sängerin gewesen zu sein; vgl. G. Barblan, *Intermezzo romano-napoletano e la questione della Gabrielli*, in: *Mozart in Italia*, hrsg. von G. Barblan und A. Della Corte, Mailand 1956, S. 96 bis 107.

<sup>4</sup> Vgl. Leopolds Brief aus Bologna vom 28. Juli 1770, das Personenverzeichnis im Libretto (*MITRIDATE / RE DI PONTO. / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL REGIO-DUCAL TEATRO / DI MILANO / Nel Carnevale dell'Anno 1771*, Mailand 1770, Druckerei G. Montani) und ein handschriftliches Verzeichnis des herzoglichen Theaters zu Mailand (Faksimile im schon zitierten Werk *Mozart in Italia*, Tafel XXVI); vgl. auch O. E. Deutsch, *Mozart — Die Dokumente seines Lebens* (NMA X/34), Kassel etc. 1961, S. 116–117, und *Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern* (NMA X/32), Kassel etc. 1961, S. 118, Abb. 238/239.

<sup>5</sup> Vgl. T. Vallauri, *Storia della poesia in Piemonte* II, Turin 1841, S. 348, und U. Rolandi, Artikel *Cigna-Santi*, in: *Enciclopedia dello Spettacolo* III, Rom 1956, Spalte 748.



Quirino Gasparini (\* Gandino bei Bergamo 1721 bis † Turin 1778) war Hofkapellmeister in Turin. Die Beziehungen Mozarts zu diesem Musiker beschränken sich nicht auf die Vertonung des *Mitridate*; Gasparinis Motette „*Adoramus te*“ wurde von Leopold Mozart abgeschrieben und galt lange Zeit als eine Komposition Wolfgangs (KV 327/Anh. 109<sup>III</sup> = KV<sup>6</sup> Anh. A 10)<sup>6</sup>. Nach der Aufführung des *Mitridate*, in der zweiten Januar-Hälfte 1771, besuchten die beiden Mozarts Turin und machten sicherlich die Bekanntschaft Gasparinis, dessen Name in den Reisenotizen Leopolds (unter dem Datum 31. Januar 1771, dem Tag der Abreise von Turin) erscheint<sup>7</sup>.

Mit der Komposition der Rezitative begann Mozart in Bologna am 29. September 1770<sup>8</sup>. Nach der Ankunft in Mailand am 18. Oktober wurde die Arbeit dringlich; am 20. Oktober entschuldigt sich Wolfgang bei seiner Mutter, er könne nicht viel schreiben, „dann die finger thuen sehr weh von so viel Recitativ schreiben“. Die Begegnung mit den Sängern (mit der „*Virtuosa Canalia*“, wie Leopold am 3. November 1770 schrieb) brachte dem jungen Komponisten Pein und Qual. Diesmal trat er in Mailand nicht mehr als Wunderkind auf, sondern als ein um die Gunst des Publikums sich bewerbender Berufsmusiker, als Konkurrent der Lokal-komponisten. In den Theaterkreisen begann man sofort starke Bedenken gegen die Fähigkeit Mozarts als Opernkomponist zu hegen und zu behaupten, „daß es unmöglich wäre, daß ein so junger Knab, und noch dazu ein deutscher eine italiänische opera schreiben könnte, und daß er, ob sie ihn gleich als einen grossen Virtuosen erkannten, doch das zum theater nötige *Chiario ed oscuro* ohnmöglich genug verstehen und einsehen könnte“ (Brief Leopolds vom 15. Dezember). So

wollte man die Bernasconi<sup>9</sup> überzeugen, andere Arien statt der Mozartschen zu singen; „*wir haben sie alle gesehen*“, schrieb Leopold am 10. November, „*sie sind alle neuen Arien, weder sie noch wir wissen aber, wer sie Componiert hat*“. Im Brief vom 2. Januar 1771 an Padre Martini erklärte Leopold aber, die Arien seien diejenigen des Abate Gasparini, „*cio é le Arie fatte à torino*“ gewesen. Absicht der „Intriganten“ war es, neben den Arien der Prima donna auch das Duett „*Se viver non degg' io*“ (No. 18) mit der Musik von Quirino Gasparini aufführen zu lassen. Die Hemmnisse wurden aber überwunden, und die Bernasconi war endlich „*ganz ausser sich für freuden über die Arien die ihr der Wolf; nach ihrem Wille und Wunsch gemacht hat*“ (Brief Leopolds vom 10. November). Die Arien nach den Wünschen und Ansprüchen der Sängerin zu komponieren, scheint aber keine allzu leichte Aufgabe gewesen zu sein. Die erste Arie („*Al destin die la minaccia*“) mußte Wolfgang zweimal abfassen, und auch vom ersten Teil der Arie „*Nel grave tormento*“ (No. 14) besitzen wir eine erste verworfene Version. Außerdem fehlt in der Mozartschen Vertonung des *Mitridate* die Prima-donna-Arie „*Secondi il ciel pietoso*“ (Atto terzo, Scena V), die im Libretto vorhanden ist und wohl von der Bernasconi in der Vertonung eines anderen Komponisten (wahrscheinlich Gasparinis) gesungen wurde. Die Schwierigkeiten mit der Bernasconi waren kaum überstanden, als sich „*ein ander Sturm am Theatralischen Himmel*“ ankündigte (Brief Leopolds vom 10. November). Über diese neuen Schwierigkeiten, die, wie Leopold am 17. November schrieb, „*zwischen gestern und heut abgeschlagen*“ worden waren, berichten weder Leopold noch Wolfgang näher. Es handelte sich aber sicherlich um Ärgernisse mit den anderen Sängern, insbesondere mit dem Tenoristen Guglielmo D'Ettore<sup>10</sup>, dessen Ansprüche und Forderungen durch die lange Vorarbeit zur Cavata „*Se di lauri il crine adorno*“ (No. 8), zu der vier verschiedene Entwürfe vorliegen, durch die beiden Ent-

<sup>6</sup> Vgl. H. Spiess, *Ist die Motette Adoramus te . . . von W. A. Mozart? Eine kritische Untersuchung*, in: *Gregorius-Blatt* 47, 1922, S. 25–29, und Notenbeilage zu Nr. 6 (Juni 1922); F. Raugel, *Quirino Gasparini († 1778) maître de chapelle de la cour du Piémont et de la cathédrale de Turin, auteur de l'Adoramus te à 4 voix attribué à W. A. Mozart*, in: *Revue de Musicologie* XII, 1931, S. 9–12; A. Geddo, *Bergamo e la musica*, Bergamo 1958, S. 162–163. Die Abschrift der Motette Gasparinis, die als ein Autograph W. A. Mozarts galt, wurde neuerdings von W. Plath der Hand Leopold Mozarts zugewiesen; vgl. W. Plath, *Studien zur Mozart-Autographie I: Die Handschrift Leopold Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1960/61, Salzburg 1962, S. 109.

<sup>7</sup> Daß die Mozarts in nähere Beziehung zu Gasparini traten, ist durch den Brief Leopolds vom 28. März 1778 erwiesen; hier berichtet er dem Sohn, er habe dem nach Turin sich begebenden Oboisten Carlo Besozzi „auch Complim: an Abbate Gasparini“ aufgegeben. Kurz zuvor hatte er Wolfgang, auf dessen Wunsch, „5 große Arien“, darunter eine von Gasparini, nach Mannheim geschickt (Brief Leopolds vom 25. und 26. Februar 1778).

<sup>8</sup> Brief Leopolds vom 29. September 1770.

<sup>9</sup> Die berühmte Antonia Bernasconi, eigentlich Antonia Wagele (1741–1803), war Tochter eines Kammerdieners des Herzogs von Württemberg und Stieftochter des Komponisten Andrea Bernasconi. Vgl. die Artikel *Bernasconi* in *MGG* (W. Bollert) und in der *Enciclopedia della musica* sowie die dort angeführte Literatur.

<sup>10</sup> Guglielmo D'Ettore war dem Libretto zufolge *Virtuoso di Camera di S. A. S. Elettorale di Baviera* und trat kurz danach in den Dienst des Herzogs von Württemberg. Im Juni 1770 hatte er in Padua außerordentlichen Erfolg in *Sacchinis Scipione in Cartagena*; darüber berichtet Burney, der ihn erwähnt als „*the famous tenor Cavalier Guglielmo Etori in the service of the duke of Württemberg who was more applauded then all the rest*“ (Ch. Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, London 1773, S. 139 f.).



würfe des Rezitativs „*Respira al fin*“ (Atto primo, Scena XIII) und durch die zweimalige Komposition der Arie „*Vado incontro al fato estremo*“ (No. 20) bewiesen werden. Die negative Erfahrung mit D’Ettore scheint den beiden Mozarts in besonders nachhaltiger Erinnerung geblieben zu sein, denn noch sieben Jahre später, am 11. Mai 1778, bittet Leopold seinen Sohn, um ihm in Paris Mut zu machen, „*nur auf Italien, auf deine erste Opera, auf die 3te Opera, auf D’Ettore*“ zu denken. Ein weiteres Hemmnis für den Kompositionsgang war das lange Warten auf die Ankunft des Primo uomo Benedetti. Am 24. November war er noch nicht in Mailand eingetroffen, und Wolfgang hatte für ihn erst eine einzige Arie komponiert, denn er wollte „*lieber seine Gegenwart erwarten, um das Kleid recht an den Leib zu messen*“ (Brief Leopolds vom 24. November). Noch am 1. Dezember, als Leopold seiner Frau über den schweren und mühsamen Gang der Komposition berichtete, wartete man auf ihn: „*Du glaubst die opera ist schon fertig, du irrest dich sehr, wenn es an unserm Sohne gelegen wäre, so würden 2 opern fertig seyn, allein in Italien gehet es ganz närrisch zu, und du wirst alles seiner Zeit hören*“. Die Arie des Primo uomo „*Lungi da te, mio bene*“ (No. 13) war schon fast fertig, als Wolfgang, wohl auf Wunsch Benedettis, sie neu komponieren mußte, um sie dann noch einmal, wahrscheinlich nach den ersten Orchesterproben, unter Hinzufügung einer Partie für Solohorn umzuarbeiten; die Ansprüche der Spieler kamen augenscheinlich zu denjenigen der Sänger noch hinzu. Auch für die Seconda donna, Anna Francesca Varese, und für den Altisten Giuseppe Cicognani sollte je eine Arie („*In faccia all’ oggetto*“ [No. 9] und „*Son reo; l’error confesso*“ [No. 16]) zweimal abgefaßt werden. Cicognani war bereits ein alter Bekannter der beiden Mozarts (von Leopold wird er am 28. Juli 1770 „*unser guter freund*“ genannt); sie hatten ihn am 22. Januar 1770 in Cremona in Hasses *Clemenza di Tito* gehört und seine „*hübsche stime, und schönes Cantable*“ bewundert (Brief Wolfgang vom 26. Januar 1770); ferner hatte Cicognani zusammen mit Wolfgang an der in Bologna am 26. März 1770 vom Grafen Pallavicini veranstalteten Accademia teilgenommen<sup>11</sup>. Ein weiteres Stück, das Mozart zweimal komponieren mußte, war das Duett „*Se viver non degg’io*“ (No. 18). Endlich konnten alle Schwierigkeiten überwunden werden; bei der mühsamen Arbeit stand dem jungen Komponisten, außer dem Vater, der Mailänder Musiker Giovanbattista Lampugnani<sup>12</sup> mit Rat, Hilfe und Er-

mutigung zur Seite. Lampugnani’s Aufgabe bestand darin, die Arien mit den Sängern zu repetieren; bei den ersten drei Aufführungen saß er am zweiten Cembalo, und bei den weiteren nahm er den Platz des Komponisten ein und dirigierte die Oper am ersten Cembalo, während Melchiorre Chiesa die Stelle des zweiten Cembalisten übernahm. Als „*unsere wahren freunde*“ werden von Leopold auch „*die größten und ansehnlichsten Capellmeister dieser Statt*“ bezeichnet: der Domkapellmeister G. A. Fioroni und der berühmte G. B. Sammartini; dazu erwähnt Leopold auch die Namen „*Piazza*“ und „*Colombo*“<sup>13</sup>. Unter Mozarts Helfern war auch der Kopist, dessen Urteil nicht ohne Gewicht für Leopold war. In der ersten Dezemberwoche fand die erste, am 8. Dezember die zweite Rezitativprobe statt<sup>14</sup>; am 12. wurde die Oper mit einem Teil des Orchesters (nur 16 Instrumenten) probiert, und nach dieser Probe waren diejenigen, „*welche mit Satyrischer Zunge die Musik schon zum voraus als etwas junges, und elendes aus geschrien [ . . . ]*“ hatten, „*erstummet, und reden*

1745 als Nachfolger Galuppi’s am Londoner königlichen Theater am Haymarket als Komponist gewirkt hatte, war damals „*Maestro al Cembalo*“ am Mailänder Regio Ducal Teatro, eine Funktion, die er, nach dem Brand dieses Theaters (1776), auch am 1778 eröffneten Teatro alla Scala bekleidete. Neben ihm wirkte an beiden Theatern Melchiorre Chiesa, ein Musiker, der nach C. Gervasoni (*Nuova teoria di musica*, Parma 1812, S. 117) „*si distingue in ciascun genere di musica, e soprattutto nell’istruire nel cembalo, nell’organo, e nel contrappunto*“. Vgl. u. a. A. Pagnicci-Brozzi, *Il Regio Ducal Teatro di Milano nel secolo XVIII*, Mailand 1894, und P. Cambiasi, *La Scala 1778—1906*, ebenda 1906.

<sup>11</sup> Der erste der beiden hier zitierten Musiker (Brief Leopolds vom 22. Dezember 1770) ist wohl mit jenem Gaetano Piazza identisch, der zwischen 1761 und 1770 Kapellmeister an den Mailänder Kirchen S. Maria di Caravaggio und S. Fedele war und 1775 dasselbe Amt an den Kirchen S. Maria Aracoeli, S. Francesco fuori Porta und S. Damiano bekleidete; vgl. *Milano sacro. Almanacco per l’anno 1761*, Mailand 1761, und die folgenden Jahrgänge desselben *Almanacco* (apud G. Cesari, *Giorgio Giulini musicista. Contributo alla storia della sinfonia in Milano*, Mailand 1916, S. 27 f., Fußnote 4; Cesari’s Monographie wurde in *Rivista Musicale Italiana* XXIV, 1917, S. 1—34 und 210—271, neu gedruckt; vgl. hier S. 23 f., Fußnote 4); vgl. außerdem *La Galleria delle Stelle. Almanacco per l’Anno 1775*, Mailand 1775, (apud C. Sartori, *Sammartini post-mortem*, in: *Hans Albrecht in memoriam*, hrsg. von W. Brenneke und Hans Haase, Kassel etc. 1962, S. 153—155). Gaetano Piazza, der nach Gervasoni (a. a. O., S. 231) „*soprattutto si è distinto, ed attualmente nella sua patria si distingue, nel genere ecclesiastico*“, trat im Jahre 1773 in eine musikalische Fehde gegen Pietro Valle (Kapellmeister an den Kirchen della Pace, S. Giovanni sul muro, S. Stefano maggiore, S. Maria fuori Porta in Mailand) wegen der Beantwortung eines Fugenthemas; vgl. G. Tebaldini, *L’Archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova*, Padua 1895, S. 63—68. Der zweite von Leopold Mozart erwähnte Musiker ist wohl Giovanni Colombo, der, laut den oben angeführten *Milano sacro* und *La Galleria delle Stelle*, als Kapellmeister an den Mailänder Kirchen S. Antonio, S. Barnaba, S. Carlo, S. Maria dei Servi, S. Gaetano, Chiesa dei Crociferi und am Collegio Elvetico wirkte.

<sup>14</sup> Brief Leopolds vom 8. Dezember 1770.

<sup>11</sup> Vgl. den Brief Leopolds aus Bologna vom 27. März 1770.

<sup>12</sup> Giovanbattista Lampugnani (1706 — um 1785), der 1743 bis



nicht eine Sylbe mehr; der Copist ist voll vergnügen, welches in Italien ein sehr gute Vorbedeutung ist: indem, wenn die Musik gut ausfällt, der Copist mandmahl durch verkaufung und verschickung der Arien mehr geld gewinnet, als der Capellmeister für die Composition hat. die Sängereinen und Sängere sind sehr zufrieden und völlig vergnügt; absonderlich ist die Prima Dona und der Primo uomo wegen dem Duetto voll der freude" (Brief Leopolds vom 15. Dezember). Am 17. fanden die Probe mit vollem Orchester im Redoutensaal, am 21. eine Rezitativprobe und am 19., 22. sowie 24. Dezember die Proben im Theater statt<sup>15</sup>. Die Erstaufführung am 26. Dezember hatte einen außerordentlichen Erfolg; man rief mehrmals „Viva il Maestro, viva il Maestrino“ und ließ eine Arie der Bernasconi wiederholen, was ganz außergewöhnlich war. „da man sonst bey der ersten production niemals fora rufft“ (Brief Leopolds vom 29. Dezember). Bei der zweiten Aufführung am nächsten Abend wurden zwei Arien der Prima donna wiederholt und „da es donnerstag war, folglich, da es in den freytag hineingien, so muste man suchen kurz davon zu kommen, sonst würde auch das Duetto wiederholt worden seyn, denn der Lerm fieng schon an“ (ebenda). Nach jedem Akt der Oper wurde ein von Francesco Caselli komponierter Ballo aufgeführt<sup>16</sup>, so daß die ganze Soirée sechs volle Stunden dauerte; schon nach der zweiten Aufführung hatte man jedoch, wie Leopold am 29. Dezember berichtet, geplant, die Balli zu kürzen. Bühnenmaler (*inventori e pittori delle scene*) waren dem Libretto zufolge *i Signori Galliani fratelli piemontesi*<sup>17</sup>. Am 5. Januar 1771

<sup>15</sup> Briefe Leopolds vom 15. und 22. Dezember 1770.

<sup>16</sup> Vgl. das weiter oben (Fußnote 4) bereits angeführte handschriftliche Verzeichnis des Mailänder Theaters und das Libretto; in diesem (Bl. 4<sup>v</sup>) ist Francesco Caselli als *Compositore de' Balli* bezeichnet; die Balli wurden von 13 Tänzern und 13 Tänzerinnen, dazu von zwei weiteren Tänzern „fuori del Concerti“ (Gaetano Cesari und Elisabetta Morelli) aufgeführt. Die Balli sind im Libretto (Bl. 5<sup>v</sup>) folgendermaßen verzeichnet: BALLO PRIMO. / *Campagna che termina in Colline. / Il Giudizio di Paride. / BALLO SECONDO. / Gran Sala nell'Imperiale Palazzo Chinesc. / Il Trionfo della Virtù à fronte d'Amore. / BALLO TERZO. / Atrio Terreno. / Dame, e Cavalieri, che applaudono alle Nozze d'Aspasia, e d'Ismene ec. Inventori degli Abiti* waren Li Signori Francesco Motta e Giovanni Mazza, Allievi del fu Sig. Francesco Mainino (Libretto, Bl. 4<sup>v</sup>).

<sup>17</sup> Es handelt sich um die berühmten Gebrüder Bernardino (1707 bis 1794), Fabrizio (1709–1790) und Giovanni Antonio (1714 bis 1783) Galliani, alle aus Andorno bei Biella gebürtig. Ab 1742/43 wurden Fabrizio und Bernardino am Mailänder Regio Ducal Teatro je als Perspektiv- und Figurenmaler angestellt; dazu kam kurz danach auch Giovanni Antonio als ihr Mitarbeiter. 1748 erhielten die Gebrüder Galliani auch die Stelle von Bühnenmalern am Teatro Regio zu Turin, ab 1756 wirkten sie außerdem am Teatro Carignano in derselben Stadt. Von ihnen stammten die Theaterdekorationen für die Aufführung von Quirino Gasparinis *Mitridate* im Jahre 1765 in Turin. Die Pinacoteca Nazionale in

konnte Leopold seiner Frau schreiben, daß die Oper „alle Stelle!“ war, und behaupten: „Wenn man mir vor ungefähr 15 oder 18 Jahren, da Lampugnani in England und Melchior Chiesa in Italien so vieles geschrieben, und ich ihre Opera Arien und Sinfonien gesehen, damals gesagt hätte, diese Männer werden der Musick deines Sohnes dienen und wenn er vom Clavier weggehiet, hinsitzen und seine Musik accompagnieren müssen, so würde ich einen solchen als einen Narren ins Narrenspittal verwiesen haben“. Die Oper hatte etwa zwanzig Aufführungen vor vollbesetztem Hause. Giuseppe Parini, der berühmte Dichter und Gelehrte, der kurz danach das Libretto des *Ascanio in Alba* für Mozart verfertigen sollte, berichtete über die Oper in der von ihm redigierten *Gazzetta di Milano* vom 2. Januar 1771: „Mercoledì scorso si è riaperto questo Regio Ducal Teatro colla rappresentazione del *Dramma intitolato il Mitridate, Re di Ponto, che ha incontrata la pubblica soddisfazione si per il buon gusto delle Decorazioni, quanto per l'eccellenza della Musica, ed abilità degli Attori. Alcune Arie cantate dalla Signora Antonia Bernasconi esprimono vivamente le passioni, e toccano il cuore. Il giovine Maestro di Cappella, che non ha oltrepassato l'età di quindici anni, studia il bello della natura, e ce lo rappresenta adorno delle più rare grazie Musicali*“.<sup>18</sup>

\*

Bologna besitzt einen Band (141 Blätter) mit Skizzen von Fabrizio und Bernardino Galliani (Signatur Tom. XII, Inventar Nr. 4392); acht davon (Bl. 54–61) sind Bühnenskizzen zur Oper *Mitridate re di Ponto* (die beiden ersten von Bernardino, die anderen wahrscheinlich von Fabrizio). Die Skizze für die Scene Prima trägt die Überschrift *Mitridate Seconda Op.* Es handelt sich also um Gasparinis *Mitridate*, der 1767 in Turin als zweite Oper aufgeführt wurde, und nicht um Mozarts Werk, das Prima opera der Saison 1770/71 am Mailänder herzoglichen Theater war. Man kann aber wohl annehmen, daß auch die Bühnendekorationen für die Mailänder Aufführung auf Grund derselben Skizzen gemacht wurden. Die Skizzen und deren Überschriften entsprechen in der Tat den szenischen Anweisungen, die im Libretto von Mozarts *Mitridate* angegeben sind; weitere Zeichnungen in demselben Band beziehen sich auch vielleicht auf dieselbe Oper. Eine andere in derselben Pinakothek aufbewahrte Skizze von Fabrizio Galliani (Signatur NS 12 N 79) mit der Überschrift *Gran Cortile con Loggie e Scale praticabili e vista del Mare in Prospetto con Navi che si incendiano* entspricht der zehnten Scene des dritten Aktes des *Mitridate*. Vgl. M. Viale Ferrero, *La scenografia del '700 e i fratelli Galliani*, Turin 1963 (insbesondere S. 20–22, 83–92, 226–229, 235, 236, 238 und Abbildungen 68, 69, 90, 91) und Artikel Galliani, in: *Enciclopedia dello Spettacolo* V, Rom 1958, Spalten 851–857 und Tafel 94.

<sup>18</sup> Es ist auffallend, daß der Name des Komponisten nicht erwähnt wird, während in der nächsten Nummer der *Gazzetta di Milano* vom 23. Januar 1771 ein längerer Bericht über die zweite Oper *Nitteti* des „celebre Sig. Maestro Carlo Monza all'attuale Servizio in questa Regia Ducal Cappella“ erschien. Vgl. G. Barblan im oben (Fußnote 3) angeführten Werk *Mozart in Italia* S. 133.



Die nicht einfache Entstehungsgeschichte des *Mitridate* läßt sich nicht nur auf Grund der in den Briefen Wolfgang und Leopolds enthaltenen detaillierten Nachrichten, sondern auch direkt anhand der musikalischen Quellen verfolgen. Besonders interessante Zeugnisse dafür sind die zahlreichen Entwürfe und verworfenen Erstfassungen<sup>19</sup>. Nicht ohne Interesse ist außerdem ein Vergleich zwischen Mozarts Oper und Quirino Gasparinis Vertonung desselben Librettos<sup>20</sup>. Die Arien der Aspasia und auch das Duett, mit denen die Mailänder „Intriganten“ die Mozartschen ersetzen wollten, hat der junge Komponist sicherlich gekannt und wohl genau geprüft und studiert, um diese gefährliche „Konkurrenz“ bestehen zu können. Einflüsse von Gasparini sind unseres Erachtens in der Gestaltung des *Recitativo accompagnato e Cavatina* (No. 21) und der ersten Version des Duetts zu bemerken. Besonders in dieser scheint Mozart dem Vorbild Gasparinis getreu gefolgt zu sein, um sich dann bei der endgültigen Fassung – worüber, wie Leopold berichtet, die Prima donna und der Primo uomo „voll der Freude“ waren – von diesem Muster wieder zu entfernen. Auch im *Recitativo accompagnato* der Aspasia „*Grazie ai numi parti*“ (S. 149) scheint der junge Komponist an Gasparini angeknüpft zu haben. Es soll hier dazu bemerkt werden, daß zu der schönen Arie der Aspasia „*Nel grave tormento*“ (No. 14) kein Parallelsatz auf denselben Text, sondern stattdessen die Arie „*Fra' dubbi affetti miei*“ in Gasparinis *Mitridate* erscheint; außerdem befindet sich in der Oper des italienischen Komponisten die von Mozart nicht vertonte, aber im Libretto vorhandene Arie der Aspasia „*Secondi il Ciel pietoso*“ (Atto terzo, Scena V). Ob Mozart außer den Prima-donna-Arien und dem Duett die vollständige Partitur des *Mitridate* von Gasparini gekannt hat, kann nicht mit Sicherheit, aber doch mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit angenommen werden. Obwohl die gekürzte Da-capo-Form der Arien bei beiden Komponisten zumeist anders gestaltet wird (bei Mozart mit Weglassung des ersten, bei Gasparini des mittleren Abschnittes des Hauptteils in der Reprise), zeigen verschiedene Sätze in beiden Opern (z. B. die Tenorarien No. 12 und 17) formale Ähnlichkeiten, die nicht unbedingt der Gleichheit der Texte zuzuschreiben sind. In beiden Opern findet man

<sup>19</sup> Vgl. dazu W. Boetticher, *Neue Mozartiana – Skizzen und Entwürfe*, in: *Neues Mozart-Jahrbuch* III, Regensburg 1943, S. 148 bis 184 (insbesondere S. 148–154).

<sup>20</sup> Eine Partiturnkopie von Gasparinis *Mitridate* ist in der Bibliothèque nationale Paris (aus dem Bestand der Bibliothèque du Conservatoire de Musique) aufbewahrt (Signatur D 4342/4344). Sie besteht aus drei Bänden und zeigt auf dem ersten Blatt des ersten Bandes die Beschriftung: *Opera Seconda 1767. / Overture / Del Sig. D. Quirino Gasparini / Mitridate*.

außerdem zu Beginn der Szene X des ersten Akts, wo das Libretto einen „*suono di lieta sinfonia*“ vorschreibt, einen D-dur-Marsch<sup>21</sup>. Wenn es also scheint, als ob Mozart bei der Komposition seiner ersten Oper für ein italienisches Theater jene Form und Gestaltung des gleichnamigen, vier Jahre zuvor entstandenen Werkes seines älteren italienischen Kollegen vor Augen hatte, so schöpfte er aus Gasparinis Oper jedoch – vielleicht abgesehen vom Allegro-Teil des Duetts und von einigen *Recitativi accompagnati* – keine tieferen musikalischen und dramatischen Anregungen. Ein Vergleich beider Opern fällt in dieser Hinsicht zweifellos ganz zu Gunsten des jüngeren Komponisten aus. Den „lebendigen Ausdruck der Leidenschaften“, den schon Giuseppe Parini in einigen Arien der Aspasia fand (es sei hier besonders auf die leidenschaftliche Arie „*Nel sen mi palpita*“ [No. 4] hingewiesen), würde man vergeblich bei Gasparini suchen. Ungeschicklichkeiten zeigt Mozart nur hier und da in der Deklamation der Rezitative, die eine nicht vollkommene Beherrschung der Sprache offenbart; es kommen insbesondere, von der deutschen Aussprache beeinflusst, Hiats an solchen Stellen vor, wo die Metrik sowie die gewöhnliche italienische Aussprache Diphthong oder Elision verlangen; vgl. u. a. S. 50, T. 5 (*impaziente attende*), S. 91, T. 35 (*ricercai*) und 36 (*degnò imparà*), S. 99, T. 17 (*Forse hanno*), S. 100, T. 22 (*aspetto ho*), 24 (*vedesti e*) und 32 (*Empio*) S. 101, T. 40 (*pensieri e*), S. 123, T. 20 (*meco all'ara*) und 33 (*meno arrossirei*).

\*

Sind von den Entwürfen und ersten Versionen einzelner Nummern die Originalhandschriften Mozarts erhalten (heute in der Bibliothèque nationale Paris aufbewahrt), so gilt leider das vollständige Autograph des *Mitridate* seit langem als verschollen. Schon 1881, als diese Oper im Rahmen der alten Mozart-Ausgabe veröffentlicht wurde, war das Autograph unbekannt<sup>22</sup>. Die vorliegende Ausgabe basiert hauptsächlich auf drei frühen Partiturnabschriften, die sich heute in Lissabon (Biblioteca de Ajuda), London (British Museum) und Paris (Bibliothèque nationale) befinden, außerdem auf einer späteren, z. Z. in Berlin-Dahlem (aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin) aufbewahrten Kopie, auf verschiedenen Abschriften

<sup>21</sup> Es sei hier als Merkwürdigkeit erwähnt, daß sowohl die einzige Quelle, die Mozarts Marsch enthält (eine Partiturnabschrift des *Mitridate* im Besitz der Biblioteca de Ajuda Lissabon), wie auch die Pariser Abschrift von Gasparinis Oper die seltsame Schreibung *Marchia* aufweisen.

<sup>22</sup> Vgl. W. A. Mozarts Werke, *Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe* (ÄMA), Revisionsbericht zu Serie V, Leipzig 1883, S. 29 bis 33.



der *Ouverture* (Hofbibliothek Donaueschingen, Musikwissenschaftliches Institut der Universität Graz, Konservatoriumsbibliothek Mailand, Nationalmuseum Prag, Gesellschaft der Musikfreunde Wien, Zentralbibliothek Zürich) und auf zwei Abschriften der Arie des Farnace „*Già dagli occhi il velo è tolto*“ No. 24 (Berlin-Dahlem, Universitätsbibliothek Prag). Die Londoner Kopie, geschrieben von dem berühmten Kontrabassist Domenico Dragonetti (1763–1846), enthält nur die „geschlossenen“ Sätze und die *Recitativi accompagnati*. Die Abschriften der Oper<sup>23</sup> lassen sich deutlich in zwei Gruppen gliedern: einerseits die Pariser und die Berliner ( $\alpha$ ), andererseits die Lissaboner und die Londoner ( $\beta$ ); jede Gruppe zeigt gegenüber der anderen mehrere interessante Abweichungen. Nach unseren Feststellungen gibt die Gruppe  $\beta$ , insbesondere die Lissaboner Abschrift, die endgültige Fassung wieder, während die Abschriften der Gruppe  $\alpha$  allem Anschein nach auf eine Kopistenarbeit zurückzuführen sind, die zu einem Zeitpunkt vorgenommen worden sein dürfte, als Mozarts Handschrift noch nicht ganz vollständig vorlag. Man weiß in der Tat, daß noch wenige Tage vor dem Beginn der Proben die Oper gar nicht fertig war; die Arbeit des Kopisten sollte also gleichzeitig mit derjenigen des Komponisten fortschreiten. Besonders unvollständig sind in den Abschriften der Gruppe  $\alpha$  das *Recitativo accompagnato e Cavatina* der Aspasia (No. 21), wovon nur die Gesangsstimme und der Baß angegeben sind, und der Schlußchor, von dem in der Pariser Abschrift nur der Baß erscheint (in der Berliner Quelle fehlt der Satz gänzlich). Außerdem ist bei den Abschriften der Gruppe  $\beta$  die Orchesterbesetzung in folgenden Sätzen reicher: *Ouverture* (Hinzufügung der Holzbläser), No. 4 Arie der Aspasia (Hinzufügung der Fagotte), Nr. 10 Arie des Mitridate (Hinzufügung der Trompeten), No. 13 Arie des Sifare (Hinzufügung eines Solohorns) und No. 17 Arie des

<sup>23</sup> Nach den Aufführungen im Regio Ducal Teatro blieb die Originalpartitur des *Mitridate* in den Händen des Kopisten, der mindestens fünf vollständige Kopien zu machen hatte. „was aber die opera anbelangt“, schrieb Leopold aus Venedig am 1. März 1771, „werden wir soldie noch nicht mitbringen, indem sie noch in des Copisten händen ist, und soldier, wie alle Opern Copisten in Italien, das originale nicht aus Handen lassen, so lange sie ihren Schnitt machen können, damit sie es allein haben. der Copist hatte, da wir von Mayland abreiseten 5 ganze Copien zu machen, nämlich 1 für die Impresa, 2 nach wienn, 1 für die Herzogin von Parma, und 1 für den Hof nach Lisabona; von den einfadhen Arien nichts zu melden: und wer weis, ob er unterdessen nicht mehrere Bestellungen bekommen hat“. Über die für Lissabon bestimmte Kopie berichtete schon Wolfgang am 12. Januar: „gestern war der Copist bey uns und sagt daß er meine opera just für den hof nach lisabona schreiben muß.“ Diese Lissaboner Kopie ist vermutlich mit derjenigen identisch, die heute in der Biblioteca de Ajuda vorliegt.

