WOLFGANG AMADEUS MOZART

NEUE AUSGABE SÄMTLICHER WERKE

6

Bühnenwerke III

BÄRENREITER / dtv

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Neue Ausgabe sämtlicher Werke

Band 6

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Neue Ausgabe sämtlicher Werke

In Verbindung mit den Mozartstädten
Augsburg, Salzburg und Wien
herausgegeben von der
Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg

Werkausgabe in 20 Bänden

Bärenreiter-Verlag Kassel · Basel · London · New York
und
Deutscher Taschenbuch Verlag München

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Werkausgabe in 20 Bänden

Band 6: Bühnenwerke III

Bärenreiter-Verlag Kassel · Basel · London · New York
und
Deutscher Taschenbuch Verlag München

Editionsleitung der »Neuen Mozart-Ausgabe«
Ernst Fritz Schmid (1954 bis 1960)
Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm (1960 bis 1973)
Rudolph Angermüller · Dietrich Berke · Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm (1973 bis 1980)
Dietrich Berke · Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm (seit 1980)

Teilausgaben exklusiv für
La Flûte de Pan SA, Paris
Pax Vision, Inc., Osaka

© 1991 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel,
für die Werkausgabe in 20 Bänden
Einbandgestaltung: Jörg Richter, Emstal-Sand, unter Verwendung eines
zeitgenössischen Scherenschnittes
Produktionsleitung: Fritz-P. Steinle, München
Papier: Thinprint Special, Robert Fletcher Ltd.
Gesamtherstellung: C. H. Beck'sche Buchdruckerei Nördlingen
Alle Rechte vorbehalten / 1991 / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

INHALT

Bühnenwerke III

Zaide (Das Serail) 6/7
Idomeneo 6/171
Die Entführung aus dem Serail 6/837

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

Bühnenwerke

WERKGRUPPE 5: OPERN UND SINGSPIELE
BAND 10: ZAIDE (DAS SERAIL)

VORGELEGT VON FRIEDRICH-HEINRICH NEUMANN

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON

1957

En coopération avec le Conseil international de la Musique
Editionsleiter: Dr. Ernst Fritz Schmid, Augsburg

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Edition London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
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 ist erschienen: Friedrich-Heinrich Neumann Kritischer Bericht zur „Neuen Mozart-Ausgabe", Serie II, Werkgruppe 5, Band 10.

Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany
© 1957 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Zweite, durchgesehene Auflage 1990 unter Berücksichtigung
der im Kritischen Bericht auf S. 92 zusammengestellten
„Druckfehlerberichtigungen und Ergänzungen zum Notenband".
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

INHALT

Vorwort VI

Zum vorliegenden Band VII

Nachtrag 1990 IX

Faksimile: Blatt 1[r] des Autographs X

Faksimile: Blatt 3[r] des Autographs XI

Faksimile: Blatt 58[r] des Autographs XII

Faksimile: Blatt 58[v] des Autographs XIII

Personen 2

Verzeichnis der Musiknummern 2

Erster Akt 3

Zweiter Akt 64

Anhang

Faksimile: Skizze zur Arie Nr. 6 151

Übertragungsversuch 151

VORWORT

Die Neue Mozart-Ausgabe will der Forschung auf Grund aller erreichbaren Quellen von Bedeutung einen kritisch einwandfreien Text der Werke Mozarts, zugleich aber auch der praktischen Musikübung eine zuverlässige und brauchbare Handhabe bieten. Sie erscheint in zehn Serien, die sich in insgesamt 35 Werkgruppen gliedern.

I: Geistliche Gesangswerke (Werkgruppe 1—4)
II: Bühnenwerke (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: Ensemblemusik für größere Solo-Besetzungen (Werkgruppe 17—18)
VIII: Kammermusik (Werkgruppe 19—23)
IX: Klaviermusik (Werkgruppe 24—27)
X: Supplement (Werkgruppe 28—35)

Innerhalb der Serien, Werkgruppen und Bände werden die vollendeten Werke möglichst nach der zeitlichen Folge ihrer Entstehung angeordnet. Entwürfe und Skizzen vollendeter Werke werden als Anhang an den Schluß des betreffenden Bandes gestellt. Unvollendete Werke und Entwürfe und Skizzen zu solchen erscheinen am Ende des Schlußbandes der betreffenden Werkgruppe oder ihrer Abteilungen. Nachweisbar verschollene Kompositionen werden in den Kritischen Berichten erwähnt. Werke von zweifelhafter Echtheit erscheinen in Serie X, wo u. a. auch Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke sowie Studien ihren Platz finden. Werke, die mit größter Wahrscheinlichkeit unecht sind, werden nicht aufgenommen.

Zu jedem Notenband erscheint ein gesonderter Kritischer Bericht. Eine ausreichende Vertiefung in die Überlieferung und entsprechende wissenschaftliche und praktische Folgerungen aus ihr sind nur bei Heranziehung der Kritischen Berichte möglich.

Über die Einzelheiten der Abweichungen überlieferter Quellen unterrichtet die Lesartenübersicht des Kritischen Berichtes. Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zugrunde gelegt. Umfangreiche Varianten werden im Rahmen eines Anhangs wiedergegeben.

Die Ausgabe verwendet die alten Nummern des chronologisch-thematischen Verzeichnisses sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts von Ludwig Ritter von Köchel; neue Nummern nach der dritten und ergänzten dritten Auflage von Alfred Einstein sind in Klammern beigefügt. Diese Nummern erscheinen auch in der jedem Band beigegebenen Inhaltsübersicht.

Mit Ausnahme der Werktitel, der zugehörigen Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen des Bearbeiters innerhalb der Notenbände gekennzeichnet, und zwar Buchstaben (z. B. Stärkegrade) und Zahlen durch Kursivdruck, einzelne Notenköpfe (ausgenommen die Vorschlagsnoten) und sonstige Zeichen (Keile [Striche], Punkte, Schwellzeichen) durch kleineren bzw. schwächeren Stich oder (Bogen) durch Strichelung bzw. Punktierung, in manchen Fällen (Vorzeichen, Schlüssel, Vorschlagsnoten, Bezifferung, aufführungspraktische Hinweise) auch durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen usw. eine Ausnahme. Sie sind stets kursiv gestochen, wobei aber die ergänzten in kleinerer Type erscheinen. Eindeutig in der Vorlage fehlende Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt.

Der jeweilige Werktitel und ebenso die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singstimmen zu Beginn jedes Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem überwiegenden 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 Chorschlüssel sind durch die heute gebräuchlichen ersetzt, jedoch zu Beginn der ersten Accolade angegeben. Mozarts Notierung der Vorschläge ( ) ist ohne besondere Kennzeichnung in die heutige Schreibung ( ) übertragen; über problematische Stellen äußern sich Band-Vorwort und Kritischer Bericht. Die kleinen Bindebogen von Vorschlag zu Hauptnote und von Trillernote zu Nachschlag sind, wo fehlend, grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Haltebogen bei paarig auf einem System notierten Instrumenten (z. B. Oboen, Hörner) und bei Streicher-Doppelgriffen, die in den Quellen meist nur einfach erscheinen, sind stillschweigend ergänzt. Vortragszeichen wurden, wo ihre Bedeutung klar war, in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for:* und *pia:* etc. Die Gesangstexte wurden der heute üblichen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt, um der Musikübung Anhaltspunkte für eine einwandfreie Ausführung zu geben.

Der Editionsleiter

ZUM VORLIEGENDEN BAND

Mozart schrieb das deutsche Singspiel, das 1838/39 in dem Offenbacher Verlag Johann André unter dem Titel *Zaide* erschien, in seinen letzten Salzburger Jahren 1779/80. Zu welchem Zeitpunkt er mit der Komposition begann, ist unbekannt; am 11. Dezember 1780 bezeichnete Leopold Mozart die Musik als *„nicht ganz fertig"* [1]. Der Text stammte von dem fürsterzbischöflich-salzburgischen Hoftrompeter Johann Andreas Schachtner, einem alten Freunde der Mozarts [2].

Der vorliegenden Ausgabe liegt das Autograph zugrunde, das sich zur Zeit in Verwahrung der Westdeutschen Bibliothek Marburg befindet. Es trägt keinen Titel und enthält weder eine Ouvertüre noch — von wenigen Stichworten abgesehen — den Dialog. Daß die letzte Nummer des Autographs, das Quartett, als Schlußstück des Singspiels vorgesehen war, ist aus inhaltlichen Gründen undenkbar. Gewiß wurden Gomatz und Zaide nach ihrer mißglückten Flucht und ihrer Verurteilung von Sultan Soliman begnadigt und in die Heimat entlassen. Doch weiß man nicht, wie viele Nummern noch auf das Quartett folgen sollten.

Alfred Einsteins Annahme, daß die Sinfonie KV 318 als Ouvertüre zu *Zaide* komponiert worden sei [3], fand in der vorliegenden Ausgabe keine Berücksichtigung. Einstein schrieb: *„Der Dualismus im Thema* [der Sinfonie], *das gebieterische Forte des Tutti, das flehentliche Piano der Streicher gewinnt ... programmatische Bedeutung — hie Sultan Soliman, dort Zaïde; ein in den Sonatensatz eingebautes Andante in derselben Tonart charakterisiert oder symbolisiert das Liebesidyll des Singspiels; zum Überfluß hat Mozart in den letzten Takten auf den ‚türkischen' Charakter der Oper eben so deutlich hingewiesen wie später in der ‚Entführung'. Und ebensowenig fehlen Bläserepisoden, mannheimer-pariserische Crescendi und Zierlichkeiten; das einzige, womit Mozart nicht paradiert, da er ja auf kein Konzertpublikum rechnet, sind thematische Kombinationen"* [4]. Mögen diese Ausführungen nun überzeugen oder nicht, — bedenklich stimmt die Überlegung (die Einstein selbst schon anstellt), daß Mozart die Ouvertüre — vollendet am 26. April 1779 — vor Abschluß (wenn nicht gar vor Beginn) der Komposition des Stückes geschrieben haben müßte, was seiner Gewohnheit widersprach und nur für *Ascanio in Alba* bezeugt ist [5]. Ein gewichtigeres Argument gegen Einsteins Annahme ist die unterschiedliche Instrumentation: in der Sinfonie schrieb Mozart vier Hörner vor, während er in *Zaide* niemals mehr als zwei verlangte [6].

Der Titel *Zaide* wurde von den André-Drucken als Haupttitel der vorliegenden Ausgabe übernommen. Einstein war — auf Grund der von ihm festgestellten Beziehungen zwischen dem *Zaide*-Text und dem Text von Joseph (von) Frieberts deutschem Singspiel *Das Serail* [7] — dafür eingetreten, Mozarts Werk in *Das Serail* umzubenennen [8]. Die Umbenennung schien dem Editionsleiter und Bandbearbeiter weder historisch notwendig — wir können nicht mit Bestimmtheit sagen, daß Schachtner und Mozart ihrem Stück den Titel *Das Serail* gaben — noch praktisch: das Singspiel ist heute als *Zaide* bekannt; unter dem Titel *Das Serail* liefe es stets Gefahr, mit der *Entführung aus dem Serail* verwechselt zu werden. Da aber immerhin die Möglichkeit besteht, daß Schachtner und Mozart den Titel *Das Serail* übernahmen, wurde er dem Haupttitel in Klammern beigefügt.

Ergänzt wurden die Nummern der Gesangsstücke und Melodramen und die meisten Gattungsbezeichnungen, und zwar — nach dem Vorbild der von Mozart stammenden (Nr. 4 *„Aria"*, Nr. 5 *„Duetto"*) — in italienischer Sprache.

Die Schreibung der Gesangs- und gesprochenen Texte sowie die Interpunktion wurden im allgemeinen stillschweigend modernisiert (z. B. *„sein"* statt *„seyn"*).

---

[1] *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie.* Erste kritische Gesamtausgabe von L. Schiedermair. München und Leipzig 1914. IV, S. 159.

[2] Nähere Angaben über ihn, die Entstehung des Werkes, die Auffindung des Autographs und die ersten Ausgaben finden sich im Kritischen Bericht.

[3] Zuerst in: L. Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts.* 3. Aufl. bearb. von A. Einstein. Leipzig 1937. S. 404 f.

[4] *Mozart. Sein Charakter, sein Werk.* Stockholm 1947. S. 310 f. — Anklang hat Einsteins Annahme, soweit ich sehe, nur bei E. Schenk (*Wolfgang Amadeus Mozart. Eine Biographie.* Zürich, Leipzig, Wien 1955. S. 476) gefunden.

[5] Vgl. die *Neue Mozart-Ausgabe*, Serie II, Werkgruppe 5, Band 5, vorgelegt von L. F. Tagliavini. Kassel und Basel 1956. Vorwort, S. VIII.

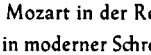
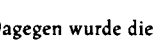
[6] In der *Neuen Mozart-Ausgabe* wird KV 318 unter den Sinfonien erscheinen (Serie IV, Werkgruppe 11, Band 6, vorgelegt von Christoph-Hellmut Mahling und Friedrich Schnapp).

[7] *Die Text-Vorlage zu Mozarts „Zaide".* In: *Acta musicologica.* Jg. 8, Leipzig 1936, S. 30 ff. — Das Textbuch Frieberts erschien 1779 unter dem Titel: *Ein musikalisches / Singspiel, / genannt: / Das Serail. / Oder: / Die unvermuthete* [nicht *unvermittelte*, wie Einstein a. a. O. schreibt] *Zusammenkunft in der / Sclaverey zwischen Vater, Tochter / und Sohn. / Botzen, / gedruckt bey Karl Joseph Weiß, Stadt- und / Mercantil-Buchdrucker, / 1779.* Unter dem Verzeichnis der *„agirenden Personen"* findet sich der Vermerk: *„Die Musik ist vom Herrn Joseph v. Friebert, Ka- / pellmeister Sr. Eminenz des Cardinal und Fürst- / Bischofen zu Passau."*

[8] *Mozart.* Stockholm 1947. S. 589 und 591. — E. Schenk (a. a. O., S. 475f.) ist ihm auch darin gefolgt.

Die alte Schreibung wurde nur dort gewahrt, wo sie die Aussprache berührt und das Verständnis nicht erschwert (z. B. *„schröcklichste"* statt *„schrecklichste"*); wo jedoch Verständnisschwierigkeiten zu befürchten waren (z. B. bei *„Heichlerin"* statt *„Heuchlerin"*), wurde die originale Schreibung unter Anführung im Kritischen Bericht durch die moderne ersetzt. Die Gedankenstriche in den Melodramen wurden, soweit stichtechnisch möglich, originalgetreu wiedergegeben, weil sie unter Umständen Rückschlüsse auf die Art der Deklamation zulassen, die Mozart vorschwebte.

Alle textlichen Berichtigungen und Ergänzungen wurden im Kritischen Bericht vermerkt. Dasselbe gilt für alle musikalischen Berichtigungen. Dagegen wurden die musikalischen Ergänzungen nur insoweit im Kritischen Bericht verzeichnet, als sie nicht schon typographisch als solche gekennzeichnet sind (vgl. das Vorwort des Editionsleiters, S. VI).

Das Zusammentreffen eines Halte- und eines Bindebogens — von Mozart in der Regel  notiert — wurde stets in moderner Schreibung  wiedergegeben. Dagegen wurde die Mozartsche Schreibung im allgemeinen beibehalten, wenn ein (oder mehrere) Haltebogen und mehr als ein Bindebogen zusammentreffen (z. B.); Abweichungen sind im Kritischen Bericht vermerkt.

Abbreviaturen pochender Achtel ( ) wurden ohne Kennzeichnung oder Erwähnung im Kritischen Bericht im allgemeinen ausgeschrieben — ausgenommen Stellen, an denen (fast) alle Instrumente ganze oder halbe Noten bzw. Pausen haben —, Abbreviaturen pochender Sechzehntel und Zweiunddreißigstel dagegen belassen — ausgenommen Stellen, an denen durch Ausschreiben besser verdeutlicht werden konnte, wie bestimmte (originale oder ergänzte) Vortragsbezeichnungen auszuführen sind.

Die originale Notengruppierung durch Balken- und Fähnchensetzung wurde im allgemeinen beibehalten; über Ausnahmen gibt der Kritische Bericht Auskunft. Mozarts oft sehr reichliche Vorsichtsvorzeichen wurden stillschweigend auf das heute übliche Maß beschränkt. Editionsleiter und Bandbearbeiter konnten sich nicht entschließen, auf Seite 85 Takt 10 und 12 in der Violine I vor dem zweiten Achtel ein ♯ (und demzufolge vor dem letzten Achtel ein ♮) zu ergänzen. Doch sei darauf hingewiesen, daß man in der Praxis hier kaum ohne Alteration auskommen wird.

Wie Mozart bei den Instrumentenangaben (sofern nicht wirklich ein Instrument [*„solo"*] gemeint ist) die Mehrzahl verwandte, so auch bei Vorschriften wie *„con sordini"*, *„dolci"* usw. In der vorliegenden Ausgabe wurden diese Vorschriften stets in der Einzahl wiedergegeben.

Ein Problem sind Mozarts Staccato-Zeichen. Oft läßt sich graphisch nur schwer unterscheiden, ob Punkte oder Keile (Striche) gemeint sind; gelegentlich sind graphisch deutlich unterscheidbare Zeichen musikalisch offensichtlich inkonsequent gesetzt. Daneben finden sich Fälle, in denen Mozart zwischen Punkten und Keilen (Strichen) mit aller nur wünschenswerten Deutlichkeit und Konsequenz unterschied. Von diesen Fällen ausgehend, wurde in der vorliegenden Ausgabe eine durchgängige Unterscheidung von Punkten und Keilen (Strichen) versucht; zu einigen besonders problematischen Fällen vergleiche man den Kritischen Bericht. — Die Bedeutung von Punkt und Keil (Strich) bei Mozart ist noch nicht völlig geklärt[9]. Zweifellos aber dürfen die Keile, selbst wenn sie offenbar als Akzentzeichen (z. B.) im Forte stehen, niemals derb ausgeführt werden.

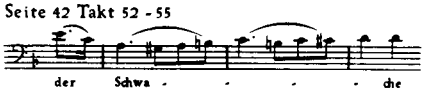
Doppelte Vortragsbezeichnungen für einsystemig notierte paarige Bläser wurden im allgemeinen stillschweigend in einfache geändert.

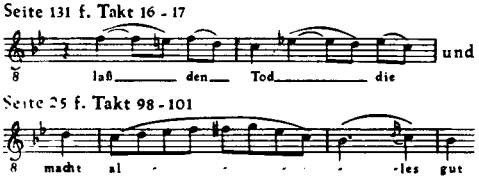
Zwei- und Mehrklänge der Streicher behalste Mozart in der Regel zweifach und nur ausnahmsweise einfach, ohne daß jenes stets geteiltes und dieses stets akkordisches Spiel zu bedeuten hätte. In der vorliegenden Ausgabe wurden dagegen nur diejenigen Stellen zweifach behalst, welche bestimmt oder wahrscheinlich geteilt auszuführen sind, ferner die (auch bei Mozart stets doppelt behalsten) Stellen, an denen ein und derselbe Ton auf zwei Saiten zugleich gespielt werden soll; alle diesbezüglichen Abweichungen von Mozarts Schreibung sind im Kritischen Bericht aufgeführt.

Vor das unterste System schrieb Mozart zu Beginn einer jeden Nummer *„Bassi"*. Daß damit nicht nur die Violoncelli und Kontrabässe, sondern auch die Fagotte gemeint sein können, zeigt das Terzett Nr. 8, in dem durch eine Vorschrift über dem ersten Takt des (wie beschrieben) mit *„Bassi"* bezeichneten Systems *„Violoncelli et fagotti soli"* — die Kontrabässe setzen erst in Takt 6 ein — verlangt werden. In den Nummern 2, 3 (*„solo"*), 5, 7, [8,] 11, 13 und 15 sind Fagotte aus-

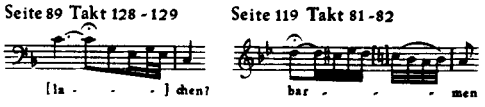
[9] Vgl. die Schrift *Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart. Fünf Lösungen einer Preisfrage.* Hrsg. von H. Albrecht. Kassel, Basel, London 1957; dazu: E. Zimmermann, *Das Mozart-Preisausschreiben der Gesellschaft für Musikforschung.* In: *Festschrift Joseph Schmidt-Görg zum 60. Geburtstag.* Bonn 1957. S. 400 ff.

drücklich vorgeschrieben, doch wird man auch für die Nummern 4, 6, 9 und 14 ihre Hinzuziehung erwägen müssen.

In den Singstimmen wurde Mozarts Bogensetzung auch dort erhalten, wo sie — anders als die heute übliche — weniger die Melismatik als die musikalische Phrasierung verdeutlicht, und zwar nicht nur in längeren Koloraturen wie

sondern auch in Fällen wie



Was die Appoggiaturen betrifft, so sei auf die Ausführungen L. F. Tagliavinis im Vorwort zu *Ascanio in Alba*[10] verwiesen. Stellen, an denen sich Appoggiaturen anbringen lassen, sind auch in *Zaide* häufig; doch legen der Ausdruck und der (von den zeitgenössischen Gesangslehrern so oft beschworene) *„gute Geschmack"* vielfach eine gewisse Beschränkung nahe. Wo Appoggiaturen empfehlenswert scheinen, sind Vorschläge zu ihrer Ausführung in Kleinstich über das System gesetzt.

Für die Auszierung der Fermaten seien — nach dem Vorbild der von Mozart ausgeschriebenen (S. 14 T. 34, S. 29 T. 32, S. 43 T. 70) — folgende Vorschläge gemacht:

Seite 110 Takt 59 sollte die Ferma te zu einem *„Eingang"* benutzt werden, der zum Wiedereintritt des Themas in Takt 60 führt. Er könnte — vgl. den originalen *„Eingang"* Seite 17 Takt 84 — etwa wie folgt lauten:

Die übrigen Fermaten verlangen keine Auszierung.

Abschließend sei nochmals allen Persönlichkeiten und Instituten, die mich durch Überlassung von Materialien, durch Auskünfte und Hinweise sowie durch Mithilfe beim Korrekturenlesen unterstützten, aufrichtig gedankt: dem Verlagsarchiv André, Offenbach; Herrn Dr. W. Bittinger, Kassel; Fräulein R. Brockpähler, Münster i. W.; Herrn Dr. G. Croll, Göttingen; Herrn K. H. Füssl, Wien; Herrn H. C. R. Landon, Wien; der Westdeutschen Bibliothek Marburg (vor allem Herrn H. Ramge); Herrn Konzertmeister R. Müller-Blagovich, Münster i. W.; der Bayerischen Staatsbibliothek München (vor allem Herrn Dr. H. Halm); der Universitätsbibliothek Münster i. W. (vor allem Fräulein E. Heyer); der Bibliothèque du Conservatoire de Musique, Paris (vor allem Mme. S. Wallon); Herrn Dr. W. Rehm, Kassel; der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg (vor allem Herrn Professor Dr. G. Rech); der Zentralbibliothek Zürich und ganz besonders dem Editionsleiter der *Neuen Mozart-Ausgabe*, Herrn Dr. E. F. Schmid, Augsburg.

Münster i. W., im November 1957

Friedrich-Heinrich Neumann

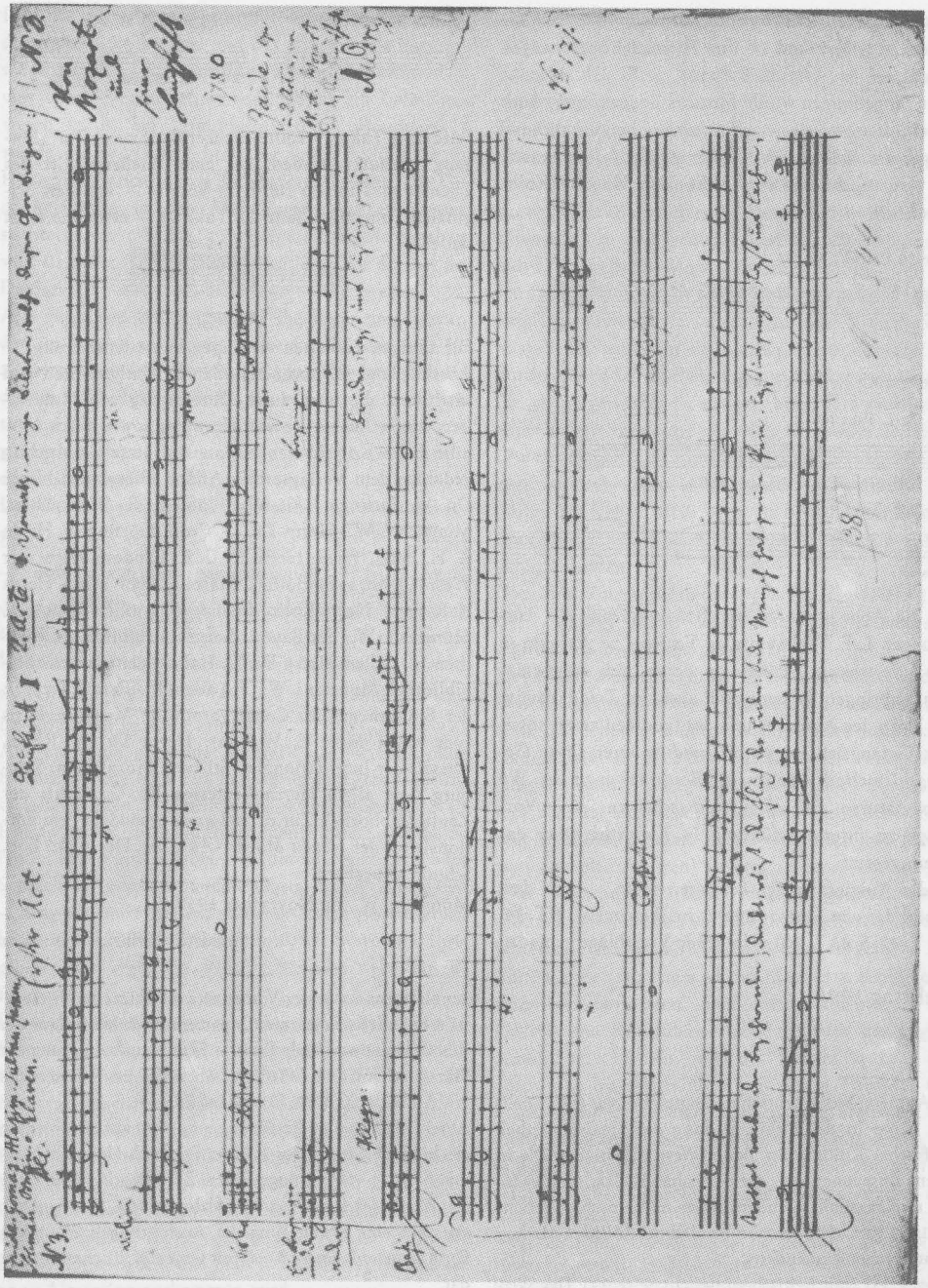
Nachtrag 1990

Das Autograph des deutschen Singspiels *Zaide* (*Das Serail*) wird heute in der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West aufbewahrt. Die in diesem Zusammenhang im Notenband (*Zum vorliegenden Band* und Faksimilelegenden) sowie im Kritischen Bericht von 1963 gemachte Angabe *Westdeutsche Bibliothek Marburg* ist entsprechend zu ändern.

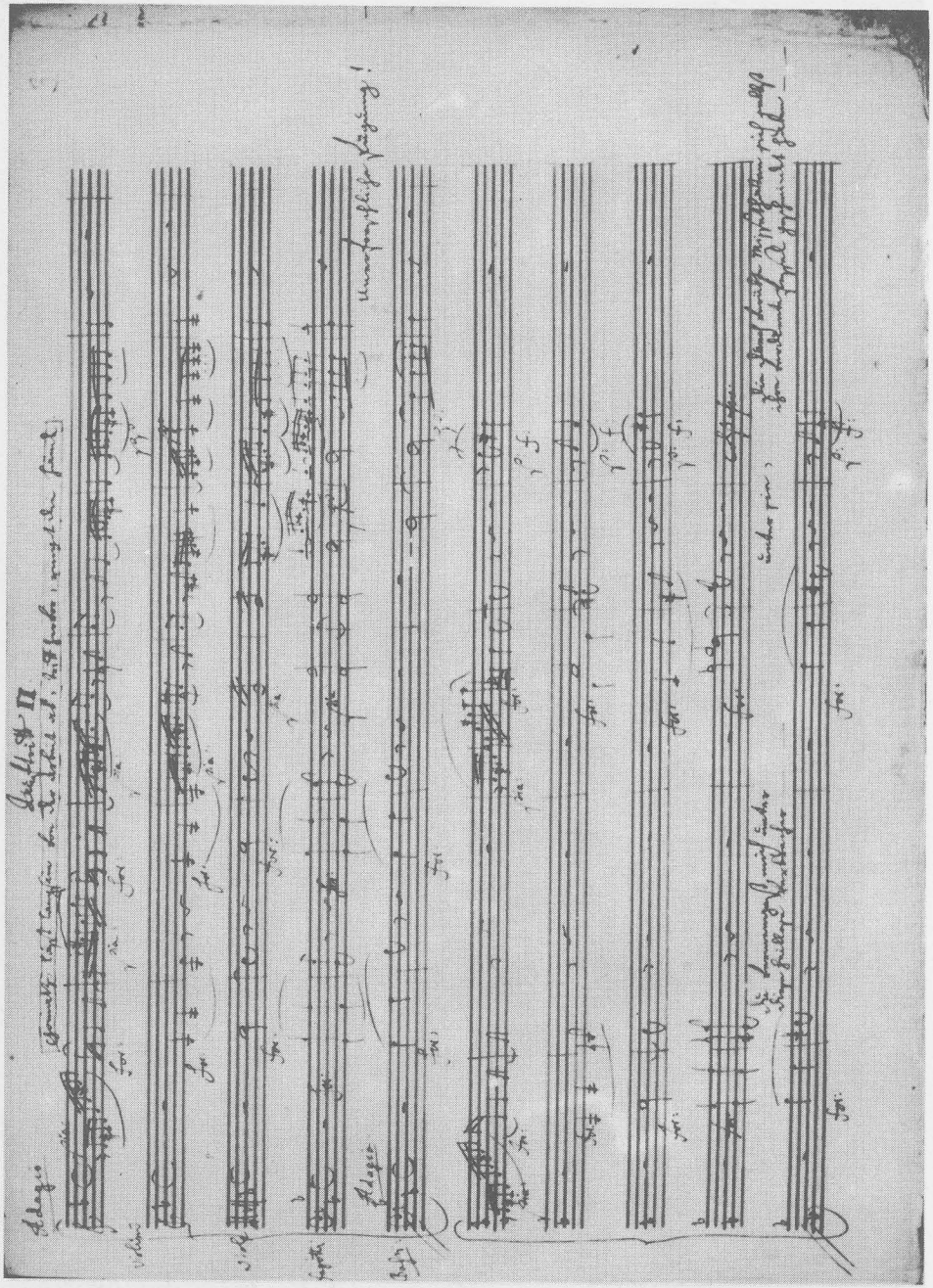
Zu Seite 151 (mit Kritischem Bericht Seite 73): Das Skizzenblatt, das auf seiner Vorderseite die Skizze zu Nr. 6 enthält, befindet sich jetzt im Département de la Musique der Bibliothèque nationale Paris. – Eine Neuübertragung der Skizze zu KV 344 (336^{b})/Nr. 6 erfolgt im Rahmen des NMA-Bandes X/30/3: *Skizzen und Entwürfe*.

Abschließend sei in diesem *Nachtrag 1990* auf die posthum erschienene Studie des Editors Friedrich-Heinrich Neumann (1924–1959) hingewiesen: *Zur Vorgeschichte der Zaide* (in: *Mozart-Jahrbuch 1962/63*, Salzburg 1964, S. 216–247); sie stellt eine Erweiterung der Ausführungen in diesem Band (*Zum vorliegenden Band*) mit seinem Kritischen Bericht dar.

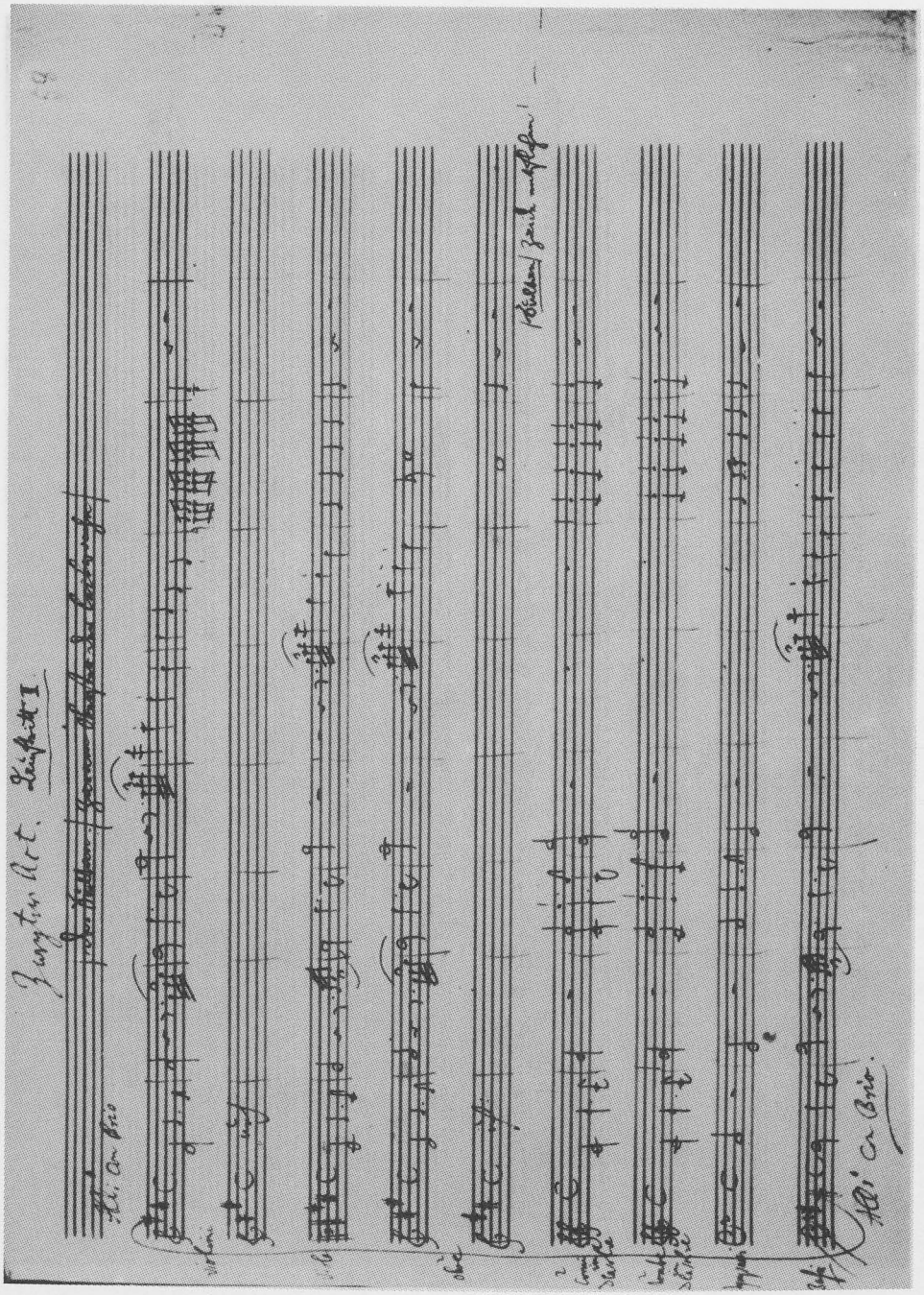
[10] A. a. O., S. X ff.



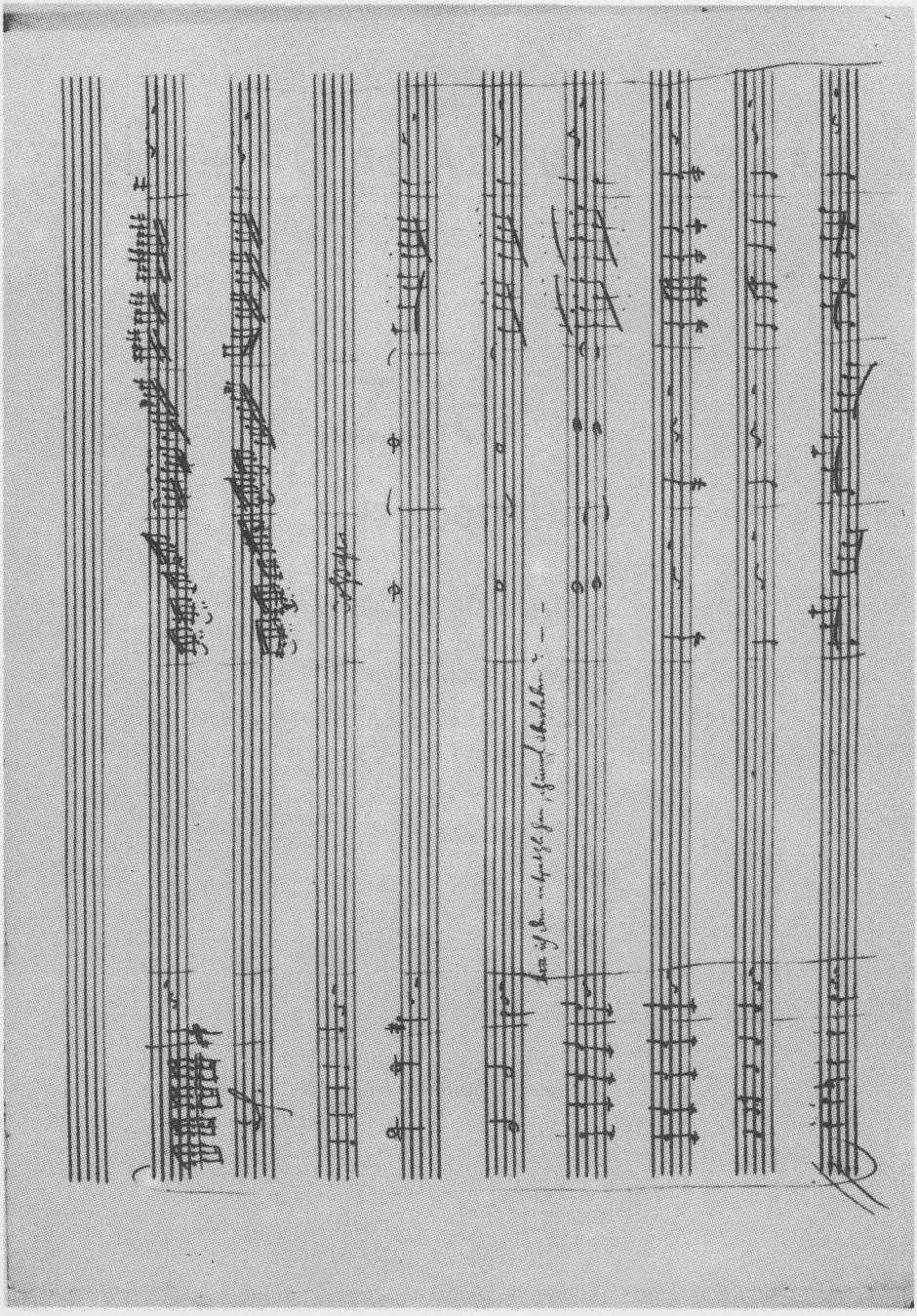
Blatt 1 r des jetzt in der Westdeutschen Bibliothek Marburg verwahrten Autographs mit dem Beginn (T. 1–18) des Chores *Brüder, laßt uns lustig sein* (vgl. S. 3).



Blatt 31r des jetzt in der Westdeutschen Bibliothek Marburg verwahrten Autographs mit dem Beginn (T. 1–11) des ersten Melodrams (vgl. S. 5/6).



Blatt 58 r des jetzt in der Westdeutschen Bibliothek Marburg verwahrten Autographs mit dem Beginn (T. 1–8) des zweiten Melodrams (vgl. S. 64).



Blatt 58 v des jetzt in der Westdeutschen Bibliothek Marburg verwahrten Autographs mit den Takten 9–14 des zweiten Melodrams (vgl. S. 64/65).

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Zaide

(Das Serail)

DEUTSCHES SINGSPIEL

VON
JOHANN ANDREAS SCHACHTNER (1731-1795)
KV 344 (336^{b})

Komponiert 1779/1780 in Salzburg

PERSONEN

Zaide . . . . . Sopran

Gomatz . . . . . Tenor

Allazim . . . . . Baß

Sultan Soliman . . . . . Tenor

Osmin . . . . . Baß

4 Sklaven . . . . . Tenor

Zaram, Oberster der Leibwache . . . Sprecher

VERZEICHNIS DER MUSIKNUMMERN

Nr. 1 Coro Brüder, laßt uns lustig sein (4 Sklaven; Streicher) 3

Nr. 2 Melologo (Gomatz; 2 Oboen, 2 Fagotte, Streicher) 5

Nr. 3 Aria Ruhe sanft, mein holdes Leben (Zaide; 1 Oboe, 1 Fagott, Streicher) 12

Nr. 4 Aria Rase, Schicksal, wüte immer (Gomatz; 2 Oboen, 2 Hörner, Streicher) 21

Nr. 5 Duetto Meine Seele hüpft vor Freuden (Zaide, Gomatz; 2 Flöten, 2 Fagotte, 2 Hörner, Streicher) . . 28

Nr. 6 Aria Herr und Freund, wie dank' ich dir (Gomatz; 2 Oboen, 2 Hörner, Streicher) 32

Nr. 7 Aria Nur mutig, mein Herze, versuche dein Glück (Allazim; 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, Streicher) . . 38

Nr. 8 Terzetto O selige Wonne (Zaide, Gomatz, Allazim; 2 Flöten, 2 Fagotte, 2 Hörner, Streicher) 48

Nr. 9 Melologo ed Aria Der stolze Löw' läßt sich zwar zähmen (Sultan Soliman; 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Streicher) 64/71

Nr. 10 Aria Wer hungrig bei der Tafel sitzt (Osmin; Streicher) 85

Nr. 11 Aria Ich bin so bös' als gut (Sultan Soliman: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, Streicher) 91

Nr. 12 Aria Trostlos schluchzet Philomele (Zaide: Streicher) 108

Nr. 13 Aria Tiger! wetze nur die Klauen (Zaide; 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, Streicher) 114

Nr. 14 Aria Ihr Mächtigen seht ungerührt (Allazim; 2 Oboen, 2 Hörner, Streicher) 124

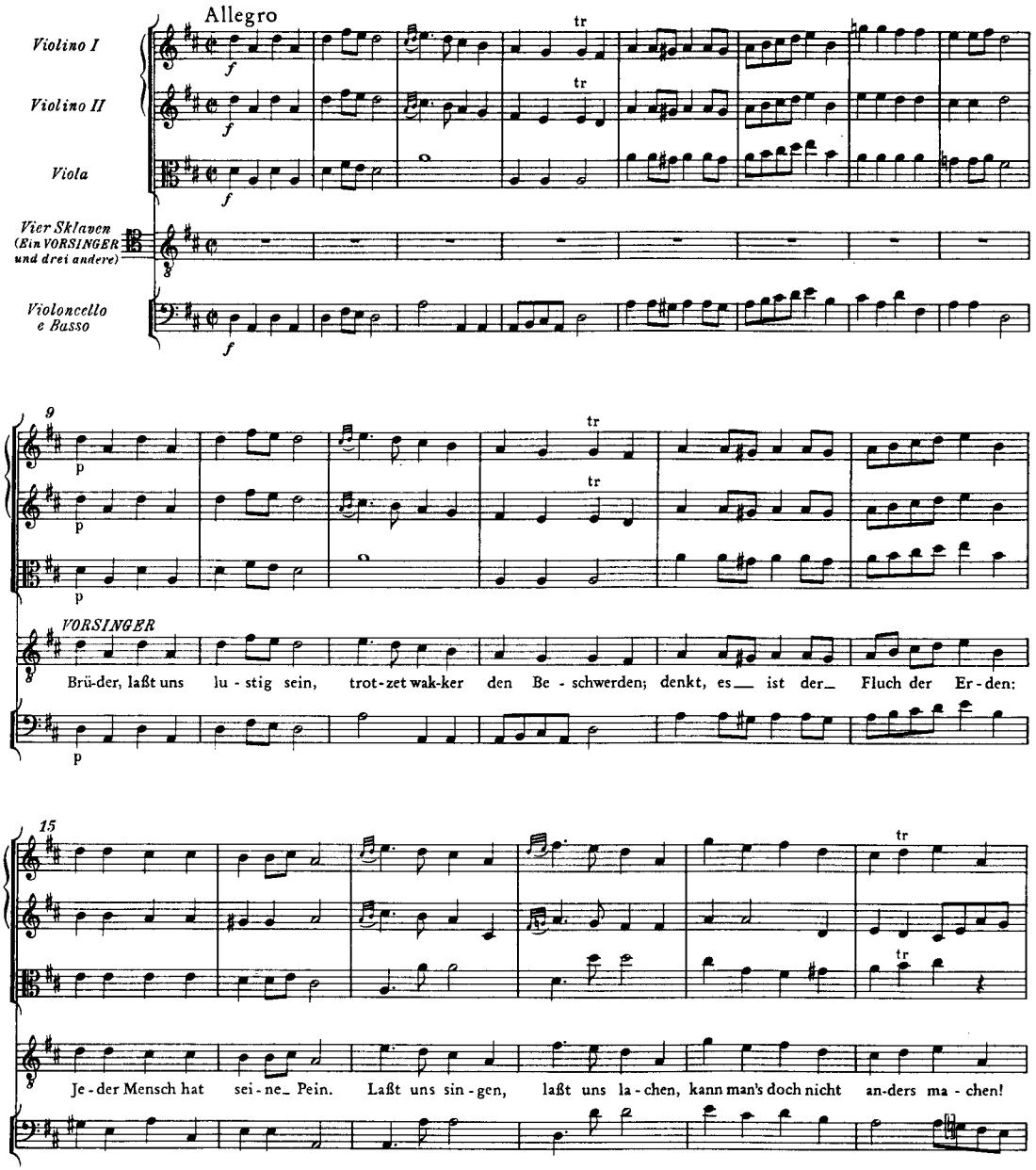
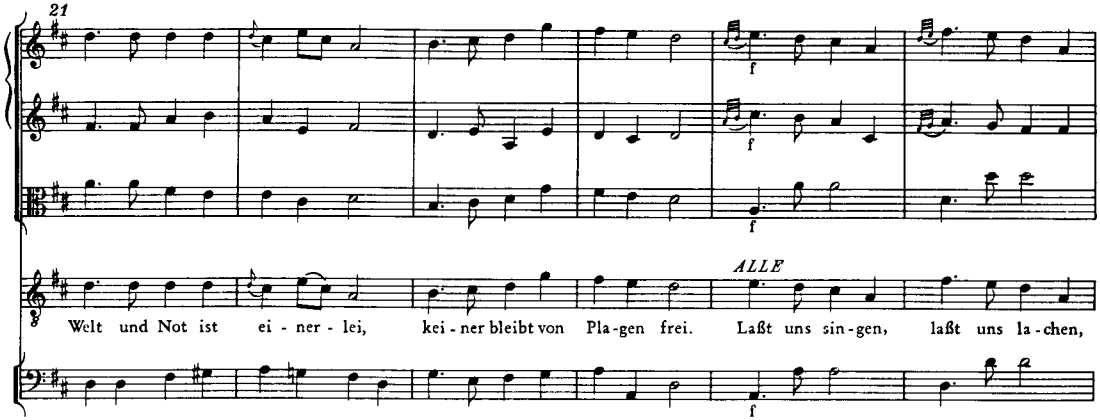
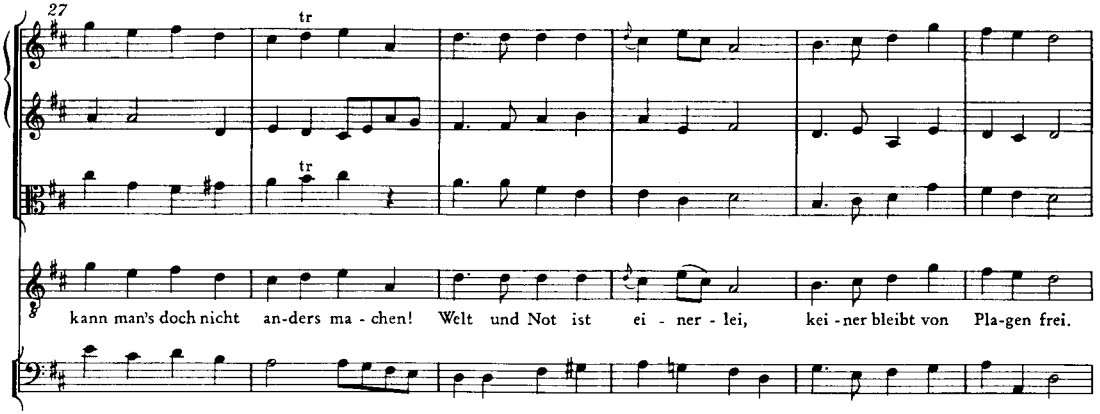
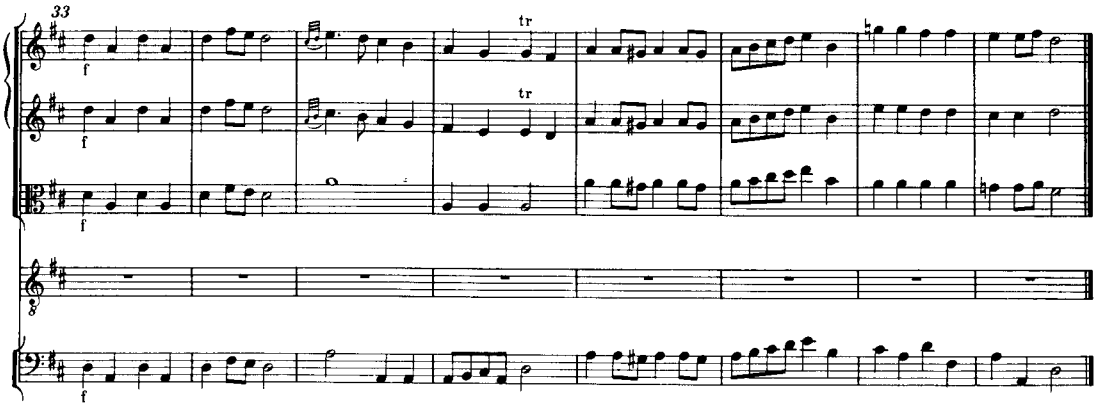
Nr. 15 Quartetto Freundin, stille deine Tränen (Zaide, Gomatz, Soliman, Allazim; 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, Streicher) 131

ERSTER AKT

Auftritt I

GOMATZ; einige Sklaven, welche diesen Chor singen

Nr. 1 Coro

Allegro

21
f
f
f
ALLE
Welt und Not ist ei - ner - lei, kei - ner bleibt von Pla-gen frei. Laßt uns sin-gen, laßt uns la-chen,

27
tr
tr
kann man's doch nicht an-ders ma - chen! Welt und Not ist ei - ner - lei, kei - ner bleibt von Pla-gen frei.

33
f
f
f
f
tr
tr

Auftritt II

GOMATZ läßt langsam von der Arbeit ab, tritt hervor, ringet die Hände

Nr. 2 Melologo

Adagio

Oboe I

Oboe II

Fagotti

Violino I

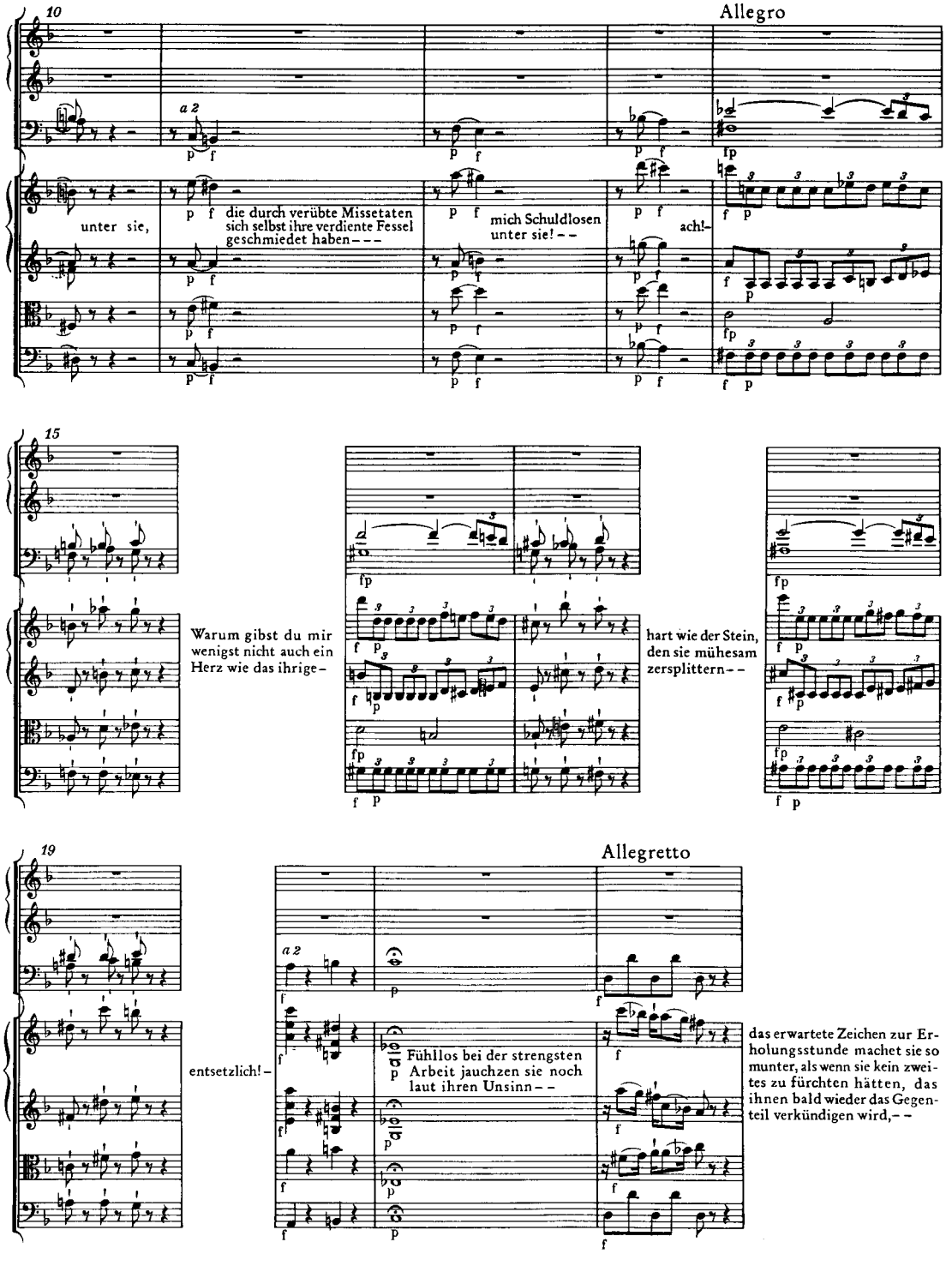
Violino II

Viola

Violoncello e Basso

5

Unerforschliche Fügung!

Du vermengest mich unter diese heillosen Verbrecher--

10
Allegro
a 2
unter sie,
die durch verübte Missetaten sich selbst ihre verdiente Fessel geschmiedet haben– – –
mich Schuldlosen unter sie! – –
ach!–
15
Warum gibst du mir wenigst nicht auch ein Herz wie das ihrige–
hart wie der Stein, den sie mühesam zersplittern– –
19
Allegretto
a 2
entsetzlich!–
Fühllos bei der strengsten Arbeit jauchzen sie noch laut ihren Unsinn– –
das erwartete Zeichen zur Erholungsstunde machet sie so munter, als wenn sie kein zweites zu fürchten hätten, das ihnen bald wieder das Gegenteil verkündigen wird,– –

23

und mich.–

mich Arm-
seligen,–

mich fliehet alle
Heiterkeit–

27

Con più di moto

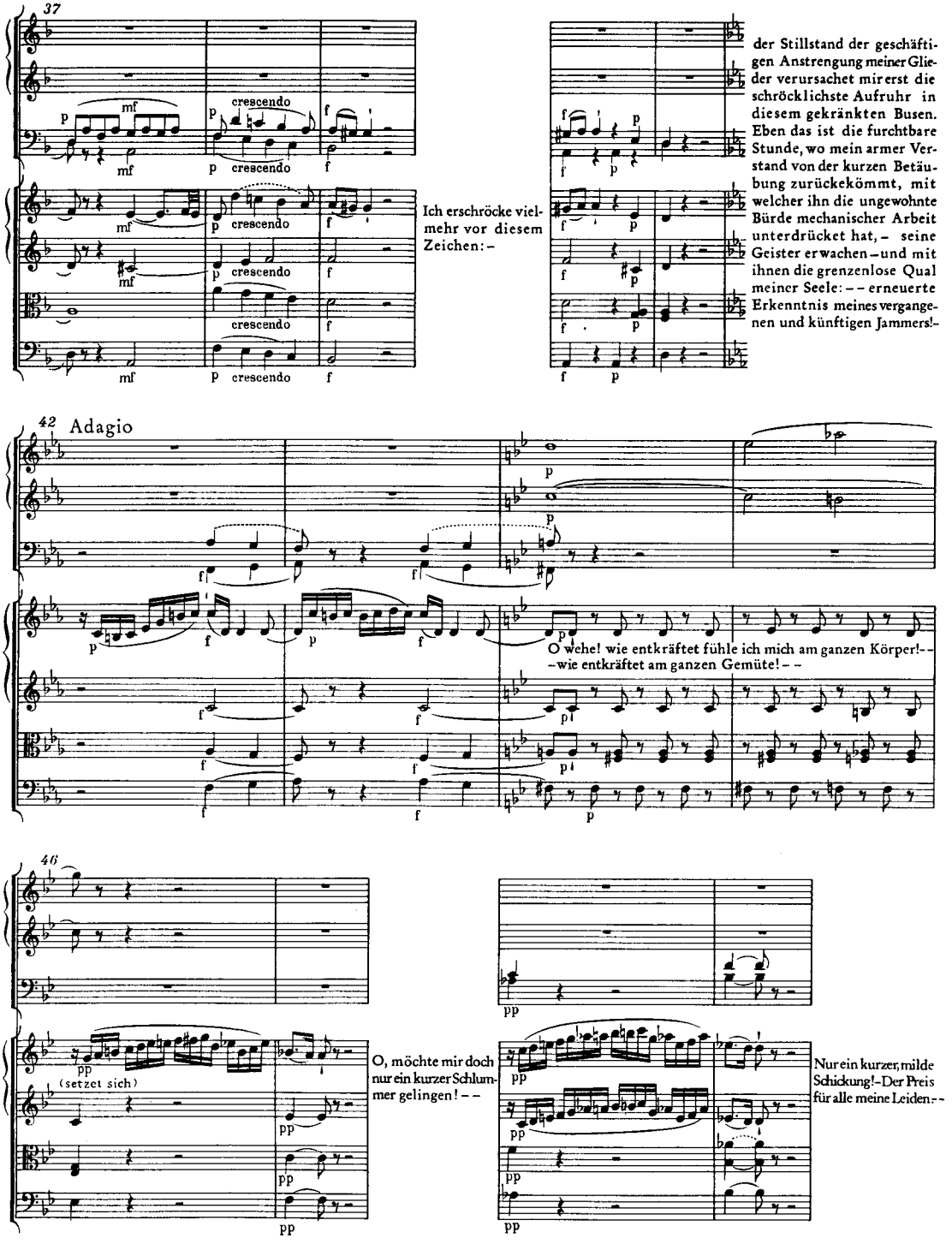
dolce

vom Morgen bis
zum Abend,–

vom Abend bis zum Morgen.–

32

crescendo

Jeder Balsam ist un-
wirksam für die Wun-
den meiner Seele.–

37
mf
crescendo
Ich erschröcke vielmehr vor diesem Zeichen:–
der Stillstand der geschäftigen Anstrengung meiner Glieder verursachet mir erst die schröcklichste Aufruhr in diesem gekränkten Busen. Eben das ist die furchtbare Stunde, wo mein armer Verstand von der kurzen Betäubung zurückekömmt, mit welcher ihn die ungewohnte Bürde mechanischer Arbeit unterdrücket hat,– seine Geister erwachen–und mit ihnen die grenzenlose Qual meiner Seele: – – erneuerte Erkenntnis meines vergangenen und künftigen Jammers!–
42 Adagio
O wehe! wie entkräftet fühle ich mich am ganzen Körper!– –wie entkräftet am ganzen Gemüte! – –
46
(setzet sich)
O, möchte mir doch nur ein kurzer Schlummer gelingen! – –
Nur ein kurzer, milde Schickung!–Der Preis für alle meine Leiden– –

50

Andantino

solo

dolce

a 2

pp

Ich will es versuchen.
(legt sich nieder)

55

Allegro

Andantino

dolce

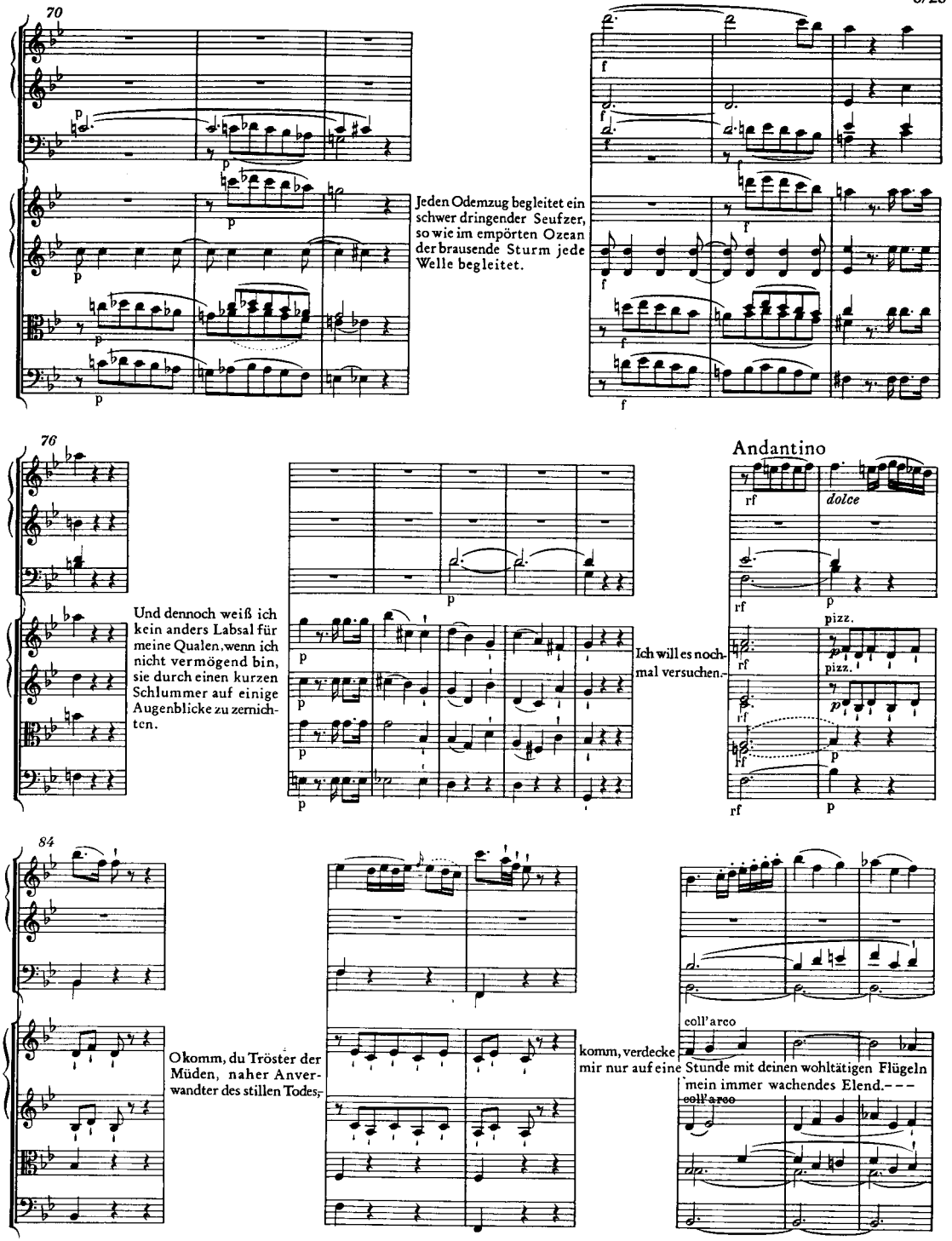
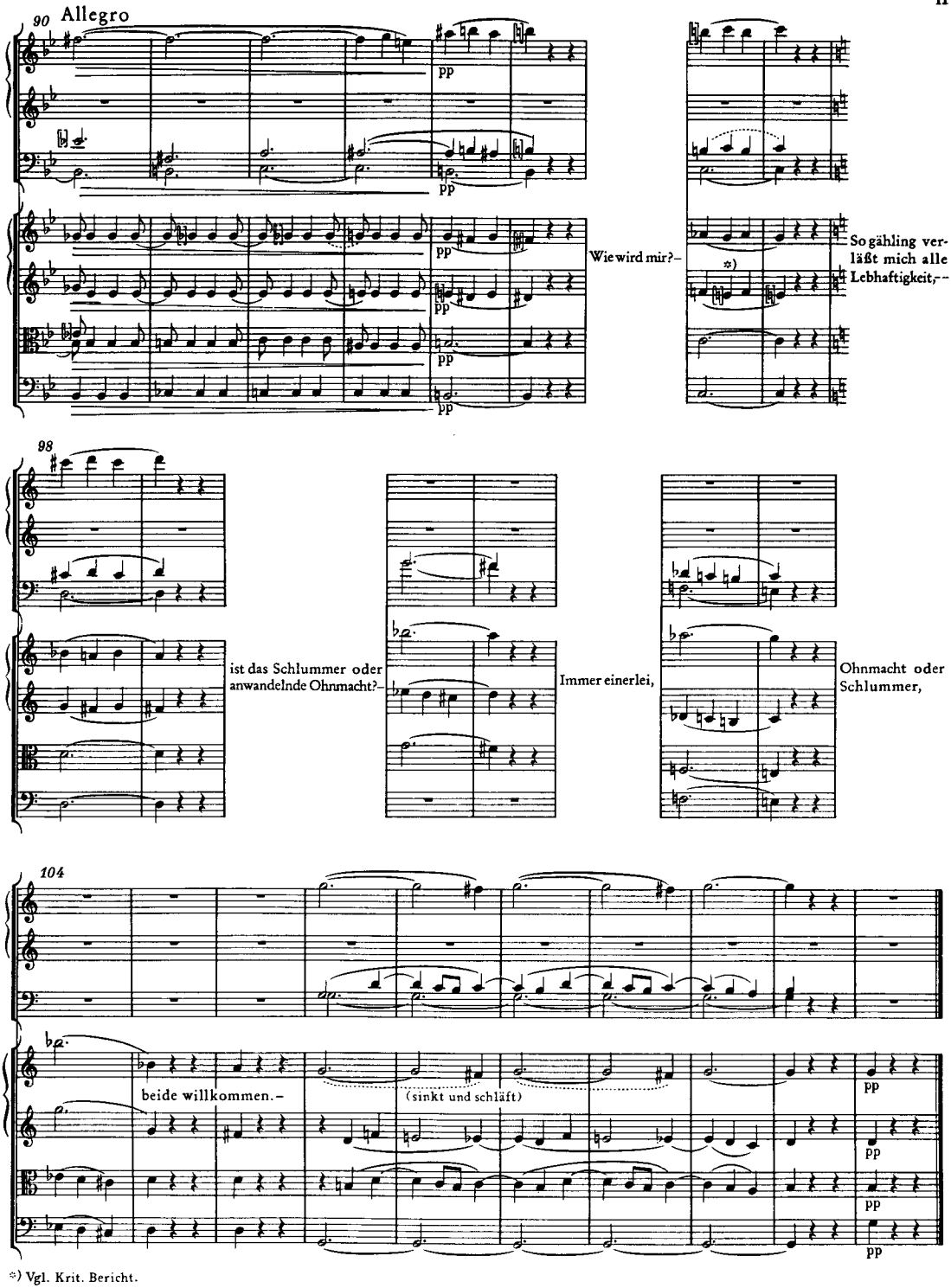
pizz.

64

Allegro

coll' arco

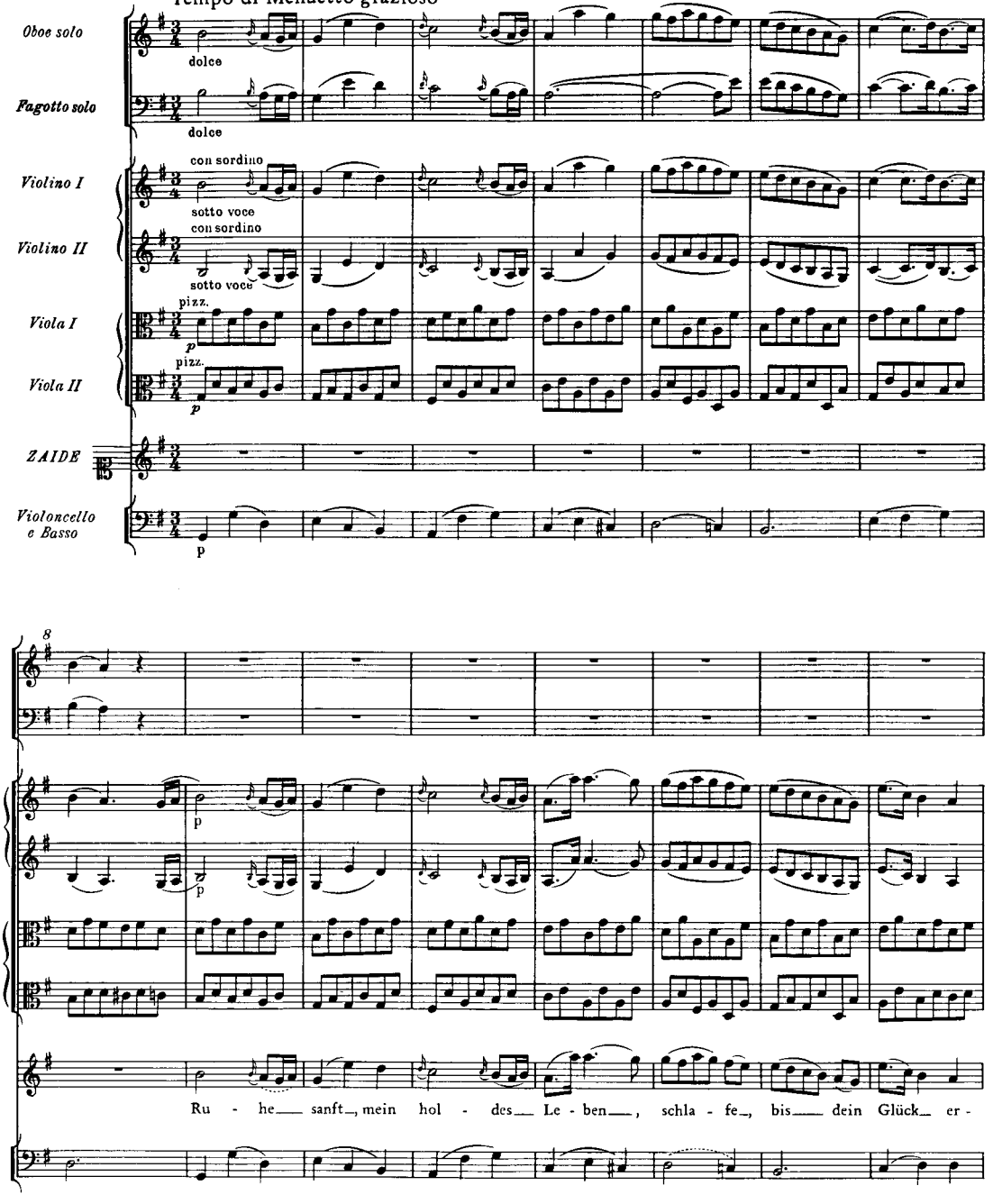
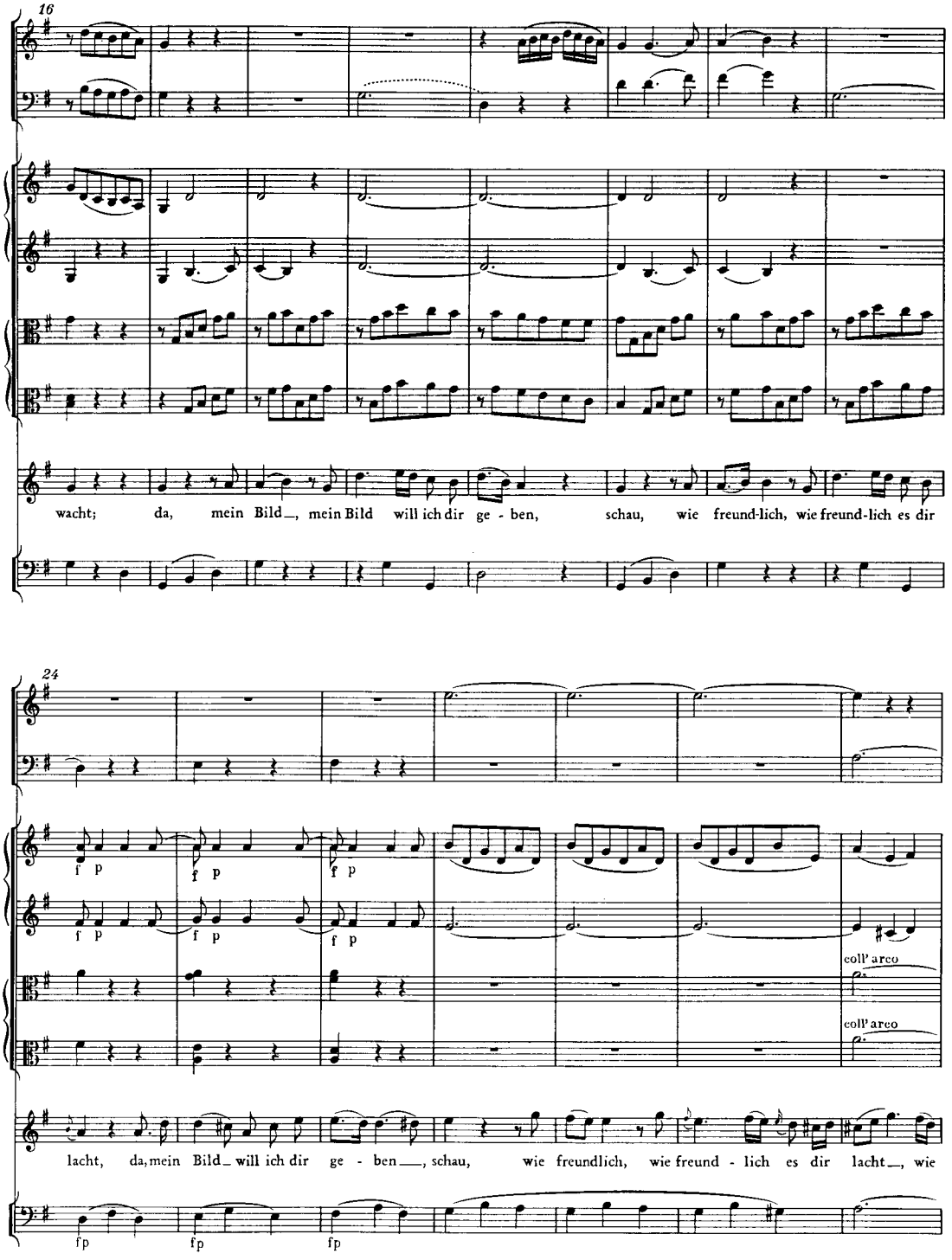
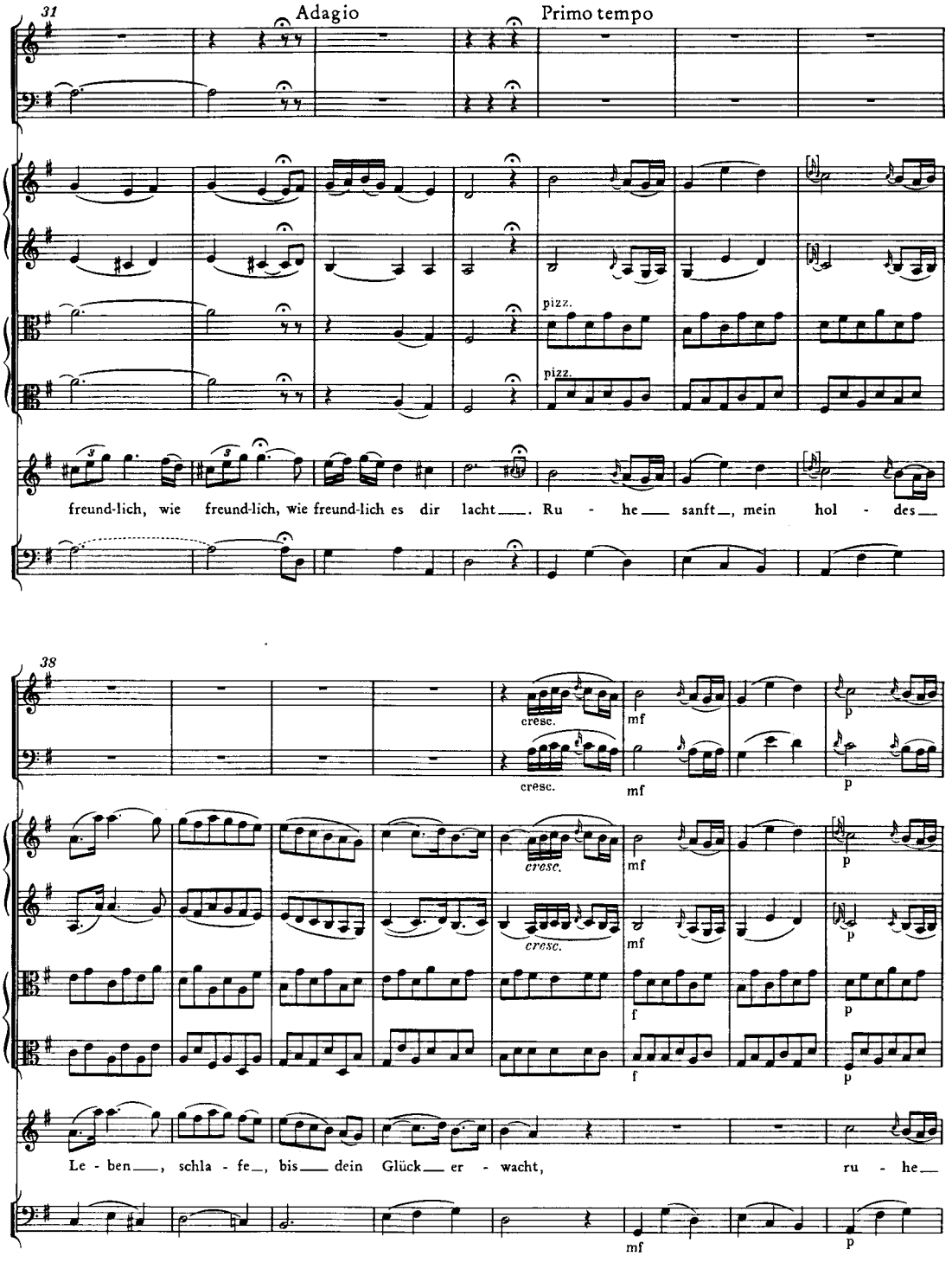
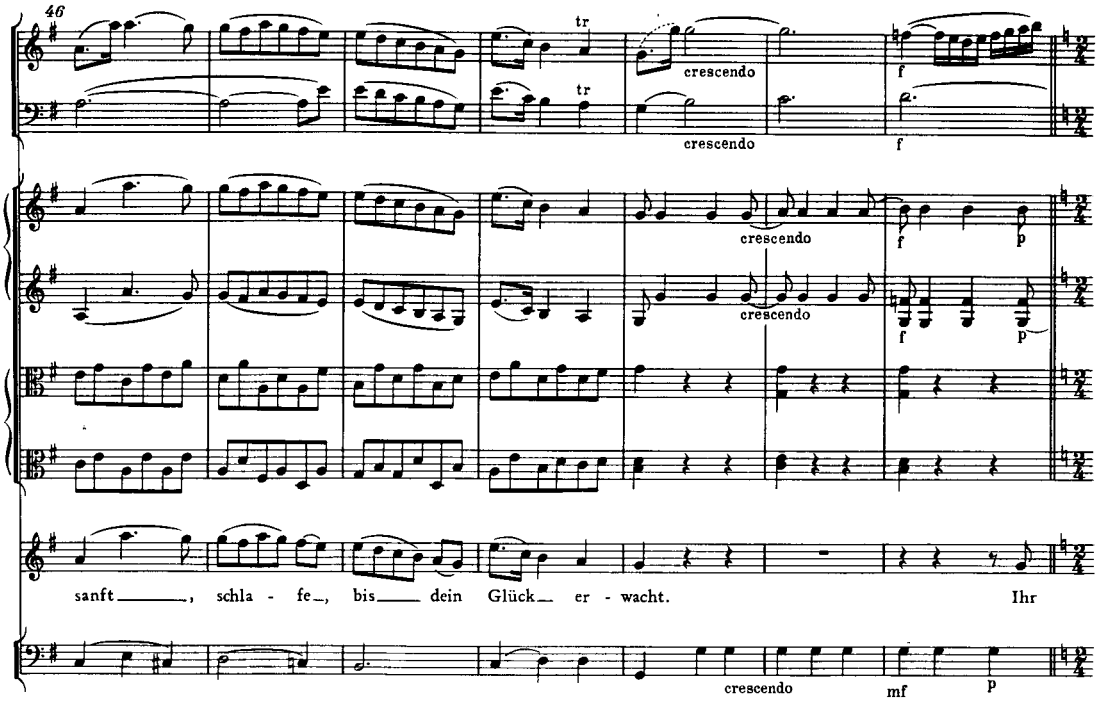
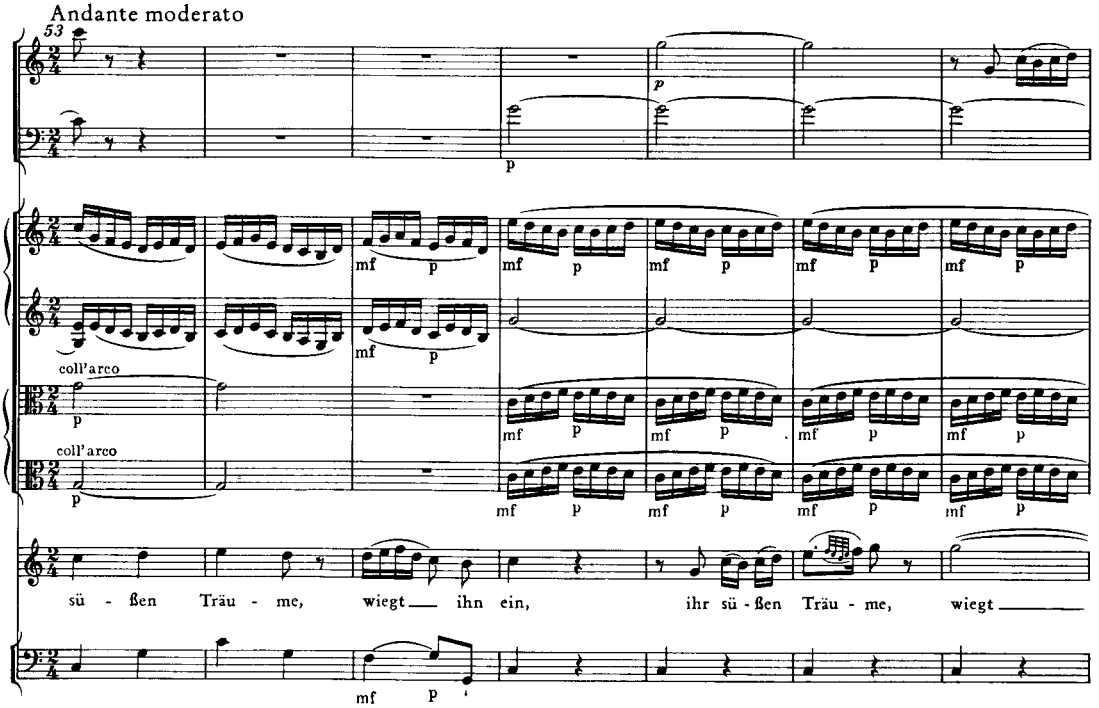
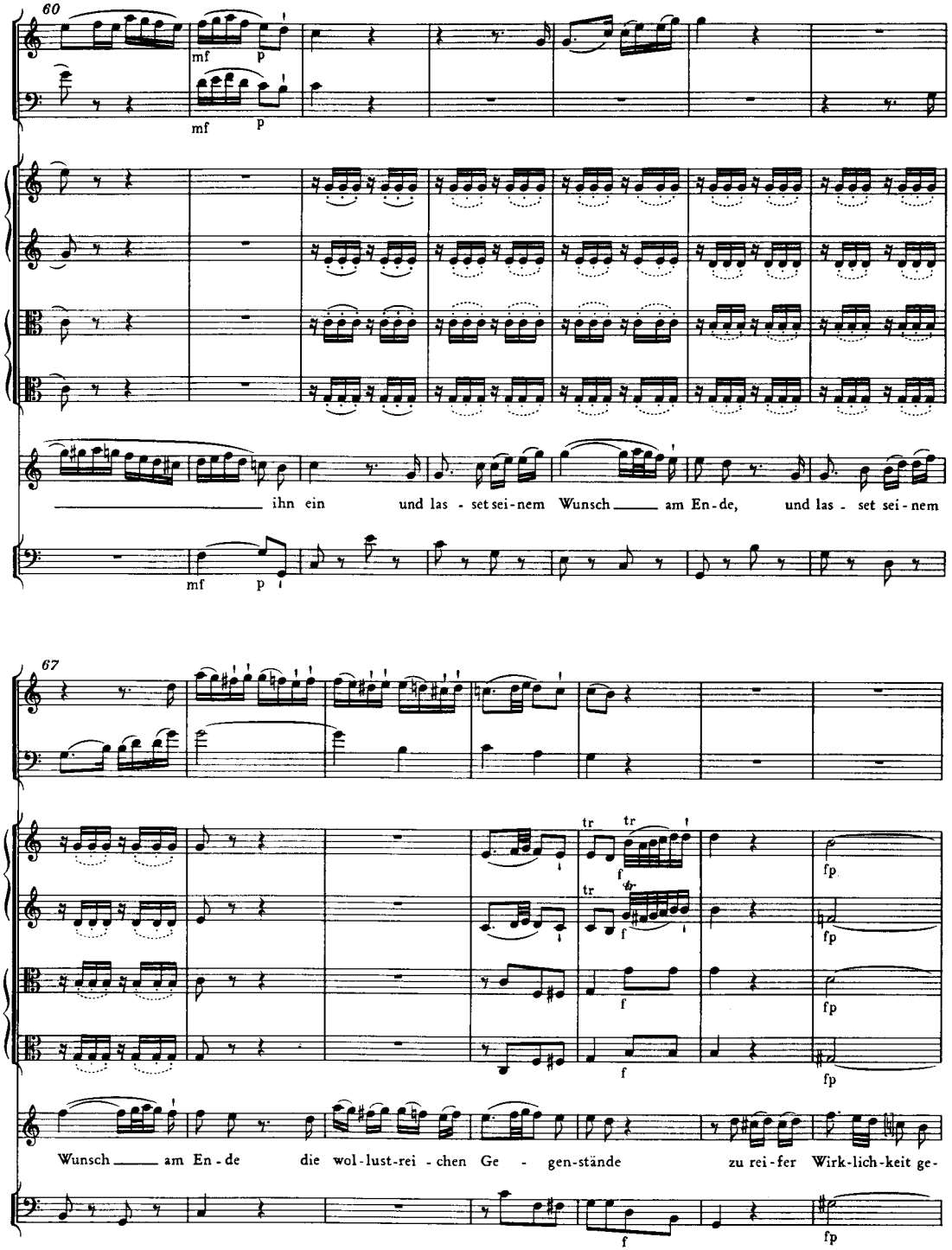
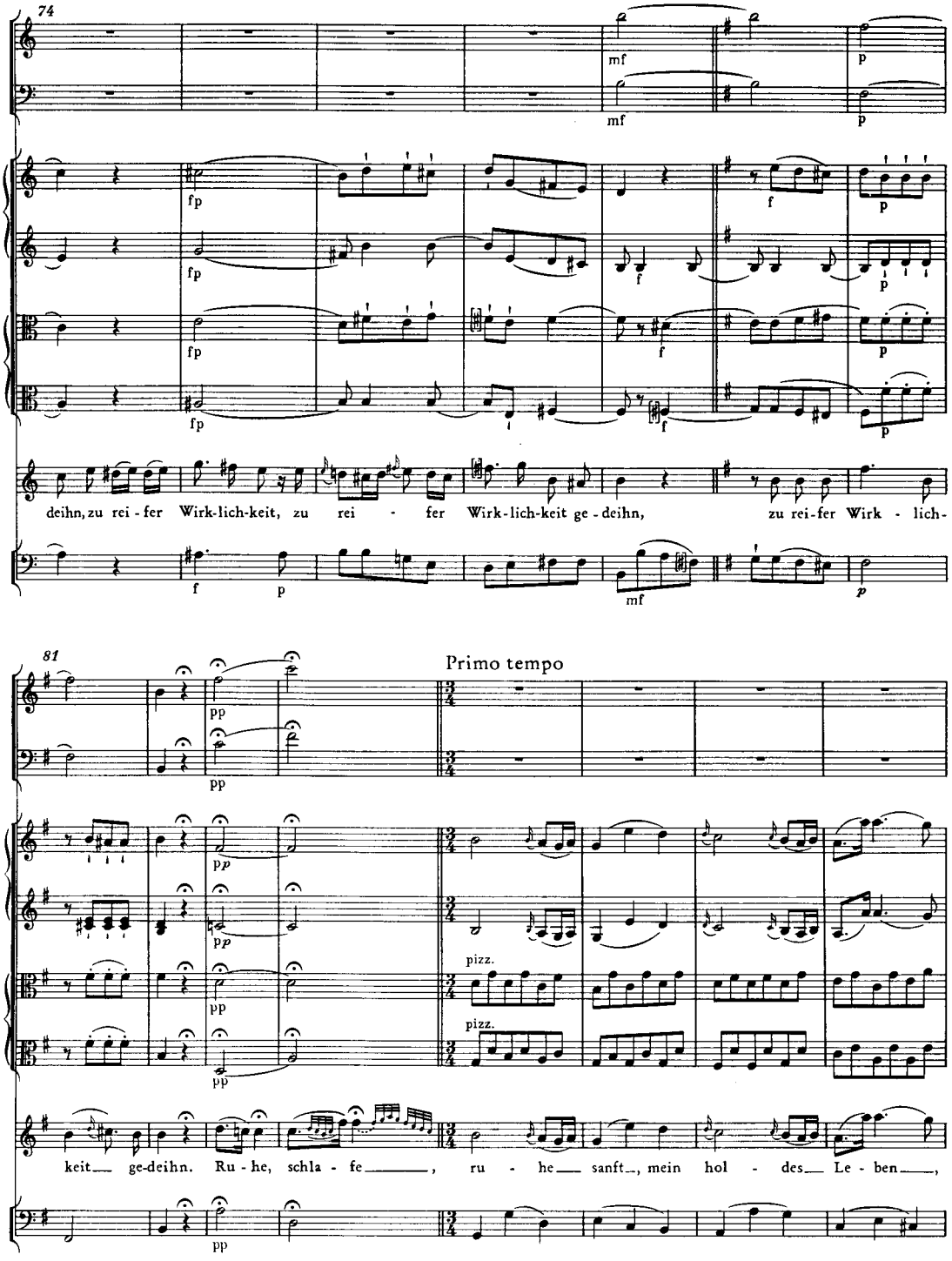
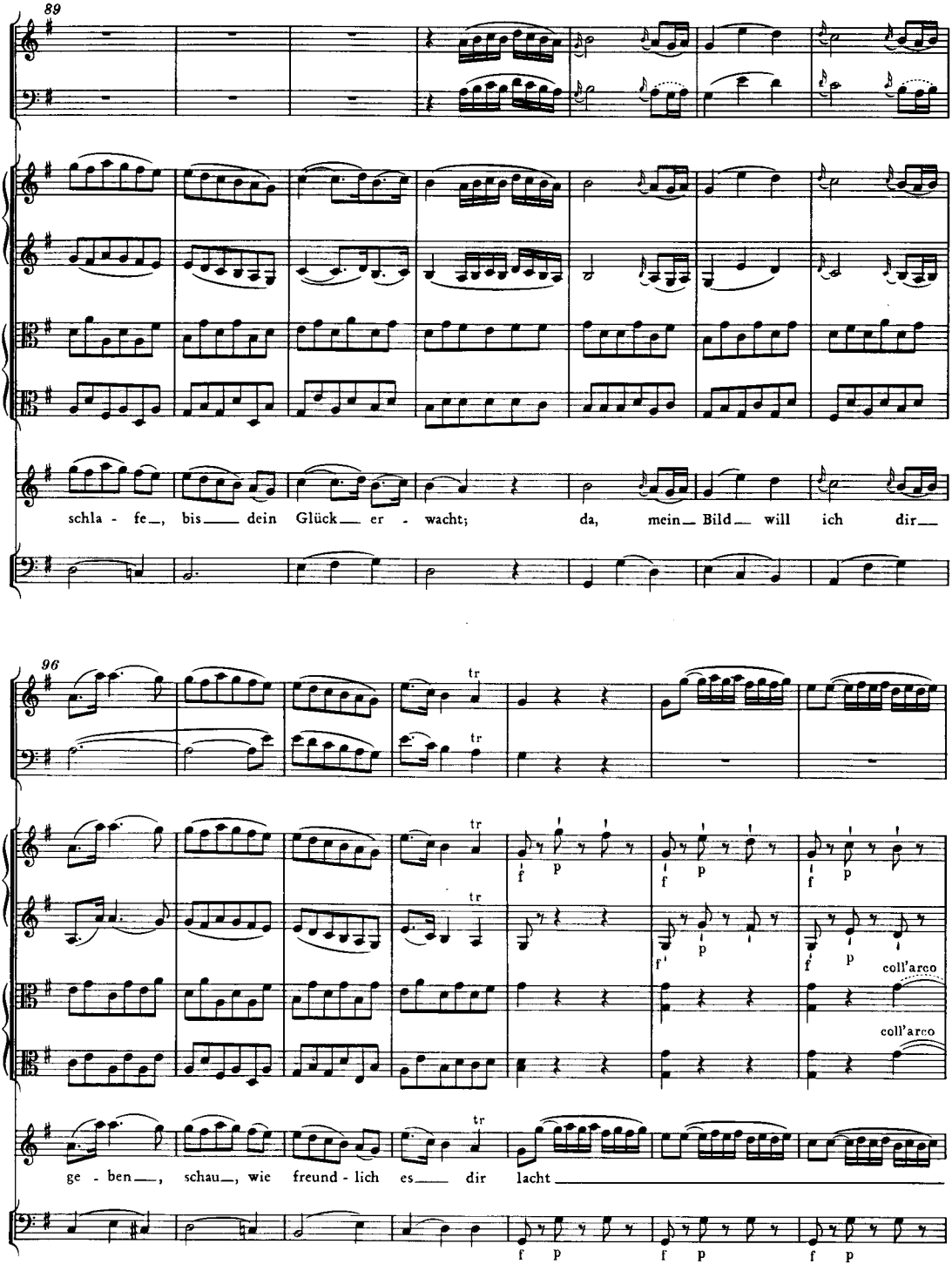
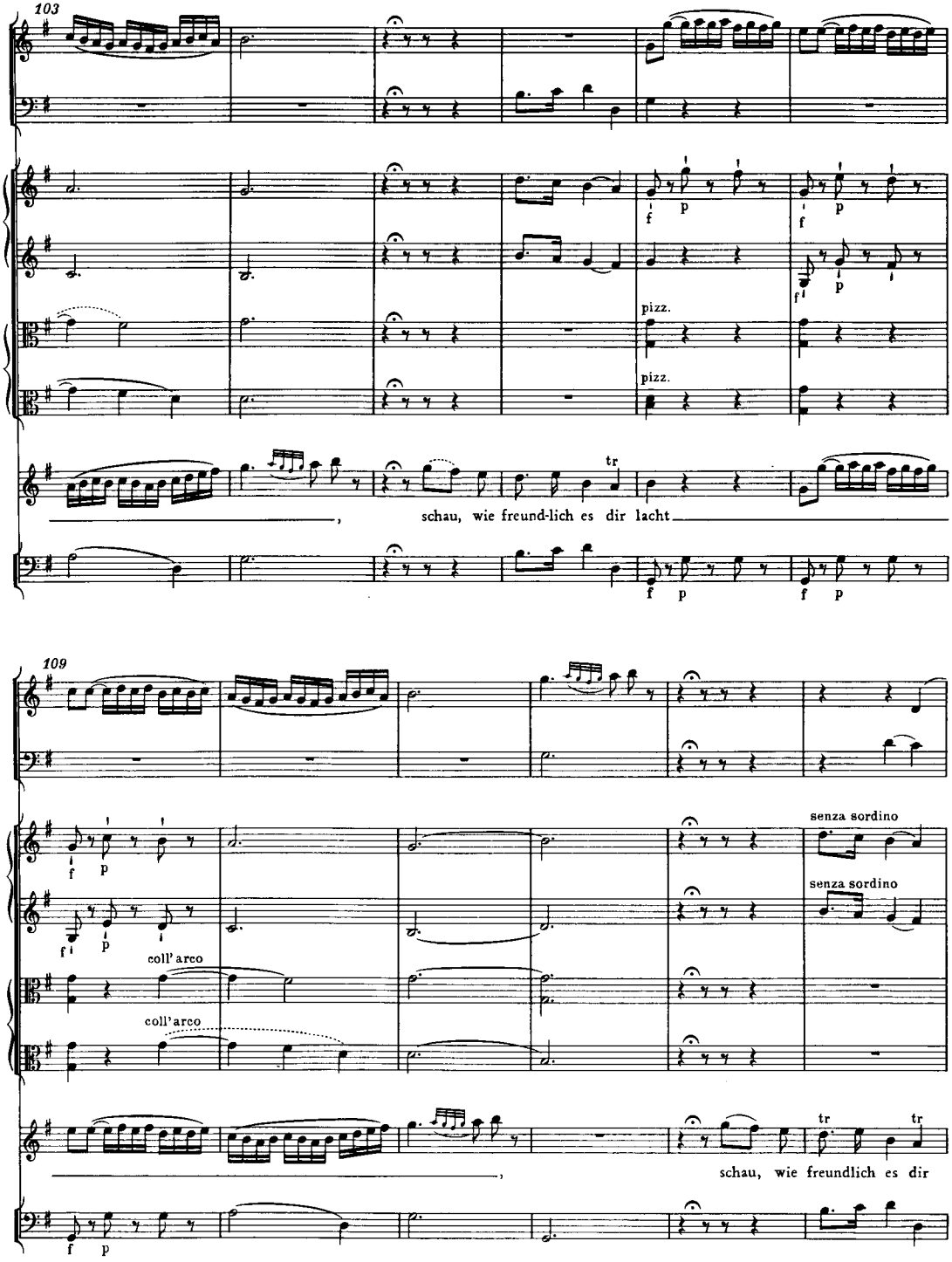
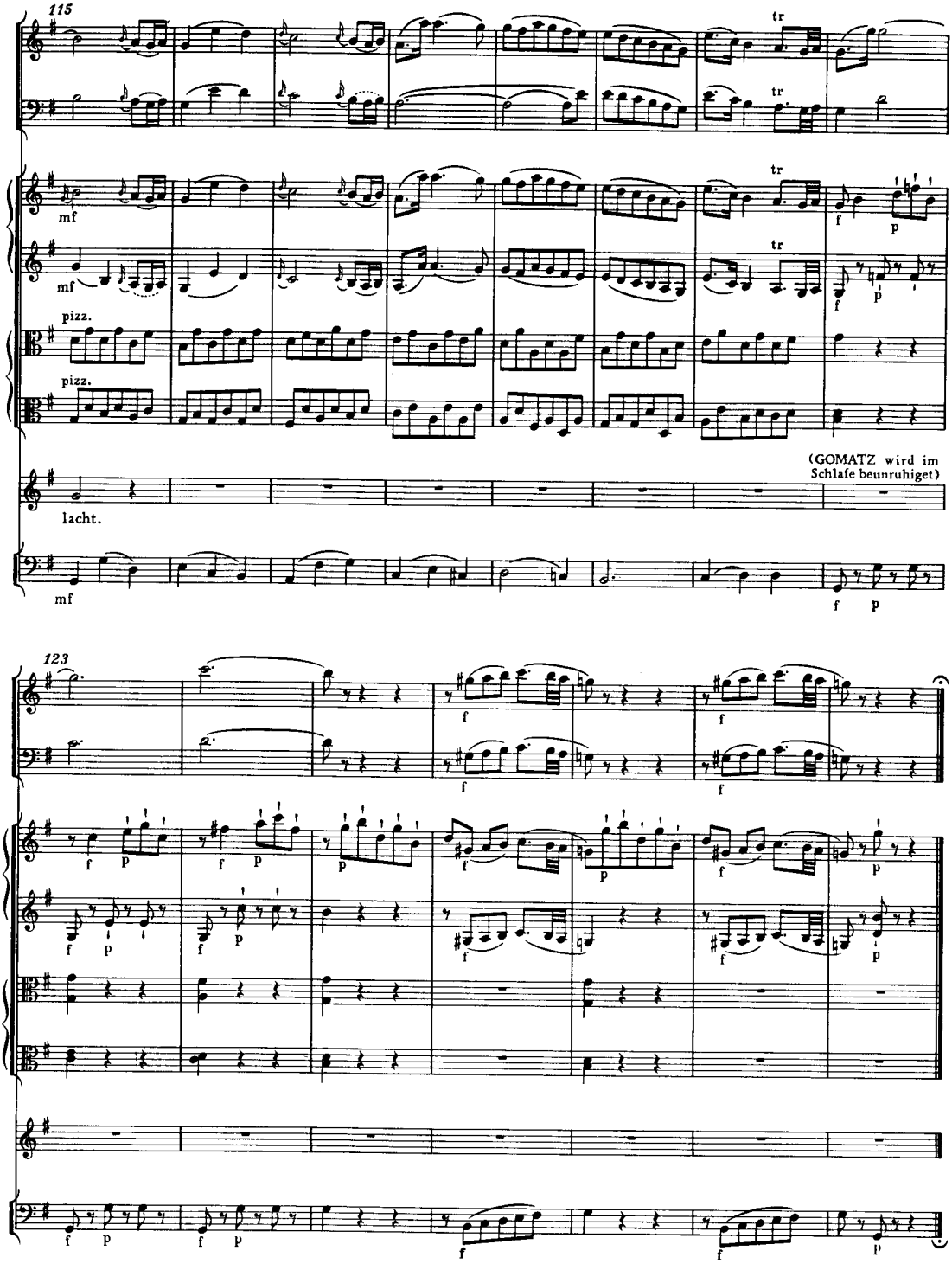
coll'arco

Umsonst! Er kömmt nicht,
der seltsame Gast der Unglücklichen, er kömmt nicht,
der sanfte Schlaf. –

70
Jeden Odemzug begleitet ein schwer dringender Seufzer, so wie im empörten Ozean der brausende Sturm jede Welle begleitet.
76
Und dennoch weiß ich kein anders Labsal für meine Qualen, wenn ich nicht vermögend bin, sie durch einen kurzen Schlummer auf einige Augenblicke zu zernichten.
Ich will es nochmal versuchen.
Andantino
dolce
pizz.
84
O komm, du Tröster der Müden, naher Anverwandter des stillen Todes,
komm, verdecke mir nur auf eine Stunde mit deinen wohltätigen Flügeln mein immer wachendes Elend.---
coll'arco

*) Vgl. Krit. Bericht.

Auftritt III

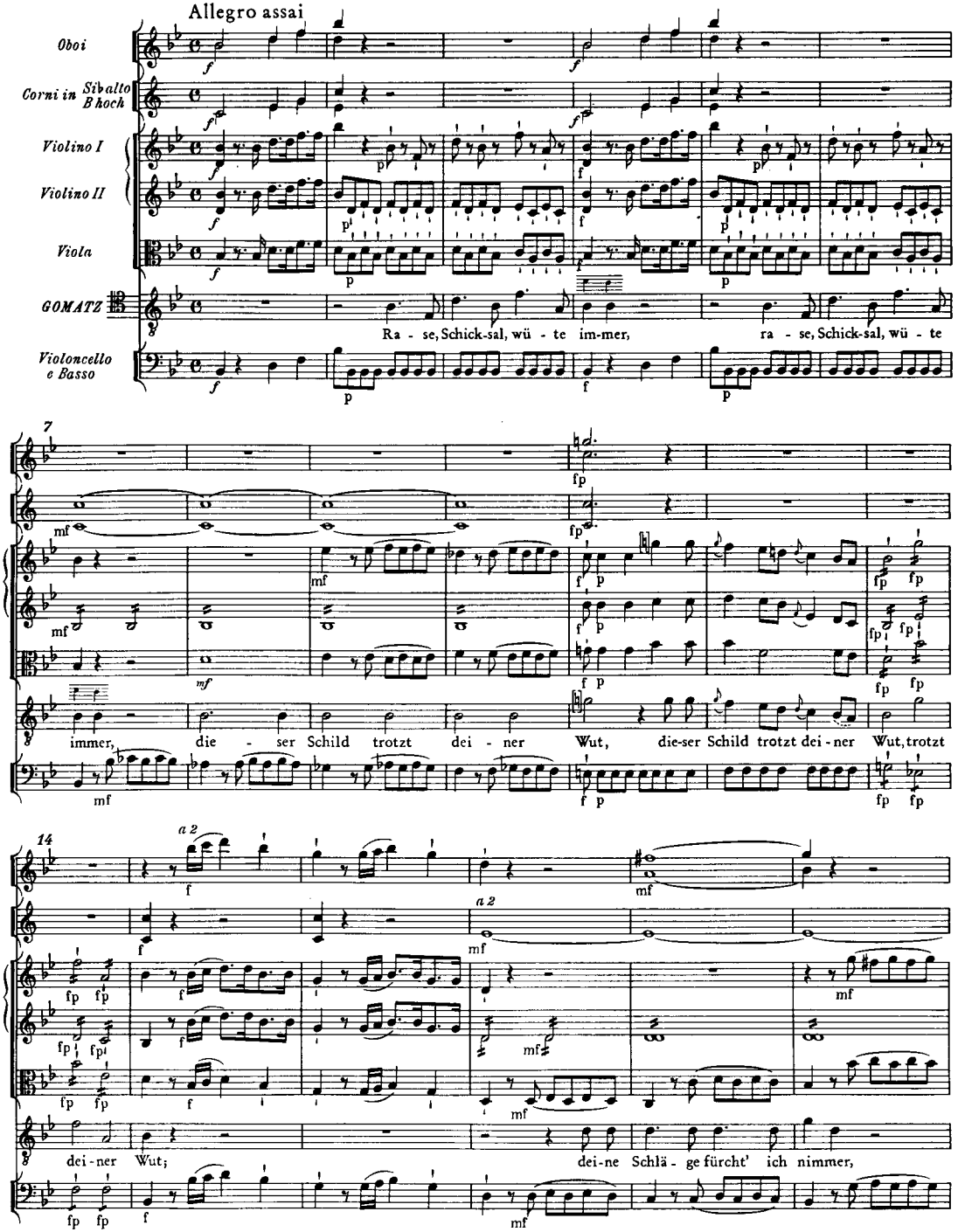
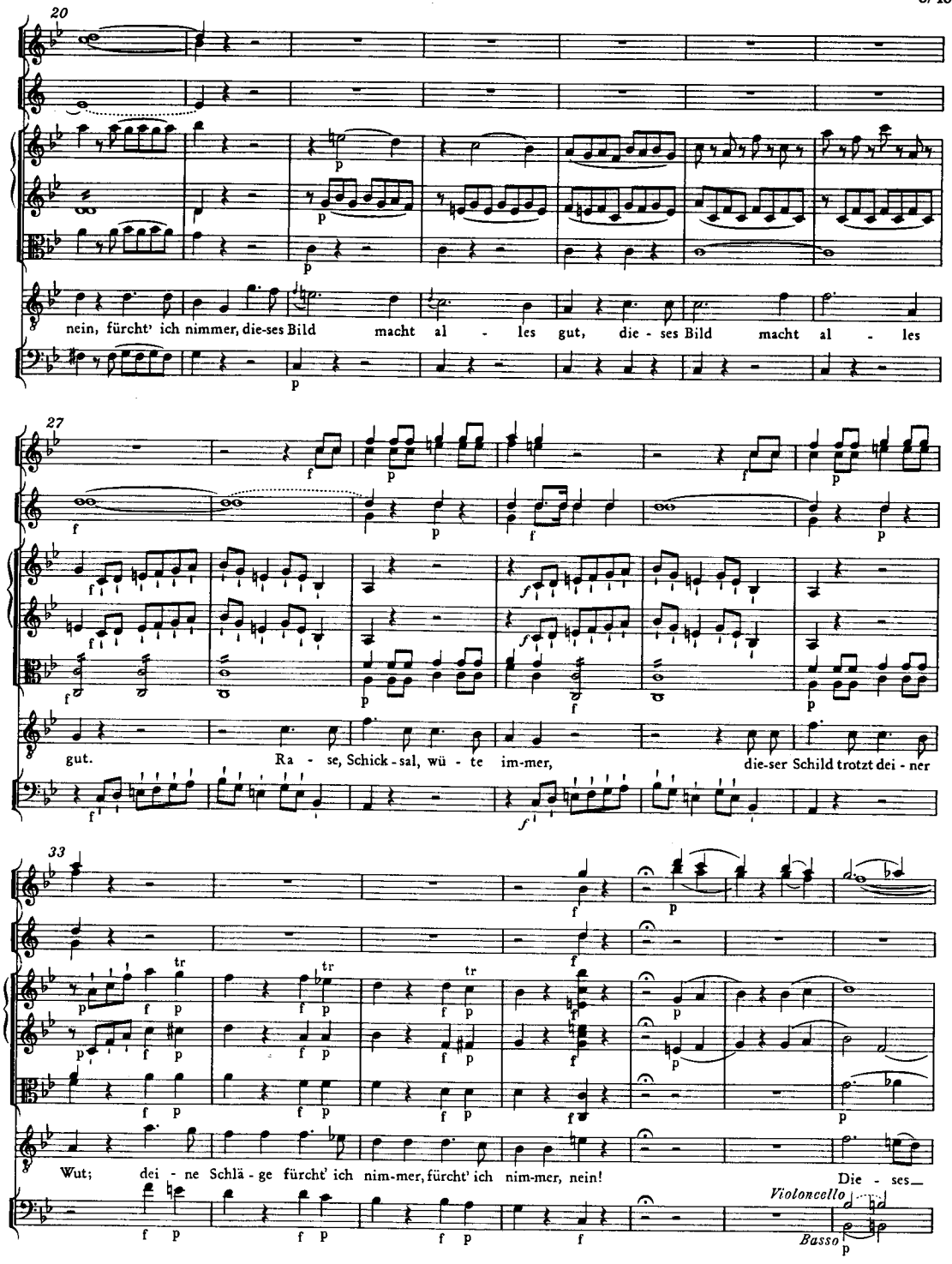
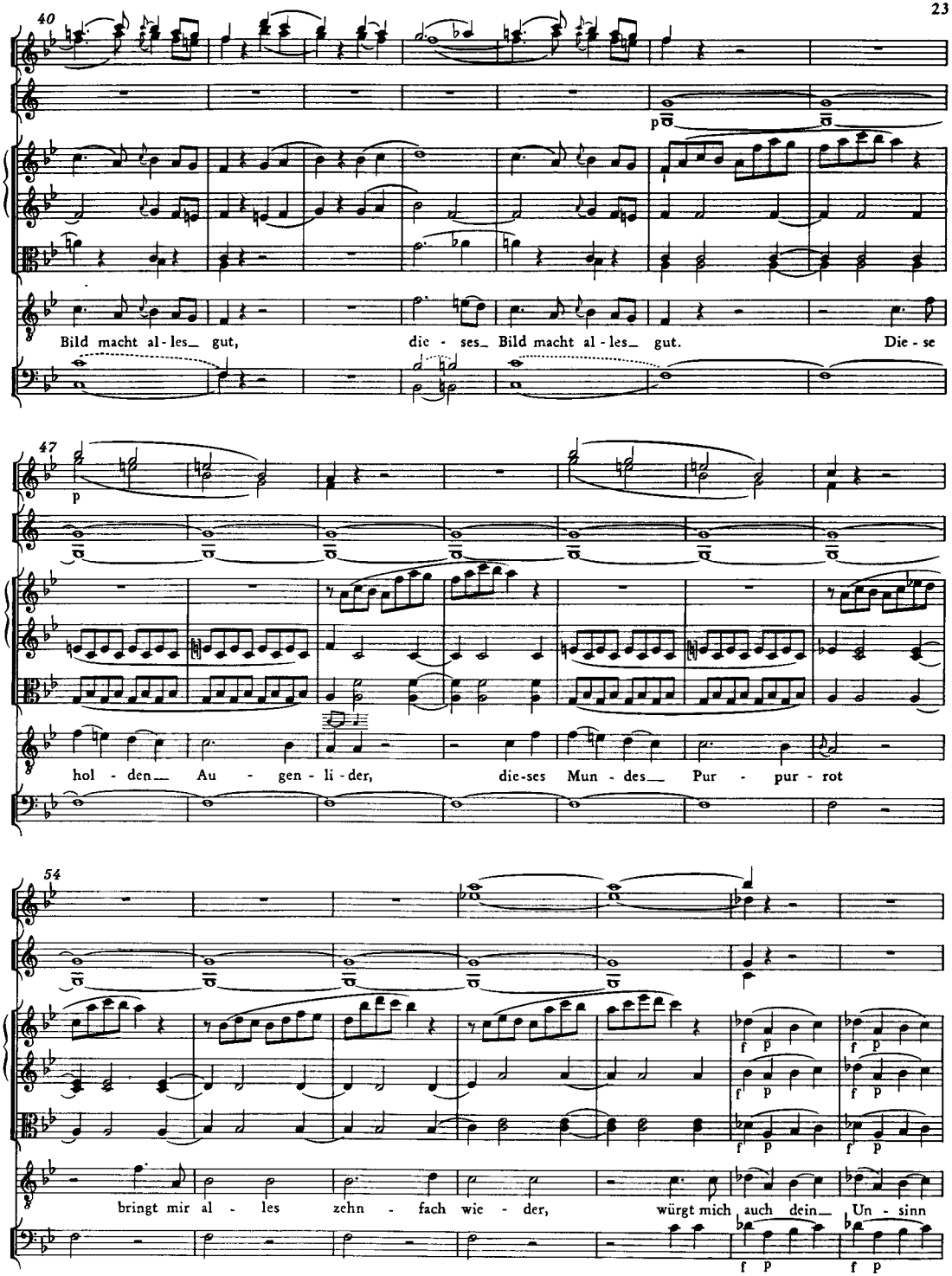
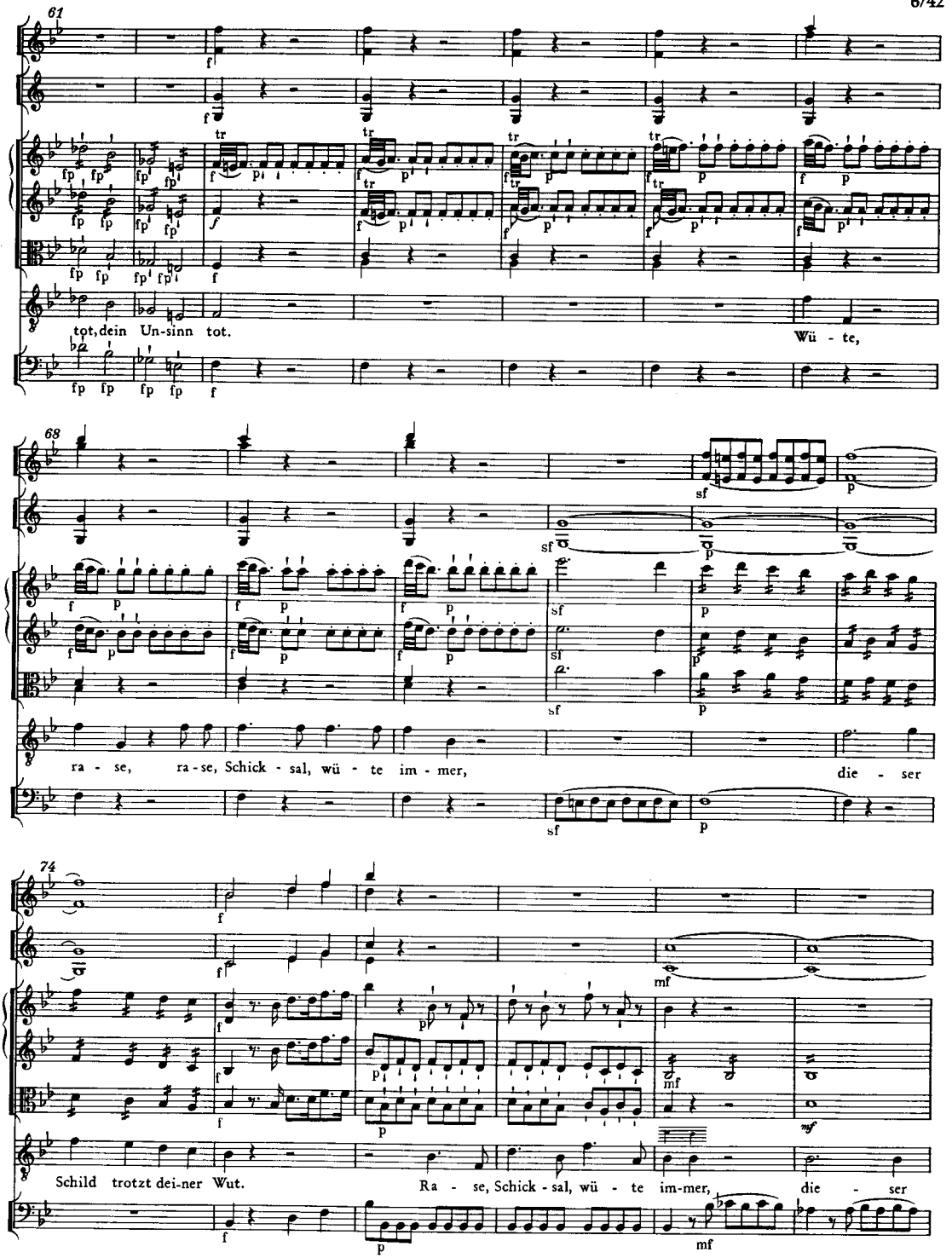
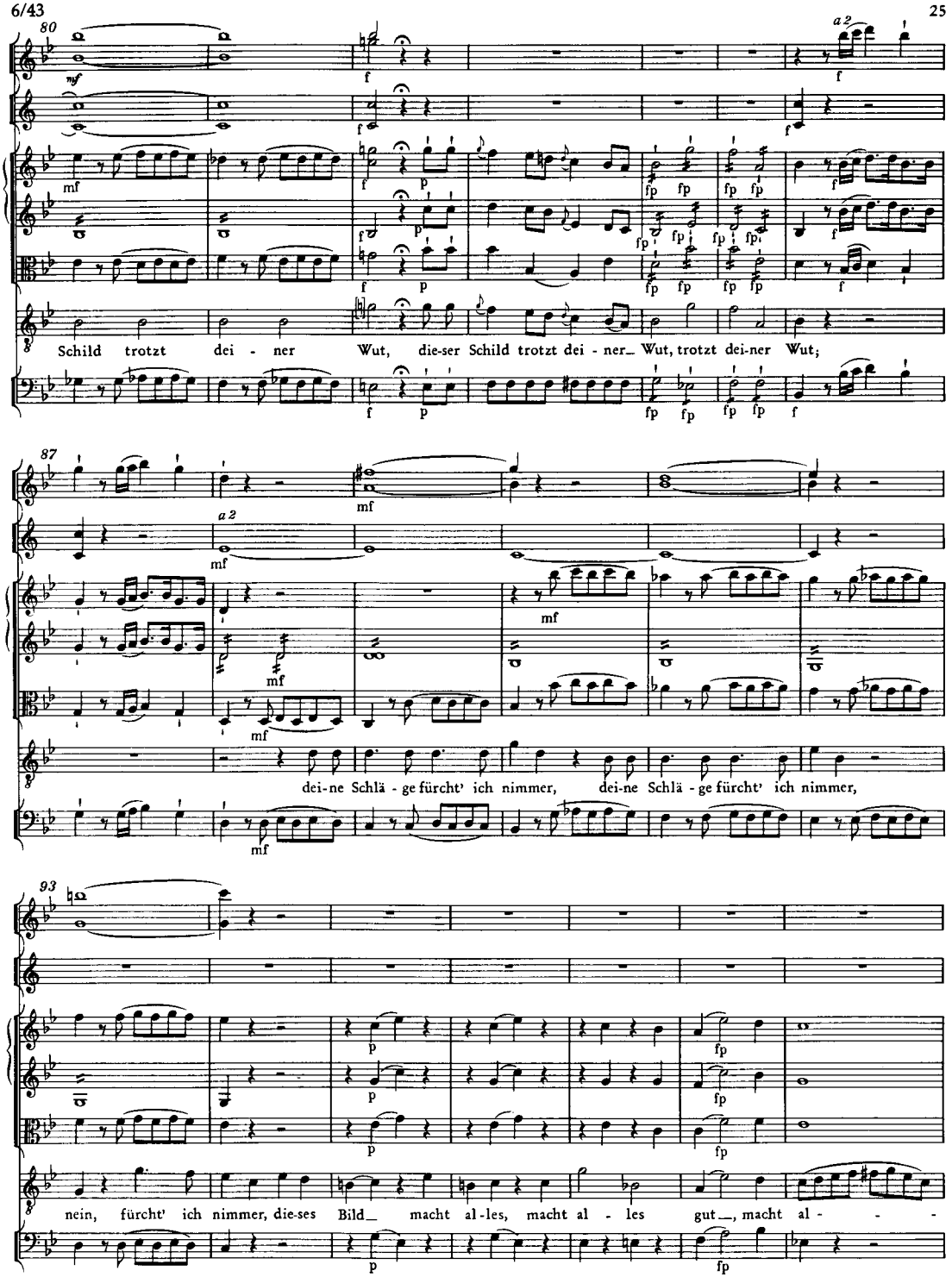
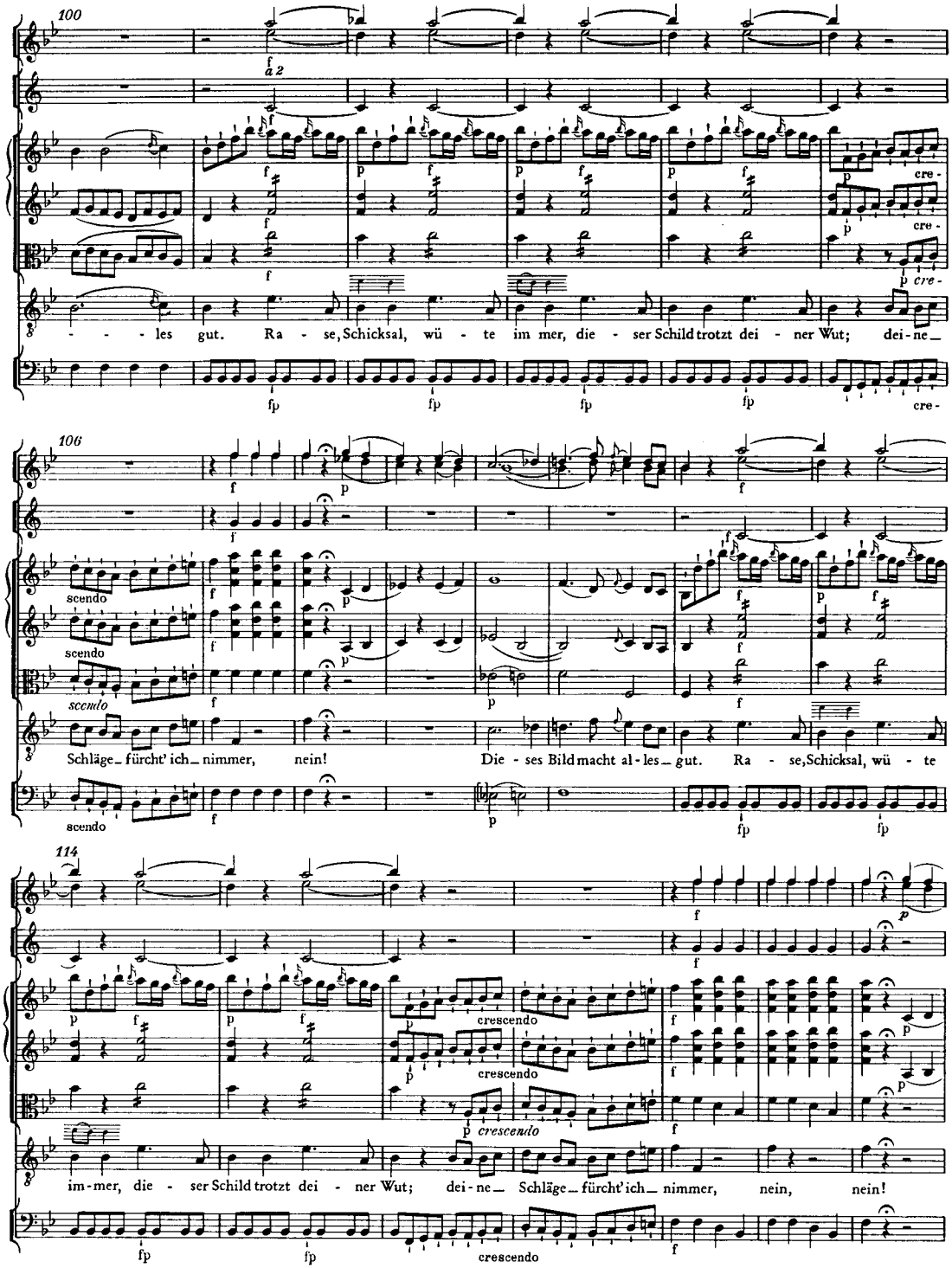
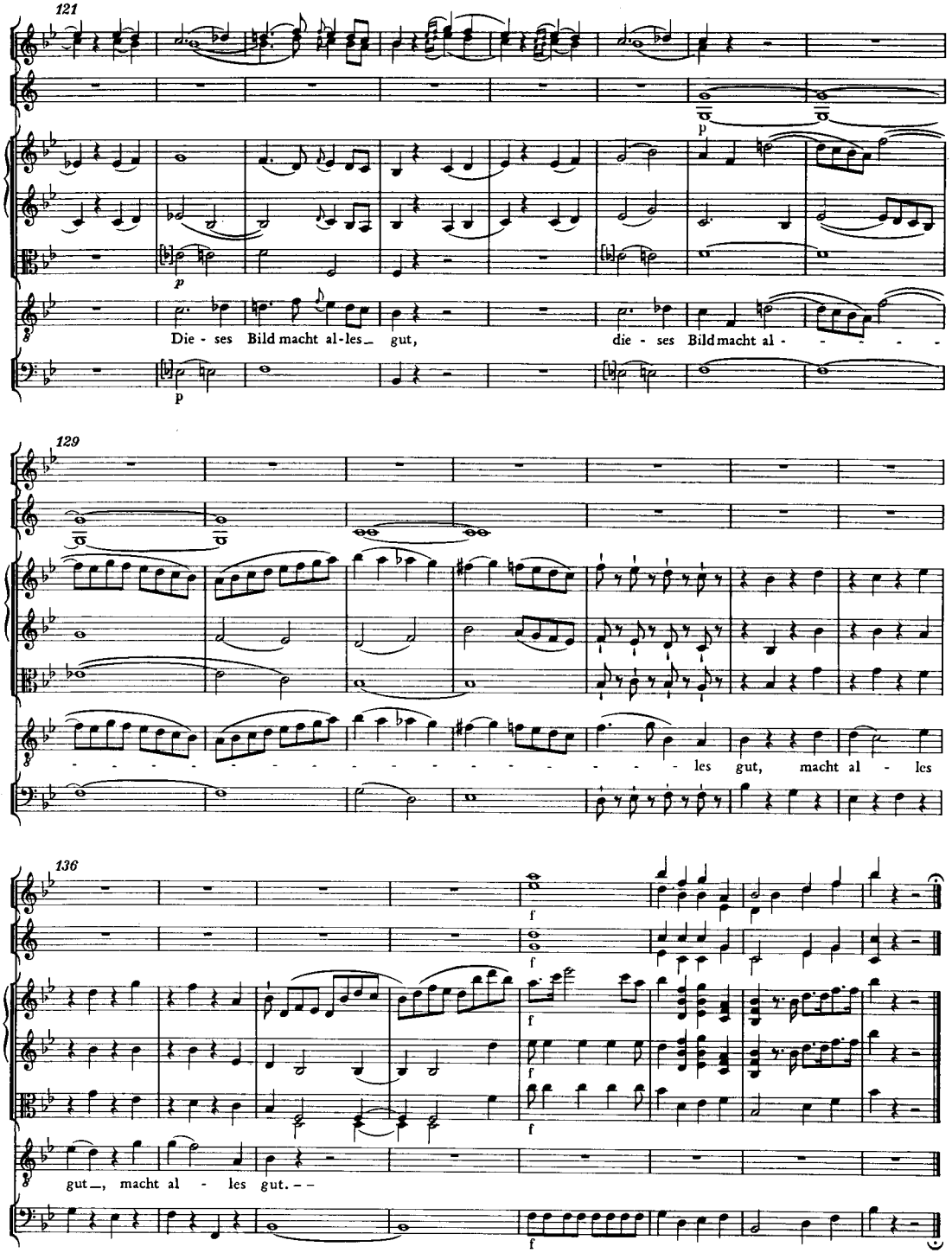
indessen zu erleichtern versuchen.

Nr. 3 Aria

Tempo di Menuetto grazioso

16
wacht; da, mein Bild_, mein Bild will ich dir ge - ben, schau, wie freund-lich, wie freund-lich es dir
24
f p
f p
f p
f p
f p
f p
coll' arco
coll' arco
lacht, da, mein Bild_ will ich dir ge - ben_, schau, wie freundlich, wie freund - lich es dir lacht_, wie
fp
fp
fp

31
Adagio
Primo tempo
pizz.
pizz.
freund-lich, wie freund-lich, wie freund-lich es dir lacht. Ru - he sanft, mein hol - des
38
cresc.
mf
p
cresc.
mf
p
cresc.
mf
p
cresc.
mf
p
f
p
f
p
Le - ben, schla - fe, bis dein Glück er - wacht, ru - he
mf
p

46
tr
crescendo
f
sanft, schla - fe, bis dein Glück er - wacht. Ihr
mf
p

Andante moderato
53
p
mf
coll'arco
sü - ßen Träu - me, wiegt ihn ein, ihr sü - ßen Träu - me, wiegt

60
mf p
mf p
ihn ein und las - set sei - nem Wunsch am En - de, und las - set sei - nem
mf p
67
tr tr
f
tr
f
fp
fp
f
fp
f
fp
Wunsch am En - de die wol - lust - rei - chen Ge - gen - stände zu rei - fer Wirk - lich - keit ge -
f
fp

74
mf
mf
p
p
fp
fp
fp
fp
f
f
f
p
p
p
p
deihn, zu rei - fer Wirk-lich-keit, zu rei - fer Wirk-lich-keit ge - deihn, zu rei-fer Wirk - lich-
f
p
mf
p
81
Primo tempo
pp
pp
pp
pizz.
pizz.
pp
keit ge-deihn. Ru - he, schla - fe, ru - he sanft, mein hol - des Le - ben,
pp

89
schla - fe_, bis_ dein Glück_ er - wacht; da, mein_ Bild_ will ich dir_
96
tr
f p
coll'arco
ge - ben_, schau_, wie freund - lich es_ dir lacht

103
f p
f p
pizz.
pizz.
tr
schau, wie freund-lich es dir lacht
f p
f p
109
f p
f p
coll' arco
coll' arco
senza sordino
senza sordino
tr tr
schau, wie freundlich es dir
f p

115
tr
mf
pizz.
(GOMATZ wird im Schlafe beunruhiget)
lacht.
123

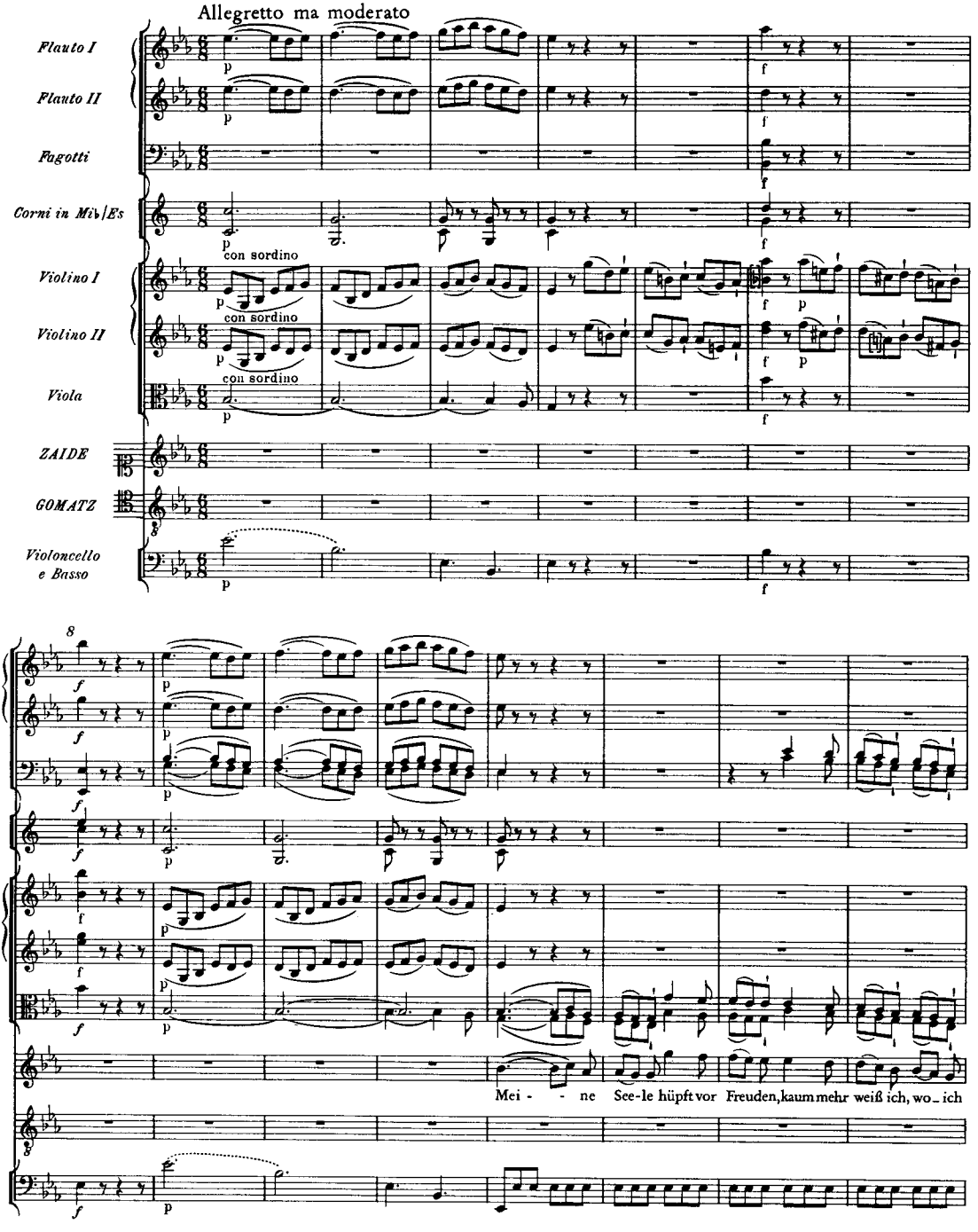
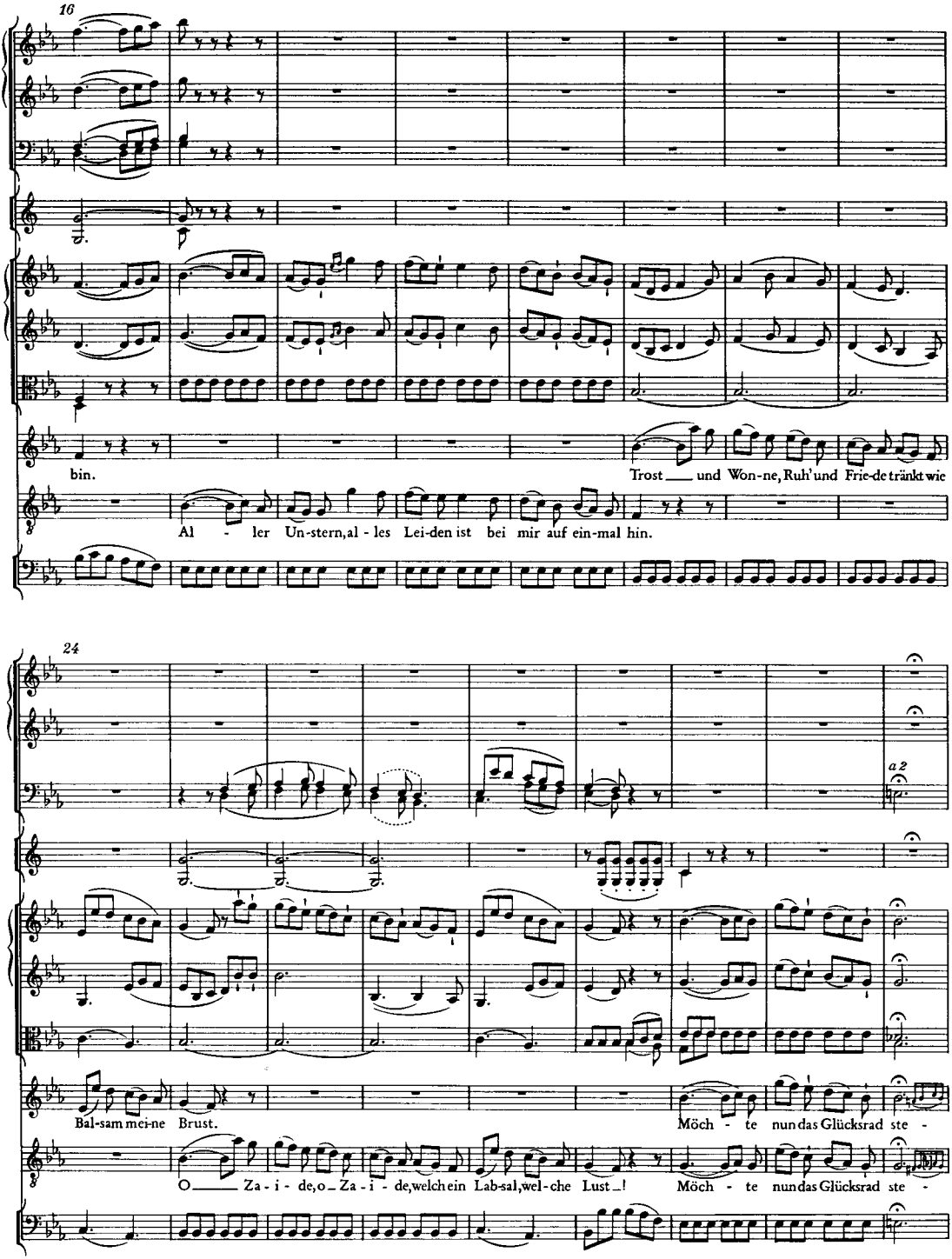
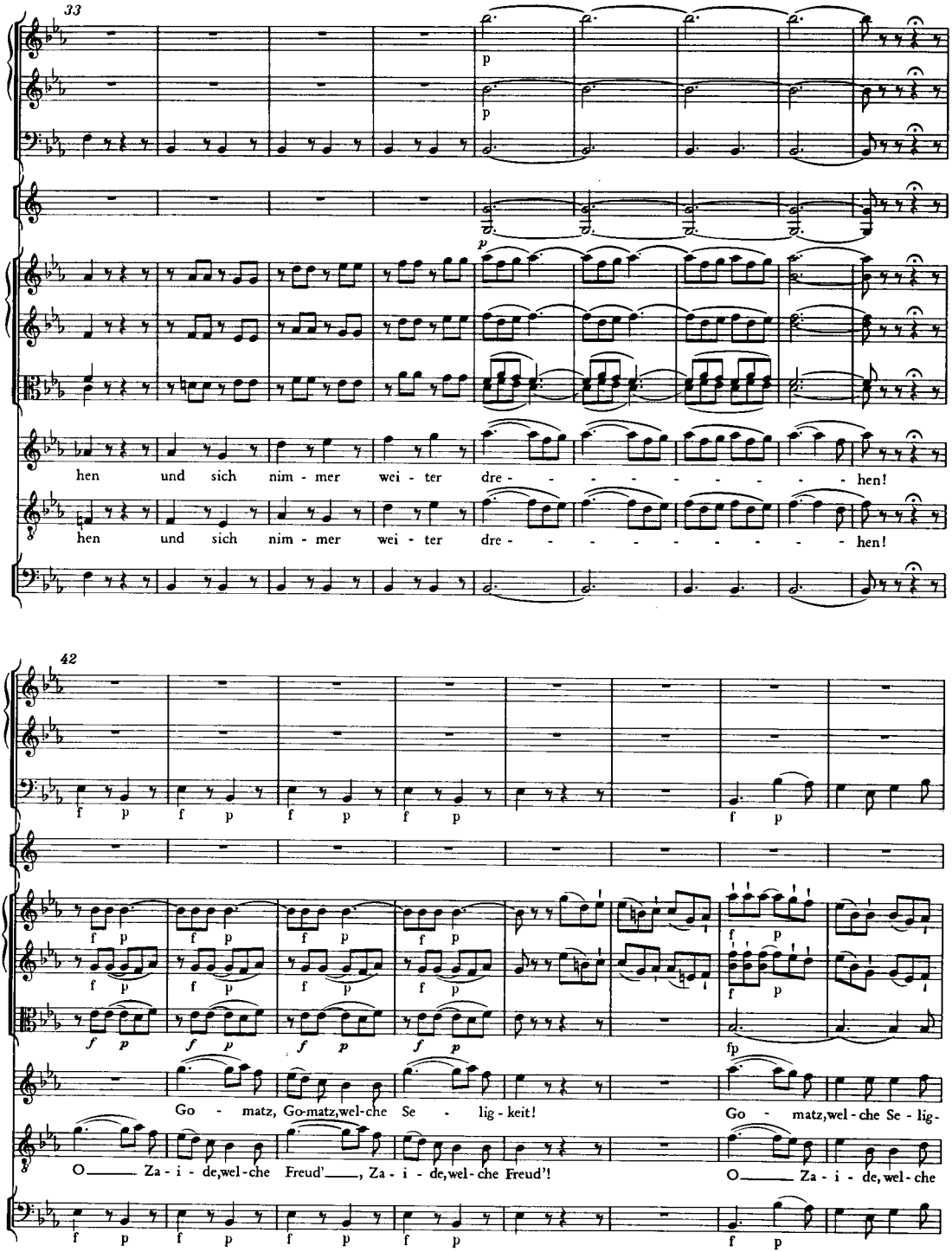
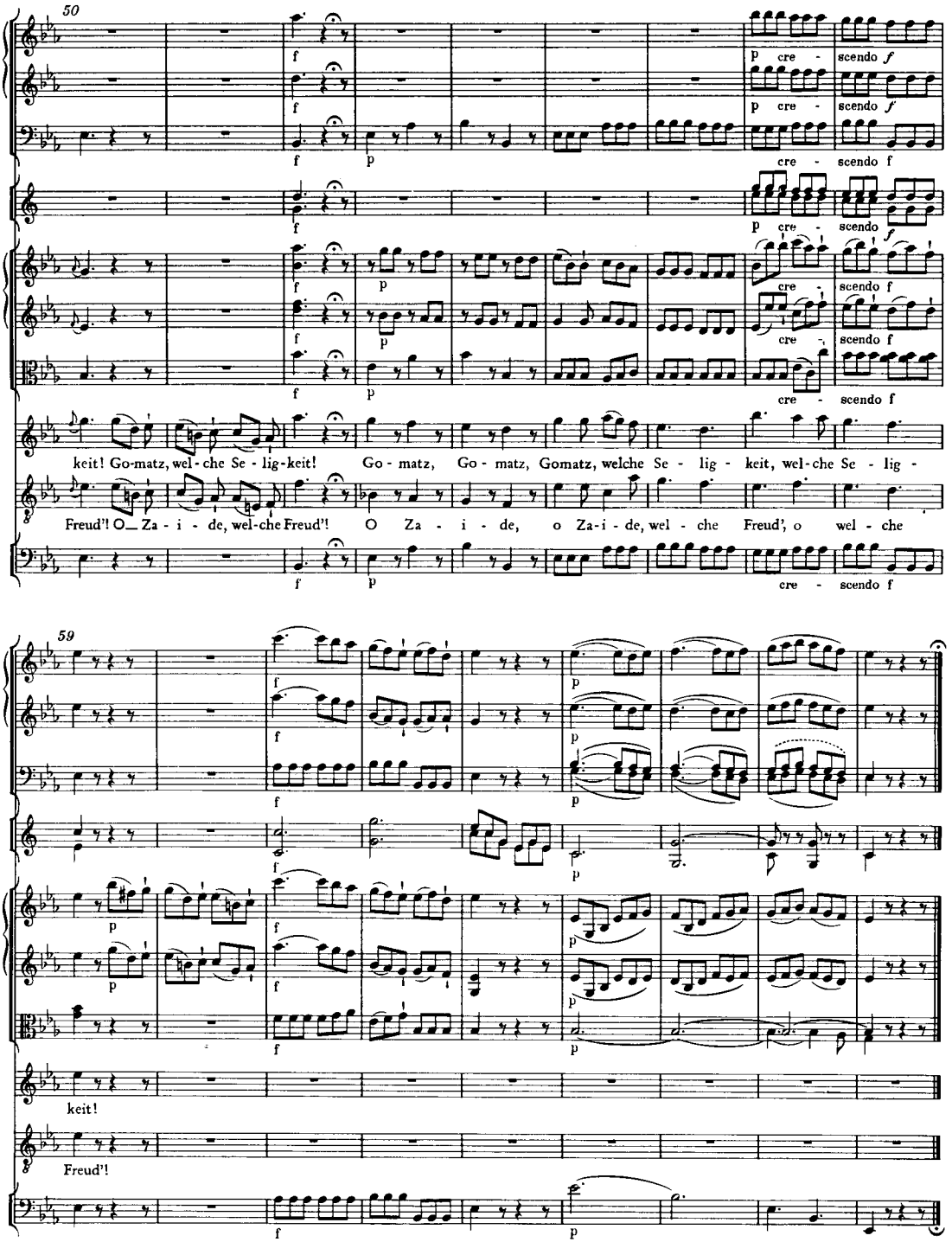
alles kommende Unheil.

Nr. 4 Aria

Allegro assai

20
nein, fürcht' ich nimmer, die-ses Bild macht al - les gut, die - ses Bild macht al - les
27
gut. Ra - se, Schick - sal, wü - te im-mer, die-ser Schild trotzt dei - ner
33
Wut; dei - ne Schlä - ge fürcht' ich nim-mer, fürcht' ich nim-mer, nein! Die - ses
Violoncello
Basso

40
p
Bild macht al - les_ gut, die - ses_ Bild macht al - les_ gut. Die - se
47
p
hol - den_ Au - gen - li - der, die-ses Mun - des_ Pur - pur - rot
54
f p
bringt mir al - les zehn - fach wie - der, würgt mich auch dein_ Un - sinn

61
tot, dein Un-sinn tot.
Wü - te,
68
ra - se, ra - se, Schick - sal, wü - te im - mer,
die - ser
74
Schild trotzt dei-ner Wut.
Ra - se, Schick - sal, wü - te im-mer,
die - ser

80
a 2
Schild trotzt dei - ner Wut, die-ser Schild trotzt dei - ner_ Wut, trotzt dei-ner Wut;
87
a 2
dei-ne Schlä - ge fürcht' ich nimmer, dei-ne Schlä - ge fürcht' ich nimmer,
93
nein, fürcht' ich nimmer, die-ses Bild_ macht al-les, macht al - les gut_, macht al - - -

100
a 2
cre-
- - - les gut. Ra - se, Schicksal, wü - te im mer, die - ser Schild trotzt dei - ner Wut; dei - ne_
106
scendo
Schläge_ fürcht' ich_ nimmer, nein! Die - ses Bild macht al - les_ gut. Ra - se, Schicksal, wü - te
114
crescendo
im - mer, die - ser Schild trotzt dei - ner Wut; dei - ne_ Schläge_ fürcht' ich_ nimmer, nein, nein!

121
p
p
Die - ses Bild macht al-les_ gut,
die - ses Bild macht al - - - - -
129
- les gut, macht al - les
136
f
f
f
f
f
gut_, macht al - les gut. - -
f

zu glücklicher Gomatz!

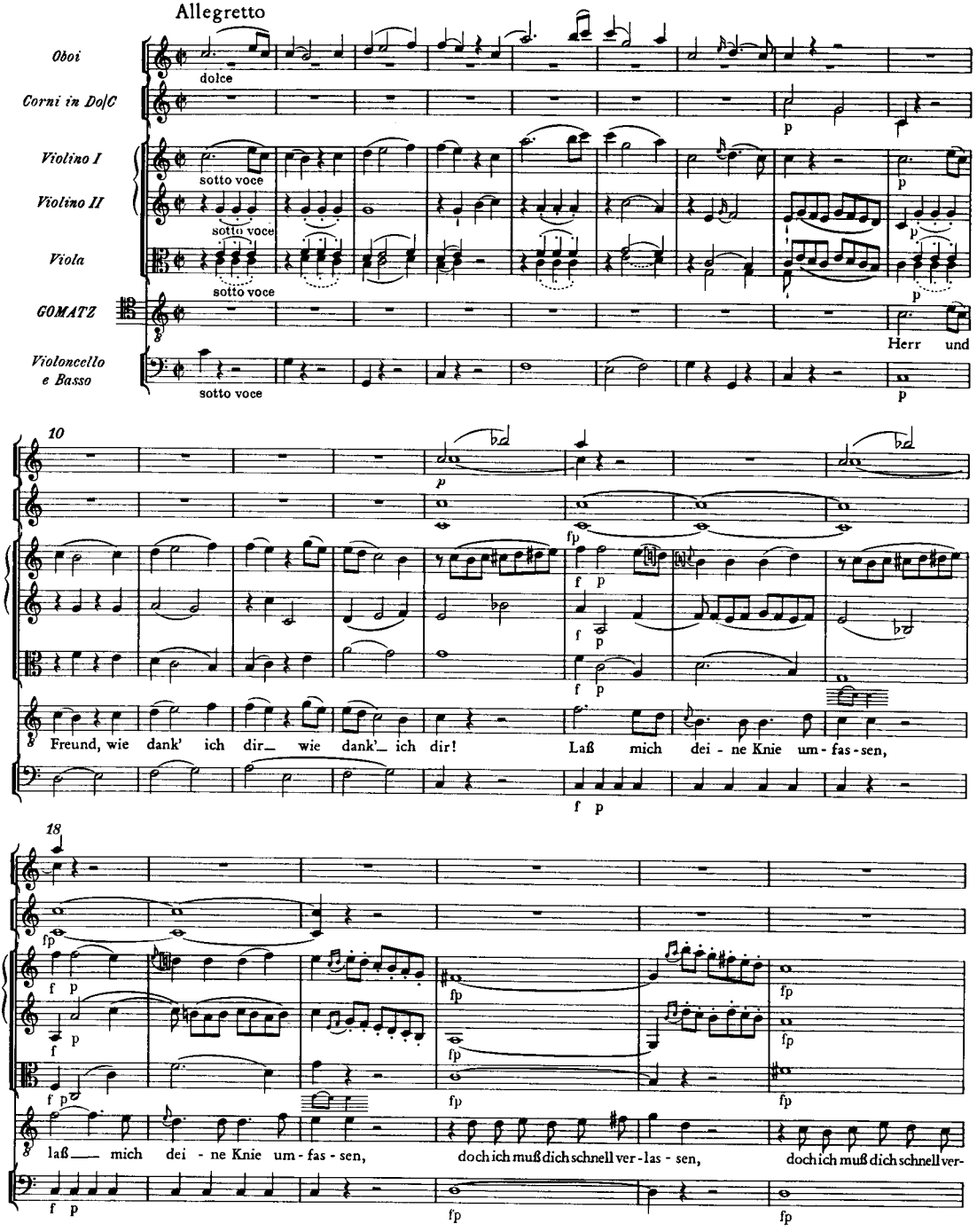
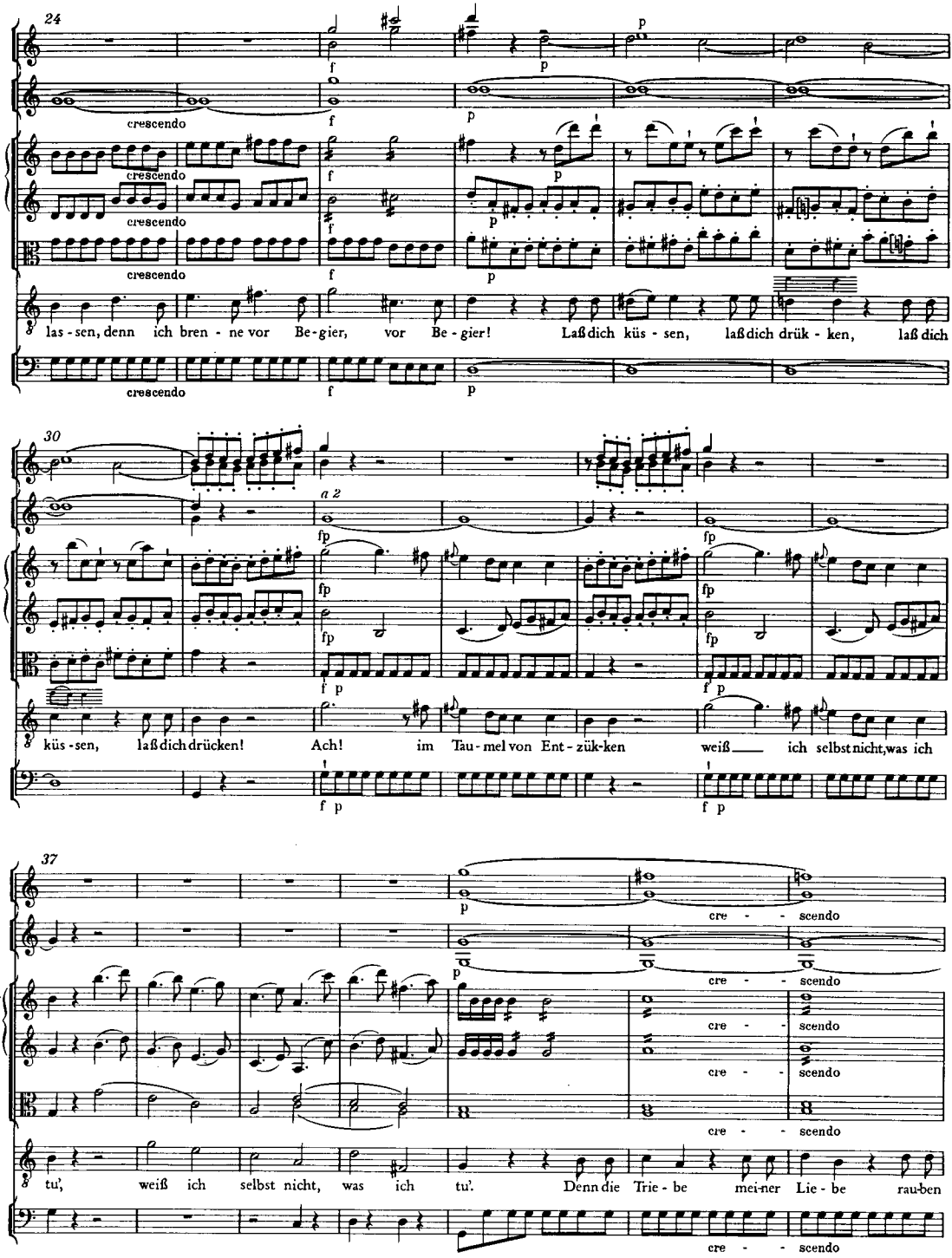
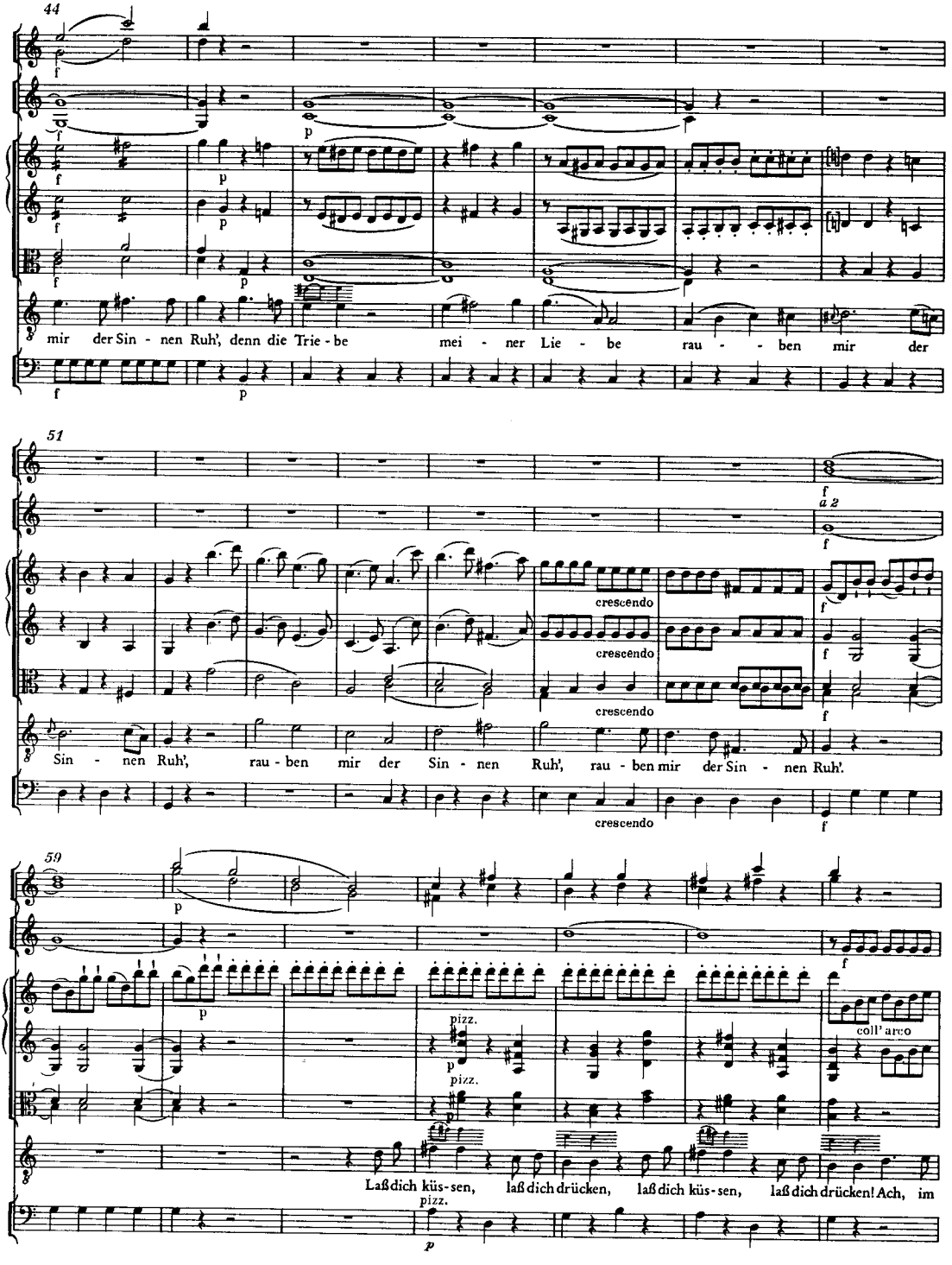
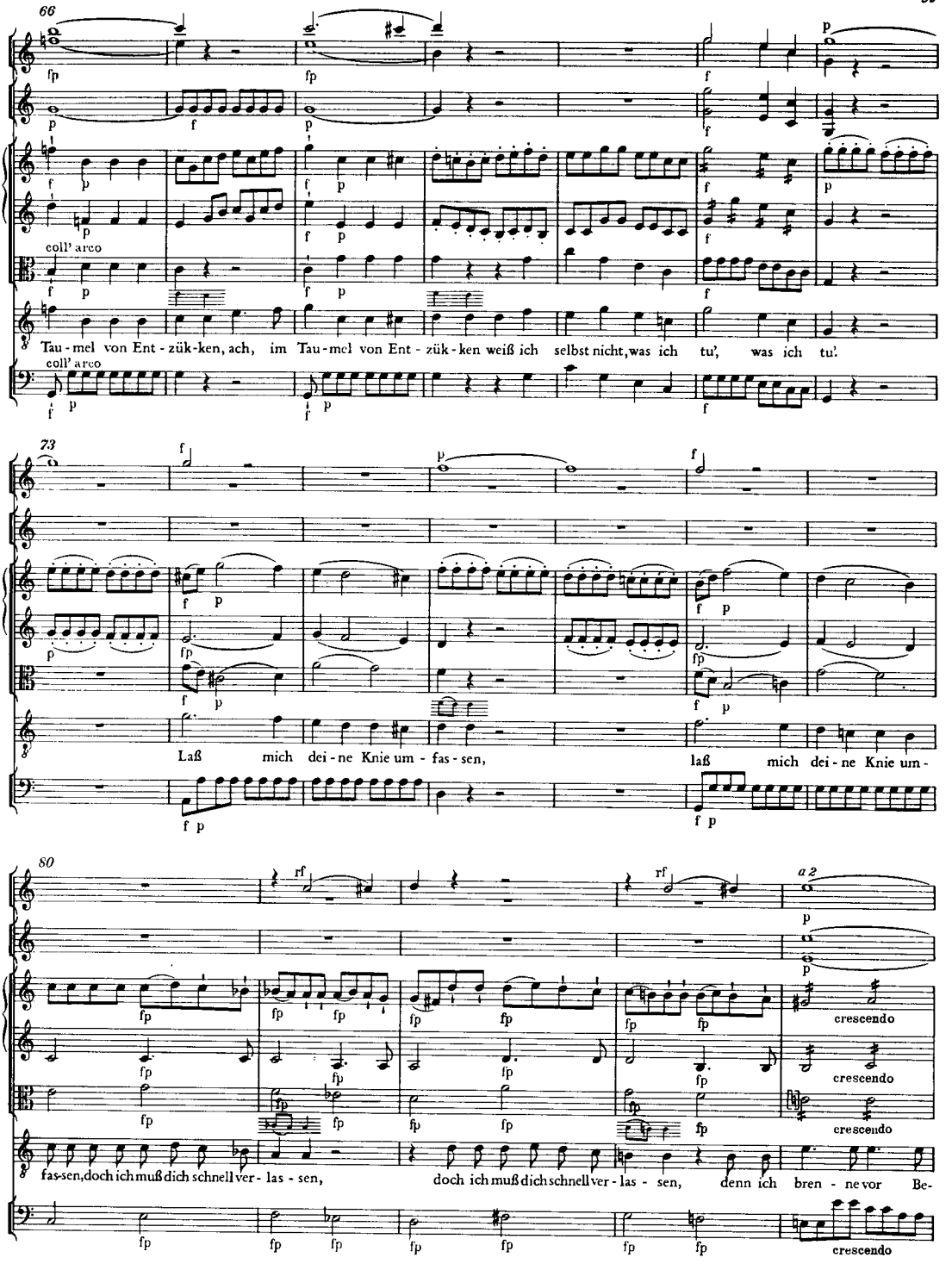
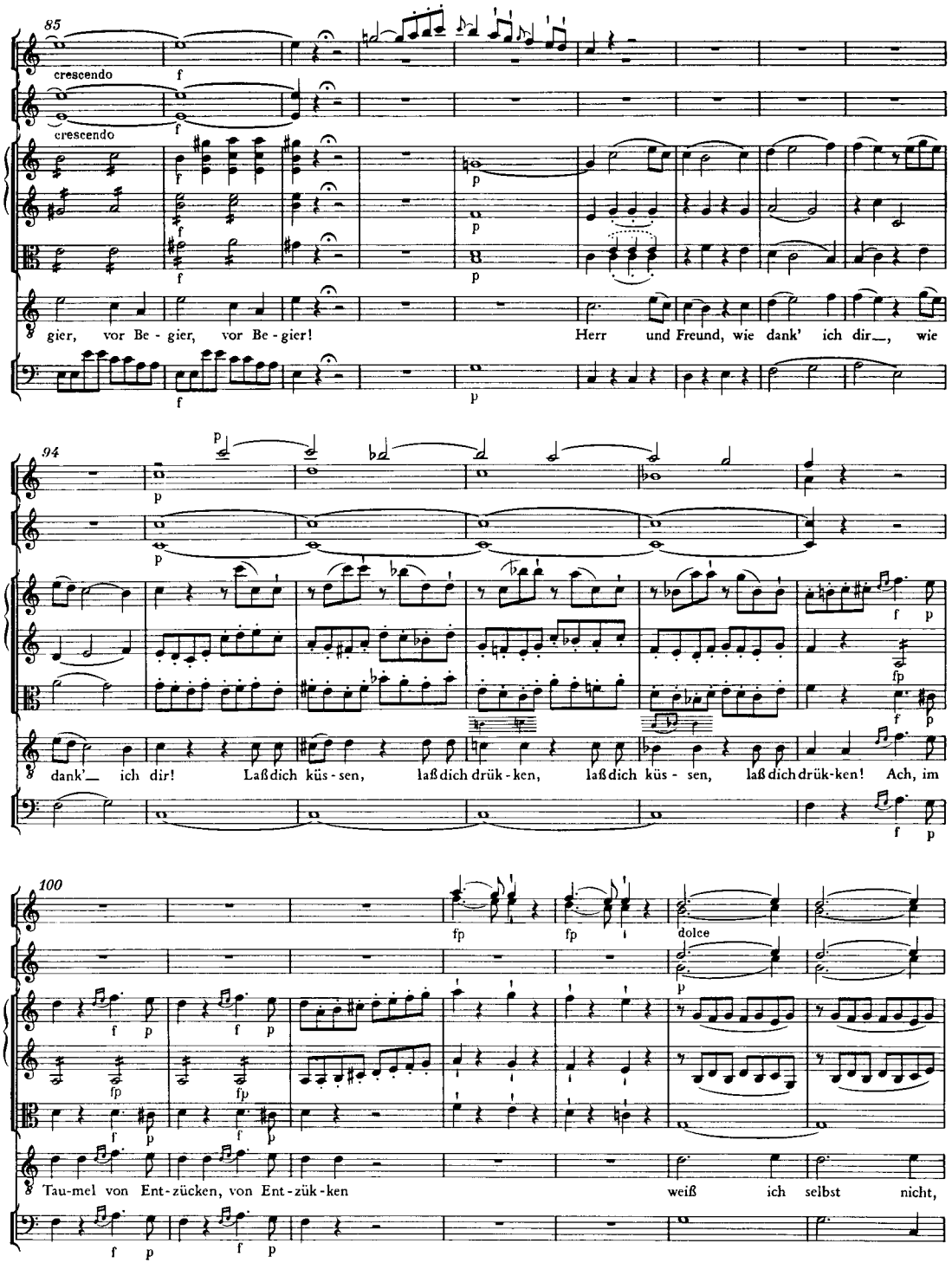
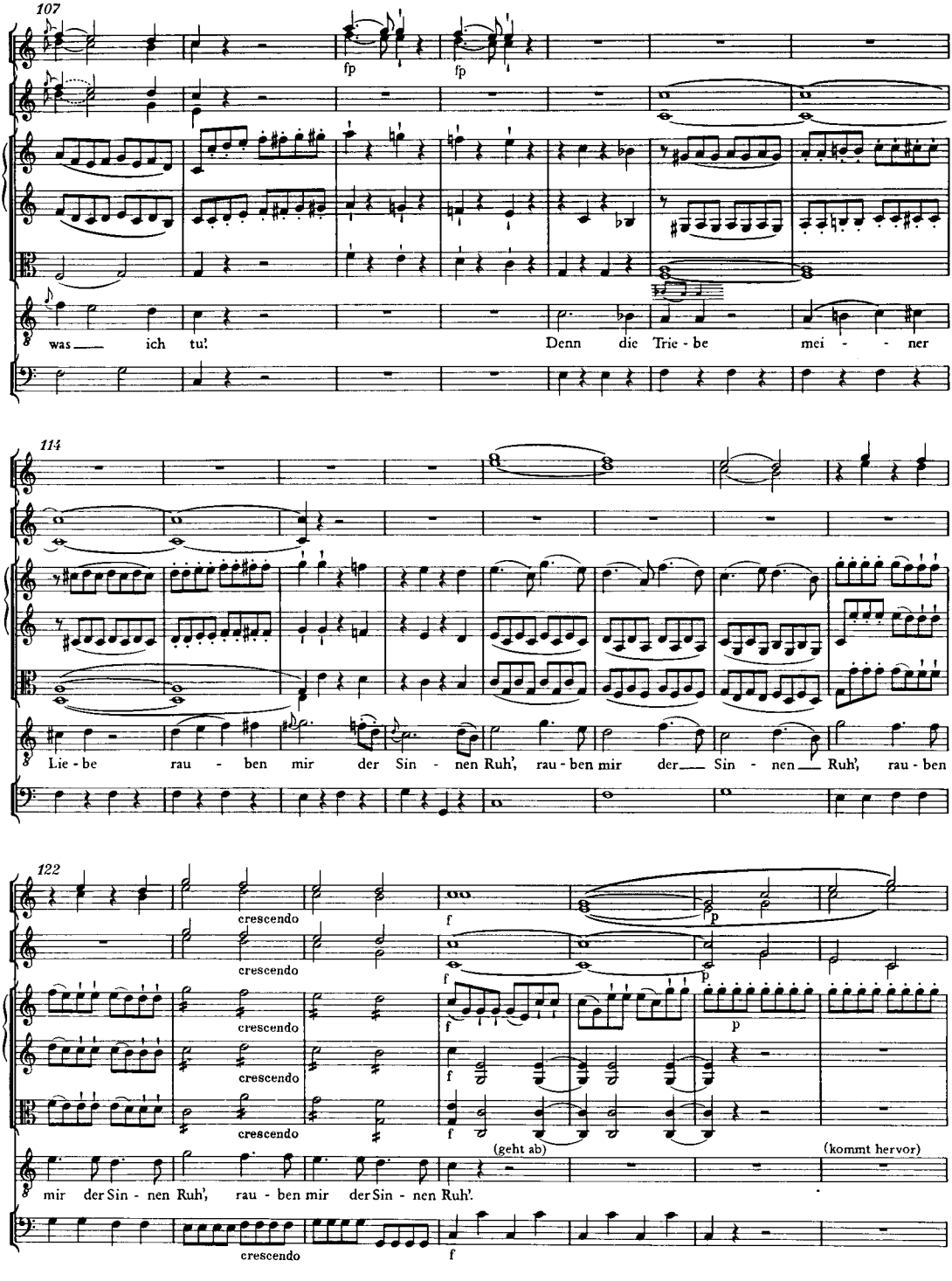
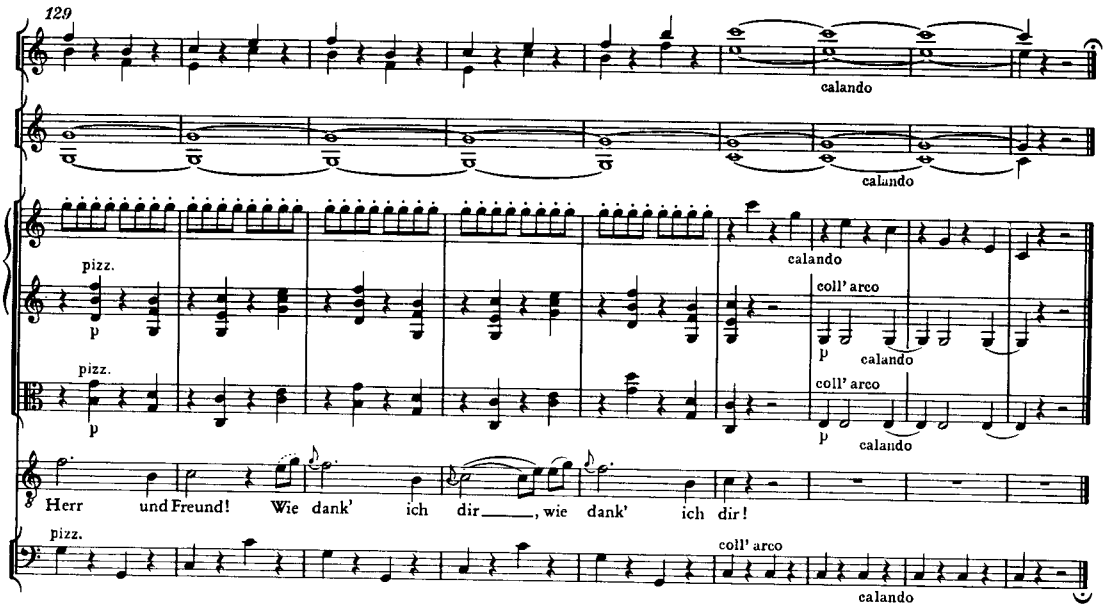
Nr. 5 Duetto

Allegretto ma moderato

16
bin.
Trost ___ und Won-ne, Ruh' und Frie-de tränkt wie
Al - ler Un-stern, al - les Lei-den ist bei mir auf ein-mal hin.
24
a 2
Bal-sam mei-ne Brust.
Möch - te nun das Glücksrad ste -
O ___ Za - i - de, o _ Za - i - de, welch ein Lab-sal, wel-che Lust _!
Möch - te nun das Glücksrad ste -

33
p
p
p
hen und sich nim - mer wei - ter dre - - - - - - - - - hen!
hen und sich nim - mer wei - ter dre - - - - - - - - - hen!
42
f p f p f p f p f p
f p f p f p f p f p
f p f p f p f p f p
f p f p f p f p f p
Go - matz, Go-matz,wel-che Se - lig-keit! Go - matz,wel-che Se - lig-
O Za - i - de,wel-che Freud', Za - i - de,wel-che Freud'! O Za - i - de, wel-che
f p f p f p f p f p

50
f
p
cre - scendo f
keit! Go-matz, wel-che Se-lig-keit! Go-matz, Go-matz, Gomatz, welche Se-lig-keit, wel-che Se-lig-
Freud'! O_ Za-i-de, wel-che Freud'! O Za-i-de, o Za-i-de, wel-che Freud', o wel-che
59
keit!
Freud'!

Auftritt IV

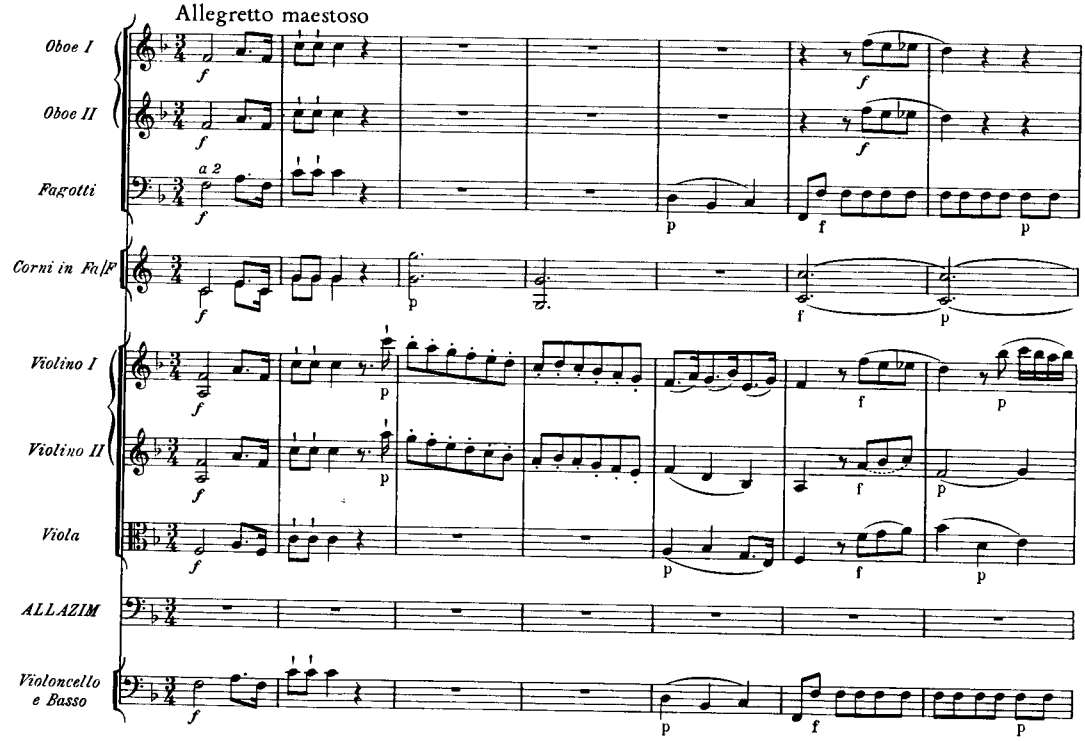
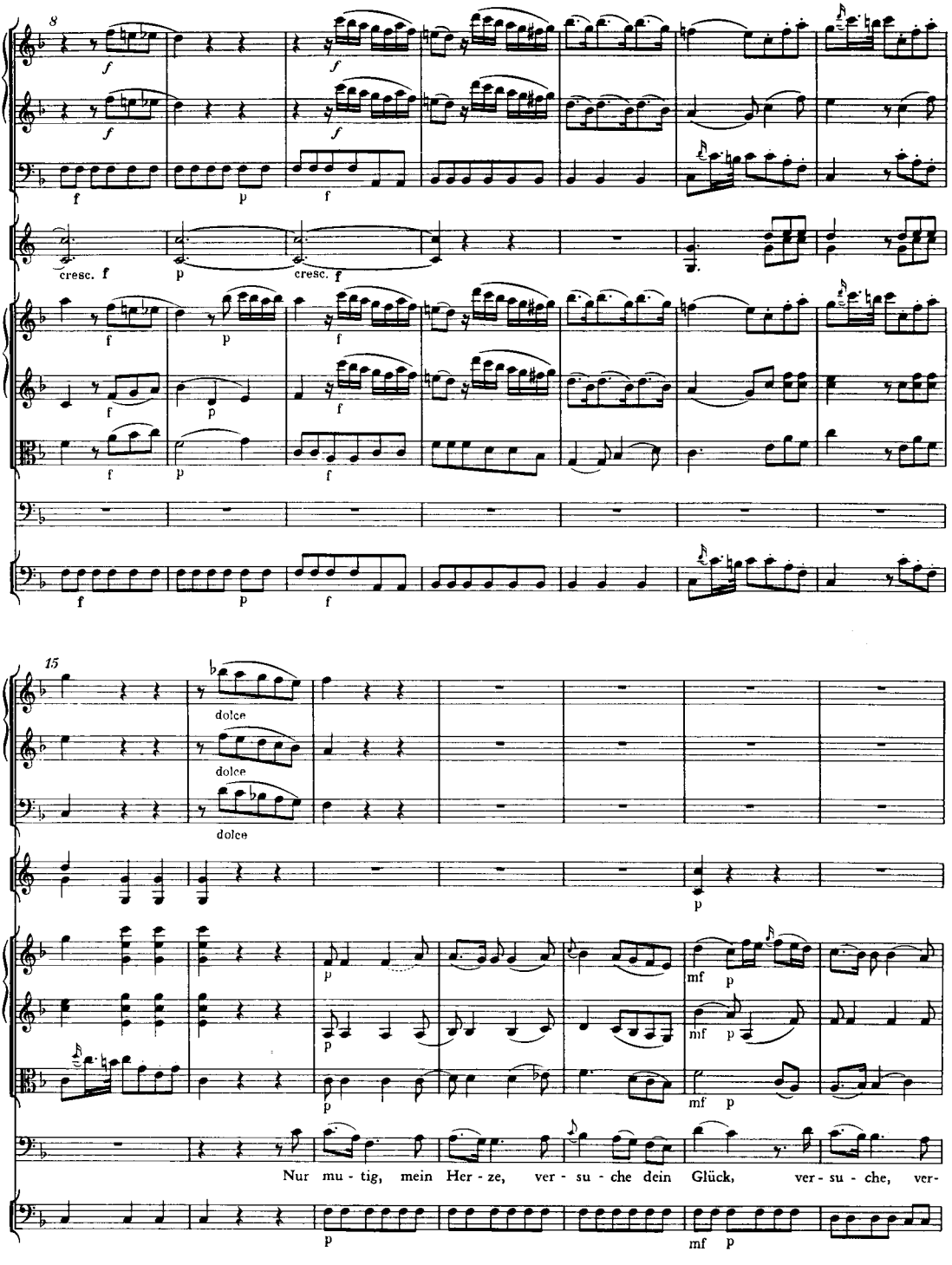
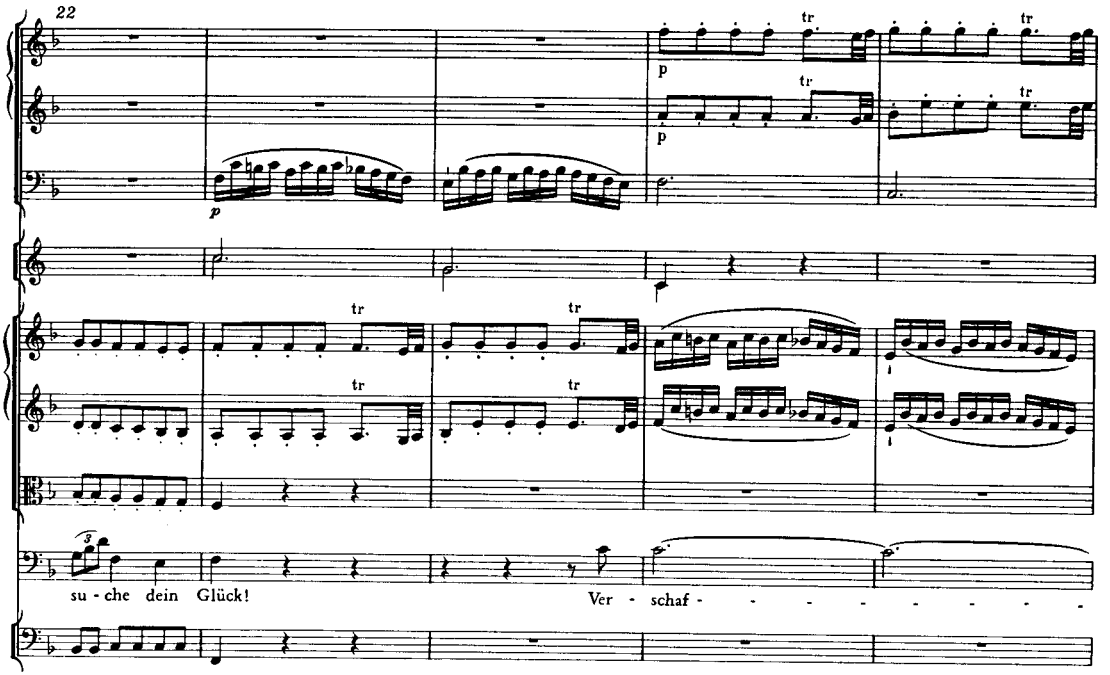
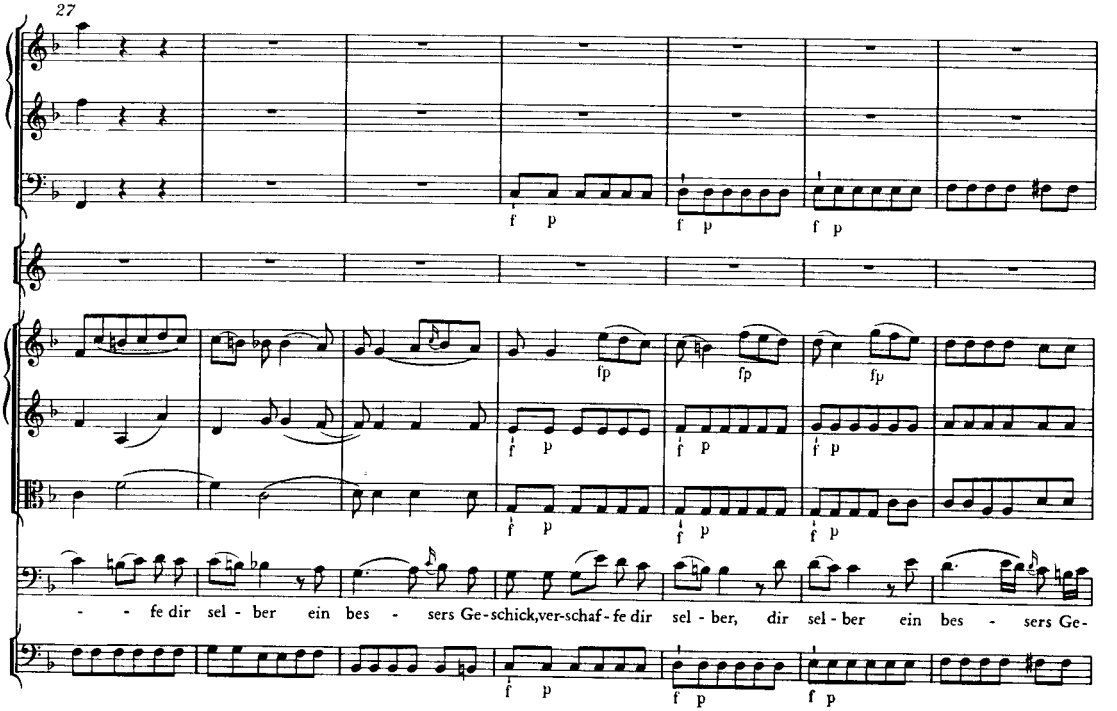
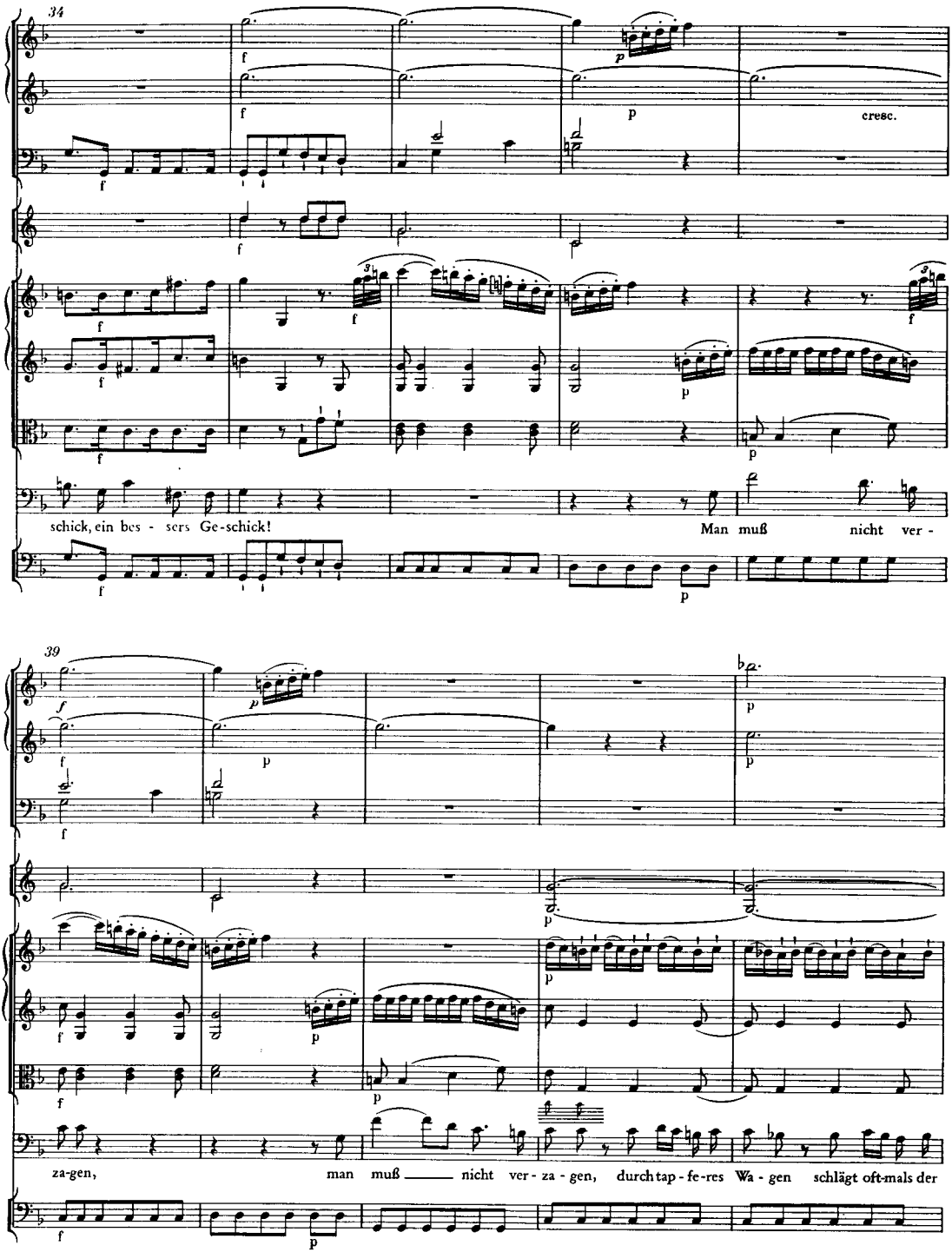
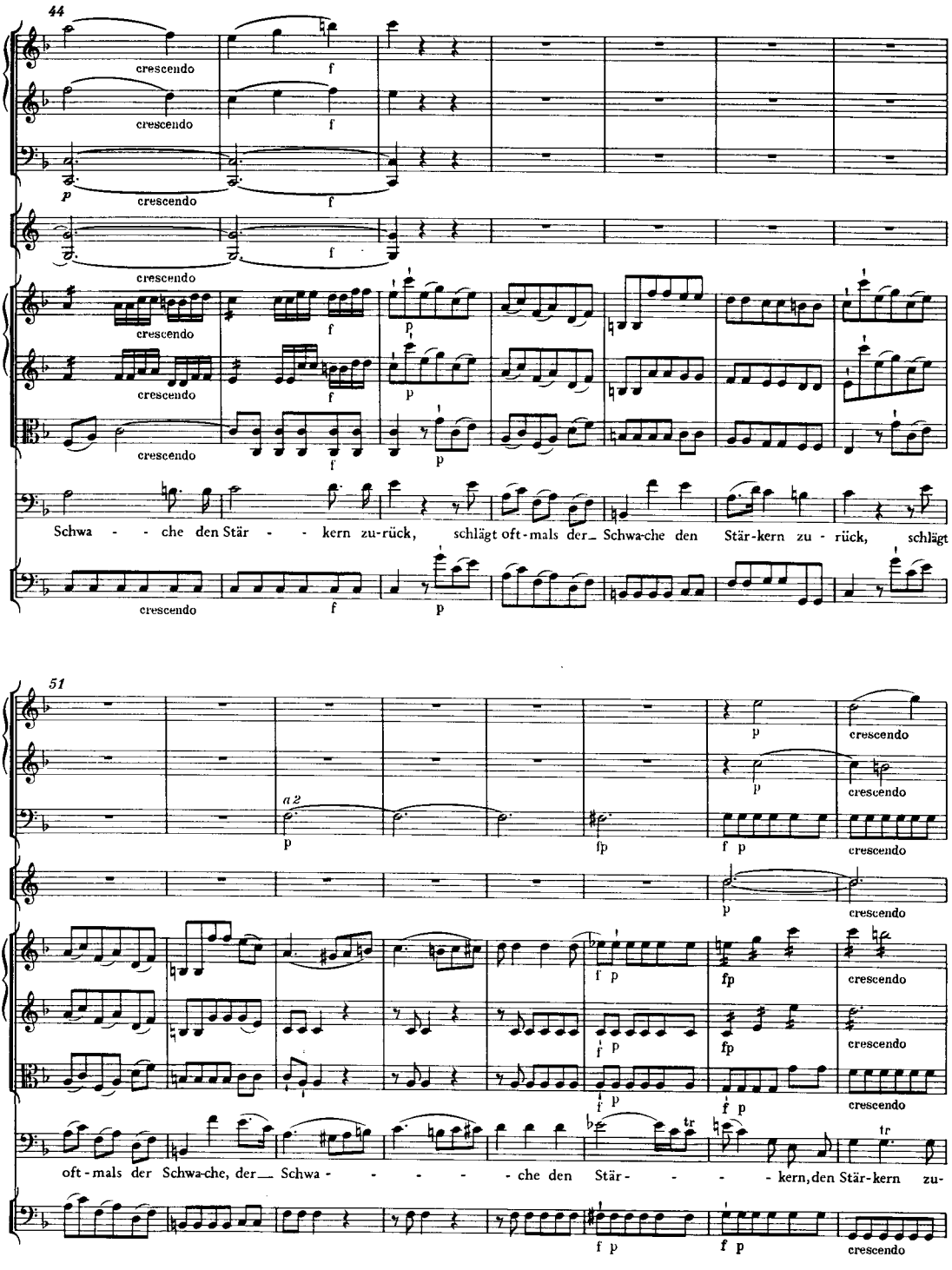
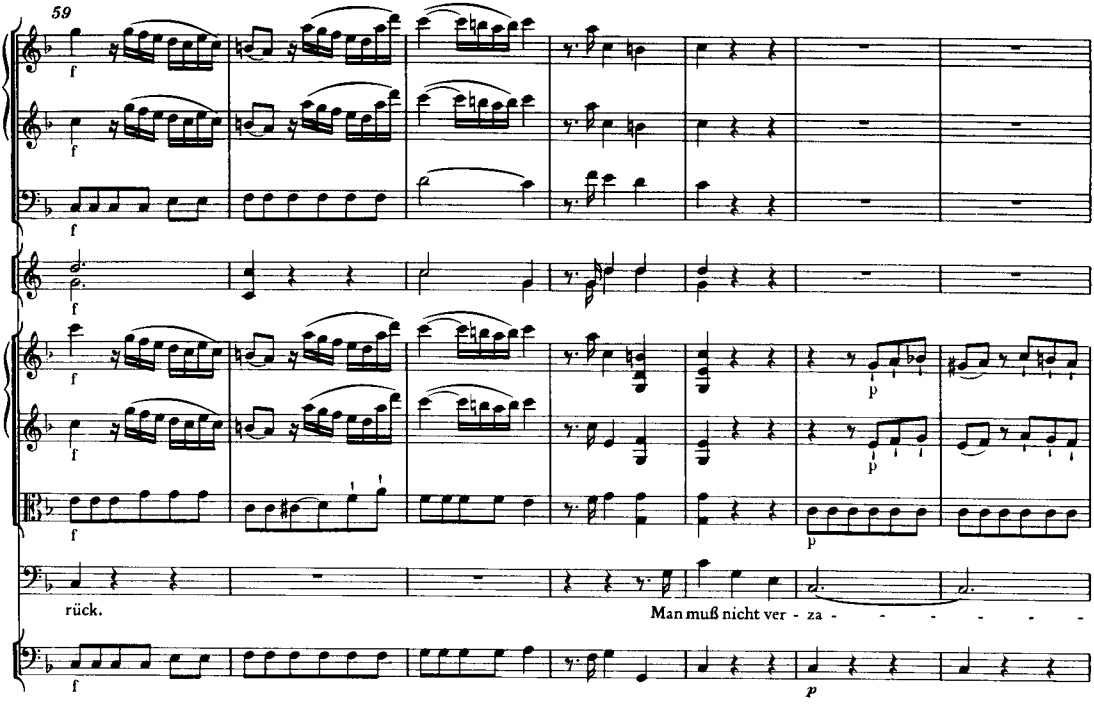
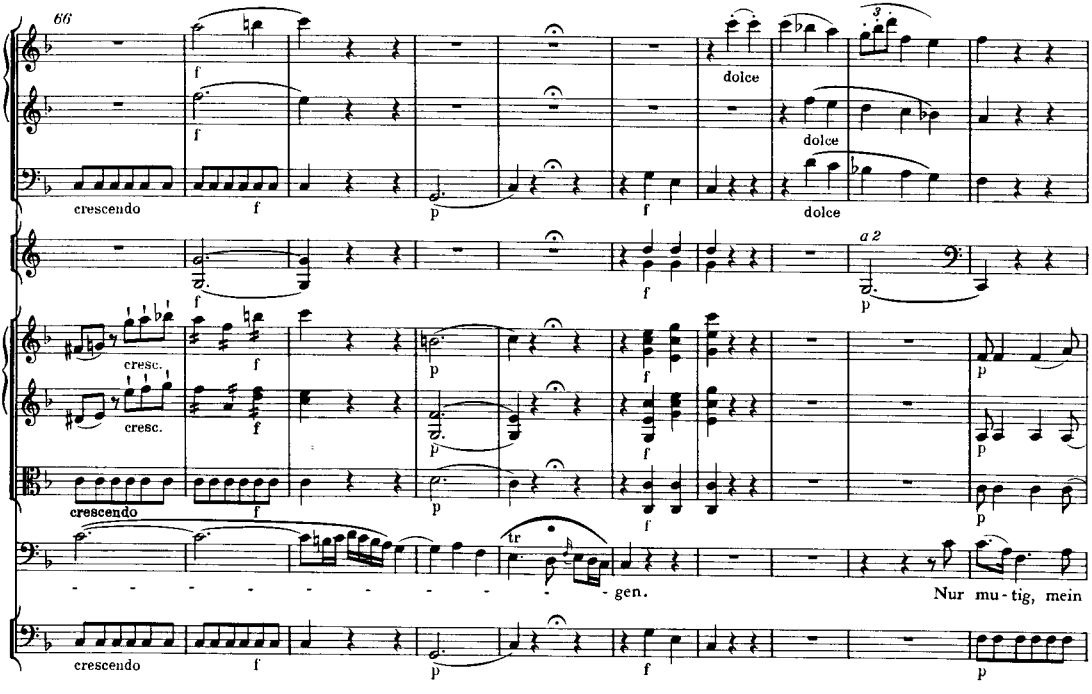
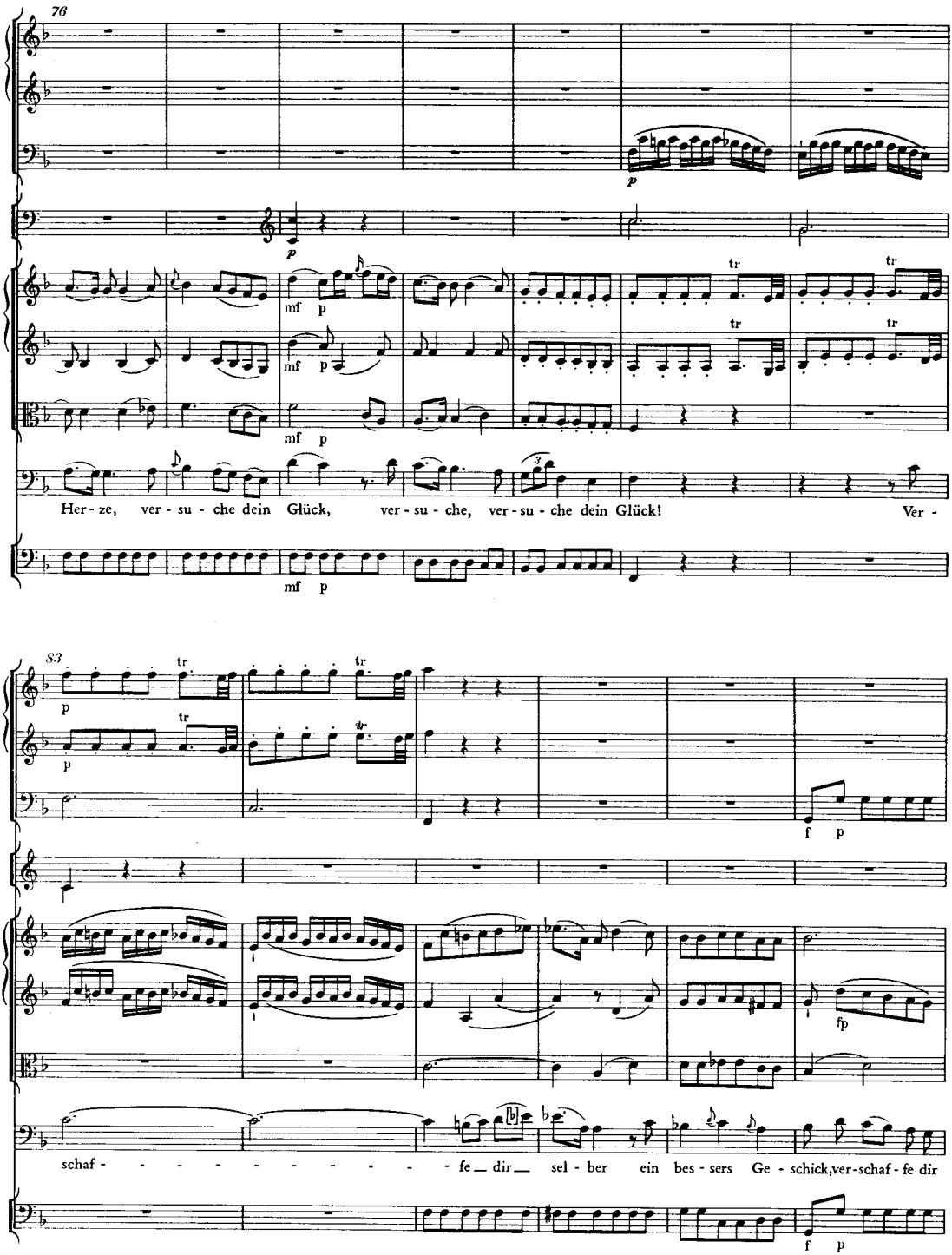
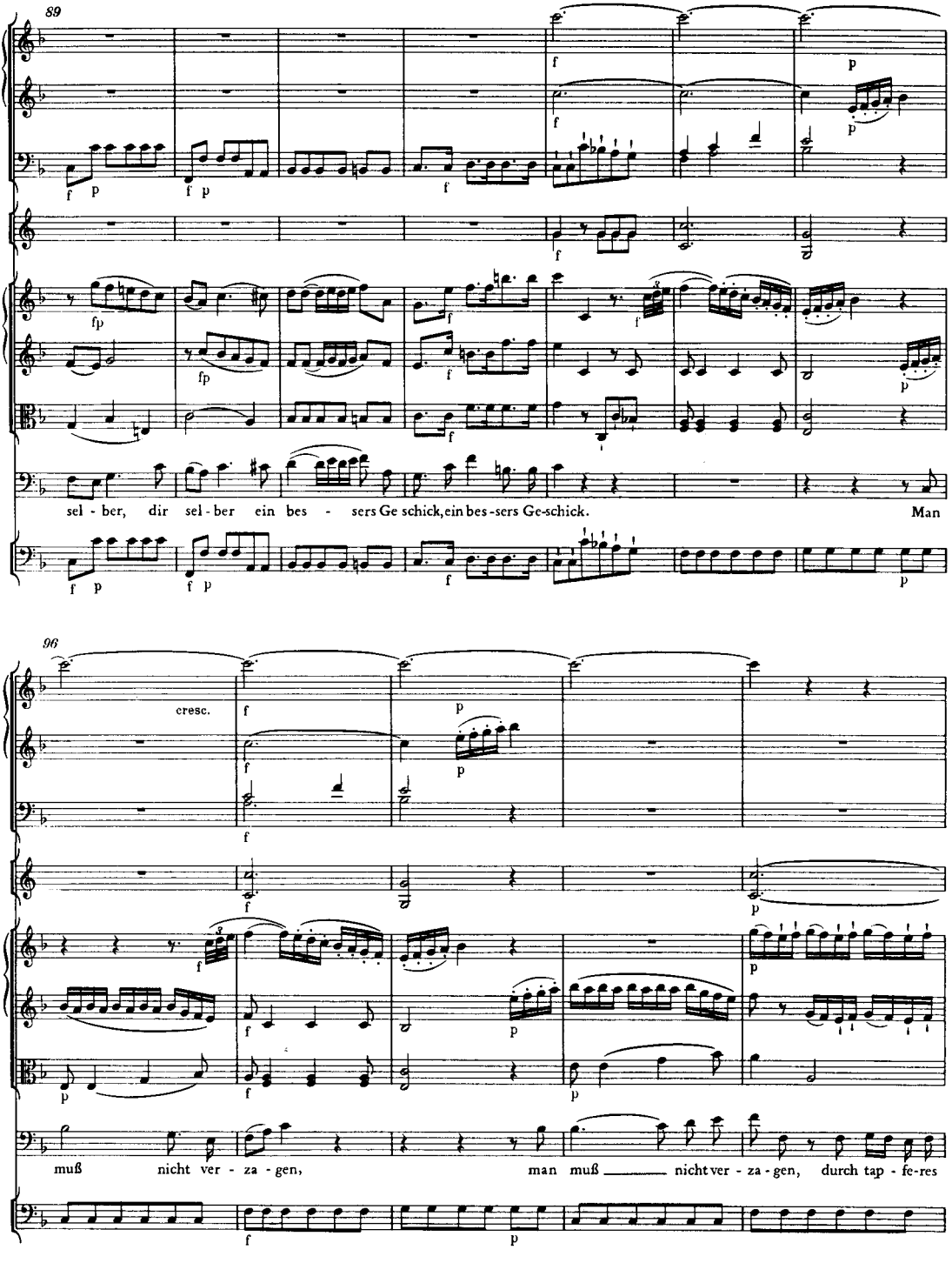
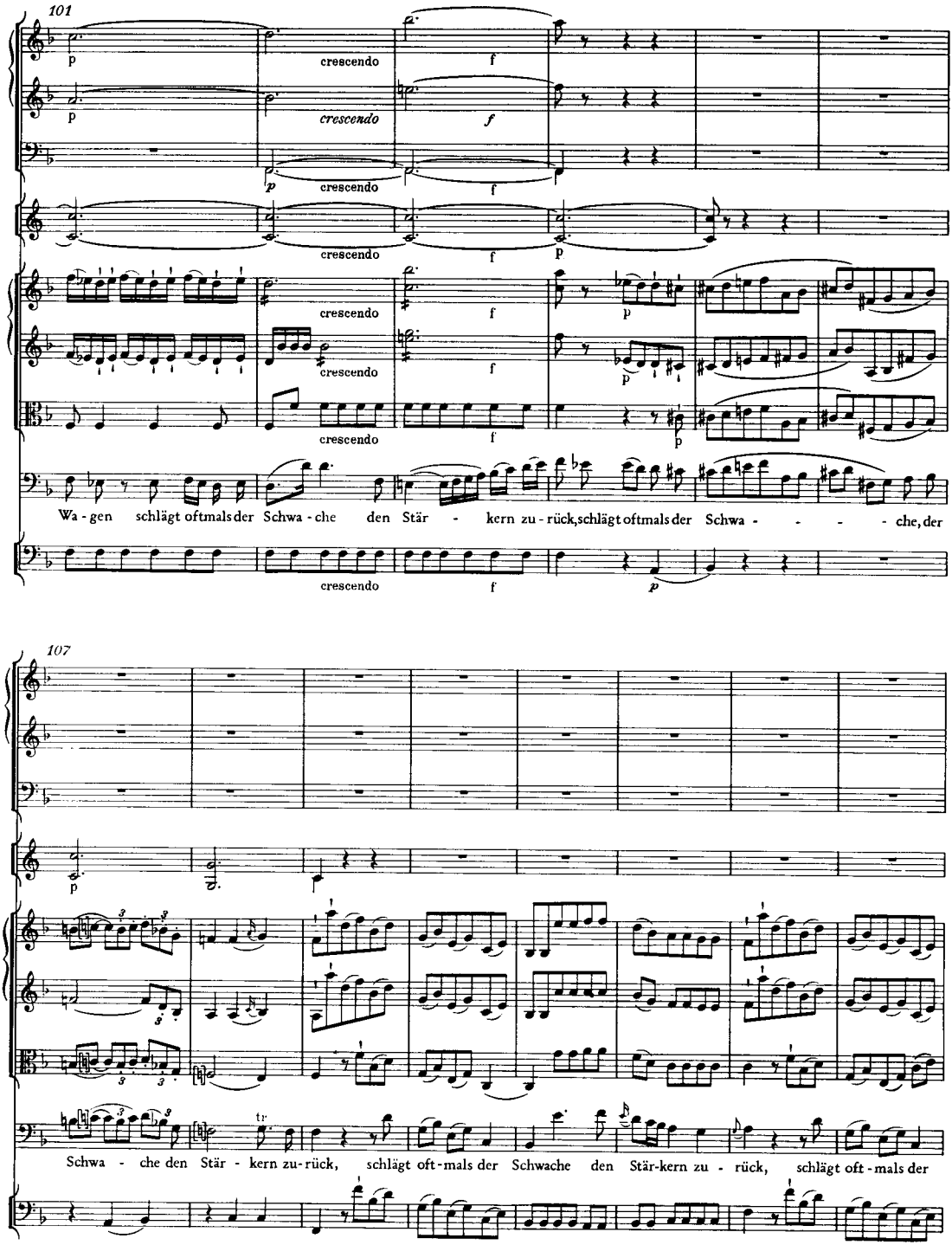
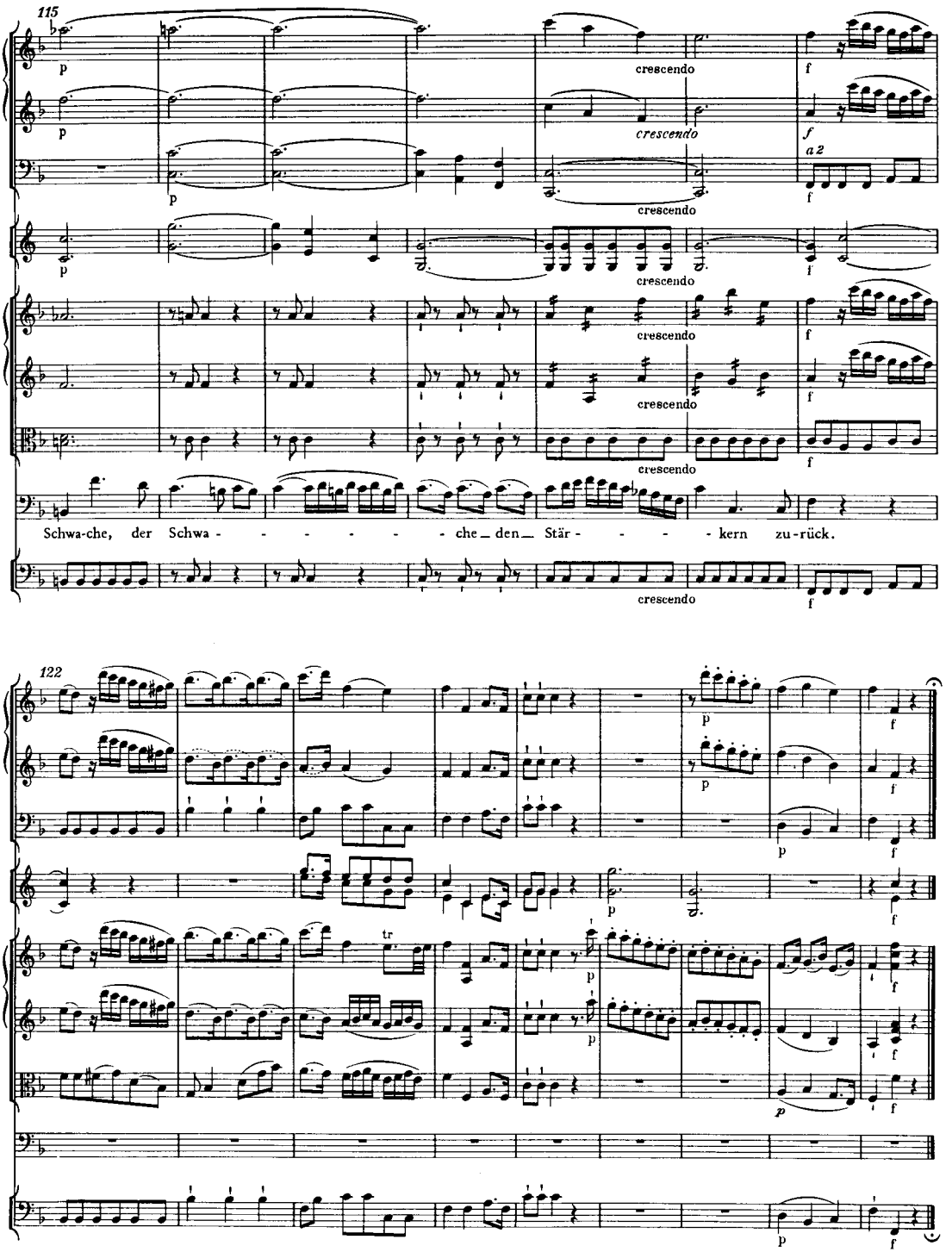
Ich will sie suchen und herführen.

Nr. 6 Aria

Allegretto

24
crescendo
f
p
las - sen, denn ich bren - ne vor Be - gier, vor Be - gier! Laß dich küs - sen, laß dich drük - ken, laß dich
30
a 2
fp
küs - sen, laß dich drücken! Ach! im Tau - mel von Ent - zük - ken weiß ich selbst nicht, was ich
37
cre - scendo
tu', weiß ich selbst nicht, was ich tu'. Denn die Trie - be mei - ner Lie - be rau - ben

44
mir der Sin - nen Ruh', denn die Trie - be mei - ner Lie - be rau - - ben mir der
51
crescendo
Sin - nen Ruh', rau - ben mir der Sin - nen Ruh', rau - ben mir der Sin - nen Ruh'.
59
pizz.
coll' arco
Laßdich küs-sen, laß dich drücken, laß dich küs-sen, laß dich drücken! Ach, im

66
coll' arco
Tau - mel von Ent - zük - ken, ach, im Tau - mel von Ent - zük - ken weiß ich selbst nicht, was ich tu', was ich tu'.
73
Laß mich dei - ne Knie um - fas - sen, laß mich dei - ne Knie um -
80
fas - sen, doch ich muß dich schnell ver - las - sen, doch ich muß dich schnell ver - las - sen, denn ich bren - ne vor Be-
crescendo

85
crescendo
crescendo
gier, vor Be - gier, vor Be - gier!
Herr und Freund, wie dank' ich dir_, wie
94
dank'_ ich dir! Laßdich küs - sen, laßdich drük - ken, laßdich küs - sen, laßdich drük-ken! Ach, im
100
dolce
Tau-mel von Ent-zücken, von Ent-zük-ken
weiß ich selbst nicht,

107
fp
fp
was ich tu! Denn die Trie - be mei - - - ner
114
Lie - be rau - ben mir der Sin - nen Ruh', rau - ben mir der Sin - nen Ruh', rau - ben
122
crescendo
f
p
(geht ab)
(kommt hervor)
mir der Sin - nen Ruh', rau - ben mir der Sin - nen Ruh'.

will ich ihnen heute noch selber folgen.

Auftritt V

Nr. 7 Aria

Allegretto maestoso

8
cresc. f
cresc. f
15
dolce
dolce
dolce
Nur mu - tig, mein Her - ze, ver - su - che dein Glück, ver - su - che, ver-

22
p
tr
su - che dein Glück!
Ver - schaf - - - - - - - - -

27
f p
fp
- - fe dir sel - ber ein bes - sers Ge-schick,ver-schaf-fe dir sel - ber, dir sel - ber ein bes - sers Ge-

34
cresc.
schick, ein bes - sers Ge-schick!
Man muß nicht ver -
39
za-gen,
man muß nicht ver - za - gen, durch tap - fe-res Wa - gen schlägt oft-mals der

44
crescendo
f
p
Schwa - - che den Stär - - kern zu-rück, schlägt oft-mals der_ Schwa-che den Stär-kern zu - rück, schlägt
51
a 2
fp
fp
f p
tr
oft-mals der Schwa-che, der_ Schwa - - - - - che den Stär- - - - kern, den Stär-kern zu-

59
f
rück.
Man muß nicht ver - za - - - - - - - -
p

66
crescendo
dolce
a 2
cresc.
tr
- - - - - - - - - - - - gen.
Nur mu - tig, mein

76
p
mf p
tr
Her - ze, ver - su - che dein Glück, ver - su - che, ver - su - che dein Glück! Ver -
83
f p
fp
schaf - - - - - - - - - fe dir sel - ber ein bes - sers Ge - schick, ver - schaf - fe dir

89
sel - ber, dir sel - ber ein bes - sers Ge schick, ein bes - sers Ge-schick. Man
96
cresc.
muß nicht ver - za - gen, man muß nicht ver - za - gen, durch tap - fe-res

101
crescendo
f
p
Wa - gen schlägt oftmals der Schwa - che den Stär - kern zu - rück, schlägt oftmals der Schwa - - - - che, der
107
Schwa - che den Stär - kern zu - rück, schlägt oft - mals der Schwache den Stär-kern zu - rück, schlägt oft - mals der

115
p
crescendo
f
a 2
Schwa-che, der Schwa - - - - - - che_den_ Stär - - - - - kern zu-rück.
122
tr

Auftritt VI

Wie können wir uns genug dankbar erzeigen!

Nr. 8 Terzetto

Andantino

Flauto I *sotto voce*

Flauto II *sotto voce*

Corni in Mi/E

Violino I *sotto voce*

Violino II *sotto voce*

Viola *sotto voce*

ZAIDE O se - li-ge Won-ne, die

GOMATZ

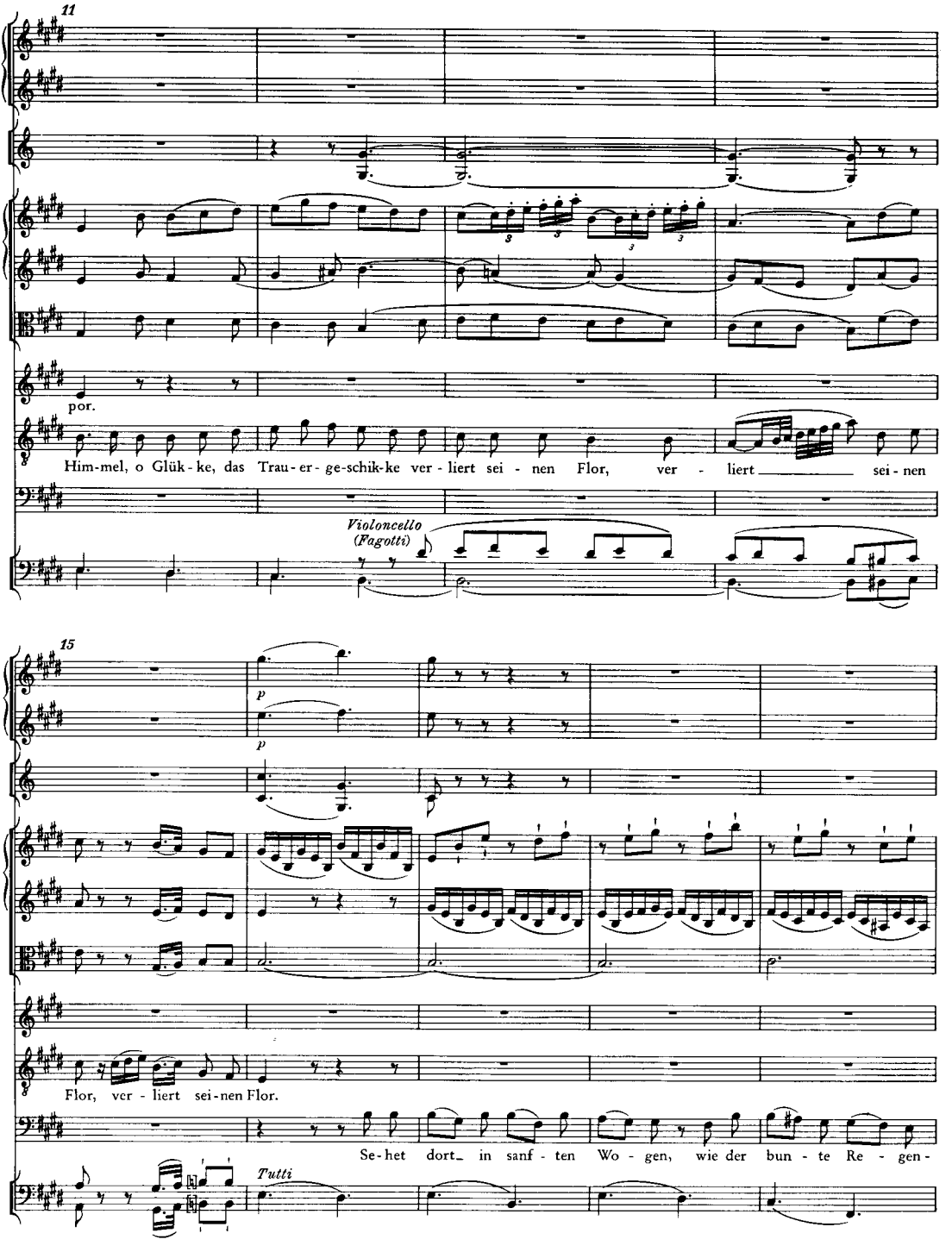
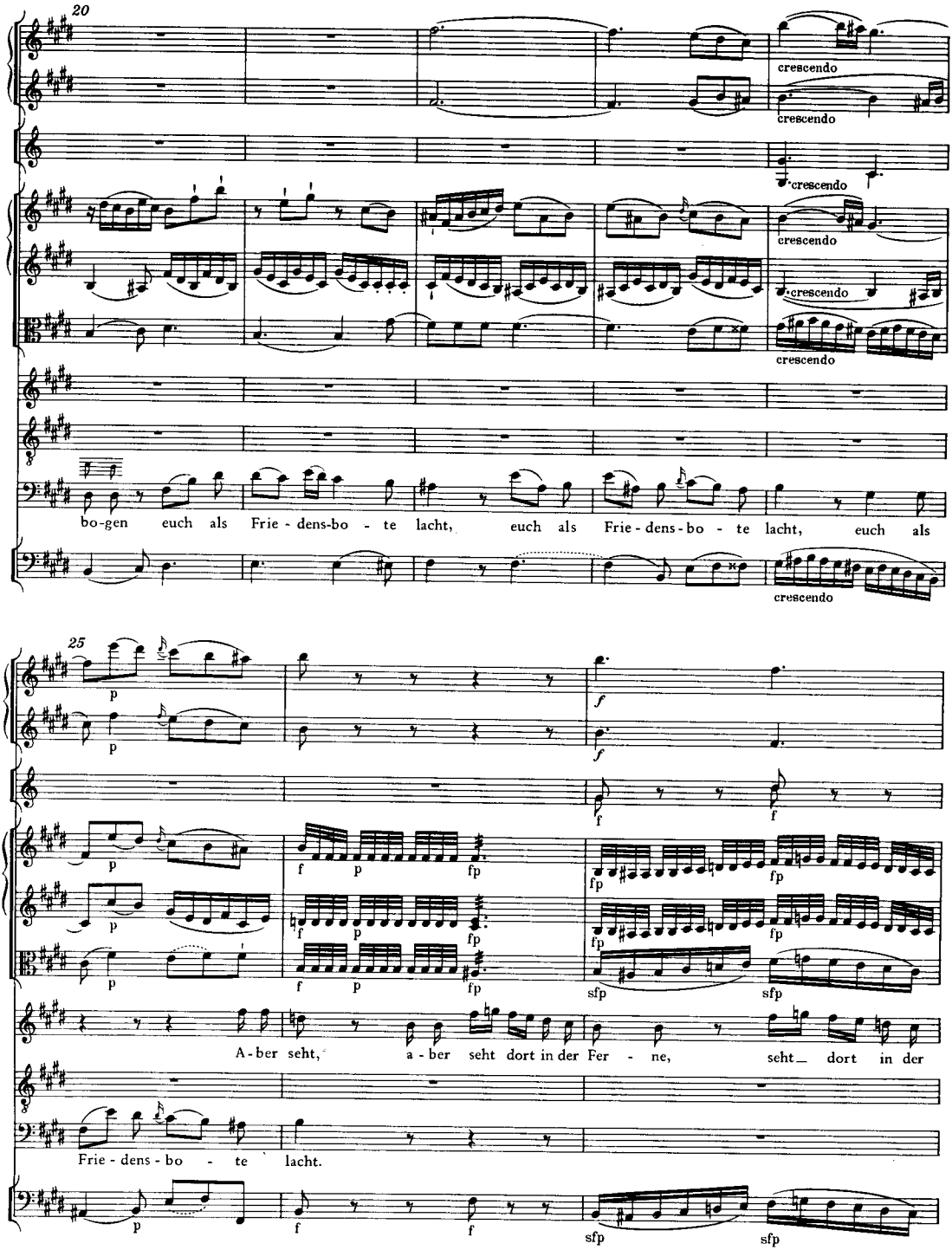
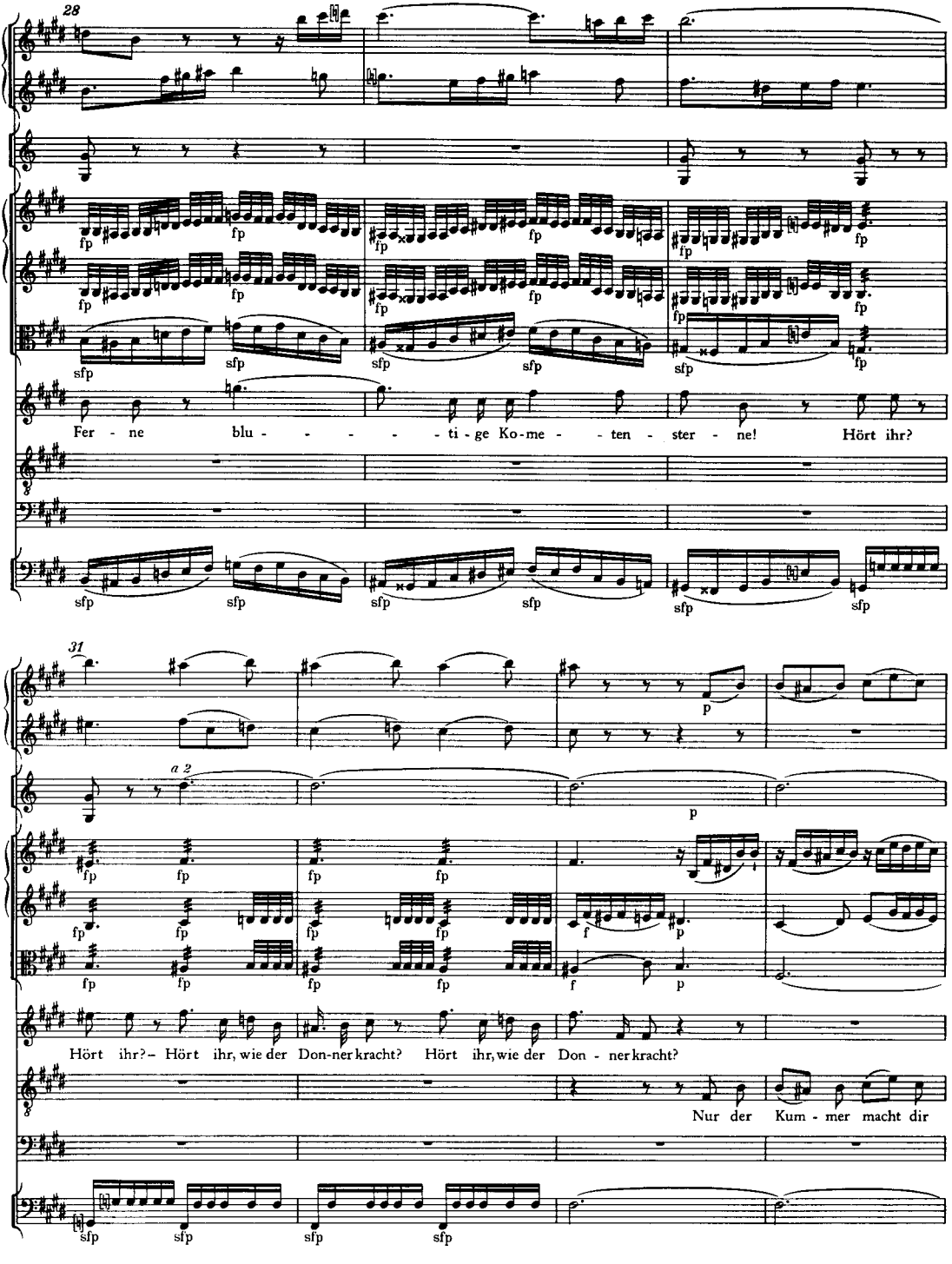
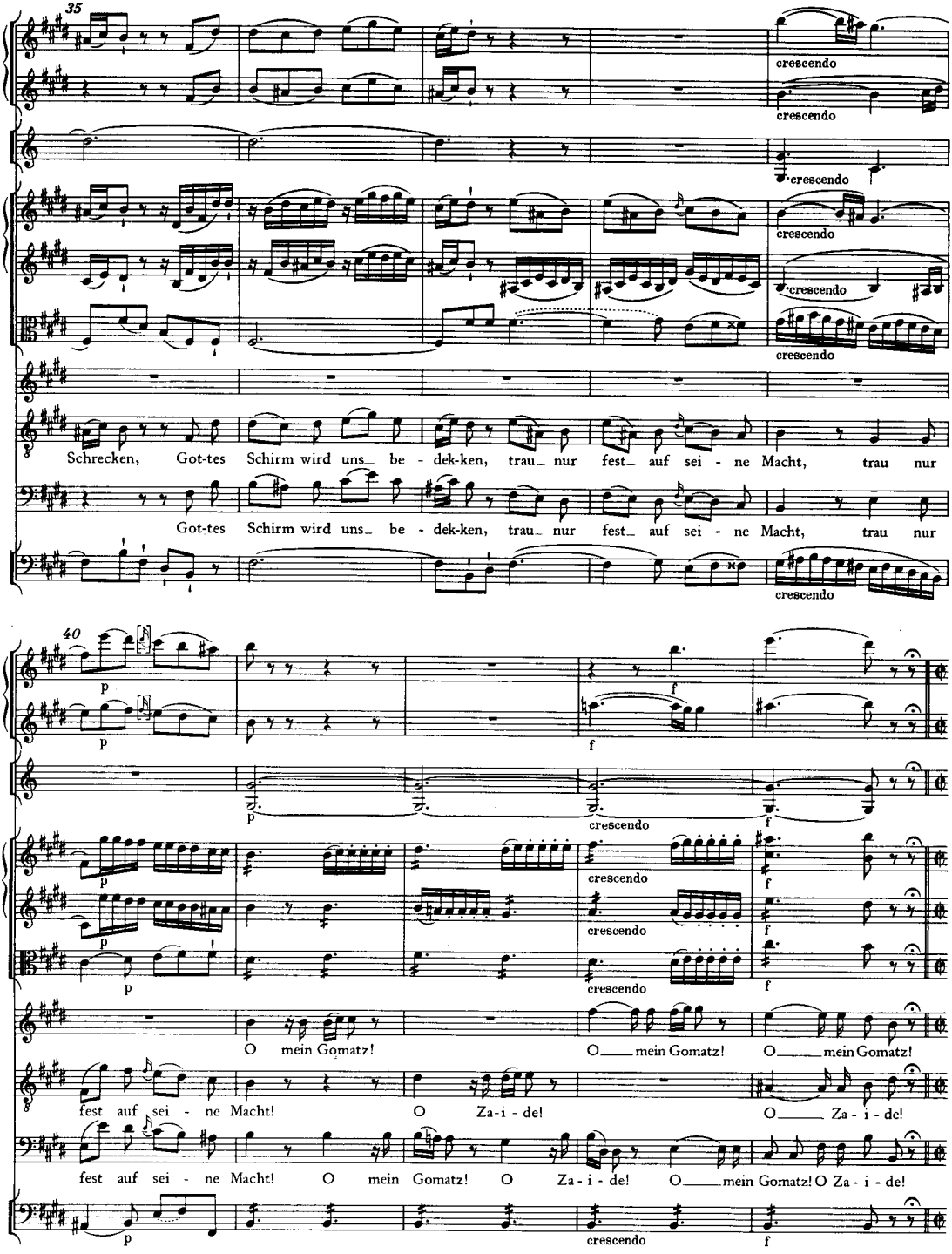
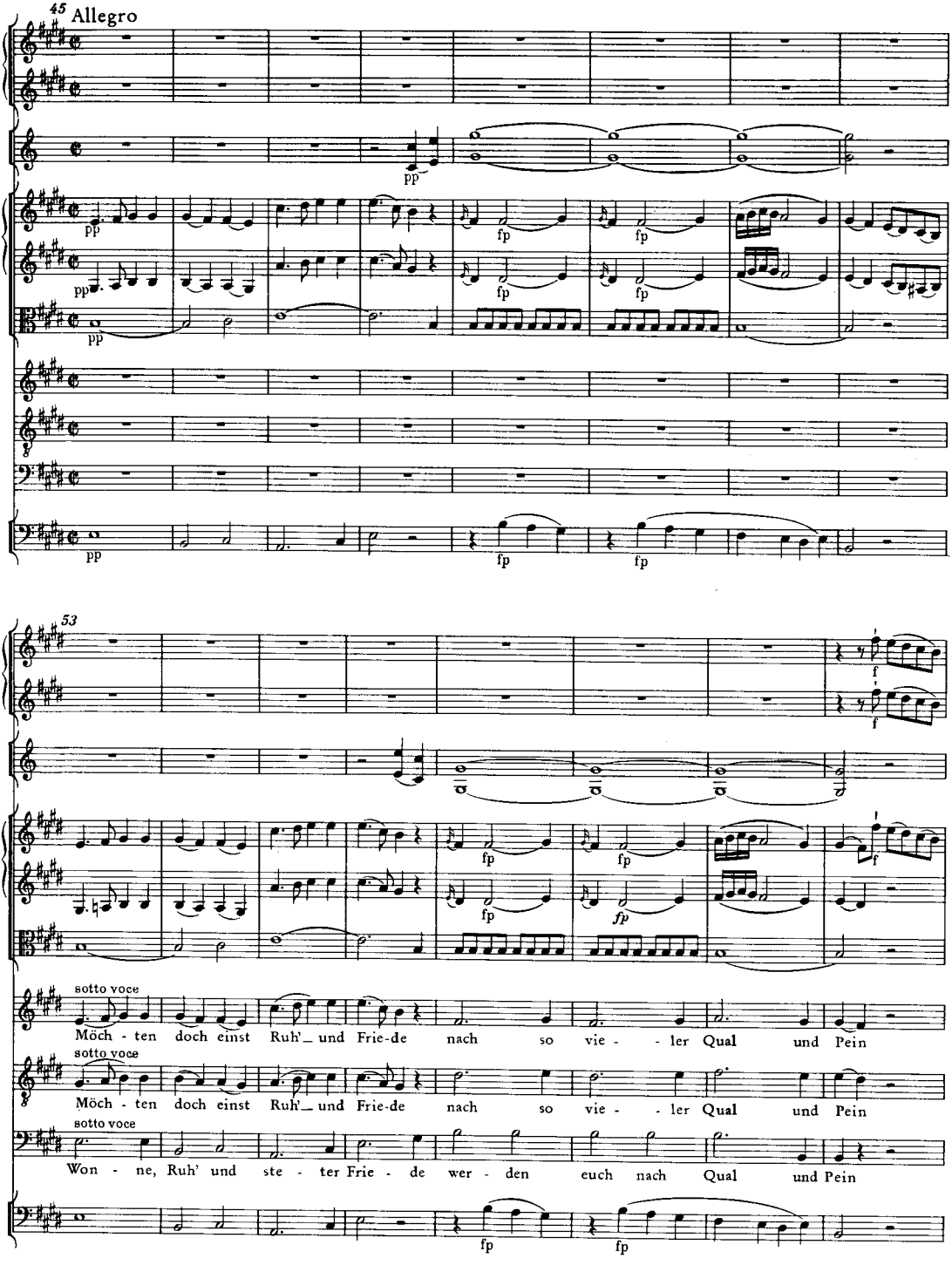
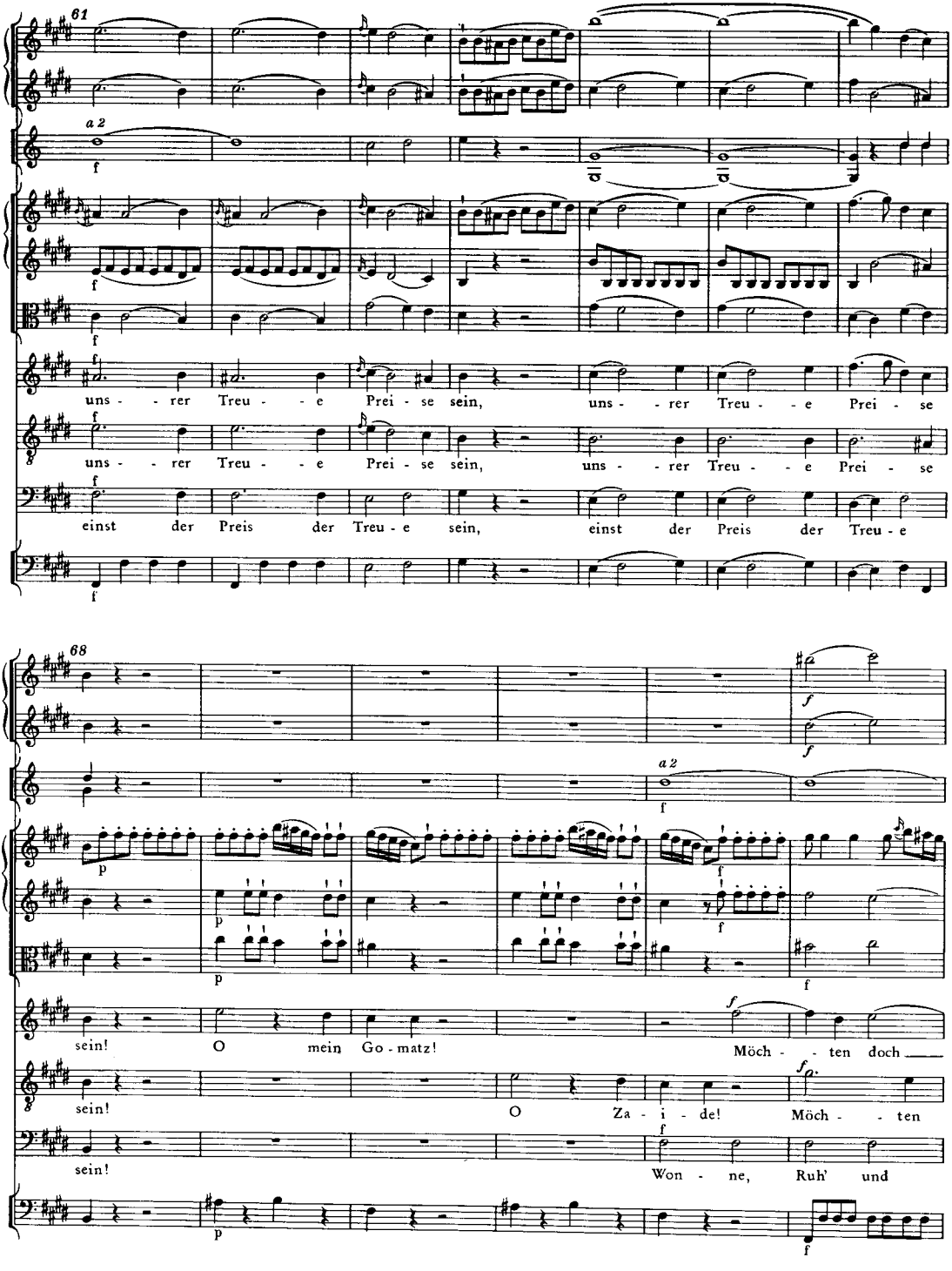
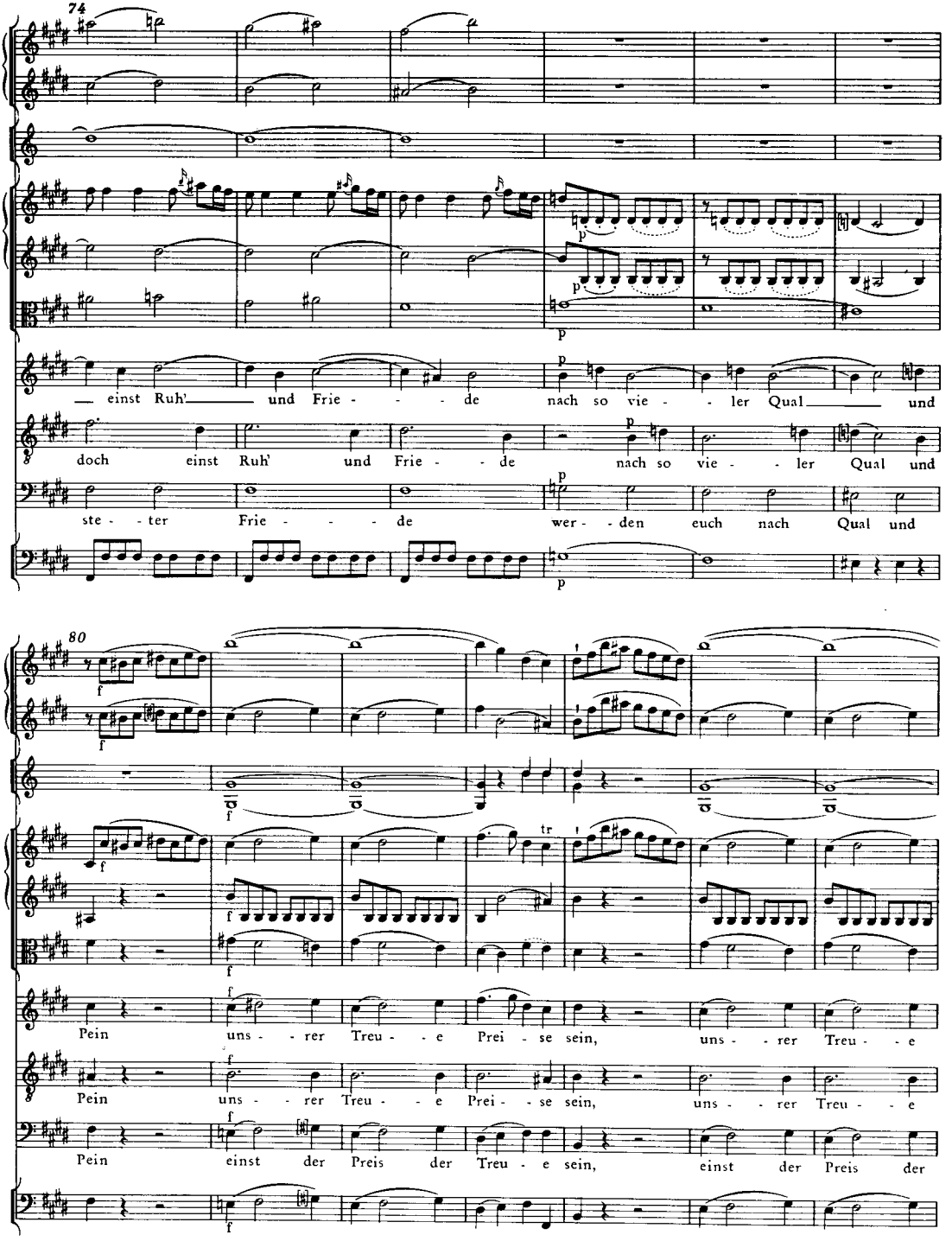
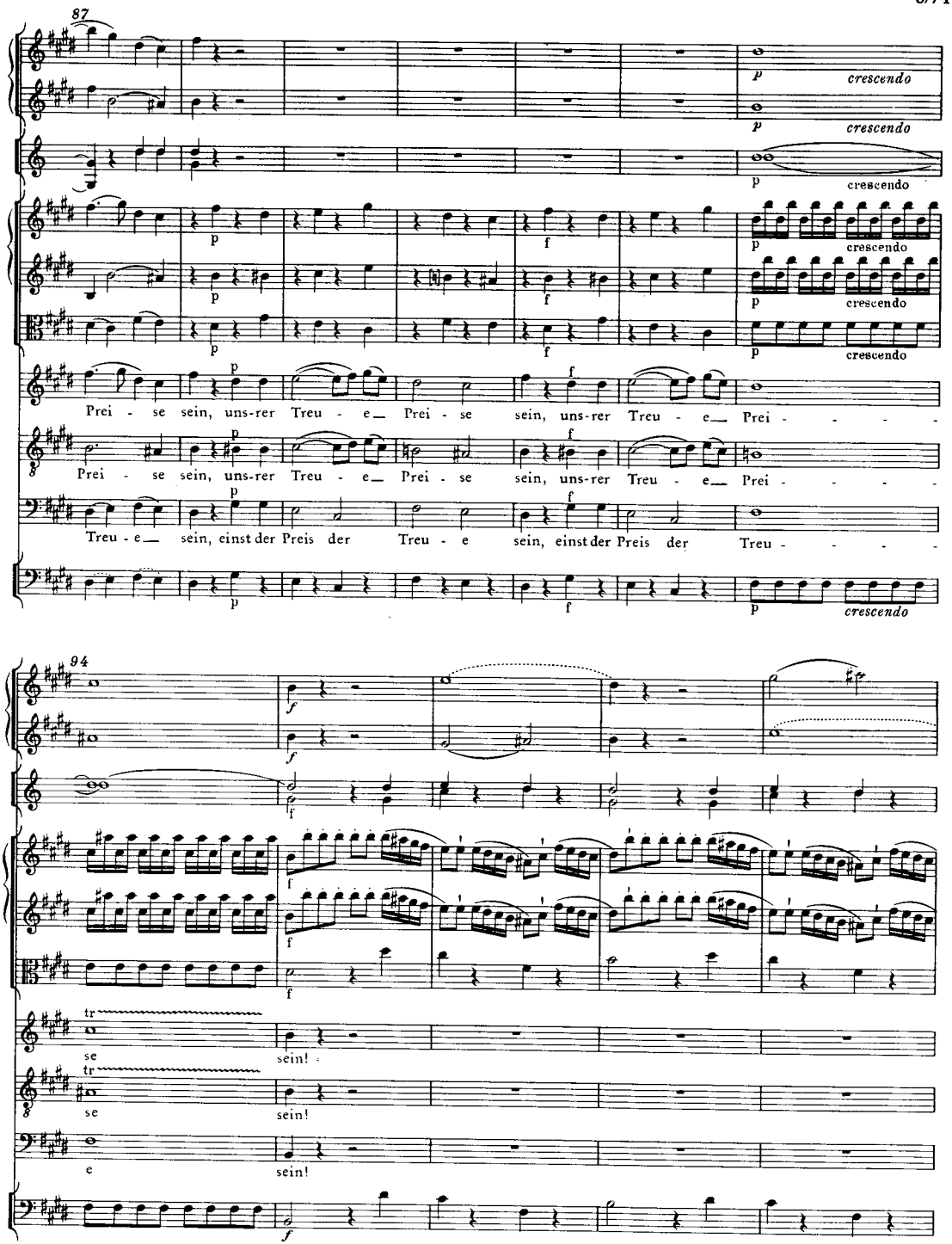
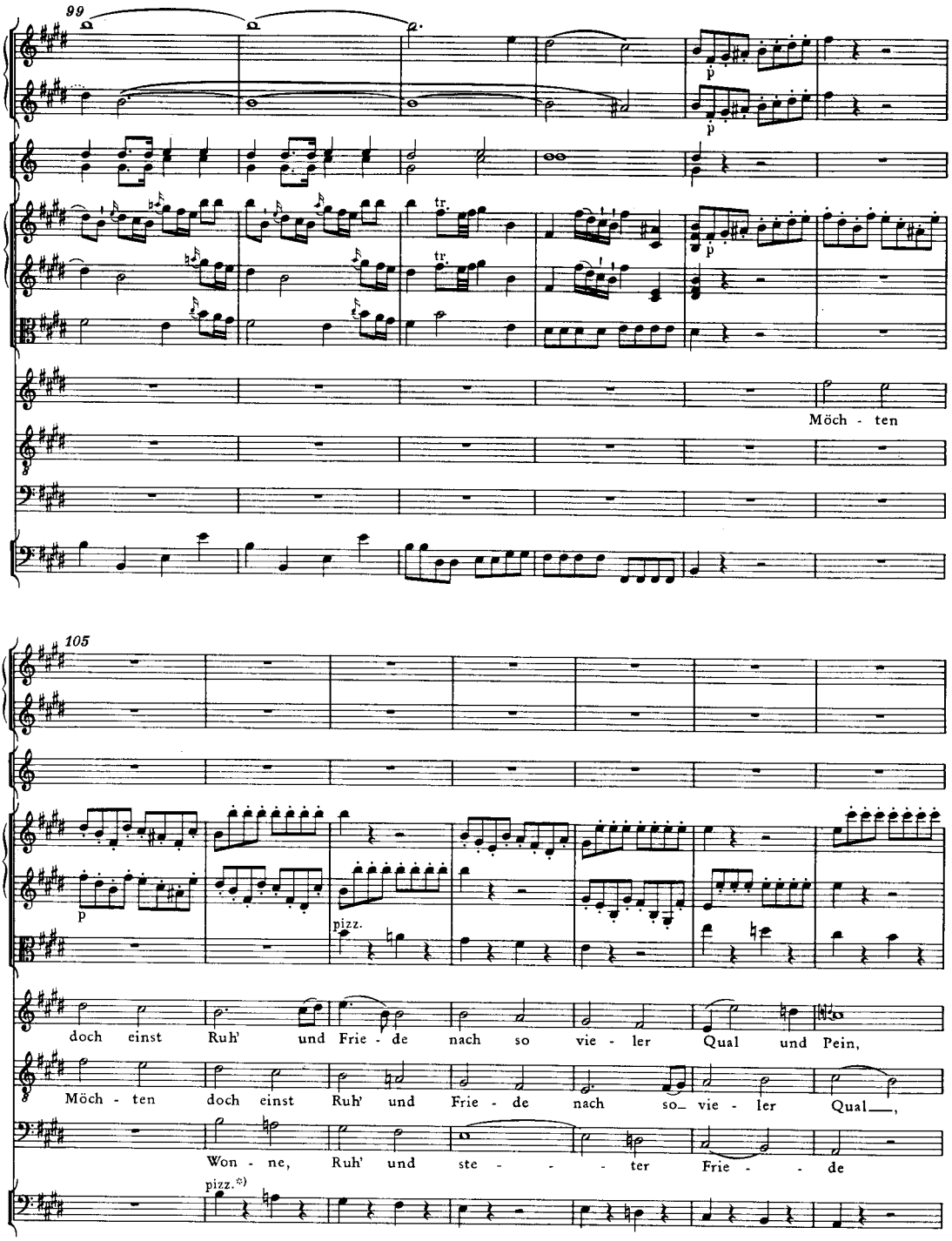
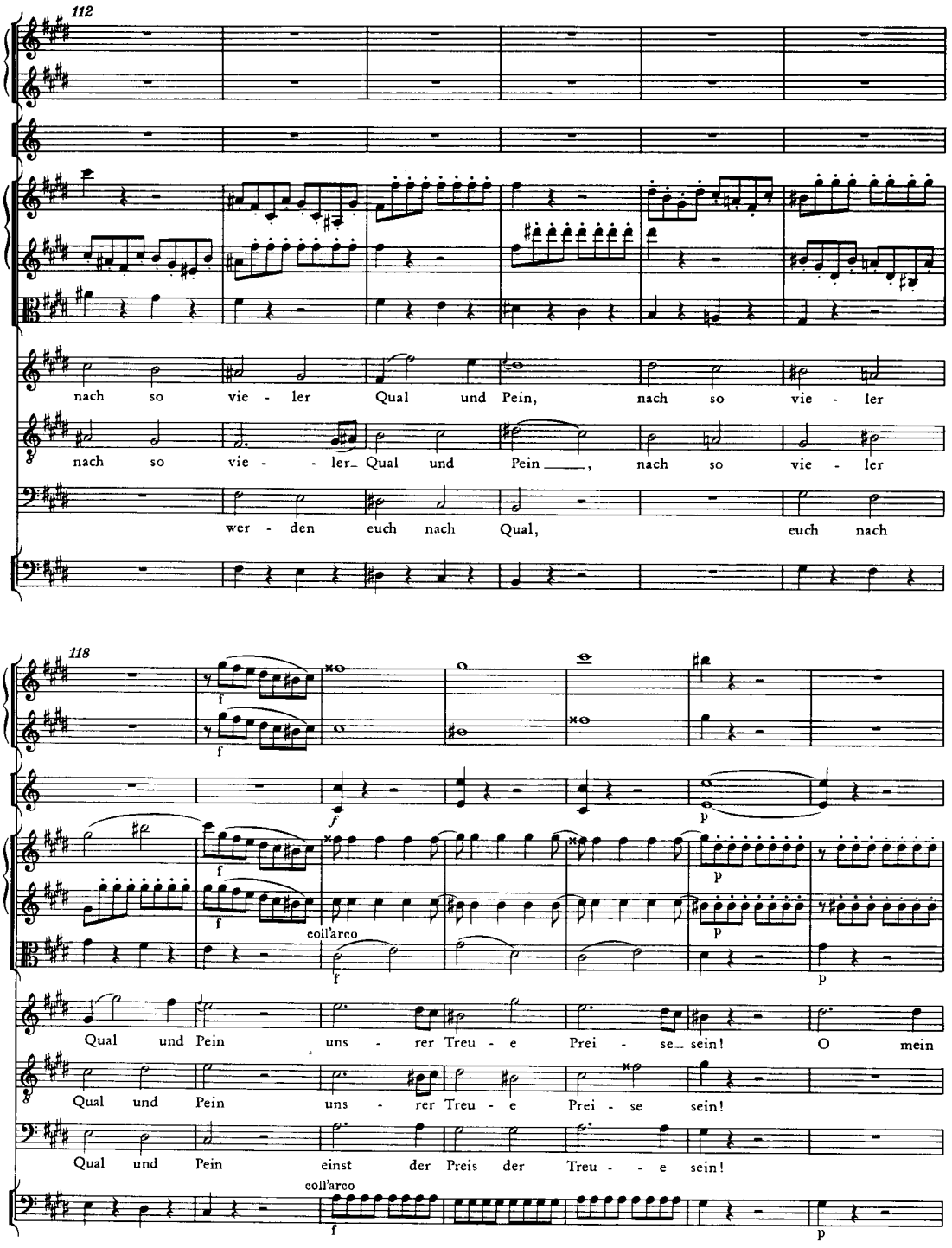
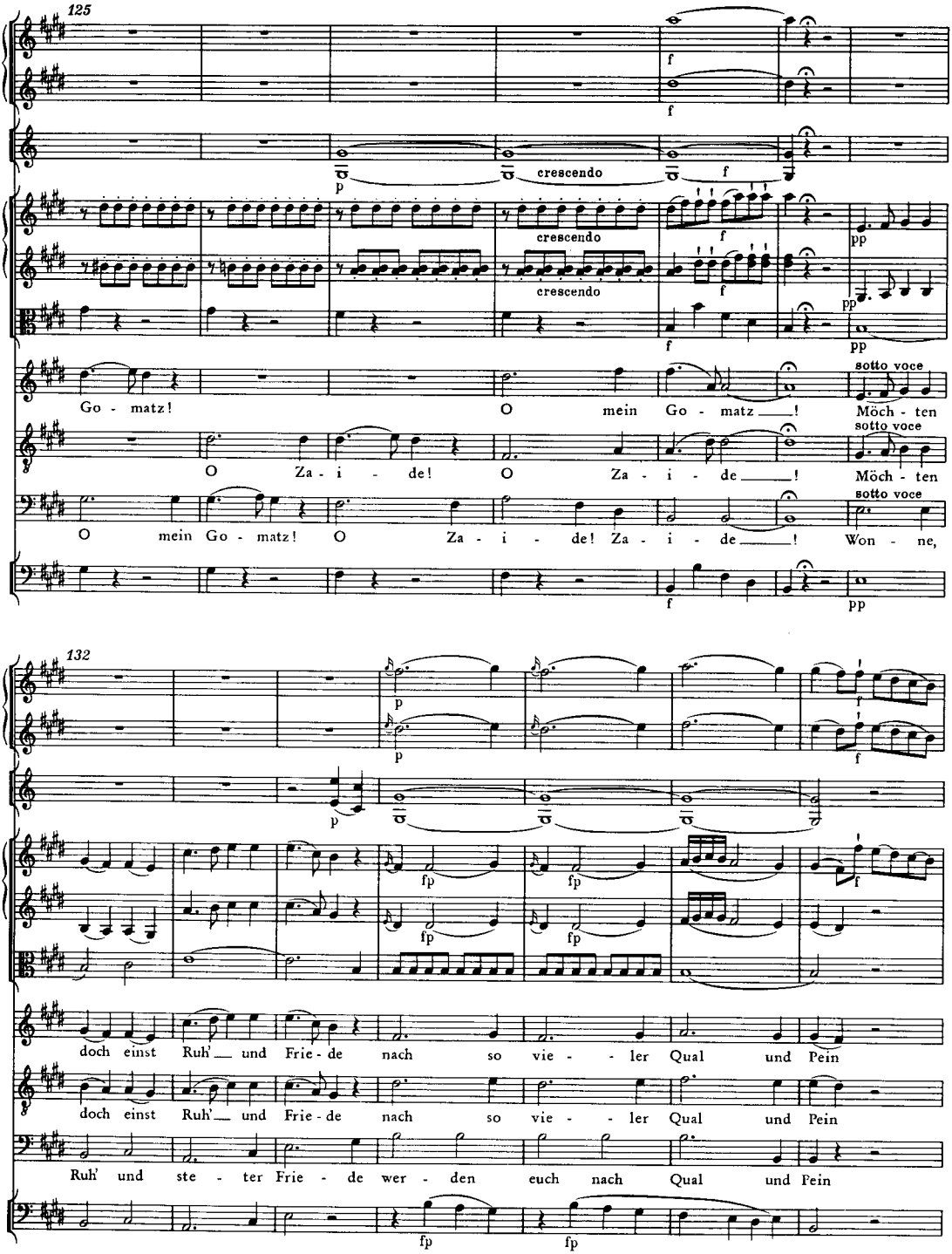
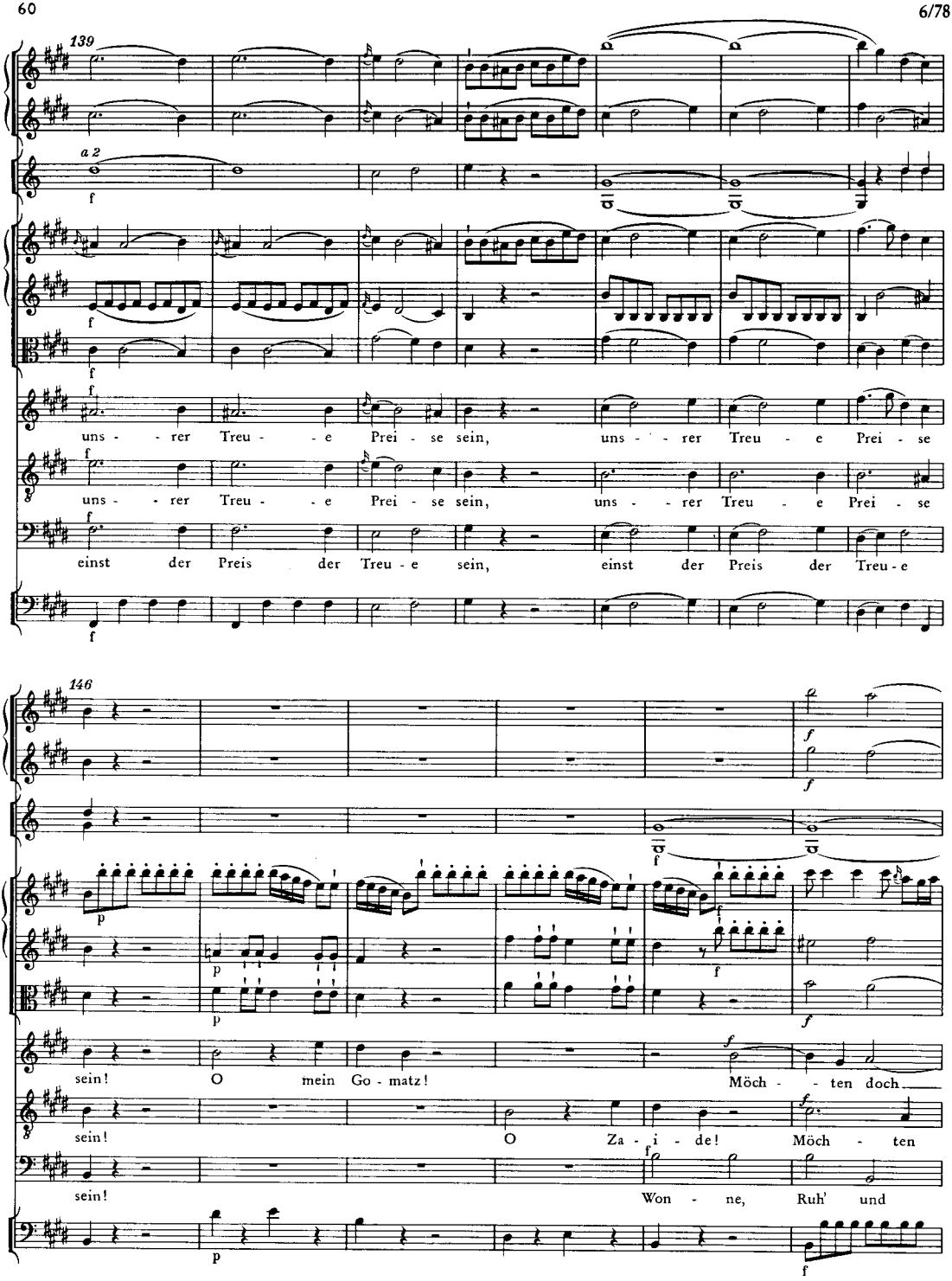
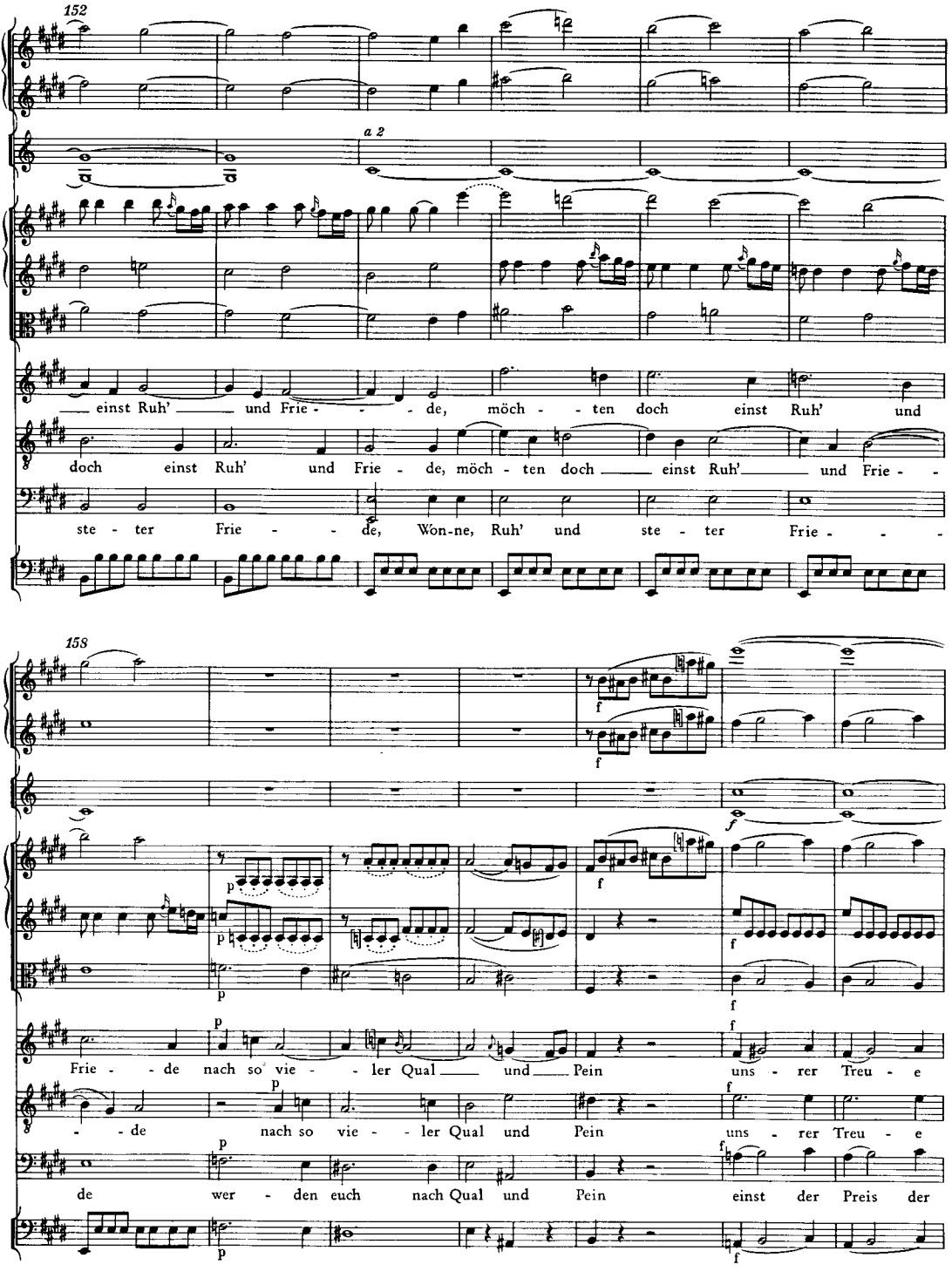
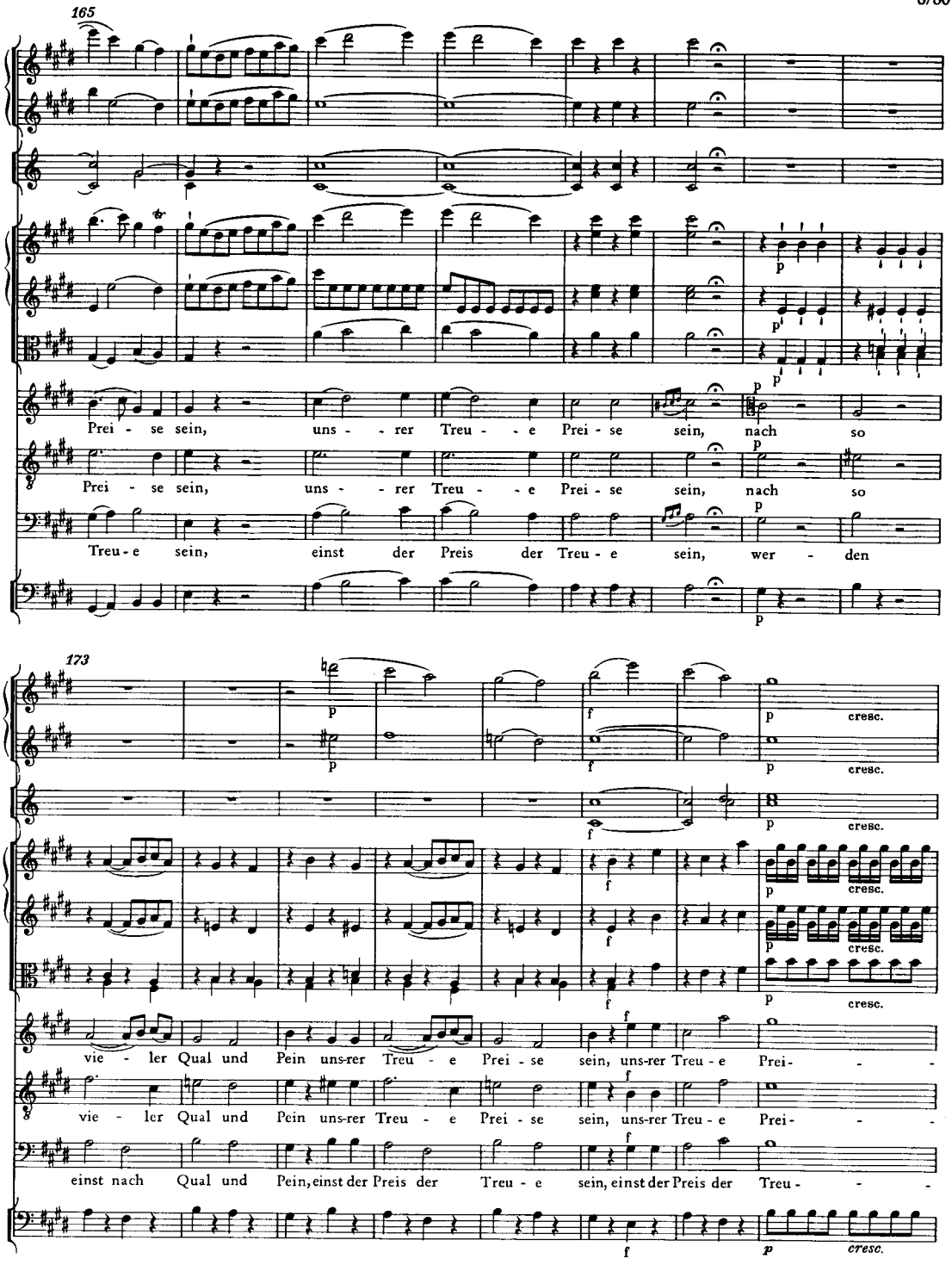
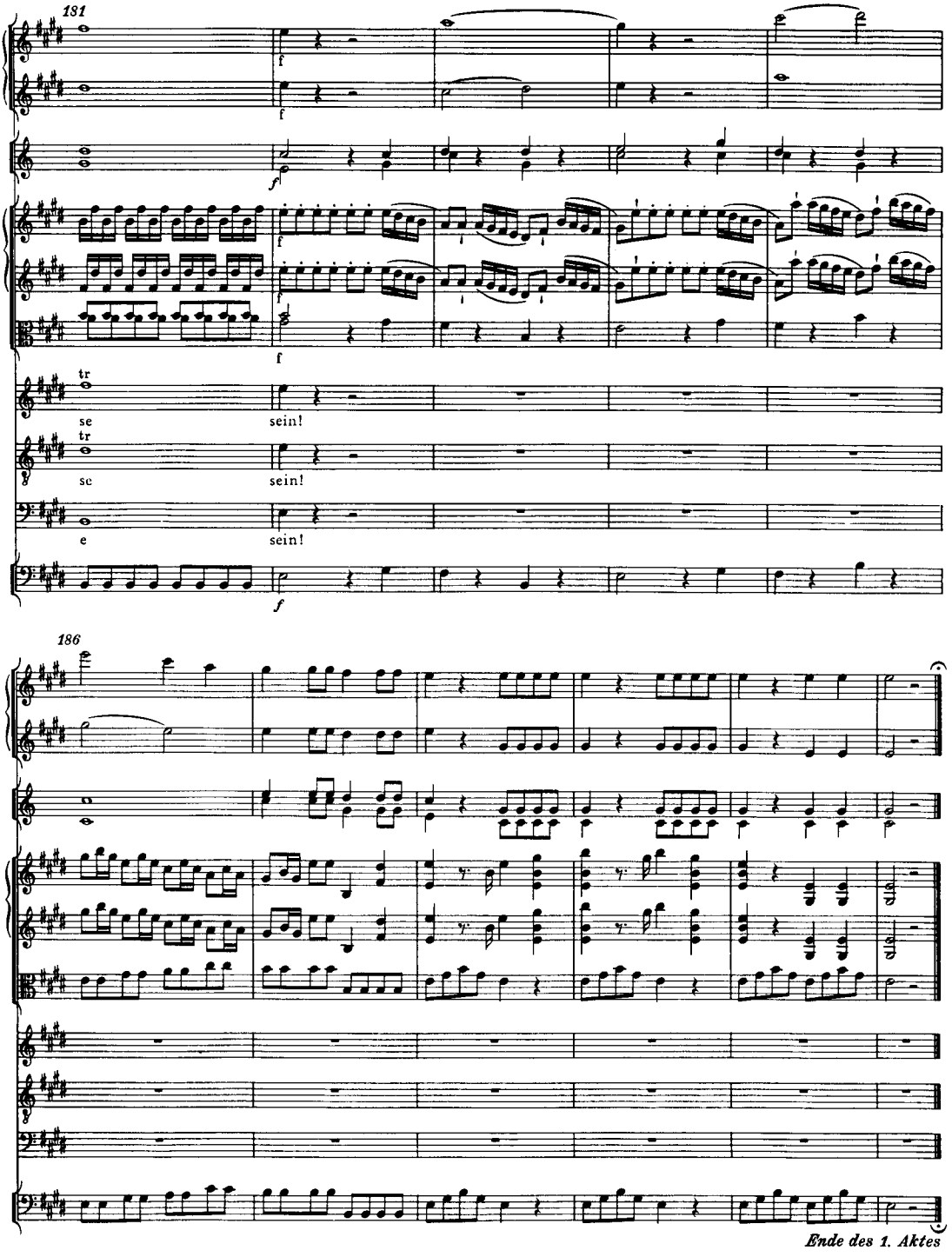
ALLAZIM

Fagotti e Violoncello

Fagotti, Violoncello e Basso *sotto voce* *Tutti*

7

glän-zen-de Son-ne steigt lieb - - - lich, steigt lieb - - - lich em-por, steigt lieb-lich em-

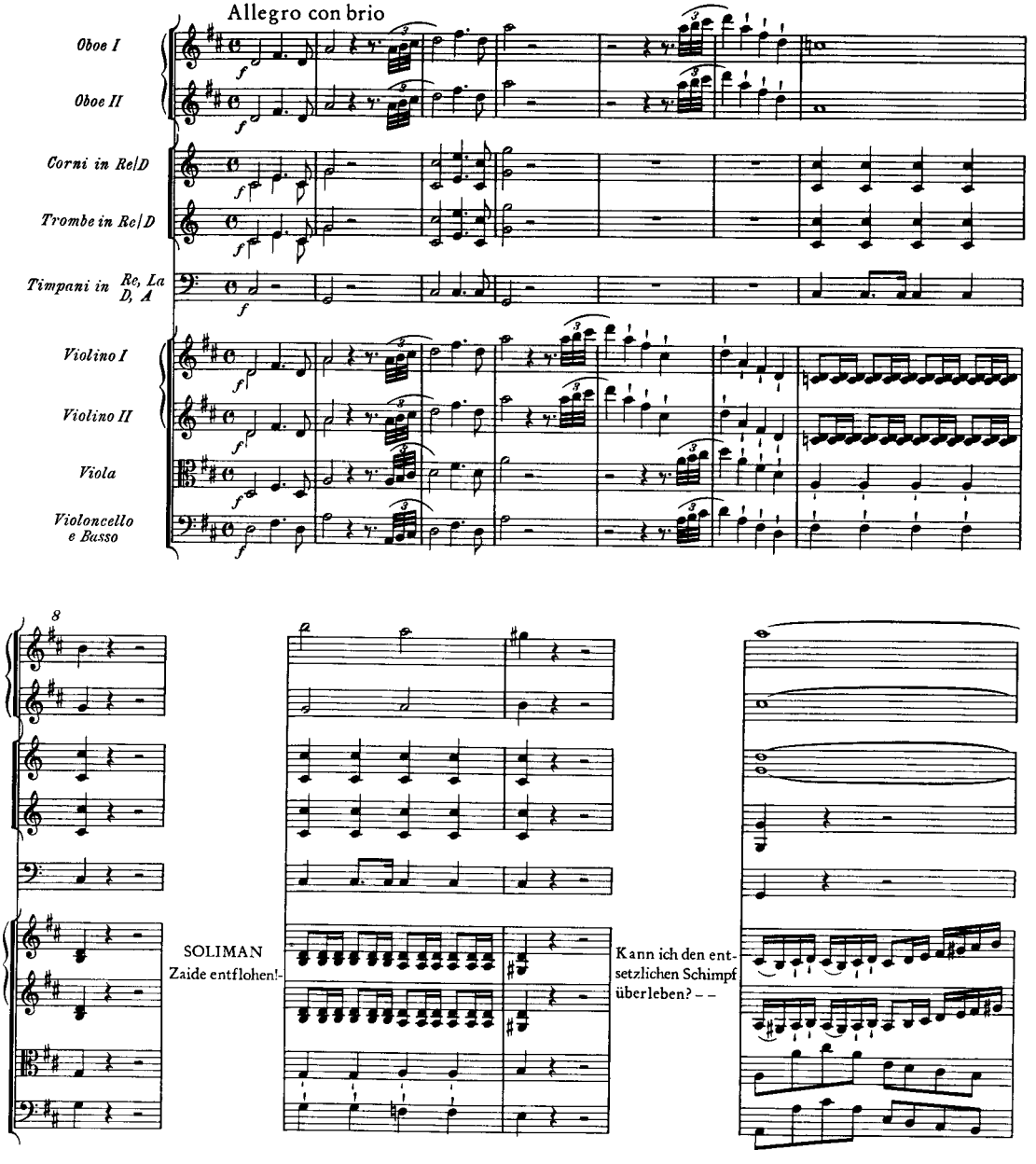
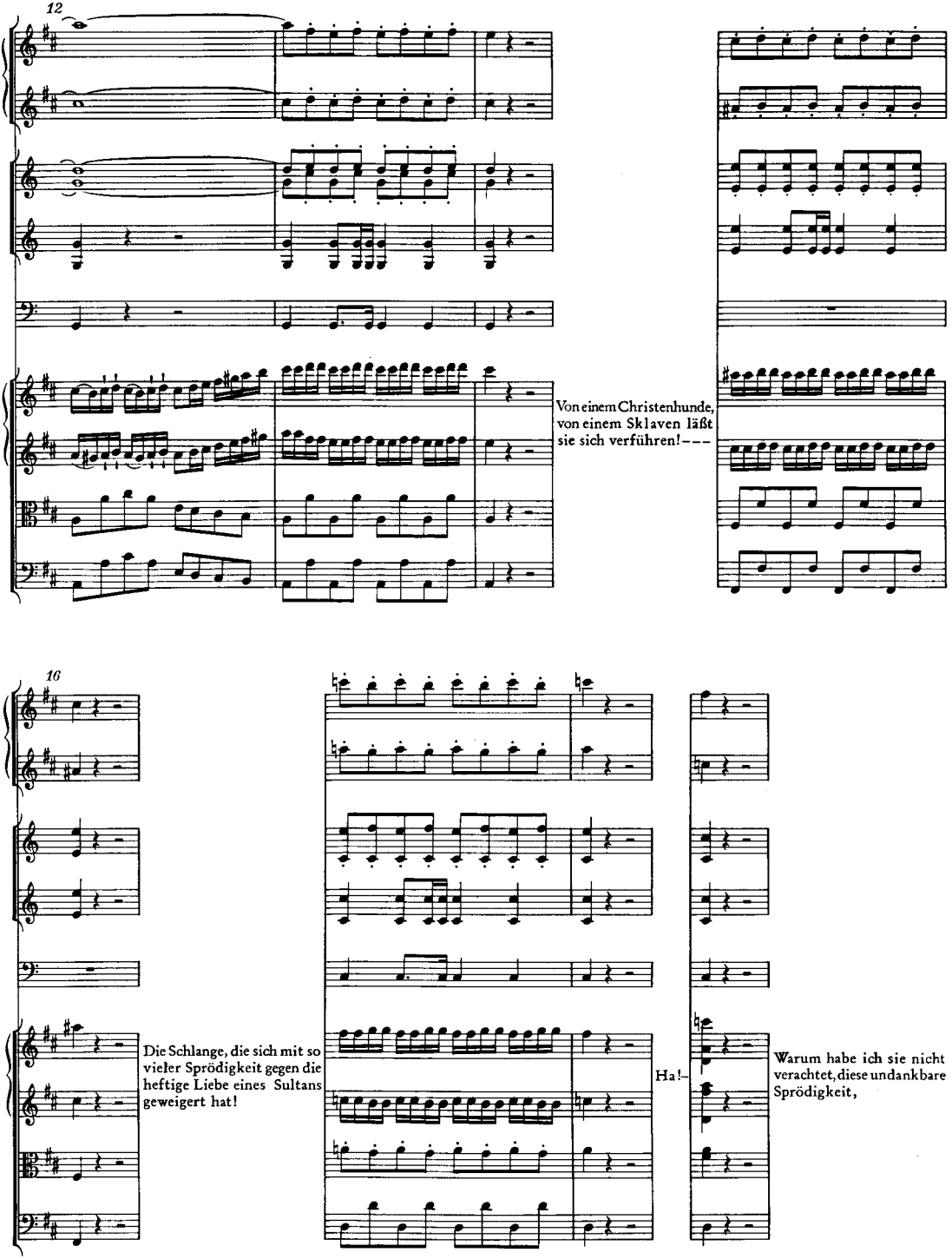
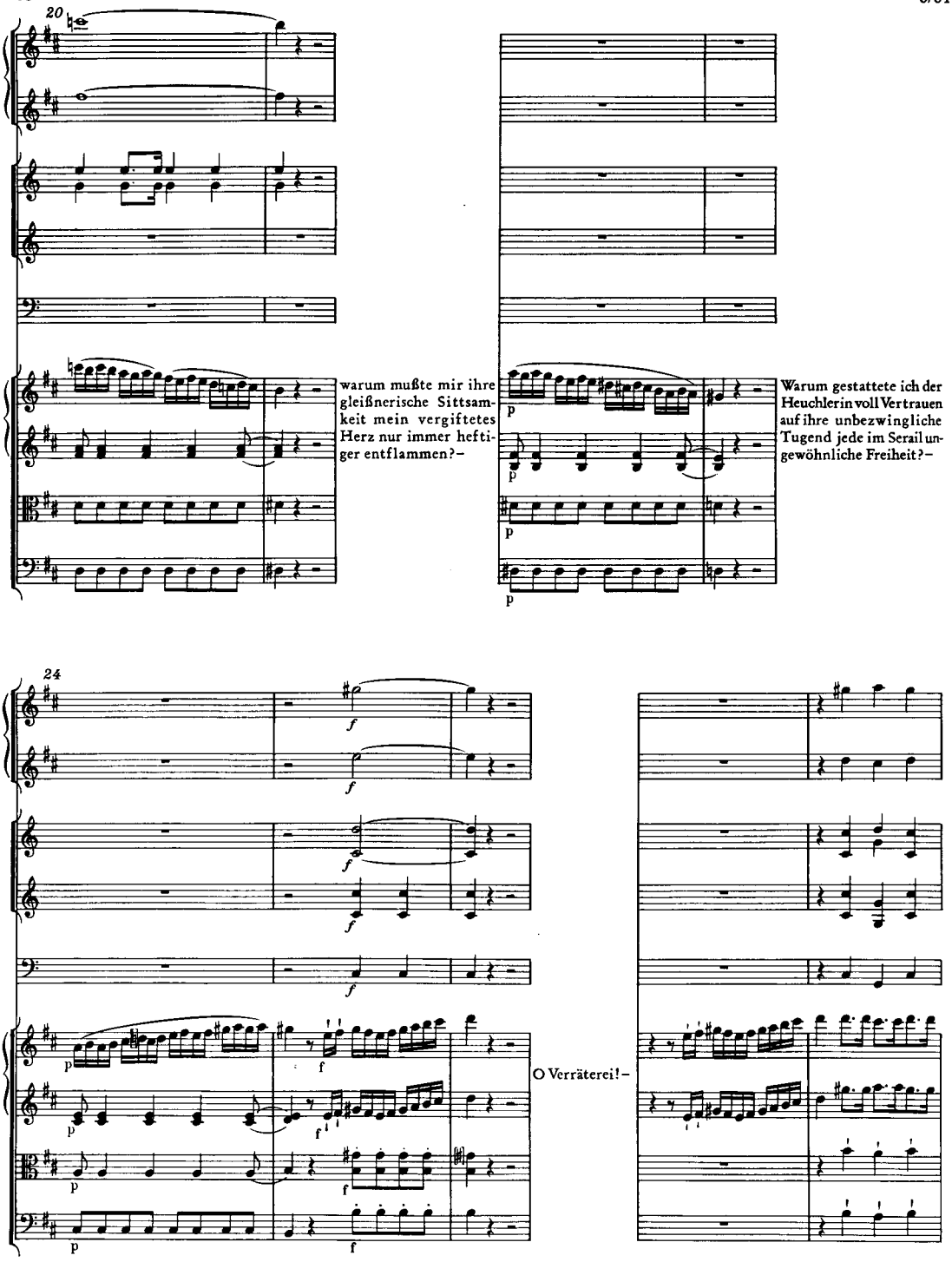
Violoncello (Fagotti)

11
por.
Him-mel, o Glük-ke, das Trau-er-ge-schik-ke ver-liert sei-nen Flor, ver-liert sei-nen
Violoncello
(Fagotti)
15
p
p
Flor, ver-liert sei-nen Flor.
Se-het dort in sanf-ten Wo-gen, wie der bun-te Re-gen-
Tutti

20
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo
bo-gen euch als Frie - dens-bo - te lacht, euch als Frie - dens-bo - te lacht, euch als
crescendo
25
p
f
A-ber seht, a-ber seht dort in der Fer - ne, seht dort in der
Frie - dens - bo - te lacht.
sfp

28
fp
sfp
Fer - ne blu - - - - ti - ge Ko - me - - ten - ster - ne! Hört ihr?
31
a 2
p
f
Hört ihr? – Hört ihr, wie der Don-ner kracht? Hört ihr, wie der Don - ner kracht?
Nur der Kum - mer macht dir

35
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo
Schrecken, Got-tes Schirm wird uns_ be - dek-ken, trau_ nur fest_ auf sei - ne Macht, trau nur
Got-tes Schirm wird uns_ be - dek-ken, trau_ nur fest_ auf sei - ne Macht, trau nur
40
p
f
p
crescendo
f
crescendo
f
crescendo
f
O mein Gomatz! O____ mein Gomatz! O____ mein Gomatz!
fest auf sei - ne Macht! O Za-i - de! O____ Za - i - de!
fest auf sei - ne Macht! O mein Gomatz! O Za - i - de! O____ mein Gomatz! O Za - i - de!
crescendo
f

45 Allegro
pp
fp
53
f
sotto voce
Möch - ten doch einst Ruh'_ und Frie-de nach so vie - - ler Qual und Pein
sotto voce
Möch - ten doch einst Ruh'_ und Frie-de nach so vie - - ler Qual und Pein
sotto voce
Won - ne, Ruh' und ste - ter Frie - de wer - den euch nach Qual und Pein

61
a 2
f
uns - - rer Treu - - e Prei - se sein, uns - - rer Treu - - e Prei - se
uns - - rer Treu - - e Prei - se sein, uns - - rer Treu - - e Prei - se
einst der Preis der Treu - e sein, einst der Preis der Treu - e
68
a 2
sein! O mein Go - matz! Möch - - ten doch
sein! O Za - i - de! Möch - - ten
sein! Won - ne, Ruh' und

74
einst Ruh' und Frie - de nach so vie - ler Qual und
doch einst Ruh' und Frie - de nach so vie - ler Qual und
ste - ter Frie - de wer - den euch nach Qual und
80
Pein uns - rer Treu - e Prei - se sein, uns - rer Treu - e
Pein uns - rer Treu - e Prei - se sein, uns - rer Treu - e
Pein einst der Preis der Treu - e sein, einst der Preis der

87
p
crescendo
Prei - se sein, uns-rer Treu - e Prei - se sein, uns-rer Treu - e Prei - - - -
Prei - se sein, uns-rer Treu - e Prei - se sein, uns-rer Treu - e Prei - - - -
Treu - e sein, einst der Preis der Treu - e sein, einst der Preis der Treu - - - -
94
tr
se
sein!

*) Während des „pizz." der Violoncelli und Kontrabässe haben die Fagotte vermutlich zu pausieren.

112
nach so vie - ler Qual und Pein, nach so vie - ler
nach so vie - - ler Qual und Pein ___, nach so vie - ler
wer - den euch nach Qual, euch nach
118
f
coll'arco
Qual und Pein uns - rer Treu - e Prei - se sein! O mein
Qual und Pein uns - rer Treu - e Prei - se sein!
Qual und Pein einst der Preis der Treu - - e sein!
coll'arco

125
crescendo
crescendo
crescendo
sotto voce
sotto voce
sotto voce
Go - matz!
O mein Go - matz _____!
Möch - ten
O Za - i - de!
O Za - i - de _____!
Möch - ten
O mein Go - matz!
O Za - i - de!
Za - i - de _____!
Won - ne,
132
doch einst Ruh' _____ und Frie - de nach so vie - - ler Qual und Pein
doch einst Ruh' _____ und Frie - de nach so vie - - ler Qual und Pein
Ruh' und ste - ter Frie - de wer - den euch nach Qual und Pein

139
a 2
f
uns - - rer Treu - - e Prei - se sein, uns - - rer Treu - e Prei - se
uns - - rer Treu - - e Prei - se sein, uns - - rer Treu - e Prei - se
einst der Preis der Treu - e sein, einst der Preis der Treu - e
146
p
sein! O mein Go - matz! Möch - - ten doch
sein! O Za - i - de! Möch - ten
sein! Won - ne, Ruh' und

152
a 2
einst Ruh' und Frie - de, möch - ten doch einst Ruh' und
doch einst Ruh' und Frie - de, möch - ten doch einst Ruh' und Frie -
ste - ter Frie - de, Won-ne, Ruh' und ste - ter Frie -
158
Frie - de nach so vie - ler Qual und Pein uns - rer Treu - e
- de nach so vie - ler Qual und Pein uns - rer Treu - e
de wer - den euch nach Qual und Pein einst der Preis der

165
Prei - se sein, uns - - rer Treu - - e Prei - se sein, nach so
Prei - se sein, uns - - rer Treu - - e Prei - se sein, nach so
Treu - e sein, einst der Preis der Treu - e sein, wer - den
173
cresc.
vie - ler Qual und Pein uns-rer Treu - e Prei - se sein, uns-rer Treu - e Prei- - -
vie - ler Qual und Pein uns-rer Treu - e Prei - se sein, uns-rer Treu - e Prei- - -
einst nach Qual und Pein, einst der Preis der Treu - e sein, einst der Preis der Treu- - -
cresc.

181
f
f
f
f
f
tr
se
sein!
tr
se
sein!
e
sein!
f
186
Ende des 1. Aktes

ZWEITER AKT

Auftritt I

(Der SULTAN; ZARAM, Oberster der Leibwache)

Nr. 9 Melologo ed Aria

Allegro con brio

12
Von einem Christenhunde, von einem Sklaven läßt sie sich verführen!---
16
Die Schlange, die sich mit so vieler Sprödigkeit gegen die heftige Liebe eines Sultans geweigert hat!
Ha!
Warum habe ich sie nicht verachtet, diese undankbare Sprödigkeit,

20
warum mußte mir ihre gleißnerische Sittsamkeit mein vergiftetes Herz nur immer heftiger entflammen?–
Warum gestattete ich der Heuchlerin voll Vertrauen auf ihre unbezwingliche Tugend jede im Serail ungewöhnliche Freiheit?–
24
O Verräterei!–

29

ZARAM

Großmächtigster Kaiser! Das Haupt dieser Verräterei ist leicht zu erraten. Allazim ist ebenfalls entflohen, und man hat deutliche Beweise gefunden, daß er Zaidens und Gomatzens Flucht durch Beischaffung muselmännischer Kleider befördert hat. Ich habe deswegen gleich bei der Entdeckung dieses unerhörten Frevels auf allen Seiten die schleunigste Nachstellung veranstaltet; man muß sie ungezweifelt einholen, ehe sie die Grenzen deines Gebietes erreichen können. Ich erwarte zuversichtlich mit jedem Augenblicke die Einbringung der Flüchtigen.

SOLIMAN

O Mahomet, laß es wahr sein!