Mitridate (Hinzufügung der Oboen). Dazu weist die Lissaboner Abschrift am Beginn der Szene X des ersten Aktes eine *Marcia* auf, die in allen anderen Quellen fehlt. Es handelt sich hierbei um einen Satz, von dem bisher nur das Incipit bekannt gewesen ist (KV 62), das Mozart in seinem Brief aus Bologna vom 4. August 1770 als Incipit einer Cassation<sup>24</sup>, zusammen mit den Incipits der Cassationen KV 63 und 99 (63a) zitiert und das auch in A. Fuchs' Mozart-Verzeichnis angeführt wird<sup>25</sup>. Die theatralische Handlung verlangt in der Tat am Beginn dieser Szene „den Klang einer fröhlichen Symphonie“ („*suono di lieta sinfonia*“), und Mozart verwendete zu diesem Zweck das von ihm wahrscheinlich im Sommer 1769 in Salzburg komponierte Stück, das nun, wiederentdeckt – die Identifizierung von KV 62 mit der *Marcia* gelang Wolfgang Plath – zum ersten Male in der vorliegenden Ausgabe veröffentlicht wird. Ihrerseits weicht die Londoner Abschrift in folgenden Sätzen von der Lissaboner ab: *Ouverture* (die zwei in der Lissaboner Quelle fehlende Flöten aufweist) und Schlußchor (es fehlen hier die in der Lissaboner Abschrift vorhandenen Oboen und Trompeten); außerdem enthält diese Quelle am Ende der Szene V des zweiten Aktes eine Arie des Arbate, „*D'un padre l'affetto*“, die im Libretto fehlt – obwohl sie aus dem originalen, von Quirino Gasparini vertonten Textbuch von Cigna-Santi stammt – und die unecht (d. h. nicht von Mozart komponiert) zu sein scheint. In sämtlichen Quellen unvollständig ist das Rezitativ des ersten Aktes „*Sino a quando, o Regina*“ (S. 50f.), das in Takt 20 abbricht; es fehlen also der Schluß der Szene IV, die ganze Szene V und der Beginn der Szene VI. Über diese auffallend lange Lücke kann man nur Vermutungen anstellen; es erscheint jedoch kaum denkbar, daß das Rezitativ von Mozart unvollständig gelassen worden und nie zur Aufführung gekommen ist, da sonst ein unentbehrlicher Teil der dramatischen Handlung weggefallen wäre; vielleicht wurde der ganze Abschnitt auf Separatblättern notiert, die dann der Gesamtpartitur nicht beigelegt wurden.

\*

Für den *Mitridate* folgte die AMA<sup>26</sup> der von den Abschriften der Gruppe  $\alpha$  angebotenen Fassung. Die wichtigste und vollständigste Quelle, d. h. die Lissaboner

<sup>24</sup> Höchstwahrscheinlich wurde dieser Marsch als erster Satz der D-dur Cassation KV 100 (62a) komponiert; vgl. L. Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts*, 6. Auflage bearbeitet von F. Giegling, A. Weinmann und G. Sievers, Wiesbaden 1964 (= KV<sup>6</sup>), S. 63, Anmerkung.

<sup>25</sup> A. Fuchs, *Catalog sämtlicher Tonwerke von W. A. Mozart*, Abschrift von J. Hauer (Wien, Osterreichische Nationalbibliothek).

<sup>26</sup> Serie 5, No. 5: *Mitridate, Re di Ponto*, Leipzig 1881.



Abschrift, war damals unbekannt<sup>27</sup>, und die Londoner Dragonetti-Kopie „war leider für die Redaktion nicht zu erlangen“ und wurde nur „in zweifelhaften Fällen zu Rathe gezogen“<sup>28</sup>; in Wirklichkeit wurde sie nur für die *Ouverture* – die in dieser Quelle die Hinzufügung von Flöten und Oboen aufweist – und für den in den übrigen Quellen fehlenden Schlußchor benutzt. Im übrigen ist sie so oberflächlich geprüft worden, daß nicht einmal bemerkt wurde, daß der Satz No. 21 (hier und in der Lissaboner Abschrift *Recitativo, e Cavatina* bezeichnet) nicht nur Singstimme und Baß – wie in der alten Ausgabe auf Grund der Quellen der Gruppe  $\alpha$  gedruckt wurde –, sondern eine vollständige Orchesterbesetzung aufweist.

Im vorliegenden Band werden zum ersten Mal abgedruckt: die *Marcia* No. 7, das *Recitativo accompagnato e Cavatina* No. 21 in seiner vollständigen Gestalt, die Arien No. 4, 10, 13 und 17 in der reichereren, von den Quellen der Gruppe  $\beta$  gebotenen Orchesterbesetzung, der Schlußchor mit Hinzufügung der in der Lissaboner Abschrift vorhandenen Oboen und Trompeten und, als Anhang, die autograph erhaltenen Entwürfe und Erstfassungen. Die in der Londoner Abschrift vorhandene, wahrscheinlich unechte Arie des Arbate, „*D'un padre l'affetto*“, wird im Kritischen Bericht wiedergegeben.

Ein besonderes Problem ergibt sich aus dem Vergleich zwischen dem von Mozart vertonten Text und dem für die Mailänder Aufführung gedruckten Libretto; zahlreiche Stellen des Librettos (meistens Rezitativabschnitte, zweimal aber die zweite Strophe einer Arie) sind durch Anführungsstriche am linken Rand gekennzeichnet; es handelt sich um Stellen, die von Mozart bei der Vertonung ausgelassen wurden. Man kann vermuten, daß Mozart solche Stellen übersprungen hat, entweder weil er ein unvollständiges Textbuch bekommen hatte, oder eher als absichtliche Kürzungen. Da aber durch solche Kürzungen der Sinn der Rede oft entstellt wird, wurde im Libretto der vollständige Text wiedergegeben; das Publikum sollte die nicht gesungenen, d. h. nur durch Anführungsstriche gekennzeichneten Stellen wenigstens lesen und damit der *Azione teatrale* besser folgen können. Solche nicht vertonten Textabschnitte werden im vorliegenden Band jeweils in Fußnote angeführt.

Über die Besetzung des Orchesters des Mailänder herzoglichen Theaters bei der Aufführung des *Mitridate* berichtet Leopold Mozart in seinem Brief vom 15. De-

zember 1770; es bestand „in 14 *Prim- und 14 Secunden* folglich in 28 Violinen, 2 Clavier, 6 Contra Baß, 2 Violoncelli, 2 Fagotti, 6 Violen, 2 Hautb; und 2 Flauto-traversi, welche, wo keine flauti dabey sind, allzeit mit 4 Hautb: mit spielen. 4 Corni di Caccia und 2 Clarini etc. folglich in 60 Personen“. Es ergibt sich also daraus, daß die Flöten, wenn sie keine eigene Partie hatten, „*cogli oboi*“ mitspielten, wobei aber Leopolds Angabe „mit 4 Hautb:“ wohl fehlerhaft ist; es sollte sich um die vorher verzeichneten zwei Oboen handeln, und die Zahl „4“ ist wohl der Feder Leopolds unterlaufen, da er an die Gesamtzahl der Instrumente (zwei Flöten und zwei Oboen) dachte. Die Gesamtzahl der Spieler wäre also 56 und nicht 60, wie Leopold angibt<sup>29</sup>. Es sei somit empfohlen, sich bei einer Aufführung dieser Oper der hier brieflich bezeugten Praxis, die Flöten „*cogli oboi*“ spielen zu lassen, anzuschließen.

Es ist bekannt, daß nach der Praxis der Zeit die Fagotte, auch wenn nicht ausdrücklich vorgeschrieben, „*col basso*“ mitspielten; daraus läßt sich übrigens die auffallend geringe Zahl der Violoncelli im Mailänder Theater erklären<sup>30</sup>. Die Fagotte können in den Sätzen für Streichorchester allein schweigen, obwohl die damalige Praxis auch in diesen Fällen ihr Mitwirken nicht ausschließt.

An den Stellen, wo die Viola nicht ausgeschrieben ist, sondern die Angabe *col basso* aufweist, verlangte die übliche Praxis der Zeit eine Ausführung „*all'ottava*“, wie es bei Auflösung dieser Abkürzung in den Abschriften notiert ist (z. B. in der Berliner Abschrift und in den verschiedenen Stimmenkopien der *Ouverture* und der Arie No. 24). An manchen Orten deutet aber die Verzahnung mit den vorhergehenden oder folgenden Stellen darauf hin, daß Mozart an eine Ausführung „*unisono*“ statt „*all'ottava*“ dachte. An solchen Stellen sowie dort, wo eine Interpretation „*all'ottava*“ eine

<sup>27</sup> Vgl. auch G. Barblan im oben angeführten Sammelwerk *Mozart in Italia*, S. 100–132, wobei aber das Wort „*Clarini*“ (d. h. Trompeten) versehentlich als „*Clarinetti*“ gedeutet wurde.

<sup>29</sup> Man kennt auch die Besetzung des Orchesters des Mailänder Theaters im Jahre 1748 laut dem im Staatsarchiv Mailand (*Spettacoli Pubblici*, Bll. 30–31) aufbewahrten *Bilancio reso dall'Amministrazione del Regio Ducal Teatro e Giuochi annessi* (vgl. G. Cesari, a. a. O., S. 24 f., Fußnote 4; dasselbe in: *Rivista Musicale Italiana* XXIV, 1917, S. 21, Fußnote 2) und der im Archiv des Collegio Guastalla (Signatur *Cart. 11*) zu Monza von G. Barlan entdeckten handschriftlichen *Nota de SS.<sup>ri</sup> Virtuosi, che hanno sonato nell'Orchestra di questo Regio Ducal Teatro nel Carnevale dell'anno 1748*; diese wurde von Barblan in Faksimile veröffentlicht und erläutert (im schon mehrmals zitierten Sammelwerk *Mozart in Italia*, S. 130–132 und Tafel XXV). Auch damals befanden sich im Orchester, das aus 46 Spielern bestand, nur zwei Violoncelli. Vgl. auch G. Barblan, *La musica a Milano nei secoli XVII e XVIII*, in: *Storia di Milano* Bd. XII, Mailand 1959, S. 626 bis 628.

<sup>27</sup> Wir verdanken die Kenntnis dieser bedeutenden Abschrift Herrn Dr. Macario Santiago Kastner, Lissabon.

<sup>28</sup> Vgl. Revisionsbericht (s. oben Fußnote 22), S. 30.




unlogische Führung der Viola über die hohen Streicher ergeben würde (z. B. bei Einklangsführungen aller Streicher), wurde in der vorliegenden Ausgabe die Viola im Einklang mit dem Baß notiert. Solche Fälle werden jeweils im Kritischen Bericht erwähnt.


Bei den Secco-Rezitativen hat der Bandbearbeiter eine schlichte Aussetzung des Basso continuo in Kleinstich hinzugefügt. Entsprechend der damaligen Improvisationspraxis soll die Ausführung des Generalbasses – besonders was Klangfülle, Stimmigkeit, Wiederholung der Akkorde, Gebrauch des „Arpeggiando“ betrifft – frei und elastisch sein. Die Baßstimme sollte auch von einem Violoncello mitgespielt werden.


Für die Anwendung der Appoggiaturen hat der Bandbearbeiter Vorschläge in Kleinstich über das Hauptsystem hinzugefügt. Es ist bekannt, daß die Appoggiaturen in den Rezitativen, obwohl von den damaligen Komponisten 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 vom Bandbearbeiter vorgeschlagenen Anleitungen oft als nur ungefähre Angaben zu betrachten<sup>31</sup>.

An Stellen, die aufführungspraktische Probleme aufweisen, insbesondere bei Vorschlagsnoten, manchmal auch bei offensichtlich ungenau notierten rhythmischen Werten, wurde ebenfalls über die betreffenden Noten die Deutung des Bandbearbeiters in Kleinstich und eckigen Klammer gesetzt. Es sei hier besonders er-

wähnt, daß die Notierung  nach der dama-

ligen Praxis in der Regel so  , eher als

 , auszuführen ist<sup>32</sup>.

Für die in den Arien vorkommenden Fermaten schlägt der Bandbearbeiter folgende Kadenzen vor:

Seite 30, Takt 102 (1. Mal)



Seite 33, Takt 128



Seite 30, Takt 102 (Reprise)



Seite 44, Takt 146



Seite 49, Takt 219



<sup>31</sup> Über das Problem der Appoggiatur vgl. u. a. die Vorreden zu Mozarts *Die Schuldigkeit des Ersten Gebots*, NMA I/4/1, S. VIII f. (Giegling), *Betulia liberata*, NMA I/4/2, S. IX (Tagliavini), und *Ascanio in Alba*, NMA II/5/5, S. Xff. (Tagliavini).

<sup>32</sup> Vgl. dazu insbesondere J. Haydns Anweisungen zur Aufführung seines *Applausus* zur Prälatenwahl in Göttweig 1768 (Autograph in Wien, Gesellschaft der Musikfreunde), wiedergegeben bei C. F. Pohl, *J. Haydn II*, Leipzig 1882, S. 39–43.



Seite 56, Takt 113



Seite 75, Takt 123



Seite 77, Takt 166



Seite 80, Takt 226



Seite 87, Takt 42



Seite 96, Takt 108



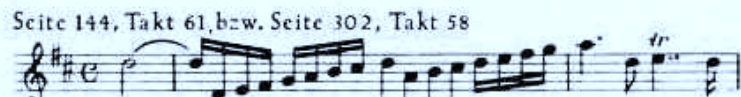
Seite 98, Takt 161



Seite 120, Takt 95



Seite 144, Takt 61, bzw. Seite 302, Takt 58



Seite 148, Takt 102, bzw. Seite 304, Takt 96

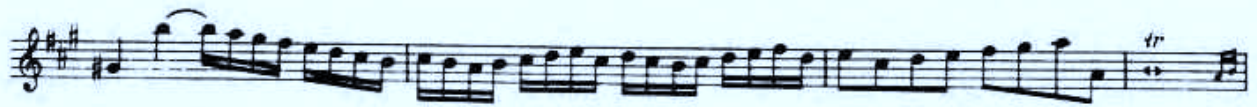


Seite 170, Takt 86

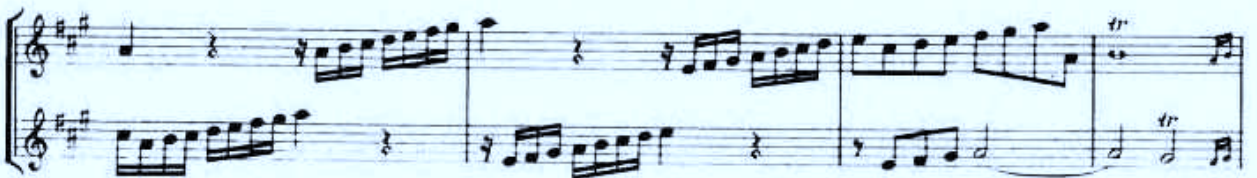


Seite 173, Takt 152





Seite 204, Takt 134



Seite 209, Takt 78



Seite 210, Takt 123



Seite 251, Takt 46 bzw. Seite 254, Takt 110



Seite 252, Takt 83



Seite 271, Takt 139



Seite 273, Takt 177





Seite 289, Takt 175



Seite 336, Takt 179



In den Sätzen des Anhanges wurde gewissenhaft dem Autograph gefolgt; die Ergänzungen des Bandbearbeiters, die hauptsächlich Artikulation und Dynamik bei Parallelstellen betreffen, wurden auf das Notwendigste beschränkt. Im Hauptteil, für den keine Primärquelle vorliegt, wurden alle Noten und Zeichen, die mindestens in einer Quelle vorkommen, in Normaldruck wiedergegeben (zur Editionstechnik sei auf das Vorwort der Editionsleitung, S. VI, verwiesen). Bei Abweichungen zwischen den beiden Quellengruppen wurde, mit einer Ausnahme (No. 8 *Cavata*, s. weiter unten in den *Bemerkungen zu einzelnen Nummern*), der Version der Gruppe  $\beta$  gefolgt.

Als Staccatozeichen erscheinen im Autograph der verworfenen Erstfassungen meistens Striche; es kommen aber auch Mittelstufen zwischen Strich und Punkt vor. Als Punkte wurden die Staccatozeichen an folgenden Stellen interpretiert und wiedergegeben:


Seite 281, Takt 54–56 (Violine I)


Seite 286–287, Takt 141–143 (Violine I)

Seite 293, Takt 35 (Violine I)

Seite 295, Takt 66 (Violine I, II)

Für den Hauptteil, dessen Abschriften uneinheitliche Zeichen aufweisen, wurden im vorliegenden Band entsprechend der von Mozart in den meisten Werken dieser Zeit angewendeten Praxis grundsätzlich Striche gesetzt. Punkte wurden nur in Verbindung mit Bogen

 angewendet (vgl. Arie No. 3, Takt 9–12, 82 bis 84, 87–89). Striche mit Akzentbedeutung kommen fast ausschließlich bei Gruppen von wiederholten

Achtel- und Sechzehntelnoten, meistens in Verbindung mit dem dynamischen Zeichen *fp* vor. An solchen Stellen wurde die Originalnotierung , mit Ausnahme des ersten Taktwertes, beibehalten; der Betonungsstrich bezieht sich hier selbstverständlich nur auf die erste Note der Abbrüvatur. Bei Achtelnoten wurde dagegen die abgekürzte Notierung für Tonrepetitionen stillschweigend ausgeschrieben. Die häufigen Abbrüvaturen *col basso*, *col violino primo*, *unisono* usw. wurden aufgelöst. Die *Dal-segno*-Reprise in den Arien wurde meistens ausgeschrieben, da der Mittelteil eng mit der anschließenden Wiederholung verzahnt ist.

Der Worttext des *Mitridate* basiert auf dem für die Mailänder Aufführung gedruckten Libretto: es wurden nur Angleichungen der Orthographie an die heute gültige Rechtschreibung vorgenommen, welche größtenteils aus der Beseitigung von Kommata vor dem Bindewort *e* bestehen. An den wenigen Stellen, wo der von Mozart vertonte Text vom Libretto abweicht, wurde Mozarts Lesart vorgezogen, wenn sie sich besser der Deklamation anpaßt. Die im Libretto angegebenen szenischen Anweisungen wurden an ihren jeweiligen Platz im Notentext gestellt und kursiv gedruckt.

#### Bemerkungen zu einzelnen Nummern

No. 4: In den Quellen der Gruppe  $\alpha$  fehlen die Fagotte. Das Vorhandensein der Fagotte in der Londoner Abschrift war den Herausgebern des *Mitridate* im Rahmen der AMA bekannt; von ihrer Aufnahme



wurde aber damals Abstand genommen, weil sie angeblich „unmozartisch geschrieben“ seien<sup>33</sup>. Diese Behauptung scheint uns ganz ungerechtfertigt zu sein; hier, wie in den anderen ähnlichen Fällen, haben wir die reichere Orchesterbesetzung der Abschriften der Gruppe  $\beta$  als Ergebnis einer Ausfeilungsarbeit betrachtet. Interessant und originell ist der Anfang dieser Arie, der sich mit dem vorhergehenden Rezitativ eng verzahnt.

No. 5: In Quirino Gasparinis *Mitridate* findet sich hier eine Arie des Sifare auf einen anderen Text: „*Tuoni adirato il vento.*“

No. 8: Die Komposition dieser *Cavata* des Tenors war zweifellos wegen der Ansprüche des nur schwer zu befriedigenden D’Ettore die heikelste und mühsamste Arbeit. Nachdem vier Entwürfe skizziert worden waren, mußten auch in dieser endgültigen Fassung Änderungen vorgenommen werden, wie einige Abweichungen zwischen den beiden Quellengruppen beweisen; in  $\alpha$  hat die Viola in den ersten vier Takten eine selbständige Arpeggiofigur, während sie in  $\beta$  *col basso* spielt; außerdem fehlen in  $\alpha$  die Takte 47, 48 und 50. Obwohl für die übrigen Sätze die Quellengruppe  $\beta$  die vollständigste Version darstellt, scheint es dagegen, daß für diesen Satz, dessen Entstehungsgeschichte besonders kompliziert ist, die endgültige Fassung von der Quellengruppe  $\alpha$  gegeben ist. In der Tat ist es viel wahrscheinlicher, daß die Takte 47, 48 und 50 eher eine spätere Kürzung als eine Hinzufügung darstellen.

No. 10: In den Abschriften der Gruppe  $\alpha$  fehlen die Trompeten.

No. 11: In keiner Abschrift weist die Besetzung dieses Satzes Viola auf; ihre Mitwirkung „*col basso*“ ist aber mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen.

No. 12: In den Abschriften der Gruppe  $\alpha$  fehlen die Takte 79–94; die Kürzung wurde zweifellos vorgenommen, um die unlogische Vertonung der an Sifare gerichteten Worte „*Tu, che fedel mi sei*“ in der Allegro-Bewegung, die sonst nur die Worte an Aspasia „*Tu ingrata i sdegni miei*“ charakterisiert hatte, zu beseitigen.

No. 13: Diese Arie erscheint in beiden Quellengruppen je in einer Variante; diejenige der Gruppe  $\beta$  ist wohl eine Bearbeitung, die einem besonderen Wunsch des ersten Hornisten des Mailänder Theaters zuzuschreiben ist. Es ist zu bemerken, daß die Gesangspartie unverändert geblieben ist, wohl da der *Primo uomo* sie bereits gelernt hatte, während alle Instrumentalzwischenstücke erweitert wurden. In beiden Varianten hat Mozart verschiedene Elemente (insbesondere instrumentale Motive) der ersten verworfenen

Fassung benutzt. Die Erstfassung und die Variante der endgültigen Fassung ohne Solohorn wurden im vorliegenden Band im Anhang (Nr. 5, 6) wiedergegeben. No. 14: In Gasparinis *Mitridate* befindet sich hier eine Arie der Aspasia auf den abweichenden Text „*Fra’ dubbi affetti miei*“.

No. 17: In den Quellen der Gruppe  $\alpha$  fehlen in dieser Arie die Oboen; die Hinzufügung dieser Instrumente in  $\beta$  hat Änderungen in den Violinpartien der Takte 2, 4, 53 und 55 mit sich gebracht; vgl. den Kritischen Bericht. In Gasparinis *Mitridate* folgt nach der Arie „*Già di pietà mi spoglio*“ eine *Marcia*.

No. 19: Auffallend ist bei dieser Arie, die ein ausgesprochenes Andante-Stück zu sein scheint, die in allen Quellen auftretende Tempoangabe *Allegro*. Es sei bemerkt, daß in den Abschriften der Gruppe  $\beta$  die Takte 37–42 fehlen.

No. 21: Wie schon erwähnt, weisen die Abschriften der Gruppe  $\alpha$  nur Singstimme und Baß auf; es fehlt auch die Angabe *Cavatina*<sup>34</sup>. Die Form dieses Satzes (Verzahnung von Rezitativ, *Cavatina* und Rezitativ) scheint nach dem Vorbild desselben *Recitativo accompagnato e Cavatina* in Gasparinis *Mitridate* angelegt worden zu sein.

Atto terzo, Scena V (S. 229): Im Libretto findet sich am Ende dieser Szene eine Arie der Aspasia „*Secondi il Ciel pietoso*“, die in keiner der Abschriften von Mozarts *Mitridate* vorhanden ist; der Text erscheint jedoch im Libretto ohne die Anführungsstriche, welche die nicht gesungenen Abschnitte kennzeichnen (vgl. oben, S. XIII). Diese Arie wurde also höchstwahrscheinlich in der Vertonung eines anderen Komponisten gesungen (es ist wohlbekannt, daß derartige Einschübe in der Opernpraxis der Zeit ganz normal waren). Die wahrscheinlichste Hypothese wäre, daß hier die Arie von Gasparini auf denselben Text aufgeführt worden ist, obwohl diese in Es-dur steht, während das vorhergehende Rezitativ Mozarts in F-dur schließt.

No. 24: In den Quellen der Gruppe  $\beta$  schließt diese Arie mit T. 49, unter Weglassung des Mittelteils und des *Da Capo*.

No. 25: In Gasparinis *Mitridate* befindet sich hier ein *Coro concertato* auf den abweichenden Text „*Gran Monarca al tuo perdono*“.

Anhang Nr. 4: Der Entstehungsgang dieses Rezitativs von den Entwürfen bis zur endgültigen Fassung — in welcher verschiedene Elemente des zweiten, längeren Entwurfs beibehalten wurden — ist besonders

<sup>34</sup> Über den Ausdruck *Cavatina* und die Beziehungen zwischen *Cavatina* und Rezitativ vgl. u. a. N. Pirrotta, *Falsirena e la più antica delle cavatine*, in: *Collectanea Historiae Musicae* II, Florenz 1957, S. 355–366.

<sup>33</sup> Revisionsbericht (vgl. oben Fußnote 22), S. 30.



interessant. Man bemerke die im zweiten Entwurf von Leopold Mozarts Hand hinzugefügte Angabe *Violini cambiar armonia*. In der Tat bleibt der Entwurf an dieser Stelle und weiter bis zum Takt 22 fortdauernd in A-dur, während in der endgültigen Fassung an derselben Stelle die *armonia* durch Modulationen von a-moll nach G-dur und C-dur geändert erscheint; nach weiteren Modulationen (d-moll, a-moll, F-dur) wird endlich A-dur erreicht und in den Takten 18–25 dem Entwurf fast wörtlich (nur mit Verschiebung der Taktstriche) gefolgt.

Anhang Nr. 7: Bemerkenswert ist in den Takten 29–33 die sonst in Mozarts Jugendwerken nicht häufige Differenzierung der Dynamik (Zusammentreffen von *f*, *mf* und *p*). Da dieses Arienfragment an einem Seitenende abbricht, kann man nicht von vornherein ausschließen, daß es sich ursprünglich um einen vollständigen Satz handelte und daß vielleicht noch weitere Entwürfe oder verworfene Versionen existierten, die heute verschollen sind. Es scheint uns jedoch wahrscheinlicher, daß dieses Stück wirklich mit Takt 41 – wo der erste Teil (erste Strophe) der Arie schließt (vgl. die analoge Stelle [T. 22] der Endfassung) – abgebrochen wurde. Vielleicht war Mozarts Absicht, auch bei dieser Erstfassung dieselbe Form, die in der endgültigen Fassung erscheint, anzuwenden (A-B-A'-B' = Adagio-Allegro-Adagio-Allegro), wobei er aber nach der Vertonung der ersten Strophe (A) feststellte, daß diese einen zu großen Umfang erhalten hatte.

Anhang Nr. 8: Gegenüber dieser Erstfassung stellt die endgültige Fassung keine Neukomposition dar, sondern eine Bearbeitung, die hauptsächlich aus starken Kürzungen besteht. In der ersten Version hatte Mozart eine Art Synthese zwischen der üblichen Arienform mit gekürztem *Da capo* und der auf dem Gegensatz Adagio-Allegro (A-B-A'-B') basierenden Form verwirklicht, und zwar A (= a-b-a'-b')-B-A (als gekürzte Reprise, d. h. zweiter Teil von b'). In der Endfassung beseitigte der Komponist den zweiten Abschnitt von b und b' (Takte 24–44 und 78–98 der ersten Version), der zum Teil von derselben, aber vom Adagio zum Allegro umgeformten Rhythmik von a (bzw. a') gekennzeichnet ist. Außerdem wurde der Mittelteil B (auf der zweiten Strophe des Arientextes) umgestaltet, umgestellt, von Moll nach Dur transponiert und gekürzt (Takt 112–127 in der ersten, Takt 37–46 in der zweiten Version). Es hat sich somit folgende Form ergeben: A(a-b)-B-A'(a'-b'). Abgesehen von den Kürzungen, von den Änderungen in der Vertonung der zweiten Strophe (Abschnitt B) und von Änderungen in der Instrumentierung (die in der end-

gültigen Fassung auf die in der ersten Version vorhandenen Trompeten verzichtet) wird in beiden Versionen das gleiche Material verwendet. Es werden hier die sich entsprechenden Abschnitte beider Fassungen gegenübergestellt<sup>35</sup>:

Erste Version:

Takte 1–24 45–56 (112–125) 57–78 99–111

Zweite Version:

Takte 1–24 25–36 (37–47) 48–69 70–82

Ein Vergleich zwischen den beiden Versionen ist außerdem für das Problem der Appoggiaturen interessant. Appoggiaturen, die in einer Version fehlen, sind an Parallelstellen der anderen Version ausgeschrieben. Vgl. in der ersten Version die Takte 61, 63, 99, 113 und entsprechend in der zweiten Version die Takte 52, 54, 70, 38.

Anhang Nr. 9: Die Formgestaltung dieser ersten Version des Duettts (A-B-A'-B') stimmt mit der des Duettts von Gasparini überein; es scheint, daß auch in der Vertonung der Worte „*Barbare stelle ingrata*“, die vom Tremolo der Violinen und von *fp*-Wirkungen unterstrichen werden, Mozart dem Vorbild Gasparinis gefolgt ist. Auffallend ist außerdem, daß in dieser ersten Version, wie bei Gasparini, die Worte „*Ah die tu sol tu sei che mi dividi il cor*“, die sich in Mozarts endgültiger Version befinden, fehlen; in dieser Endfassung wurde die Gestaltung des Satzes zum einfachen Schema A-B (Adagio-Allegro) vereinfacht.

\*

Aufrichtigen Dank schuldet der Bandbearbeiter allen Persönlichkeiten und Instituten, die für den vorliegenden Band liebenswürdigerweise Quellen, Informationen und Hinweise zur Verfügung stellten, vor allem der Direktion der Musikabteilung der Bibliothèque nationale Paris (insbesondere Frau Nanie Bridgman), Herrn Dr. Macario Santiago Kastner, Lissabon, und ganz besonders den beiden Editionsleitern, Dr. Wolfgang Plath und Dr. Wolfgang Rehm, die das Entstehen des vorliegenden Bandes ständig unterstützt und gefördert haben.

Bologna, Februar 1966

Luigi Ferdinando Tagliavini

<sup>35</sup> Diese Übereinstimmung scheint Boetticher entgangen zu sein; in seiner Analyse (vgl. oben Fußnote 19) werden versehentlich als Parallelstellen die Takte 26–34 der ersten Version mit den Takten 48–56 der endgültigen Fassung verglichen und dazu betont, daß Mozart „mit dem einfachen deklamatorischen Prinzip bald gebrodien und klaffende Tonschritte eingesireut [hat], um so die Spannung zu erhöhen“; in Wirklichkeit entsprechen die T. 48–56 (Adagio maestoso-Teil) der zweiten Fassung den T. 57 bis 65 der ersten Fassung völlig, während die T. 26–34 (Allegro-Teil) der ersten Fassung keine Parallelstelle in der zweiten haben.



64

Corni

Oboe

Violini 7.