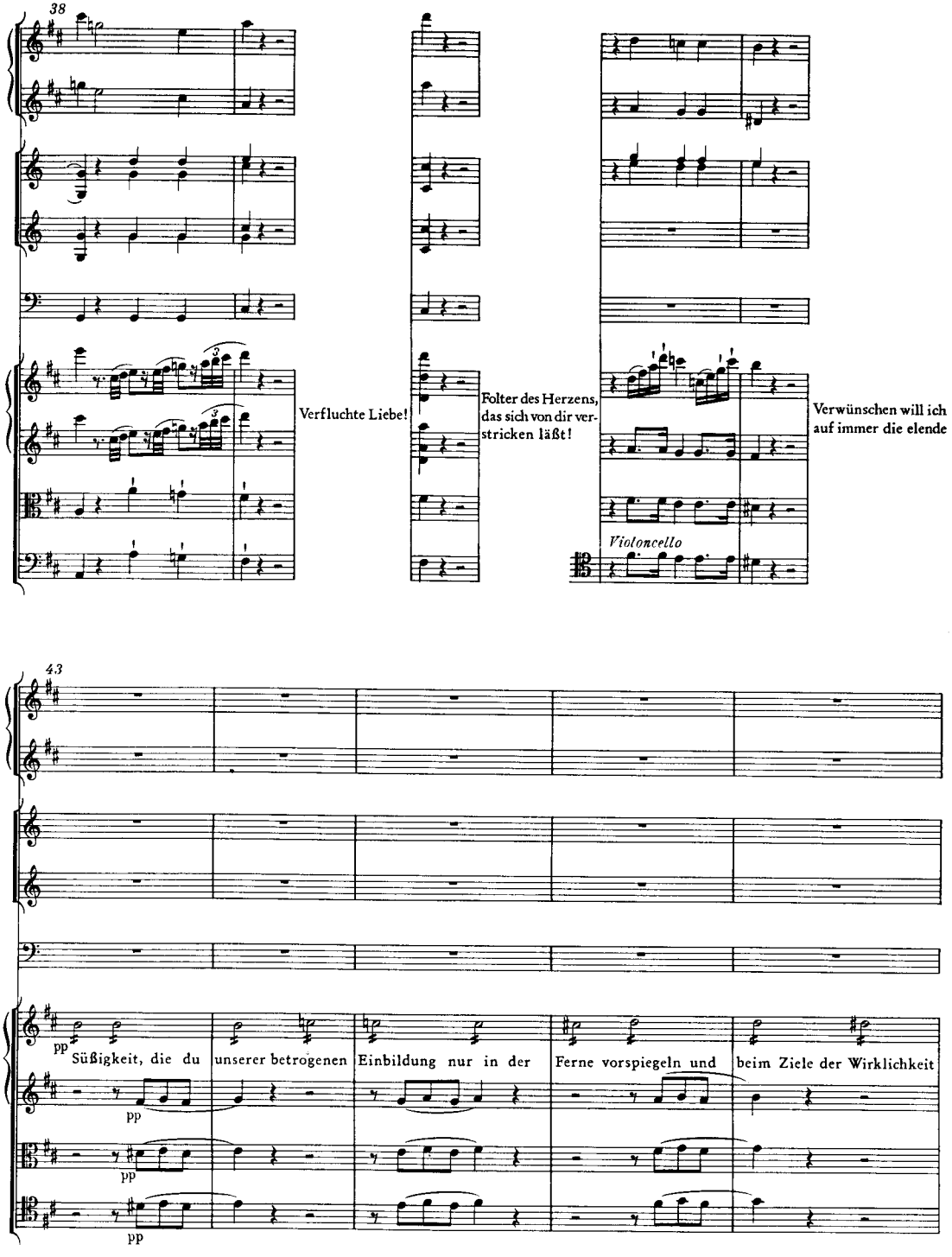
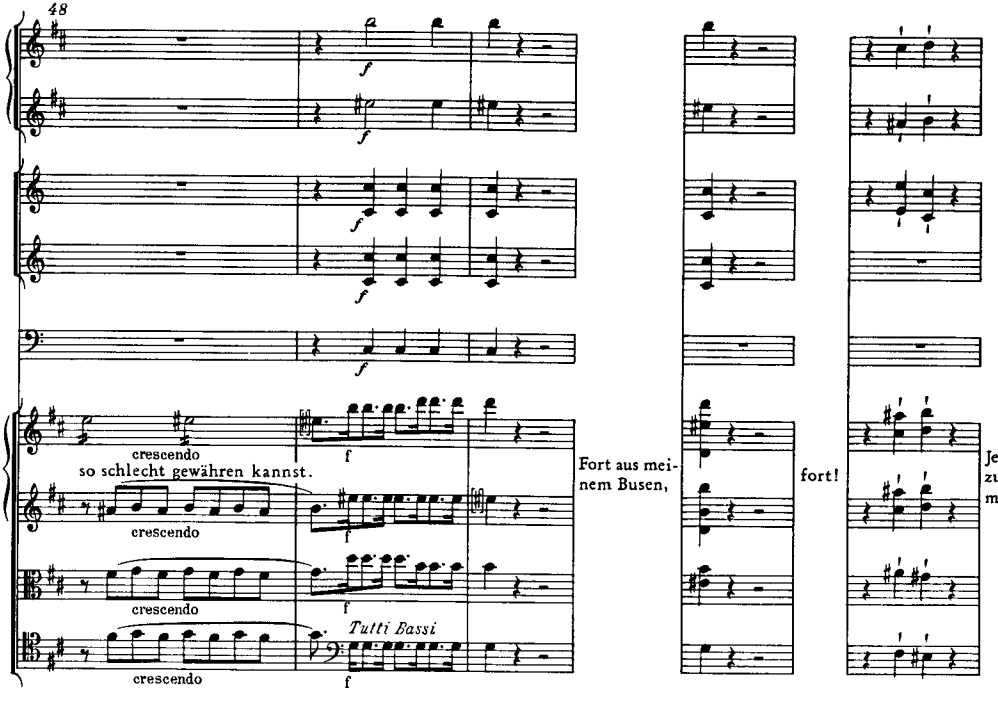
tr

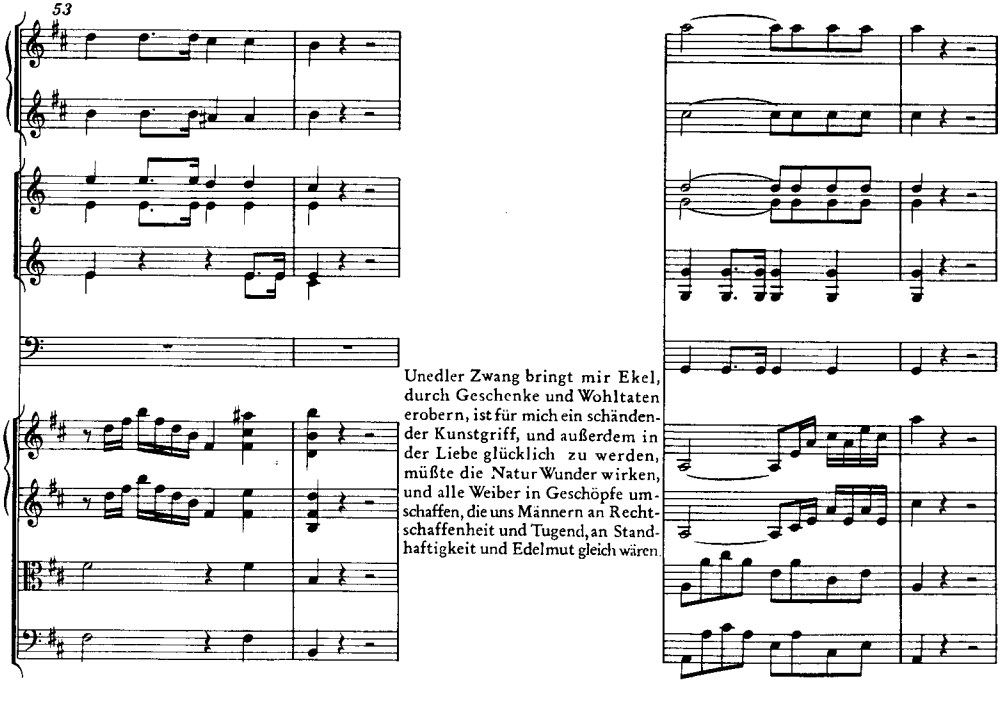
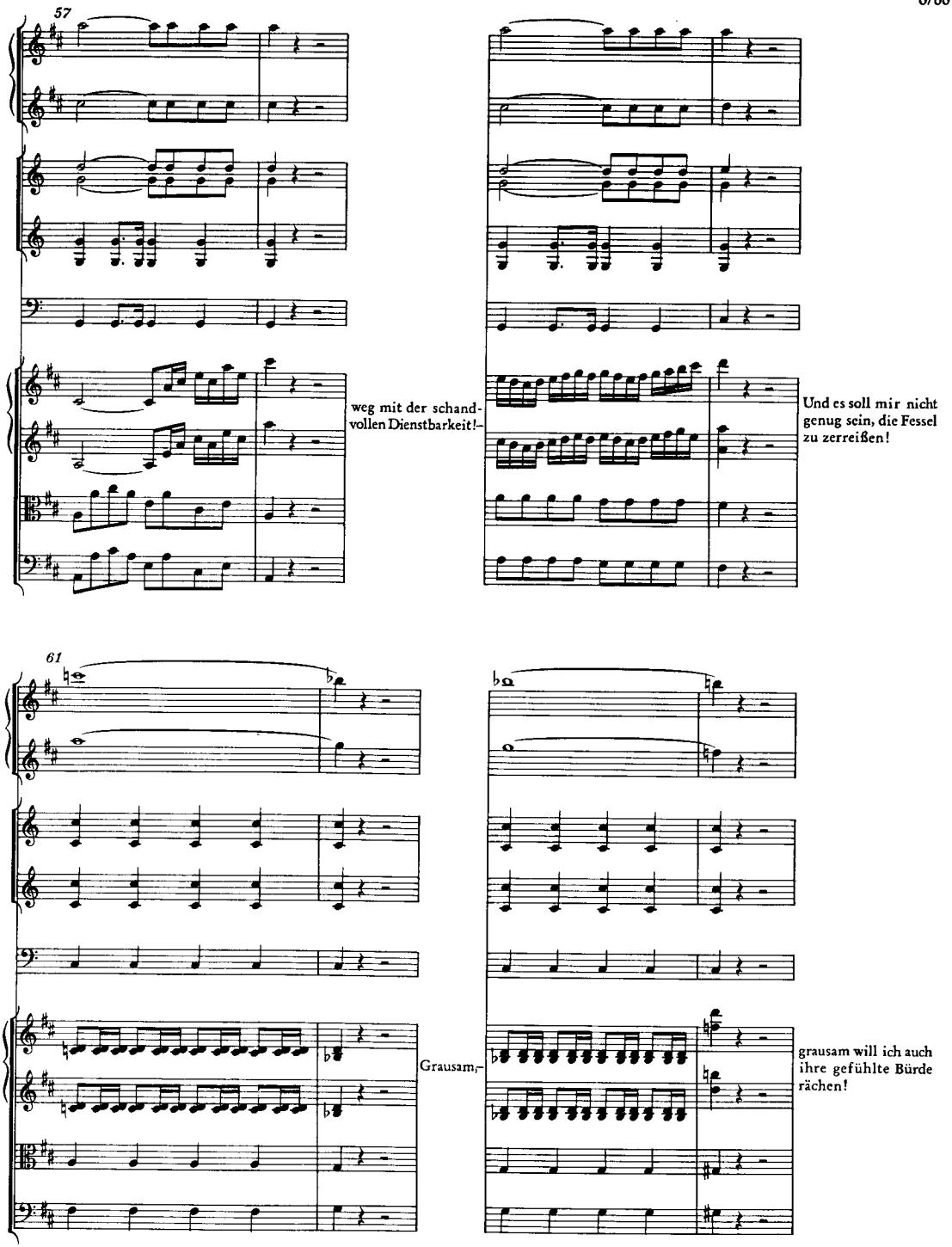
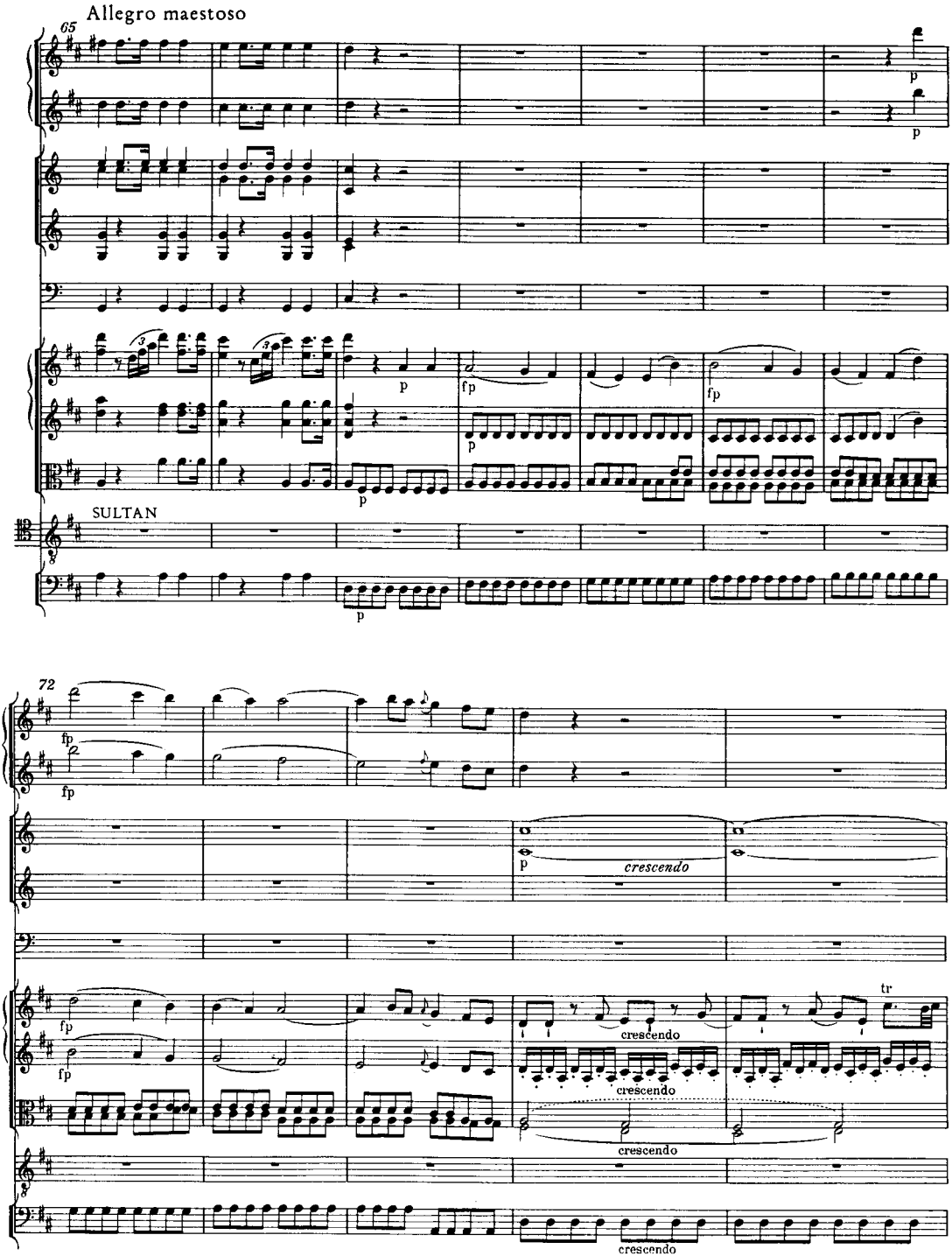
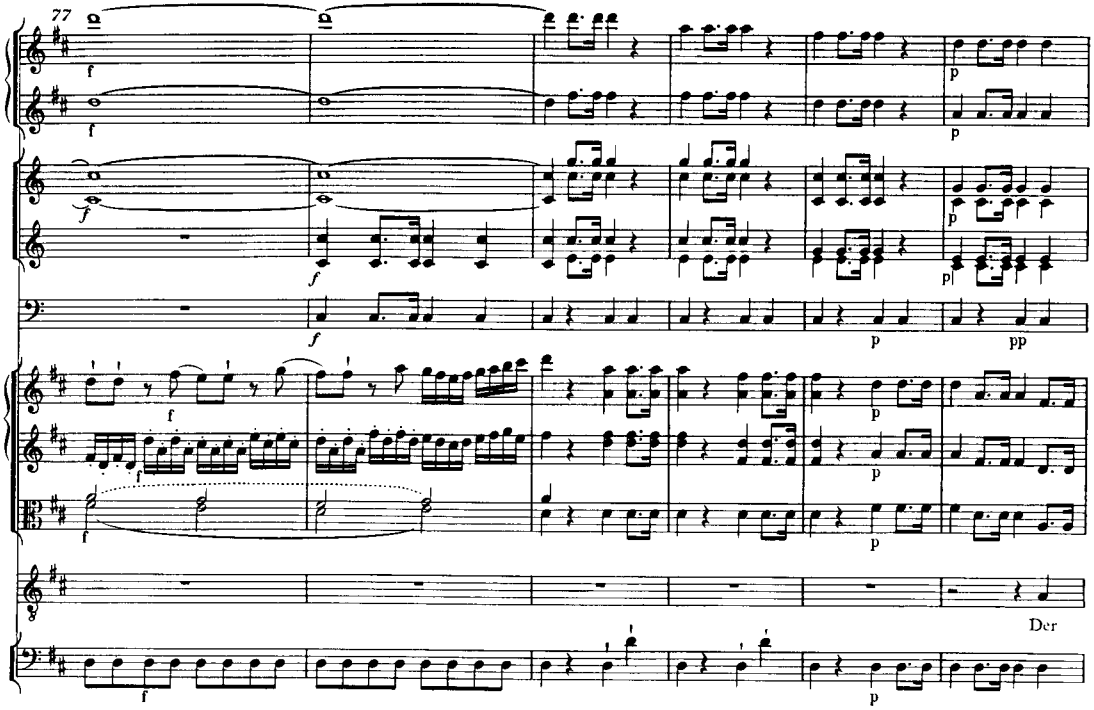
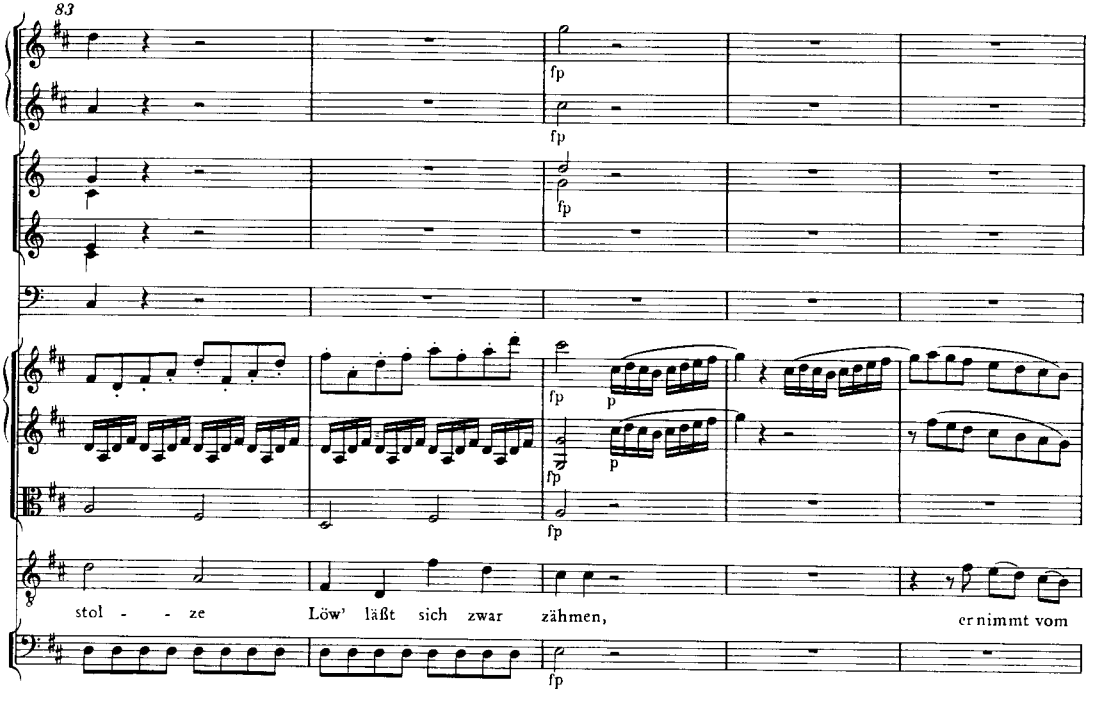
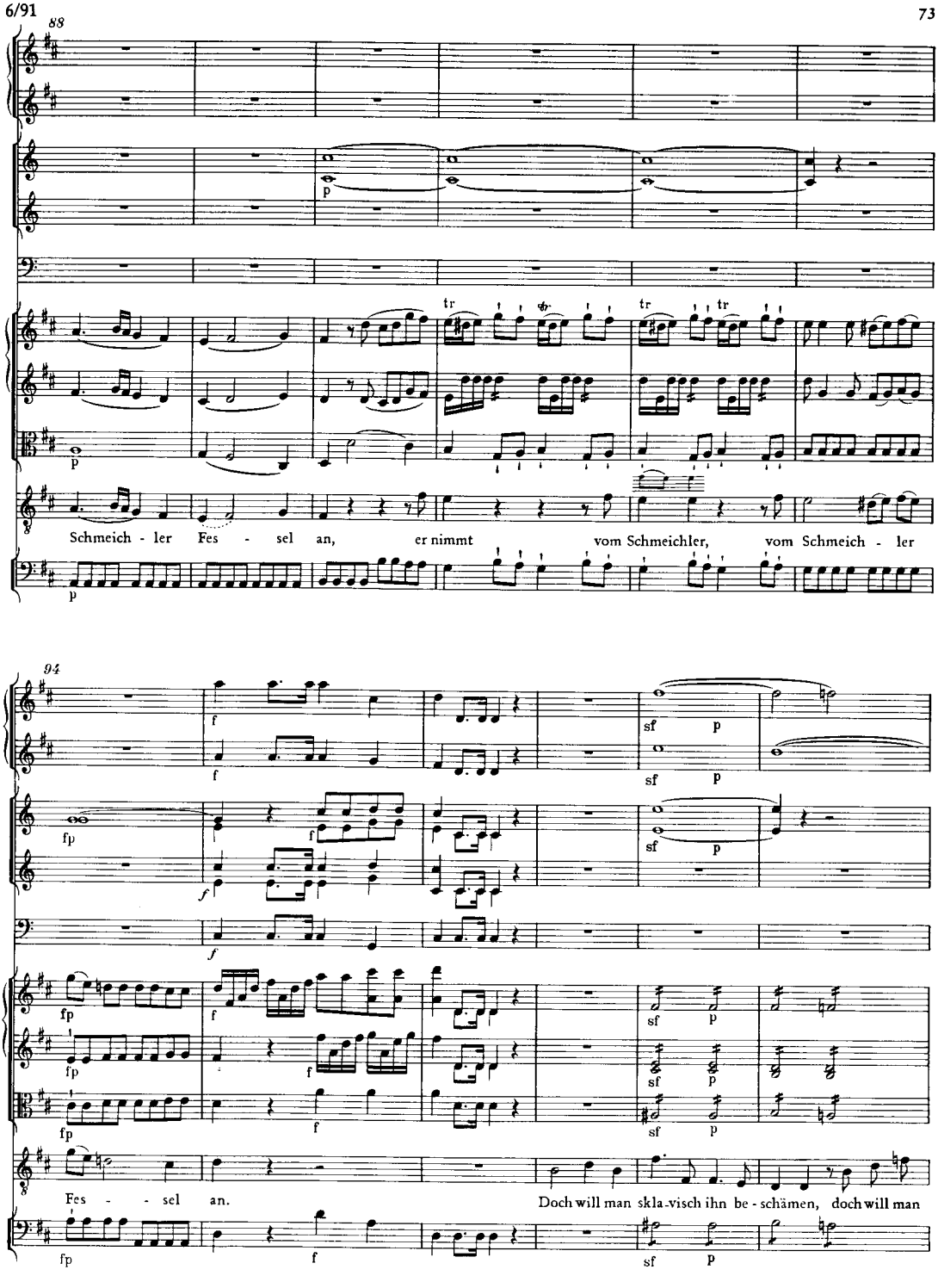
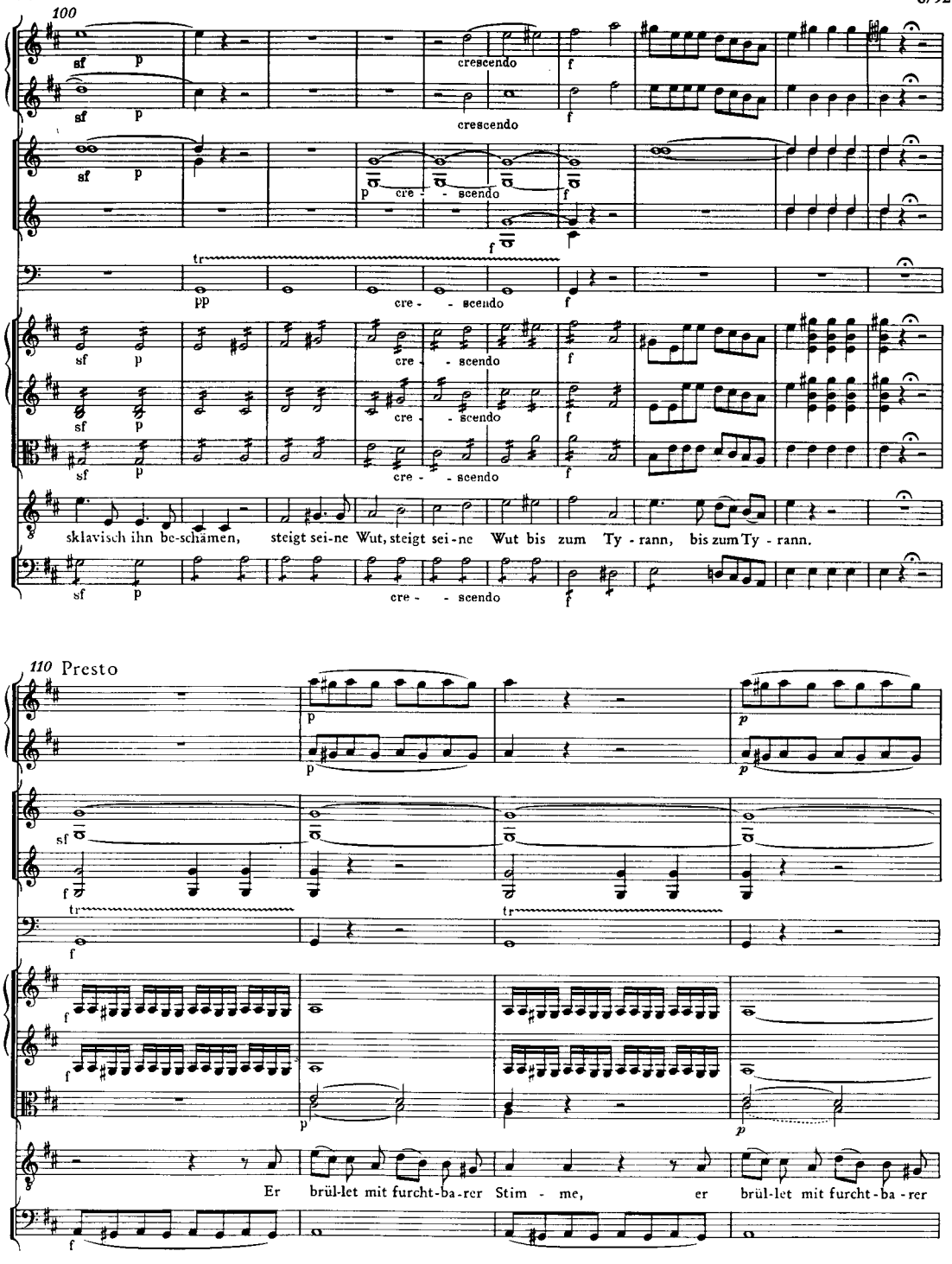
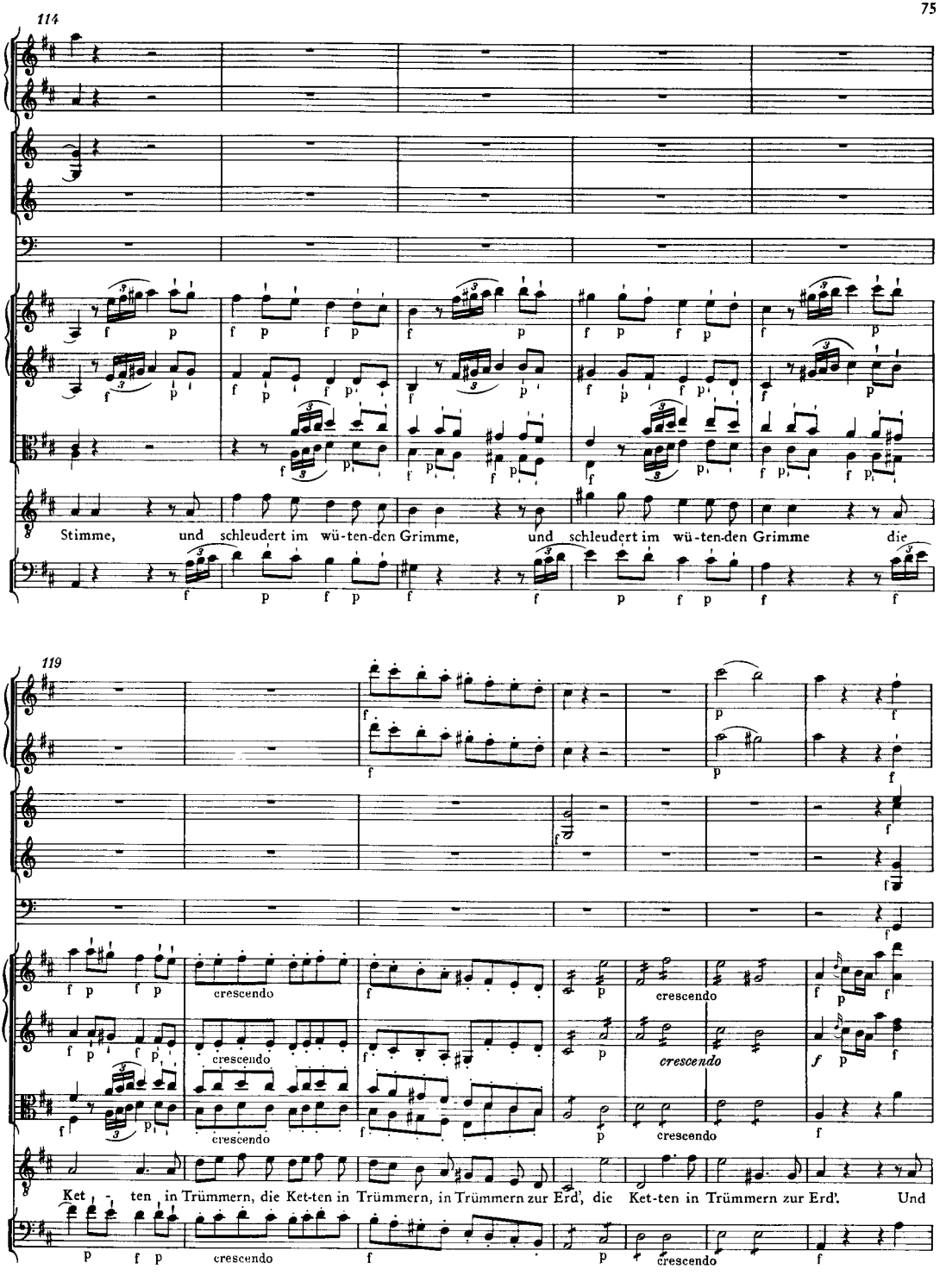
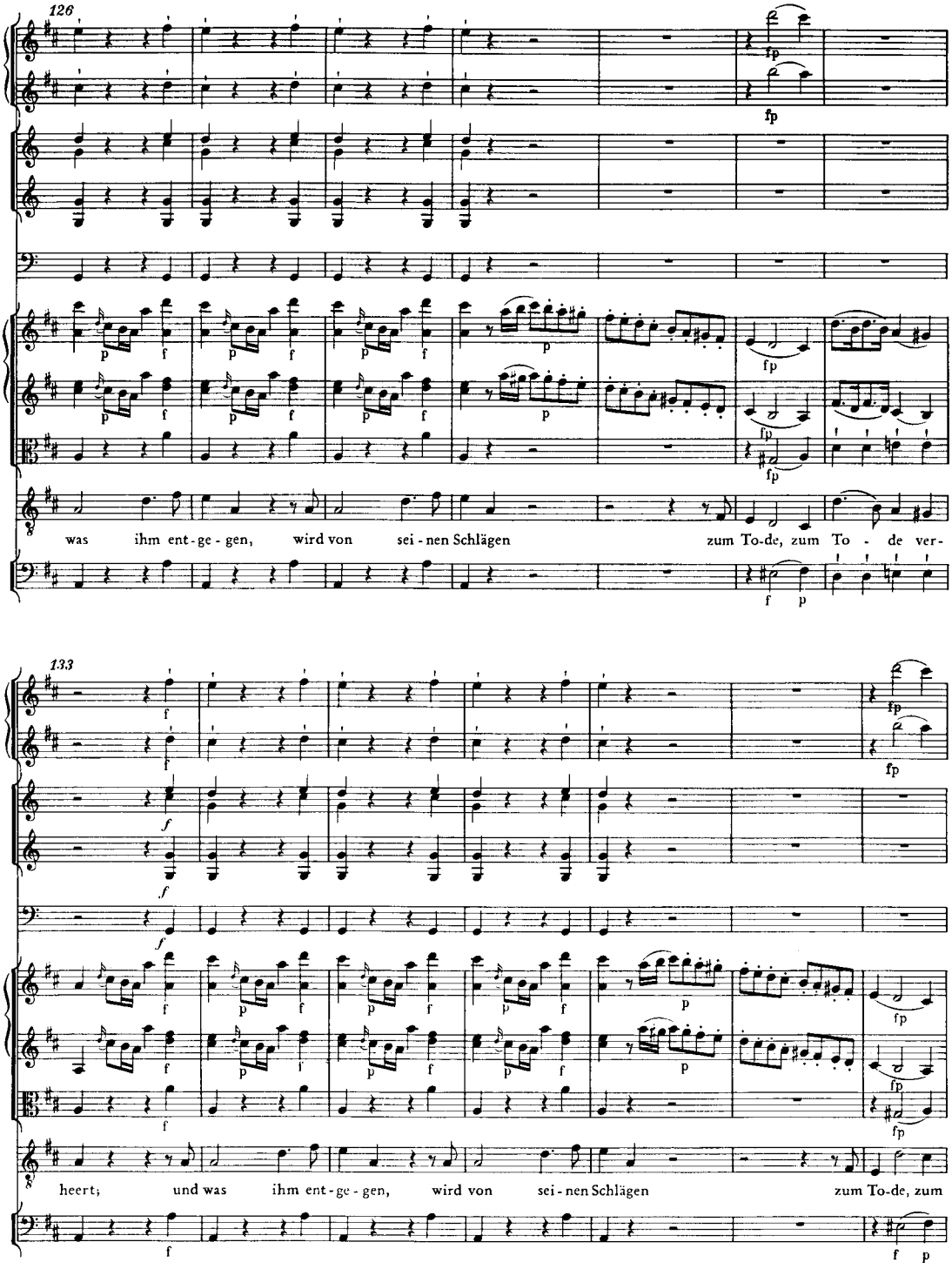
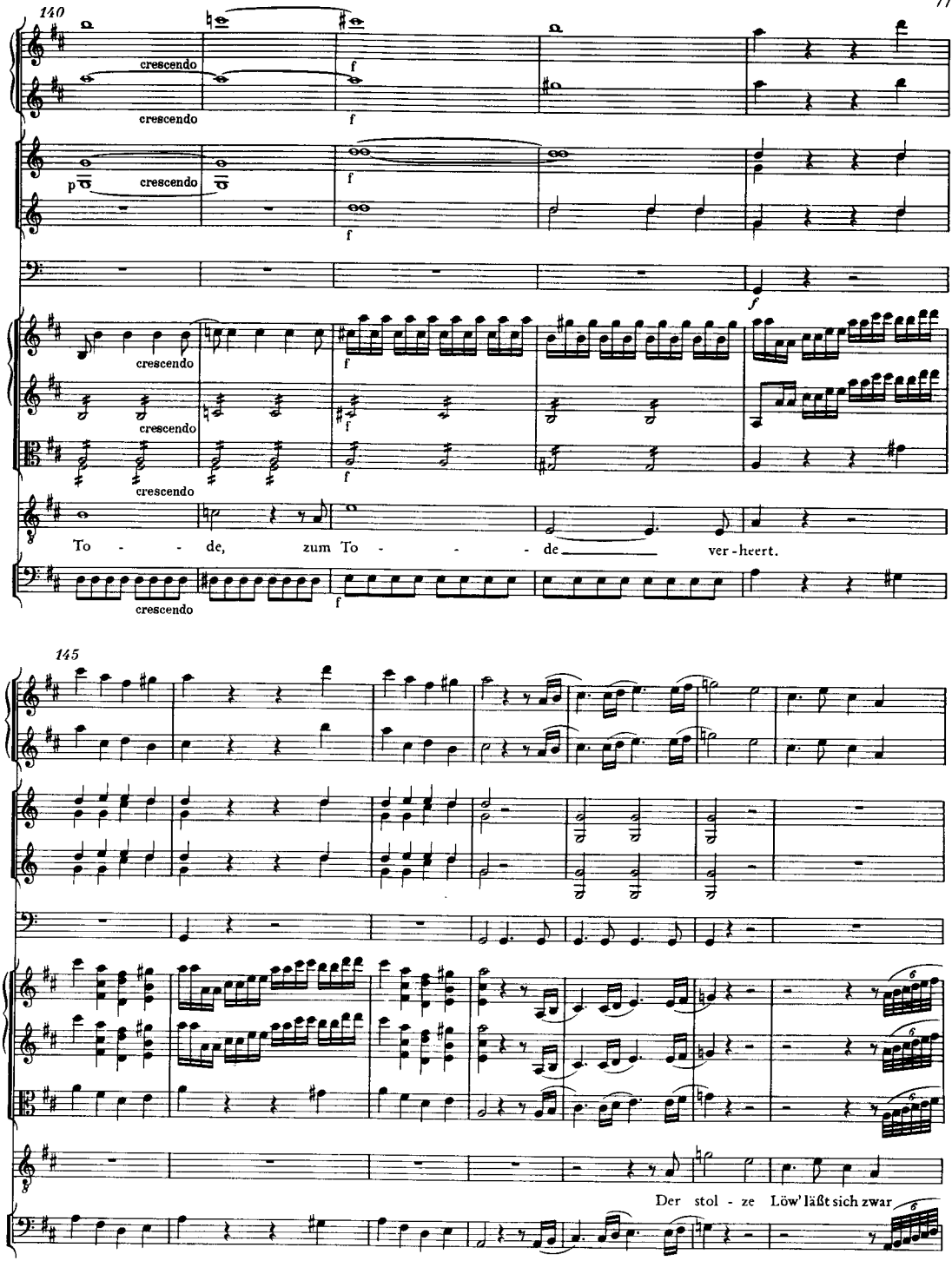
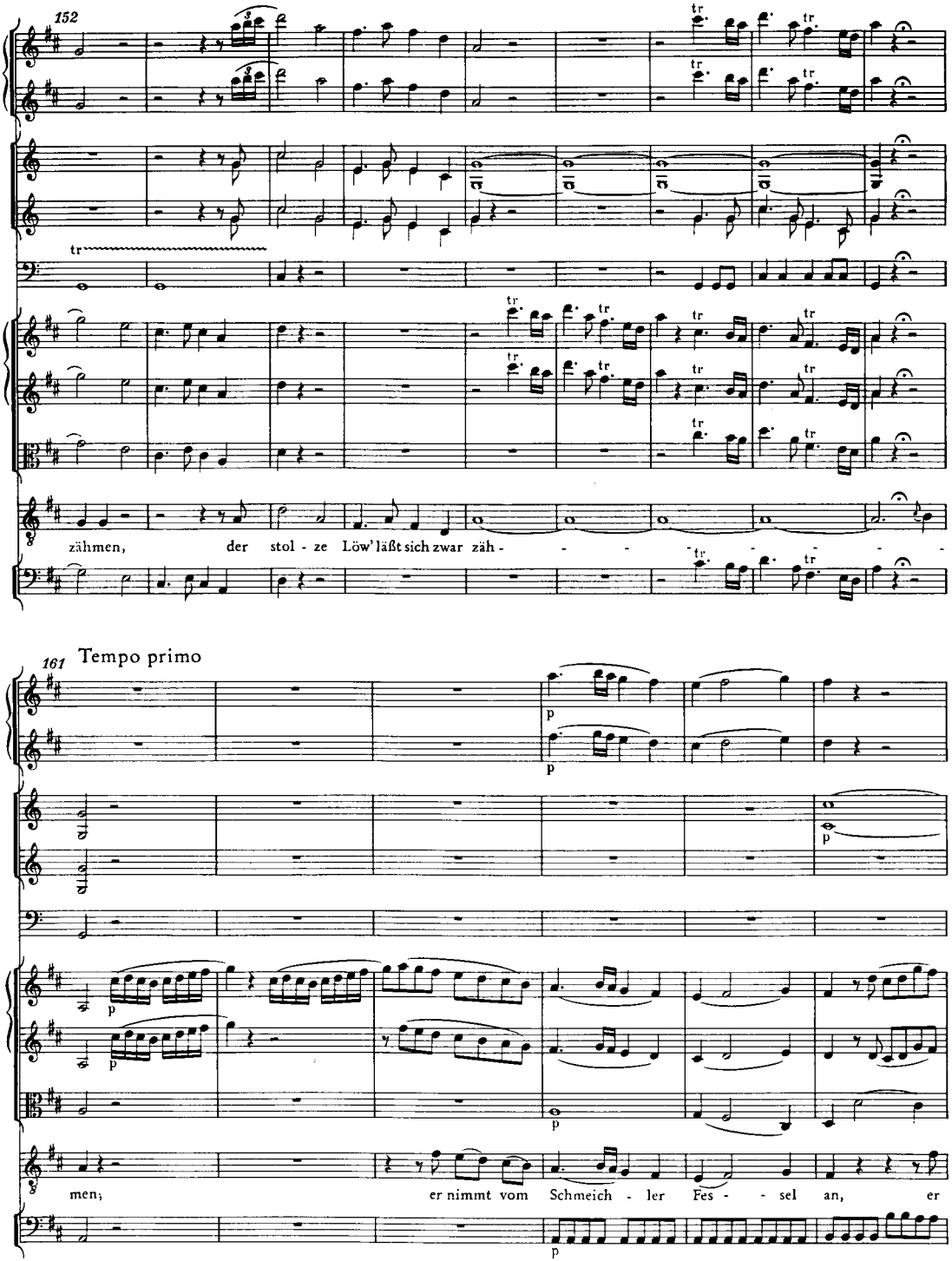
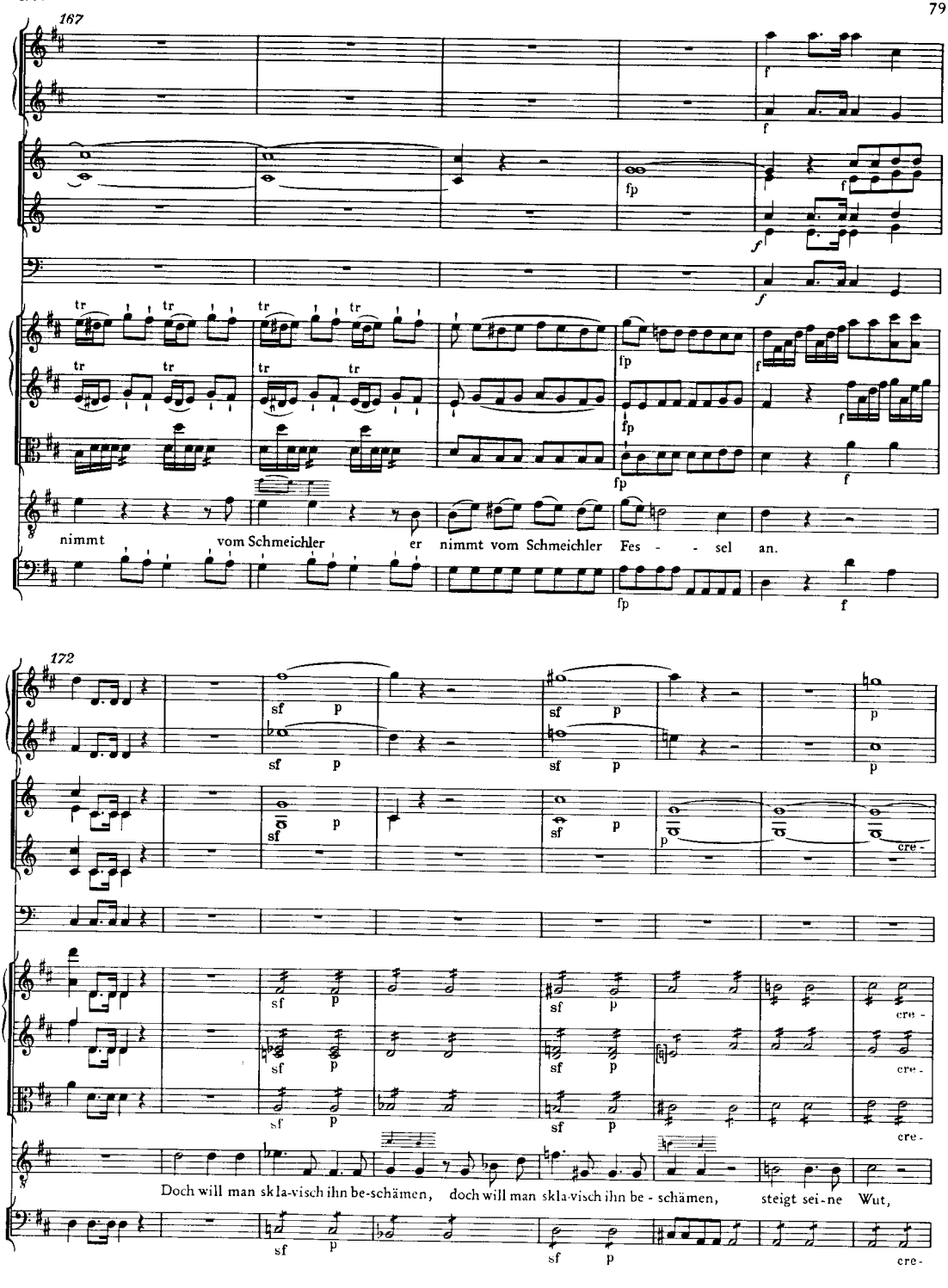
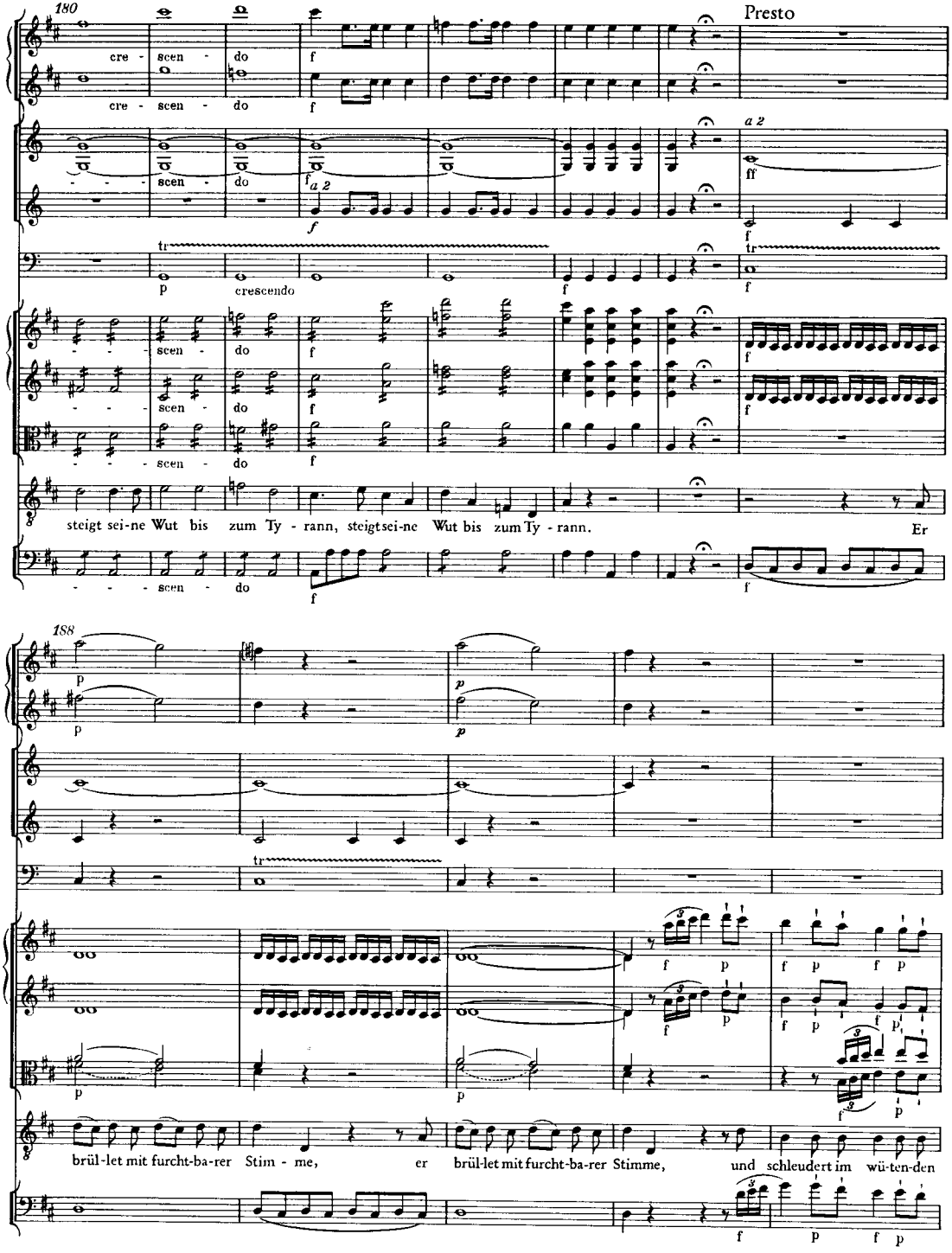
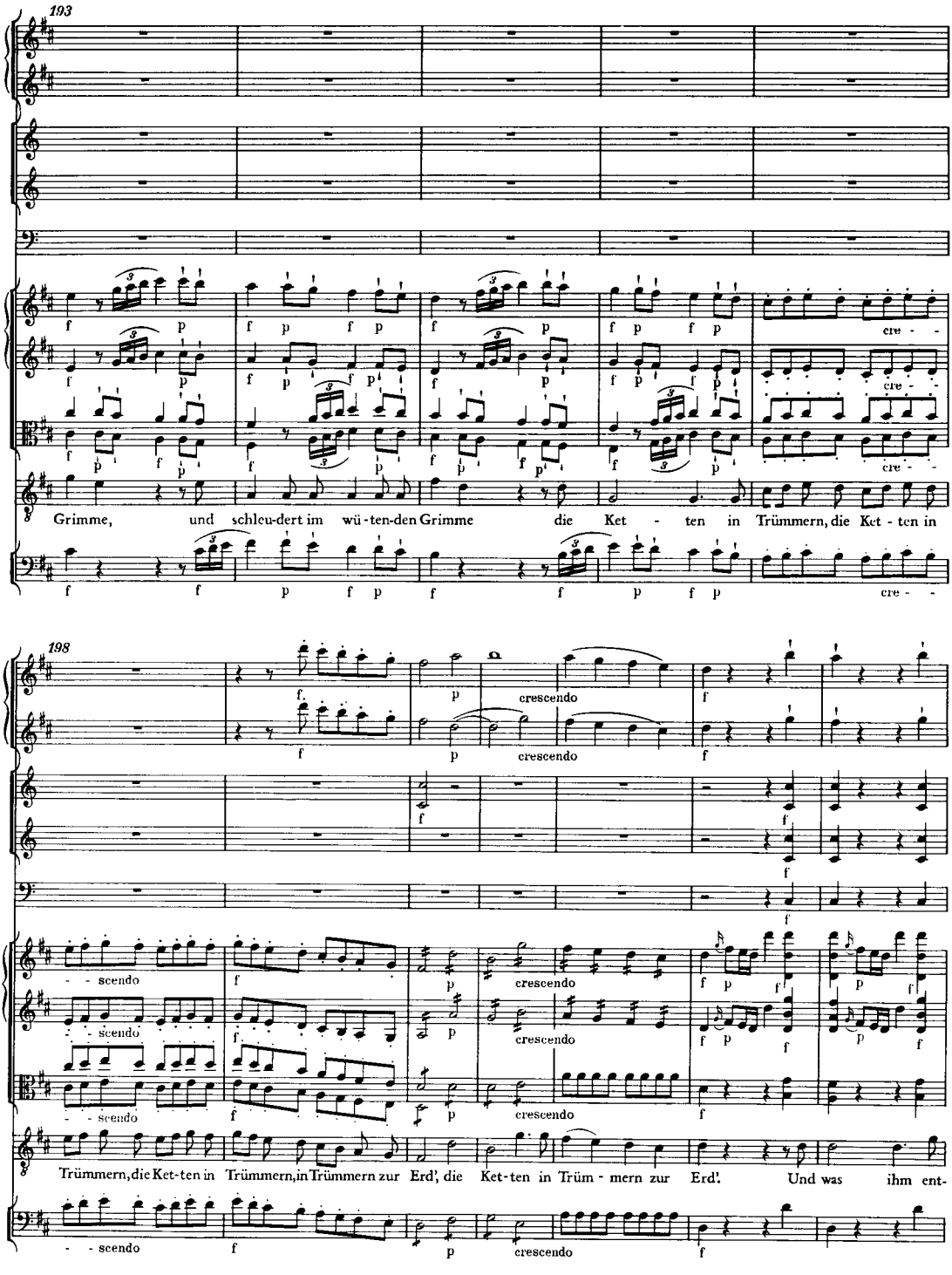
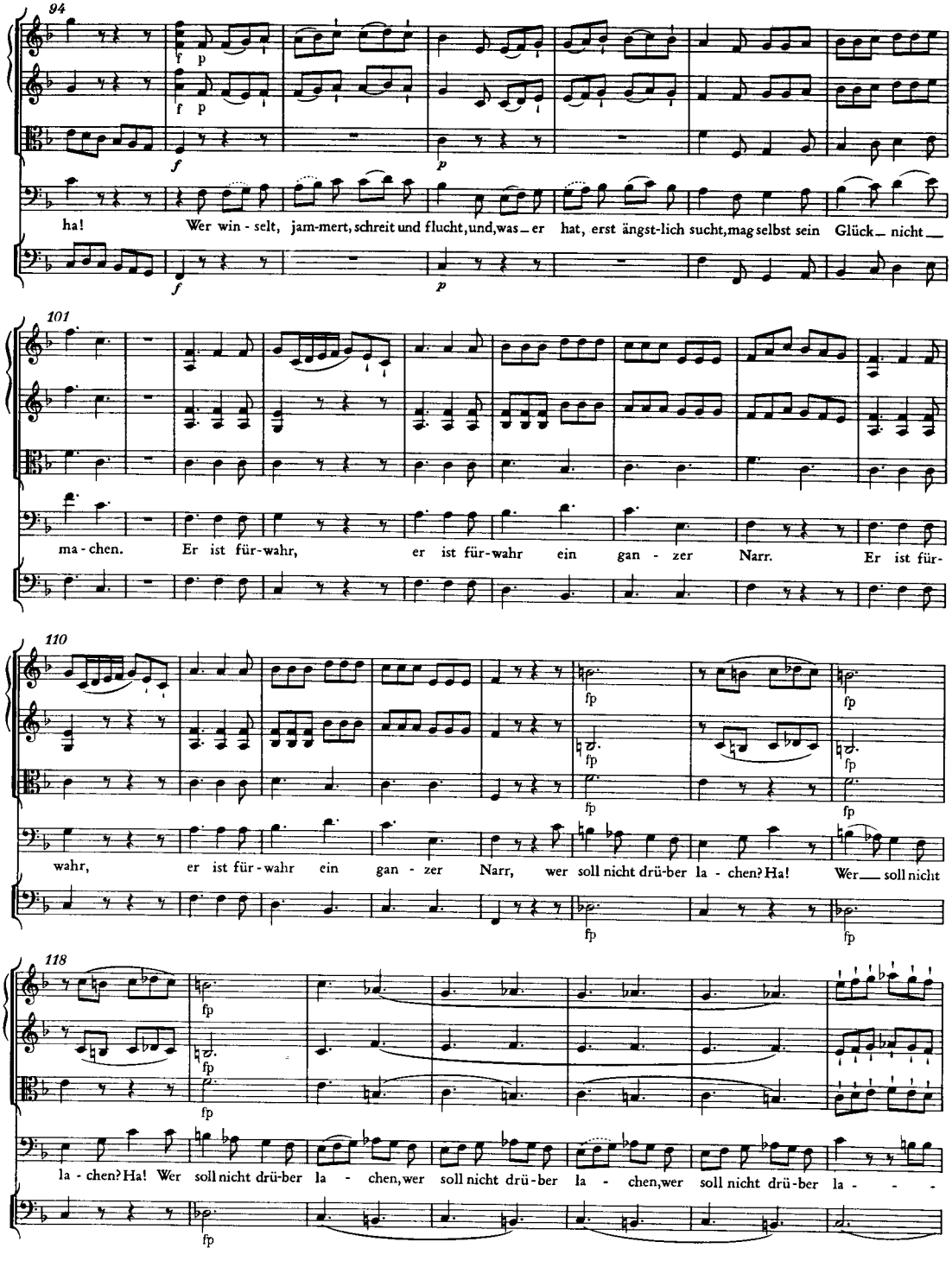
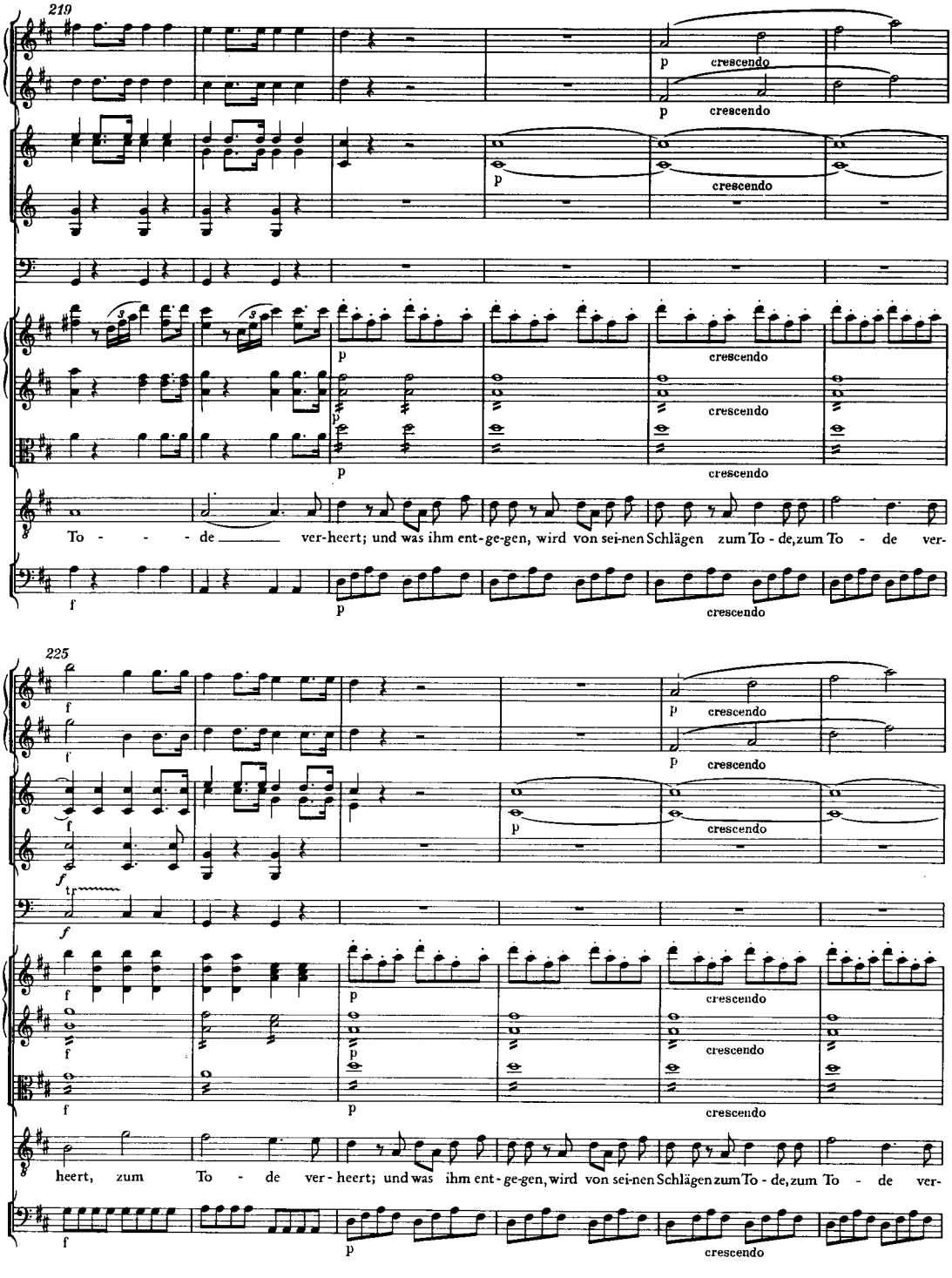
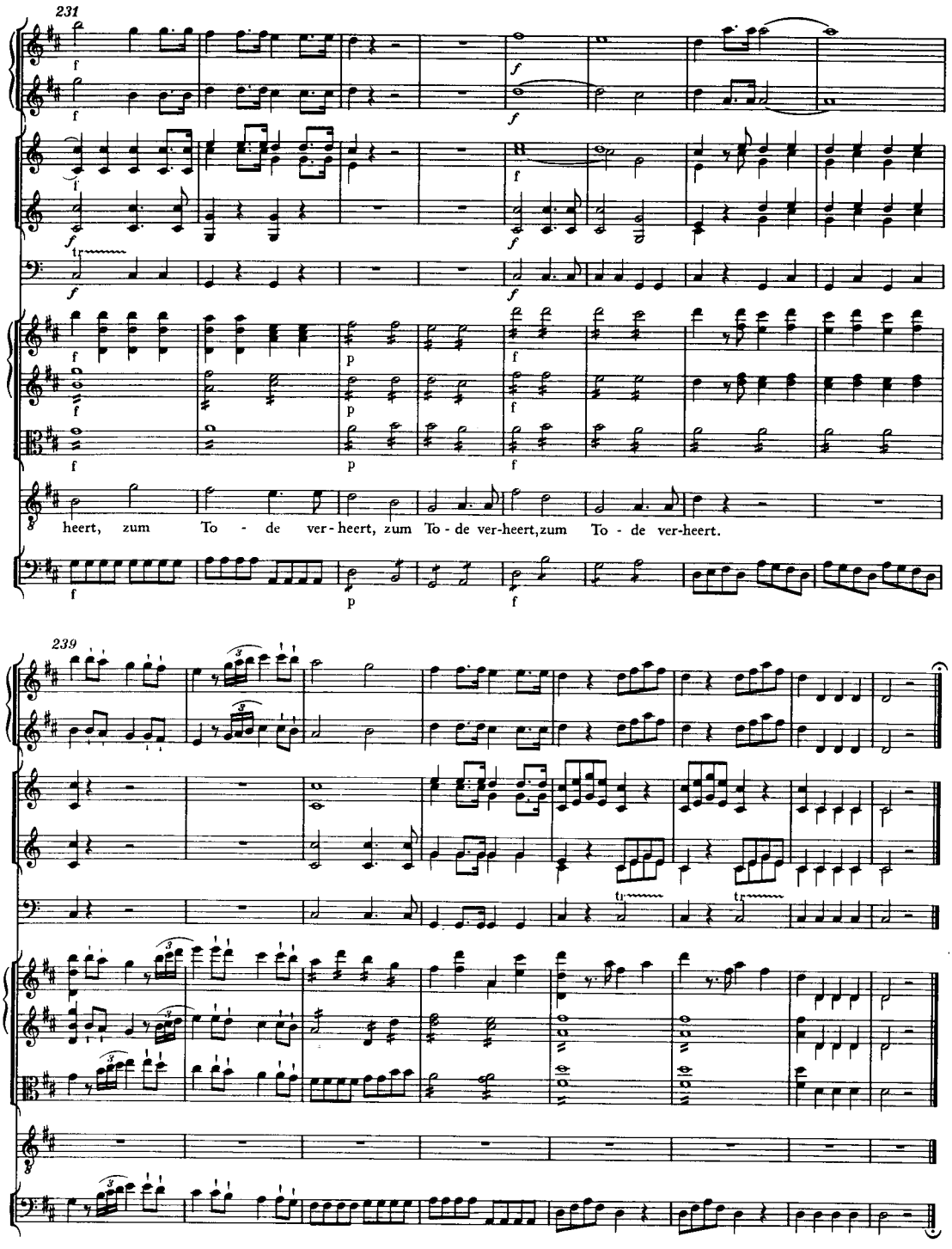
Beim ersten Anblicke will ich die verräterische Beut' in Stücke zerhauen lassen.

33

tr

Blind bei den zauberischen Blicken der treulosen Sklavenbuhlerin will ich dieses entehrte Herz in Stein verwandeln und mit unaufhaltsamer Wut die grenzenlose Beleidigung rächen.

tr

38
Verfluchte Liebe!
Folter des Herzens, das sich von dir verstricken läßt!
Verwünschen will ich auf immer die elende
Violoncello
43
pp
Süßigkeit, die du
unserer betrogenen
Einbildung nur in der
Ferne vorspiegeln und
beim Ziele der Wirklichkeit
pp
pp
pp

48
f
crescendo
so schlecht gewähren kannst.
Tutti Bassi
Fort aus meinem Busen,
fort!
Jede Art, dir zu fronen, ist mir verhaßt.


53
Unedler Zwang bringt mir Ekel, durch Geschenke und Wohltaten erobern, ist für mich ein schändender Kunstgriff, und außerdem in der Liebe glücklich zu werden, müßte die Natur Wunder wirken, und alle Weiber in Geschöpfe umschaffen, die uns Männern an Rechtschaffenheit und Tugend, an Standhaftigkeit und Edelmut gleich wären.
Fort also,

57
weg mit der schand-
vollen Dienstbarkeit!–
Und es soll mir nicht
genug sein, die Fessel
zu zerreißen!
61
Grausam,–
grausam will ich auch
ihre gefühlte Bürde
rächen!

Allegro maestoso
65
SULTAN
72
crescendo
tr

77
Der

83
stol - - ze Löw' läßt sich zwar zähmen, er nimmt vom

88
tr
Schmeich - ler Fes - sel an, er nimmt vom Schmeichler, vom Schmeich - ler
94
Fes - - sel an.
Doch will man skla-visch ihn be - schämen, doch will man

100
sf p
crescendo
f
pp
cre - - scendo
sklavisch ihn be-schämen, steigt sei-ne Wut, steigt sei-ne Wut bis zum Ty - rann, bis zum Ty - rann.
110 Presto
Er brül-let mit furcht-ba-rer Stim - me, er brül-let mit furcht-ba-rer

114
Stimme, und schleudert im wü-ten-den Grimme, und schleudert im wü-ten-den Grimme die
119
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo
Ket - ten in Trümmern, die Ket-ten in Trümmern, in Trümmern zur Erd', die Ket-ten in Trümmern zur Erd'. Und

126
was ihm ent-ge-gen, wird von sei-nen Schlägen zum To-de, zum To-de ver-
133
heert; und was ihm ent-ge-gen, wird von sei-nen Schlägen zum To-de, zum

140
crescendo
f
p
To - de, zum To - de ver-heert.
145
Der stol - ze Löw' läßt sich zwar

152
zähmen, der stol - ze Löw'läßt sich zwar zäh -
161 Tempo primo
men; er nimmt vom Schmeich - ler Fes - sel an, er

167
nimmt vom Schmeichler er nimmt vom Schmeichler Fes - - sel an.
172
Doch will man skla-visch ihn be-schämen, doch will man skla-visch ihn be - schämen, steigt sei-ne Wut,

180
Presto
cre - scen - do
a 2
crescendo
steigt sei-ne Wut bis zum Ty - rann, steigt sei-ne Wut bis zum Ty - rann.
Er
188
brül-let mit furcht-ba-rer Stim - me, er brül-let mit furcht-ba-rer Stimme, und schleudert im wü-ten-den

193
Grimme, und schleu-dert im wü-ten-den Grimme die Ket - ten in Trümmern, die Ket - ten in
cre - -
198
crescendo
- - scendo
Trümmern, die Ket-ten in Trümmern, in Trümmern zur Erd', die Ket-ten in Trüm - mern zur Erd'. Und was ihm ent-

94
ha! Wer win - selt, jam-mert, schreit und flucht, und, was_er hat, erst ängst-lich sucht, mag selbst sein Glück_ nicht_
101
ma - chen. Er ist für-wahr, er ist für-wahr ein gan - zer Narr. Er ist für-
110
wahr, er ist für-wahr ein gan - zer Narr, wer soll nicht drü-ber la - chen? Ha! Wer_ soll nicht
118
la - chen? Ha! Wer soll nicht drü-ber la - chen, wer soll nicht drü - ber la - chen, wer soll nicht drü-ber la - - -

219
p
crescendo
To - - - de ver-heert; und was ihm ent-ge-gen, wird von sei-nen Schlägen zum To - de, zum To - de ver-
225
heert, zum To - de ver-heert; und was ihm ent-ge-gen, wird von sei-nen Schlägen zum To - de, zum To - de ver-

231
heert, zum To - de ver - heert, zum To - de ver-heert, zum To - de ver-heert.
239

von ganzem Herzen auch mitlachen.

Auftritt III

Nr. 10 Aria

Allegro assai

Violino I
Violino II
Viola
OSMIN
Violoncello e Basso

f *p*

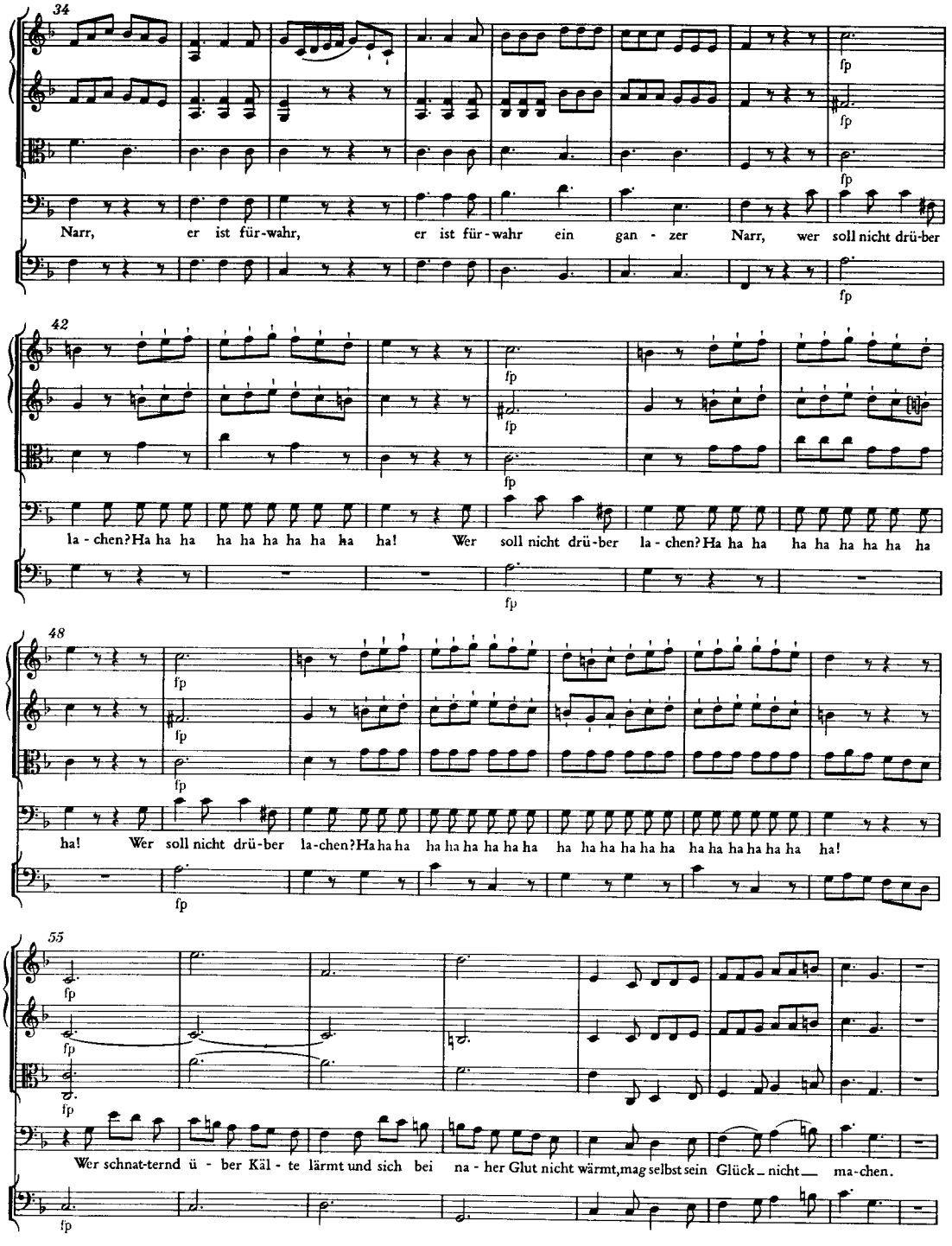
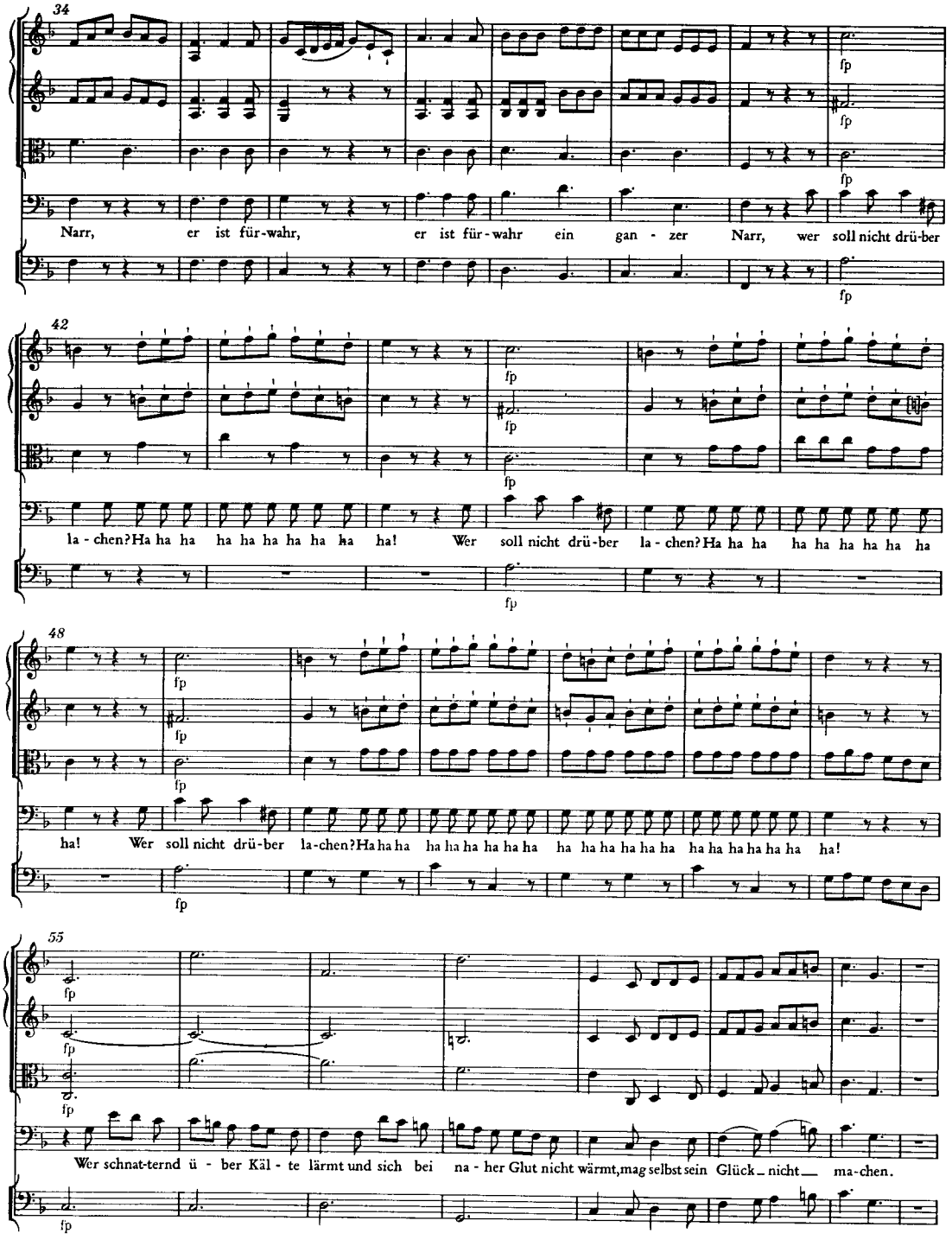
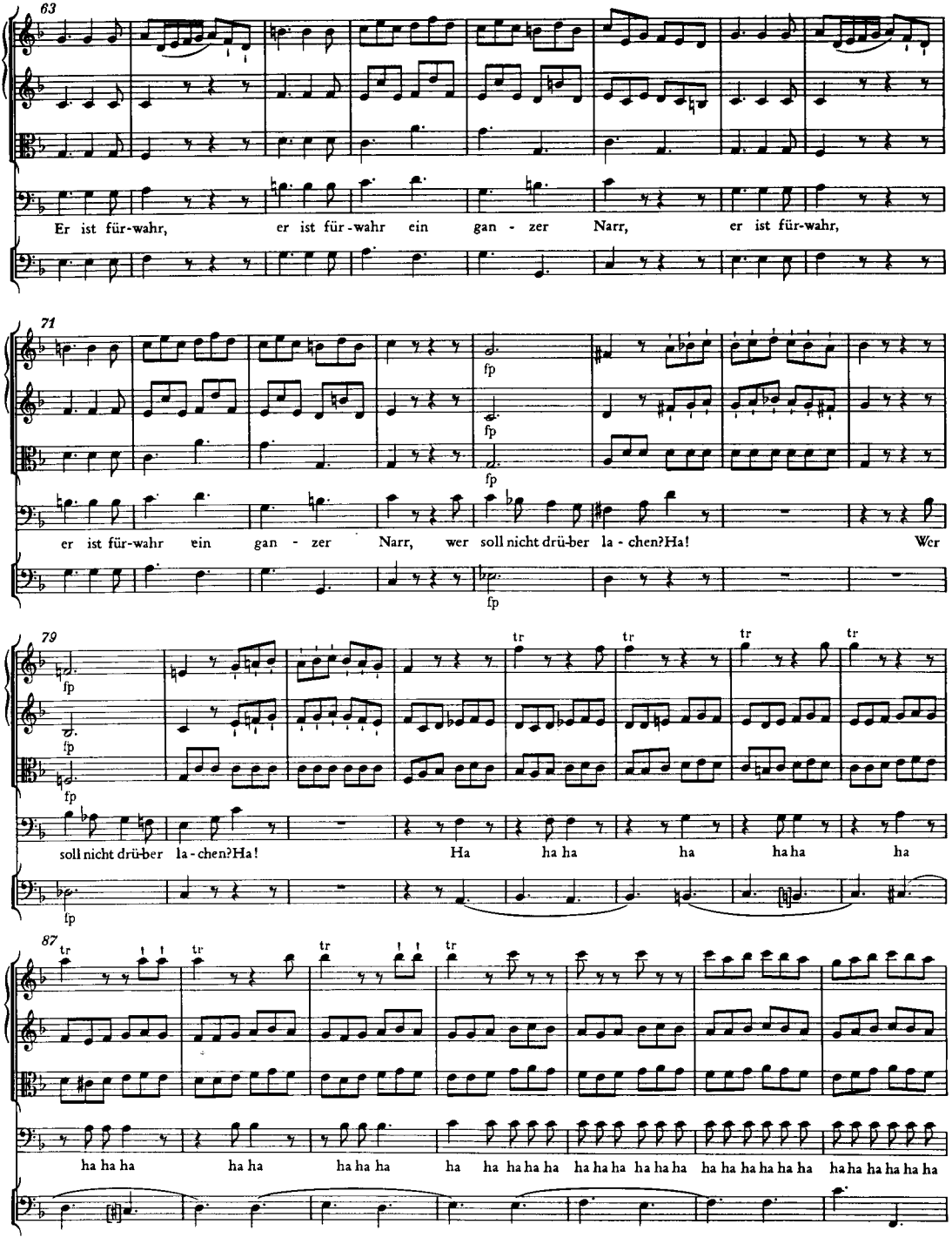
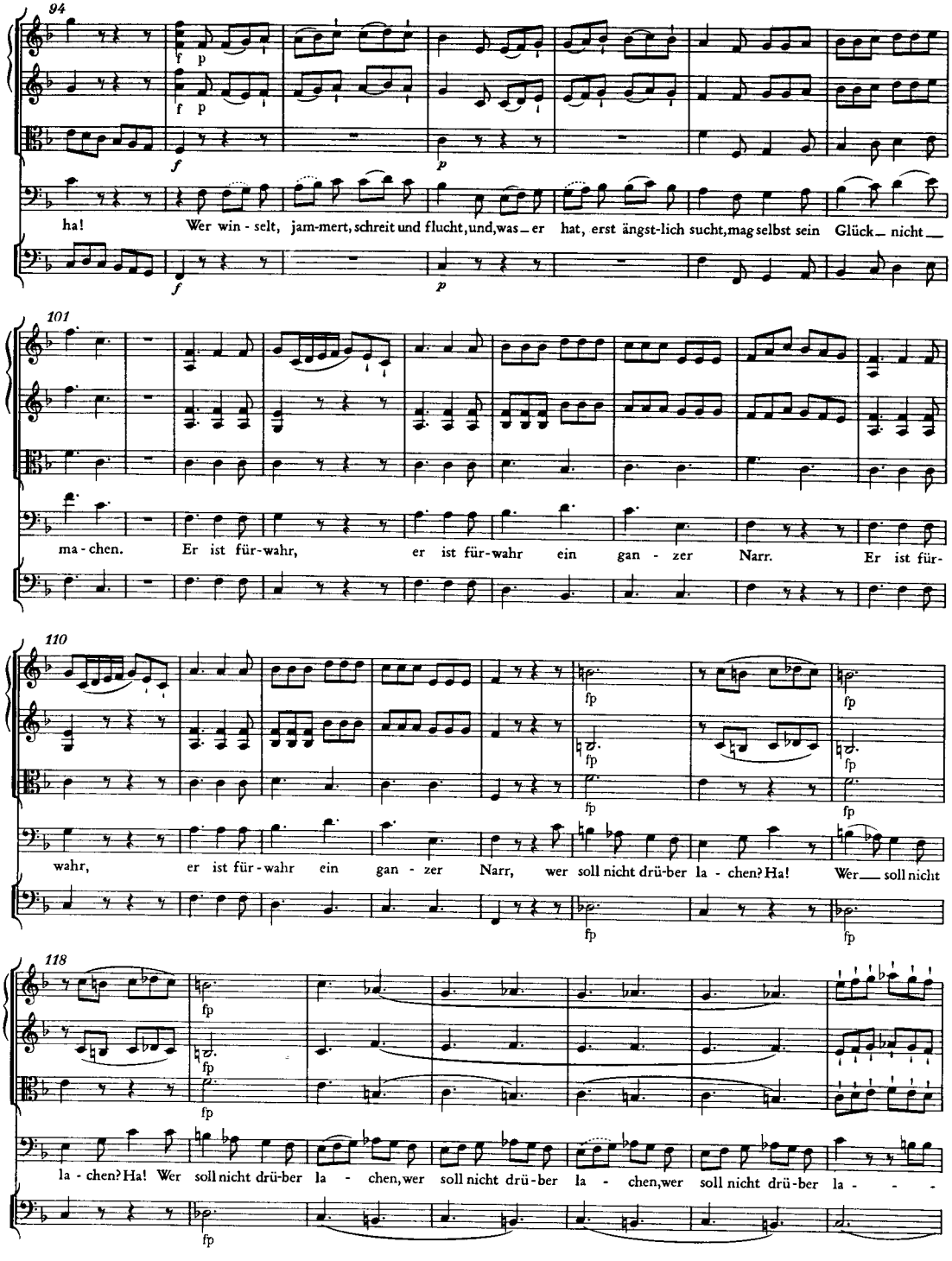
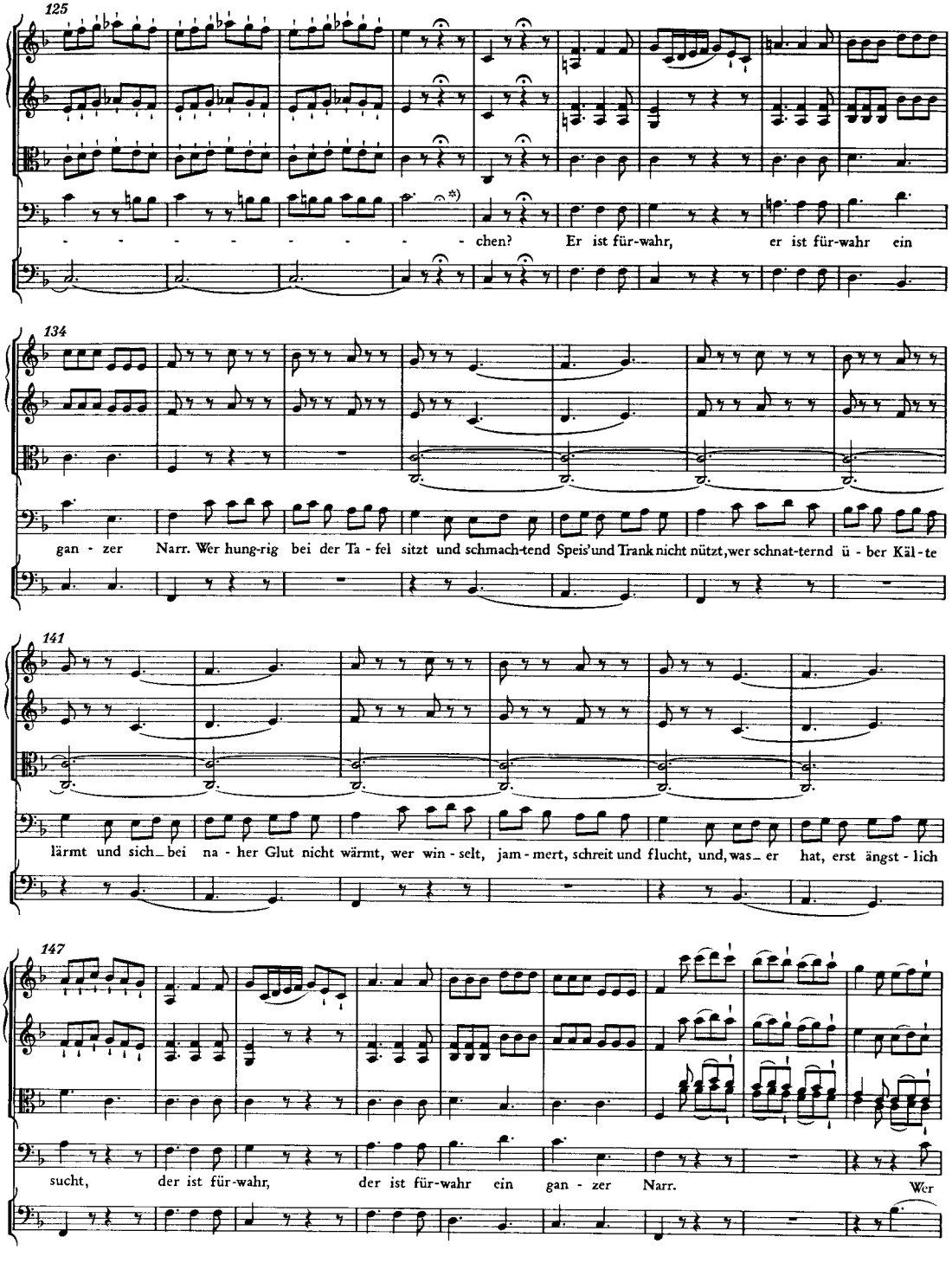
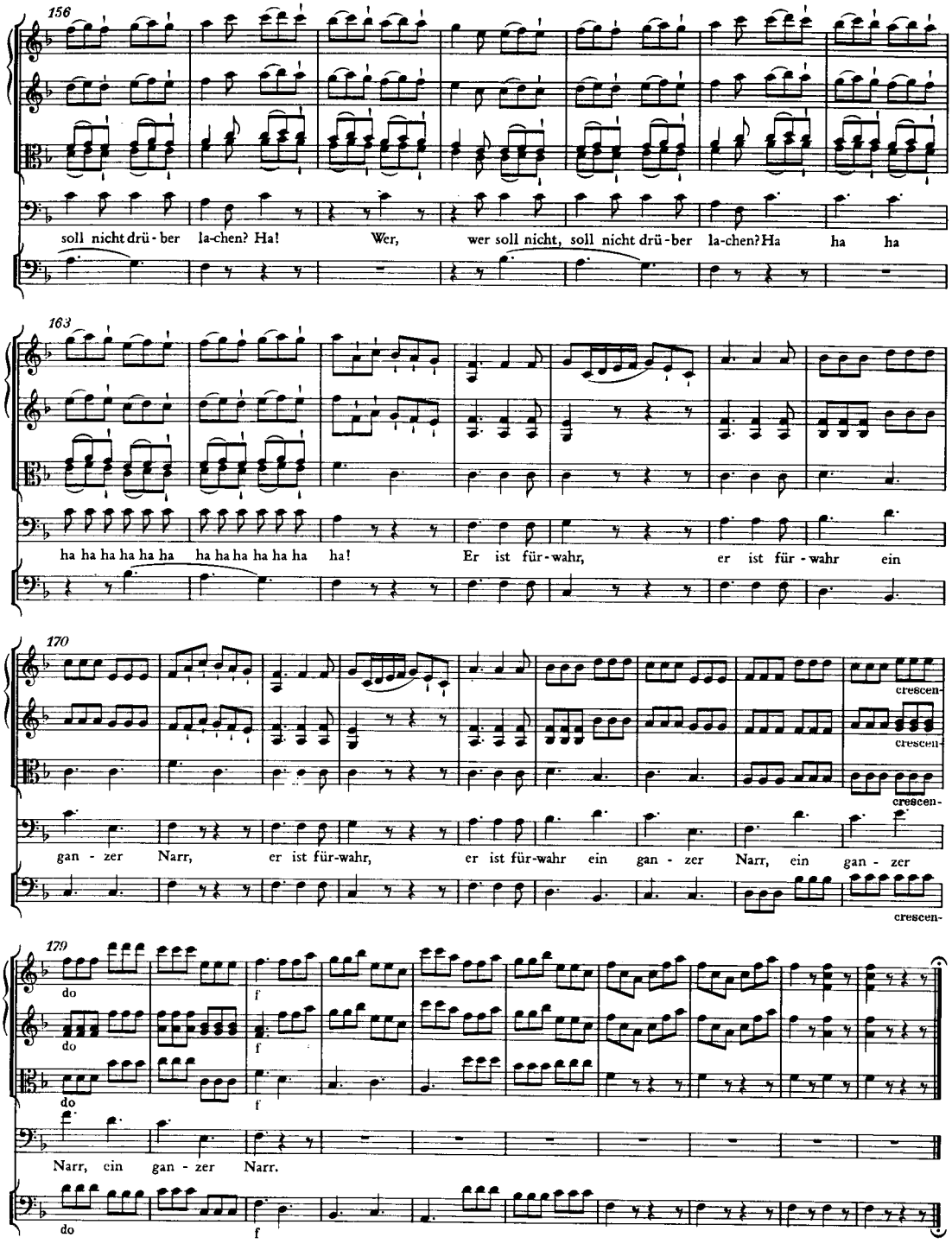
9

*) Vgl. Vorwort, S. VIII.

18

Wer hung-rig bei_der Ta - fel sitzt und schmach-tend Speis'und Trank nicht

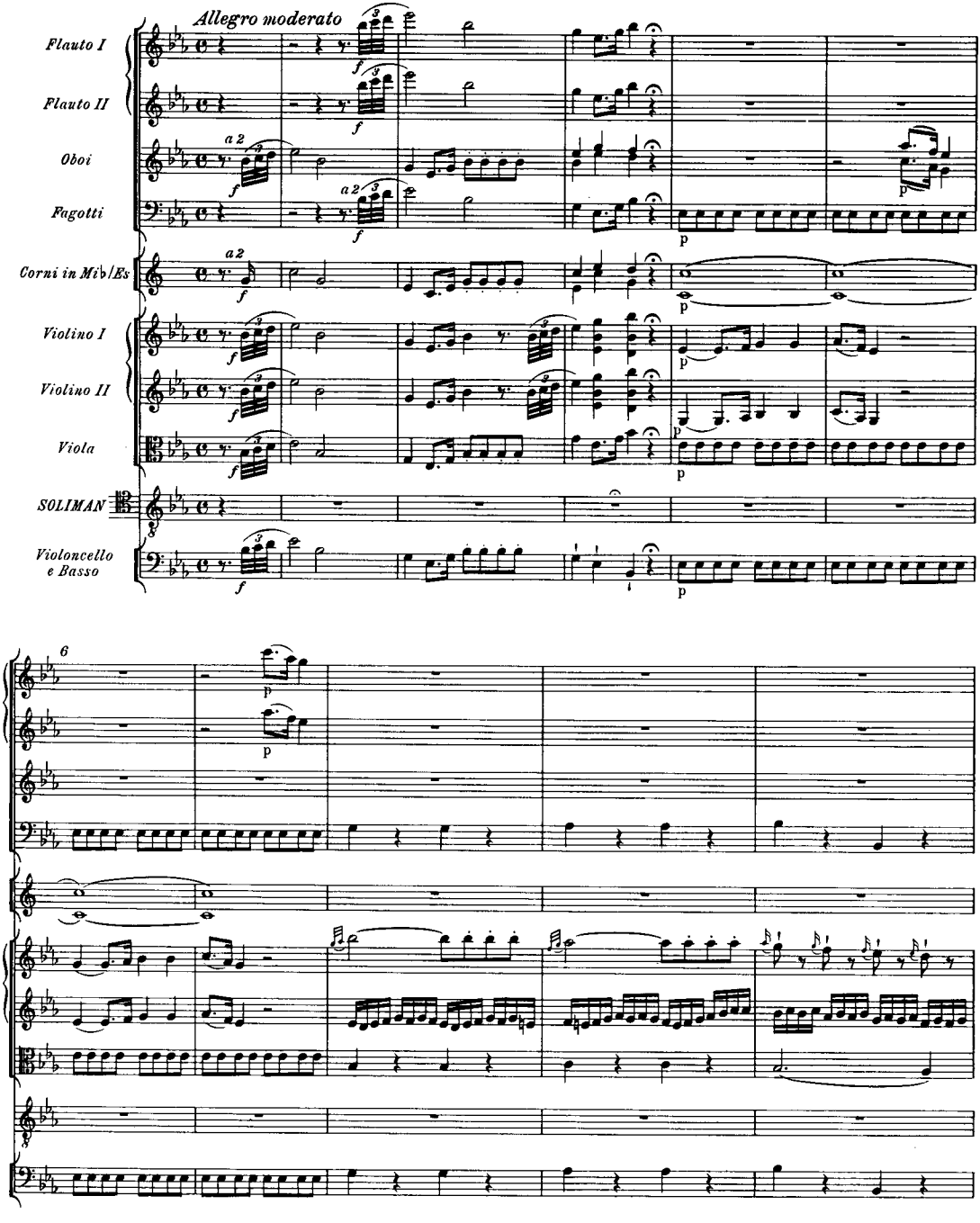
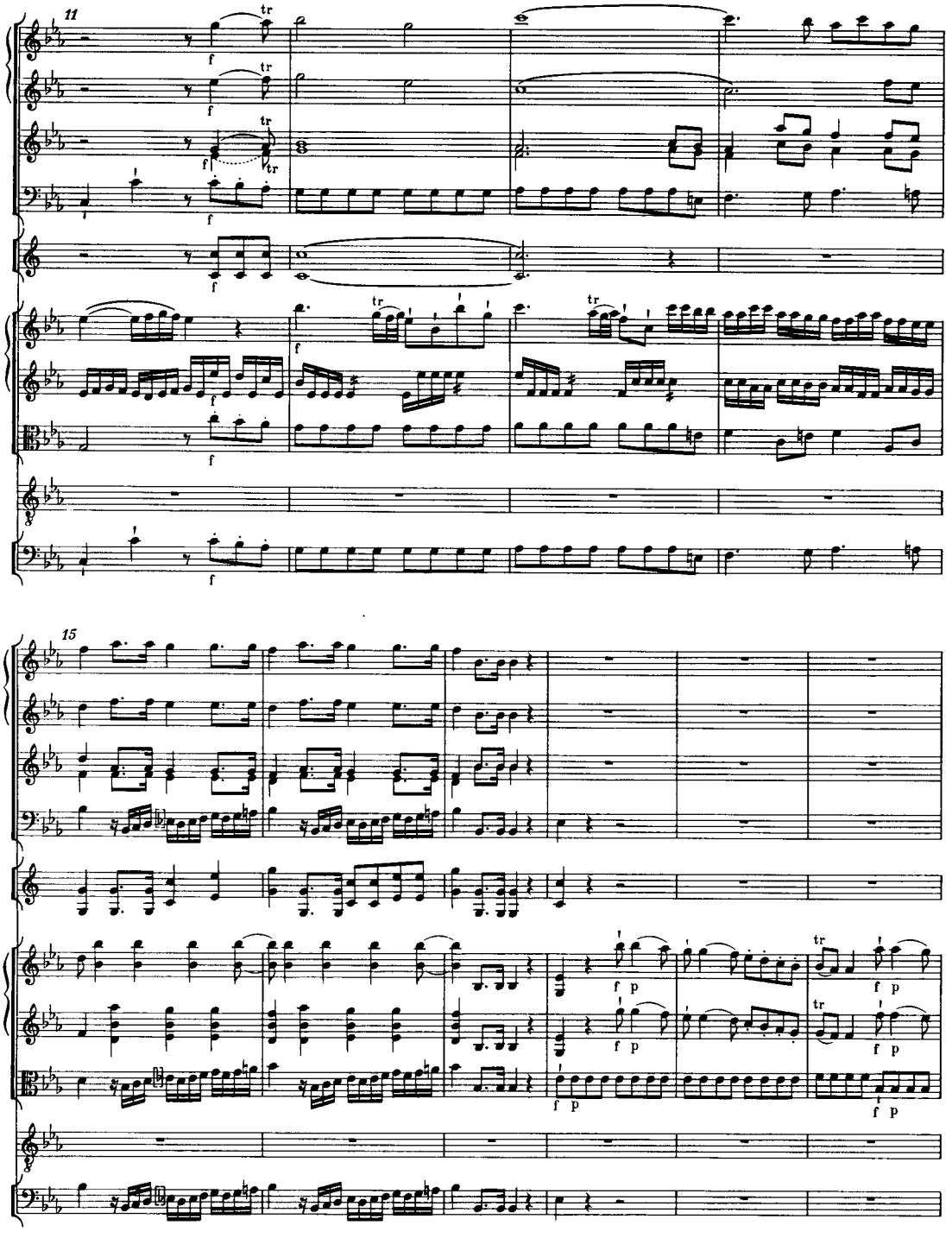
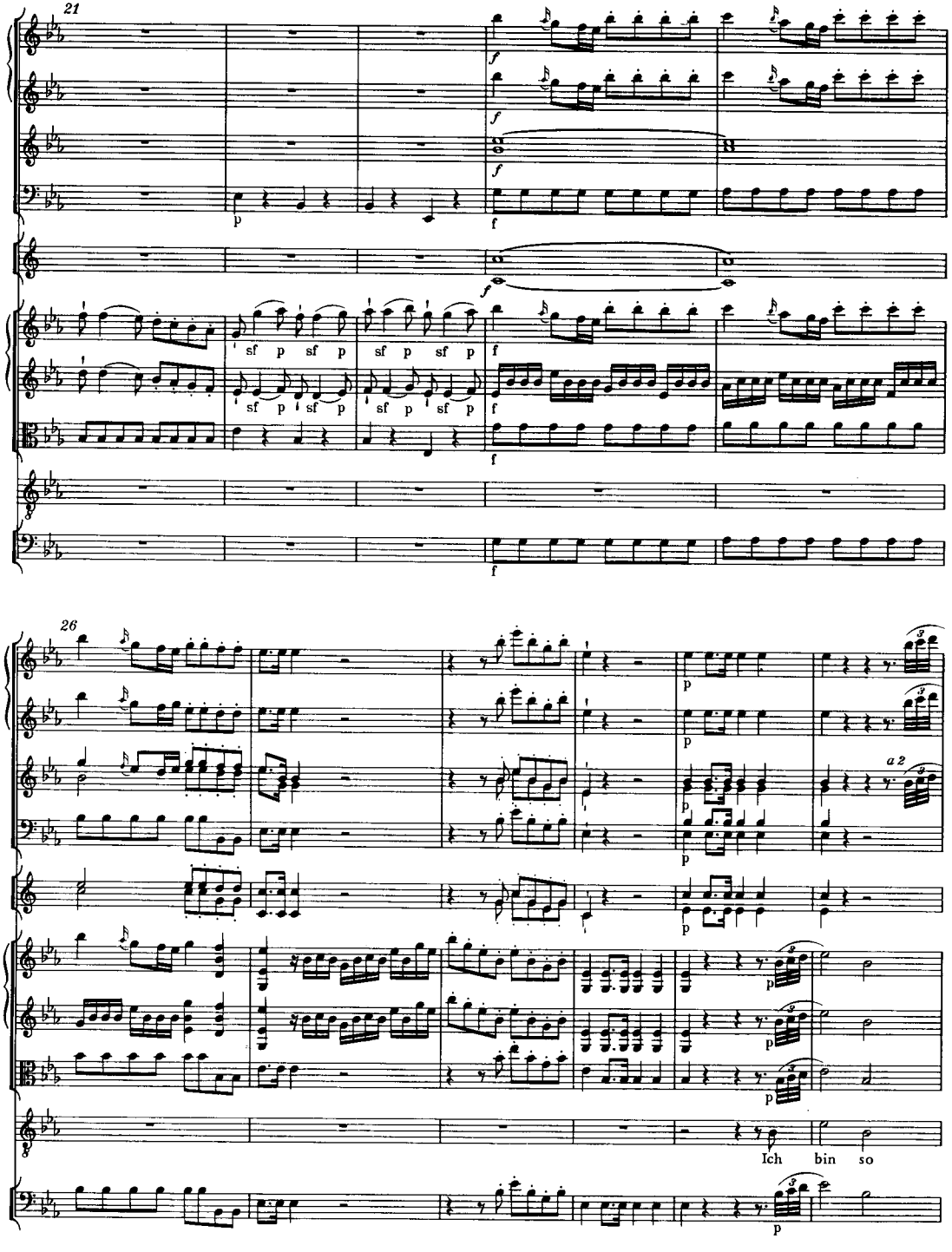
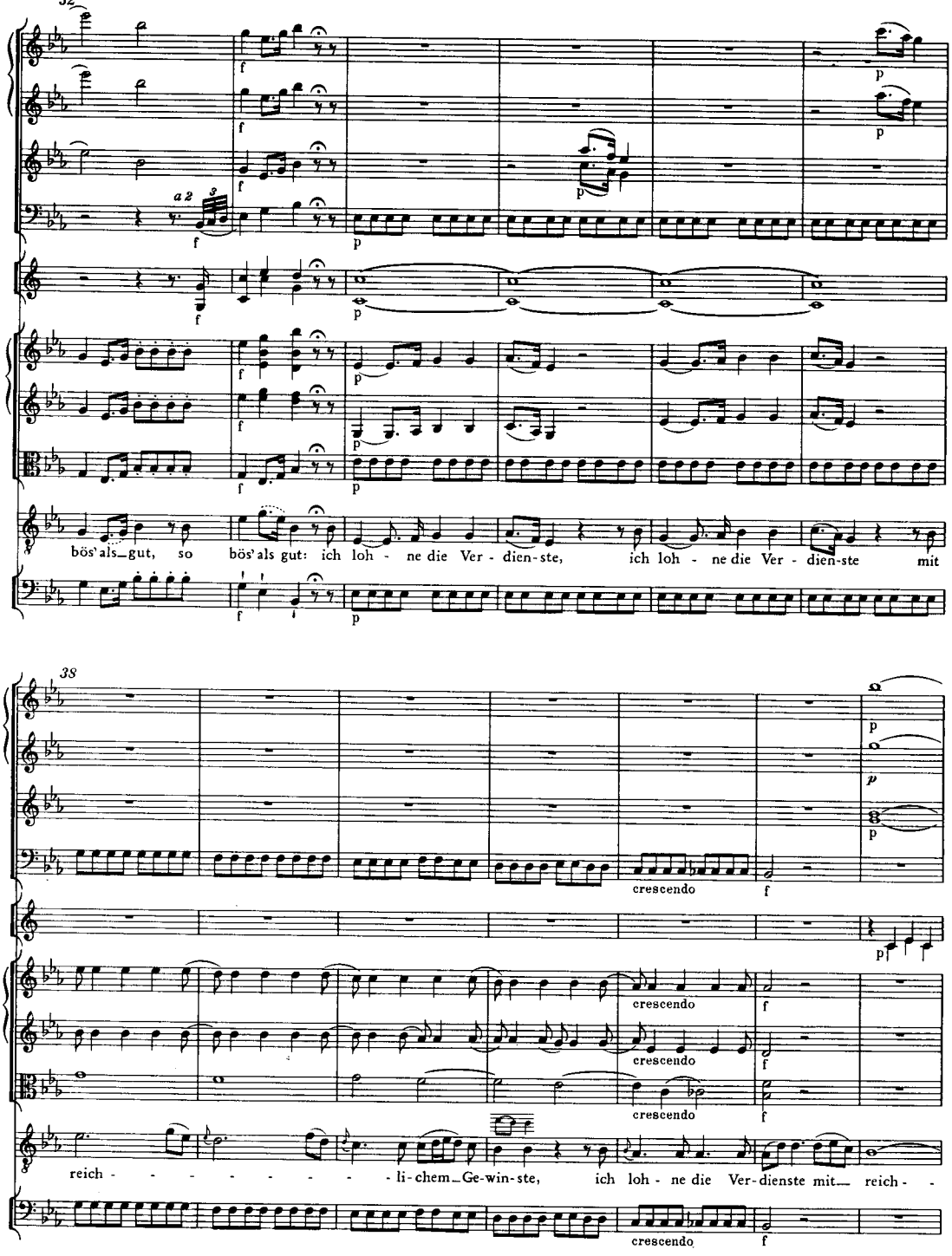
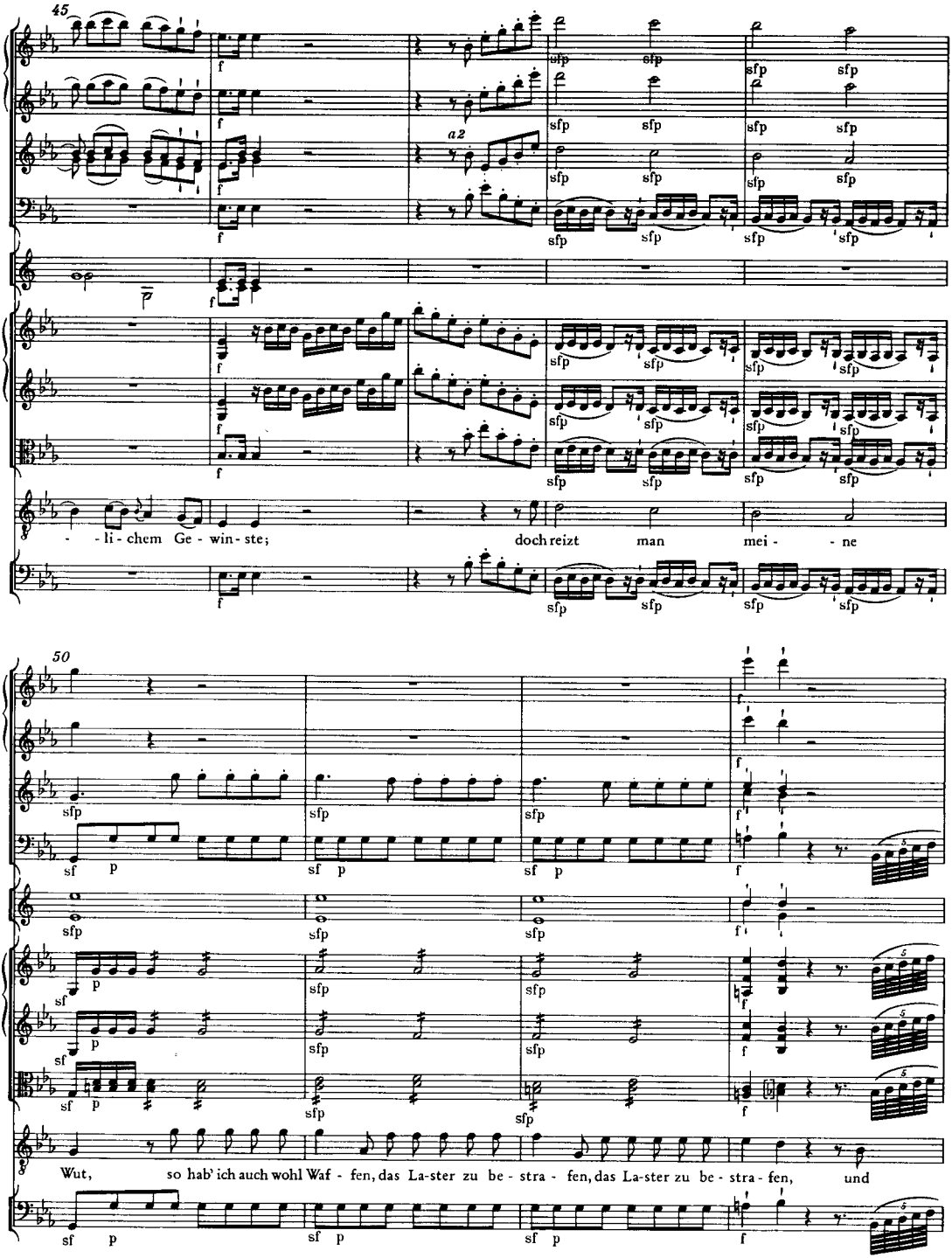
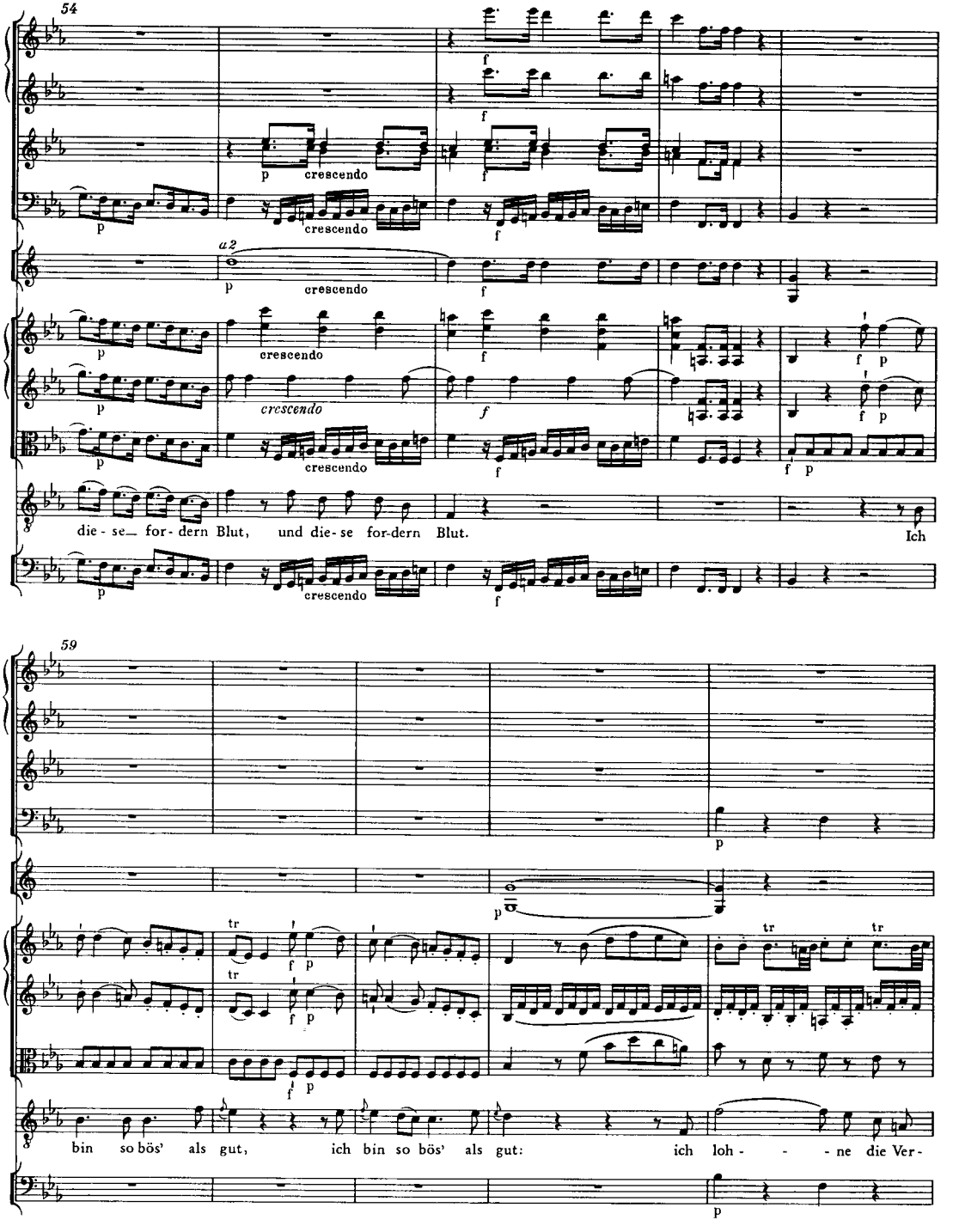
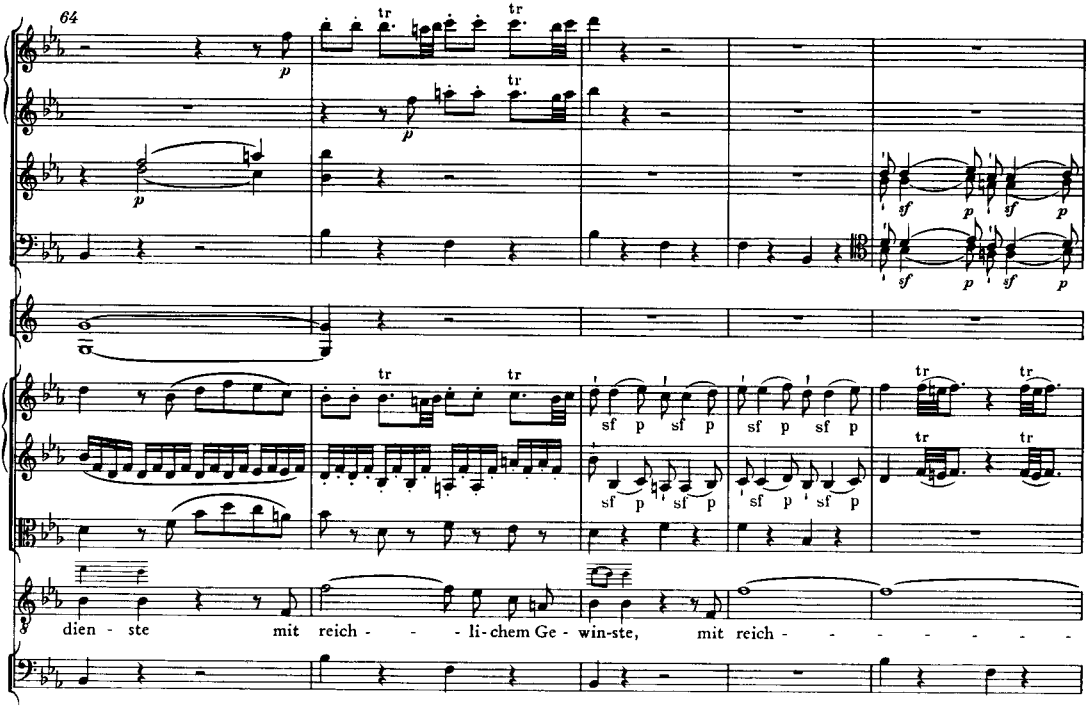
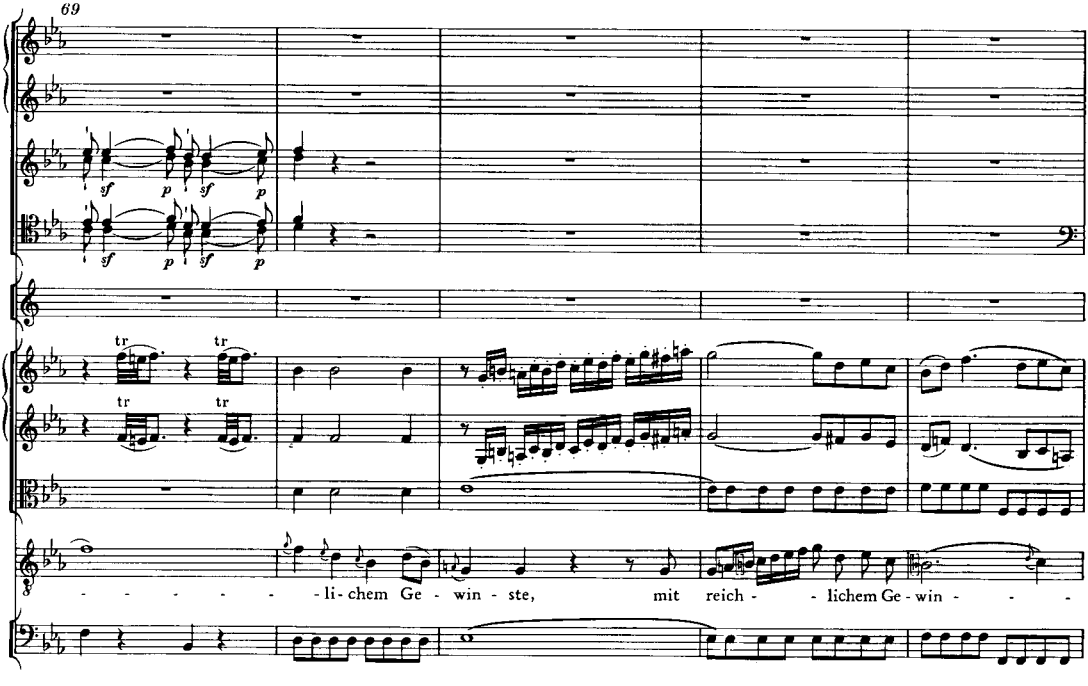
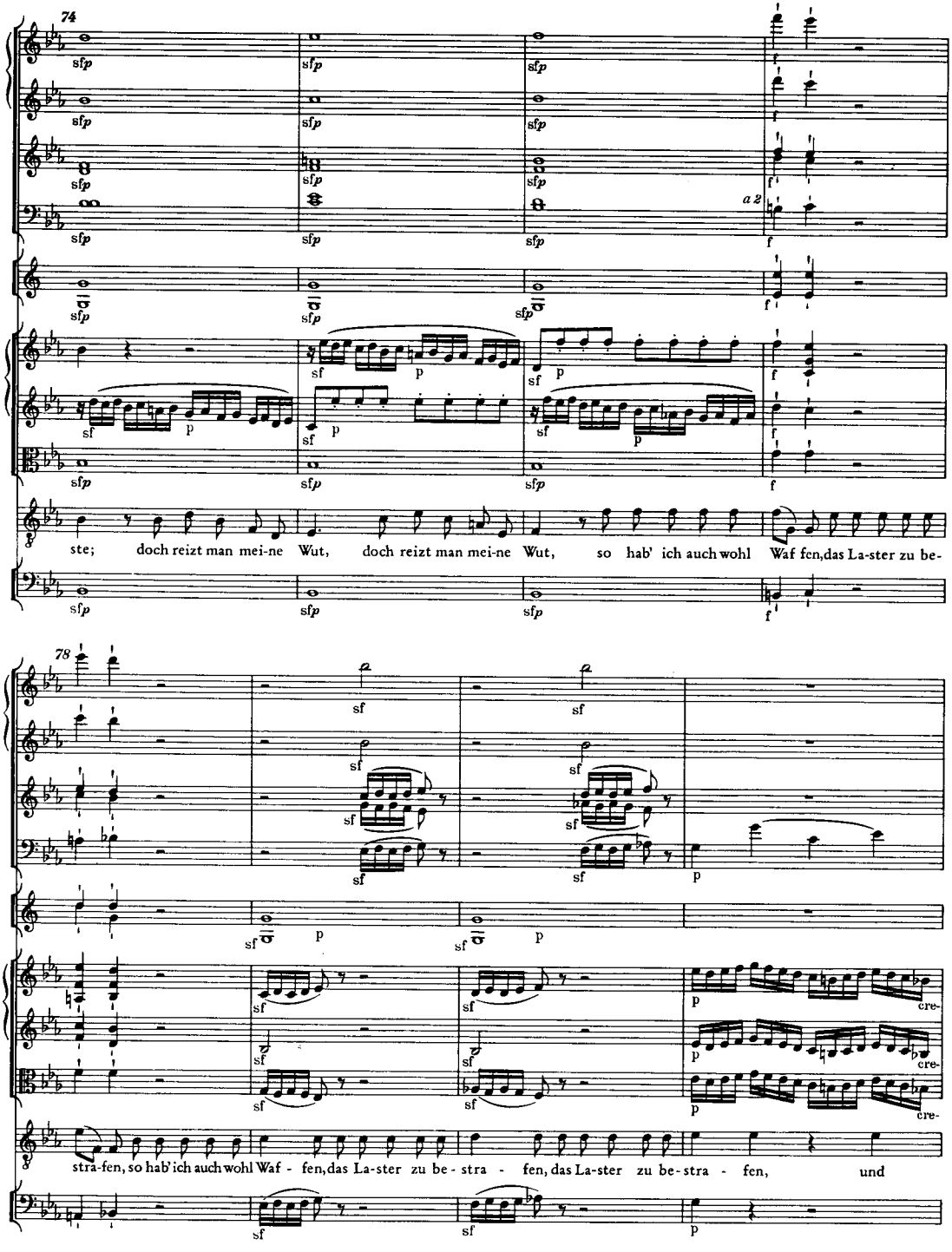
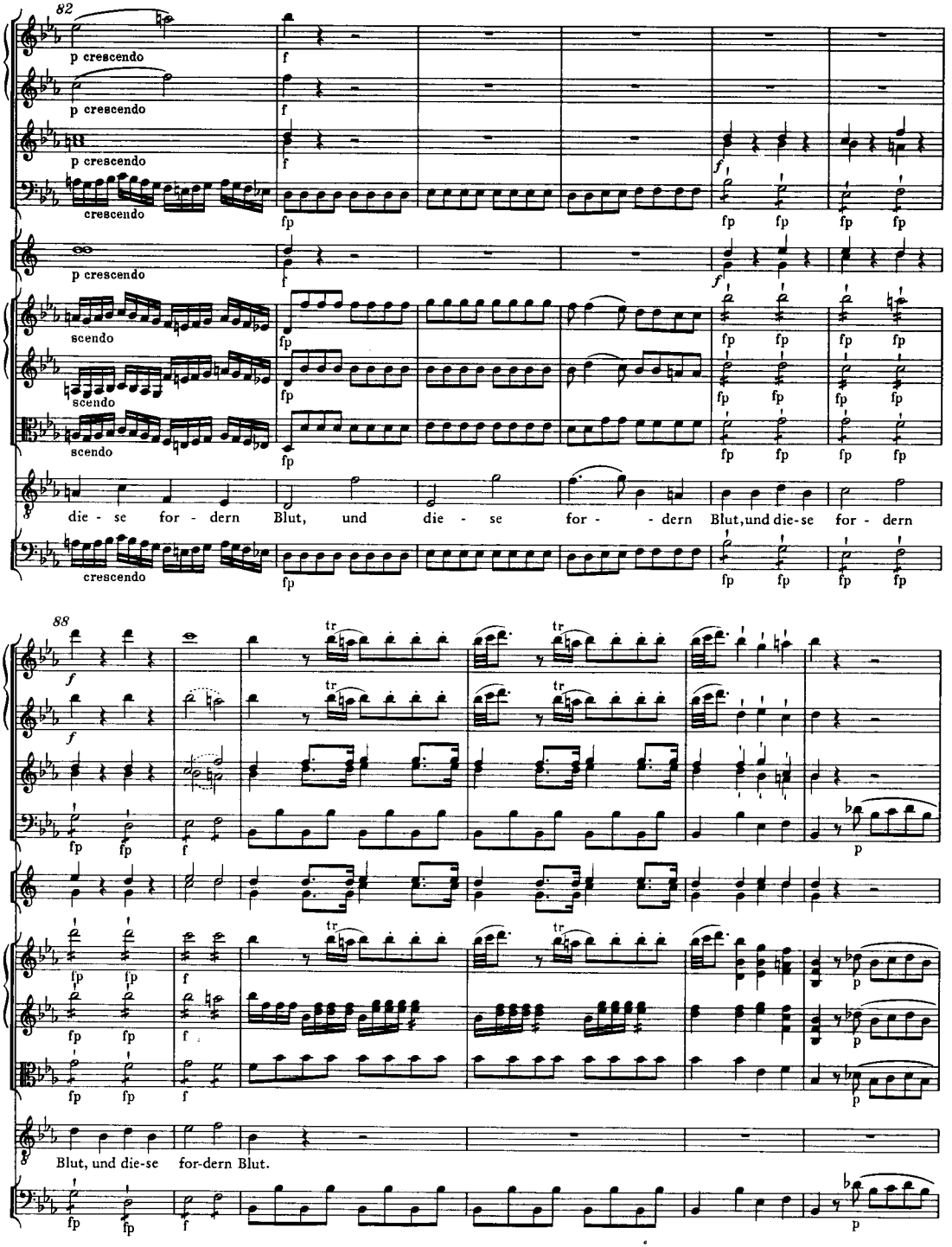
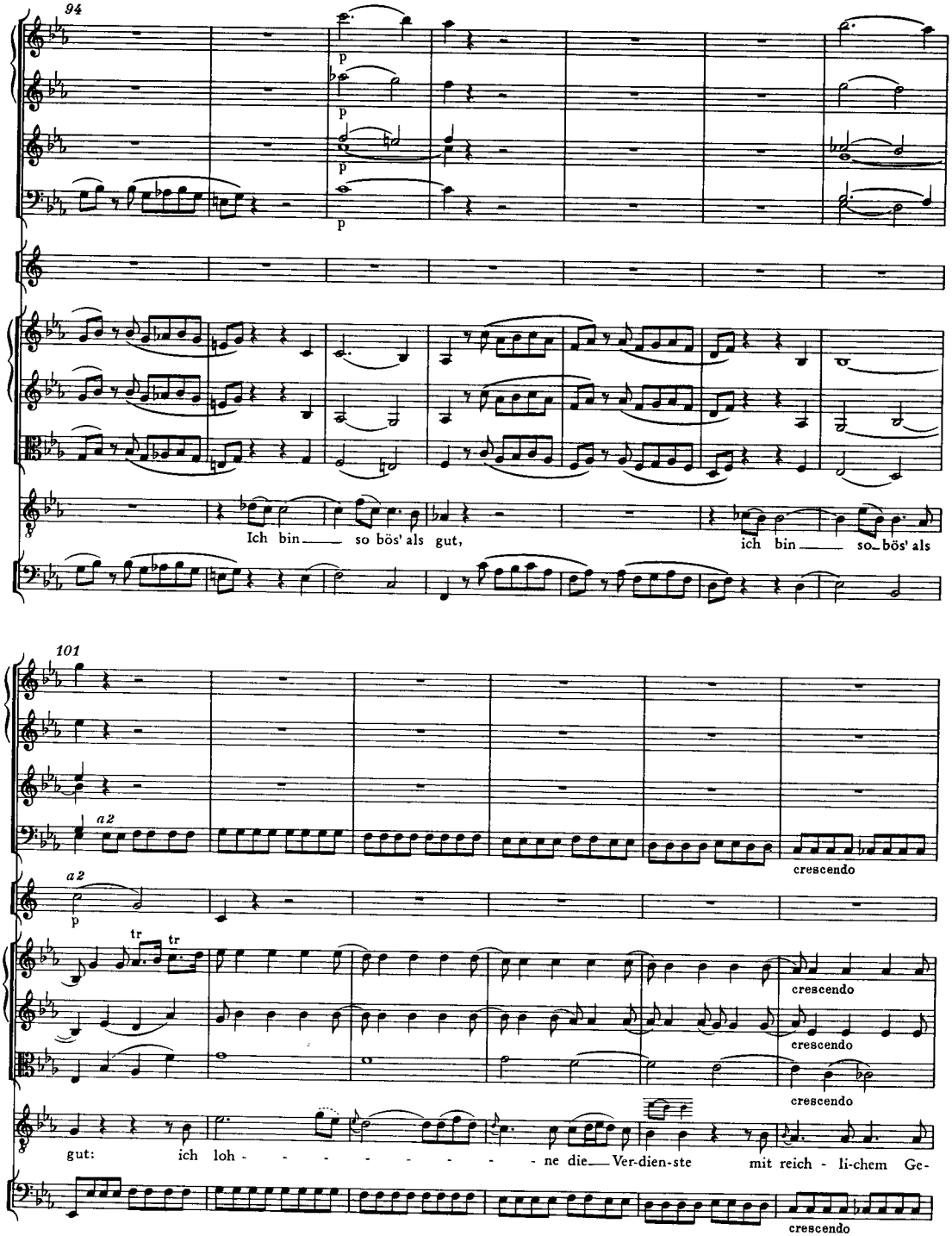
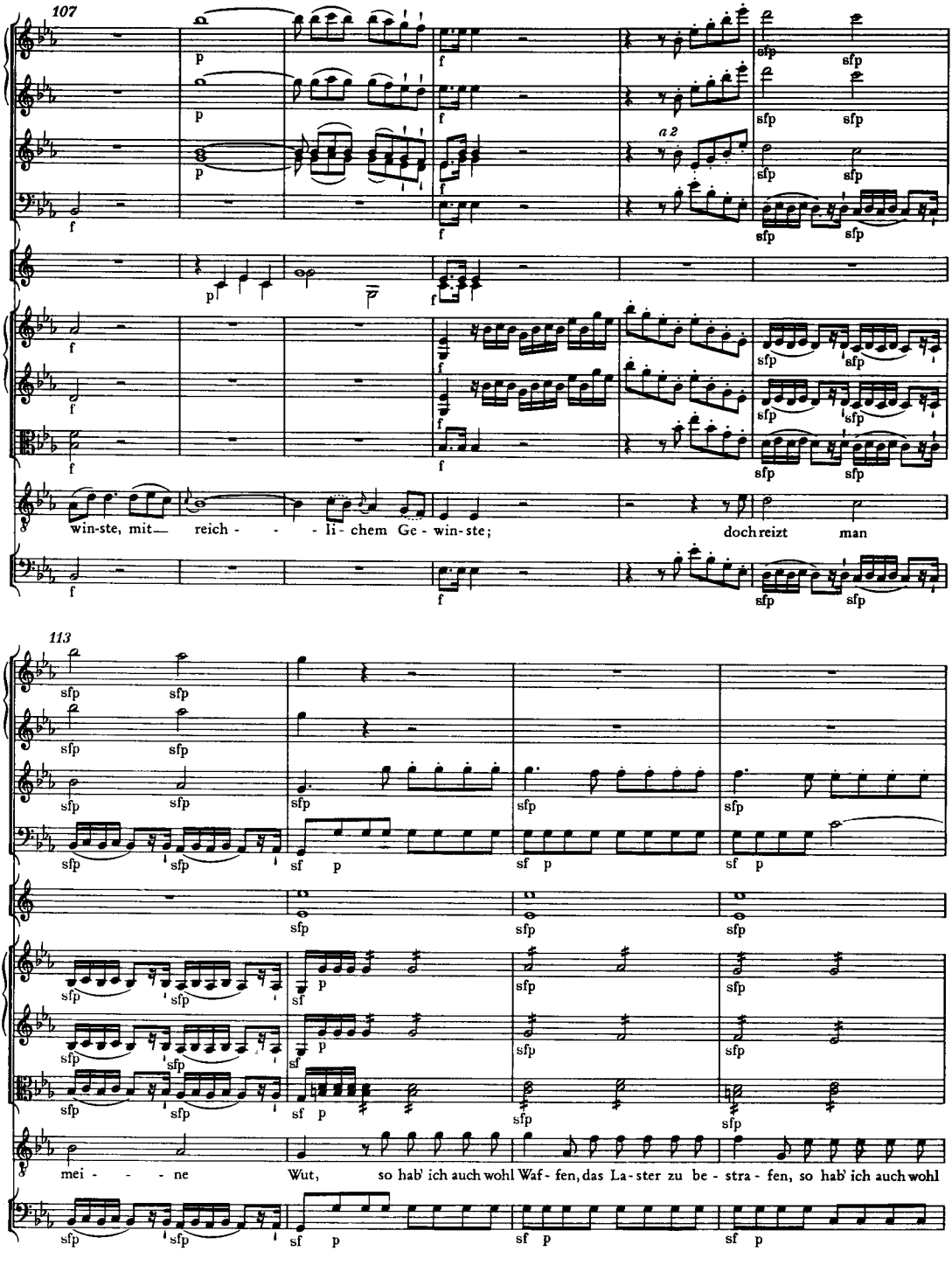
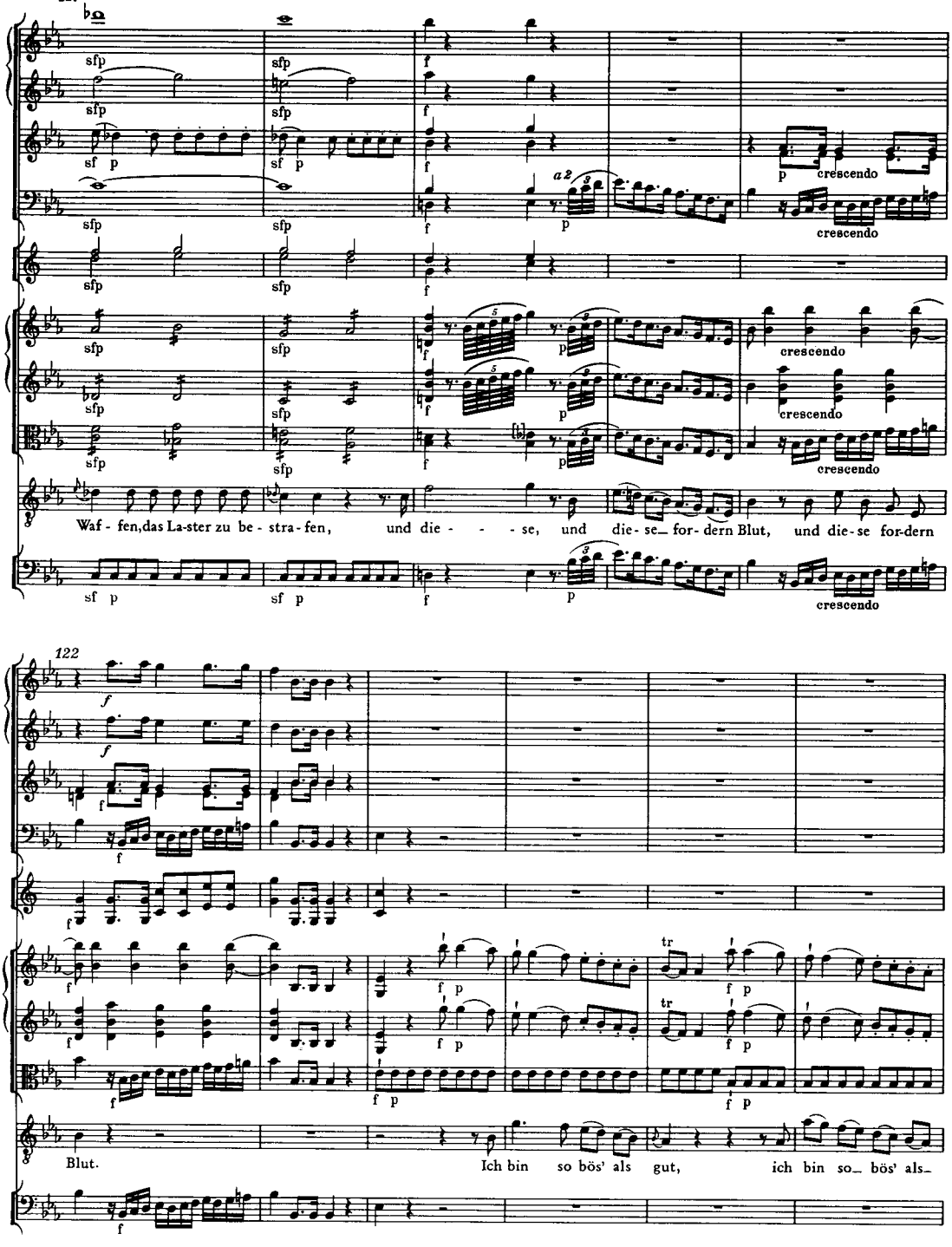
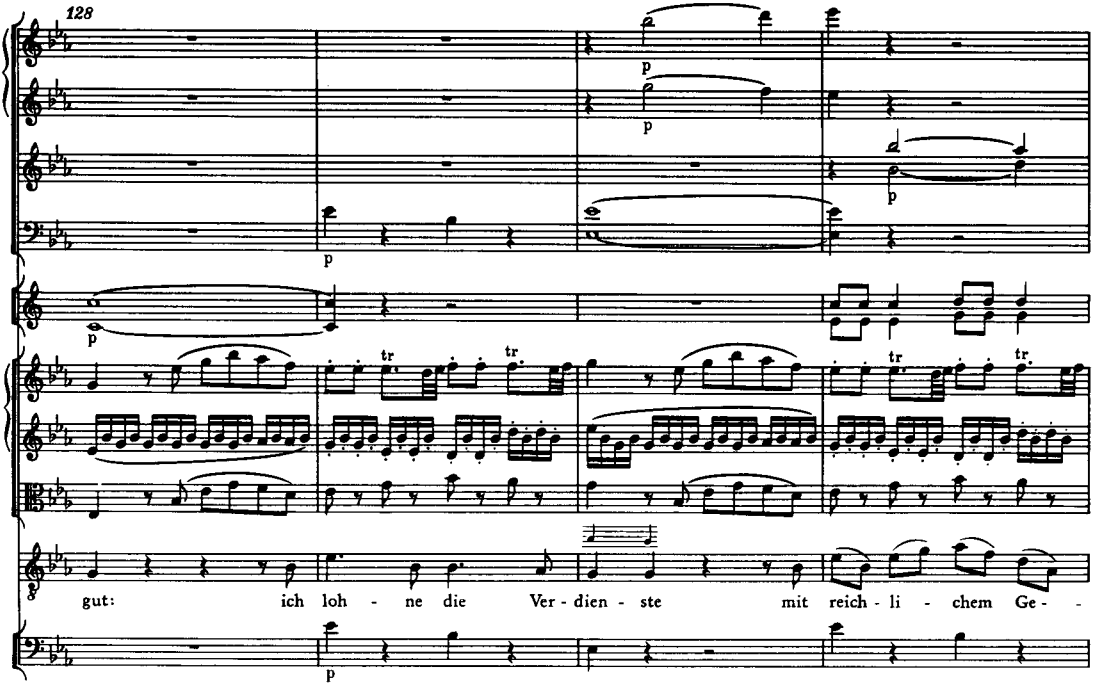
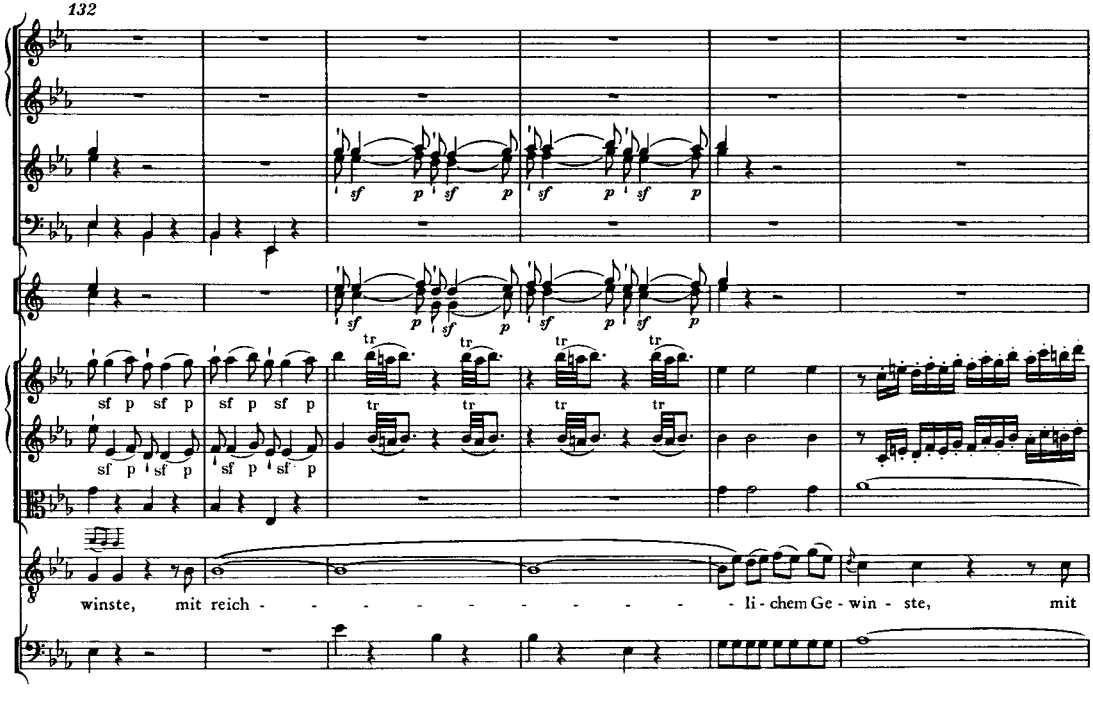
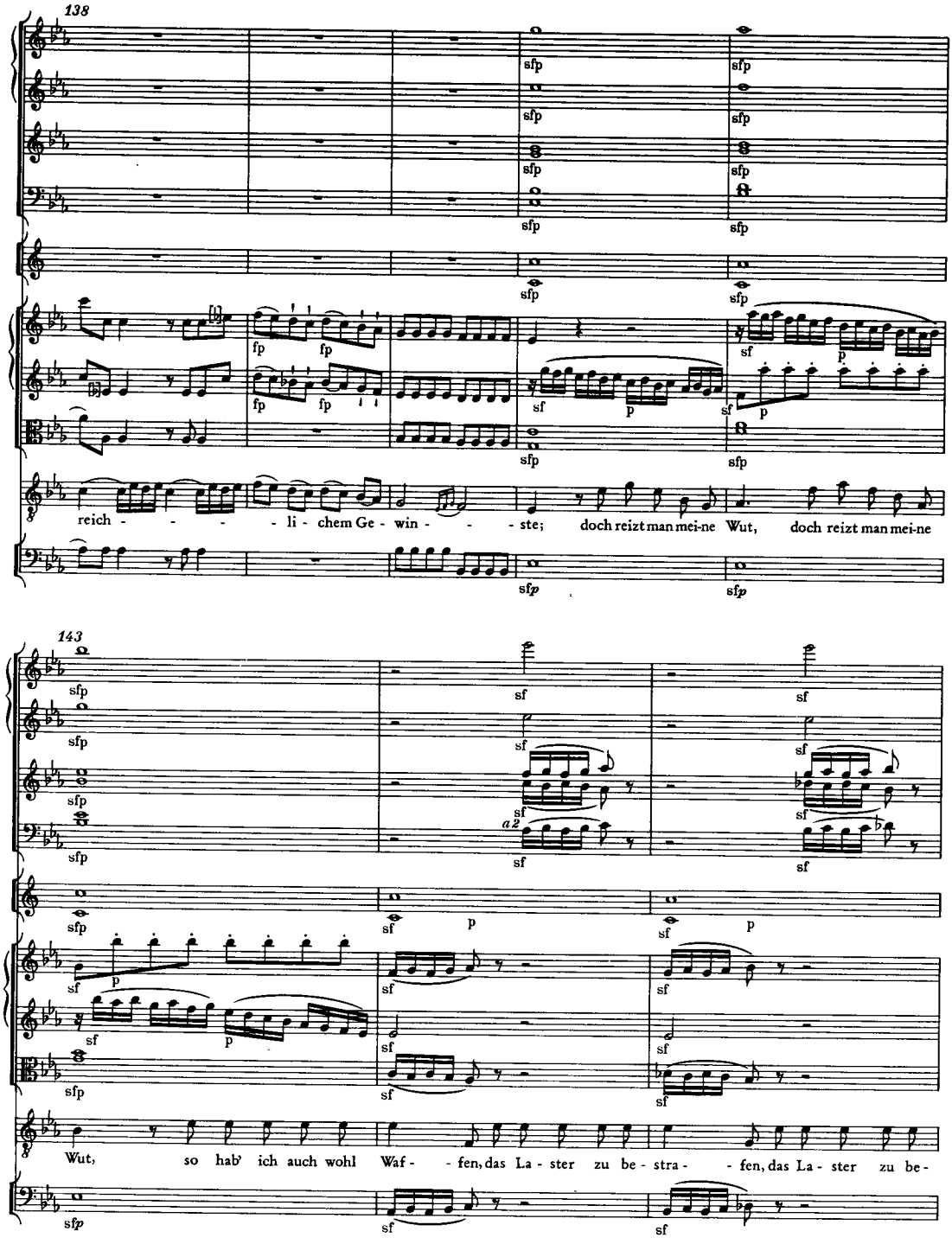
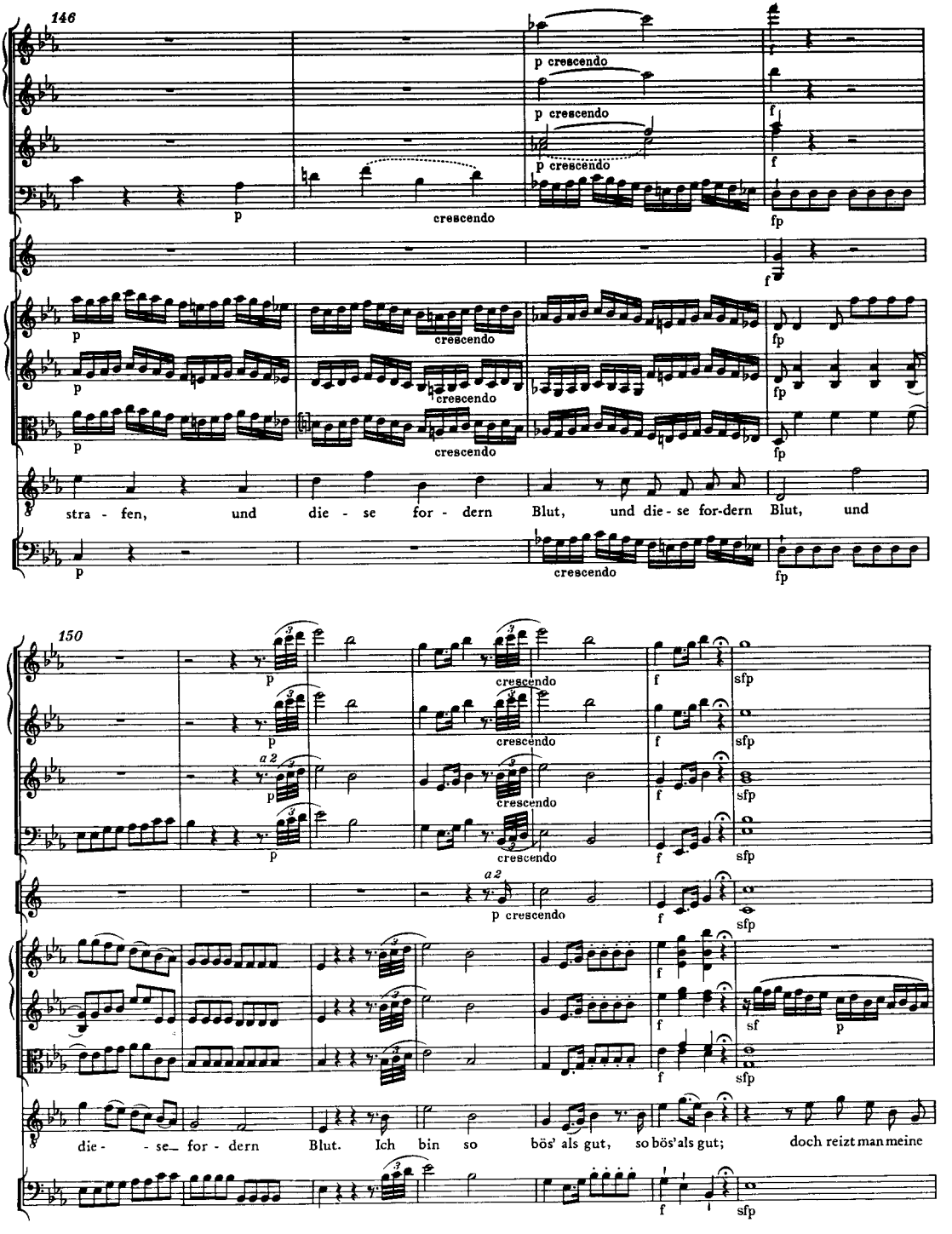
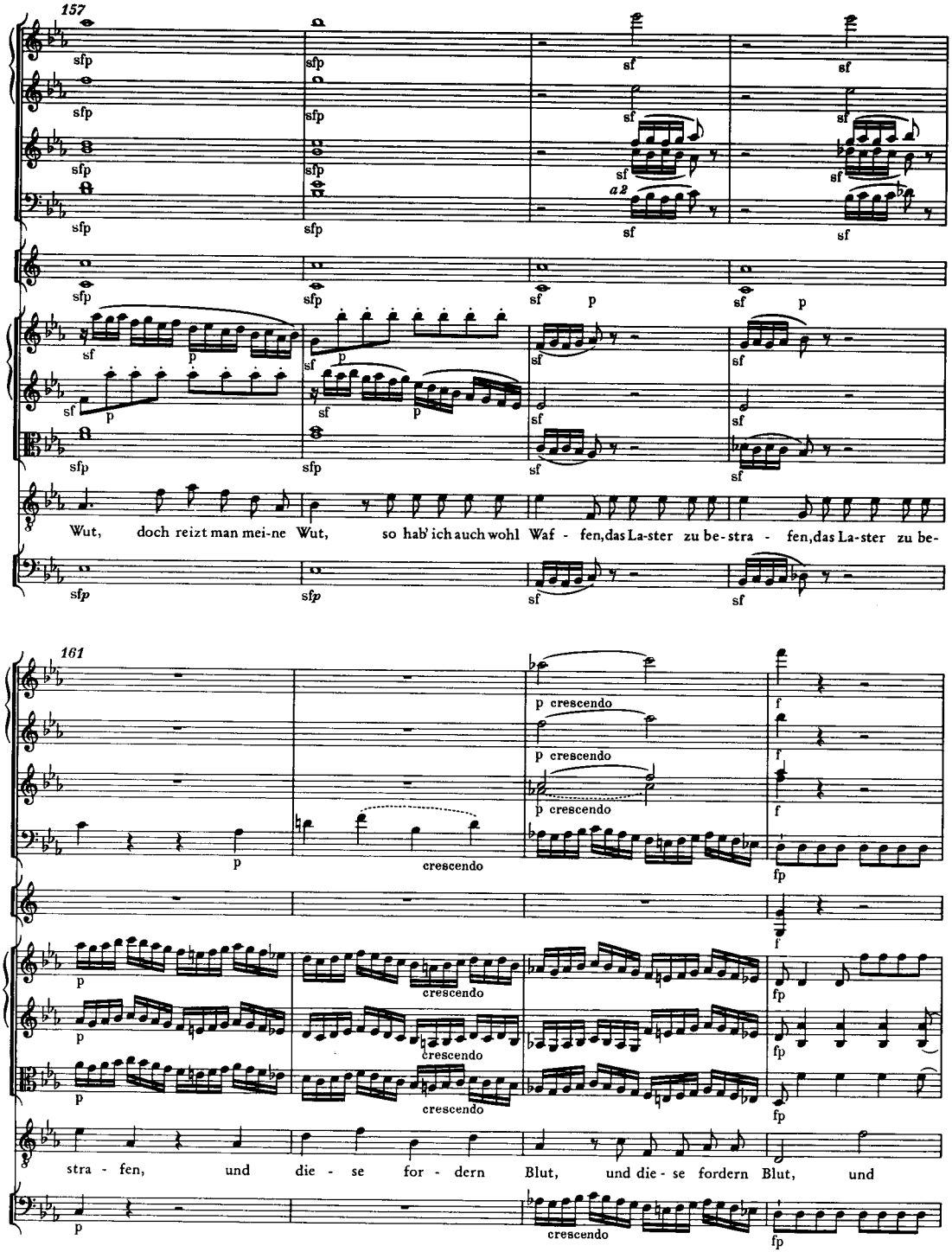
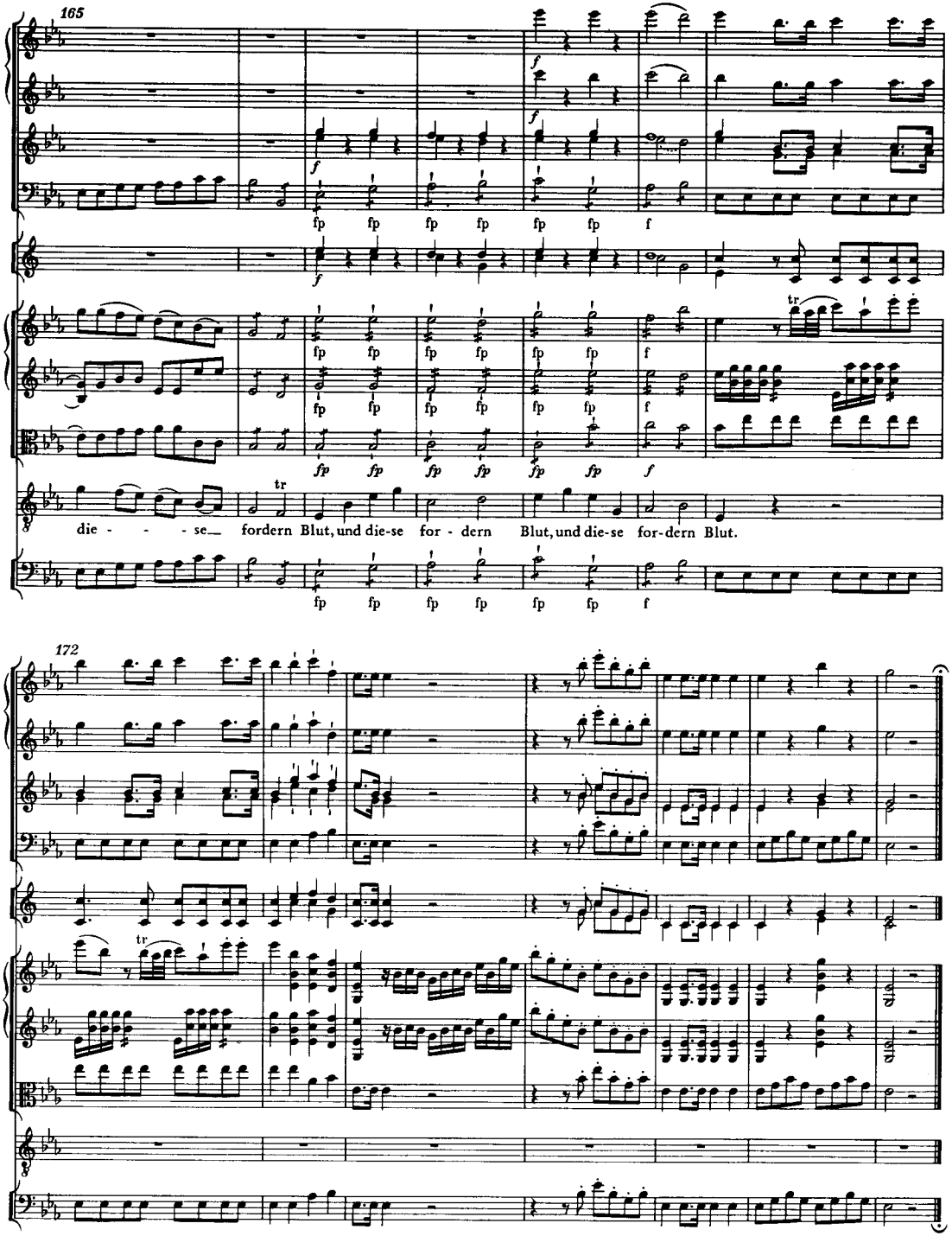
25

nützt, mag selbst sein Glück nicht_ ma-chen. Er ist für-wahr, er ist für-wahr ein gan - zer

34
Narr, er ist für-wahr, er ist für-wahr ein gan - zer Narr, wer soll nicht drü-ber
42
la - chen? Ha ha ha ha ha ha ha ha ha! Wer soll nicht drü-ber la - chen? Ha ha ha ha ha ha ha
48
ha! Wer soll nicht drü-ber la-chen? Ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha!
55
Wer schnat-ternd ü - ber Käl - te lärmt und sich bei na - her Glut nicht wärmt, mag selbst sein Glück nicht ma-chen.

34
Narr, er ist für-wahr, er ist für-wahr ein gan - zer Narr, wer soll nicht drü-ber
42
la - chen? Ha ha ha ha ha ha ha ha ha! Wer soll nicht drü-ber la - chen? Ha ha ha ha ha ha ha
48
ha! Wer soll nicht drü-ber la-chen? Ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha!
55
Wer schnat-ternd ü - ber Käl - te lärmt und sich bei na - her Glut nicht wärmt, mag selbst sein Glück nicht ma-chen.

63
Er ist für-wahr, er ist für-wahr ein gan - zer Narr, er ist für-wahr,
71
fp
fp
fp
er ist für-wahr ein gan - zer Narr, wer soll nicht drü-ber la - chen?Ha! Wer
79
fp
fp
fp
tr
tr
tr
tr
soll nicht drü-ber la-chen?Ha! Ha ha ha ha ha ha ha
fp
87
tr
tr
tr
tr
ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha

94
ha! Wer win - selt, jam-mert, schreit und flucht, und, was_er hat, erst ängst-lich sucht, mag selbst sein Glück_ nicht_
101
ma - chen. Er ist für-wahr, er ist für-wahr ein gan - zer Narr. Er ist für-
110
wahr, er ist für-wahr ein gan - zer Narr, wer soll nicht drü-ber la - chen? Ha! Wer_ soll nicht
118
la - chen? Ha! Wer soll nicht drü-ber la - chen, wer soll nicht drü - ber la - chen, wer soll nicht drü-ber la - - -

*) Vgl. Vorwort, S. IX.

156
soll nicht drü - ber la-chen? Ha! Wer, wer soll nicht, soll nicht drü - ber la-chen? Ha ha ha
163
ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha! Er ist für - wahr, er ist für - wahr ein
170
gan - zer Narr, er ist für-wahr, er ist für-wahr ein gan - zer Narr, ein gan - zer
crescen-
179
Narr, ein gan - zer Narr.
do
f

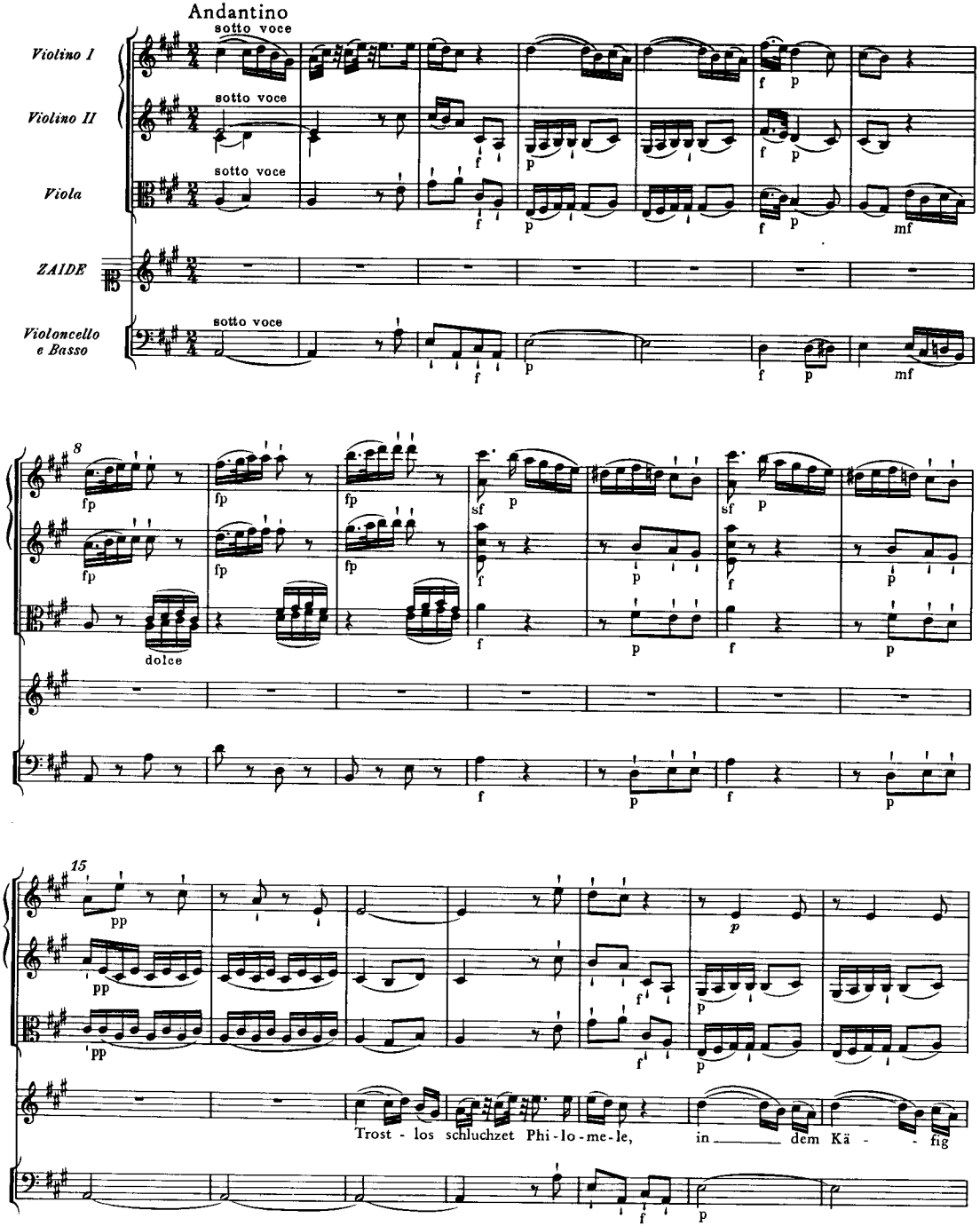
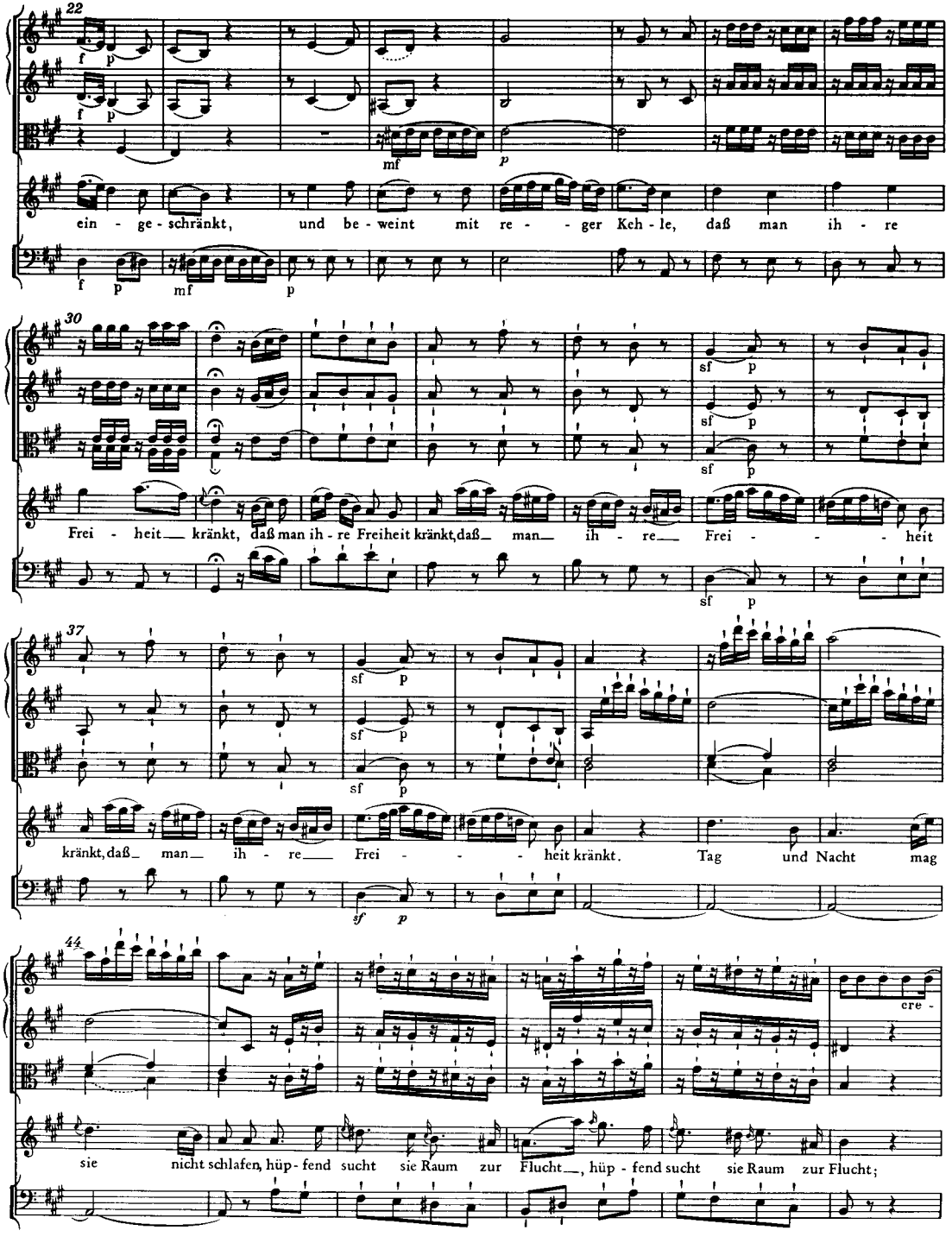
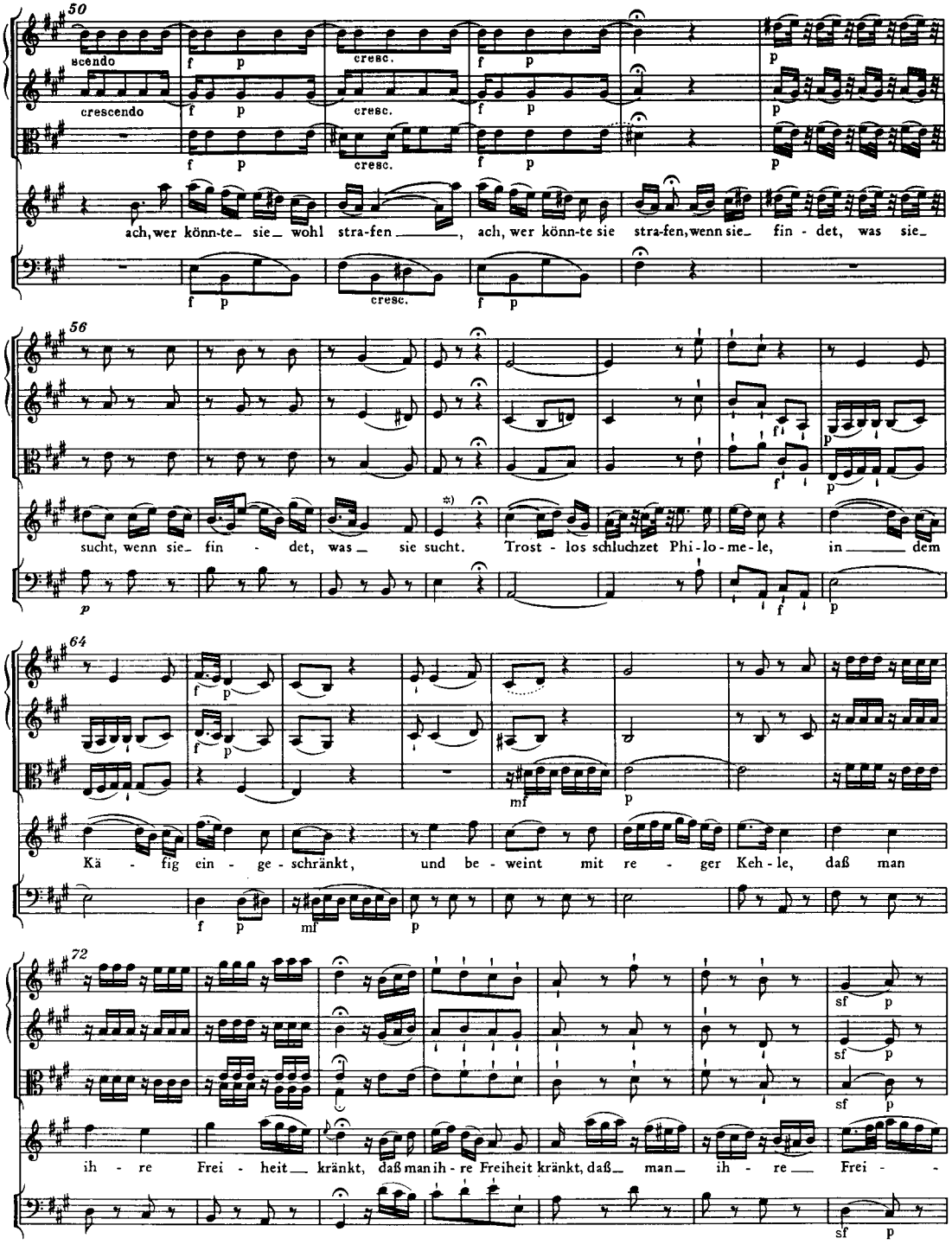
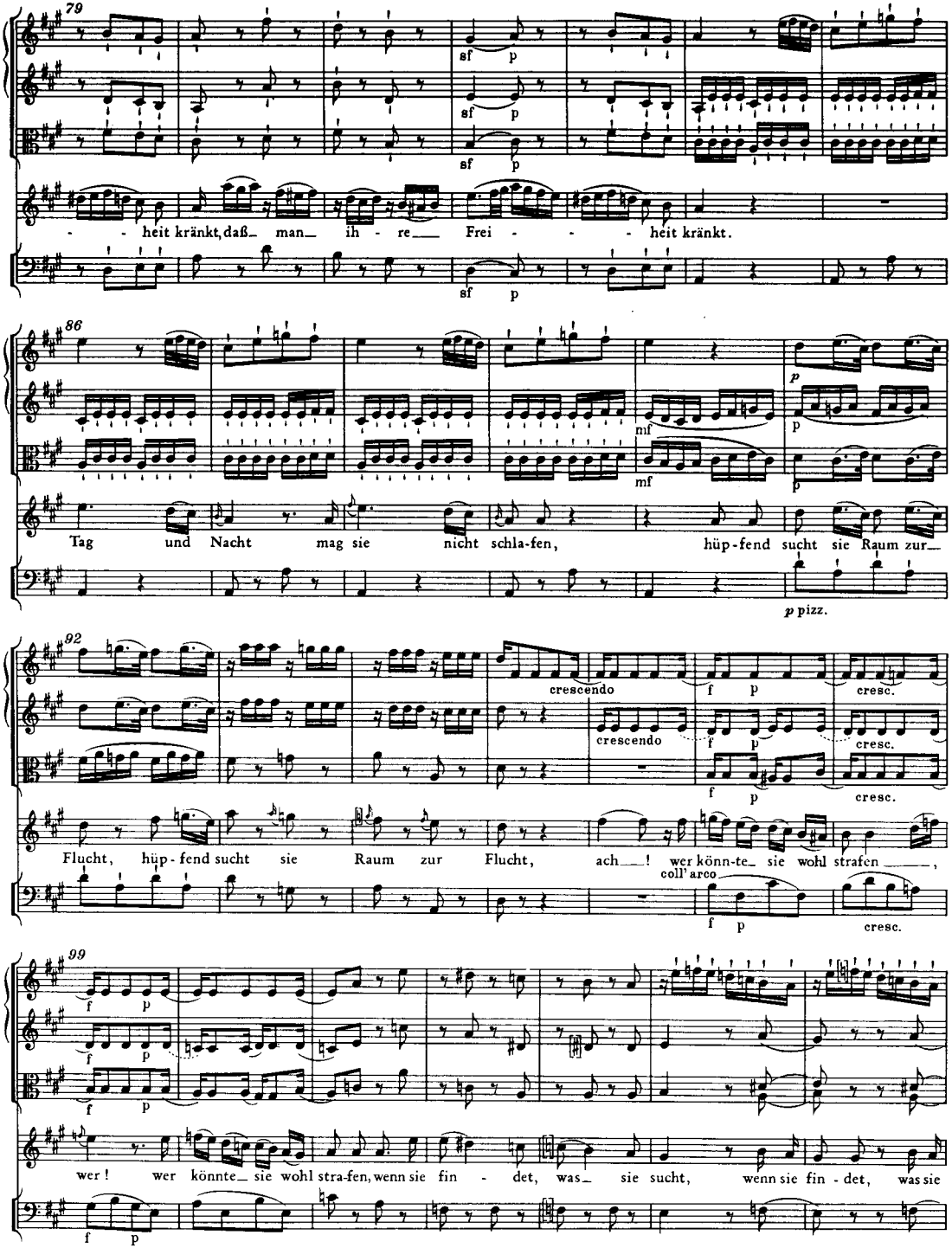
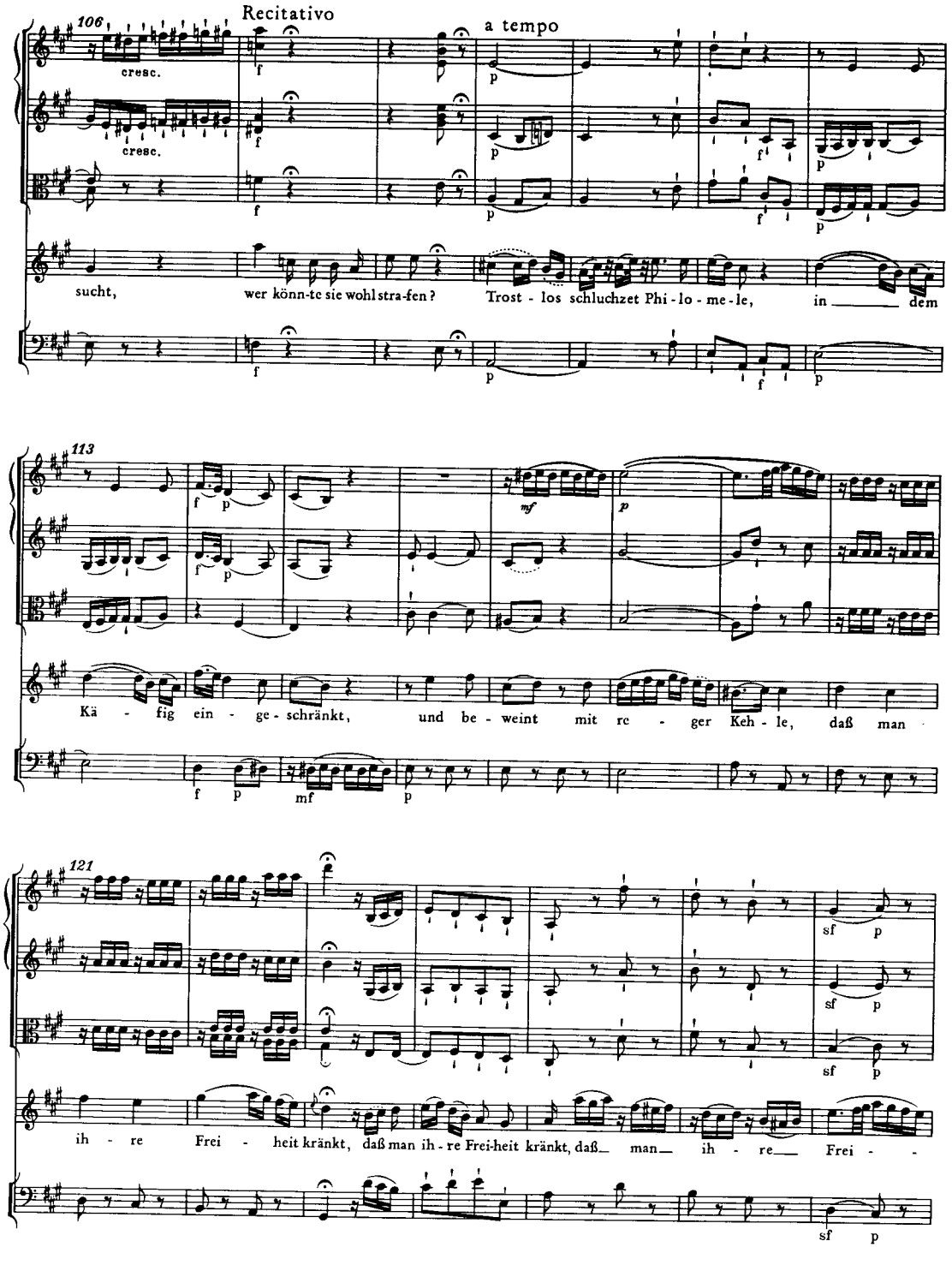
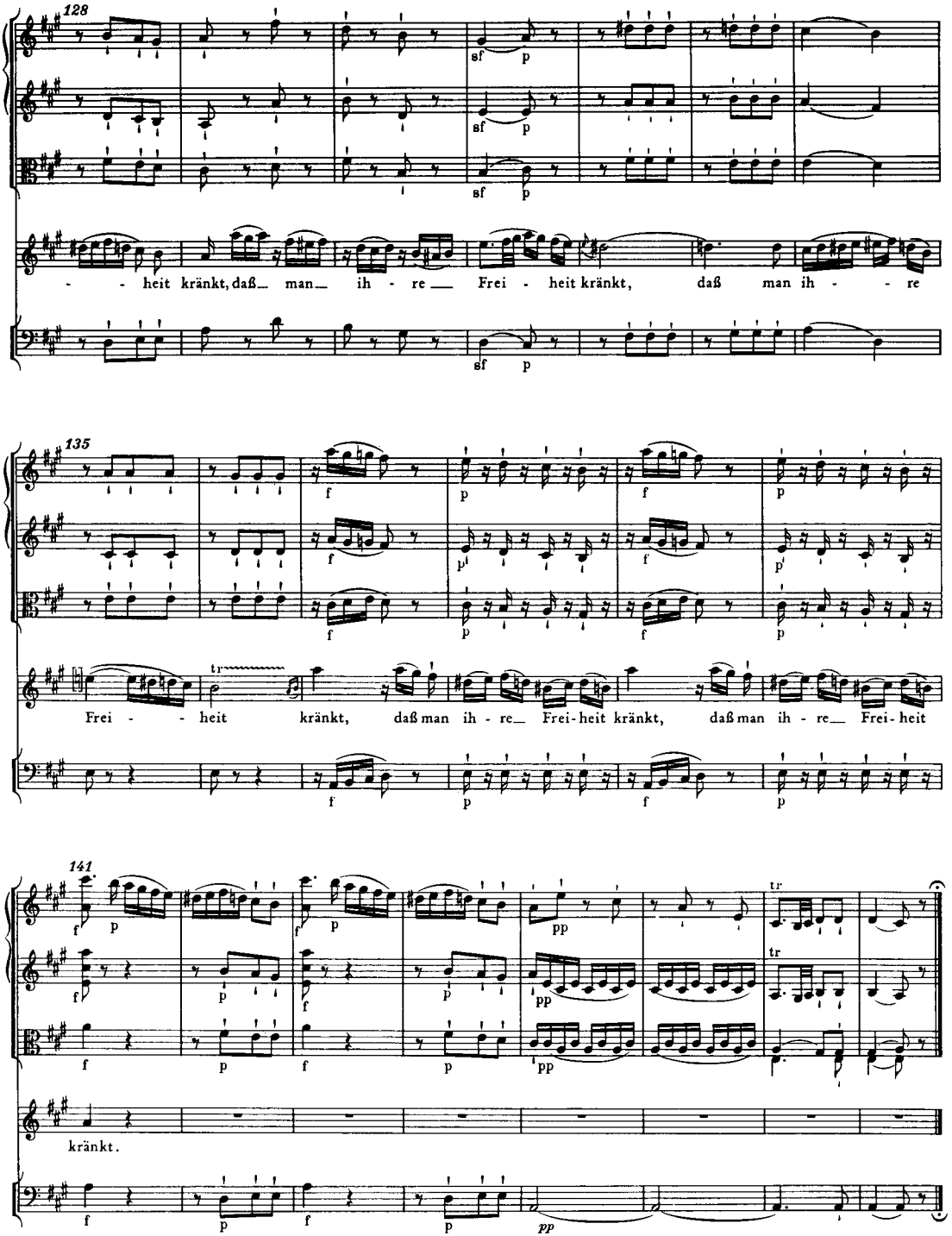
vor deinen Augen gezüchtiget werden.

Auftritt IV

Nr. 11 Aria

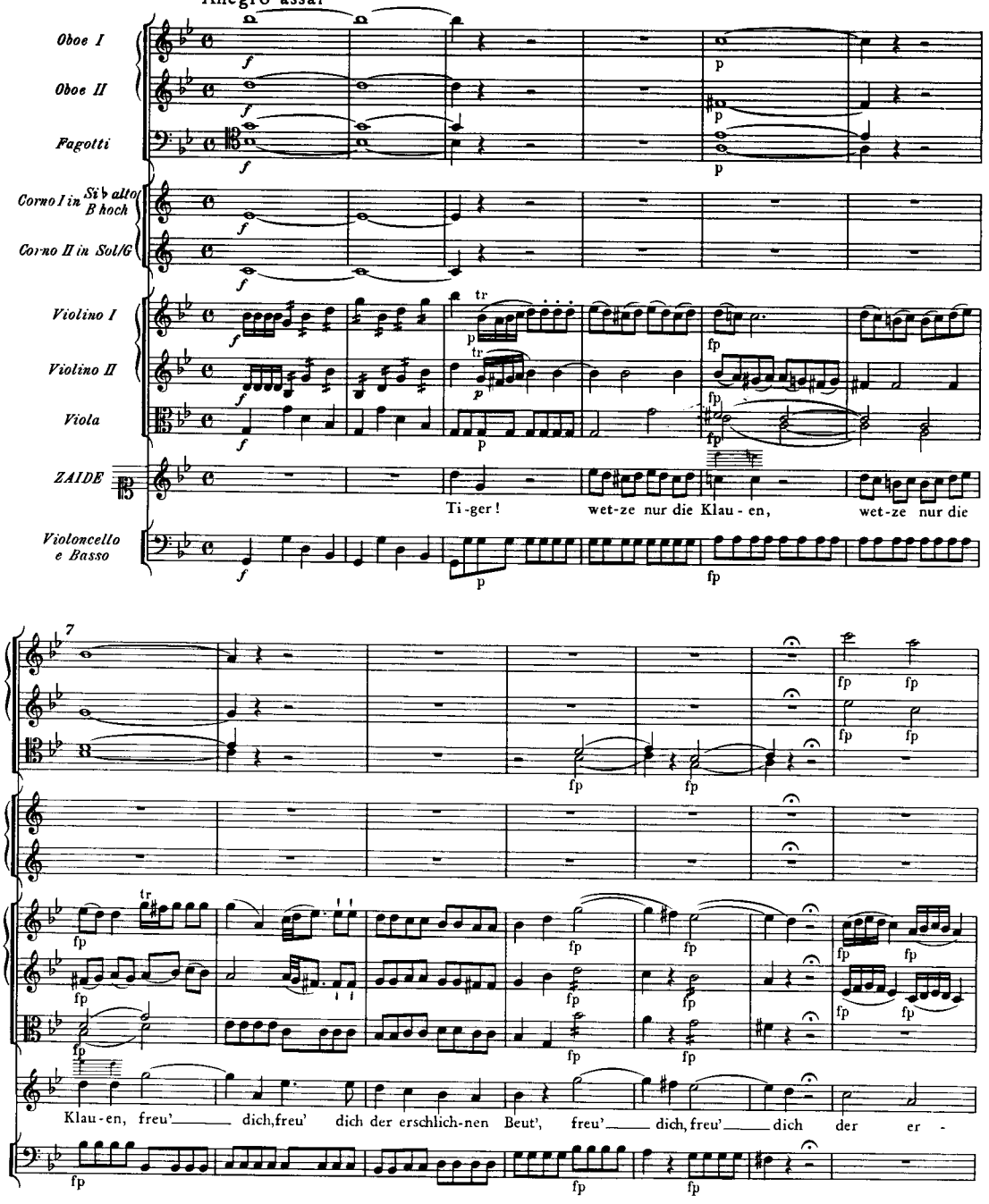
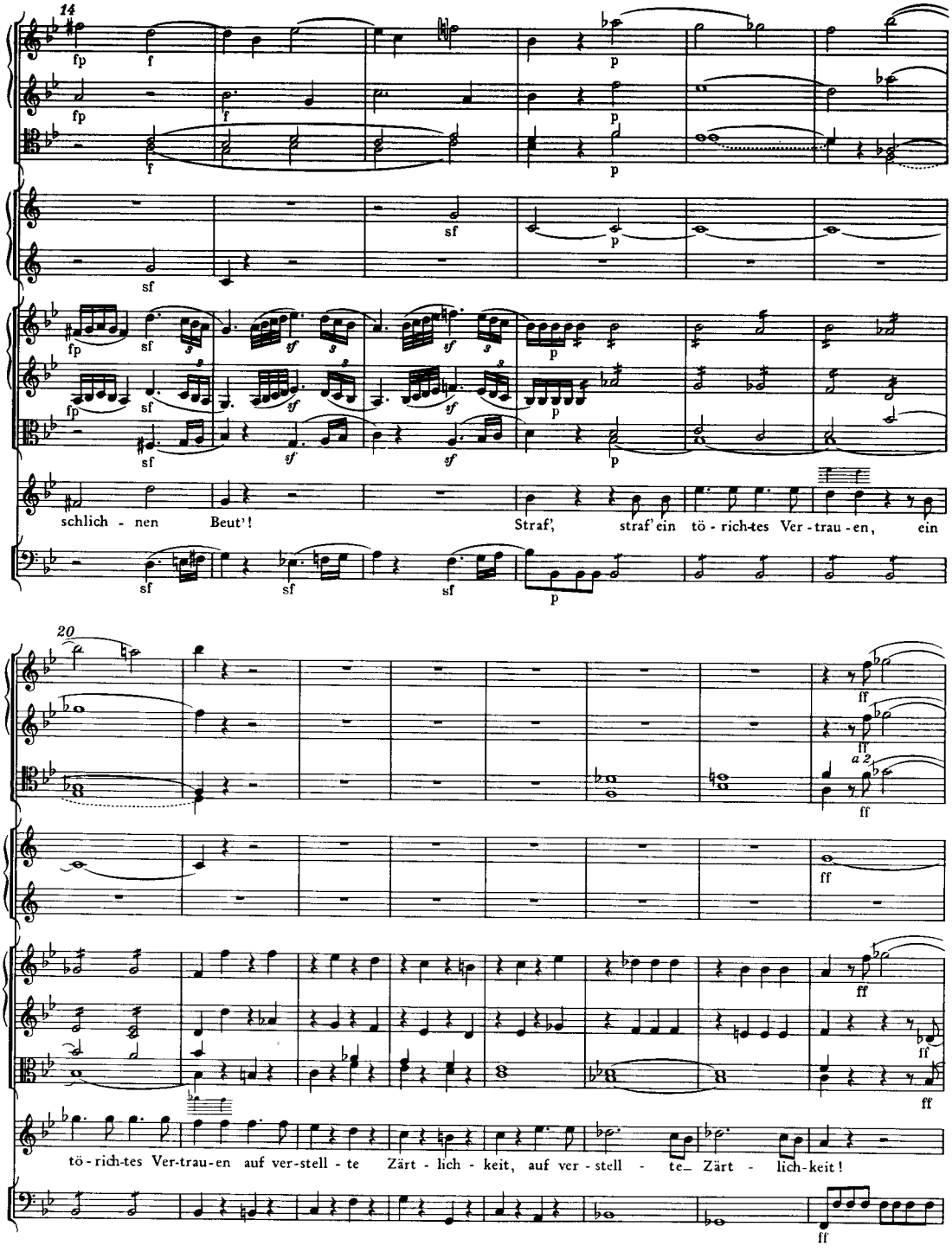
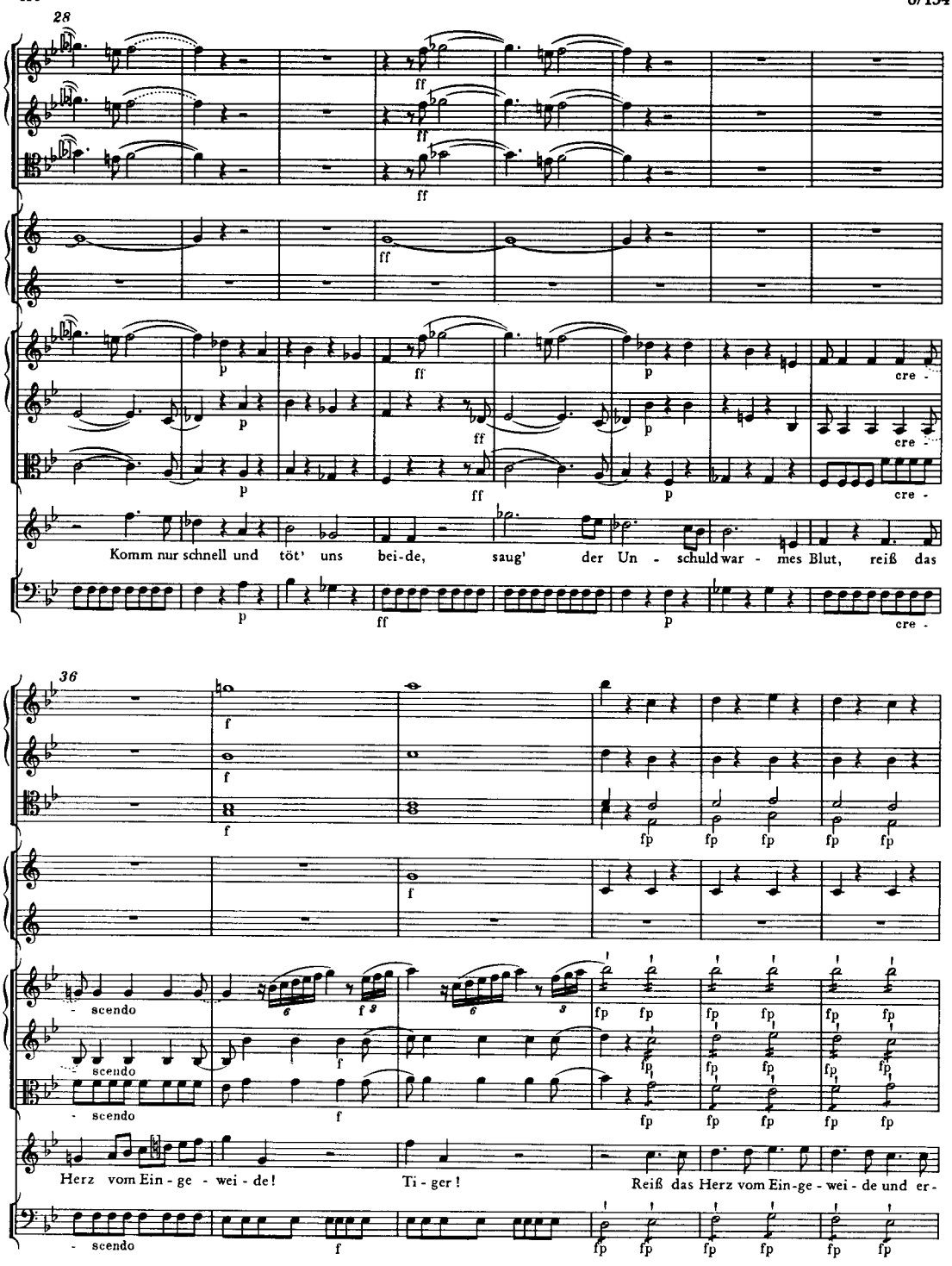
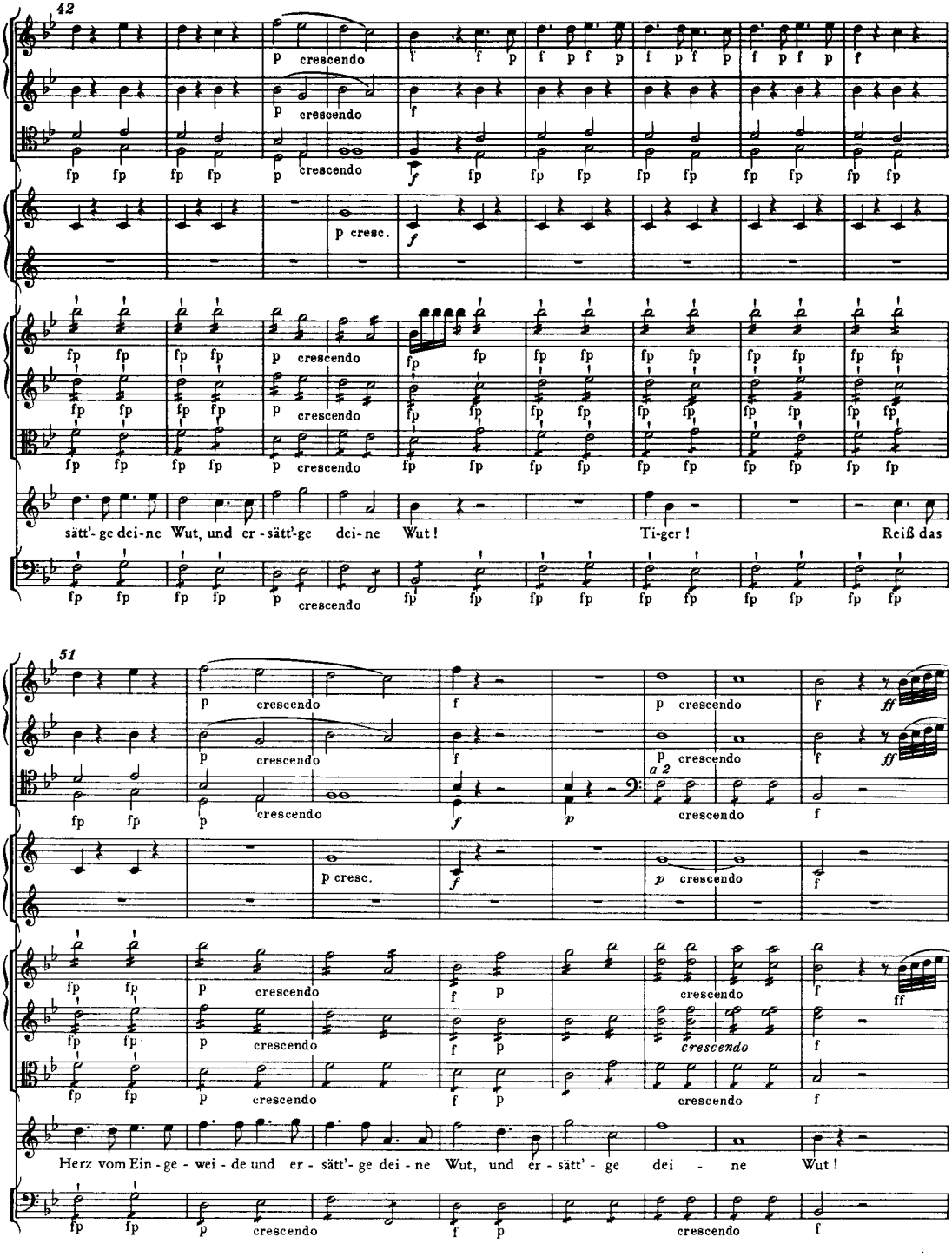
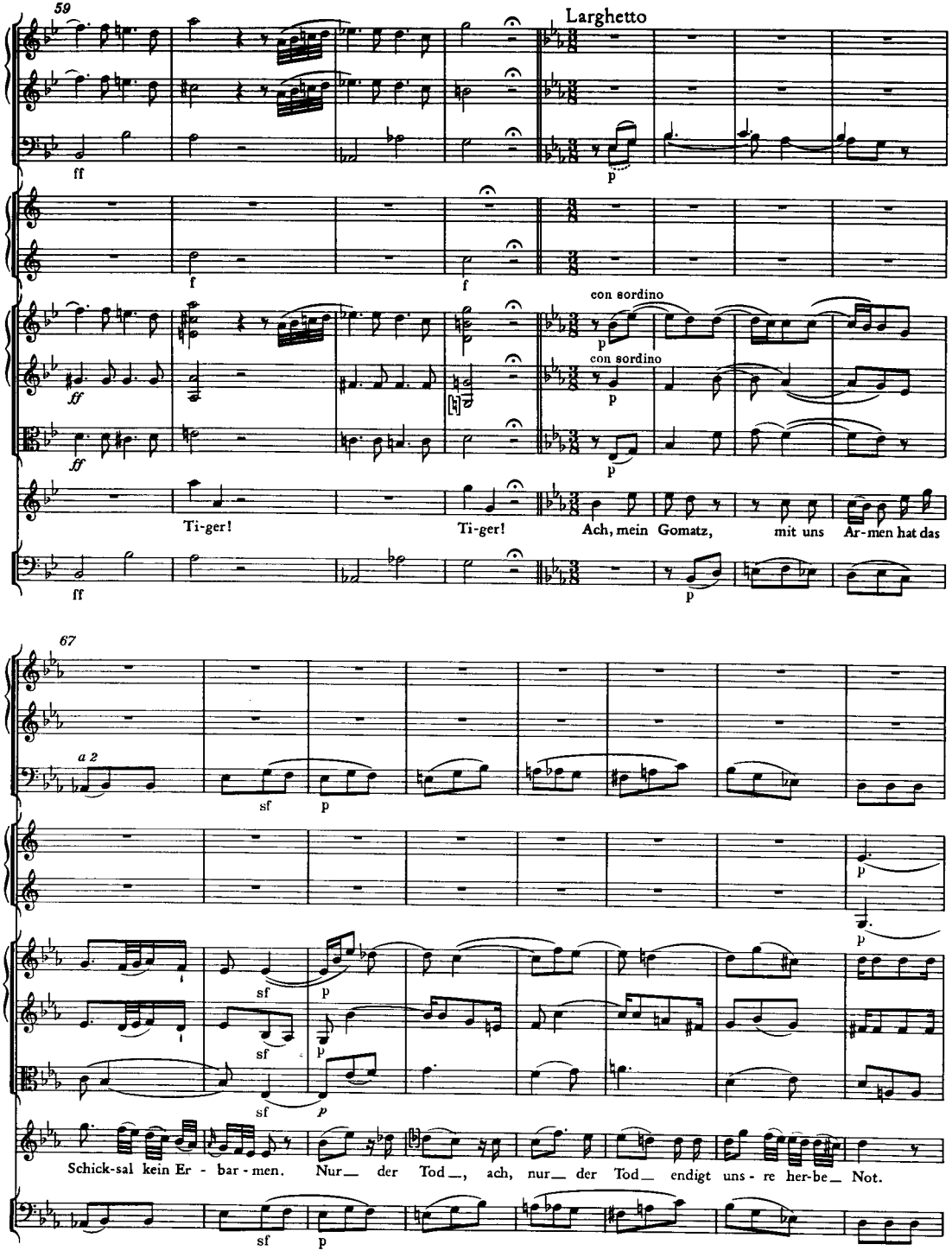
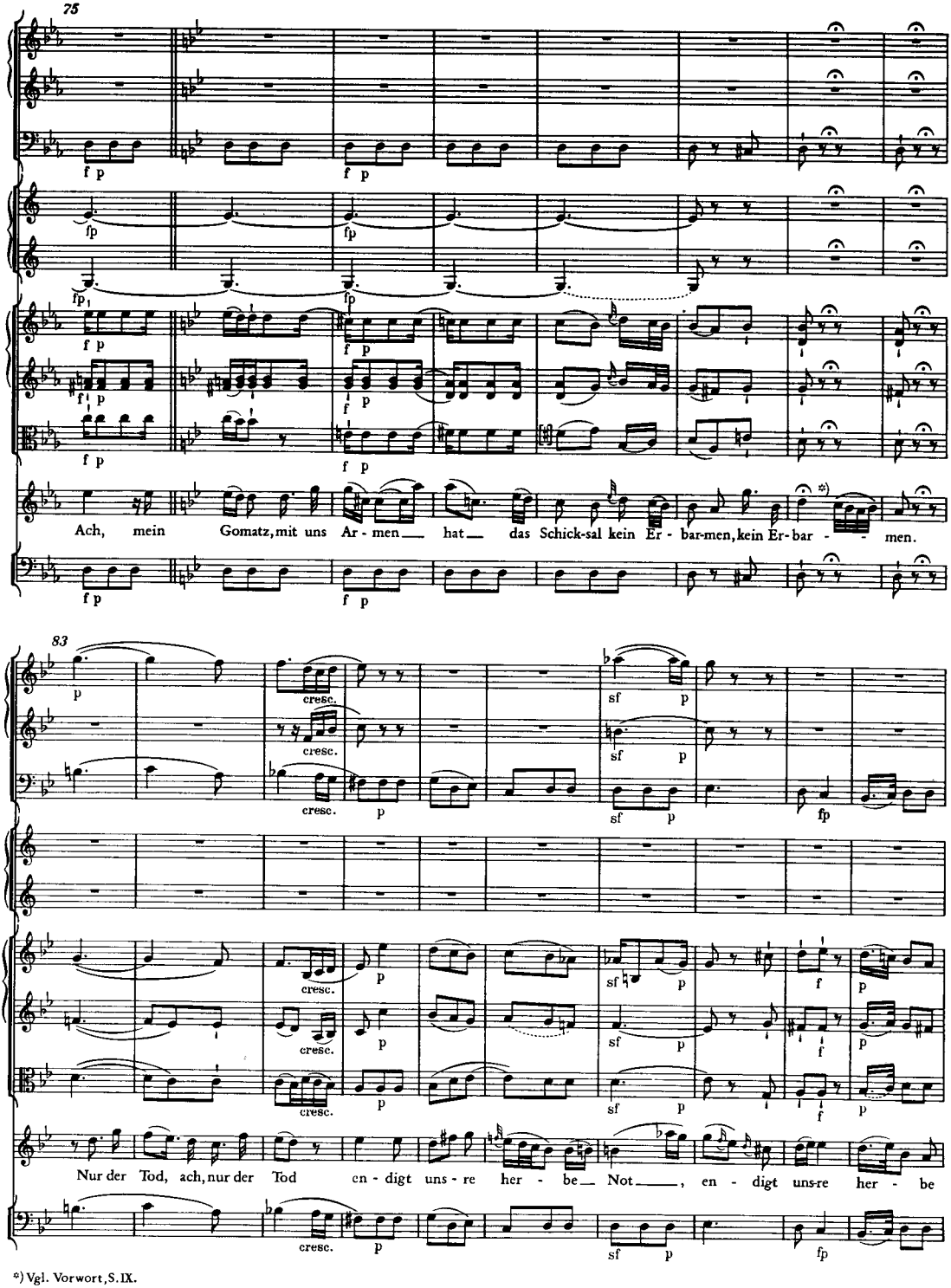
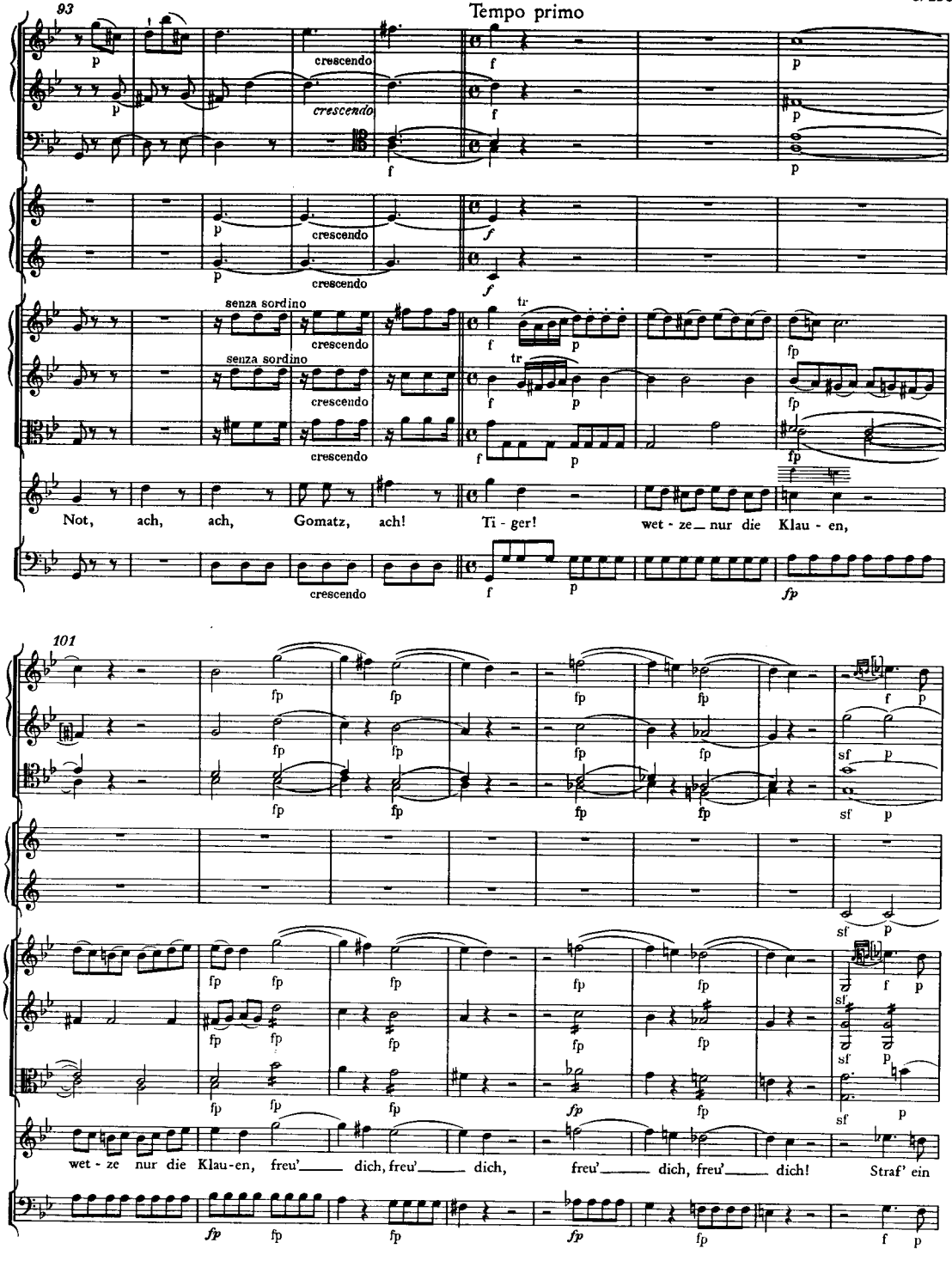
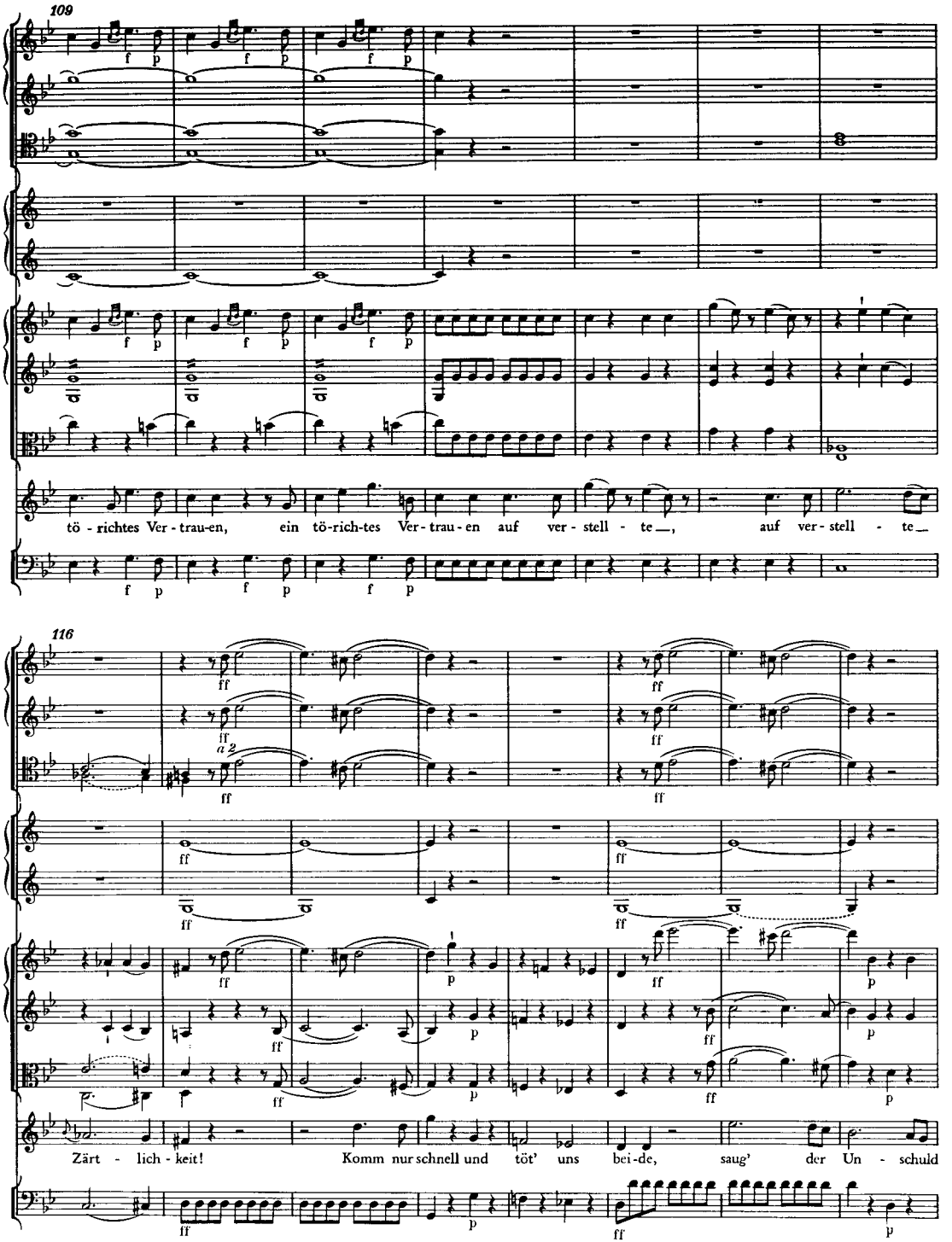
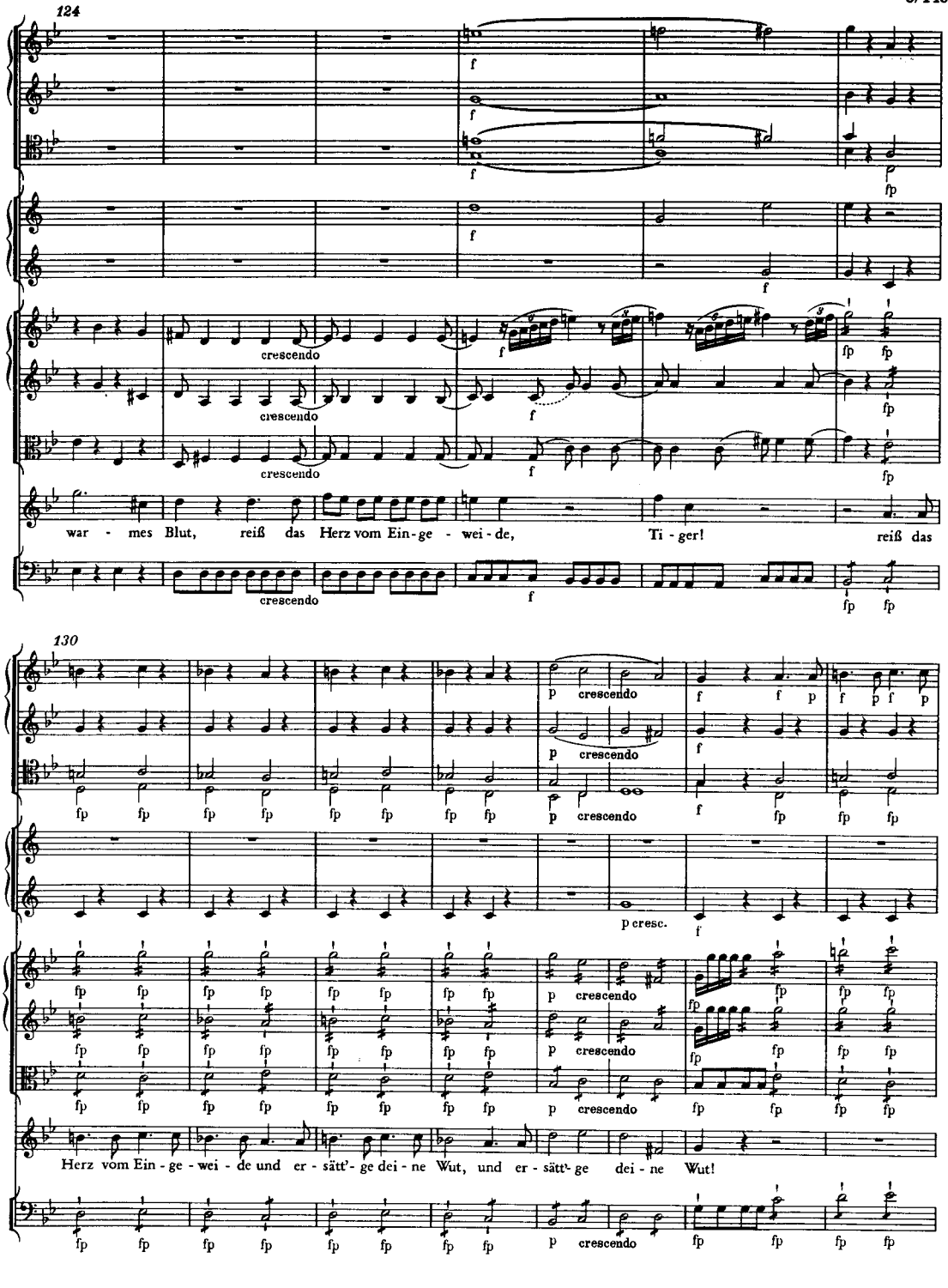
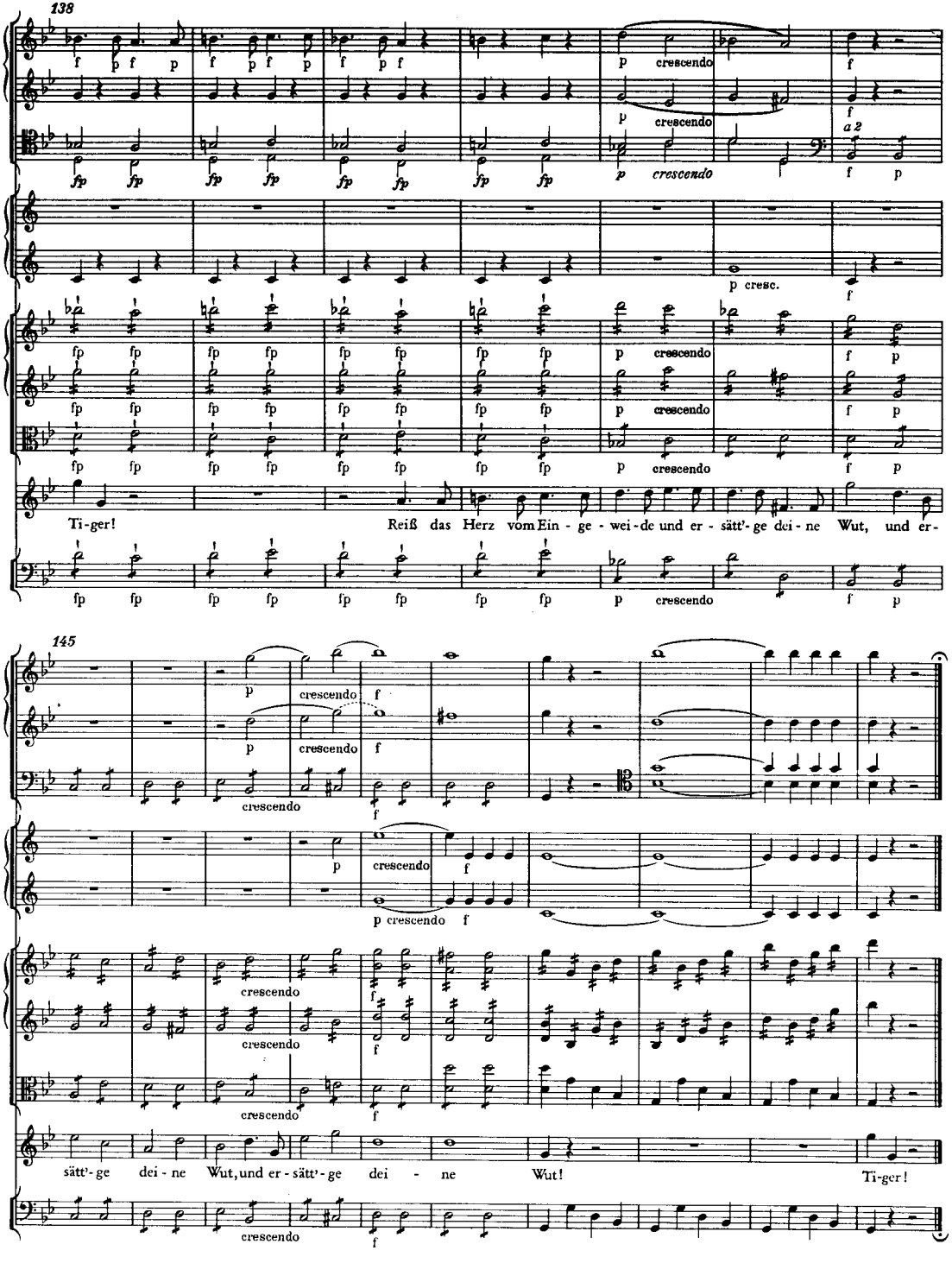
Allegro moderato

11
15

21
26
a 2
Ich bin so

32
a 2
f
p
bös' als_gut, so bös' als gut: ich loh - ne die Ver - dien-ste, ich loh - ne die Ver - dien-ste mit
38
crescendo
reich - - - - - - - - li-chem_Ge-win-ste, ich loh - ne die Ver-dienste mit_ reich - -

45
a2
- - li - chem Ge - win - ste; doch reizt man mei - - ne
50
Wut, so hab' ich auch wohl Waf - fen, das La-ster zu be - stra - fen, das La-ster zu be - stra - fen, und

54
a2
crescendo
die - se— for- dern Blut, und die- se for-dern Blut.
Ich
59
bin so bös' als gut, ich bin so bös' als gut: ich loh - - - ne die Ver-

64
dien - ste mit reich - - - li-chem Ge - win-ste, mit reich -

69
- - - - - - li-chem Ge - win - ste, mit reich - - lichem Ge - win -

74
sfp
a 2
f
sf
p
ste; doch reizt man mei-ne Wut, doch reizt man mei-ne Wut, so hab' ich auch wohl Waf fen, das La-ster zu be-
78
sf
p
cre-
stra-fen, so hab' ich auch wohl Waf - fen, das La-ster zu be - stra - fen, das La-ster zu be-stra - fen, und

82
p cresc.
f
fp
scendo
die - se for - dern Blut, und die - se for - - dern Blut, und die-se for - dern
88
tr
Blut, und die-se for-dern Blut.

94
p
p
p
Ich bin so bös' als gut,
ich bin so bös' als
101
a 2
a 2
p
tr
tr
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo
gut: ich loh - - - - - - - - - ne die Ver-dien-ste mit reich - li-chem Ge-

107
a 2
win-ste, mit— reich - - - li - chem Ge - win-ste; doch reizt man
113
mei - - - ne Wut, so hab' ich auch wohl Waf - fen, das La - ster zu be - stra - fen, so hab' ich auch wohl

117
sfp
sf p
f
p
a2
crescendo
Waf - fen, das La-ster zu be - stra-fen, und die - - - se, und die - se_ for- dern Blut, und die-se for-dern
122
tr
f p
Blut. Ich bin so bös' als gut, ich bin so_ bös' als_

128
gut: ich loh - ne die Ver - dien - ste mit reich - li - chem Ge -

132
sf p sf p sf p sf p
winste, mit reich - - - - - - - - - - li - chem Ge - win - ste, mit

138
sfp
fp
sf
p
reich - - - - li - chem Ge - win - - - ste; doch reizt man mei-ne Wut, doch reizt man mei-ne
sfp
143
a2
sf
p
Wut, so hab' ich auch wohl Waf - - fen, das La - ster zu be - stra - - fen, das La - ster zu be -
sfp

146
p crescendo
p crescendo
p crescendo
f
f
p
crescendo
fp
f
p
crescendo
fp
p
crescendo
fp
p
crescendo
fp
stra - fen, und die - se for - dern Blut, und die - se for-dern Blut, und
p
crescendo
fp
150
p
crescendo
f
sfp
p
crescendo
f
sfp
a 2
p
crescendo
f
sfp
p
crescendo
f
sfp
a 2
p crescendo
f
sfp
f
f
sf
p
f
sfp
die - - se_ for - dern Blut. Ich bin so bös' als gut, so bös'als gut; doch reizt man meine
f
sfp

157
sfp
sf
a2
p
Wut, doch reizt man mei-ne Wut, so hab' ich auch wohl Waf - fen, das La-ster zu be-stra - fen, das La-ster zu be-
161
p crescendo
crescendo
f
fp
stra - fen, und die - se for - dern Blut, und die - se fordern Blut, und

165
fp fp fp fp fp fp f
fp fp fp fp fp fp f
fp fp fp fp fp fp f
tr
die - - - se fordern Blut, und die-se for - dern Blut, und die-se for-dern Blut.
fp fp fp fp fp fp f
172
tr

Nr. 12 Aria

Andantino

22
ein - ge - schränkt, und be - weint mit re - - ger Keh - le, daß man ih - re
30
Frei - heit kränkt, daß man ih - re Freiheit kränkt, daß man ih - re Frei - - - heit
37
kränkt, daß man ih - re Frei - - - heit kränkt. Tag und Nacht mag
44
cre -
sie nicht schlafen, hüp - fend sucht sie Raum zur Flucht, hüp - fend sucht sie Raum zur Flucht;

*) Vgl. Vorwort, S. IX.

79
sf p
sf p
sf p
- - heit kränkt, daß_ man_ ih - re___ Frei - - - - heit kränkt.
sf p
86
mf
mf
p
p
Tag und Nacht mag sie nicht schla-fen, hüp-fend sucht sie Raum zur_
p pizz.
92
crescendo
f p cresc.
crescendo
f p cresc.
f p cresc.
Flucht, hüp-fend sucht sie Raum zur Flucht, ach___! wer könn-te_ sie wohl strafen ___,
coll' arco
f p cresc.
99
f p
f p
f p
wer! wer könnte_ sie wohl stra-fen, wenn sie fin - det, was_ sie sucht, wenn sie fin - det, was sie
f p

106
Recitativo
a tempo
cresc.
cresc.
sucht, wer könn-te sie wohl stra-fen? Trost - los schluchzet Phi - lo - me - le, in dem
113
Kä - fig ein - ge - schränkt, und be - weint mit re - ger Keh - le, daß man
121
ih - re Frei - heit kränkt, daß man ih - re Frei-heit kränkt, daß man ih - re Frei - -

128
sf p
sf p
sf p
- - heit kränkt, daß man ih - re Frei - heit kränkt, daß man ih - - re
sf p
135
f p f p
f p f p
f p f p
tr
Frei - - heit kränkt, daß man ih - re Frei-heit kränkt, daß man ih - re Frei-heit
f p f p
141
f p
f p
f p
pp
pp
tr
tr
kränkt.
f p f p
pp

als der vollendete Tod zu trennen vermag.

Nr. 13 Aria

Allegro assai

14
fp
f
p
sf
sf
p
fp
sf
sf
p
schlich - nen Beut'!
Straf', straf' ein tö - rich-tes Ver - trau - en, ein
20
ff
a 2
ff
ff
ff
ff
ff
tö - rich-tes Ver-trau-en auf ver-stell - te Zärt - lich - keit, auf ver - stell - te_ Zärt - lich-keit!
ff

28
ff
p
cre -
Komm nur schnell und töt' uns bei-de, saug' der Un - schuld war - mes Blut, reiß das
36
f
fp
- scendo
Herz vom Ein - ge - wei - de!
Ti - ger!
Reiß das Herz vom Ein-ge - wei - de und er -

42
p crescendo
f p
f p f p
f p f p
f p f p
f
p crescendo
f
fp fp fp fp
p crescendo
f
fp fp
p cresc.
f
fp fp fp fp
p crescendo
fp fp
fp fp fp fp fp fp fp fp
fp fp fp fp
p crescendo
fp fp fp fp fp fp fp fp
fp fp fp fp
p crescendo
fp fp fp fp fp fp fp fp
sätt'- ge dei-ne Wut, und er - sätt'-ge dei-ne Wut!
Ti-ger!
Reiß das
fp fp fp fp
p crescendo
fp fp fp fp fp fp fp fp
51
p crescendo
f
p crescendo
f
p crescendo
f ff
p crescendo
f ff
fp fp
p crescendo
f
p cresc.
f
p crescendo
f
fp fp
p crescendo
f p
crescendo
f ff
fp fp
p crescendo
f p
crescendo
f
fp fp
p crescendo
f p
crescendo
f
Herz vom Ein - ge - wei - de und er - sätt'- ge dei - ne Wut, und er - sätt' - ge dei - ne Wut!
fp fp
p crescendo
f p
crescendo
f

59
Larghetto
ff
p
f
f
con sordino
p
con sordino
p
ff
ff
p
Ti-ger!
Ti-ger!
Ach, mein Gomatz,
mit uns
Ar-men hat das
ff
p
67
a 2
sf
p
p
sf
p
p
sf
p
p
Schick-sal kein Er - bar - men.
Nur_ der Tod_, ach, nur_ der Tod_ endigt uns - re her-be_ Not.
sf
p

*) Vgl. Vorwort, S. IX.

93
Tempo primo
crescendo
senza sordino
Not, ach, ach, Gomatz, ach! Ti - ger! wet - ze_ nur die Klau - en,
101
wet - ze nur die Klau-en, freu'_ dich, freu'_ dich, freu'_ dich, freu'_ dich! Straf' ein

109
f p
tö - richtes Ver - trau-en, ein tö-rich-tes Ver - trau-en auf ver - stell - te_, auf ver - stell - te_
116
ff
a 2
Zärt - lich - keit! Komm nur schnell und töt' uns bei-de, saug' der Un - schuld

124
crescendo
war - mes Blut, reiß das Herz vom Ein-ge - wei-de,
Ti - ger! reiß das
130
p cresc.
Herz vom Ein - ge - wei - de und er - sätt'- ge dei - ne Wut, und er - sätt'- ge dei - ne Wut!

138
f p f p
f p f p
f p f
p crescendo
f
p crescendo
f
a 2
fp fp fp fp fp fp fp fp p crescendo f p
p cresc.
f
fp fp fp fp fp fp fp fp p crescendo f p
fp fp fp fp fp fp fp fp p crescendo f p
fp fp fp fp fp fp fp fp p crescendo f p
Ti-ger! Reiß das Herz vom Ein - ge - wei-de und er - sätt'-ge dei - ne Wut, und er-
fp fp fp fp fp fp fp fp p crescendo f p
145
p crescendo f
p crescendo f
crescendo f
p crescendo f
p crescendo f
crescendo
crescendo
crescendo f
sätt'-ge dei - ne Wut, und er - sätt'-ge dei - ne Wut! Ti-ger!
crescendo f

gar keinen hinlänglichen Begriff machen.

Auftritt VII

Nr. 14 Aria

Un poco adagio

Oboi

Corni in Sib alto B hoch

Violino I

Violino II

Viola

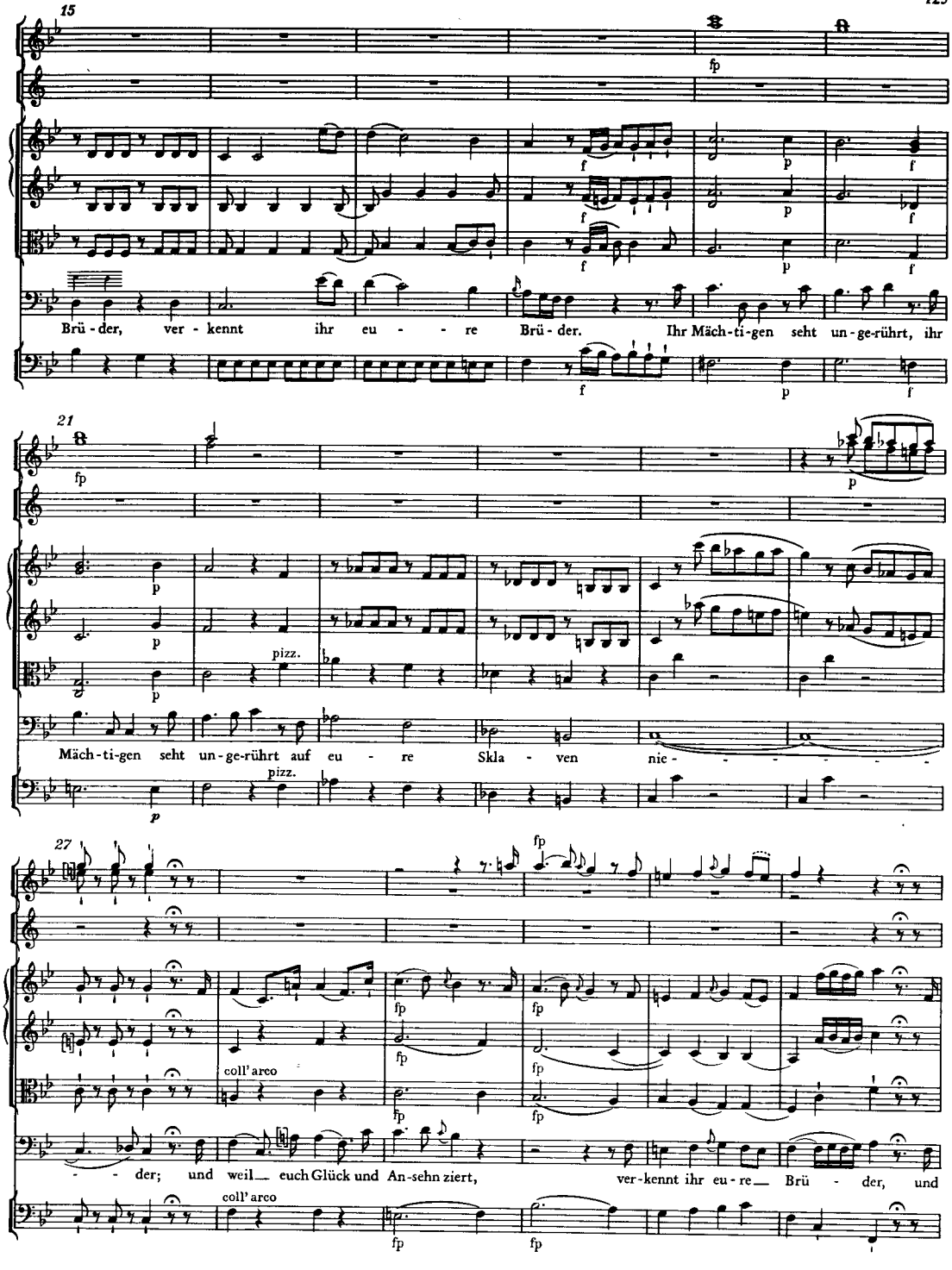
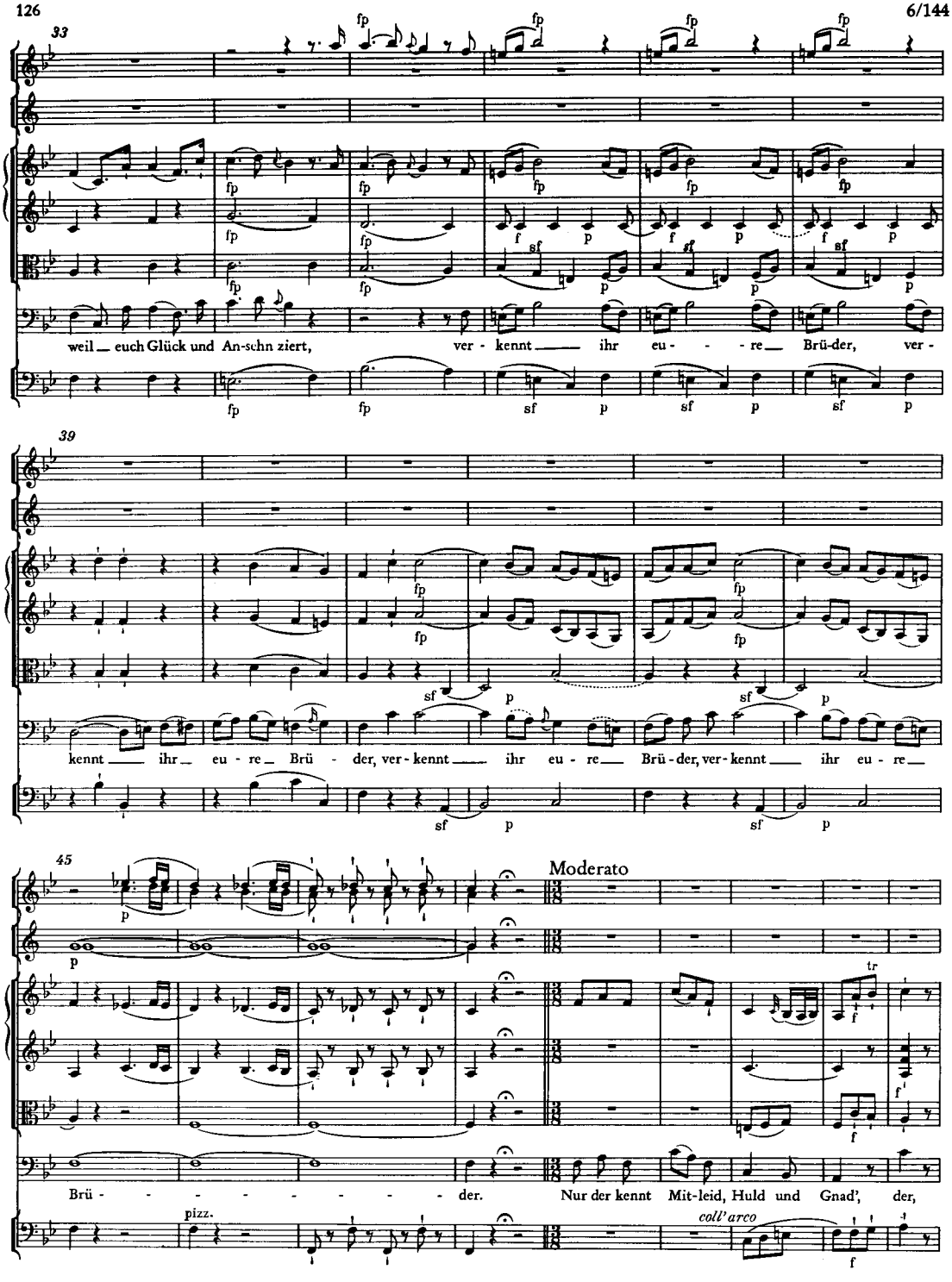
ALLAZIM

Ihr Mäch - ti-gen seht un - ge-rührt, ihr Mäch - ti-gen seht

Violoncello e Basso

un-ge-rührt auf eu - re Skla - - - - - - - - ven nie - - - - - -

Allegretto

- - - - - - - - der; und weil euch Glück und An - sehn ziert, ver-kennt ihr eu - re

15
fp
f
p
f
Brü - der, ver - kennt ihr eu - - re Brü - der. Ihr Mäch-ti-gen seht un-ge-rührt, ihr
21
fp
p
pizz.
Mäch-ti-gen seht un-ge-rührt auf eu - re Skla - ven nie - - - - - -
27
fp
coll' arco
- - der; und weil euch Glück und An-sehn ziert, ver-kennt ihr eu-re Brü - der, und

33
weil euch Glück und An-schn ziert, ver - kennt ihr eu - - - re Brü-der, ver -
39
kennt ihr eu - re Brü - der, ver - kennt ihr eu - re Brü - der, ver - kennt ihr eu - re
45
Moderato
Brü - - - - - - - - der. Nur der kennt Mit-leid, Huld und Gnad', der,
pizz.
coll' arco

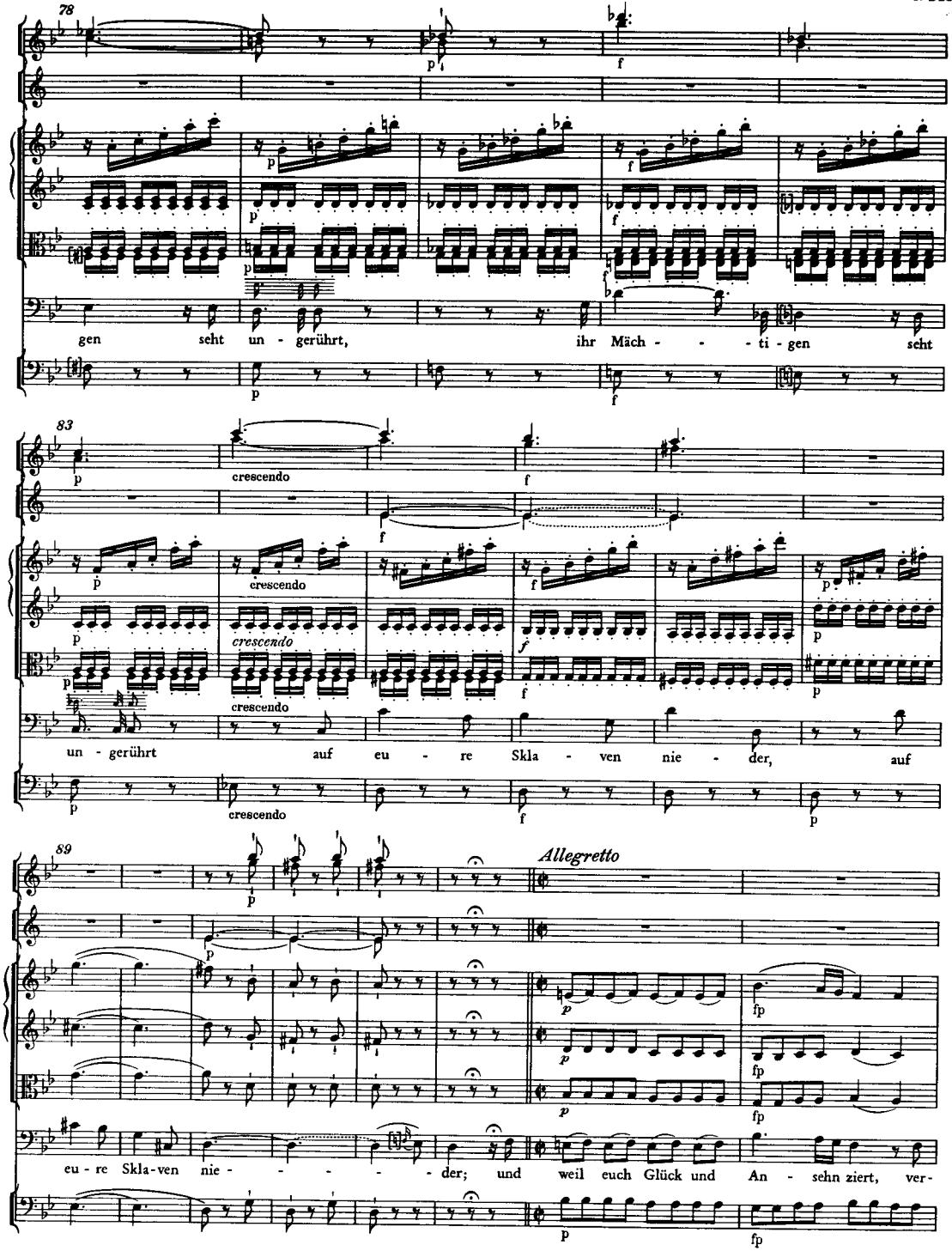
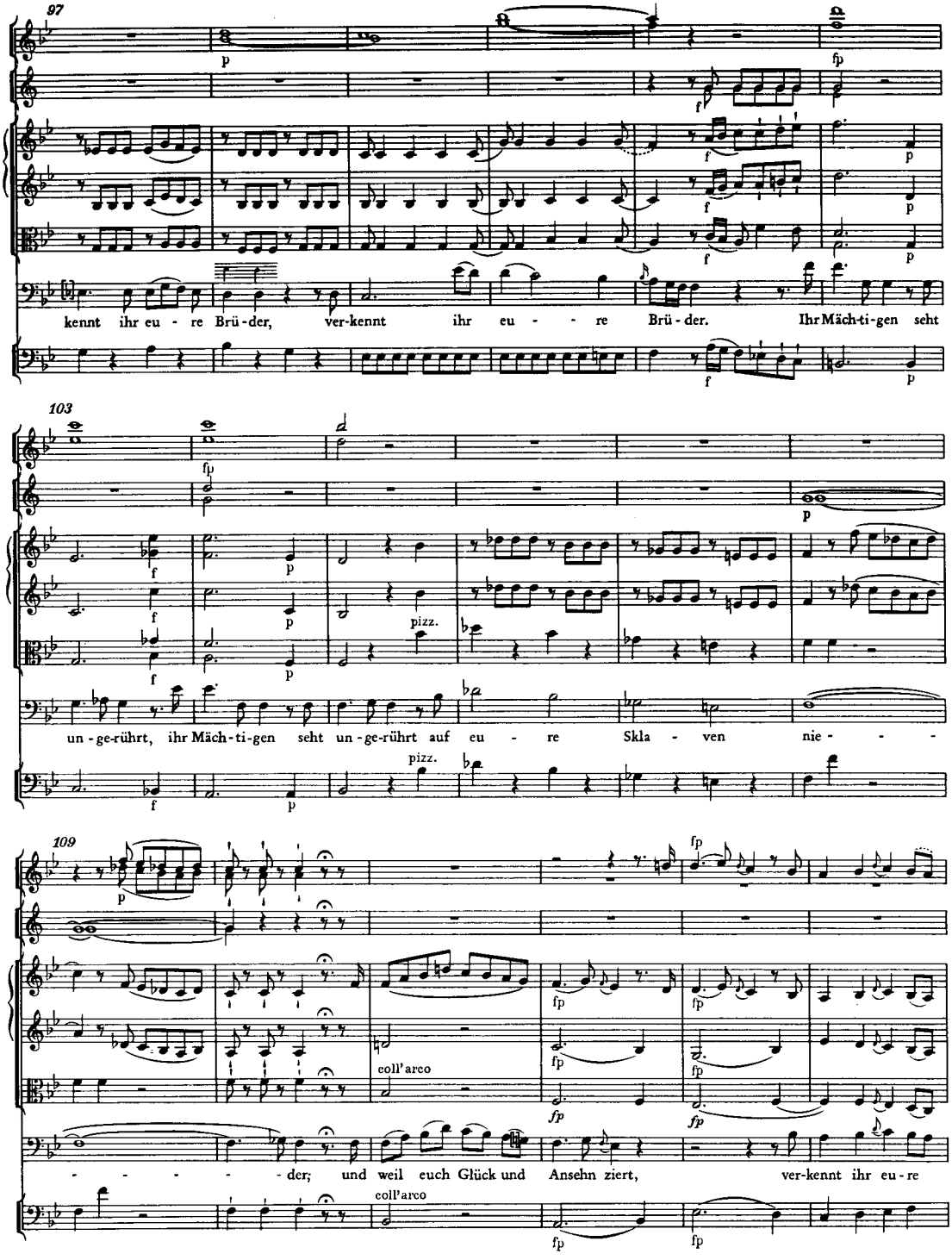
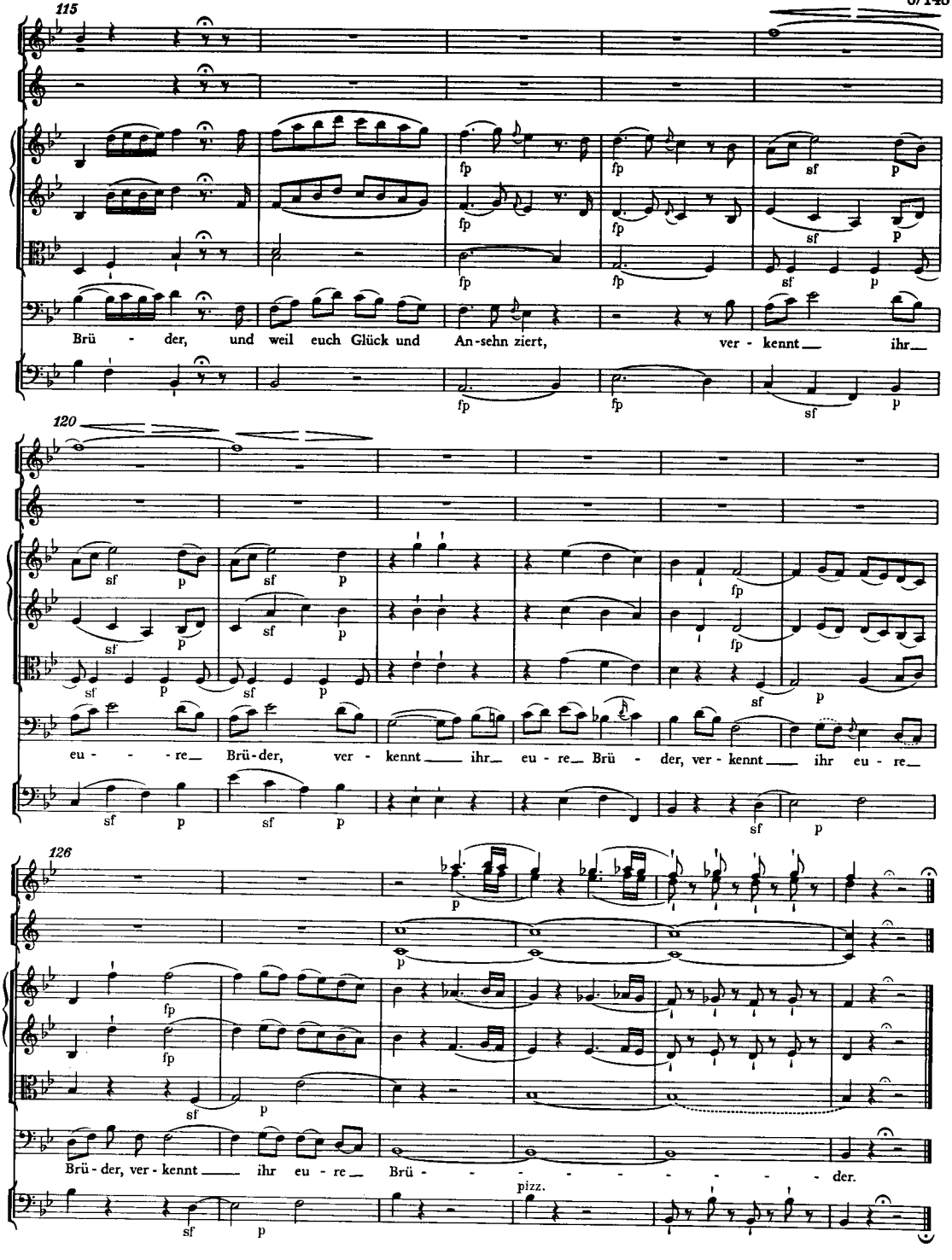
54

eh' man ihn zum Rang er - ho-ben, eh' man ihn zum Rang er - ho-ben, des wan - del - ba - ren, wan - del-

61

ba - ren Schicksals Pro-ben im nie-dern Staub, im nie-dern Staub ge - sam - melt hat, im nie-dern

71

Staub, im nie-dern Staub ge - sam - melt hat. Ihr Mäch - - - ti-

78
gen seht un - gerührt, ihr Mäch - - - ti - gen seht
83
crescendo
un - gerührt auf eu - re Skla - ven nie - der, auf
89
Allegretto
eu - re Skla-ven nie - - - - - der; und weil euch Glück und An - sehn ziert, ver-

97
kennt ihr eu - re Brü - der, ver-kennt ihr eu - - re Brü - der. Ihr Mäch-ti-gen seht
103
pizz.
un - ge-rührt, ihr Mäch-ti-gen seht un - ge-rührt auf eu - re Skla - ven nie - - -
pizz.
109
coll'arco
- - - - - der; und weil euch Glück und Ansehn ziert, ver-kennt ihr eu - re
coll'arco

115
Brü - der, und weil euch Glück und An-sehn ziert, ver - kennt ihr
120
eu - re Brü-der, ver - kennt ihr eu - re Brü - der, ver - kennt ihr eu - re
126
Brü - der, ver - kennt ihr eu - re Brü - der.
pizz.

laß uns miteinander sterben.

Auftritt VIII

Nr. 15 Quartetto

Allegro assai

Flauti

Oboi

Fagotti

Corni in Si♭ alto B hoch

Violino I

Violino II

Viola

ZAIDE

GOMATZ

SOLIMAN

ALLAZIM

Violoncello e Basso

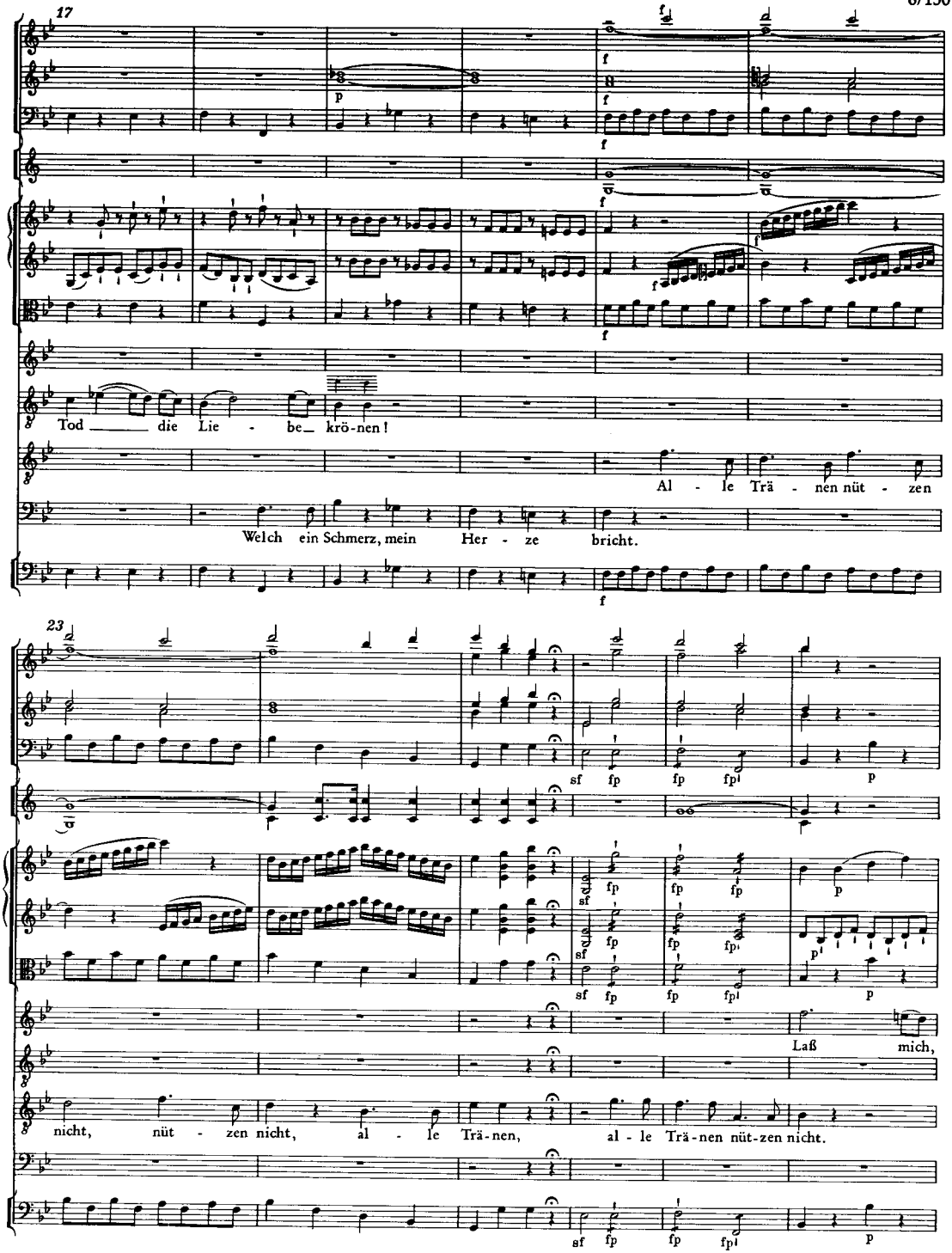
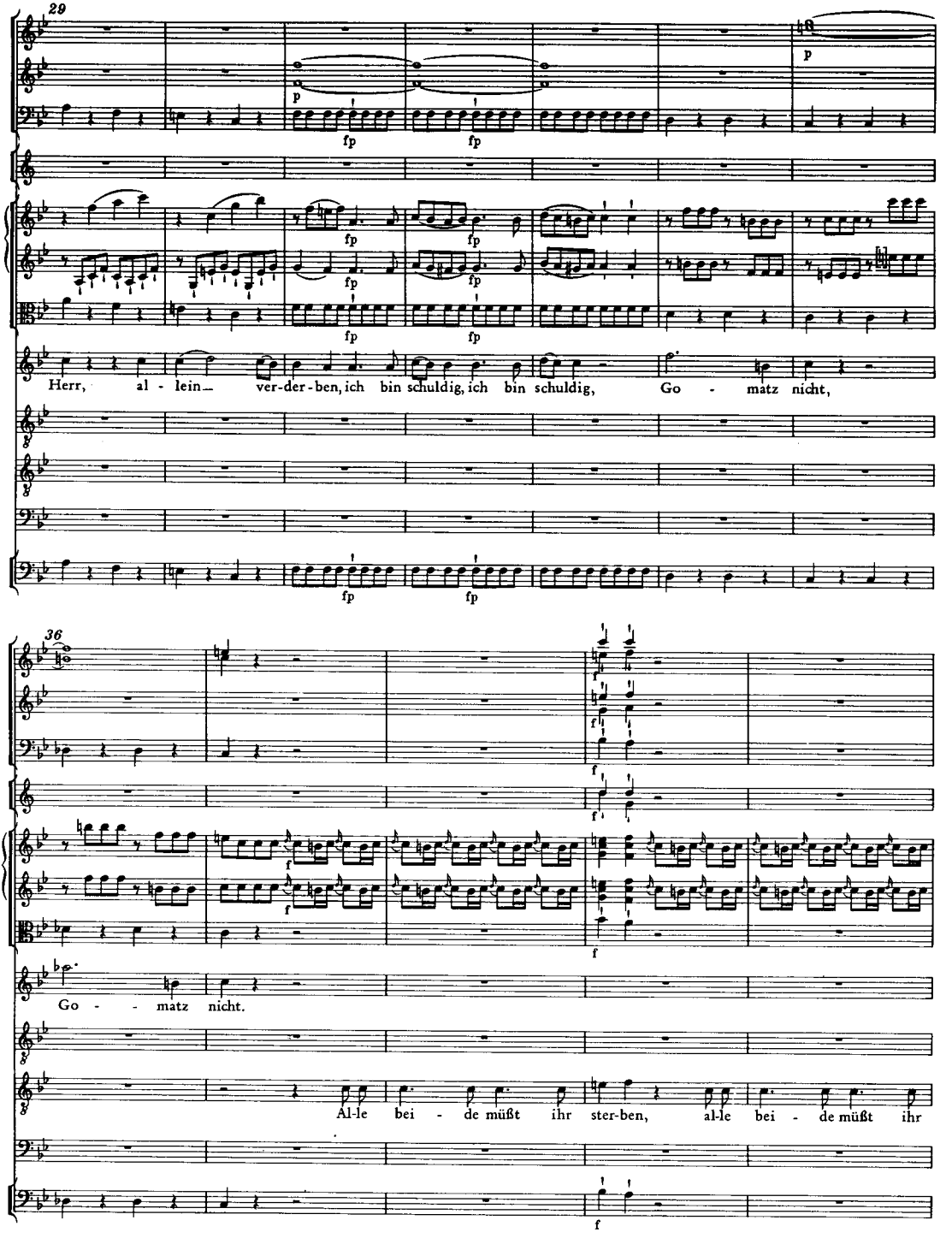
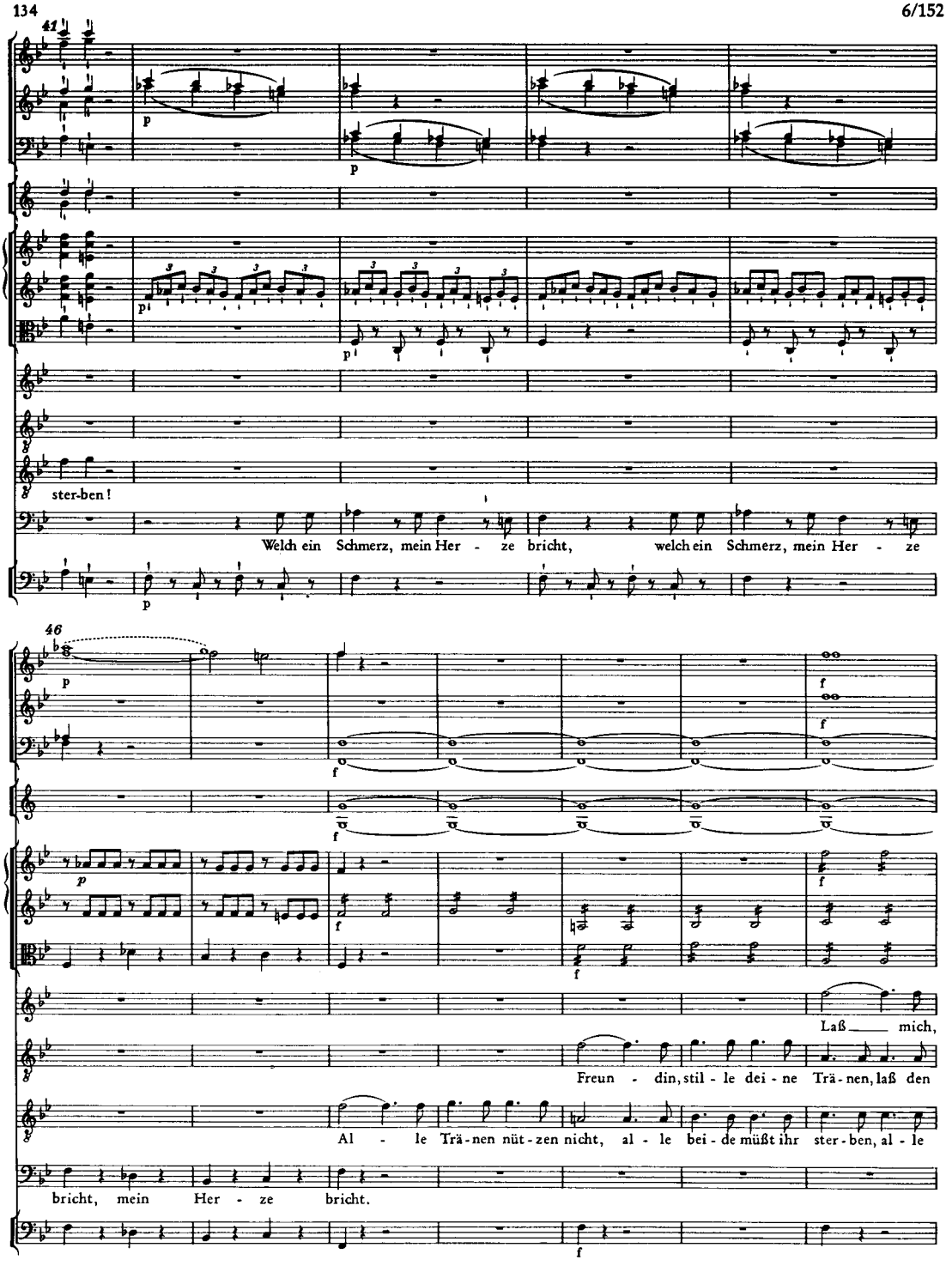
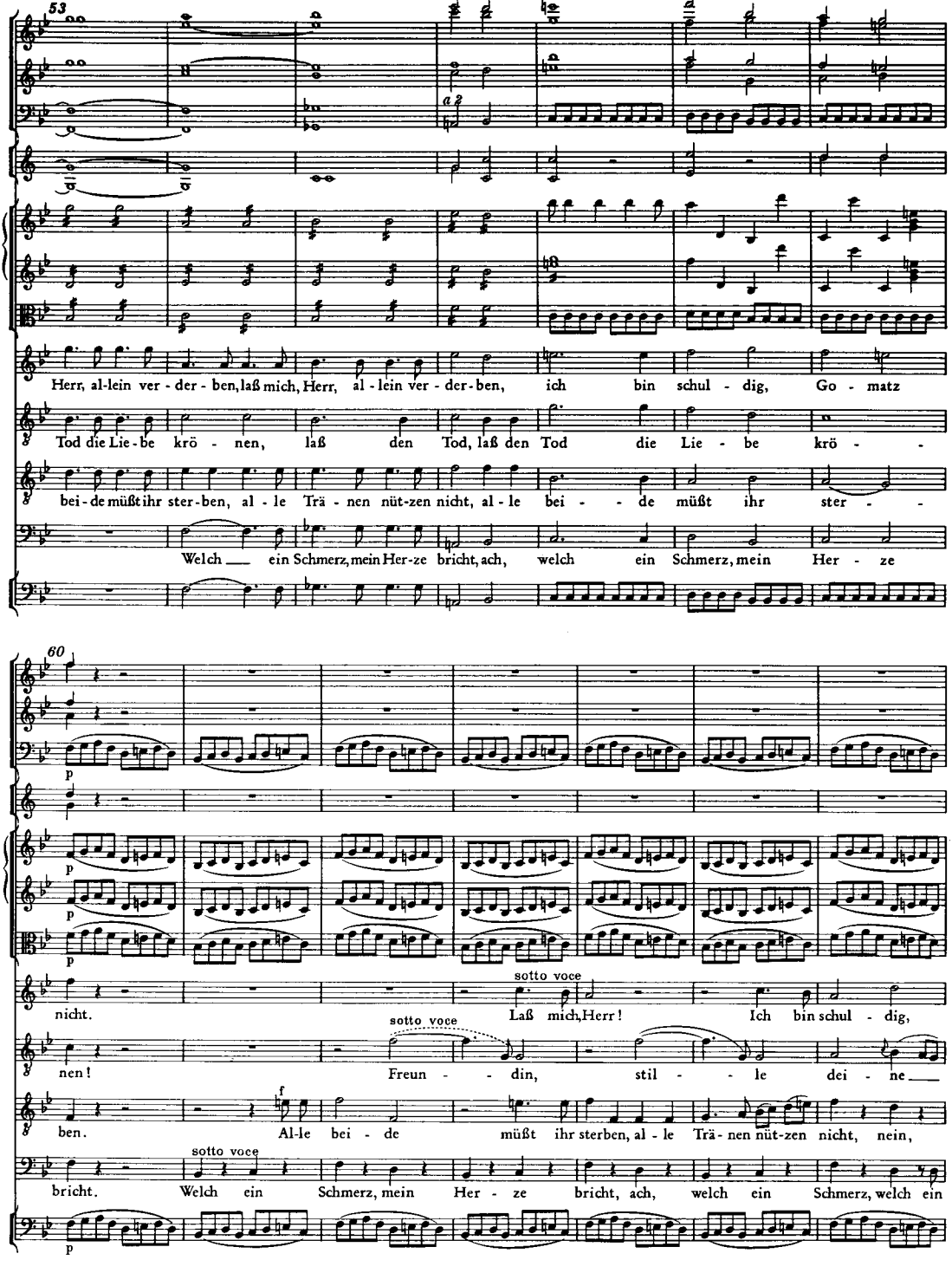
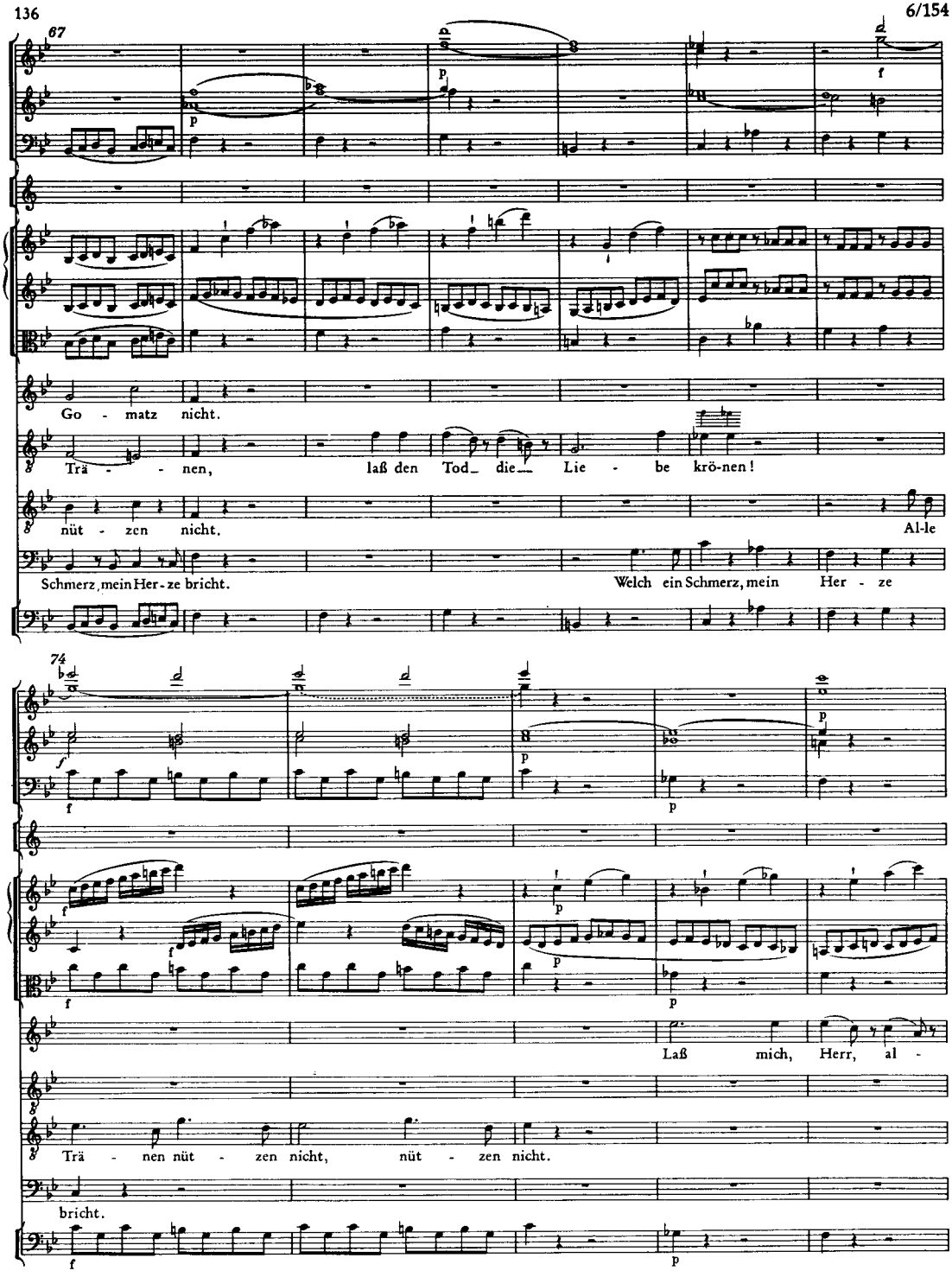
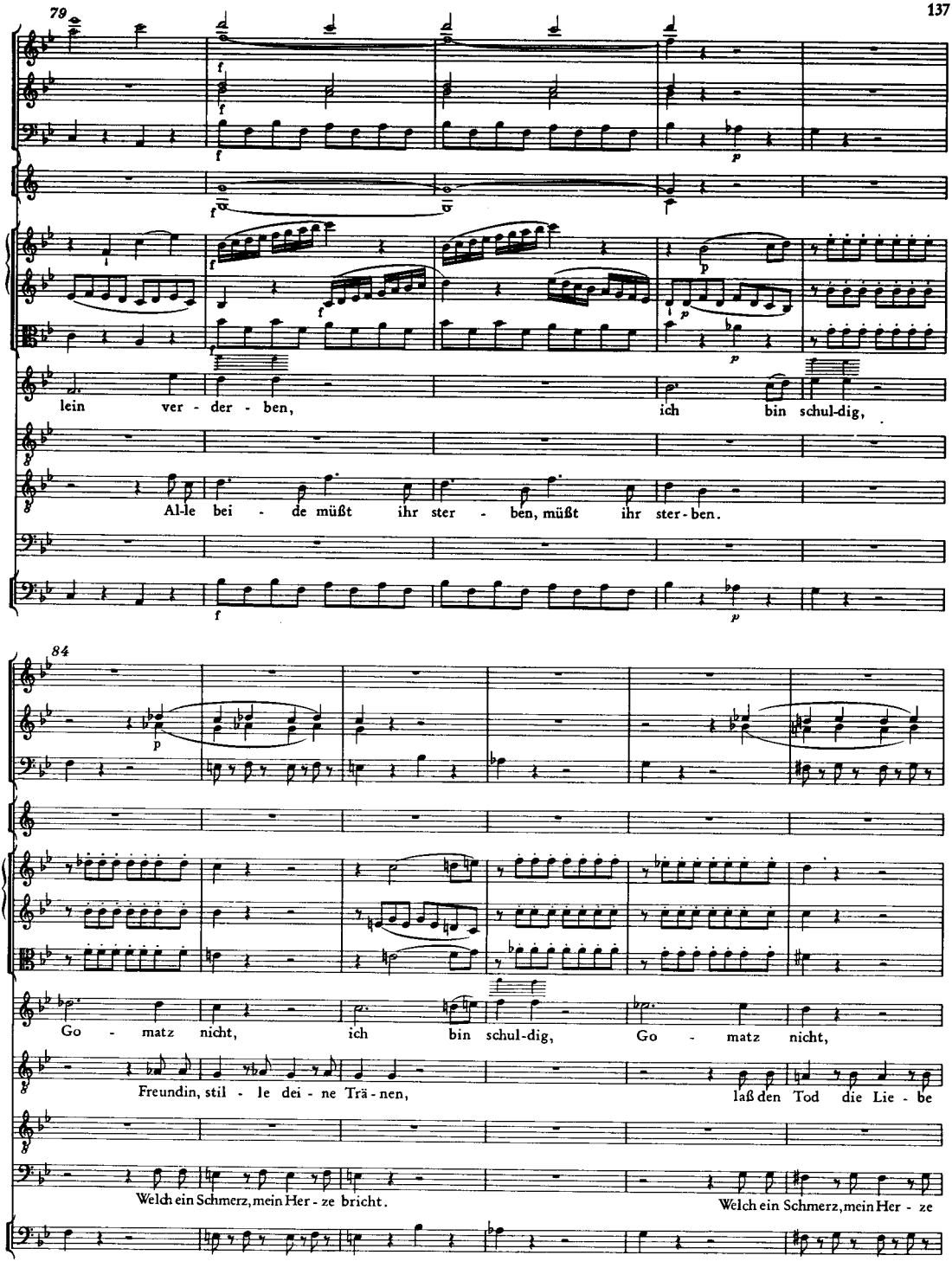
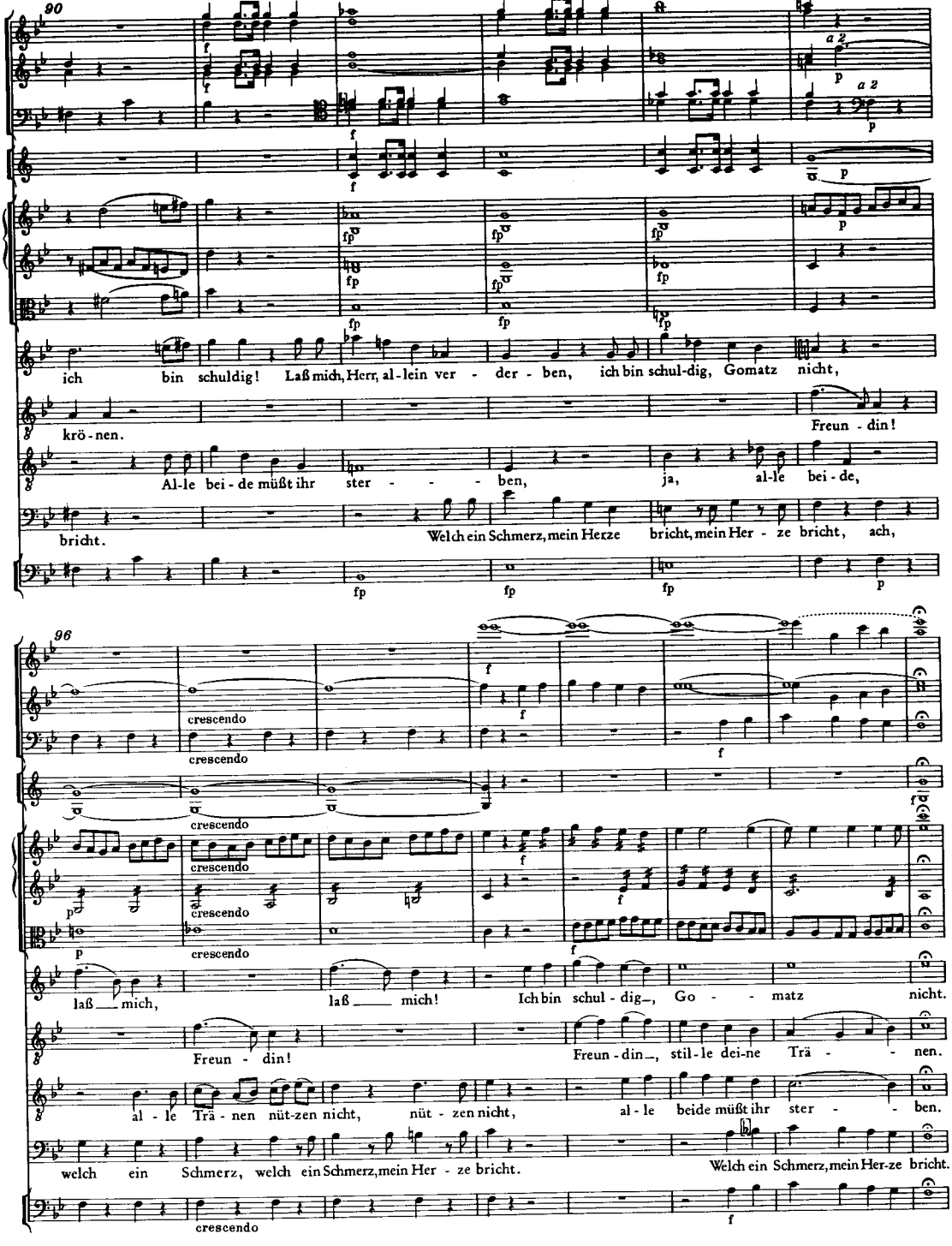
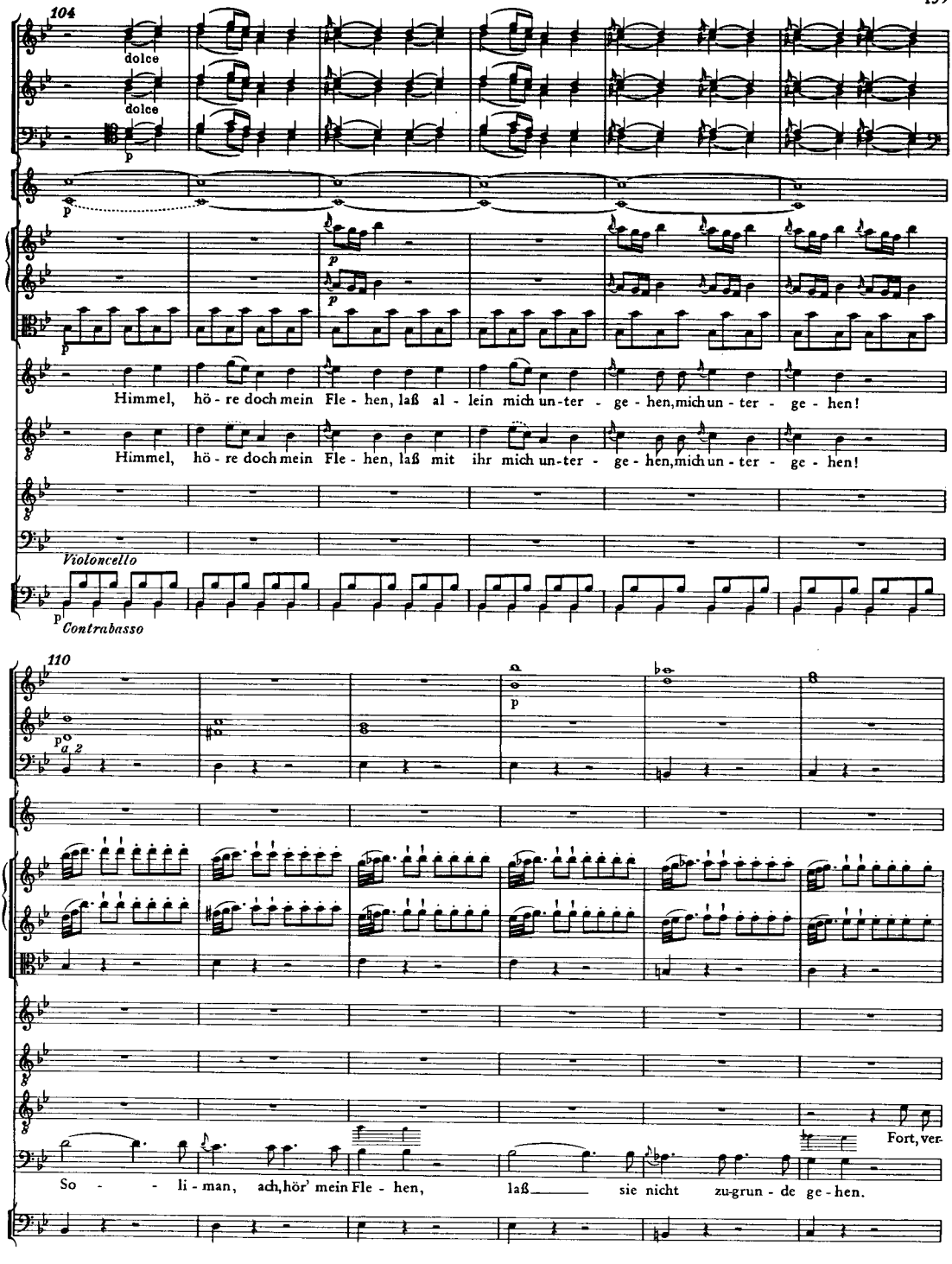
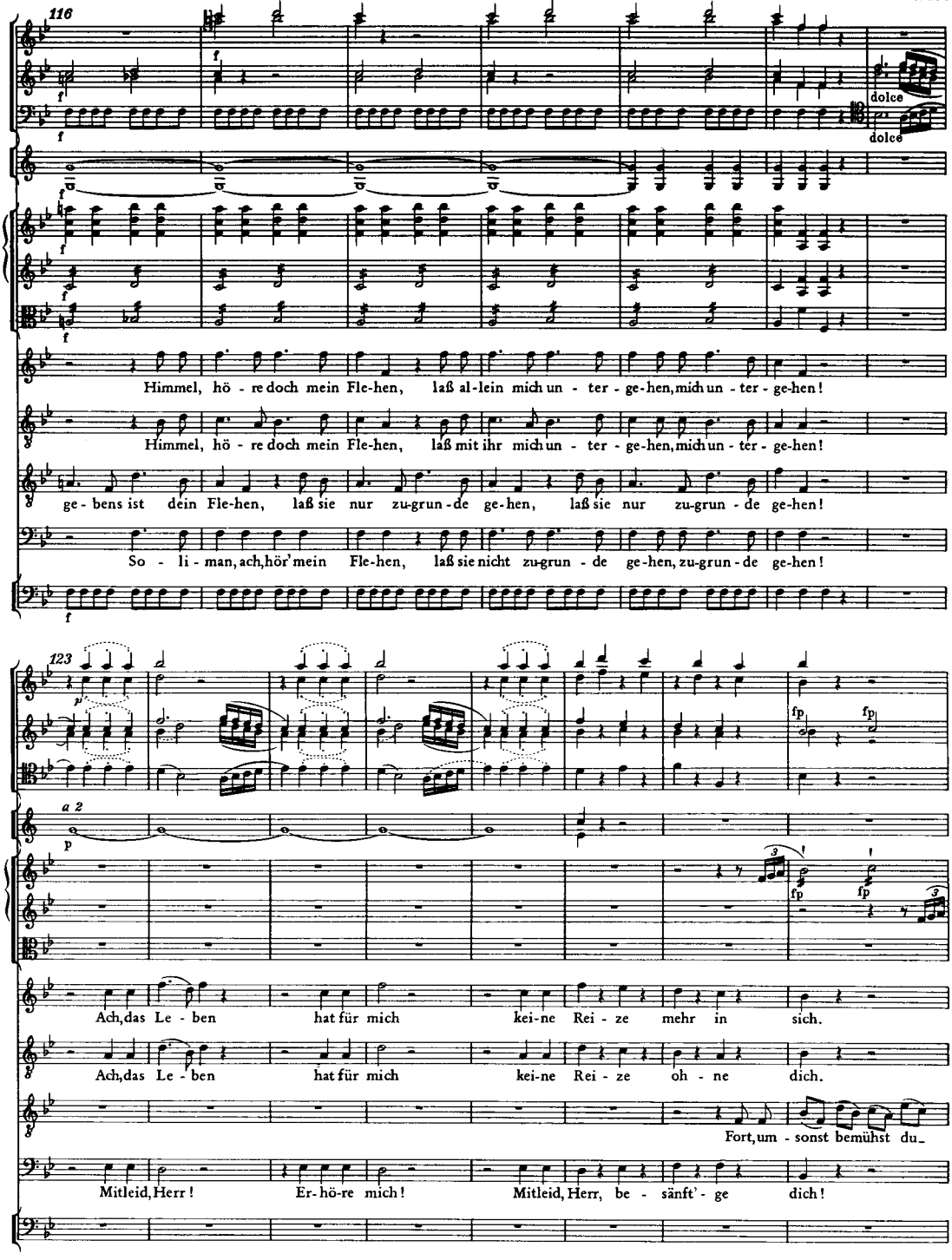
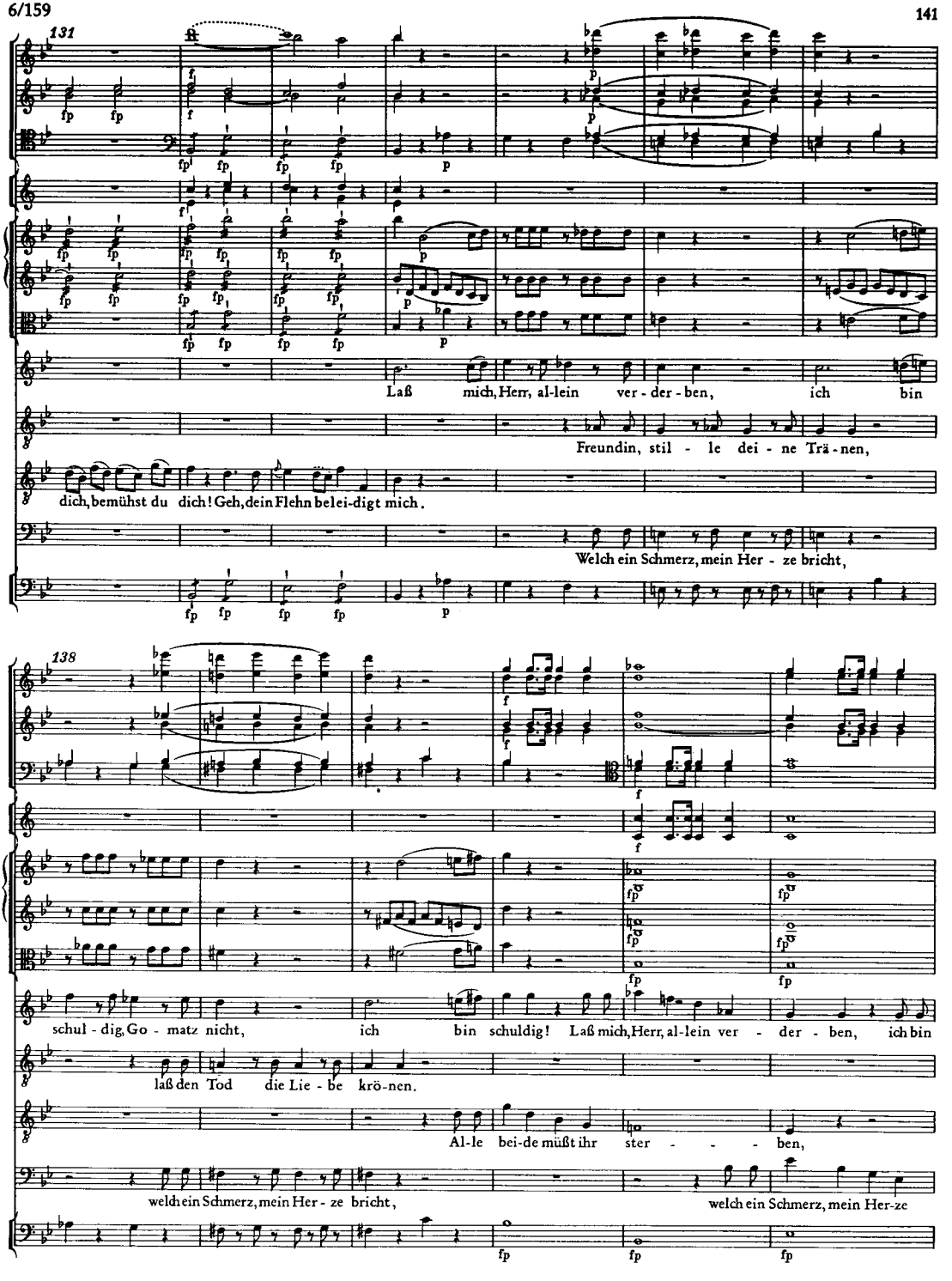
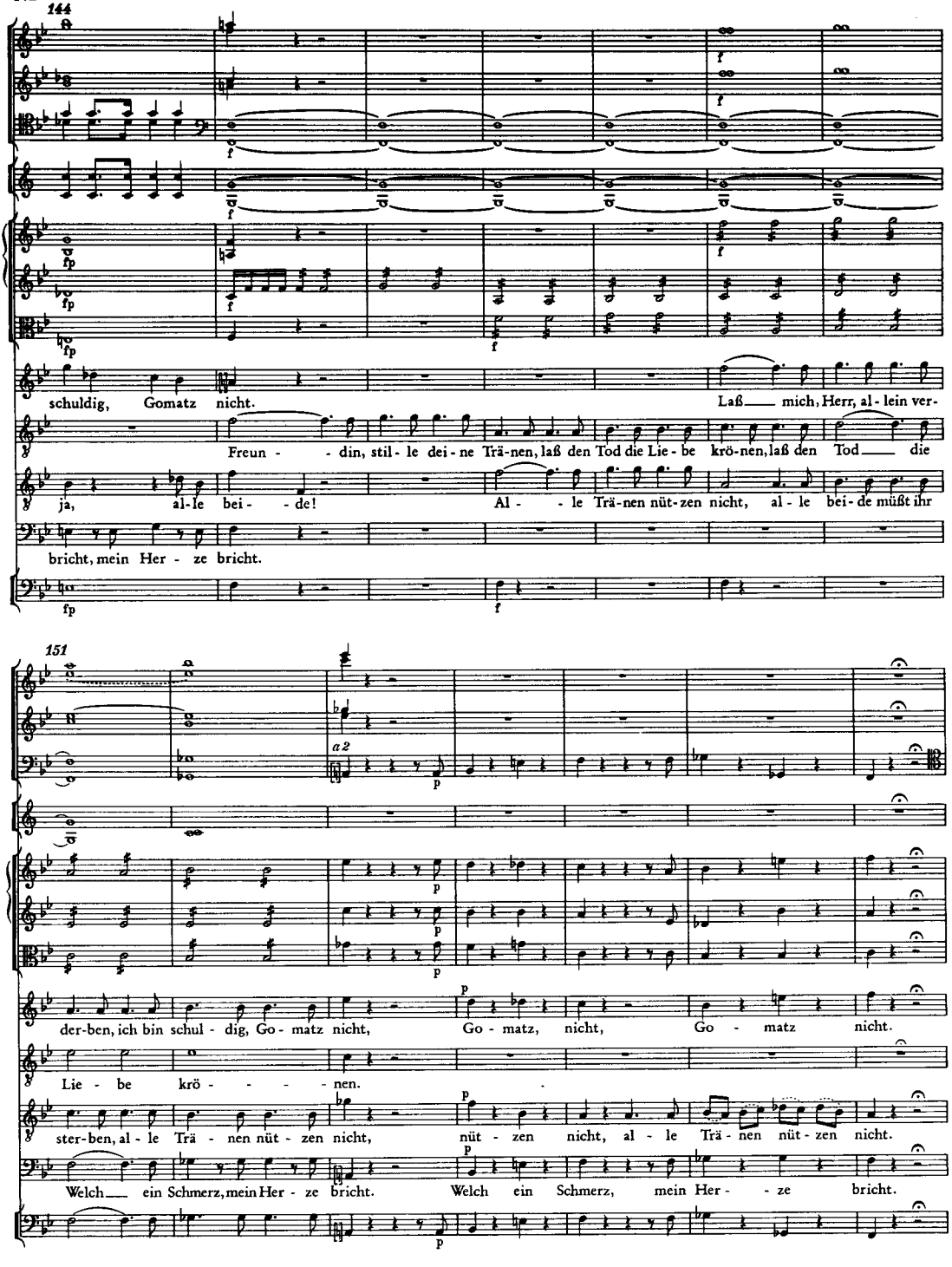
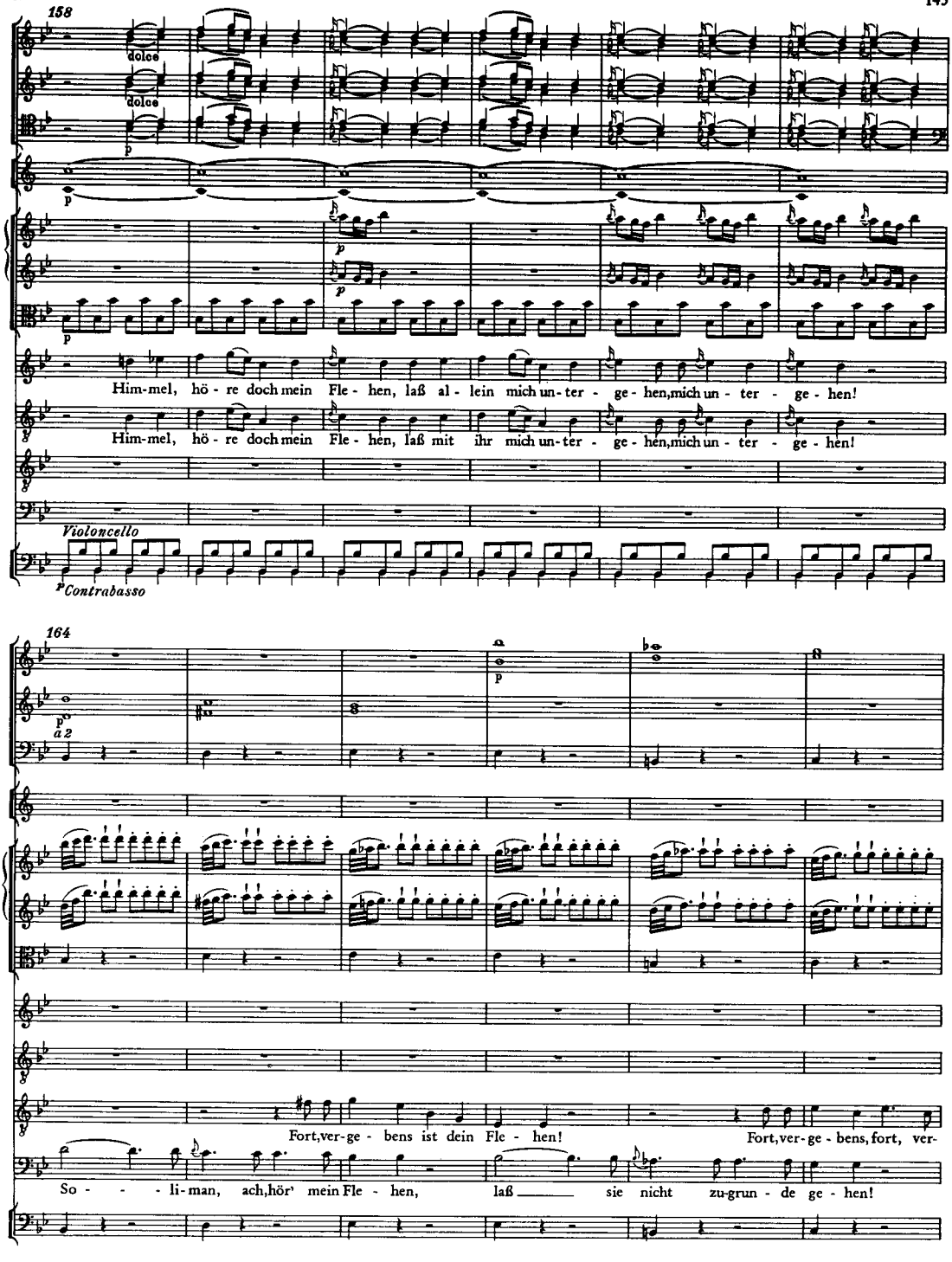
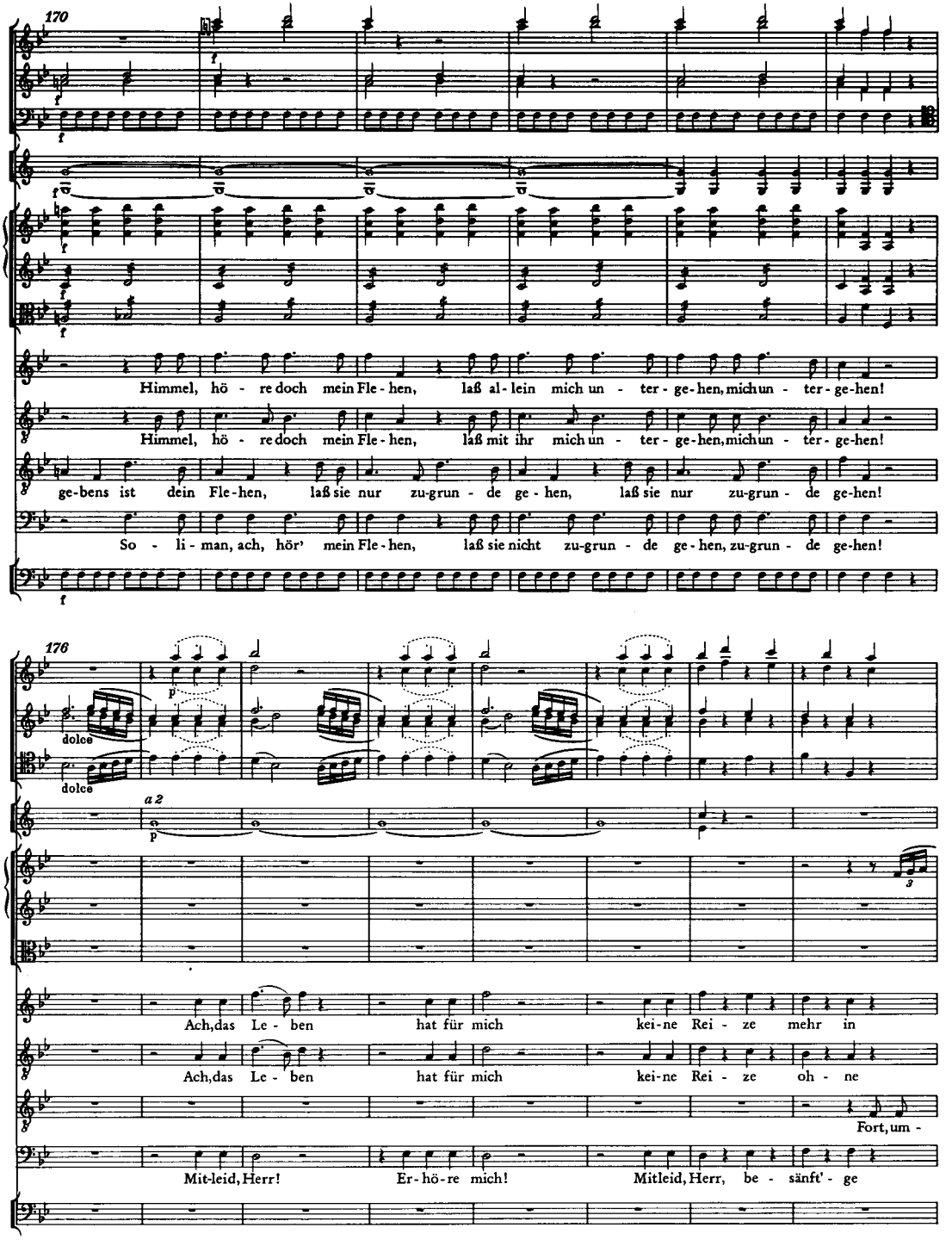
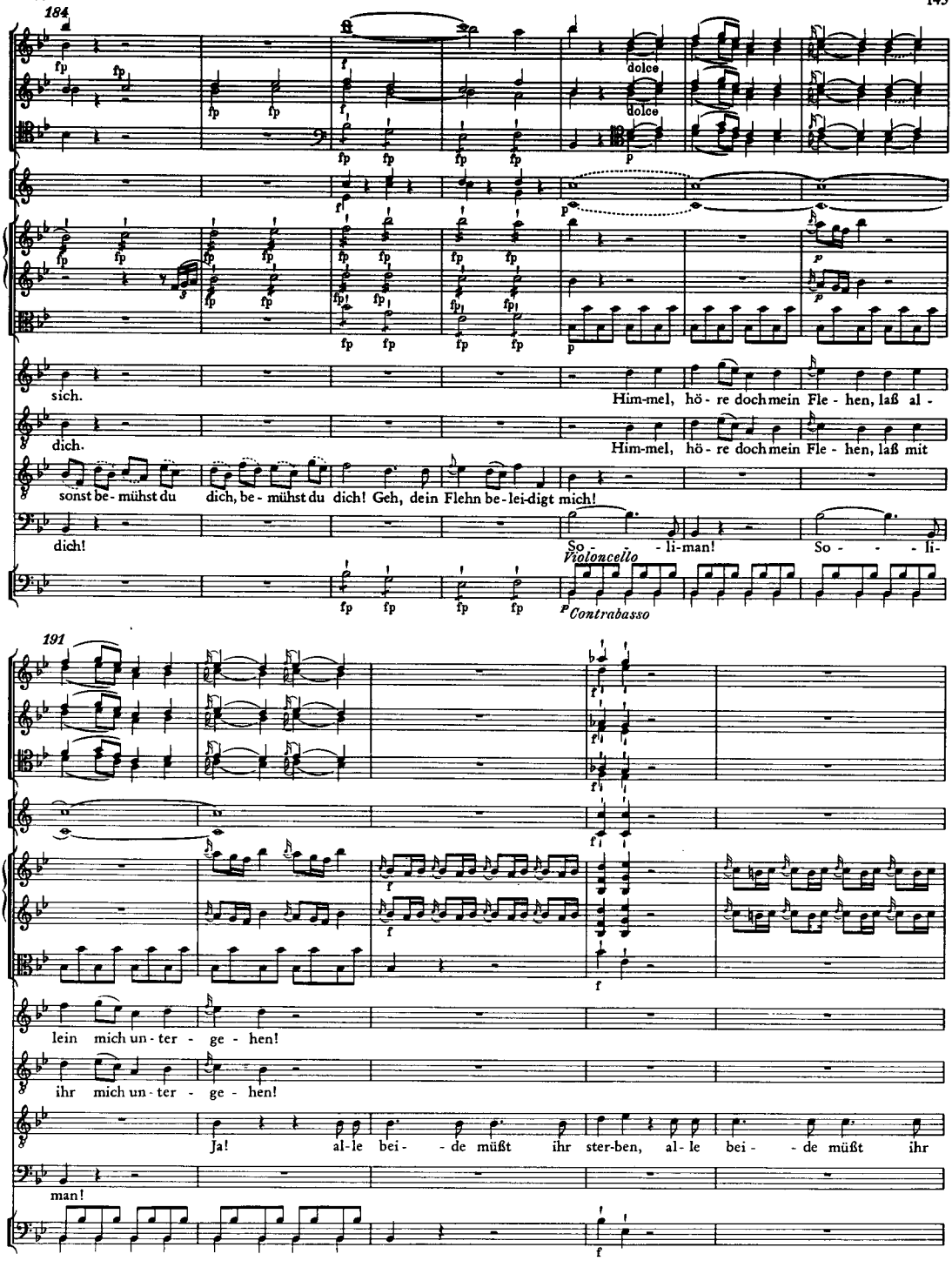
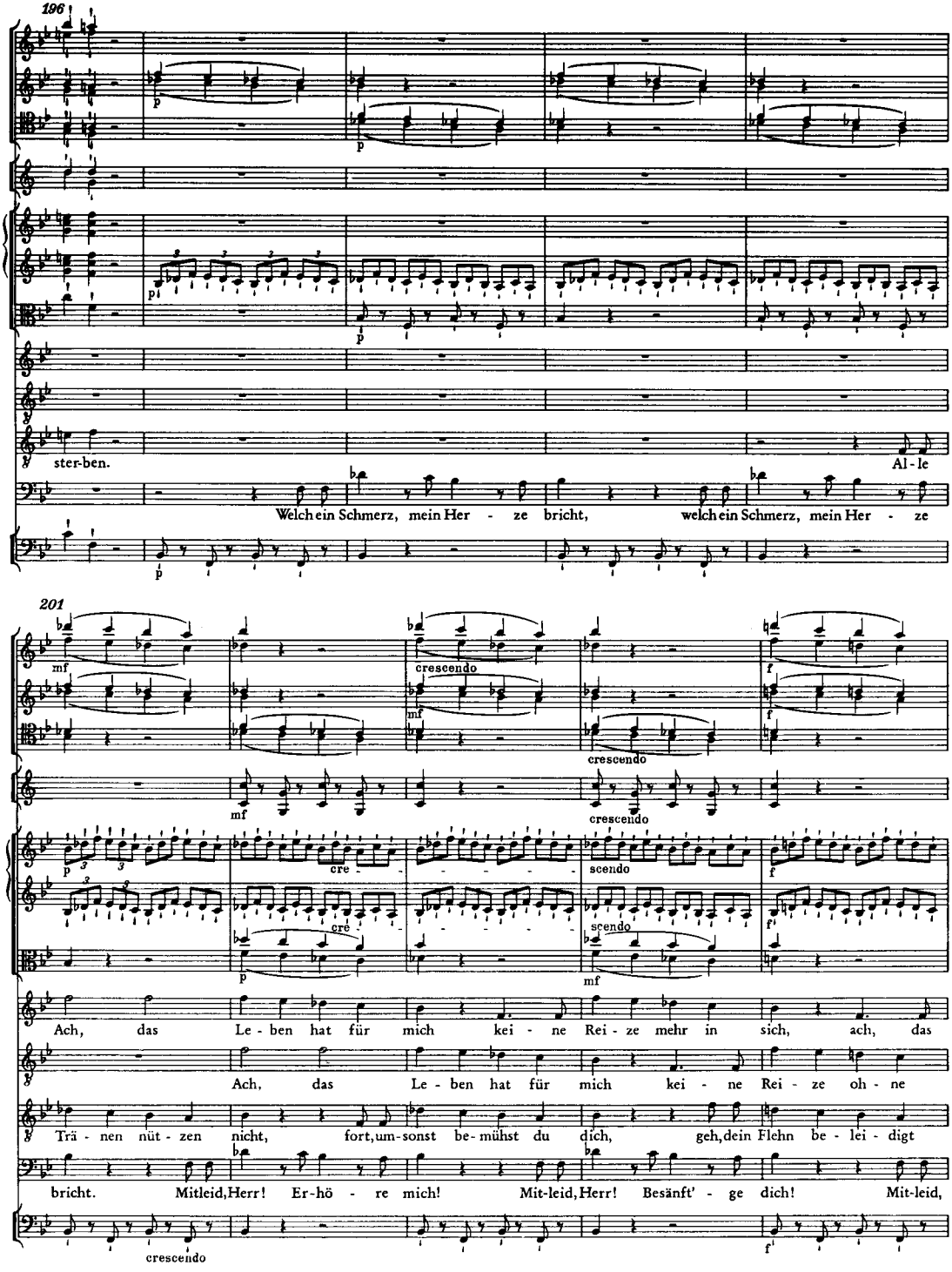
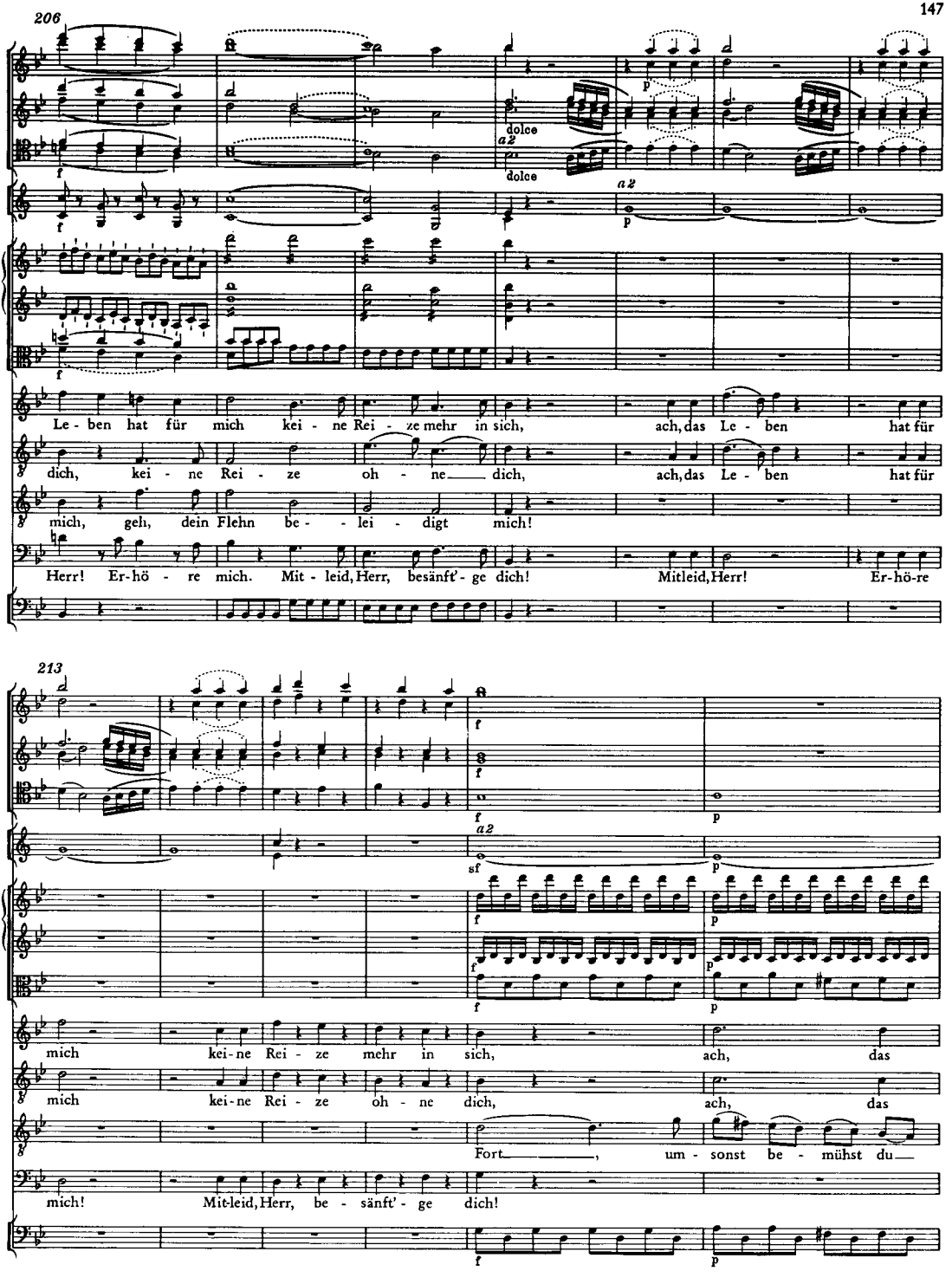
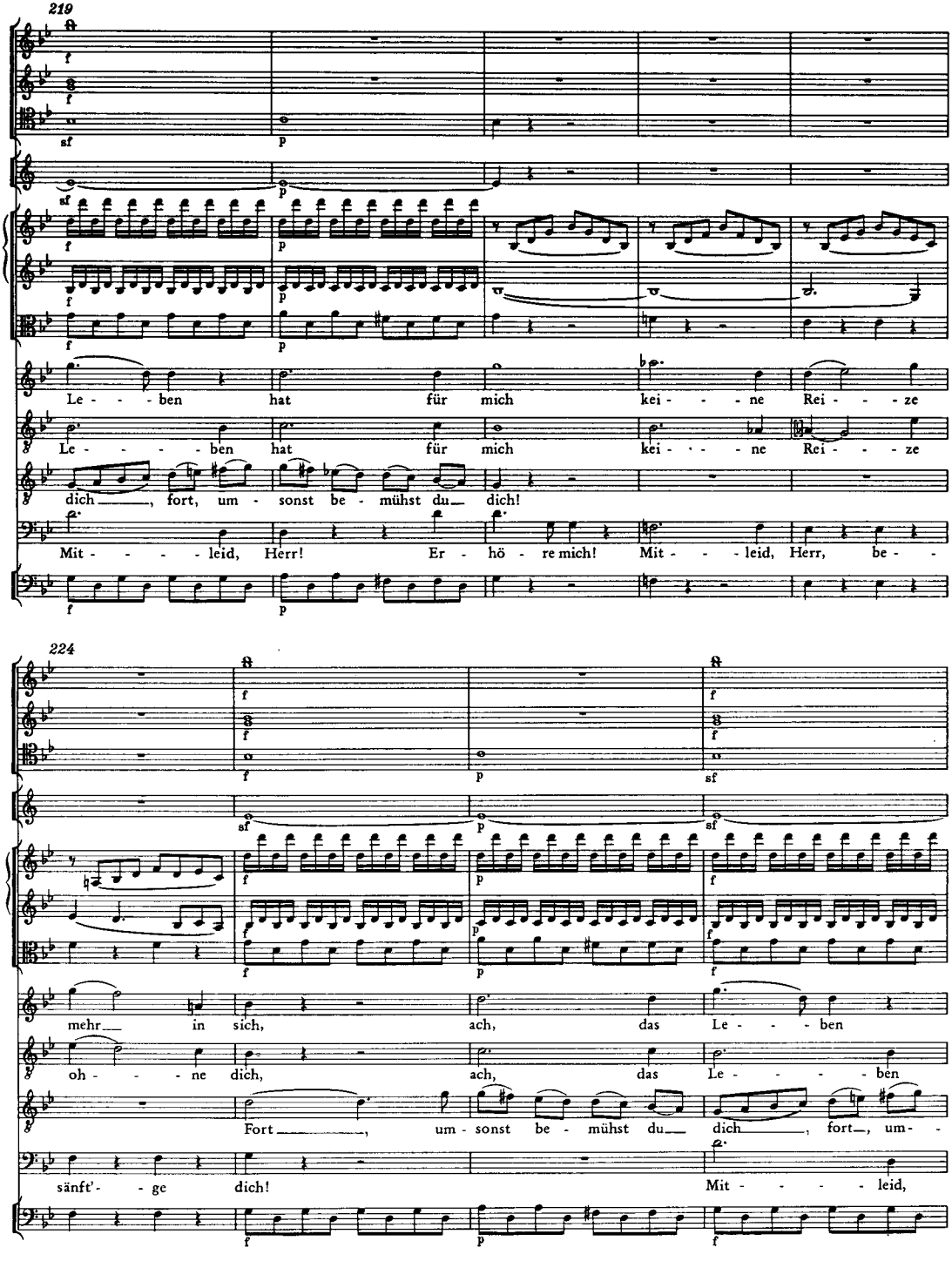
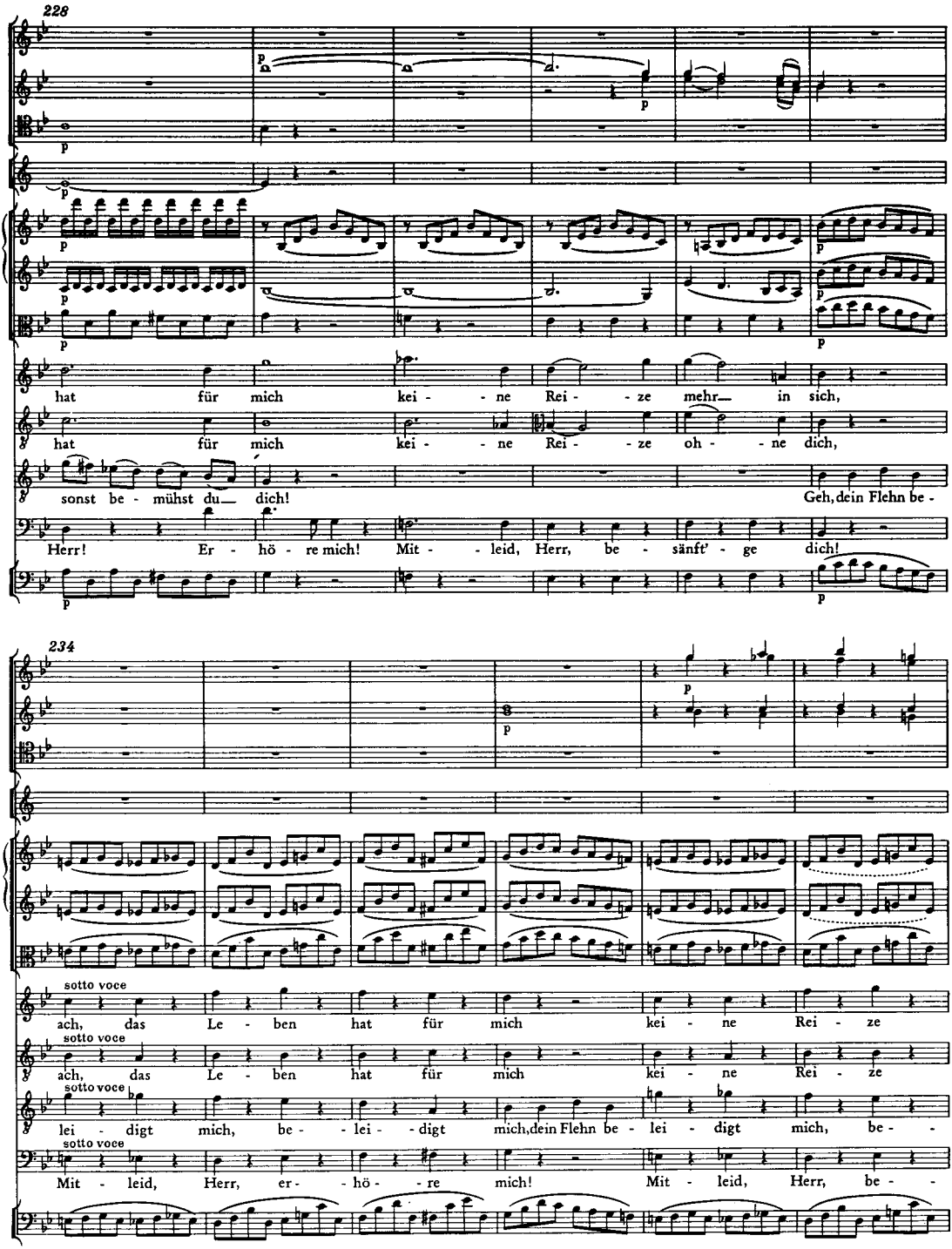
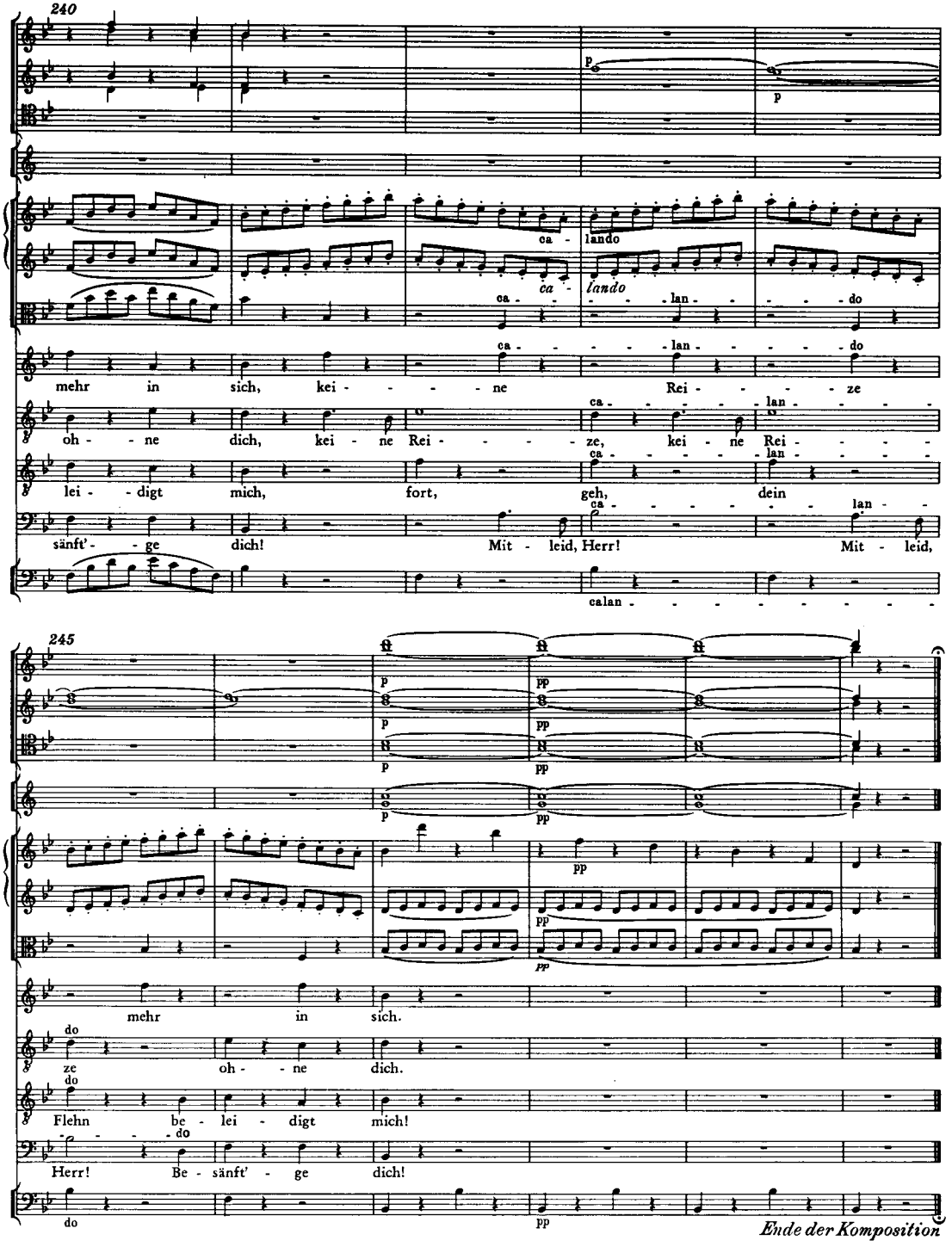
dolce

a 2

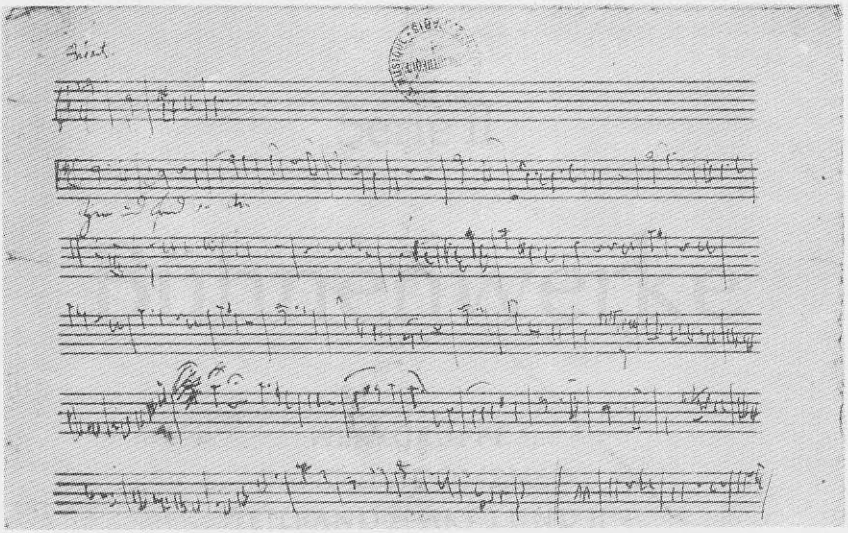
p

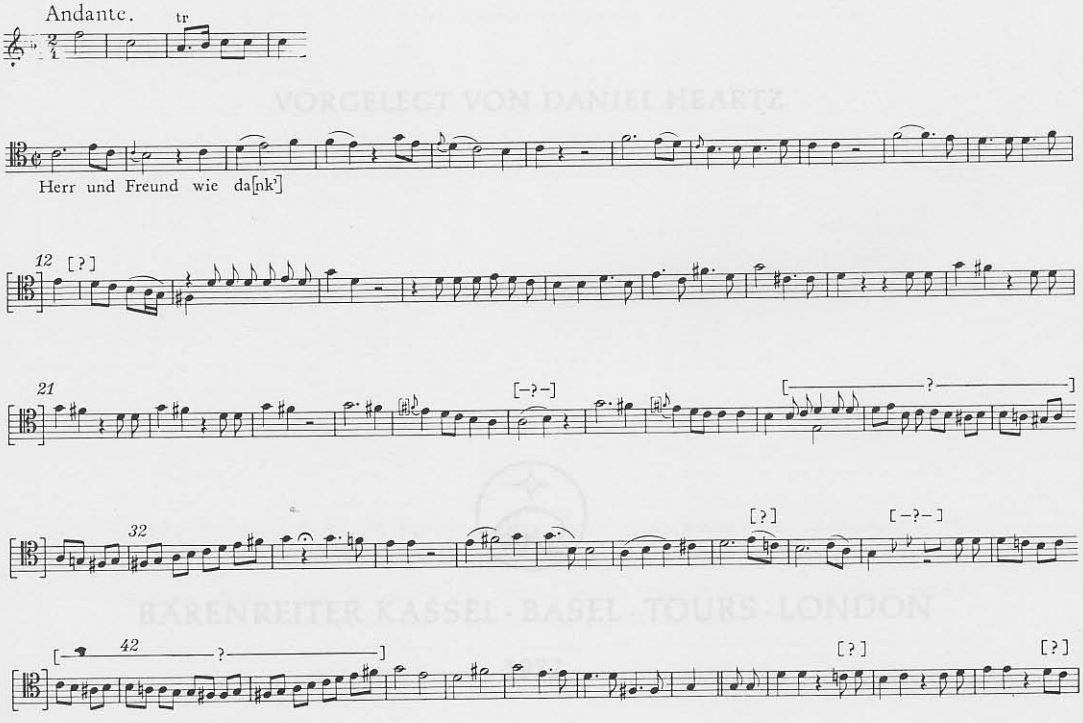
Freun - din,

10

stil - le dei - ne Trä-nen, laß den Tod die Lie - be krö - nen, laß den

17
Tod die Lie - be krö-nen!
Al - le Trä - nen nüt - zen
Welch ein Schmerz, mein Her - ze bricht.
23
Laß mich,
nicht, nüt - zen nicht, al - le Trä-nen, al - le Trä-nen nüt-zen nicht.

29
p
fp
Herr, al - lein ver-der-ben, ich bin schuldig, ich bin schuldig, Go - matz nicht,
36
Go - - matz nicht.
Al-le bei - de müßt ihr ster-ben, al-le bei - de müßt ihr

41
p
p
p
p
ster-ben!
Welch ein Schmerz, mein Her - ze bricht, welch ein Schmerz, mein Her - ze
46
p
f
f
f
f
f
Laß mich,
Freun - din, stil - le dei - ne Trä - nen, laß den
Al - le Trä-nen nüt-zen nicht, al - le bei - de müßt ihr ster-ben, al - le
bricht, mein Her - ze bricht.
f

53
Herr, al-lein ver - der - ben, laß mich, Herr, al - lein ver - der-ben, ich bin schul - dig, Go - matz
Tod die Lie-be krö - nen, laß den Tod, laß den Tod die Lie - be krö -
bei-de müßt ihr ster-ben, al - le Trä - nen nüt-zen nicht, al - le bei - - de müßt ihr ster -
Welch ein Schmerz, mein Her-ze bricht, ach, welch ein Schmerz, mein Her - ze
60
p
nicht.
sotto voce
Laß mich, Herr! Ich bin schul - dig,
nen!
sotto voce
Freun - - din, stil - - le dei - ne
f
ben.
Al-le bei - de müßt ihr sterben, al - le Trä - nen nüt-zen nicht, nein,
bricht.
sotto voce
Welch ein Schmerz, mein Her - ze bricht, ach, welch ein Schmerz, welch ein
p

67
Go - matz nicht.
Trä - - nen, laß den Tod die Lie - be krö-nen!
nüt - zen nicht.
Al-le
Schmerz, mein Her-ze bricht.
Welch ein Schmerz, mein Her - ze
74
Laß mich, Herr, al -
Trä - nen nüt - zen nicht, nüt - zen nicht.
bricht.

79
lein ver - der - ben,
ich bin schul-dig,
Al-le bei - de müßt ihr ster - ben, müßt ihr ster-ben.
84
Go - matz nicht,
ich bin schul-dig,
Go - matz nicht,
Freundin, stil - le dei - ne Trä - nen,
laß den Tod die Lie - be
Welch ein Schmerz, mein Her - ze bricht.
Welch ein Schmerz, mein Her - ze

90
a 2
ich bin schuldig! Laß mich, Herr, al-lein ver - der - ben, ich bin schul-dig, Gomatz nicht,
krö-nen.
Freun - din!
Al-le bei-de müßt ihr ster - - - ben, ja, al-le bei-de,
bricht.
Welch ein Schmerz, mein Herze bricht, mein Her - ze bricht, ach,
96
crescendo
laß mich, laß mich! Ich bin schul-dig, Go - - matz nicht.
Freun - din! Freun-din, stil-le dei-ne Trä - - nen.
al - le Trä - nen nüt-zen nicht, nüt - zen nicht, al - le beide müßt ihr ster - - ben.
welch ein Schmerz, welch ein Schmerz, mein Her - ze bricht. Welch ein Schmerz, mein Her-ze bricht.

104
dolce
dolce
p
p
p
p
Himmel, hö - re doch mein Fle - hen, laß al - lein mich un-ter - ge - hen, mich un - ter - ge - hen!
Himmel, hö - re doch mein Fle - hen, laß mit ihr mich un-ter - ge - hen, mich un - ter - ge - hen!
Violoncello
p
Contrabasso
110
p
a 2
p
So - - li - man, ach, hör' mein Fle - hen, laß sie nicht zu-grun - de ge - hen.
Fort, ver-

116
dolce
dolce
Himmel, hö - re doch mein Fle-hen, laß al-lein mich un - ter - ge-hen, mich un - ter - ge-hen!
Himmel, hö - re doch mein Fle-hen, laß mit ihr mich un - ter - ge-hen, mich un - ter - ge-hen!
ge - bens ist dein Fle-hen, laß sie nur zu-grun - de ge-hen, laß sie nur zu-grun - de ge-hen!
So - li - man, ach, hör' mein Fle-hen, laß sie nicht zu-grun - de ge-hen, zu-grun - de ge-hen!
123
a 2
Ach, das Le - ben hat für mich kei-ne Rei - ze mehr in sich.
Ach, das Le - ben hat für mich kei-ne Rei - ze oh - ne dich.
Fort, um - sonst bemühst du
Mitleid, Herr! Er-hö-re mich! Mitleid, Herr, be - sänft' - ge dich!

131
Laß mich, Herr, al-lein ver - der - ben, ich bin
Freundin, stil - le dei - ne Trä - nen,
dich, bemühst du dich! Geh, dein Flehn belei-digt mich.
Welch ein Schmerz, mein Her - ze bricht,
138
schul - dig, Go - matz nicht, ich bin schuldig! Laß mich, Herr, al-lein ver - der - ben, ich bin
laß den Tod die Lie - be krö-nen.
Al-le bei-de müßt ihr ster - - - ben,
welch ein Schmerz, mein Her - ze bricht, welch ein Schmerz, mein Her-ze

144
schuldig, Gomatz nicht.
Laß mich, Herr, al-lein ver-
Freun - din, stil-le dei-ne Trä-nen, laß den Tod die Lie-be krö-nen, laß den Tod die
ja, al-le bei - de!
Al - le Trä-nen nüt-zen nicht, al-le bei-de müßt ihr
bricht, mein Her - ze bricht.
151
a2
der-ben, ich bin schul-dig, Go-matz nicht, Go-matz, nicht, Go - matz nicht.
Lie - be krö - - - - nen.
ster-ben, al-le Trä - nen nüt - zen nicht, nüt - zen nicht, al - le Trä - nen nüt - zen nicht.
Welch ein Schmerz, mein Her - ze bricht. Welch ein Schmerz, mein Her - ze bricht.

158
dolce
dolce
p
p
p
Him-mel, hö - re doch mein Fle - hen, laß al - lein mich un-ter - ge - hen,mich un - ter - ge - hen!
Him-mel, hö - re doch mein Fle - hen, laß mit ihr mich un-ter - ge - hen,mich un - ter - ge - hen!
Violoncello
pContrabasso
164
p
a 2
Fort,ver-ge - bens ist dein Fle - hen!
Fort,ver-ge - bens,fort, ver-
So - - - li-man, ach,hör' mein Fle - hen, laß sie nicht zu-grun - de ge - hen!

170
Himmel, hö - re doch mein Fle - hen, laß al - lein mich un - ter - ge - hen, mich un - ter - ge - hen!
Himmel, hö - re doch mein Fle - hen, laß mit ihr mich un - ter - ge - hen, mich un - ter - ge - hen!
ge - bens ist dein Fle - hen, laß sie nur zu - grun - de ge - hen, laß sie nur zu - grun - de ge - hen!
So - li - man, ach, hör' mein Fle - hen, laß sie nicht zu - grun - de ge - hen, zu - grun - de ge - hen!
176
dolce
dolce
a 2
Ach, das Le - ben hat für mich kei - ne Rei - ze mehr in
Ach, das Le - ben hat für mich kei - ne Rei - ze oh - ne
Fort, um -
Mit - leid, Herr! Er - hö - re mich! Mitleid, Herr, be - sänft' - ge

184
dolce
dolce
sich.
Him-mel, hö - re doch mein Fle - hen, laß al -
dich.
Him-mel, hö - re doch mein Fle - hen, laß mit
sonst be - mühst du
dich, be - mühst du dich! Geh, dein Flehn be-lei-digt mich!
dich!
So - - li-man! So - - - li-
Violoncello
Contrabasso
191
lein mich un - ter - ge - hen!
ihr mich un - ter - ge - hen!
Ja! al-le bei - - de müßt ihr ster-ben, al-le bei - - de müßt ihr
man!

196
ster-ben.
Al-le
Welch ein Schmerz, mein Her - ze bricht, welch ein Schmerz, mein Her - ze
201
crescendo
cre - scendo
Ach, das Le-ben hat für mich kei - ne Rei - ze mehr in sich, ach, das
Ach, das Le-ben hat für mich kei - ne Rei - ze oh - ne
Trä - nen nüt - zen nicht, fort, um-sonst be-mühst du dich, geh, dein Flehn be - lei - digt
bricht. Mitleid, Herr! Er-hö - re mich! Mit-leid, Herr! Besänft' - ge dich! Mit-leid,

206
dolce
a2
dolce
a2
Le - ben hat für mich kei - ne Rei - ze mehr in sich, ach, das Le - ben hat für
dich, kei - ne Rei - ze oh - ne dich, ach, das Le - ben hat für
mich, geh, dein Flehn be - lei - digt mich!
Herr! Er-hö - re mich. Mit - leid, Herr, besänft' - ge dich! Mitleid, Herr! Er-hö-re
213
a2
mich kei-ne Rei - ze mehr in sich, ach, das
mich kei-ne Rei - ze oh - ne dich, ach, das
Fort, um - sonst be - mühst du
mich! Mit-leid, Herr, be - sänft' - ge dich!

219
Le - - - ben hat für mich kei - - - ne Rei - - - ze
Le - - - - ben hat für mich kei - - - ne Rei - - - ze
dich ___, fort, um - sonst be - mühst du ___ dich!
Mit - - - - leid, Herr! Er - hö - re mich! Mit - - - leid, Herr, be - -
224
mehr ___ in sich, ach, das Le - - - - ben
oh - - - - ne dich, ach, das Le - - - - - ben
Fort ___, um - sonst be - mühst du ___ dich ___, fort ___, um -
sänft' - - ge dich! Mit - - - - - leid,

228
hat für mich kei - ne Rei - ze mehr in sich,
hat für mich kei - ne Rei - ze oh - ne dich,
sonst be - mühst du dich!
Geh, dein Flehn be -
Herr! Er - hö - re mich! Mit - leid, Herr, be - sänft' - ge dich!
234
sotto voce
ach, das Le - ben hat für mich kei - ne Rei - ze
sotto voce
ach, das Le - ben hat für mich kei - ne Rei - ze
sotto voce
lei - digt mich, be - lei - digt mich, dein Flehn be - lei - digt mich, be -
sotto voce
Mit - leid, Herr, er - hö - re mich! Mit - leid, Herr, be -

240
p
p
ca - lando
ca - lando
lan - do
ca - - - - - lan - - - - - do
mehr in sich, kei - - - - ne Rei - - - - - ze
ca - - - - - lan - - - -
oh - - ne dich, kei - ne Rei - - - - - ze, kei - ne Rei - - - -
ca - - - - - lan - - - -
lei - digt mich, fort, geh, dein
ca - - - - - - - lan - -
sänft' - - ge dich! Mit - leid, Herr! Mit - leid,
calan - - - - - - - - - -
245
p
pp
p
pp
p
pp
pp
pp
mehr in sich.
do
ze oh - - ne dich.
do
Flehn be - lei - digt mich!
do
Herr! Be - sänft' - ge dich!
do
pp
Ende der Komposition

ANHANG

Skizze zur Arie Nr. 6

Skizzenblatt im Besitz der Bibliothek des Conservatoire de Musique Paris, Signatur *Ms 235*. Entwurf der Arie Nr. 6 *Herr und Freund, wie dank' ich dir* (Übertragungsversuch unten).



WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

Bühnenwerke

WERKGRUPPE 5
BAND 11: IDOMENEO
TEILBAND 1: AKT I UND II

VORGELEGT VON DANIEL HEARTZ

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON
1972

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

Die Editionsarbeiten dieses Bandes wurden gefördert mit Mitteln der Stiftung Volkswagenwerk.

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

FRANCE
Éditions Bärenreiter, Tours

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

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Daniel Heartz, Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie II, Werkgruppe 5, Band 11.

Ferner erscheint ein Klavierauszug (Heinz Moehn, BA 4562a, italienisch-deutsch) sowie das vollständige Aufführungsmaterial (BA 4562, auf Anfrage).

Alle Rechte vorbehalten / 1972 / Printed in Germany

INHALT

Teilband 1

Zur Edition VI
Vorwort VII
Faksimile: Erste Seite des Autographs zur Ouverture . . . XXXII
Faksimile: Eine Seite aus dem Autograph des zweiten Aktes XXXIII
Faksimile: Blatt 1[r] des Autographs von KV 489 (= No. 20b) XXXIV
Faksimile: Blatt 19[v] des Autographs zum dritten Akt . . . XXXV
Faksimile: Blatt 44[v] des Autographs zum dritten Akt . . . XXXVI
Faksimile: Blatt 74[r] des Autographs zum dritten Akt . . . XXXVII
Faksimile: Blatt 99[r] des Autographs zum dritten Akt . . . XXXVIII
Faksimiles: Titelseiten der beiden Libretti XXXIX

Personen, Orchesterbesetzung 2
Verzeichnis der Szenen und Nummern 3
Ouverture 5
Atto primo 20
Atto secondo 173

Teilband 2

Atto terzo 351

Anhang

I: Striche anläßlich der Uraufführung München 1781 535
II: Andere Fassung der Takte 51–54 aus No. 30 623
III: Skizzierter Vokalentwurf zur Arie No. 30a 623

ZUR EDITION

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 (1—4)
II: Bühnenwerke (5—7)
III: Lieder, mehrstimmige Gesänge, Kanons (8—10)
IV: Orchesterwerke (11—13)
V: Konzerte (14—15)
VI: Kirchensonaten (16)
VII: Ensemblemusik für größere Solo-Besetzungen (17—18)
VIII: Kammermusik (19—23)
IX: Klaviermusik (24—27)
X: Supplement (28—35)

Zu jedem Notenband erscheint gesondert ein Kritischer Bericht, der die Quellenlage erörtert, abweichende Lesarten oder Korrekturen Mozarts festhält sowie alle sonstigen Spezialprobleme 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, 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 zugrunde gelegt. Vorformen bzw. Frühfassungen und gegebenenfalls Alternativfassungen werden im Anhang wiedergegeben.

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern der dritten und ergänzten dritten Auflage (KV³ bzw. KV³ᵃ) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV⁶) vermerkt.

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen 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 Strichelung; 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 fehlende 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. In den Vorlagen in c-Schlüsseln notierte Singstimmen oder Tasteninstrumente werden in moderne Schlüsselung übertragen. 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 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 Bögchen 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 und den Kritischen Bericht.

Die Editionsleitung

VORWORT

I. Entstehungsgeschichte

a) Auftrag und Wahl des Stoffes

Im Jahre 1780 erhielt Mozart aus München den Auftrag, für die kommende Saison die Karnevalsoper zu komponieren. Eine große Opera seria für den dortigen, 1778 von Mannheim nach München übersiedelten Hof Karl Theodors zu schreiben, war Mozarts erstrebtes Ziel, besonders da er die Fähigkeiten des Hofensembles während seines ausgedehnten Mannheimer Aufenthaltes 1777/78 genau kennengelernt hatte. Zu Mozarts Freunden aus der Mannheimer Zeit und damit auch aus der Zeit seines Münchner Aufenthaltes im Winter 1780/81 zählen: Christian Cannabich, Konzertmeister und Direktor des Orchesters, der erste Tenor Anton Raaff, der die Titelrolle in der Auftragsoper singen sollte und für den Mozart früher die Konzertarie KV 295 komponiert hatte, die Sopranistin und Primadonna Dorothea Wendling — für sie schrieb Mozart im Februar 1778 Rezitativ und Arie KV 486[a] (295[a]) —, ihr Gatte Johann Baptist Wendling, erster Flötist, und der erste Oboist Friedrich Ramm. Von diesen wichtigsten Mitgliedern der „Mannheimer Kapelle" waren es vor allem Cannabich und Raaff, die sich für den Opernauftrag an Mozart verwendet hatten. Als Mozart sich Ende 1778 auf dem Rückweg von Paris und Mannheim nach Salzburg befand, schrieb er aus München an seinen Vater, daß sich besonders diese beiden Musiker für ihn einsetzten[1]. Leopold Mozart hatte kurz zuvor Padre Martini brieflich zu überreden versucht, er möge Raaff veranlassen, sich beim Kurfürsten für seinen Sohn zu verwenden[2].

Theaterintendant in München war Joseph Anton Graf Seeau, der diese Position bereits unter dem verstorbenen Kurfürsten Maximilian III. Joseph bekleidet und der auch die Produktion von Mozarts erster Münchner Oper, *La finta giardiniera* KV 196 (komponiert 1774/75), überwacht hatte. Sein guter Wille war Voraussetzung für den Auftrag, und ohne Zweifel ist in ihm die Schlüsselfigur für die Wahl von Komponist und Stoff der Karnevalsoper 1781 zu sehen.

Der Geschmack im München Karl Theodors war von recht unterschiedlicher Art, wie aus der Reihe der Karnevalsopern in den 1780er Jahren zu schließen ist (der Brauch der Karnevalsoper mußte nach 1787 aus Kostengründen wieder aufgegeben werden): 1780 *Telemaco* (Libretto: Graf Serimann, Musik: Paul Grua), 1781 *Idomeneo* (Libretto: Giambattista Varesco, Musik: Mozart), 1782 *Semiramide* (Libretto: Metastasio, Musik: Antonio Salieri), 1783 *Tancredi* (Librettist unbekannt, Musik: Ignaz Holzbauer), 1785 *Armida abbandonata* (Libretto: G. Sertor, Musik: Alessio Prati), 1787 *Castor e Polluce* (Libretto: nach P. J. J. Bernard und *Tindaridi* von C. I. Frugoni, Musik: Abbé Vogler). Die meisten dieser Libretti gingen auf ältere französische Dramen zurück, und so war der *Idomeneo* von 1781 eine Bearbeitung von Antoine Danchets gleichnamiger Tragédie lyrique, die — mit Musik von André Campra — zum ersten Male während der Pariser Karnevalsaison 1712 aufgeführt worden war.

Verantwortlich für die Wahl des *Idomeneo*-Stoffes war sehr wahrscheinlich der engere Kreis um Karl Theodor, wenn nicht sogar der Kurfürst selbst; Mozart erfreute sich auch der Gunst der Kurfürstin, der er die sechs in Mannheim und Paris komponierten Klavier-Violin-Sonaten KV 301—306 gewidmet hatte. Zweifellos hat auch die Gräfin Baumgarten (Paumgarten), des Kurfürsten *maîtresse en titre*, den Opernauftrag wirksam begünstigt; sie war eine talentierte Sängerin, für die Mozart in München Rezitativ und Arie KV 369 komponierte. Unmittelbar nach seiner Ankunft in München schrieb Mozart am 13. 11. 1780 an den Vater: *„Gestern habe ich mit Cannabich bey der Gräfin Baumgarten gespeist, eine gebohrne lerchenfeld — mein freund* [Cannabich[3]] *ist alles in diesen hauß, und ich nun also auch — das ist das beste und Nützlichste hauß hier für mich. durch dieses* [Haus] *ist auch alles wegen meiner* [Oper] *gegangen, und wird — — wills Gott, noch gehen."*

Es mag verlockend sein, die Hypothese zu wagen, Mozart habe *Idomenée* selbst entdeckt und dem

[1] Vgl. *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen.* Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (4 Textbände: = Bauer-Deutsch I–IV, Kassel etc. 1962/63), auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl (2 Kommentarbände: = Eibl V und VI, Kassel etc. 1971), Band II, Nr. 516 (31. 12. 1778), S. 535, Zeilen 49–54. (Im Gegensatz zu der hier und in Anmerkung 2 gegebenen genauen Lokalisierung der angesprochenen Briefstelle wird bei Verweisen auf ganze Briefe und bei wörtlichen Zitaten aus Bauer-Deutsch, vornehmlich aus Band III, im laufenden Text dieses Vorwortes in der Regel lediglich das genaue Briefdatum als Nachweis verwendet.)

[2] Bauer-Deutsch II, Nr. 447 (21. 8. 1778), S. 447 f., Zeile 12 ff.

[3] Nicht Johann Baptist Becke, wie von Eibl (VI, S. 19, Kommentar zu Nr. 537/8) *„mit ziemlicher Sicherheit"* angenommen; vgl. dazu auch Bauer-Deutsch III, Nr. 542 (Wolfgang an den Vater, 24. 11. 1780), S. 29, Zeilen 9–21.

Münchner Hof vorgeschlagen. Bekanntlich hatte sich Mozart während seines Pariser Aufenthaltes 1778 auf der Suche nach einem möglichen Sujet intensiv mit der französischen Dramatik beschäftigt, und die Idomeneo-Sage bot ähnliche dramaturgische Möglichkeiten wie der Agamemnon-Iphigenie-Stoff: Ein großer Held wird gezwungen, seinen nächsten Verwandten zu opfern, um sich selbst und sein Volk zu retten. Danchets *Idomenée* hatte für einen Komponisten den unschätzbaren Vorteil, als Vorwurf noch nicht für weitere Opern verwendet worden zu sein[4], im Gegensatz etwa zu Racines Drama *Iphigénie en Aulide*, das — besonders seit es von Algarotti und Diderot um die Mitte des Jahrhunderts als ideales Modell für die Opera seria herausgestellt worden war — zu zahlreichen Opernversionen angeregt hatte mit dem Kulminationspunkt in Gestalt der Fassung von Du Roullet/Gluck (Paris 1774). Nach Beendigung ihres *Idomenée*-Arrangements wies das *Idomeneo*-Buch von Mozart und seinem Librettisten gegenüber der Vorlage Danchets mehrere zusätzliche Szenen im Stil Glucks auf, was besonders für den radikal vom Modell abweichenden dritten Akt zutrifft[5]. Diese Veränderungen gehen sicherlich allein auf Mozart zurück, der damit zeigen wollte, was er mit bestimmten, von seinen Vorgängern meisterhaft bewältigten dramatischen Situationen in seinem Stil zu tun in der Lage war. Wenn auch die Möglichkeit, daß Mozart den Stoff selbst ausgewählt hat, zumindest nicht ausgeschlossen werden kann, so scheint es angesichts des allgemeinen Bildes der Münchner Oper um 1780 doch wahrscheinlicher zu sein, daß die Wahl des *Idomenée* vom Hof getroffen worden ist.

Nach Erich Schenk[6] war der *Idomeneo*-Stoff von Mozarts Librettisten, dem Salzburger Hofkaplan Giambattista Varesco (ca. 1736—1805), ausgesucht worden, eine der am wenigsten wahrscheinlichen Vermutungen. Aus der mit der Oper im Zusammenhang stehenden Korrespondenz geht eindeutig hervor, daß Varesco gegenüber den Mozarts eine untergeordnete Stellung eingenommen hat: Die Mozarts waren es, die ihn als Librettisten wählten, und Varesco, ein Mann ohne Initiative, tat, was man ihm sagte, wenn auch mit einigem Murren. Ohne Zweifel war es im Frühstadium der Opernkomposition von Vorteil, den Librettisten an Ort und Stelle zur Hand zu haben, und auch nachdem Mozart nach München abgereist war, konnte er sich darauf verlassen, von Varesco über Leopold, der nicht weniger selbstherrlich mit dem Poeten umgehen konnte als sein Sohn, eine schnelle Reaktion zu erhalten. Dafür ein Beispiel: Nach der in München getroffenen Entscheidung, die zweite Arie der Wendling (No. 11) im konzertanten Stil zu halten, erbat Mozart in seinem ersten Brief nach Salzburg (8. 11. 1780) gewisse Veränderungen im Text dieser Nummer, nämlich Eliminierung von Nebensächlichem, statt dessen eine einfache und natürliche Sprache, die eine melismatische Führung der Singstimme erlaubt (*„eine ganz Natürlich fortfliessende Aria — wo ich nicht so sehr an die Worte gebunden, nur so ganz leicht auch fortschreiben kann"*). Leopold erhielt das Schreiben zwei Tage später, alarmierte sofort Varesco, so daß es möglich war, die erbetenen neuen Verse schon am folgenden Tag (11. 11.) nach München zu senden, und Mozart bestätigte ihren Eingang bereits am 15. November: *„die Aria ist vortreflich so"*. Varesco war ein fähiger Versemacher und zum Vorteil der Oper war er auch ein fleißiger und rascher Arbeiter. Im Hinblick auf prosodischen Aufbau und Inhalt lieferte er genau das, um was er gebeten wurde. Die Schwierigkeiten mit ihm bezogen sich in erster Linie auf textliche Längen in einigen Szenen. Als Mozart mehr und mehr zum Abschluß der Komposition kam, enthielt die Oper zuviel Text und entsprechend zuviel Musik, so daß er schließlich drastische Schritte unternehmen mußte, um die Folgen von Varescos Weitschweifigkeit aus der Welt zu schaffen.

Das Ausmaß, in dem die maßgeblichen Stellen in München jede einzelne Phase der Opernplanung kontrolliert haben, ist der ausgedehnten Korrespondenz der Mozarts nach Wolfgangs Abreise aus Salzburg (5. 11. 1780) bis zur Ankunft von Leopold und Nannerl in München (25. 1. 1781) zu entnehmen. Dieser detaillierte Informationsaustausch erfaßt jeden Aspekt der Produktion und ihrer Vorbereitung, er ist darüber hinaus das eindringlichste Zeugnis seiner Art, das für eine Oper Mozarts — ja vielleicht für eine Oper dieser Epoche — erhalten ist, und er erlaubt schließlich, die Entstehung der Oper Schritt für Schritt nachzuvoll-

[4] Eibl (VI, S. 16) nimmt irrtümlich an, daß der dreiaktige *Idomeneo* von Baldassare Galuppi (Uraufführung: Rom, Januar 1756) auf Danchets fünfaktige Tragédie lyrique zurückgeht und daß Mozart *„wahrscheinlich dieses Textbuch vom Münchner Hof übermittelt"* erhalten habe; dieses italienische Libretto von 1756 hat jedoch nicht die geringste Beziehung zu Danchet oder zu Mozarts Oper. — Auch Georges de Saint-Foix' Behauptung (*W.-A. Mozart* III, Paris 1936, S. 222), Danchets *Idomenée* sei Jolyot de Crébillons Stück gleichen Titels von 1703 verpflichtet, beruht auf einem Irrtum.

[5] Vgl. Daniel Heartz, *The Genesis of Mozart's Idomeneo*, in: *Mozart-Jahrbuch 1967*, S. 150—164, besonders S. 158 f. Dieser Aufsatz erschien in leicht revidierter Form und mit Abbildungen auch in: *The Musical Quarterly* LV (1969), S. 1—19.

[6] *Wolfgang Amadeus Mozart*, Zürich-Leipzig-Wien (1955), S. 479.

ziehen, wie auch die mehr als ungewöhnliche Ausdehnung dieses Vorwortes nicht zuletzt auf ihn zurückzuführen ist.

b) Der „Plan". Frühe Veränderungen

Aus Leopold Mozarts erstem Brief an seinen Sohn nach München (11. 11. 1780) geht eindeutig hervor, daß mit dem Hof genaue Richtlinien für die Behandlung des alten Librettos (Danchet) ausgearbeitet worden waren: *„Hier übermache das Buch und den Plan zurück, damit S. E: Graf Seeau sehe, daß alles nach der Vorschrift gemacht worden."* Tatsächlich waren mit Graf Seeau wohl schon Verhandlungen geführt worden, bevor Mozart nach München abreiste. In seinem zweiten Brief nach Salzburg (13. 11. 1780) erwähnt Wolfgang jenen dramaturgischen Fehler, den die Mozarts schon früher mit München besprochen hatten und auf den jetzt der Bühnenbildner Lorenzo Quaglio aufmerksam machte: *„Im Ersten Ackt scena VIII. hat H. Quaglio den nemlichen Einwurf gemacht den wir gleich anfangs machten. nemlich daß es sich nicht schicke, das der könig ganz allein zu schiff seye — ."* In seiner Antwort vom 18. 11. 1780 erinnert Leopold daran, daß dieser Einwand schon von ihm gemacht worden sei: *„Du weist, daß ich diesen Einwurf nach München gemacht habe: allein man schrieb zurück, daß sich die donnerwetter und das Meer an keine Étiquétte kehren."* Schriftliche Verhandlungen mit München waren also offenbar Leopold vorbehalten gewesen, vielleicht deshalb, weil Wolfgang in den Wochen vor seiner Abreise nach München schon ausschließlich mit der Komposition des *Idomeneo* beschäftigt gewesen war. (Daß Mozart bereits Teile der Komposition mit nach München brachte, wird weiter unten zu behandeln sein; vgl. I/c.) Vater Leopold beschränkte seinen Rat jedoch nicht allein auf textliche Fragen; so schlägt er im selben Brief (18. 11. 1780) vor, wie die Musik des Orakels (La Voce) zu klingen habe: *„welche Stimme und ihre Begleitung rührend, schreckbar und ausserordentlich seyn muß, das kann ein Meisterstück der Harmonie werden."* Und im Schreiben vom 29. 12. 1780 ist in dieser Sache noch detaillierter zu lesen: *„Vermuthlich wirst du tieffe Blas-instrumenten zum accomp: der unterirrdischen Stimme haben. Wie wär es, wenn nach dem wenigen unterirrdischen Lermen die Instrumenten piano aushielten* [bis * nachgetragen:] *aigentlich auszuhalten anfiengen*. dann ein Crescendo bis ins Schröckliche machten, und beym decrescendo die Stimme zu Singen anfieng? und so ein schauderndes crescendo bey jedem Absatz der Stimme."* Mozart komponierte das Orakel zunächst genau in der vom Vater vorgeschlagenen Form (Anhang I/9 = No. 28c, später gekürzt: Anhang I/10 = No. 28d), und dieses Beispiel ist typisch für Leopolds bestimmende Rolle bei Planung und Komposition des *Idomeneo* wie für jedes Werk Mozarts bis hin zu dieser Zeit.

Der *„Plan"* zum *Idomeneo* regelte sowohl die Folge der einzelnen Nummern (dabei auch die Frage: Verse oder Prosa?) als auch die Anzahl der Arien für jeden Sänger und die Länge einzelner Passagen in den Rezitativen. Als Mozart in der Erkennungsszene zwischen Idomeneo und Idamante (Atto primo / Scena X) wegen des schauspielerischen Unvermögens der beiden Sänger im Brief vom 19. 12. 1780 zu kürzen wünschte, antwortete Leopold am 22. 12. 1780: *„Es ist nach dem französ: so wie der Plan es verlangte, übersetzt. ja, man sehe im Plan nach, es wurde noch verlangt man sollte dieses Recit: ein bischen verlängern, damit sie einander nicht so geschwind erkennen möchten"*.

Die Oper war zu einem früheren Zeitpunkt verschiedenen Veränderungen unterzogen worden, bevor die erste Fassung des Librettos (vgl. I/d und IV) in Druck ging. Aus der Korrespondenz läßt sich das u. a. wie folgt ableiten:

1. Idomeneo kam zunächst allein auf dem Schiff an; wie bereits erwähnt, wurde hier später insofern geändert, als er dann mit Gefolge auftritt, das er in einer eigens dafür eingefügten Passage auffordert, abzutreten (Atto primo / Scena VIII—IX).

2. Zwischen den beiden Schlußchören des zweiten Aktes (No. 17 und 18) hatte Idomeneo ursprünglich *„eine Aria oder vielmehr art von Cavatina"* zu singen (vielleicht ein Vers von nicht mehr als vier Zeilen), die Mozart in ein Rezitativ zu ändern wünschte:

„hier wird es besser seyn — ein blosses Recitativ zu machen, darunter die Instrumenten gut arbeiten können — denn, in dieser scene die |: wegen der action und den Gruppen, wie wir [Mozart und Quaglio] sie kürzlich mit le grand verabredet haben :| die schönste der ganzen opera seyn wird, wird ein solcher lärm und Confusion auf dem theater seyn, daß eine aria eine schlechte figur auf diesem Platze machen würde — und überdieß ist das donnerWetter — und das wird wohl wegen der Aria von H: Raaf nicht aufhören? — und der Effect; eines Recitativs, zwischen den Chören ist ungleich besser." (15. 11. 1780)

Leopold billigte diese Änderung und schrieb am 18. 11. 1780:

„die zwischen den Chören stehende Aria wird in ein feuriges Recit: verwandelt werden, welches man mit

donner und Blitz nach belieben accompagnieren kann."

3. Arbace hatte vor seiner zweiten Arie (No. 22) ursprünglich ein kürzeres Rezitativ, das auf Vorschlag Mozarts erweitert wurde:
„dan habe ich auch geschrieben wegen Panzachi [Arbace] — dem Ehrlichen, alten Mann muß man doch auch etwas zu guten thun. — dieser möchte nur um etwa ein paar Verse sein Recitativ im 3:ten Ackt verlängert haben. — welches wegen dem Chiaro e scuro und weil er ein guter acteur ist, von guter wirkung seyn wird. — zum beyspiell nach der strophe: sei la città del pianto, e questa Reggia quella del Duol. — einen kleinen schimmer von Hofnung — und dan! — ich unsinniger! — wohin verleitet mich mein schmerz! — ah Creta tutta io vedo Etc: —" (5. 12. 1780)

4. Das Original sah keinen Marsch für die Eröffnung von Scena VII im dritten Akt vor:
„Nach dem Trauerchor [No. 24] geht der könig, das ganze volk und alles weg — und in der folgenden Scene steht — *Idomeneo in ginochione nel tempio* — das kan so ohnmöglich seyn — er muß mit seinem ganzen gefolge kommen — da muß nun nothwendiger weise ein Marche seyn — da hab ich einen ganzen simpeln Marsche [No. 25] auf 2 violin, Bratsch, Bass und 2 oboen gemacht, welcher à mezza voce gespiellt wird — und worunter der könig kömmt, und die Priester die zum Opfer gehörigen sachen bereiten — dann sezt sich der könig auf die knie, und fängt das gebett an —" (3. 1. 1781)
Beide Libretti (vgl. I/d und IV) schreiben vor, daß Idomeneo unmittelbar v o r (nicht n a c h) No. 24 abgeht; damit dürfte eine eindeutige Entscheidung in dieser Frage gegeben sein.

5. Vor dem Orakelspruch (No. 28) war ursprünglich ein zweites Duett für Ilia und Idamante, *„deh soffri in pace ò Cara"*, vorgesehen[7], dessen Streichung Mozart folgendermaßen begründet:
„das 2:te Duetto bleibt ganz weg — und zwar mit mehr Nutzn als schaden für die opera; denn, sie sehen wohl, wenn sie die scene überlesen daß die scene durch eine aria oder Duetto matt und kalt wird — und für die andern acteurs, die so hir stehen müssen sehr genant ist — und überdiß würde der großmüthige kampf zwischen Ilia und Idamante zu lange, und folglich sein ganzen Werth verlieren." (13. 11. 1780)[8]

6. Nach Idomeneos Thronverzicht sollte in der Scena ultima ursprünglich noch ein zweites Quartett (Idomeneo, Idamante, Ilia, Arbace) stehen. Raaff erbat statt dessen für sich eine lyrische Arie, und Mozart stimmte zu:
„Nun giebt es noch eine veränderung, an welcher Raaf schuld ist — er hat aber recht [. . .] Er war gestern bey mir — Ich habe ihm seine Erste Aria vorgeritten, und er war sehr damit zufrieden; — Nun — der Mann ist alt; in einer Aria wie selbe in zweiten Ackt fuor del mar hò un mare in seno *Etc:* kann er sich dermalen nicht mehr zeigen — also, weil er im dritten Ackt ohnedieß keine Aria hat, wünschte er sich [. . .] nach seiner letzten Rede; Ò Creta Fortunata! ò me Felice. anstatt dem quartetto[9] eine hüpsche Aria zu singen. und auf diese art fällt auch hier ein unöthiges Stück weg — und der dritte ackt wird nun weit bessern Effect machen." (15. 11. 1780)
Einen passenden Text für Raaffs letzte Arie, die dann bei der Premiere gestrichen wurde (vgl. I/d), fand Varesco, wie aus dem Briefwechsel hervorgeht, erst beim dritten Anlauf (*„Torna la pace"*).

Die Rollenbesetzung der Oper war bereits festgelegt worden, ehe Mozart in München eintraf. Daß Dorothea Wendling die weibliche Hauptrolle (Ilia) singen würde, war selbstverständlich, während die Besetzung der Titelrolle mit Raaff offenbar nicht von Anfang an ganz sicher gewesen ist (vgl. dazu V/b/3). Der junge Kastrat Vicenzo dal Prato war von auswärts für den Idamante engagiert worden; Mozart hatte, wie sich aus der Korrespondenz schließen läßt, weder mit dieser Wahl etwas zu tun (was er beklagte), noch war ihm die Stimme vorher bekannt gewesen. Seine Voraussagungen, Dal Prato werde die Proben nicht überstehen (22. 11. 1780) und von Seeau nicht erneut engagiert werden (15. 11. 1780), erwiesen sich als falsch. Ebenso falsch ist die Annahme, Dal Prato habe in *Idomeneo* zum ersten Male auf der Bühne gestanden (8. 11. 1780); er sang vor seiner Münchner Anstellung[10] in Italien und in Stuttgart und war nicht nur im folgenden Jahr, sondern in mehreren Jahren in München engagiert, ehe er 1805 pensioniert wurde.

[7] Bauer-Deutsch III, Nr. 539 (Leopold an Wolfgang, 18. 11. 1780), S. 22, Zeile 49 f.

[8] Eibl (VI, S. 20, Kommentar zu Nr. 537/25) gibt eine abweichende Erklärung, die zwar nach Mozarts negativen Äußerungen über den Sänger des Idamante (Dal Prato) durchaus verständlich ist, die jedoch Mozarts hier zitierter dramaturgischer Begründung für den Strich zuwiderläuft und daher kaum zutreffen kann: *„Die Streichung . . . war wahrscheinlich durch die unbefriedigende Gesangsleistung dal Pratos veranlaßt worden."*

[9] Eibl (VI, S. 21, Kommentar zu Nr. 538/17) interpretiert dieses *„quartetto"* irrtümlich als No. 21.

[10] Otto Michtner, *Das alte Burgtheater als Opernbühne von der Einführung des deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Kaiser Leopolds II. (1792)*, Wien etc. 1970, (*Theatergeschichte Österreichs* III/1), S. 379, Anmerkung 20.

Er kann also nicht ganz so unfähig gewesen sein, wie Mozart ihn dargestellt hat. Die vollständige Besetzung für die Uraufführung des *Idomeneo* in München (29. 1. 1781) sah wie folgt aus:

Idomeneo	Anton Raaff
Idamante	Vincenzo dal Prato
Ilia	Dorothea Wendling
Elettra	Elisabeth Wendling
Arbace	Domenico de' Panzachi
Gran Sacerdote	Giovanni Valesi

c) Komposition und Proben

Mozart berichtete gleich nach seiner Ankunft in München (8. 11. 1780), daß die Wendling mit ihrer Szene — ohne Zweifel ihre entscheidende Einleitungsszene[11], die in der Arie *„Padre, germani, addio!"* (No. 1) ihren Höhepunkt findet — *„Arci=Contentißima"* gewesen war. (*„Sie hat sie 3 mal nacheinander hören wollen."*) Mozart muß Szene und Arie wohl schon in Salzburg komponiert haben, denn nach seinem Eintreffen in München war die ihm zur Verfügung stehende Zeit mit anderen Aufgaben ausgefüllt[12]; so hatte er in erster Linie dafür zu sorgen, daß der vollständige erste Akt (einschließlich Instrumentation) bis Ende November probenreif vorlag. Die Sänger hatten bereits ihre ersten Arien zu lernen, was mehr verlangte, als lediglich dem Komponisten zuzuhören, wie er sie auf dem Klavier vorspielte: Für die Sänger mußten also zumindest Vokalpartituren (Singstimme und Baß) zur Verfügung stehen, wie im Falle von *„Torna la pace"* (Anhang I/12 = No. 30a) singulär überliefert (vgl. Anhang III). Am 15. 11. 1780 erwähnt Mozart in seinem Brief an den Vater, daß er Idomeneos erste Arie, *„Vedrommi intorno l'ombra dolente"* (No. 6) für Raaff gespielt habe, und er berichtet weiter, daß Elisabeth Wendling (Elettra) ihre beiden Arien No. 4 und 13 ein halbes Dutzend Mal gesungen habe und mit ihnen sehr zufrieden sei. Sehr wahrscheinlich hatte Mozart diese Nummern alle noch in Salzburg komponiert, denn er kannte die Stimmen der Sänger und konnte in dieser Beziehung also keinerlei Bedenken haben, und ein Brief aus Wien vom 26. 5. 1781, mit dem er Vorwürfe des Vaters beantwortet, beweist, daß er in München zunächst keine Note schreiben konnte: „in München, das ist wahr, da hab ich mich wieder willens in ein falsches licht bey ihnen gestellt, da hab ich mich zu viel unterhalten — — doch kann ich ihnen bey meiner Ehre schwören, daß ich bevor die opera in scena war, in kein theater gegangen, und nirgends, als zum Cannabichischen gekommen bin. — das ich das meiste und stärkste auf die lezt zu machen bekommen habe, ist richtig; aber nicht aus faulheit, oder nachlässigkeit — sondern, ich bin 14 Täge [ohne Zweifel die Zeit nach der Ankunft] ohne eine Note zu schreib: gewesen, weil es mir *ohnmöglich war* — ich hab es freylich geschrieben aber nichts ins reine. — da ist dann freylich viel zeit verloren. doch reuet es mich nicht . . ."

Die Einschränkung *„ich hab es freylich geschrieben aber nichts ins reine"* ist insofern von Bedeutung, als aus ihr zu entnehmen ist, daß Mozart auch in den ersten Münchner Tagen Musik geschrieben, jedoch keine Reinschrift bzw. endgültige Fassung angefertigt hat, die für die Kopisten zum Herausschreiben der Stimmen notwendig gewesen wäre. Mozarts gesellschaftlicher Umgang in München war zu Anfang in der Tat anstrengend, worin einer der Hauptgründe liegen mag, daß die Partitur der Oper langsamere Fortschritte machte, als Mozart später bei dem Kampf um die Vollendung gewünscht haben mochte. Dennoch muß er — entgegen seiner späteren Aussage gegenüber Leopold — auch nach seiner Ankunft in München hart gearbeitet haben, denn es ist zum Beispiel höchst unwahrscheinlich, daß er für den ihm unbekannten Sänger des Idamante aus Salzburg bereits komponierte Teile mitbrachte, und doch hat er schon Mitte November begonnen, mit Dal Prato zu studieren, ohne Zweifel keine leichte Aufgabe: *„Meinem Molto amato Castrato del Prato muß ich aber die ganze Opera lehren. er ist nicht im Stande einen Eingang in einer aria zu machen der etwas heist; und eine ungleiche Stimme!"* (15. 11. 1780). Idamantes erste Arie, *„Non ho colpa"* (No. 2), wird also zu diesem Zeitpunkt bereits vorgelegen haben; und am 22. 11. 1780 heißt es: *„wenn der Castrat kommt, muß ich mit ihm Singen, denn er muß seine ganze Rolle wie ein kind lernen. er hat um keinnen kreützer Methode."* Mozart mußte die Mühe auf sich nehmen, denn die Rolle des Idamante war dramaturgisch wie musikalisch entscheidend für die ganze Oper.

Von Salzburg nach München mitgebracht haben wird Mozart wohl auch die Komposition der drei Chorszenen aus dem ersten Akt. Auf jeden Fall mußten alle kompositorisch in Angriff genommenen Nummern — so vor allem der ganze erste Akt — für die ersten Proben mit reduziertem Orchester am oder vor dem 1. Dezember fertig sein (vgl. Brief vom 1. 12. 1780 an den Vater); Orchesterproben wurden dann regel-

[11] Nicht die Eröffnungsszene zum dritten Akt, wie bei Eibl (VI, S. 17, Kommentar zu Nr. 535/48) angenommen wird.

[12] Vgl. dazu den zusammenfassenden Kalender *Mozart in München* (6. 11. 1780, Tag der Ankunft, bis zur Premiere am 29. 1. 1781) im Krit. Bericht.

mäßig im Abstand von acht Tagen angesetzt, und zwar jeweils am Wochenende.

Im ersten Monat des München-Aufenthaltes müssen auch einige Bühnenproben stattgefunden haben. Mozarts Konferenz mit Seeau, Quaglio und Le Grand am 13. 11. 1780 brachte die oben erwähnte Änderung am Ende des zweiten Aktes (vgl. I/b/2). Da Varesco als Librettist nicht, wie das damals bei der Einstudierung einer neuen Oper üblich gewesen ist, bei der Führung der Sänger mitwirken und auch verschiedene andere Funktionen, die heute zu den Aufgaben eines Regisseurs gehören, nicht übernehmen konnte — der Librettist war im Gegensatz etwa zu Da Ponte kein Mann des Theaters —, mußte die szenische Einrichtung der Premiere von anderer Seite übernommen werden, in erster Linie von Le Grand, der auf jeden Fall die Massenszenen am Schluß des zweiten Aktes inszeniert hat; ob er auch den Hauptdarstellern szenische Anweisungen gegeben hat, ist fraglich, da Raaff und Dal Prato offenbar ohne die bei ihren geringen schauspielerischen Fähigkeiten für den dramaturgischen Ablauf notwendigen Anweisungen geblieben sind und die anderen Sänger als gute Akteure auf szenische Hilfestellung nicht unbedingt angewiesen waren. Mozart hatte die Schwierigkeiten mit den beiden Hauptdarstellern von Anfang an vorausgesehen, und zwar noch ehe er Dal Prato erlebt hatte: *„NB: er* [Dal Prato] *war noch nie auf keinen theater* [was nicht richtig ist; vgl. I/b] *— und Raaff ist eine statue*[13] *— — Nun stellen sie sich einmal die scene im Ersten Ackt vor. —"* (8. 11. 1780). Als Mozart dann zu den Rezitativproben am Cembalo erschien — er hatte lange Zeit sein Zimmer wegen der Kompositionsarbeiten kaum verlassen[14], konnte sich also auch nicht um die Regie der Sänger kümmern —, fand er seine Befürchtungen hinsichtlich der beiden Hauptdarsteller mehr als bestätigt; er schreibt, daß *„beyde schlechte acteurs sind"* (19. 12. 1780), und daß *„Raaff und del Prato das Recitativ ganz ohne geist und feuer, so ganz Monoton herab singen — und die Elendesten acteurs, die Jemals die Bühne trug, sind"* (27. 12. 1780).

Am 1. 12. 1780 teilt Mozart nach Salzburg mit, daß der erste Akt von einem reduzierten Orchester geprobt worden und daß eine ähnliche Probe eine Woche später für den zweiten Akt geplant sei. Allerdings geht aus der folgenden Korrespondenz nicht eindeutig hervor, ob für diesen Akt tatsächlich schon am 8. Dezember eine Probe stattgefunden hat; auf jeden Fall aber wurden beide Akte am 16. Dezember in Anwesenheit von Graf Seeau probiert. Zu dieser Zeit komponierte Mozart schon am dritten Akt, und am 19. 12. 1780 konnte er berichten, daß die Komposition beendet sei mit Ausnahme von drei Arien aus dem dritten Akt (zweifellos die letzten drei: Anhang I/7, 11, 12 = No. 27a, 29a, 30a, die dann vor der Premiere gestrichen werden sollten), Schlußchor (No. 31), Ballett (No. 32) und Ouverture. „Komponiert" ist nicht in jedem Fall, besonders aber in diesem nicht, gleichbedeutend mit „niedergeschrieben", geschweige denn orchestriert: *„ich muß über hals und kopf schreiben — komponirt ist schon alles — aber geschrieben noch nicht"* (30. 12. 1780). Während einer Rezitativprobe bei Dorothea Wendling zwei Tage früher wurde das Quartett (No. 21) offenbar zum ersten Mal geprobt; es mußte sechsmal durchgesungen werden, bevor es „ging". Eine Probe des ganzen letzten Aktes mit Orchester fand nicht vor dem 13. Januar statt (die Entscheidung, die Premiere um eine Woche, also vom 22. auf den 29. dieses Monats zu verschieben, wurde am 10. Januar getroffen), und Mozarts letzter Brief aus München kündigt an: *„es ist heute das erstemal Recitativ Probe im theater"* (18. 1. 1781). Während der verbleibenden zehn Tage bis zur Uraufführung müssen zahlreiche Proben stattgefunden haben, jedoch unterbricht die Abfahrt von Leopold und Nannerl aus Salzburg die Korrespondenz und damit den Informationsfluß. Vater und Tochter trafen am 25. Januar in München ein und konnten am übernächsten Tag die Generalprobe — sie fiel auf Mozarts 25. Geburtstag — miterleben. Die Oper wurde am 3. Februar und 3. März wiederholt, weitere Aufführungen mögen stattgefunden haben[15]. Am 7. März 1781 unternahmen die Mozarts eine kurze Reise nach Augsburg, kehrten am 10. oder 11. nach München zurück, wo sie sich trennten: Leopold und Nannerl traten die Rückreise nach Salzburg an, während Wolfgang am 12. März auf Befehl des Erzbischofs Colloredo nach Wien eilte.

d) Letzte Münchner Revision

Bereits in seinem ersten Brief aus München kündigte Mozart an, daß Varescos Libretto geändert bzw. gekürzt werden müsse: *„es werden so da und dort kleine veränderungen vorgenommen werden — die Recitativ*

[13] Schon 1749 bezeichnete ihn Metastasio als *„fredissimo rappresentante"*, jedoch nicht, ohne ihn gleichzeitig als *„eccellentissimo cantore"* zu rühmen (vgl. Michtner, a.a.O.).

[14] Vgl. die oben zitierte Passage aus dem Brief vom 25. 5. 1781 aus Wien; vgl. aber auch Bauer-Deutsch III, Nr. 559 (Wolfgang an den Vater, 13. 12. 1780), S. 54, Zeilen 22–27.

[15] Vgl. *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch (= *Dokumente*, NMA X/34), Kassel etc. 1961, S. 170.

etwas abgekürzt — doch wird alles gedruckt seyn" (8. 11. 1780). Am 19. 12. 1780 forderte Mozart — nicht zuletzt auf Veranlassung von Seeau — wegen des schauspielerischen Unvermögens von Raaff und Dal Prato wesentliche Kürzungen. Leopold, der zu dieser Forderung bei Übersendung des Librettos (zusammen mit der deutschen Übersetzung von Johann Andreas Schachtner) am 22. Dezember Stellung nahm, sträubte sich gegen weitere Kürzungen, denn er und Varesco hätten vergeblich versucht, in irgendeiner Szene überflüssige Dialogteile zu finden. Gleichzeitig machte er einige eigene Vorschläge zum Thema *„will man* [. . .] *par force etwas weglassen"*; diese ähneln sich, entsprechen aber nicht genau den Kürzungen, die Mozart vornahm (Einzelheiten dazu bringt der Kritische Bericht). Leopold mahnte erneut, Varescos Text g a n z abzudrucken, selbst wenn einiges nicht gesungen werden sollte. Mozarts Brief vom 27. 12. 1780, mit dem er das Libretto bestätigt und auf Leopolds Mahnungen eingeht, besagt, daß man Seeau nur mit Schwierigkeiten hatte davon überzeugen können, den vollständigen Varesco-Text abdrucken zu lassen.

Anfang Januar 1781 ging das Libretto mit Schachtners Übersetzung aus Mozarts Händen zum Druck; die wohl schon kurz danach vorliegenden Korrekturen wurden nicht, wie Leopold gehofft hatte (vgl. seinen Brief vom 29. 12. 1780), nach Salzburg geschickt, und auch Wolfgang, der zu dieser Zeit mit der Komposition der Ballettmusik vollauf beschäftigt war, dürfte keine Korrekturen gelesen haben. Das Libretto (= Libretto I), das den Ende Dezember 1780 erreichten Stand der Oper wiedergibt, ist daher auch sehr fehlerhaft; es endet mit Varescos zweitem Versuch eines Textes für die Schlußarie Raaffs (und fünf Vierzeilern des Schlußchores *„Scenda Amor, scenda Imeneo"*, von denen die erste und fünfte Strophe identisch sind). Schon am 30. 12. 1780 hatte Mozart nach Salzburg mitgeteilt, daß dieser Arientext (*„Sazio è il destin"*) für Raaff unannehmbar sei. Varesco verfaßte daraufhin sofort einen dritten Text, der Beifall fand und den Leopold am 4. 1. 1781 einschließlich zweier Alternativübersetzungen Schachtners übersandte, allerdings mit der Forderung Varescos, den zweiten Arientext, *„Sazio è il destin"*, im Libretto-Druck erscheinen zu lassen.

Im selben Brief machte Leopold den Vorschlag, b e i d e Texte in den Druck aufzunehmen. Doch scheint Seeau auf diesen Vorschlag nicht eingegangen zu sein, und da die Mozarts aus Loyalität gegenüber Varesco darauf bestanden, j e d e von ihm zu Papier gebrachte Zeile des Librettos drucken zu lassen (Leopold war in dieser Frage unnachgiebiger als der Sohn), auf der anderen Seite Mozarts Partitur kurz vor der Premiere von Varescos ursprünglichem Libretto in weiten Teilen abwich, entschied man sich, ein zweites Libretto zu drucken, denn das bereits vorliegende Libretto I konnte Seeau dem Kurfürsten und den Protektoren der Oper wegen der Divergenz zu dem, was bei der Premiere gesungen würde, nicht in die Hand geben. Das neue Libretto (= Libretto II) enthält nur den italienischen Text und ist mit demselben Titelblatt — in italienischer Sprache — versehen, das auch im Libretto I gedruckt worden war (vgl. die Faksimiles auf Seite XXXIX). Bei der Übernahme des Druckstockes ist der — sinnlos gewordene — Hinweis auf Schachtners deutsche Übersetzung stehengeblieben, was damals Verwirrung gestiftet haben muß und bis heute gestiftet hat: Dementsprechend hat bisher keine Ausgabe der Oper und (mit Ausnahme des in Anmerkung 5 genannten Aufsatzes[16]) auch keine ihr gewidmete Studie davon Kenntnis genommen, was Libretto II darstellt, nämlich den Arbeitsstand Ende Januar 1781, kurz vor der Premiere. Mozart erwähnt den in München vereinbarten Druck von Libretto II in seinen Briefen nach Salzburg nicht, woraus zu schließen wäre, daß er dem Vater ungern etwas mitteilen wollte, was sicherlich dessen Mißbilligung gefunden hätte, doch ist es auch möglich, daß die Entscheidung für den Druck später fiel als Mozarts letzter Brief vom 18. 1. 1781. Dieser Brief behandelt einiges von den Kürzungen, die dann in Libretto II evident sind:

„die Probe mit dem dritten Ackt ist vortreflich ausgefallen. man hat gefunden daß er die 2 Erstern Ackte noch um viel übertrift. — Nur ist die Poesie darinn gar zu lang, und folglich die Musick auch [. . .] deswegen bleibt die aria von Idamante, Nò, la morte io non pavento, weg, — welche ohnedieß ungeschickt da ist — worüber aber die leute die sie in Musick gehört haben, darüber seüfzen — und die letzte von Raaff auch — worüber man noch mehr seüfzt — allein — man muß aus der Noth eine tugend machen."

Libretto II korrespondiert in mehrfacher Hinsicht mit Mozarts Partitur: Die nicht vertonten Strophen der beiden Chöre No. 15 und No. 31, die in Libretto I noch abgedruckt waren, sind eliminiert. Der große Chor *„Oh voto tremendo!"* (No. 24) und Idomeneos Gebet *„Accogli, oh re del mar"* (No. 26) wurden jeweils auf eine Strophe reduziert; diese Kürzungen, in

[16] Vgl. aber den s p ä t e r erschienenen Beitrag von David Cairns im Begleitheft zur *Idomeneo*-Schallplattenaufnahme unter Colin Davis (Philips).

Mozarts Autograph durch Streichung der wegfallenden Takte angedeutet, in unserer Ausgabe durch „Vide" gekennzeichnet, sollten heute nicht berücksichtigt werden, da sie wohl mehr auf die spezielle Situation der Münchner Premiere als auf allgemeine musikalisch-dramaturgische Notwendigkeit zurückzuführen sind. Der Strich in der Opferszene (Atto terzo/Scena X, vgl. Anhang I/8) ist im Libretto II ebenso berücksichtigt wie die Eliminierung der beiden Arien für Idamante und Idomeneo im dritten Akt (vgl. Anhang I/7 = No. 27a und 12 = No. 30a) — in Mozarts Autograph wiederum mit kühnen Strichen jeweils zu Beginn der gestrichenen Teile angedeutet (vgl. das Faksimile S. XXXVII). Die Münchner Partiturkopie (vgl. IV) enthält keinen der gestrichenen Teile. (In seinem Bestreben, den dritten Akt zu straffen, ging Mozart übrigens so weit, daß er zunächst auch das achttaktige Eingangsritornell von No. 30 aus der Scena ultima im Autograph ausstrich, doch hat er seine Meinung in diesem Punkt dann offenbar wieder geändert: Sein zweimaliges *Dies gilt* in Takt 2 — vgl. Faksimile S. XXXVIII — und die Tatsache, daß die Münchner Partiturkopie diese acht Takte enthält, deuten darauf hin, daß das Ritornell bei der Premiere gespielt worden ist.)

Eine weitere Revision von größter Bedeutung, in der Autograph, Münchner Partiturkopie und Libretto II übereinstimmen, bezieht sich auf die letzte Szene Elettras: Mozart ersetzte ihre Arie *„D'Oreste, d'Aiace"* (Anhang I/11 = No. 29a) durch ein neues Recitativo obbligato *„Oh smania! oh furie!"*, in dem er nur acht von den ursprünglichen 16 Textzeilen verwandte (vgl. S. 474—476 und Anhang I/11, S. 569—579). Damit hat der schon Anfang Januar (3. 1.) über eine große Elettra-Szene geäußerte Zweifel in diesem letzten Stadium der Oper zu seiner logischen Konsequenz geführt: Denn für die anderen *„akteurs"* mußte es *„sehr genant"* sein, herumzustehen, während Elettra „da sè" lärmt, wie es für sie andererseits auch unnatürlich gewesen wäre, die Bühne zu verlassen, *„nur um Mad:me Elettra allein zu lassen"* (3. 1. 1781), und dann nach ihrer Arie wieder aufzutreten. Als einzige Lösung bot sich hier der Strich der Arie an: Eine Arie ist *„ungeschickt da"*, schreibt Mozart über Idamantes letzte und gestrichene Arie, und macht eine *„schlechte Figur"*, wie er sich im Zusammenhang mit der ursprünglich zwischen No. 18 und 19 vorgesehenen Cavatina Idomeneos ausdrückt, wenn sie die Handlung unnötig verzögert, und auch vom rein inhaltlichen Gesichtspunkt her gesehen ist Elettras Arie entbehrlich, da sie nur das vermittelt, was bereits aus ihrer Wutszene und ihrer d-moll-Arie (No. 4) bekannt ist. Mozart meisterte den notwendigen Strich kongenial und komponierte ein kurzes, aber unvergleichlich feuriges Rezitativ mit einem Abgang Elettras, der sicherlich zu den dramatischsten der ganzen Oper gehört. (Mozarts endgültige Fassung der Elettra-Szene, wie sie im Hauptteil unserer Ausgabe wiedergegeben ist, wurde in der alten Gesamtausgabe = AMA nicht nur falsch interpretiert, sondern auch willkürlich entstellt; vgl. dazu den Kritischen Bericht.)

Ein weiteres, immer wieder behandeltes Problem scheint vor dem 18. Januar gelöst worden zu sein, denn an diesem Tag schreibt Mozart in seinem letzten Brief aus München: *„der orackel spruch ist auch noch viel zu lange — ich habe es abgekürzt — der varesco braucht von diesem allem nichts zu wissen, denn gedruckt wird alles wie er es geschrieben."* Die Worte *„noch viel zu lange"* lassen vermuten, daß in Varescos originalem langen Orakelspruch bereits früher Kürzungen vorgenommen worden sind, denn schon am 29. 11. 1780 hatte sich Mozart bei dem Vater über die Länge des Orakels beklagt, woraufhin Leopold am 4. 12. 1780 eine von Varesco gekürzte Fassung zusagte. Daraus läßt sich ableiten, daß entweder der Orakelspruch, wie er in Libretto I abgedruckt ist und wie er von Mozart zunächst in 70 Adagio-Takten vertont worden war (Anhang I/9 = No. 28c), eine Kürzung von Varescos ursprünglicher Version darstellt oder daß, was wahrscheinlicher ist, Varesco den Text von No. 28c zwar gekürzt hat, die Kürzung jedoch in das Libretto-Manuskript vor der Übersendung nach München am 22. 12. 1780 aus Zeitgründen nicht übernommen worden ist. Auf jeden Fall ist eine kürzere Zwischenfassung von 31 Takten überliefert (Anhang I/10 = No. 28d), die das ursprünglich von Leopold geforderte Crescendo-Decrescendo beibehält (vgl. I/b) und die Varescos Kürzung n a c h Mozarts Brief vom 29. 11. 1780 wiedergeben mag. Diese Version ist in Mozarts Autograph ausgestrichen; eine weitere, dritte Fassung wird ebenfalls in Mozarts Handschrift überliefert (No. 28a): Sie umfaßt lediglich neun Takte und 13 Worte und verzichtet, mit Ausnahme des Schlußtaktes, auf das für den Orakelspruch charakteristische Crescendo-Decrescendo. In seinem Brief vom 18. 1. 1781 mag Mozart diese Fassung gemeint haben, doch stimmt sie textlich nicht mit Libretto II überein.

Während der letzten Proben, in denen die Oper ihre endgültige Fassung erhielt, kamen wirtschaftliche Überlegungen ins Spiel, wie aus Mozarts zweitem Brief aus dem Jahre 1781 zu entnehmen ist: *„Zur grösten Neuekeit daß die opera wieder um 8 Täge verschoben ist — die hauptProbe ist erst den 27:ten* [. . .] *und die*

Erste opera am 29:ten — warum? — vermüthlich damit graf Seeau ein paar Hundert gulden ersparrt." (10./11. 1. 1781) Wie durch eine einwöchige Verschiebung der Premiere Geld eingespart werden sollte, ist schwer einzusehen, es sei denn, daß dadurch eine öffentliche Aufführung weniger v o r Ende des Karnevals stattfinden konnte; augenscheinlich war man über die Höhe der Produktionskosten bestürzt. Im selben Brief berichtet Mozart über diese Angelegenheit weiter: *„Ich habe |: nebst vielen andern kleinen streittigkeiten :| einen starcken Zank mit dem Graf Seeau wegen den Posaunen gehabt — ich heiss es einen starcken streitt weil ich mit ihm hab müssen grob seyn, sonst wär ich nicht ausgekommen.*" Mozart mußte schon einmal mit Seeau *„grob seyn"*, und zwar als er darauf bestand, daß der ganze Text Varescos gedruckt würde (27. 12. 1780). Ob allerdings Mozarts plumpe Taktik wirklich zu Ergebnissen geführt hat, ist eine offene Frage; jedenfalls behielt sich Seeau das letzte Wort darüber vor, in welcher Form Varescos Text in Libretto II abgedruckt werden sollte, wie er auch nicht Mozarts Bitte entsprach, für La Voce zusätzliche Musiker zu genehmigen: Die Münchner Partiturkopie, nach der die Oper wirklich aufgeführt worden ist, enthält eine Fassung des Orakelspruches für Bläser o h n e Posaunen (No. 28b), die einzige der vier Orakel-Versionen, die textlich mit Libretto II übereinstimmt.

Die Premieren-Verschiebung brachte nicht nur Zeit für weitere Proben, sondern erlaubte auch eine nochmalige Durchsicht der Partitur. Wahrscheinlich hat Mozart in dieser Woche noch weitere, über Libretto II hinausgehende Rezitativ-Kürzungen vorgenommen, wobei allerdings ein schlüssiger Beweis, daß diese Striche alle mit der Münchner Uraufführung zusammenhängen, nicht erbracht werden kann (vgl. auch Krit. Bericht). Diese Kürzungen, die man ohne weiteres mit Mozarts Bemerkung vom 8. 11. 1780, die Rezitative würden etwas gekürzt, in Zusammenhang bringen mag und von denen diejenigen in der Erkennungsszene (Atto primo/Scena X) und im Rezitativ zu Beginn des zweiten Aktes (No. 10a) schon in Mozarts Brief vom 19. 12. 1780 angedeutet sind, erfolgten in Form von Umarbeitungen der in erster Linie Idomeneo betreffenden Passagen, die wir als letztgültige Fassungen in den Hauptteil unserer Ausgabe gestellt haben, während die ursprünglichen Versionen in unseren Anhang I (1—6) verwiesen wurden.

Eine andere größere Änderung, die den Charakter Idomeneos betrifft, mag kurz vor der Münchner Uraufführung oder im Verlauf der folgenden Aufführungen vorgenommen worden sein: Als Mozart Raaffs Bitte nach einer lyrischen Arie im dritten Akt entsprochen hatte (15. 11. 1780), warnte er vor den Schwierigkeiten, die der Sänger mit der Bravour-Arie im zweiten Akt, *„Fuor del mar"*, haben würde. Es läßt sich allerdings nicht nachweisen, ob Mozart damals, also Mitte November 1780, die Arie schon zu Papier gebracht hatte oder ob sie nur in seinem Gedächtnis fixiert war. Auf jeden Fall aber ist die Musik der Arie Raaff nicht so früh mitgeteilt worden, als dies sonst üblich war, denn erst zwei Wochen später schreibt Mozart:

„gestern vormittag war wieder M:r Raaff bey mir, um die Aria im zweyten ackt zu hören. — der Mann ist so in seine Aria verliebt, als es nur immer ein Junger feuriger Mann in seine schöne seyn kann. denn Nachts, ehe er einschläft, und Morgens, da er erwacht, singt er sie; er hat [. . .] gesagt; *Ich war sonst immer gewohnt mir in die Rollen zu helfen, so wohl in die Recitativ als arien — da ist aber alles geblieben, wie es war, ich wüste keine Note, die mir nicht anständig wäre Etc.* Enfin — er ist zufrieden wie ein könig." (1. 12. 1780)

Dieser heitere Bericht ließe darauf schließen, daß Mozarts Sorgen um seinen ersten Tenor zu Ende waren, doch Tatsache ist: Raaff enttäuschte in den Ensembles — er war ein Relikt aus früherer Zeit, als der Primo tenore in einer Opera seria in der Regel nur Arien sang. Raaff führte ins Feld, sein Part im Quartett (No. 21) sei nicht lyrisch genug, und Mozart erfuhr seine Unzufriedenheit über *„Fuor del mar"* auf Umwegen. Ende Dezember 1780 beschäftigte sich Mozart mit beiden Problemen und schreibt im Zusammenhang mit *„Fuor del mar"*: *„Beckè sagte mir die täge daß er ihnen Nach der vorlezten Probe wieder geschrieben hätte, und unter dern daß des Raaffs seine aria im 2:ten Ackt wieder den Text geschrieben sey [. . .] die aria ist ganz gut auf die Wörter geschrieben [. . .] und überhaupt ist daß — die Prächtigste aria in der opera"* (27. 12. 1780). Unter Berücksichtigung dessen, was Mozart früher über Raaffs schwache Stimme gesagt hatte (etwa am 15. 11. 1780), will es scheinen, daß die Klagen über den Textvortrag etwas anderes verdecken sollten: Mag das Problem darin gelegen haben, daß Raaff unfähig war, mit den enormen technischen Schwierigkeiten von *„Fuor del mar"* fertig zu werden? Wenn dies der Fall gewesen sein sollte, dann dürfte Mozart die zweite Version der Arie (No. 12b), die keine Koloraturen aufweist, deswegen geschrieben haben, wenngleich man sich kaum vorstellen kann, daß Raaff, wenn auch noch so schwach bei Stimme, auf das vokale Feuerwerk der originalen Fassung (No. 12a) mit ihrer Möglichkeit zur Kadenz und damit ihrer Chance, Beifallsstürme zu ernten, ver-

zichtet haben sollte. Heute müssen praktische Erwägungen entscheiden, ob No. 12a oder 12b gesungen wird; dabei sollte jedoch berücksichtigt werden, daß die originale Version (No. 12a) musikalisch die zweite (No. 12b) übertrifft (vgl. auch V/c/3). In der AMA wird die zweite Fassung für Wien 1786 (vgl. III) in Anspruch genommen, allerdings mit einigen Zweifeln: *„Ob die zweite Version schon bei der Münchener Aufführung angewendet wurde, ist aus dem Autograph nicht deutlich und überzeugend zu ersehen."*[17] Die Frage muß ungelöst bleiben.

II. Das Ballett

Idomeneo wurde für das beste Ensemble seiner Zeit — das Mannheimer Orchester — geschrieben. Mozart zog aus dieser einmaligen Gelegenheit Nutzen, was den besonderen Charakter dieser Oper erklärt. Am Tag nach seiner Ankunft in München, am 7. 11. 1780, war Mozart abends im Hoftheater, d. h. im kleinen Rokoko-Theater in der Residenz, 1750–1753 erbaut von François de Cuvilliés d. Ä.; an diesem Abend hatte er erstmalig Gelegenheit, die Mannheimer an ihrer neuen Wirkungsstätte zu hören. Tags darauf schrieb er dem Vater:

„es wurde auf dem Churfl: Hoftheater Esex [Trauerspiel von John Bank] aufgeführt — und ein Magnifiques Ballet. das theater war ganz Jlluminirt; — den Anfang machte eine Ouverture vom Cannabich, die ich, weil sie von den lezten ist, nicht gekannt. — — — Ich versichere Sie, wenn sie selbe gehört hätten — Sie würden ihnen so sehr gefallen, und gerührt haben, wie mich! — und wenn Sie es nicht schon vorher gewüst hätten, gewis nicht geglaubt haben daß sie von Cannabich ist — kommen Sie doch bald und hören sie — bewundern sie das Orchestre —" (8. 11. 1780).

Dem großartigen Münchner Ballett verdanken wir in der Tat eines der hervorstechendsten Merkmale des *Idomeneo*: die große Orchestersuite am Schluß. Dennoch wehrt sich die Bühnenpraxis bis heute dagegen, ein vollständiges Ballett (wie bei der Münchner Uraufführung) in die Oper zu integrieren. Das mag daran liegen, daß die folgenden Generationen ihr im wesentlichen an den späten Wiener Opern geformtes Mozartbild bedenkenlos auf den *Idomeneo* übertrugen. Eines der wesentlichen Anliegen unserer Ausgabe besteht darin, dem Ballett als einem wichtigen Bestandteil der Oper seinen ursprünglichen, ihm von Mozart zugedachten Platz zurückzugewinnen.

„ich stecke nun über Hals und kopf in Arbeit — ich bin noch nicht ganz fertig mit dem dritten Ackt — und habe alsdann — weil kein extra Ballet, sondern nur ein zur Opera gehöriges Divertißement ist, auch die Ehre die Musick dazu zu machen — mir ist es aber sehr lieb, denn so ist doch die Musick von einem Meister." (Wolfgang an den Vater, 30. 12. 1780)

Tatsächlich befindet sich die Ballettmusik in Stil und thematischer Substanz in Übereinstimmung mit der ganzen Oper und ist von gleicher Qualität. — Erst in seinem letzten Brief kann Mozart melden, er habe alles vollendet:

„vorschreiben habe ich mir nicht gekönnt, weil ich noch immer mit den verwünschten tänzen zu thun gehabt habe — Laus deo — nun hab ich es überstanden." (18. 1. 1781)

Ein solches Ballett am Ende einer derart schwierigen und umfangreichen Oper mußte erhebliche Anforderungen an die Leistungsfähigkeit des Orchesters stellen. Dazu Leopold:

„Suche nur das ganze Orchester bey guter Laune zu erhalten, ihnen zu schmeicheln und sie durch die Bank mit Lobeserhebungen Dir geneigt zu erhalten; denn ich kenne Deine Schreibart, es gehört bey allen Instrumenten die unausgesetzte erstaunlichste Aufmerksamkeit dazu, und es ist eben kein Spaaß, wenn das Orchester wenigstens drey Stunden mit solchem Fleiß und Aufmerksamkeit angespannt seyn muß." (25. 12. 1780)

Ohne Zweifel ist der *Idomeneo* eine Oper von ungewöhnlichen Dimensionen, und mit der Aufführungsdauer von *„wenigstens drey Stunden"* (einschließlich Ballett) dürfte Leopold noch zu niedrig gegriffen haben[18]. Und ganz abgesehen von der Zeitdauer: Noch niemals zuvor ist die Virtuosität der Mannheimer durch eine anspruchsvollere Partitur auf die Probe gestellt worden.

Die Frage, welche Teile der Ballettmusik KV 367 in München tatsächlich aufgeführt worden sind, muß ungelöst bleiben. Mozarts Autograph ist voller Kürzungen und Korrekturen, und sein heutiger Zustand — das Konvolut wurde erst später zusammengebunden — ergibt keine befriedigende Reihenfolge der einzelnen Sätze. Das letzte Stück der Partitur ist eine fragmentarische *Passacaille*. Harald Heckmann[19] verzichtete auf eine Deutung ihrer formalen Funktion. Wir neigen zu der Annahme, daß Mozart das Stück unvollendet ließ, weil es kurz vor der Premiere gestrichen wurde. Auch konnte Mozart niemals beabsichtigt haben, das Ballett

[17] Revisionsbericht von Paul Graf von Waldersee zu Serie V, Nr. 13 (*Idomeneo*), Leipzig 1883, S. 68.

[18] Kürzungsvorschlag für das Ballett: streiche S. 500 (T. 69) bis S. 506 (T. 144).

[19] Vgl. NMA II/6/2, *Musik zu Pantomimen und Balletten*, S. XII.

und damit die Oper mit diesem Satz schließen zu lassen: Die Tonart (Es-dur) sowie der ruhige, auf Schlußsteigerungen verzichtende Charakter sind „falsch", und ganz abgesehen davon hat das Ballett ein großes Finale. Es ist dies der Abschnitt, der auf Seite 519 unserer Ausgabe beginnt — im Autograph als *Pas seul de M^r. Le Grand* bezeichnet (es sei daran erinnert, daß Le Grand der Ballettmeister und Choreograph der Uraufführung war) — und nach dreimaligem Tempowechsel mit einem rauschenden Mannheimer Crescendo endet. Diese Musik hat durchgehend kadenzierenden Charakter und stellt die längste „Schlußgeste" dar, die überhaupt in Mozarts Musik zu finden ist. Man könnte meinen, Mozart habe mit dem ständig sich wiederholenden triumphalen D-dur des Guten etwas zuviel getan; doch ist zu bedenken, daß dies der Schluß nicht nur des Balletts, nicht nur eines Aktes, sondern der ganzen Oper mit ihrer Zentraltonart D-dur ist.

Man kann kaum ernstlich glauben, Mozart habe diesem triumphalen D-dur-Abschluß noch irgend etwas Weiteres folgen lassen wollen — ganz sicherlich aber nicht den zierlichen *Passepied* in B (Anhang I/13) und auch nicht die kleine ätherische *Gavotte* in G (No. 8a). Nach unserer Meinung wurden beide Stücke, ebenso wie die unvollendete *Passacaille*, mit der die *Gavotte* verbunden ist, vor der Premiere gestrichen — eine Kürzung, die kein größeres Opfer bedeutet als die Streichung der drei Arien im dritten Akt. Schmerzlich allerdings ist der Verzicht auf die kleine, für ihr Genre aber doch repräsentative *Gavotte* (mit ihrer schönen Abwandlung des Hauptmotivs der Oper: vgl. die Holzbläser in Takt 9 der Ouverture). Aber vielleicht ist sie statt dessen an anderer Stelle eingeschoben worden? Diese Ausgabe reiht sie hypothetisch als No. 8a ein.

Um genau zu sein: Es gibt mehrere Ballette im *Idomeneo*. Die zahlreichen Massenszenen und dramatischen Chöre, durch die sich *Idomeneo* von anderen Opern Mozarts unterscheidet, erforderten vermutlich die Teilnahme auch der Tänzer, da wir mit Sicherheit wissen, daß der Ballettmeister Le Grand die Einstudierung der großen Szenen am Ende des zweiten Aktes besorgt hat (vgl. I/b/2 und I/c). Ferner boten der Marsch im zweiten Akt (No. 14) und der Chor vor dem Sturm (No. 15) Gelegenheit für ein großes Bühnentableau, an dem sich die Tänzer beteiligen konnten. Eine weitere Situation, in der die Ballett-Truppe herangezogen wurde, ist die (voreilige) Jubelszene am Ende des ersten Aktes. Die große Chor-*Ciaconna* (No. 9) mit ihren beiden kontrastierenden Abschnitten („couplets") und ihrem Hauptteil („en rondeau") ist beste französische Tradition, rhythmisch und satztechnisch echte Tanzmusik. — Nach Angabe beider Libretti endet der erste Akt mit der Arie des Idamante *„Il padre adorato"* (No. 7); was darauf folgt, wird als *Intermezzo* bezeichnet. Die AMA unterdrückt dies wie auch die detaillierten Anweisungen für die Neptun-*Pantomima* in Scena VIII des ersten Aktes, weil sie in Mozarts Autograph fehlen. Hierzu wäre jedoch zu sagen, daß bereits das Libretto I gegenüber dem Partiturautograph des ersten Aktes einen späteren Stand der Dinge repräsentiert; darüber hinaus kann als beweiskräftig gelten, daß die detaillierten Anweisungen zu *Pantomima* und *Intermezzo* aus Libretto I (Anfang Januar) unverändert in Libretto II (kurz vor der Premiere) übernommen wurden. Wenn nun beiden Libretti zufolge die *Donne Cretesi* nach dem Marsch No. 8 ihrer Freude über die glückliche Heimkehr der Ihren durch einen *Ballo generale* (und anschließend durch den Chor No. 9) Ausdruck geben, so konnte das Publikum erwarten, daß eben dies auf der Bühne geschehe. Nicht zuletzt darauf beruht auch die hypothetische Einordnung der *Gavotte* aus der Ballettmusik als No. 8a an dieser Stelle[20].

III. Wiener Revision 1786

a) Allgemeines

Nachdem Mozart München im März 1781 in Richtung Wien verlassen hatte, versuchte er mehrmals, den *Idomeneo* wieder zur Aufführung zu bringen (vgl. auch III/d). Schließlich erreichte er 1786 eine Aufführung der Oper im Palais des Fürsten Karl Auersperg. Da diese Aufführung jedoch in die Fastenzeit fiel (März), war eine szenische Realisierung nicht möglich, was Mozart besonders verdrossen haben muß, denn das Privattheater des Fürsten war hinreichend ausgestattet und hatte schon eine Reihe von Opernaufführungen erlebt[21]. Die Besetzung der Wiener *Idomeneo*-Aufführung sah, soweit bekannt, folgendermaßen aus:

Idomeneo	Giuseppe Antonio Bridi
Idamante	Baron Pulini
Ilia	Anna von Pufendorf
Elettra	Maria Anna Hortensia Gräfin Hatzfeld

[20] Der Abdruck der hier und am Ende des dritten Aktes verwendeten Teile der Ballettmusik KV 367 erfolgt als Doppelabdruck aus dem NMA-Band II/6/2, *Musik zu Pantomimen und Balletten*, vorgelegt von Harald Heckmann, auf dessen Kritischen Bericht zu dem genannten Band in diesem Zusammenhang verwiesen sei. Nicht übernommen wurde die in NMA II/6/2 kursiv ergänzte Numerierung der einzelnen Sätze, ebenso nicht die autographen Hinweise auf die Tänzer, z. B. S. 497, T. 26: nur *Pas de deux* statt *Pas de deux de Mad. Hartig et M.r Antoine* etc.

[21] *Dokumente*, S. 234.

Ein weiterer hervorragender Mitwirkender war Graf Hatzfeld, Violinvirtuose und enger Freund Mozarts; wenngleich Mitglied des hohen Adels, gehörte er zu den besten Geigern seiner Zeit und hatte in Paris bei Pierre Vachon studiert[22]. Die Frau seines Stiefbruders, die ebenfalls mitwirkende Gräfin Hatzfeld (Elettra), war nicht nur eine ausgezeichnete Sängerin, sondern auch eine einflußreiche Gönnerin. Zwei Monate zuvor hatte sie auf derselben Bühne die Titelpartie in Glucks *Alceste* unter der Leitung des Komponisten gesungen.

Für die Wiener Aufführung des *Idomeneo* wurden wesentliche Änderungen vorgenommen, verursacht durch den Stimmwechsel in der Partie des Idamante, der nicht mehr von einem Mezzosopran (Kastraten), sondern von einem Tenor gesungen werden sollte. Für diese Rolle schrieb Mozart zu Beginn des zweiten Aktes eine neue Szene (No. 10b = KV 490) — Rezitativ und konzertante Arie mit Violinsolo (Graf Hatzfeld) — statt Szene mit Arie des Arbace (= No. 10a). Das Liebesduett Ilia/Idamante komponierte Mozart ebenfalls neu (No. 20b = KV 489), und in den beiden anderen Nummern, in denen Idamante im Ensemble mitsingt (No. 16 und 21), wurde seine Partie verändert, was bis zu einem gewissen Maß auch zu einer Änderung in den anderen Vokalstimmen führte; in der vorliegenden Ausgabe ist die Vokalpartitur der Wiener Fassung jeweils an zweiter Stelle wiedergegeben. Idamante als Tenor sang den übrigen Teil seiner Rolle eine Oktave tiefer, eine Möglichkeit, die in dieser Edition durch die eckig eingeklammerte „8" unter dem Violinschlüssel angezeigt wird (vgl. auch V/b/1).

Mozart hat die beiden Ersatznummern (No. 20b und 10b) am 10. 3. 1786, drei Tage vor der Aufführung, in sein Werkverzeichnis eingetragen:

„*Ein Duetto* zu meiner oper Idomeneo. für die fr: von Puffendorf und Bar: Pulini. *begleitung.* 2 violini, 2 viole, 2 oboe, 2 fagotti, 2 Corni e Baßo."

„*Scena con Rondò* mit violin Solo für Bar: Pulini und graf Hatzfeldt in die obenbemeldte oper. *begleitung.* 2 violini, 2 viole, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 Corni e Baßo."

Während die Wiener Revision insgesamt also auf Idamante als Tenor hinweist, wird dieser Sachverhalt aber durch Mozarts Notierung der Partie fragwürdig. In der neuen Arie (aus No. 10b) schrieb er die Singstimme im Sopranschlüssel, und einige Stellen beweisen, daß er tatsächlich an eine hohe Stimme gedacht hat: Der Dialog zwischen Solovioline und Gesangsstimme in den Takten 47—49 zum Beispiel würde am besten klingen, wenn die beiden Solostimmen im Unisono, also wie notiert, beginnen. Jedoch kann die Arie auch von einem Tenor effektvoll ausgeführt werden[23].

Eine Doppeldeutigkeit anderer Art ergibt sich im Ersatzduett No. 20b: Mozart schreibt zu Beginn des Stückes sowohl für Ilia als auch für Idamante den Sopranschlüssel vor (vgl. das Faksimile S. XXXIV). Dennoch kann Idamantes Partie vom ersten Stimmeinsatz an (T. 11) im Tenorschlüssel gelesen werden; entsprechende Schlüsselkorrekturen sind von anderer, älterer Hand in das Autograph eingetragen worden.

In der neuen Vokalpartitur, die Mozart für das Quartett (No. 21) herausschrieb, notierte er die Partie des Idamante ebenfalls im Sopranschlüssel, doch kann die Stimme nicht wie notiert gesungen werden, denn im weiteren Verlauf müßte Idamante (als Tenor) in den Takten 92—96 das hohe *c* erreichen; ferner hätte er in Takt 138 mit dem hohen *b* im Piano einzusetzen. — Andere Abweichungen in den beiden Idamante-Stimmen der Nummern 16 und 21 zeigen, daß Mozart offenbar in Baron Pulini mehr Vertrauen setzte als 1781 in den Kastraten Dal Prato. In Takt 17—18 des Quartetts half er Dal Prato, das hohe *g* zu erreichen, indem er es in den ersten Violinen einen halben Takt früher vorwegnahm, Pulini dagegen setzt zusammen mit den Violinen ein — die Synkopierung macht seine ganze Stimmführung interessanter.

Mozarts Neufassung der Vokalstimmen zu den beiden Ensemblesätzen, die hier zum ersten Mal vollständig abgedruckt wird, bietet ein weiteres Beispiel dafür, wie er aus der Not eine Tugend zu machen verstand. Die Tenorlage der Idamante-Partie erlaubte Mozart, die Stimme ständig im hohen, ausdrucksvollen Bereich zu führen, während der originale Mezzosopran sehr häufig im tieferen oder mittleren Stimmbereich verbleibt, wenn er mit Elettra oder mit Ilia und Elettra singt. Besonders aufschlußreich sind die Verbesserungen in der zweiten Hälfte des Quartetts, wofür als Beispiel der verminderte Akkord mit Fermate (T. 110) dienen mag. Dieselbe Stelle illustriert, in welcher Weise Mozart die

[22] Ernst Fritz Schmid, *August Clemens Graf Hatzfeld*, in: *Mozart-Jahrbuch 1954*, S. 14—32.

[23] Rezitativ und Arie *„Misera, dove son!" — „Ah! non son io che parlo"* KV 369, für die Gräfin Baumgarten geschrieben, wurde in einem Konzert unter Mozarts Leitung am 23. 3. 1783 in Wien von einem Tenor, Johann Valentin Adamberger, gesungen; vgl. Stefan Kunze in NMA II/7, *Arien · Band 2*, S. XVII; vgl. dort auch S. XX: *„Abschließend soll wenigstens auf eine Möglichkeit der Singstimmenbesetzung aufmerksam gemacht werden, die uns heute befremdlich anmutet, aber zu Mozarts Zeit keineswegs ungewöhnlich war: nämlich daß Sopranarien unbedenklich auch von Tenören und Tenorarien von Sopranen gesungen wurden"*; und S. XXI, Anmerkung 72: *„Der Sopranschlüssel ist in dieser Zeit kein Kriterium zur Unterscheidung von Tenor- und Sopranstücken."*

Partien von Ilia und Elettra vertauschte, so daß die letztere höher ist; der Grund dafür lag wohl in der stimmlichen Eigenart der Gräfin Hatzfeld, die in dem einzigen Bericht von der Wiener *Idomeneo*-Aufführung besonders gerühmt und mit Nancy Storace verglichen wird:

„Seine [Mozarts] mit Accompagnement zu sehr überfüllte Opera, welche bey dem Fürsten Auersberg vom Adel gegeben wurde, hat nicht den Beifall erhalten, den man sonst seiner Kunst, wenn er sich auf dem Fortepiano hören lässt — zuklatschen muß. Die Gräfin Hatzfeld, welche vortrefflich singt, (und, ohne eben den Verdiensten der Baronin Buffendorf die beym F. Auersberg mitsang, zu nahe zu treten,) unsere Storaze fast übertrift, hat Hrn. Mozarten ein ansehnliches Geschenke gemacht." (Aus der Zeitschrift *Pfeffer und Salz*, Salzburg [Wien] 1786, *„Am 5. April"*[24].)

Was für die Revision des Quartetts gilt, kann gleichermaßen auch vom Terzett (No. 16) gesagt werden, das in ähnlicher Weise von der Tenorpartie Idamante profitiert. Die Stimme wird mehrere Male ausdrucksvoll bis zum hohen *a* geführt (T. 79, 96, 101, 106, 112), und die Partie gewinnt damit den Effekt eines im Original fehlenden melodischen Höhepunkts.

b) Eine neue Szene zu Beginn des zweiten Aktes

Indem Mozart die erste Szene des zweiten Aktes neu komponierte, berührte er fraglos den schwächsten Punkt der Münchner Partitur von 1781. Es sei eingeräumt, daß das Rezitativ Arbace/Idomeneo zwar insofern dramatische Bedeutung hat, als durch Arbaces Ratschlag, Idamante mit Elettra wegzuschicken, der ganze Akt in dramatische Bewegung gerät; doch ist die Münchner Arbace-Arie (in No. 10a) für die Handlung vollkommen überflüssig. Mozart reagierte auf die breitspurigen Platitüden des Textes mit einer Musik ohne bestimmten Charakter und von unpassend altmodischem Zuschnitt. Die Arie wurde während der Münchner Aufführungen stark gekürzt, vielleicht ist sie sogar ganz gestrichen worden[25]. Daß die ganze Szene einer neuen weichen würde, war also vorauszusehen.

Eine neue, in unserer Ausgabe als No. 10b gezählte Szene (Rezitativ für Ilia/Idamante und Arie für Idamante) an so exponierter Stelle verändert das Gleichgewicht der Oper in mehrfacher Hinsicht: Die Szene verstärkt denjenigen Charakter unter den vier Hauptdarstellern, der klarer Zeichnung und größeren dramatischen Gewichts am meisten bedurfte. Durch diese Eröffnungsarie wird Idamantes Bedeutung erhöht, durch sie erst wird er ein glaubwürdiger Partner Ilias, die die beiden anderen Akte eröffnet. Die Arie selbst ist ein wirklich lyrisches Stück und in Stil und Form sehr „modern". Nirgendwo sonst hat Idamante ein so lyrisches Solo zu singen; allenfalls in seiner ersten Arie (No. 2), aber auch dort nur teilweise und unterbrochen von dramatischen Kontrasten. Auch hatten Dal Pratos stimmliche Grenzen Mozart dazu bewogen, mehr Nachdruck auf die Orchesterfarben als auf die Gesangsstimme zu legen[26]. — Betrachtet man das neue Rezitativ zwischen Ilia und Idamante, das der Arie (Rondo) vorangeht, so wird offenbar, mit welcher Meisterschaft und Leichtigkeit Mozart sich nach fünf Jahren und noch dazu mitten in der Komposition der *Nozze di Figaro* in Stil und musikalische Sprache des *Idomeneo* zurückversetzen konnte.

Idamantes Rondo ist ein in zwei Tempi gegliedertes Stück und darf in Stil und Form nicht mit dem (instrumentalen) Final-Rondo verwechselt werden. Dieser Arientypus gehörte zu den beliebtesten um 1780 und wird von Esteban de Arteaga folgendermaßen beschrieben:

„Non tutte quelle Arie somiglianti in parte ai *Rondò*, son veri Rondò; ma son Arie grandi, e sublimi, che contengono due *motivi*, o soggetti, uno lento, e l'altro spiritoso, replicato due volte solamente, le quali Arie sono certamente migliori delle così dette Arie cantabile antiche, perché più naturali, più vere, e più espressive."[27]

Die nächste Parallele zu *„Non temer, amato bene"* in Mozarts eigenen Werken ist das ebenfalls in B-dur stehende Rondo Belmontes *„Wenn der Freude Tränen fließen"*. Mit einer Länge von 172 Takten wetteifert das *Rondò* mit Idomeneos groß angelegter Arie *„Fuor del mar"* (No. 12a) und erscheint etwas unproportioniert im Verhältnis zu den bescheideneren Dimensionen seines Zwillings, Ilias Es-dur-Arie (No. 11). Infolge seiner lockeren formalen Anlage verliert das Rondo nicht an Substanz, wenn seine letzte Episode

[24] *Dokumente*, S. 236.

[25] Vgl. Revisionsbericht zu AMA (Serie V), S. 70, Abschnitt 5.

[26] Es ist möglich, aber nicht zu beweisen, daß die erste Idamante-Arie bei der Wiener Aufführung gestrichen oder gekürzt worden ist. Seine zweite Arie (No. 7) war nach Otto Jahn (*W. A. Mozart* II, ³/1891, Beilage XII, S. 799) ebenfalls eliminiert worden. Beide Nummern sind jedoch für die musikalische Substanz des ersten Aktes von eminenter Bedeutung, und man kann sich daher kaum vorstellen, daß Mozart diese Striche gutgeheißen haben sollte. Dasselbe trifft für die Nummern 13 und 14 im zweiten Akt zu, die nach Jahn ebenfalls gestrichen wurden. Graf Waldersee (AMA) stimmt mit Jahn hinsichtlich der Streichungen von No. 7, 13 und 14 bei der Wiener Aufführung insofern n i c h t überein, als er in seinem Revisionsbericht mit keinem Wort davon spricht.

[27] Arteaga, *Le Rivoluzioni del Teatro musicale italiano dalla sua Origine fino al Presente*, Bologna 1783–1788, Band III, S. 194 f.

und die Reprise gestrichen werden: Es ist also durchaus möglich, von Takt 115 direkt zur Coda (T. 153) zu springen.

c) Ein neues Liebesduett

Der Text des Ersatzduetts KV 490 (No. 20b) stammt wahrscheinlich aus derselben unbekannten Quelle wie der zur *Scena con Rondò* KV 489 (No. 10b). Einige sprachliche Eigentümlichkeiten sind beiden gemein: Zeile 7 des Rondos, *„Non mi posso, oh Dio, spiegar"*, bietet den direkten Ansatz zum Beginn des Duetts *„Spiegarti non poss'io"*. Warum Mozart es vorzog, Text und Musik des Liebesduetts zu ersetzen, wird klar, wenn man No. 20a und 20b miteinander vergleicht, und auch, indem man weiterhin die beiden zwar nicht ersetzten, aber doch redigierten Ensemblesätze (No. 16 und 21) betrachtet. Daß Mozart das große Quartett (No. 21) — das tonale und emotionale Zentrum des Schlußaktes — nicht grundlegend ändern würde, stand außer Frage, denn es war sein erklärtes Lieblingsstück: *„das quartett, wie öfter ich es mir auf dem theater fürstelle, wie mehr Effect macht es mir [...] ich bin noch mit keiner sache in dieser oper sozufrieden gewesen wie mit diesen quartett"* (Brief an den Vater, 27. 12. 1780).

Das Terzett (No. 16) ist nach Text und dramatischer Situation kein sehr starkes Stück; doch hat es gleichwohl wesentliche tonale Funktionen, da seine Tonart (F-dur) durch die Nummern 12 bis 14 dominantisch vorbereitet wird. Mozart hat es darüber hinaus in seinen Gesamtplan insofern einbezogen, als er inmitten der Nummer (Takt 25—27) die Sturmmusik vorwegnimmt, die an seinem Ende plötzlich ausbricht. In seiner Besprechung der *Idomeneo*-Ensembles nennt Hermann Abert das Terzett eine unreife Komposition, die nicht *„mit der vollen Energie des späteren Mozart"* und der dramatischen Situation angemessen geschrieben sei. Indem Abert von dem *„ganz Scarlattisch beginnenden Andante"* spricht, impliziert er zudem noch altmodischen Stil[28]. Mozart selbst widerspricht diesem Urteil, indem er — bewußt oder unbewußt — einige charakteristische Züge dieses Terzetts in einem „reifen" Werk, nämlich im *Andante cantabile* (ebenfalls F-dur) seines C-dur-Streichquartettes KV 465, wieder aufnimmt. Dies und die Tatsache, daß Mozart 1786 das Terzett mit nur kleinen Änderungen und Verbesserungen aufgeführt hat, erhärtet den Beweis, daß dieses Ensemblestück durchaus mozartisch und seiner Kompositionsweise würdig ist.

Die Schwächen des ursprünglichen Liebesduetts (No. 20a) treten vor allem in dessen zweitem Teil (*Allegretto* im $^3/_8$-Takt) zutage. Eine geradezu kindliche Charakterisierung Ilias und Idamantes kann hier kaum geleugnet werden. Mozart konzentrierte sich ganz auf die Empfindung der Freude, die er in den einfachsten und anspruchslosesten Farben malte, und zwar — wie man vermuten möchte — vielleicht nur deshalb, damit Dal Prato für das sich anschließende große Quartett „geschont" werden konnte. Es fällt schwer zu glauben, daß das junge, so naiv gezeichnete Liebespaar dasselbe ist wie jenes, das unmittelbar danach entschlossen ist, für und miteinander zu sterben. Der Ton in No. 20a ist einfach und leicht; tanzartige Bewegungen im $^3/_8$-Takt lassen sich in ernsten Opern höchstens in Szenen mit pastoralem Charakter finden. An keiner anderen Stelle war Mozart näher daran, den erhabenen und ernsten Ton der ganzen Oper in Frage zu stellen wie hier. Über die Notwendigkeit, die verschiedenen Genres unvermischt zu lassen, schreibt er selbst (16. 6. 1781 an den Vater): *„so wenig tändelndes in einer opera seria seyn soll, und so viel gelehrtes und vernünftiges, so wenig gelehrtes muß in einer opera Buffa seyn, und um desto mehr tändelndes und lustiges."* Besonders suspekt in No. 20a ist der viertaktige Kadenzteil, der dreimal hintereinander wiederholt wird (T. 56—67). Seine Staccato-Artikulation, an der sich sogar die Fagotte beteiligen, suggeriert ein Modell aus dem komischen Genre. Das Liebespaar verwandelt sich in Papageno und Papagena, und zwar in einer Situation, in der es angesichts der bevorstehenden Prüfung mehr denn je den Ernst und die Stärke von Tamino und Pamina zeigen sollte.

Das Duett No. 20a hätte ohne weiteres für die Wiener Tenorpartie von Idamante eingerichtet werden können, doch zog Mozart es vor, dies nicht zu tun: Er verwarf — von einigen Details abgesehen — nicht nur die ursprüngliche Vertonung, sondern, wie bereits erwähnt, auch den ursprünglichen Text. Ernste Charaktere sollten nicht „plappern". Hätte sich Varesco Ende 1780 an diesen besten aller Ratschläge gehalten, würde er nicht zu so gehetztem Dialog und derartig gebrochenen Zeilen (Stichomythie) Zuflucht genommen haben. Bereits Christian Gottfried Krause, der die Grenzen des Möglichen in einem Duett formuliert, hatte davor gewarnt, daß der Dialog weder aus gewöhnlichen Fragen und Antworten noch aus kurzen Aussagen bestehen dürfe, da beides nicht dazu geeignet sei, ernste Gefühle auszudrücken[29].

[28] Abert, *W. A. Mozart* I, Leipzig ^{7}/(1955), S. 703 f.

[29] Krause, *Von der Musikalischen Poesie*, Berlin 1752, S. 327.

An die Stelle der etwa 100 Takte des Münchner Duetts setzte Mozart ein straff gebautes Sopran-Tenor-Duett von nur 39 Takten (No. 20b). Darin wurden Tonart und einige andere Züge der früheren Komposition übernommen: So ist die instrumentale Einleitung geblieben, doch hat nun Ilia den ersten Stimmeinsatz. Der auf Takt 17 folgende Dialog besteht aus einer Zeile für jeden der beiden Liebenden; dann singen beide zum ersten Mal zusammen, aber nicht in Terzen oder Sexten. Über einem chromatischen Anstieg im Baß (wie in T. 16) führt Idamante eine neue chromatische Figur aus, auf die Ilia mit einem selbständigen Kontrapunkt antwortet. Dadurch wird die ohnehin bereits hochgetriebene Stimmung ins Unermeßliche gesteigert. Und Mozart tut noch mehr: Die Violinen machen sich selbständig, werden in kontrapunktischen Linien hoch über den Vokalstimmen geführt, und eine anhaltende Kette von Dissonanzen löst sich in langen Seufzern nach unten auf. Sogar die Bratschen führen ihr melodisches Eigenleben. Diese mehr als vierstimmige polyphone Schreibweise ist charakteristisch für das, was man den *Idomeneo*-Stil nennen könnte. Es ist wirklich verblüffend, wie sich Mozart, während er voll und ganz mit der Komposition einer anderen Oper (*Figaro*) beschäftigt war, in den Rahmen eines früheren Werkes zurückversetzen und dessen Geist wieder heraufbeschwören konnte. No. 20b (KV 489), dieses atemlose und nahtlose Stück, hat die Wirkung eines einzigen, anhaltenden emotionalen Crescendos. Darin ähnelt es dem großen Todesquartett (No. 21), und es scheint die beiden Liebenden und das Publikum auf die bevorstehenden Erschütterungen vorzubereiten, auf das Quartett, in dem so tiefe und persönliche Emotionen freigesetzt werden, daß Mozart selbst einst in Tränen ausbrach und seine Partie (sicherlich die des Idamante) nicht mehr singen konnte[30].

d) Pläne für weitere Revisionen

Mozart hat das Interesse an seiner Münchner Oper von 1781 niemals verloren. Schon bald nach seiner Ankunft in Wien trug er sich mit dem Plan, den *Idomeneo* dort aufzuführen. Im Mai 1781 spielte er bei der Gräfin Thun, in Anwesenheit des Freiherrn Gottfried van Swieten und des Barons Sonnenfels, die Partitur dem Theaterdirektor Graf Rosenberg vor[31]. Seine Hoffnung auf eine Aufführung im folgenden Herbst anläßlich eines Besuches des Großprinzen Paul von Rußland blieb unerfüllt, da Gluck mit zwei seiner bedeutendsten Dramen das Feld in Beschlag genommen hatte; Mozart schrieb darüber an seinen Vater:

„wenn die Iphigenie oder Alceste allein aufgeführt würde, wäre es mir schon recht, aber alle beyde, ist mir sehr unangenehm; ich will ihnen die ursache sagen. der die Iphigenie in das teutsche übersezt hat [Alxinger], ist ein vortreflicher Poet, und dem hätte ich recht gerne meine Oper von München zum übersetzen gegeben — die Rolle des Idomenè hätte ich ganz geändert — und für den fischer im Baß geschrieben — und andere Mehrere veränderungen vorgenommen, und sie mehr auf französische art eingerichtet. — die Bernaskoni, Adamberger und fischer hätten mit größten vergnügen gesungen — da sie aber nun 2 opern zu studiren haben — und so mühsame opern — so muß ich sie entschuldigen — und eine 3:te opera wäre ohnehin zu viel —" (12. 9. 1781).

Ein deutscher *Idomeneo* mit Text von Johann Baptist Alxinger würde Mozart ganz zweifellos zur Komposition einer völlig anders gearteten Oper geführt haben. Freilich hätte dies keineswegs eine bessere Oper werden müssen, wie ja auch Glucks Meisterwerke durch Neufassung in einer anderen Sprache nicht unbedingt gewonnen haben. In seinem Enthusiasmus mag Mozart einige Schwierigkeiten — bedingt durch das Wiener Opernensemble — übersehen haben.

Sicher hätte Johann Ignaz Ludwig Fischer als Baß einen wirkungsvollen stimmlichen Kontrast zum Tenor Johann Valentin Adamberger geboten, in erster Linie in den beiden Szenen zwischen Idomeneo und Idamante (Atto primo/Scena X und Atto terzo/Scena IX), und Mozart dachte wahrscheinlich daran, mit dem glänzenden Effekt wettzueifern, den der Kontrast von hohen und tiefen Männerstimmen in Glucks *Iphigénie en Tauride* erzielte. Gleichzeitig wurden aber auch Zweifel laut, ob der behäbige Fischer für seriöse Rollen geeignet sei[32]. Nach Mozarts eigenen verletzenden Worten (29. 8.

[30] Vgl. *A Mozart Pilgrimage. Being the Travel Diaries of Vincent & Mary Novello in the year 1829*, transcribed and compiled by N. Medici di Marignano, edited by Rosemary Hughes, London 1955, S. 114 f.

[31] Alfred Orel, *Gräfin Wilhelmine Thun*, in: *Mozart-Jahrbuch 1954*, S. 89–101.

[32] Nach dem *Allgemeinen Theater-Almanach vom Jahr 1782* (Wien, S. 124) sang er *„erste komische und zärtliche Väter, auch Karrikaturrollen"* (zitiert nach NMA II/7, *Arien · Band 3*, vorgelegt von Stefan Kunze, S. XVII; Kunze stellt dort, S. XVII f., einige zeitgenössische Kritiken über Adamberger und Fischer zusammen).

Eine andere zeitgenössische Stimme schreibt über Fischer als Schauspieler: *„Sein Spiel macht ihn auch zum guten Schauspieler, wenn man ihm nur solche Rollen zuteilt, die seinem fetten Körper und gesetzten Ansehen zustehen"* (zitiert nach: Michtner, a. a. O., S. 84). Im Gegensatz zu Fischer war Adamberger offensichtlich ein schlechter Schauspieler, denn Graf von Zinzendorf schreibt am 30. 7. 1782 nach einer Aufführung der *Entführung*: *„Fischer* [Osmin] *joua bien Adam Berger* [Belmonte] *est une*

1781) waren der alternden Antonia Bernasconi kaum mehr als ihre schauspielerischen Fähigkeiten geblieben. Ihr Einsatz als Ilia (oder Elettra?) hätte also wohl kaum eine Verbesserung der in Betracht stehenden Partien mit sich gebracht. — Die praktische Konsequenz eines Wiener *Idomeneo* in deutscher Sprache, was auch immer seine künstlerischen Vor- und Nachteile gegenüber dem Original hätten sein können, wäre fast mit Sicherheit die Aufnahme dieses Werkes ins Opernrepertoire gewesen.

Die Veränderungen, die Mozart während des *Figaro*-Jahres 1786 am *Idomeneo* schließlich vornahm, reichen nicht an die umfangreichen Revisionsarbeiten heran, an die er beim geplanten Wettstreit mit Gluck gedacht haben mag. In seinem Kern blieb das Original unberührt; Mozart straffte dort, wo es not tat, und der daraus resultierende Gewinn an Intensität und Spannkraft ist Mozarts letztes Vermächtnis an dieses Werk.

IV. Quellen[33]

Libretto I: Ein Exemplar des gedruckten Librettos mit italienischem Text (Varesco) und der deutschen Übersetzung von Johann Andreas Schachtner befindet sich in der Bayerischen Staatsbibliothek München (Signatur: *Sammlung Her 811*). Der Titel beginnt: *IDOMENEO / DRAMMA / PER / MUSICA* (vgl. das linke Faksimile S. XXXIX). Diese Titelfassung wird durch die Rezension der ersten Aufführung in den *Münchner Stats-, gelehrten, und vermischten Nachrichten* (1. 2. 1781) bestätigt[34]. Libretto I — es stellt das Stadium der Oper ungefähr einen Monat vor der Premiere dar (vgl. I/d) — war die einzige literarische Quelle, die Graf Waldersee für die AMA herangezogen hat.

Libretto II: Ein Exemplar des gedruckten Librettos, das nur den italienischen Text enthält, jedoch das Titelblatt von Libretto I (mit Hinweis auf die deutsche Übersetzung!) übernimmt (vgl. rechtes Faksimile S. XXXIX), befindet sich ebenfalls in der Bayerischen Staatsbibliothek München (Signatur: *Bavarica 4015 XII, 3*). Libretto II ist kurz vor der Premiere zu datieren (vgl. I/d). Mit seiner Hilfe ließ sich im großen und ganzen ermitteln, was unter Mozarts Leitung am 29. 1. 1781 in München aufgeführt worden ist; Libretto II ist also ein Schlüsseldokument für die vorliegende Edition. Da Graf Waldersee in der AMA Libretto I folgte und Libretto II nicht herangezogen hat, schrieb er zahlreiche Revisionen, die tatsächlich im Zusammenhang mit der Münchner Premiere stehen, irrtümlich der Wiener Aufführung von 1786 zu (siehe Näheres dazu im Kritischen Bericht).

Autograph: Die Akte I–III und das Ballett KV 367 — in vier Einzelbände gebunden — gehören zu den im Zweiten Weltkrieg ausgelagerten Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin. Akt I (mit Ouverture) und II sind seitdem verschollen, Akt III und das Ballett befinden sich heute in Berlin-Dahlem (SPK). Die den dritten Akt betreffenden Revisionen von 1786 (Wien) sind zusammen mit den Versionen, die sie ersetzen sollten, in die autographe Partitur mit eingebunden: No. 20b = KV 489 ist dem Band vorgeheftet, und die revidierten Vokalstimmen für No. 21 stehen auf zwei Blättern (das durch ein einzelnes, einseitig beschriebenes Blatt im Besitz der Deutschen Staatsbibliothek Berlin ergänzt wird) unmittelbar vor der Partitur des Quartetts. Das Autograph von No. 10b (KV 490), das Constanze Mozart einst im Besitz der Familie Hatzfeld vermutete[35], tauchte später in der Sammlung Poelchau auf, gelangte von dort in die ehemalige Preußische Staatsbibliothek Berlin und ist seit Ende des Zweiten Weltkrieges verschollen.

Münchner Partiturkopie (und Aufführungsmaterial): Für die Premiere wurden eine Partitur kopiert und (heute verschollene) Stimmen herausgeschrieben. Diese sind aufgeführt in einem Katalog der Hofmusik aus dem frühen 19. Jahrhundert, der 1971 von Robert Münster entdeckt worden ist: *Catalog über sämtliche Kirchenmusik, welche sich in dem Magazine der Königl. Hofcapelle befindet.* Der Katalog bringt am Ende eine Liste mit *Opern von verschiedenen Meistern*; unter anderem enthält sie: *Nro. 6 Idomeneo von Mozart fehlen Concert-Stimmen und I Corni.* Davon bewahrt die Bayerische Staatsbibliothek heute nur noch die Partiturkopie des dritten Aktes auf (Signatur: *Mus.*

statue" (*Dokumente*, S. 180); Mozart verwandte genau denselben Ausdruck, um das Spiel von Raaff zu charakterisieren (8. 11. 1780).

[33] Hier werden neben den beiden Libretto-Drucken die für die Edition herangezogenen musikalischen Quellen aufgeführt; einen vollständigen Quellenkatalog enthält der Kritische Bericht.

[34] *Dokumente*, S. 170. — Der heute übliche mehrteilige Werktitel *Idomeneo, Re di Creta, ossia Ilia ed Idamante* entstammt der erst 1805 gedruckten Erstausgabe der Partitur (Bonn, N. Simrock, Verlagsnummer: *444*); dort wird die Oper als *Dramma Eroico* bezeichnet. In der Nesselrode-Partitur (siehe in diesem Abschnitt weiter unten) lautet der Titel: *Idomeneo. Opera Seria.* Mozart selbst nennt den *Idomeneo* in seinem Brief vom 6. 12. 1783 aus Wien an den Vater *„die große opera"* (Bauer-Deutsch III, Nr. 770, S. 293, Zeile 8 f.), vielleicht noch besser wäre „grand opéra", weil damit die in diesem Werk erreichte „internationale" Synthese ausgedrückt würde. — Unsere Ausgabe (vgl. S. 1 = Zwischentitel vor Ouverture) folgt der Titelfassung der beiden Libretti.

[35] Bauer-Deutsch IV, Nr. 1285, Constanze an J. A. André (21./27. 2. 1800), Seite 322, Zeile 128 f.

Mss. 6806; vgl. auch I/d). Sie ist nach R. Münster von derselben Kopistenhand geschrieben, von der auch die Karnevalsoper des Vorjahres (1780: *Telemaco* von Paul Grua) kopiert worden ist. Es dürfte sich dabei um einen Kopisten handeln, der mit der Kapelle aus Mannheim nach München gekommen ist, denn er läßt sich in München vorher nicht nachweisen.

Nesselrode-Partitur: Es gibt mehrere Partitur-Kopien aus dem 18. Jahrhundert, denen insofern besondere Bedeutung zukommt, als heute das Autograph der ersten beiden Akte fehlt. Keine von ihnen ist gewissenhafter und hat darum mehr Autorität als die Partitur (o h n e Ballett) in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (Signatur: *S. m. 4709*). Sie stammt aus der *„gräfl. Nesselrodeschen schlossbibliothek zu Ehreshoven"*. Der unbekannte Schreiber war mehr als alle anderen bemüht, Mozarts Autograph ohne „Verbesserungen" zu kopieren. Ein detaillierter Vergleich des Quartetts (No. 21) in den verschiedenen frühen Partiturkopien führt zu diesem Ergebnis (vgl. Krit. Bericht).

V. Zur Edition und Aufführungspraxis

a) Allgemeine Bemerkungen zur Edition

Die Nesselrode-Partitur diente für diese Ausgabe an Stelle des verschollenen Autographs der Akte I und II als Hauptquelle. Für den dritten Akt und das Ballett KV 367 stand das Autograph zur Verfügung (der Abdruck der aus der Ballettmusik verwendeten Teile erfolgt, wie bereits in Anmerkung 20 gesagt, als Doppelabdruck aus NMA II/6/2).

Der Hauptteil unserer Edition bringt den *Idomeneo* in der Fassung der Münchner Premiere vom 29. Januar 1781 (vgl. I und II); in diesen Hauptteil integriert ist die Revision von Wien 1786 (vgl. III), und zwar die beiden Ersatznummern jeweils n a c h den ursprünglichen (No. 10a/b und No. 20a/b) sowie die Vokalpartituren zu den beiden Ensemble-Sätzen No. 16 und No. 21, die dort in die Gesamtpartitur miteinbezogen werden. Ob die ebenfalls im Hauptteil nacheinander abgedruckten Versionen von *„Fuor del mar"* (No. 12a/b mit jeweils anderem Rezitativanschluß) alternativ München oder Wien zuzuordnen sind oder aber als Alternativen für die Münchner Aufführungen anzusprechen sind, muß offen bleiben (vgl. auch I/d). Anhang I dieser Ausgabe enthält die eindeutigen Münchner Striche und die ursprünglichen Fassungen der mutmaßlich für die Münchner Premiere umgearbeiteten und dabei verkürzten Teile (vgl. I/d). Der Orakelspruch (La Voce) ist in seinen vier Versionen in die Ausgabe aufgenommen worden, und zwar im Hauptteil alternativ die beiden Fassungen No. 28a und No. 28b m i t bzw. o h n e Posaunen und im Anhang (I/9 und 10) die beiden verworfenen Fassungen No. 28c und No. 28d (vgl. I/d).

Hinsichtlich der Editionstechnik sei generell auf die Ausführungen auf Seite VI (*Zur Edition*) hingewiesen; darüber hinaus gelten für diesen Band folgende zwei Besonderheiten:

1. Auf eine Wiedergabe der originalen („alten") Schlüsselung der Gesangsstimmen jeweils zu Beginn einer Nummer oder eines Rezitativs als Vorsatz wurde verzichtet; sie erscheint statt dessen im Personenverzeichnis auf Seite 2.

2. Die szenischen Anweisungen des Autographs (dritter Akt) und der Nesselrode-Partitur (erster und zweiter Akt) sowie der beiden Libretti (I und II) werden typographisch wie folgt gekennzeichnet:

Autograph bzw. Nesselrode-Partitur:

a. IDOMENEO con seguito. = Anweisung in der Szenenüberschrift.

b. (IDOMENEO con seguito.) = szenische Anweisung innerhalb der Accolade.

Libretto II: [IDOMENEO con seguito.]

Libretto I (nur in Anhang I): *[IDOMENEO con seguito.]*

Freie Ergänzung: *(IDOMENEO con seguito.)*

b) Spezielle Bemerkungen zur Edition

1. Idamante: Seine Partie ist im Hauptteil der Ausgabe in der Regel mit geschlüsselt, womit sowohl die Kastratenpartie (München) als auch die Tenorpartie (Wien) bezeichnet sind. Diese Praxis ist natürlich nur dort angewendet, wo beide Fassungen zusammenlaufen (München und Wien); bei separatem Abdruck ist die Münchner Partie mit , die Wiener entsprechend mit geschlüsselt. (Im Anhang I ist Idamante grundsätzlich mit versehen.)

2. No. 4 Aria: In den Flöten ist keinerlei Unterscheidung zwischen *a 2* und *I^mo* überliefert, doch rät die praktische Erfahrung dazu, an den im einzelnen vom Herausgeber bezeichneten Stellen *a 2* spielen zu lassen. —Die Flötenarpeggien (jeweils *I^mo*) pflegen traditionell mit Theaterblitz begleitet zu werden, der sich auf der Fermate in Takt 76 (und auch am Schluß) in Donnerschlägen entlädt.

3. *Atto primo/Scena X bzw. Anhang I/3:* Einige mysteriöse Änderungen, die Mozart im Autograph vornahm, betreffen die Erkennungsszene im ersten Akt. Er notierte für die Partie des Idomeneo im Dialog mit Idamante Alternativ-Versionen (vgl. S. 107 ff., T. 26 ff., mit S. 538, T. [12] ff., wo einmal auch Idamante von dieser Maßnahme betroffen ist). Eine plausible Erklärung dafür schiene auf der Hand zu liegen: Mozart wünschte eine größere Differenzierung zwischen den Tenorpartien des Idamante und Idomeneo (Wien 1786) und fügte deshalb eine tiefere Alternative hinzu. Diese simple Erklärung erweist sich jedoch als unhaltbar: Die Nesselrode-Partitur, die in allen anderen Belangen von der Wiener Revision keine Kenntnis verrät, bringt diese Doppelnotierung, so wie sie in unserer Ausgabe gedruckt ist, und zwar gibt sie die tiefere Alternative in normaler Notation, dagegen die höhere in kleineren Noten, spiegelt also genau das wider, was laut Graf Waldersee (AMA) im Autograph steht. Dies läßt vermuten, daß die höhere Alternative sekundär, also nachträglicher Zusatz ist. Noch mysteriöser ist die Tatsache, daß die Partie des Idomeneo zusätzlich vom Tenor- zum Baßschlüssel überwechselt (Nachweise im Krit. Bericht). Das bedarf einer etwas weiter ausholenden Erklärung: Mozart skizzierte zuerst die Version mit Baßschlüssel, ehe er im Herbst 1780 aus Salzburg nach München aufbrach, zu einer Zeit also, da er noch nicht ganz sicher war, wer die Titelrolle im *Idomeneo* singen sollte, jedoch wohl hoffte, es würde der Mannheimer Bassist Giovanni Battista Zoncha sein. Wir gelangen zu dieser Erklärung, indem wir Mozarts Kommentar zur vorausgehenden Arie, *„Vedrommi intorno l'ombra dolente"* (No. 6), ganz wörtlich nehmen: *„wenn ich sie für Zonca geschrieben hätte, so würde sie noch besser auf den Text gemacht seyn"* (Brief an den Vater, 27. 12. 1780). Danach hätte Mozart den *Idomeneo* also mit der Erkennungsszene begonnen, und diese wäre als Zentrum der Oper somit der früheste Abschnitt des Autographs. — Die AMA entschloß sich dazu, die Alternativ-Versionen nur in der Kurzfassung des Rezitativs in ihrem Anhang (No. II) abzudrucken, nicht jedoch in ihrem Hauptteil, obwohl dies dazu führte, daß einiges von der Doppelnotierung entfiel (vgl. dazu NMA-Anhang I/3; im Gegensatz zu AMA-Anhang II verzichtet die NMA in ihrem Hauptteil bewußt auf den Baßschlüssel für Idomeneo und beläßt die Partie durchgehend im oktavierten Violinschlüssel). Offensichtlich war Graf Waldersee durch die Notierung im Autograph verwirrt, denn er gibt in seinem Revisionsbericht (S. 70, Abschnitt 3) offen zu: *„Sonderbar und nicht zu erklären ist es, dass in dieser Scene die Stimme des Idomeneus nicht nur im Baßschlüssel geschrieben, sondern auch in entscheidender Basslage gedacht ist. Die Punktirung für die Tenorstimme steht in kleinen Noten darüber."* Tatsächlich geht die tiefe Alternative für Idomeneo in keinem Takt unter eine bequeme Baritonlage, so daß die Hauptrolle der Oper insgesamt auch von einem lyrischen Bariton mit guter Koloraturtechnik gesungen werden kann.

4. *Atto secondo/Scena IV bzw. Anhang I/6:* Dem Strich im Rezitativ n a c h No. 12a (*„Fuor del mar"*) fiel eine ganze, in beiden Libretti abgedruckte Szene zum Opfer: Scena IV *„Sire, da Arbace intesi"* (Elettra/Idomeneo). Gegenüber den beiden Libretti differiert daher im Hauptteil dieser Ausgabe die Zählung der Szenen im zweiten Akt nach Scena III: Scena IV (*„Chi mai del mio provò"*) entspricht Scena V in den beiden Libretti etc. Bei der Wiedergabe der ursprünglichen Fassung des Rezitatives im Anhang (I/6) wurde, um keine unterschiedliche Szenenzählung gegenüber dem Hauptteil einzuführen, statt „IV" und „V" (so die Libretti) die Zählung „IVa" und „IVb" verwendet.

5. *No. 15 Coro und No. 19 Aria:* Mozart schreibt in beiden E-dur-Stücken H-Klarinetten vor und folgt damit den seinem Schüler Thomas Attwood gegebenen Instrumentations-Empfehlungen (vgl. NMA X/30/1, *Attwood-Studien*, S. 156 f., und Kritischer Bericht, S. 79 f.), wonach die Klarinetten nur im Grundton bzw. in der Subdominante (transponiert notiert also C und F) angewendet werden sollen. Da H-Klarinetten heute jedoch nicht mehr gebräuchlich sind, wurden statt dessen A-Klarinetten notiert.

6. *Atto terzo/Scena X:* Der Strich in der Opferszene (dritter Akt), der durch Autograph und Libretto II für München belegt ist (vgl. Faksimile S. XXXVII und I/d) hat zur Folge, daß auf einen Septakkord auf B (der ursprünglich nach Es-dur aufgelöst worden war: vgl. S. 561, T. 114 = [1] f.) unvermittelt das c-moll des Orakels folgt — eine völlig unmozartische Wendung. Der Herausgeber schlägt statt dessen zur Glättung die kleingestochene Version vor (vgl. S. 471, T. 114 f.), nicht zuletzt in der Annahme, daß in München vermutlich eine ähnliche Korrektur in letzter Minute in die entsprechenden Stimmen eingetragen worden ist.

7. *No. 30 Recitativo:* Im Autograph sind die letzten fünf Takte von Idomeneos Schlußmonolog zweimal notiert. Die im Anhang II unserer Ausgabe abgedruckte Fassung dürfte die frühere sein, zumindest ist sie hinsichtlich Instrumentierung und Harmoniefolge weniger überzeugend (T. 52!).

c) Bemerkungen zur Aufführungspraxis

1. Rhythmik

Unter Mozarts großen Opern ist *Idomeneo* in mancher Hinsicht am stärksten französisch orientiert. Mehrere Jahrzehnte lang hatten die Mannheimer nicht etwa nach Wien, sondern nach Paris als Zentrum der musikalischen Welt geblickt. Dort wurde ein großer Teil ihrer Musik veröffentlicht und aufgeführt, dorthin begaben sie sich häufig, um Konzerte zu geben. Was Mozart über den Haushalt der Dorothea Wendling sagt — *„wo alles noch halb französisch fuß ist"* (Brief an den Vater, 5. 12. 1780) —, gilt für das Mannheimer Orchester insgesamt. Praktisch bedeutet das wahrscheinlich, daß einige rhythmische Manieren, die man gewöhnlich mit „französischer Spielart" in Verbindung bringt, allgemein gebräuchlich waren. Daß der punktierte Rhythmus zu Beginn der Ouverture doppelt punktiert wiedergegeben werden sollte, scheint außer Frage zu stehen. Dieses Hauptcharakteristikum der alten französischen Ouverture ist noch weitaus stärker in dem pompösen *Largo* zu spüren, mit dem der Schlußabschnitt des Balletts (*Pas seul*) beginnt: Dort wird im ersten und dritten Takt sowie in den Takten 11—16 die doppelte Punktierung ausdrücklich gefordert. Ganz allgemein ergaben sich für Mozart bei der Anwendung des punktierten Rhythmus' ganz bestimmte Assoziationen zum französischen Stil, was aus einer Anzahl von Beispielen in seinem Werk sichtbar wird, besonders aber in der *Marcia alla francese* des Divertimentos KV 251. Die *Marcia guerriera* aus dem nach dem ersten Akt des *Idomeneo* folgenden Intermezzo (No. 8) hat derartig viele Parallelen zu dieser *Marcia alla francese*, daß man glauben könnte, das frühere Stück sei eine Vorstudie für das spätere gewesen. Für beide ist — neben den allgegenwärtigen punktierten Rhythmen — die harmonische Emphase auf einer modalen Stufe (der zweiten Stufe in e-moll) sowie die Terzführung der Bläserpaare (mit kleinen Verzierungen: hauptsächlich ausgeschriebenen Trillern) charakteristisch. Das heißt nicht, daß Mozart sich bei der Komposition des *Idomeneo* der *Marcia alla francese* aus dem im Juli 1776 entstandenen Divertimento erinnert habe, sondern eher, daß er in Verbindung mit Märschen *alla francese* bestimmte Assoziationen hatte und daß diese der *Marcia guerriera* (No. 8) ihren Stempel aufdrückten, und das um so mehr, als an dieser Stelle der Oper die französische Ballett-Truppe Le Grands Besitz von der Szene ergriffen und das Intermezzo nach dem ersten Akt begonnen hatte. Doppelte Punktierung ist sicherlich auch in der *Marcia* angebracht, doch sollte diese Manier auf die Anfangs- und Schlußtakte beschränkt bleiben, um nicht zum Manierismus auszuarten. Dabei hängt vieles vom Tempo ab, für das Mozart keine Anweisung gegeben hat; es sollte rasch genug sein, damit die den Achtelpunktierungen folgenden Sechzehntel-Noten auch dann noch sehr kurz klingen, wenn sie notengetreu (also unverkürzt) und synchron mit den laufenden Sechzehntel-Passagen in den übrigen Stimmen gespielt werden. Dasselbe gilt für die Chor-Rufe *„Nettuno s'onori"* aus No. 9, einem Stück, das ebenfalls ohne spezielle Tempo-Angabe geblieben ist, sieht man von der Bezeichnung *Ciaconna* ab, die für sich allein ausreichte, den Praktiker des 18. Jahrhunderts zu unterrichten über Tempo, Stil und vermutlich über noch vieles andere Aufführungspraktische — Konventionen, die heute fast alle verlorengegangen sind. Es genügt schließlich festzuhalten, daß der Beginn der *Ciaconna*, nämlich die kleine dreitaktige Introduktion und die drehende Figur in den Violinen, nicht ohne Vorgänger ist: Die *Chaconne* aus Rameaus *Les Indes galantes* (IV, 6) wird auffallend ähnlich eröffnet. Daraus auf eine unmittelbare Beziehung zwischen den beiden Stücken zu schließen, wäre falsch; viel eher bedient sich Mozart hier einer diesem Genre von jeher eigenen Floskel.

Auch in anderen Nummern des *Idomeneo* ist doppelte Punktierung zu empfehlen: so in Idomeneos heroischer D-dur-Arie (No. 12) und im C-dur-Marsch (No. 14) aus dem zweiten Akt, ferner im dritten Akt für die letzten 16 Takte vor Arbaces Arie (No. 22) sowie für den Beginn von No. 23. Im Chor *„Oh voto tremendo!"* (No. 24) könnten die einzeln stehenden Achtelnoten in den Chorstimmen (z. B. in T. 4) verkürzt werden, wodurch sie mit dem entsprechenden Achtel der Triolenfigur in der Begleitung zusammenfielen; dem stehen jedoch die Stellen mit z w e i Achtelnoten im Chor gegen die Triolenbegleitung im Wege (z. B. in T. 11), so daß in dieser Nummer durchweg eine der realen Notation folgende rhythmische Ausführung vorzuziehen ist.

Ein anderes Mittel, durch das der französische Stil raffinierte Abwechslung erreichte, bestand in den sogenannten *notes inégales*: Eine Reihe von gleichlangen Notenwerten, paarweise gebunden, wurde so ausgeführt, daß man die erste der gebundenen Noten entweder etwas länger oder etwas kürzer aushielt, wodurch eine Art Triolenrhythmus entstand. Dergleichen ließe sich mit guter Wirkung in No. 1 anwenden bei Ilias Worten *„D'ingrata al sangue mio so che la colpa avrei"* (S. 28, T. 42 ff., und S. 31, T. 82 ff.); Idamante könnte dann in seiner Arie (No. 2: S. 41, T. 33 ff., und S. 48, T. 104 ff.) in entsprechender Weise ver-

fahren. Eine solche Interpretationsfreiheit wäre gerade im Falle von Idamante um so mehr willkommen, als er bereits vor dieser Stelle eine ähnliche Figur (fallende, paarweise gebundene Achtel) nicht nur einmal, sondern viermal gesungen hat.

2. Continuo und Rezitativ

Entsprechend der Praxis seiner Zeit schrieb Mozart nur eine einzige Baßlinie, die sowohl für die Orchesterbässe (*Violoncello e Basso*) als auch für das Continuo-Cello (und vielleicht auch — wie ikonographisch belegt ist — für den Continuo-Baß) bestimmt war. Die vorliegende Ausgabe trennt die beiden Funktionen, indem sie immer dort ein zweites Baßsystem einführt, wo sich Überschneidungen ergeben.

Der Basso continuo wurde vom Herausgeber als akkordischer Cembalosatz ausgeschrieben und, den Richtlinien der NMA folgend, im Kleinstich unter die „einfachen" Rezitative gesetzt. (*Recitativo semplice* ist der eigentliche Terminus des 18. Jahrhunderts; das pejorative und anachronistische *Recitativo secco* dagegen ist eine Erfindung des 19. Jahrhunderts, also einer Zeit, da diese Praxis im Aussterben begriffen war.) Da die Rezitativ-Bässe vom Komponisten nur sehr spärlich beziffert wurden, ergibt sich eine Vielfalt von harmonischen Interpretationsmöglichkeiten. Hierbei bietet die Vokalstimme die wichtigste Richtschnur: Sie ist zu verstehen sowohl im Licht des harmonischen Kontextes als auch im Rahmen der Tradition eines Genres, der Mozart folgt und die sich aus zahlreichen mit Streichern begleiteten Rezitativen in dieser Oper ablesen läßt. Auch der Text kann als Leitfaden dienen, besonders immer dann, wenn zwischen Dur und Moll zu wählen ist. Der Herausgeber hat versucht, die Aussetzung nicht nur einfach und in guter Stimmführung, sondern auch abwechslungsreich (durch Verwendung mehr oder weniger vollgriffiger Akkorde) zu gestalten. „Dickere" Akkorde wurden häufig an die Rezitativ-Enden gesetzt, um die Kadenzwirkung zu verstärken, auch dies in Anlehnung an Mozarts begleitete Rezitative (z. B. S. 227, T. 24—27 etc.). In wenigen Sonderfällen ist vollgriffige Schreibweise angewendet worden, um die Aufmerksamkeit auf einen besonders wichtigen Akkord zu lenken: z. B. das *B* bei Idamantes erstem Auftritt (S. 34, T. 1), das in der gleichen Konfiguration auch in seinem zweiten Auftritt wiederkehrt (S. 105, T. 7).

Die Art, in der die Akkorde zu spielen sind, wird in der NMA nicht angezeigt. Den Theoretikern der Zeit folgend, sollte man recht abwechslungsreich verfahren: Arpeggien auf- und abwärts stellen die Norm dar, und nur gelegentlich wird nicht arpeggiert[36]. Ferner muß die Begleitung durch vielfältige Verzierungen lebendig gemacht werden. Aufsteigende Leittöne und absteigende Septimen eignen sich besonders gut für das Anbringen von Trillern, und Triller sind auch zu empfehlen, um den harmonischen Gang überall dort zu verlangsamen, wo dies die Bühnenhandlung erfordert: So wäre z. B. in Takt 21 auf Seite 106, also in dem Augenblick, in dem Idamante sich zum ersten Mal seinem Vater nähert und ihn anspricht, ein Triller mit Nachschlag auf dem letzten Achtel in der Oberstimme der Aussetzung angebracht, um den leichten Hauch von Distanz, den Mozart offensichtlich mit der Baßbewegung an dieser Stelle beabsichtigt, zu verstärken. — Der feinfühlige und erfahrene Cembalist wird jeweils aus dem dramatischen und musikalischen Kontext viele andere Stellen, die Verzierungen erfordern, selbst bestimmen können.

Mozart am Cembalo wird sich ohne Zweifel nicht darauf beschränkt haben, lediglich in den „einfachen" Rezitativen zu begleiten. Stefan Kunze hat an Hand von theoretischen Quellen Beweise dafür zusammengetragen, daß das Cembalo normalerweise auch im orchesterbegleiteten Rezitativ mitgewirkt hat, daß jedoch Cembalobegleitung in den geschlossenen Nummern zu Mozarts Zeit aus der Mode kam[37]. Selbst an Stellen mit besonders dünnem Orchestersatz (z. B. No. 16, T. 28—29) mag die Mitwirkung des Cembalos unzulässig sein[38]. Die Funktion des Komponisten (am Cembalo) in den geschlossenen Nummern scheint rein korrektiver Natur gewesen zu sein — nämlich um am Cembalo richtigzustellen, was im Orchester oder bei den Sängern mißlungen war. Noch Joseph Haydn übte diese Funktion am Cembalo bei den „Londoner" Symphonien in den 1790er Jahren aus. Was die Orchester-Rezitative anlangt, so könnte die Unterscheidung Rousseaus zwischen „accompagnato" (d. h. ausgehaltene Streicherakkorde) und „obbligato" (d. h. rhythmisch differenzierter und zur Einheit zusammenge-

[36] Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728, S. 557, empfiehlt große Freiheit hinsichtlich Akkordstruktur und -brechung; Daniel Gottlob Türk, *Kurze Anweisung zum Generalbaßspiele*, Leipzig-Halle 1791, S. 262 f., gibt konkrete Beispiele für das Arpeggio.

[37] Vgl. NMA II/7, *Arien · Band 2*, S. XIX f.

[38] A. a. O., S. XX: Das Cembalo, so argumentiert Kunze (dabei auf Heinrich Christoph Koch fußend: *Journal der Tonkunst*, Erfurt 1795), würde nur auf den dünnen Satz aufmerksam machen. *„Wichtig ist die Feststellung"*, so Kunze (nach Koch), *„daß Generalbaßbegleitung im Orchester nur dann von guter Wirkung sei, wenn der Satz vollstimmig und harmonisch abwechslungsreich ist."*

schlossen durch wiederkehrende Motive) nützlich sein[39]. Das erstere steht dem „einfachen" Rezitativ nahe und entwickelt sich im *Idomeneo* häufig aus ihm; das zweite erreicht oft eine solche Ausdehnung, zeigt eine derartig komplexe Faktur, daß es der geschlossenen Nummer nahekommt. Doch ist nicht immer eine ähnlich klare Unterscheidung möglich.

Bei heutigen Aufführungen ist eine rigorose Ausschaltung des Cembalos in den Orchester-Rezitativen ebensowenig zu rechtfertigen wie das Gegenteil. Die diesbezüglich von uns angestrebte Flexibilität ist an Hand einiger Beispiele zu demonstrieren: Passagen, in denen die Streicher in einem vorwiegend „einfach" gehaltenen Rezitativ nur gelegentlich und kurzfristig hinzutreten, dürften an Geschmeidigkeit gewinnen, wenn Cembalo und Continuo-Cello ständig mitspielen, um somit einen allzu häufigen Wechsel zu vermeiden, der viel zu viel Aufmerksamkeit auf eine Sache von nur nebensächlicher Bedeutung lenken würde. Ein solcher Fall ist der kurze Streichereinwurf in Idomeneos erstem Rezitativ (S. 95, T. 9—12). Wenn die Streicher am Ende dieses Rezitativs (S. 96) obligatoartig einsetzen — würde Mozart mitgespielt haben? Man kann sich nur schwer vorstellen, daß er einen verminderten Akkord wie in Takt 23 ohne Auflösung gelassen hätte. Gleichzeitig jedoch spricht einiges dafür, daß derartige Unisono-Ausbrüche des Orchesters nicht durch akkordische Generalbaßbegleitung gemildert werden sollten. In einem halbwegs ähnlich gelagerten Fall, Ilias erstem Rezitativ (S. 24, T. 50—51), haben wir vorgeschlagen, den verhinderten Akkord im Cembalo (T. 49) aufzulösen. Dennoch mag es durchaus in Mozarts Absicht gelegen haben, den bewußt düsteren Effekt der Unison-Oktavtriller in den Streichern (Charakterisierung Elettras!) o h n e akkordische Grundierung zu lassen. Dieses Rezitativ bietet das Beispiel einer immer wieder auftretenden Situation: In einem vorwiegend *accompagnato* oder *obbligato* gehaltenen Rezitativ pausieren die Streicher nur für kurze Augenblicke. Wir sind der Meinung, daß Mozart in solchen Fällen das ganze Rezitativ hindurch am Cembalo mitgespielt hat, und es gibt im Autograph eine Stelle, die, weil sie außerordentlich ist, dies beweisen könnte: Beim Einsatz der Streicher vor Idamantes Worten *„Dunque io me n'andrò!"* (vgl. S. 385, T. 35, und das Faksimile S. XXXV) notiert Mozart den Orchester-Baß anders als den Continuo-Baß. Indem er Pausen für den Continuo-Baß schreibt, scheint er anzuzeigen, daß in diesem speziellen Fall der besondere Effekt des A-dur-Dreiklanges in den Streichern eben n i c h t durch den Cembaloklang beeinträchtigt werden soll. Takt 35 wird durch die räumlich voneinander abgehobene Notierung von Continuo- und Orchester-Baß zum $^5/_4$-Takt ausgeweitet, so daß die a-moll-Kadenz, die Elettras letzte Silben (*„-degna"*) begleitet, nicht zugedeckt wird vom A-dur-Glanz der Streicher, der Idamantes großen Augenblick vorbereitet. Und damit kommen wir zum Thema der Orchestereinwürfe.

Es war zu Mozarts Zeit allgemeine italienische Praxis, Überschneidungen von Singstimme und Orchestereinwurf zu vermeiden[40]. Einige wenige Fingerzeige in Mozarts Autograph deuten darauf hin, daß dies auch seine Ansicht war, zumindest wenn es sich um eine affektgeladene Situation handelte. Die Raumverteilung auf Blatt 44^v aus dem Autograph des dritten Aktes (vgl. das Faksimile S. XXXVI) macht deutlich, daß Mozart den Eintritt des *Adagio* (dem Hauptmotiv in den ersten Violinen folgt hier Idomeneos Enthüllung, wer das Opfer sei: *„la vittima è Idamante"*) n a c h den beiden Silben auf dem ersten Taktteil wünscht (S. 435, T. 78), womit der Takt wiederum auf $^5/_4$ erweitert wird. Ein anderes Beispiel, in dem die Raumaufteilung im Autograph einen verschobenen Einsatz der Streicher andeutet, ist der außerordentlich gefühlsstarke Augenblick, in dem Idamante Ilia seinem Vater anvertraut (S. 467, T. 75—76). In No. 28a sollten die Posaunen nicht das Ende der ersten Textzeile von La Voce überschneiden (S. 472, T. 4), sondern vielmehr für die Dauer einer Viertelnote warten (wie es das Autograph übrigens andeutet). Ebenso sollte auch Idomeneo seinen Schlußmonolog (S. 478, T. 9) erst n a c h dem ersten Taktschlag beginnen. Dieser Monolog wirft mit seinen mannigfaltigen Verzahnungen von Solostimmen und Orchester ein besonderes Pro-

[39] Jean Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, Paris 1768: „RÉCITATIF ACCOMPAGNÉ est celui auquel, outre la Basse-continue, on ajoute un accompagnement de Violons [...] ordinairement formé de longues Notes soutenus sur des Mesures entières [...] RÉCITATIF OBLIGÉ. C'est celui qui, entremêlé de Ritournelles et de traits de Symphonie, oblige pour ainsi dire le Récitant et l'Orchestre l'un envers l'autre, en sorte qu'ils doivent être attentifs et s'attendre mutuellement. Ces passages alternatifs de Récitatif et de Mélodie revétue de tout l'éclat de l'Orchestre, sont ce qu'il y a de plus touchant, de plus ravissant, de plus énergique dans toute la Musique moderne. L'Acteur agité, transporté d'une passion qui ne lui permet pas de tout dire, s'interrompt, s'arrête, fait des réticences, durant lesquelles l'Orchestre parle pour lui; et ces silences, ainsi remplis, affectent infiniment plus l'Auditeur que si l'Acteur disoit lui-même tout ce que la Musique fait entendre [...]"

[40] Vgl. NMA II/7, *Arien · Band 1*, S. XVII, und Kunzes Aufsatz *Aufführungsprobleme im Rezitativ des späten 18. Jahrhunderts*, in: *Mozart-Jahrbuch 1968—70*, S. 132—144, besonders S. 136. Der Ausdruck *„accompagnato"* war im 18. Jahrhundert nicht so selten, wie Kunze annimmt (S. 134); vgl. auch Anmerkung 39.

blem auf: Würde das Orchester bei jeder Nahtstelle abwarten, bis der Sänger geendet hat, so wäre das Ergebnis langweilig und unnatürlich zugleich, und nichts läßt in Mozarts Autograph darauf schließen, daß dies seine Absicht gewesen wäre. Hier wie auch sonst ist es notwendig, einen Ausgleich zu suchen: Gleichzeitigkeit hält den Dialog zwischen Orchester und Singstimme in Bewegung, Pausieren oder Nachschlagen unterstreichen besondere Effekte.

Mozart bediente sich besonderer kompositorischer Mittel, um im *Idomeneo* die Rezitative mit Beginn oder Ende der geschlossenen Nummer zu verbinden. Ilias erste Arie (No. 1) eröffnet eine Reihe von geistreichen Verschleierungen der Rezitativ-Kadenz; die letzte, die Mozart geschrieben hat, befindet sich zu Beginn von No. 10b. Wir können vermuten, daß Mozart am Cembalo noch weiter in dieser Richtung vorgestoßen ist, besonders in Situationen, in denen das Rezitativ mit demselben Akkord endet, mit dem die folgende Nummer beginnt. Der Brauch, die Dominante so lange auszuhalten, bis der Beginn der geschlossenen Nummer die Tonika-Auflösung brachte, wurde damals mit *attacca in cadenza* bezeichnet. Diese Möglichkeit empfiehlt sich für die Anfänge der Nummern 3, 11 und 15. In No. 2 notiert Mozart den Schlußakkord der Rezitativ-Kadenz selbst so, daß er mit dem Beginn der Arie zusammenfällt.

3. Verzierungen und Appoggiaturen

Die Edition eines Meisterwerkes bedeutet eine Art von ständigem geistigen Wettstreit zwischen dem Herausgeber und dem Komponisten, und der Versuch, für die moderne Aufführungspraxis zu rekonstruieren, was Mozarts Sängern sozusagen zur zweiten Natur geworden war, ist eine ebenso schwierige wie reizvolle Aufgabe. In vier Arien (No. 2, 10a, 12a, 30a) bot sich Gelegenheit, echte Kadenzen anzubringen, die (als Vorschläge des Herausgebers) in Fußnoten wiedergegeben sind. Diese Kadenzen — oder was auch immer an ihre Stelle treten mag — dürfen nicht als wahlfreie Dekoration betrachtet werden, vielmehr als Notwendigkeit für eine stilgerechte Wiedergabe dieser Arien. Im Fall von No. 12a haben wir im Einklang mit den gewaltigen Proportionen dieses Stückes eine ungewöhnlich weitschweifige Kadenz vorgeschlagen. Man sollte sich vergegenwärtigen, daß das Publikum, für das Mozart geschrieben hat, heroische Attitüde gleichsetzte mit vokalem Heroismus und daß Virtuosität immer noch die Assoziation zu „virtù" nahelegt. Um so mehr besteht Grund dafür, die verkürzte Version von *„Fuor del mar"* (No. 12b), in der jegliche Koloratur fehlt, als einen aus praktischen Gründen gemachten, jedoch stilistisch unbefriedigenden Kompromiß zu betrachten. Es sei das mit Nachdruck betont, weil lange Zeit hindurch das genaue Gegenteil behauptet worden ist. Otto Jahn, der damit den typischen Standpunkt des 19. Jahrhunderts vertritt, meint, daß die revidierte Arie *„durch die Beschränkung auf ihre wesentlichen Elemente eine ungleich bessere Gestalt gewonnen hat"*[41]. Auch Graf Waldersee sieht No. 12b in einem günstigen Licht; er verweist auf die praktischen Vorteile dieser Fassung und meint, daran zweifeln zu müssen, daß irgendein Tenor die originale Fassung singen könne[42]. Es ist richtig, daß die Orchesterpraxis des 18. Jahrhunderts aus einer Reihe von Gründen das Koloratursingen erleichtert hat: Das Klangvolumen war beträchtlich geringer und die Stimmung niedriger. Bernhard Paumgartner weist No. 12b der Wiener Revision von 1786 zu und sagt, daß Mozart *„die Koloraturen und die Schlußkadenz aus der großen Idomeneo-Arie ('Fuor del mar') eliminierte"*, sei *„eine gleichfalls glückliche und zeitgerechte Änderung"*[43]. — In No. 10b und 30a haben wir kurze Binnenkadenzen angeregt; vokale Schnörkel wie diese, die einen Abschnitt mit dem nächsten verbinden (Mozart nannte sie *„Eingänge"*), könnten ebenso auch in anderen Stücken improvisiert werden, so z. B. in Ilias letzter Arie (No. 19, dort in T. 81 auf S. 358).

Wir folgen der Praxis der NMA, wenn wir in den Rezitativen und gelegentlich auch in geschlossenen Nummern Appoggiaturen anbringen. Zu dem Problem der Appoggiatur haben Luigi Ferdinando Tagliavini und Stefan Kunze, gestützt auf theoretische Werke der Mozartzeit, hervorragende Arbeiten beigesteuert[44]. Der folgende kleine Beitrag zu diesem Thema soll sich auf wenige allgemeine Bemerkungen und auf die Analyse einer einzigen Szene beschränken.

Beim Versuch, einen sinnvollen Ausgleich zwischen einem Zuwenig und einem Zuviel an Appoggiaturen zu erreichen, hat sich der Herausgeber in erster Linie bemüht, Mancinis Warnung vor einem die Proportionen störenden und somit roh und geschmacklos wirkenden Übermaß zu beherzigen[45]. Wenn die vorliegende Ausgabe im ganzen gesehen weniger Appoggiaturen vorschlägt, als dies in früheren NMA-Bänden

[41] Jahn, *W. A. Mozart* II, ³/1891, Beilage XII, S. 799.
[42] Vgl. Revisionsbericht zu AMA (Serie V), S. 70, Abschnitt 7.
[43] *Idomeneo*, hrsg. von B. Paumgartner, Kassel etc. 1955, Vorwort zum Klavierauszug (BA 4705a), S. V.
[44] Vgl. die Vorworte zu NMA II/5/5, *Ascanio in Alba*, und NMA II/7, *Arien · Band 1*.
[45] Giovanni Battista Mancini, *Pensieri e riflessione pratiche sul canto figurato*, Wien 1774, S. 42.

geschehen ist, so mag das gleichzeitig als Vorschlag gelten für mehr Variabilität in der Ausführung: verstärkter Gebrauch der unteren Nebennote (die von den Theoretikern im Gegensatz zu der oberen als weitaus expressiver beschrieben wird), der aufsteigenden Quart (vor allem bei Fragen) und von anderen Intervallen, wie z. B. der fallenden Terz. Mancini besteht darauf, daß bei der häufigsten Art der Appoggiatur, nämlich der fallenden oder steigenden Sekunde, die erstere als Ganzton-, die letztere nur als Halbtonschritt erscheinen dürfe, und a l l e Quellen stimmen darin überein, daß die untere Nebennote nur als kleine Sekunde anzuwenden sei (Garcia läßt den absteigenden Halb- und Ganzton zu[46]). Dennoch hat sich die aufsteigende Ganzton-Appoggiatur in die jüngsten Opernbände der NMA eingeschlichen (II/5/17: *Don Giovanni*, II/5/19: *Die Zauberflöte*, II/5/20: *La clemenza di Tito*). — Neben einer größeren Mannigfaltigkeit von melodischen Möglichkeiten haben wir gelegentlich Varianten der einfachen Appoggiatur angeregt, wie etwa die *accacciatura* oder den *grupetto*.

Die Grundlage für die Appoggiatur-Vorschläge des Herausgebers soll durch eine Analyse der Möglichkeiten und Auswahl in Ilias Eröffnungsszene im ersten Akt (S. 20 ff.) demonstriert werden:

Takt 1—4: Mozart schreibt die erste Appoggiatur auf „*o-ma-i*" aus: Die untere Nebennote (kleine Sekunde) paßt gut zur Stimmhebung einer Frage auf „*mi-e*". Das „falsche" Intervall, bestimmt durch „Ilia in*fe-li-ce*", ist motivisch (vgl. S. 435, T. 78) und sollte deshalb keinesfalls durch eine Appoggiatur verdeckt werden[47].

Takt 5—7: Tonwiederholungen zu Beginn oder in der Mitte einer Phrase können gelegentlich Appoggiaturen tragen, doch glauben wir nicht, daß hier irgendein Wort dafür affektstark genug ist. Eine Appoggiatur von oben auf „*pri*-va" ist deshalb nicht notwendig, weil der Aufwärtssprung, der mit dem ersten Taktviertel zusammenfällt, dieser Stelle schon genügend Nachdruck verleiht. Außerdem ist der Vokal „i" im Italienischen der am wenigsten „musikalische", und die Sänger hüteten sich davor, ihn besonders hervorzuheben[48].

Takt 8—11: „gene-*ro*-se" bietet eine gute Gelegenheit für die gebräuchlichste Art der Appoggiatur, nämlich die in einem Ganzton fallende, und die zusätzliche Spannung auf dem *f''* verbindet die Linien und bereitet das *fis''* im nächsten Takt vor. Das „falsche" Intervall auf „più *re*-a" genügt allein für den hier notwendigen Akzent, und eine obere Nebennote *g''* würde hier die lineare Fortschreitung *f''-fis''* beeinträchtigen. Mozart beendet die Phrase, indem er zum ersten Mal eine seiner ausdrucksvollen Formeln in Begleitung einer Frage verwendet, den übermäßigen Sextakkord, der sich in einem Dreiklang auflöst; dabei kann „*Nu*-mi" in der Singstimme o h n e Appoggiatur wirksam sein, doch haben wir eine Appoggiatur mit der oberen Nebennote gesetzt, die das „falsche" Intervall *es''-h'* zu Beginn der Szene ins Gedächtnis rufen soll, und diese Appoggiatur (*es''-d''*) nimmt auch den Beginn des Orchestereinwurfs in Takt 12 vorweg.

Takt 12—19: Mozart schreibt, wie so häufig, die fallende Quart-Appoggiatur auf „*vo*-i" aus, was Vorsicht bei der Verwendung dieser Appoggiatur angeraten sein läßt, wenn Mozart sie nicht notiert. Eine obere Nebennote auf „l'*on*-te" und auf „Ar-*gi*-va" ist möglich. Da aber das *c''* im ersten Fall melodisch neu ist, schien uns ein weiterer Akzent überflüssig. Eine Appoggiatur auf *d''* im zweiten Fall würde zuviel Aufmerksamkeit auf sich (und auf den Vokal „i") lenken und von dem *d''* als melodischem Zielpunkt (in T. 19) ablenken. Das Erreichen dieses Zieles ist wirkungsvoller, wenn es nicht durch eine Appoggiatur auf „vo-*ra*-ce" verzögert wird.

Takt 20—26: Mozart gibt auf „*ciel*" die Appoggiatur einer fallenden Quinte. Die untere Nebennote ist die einzige Möglichkeit auf „a-*spet*-to". Bei „Ida-*man*-te" ist das *b'* bedeutsam und sollte ohne Verzögerung unterstrichen werden. Zu „m'accor-*ges*-si" schreibt Mozart einen fallenden Tritonus *es''-a'*.

Takt 27—30: Appoggiaturen (mit oberer Nebennote) sind viermal hintereinander in schneller Folge möglich, um die Terzen auf „prigio-*nie*-ra", „con-*tra*-sto", „*Di*-o" und „af-*fet*-ti" auszufüllen, was jedoch mono-

[46] Manuel Garcia, *Scuola. Trattato completo dell'Arte del Canto*, Mailand o. J., Parte Prima, S. 50: „*Appoggiature. Può essere superiore od inferiore: se superiore, la si prende quale la richiede la scala o ad un tono o ad un semitono di distanza; se inferiore, si fa pressochè sempre d'un semitono.*"

[47] Vgl. Garcia, a. a. O., Parte prima, S. 44, und NMA II/7, *Arien · Band 1*, S. XIX.

[48] Raaff hatte Varescos zweiten Textversuch („*Sazio è il destin*") für seine dann gestrichene Schlußarie (No. 30a = Anhang I/12) in erster Linie wegen der Häufung dieses Vokals abgelehnt: „*neülich war er* [Raaff] *ganz unwillig über das wort in seiner lezten aria; — rinvigorir — und ringiovenir — besonders vienmi à rinvigorir — fünf i — es ist wahr beym schluß einer aria ist es sehr unangenehm.*" (Wolfgang an den Vater, 27. 12. 1780; vgl. auch den Brief Wolfgangs an Leopold vom 30. 12. 1780 und I/d). — Es fällt auf, daß Mozart am Ende des Rezitativs aus No. 10a (Atto seconda/Scena I) für Raaff einen melodischen Höhepunkt und agogischen Akzent ausgerechnet auf „*e il*" legte (vgl. S. 174, T. 33—34) — ein weiterer Beweis für Mozarts Desinteresse an der ursprünglichen Fassung dieser in Wien 1786 (durch No. 10b) ersetzten Szene.

ton wäre; deshalb haben wir auf dem ersten Wort die untere Nebennote vorgezogen (was noch effektvoller wäre, wenn hier keine Überschneidung mit dem Orchester vorliegen würde), und bei „con-*tra*-sto", nachdem der melodische Gang von der Quinte zur Oktave geführt hat, um dann eine Terz nach unten zu gehen, haben wir eine Appoggiatur der fallenden Terz gesetzt[49]. Dieser Sonderfall der Appoggiatur ist somit eine Vorwegnahme jenes Augenblicks im zweiten Akt, in dem Idamante Ilia seiner Liebe versichert (S. 194, T. 32), sowie der Stelle im dritten Akt, an der Ilia Idamante ihre Liebe erklärt (S. 367, T. 21). „*Di*-o" und „af-*fet*-ti" verlangen Appoggiaturen, und zwar mit absteigender, die Terz ausfüllender Sekunde. Ein aufsteigender Halbtonschritt auf „*o*-dio" wäre mit guter Wirkung möglich, doch haben wir uns zurückgehalten, um diese Zeile nicht mit Appoggiaturen zu überfrachten. „a-*mo*-re" verlangt eine Appoggiatur, wobei die naheliegendste zu wählen war.

Takt 31—40: Eine Appoggiatur auf „*deg*-gio" würde die melodische Linie dort unterbrechen, wo sie rasch fortgeführt werden sollte. Mozart notiert eine fallende Quint-Appoggiatur auf „*vi*-ta"; die obere Nebennote, die wir auf „*chi*" vorschlagen, betont zwar den Vokal „i", doch handelt es sich hier um eine wirklich affektive Situation, die die Appoggiatur verlangt („chi" = Idamante). „*ren*-de" gibt eine gute Gelegenheit zur Einführung der steigenden Quart-Appoggiatur. Mozart schreibt die Appoggiatur einer absteigenden kleinen Sekunde auf „*I*-lia" sowie auf „geni-*tor*" vor, und theoretisch könnte „*pren*-ce" durch eine aufsteigende Quarte oder fallende Sekunde wiedergegeben werden — doch bedeutet der Aufwärtssprung auf der ersten Silbe schon genügend Akzentuierung, und das hohe *g* käme hier nicht in Betracht, da es mit der weiträumigen linearen Bewegung vom *as*" (in T. 33) bis zur Auflösung ins *ges*" (T. 38) in Konflikt geriete. „*sor*-te" und „*mor*-te" sind mit der konventionellen Appoggiatur einer fallenden Sekunde versehen.

Takt 41—50: Mozart schreibt eine fallende Quarte auf „Ida-*man*-te". Auf „l'in-*gra*-to" gibt der Sprung aufwärts genügend Betonung. „Seufzer" werden nach der Tradition durch steigende oder fallende Sekunden verbildlicht (vgl. S. 198, T. 31—32), und deshalb wurde der Halbtonschritt aufwärts für „so-*spi*-ra" vorgeschlagen. „E-*let*-tra" könnte ohne Appoggiatur gesungen werden, aber der Takt ist musikalisch interessanter, wenn das wiederholte *g'* unterbrochen wird. „prin-ci-*pes*-sa" ist hinreichend durch den Tritonus-Sprung auf dem guten Taktteil betont. Die Appoggiatur auf „*Ar*-go" füllt die Terz aus. Eine Appoggiatur mit *d"* auf „a-*re*-ne" würde einem relativ unbedeutenden Wort zuviel Gewicht verleihen. Der Sinn von „fuggi-*ti*-va" wird am besten ausgedrückt durch schnelle Deklamation und ohne Verzögerung durch ein affektives Element. „ra-*min*-ga" andererseits kann leicht hinausgezögert werden, weswegen wir hier die steigende chromatische Sekunde als beste Lösung vorschreiben, um Ilias düstere Gedanken an die „rivale" zu verdeutlichen. „ri-*va*-le" schließlich ist der klassische Fall, bei dem der Terzsprung durch eine fallende Sekund-Appoggiatur melodisch ausgefüllt wird.

Takt 54—69 (= 1): Mozart gibt die fallende Quarte auf „in-*tor*-no" und die fallende Quinte auf „spie-*ta*-ti". Der große Kontrast am Ende der Zeile „orsù sbra-*na*-te ven-*det*-ta ge-lo-*si*-a, o-dio, ed a-*mo*-re" wird gesteigert, wenn die Appoggiatur bis zum letzten Wort aufgespart wird. Eine obere Nebennote wäre an dieser Stelle ebenso möglich wie die untere, aber der Gebrauch der unteren setzt die nächste und letzte Appoggiatur, nämlich eine obere Nebennote auf „*co*-re", besser ins Relief.

Gelegentlich haben wir auch Appoggiaturen in geschlossenen Nummern angebracht; doch war dabei Zurückhaltung geboten, und wir stimmen mit den Bemerkungen von Stefan Kunz voll und ganz überein, die dahin zielen, daß die gemachten Vorschläge *„mehr die selbständige Auseinandersetzung mit diesen Fragen anregen als fertige Lösungen bieten"* sollten[50]. So kann die Appoggiatur einer fallenden Sekunde in Ilias Arie auf „*fo*-ste" (S. 26, T. 8 in No. 1) ebensogut eine fallende Terz sein. Man könnte auch argumentieren, daß Mozart hier eine Appoggiatur ausgeschrieben haben würde, wenn er sie gewollt hätte, zumal er tatsächlich solche Appoggiaturen in geschlossenen Nummern vielfach notiert hat. Der kühnste aller unserer Vorschläge ist — angeregt durch die in Anmerkung 16 genannte Schallplattenaufnahme — wahrscheinlich die mehrfache Appoggiatur auf „di-*vi*-de" im Quartett (No. 21).

*

Constanze Mozart kündigte den Klavierauszug, den Johann Wenzel von der *„ernsthaften Oper Idomeneo"* arrangiert hat (gestochen von Johann Berka, erschienen 1796/97 bei Schmid & Rauh, Leipzig), im *Journal des Luxus und der Moden* (Weimar, Juli 1795) u. a. mit folgenden Worten an:

[49] Garcia behandelt die fallende Terz-Appoggiatur in der Parte seconda (S. 42) seines in Anmerkung 45 zitierten Traktats.

[50] Vgl. NMA II/7, *Arien · Band 1*, S. XX.

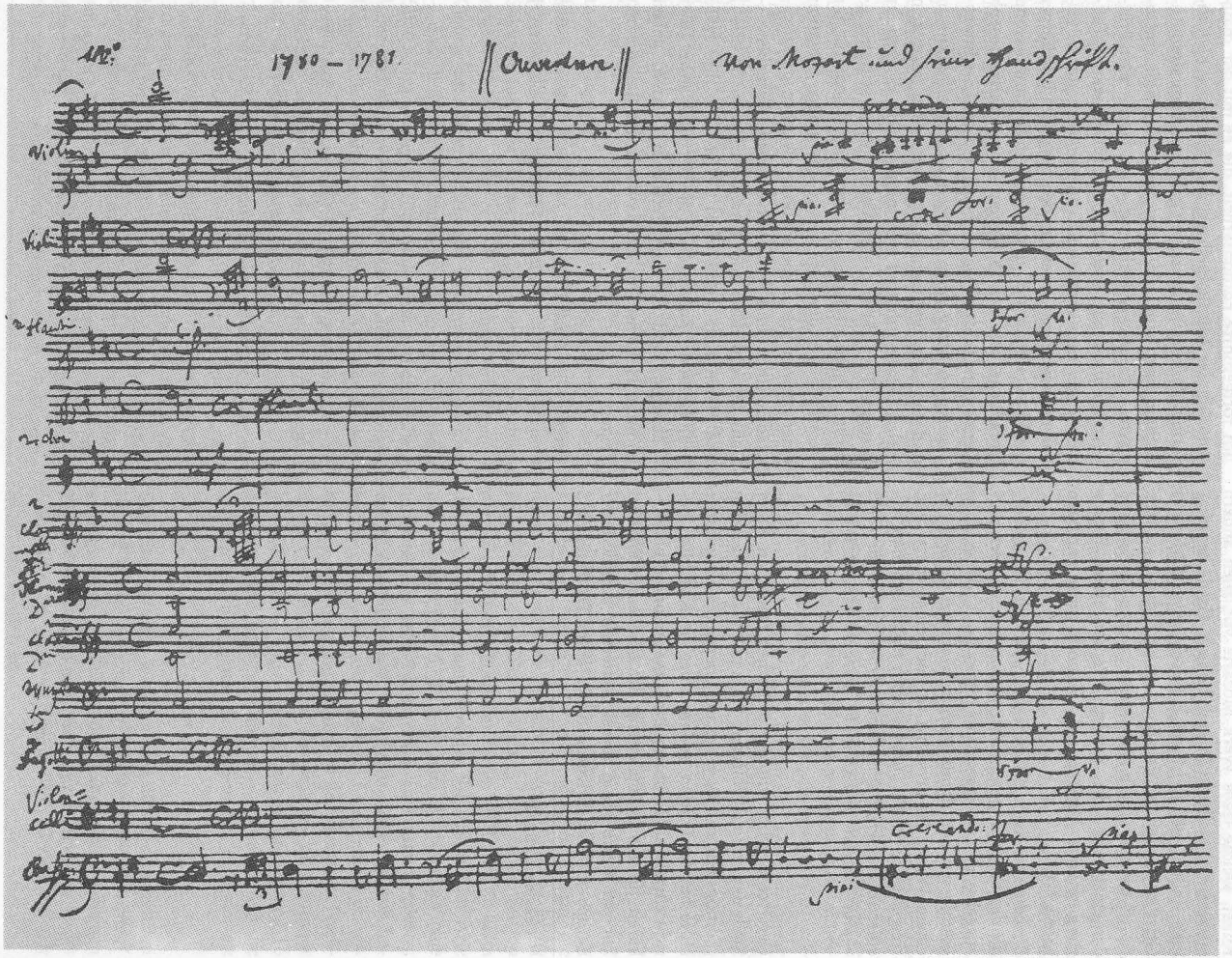
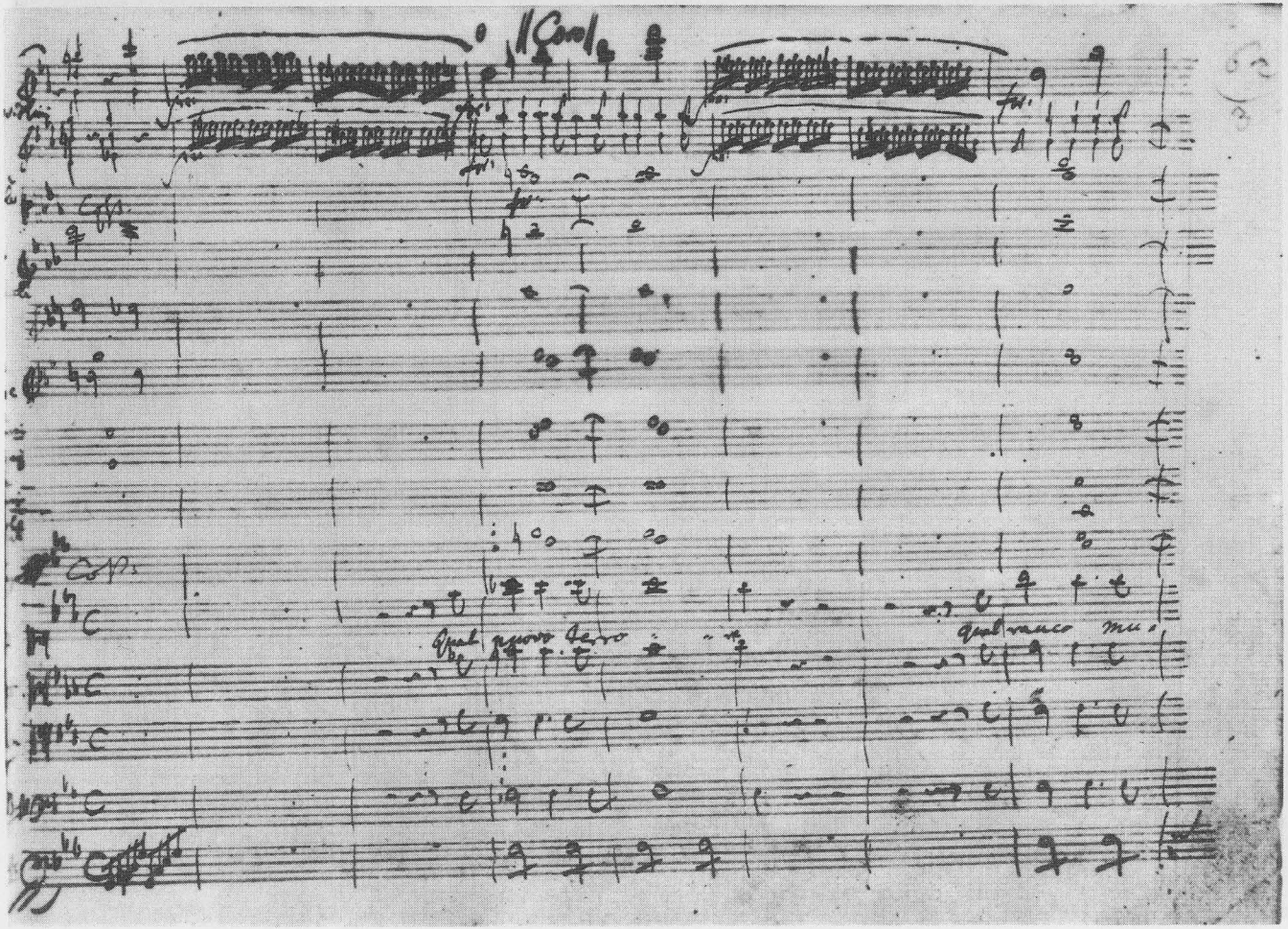
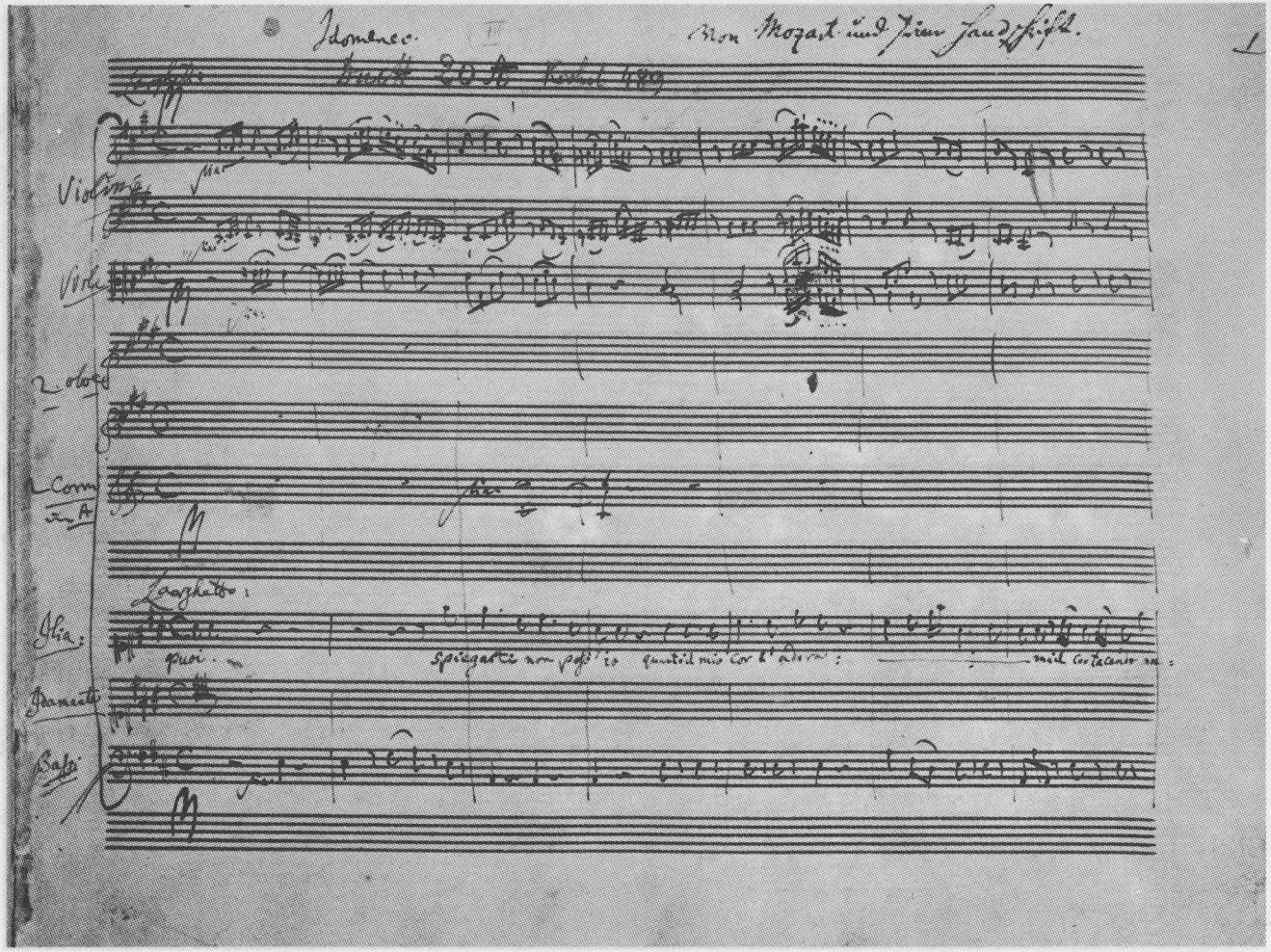
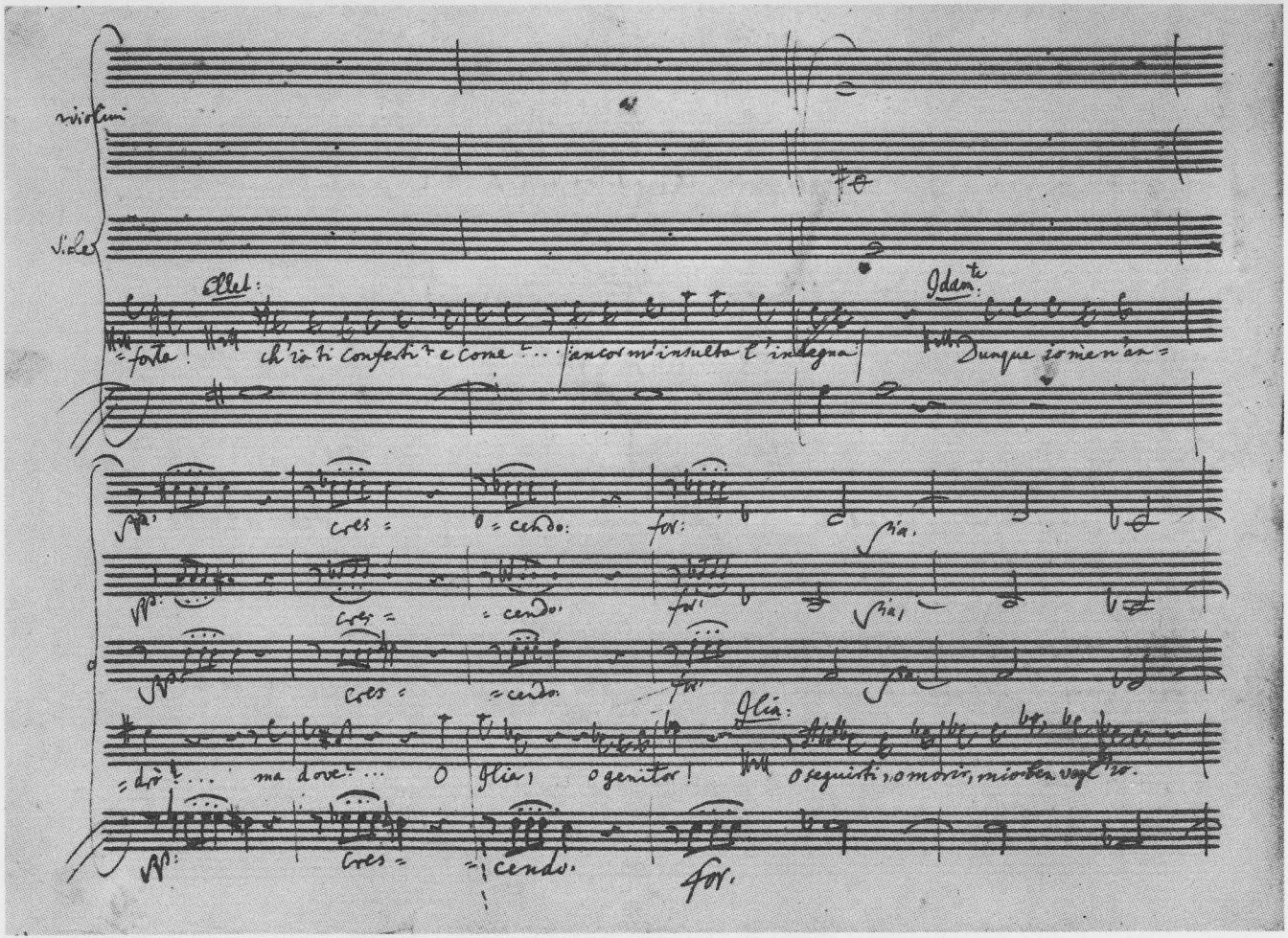
„Die Liebhaber und Kenner der Mozartischen Musik werden darinn alle die Schönheiten und Vorzüge seiner Kunst, welche jedes Werk Mozarts vor allen andern auszeichnet, vielleicht in noch höherm Grade beysammen finden, weil der Stoff heroisch ist, und Mozarts Geist im Großen und Erhabnen am herrlichsten glänzte. [. . .] denn es ist ein Meisterstück seines Genies, und das einzige von den größern Werken, deren Benutzung widrige Umstände [. . .] noch nicht entzogen haben."[51]

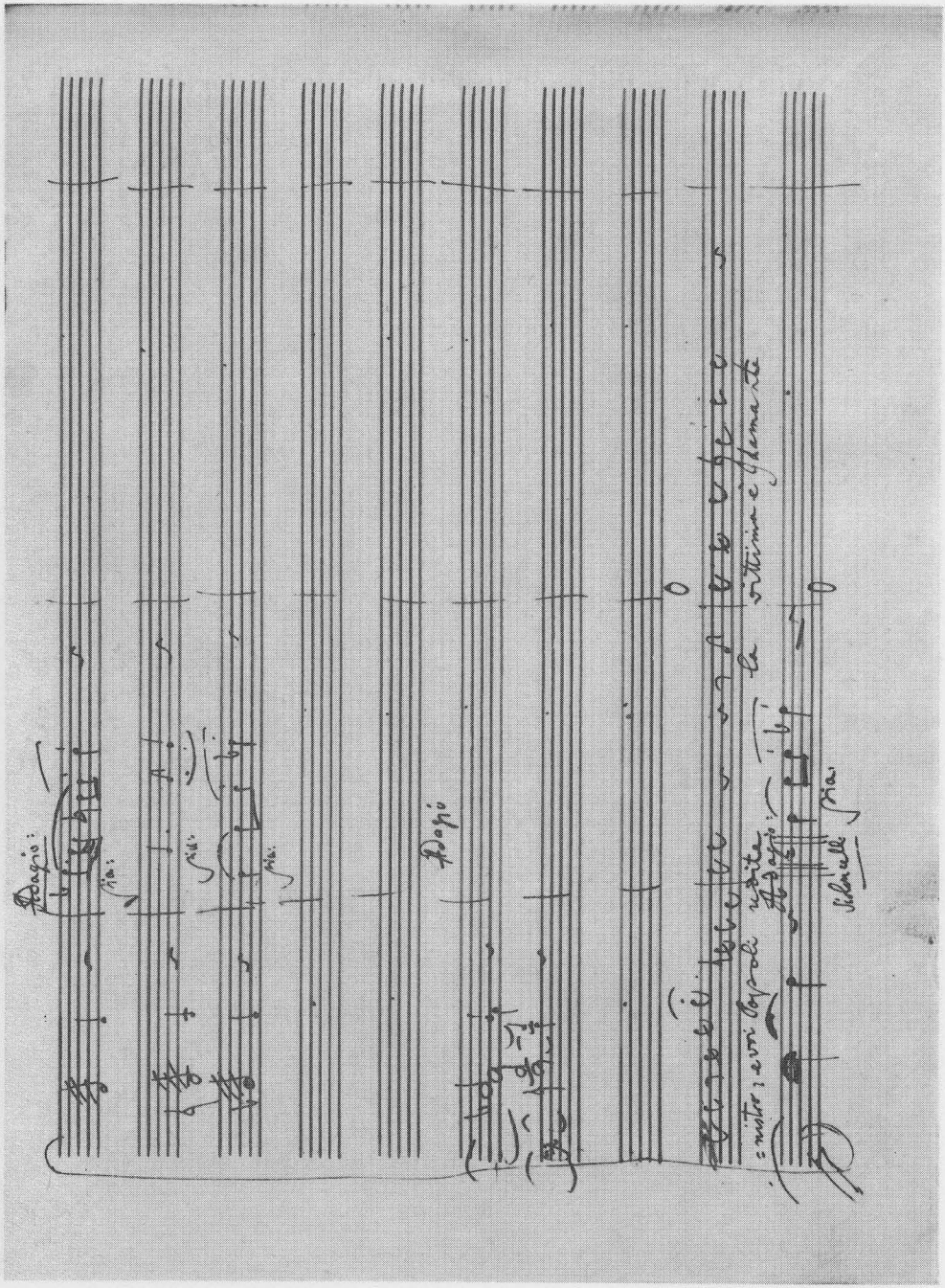
Bis heute hat keine Ausgabe die „widrigen Umstände", die das Werk umgeben, überwinden können. Der Herausgeber der vorliegenden Edition hofft, diese Lücke geschlossen und damit Mozarts wahre Absichten mit einem Werk, das er selbst so hoch eingeschätzt hat, freigelegt zu haben: *„man ist doch froh wenn man von einer so grossen, Mühsammen Arbeit Endlich befreyet —und— mit Ehr und Ruhm befreyet ist"* (19. 12. 1780).

*

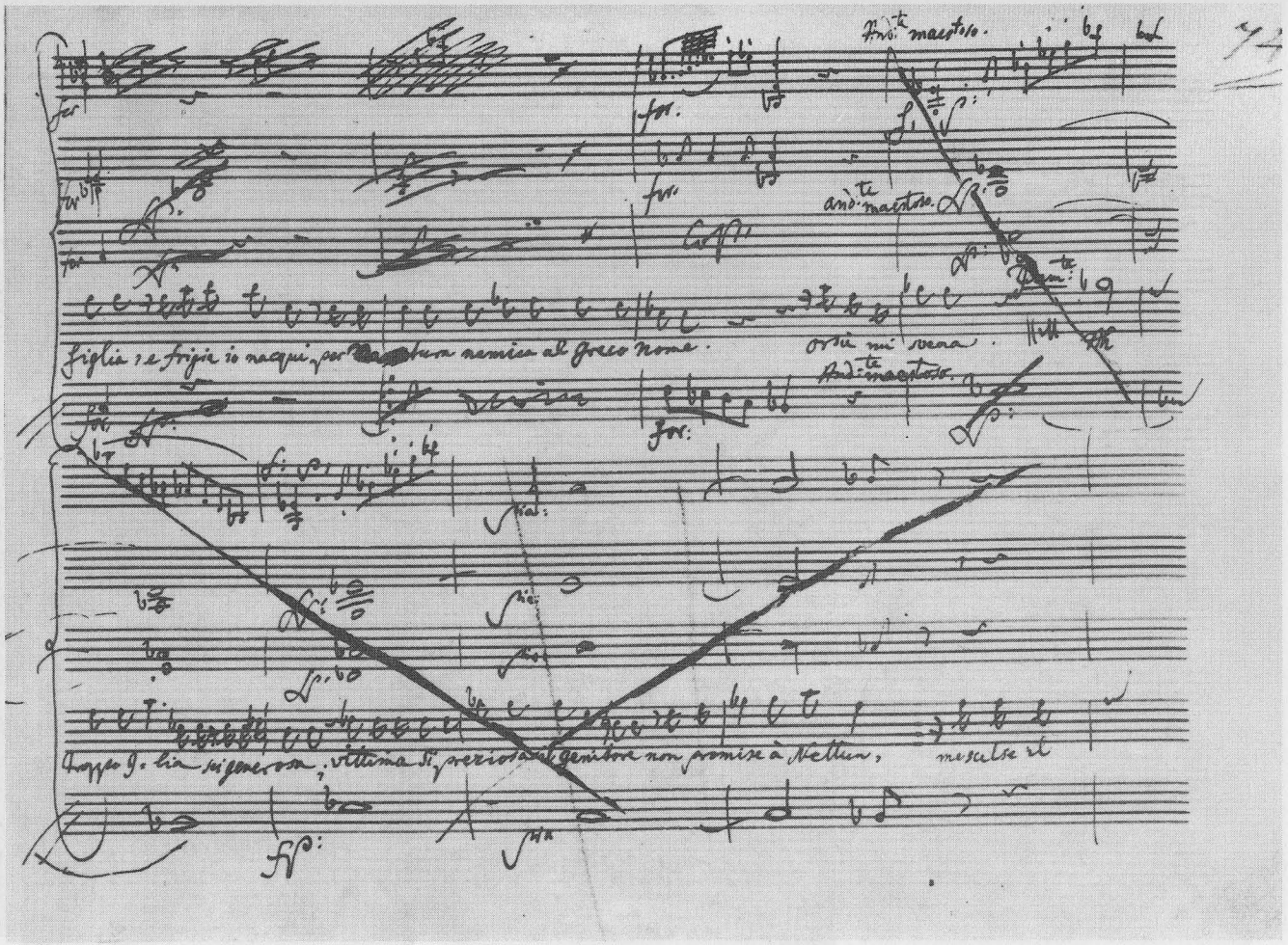
Der Herausgeber schuldet vielfachen Dank: an erster Stelle den Herren Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm (Editionsleitung) für jahrelang unermüdlich erwiesene Hilfe bei der Edition, sodann allen im Kritischen Bericht einzeln aufgeführten Bibliotheken und Bibliothekaren für die Bereitstellung der Quellenmaterialien. Ein zur Bearbeitung dieses Materials erforderlicher Europa-Aufenthalt wurde in den Jahren 1967 und 1968 durch ein großzügiges Stipendium der Guggenheim Foundation ermöglicht. Die seit dieser Zeit kontinuierlich fortgeführte Editionsarbeit, die es mit der *chairmanship* der Musikabteilung der *University of California* (Berkeley) zu vereinen galt, fand besondere Anregung durch eine 1969 von der Universität einstudierte *Idomeneo*-Aufführung — ein leuchtender Prüfstein für alle graue Theorie! Dank für die warme Teilnahme an einem auch zeitlich so anspruchsvollen Unternehmen wie dieses ergeht an den gesamten Lehrkörper der Musikabteilung. Dank für wertvolle Hinweise und Vorschläge gilt den Kollegen Alan Curtis, Joseph Kerman und Michael Mann ebenso wie den Forschungsassistenten Mary Alice Groman und Jane Wilkinson und vor allem und nicht zuletzt der treuen Sekretärin Helen Farnsworth, und zwar nicht nur für die von ihr besorgte Reinschrift dieses Vorwortes in seiner englischen Originalfassung, sondern mehr noch für ihr Verständnis in der nicht selten schwierigen Situation einer notwendigen Arbeitsteilung zwischen praktisch-akademischen und wissenschaftlichen Aufgaben. — Dank gilt schließlich auch Mrs. Gret Mann (Berkeley) und Herrn Karl Heinz Füssl (Wien) für ihre Hilfe beim Lesen der Korrekturen; die Herren Walther Dürr (Tübingen) und Pierluigi Petrobelli (Parma) gaben wichtige Hinweise für die Revision des italienischen Textes.

Berkeley, im April 1972 Daniel Heartz
(Deutsche Fassung: Editionsleitung)

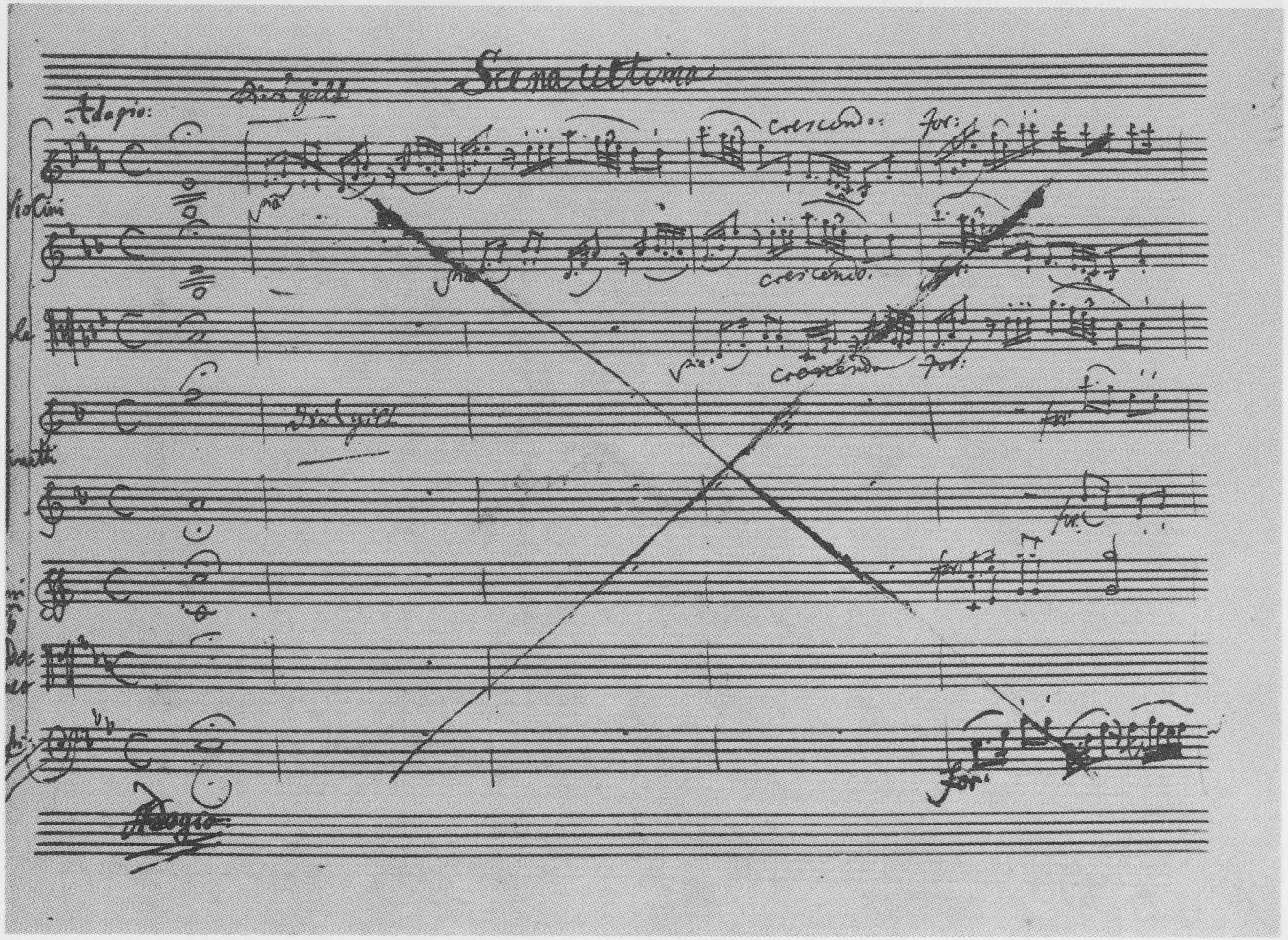
[51] *Dokumente*, S. 526 f.

Ouverture: erste Seite des z. Z. verschollenen Autographs aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin nach: Robert Haas, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Potsdam o. J. (1933), Tafel VI (Vorderseite). Vgl. Seite 5, Takt 1–9.

Eine Seite aus dem z. Z. verschollenen Autograph des zweiten Aktes nach: Ludwig Schiedermair, *W. A. Mozarts Handschrift in zeitlich geordneten Nachbildungen*, Bückeburg und Leipzig 1919, Tafel 30 = letzter Takt der Sturmmusik (nach No. 16) und Beginn von No. 17 (Coro *„Qual nuovo terrore!"*). Vgl. Seite 320, Takt 16, und Seite 321–322, Takt 1–7.

Blatt 1r des dem Autograph zum dritten Akt vorgehefteten Duetts *„Spiegarti non poss'io"* KV 489
(= No. 20b). Vgl. Seite 376–377, Takt 1–7.

Ismaele:
Fenena:
Abdallo:
Zaccaria:
Ismaele:
Fenena:
Abdallo:
Zaccaria:
Ismaele:
Fenena:
Abdallo:
Zaccaria:



Blatt 44^{v} des Autographs zum dritten Akt: Takt 77–79 aus dem Rezitativ „*Volgi intorno lo sguardo, oh sire*" (= No. 23). Vgl. Seite 435–436 und Vorwort (V/c/2).



Eine Seite aus der Opferszene (Atto terzo/Scena X) = Blatt 74r des Autographs. Vgl. Seite 471, Takt 112–114, und Seite 561, Takt 114 = [1]–[6], sowie Vorwort (I/d und V/b/6).

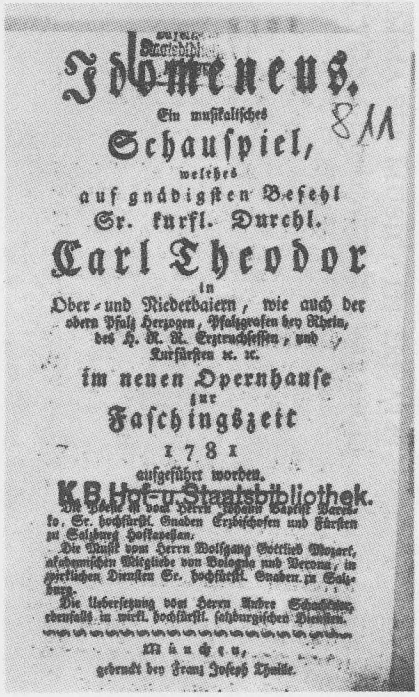


Blatt 99r aus dem Autograph zum dritten Akt: Beginn der Scena ultima (= No. 30, *„Popoli, a voi l'ultima legge"*). Vgl. Seite 477, Takt 1–5, und Vorwort (I/d).

IDOMENEO.
DRAMMA
PER
MUSICA
DA RAPPRESENTARSI
NEL TEATRO NUOVO DI
CORTE
PER COMANDO
DI S. A. S. E.
CARLO TEODORO
Conte Palatino del Rheno, Duca dell' alta, e baſsa Baviera, e del Palatinato Superiore, etc. etc. Archidapifero, et Elettore, etc. etc.
NEL CARNOVALE
1781.

La Poesia è del Signor Abate Gianbattista Varesco Capellano di Corte di S. A. R. l'Arcivescovo, e Principe di Salisburgo. La Musica è del Signor Maestro Wolfgango Amadeo Mozart Academico di Bologna, e di Verona, in attual servizio di S. A. R. l'Arcivescovo, e Principe di Salisburgo. La Traduzione è del Signor Andrea Schachtner, pure in attual servizio di S. A. R. l'Arcivescovo, e Principe di Salisburgo.

MONACO,
Apresso Francesco Giuseppe Thuille.



Idomeneus,
Ein musikalisches
Schauſpiel,
welches
auf gnädigſten Befehl
Sr. kurfl. Durchl.
Carl Theodor
in
Ober- und Niederbaiern, wie auch der obern Pfalz Herzogen, Pfalzgrafen bey Rhein, des H. R. R. Erztruchſeſſen, und Kurfürſten ꝛc. ꝛc.
im neuen Opernhauſe
zur
Faſchingszeit
1781
aufgeführt worden.

K.B. Hof- u. Staatsbibliothek.

Die Poesie ist von dem Herrn Johann Baptist Varesko, Sr. hochfürſtl. Gnaden Erzbiſchofen und Fürſten zu Salzburg Hofcaplan.
Die Musik vom Herrn Wolfgang Gottlieb Mozart, akademiſchen Mitgliede von Bologna und Verona, in churfürſtlichen Diensten Sr. hochfürſtl. Gnaden zu Salzburg.
Die Ueberſetzung von Herrn Andrea Schachtner, ebenfalls in wirkl. hochfürſtl. ſalzburgiſchen Diensten.

München,
gedruckt bey Franz Joſeph Thuille.

IDOMENEO.
DRAMMA
PER
MUSICA
DA RAPPRESENTARSI
NEL TEATRO NUOVO DI
CORTE
PER COMANDO
DI S. A. S. E.
CARLO TEODORO
Conte Palatino del Rheno, Duca dell' alta, e baſsa Baviera, e del Palatinato Superiore, etc. etc. Archidapifero, et Elettore, etc. etc.
NEL CARNOVALE
1781.

La Poesia è del Signor Abate Gianbattista Varesco Capellano di Corte di S. A. R. l'Arcivescovo, e Principe di Salisburgo.
La Musica è del Signor Maestro Wolfgango Amadeo Mozart Academico di Bologna, e di Verona, in attual servizio di S. A. R. l'Arcivescovo, e Principe di Salisburgo.
La Traduzione è del Signor Andrea Schachtner, pure in attual servizio di S. A. R. l'Arcivescovo, e Principe di Salisburgo.

MONACO,
Apresso Francesco Giuseppe Thuille.

Titelseiten der beiden Libretti: Links und Mitte aus Libretto I, rechts aus Libretto II.

Idomeneo

DRAMMA PER MUSICA IN TRE ATTI
TEXT VON GIAMBATTISTA VARESCO
KV 366

Begonnen: Salzburg, Herbst 1780
Erste Aufführung: München, 29. Januar 1781

PERSONEN

Idomeneo, re di Creta	Tenore	
Idamante, suo figlio	Soprano/Tenore	
Ilia, principessa Troiana, figlia di Priamo	Soprano	
Elettra, principessa; figlia d'Agamemnone, re d'Argo	Soprano	
Arbace, confidente del re	Tenore	
Gran Sacerdote di Nettuno	Tenore	
La Voce	Basso	

Coro

La scena è in Sidone, capitale di Creta.

ORCHESTERBESETZUNG

2 Flauti, Flauto piccolo, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti;
4 Corni, 2 Trombe, 3 Tromboni; Timpani; Archi.
Continuo in den Rezitativen: Cembalo, Violoncello.

VERZEICHNIS DER SZENEN UND NUMMERN

Ouverture 5

Atto primo

SCENA I

Recitativo Quando avran fine omai (Ilia) 20
No. 1 Aria Padre, germani, addio! (Ilia) 26
Recitativo Ecco, Idamante, ahimè! (Ilia) 33

SCENA II–III

Recitativo Radunate i Troiani, ite (Idamante, Ilia) . 34
No. 2 Aria Non ho colpa (Idamante) 38
Recitativo Ecco il misero resto de' Troiani (Ilia, Idamante) 53
No. 3 Coro Godiam la pace, trionfi Amore (Soli: Due Cretesi = Soprano, Alto; due Troiani = Tenore, Basso) 54

SCENA IV–VI

Recitativo Prence, signor, tutta la Grecia oltraggi (Elettra, Idamante, Arbace, Ilia) 64
No. 4 Aria Tutte nel cor vi sento (Elettra) 70

SCENA VII

No. 5 Coro Pietà! Numi, pietà! 83

SCENA VIII

Pantomima e Recitativo Eccoci salvi alfin (Idomeneo) 93

SCENA IX–X

Recitativo Oh voi, di Marte e di Nettuno (Idomeneo) 94
No. 6 Aria Vedrommi intorno l'ombra dolente (Idomeneo) 97
Recitativo Cieli! che veggo? (Idomeneo, Idamante) . 105
No. 7 Aria Il padre adorato (Idamante) 114

Intermezzo

No. 8 Marcia 123
No. 8a Ballo delle donne Cretesi 130
No. 9 Coro Nettuno s'onori, quel nome risuoni (Soli: Soprano I, II, Alto, Tenore, Basso) 134

Atto secondo

SCENA I

No. 10a Recitativo ed Aria
Recitativo Tutto m'è noto (Arbace, Idomeneo) . . 173
Aria Se il tuo duol (Arbace) 175

ossia

SCENA I

No. 10b Scena con Rondo KV 490
Recitativo Non più. Tutto ascoltai (Ilia, Idamante) 192
Rondo Non temer, amato bene (Idamante) . . . 196

SCENA II

Recitativo Se mai pomposo apparse (Ilia, Idomeneo) . 214
No. 11 Aria Se il padre perdei (Ilia) 215

SCENA III–IV

Recitativo Qual mi conturba i sensi (Idomeneo) . . 225
No. 12a Aria Fuor del mar (Idomeneo) 228
Recitativo Frettolosa e giuliva Elettra vien (Idomeneo, Elettra) 249

ossia

No. 12b Aria Fuor del mar (Idomeneo) 252
Recitativo Chi mai del mio provò (Elettra) 270
No. 13 Aria Idol mio, se ritroso (Elettra) 272
No. 14 Marcia e Recitativo Odo da lunge armonioso suono (Elettra) 279

SCENA V

Recitativo Sidonie sponde! (Elettra) 282
No. 15 Coro Placido è il mar, andiamo (Elettra, Coro) 283

SCENA VI

Recitativo Vattene prence (Idomeneo, Idamante) . . 294
No. 16 Terzetto Pria di partir, oh Dio! (Elettra, Idamante, Idomeneo) 296
No. 17 Coro Qual nuovo terrore! 321
Recitativo Eccoti in me, barbaro Nume! (Idomeneo) . 331
No. 18 Coro Corriamo, fuggiamo 336

Atto terzo

SCENA I

Recitativo Solitudini amiche (Ilia) 351
No. 19 Aria Zeffiretti lusinghieri (Ilia) 352
Recitativo Ei stesso vien . . . oh Dei! (Ilia) 362

SCENA II

Recitativo Principessa, a' tuoi sguardi (Idamante, Ilia) 363
No. 20a Duetto S'io non moro a questi accenti (Ilia, Idamante) 368

ossia

No. 20b Duetto KV 489 Spiegarti non poss'io (Ilia, Idamante) 376

SCENA III

Recitativo Cieli! che vedo? (Idomeneo, Ilia, Idamante, Elettra) 375/383
No. 21 Quartetto Andrò ramingo e solo (Ilia, Elettra, Idamante, Idomeneo) 386

SCENA IV

Recitativo Sire, alla reggia tua immensa turba (Arbace, Ilia, Idomeneo, Elettra) 412

SCENA V

Recitativo Sventurata Sidon! (Arbace) 413

No. 22 Aria Se colà ne' fati è scritto (Arbace) . . 417

SCENA VI

No. 23 Recitativo Volgi intorno lo sguardo, oh sire (Gran Sacerdote, Idomeneo) 428

No. 24 Coro Oh voto tremendo! (Gran Sacerdote, Coro) 437

SCENA VII–VIII

No. 25 Marcia 451

No. 26 Cavatina con coro Accogli, oh re del mar (Idomeneo, Sacerdoti) 452

Coro Stupenda vittoria! 459

Recitativo Qual risuona qui intorno (Idomeneo, Arbace) 459

SCENA IX–X

No. 27 Recitativo Padre, mio caro padre (Idamante, Idomeneo, Ilia, Gran Sacerdote, Elettra) 461

No. 28a La Voce Idomeneo cessi esser re 472

ossia

No. 28b La Voce A Idomeneo perdona 472

No. 29 Recitativo Oh ciel pietoso! (Idomeneo, Idamante, Ilia, Arbace, Elettra) 473

SCENA ULTIMA

No. 30 Recitativo Popoli, a voi l'ultima legge (Idomeneo) 477

No. 31 Coro Scenda Amor, scenda Imeneo 483

No. 32 Ballet 495

Anhang

Striche anläßlich der Uraufführung München 1781

1. Atto primo, in Scena IX 535

2. Atto primo, in Scena IX 537

3. Atto primo, in Scena X 537

4. Atto secondo, in Scena I
Recitativo Siam soli. Odimi Arbace (Idomeneo, Arbace) 539

5. Atto secondo, in Scena II 542

6. Atto secondo, in Scena III etc.
Recitativo Frettolosa e giuliva Elettra vien (Idomeneo, Elettra) 546

7. Atto terzo, in Scena IX
No. 27a Aria No, la morte (Idamante) 548

8. Atto terzo, in Scena X 561

9. Atto terzo, in Scena X
No. 28c La Voce Ha vinto Amore 566

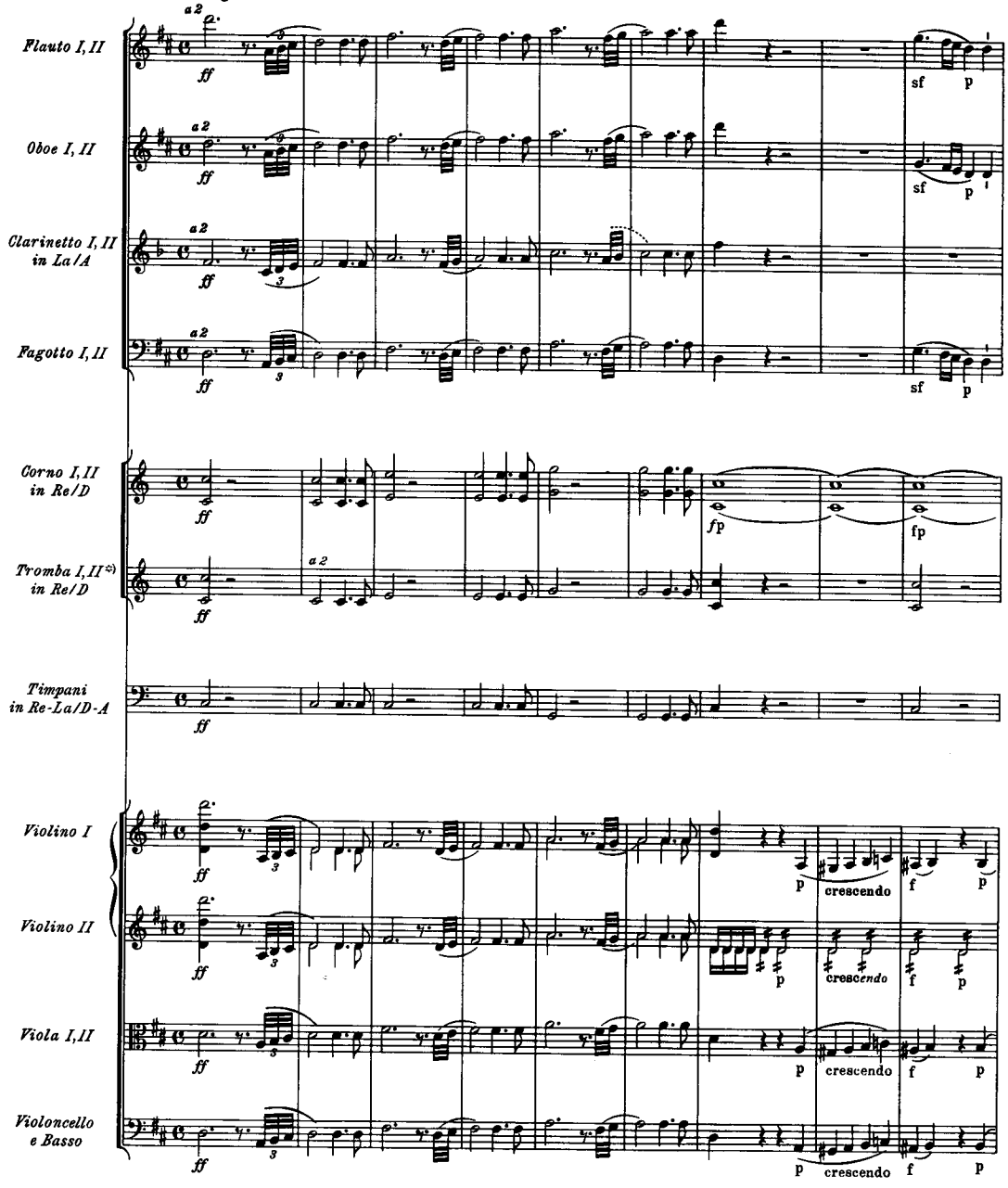
10. Atto terzo, in Scena X
No. 28d La Voce Ha vinto Amore 568

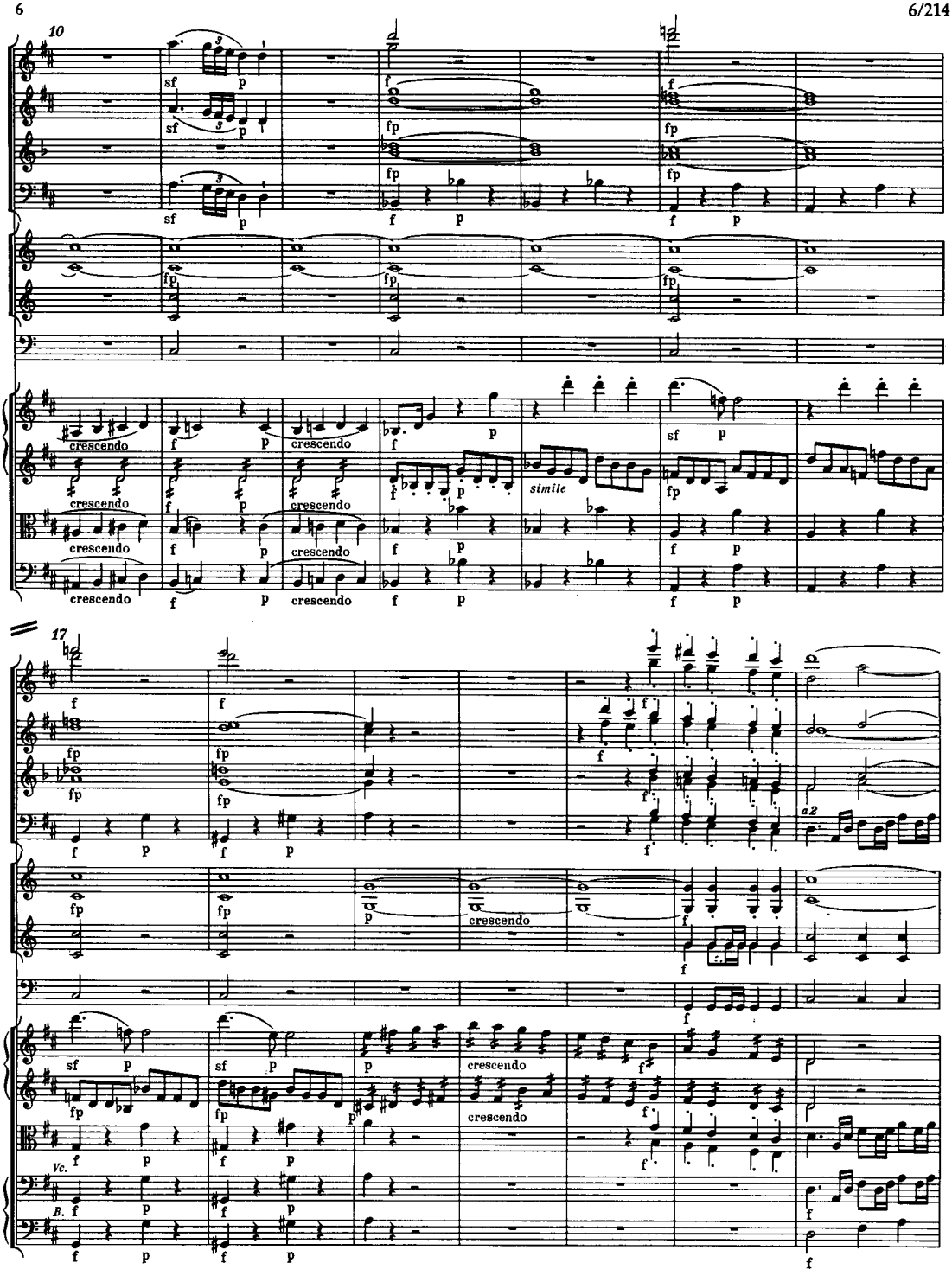
11. Atto terzo, in Scena X 569
No. 29a Aria D'Oreste, d'Aiace (Elettra) 580

12. Atto terzo, in Scena ultima
No. 30a Aria Torna la pace (Idomeneo) 605

13. In No. 32
Passepied 621

Ouverture

Allegro

*) Im Autograph: Clarini.

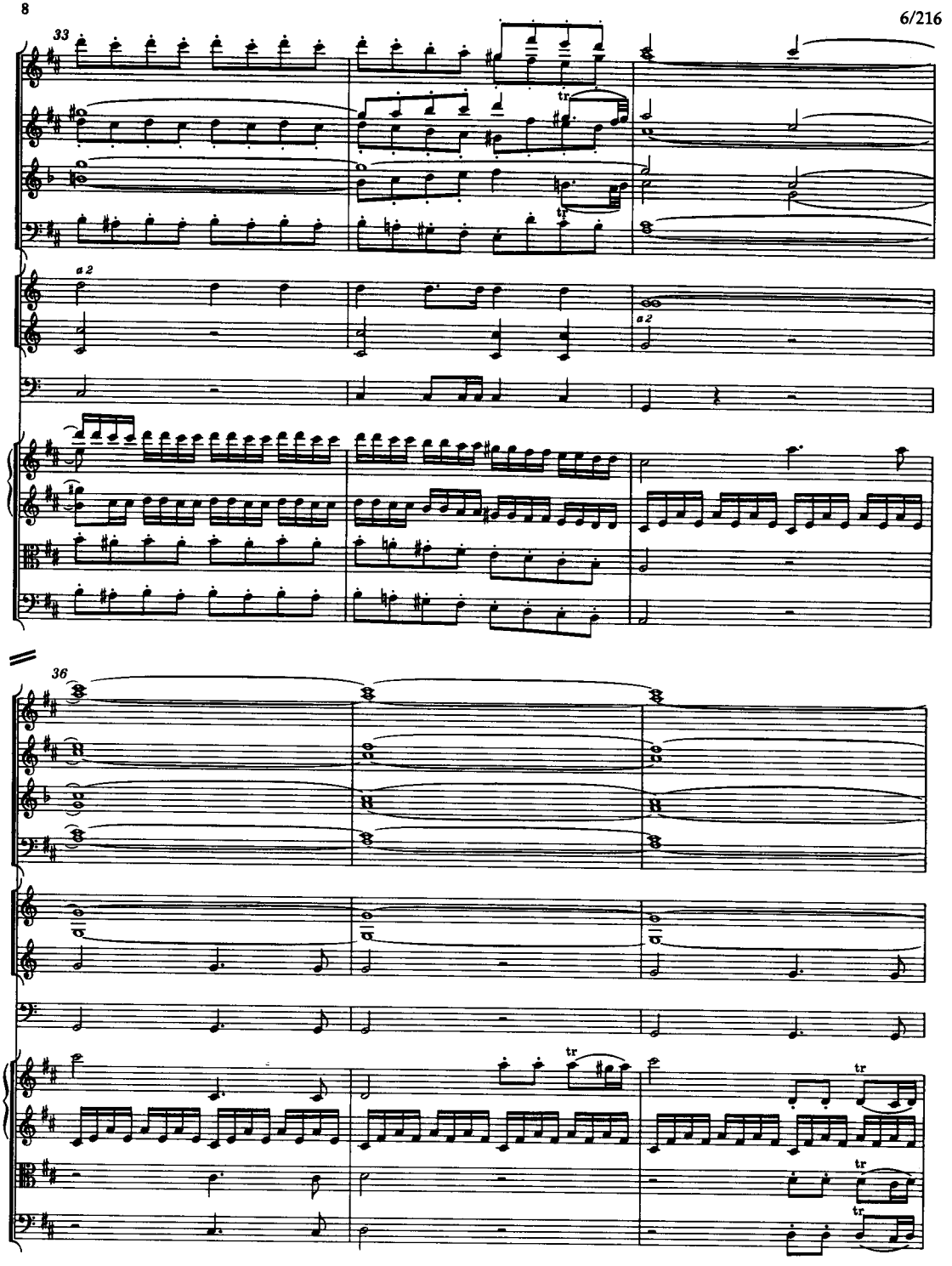
© 1972 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

10
17
crescendo
simile
a2
Vc.
B.

24

28

a2

a2

Vc. e B.

33
a 2
a 2
36
tr
tr
tr
tr
tr
tr

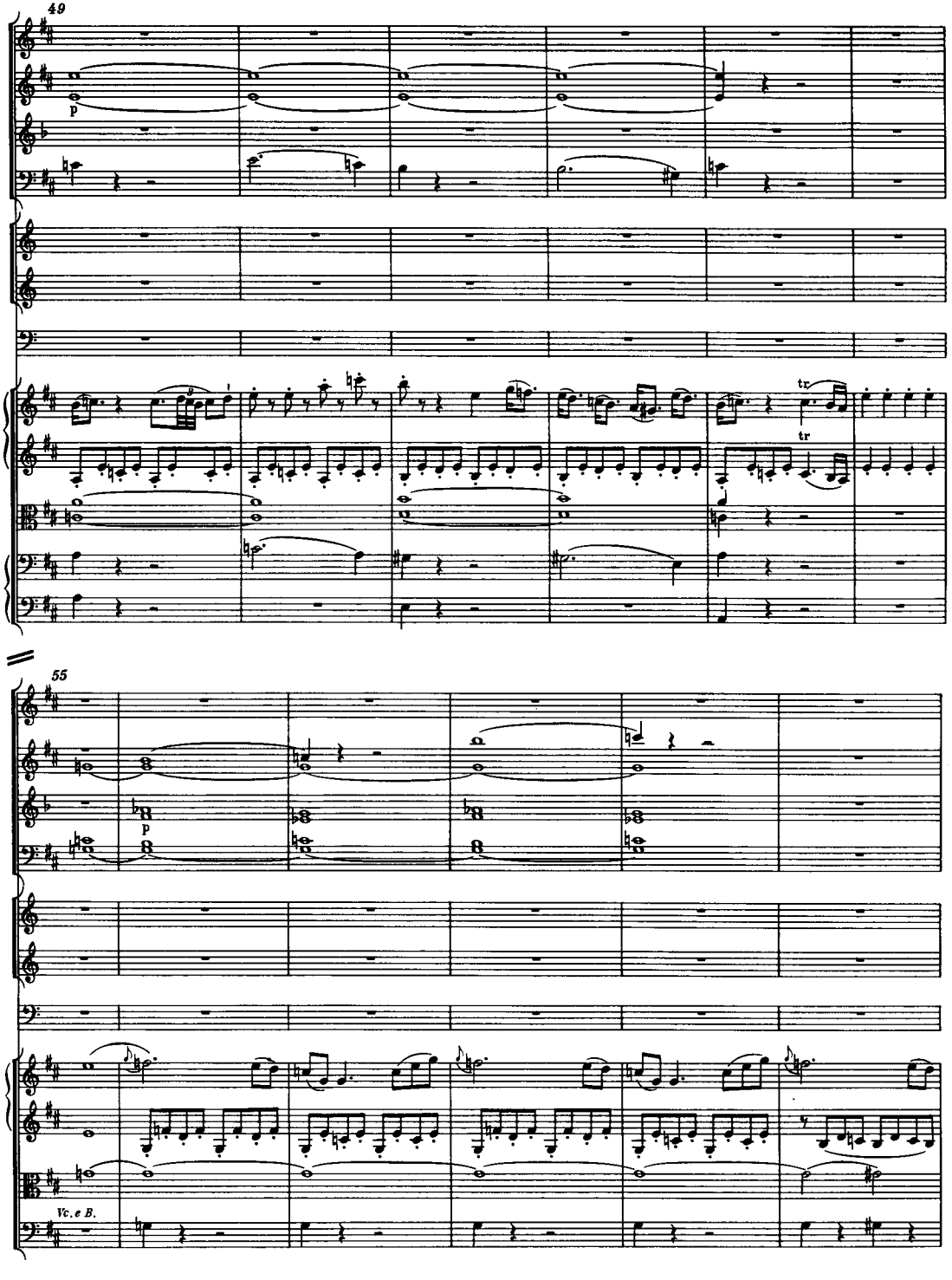
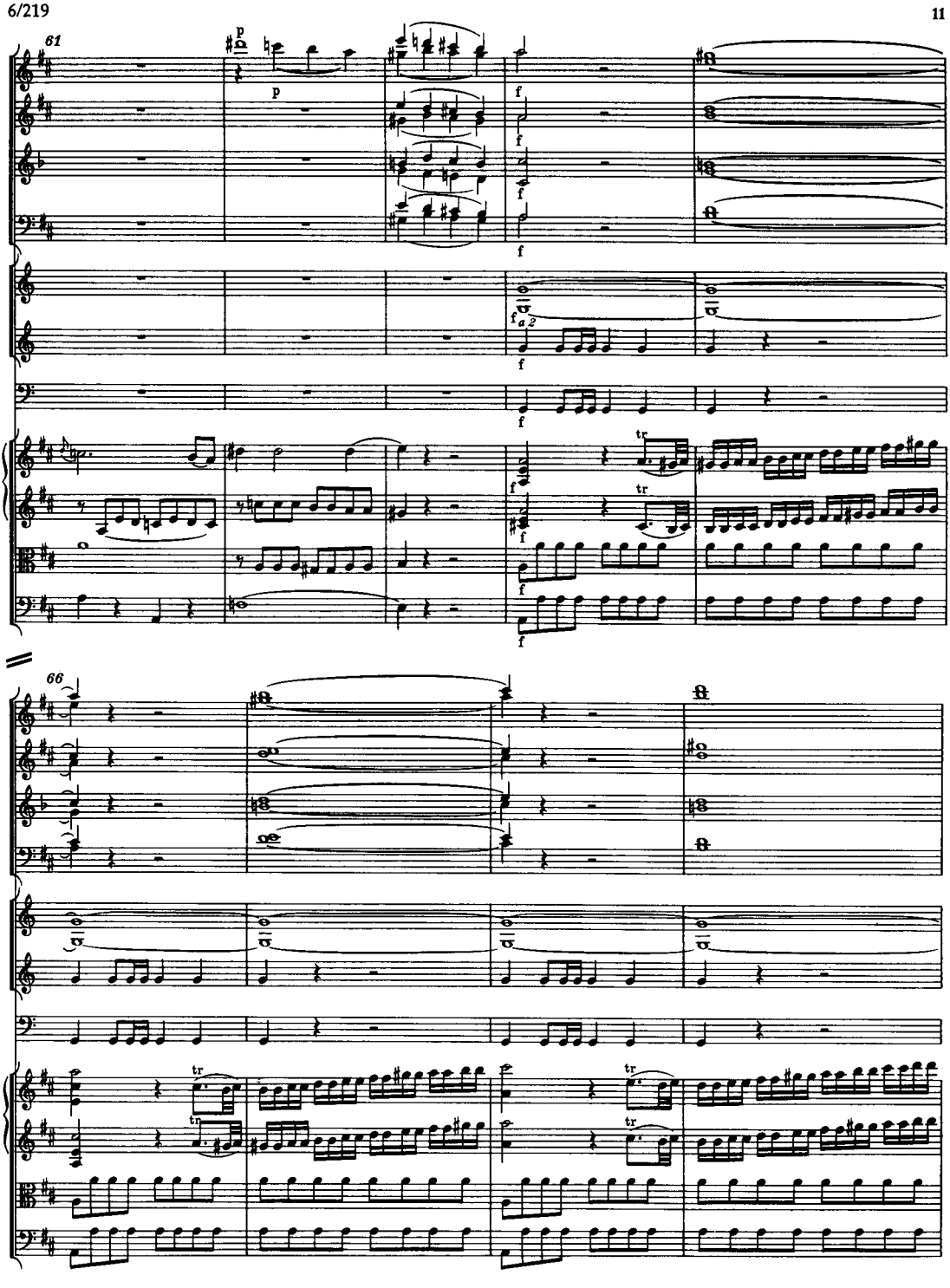
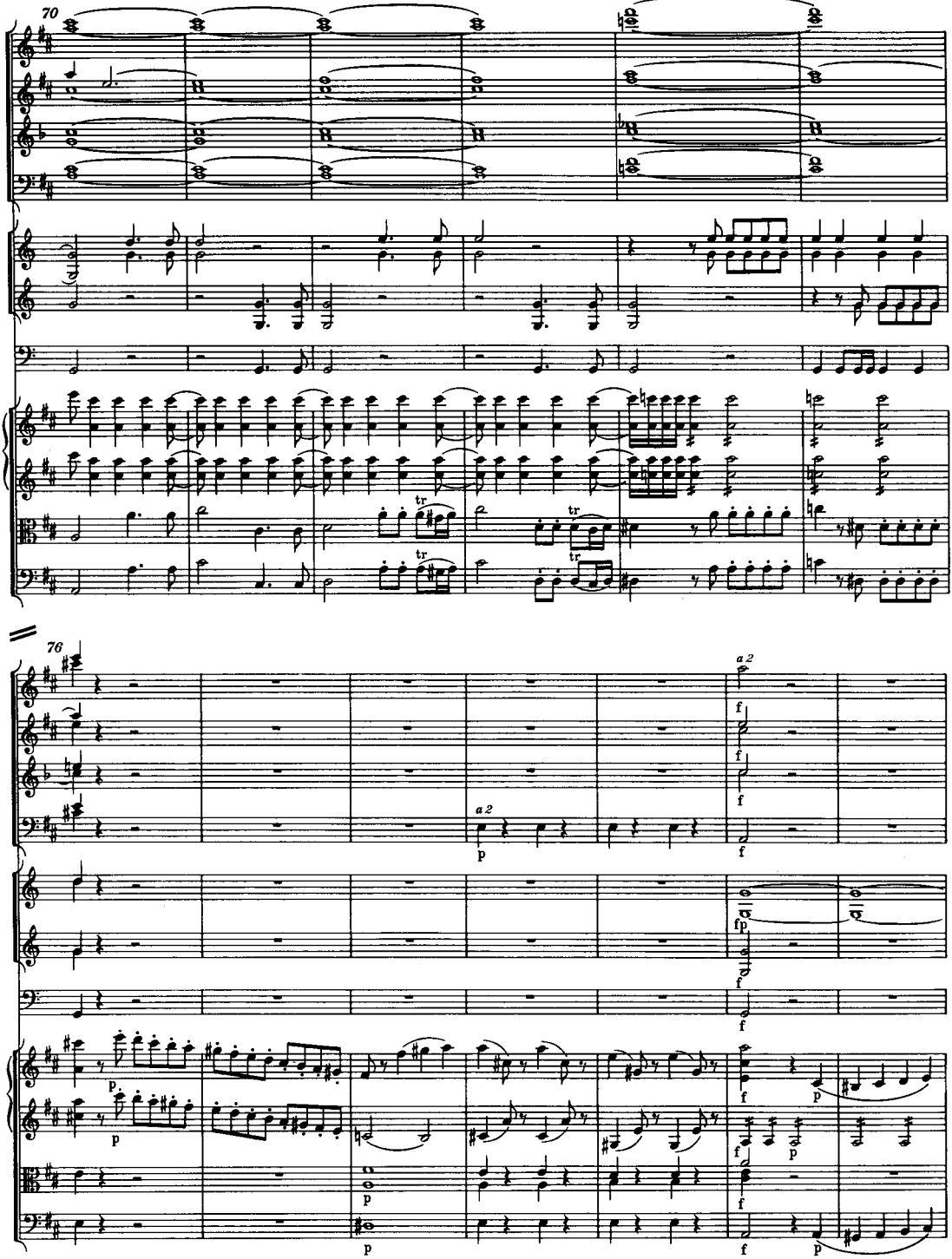
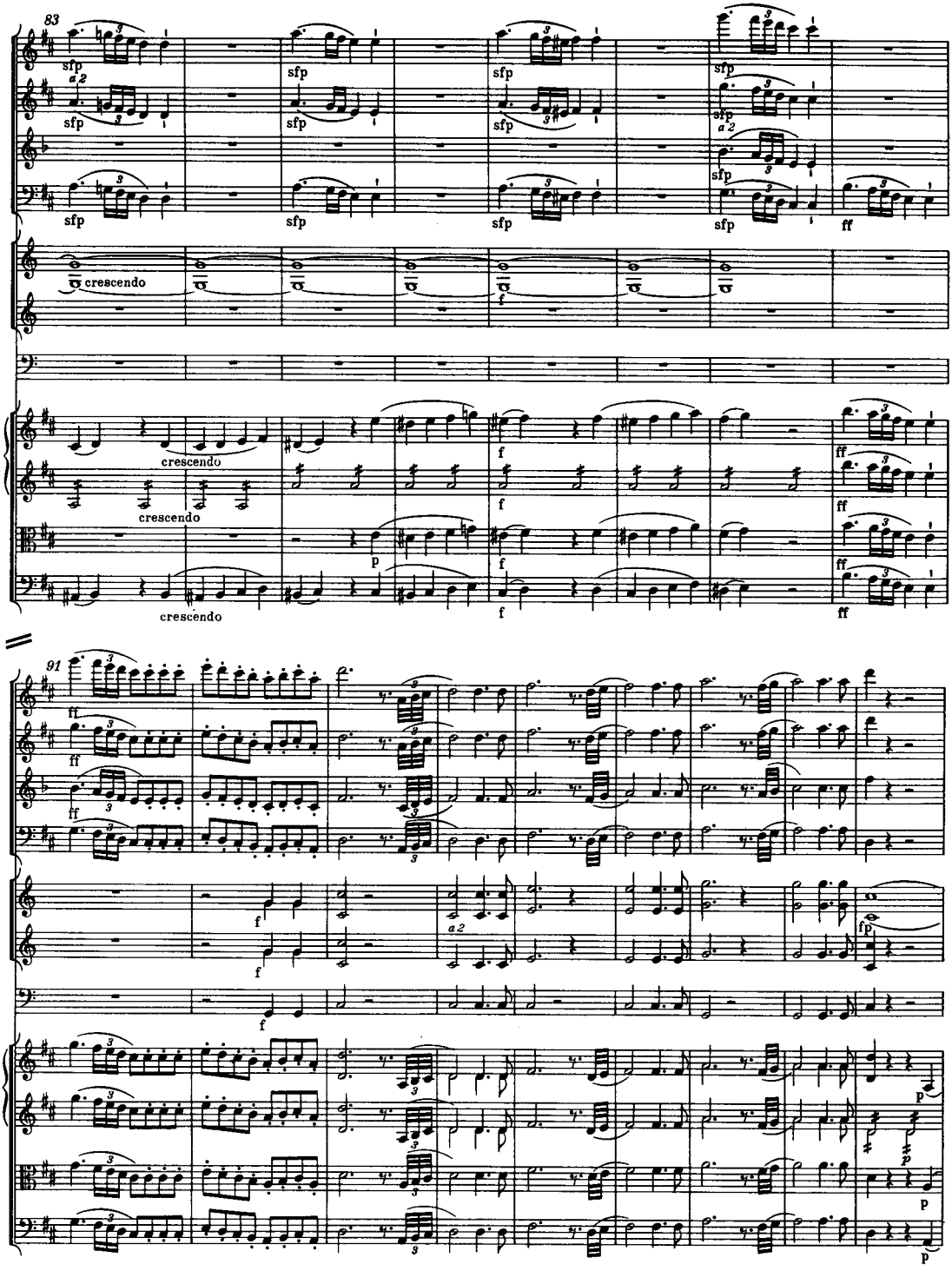
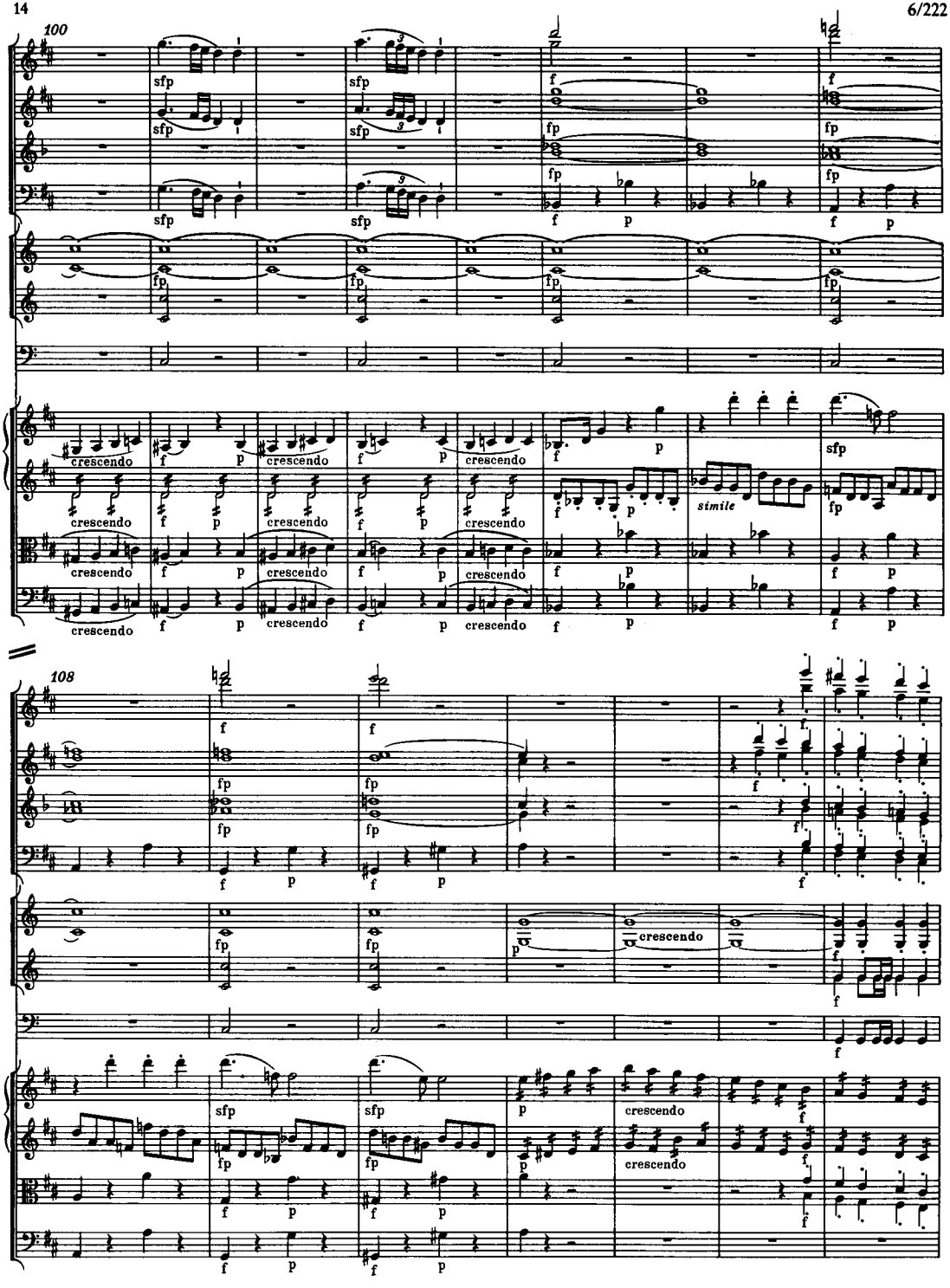
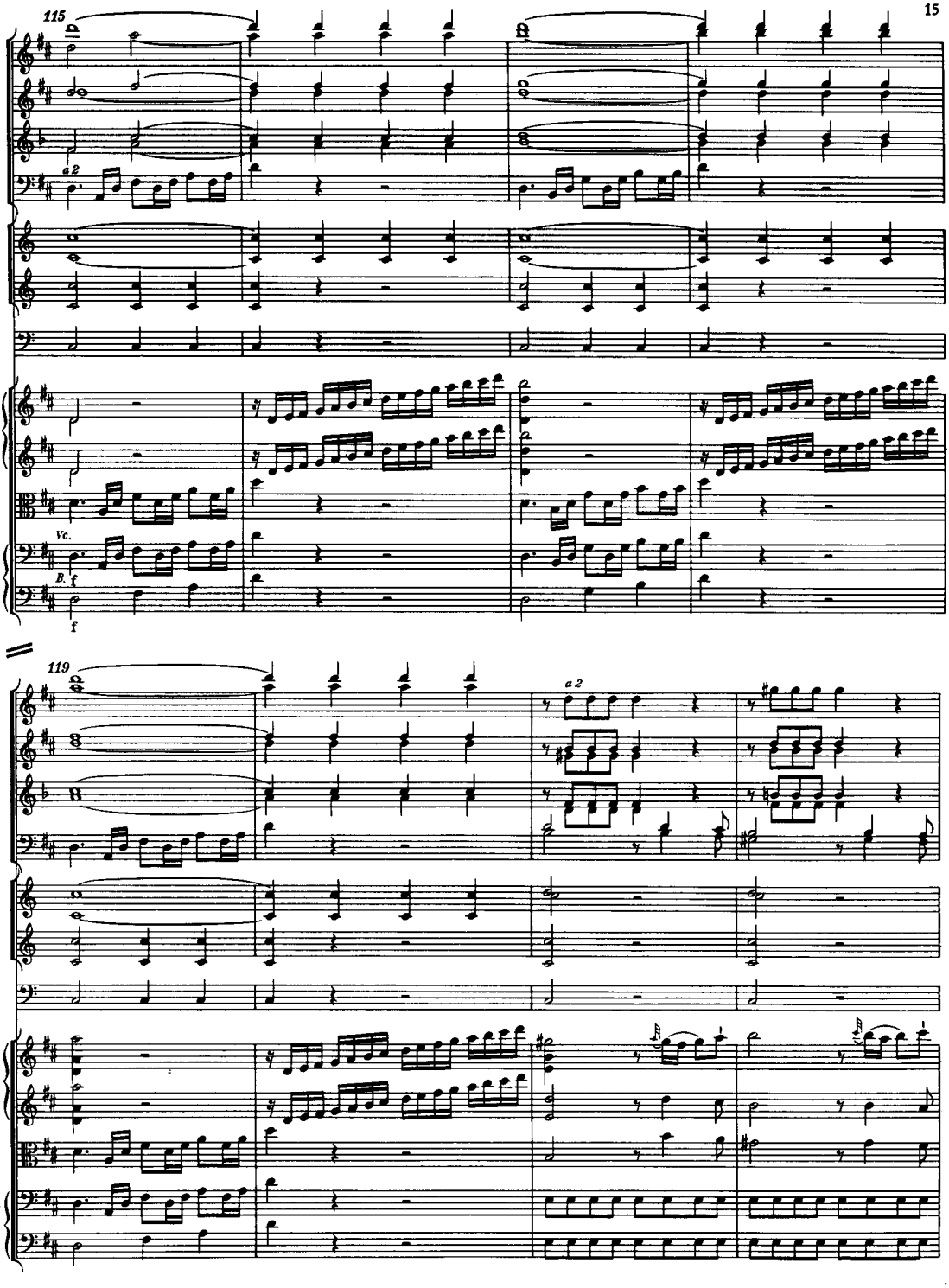
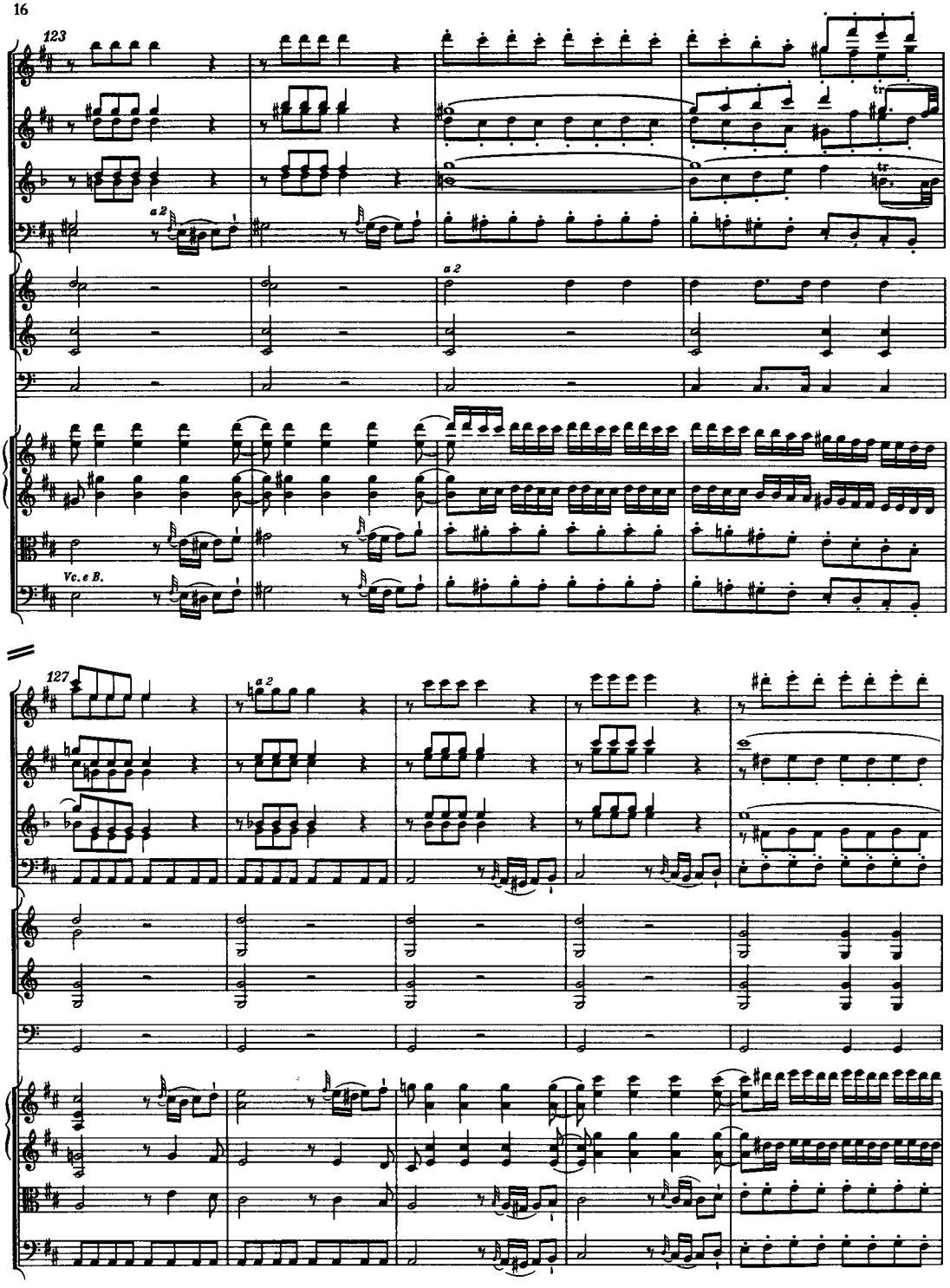
39

43

a 2

tr

Vc.

B.

49
p
tr
tr
55
p
Vc. e B.

61
66
a 2

70
76
a 2
a 2

83
sfp
a 2
crescendo
f
ff
p
91
fp

100
sfp
fp
f
p
crescendo
simile
108
crescendo

115
a 2
Vc.
B.
f
f
119
a 2

123
a 2
a 2
Vc. e B.
127
a 2

simile

simile

tr

tr

a 2

a 2

simile

simile

136

sfp

sfp

p

p

f

f

p

p

p

p

p

p

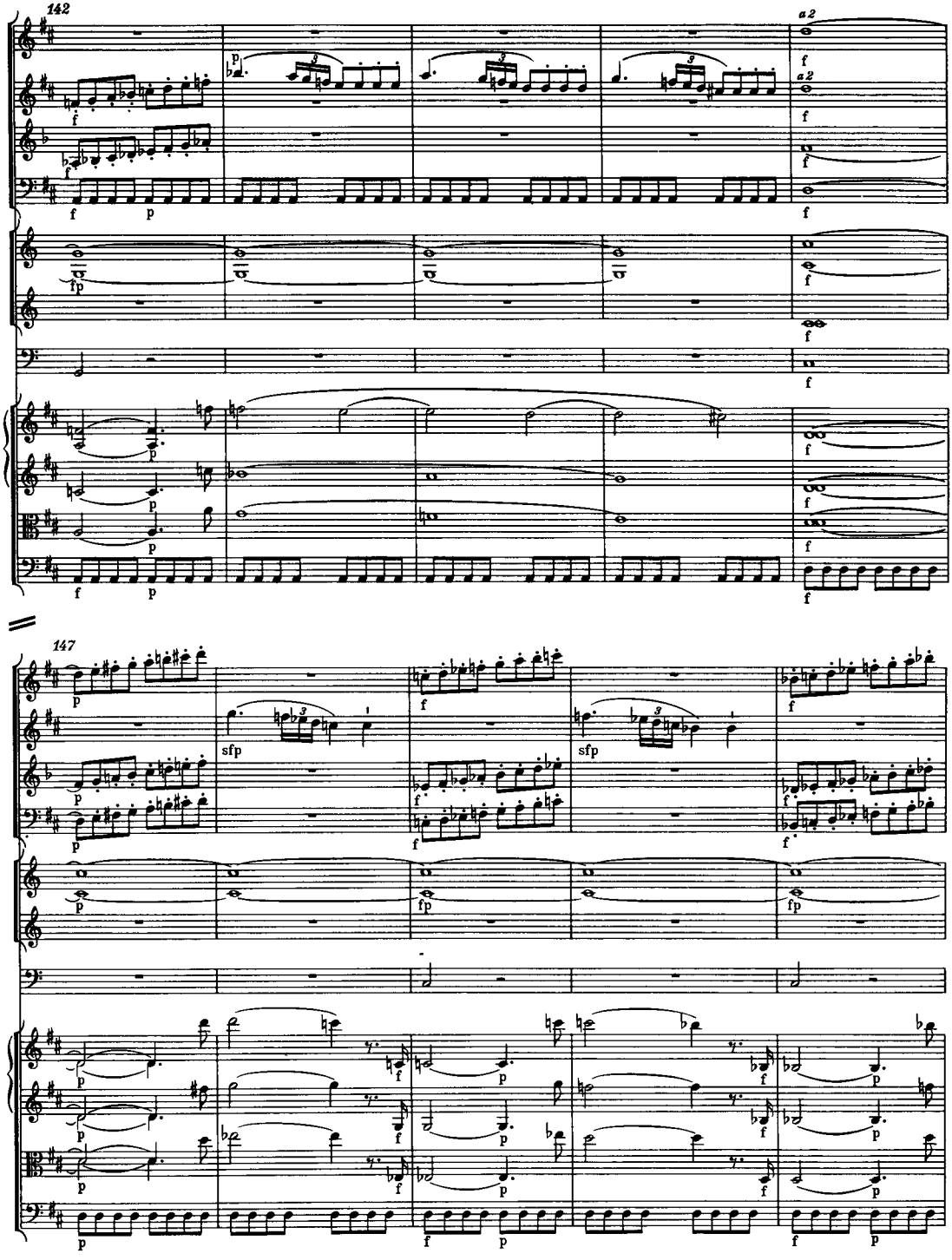
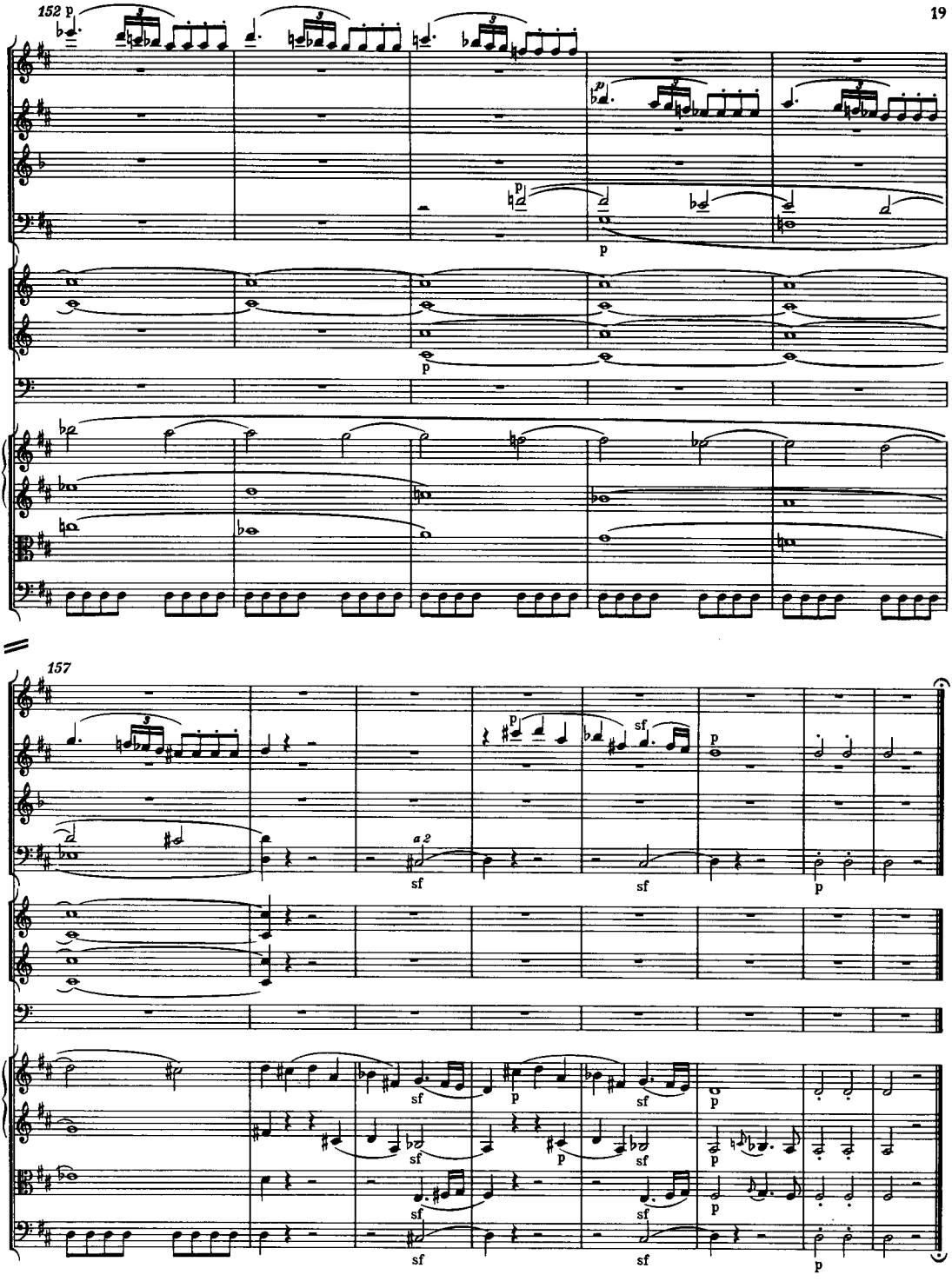
f

f

p

f

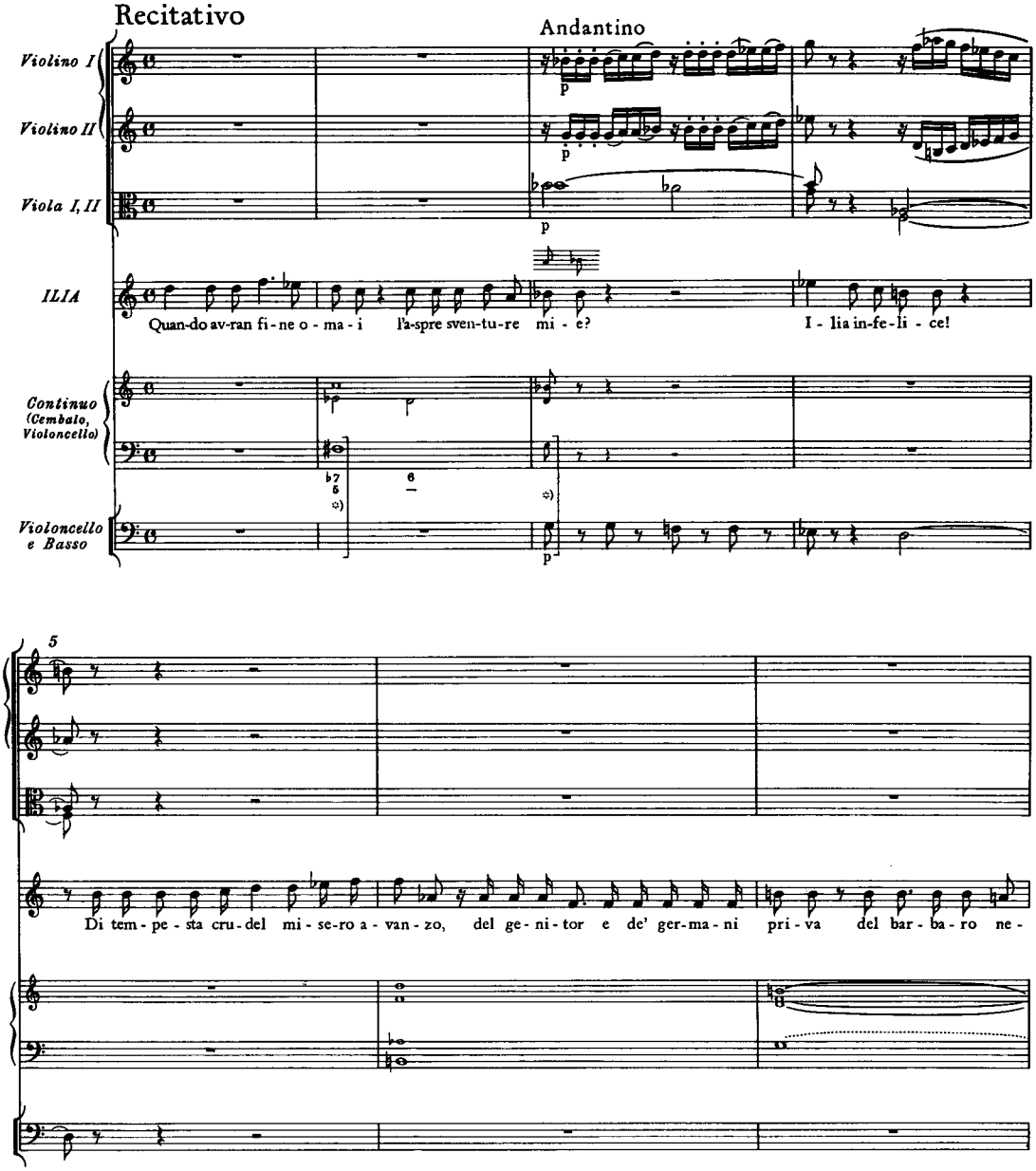
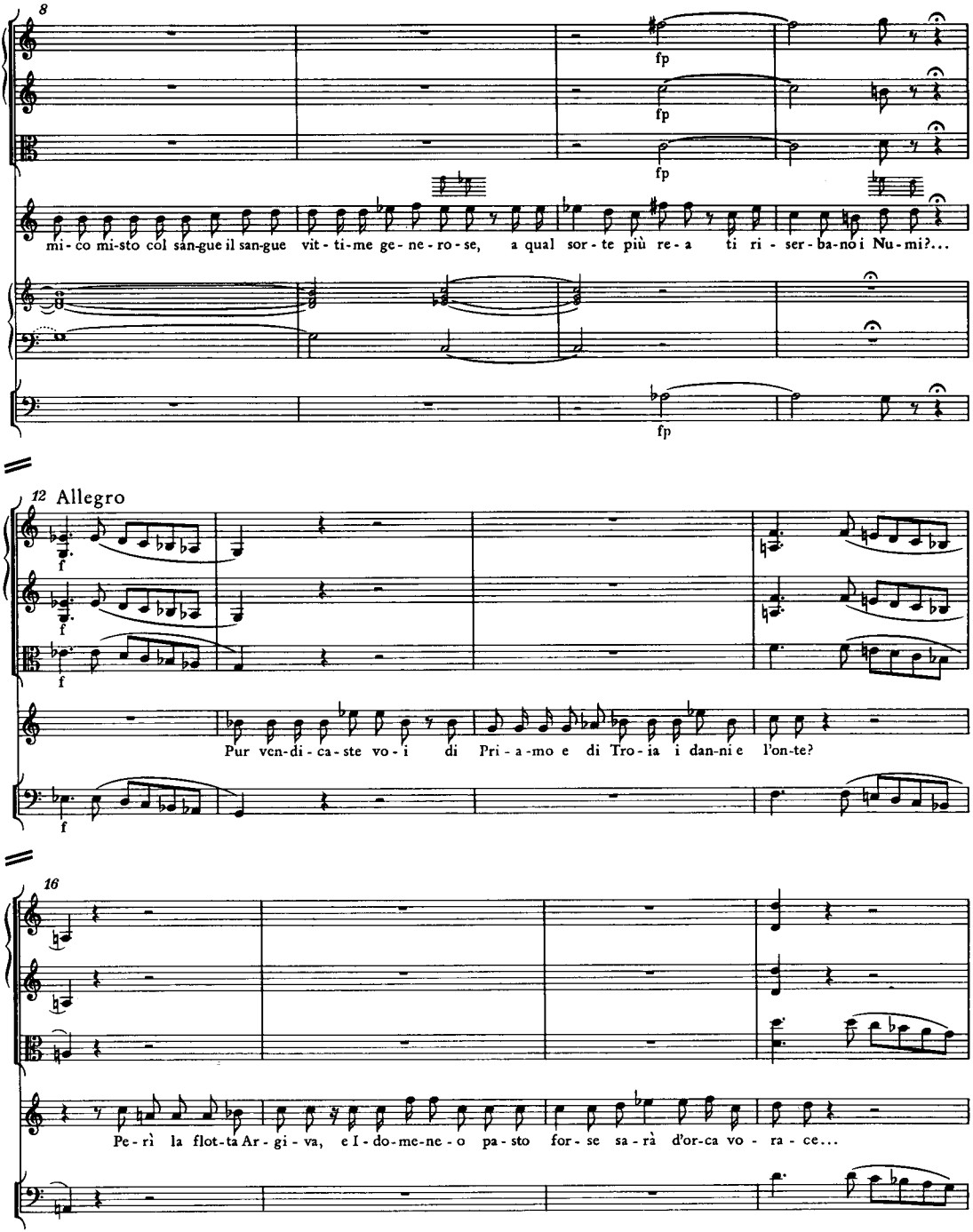
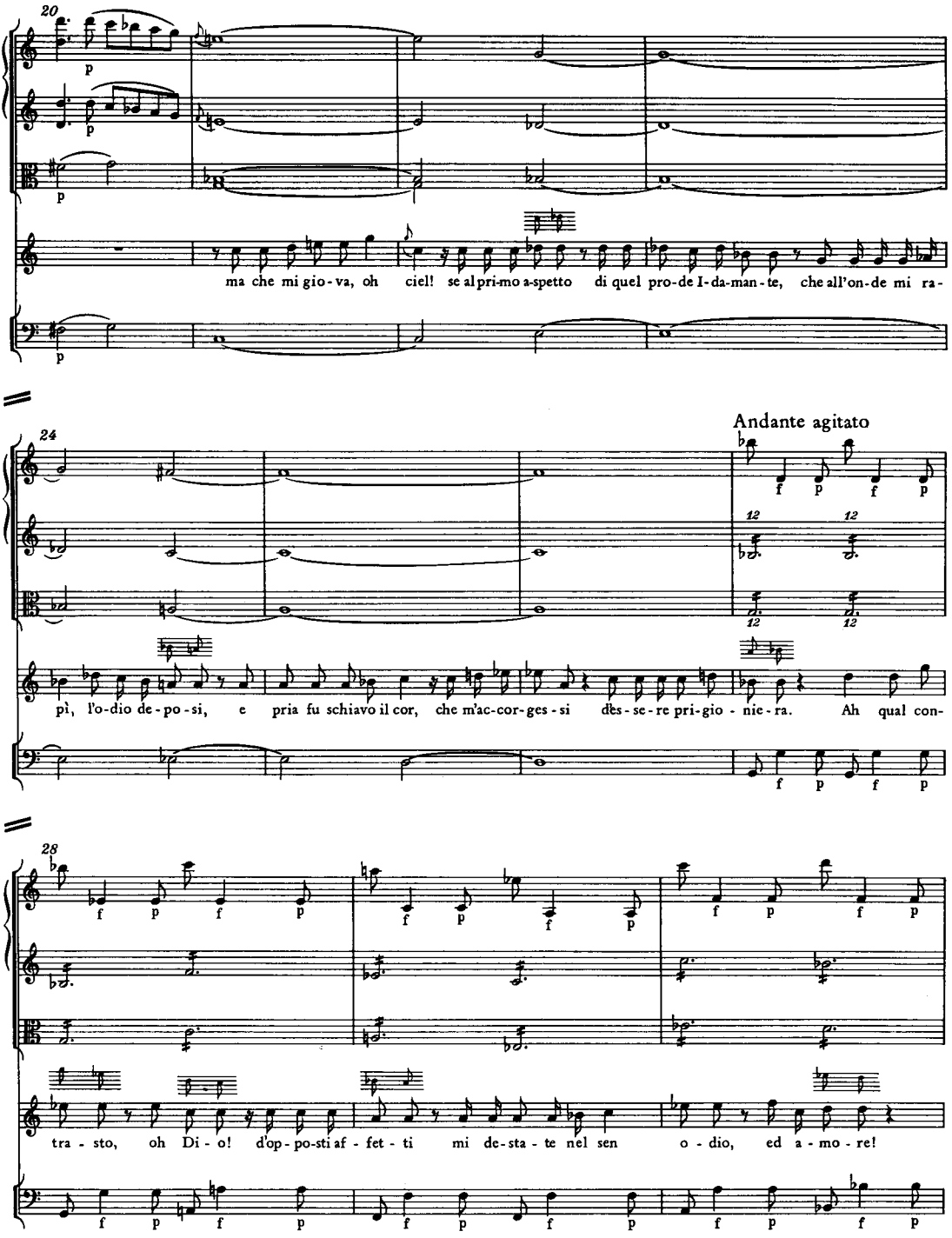
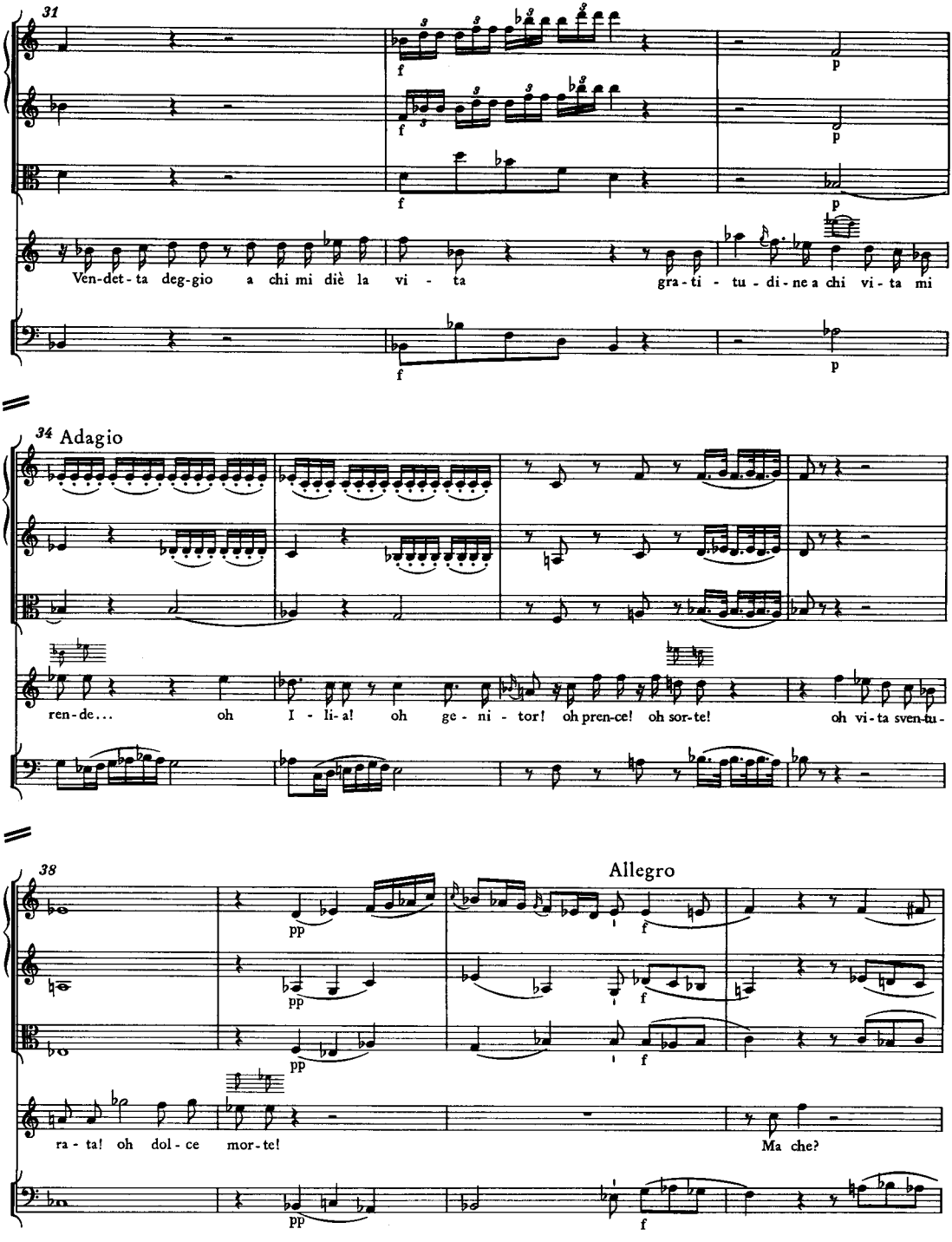
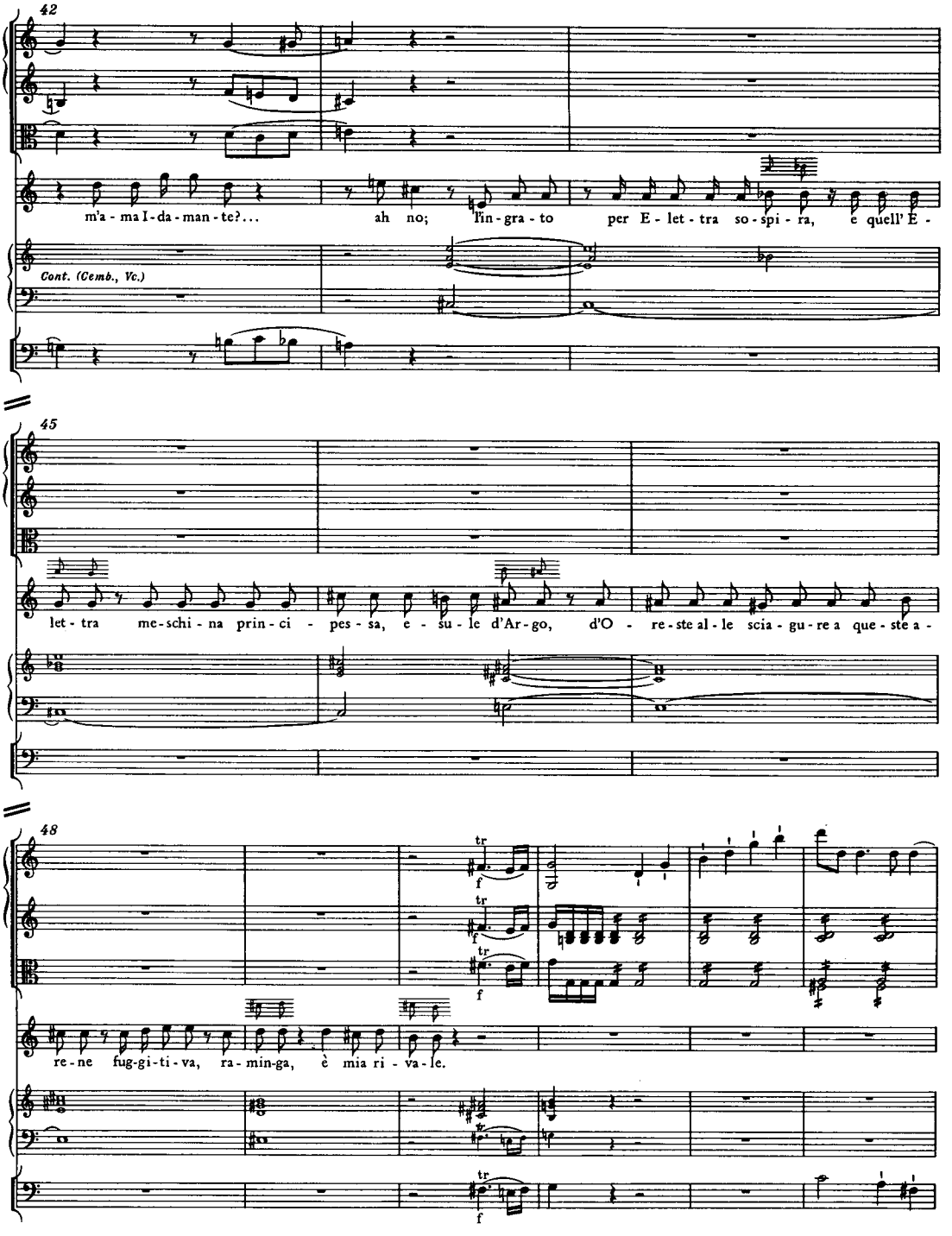
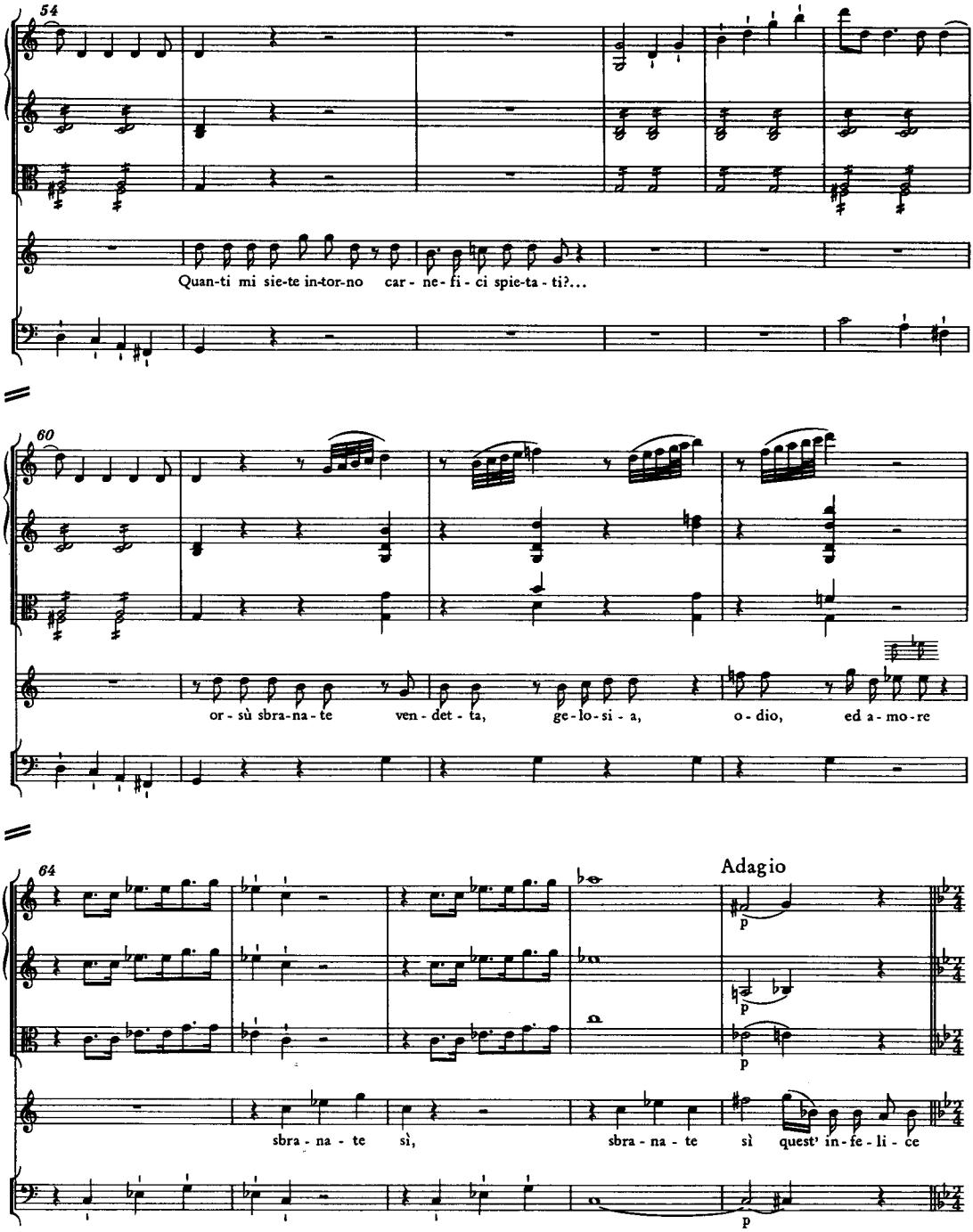
f

p

142
147
a 2

152
157
a 2

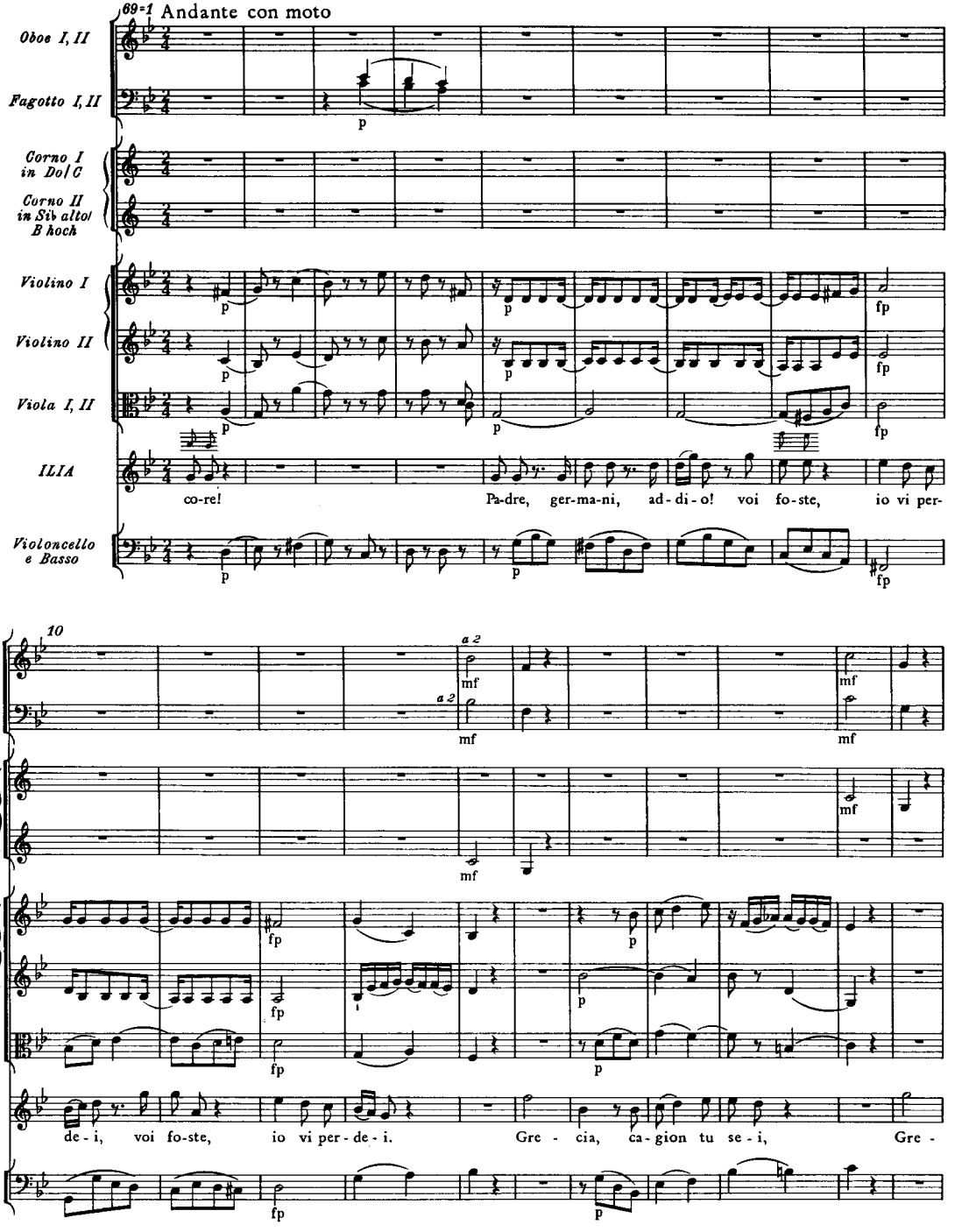
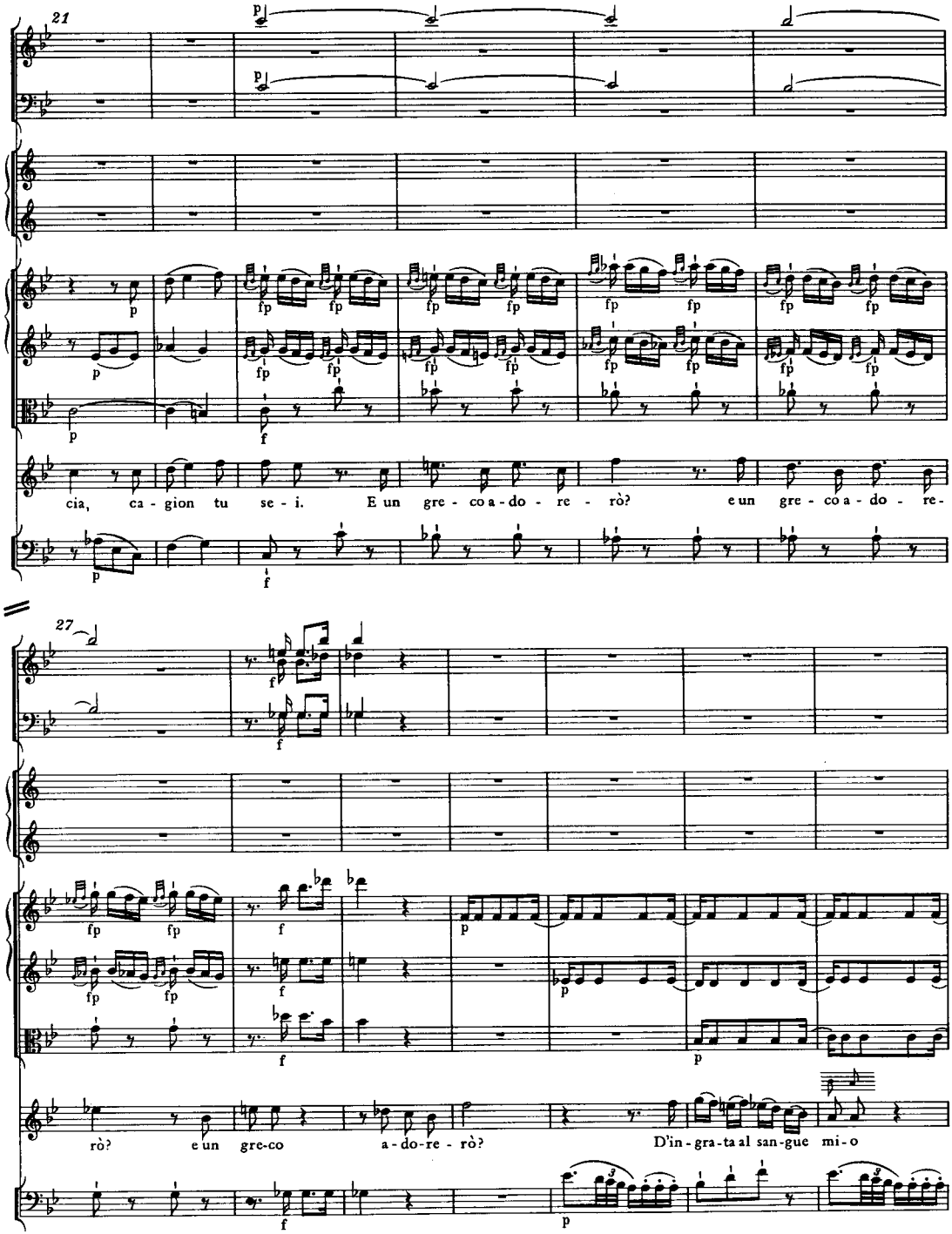
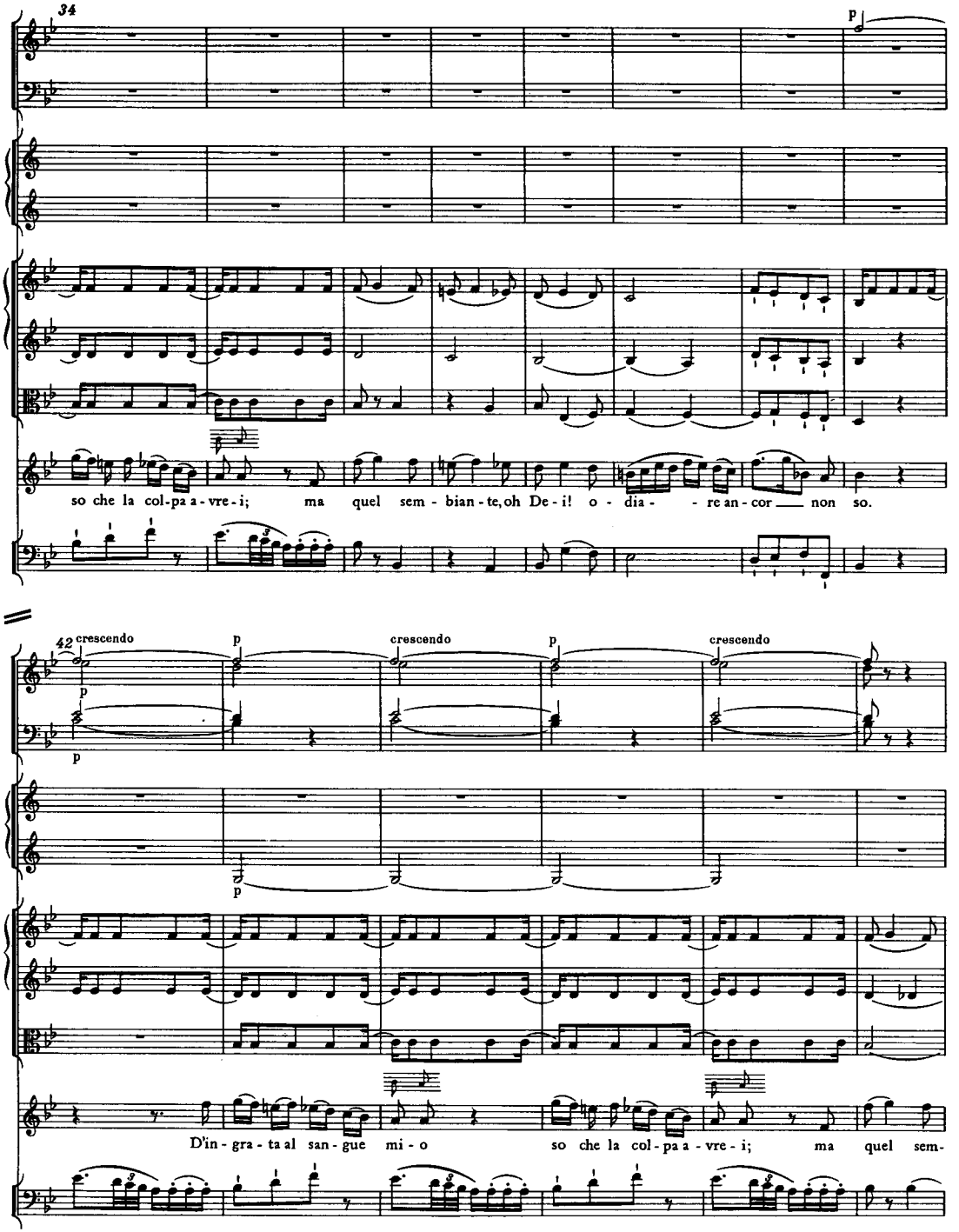
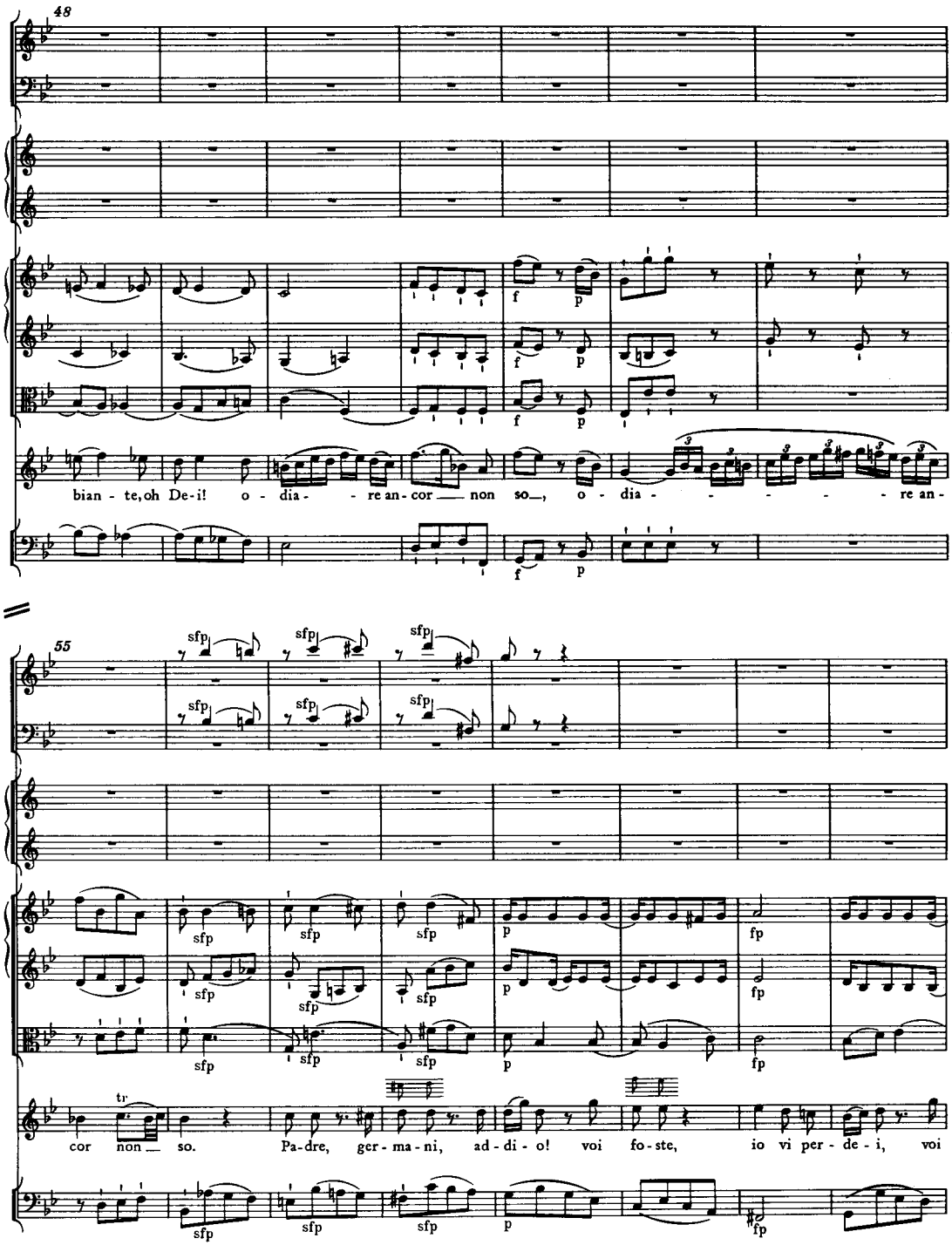
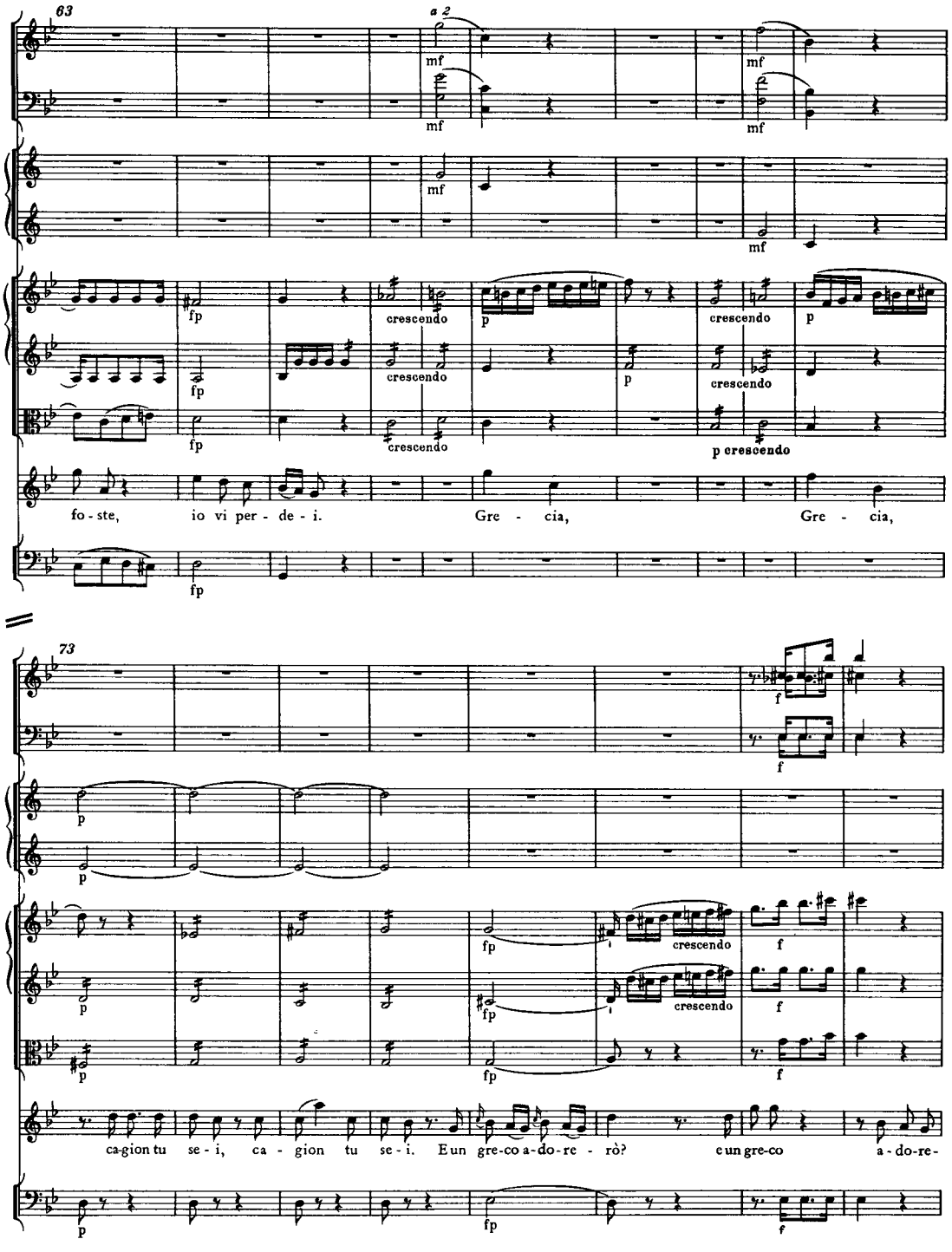
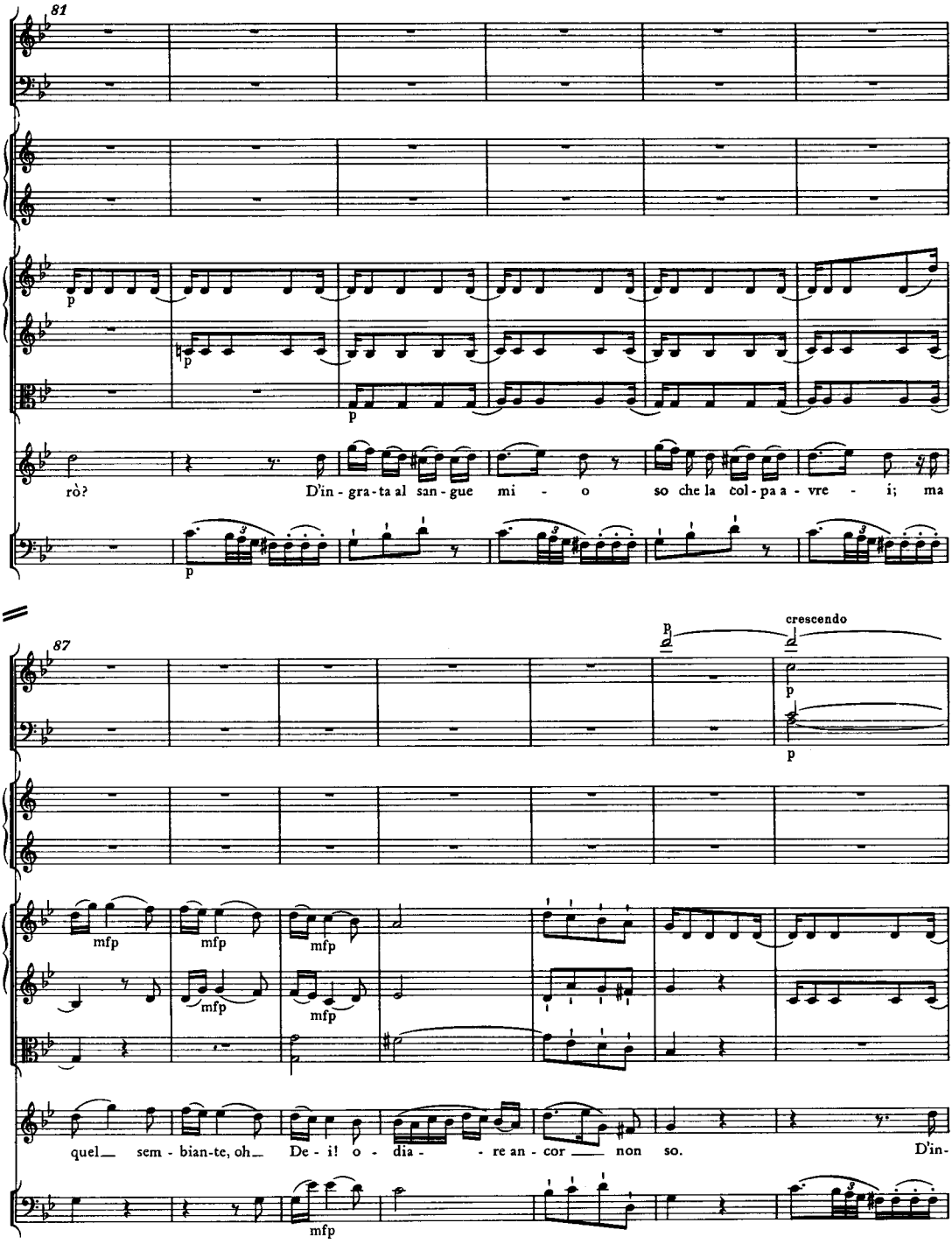
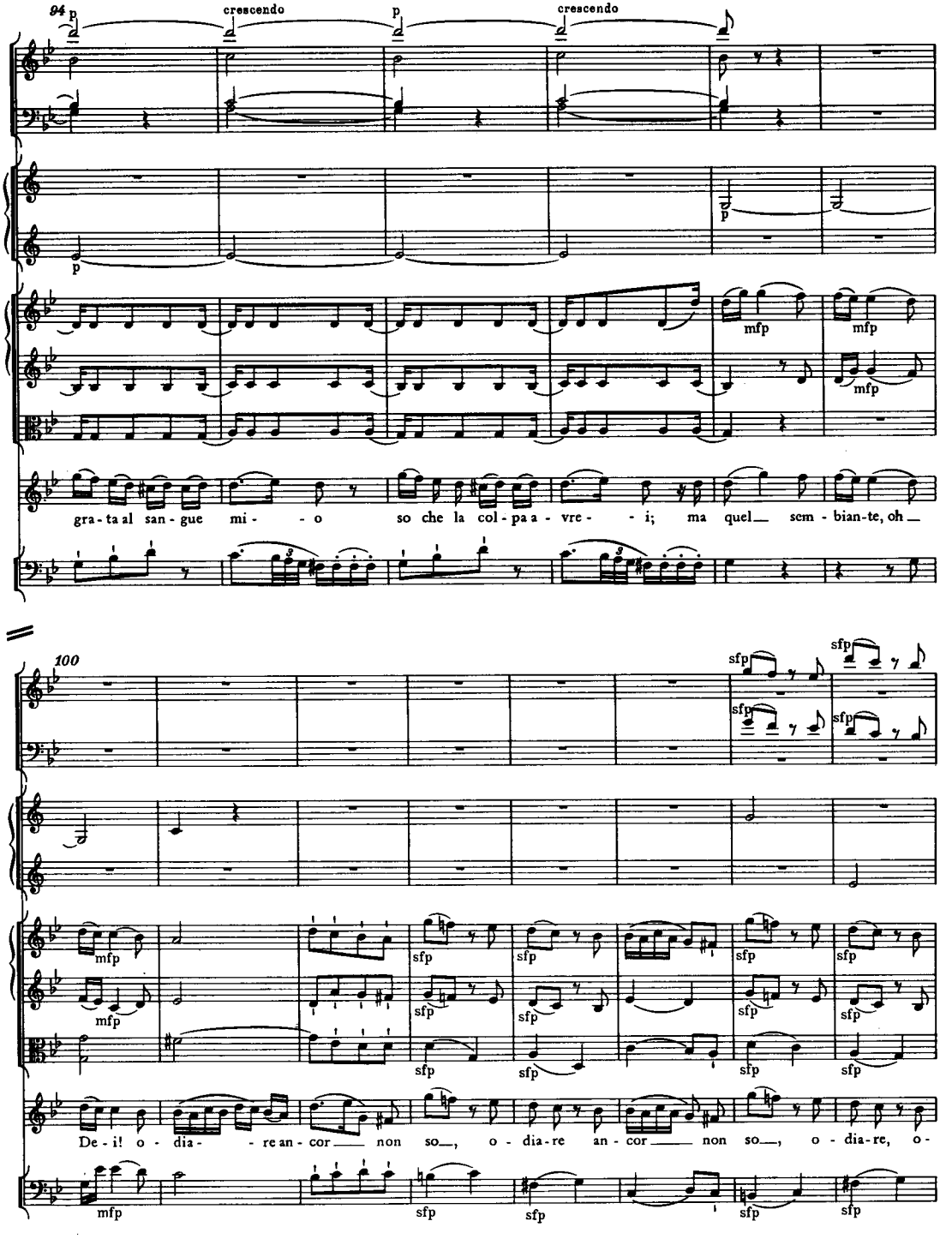
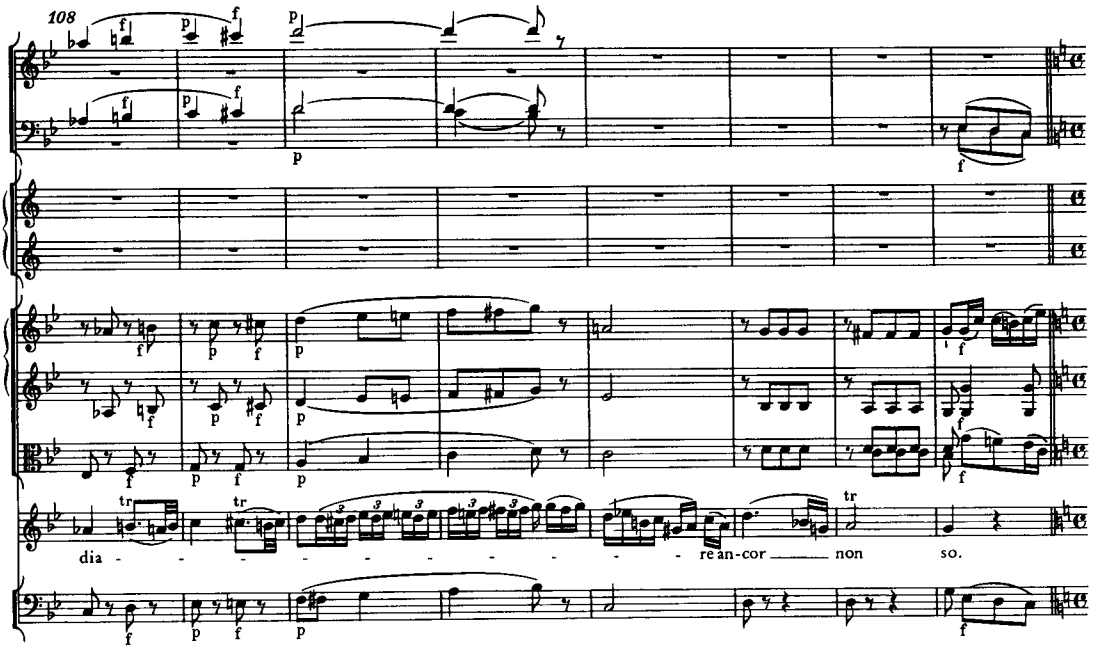
ATTO PRIMO

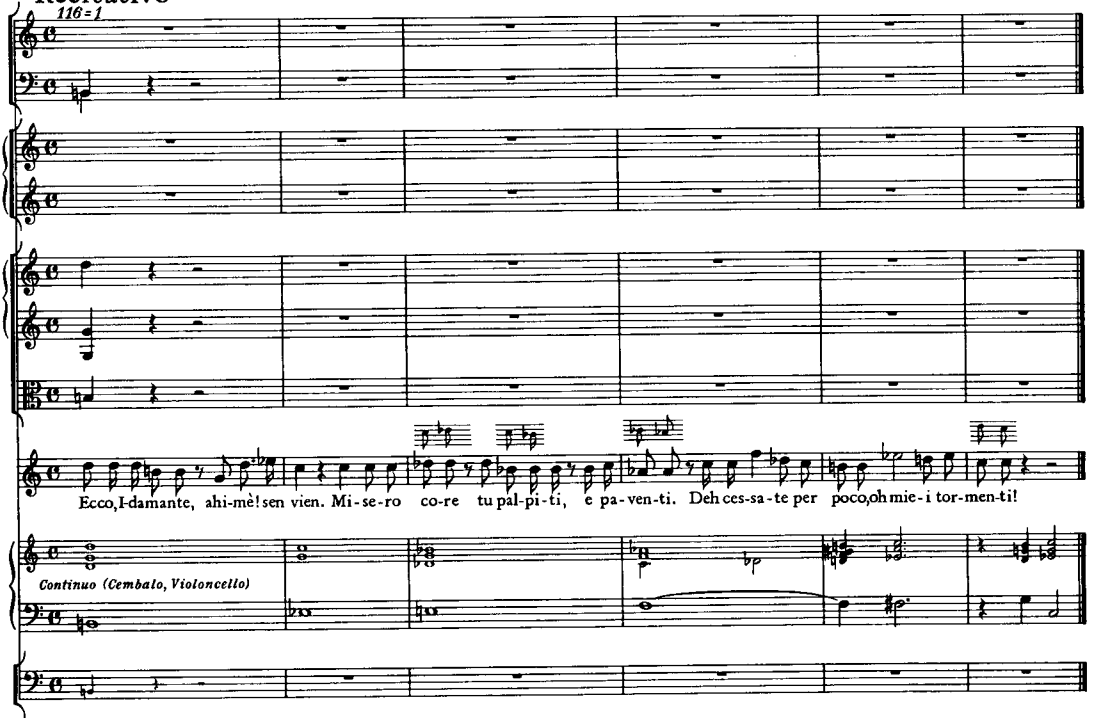
Appartamenti d'Ilia nel palazzo reale, in fondo al prospetto una galleria.

Scena I

ILIA sola.

*) Zur originalen Notierung des Basses (Continuo-Cello bzw. Violoncello e Basso) hier und an den entsprechenden Stellen vgl. Vorwort (V/c/2).

8
fp
fp
fp
mi - co mi-sto col san-gue il san-gue vit - ti-me ge - ne - ro - se, a qual sor - te più re - a ti ri - ser - ba-no i Nu-mi?...
12 Allegro
f
f
f
Pur ven-di - ca-ste vo - i di Pri - a-mo e di Tro-ia i dan-ni e l'on-te?
16
Pe - rì la flot-ta Ar - gi - va, e I - do-me-ne - o pa - sto for - se sa - rà d'or-ca vo - ra - ce...

20
ma che mi gio - va, oh ciel! se al pri-mo a-spetto di quel pro-de I-da-man - te, che all'on-de mi ra-
24
Andante agitato
pì, l'o-dio de - po - si, e pria fu schiavo il cor, che m'ac-cor-ges - si dès - se - re pri-gio - nie - ra. Ah qual con-
28
tra - sto, oh Di - o! d'op - po-sti af - fet - ti mi de-sta - te nel sen o - dio, ed a - mo - re!

31
Ven-det-ta deg-gio a chi mi diè la vi - ta gra-ti - tu-di-ne a chi vi-ta mi
34 Adagio
ren-de... oh I - li-a! oh ge-ni - tor! oh pren-ce! oh sor-te! oh vi-ta sven-tu-
38
Allegro
ra - ta! oh dol-ce mor-te!
Ma che?

42
m'a - ma l - da - man - te?... ah no; l'in - gra - to per E - let - tra so - spi - ra, e quell' E -
Cont. (Cemb., Vc.)
45
let - tra me - schi - na prin - ci - pes - sa, e - su - le d'Ar - go, d'O - re - ste al - le scia - gu - re a que - ste a -
48
re - ne fug - gi - ti - va, ra - min - ga, è mia ri - va - le.

54
Quan-ti mi sie-te in-tor-no car - ne-fi - ci spie-ta - ti?...
60
or - sù sbra-na - te ven - det - ta, ge-lo-si - a, o - dio, ed a - mo-re
64
Adagio
p
sbra - na - te sì, sbra - na - te sì quest' in-fe-li - ce

Nº 1 Aria

69=1 Andante con moto

21
cia, ca - gion tu se - i. E un gre - co a - do - re - rò? e un gre - co a - do - re -
27
rò? e un gre-co a - do-re - rò? D'in - gra - ta al san - gue mi - o

34
p
so che la col-pa a-vre-i; ma quel sem-bian-te, oh De-i! o-dia- re an-cor non so.
42
crescendo
p
crescendo
p
crescendo
p
p
D'in-gra-ta al san-gue mi-o so che la col-pa a-vre-i; ma quel sem-

48
bian - te, oh De-i! o - dia - - re an - cor non so, o - dia - - - - - re an -
55
sfp
p
fp
tr
cor non so. Pa-dre, ger - ma - ni, ad - di - o! voi fo - ste, io vi per - de - i, voi

63
a 2
mf
fp
crescendo
p
p cresc.
fo - ste, io vi per - de - i. Gre - cia, Gre - cia,
73
ca-gion tu se - i, ca - gion tu se - i. E un gre-co a-do-re - rò? e un gre-co a-do-re-

81
rò? D'in - gra - ta al san - gue mi - o so che la col - pa a - vre - i; ma
87
crescendo
quel sem - bian - te, oh De - i! o - dia - re an - cor non so. D'in-

94
p
crescendo
p
crescendo
p
p
mfp
mfp
mfp
gra-ta al san-gue mi- - o so che la col-pa a-vre- - i; ma quel sem-bian-te, oh
100
sfp
sfp
sfp
sfp
mfp
mfp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
De-i! o-dia- - re an-cor non so, o-dia-re an-cor non so, o-dia-re, o-
mfp
sfp
sfp
sfp
sfp

108
dia - - - - - - - - - - - - re an-cor non so.

Recitativo

116=1
Ecco,I-damante, ahi-mè!sen vien. Mi-se-ro co-re tu pal-pi-ti, e pa-ven-ti. Deh ces-sa-te per poco,oh mie-i tor-men-ti!
Continuo (Cembalo, Violoncello)

Scena II

IDAMANTE, ILIA; seguito d'Idamante.

Recitativo

*) IDAMANTE [al seguito]

IDAMANTE
ILIA

Ra - du - na - te i Tro - ia - ni, i - te, e la cor - te sia pron - ta que - sto gior - no a ce - le - brar.

Continuo (Cembalo, Violoncello)

4 [ad ILIA]

Di dol - ce spe - me a un rag - gio sce - mà il mio duol. Mi - ner - va del - la Gre - cia pro - tet -

7

tri - ce in - vo - lò al fu - ror dell' on - de il pa - dre mi - o; in mar di qui non lun - ge com -

10

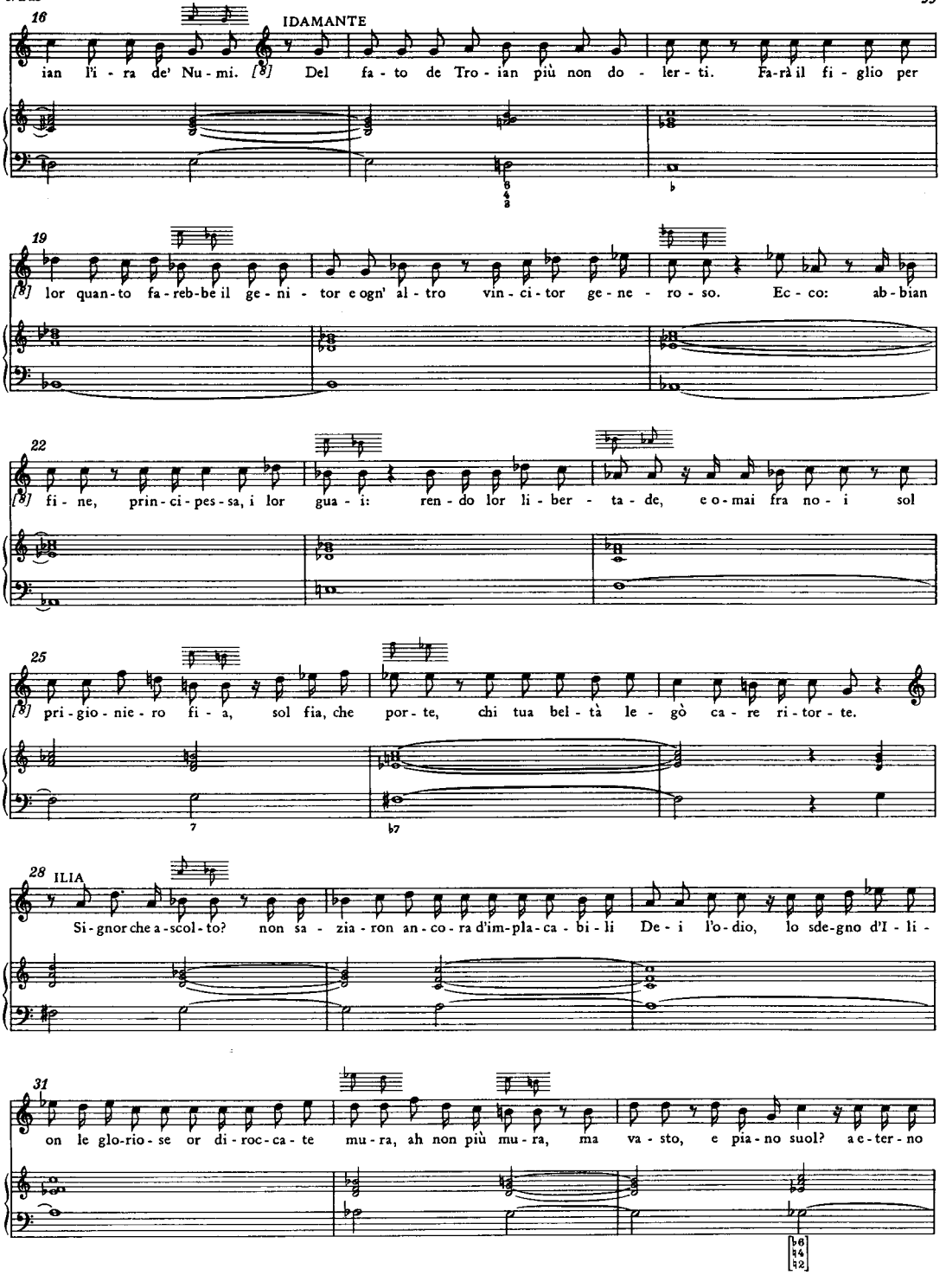
par - ser le sue na - vi; in - da - ga Ar - ba - ce il si - to, che a noi to - glie l'au - gu - sto a - spet - to. Non te -

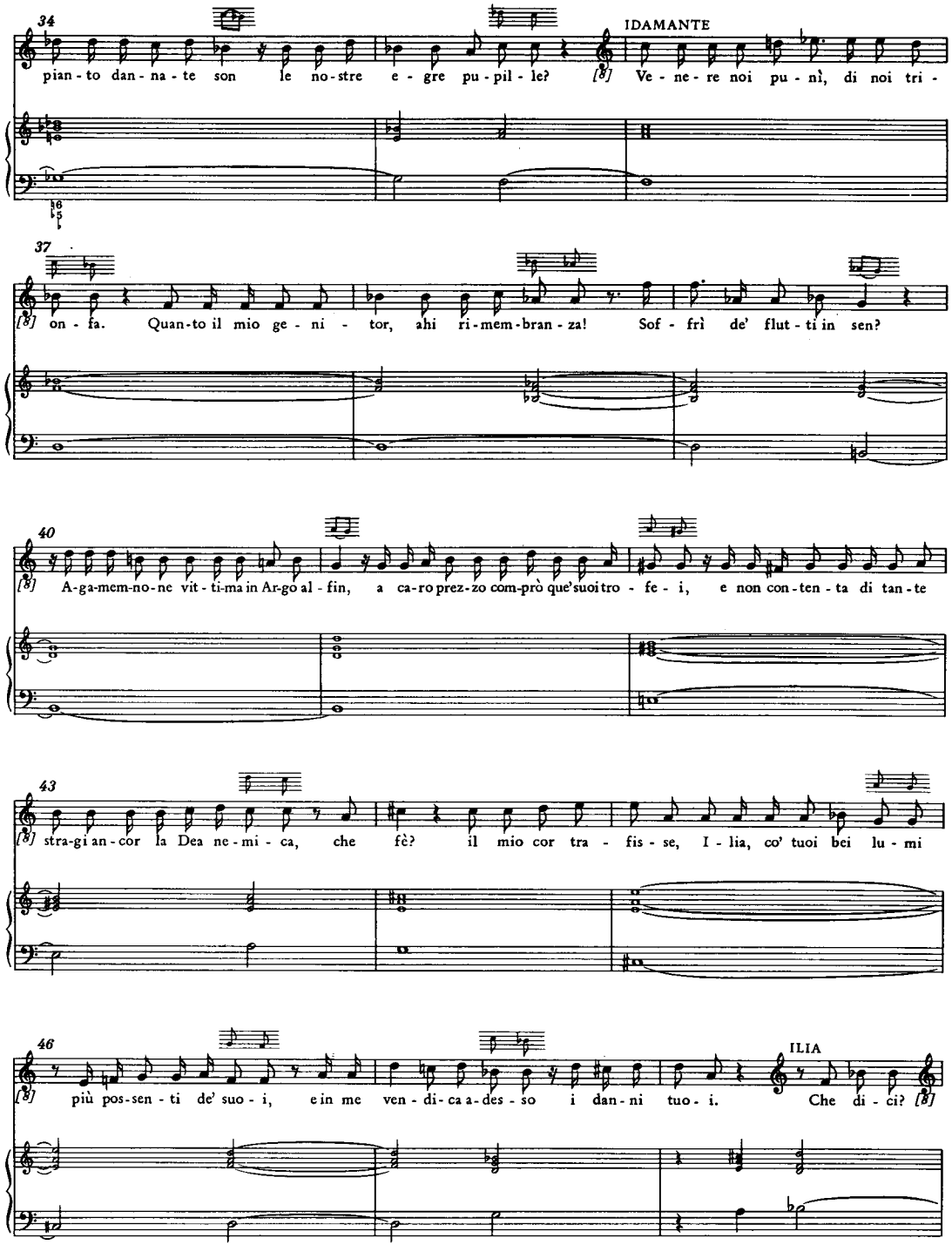
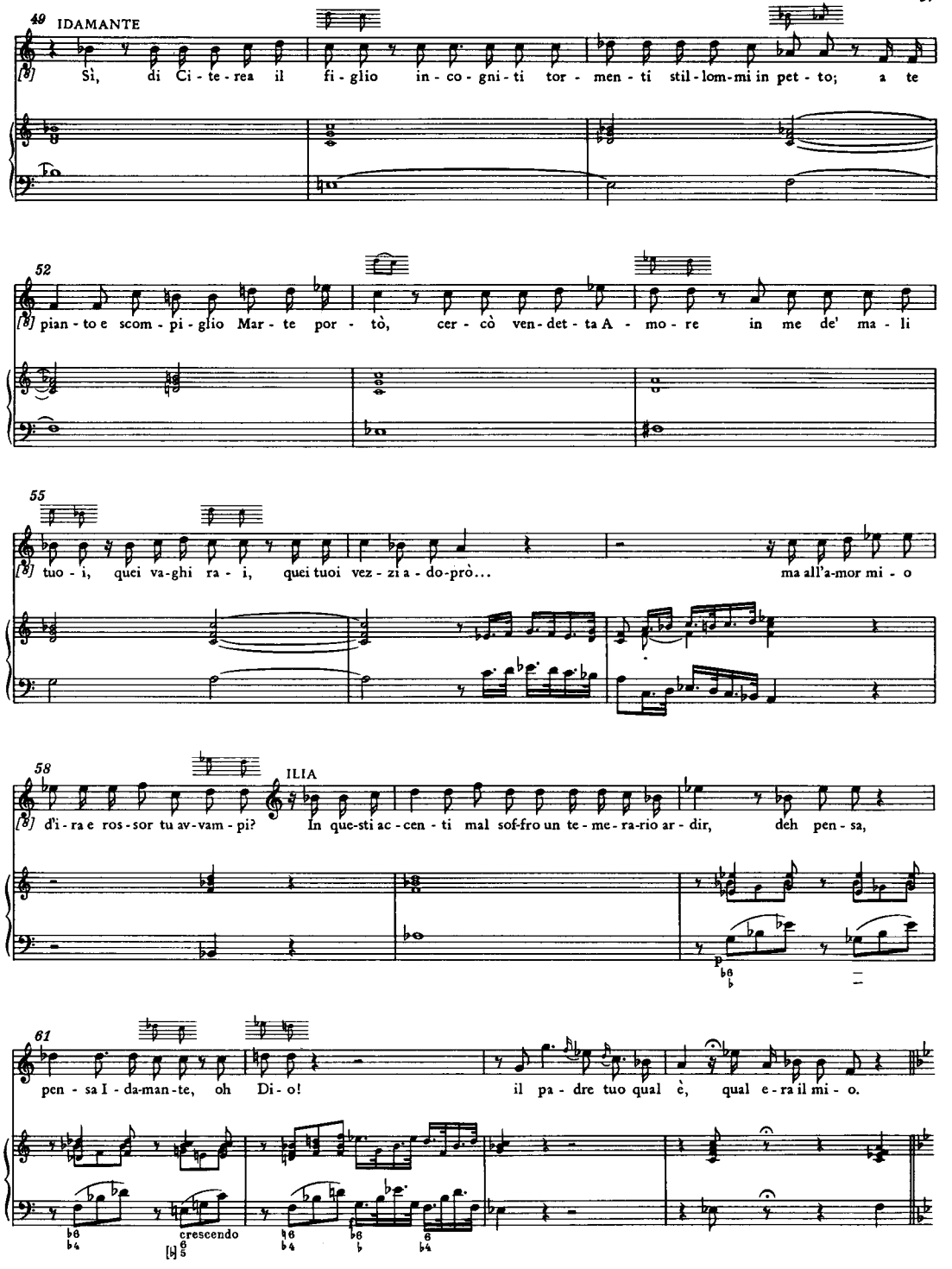
ILIA [con ironia]

13

mer: di - fe - sa da Mi - ner - va è la Gre - cia, e tut - ta or - ma - i scop - piò so - vra i Tro -

*) Zur doppelten Bedeutung von 𝄞 für die Partie des Idamante vgl. Vorwort (V/b/1).