Viola

Violoncello

Basso Continuo

Son reo Ferror confesso Ferror confesso e Degno Det 1.20

Dagio Maestoso

No. 16 Aria „Son reo: Ferror confesso“ : Erste Seite nach der im Besitz der Bibliotheca de Ajuda Lissabon befindlichen Partiturnabschrift. Vgl. Seite 174, Takt 1–4.



No. 16. *Sonata XIII.*  
*aus dem 1770er Jahre*  
*Farnae. No. 9.*  
*Michael 1770*  
*Wolfgang*  
*von Mozart und seinem Bruder*

Fl.  
 Oboe  
 Fag.  
 Violin I  
 Violin II  
 Viola  
 Sona reo: l'error confesso, l'error confesso e fugue alla turca  
 Violoncello e Contrabbasso

No. 69

No. 16 Aria „Sona reo: l'error confesso“, ältere Fassung = Anhang Nr. 8: Erste Seite nach dem in der  
 Bibliothèque nationale Paris befindlichen Autograph, Vgl. Seite 309, Takt 1–4.



*Recitat. minimumo, Respira Respira.*  
*Respira Respira o cor dimittit alio.*  
*Respira, alio Respira, o Cor dimittit.*  
*il più grande de suoi timori ecco stanti.*  
*Respira con il Respira in parte,*  
*Respira con il Respira in parte,*

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. It features several staves of music with lyrics written in Italian. The lyrics are: "Recitat. minimumo, Respira Respira.", "Respira Respira o cor dimittit alio.", "Respira, alio Respira, o Cor dimittit.", "il più grande de suoi timori ecco stanti.", "Respira con il Respira in parte,", and "Respira con il Respira in parte,". The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. There are some corrections and scribbles in the original manuscript. A circular stamp is visible in the upper right corner of the page.

Recitativo accompagnato „Respira alfin“ (Atto primo, Scena XIII), zwei fragmentarische Entwürfe = Anhang Nr. 4: Erste Seite nach dem in der Bibliothèque nationale Paris befindlichen Autograph. Vgl. Seite 290, a. und b., Takt 1–11.



167

in offendantem, fur

e val heros delecto

e in offendantem, fur

e in offendantem, fur

e in offendantem, fur

e in offendantem, fur

e in offendantem, fur

e in offendantem, fur

e in offendantem, fur

e in offendantem, fur

Recitativo accompagnato „Respira affini“ (Atto primo, Scene XIII), zwei fragmentarische Entwürfe = Anhang Nr. 4: Zweite Seite nach dem in der Bibliothèque nationale Paris befindlichen Autograph. Vgl. Seite 290–991, b, Takt 12–24.



*marchia*

99

The image shows a handwritten musical score for a march. The title "marchia" is written in a cursive hand at the top left. The page number "99" is in the top right. The score consists of seven staves, each labeled with an instrument: Trombe, Fagotti, Corni, Bobe, V:u, Viola, and Violino. The notation is in a cursive hand, typical of 18th or 19th-century manuscripts. The Trombe staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The Fagotti staff has a bass clef. The Corni staff has a bass clef. The Bobe staff has a bass clef. The V:u staff has a bass clef. The Viola staff has a bass clef. The Violino staff has a treble clef. The music is written in a rhythmic, march-like style with many eighth and sixteenth notes.

No. 7. Marcia: Erste Seite nach der in der Bibliotheca de Ajuda Lissabon befindlichen Partiturabschrift. Vgl. Seite 81, Takt 1-5



557

3341

# MITRIDATE RE DI PONTO,

DRAMMA PER MUSICA

DA RAPPRESENTARSI

NEL REGIO-DUCAL TEATRO  
DI MILANO

Nel Carnevale dell' Anno 1771.

D E D I C A T O

A SUA ALTEZZA SERENISSIMA

I L

DUCA DI MODENA,

REGGIO, MIRANDOLA ec. ec.

AMMINISTRATORE,

E CAPITANO GENERALE

DELLA LOMBARDIA AUSTRIACA

ec. ec.



IN MILANO. ( M D C C L X X I . )

Nella Stamperia di Giovanni MONTANI.

CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Mozart Wolfgang Amadeo

## PERSONAGGI.

MITRIDATE, Re di Ponto, e d' altri Regni, amante d' Aspasia.

Sig. Cavaliere Guglielmo D' Estere Virtuoso di Camera di S. A. S. Elettorale di Baviera.

ASPASIA, promessa sposa di Mirridate, e già dichiarata Regina,

Signora Antonia Bernasconi.

SIFARE, figliuolo di Mirridate, e di Stratonica, amante d' Aspasia,

Sig. Pietro Benedetti, detto Sartorino.

FARNACE, primo figliuolo di Mitridate, amante della medesima,

Sig. Giuseppe Cicognani.

ISMENE, figlia del Re de' Parti, amante di Farnace,

Signora Anna Francesca Varese.

MARZIO, Tribuno Romano, amico di Farnace,

Sig. Giuseppe Bassano.

ARBATE, Governatore di Ninfea,

Sig. Pietro Muschiatti.

Compositore della Musica.

Il Sig. Cavaliere Amadeo Wolfgang Mozart, Accademico Filarmonico di Bologna, e Maestro della Musica di Camera di S. A. Rina il Principe, ed Arcivescovo di Salisburgo.

ATTO

# Mitridate Re di Ponto

OPERA SERIA IN DREI AKTEN

VON

VITTORIO AMEDEO CIGNA-SANTI (1725–1785)

KV 87 (74<sup>a</sup>)

**Begonnen: Bologna 29. September 1770**

**Erste Aufführung: Mailand 26. Dezember 1770**



## PERSONEN

Mitridate, Re di Ponto e d'altri Regni, amante d'Aspasia . . . . .	Tenor
Aspasia, promessa sposa di Mitridate, e già dichiarata Regina . . . . .	Sopran
Sifare, figliuolo di Mitridate e di Stratonica, amante d'Aspasia . . . . .	Sopran
Farnace, primo figliuolo di Mitridate, amante della medesima . . . . .	Alt
Ismene, figlia del Re de'Parti, amante di Farnace . . . . .	Sopran
Marzio, Tribuno Romano, amico di Farnace .	Tenor
Arbate, Governatore di Ninfea . . . . .	Sopran

## VERZEICHNIS DER SZENEN

<p><b>Ouverture</b> (Streicher, je zwei Flöten, Oboen, Hörner, Fagott ad lib.) . . . . . 5</p> <p style="text-align: center;"><b>Atto primo</b></p> <p><b>SCENA I</b> <b>Recitativo</b> Vieni, Signor (Arbate, Sifare, Continuo*) . 16</p> <p><b>SCENA II</b> <b>Recitativo</b> Se a me s'unisce Arbate (Sifare, Aspasia, Continuo) . . . . . 18 <b>No. 1 Aria</b> Al destin che la minaccia (Aspasia, Streicher, je zwei Oboen, Hörner, Trompeten; zwei Flöten und Fagott ad lib.) . . . . . 21</p> <p><b>SCENA III</b> <b>Recitativo accompagnato</b> Qual tumulto nell'alma (Sifare, Streicher) . . . . . 34 <b>No. 2 Aria</b> Soffre il mio cor con pace (Sifare, Streicher, je zwei Oboen, Hörner; zwei Flöten und Fagott ad lib.) 35</p> <p><b>SCENA IV</b> <b>Recitativo</b> Sin a quando, o Regina (Farnace, Aspasia, Continuo [unvollständig]) . . . . . 50</p> <p><b>SCENA V</b> <b>Ferma</b>, o germano (Sifare, Farnace [Musik nicht erhalten]) . . . . . 51</p> <p><b>SCENA VI</b> <b>All'ire freno</b> (Arbate, Sifare [Musik nicht erhalten]) . . 51 <b>No. 3 Aria</b> L'odio nel cor frenate (Arbate, Streicher) . 52</p>	<p><b>SCENA VII</b> <b>Recitativo</b> Principe, che facemmo! (Farnace, Sifare, Aspasia, Continuo) . . . . . 56 <b>No. 4 Aria</b> Nel sen mi palpita (Aspasia, Streicher, je zwei Oboen, Fagotte; zwei Flöten ad lib.) . . . . . 57</p> <p><b>SCENA VIII</b> <b>Recitativo</b> Un tale addio, germano (Farnace, Sifare, Continuo) . . . . . 62 <b>No. 5 Aria</b> Parto: Nel gran cimento (Sifare, Streicher) 63</p> <p><b>SCENA IX</b> <b>Recitativo</b> Eccovi in un momento (Farnace, Marzio, Continuo) . . . . . 68 <b>No. 6 Aria</b> Venga pur, minacci e frema (Farnace, Streicher, je zwei Oboen, Hörner; zwei Flöten und Fagott ad lib.) . . . . . 69</p> <p><b>SCENA X</b> <b>No. 7 Marcia</b> (Streicher, je zwei Oboen, Hörner, Trompeten, Pauken; zwei Flöten und Fagott ad lib.) . . . 81 <b>No. 8 Cavata</b> Se di lauri il crine adorno (Mitridate, Streicher, je zwei Oboen, Hörner; zwei Flöten und Fagott ad lib.) . . . . . 85 <b>Recitativo</b> Tu mi rivedi, Arbate (Mitridate, Ismene, Arbate, Continuo) . . . . . 89</p> <p><b>SCENA XI</b> <b>Recitativo</b> Su la temuta destra mentre l'un figlio (Sifare, Mitridate, Farnace, Ismene, Continuo) . . . . . 90 <b>No. 9 Aria</b> In faccia all'oggetto (Ismene, Streicher) . . 92</p>
---	--

\*) Besetzung des Continuos in den Seccorezitativen stets: Cembalo, Violoncello.



SCENA XII  
**Recitativo** Teme Ismene a ragion (Mitridate, Arbate, Continuo) . . . . . 99

SCENA XIII  
**Recitativo accompagnato** Respira alfin (Mitridate, Streicher) . . . . . 102  
**No. 10 Aria** Quel ribelle e quell'ingrato (Mitridate, Streicher, je zwei Oboen, Hörner, Trompeten; zwei Flöten und Fagott ad lib.) . . . . . 105

**Atto secondo**

SCENA I  
**Recitativo** Questo è l'amor, Farnace (Ismene, Farnace, Continuo) . . . . . 115  
**No. 11 Aria** Va, l'error mio palesa (Farnace, Streicher, zwei Hörner) . . . . . 117

SCENA II  
**Recitativo** Perfido, ascolta... (Ismene, Mitridate, Continuo) . . . . . 121

SCENA III  
**Recitativo** Eccomi a'cenni tuoi (Aspasia, Mitridate, Continuo) . . . . . 122

SCENA IV  
**Recitativo** Respiro, oh Dei! (Aspasia, Sifare, Mitridate, Continuo) . . . . . 124  
**No. 12 Aria** Tu, che fedel mi sei (Mitridate, Streicher, je zwei Oboen, Hörner; zwei Flöten und Fagott ad lib.) 124

SCENA V  
**Recitativo** Che dirò? Che ascoltai? (Sifare, Aspasia, Continuo) . . . . . 130

SCENA VI  
**Recitativo** Alla tua fede il padre, Sifare (Arbate, Continuo) . . . . . 131

SCENA VII  
**Recitativo** Oh giorno di dolore! (Aspasia, Sifare, Continuo) . . . . . 132  
**Recitativo accompagnato** Non più, Regina, oh Dio! non più (Sifare, Aspasia, Streicher) . . . . . 134  
**No. 13 Aria** Lungi da te, mio bene (Sifare, Streicher, je zwei Oboen und Hörner, Solohorn; zwei Flöten und Fagott ad lib.) . . . . . 137

SCENA VIII  
**Recitativo accompagnato** Grazie ai numi parti (Aspasia, Streicher) . . . . . 149  
**No. 14 Aria** Nel grave tormento (Aspasia, Streicher, je zwei Flöten, Oboen, Hörner; Fagott ad lib.) . . . . . 151

SCENA IX  
**Recitativo** Qui, dove la vendetta (Mitridate, Ismene, Arbate, Continuo) . . . . . 161

SCENA X  
**Recitativo** Sedete, o Prenci, e m'ascoltate (Mitridate, Sifare, Farnace, Continuo) . . . . . 162

SCENA XI  
**Recitativo** Signor, son io (Marzio, Mitridate, Sifare, Continuo) . . . . . 165

SCENA XII  
**Recitativo** Inclita Ismene (Mitridate, Ismene, Continuo) 166  
**No. 15 Aria** So quanto a te dispiace (Ismene, Streicher) 166

SCENA XIII  
**Recitativo** Ah giacché son tradito (Farnace, Continuo) 174  
**No. 16 Aria** Son reo; l'error confesso (Farnace, Streicher, je zwei Oboen, Hörner; zwei Flöten und Fagott ad lib.) . . . . . 174

SCENA XIV  
**Recitativo** E crederai, Signor... (Sifare, Mitridate, Aspasia, Continuo) . . . . . 179  
**No. 17 Aria** Già di pietà mi spoglio (Mitridate, Streicher, je zwei Oboen, Hörner; zwei Flöten und Fagott ad lib.) . . . . . 183

SCENA XV  
**Recitativo** Sifare, per pietà stringi l'acciaro (Aspasia, Sifare, Continuo) . . . . . 188  
**Recitativo accompagnato** Io sposa di quel mostro (Aspasia, Sifare, Streicher) . . . . . 189  
**No. 18 Duetto** Se viver non degg'io (Aspasia, Sifare, Streicher, zwei Oboen, vier Hörner; zwei Flöten und Fagott ad lib.) . . . . . 192

**Atto terzo**

SCENA I  
**Recitativo** Pera omai chi m'oltraggia (Mitridate, Aspasia, Ismene, Continuo) . . . . . 205  
**No. 19 Aria** Tu sai per chi m'accese (Ismene, Streicher) 207

SCENA II  
**Recitativo** Re crudel, Re spietato (Aspasia, Mitridate, Continuo) . . . . . 211

SCENA III  
**Recitativo** Mio Re, t'affretta (Arbate, Mitridate, Continuo) . . . . . 213  
**No. 20 Aria** Vado incontro al fato estremo (Mitridate, Streicher, je zwei Oboen, Hörner; zwei Flöten und Fagott ad lib.) . . . . . 213

SCENA IV  
**Recitativo** Lagrime intempestive (Aspasia, Continuo) 219  
**No. 21 Recitativo accompagnato e Cavatina** Ah ben ne fui presaga! — Pallid'ombre, che scorgete (Aspasia, Streicher, je zwei Oboen, Hörner; zwei Flöten und Fagott ad lib.) . . . . . 219

SCENA V  
**Recitativo** Che fai, Regina? (Sifare, Aspasia, Continuo) 228

SCENA VI  
**Recitativo** Che mi val questa vita (Sifare, Continuo) 229  
**No. 22 Aria** Se il rigor d'ingrata sorte (Sifare, Streicher, je zwei Oboen, Fagotte, Hörner; zwei Flöten ad lib.) 230



**SCENA VII**

**Recitativo** Sorte crudel, stelle inimiche (Farnace, Continuo) . . . . . 238

**SCENA VIII**

**Recitativo** Teco i patti, Farnace (Marzio, Farnace, Continuo) . . . . . 239

**No. 23 Aria** Se di regnar sei vago (Marzio, Streicher) 241

**SCENA IX**

**Recitativo accompagnato** Vadasi . . . Oh ciel (Farnace, Streicher) . . . . . 246

**No. 24 Aria** Già dagli occhi il velo è tolto (Farnace, Streicher, je zwei Oboen, Hörner; zwei Flöten und Fagott ad lib.) . . . . . 248

**SCENA X**

**Recitativo** Figlio, amico, non più (Mitridate, Sifare, Continuo) . . . . . 255

**SCENA XI**

**Recitativo** Ah vieni, o dolce dell'amor mio (Mitridate, Aspasia, Sifare, Continuo) . . . . . 256

**SCENA XII**

**Recitativo** Reo non si chiami, o Sire (Ismene, Mitridate, Continuo) . . . . . 258

**No. 25 Coro** Non si ceda al Campidoglio (Aspasia, Sifare, Ismene, Arbate, Farnace, Streicher, je zwei Oboen, Hörner, Trompeten; zwei Flöten und Fagott ad lib.) . . . . . 259

## Overture

Allegro

Flauto I, II  
 Oboe I, II  
 Corno I, II in Re/D  
 Violino I  
 Violino II  
 Viola  
 Violoncello e Basso <sup>2)</sup>

6

11

\*) Fagott ad lib.; vgl. Vorwort, S. XIII.



17

Musical score for measures 17-22. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble part with chords and melodic lines. The right hand has a long, sustained note in the upper register. Dynamics include *f*, *mf*, and *p*.

23

Musical score for measures 23-28. The score continues with the piano accompaniment. The right hand features a series of chords and melodic fragments. Dynamics include *f*, *fp*, and *f*.

29

Musical score for measures 29-34. The score continues with the piano accompaniment. The right hand features a series of chords and melodic fragments. Dynamics include *f* and *p*.



Musical score for measures 37-40. The score is in G major and 4/4 time. It features two flutes (Fl. I and Fl. II) and a piano accompaniment. The piano part includes a rhythmic pattern of eighth notes in the bass line and sixteenth-note patterns in the treble. Dynamics range from piano (p) to forte (f). Measure 37 starts with a piano dynamic. Measure 38 has a forte dynamic. Measure 39 has a piano dynamic. Measure 40 has a forte dynamic.

Musical score for measures 41-44. The score is in G major and 4/4 time. It features two flutes (Fl. I and Fl. II) and a piano accompaniment. The piano part includes a rhythmic pattern of eighth notes in the bass line and sixteenth-note patterns in the treble. Dynamics range from piano (p) to forte (f). Measure 41 starts with a piano dynamic. Measure 42 has a piano dynamic. Measure 43 has a forte dynamic. Measure 44 has a forte dynamic.



Fl. II *a2*

Musical score for measures 46-50. The score is in G major and 4/4 time. It features a Flute II part (Fl. II *a2*) and a Piano accompaniment. The piano part includes a prominent eighth-note pattern in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. Dynamics include *f* and *p*. A fermata is present over the piano accompaniment in measure 50.

Musical score for measures 51-55. The score is in G major and 4/4 time. It features a Flute II part (Fl. II *a2*) and a Piano accompaniment. The piano part continues with the eighth-note patterns. Dynamics include *f* and *p*. A fermata is present over the piano accompaniment in measure 55.

Musical score for measures 56-60. The score is in G major and 4/4 time. It features a Flute II part (Fl. II *a2*) and a Piano accompaniment. The piano part continues with the eighth-note patterns. Dynamics include *mf*. A fermata is present over the piano accompaniment in measure 60.



First system of musical notation, measures 58-67. It features a vocal line with a long melisma marked 'aio' and a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line. Dynamics include *p*, *f*, and *mf*.

Second system of musical notation, measures 68-74. The vocal line continues with melisma and then a new phrase. The piano accompaniment features a complex texture with many sixteenth notes. Dynamics include *fp* and *f*.

Third system of musical notation, measures 75-84. The vocal line has a melisma marked 'aio' and then a final phrase. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern. Dynamics include *f*.



## Andante grazioso

Flauto I, II  
Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello e Basso

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

pizzicato

6

12

coll'arco

19

pizzicato



System 1: Musical score for measures 24-31. It features a violin part with a melodic line and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

System 2: Musical score for measures 32-37. Measure 32 is marked with a '32' above the staff. The violin part continues with its melodic line, and the piano accompaniment maintains its rhythmic pattern.

System 3: Musical score for measures 38-43. Measure 38 is marked with a '38' above the staff. The violin part has a more active melodic line. The piano accompaniment includes the instruction 'coll'arco' in the right hand starting at measure 41.

System 4: Musical score for measures 44-49. Measure 44 is marked with a '44' above the staff. The violin part features a melodic line with some rests. The piano accompaniment includes the instruction 'pizzicato' in the right hand starting at measure 44.

\*) Zu T. 48–49 in den Flöten vgl. Krit. Bericht.



**Presto**

Flauto I, II  
 Oboe I, II  
 Corno I, II in Re/D  
 Violino I  
 Violino II  
 Viola  
 Violoncello e Basso<sup>ca</sup>

12  
 ff

24  
 a 2  
 p

\*) Fagott ad lib.; vgl. Vorwort, S. XIII.



Musical score system 1, measures 37-44. The system consists of five staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom three are for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamics include *pp* (pianissimo) at the beginning and *f* (forte) later in the system.

Musical score system 2, measures 45-56. The system consists of five staves. The piano part continues with its eighth-note accompaniment. The vocal line has some rests. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

Musical score system 3, measures 57-64. The system consists of five staves. The piano part features a more complex accompaniment with some sixteenth-note passages. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).



Musical score for a piano piece, measures 70-94. The score is written for a grand piano and consists of five staves: two for the right hand (treble clef) and three for the left hand (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (70, 81, and 94). The first system (measures 70-80) features a piano (p) dynamic in the right hand and a forte (f) dynamic in the left hand. The second system (measures 81-93) shows a crescendo (cresc.) in both hands, leading to a fortissimo (ff) dynamic. The third system (measures 94-98) includes a second ending (a<sup>2</sup>) and a piano (p) dynamic in the right hand.





Musical score system 1, measures 105-116. The system includes two vocal staves and a grand staff (piano and bass). The vocal parts feature long, sustained notes with dynamic markings of *pp* and *f*. The piano accompaniment consists of rhythmic patterns in the right hand and a steady bass line in the left hand, with dynamic markings of *p* and *f*.



Musical score system 2, measures 117-129. The system includes two vocal staves and a grand staff. The vocal parts continue with sustained notes and dynamic markings of *f*. The piano accompaniment features more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs in the right hand and a consistent bass line in the left hand, with dynamic markings of *p* and *f*.



Musical score system 3, measures 130-141. The system includes two vocal staves and a grand staff. The vocal parts feature more active melodic lines with dynamic markings of *f*. The piano accompaniment includes intricate sixteenth-note passages in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand, with dynamic markings of *p* and *f*.



# ATTO PRIMO

## Scena I

*Piazza di Ninfea, con veduta in lontano della porta della città.*

SIFARE con seguito d'uffiziali e soldati ed ARBATE coi Capi de' cittadini, uno de' quali porta sopra un bacile le chiavi della città.

### Recitativo

ARBATE

Vie - ni, Si - gnor. Più che le mie pa - ro - le l'o - mag - gio del - le schie - re, del

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)

4

po - po - lo il con - cor - so e la di - pin - ta sul vol - to di cia - scun gio - ia sin - ce - ra ab - ba - stan - za ti spie - ga in que - sto

8

SIFARE

gior - no quan - to e - sul - ti Nin - fea nel tuo ri - tor - no. Que - sti di vo - stra fe - de con - tras - se - gni gra - di - sco. Al - tri mag -

12

ARBATE

gio - ri pe - rò ne at - te - si, e non do - vea ri - cet - to qui Far - na - ce tro - var. Del re - gno a - dun - que può già la ge - lo -

16

SIFARE

si - a ren - der ne - mi - co Si - fa - re del ger - man? La bel - la Gre - ca, che del gran Mi - tri - da - te gli af - fet - ti me - ri -



20

tò, di que-sto se-no fu pur an-che la fiam-ma, ed è la pri-ma ca-gion, ben-chè in-no-cen-te, del-le ga-re fra-

24

ARBATE

SIFARE

ter-ne. Oh quan-to ti pre-cor-se col-le bra-me e coi vo-ti il do-len-te suo cor! Se il ver mi nar-ri,

28

mol-to a spe-rar mi re-sta e tut-to io spe-ro, se di Ro-ma fra il ser-vo e fra'l ne-mi-co o-sa Ar-ba-te ap-pi-gliar-si al par-

32

ARBATE

ti - to mi-glior. Se l'o-so! E puoi du-bi - tar-ne, o Si-gnor?\*) Quel ze-lo i - stes-so, che al tuo gran ge-ni-

36

to - re mi strin-se, in tuo fa - vo - re qui tut-to im-pe-gno, e tu ve-drai Far - na - ce, mer -

39

Parte col suo seguito.

cè del mio va-lor, del-la mia fe-de, gir-ne al-tro-ve a cer - car e spo-sa e se - de.

\*) Im Libretto schließen sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Worte an: Forse mi è ignoto / Che Colco è tuo retaggio, e chi fu sempre / Il Bosforo soggetto a chi di Colco / Siede sul soglio? Il tuo voler soltanto / Rendimi noto. lo già; vgl. hierzu und zu allen entsprechenden Fußnoten im vorliegenden Band Vorwort, S. XIII.



## Scena II

SIFARE col suo seguito ed ASPASIA.

## Recitativo

SIFARE ASPASIA

Se a me s'u-ni-sce Ar-ba-te, che non pos-so ot-te-ner? Il tuo soc-cor-so, Si-gnor, ven-go a im-plo-rar. Af-

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)

5

flit-ta, in-cer-ta, ve-do-va pria che spo-sa, al mi-glior fi-glio di Mi-tri-da-te il chie-do. Ah non sia ve-ro che il

9

san-gue che t'u-ni-sce al tuo ger-ma-no d'u-na in-fe-li-ce al pian-to pre-val-ga in que-sto di. Bar-ba-ro, au-

13

da-ce, in-giu-rio-so al pa-dre, e-gli al mio co-re, ch'è li-be-ro e che l'o-dia, im-po-ne a-mo-re.<sup>\*)</sup> Re-gi-na, i tuoi ti-

SIFARE

17

mo-ri deh cal-ma per pie-tà. Finch'io re-spi-ro, li-be-ro è il tuo vo-ler e an-drà Far-na-cé for-za al-tro-ve ad u-

\*) Im Libretto schließen sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Worte an: *Ma se pietà non senti, / Signor, de'mali miei, se in mia difesa / Non t'arma il mio dolor, vedrai, tel'giuro, / Là su quell'ara ove aspettata io sono / Come allor che lo sforza un reo tiranno / Sappia un cor disperato uscir d'affanno /*



ASPASIA

sar. Ma chi t'a-do-ra, se chia-mi de-lin-quen-te, sap-pi ch'io son di lui me-no in-no-cen-te. (Che a-scol-to, oh

25

SIFARE

Ciel!) Non ti sde-gnar: di-ver-so dall'a-mor del ger-ma-no di Si-fa-re è l'a-mor. No, mia con-qui-sta, se da

29

lui ti di-fen-do, non di-ver-ra-i. Ma quan-do t'a-vrò re-sa a te stes-sa,<sup>\*)</sup> ab-bor-ri-ra-i quan-to il ne-mi-co il di-fen-

33

ASPASIA

so-re? Ed i-o, per pre-mio di mia fe', per com-pia-cer-ti, ri-sol-ve-re do-vrò di non ve-der-ti? Del-lo

37

SIFARE

sta-to, in cui so-no, pren-ce, se sei cor-te-se, tan-to non t'ab-u-sar. Io non ne a-bu-so al-lor che ti di-

\*) Im Libretto schließen sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Worte an: *ove risolti / Volgere i passi tuoi? A me permesso / Sarà l'accompagnarti?*



20 41

fen-do sen-za spe-rar mer-cè, quan-do pro-met-to, bell' A - spa-sia, ub-bi-dir-ti e poi ce - lar-mi per sem-pre agl'oc-chi

45

tuo-i. For-se pro-met-ti ciò ch'e-se-guir non sei ca - pa-ce. E ad on-ta de' giu-ra-men-ti mic-i dun-que pa-

49

ven-ti ch'io pos-sa te-co an-co-ra ti-ran-no di-ve-nir? Con-tro Far-na-ce chie-do a - i - ta, o Si-gnor. Dall' em-pie

53

ma-ni sal - va - mi pri - a; quest' è il mio vo - to. Al - lo - ra d'u - sar-mi i - ni - qua for - za

56

d'uo - po non ti sa - rà, perch' io t'ac - cor - di di ve - der - mi il pia - cer e tu fors' an - che

59

me - glio co - no - sce - rai qual sia quel co - re. ch'o - ra in - giu - sto ac - cu - sar puoi di ri - go - re.



# Nº 1 Aria <sup>\*)</sup>

Allegro

Oboe I, II <sup>\*\*)</sup>

Corno I, II in D<sup>ol</sup>C

Tromba I, II in D<sup>ol</sup>C

Violino I

Violino II

Viola I, II

ASPASIA

Violoncello e Basso <sup>\*\*\*)</sup>

5

\*) Eine ältere Fassung dieser Arie ist im Anhang, S. 263–273, als Nr. 1 wiedergegeben; vgl. auch Vorwort, S. VIII, XI, XIII, und Krit. Bericht.

\*\*) Flöten ad lib.; vgl. Vorwort, S. XIII.

\*\*\*) Fagott ad lib.; vgl. Vorwort, S. XIII.



10

15

Al de - stin che



21

la mi-nac-cia to - - - gli, oh Dio! quest' al - - ma op-pres-sa,

27

to - - gli, oh Dio! quest' al - - - - ma op-pres - - - -



32

sa, pri - ma ren - di - mi a me stes - sa,

38

e poi sde - gna - ti con me. Al de - stin che la mi - nac - cia to gli, oh Dio! quest' al - ma op -



44

pres - sa, pri - - - ma ren - di - mi a me stes - - - - -

49

... sa, e poi



53

sde - gna - ti con me \_\_\_\_\_, e poi sde - gna - ti

58

tr  
con me.



Musical score for measures 61-66. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The piano part features a prominent eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. The vocal line has a trill in measure 64.

Musical score for measures 67-72. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The piano part continues with the eighth-note pattern. The vocal line has lyrics: "Al de - stin che la mi - nac - cia to - - gli, oh Dio! quest'". The piano part has dynamics *p* and *f*.



73

al - - - ma op-pres-sa, pri - - - ma ren-di-mi a me stes-sa,

78

c poi sde-gna-ti con me. Al de-stin che la mi-nac-cia to-gli, oh Dio! quest'al-ma op-



84

pres - sa, pri - - - ma ren - di - mi a me stes - - - - -

Detailed description: This system of music covers measures 84 to 88. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The vocal line is on a single staff, with lyrics underneath. The piano accompaniment consists of five staves: two for the right hand and three for the left hand. The right hand features a complex, rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes. The left hand provides a steady bass line with eighth and sixteenth notes. The lyrics are: "pres - sa, pri - - - ma ren - di - mi a me stes - - - - -".

89

Detailed description: This system of music covers measures 89 to 93. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment consists of five staves: two for the right hand and three for the left hand. The right hand features a complex, rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes. The left hand provides a steady bass line with eighth and sixteenth notes. There are no lyrics in this system.



93

... sa, e poi sde - gna - ti con

98

me e poi sde - gna - ti con

\*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XIV.



103

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*mc.*

*Si ritira. <sup>\*)</sup>*

*f*

106

*a 2*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*Fine*

\*) Diese Anweisung gilt für das Da capo.



111

Co - - me vuoi d'un ri - schio in fac - cia ch'io ri - spon - da a' det - ti tuo - i, a' det - ti

117

Ob. I

Ob. II

tuo - i? Ah co - no - scer - mi tu puo - - i e'l mio



cor — ben sa - i qual è, il mio cor — ben sa - i qual

Dal § al Fine §

\*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XIV.



## Scena III

SIFARE col suo seguito.

*Recitativo accompagnato*

Andante

Violino I

Violino II

Viola

SIFARE

Qual tu-mul-to nell' al-ma quel par-lar mi de-stò! Con più di

Violoncello e Basso

Continuo (Cembalo)

4

Viol. I

Viol. II

Va

Sifare

for-za ri-ger-mo-gliar-vi sen-to, spe-ran-ze mi-e qua-si per-du-te,

Vc. e B.

7

Un nuo-vo spro-ne per voi s'ag-giun-ge og-gi al-la mia vir-tù,



11

tron - chin - si or - mai le i - nu - ti - li di - mo - re e la mer - ce - de che pro -

14

met - ter mi sem - bra il ca - ro be - ne ah si me - ri - ti al - men, se non s'ot - tie - ne.

### No 2 Aria

Allegro

Oboe I \*)

Oboe II \*)

Corno I, II in *Sivatto B hoch*

Violino I

Violino II

Viola I, II

SIFARE

Violoncello e Basso \*\*)

\*) Flöten ad lib.: vgl. Vorwort, S. XIII.

\*\*) Fagott ad lib.: vgl. Vorwort, S. XIII.