16
IDAMANTE
ian l'i - ra de' Nu - mi. [8] Del fa - to de Tro - ian più non do - ler - ti. Fa-rà il fi - glio per
19
[8] lor quan-to fa-reb-be il ge-ni - tor e ogn' al - tro vin - ci - tor ge - ne - ro - so. Ec - co: ab - bian
22
[8] fi - ne, prin - ci - pes - sa, i lor gua - i: ren - do lor li - ber - ta - de, e o-mai fra no - i sol
25
[8] pri-gio-nie-ro fi - a, sol fia, che por - te, chi tua bel - tà le - gò ca - re ri - tor - te.
28
ILIA
Si-gnor che a-scol-to? non sa - zia - ron an - co - ra d'im-pla-ca - bi - li De - i l'o - dio, lo sde-gno d'I - li -
31
on le glo-rio-se or di-roc-ca - te mu - ra, ah non più mu - ra, ma va - sto, e pia - no suol? a e - ter - no


34
IDAMANTE
pian-to dan-na-te son le no-stre e-gre pu-pil-le? [8] Ve-ne-re noi pu-nì, di noi tri-
37
[8] on-fa. Quan-to il mio ge-ni-tor, ahi ri-mem-bran-za! Sof-frì de' flut-ti in sen?
40
[8] A-ga-mem-no-ne vit-ti-ma in Ar-go al-fin, a ca-ro prez-zo com-prò que'suoi tro-fe-i, e non con-ten-ta di tan-te
43
[8] stra-gi an-cor la Dea ne-mi-ca, che fè? il mio cor tra-fis-se, I-lia, co' tuoi bei lu-mi
46
ILIA
[8] più pos-sen-ti de' suo-i, e in me ven-di-ca a-des-so i dan-ni tuo-i. Che di-ci? [8]

49
IDAMANTE
Sì, di Ci - te - rea il fi - glio in - co - gni - ti tor - men - ti stil - lom-mi in pet - to; a te
52
pian - to e scom - pi - glio Mar - te por - tò, cer - cò ven-det - ta A - mo - re in me de' ma - li
55
tuo - i, quei va-ghi ra - i, quei tuoi vez - zi a - do-prò... ma all'a-mor mi - o
58
ILIA
d'i - ra e ros - sor tu av-vam - pi? In que-sti ac - cen - ti mal sof-fro un te - me - ra-rio ar - dir, deh pen - sa,
61
pen - sa I - da-man - te, oh Di - o! il pa - dre tuo qual è, qual e - ra il mi - o.
crescendo

Nº 2 Aria

Adagio maestoso

65=1

Oboe I, II

Clarinetto I, II in Sib/B

Fagotto I, II

Corno I, II in Sib alto/B hoch

Violino I

Violino II

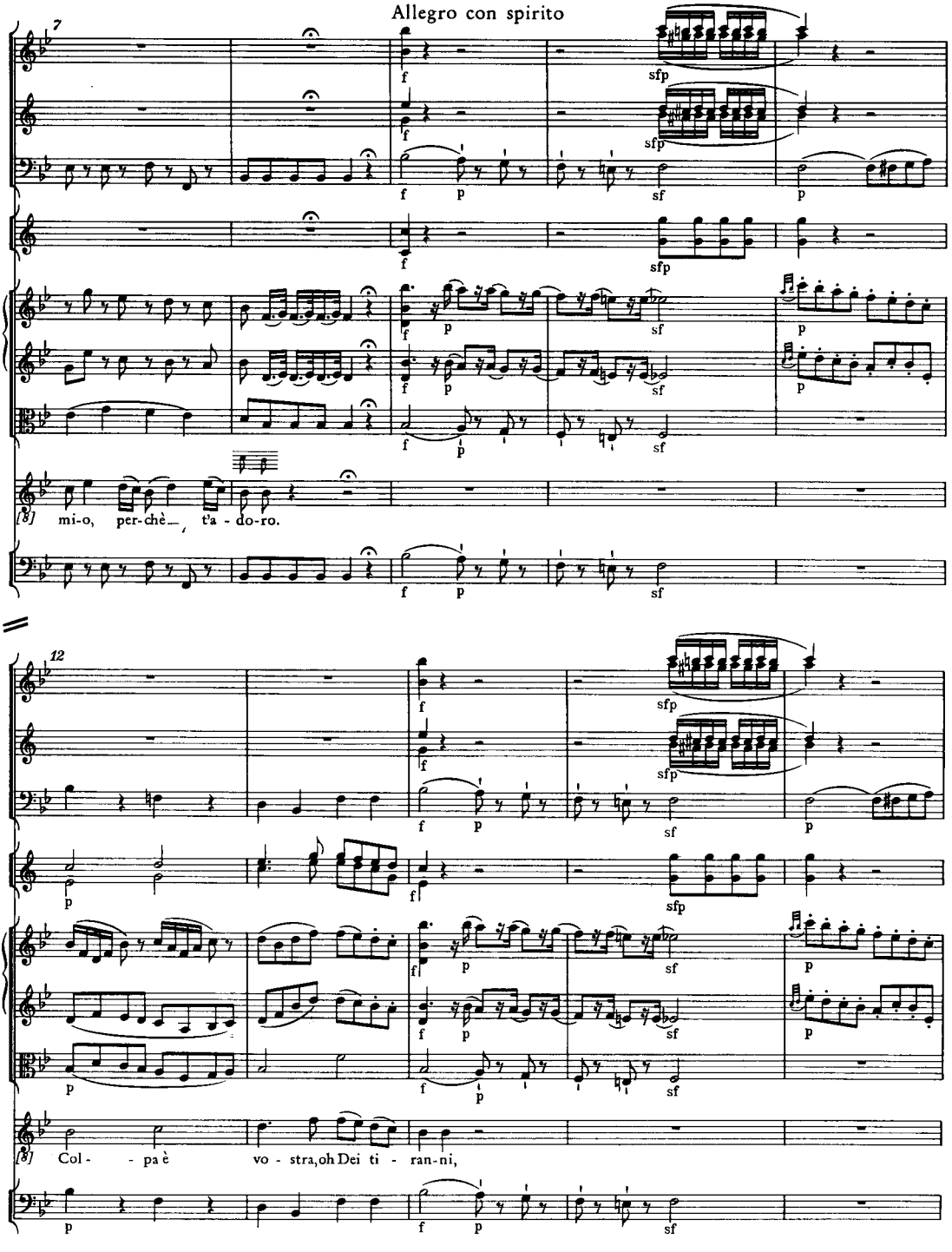
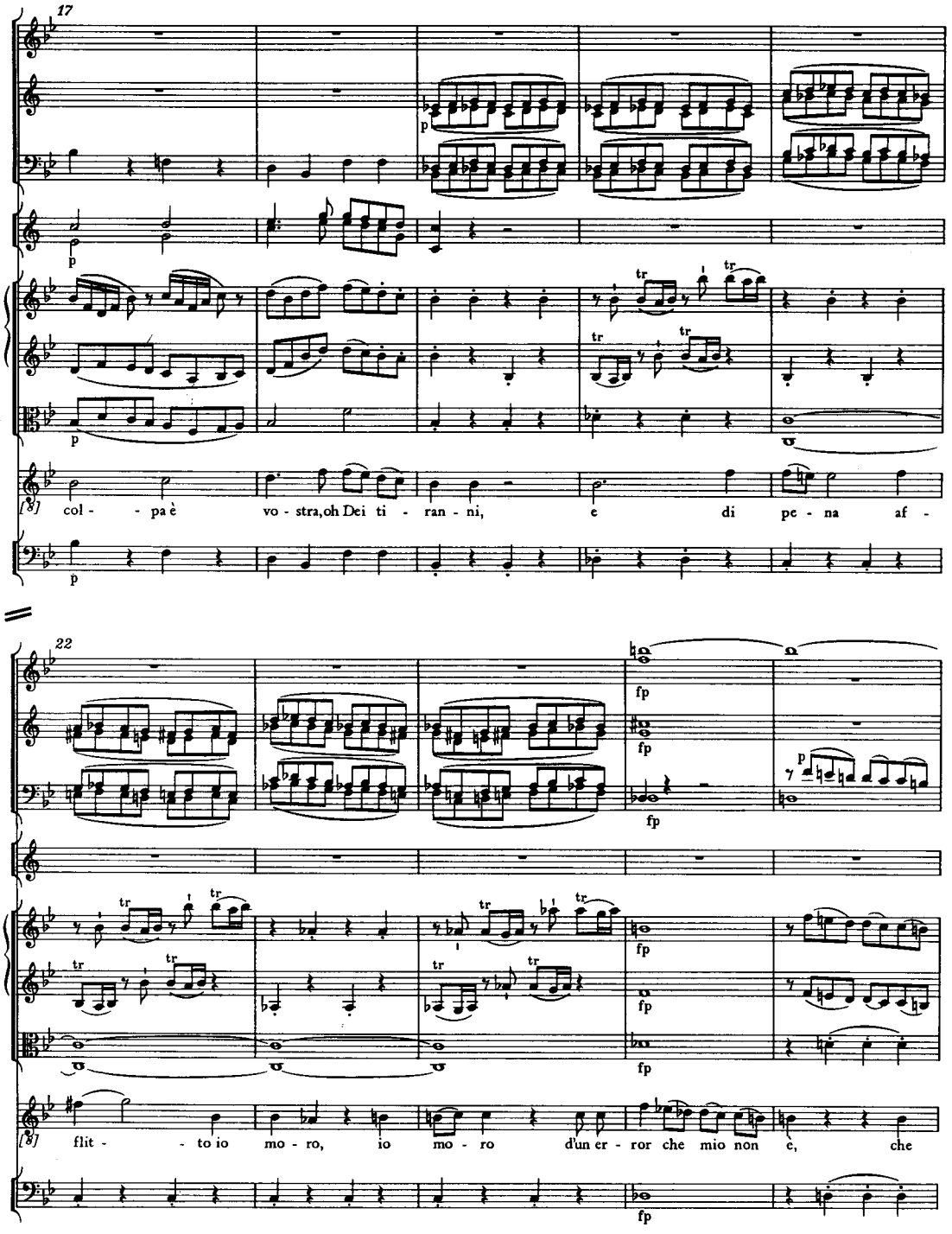
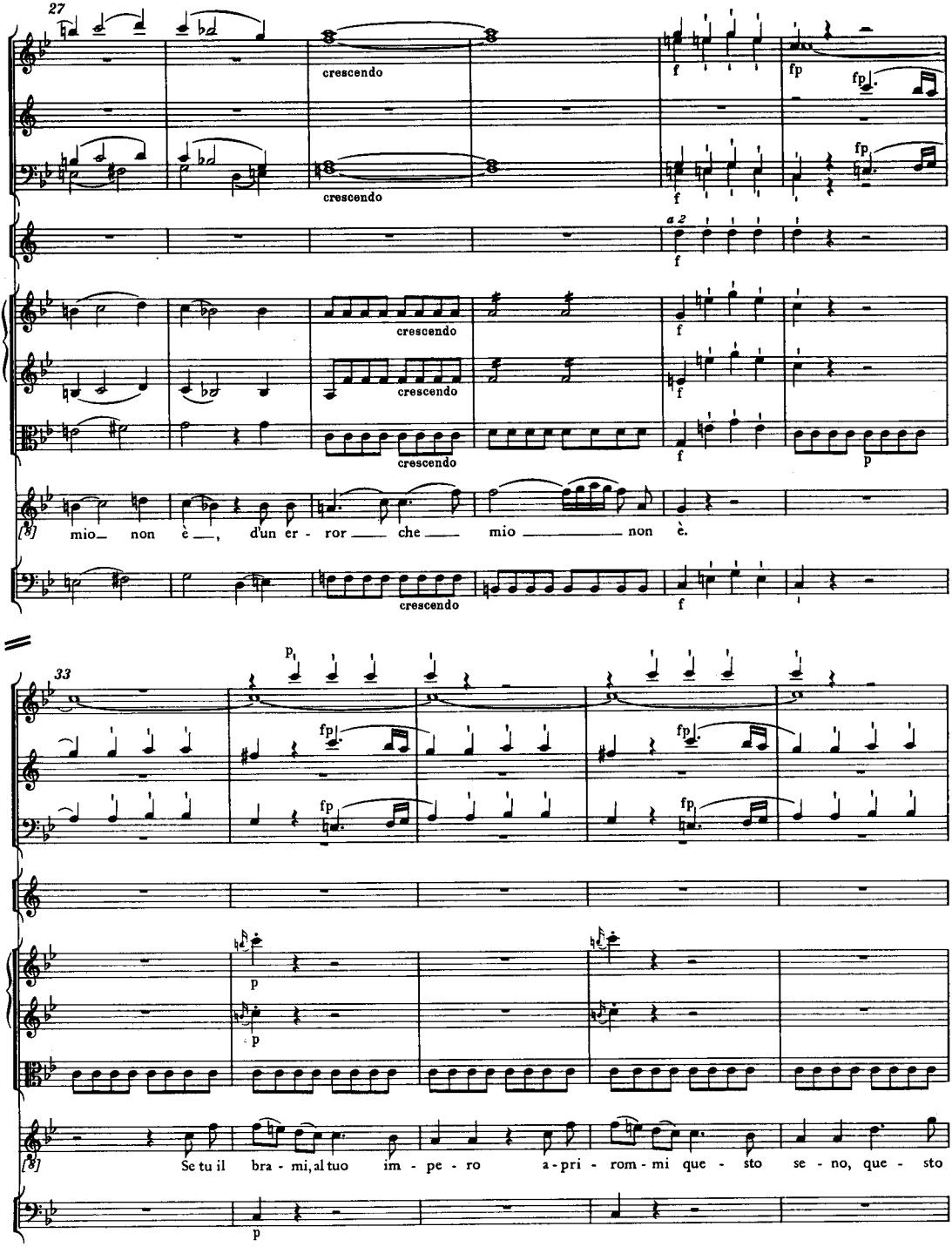
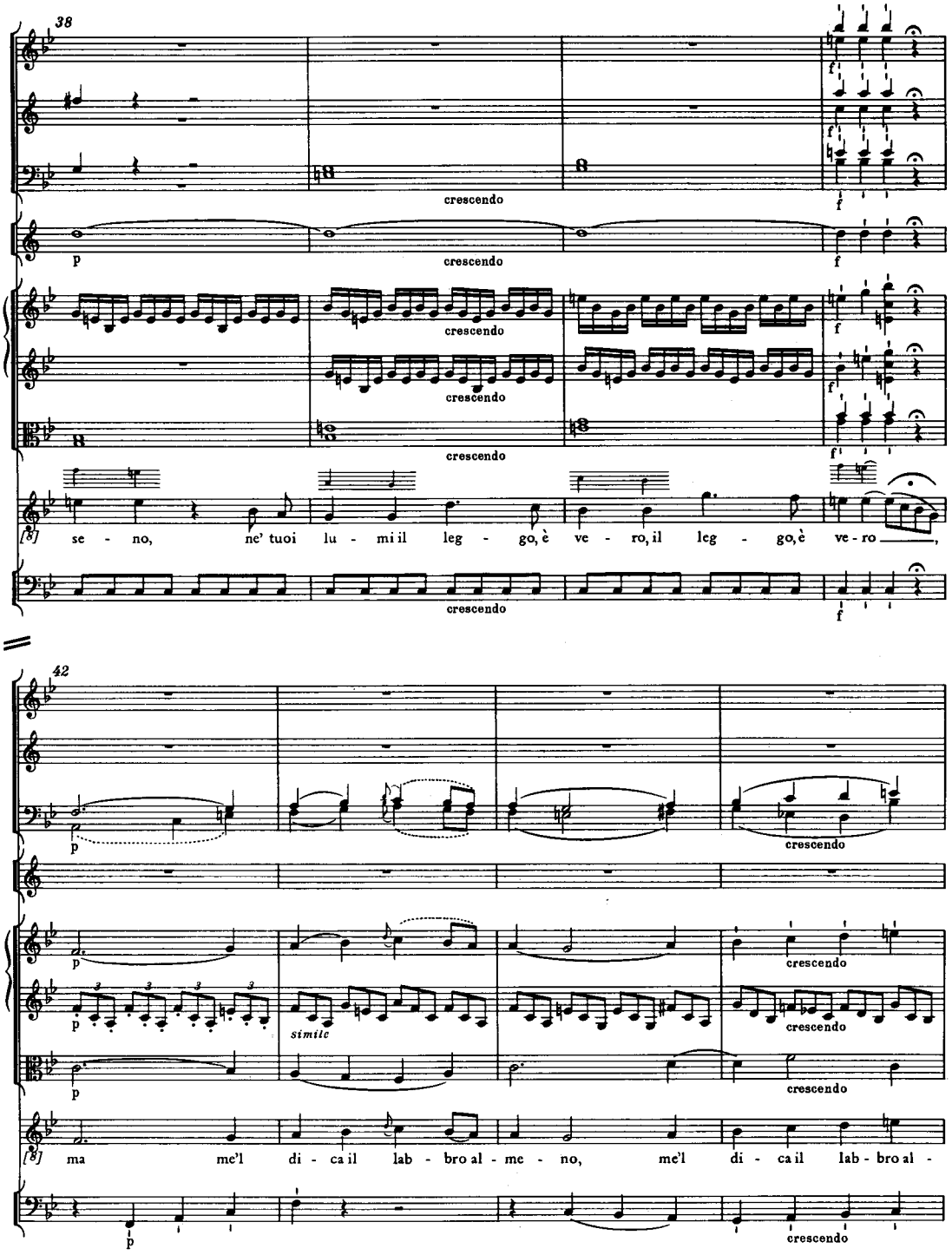
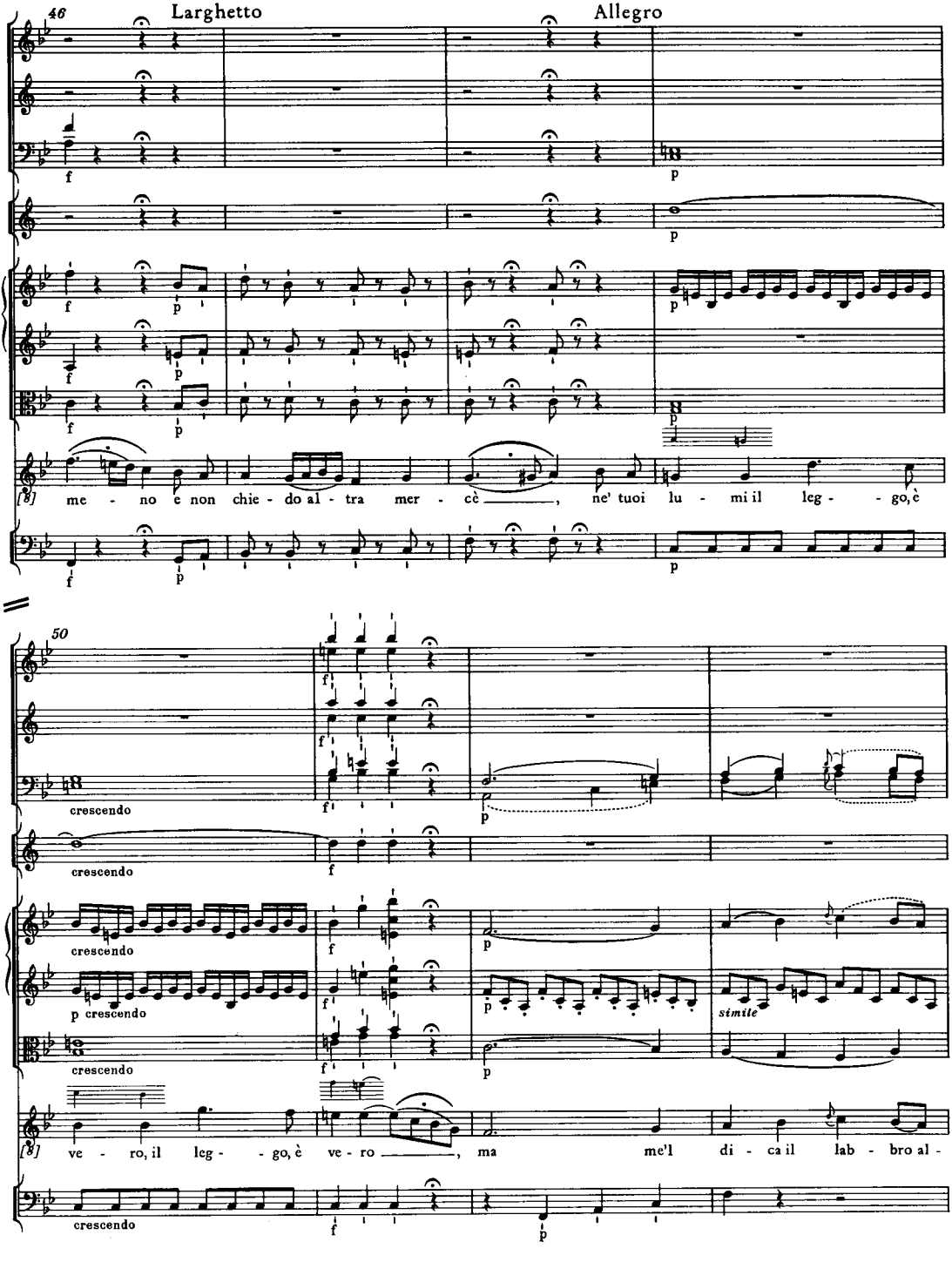
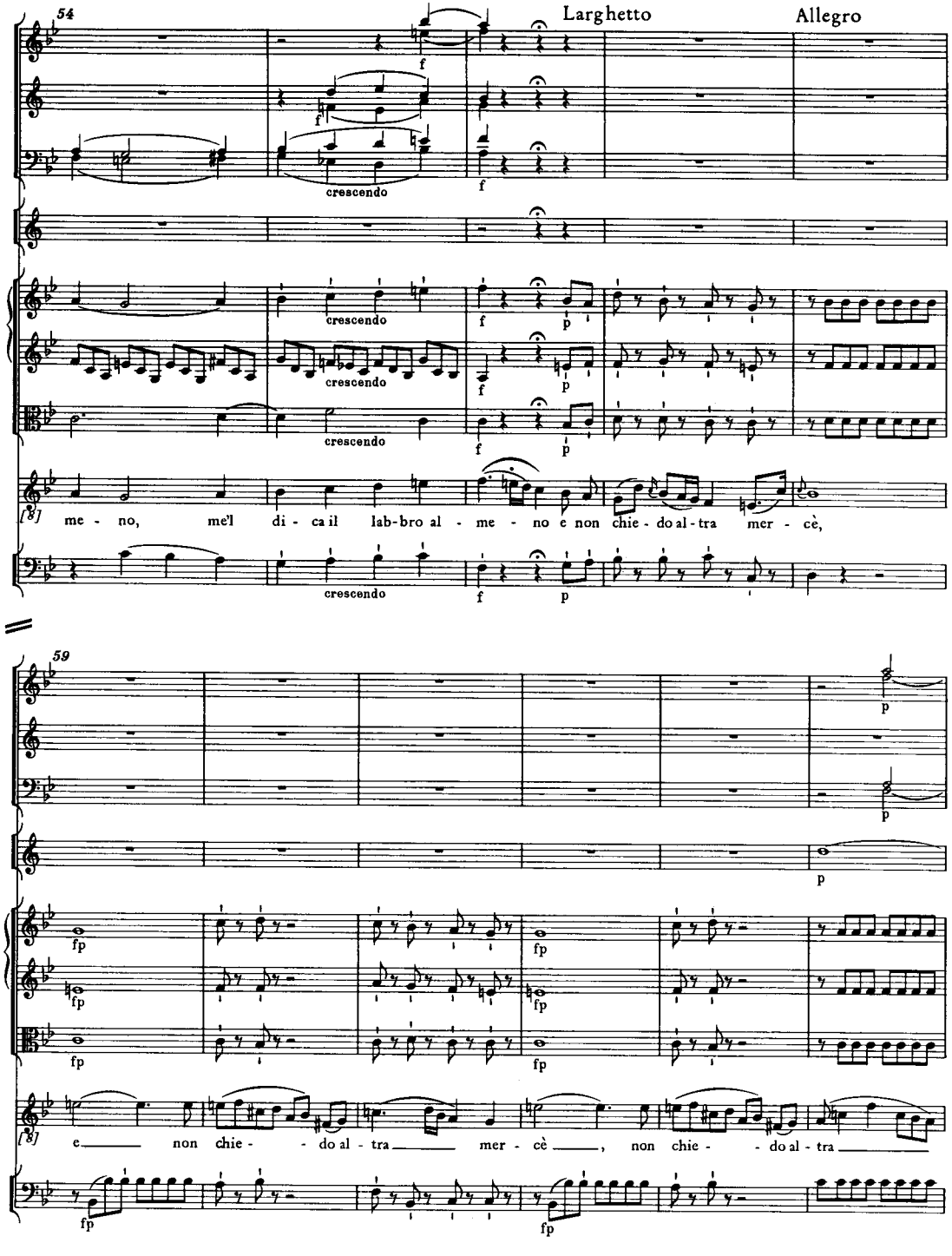
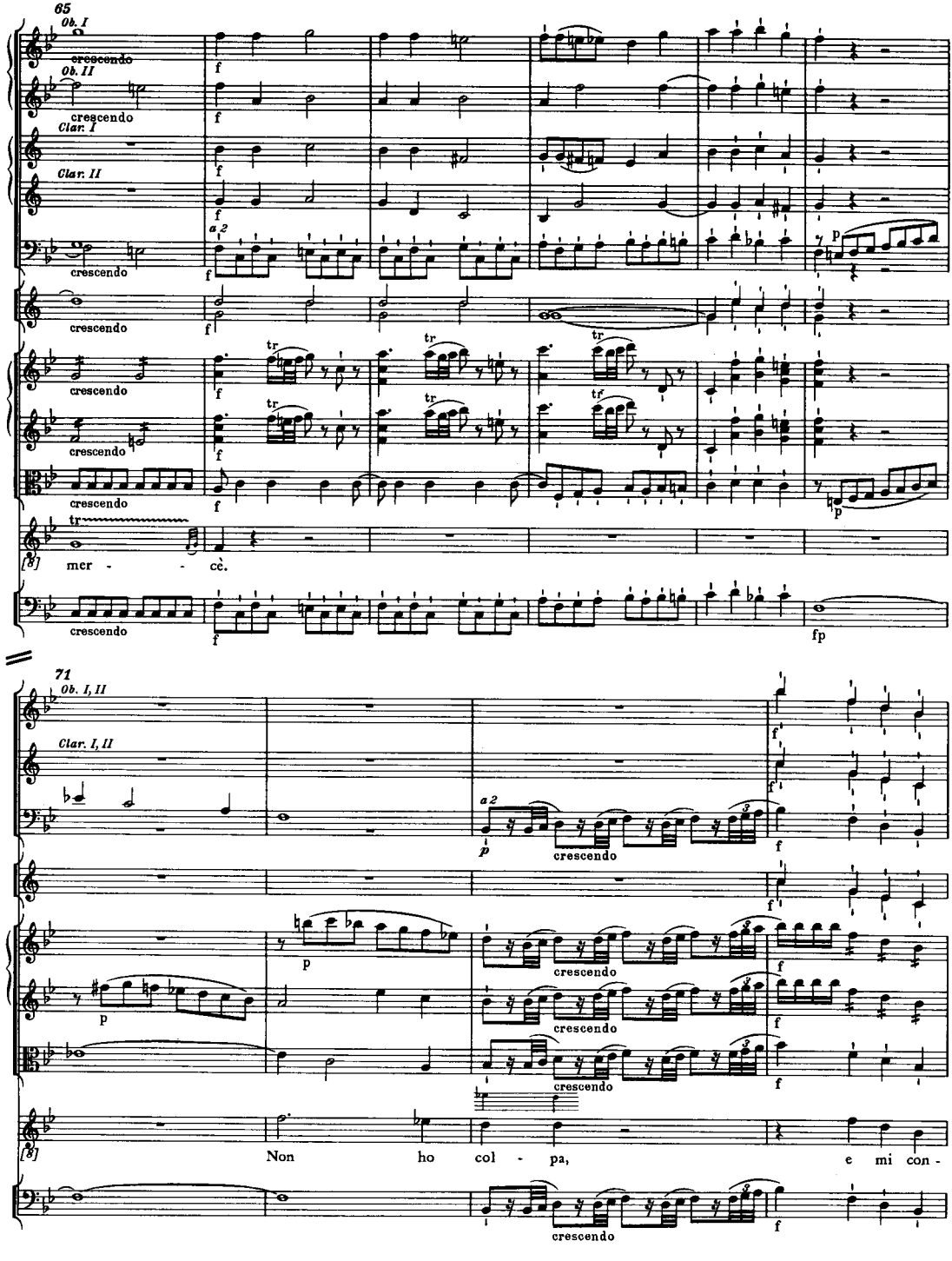
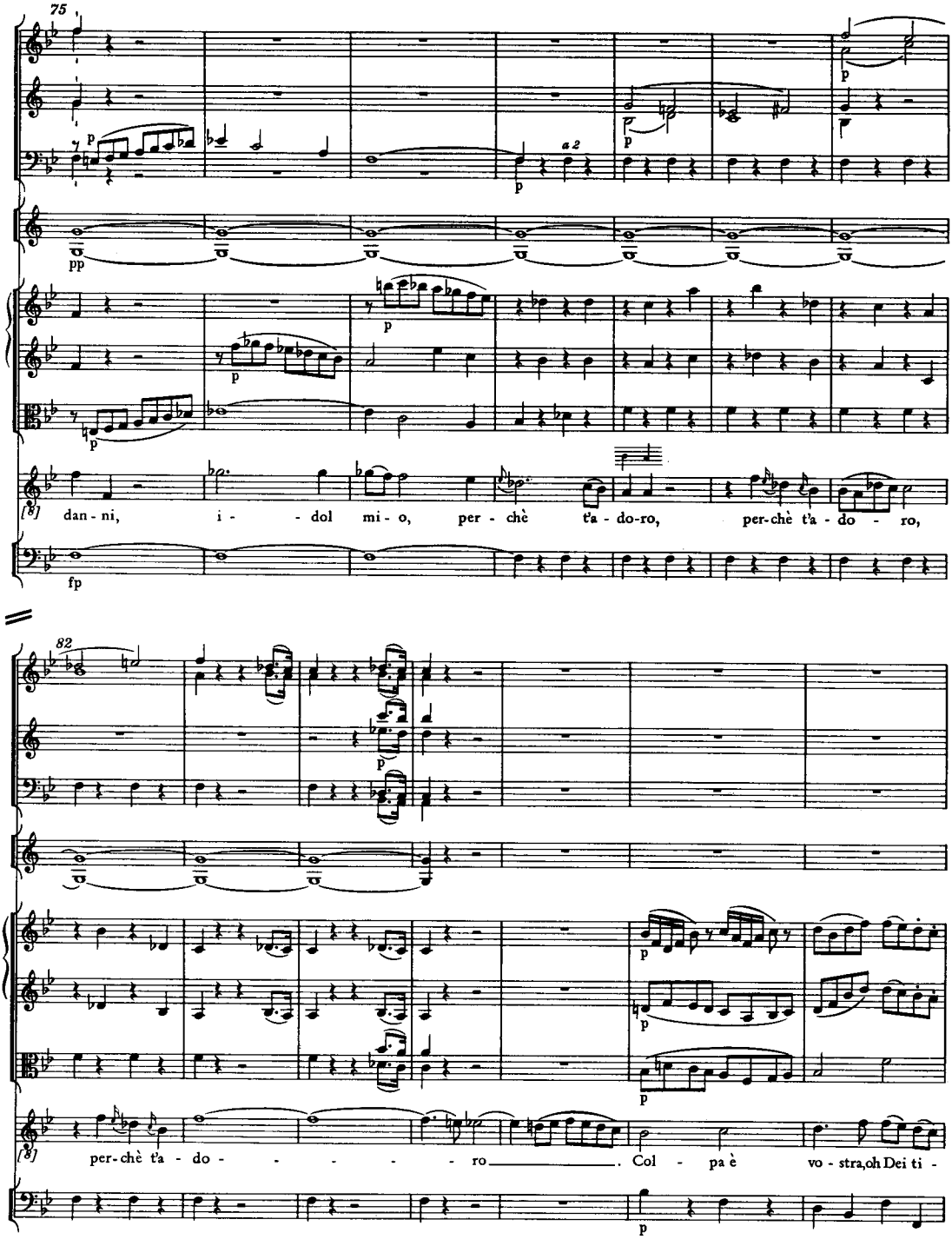
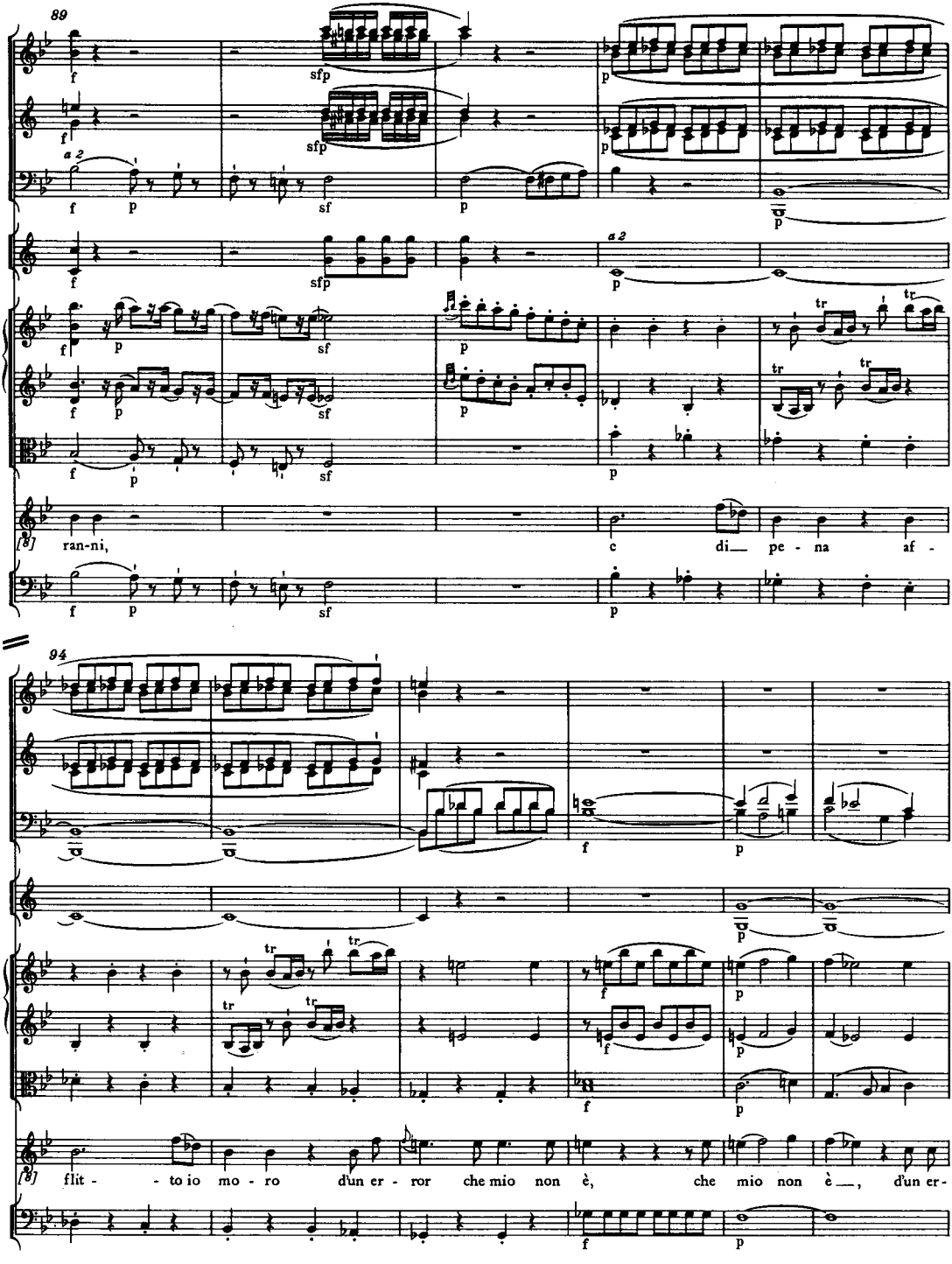
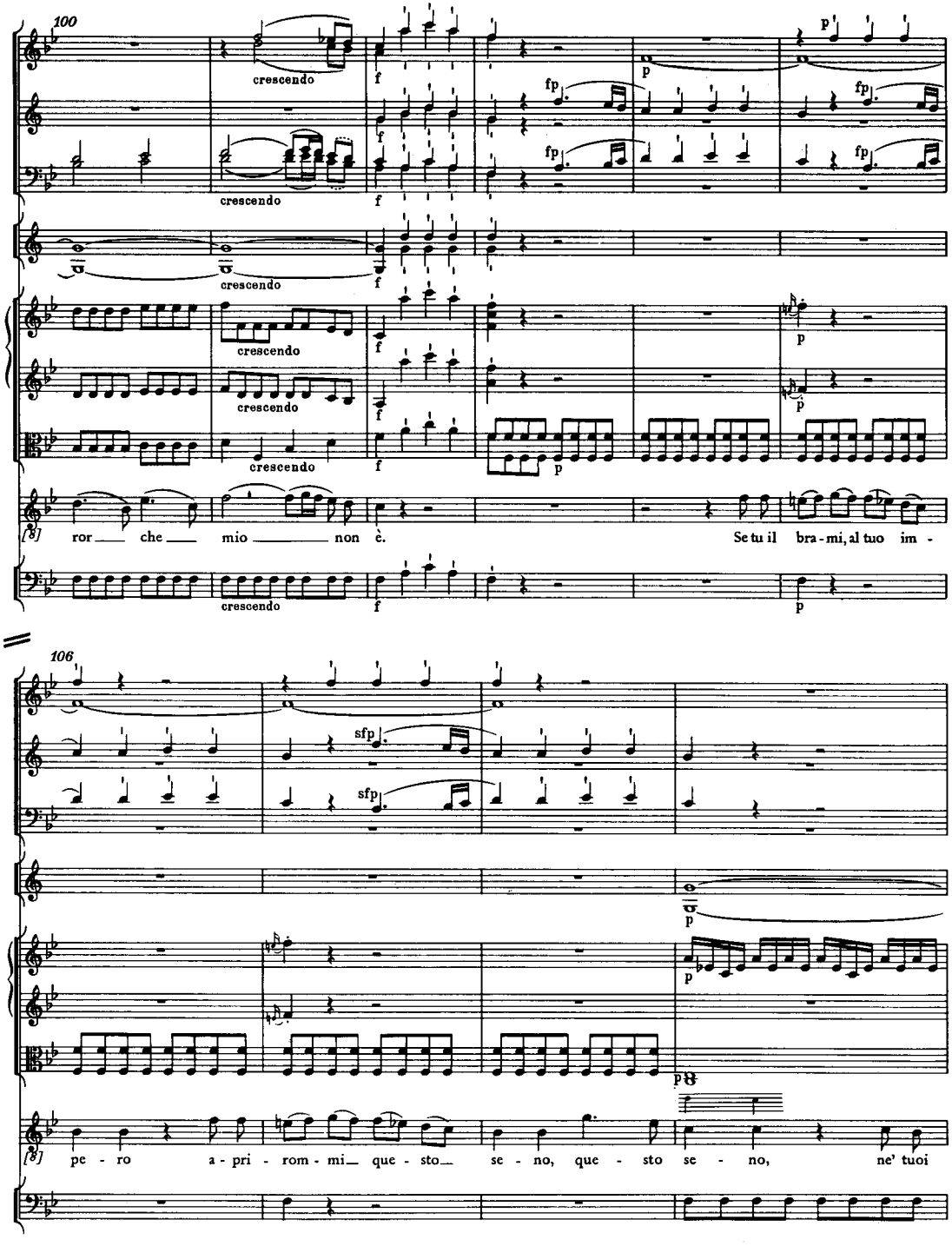
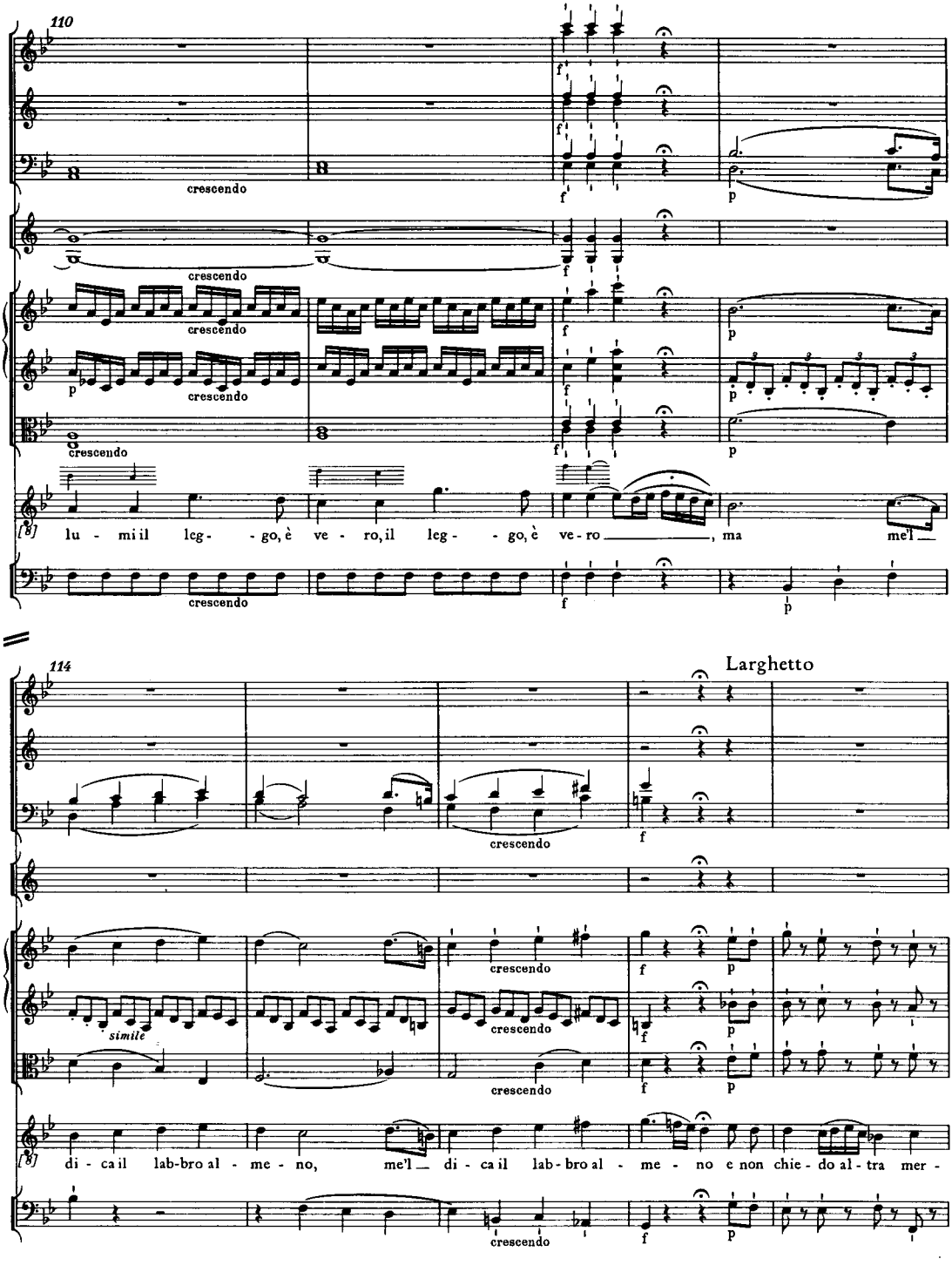
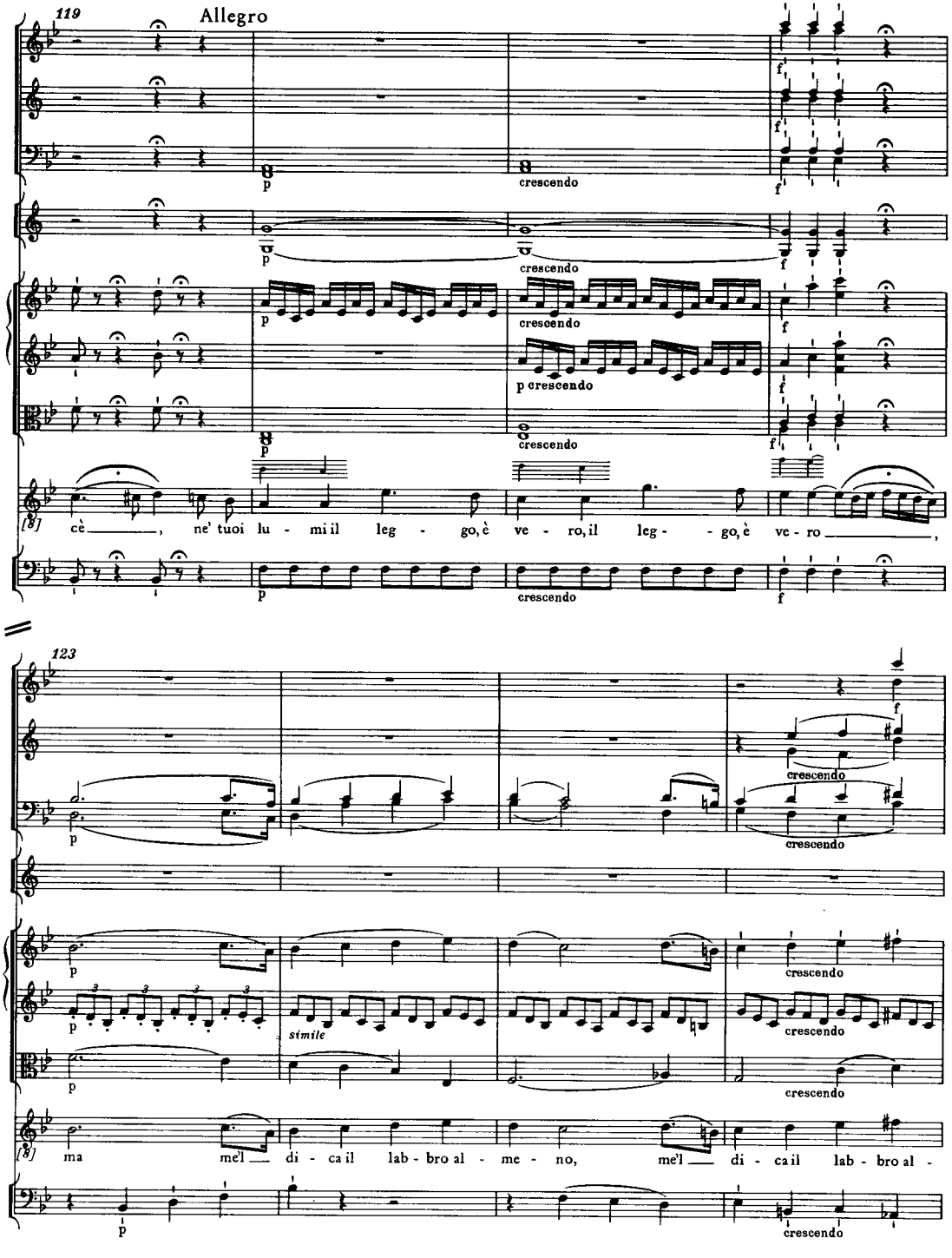
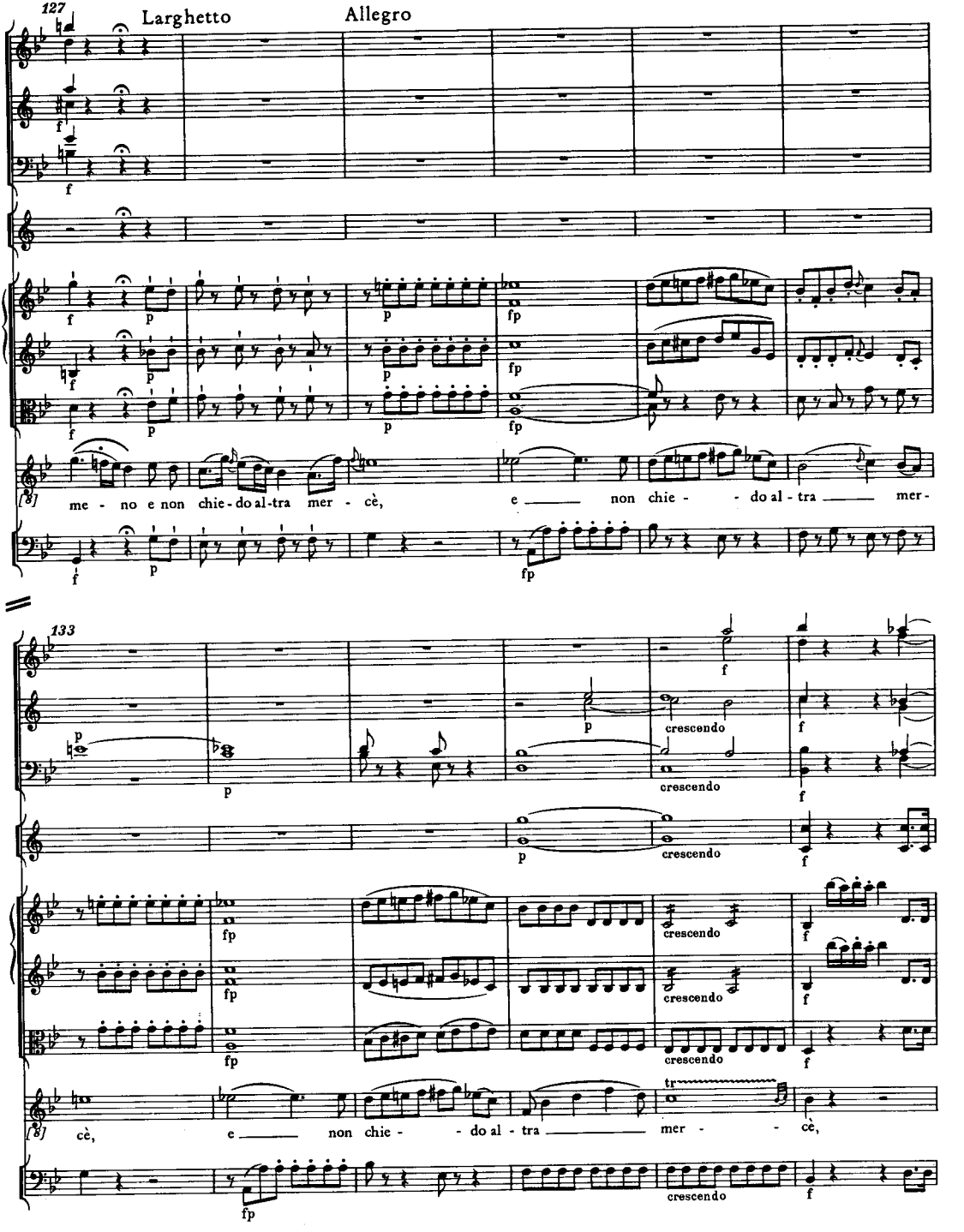
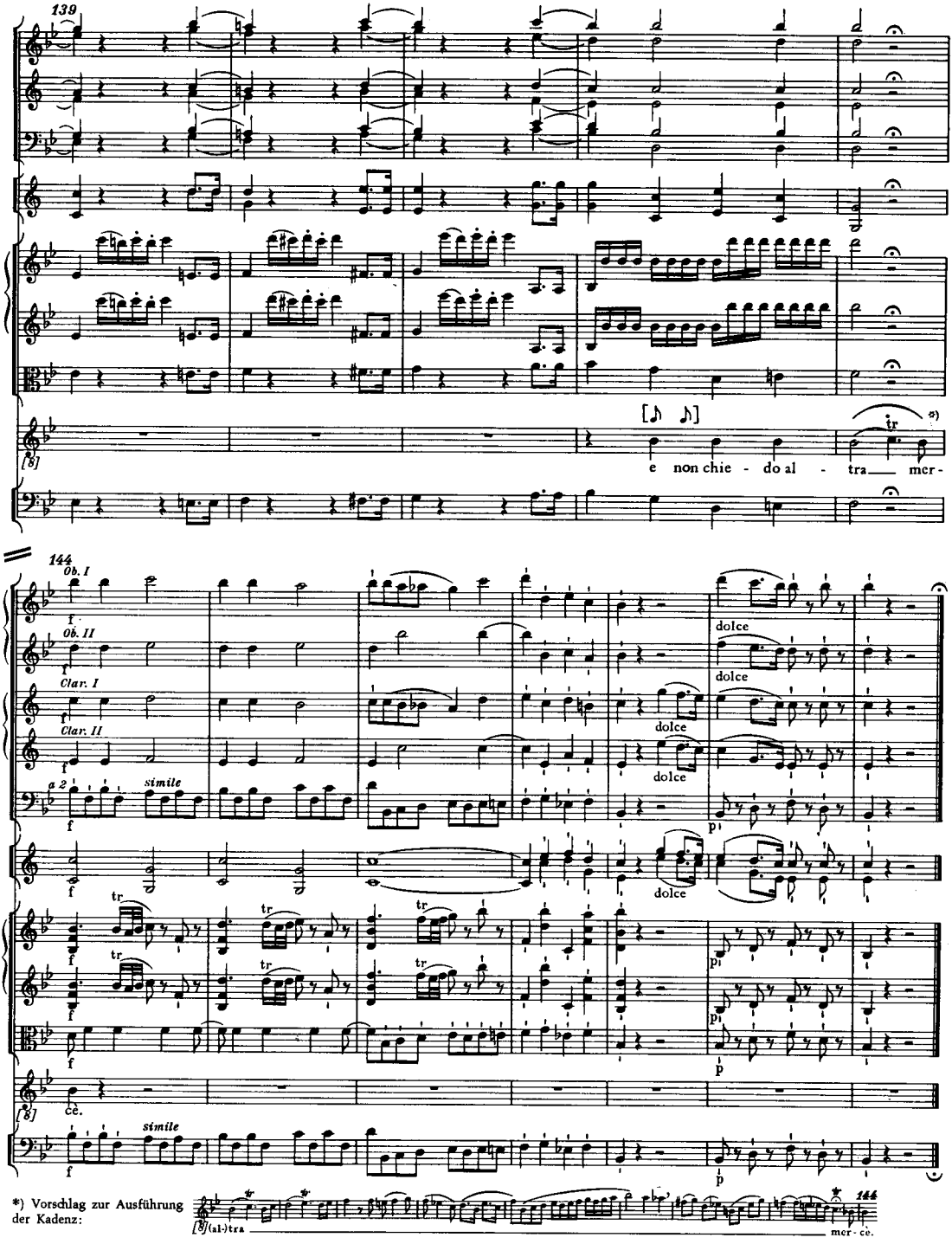
Viola I, II

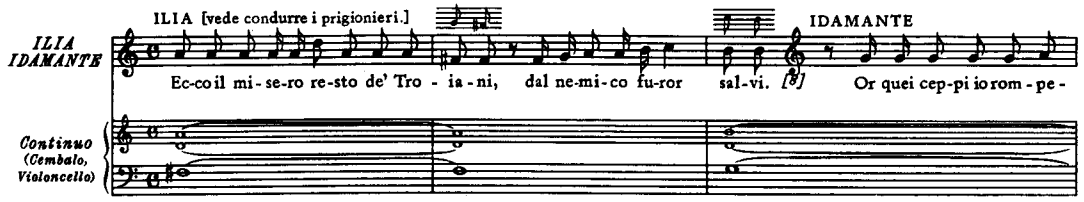
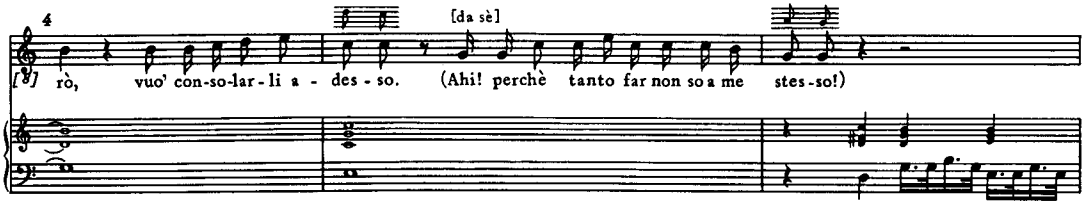
IDAMANTE

[8] Non ho col - pa, e mi con-dan - ni, e mi con-

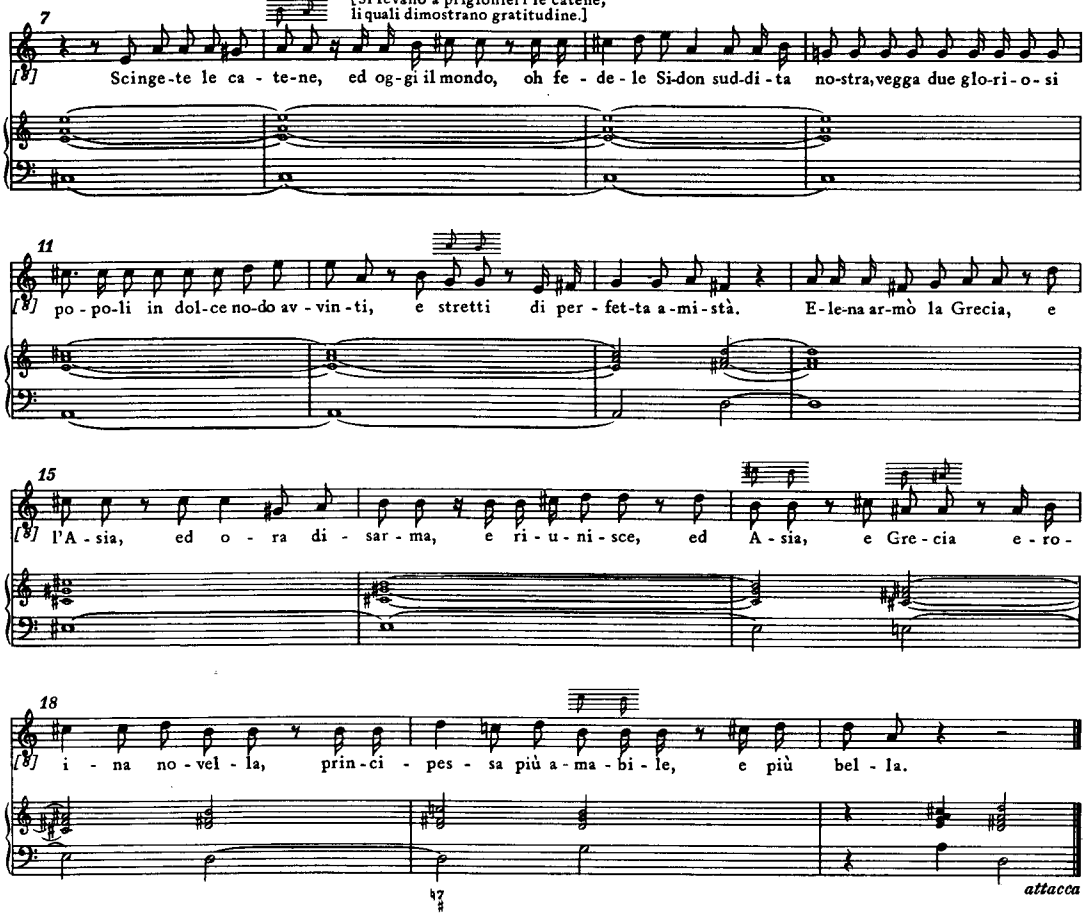
Continuo (Cembalo, Violoncello)

Violoncello e Basso

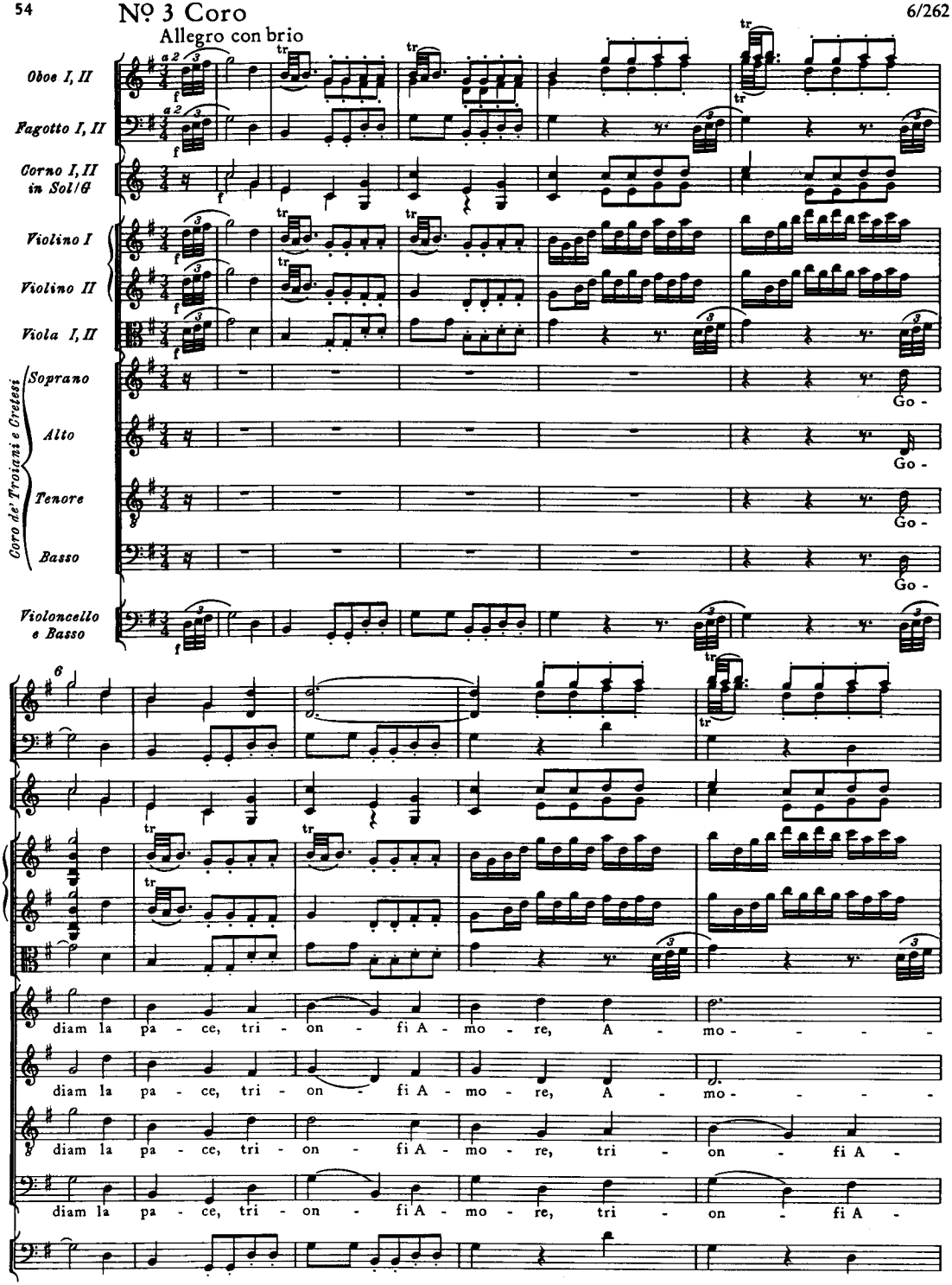
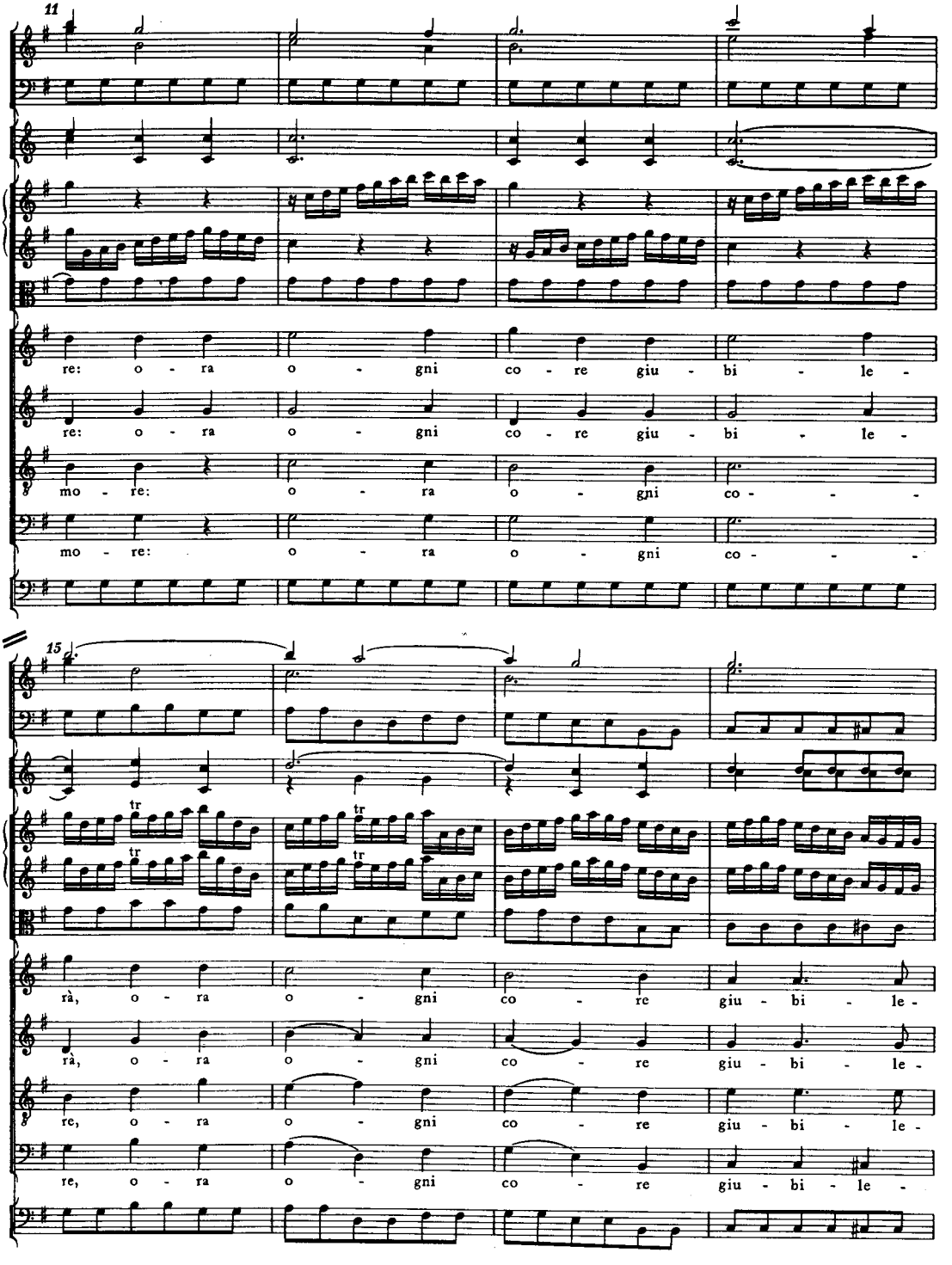
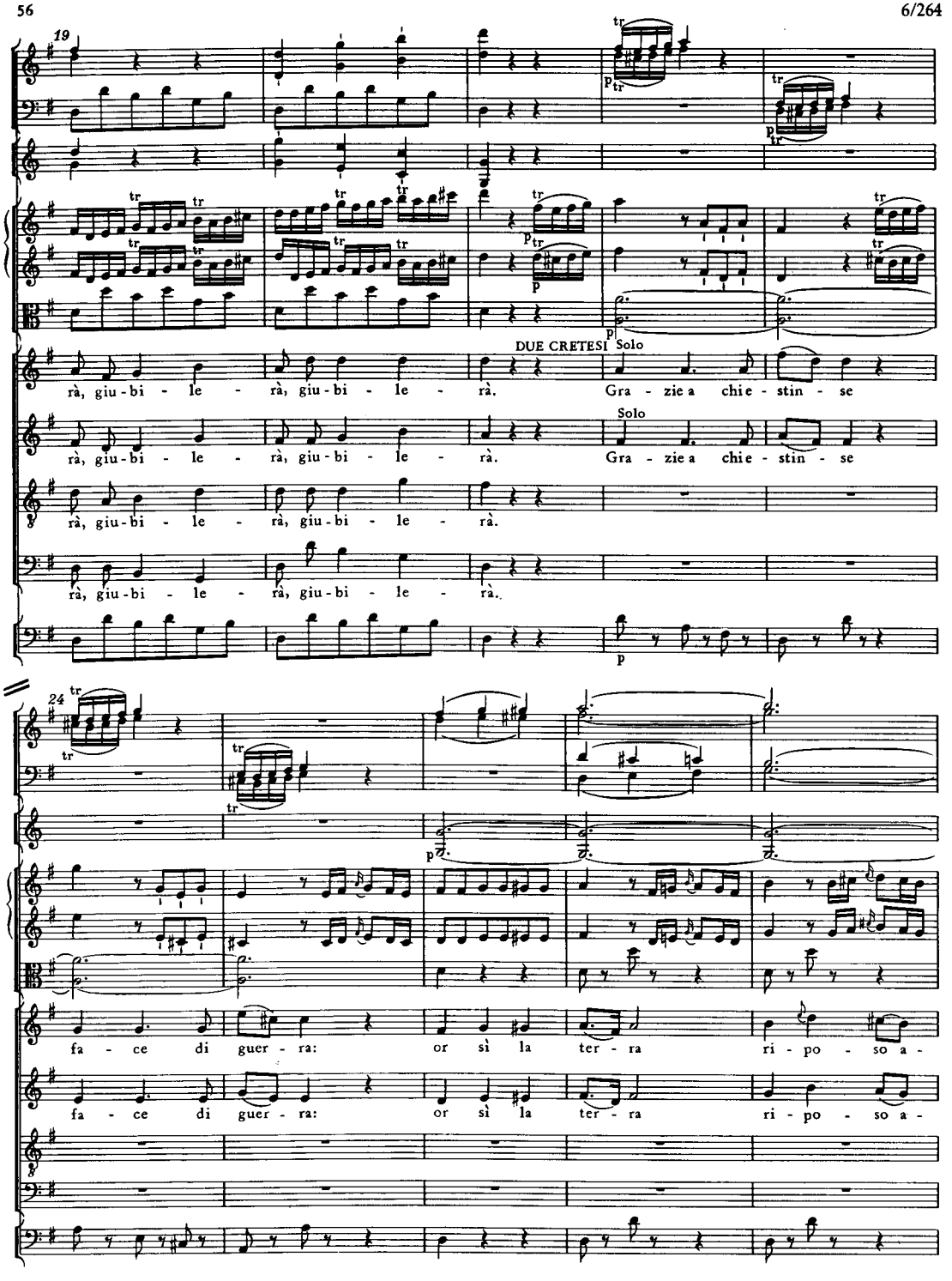
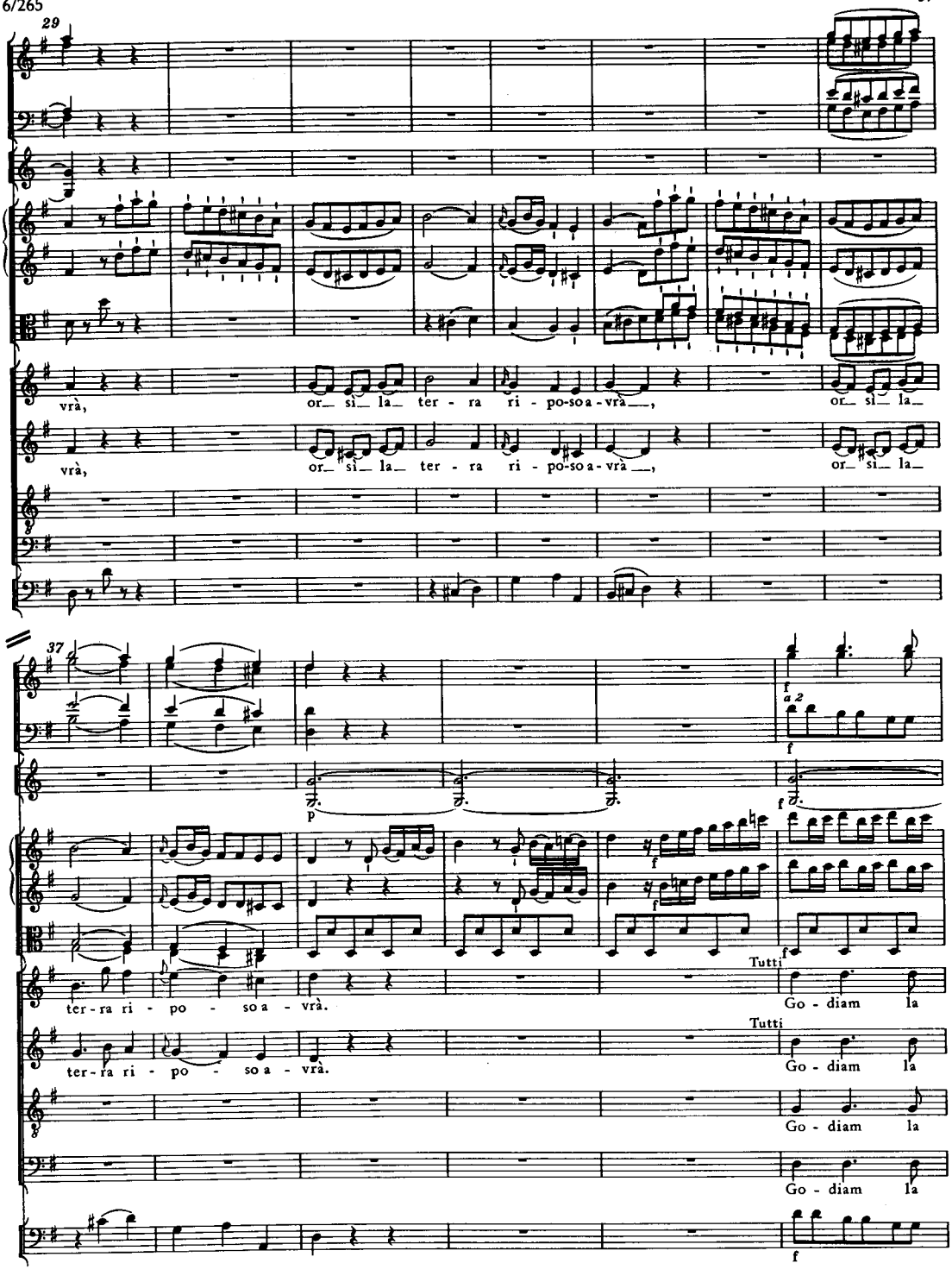
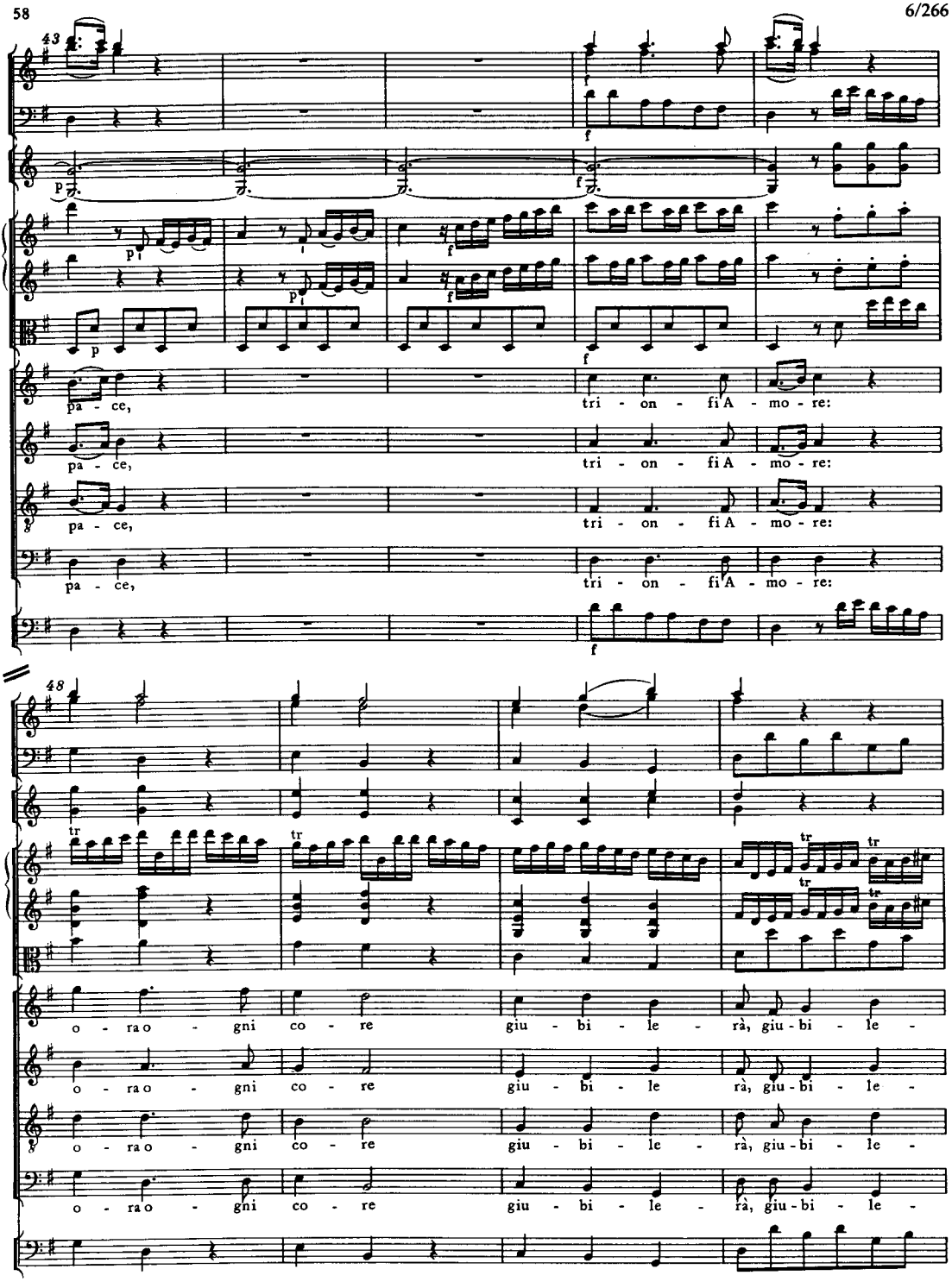
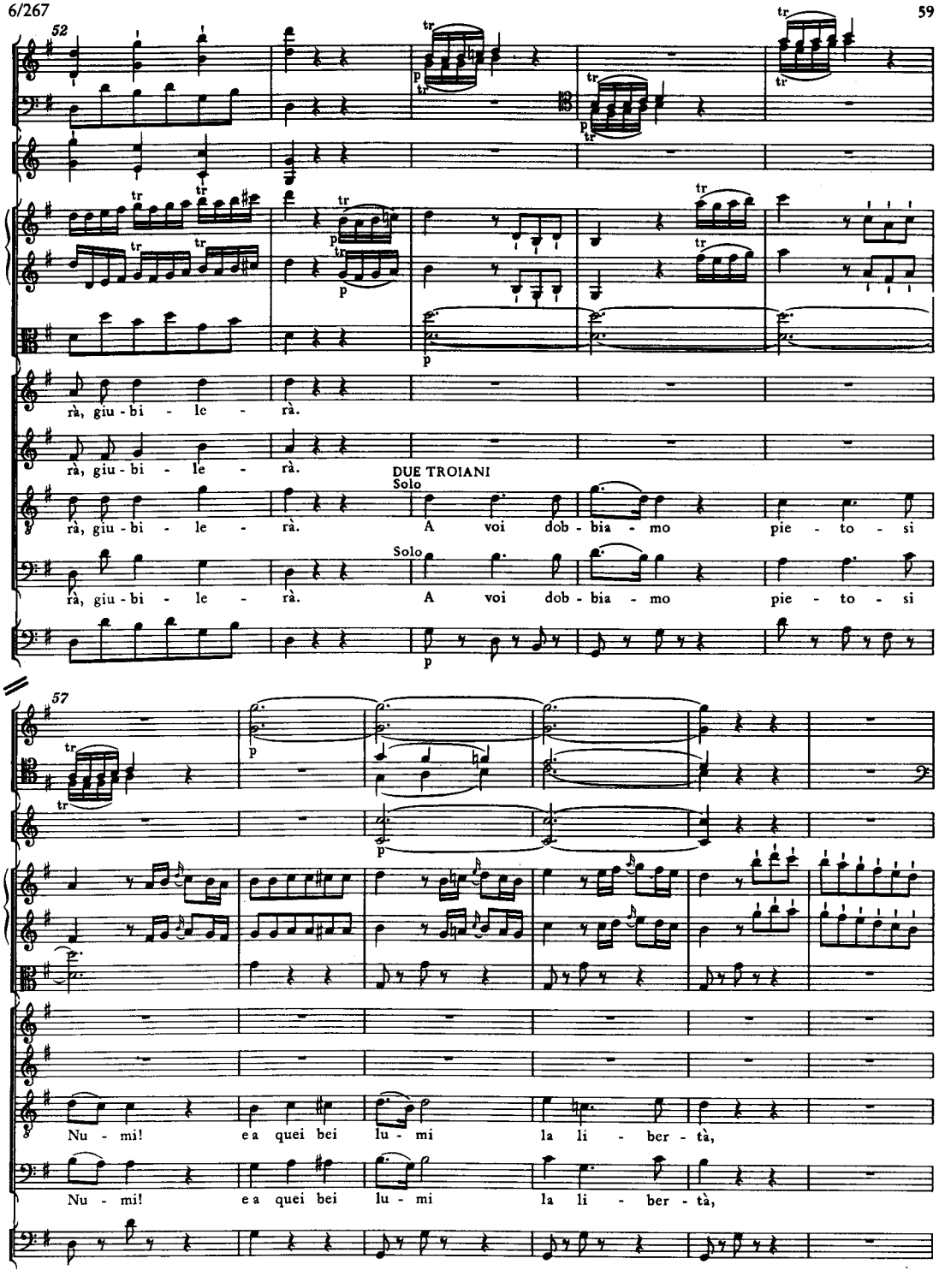
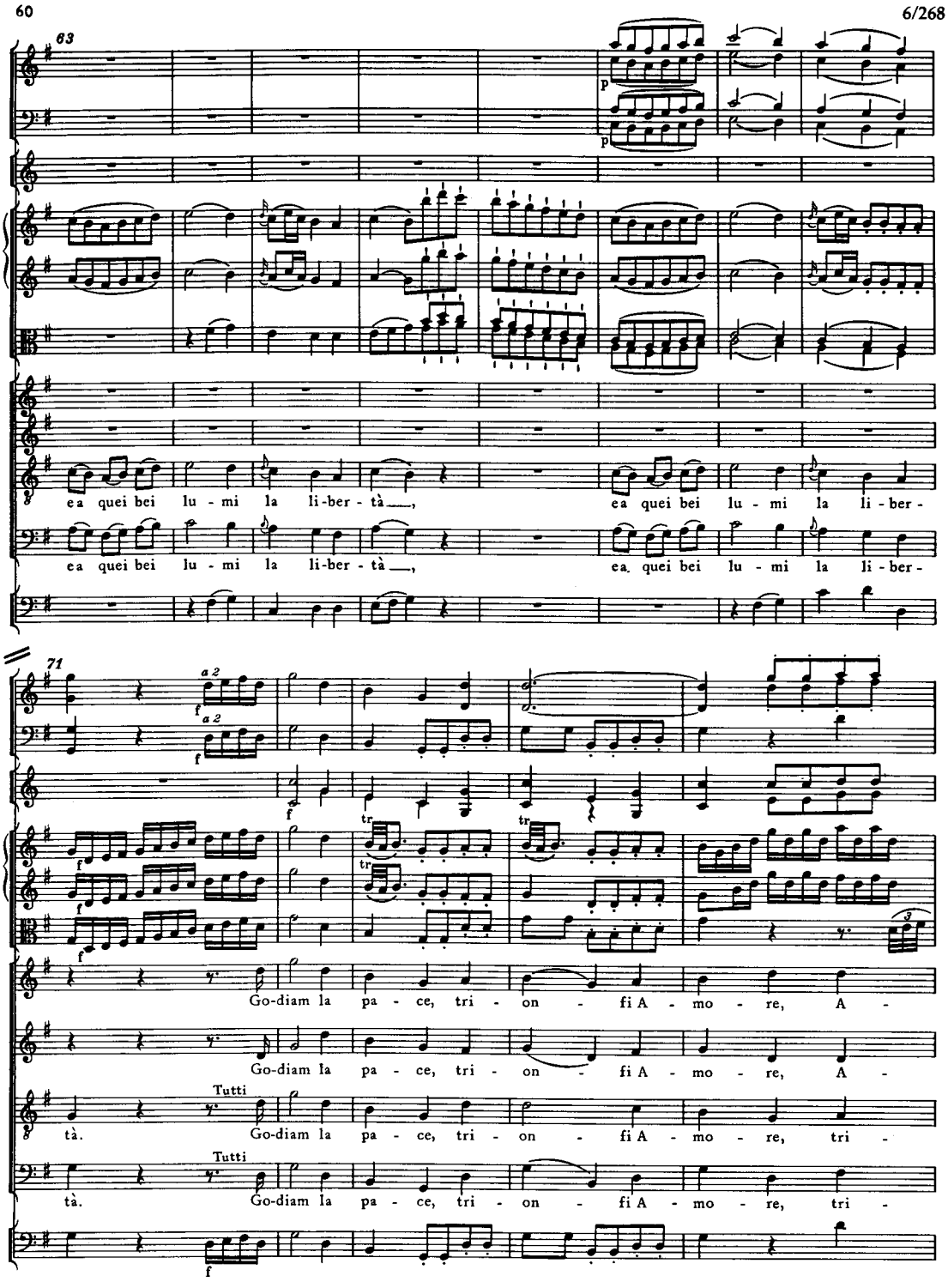
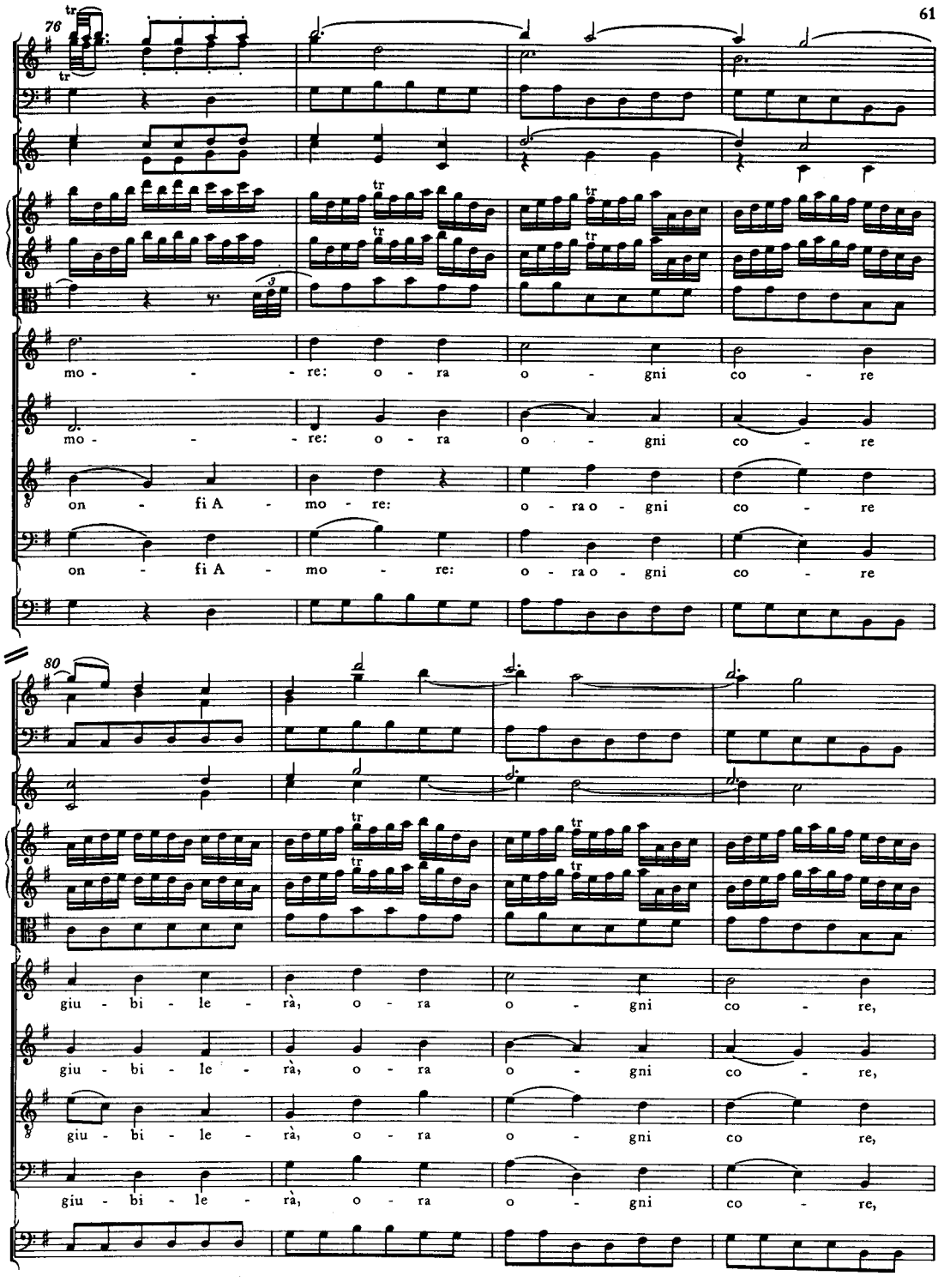
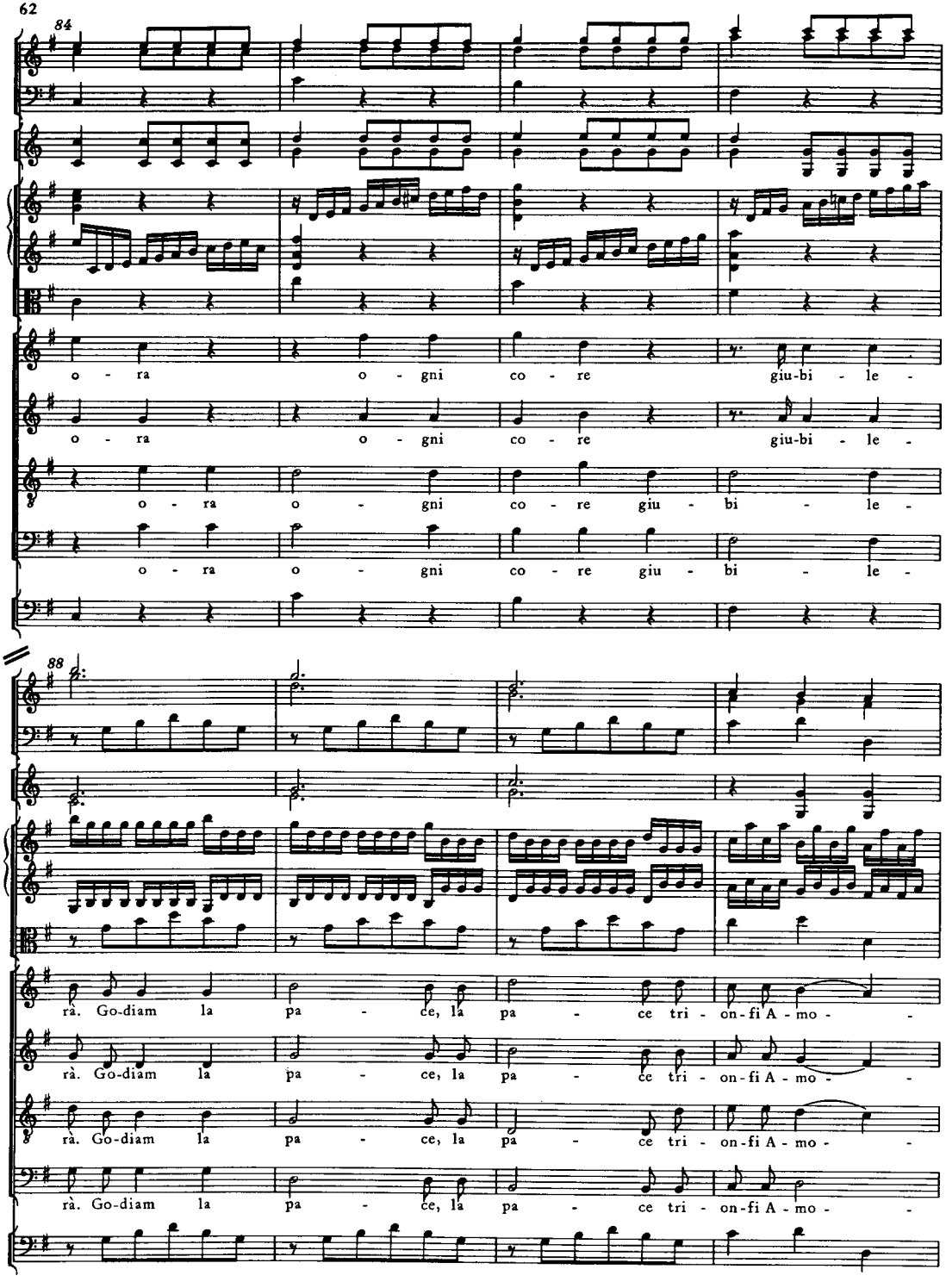
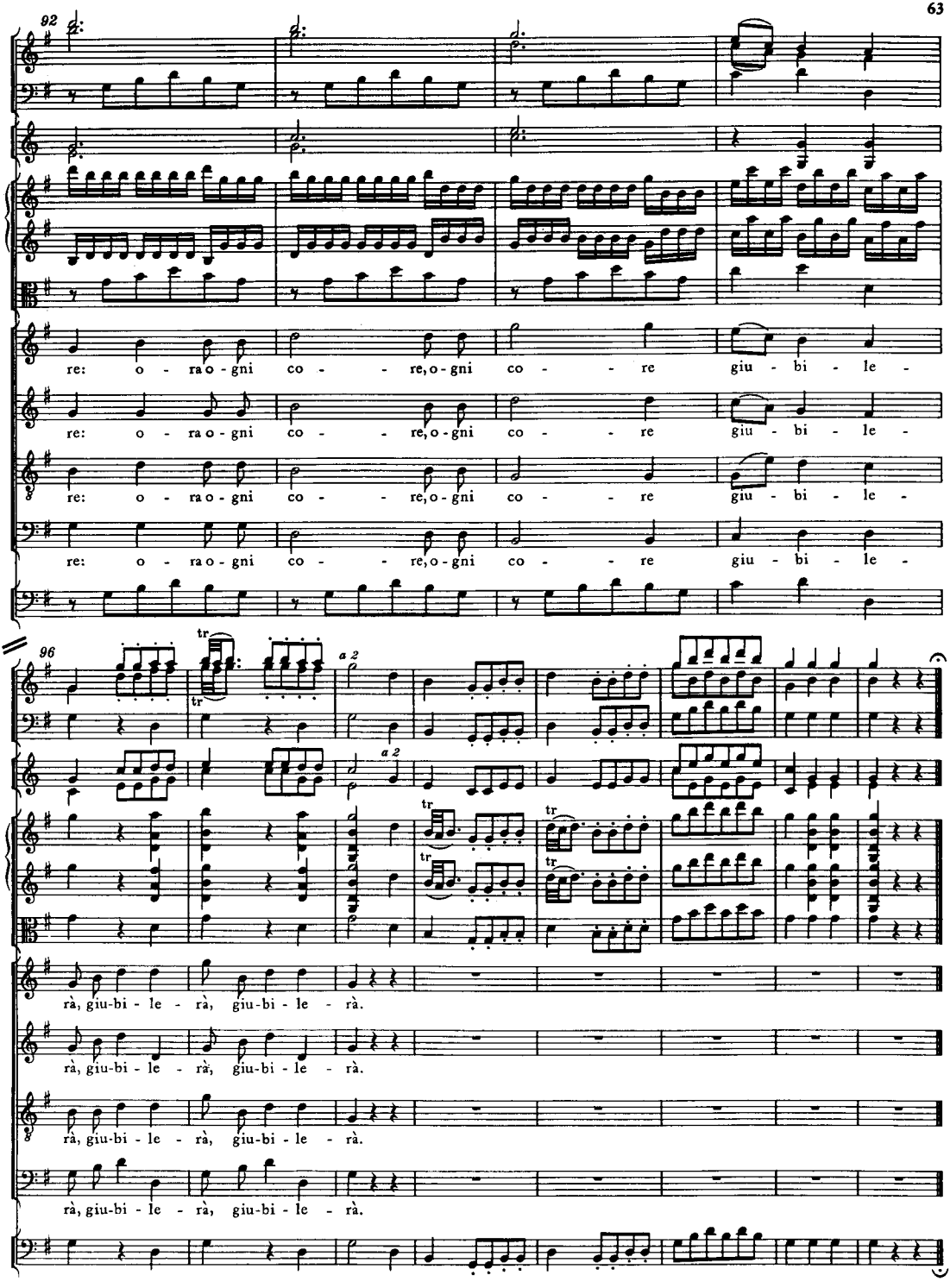
[8] dan - ni i - dol mi - o, per-chè t'a - do - ro, i - dol

Allegro con spirito
7
mi-o, per-chè, t'a - do-ro.
12
Col - - pa è vo - stra, oh Dei ti - ran-ni,

17
col - - pa è vo - stra, oh Dei ti - ran - ni, e di pe - na af -
22
flit - - to io mo - ro, io mo - ro d'un er - ror che mio non è, che

27
crescendo
crescendo
f
fp
fp
fp
a 2
f
crescendo
crescendo
crescendo
f
f
f
p
mio non è, d'un er - ror che mio non è.
crescendo
f
33
p
fp
fp
fp
fp
p
p
Se tu il bra - mi, al tuo im - pe - ro a - pri - rom - mi que - sto se - no, que - sto
p

38
crescendo
p
f
[8] se - no, ne' tuoi lu - mi il leg - go, è ve - ro, il leg - go, è ve - ro
42
simile
ma me'l di - ca il lab - bro al - me - no, me'l di - ca il lab - bro al -

46
Larghetto
Allegro
f
p
[8] me - no e non chie - do al - tra mer - cè _____, ne' tuoi lu - mi il leg - - go, è
50
crescendo
p cresc.
simile
[8] ve - ro, il leg - - go, è ve - ro _____, ma me'l di - ca il lab - bro al -

54
Larghetto
Allegro
crescendo
[8] me - no, me'l di - ca il lab-bro al - me - no e non chie - do al - tra mer - cè,
59
[8] e non chie - do al - tra mer - cè, non chie - do al - tra

65
Ob. I
Ob. II
Clar. I
Clar. II
crescendo
a 2
tr
[8]
mer - - cè.
fp
71
Ob. I, II
Clar. I, II
Non ho col - pa, e mi con -

75
p
a 2
p
p
pp
p
p
[8]
dan - ni, i - - dol mi - o, per - chè t'a - do-ro, per-chè t'a - do - ro,
fp
82
p
p
p
[8]
per-chè t'a - do - - - - - ro. Col - pa è vo - stra, oh Dei ti -
p

89
a 2
ran-ni,
c di__ pe - na af -
94
flit - - to io mo - ro d'un er - ror che mio non è, che mio non è__, d'un er-

100
crescendo
f
fp
p
106
sfp
ror che mio non è.
Se tu il bra - mi, al tuo im -
pe - ro a - pri - rom - mi que - sto se - no, que - sto se - no, ne' tuoi

110
crescendo
lu - mi il leg - - go, è ve - ro, il leg - - go, è ve - ro, ma me'l
114
Larghetto
simile
di - ca il lab-bro al - me - no, me'l di - ca il lab-bro al - me - no e non chie - do al - tra mer -

119
Allegro
p
crescendo
f
p crescendo
[8]
cè ne' tuoi lu - mi il leg - go, è ve - ro, il leg - go, è ve - ro
123
simile
ma me'l di - ca il lab - bro al - me - no, me'l di - ca il lab - bro al -

127
Larghetto
Allegro
[8]
me - no e non chie - do al - tra mer - cè,
e non chie - do al - tra mer -
133
crescendo
[8]
cè,
e non chie - do al - tra mer - cè,
tr

139
e non chie - do al - tra mer-
144
Ob. I
Ob. II
Clar. I
Clar. II
a 2
simile
dolce
ce.
*) Vorschlag zur Ausführung der Kadenz:
(al-)tra
mer - ce.

Recitativo

Scena III

IDAMANTE, ILIA. Troiani prigionieri, uomini e donne Cretesi.

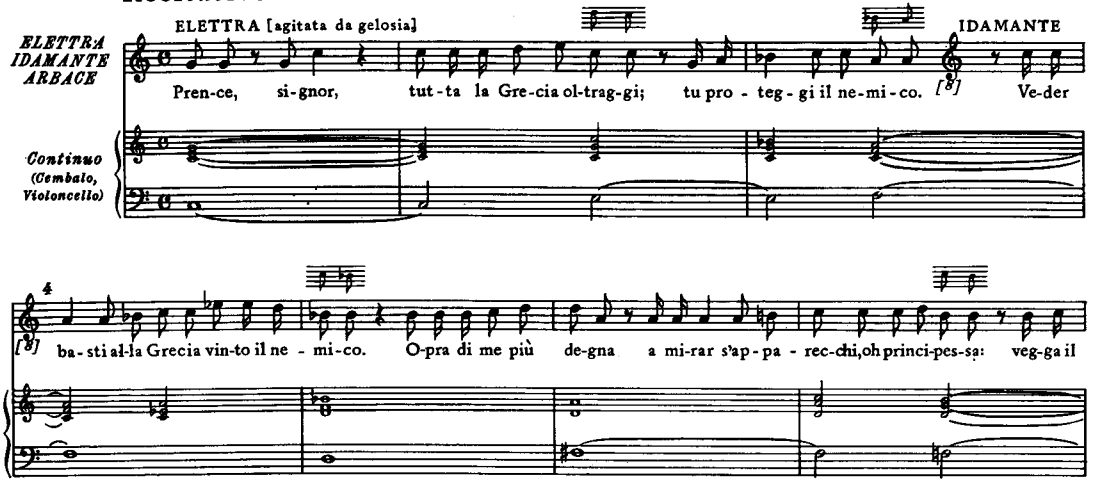


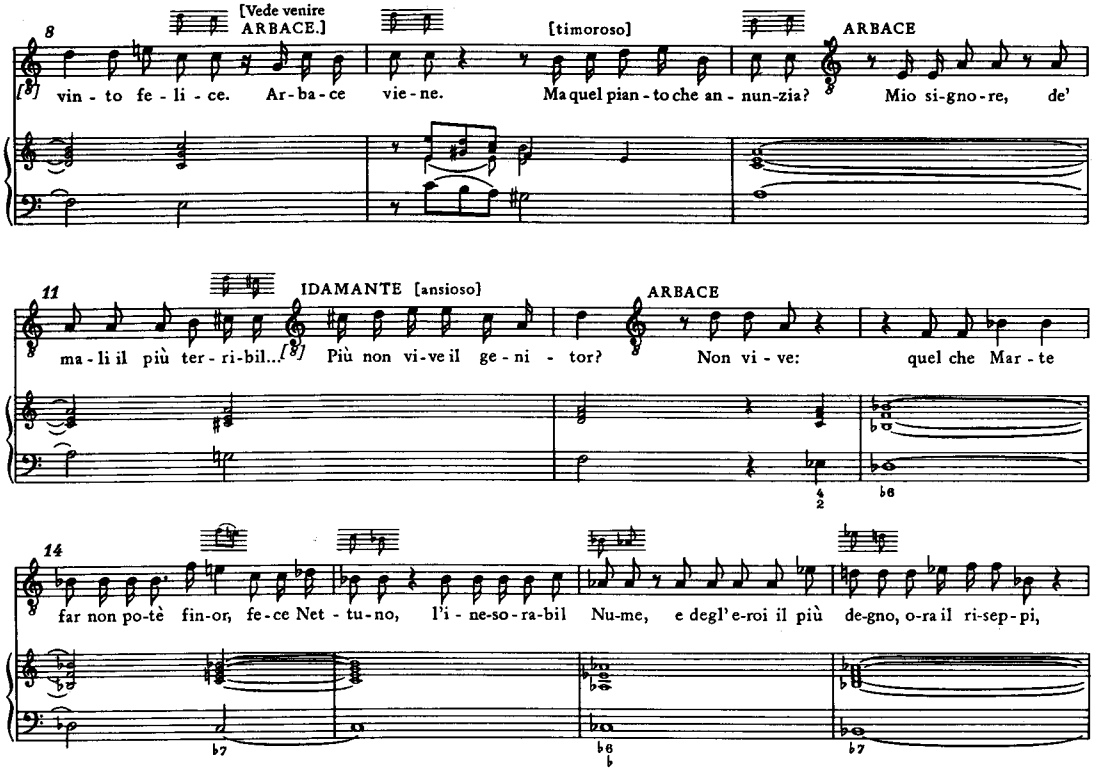
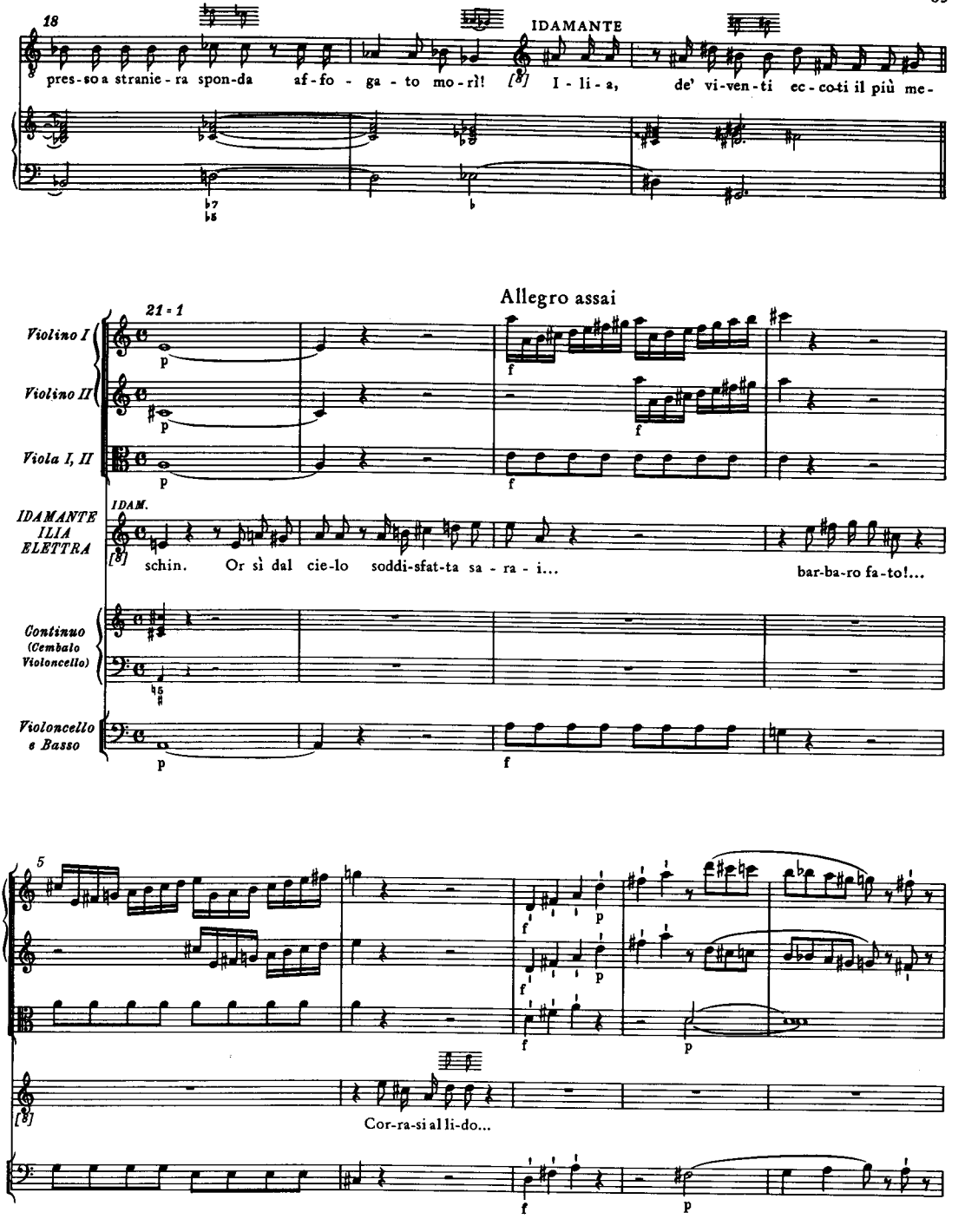
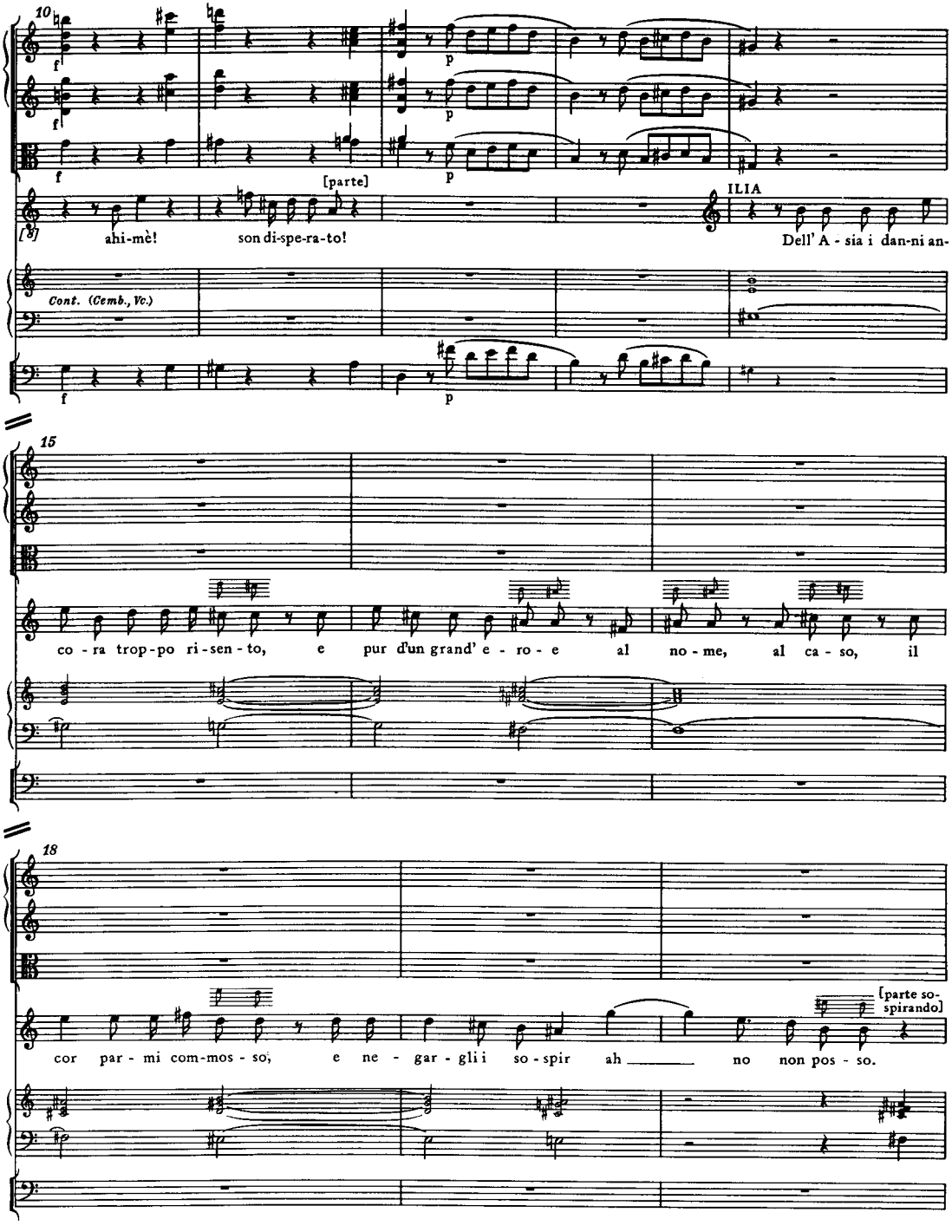
Nº 3 Coro

Allegro con brio

11
re: o - ra o - gni co - re giu - bi - le -
re: o - ra o - gni co - re giu - bi - le -
mo - re: o - ra o - gni co - - - -
mo - re: o - ra o - gni co - - - -
15
tr
tr
tr
tr
rà, o - ra o - gni co - re giu - bi - le -
rà, o - ra o - gni co - re giu - bi - le -
re, o - ra o - gni co - re giu - bi - le -
re, o - ra o - gni co - re giu - bi - le -

19
DUE CRETESI Solo
rà, giu-bi - le - rà, giu-bi - le - rà. Gra - zie a chie - stin - se
Solo
rà, giu-bi - le - rà, giu-bi - le - rà. Gra - zie a chie - stin - se
rà, giu-bi - le - rà, giu-bi - le - rà.
rà, giu-bi - le - rà, giu-bi - le - rà.
24
fa - ce di guer - ra: or sì la ter - ra ri - po - so a -
fa - ce di guer - ra: or sì la ter - ra ri - po - so a -

29
vrà,
or_ si_ la_ ter - ra ri - po-so a - vrà_,
or_ si_ la_
vrà,
or_ si_ la_ ter - ra ri - po-so a - vrà_,
or_ si_ la_
37
a 2
f
p
f
f
f
f
Tutti
ter-ra ri - po - so a - vrà.
Go - diam la
Tutti
ter-ra ri - po - so a - vrà.
Go - diam la
Go - diam la
Go - diam la
f

43
pa - ce,
tri - on - fi A - mo - re:
48
o - ra o - gni co - re
giu - bi - le - rà, giu - bi - le -

52
rà, giu - bi - le - rà.
rà, giu - bi - le - rà.
DUE TROIANI
Solo
rà, giu - bi - le - rà. A voi dob - bia - mo pie - to - si
Solo
rà, giu - bi - le - rà. A voi dob - bia - mo pie - to - si
57
Nu - mi! e a quei bei lu - mi la li - ber - tà,
Nu - mi! e a quei bei lu - mi la li - ber - tà,

63
p
p
ea quei bei lu - mi la li-ber - tà,
ea quei bei lu - mi la li - ber -
ea quei bei lu - mi la li-ber - tà,
ea quei bei lu - mi la li - ber -
71
a 2
f
a 2
f
f
tr
tr
f
f
f
Go-diam la pa - ce, tri - on - fi A - mo - re, A -
Go-diam la pa - ce, tri - on - fi A - mo - re, A -
Tutti
tà. Go-diam la pa - ce, tri - on - fi A - mo - re, tri -
Tutti
tà. Go-diam la pa - ce, tri - on - fi A - mo - re, tri -
f

76
mo - - - re: o - ra o - gni co - re
mo - - - re: o - ra o - gni co - re
on - fi A - mo - re: o - ra o - gni co - re
on - fi A - mo - re: o - ra o - gni co - re
80
giu - bi - le - rà, o - ra o - gni co - re,
giu - bi - le - rà, o - ra o - gni co - re,
giu - bi - le - rà, o - ra o - gni co re,
giu - bi - le - rà, o - ra o - gni co - re,

84
o - ra o - gni co - re giu-bi - le -
o - ra o - gni co - re giu-bi - le -
o - ra o - gni co - re giu - bi - le -
o - ra o - gni co - re giu - bi - le -
88
rà. Go-diam la pa - ce, la pa - ce tri - on-fi A - mo -
rà. Go-diam la pa - ce, la pa - ce tri - on-fi A - mo -
rà. Go-diam la pa - ce, la pa - ce tri - on-fi A - mo -
rà. Go-diam la pa - ce, la pa - ce tri - on-fi A - mo -

92
re: o - ra o - gni co - re, o - gni co - re giu - bi - le -
re: o - ra o - gni co - re, o - gni co - re giu - bi - le -
re: o - ra o - gni co - re, o - gni co - re giu - bi - le -
re: o - ra o - gni co - re, o - gni co - re giu - bi - le -
96
a 2
a 2
rà, giu-bi - le - rà, giu-bi - le - rà.
rà, giu-bi - le - rà, giu-bi - le - rà.
rà, giu-bi - le - rà, giu-bi - le - rà.
rà, giu-bi - le - rà, giu-bi - le - rà.

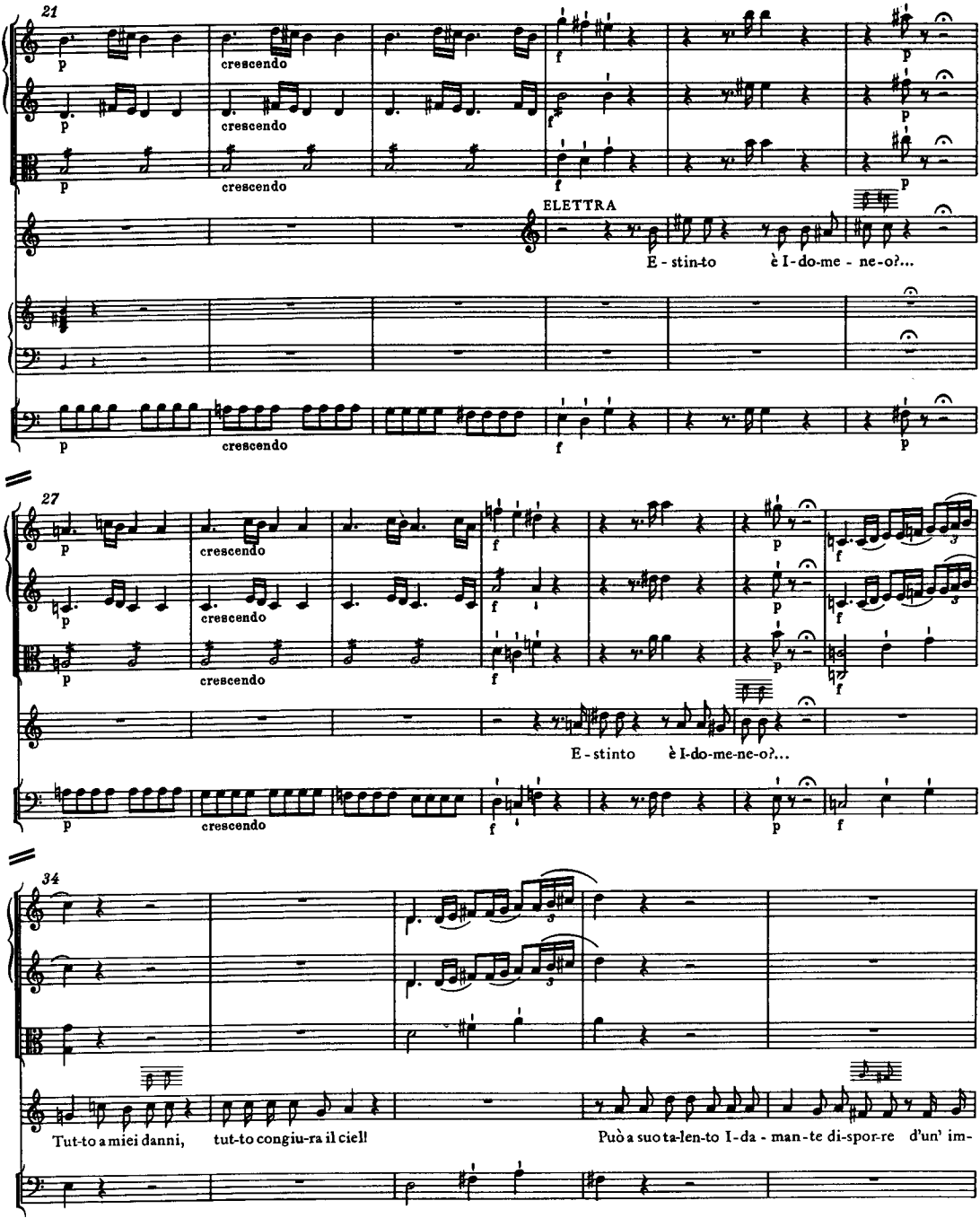
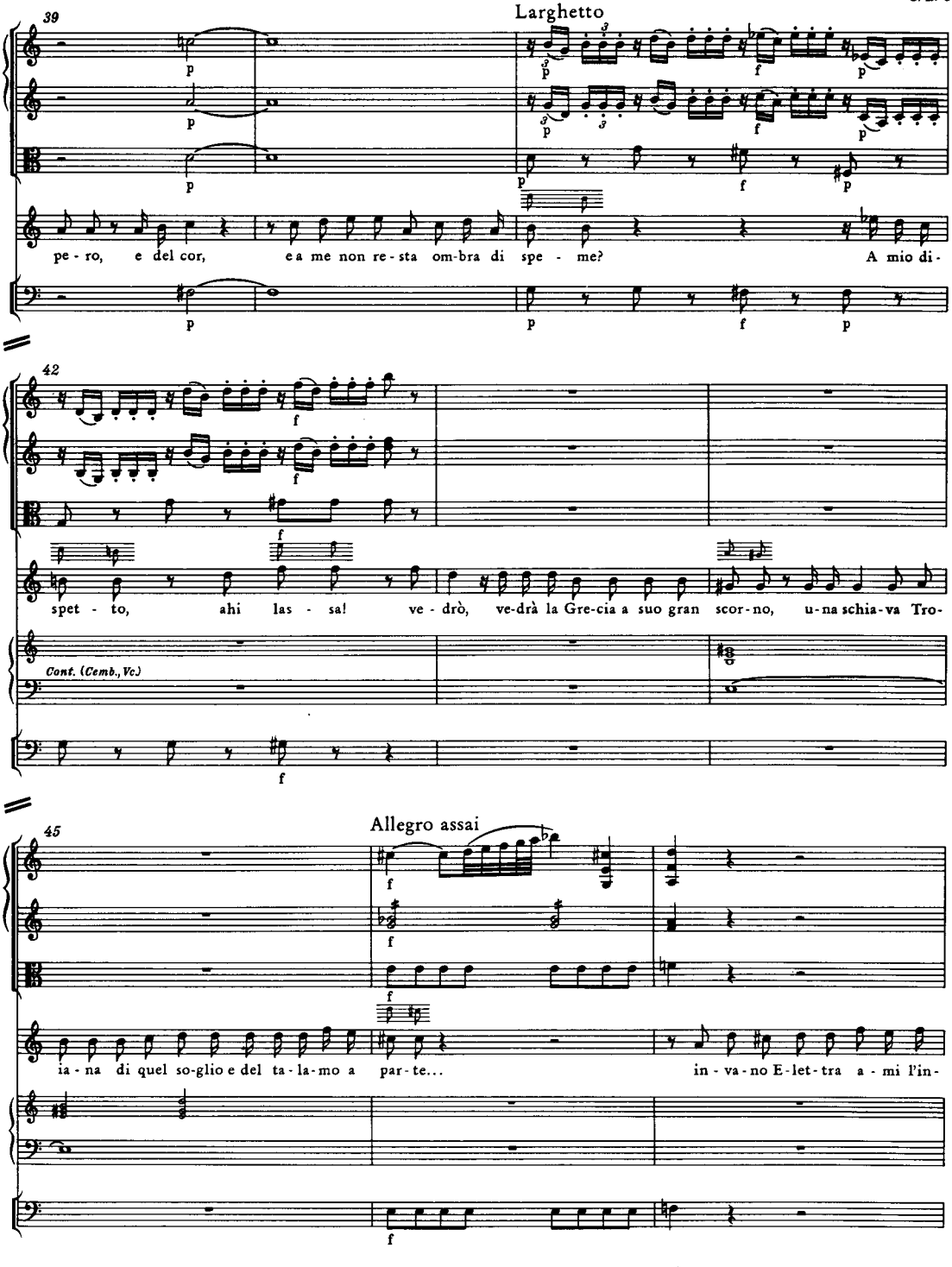
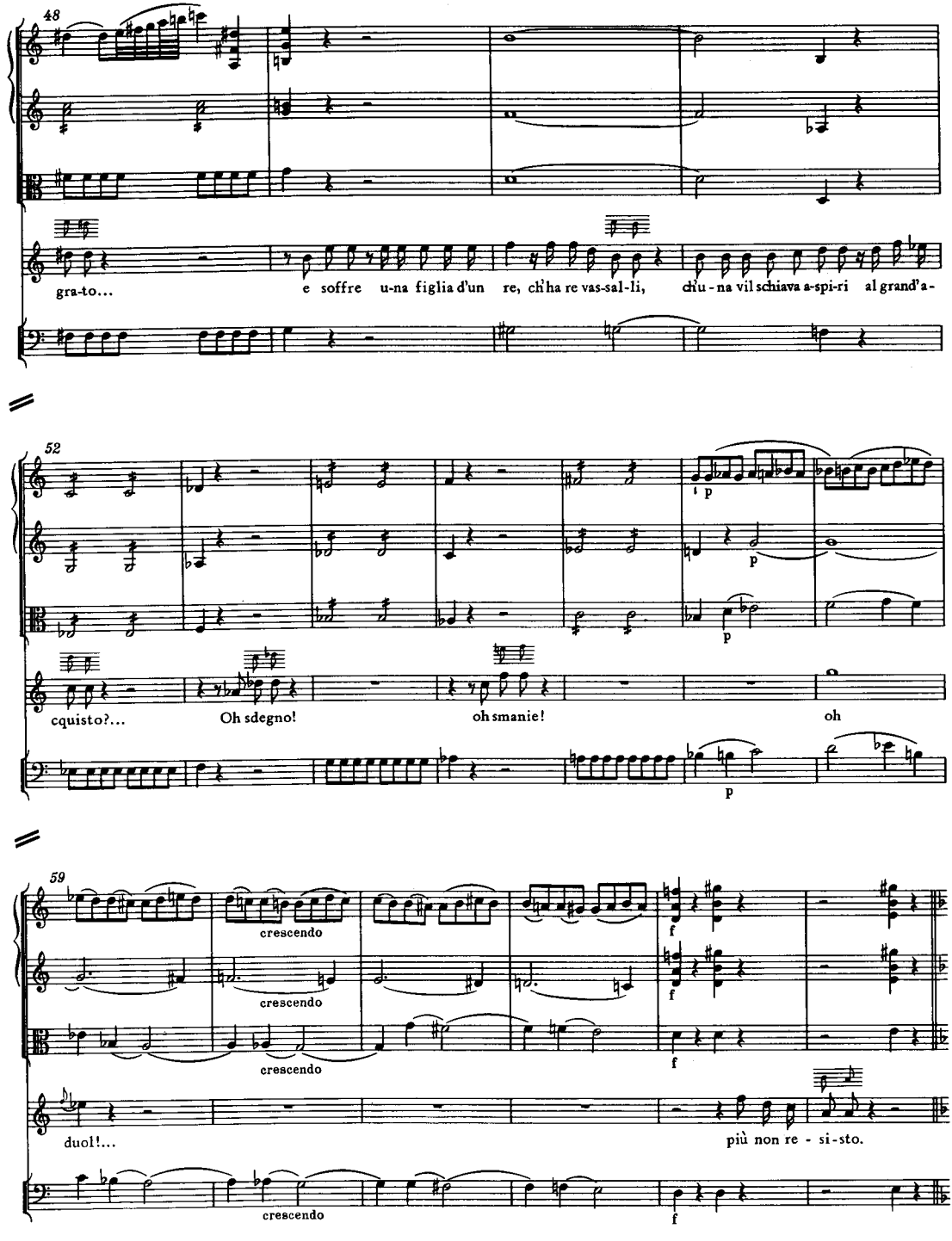
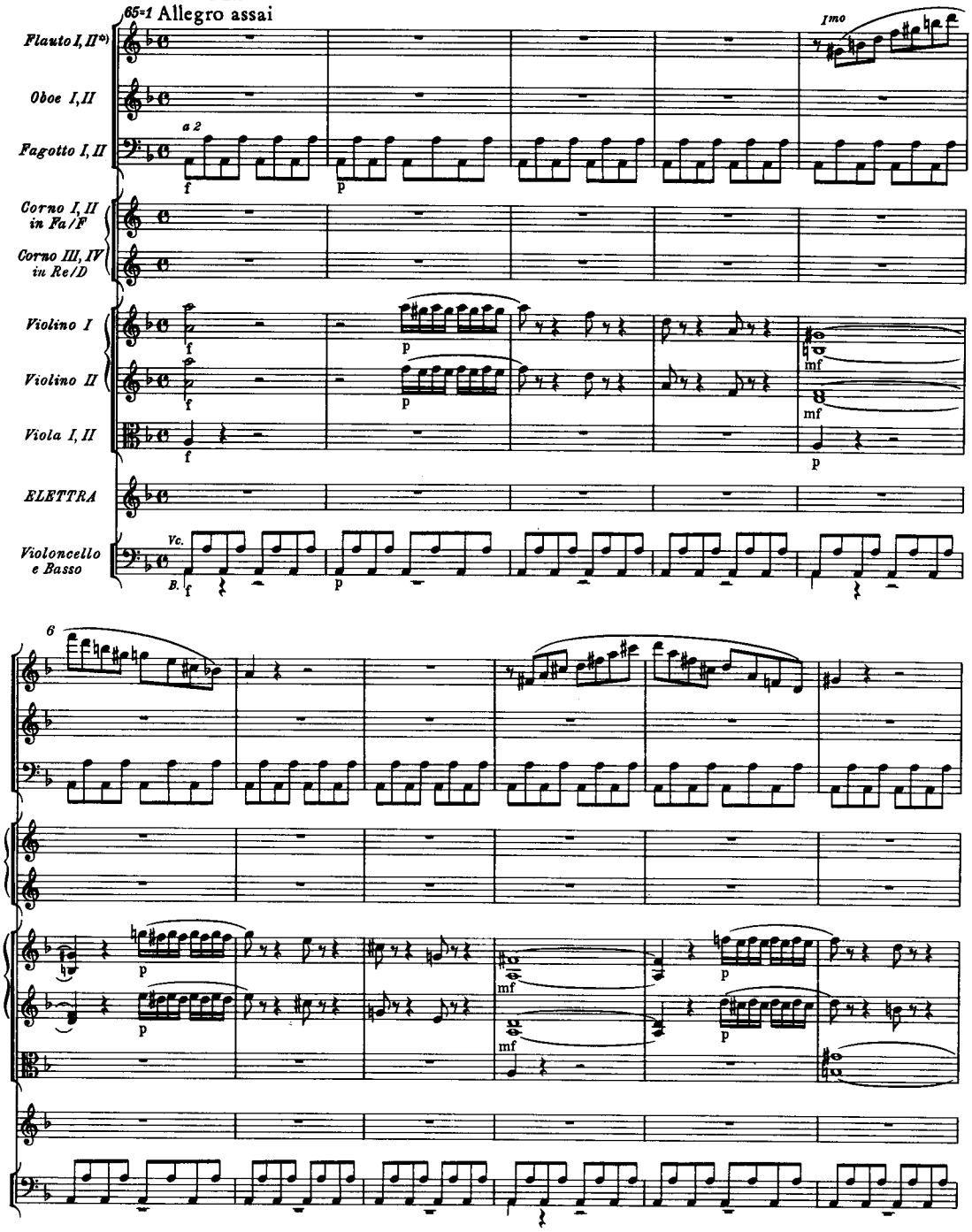
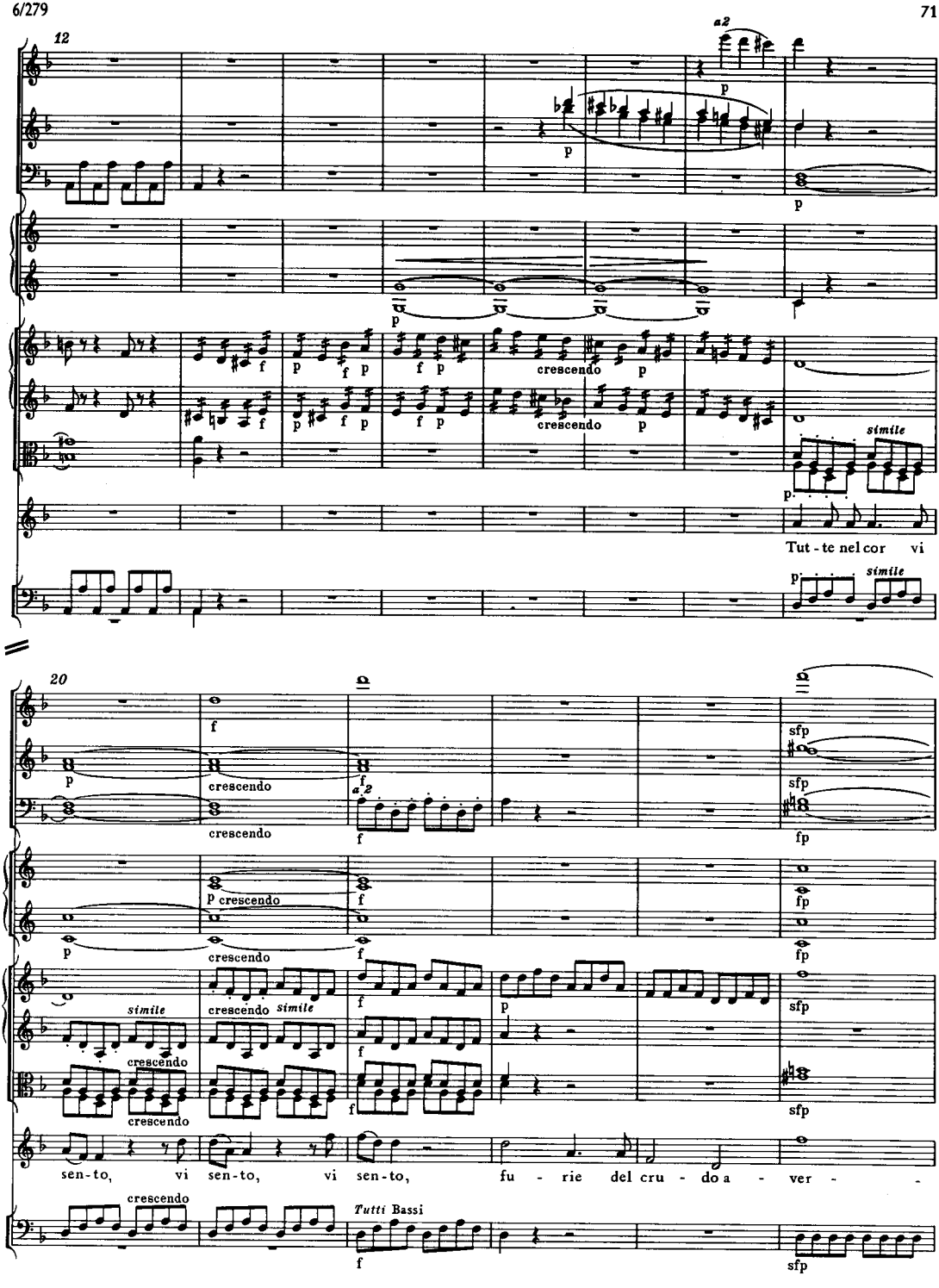
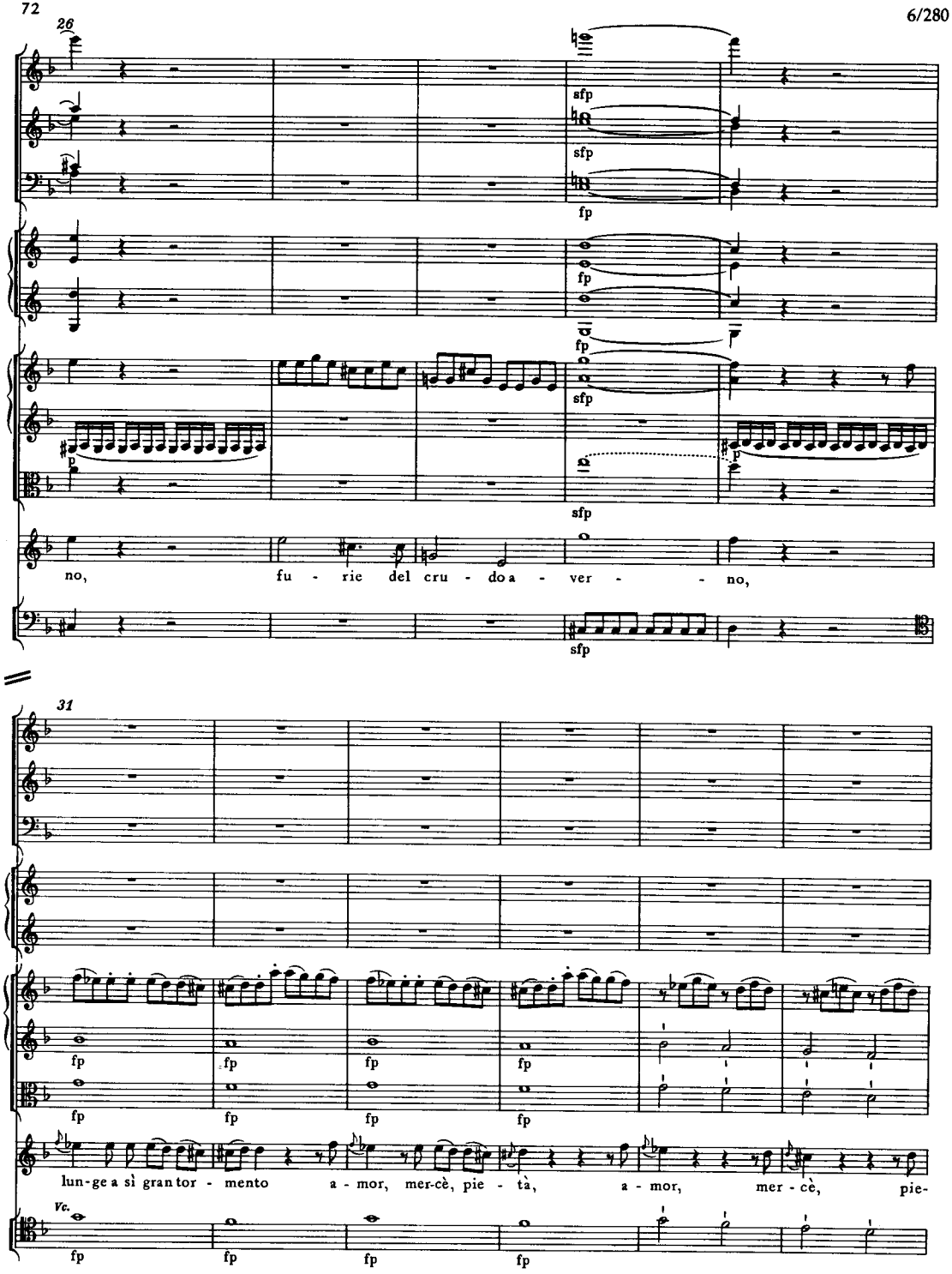
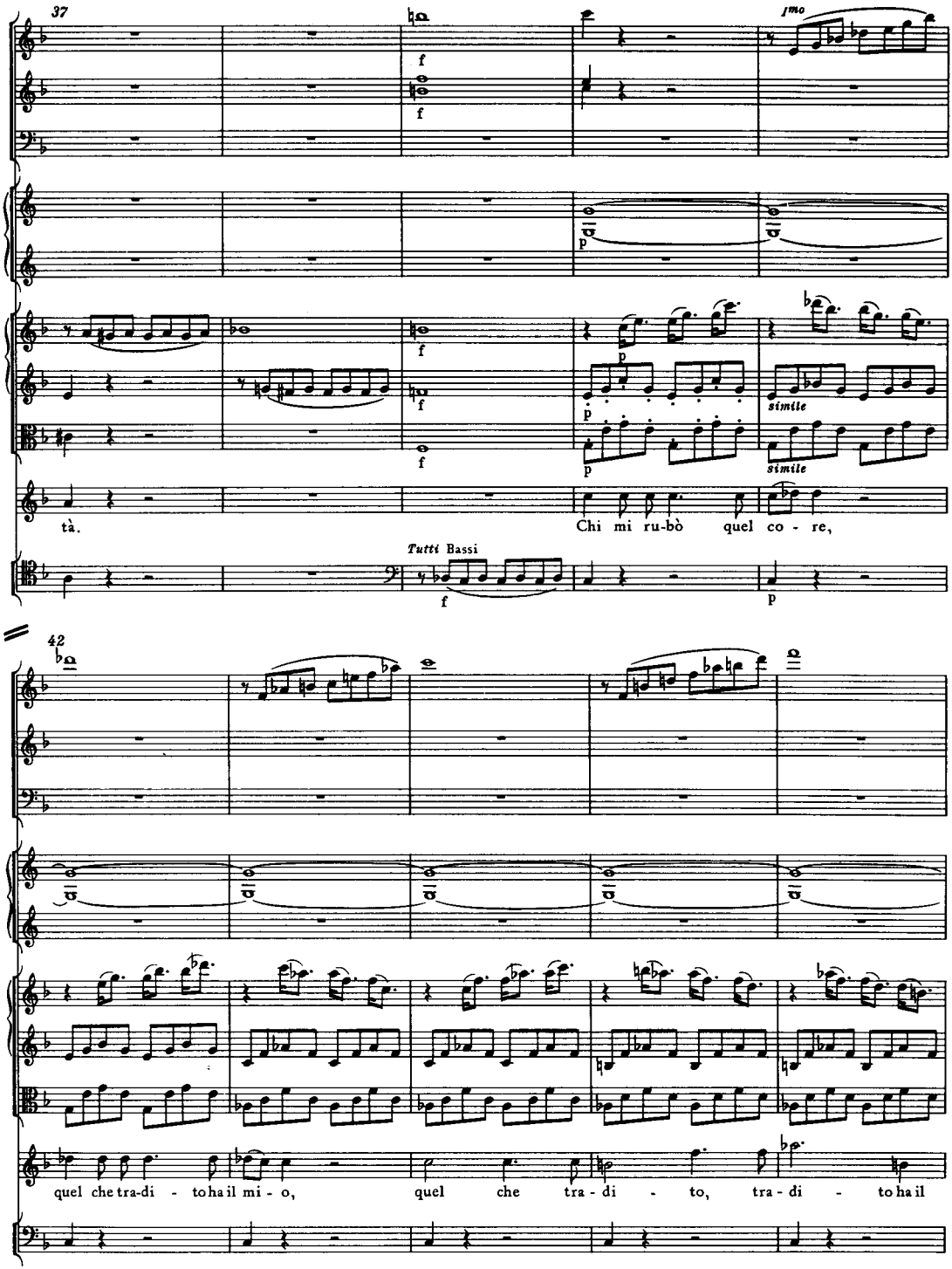
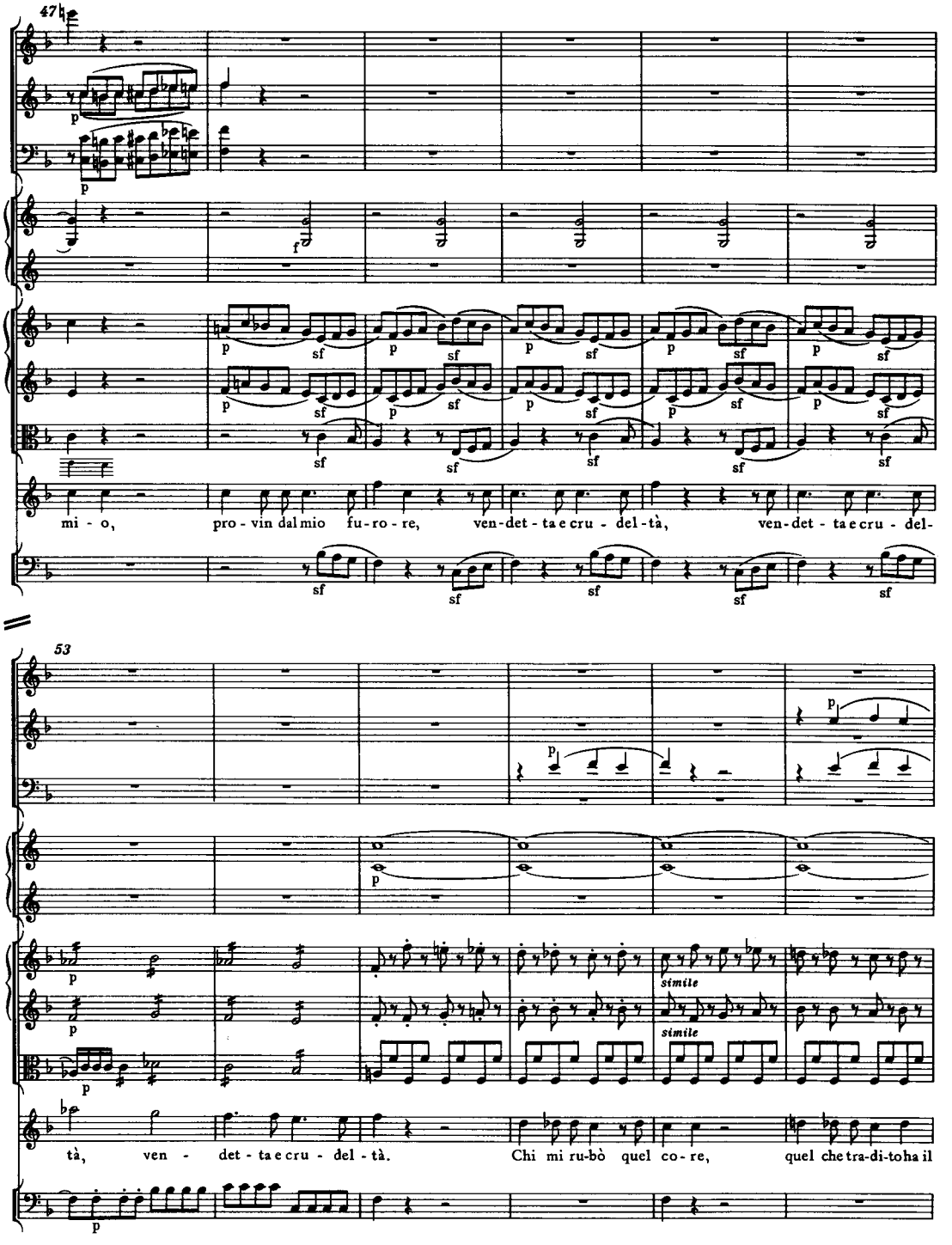
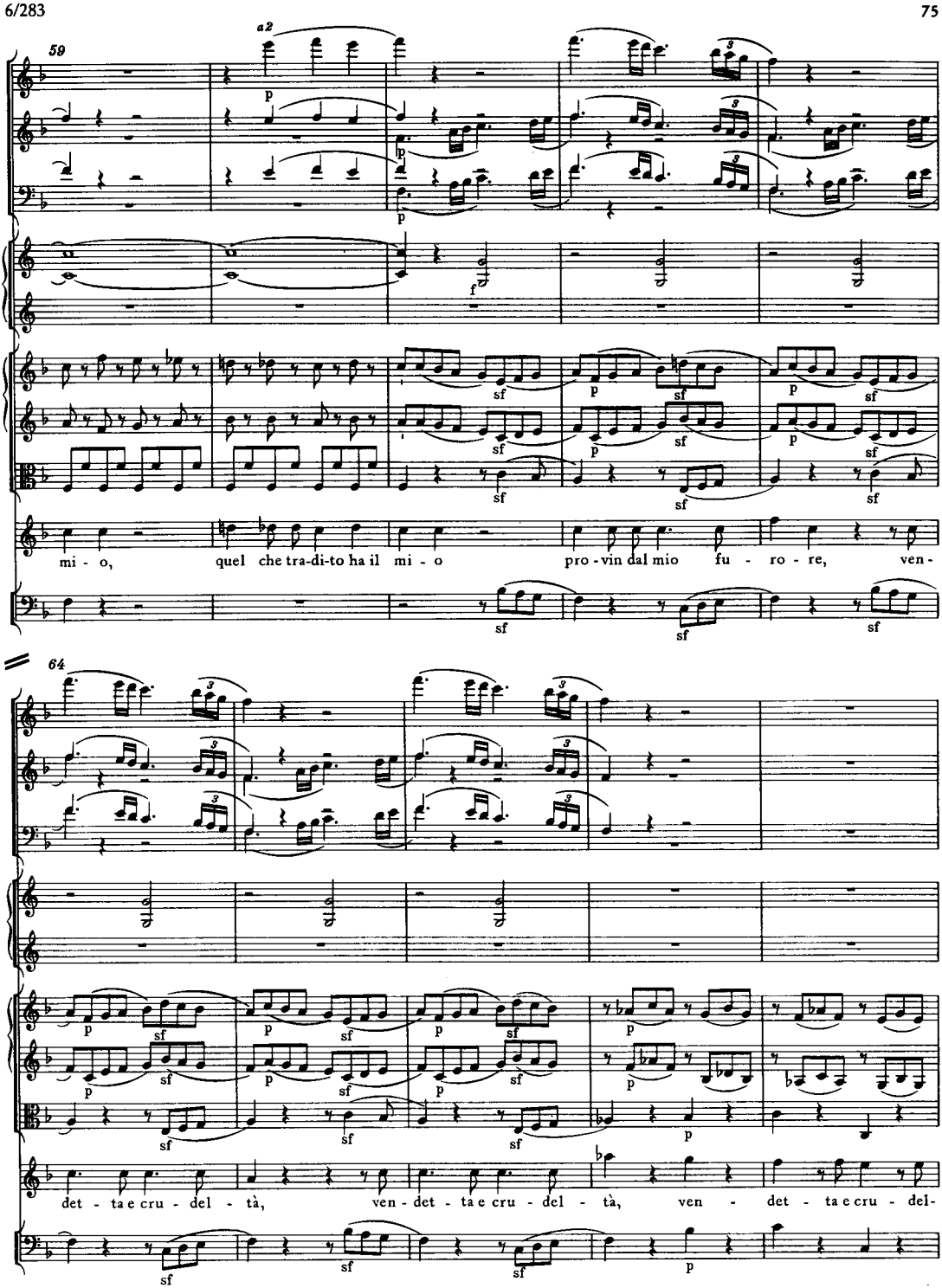
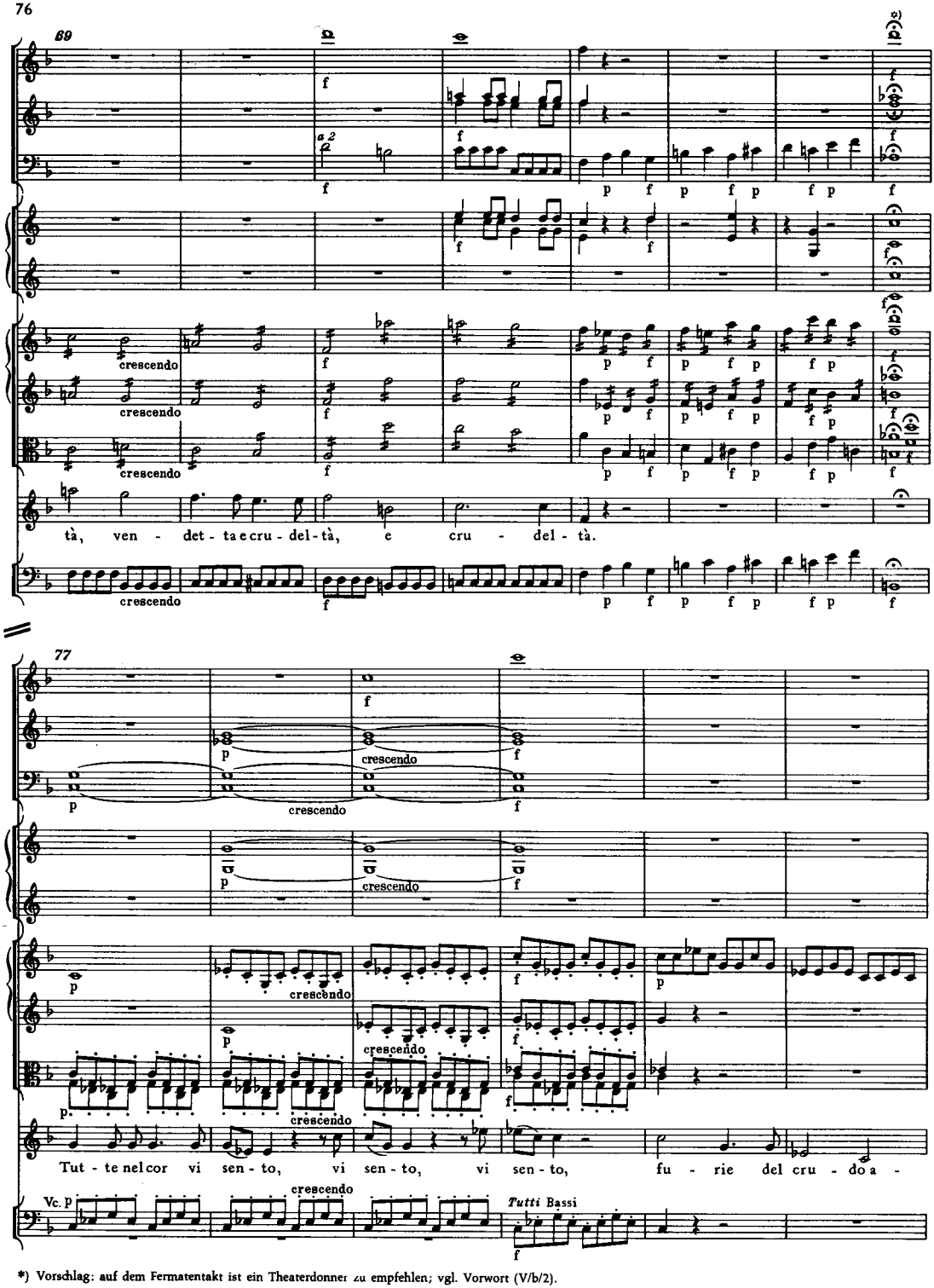
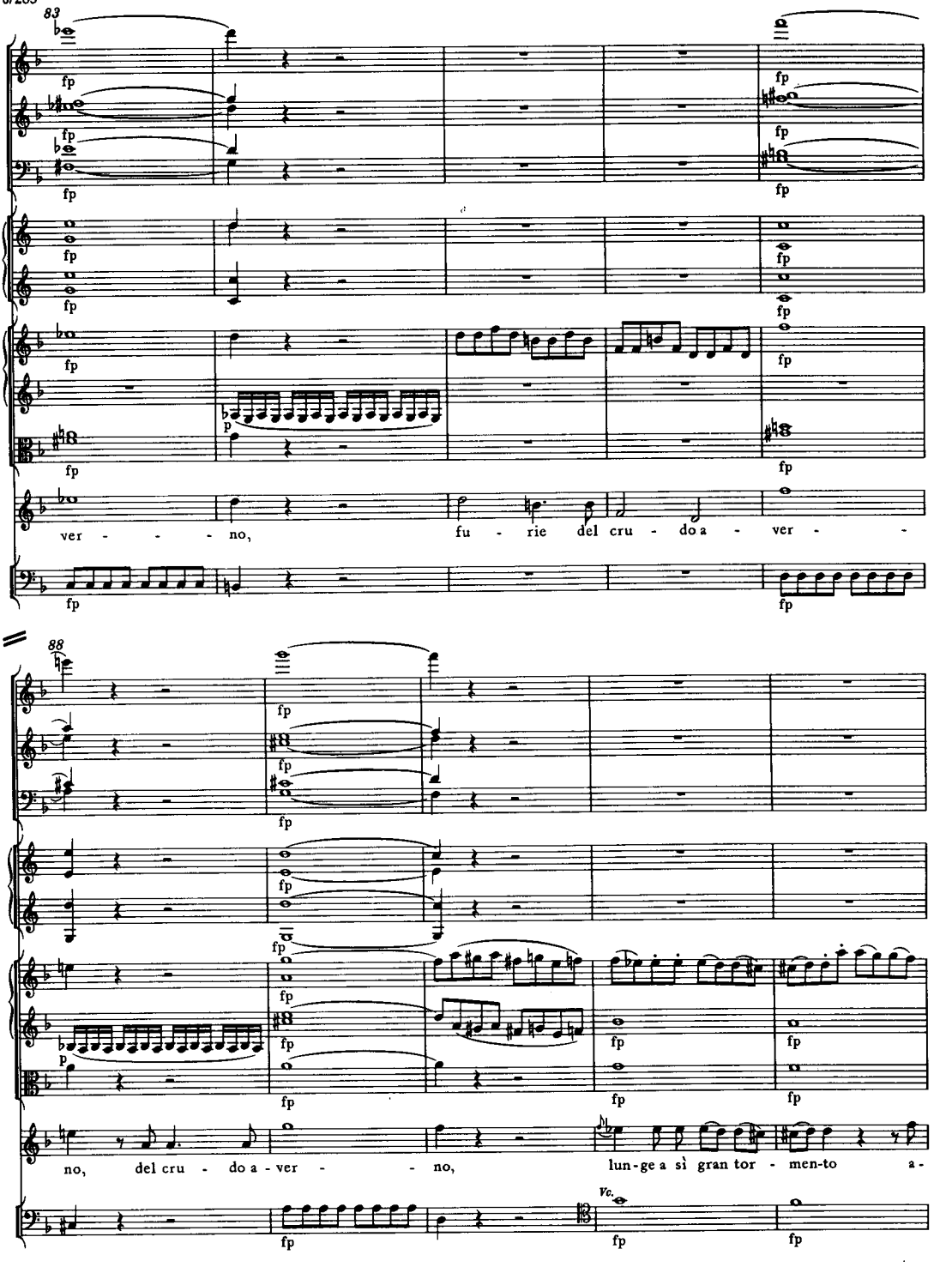
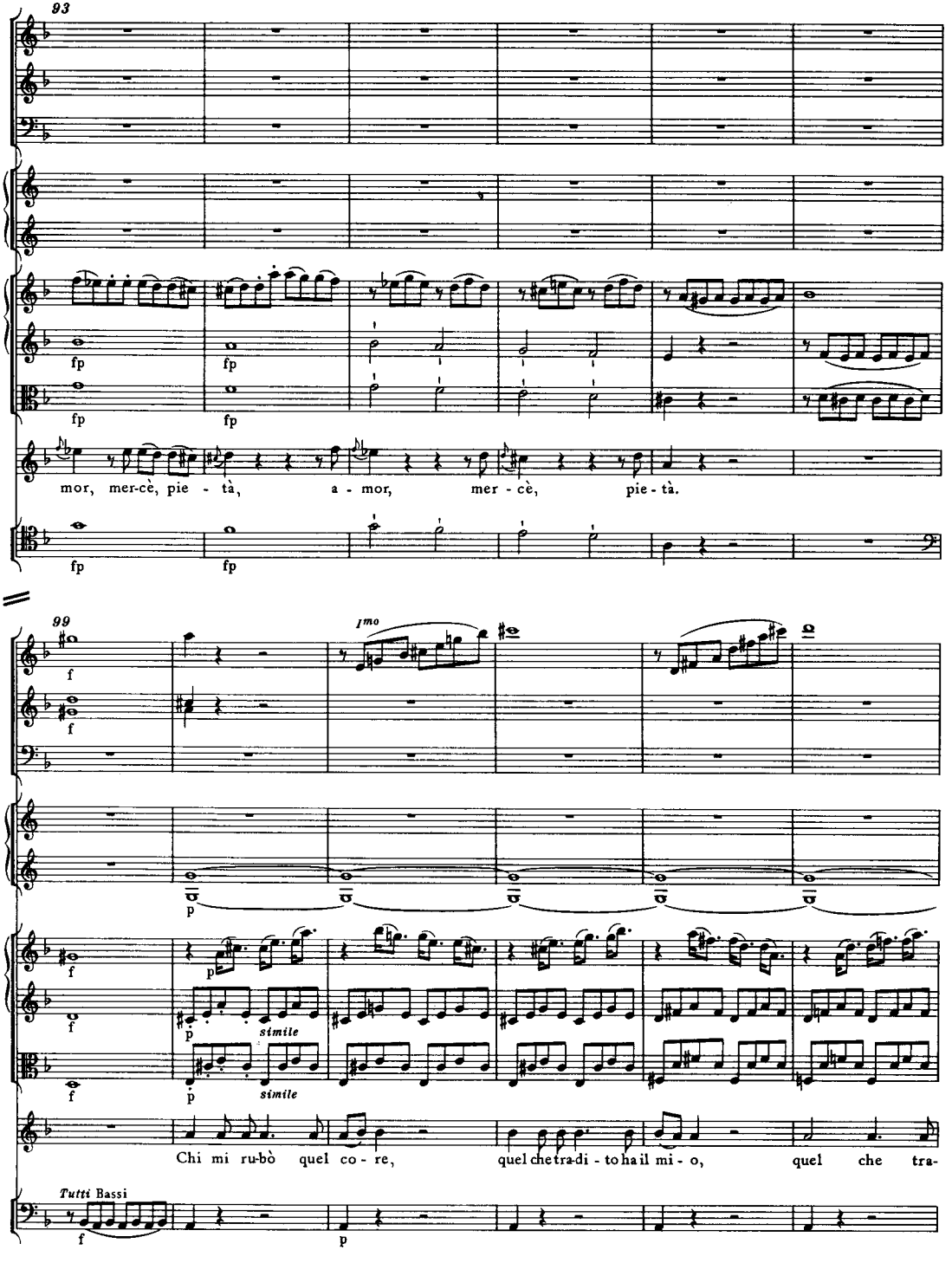
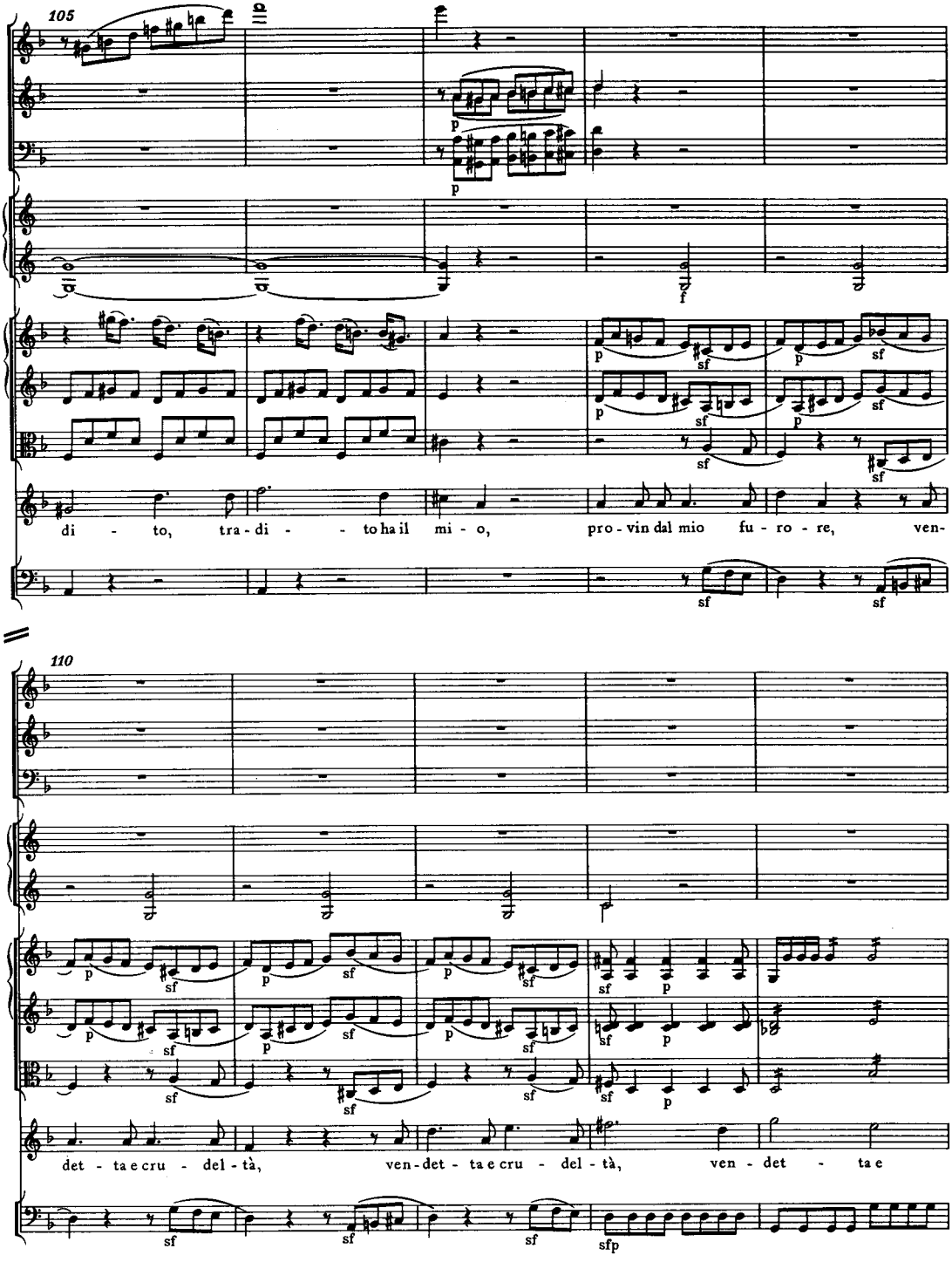
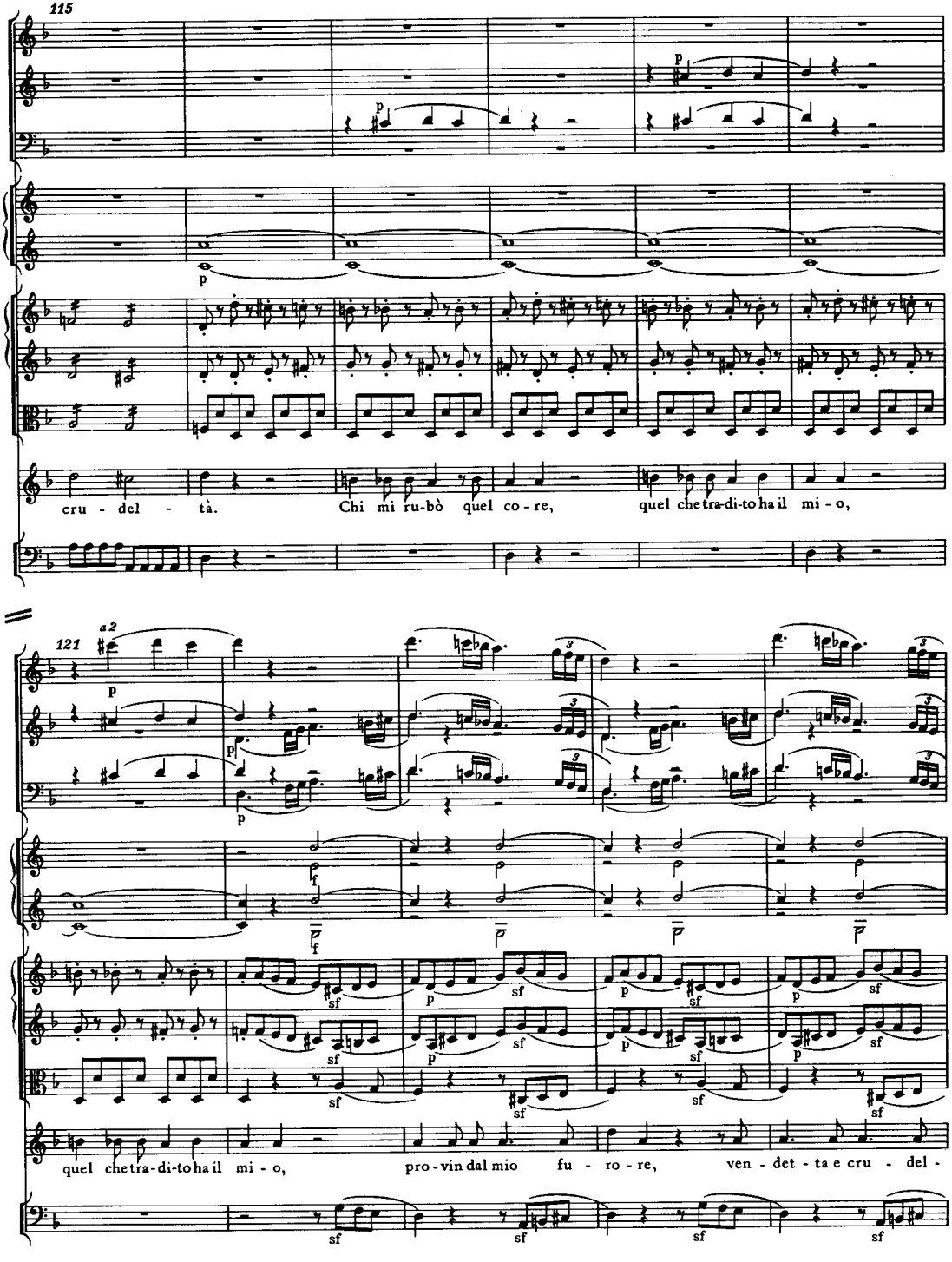
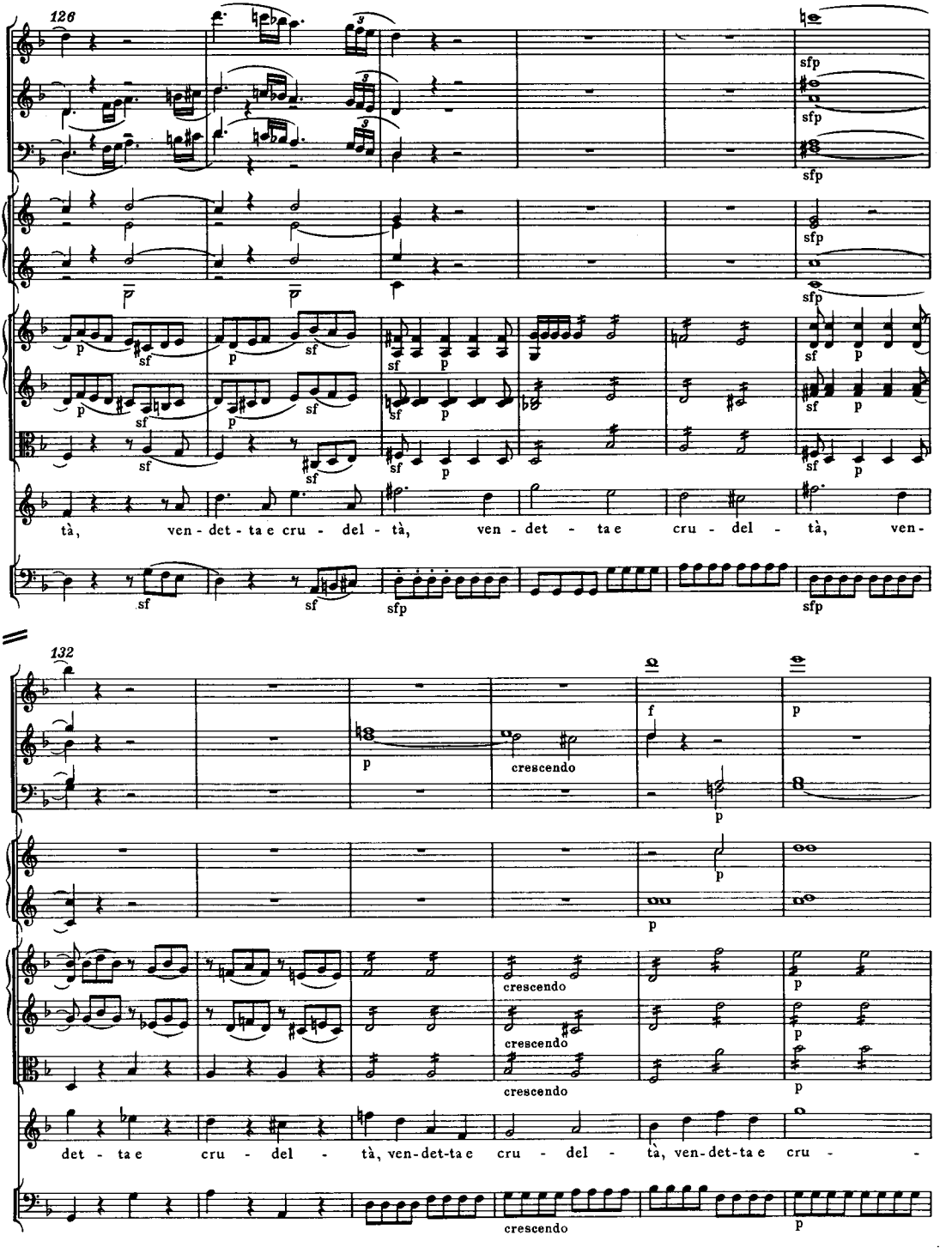
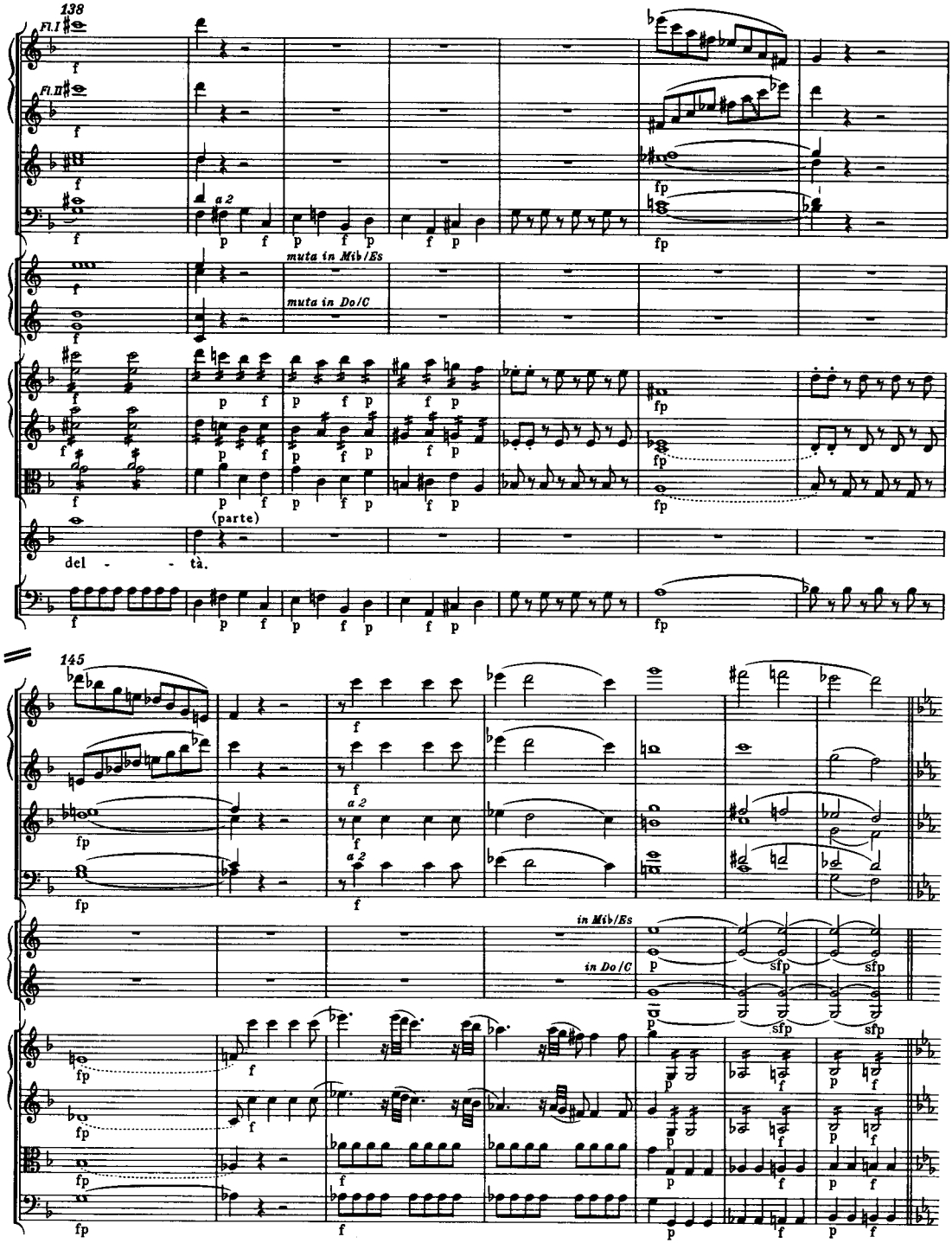
Scena IV

ELETTRA e detti.

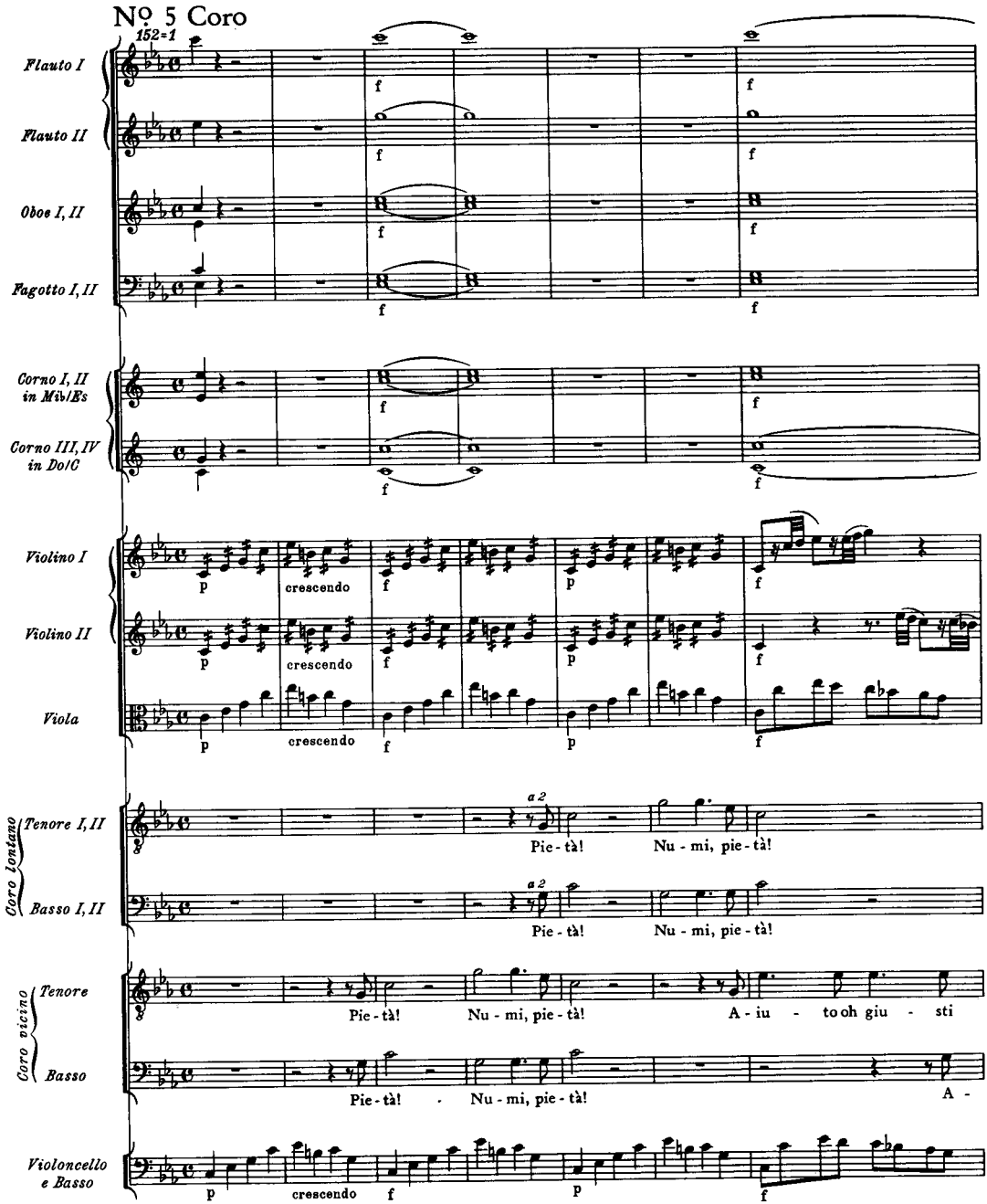
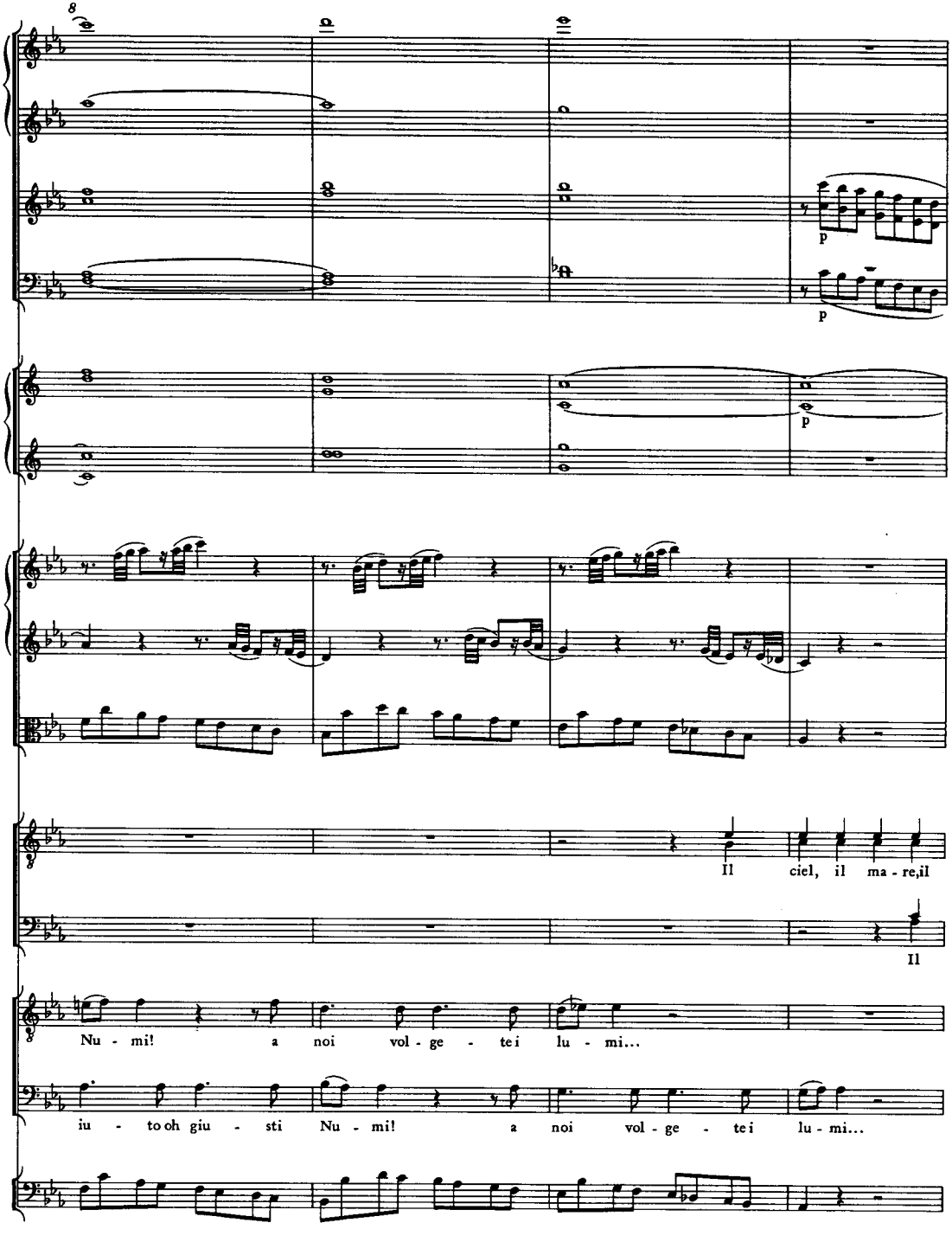
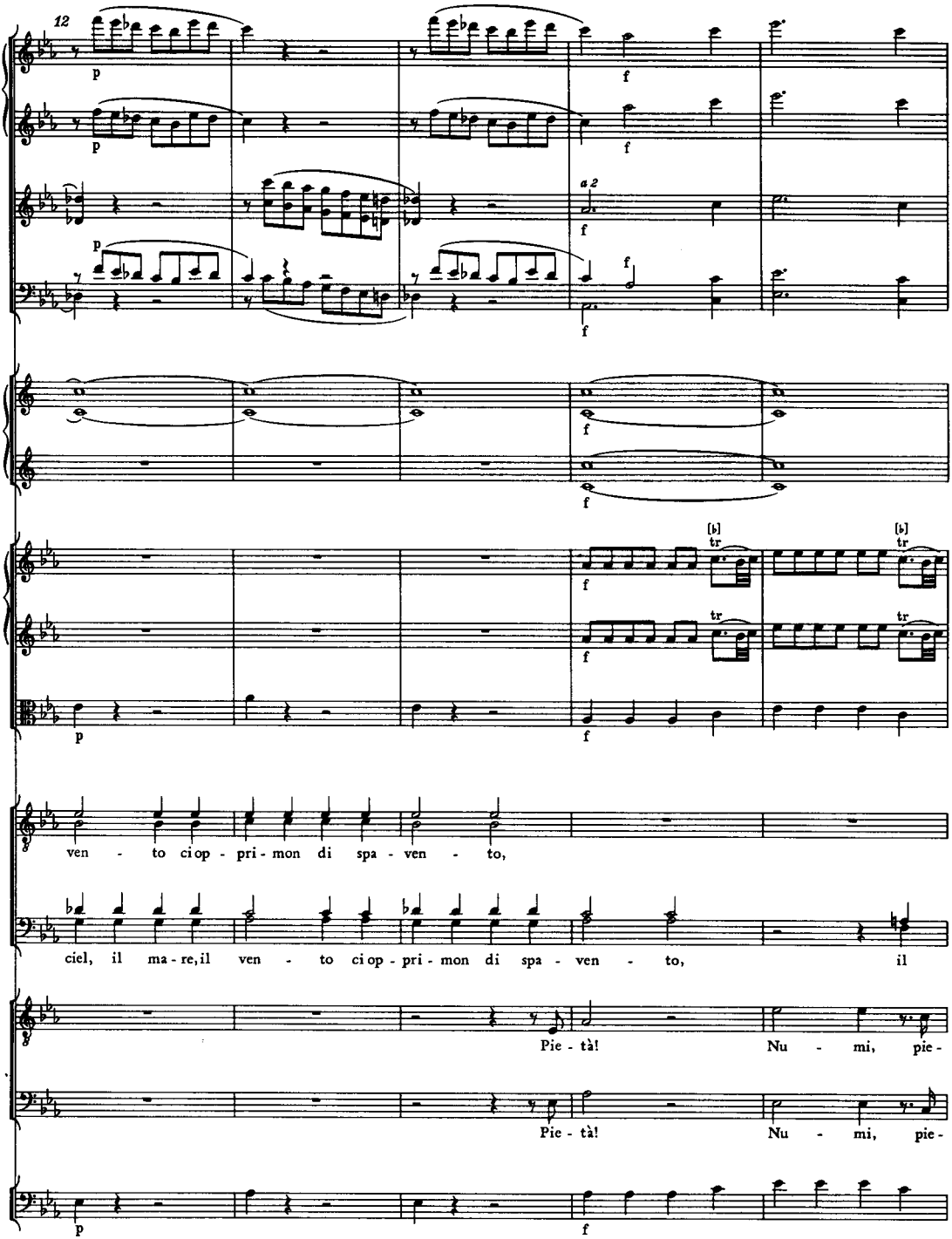
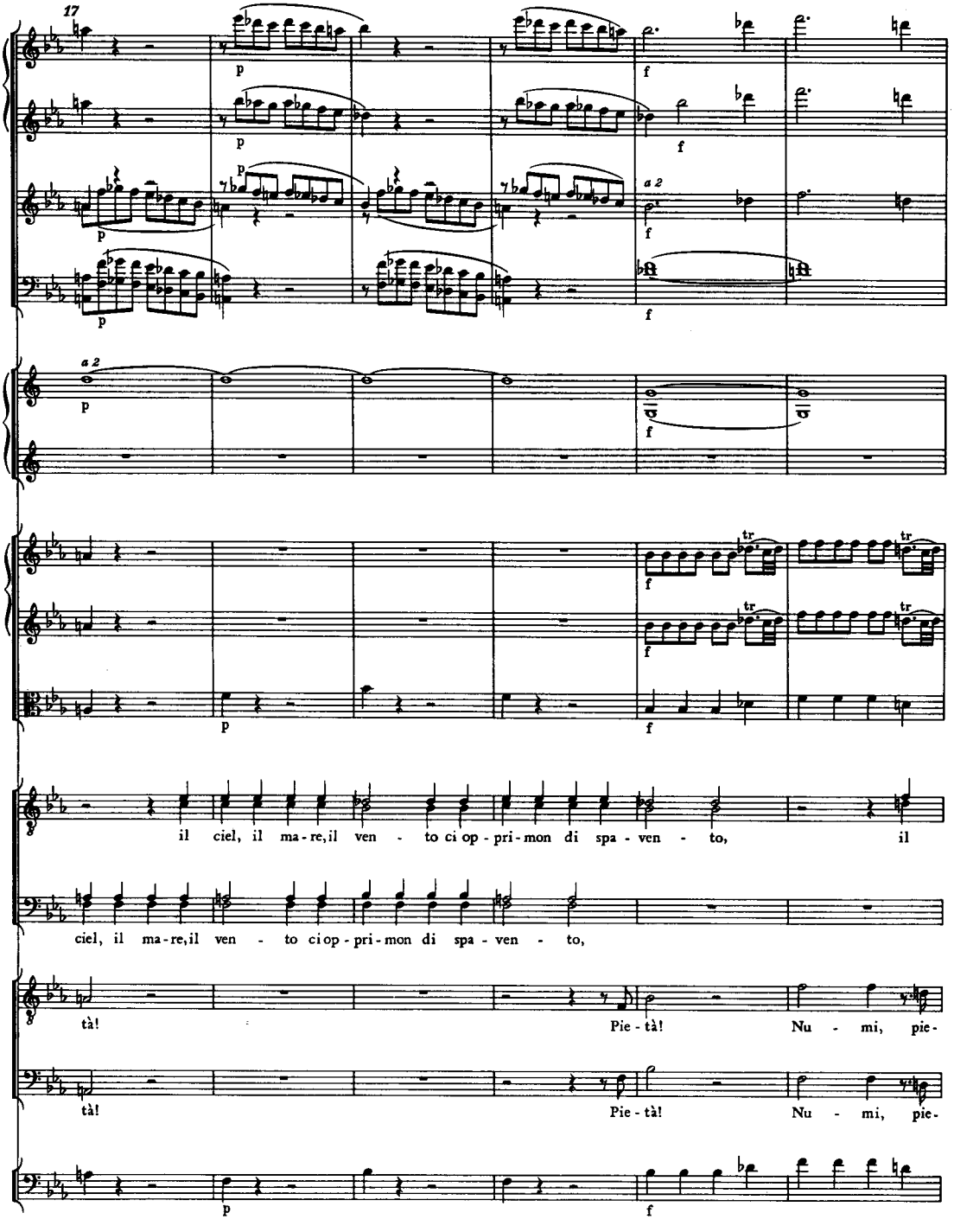
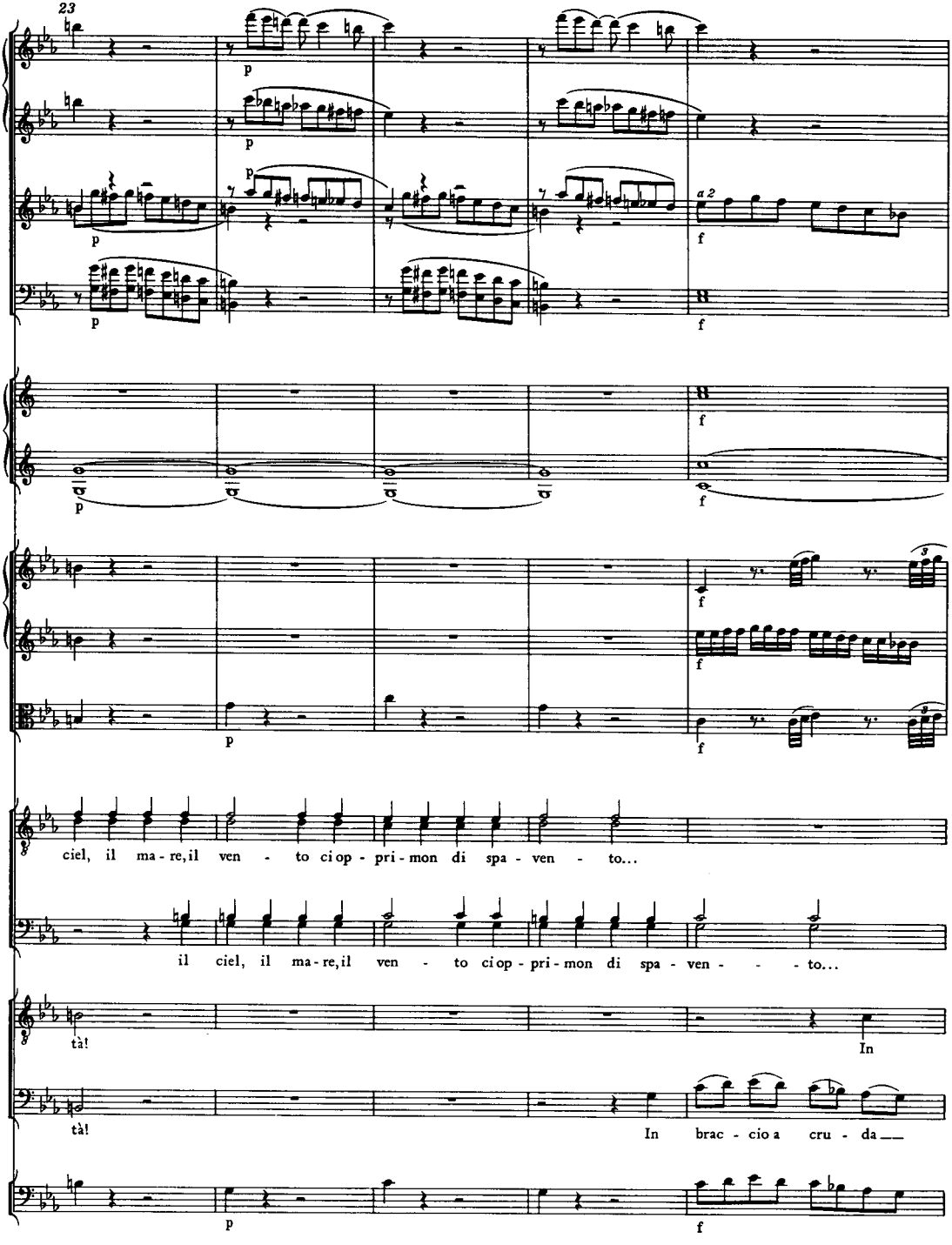
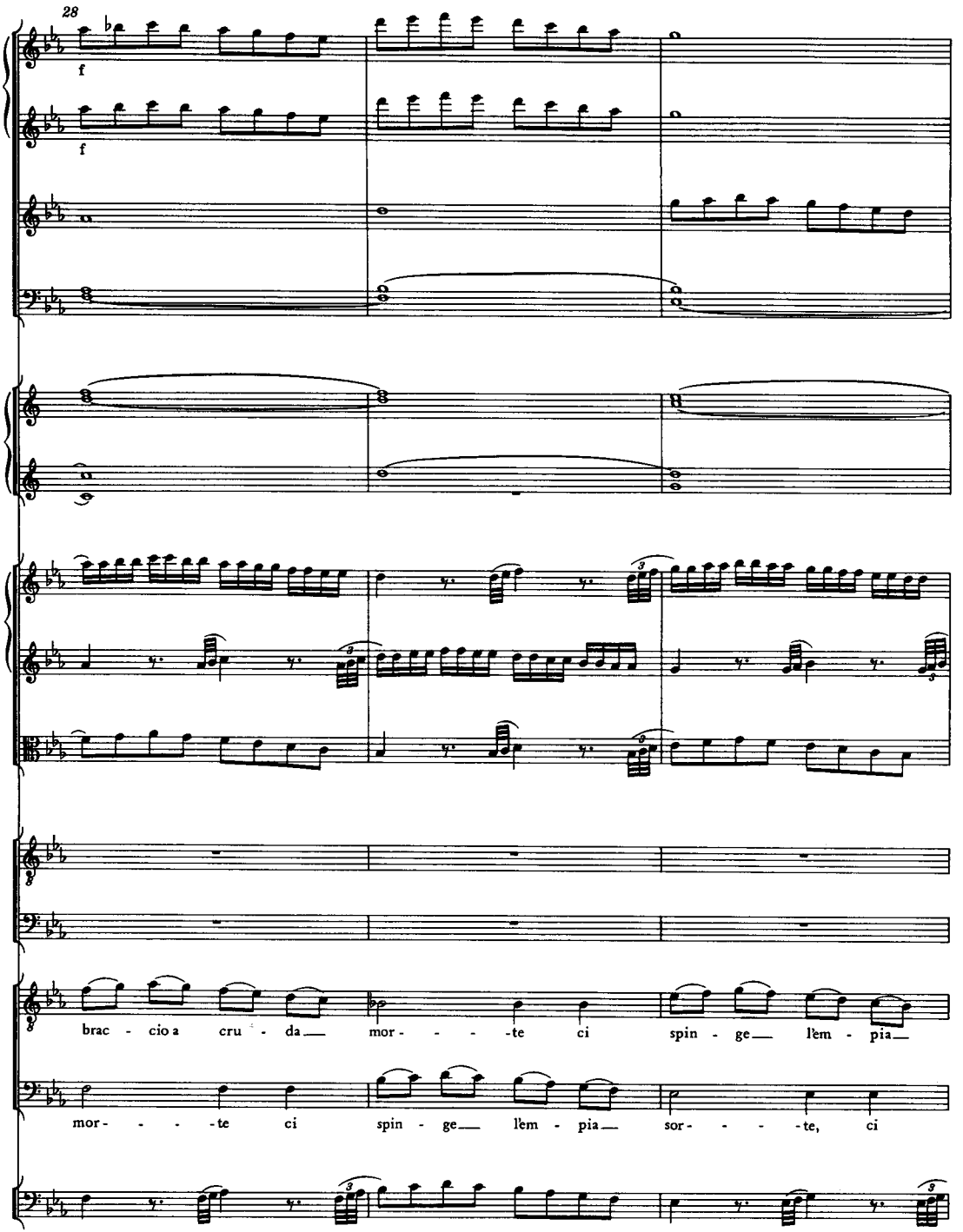
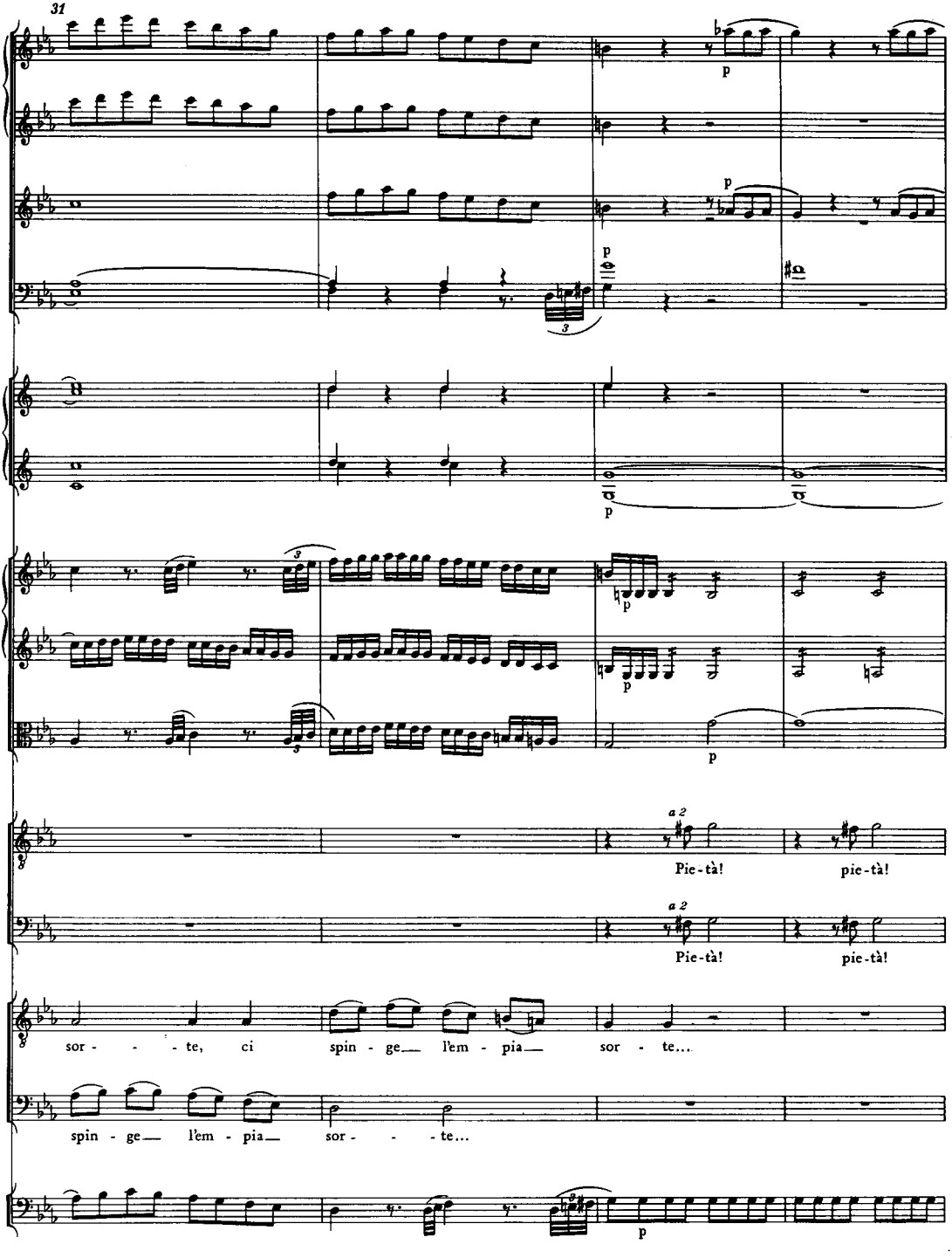
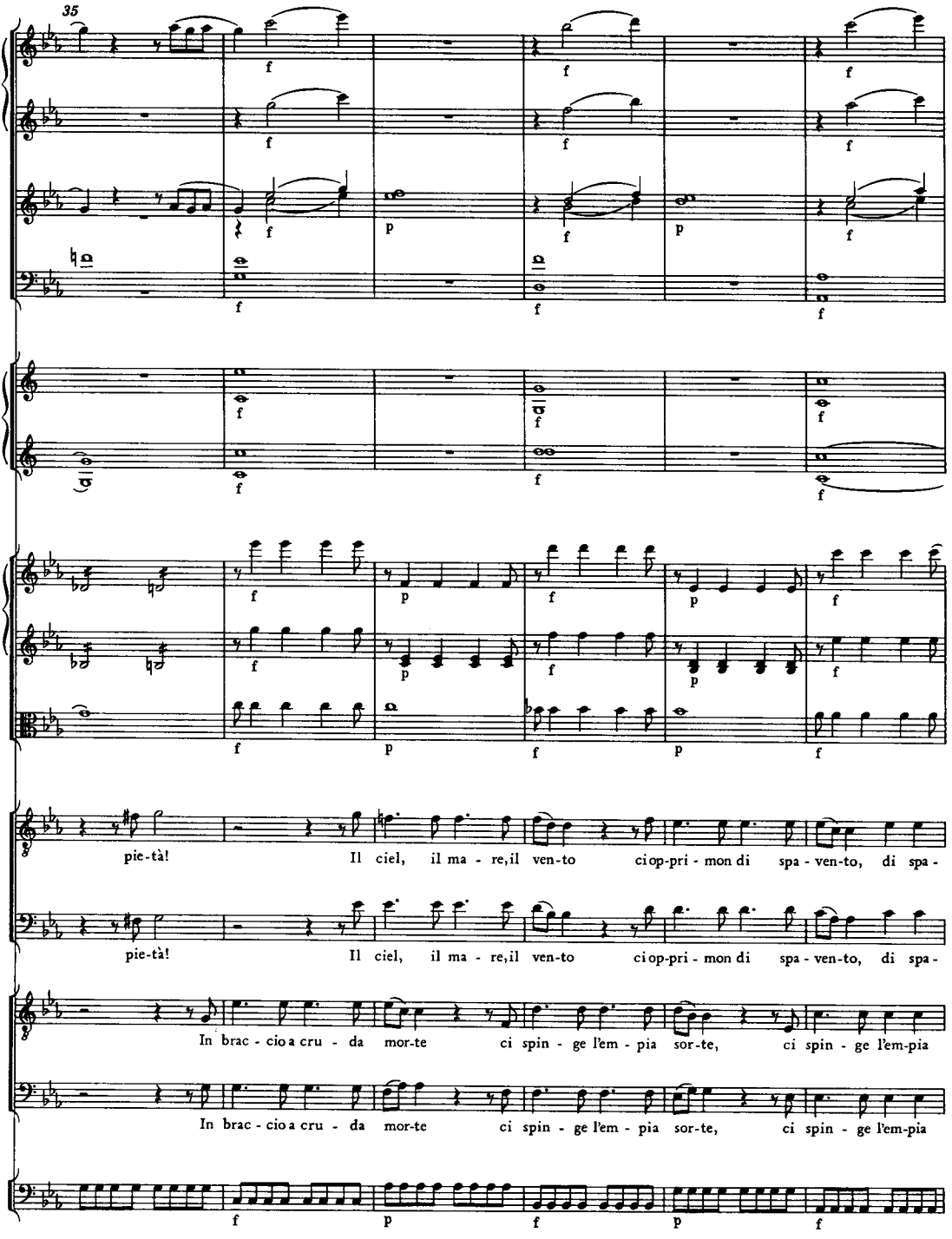
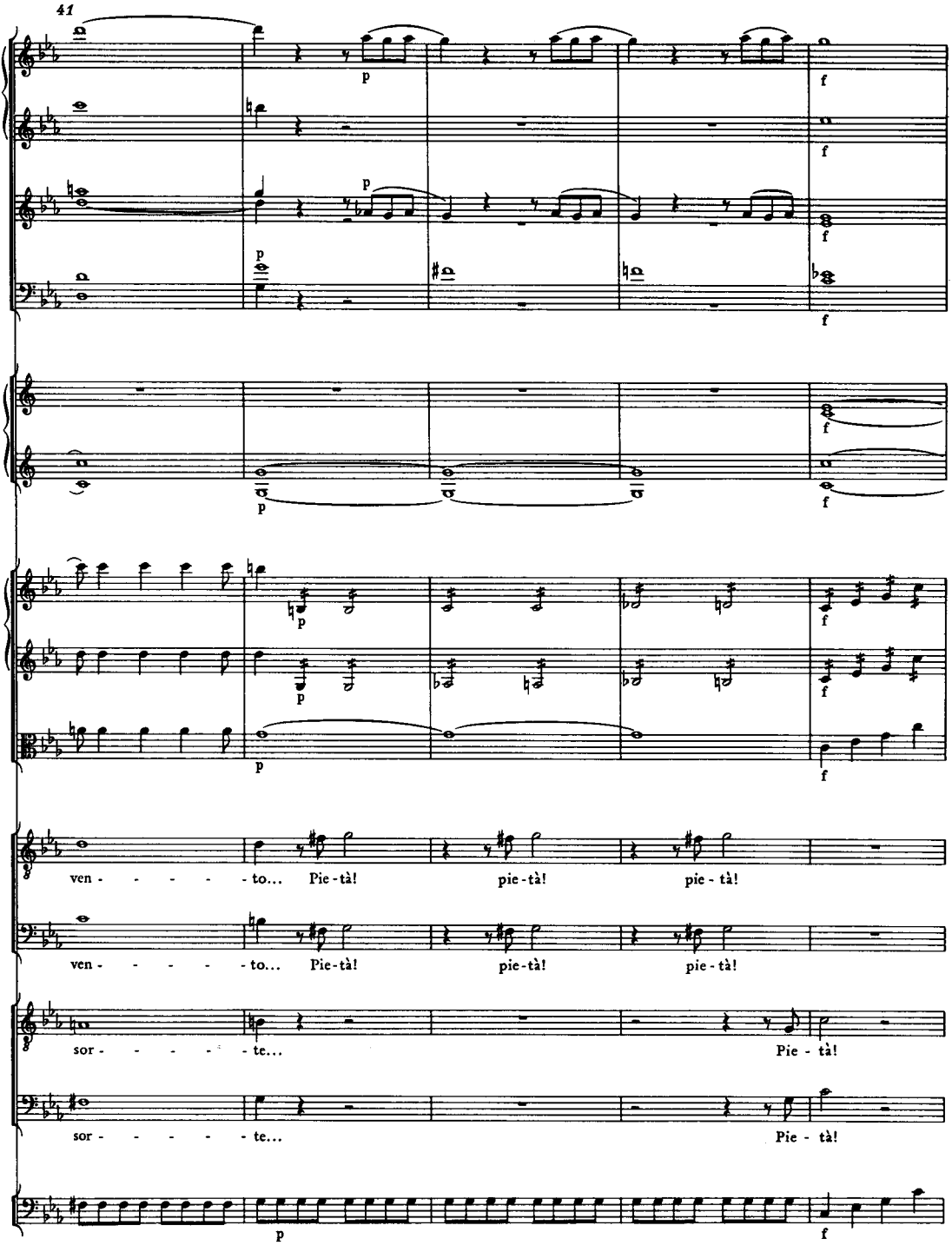
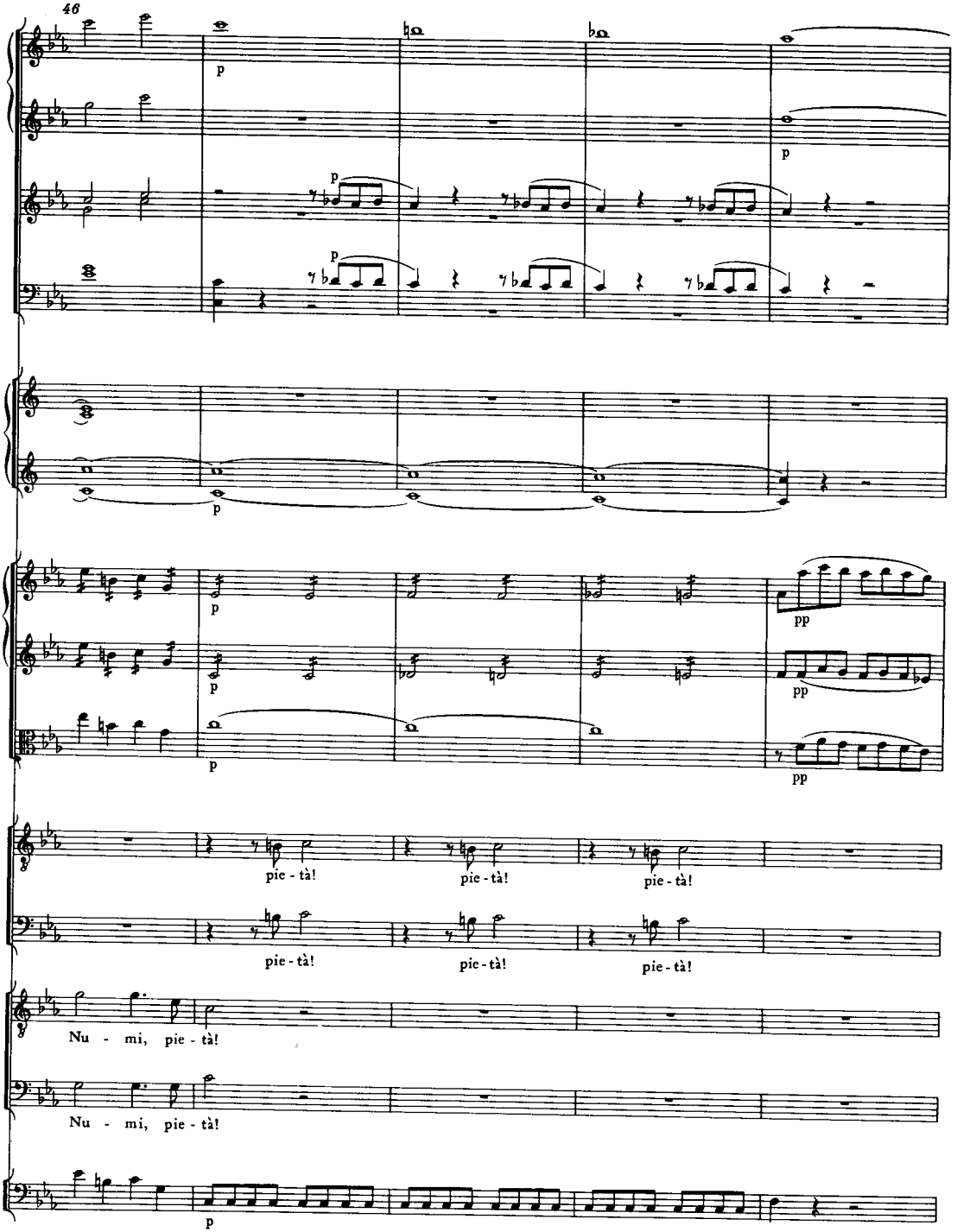
Recitativo

Scena V

ARBACE e detti. [ARBACE è mesto.]*)

*) Zur typographischen Kennzeichnung der szenischen Anweisungen vgl. Vorwort (V/a/2).

18
IDAMANTE
pres-so a stranie-ra spon-da af-fo-ga-to mo-rì! I-li-a, de' vi-ven-ti ec-co-ti il più me-
Allegro assai
21 - 1
Violino I
Violino II
Viola I, II
IDAM.
IDAMANTE
ILIA
ELETTRA
schin. Or sì dal cie-lo soddi-sfat-ta sa-ra-i... bar-ba-ro fa-to!...
Continuo
(Cembalo
Violoncello)
Violoncello
e Basso
5
Cor-ra-si al li-do...

10
f
f
f
[parte]
p
p
ILIA
[8]
ahi-mè!
son di-spe-ra-to!
Dell' A - sia i dan-ni an-
Cont. (Cemb., Vc.)
f
p
15
co - ra trop-po ri-sen - to,
e
pur d'un grand' e - ro - e
al no - me,
al ca - so,
il
18
cor par - mi com-mos - so;
e ne - gar - gli i so - spir
ah
no non pos - so.
[parte so-spirando]

Scena VI

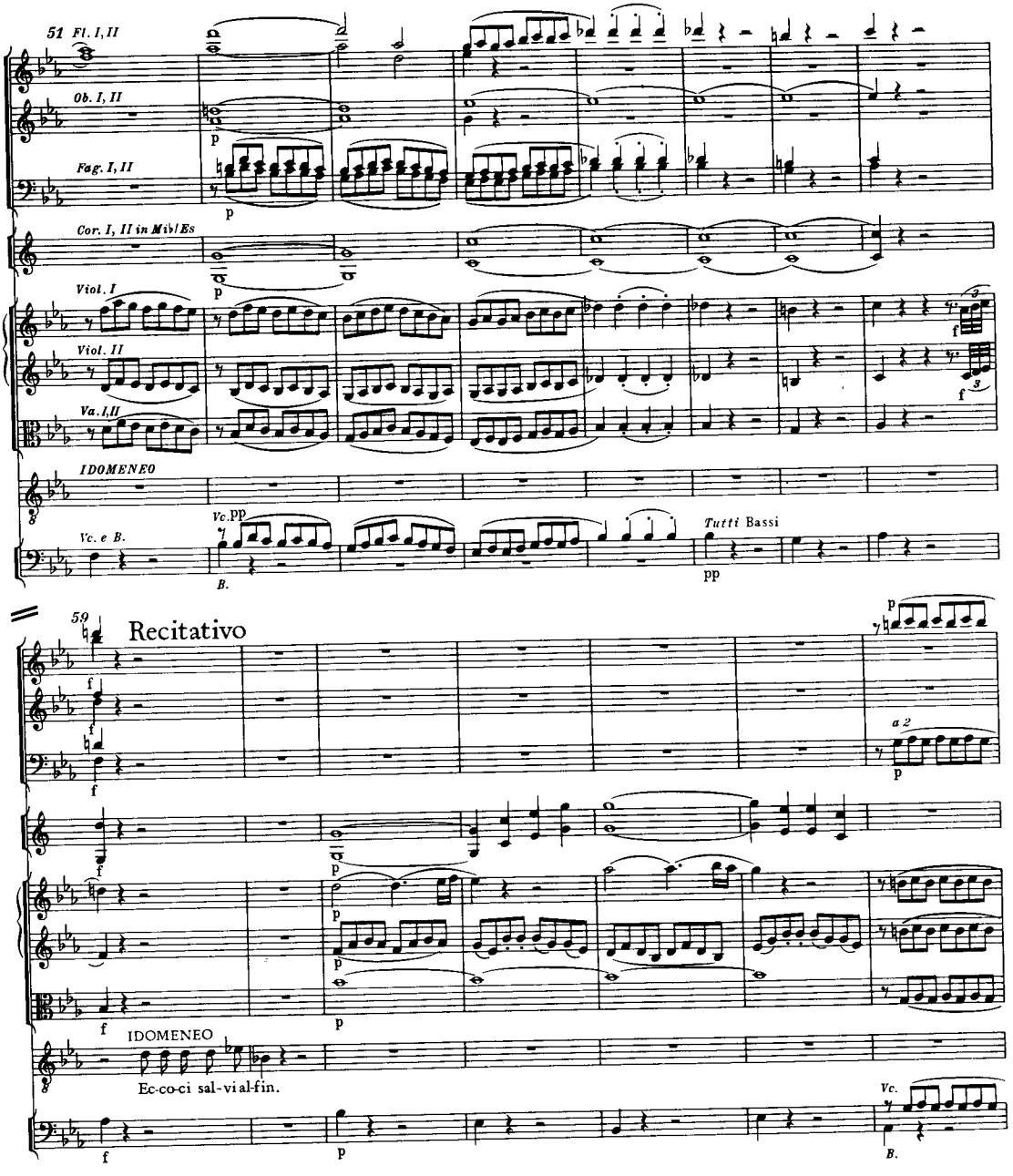
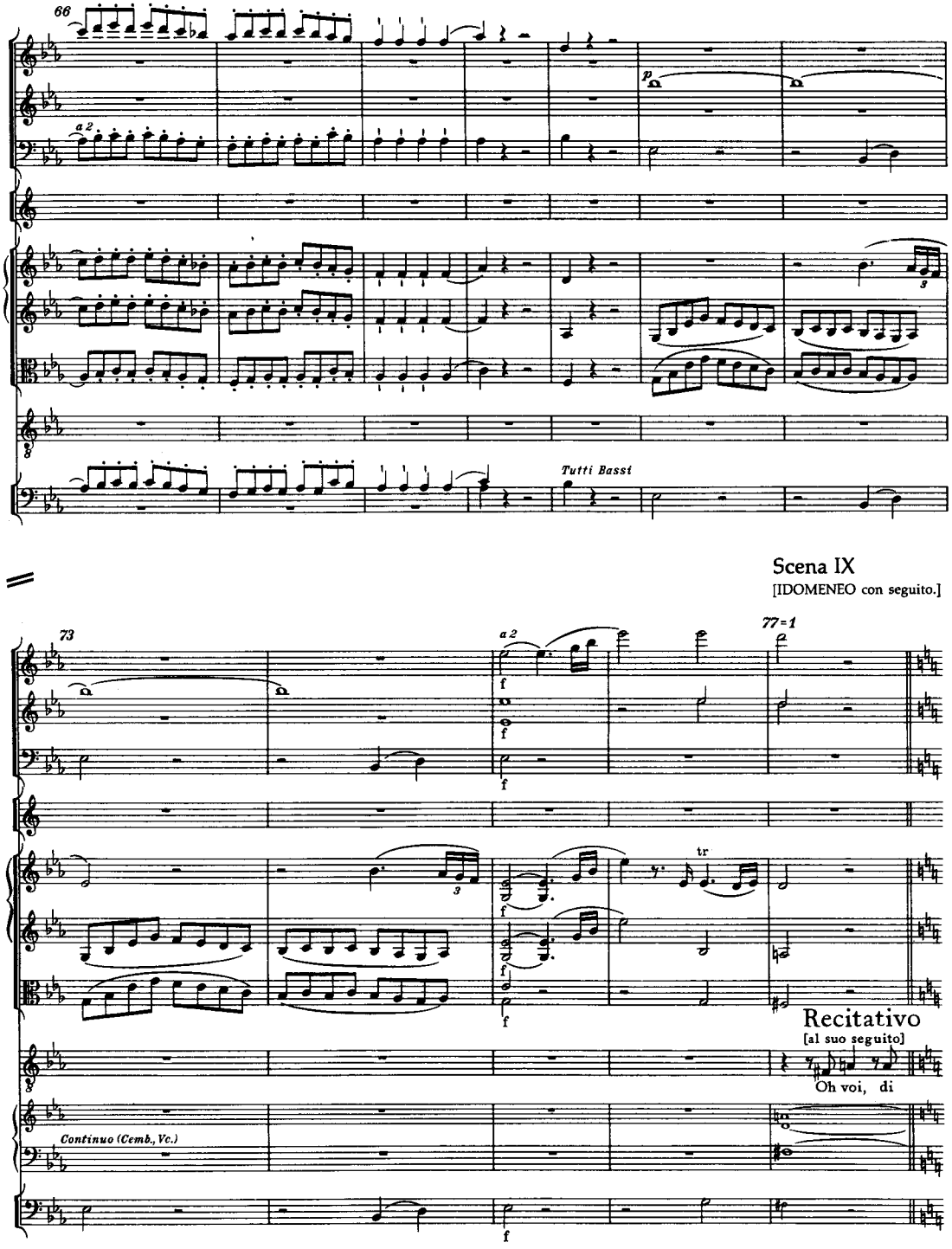
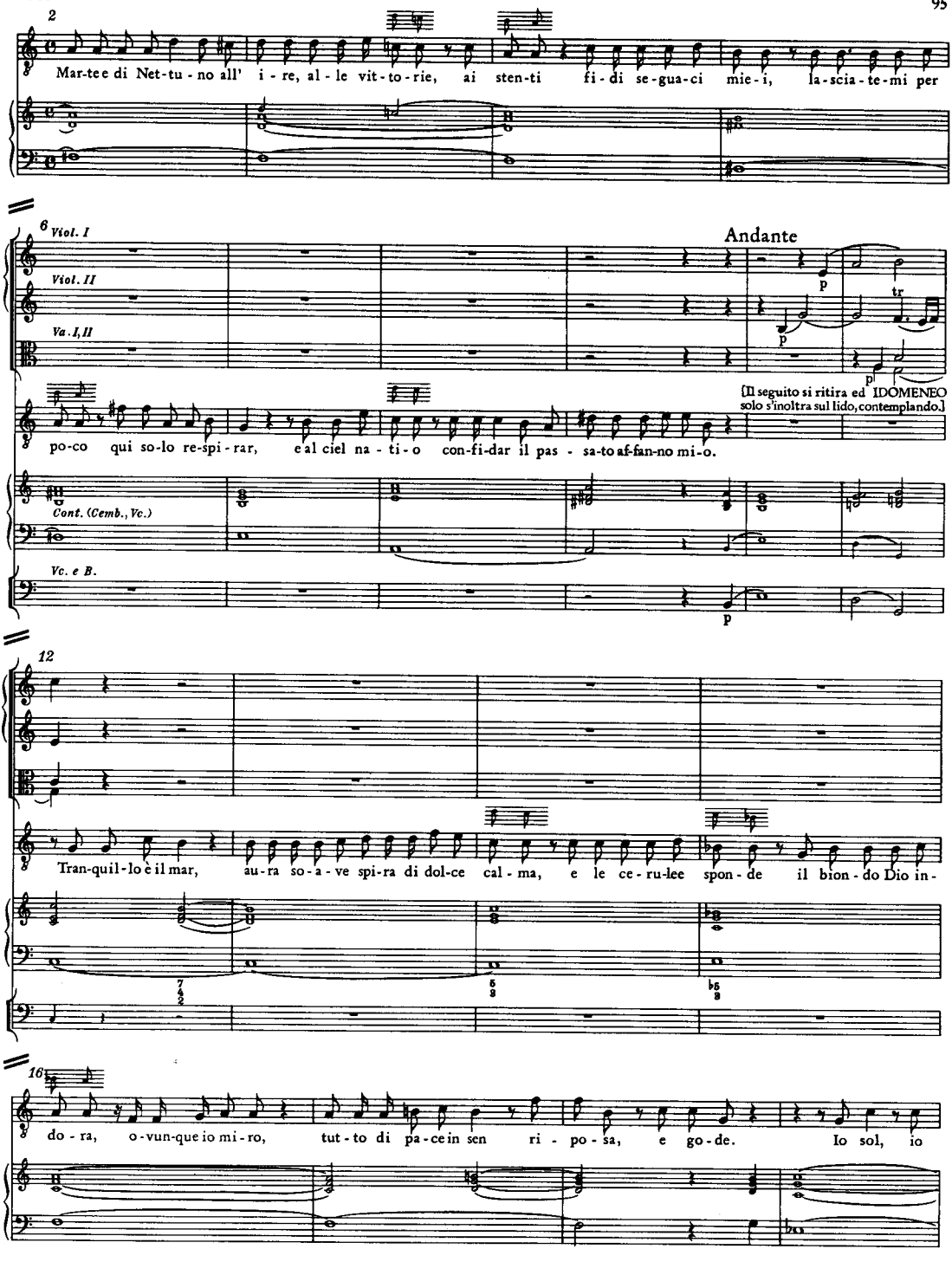
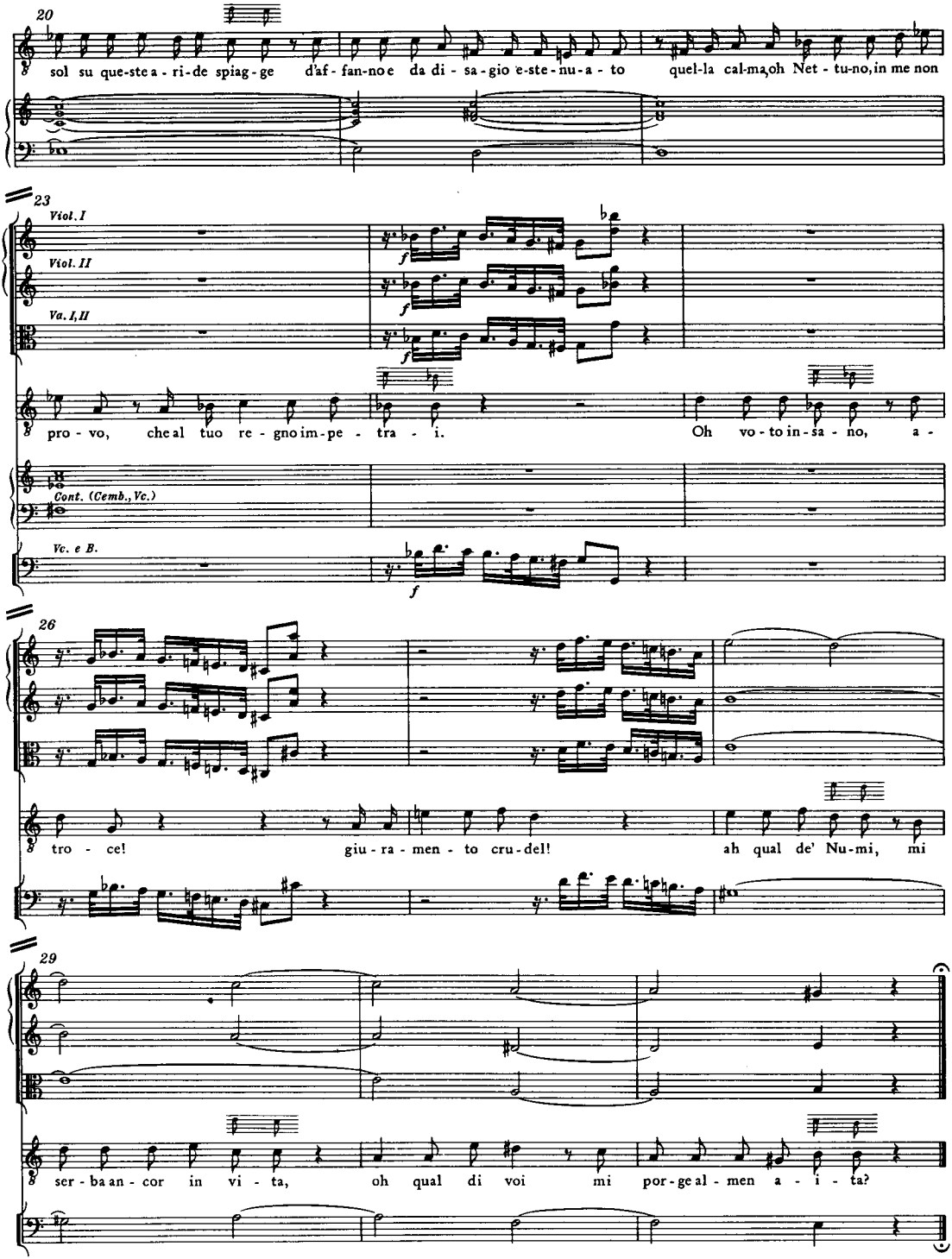
ELETTRA sola.

39
Larghetto
pe - ro, e del cor, e a me non re - sta om-bra di spe - me? A mio di-
42
spet - to, ahi las - sa! ve - drò, ve-drà la Gre-cia a suo gran scor-no, u-na schia-va Tro-
Cont. (Cemb., Vc)
45
Allegro assai
ia - na di quel so-glio e del ta - la-mo a par-te... in - va - no E-let-tra a - mi l'in-

48
gra-to...
e soffre u-na figlia d'un re, ch'ha re vas-sal-li,
ch'u-na vil schiava a-spi-ri al grand'a-
52
p
p
p
cquisto?...
Oh sdegno!
oh smanie!
oh
p
59
crescendo
crescendo
crescendo
f
f
f
duol!...
più non re - si-sto.
crescendo
f

*) Zu den im System der Flöten vom Bandbearbeiter gesetzten Angaben *1mo* und *a 2* vgl. Vorwort (V/b/2).

12
a2
p
crescendo
simile
Tut - te nel cor vi
20
f
sfp
fp
a 2
p crescendo
sen - to, vi sen - to, vi sen - to, fu - rie del cru - do a - ver -
Tutti Bassi

26
sfp
sfp
fp
fp
fp
sfp
p
p
sfp
no, fu - rie del cru - do a - ver - - no,
sfp
31
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
lun-ge a sì gran tor - mento a - mor, mer-cè, pie - tà, a - mor, mer - cè, pie-
Vc.
fp
fp
fp
fp

37
1mo
f
p
simile
tà.
Chi mi ru-bò quel co - re,
Tutti Bassi
42
quel che tra-di - to ha il mi - o,
quel che tra - di - to, tra - di - to ha il

47
mi - o, pro - vin dal mio fu - ro - re, ven-det - ta e cru - del - tà, ven-det - ta e cru - del-
53
simile
simile
tà, ven - det - ta e cru - del - tà. Chi mi ru-bò quel co - re, quel che tra-di-to ha il

59
a2
64
mi - o, quel che tra-di-to ha il mi - o pro - vin dal mio fu - ro - re, ven-
det - ta e cru - del - tà, ven - det - ta e cru - del - tà, ven - det - ta e cru - del-

*) Vorschlag: auf dem Fermatentakt ist ein Theaterdonner zu empfehlen; vgl. Vorwort (V/b/2).

83
ver - - - no, fu - rie del cru - do a - ver -
88
no, del cru - do a - ver - - no, lun-ge a sì gran tor - men-to a-
Vc.

93
fp
fp
fp
fp
mor, mer-cè, pie - tà, a - mor, mer - cè, pie - tà.
fp
fp
99
f
f
1mo
p
f
f
f
p
p
simile
p
simile
Chi mi ru-bò quel co - re, quel che tra-di - to ha il mi - o, quel che tra-
Tutti Bassi
f
p

105
di - to, tra-di - - to ha il mi - o, pro - vin dal mio fu - ro - re, ven-
110
det - ta e cru - del - tà, ven-det - ta e cru - del - tà, ven - det - ta e

115
cru - del - tà.
Chi mi ru-bò quel co - re,
quel che tra-di-to ha il mi - o,
121
a 2
quel che tra-di-to ha il mi - o,
pro-vin dal mio fu - ro - re,
ven - det - ta e cru - del -

126
sfp
sfp
sfp
sfp
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
sf
sf
sfp
sfp
tà, ven - det - ta e cru - del - tà, ven - det - ta e cru - del - tà, ven-
132
f
p
p
p
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo
p
p
p
p
det - ta e cru - del - tà, ven-det-ta e cru - del - tà, ven-det-ta e cru -
crescendo
p

138
Fl.I
Fl.II
a 2
muta in Mib/Es
muta in Do/C
(parte)
del - - tà.
145
in Mib/Es
in Do/C

Spiagge del mare ancora agitato, attorniate da dirupi. Rottami di navi sul lido.

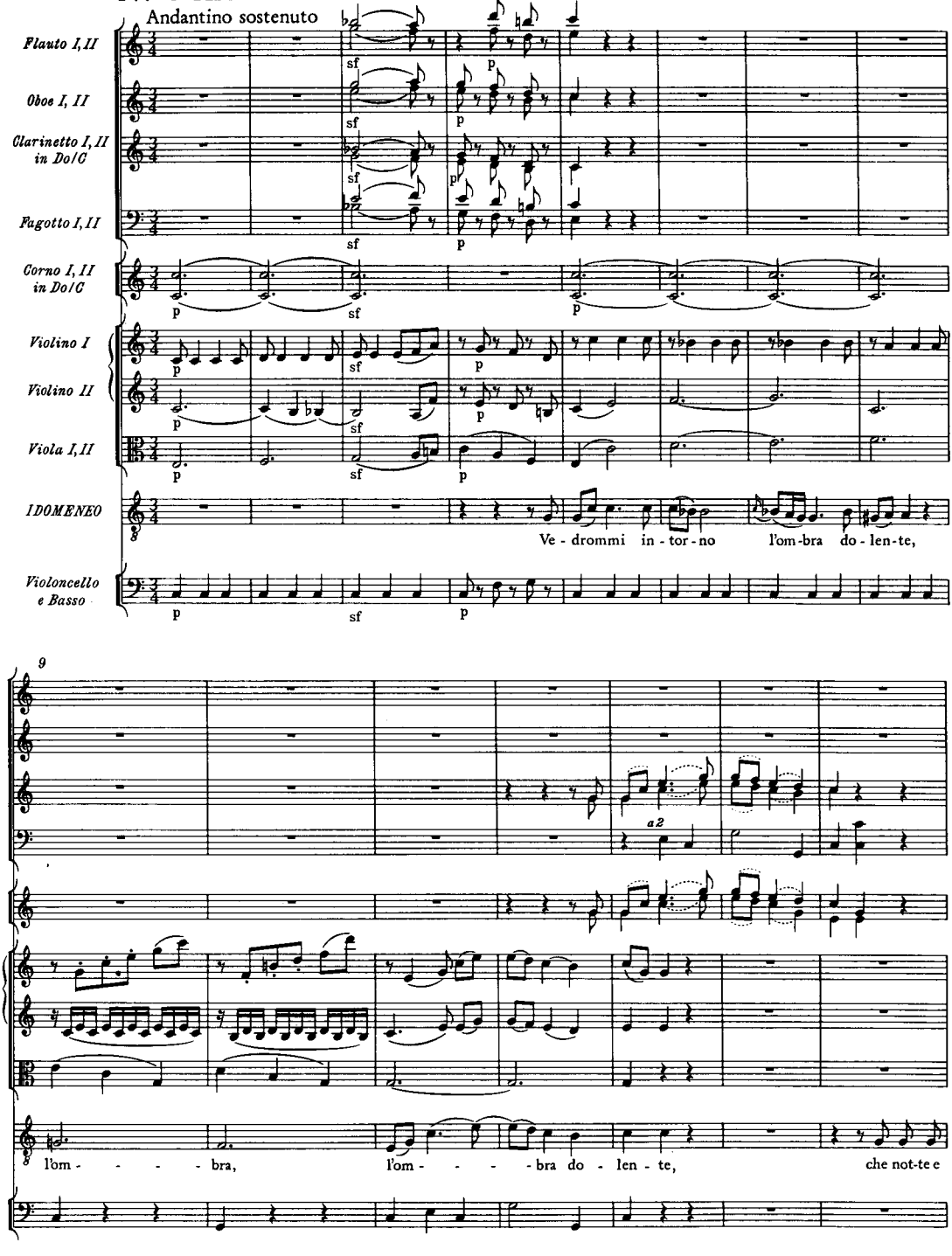
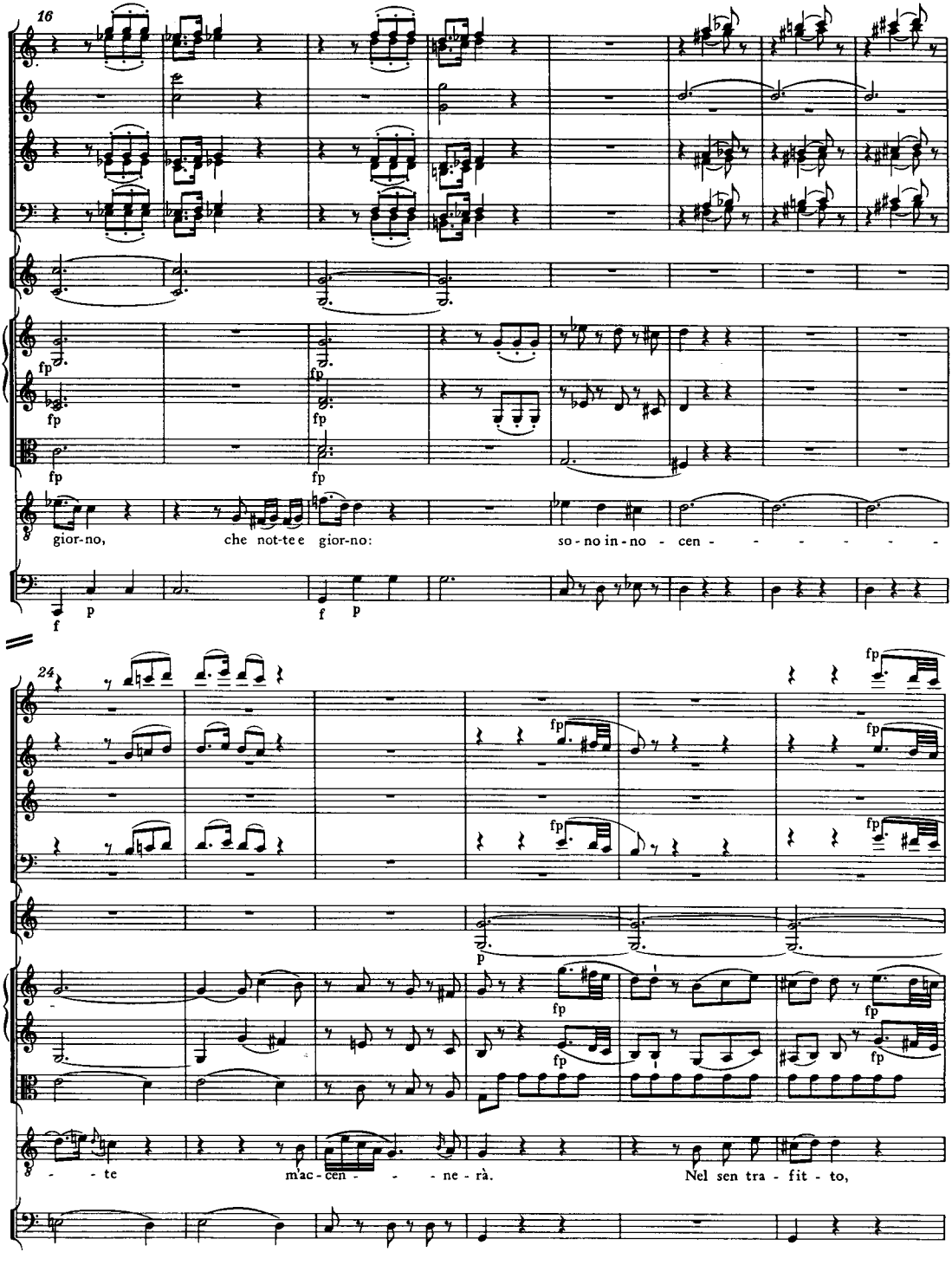
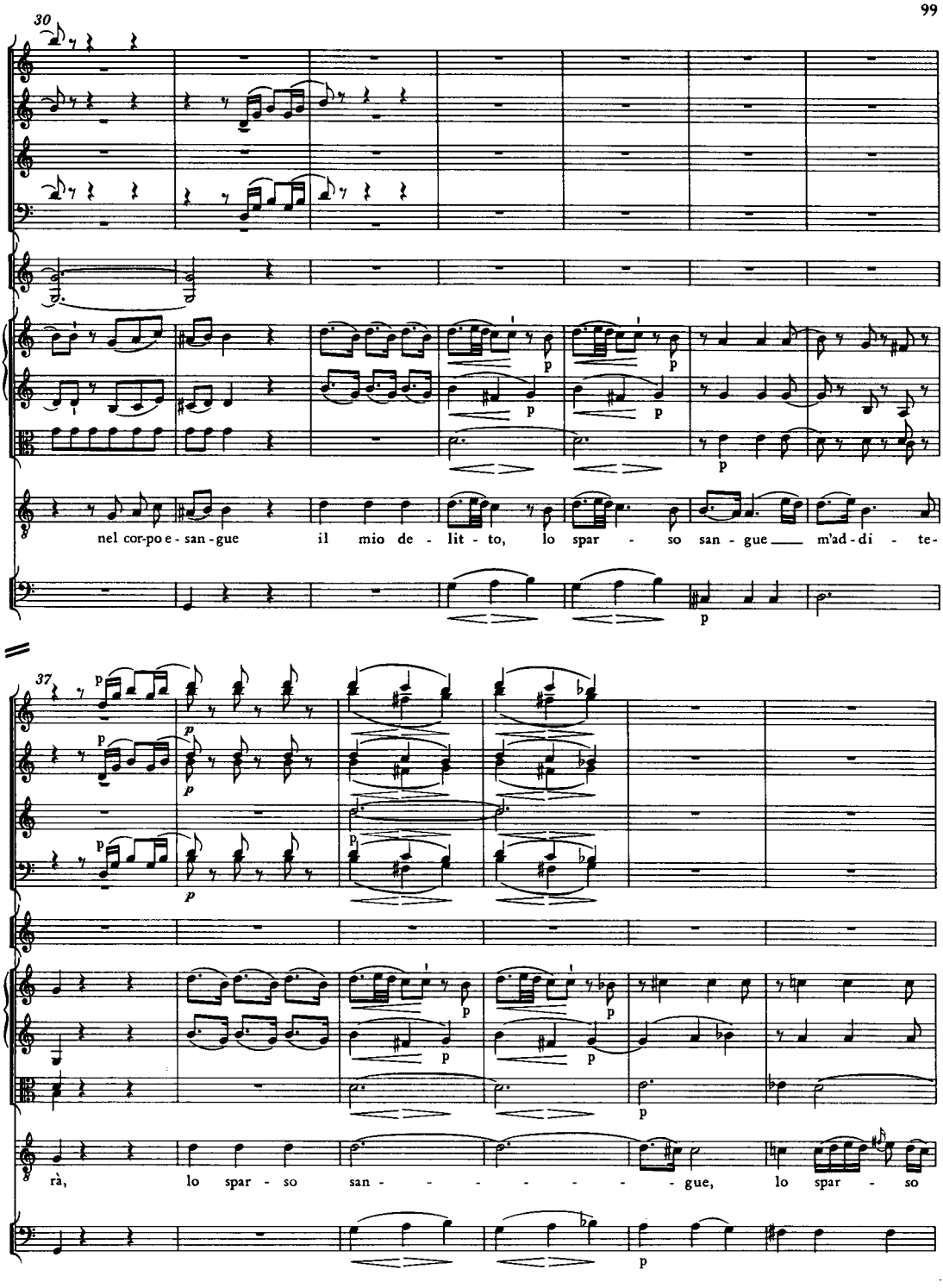
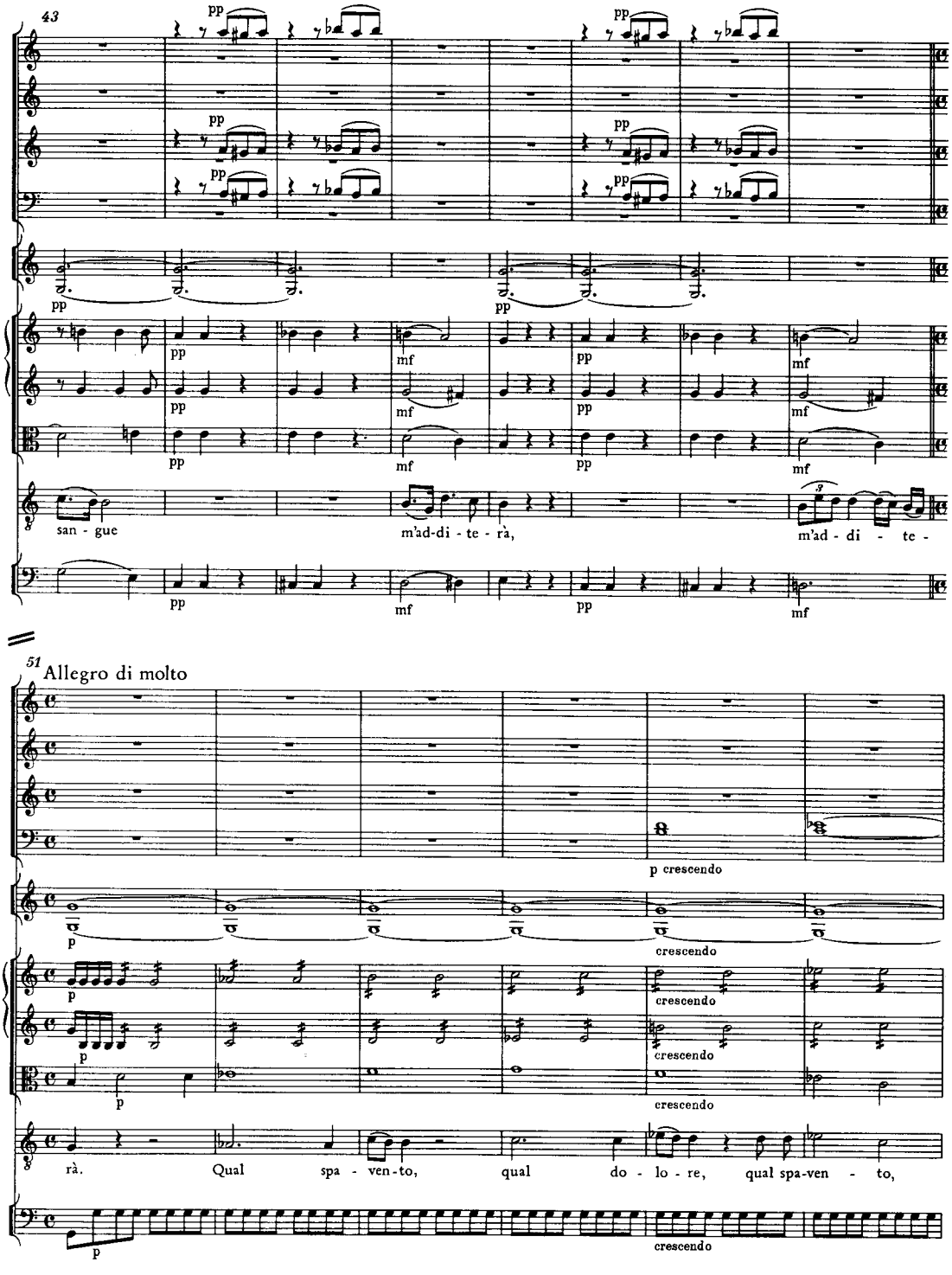
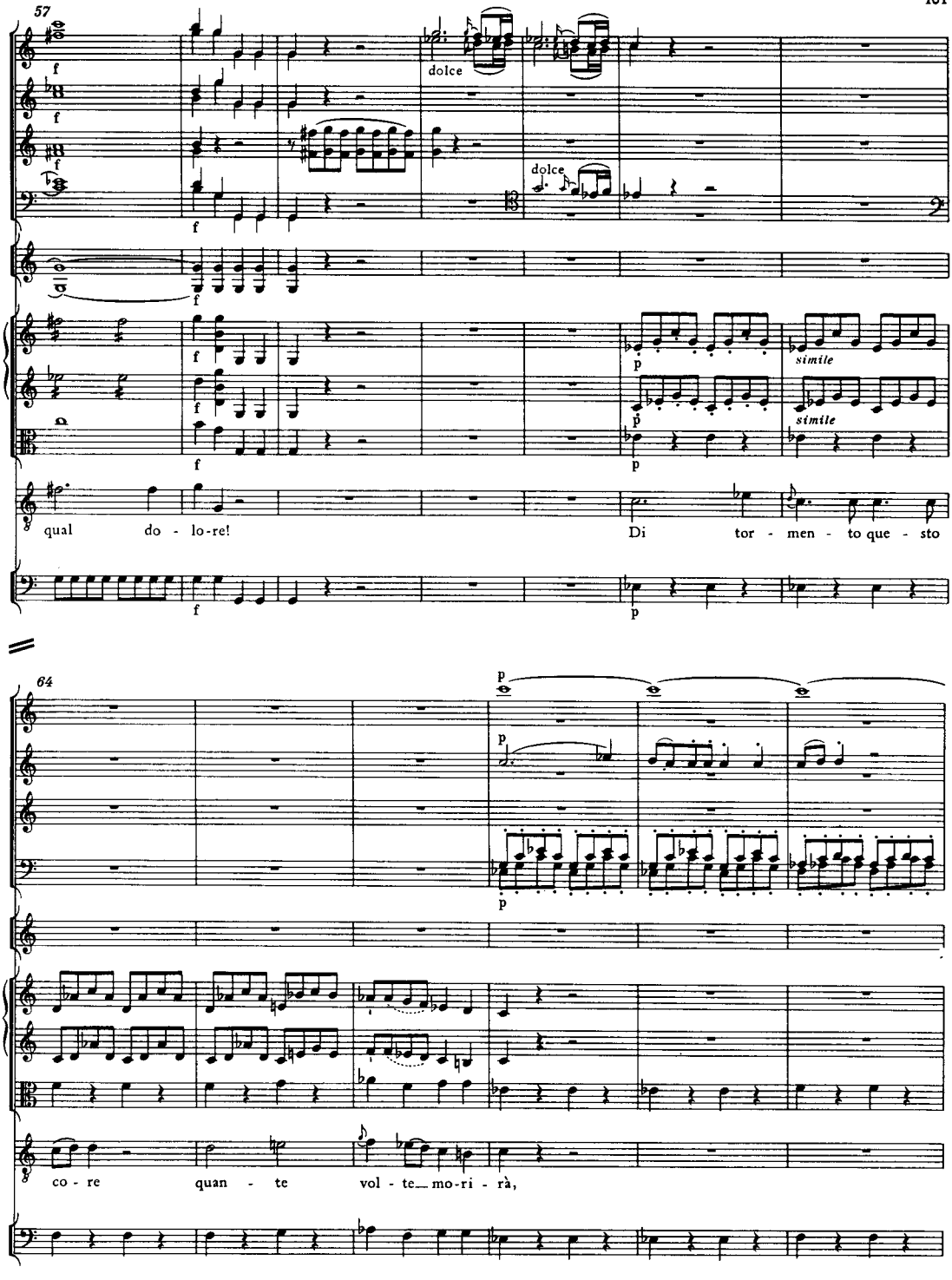
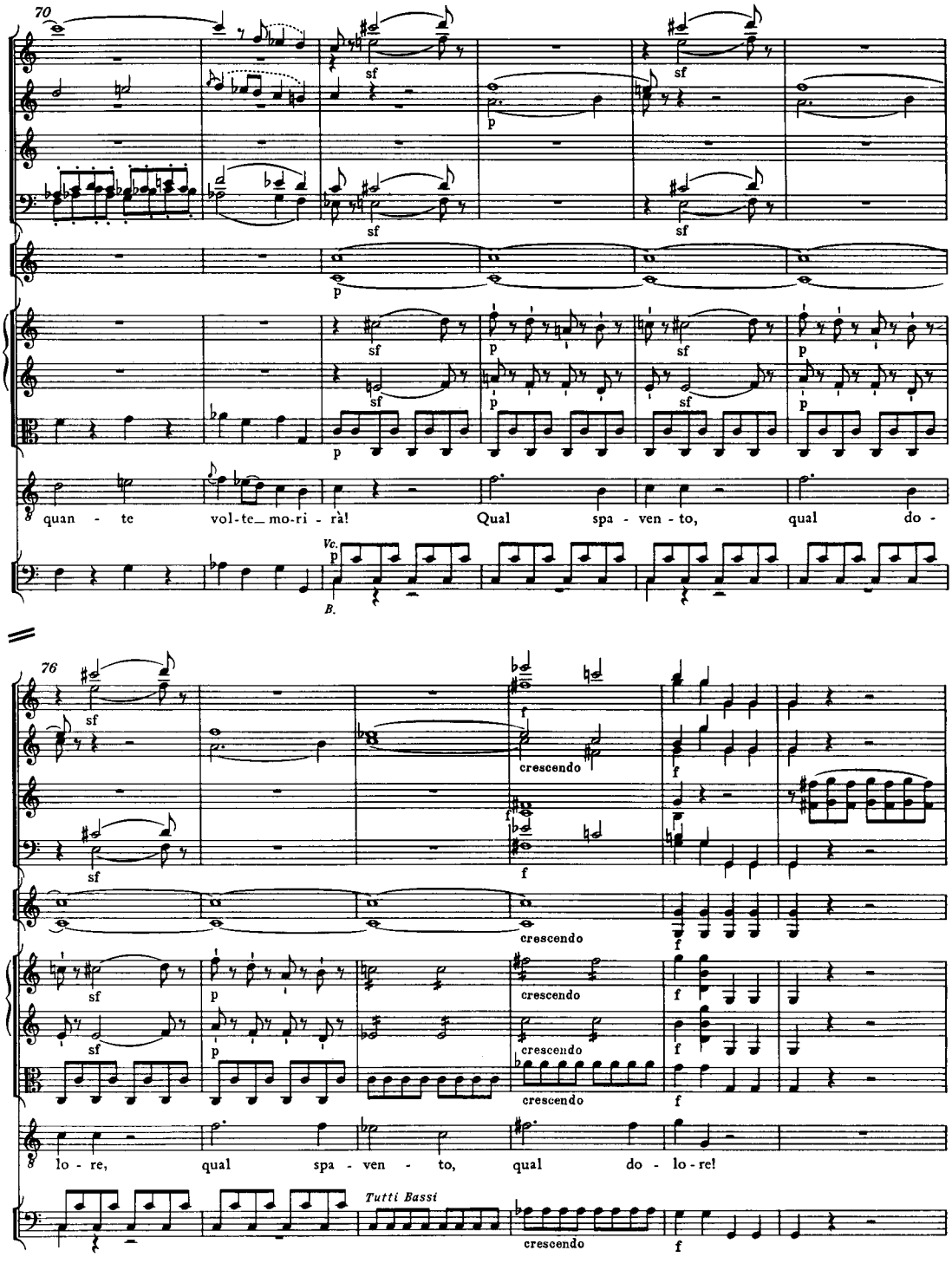
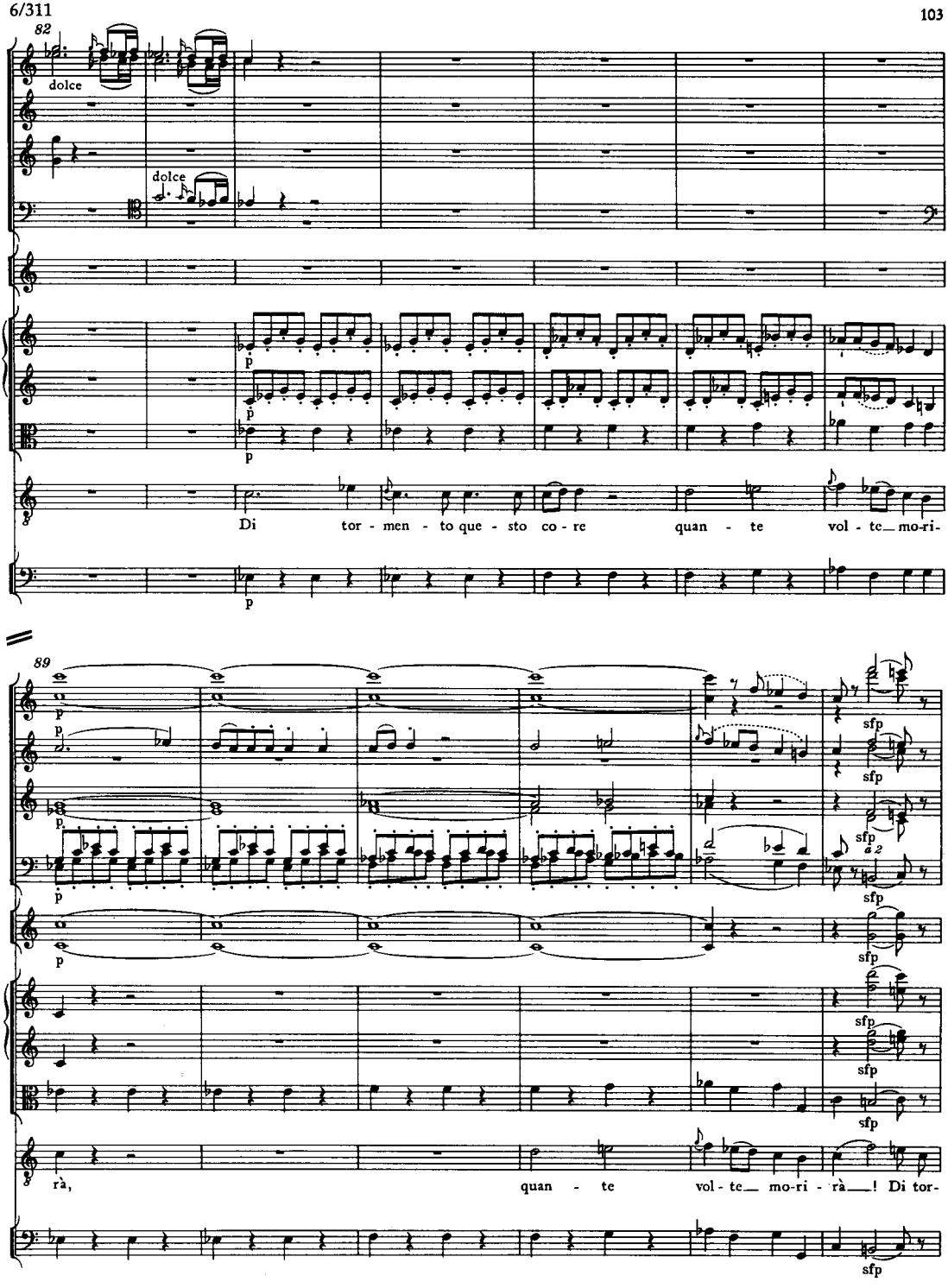
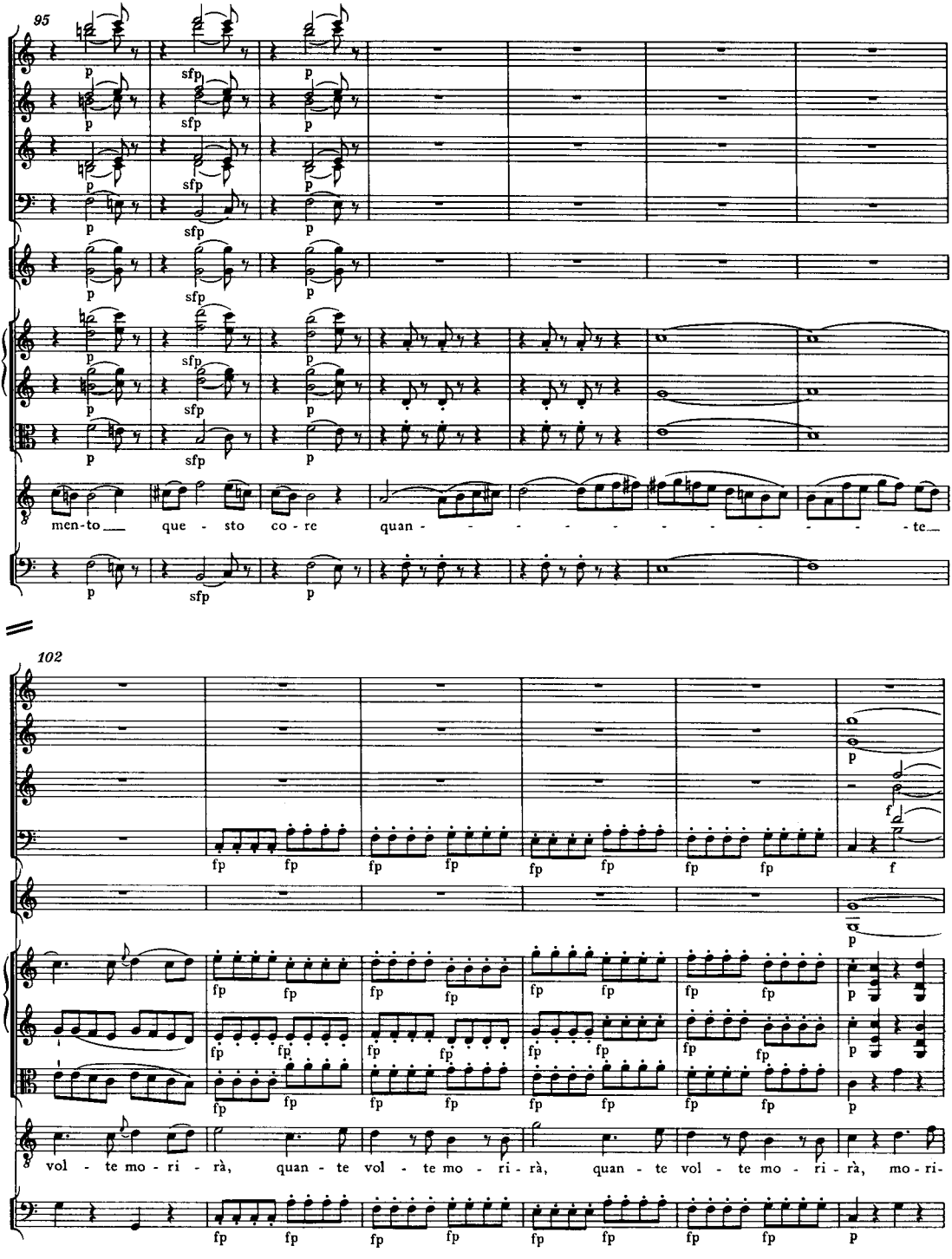
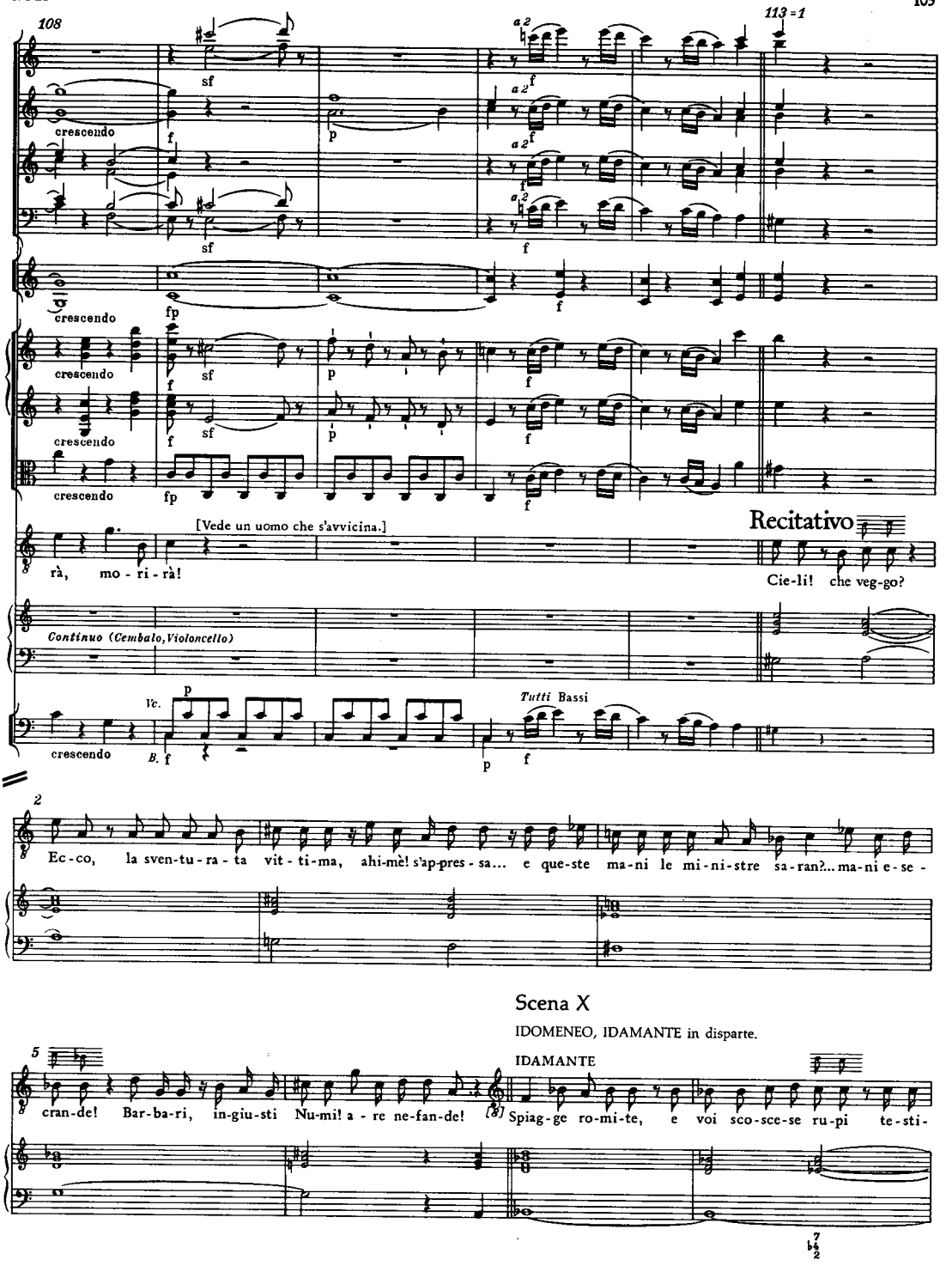
Scena VII

8
p
p
p
Il ciel, il ma - re,il
Il
Nu - mi! a noi vol - ge - te i lu - mi...
iu - to oh giu - sti Nu - mi! a noi vol - ge - te i lu - mi...

12
a 2
ven - to ci op - pri - mon di spa - ven - to,
ciel, il ma - re, il ven - to ci op - pri - mon di spa - ven - to, il
Pie - tà! Nu - mi, pie -
Pie - tà! Nu - mi, pie -

17
a 2
il ciel, il ma-re,il ven - to ci op - pri-mon di spa - ven - to, il
ciel, il ma-re,il ven - to ci op - pri-mon di spa - ven - to,
tà! Pie-tà! Nu - mi, pie-
tà! Pie-tà! Nu - mi, pie-

23
a 2
ciel, il ma - re, il ven - to ci op - pri - mon di spa - ven - to...
il ciel, il ma - re, il ven - to ci op - pri - mon di spa - ven - - - to...
tà!
In
tà!
In brac - cio a cru - da

28
f
f
brac - cio a cru - da mor - - - - te ci spin - ge lem - pia
mor - - - - te ci spin - ge lem - pia sor - - - - te, ci

31
p
p
p
p
p
p
a 2
Pie-tà! pie-tà!
a 2
Pie-tà! pie-tà!
sor - - - te, ci spin - ge— l'em - pia— sor - te...
spin - ge— l'em - pia— sor - - - te...
p

35
pie-tà! Il ciel, il ma - re, il ven-to ci op-pri - mon di spa - ven-to, di spa -
pie-tà! Il ciel, il ma - re, il ven-to ci op-pri - mon di spa - ven-to, di spa -
In brac - cio a cru - da mor-te ci spin - ge l'em - pia sor-te, ci spin - ge l'em-pia
In brac - cio a cru - da mor-te ci spin - ge l'em - pia sor-te, ci spin - ge l'em-pia

41
ven - - - - - to... Pie-tà! pie-tà! pie-tà!
ven - - - - - to... Pie-tà! pie-tà! pie-tà!
sor - - - - - te... Pie - tà!
sor - - - - - te... Pie - tà!

46
p
p
p
p
p
p
p
pp
pp
pp
pie - tà!
pie - tà!
pie - tà!
pie - tà!
pie - tà!
pie - tà!
Nu - mi, pie - tà!
Nu - mi, pie - tà!
p

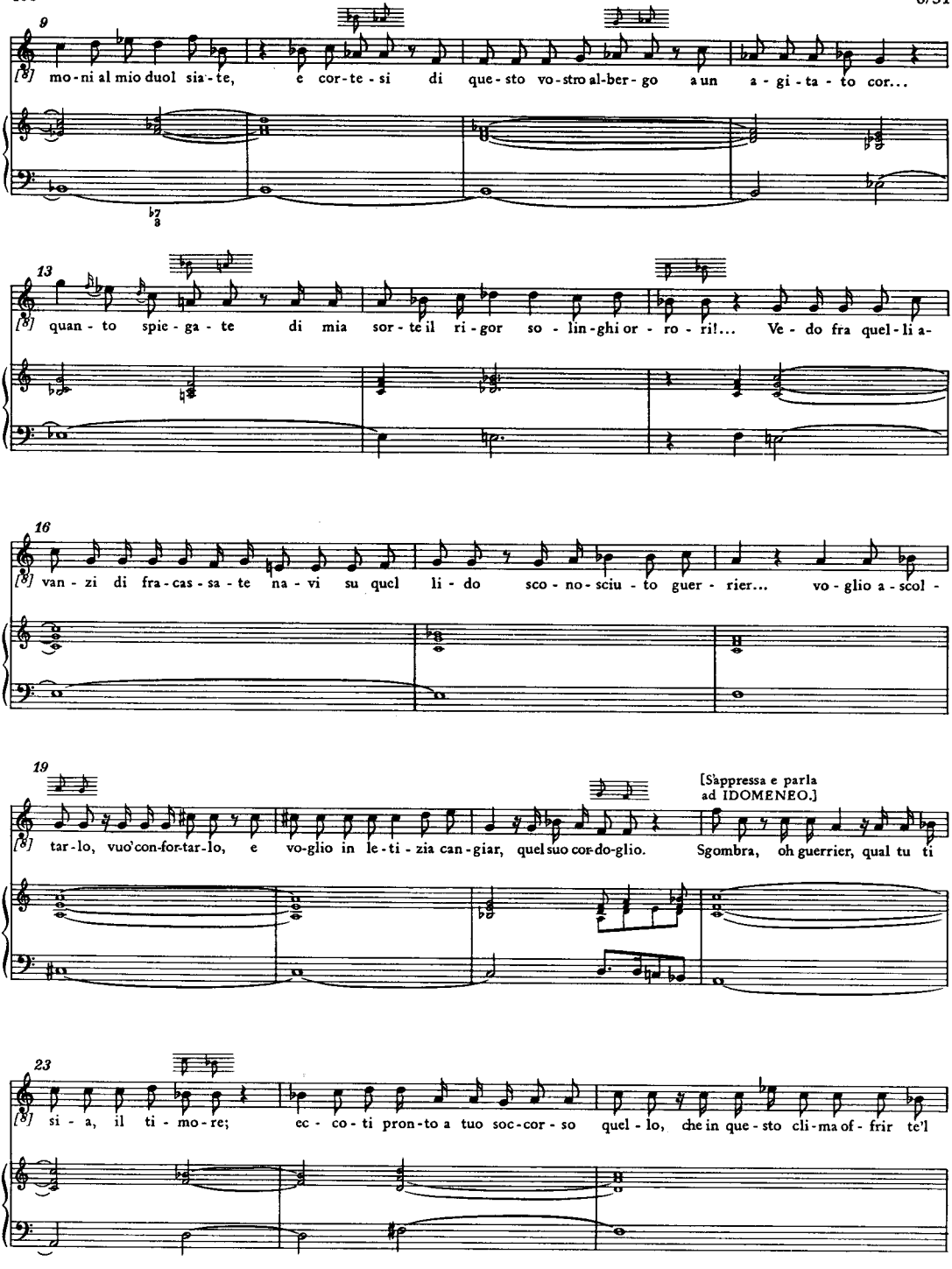
Scena VIII

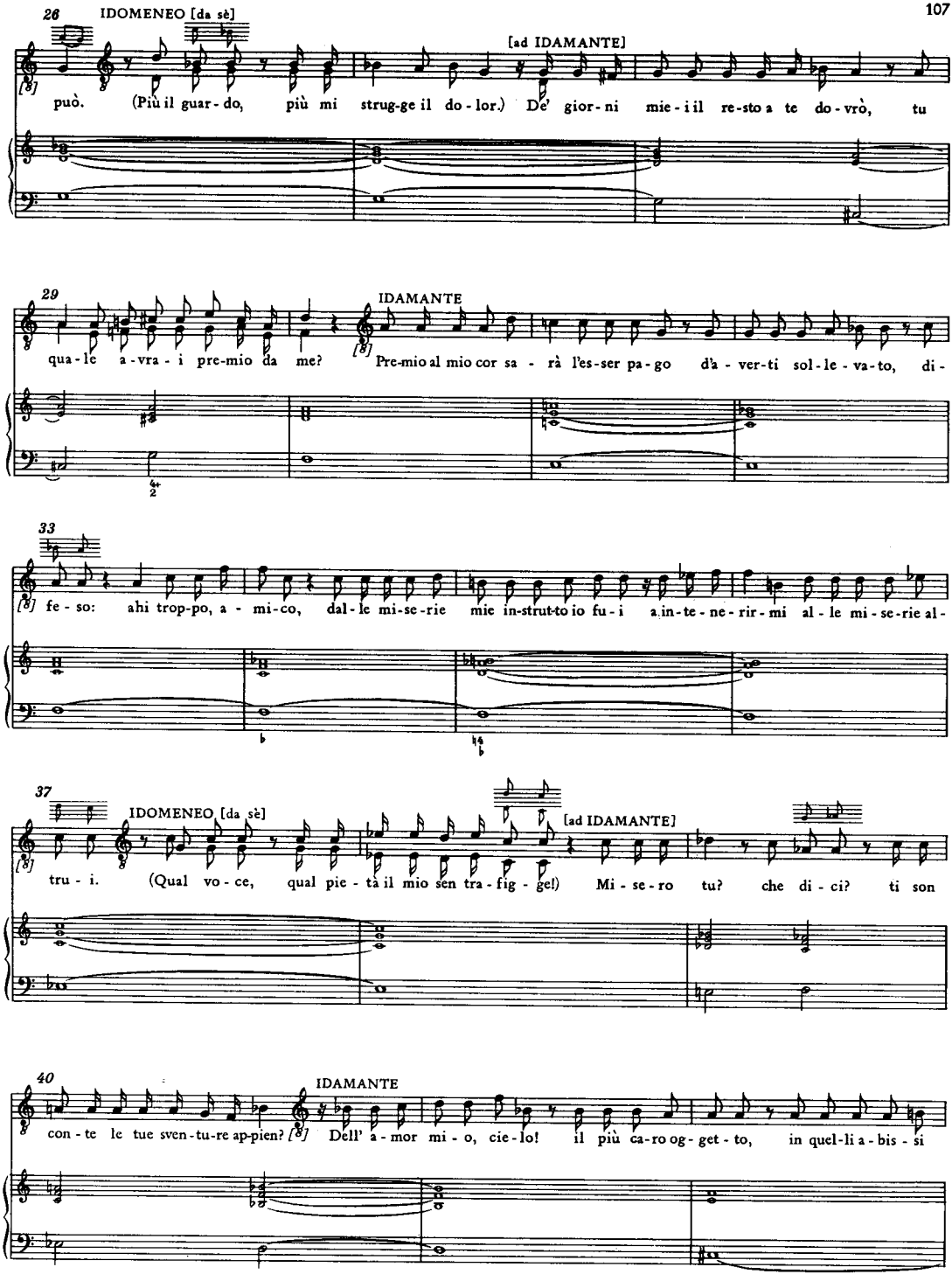
PANTOMIMA

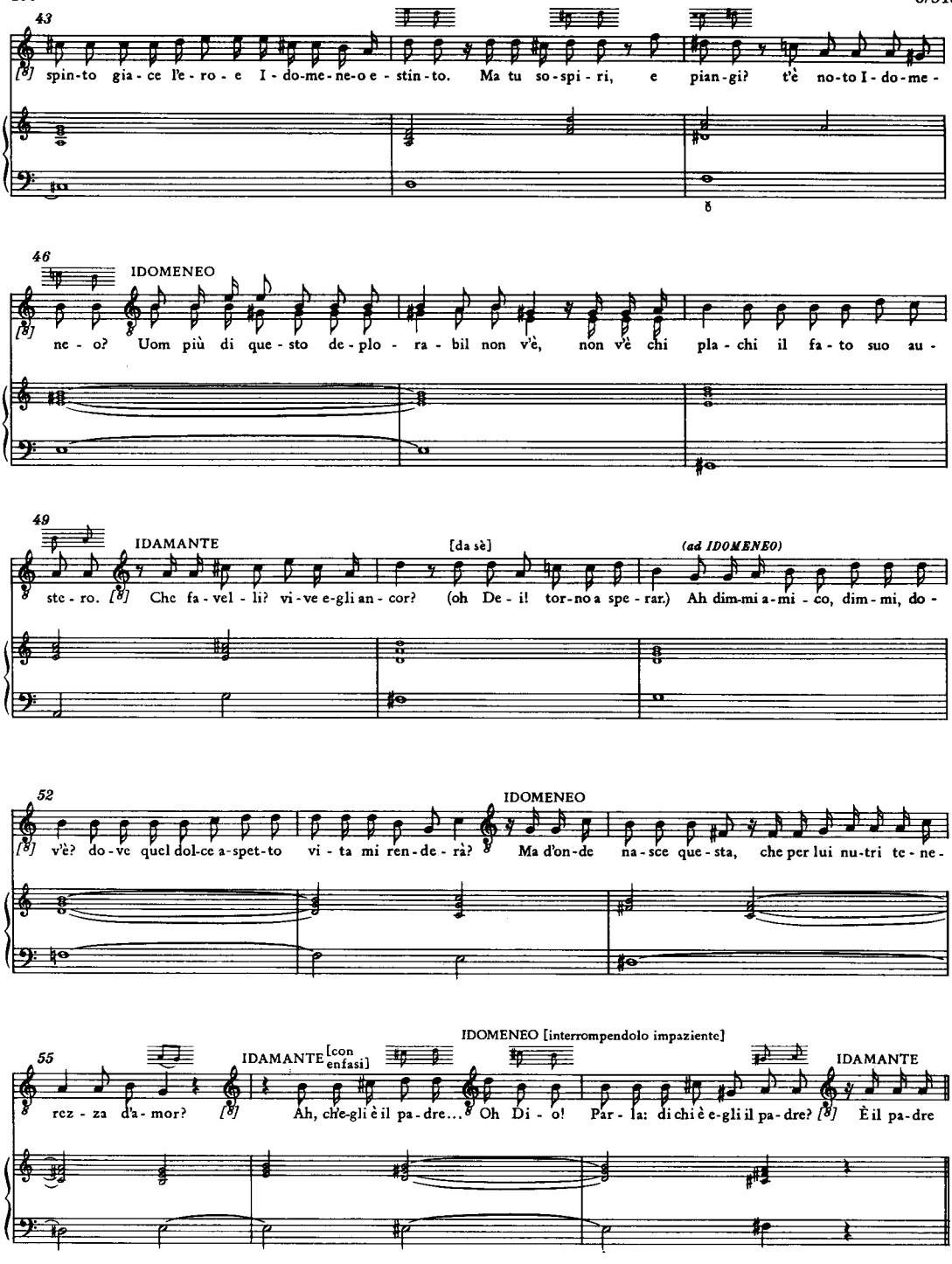
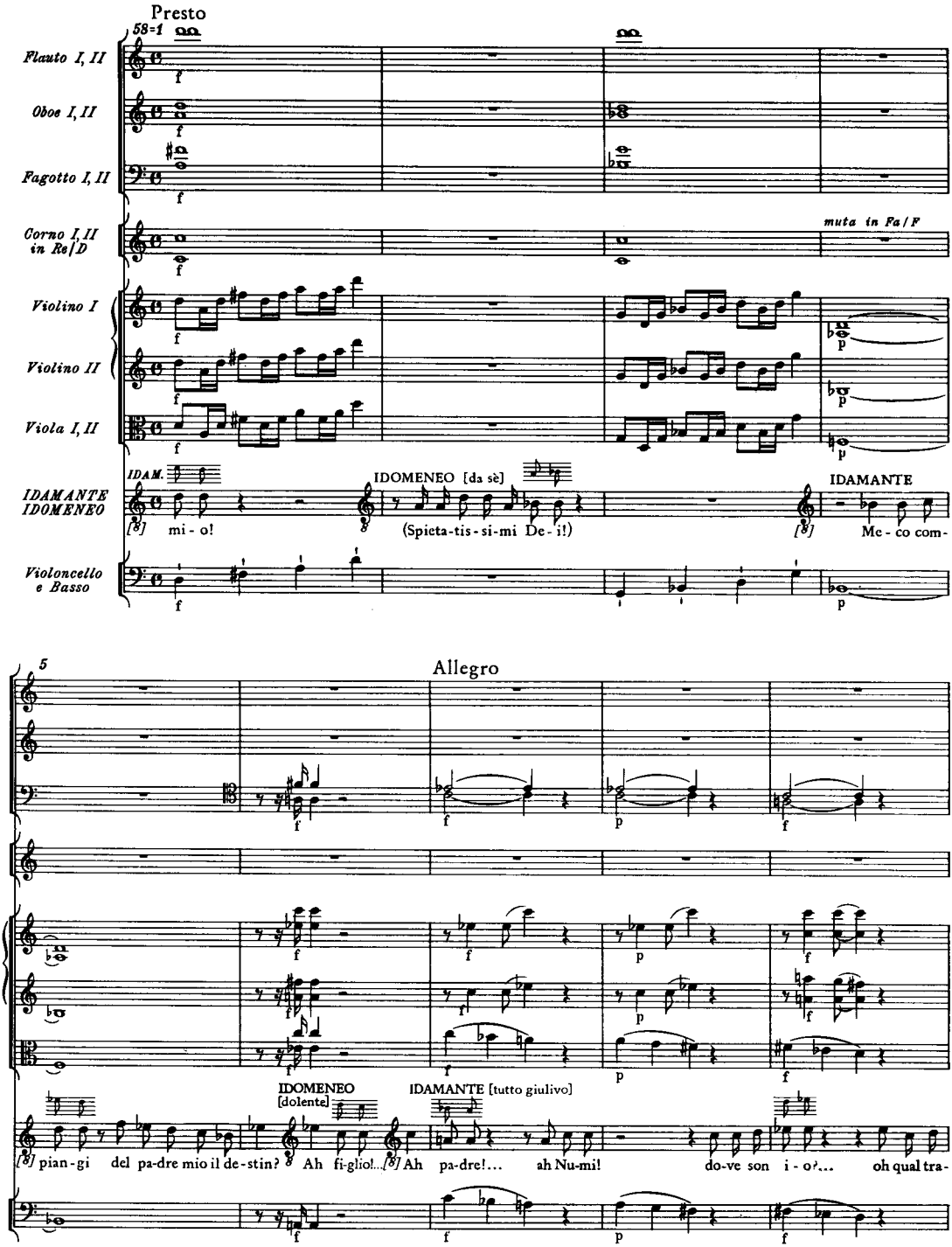
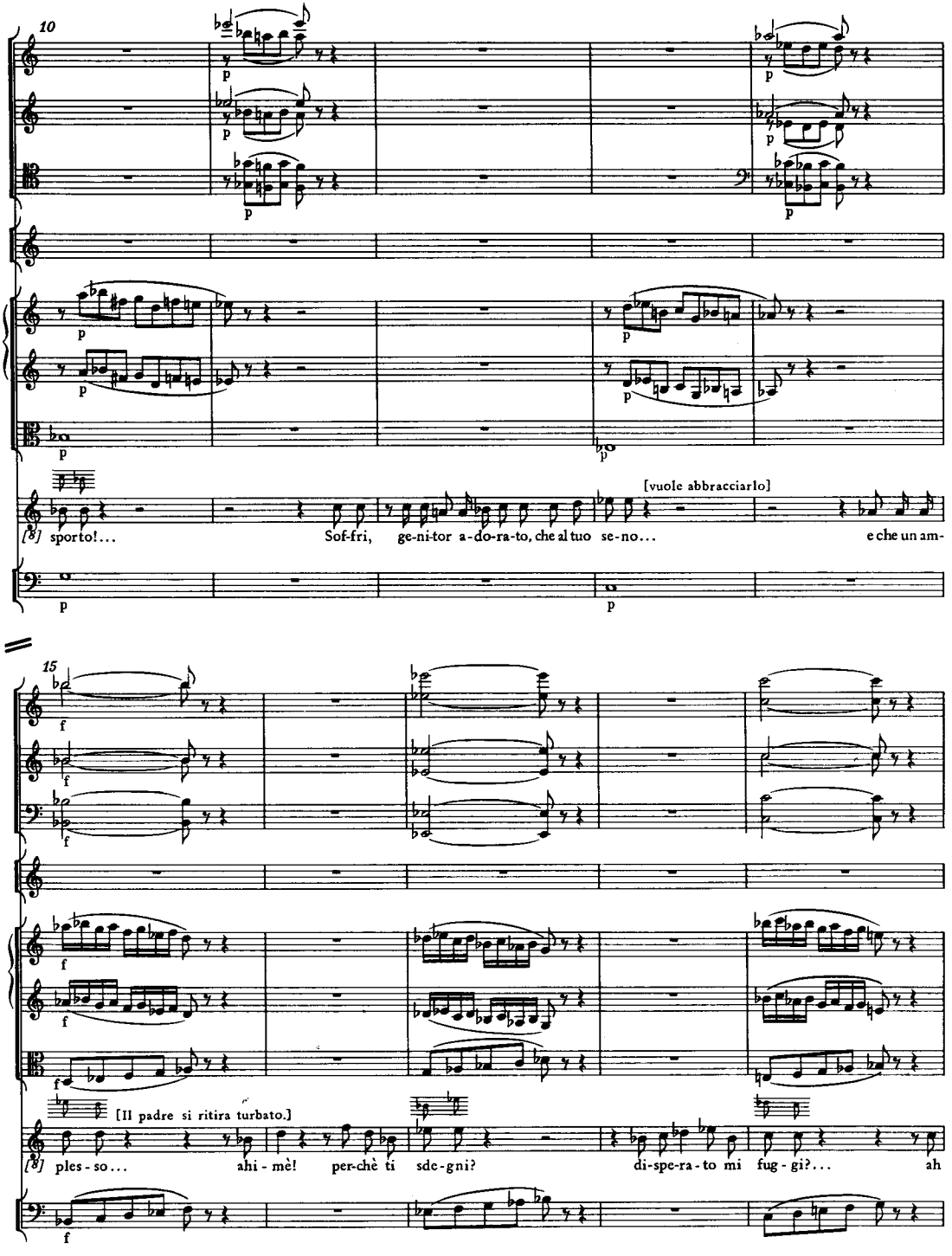
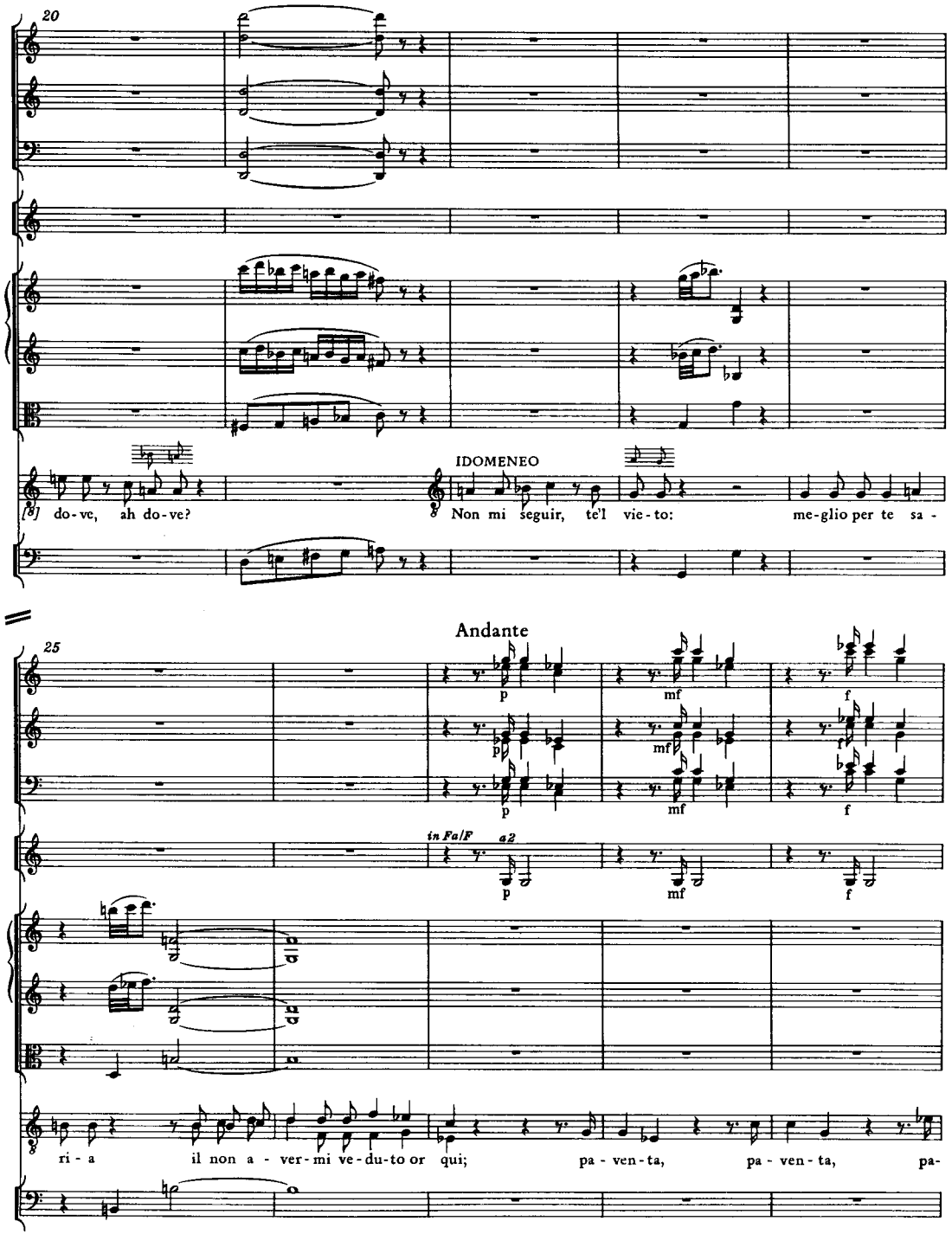
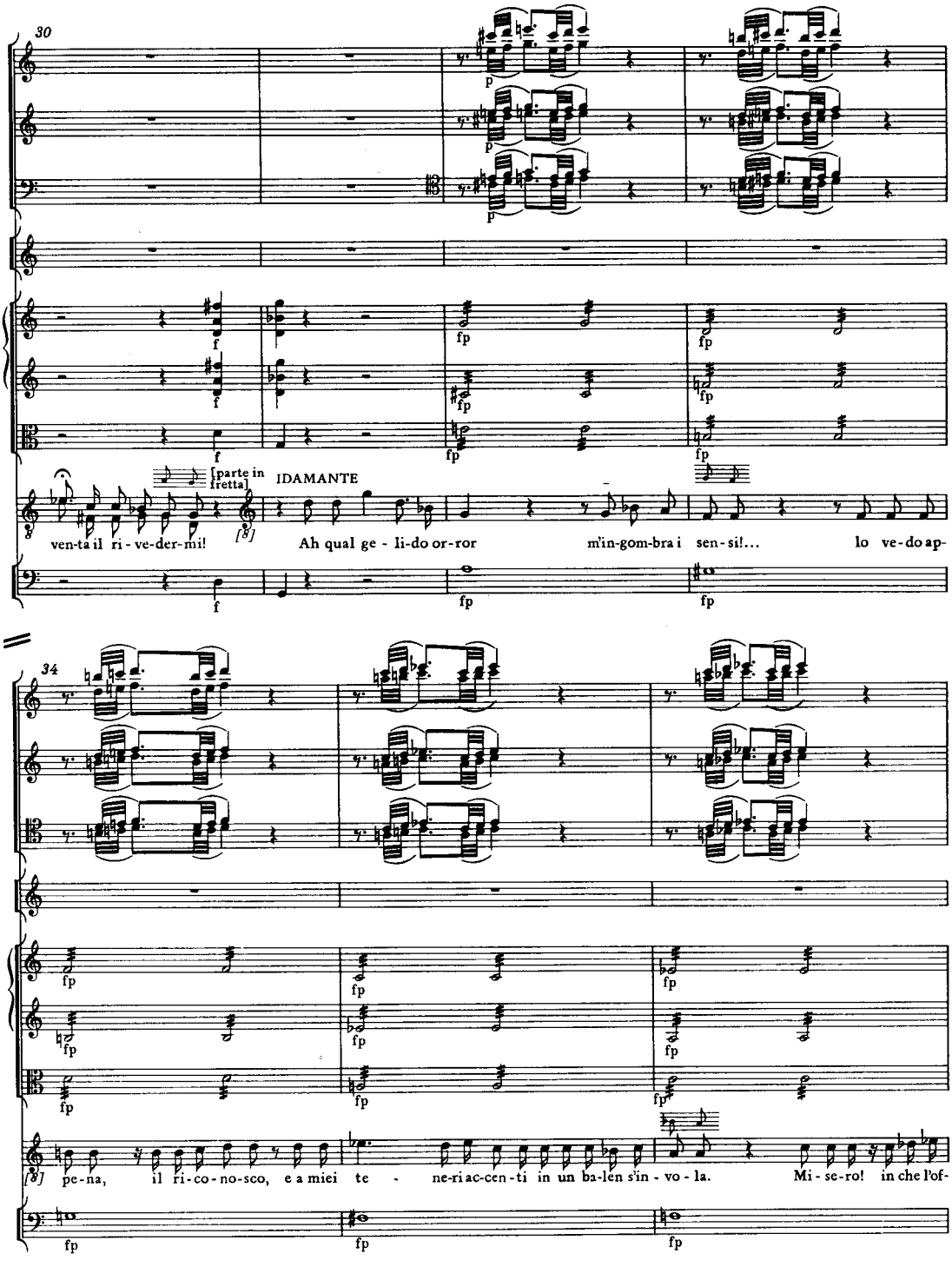
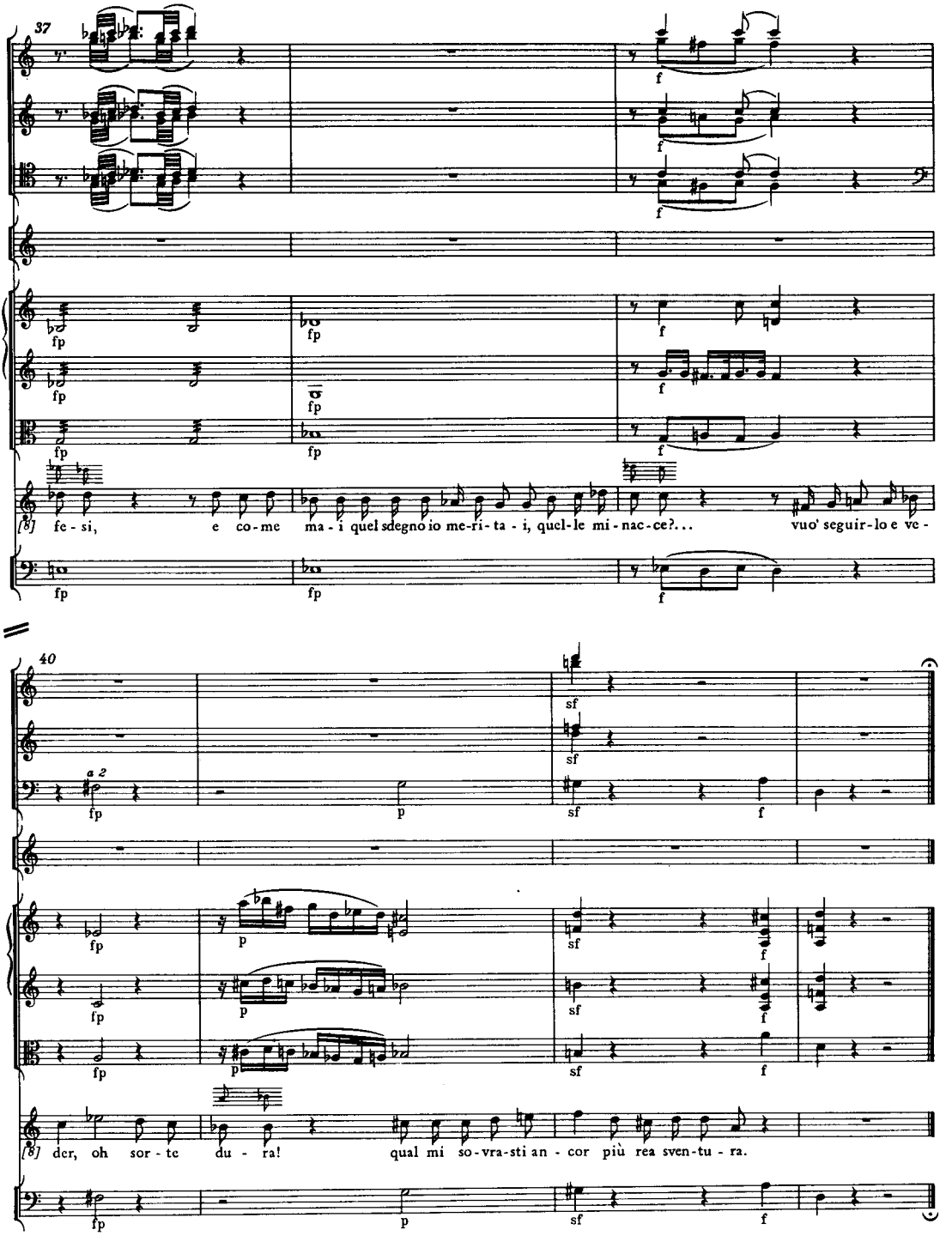
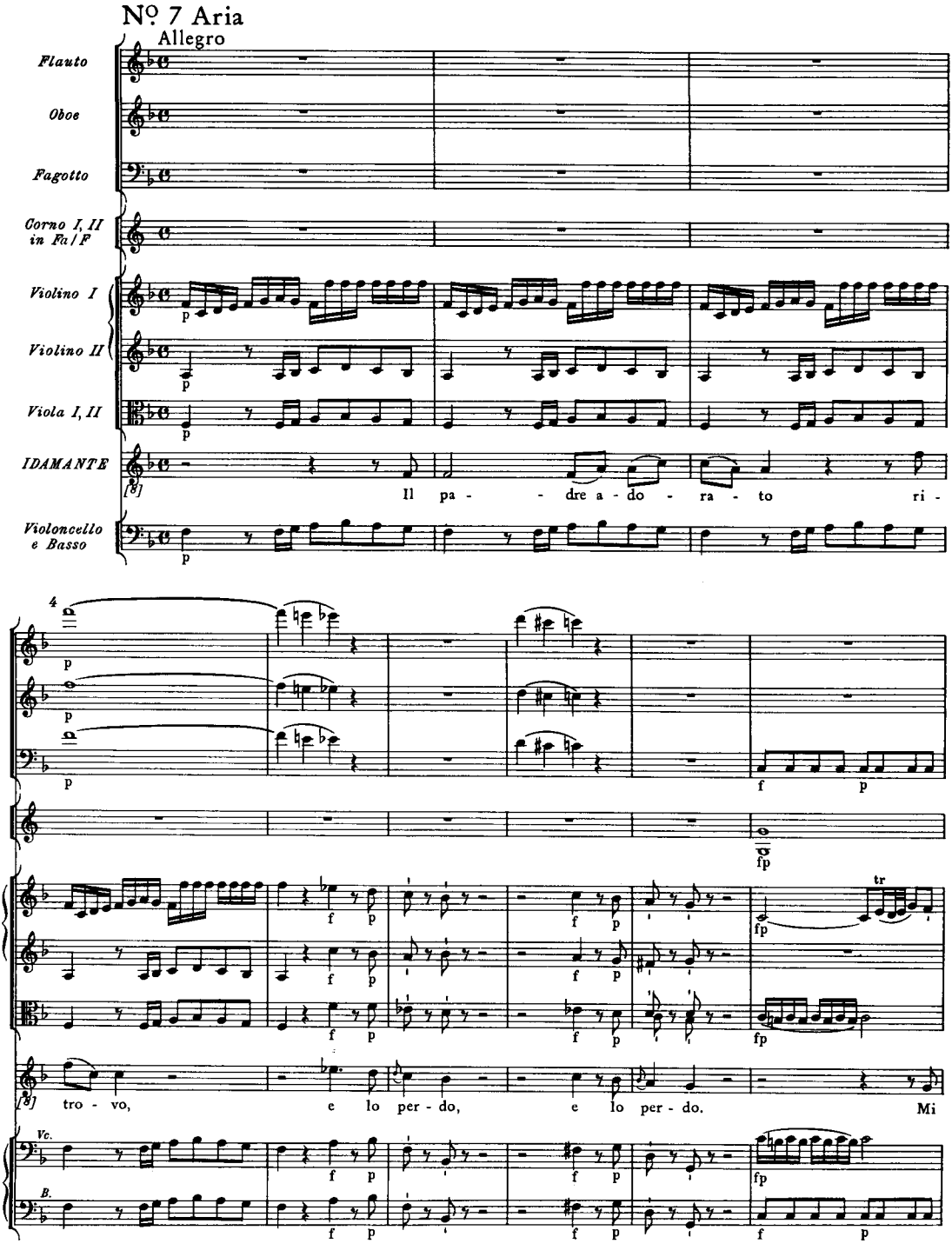
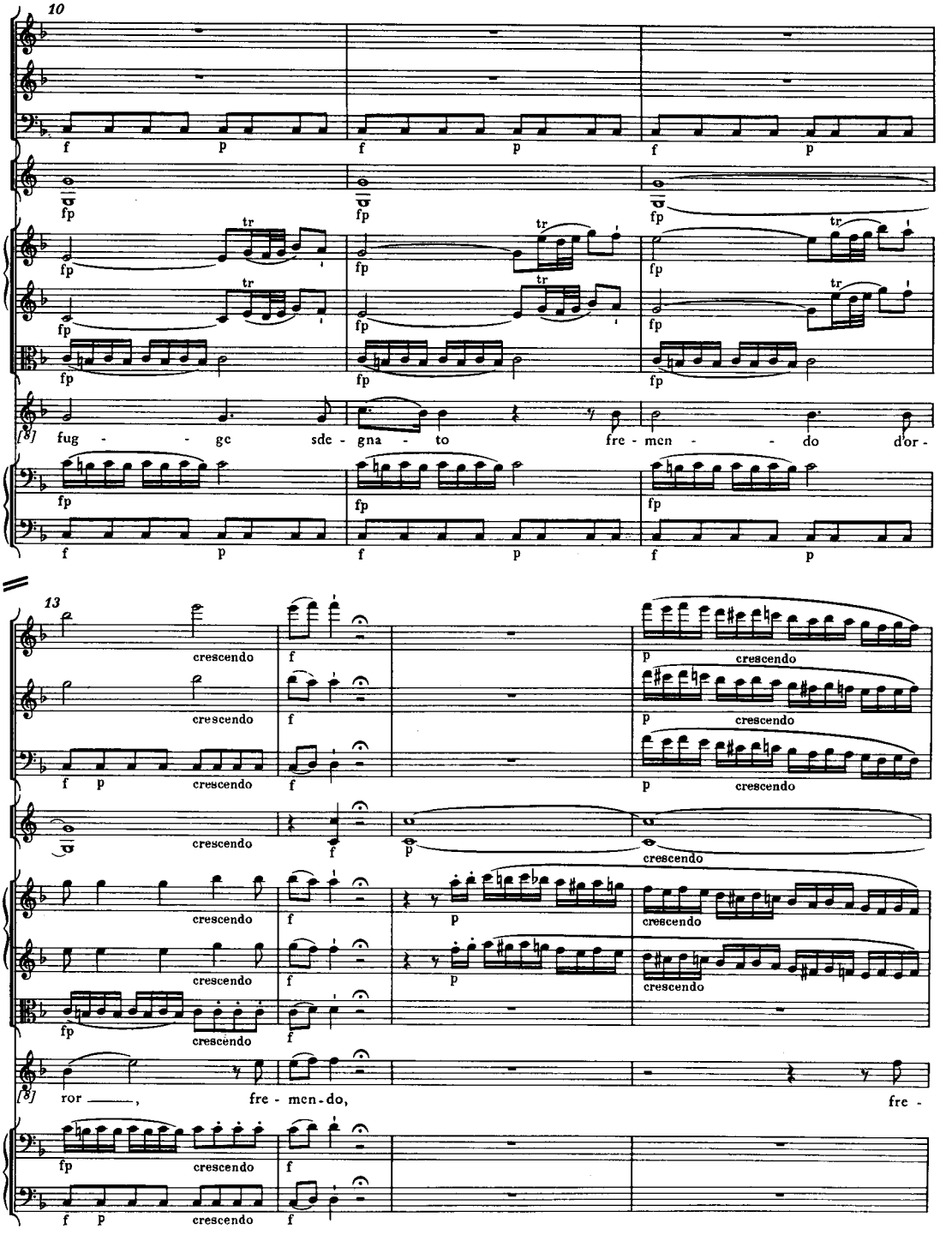
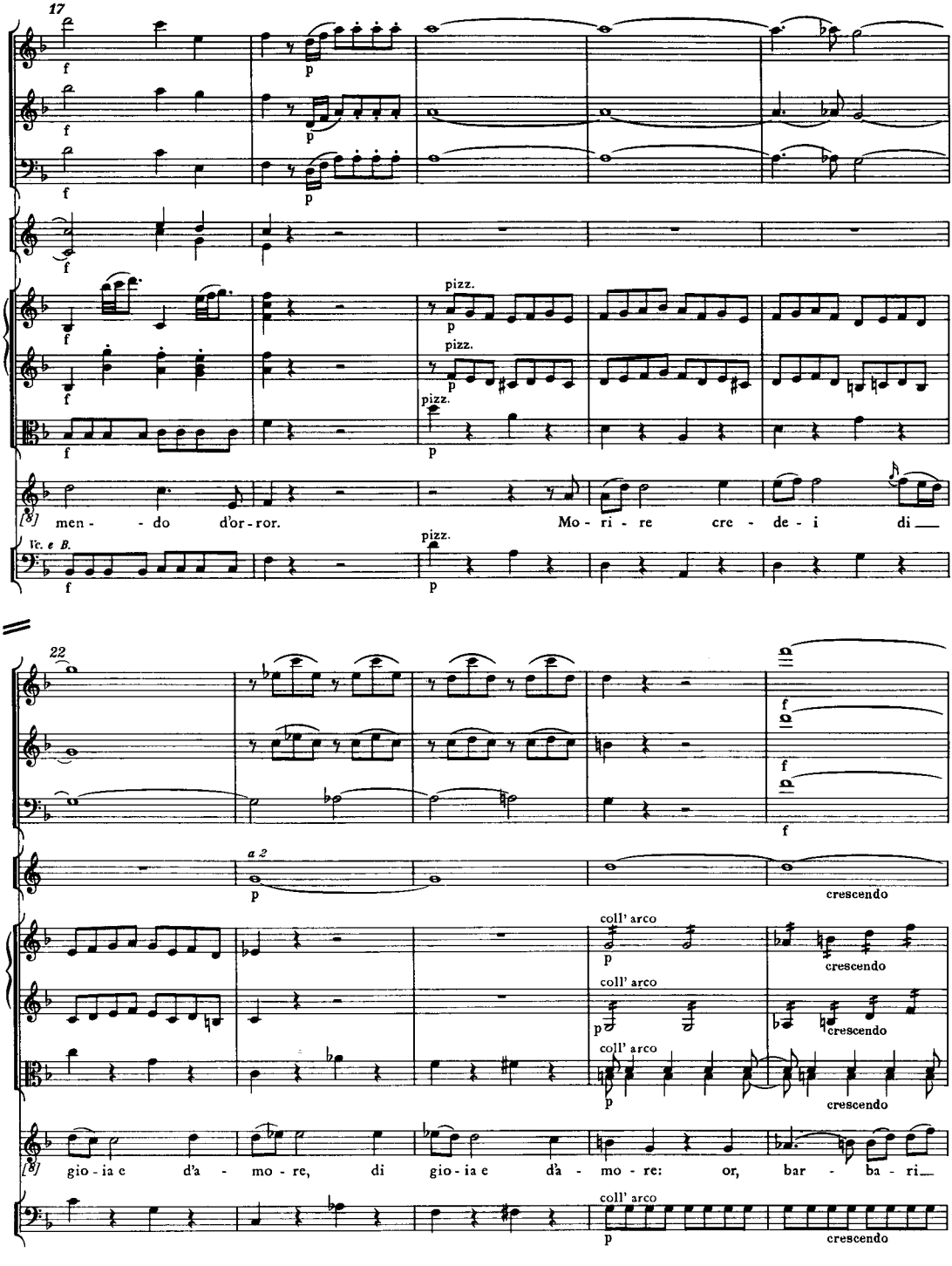
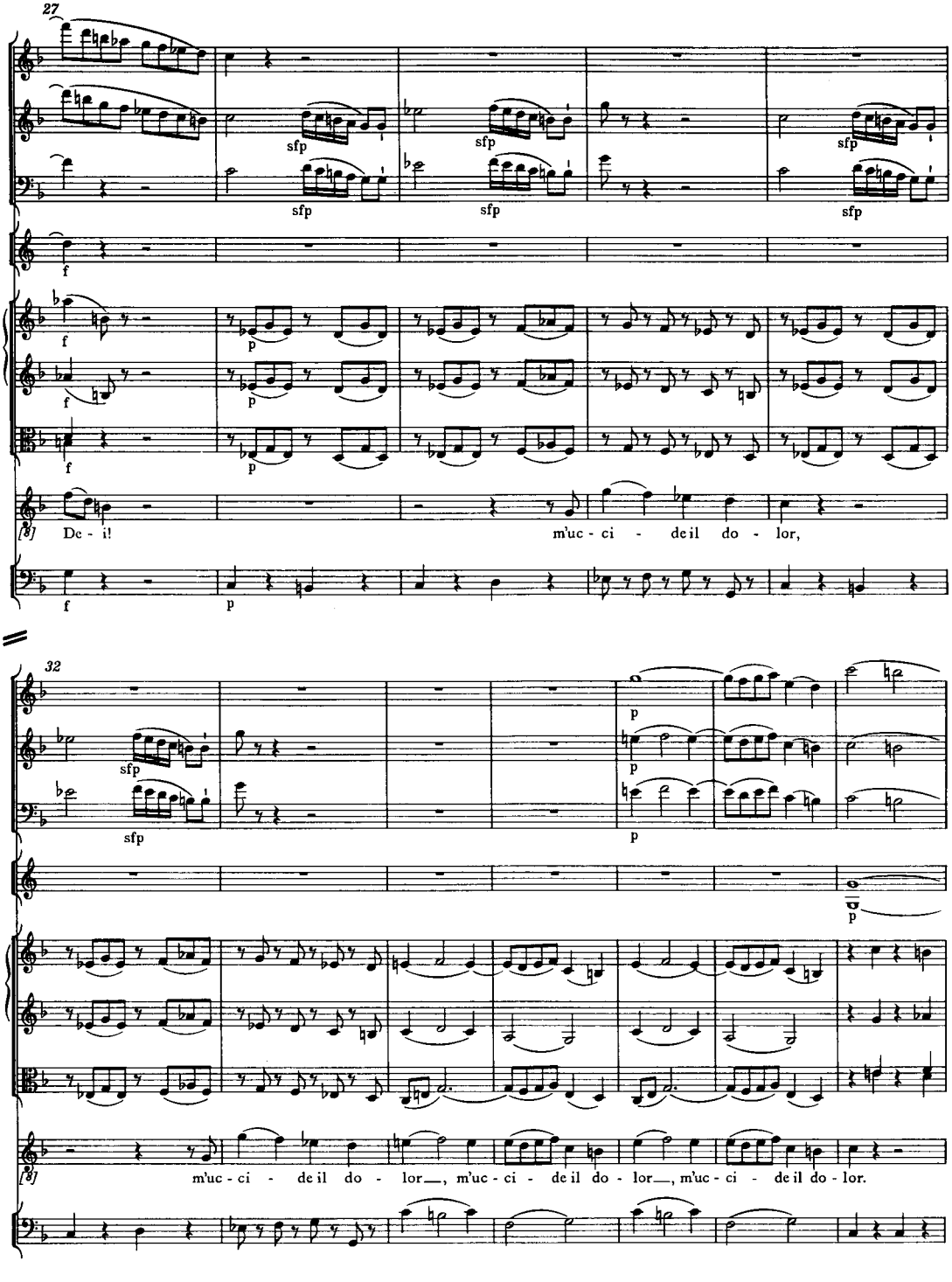
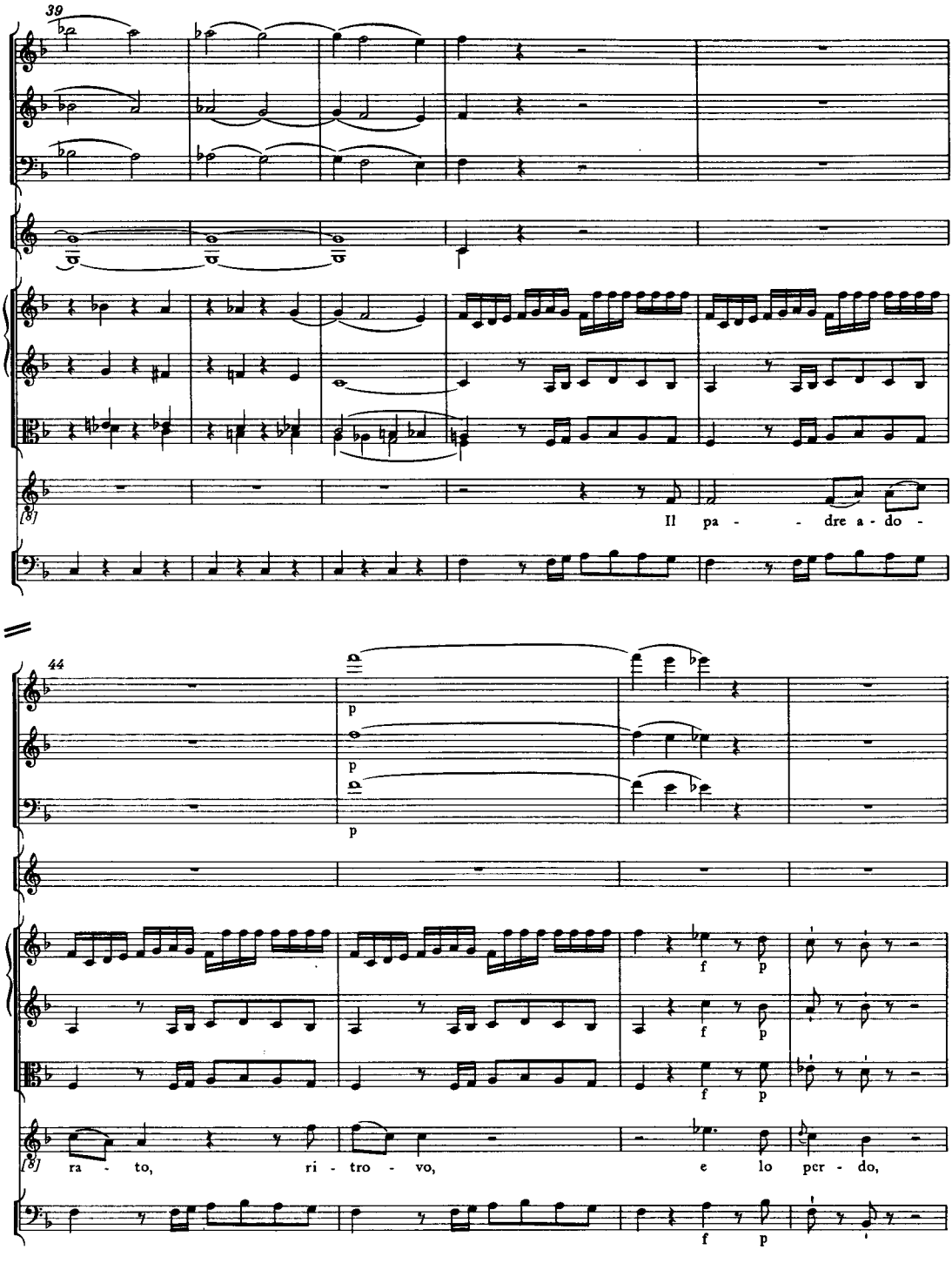
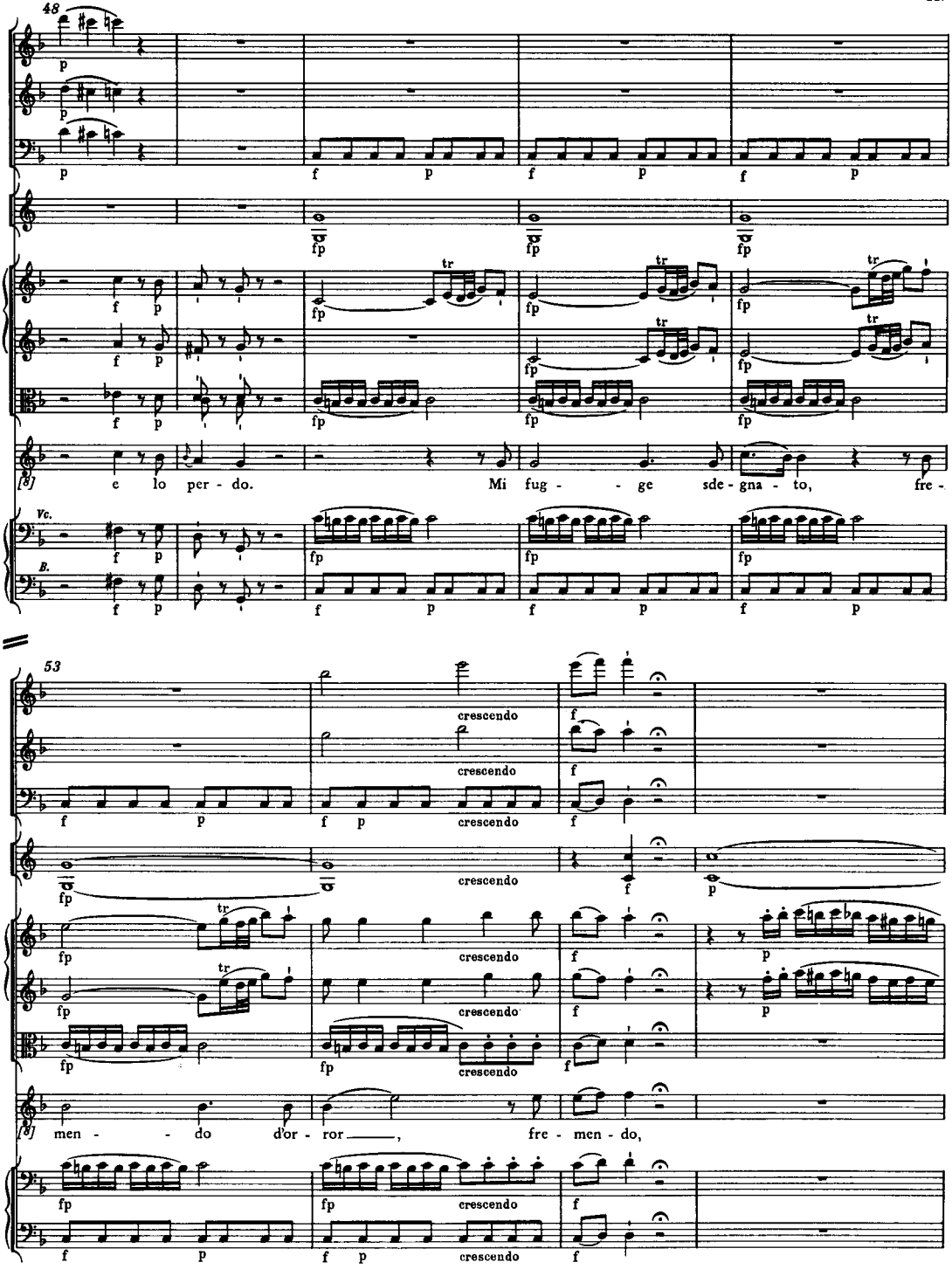
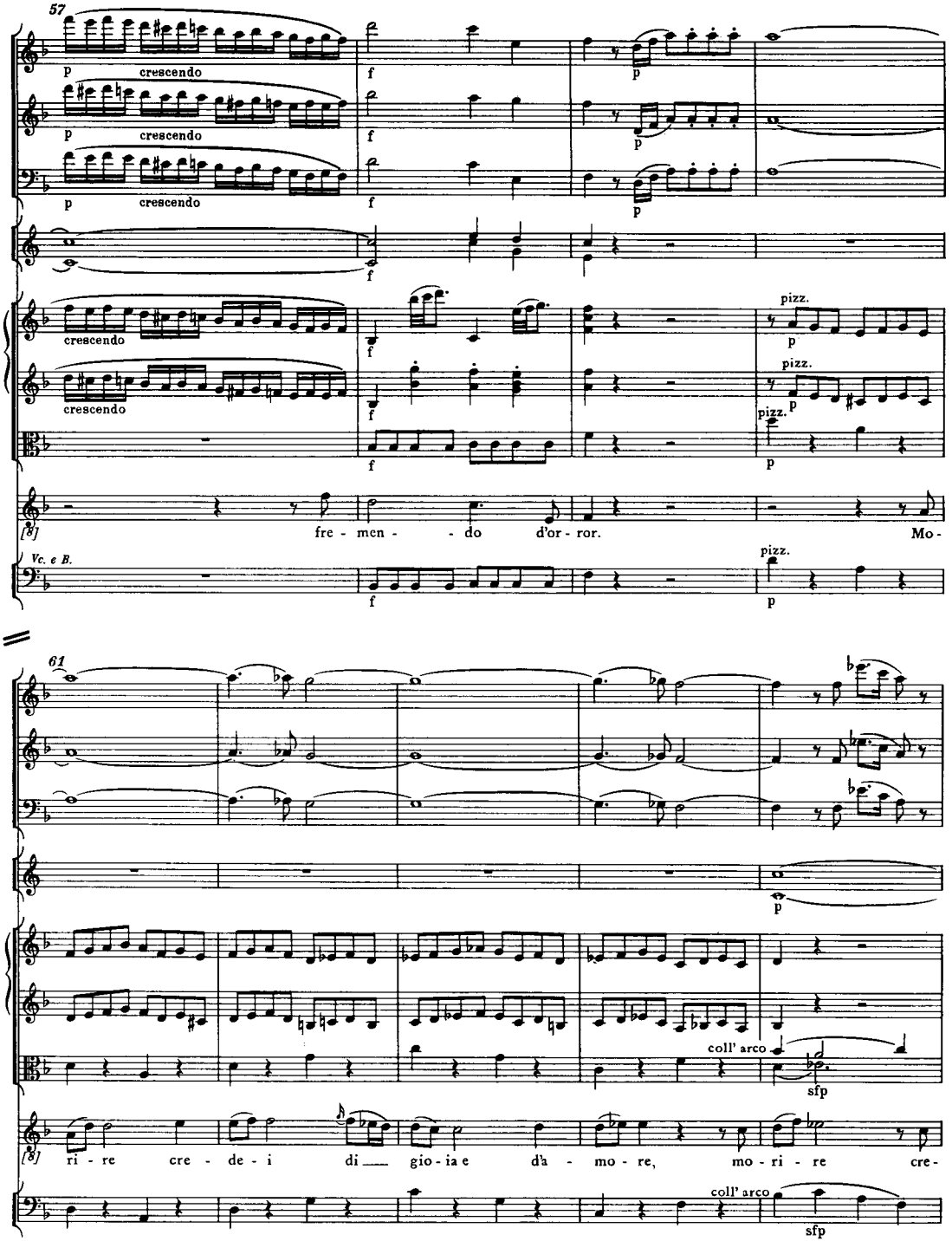
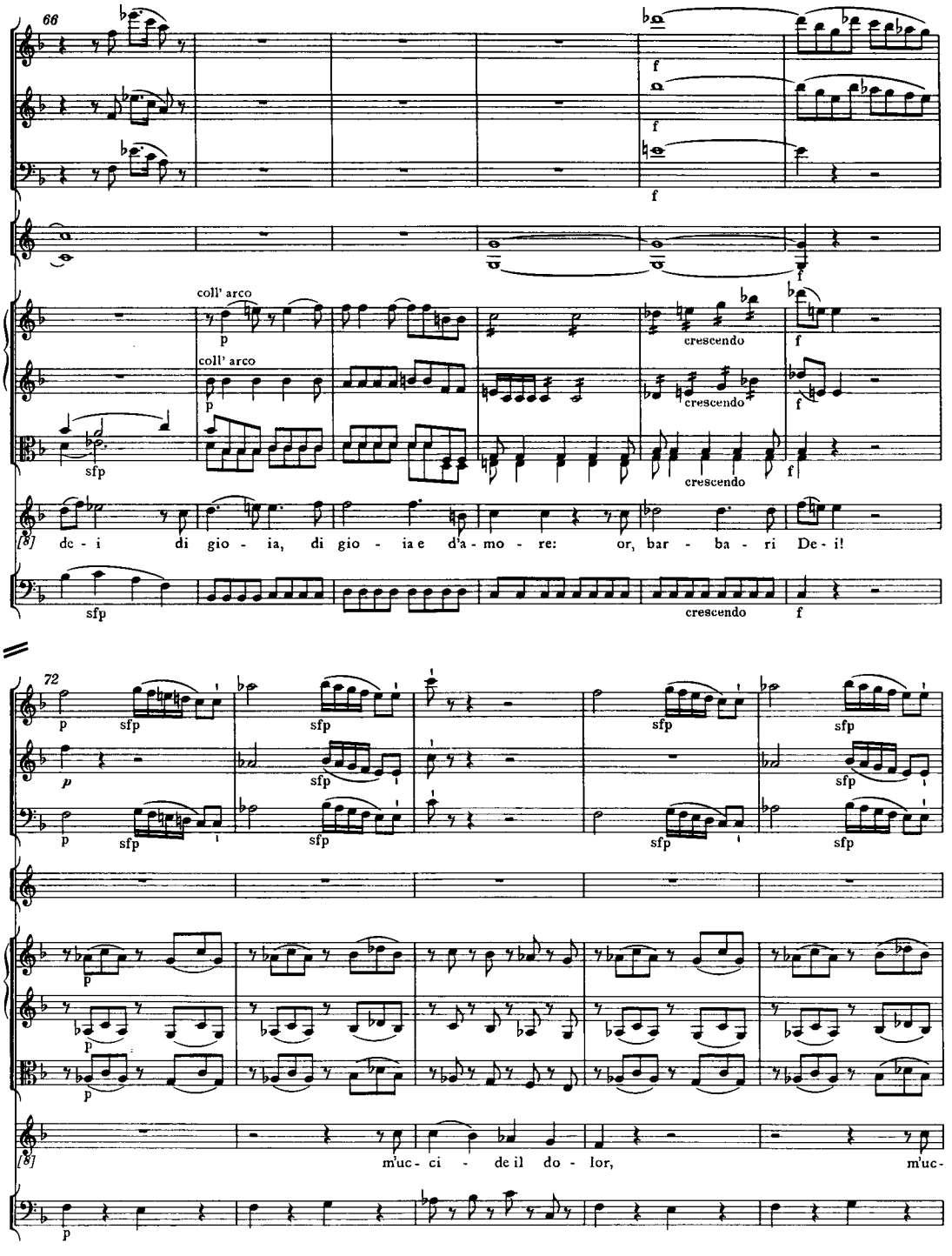
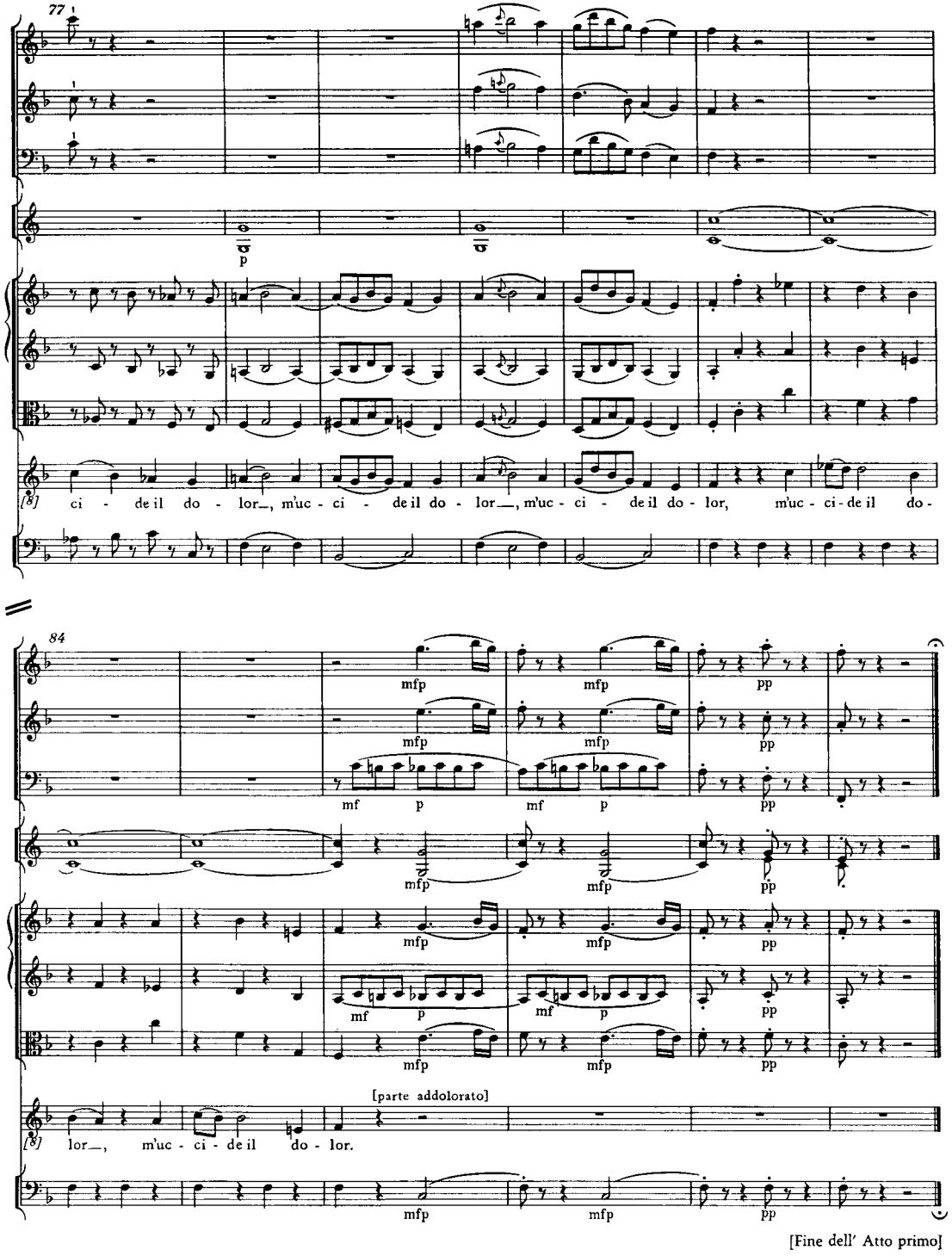
Nettuno comparisce sul mare. [Fa cenno ai venti di ritirarsi alle loro spelonche. Il mare poco a poco si calma. IDOMENEO, vedendo il Dio del mare, implora la sua potenza. Nettuno riguardandolo con occhio torvo e minaccevole si tuffa nell'onde e sparisce.]