7  
Ob. I, II

8

12

18

a 2



Sof - - - - - fre il mio

cor — con pa - ce u - - na bel - tà, u - na bel - tà ti - ran - na,

u - - - - na bel - tà ti - ran - na, l'or-



42

fp fp fp fp f

go - - glio d'un au - da - - ce, d'un au - da - ce, no,

fp fp fp fp f

46

p f p p

no, tol - le - rar non sa. Sof - fre il mio cor \_\_\_\_\_ con

p f p

51

p

pa - ce u - na bel - tà \_\_\_\_\_ ti - ran - na, sof - - -

p



fre il mio cor con pa

ce u - na bel -



71

*p*

tà - ti - ran - na, l'or - go - glio d'un au - da - ce, d'un au -

*fp* *fp* *fp* *fp*

75

da - ce, no, tol - le - rar non sa, no, tol - le - rar, no, tol - le - rar

*p* *tr*

81

non sa,

*p* *tr*



85 86 87 88 89 90

91 92 93 94 95 96

Sof - - fre il mio cor con pa - ce u - - na bel - tà, u - na bel -

97 98 99 100 101 102

tà ti - ran - na, u - - na bel - tà ti - ran - na,



103

lor-go - glio d'un au - da - ce, d'un au - da - ce, no, no, tol - le - rar non

108

sa. Sof - fre il mio cor con pa - ce

113

u - na bel - tà ti - ran - na, sof - fre il mio cor con



pa - ce u - na bel - tà ti - ran-na, sof - fre il mio cor con pa -

123

128

ce u - na bel -



132

tà ti - ran - na, l'or - go - glio d'un au - da - ce, d'un au -

136

da - ce, no, tol - le - rar non sa, no, tol - le - rar, no, tol - le - rar

142

non sa, no, tol - le - rar non

\*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XIV.



147

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

sa.

*f*

152

*p*

*f*

*p*

*f*

*f*

*f*

157

*p*

*p*

*p*

Maf-fan-nae non m'of-fen-de chi può ne-gar-mia-mo-re, chi può ne-

*p*



166

gar - mi a - mo - re, ma di fu - ror m'ac - cen - de, ma di fu - ror m'ac - cen - de chi mio ri - val si

173

ta, chi mio - ri - val - si fa - , chi mio ri - val si fa,.

181

Sof - fre il mio cor con pa - ce u -



187

na bel - tà ti - ran-na, sof-fre il mio cor con pa-ce

192

u - na bel - tà ti - ran-na, sof - fre il mio cor con pa -

197



202

ce u - na bel - tà ti -

206

ran - na, lor - go - glio d'un au - da - ce, d'un au - da - ce, no,

210

tol - le - rar non sa, no, tol - le - rar, no tol - le - rar non



216

sa, no, tol - le - rar non sa, *Parte col suo seguito.*

221

225

\*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XIV.



## Scena IV

Tempio di VENERE con ara accesa ed adorna di mirti e di rose.

FARNACE, ASPASIA, soldati di FARNACE all'intorno e sacerdoti vicini all'ara.

## Recitativo

FARNACE

Sin a quan-do, o Re-gi-na, sa-rai con-tra-ria al-le mie bra-me? Ah fug-gi, vie-ni. Te im-pa-

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)

5

zien-te at-ten-de di Pon-to il soglio, e o-gnun ve-der ti bra-ma sua Re-gi-na e mia spo-sa. All'a-ra in-nan-zi dam-mi la

9

de-stra, e men-tre con au-spi-zio più lie-to s'as-si-cu-ra il dia-de-ma al-le tue tem-pia, le pro-mes-se del

13 ASPASIA

pa-dre il fi-glio a-dem-pia. Per ven-dì-ca-re un pa-dre dai Ro-ma-ni tra-fit-to scet-tri io non ho, non ho sol-da-ti, e

17

so-lo u-ni-co a-van-zo del-le mie for-tu-ne mi re-sta il mio gran cor. Ah que-sto al-me-no ser-bi la



20

fè do-vu-ta al ge-ni-to-re, nè si veg-ga la fi-glia por-ger la man sa-cri-le-ga, ed au-

\*) Hier bricht in allen Handschriften das Rezitativ ab: vgl. Vorwort, S. XII. Der restliche Text lautet im Libretto:

—dace

*All'amico di Roma, al vil Farnace.*

**FARNACE** *Qual deboli pretesti  
Son questi, che t'ingugi e chi ti disse,  
Che amico a Roma io son?  
Sposa or ti voglio,  
(La piglia a forza per mano.)  
E al mio dovere omal contrasti Invano.*

**ASPASIA** *Sifare, dove sei?  
(Guardando agitata per la scena.)*

### Scena V

*SIFARE con Soldati e detti.*

**SIFARE** *Ferma, o germano  
Ed in Aspasia apprendi  
Sifare a rispettar.*

**FARNACE** *Intendo, ingrata,  
(ad Aspasia con resentimento.)  
Meglio adesso il tuo cor. De'tuoi rifiuti  
Costui forse è cagion. Ei di Farnace  
E' amante più felice e men ti spiace.*

**SIFARE** *(a Farnace)  
Suo difensor qui sono, e chi quel core  
Tiranneggiar pretende  
Di tutto il mio furor degno si rende.*

**FARNACE** *Con tanto fasto in Colco  
A favellar sen vada  
Sifare a' suoi Vassalli.*

**SIFARE** *In Colco, e in questa  
Reggia così posso parlar.*

**FARNACE** *Potresti  
Qui pur con le miei mani  
Versar l'anima col sangue.*

**SIFARE** *A tanto ardire  
Così rispondo  
(Vuol mettere mano alla spada e così pure FARNACE.)*

**ASPASIA** *(Trattenendo i due fratelli.)  
Ah no, fermate*

### Scena VI

*ARBATE e detti.*

**ARBATE** *All'ire  
Freno, Principi, o là. D'armate prore  
Già tutto è ingombro il mar e Mitridate  
Di se stesso a recar più certo avviso  
Al porto di Ninfea viene improvviso.*

**SIFARE** *Il padre!*

**FARNACE** *Mitridate!*

**ARBATE** *A me foriera  
Ne fu rapido legno. Ah si deponga  
Ogni gara fra voi, cessi ogni lite  
E meco il padre ad onorar venite.*



## Nº 3 Aria

Allegro comodo

Violino I  
Violino II  
Viola  
ARBATE  
Violoncello e Basso

8

16

22

*f* *f* *f* *f*

*p* *f* *p* *f*

*p* *f* *p* *f*

*p* *f* *p* *f*

*fp* *fp* *fp* *fp*

*f* *p* *f* *p*

L'o-dio nel cor fre - na - te, tor - ni fra voi la

pa - ce, l'o-dio nel cor fre - na - te, tor - ni fra voi la pa - ce, fra voi la pa - ce, o un pa - dre pa - ven -



32

ta - te, che per - donar non sa. L'o - dio nel cor fre - na - te,

36

tor - ni fra voila pa - - - - - ce, o un

43

pa - dre pa - ven - ta - te, che per - do - nar non sa, che per - do - nar non sa \_\_\_\_\_, che

49

perdonar non sa, che per - do - nar non sa.

\*) Zu T. 53 in der Singstimme vgl. Krit. Bericht.



54 58

62

Sog - gi il frater - no a - mo - re ces - sa inentram - bi e ta - ce, s'og - gi il fra - terno a - mo - re

68

ces - sa inentram - bi e ta - ce, dal giu - sto suo ri - go - re chi vi di - fen - de - rà, chi,

74

chi vi di - fen - de - rà, chi, chi? L'o - dio nel cor fre - na - te, tor - ni fra voi la



pa - ce, l'o - dio nel cor fre - na - te,

89

tor - ni fra voi la pa -

96

- ce, o un pa - dre pa - ven - ta - te, o un pa - dre pa - ven - ta - te che

102

per - do - nar non sa \_\_\_\_\_, che per - do - nar non sa \_\_\_\_\_, che per - do - nar \_\_\_\_\_

cresc.  
cresc.  
cresc.  
cresc.



108

non sa, che per - do - nar - non

114

sa,

### Scena VII

FARNACE, ASPASIA, SIFARE, soldati dei due principi e sacerdoti.

#### Recitativo

FARNACE

SIFARE

Prin - ci - pe, che fa - cem - mo! lo nel mio co - re rim - pro - ve - ri non

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)

ASPASIA

sen - to, (Oh ri - tor - no fa - tal!) Si - fa - re, ad - di - o,

*attacca*

\*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XV.



# Nº 4 Aria

Allegro agitato

Oboe I, II <sup>\*)</sup>

Fagotto I, II

Violino I

Violino II

Viola

ASPASIA

Violoncello e Basso

Continuo (Cembalo)

Nel sen mi pal-pi-ta do-len - - te il co-re, nel sen mi

8

Ob. I, II

Fag. I, II

Viol. I

Viol. II

Va.

Aspasia

Ve. e B.

pal-pi-ta do-len - - te il co-re; mi chia-ma a pian-ge-re il mio do-

14

lo-re, mi chia - - ma a pian - - ge-re il mio do-lo-re; non so re-

\*) Flöten ad lib.: vgl. Vorwort, S. XIII.



21

si - ste - re, non so re - star, non so re - star, non so re -

27

si - ste - re, non so re - star, non so re - star, non so re - si - ste - re, non

33

so re - star, Ma se di la - grime u - mido ho il ci - glio,



è so - lo, cre - dimi, il tuo pe - ri - glio — la ca-gion bar - bara del mio pe -

nar, è so - lo, cre - dimi, il tuo pe - ri - glio la ca-gion bar - bara del mio pe -

nar, del mio pe - nar. Nel sen mi



60

pal - pi - ta do - len - - te il co - re, mi chia - - ma a pian - ge - re il mio do -

66

lo - re, mi chia - - ma a pian - - ge - re il mio do - lo - re; non

72

so re - si - ste - re, non so re - star , non so re - si - ste - re, non



so, non so re - star, mi chia-ma pian-ge - re, mi chia - ma a pian - gere il mio do -

lor, non so re - si - ste - re, non so re - si - ste - re, non so re - star, non so re - star, non

so re - star.

*Parte e si ritirano pure i Sacerdoti.*

\*) Zu T. 85 in der Singstimme vgl. Krit. Bericht.



## Scena VIII

FARNACE, SIFARE e i loro soldati.

## Recitativo

FARNACE

Un ta-le ad-di-o, ger-ma-no, si spie-ga-as-sa-i ma il tem-po al-tro e-si-ge da

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)

4

no-i. Ri-tor-na il pa-dre quan-to in-fe-li-ce più, tan-to più fie-ro, pen-sa-ci: in tuo fa-

7

vo-re tu pronte hai le tue schie-re, a me non manca un altro braccio. Il no-stro per-do-no si as-si-cu-ri, a lui in-

11

gres-so del-la cit-tà si chiu-da e giuste ei dia-le leg-gi, o si de-lu-da. No-to a me stes-so io son, noto abba-

SIFARE

15

stan-zamè il ge-ni-tor; ma quan-do ri-tor-na Mi-tri-da-te più non so che ubbi-dir. Ad es-so al-me-no cau-ta.

FARNACE



19

men - te si ce - li il se - gre - to co - mun, nè sia tra - di - to dal ger - ma - no il ger -

22 SIFARE

man. Sa - prò ge - lo - so an - che con mio pe - ri - glio fi - do ger - man ser - bar - mi e fi - do fi - glio.

### Nº 5 Aria

Andante adagio

Violino I

Violino II

Viola

SIFARE

Violoncello e Basso

7

Par - to: Nel gran ci - men - to sa - ro ger - ma - no e fig - lio, nel



13

gran ci - men - to sa - rò ger - ma - - no e fi - glio:

19 Allegro

e - gua - le al tuo pe - ri - glio, e - gua - le al tuo pe - ri - glio la

25

sor - te mia sa - rà

30



e - gua - le al tuo pe - ri - glio la sor - te mia sa - rà, la sor - te - mia

sa - - - - - rà.

O - pera a tuo ta - len - to, o - - - - - pera a tuo ta -

len - to; nè in me mancar già ma - i ve - drai la fe - del - tà, nè in me mancar già



57

ma - i ve - drai la fe - del - tà, ve - drai la fe - del - tà

64 *Andante adagio*

Par-to: Nel gran ci - men-to sa - rò ger-ma - no e fig - lio, nel

70

gran ci - men-to sa - rò ger - ma - no e fi - lio;

76 *Allegro*

e - gua - le al tuo pe - ri - glio la sor - te mia sa - rà



System 1: Four staves of music. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music consists of rhythmic patterns and rests.

System 2: Four staves of music. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The key signature has three sharps. The music features more complex rhythmic patterns and rests.

e - gua-le al tuo pe -

System 3: Four staves of music. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The key signature has three sharps. The music includes a trill (tr) and a forte (f) dynamic marking.

ri - glio la sor - te mia sa - rà, la sor-te mia sa - - - - - rà.

*f* Parte co' suoi soldati.

System 4: Four staves of music. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The key signature has three sharps. The music continues with complex rhythmic patterns and rests.



## Scena IX

FARNACE, suoi soldati e MARZIO.

*Recitativo*

FARNACE MARZIO

Ec-co-vi in un mo-men-to scon-vol-ti, o mi-ri di-se-gni. A un vil ti - mo-re Far-na-ce an-cor non s'ab-ban-

do-ni. E qua-le spe-ran-za a me più re-sta, se ne - mi-ca for-tu-na sul ca-po mio tut-to il suo sde-gno a-du-na? Mag-

giordogni al-tro fa-to è il gran fa-to di Ro-ma e pria che sor-ga nel ciel no-vel-la au-ro-ra, ne a-vrai più cer-te

pro-ve. Al-la tua fe-de mi rac-co-man-do, a - mi-co: il mio pe-ri-glio tu stes-so ve-di. In mia di-fe-sa ah

to-sto mo-van l'a-qui-le al-te-re a cui pre-cor-re la vit-to-ria e il ter-ror. Poi quan-do an-

co-ra sia di Ro-ma mag-gior lem-pio mio fa-to, ah si mo-ra ben-sì, ma ven-di-ca-to.

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)



# Nº 6 Aria

Allegro

Oboe I, II (a2)  
Corno I, II in Fa (F)  
Violino I  
Violino II  
Viola I, II  
FARNACE  
Violoncello e Basso (c)

Dynamic markings: *f*, *p*

Ob. I 2  
Ob. II 2  
*f*  
*p*  
cresc.  
*f* *p* cresc.

Ob. II  
*f*  
*f*  
*f*  
*f*  
*f*  
*f*  
*f*  
*f*  
*f*  
tr.  
tr.  
tr.  
*f*

\*) Flöten ad lib.: vgl. Vorwort, S. XIII.  
\*\*) Fagott ad lib.: vgl. Vorwort, S. XIII.



17

22

Ven - ga pur, mi-nac-cie fre-ma, mi-nac-cie fre-ma l'impla - ca - bil ge - ni - to-re, l'impla-

29

ca - bil ge - ni - to-re, al suo sdegno, al suo fu - ro - re que-sto



35

cor non ce - de - rà, que - sto cor non ce - de - rà, no, no, questo

41

cor non ce - de - rà, questo cor non

48  
Ob. I

ce - de - rà. Ven - ga pur, mi - nac - cie fre - ma l'im - pla - ca - bil ge - ni - to - re, al suo



54 *Ob. I, II*

sdegno, al suo fu - ro - re que - sto cor non ce - de - rà, al suo sdegno, al suo fu - ro - re que - sto cor non ce - de -

61

rà, non ce - de - rà, que - sto cor non ce - - - de - - -

*tr*

*crese.*

67

*a<sup>2</sup>*

rà. Ven - ga pur, mi - nac - cie fre - ma, mi - nac - cie

*tr*

*crese.*



74

fre-ma l'impla - ca - bil ge - ni - to - re, ven - - ga pur, mi - nac - - cie

81

fre-ma l'impla - ca - bil ge - ni - to - re, al suo sde-gno, al suo fu - ro - re, al suo sde-gno, al suo fu -

87

ro - re que - sto cor non ce - de - rà, no, no, questo cor non ce - de -



93

*p*

*ra*

99

*Ob. I*

*Ob. II*

*fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

*fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

—, questo cor non ce - de - rà. Ven - ga pur, mi-nac - cie fre - ma l'im-pla - ca - bil ge - ni -

*fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

105 *Ob. I, II*

*f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

*p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

to - re, al suo sde-gno, al suo fu - ro - re que - sto cor non ce - de - rà, al suo sde-gno, al suo fu -



ro - re que - sto cor non ce - de - rà, non ce - de - rà, que - sto cor non -  
 ce - de - rà, questo cor non ce - de -

117 *cresc.* *f* *a 2*  
*cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *f* *tr* *o*

124 *a 2* *tr* *rà.*

\*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XV.



## Andante

Ro - - ma in me ri - spet - tie te - ma,      Ro - - ma in me ri - spet - tie te - ma

141  
 men fe - ro - ce e men se - ve - ro,      o più bar - ba - ro,      o più fie - ro

149  
 l'i - ra sua mi ren - de - rà,      o più bar - ba - ro,      o più fie - ro

The musical score consists of vocal lines and piano accompaniment. The piano part features intricate textures, including sixteenth-note patterns and dynamic contrasts between *p* (piano) and *f* (forte). The vocal lines are marked with dynamics such as *p*, *f*, *fp*, and *f*. The lyrics are in Italian and describe a scene of vengeance.



157

l'i - ra sua, l'i - ra sua mi ren - de - rà, l'i - ra

164 *Tempo I*

sua mi ren - de - rà, mi ren - de - rà.

171

Ven - ga pur, minac - cie fre - ma, mi - nac - cie e fre - ma l'impla -

\*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XV.



178

ca-bil ge-ni-to-re, ven-ga pur, mi-nac-cie fre-ma l'impla-

185

ca-bil ge-ni-to-re, al suo sde-gno, al suo fu-ro-re, al suo sde-gno, al suo fu-ro-re que-sto

191

cor non ce-de-rà, no, no, que-sto cor non ce-de-rà



questo cor non

203  
Ob. I  
Ob. II

ce - de - rà. Ven - ga pur, mi - nac - cie fre - ma l'im - pla - ca - bil ge - ni - to - re, al suo

209  
Ob. I, II

sde-gno, al suo fu - ro - re que - sto cor non ce - de - rà, al suo sde-gno, al suo fu - ro - re que - sto



215

cor non ce - de - rà, non ce - de - rà, que - sto cor - non - ce -

221

*a 2*

de - - - rà, que - sto cor non ce - de -

227

*a 2*

*Parte con Marzio, seguito da'suoi soldati.*

rà,

\*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XV.



Porto di mare, con due flotte ancorate in siti opposti del canale.  
Da una parte veduta della città di Ninfea.

Si viene accostando al suono di lieta sinfonia un'altra squadra di vascelli, dal maggior de' quali sbarcano Mitridate ed Ismene, quegli seguito dalla Guardia Reale e questa da una schiera di Parti. Arbate con seguito gli accoglie sul lido. Si prosegue poi di mano in mano lo sbarco delle soldatesche; le quali si vanno disponendo in bella ordinanza su la spiaggia.

Nº 7 Marcia

Maestoso

Oboe I, II <sup>(\*)</sup>  
 Corno I, II in Re/D  
 Tromba I, II in Re/D  
 Timpani in <sup>(Re-La)</sup><sub>(D-A)</sub>  
 Violino I  
 Violino II  
 Viola I, II  
 Violoncello e Basso <sup>(\*\*)</sup>

\*) Flöten ad lib.: vgl. Vorwort, S. XIII.  
\*\*) Fagott ad lib.: vgl. Vorwort, S. XIII.



15

22

*f* *p* *f* *p* *fp*  
*fp* *fp* *fp*  
*fp* *fp* *fp*  
*f* *f* *f* *p*  
*f* *f* *f* *p*



30

*p* *f p f p fp p* *f*

*p* *fp fp fp* *f*

*fp fp fp* *f*

*f*

37

*f*

*p* *f*

*p* *f*

*p* *f*

*p* *f*



45

Musical score for measures 45-51. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line with long notes and slurs, and a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes and chords. Dynamics include piano (p) and forte (f).

52

Musical score for measures 52-58. The score continues with the vocal line and piano accompaniment. The piano part has a more active eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (p) and forte (f).

Musical score for measures 59-65. The score concludes with the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets. Dynamics include piano (p) and forte (f).

Segue subito:



N<sup>o</sup> 8 Cavata<sup>\*)</sup>

Andante

Oboe I, II<sup>\*\*)</sup>

Corno I, II in Sol/G<sup>\*\*)</sup>

Violino I

Violino II

Viola I, II

MITRIDATE

Violoncello e Basso<sup>\*\*)\*)</sup>

5

Se di lau - ri il crine a - dor - no, fi - de

11

spiag - ge, a voi non tor - no, fi - de spiag - ge, a voi non tor - no, tin - to almen non por - to il

\*) Vier Entwürfe zu dieser Cavata sind im Anhang, S. 274–278, als Nr. 2 wiedergegeben: vgl. auch Vorwort, S. VIII, XI, XIII, XVIII, und Krit. Bericht.

\*\*) Flöten ad lib.: vgl. Vorwort, S. XIII.

\*\*)\*) Fagott ad lib.: vgl. Vorwort, S. XIII.

+) Vgl. Vorwort, S. XVIII, und Krit. Bericht.



17

vol - to di ver - go - gna, di ver - go - gna e di ros -

23

sor, di ver - go - gna, di ver - go - gna e di

29

ros - sor, Anche vin - to ed anche oppresso io mi ser - bo ognor l'i-



stes-so e vi re-co in pet-to ac-col-to sempre e-gua-le il mio gran cor, il mio gran cor, il mio gran

cor. Se di lau-ri il crinea-dor-no, fi-de spiag-ge, a voi non

tor-no, fi-de spiag-ge, a voi non tor-no, tin-to al-men non por-to il vol-to di ver-

\*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XV.

\*\*) Zu den T. 47, 48 und 50 vgl. Vorwort, S. XVIII, und Krit. Bericht.



53

go - gnae di ros - sor, tinto al - men non por - to il voi - to di ver - go - gna, di ver -

59

go - gnae di ros - sor, di ver - go - gnae

65

di ros - sor.



*Recitativo*

**MITRIDATE**

Tu mi ri-ve-di, Ar-ba-te, ma quel più non ri-ve-di fe-li-ce Mi-tri-da-te, a cui di Ro-ma lun-ga-

*Continuo*  
(Cembalo, Violoncello)

5

men-te fu da-to bi-lan-cia-re il de-stin. Tutti ha-di-sper-si d'ot-to lu-stri i su-dor so-la-u-na not-te a Pom-

9

pe-o for-tu-na-ta, a me fa-ta-le. **ISMENE** Il ram-men-tar che va-le, Si-gnor, u-na sven-

12

tu-ra, per cui la glo-ria tua nul-la s'o-scu-ra? Tre-gua i pen-sier fu-ne-sti su quest'a-mi-co

15

li-do per bre-ve spa-zio al-meno abbian-da no-i. Do-ve son, Mi-tri-da-te, i fi-gli tuo-i? **ARBATE** Dalla

18

Reg-gia vi-ci-na ec-cogli af-fret-ta al piè del ge-ni-to-re il ri-spet-to e la-mo-re.



## Scena XI

SIFARE, FARNACE dalla città, e detti.

*Recitativo*

SIFARE

Su la te-mu-ta de-stramentrel'un figlio e l'al-trounba-cioim-pri-me tutti sen-si del cor, pa-dre,t'es-pri-me.

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)

5 MITRIDATE

Prin-ci-pi, qual con-siglio in sì grand'uo-po, e la Col-chi-de e il Pon-to, che al tuo va-lor com-mi-si e al-la tua fe-de, vi

9 FARNACE

fe-ce ab-ban-do-nar? L'in-fau-sto gri-do del-la tua mor-te l'undell'al-troi-gna-ro qua ne tras-se, o Si-

12

gnor. Noi for-tu-na-ti, che nel ren-der-ci re-i del tras-gre-di-to cen-no il bel con-ten-to ab-biam di ri-ve-der

16 ISMENE

sal-vo chi tan-to sta-to è fi-no-ra e so-spi-ra-to e pian-to! Per-chè fra i suoi con-ten-ti dis-si-mu-la Far-

20 FARNACE MITRIDATE

na-ce quel-lo che pro-va in ri-ve-der la fi-glia del Par-ti-co Mo-nar-ca? (Oh rim-pro-ve-ro a-cer-bo!) En-



24

tram-bi, o fi-gli, men giu-di-ce che pa-dre voi qui mi ri-tro-va-te. Il pri-mo in-tan-to lim-pru-den-te tra -

28

scor-so ad e-men-dar tu si-i Far-na-ce. I - sme-ne, che a-ma-sti, il so, vie-ne tua spo-sa: in

32

le-i di Mi-tri-da-te al combat-tu-to so-glio rav-vi-sa un nuovo ap-poggio: al no-do ec-cel-so, d'i-o stes-so ri-cer-ca-i, l'al-ma pre-

36

FARNACE MITRIDATE

pa-ra, e di tal sorte a far-ti de-gno im-pa-ra. Signor... Ai re-gi tet-ti, do-ve in bre-ve ioti se-guo, o Prin-cipes-sa, e

40

ISMENE

Si-fa-re e Far-na-ce scor-ga-no i pas-si tuo-i. Me-co sol-tan-to ri-man-ga Ar-ba-te. Io ti pre-ce-do, o Si-re, ma

44

por-to me-co in se-no un se-gre-to ti-mor, che mi pre-di-ce quan-to po-co il mio cor sa-rà fe-li-ce.



N<sup>o</sup> 9 Aria <sup>\*)</sup>

Allegro

Violino I

Violino II

Viola I, II

ISMENE

Violoncello  
& Basso

6

11

15

In fac - - cia all'og - get - - to che m'ar - - de d'a-

\*) Eine ältere Fassung dieser Arie ist im Anhang, S. 278–289, als Nr. 3 wiedergegeben; vgl. dazu auch Vorwort, S. IX, XI, XIII, und Krit. Bericht.



mo - re, do - vrei sol di - let - - to sen - tir - mi nel

co - re, ma sen - - to un tor - men - - to che in - ten - der non so, ma

sen - to un tor - men - to che in - ten - der non so. In fac - - cia all' og -

get - to che mar - - de da - mo - re, do - vrei sol di - let - -



43

to sen - tir - mi nel co - re, ma sen - tou un tor - mento, ma

50

sentou un tor - men - to che in - ten - der non so , che in - ten - der non

57

so, In

63

fac - cia all'og - get - to che miar - de dâ - mo - re, do - vrei sol di - let -



- to sen - tir - mi nel co - re, ma sen - to un tor - men - to che in - ten - der non so, ma sen - to un tor -

men - to che in - ten - der non so, che in - ten - der non so. In

fac - cia all' og - get - to che m'ar - de d'a - mo - re, do -

vrei sol di - let



92

to sen - tir - mi nel co - re, ma sen - to un tor - men - to che in - ten - der non so, ma sen - to un tor -

100

men - to che in - ten - der non so, che in - ten -

105

der non so, che in - ten - der non so.

111

Quel lab - bro che ta - ce, quel

\*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XV.



117

tor - bi-do ci-glio la ca-ra mia pa-ce già met-te, già mette in pe-rig-lio, già di-ce, già

124

di-ce che so-lo pe-na-re do-vrò, che so-lo pe-na-re do-vrò, che so-lo pe-na-re do-vrò.

131

In fac - cia all' og -

136

get - to che m'ar - de da-mo-re, do-vrei sol di - let -



141

to sen-tir - mi nel co-re, ma

148

sen - tou n tor - men - to che in - ten - der non so, ma sen - to un tor - men - to che in - ten - der non so

156

che in - ten - der non so, che in - ten - der non

162

so,

*Parte ed entra nella città con SIFARE e FARNACE, seguita dai Parti.*

\*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XV.



## Scena XII

MITRIDATE, ARBATE, Guardie Reali ed esercito schierato.

## Recitativo

MITRIDATE

Teme l-smena a ragion: ma più di lei teme il mio cor. Sap-pi-lo, Ar-ba-te, io stesso dopo il fa-tal con-

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)

5

flit-to la fa-ma di mia mor-te con-fermar tra voi fe-ci, ac-ciò che po-i nel giun-gere im-prov-vi-so non

9

fos-se-ro gli ol-trag-gi a me ce-la-ti che sof-fro, oh Di-o! da due miei fig-li in-

12

ARBATE

MITRIDATE

gra-ti. Da due tuoi fi-gli? A-scol-ta; in mezzo all'i-ra Si-fa-re da Far-na-ce giusto è

15

ben chio di-stin-gua. Ma qui che si fa-ce-a? For-se han-no en-tram-bi pre-te-so a-



18

mor dal-la Re-gi-na? A qua-le di lor sem-bra che A-spa-sia dia più fa-ci-le o-recchio? lo stesso le-i in quale a-

22

spet-to ho da mostrarmi? Ah par-la, e quanto mai ve-de-sti e quanto sa-i fa che sia no-to a Mi-tri-date or-ma-i.

26 ARBATE

Si-gnor, Far-nace ap-pe-na en-trò nel-la cit-tà, che impazien-te cor-se a par-lar d'a-mo-re alla Re-gi-na, a

30 MITRIDATE

lei di Pon-to il tro-no col-la de-stra di spo-so of-fren-do in do-no. Em-pi-oi sen-za la-

33 ARBATE

sciar-le tempo a spar-ge-re al-me-no le la-gri-me do-vute al ce-ner mi-oi. E Si-fa-re? Fi-



36

no-ra se-gno d'amore in lui non vi-di e sembra che de-gno fi-glio di Mi-tri-da-te ei vol-ga sol di guer-ra pen-

40

MITRIDATE

ARBATE

sic-ri e di vendet-ta, Ma pu-re qua-le a Ninfe-a di-se-gno l'affret-to? Quel di ser-bar-si col-la for-za dell'

44

MITRIDATE

ar-mi e col co-raggio ciò che parte ei crede ad del suo re-tag-gio, Ah questo è il minor premio che un figlio tal propor si

48

de-ve. A lui van-ne, Ar-ba-te, e lo accerta del pa-ter-no amor mi-o. Far-na-ce in-tan-to cau-ta-men-te si os-

52

ARBATE

Parte.

ser-vi. Il re-al cen-no io vo-lo ub-bi-dien-te ad e-se-guir. (Che mai ri-vol-ge in men-te!)



## Scena XIII

MITRIDATE, Guardie Reali ed esercito schierato.

*Recitativo accompagnato* \*)

Violino I

Violino II

Viola

MITRIDATE

Violoncello e Basso

Re-spi-ra al-fin-re-spi-ra, o cor di Mitri-

5

da-te, Il più cru-de-le de' tuoi ti-mo-ri ec-co sva-ni.

9

Quel fi-glio sì ca-ro a te fi-do-ri-tro-vi e in lui non ti vedrai costret-to a pu-

\*) Zwei fragmentarische Entwürfe zu diesem Recitativ sind im Anhang, S. 290–291, als Nr. 4 wiedergegeben; vgl. auch Vorwort, S. VIII f., XI, XIII, XVIII f., und Krit. Bericht.



13

ni-re un ri-val trop-po di - let-to.

16

M'offen-da pur Far - na - ce: e - gli non of-fre al mio fu - ror ge -

19

*Viol. I*

*Viol. II*

*Vc.*

*Mitridate*

lo - so, che un o - dia - to figlio, a me ne - mi - co, e de' Ro - ma - ni am - mi - ra - to - re an - ti - co.

*Vc. e B.*

*p*

*Cont.*



22

Ah se mai l'ama Aspasia,

26

*Viol. I*

*Viol. II*

*Vc.*

*Mitridate*

se un af-fet-to ei mi to-glie a me do - vu - to, non spe - ri il tra - di - tor da me per -

*Vc. e B.*

29

do - no: per lui mi scor - do già che pad - re io so - no.



## Nº 10 Aria

Allegro

Oboe I, II <sup>\*)</sup>

Corno I, II in Re/D

Tromba I, II in Re/D

Violino I

Violino II

Viola I, II

MITRIDATE **B**

Violoncello e Basso <sup>\*\*)</sup>

7

Ob. I

Ob. II

fp fp f f

fp fp f f

fp fp f f

fp fp f p p f

fp fp f p p f

fp fp f p p f

fp fp f f

\*) Flöten ad lib.: vgl. Vorwort, S. XIII.

\*\*) Fagott ad lib.: vgl. Vorwort, S. XIII.