66
a 2
p
Tutti Bassi
Scena IX
[IDOMENEO con seguito.]
73
a 2
77=1
f
tr
Recitativo
[al suo seguito]
Oh voi, di
Continuo (Cemb., Vc.)

2
Mar-te e di Net-tu-no all' i-re, al-le vit-to-rie, ai sten-ti fi-di se-gua-ci mie-i, la-scia-te-mi per
6
Viol. I
Viol. II
Va. I, II
Andante
p
tr
p
p
[Il seguito si ritira ed IDOMENEO solo s'inoltra sul lido, contemplando.]
po-co qui so-lo re-spi-rar, e al ciel na-ti-o con-fi-dar il pas-sa-to af-fan-no mi-o.
Cont. (Cemb., Vc.)
Vc. e B.
p
12
Tran-quil-lo è il mar, au-ra so-a-ve spi-ra di dol-ce cal-ma, e le ce-ru-lee spon-de il bion-do Dio in-
16
do-ra, o-vun-que io mi-ro, tut-to di pa-ce in sen ri-po-sa, e go-de. Io sol, io

20
sol su que-ste a - ri-de spiag-ge d'af-fan-no e da di - sa-gio e-ste-nu-a - to quel-la cal-ma, oh Net - tu-no, in me non
23
Viol. I
Viol. II
Va. I, II
f
pro - vo, che al tuo re - gno im-pe - tra - i. Oh vo - to in-sa - no, a -
Cont. (Cemb., Vc.)
Vc. e B.
f
26
tro - ce! giu - ra - men - to cru-del! ah qual de' Nu-mi, mi
29
ser - ba an - cor in vi - ta, oh qual di voi mi por-ge al - men a - i - ta?

Nº 6 Aria

Andantino sostenuto

16
fp
fp
fp
fp
gior-no, che not-te e gior-no: so-no in-no - cen - - - - - - -
f p f p
24
fp
fp
fp
fp
fp
p
fp
fp
fp
- - te m'ac-cen - - - ne-rà. Nel sen tra - fit - to,

30
nel cor-po e - san-gue il mio de - lit - to, lo spar - so san - gue m'ad-di - te-
37
rà, lo spar - so san - - - - - - - - gue, lo spar - so

43
pp
mf
san - gue
m'ad-di - te - rà,
m'ad - di - te -
51
Allegro di molto
p crescendo
crescendo
rà.
Qual spa - ven-to,
qual do - lo - re,
qual spa-ven - to,

57
dolce
dolce
simile
simile
qual do - lo-re!
Di tor - men - to que - sto
64
co - re quan - te vol - te mo-ri - rà,

70
sf
p
quan - te vol-te_ mo-ri - rà! Qual spa - ven - to, qual do -
Vc.
B.
76
crescendo
f
lo - re, qual spa - ven - to, qual do - lo - re!
Tutti Bassi

82
dolce
dolce
p
p
p
Di tor - men - to que - sto co - re quan - te vol - te_ mo-ri-
p
89
p
p
p
sfp
sfp
sfp
a 2
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
rà, quan - te vol - te_ mo-ri - rà_! Di tor-
sfp

95
men-to que - sto co - re quan - - - - - - - - - - - te
102
vol - te mo - ri - rà, quan - te vol - te mo - ri - rà, quan - te vol - te mo - ri - rà, mo - ri -

108
113 = 1
a 2
crescendo
sf
f
p
fp
[Vede un uomo che s'avvicina.]
rà, mo - ri - rà!
Recitativo
Cie-li! che veg-go?
Continuo (Cembalo, Violoncello)
Vc.
B.
Tutti Bassi
Ec-co, la sven-tu-ra-ta vit-ti-ma, ahi-mè! s'ap-pres-sa... e que-ste ma-ni le mi-ni-stre sa-ran?... ma-ni e-se-
Scena X
IDOMENEO, IDAMANTE in disparte.
IDAMANTE
cran-de! Bar-ba-ri, in-giu-sti Nu-mi! a - re ne-fan-de! Spiag-ge ro-mi-te, e voi sco-sce-se ru-pi te-sti-

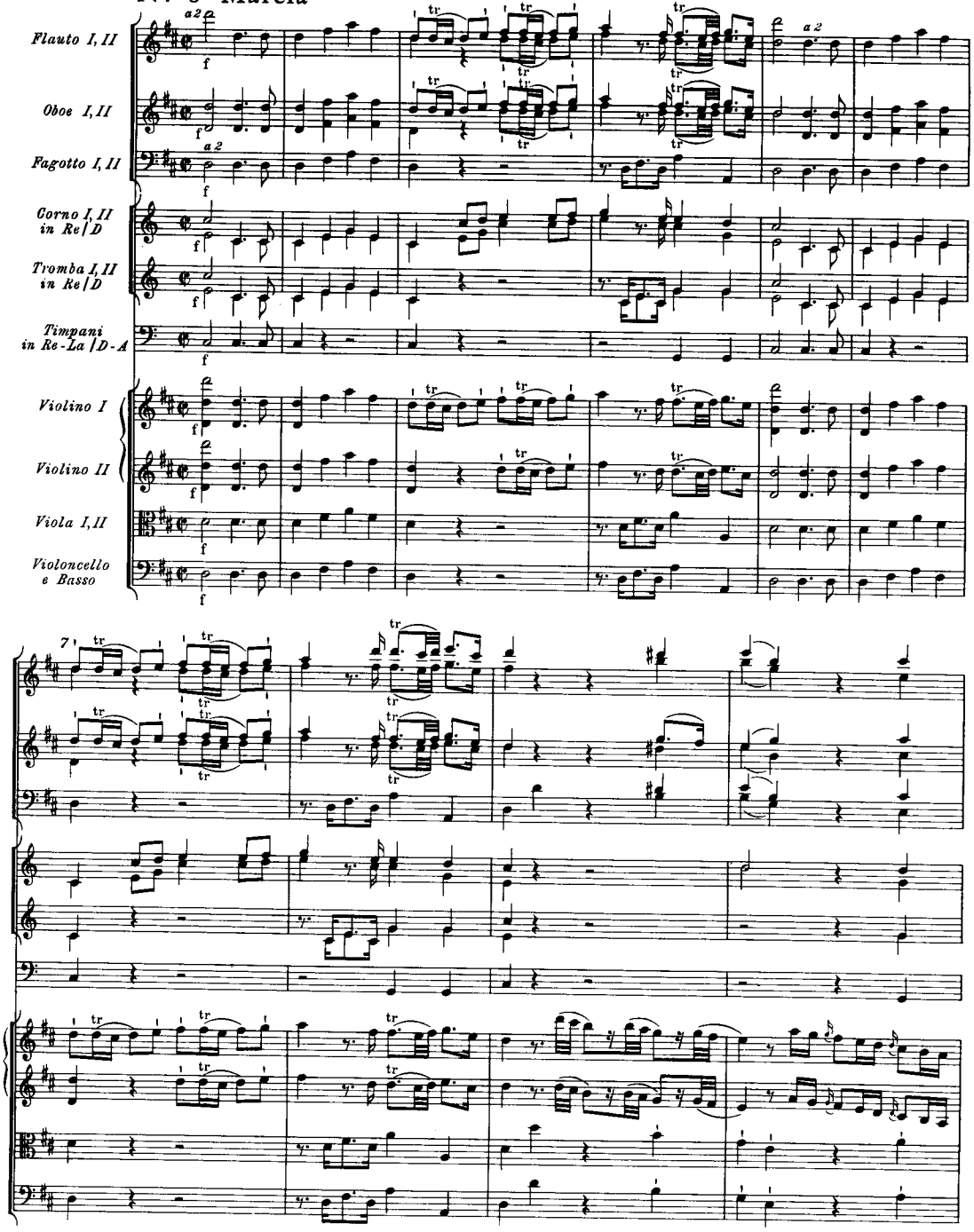
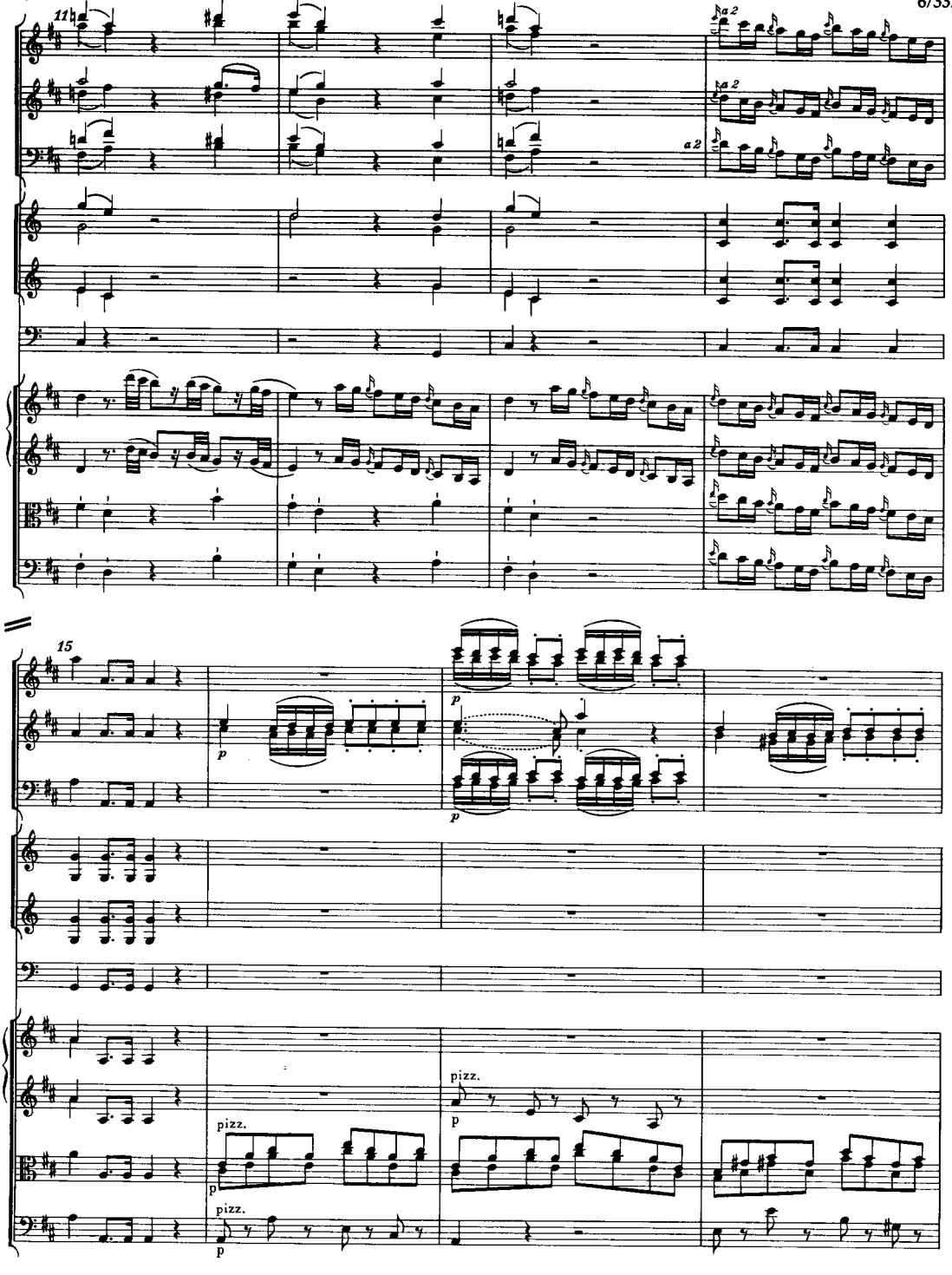
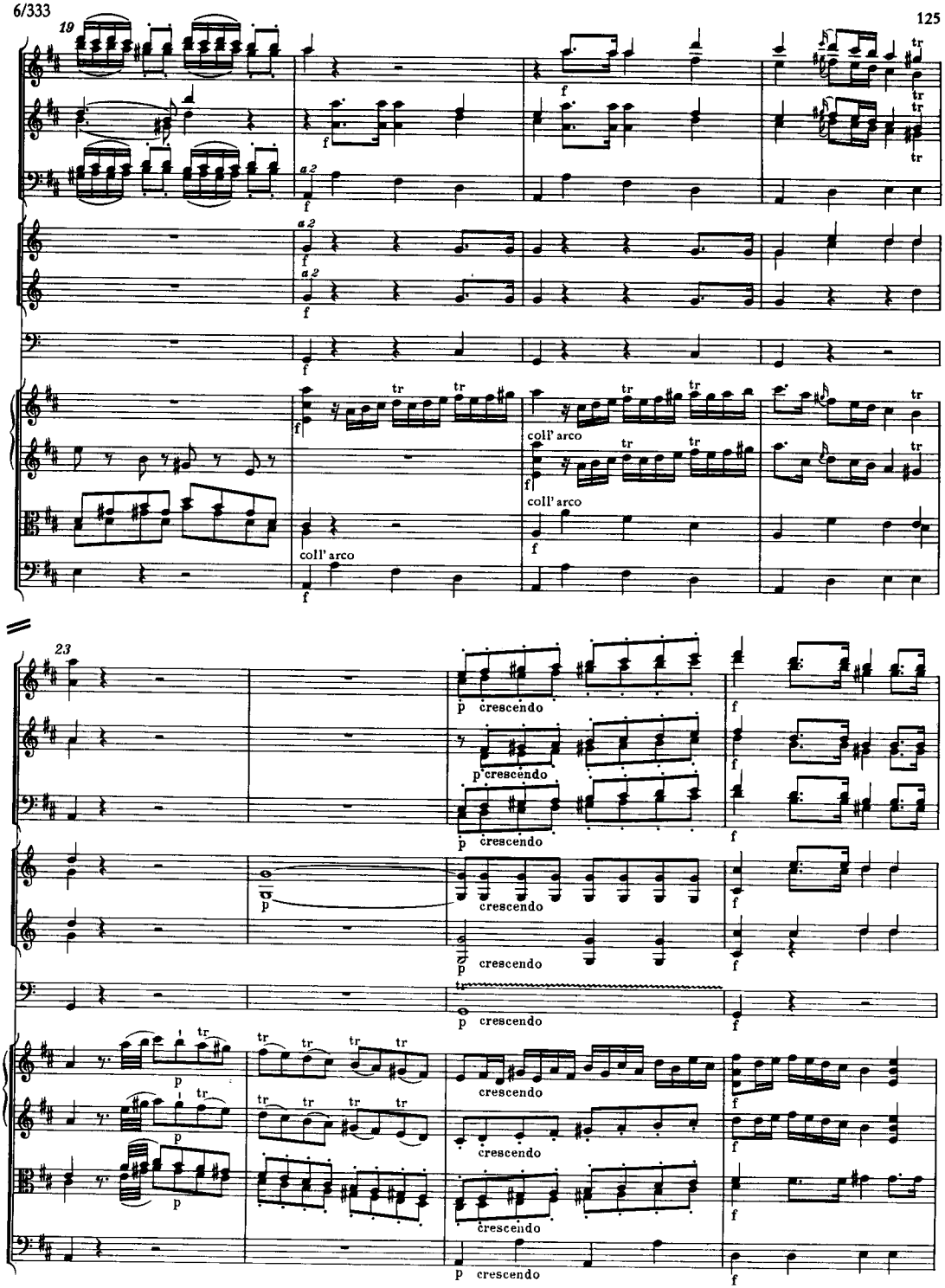
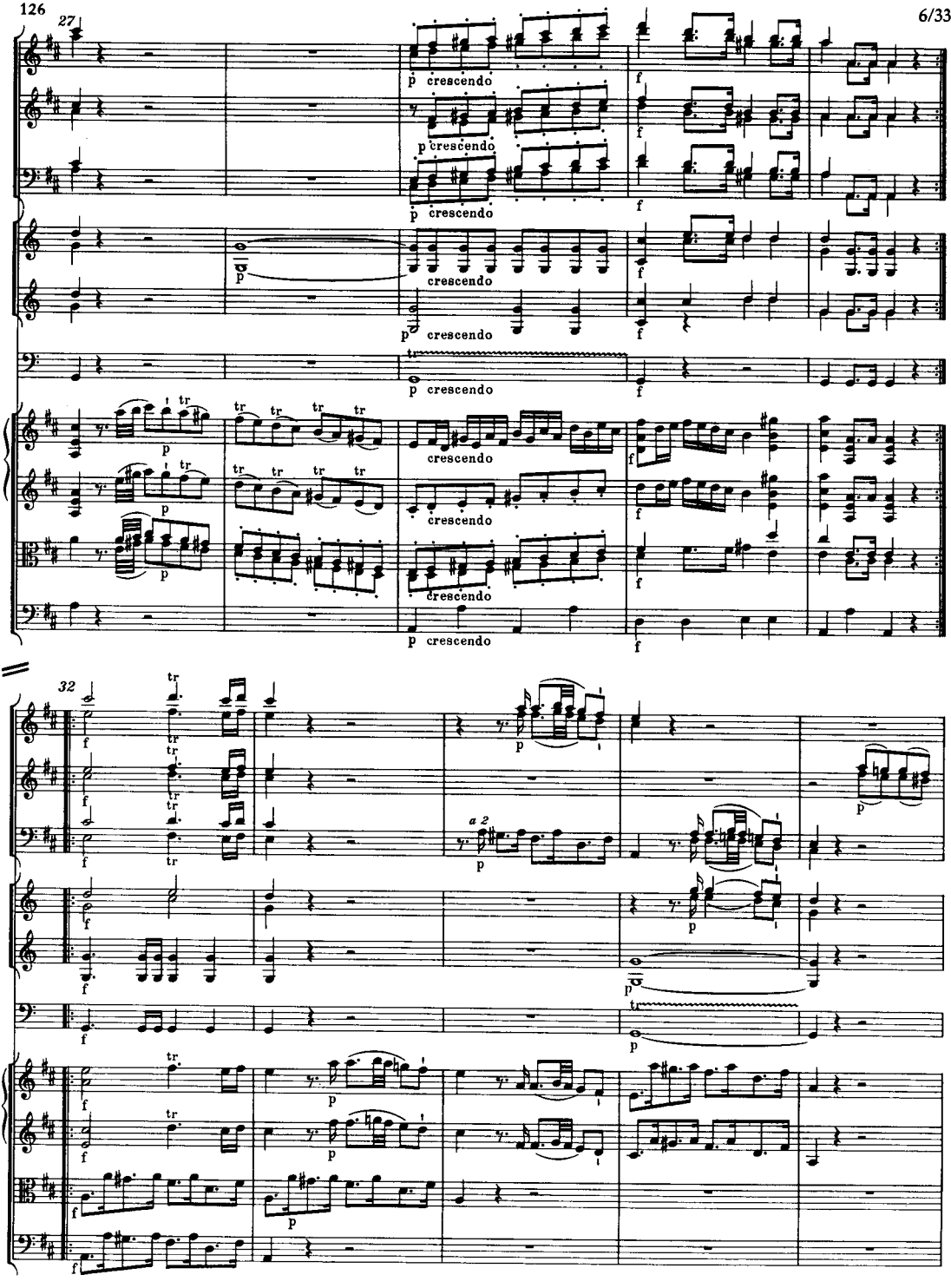
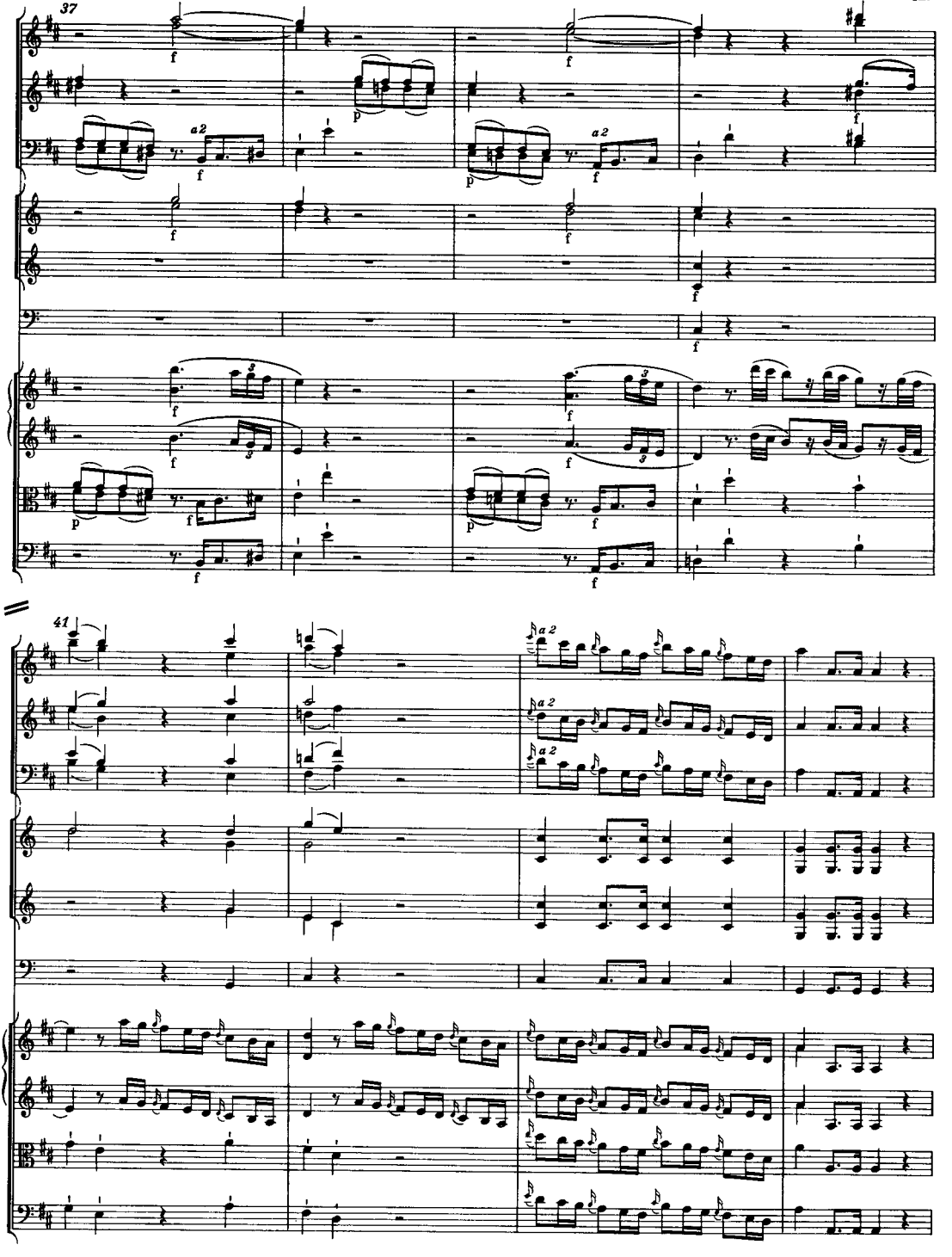
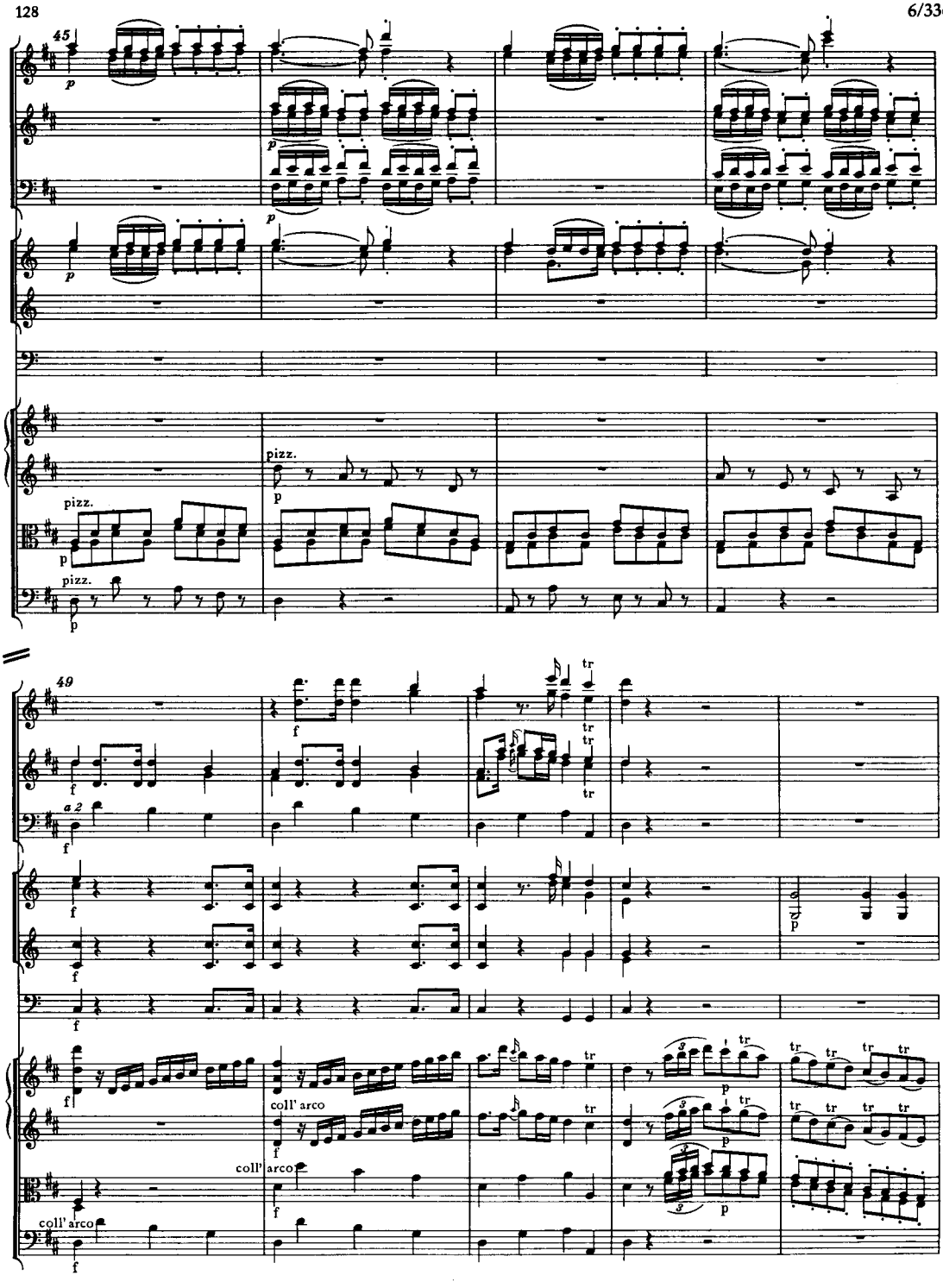
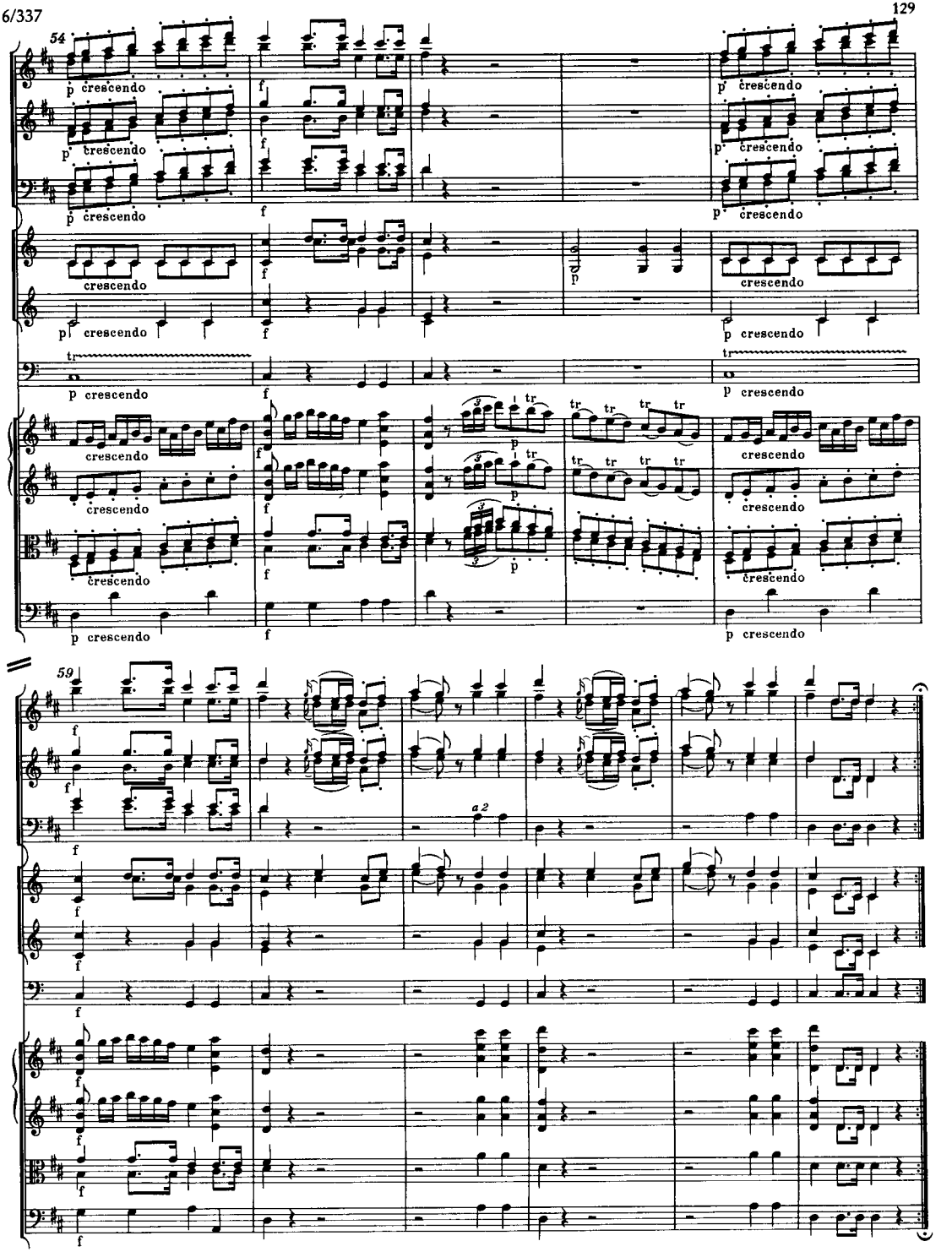

9
[8] mo - ni al mio duol sia - te, e cor - te - si di que - sto vo - stro al - ber - go a un a - gi - ta - to cor...
13
[8] quan - to spie - ga - te di mia sor - te il ri - gor so - lin - ghi or - ro - ri!... Ve - do fra quel - li a -
16
[8] van - zi di fra - cas - sa - te na - vi su quel li - do sco - no - sciu - to guer - rier... vo - glio a - scol -
19
[8] tar - lo, vuo' con - for - tar - lo, e vo - glio in le - ti - zia can - giar, quel suo cor - do - glio.
[S'appressa e parla ad IDOMENEO.]
Sgombra, oh guerrier, qual tu ti
23
[8] si - a, il ti - mo - re; ec - co - ti pron - to a tuo soc - cor - so quel - lo, che in que - sto cli - ma of - frir te'l


26
IDOMENEO [da sè]
[ad IDAMANTE]
può. (Più il guar - do, più mi strug-ge il do - lor.) De' gior - ni mie - i il re-sto a te do - vrò, tu
29
IDAMANTE
qua - le a - vra - i pre-mio da me? Pre-mio al mio cor sa - rà l'es-ser pa - go d'a - ver-ti sol - le - va-to, di -
33
fe - so: ahi trop-po, a - mi-co, dal - le mi-se-rie mie in-strut-to io fu - i a in-te - ne - rir - mi al - le mi - se-rie al -
37
IDOMENEO [da sè]
[ad IDAMANTE]
tru - i. (Qual vo - ce, qual pie - tà il mio sen tra - fig - ge!) Mi - se - ro tu? che di - ci? ti son
40
IDAMANTE
con - te le tue sven - tu-re ap-pien? Dell' a - mor mi - o, cie - lo! il più ca-ro og - get - to, in quel-li a - bis - si

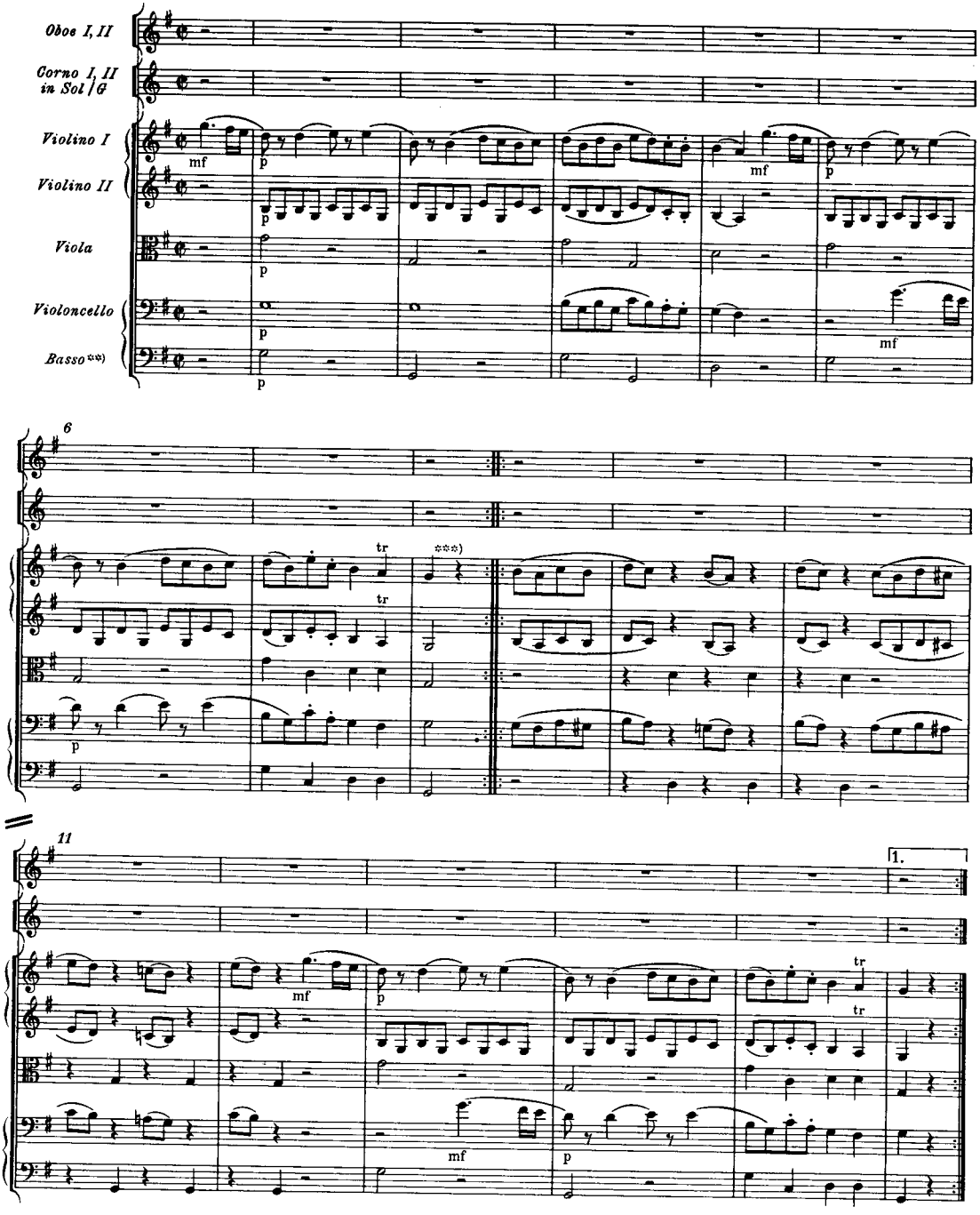

43
spin-to gia-ce l'e-ro-e I-do-me-ne-o e-stin-to. Ma tu so-spi-ri, e pian-gi? t'è no-to I-do-me-
46
IDOMENEO
ne-o? Uom più di que-sto de-plo-ra-bil non v'è, non v'è chi pla-chi il fa-to suo au-
49
IDAMANTE
[da sè]
(ad IDOMENEO)
ste-ro. Che fa-vel-li? vi-ve e-gli an-cor? (oh De-i! tor-no a spe-rar.) Ah dim-mi a-mi-co, dim-mi, do-
52
IDOMENEO
v'è? do-ve quel dol-ce a-spet-to vi-ta mi ren-de-rà? Ma d'on-de na-sce que-sta, che per lui nu-tri te-ne-
IDOMENEO [interrompendolo impaziente]
55
IDAMANTE [con enfasi]
IDAMANTE
rez-za d'a-mor? Ah, che-gli è il pa-dre... Oh Di-o! Par-la: di chi è e-gli il pa-dre? È il pa-dre

Presto
58=1
Flauto I, II
Oboe I, II
Fagotto I, II
Corno I, II in Re/D
muta in Fa/F
Violino I
Violino II
Viola I, II
IDAM.
IDAMANTE IDOMENEO
IDOMENEO [da sè]
IDAMANTE
mi - o!
(Spieta-tis-si-mi De - i!)
Me - co com-
Violoncello e Basso
5
Allegro
IDOMENEO [dolente]
IDAMANTE [tutto giulivo]
pian-gi del pa-dre mio il de-stin? Ah fi-glio!... Ah pa-dre!... ah Nu-mi! do-ve son i - o?... oh qual tra-

10
p
[vuole abbracciarlo]
[8] sporto!... Sof-fri, ge-ni-tor a-do-ra-to, che al tuo se-no... e che un am-
15
f
[Il padre si ritira turbato.]
[8] ples-so... ahi-mè! per-chè ti sde-gni? di-spe-ra-to mi fug-gi?... ah

20
IDOMENEO
[8] do-ve, ah do-ve?
Non mi seguir, te'l vie-to: me-glio per te sa-
Andante
25
p
mf
f
in Fa/F
a2
ri-a il non a-ver-mi ve-du-to or qui; pa-ven-ta, pa-ven-ta, pa-

30
[parte in
retta]
IDAMANTE
ven-ta il ri - ve-der-mi!
Ah qual ge - li-do or-ror
m'in-gom-bra i sen-si!...
lo ve-do ap-
34
pe-na, il ri-co-no-sco, e a miei te - ne-ri ac-cen-ti in un ba-len s'in - vo - la.
Mi - se-ro! in che l'of-

37
f
fp
[8] fe - si, e co-me ma - i quel sdegno io me-ri-ta - i, quel-le mi-nac-ce?... vuo' seguir-lo e ve -
40
a 2
sf
p
[8] der, oh sor - te du - ra! qual mi so-vra-sti an - cor più rea sven-tu - ra.

Nº 7 Aria
Allegro
Flauto
Oboe
Fagotto
Corno I, II in Fa/F
Violino I
Violino II
Viola I, II
IDAMANTE
Violoncello e Basso
Il pa - dre a - do - ra - to ri -
tro - vo, e lo per - do, e lo per - do. Mi
Vc.
B.

10
fug - - gc sde - gna - to fre - men - - do d'or -
13
ror ——, fre - men - do, fre -

17
pizz.
men - - do d'or - ror.
Mo - ri - re cre - de - i di
Vc. e B.
22
a 2
crescendo
coll' arco
gio - ia e d'a - mo - re, di gio - ia e d'a - mo - re: or, bar - ba - ri

27
sfp
f
p
De - i!
m'uc - ci - de il do - lor,
32
m'uc - ci - de il do - lor, m'uc - ci - de il do - lor, m'uc - ci - de il do - lor.

39
Il pa - - dre a - do -
44
p
p
p
f p
f p
f p
ra - to, ri - tro - vo, e lo per - do,
f p

48
p
f
fp
tr
[8] e lo per - do. Mi fug - - ge sde - gna - to, fre -
Vc.
B.
53
crescendo
[8] men - - do d'or - ror ___, fre - men - do,

57
p
crescendo
f
pizz.
[8]
fre - men - - do d'or - ror.
Mo -
Vc. e B.
61
coll' arco
sfp
ri - re cre - de - i di___ gio - ia e d'a - mo - re, mo - ri - re cre -

66
f
coll' arco
p
crescendo
sfp
[8]
dc - i di gio - ia, di gio - ia e d'a - mo - re: or, bar - ba - ri De - i!
72
sfp
m'uc - ci - de il do - lor,
m'uc-

[Fine dell' Atto primo]

[INTERMEZZO]

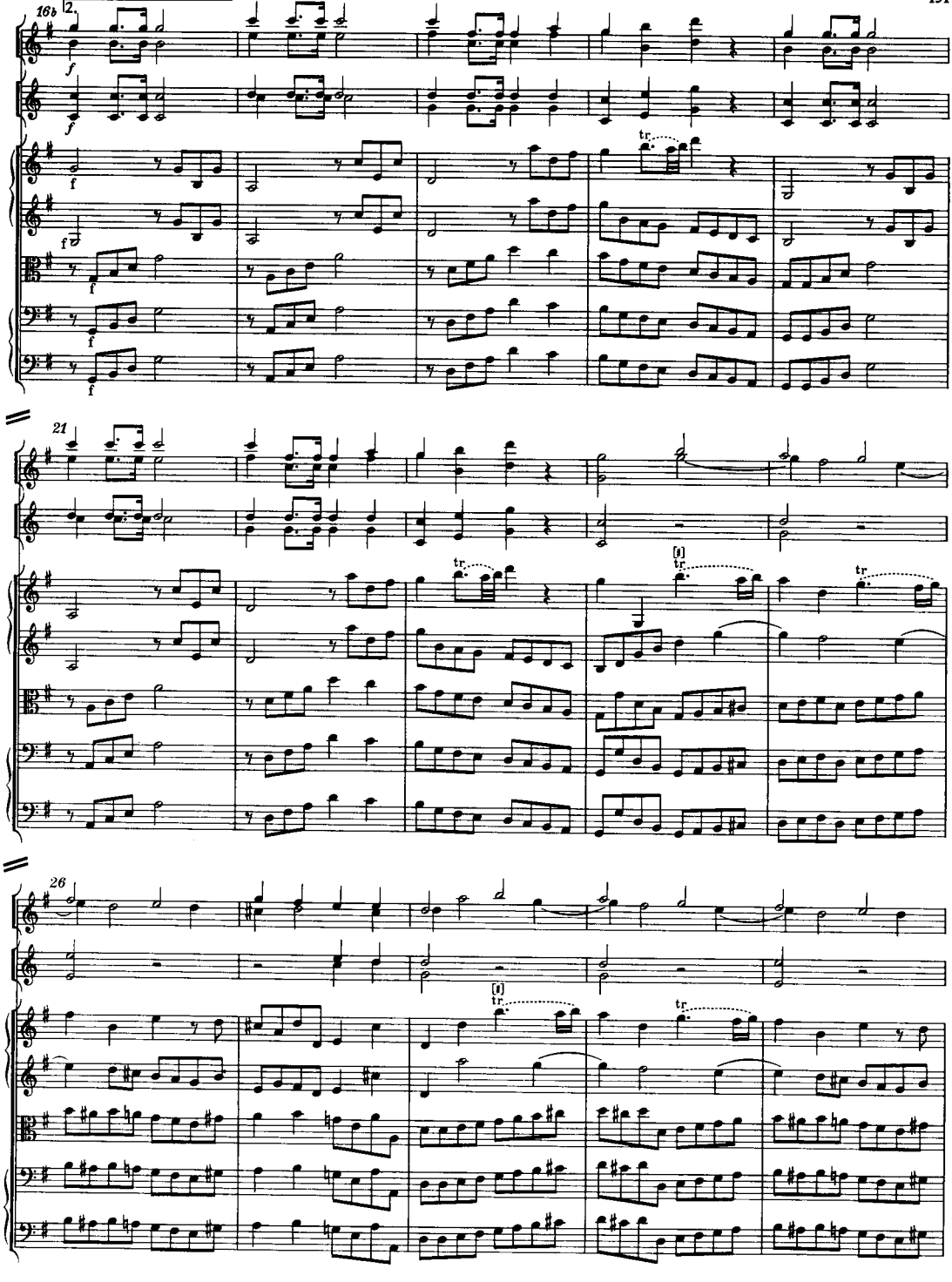
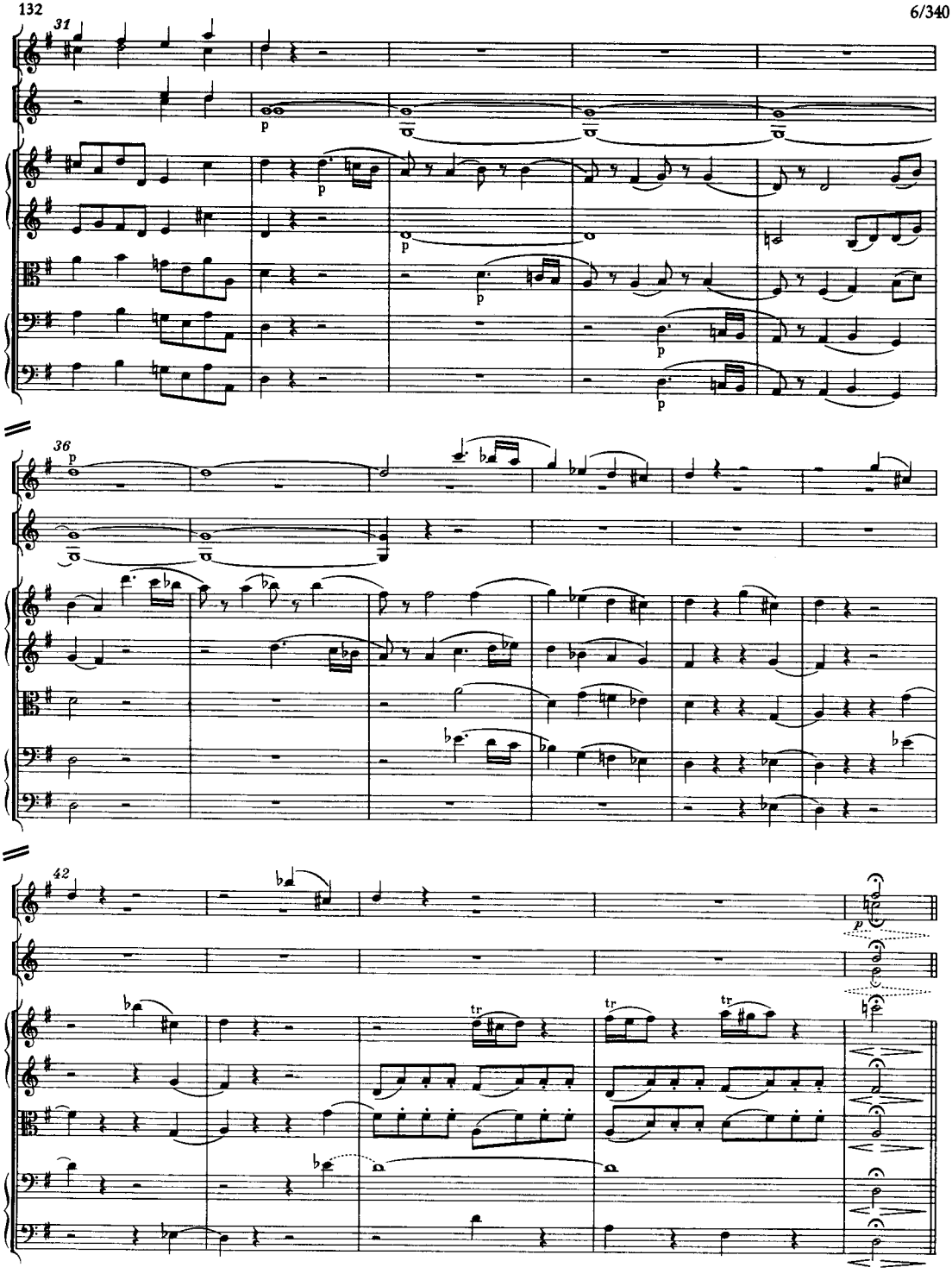
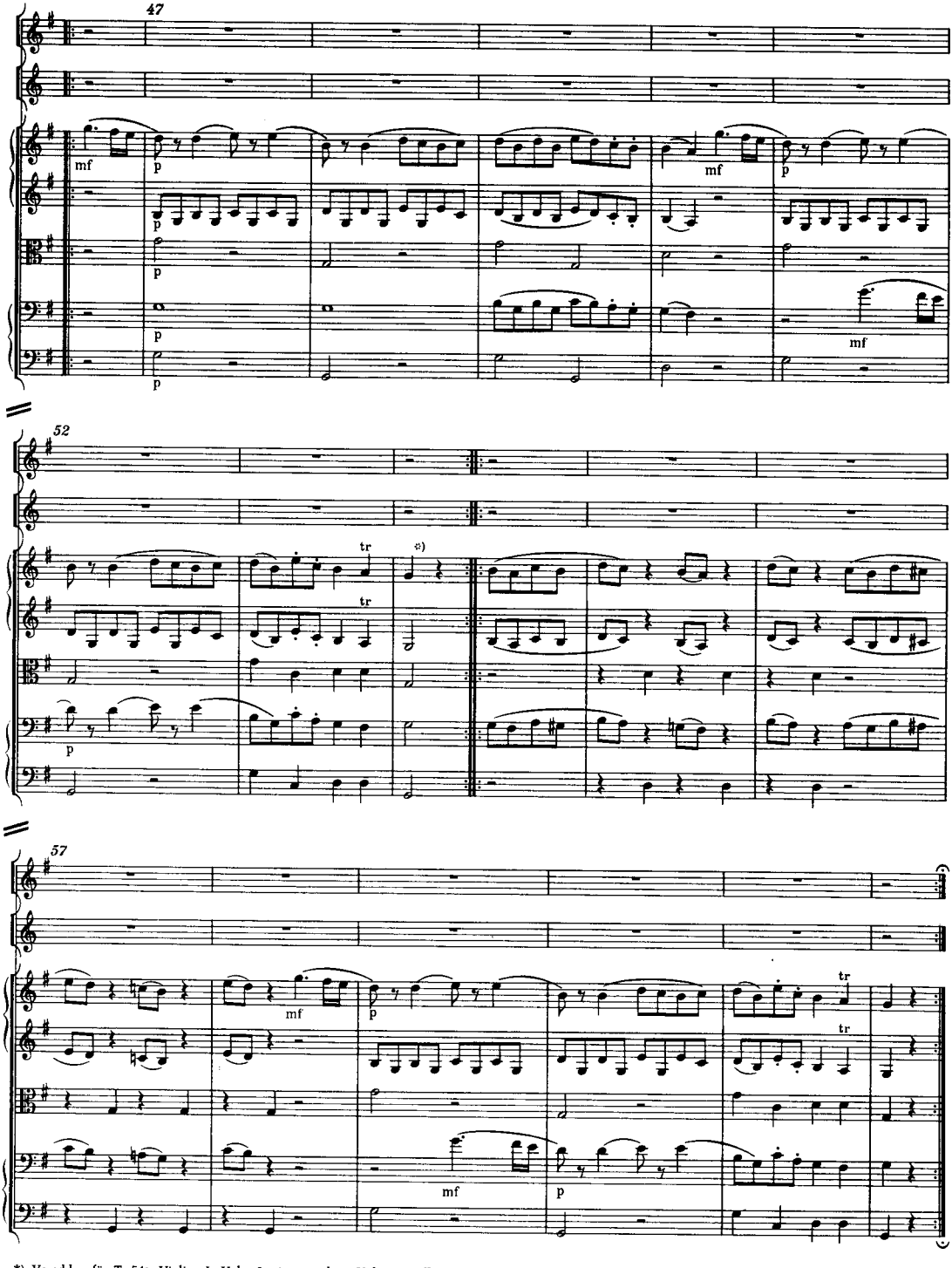
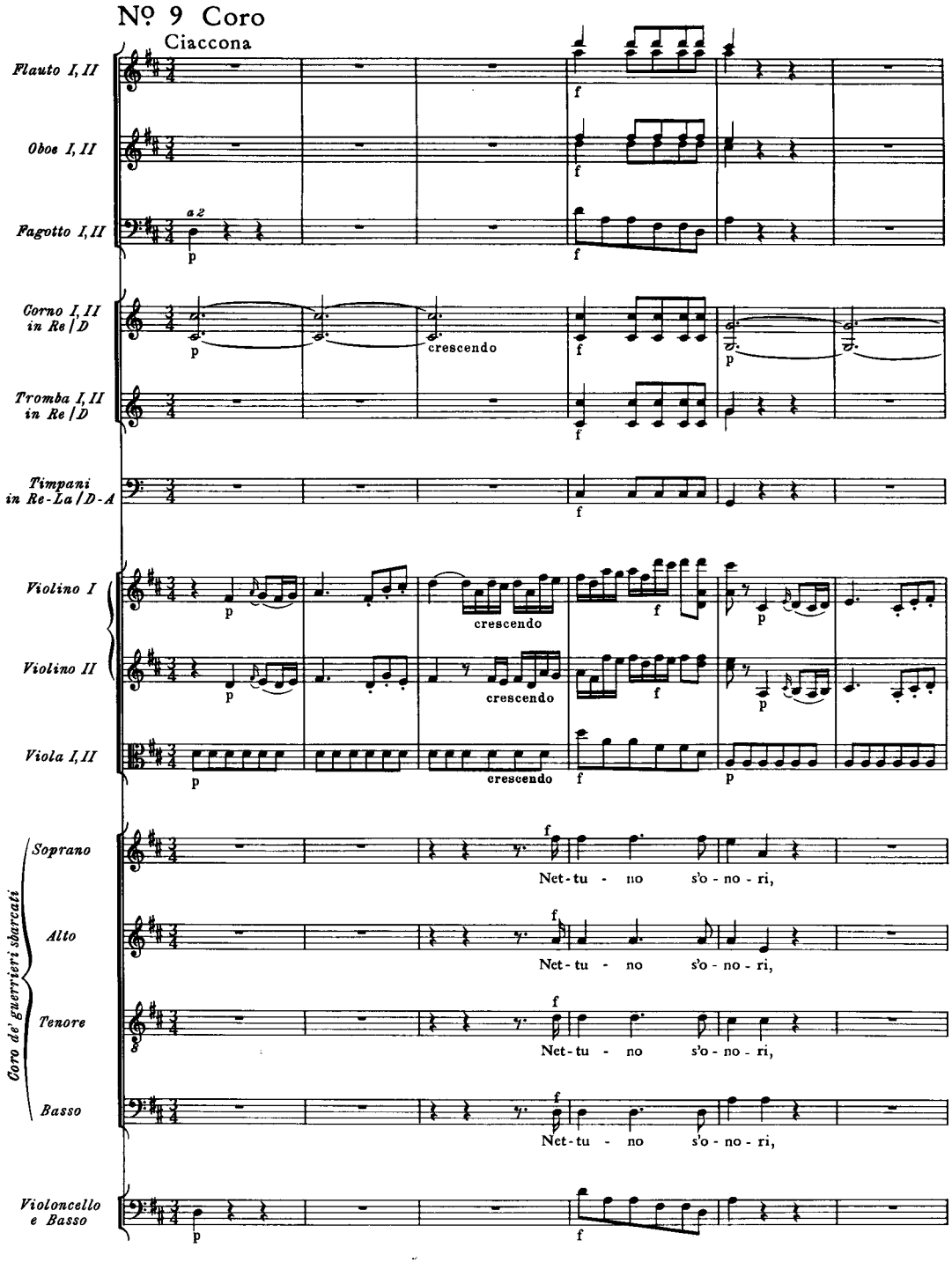
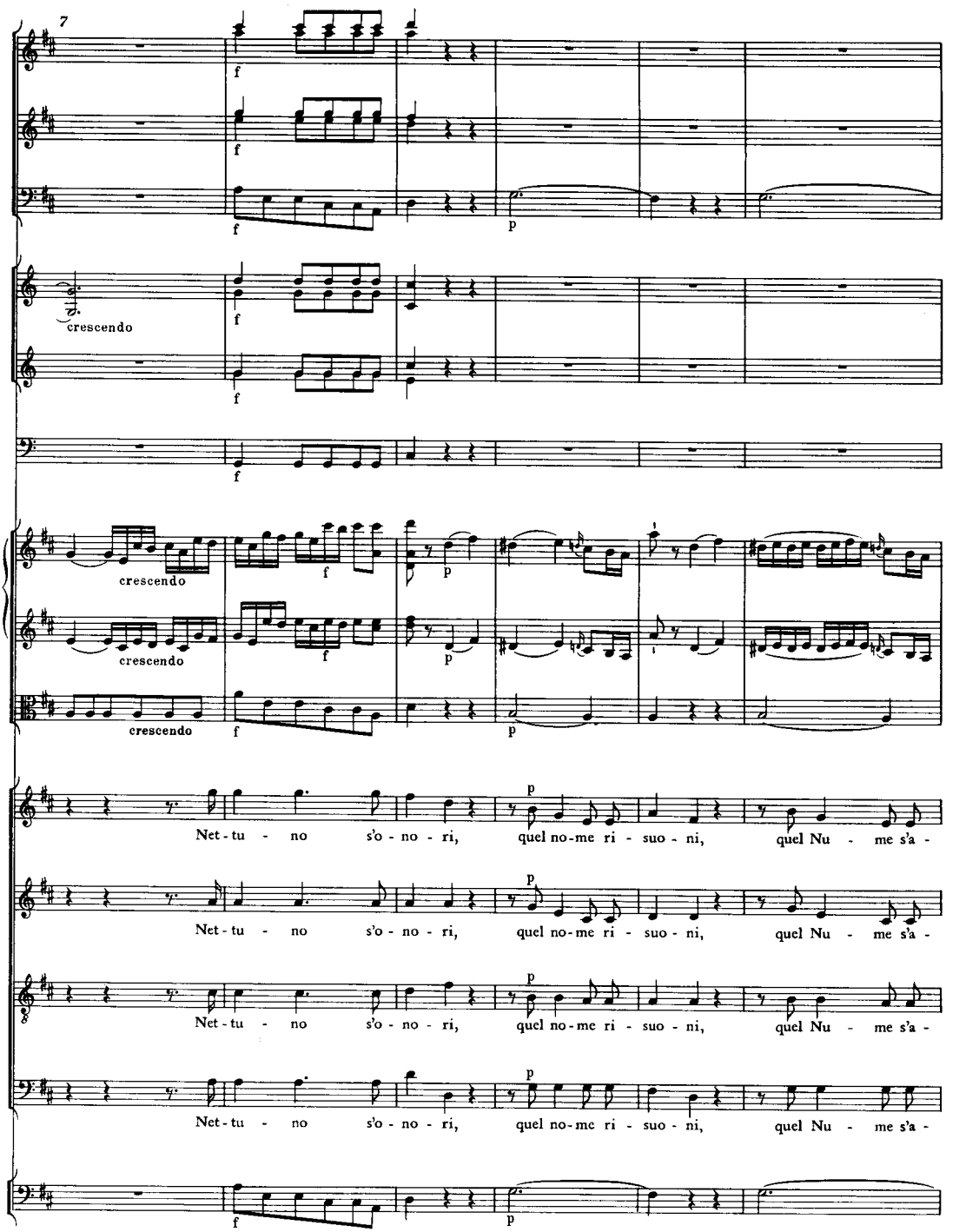
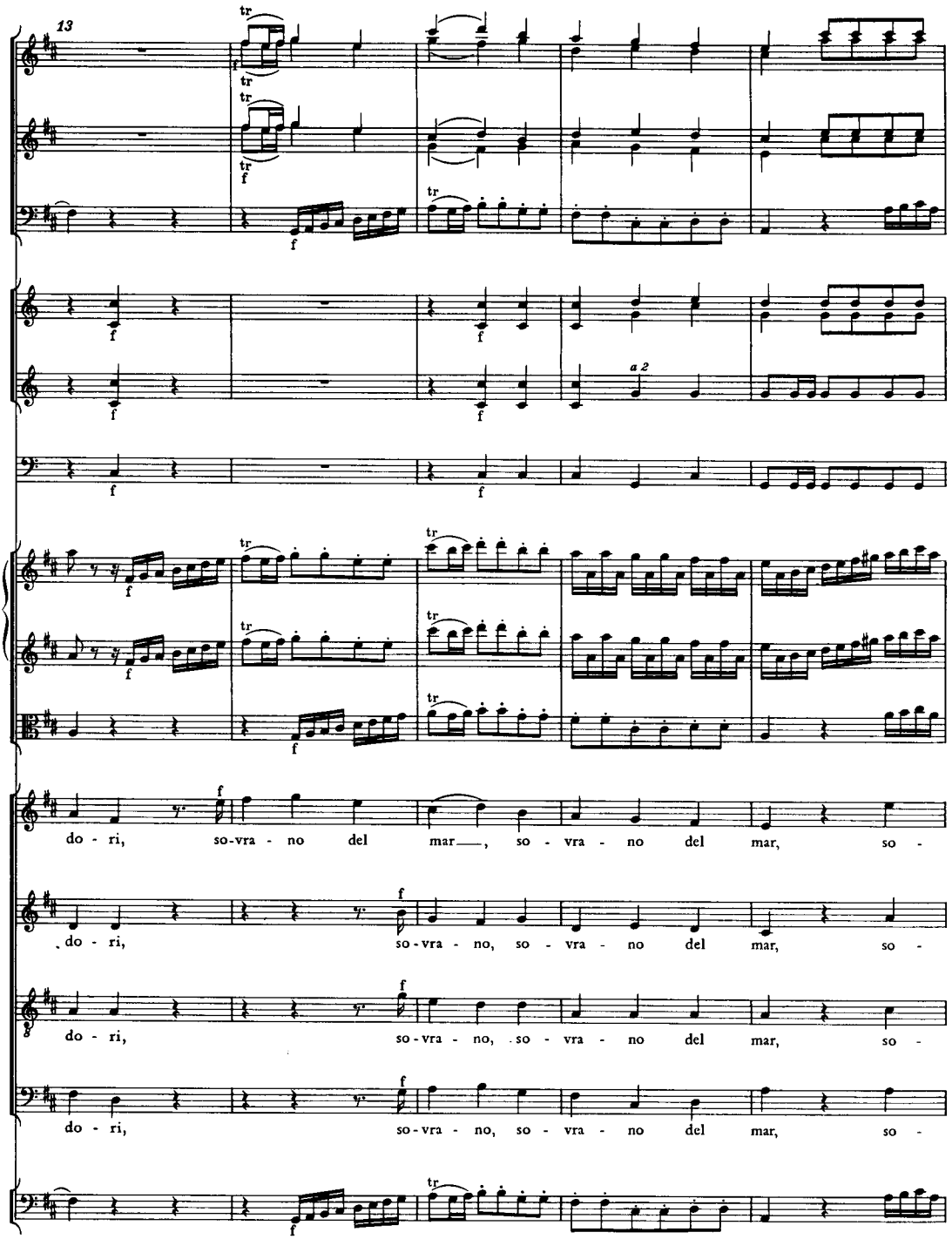
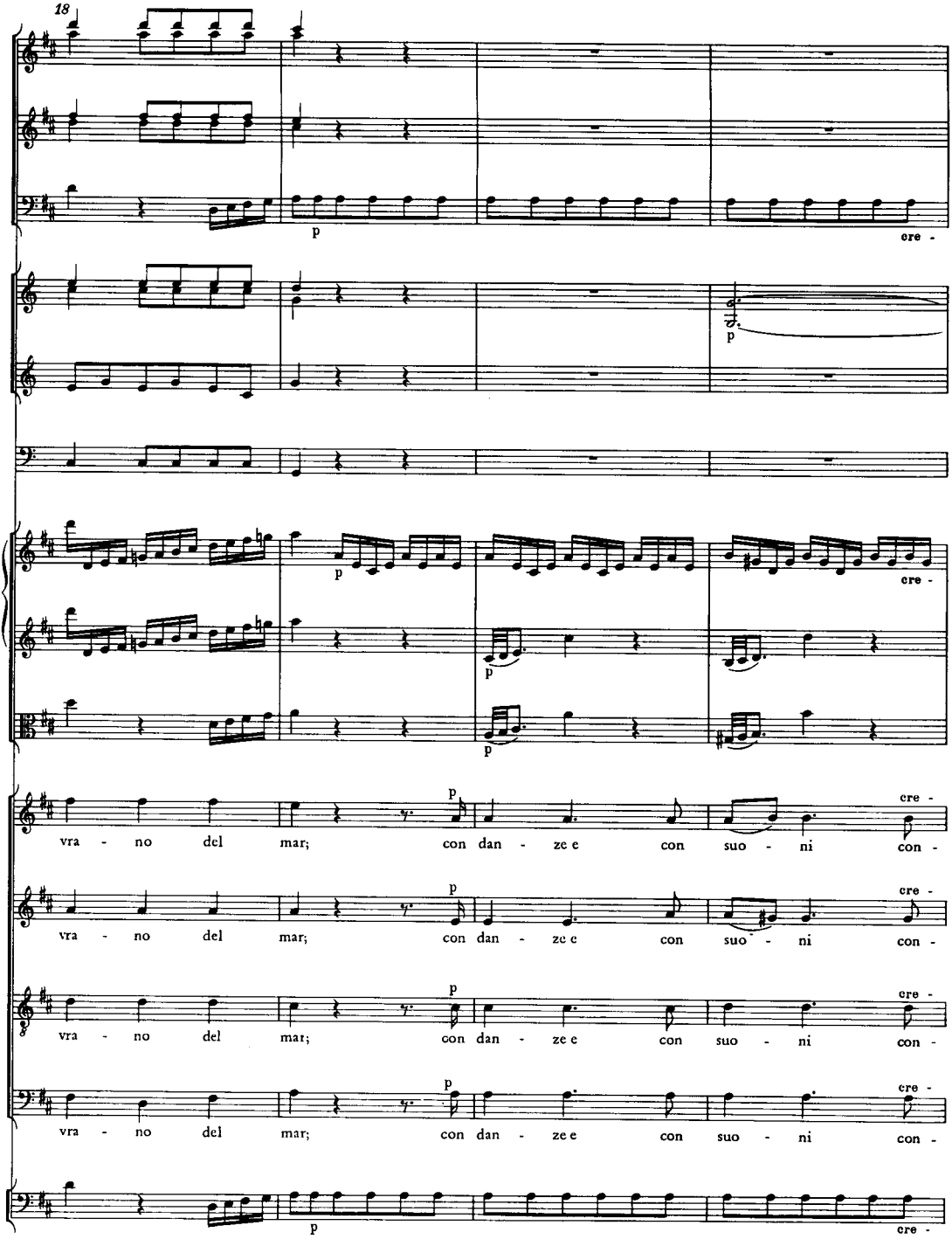
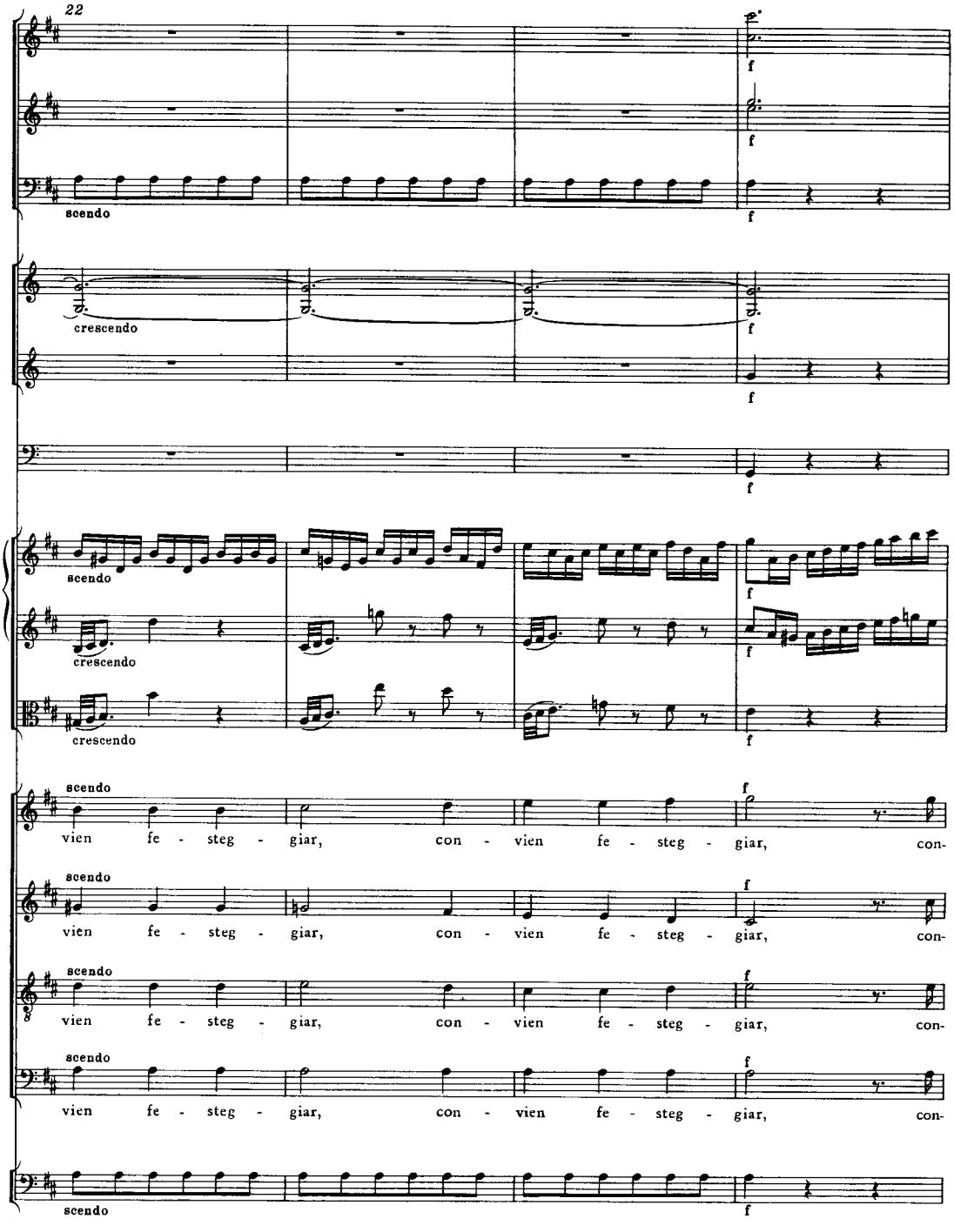
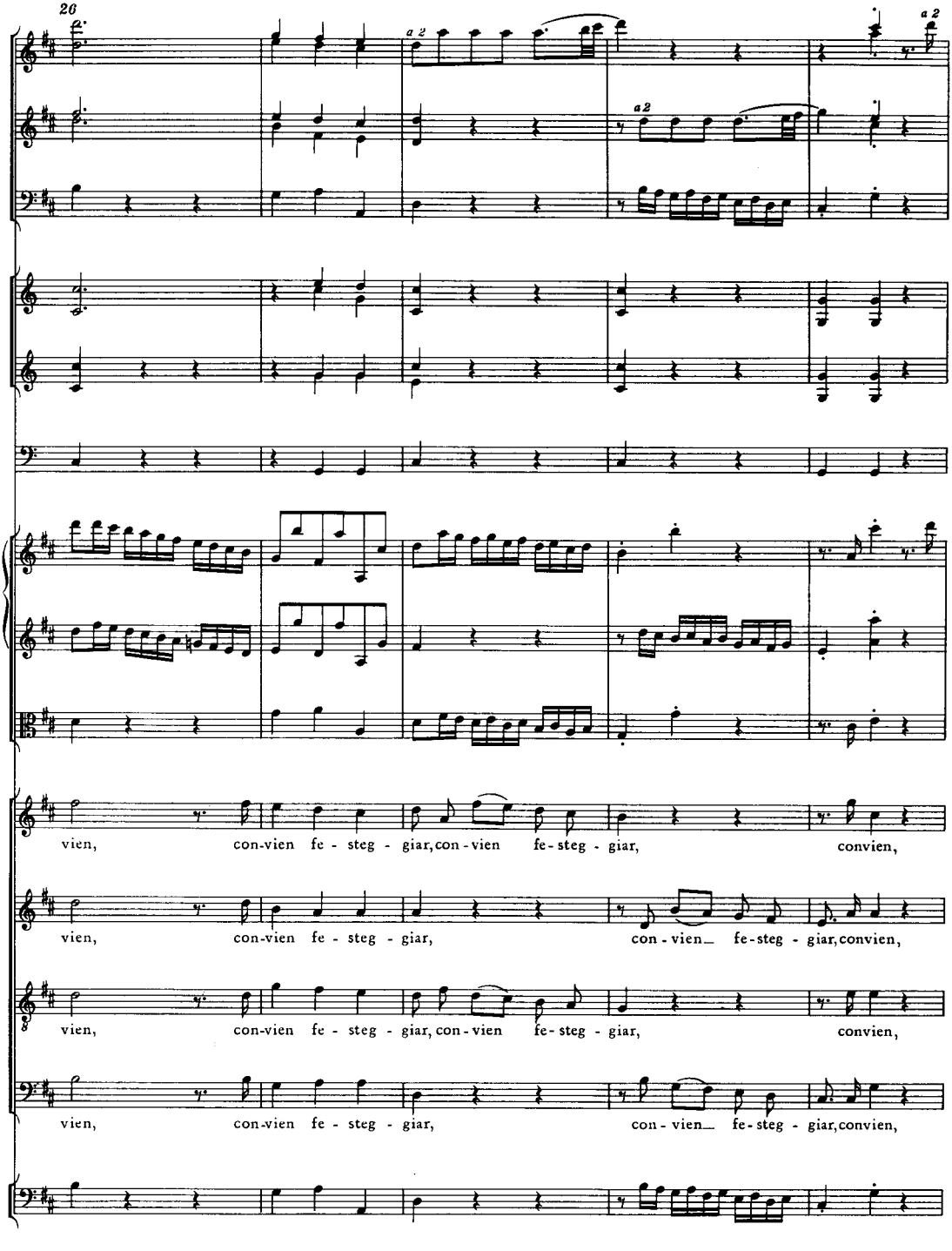
[Il mare è tutto tranquillo. Sbarcano le truppe Cretesi arrivate con IDOMENEO. I guerrieri cantano il seguente coro in onore di Nettuno. Le donne Cretesi accorrono ad abbracciare i loro felicemente arrivati e sfogano la vicendevole gioia con un ballo generale, che termina col coro.] Marcia guerriera durante lo sbarco.

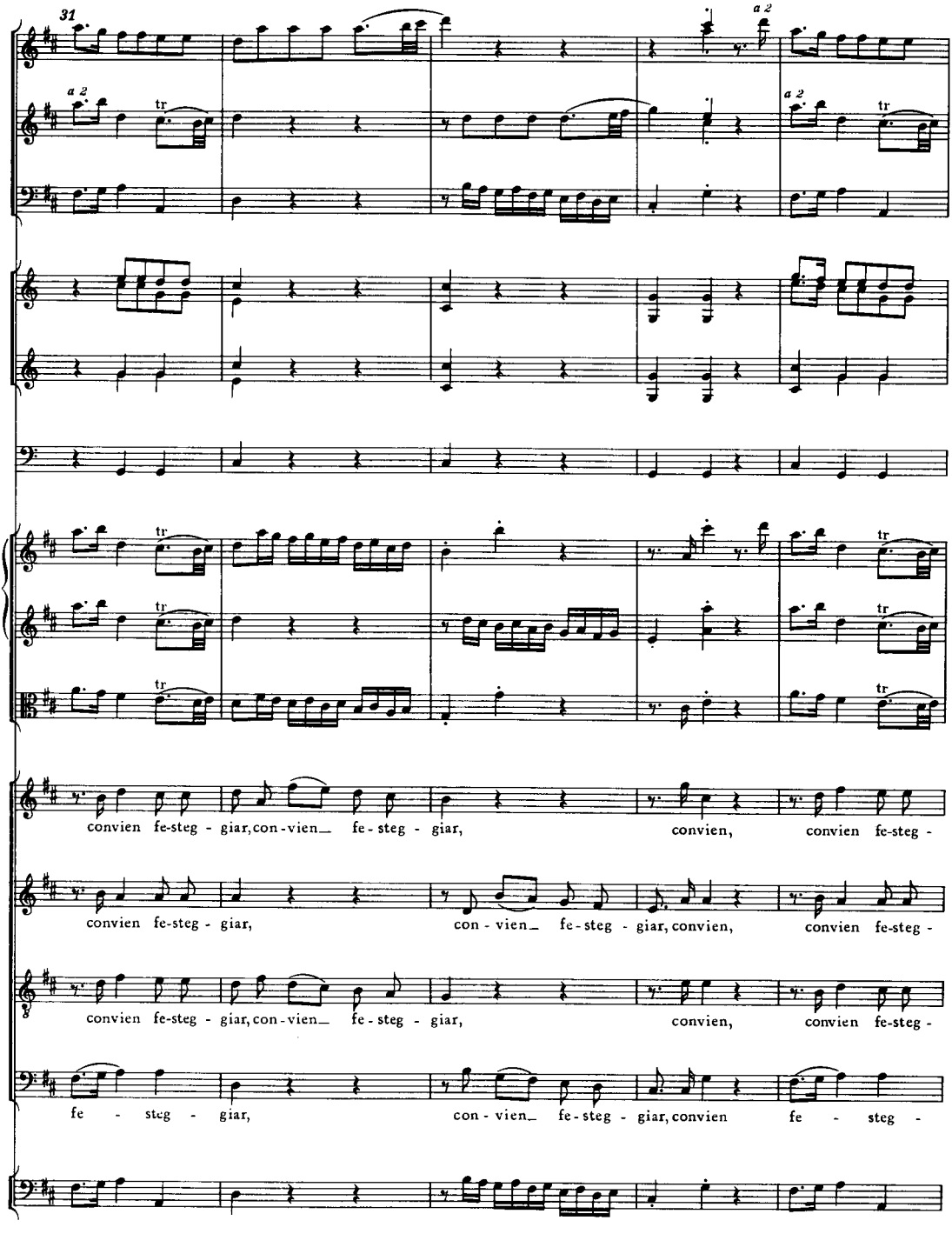
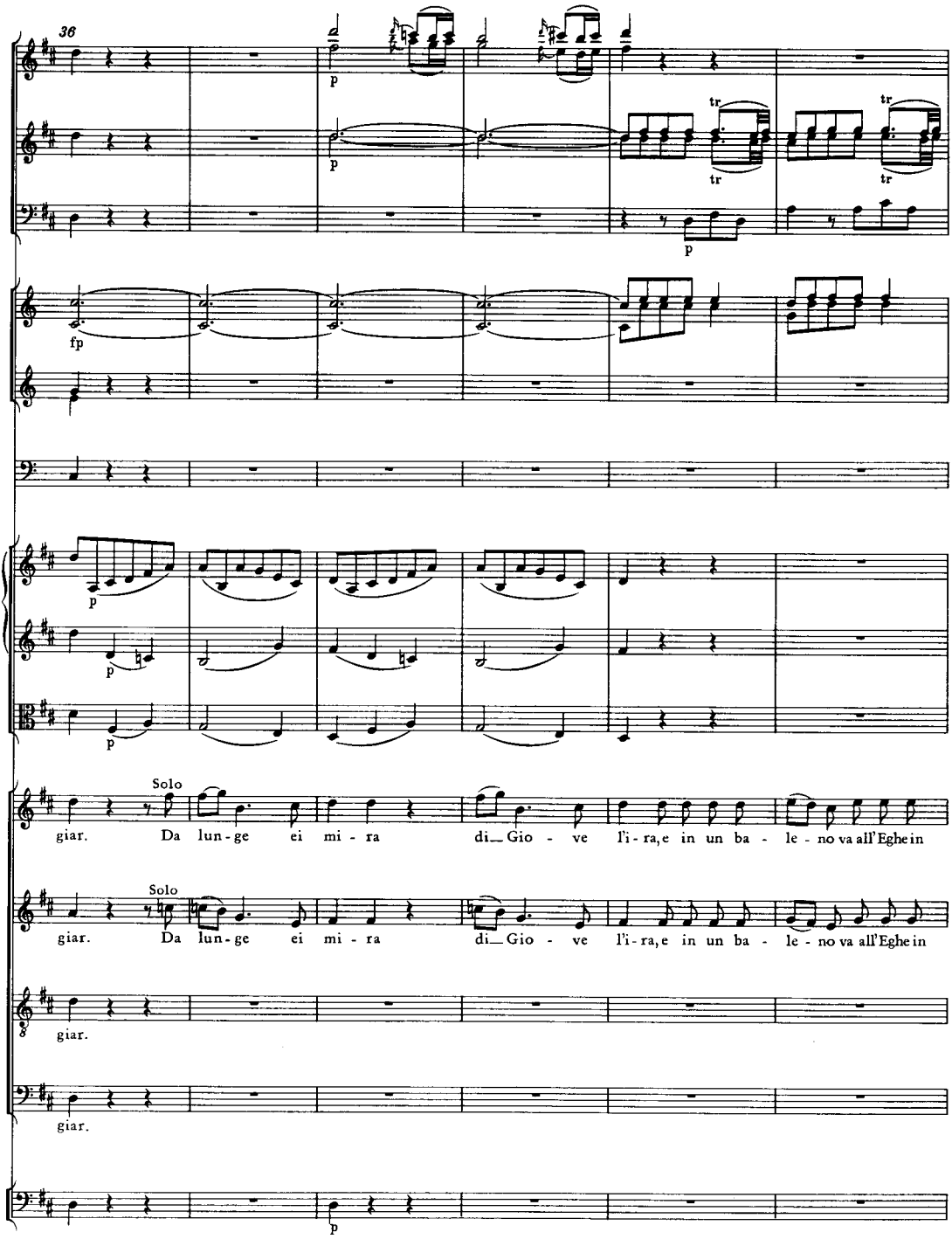
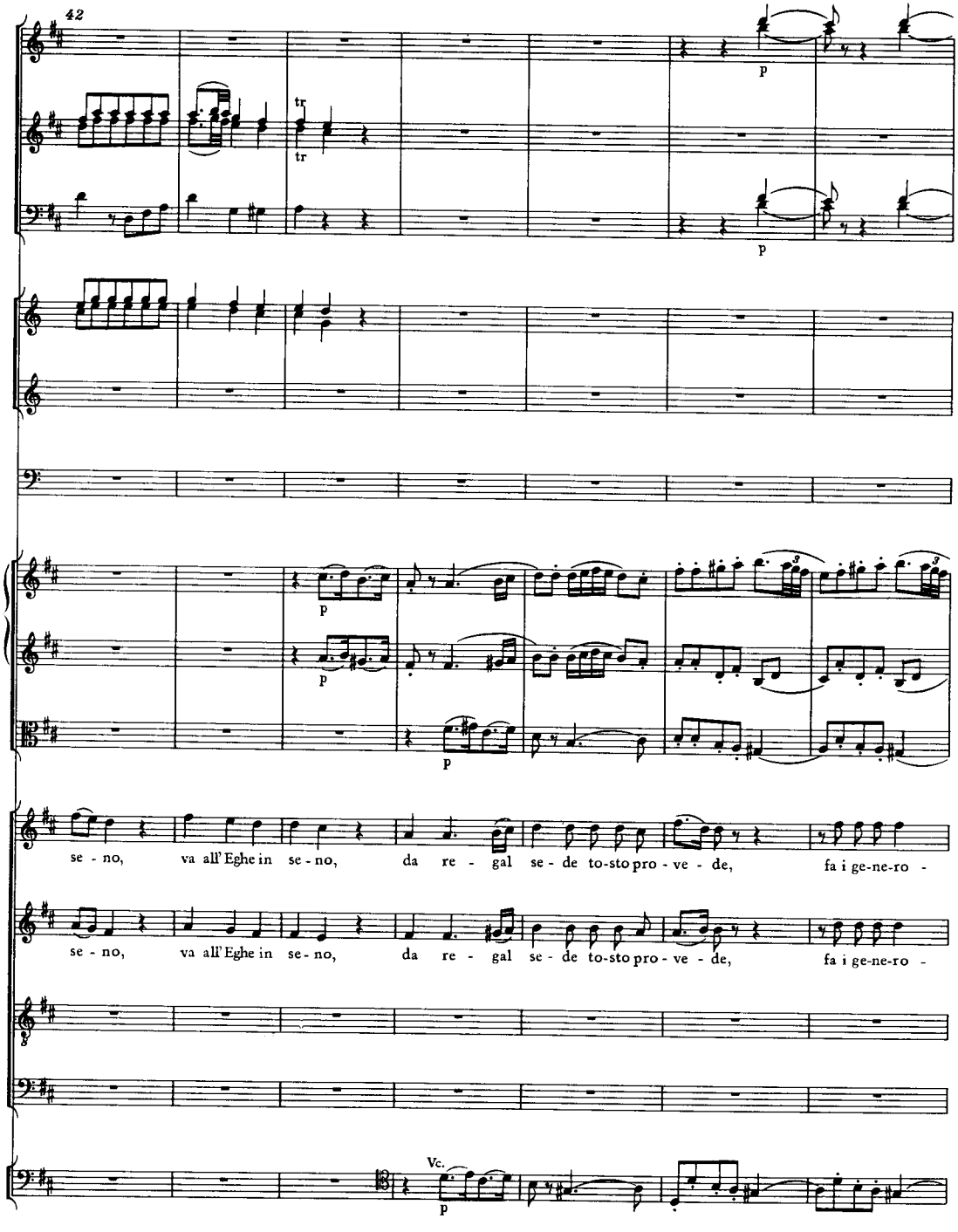
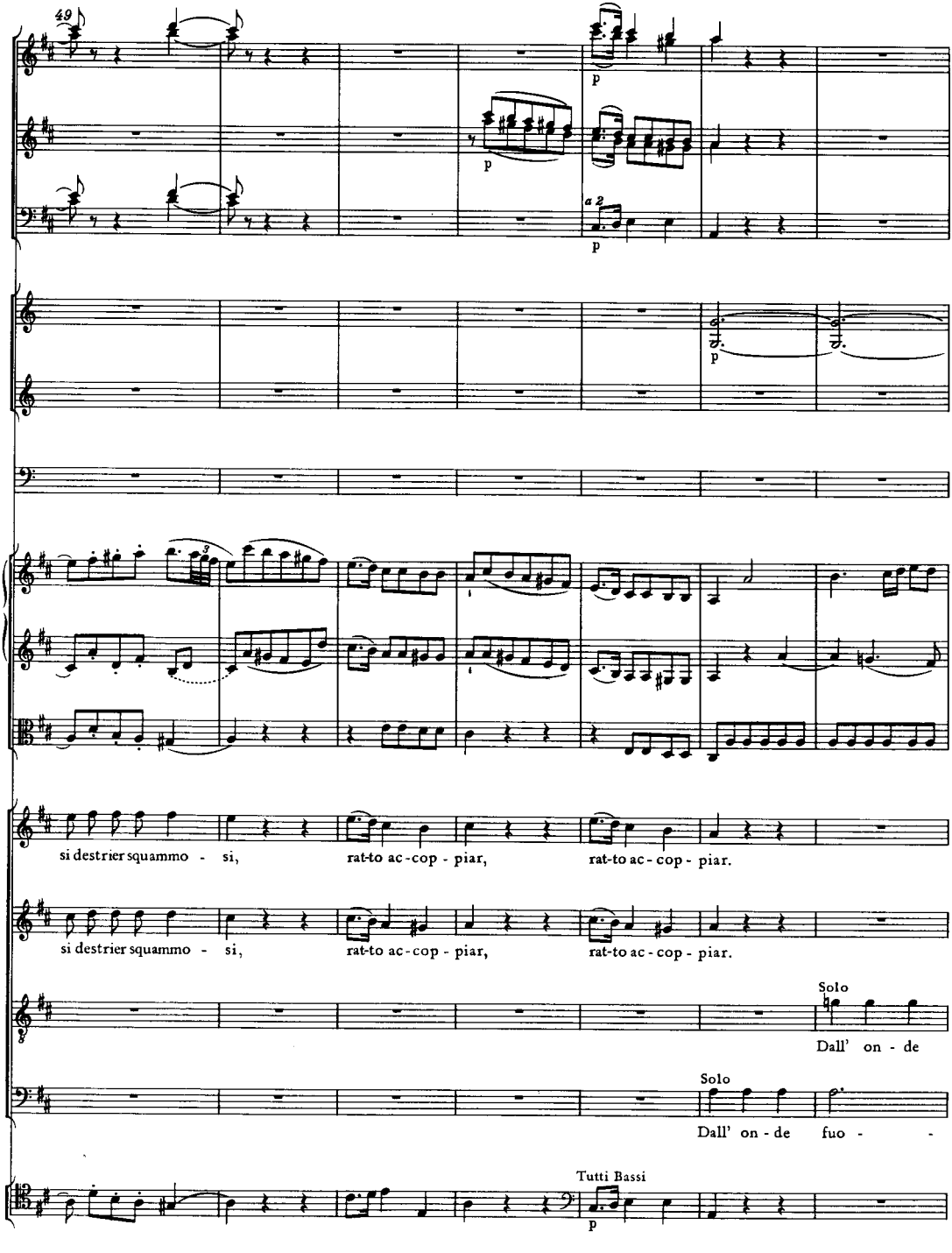
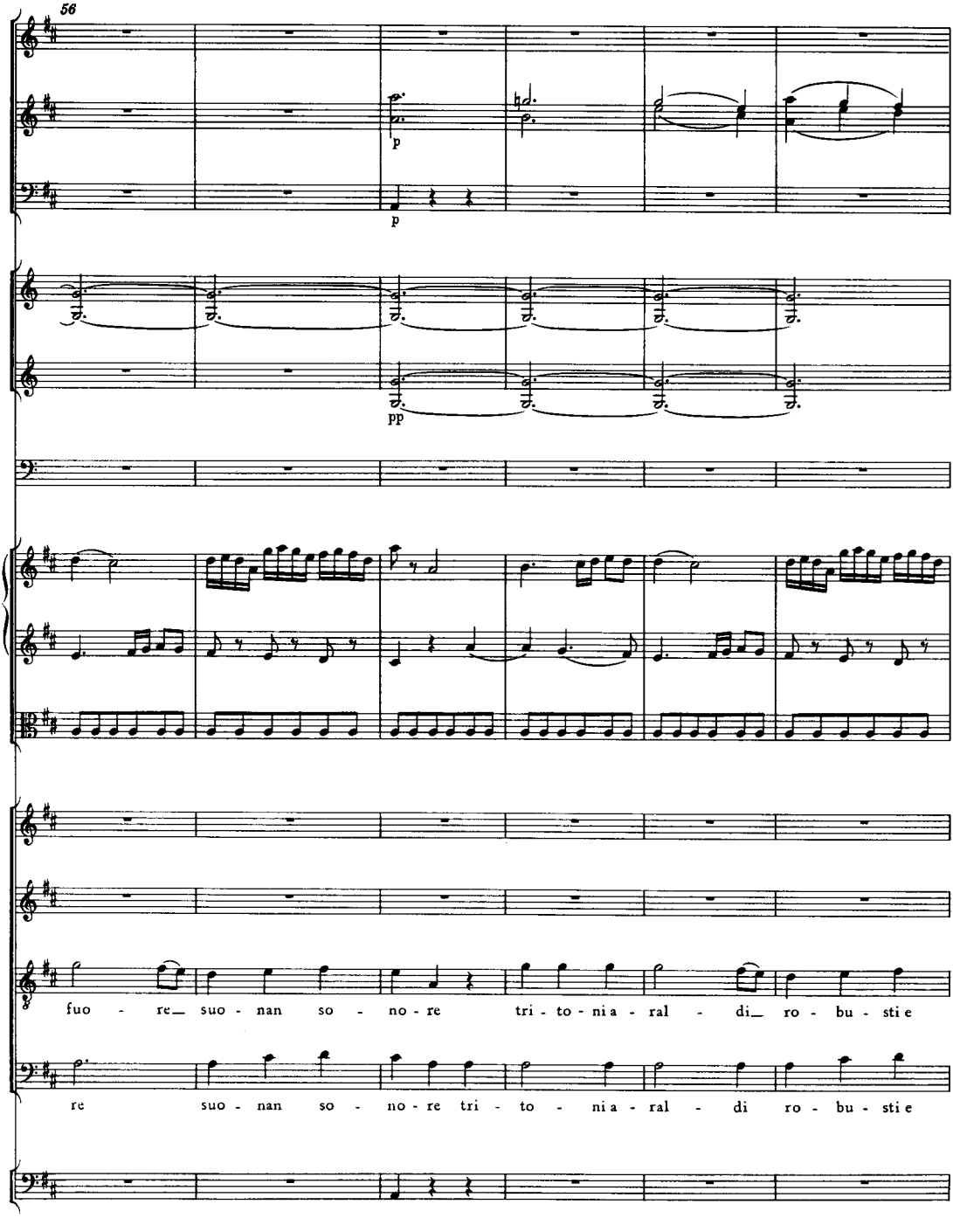
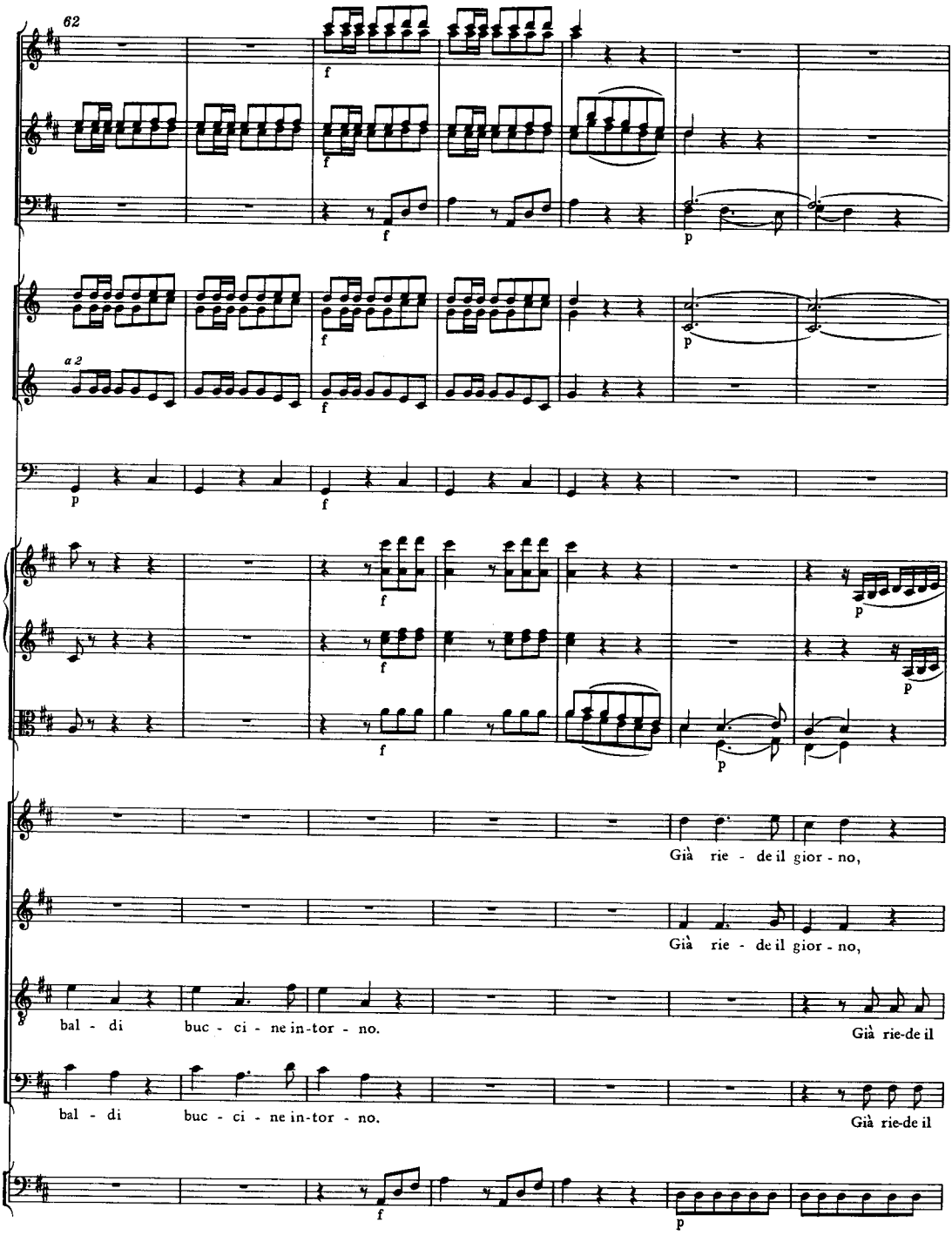
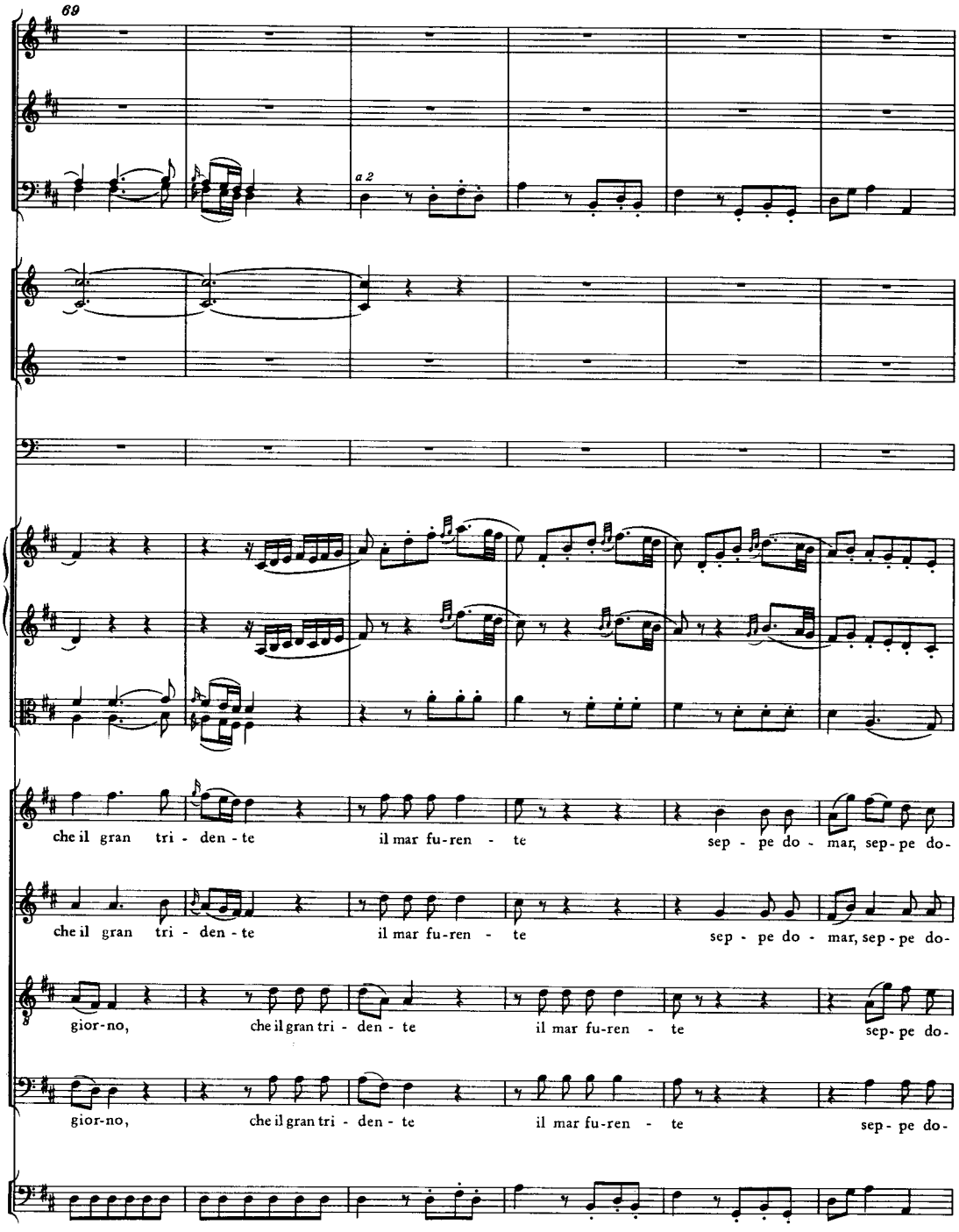
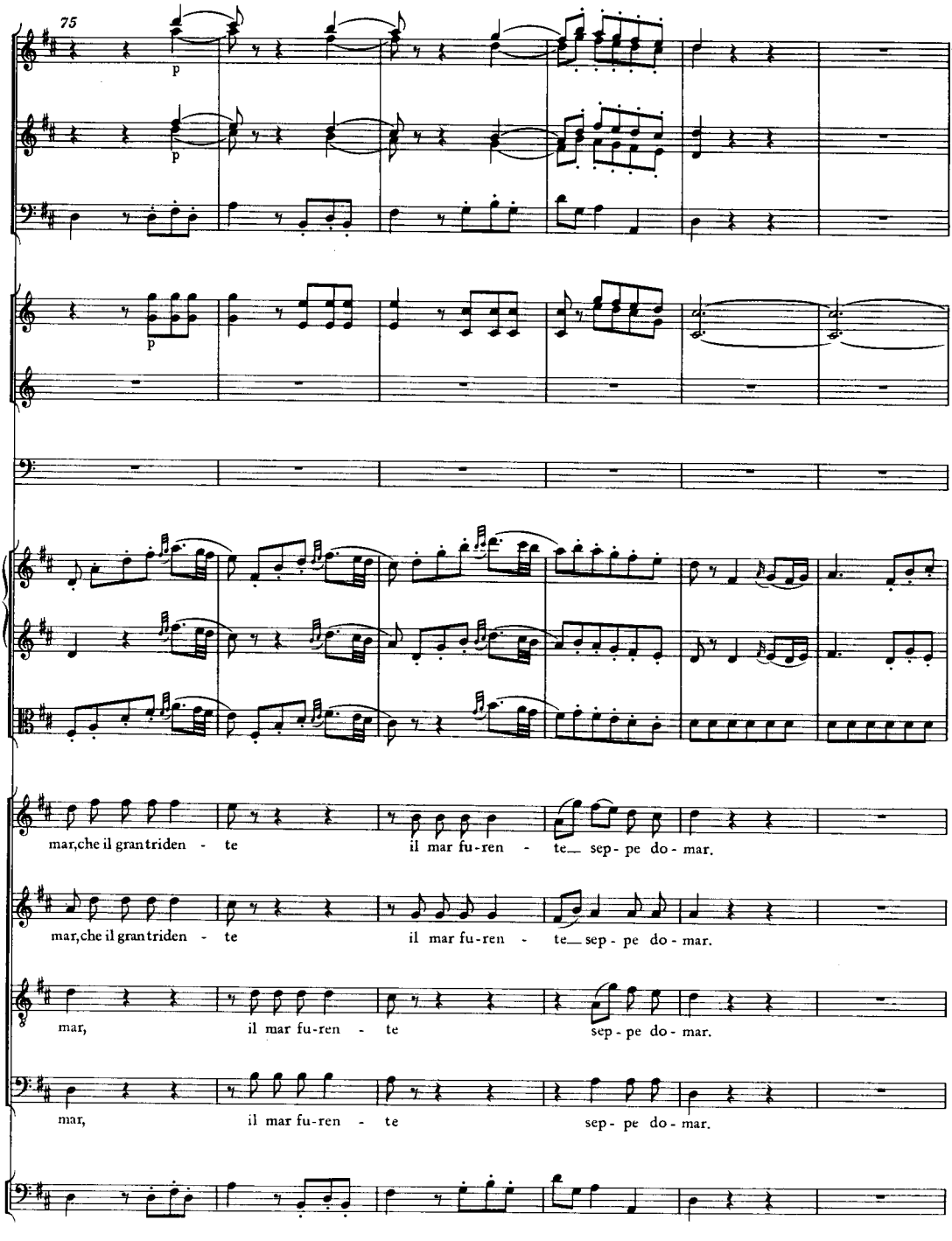
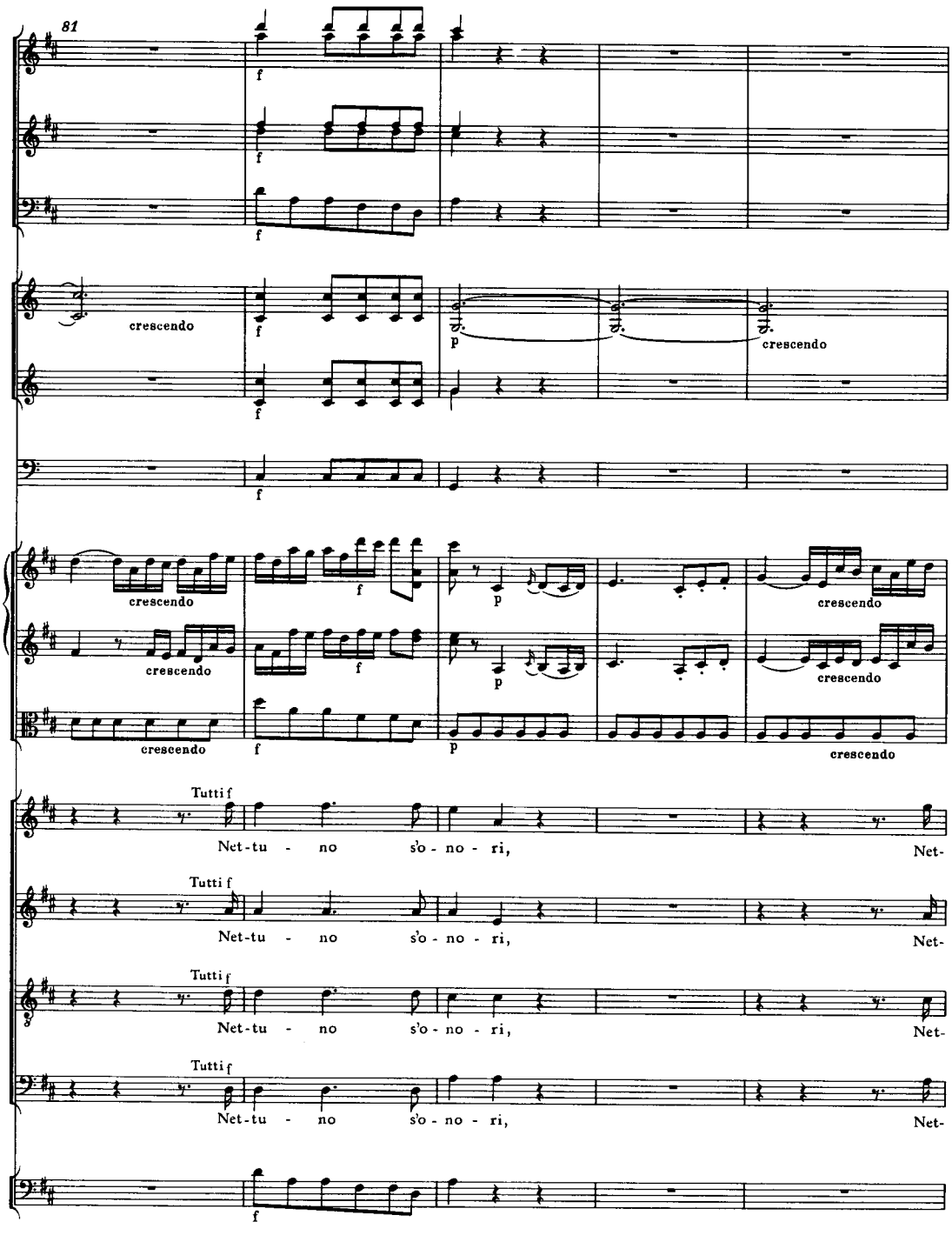
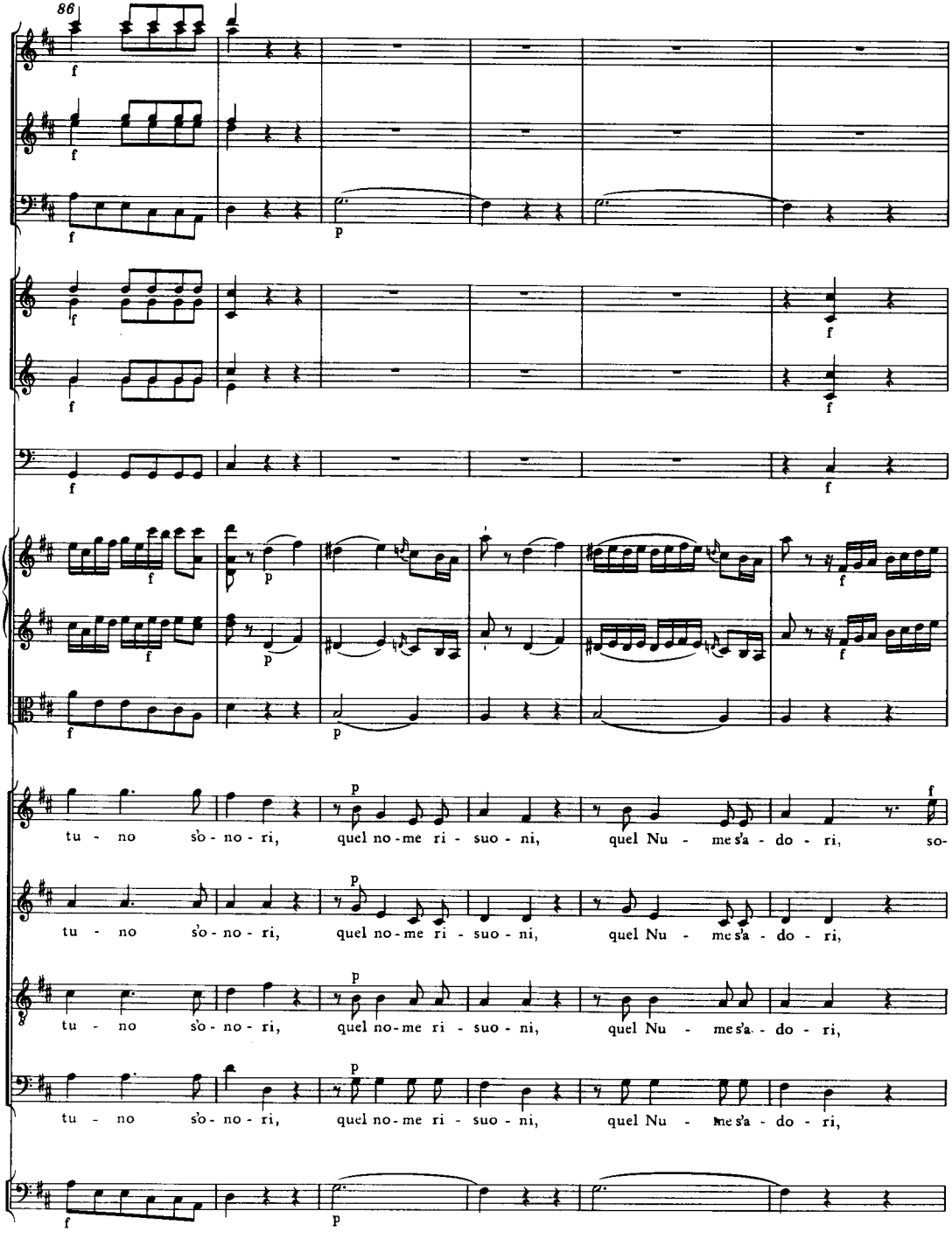
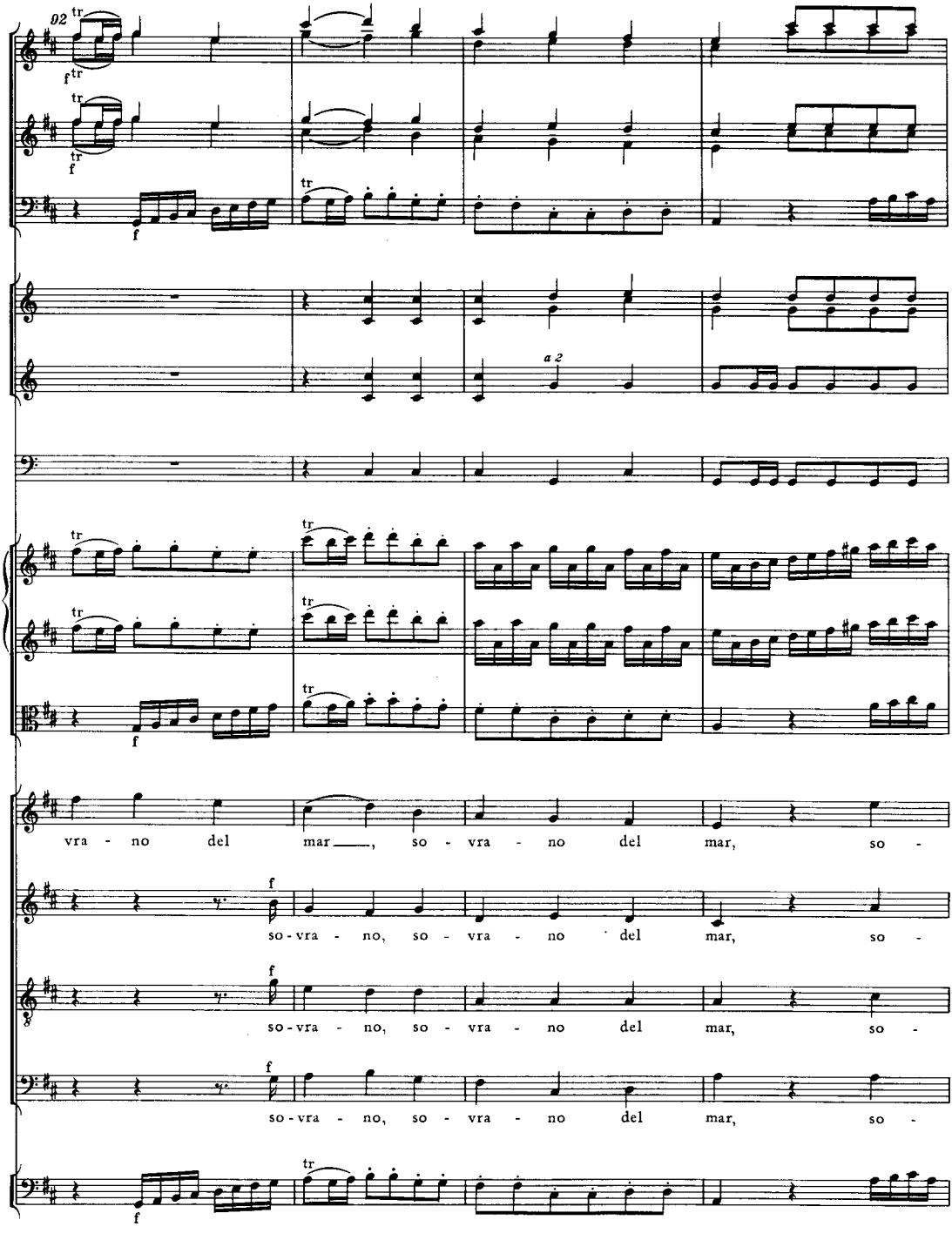
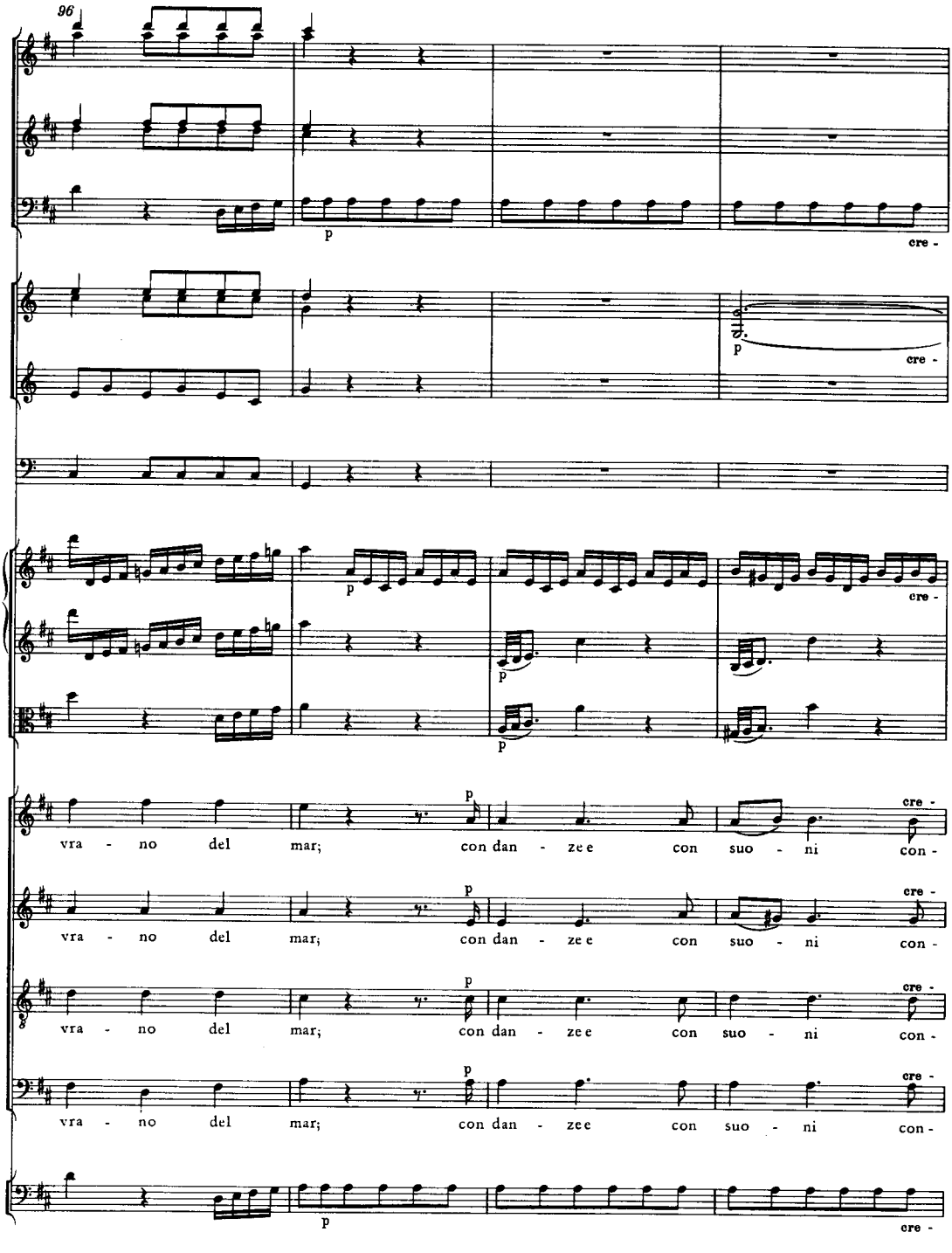
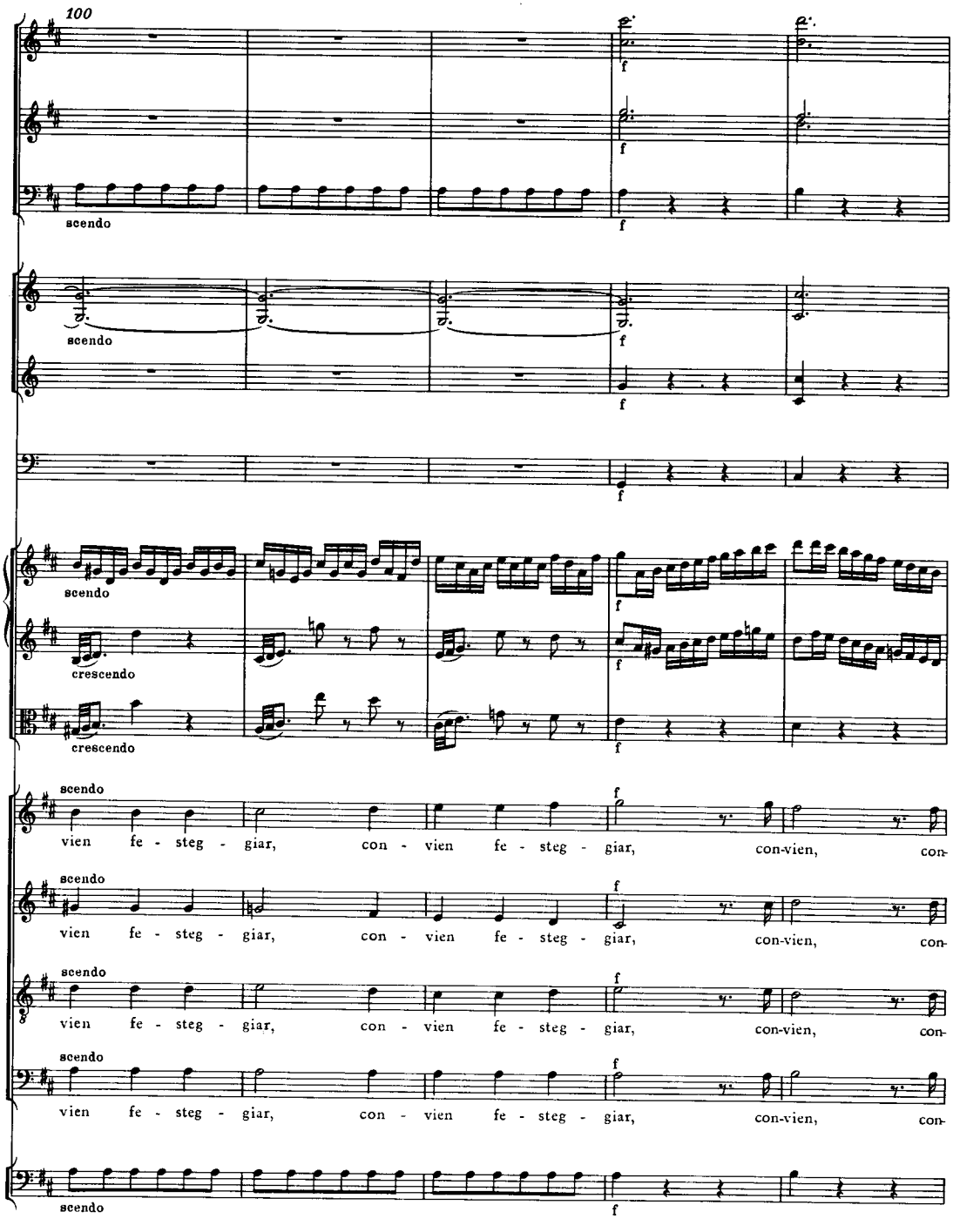
Nº 8 Marcia

11
a 2
a 2
a 2
15
p
p
p
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p

19
a 2
coll' arco
23
crescendo

27
p crescendo
f
crescendo
tr
32
a 2

37
41
a 2

45
p
pizz.
49
a 2
f
coll' arco
tr

54
p crescendo
f
crescendo
tr
59
a 2

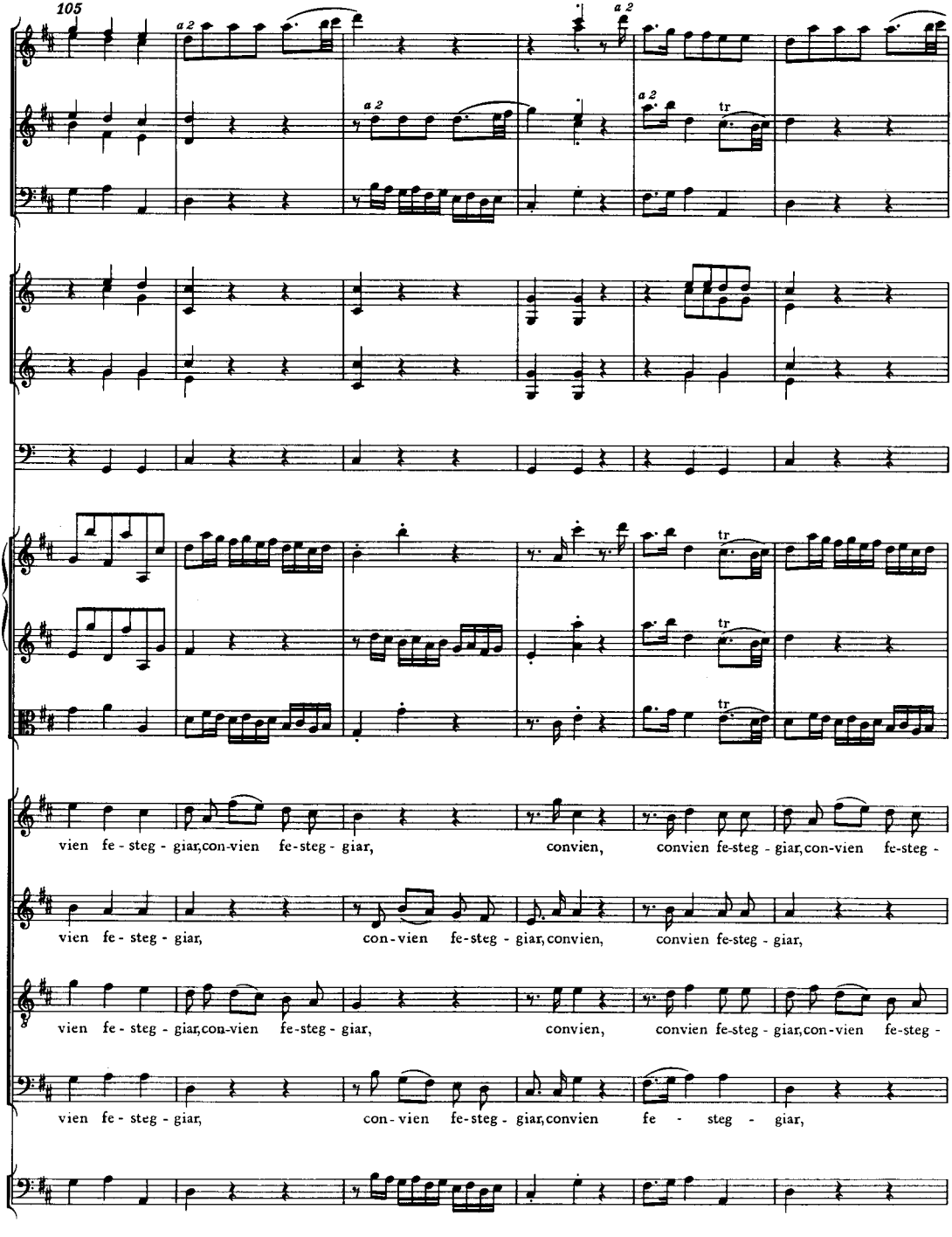
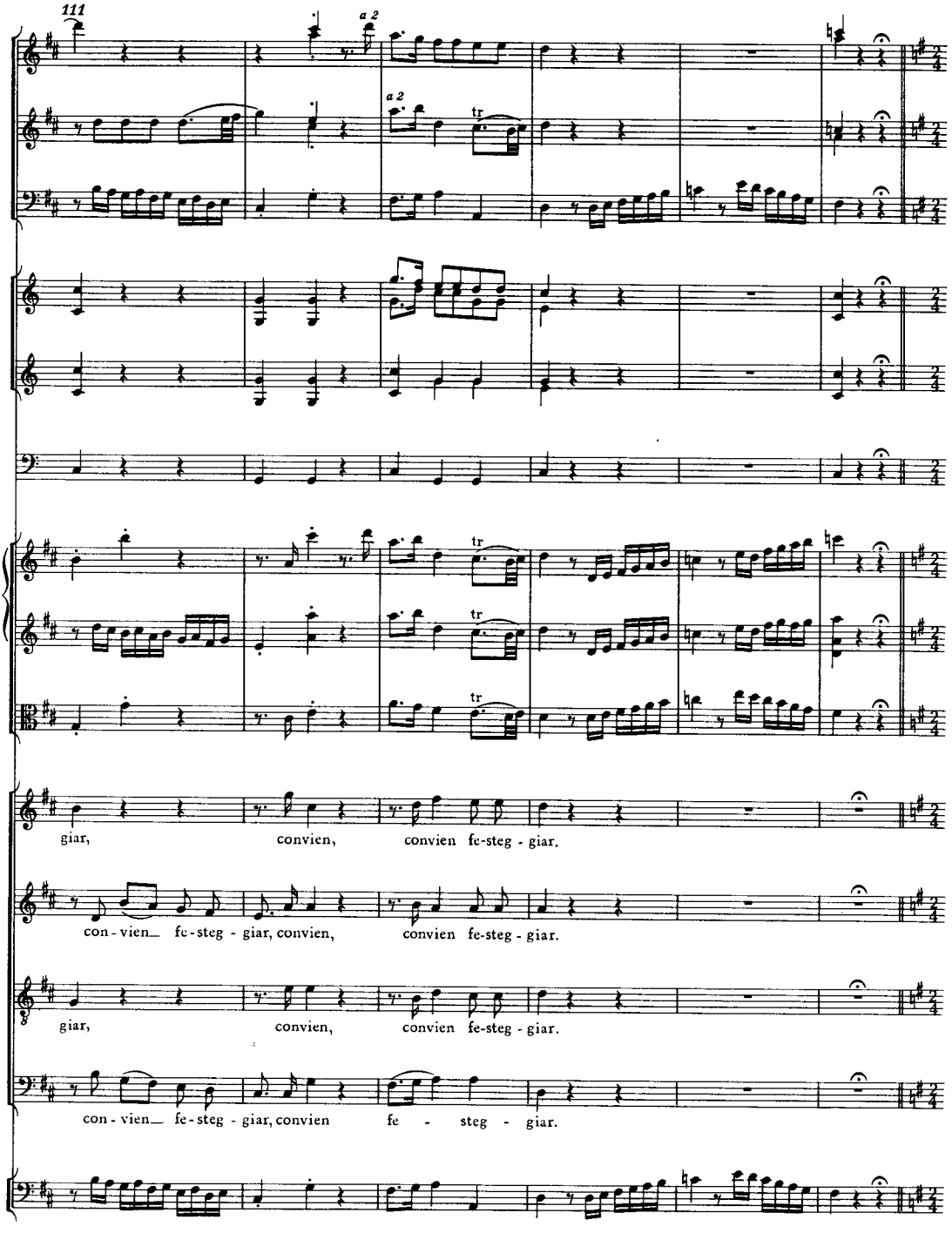
N^o 8a Ballo delle donne Cretesi

Gavotte*)

*) Die Einschaltung der Gavotte aus der im Januar 1781 in München entstandenen *Idomeneo*-Ballettmusik KV 367 an dieser Stelle ist hypothetisch; vgl. dazu Vorwort (II).

**) Fagott ad lib.

***) Vorschlag für T. 8a, Violine I: Volta I wie gestochen, Volta II Halbe g'.

16b
2.
f
tr
21
tr
26
tr

31
36
42
tr
tr
tr

*) Vorschlag für T. 54a, Violine I: Volta I wie gestochen, Volta II Halbe g'.

Nº 9 Coro
Ciaccona
Flauto I, II
Oboe I, II
Fagotto I, II
a 2
Corno I, II in Re / D
Tromba I, II in Re / D
Timpani in Re-La / D-A
Violino I
Violino II
Viola I, II
crescendo
Coro de' guerrieri sbarcati
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Net-tu - no s'o - no - ri,
Violoncello e Basso

7
crescendo
crescendo
crescendo
Net - tu - no s'o - no - ri, quel no - me ri - suo - ni, quel Nu - me s'a -
Net - tu - no s'o - no - ri, quel no - me ri - suo - ni, quel Nu - me s'a -
Net - tu - no s'o - no - ri, quel no - me ri - suo - ni, quel Nu - me s'a -
Net - tu - no s'o - no - ri, quel no - me ri - suo - ni, quel Nu - me s'a -

13
a 2
do - ri, so-vra - no del mar, so - vra - no del mar, so -
do - ri, so - vra - no, so - vra - no del mar, so -
do - ri, so - vra - no, so - vra - no del mar, so -
do - ri, so - vra - no, so - vra - no del mar, so -

18
p
cre -
p
p
cre -
p
p
vra - no del mar; con dan - ze e con suo - ni con -
cre -
p
vra - no del mar; con dan - ze e con suo - ni con -
cre -
p
vra - no del mar; con dan - ze e con suo - ni con -
cre -
p
vra - no del mar; con dan - ze e con suo - ni con -
cre -
p
cre -

22
f
scendo
crescendo
scendo
crescendo
crescendo
scendo
vien fe - steg - giar, con - vien fe - steg - giar, con-
scendo
vien fe - steg - giar, con - vien fe - steg - giar, con-
scendo
vien fe - steg - giar, con - vien fe - steg - giar, con-
scendo
vien fe - steg - giar, con - vien fe - steg - giar, con-
scendo

26
a 2
a 2
a 2
vien, con-vien fe - steg - giar, con - vien fe - steg - giar, convien,
vien, con-vien fe - steg - giar, con - vien_ fe - steg - giar, convien,
vien, con-vien fe - steg - giar, con - vien fe - steg - giar, convien,
vien, con-vien fe - steg - giar, con - vien_ fe - steg - giar, convien,


31
a 2
tr
convien fe-steg - giar, con-vien_ fe - steg - giar,
convien,
convien fe-steg -
convien fe-steg - giar,
con - vien_ fe-steg - giar, convien,
convien fe-steg -
convien fe-steg - giar, con-vien_ fe - steg - giar,
convien,
convien fe-steg -
fe - steg - giar,
con - vien_ fe-steg - giar, convien
fe - steg -

36
p
tr
fp
Solo
giar. Da lun-ge ei mi-ra di Gio-ve l'i-ra, e in un ba-le-no va all'Eghe in
Solo
giar. Da lun-ge ei mi-ra di Gio-ve l'i-ra, e in un ba-le-no va all'Eghe in
giar.
giar.

42
tr
tr
p
p
p
p
p
se - no, va all'Eghe in se - no, da re - gal se - de to-sto pro - ve - de, fa i ge-ne-ro -
se - no, va all'Eghe in se - no, da re - gal se - de to-sto pro - ve - de, fa i ge-ne-ro -
Vc.
p

49
p
p
a 2
p
p
si destrier squammo - si, rat-to ac-cop - piar, rat-to ac-cop - piar.
si destrier squammo - si, rat-to ac-cop - piar, rat-to ac-cop - piar.
Solo
Dall' on - de
Solo
Dall' on - de fuo -
Tutti Bassi
p

56
p
p
pp
fuo - re_ suo - nan so - no - re tri - to - ni a - ral - di_ ro - bu - sti e
re suo - nan so - no - re tri - to - ni a - ral - di ro - bu - sti e

62
a 2
Già rie - de il gior - no,
Già rie - de il gior - no,
bal - di buc - ci - ne in-tor - no.
Già rie-de il
bal - di buc - ci - ne in-tor - no.
Già rie-de il

69
a 2
che il gran tri - den - te
il mar fu-ren - te
sep - pe do - mar, sep - pe do-
che il gran tri - den - te
il mar fu-ren - te
sep - pe do - mar, sep - pe do-
gior-no,
che il gran tri - den - te
il mar fu-ren - te
sep - pe do-
gior-no,
che il gran tri - den - te
il mar fu-ren - te
sep - pe do-

75
p
p
p
mar,che il gran triden - te il mar fu-ren - te sep - pe do - mar.
mar,che il gran triden - te il mar fu-ren - te sep - pe do - mar.
mar, il mar fu-ren - te sep - pe do - mar.
mar, il mar fu-ren - te sep - pe do - mar.

81
f
crescendo
p
Tutti f
Net-tu - no s'o - no - ri,
Net-

86
tu - no so - no - ri, quel no - me ri - suo - ni, quel Nu - me s'a - do - ri, so-
tu - no so - no - ri, quel no - me ri - suo - ni, quel Nu - me s'a - do - ri,
tu - no so - no - ri, quel no - me ri - suo - ni, quel Nu - me s'a - do - ri,
tu - no so - no - ri, quel no - me ri - suo - ni, quel Nu - me s'a - do - ri,

vra - no del mar ___, so - vra - no del mar, so -
so - vra - no, so - vra - no del mar, so -
so - vra - no, so - vra - no del mar, so -
so - vra - no, so - vra - no del mar, so -

96
p
cre -
p
cre -
p
cre -
p
p
vra - no del mar; con dan - zee con suo - ni con -
cre -
p
vra - no del mar; con dan - zee con suo - ni con -
cre -
p
vra - no del mar; con dan - zee con suo - ni con -
cre -
p
vra - no del mar; con dan - zee con suo - ni con -
cre -
p
cre -

100
scendo
f
crescendo
vien fe - steg - giar, con - vien fe - steg - giar, con-vien, con-


105
a 2
a 2
a 2
a 2
tr
tr
tr
tr
vien fe - steg - giar, con-vien fe-steg - giar, convien, convien fe-steg - giar, con-vien fe-steg -
vien fe - steg - giar, con - vien fe-steg - giar, convien, convien fe-steg - giar,
vien fe - steg - giar, con-vien fe-steg - giar, convien, convien fe-steg - giar, con-vien fe-steg -
vien fe - steg - giar, con - vien fe-steg - giar, convien fe - steg - giar,

111
a 2
a 2
tr
tr
tr
tr
giar, convien, convien fe-steg - giar.
con - vien_ fe-steg - giar, convien, convien fe-steg - giar.
giar, convien, convien fe-steg - giar.
con - vien_ fe-steg - giar, convien fe - steg - giar.

117 Allegretto

Fl. I, II

Ob. I, II

Fag. I

Fag. II

Cor. I, II

Vlol. I

Vlol. II

Va. I, II

Soprano I

Soprano II

Vc. e B.

sempre p

pizz.

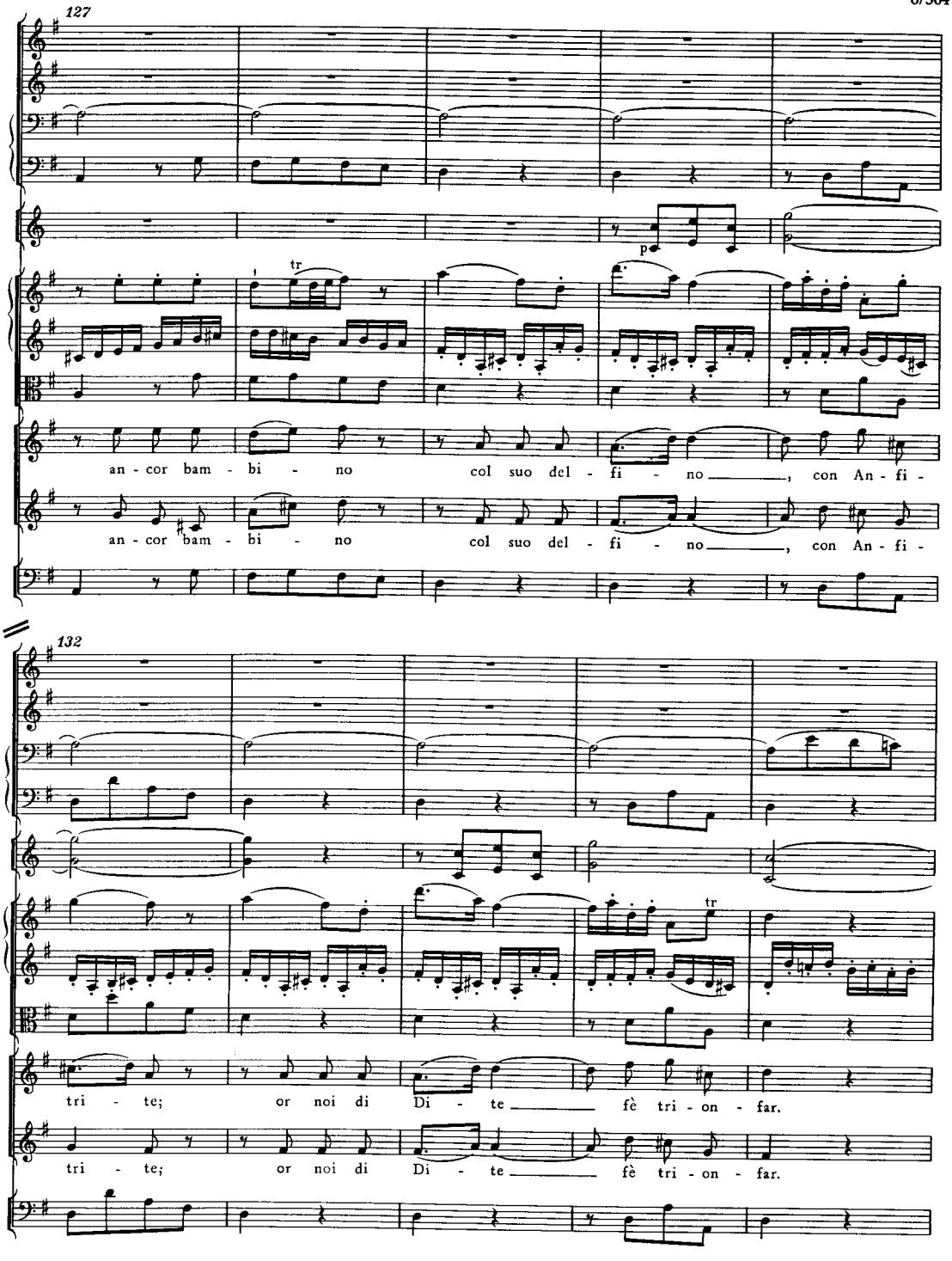
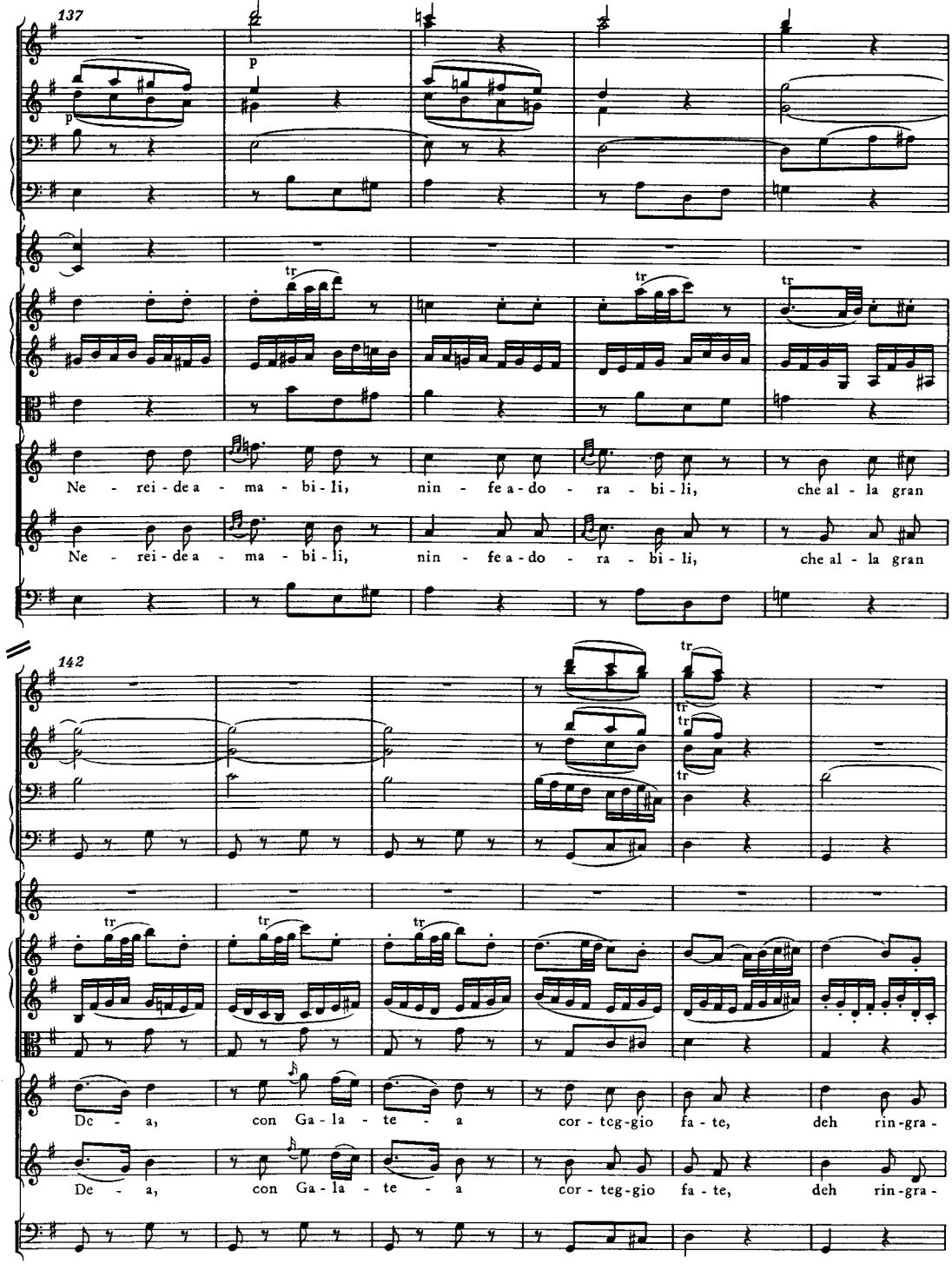
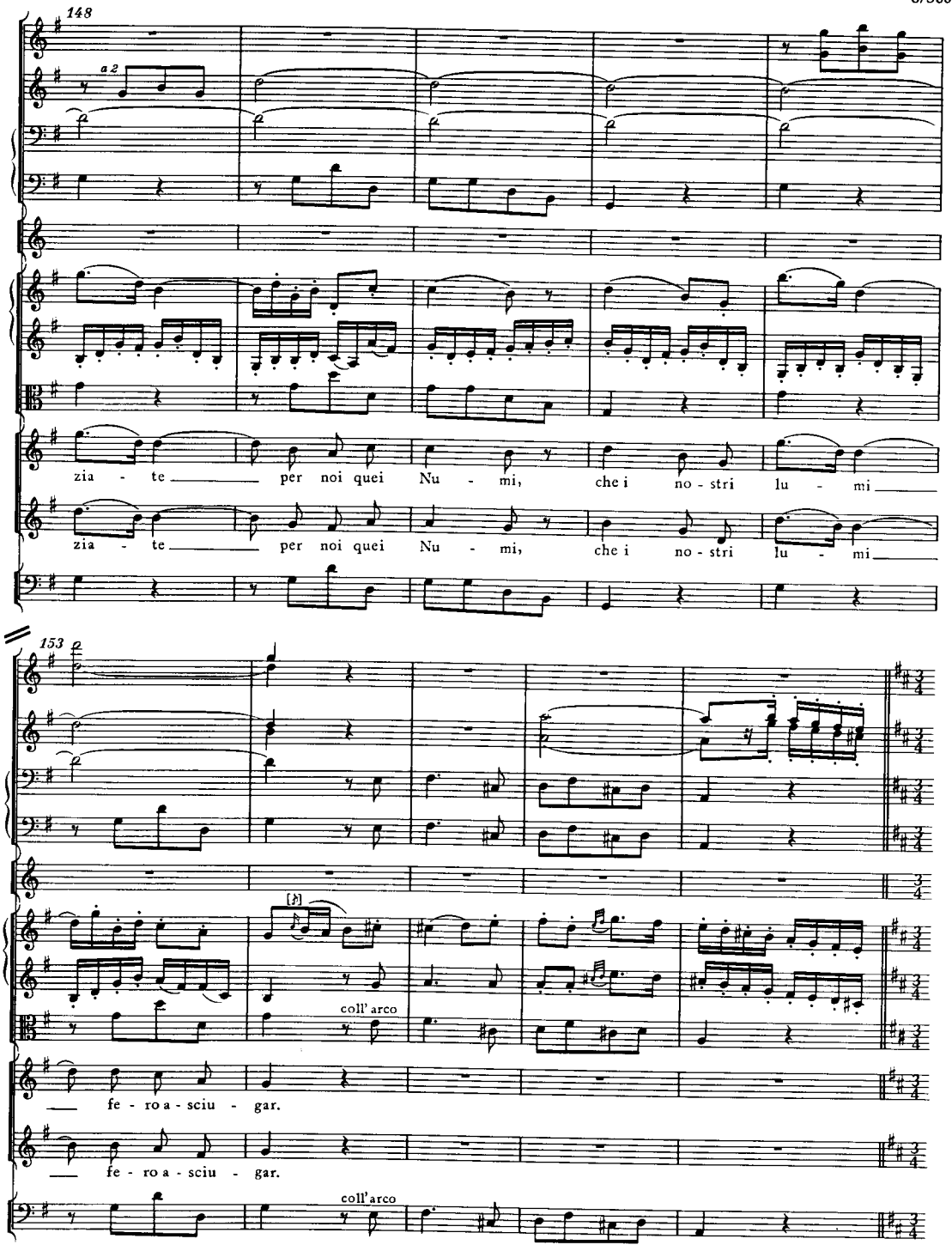
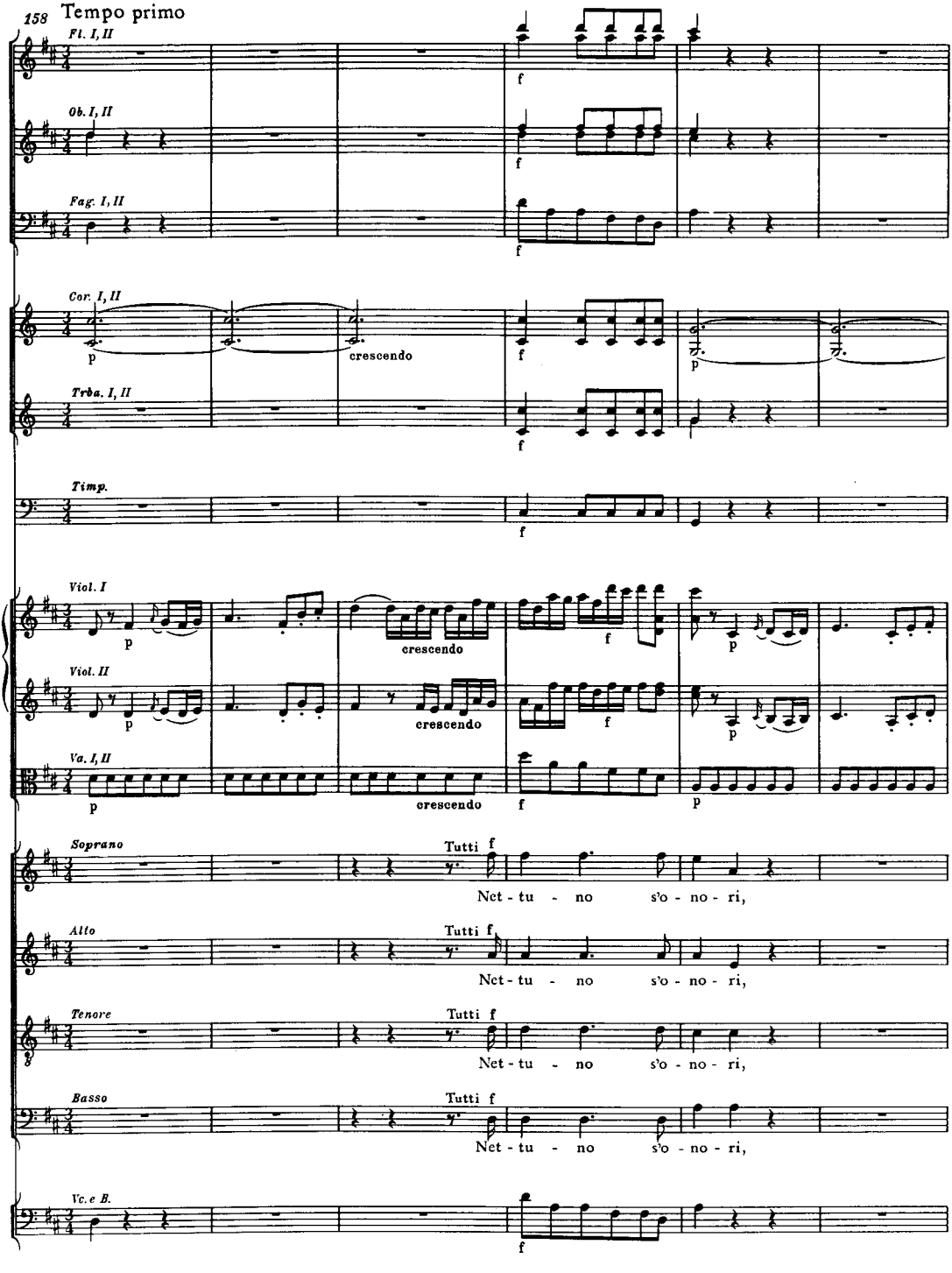
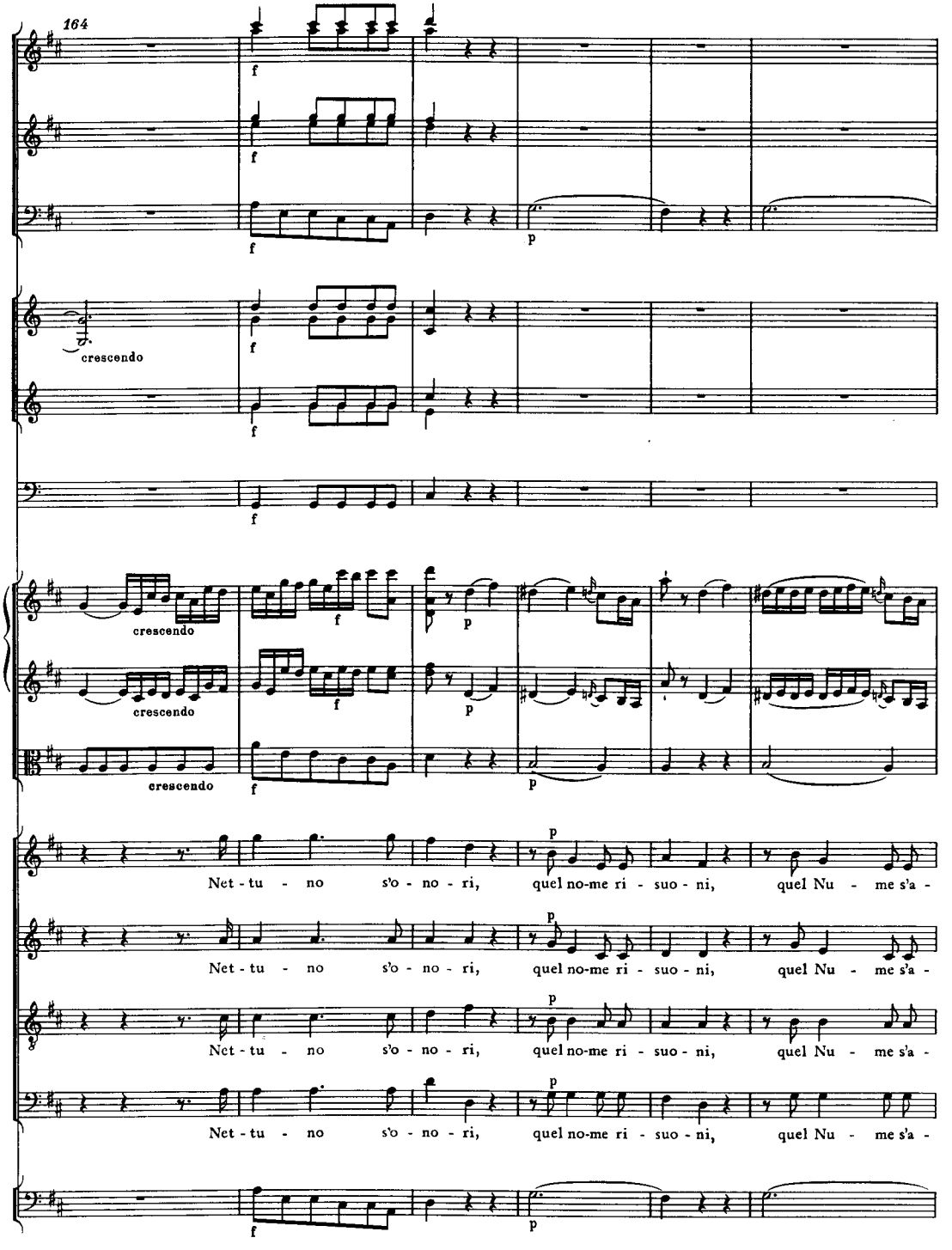
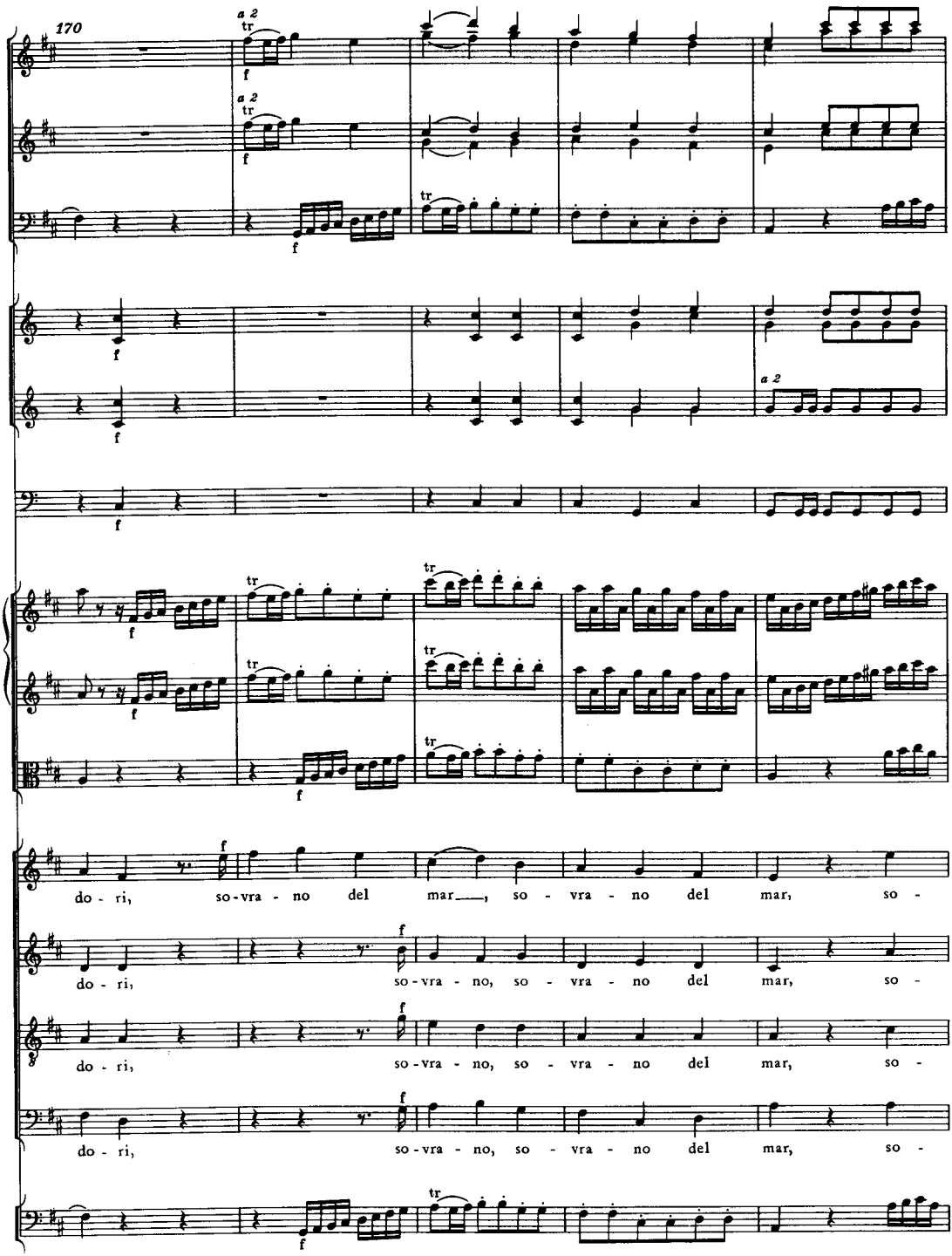
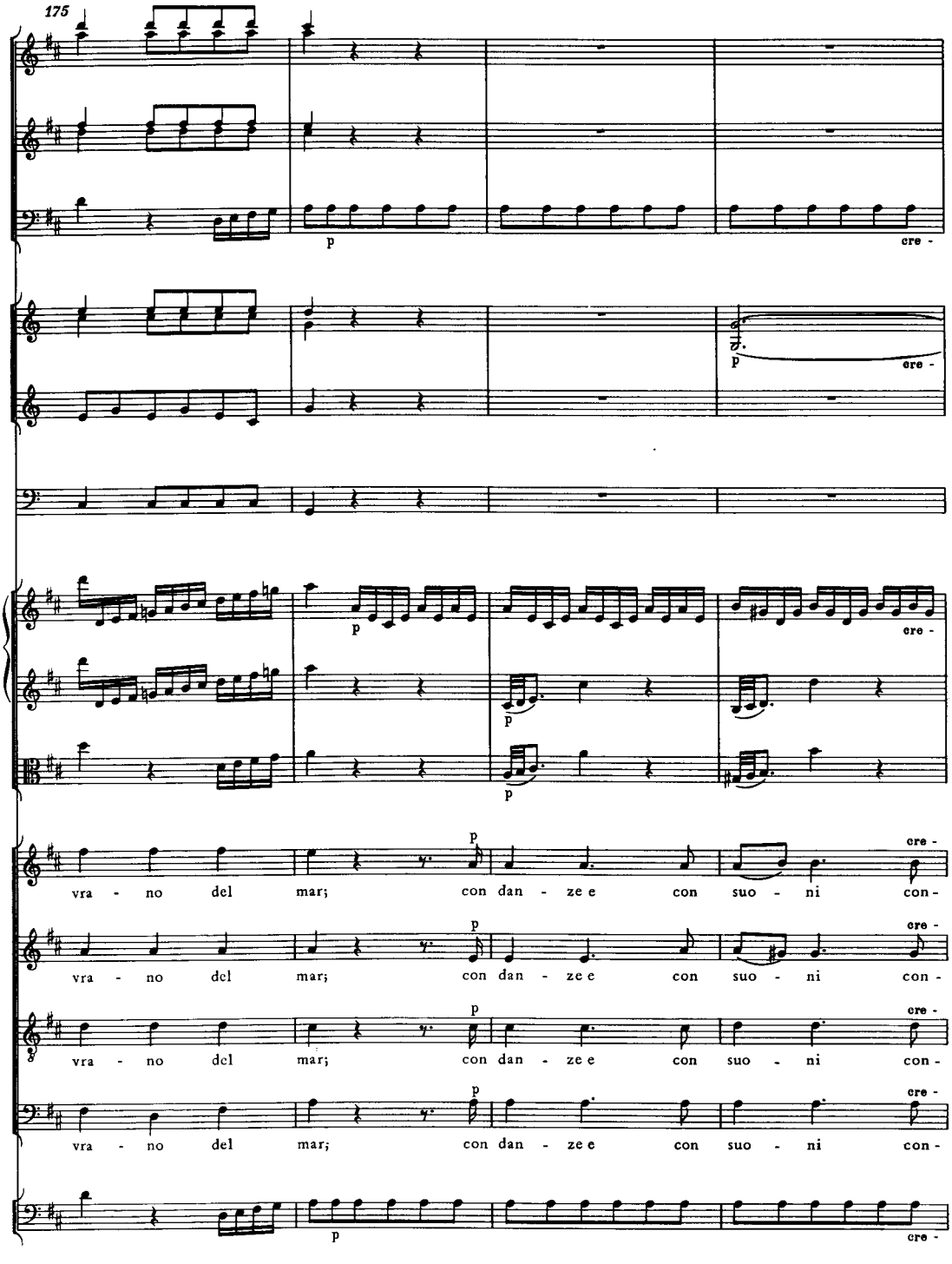
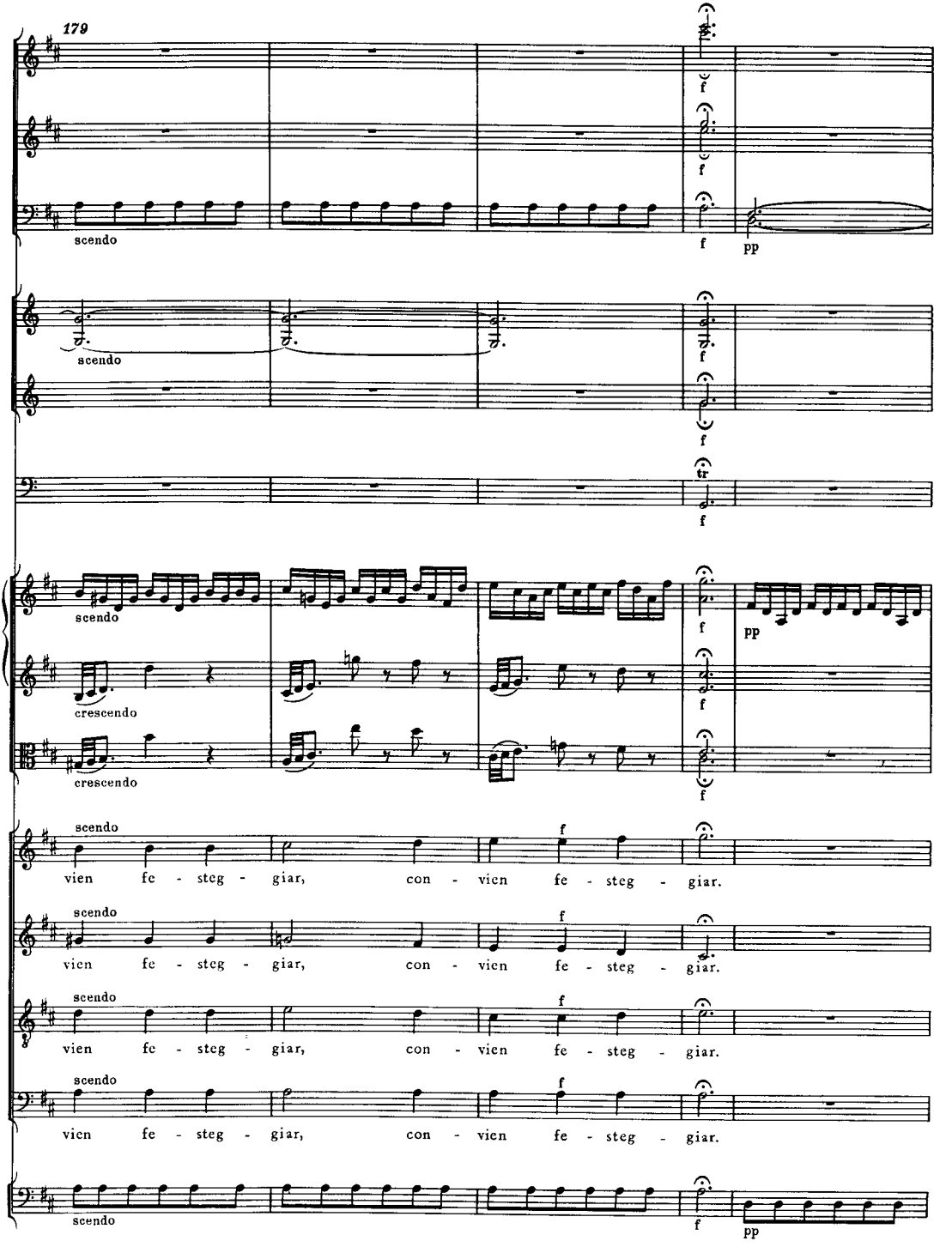
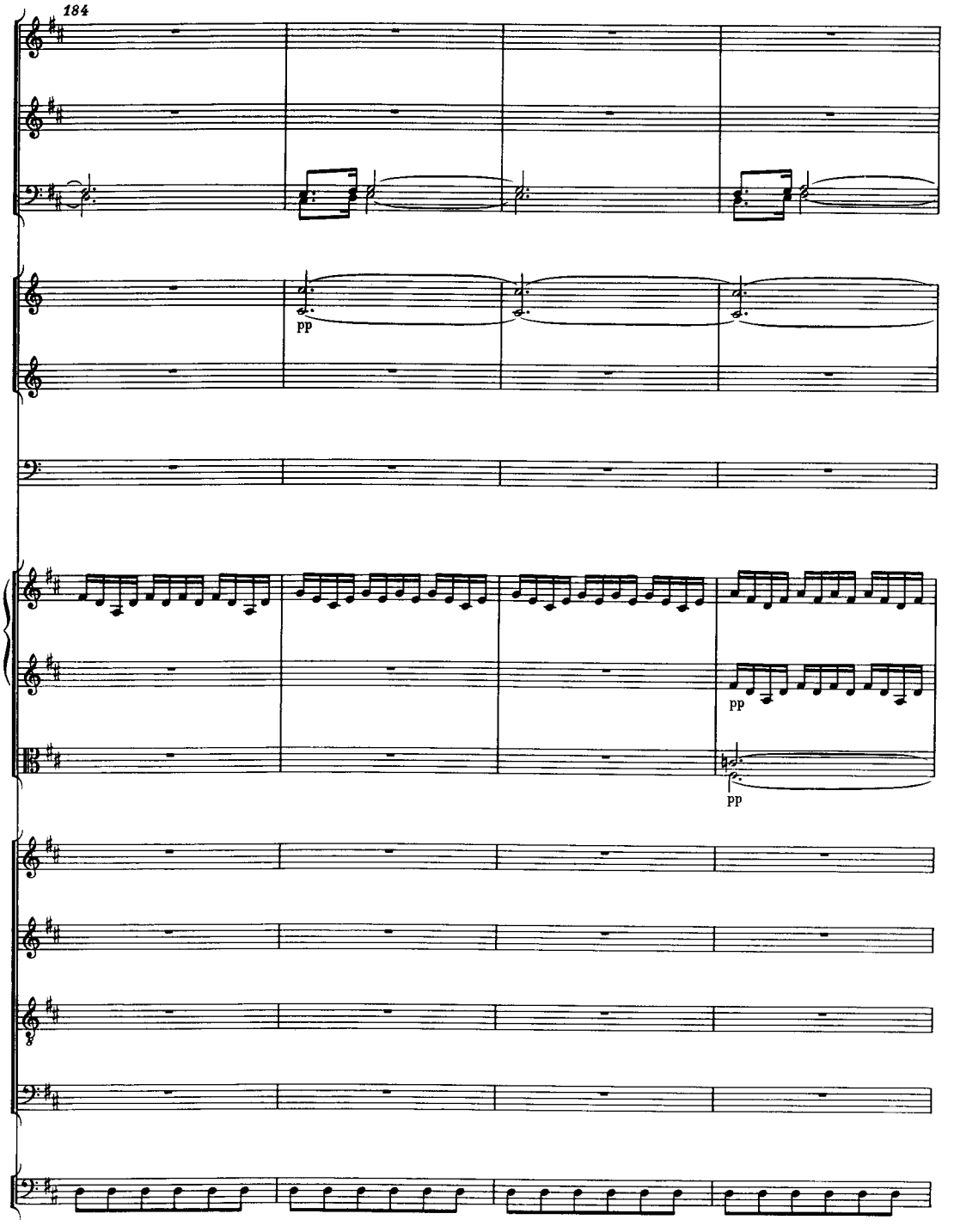
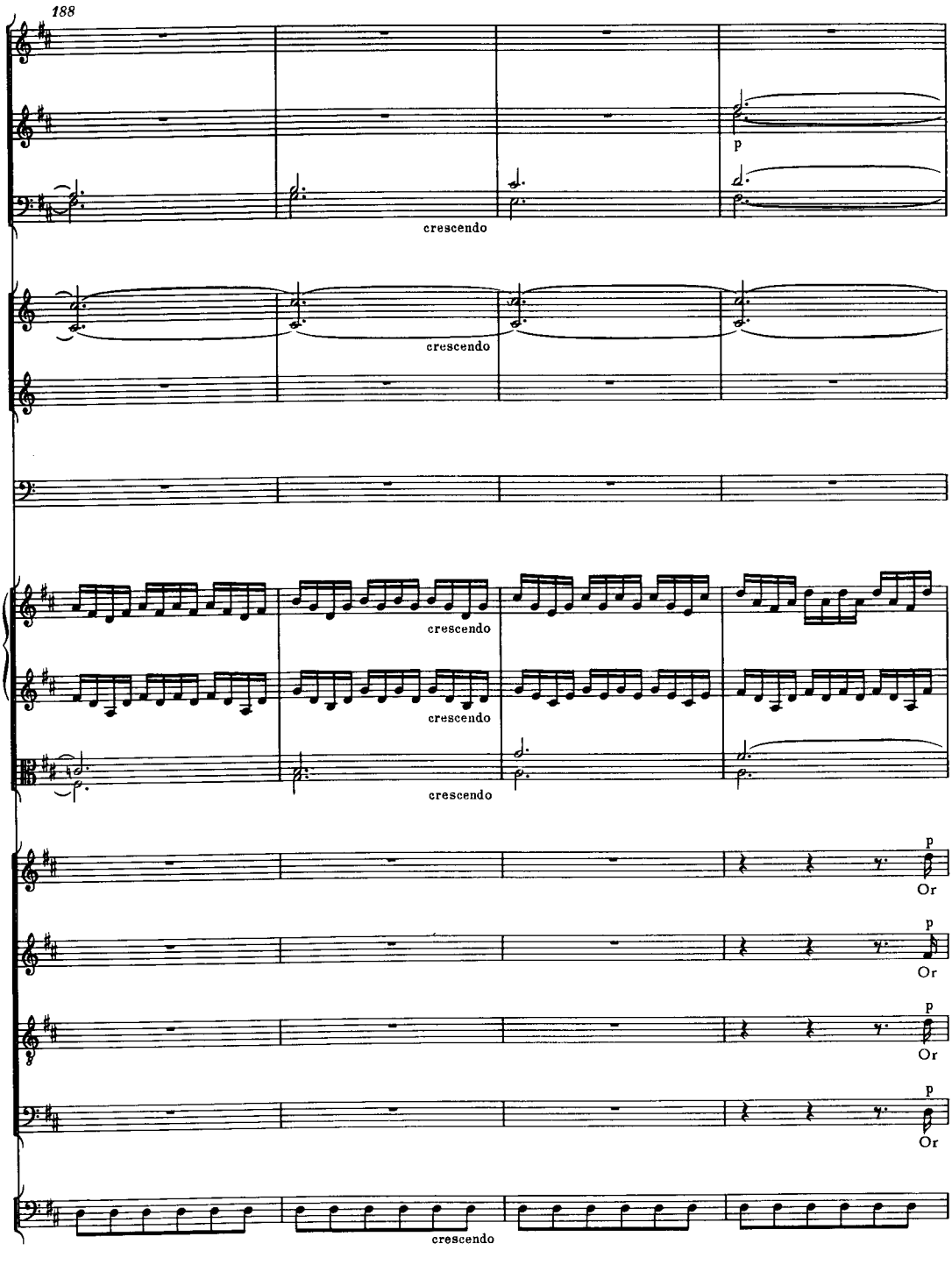
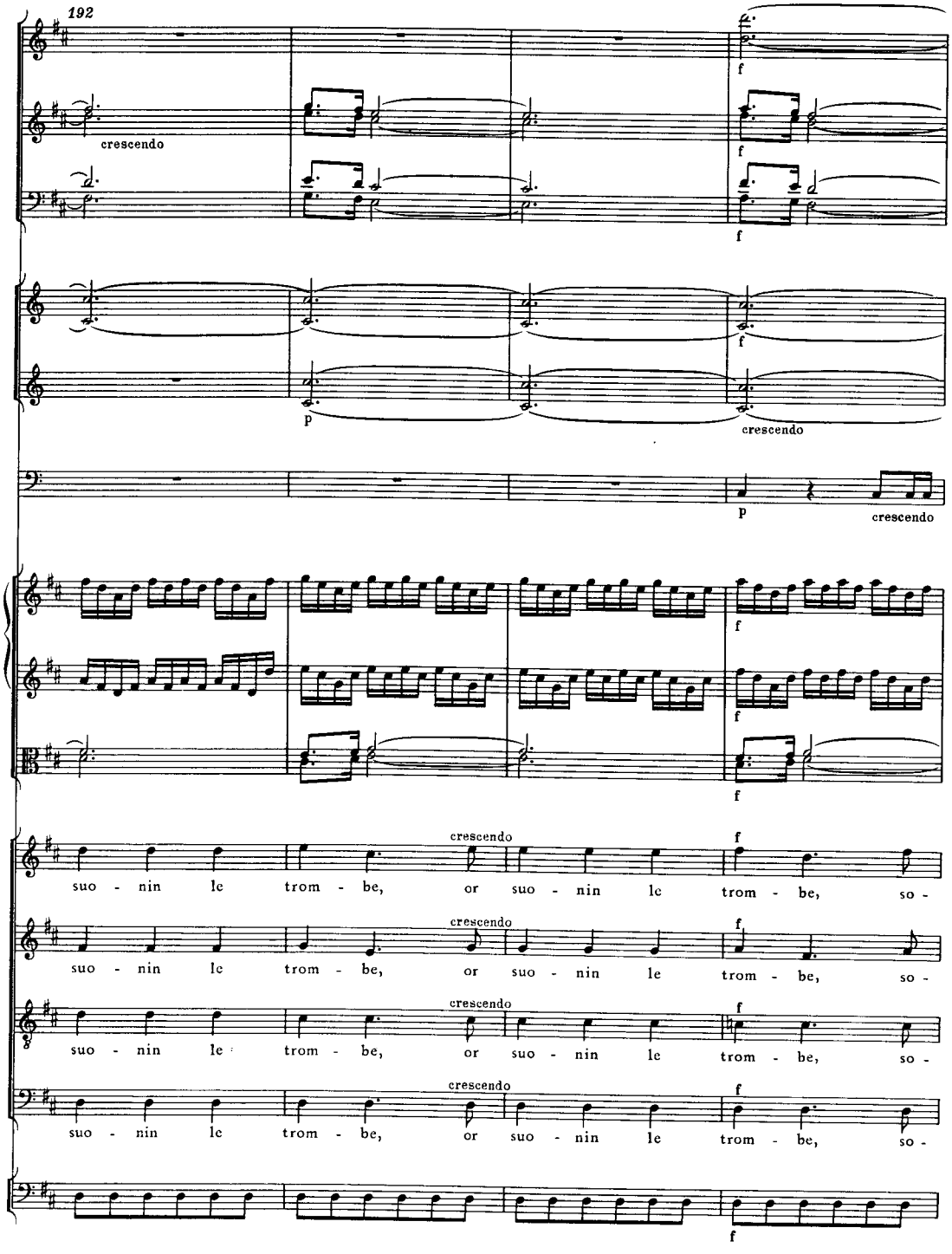
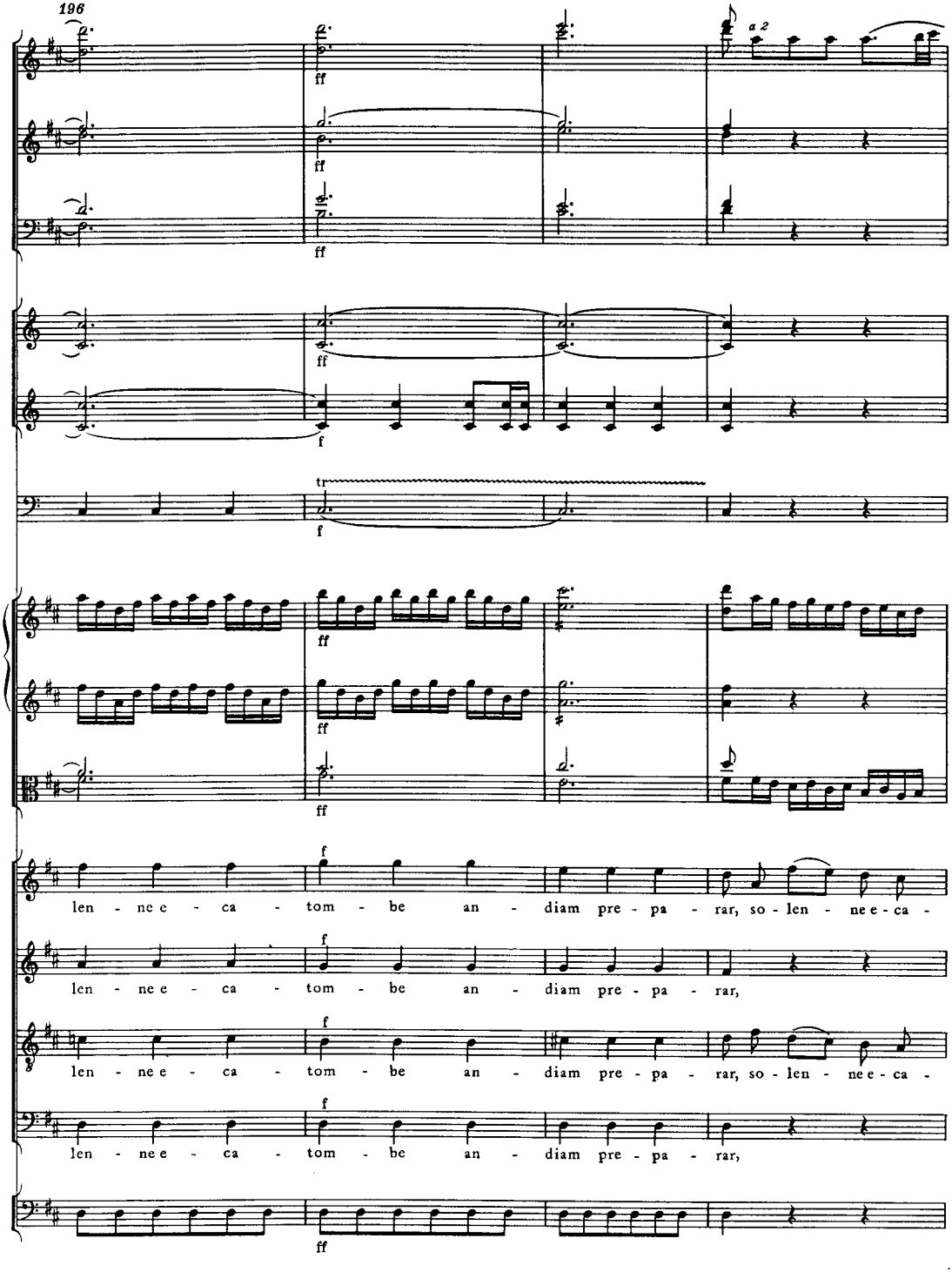
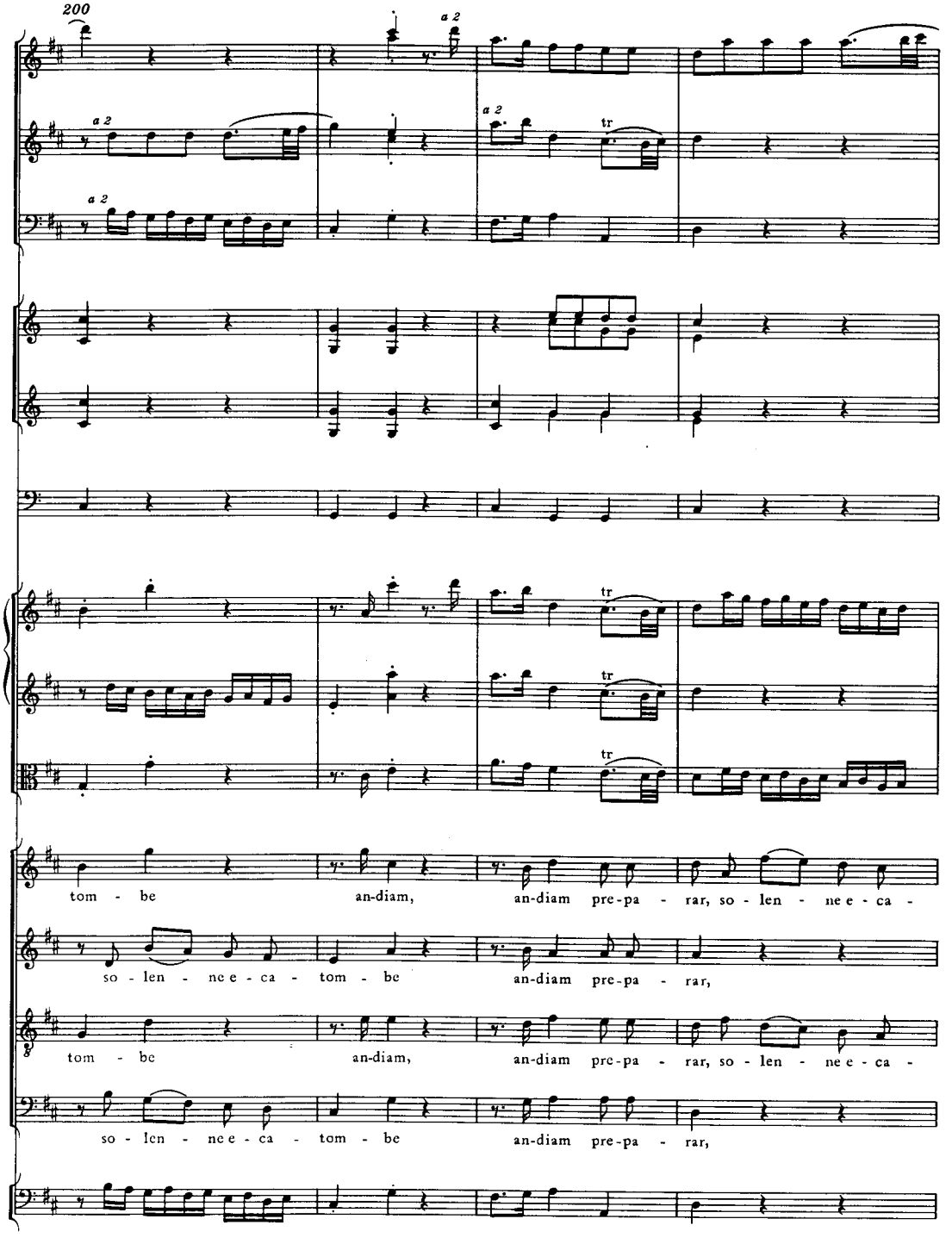
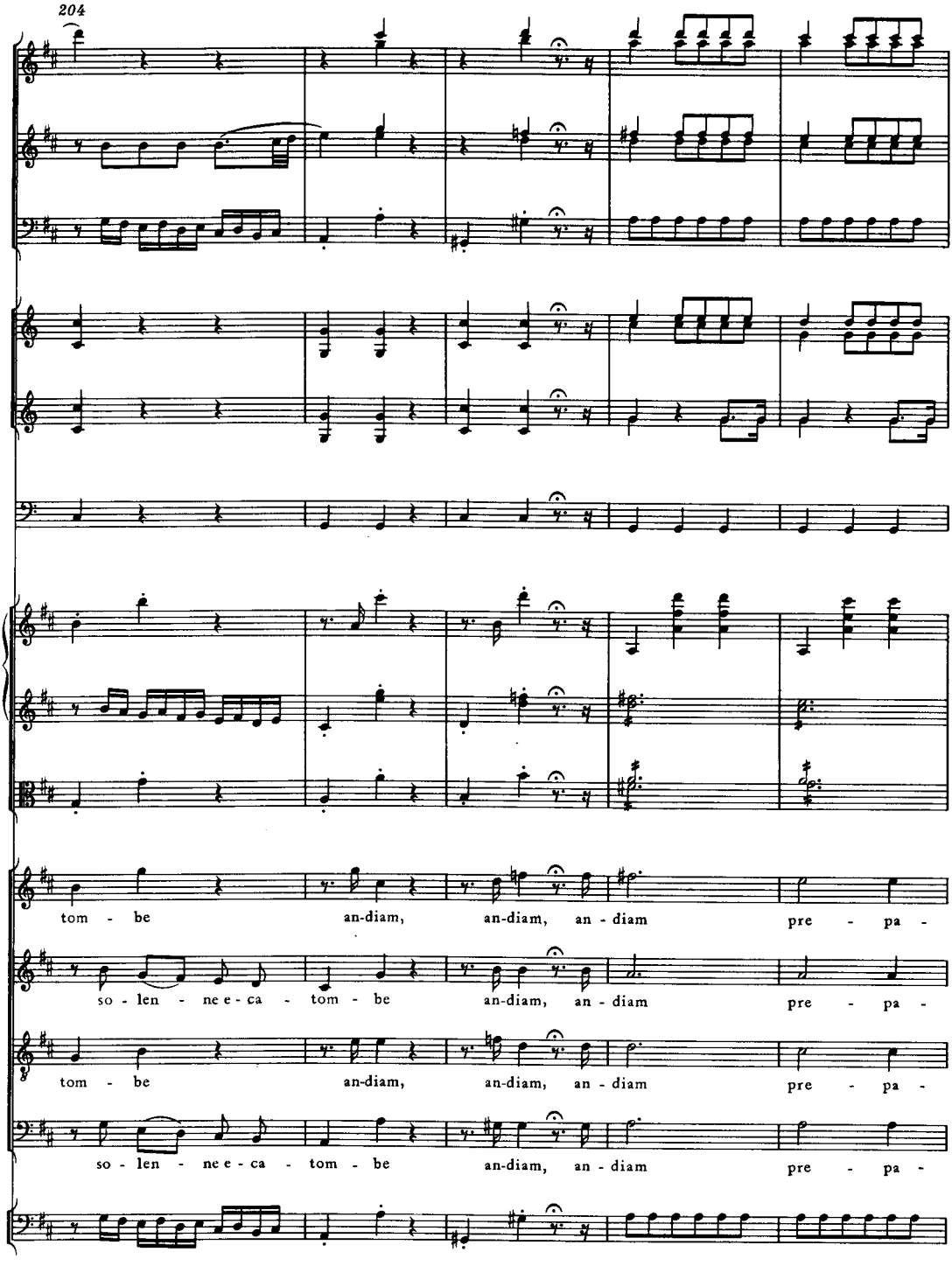
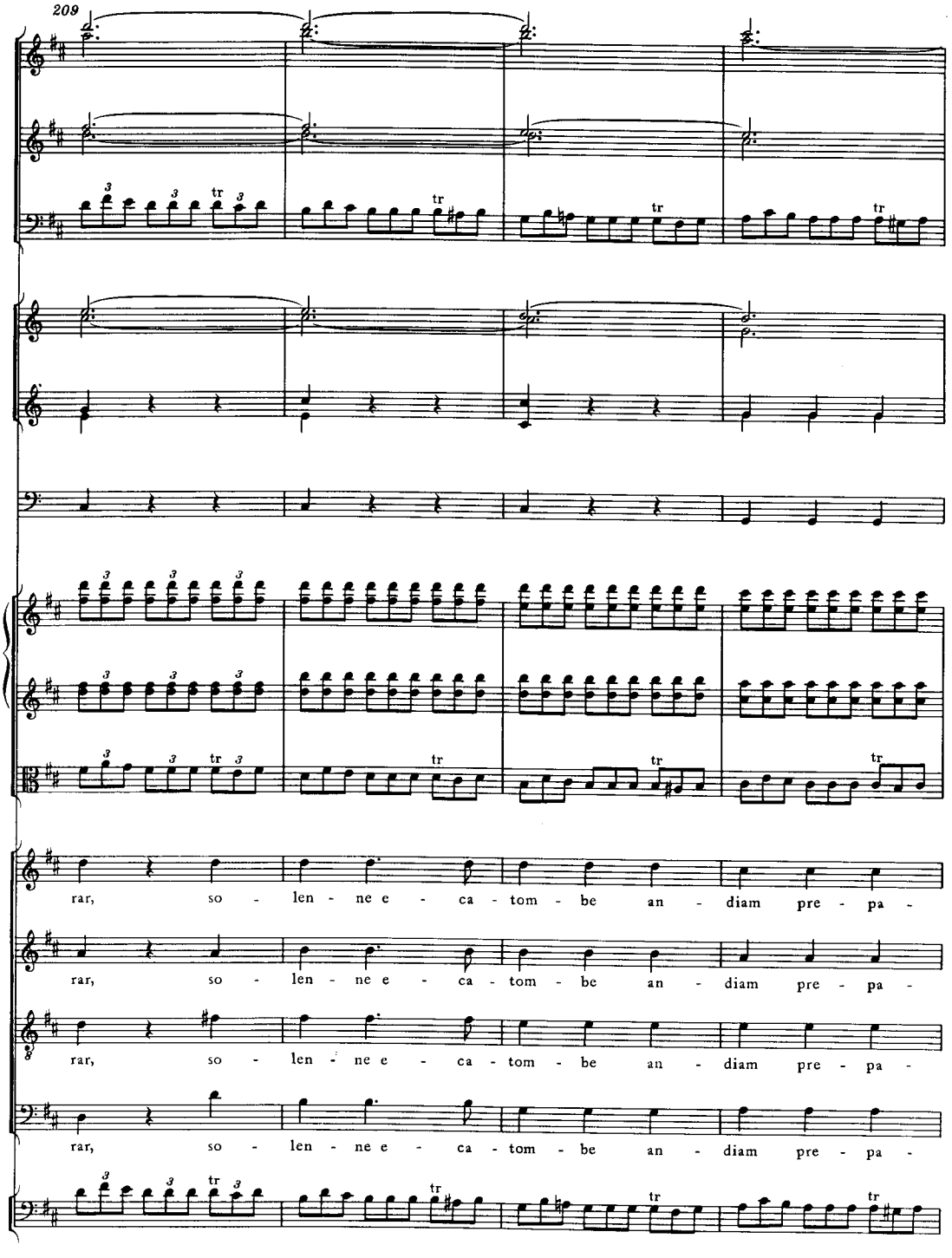
Solo

Su con - ca d'o - ro, re - gio de - co - ro, re - gio de -

Su con - ca d'o - ro, re - gio de - co - ro, re - gio de -

122

co - ro spi - ra Net - tu - no. Scher-za Por - tu - no

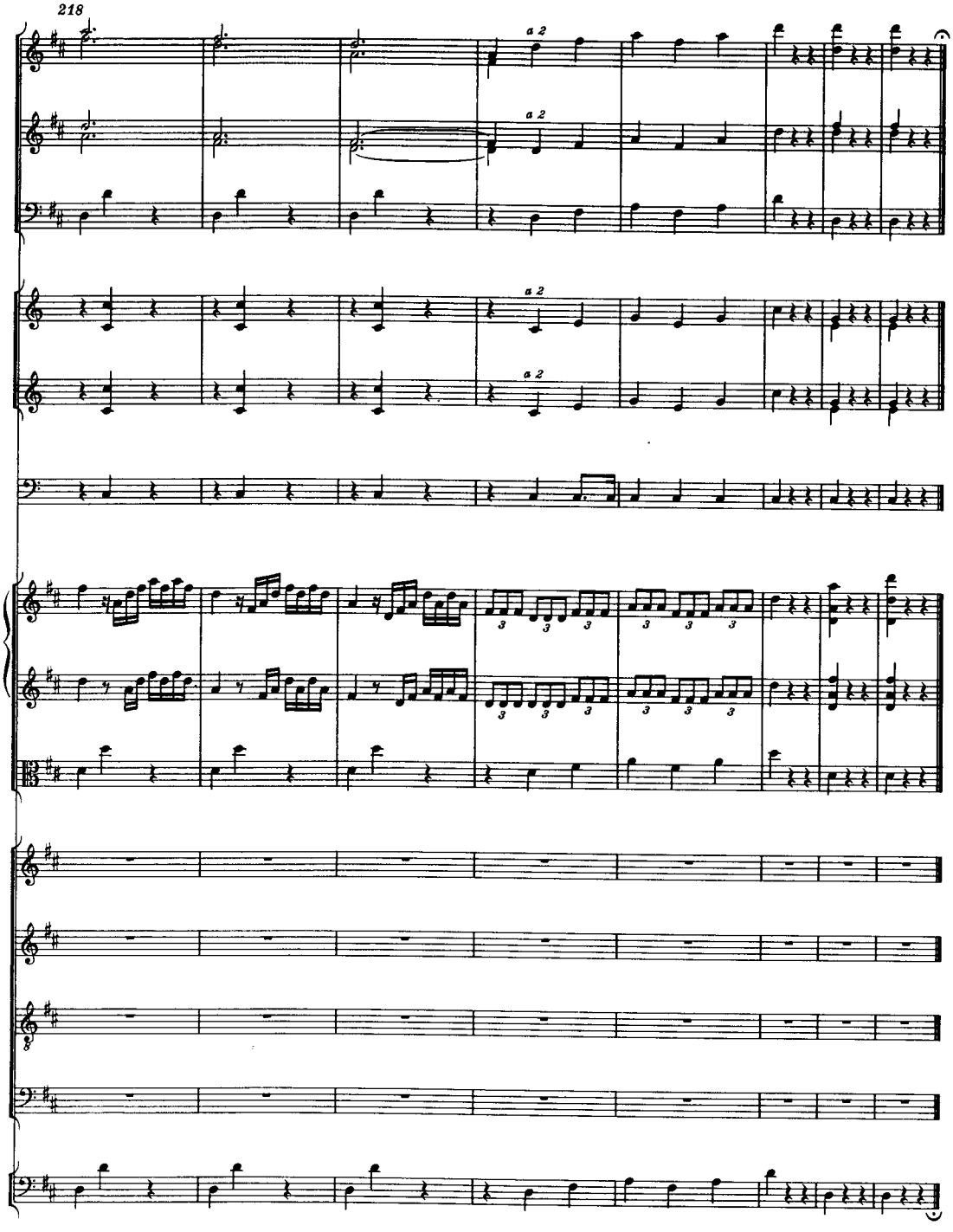
co - ro spi - ra Net - tu - no. Scher-za Por - tu - no

127
tr
p
an - cor bam - bi - no col suo del - fi - no, con An - fi -
an - cor bam - bi - no col suo del - fi - no, con An - fi -
132
tr
tri - te; or noi di Di - te fè tri - on - far.
tri - te; or noi di Di - te fè tri - on - far.

137
p
p
tr
Ne - rei - de a - ma - bi - li, nin - fe a - do - ra - bi - li, che al - la gran
Ne - rei - de a - ma - bi - li, nin - fe a - do - ra - bi - li, che al - la gran
142
tr
De - a, con Ga - la - te - a cor - teg-gio fa - te, deh rin-gra -
De - a, con Ga - la - te - a cor - teg-gio fa - te, deh rin-gra -

148
a 2
zia - te per noi quei Nu - mi, che i no - stri lu - mi
zia - te per noi quei Nu - mi, che i no - stri lu - mi
153
coll' arco
fe - ro a - sciu - gar.
fe - ro a - sciu - gar.
coll' arco

158 Tempo primo
Fl. I, II
Ob. I, II
Fag. I, II
Cor. I, II
Trba. I, II
Timp.
Viol. I
Viol. II
Va. I, II
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Vc. e B.
crescendo
Tutti
Net - tu - no s'o - no - ri,

164
crescendo
crescendo
crescendo
Net - tu - no s'o - no - ri, quel no-me ri - suo - ni, quel Nu - me s'a -
Net - tu - no s'o - no - ri, quel no-me ri - suo - ni, quel Nu - me s'a -
Net - tu - no s'o - no - ri, quel no-me ri - suo - ni, quel Nu - me s'a -
Net - tu - no s'o - no - ri, quel no-me ri - suo - ni, quel Nu - me s'a -

170
a 2
tr
f
a 2
tr
f
f
tr
f
f
a 2
f
tr
tr
tr
f
tr
tr
f
f
do - ri, so - vra - no del mar, so - vra - no del mar, so -
do - ri, so - vra - no, so - vra - no del mar, so -
do - ri, so - vra - no, so - vra - no del mar, so -
do - ri, so - vra - no, so - vra - no del mar, so -
tr
f

175
p
cre -
p
cre -
p
cre -
p
p
vra - no del mar; con dan - ze e con suo - ni con -
vra - no del mar; con dan - ze e con suo - ni con -
vra - no del mar; con dan - ze e con suo - ni con -
vra - no del mar; con dan - ze e con suo - ni con -
p
cre -

179
scendo
f
pp
tr
crescendo
vien fe - steg - giar, con - vien fe - steg - giar.

184
pp
pp
pp

188
p
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo
p
Or
p
Or
p
Or
p
Or
crescendo

192
crescendo
f
f
f
p
crescendo
p
crescendo
f
f
f
crescendo
f
suo - nin le trom - be, or suo - nin le trom - be, so -
crescendo
f
suo - nin le trom - be, or suo - nin le trom - be, so -
crescendo
f
suo - nin le trom - be, or suo - nin le trom - be, so -
crescendo
f
suo - nin le trom - be, or suo - nin le trom - be, so -
f

196
a 2
ff
f
tr
len - ne e - ca - tom - be an - diam pre - pa - rar, so - len - ne e - ca -
len - ne e - ca - tom - be an - diam pre - pa - rar,
len - ne e - ca - tom - be an - diam pre - pa - rar, so - len - ne e - ca -
len - ne e - ca - tom - be an - diam pre - pa - rar,

200
a 2
a 2
a 2
tr
tr
tr
tr
tom - be an-diam, an-diam pre-pa - rar, so - len - ne e - ca -
so - len - ne e - ca - tom - be an-diam pre-pa - rar,
tom - be an-diam, an-diam pre-pa - rar, so - len - ne e - ca -
so - len - ne e - ca - tom - be an-diam pre-pa - rar,

204
tom - be an-diam, an-diam, an - diam pre - pa -
so - len - ne e - ca - tom - be an-diam, an - diam pre - pa -
tom - be an-diam, an-diam, an - diam pre - pa -
so - len - ne e - ca - tom - be an-diam, an - diam pre - pa -

209
rar, so - len - ne e - ca - tom - be an - diam pre - pa -
rar, so - len - ne e - ca - tom - be an - diam pre - pa -
rar, so - len - ne e - ca - tom - be an - diam pre - pa -
rar, so - len - ne e - ca - tom - be an - diam pre - pa -

213

rar, so - len - ne e - ca - tom - be an - diam pre - pa - rar.

rar, so - len - ne e - ca - tom - be an - diam pre - pa - rar.

rar, so - len - ne e - ca - tom - be an - diam pre - pa - rar.

rar, so - len - ne e - ca - tom - be an - diam pre - pa - rar.

[Fine dell' Intermezzo]

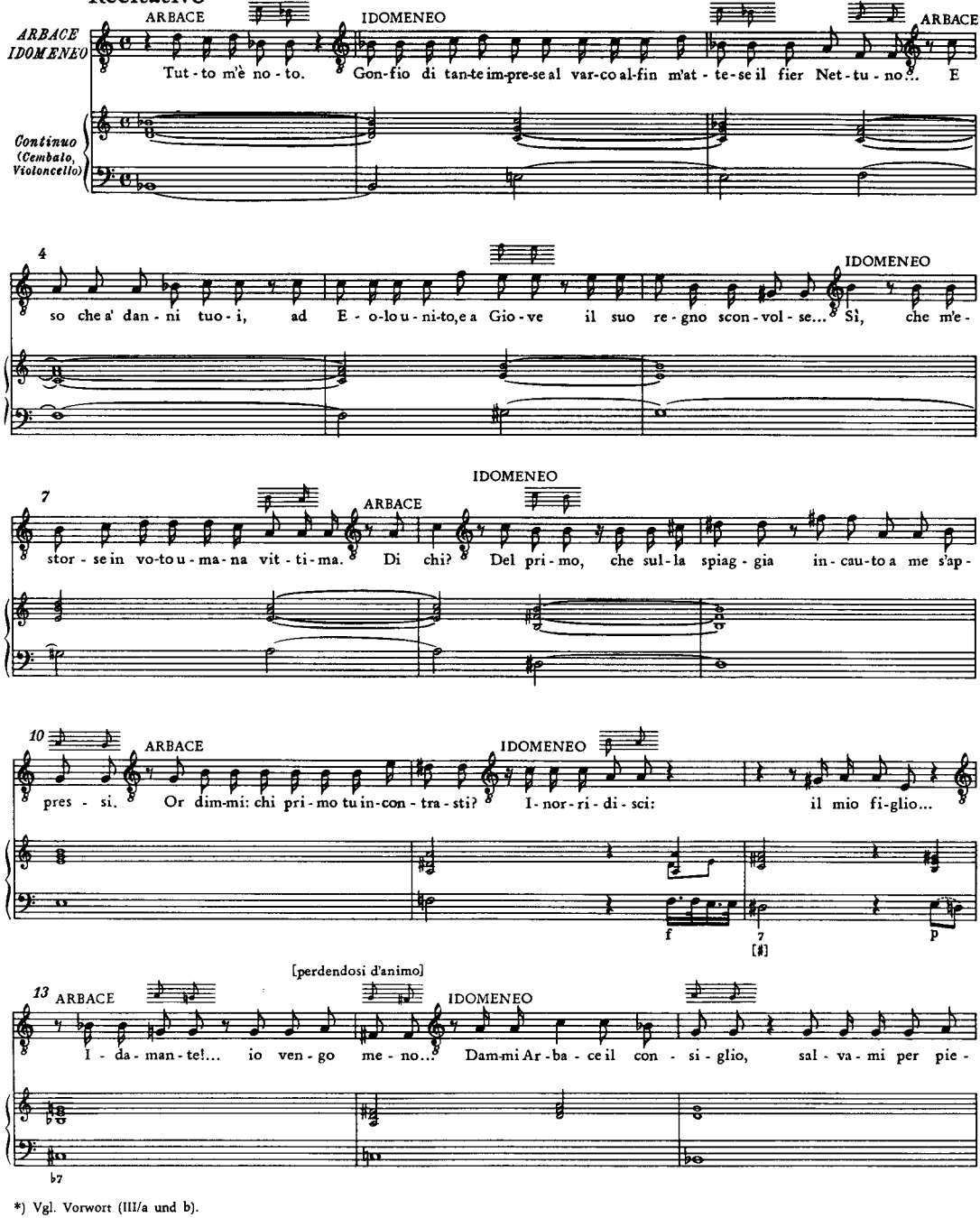
ATTO SECONDO

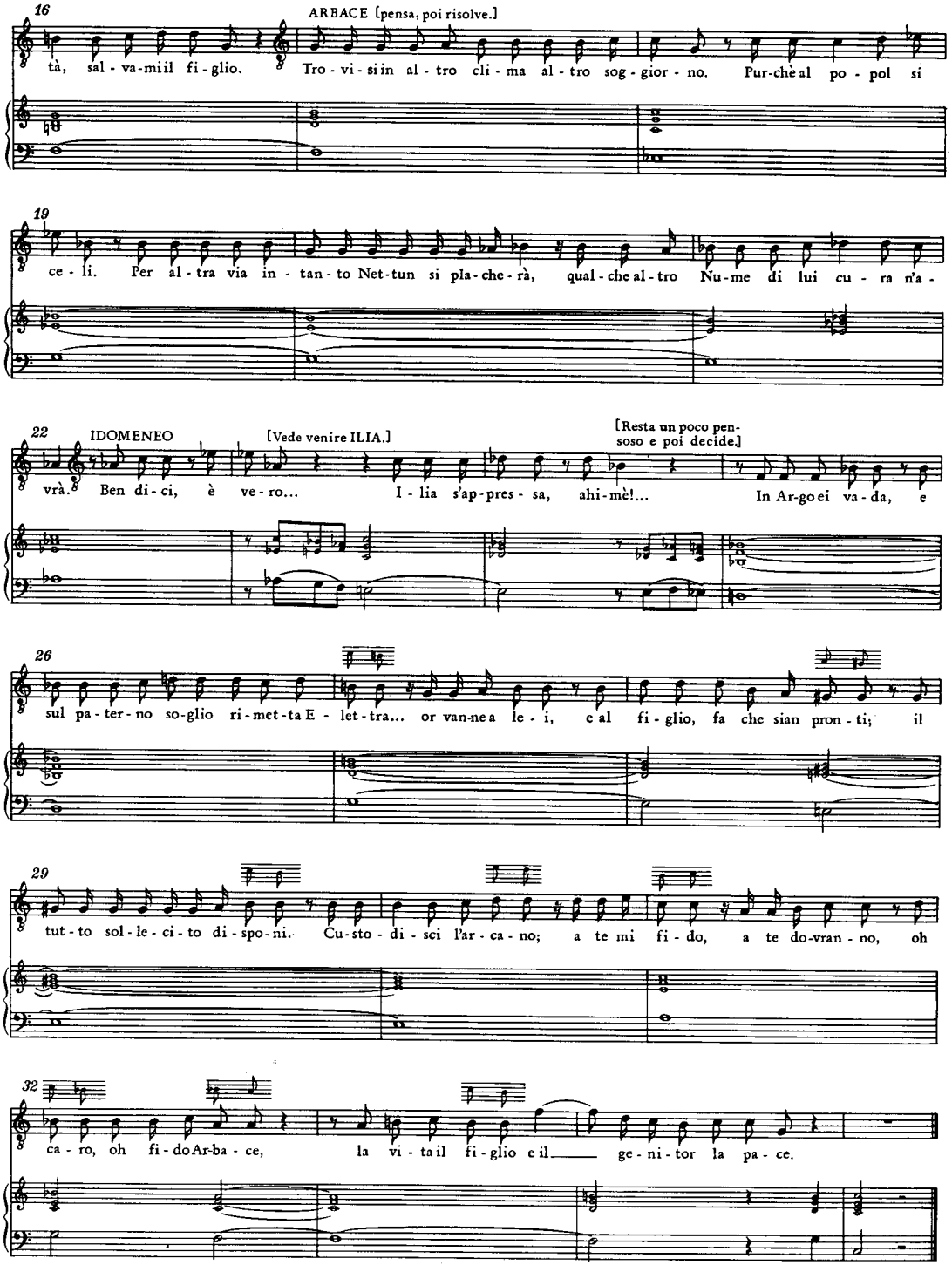
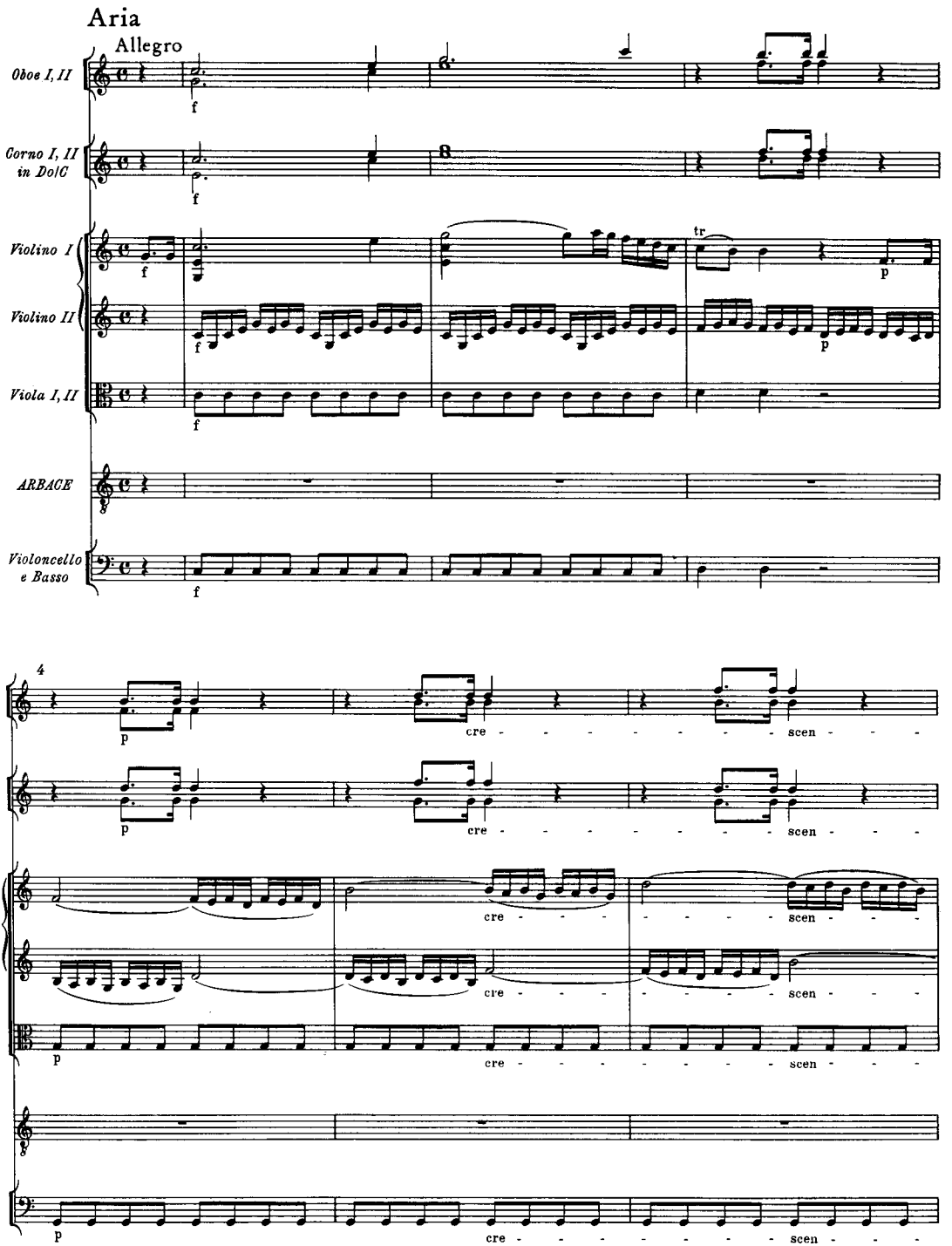
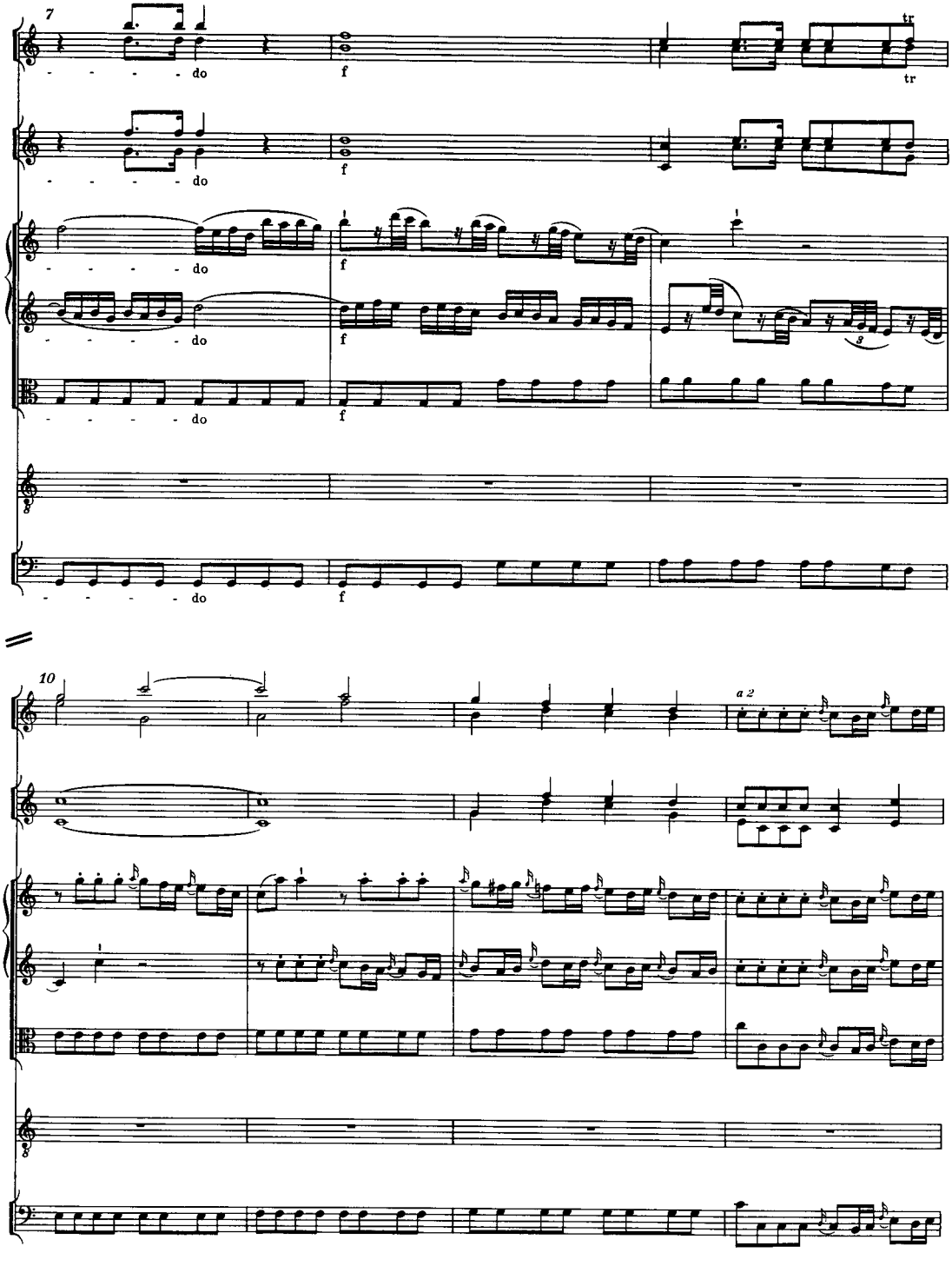
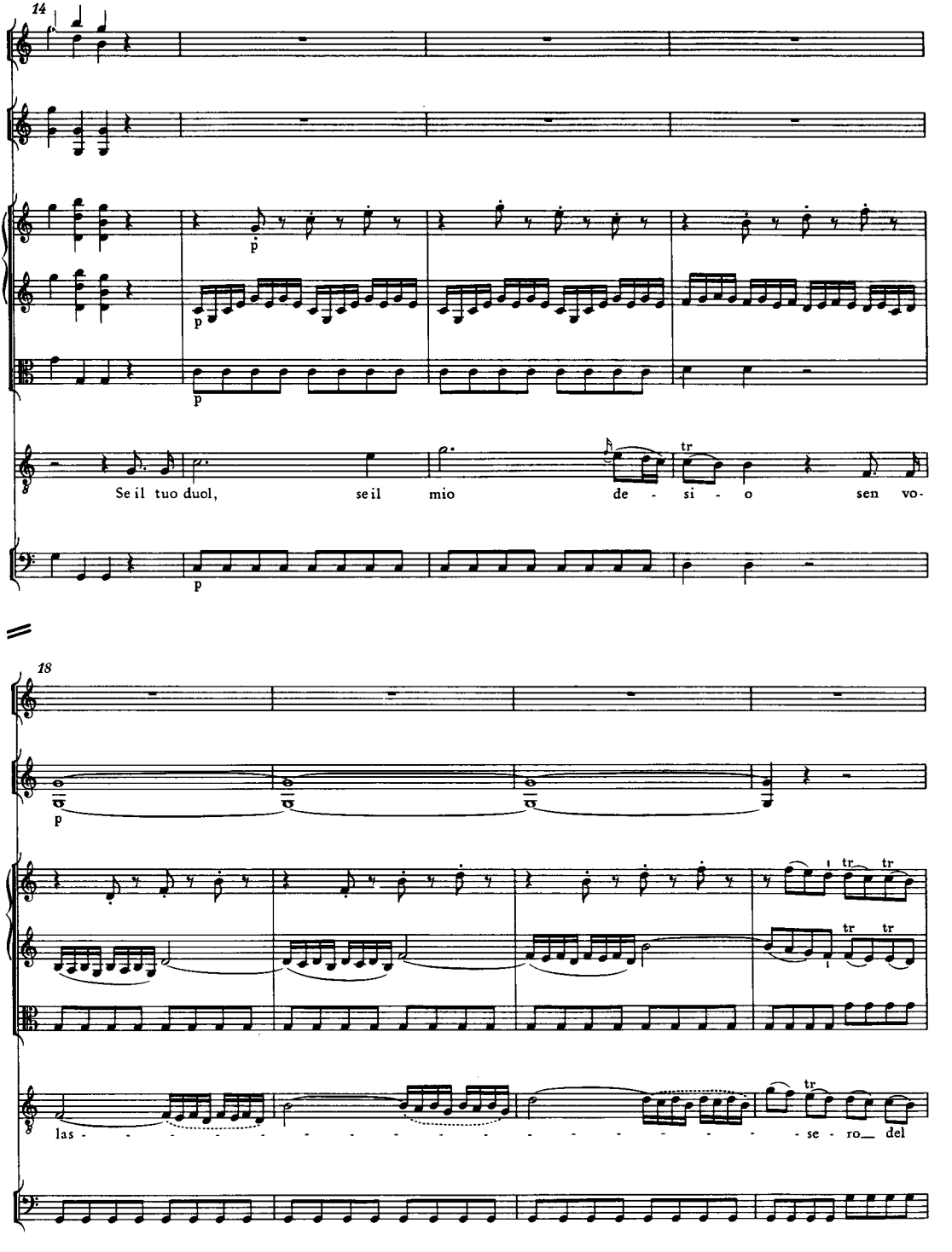
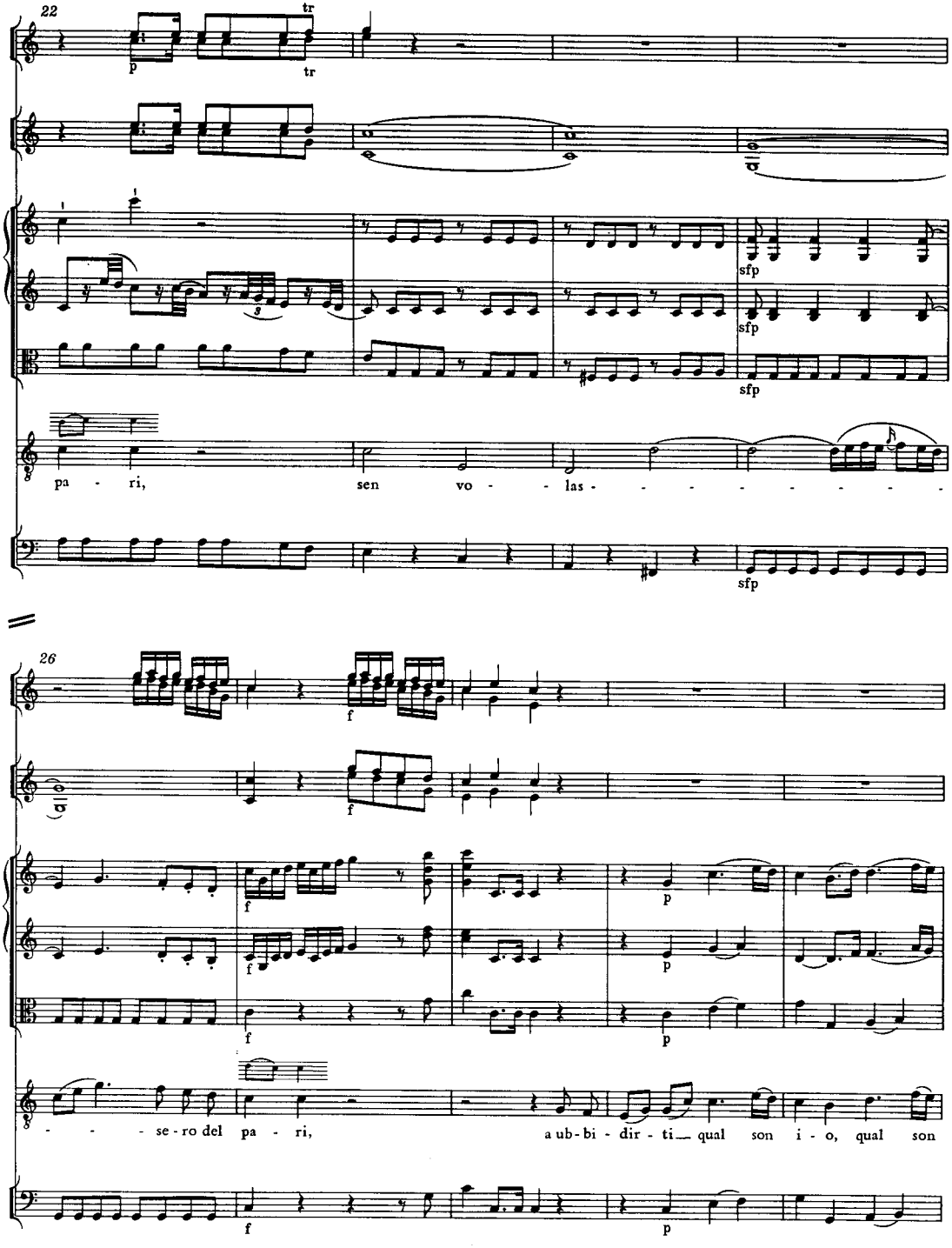
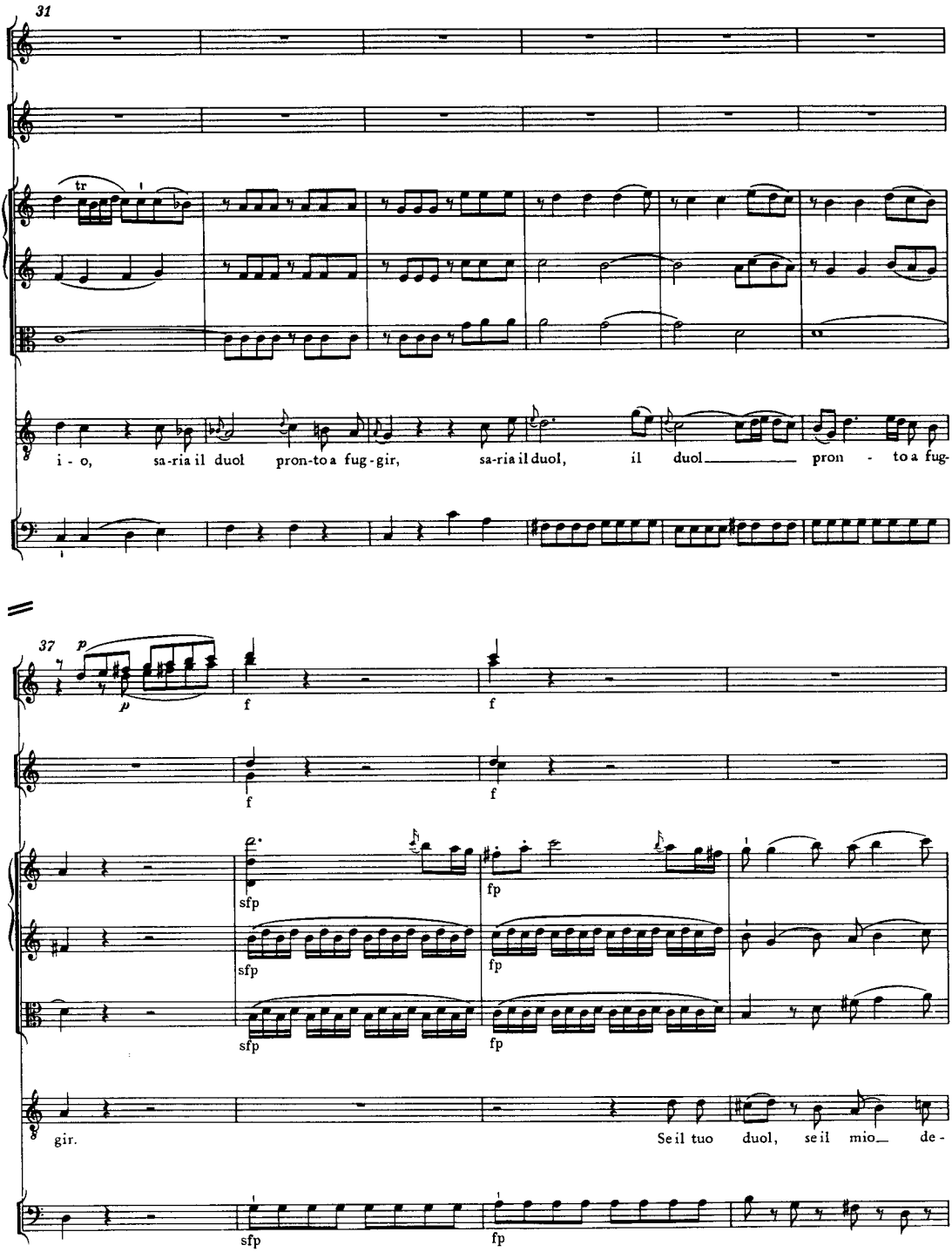
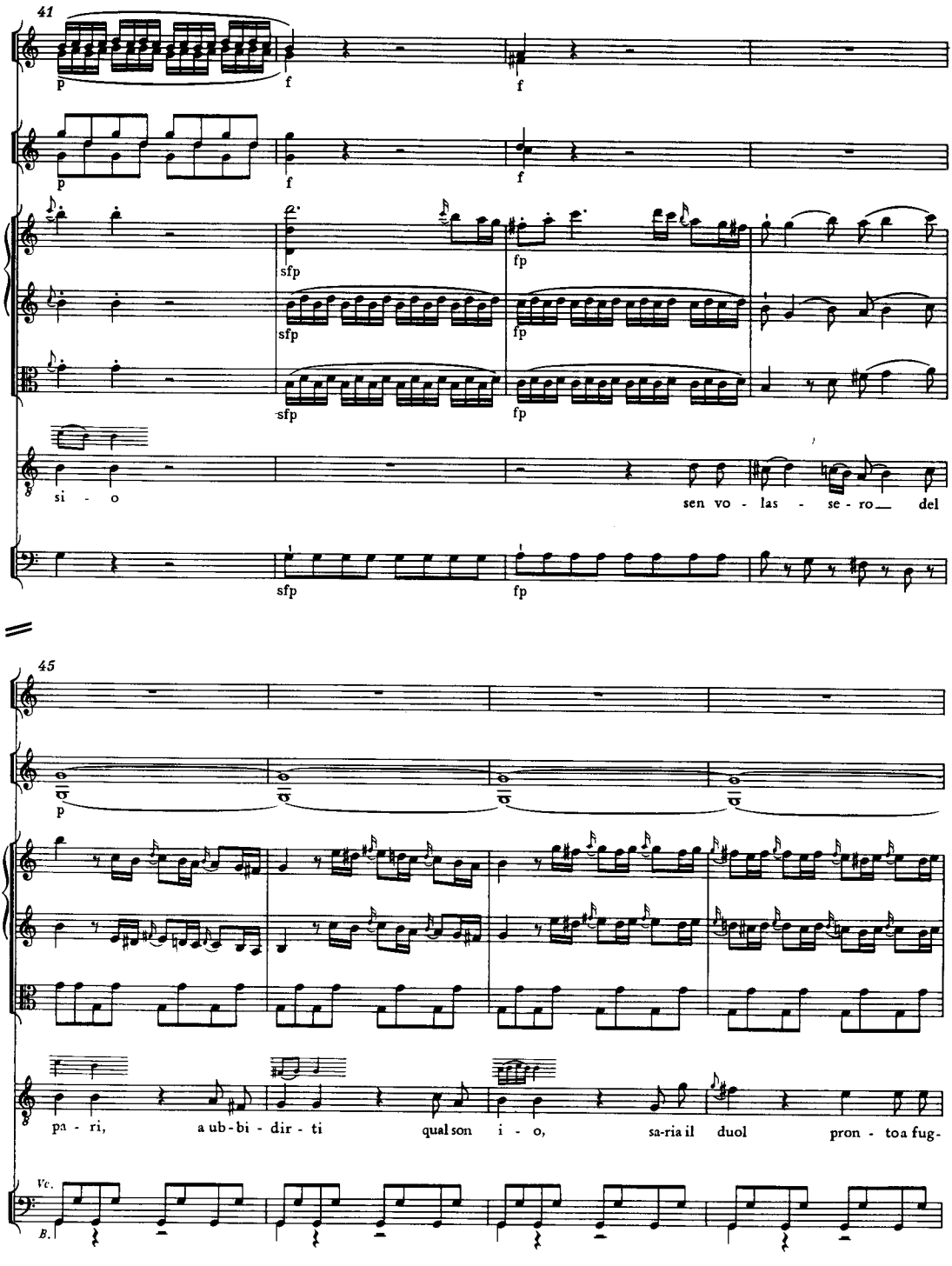
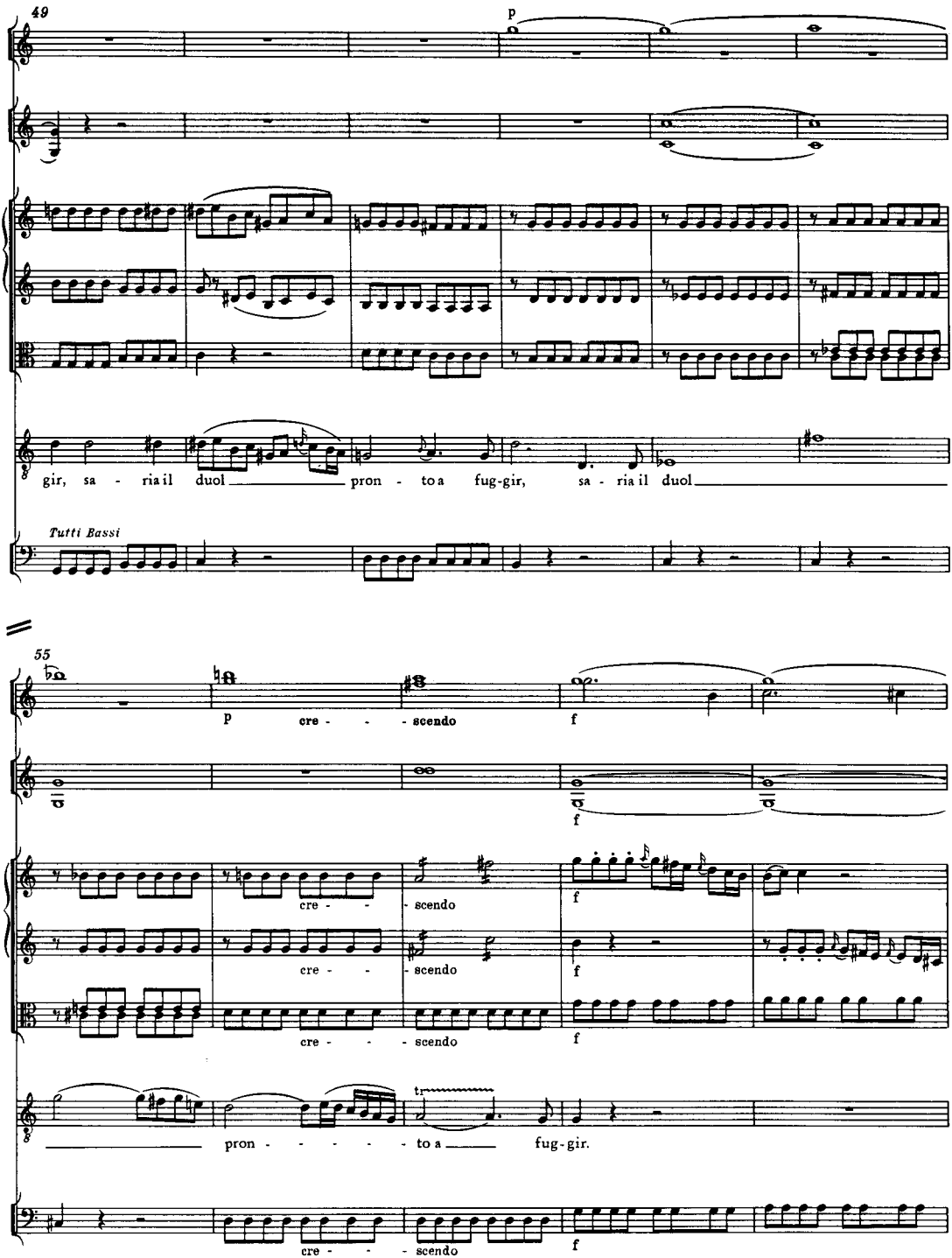
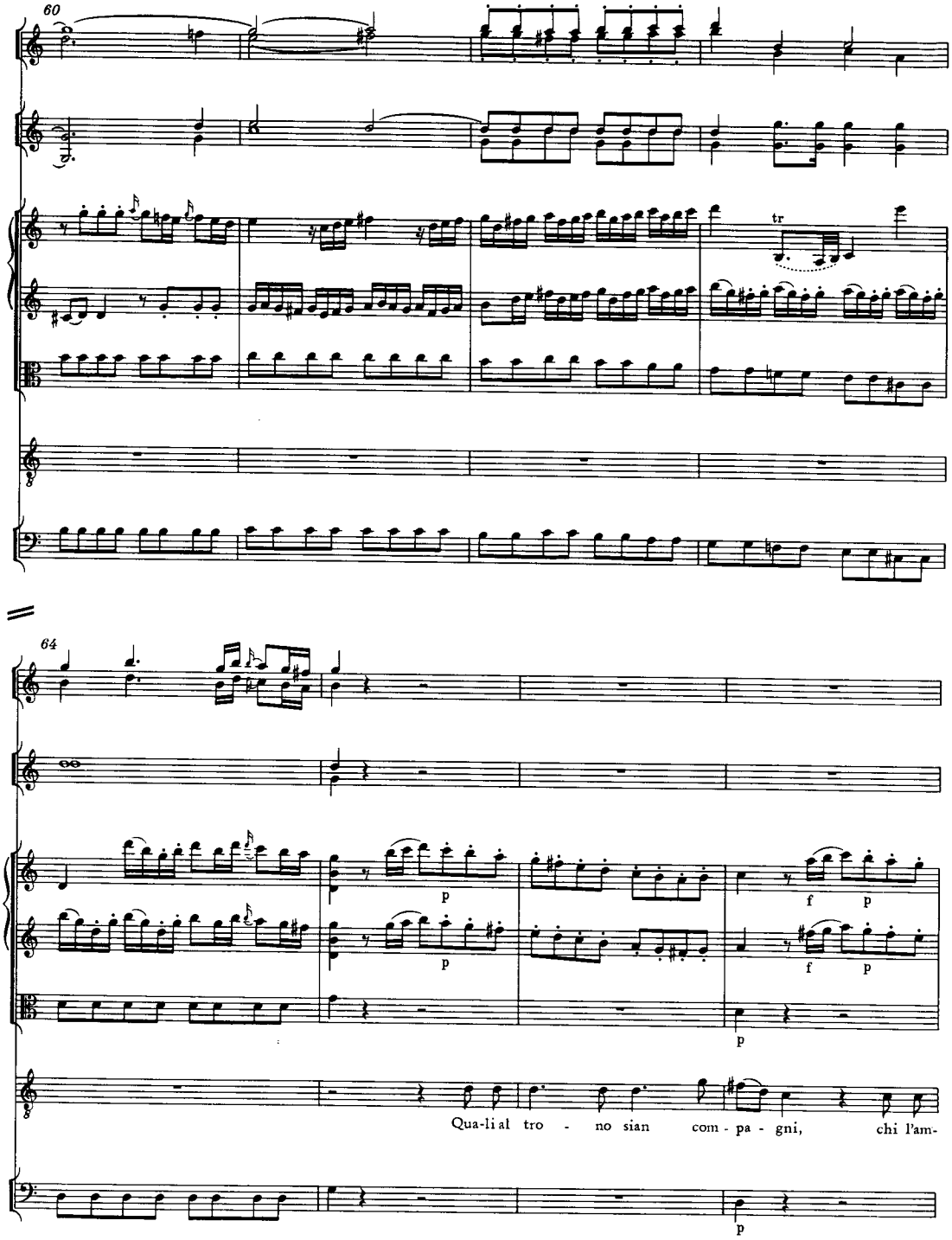
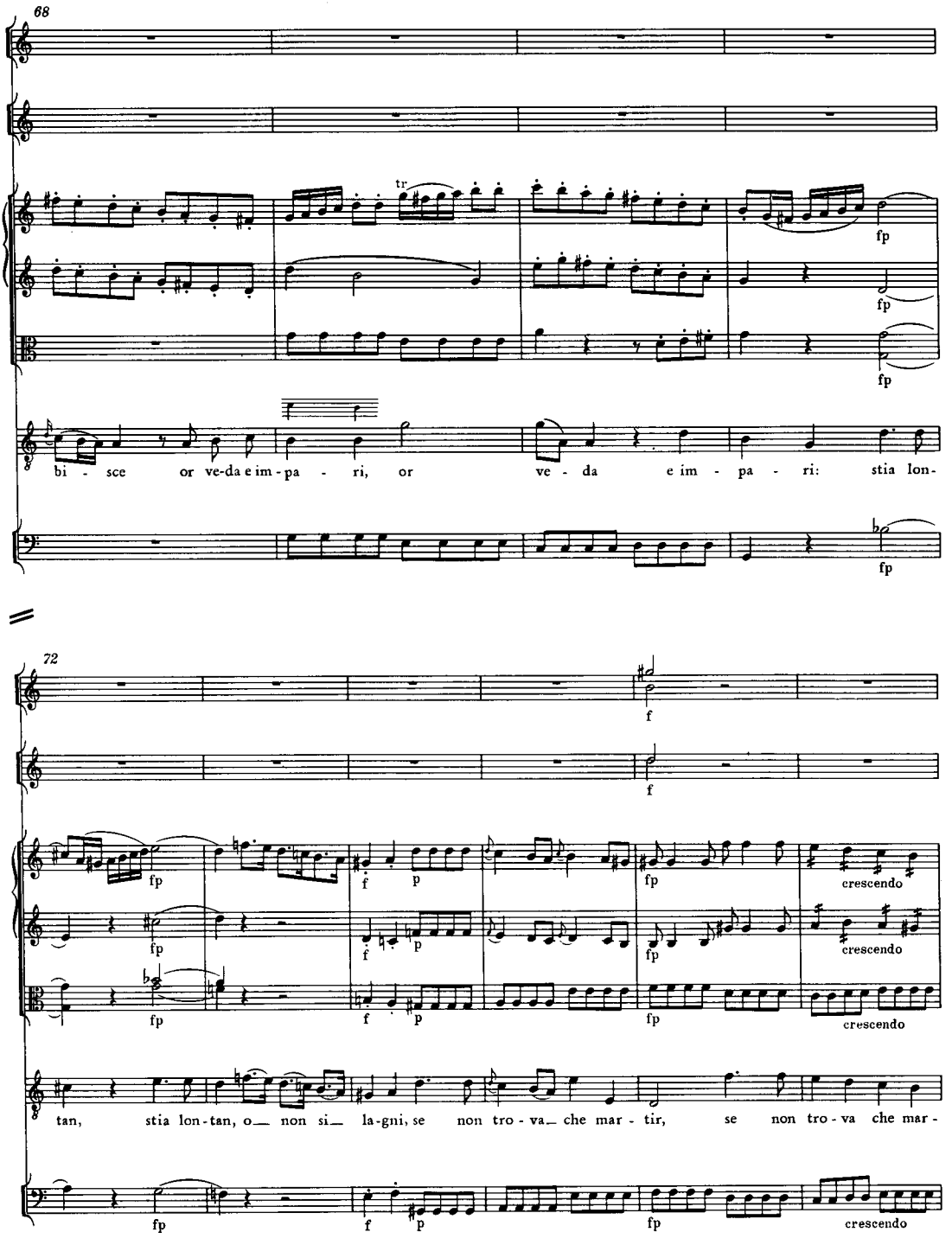
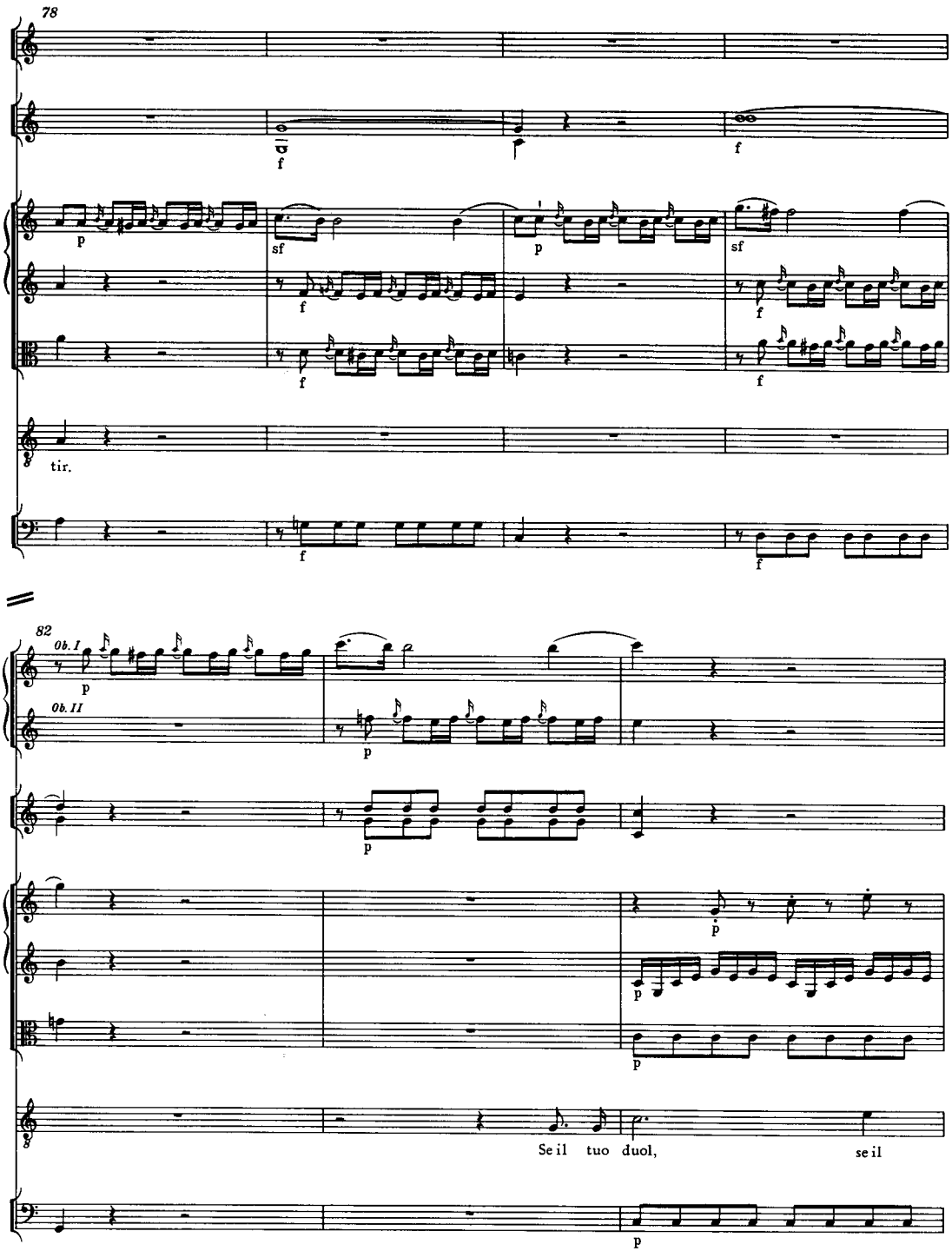
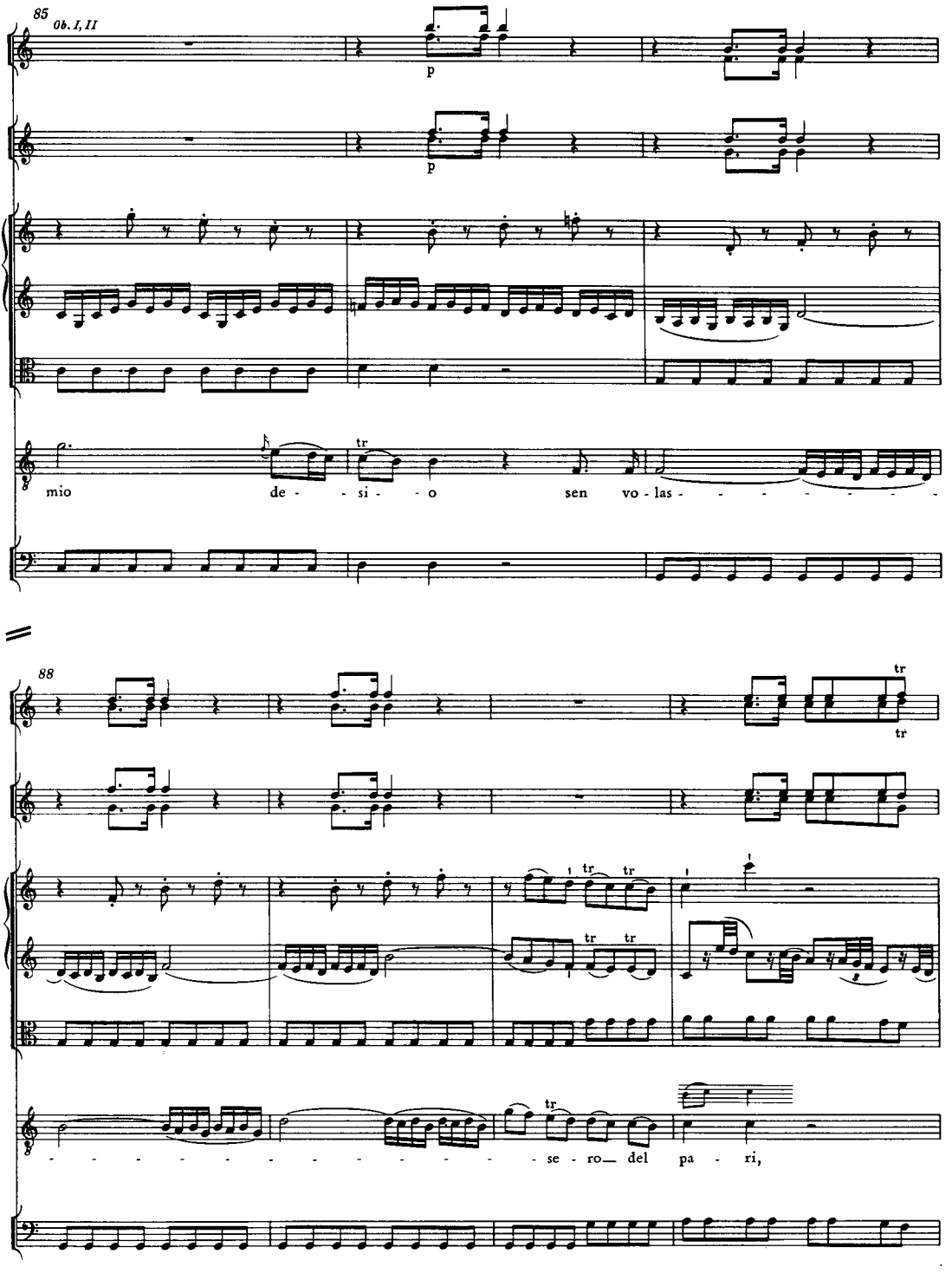
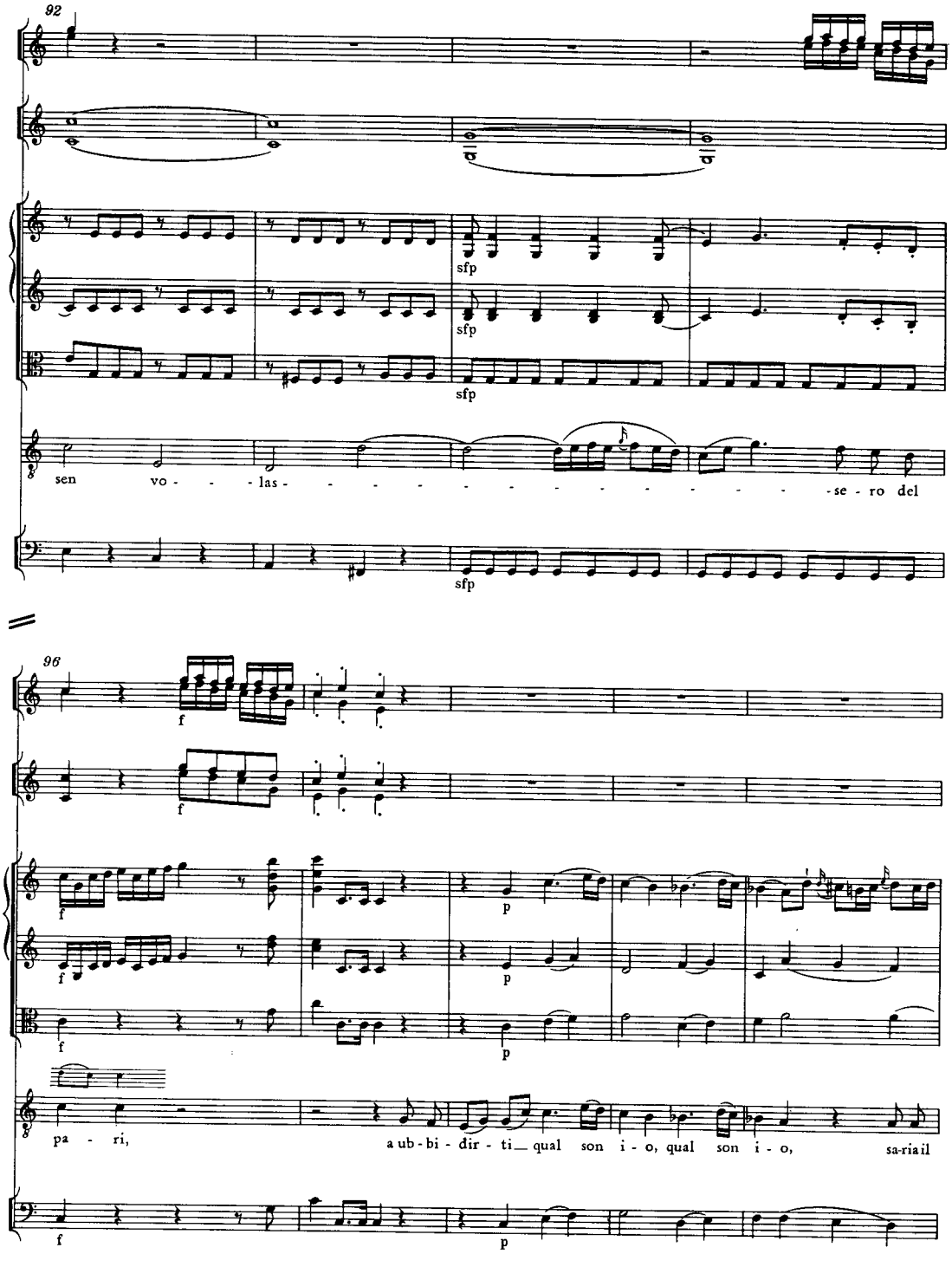
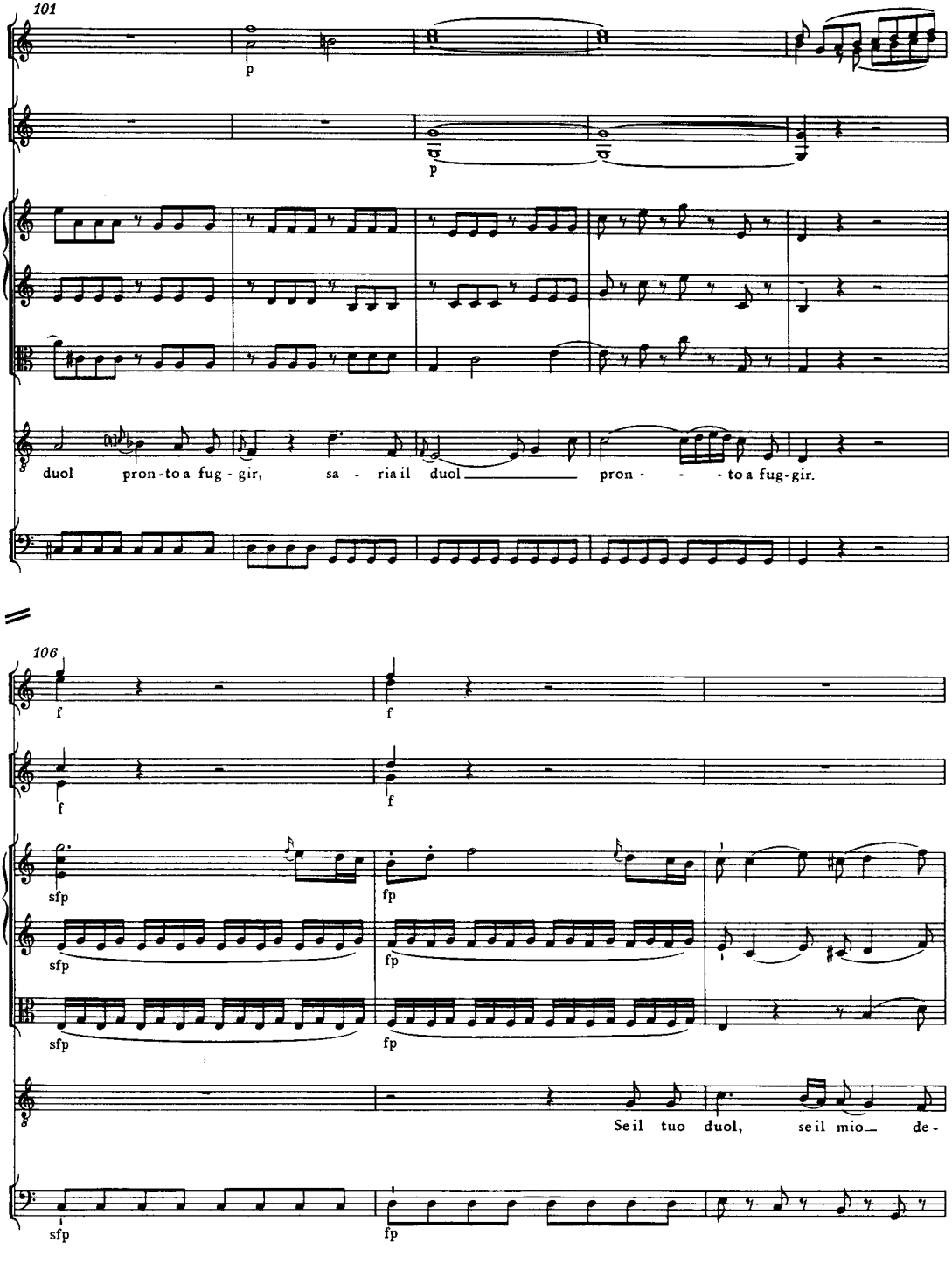
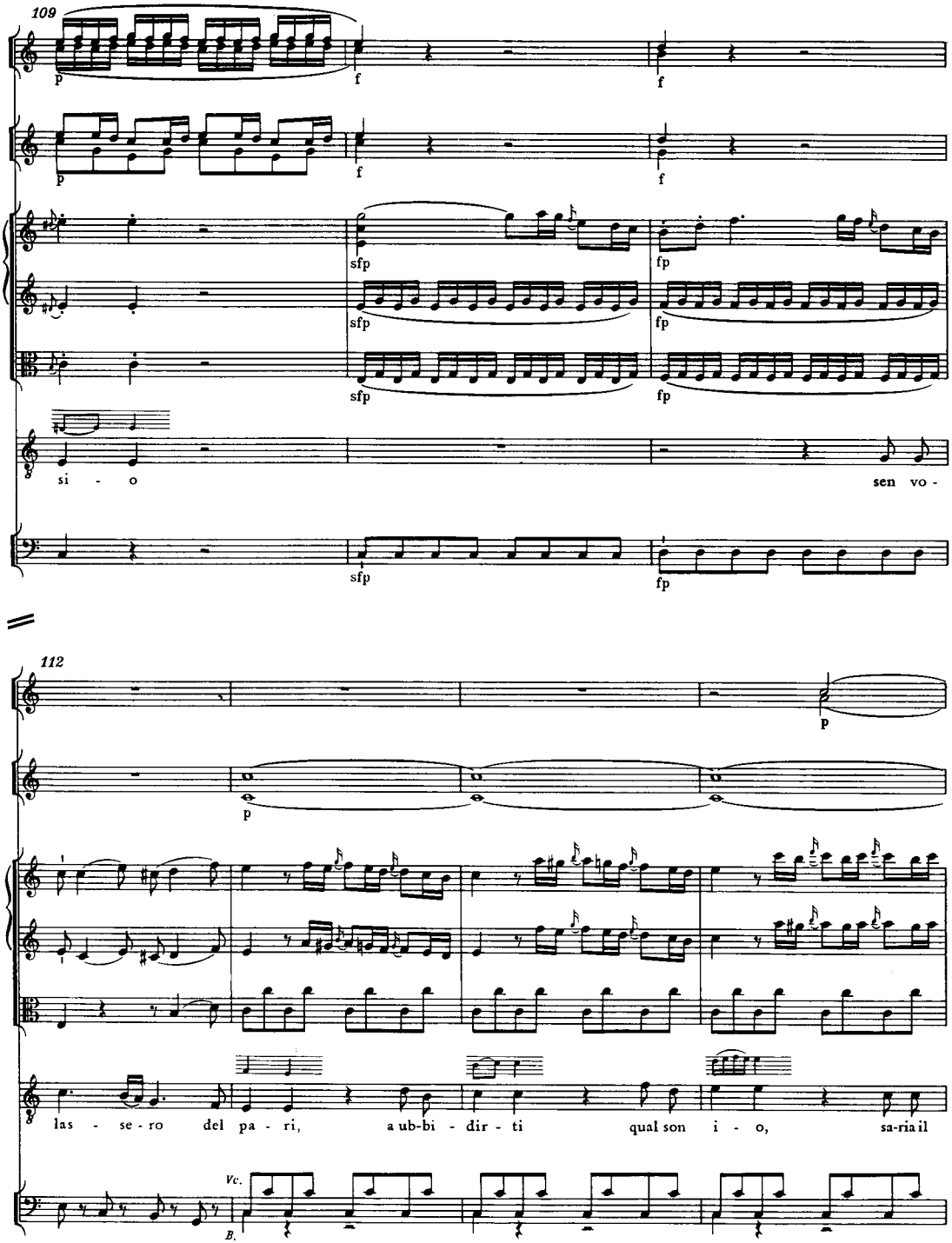
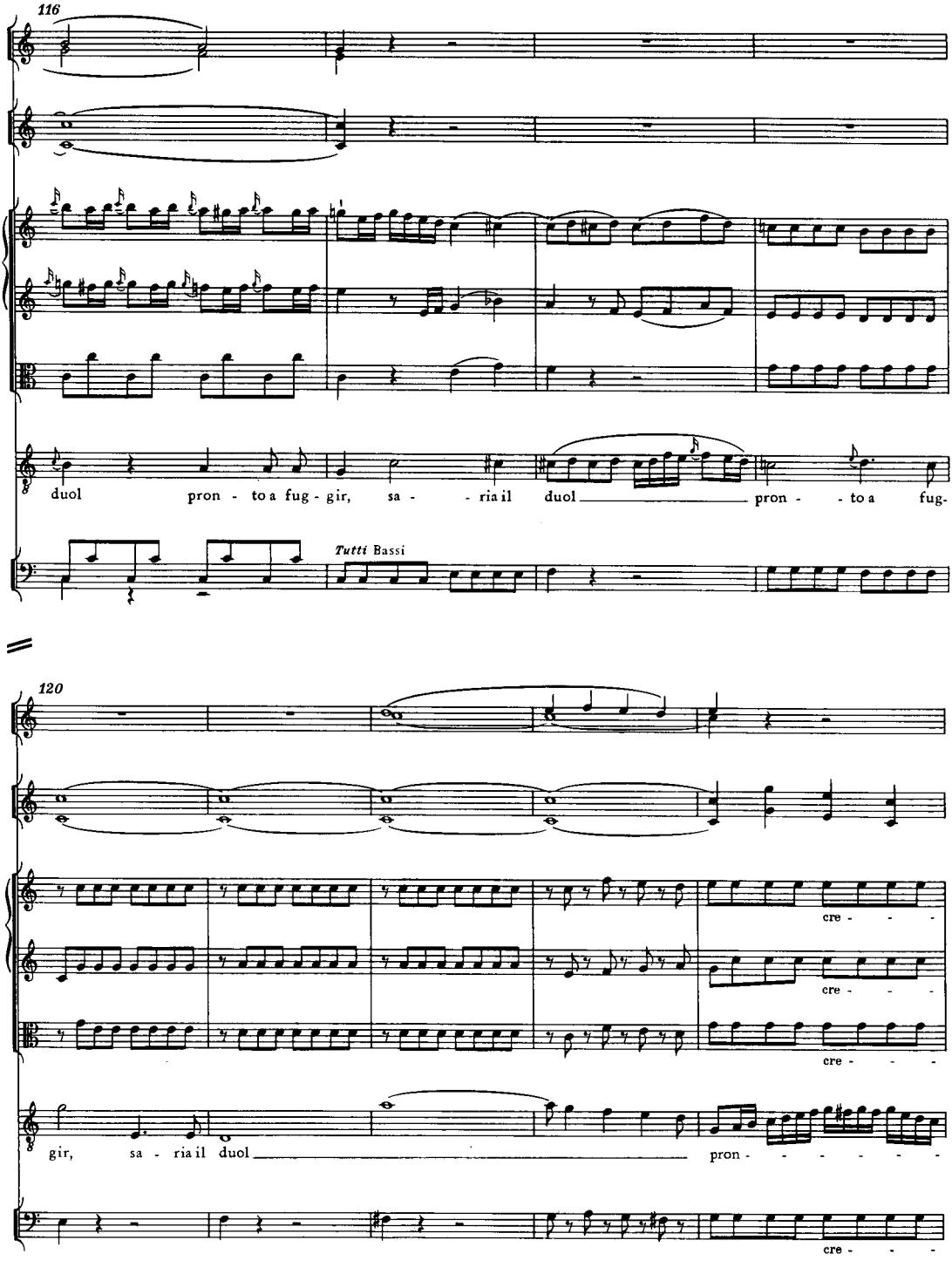
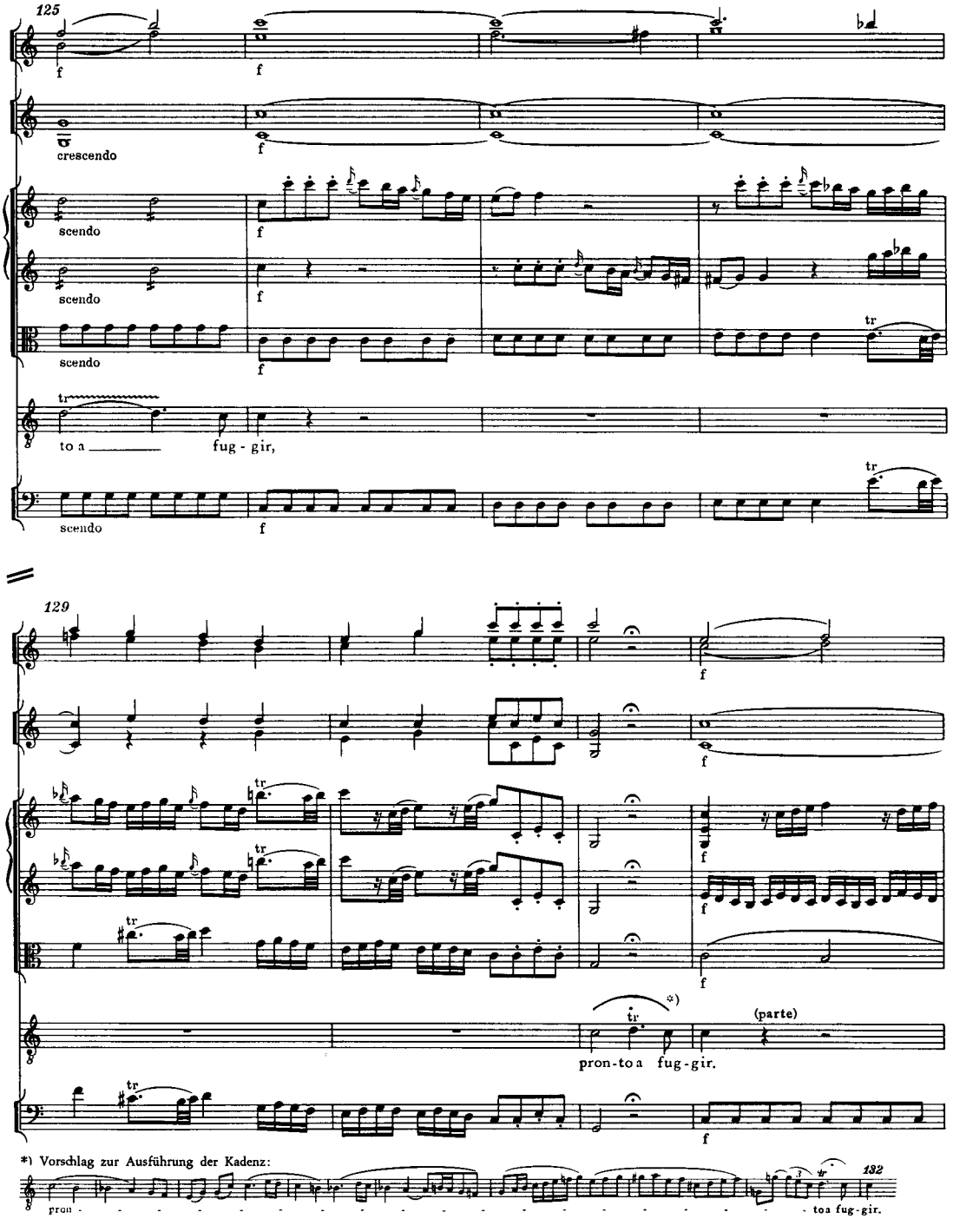
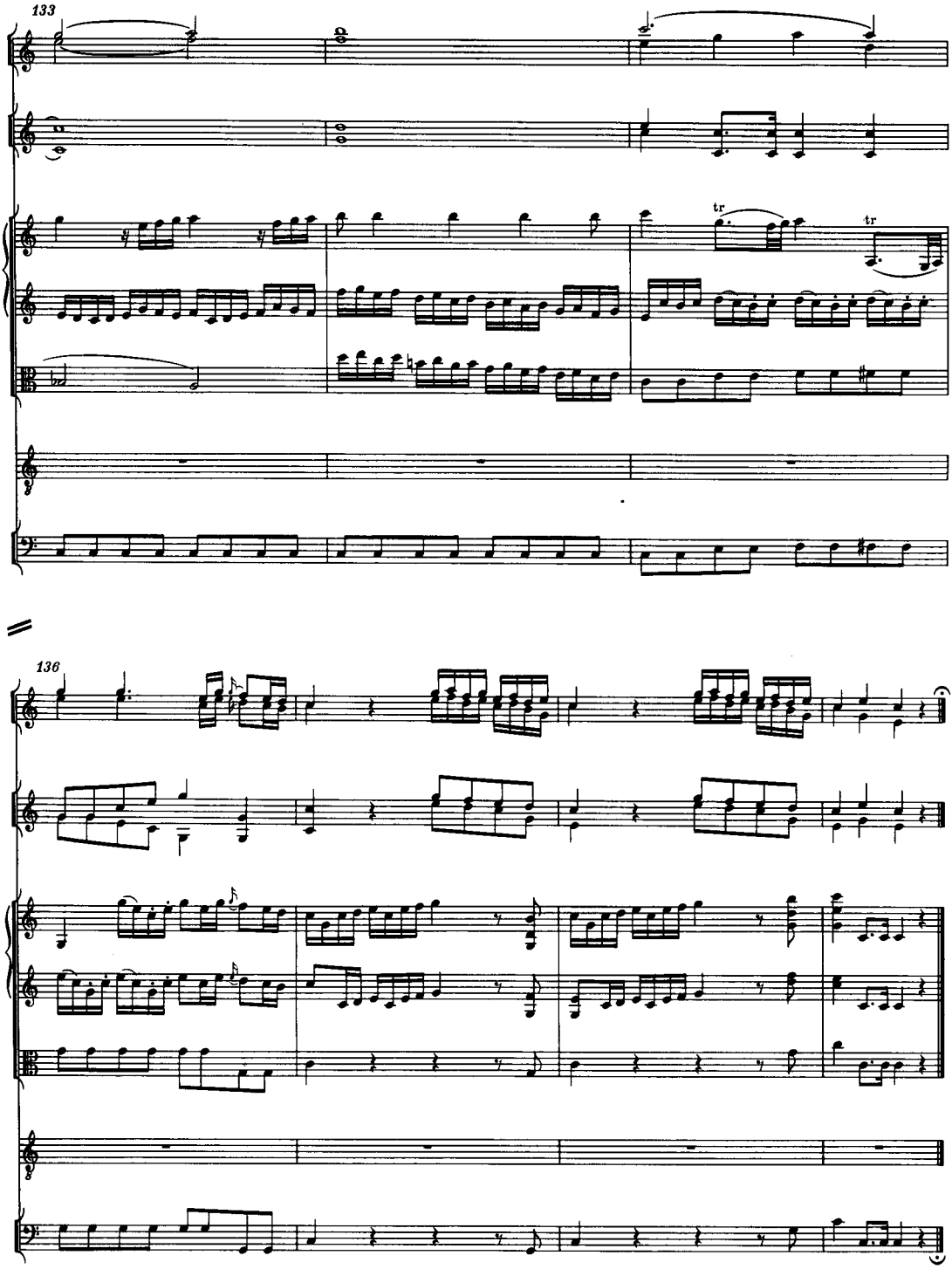
Appartamenti reali.

Scena I

Nº 10a Recitativo ed Aria*)

IDOMENEO, ARBACE.

Recitativo

*) Vgl. Vorwort (III/a und b).

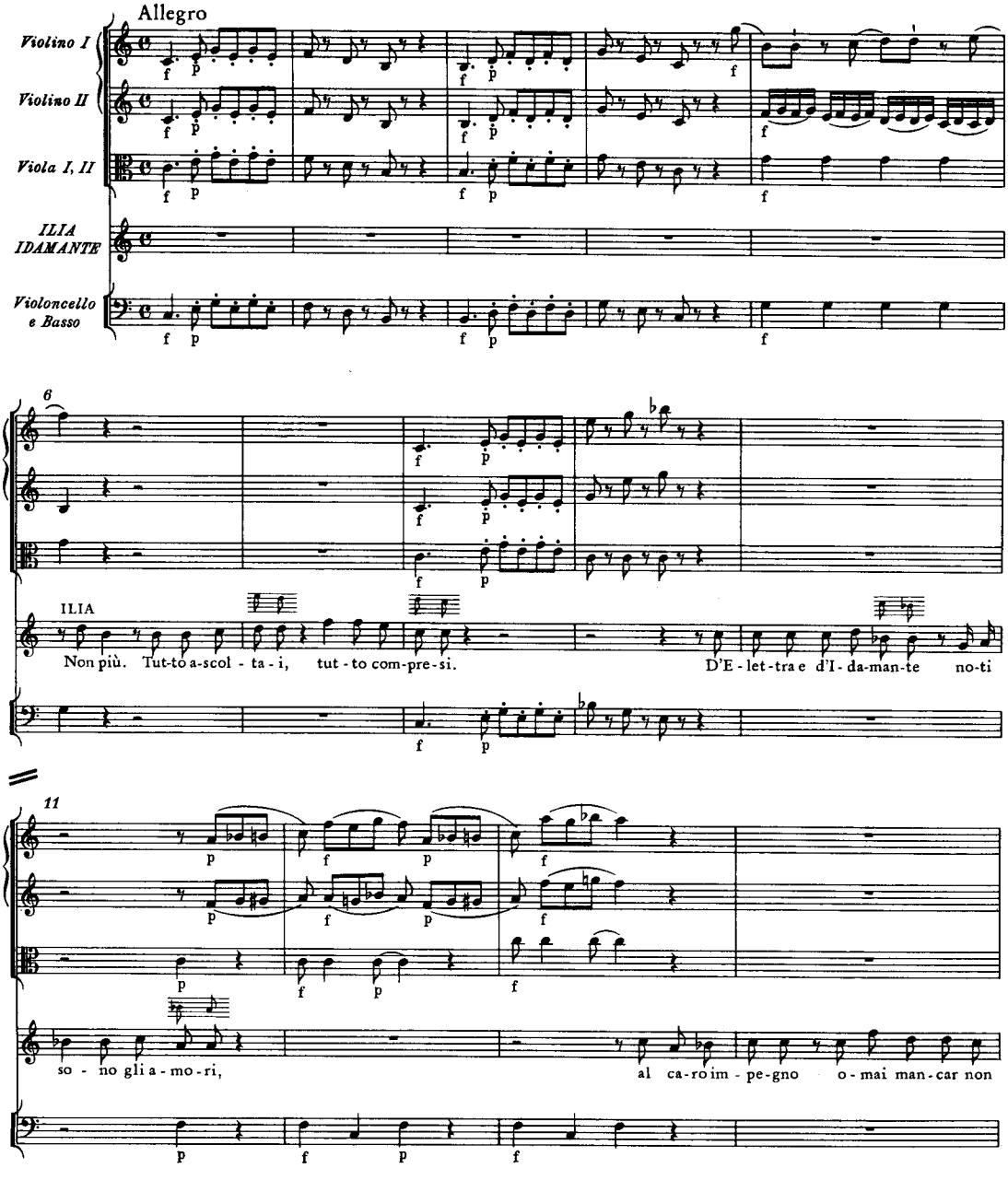

16
ARBACE [pensa, poi risolve.]
tà, sal - va - mi il fi - glio. Tro - vi - si in al - tro cli - ma al - tro sog - gior - no. Pur - chè al po - pol si
19
ce - li. Per al - tra via in - tan - to Net - tun si pla - che - rà, qual - che al - tro Nu - me di lui cu - ra n'a -
22
IDOMENEO
[Vede venire ILIA.]
[Resta un poco pensoso e poi decide.]
vrà. Ben di - ci, è ve - ro... I - lia s'ap - pres - sa, ahi - mè!... In Ar - go ei va - da, e
26
sul pa - ter - no so - glio ri - met - ta E - let - tra... or van - ne a le - i, e al fi - glio, fa che sian pron - ti; il
29
tut - to sol - le - ci - to di - spo - ni. Cu - sto - di - sci l'ar - ca - no; a te mi fi - do, a te do - vran - no, oh
32
ca - ro, oh fi - do Ar - ba - ce, la vi - ta il fi - glio e il ge - ni - tor la pa - ce.

Aria
Allegro
Oboe I, II
Corno I, II in Do/C
Violino I
Violino II
Viola I, II
ARBACE
Violoncello e Basso
f
p
tr
4
cre - - - - - - - - scen - - - -

7
do
f
tr
10
a 2

14
p
p
p
Se il tuo duol, se il mio de - si - o sen vo-
tr
18
p
tr
tr
tr
tr
las - - -

22
tr
p
tr
sfp
sfp
sfp
pa - ri, sen vo - las - - - - - - - - -
26
f
f
f
f
p
p
p
- - - se - ro del pa - ri, a ub - bi - dir - ti qual son i - o, qual son
f
p

31
tr
i - o, sa-ria il duol pron-to a fug-gir, sa-ria il duol, il duol pron - to a fug-
37
p
p
f
f
f
f
sfp
fp
sfp
fp
sfp
fp
gir.
Se il tuo duol, se il mio de-
sfp
fp

41
p
f
f
p
f
f
sfp
fp
sfp
fp
sfp
fp
si - o
sen vo - las - se - ro__ del
sfp
fp
45
p
pa - ri, a ub-bi - dir - ti qual son i - o, sa-ria il duol pron - to a fug-
Vc.
B.

49
p
gir, sa - ria il duol pron - to a fug-gir, sa - ria il duol
Tutti Bassi
55
p cre - - - scendo f
f
cre - - - scendo
f
cre - - - scendo
f
cre - - - scendo
f
pron - - - - - to a fug-gir.
cre - - - scendo
f

60
tr
64
p
f
p
f
p
p
Qua-li al tro - no sian com - pa - gni, chi l'am-

68
tr
fp
fp
fp
bi - sce or ve-da e im-pa - ri, or ve - da e im - pa - ri: stia lon-
fp
72
f
f
fp
f p
fp
crescendo
fp
f p
fp
crescendo
fp
f p
fp
crescendo
tan, stia lon-tan, o non si la-gni, se non tro - va che mar - tir, se non tro - va che mar -
fp
f p
fp
crescendo

78
f
f
p
sf
f
p
sf
f
f
tir.
f
f
82
Ob. I
p
Ob. II
p
p
p
p
p
Se il tuo duol, se il
p

85
Ob. I, II
p
p
tr
mio de - si - o sen vo - las -
88
tr
tr
tr
tr
tr
tr
- se - ro— del pa - ri,

92
sfp
sfp
sfp
sen vo - - las - - -

101
p
p
duol pron-to a fug-gir, sa - ria il duol pron - - - to a fug-gir.
106
f
f
f
f
sfp
fp
sfp
fp
sfp
fp
Se il tuo duol, se il mio de-
sfp
fp

109
p
f
f
sfp
fp
si - o
sen vo -
112
p
las - se - ro del pa - ri, a ub-bi - dir - ti qual son i - o, sa-ria il
Vc.
B.

116
duol pron - to a fug - gir, sa - - ria il duol pron - - to a fug-
Tutti Bassi
120
cre - - -
cre - - -
cre - - -
gir, sa - ria il duol pron - - - - - -
cre - - -

125
f
f
crescendo
f
scendo
f
scendo
f
scendo
f
tr
to a fug - gir,
tr
scendo
f
129
f
f
f
f
f
tr
tr
tr
tr
pron-to a fug-gir.
(parte)
f
*) Vorschlag zur Ausführung der Kadenz:
pron
toa fug-gir.
132

133
tr
tr
136

Scena I

ILIA ed IDAMANTE.

Nº 10b Scena con Rondo *)

Recitativo

KV 490 — Datiert Wien, 10. März 1786

*) Vgl. Vorwort (III/a und b).