14

Musical score for measures 14-20. The score includes staves for strings, woodwinds, and piano. Dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*).

21

Ob. I, II

Musical score for measures 21-26. The score includes staves for Oboes I and II, strings, and piano. Dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*).

Quel ri - bel - le e quell' in - gra - to vuo' che al pic' mi ca - da e - san - gue, vuo' che al



27

*f* *f* *f* *p* *f* *p*

pie' mi ca-da e - sangue, e sa - prò nell'em - pio san-gue più d'un

34

*f* *p* *f* *p* *f* *p*

fal - lo ven-di - car, più d'un fal - lo ven-di - car. Quel ri-bel - le e quell'in -



39

*cresc.* *f*

*f*

*cresc.* *f* *p*

*cresc.* *f* *p*

*cresc.* *f* *p*

gra - to    vuò che al pie'    mi ca - da e - san - gue    e sa - prò nell' em - pio san - gue.

*cresc.* *f* *p*

44

*p*

*p*

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

e sa - prò nell' em - pio san - gue più d'un fal - lo ven - di - car, del ri - bel - lee dell' in -

*p*



50

gra - to più d'un fal - lo ven - di - car, dell' in - gra - to nell'em - pio san - gue più d'un

55

fal - lo ven - di - car, più d'un fal - lo ven - di - car, sa - prò ven - di -



60

Musical score for measures 60-65. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line with a 'cresc.' marking and a 'f' dynamic. The vocal line includes the lyrics: car. sa - prò ven - di - car.

66

Musical score for measures 66-71. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line with 'p' and 'f' dynamics. The vocal line includes the lyrics: Quel ri - bel - le e quell' in - gra - to vuo' che al



72

pie' mi ca-da e - san-gue, vuo' che al pie' mi ca - da e - san-gue e sa -

78

prò nell'empio san-gue, più d'un fal-lo nell'em - - pio san-gue sa-prò ven - di-



85

car. Quel ri-bel-le e quell'in-gra-to vuò che al pie' mi ca-da e-san-gue, quel ri-bel-le e quell'in-

cresc. f

cresc. f

cresc. f

cresc. f

91

gra-to vuò che al pie' mi ca-da e-san-gue e sa-prò nell' em-pio san-gue, e sa-

p

p

p

fp

fp



97

prò nell'em - pio san-gue più d'un fal-lo ven-di-car, del ri-bel-le dell' in-gra-to più d'un

103

fal-lo ven-di-car. Quel ri-bel-le e quell'in-gra-to vuò che al pie' mi ca-da e san-gue e sa-



109

prò nell'em - pio san-gue più d'un fal - lo ven - di - car, sa - prò ven - di-car, sa -

115

Parte colle sue guardie verso la città e l'esercito si ritira.

prò ven - di-car. \*)

*Fine dell' Atto primo*

\*) Im Libretto schließt sich folgende, von Mozart nicht vertonte zweite Strophe dieser Arie an: *Non è un figlio un traditore / Congiurato a' danni miei, / Che la sposa al genitore / Fin s'avanza a contrastar.*



## ATTO SECONDO

## Scena I

Appartamenti.

ISMENE e FARNACE.

## Recitativo

ISMENE

Questo è l'amor, Far-na-ce, questa è la fe' che mi giu-ra-sti? E quando varco provincie e re-gni e al mar m'af-

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)

5

fi-do sol per u-nir-mi te-co,\*) di co-no-scer-mi ap-pe-na tu mo-stri, in-gra-to, ed io scher-ni-ta a-

9

FARNACE

man-te ti tro-vo a-do-ra-tor d'al-tro sem-bian-te? Che vuoi ch'io di-ca, o Princi-pes-sa? È ve-ro che un-

13

tem-po t'a-do-ra-i.\*\*) Da te lon-ta-no ven-ne l'ar-dor sce-mando a po-co a po-co, si es-tin-se al-fin e a un-

16

ISMENE

FARNACE

nuo-vo amor diè lo-co. Anch'io da te lon-ta-na vis-si fi-no-ra e pur... Questi d'a-mo-re so-no i so-li-ti'

\*) Im Libretto schließen sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Worte an: *Sol per stringere un nodo, / Da cui d'Asia la sorte, / Da cui la mia felicità dipende, /*

\*\*) Im Libretto schließen sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Worte an: *Ma forse il mio / Più che stabile affetto / Fu genio passegger.*



116

20  
 scher-zi, e tu più sag-gia, sen-za do-ler-ti tan-to de' tra-di-men-ti mie-i, sprezzarmi in-fi-do e con-so-lar ti

24  
 ISMENE  
 de-i. In-ver de-ve assai po-co la per-di-ta co-star d'un si-mil be-ne: ma na-ta al so-glio Isme-ne de-ve un

28  
 al-tro do-ve-re a-ver pre-sen-te. Non ba-sta al-le mie pa-ri chi le di-sprezza il di-sprez-zar. Ri-chie-de o ri-

32  
 pa-ro, o ven-det-ta quell'ol-trag-gio ch'io sof-fro e a Mi-tri-da-te sa-prò chie-der-la io

35  
 FARNACE  
 stes-sa. Ad ir-ri-tar-lo contro un fi-glio abbor-ri-to po-ca fa-ti-ca hai da du-rar: ma in-tan-to non spe-rar,

39  
 no, che pos-sa il suo ri-go-re dar nuo-va vi-ta ad un es-tin-to a-mo-re.



## Nº 11 Aria

### Allegro

Corno I, II in Sol/G

Violino I

Violino II

FARNACE

Violoncello e Basso<sup>\*)</sup>

Va, va, l'er-ror mio pa-le-sa e la mia pe-na af-

6

fret-ta, e la mia pe-na affret-ta, ma for-se la ven-det-ta ca-ra ti-co-ste-

12

rà, ca-ra ti-co-ste-rà

19

, ca-ra ti-co-ste-rà. Va, l'er-ror mio pa-le-sa e

\*) Viola ad lib.: vgl. Vorwort, S. XVIII.



la mia pe - na af - fret - ta, ma for - se - la - ven - det - ta ca - ra ti co - ste - rà, ma

for - se - la - ven - det - ta ca - ra ti co - ste - rà, ti co - ste - rà, ti co - ste -

ra. Quan - do si lie - ve of -

fe - sa pu - ni - ta in me ve - dra - i, pu - ni - ta in me ve - dra - i, te stes - sa accu - se -



ra - i di trop - pa cru - del - tà, di trop - pa cru - del - tà.

57

Va, va, l'er - ror mio pa - le - sa e la mia pe - na af -

62

fret - ta, e la mia pe - na af - fret - ta, ma for - se la ven - det - ta ca - ra ti co - ste -

68

rà, ca - ra ti



co - ste - rà, Va, l'er-ror mio pa-le - sa e la - mia - pe - na af -

fietta, ma for-se - la - ven - det - ta ca - ra ti co-ste - rà, ma for-se - la - ven - det - ta

ca - ra ti co-ste - rà, ti co - ste - rà, ti co - ste - rà, ti

co - ste - rà.

\*) Zu den T. 93–95 vgl. Krit. Bericht.

\*\*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XV.



## Scena II

ISMENE e MITRIDATE con seguito, che le viene all'incontro.

*Recitativo*

ISMENE

Per-fi-do, a-scol-ta... Ah Mi-tri-da-te! In vol-to ab-ba-stan-za io ti leg-go, o Prin-ci-

MITRIDATE

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)

4

pes-sa, ciò che vuoi dir, ciò che tu bra-mi. A-vrai di Far-na-ce ven-det-ta. E-gli del pa-ri te of-fen-de e il ge-ni-to-re,

8

so-lo u-na pro-va mi ba-sta an-cor de' suoi de-lit-ti e poi de-ci-sa è la sua sor-te, nè l'es-ser fi-glio il

12

ISMENE

sal-ve-rà da mor-te. Par-li di mor-te? Ah Si-re. \*)

MITRIDATE

Van-ne e co-min-cia a scor-dar-ti di lui. Più de-gno

16

ISMENE

spo-so for-se in Si-fa-re a-vra-i. Ma quel-lo non sa-rà, che tan-to a ma-i.

*Si ritira.*

*attacca*

\*) Im Libretto schließen sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Worte an: *Perdona: il vuo' pentito, / Ma non estinto. / MITRIDATE: E un pentimento attendi / Da si proterva cor?*



Scena III  
ASPASIA e MITRIDATE.

*Recitativo*

ASPASIA

MITRIDATE

Ec-co-mi a' cen-ni tuo-i. Di-let-ta A-spa-sia,<sup>\*)</sup> le sven-tu-re mag-gio-ri sa-ran dol-ci per

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)

4  
me, se pur sven-tu-ra per te non fos-se il mio ri-tor-no. As-sai mi son te-co spie-ga-to e il pe-gnoil-

7  
lustre che por-ti di mia fe', quan-to mi de-vi, ti ram-men-ta ab-ba-stan-za. Og-gi nel tem-pio an-che la tua mi si as-si-

11  
cu-ri: al-tro-ve la mia glo-ria ne chia-ma ed io ri-tor-no fa-rò te-co al-le na-vi al no-vo gior-no.

15  
ASPASIA  
Si-gnor, tut-to tu puo-i: chi mi diè vi-ta, del tuo vo-ler schia-va mi re-se e sia sol l'ub-bi-dir-ti la ri-sposta mi-a.

\*) Im Libretto schließen sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Worte an: No, non credea che tanto il di bramato / D'un felice imenco / Si avesse a dilungar, nè ch'io dovessi / Per colpa del mio fatto empio, incostante / Misero a te sembrar prima che amante. / Pur quest'amore, o cara, / Fra tanti asili a me cercar non lascia / Che il luogo in cui tu sei, e a te da presso /



21 **MITRIDATE**

Di vit-ti-ma co-stretta in-gui-sa ad-un-que me-co all' a-ra-ver-rai. \*) Bar-ba-ra, in-ten-do: tu s-deg-ni un in-fe-

23

li-ce. \*\*) Più che non credi io ti com-prendo e ve-do che il ver pur troppo a me fu det-to. Un fi-glio qui ti se-du-ce e tu l'a-

27 **ASPASIA**

*Escono due guardie, che ricevuto l'ordine si ritirano.*

scol-ti, in-gra-ta. Ma di quel pianto in-fi-do poco ei go-drà. Cu-sto-di, Si-fa-re a me. Che far pre-ten-di? Ah

31 **MITRIDATE**

Si-re. Si-fa-re...? Il so, m'è fi-do e for-se me-no ar-ros-si-re-i, se d'un mal-na-to af-fet-to po-

35

tes-se un fi-glio tal es-ser l'og-get-to. Ma che ten-ti Far-na-ce sin-ra-pir-mi la spo-sa e che tu a-do-ri un

39 **A SIFARE, che giunge.**

em-pio ed un au-da-ce, che pri-vo di vir-tù, senza ros-so-re... vie-ni, o fi-glio è tra-di-to il ge-ni-to-re.

\*) Im Libretto schließen sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Worte an: *Ed io tiranno / Forse d'un cor che mi aborrisce, allora / Che mia sposa ti rendo, / A te nulla dovrò?*

\*\*) Im Libretto schließen sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Worte an: *ASPASIA: Io, Signor? E perché? Quando al tuo cenno / Aspasia non contrasta, / Bastar forse non dee? MITRIDATE: No che non basta.*



Scena IV

SIFARE e i suddetti.

*Recitativo*

**ASPASIA** **SIFARE** **MITRIDATE**

(Re-spi-ro, oh De-i!) Si - gnor, che avven-ne? A - man-te è il tuo ger-man d'A - spa-sia, es-sa di lui.

*Continuo (Cembalo, Violoncello)*

5

Tu, la cui fe' non scuote d'un ger-man d'u-na ma-dre il vil e - sem-pio, dal-le tra-me d'un em-pio li-be-ra Mi-tri-

9

da-te, a quest'in-gra-ta ram-men-ta il suo do-ver, dil-le che te-ma d'ir-ri-tar l'i-re mi-e, che a-morsprez-

13

za-to può di-ven-tar fu - ro-re in un mo-men-to e che tar-do sa-reb-be il pen-ti - men-to.

Nº 12 Aria

Adagio

Oboe I, II <sup>\*)</sup>

Corno I, II in <sup>Si</sup> <sub>B</sub> <sup>alto</sup> <sub>hoch</sub>

Violino I

Violino II

Viola I, II

**MITRIDATE**

Violoncello e Basso <sup>\*\*)</sup>

\*) Flöten ad lib.; vgl. Vorwort, S. XIII.  
 \*\*) Fagott ad lib.; vgl. Vorwort, S. XIII.



*f* *p* *f* *p* *f* *p*

*a SIFARE*

Tu, che fe - del mi se - i, fe - del mi se - i,

13

*p*

ser - - - ba - mi, oh Di-o! quel co - re, ser - - - ba-mi, oh

20

**Allegro**

*fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

*f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

*p ad ASPASIA*

Di - o! quel co - - - re: tu, in - gra - ta, is de - gni mie - i la - scia di ci - men -

*f* *p* *fp* *fp* *fp*

\*) Zu T. 7-8 in den Hörnern vgl. Krit. Bericht.



27

tar, la - - scia di ci - men - tar, tu, in - gra - ta, is de - gni mie - i

33

la - scia di ci - men - tar, la - scia di ci - men - tar, la - scia di ci - mentar, la -

40

- scia di ci - men - tar, la - - scia di ci - men - tar,



70 Adagio

*p*

*p*

*a SIFARE*

Tu, che fe - del mi se - i, fe - del mi se - i ser -

*p*

52

*f*

*p*

*f*

*f*

*f*

*p*

*tr*

- ba - mi, oh Dio! quel co - re, ser - - - ba - mi, oh Dio! quel co - - - re:

*f*

*p*

59 Allegro

*fp*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*fp*

*fp*

*fp*

*fp*

*ad ASPASIA*

tu, in - gra - ta, is - de - gni mie - i la - - - scia di ci - men - tar, la - - - scia di ci - men -

*f*

*p*

*fp*

*fp*

*fp*



65

tar, tu, in-gra - ta, i sde - gni mie - i la - scia di ci - men -

70

Ob. I *p*

Ob. II *p*

tar, la - - scia di ci - men - tar, la - scia di ci - men - tar, la -

76

Ob. I/II *p*

- scia di ci - men - tar, la - scia di ci - men - tar. Tu, che fe - del mi se - i,

*a SIFARE*

\*) Zu T. 79-94 vgl. Vorwort, S. XVIII, und Krit. Bericht.



ser - bami, oh Dio! quel co - re, si quel co-re: tu, in-gra-ta, i sde-gni mie-i

*ad ASPASIA*

88

lascia di ci-men-tar, la - scia di ci - men-tar, la - scia di ci - men-tar, la - scia di ci - men-

95

*Parte.*  
tar.



Scena V  
SIFARE ed ASPASIA.

Recitativo

SIFARE

Che di-rò? Che a-scol-tai? Numi! e fia ve-ro, che sia di tan-to sde-gno sol Far-na-ce ca-

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)

5 ASPASIA

gion, per-chè a te ca-ro? A me ca-ro Far-na-ce? A Mi-tri-da-te, che del mio cor non pe-ne-trò l'ar-

8 SIFARE ASPASIA

ca-no, per-do-no un tal so-spetto, non a Si-fa-re, no.<sup>\*)</sup> Or qual è mai il ri-val for-tu-na-to? An-cor noi

12

sa-i? Du-bi-ti an-cor? Di, chi pre-gai poc' an-zi per-chè mi fos-se scu-do con-tro un'in-giu-sta

16 SIFARE

for-za? E chi fi-no-ra sen-za mo-ver-mi a sdegno di par-lar-mi d'a-mor, dimmi, fu de-gno? Che intendo! Io dunque

\*) Im Libretto schließen sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Worte an: SIFARE: Scusa, o Regina, / Chi nè sperar, nè vendicarsi ardisce. / Ma dall'ire paterne / Che posso argomentar? Che alle sue brame / Un altro amor s'opponne / Mitridate si lagna.



ASPASIA

so-no l'avven-tu-ro-so re-o? Pur trop-po, o Pren-ce, mi se-du-ce-sti e mio mal-grado an-co-ra sen-to che que-sto

24

cor sempre t'a-do-ra. Da una leg-ge ti-ran-na co-stret-ta io tel-ce-la-i; ma al-fi-ne... Oh De-i! Che re-ca Ar-ba-te?

*attacca*

Scena VI  
ARBATE e detti.

*Recitativo*

ARBATE

Al-la tua fe-de il pa-dre, Si-fa-re, ap-plau-de e trat-te-nen-do il col-po che Far-na-ce op-pri-

*Continuo*  
(Cembalo,  
Violoncello)

4

me-a, nel campo entrambi chiama i fi-gli ed A-spa-sia.\*) Anche I-sme-ne pre-sen-te, spet-ta-tri-ce non va-na a quel ch'io

8

cre-do, si brama al gran con-gres-so; il cen-no è que-sto: re-ca-to io l'ho: da voi s'a-dem-pia il re-sto.

*Parte.*

\*) Im Libretto schließen sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Worte an: Ivi sua sposa / Vuol che si renda alfin chi di Reina / Già porta il nome, e vuol che nota ai Prenci / Sia l'alta idea ch'egli matura in mente.



## Scena VII

SIFARE ed ASPASIA.

## Recitativo

ASPASIA

SIFARE

Oh gior-no di do-lo-re! O momen-to fa-ta-le, che mi fa de'vi-venti il più fe-li-ce e'l più

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)

5

mi-se-ro an-cor? Ché non ta-ce-sti, a-do-ra-ta Re-gi-na? Io t'a-vrei for-se con più co-stanza in braccio mi-

9

ASPASIA

ra-ta al ge-ni-tor. Deh non cer-chia-mo d'in-de-bo-lir-ci i nu-til-men-te. Io tut-to ciò che m'im-

12

po-ne il mio do-ver com-pren-do, ma di tua fe-de an-che u-na pro-va at-ten-do.

15

SIFARE

ASPASIA

SIFARE

Che puoi bra-mar? Da-gli oc-chi miei t'in-vo-la, non ve-der-mi mai più. Cru-del co-

18

ASPASIA

man-do! Ne-ces-sa-rio pe-rò. Trop-po m'è no-ta la de-bo-lez-za mi-a; for-se mag-gio-re di

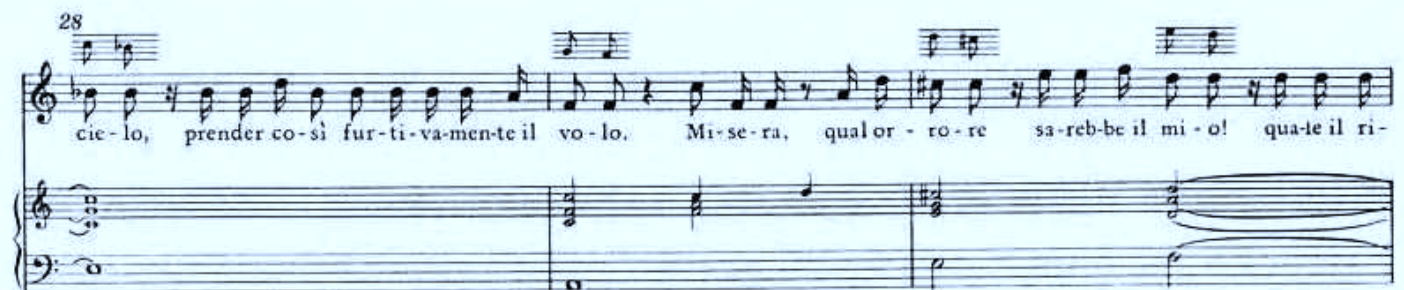




lei non è la mia vir - tù: po-treb-be nel ve - der - ti ta - lor fug-gir dal se - no un in - de - gno so -



25  
spi - ro e l'al - ma poi ver - so l'u - ni - co e so - lo suo ben, da cui la vuol di - vi - sa il



28  
cie - lo, prender co - sì fur - ti - va - men - te il vo - lo. Mi - se - ra, qual or - ro - re sa - reb - be il mi - o! qua - te il ri -



31  
mor - so! e co - me po - trei la - var mac - chia sì rea giam - mai, se non col san - gue mi - o! Deh se fu



34  
pu - ra la fiam - ma tu - a, da un tal ci - men - to, o ca - ro, li - be - rà la mia glo - ria. Il du - ro



37  
pas - so ti co - sta, il so, ma questo pas - so oh quan - to an - che a me co - ste - rà d'af - fan - no e pian - to!

*attacca*



*Recitativo accompagnato*

Violino I

Violino II

Viola

SIFARE

Non più, Re-gi-na, oh Dio! non più. Se vuoi Si-fa-re ub-bi-dien-te, a que-sto

Violoncello e Basso

Continuo (Cembalo)

5 Viol. I

Viol. II

Va.

Sifare

se-gno te-ne-ra tan-to ah non mo-strar-ti a lui. Del-le sven-tu-re al-trui, del tuo cor-

Vc. e B.

9

do-glio l'em-pia cagione io fu-i sve-lan-do-ti il mio cor, por-tando al so-glio del ca-ro ge-ni-to-re l'in-sa-na



sma-nia d'un'in-giu-sto a-mo-re. Ah per-chè sul mio lab-bro, o som-mi De-i, con

17

ful-mi-ne improv-vi-so annien-tar non sa-pe-ste i det-ti mie-i! In-no-cen-te mor-re-i... Si-fa-re,

ASPASIA

21

e do-ve im-pe-to scon-si-glia-to ti tra-spor-ta? Che di più vuoi da me?

25

Ri-tor-na, oh Di-o! al-la ra-gion, se pur non mi vuoi mor-ta. Ah

SIFARE



29

no; per-don', er-ra-i.      Ti la-scio in se-no all' in-no-cen-za tu-a.

33

Da te min-vo-lo, per-ché tu vuoi co-sì,      per-ché lo chie-de la

37

fe-de,      il do-ver mi-o,      la pa-ce del tuo cor...      A-spa-sia, ad-di-o.



N<sup>o</sup> 13 Aria <sup>\*)</sup>*Adagio cantabile*

Oboe I, II <sup>\*\*)</sup>

Corno I, II in Re<sup>b</sup>

Corno solo in Re<sup>b</sup>

Violino I

Violino II

Viola

SIFARE <sup>\*\*\*)</sup>

Violoncello e Basso <sup>\*\*\*)</sup>

4

\*) Eine ältere Fassung (Fragment) sowie eine Variante dieser Arie sind im Anhang, S. 291–304, als Nr. 5 und 6 wiedergegeben; vgl. auch Vorwort, S. IX, XI, XIII, XVIII, und Krit. Bericht.

\*\*) Flöten ad lib.; vgl. Vorwort, S. XIII.

\*\*\*) Fagott ad lib.; vgl. Vorwort, S. XIII.



8

12

Lun - gi da te, mio



16

be - ne, se vuoi — ch'io porti il pie - de, se — vuoi — ch'io por - ti il

20

pie - de, non ram - men-tar le pe - ne che pro - vi, o ca - ra, in



24

te. Lun - gi da te, mio be - ne, se vuoi ch'io por - ti il

28

pie-de, non ram - men - tar le pe - ne che pro - vi, o ca - ra, in te, che



33

pro - - - vi, o ca - - ra, in te.

37

Lun - gi da te, mio



41

be - ne, se vuoi ch'io por - ti il pie - de, se — vuoi — ch'io por - ti il

45

pie - de, non ram - men - tar le pe - ne che pro - vi, o ca - ra, in



49

te. Lun - gi da te, mio be - ne, se - vuoi ch'io por - ti il

53

pie-de, non ram - men - tar — le pe - ne che pro - vi, o ca - ra, in te, che



57

pro - vi, o ca - ra, in te,

61

che pro-vi, o ca - ra, in te.

\*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XV.



65 *Andante*

Par-to, mia bel-la, ad-

70

di-o, ad-di-o, che se con te più re-sto, o-gni do-ve-re ob-bli-o, mi scor-do an-cor di



## Adagio cantabile

80

me, mi scor-do an - cor di me, mi scor-do an - cor di me.

88

Lun - gi da te, mio



92

be - ne, se - vuoi ch'io por - ti il piede, non ram - men - tar — le pe - ne che pro - vi, o ca - ra, in

97

te, che pro - - - - - vi, o ca - ra, in



101

te, che pro-vi, o ca-ra, in te.

*tr* <sup>21</sup> *Si ritira.*

105

\*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XV.



## Scena VIII

ASPASIA.

*Recitativo accompagnato*

Andante

Violino I

Violino II

Viola

ASPASIA

Violoncello e Basso

Continuo (Cembalo)

Grazie ai nu-mi par-ti. Ma tu qual re-sti, sven-tu - ra-to mio cor! Ah giacché

Allegro

5 Viol I

Viol II

Va.

Aspasia

Vc. e B.

fo - sti di pro-nun-ziar ca-pa-ce la sen-ten-za cru-del, sie-gui l'im-pre - sa che ti det-to' vir-tù.

9

Scor-da un og - get - to per te fa - tal, ri - flet-ti al-la tua glo-ria. E as-si - cu - ra co-sì la tua vit -



13

to-ria. In-gan-na-ta ch'io son! <sup>(2)</sup>

17

Ten-tar lo pos-so, e il ten-te-rò poi-ché'l pre-scri-ve, ahi

20

las-sa, tan-to giu-sto il do-ver, quan-to i-nu-ma-no; ma lo spe-rar di con-se-guir-lo è va-no.

\*) Im Libretto schließen sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Worte an: *Come scordarlo? / Se più amabile sempre / Ad onta del volere alla mia mente / Il ribelle pensier l'offre presente? / No, che tanto valore / lo non mi sento in sen.*



N<sup>o</sup> 14 Aria <sup>\*)</sup>

Adagio

Flauto I, II  
 Oboe I, II  
 Corno I, II in Fa<sup>1</sup>/<sub>2</sub>  
 Violino I  
 Violino II  
 Viola  
 ASPASIA  
 Violoncello  
 e Basso <sup>\*\*)</sup>

5

Nel gra - ve tor - men-to che il

\*) Eine ältere Fassung (Fragment) dieser Arie ist im Anhang, S. 305–308, als Nr. 7 wiedergegeben; vgl. auch Vorwort, S. VIII, XI, XIII, XIX, und Krit. Bericht.

\*\*) Fagott ad lib.; vgl. Vorwort, S. XIII.



10

se - - - no m'op-pri - me, che il se - - - no m'op-pri-me, man-ca -

15

- re già sen-to - - - la - pa - - ce, la pa - - -



## Allegro

20

ce del cor. Al fiero cantra-sto re -

26

si - ster non ba - sto, re - si - ster, re - si - ster non ba - sto; e stra - zia quest' al - ma do -



32

ve - re ed a - mor. Al fie - ro con - tra - sto, al fie - ro con - tra - sto re - si - ster non

*fp f p f p fp f p f p*

38

ba - sto; e stra - zia quest' al - - - - - ma do - ve - re ed a -

*f p f p f p*



Ob. I  
Ob. II

mor, e stra - zia quest' al - - - ma do - ve - re ed a - mor, e stra - zia quest' al - - -

Detailed description: This system contains measures 45 through 50. It features two oboe parts (Ob. I and Ob. II) and a vocal line. The oboe parts play sustained chords. The vocal line has lyrics: "mor, e stra - zia quest' al - - - ma do - ve - re ed a - mor, e stra - zia quest' al - - -". The piano accompaniment includes a treble and bass clef with various rhythmic patterns.

51

- - - ma do - ve - re ed a - mor, do - ve - re ed a - mor, do - ve - re ed a - mor.

*fp* *cresc.* *f*

Detailed description: This system contains measures 51 through 56. It features two oboe parts and a vocal line. The oboe parts play sustained chords. The vocal line has lyrics: "- - - ma do - ve - re ed a - mor, do - ve - re ed a - mor, do - ve - re ed a - mor." Dynamic markings include *fp*, *cresc.*, and *f*. The piano accompaniment includes a treble and bass clef with various rhythmic patterns.



58

*sf* *p* *mp*

Nel

## Adagio

65

Ob. I, II

gra - - ve tor-men - to che il se - - no m'op-pri-me, che il se - - no m'op-pri - me, man -



71

ca - - - re già sen - to - - la - pa - - - ce, la pa - - -

77

Allegro

ce del cor. Al fie - - ro con-tra-sto re-si - - ster non



84

ba - sto, re - si - ster, re - si - ster non ba - sto; e stra - zia quest' al - ma do - ve - re ed a -

90

FL. I

FL. II

mor. Al fie - ro con - tra - sto re - si - ster non ba - sto, re - si - ster non ba - sto; e



96  
Fl. I, II

stra - zia quest' al - - - - - ma do - ve - re, do - ve - re ed a -

102

mor, e stra - zia quest' al - - - - - ma do - ve - re ed a - mor, e stra - zia quest' al - - -



108

ma do-ve-re ed a-mor, do-ve-re ed a-mor, do-ve-re ed a-mor.

115

ma do-ve-re ed a-mor, do-ve-re ed a-mor, do-ve-re ed a-mor.



Campo di Mitridate. Alla destra del teatro e sul davanti gran Padiglione Reale con sedili. Indietro folta selva ed esercito schierato ecc

MITRIDATE, ISMENE ed ARBATE, Guardie Reali vicino al padiglione e soldati parti in faccia al medesimo.

*Recitativo*

**MITRIDATE**

Qui, do-ve la ven-det-ta si pre-pa-ra dell' A-sia, o Prin-ci-pes-sa,

*Continuo*  
(Cembalo,  
Violoncello)

*Siedono MITRIDATE ed ISMENE.*

**ISMENE**

me-co se-der-ti piac-cia, A' cen-ni tuo-i pron-ta ub-bi-di-sco. Ma Far-na-ce? An-co-ra, mer-

**MITRIDATE**

cè di tue preghie-re, pende in-de-ciso il suo de-sti-no. Al cie-lo pia-cesse al-men, ch'oltre un ri-vale in lui non ri-tro-

**ISMENE**

**MITRIDATE**

vas-si un tra-di-tor! Che di-ci! For-se pur troppo il ver. De' miei ne-mi-ci ei mendi-ca il fa-vo-re per quel che in-

**ISMENE**

ten-do ed ha Ro-ma-no il cuo-re. Che pos-sa, oh Dei! Far-na-ce d'at-ten-ta-to sì vil es-ser ca-

**MITRIDATE**

**ARBATE**

pa-ce? To-sto lo scor-ge-rò. Ven-ga-no, Ar-ba-te, i fi-gli a me. Già gli hai pre-sen-ti, o Si-re.

*attacca*



## Scena X

FARNACE, SIFARE e detti.

## Recitativo

Stedono SIFARE e FARNACE.