Adagio

15

p f p

p f p

p f p

de - i, va, scor - da - ti di me, do - na - ti a le - i.

p f p

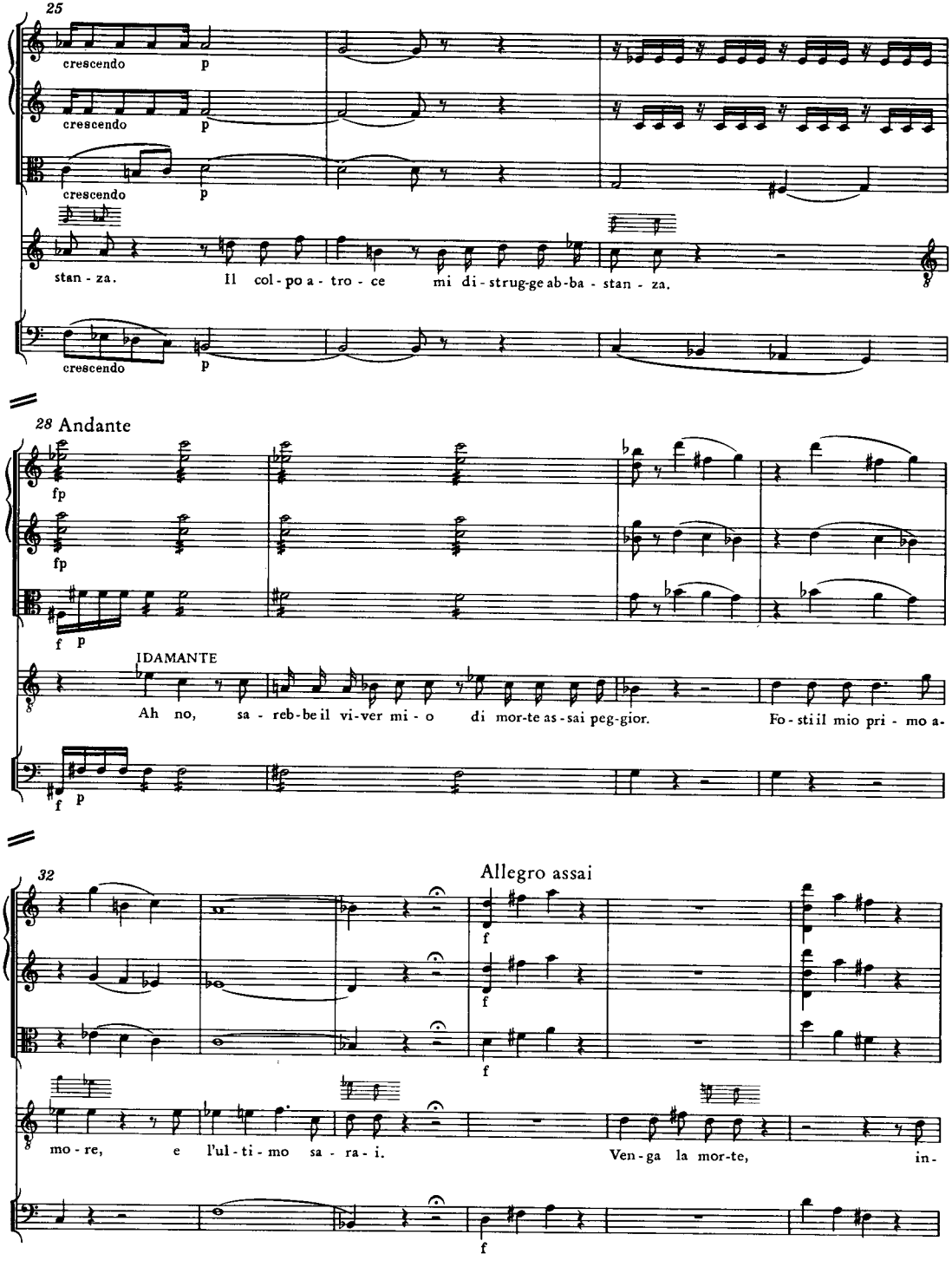
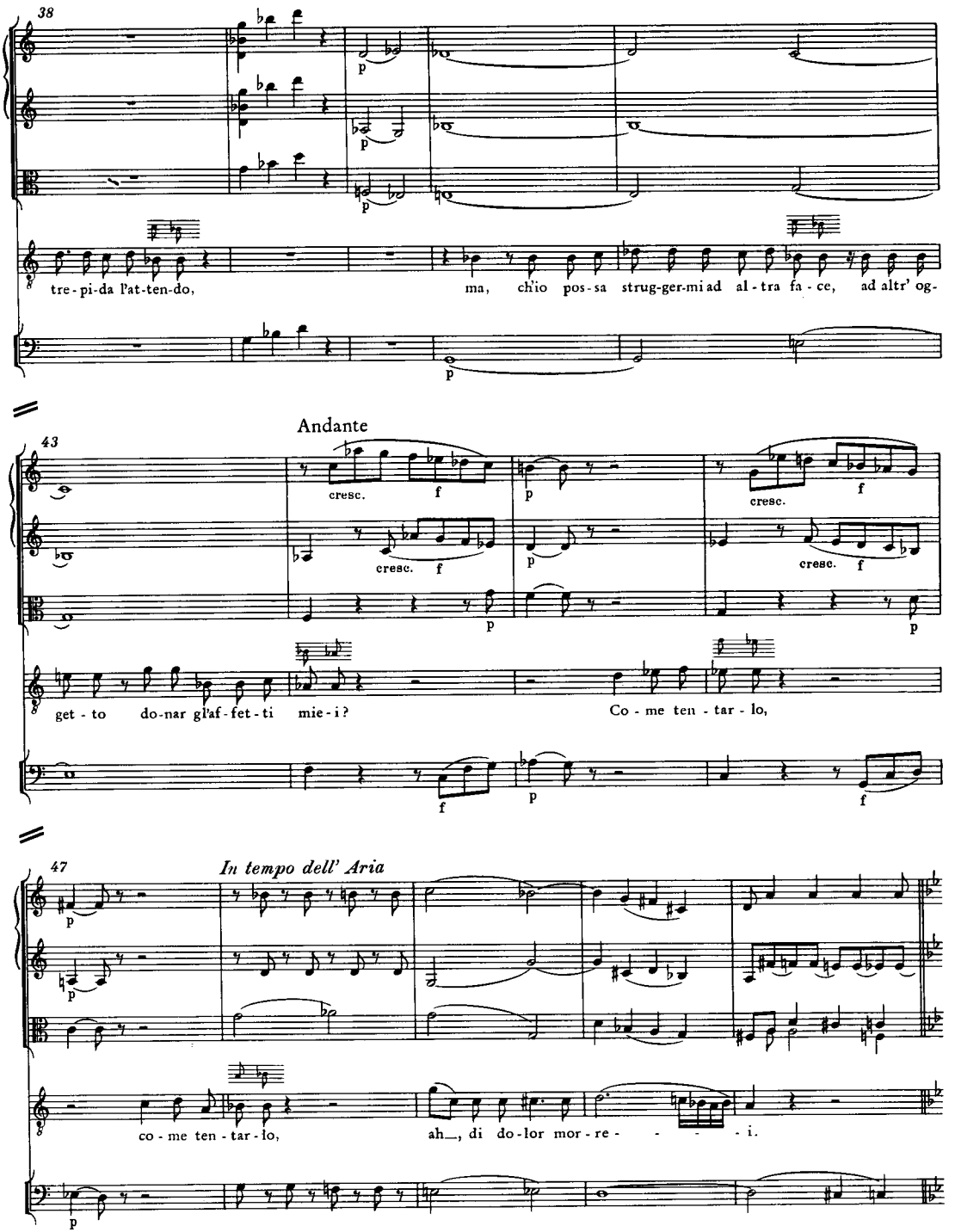
19

IDAMANTE

Ch'io mi scor - di di te? Che a lei mi do - ni puoi con - si -

22

ILIA

gliar-mi? e puoi vo - ler ch'io vi - va! Non con-giu-rar, mia vi - ta, con-tro la mia co -

25
crescendo
p
crescendo
p
crescendo
p
stan - za. Il col - po a - tro - ce mi di - strug-ge ab-ba - stan - za.
crescendo
p
28 Andante
fp
fp
f p
IDAMANTE
Ah no, sa - reb-be il vi-ver mi - o di mor-te as-sai peg-gior. Fo-sti il mio pri - mo a-
f p
32
Allegro assai
f
f
f
mo - re, e l'ul - ti - mo sa - ra - i. Ven-ga la mor-te, in-
f

38
tre-pi-da l'at-ten-do,
ma, ch'io pos-sa strug-ger-mi ad al-tra fa-ce, ad altr' og-
Andante
43
cresc.
f
p
get-to do-nar gl'af-fet-ti mie-i?
Co-me ten-tar-lo,
47
In tempo dell' Aria
co-me ten-tar-lo,
ah_, di do-lor mor-re- -i.

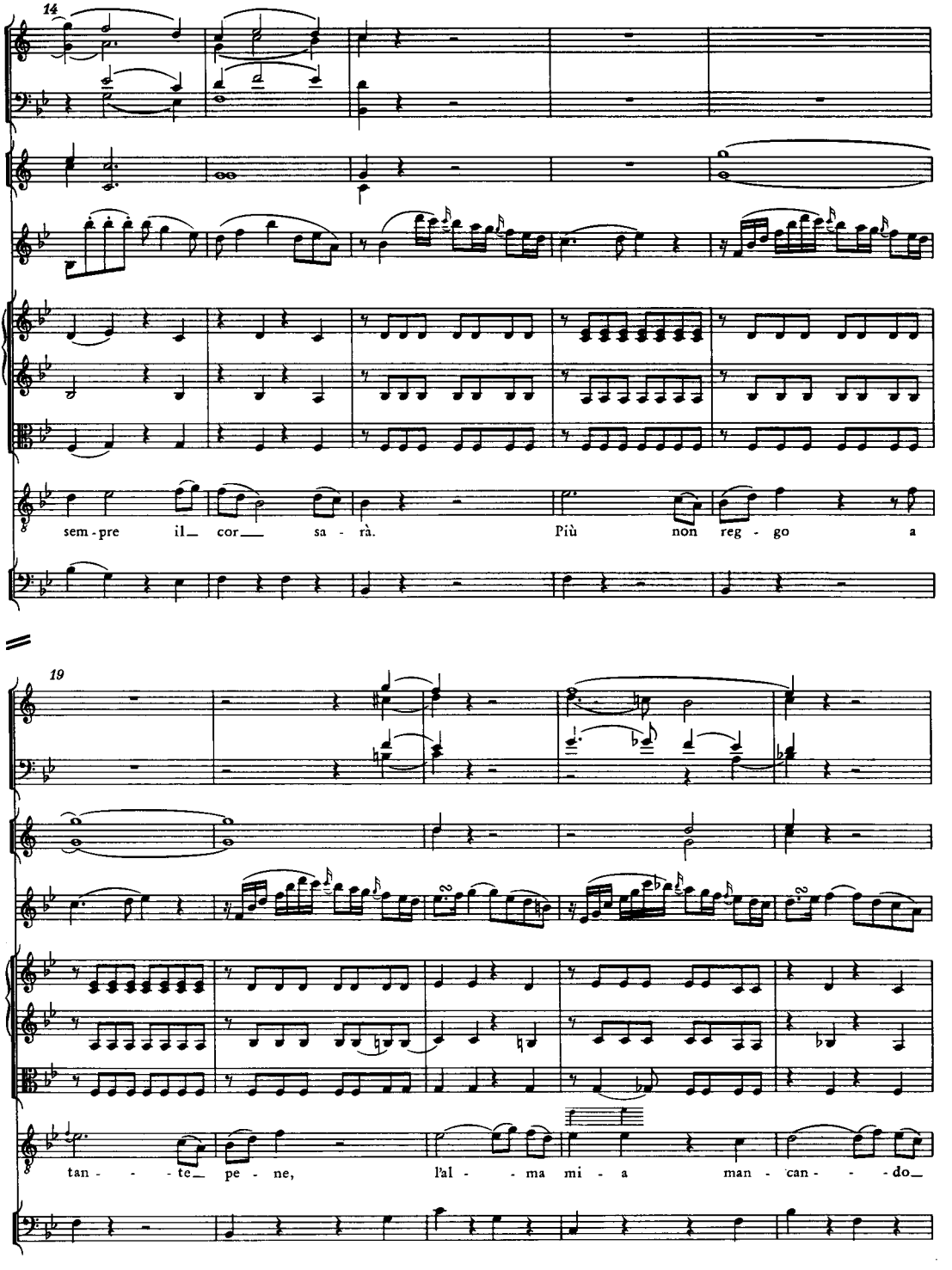
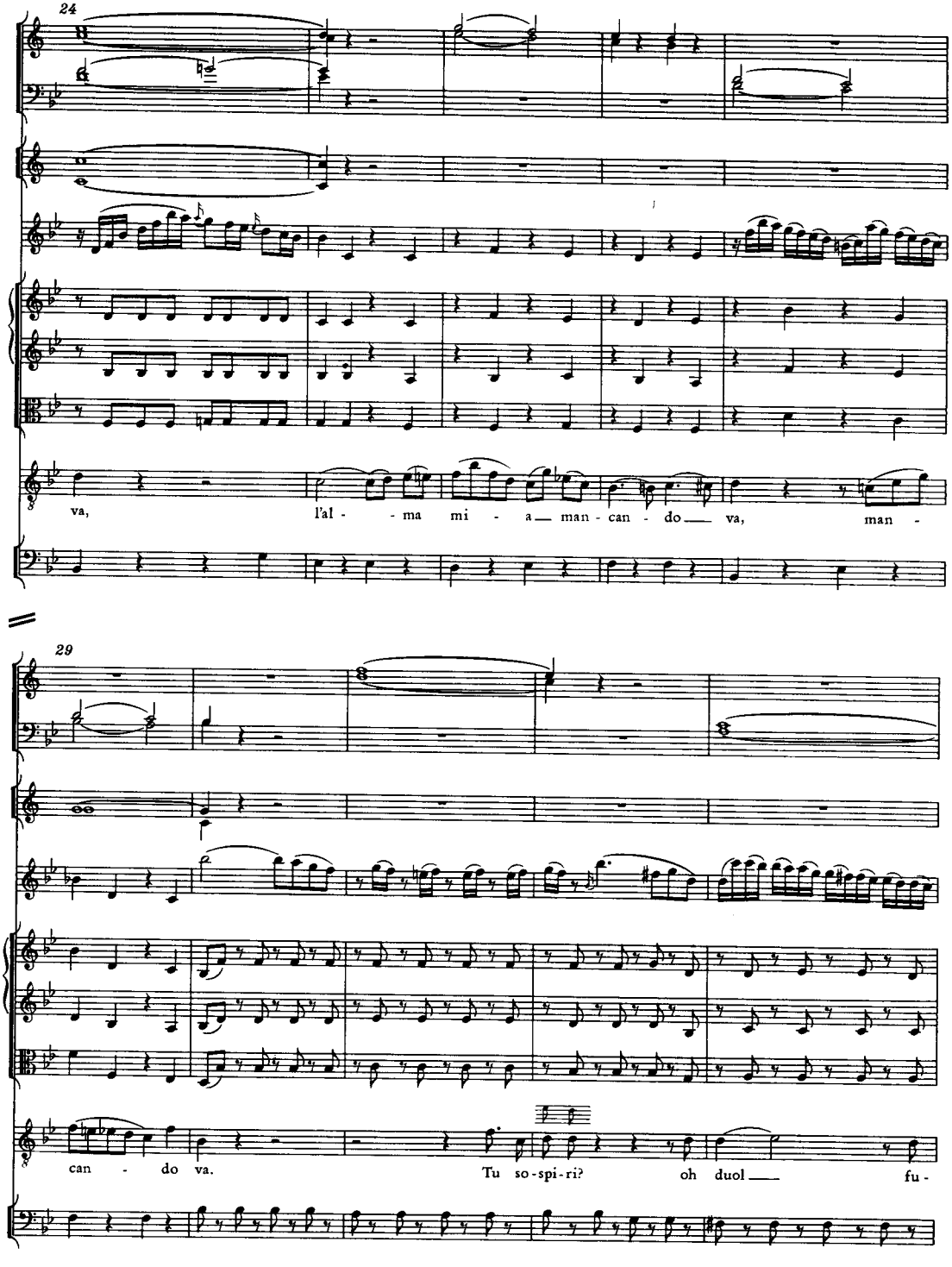
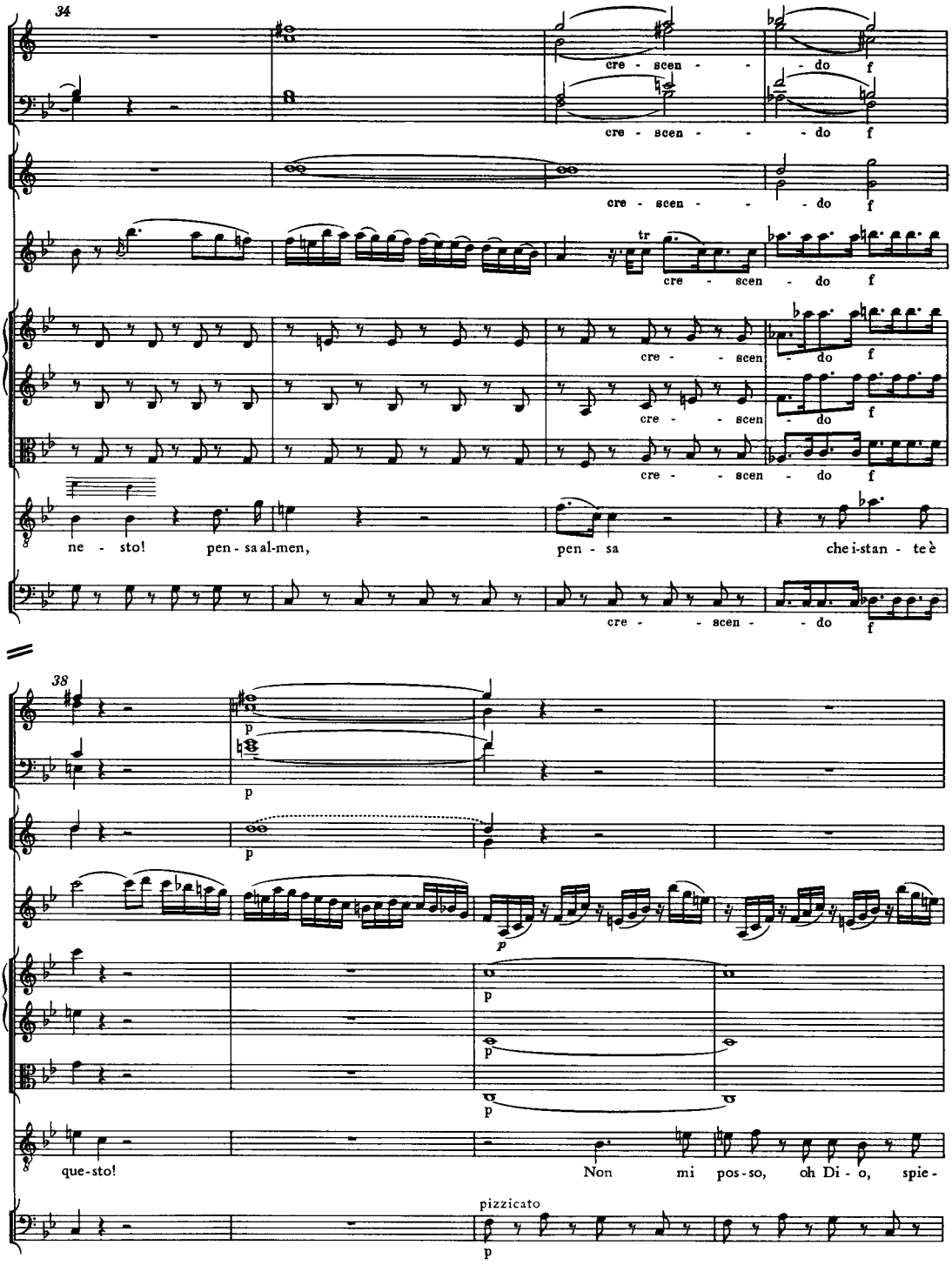
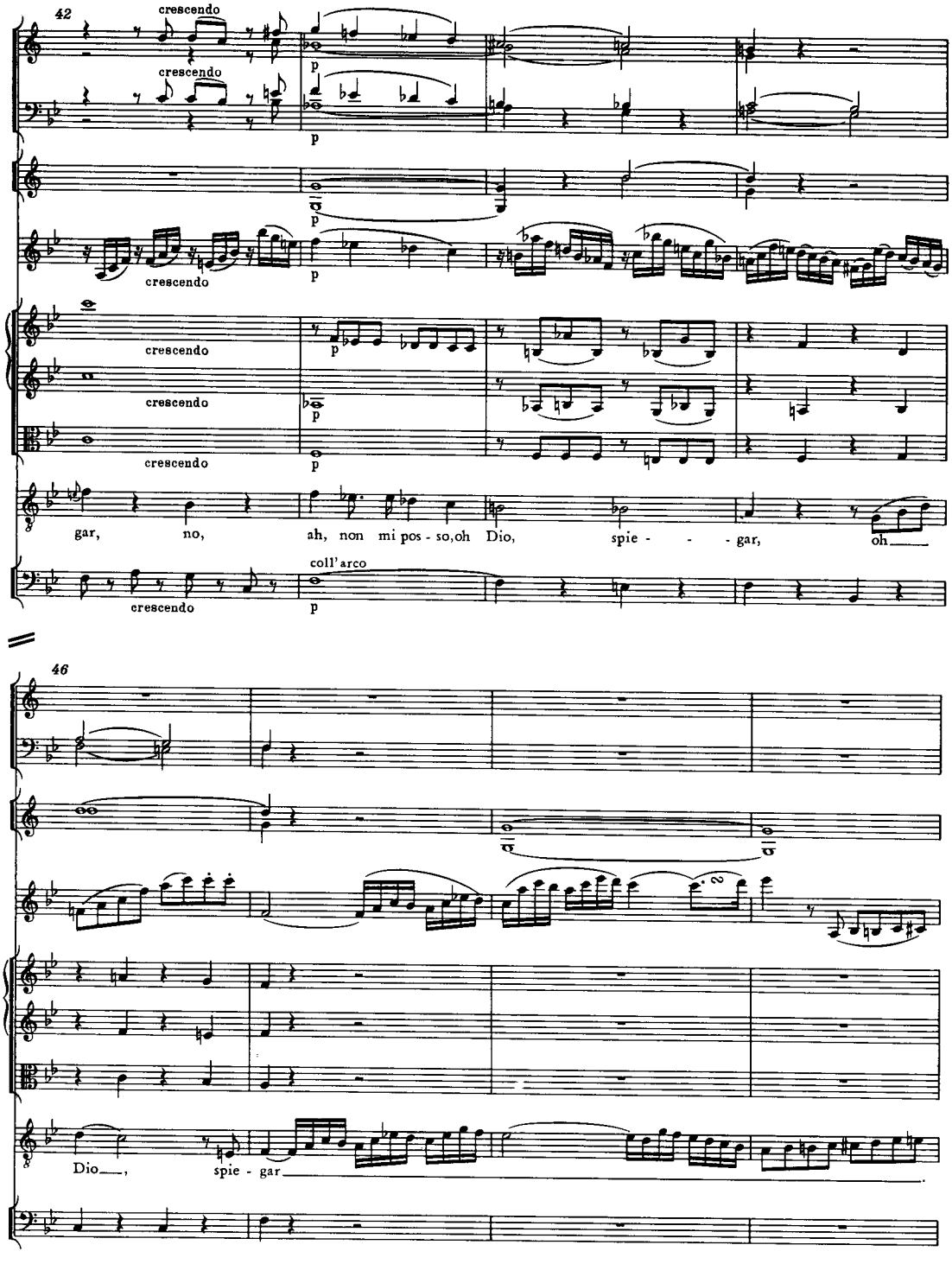
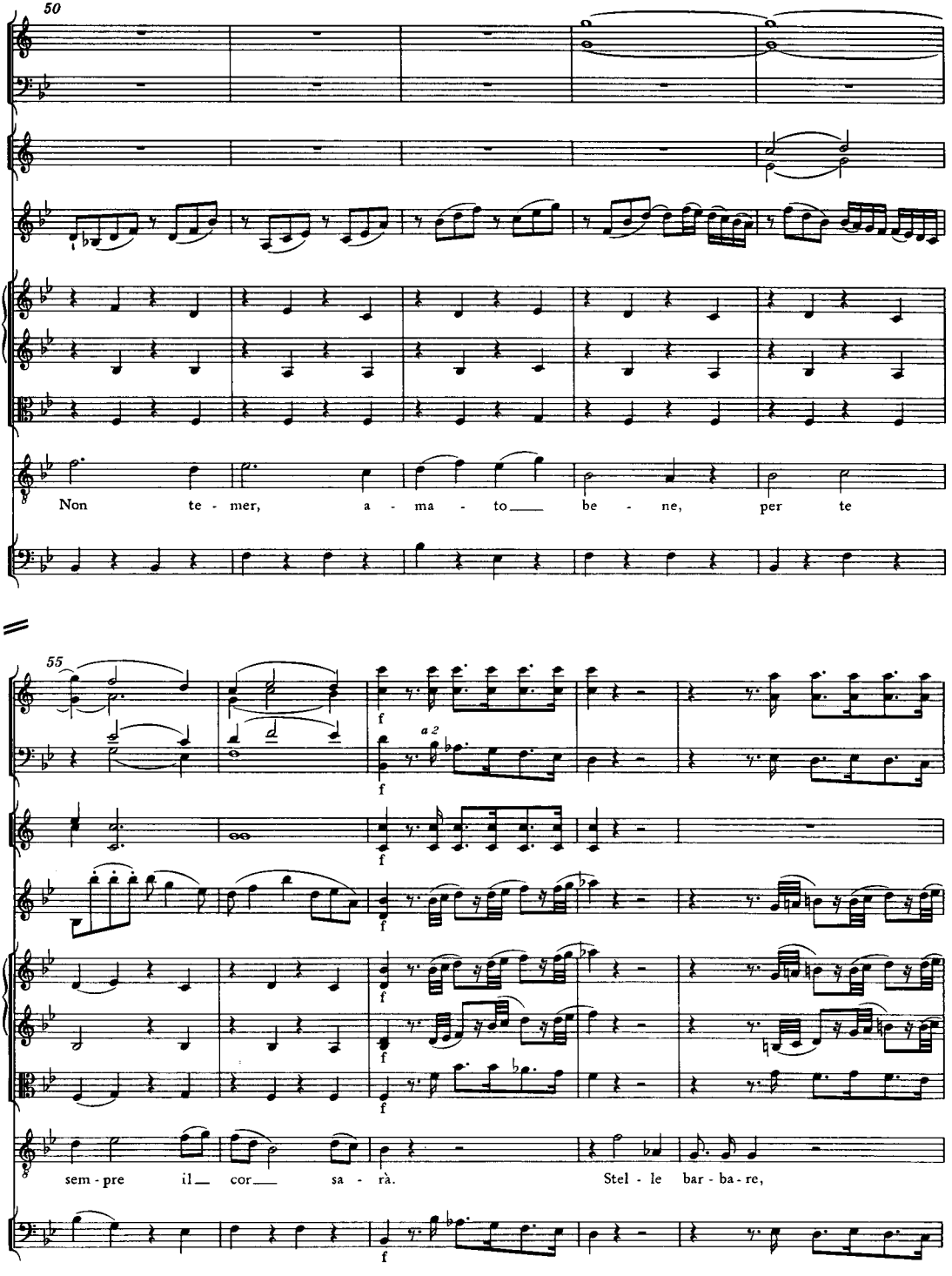
Rondo

52=1 Andante

Clarinetto I, II in Sib/B
Fagotto I, II
Corno I, II in Sib basso/B tief
Violino solo
Violino I
Violino II
Viola I, II
IDAMANTE
Violoncello e Basso

p

9

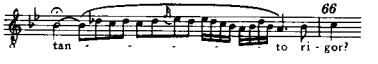
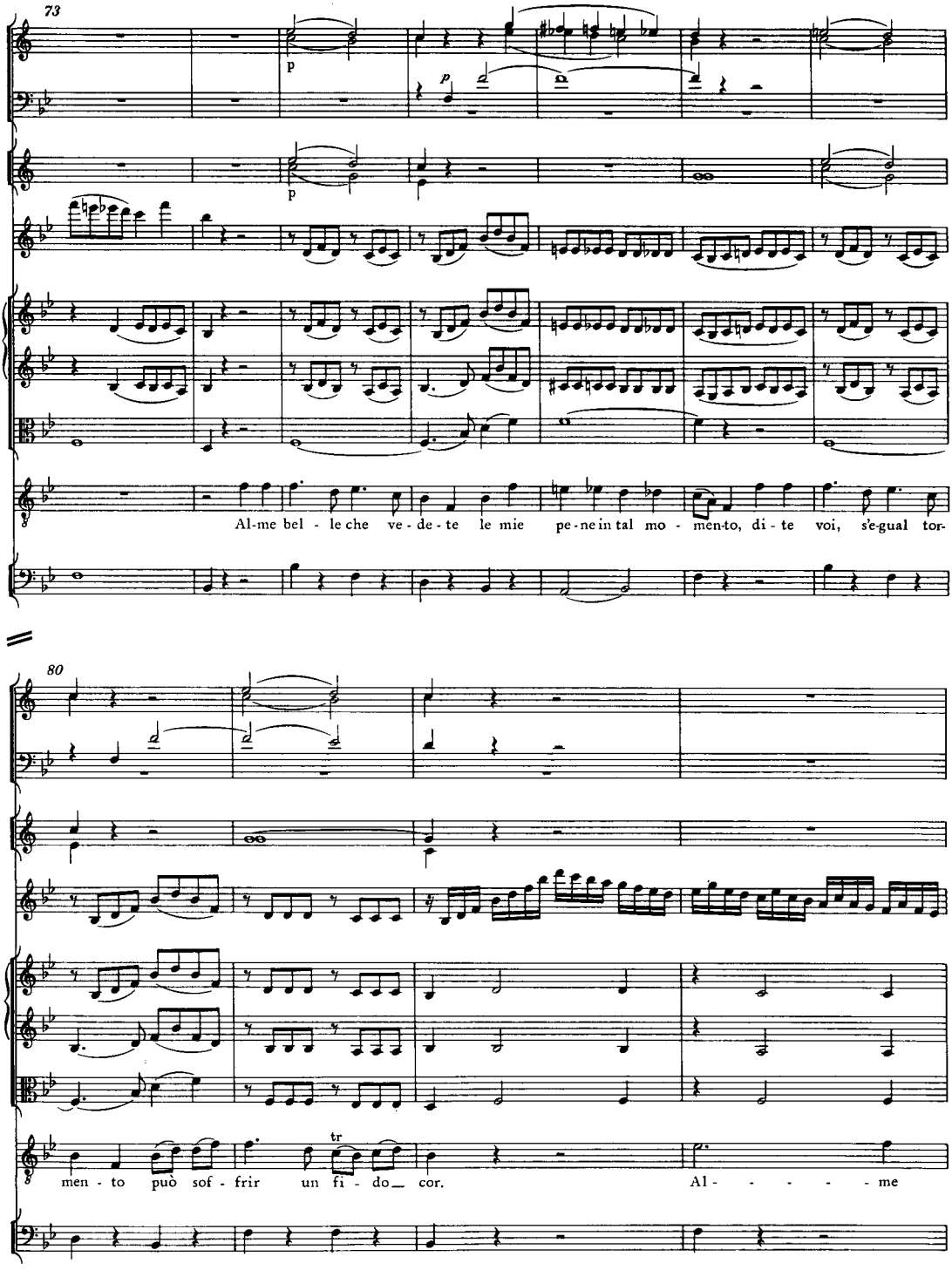
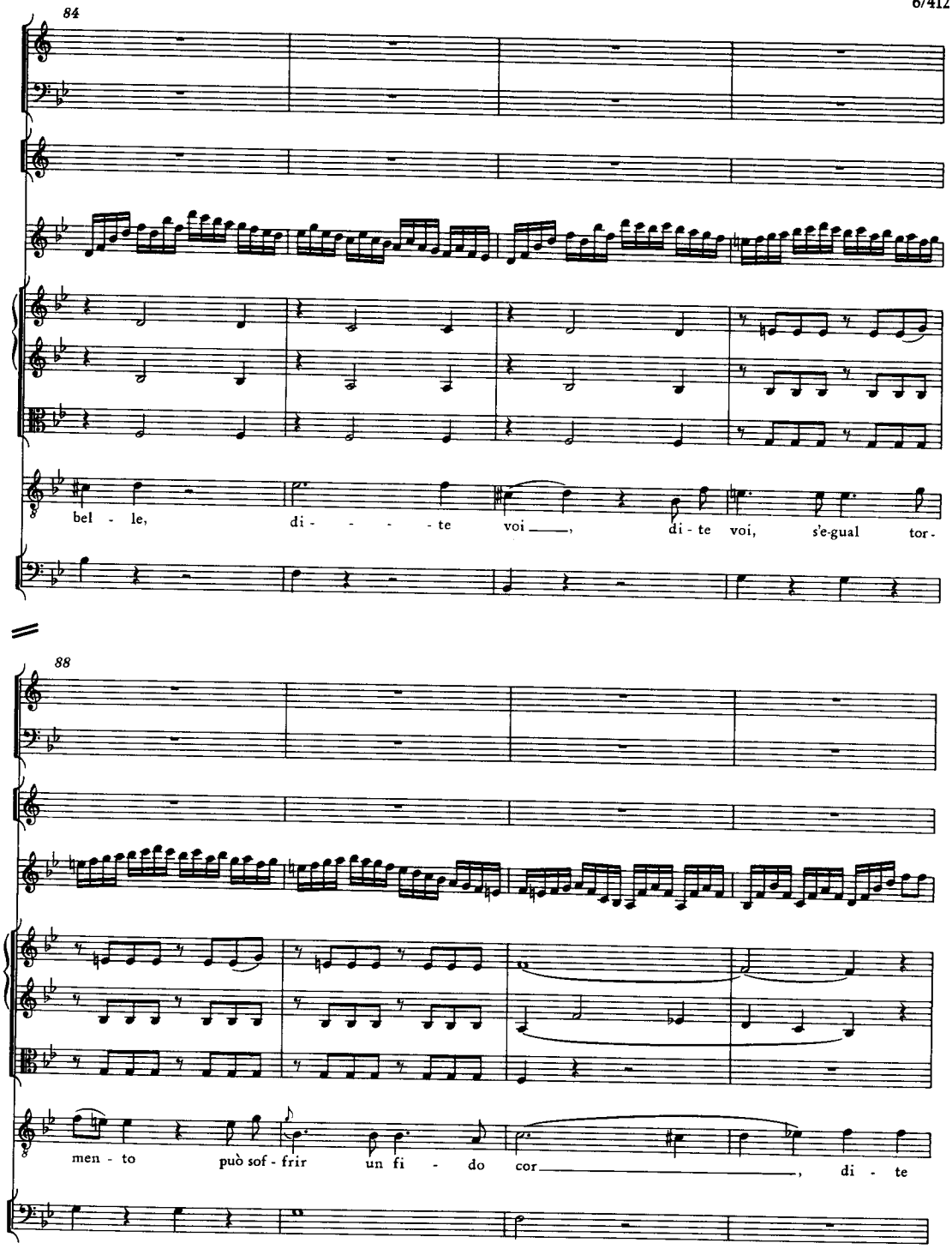
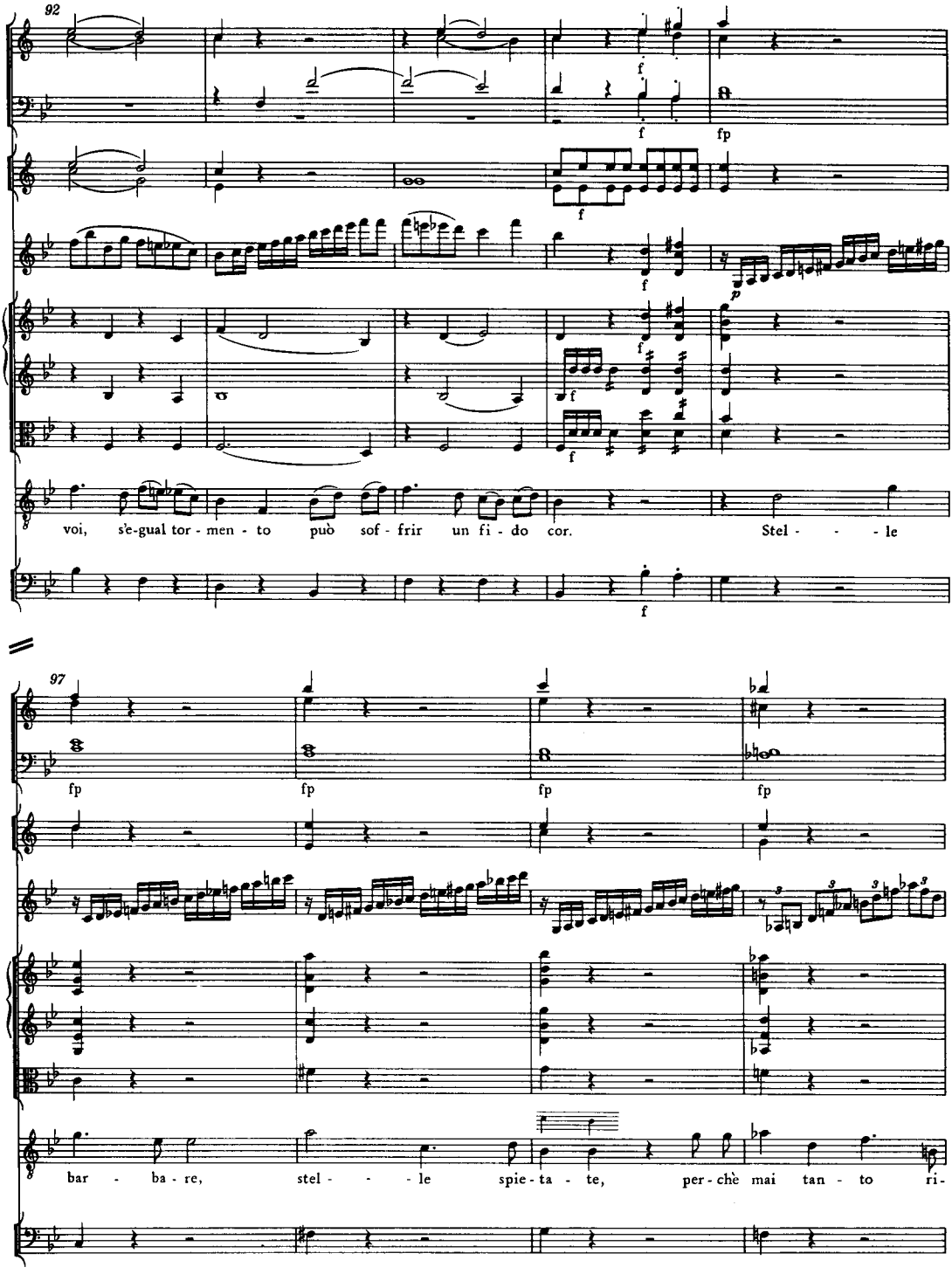
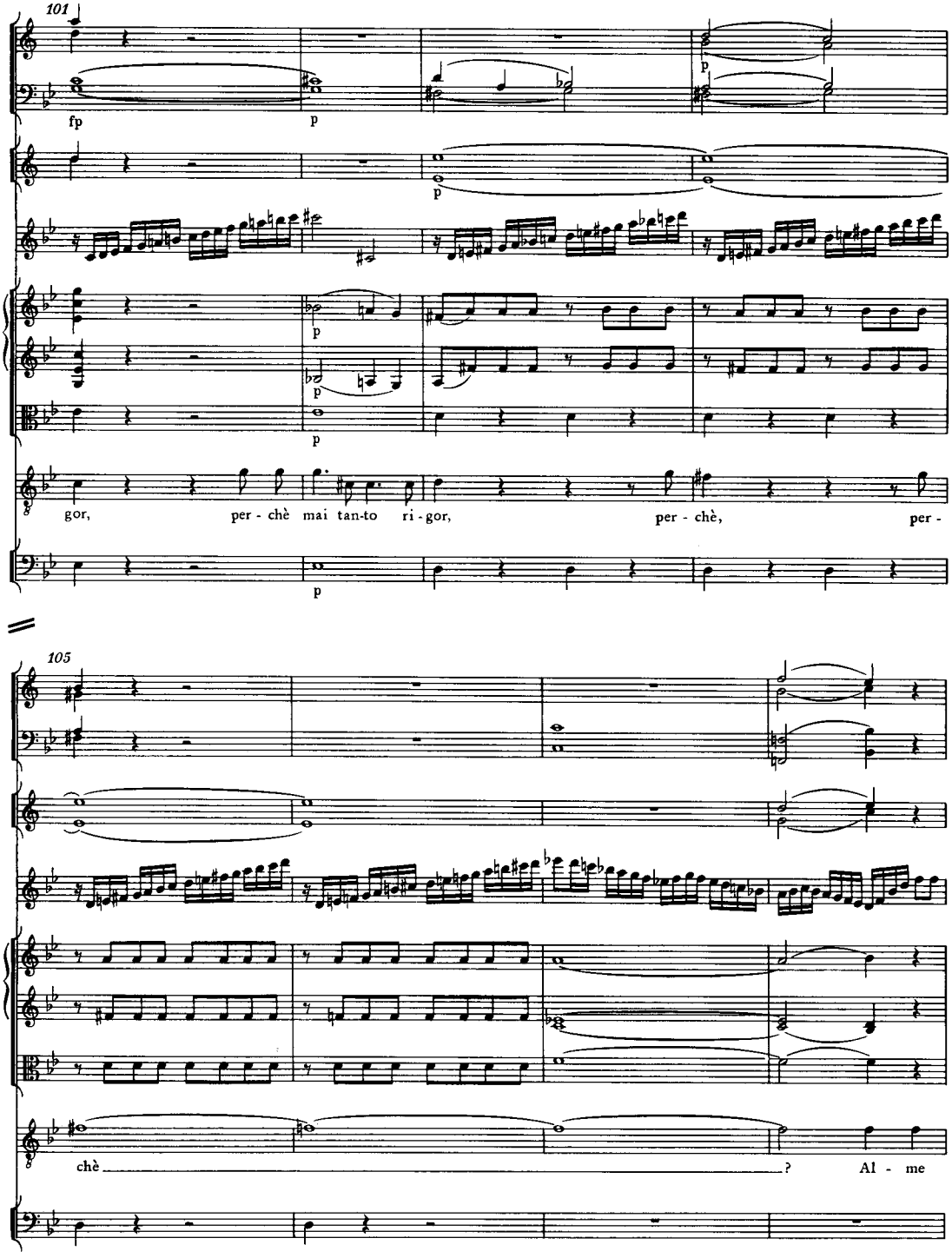
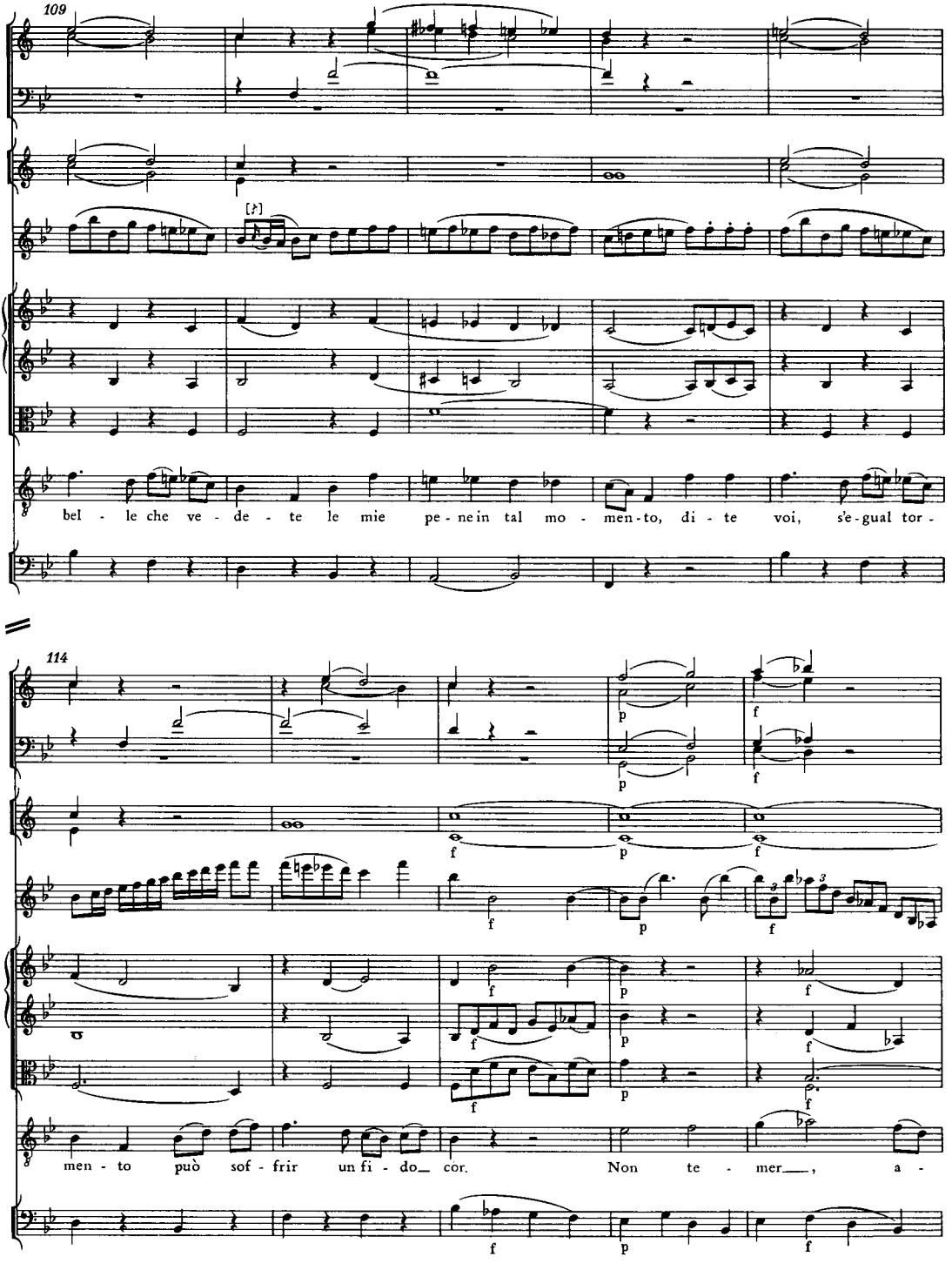
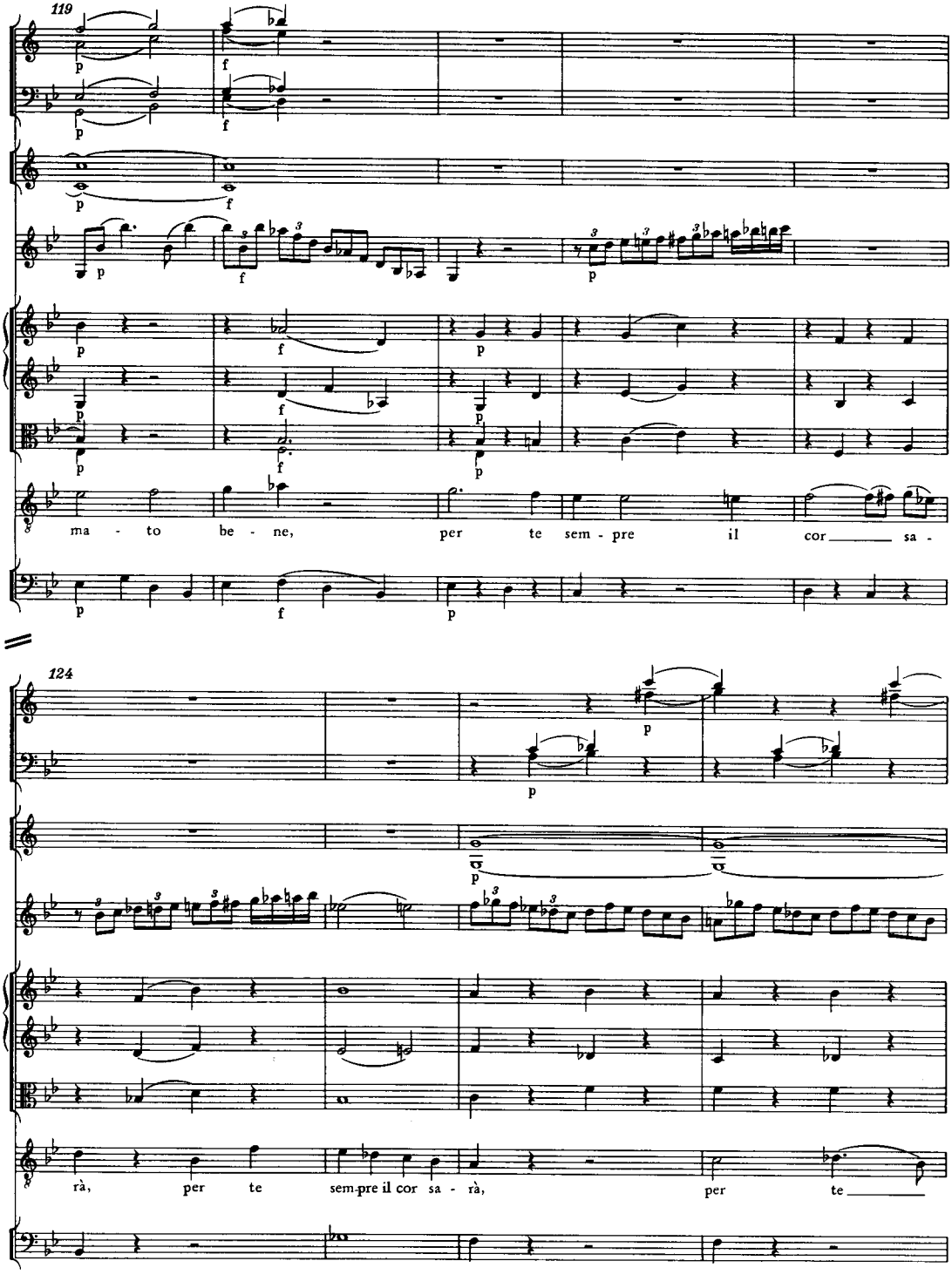
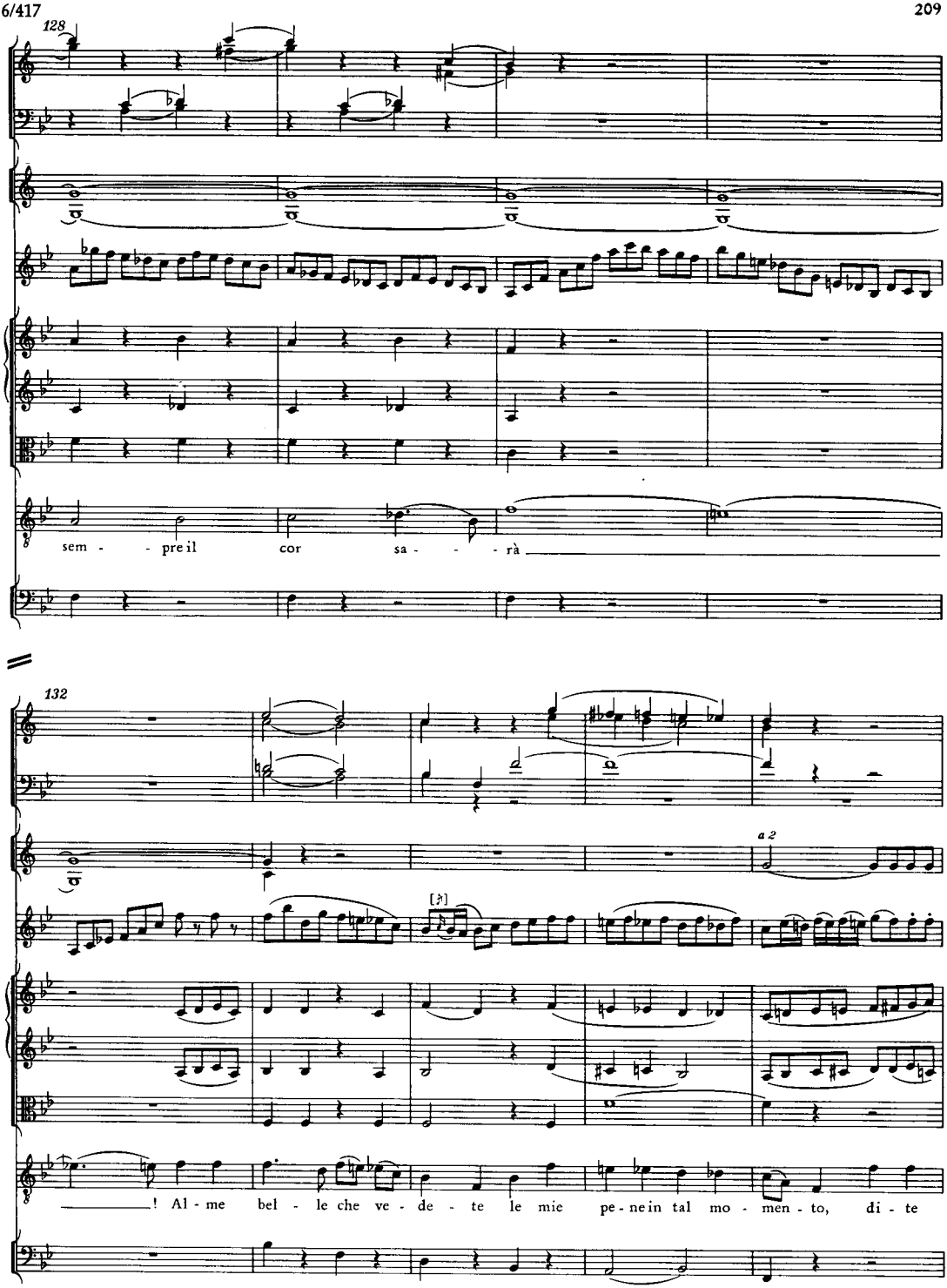
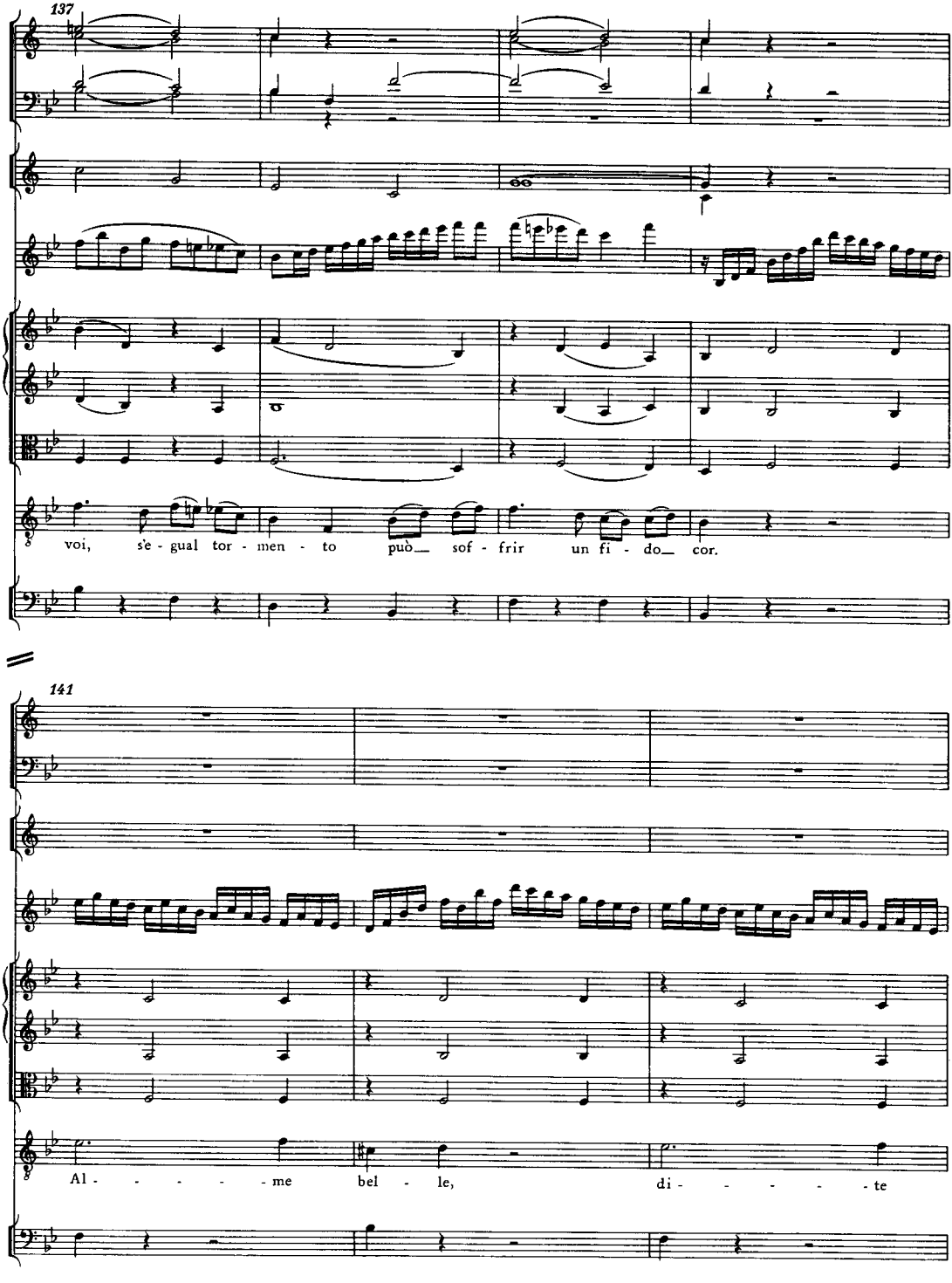
Non te - mer, a - ma - to be - ne, per te

14
sem - pre il_ cor___ sa - rà. Più non reg - go a
19
tan - - - te_ pe - ne, l'al - - ma mi - a man - can - - - do_

24
va, l'al - - ma mi - a man - can - do va, man -
29
can - do va. Tu so-spi-ri? oh duol fu -

34
cre - scen - - do f
cre - scen - - do f
cre - scen - - do f
tr
cre - scen - do f
cre - - scen - do f
cre - - scen - do f
cre - - scen - do f
ne - sto! pen - saal-men, pen - sa che i-stan - te è
cre - - scen - - do f
38
p
p
p
p
p
p
que-sto! Non mi pos-so, oh Di - o, spie -
pizzicato
p

42
crescendo
crescendo
p
p
p
crescendo
crescendo
p
crescendo
crescendo
p
crescendo
gar, no, ah, non mi pos - so, oh Dio, spie - - - gar, oh
coll'arco
p
46
Dio, spie - gar

50
Non te - mer, a - ma - to be - ne, per te
55
a 2
sem - pre il cor sa - rà. Stel - le bar - ba - re,

60

stel - le spie - ta - te, per - chè mai tan - to ri - gor, per - chè mai tan - to ri -

66 Allegro moderato

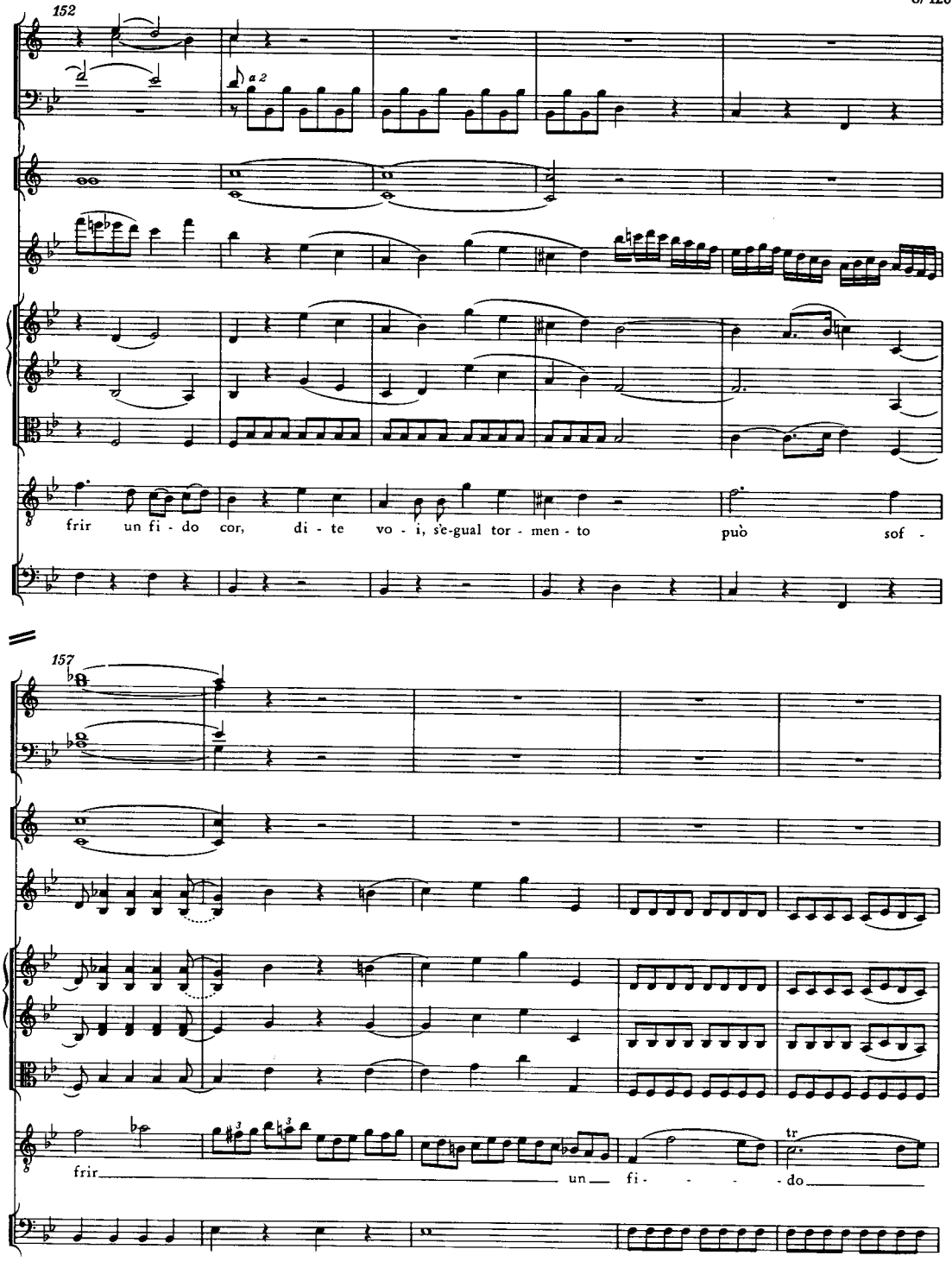
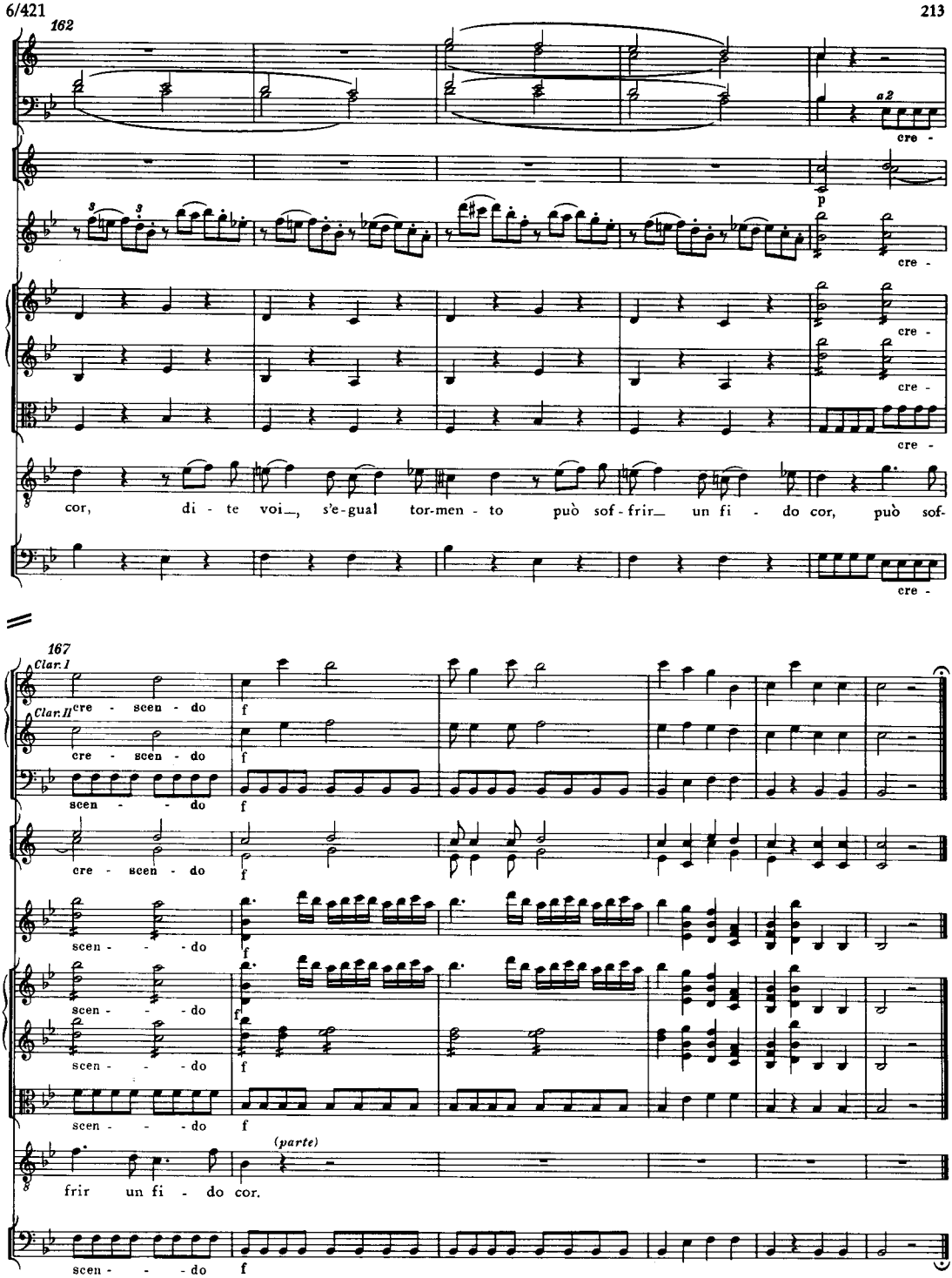
gor?

*) Vorschlag zur Auszierung der Fermate:

73
p
p
p
Al-me bel - le che ve - de - te le mie pe-ne in tal mo - men-to, di - te voi, s'e-gual tor-
80
tr
men - to può sof - frir un fi - do_ cor. Al - - - - - me

84
bel - le, di - - - - te voi ___, di - te voi, s'e-gual tor-
88
men - to può sof - frir un fi - do cor ___, di - te

92
f
fp
f
f
f
f
p
voi, s'e-gual tor - men - to può sof - frir un fi - do cor. Stel - - - le
f
97
fp fp fp fp
bar - ba - re, stel - - - le spie - ta - te, per - chè mai tan - to ri-

101
fp
p
p
p
p
p
gor, per - chè mai tan-to ri - gor, per - chè, per -
105
chè ? Al - me

109
bel - le che ve - de - te le mie pe - ne in tal mo - men - to, di - te voi, s'e - gual tor -
114
men - to può sof - frir un fi - do_ cor. Non te - mer_, a -

119
ma - to be - ne, per te sem - pre il cor sa -
124
rà, per te sem-pre il cor sa - rà, per te

128
sem - - pre il cor sa - - - rà
132
a 2
! Al - me bel - le che ve - de - te le mie pe - ne in tal mo - men - to, di - te

137
voi, se - gual tor - men - to può sof - frir un fi - do cor.
141
Al - - - - - me bel - le, di - - - - - te

144

voi ___, di - te voi, s'e-gual tor - men - to può sof - frir un fi - do

148

cor ___, di - te voi, s'e-gual tor - men - to può ___ sof -

152
a 2
frir un fi - do cor, di - te vo - i, s'e-gual tor - men - to può sof -
157
frir un fi - - - - do
tr

162
a2
cre -
p
cre -
cre -
cre -
cre -
cre -
cor, di - te voi_, s'e-gual tor-men - to può sof - frir_ un fi - do cor, può sof-
167
Clar. I
Clar. II
cre - scen - do
f
scen - - - do
(parte)
frir un fi - do cor.

Scena II

IDOMENEO, ILIA.

Recitativo

ILIA

ILIA
IDOMENEO

Se mai pompo-so ap-par-se sull' Ar-gi-vo o-riz-zon-te il Dio di De-lo, ec-co-lo in questo gior-no, oh

Continuo
(Cembalo, Violoncello)

5

si-re, in cui l'au-gu-sta tua pre-sen-za, i tuoi di-let-ti sud-di-ti tor-na in vi-ta, e lor pu-

8

IDOMENEO

pil-le, che ti pian-se-ro e-stin-to, or ras-se-re-na. Prin-ci-pes-sa gen-til, il bel se-re-no an-che al-le tue pu-

12

pil-le o-mai ri-tor-ni, il lun-go duol di-le-gua. Di me, de' miei te-so-ri, I-lia, di-spo-ni, e mia cu-ra sa-

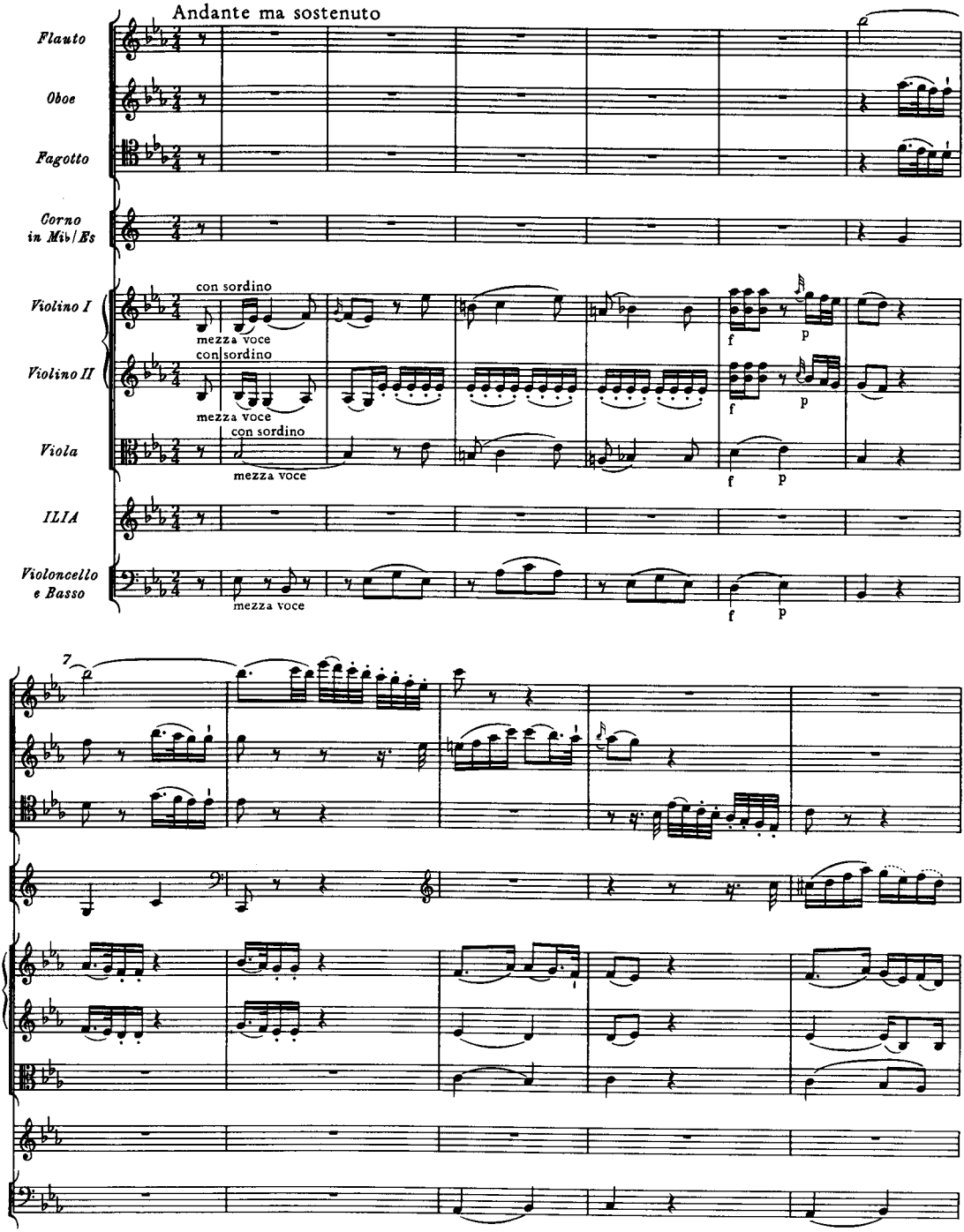
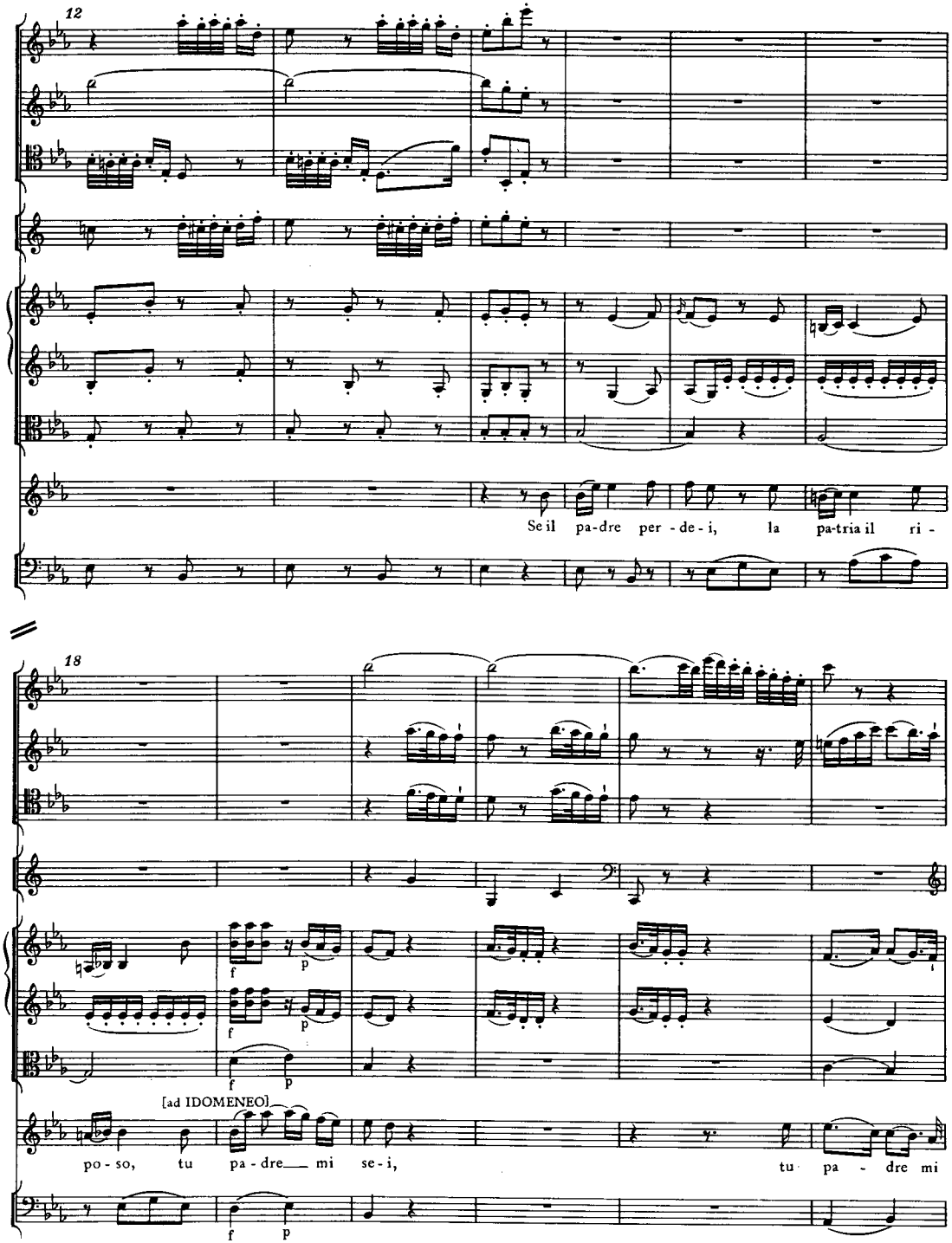
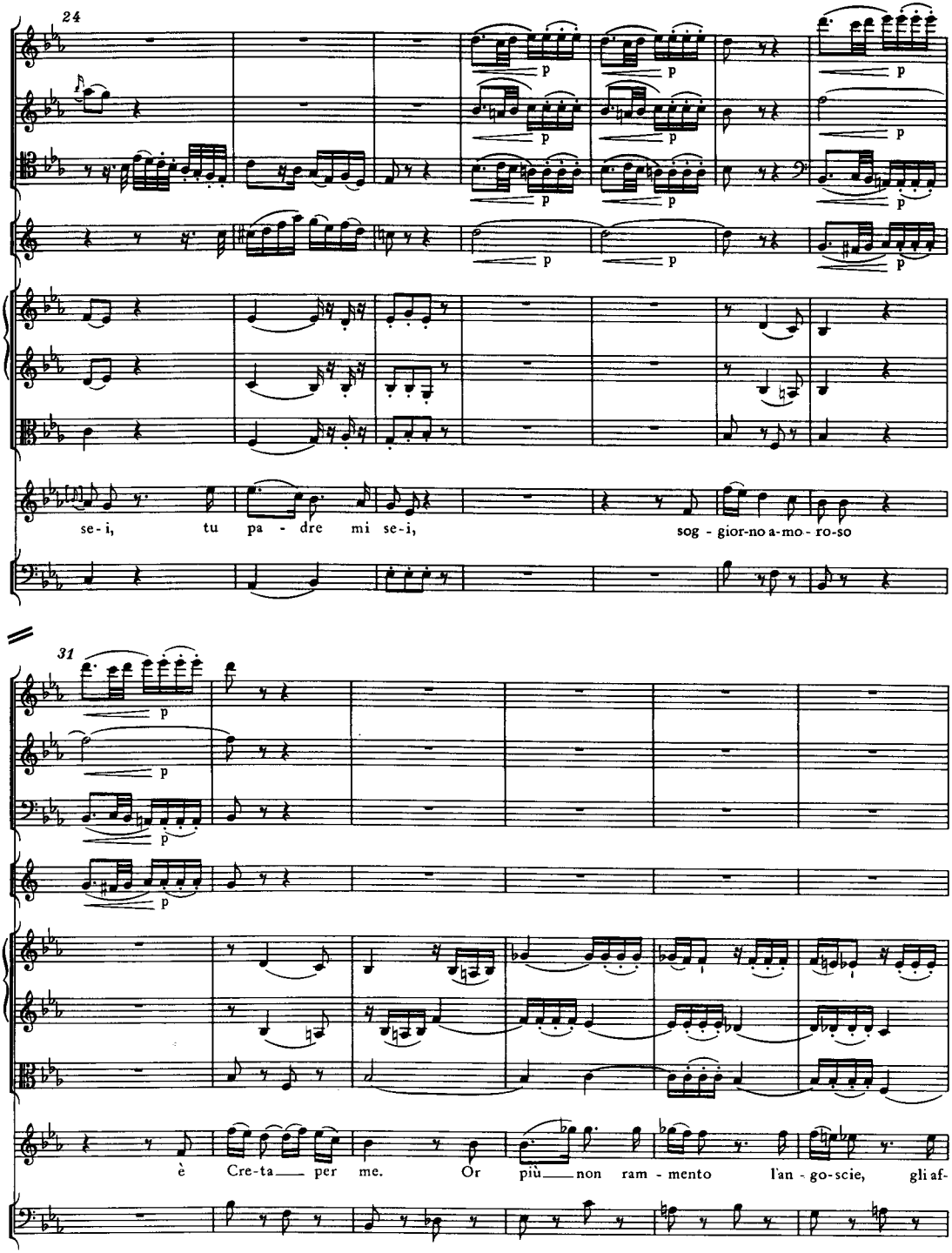
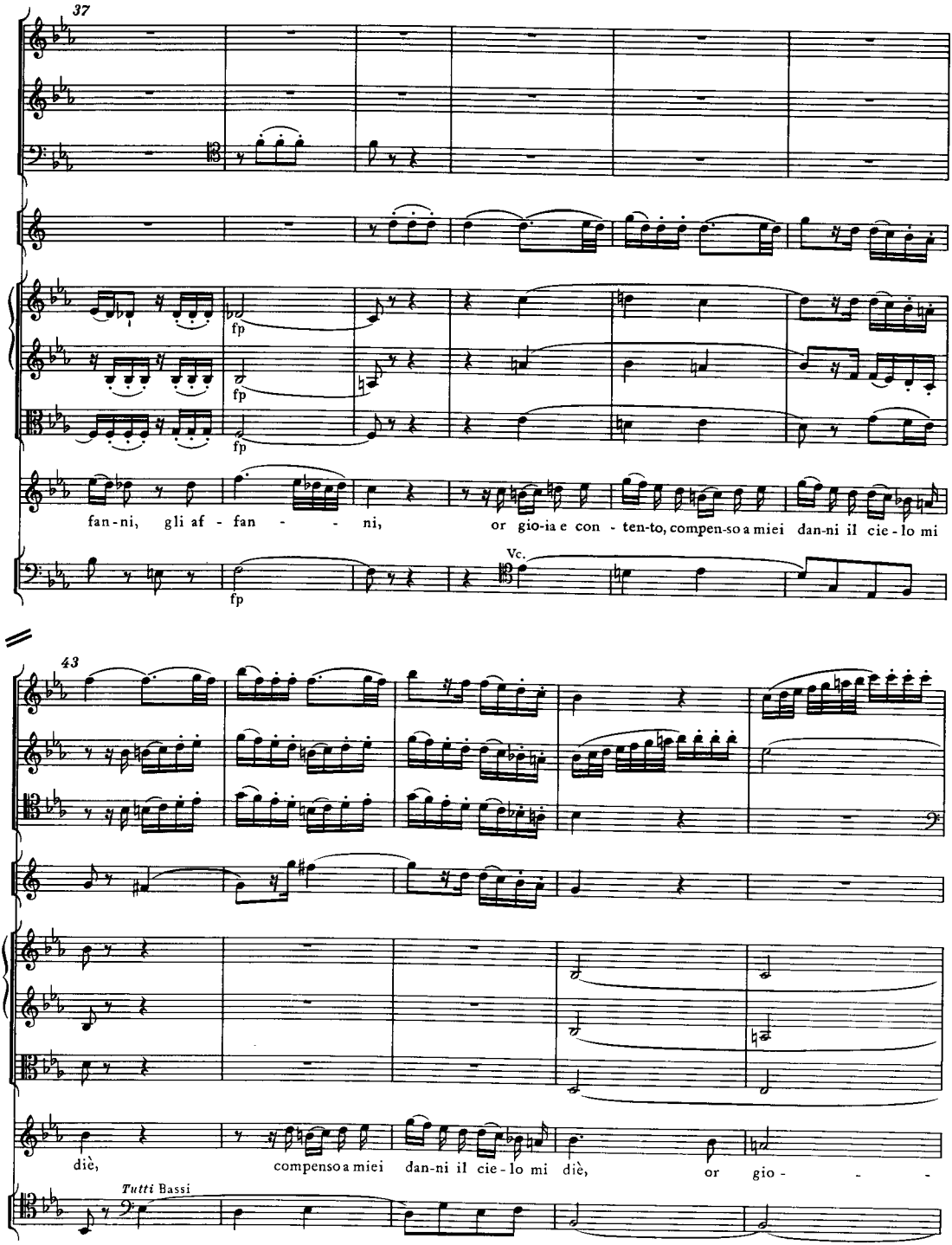
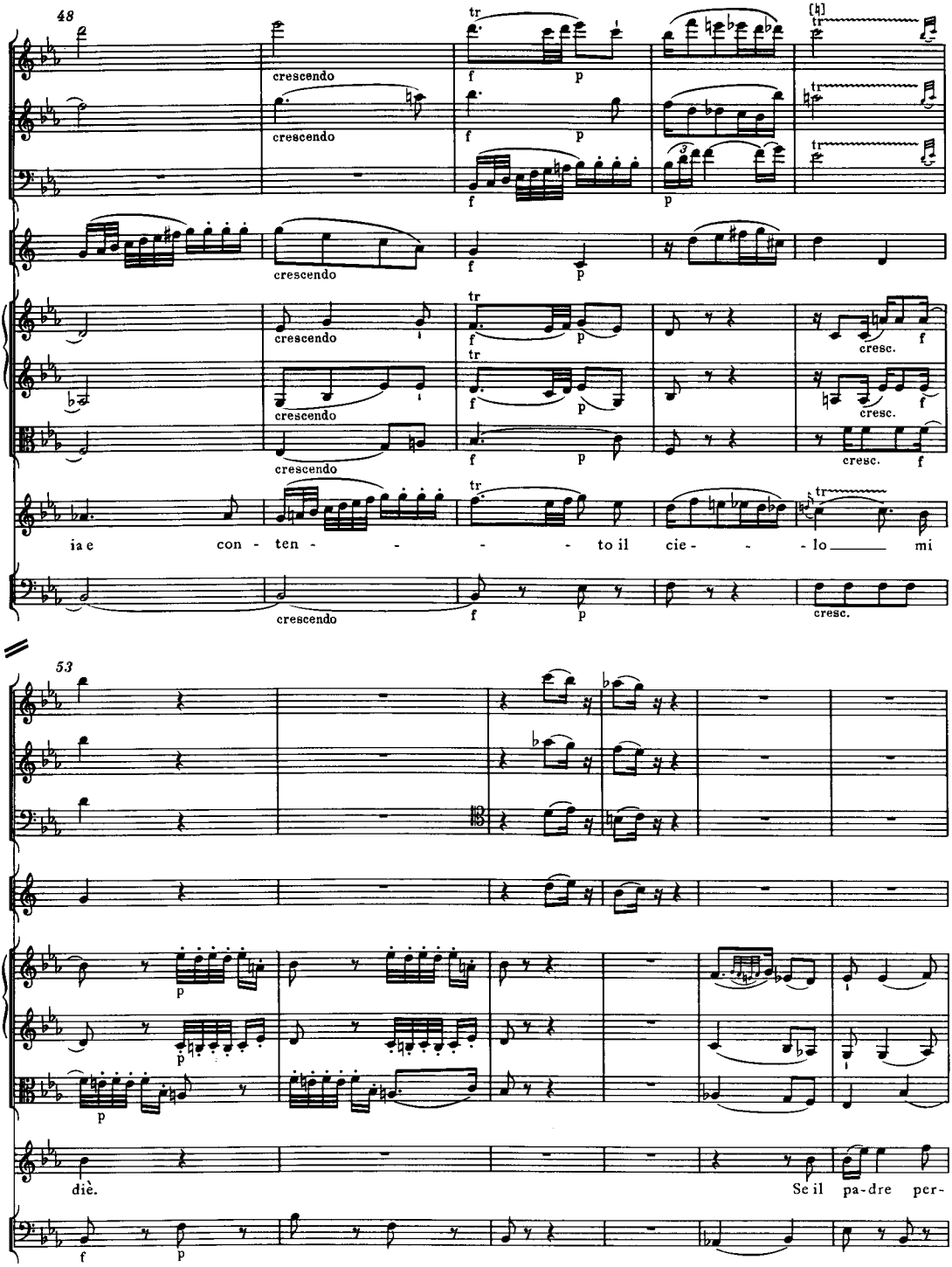
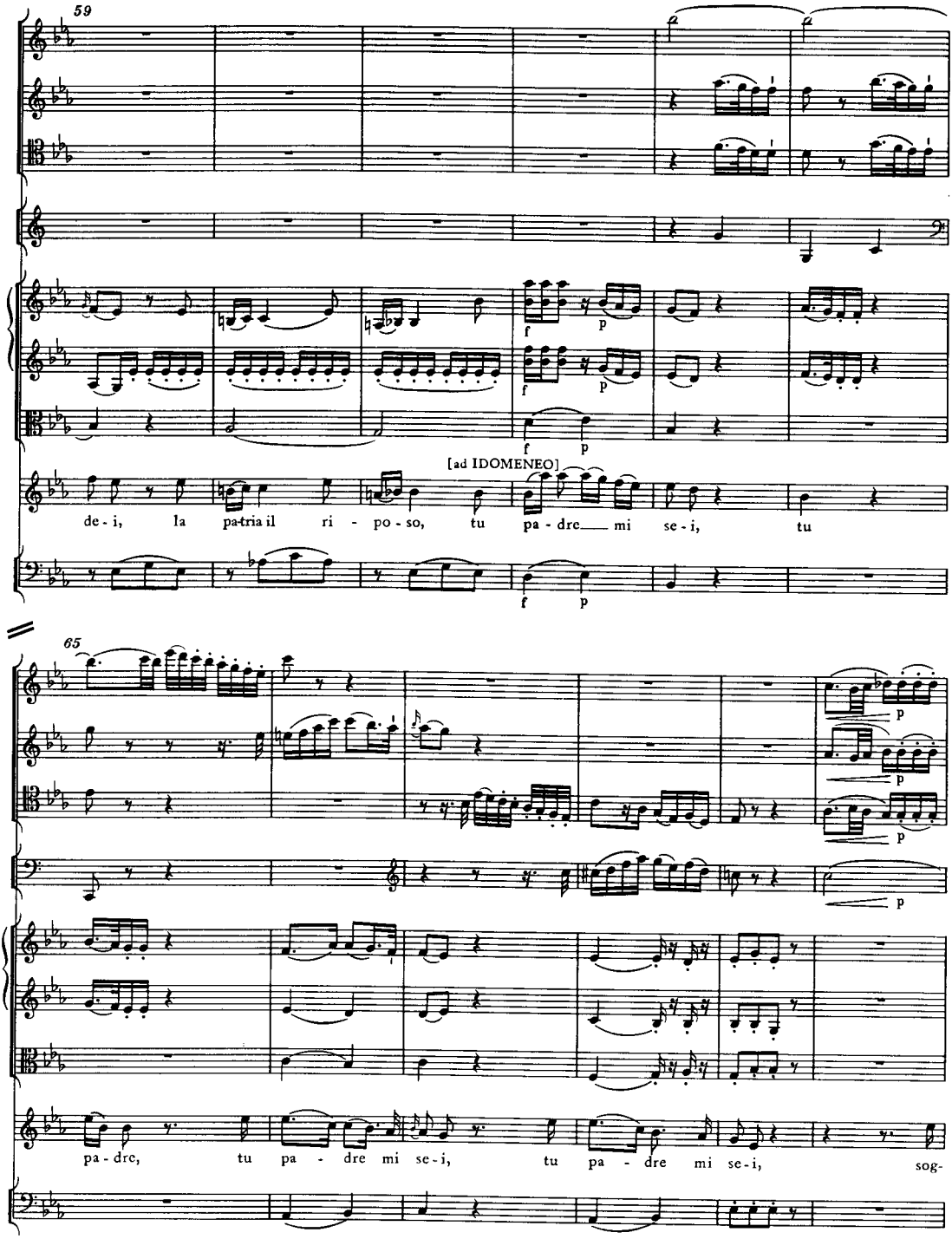
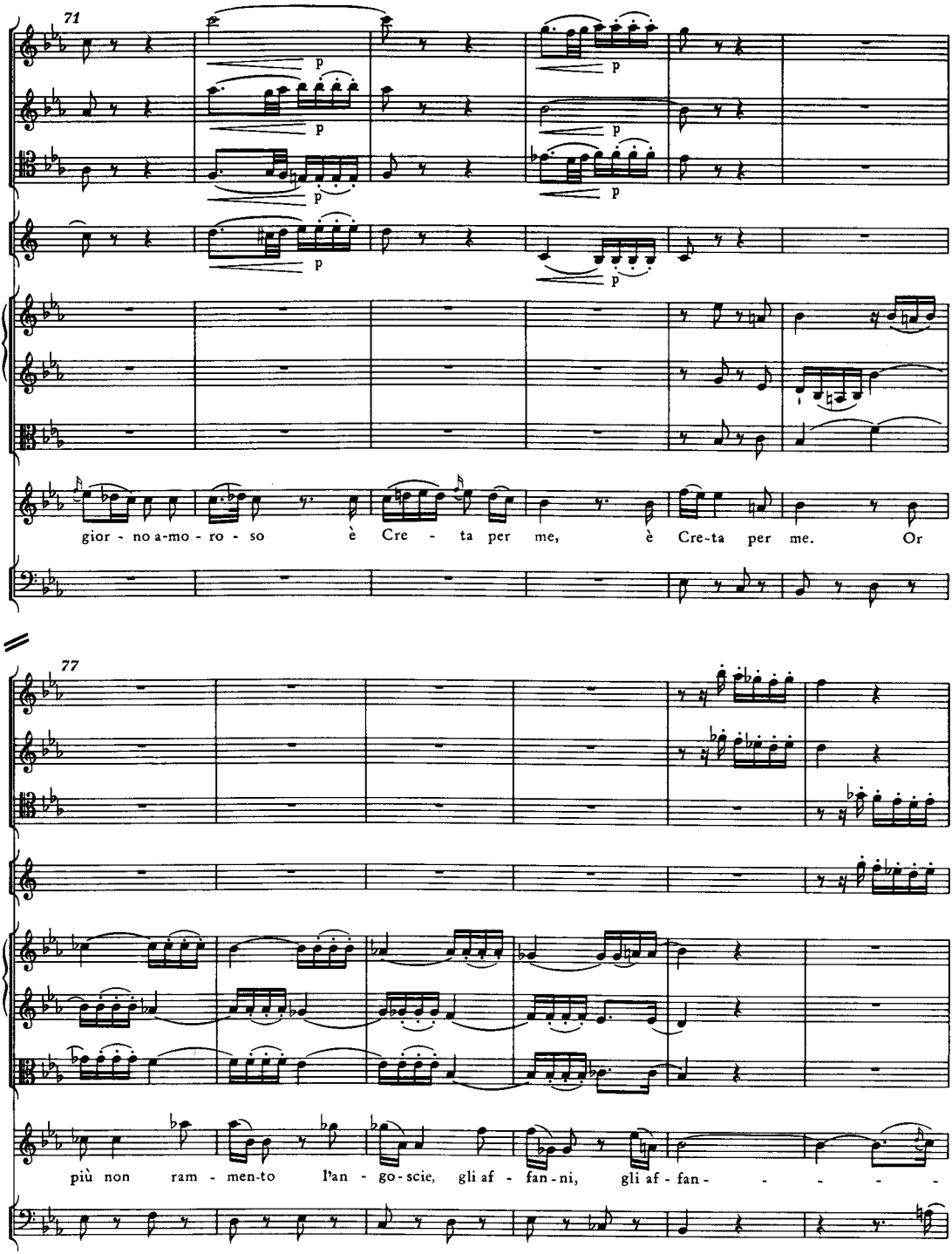
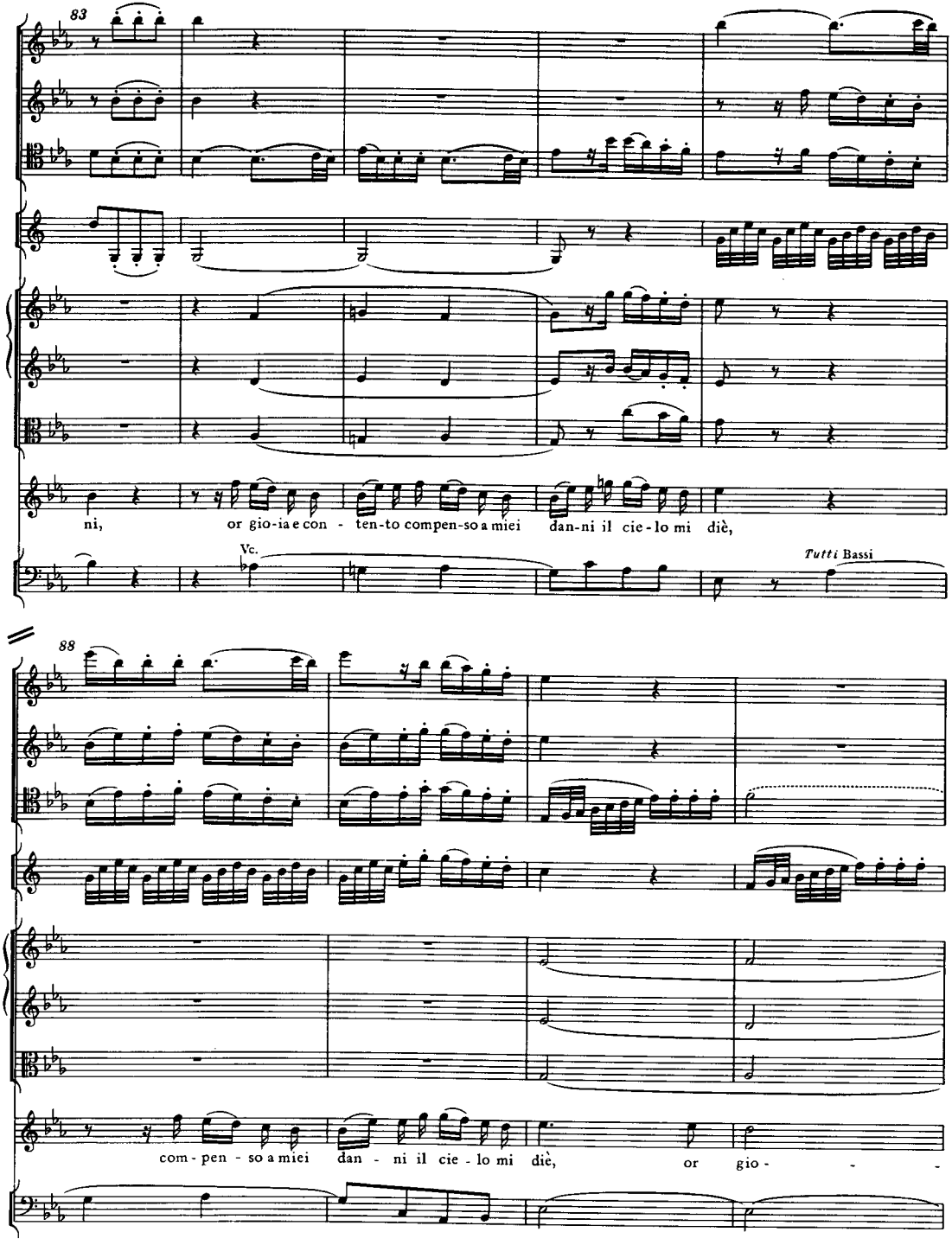
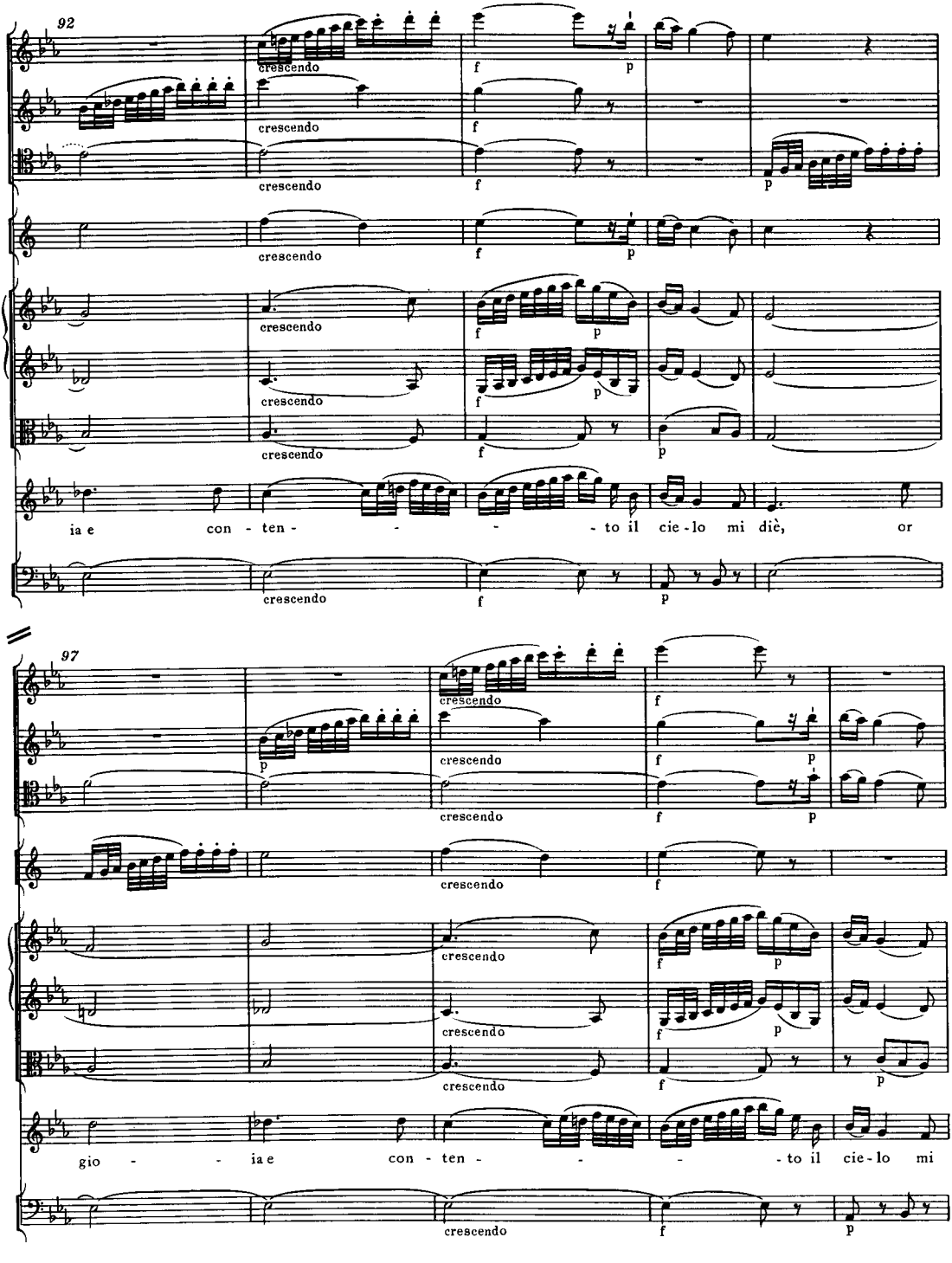
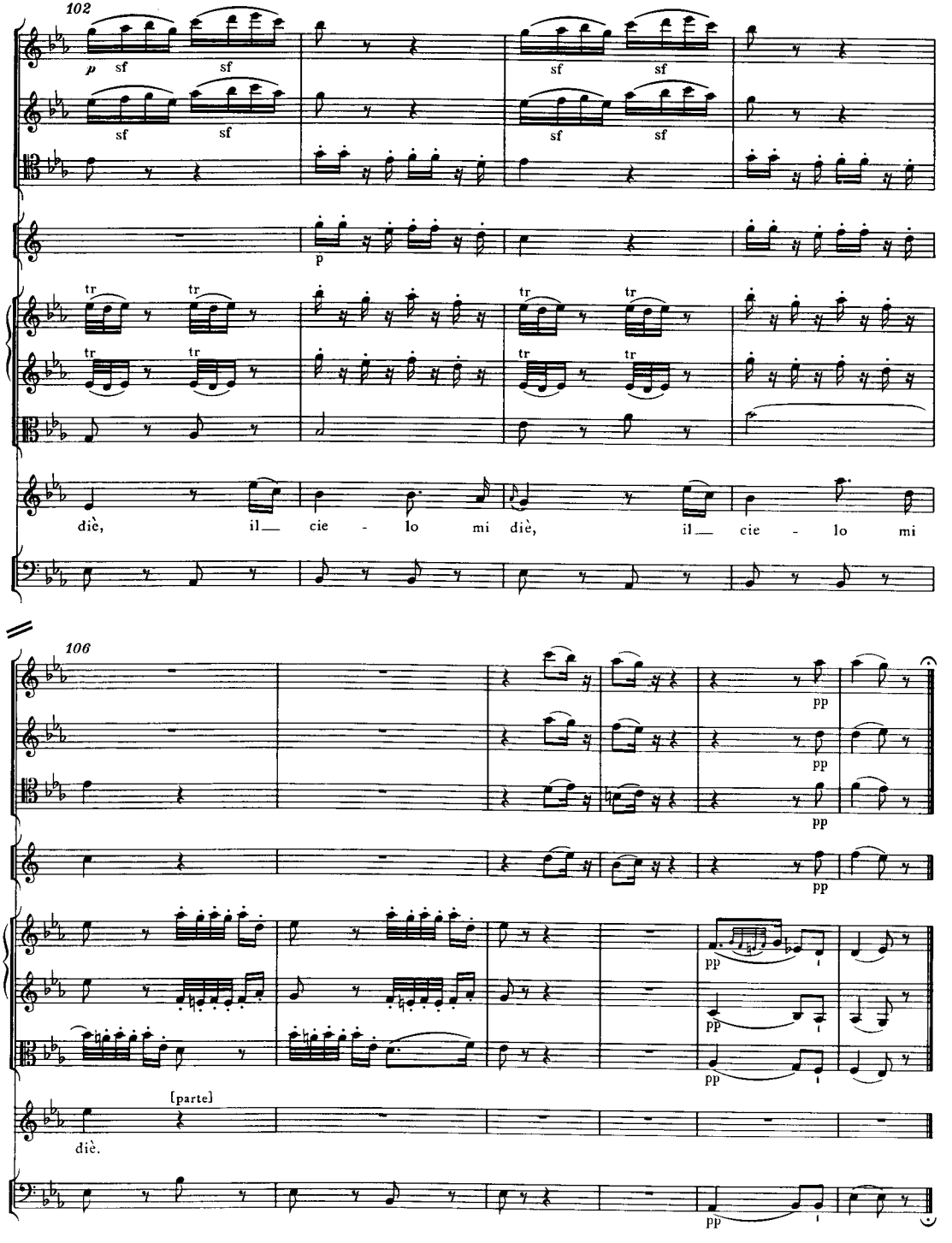
16

ILIA

rà, dar-te-ne chia-re pro-ve dell' a-mi-ci-zia mi-a. Son cer-ta, e un dubbio in me col-pa sa-ri-a.

attacca

Nº 11 Aria

Andante ma sostenuto

12
Se il pa-dre per - de - i, la pa-tria il ri -
18
f
p
[ad IDOMENEO]
po - so, tu pa - dre mi se - i, tu pa - dre mi

24
p
se-i, tu pa-dre mi se-i, sog-gior-no a-mo-ro-so
31
p
è Cre-ta per me. Or più non ram-mento l'an-go-scie, gli af-

37
fp
fp
fp
fan-ni, gli af - fan - - - ni,
or gio-ia e con - ten-to, compen-so a miei dan-ni il cie - lo mi
Vc.
fp
43
diè,
compenso a miei dan-ni il cie - lo mi diè,
or gio - - -
Tutti Bassi

48
crescendo
f
p
tr
ia e con - ten - - - - to il cie - - - lo mi
cresc.
53
p
f
diè.
Se il pa-dre per-

59
f
p
f
p
[ad IDOMENEO]
de - i, la pa-tria il ri - po - so, tu pa - dre mi se - i, tu
f
p
65
p
p
p
p
pa - dre, tu pa - dre mi se - i, tu pa - dre mi se - i, sog-

71
p
gior - no a-mo - ro - so è Cre - ta per me, è Cre-ta per me. Or
77
più non ram - men-to l'an - go-scie, gli af - fan-ni, gli af - fan - - - - -

83
ni, or gio-ia e con - ten-to compen-so a miei dan-ni il cie-lo mi diè,
Vc.
Tutti Bassi
88
com - pen - so a miei dan - ni il cie - lo mi diè, or gio - - -

92
crescendo
f
p
ia e con - ten - - - - to il cie - lo mi diè, or
97
gio - - ia e con - ten - - - - to il cie - lo mi

102
p
sf
sf
sf
sf
sf
sf
p
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
diè, il— cie - lo mi diè, il— cie - lo mi
106
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
[parte]
diè.

Scena III

Recitativo

In tempo dell' Aria

IDOMENEO solo.

Violino I con sordino

Violino II con sordino

Viola con sordino

IDOMENEO

Qual mi con - tur - ba i sen - si e - qui - vo - ca fa -

Continuo (Cembalo, Violoncello)

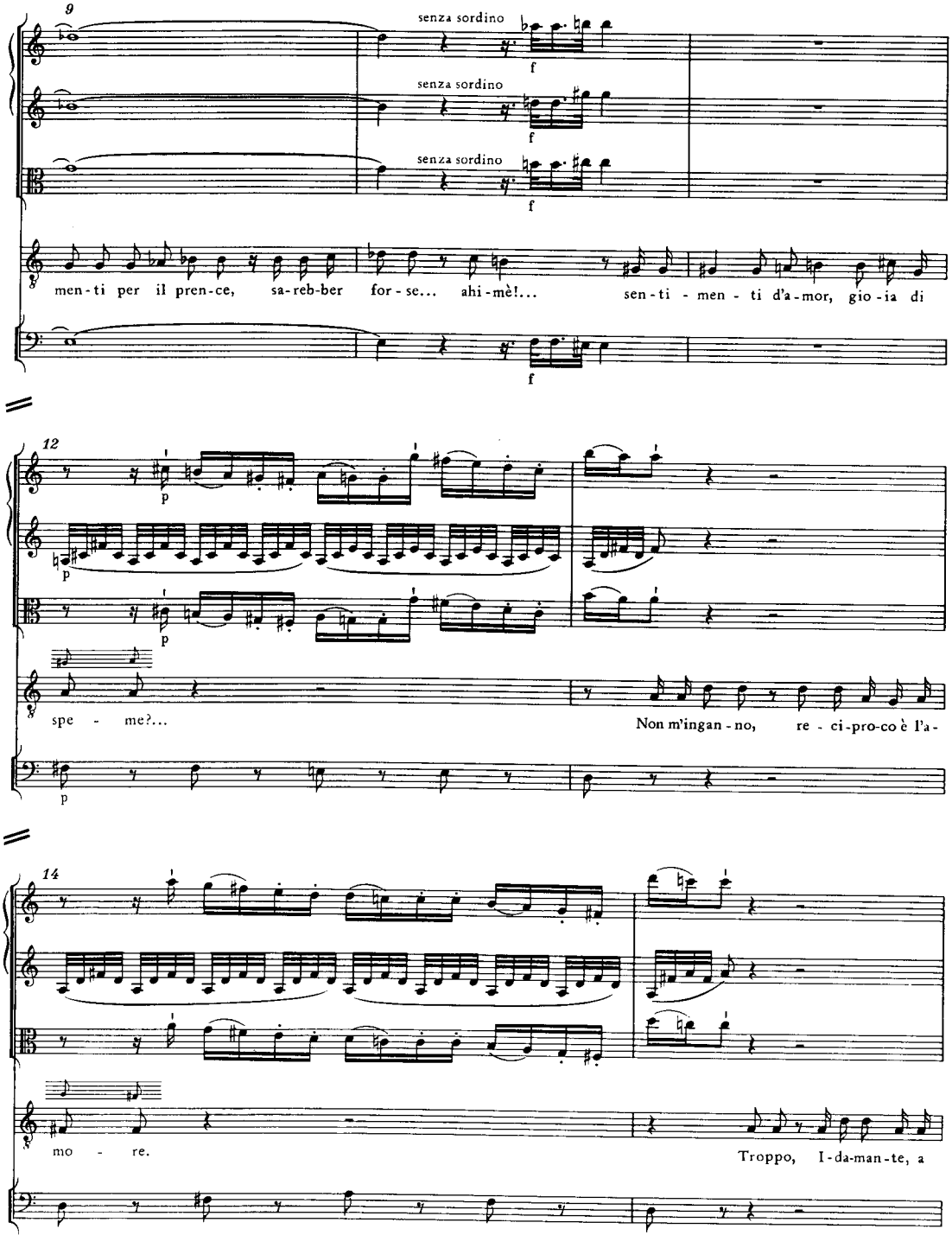
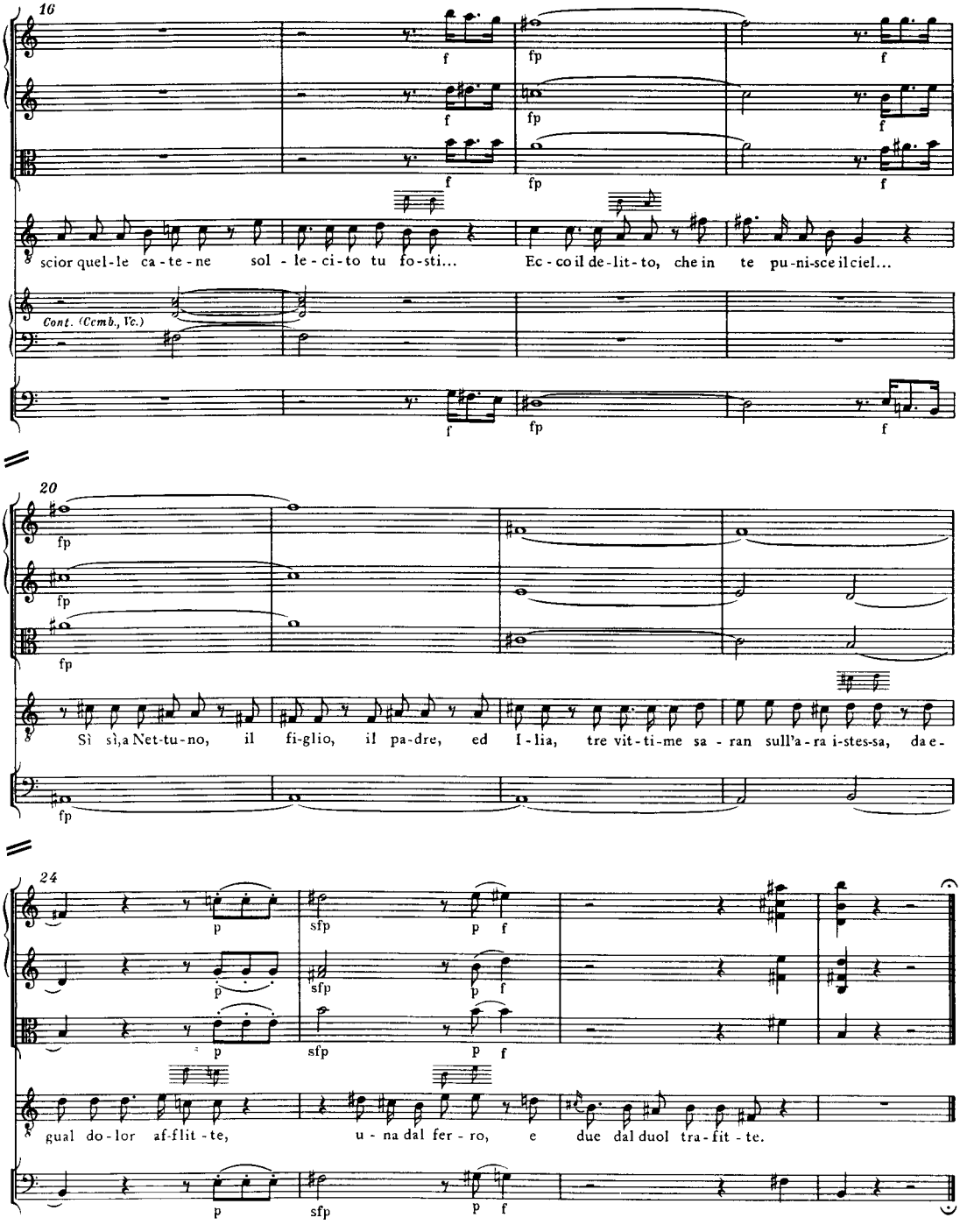
Violoncello e Basso

3

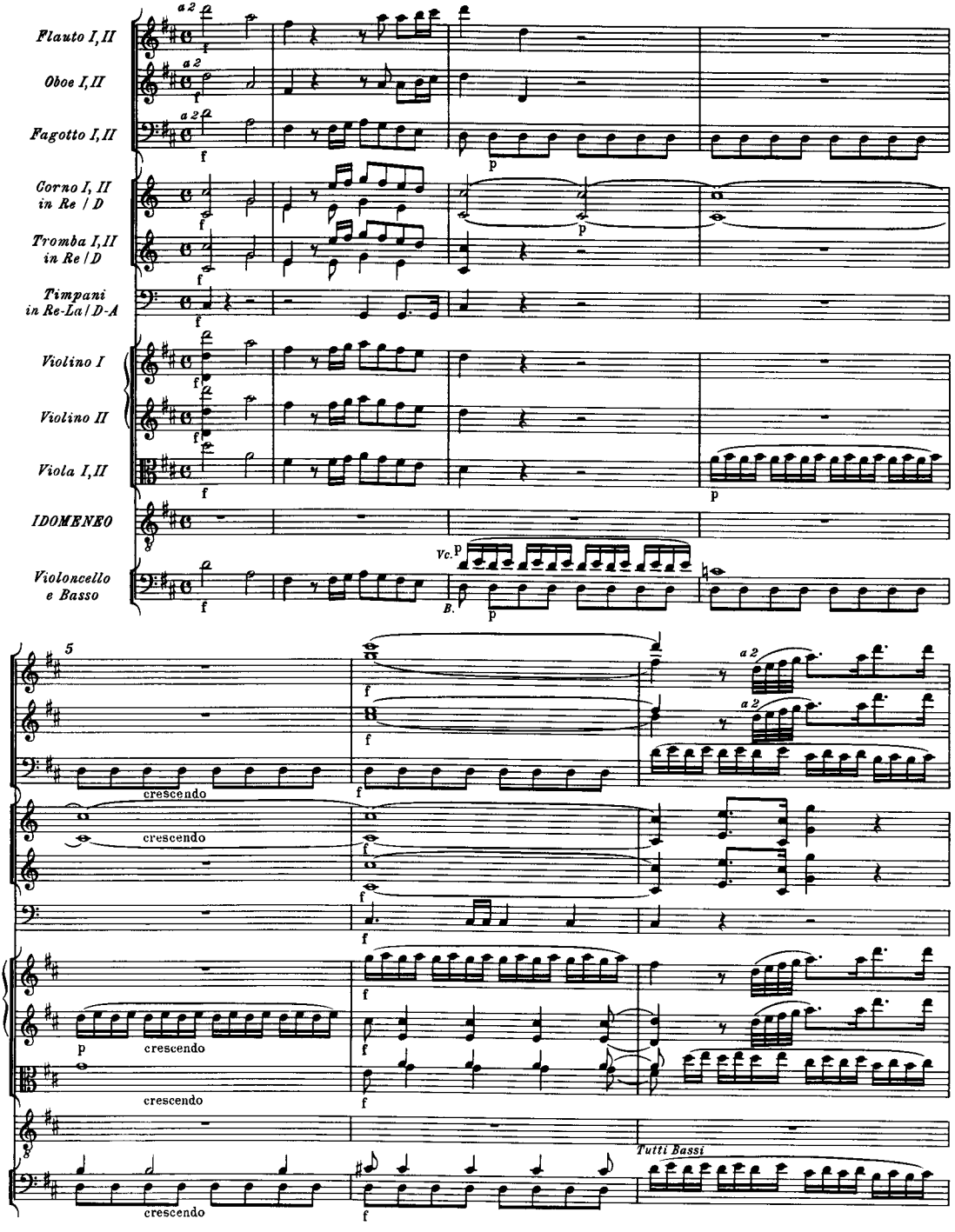
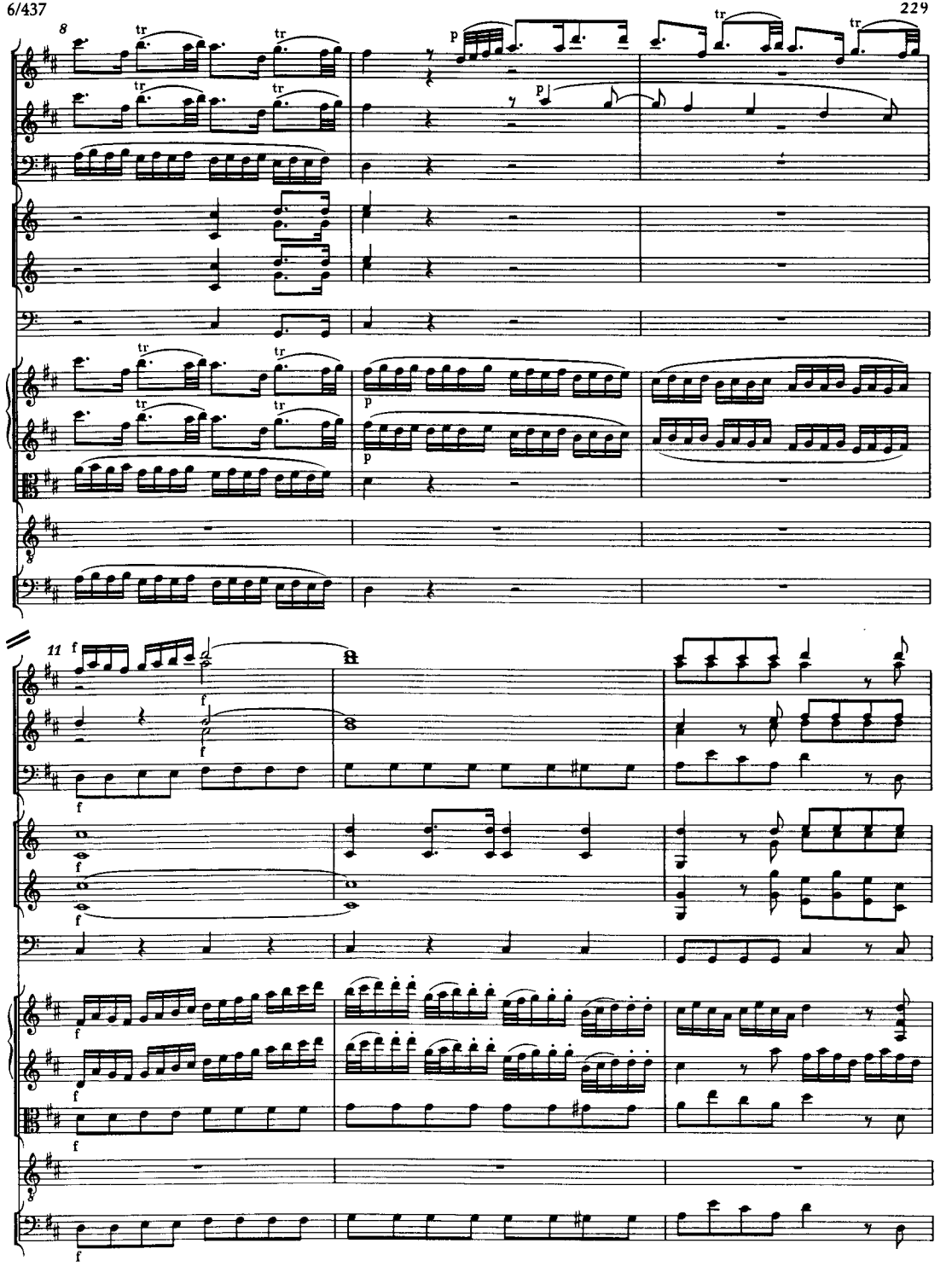
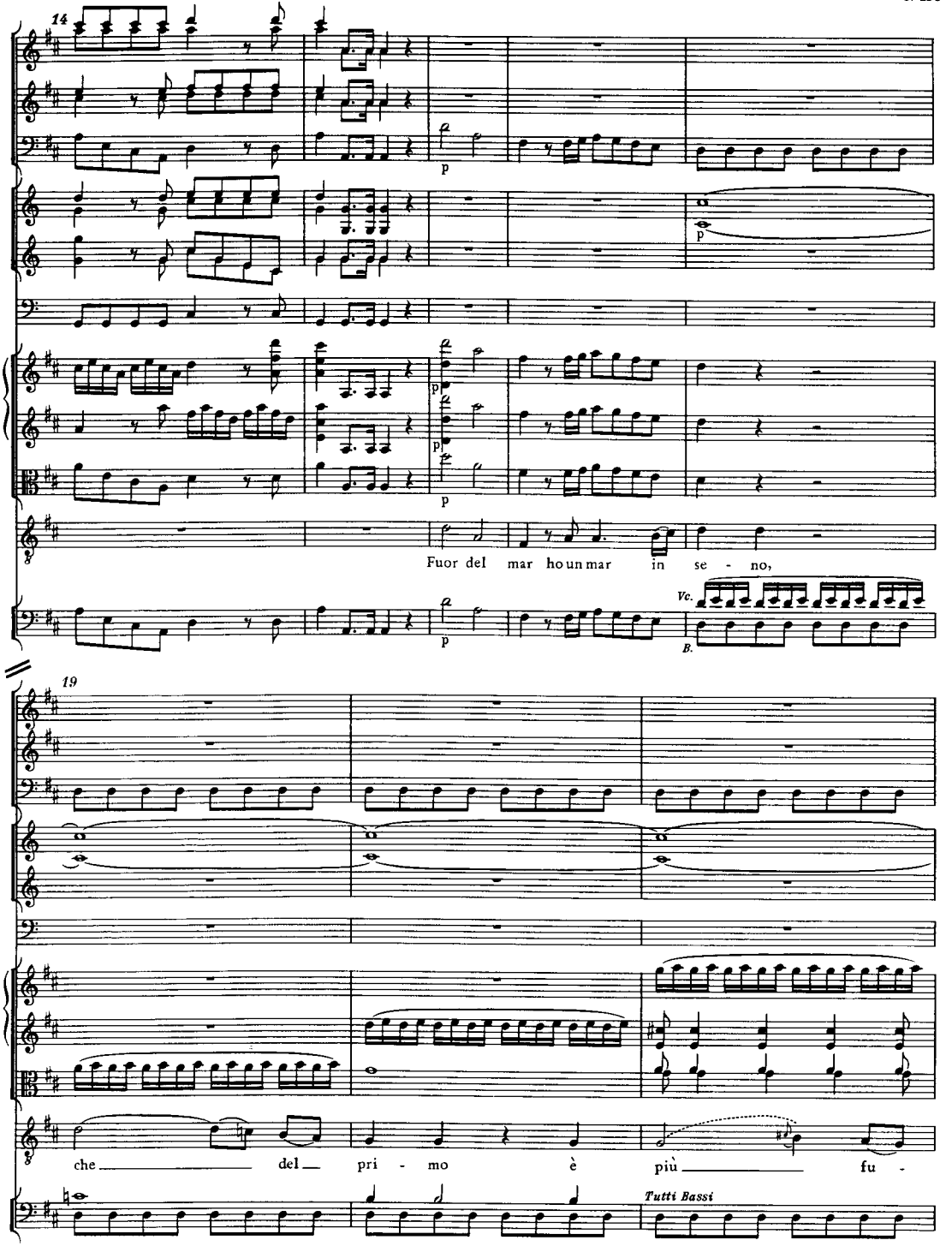
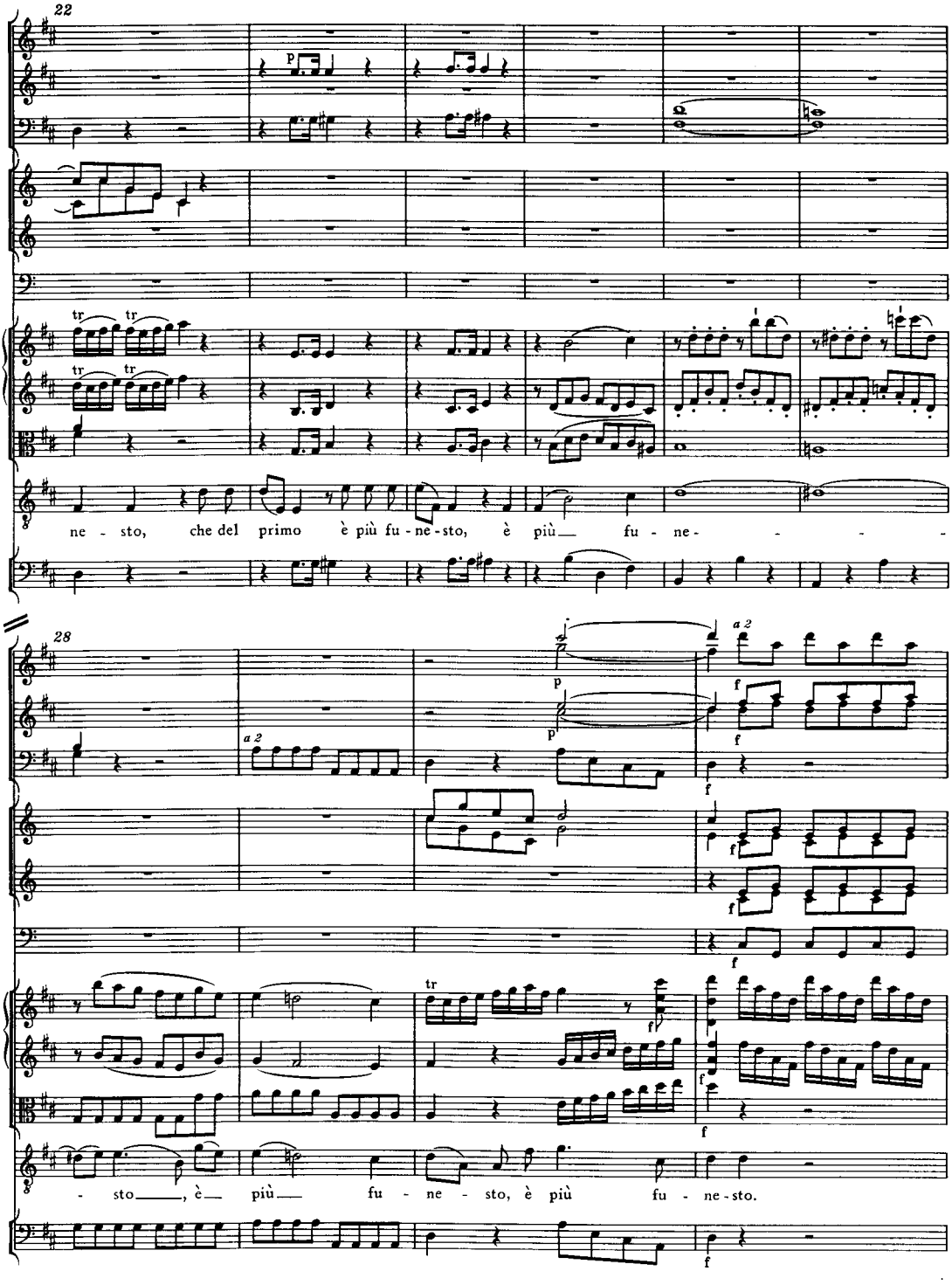
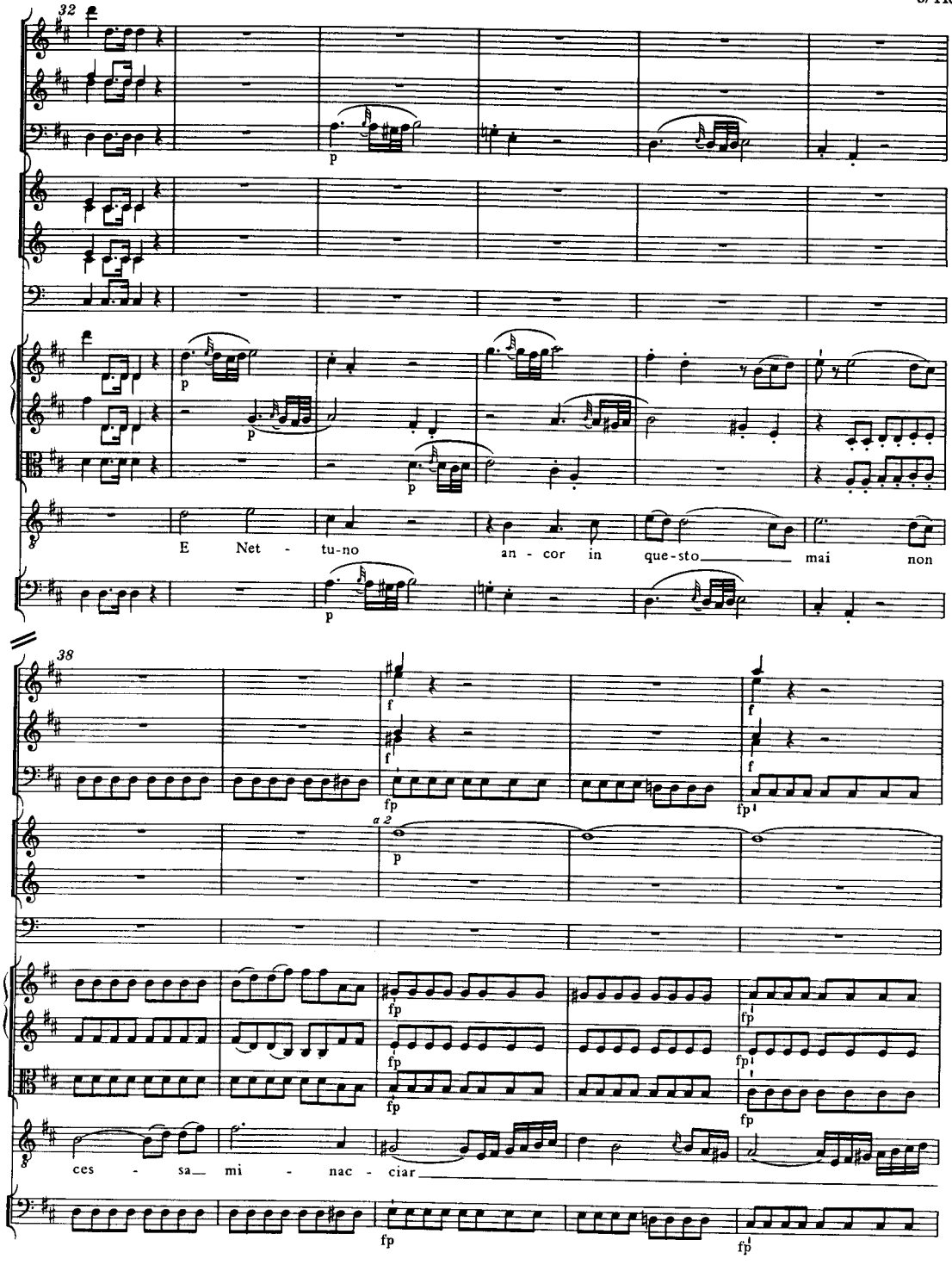
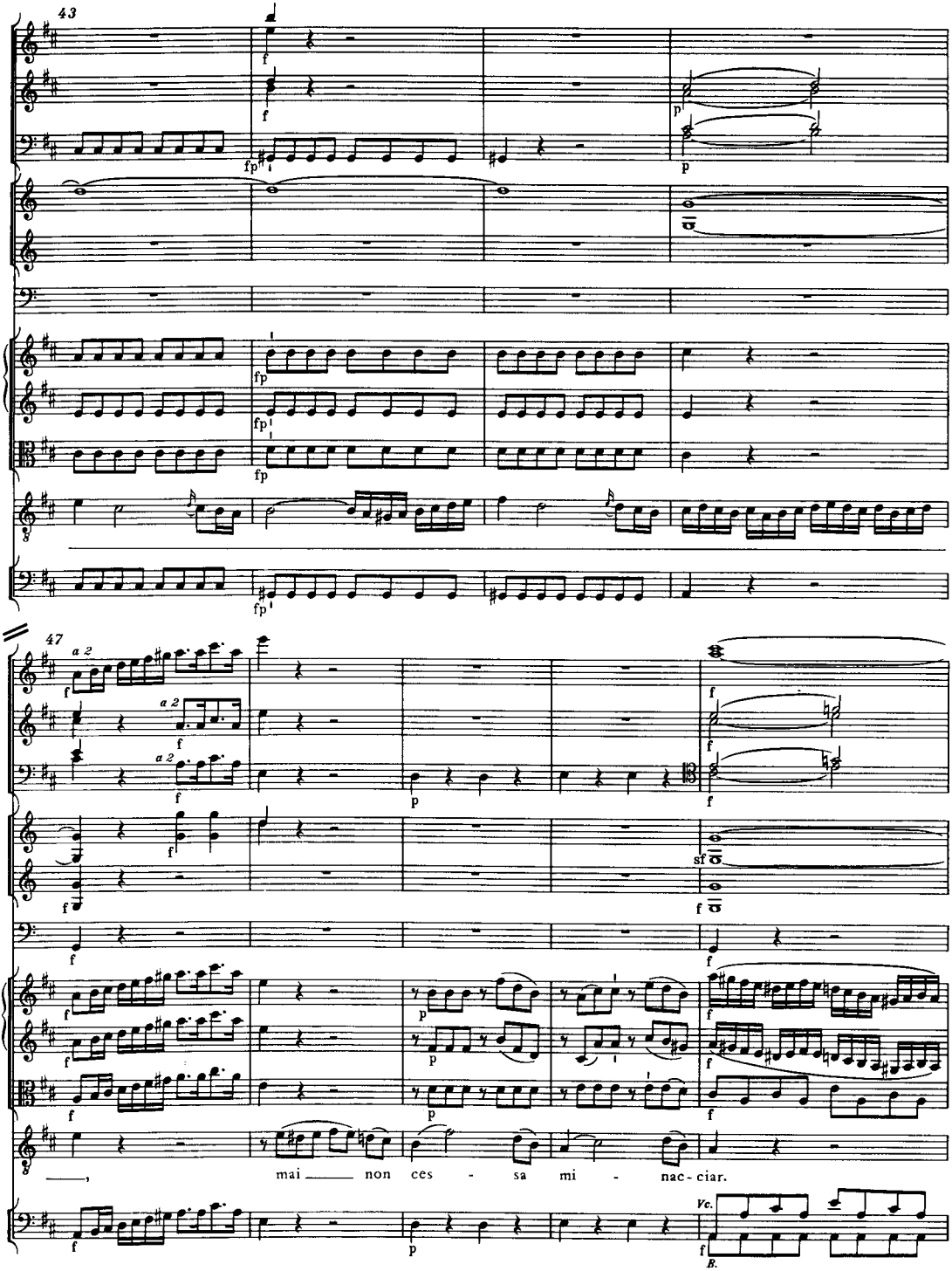
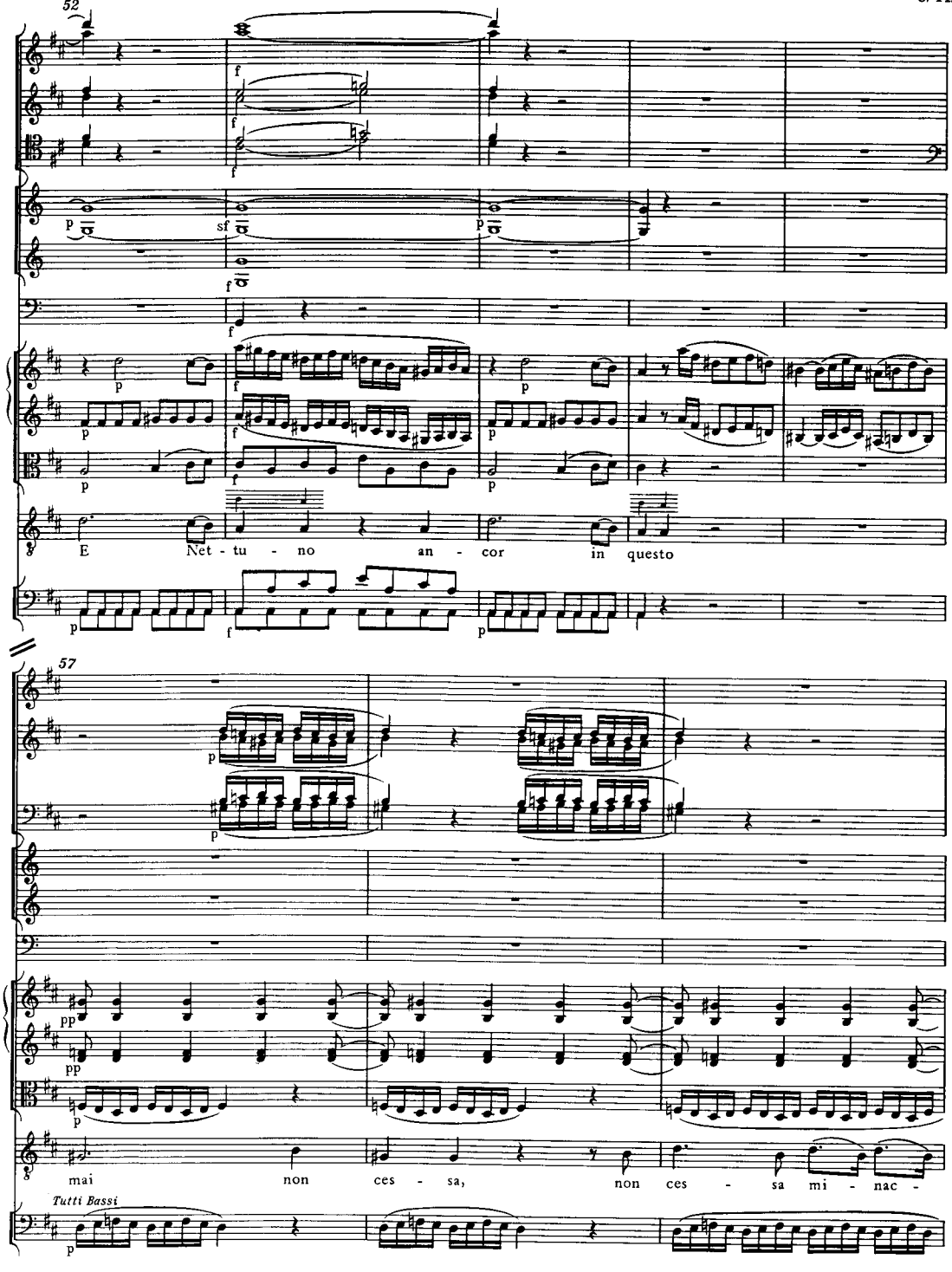
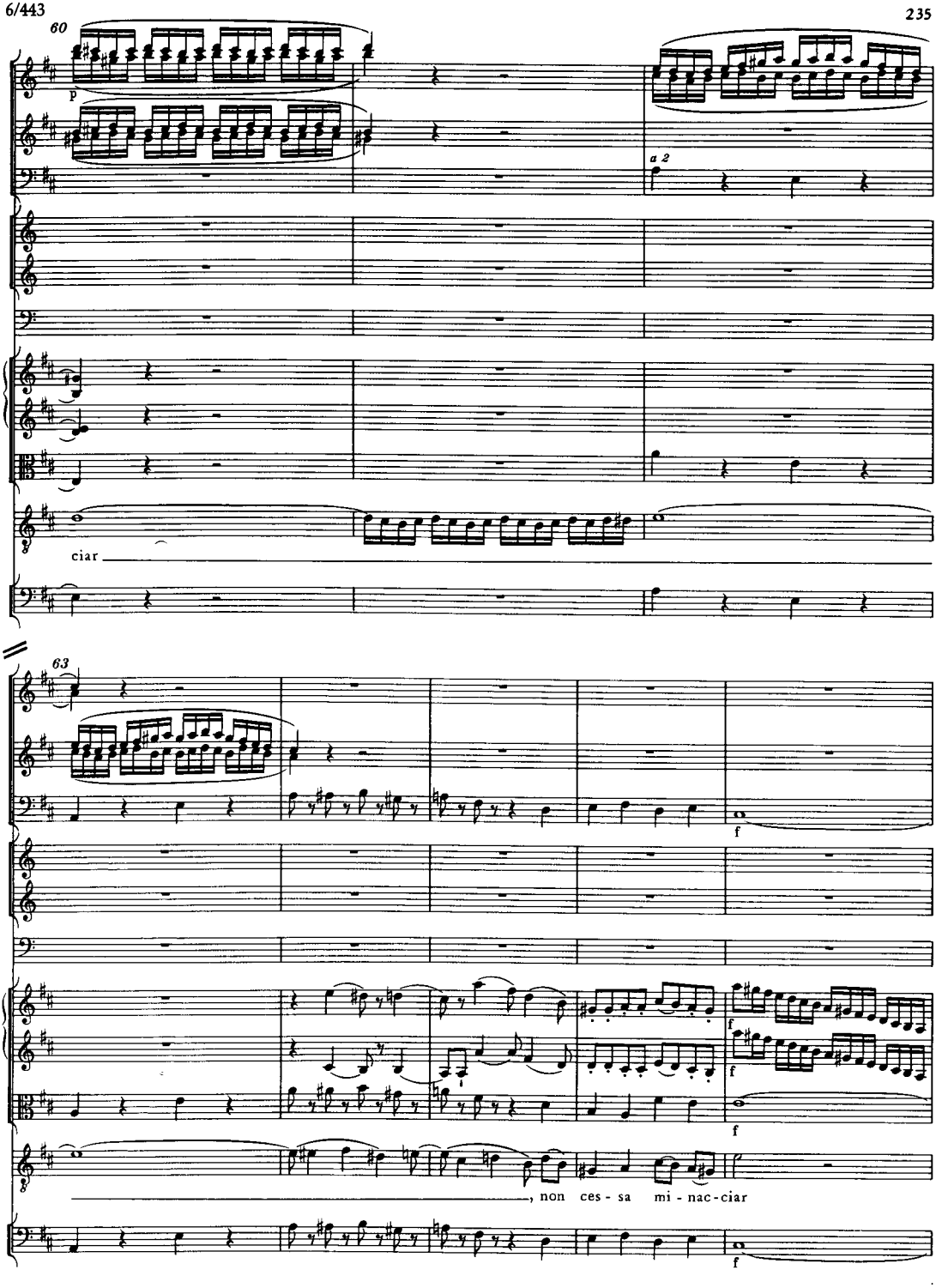
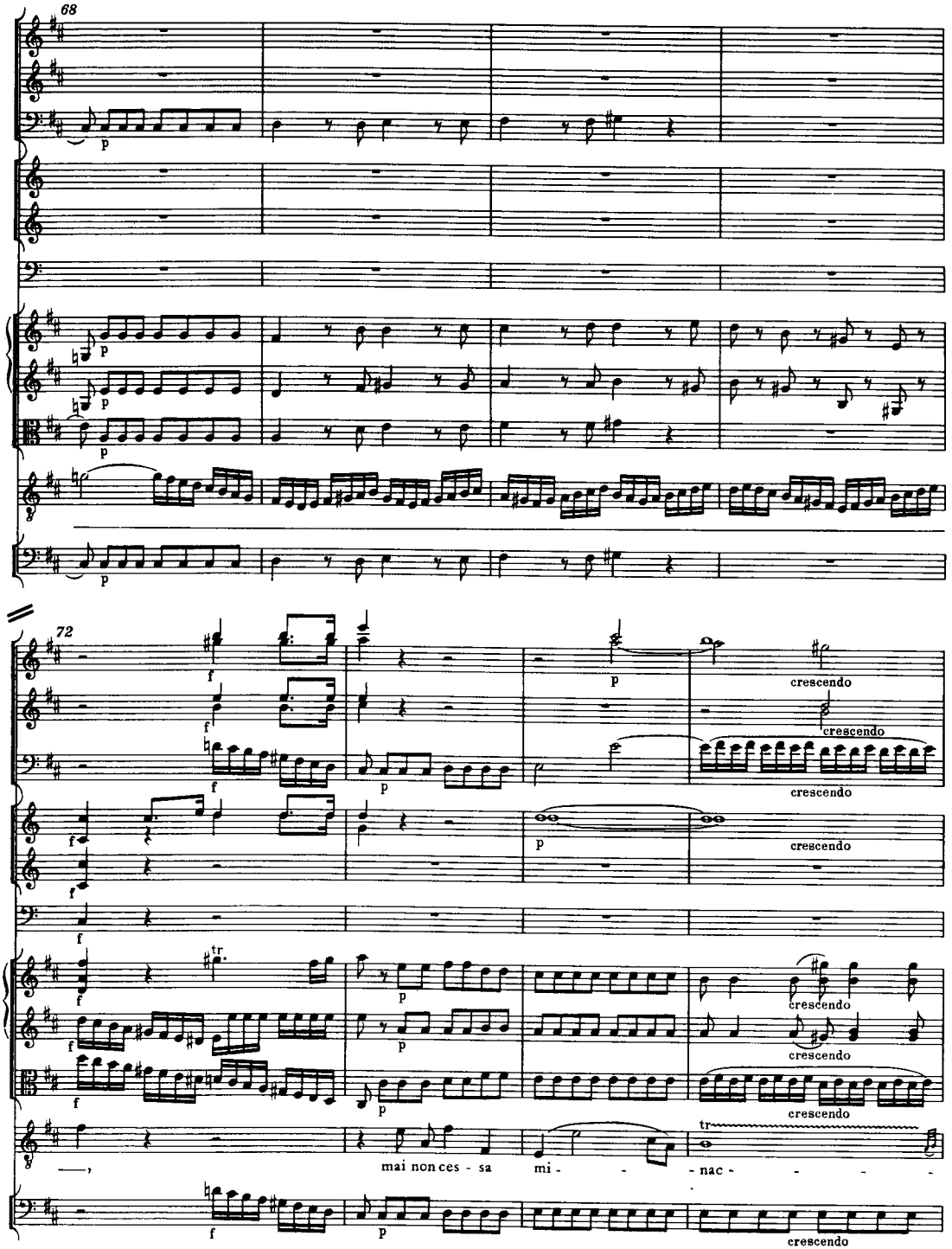
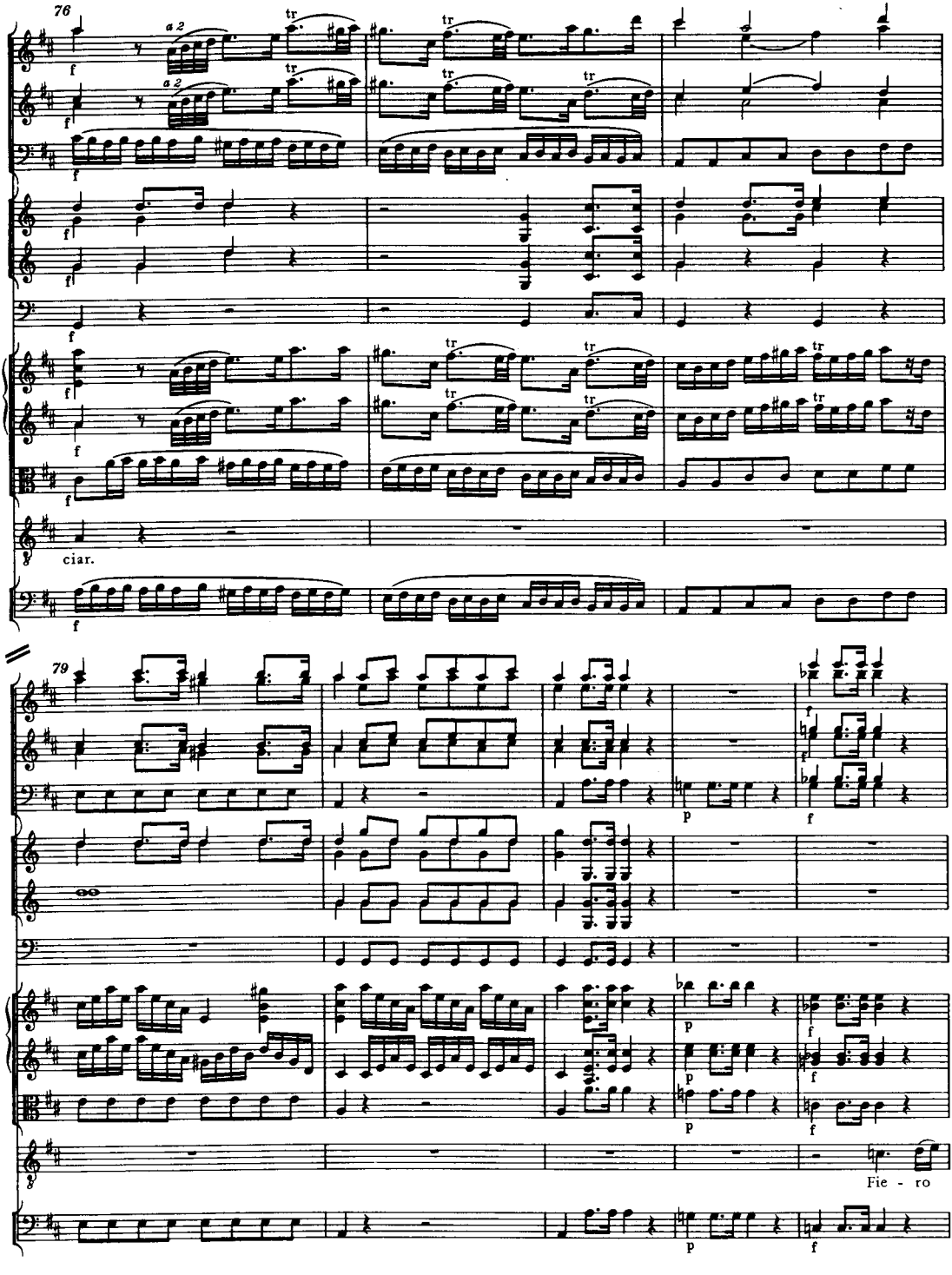
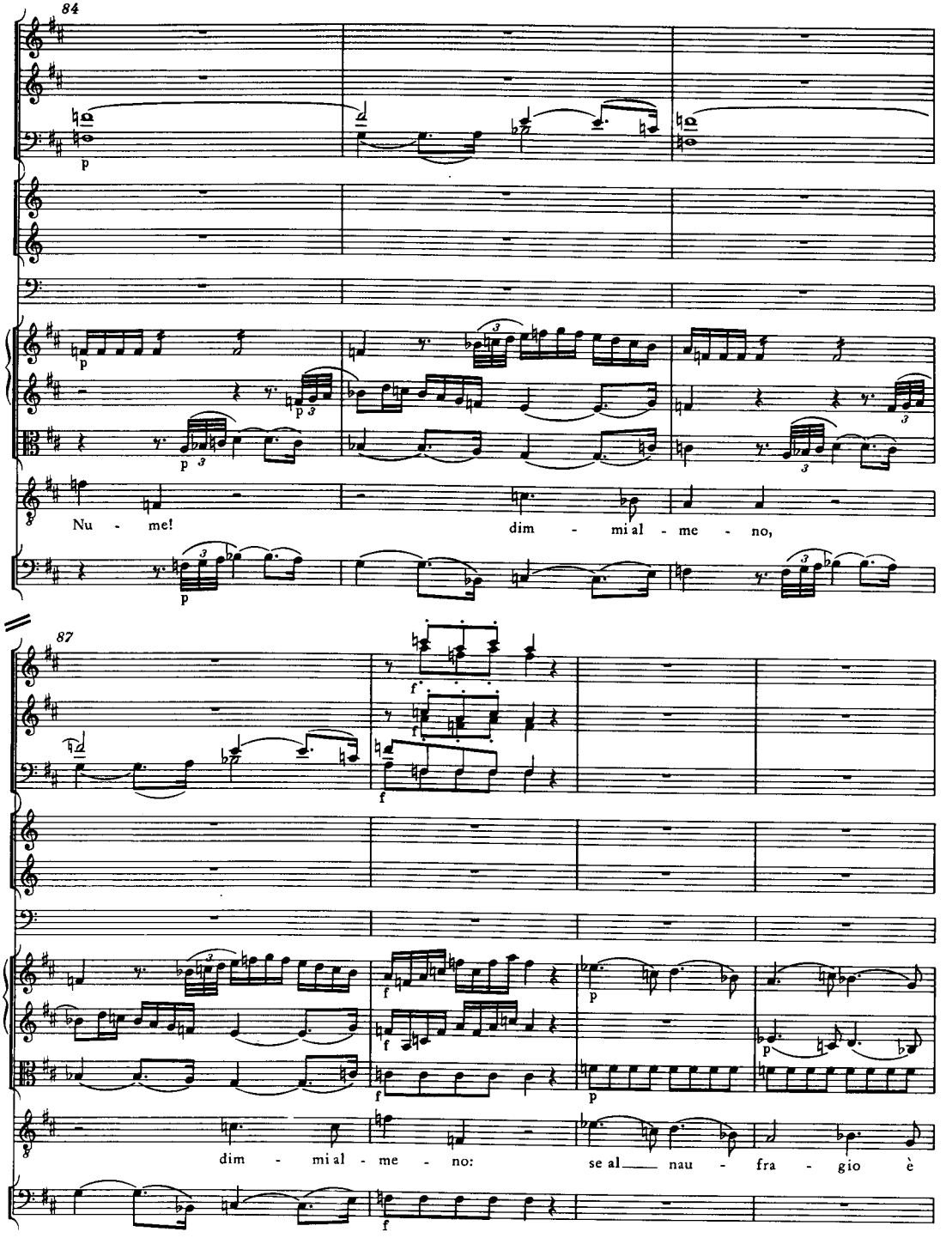
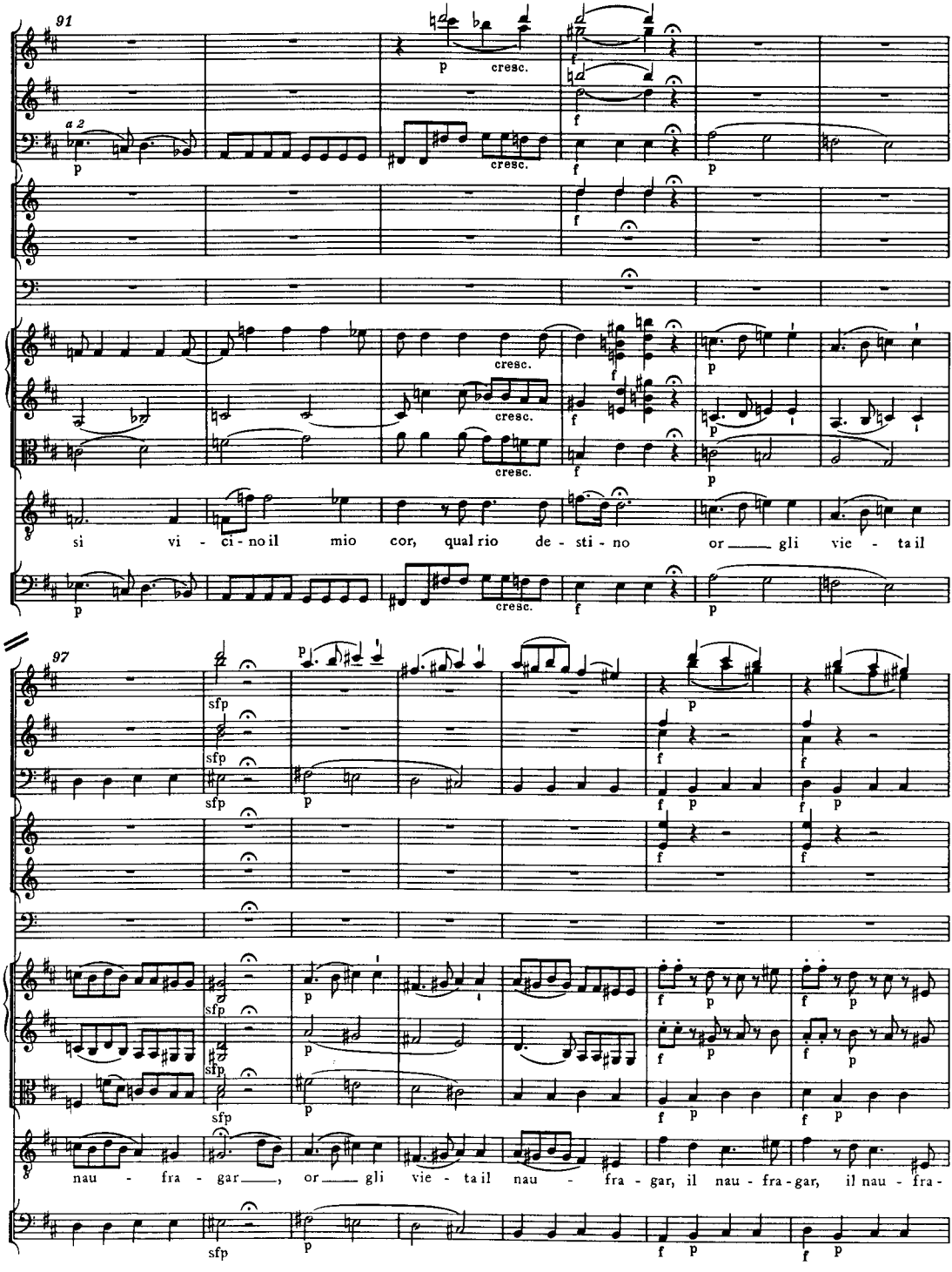
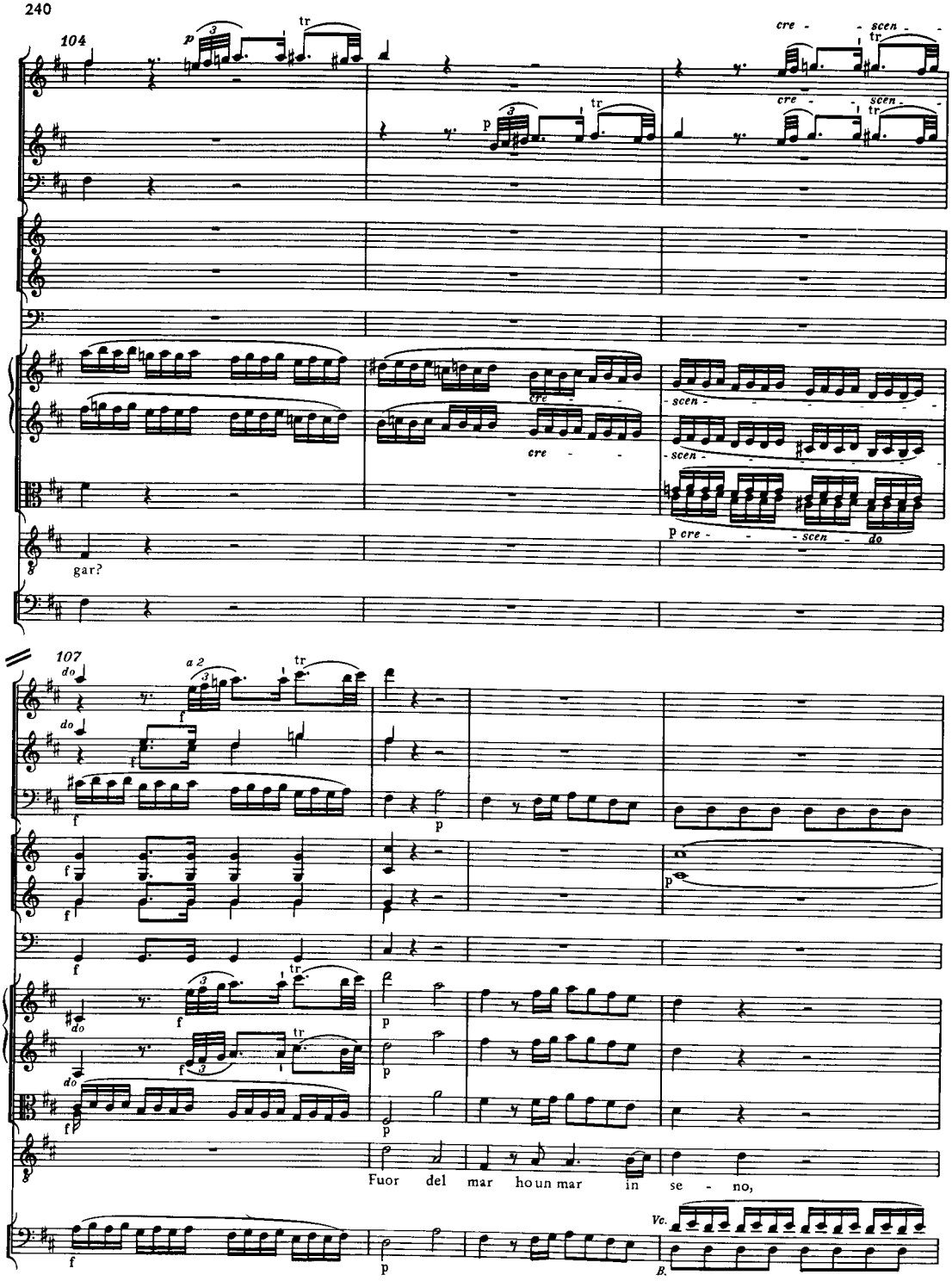
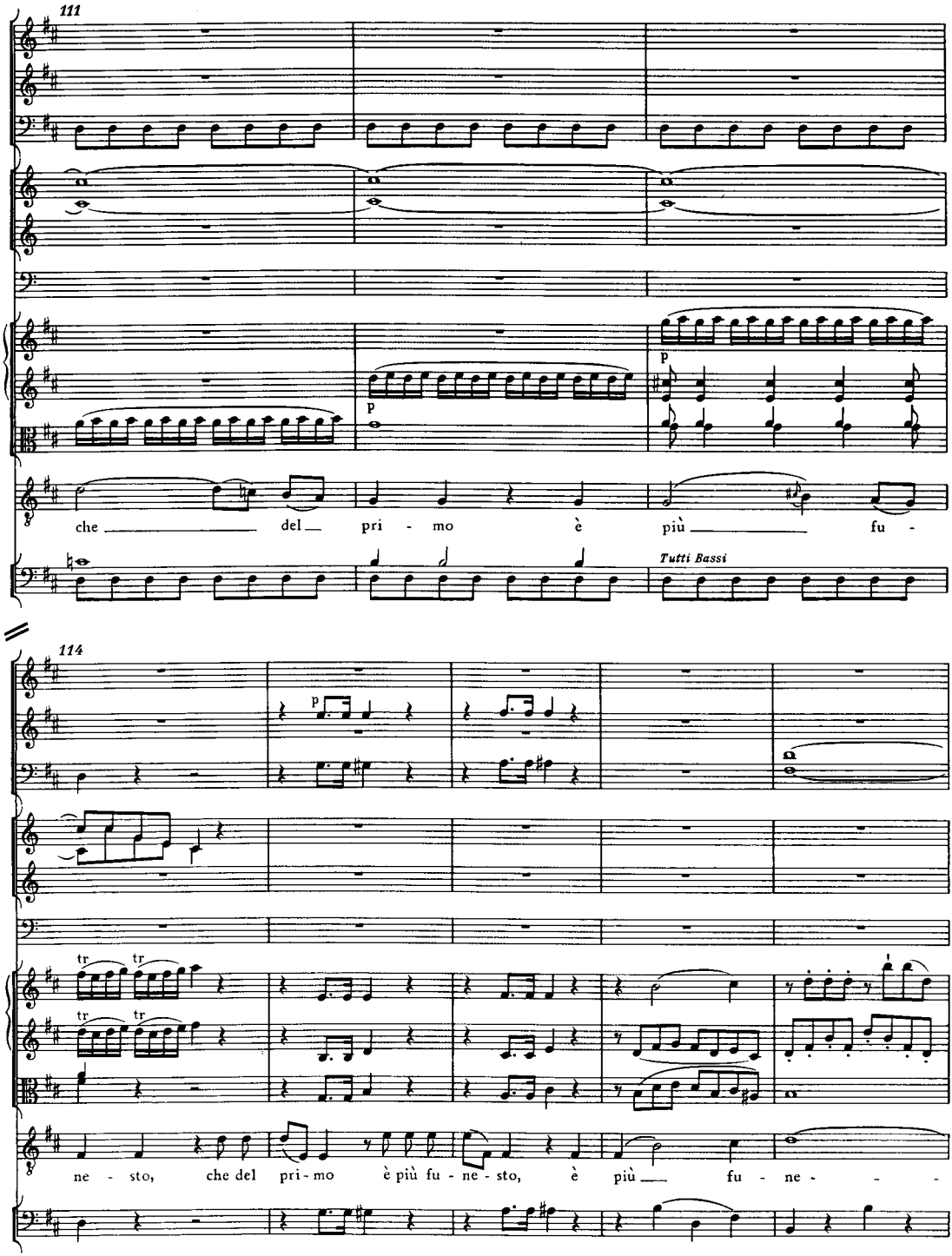
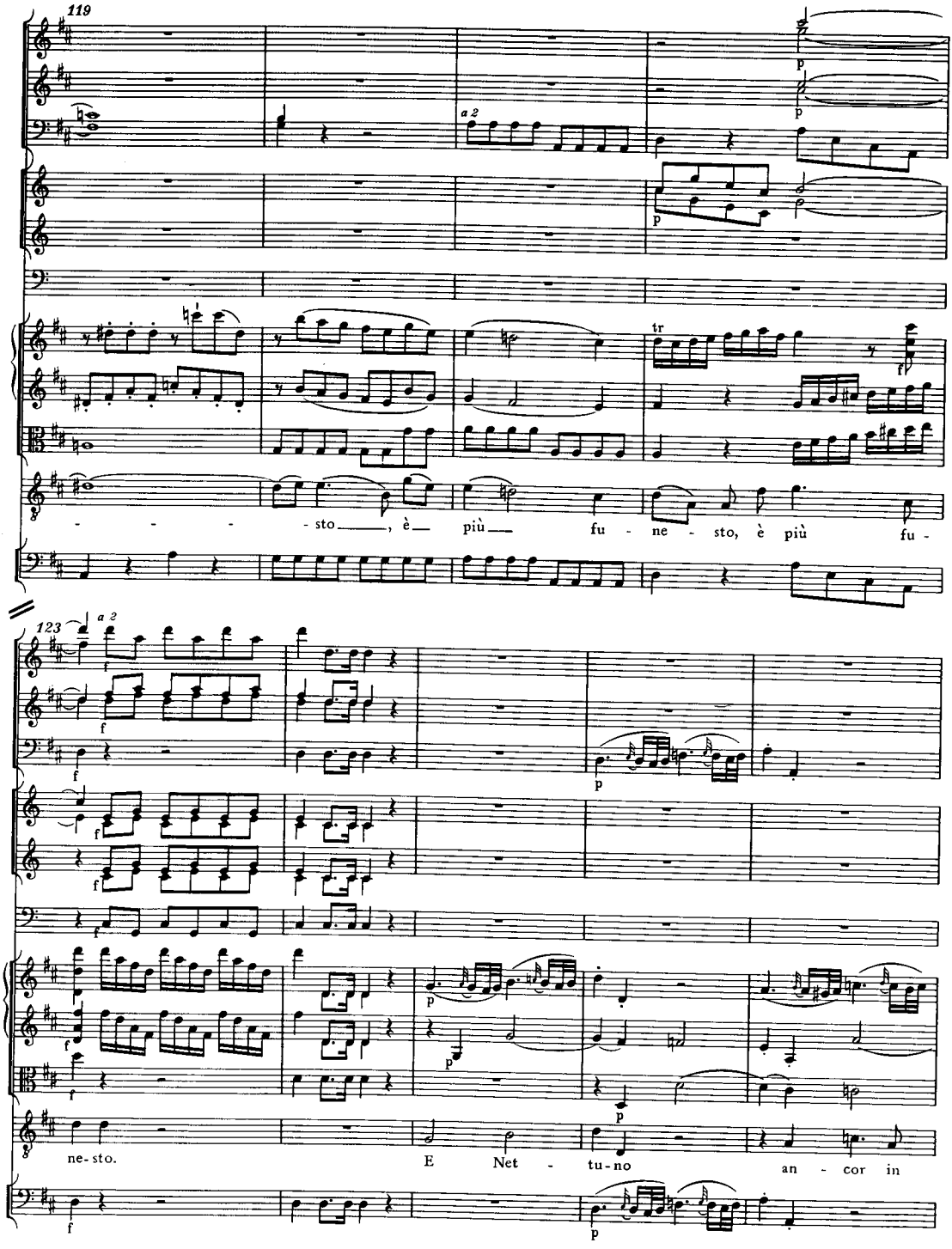
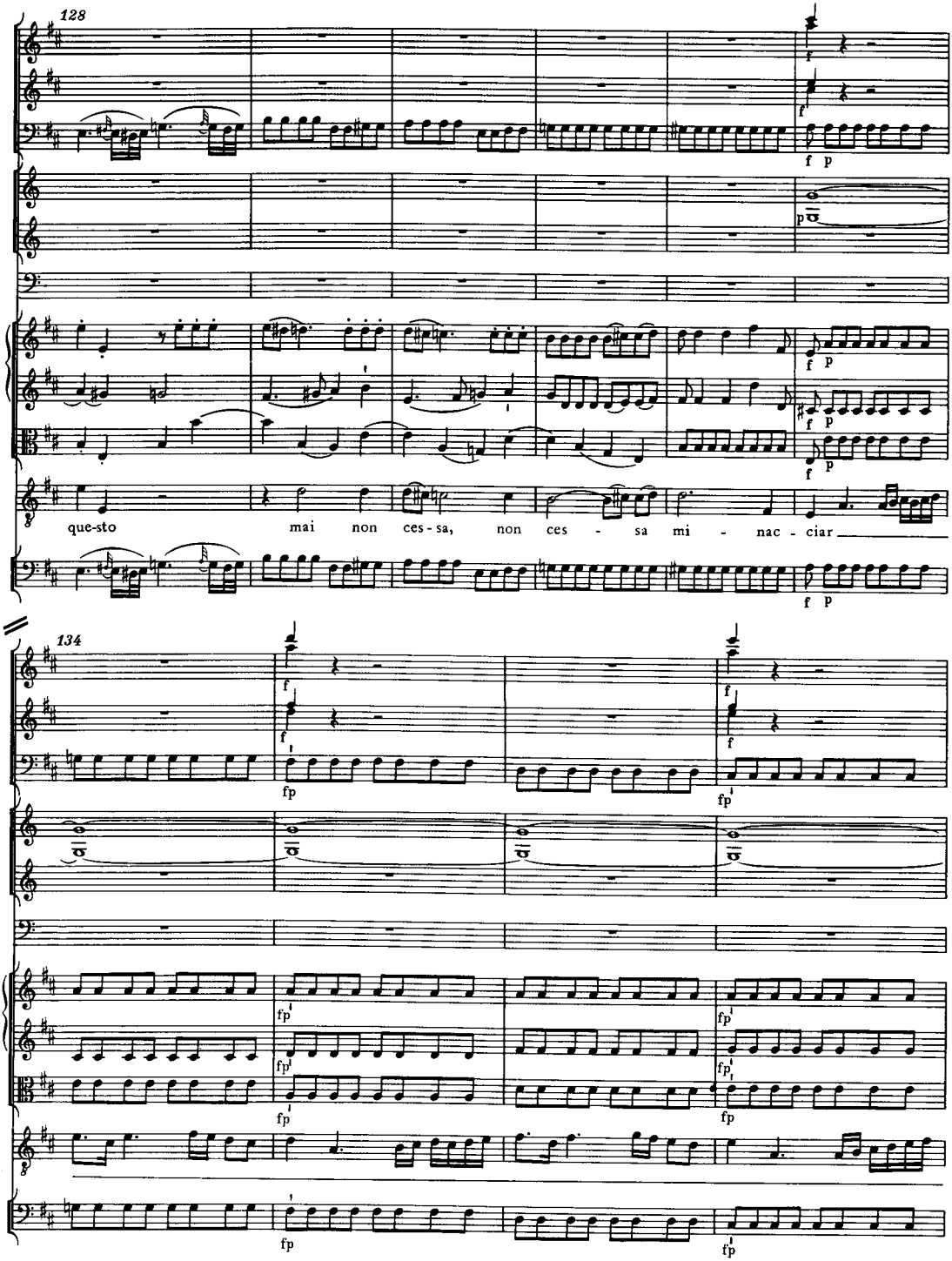
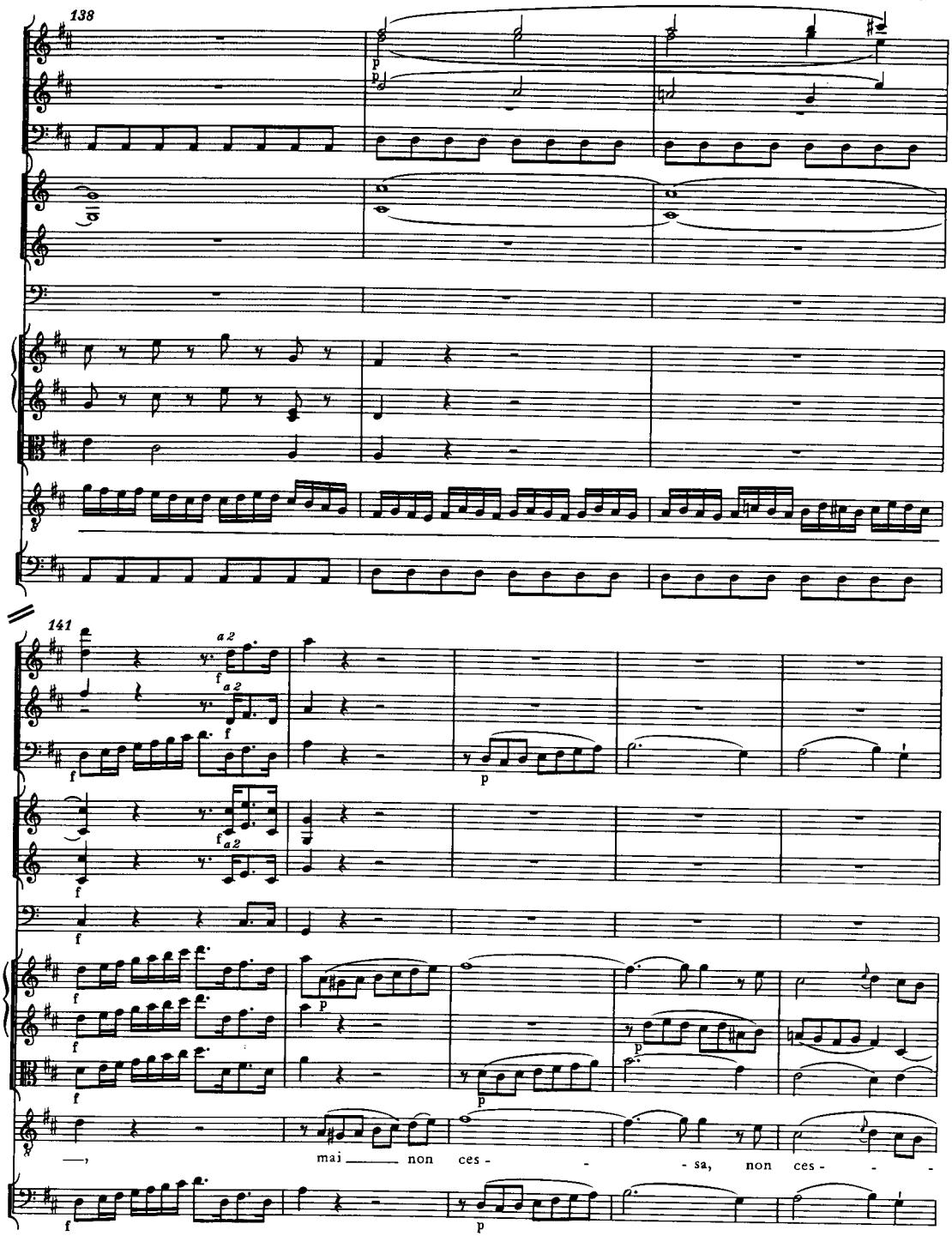
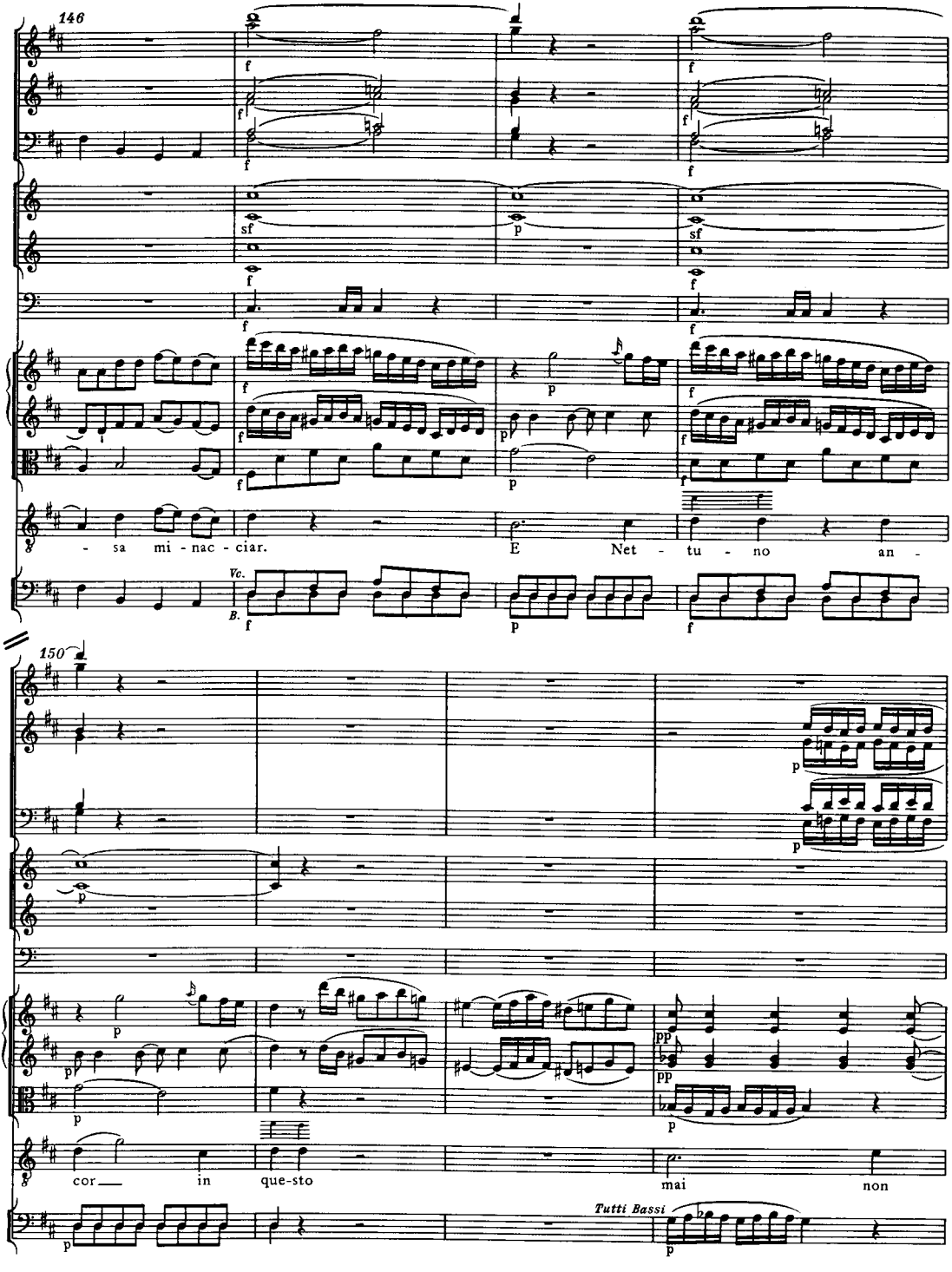
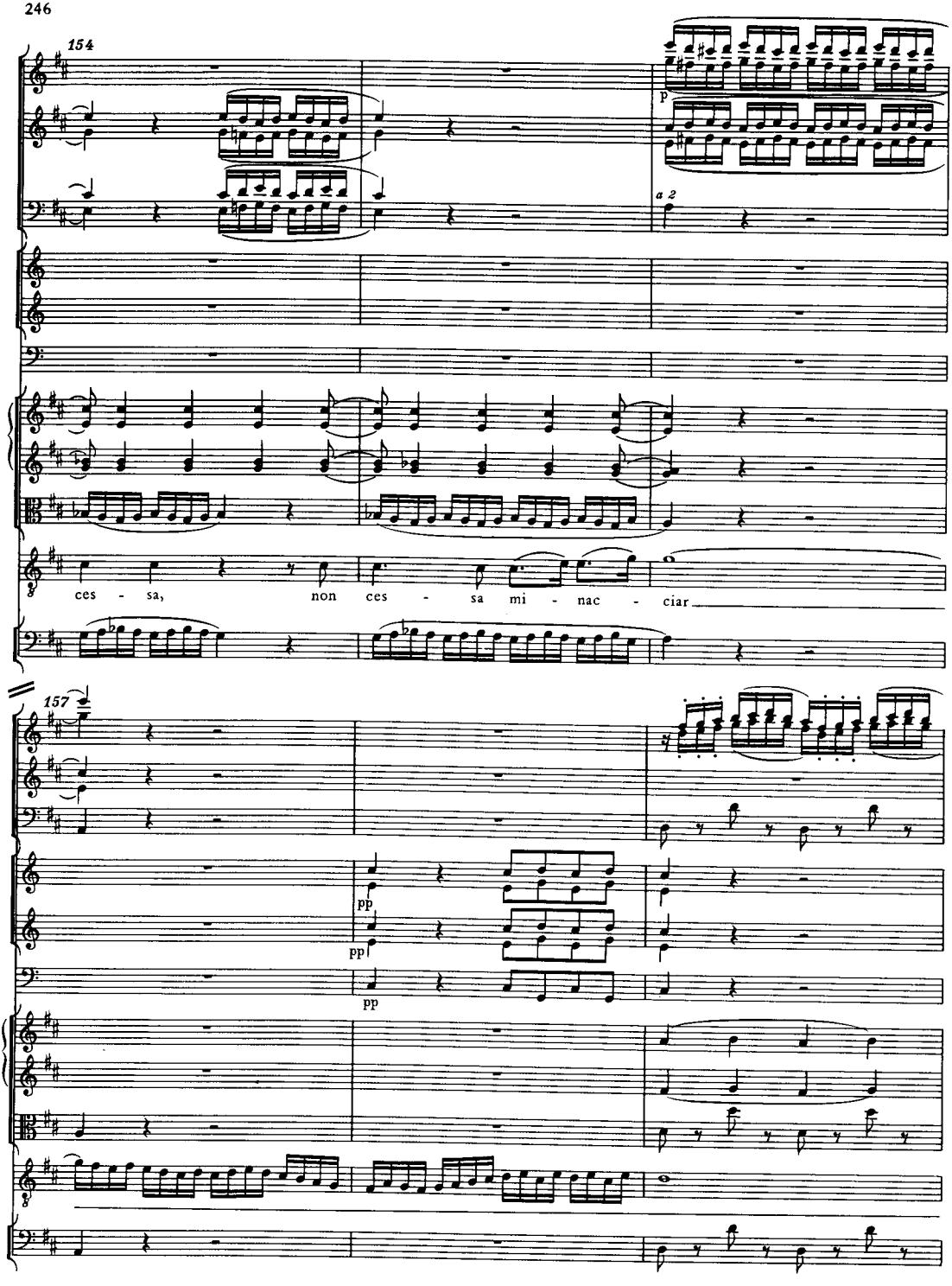
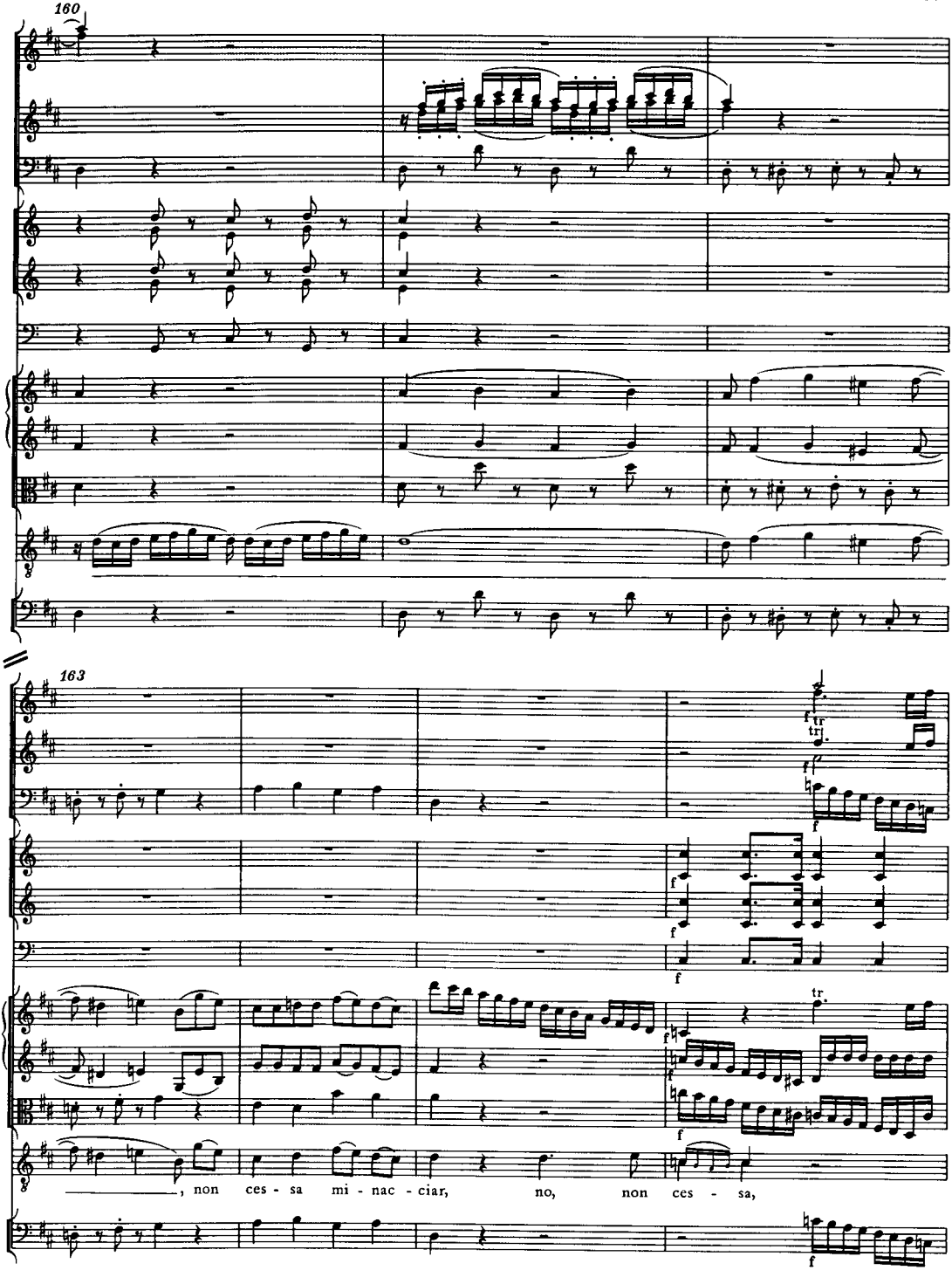
vel - la?... ne' suoi ca - si qual mo-stra a un trat-to in-tempe-sti-va gio - ia la Fri - gia prin - ci -

6

cresc. fp

pes - sa?... Quei, ch'e - spri - me te - ne - ri sen - ti -

9
senza sordino
f
senza sordino
f
senza sordino
f
f
men-ti per il pren-ce, sa-reb-ber for-se... ahi-mè!... sen-ti - men - ti d'a-mor, gio-ia di
12
p
p
p
spe - me?...
Non m'ingan-no, re - ci-pro-co è l'a-
14
mo - re.
Troppo, I-da-man-te, a

16
f
fp
scior quel-le ca-te-ne sol - le-ci-to tu fo-sti... Ec-co il de-lit-to, che in te pu-ni-sce il ciel...
Cont. (Cemb., Vc.)
20
Sì sì, a Net-tu-no, il fi-glio, il pa-dre, ed I-lia, tre vit-ti-me sa-ran sull'a-ra i-stes-sa, da e-
24
p
sfp
gual do-lor af-flit-te, u-na dal fer-ro, e due dal duol tra-fit-te.

Nº 12a Aria*)

Allegro maestoso

*) Vgl. Vorwort (I/d).

8
tr
p
11
f

14
p
p
p
p
Fuor del mar ho un mar in se - no,
Vc.
B.
19
che del pri - mo è più fu -
Tutti Bassi

22
ne - sto, che del primo è più fu - ne - sto, è più fu - ne -
28
a 2
a 2
- sto, è più fu - ne - sto, è più fu - ne - sto.

32
p
p
p
p
E Net - tu-no an - cor in que-sto mai non
38
f
f
f
fp
fp
a 2
p
fp
fp
fp
fp
fp
fp
ces - sa mi - nac - ciar
fp
fp

43
47
a 2
mai non ces - sa mi - nac - ciar.
Vc.
B.

52
E Net - tu - no an - cor in questo
57
mai non ces - sa, non ces - sa mi - nac -
Tutti Bassi

60
p
a 2
ciar
63
f
f
f
f
, non ces - sa mi - nac - ciar
f

68
72
crescendo
mai non ces - sa
mi - - nac - - - -

76
a 2
tr
ciar.
79
Fie - ro

84
Nu - me!
dim - mi al - me - no,
87
dim - mi al - me - no:
se al nau - fra - gio è

91
a 2
p
cresc.
f
p
cresc.
f
p
si vi - ci - no il mio cor, qual rio de - sti - no or gli vie - ta il
97
sfp
p
f
p
nau - fra - gar, or gli vie - ta il nau - fra - gar, il nau - fra - gar, il nau - fra -

104
cre - - scen -
gar?
107
a 2
Fuor del mar houn mar in se - no,
Vc.
B.

111
p
p
che del pri - mo è più fu -
Tutti Bassi
114
p
tr
tr
tr
tr
ne - sto, che del pri - mo è più fu - ne - sto, è più fu - ne - -

119
a 2
p
p
p
tr
ff
- - - - sto ____, è ____ più ____ fu - ne - sto, è più fu -
123
a 2
f
f
f
f
f
f
p
p
p
p
ne - sto.
E Net - tu - no
an - cor in
f
p

128
que-sto mai non ces - sa, non ces - sa mi - nac - ciar
134

138
141
a 2
mai non ces - sa, non ces -

146
f
sf
p
sa mi - nac - ciar.
E Net - tu - no an -
Vc.
B.
150
pp
cor in que-sto mai non
Tutti Bassi

154
p
a 2
ces - sa, non ces - sa mi - nac - ciar
157
pp
pp
pp

160
163
tr
tr
tr
f
, non ces - sa mi - nac - ciar, no, non ces - sa,

167

a 2

a 2

non ces - sa mi - nac - ciar.

171

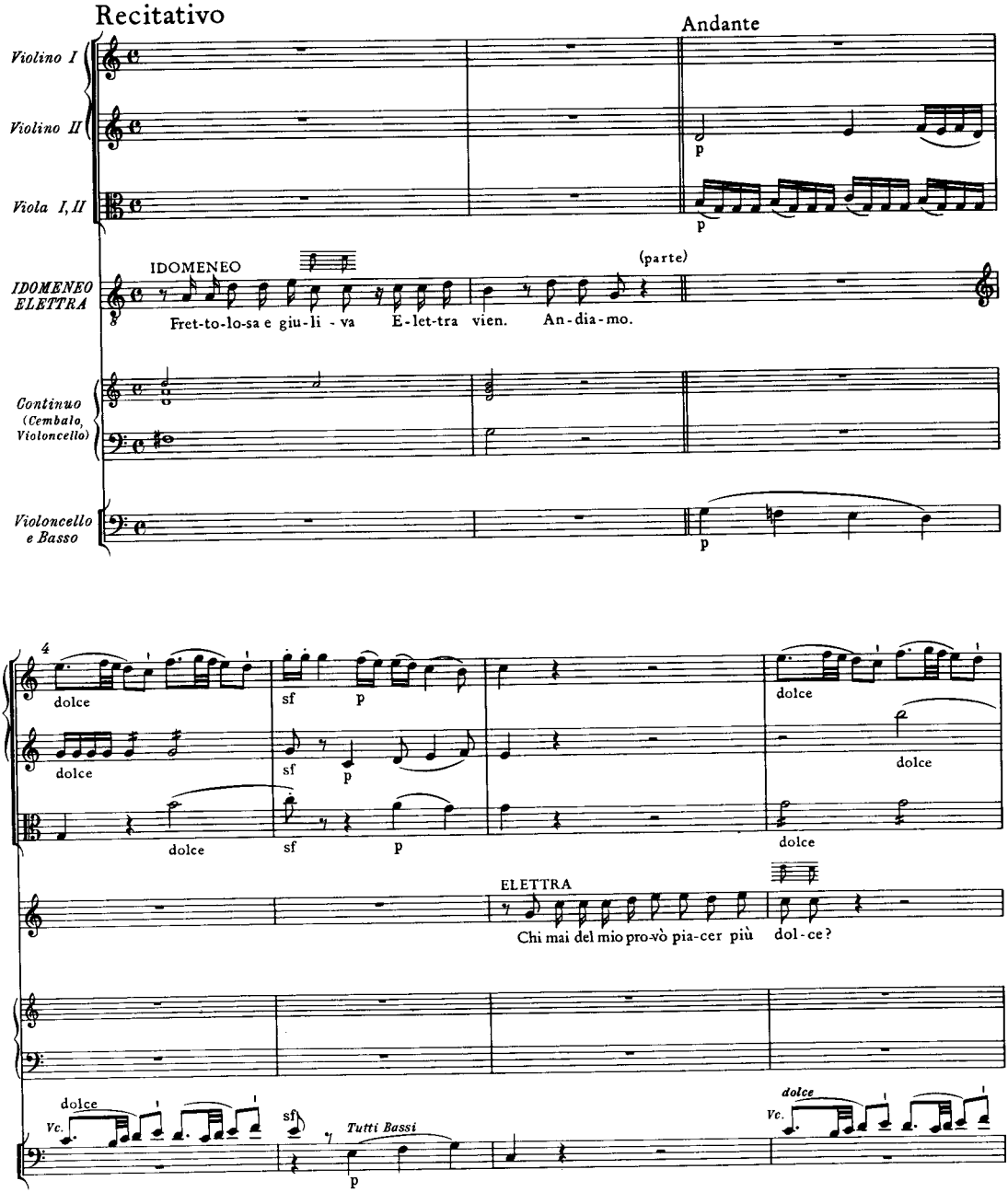
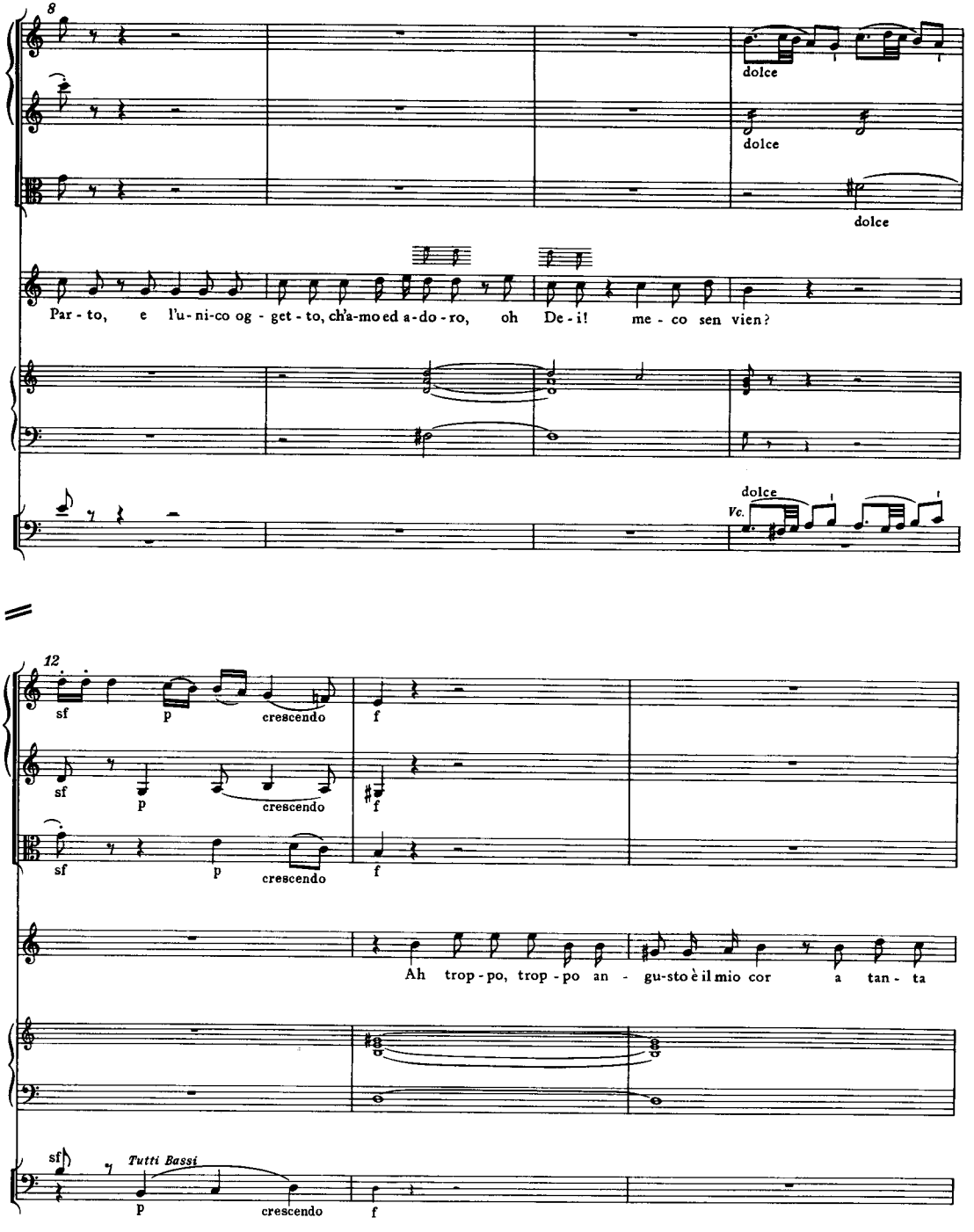
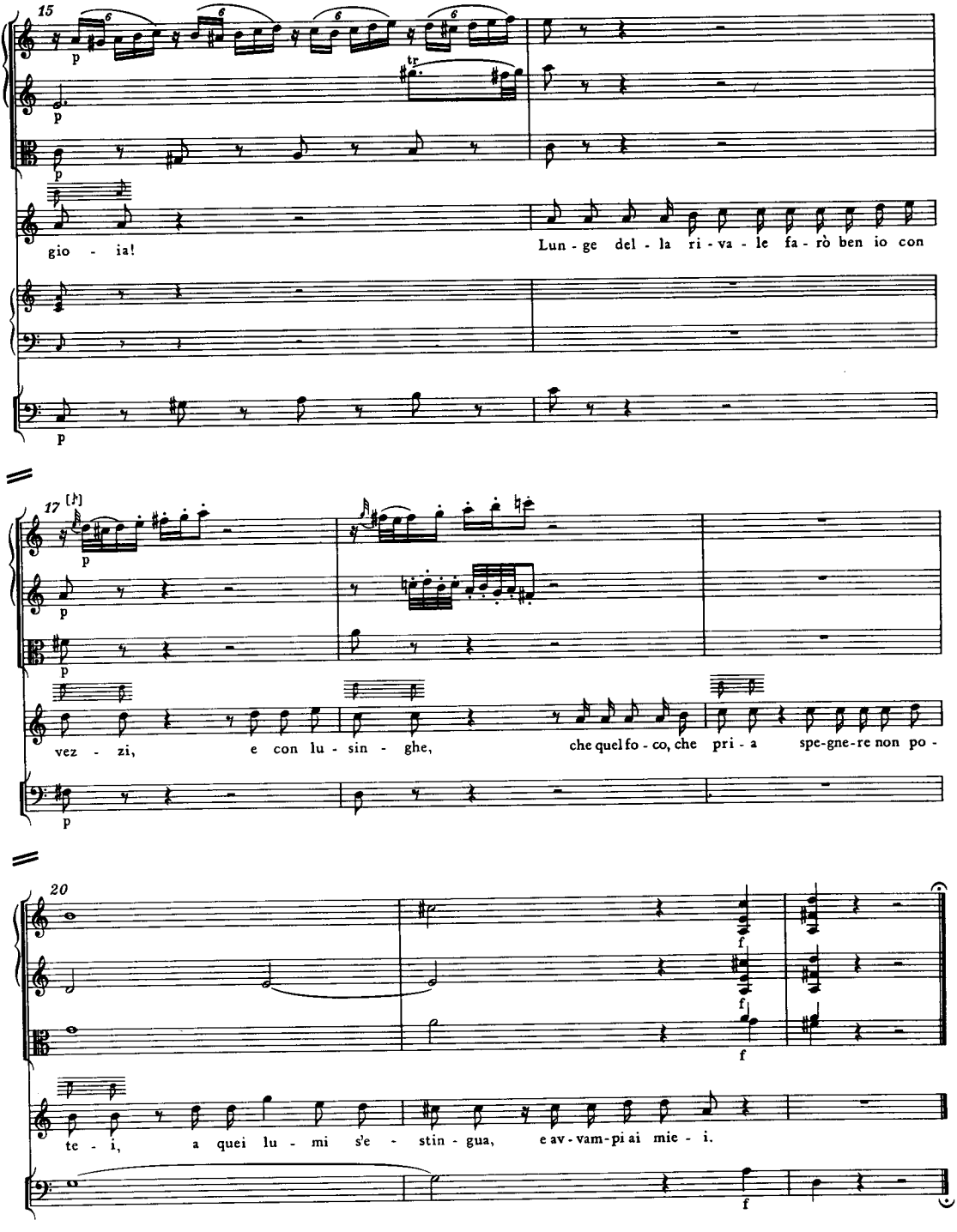
a 2

*) Vorschlag zur Ausführung der Kadenz:

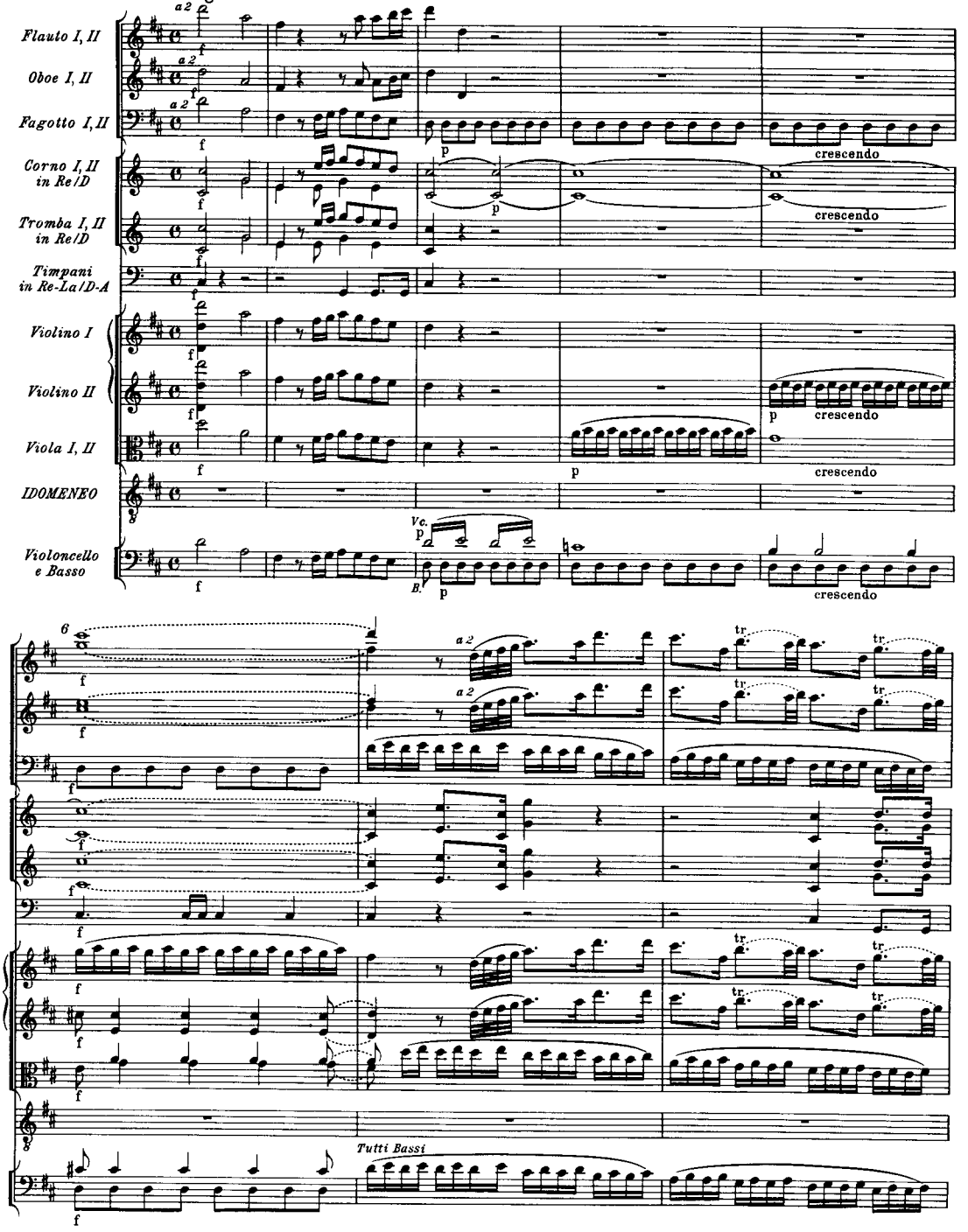
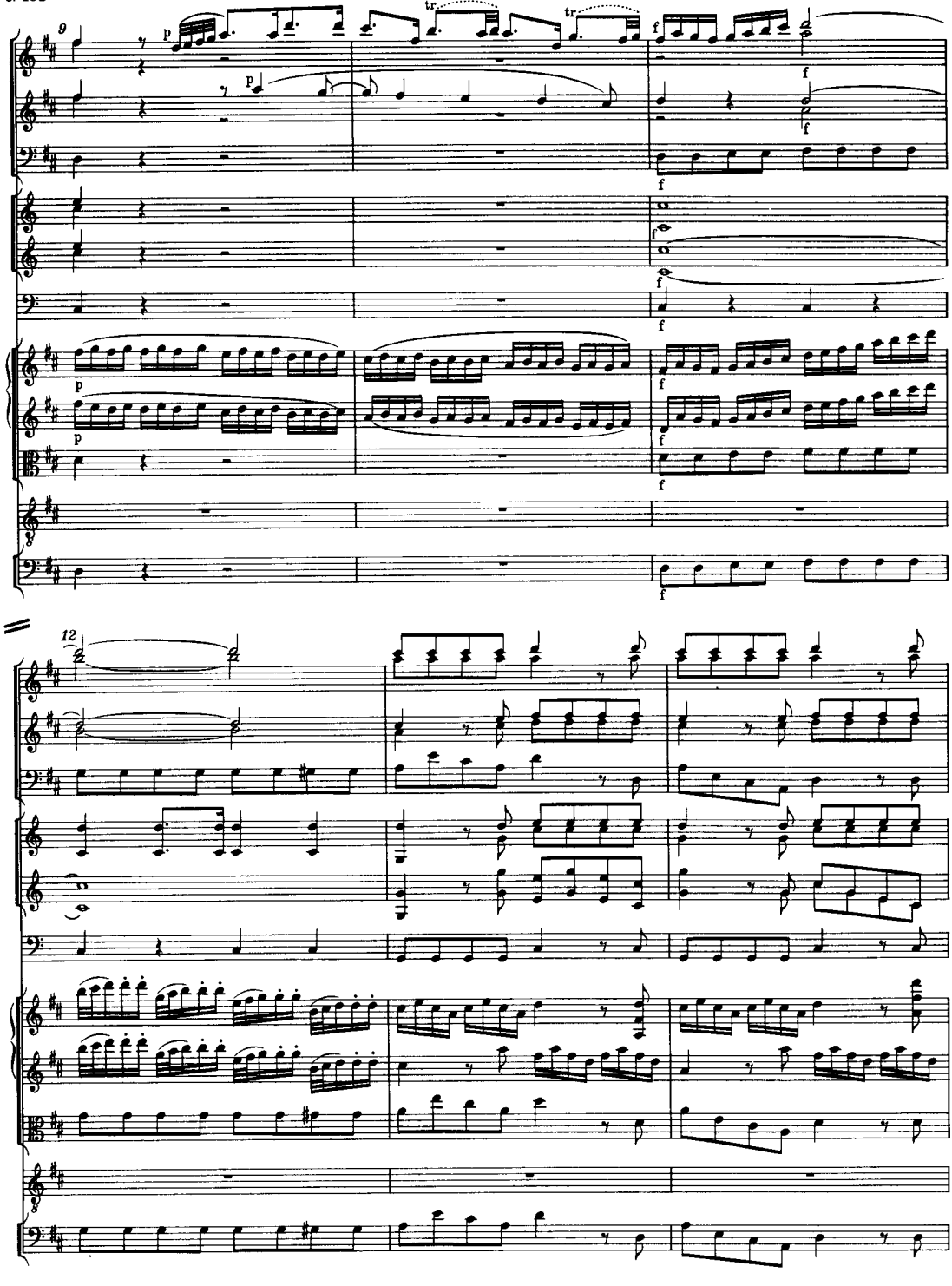
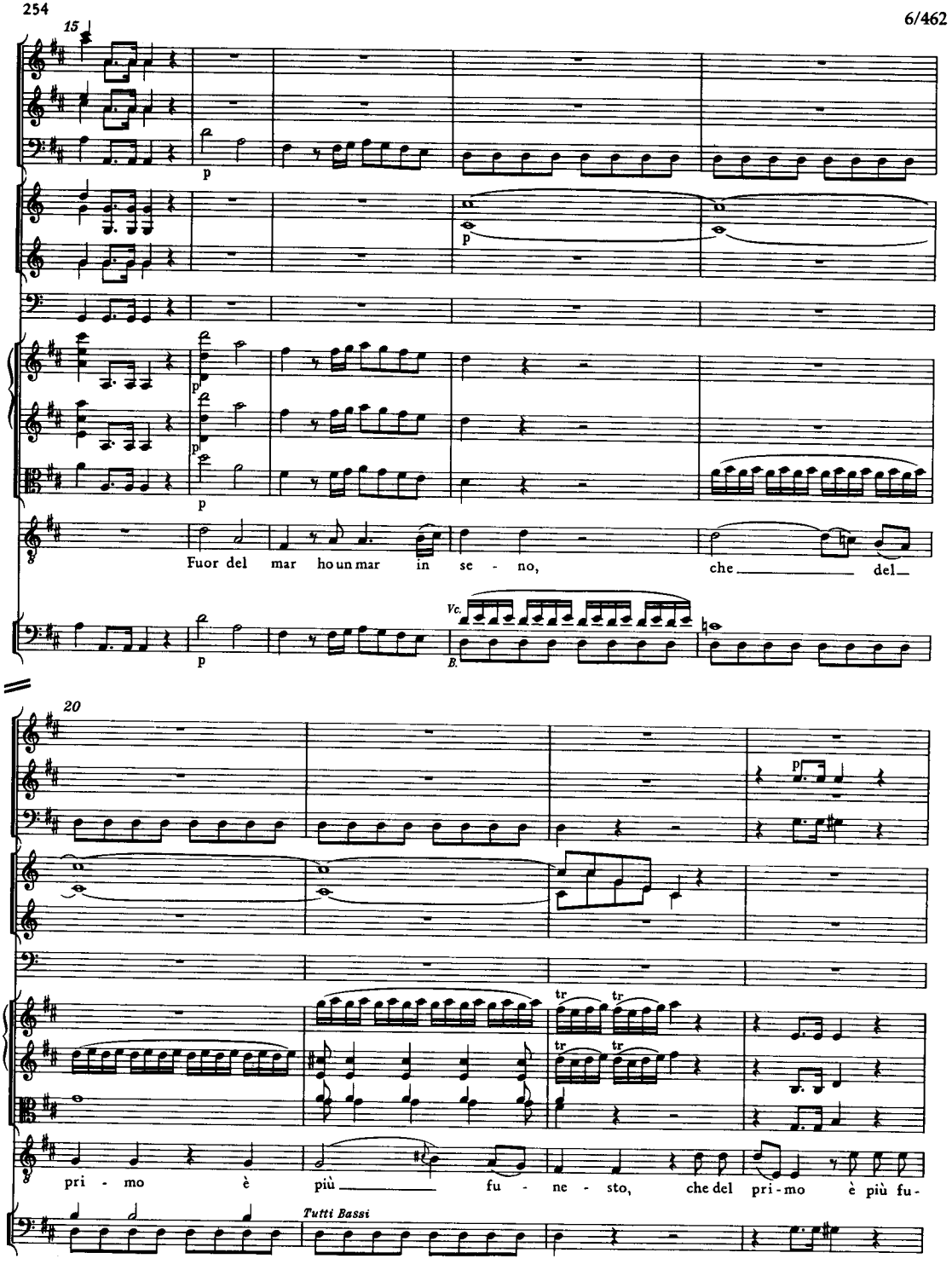
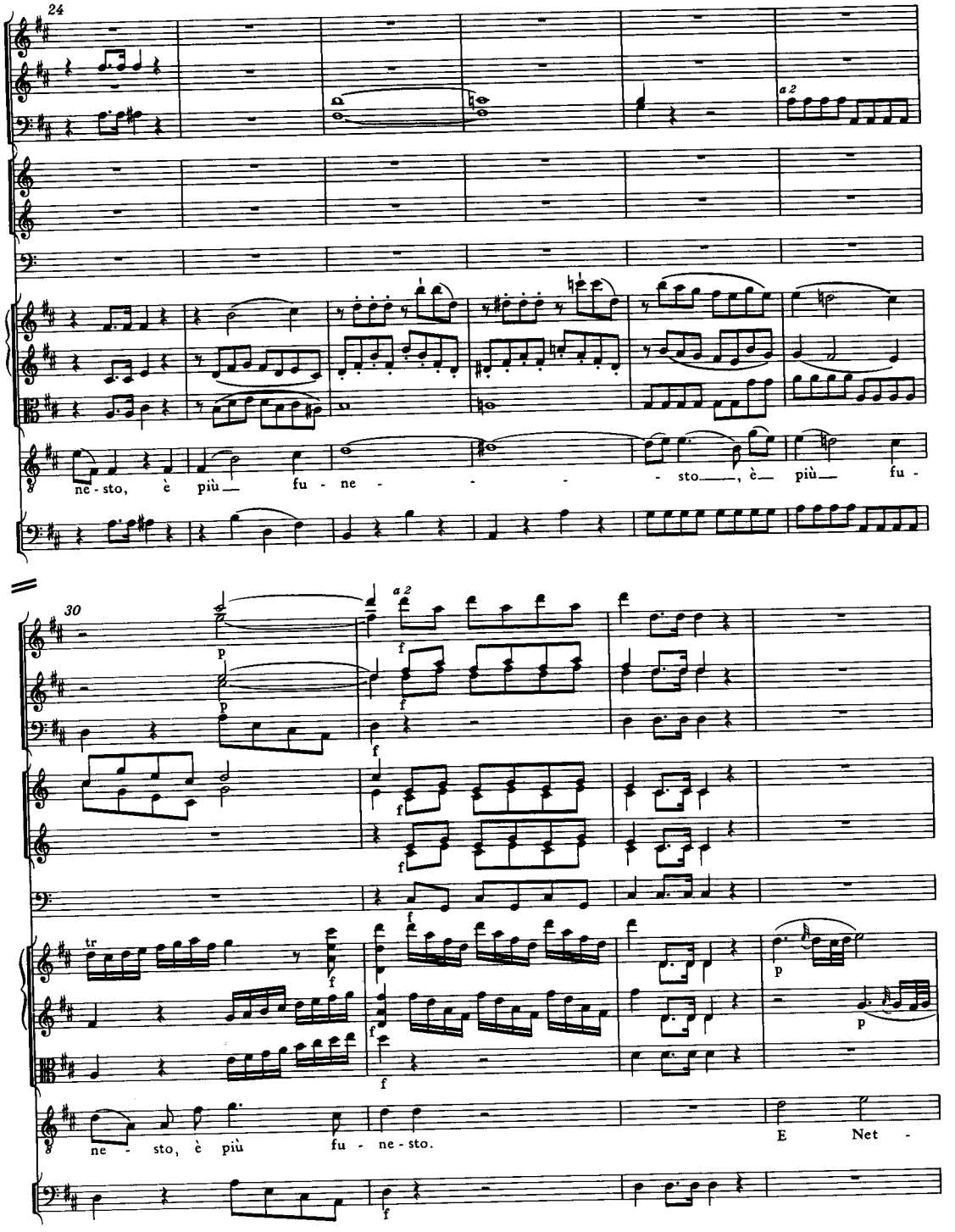
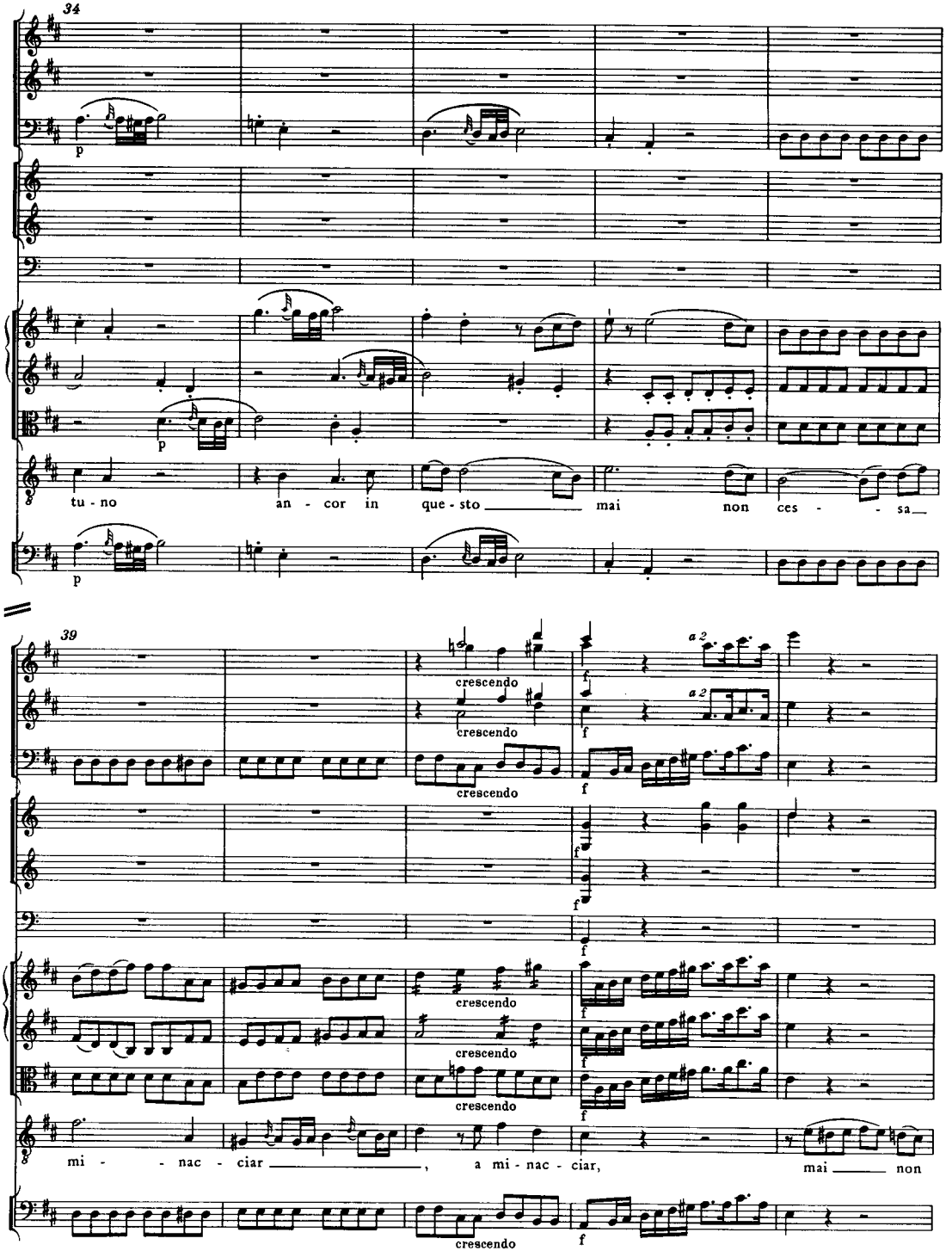
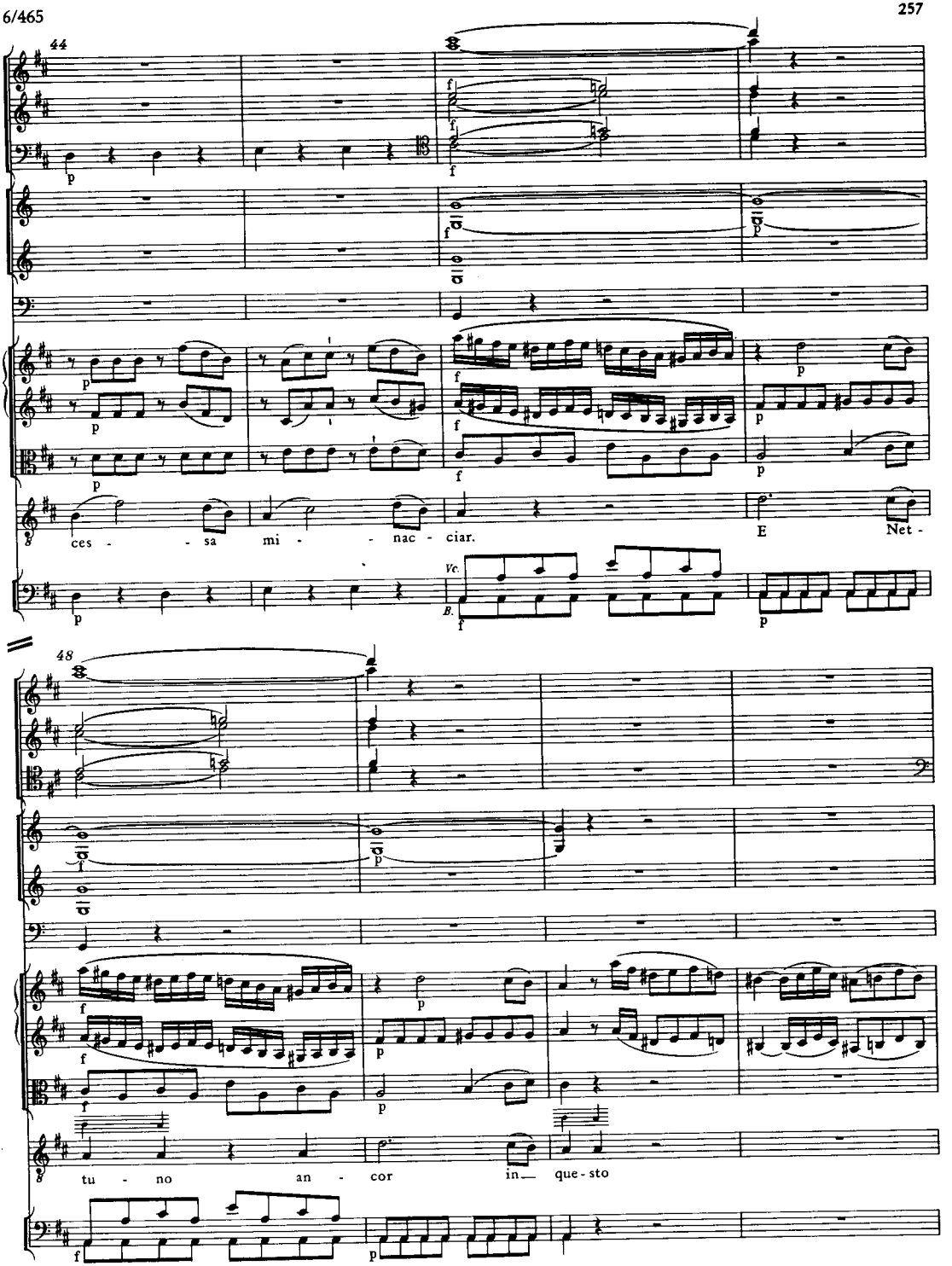
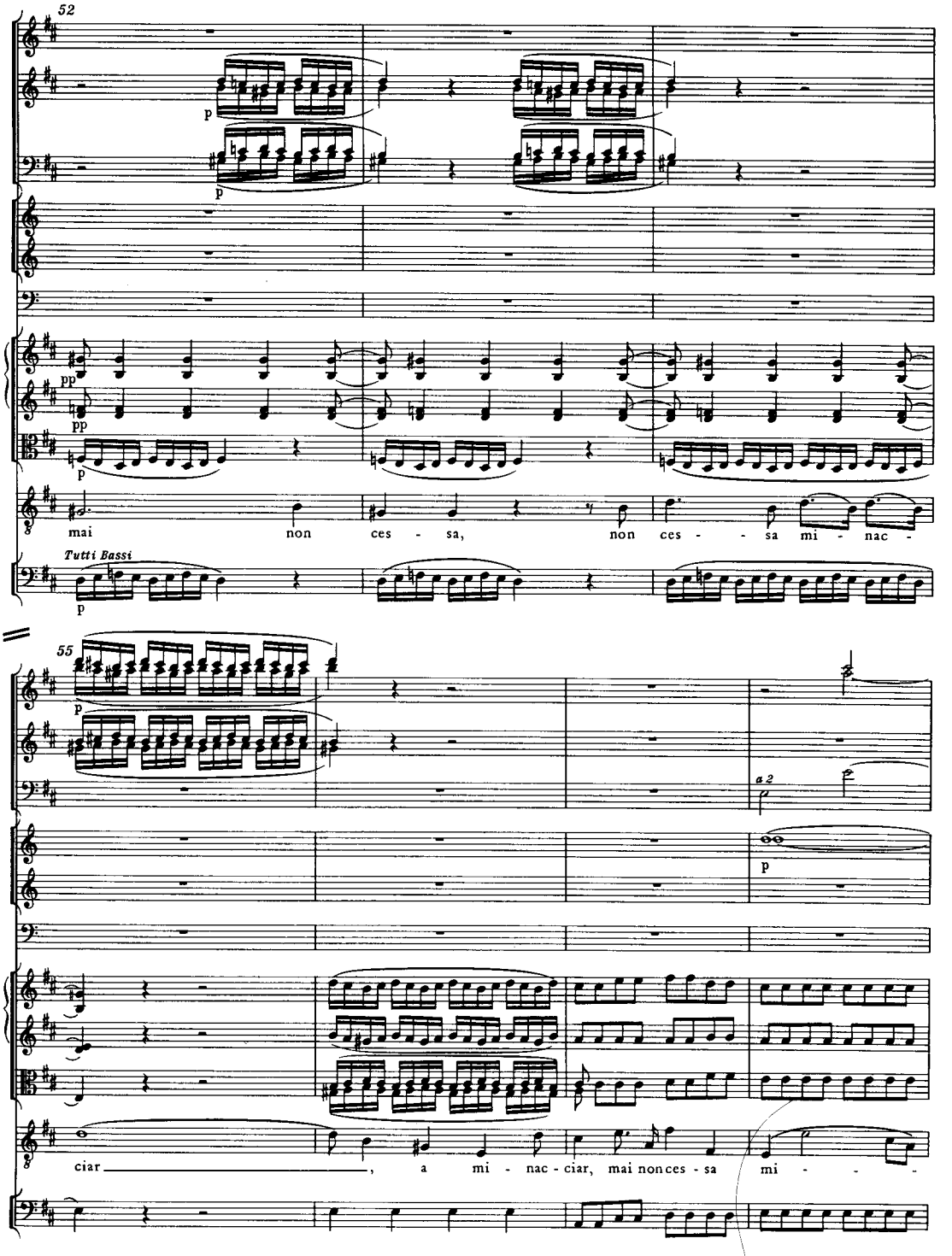
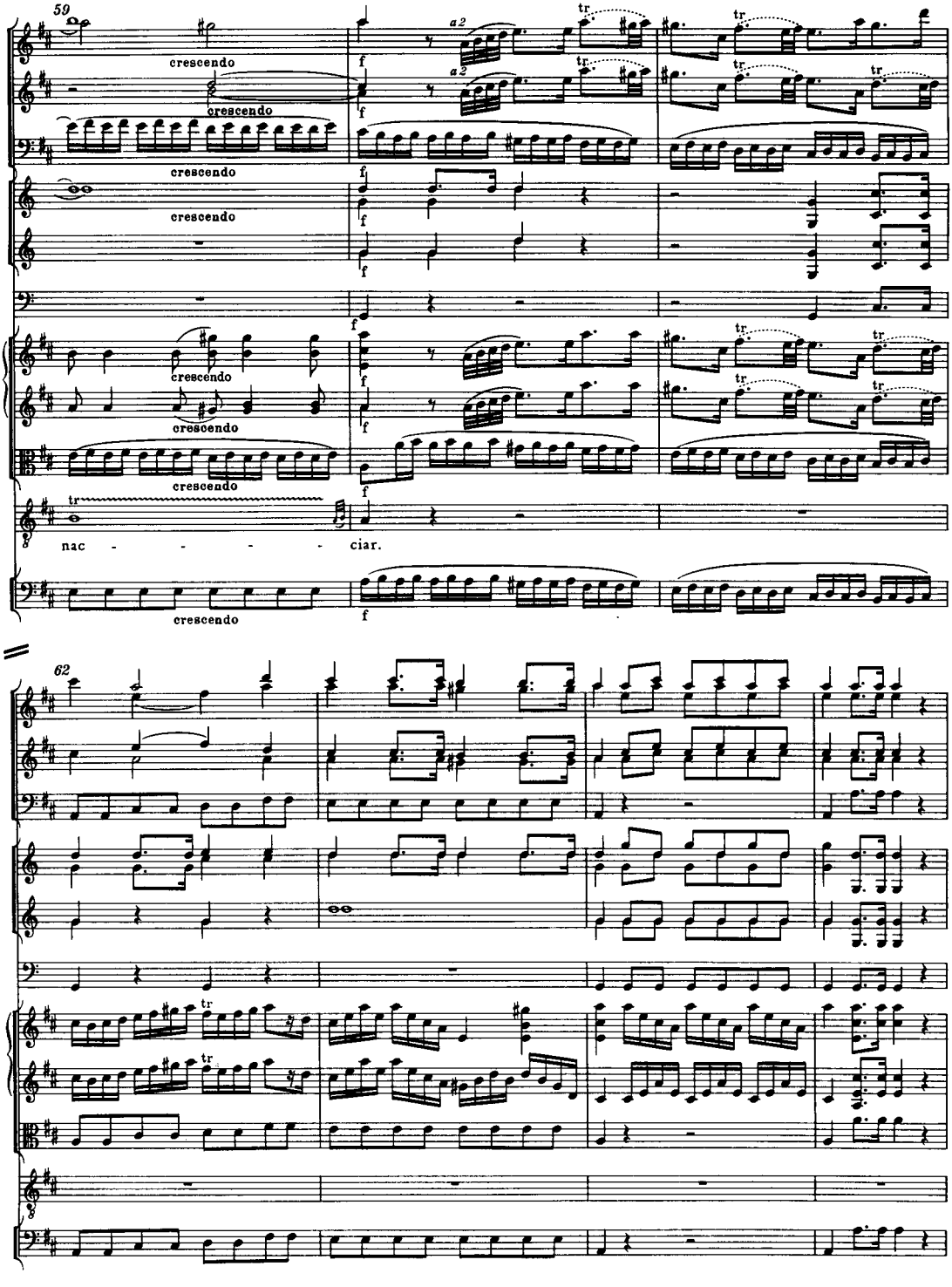
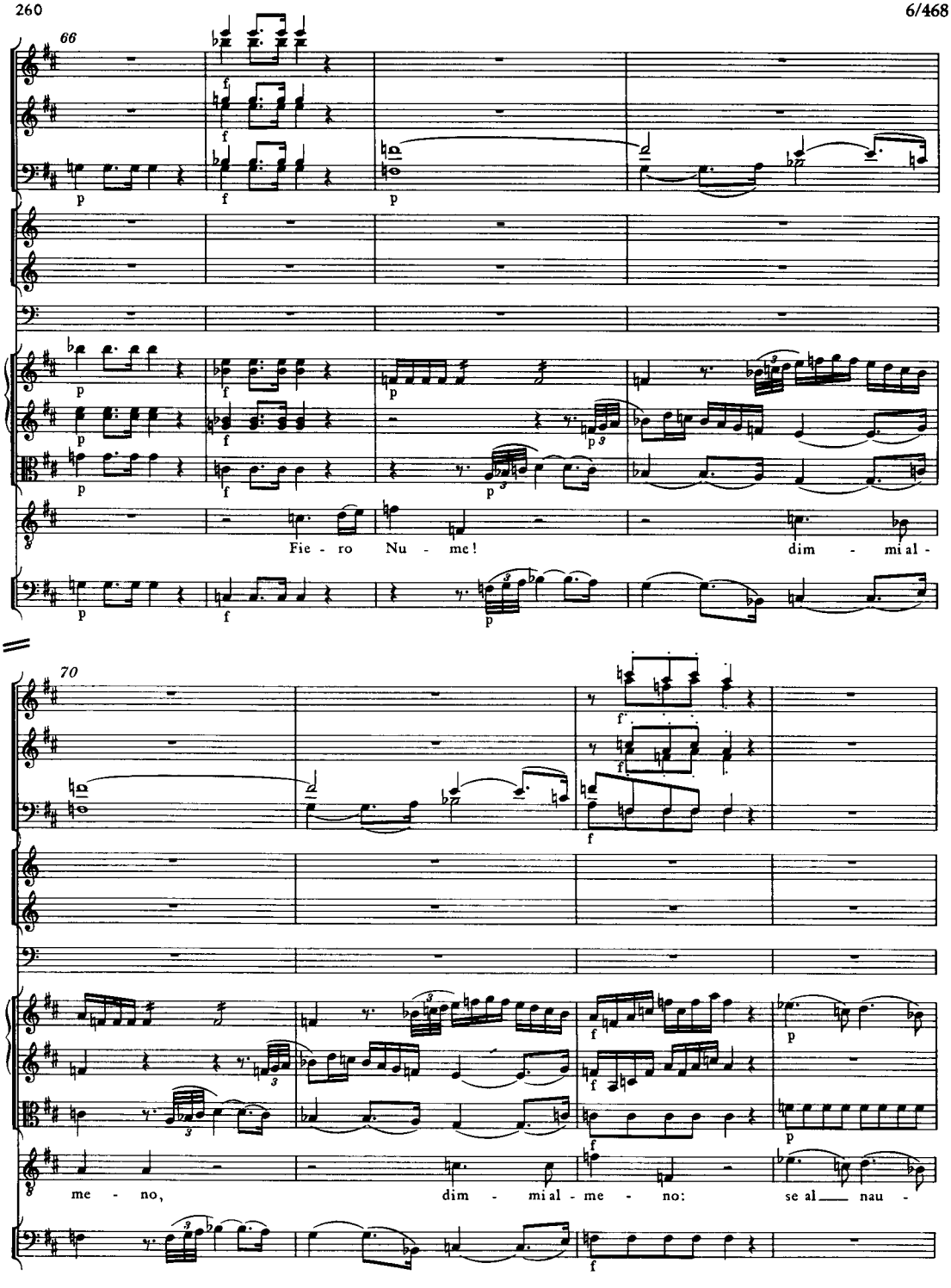
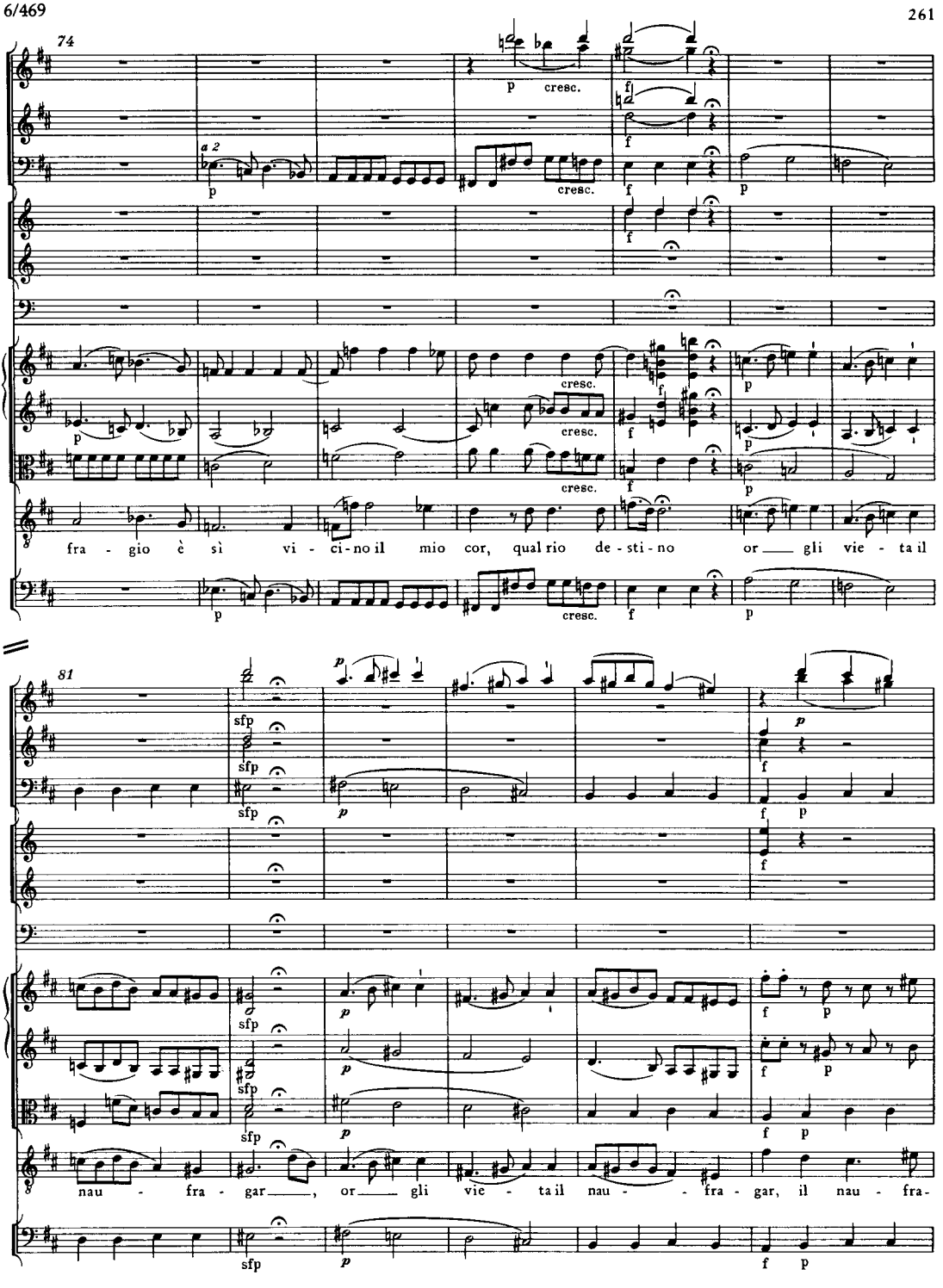
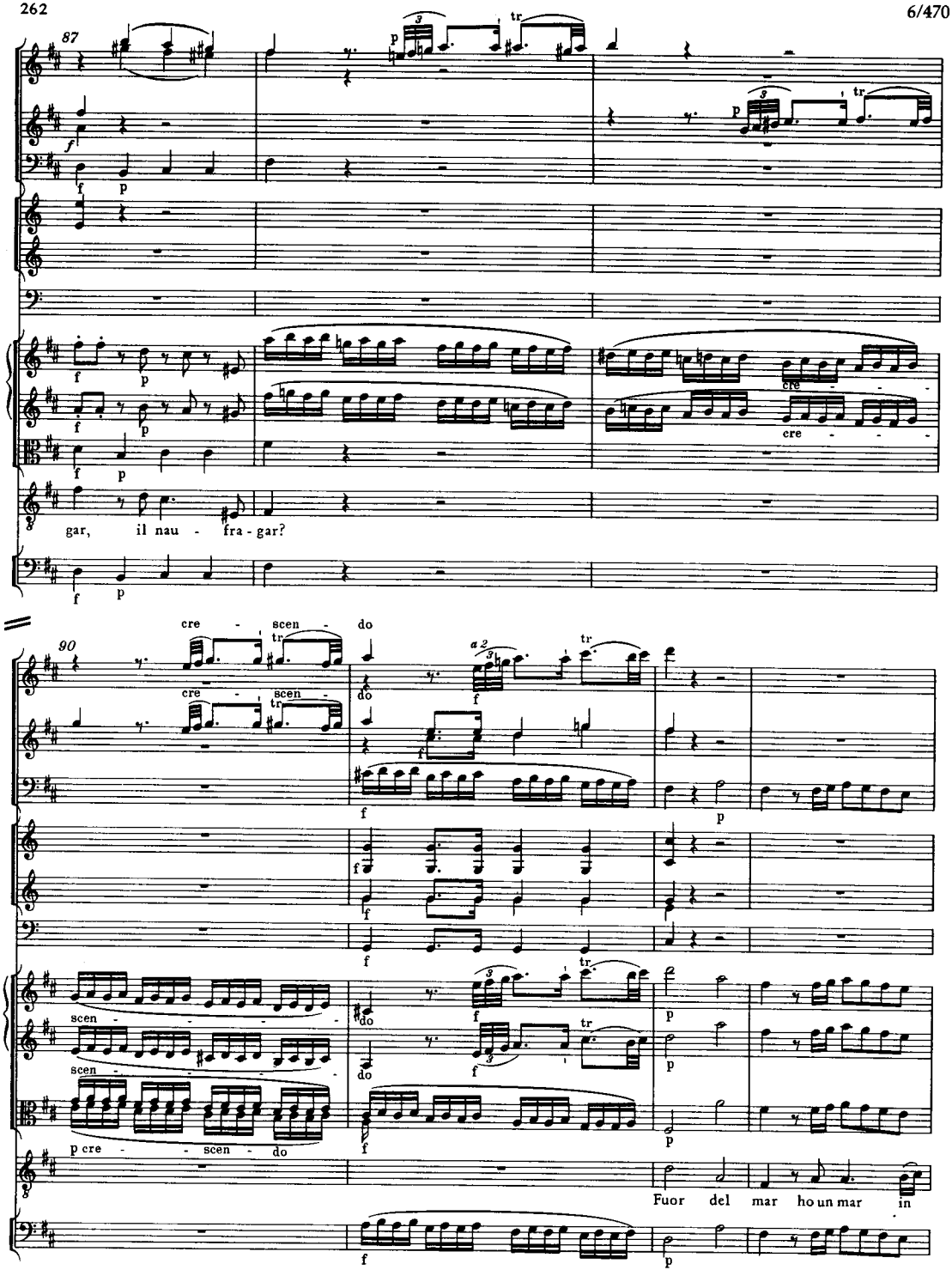
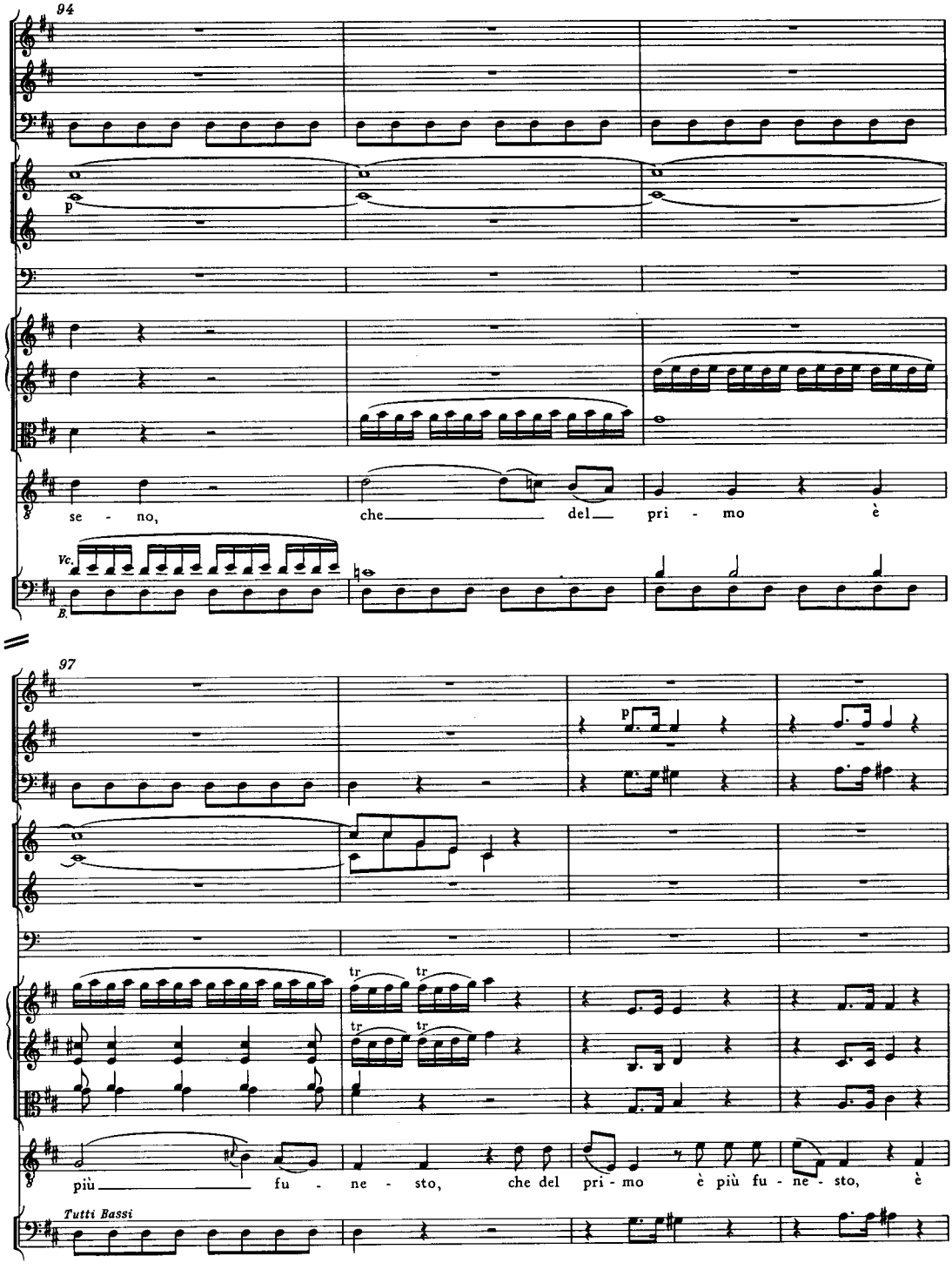
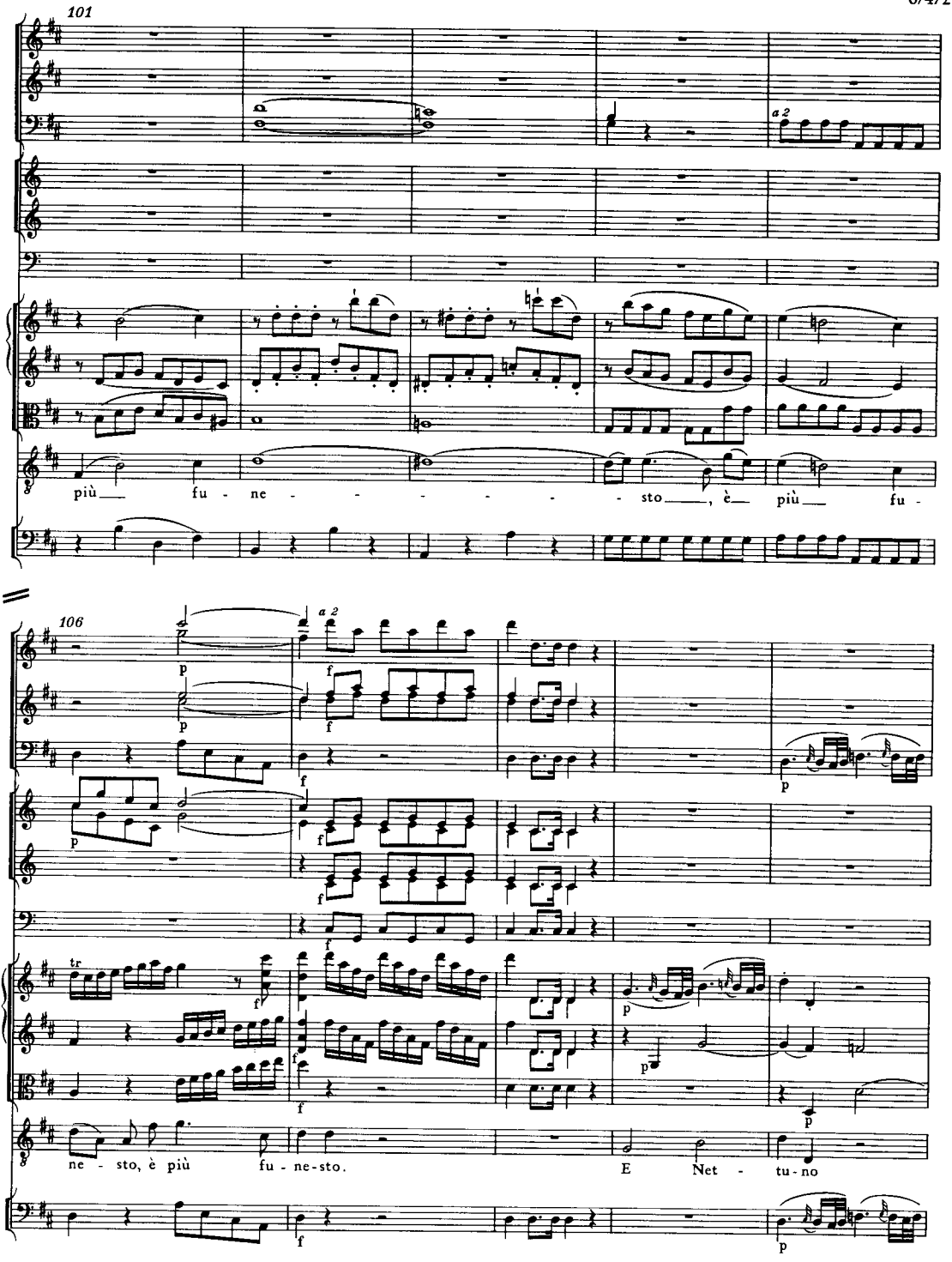
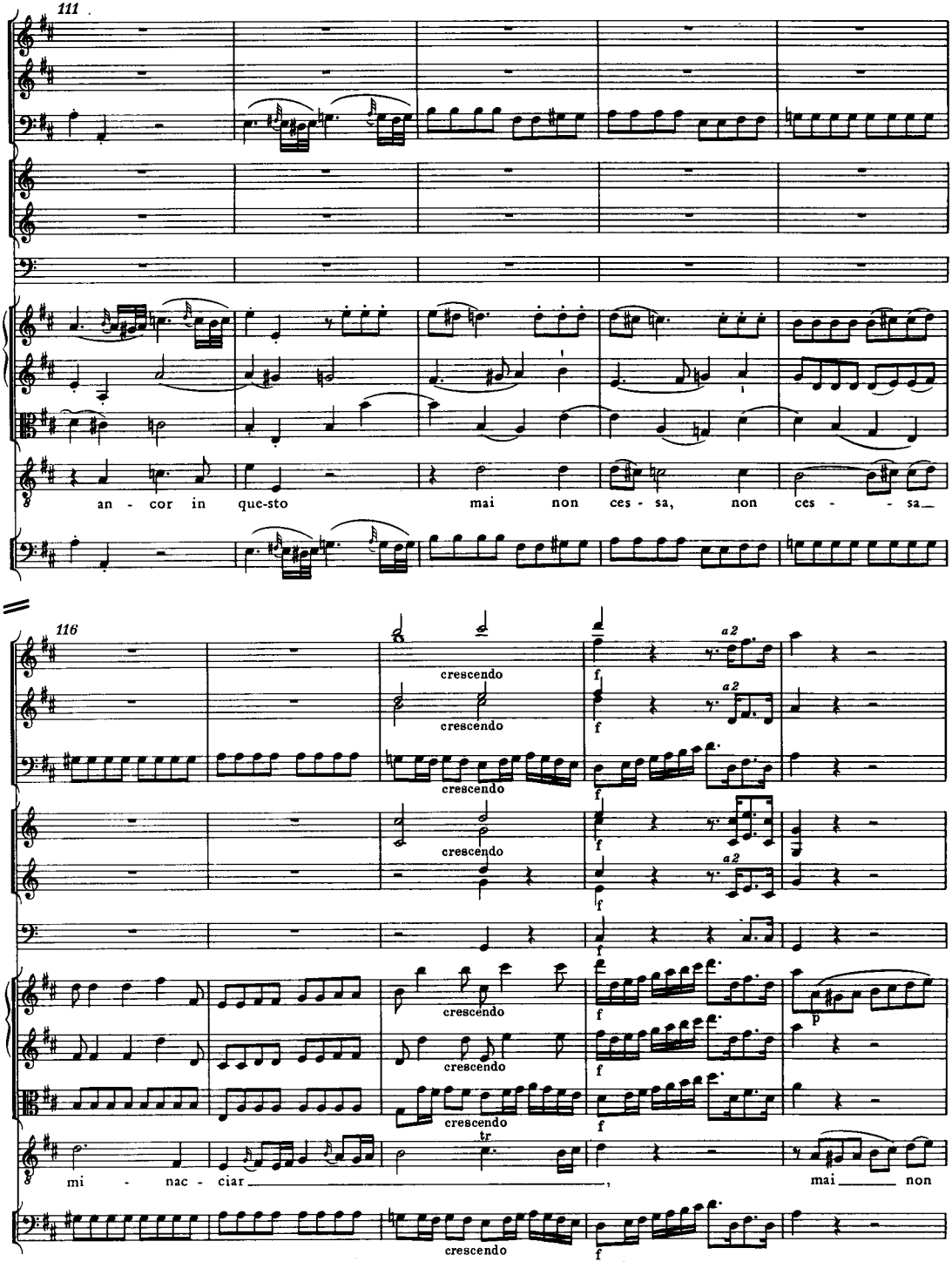
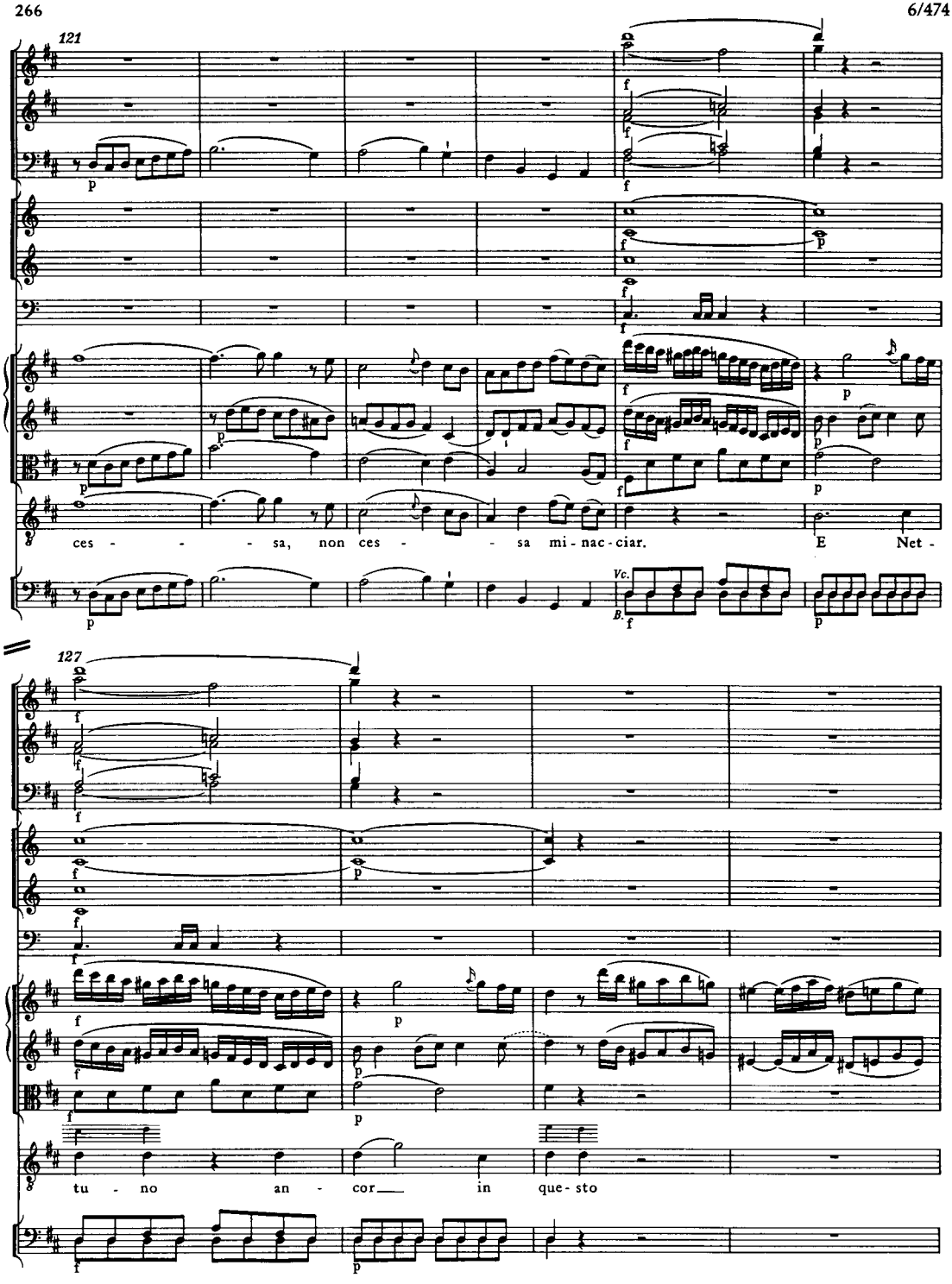
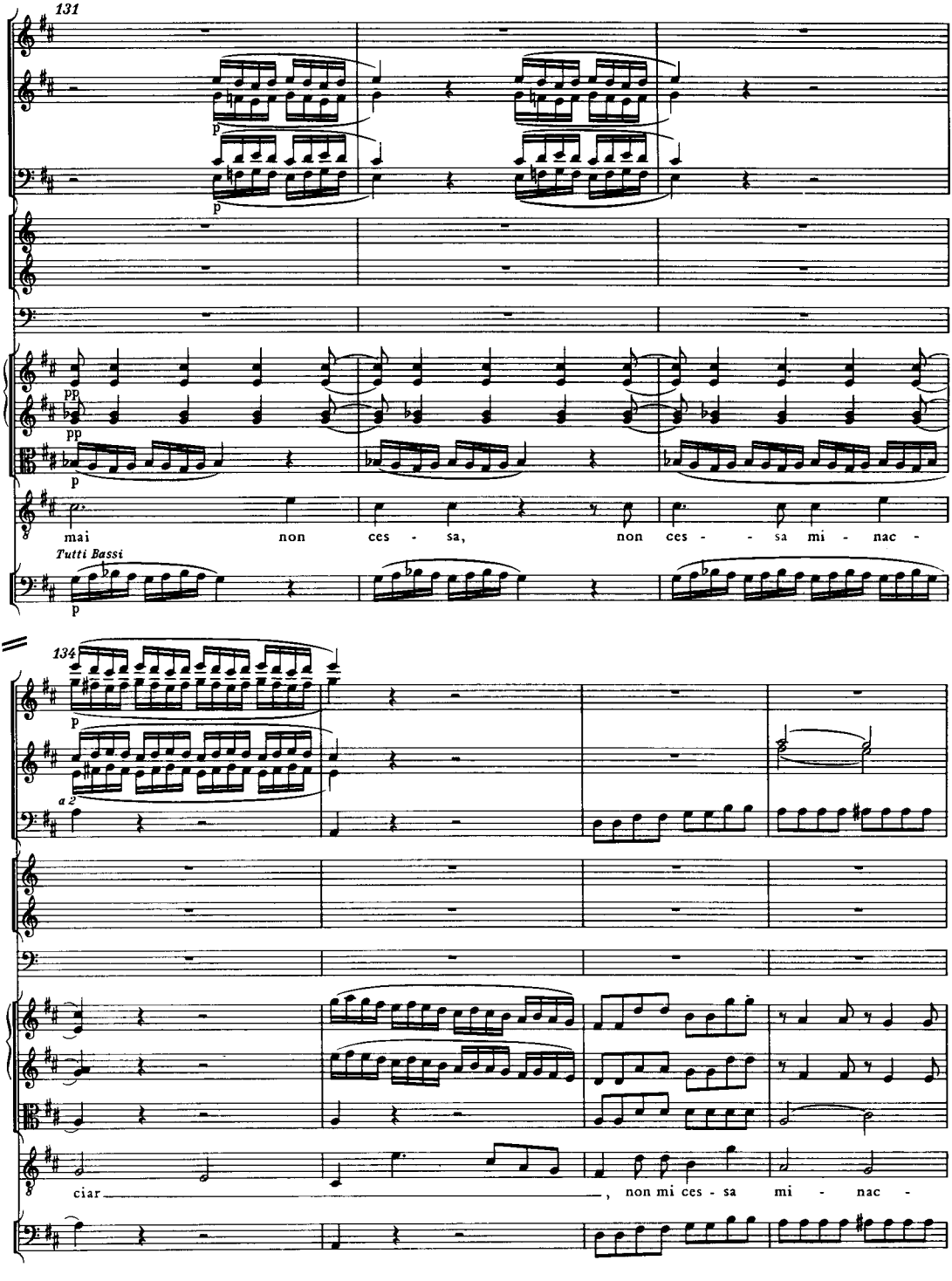
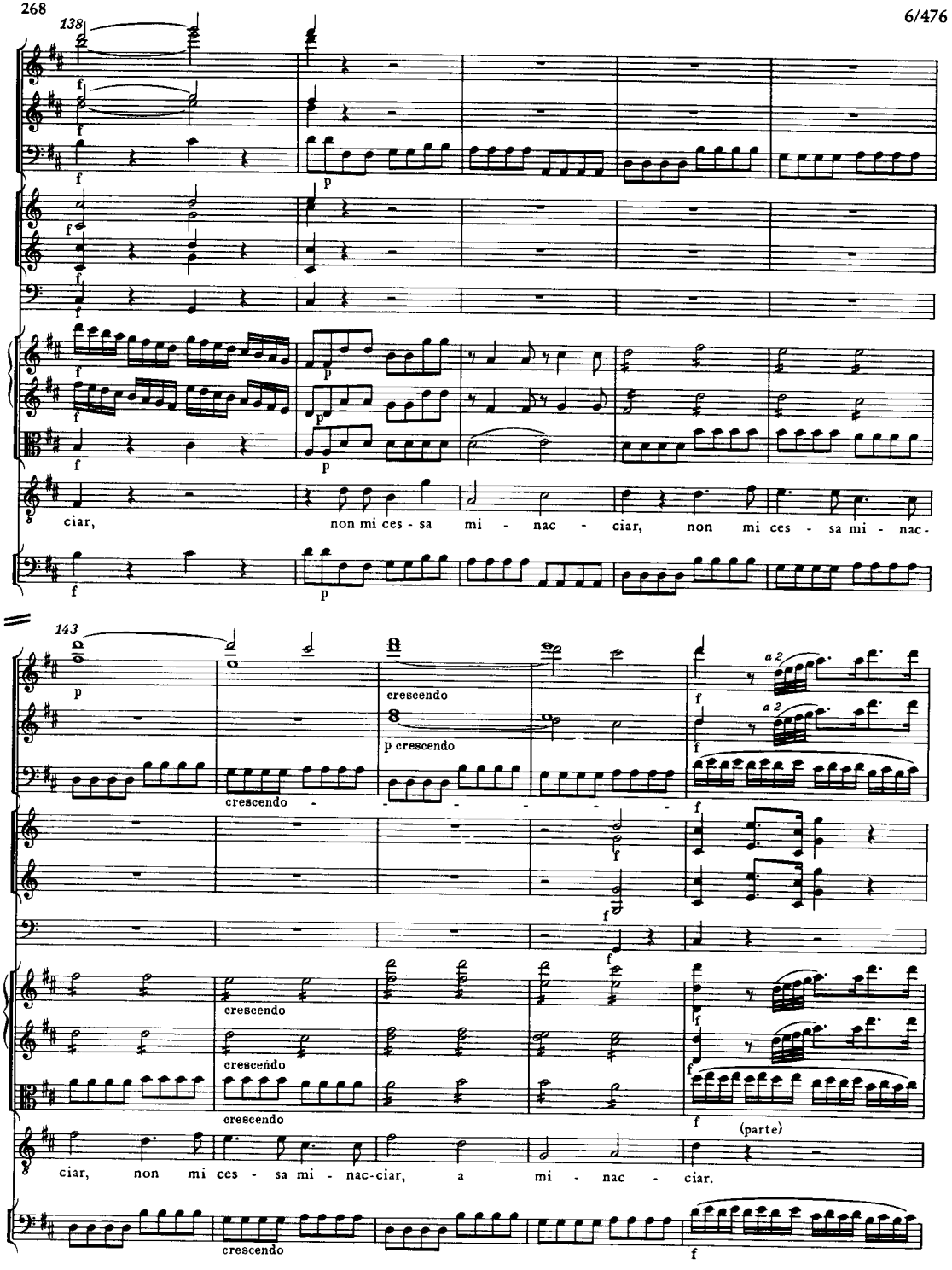
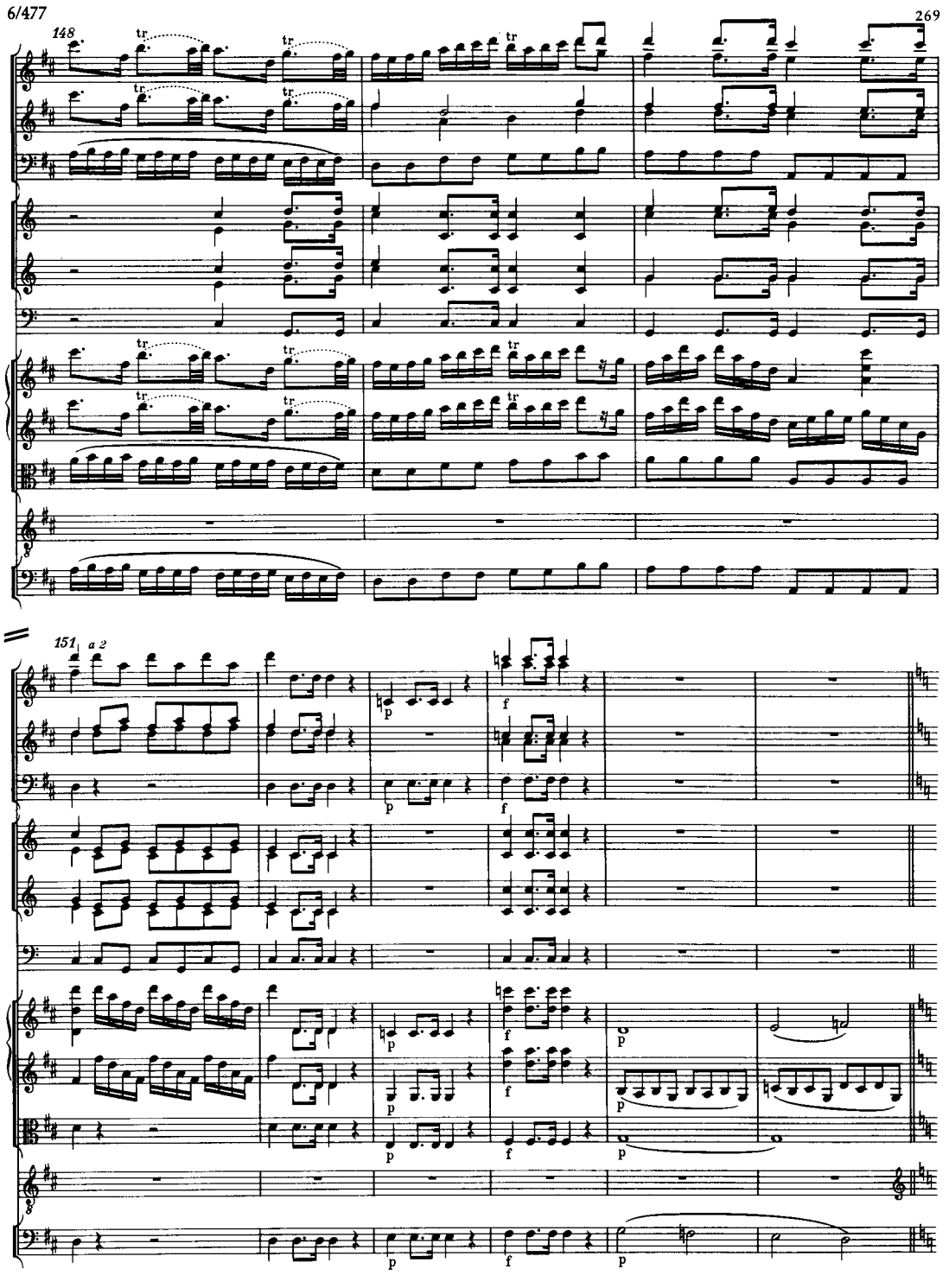
mi - nac - ciar, mi - nac - ciar, mai non ces-sa mi-nac - ciar.

169

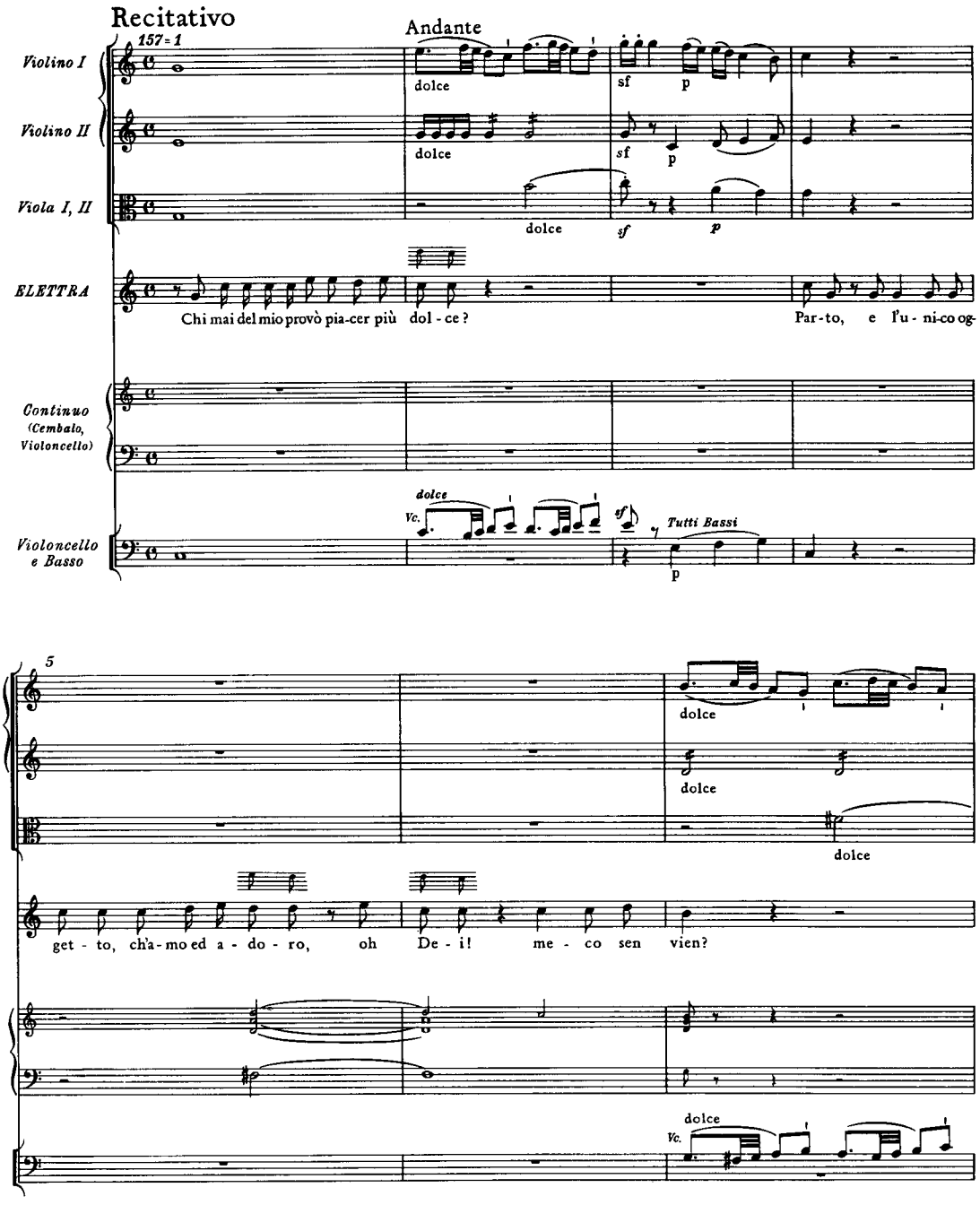
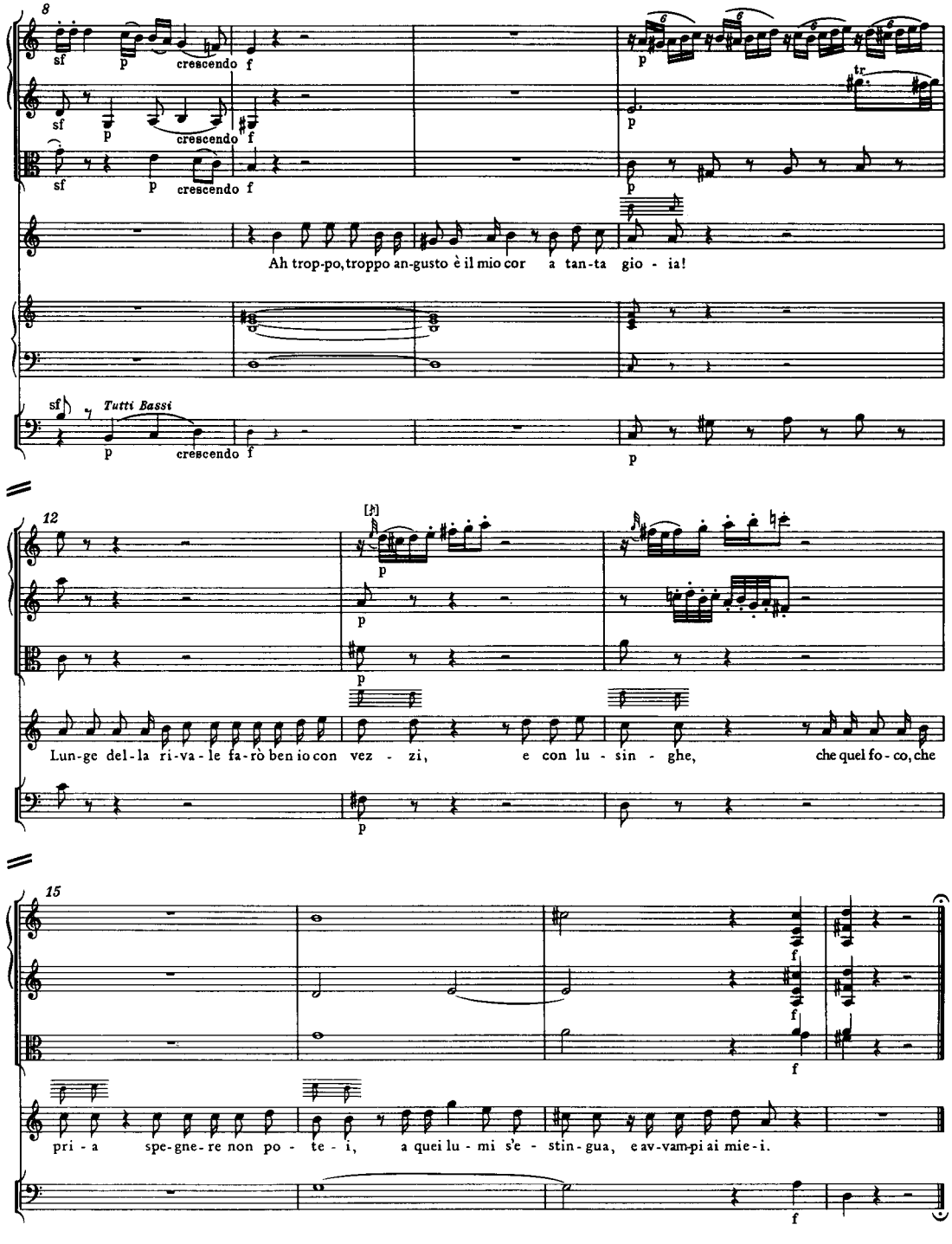
Scena IV

ELETTRA sola.

8
dolce
dolce
dolce
Par - to, e l'u - ni-co og - get - to, ch'a-mo ed a-do - ro, oh De - i! me - co sen vien?
dolce
Vc.
12
sf
p
crescendo
f
sf
p
crescendo
f
sf
p
crescendo
f
Ah trop - po, trop - po an - gu-sto è il mio cor a tan - ta
sf
Tutti Bassi
p
crescendo
f

15
p
tr
gio - ia!
Lun - ge del - la ri - va - le fa - rò ben io con
17
vez - zi, e con lu - sin - ghe, che quel fo - co, che pri - a spe-gne-re non po -
20
f
te - i, a quei lu - mi s'e - stin - gua, e av - vam-pi ai mie - i.

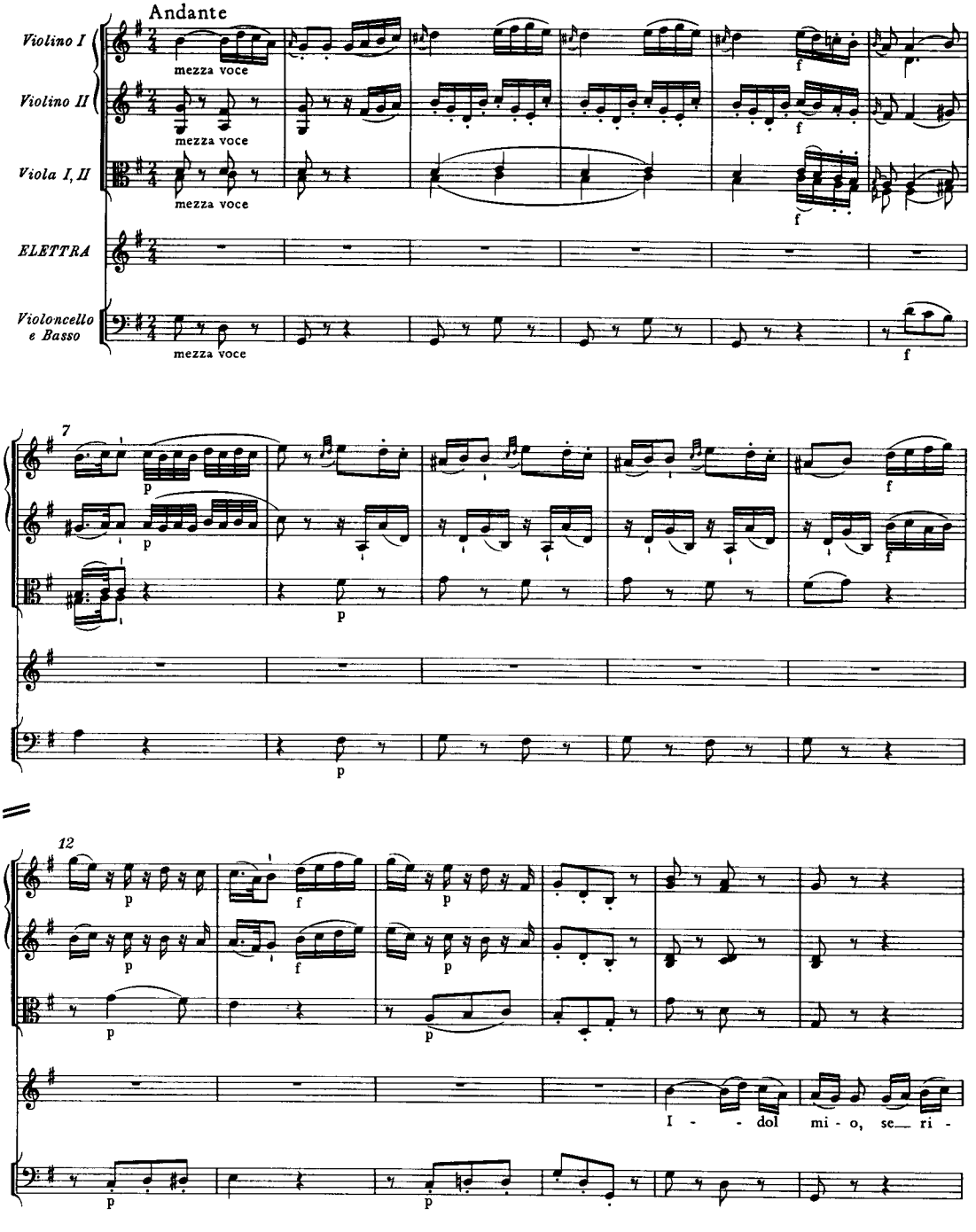
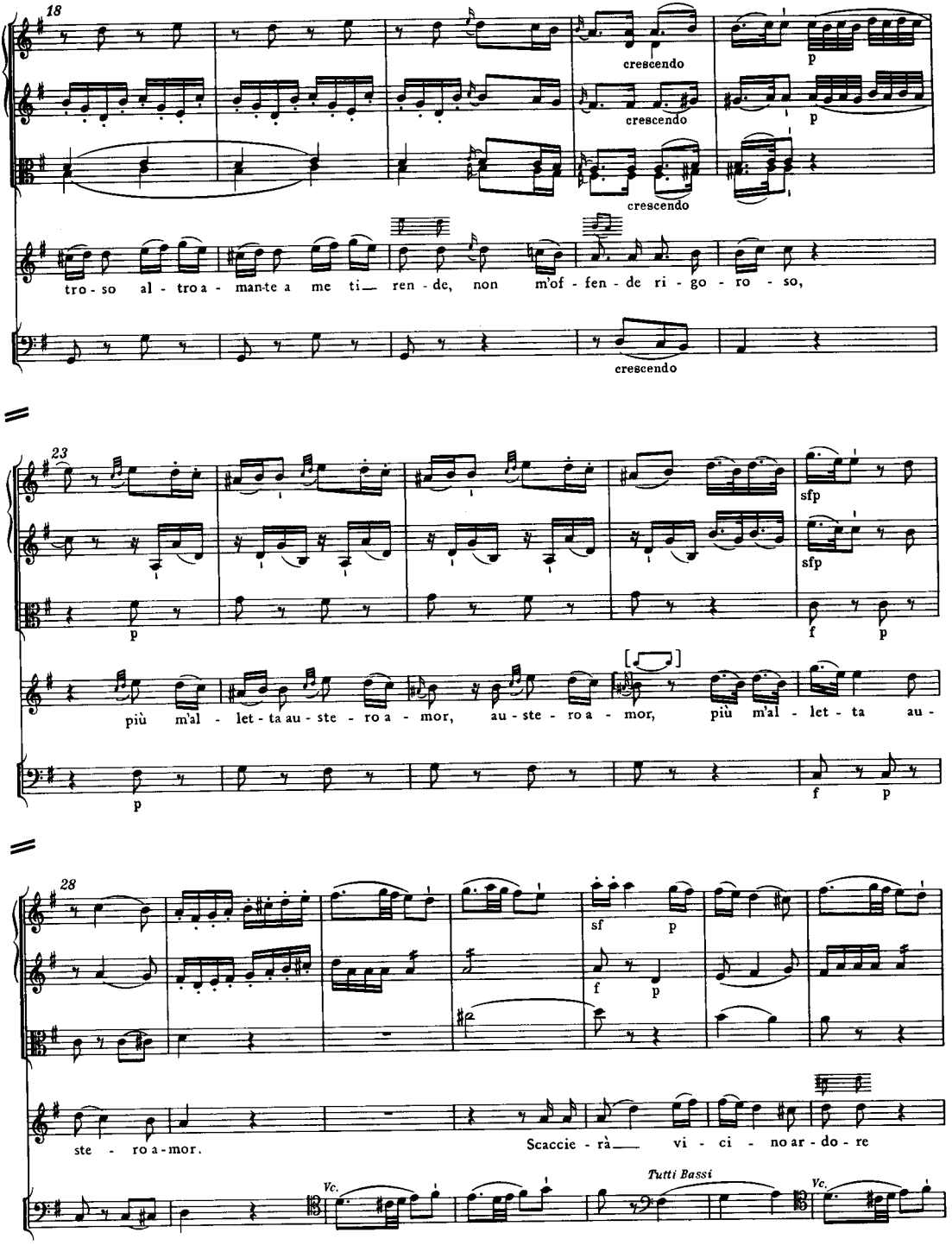
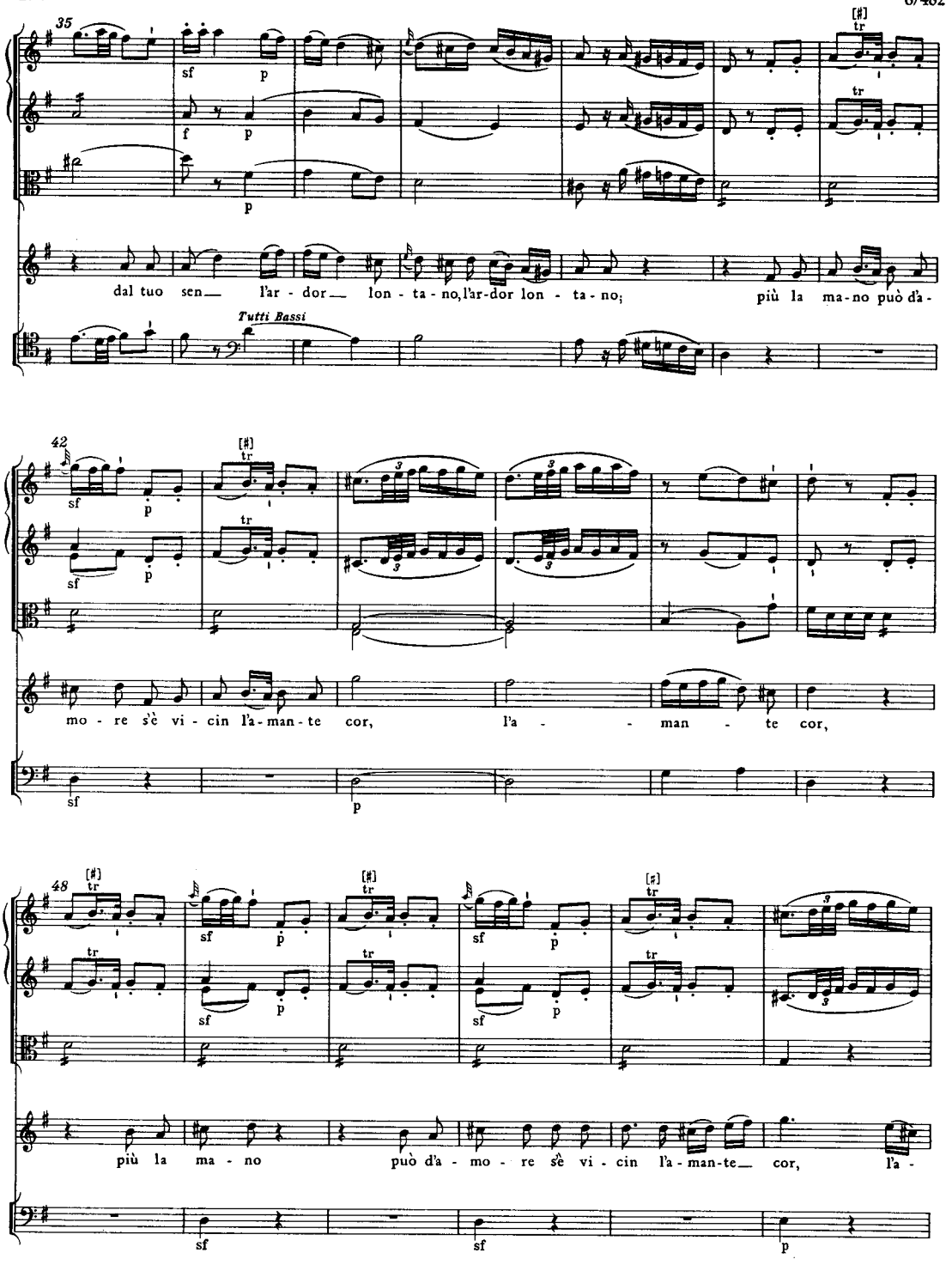
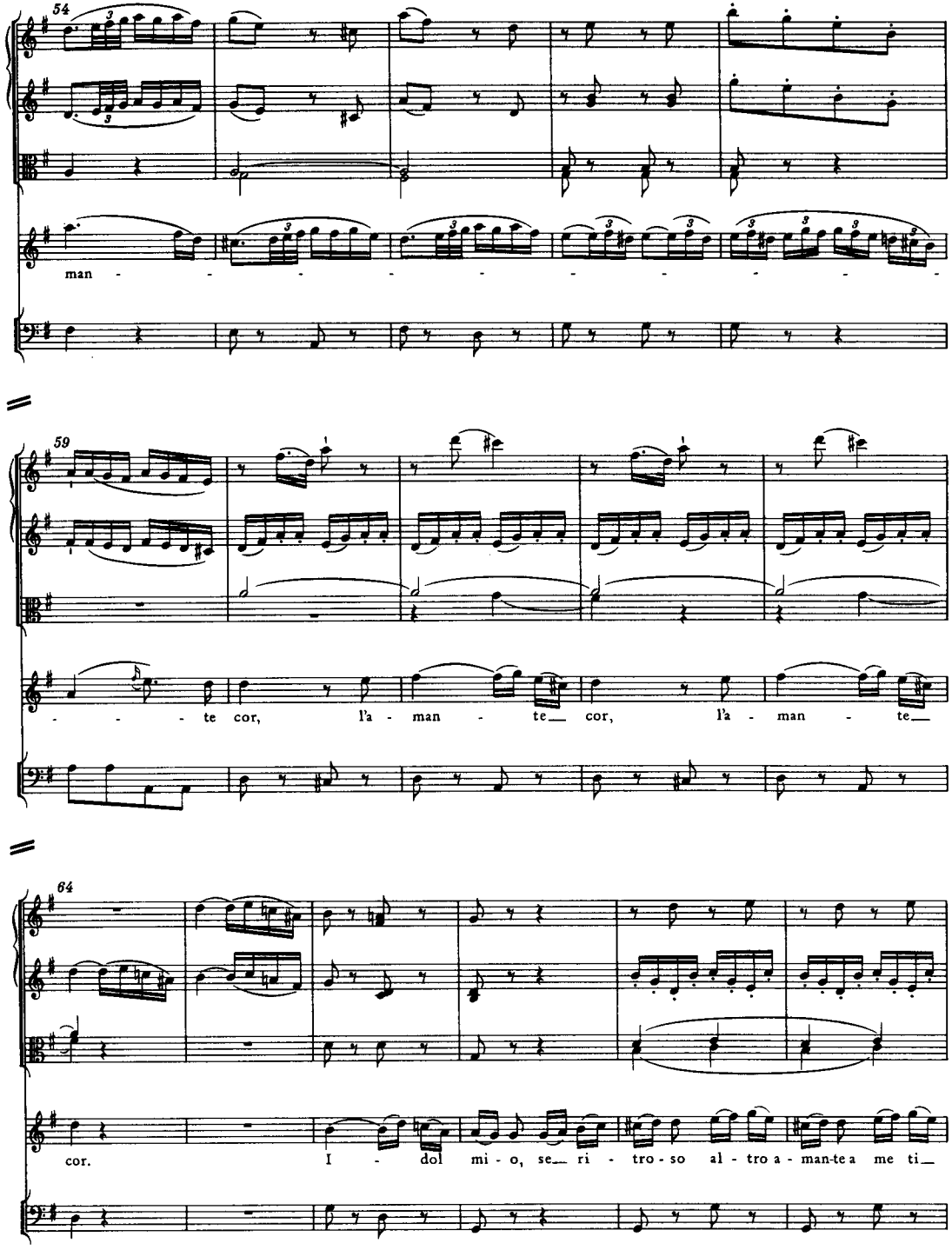
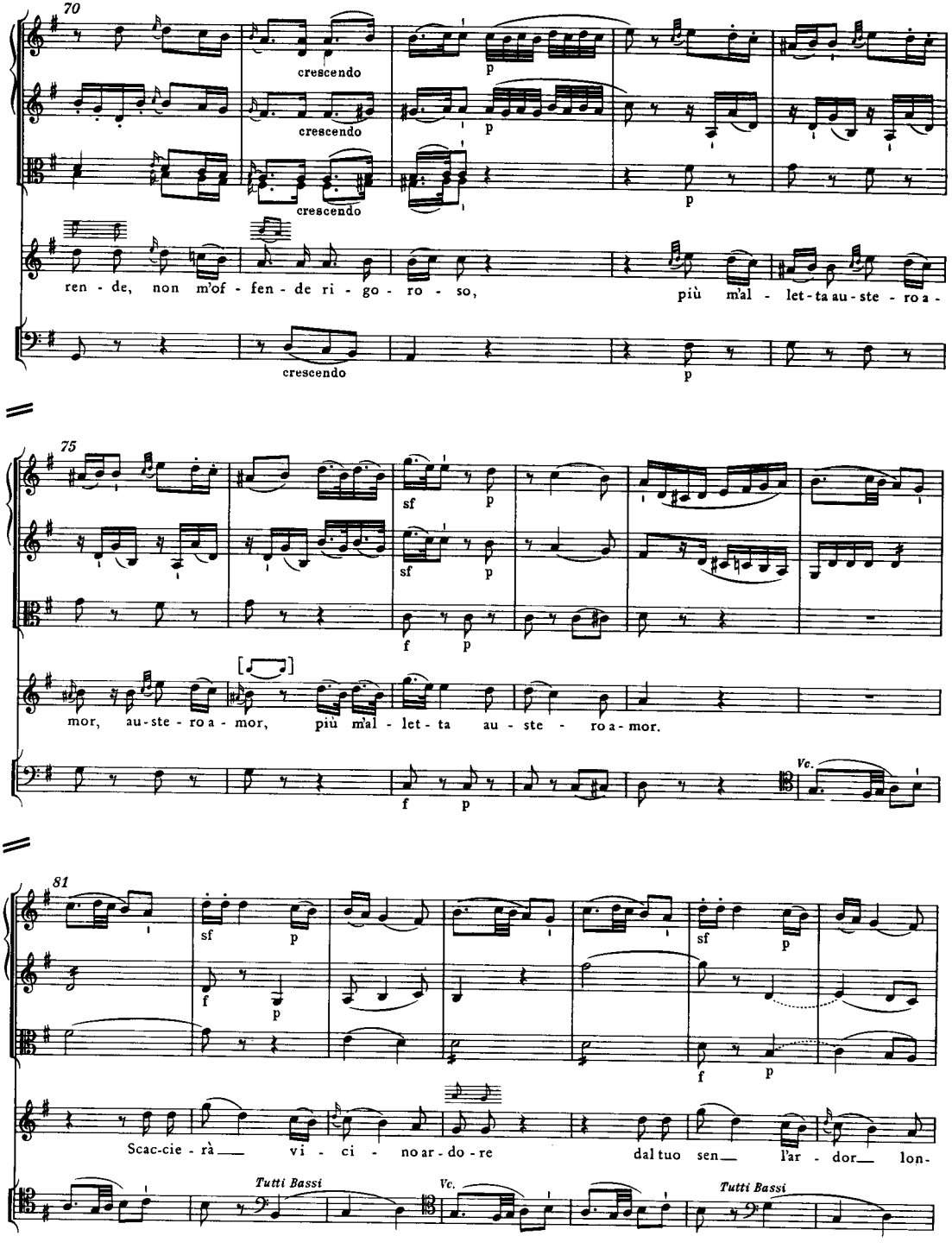
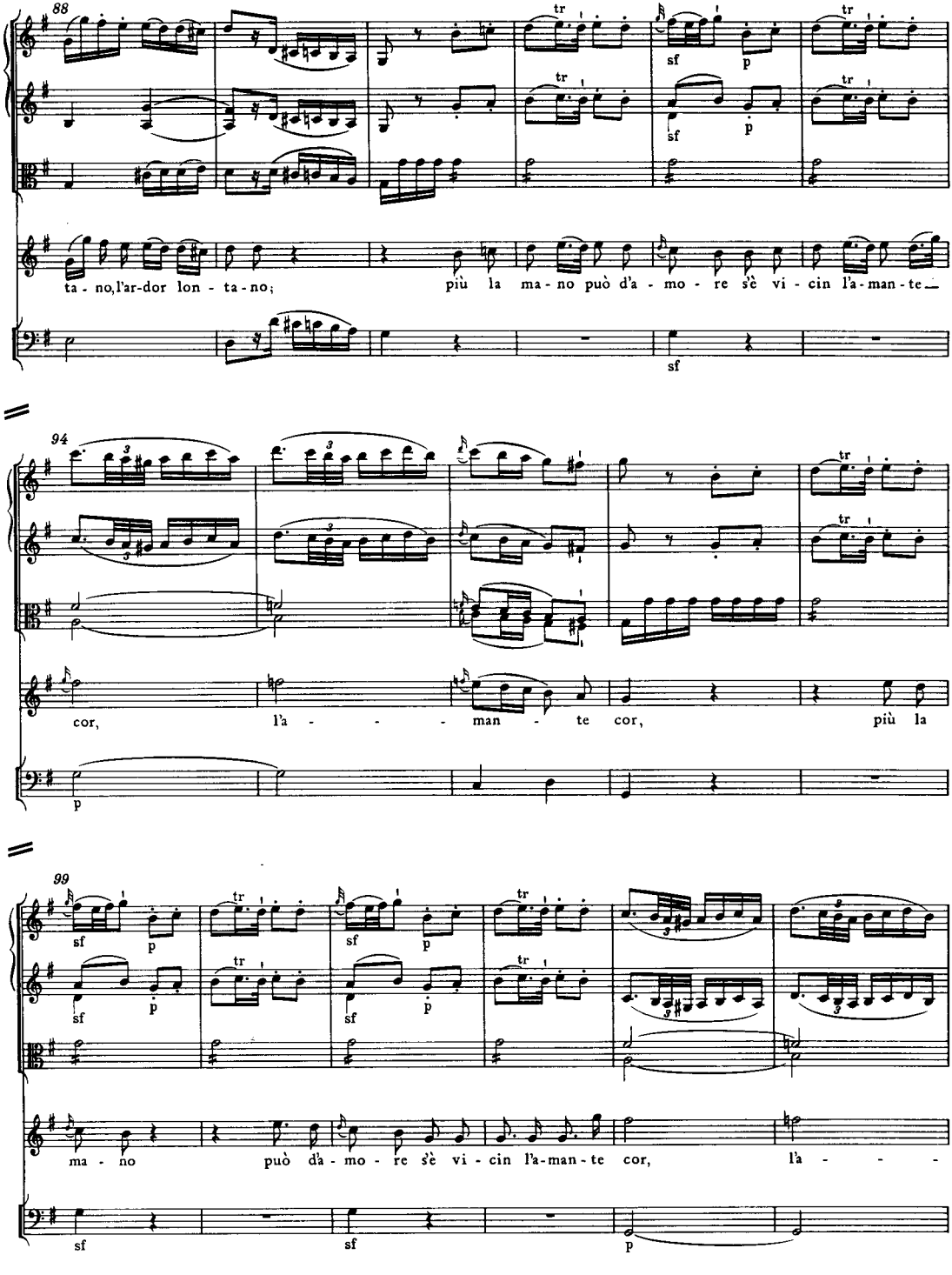
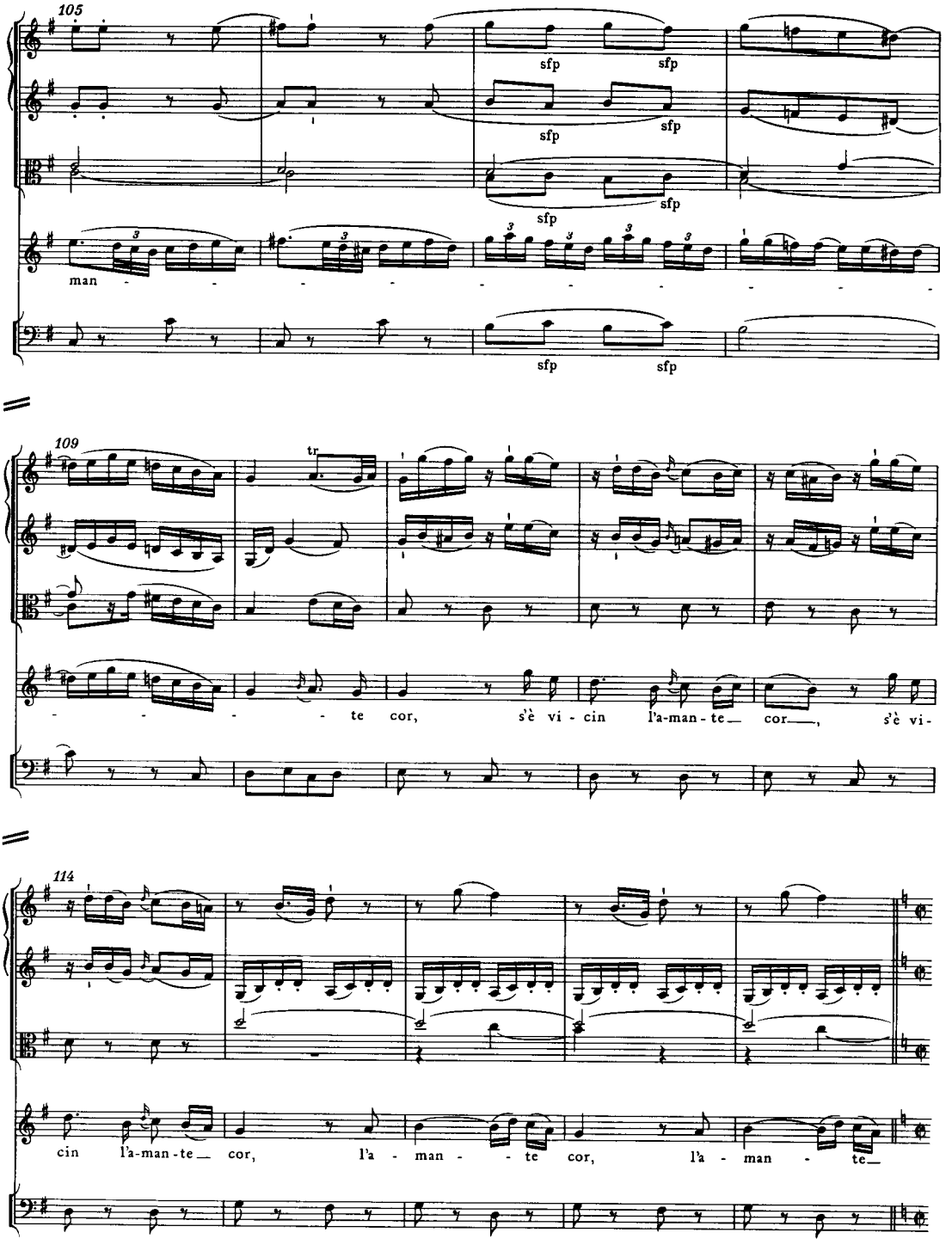
Nº 12 b Aria *)

Allegro maestoso

*) Vgl. Vorwort (I/d).

9
12

15
p
p
p
p
p
Fuor del mar ho un mar in se - no, che del
Vc.
B.
20
p
tr
tr
tr
tr
pri - mo è più fu - ne - sto, che del pri - mo è più fu-
Tutti Bassi

24
a 2
ne - sto, è più fu - ne - sto, è più fu -
30
a 2
p
f
tr
ne - sto, è più fu - ne - sto.
E Net -

34
p
p
tu - no an - cor in que - sto mai non ces - - sa
39
crescendo
crescendo
crescendo
a 2
a 2
f
f
f
f
crescendo
crescendo
crescendo
mi - - nac - ciar , a mi - nac - ciar, mai non
crescendo
f

44
ces - - sa mi - - nac - ciar.
E Net -
Vc.
B.
48
tu - no an - cor in— que - sto

52
p
p
pp
pp
p
mai non ces - sa, non ces - - sa mi - nac -
Tutti Bassi
p
55
p
a 2
p
ciar , a mi - nac - ciar, mai nonces - sa mi - - -

59
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo
nac - - - - - ciar.
62

66
Fie - ro Nu - me! dim - mi al -
70
me - no, dim - mi al - me - no: se al nau -

74
a 2
p
cresc.
f
fra - gio è sì vi - ci - no il mio cor, qual rio de - sti - no or gli vie - ta il
81
sfp
p
nau - fra - gar, or gli vie - ta il nau - fra - gar, il nau - fra-

87
gar, il nau - fra - gar?
90
cre - scen - do
Fuor del mar ho un mar in

94
p
se - no, che del pri - mo è
Vc.
B.
97
p
tr
tr
tr
tr
più fu - ne - sto, che del pri - mo è più fu - ne - sto, è
Tutti Bassi

101
a 2
più fu - ne - sto, è più fu -
106
a 2
ne - sto, è più fu - ne - sto.
E Net - tu - no

111
an - cor in que-sto mai non ces - sa, non ces - - sa
116
crescendo
a2
mi - nac - ciar, mai non

121
ces - - - - sa, non ces - - - sa mi - nac - ciar. E Net -
Vc.
B.
127
tu - no an - cor in que - sto

131
p
p
pp
pp
p
mai non ces - sa, non ces - - sa mi - nac -
Tutti Bassi
p
134
p
a 2
ciar , non mi ces - sa mi - nac -

138
ciar, non mi ces - sa mi - nac - ciar, non mi ces - sa mi - nac-
143
crescendo
p crescendo
a 2
crescendo
(parte)
ciar, non mi ces - sa mi - nac-ciar, a mi - nac - ciar.

148
151
a 2

Scena IV

ELETTRA sola.

8
sf p crescendo f
sf p crescendo f
sf p crescendo f
p
tr
Ah trop-po, troppo an-gusto è il mio cor a tan-ta gio - ia!
sf Tutti Bassi
p crescendo f
p
12
p
Lun-ge del-la ri-va-le fa-rò ben io con vez - zi, e con lu - sin - ghe, che quel fo-co, che
15
f
pri - a spe-gne-re non po - te - i, a quei lu - mi s'e - stin-gua, e av-vam-pi ai mie-i.

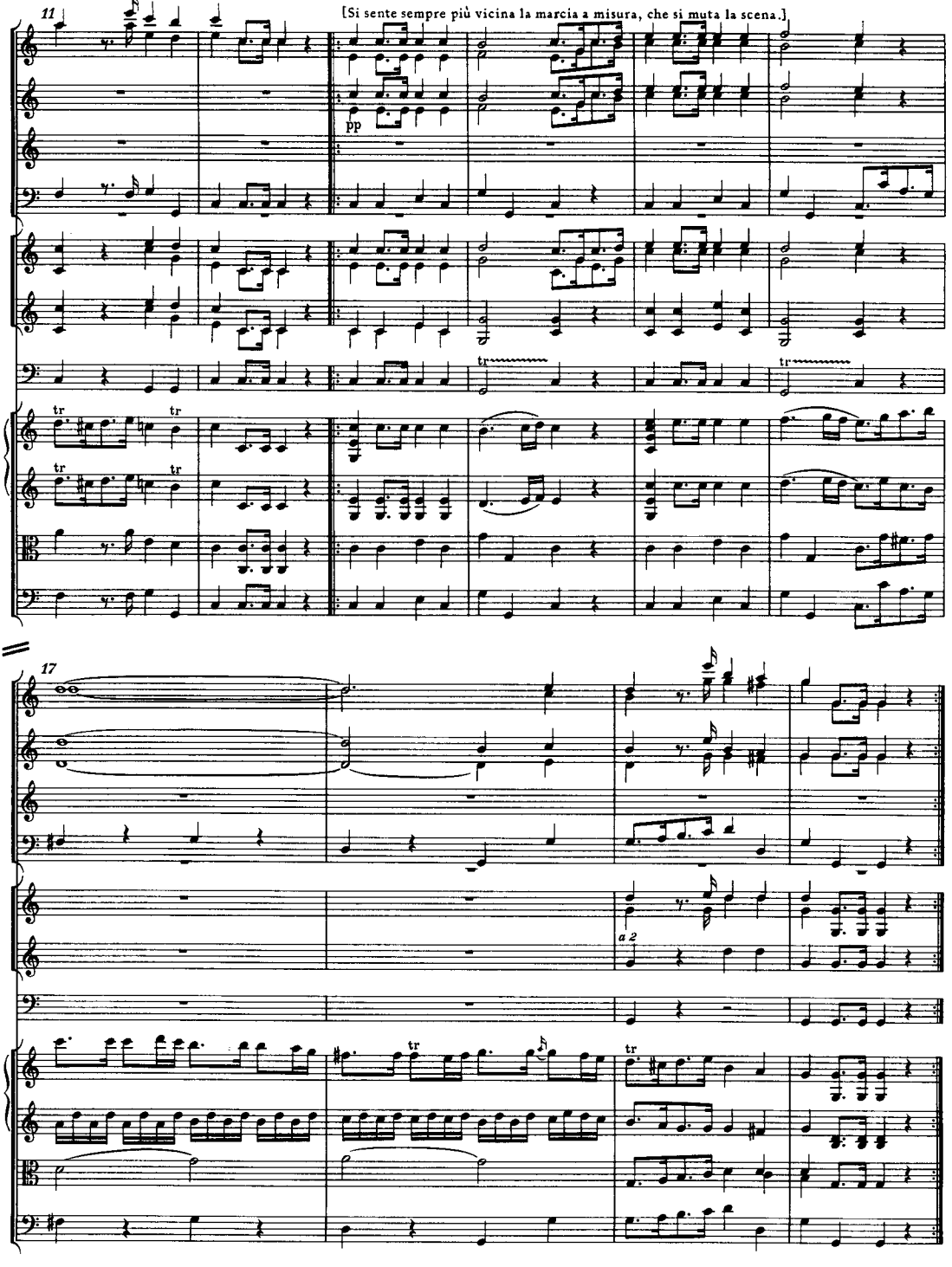
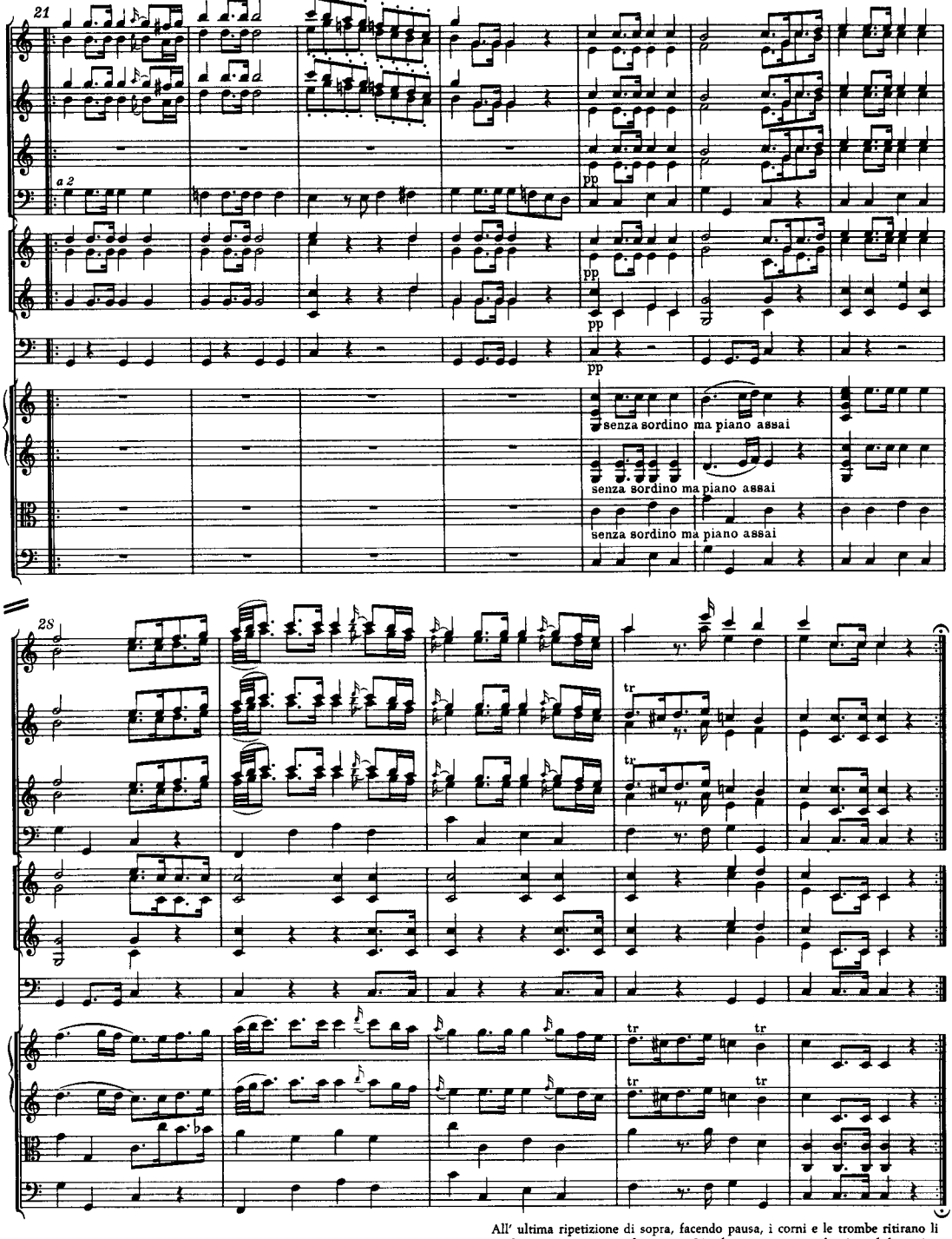
Nº 13 Aria

Andante

18
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
p
p
tro - so al - tro a - man-te a me ti_ ren - de, non m'of - fen - de ri - go - ro - so,
23
sfp
sfp
p
f
p
più m'al - let - ta au - ste - ro a - mor, au - ste - ro a - mor, più m'al - let - ta au -
p
f
p
28
sf
p
f
p
ste - ro a-mor.
Scaccie - rà_ vi - ci - no ar - do - re
Vc.
Tutti Bassi
Vc.

35
sf
p
f
p
p
[♯]
tr
dal tuo sen__ l'ar - dor__ lon - ta - no, l'ar-dor lon - ta - no;
più la ma-no può d'a-
Tutti Bassi
42
sf
p
sf
p
[♯]
tr
mo - re s'è vi - cin l'a-man-te cor, l'a - - man - te cor,
sf
p
48
sf
p
sf
p
sf
p
più la ma - no può d'a - mo - re s'è vi - cin l'a-man-te__ cor, l'a -
sf
sf
p

54
man - - - - - - - - - - - -
59
- - - - te cor, l'a - man - te cor, l'a - man - te
64
cor. I - dol mi - o, se ri - tro - so al - tro a - man-te a me ti

70
crescendo
crescendo
crescendo
p
p
p
ren - de, non m'of - fen - de ri - go - ro - so,
più m'al - let - ta au - ste - ro a -
crescendo
p
75
sf
p
sf
p
f
p
mor, au - ste - ro a - mor, più m'al - let - ta au - ste - ro a - mor.
f
p
Vc.
81
sf
p
sf
p
f
p
f
p
Scac-cie - rà vi - ci - no ar - do - re dal tuo sen l'ar - dor lon-
Tutti Bassi
Vc.
Tutti Bassi

88
ta - no, l'ar-dor lon - ta - no;
più la ma - no può d'a - mo - re s'è vi - cin l'a-man-te
94
cor, l'a - - - man - te cor, più la
99
ma - no può d'a - mo - re s'è vi - cin l'a-man-te cor, l'a - - -

105
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
man
109
tr
te cor, s'è vi - cin l'a-man - te cor, s'è vi-
114
cin l'a-man - te cor, l'a - man - te cor, l'a - man - te

Nº 14 Marcia

119=1

Flauto I, II
Oboe I, II
Clarinetto I, II in Do/C
Fagotto I, II
Corno I, II in Do/C
Tromba I, II in Do/C
Timpani in Do-Sol/C-G
Violino I
Violino II
Viola I, II
ELETTRA
Violoncello e Basso

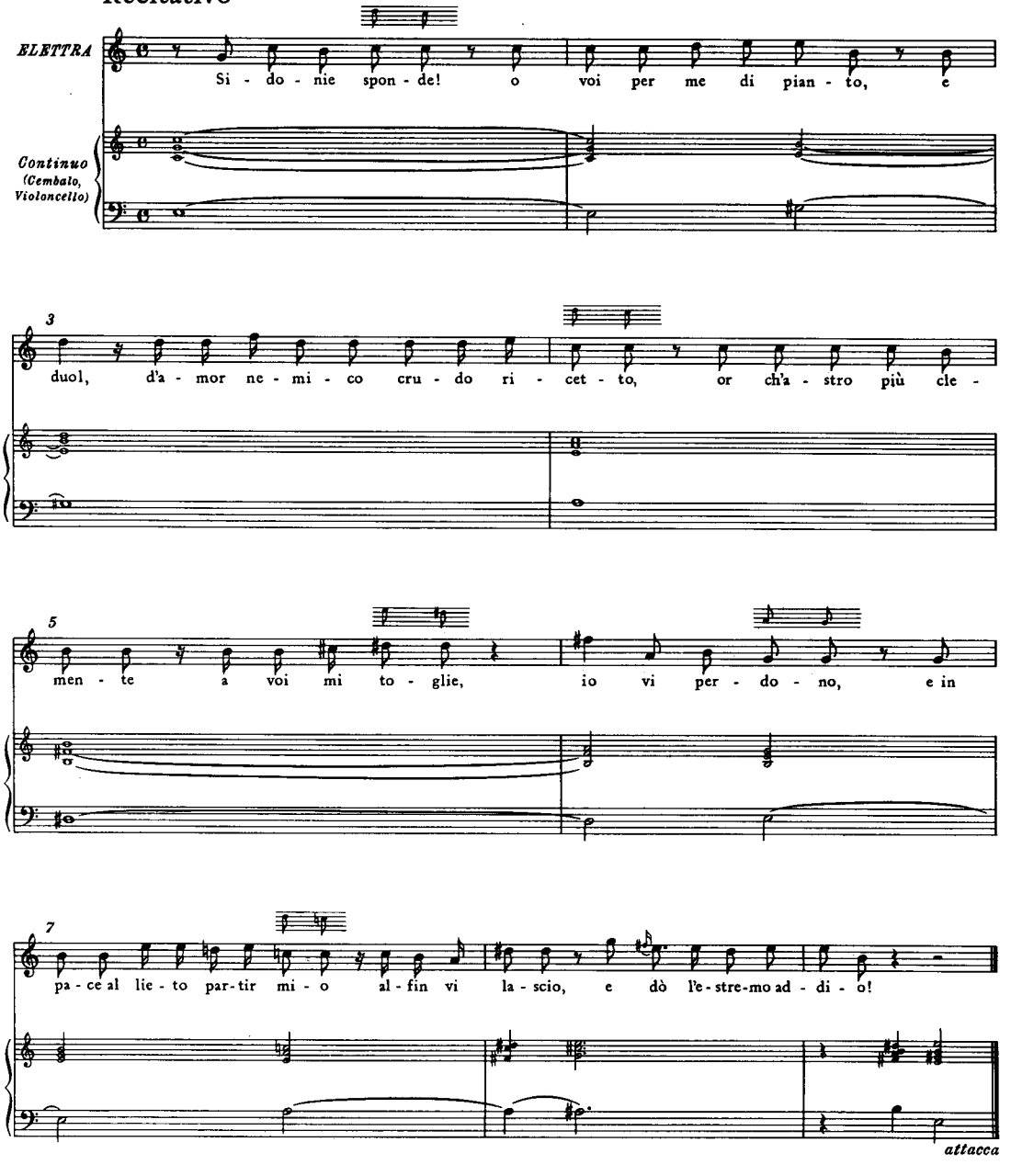
p assai
con sordino
coperti
p
con sordino
pp
[S'ode da lontano armoniosa marcia.]
cor.
O-do da lun-ge
7
[parte in fretta]
ar-mo-ni-o-so suo-no, che mi chiama all'im-bar-co, or-sù si va-da.

11
[Si sente sempre più vicina la marcia a misura, che si muta la scena.]
pp
17
a 2

All' ultima ripetizione di sopra, facendo pausa, i corni e le trombe ritirano li sordini, ma suonano molto piano. L'orchestra va crescendo sino al fortissimo.

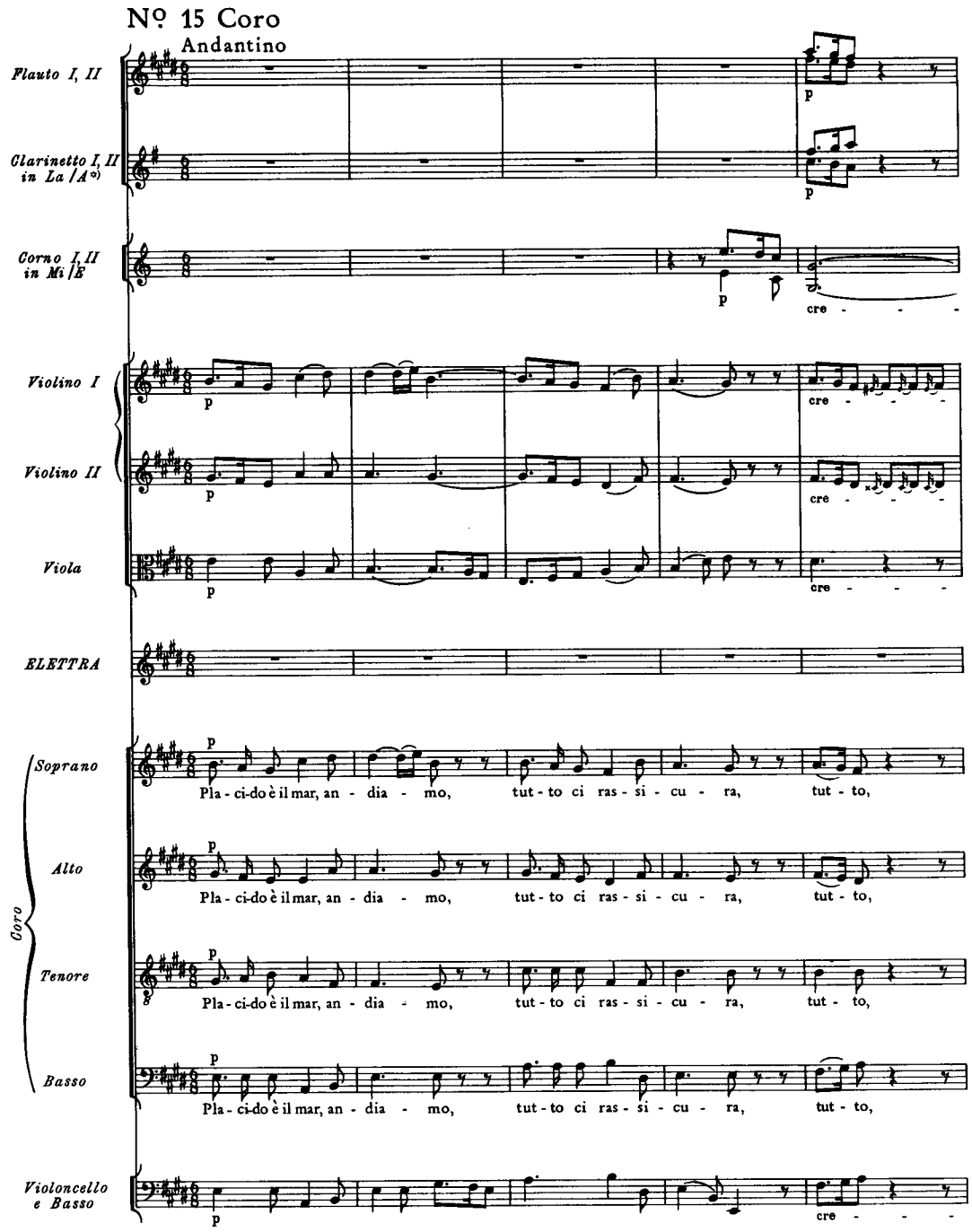
Porto di Sidone con bastimenti lungo le spiagge.

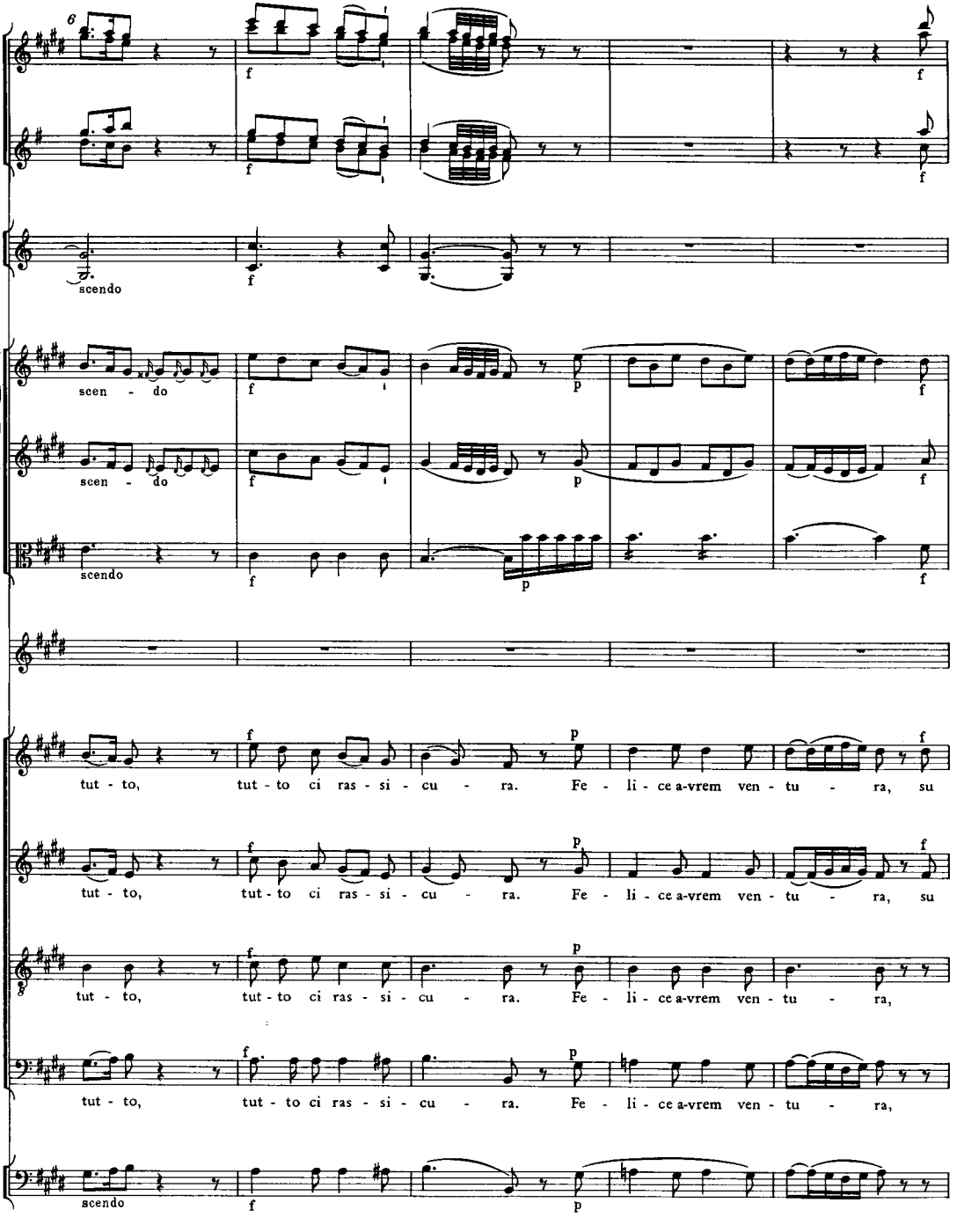
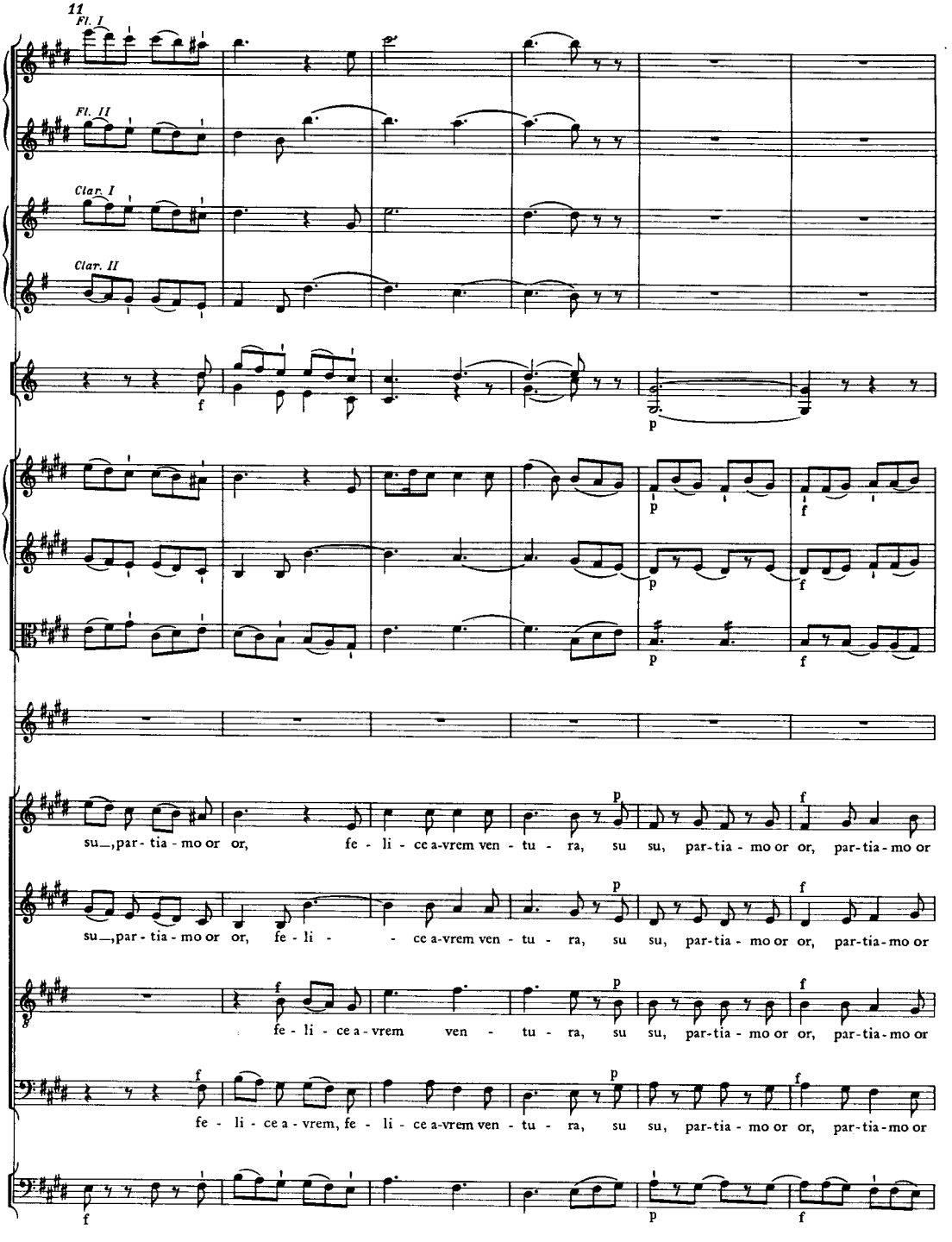
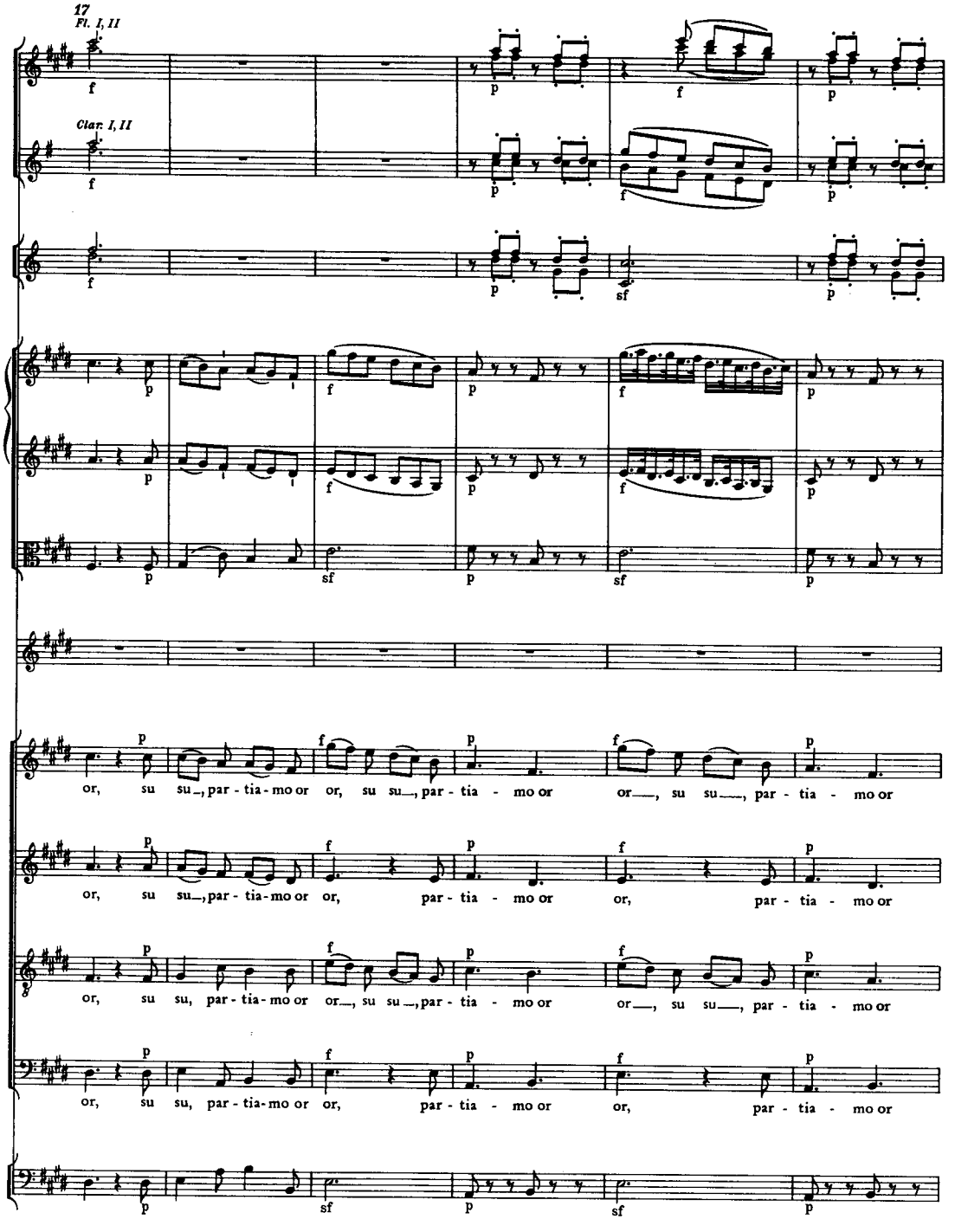
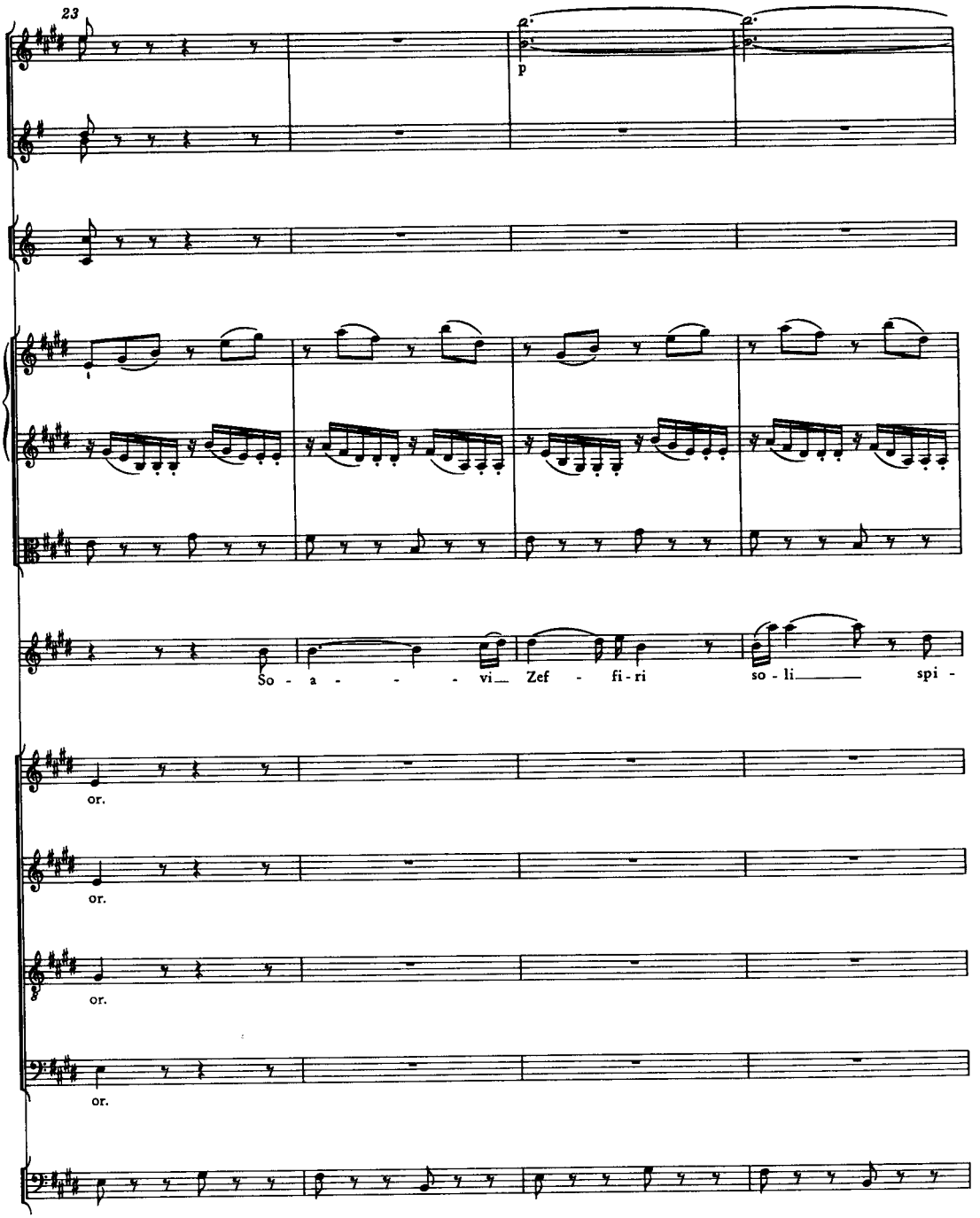
Scena V

ELETTRA, truppa d'Argivi, di Cretesi e di marinari.

Recitativo





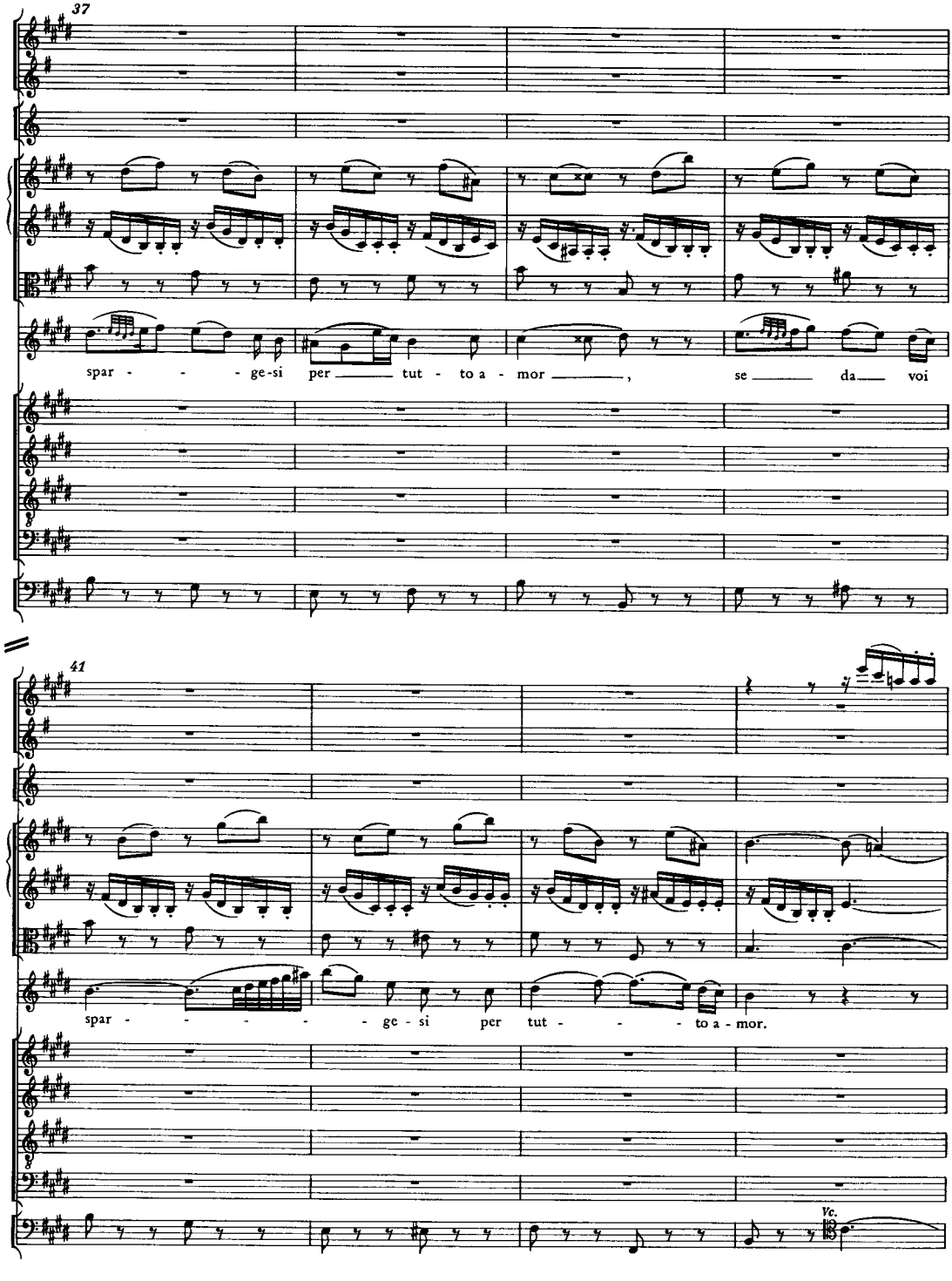
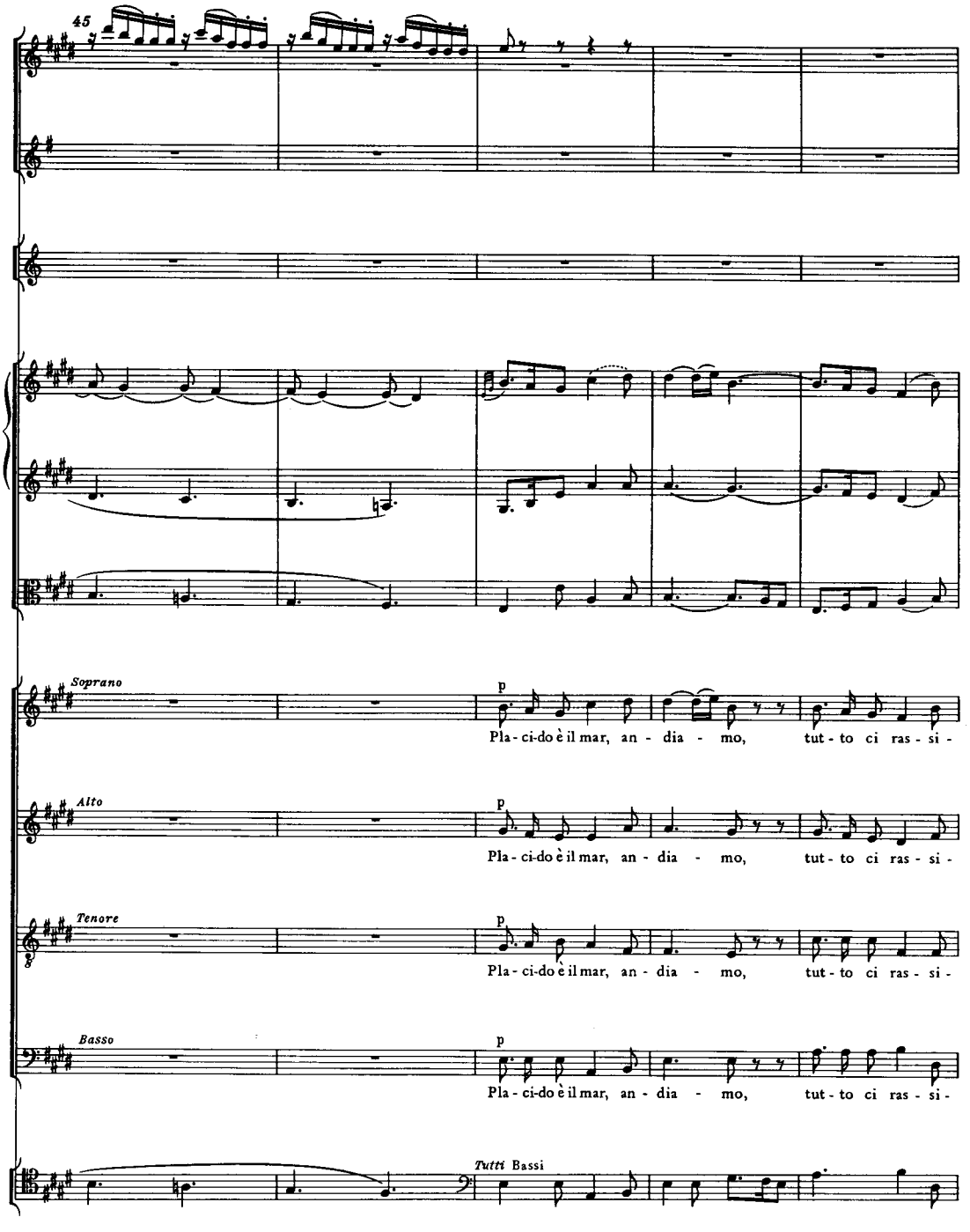
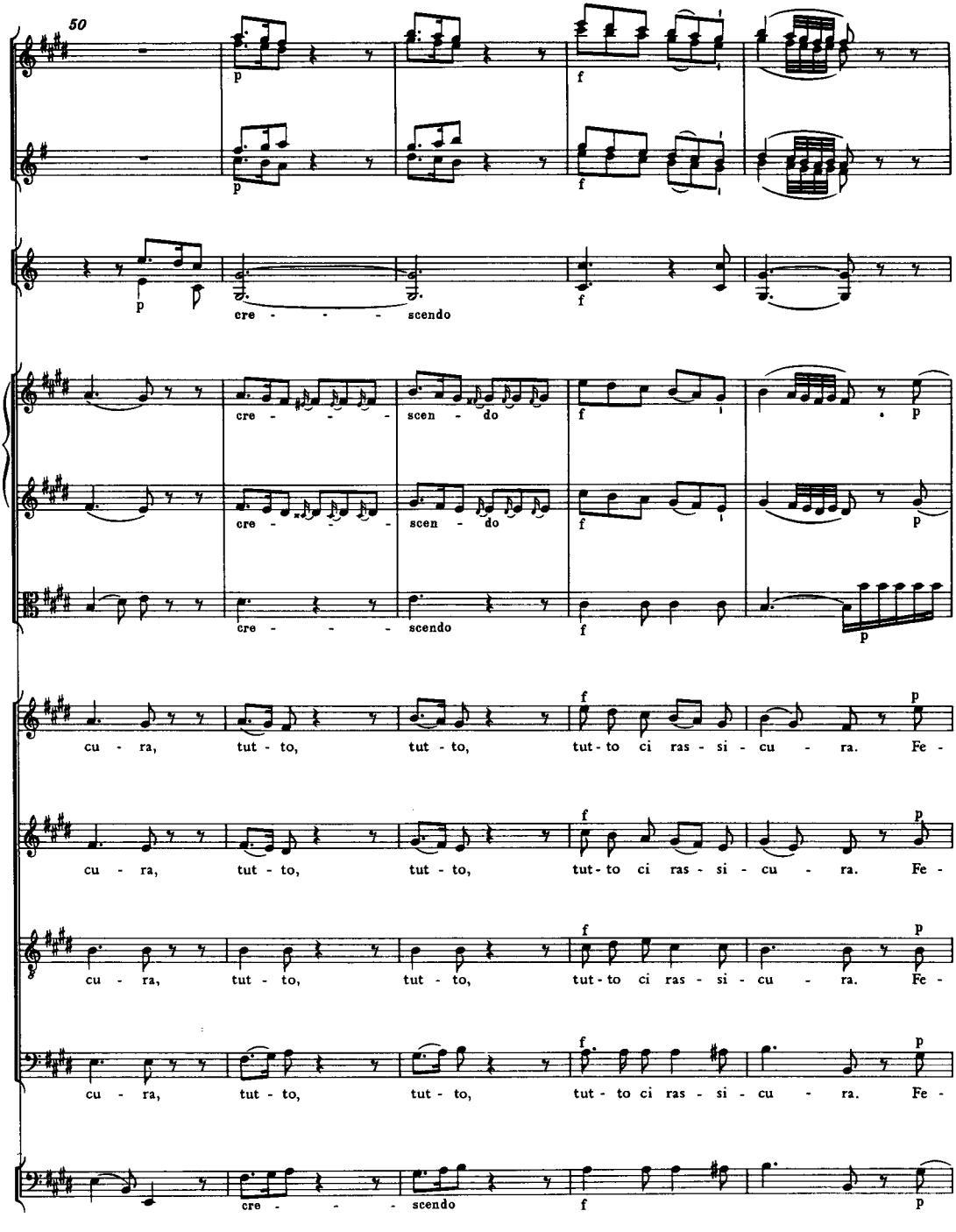
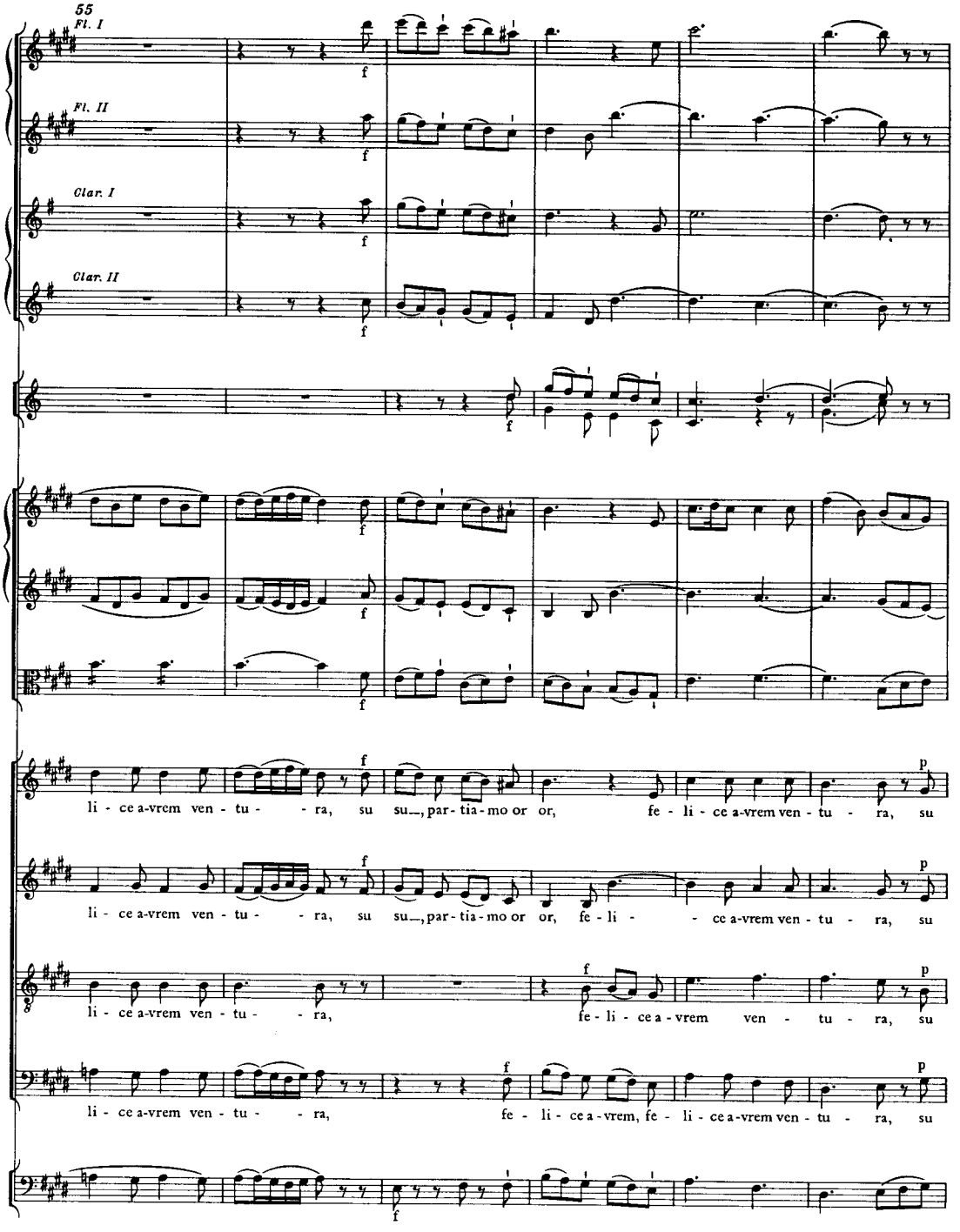
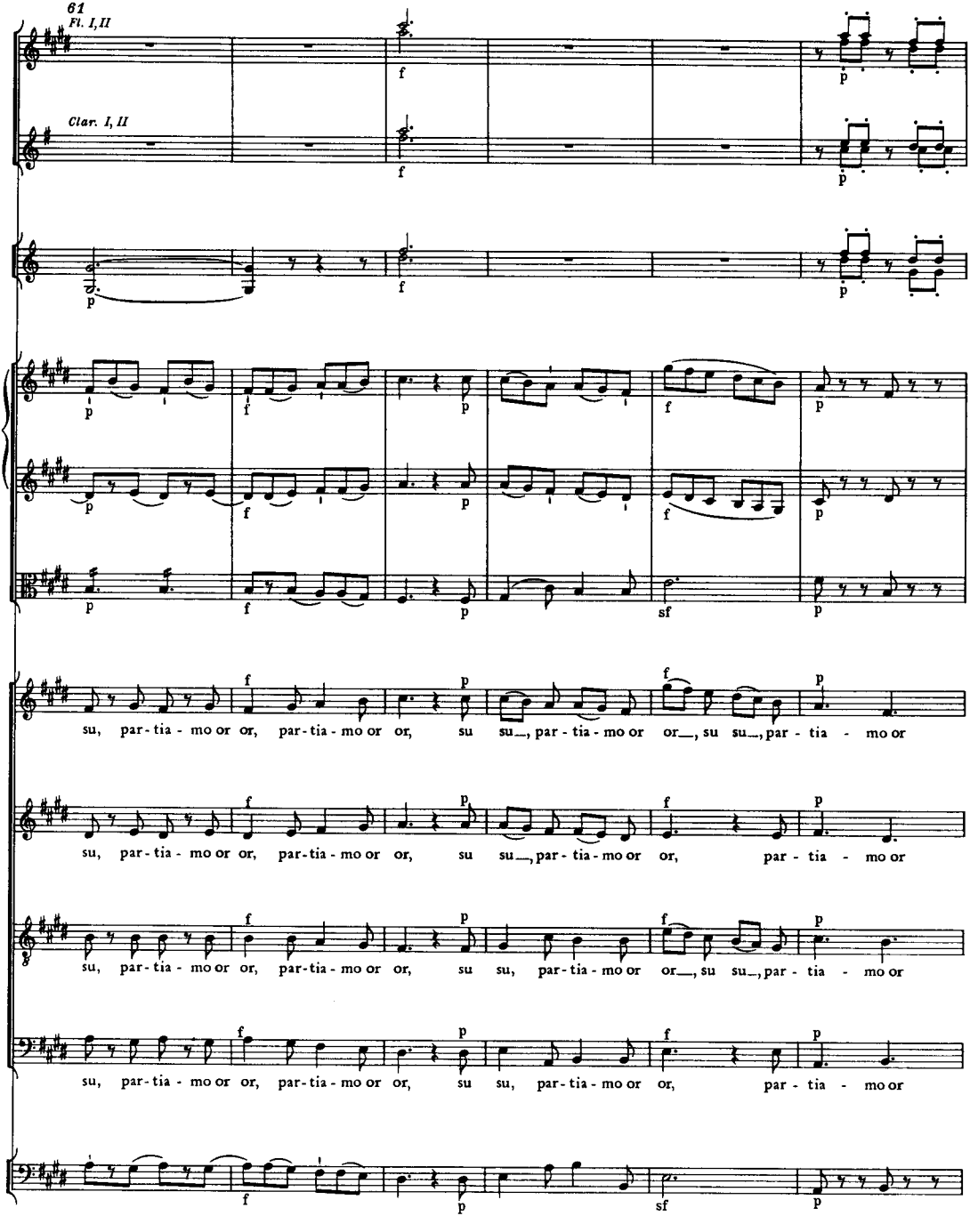
*) Zur Originalnotierung der Klarinetten vgl. Vorwort (V/b/5).

scendo
scen - do
scen - do
scendo
tut - to, tut - to ci ras - si - cu - ra. Fe - li - ce a-vrem ven - tu - ra, su
tut - to, tut - to ci ras - si - cu - ra. Fe - li - ce a-vrem ven - tu - ra, su
tut - to, tut - to ci ras - si - cu - ra. Fe - li - ce a-vrem ven - tu - ra,
tut - to, tut - to ci ras - si - cu - ra. Fe - li - ce a-vrem ven - tu - ra,
scendo

11
Fl. I
Fl. II
Clar. I
Clar. II
su_,par - tia - mo or or, fe - li - ce a-vrem ven - tu - ra, su su, par-tia - mo or or, par-tia-mo or
su_,par - tia - mo or or, fe - li - ce a-vrem ven - tu - ra, su su, par-tia - mo or or, par-tia-mo or
fe - li - ce a - vrem ven - tu - ra, su su, par-tia - mo or or, par-tia-mo or
fe - li - ce a - vrem, fe - li - ce a-vrem ven - tu - ra, su su, par-tia - mo or or, par-tia-mo or

17
Fl. I, II
Clar. I, II
or, su su_, par - tia - mo or or, su su_, par - tia - mo or or___, su su___, par - tia - mo or
or, su su_, par - tia - mo or or, par - tia - mo or or, par - tia - mo or
or, su su, par - tia - mo or or___, su su_, par - tia - mo or or___, su su___, par - tia - mo or
or, su su, par - tia - mo or or, par - tia - mo or or, par - tia - mo or

23
p
So - a - - - - vi Zef - fi - ri so - li spi -
or.
or.
or.
or.

27

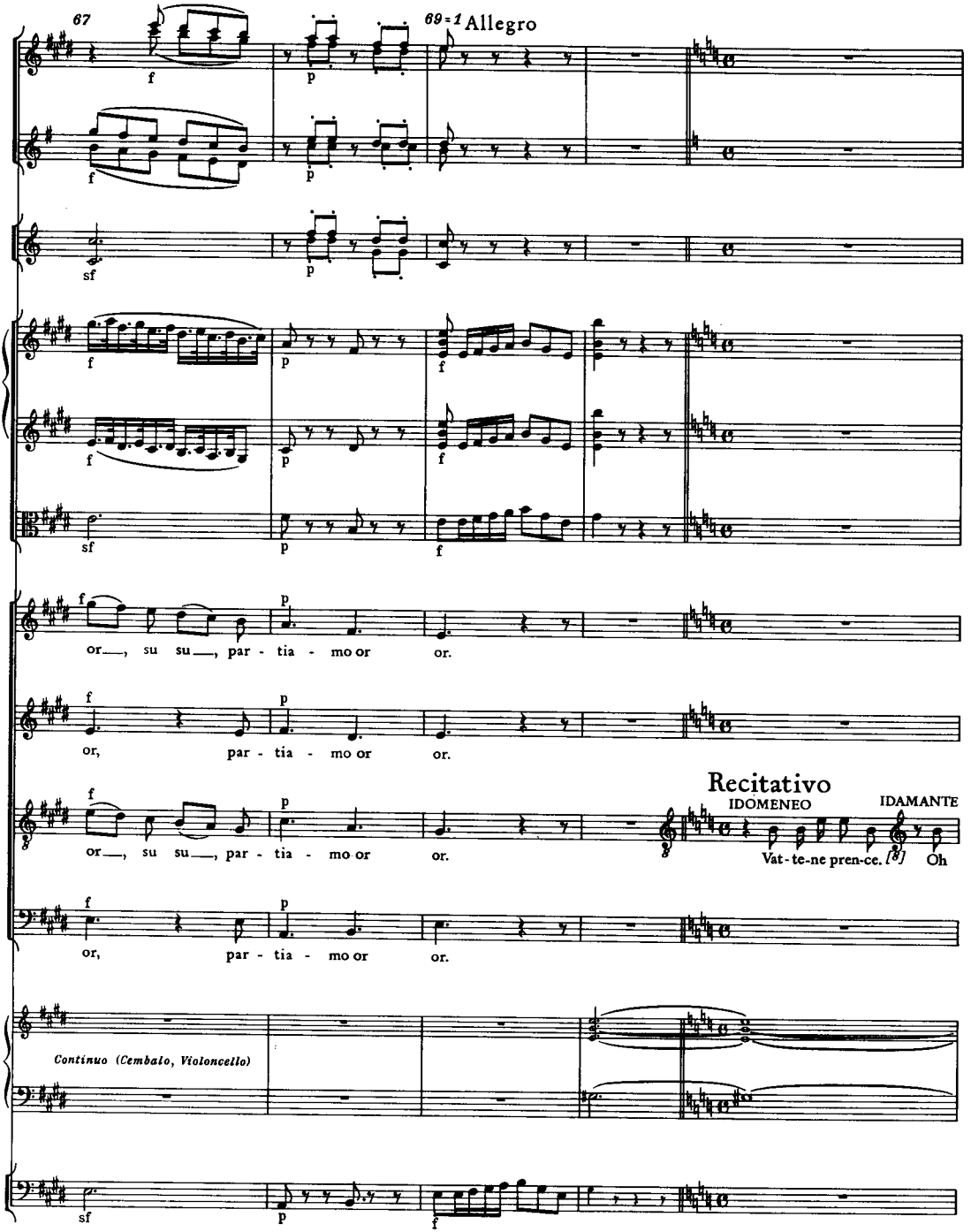
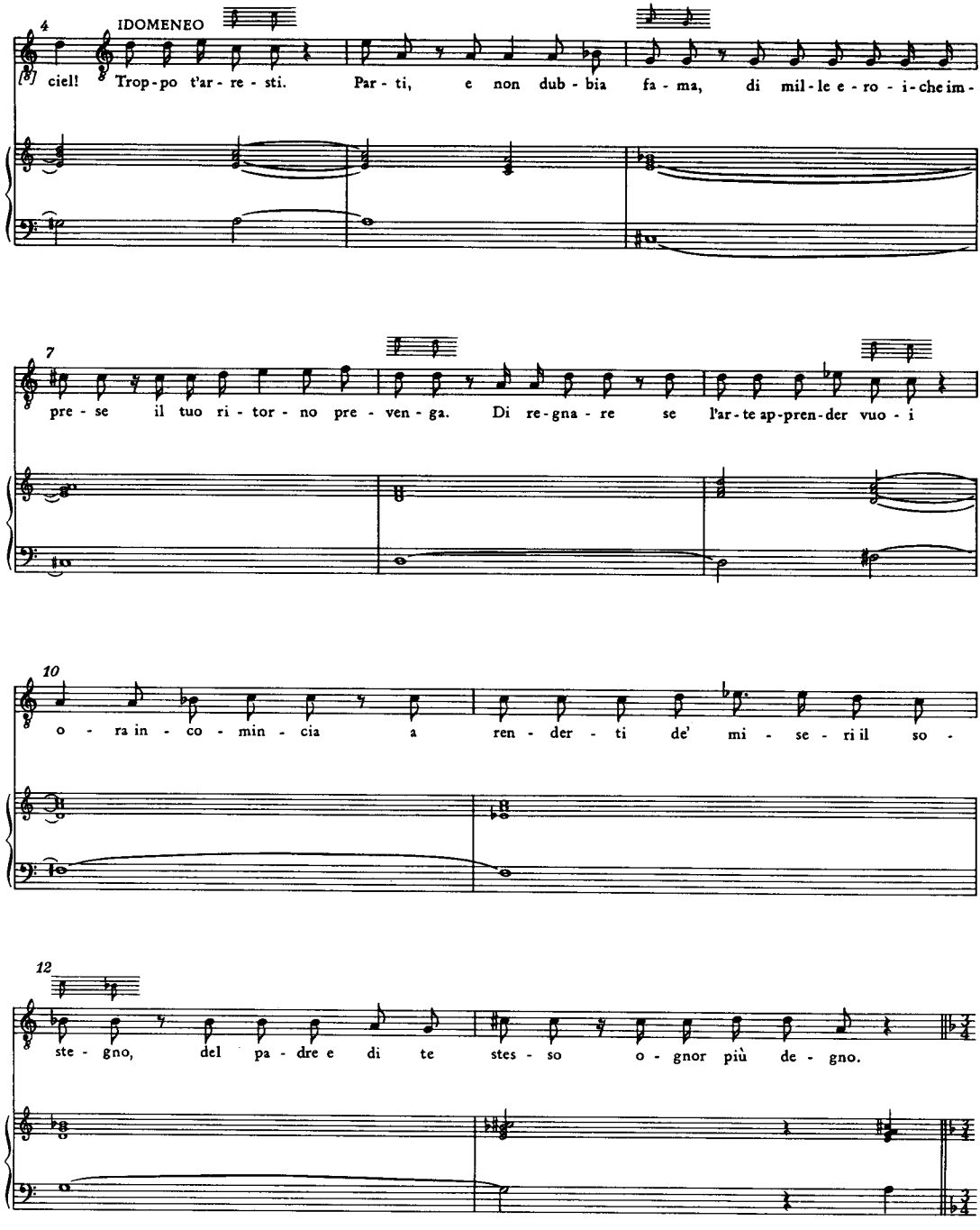
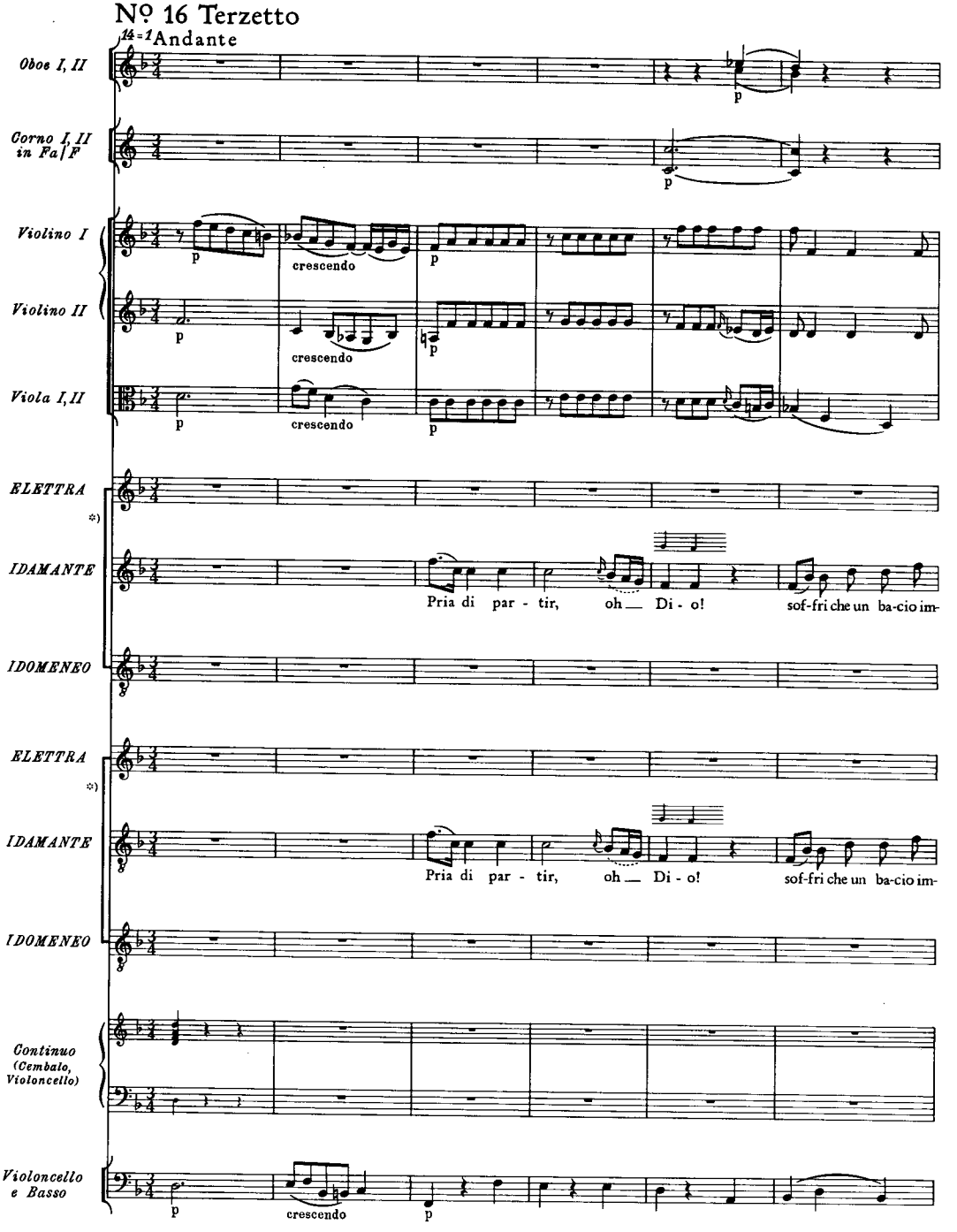
p

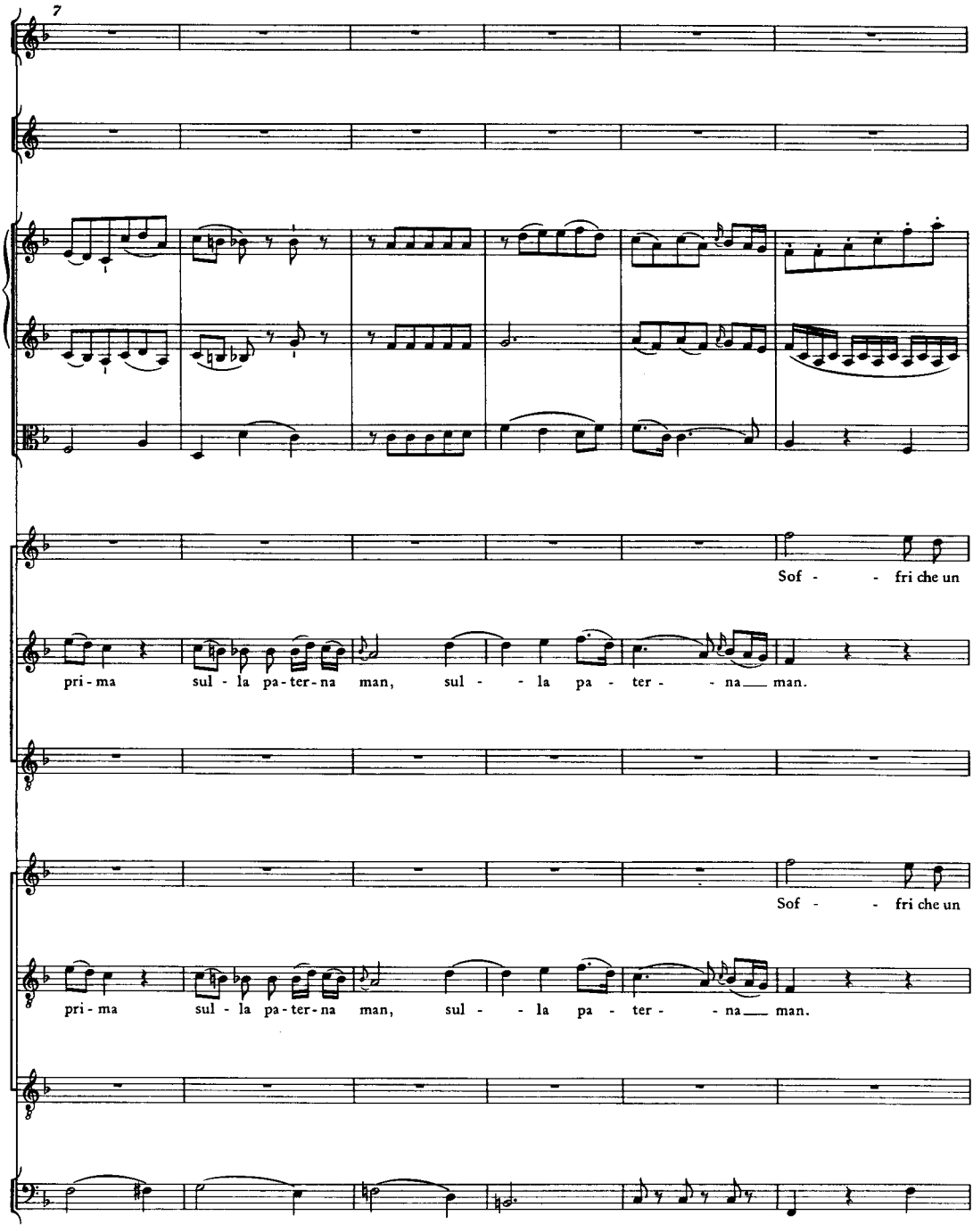
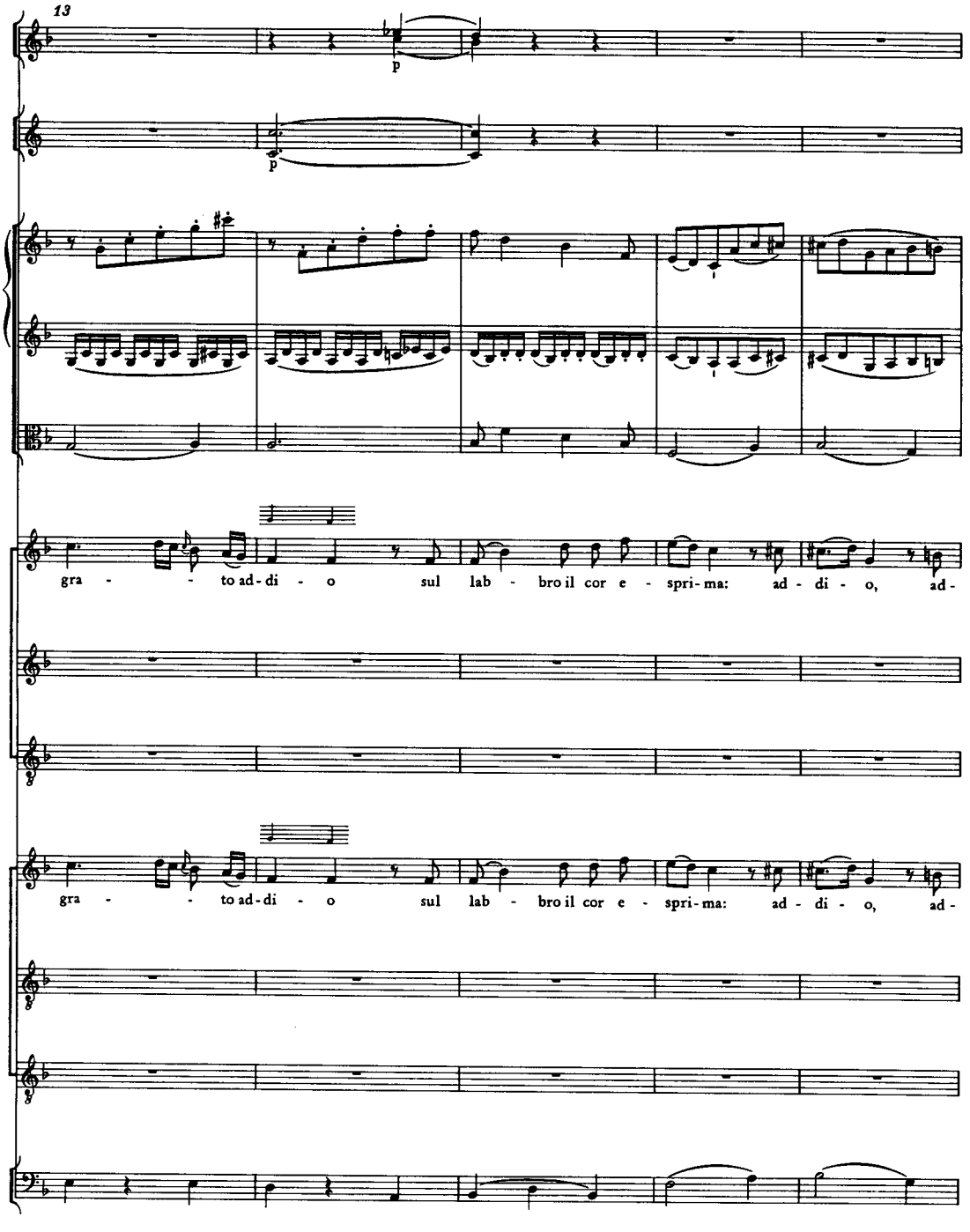
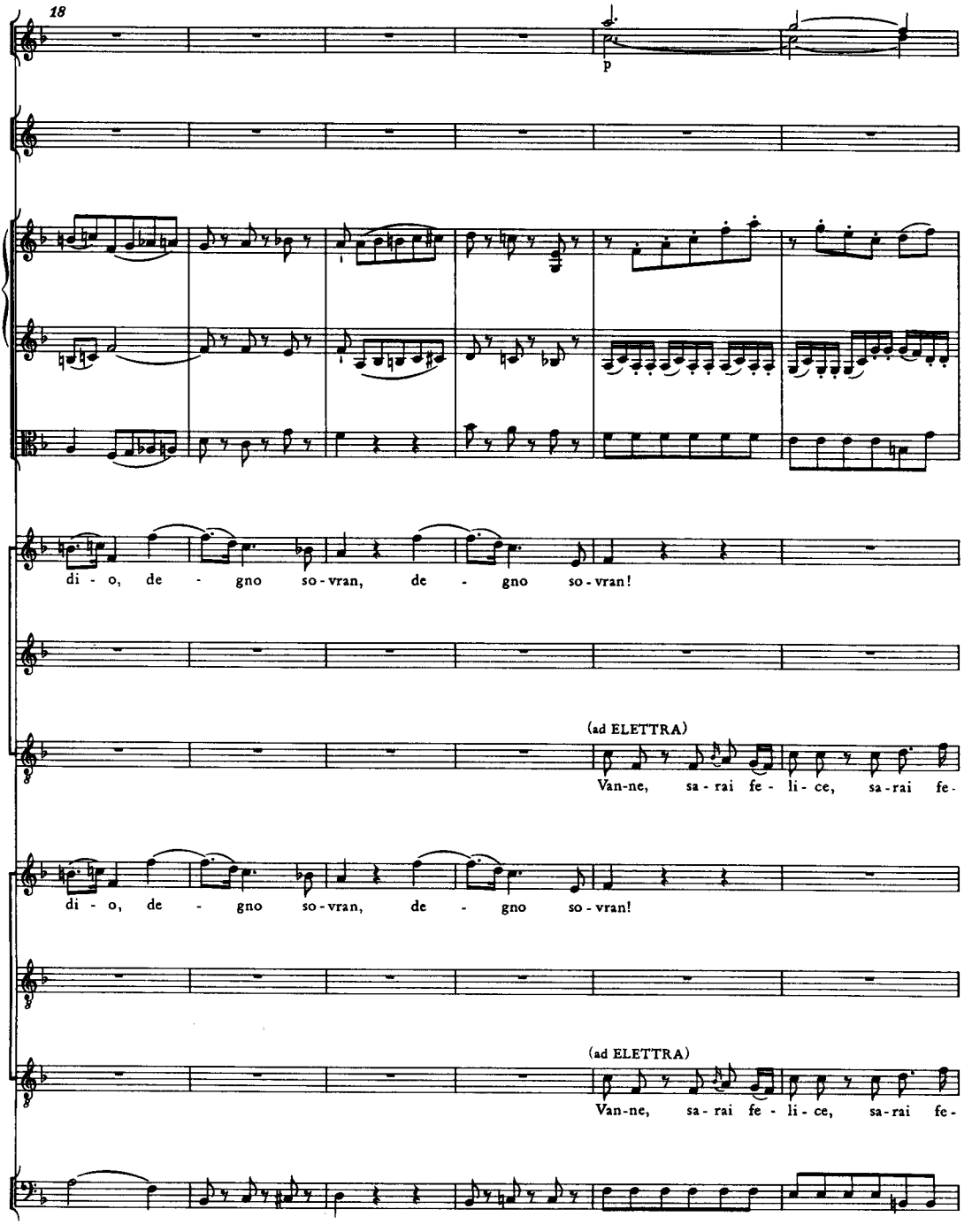
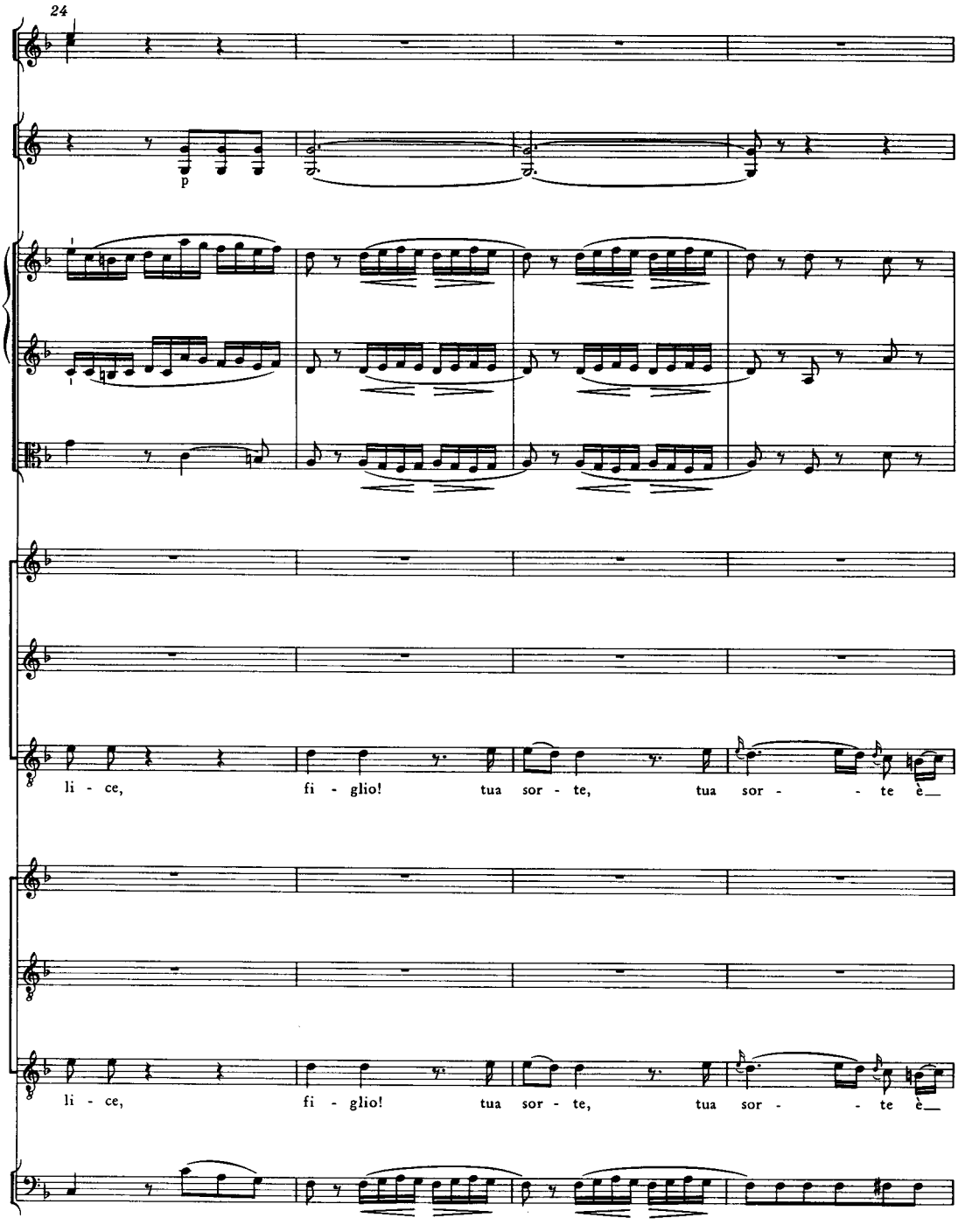
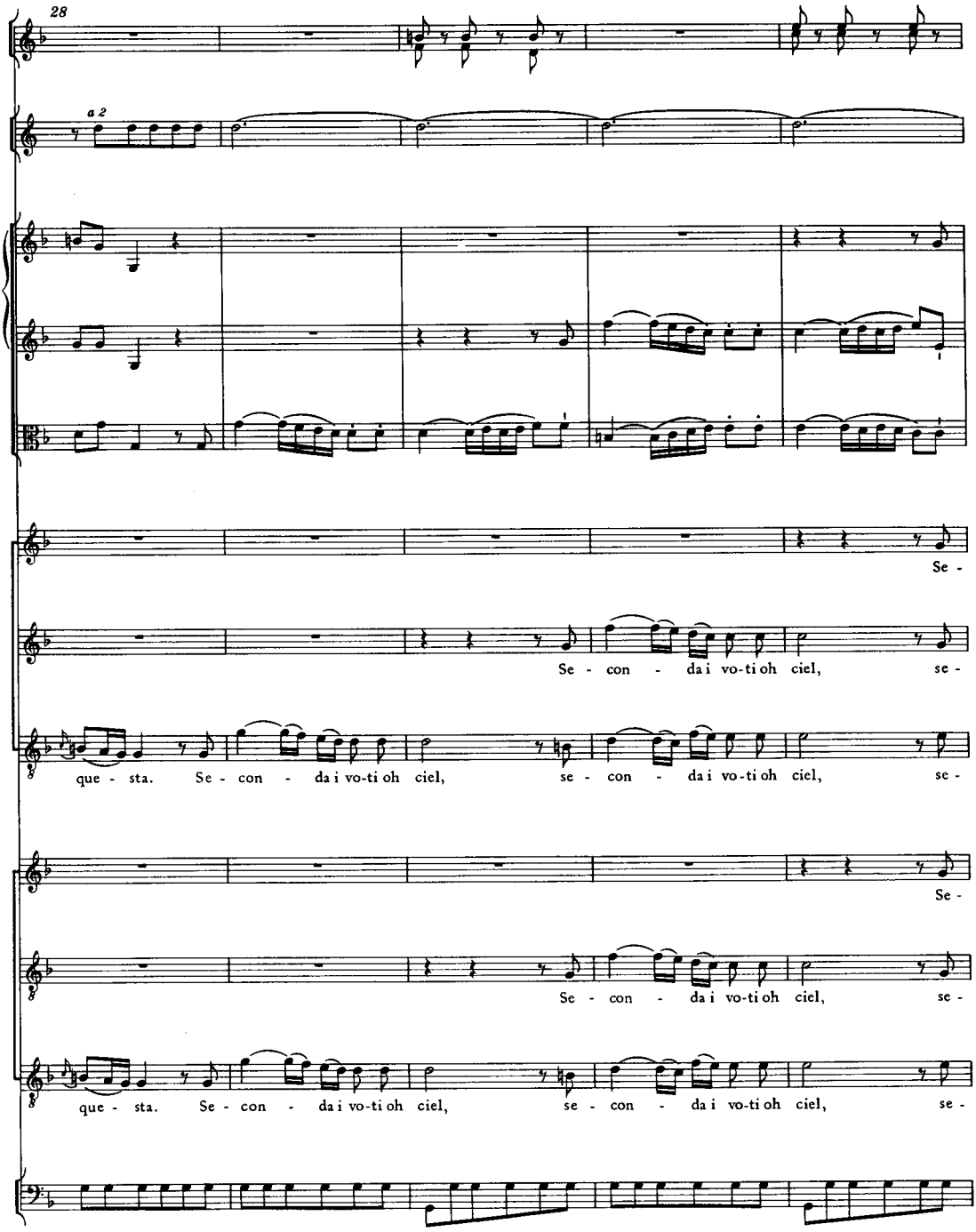
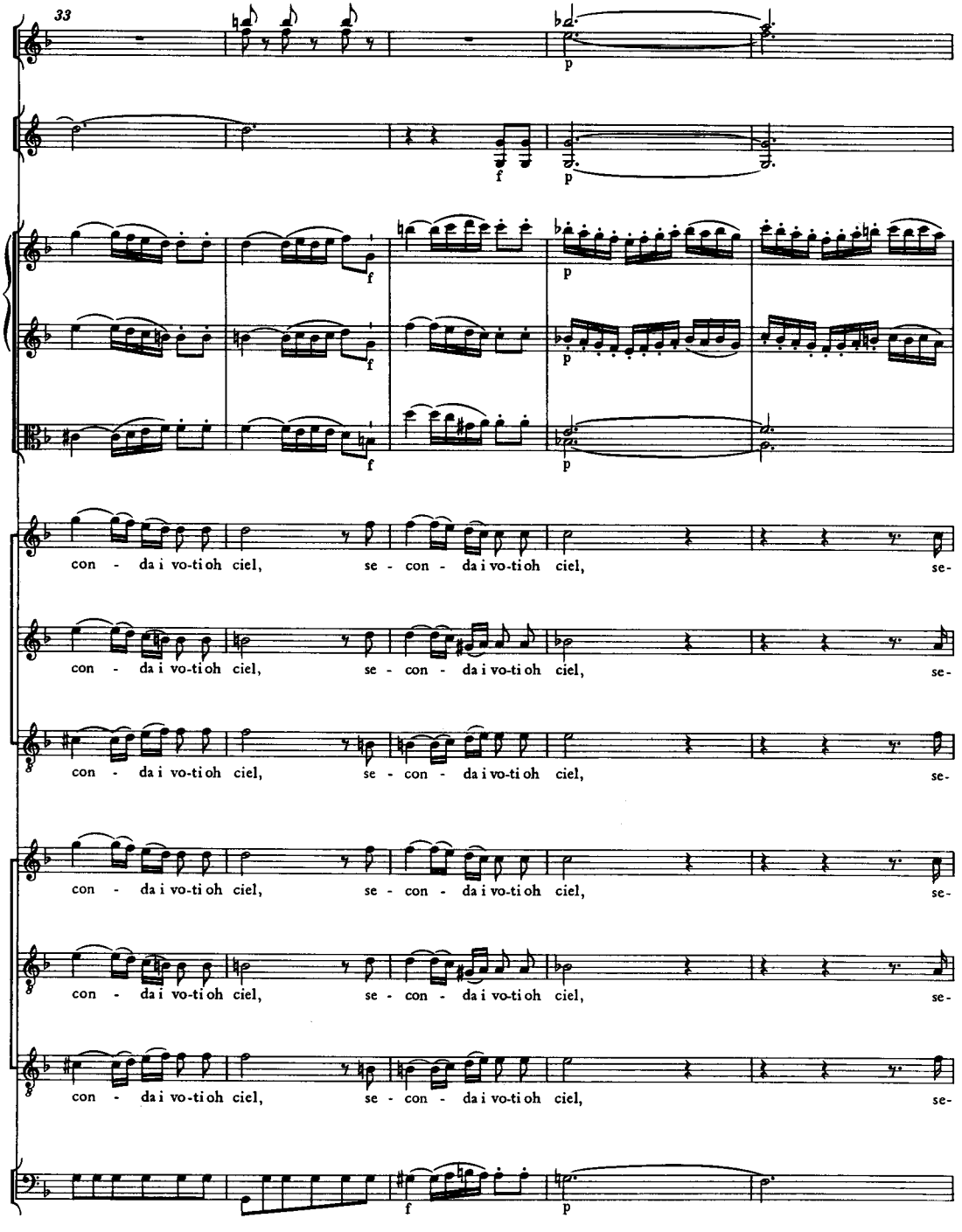
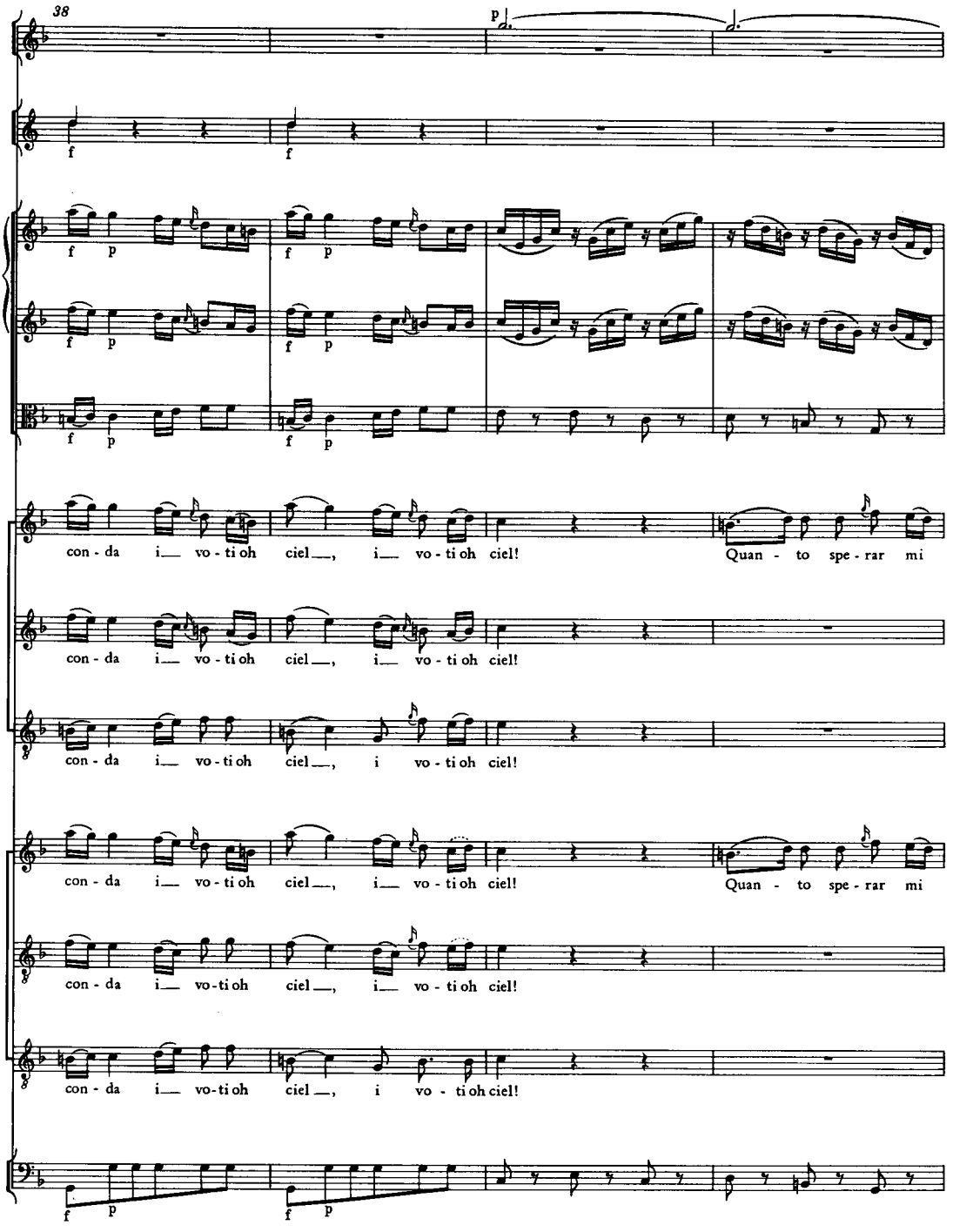
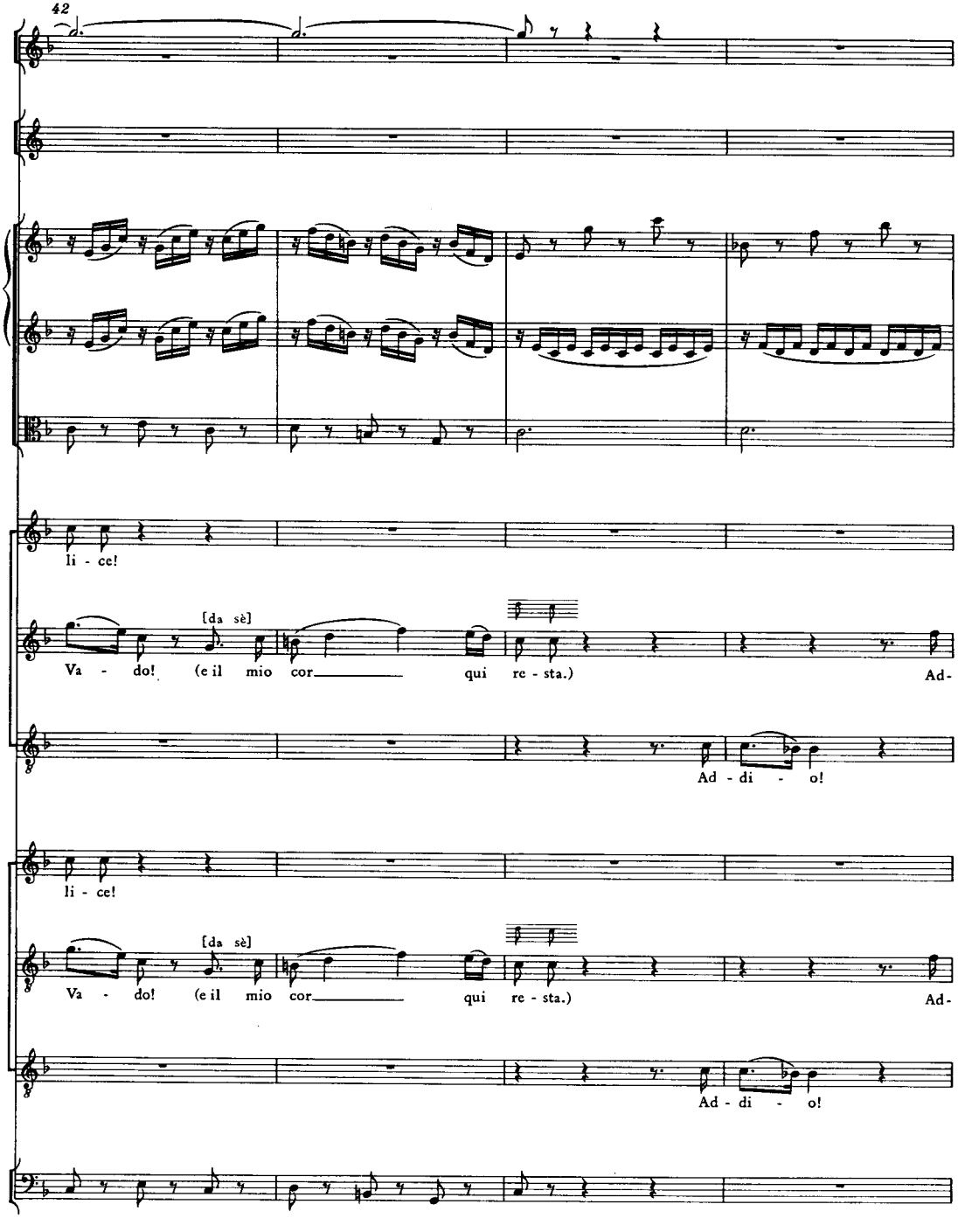
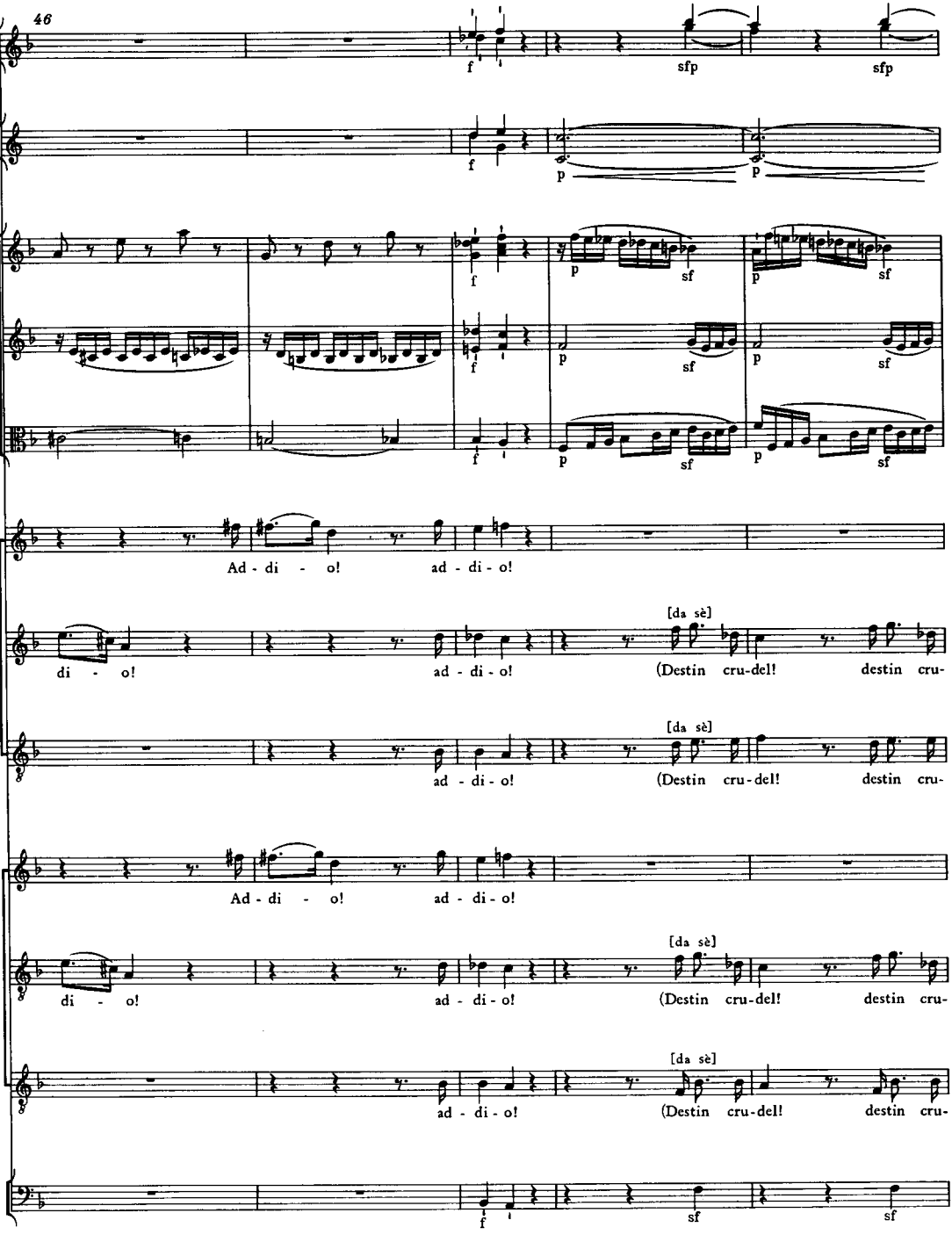
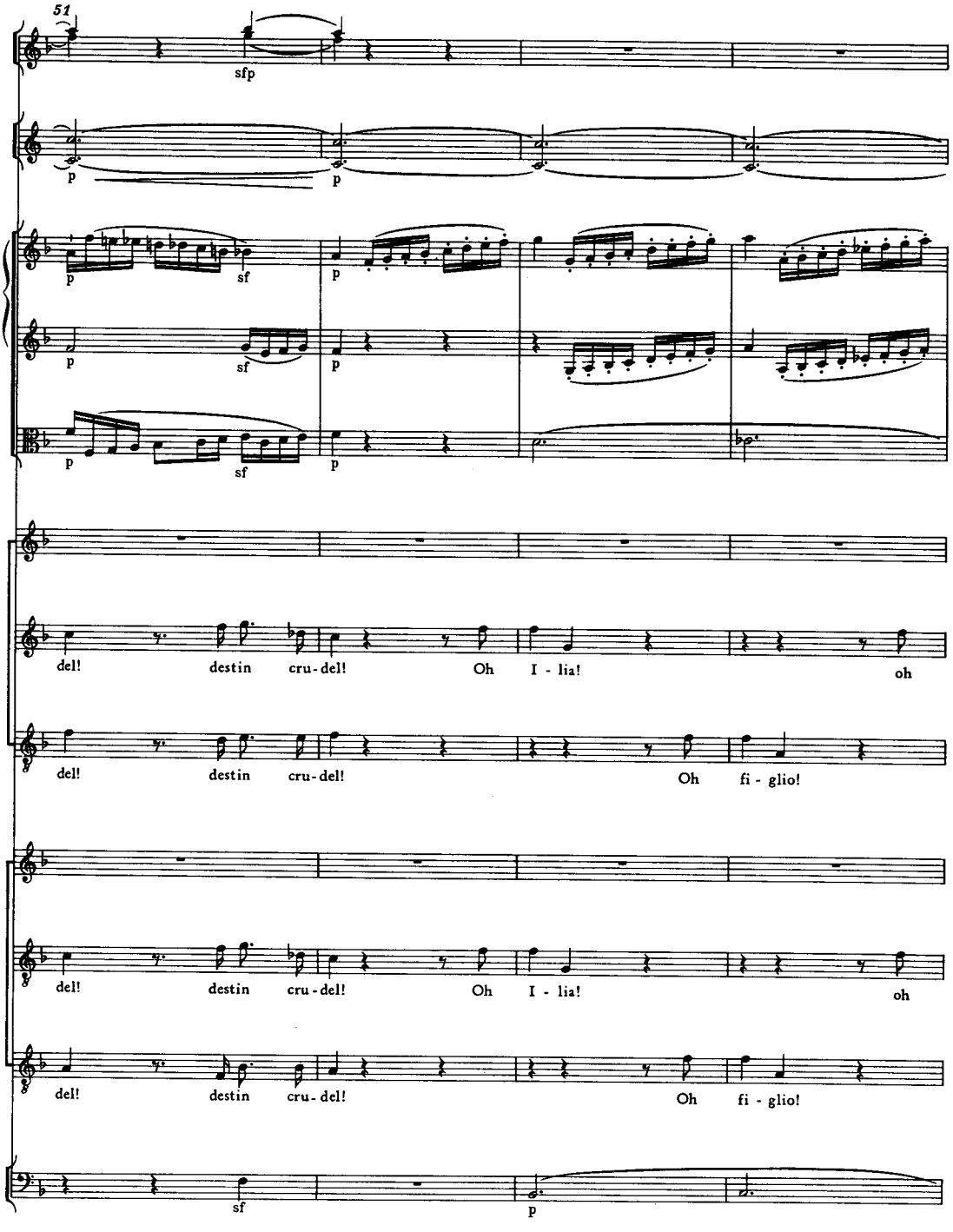
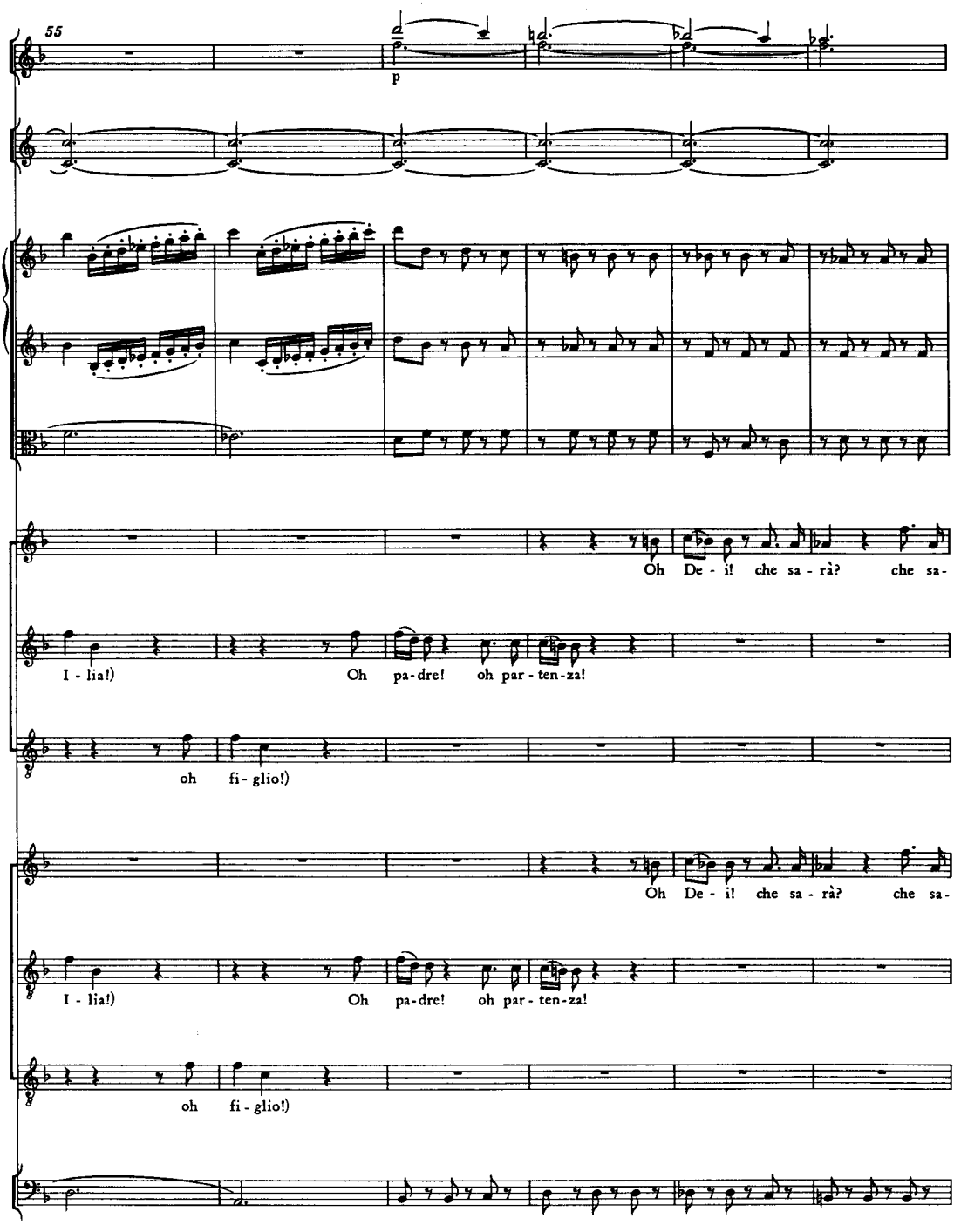
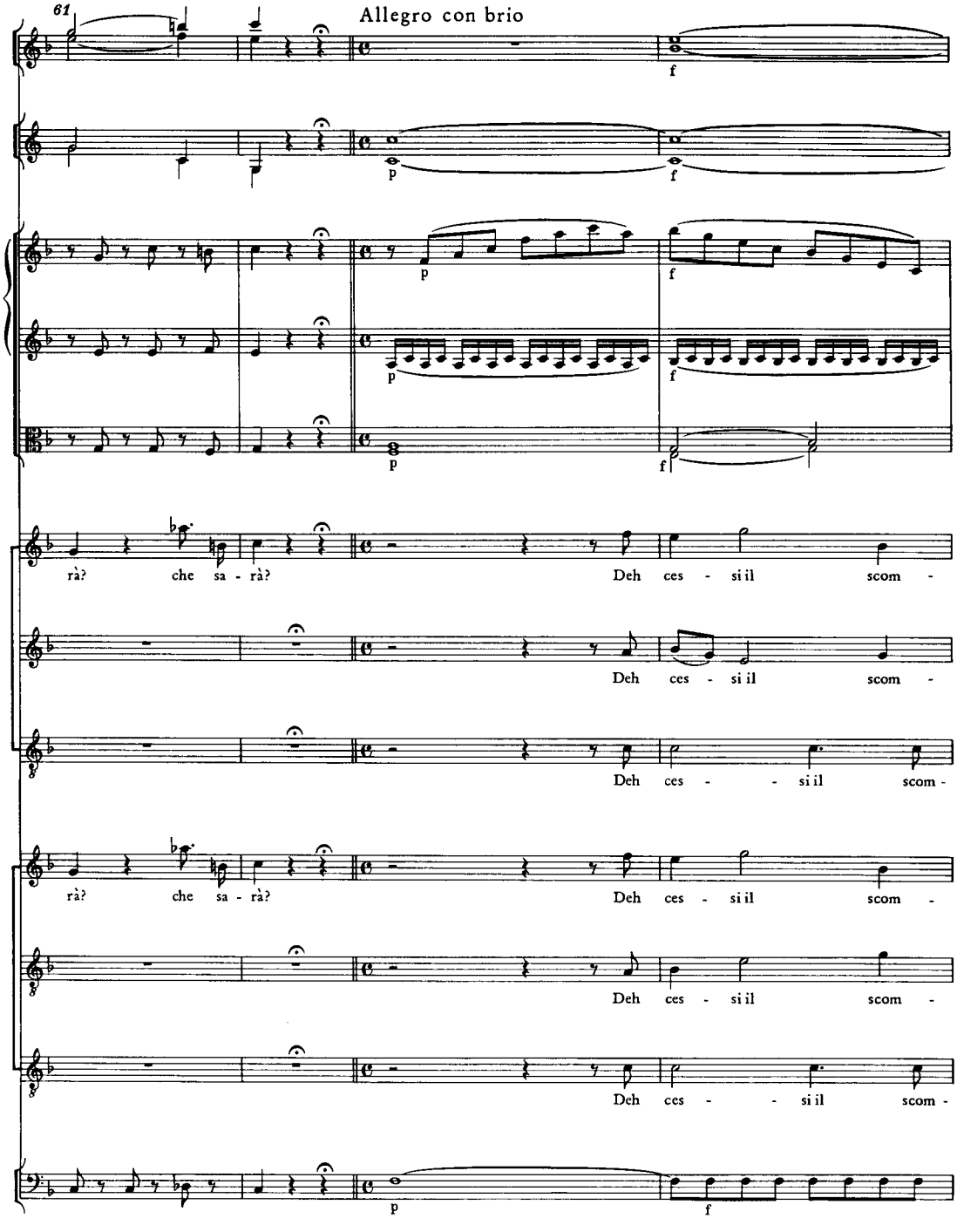
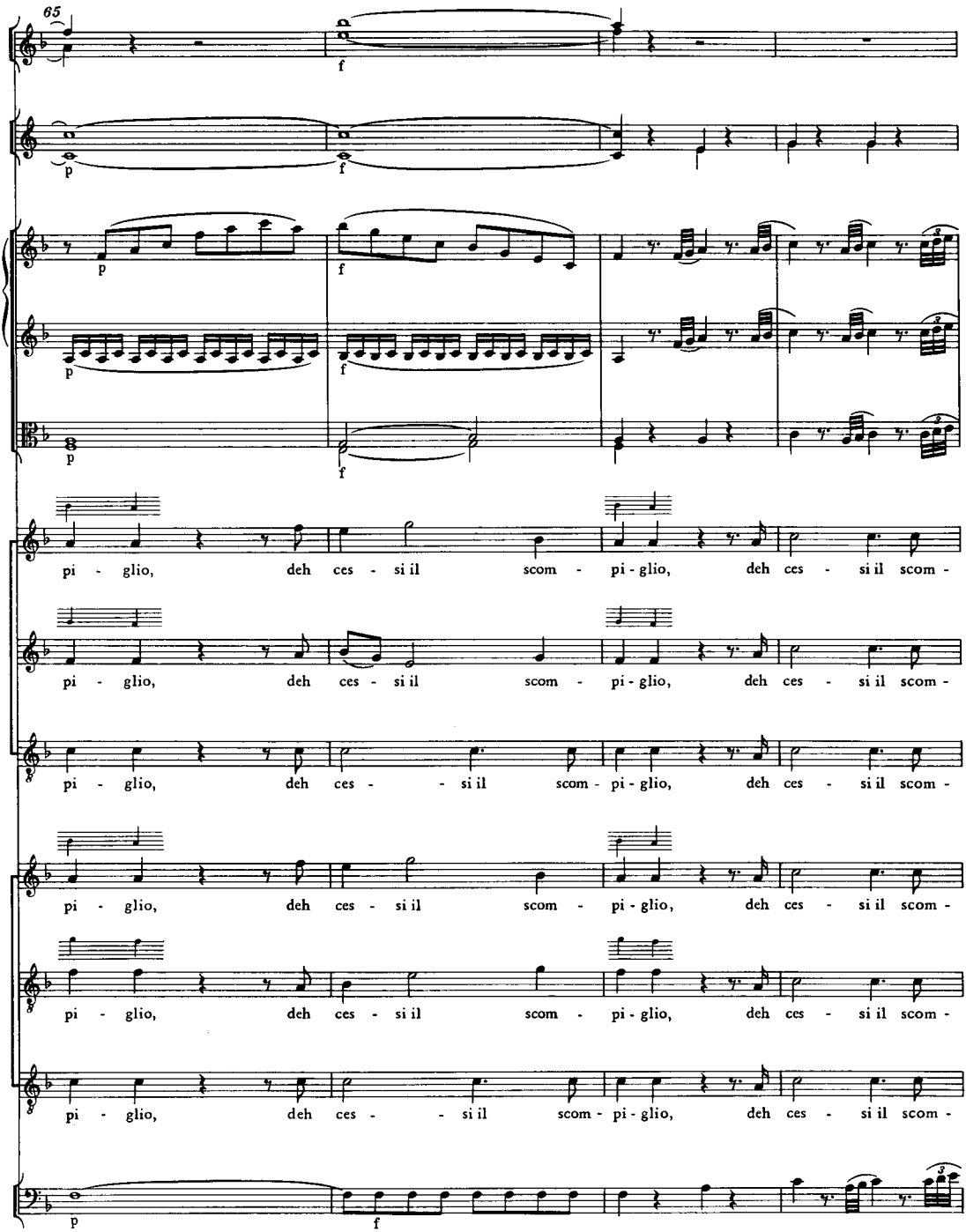
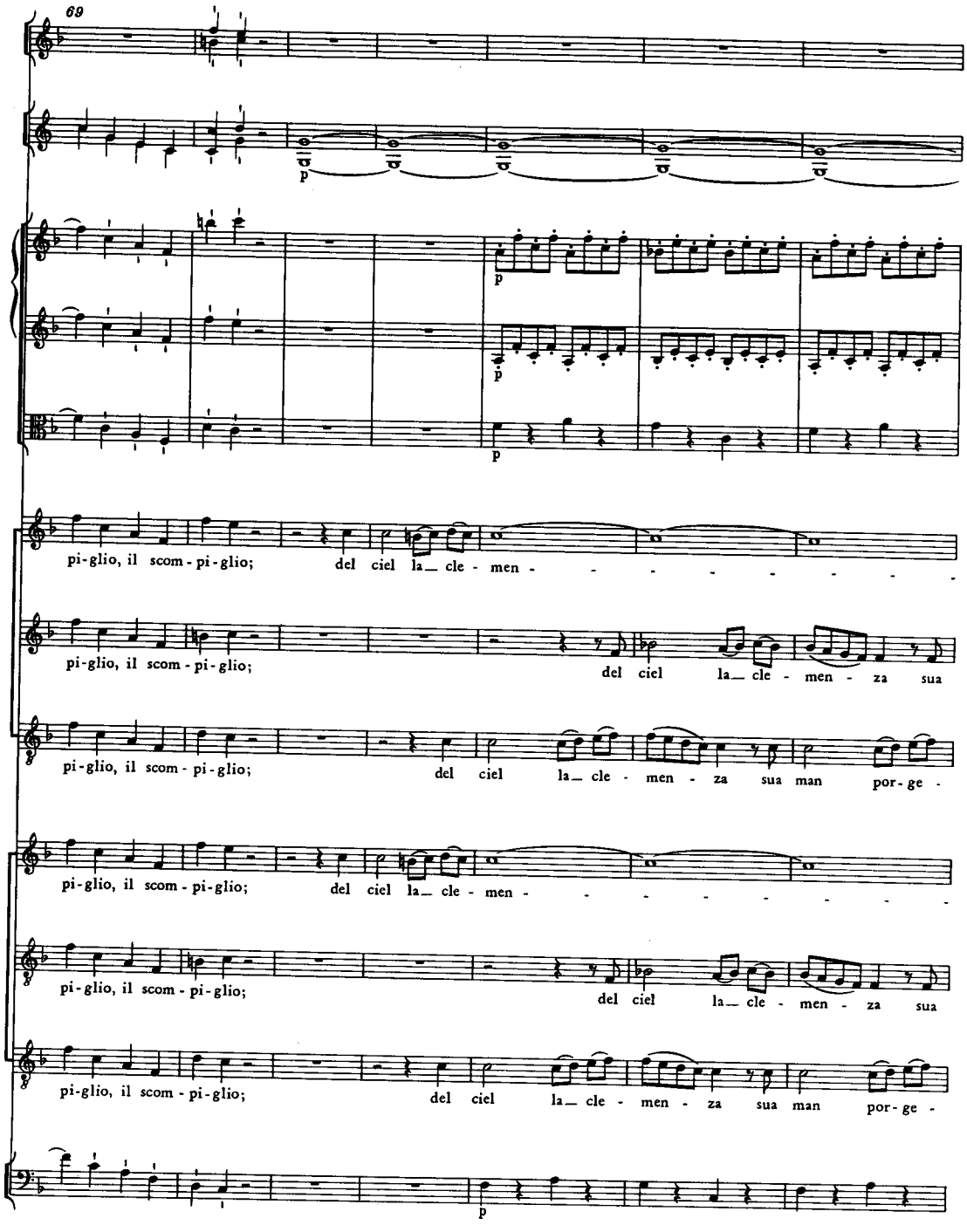
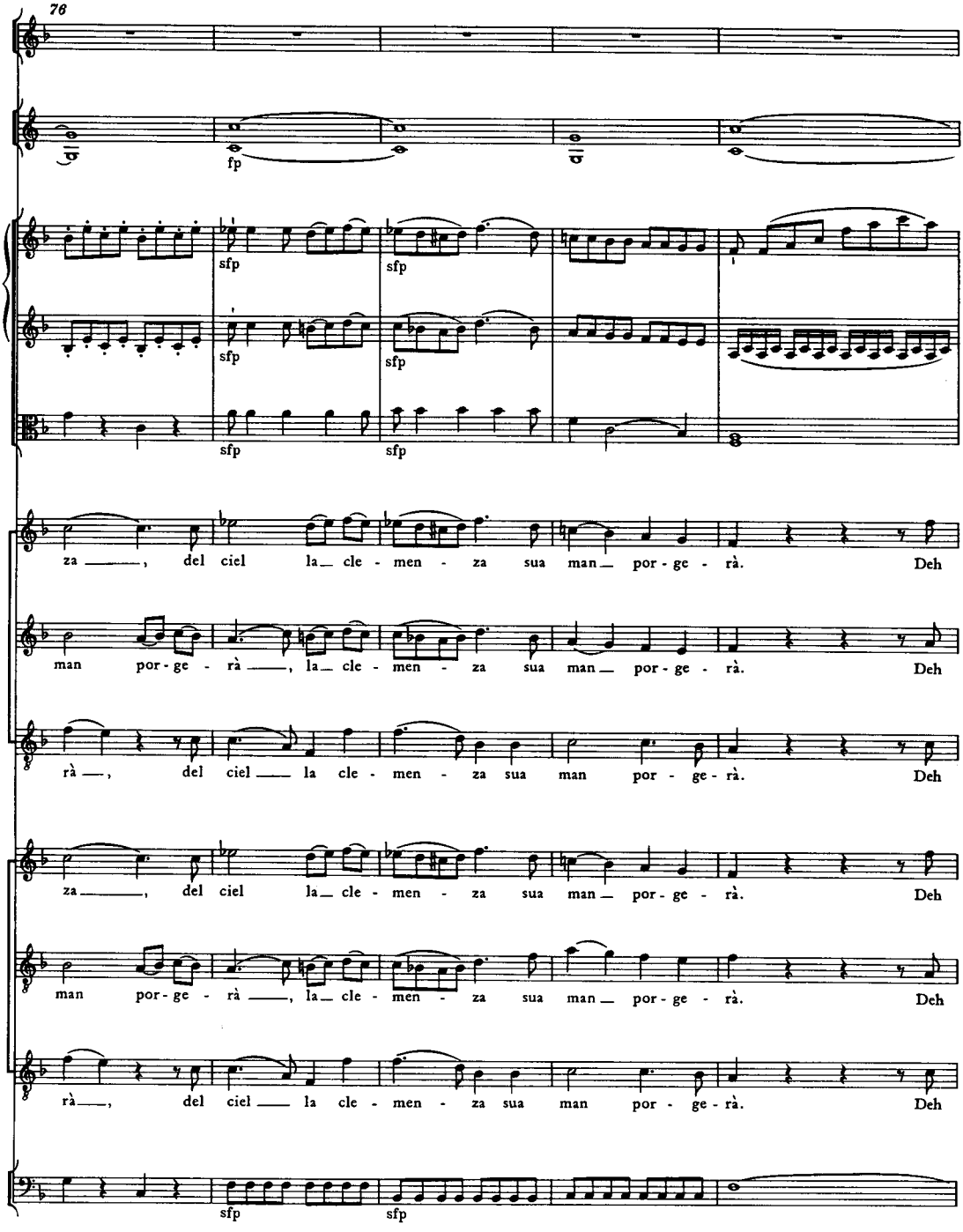
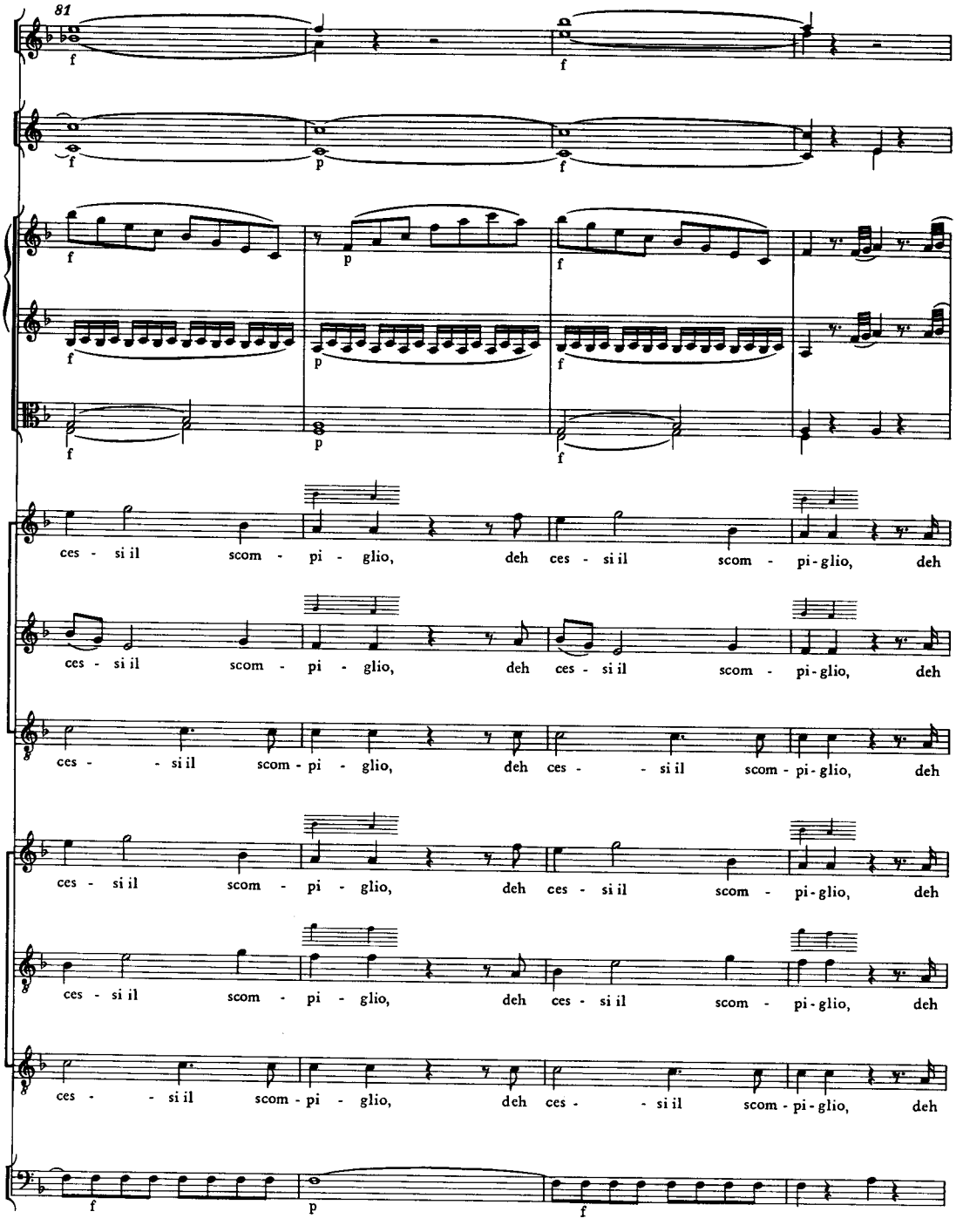
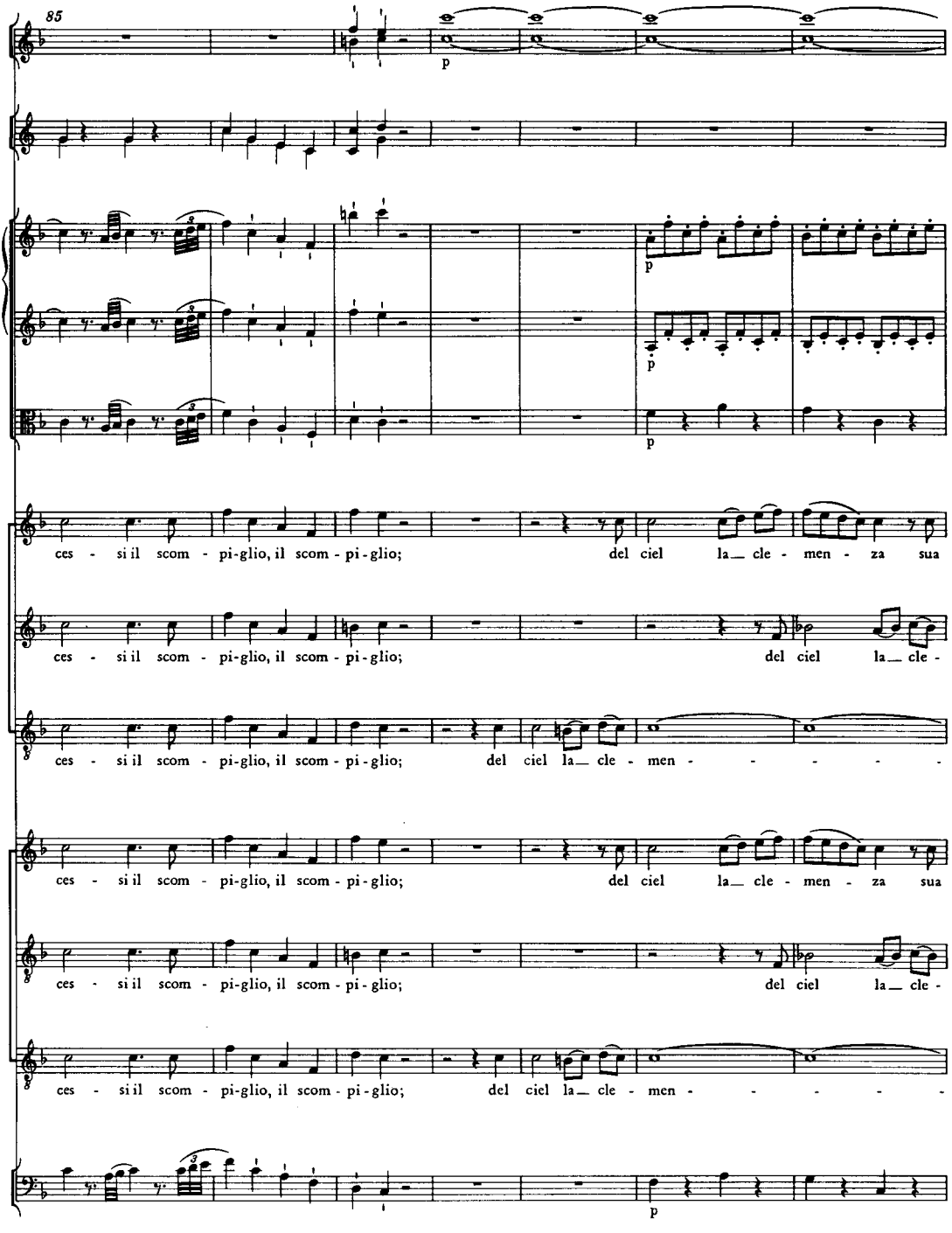
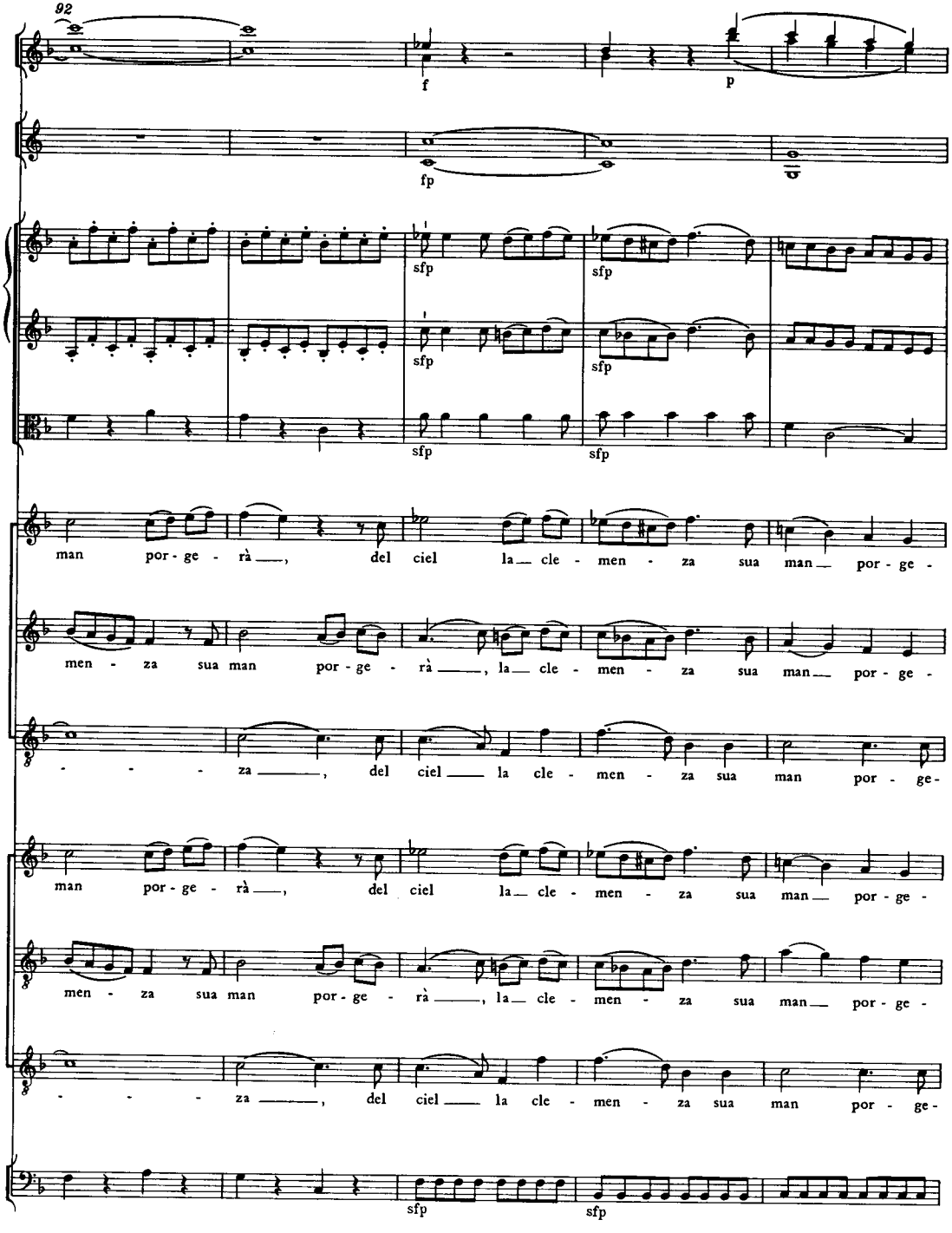
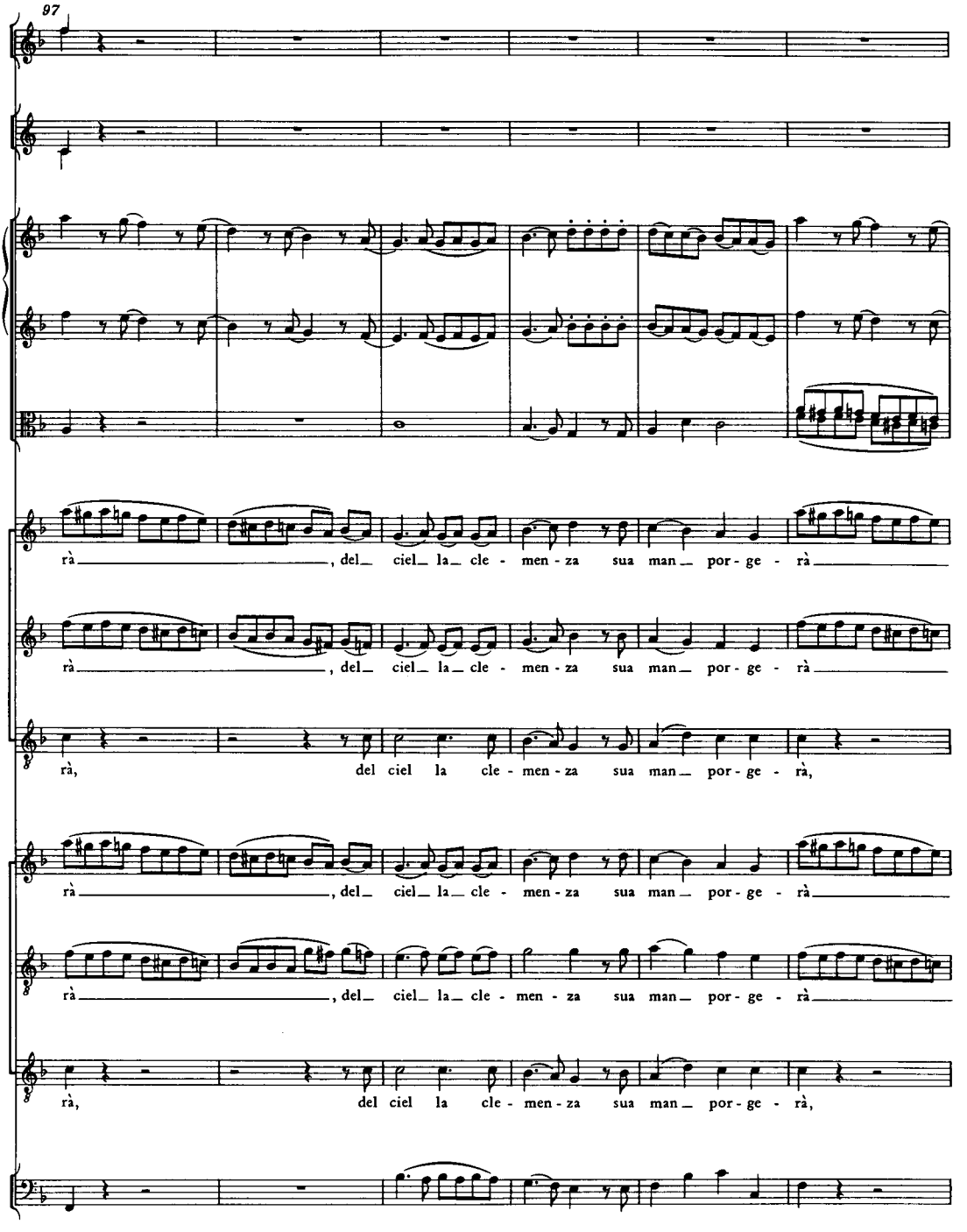
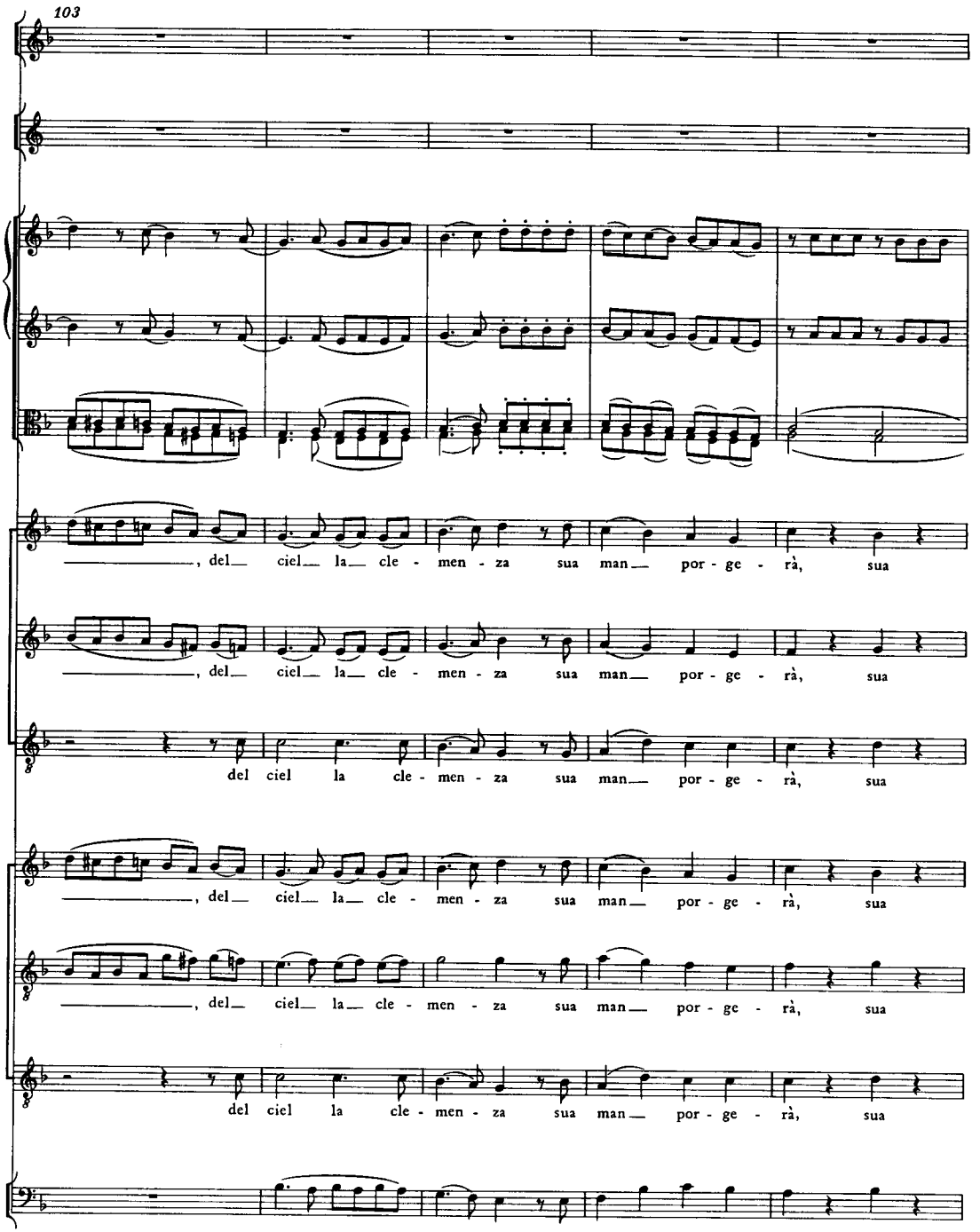
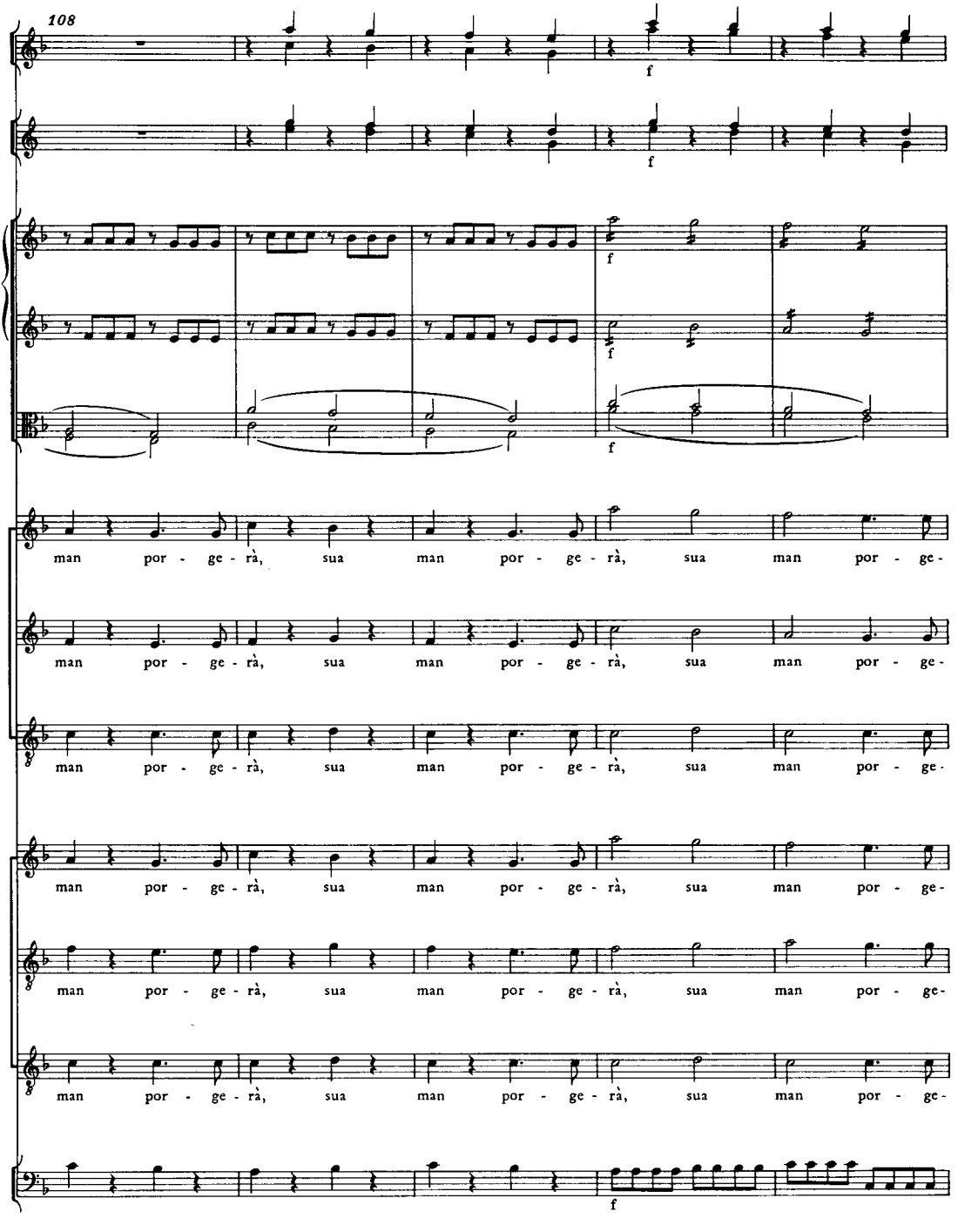
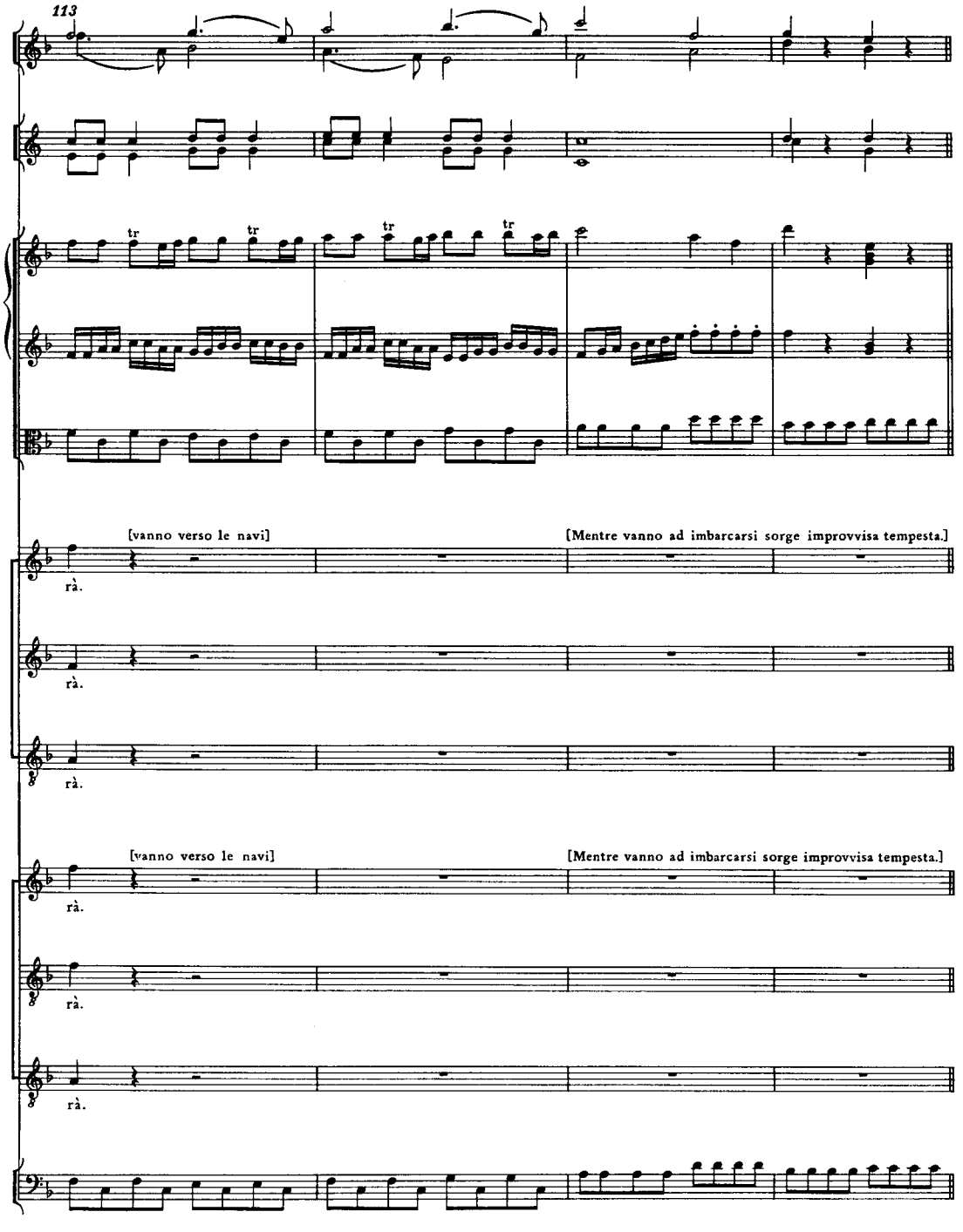
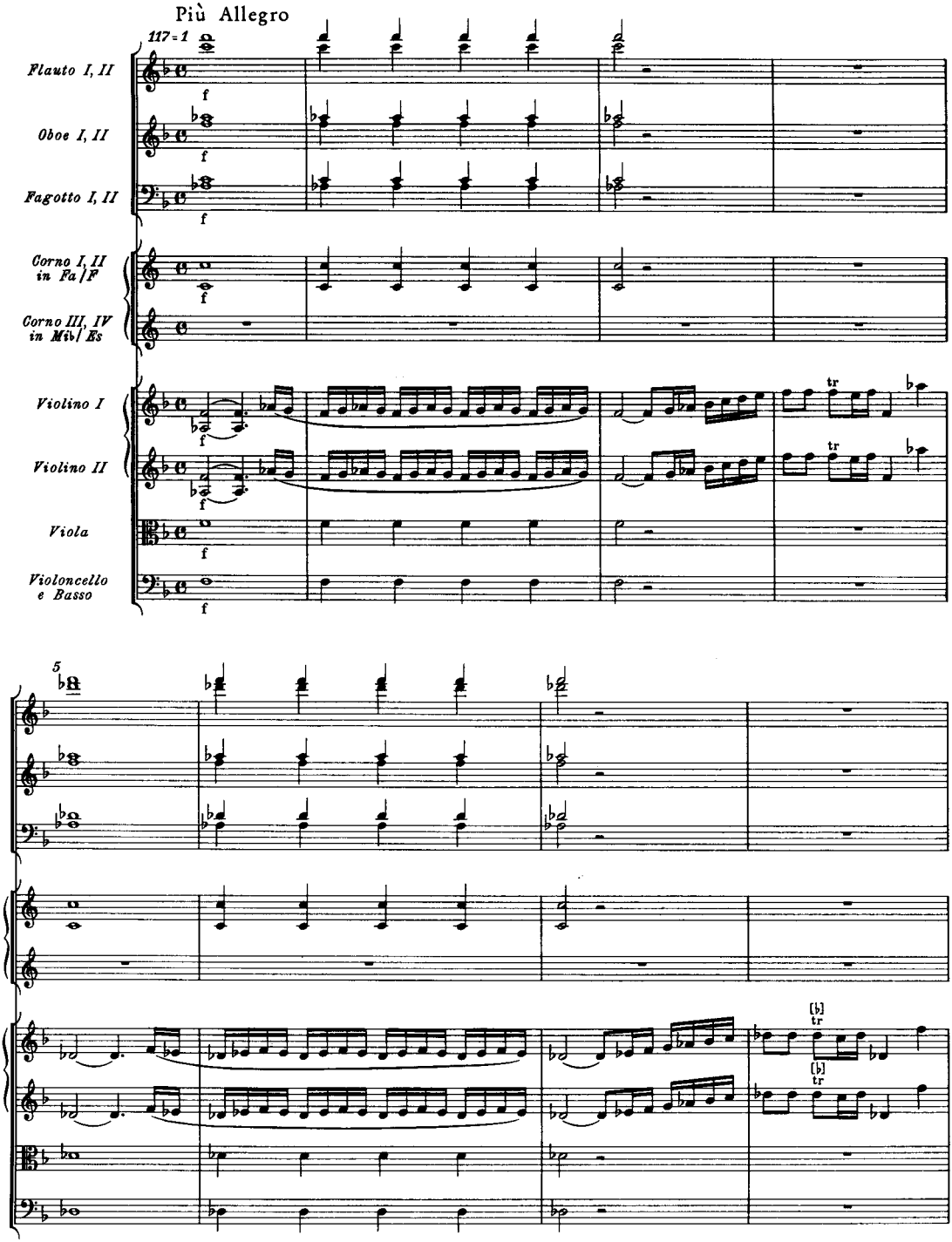
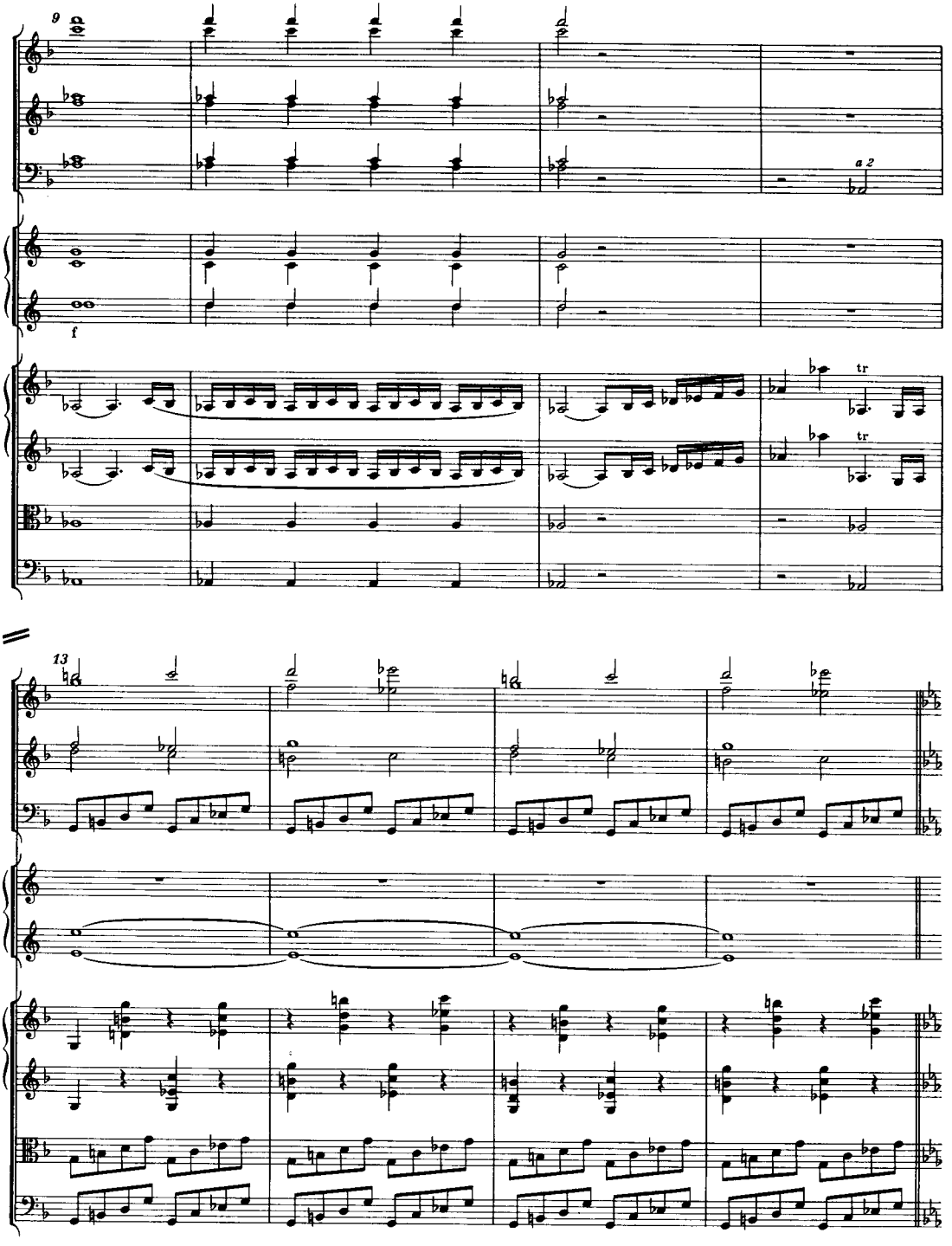
ra - te, del fred - do bo - re-a l'i - ra cal - ma - te.

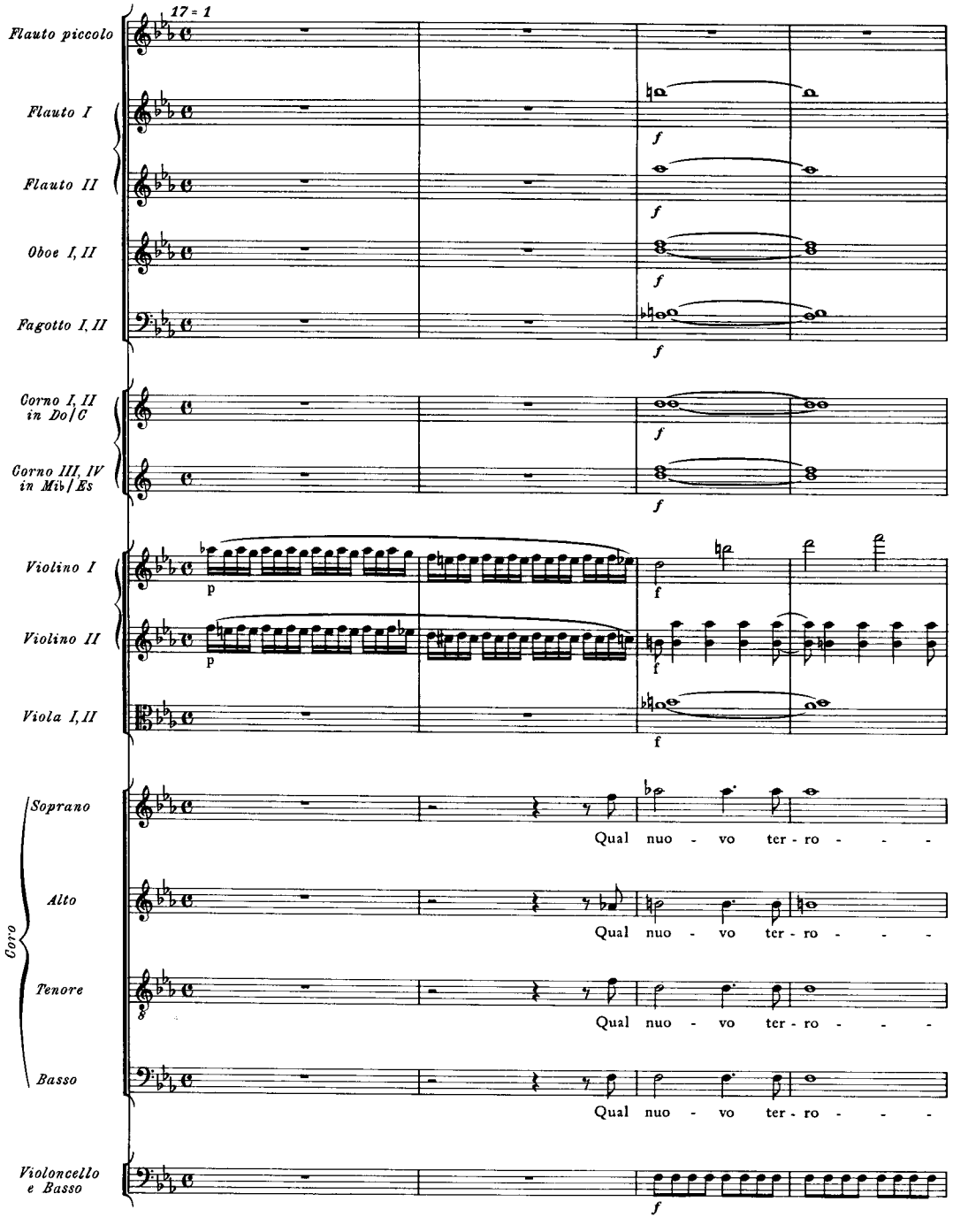
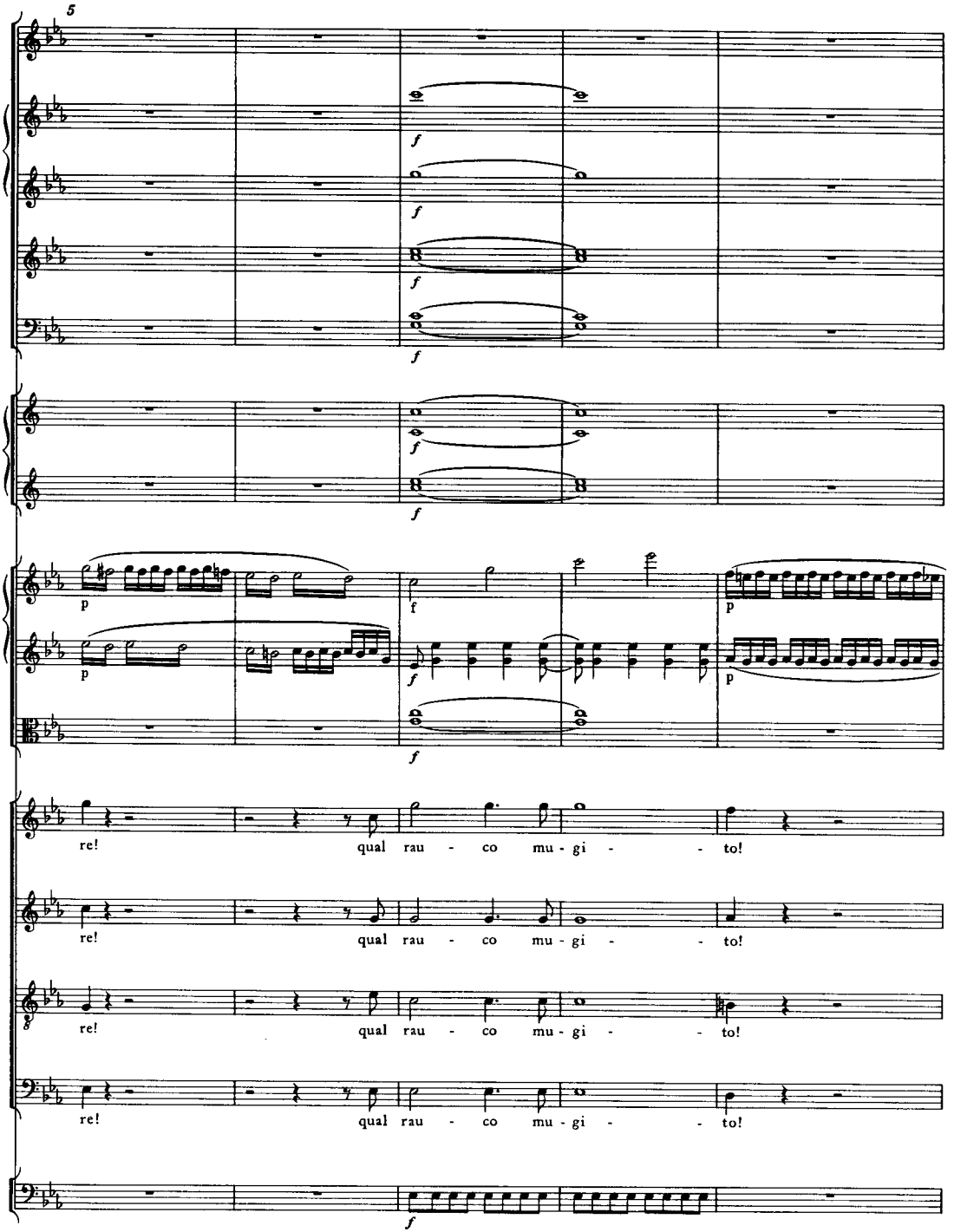
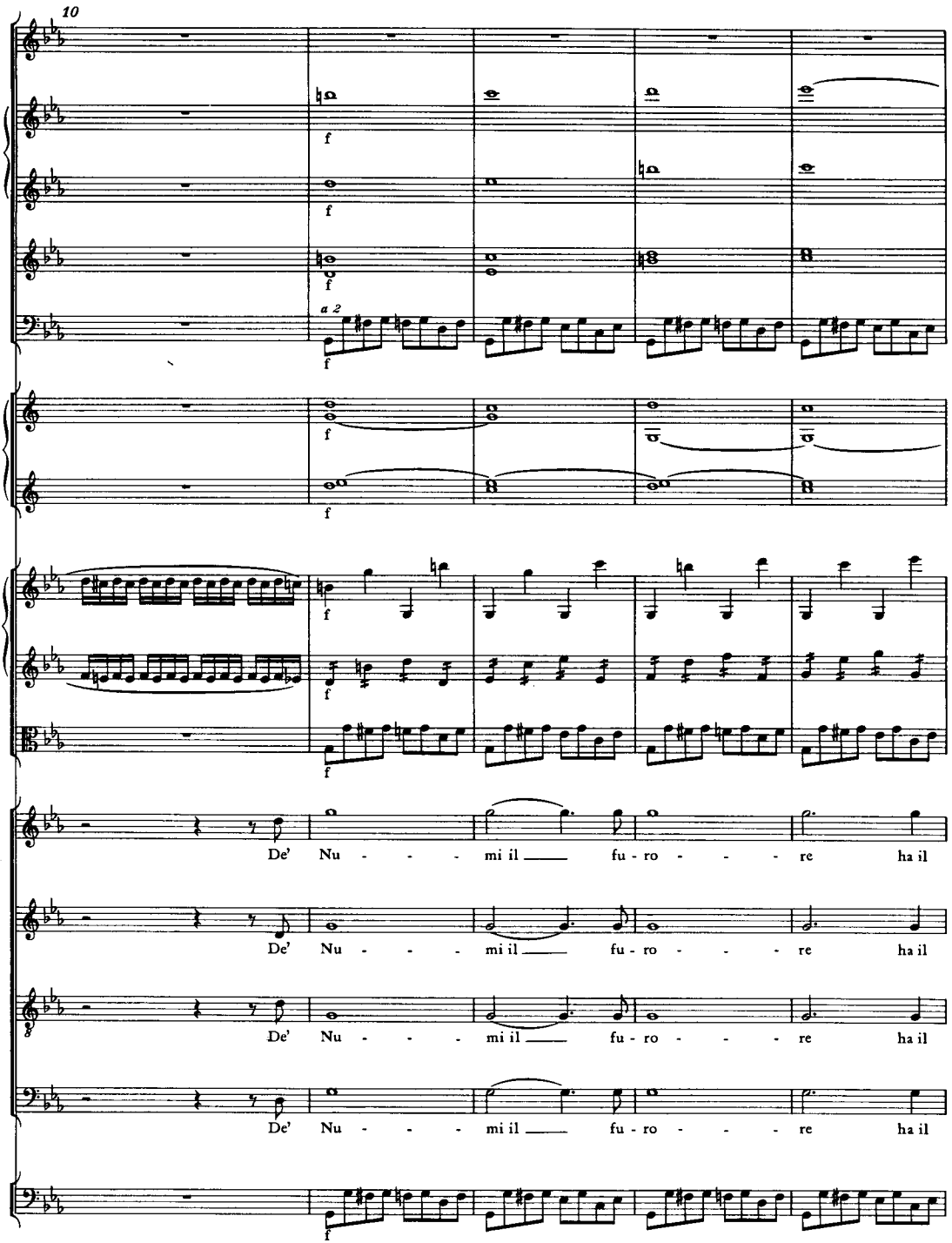
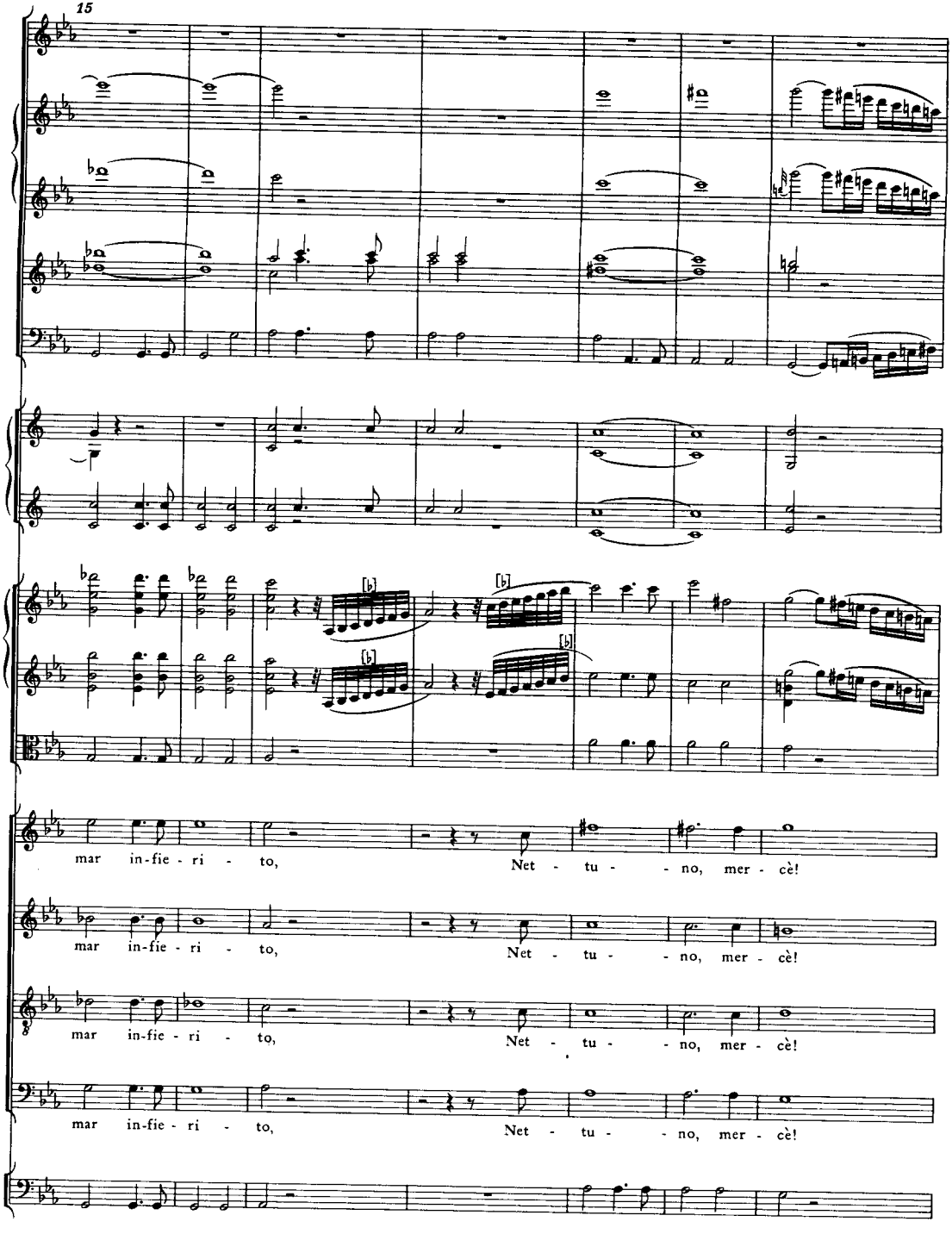
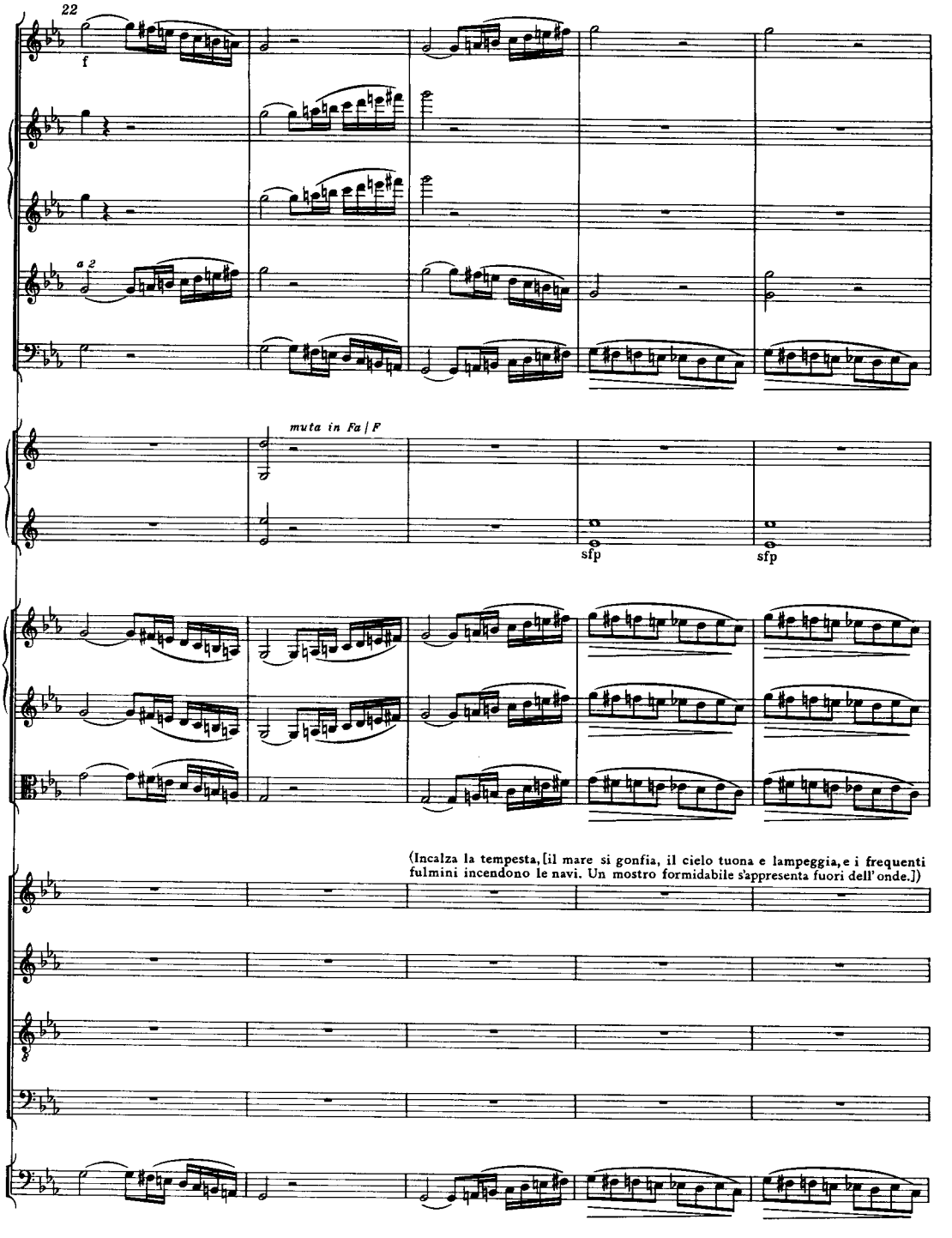
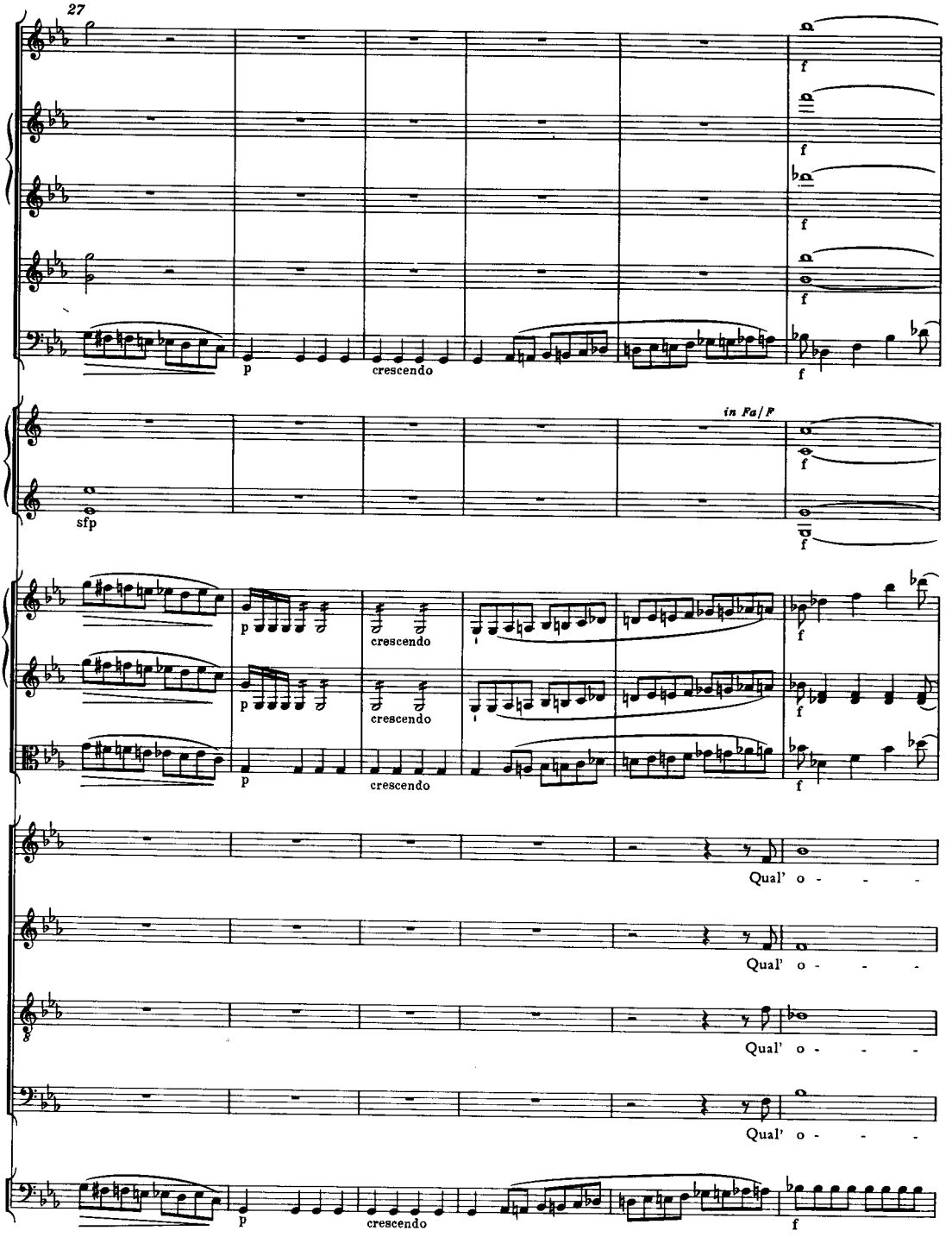
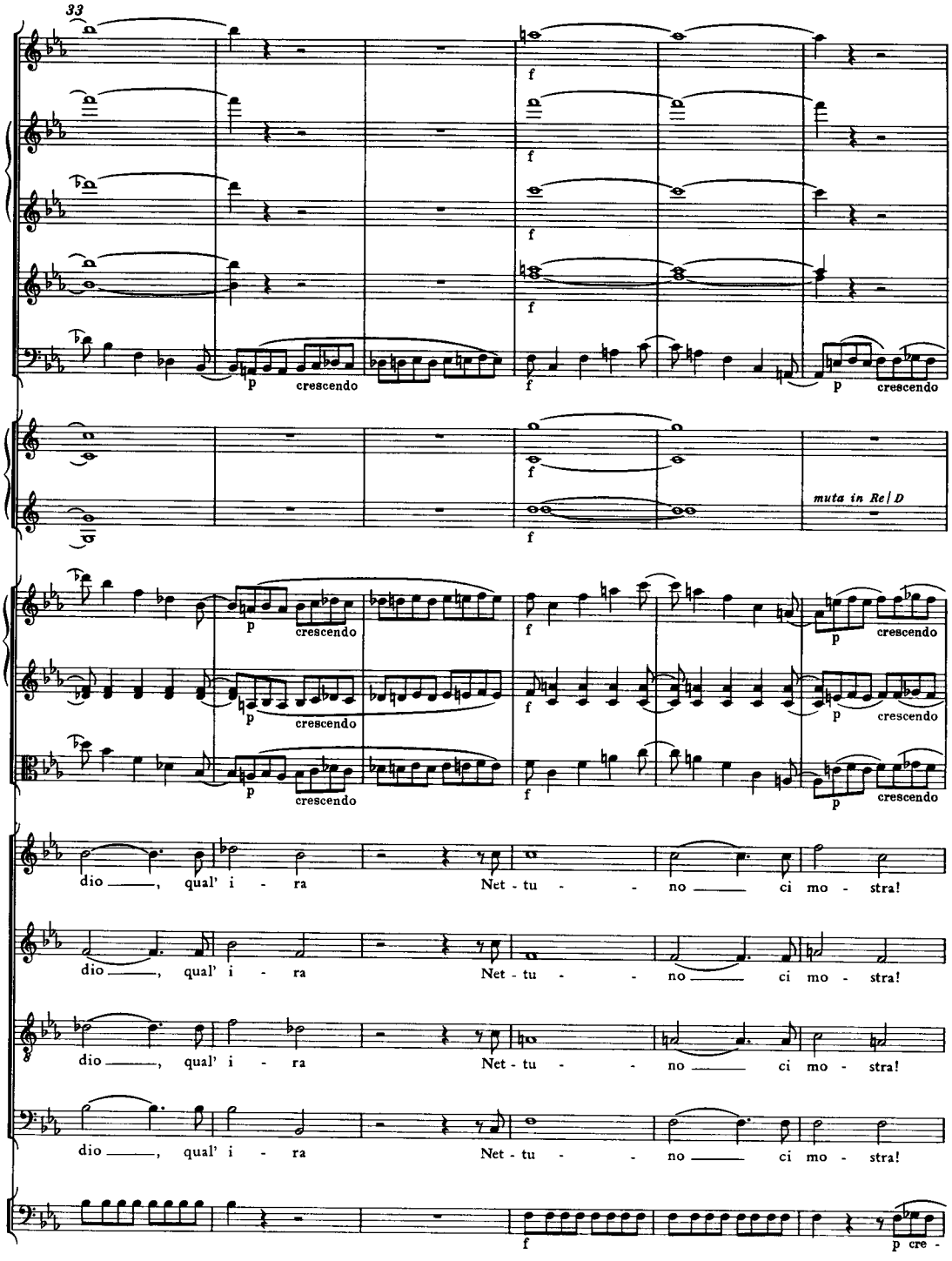
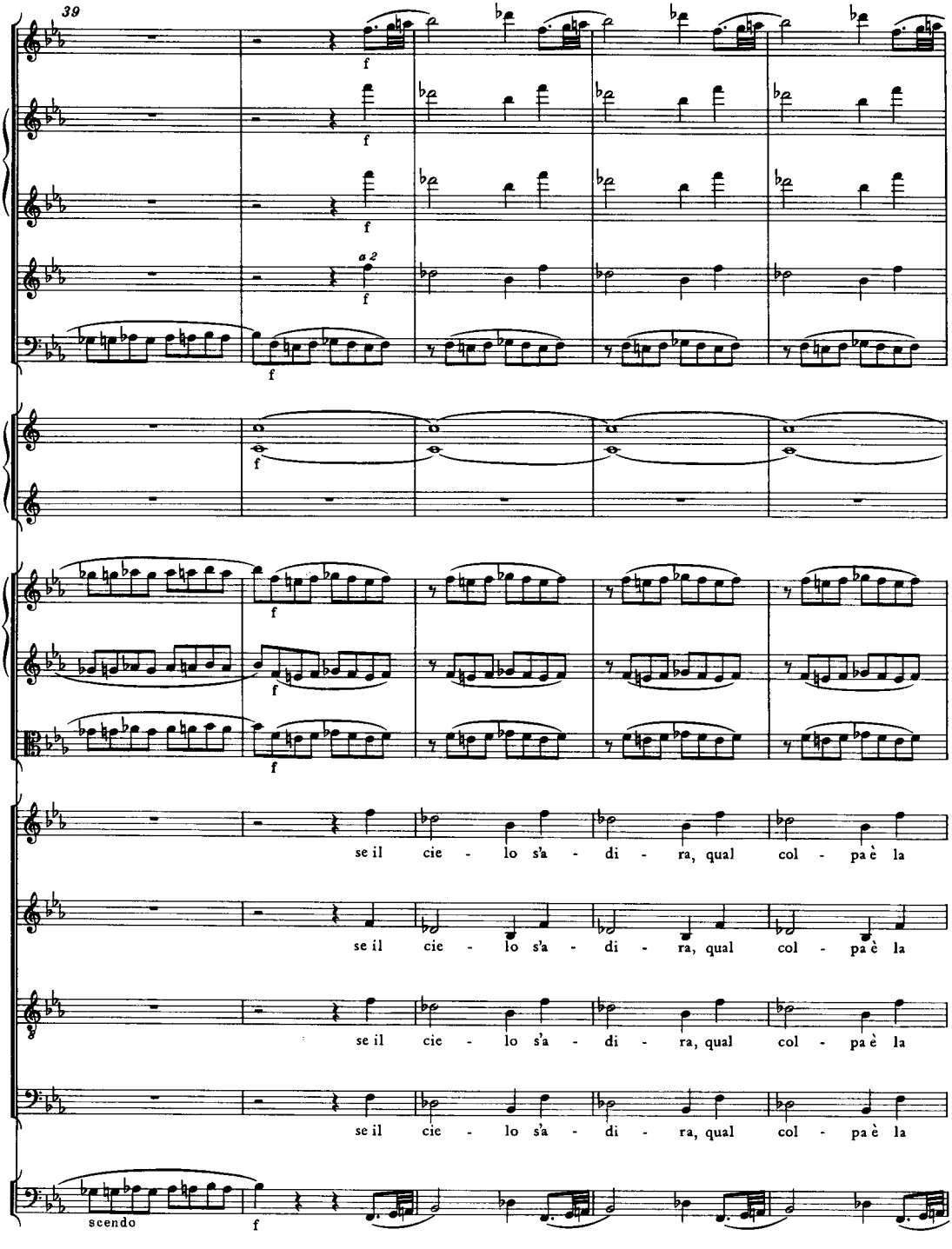
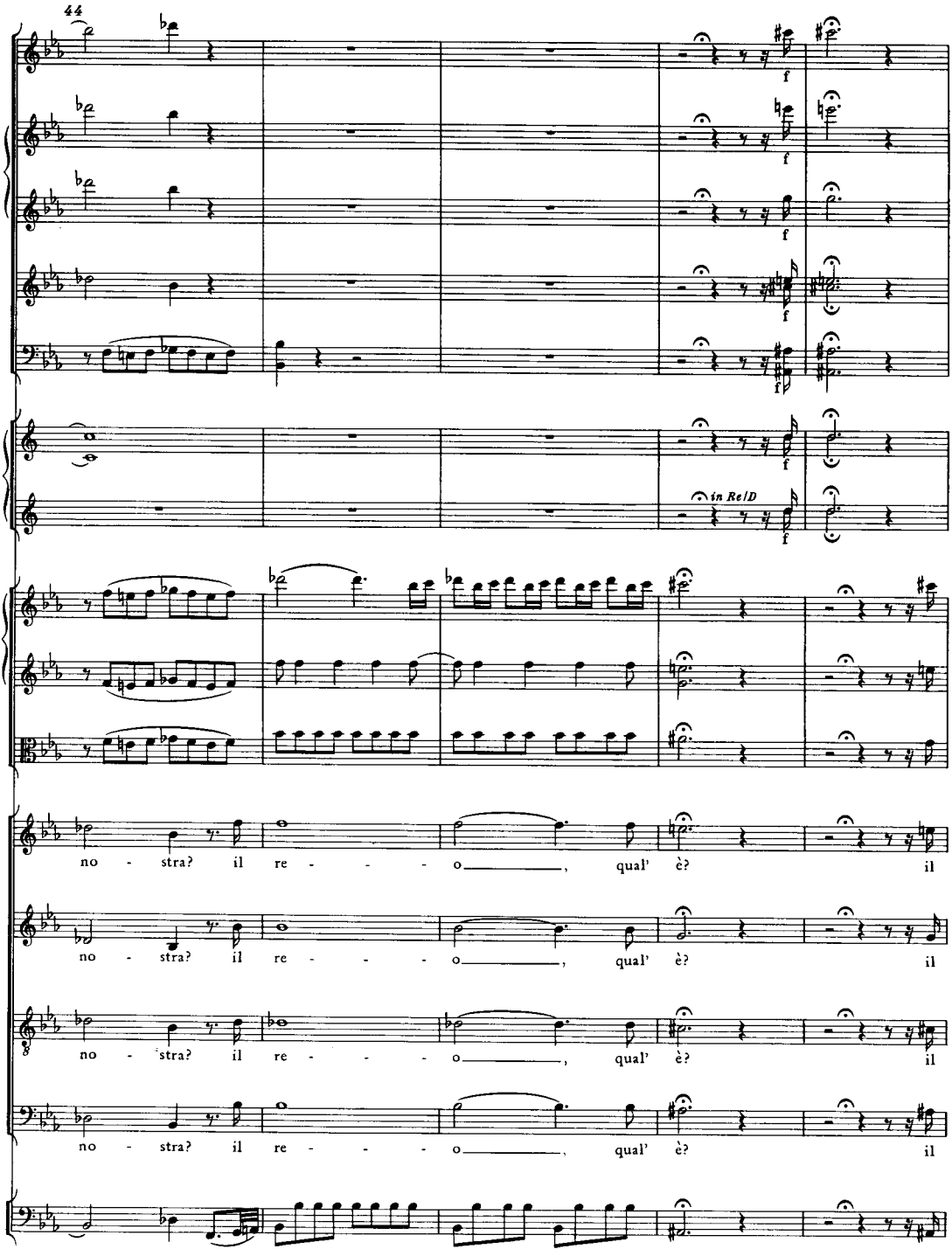
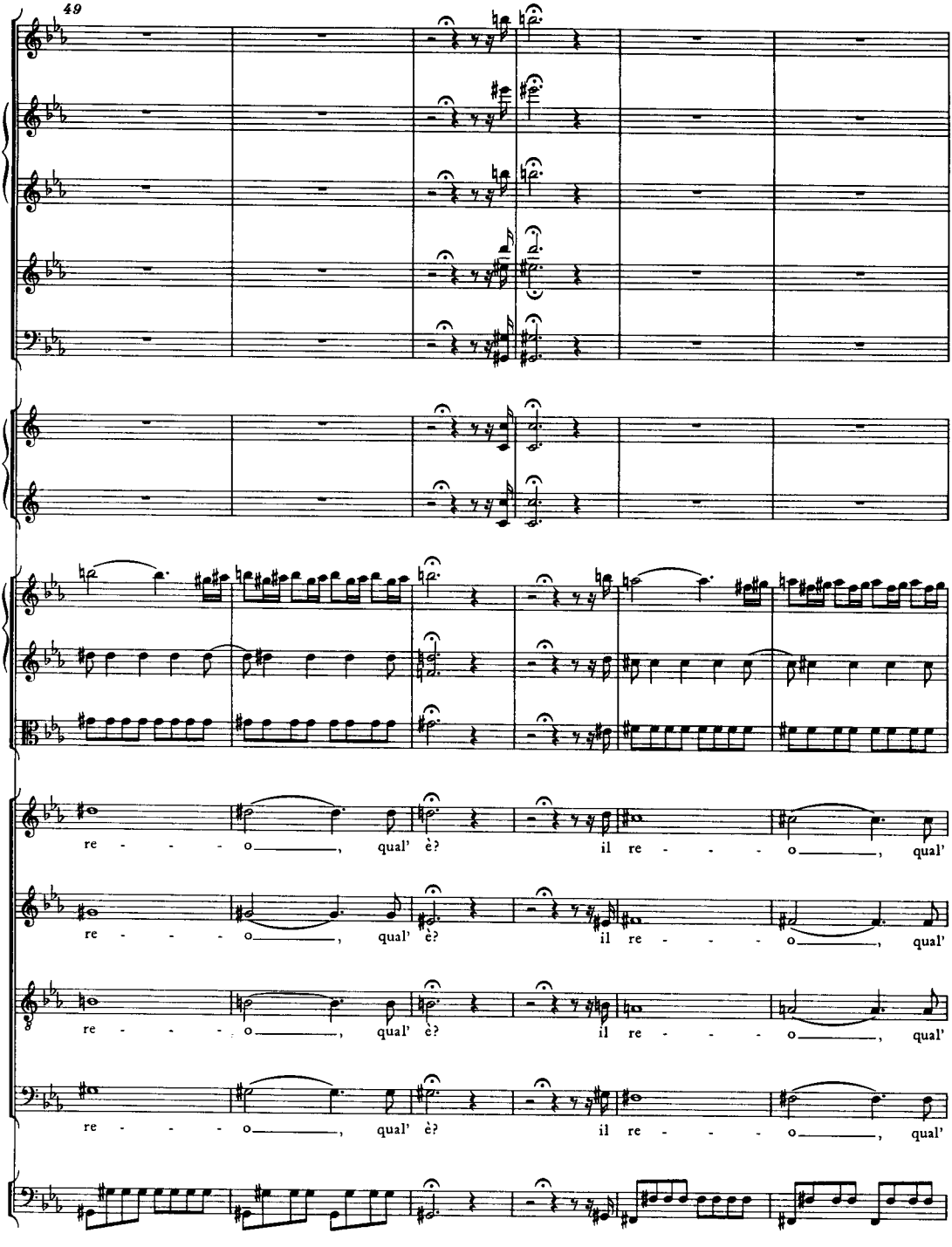
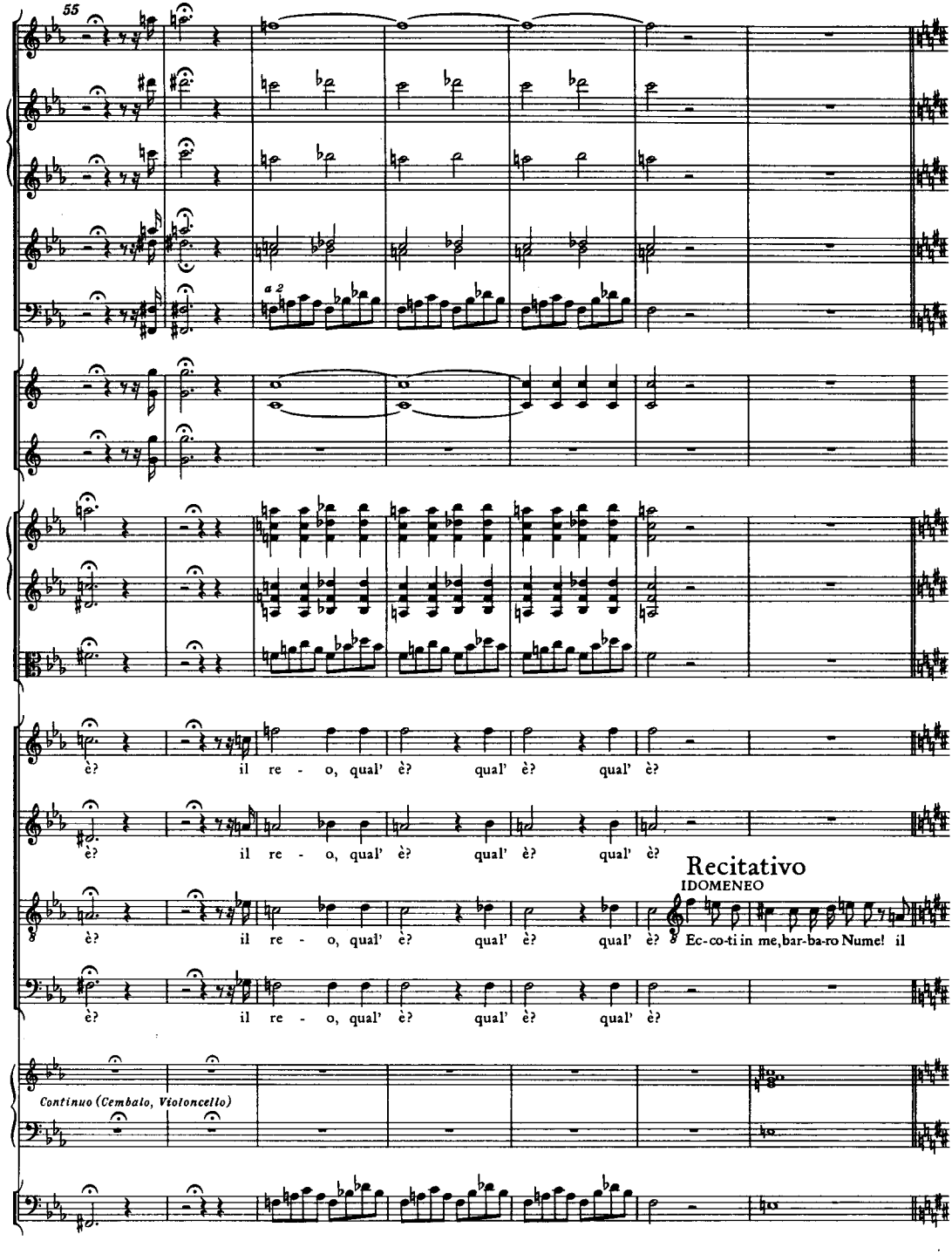
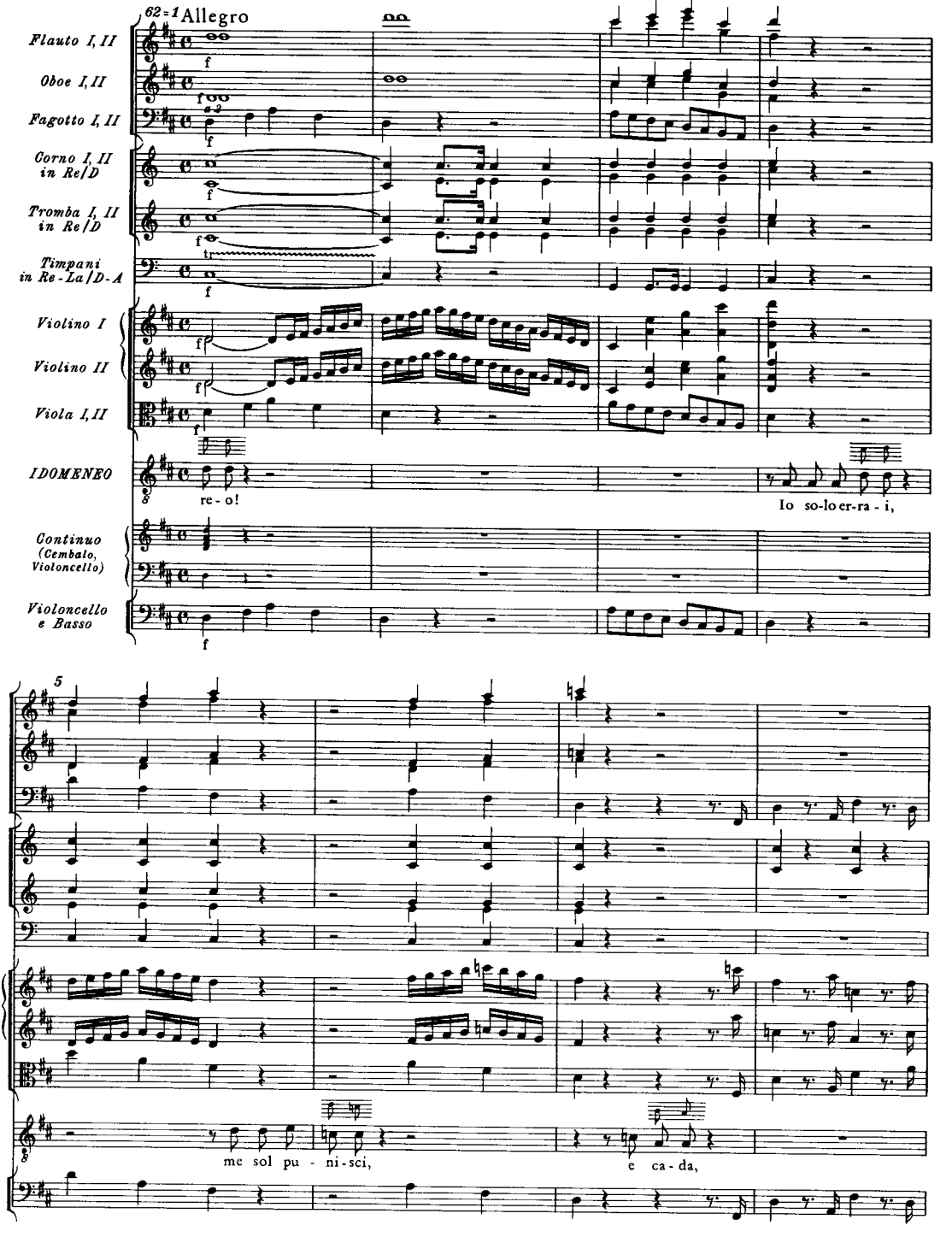
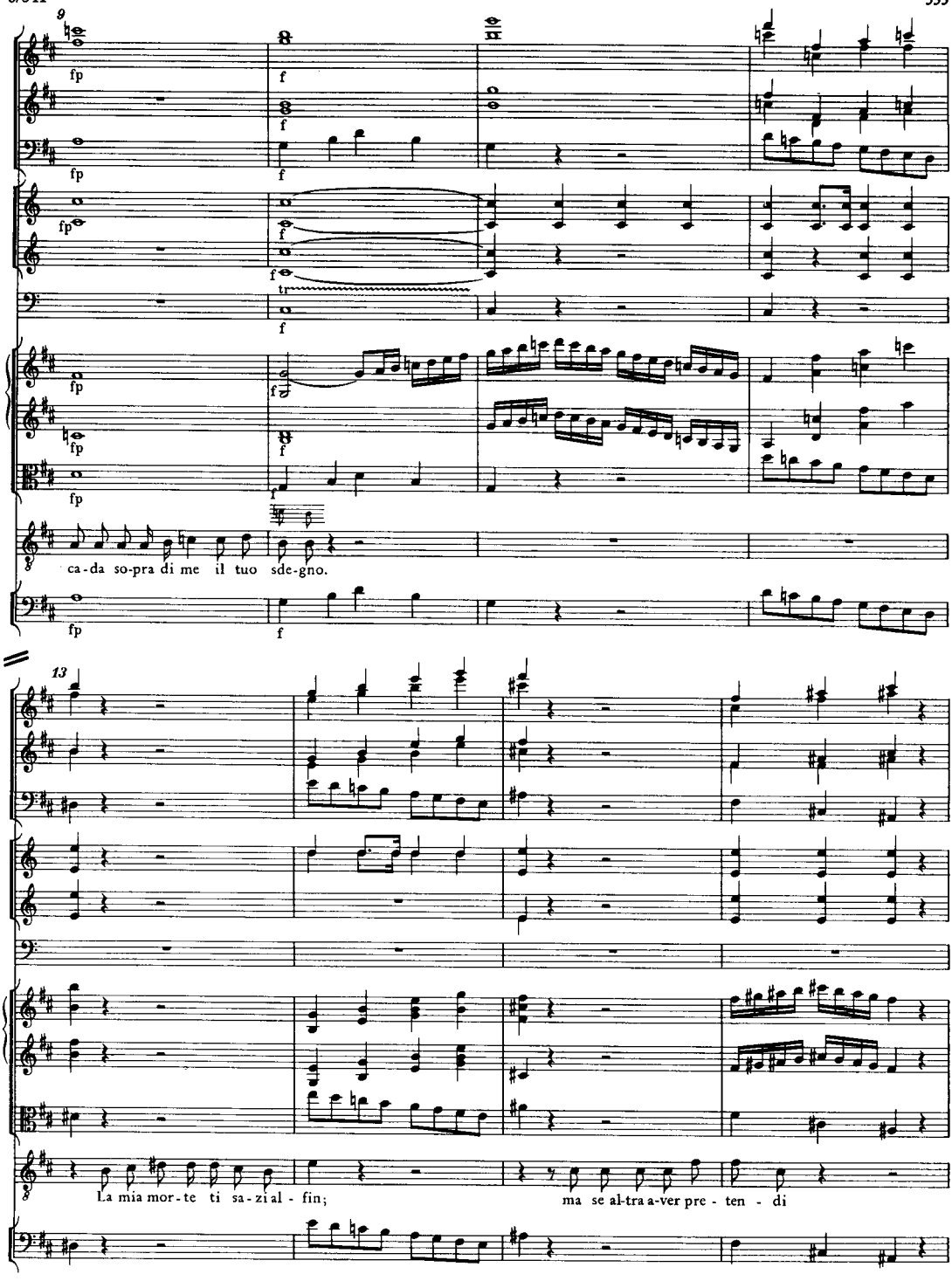
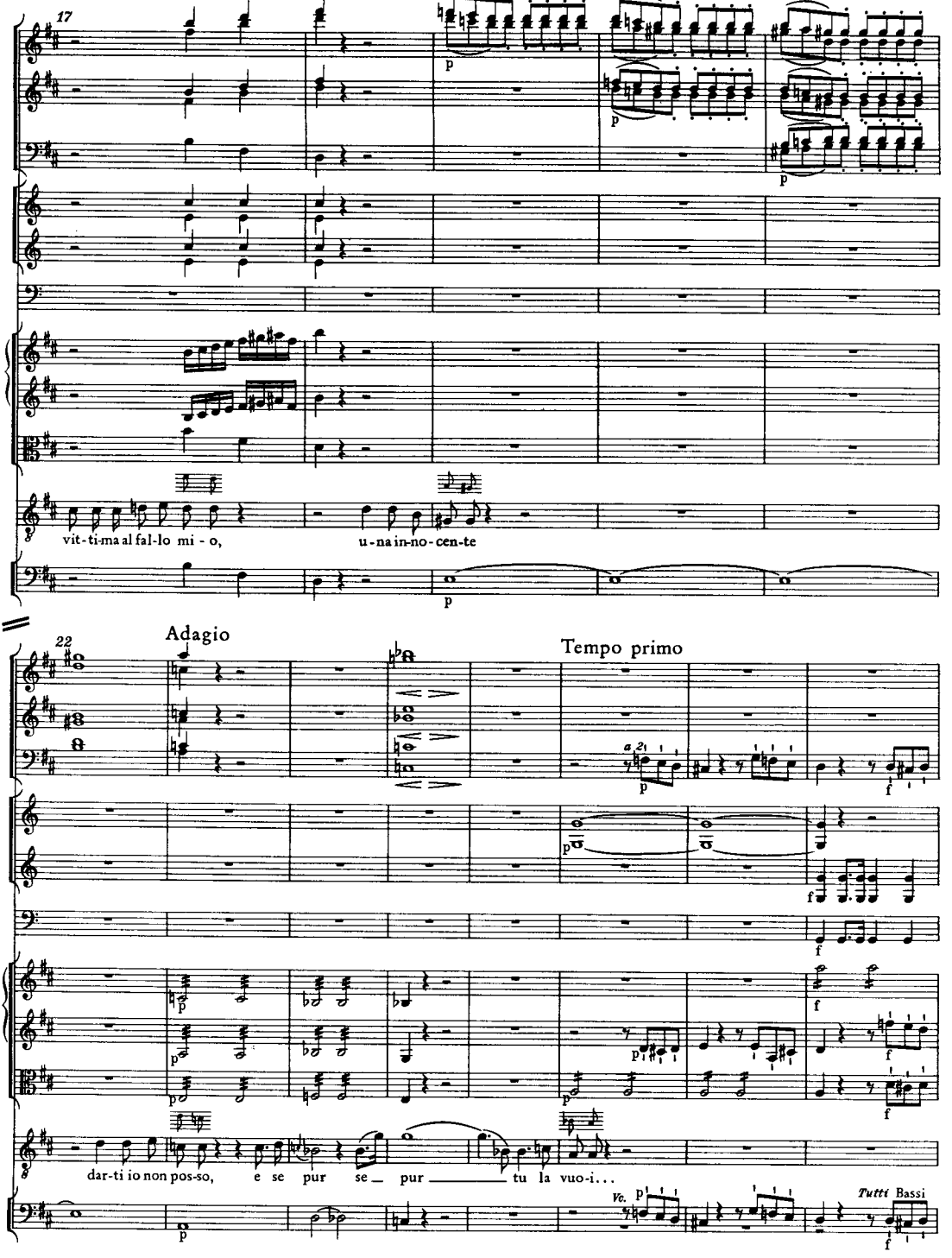
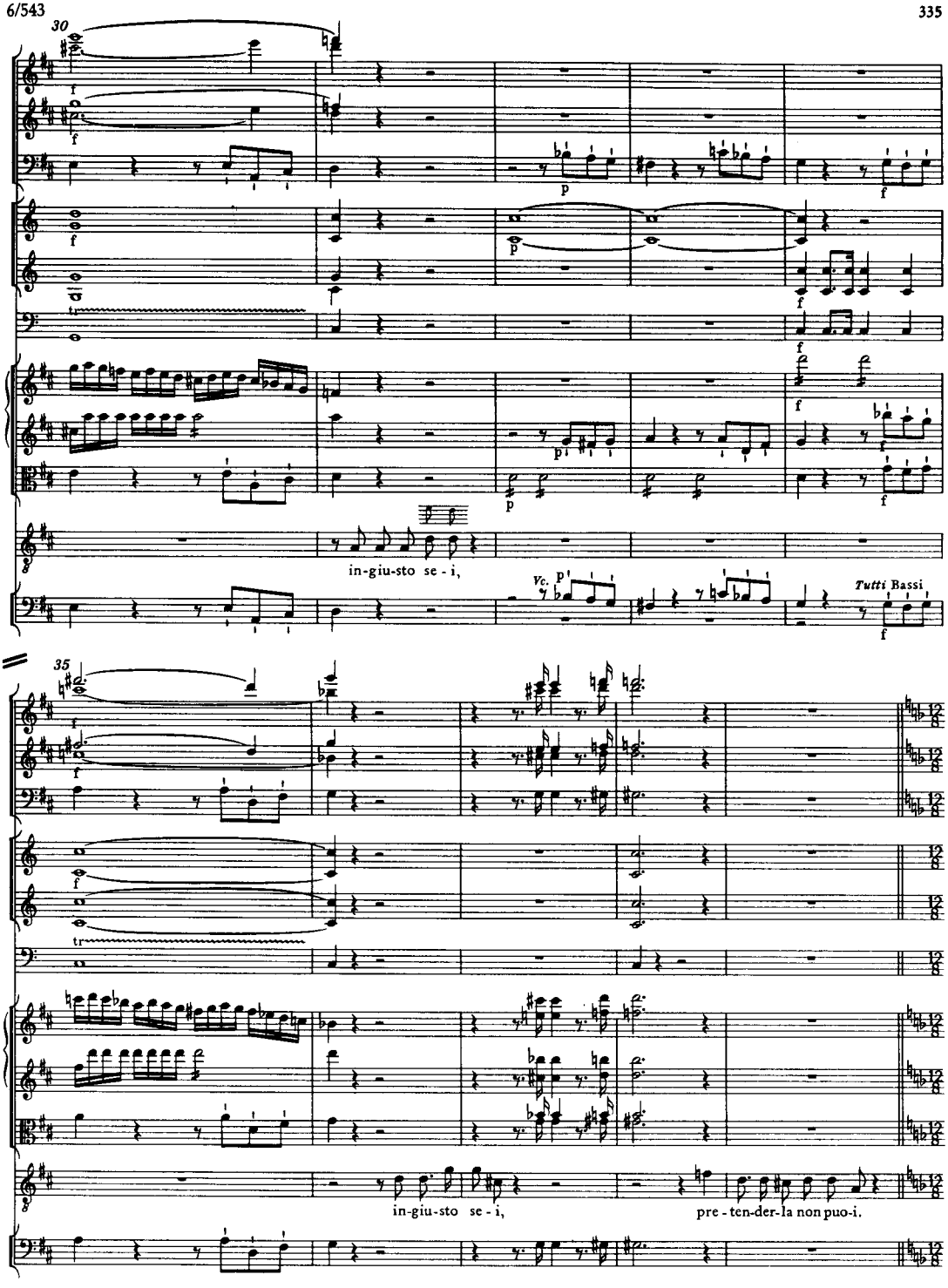
32

D'au - ra pia - ce - vo-le cor - te - si sia - te, se da voi

37
spar - - - ge-si per tut - to a - mor, se da voi
41
spar - - - - - ge - si per tut - - - to a - mor.
Vc.

45
Soprano
p
Pla - ci-do è il mar, an - dia - mo, tut - to ci ras - si -
Alto
p
Pla - ci-do è il mar, an - dia - mo, tut - to ci ras - si -
Tenore
p
Pla - ci-do è il mar, an - dia - mo, tut - to ci ras - si -
Basso
p
Pla - ci-do è il mar, an - dia - mo, tut - to ci ras - si -
Tutti Bassi

50
p
f
cre - - - - scendo
cre - - - - scen - do
cre - - - - scendo
cu - ra, tut - to, tut - to, tut - to ci ras - si - cu - ra. Fe -

55
Fl. I
Fl. II
Clar. I
Clar. II
f
li - ce a-vrem ven - tu - - ra, su su_, par - tia - mo or or, fe - li - ce a-vrem ven - tu - ra, su
p
li - ce a-vrem ven - tu - - ra, su su_, par - tia - mo or or, fe - li - - ce a-vrem ven - tu - ra, su
li - ce a-vrem ven - tu - - ra, fe - li - ce a - vrem ven - tu - ra, su
li - ce a-vrem ven - tu - - ra, fe - li - ce a - vrem, fe - li - ce a-vrem ven - tu - ra, su

61
Fl. I, II
Clar. I, II
su, par-tia-mo or or, par-tia-mo or or, su su_, par-tia-mo or or_, su su_, par-tia-mo or
su, par-tia-mo or or, par-tia-mo or or, su su_, par-tia-mo or or, par-tia-mo or
su, par-tia-mo or or, par-tia-mo or or, su su, par-tia-mo or or_, su su_, par-tia-mo or
su, par-tia-mo or or, par-tia-mo or or, su su, par-tia-mo or or, par-tia-mo or

Scena VI

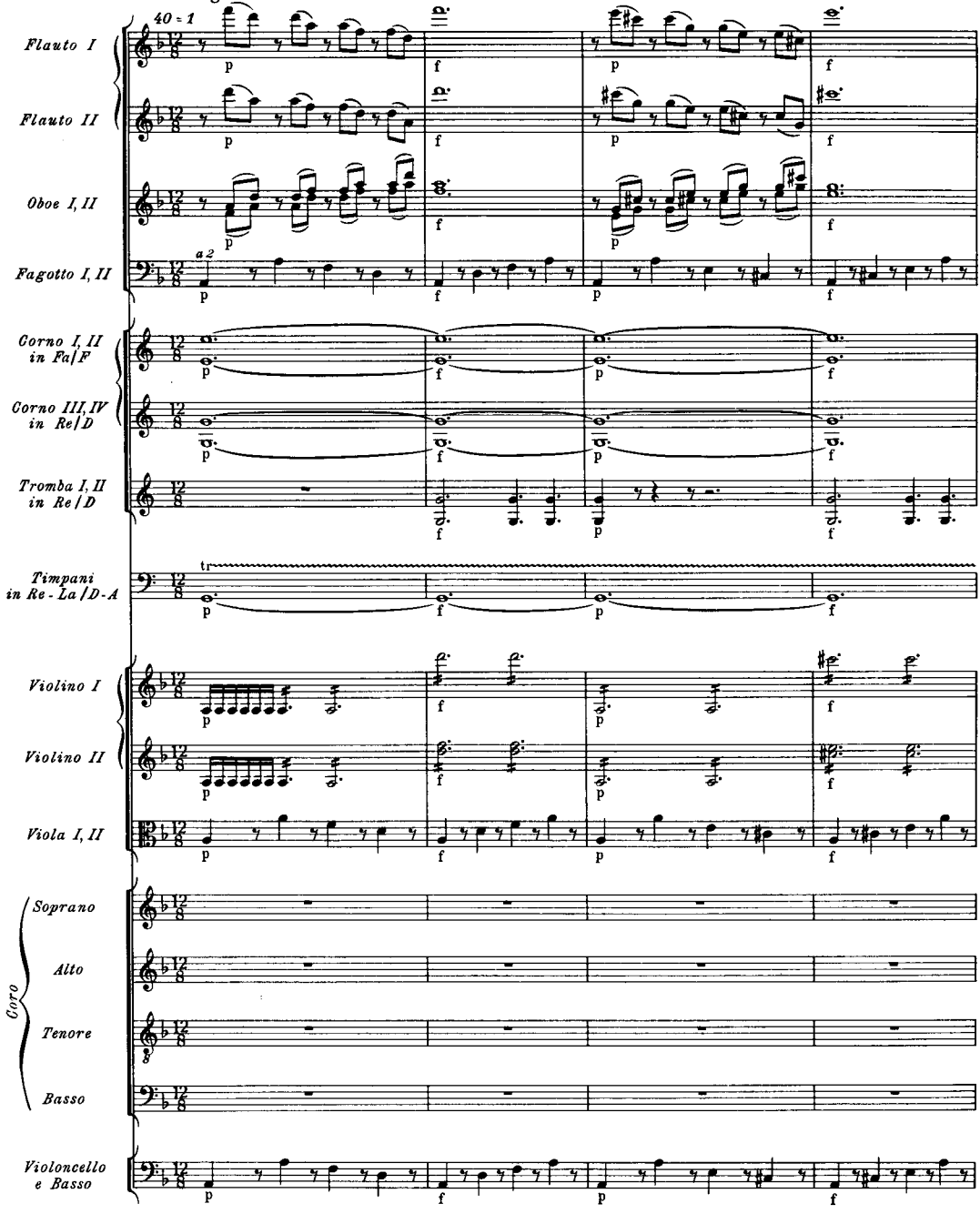
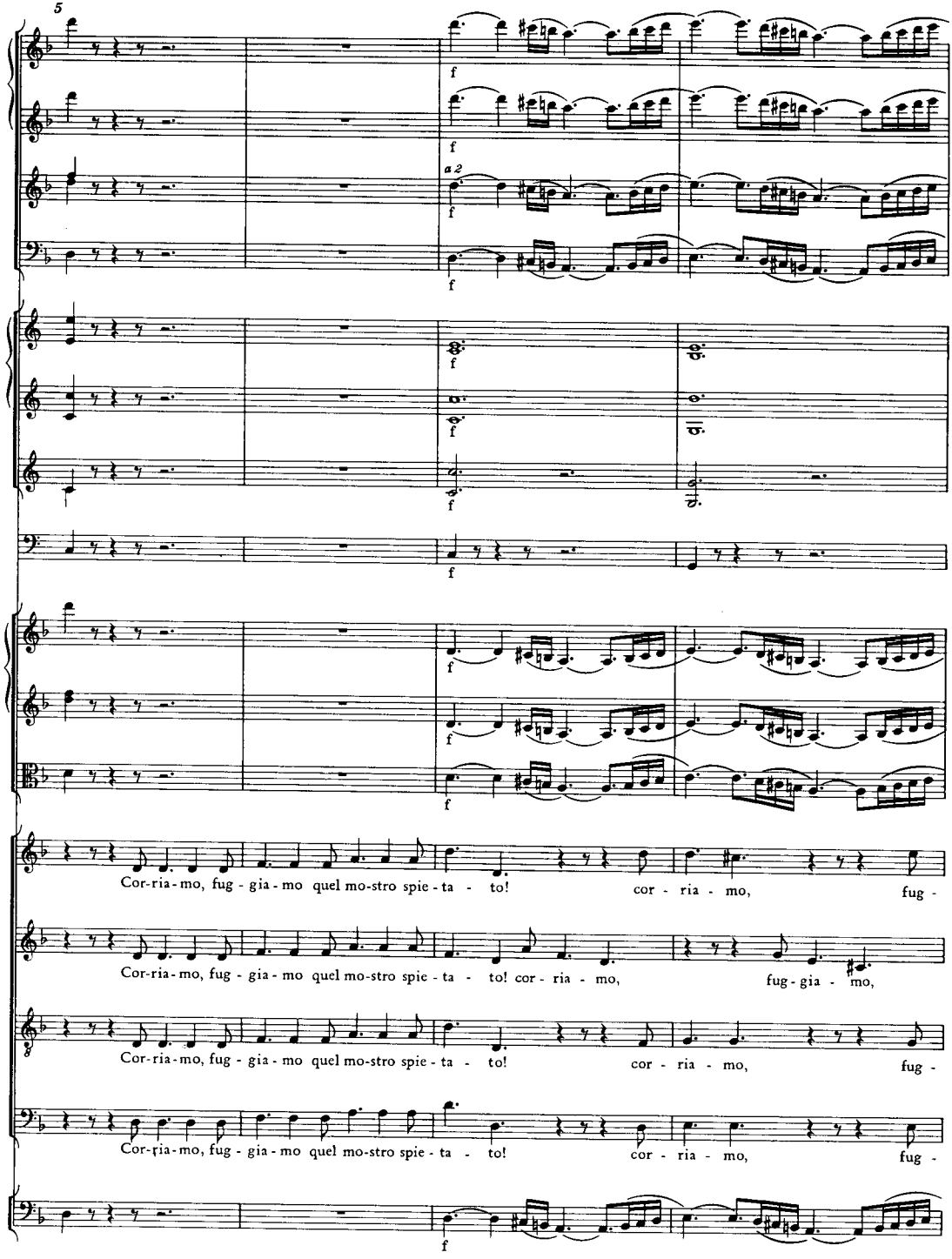
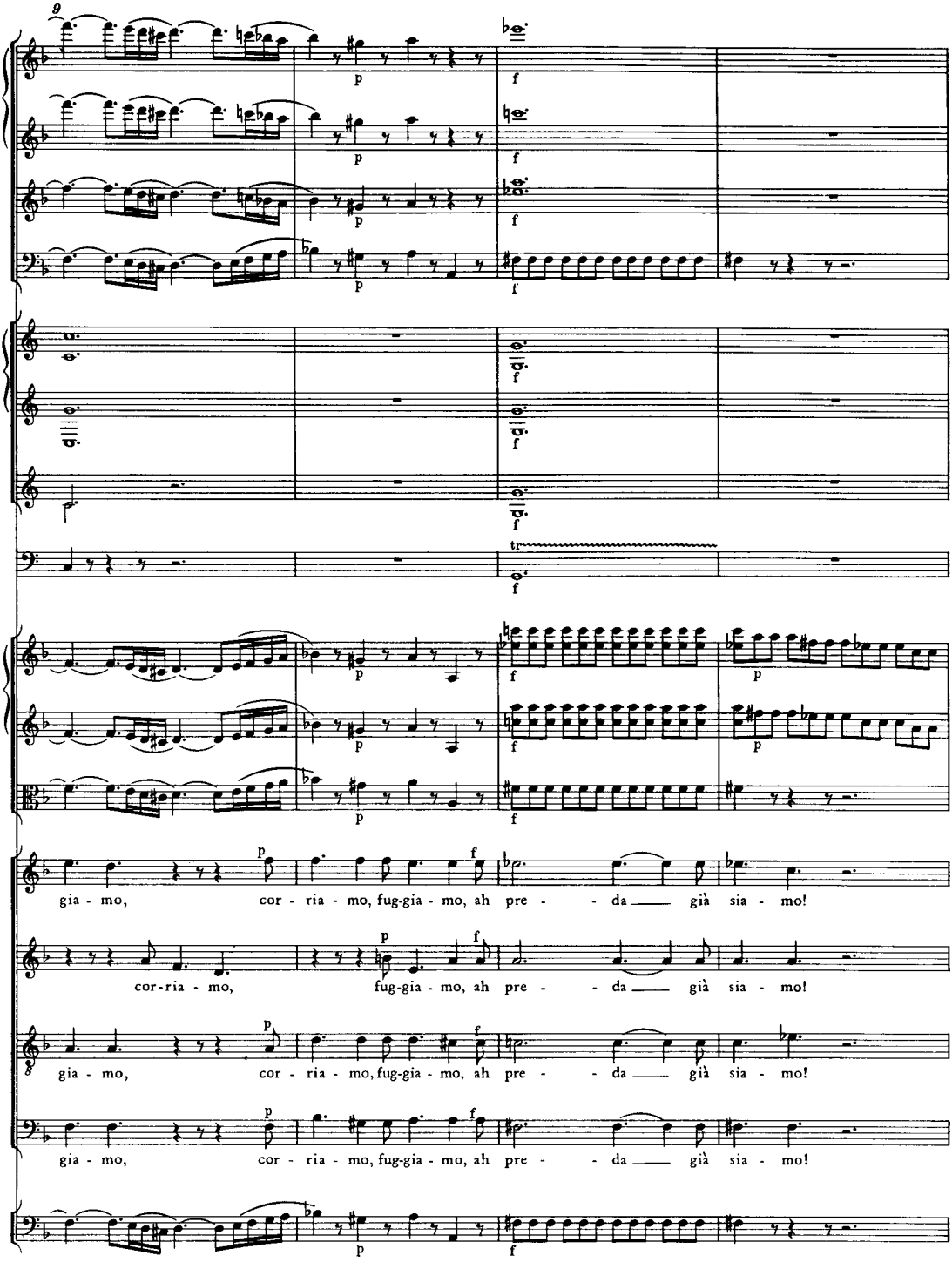
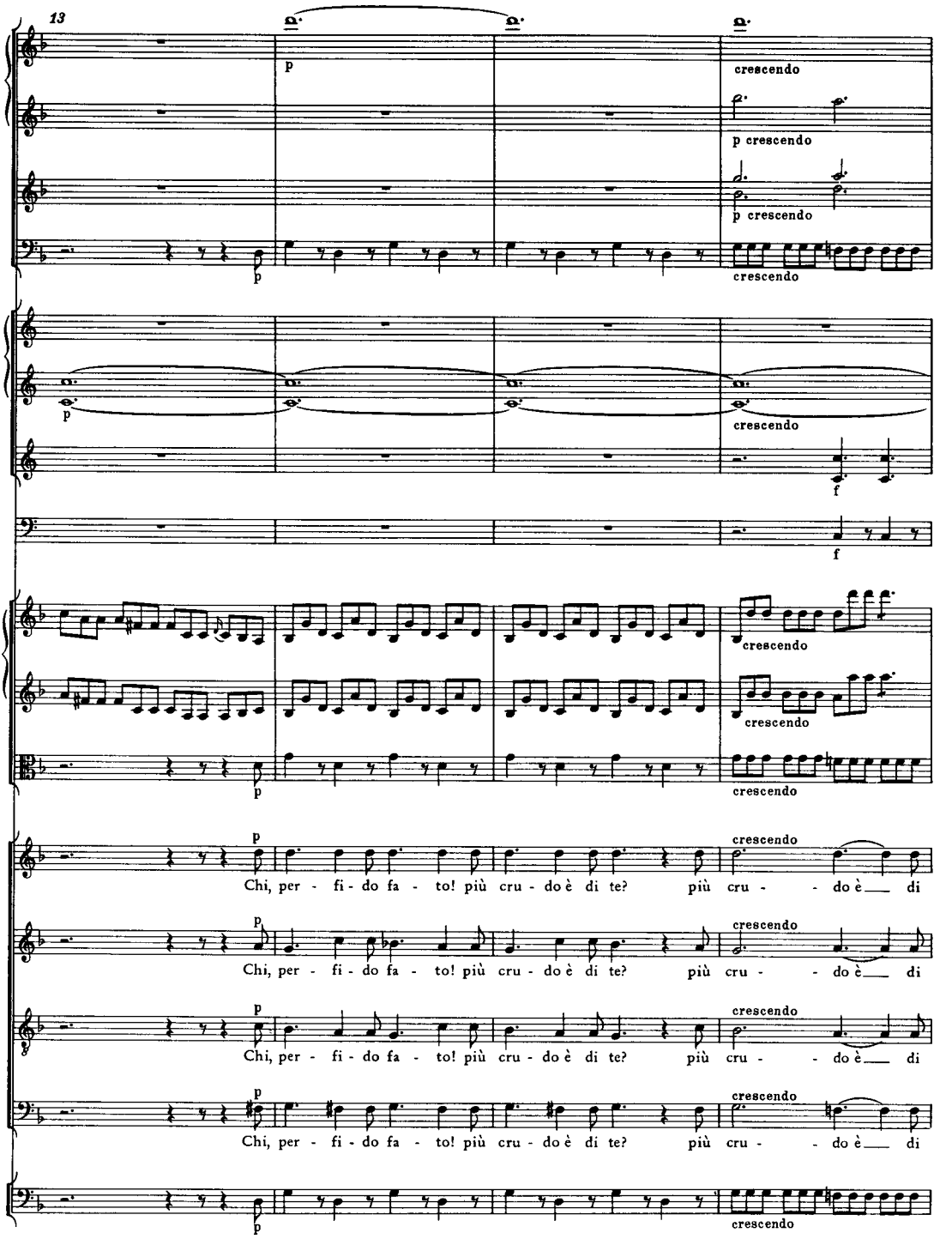
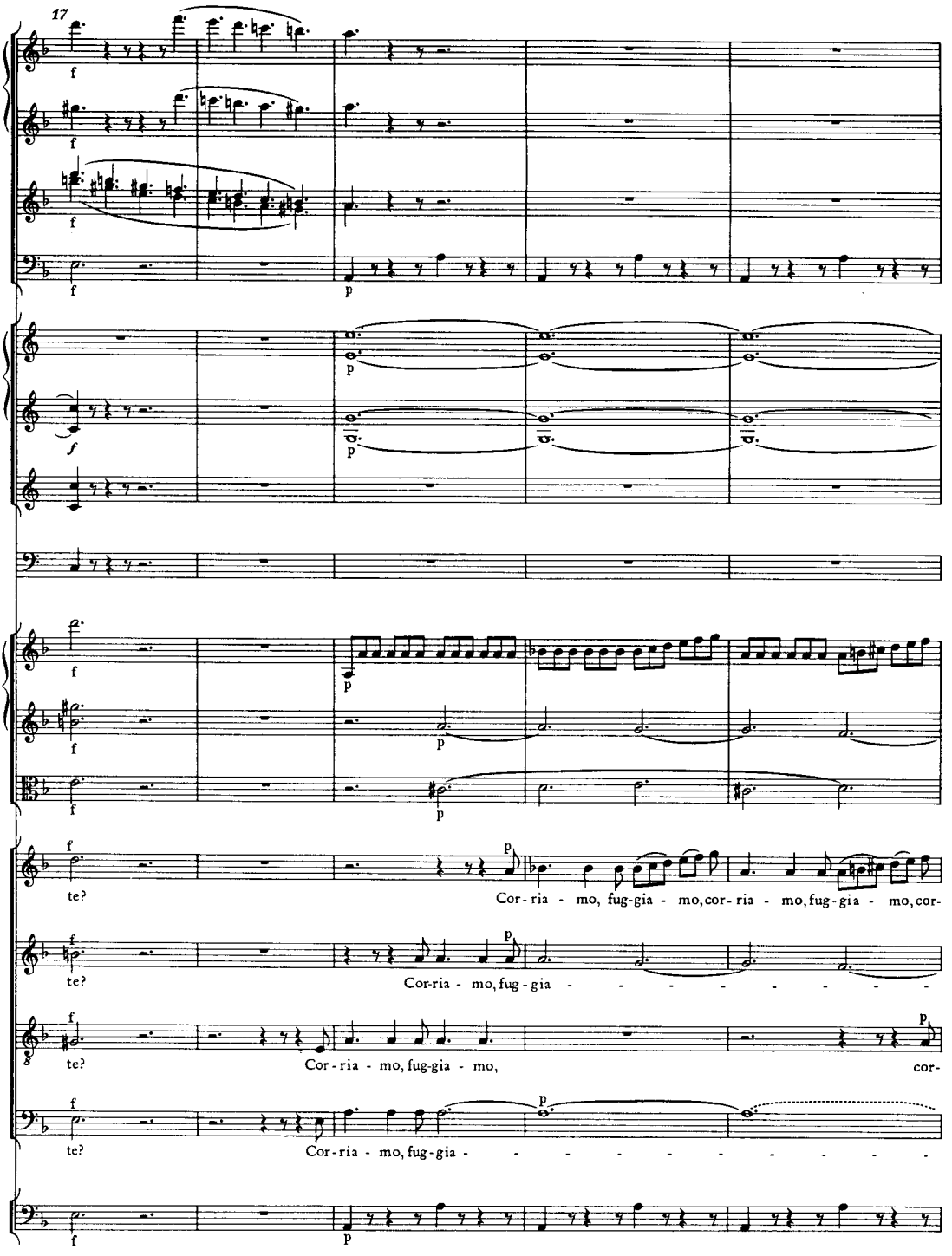
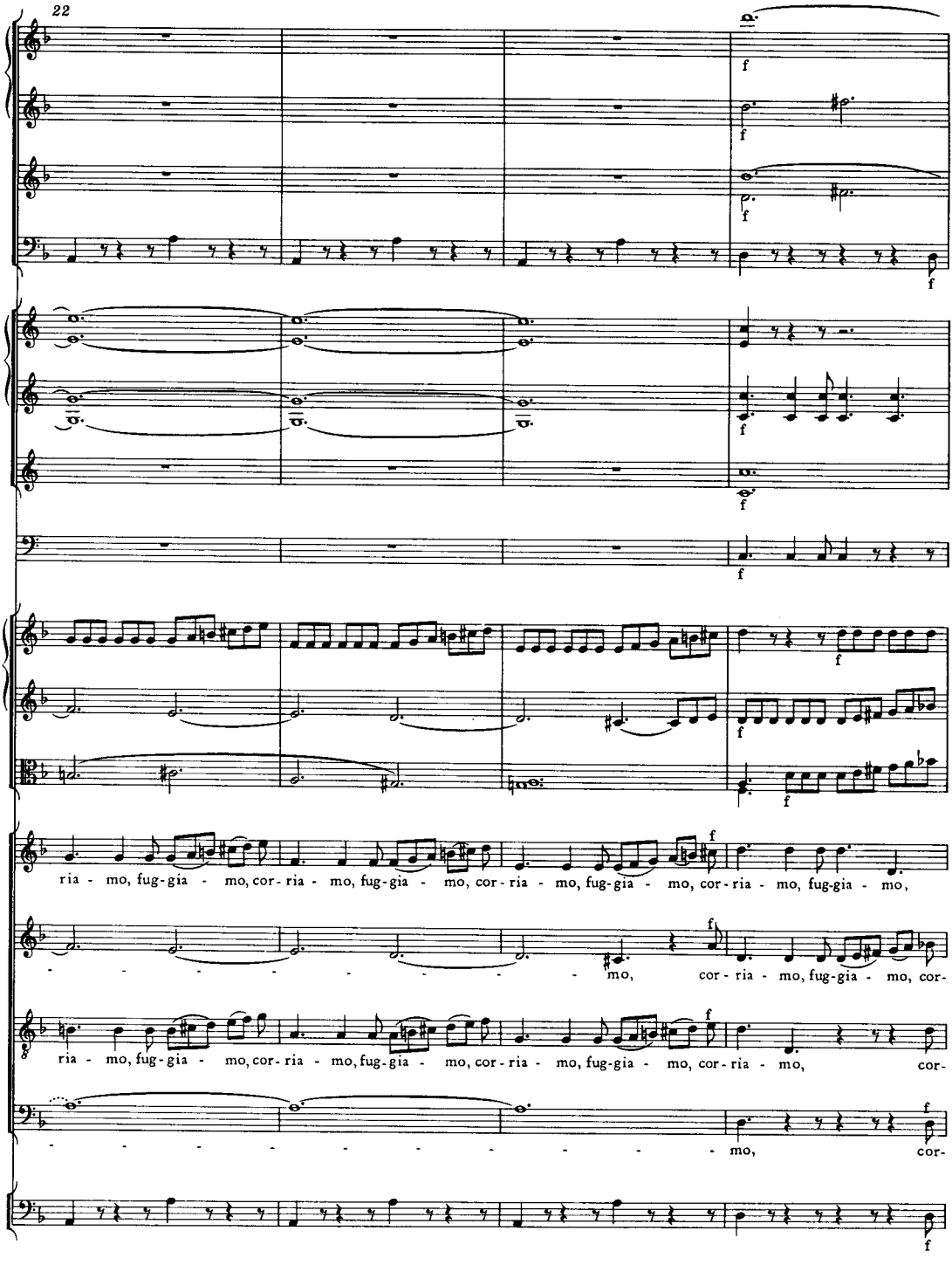
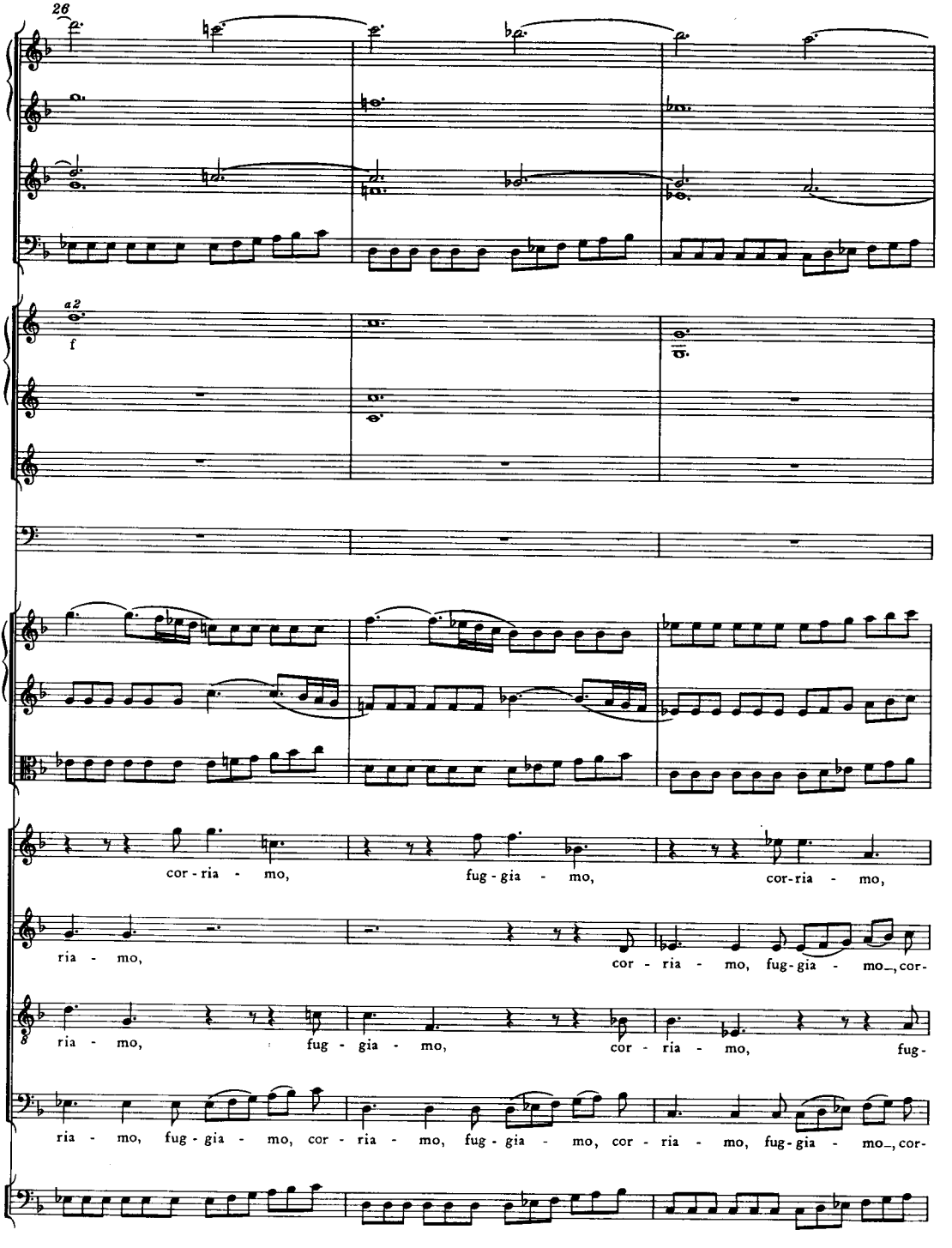
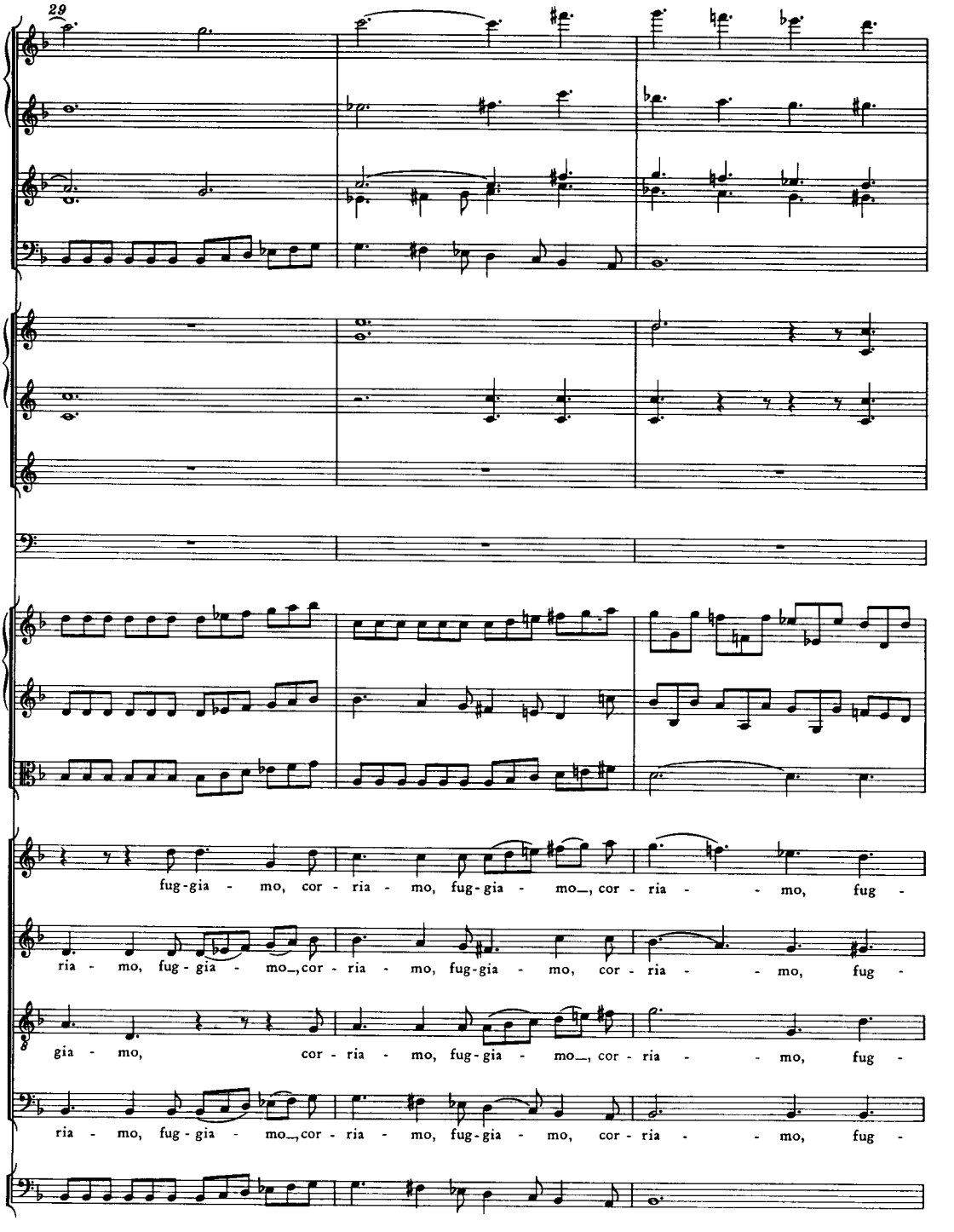
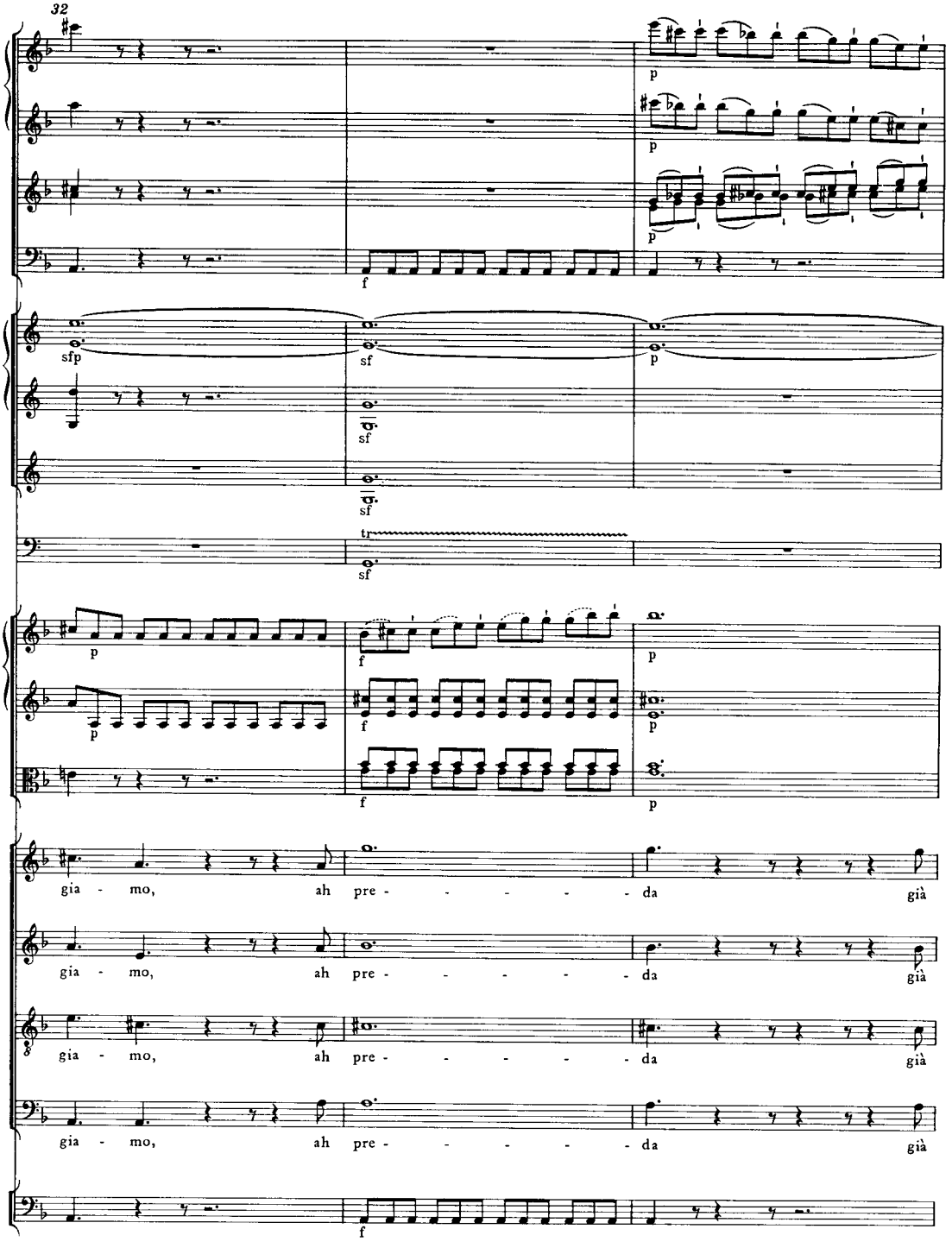
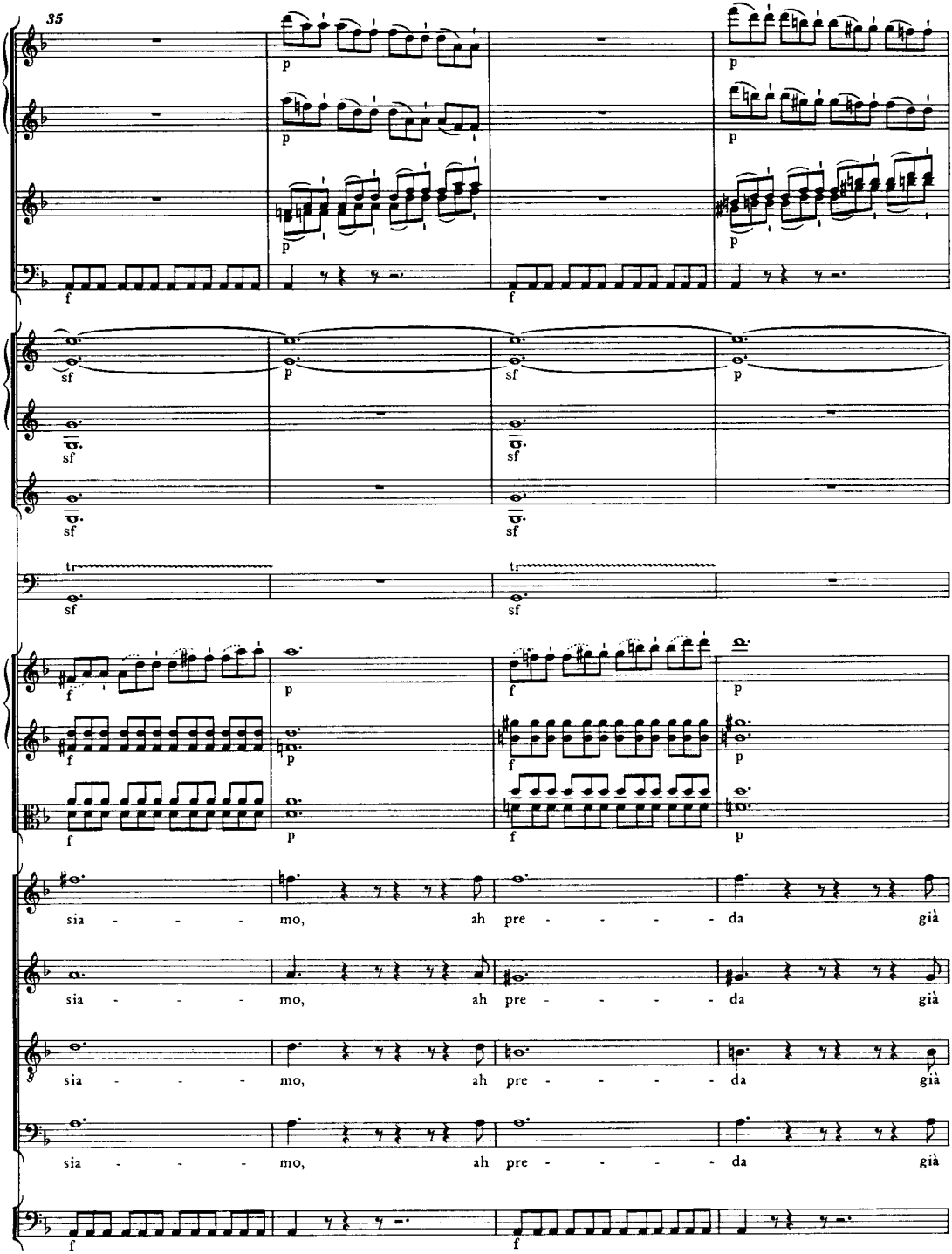
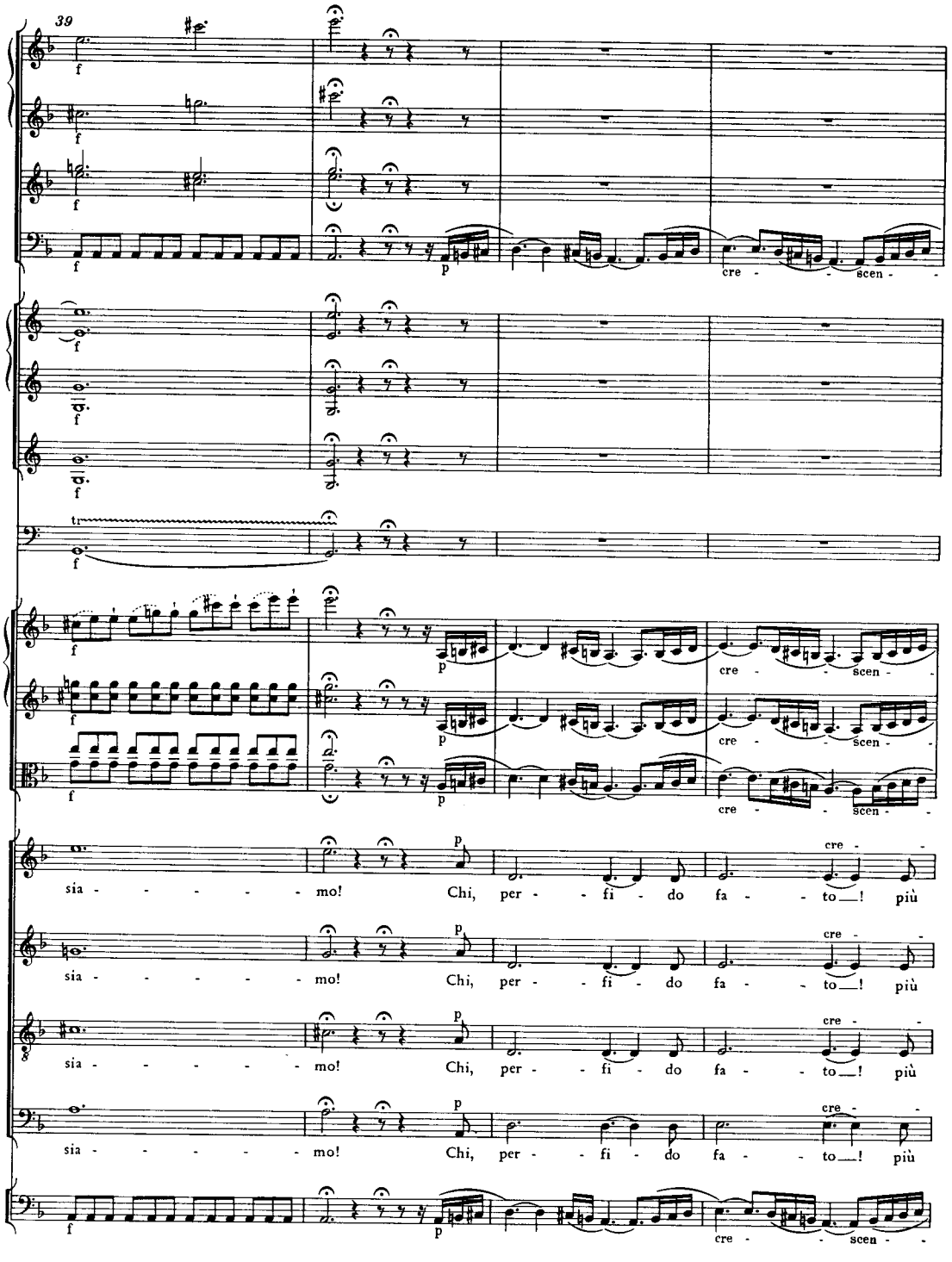
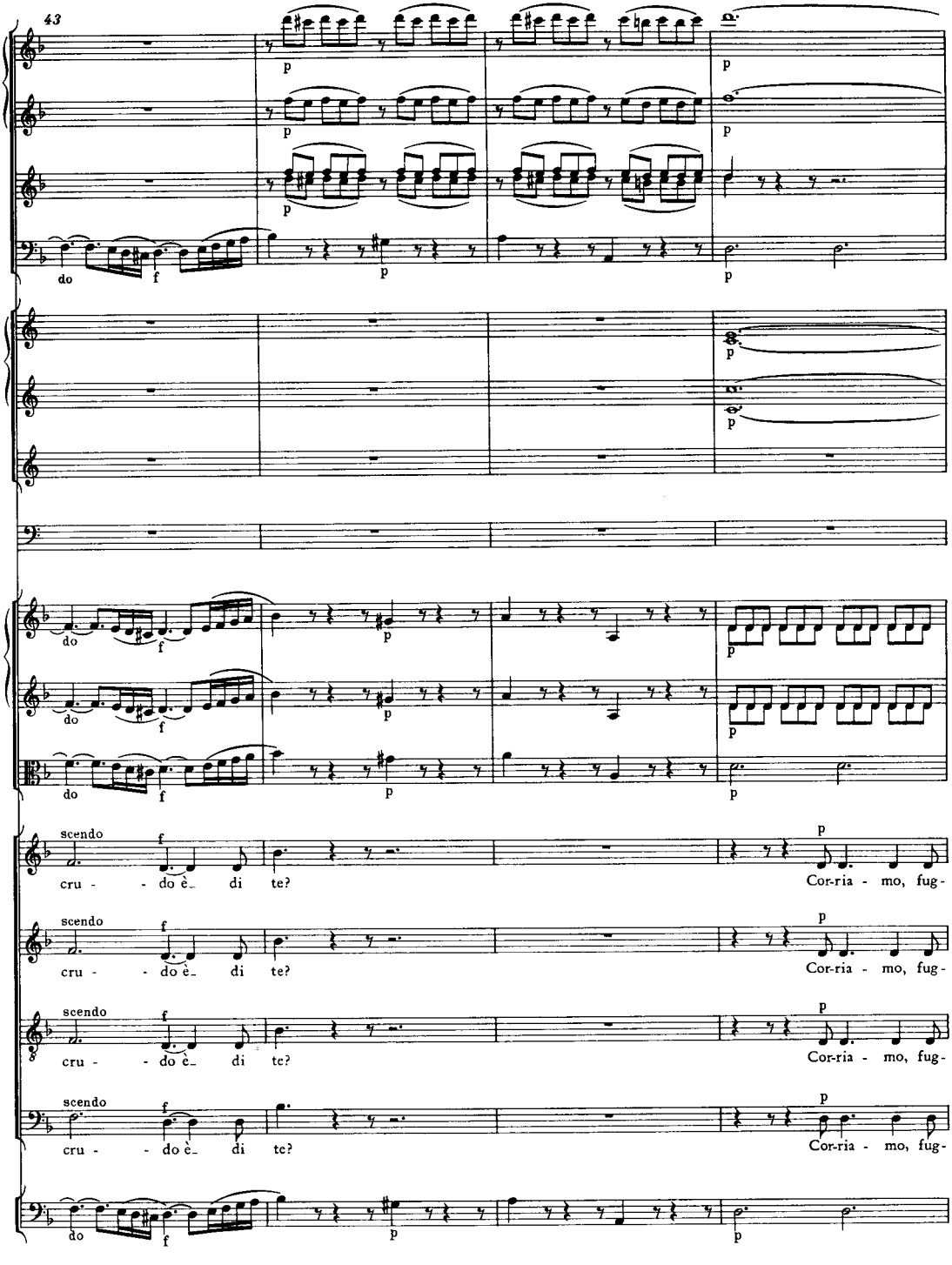
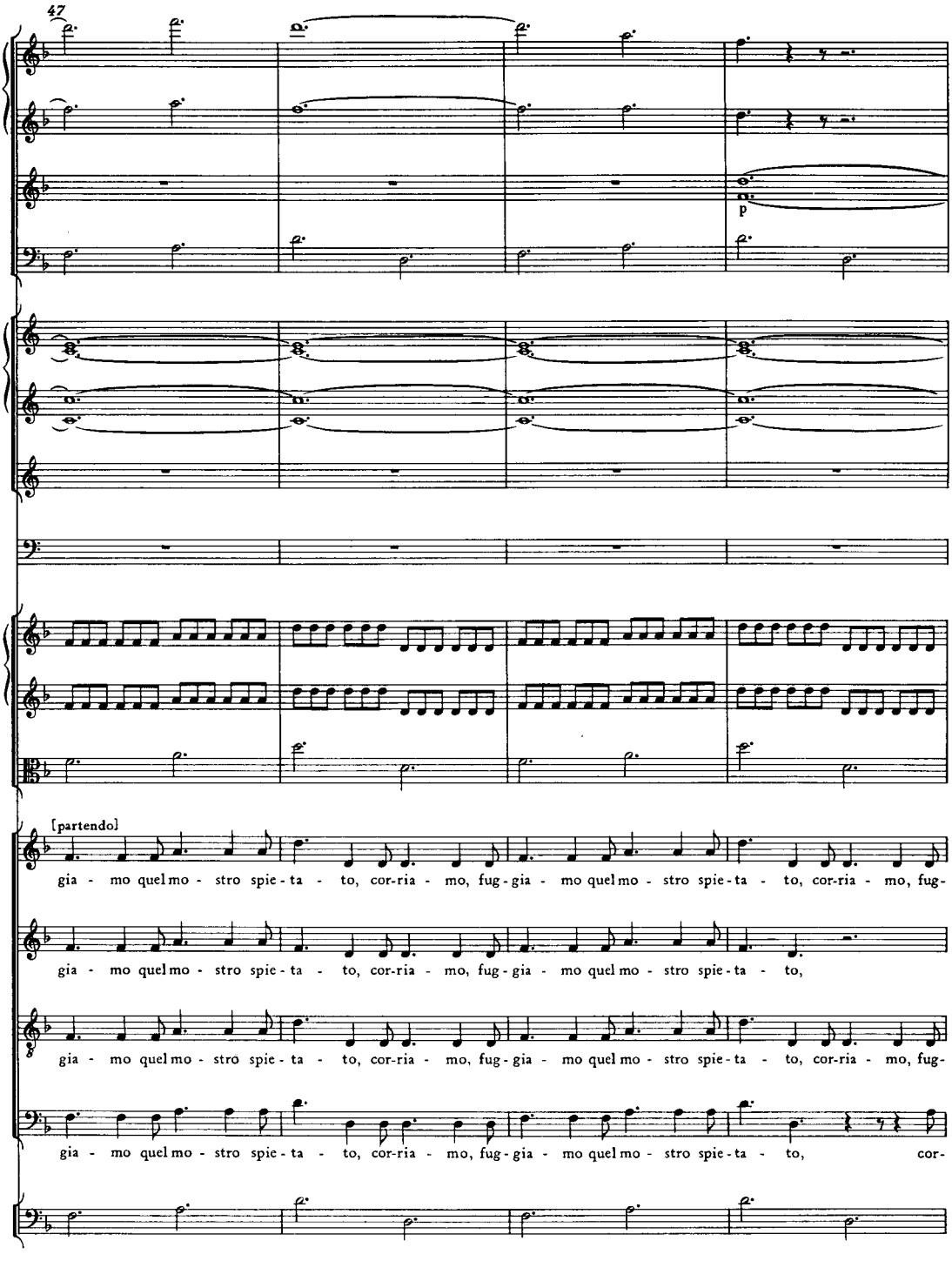
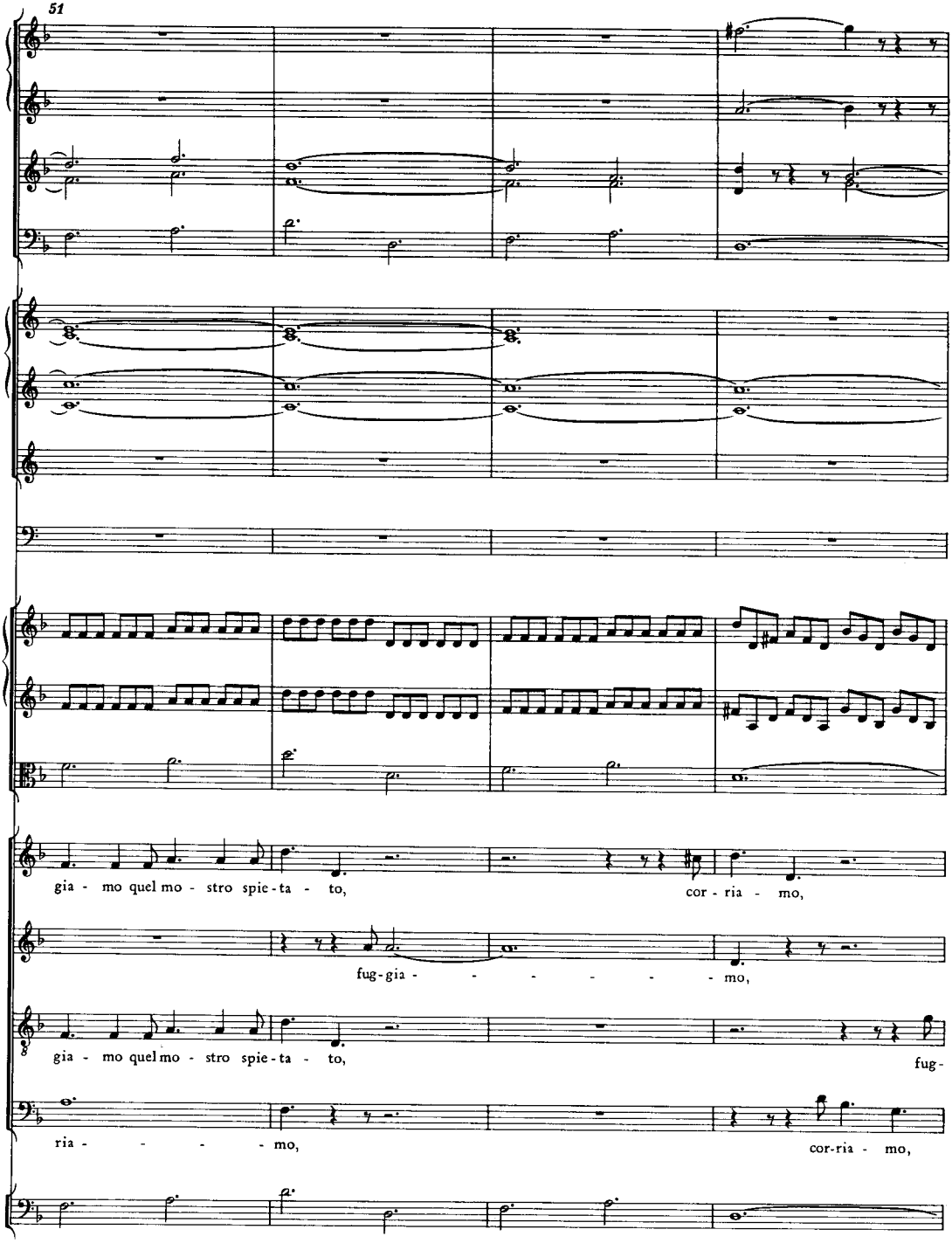
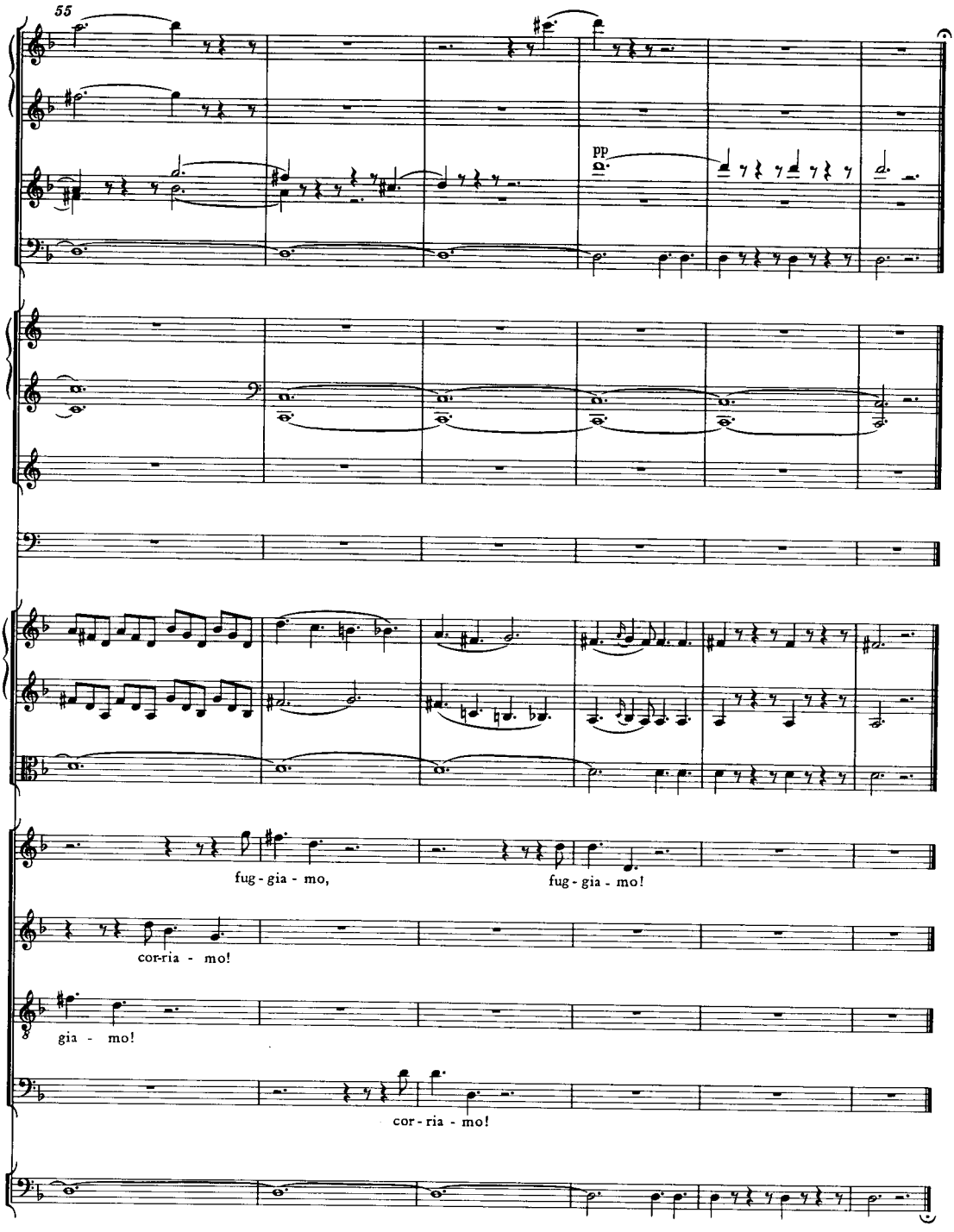
IDOMENEO, IDAMANTE, ELETTRA. Seguito del re.


4
IDOMENEO
[8] ciel! Trop-po t'ar-re-sti. Par-ti, e non dub-bia fa-ma, di mil-le e-ro-i-che im-
7
pre-se il tuo ri-tor-no pre-ven-ga. Di re-gna-re se l'ar-te ap-pren-der vuo-i
10
o-ra in-co-min-cia a ren-der-ti de' mi-se-ri il so-
12
ste-gno, del pa-dre e di te stes-so o-gnor più de-gno.

*) Vgl. Vorwort (III/a).


7
Sof - - fri che un
pri - ma sul - la pa-ter-na man, sul - - la pa - ter - - na man.
Sof - - fri che un
pri - ma sul - la pa-ter-na man, sul - - la pa - ter - - na man.

13
p
p
gra - - to ad - di - o sul lab - bro il cor e - spri - ma: ad - di - o, ad -
gra - - to ad - di - o sul lab - bro il cor e - spri - ma: ad - di - o, ad -

18
p
di - o, de - gno so - vran, de - gno so - vran!
(ad ELETTRA)
Van-ne, sa - rai fe - li - ce, sa - rai fe-
di - o, de - gno so - vran, de - gno so - vran!
(ad ELETTRA)
Van-ne, sa - rai fe - li - ce, sa - rai fe-

24
p
li - ce, fi - glio! tua sor - te, tua sor - - te è
li - ce, fi - glio! tua sor - te, tua sor - - te è

28
a 2
Se -
Se - con - da i vo-ti oh ciel, se -
que - sta. Se - con - da i vo-ti oh ciel, se - con - da i vo-ti oh ciel, se -
Se -
Se - con - da i vo-ti oh ciel, se -
que - sta. Se - con - da i vo-ti oh ciel, se - con - da i vo-ti oh ciel, se -

33
con - dai vo-tioh ciel, se - con - dai vo-tioh ciel, se-
con - dai vo-tioh ciel, se - con - dai vo-tioh ciel, se-
con - dai vo-tioh ciel, se - con - dai vo-tioh ciel, se-
con - dai vo-tioh ciel, se - con - dai vo-tioh ciel, se-
con - dai vo-tioh ciel, se - con - dai vo-tioh ciel, se-
con - dai vo-tioh ciel, se - con - dai vo-tioh ciel, se-

38
p
f
f
f p
f p
f p
f p
f p
f p
con - da i__ vo - ti oh ciel__, i__ vo - ti oh ciel! Quan - to spe - rar mi
con - da i__ vo - ti oh ciel__, i__ vo - ti oh ciel!
con - da i__ vo - ti oh ciel__, i vo - ti oh ciel!
con - da i__ vo - ti oh ciel__, i__ vo - ti oh ciel! Quan - to spe - rar mi
con - da i__ vo - ti oh ciel__, i__ vo - ti oh ciel!
con - da i__ vo - ti oh ciel__, i vo - ti oh ciel!
f p
f p

42
li - ce!
[da sè]
Va - do! (e il mio cor qui re - sta.)
Ad-
Ad - di - o!
li - ce!
[da sè]
Va - do! (e il mio cor qui re - sta.)
Ad-
Ad - di - o!

46
f
sfp
sfp
f
p
p
f
p
sf
p
sf
f
p
sf
p
sf
f
p
sf
p
sf
Ad - di - o!
ad - di - o!
di - o!
ad - di - o!
[da sè]
(Destin cru-del!
destin cru-
ad - di - o!
[da sè]
(Destin cru-del!
destin cru-
Ad - di - o!
ad - di - o!
di - o!
ad - di - o!
[da sè]
(Destin cru-del!
destin cru-
ad - di - o!
[da sè]
(Destin cru-del!
destin cru-
f
sf
sf

51
sfp
p
p
p
sf
p
p
sf
p
p
sf
p
del!
destin
cru - del!
Oh
I - lia!
oh
del!
destin
cru - del!
Oh
fi - glio!
del!
destin
cru - del!
Oh
I - lia!
oh
del!
destin
cru - del!
Oh
fi - glio!
sf
p

55
p
Oh De - i! che sa - rà? che sa-
I - lia!) Oh pa-dre! oh par - ten-za!
oh fi - glio!)
Oh De - i! che sa - rà? che sa-
I - lia!) Oh pa-dre! oh par - ten-za!
oh fi - glio!)

61
Allegro con brio
f
p
f
p
f
p
f
p
f
rà? che sa - rà?
Deh ces - si il scom -
Deh ces - si il scom -
Deh ces - - si il scom -
rà? che sa - rà?
Deh ces - si il scom -
Deh ces - si il scom -
Deh ces - - si il scom -
p
f

65
pi - glio, deh ces - si il scom - pi - glio, deh ces - si il scom -
pi - glio, deh ces - si il scom - pi - glio, deh ces - si il scom -
pi - glio, deh ces - - si il scom - pi - glio, deh ces - si il scom -
pi - glio, deh ces - si il scom - pi - glio, deh ces - si il scom -
pi - glio, deh ces - si il scom - pi - glio, deh ces - si il scom -
pi - glio, deh ces - - si il scom - pi - glio, deh ces - si il scom -

69
p
p
p
p
pi-glio, il scom-pi-glio; del ciel la_ cle-men-
pi-glio, il scom-pi-glio; del ciel la_ cle-men-za sua
pi-glio, il scom-pi-glio; del ciel la_ cle-men-za sua man por-ge-
pi-glio, il scom-pi-glio; del ciel la_ cle-men-
pi-glio, il scom-pi-glio; del ciel la_ cle-men-za sua
pi-glio, il scom-pi-glio; del ciel la_ cle-men-za sua man por-ge-
p

76
fp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
za ——, del ciel la cle - men - za sua man por - ge - rà. Deh
man por - ge - rà ——, la cle - men - za sua man por - ge - rà. Deh
rà —, del ciel —— la cle - men - za sua man por - ge - rà. Deh
za ——, del ciel la cle - men - za sua man por - ge - rà. Deh
man por - ge - rà ——, la cle - men - za sua man por - ge - rà. Deh
rà —, del ciel —— la cle - men - za sua man por - ge - rà. Deh
sfp
sfp

81
f
f
f
p
f
f
p
f
f
p
f
ces - si il scom - pi - glio, deh ces - si il scom - pi-glio, deh
ces - si il scom - pi - glio, deh ces - si il scom - pi-glio, deh
ces - - si il scom - pi - glio, deh ces - - si il scom - pi-glio, deh
ces - si il scom - pi - glio, deh ces - si il scom - pi-glio, deh
ces - si il scom - pi - glio, deh ces - si il scom - pi-glio, deh
ces - - si il scom - pi - glio, deh ces - - si il scom - pi-glio, deh
f
p
f

85
p
p
p
p
ces - si il scom - pi-glio, il scom - pi-glio; del ciel la_ cle - men - za sua
ces - si il scom - pi-glio, il scom - pi-glio; del ciel la_ cle -
ces - si il scom - pi-glio, il scom - pi-glio; del ciel la_ cle - men - - - - -
ces - si il scom - pi-glio, il scom - pi-glio; del ciel la_ cle - men - za sua
ces - si il scom - pi-glio, il scom - pi-glio; del ciel la_ cle -
ces - si il scom - pi-glio, il scom - pi-glio; del ciel la_ cle - men - - - - -
p

92
f
p
fp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
man por - ge - rà ___, del ciel la ___ cle - men - za sua man ___ por - ge -
men - za sua man por - ge - rà ___, la ___ cle - men - za sua man ___ por - ge -
- - - za ___, del ciel ___ la cle - men - za sua man por - ge -
man por - ge - rà ___, del ciel la ___ cle - men - za sua man ___ por - ge -
men - za sua man por - ge - rà ___, la ___ cle - men - za sua man ___ por - ge -
- - - za ___, del ciel ___ la cle - men - za sua man por - ge -
sfp
sfp

97
rà , del ciel la cle - men - za sua man por - ge - rà
rà , del ciel la cle - men - za sua man por - ge - rà
rà, del ciel la cle - men - za sua man por - ge - rà,
rà , del ciel la cle - men - za sua man por - ge - rà
rà , del ciel la cle - men - za sua man por - ge - rà
rà, del ciel la cle - men - za sua man por - ge - rà,

103
, del ciel la cle - men - za sua man por - ge - rà, sua
, del ciel la cle - men - za sua man por - ge - rà, sua
del ciel la cle - men - za sua man por - ge - rà, sua
, del ciel la cle - men - za sua man por - ge - rà, sua
, del ciel la cle - men - za sua man por - ge - rà, sua
del ciel la cle - men - za sua man por - ge - rà, sua

108
f
man por - ge - rà, sua man por - ge - rà, sua man por - ge-
man por - ge - rà, sua man por - ge - rà, sua man por - ge-
man por - ge - rà, sua man por - ge - rà, sua man por - ge-
man por - ge - rà, sua man por - ge - rà, sua man por - ge-
man por - ge - rà, sua man por - ge - rà, sua man por - ge-
man por - ge - rà, sua man por - ge - rà, sua man por - ge-

113
tr
tr
tr
tr
[vanno verso le navi]
[Mentre vanno ad imbarcarsi sorge improvvisa tempesta.]
rà.
rà.
rà.
[vanno verso le navi]
[Mentre vanno ad imbarcarsi sorge improvvisa tempesta.]
rà.
rà.
rà.

Più Allegro
117 = 1
Flauto I, II
Oboe I, II
Fagotto I, II
Corno I, II in Fa/F
Corno III, IV in Mib/Es
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso
f
tr
5
[b]
tr

9
a 2
f
tr
tr
13

Nº 17 Coro

17 = 1
Flauto piccolo
Flauto I
Flauto II
Oboe I, II
Fagotto I, II
Corno I, II in Do/C
Corno III, IV in Mib/Es
Violino I
Violino II
Viola I, II
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Coro
Violoncello e Basso
Qual nuo - vo ter - ro - - -
Qual nuo - vo ter - ro - - -
Qual nuo - vo ter - ro - - -
Qual nuo - vo ter - ro - - -
p
f

5
f
p
f
p
f
p
p
re! qual rau - co mu - gi - - to!
re! qual rau - co mu - gi - - to!
re! qual rau - co mu - gi - - to!
re! qual rau - co mu - gi - - to!
f

10
a 2
De' Nu - - - mi il fu - ro - - - re ha il
De' Nu - - - mi il fu - ro - - - re ha il
De' Nu - - - mi il fu - ro - - - re ha il
De' Nu - - - mi il fu - ro - - - re ha il

15
mar in-fie-ri - to, Net - tu - - no, mer - cè!
mar in-fie-ri - to, Net - tu - - no, mer - cè!
mar in-fie-ri - to, Net - tu - - no, mer - cè!
mar in-fie-ri - to, Net - tu - - no, mer - cè!

22
f
a 2
muta in Fa | F
sfp
sfp
(Incalza la tempesta, [il mare si gonfia, il cielo tuona e lampeggia, e i frequenti fulmini incendono le navi. Un mostro formidabile s'appresenta fuori dell'onde.])

27
f
p
crescendo
in Fa/F
sfp
Qual' o - - -
Qual' o - - -
Qual' o - - -
Qual' o - - -

33
f
p
crescendo
muta in Re/D
dio ___, qual' i - ra Net - tu - - no ___ ci mo - stra!
p cre -

39
a 2
se il cie - lo s'a - di - ra, qual col - pa è la
se il cie - lo s'a - di - ra, qual col - pa è la
se il cie - lo s'a - di - ra, qual col - pa è la
se il cie - lo s'a - di - ra, qual col - pa è la
scendo

44
f
in Re/D
no - stra? il re - - - o, qual' è? il
no - stra? il re - - - o, qual' è? il
no - stra? il re - - - o, qual' è? il
no - stra? il re - - - o, qual' è? il

49
re - - - - o _____, qual' è? il re - - - - o _____, qual'
re - - - - o _____, qual' è? il re - - - - o _____, qual'
re - - - - o _____, qual' è? il re - - - - o _____, qual'
re - - - - o _____, qual' è? il re - - - - o _____, qual'

55
a 2
è? il re - o, qual' è? qual' è? qual' è?
è? il re - o, qual' è? qual' è? qual' è?
Recitativo
IDOMENEO
è? il re - o, qual' è? qual' è? qual' è? Ec-co-ti in me, bar-ba-ro Nume! il
è? il re - o, qual' è? qual' è? qual' è?
Continuo (Cembalo, Violoncello)

62=1 Allegro
Flauto I, II
Oboe I, II
Fagotto I, II
Corno I, II in Re/D
Tromba I, II in Re/D
Timpani in Re-La/D-A
Violino I
Violino II
Viola I, II
IDOMENEO
re - o!
Io so-lo er-ra - i,
Continuo (Cembalo, Violoncello)
Violoncello e Basso
5
me sol pu - ni-sci,
e ca - da,

9
fp
f
tr
ca-da so-pra di me il tuo sde-gno.
13
La mia mor-te ti sa-zi al - fin;
ma se al-tra a-ver pre - ten - di

17
vit-ti-ma al fal-lo mi - o,
u-na in-no-cen-te
22
Adagio
Tempo primo
dar-ti io non pos-so, e se pur se_ pur _____ tu la vuo-i...
Vc.
Tutti Bassi

30
in-giu-sto se - i,
Vc. p
Tutti Bassi
35
in-giu-sto se - i,
pre - ten-der-la non puo-i.

[La tempesta continua. I Cretesi spaventati fuggono e nel seguente coro col canto e con pantomime esprimono il loro terrore, ciò che tutto forma un' azione analoga e chiude l'atto col solito Divertimento.]

Nº 18 Coro

Allegro assai

5
a 2
Cor-ria-mo, fug-gia-mo quel mo-stro spie-ta-to! cor-ria-mo, fug-
Cor-ria-mo, fug-gia-mo quel mo-stro spie-ta-to! cor-ria-mo, fug-gia-mo,
Cor-ria-mo, fug-gia-mo quel mo-stro spie-ta-to! cor-ria-mo, fug-
Cor-ria-mo, fug-gia-mo quel mo-stro spie-ta-to! cor-ria-mo, fug-

gia - mo, cor - ria - mo, fug-gia - mo, ah pre - - da già sia - mo!
cor-ria - mo, fug-gia - mo, ah pre - - da già sia - mo!
gia - mo, cor - ria - mo, fug-gia - mo, ah pre - - da già sia - mo!
gia - mo, cor - ria - mo, fug-gia - mo, ah pre - - da già sia - mo!

13
p
crescendo
p crescendo
p crescendo
p
crescendo
f
f
p
crescendo
crescendo
p
crescendo
Chi, per - fi - do fa - to! più cru - do è di te? più cru - - do è di
p
crescendo
Chi, per - fi - do fa - to! più cru - do è di te? più cru - - do è di
p
crescendo
Chi, per - fi - do fa - to! più cru - do è di te? più cru - - do è di
p
crescendo
Chi, per - fi - do fa - to! più cru - do è di te? più cru - - do è di
p
crescendo

17
te?
Cor - ria - mo, fug-gia - mo, cor - ria - mo, fug - gia - mo, cor-
te?
Cor-ria - mo, fug - gia
te?
Cor - ria - mo, fug-gia - mo,
cor-
te?
Cor - ria - mo, fug - gia

22
f
ria - mo, fug-gia - mo, cor- ria - mo, fug-gia - mo, cor- ria - mo, fug-gia - mo, cor- ria - mo, fug-gia - mo,
mo, cor- ria - mo, fug-gia - mo, cor-
ria - mo, fug-gia - mo, cor- ria - mo, fug-gia - mo, cor- ria - mo, fug-gia - mo, cor- ria - mo, cor-
mo, cor-

26
a2
f
cor - ria - mo, fug - gia - mo, cor - ria - mo,
ria - mo, cor - ria - mo, fug - gia - mo_, cor -
ria - mo, fug - gia - mo, cor - ria - mo, fug -
ria - mo, fug - gia - mo, cor - ria - mo, fug - gia - mo, cor - ria - mo, fug - gia - mo_, cor -

22
fug-gia - mo, cor - ria - mo, fug-gia - mo_, cor - ria - - mo, fug -
ria - mo, fug-gia - mo_, cor - ria - mo, fug-gia - mo, cor - ria - - mo, fug -
gia - mo, cor - ria - mo, fug-gia - mo_, cor - ria - - mo, fug -
ria - mo, fug-gia - mo_, cor - ria - mo, fug-gia - mo, cor - ria - - mo, fug -

32
p
p
p
f
sfp
sf
p
sf
sf
tr
sf
p
f
p
p
f
p
f
p
gia - mo, ah pre - - - - - da già
gia - mo, ah pre - - - - - da già
gia - mo, ah pre - - - - - da già
gia - mo, ah pre - - - - - da già
f

35
sia - - - mo, ah pre - - - - da già
sia - - - mo, ah pre - - - - da già
sia - - - mo, ah pre - - - - da già
sia - - - mo, ah pre - - - - da già

39
f
p
cre - - - scen - -
tr
sia - - - - - - mo! Chi, per - - fi - do fa - - to__! più
cre - -

43
do
scendo
cru - - do è di te?
Cor-ria - mo, fug-

47
p
[partendo]
gia - mo quel mo - stro spie - ta - to, cor-ria - mo, fug - gia - mo quel mo - stro spie - ta - to, cor-ria - mo, fug-
gia - mo quel mo - stro spie - ta - to, cor-ria - mo, fug - gia - mo quel mo - stro spie - ta - to,
gia - mo quel mo - stro spie - ta - to, cor-ria - mo, fug - gia - mo quel mo - stro spie - ta - to, cor-ria - mo, fug-
gia - mo quel mo - stro spie - ta - to, cor-ria - mo, fug - gia - mo quel mo - stro spie - ta - to, cor-

51
gia - mo quel mo - stro spie - ta - to,
cor - ria - mo,
fug - gia - - - - - - - mo,
gia - mo quel mo - stro spie - ta - to,
fug -
ria - - - - - mo,
cor - ria - mo,

[Fine dell' Atto secondo]

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

Bühnenwerke

WERKGRUPPE 5
BAND 11: IDOMENEO
TEILBAND 2: AKT III UND ANHANG

VORGELEGT VON DANIEL HEARTZ

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON
1972

VERZEICHNIS DER SZENEN UND NUMMERN

Atto terzo

SCENA I

Recitativo Solitudini amiche (Ilia) 351

No. 19 Aria Zeffiretti lusinghieri (Ilia) 352

Recitativo Ei stesso vien . . . oh Dei! (Ilia) 362

SCENA II

Recitativo Principessa, a' tuoi sguardi (Idamante, Ilia) 363

No. 20a Duetto S'io non moro a questi accenti (Ilia, Idamante) 368

ossia

No. 20b Duetto KV 489 Spiegarti non poss'io (Ilia, Idamante) 376

SCENA III

Recitativo Cieli! che vedo? (Idomeneo, Ilia, Idamante, Elettra) 375/383

No. 21 Quartetto Andrò ramingo e solo (Ilia, Elettra, Idamante, Idomeneo) 386

SCENA IV

Recitativo Sire, alla reggia tua immensa turba (Arbace, Ilia, Idomeneo, Elettra) 412

SCENA V

Recitativo Sventurata Sidon! (Arbace) 413

No. 22 Aria Se colà ne' fati è scritto (Arbace) . . 417

SCENA VI

No. 23 Recitativo Volgi intorno lo sguardo, oh sire (Gran Sacerdote, Idomeneo) 428

No. 24 Coro Oh voto tremendo! (Gran Sacerdote, Coro) 437

SCENA VII–VIII

No. 25 Marcia 451

No. 26 Cavatina con coro Accogli, oh re del mar (Idomeneo, Sacerdoti) 452

Coro Stupenda vittoria! 459

Recitativo Qual risuona qui intorno (Idomeneo, Arbace) 459

SCENA IX–X

No. 27 Recitativo Padre, mio caro padre (Idamante, Idomeneo, Ilia, Gran Sacerdote, Elettra) 461

No. 28a La Voce Idomeneo cessi esser re 472

ossia

No. 28b La Voce A Idomeneo perdona 472

No. 29 Recitativo Oh ciel pietoso! (Idomeneo, Idamante, Ilia, Arbace, Elettra) 473

SCENA ULTIMA

No. 30 Recitativo Popoli, a voi l'ultima legge (Idomeneo) 477

No. 31 Coro Scenda Amor, scenda Imeneo 483

No. 32 Ballet 495

Anhang

Striche anläßlich der Uraufführung München 1781

1. Atto primo, in Scena IX 535

2. Atto primo, in Scena IX 537

3. Atto primo, in Scena X 537

4. Atto secondo, in Scena I
Recitativo Siam soli. Odimi Arbace (Idomeneo, Arbace) 539

5. Atto secondo, in Scena II 542

6. Atto secondo, in Scena III etc.
Recitativo Frettolosa e giuliva Elettra vien (Idomeneo, Elettra) 546

7. Atto terzo, in Scena IX
No. 27a Aria No, la morte (Idamante) 548

8. Atto terzo, in Scena X 561

9. Atto terzo, in Scena X
No. 28c La Voce Ha vinto Amore 566

10. Atto terzo, in Scena X
No. 28d La Voce Ha vinto Amore 568

11. Atto terzo, in Scena X 569
No. 29a Aria D'Oreste, d'Aiace (Elettra) 580

12. Atto terzo, in Scena ultima
No. 30a Aria Torna la pace (Idomeneo) 605

13. In No. 32
Passepied 621

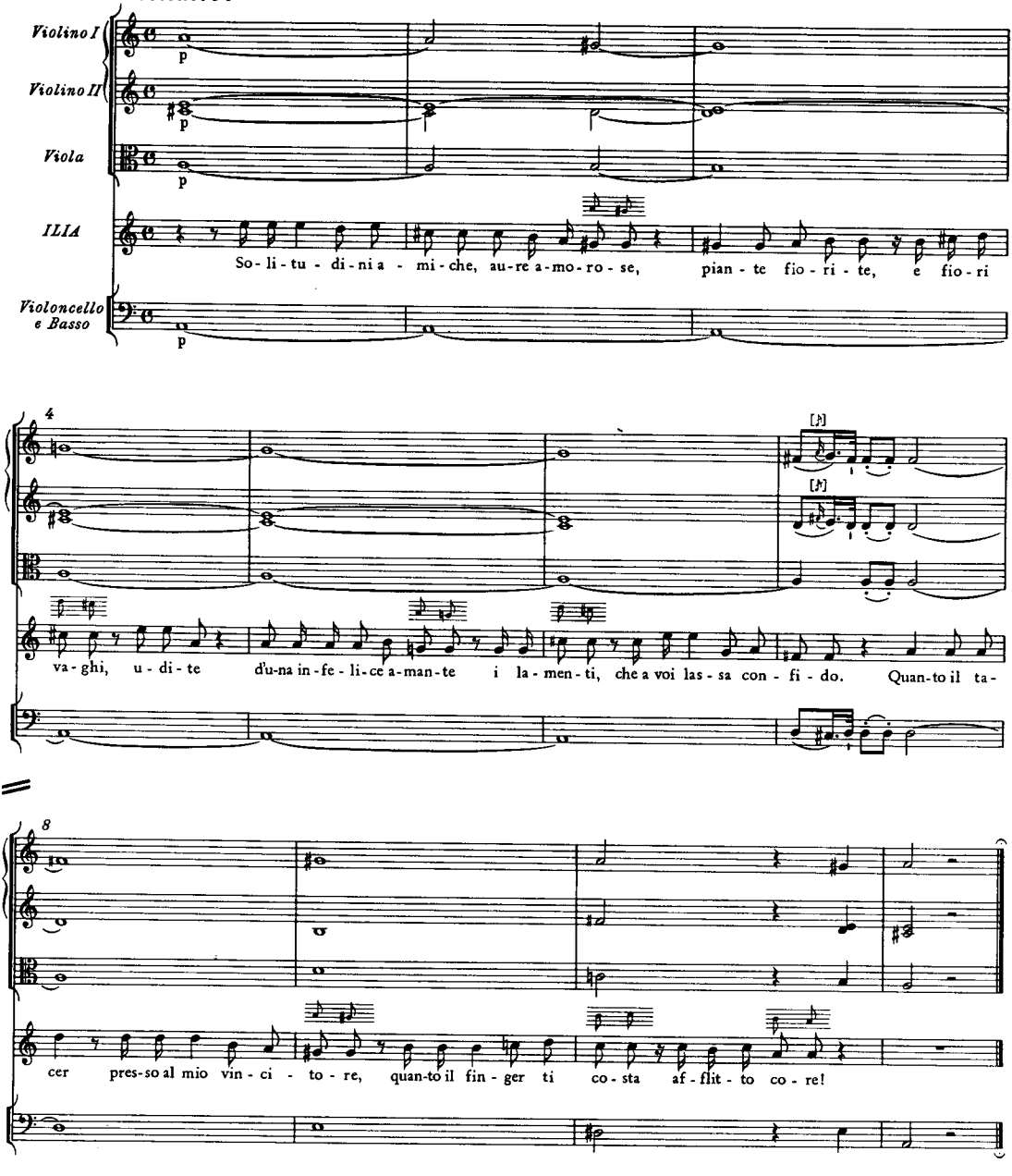
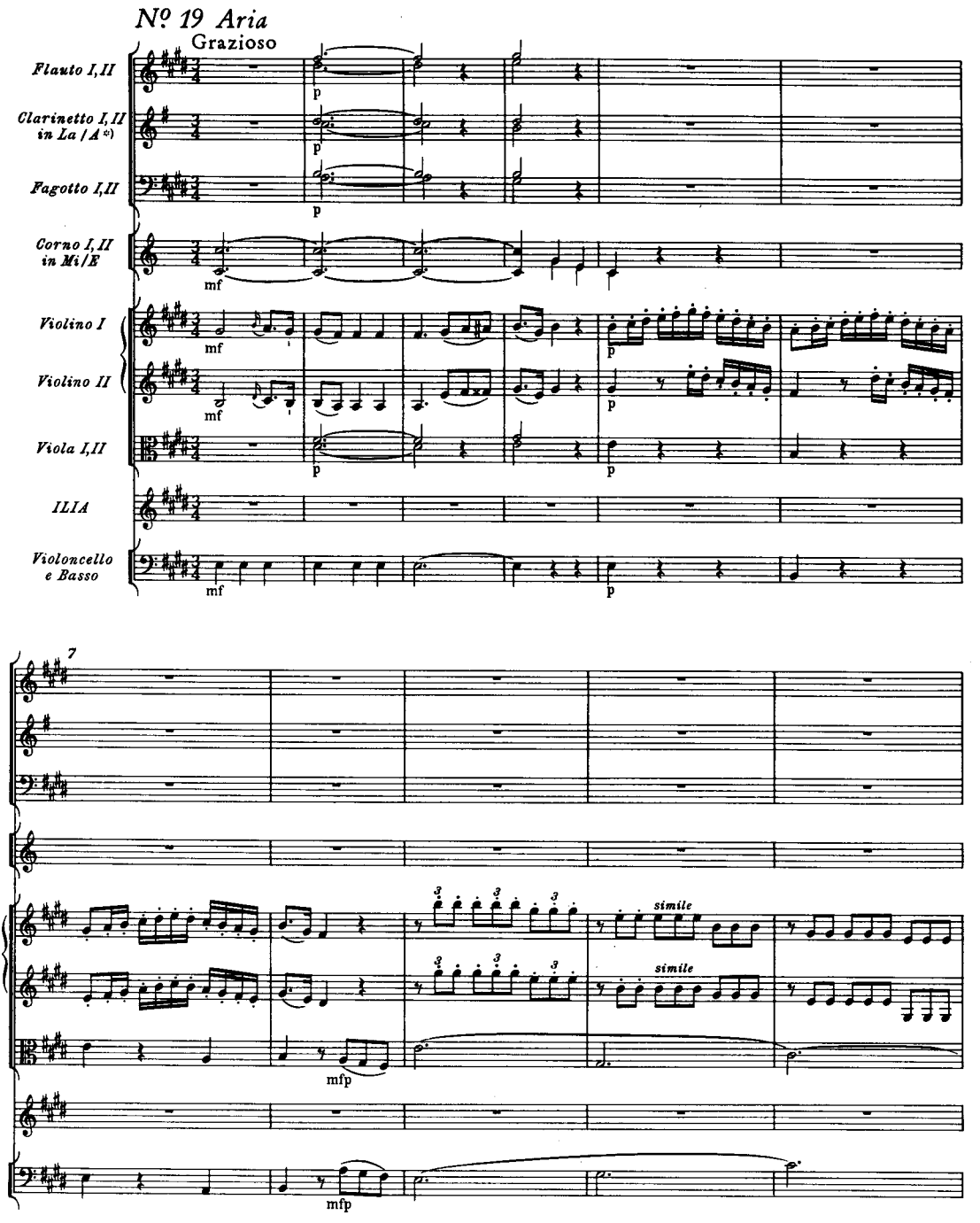
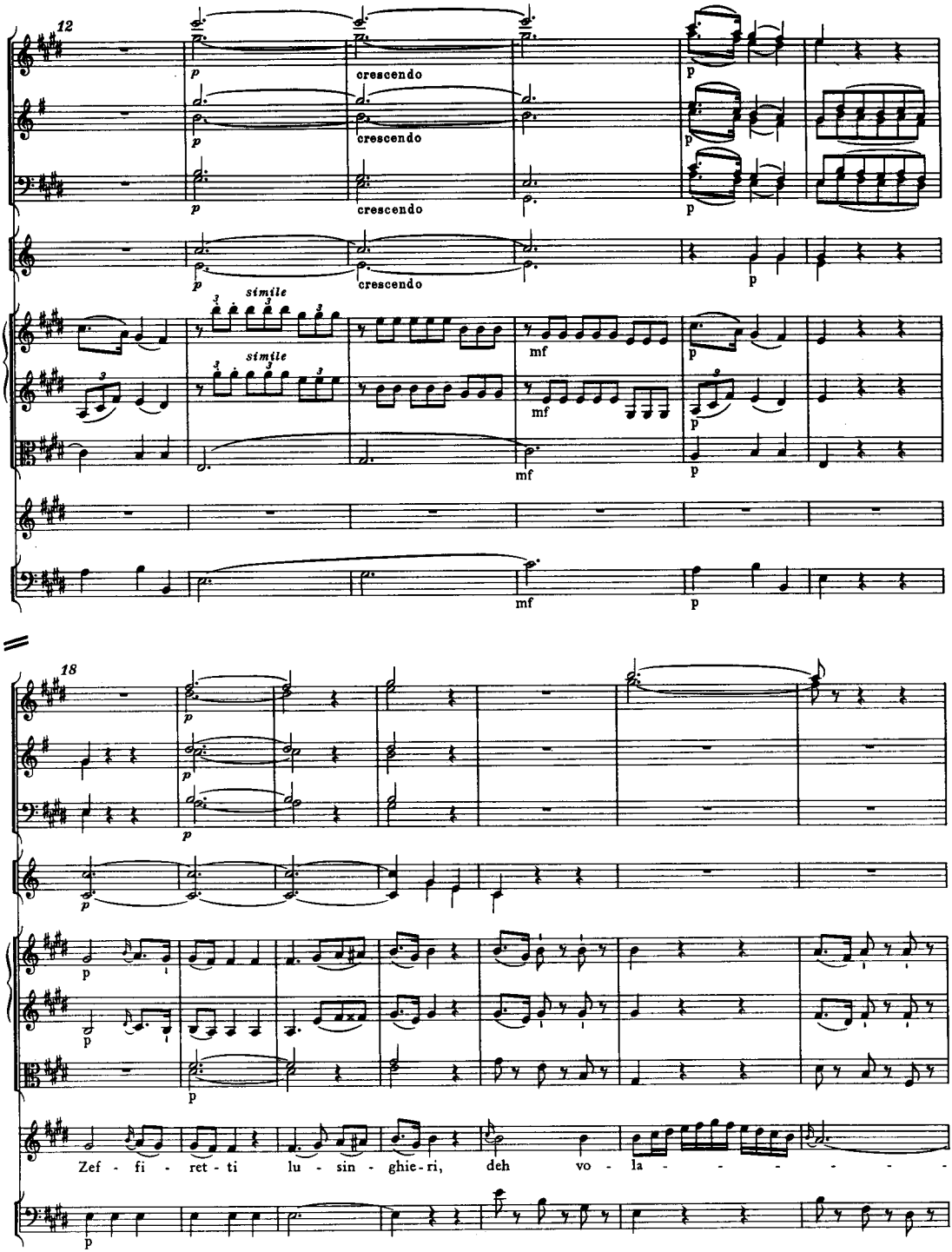
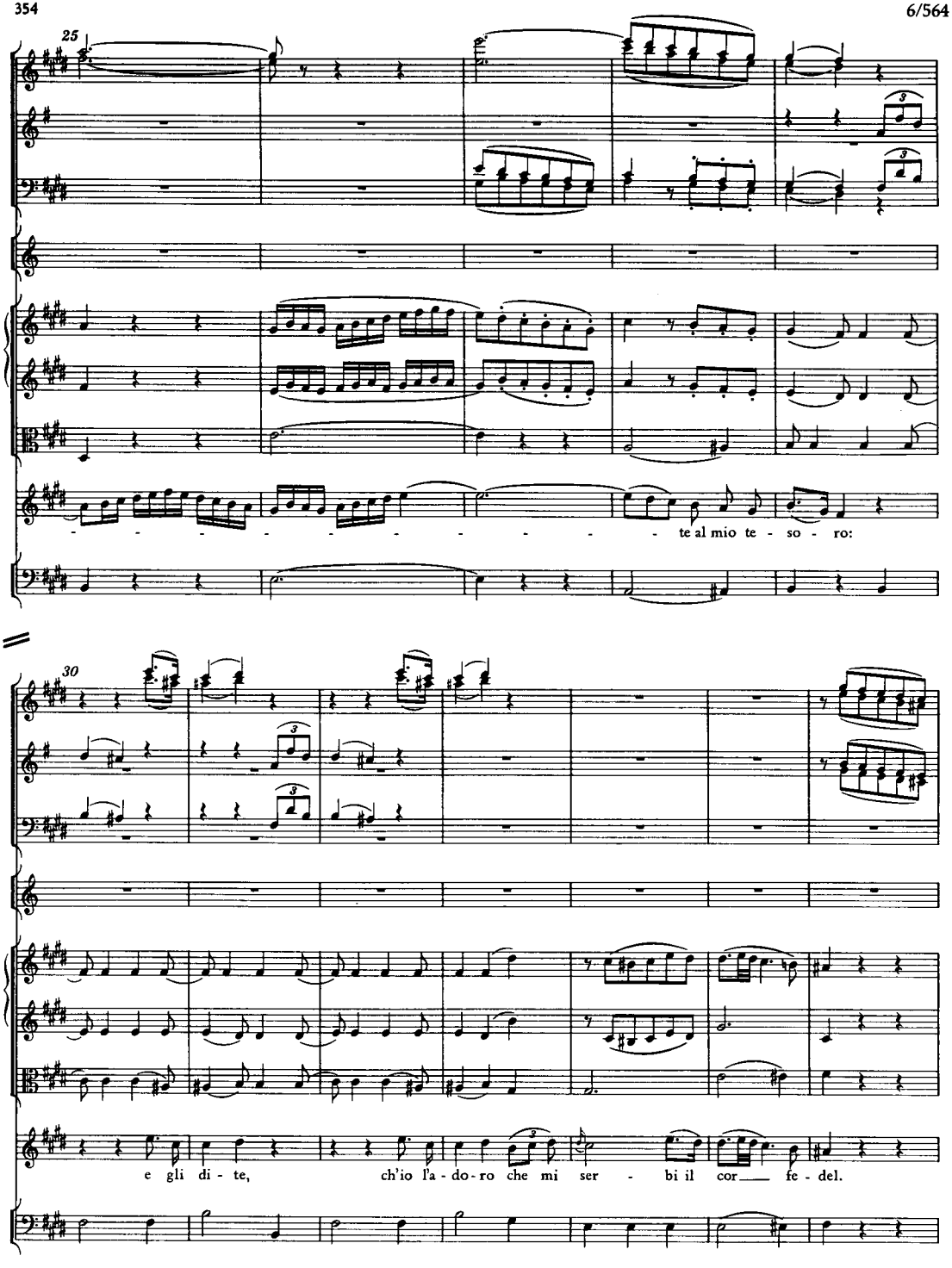
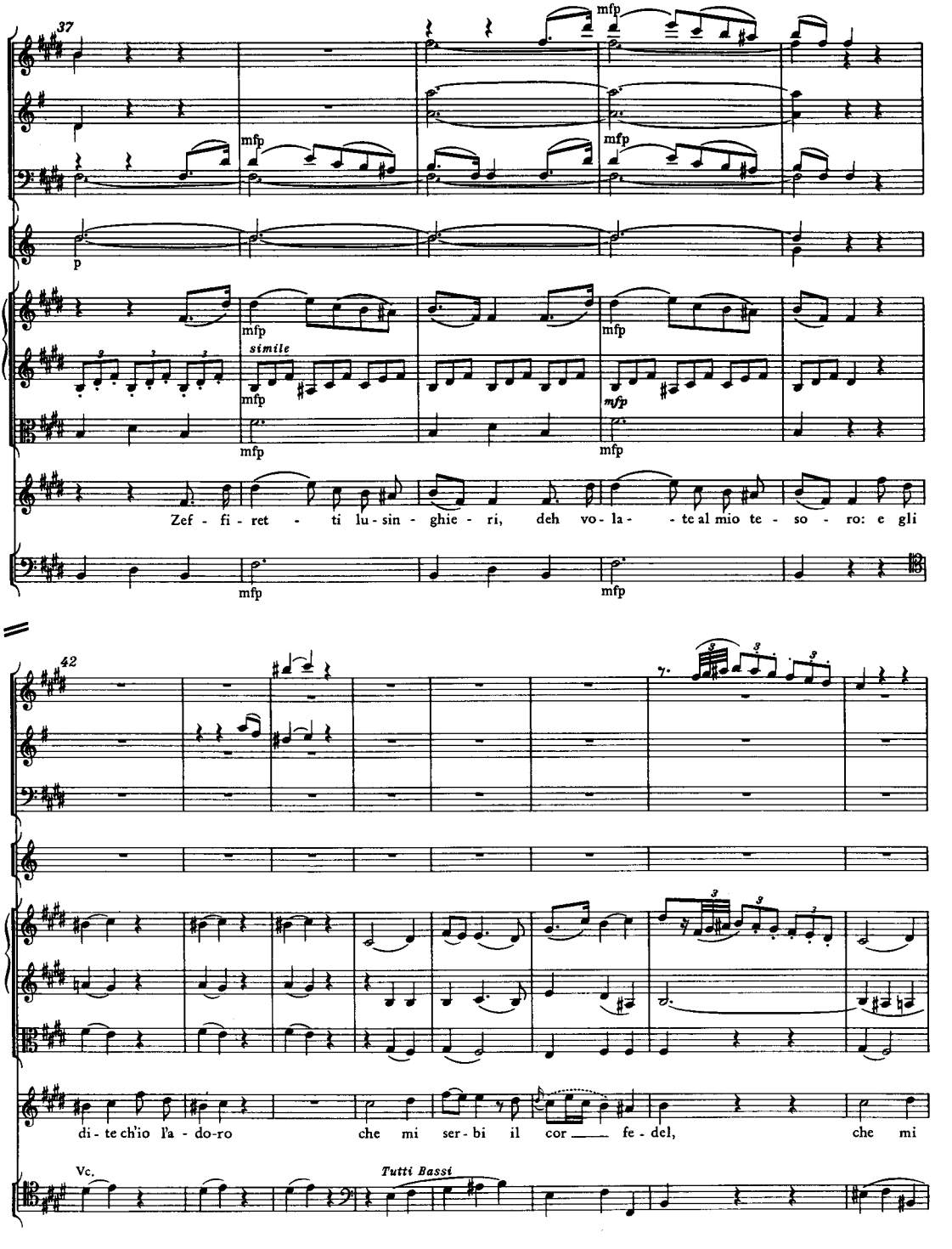
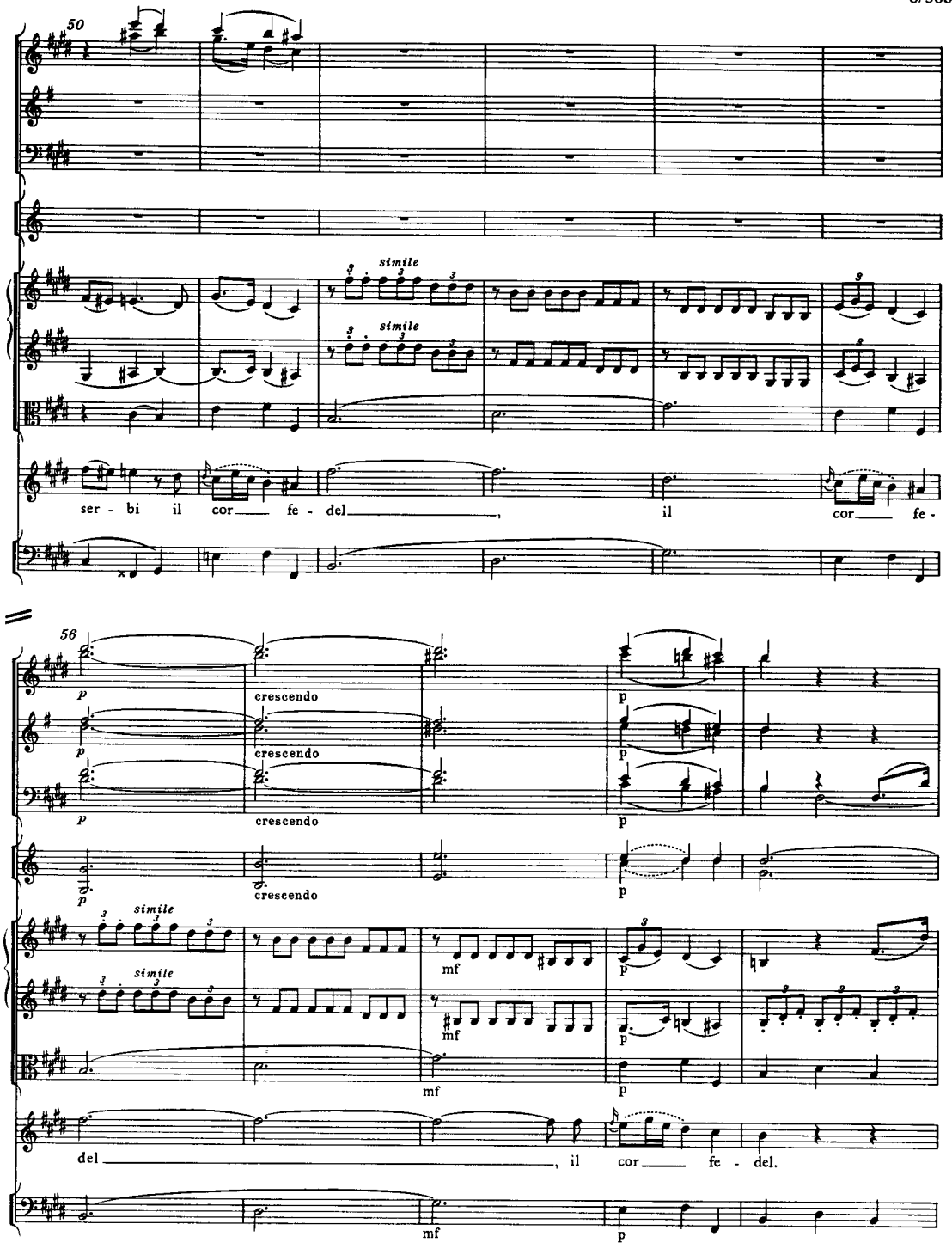
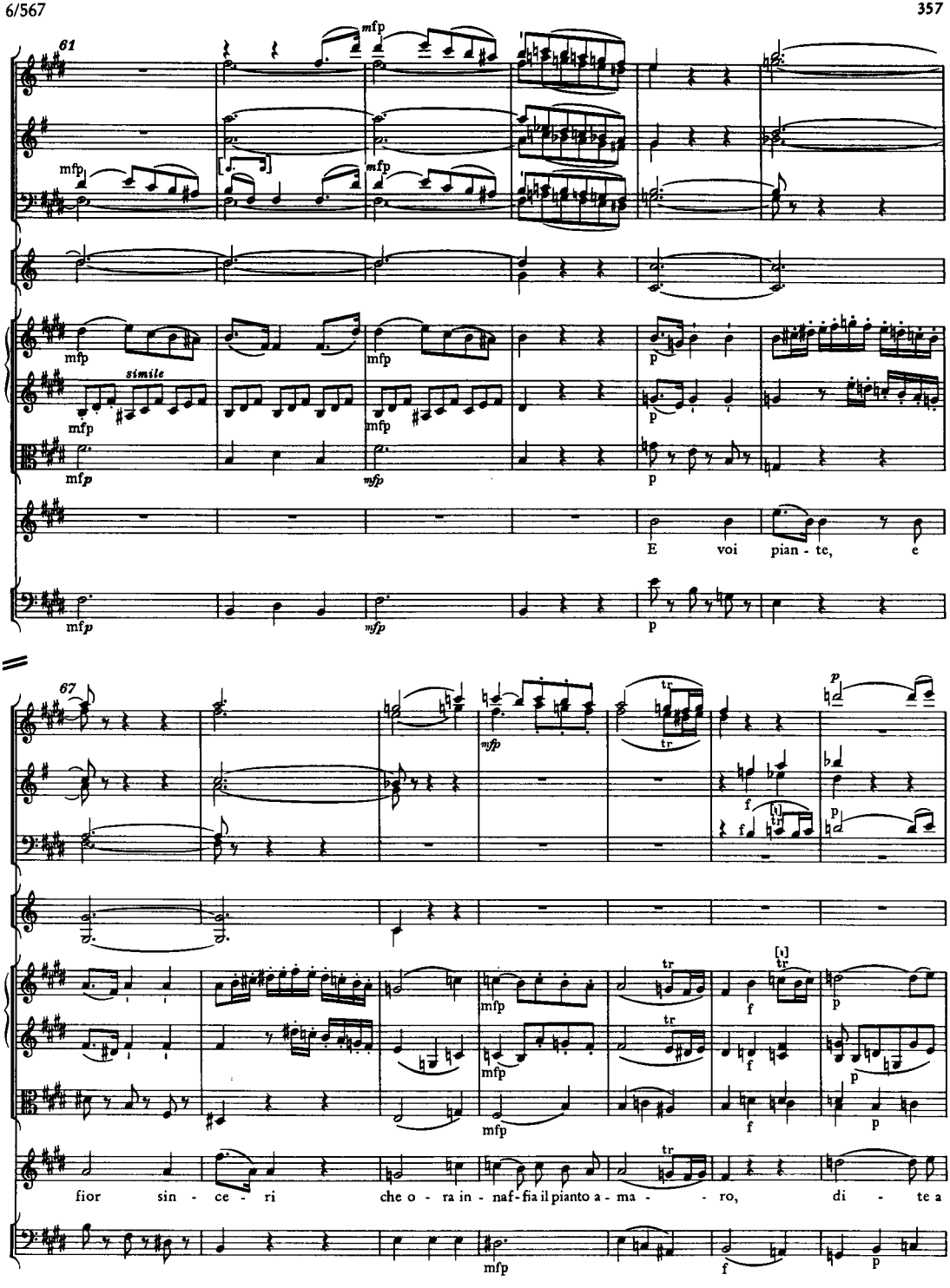
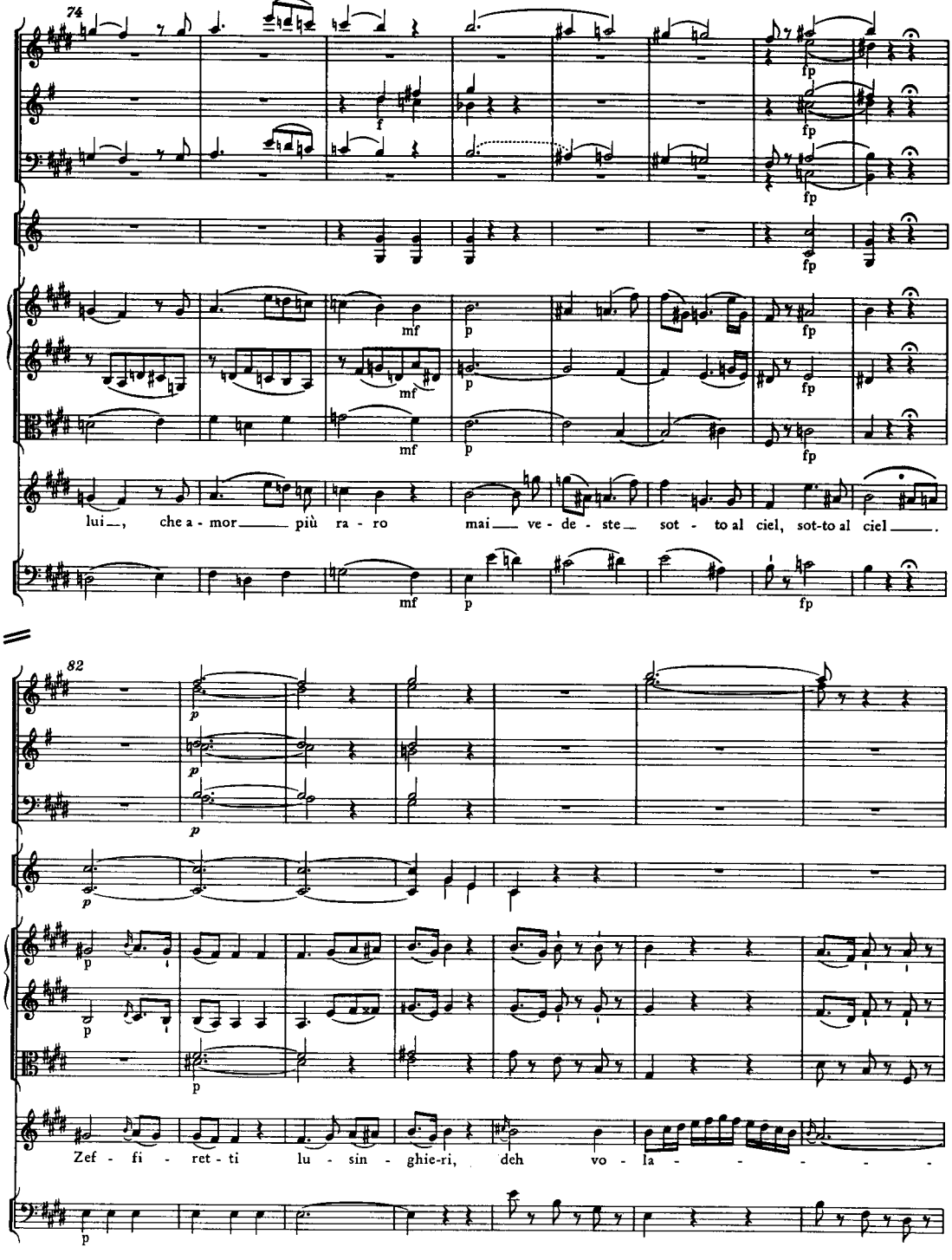
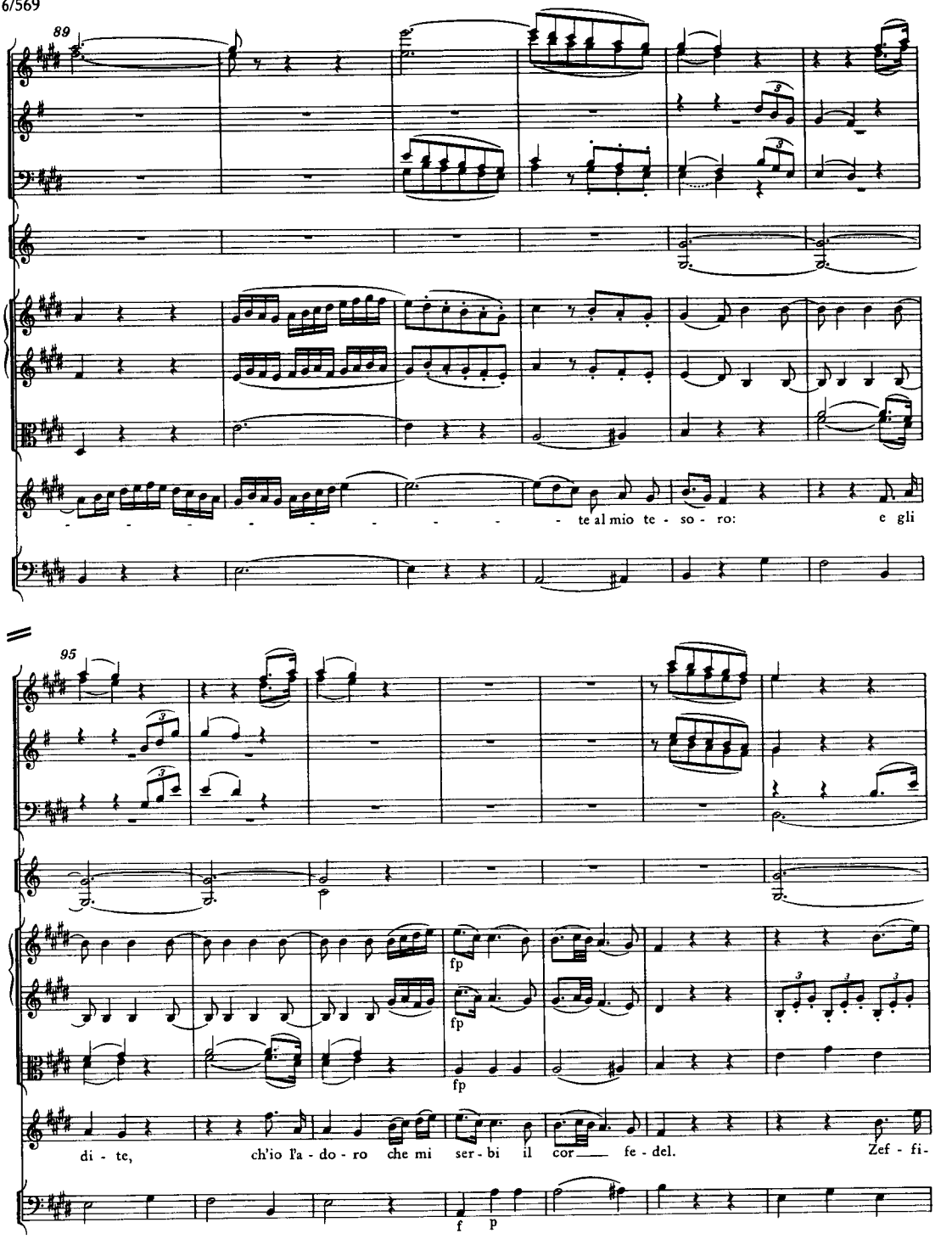
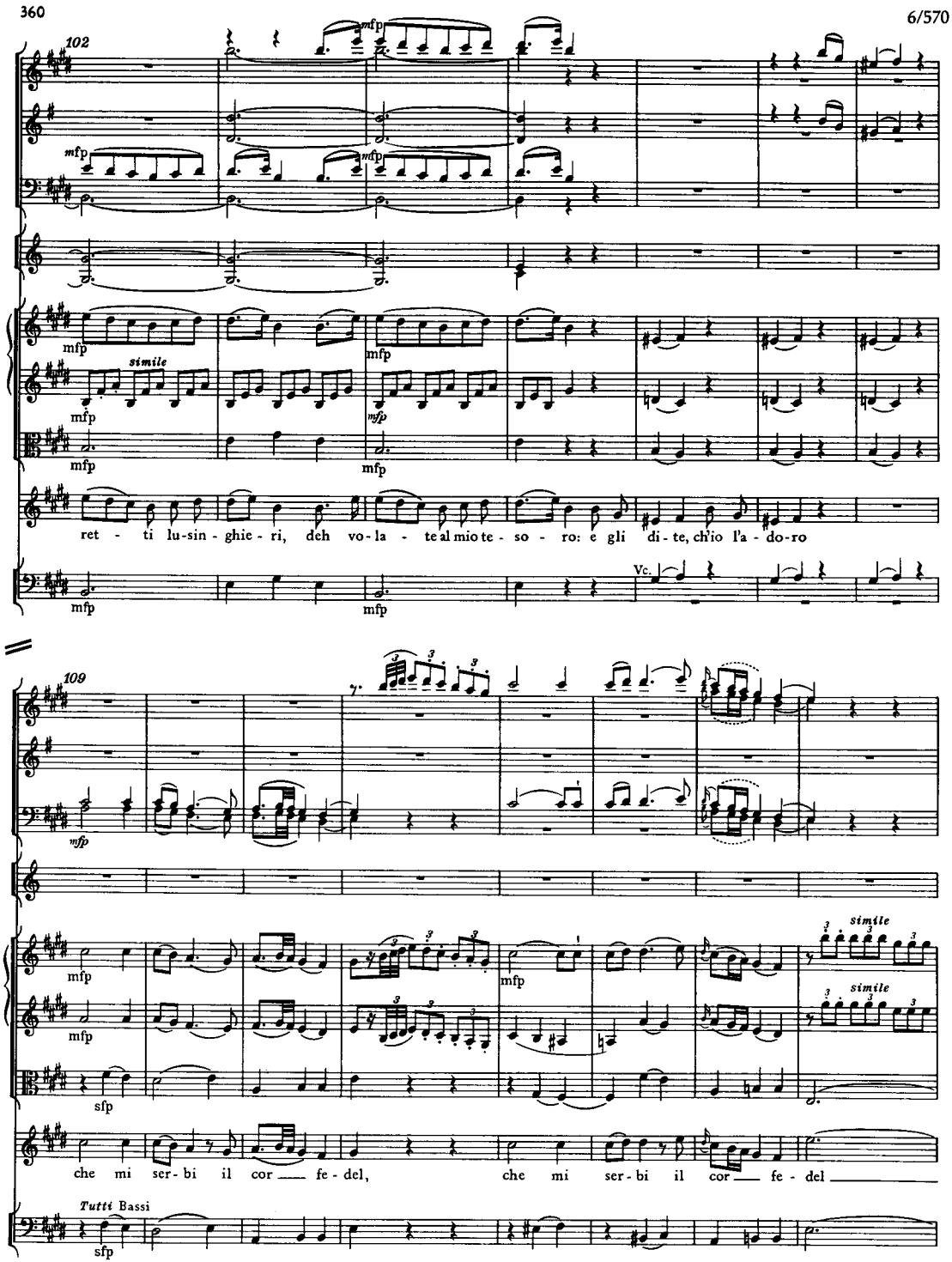
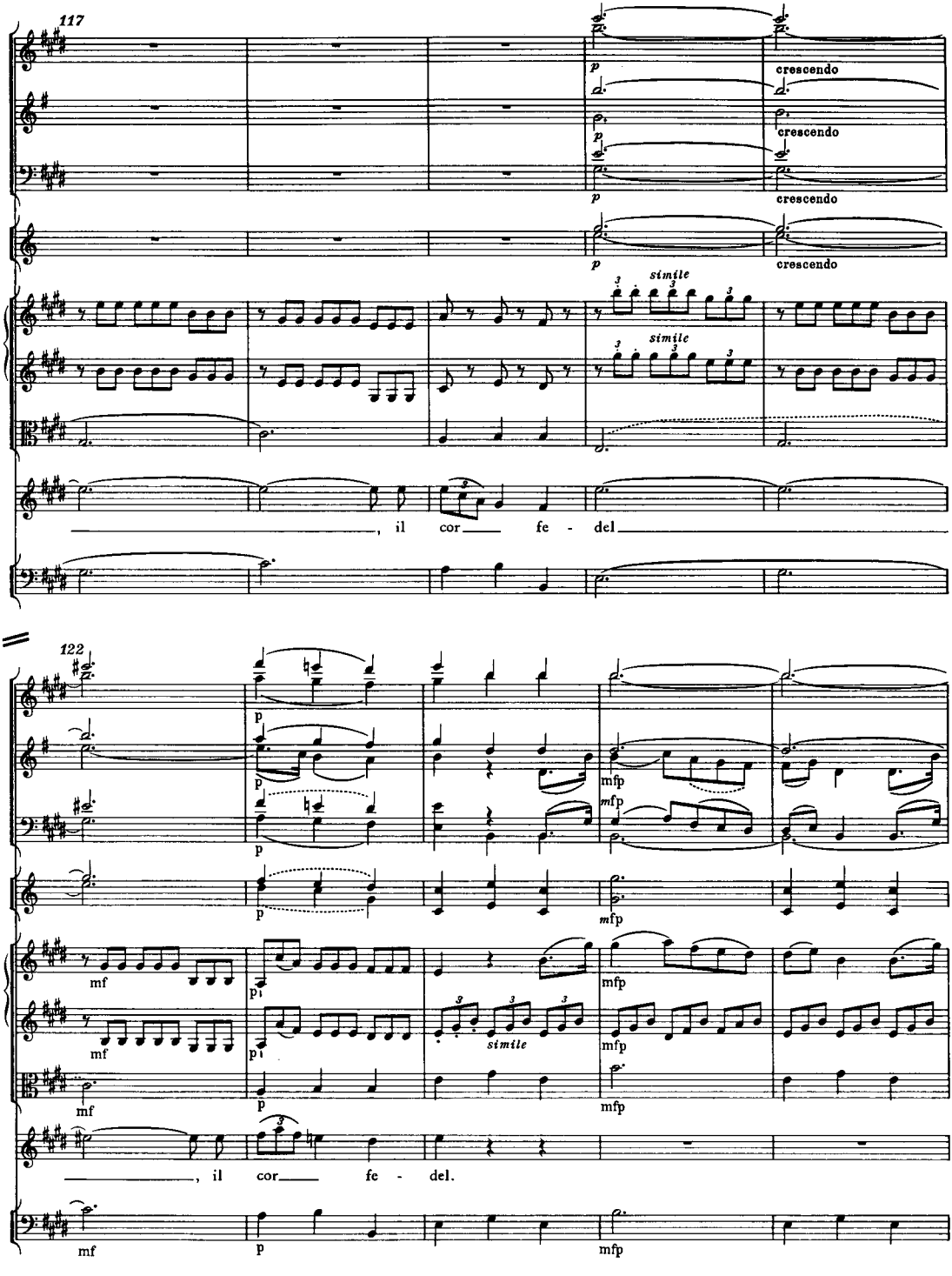
Alle Rechte vorbehalten / 1972 / Printed in Germany

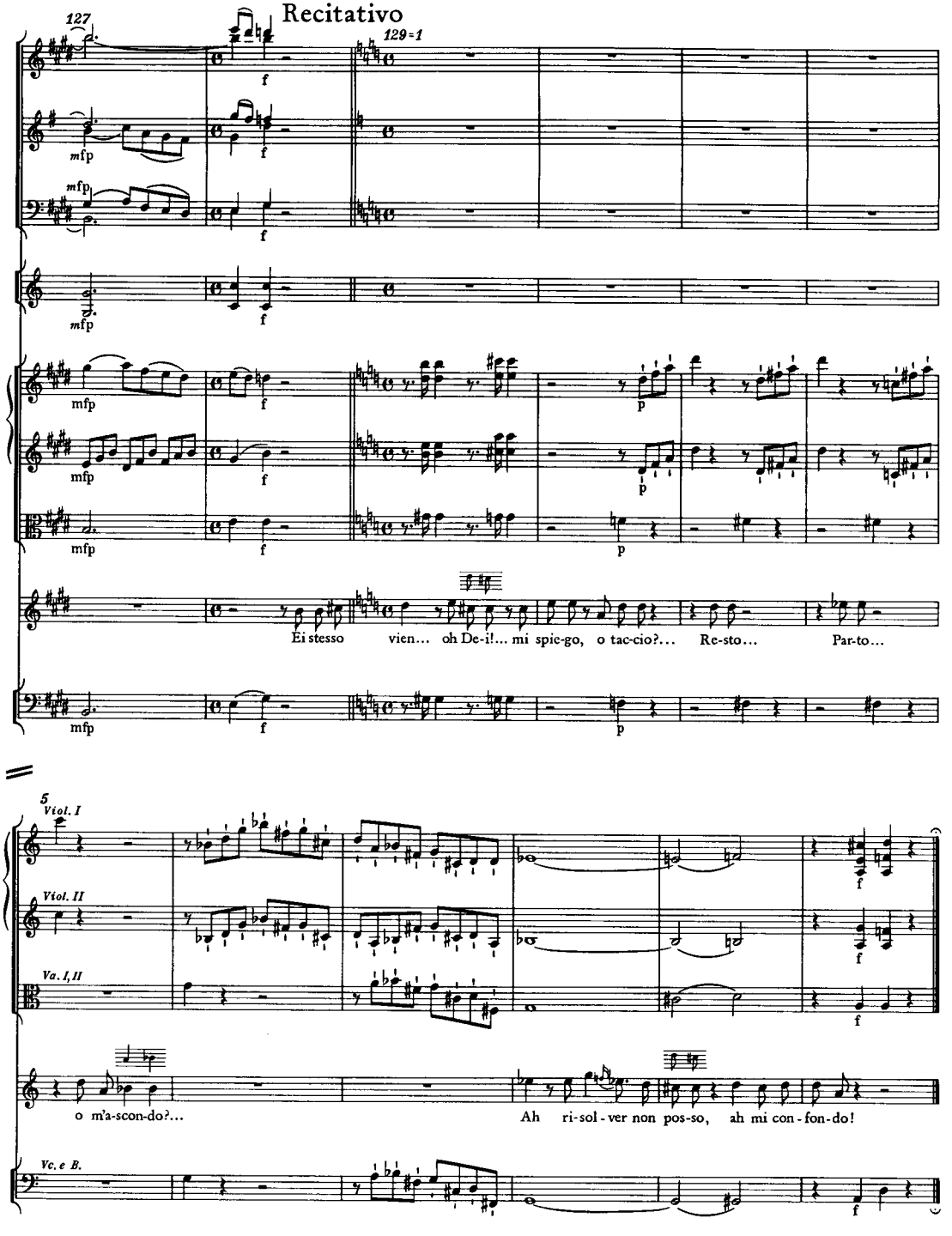
ATTO TERZO

Giardino reale.