MITRIDATE

Se-de-te, o Pren-ci, e m'a-scol-ta-te. È trop-po noto a voi Mi-tri-da-te, per cre-der che-gli possa in o-zio

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)

5

vi-le pas-sar più gior-ni ed a-spet-tar che ven-ga qui di nuo-vo a cer-car-lo il fer-ro o-sti-le. Il ter-ri-bi-le ac-

9

cia-ro ri-pren-do, o fi-gli, e da quest'er-me a-re-ne cin-to d'ar-mi e di glo-ria l'o-nor m'affretto a ven-di-car del'

13

so-glio, ma non già su Pom-pe-o, sul Cam-pi-do-glio. Sul Cam-pi-do-glio? (Oh van con-si-glio!) Ah for-se

17

cin-ta da i-nac-ces-si-bi-li di-fe-se Ro-ma cre-de-te, o vi spa-venta il lun-go di-sa-stro-so sen-tie-ro? \*) All'

\*) Im Libretto schließen sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Worte an: *Di trionfar la via / Annibale ne insegna, e a Roma in seno / Roma è facil vittoria.*



21



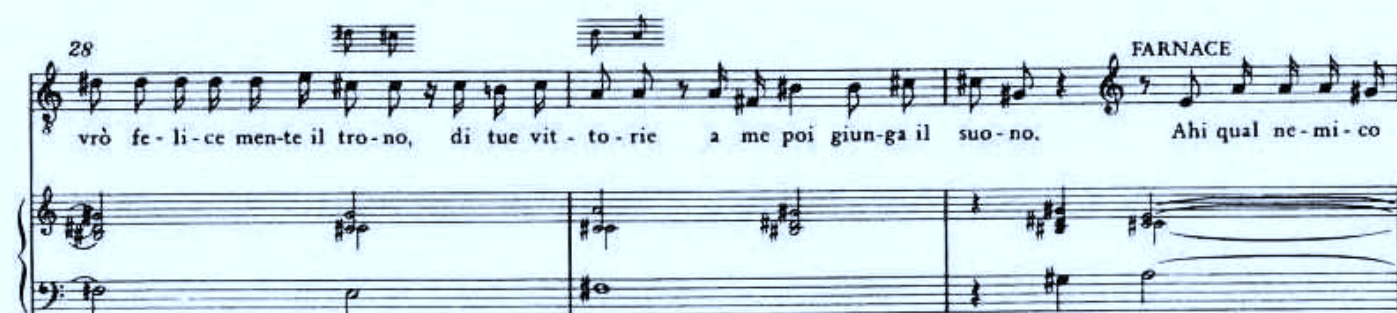
A-sia non manchi un Mi-tri-da-te ed essa il tro-vi, Far-na-ce, in te. Sposo ad I-sme-ne i re-gni di-fen-di e i do-ni

25



suo-i: pas-sa l'Eu-fra-te, com-bat-ti, e là sui set-te col-li, ov' i-o e-ret-to a r

28



vrò fe-li-ce men-te il tro-no, di tue vit-to-rie a me poi giun-ga il suo-no. Ah! qual ne-mi-co

31



nu-me sì for-sen-na-ta im-pre-sa può det-tar-ti, o Si-ignor?\*) Ma quan-ta de' tuoi re-gni par-te il-le-sa ri-

35



man! Que-sta piut-to-sto sia tua cu-ra ser-bar. Se t'al-lon-ta-ni, chi fi-do re-ste-rà? Chi m'as-si-cu-ra del vo-

\*) Im Libretto schließen sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Worte an: Dunque vorrai / Implacabil nell'odio / Lottar sempre co' fati, e come avesse / Tutto già tolto a te l'altrui vittoria, / Non cercherai che di perir con gloria? / A tal estremo ancora / Giunto non sei. Vinto ha Pompeo, nol niego, /



39 SIFARE

lu-bi-le Par-to e co-me... È giu-sto, che là don-de le of-fe-se ven-go-no a noi, del-la ven-det-ta il

43

pe-so tut-to va-da a ca-der. So-lo ti piac-cia a men ca-nu-ta e-ta-de af-fi-dar-ne la cu-ra e men-tre in

47

A-sia la vil-tà di Far-na-ce ti co-strin-ge a re-star, ce-di l'o-no-re di tri-on-far sul Te-bro al mio va-

51 FARNACE

lo-re. Va-na spe-ran-za. A Ro-ma sia-mo in-dar-no ne-mi-ci. Al tem-po, o pa-dre, con pru-

55 MITRIDATE

den-za si ser-va e se ti pia-ce, si ac-cet-ti, il di-rò pur, l'of-fer-ta pa-ce. (Bra-mi, I-

59

sme-ne, di più? L'em-pio già qua-si da se stes-so si sco-pre.) E chi di que-sta è il lie-to ap-por-ta-tor?

*allacca*



Scena XI  
MARZIO e detti.

*S'alza impetuosamente da sedere,  
e seco si alzano tutti.*

*Recitativo*

MARZIO MITRIDATE SIFARE

Si-gnor, son i - o. Cie - li! Un Ro-man nel cam-po? Ei con Far-na-ce ven-ne in Nin-

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)

4 MITRIDATE

fe - a. Ed io l'i-gno-ro. Ar - ba-te, si di-sar-mi Far - na-ce e nel pro-fon-do del-la tor-re mag-gior la pe-na at-

8 ARBATE si fa consegnare  
la spada da FARNACE.

MARZIO MITRIDATE

ten - da do - vu-ta' suoi de - lit - ti. Al - men... Non o - do chi un fi - glio mi sc -

11

cus - se. On - de ve - ni - sti, te - me - ra - rio, ri - tor - na: il tuo sup - pli - cio so - spen - do sol per - ché nar - rar tu pos - sa

15 MARZIO

ciò che u - di - sti e ve - de - sti al - la tua Ro - ma. Io par - ti - rò; ma tuo mal - gra - do in

18 *Parte.*

bre - ve co - lei, che sor - do sprez - zi e che m'in - vi - a, ri - tro - ve - rà di far - si u - dir la vi - a.

*attacca*



## Scena XII

MITRIDATE, ISMENE, SIFARE, FARNACE, ARBATE, Guardie Reali ecc.

## Recitativo

MITRIDATE

In - cli - ta I - sme - ne, oh quan - to ar - ros - si - sco per te! ISMENE

La - scia il ros - so - re

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)

3

chi nel con - ce - pir si reo di - se - gno d'un tan - to ge - ni - tor si re - se in - de - gno.

## N° 15 Aria

Allegro

Violino I

Violino II

Viola

ISMENE

Violoncello  
e Basso

5

p



11

So

16

quan - to a - te di - spia - ce l'er - ror d'un fi - glio in - gra - to, l'er - ror d'un

23

fi - glio in - gra - to: ma pen - sa al - la tua pa - ce, que -



29

sta tu dei ser - bar, que - sta tu dei ser - bar. So quan - to a te di - spia - ce l'er-

35

ror d'un fi - glio in - gra - to: ma pen - sa al - la tua pa -

40

ce, que - sta tu dei ser - bar, que - sta tu dei

46

ser - bar.



50

So quan - to a te di - spia - ce l'er - ror d'un

56

fi - gliο in - gra - to, l'er - ror d'un fi - gliο in - gra - to: ma

62

pen - sa al - la tua pa - ce, que - sta tu dei ser - bar. So quan - to a te di - spia - ce l'er -

69

ror d'un fi - gliο in - gra - to: ma pen - sa al - la tua pa -



74

78

ce, que - sta tu dei ser - bar, que - sta tu dei

83

ser - bar, que - sta tu dei ser - bar.

88

Spect -

\*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XV.



Andante

ta - co - lo no - vel - lo non è, non è, se un ar - - bo - scel - lo dal tron - - co,

100

don - - de è na - to, si ve - - de tra - - li - gnar. Spet - ta - co - lo no - vel - lo non

107

è, se un ar - bo - scel - lo dal tron - co, don - de è na - to, si ve - de tra - li - gnar, si ve - de tra - li -

114 Tempo I

gnar. So quan - - to a



119

te di - spia - ce l'er - ror d'un fi - glio in - gra - to, l'er - ror d'un

125

fi - glio in - gra - to: ma pen - sa al - la tua

130

pa - ce, que - sta tu dei ser - bar. So quan - to a te di - spia - ce l'er - ror d'un fi - glio in -

136

gra - to: ma pen - sa al - la tua pa -



141

ce, que -

145

sta tu dei ser - bar, que - sta tu dei ser -

150

bar, que - sta tu dei ser - bar.

*Parte seguita da' suoi Parti.*

154

\*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XVf.



## Scena XIII

MITRIDATE, FARNACE, SIFARE, ARBATE ecc.

## Recitativo

FARNACE

Ah giac-ché son tra-di-to, tut-to si sve-li o-mai. Per quel sem-bian-te, che fa pur troppo il mio maggior de-

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)

lit-to, ad ol-traggiar-ti, o pa-dre, sap-pi che non fui so-lo. È a te ri-va-le Si-fa-re an-cor ma più fa-tal; ché

do-ve ri-pul-se io sol tro-va-i, sprez-zi e ri-go-re ei di me più gra-di-to ot-ten-ne a-mo-re.

N<sup>o</sup> 16 Aria \*)

Adagio maestoso

Oboe I, II (\*\*)

Corno I, II in Re/D

Violino I

Violino II

Viola

FARNACE

Violoncello  
e Basso (\*\*\*)

*a* MITRIDATE

Son re - o; l'er-ror con-fes - so, l'er-ror con-fes - so; e de - gno del tuo

\*) Eine ältere Fassung dieser Arie ist im Anhang, S. 309–319, als Nr. 8 wiedergegeben; vgl. auch Vorwort, S. IX, XI, XIII, XIX, und Krit. Bericht.

\*\*) Flöten ad lib.; vgl. Vorwort, S. XIII.

\*\*\*) Fagott ad lib.; vgl. Vorwort, S. XIII.



sde - gno non chie - do a te - pic - tà, e de - gno - del tuo

Allegro

sde - gno non chie - do a te - pic - tà. Ma reo di me peg - gio - re il

accennando SIFARE

tuo ri - va - le è que - sto, il tuo ri - va - le è que - sto, che meritò l'a - more del - la fa - tal bel -



22

tà, del - la fa-tal bel - tà, che meritò l'a - mo-re, che meritò l'a - mo-re del - la fa-tal bel -

30

tà, del - la fa - tal bel - - tà. Nel

37

*a SIFARE*  
mio dolor fu - ne-sto ge - - mere ancor tu de - i; ri - dere a' dan - ni mie - i Si - - fa-re non po -



## Adagio maestoso

tra, no, Si - fa-re ri - de-re non po - trà, Son re - o; l'error con-fes - so, l'error con-

*a MITRIDATE*

fes - so; e de - - gno del tuo sde - gno, e de - - gno del tuo

*simile*

*simile*

sde - gno non chie - do a te pie-tà. Ma reo di me peg-gio - re il

*Allegro*



60

accennando SIFARE

tuo ri-va - le è que - sto, il tuo ri-va - le è que - sto, che meritò l'a - more del - la fa - tal bel -

67

tà, del - la fa - tal bel - tà, che meritò l'a - more, che meritò l'a - mo - re del - la fa - tal bel -

75

ta, del - la fa - tal bel - tà.

Parte condotto via da ARBATE e dalle Guardie Reali.



## Scena XIV

MITRIDATE, SIFARE e quindi ASPASIA ecc.

## Recitativo

SIFARE

MITRIDATE

E cre-de-rai, Si-gnor... Sa-prò fra po-co quan-to cre-der degg'i-o. Colà in di-spar-te ad A-spa-sia, che

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)

5

SIFARE

vic-ne, ce-la-ti e ta-ci. Vio-la-to il cen-no, am-bi vi ren-de-rà de-gni di mor-te. U-di-sti? U-

9

*Si nasconde dietro al padiglione.* MITRIDATE

dii. (Dch non tra-dir-mi, oh sor-te.) Ec-co l'in-gra-ta. Ah se-co l'ar-te si a-do-pri e dal suo lab-bro il

13

ve-ro con l'in-gan-no si trag-ga. Al-fin, Re-gi-na, tor-no in me stes-so e con ros-sor rav-vi-so che il vo-

16

ler-ti mia spo-sa, al mio sta-to ed al tuo troppo di-sdi-ce. Gra-ve d'an-ni, in-fe-li-ce, fug-gi-

19

ti-vo e ra-min-go io più non so-no che un og-get-to fu-ne-sto e tu sa-re-sti con-



22  
giunta a Mi-tri-da-te sven-tu-ra-ta per sempre. In-giu-sto me-no c-gli sia te-coe quando guer-ra e mor-te parte a cer-

26  
car, con un mi-glior con-si-glio per i-spo-so ad A-spa-sia of-fra un suo fi-glio. (Che in-te-si!) (Oh

SIFARE ASPASIA

30  
ciel!) Non è Far-na-ce: in-va-no vor-re-sti u-nir-ti a quell' in-de-gno e que-sta des-tra, che tan-to a-

MITRIDATE

33  
mai per mio tor-men-to, so-lo a Si-fa-re io ce-do. (Oh tra-di-men-to!) Eh la-scia di più af-flig-ger-mi, o

SIFARE ASPASIA

37  
Si-re. A Mi-tri-da-te so che fui de-sti-na-ta e so ch'en-tram-bi sia-mo in que-sto mo-men-to all'a-ra at-te-si.

41  
Vic-ni. Lo veg-go, A-spa-sia: a mio di-spet-to vuoi ser-bar per Far-na-ce tut-ti gli af-

MITRIDATE



44

fet-ti del tuo co-re in-gra-to. E già l'o-dio e il di-sprez-zo pas-sò dal pa-dre al fi-glio sven-tu-

47

ASPASIA

MITRIDATE

ra-to. Io sprezzar-lo, Si-gnor? Più non m'op-pon-go. La ver-go-gno-sa fiamma sie-guia nu-trir; e

51

men-tre il-lu-stre mor-te in un qual-che del mondo an-go-lo e-stre-mo vo' col fi-glio a cer-car, col tuo Far-na-ce tu qui

55

ser-viai Ro-ma-ni. An-dia-mo, io vo-glio di tan-ti tuoi ri-fiu-ti ven-di-car-mi sul cam-po con darti io

59

SIFARE

ASPASIA

MITRIDATE

stes-so in brac-cio a un vil ri-bel-le. (Ah, se-guis-se a ta-cer, bar-ba-re stel-le!) Pria mo-ri-rò. Tu fin-gi in-

63

ASPASIA

SIFARE

ASPASIA

va-no. Io Si-re? Mal mi co-no-sci e poi-ché al-fin non cre-do che in-gannar-mi tu vo-glia... (Oh in-cau-ta!) Ap-



67

pre-n-di, che per Far-na-ce mai non s'as-ce-se il mio cor, che prima an-co-ra di me-ri-tar l'o-nor d'un re-gio

71

sguar-do quel tuo fi-glio fe-del, quel-lo, che tan-to per-ché si-mi-le al pa-dre, e a te di-let-to... L'a-

MITRIDATE

75

ma-sti? Ed ci t'a-ma-va? Ah fu l'af-fet-to re-ci-pro-co, o Si-gnor... Ma che? nel vol-to ti can-gi di co-

ASPASIA

79

lor? Si-fa-re. (Oh Di-o! Si-fa-re è qui?) Tut-to è per-du-to. Io dun-que fui tra-di-ta, o cru-del? Io

MITRIDATE ASPASIA SIFARE *facendosi avanti.* MITRIDATE

83

so-lo, io so-lo son fi-no-ra il tra-di-to voi nel-la reg-gia, in-de-gni, fra-bre-ve at-ten-do. I-vi la mia ven-

87

det-ta ren-der pria di par-tir sa-prò fa-mo-sa col-la stra-ge de' fi-gli e del-la spo-sa.



N° 17 Aria <sup>\*)</sup>

Allegro

Oboe I, II <sup>\*\*)</sup>

Corno I, II in Do/C

Violino I

Violino II

Viola

MITRIDATE

Violoncello e Basso <sup>\*\*\*)</sup>

Già di pie-tà mi spoglio, già di pie-tà mi spoglio, a - nime ingra - te, il

6

se - no, a - nime ingra - te, il se - no: per voi già sciol-go il fre - no, per voi già sciol-go il

13

fre - no, per - fi-dial mio fu - ror. Già di pie-tà mi spo-glio, a - nime ingra - te, il

\*) Vgl. Vorwort, S. XVIII, und Krit. Bericht.

\*\*) Flöten ad lib.; vgl. Vorwort, S. XIII.

\*\*\*) Fagott ad lib.; vgl. Vorwort, S. XIII.



19

se - no: per voi già sciol-go il fre - no, per - fi - di, per - fidi, al mio fu - ror, per voi già sciol-go il

25

fre - no, per - fi - di, per - fi - di, al mio fu - ror, al mio fu - ror, al mio fu - ror.

30



34

Pa-dre ed a-man - te of - fe - so vo-glio ven - det - ta, ven - det - ta vo - glio, pa-dre ed a-man - te of - fe - so vo-glio ven -

40

det - ta, ven - det - ta vo - glio, e vo - glio che op - pri - ma en - tram - bi il pe - so, e vo - glio che op -

46

pri - ma en - tram - bi il pe - so del giu - sto mio ri - gor. Per - fi - di, per - fi - di.



52

Già di pie-tà mi spo-glio, già di pie-tà mi spo-glio, a - nime ingra - te, il se - no a - -

58

- nime ingra - te, il se - no: per voi già sciol-go il fre - no, per - - fidi, al mio fu - ror.

65

Già di pie-tà mi spo-glio, a - nime ingra - te, il se - no: per voi già sciol - go il fre - no, per - fi - di,



11

per - fi - di, al mio fu - ror, per voi già sciol - go il fre - no, per - fi - di, per - fi - di, al mio fu -

Detailed description: This system contains the vocal line and piano accompaniment for measures 11-15. The vocal line is in 8/8 time, with lyrics: 'per - fi - di, al mio fu - ror, per voi già sciol - go il fre - no, per - fi - di, per - fi - di, al mio fu -'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *p*, *f*, *fp*, and *f*.

76

Ob. I

Ob. II

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

Parte.

ror, al mio fu - ror, al mio fu - ror.

Detailed description: This system contains the woodwind and vocal lines for measures 76-80. It includes parts for Oboe I and Oboe II, piano accompaniment, and the vocal line. The piano accompaniment has a 'cresc.' (crescendo) marking. The vocal line continues with the lyrics: 'ror, al mio fu - ror, al mio fu - ror.'. The piano part has a 'Parte.' marking. Dynamics include *f* and *f*.

80

Ob. I, II

Detailed description: This system contains the woodwind and piano accompaniment for measures 80-84. It includes parts for Oboe I and Oboe II, piano accompaniment, and a vocal line that is mostly silent. Dynamics include *f*.



Scena XV  
SIFARE ed ASPASIA.

*Recitativo*

ASPASIA

Si - fa - re, per pic - tà strin - gi l'ac - cia - ro, c'in me de' ma - li tuo - i pu - ni - sci di tua

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)

4 SIFARE

man la rea sor - gen - te. Che di - ci, a - ni - ma mi - a? Né reo quel fa - to, che in - giu - sto mi per - se - gue. E - gli m'ha posto in i - ra al'

8 ASPASIA

pa - dre, ci mio ri - val lo re - se ed or l'in - de - gna via di pe - ne - trar nell' al - trui cor gli ap - pre - se. Ah se in - no - cen - te, o'

12

ca - ro, mi ti mostrai il tuo a - mor, non lascia al me - no d'esser me - co pie - to - so, Ec - co - ti il pet - to, fe - ri - sci o - mai. Di Mi - tri -'

16 SIFARE

da - te, oh Dio! si pre - ven - ga il fu - ror. Col san - gue mi - o, sol che A - spa - sia lo vo - glia, tut - to si sa - zie -'

20

rà. Ah mia Re - gi - na, sap - pi - ti con - si - glia - re: a com - pia - cer - lo ren - di - ti pron - ta, o al - men ti'



fin - gi: al - fi - ne pen - sa ch'è - gli mè pa - dre; a lui giu - ran - do e - ter - na fe - de a - scen - di il tro - no c

28  
la - scia che nel - la sor - te su - a bar - ba - ra tan - to Si - fa - re non ti co - stia - tro che pian - to.

attacca

## Recitativo accompagnato

*Violino I*  
*Violino II*  
*Viola*  
*ASPASIA*  
Io spo - sa di quel mo - stro, il cui spie - ta - to a - mo - re ci di - vi - de per sem - pre?  
*Violoncello e Basso*  
*Continno (Cembalo)*

4 Viol. I  
Viol. II  
Va.  
*Aspasia / Sifare* SIFARE ASPASIA  
E pur poc' an - zi non par - la - vi co - si. Tut - ta non  
*Vc. e B.*



8

me - ra la sua bar - ba - ric an - cor ben no - ta. Or co - me un ta - le spo - so al -

11

la - ra po - trei se - guir: co - me ac - cop - piar la de - stra au - na de - stra po - trei tut - ta fu - man - te del

14

san - gue, ai - mè, del tru - ci - da - to a - man - te? No, Si - fa - re, per - do - na, io più nol posso,



18

SIFARE ASPASIA

e in-van mel chie-di. E vuoi... Sì, pre - ce - der-ti a Di-te. A me non man-ca per va - li - car quel

Cont.

22

pas - so e co-rag-gio, ed ar - dir; ma non l'a - vre - i per mi - rar del mio

25

SIFARE

ben le an - go-sce e - stre - me. No, mio bel cor, noi mo - ri - re-mo in-sie - me.



N<sup>o</sup> 18 Duetto <sup>\*)</sup>

Adagio

Oboe I, II <sup>\*\*)</sup>

Corno I, II in La/A

Corno III, IV in Mi/E

Violino I

Violino II

Viola

ASPASIA

SIFARE

Violoncello  
e Basso <sup>\*\*\*)</sup>

The first system of the musical score includes staves for Oboe I, II; Horns I, II and III, IV; Violin I and II; Viola; vocal parts ASPASIA and SIFARE; and Cello/Double Bass. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The tempo is Adagio. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

6

Ob. I

Ob. II

The second system continues the musical score, featuring staves for Oboe I and II, Horns I, II and III, IV, Violin I and II, Viola, vocal parts ASPASIA and SIFARE, and Cello/Double Bass. The key signature remains two sharps and the time signature is 2/4. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

\*) Eine ältere Fassung dieses Duettts ist im Anhang, S. 320–336, als Nr. 9 wiedergegeben; vgl. auch Vorwort, S. IX, XI, XIII, XIX, und Krit. Bericht.

\*\*) Flöten ad lib.: vgl. auch Vorwort, S. XIII.

\*\*\*) Fagott ad lib.: vgl. Vorwort, S. XIII.



16  
Ob. I, II

Se

17

vi - ver non degg' i - o, se tu mo - rir\_ pur de - i, se\_ tu morir\_ pur



22

de - i, la - scia, bell' i - dol mi - o, ch'io mo - ra almen con

26

te \_\_\_\_\_, lascia, bell' i - dol mi - o, ch'io mora al - men \_\_\_\_\_, ch'io mora al -



31

Con que - sti ac - centi, oh Di - o, cresci gli affan - ni miei, cre -  
men con - te.

37

- sci gli affan - ni mie - i, trop - po tu vuoi, ben mi - o, trop -



41

po- tu chie - dia me —————, trop-po tu vuoi, ben mi-o, trop-po tu chie -

46

- di, troppo tu chie - di a — me. Deh ta - ci,  
Dun - que... Oh



deh ta - ci, trop - po tu vuoi, ben mi - o, trop -

De - i, oh De - i, oh De - i!

55 *Allegro*

- po tu chie - di, trop - po tu chie - di a me. Ah, che tu sol, tu



60

se - i, che mi di - vi - di il cor, ah, che tu sol, tu se - i, tu sol, tu se - i, che  
 Ah, che tu so - la se - i, che mi di - vi - di il cor, ah, che tu so - la se - i, che

68

mi di - vi - di il cor, che mi di - vi - di il cor  
 mi di - vi - di il cor, che mi di - vi - di il cor



71

75

Ah, che tu sol, tu se - i, che mi di - vi - di il cor, che

Ah, che tu so - la se - i, che mi di - vi - di il cor, che



81

mi di - vi - di il cor

mi di - vi - di il cor

85

che mi di - vidi il cor, che mi di - vi - di il

che mi di - vidi il cor, che mi di - vi - di il



87

cor. Bar - bare stelle in-gra-te,

cor. Bar - bare stelle in-gra-te,

98

bar - ba-re stelle in-gra -te, ah m'ucci-desse a - des-so l'ec - ces-so del do - lor,

bar - ba-re stelle in-gra -te, ah m'ucci-desse a - des-so l'ec - ces-so del do - lor,



104

bar-ba-re stel-le in-gra-te, ah m'uccides - se a - desso l'ec - ces-so del do -  
 bar - ba-re stel-le in-gra-te, ah m'uccidesse a - des - - - so l'ec - ces-so del do -

110

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



115

Musical score for measures 115-118. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line with a *cresc.* marking and a right-hand part with a *cresc.* marking. The vocal line also has a *cresc.* marking. The key signature is two sharps (F# and C#).

119

Musical score for measures 119-122. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line with a *f* marking and a right-hand part with a *p* marking. The vocal line has lyrics: "te, ah m'ucci-des-se a-des-so l'ec-ces-so del do-lor, ah m'ucci-des-se a-". The key signature is two sharps (F# and C#).



125

des-so l'ec - ces - so del do - lor, l'ec - ces - so del do - lor,

des-so l'ec - ces - so del do - lor, l'ec - ces - so del do - lor,

132

l'ec - ces - so del do - lor!

l'ec - ces - so del do - lor!

*Fine dell'Atto secondo*

\*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XVI.



## ATTO TERZO

## Scena I

Orti pensili.

MITRIDATE con guardie, e poi ASPASIA con le bende del real diadema squarciate in mano, seguita da ISMENE.

*Recitativo*

MITRIDATE

Pe-ra o-mai chi moltrag-gia ed il mio sde-gno più l'un fi-glio dall' al-tro di di-stin-guer non

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)

4

ASPASIA *gettando via dispettosamente le bende suddette.*

cu-ri. <sup>20</sup> Va-da-si e a cader si-a Si-fare il primo... Ahi, qual in-contro! A ter-ra, vani impac-ci del

8

MITRIDATE

ca-po. Al-la mia morte di stru-men-to fu-ne-sto giac-ché nemmens'er-vi-te, io vi cal-pe-sto. Qual fu-ror?

12 ISMENE

De-gno, o Si-re, di chi li-be-ra nac-que. I do-ni tuo-i di ren-der-si fa-ta-li di-spe-ra-ta ten-

16

tò; ma i Numi il lac-cio in-fran-se-ro pie-to-si. Ah se t'è ca-ra la vi-ta su-a se an-cor tu serbi in se-no

\*) Im Libretto schließen sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Worte an: Entrambi rei, / Sebben non egualmente, / La cervice insolente / Lasciò sotto la scure, e serva poi / Il crudel sacrificio / A rendermi al tragitto il Ciel propizio.



20

qual-che d'amor scintil-la, un' i-ra af-fre-na, che for-se troppo ec-ce-de e ciò, che in-va-no per le vie del ri -

24

MITRIDATE

gor ten-ti ot-te - ne - re, l'ot - ten - ga la cle - men - za, E che non fe - ci, Prin - ci - pes - sa, fi -

27

ISMENE

nor? Nell'ardua impresa nonstan-car-ti sì pre-sto,<sup>\*)</sup> Fa che il cu - pi - do a-man-te si rav-vi - si da

31

MITRIDATE

ISMENE

lei, non il regnante. Quan-to mi co-sta, o Di-o, l'av-vi - lir - mi di nuo-vo! Ma il vuoi? Si fac-cia. Ah

35

sì: d'esempio I-sme-ne, Si-gnor, ti ser-va. lo quell'ol-traggio i - stes-so sof-fro, che tu pur

38

sof-fri e non pre-ten-do con ec - ces - so peg-gio-re di ven-di - ca-re il mio tradito a - mo-re.

\*) Im Libretto schließen sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Worte an: *Un cor, che a forza / Si dava a te, mal si esacerba. A lui / Si rinnovin gli assalti, / Ma più soavi, e nelle tue premure /*  
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



N<sup>o</sup> 19 Aria

Allegro

Violino I

Violino II

Viola I, II

ISMENE

Violoncello  
e Basso

9

17

26

Tu sai — per chi — m'ac - ce - se quan - to sop - por - to anch' i - o, e pur l'affanno

mi - o non can - giasi in fu - ror. Tu sai perchi m'ac - ce - se



quan-to soppor-to anch' i-o, e pur l'af-fan-no mi-o non can-gia-si in fu-ror, e

43

pur l'af-fan-no mi-o non can-gia-si in fu-ror, non can-gia-si in

52

fu- - - - -ror,

59

Po-trei pu-nir-lo, è ve-ro, po-trei pu-nir-lo, è ve-ro, ma tol-le-ro le of-fe-se e an-

\*) In den Abschriften, die vermutlich die endgültige Fassung wiedergeben, fehlen die Takte 37–42; vgl. Vorwort, S. XVIII, und Kris, Bericht Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



co - ra non di - spe - ro, non di - spe-ro di vin-ce - re quel cor, di vin-ce-re quel

75

cor, di vin-ce-re quel cor. Tu sai per chi m'ac - ce - se quan - to sop-

83

por - to anch' i - o, e pur l'affanno mi - o, e pur l'affanno mi - o non can - giasi in fu - ror.

91

Tu sai per chi m'ac - ce - se, quanto sopporto anch' i - o, e

\*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XVI.



pur l'af - fan - no mi - o non can - gia - si in fu - ror, e pur l'af - fan - no mi - o non

108

can - gia - si in fu - ror, non can - gia - si in fu - ror

115

, non can - gia - si in fu - ror, non

122

can - gia - si in fu - ror.

\*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XVI.



Scena II

MITRIDATE ed ASPASIA e guardie.

Recitativo

ASPASIA

Re crudel, Respie-ta-to, ah lascia al-me-no, ch'io ti scor-ga u-na vol-ta sullabbro il

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)

4

ver. Non ingannarmi e par-la: di Si-fa-re che fu? Vit-ti-ma for-se del ge-lo-so tuo sde-gno ei già spi-

8

MITRIDATE

ro? No, vi-ve an-co-ra e puoi as-si-cu-rar, se'l bra-mi, i gior-ni suo-i. Co-me? Non a-bu-

ASPASIA

MITRIDATE

12

san-do del-la mia sof-fe-ren-za, al-le mie breme mo-strando-ti cor-te-se e nel tuo co-re quel ben, che mi si

16

de-ve, a me ren-den-do. A tal pat-to io sospen-do il corso all'i-re mi-e. Del tut-to A-spa-sia, col

20

ASPASIA

don del-la tua de-stra deh vie-ni a di-sar-mar-le. In-van tu spe-ri, ch'io mi can-gi, o Si-ignor. Prieghi non cu-ro e mi-



24



nac - ce non te - mo. Appien com-pren-do qual sa-rà il mio de - stin; ma nol pa-ven-ta chi d'affrettarlo ar-dì.

28

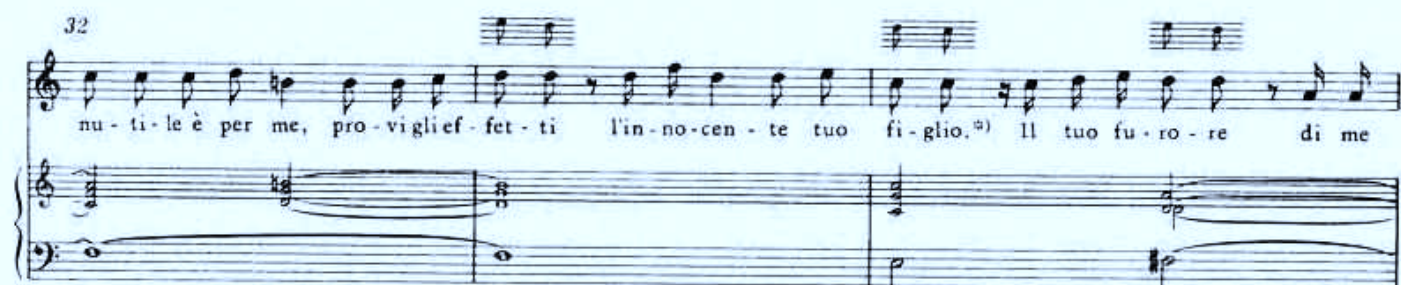
MITRIDATE



Pen-sa-ci: an-co-ra un mo-men-to a pen-tir-ti t'of-fre la mia pie-tà. Di que-sta, o Si-re, che i -

ASPASIA

32



nu-ti-le è per me, pro-viglie-fet-ti l'in-no-cen-te tuo fi-glio.<sup>\*)</sup> Il tuo fu-ro-re di me

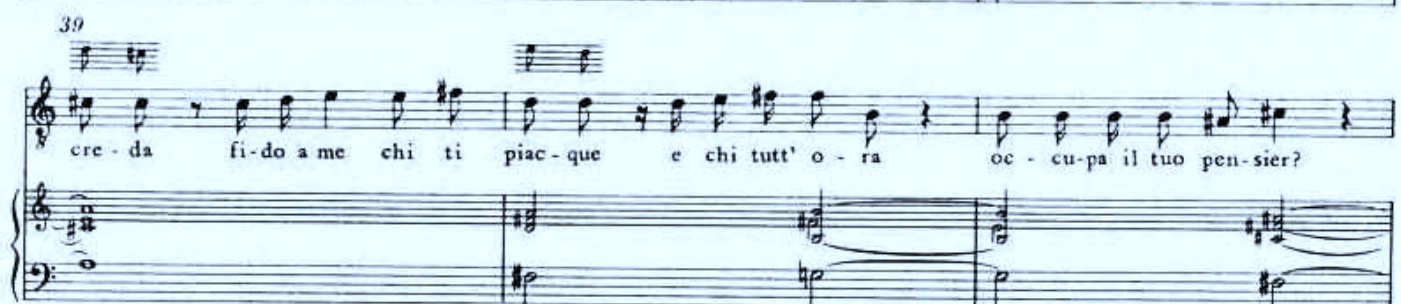
35

MITRIDATE



quan-to gli aggrada omai ri-sol-va; ma perden-do chi è re-a Si-fare assolve. Si-fa-re? Ah scelle-ra-ta! E vuoi ch'io

39



cre-da fi-do a me chi ti piac-que e chi tutt' o - ra oc-cu-pa il tuo pen-sier?

42



No, lo condan-na la tua stes-sa pie-tà. Dimia ven-det-ta te-co vit-ti-ma ei si-a,

*attacca*

\*) Im Libretto schließen sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Worte an: *Io sola, io sola / Ti son ribelle, e nol sarei, se i voti / Secondar ne potessi, / Seguitarne i consigli.*



## Scena III

ARBATE e detti.

## Recitativo

ARBATE

Mio Re, taf - fret - ta o a sal - varti, o a pu - gnar. Sce - sa sul li - do l'o - ste ro -

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)

4

ma - na in un momento in fu - ga le tue schiere ha ri - vol - te e a que - ste mu - ra già re - ca or - ri - do as -

7

MITRIDATE

sal - to. A - ve - te, o Nu - mi, più ful - mi - ni per me? \*) Al - la di - fe - sa

10

cor - ra - si, Ar - ba - te. Del di - sa - stro mi - o tu non go - dra - i, don - na in fe - de - le: ad - di - o.

N<sup>o</sup> 20 Aria \*\*)

Allegro

Oboe I, II (\*\*\*)

Corno I, II in F<sup>a</sup>/F

Violino I

Violino II

Viola

MITRIDATE

Violoncello  
e Basso \*)

\*) Im Libretto schließen sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Worte an: *Ma non si perda / A fronte de' perigli il cor del forte, / Qualunque sia la sorte / Che mi prepara il Cielo.*

\*\*) Eine ältere Fassung dieser Arie ist im Anhang, S. 337–342, als Nr. 10 wiedergegeben: vgl. auch Vorwort, S. IX, XI, XIII, und Krit. Bericht.

\*\*\*) Flöten ad lib.: vgl. Vorwort, S. XIII.

\*) Fagott ad lib.: vgl. Vorwort, S. XIII.



7

Va - do in - con - tro al fa - to, al fa - to e - stre - mo,

14

cru - do ciel, sor - te spie - ta - ta, cru - do ciel, sor - te spie - ta - ta;

21

ma frat - tan - to un' al - ma in - gra - ta l'om - bra mi - a



Ob. I, II

pre-ce-de-rà, l'om-bra mi-a pre-ce-de-rà, ma frat-

tan-to un' al-ma, un' al-ma in-gra-ta l'om-bra mia pre-ce-de-

rà, un' al-ma in-gra-ta l'om-bra mi-a pre-ce-de-rà,



48

l'om - bra mi - a pre - ce - de - rà, l'om - bra mi - a pre - ce - de - rà, l'om - bra mi - a pre - ce - de -

55

Ob. I  
Ob. II

62

do in - - con - tro al fa - to, al fa - to e - stre - mo, cru - do ciel, sor -



8 - - te spie - ta - ta; ma frat-tan-to un'al - ma in-gra - ta, frat-

76

tan - to un' al - ma, un' al - ma in-gra - ta l'om - - bra mi - a pre -

82 *Ob. I, II*

ce - de - rà. Va - do in-con-tro al fa - to e - stre-mo, ma frat-tan-to un'al - ma in-gra - ta, un' al - ma in-



88

gra - ta l'om - bra mia pre - ce - de - rà. un' al - ma in - gra - ta

95

l'om - bra mi - a pre - ce - de - rà. l'om - bra mi - a pre - ce - de -

102

rà , l'om - bra mi - a pre - ce - de - rà , l'om - bra mi - a pre - ce - de - rà. <sup>60</sup>

*Parte seguito da ARBATE e dalle Guardie Reali.*

\*) T. 96 Violine I. und T. 100, Violine I.: Ausführung der zweiten Takhälfte entspr. der Singstimme, also (entspr. V. II in T. 96: ).

\*\*) Im Libretto schließt sich hier folgende zweite, von Mozart nicht vertonte Strophe an: *Vuo' che almeno altrui non giovi / Il rigor della mia stella; / Vuo' che alfin crudel mi trovi / Chi sprezzò la mia pietà.*  
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



## Scena IV

ASPASIA.

## Recitativo

ASPASIA

La - gri-me in-tem - pe - sti - ve, a che dal ci - glio mal-gra - do mi scen -

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)

3

de - te ad i - non-dar - mi il sen? Di de - bo - lez - za tem-po or non è. Con più co - rag - gio at-ten-da il

6

ter - mi - ne de' ma - li un in - fe - li ce: già quell'ul - ti - mo ad - di - o tut - to mi di - ce.

*Viene un Moro, il quale  
presenta ad ASPASIA  
sopra una sottocoppa la  
tazza del veleno,*

attacca

N<sup>o</sup> 21 Recitativo accompagnato e Cavatina

Allegro

Oboe I, II <sup>(\*)</sup>

Corno I, II in Mi<sup>b</sup>/Es

Violino I

Violino II

Viola I, II

ASPASIA

Violoncello  
e Basso <sup>(\*\*)</sup>

Continuo  
(Cembalo)

\*) Flöten ad lib.; vgl. Vorwort, S. XIII.

\*\*) Fagott ad lib.; vgl. Vorwort, S. XIII.



5 *♩*

Ah ben ne fui pre - sa - ga! Il do-no e - stre - mo di Mi - tri - da - te ec - co re -

9 *Ob. I, II*  
*Con. I, II*

*Viol. I*  
*Viol. II*  
*Va.*  
*Asp.*

ca - to. Oh des - tra, te - me - rai dap - pres - sar - ti al fa - tal

12

*ASPASIA prende in mano la tazza ed il Moro si ritira*

nap - po tu, che ar - dita al col - lo mi por - ge - sti le fu - ni? Eh no, si pren - da, e si rin -



16

gra-zii! do - na - tor. Per lui<sup>\*)</sup> ri - tor - no in li - ber - tà;

20

per lui poss'io di - spor del - la mia sor - te e nel - la tom - ba col fin del - la mia vi - ta quel - la pa - ce tro - var,

24 *ob. I* *Andante*

*ob. II*

che miè ra - pi - ta. Pal - lid'

\*) Im Libretto schließen sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Worte an: *Di serva ch'io mi resi.*



30 *Ob. I, II*

om - bre, che scor - ge - te da - gli E - li - si ma - li

36

miei, deh pie - to - se a me ren - de - te tut - - to il

42

ben che già per - dei, deh pie - to - se a me ren -



48

de - te tut - to il ben che già per - dei, tut - to il ben che

55

già per - de - i, che già per - de - i, che già per - dei.

61

Pal - lid' om - bre, pal - lid' om - bre,



67

che scor - ge - - te da - gli E - li - - si i ma - li miei,

73

ob. I  
ob. II *fp*

dch pie - to - se a me ren - de - te tut - to il ben che già per -

80

dei, dch pie - to - se a me ren - de - te tut - to il ben che



87

già per - dei, tut - to il ben che già per - de - i, che già — per -

*Recitativo accompagnato*

94

dei. Be - va - si... Ahi - mè, qual ge - lo trattien la man?... *p pizzicato*



Qual bar-ba-ra con-tur-bai-dea la men-te? In que-sto pun-to ah for-se be-ve la mor-te

*f coll' arco* *p*

## Andante

su-a Si-fa-re-an-co-ra, Oh ti-mor,

*f* *p* *f* *p*

Ob. I, II

che miac-co-ra! oh im-ma-gi-ne fu-ne-sta! Fia dun-que ver?

*f* *f* *f* *f*



109 Allegro

No, l'in-no-cen-za i Nu-mi ha sempre in suo fa - vor. D'E-roe si

113

gran - de ve-glian tut - ti in di - fe - sa e se vé in cie - lo chi pur s'ar - mi in suo dan - no,

116

li - re nè-stin-gue - rà que-sto, che in se - no sa - cro a Ne-me-si or ver - so a - tro ve - le - no. *in atto di bere.*



## Scena V

SIFARE con seguito di soldati e detta.

*Recitativo*

SIFARE ASPASIA SIFARE *gli toglie di mano la tazza e la getta per terra.*

Che fai, Re-gi-na? Ah, sei pur sal-vo? I - sme-ne franse a tempo i miei cep-pi. Al suol si spanda la be-

van - da le - tal. Non ve - di, in-cau-to, che più lun-go il pe-nar for-se mi ren-di e nuo-va-men-te il

ge-ni-tore of-fen-di? Ser-bi-si A-spa-sia in vi-ta e poi del re-sto ab-bian cu - ra gli De-i. Pertua cu-sto-dia, fin-

ché du - ra la pu-gna, ven-ga-no quegli ar-ma-ti.<sup>\*)</sup> E mi la-sci co-sì? Do-ver più sa-cro da te lon-ta-no, o

ca-ra, il tuo Si-fa-re or chia-ma.<sup>\*\*)</sup> A Mi-tri-da-te ac-can-to là ro-te-rò la spa-da.<sup>\*\*\*)</sup> Ei benché ingiusto, ahi pur m'è padre! e

\*) Im Libretto schließen sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Worte an: *Alle tue stanze / Sollecita ritorna, lvi, se tanto / Merito d'ottenere, attendi in pace, / Che della nostra sorte / Decidano altri casi.*

\*\*\*) Im Libretto schließen sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Worte an: *Ove più ferve / La mischia io volo.*

\*\*\*\*) Im Libretto schließen sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Worte an: *E dal suo petto / Sverò le ferite.*



22 ASPASIA *Parte seguita da' soldati suddetti.*

se nol sal-vo an-co-ra, tut-to ho per-du-to ed ho la vi-ta a sde-gno. Oh di pa-dre mi-glior fi-glio ben de-gno!\*)

## Scena VI

SIFARE.

## Recitativo

SIFARE

Che mi val que-sta vi-ta, in cui go-der non spe-ro un mo-men-to di be-ne, in cui deg-

*Continuo (Cembalo, Violoncello)*

g'i-o in e-ter-no con-tra-sto fra l'a-mo-re on-deg-giar e'l do-ver mi-o? Se an-

7 cor me la to-glie-te, io vi son gra-to, o De-i. Trop-po com-pen-sa quei di ch'io

10 per-do il van-to di mo-ri-re in-no-cen-te e chi in sem-bian-za può chiu-der-gli d'E-ro-e vis-se ab-ba-stan-za.

\*) Im Libretto schließt sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Arie der Aspasia an:

*Secondi il Ciel pietoso / Si generoso ardore,  
Ma ti sovvenga, Amore. / Ch'io vivo, o caro, in te.*

*Nel cimentar te stesso / Ti stia nell'alma impresso  
Quanto tu devi al padre / E quanto devi a me.*

Vgl. Vorwort, S. VIII, XI, XVIII.



**Nº 22 Aria**  
Allegro agitato

Oboe I, II <sup>\*)</sup>

Fagotto I, II

Corno I, II in Mi<sup>b</sup>/Es

Violino I

Violino II

Viola I, II

SIPARE

Violoncello e Bassa

\*) Flöten ad lib.: vgl. Vorwort, S. XIII.



14

Se il ri-gor d'ingra-ta sor-te rende in-cer-ta la mia fe-de, ren-de in-cer-ta la mia

21

fe-de, ah pa-le-si al-men la mor-te di quest' al-mai bel can-dor,



28

pp

p

p

ah pa - le - si almen la mor-te di quest' al - - - - - ma,

35

p

di quest' al - ma il bel can - dor \_\_\_\_\_, di quest' al - ma il bel can - dor,



42

cresc. f  
a2  
cresc. f  
cresc. f  
cresc. f  
di quest' al - mail bel can - dor.

50

ff  
p  
simile  
ff  
p  
simile  
ff  
p  
D'u - na vi - ta io — son già stan - co che m'e -



58

spo - ne al mon - do in faccia a do - ver d'inde - gna tac - cia tol - le - rar di tra - di -

65

tor, tol - le - rar di tra - di - tor, tol - le - rar, tol - le - rar di tra - di - tor, tol - le - rar di tra - di -



72

tor.

79

Se il ri-gor d'in-gra - ta sor-te rende in-cer - ta la mia fe - de, ren - de in-cer - ta la mia



86

fe - de, ah pa - le - si almen la morte di quest' al - ma il bel can - dor,

93

ah pa - le - si al - men la mor - te di quest' al -



100

- ma, di quest' al-ma il bel can - dor, di quest' al - ma il bel can -

107

dor, di quest' al-ma il bel can - dor.

*Si ritira.*



## Scena VII

Interno di torre corrispondente alle mura di Ninfea.

FARNACE incatenato e sedente sopra un sasso.

## Recitativo

FARNACE



Sor-te cru-del, stel-le in-i - mi-che, i frut-ti son que-sti, che rac - col - go da sì bel - le spe-

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)



ran-ze?\*) Io di più re-gni pri-mo - ge - ni - to e - re - de sie-do ad un sas - so e in - ve - ce di cal - car

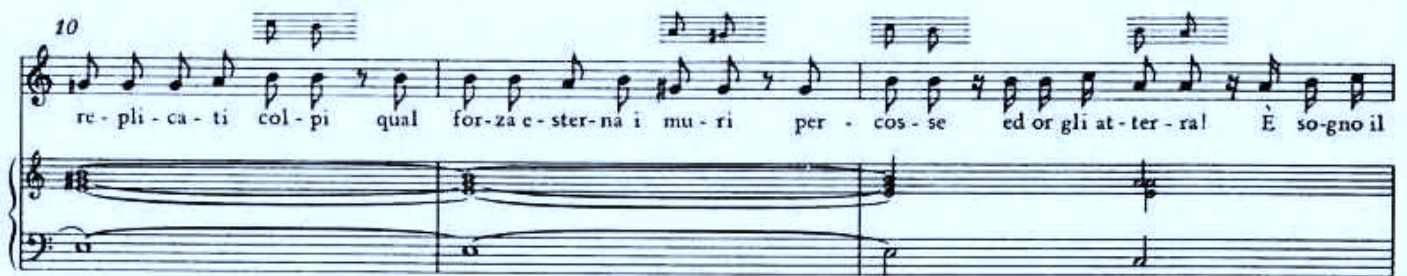
7



so - glio ho la ca - te - na al pie - de?\*\*) Oh Ciel, qual o - do stre - pi - to d'ar - mi? A

Vedesi aprire nel muro una gran breccia, per cui entra MARZIO seguito da'suoi soldati.

10



re - pli - ca - ti col - pi qual for - za e - ster - na i mu - ri per - cos - se ed or gli at - ter - ra! È so - gno il

13



mi - o o ve - glian - do va - neg - gio? Che più te - mer, che più spe - rar degg' i - o?

\*) Im Libretto schließen sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Worte an: *Io nobil germe / Di regio augusto tralce,*\*\*) Im Libretto schließen sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Worte an: *Spiriti di Farnace, / Ove siete? che fate? Ah, di'io vi sento / Fremere in questo sen di rabbia e d'ira, / E il cor feroce alla vendetta aspira.*



## Scena VIII

MARZIO con seguito di Romani e detto.

Viene sciolto FARNACE e un Romano gli porge l'armi.

FARNACE

*Recitativo*

MARZIO

Te-co i pat-ti, Far-na-ce, ser-ba la fé Ro-ma-na.<sup>\*)</sup> Ah Marzio, a-mi-co, in-va-no io

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)

5 MARZIO

dun-que non spe-ra-i... Dal cam-po, in cui del tuo pe-ri-glio, o Pren-ce, fui spet-ta-tor, u-sci-to ap-pe-na un

9

le-gno tro-vo al li-do e v'a-scen-do. Ar-ri-de il ven-to al-le mie bra-me im-pazien-ti.<sup>\*\*)</sup> Al Du-ce pri-ma dell' ar-mi, in-di a'sol-

13

da-ti io nar-ro il fie-ro in-sul-to, i ri-schi tuo-i. Ne fre-me quel po-po-lo d'E-ro-i, chie-de ven-det-ta.<sup>\*\*\*)</sup> di-spiega i

17

lin, l'an-co-re scio-glie e vo-la ver Nin-fe-a fu-ri-bon-do. In-van con-tra-sta al-lo sbar-co im-prov-vi-so d'A-

\*) Im Libretto schließen sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Worte an: *Io gli giurai, / E gli adempio or così. Cadano a terra / G'indegni lacci e l'armi / Ferro vindicator la nobil destra.*

\*\*\*) Im Libretto schließen sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Worte an: *E in breve / Fra le navi di Roma / Giungo inatteso.*

\*\*\*\*) Im Libretto schließen sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Worte an: *E nel chiederla all'aure /*



21



sia-ti-ci guer-rie-ri di-sor-di-na-ta tur-ba,\*) E il pri-mo io so-no la no-ta tor-re ad as-sa-lir.


25



Fu-ga-ti son dai mer-li i cu-sto-di e al gra-ve ur-tar del-le fer-ra-te tra-vi crol-la il mu-ro, si

28

FARNACE



fen-de e un var-co al fi-ne m'a-pron li-be-ro a te quel-le ro-vi-ne. Oh sem-pre in o-gni im-

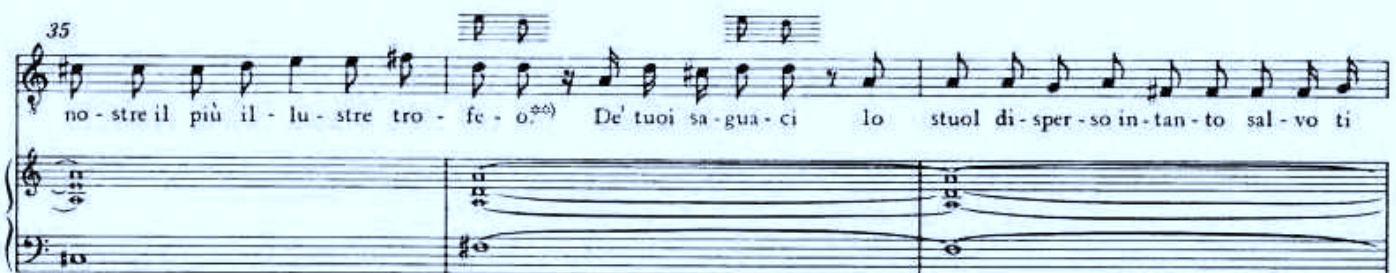
31

MARZIO



pre-sa for-tu-na-to ed in-vit-to ge-nio Roman! Ma il pa-dre?\*\*) O e-stin-to, o vi-vo sa-rà dall'ar-mi

35



no-stre il più il-lu-stre tro-fe-o,\*\*) De' tuoi sa-gua-ci lo stuol di-sper-so in-tan-to sal-vo ti

38



veg-ga e t'ac-com-pa-gni al tro-no, di cui Ro-ma al suo a-mi-co og-gi fa do-no.

\*) Im Libretto schließen sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Worte an: *E sotto il ferro / O cade oppressa, o cerca / Nella città lo scampo. Ai vincitori / Cresce l'ardir l'evento, / Come ai vinti il timor,*

\*\*) Im Libretto schließen sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Worte an: *Se ancor non cadde, / A momenti ei cadrà.*



Nº 23 Aria  
Allegro

*Violino I*  
*Violino II*  
*Viola I,II*  
**MARZIO**  
*Violoncello e Basso*

7

13

19

*f* *f* *f* *f*

*p* *p* *p* *p*

*f* *p* *f* *p*

Se di re-gnar sei va-go, già pa-go è il tuo de-si-o, già pa-go è il tuo de-

si-o, e se ven-det-ta vuo-i, e se ven-det-ta vuo-i di



25

tut - tii tor - ti tuo - i da te di - pen - de - rà

31

, da te di - pen - de -

36

rà, da te di - pen - de - rà.

42

Se di - re - gnar sei va - go, già



pa-go è il tuo de - sì - o, già pa-go è il tuo de - sì - o, e se ven-det - ta vuo - i,

e se ven-det - ta vuo - i di tut - ti i tor - ti tuo - i da te di - pen - de - rà

, da te di - pen - de - rà, da te di - pen - -



71

de - - - rà. Di

78

chi ti vol-le oppres-so già la su-per-bia è do - ma, già la su-per-bia è do - ma, mer-

84

cè il va-lor di Ro - ma, mer-cè quel fa - to i - stes - so che o - gnor ti se - gui - rà, che o -

90

gnor ti se - gui - rà, che o - gnor ti se - gui - rà.



Se di re-gnar sei va-go, già pa-go è il tuo de-sì-o, già

102

pa-go è il tuo de-sì-o, e se ven-det-ta vuo-i, e se ven-det-ta

107

vuo-i di tut-ti i tor-ti tuo-i da te di-pen-de-rà

113



118

—, da te di - pen - de - rà, da te — di - pen - - de - -

cresc.

cresc.

cresc.

tr

tr

cresc.

124

*Parte col suo seguito.*

rà.

f

f

## Scena IX

FARNACE solo.

*Recitativo accompagnato*

Allegro

Andante

Violino I

Violino II

Viola

FARNACE

Violoncello e Basso

Continuo (Cembalo)

Va-da-si... Oh ciel, ma do-ve spin-go l'ar-di-to

f

f

f

p

p

p

cresc.

cresc.

cresc.



5 Viol. I  
Viol. II  
Va.  
Farnace  
pic.<sup>4)</sup> Ah vi ri - sen-to o sa-cre di na - tu-ra vo-ci pos-sen-ti, o fie-ri ri-mor-si del mio  
Vc. e B.

9 Allegro  
cor. Empio a tal segno, no, chio non son,  
p f p f p f

14 Andante  
e a questo prezzo, a que-sto trono, Aspasia, Roma-ni, io vi de-testo.  
p f p f p f

\* Im Libretto schließen sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Worte an: Mi porge, è vero, / Fortuna il crin, ma qual orrendo accesso / Per appagar mie brame, / Per vendicar miei torti / Mi costringe a compir!



## Nº 24 Aria

Andante<sup>o)</sup>

Oboe I, II<sup>oo)</sup>

Corno I, II in Mi<sup>b</sup>/Es

Violino I

Violino II

Viola I, II

FARNACE

Violoncello e Basso<sup>ooo)</sup>

Già dagli oc - chii ve - lo c' tol - to,

5

vi - li af - fet - ti, io v'ab - ban - do - no: son pen - ti - to, e non a - scol - to che il a -

9

tra - ti del mio cor. Già dagli oc - chii il ve - lo c' tol - to, vi - li af - fet - ti, io v'ab - ban - do - no:

<sup>o)</sup> Flöten ad lib.; vgl. Vorwort, S. XIII.

<sup>oo)</sup> Fagott ad lib.; vgl. Vorwort, S. XIII.

<sup>ooo)</sup> In einer Quelle *Andante ma adagio*; vgl. Krit. Bericht.



son pen-ti-to, e non a-scol-to che i la-tra - - ti del mio

cor, che i la-tra - - - - ti del mio cor.

Già dagli oc - chi il



ve - lo è tol - to, vi - li af - fet - ti, io v'ab - ban - do - no: son pen - ti - to, e non a - scol - to che il -

tra - ti del mio cor. Già daglio cchi il ve - lo è tol - to, vi - li af - fet - ti, io v'ab - ban - do - no:

son pen - ti - to, e nen a - scol - to che i la - tra - - - ti del mio




cor, chei la - tra - - - ti - del - mio cor,

chei la - tra - ti del - mio cor.

50 Allegretto

Tem-po è o - mai che al pri - mo im - pe-ro la ra - gio - ne in me - ri - tor-ni, in

\*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XVI.

\*\*) T. 48 (und entsprechend T. 112), Horn I, II und Viola I, II: rhythmische Ausführung der ersten Takthälfte entsprechend T. 2: 

\*\*\*) In den Handschriften, die höchstwahrscheinlich die endgültige Fassung darstellen, schließt die vorliegende Arie mit T. 49; vgl. Krit. Bericht.



me-ri-tor-ni; già ri-cal-co il bel-sen-tie-ro del-la glo-ria e dell' o-

nor, già ri-cal-co il bel-sen-tie-ro del-la glo-ria e dell' o-nor,

del-la glo-ria e dell' o-nor, del-la glo-ria e dell' o-nor.

\*) Zu T. 67–68 bzw. T. 75 in den Oboen vgl. Krit. Bericht.

\*\*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XVI.



## Tempo I

85

*f*  
*ff*

90

*p*  
*f*  
*ff*  
*p*  
*f*  
*p*

Già dagli oc - chiil ve - lo è tol - to, vi - li af - fet - ti, io v'ab - bando - no: son pen - ti - to, e

95

*f*  
*p*  
*ff*  
*p*  
*f*  
*p*

non a - scol - to che i la - tra - ti del mio cor. Già dagli occhi il ve - lo è tol - to, vi - li af - fet - ti, io



100

v'ab - bando-no: son pen-ti-to, e non a-scol-to che i la-tra - - ti del mio

105

cor, che i la - tra - - - - ti del mio cor,

109

che i la-tra - ti del mio cor.

\*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XVI.



## Scena X

Atrio terreno, corrispondente a gran cortile nella Reggia di Ninfea, da cui si scorgono in lontano i navigli romani che abbruciano sul mare.

Nell'aprirsi della scena, preceduto intanto dalle sue guardie e portato sopra una spezie di cocchio formato dall'intreccio di vari scudi si avvanza MITRIDATE ferito. Gli vengono al fianco SIFARE ed ARBATE e lo siegue il rimanente delle milizie.

## Recitativo

MITRIDATE

Fi-glio, a - mi - co, non più. La sor - te mi - a dall' a - mor vo - stro e - si - ge al - tro che

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)

4

pian - to.<sup>\*)</sup> Se mor - te in - tem - pe - sti - va tron - ca i di - se - gni mie - i, se a Mi - tri - da - te spi -

7

rar più non è da - to, co - me bra - mò, dell' ar - sa Ro - ma in se - no, bran - do stra - nie - ro al -

10

me - no non ha l'o - nor del col - po. Ei ca - de e - stin - to, ma di sua ma - no e vin - ci - tor, non

13

SIFARE

vin - to. Per - ché, av - ver - so de - sti - no, at - to si di - spe - ra - to pre - ve - nir non po - tei! Per temp an -

MITRIDATE

\*) Im Libretto schließen sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Worte an: Fu in mio poter, l'Asia, ed il Mondo oppresso / Vendicato ho sinor. Nemico a Roma / A un tirannico giogo / Il collo non piegai: d'Infausti giorni / Per me più che per altri / Van ripieni i suoi fasti, e son mie glorie / Fin le perdite mie, le sue vittorie.



17

co-ra giun-ge-sti, o fi-glio. Hanno i mie-i sguar-di e-stre-mi la tua fe' ri-mi - ra - ta e'l tuo va-lo-re. Per

21

te pro-strate al suo-lo giac-cion l'a-qui-le al-te-re. Presso a ca - der poc'an-zi del ne - mi-co in po-ter eb-bi in or-

25

ro-re, che pria mo-rir, che d'in-con-trar la e - les - si. Po-tes-si al-men, po-tes-si e-gual pre-mio a tant'o-pre...

*attacca*

### Scena XI

ASPASIA e detti.

#### Recitativo

MITRIDATE

Ah-vie-ni, o dol-ce dell' a-mormi-o te-nero og-get-to, e sco-po di mie furie in-fe-li-ce. Adesse il

*Continno*  
(Cembalo,  
Violoncello)

5

cie-lo non in-van ti sot-tras-se, e puoi tu so-la scon-tar gli ob-bli-ghi mie-i. Scar-sa mer-ce-de sa-rebbe a un fi-gliotal'

\*) Im Libretto schließen sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Worte an: *A rivi il sangue / Per le vie di Ninfea / Scorre per te de' miei nemici, e morde / Più d'un Roman quella catena istessa / Che a me già minacciò quella cui tanto /*



9

scet-tro e co-ro-na sen-za la de-stra tu-a. Dal gra-to pa-dre l'abbia e-gli in do-no e

12

pos-sa e-ter-no ob-bli-o frat-tan-to can-cel-lar dai vo-stri co-ri la me-mo-ria cru-del de'miei fu-ro-ri.

16 ASPASIA

Vi-vi, o Si-gnor e ad am-bi al-men con-ser-va, se fe-li-ci ne vuo-i, il mag-

19 MITRIDATE

gior d'o-gni ben ne' gior-ni tuo-i. Già vis-si, A-spa-sia. O-mai prov-ve-di, o

22 SIFARE

fi-glio, al-la tua si-cu-rez-za. Ah la-scia, o pa-dre, che pria sul reo Far-na-ce va-da a pu-nir...

*attacca*

\*) Im Libretto schließen sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Worte an: *Invan da tanti, / E si forti nemici / Difenderti presumi. Ancorchè vinti, / Di nuovo ad assalirti ira e dispetto / Gli condurrà più baldanzosi. Altrove, / Finchè a te lo concede / La fuga lor, per riparar tue forze, / La tua vita, il tuo nome / Corri a celar, / D'Ogni dover t'assolvo / Richiesto alla mia tomba.*



## Scena XII

ISMENE con FARNACE, che si getta a piedi di MITRIDATE, e detti.

## Recitativo

ISMENE

Reo non si chia-mi, o Si-re chi re-ca il-lu-stri prove al re-gio pie-de del pen-ti-men-to su-o, del-la sua

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)

5

fe-de. O-pra son di Far-na-ce que-gl'in-cen-di che mi-ri. E-gli di Ro-ma vol-se in dan-no quell'ar-mi, e

9

quel-la li-ber-tà ch'èb-be da le-i, né per tor-na-re in-nan-zi col bel no-me di fi-glio al padre a-ma-to eb-be ros-

13

MITRIDATE

sor di di-ven-tar-le in-gra-to. Nu-mi, qual nuo-va è que-sta gio-ia per me! Sor-gi, o Far-na-ce, e

17

*Si alza FARNACE e bacia al padre la mano.*

vie-ni a-gli am-plex-si pa-ter-ni. Già ren-do a te la te-ne-rezza mi-a. Ba-sta co-sì: mo-ro fe-li-ce appieno.

*Vien portato dentro la scena.*

\* Im Libretto schließen sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Worte an: *Or che ritorni / Degno di me, per te ritorno anch'io / Qual ero un giorno, a' tuoi trascorsi accordi / Generoso il perdón, l'assolvo e tutta /*

\*\* Im Libretto schließen sich hier folgende, von Mozart nicht vertonte Worte an: *Piacchia agli Dei che sia / Costante il pentimento, e che non debba / Di Mitridate un figlio / Contar fra'suoi nemici / Un'altra volta ancor l'Asia tradita. / FARNACE: Finchè avrò spirito e vita / A te, Signor, lo giuro, / Per la sua libertà, per la sua gloria / Combatterò. Se la promessa obbligo, / Piombi sul capo mio / L'ira del Ciel, che m'ode, e a tal mi scorga / Di miserie, di mali orrido estremo, / Che una mano io non trovi / Che voglia per pietà squarciarmi il seno.*



## N° 25 Coro

*Allegro*

Oboe I, II <sup>\*)</sup>

Corno I, II in Re D

Tromba I, II in Re D

Violino I, II

Viola

ASPASIA  
SIFARE

ISMENE  
ARBATE

FARNACE

Violoncello  
e Basso <sup>\*\*)</sup>

Non si ce - da al Cam - pi - do - glio, si re - si - sta a quell'or -

Non si ce - da al Cam - pi - do - glio, si re - si - sta a quell'or -

Non si ce - da al Cam - pi - do - glio, si re - si - sta a quell' or -

10

go - glio, che fre - nar - si an - cor\_ non sa. Guer - ra sempre e non mai

go - glio, che fre - nar - si an - cor\_ non sa. Guer - ra sempre e non mai

go - glio, che fre - nar - si an - cor\_ non sa. Guer - ra sempre e non mai

\*) Flöten ad lib.: vgl. Vorwort, S. XIII.

\*\*) Fagott ad lib.: vgl. Vorwort, S. XIII.



20

pa-ce da noi ab-bia Ge-nio al - te-ro, che pre - ten - de al mon - do in - te - ro d'in - vo-

pa-ce da noi ab-bia Ge-nio al - te-ro, che pre - ten - de al mon - do in - te - ro d'in - vo-

pa-ce da noi ab-bia un Ge-nio al - te-ro, che pre - ten - de al mon - do in - te - ro d'in - vo-

30

lar la li - ber - tà, d'in - vo - lar la li - ber - tà, la li - ber - tà.

lar la li - ber - tà, d'in - vo - lar la li - ber - tà, la li - ber - tà.

lar la li - ber - tà, d'in - vo - lar la li - ber - tà, la li - ber - tà.

*Fine dell' Opera*



# ANHANG







# Ältere Fassungen, Entwürfe, Fragmente und Varianten einzelner Stücke

## 1. Aria No. 1: Ältere Fassung nach dem Pariser Autograph\*)

**Allegro**

Oboe I, II  
Corno I, II in Sol/G  
Violino I  
Violino II  
Viola  
ASPASIA  
Violoncello e Basso

6

\*) Vgl. S. 21–33 sowie Vorwort, S. VIII, XI, XIII, und Krit. Bericht.

\*\*) Fagott ad lib.: vgl. Vorwort, S. XIII.



12

12

19

19

Al de -

25

25

stin che la mi - nac - cia, che la mi - nac - cia to - gli, oh Di - o! quest' al - ma op - pres - sa, to -



31

gli, oh Di - o! quest'al - ma op - pres - sa, pri - ma ren - di - mi a me

37

stes - sa e poi sde - gna - ti con me, e poi sde - gna - ti con me. Al de -

43

stin che la mi - nac - cia to - gli, oh Di - o! quest'al - ma op - pres - sa, to - gli, oh Di - o! quest'al - ma op - pres - sa, pri - ma



49

ren - di-mi a me - stes -

54

- sa e poi sde - gna-ti con me, e poi sde

60

- gna-ti, e poi sde-gna-ti con me, e poi sde - gna-ti,



e - poi sde - gna - ti - con me, e poi sde - gna - ti con

me.

Al de - stin che la mi - nac - cia, che la mi - nac - cia to - gli, oh Di - o! quest'al - ma oppres - sa, to -



85

gli, oh Di - o! quest'al - ma op - pres - sa, pri - ma ren - di - mi a me

91

stes - sa e poi sde - gna - ti con me, e poi sde - gna - ti con me. Al de -

97

stin che la mi - nac - cia to - gli, oh Di - o! quest'al - ma op - pres - sa, to - gli, oh Di - o! quest'al - ma op -



102

pres-sa, quest'al - ma op-pres-sa, pri - ma ren - di-mi a me stes-sa e poi sde-gna-ti con

109

me, pri - ma ren - di - mi a me stes

114



118

- sa e - poi sde - gna - ti con me, e poi sde -

tr

124

- gna - ti, e - poi sde - gna - ti - con me, e poi sde

129

- gna - ti, e - poi sde - gna - ti - con me, e poi sde - gna - ti

*p*



135

*f*

*cresc.* *f*

*cresc.* *f*

*cresc.* *f*

*tr*

con me, e poi sde-gna-ti con

*cresc.* *f*

140

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

me,

145

*tr*

*tr*

*p*

*p*

*p*

Co - - me vuoi - - dun

*Fine* *p*

\*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XVI.



151

ri - - schio in fac - cia ch'io ri - spon - da a' det - - ti tuo - i?

157

Ah co - no - scer - mi tu puo - i, e' l' mio cor ben sai qual e, e' l' mio cor ben sai quai

163

e, Co - me vuoi d'un ri - schio in fac - cia ch'io ri - spon - - da a' det - ti



tuo - i? Ah co - no - scer - mi tu puo - i, e'l mio

172

cor — ben sai — qual — è, e'l mio cor ben sai qual

178

*f* Dal segno % *al Fine*

\*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XVI.



## 2. Cavata No. 8: Vier Entwürfe nach dem Pariser Autograph\*)

## a. Unvollständiger Entwurf in F-dur

*Viol. I*

*Viol. II*

*Vc. e B.*

*MITRIDATE*

5  
Se di lau-ri il cri - - ne a - dor-no, fi - de spiag-ge, a voi non

*Viol.*

*MITRIDATE*

12  
tor-no, tin-to al-men non por-to il vol-to di ver-go-gna e di ros-sor. *p* *f* Se di

*Viol.*

*MITRIDATE*

18  
lau-ri il cri-ne a - dor-no, *p* *f* fi - de spiag-ge, a voi non tor - no,

23  
tin - to al-men non por - to il vol - to di ver - go - - gna e di ros - sor - - , di ver -

*fp* *fp*

\*) Vgl. S. 85–88 sowie Vorwort, S. VIII, XI, XIII, und Krit. Bericht.

\*\*) § ist vermutlich als |: :| zu interpretieren (ebenso in T.30).



29

go - gna e di ros - sor, di ver - go - gna e di ros - sor.

*fp* *f*

34

*MITRIDATE*

An - che vin - to ed an - che op - pres - so io mi

40

ser - bo o - gnor l'i - stes so e vi re - co in pet - to ac - col - to sem - pre -

47

gua - le il mio gran cor,

*Viol.*

55

*MITRIDATE*

Se di lau - ri - il cri - ne

65

73

81

o)

\*) Hier bricht die Niederschrift ab.



## b. Entwurf in B-dur

*Viol. I*

*Viol. II* [7 *etc.*]

*Vc. e B.*

**MITRIDATE**  
Se di

5  
lau - ri il cri - ne a - dor - no, fi - de spiag - ge, a voi non tor - no, fi - de spiag - ge, a voi non tor - no,

14  
tin - to al - men non por - - to il vol - to di ver - go - gna e di ros - sor. Se di lau - ri il cri - ne a - dor - no,

24  
fi - de spiag - ge, a voi non tor - no, tin - to al - men non por - to il vol - to di ver - go - - gna e

35  
di ros - sor, di ver - go - - - gna e di ros - sor.

**MITRIDATE**  
43  
An - che vin - to ed an - che op - pres - so io mi ser - bo o - gnor l'is - tes - so e vi

52  
re - co in pet - to ac - col - to sem - pre e - gua - le il mio gran cor, sem - pre e - gua - le il mio gran cor.

63  
*Viol.* **MITRIDATE** *Viol.* **MITRIDATE**  
Se di lau - ri il cri - ne a - dor - no, fi - de spiag - ge, a voi non

71  
tor - no, tin - to al - men non por - to il vol - to di ver - go - gna e di ros - sor. *Viol.* **MITRIDATE**  
Se di lau - ri il cri - ne a -

82  
dor - no, fi - de spiag - ge, a voi non tor - no, tin - to al - men non por - to il vol - to di ver -



93 go - - - gna e di ros - sor, di ver - go - - - gna e di - - - ros - sor.

100 *MITR.*  
*Viol.*

## c. Entwurf der vollständigen Singstimme in abweichender Fassung (F-dur)

*MITRIDATE*

Se di lau-ri il cri - ne a-dor-no, fi - de spiag - ge, a voi - non tor-no, tin-to al men non por-to il vol-to di ver - go - gna e di - ros-sor. Se - di lau-ri il cri - ne a-dor-no, fi - de spiag - ge, a voi - non tor-no, tin-to al - men non por - to il vol - to di ver - go - gna e di ros - sor, di ver - go - - - gna e di ros - sor, di ver - go - gna e di ros - sor. An - che vin - to ed an - - che op - pres - so io mi ser - bo o - gnor l'i - stes - so e vi re - co in pet - to ac - col - to sem - pre o - gua - le il mio gran cor, sem - pre o - gua - le il mio gran cor. Se di lau - ri il cri - ne a - dor - no, fi - de spiag - ge, a voi - non tor - no, tin - to al - men non por - to il vol - - - to di ver - go - gna e di ros - sor. Se - di lau - ri il cri - ne a - dor - no, fi - de spiag - ge, a voi - non tor - no, tin - to al - men non por - to il vol - to di ver - go - gna e di ros - sor, di ver - go - - gna e di ros - sor, di ver - go - gna e di ros - sor. vol - to di ver - go - gna e di - ros - sor.

\*) Eventuell Variante zu T. 38 ff.: vgl. Krit. Bericht.



## d. Entwurf der vollständigen Singstimme in abweichender Fassung (G-dur)

*MITRIDATE*

Se di lau-ri il crine a-dor-no, fi-de spiag-ge, fi-de spiag-ge \_\_\_\_\_, a voi non tor-no, fi-de spiag-ge, a voi \_\_\_\_\_ non tor- no, tin-to al-men non por-to il vol-to di ver-go-gna e di ros-sor

[urspr.: d t - ]  
tr

## 3. Aria No. 9: Ältere Fassung nach dem Pariser Autograph\*)

*Andante*

Oboe I, II

Corno I, II in Sib/alto  
B/hoch

Tramba I, II in Sib/B

Violino I

Violino II

Viola I, II

ISMENE

Violoncello e Basso

\*) Vgl. S. 92–98 sowie Vorwort, S. IX, XI, XIII, und Krit Bericht.

\*\*) Fagott ad lib.: vgl. Vorwort, S. XIII.



Musical score for measures 9-17. The score is written for a grand piano (G-clef and F-clef) and includes dynamics such as *f*, *fp*, and *f*. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A fermata is present over the first measure of the first staff.

Musical score for measures 18-26. The score is written for a grand piano (G-clef and F-clef) and includes dynamics such as *fp* and *f*. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A fermata is present over the first measure of the first staff.



27

*fp*

*fp*

*fp*

*p*

*fp*

*p*

*fp*

*p*

In fac - - cia all' og - get - -

*fp*

*p*

36

*p*

*p*

*p*

*mf*

*mf*

*mf*

- to che m'ar - - de, che m'ar - de d'a - mo - re do - vrei - - sol di - let - -

*mf*



44

- to sen - tir - - mi, sen - tir - mi nel co - re, ma sen-to un tor - men-to, ma sen-to un tor-

52

men-to che in - ten-der non so, no, che in - ten-der che in-ten-der non so. In fac-cia all'og-



60

get-to che m'ar-de d'a - mo - re do-vrei sol di - let-

67

- to sen - tir - mi nel co - re, ma sen - to un tor - men - to che in - ten - der non



12

so\_, ma sen - to un tor - men - to che in - ten - der non so\_, che in - ten - der non so\_, che in - ten - der non

82

so\_, che in - ten - der non so.



90 *Allegretto*

Quel lab-bro che ta-ce, quel tor-bi-do ciglio la ca-ra mia

99

pa - ce già met - te in pe - ri - glio, già di - ce che so - lo pe - na - re do - vrò, già di - ce che so - lo pe -



108

na - re do - vrò, già di - ce, già di - ce che so - lo pe - na - re do - vrò.

119 *Tempo I*

In fac - - cia all'og - get - - to che m'ar - - de, che m'ar - de d'a -



127

mo-re do - vrei ————— sol di - let - - - to sen - tir —————, sen - tir - mi nel

135

co - re, ma sen-to un tor - men-to, ma sen-to un tor - men-to che in - ten - der non so,



142

no, che in - ten - der, che in - ten - der non so. In fac - cia all'og - get - to che m'ar - de d'a -

149

mo - re do - vrei sol di - let -



155

to sen - tir - mi nel co - re, ma sen - to un tor - men - to che in - ten - der non so —, ma

162

sen - to un tor - men - to che in - ten - der non so —, che in - ten - der non so —, che in - ten - der non



169

so —, che in - ten-der non so, che in - ten-der non

176

so.

\*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XVII.



4. Recitativo accompagnato „Respira, alfin“ (Atto primo Scena XIII): Zwei fragmentarische Entwürfe nach dem Pariser Autograph\*)

a.

Viol. (oo)

**MITRIDATE**

Vc. e B. Re-spi-ra al-fin, re - spi-ra, o cor di Mi-tri - da-te

b.

Viol.

**MITRIDATE**

Vc. e B. Re-spi-ra, al - fin, re-spi-ra, o cor di Mi-tri-da-te.

5

Il più cru-de-le de'tuoi ti - mo-ri ec-co sva-ni. Quel fi-glio sì

8 *Violini cambiar armonia* (ooo)

ca-ro a te fi - do ri - tro - vi, e in lui non ti ve-drai co-stret-to a pu-nir un ri-

12

val troppo di-let-to.

15

M'of - fen-da pur Far - na-ce: c-gli non of-fre al

\*) Vgl. S. 102–104 sowie Vorwort, S. VIII f., XI, XIII, XVIII f., und Krit. Bericht.

\*\*) Hier bricht die Niederschrift ab.

\*\*\*) Vermerk von der Hand Leopold Mozarts; vgl. Krit. Bericht.



18

mio fu-ror ge-lo-so che un o-dia-to fi-glio a me-ne-mi-co e de'Ro-ma-ni am-mi-ra-to-re-anti-co.

21

Ah se mai l'a-ma A-spa-sia,

5. Aria No. 13: Ältere Fassung (unvollständig) nach dem Pariser Autograph\*\*)

Adagio

Oboe I, II

Corno I, II in *B $\flat$*

Violino I

Violino II

Viola

SIFARE

Violoncello e Basso\*\*\*)

\*) Hier bricht die Niederschrift ab.

\*\*) Vgl. S. 137–148 sowie Vorwort, S. IX, XII, XIII, XVIII, und Krit. Bericht.

\*\*\*) Fagott ad lib.: vgl. Vorwort, S. XIII.



8 *Ob. I*

*Ob. II*

*fp* *p* *f*

12 *Ob. I, II*

*p* *fp* *sfz* *fp*

Lun-gi date, mio be - ne, se vuoi ch'io por - ti il pic - de, se

17

*f* *p*

vuoi ch'io por - ti il pic - de, non ram-men-tar le pe - ne che pro - vi, o ca - ra, in



22

te. Lun - gi da te, mio be - ne, se vuoi ch'io por - ti il pie - de, non rammen -

27

tar - - - - - le

32

pe - ne che pro - vi, o ca - ra, in te, che pro - - - - - vi, o



37 *Ob. I*

*Ob. II* *p*

*p*

*f*

ca - ra, in te.

41 *tr*

*p*

Lun-gi da te, mio be - nc, se vuoi ch'io por - ti il

46 *Ob. I, II*

*f*

*f*

*p*

*p*

pie - de, se vuoi ch'io por - ti il pie - de, non ram-men-tar - le pe - ne che

*f*

*p*



51

pro - vi, o ca - ra, in te. Lun - gi da te —, mio be - ne, se vuoi ch'io por - ti il

*f* *p* *f* *p*

56

pie - de, non rammen - tar

*f* *p* *f* *p*

62

pe - ne che pro - vi, o ca - ra, in te, che pro - vi, o

*f* *p* *f* *p*



67

ca - ra, in te,

71 Ob. I  
Ob. II

che pro - vi, o ca - ra, in te.

75 *Andante*

Par-to, mia bel-la, ad-di -



81 Ob. I, II

o, chè se con te più re-sto, o - gni do-ve-re ob-bli - o, mi scor-do an-cor di me...

89

Par-to, mia bel-la, ad - di - o mia bel-la, ad - di - o, chè se con te più re - sto,

96

o - gni do-ve-re ob - bli - o, mi scor-do an-cor di me, mi scor - do an - cor di me

\*) Hier bricht die Niederschrift ab.



## 6. Aria No. 13: Abschriftlich überlieferte\*) Variante (ohne Solohorn)\*\*)

Adagio cantabile

Obos I, II

Corno I, II in *Re*/D

Violino I

Violino II

Viola

SIFARE

Violoncello  
e Basso (=3=)

4

8

\*) Vgl. Vorwort, S. IX; XI, XVIII, und Krit. Bericht.

\*\*) Vgl. S. 137–148.

\*\*\*) Fagott ad lib.; vgl. Vorwort, S. XIII.



Lun - gi da te, mio be - ne, se vuoi ch'io porti il

16

pie - de, se vuoi ch'io por - ti il pie-de, non ram - men-tar le

20

pe - ne che pro - vi, o ca - ra, in te. Lun - gi da te, mio



24

be - ne, se - vuoi ch'io por - ti il piede, non ram - men - tar le pe - ne che

29

pro - vi, o ca - ra, in te, che pro - vi, o ca - ra, in

33

*Ob. I*

*f Ob. II*

te.



*I, II*

Lun - gi da te, mio be - ne, se - vuoi ch'io por - ti il pie - de, se -

41

vuoi — ch'io por - ti il pie - de, non ram - men - tar le pe - ne che

45

pro - vi, o ca - ra, in te. Lun - gi date, mio be - ne, se -



vuoi ch'io por - ti il piede, non ram - men - tar \_\_\_\_\_ le pe - ne che pro - vi, o ca - ra, in te, che

pro - vi, o ca - ra, in te,

che provi, o ca - ra, in te.



63 *Andante*

Par-to, mia bel-la, ad-di-o, ad-di-o, che se con te più re-sto, o-gni do-ve-re ob-

72

bli-o, mi scor-do an-cor di me, mi scordo an-cor di me, mi scordo an-cor di

82 *Adagio*

me. Lun-gi da te, mio



be - ne, se - vuoi ch'io por - ti il piede, non ram - men - tar — le pe - ne che pro - vi, o ca - ra, in

te, che pro - - - - - vi, o ca - ra, in te,

che pro - vi, o ca - ra, in te,



## 7. Aria No. 14: Ältere Fassung (Fragment) nach dem Pariser Autograph\*)

Adagio

Flauto I

Flauto II

Oboe I, II

Corno I, II in F/Bb

Violino I

Violino II

Viola I, II

ASPASIA

Violoncello e Basso <sup>22)</sup>

6

Flauto I

Flauto II

Oboe I

Oboe II

Corno I, II in F/Bb

Violino I

Violino II

Viola I, II

ASPASIA

Violoncello e Basso

Nel gra - - ve tor-men-to cheil se - - no mop.

\*) Vgl. S. 151–160 sowie Vorwort, S. VIII, XI, XIII, XIX, und Krit. Bericht.

\*\*) Fagott ad lib.; vgl. Vorwort, S. XIII.



14  
Fl. I, II  
Ob. I, II

pri-me, che il se - - no mop-pri-me, man-ca-re già sen-to la pa-ce del cor, la

19

pa-ce del cor. Nel gra - ve tor-men-to



25

Ob. I

Ob. II

*fp*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*fp*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*fp*

*p*

*f*

che il se - - no m'op - pri - me, man -

30

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

ca - re già sen - to, già sen - to man -



33

Ob. I, II

ca - re la pa - ce del cor, la pa - - -

p mf p

p f p

37

- ce del cor.

p f

\*) Hier bricht die Niederschrift ab.



## 8. Aria No. 16: Ältere Fassung nach dem Pariser Autograph\*)

Adagio maestoso

Oboe I, II

Corno I, II in Re/D

Tromba<sup>(\*\*)</sup> I, II in Re/D

Violino I

Violino II

Viola

PARNACE

Violoncello  
e Basso<sup>(\*\*\*)</sup>

*f* *p* *f* *f* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Son re - o; l'error con-fes - so, l'error con-fes - so; e de - gno del tuo

5

*p* *p*

sde - gno non chic - doate pie - tà, e de - gno del tuo

\*) Vgl. S. 174–178 sowie Vorwort, S. IX, XI, XIII, XIX, und Krit. Bericht.

\*\*) Original: Trombe lunghe.

\*\*\*) Fagott ad lib.: vgl. Vorwort, S. XIII.



9 Allegro

sde - gno non chie - do te pie - tà, Ma reo di me peg -

14

gio - re il tuo ri - va - le è que - sto, il tuo ri - va - le è que - sto; ci me - ri - tò l'a -



20

*f* *p* *fp*

mo - re del - la fatal bel - tà, del - la fa - tal bel - tà. Son

*f* *p* *f* *p*

*f* *p* *f* *p*

*f* *p* *f* *p*

26

*f* *f*

re - o; l'error con - fes - so, l'er -ror con - fes - so; e de - gno del tuo

*f* *p* *f* *p*

*f* *p* *f* *p*

*f* *p* *f* *p*



sde-gno non chie-do a te pie-tà e de-gno del tuo sde-gno non chie-do a te pie-

38

*f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

tà. Ma reo di me peg-gio-re, ma reo di me peg-gio-re il tuo ri-va-le é questo;

[7]

*f* *f* *f* *p* *f*



45

*p*

*p*

*p*

ei meri-tò l'a-mo-re, ei me-ri-tò l'a-mo-re del-la fatal bel-tà, del-la fa-

*p*

52

Adagio maestoso

*cresc.*

*f*

*cresc.*

*p*

*f*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*f*

*tr*

tal bel-tà. Son re-ò; l'error con-

*cresc.*

*f*



58

fes - so, l'error con-fes - so; e de - gno del tuo sde - gno, e

62

de - gno del tuo sde - gno non chie - do a te pic - tà.

\*) Zu drei nach T. 64 im Autograph gestrichenen Takten vgl. Krit. Bericht.



68 Allegro

Ma reo dime peg-gio-re il tuo ri-va-le é que-sto, il tuo ri-va-le é que-sto;

*f p f p f p f p f p f p f p*

73

ei me-ri-tò l'a-mo-re del-la fa-tal bel-tà, del-la fa-tal bel-tà.

*f p fp f p fp f p fp f*



Musical score for measures 79-84. The score includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part features a keyboard introduction and a bass line. Dynamics include *p* and *f*.

Son re - o; l'error con - fes - so, l'er - ror con - fes - so; e

Musical score for measures 85-90. The score includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part features a keyboard introduction and a bass line. Dynamics include *p* and *f*.

de - gno del tuo sde - gno non chie - do a te — pie - tà, e de - gno del tuo sde - gno non



*f*  
Ob. I

*f*  
Ob. II

*f*

*f* *p* *f* *p* *f* *p* *crec.*

*f* *f* *f* *f* *p* *crec.*

*f* *f* *f* *f* *p* *crec.*

*f* *f* *f* *f* *p* *crec.*

chie do a te—pie-tù.      Ma reo di me peg-gio - re,      ma reo di me peg-gio - re      il tuo ri - va-le é

*f* *f* *f* *f* *p* *crec.*

*98*  
Ob. I, II

*p*

*f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

que-sto;    ei me-ri-tò l'à - mo - re,    ei me-ri-tò l'à - mo-re    del - la fatal bel - tà,    del -



105

la fa - tal. bel - - - tà. Nel

*cresc.*

*f*

*cresc.*

*f*

*cresc.*

*f*

*cresc.*

*f*

*tr*

*cresc.*

*f*

*Fine*

112

mio do-lor fu-ne-sto ge - - me-re ancor tu de-i; ri - dere aidan - ni mic - i, ri -

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*



118

- de-re ai dan - ni mie - i Si - - fa-re non po - trà, Si - fa-re ri - de-re non po -

*fp fp fp fp fp fp*

123

trà, non po - trà, non po - trà.

*fp crescendo f fp crescendo f*

*Dal Segno % al Fine*



## 9. Duetto No. 18: Ältere Fassung nach dem Pariser Autograph\*)

Adagio

Oboe I, II

Corno I, II in Mi<sup>b</sup>/Es

Violino I

Violino II

Viola I, II

ASPASIA

SIFARE

Violoncello  
e Basso<sup>\*\*\*</sup>

5

vi - ver non deg - g'i - o, se tu mo - rir pur de - i, se — tu mo - rir — pur de - i,

\*) Vgl. S. 192–204 sowie Vorwort, S. VIII f., XI, XIII, XIX, und Krit. Bericht.

\*\*) Fagott ad lib.; vgl. Vorwort, S. XIII.



11

la - scia, bell' i - dol mi - o, bell' i - dol mi - o, ch'io mo - ra al - men con te, lascia ch'io mo - ra al - men con

17

Con que - sti ac - cen - ti, oh Di - o! cre - - scia - ia - fan - ni mie - i, cre - - scia - ia - fan - ni mie - i,

tc.



24

*fp* *p*

*f*

*p* *f* *p*

*p* *f* *p*

*p* *f* *p*

trop-po tu vuoi, ben mi - o, tu vuoi, ben mi - o, trop-po tu chie - di a me, trop-po tu

*p* *f* *p*

29

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

chie-di, tu chie - di a me. Deh ta - ci, deh ta - ci.

Dun-que... Oh De - il oh De - il

*f* *p*



34 Allegro

Ob. I *fp* *fp* *fp* *f* *fp* *fp* *fp* *f*

Ob. II *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

*fp* *fp* *fp* *f* *fp* *fp* *fp* *f*

*fp* *fp* *fp* *f* *fp* *fp* *fp* *f*

*fp* *fp* *fp* *f* *fp* *fp* *fp* *f*

*fp* *fp* *fp* *f* *fp* *fp* *fp* *f*

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

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

*fp* *fp* *fp* *f* *fp* *fp* *fp* *f*

38

Ob. I, II *fp* *fp*

*p* *fp* *fp* *f* *p*

*p* *fp* *fp* *f* *p*

*p* *fp* *fp* *f* *fp*

*p* *fp* *fp* *f* *fp*

— ne ucci-des-se a - des-so l'e - ces - so del do - lor, l'ec - ces - so del do - lor. Bar - ba-re

— ne ucci-des-se a - des-so l'e - ces - so del do - lor, l'ec - ces - so del do - lor. Bar - ba-re

*p* *fp* *fp* *f* *fp*



44

p f p f p  
 f p f p  
 fp fp  
 stel - le, stel - le in - gra - te, stel - le in - gra -  
 stel - le, stel - le in - gra - te, stel - le in - gra -

49

f  
 f  
 f  
 - te,  
 - te,  
 f



54

ah ne uccides-se a-des-so l'ec-ces - so del do - lor, l'ec-ces - so del do - lor! Bar-ba-re stel - le, stel - le in-  
 ah ne uccides-se a-des-so l'ec-ces - so del do - lor, l'ec-ces - so del do - lor! Bar-ba-re stel - le, stel - le in-

61

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



67

*p*

*crescendo f fp p*

*crescendo f fp p*

*crescendo f fp p*

- te, ah — ne ucci-des-se a -

- te, ah — ne ucci-des-se a -

*crescendo f fp p*

72

*p f p*

*p*

*cresc. fp fp fp p*

*cresc. fp fp fp p*

*cresc. fp fp fp p*

des - so l'ec - ces - so del do - lor, l'ec - ces - so del do - lor! Ah — ne ucci-des-se a -

des - so l'ec ces - so, l'ec - ces - so del do - lor! Ah — ne ucci-des-se a -

*cresc. fp fp fp p*



78

des - so l'ec - ces - so del do - lor, l'ec - ces - so del do - lor, l'ec - ces - so del do -

des - so l'ec - ces - so, l'ec - ces - so del do - lor, l'ec - ces - so del do -

84

lor, l'ec - ces - so del do - - - lor!

lor, l'ec - ces - so del do - - - lor!



89

93  
Adagio

Se vi-vernon deg-g'i-o, se tu mo-rir pur de-i, se tu mo-rir pur de-i, la-scia, bell'i-dol



101

mi - o, bell'i - dol mi - o, ch'io mo - raal-men con te, lascia ch'io mo - ra al-men con te.

fp

Con

fp

107

que - sti accen - ti, oh Di - o! cre - sci gli affan - ni mie - i cre - sci gli affan - ni -

fp



112

mic-i, trop-po tu vuoi, ben mi-o, tu vuoi, ben mi-o, trop-po tu chie-di a me, trop-po tu

118

chie-di a me. Deh ta-ci, deh ta-ci, Dunque... oh De-i! oh De-i!



123 Allegro

Ob. I  
fp fp f f p fp fp

Ob. II  
fp fp fp f fp fp

fp fp fp fp fp fp fp fp

fp fp fp fp fp fp fp

fp fp fp fp fp fp fp

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

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

fp fp fp f fp fp fp fp fp

127 Ob. I, II

fp

p fp fp

p fp f p f p f p

p fp f p f p f p

p fp fp fp fp

ne ucci-des-se a - des - so lec-ces - so del do - lor! Bar - ba - re stel - le, stel - le in - gra - te, stel - le in -

ne ucci-des-se a - des - so lec-ces - so del do - lor! Bar - ba - re stel - le, stel - le in - gra - te, stel - le in -

p fp f fp fp fp



133

gra

gra

137

- te, ah ne ucci-des-se a - des-so l'ec -

- te, ah ne ucci-des-se a - des-so l'ec -



143

ces - so del do - lor, Pec - ces - so del do - lor! Bar - ba - re stel - le, stel - le in - gra - te, stel - le in - gra - te,  
ces - so del do - lor, Pec - ces - so del do - lor! Bar - ba - re stel - le, stel - le in - gra - te, stel - le in - gra - te, stel -

150

stel - - le in - gra - - te, in - gra -  
- - le in - - gra -



155

te, ah — ne ucci-des - se a - des - so l'ec -

te, ah — ne ucci-des - se a - des - so l'ec -

160

ces - so, l'ec - ces - so del do - lor, ah — ne uccides-se a - des - so l'ec -

ces - so del do - lor, l'ec - ces - so del do - lor, ah — ne uccides-se a - des - so l'ec -



166

*fp fp*

*cresc. fp fp fp*

ces - so, l'ec - ces - so del do - lor, l'ec - ces - so del do - lor, l'ec -  
ces - so del do - lor, l'ec - ces - so del do - lor, l'ec - ces - so del do - lor, l'ec -

*cresc. fp fp fp*

172

*p f p f*

*cresc. f p cresc. f*

ces - so del do - lor,

ces - so del do - lor,

*cresc. f p cresc. f*



177  
Ob. I, II  
a 2

lec - ces - so del do - lor!

lec - ces - so del do - lor!

181

\*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XVII.



## 10. Aria No. 20: Ältere Fassung nach dem Pariser Autograph\*)

**Allegro**

Oboe I, II  
Corno I, II in Fa/F  
Violino I  
Violino II  
Viola I, II  
MITRIDATE  
Violoncello e Basso\*\*)

5

Va - do in - con - tro al fa - to, al fa - to e - stre - mo,

11

cru - do ciel, sor - te spic - ta - ta; ma frat - tan - to un'

\*) Vgl. S. 213–218 sowie Vorwort, S. IX, XI, XIII, und Krit. Bericht.

\*\*) Fagott ad lib.: vgl. Vorwort, S. XIII.



17

al - ma in - gra - ta l'om - bra mia pre - ce - de - rà,

23

Va - do in - con - tro al fa - to e - stre - mo, cru - do ciel, sor - te spic -

29

ta - ta, ma frat - tan - to un'al - ma in - gra - ta, un'al - ma in - gra - ta



l'om - bra mi - a pre - ce - de - rà, l'om - bra mia pre - ce - de -

rà.

Va - do in - con - tro al



51

fp p f

fa - to, al fa - to e - stre - mo, cru - do ciel, sor - te spie - ta - ta, sor - te spie - ta - ta,

p f p f

57

Ob. I

Ob. II

p f mu p f mu p f p

ma frat - tan - to un' al - ma in - gra - ta l'om - bra mia pre -

p f p f p



63

ce - - de - rà. Va - - do in - con - tro al fa - - to e - stre - mo, cru - do

69  
Ob. I, II

ciel, sor - - te spie - ta - ta, ma - - frat - tan - to un' al - ma in -



75

gra - ta, un' al - main - gra - ta l'om - bra mia pre - ce - de - rà, l'om - bra

80

mia pre - ce - de - rà, l'om - bra mia pre - ce - de - rà, pre - ce - de - rà, pre - ce - de -

85

rà.



## 11. Beginn (Orchestervorspiel) einer Arie des Sifare nach dem Pariser Autograph \*)

*Oboe I*  
*Oboe II*  
*Corno I, II in Re/D*  
*Tromba I, II in Re/D*  
*Violino I*  
*Violino II*  
*Viola*  
*SIFARE*  
*Violoncello e Basso*

*4 Ob. I, II*

\*) Vgl. Krit. Bericht.



Musical score for measures 7-10. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part includes a right-hand part with chords and a left-hand part with a steady eighth-note bass line. The vocal line has a melodic line with trills and a lower line with sustained notes. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

Musical score for measures 11-14. The score continues in G major and 4/4 time. The piano accompaniment features a right-hand part with sustained chords and a left-hand part with a rhythmic eighth-note pattern. The vocal line includes a melodic line with trills and a lower line with sustained notes. Dynamics include *f* (forte).



15

tr

18

tr

o)

\*) Hier bricht die Niederschrift ab.