Scena I

ILIA sola.

Recitativo

© 1972 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

*) Zur Originalnotierung der Klarinetten vgl. Vorwort (V/b/5).

12
crescendo
simile
mf
18
Zef - fi - ret - ti lu - sin - ghie - ri, deh vo - la - - - - - -

25
te al mio te - so - ro:
30
e gli di - te, ch'io l'a - do - ro che mi ser - bi il cor fe - del.

37
mfp
mfp
mfp
p
mfp
simile
mfp
mfp
mfp
mfp
Zef - fi - ret - ti lu - sin - ghie - ri, deh vo - la - - te al mio te - so - ro: e gli
mfp
mfp
42
di - te ch'io l'a - do - ro
che mi ser - bi il cor — fe - del,
che mi
Vc.
Tutti Bassi

50
simile
simile
ser - bi il cor fe - del, il cor fe -
56
p
crescendo
p
crescendo
p
crescendo
p
crescendo
p
simile
simile
mf
mf
mf
p
p
p
del , il cor fe - del.
mf
p

61
mfp
simile
mfp
mfp
mfp

74
f
fp
mf
p
lui —, che a - mor — più ra - ro mai — ve - de - ste — sot - to al ciel, sot-to al ciel —.
82
Zef - fi - ret - ti lu - sin - ghie-ri, deh vo - la - - - - - -

89
te al mio te - so - ro:
e gli
95
fp
fp
fp
di - te,
ch'io l'a - do - ro
che mi
ser - bi
il
cor
fe - del.
Zef - fi-
f
p

102
mfp
simile
ret - ti lu-sin - ghie - ri, deh vo-la - te al mio te - so - ro: e gli di - te, ch'io l'a - do-ro
Vc.
109
che mi ser - bi il cor — fe - del, che mi ser - bi il cor — fe - del
Tutti Bassi
sfp

117
p
crescendo
simile
, il cor fe - del
122
mf
p
mfp
, il cor fe - del.

Recitativo

127
129=1
mfp
f
p
Ei stesso vien... oh De-i!... mi spie-go, o tac-cio?... Re-sto... Par-to...
5
Viol. I
Viol. II
Va. I, II
Vc. e B.
o m'a-scon-do?...
Ah ri-sol-ver non pos-so, ah mi con-fon-do!

Scena II

ILIA, IDAMANTE.

Recitativo

IDAMANTE

IDAMANTE
ILIA

[8] Prin-ci-pes-sa, a' tuoi sguar-di se of-frir-mi ar-di-sco an-cor, più non mi gui-da un te-me-

Continuo (Cembalo, Violoncello)

6

4

[8] ra-rio af-fet-to; al-tro or non cer-co, che ap-pa-gar-ti e mo-rir. ILIA Mo-rir? tu, pren-ce? IDAMANTE [8] Più te-co io

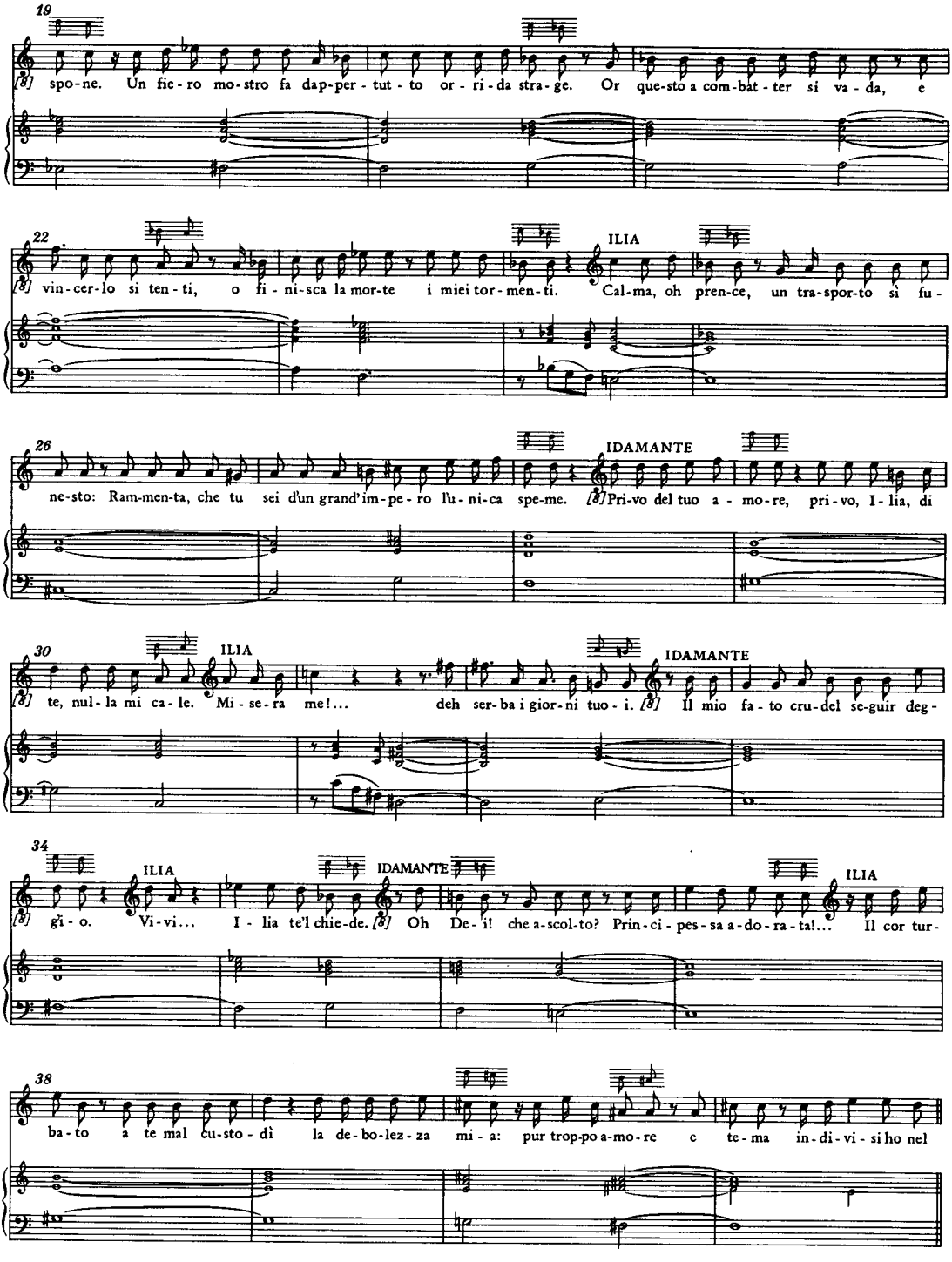
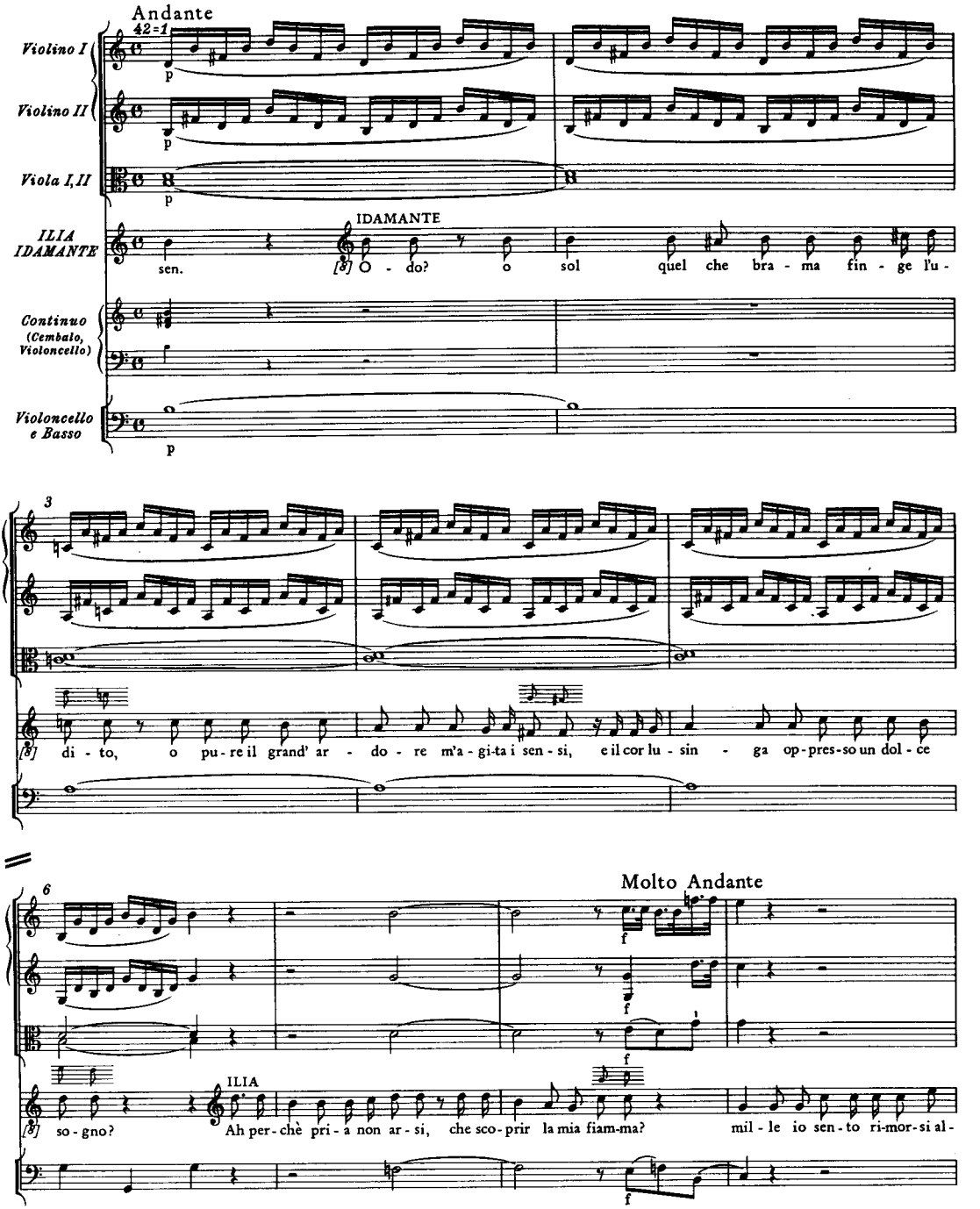
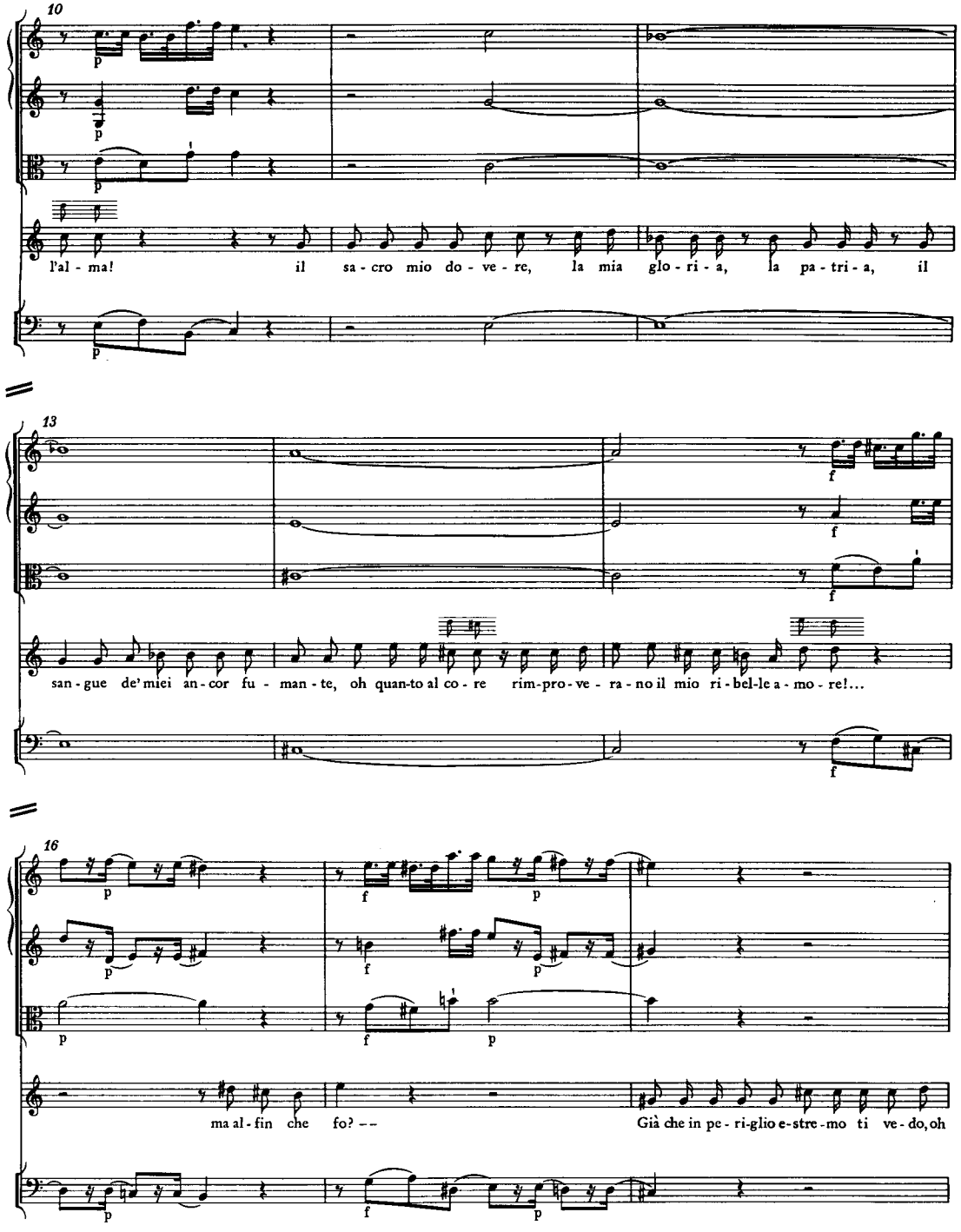
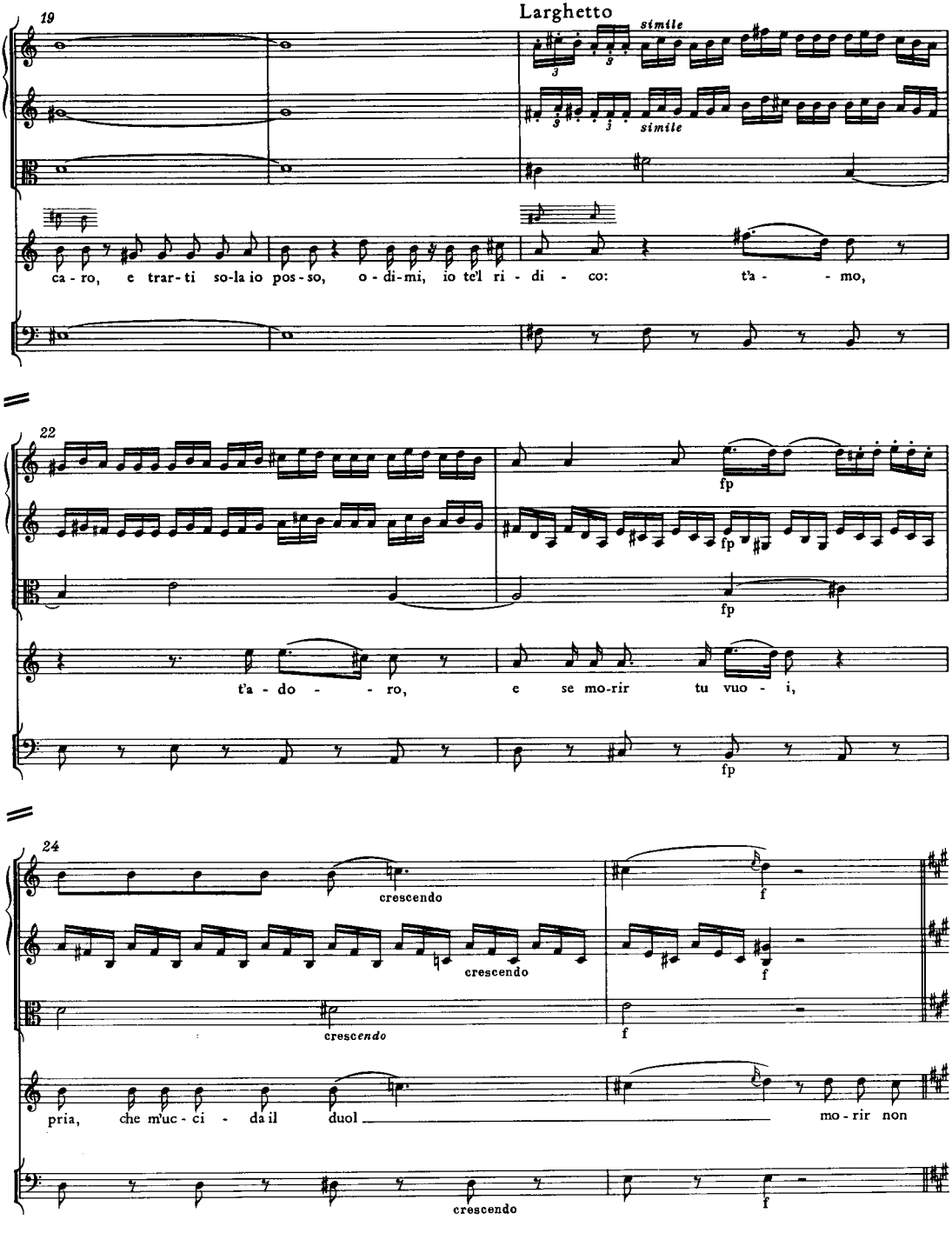
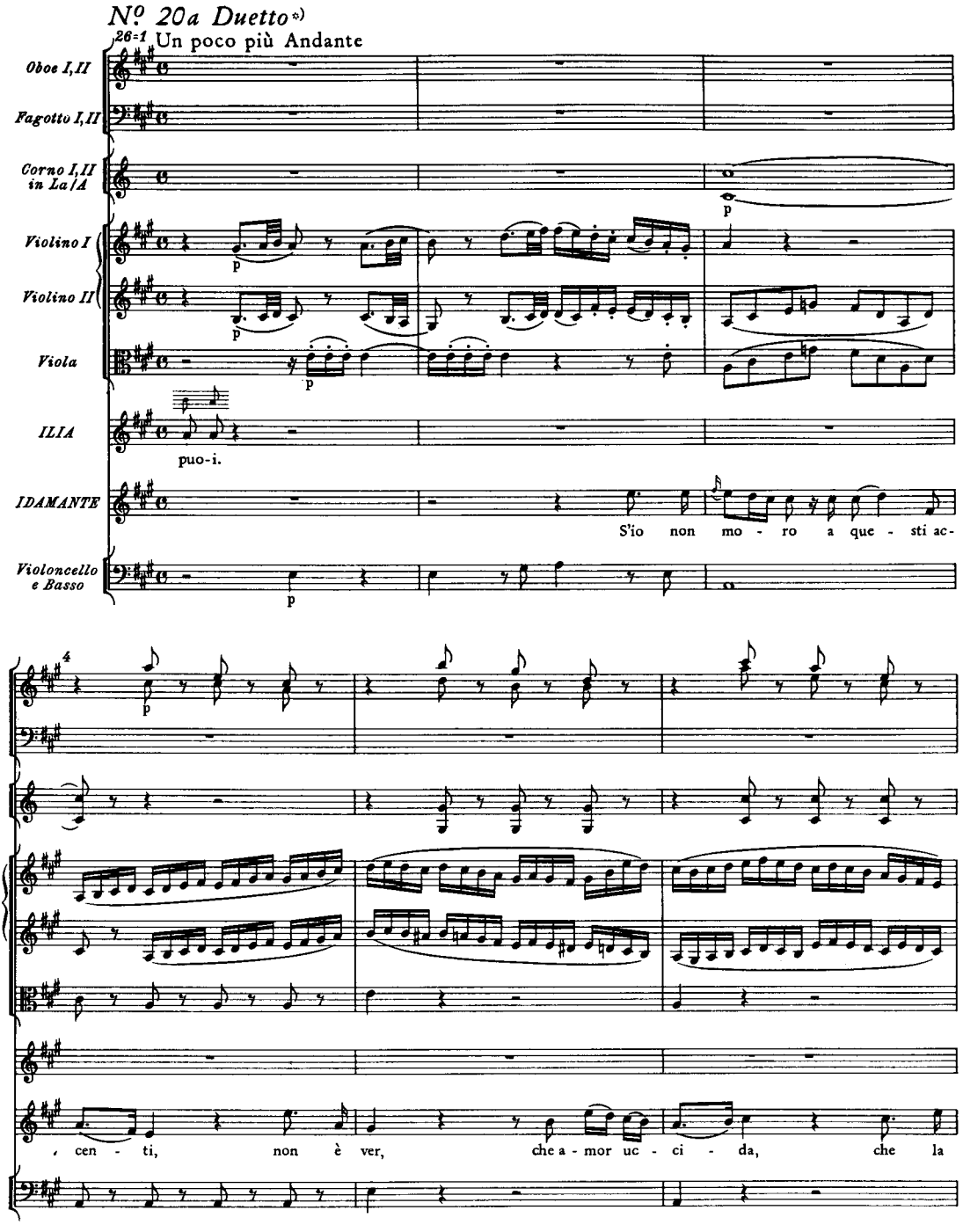
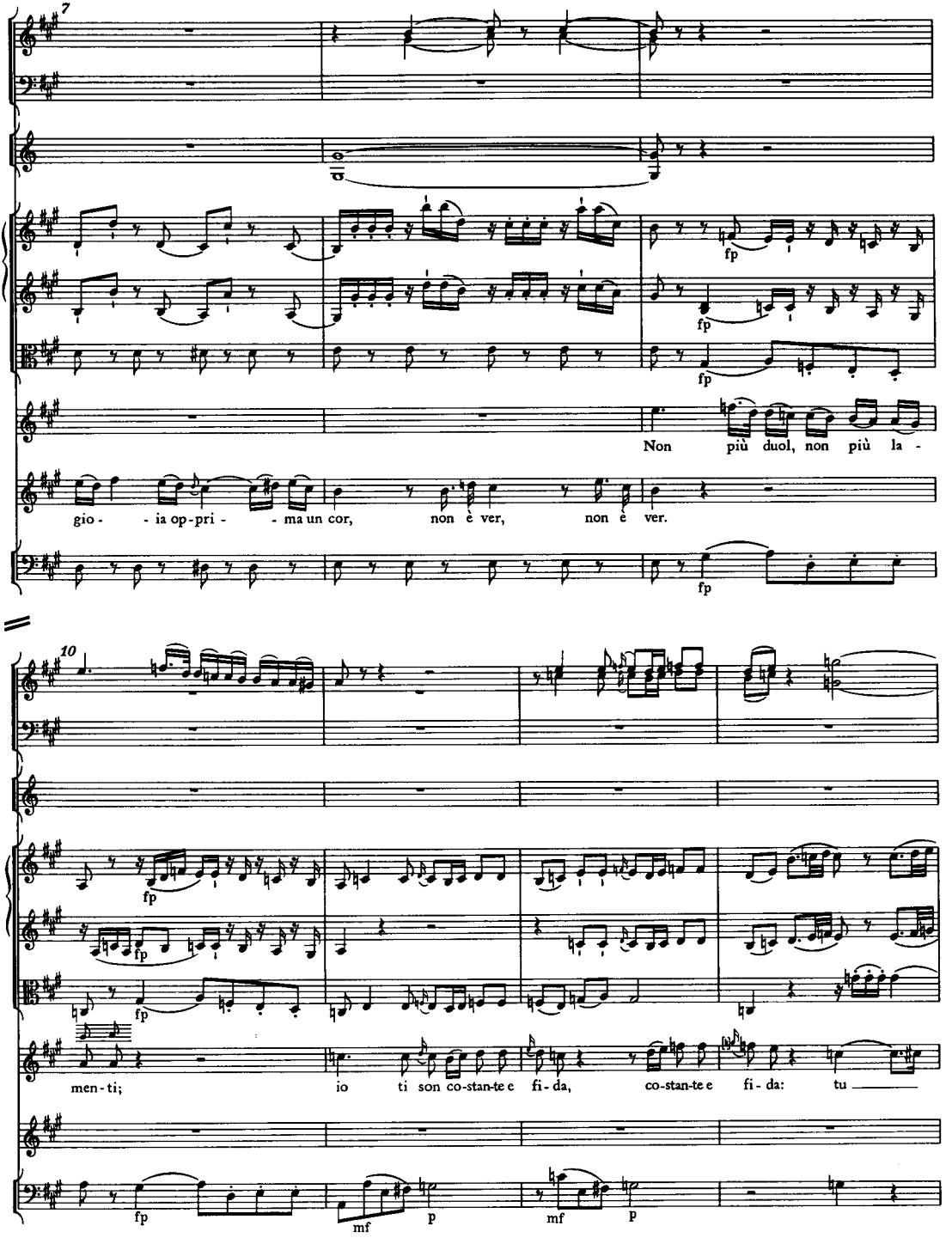
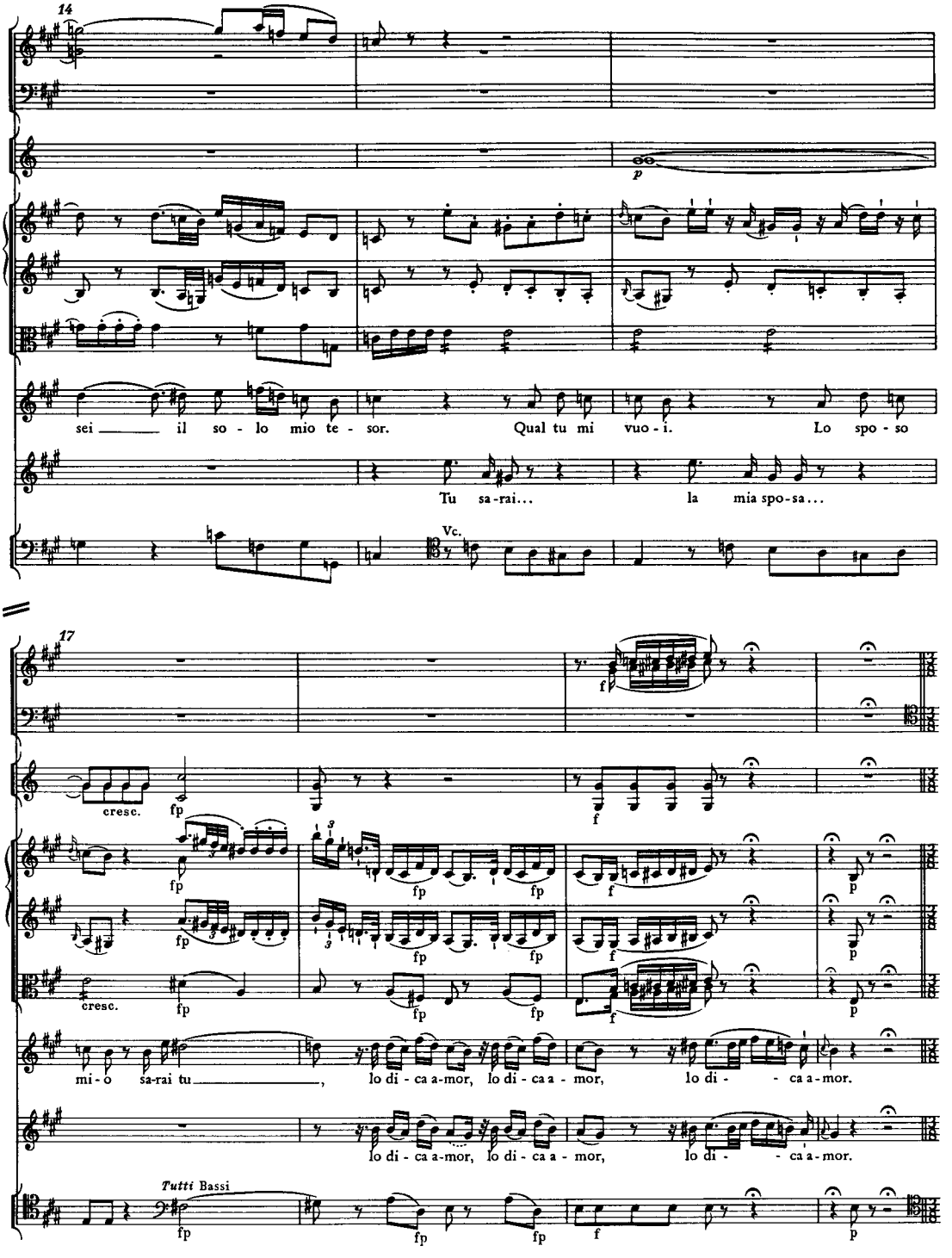
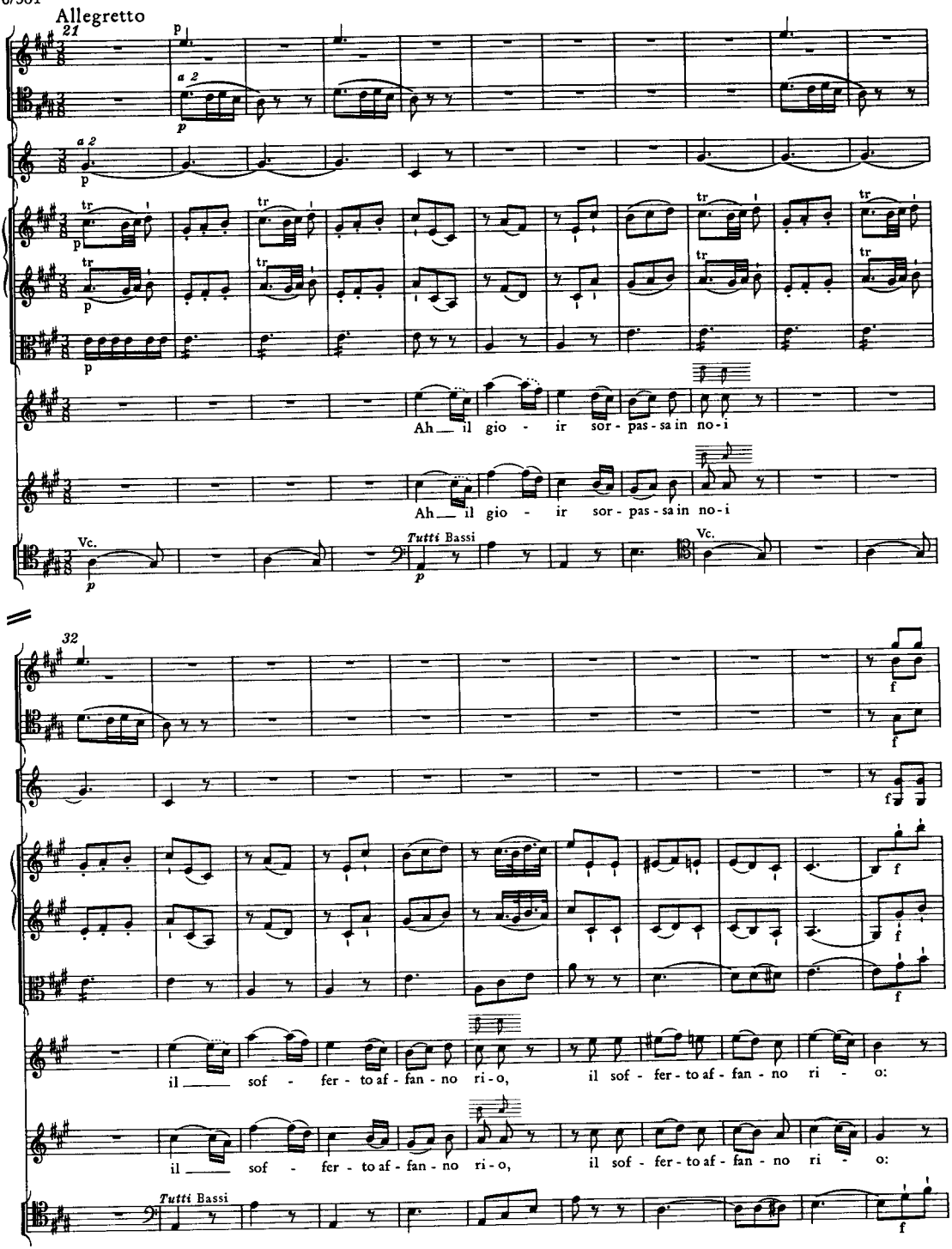
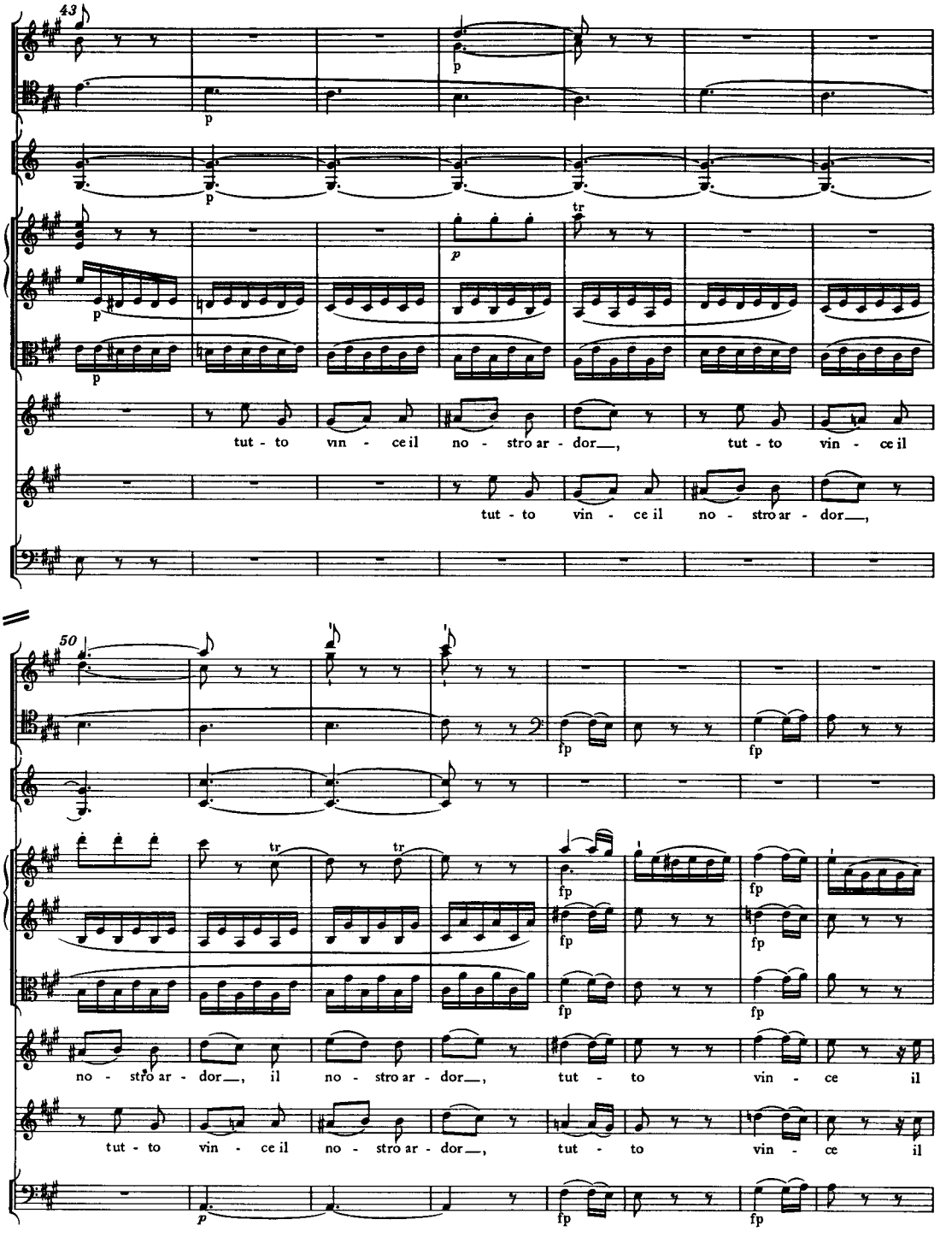
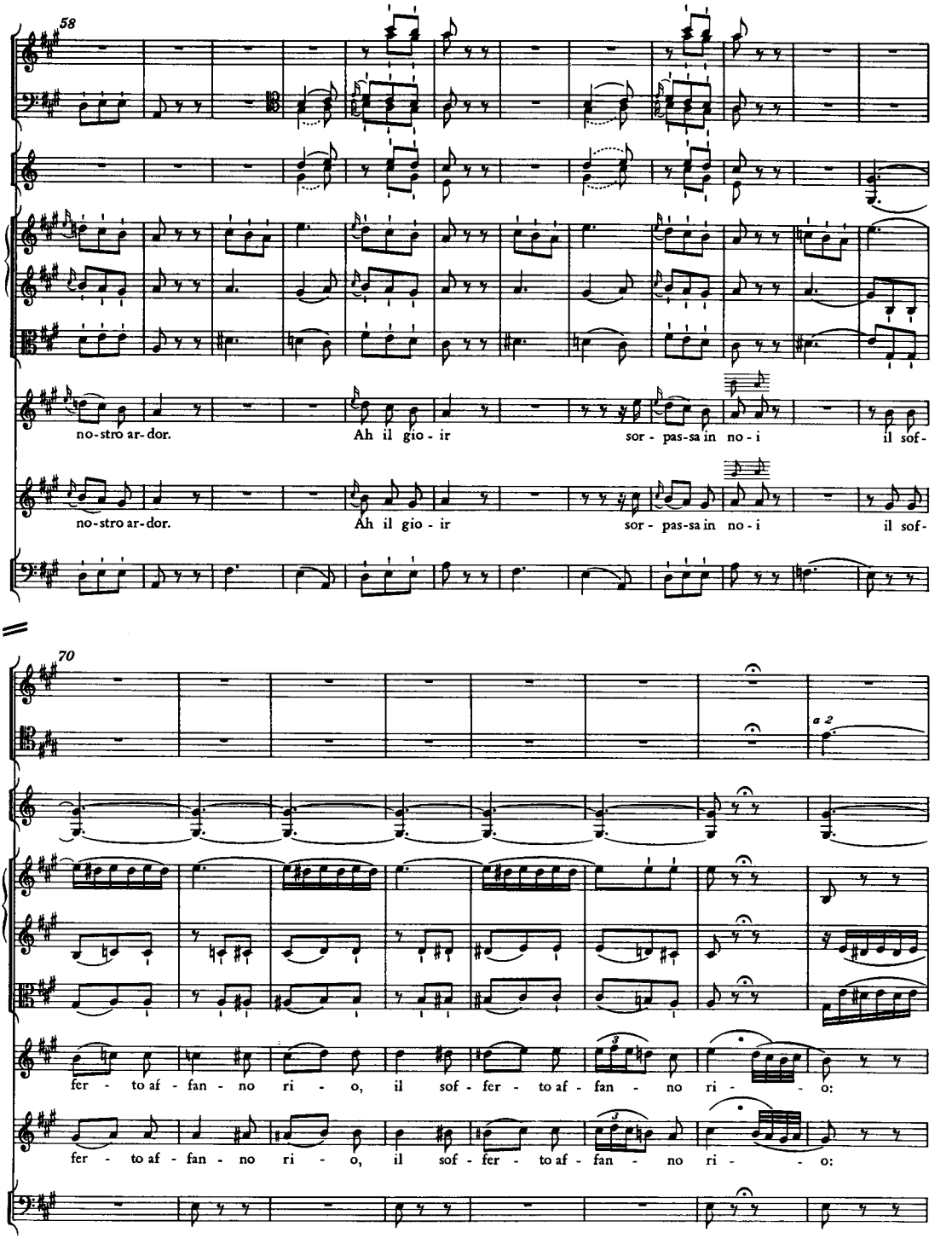
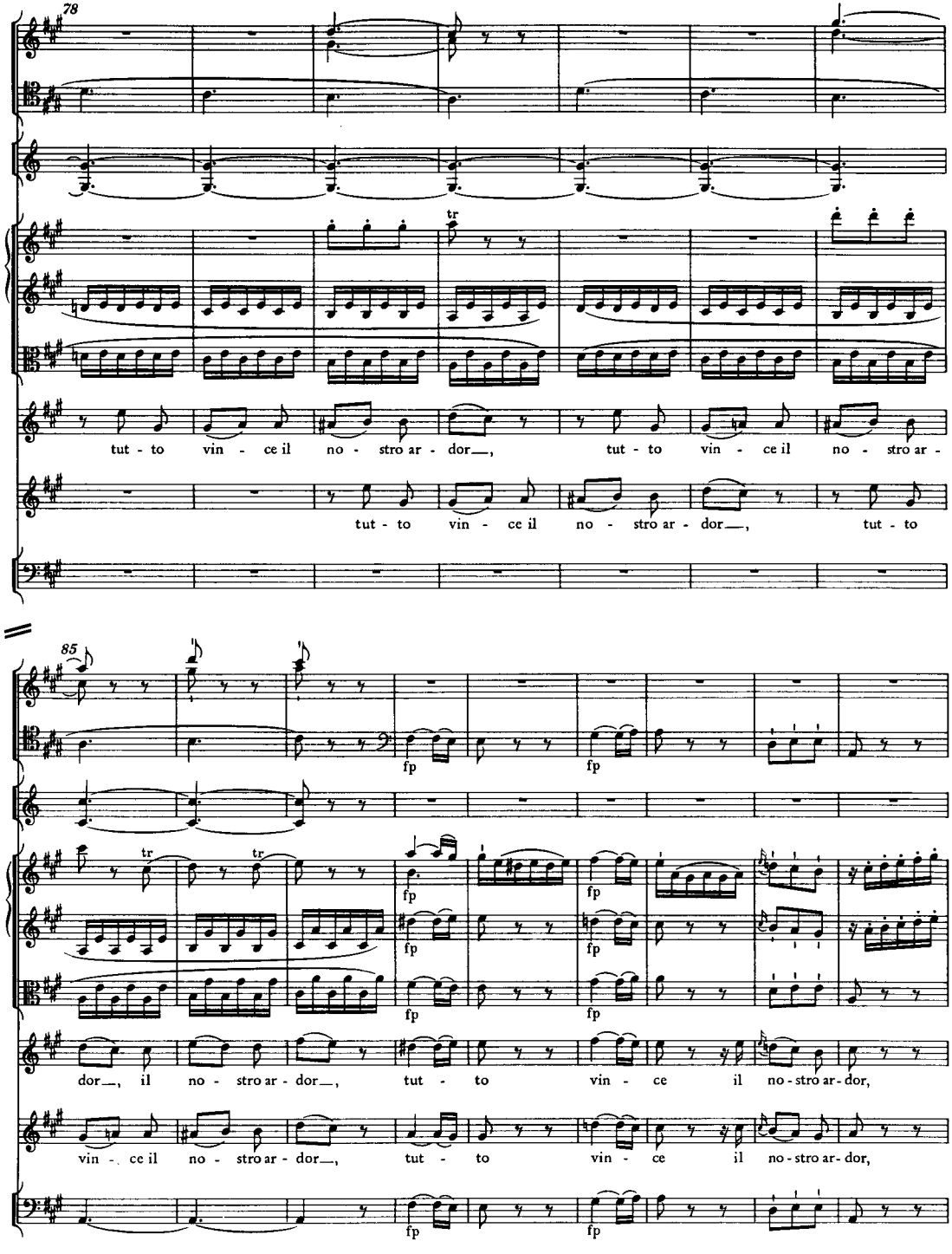
8

[8] re-sto, più di te m'ac-cen-do, e s'ag-gra-va mia col-pa, a che il ca-sti-go più a ILIA lun-go dif-fe-rir? Ma qual ca-

12

gio-ne mor-te a cer-car t'in-du-ce? IDAMANTE [8] Il ge-ni-to-re pien di sma-nia e fu-ro-re tor-vo mi

15

[8] guar-da, e fug-ge, e il mo-ti-vo mi ce-la. Da tue ca-te-ne av-vin-to, il tuo ri-go-re a nuo-vi guai m'e-

19
spo-ne. Un fie-ro mo-stro fa dap-per-tut-to or-ri-da stra-ge. Or que-sto a com-bat-ter si va-da, e
22
vin-cer-lo si ten-ti, o fi-ni-sca la mor-te i miei tor-men-ti.
ILIA
Cal-ma, oh pren-ce, un tra-spor-to si fu-
26
ne-sto: Ram-men-ta, che tu sei d'un grand'im-pe-ro l'u-ni-ca spe-me.
IDAMANTE
Pri-vo del tuo a-mo-re, pri-vo, I-lia, di
30
ILIA
te, nul-la mi ca-le. Mi-se-ra me!... deh ser-ba i gior-ni tuo-i.
IDAMANTE
Il mio fa-to cru-del se-guir deg-
34
ILIA
g'i-o. Vi-vi... I-lia te'l chie-de.
IDAMANTE
Oh De-i! che a-scol-to? Prin-ci-pes-sa a-do-ra-ta!...
ILIA
Il cor tur-
38
ba-to a te mal cu-sto-dì la de-bo-lez-za mi-a: pur trop-po a-mo-re e te-ma in-di-vi-si ho nel

Andante
42=1
Violino I
Violino II
Viola I,II
ILIA
IDAMANTE
Continuo
(Cembalo,
Violoncello)
Violoncello
e Basso
p
IDAMANTE
sen.
[8] O - do? o sol quel che bra - ma fin - ge l'u -
3
[8] di - to, o pu - re il grand' ar - do - re m'a - gi-ta i sen - si, e il cor lu - sin - ga op-pres-so un dol - ce
6
Molto Andante
f
ILIA
[8] so - gno? Ah per-chè pri - a non ar - si, che sco-prir la mia fiam-ma? mil - le io sen - to ri-mor-si al -

10
l'al - ma! il sa - cro mio do - ve - re, la mia glo - ri - a, la pa - tri - a, il
13
san - gue de' miei an - cor fu - man - te, oh quan-to al co - re rim-pro - ve - ra - no il mio ri - bel-le a - mo - re!...
16
ma al - fin che fo? --
Già che in pe - ri-glio e-stre-mo ti ve - do, oh

19
Larghetto
simile
simile
ca - ro, e trar - ti so - la io pos - so, o - di - mi, io te'l ri - di - co: t'a - - mo,
22
fp
fp
fp
fp
t'a - do - - ro, e se mo - rir tu vuo - i,
24
crescendo
crescendo
f
f
f
cresc*endo*
pria, che m'uc - ci - da il duol mo - rir non
crescendo
f

*) Vgl. Vorwort (III/a und c).

7
fp
fp
fp
Non più duol, non più la -
gio - - ia op-pri - - ma un cor, non è ver, non è ver.
fp
10
fp
fp
fp
men-ti; io ti son co-stan-te e fi-da, co-stan-te e fi-da: tu
fp
mf p
mf p

14
p
sei il so - lo mio te - sor. Qual tu mi vuo - i. Lo spo - so
Tu sa-rai... la mia spo-sa...
Vc.
17
f
cresc. fp
fp
f
p
cresc. fp
fp
f
p
mi - o sa-rai tu, lo di - ca a-mor, lo di - ca a - mor, lo di - - ca a-mor.
lo di - ca a-mor, lo di - ca a - mor, lo di - - ca a-mor.
Tutti Bassi
fp
fp
fp
f
p

Allegretto
21
a 2
Ah il gio - ir sor - pas - sa in no - i
Ah il gio - ir sor - pas - sa in no - i
Vc.
Tutti Bassi
Vc.
32
il sof - fer - to af - fan - no ri - o, il sof - fer - to af - fan - no ri - o:
il sof - fer - to af - fan - no ri - o, il sof - fer - to af - fan - no ri - o:
Tutti Bassi

43
50
tut - to vin - ce il no - stro ar - dor__, tut - to vin - ce il
tut - to vin - ce il no - stro ar - dor__,
no - stro ar - dor__, il no - stro ar - dor__, tut - to vin - ce il
tut - to vin - ce il no - stro ar - dor__, tut - to vin - ce il

58
no-stro ar-dor. Ah il gio - ir sor - pas-sa in no - i il sof-
no-stro ar-dor. Ah il gio - ir sor - pas-sa in no - i il sof-
70
a 2
fer - to af - fan - no ri - o, il sof - fer - to af - fan - no ri - o:
fer - to af - fan - no ri - o, il sof - fer - to af - fan - no ri - o:

78
tut - to vin - ce il no - stro ar - dor—, tut - to vin - ce il no - stro ar -
tut - to vin - ce il no - stro ar - dor—, tut - to
85
fp
dor—, il no - stro ar - dor—, tut - to vin - ce il no - stro ar - dor,
vin - ce il no - stro ar - dor—, tut - to vin - ce il no - stro ar - dor,

94

tut - to vin - ce il no - stro ar - dor, il no -

tut - to vin - ce il no - stro ar - dor, il no -

Scena III

[IDOMENEO, ELETTRA e detti.]

102

107 = 1

Recitativo [⊕]*)

stro ar - dor, il no - stro ar - dor.

IDOMENEO [da sè]

stro ar - dor, il no - stro ar - dor. (Cie - li! che ve - do?)

*) Anschluß: S. 383, T. 2.

Nº 20b Duetto *)

KV 489 – Datiert Wien, 10. März 1786

26=1 Larghetto

Oboe I, II

Corno I, II in La/A

Violino I

Violino II

Viola I, II

ILIA

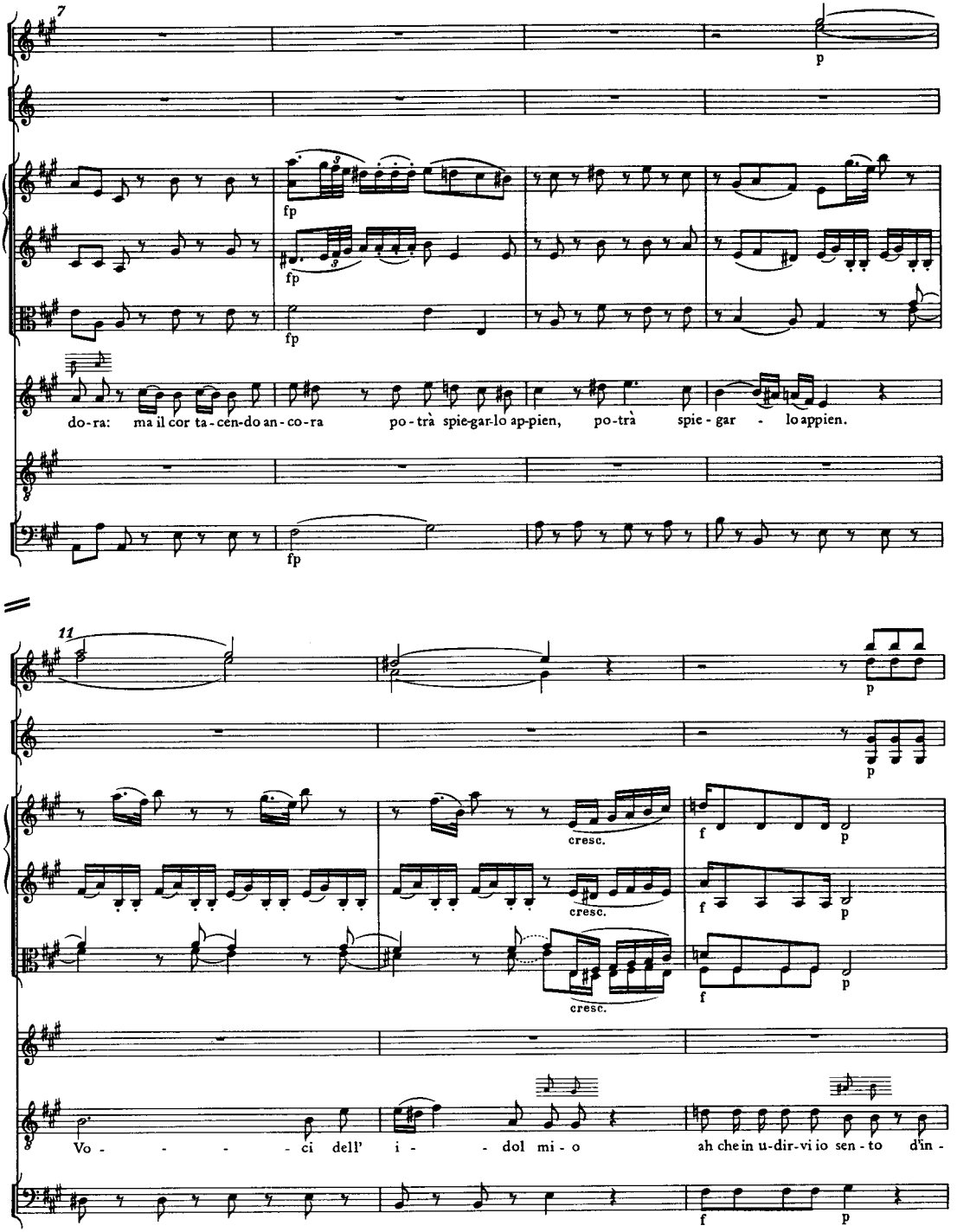
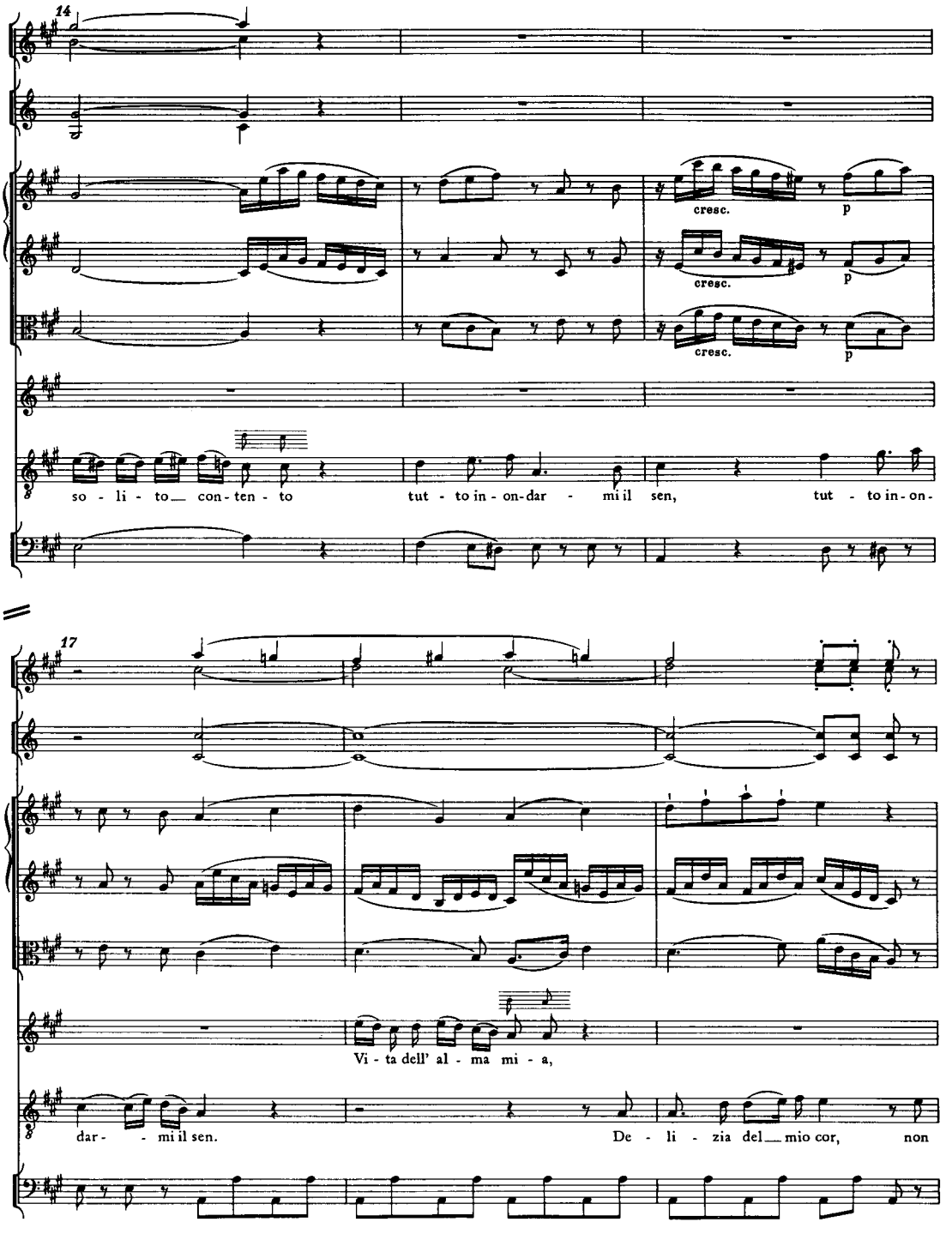
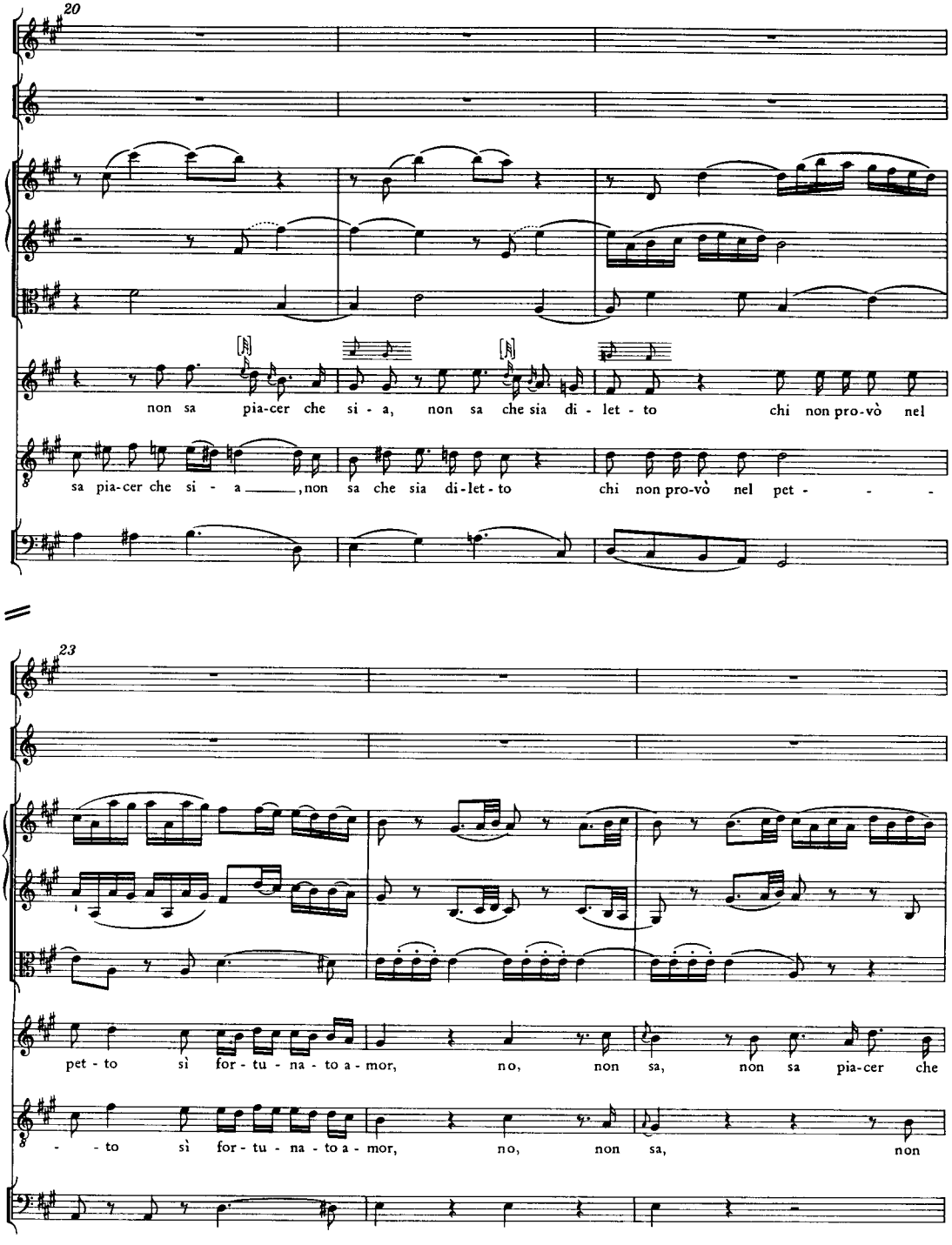
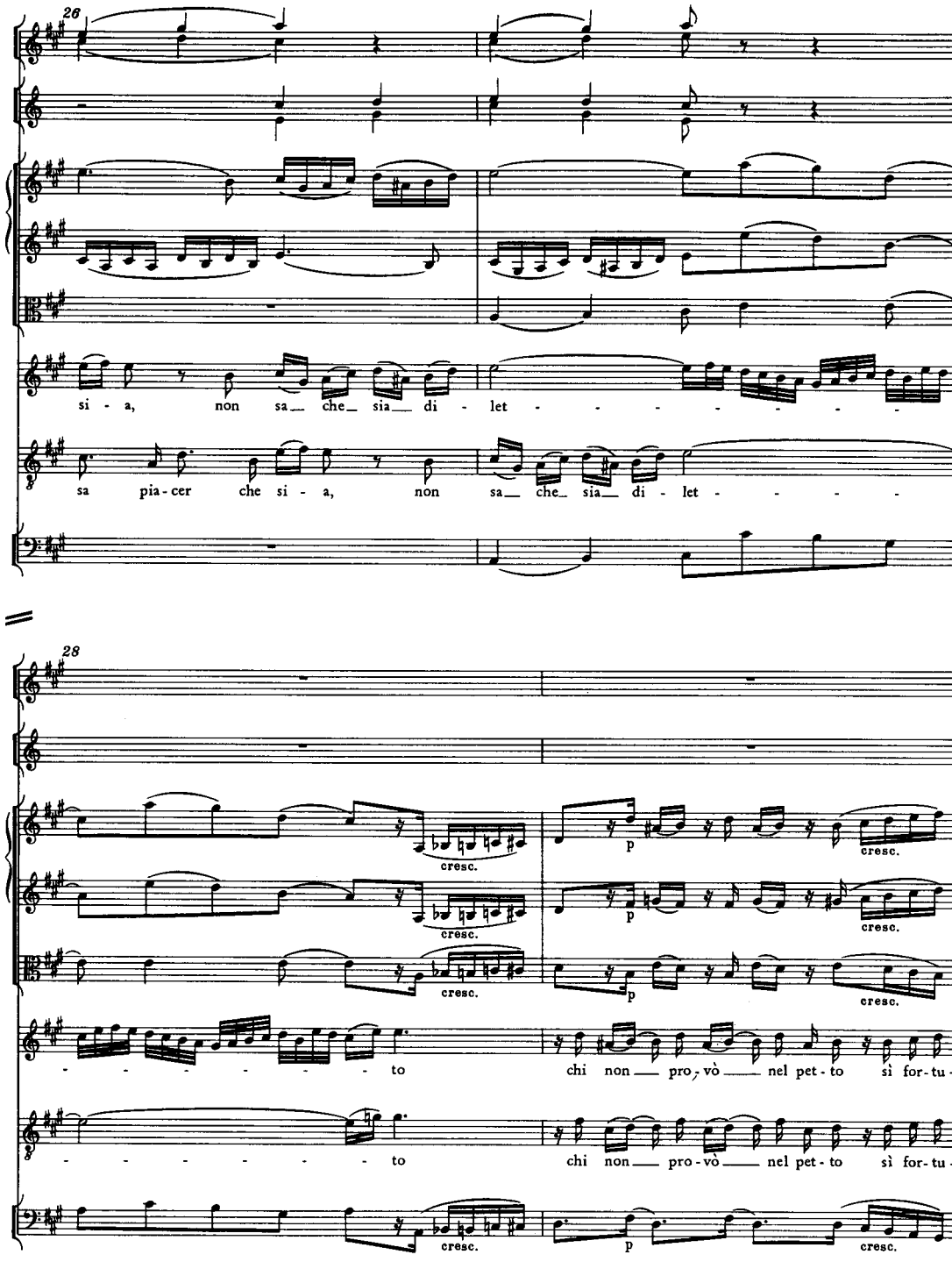
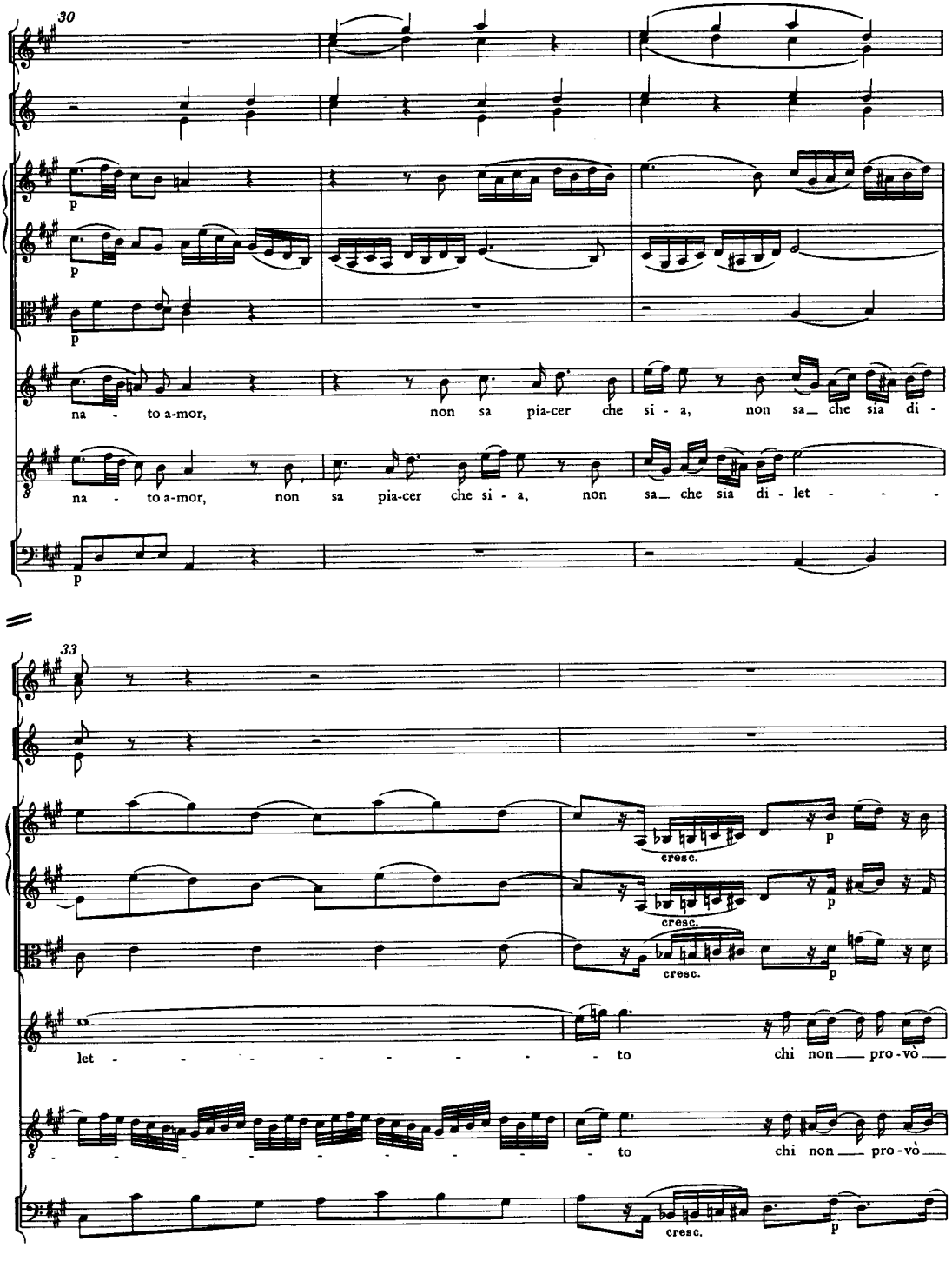
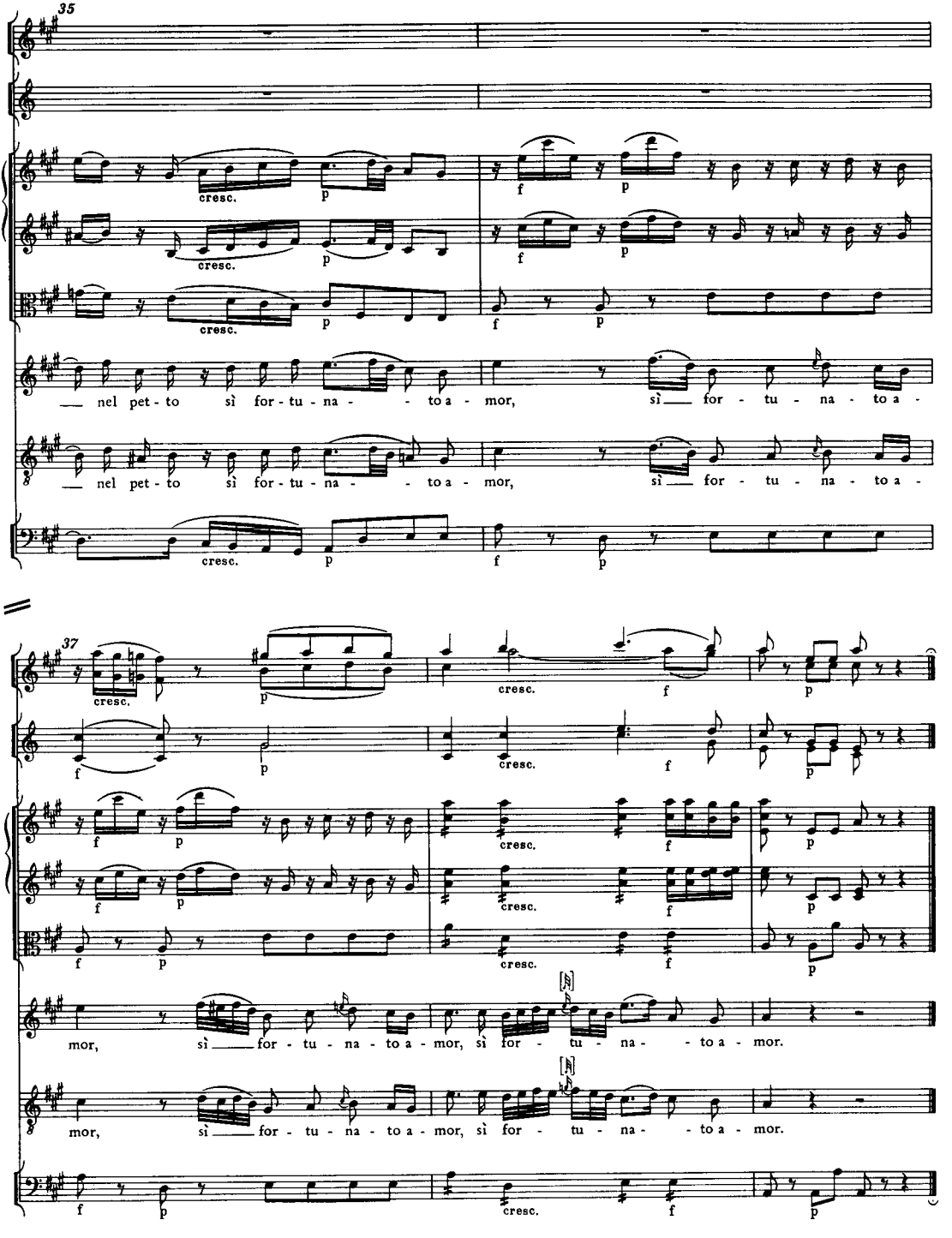
puo-i. Spie - gar - - ti non pos -

IDAMANTE

Violoncello e Basso

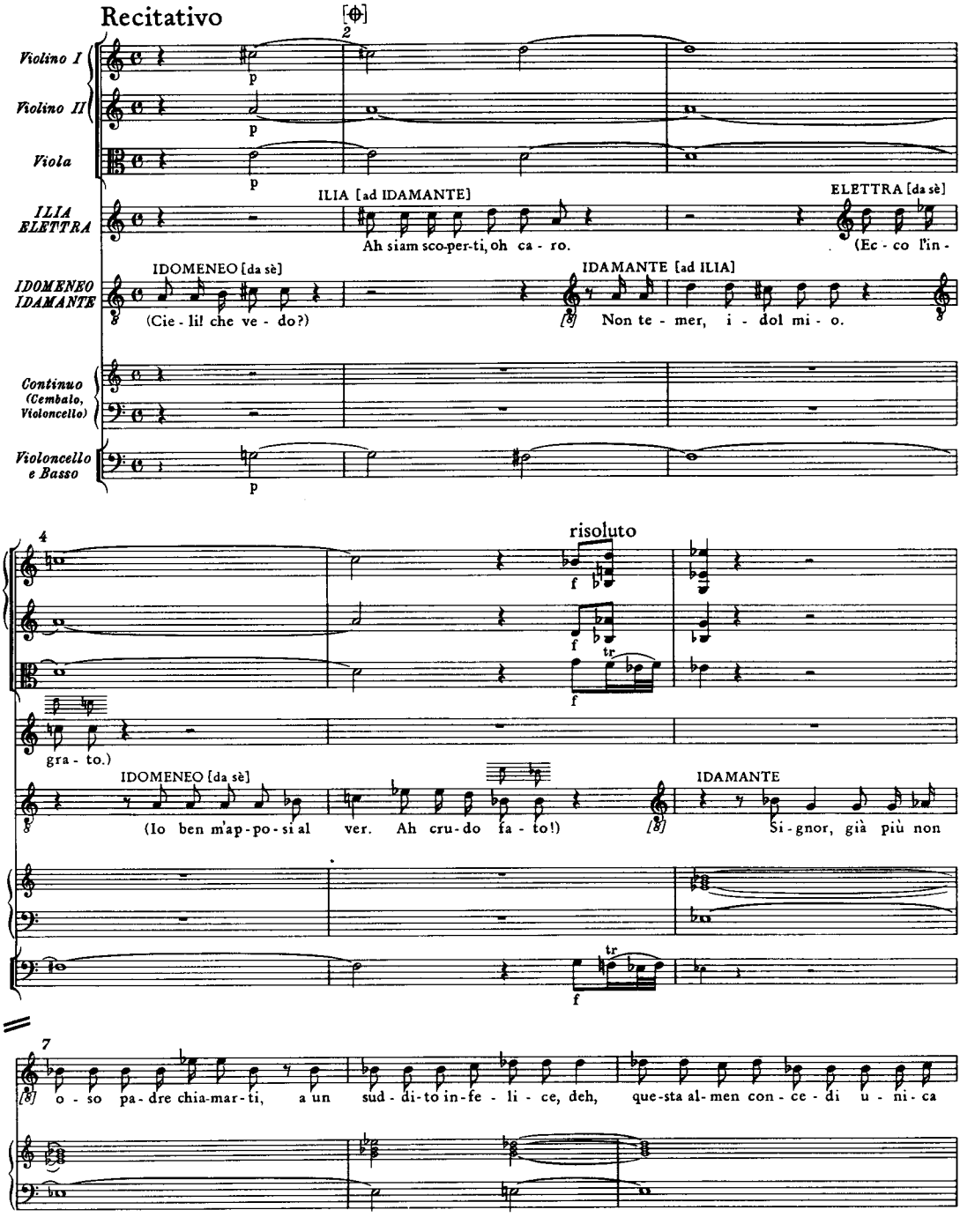
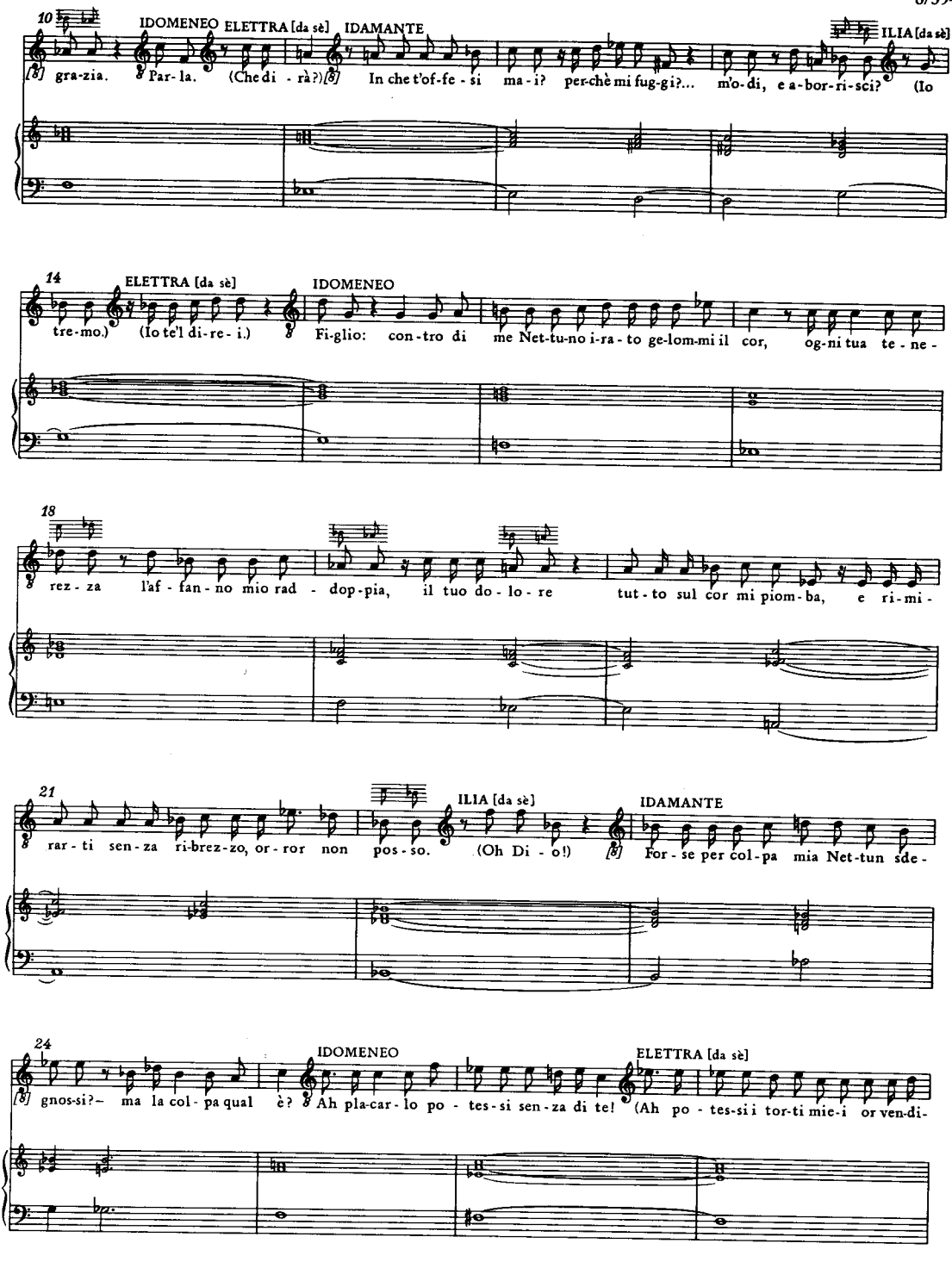
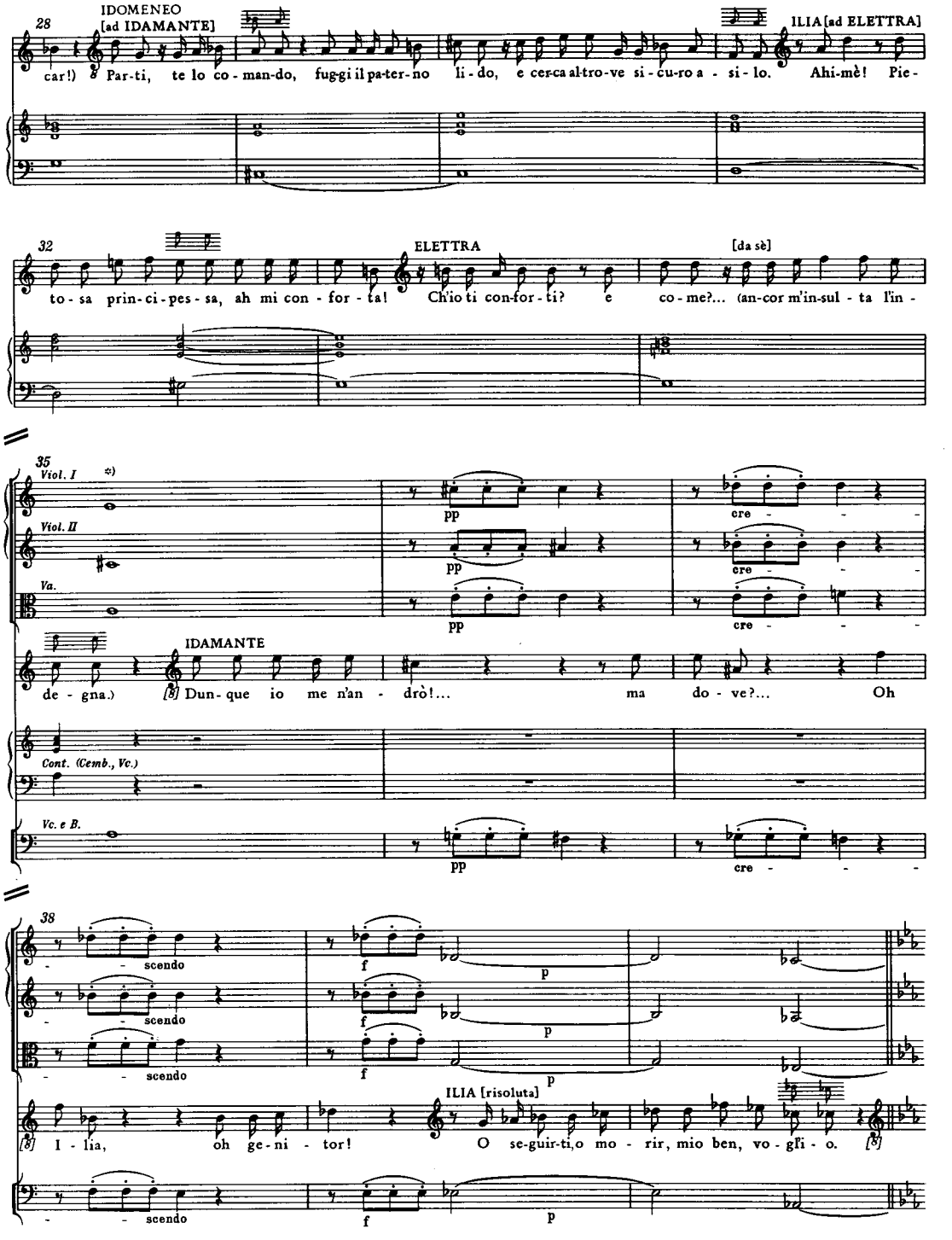
4

s'i - o quan - to il mio cor t'a - do - ra, quan - to il mio cor t'a -

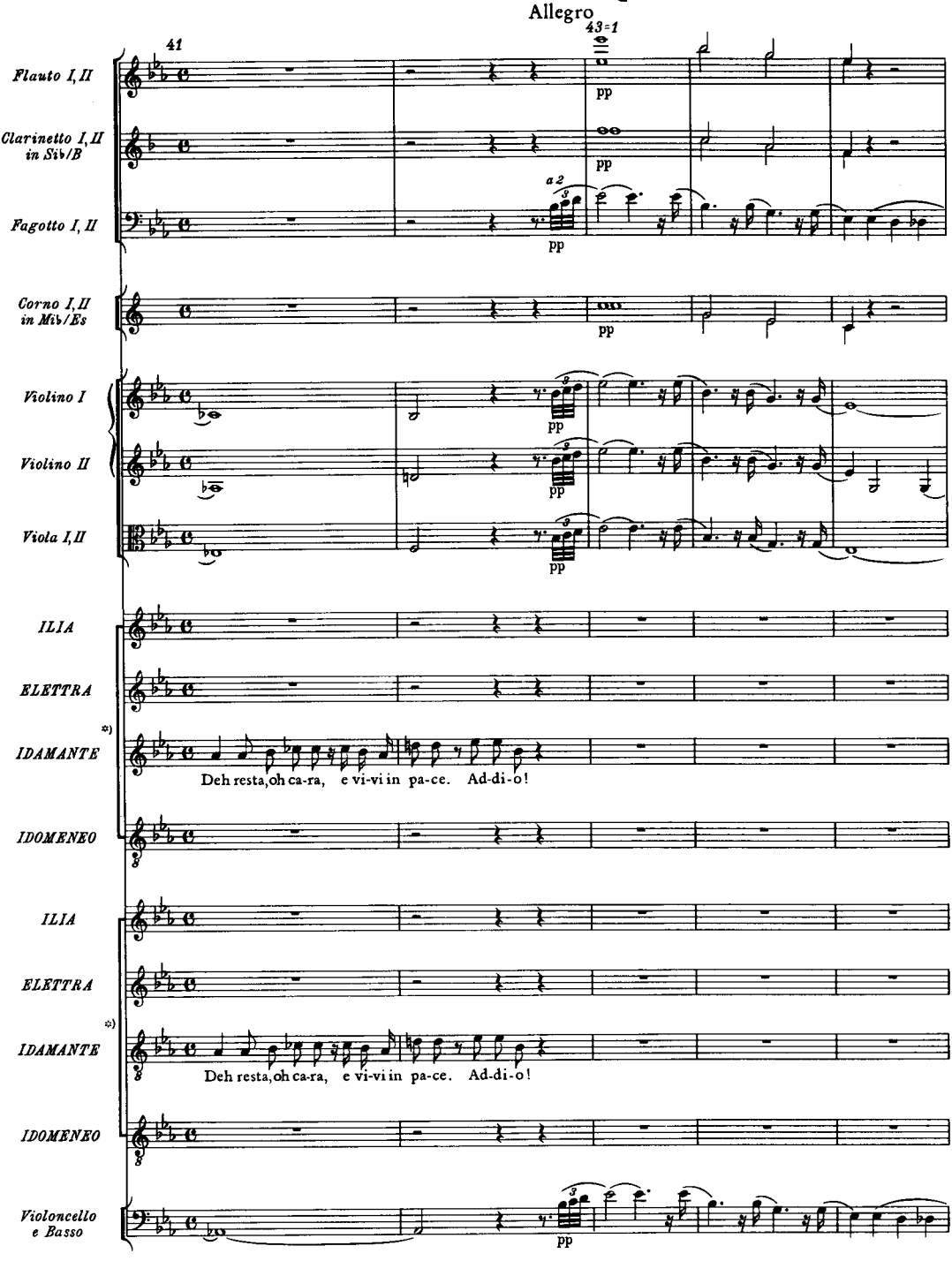
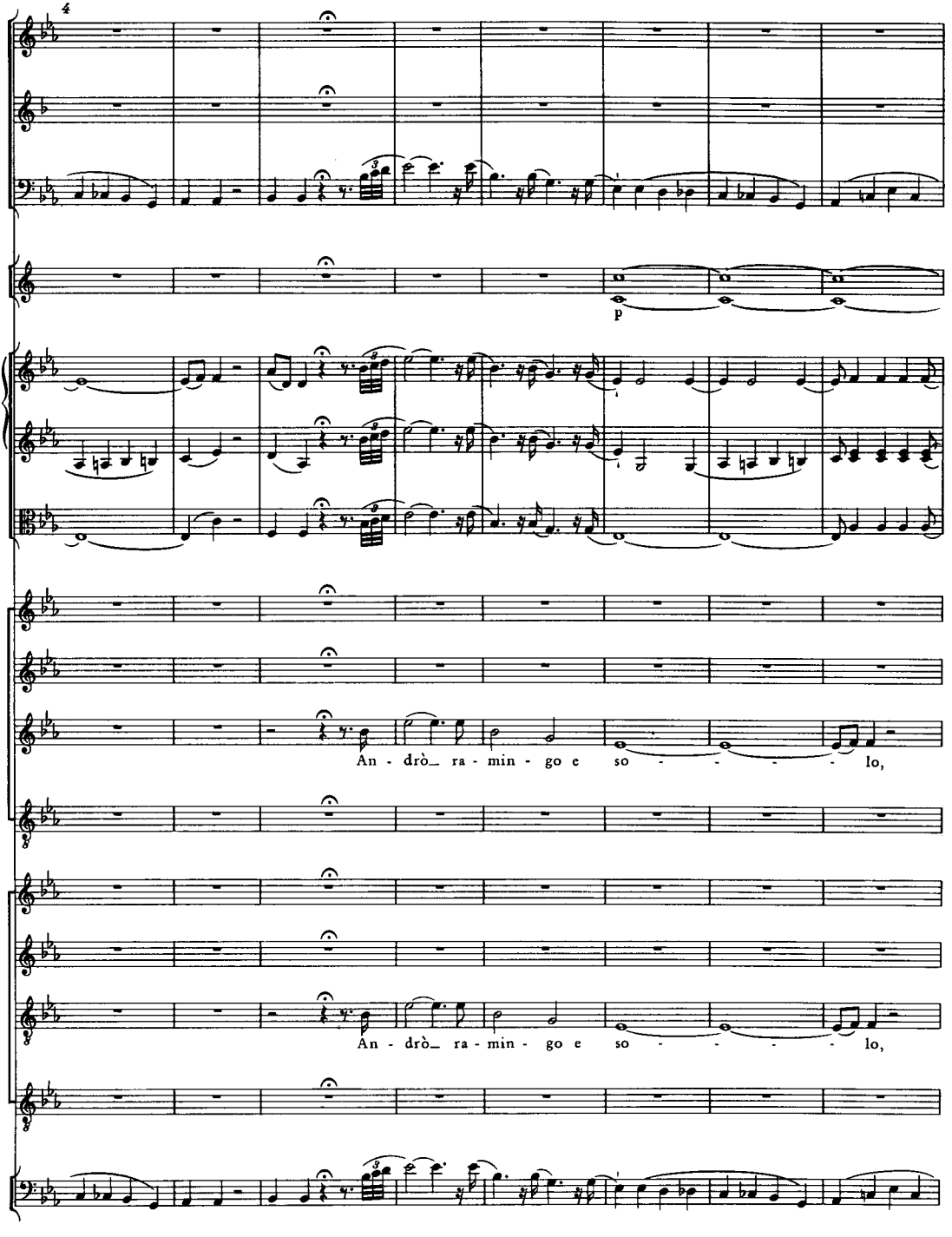
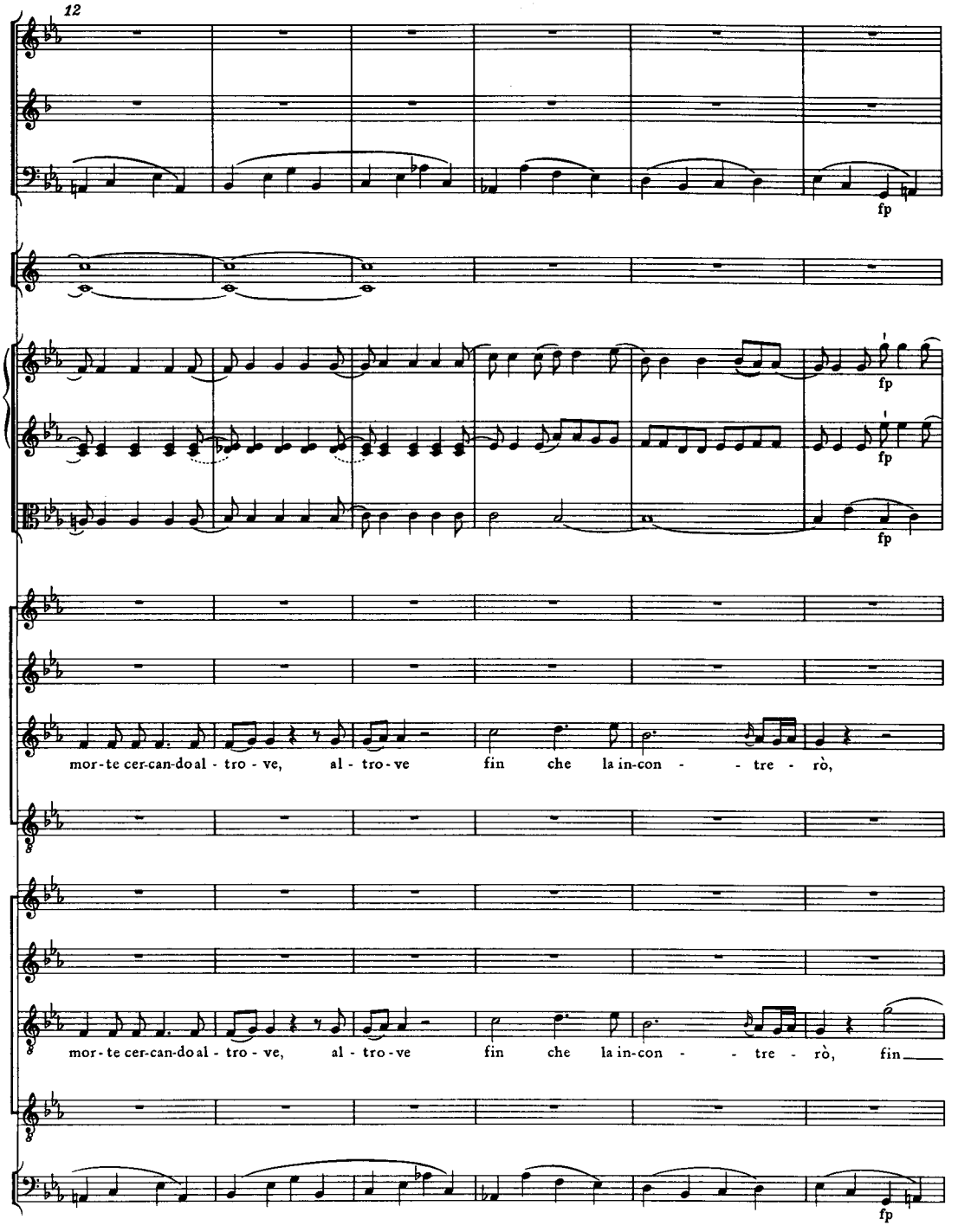
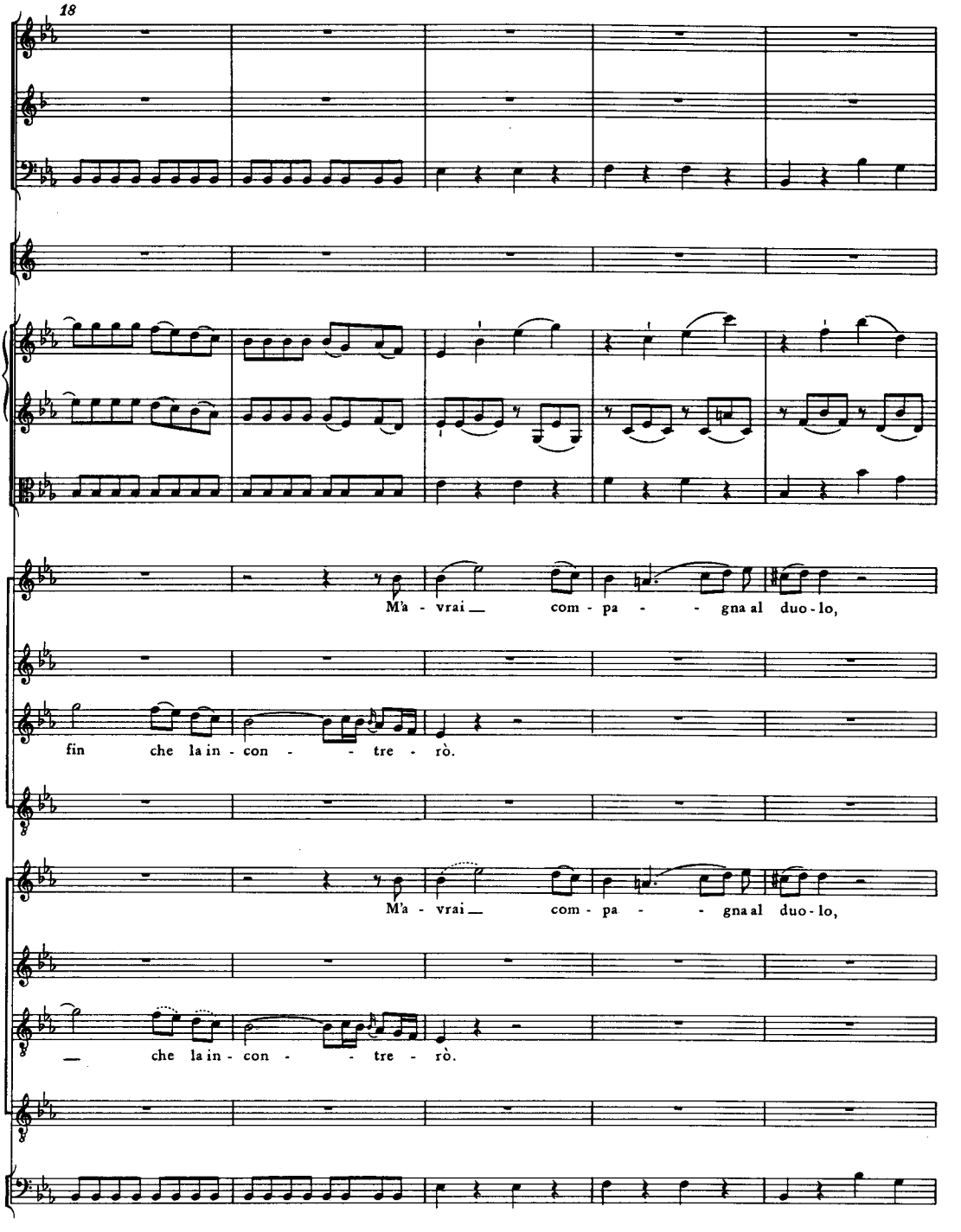
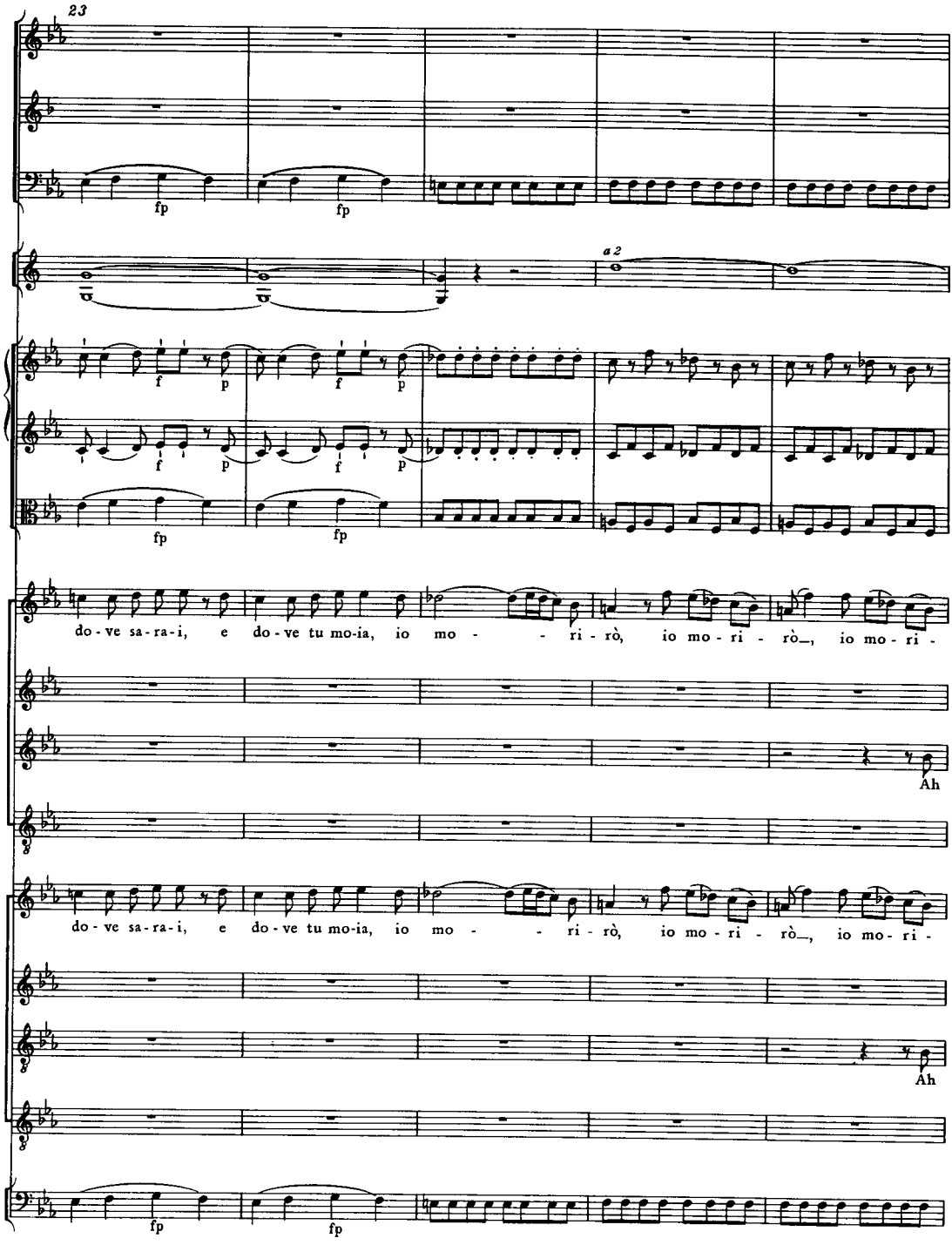
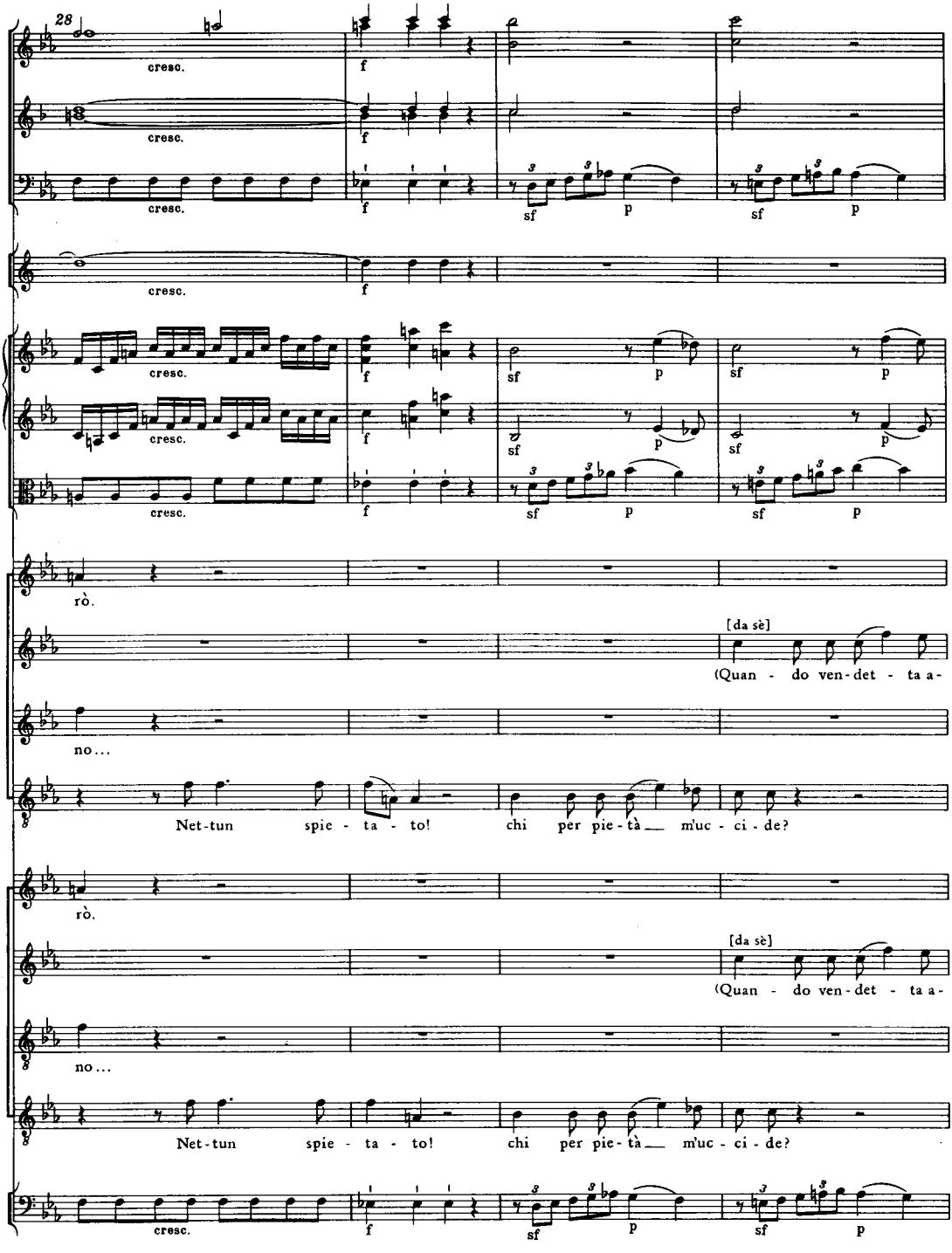
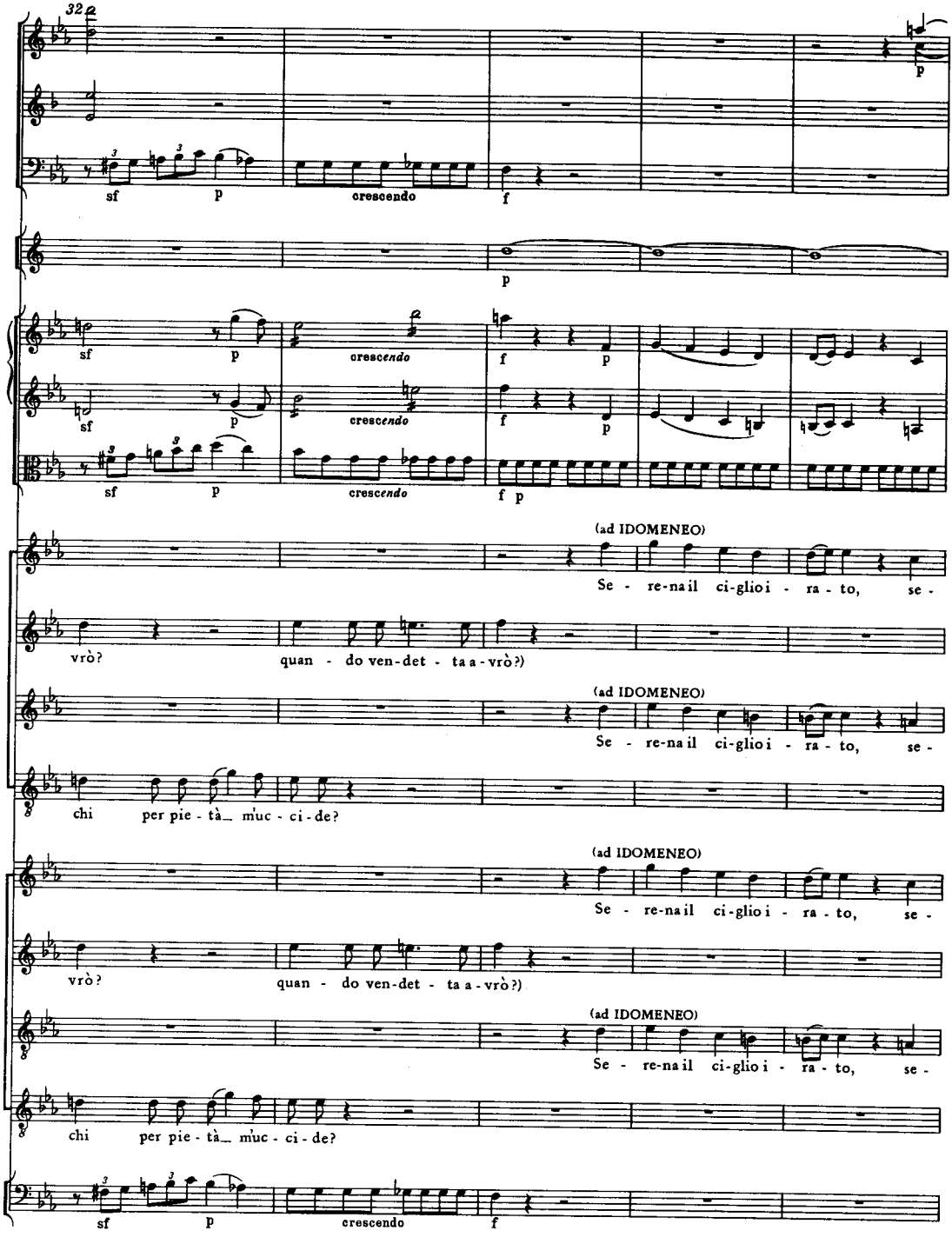
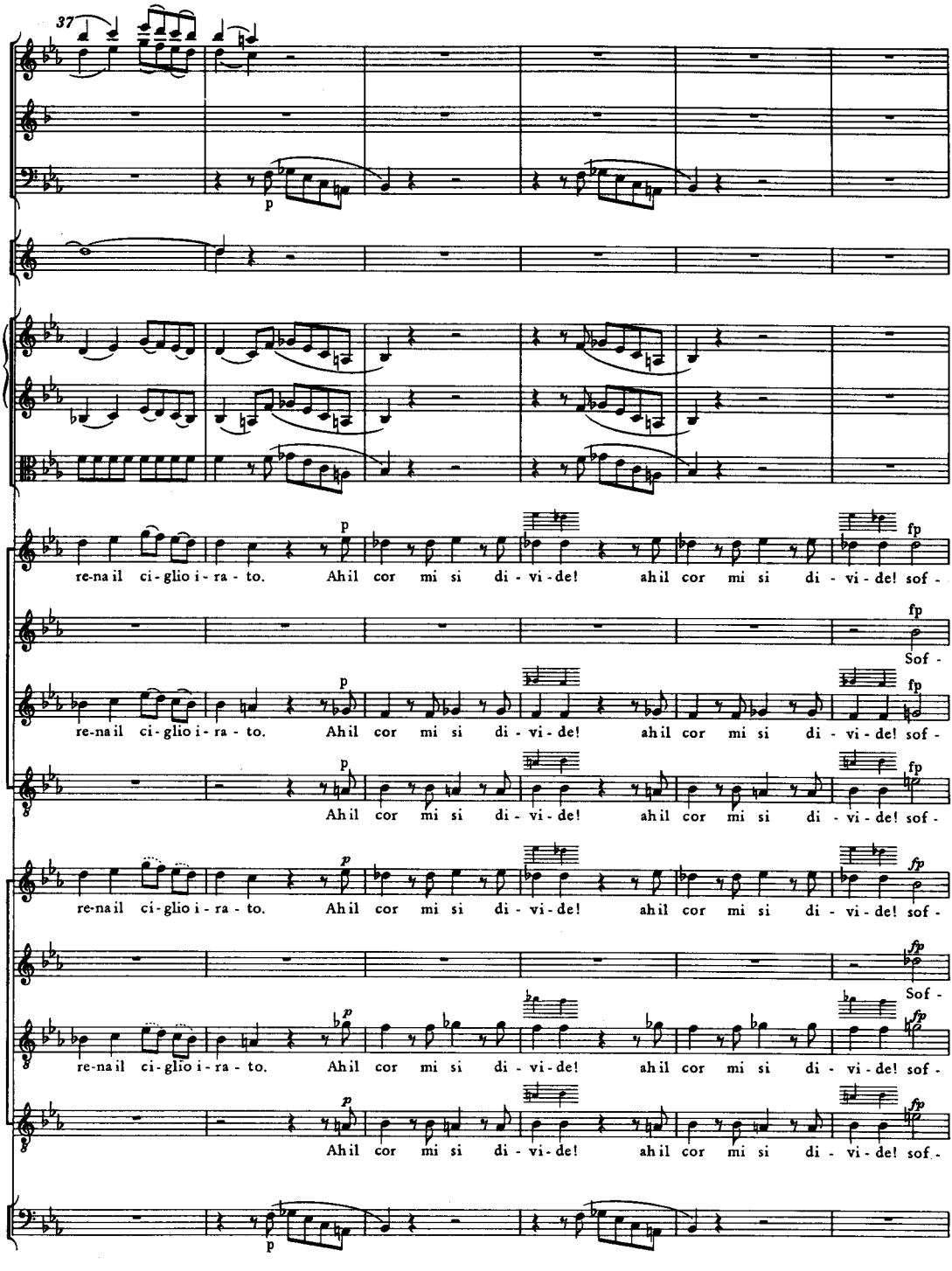
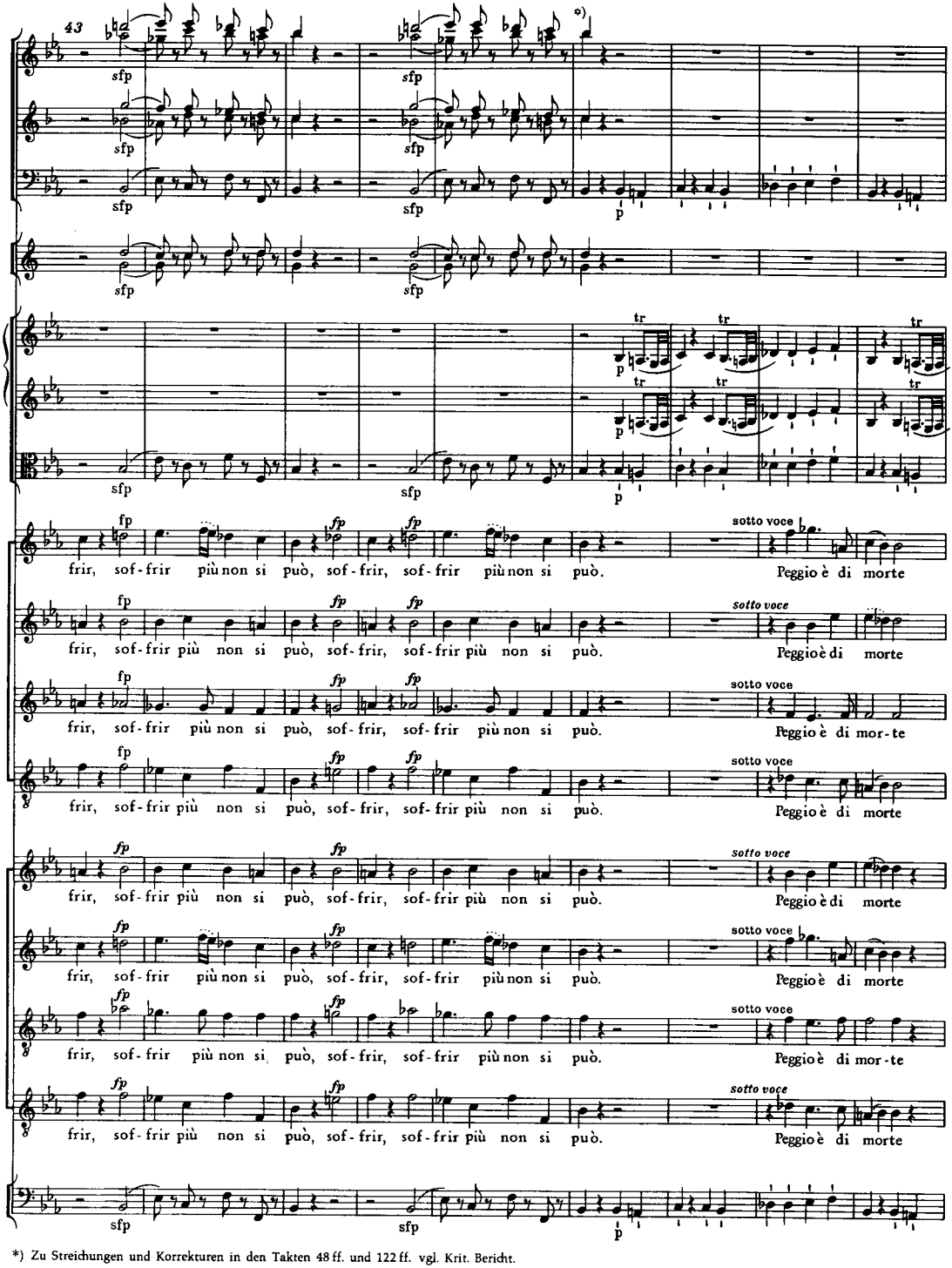
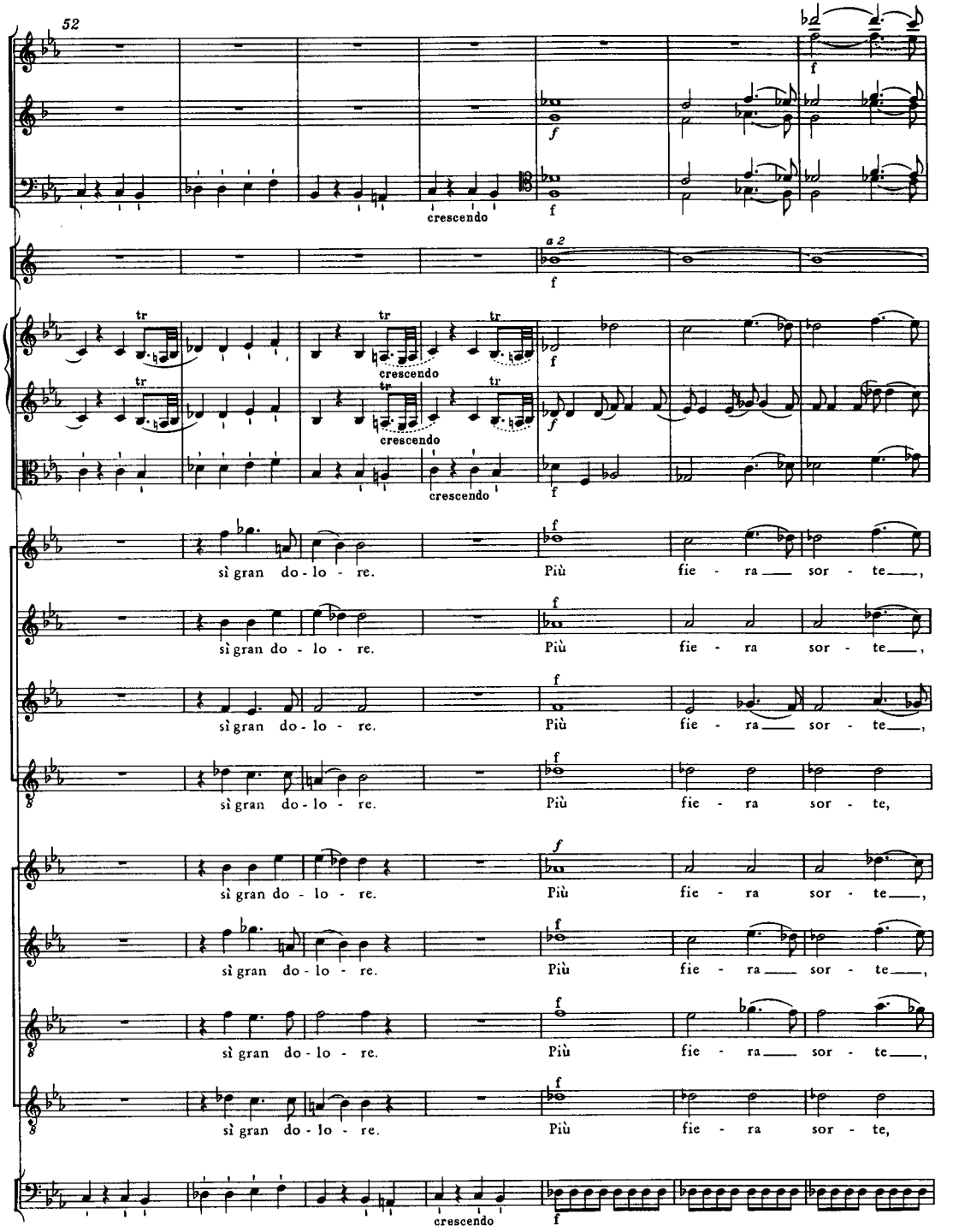
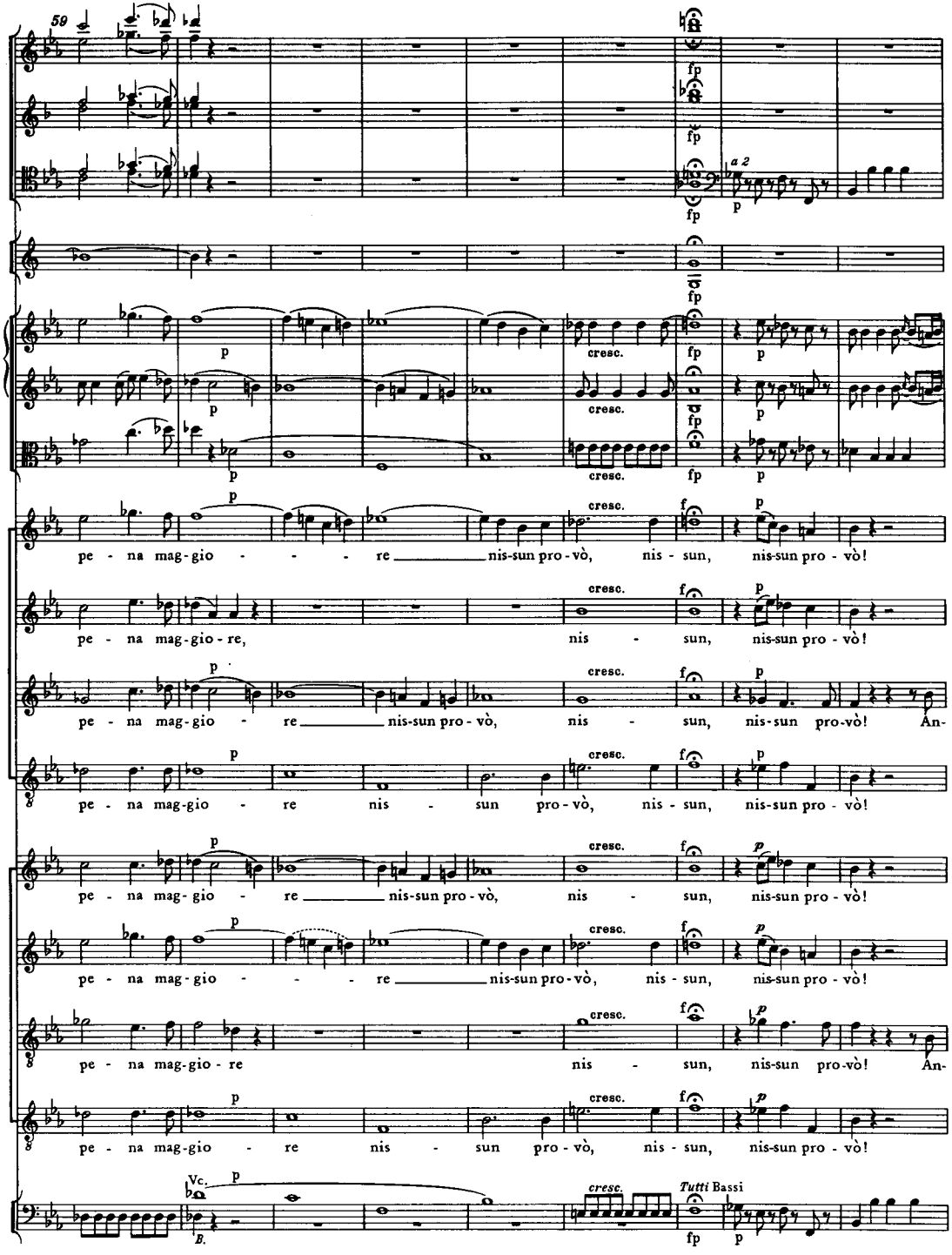
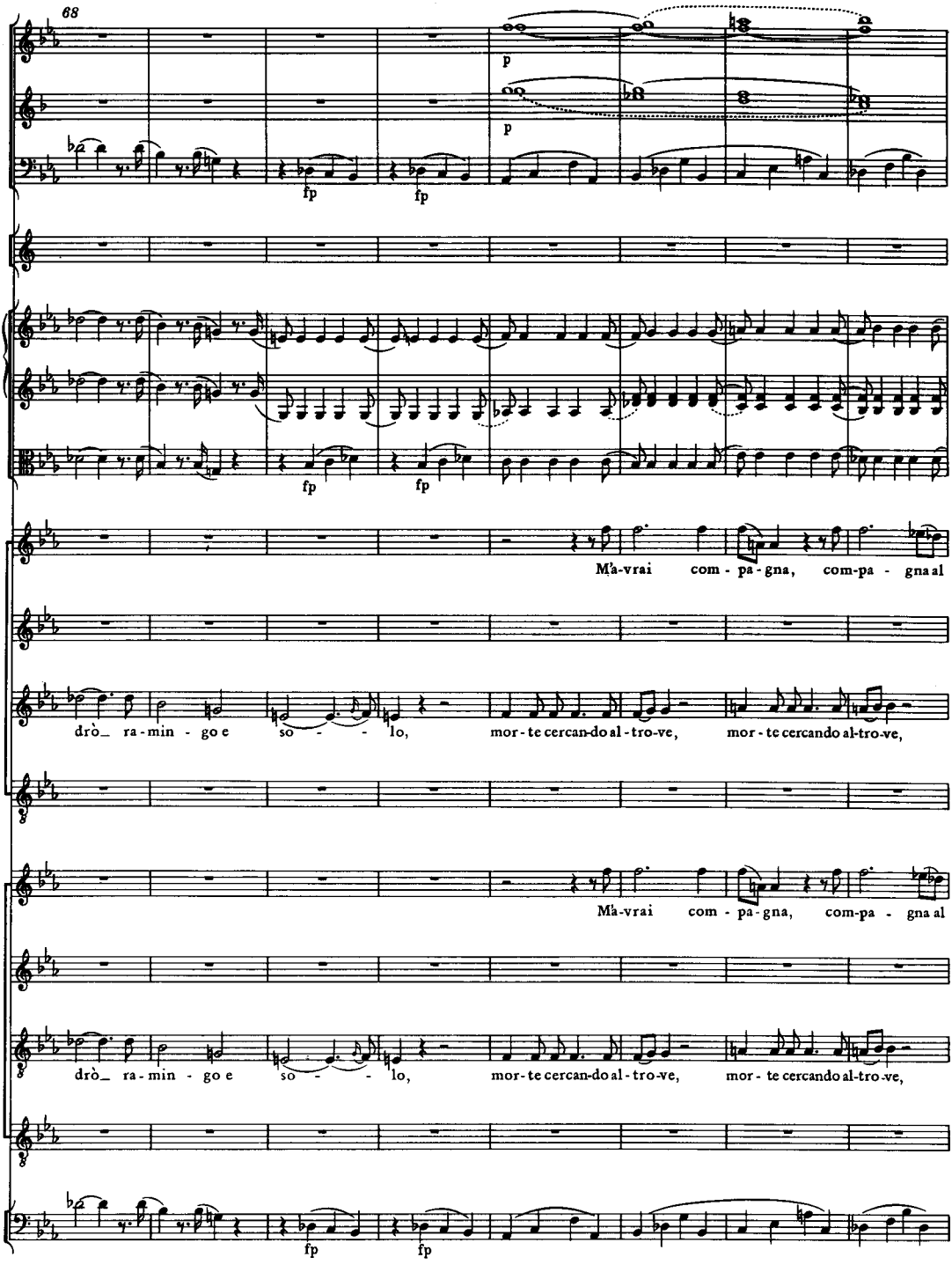
*) Vgl. Vorwort (III/a und c).

7
p
fp
fp
fp
do-ra: ma il cor ta-cen-do an-co-ra po-trà spie-gar-lo ap-pien, po-trà spie-gar - lo appien.
fp
11
p
p
cresc.
f
p
cresc.
f
p
cresc.
f
p
Vo - - - - ci dell' i - - dol mi - o ah che in u-dir-vi io sen-to d'in -
f
p

14
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
p
so - li - to con - ten - to
tut - to in - on-dar - mi il sen,
tut - to in-on-
17
Vi - ta dell' al - ma mi - a,
dar - - mi il sen.
De - li - zia del mio cor,
non

20
non sa pia-cer che si - a, non sa che sia di - let - to chi non pro-vò nel
sa pia-cer che si - a ,non sa che sia di-let-to chi non pro-vò nel pet - - -
23
pet - to sì for - tu - na - to a - mor, no, non sa, non sa pia-cer che
- - to sì for - tu - na - to a - mor, no, non sa, non

26
si - a, non sa che sia di - let - - - - - - - - -
sa pia-cer che si - a, non sa che sia di - let - - - - -
28
cresc.
p
cresc.
- - - - - - - to
chi non pro-vò nel pet-to sì for-tu-
- - - - - - - to
chi non pro-vò nel pet-to sì for-tu-

30
p
p
p
na - to a-mor, non sa pia-cer che si - a, non sa_ che sia di -
na - to a-mor, non sa pia-cer che si - a, non sa_ che sia di - let - - -
33
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
p
let - - - - - - - - - to chi non_ pro - vò_
- - - - - - - - - to chi non_ pro - vò_
cresc.
p

35
cresc.
p
f
nel pet - to sì for - tu - na - - to a - mor, sì for - tu - na - to a -
37
mor, sì for - tu - na - to a - mor, sì for - tu - na - - to a - mor.

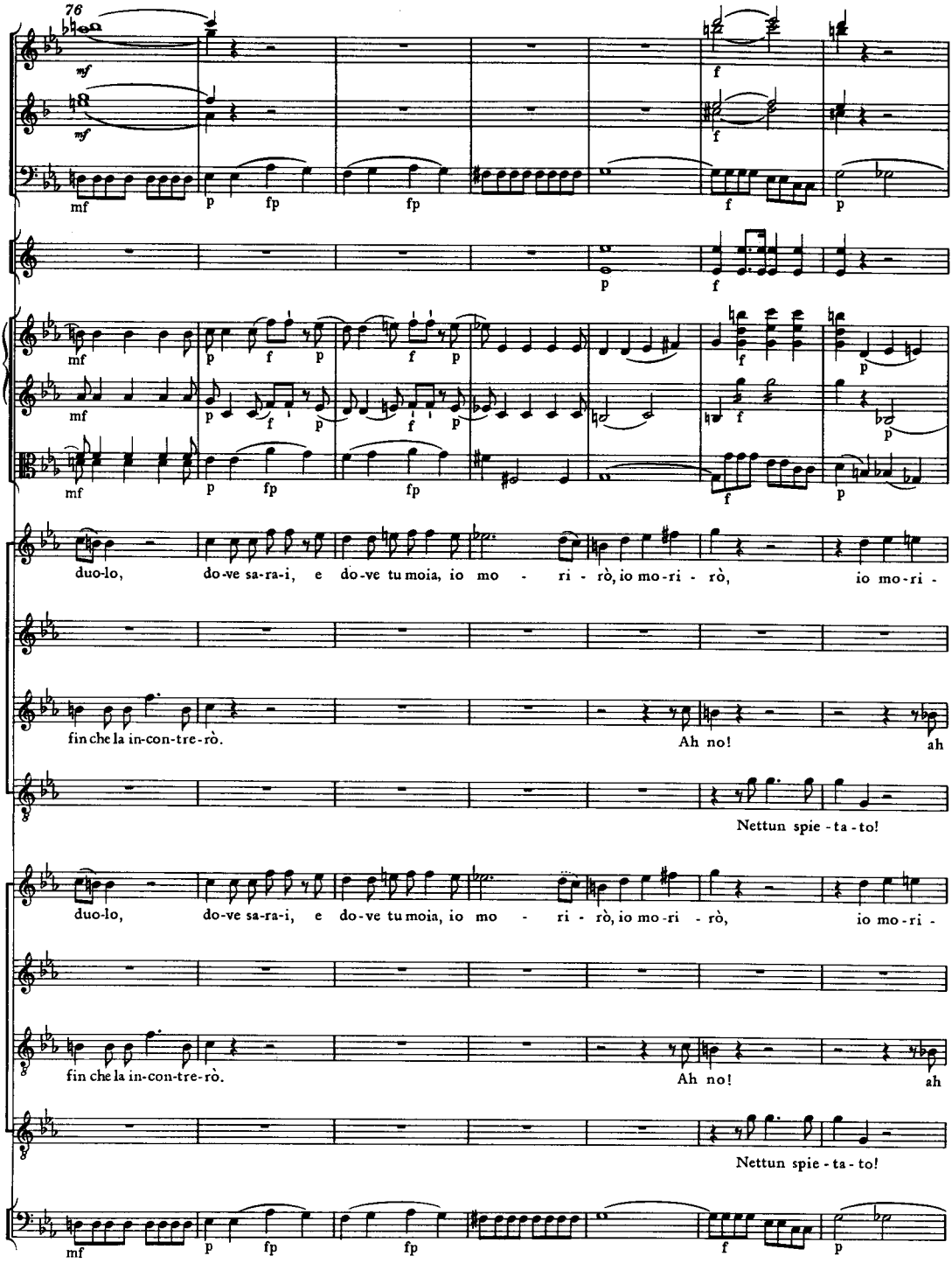
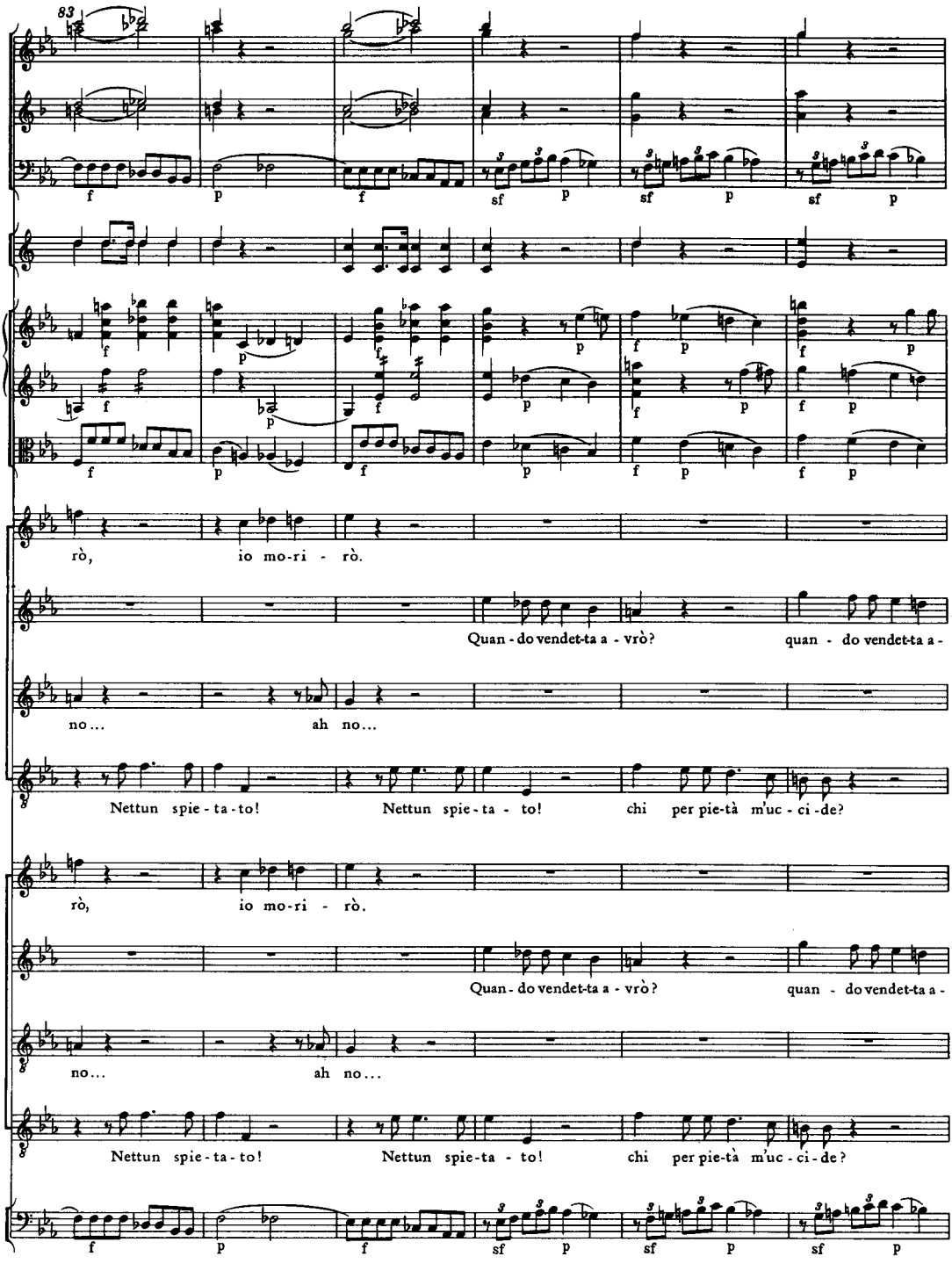
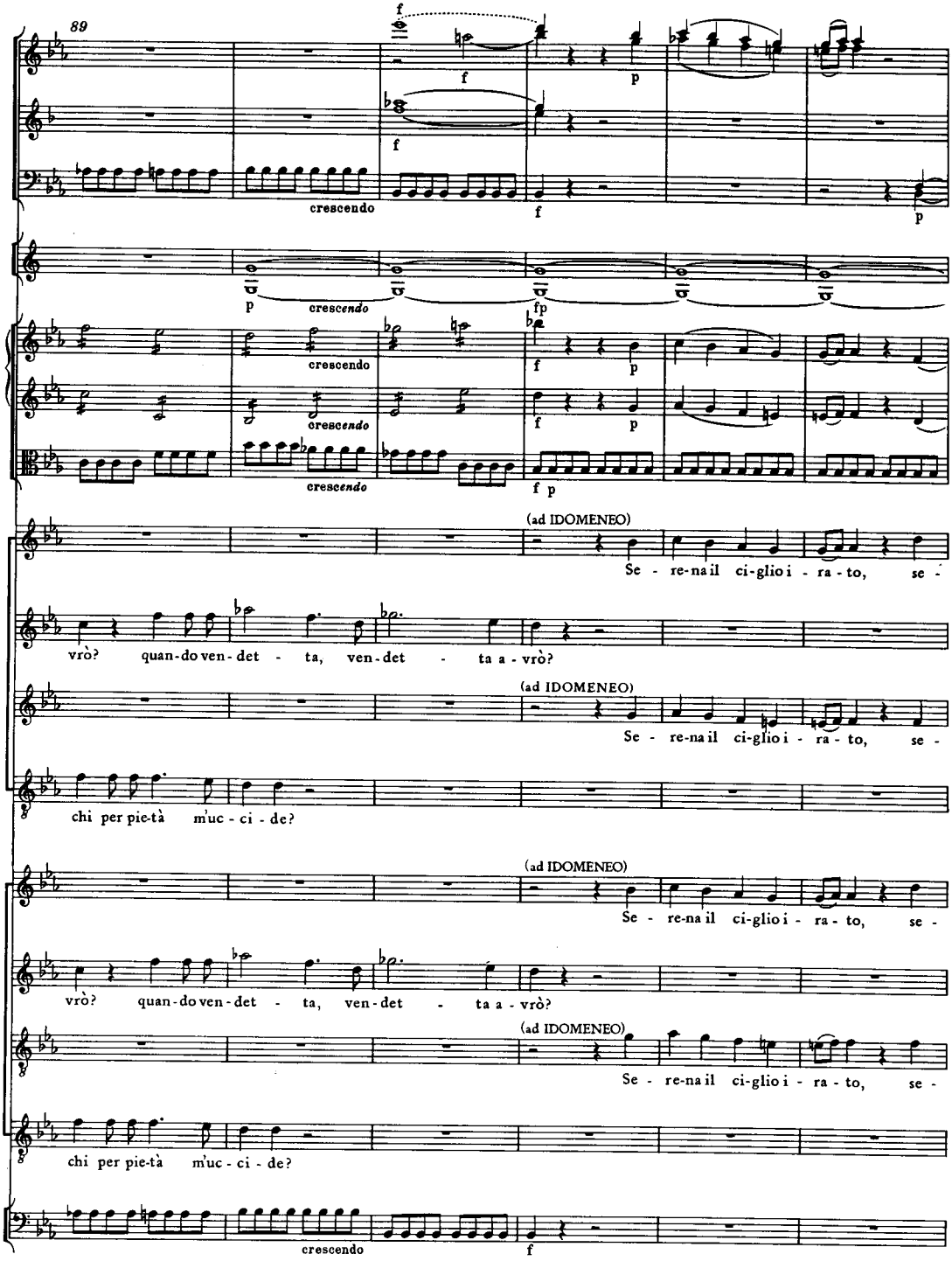
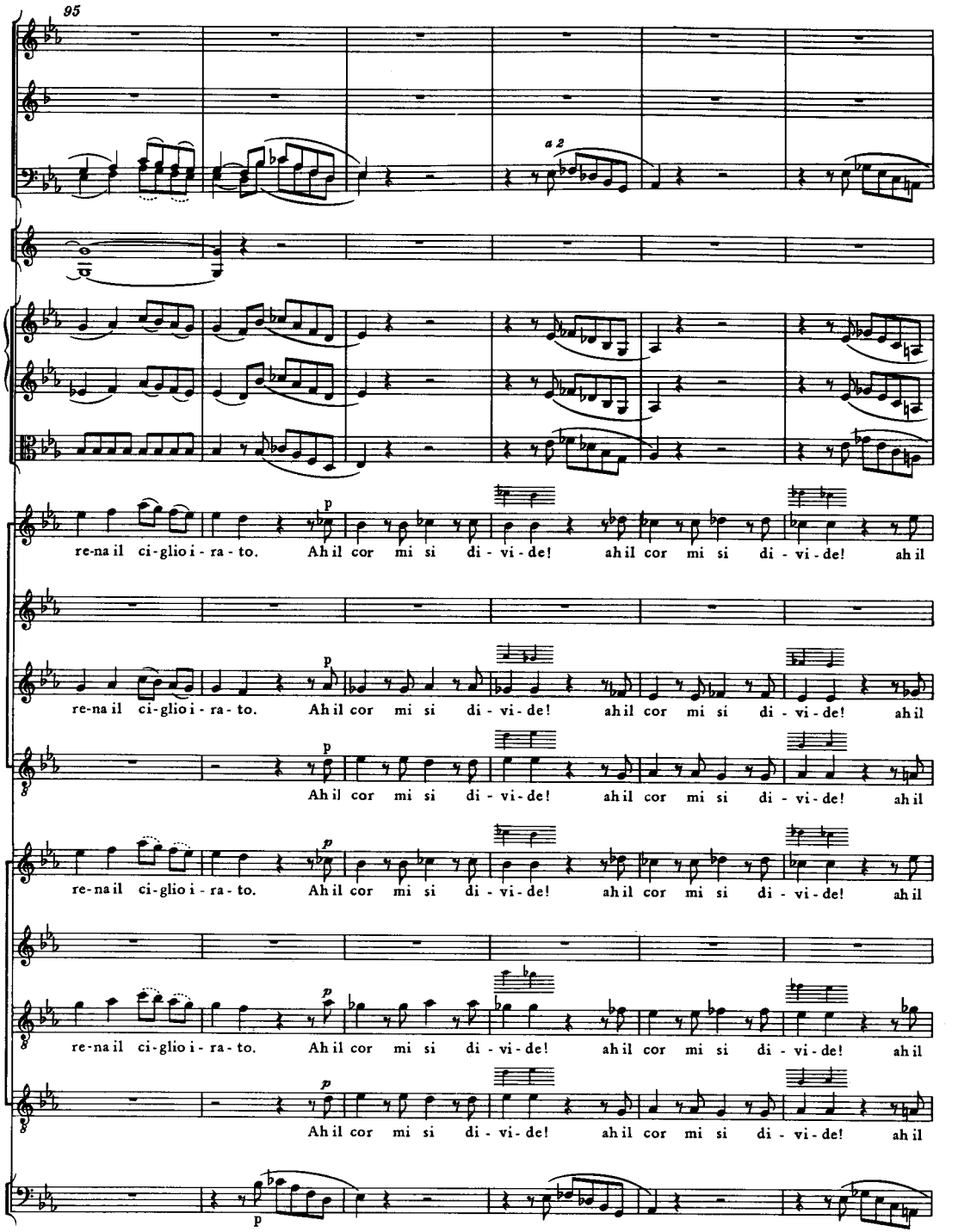
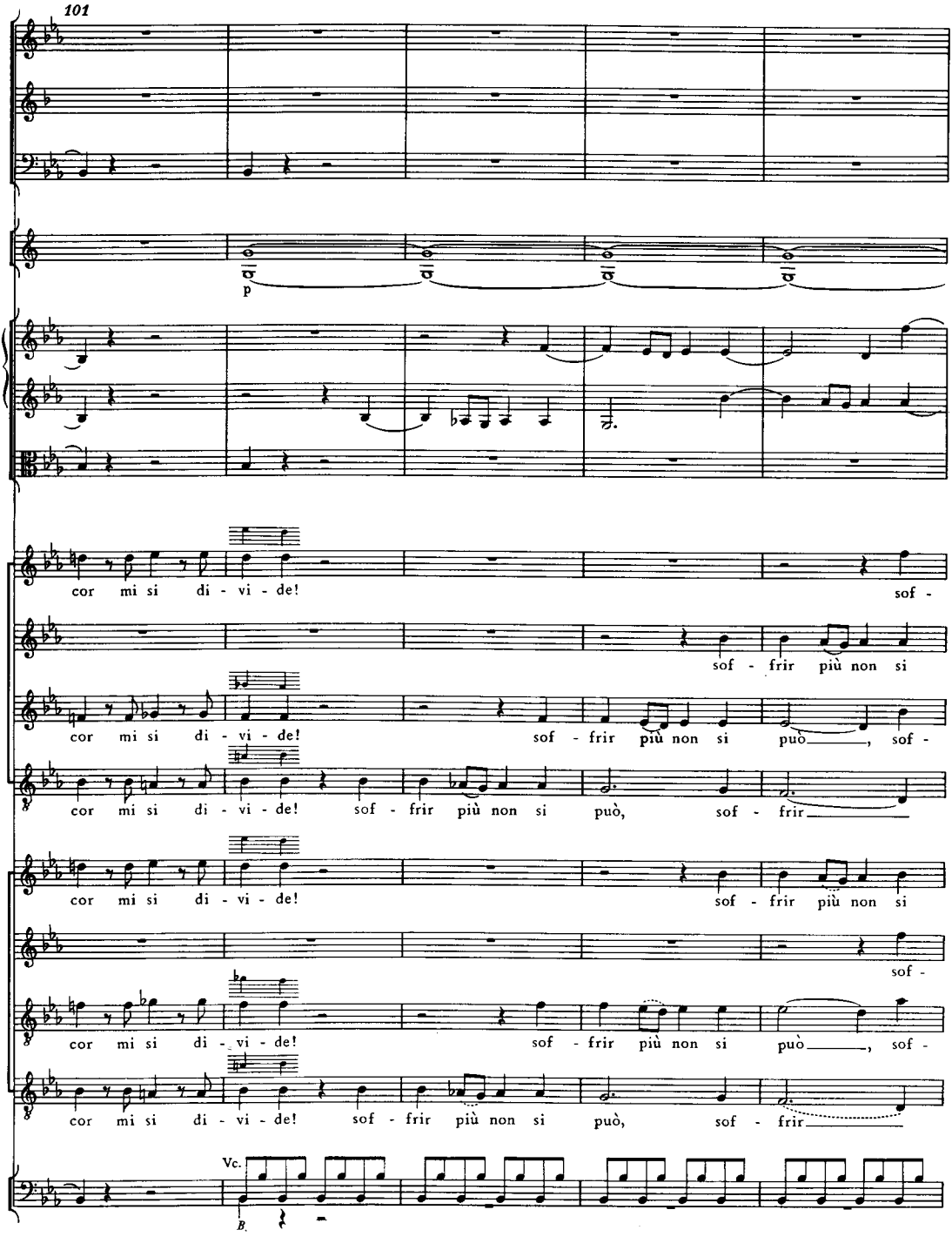
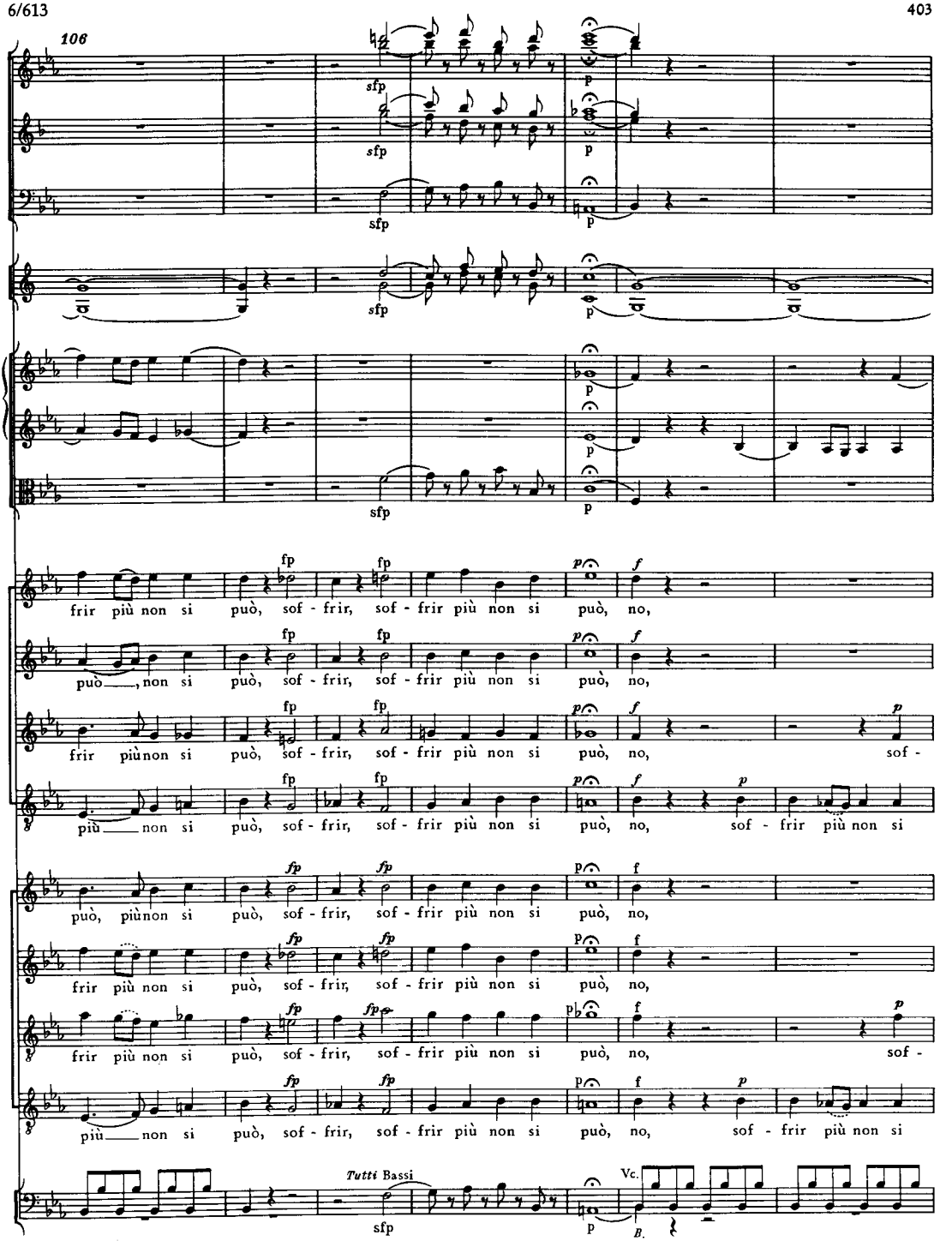
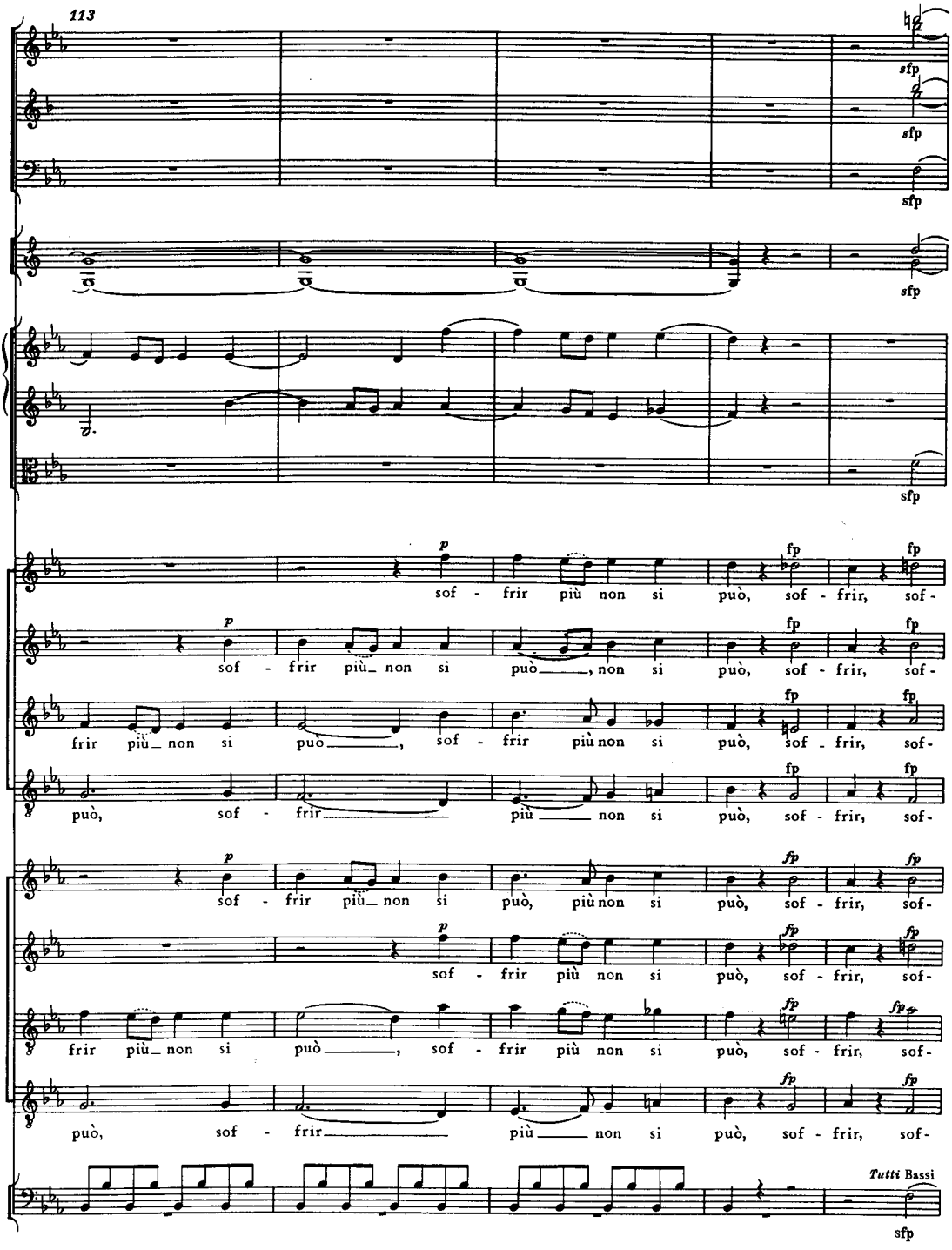
Scena III

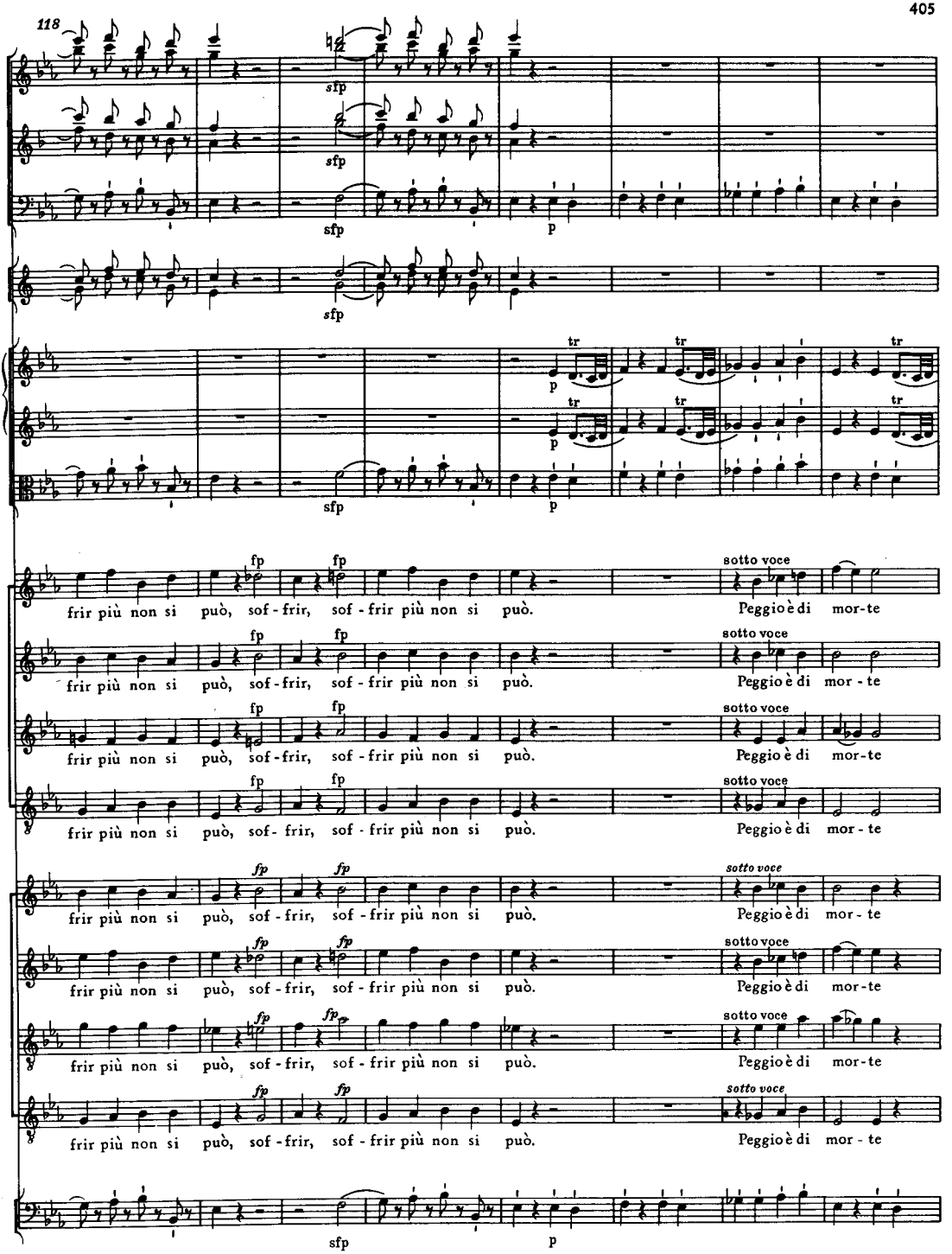
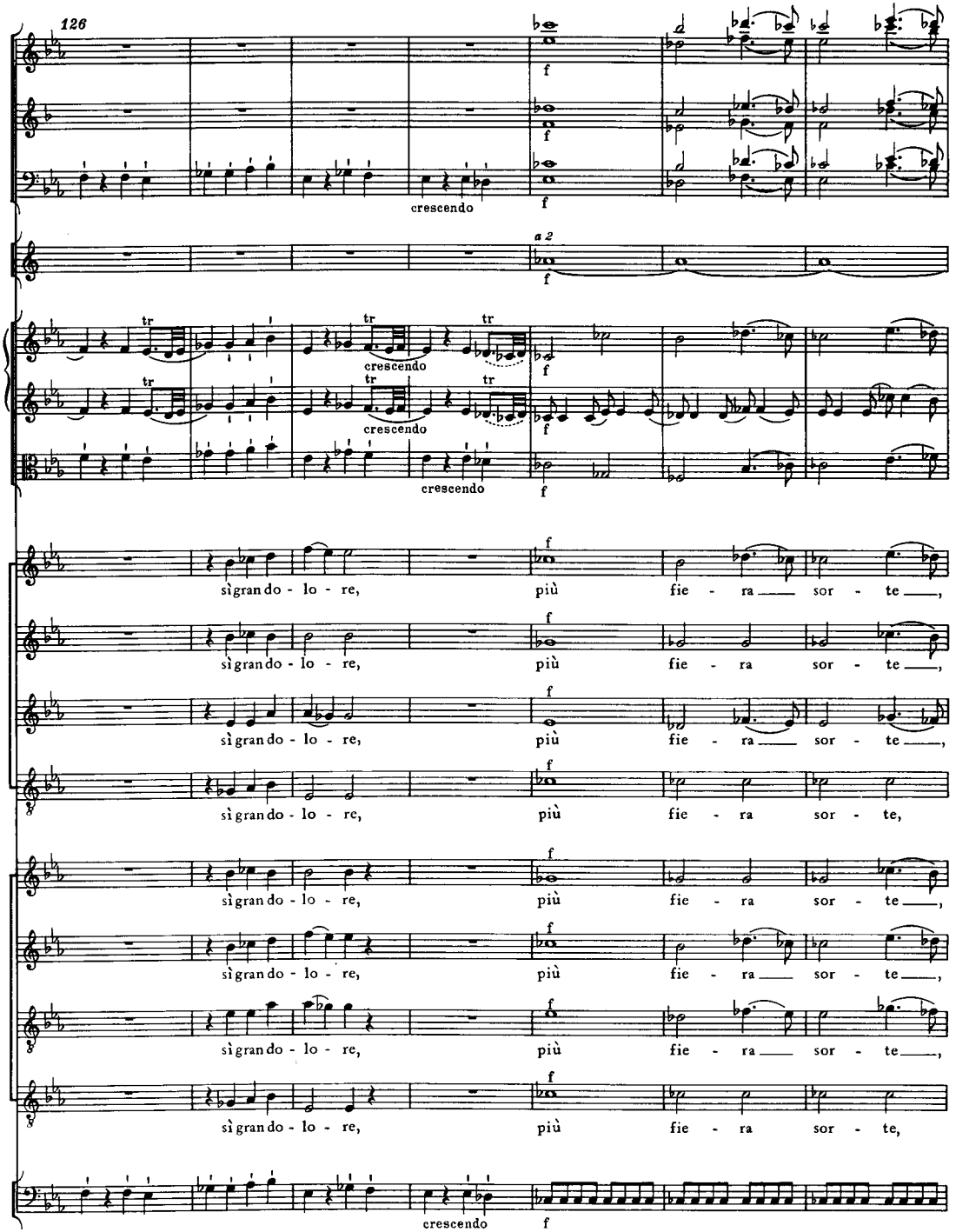
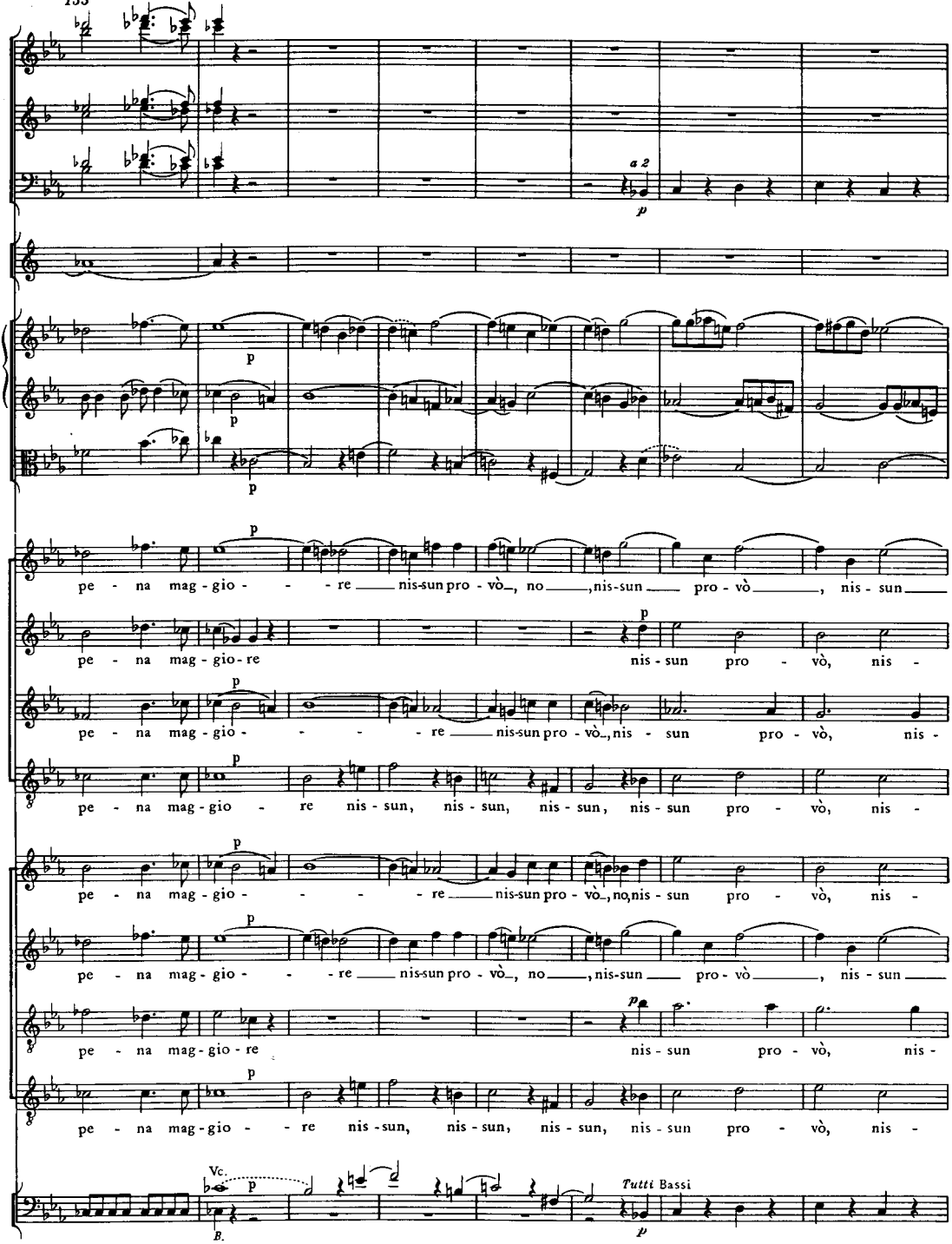
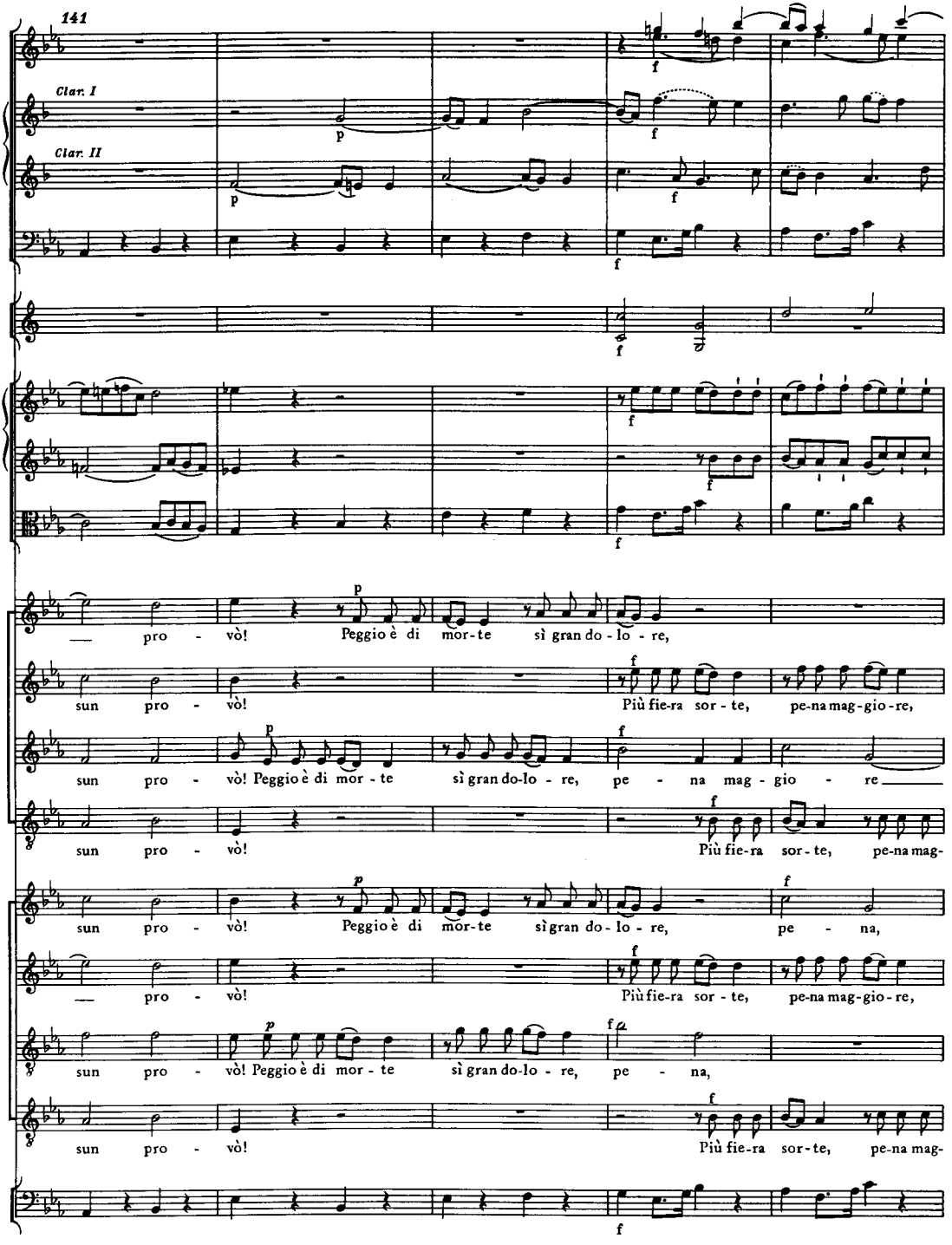
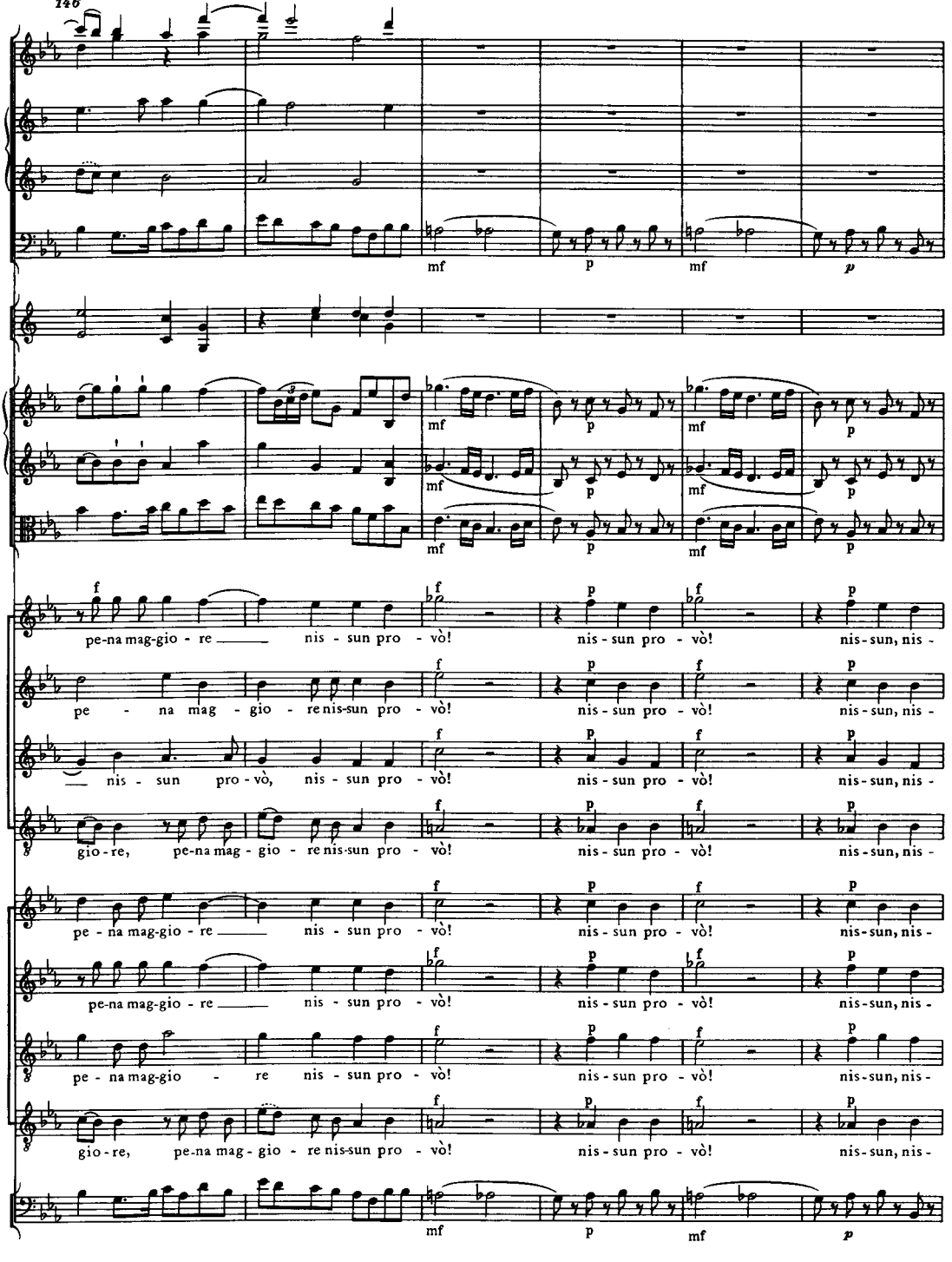
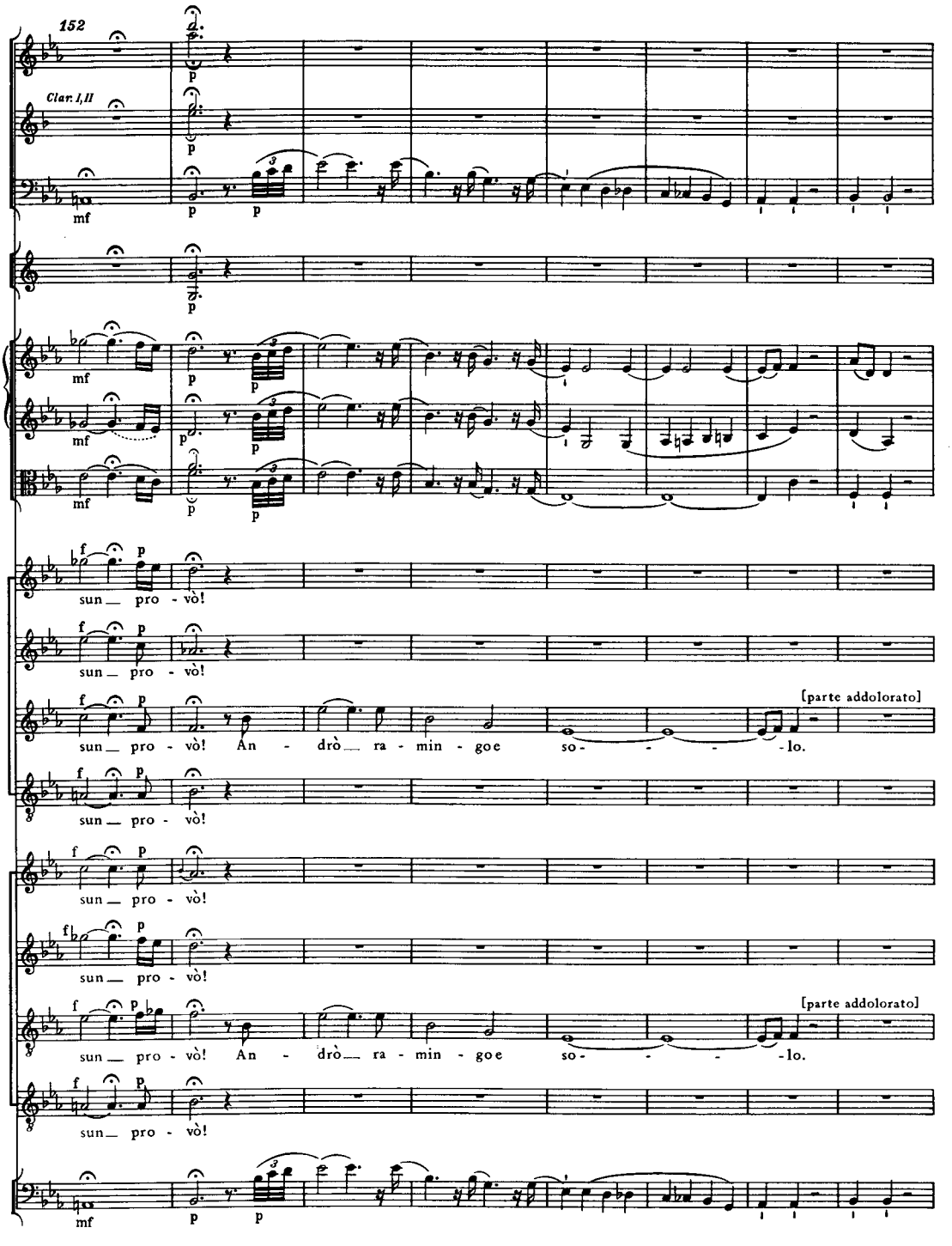
[IDOMENEO, ELETTRA e detti.]

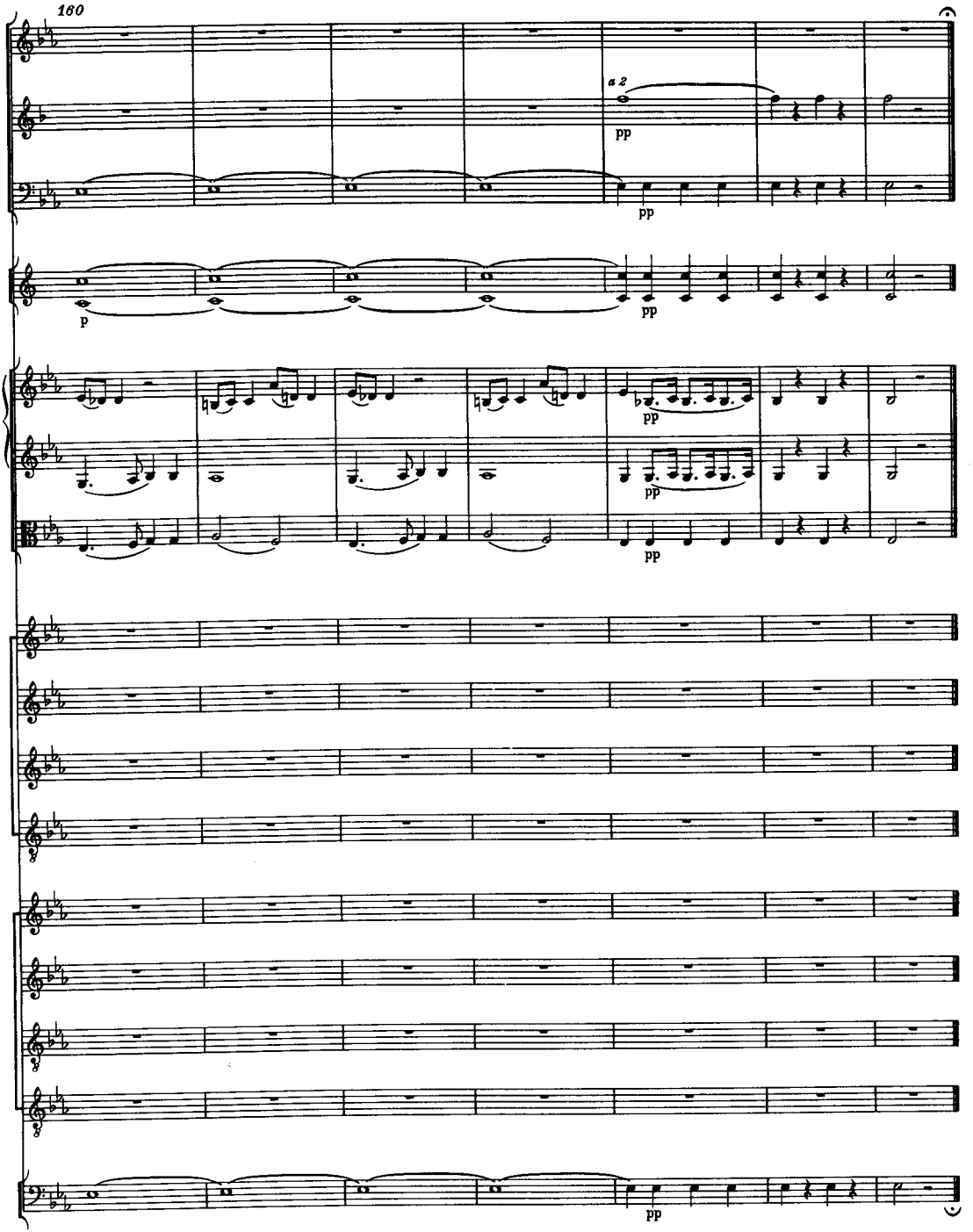
Recitativo

10
IDOMENEO
gra-zia. Par-la.
ELETTRA [da sè]
(Che di - rà?)
IDAMANTE
In che t'of-fe - si ma - i? per-chè mi fug-gi?...
ILIA [da sè]
m'o-di, e a-bor-ri-sci? (Io
14
tre-mo.) (Io te'l di-re- i.)
ELETTRA [da sè]
Fi-glio: con-tro di
IDOMENEO
me Net-tu-no i-ra - to ge-lom-mi il cor, og-ni tua te - ne -
18
rez - za l'af - fan - no mio rad - dop-pia, il tuo do - lo - re tut - to sul cor mi piom-ba, e ri-mi -
21
rar - ti sen - za ri-brez-zo, or - ror non pos - so.
ILIA [da sè]
(Oh Di - o!)
IDAMANTE
For - se per col-pa mia Net-tun sde -
24
gnos-si?— ma la col - pa qual è?
IDOMENEO
Ah pla-car - lo po - tes-si sen-za di te!
ELETTRA [da sè]
(Ah po - tes-si i tor-ti mie-i or ven-di-

*) Vgl. Vorwort (V/c/2).

Nº 21 Quartetto

Allegro

*) Vgl. Vorwort (III/a).

4
p
An - drò_ ra - min - go e so - - - - - lo,
An - drò_ ra - min - go e so - - - - - lo,

12
fp
fp
fp
fp
mor-te cer-can-do al - tro - ve, al - tro-ve fin che la in-con - - tre - rò,
mor-te cer-can-do al - tro - ve, al - tro-ve fin che la in-con - - tre - rò, fin
fp

18
M'a - vrai com - pa - gna al duo - lo,
fin che la in - con - tre - rò.
M'a - vrai com - pa - gna al duo - lo,
che la in - con - tre - rò.

23
fp
fp
a 2
f
p
f
p
f
p
f
p
fp
fp
do - ve sa - ra - i, e do - ve tu mo-ia, io mo - - ri - rò, io mo - ri - rò_, io mo - ri -
Ah
do - ve sa - ra - i, e do - ve tu mo-ia, io mo - - ri - rò, io mo - ri - rò_, io mo - ri -
Ah
fp
fp

28
cresc.
f
sf
p
rò.
[da sè]
(Quan - do ven-det - ta a-
no...
Net-tun spie - ta - to! chi per pie-tà m'uc - ci - de?

32
sf
p
crescendo
f
p
sf
p
crescendo
f
p
sf
p
crescendo
f p
(ad IDOMENEO)
Se - re-na il ci-glio i - ra - to, se -
vrò?
quan - do ven-det - ta a-vrò?)
(ad IDOMENEO)
Se - re-na il ci-glio i - ra - to, se -
chi per pie - tà_ muc - ci - de?
(ad IDOMENEO)
Se - re-na il ci-glio i - ra - to, se -
vrò?
quan - do ven-det - ta a-vrò?)
(ad IDOMENEO)
Se - re-na il ci-glio i - ra - to, se -
chi per pie - tà_ muc - ci - de?
sf
p
crescendo
f

37
p
re-na il ci-glio i-ra-to. Ah il cor mi si di-vi-de! ah il cor mi si di-vi-de! sof-
fp
Sof-
re-na il ci-glio i-ra-to. Ah il cor mi si di-vi-de! ah il cor mi si di-vi-de! sof-
Ah il cor mi si di-vi-de! ah il cor mi si di-vi-de! sof-
re-na il ci-glio i-ra-to. Ah il cor mi si di-vi-de! ah il cor mi si di-vi-de! sof-
Sof-
re-na il ci-glio i-ra-to. Ah il cor mi si di-vi-de! ah il cor mi si di-vi-de! sof-
Ah il cor mi si di-vi-de! ah il cor mi si di-vi-de! sof-

*) Zu Streichungen und Korrekturen in den Takten 48 ff. und 122 ff. vgl. Krit. Bericht.

52
crescendo
a 2
sì gran do - lo - re.
Più fie - ra sor - te,
Più fie - ra sor - te,
sì gran do - lo - re.

59
a 2
pe - na mag-gio - - - re nis-sun pro-vò, nis - sun, nis-sun pro - vò!
pe - na mag-gio - re, nis - sun, nis-sun pro - vò!
pe - na mag-gio - re nis-sun pro - vò, nis - sun, nis-sun pro-vò! An-
pe - na mag-gio - re nis - sun pro - vò, nis - sun, nis-sun pro - vò!
Vc.
B.
Tutti Bassi

68
p
p
fp
fp
fp
fp
Mà-vrai com - pa - gna, com-pa - gna al
drò_ ra-min - go e so - - lo, mor-te cercan-do al-tro-ve, mor - te cercando al-tro-ve,
Mà-vrai com - pa - gna, com-pa - gna al
drò_ ra-min - go e so - - lo, mor-te cercan-do al-tro-ve, mor - te cercando al-tro-ve,
fp
fp


76
duo-lo, do-ve sa-ra-i, e do-ve tu moia, io mo - ri - rò, io mo-ri - rò, io mo-ri -
fin che la in-con-tre-rò. Ah no! ah
Nettun spie-ta-to!
duo-lo, do-ve sa-ra-i, e do-ve tu moia, io mo - ri - rò, io mo-ri - rò, io mo-ri -
fin che la in-con-tre-rò. Ah no! ah
Nettun spie-ta-to!

83
rò, io mo-ri - rò.
Quan - do vendet-ta a - vrò? quan - do vendet-ta a -
no... ah no...
Nettun spie - ta - to! Nettun spie - ta - to! chi per pie-tà m'uc - ci - de?
rò, io mo-ri - rò.
Quan - do vendet-ta a - vrò? quan - do vendet-ta a -
no... ah no...
Nettun spie - ta - to! Nettun spie-ta - to! chi per pie-tà m'uc - ci - de?

89
f
f
p
f
p
crescendo
f
p
p
fp
crescendo
crescendo
crescendo
f
p
f
p
f p
(ad IDOMENEO)
Se - re-na il ci-glio i - ra - to, se -
vrò? quan-do ven-det - ta, ven-det - ta a - vrò?
(ad IDOMENEO)
Se - re-na il ci-glio i - ra - to, se -
chi per pie-tà m'uc - ci - de?
(ad IDOMENEO)
Se - re-na il ci-glio i - ra - to, se -
vrò? quan-do ven-det - ta, ven-det - ta a - vrò?
(ad IDOMENEO)
Se - re-na il ci-glio i - ra - to, se -
chi per pie-tà m'uc - ci - de?
crescendo
f

95
a 2
p
re-na il ci-glio i-ra-to. Ah il cor mi si di-vi-de! ah il cor mi si di-vi-de! ah il
re-na il ci-glio i-ra-to. Ah il cor mi si di-vi-de! ah il cor mi si di-vi-de! ah il
Ah il cor mi si di-vi-de! ah il cor mi si di-vi-de! ah il
re-na il ci-glio i-ra-to. Ah il cor mi si di-vi-de! ah il cor mi si di-vi-de! ah il
re-na il ci-glio i-ra-to. Ah il cor mi si di-vi-de! ah il cor mi si di-vi-de! ah il
Ah il cor mi si di-vi-de! ah il cor mi si di-vi-de! ah il

101
p
cor mi si di - vi - de!
sof -
sof - frir più non si
cor mi si di - vi - de!
sof - frir più non si può, sof -
cor mi si di - vi - de!
sof - frir più non si può, sof - frir
cor mi si di - vi - de!
sof - frir più non si
sof -
cor mi si di - vi - de!
sof - frir più non si può, sof -
cor mi si di - vi - de!
sof - frir più non si può, sof - frir
Vc.

106
sfp
p
frir più non si può, sof - frir, sof - frir più non si può, no,
può ___, non si può, sof - frir, sof - frir più non si può, no,
frir più non si può, sof - frir, sof - frir più non si può, no, sof -
più ___ non si può, sof - frir, sof - frir più non si può, no, sof - frir più non si
può, più non si può, sof - frir, sof - frir più non si può, no,
Tutti Bassi
Vc.
B.

113
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
p
sof - frir più non si
fp
può, sof - frir, sof -
p
sof - frir più non si
fp
può, non si
può, sof - frir, sof -
frir più non si
può, sof - frir più non si
può, sof - frir, sof -
può, sof - frir più non si
può, sof - frir, sof -
p
sof - frir più non si
fp
può, più non si
può, sof - frir, sof -
p
sof - frir più non si
fp
può, sof - frir, sof -
frir più non si
può, sof - frir più non si
può, sof - frir, sof -
può, sof - frir più non si
può, sof - frir, sof -
Tutti Bassi
sfp


118
sfp
sfp
sfp
p
sfp
p
p
sfp
p
fp fp
frir più non si può, sof - frir, sof - frir più non si può.
sotto voce
Peggio è di mor - te
fp fp
frir più non si può, sof - frir, sof - frir più non si può.
sotto voce
Peggio è di mor - te
fp fp
frir più non si può, sof - frir, sof - frir più non si può.
sotto voce
Peggio è di mor - te
fp fp
frir più non si può, sof - frir, sof - frir più non si può.
sotto voce
Peggio è di mor - te
fp fp
frir più non si può, sof - frir, sof - frir più non si può.
sotto voce
Peggio è di mor - te
fp fp
frir più non si può, sof - frir, sof - frir più non si può.
sotto voce
Peggio è di mor - te
fp fp
frir più non si può, sof - frir, sof - frir più non si può.
sotto voce
Peggio è di mor - te
fp fp
frir più non si può, sof - frir, sof - frir più non si può.
sotto voce
Peggio è di mor - te
sfp
p

126
f
crescendo
a 2
tr
sì gran do - lo - re, più fie - ra sor - te,

a 2
p
pe - na mag - gio - - - re nis-sun pro - vò, no, nis-sun pro - vò, nis - sun
pe - na mag - gio - re nis - sun pro - vò, nis -
pe - na mag - gio - - - re nis-sun pro - vò, nis - sun pro - vò, nis -
pe - na mag - gio - re nis - sun, nis - sun, nis - sun, nis - sun pro - vò, nis -
pe - na mag - gio - - - re nis-sun pro - vò, no, nis - sun pro - vò, nis -
pe - na mag - gio - - - re nis-sun pro - vò, no, nis-sun pro - vò, nis - sun
pe - na mag - gio - re nis - sun pro - vò, nis -
pe - na mag - gio - - re nis - sun, nis - sun, nis - sun, nis - sun pro - vò, nis -
Vc.
B.
Tutti Bassi

141
Clar. I
Clar. II
pro - vò! Peggio è di mor-te sì gran do - lo - re,
sun pro - vò! Più fie-ra sor - te, pe-na mag-gio-re,
sun pro - vò! Peggio è di mor - te sì gran do-lo - re, pe - na mag - gio - re
sun pro - vò! Più fie-ra sor-te, pe-na mag-
sun pro - vò! Peggio è di mor-te sì gran do - lo - re, pe - na,
— pro - vò! Più fie-ra sor - te, pe-na mag-gio-re,
sun pro - vò! Peggio è di mor - te sì gran do-lo - re, pe - na,
sun pro - vò! Più fie-ra sor-te, pe-na mag-

146
mf p mf p
mf p mf p
mf p mf p
pe-na mag-gio - re nis - sun pro - vò! nis - sun pro - vò! nis-sun, nis -
pe - na mag - gio - re nis-sun pro - vò! nis - sun pro - vò! nis-sun, nis -
nis - sun pro - vò, nis - sun pro - vò! nis - sun pro - vò! nis-sun, nis -
gio - re, pe-na mag - gio - re nis-sun pro - vò! nis - sun pro - vò! nis-sun, nis -
pe - na mag-gio - re nis - sun pro - vò! nis - sun pro - vò! nis-sun, nis -
pe-na mag-gio - re nis - sun pro - vò! nis - sun pro - vò! nis-sun, nis -
pe - na mag-gio - re nis - sun pro - vò! nis - sun pro - vò! nis-sun, nis -
gio - re, pe-na mag - gio - re nis-sun pro - vò! nis - sun pro - vò! nis-sun, nis -
mf p mf p

152
Clar. I, II
mf
p
sun_ pro - vò!
sun_ pro - vò! An - drò_ ra - min - goe so - - - - lo.
[parte addolorato]


160
a 2
pp
pp
p
pp
pp
pp
pp
pp

Scena IV

ARBACE, IDOMENEO, ILIA, ELETTRA.

Recitativo

ARBACE
ILIA
IDOMENEO
ELETTRA

ARBACE
Si - re, al - la reg-gia tua im-men-sa tur-ba di po - po-lo af - fol - la-to ad al - ta

Continuo (Cembalo, Violoncello)

4 ILIA (da sè)
vo - ce par-lar ti chie - de. (A qual-che nuo-vo af-fan-no pre - pa - ra - ti mio cor.)

IDOMENEO (da sè)
(Per-du-to è il

7 ARBACE
fi-glio.) Del Dio de' ma - ri il som-mo sa - cer - do - te lo gui - da.

IDOMENEO (da sè)
(Ahi trop-po di - spe -

10 [ad ARBACE]
ra - to è il ca - so!) in - te-si Ar - ba - ce...

ELETTRA *(da sè)*
(Qual nuo - vo di - sa-stro?)

ILIA *(da sè)*
(Il po-pol sol - le -

13 IDOMENEO
va - to...) Or va-do ad a-scol - tar-la.

(parte confuso)
ELETTRA
Ti se-gui-rò!

(parte)
ILIA
Vo - glio se-guir-ti anch'i - o.

(parte)

Scena V

ARBACE solo.

Recitativo

Adagio

16=1

Violino I

Violino II

Viola

ARBACE

Sventu-ra-ta Si - don! in te qui ai

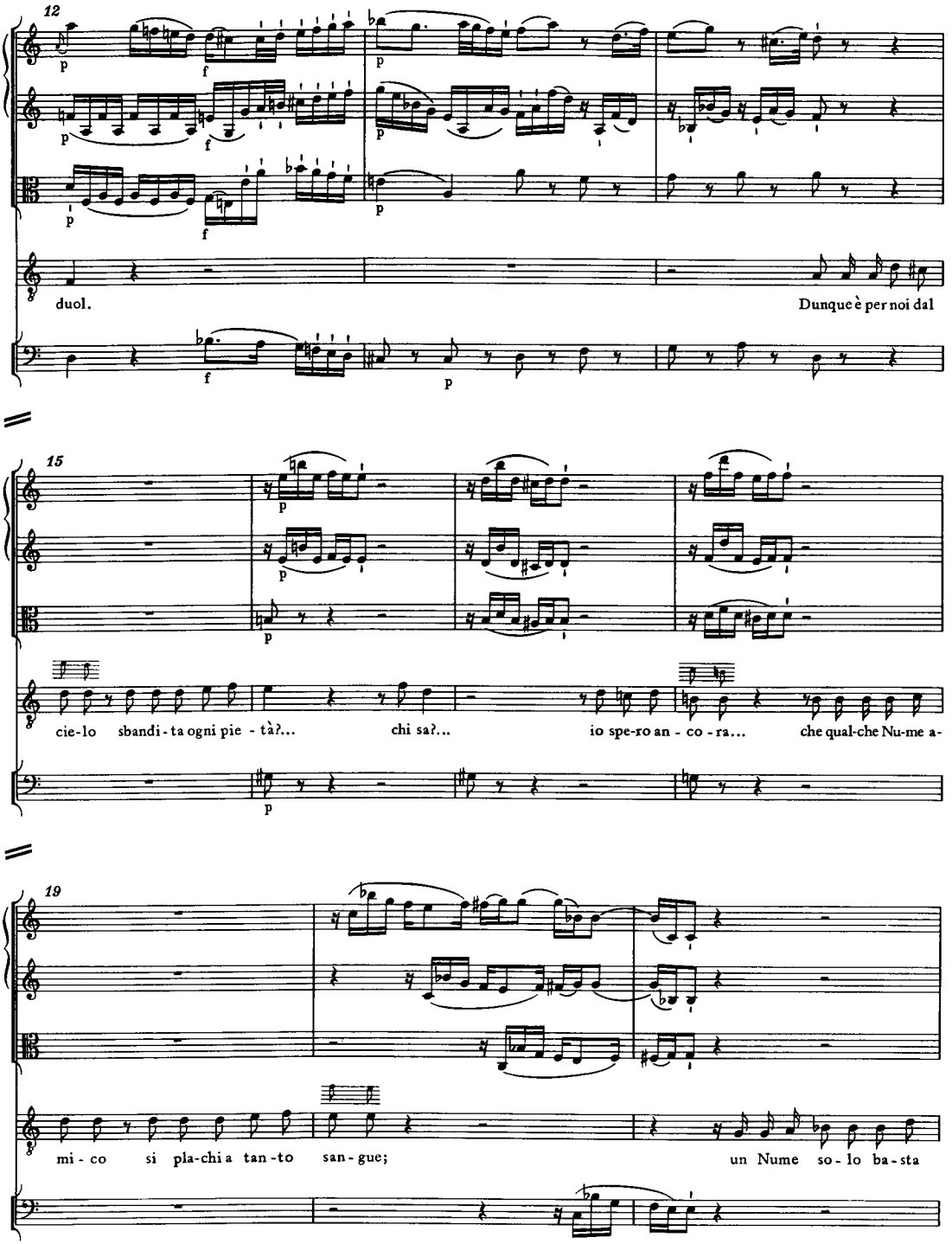
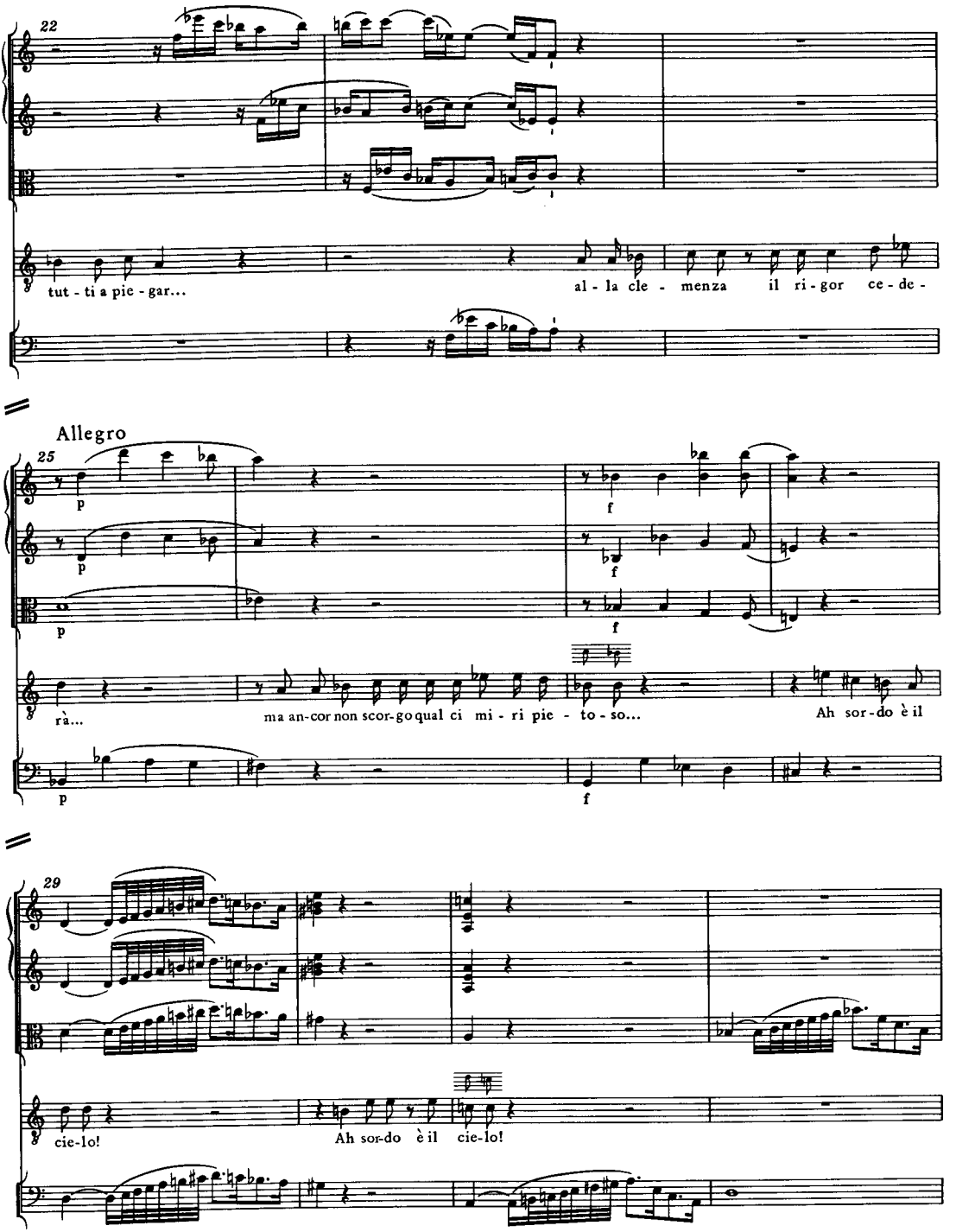
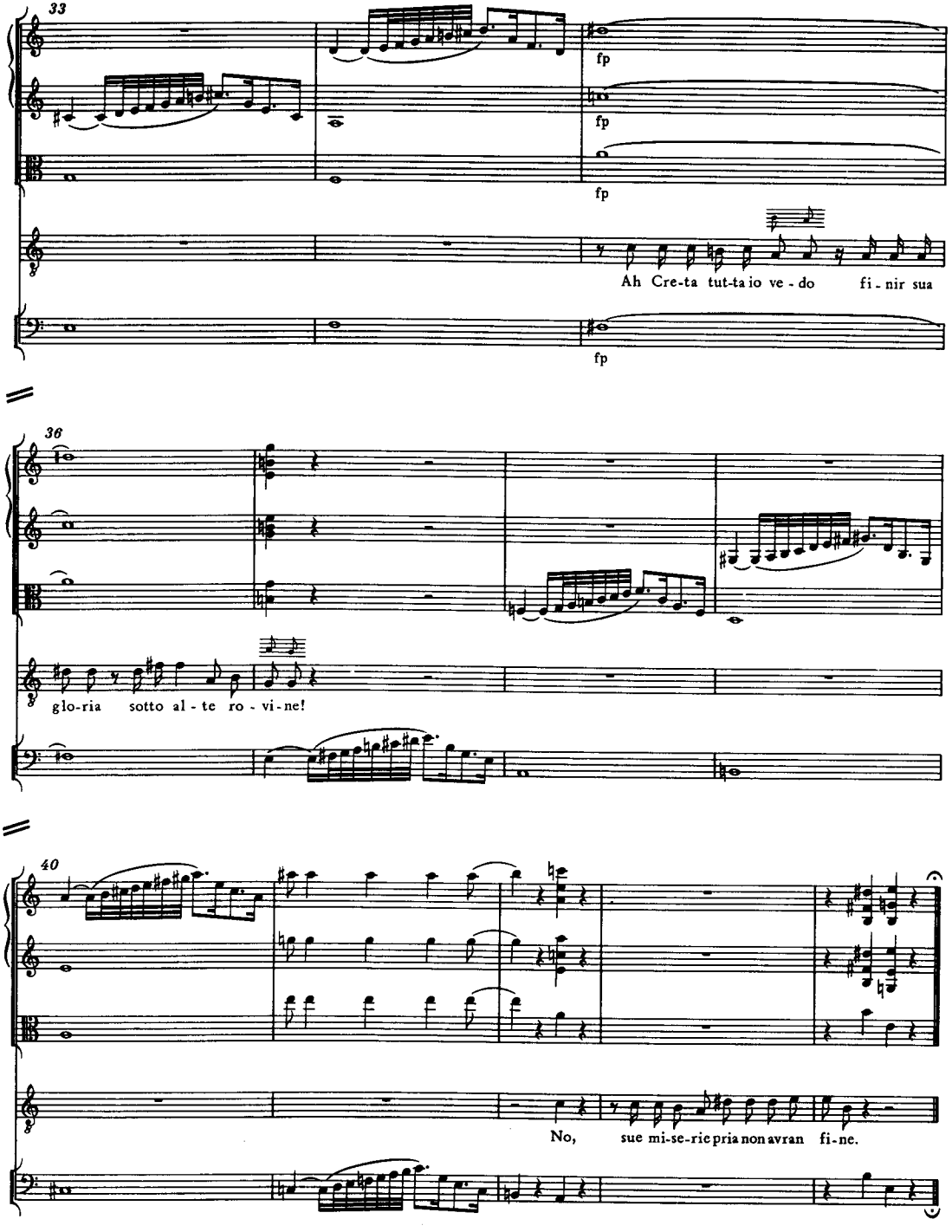
Continuo (Cembalo, Violoncello)

Violoncello e Basso

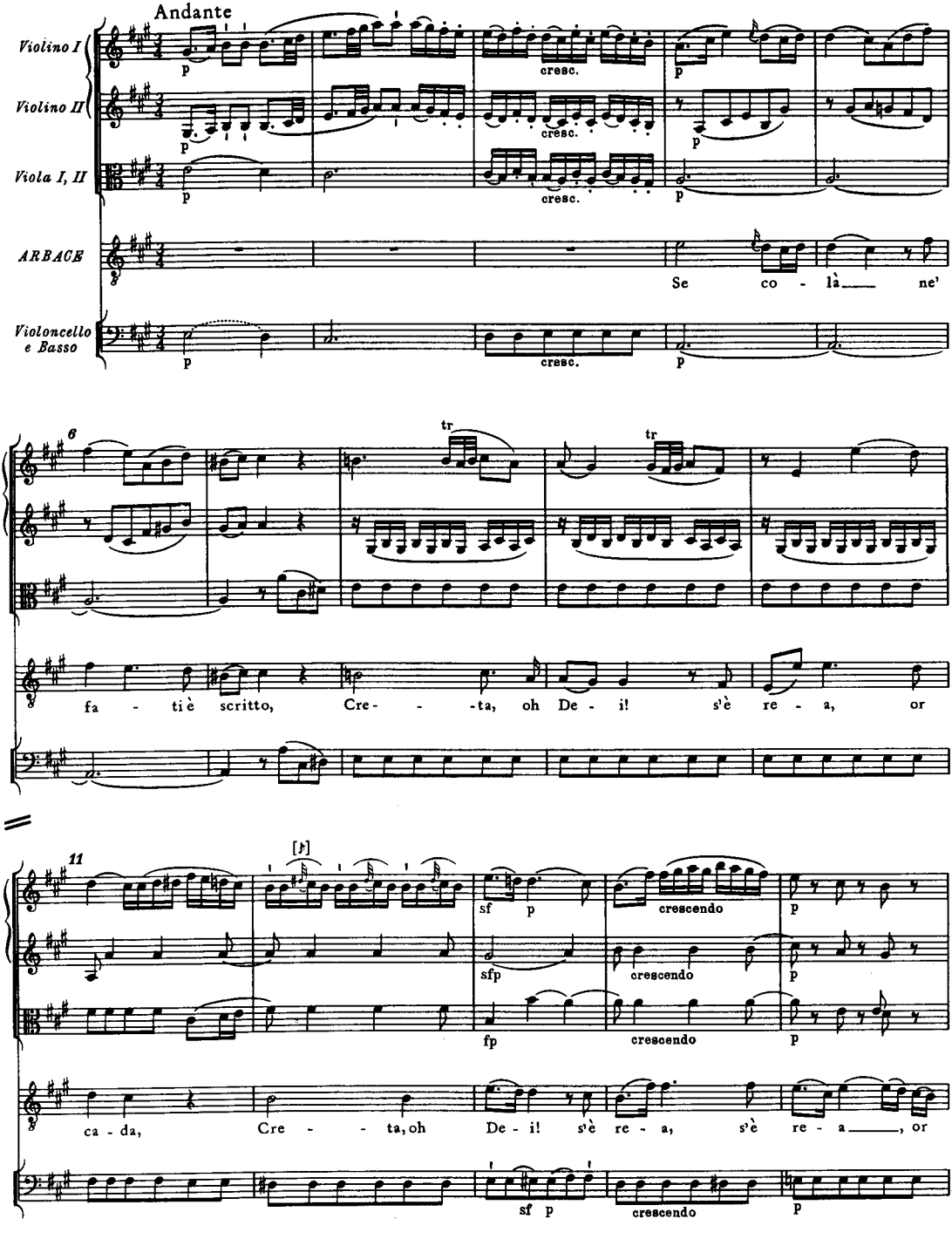
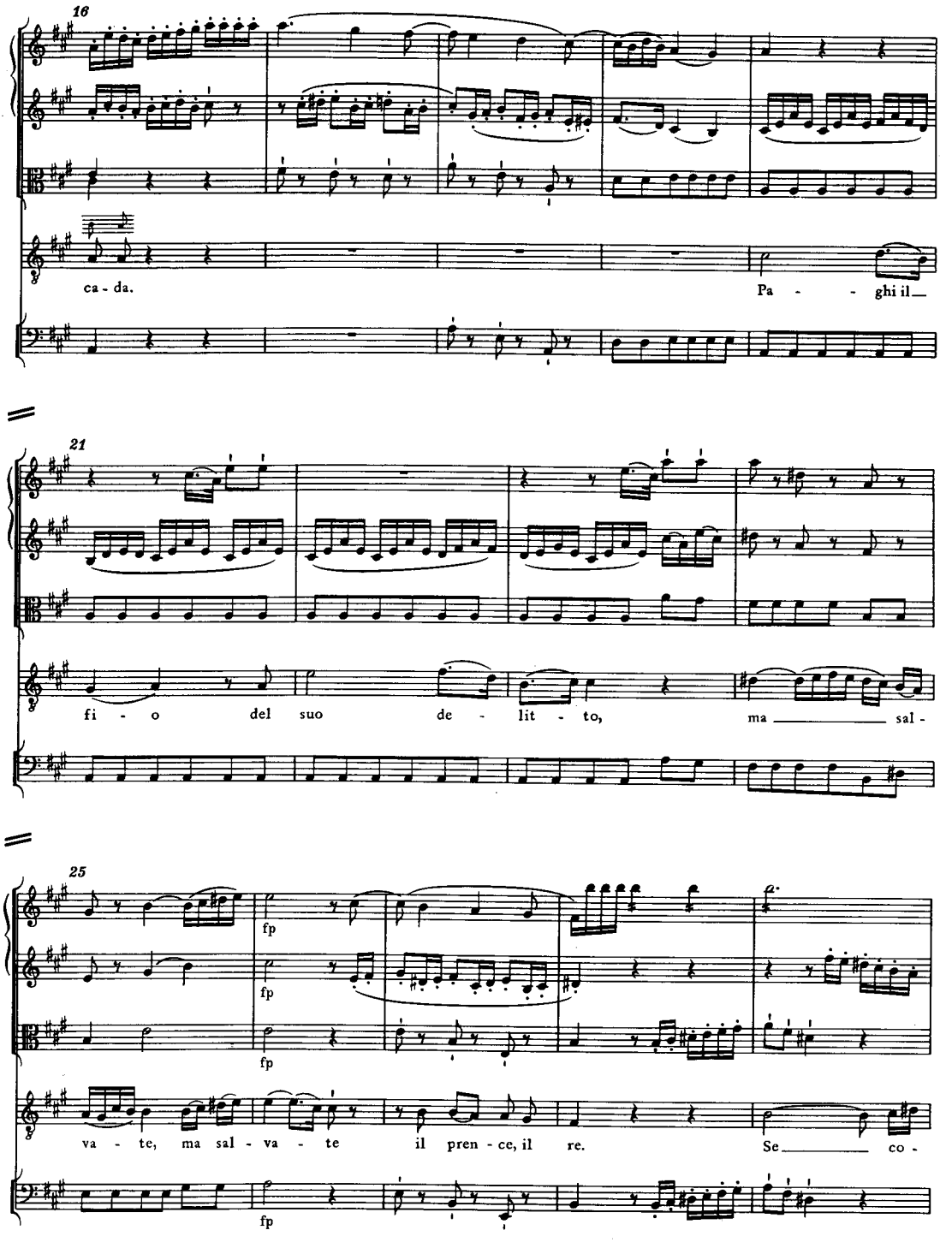
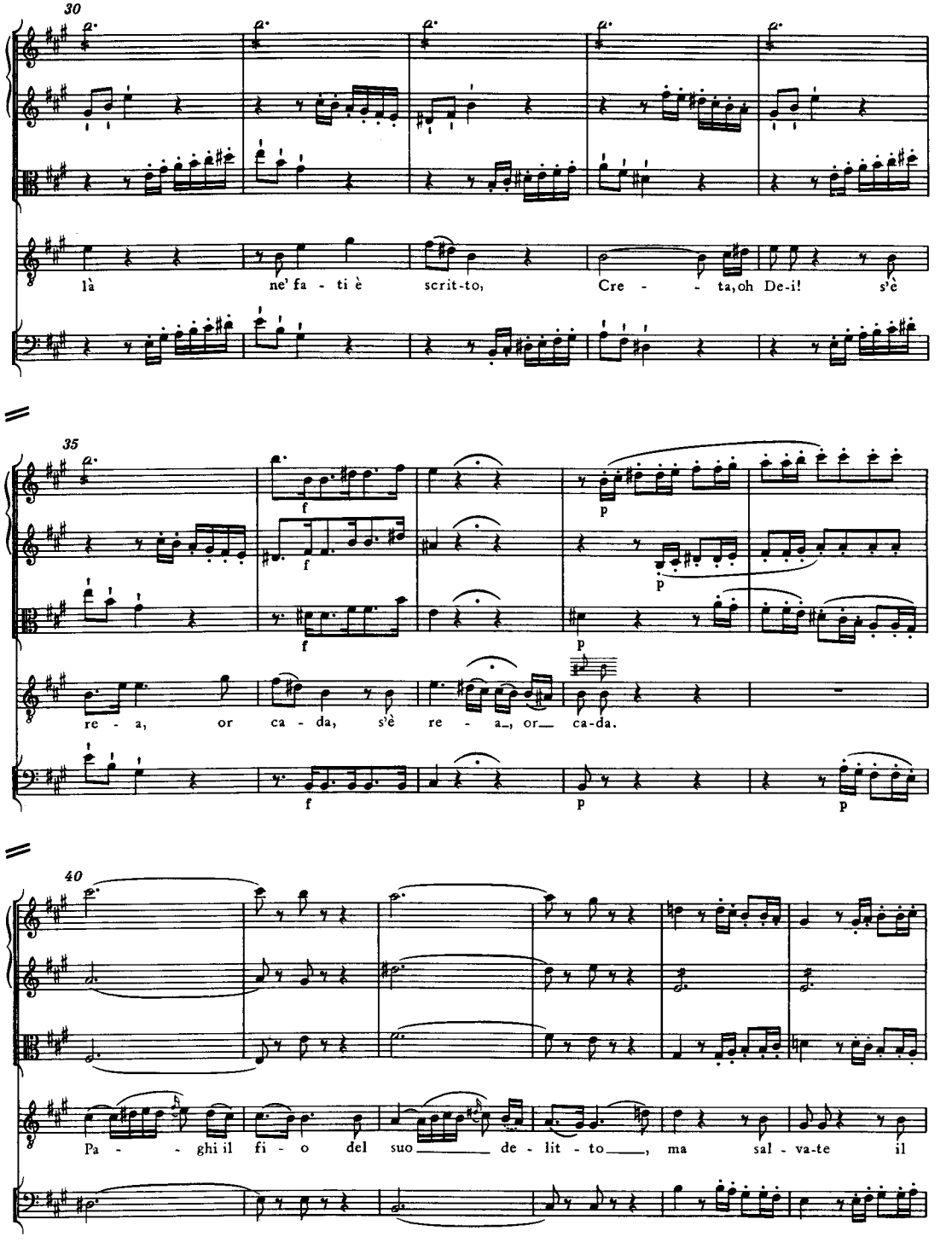
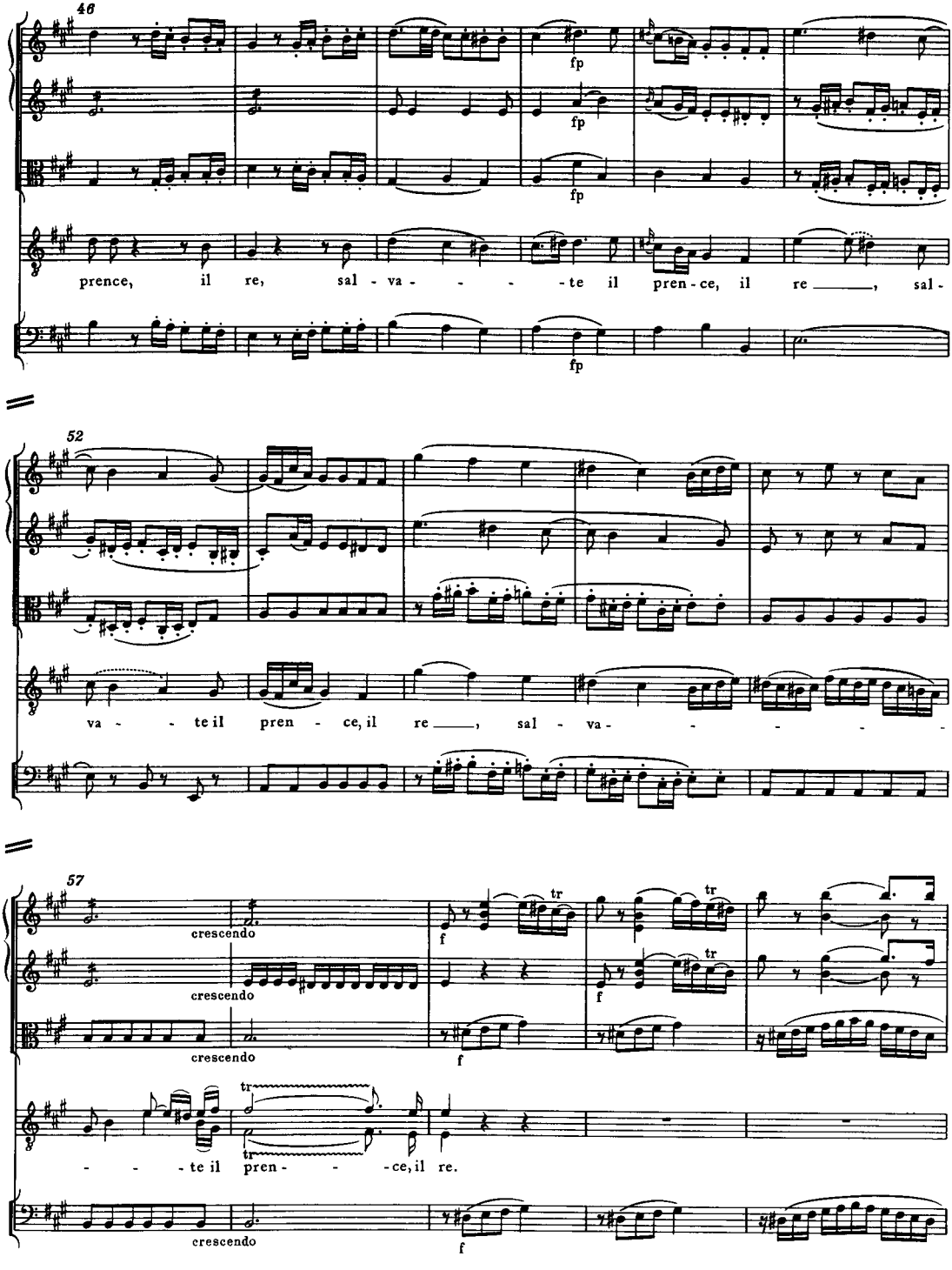
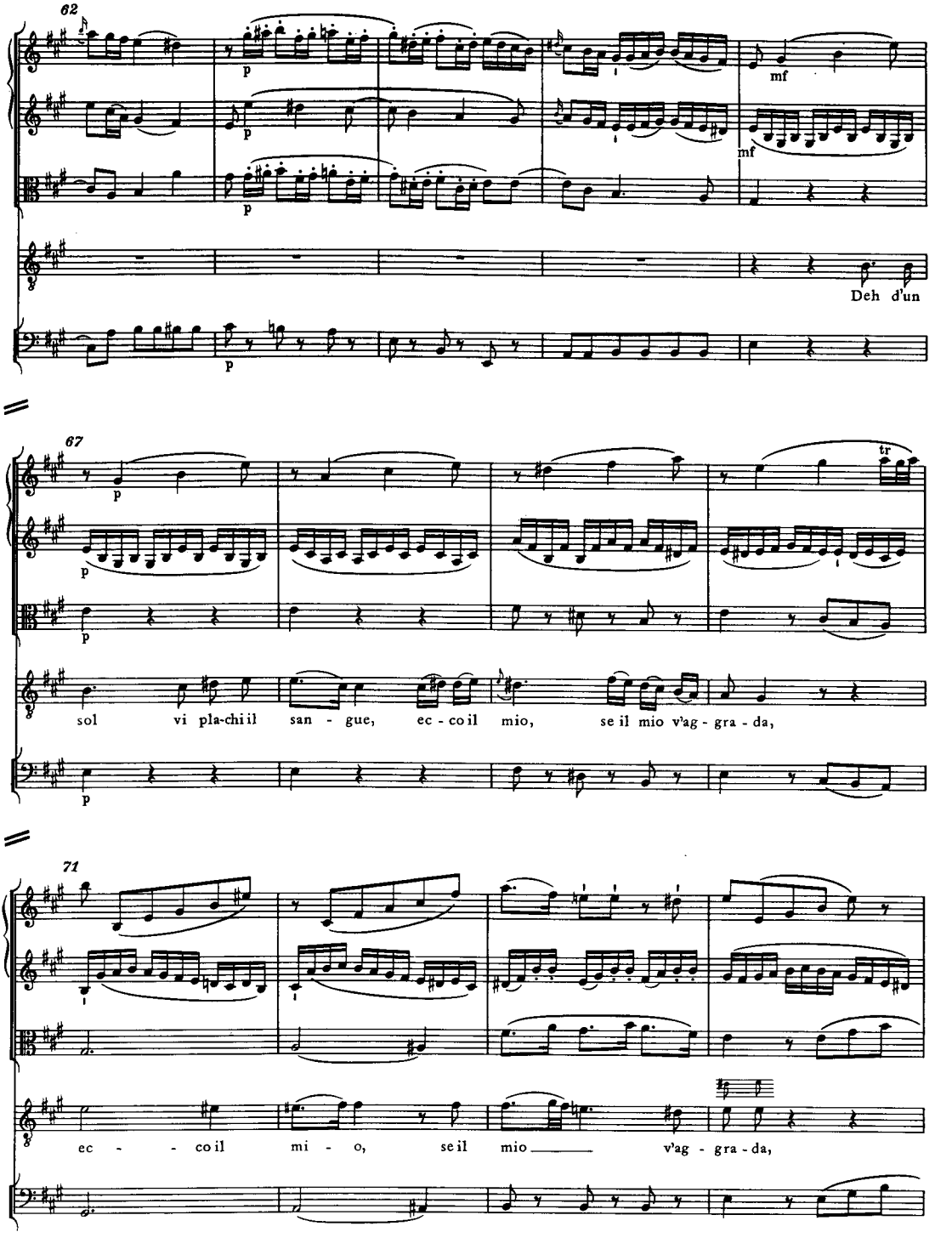
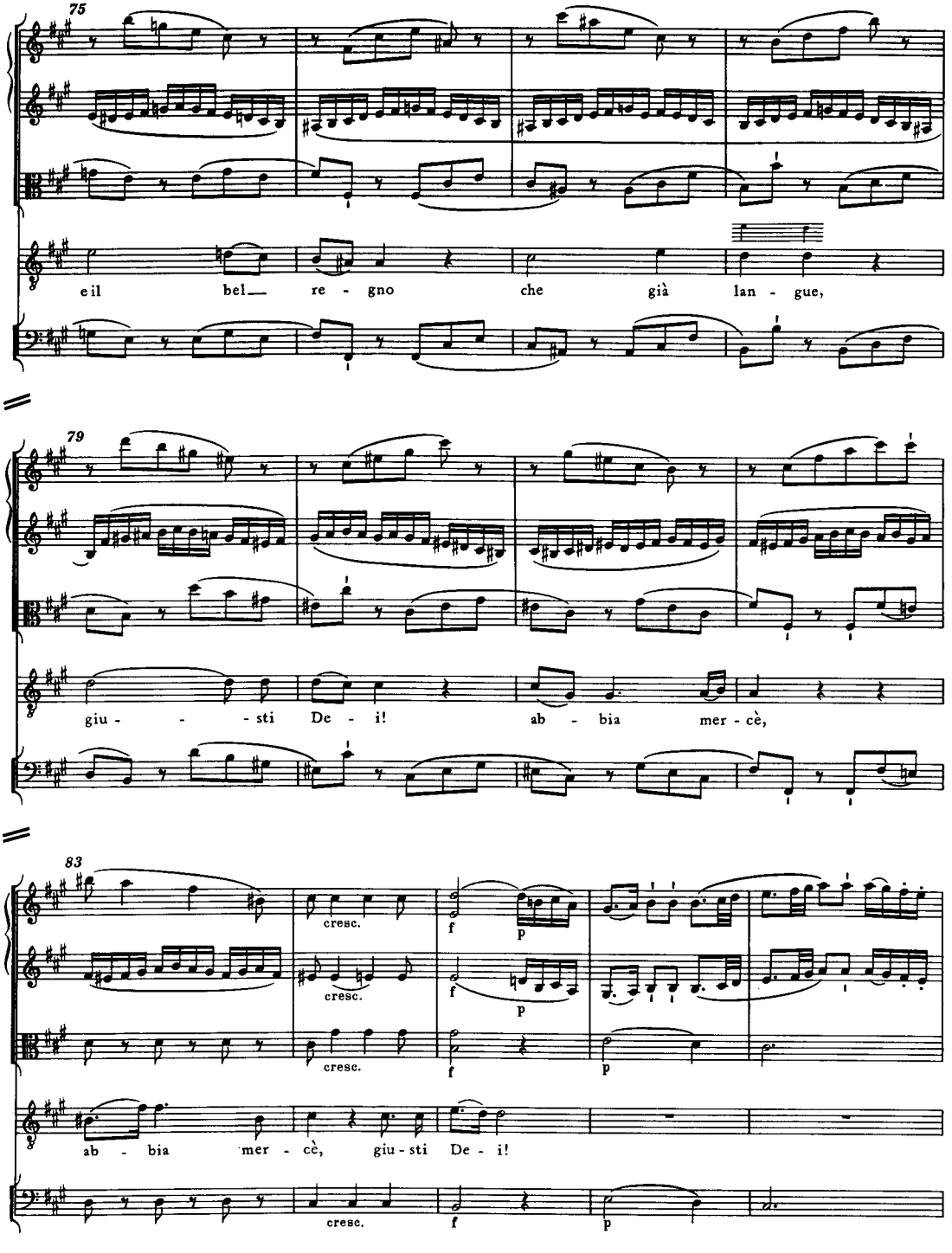
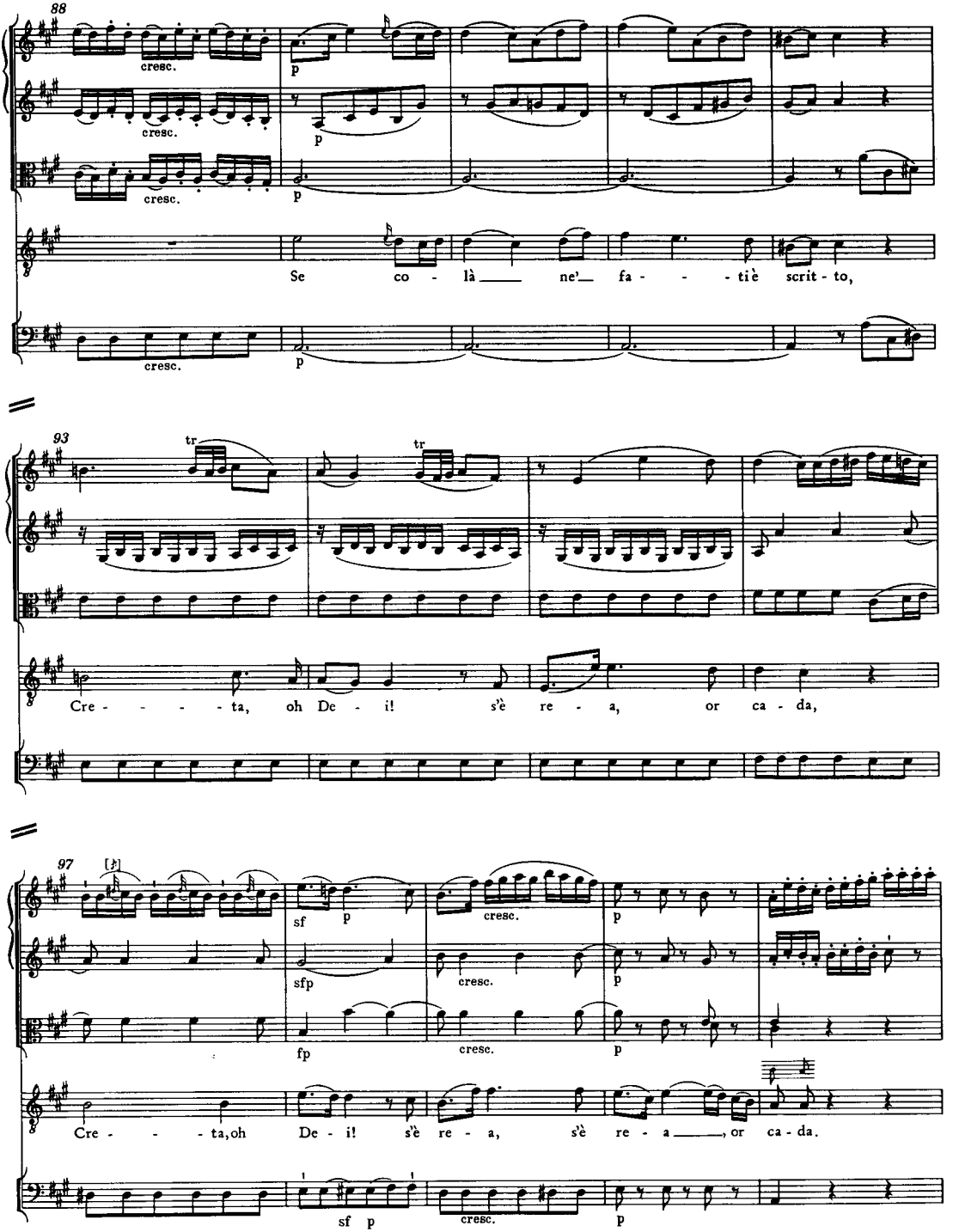
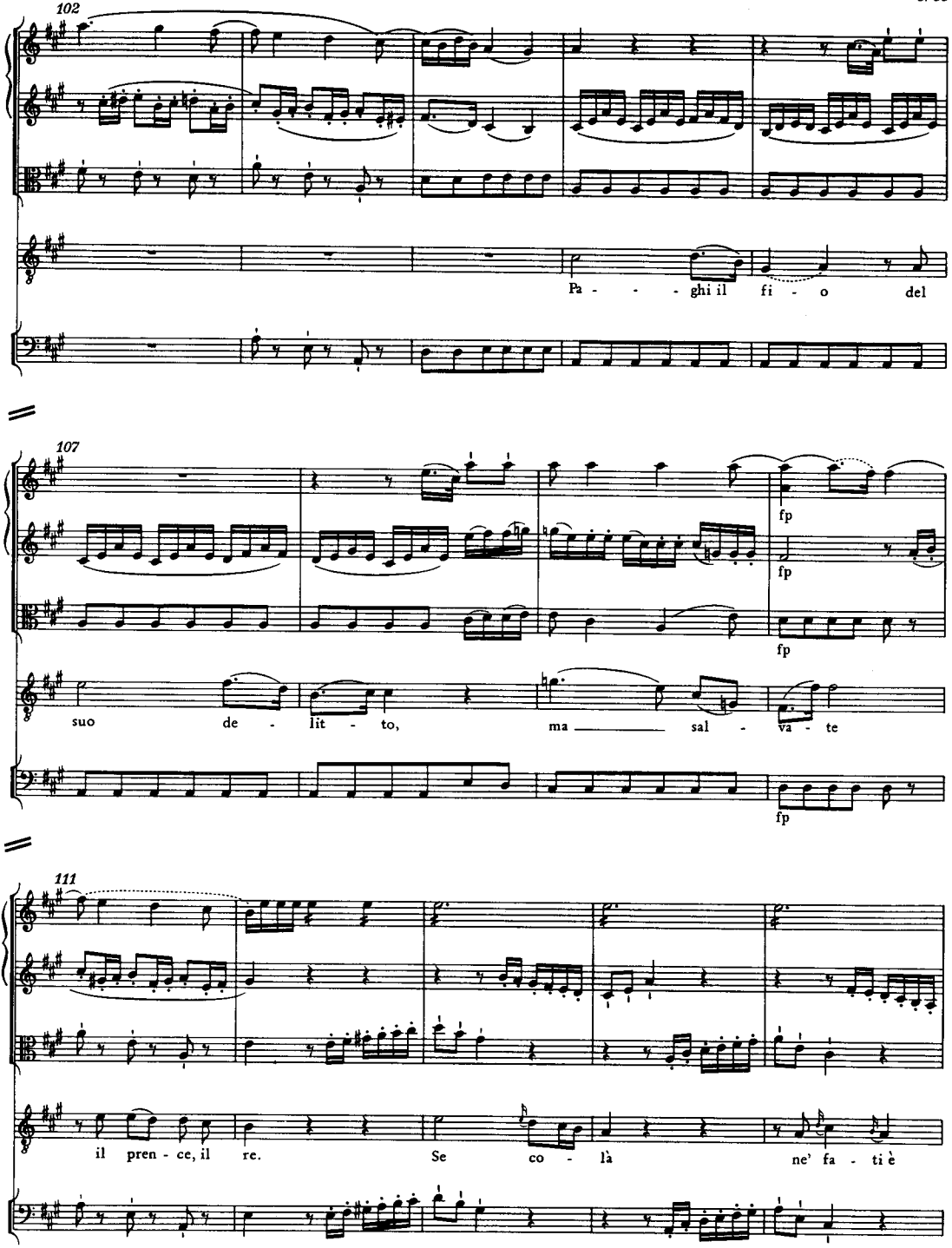
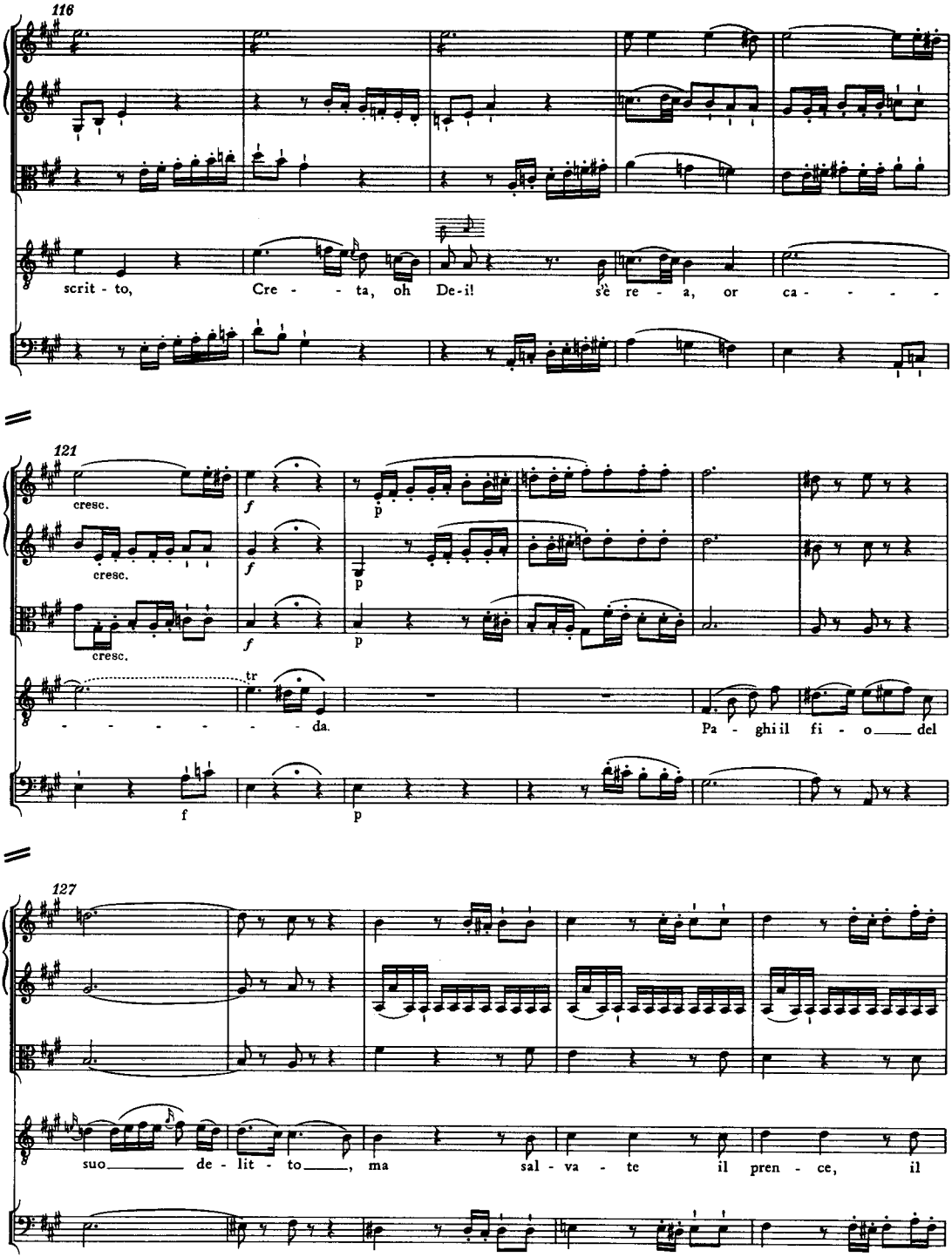
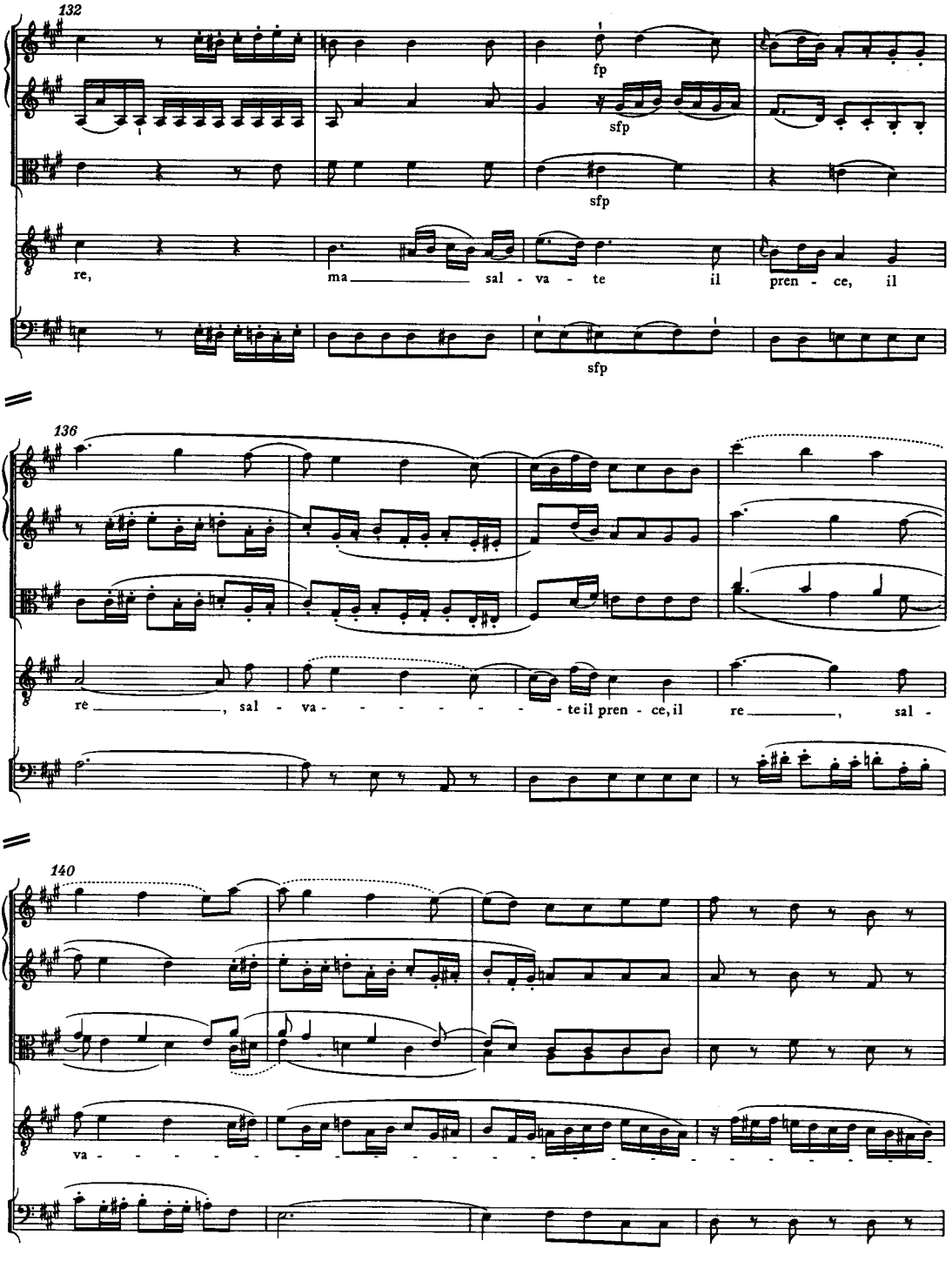
5

mi - ro di mor - te, stra-gi e or - ror lu-gu-bri a-spet - ti?

8

Ah Si-don più non se-i, sei la cit-tà del pianto, e questa reggia quella del

12
duol.
Dunque è per noi dal
15
cie-lo sbandi-ta ogni pie-tà?... chi sa?... io spe-ro an-co-ra... che qual-che Nu-me a-
19
mi-co si pla-chi a tan-to san-gue; un Nume so-lo ba-sta

22
tut - ti a pie - gar...
al - la cle - menza il ri - gor ce - de -
Allegro
25
p
f
rà...
ma an-cor non scor-go qual ci mi - ri pie - to - so...
Ah sor - do è il
29
cie-lo!
Ah sor-do è il cie-lo!

33
fp
fp
fp
Ah Cre-ta tut-ta io ve - do fi - nir sua
fp
36
glo-ria sotto al - te ro - vi - ne!
40
No, sue mi-se-rie pria non avran fi-ne.

Nº 22 Aria

Andante

16
ca - da.
Pa - - ghi il_
21
fi - o del suo de - lit - to, ma _____ sal -
25
fp
fp
fp
va - te, ma sal - va - te il pren - ce, il re. Se _____ co -
fp

30
là ne' fa - ti è scrit-to, Cre - - ta, oh De-i! s'è
35
f
f
f
p
p
p
re - a, or ca - da, s'è re - a_, or__ ca-da.
f
p
p
40
Pa - - ghi il fi - o del suo_____ de - lit - to____, ma sal - va-te il

46
fp
fp
fp
prence, il re, sal - va - - - - te il pren - ce, il re ____, sal -
52
va - - te il pren - ce, il re ____, sal - va - - - - -
57
crescendo
crescendo
crescendo
f
f
f
tr
tr
tr
- - - te il pren - - - ce, il re.
crescendo
f

62
p
mf
Deh d'un
67
tr
sol vi pla-chi il san - gue, ec - co il mio, se il mio v'ag - gra - da,
71
ec - co il mi - o, se il mio v'ag - gra - da,

75
e il bel re - gno che già lan - gue,
79
giu - - - sti De - i! ab - bia mer - cè,
83
cresc.
f
p
ab - bia mer - cè, giu - sti De - i!

88
cresc.
p
Se co - là ne' fa - - - tiè scrit - to,
93
tr
Cre - - - - ta, oh De - i! s'è re - a, or ca - da,
97
sf p
sfp
fp
cresc.
Cre - - - ta, oh De - i! s'è re - a, s'è re - a, or ca - da.

102
Pa - - - ghi il fi - o del
107
fp
fp
fp
suo de - lit - to, ma sal - va - te
111
il pren - ce, il re. Se co - là ne' fa - ti è

116
scrit - to, Cre - - ta, oh De-il! sè re - a, or ca - - - -
121
cresc.
cresc.
cresc.
f
p
tr
- - - - - - da. Pa - ghi il fi - o___ del
127
suo_____ de - lit - to____, ma sal - va - te il pren - ce, il

132
fp
sfp
sfp
re, ma sal - va - te il pren - ce, il
sfp
136
re, sal - va - te il pren - ce, il re, sal -
140
va -

144

crescendo

crescendo

crescendo

p

crescendo

p

crescendo

p

crescendo

tr

- - - - te il pren - - - - - ce, il re,

crescendo

f

148

f

f

f

tr

tr

tr

ma sal - va - te il pren - ce, il re.

*) (parte)

153

p

p

p

cresc.

cresc.

cresc.

f

f

f

p

cresc.

f

*) Vorschlag zur Ausführung der Kadenz:

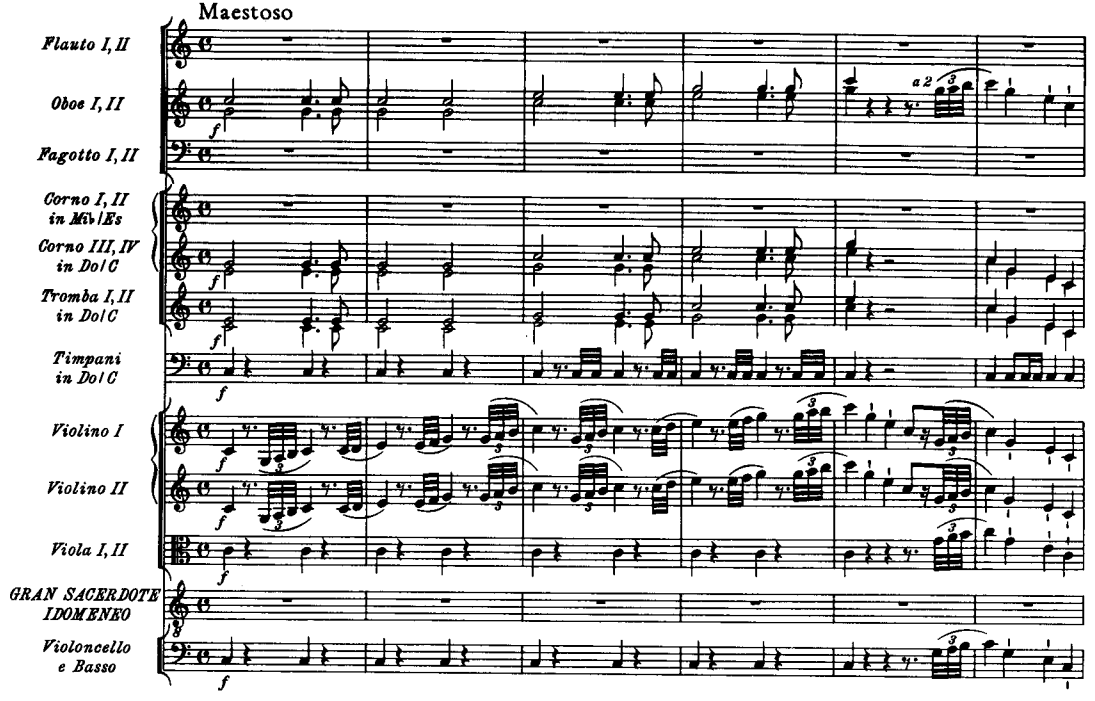
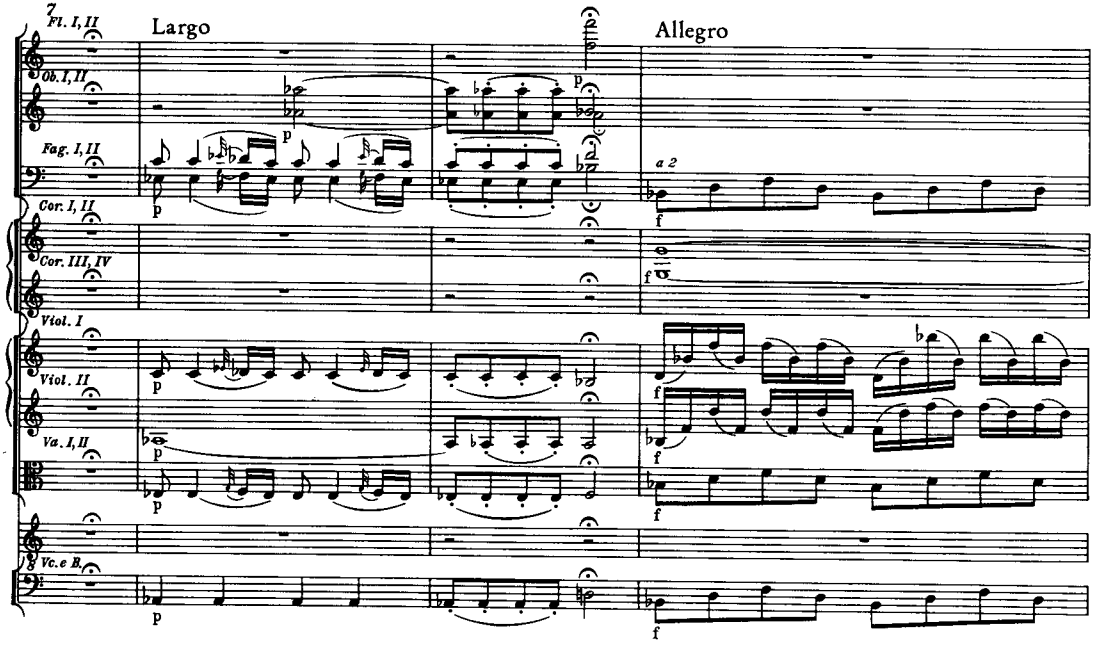
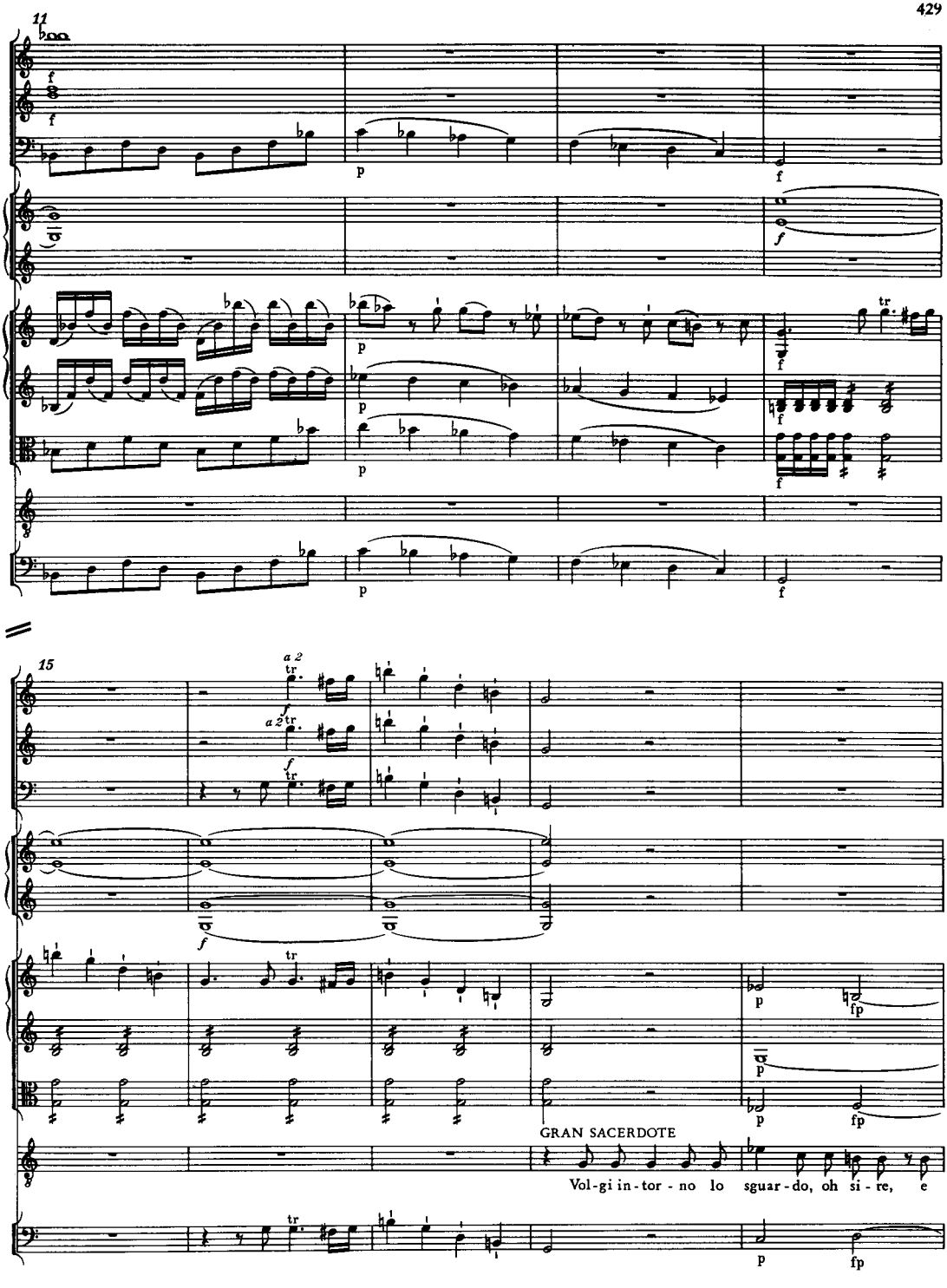
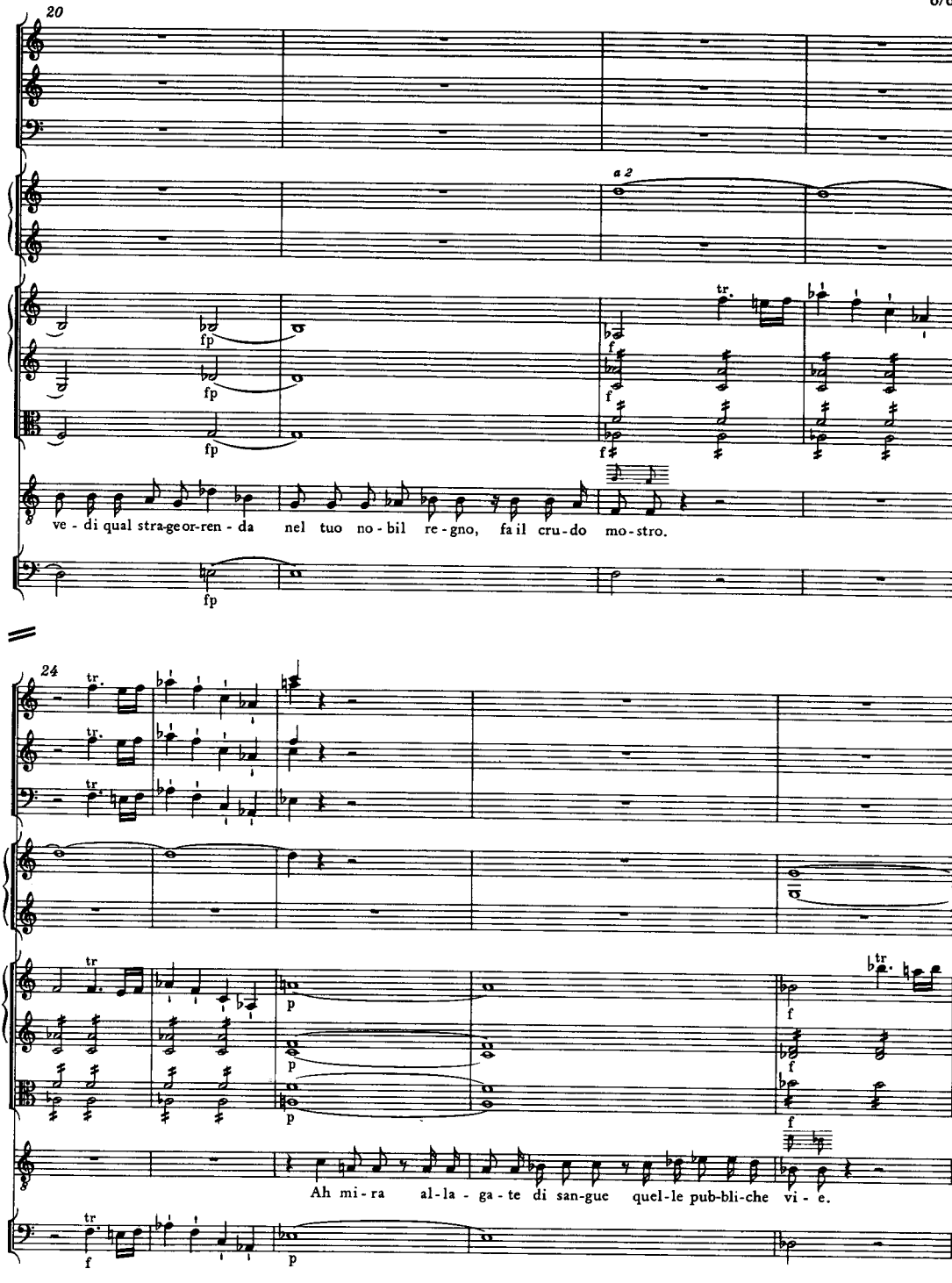
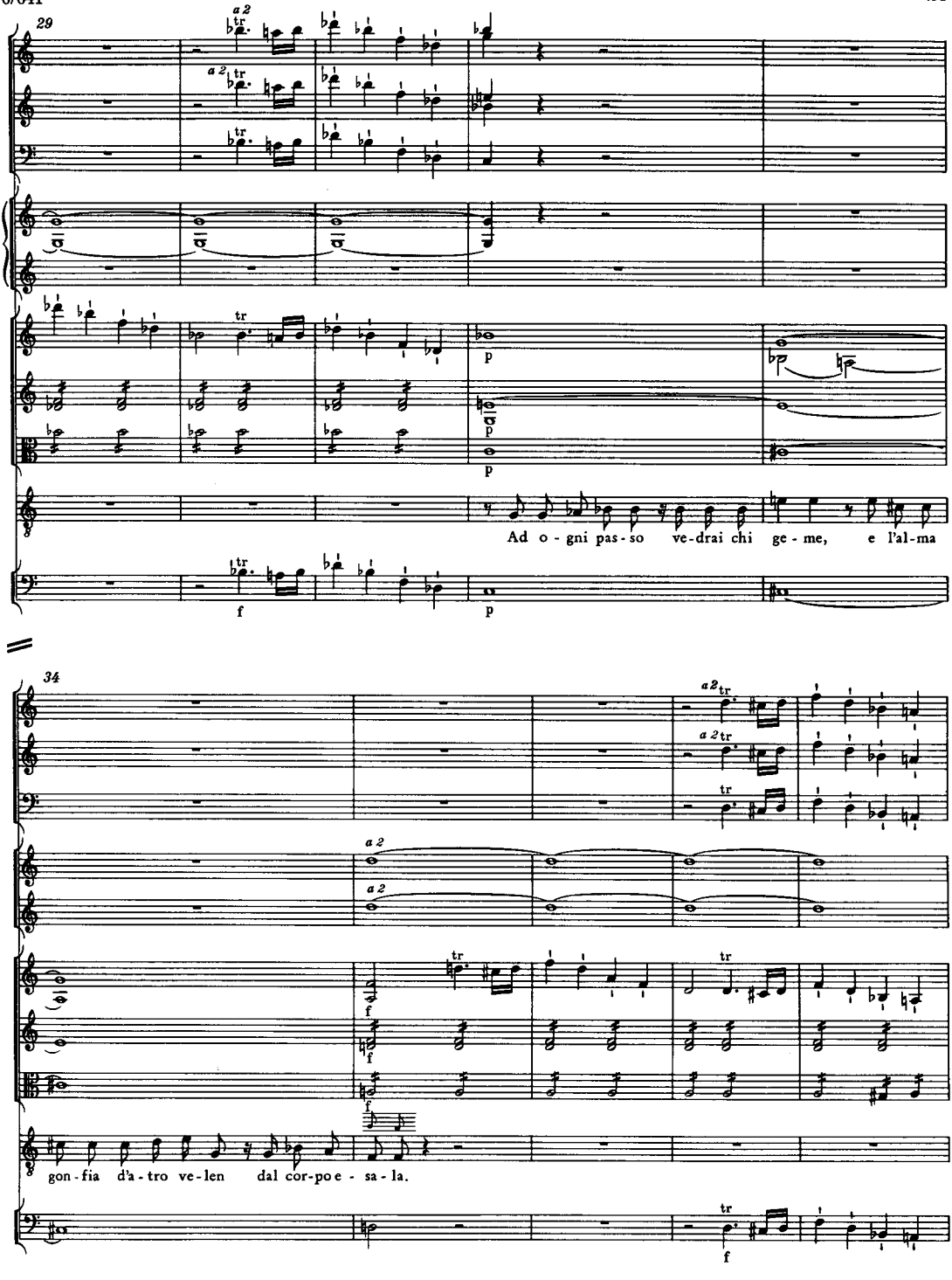
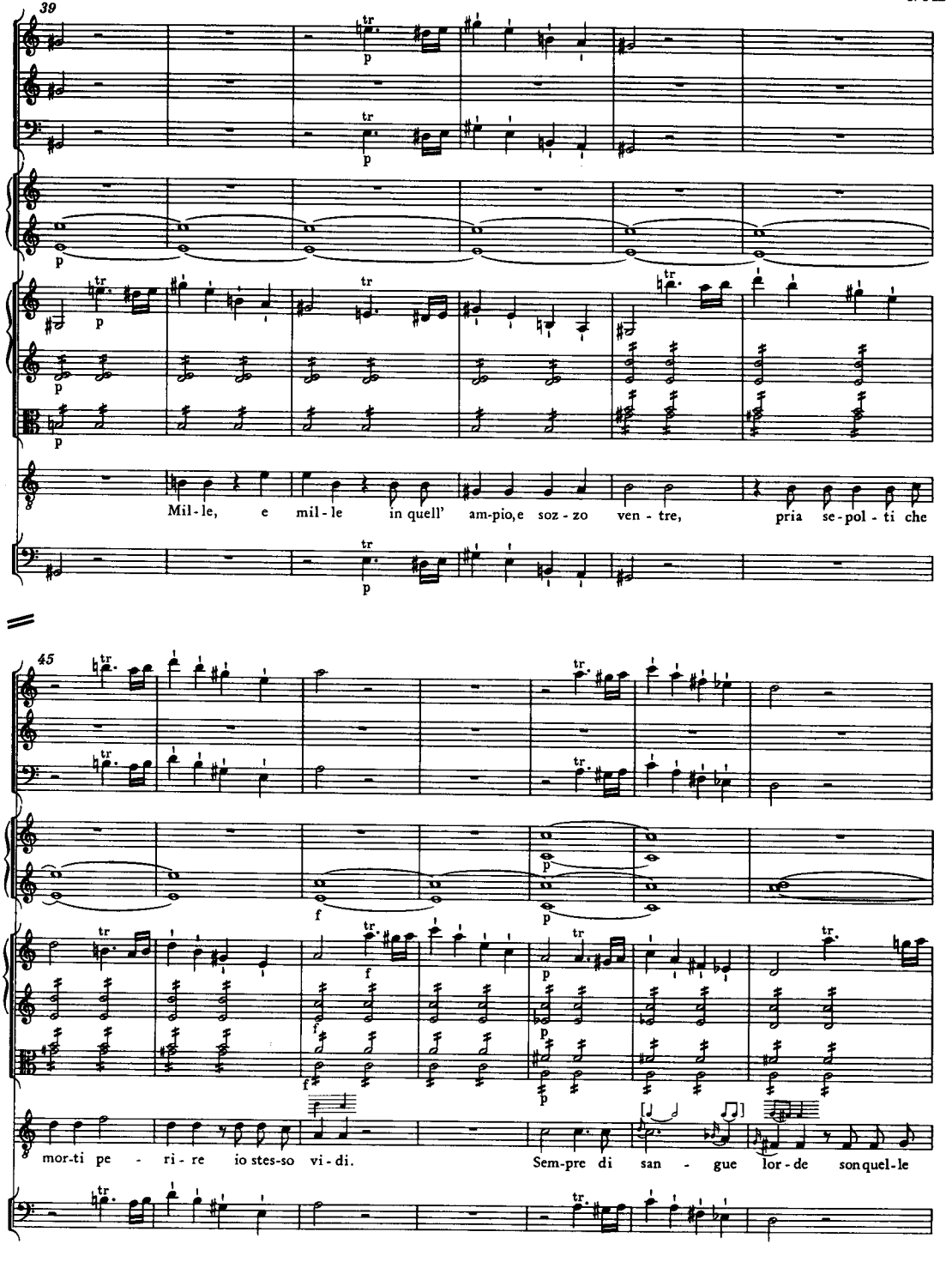
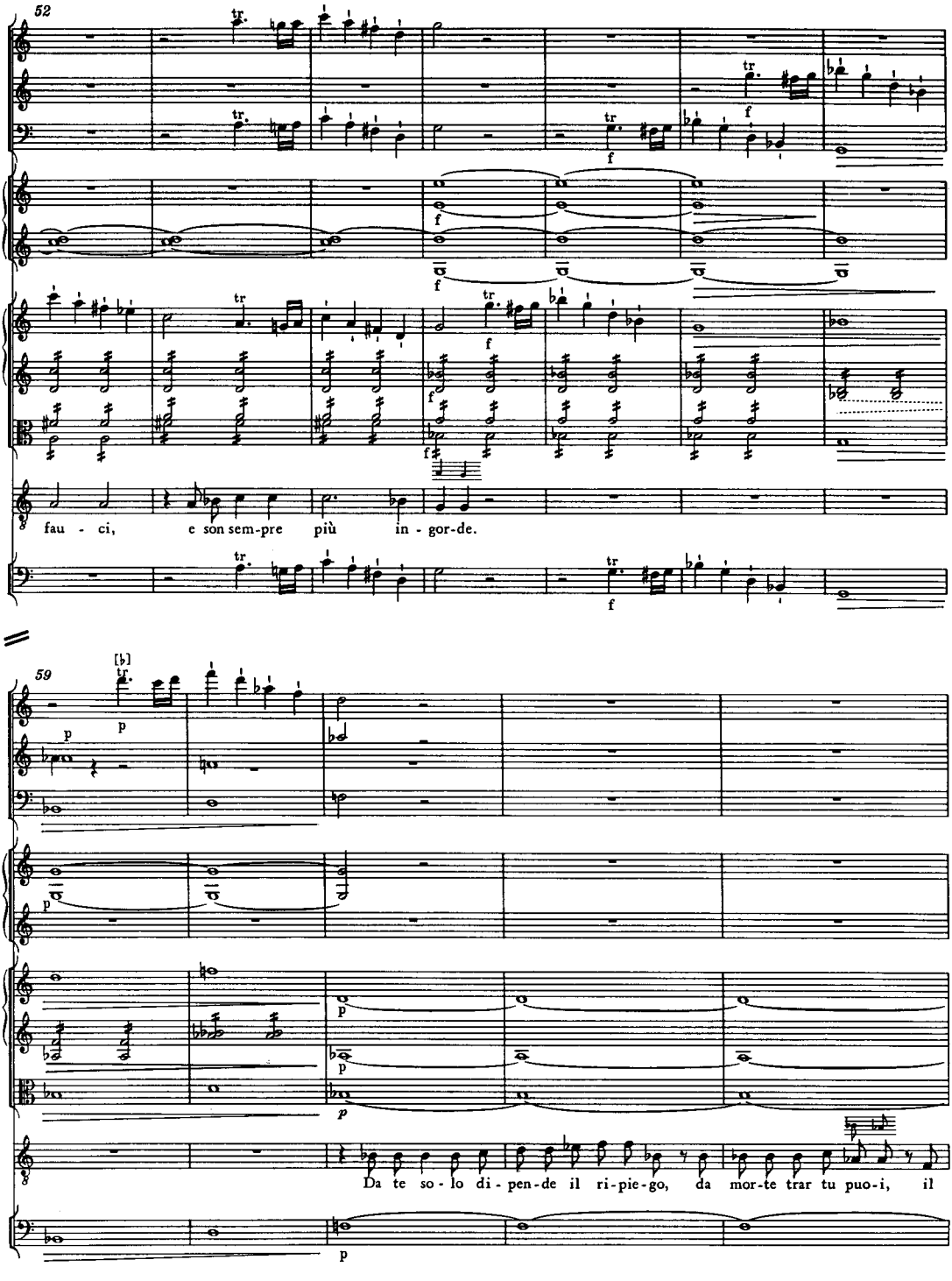
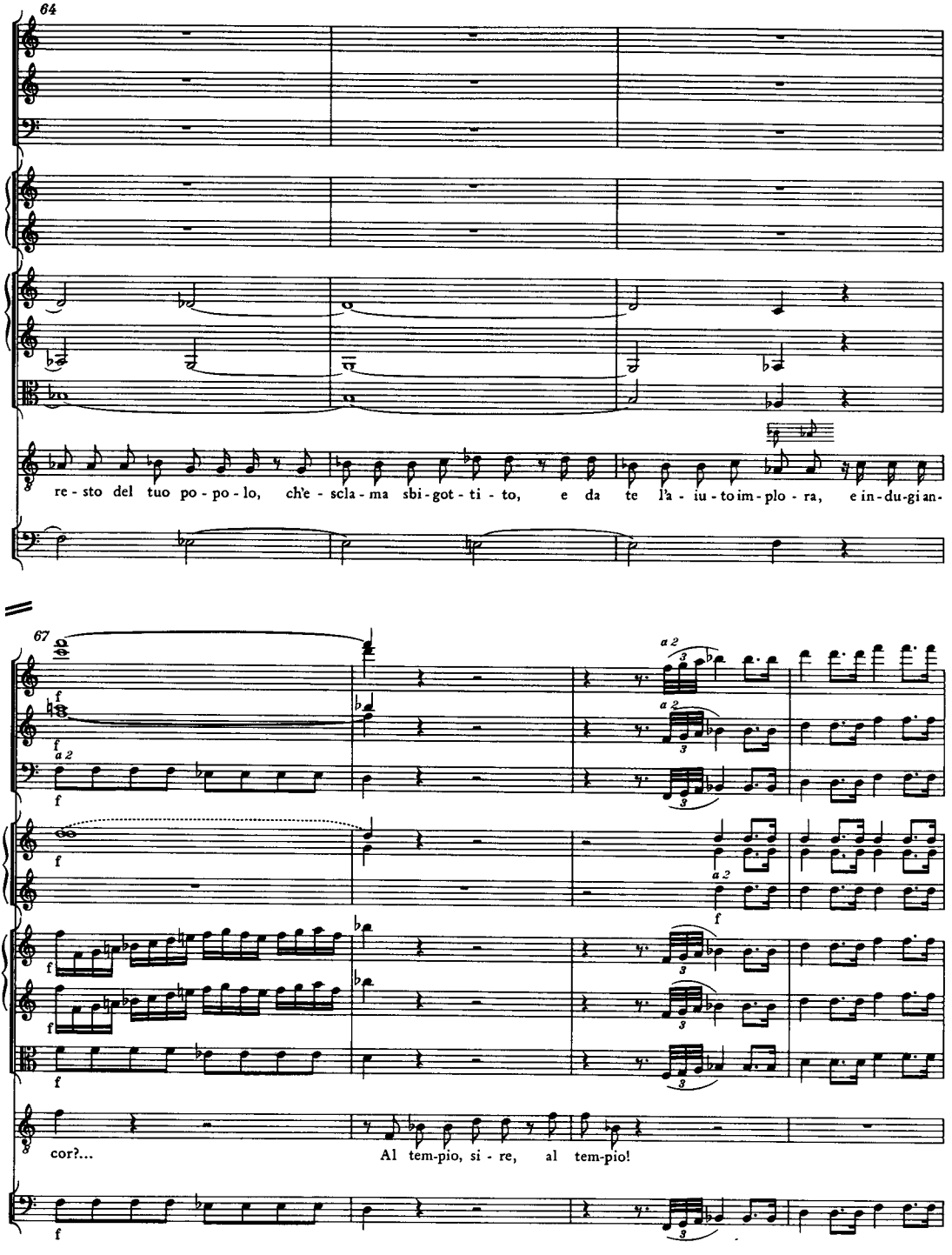
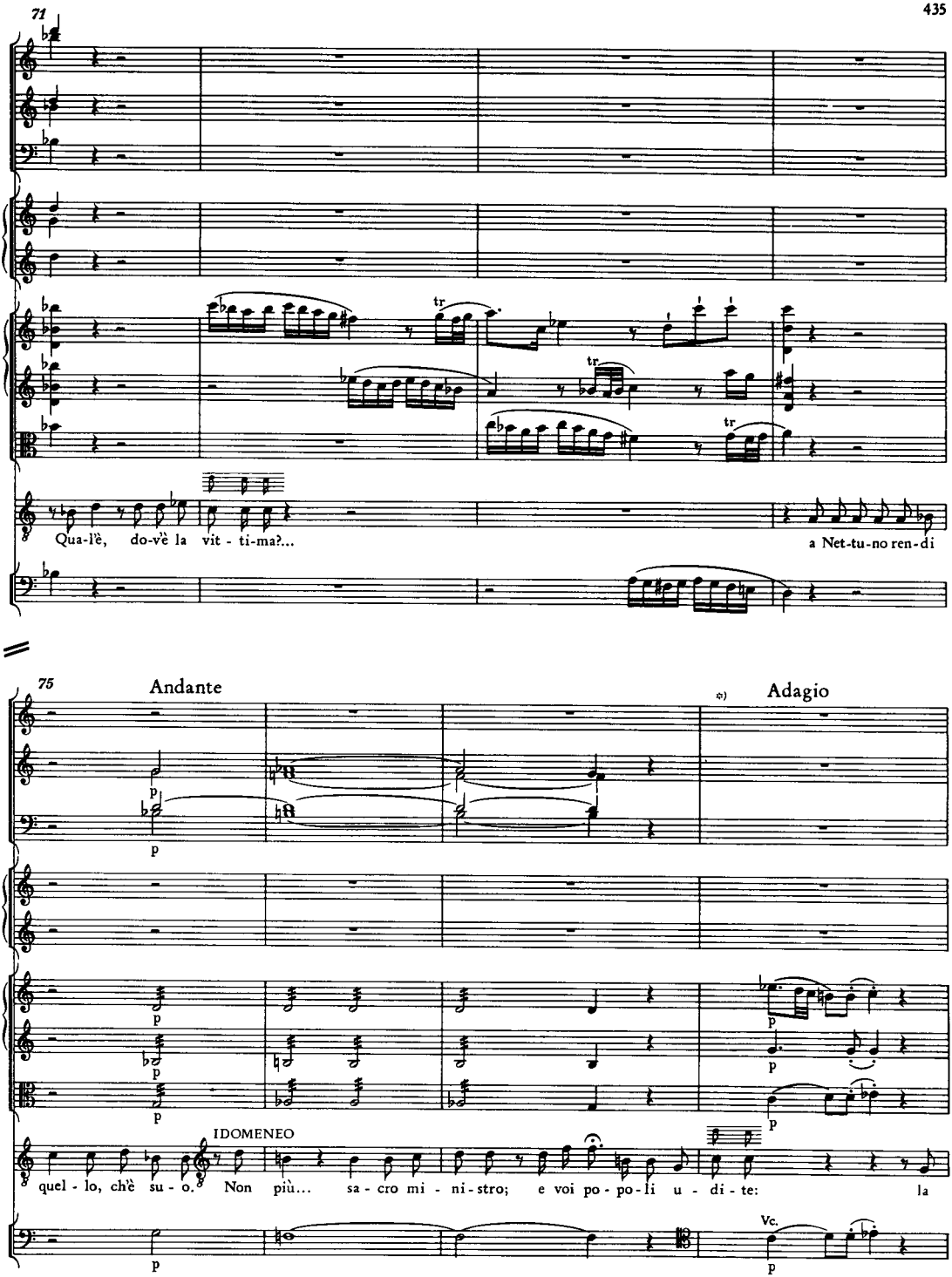
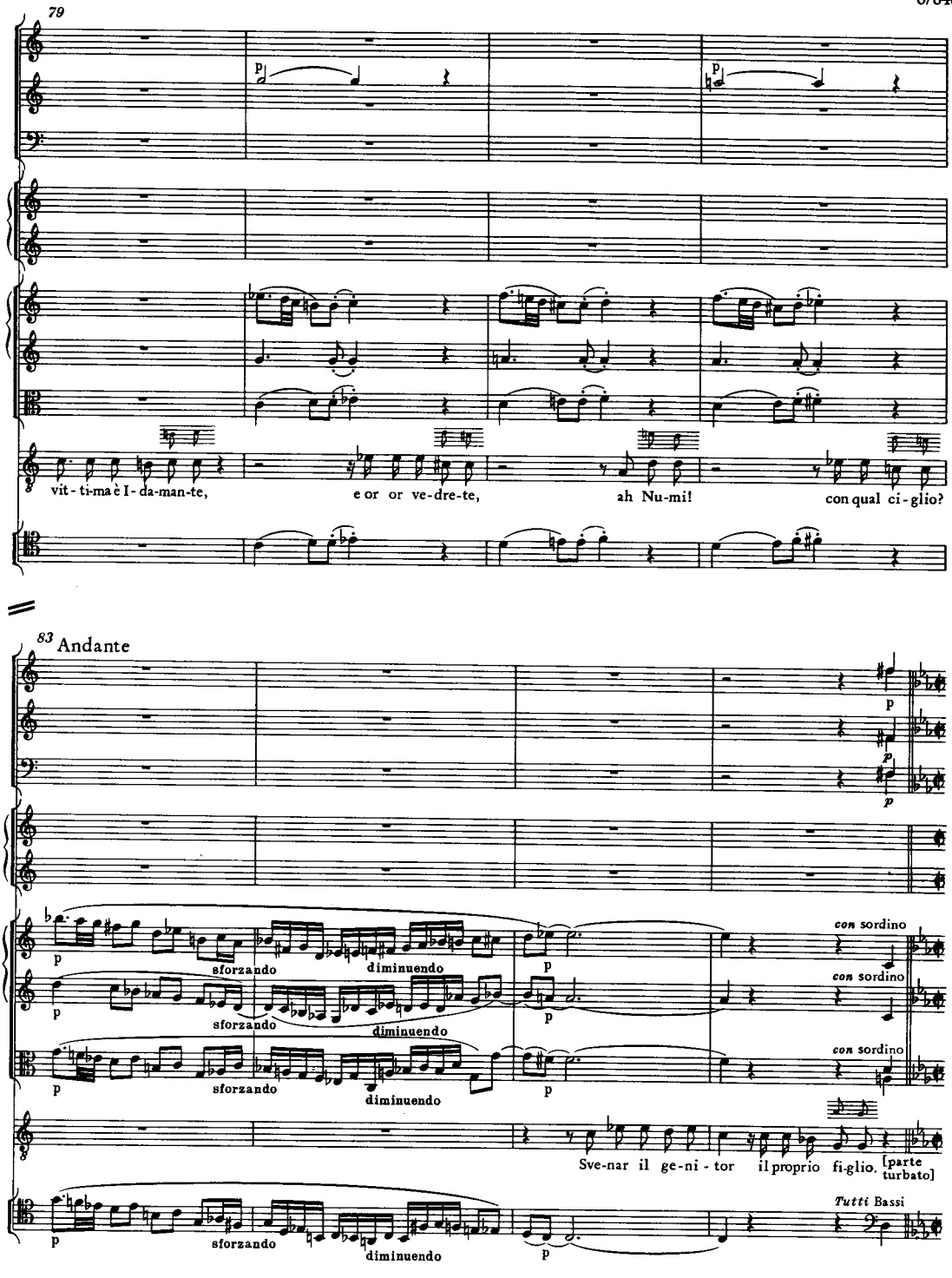
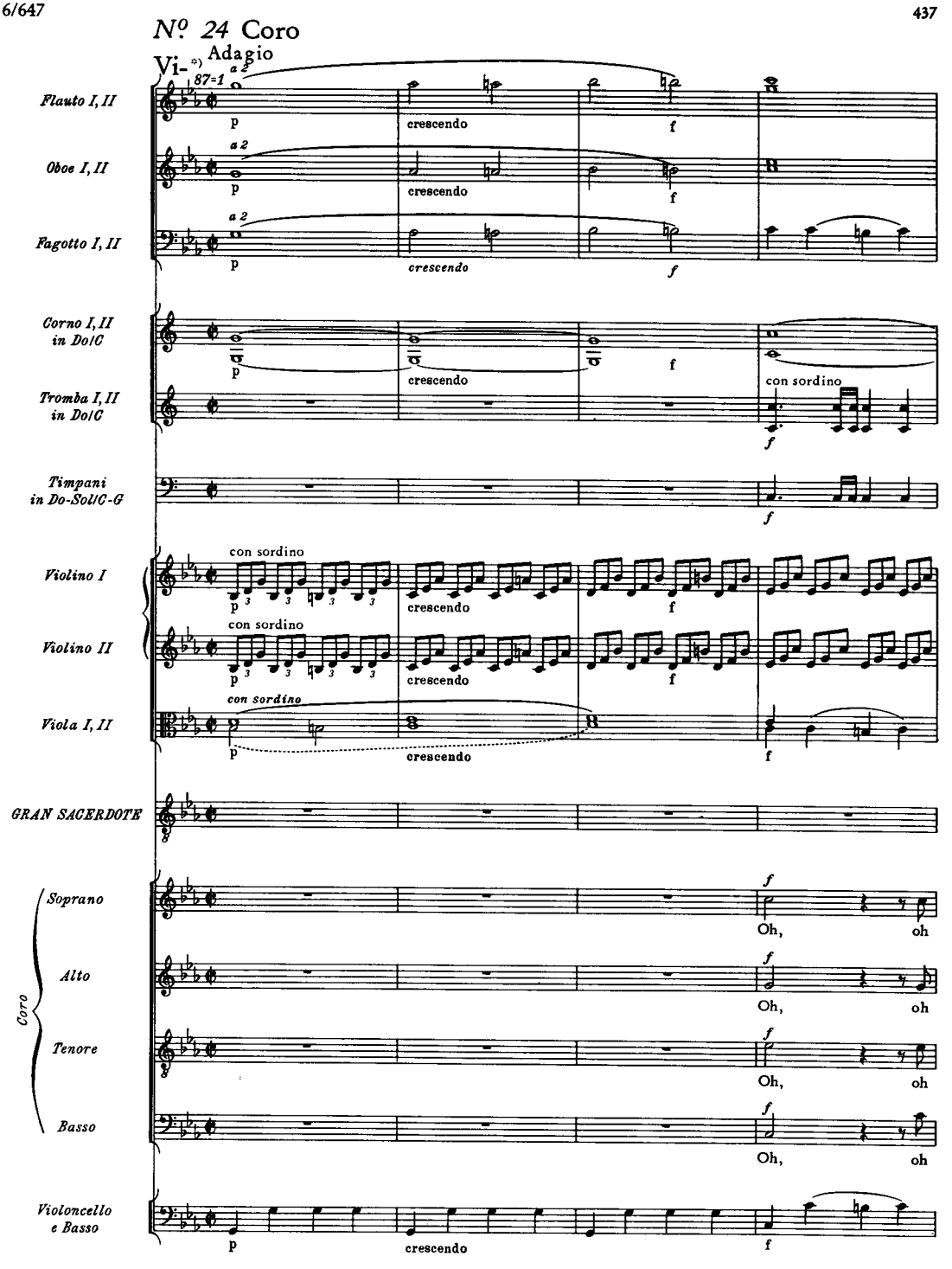
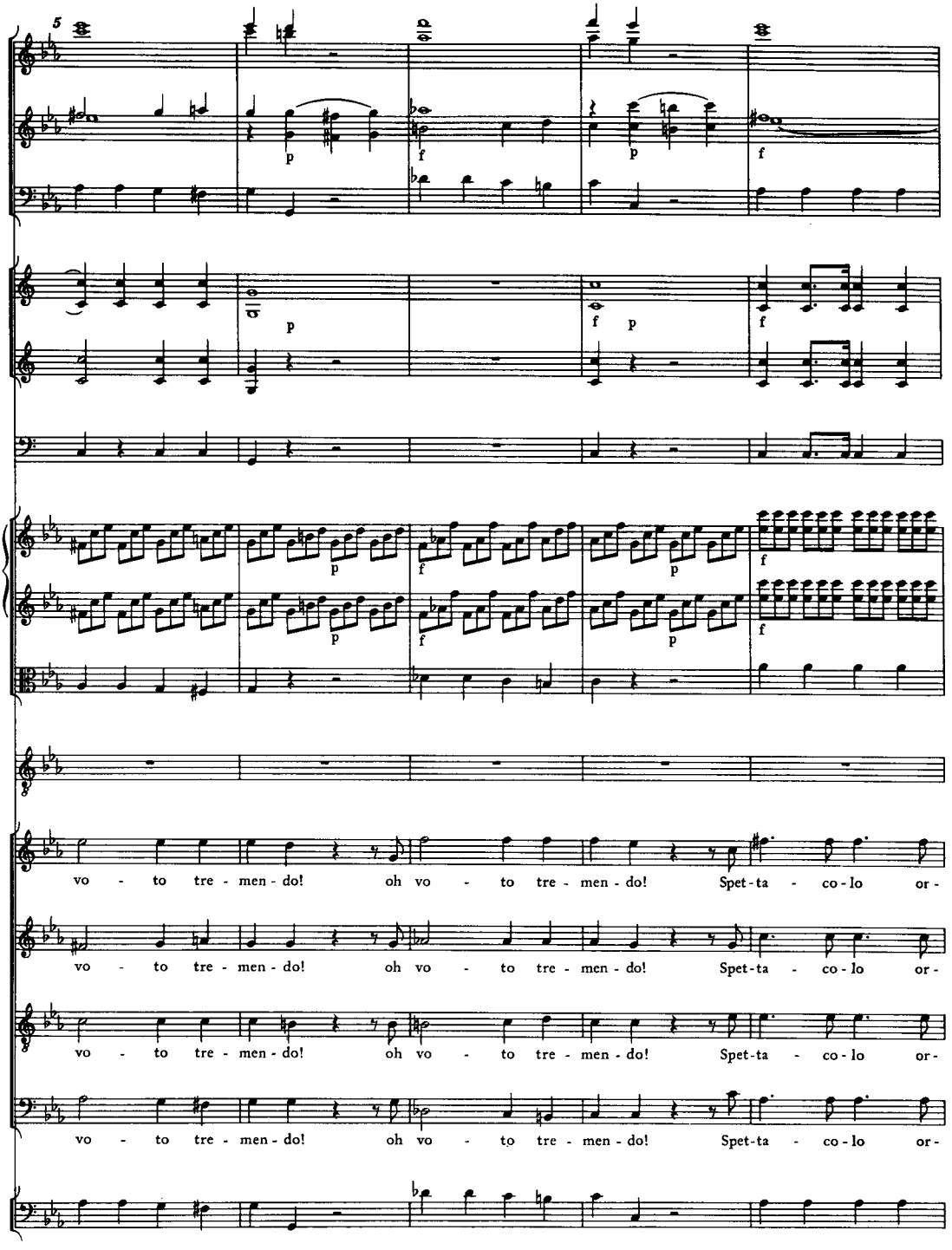
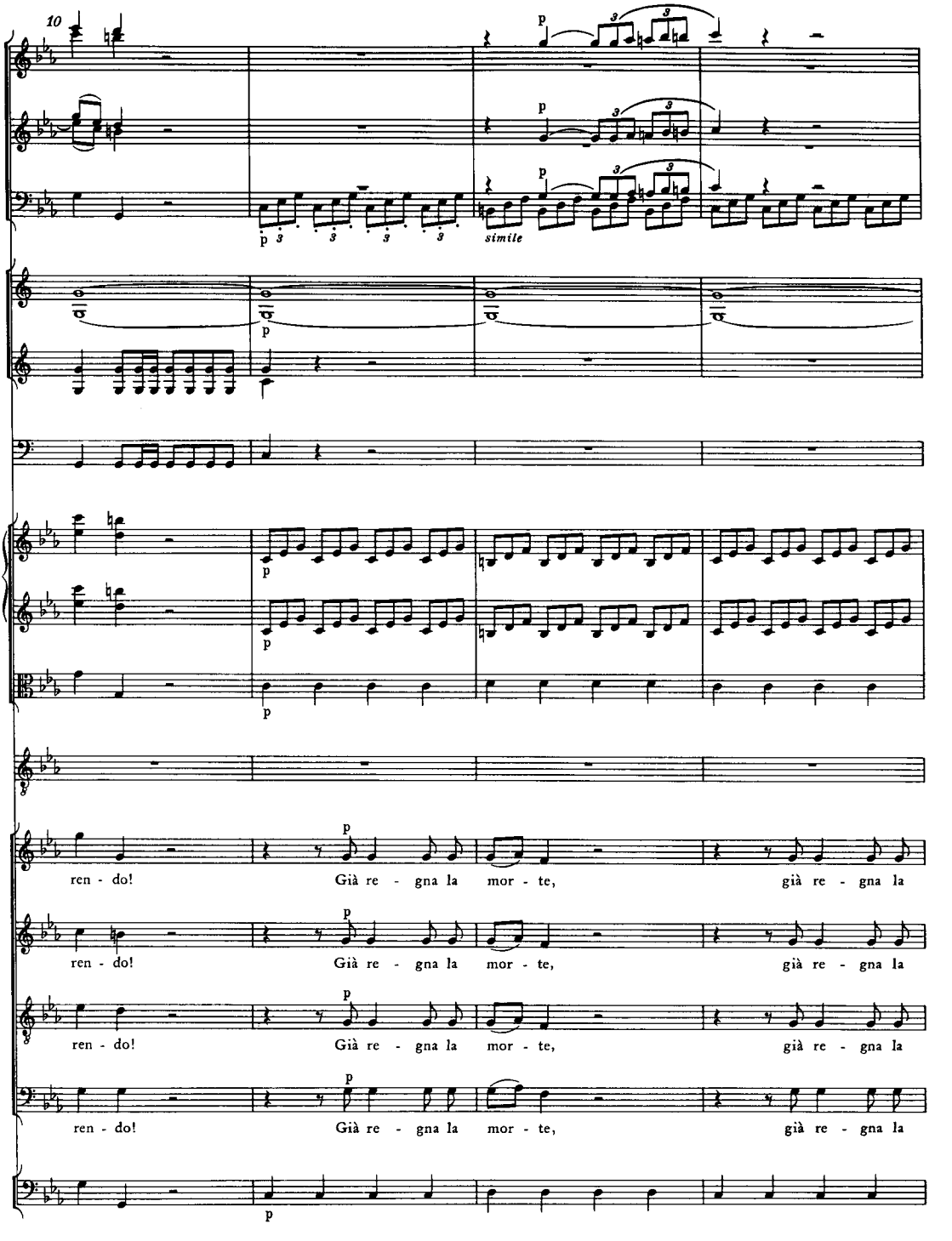
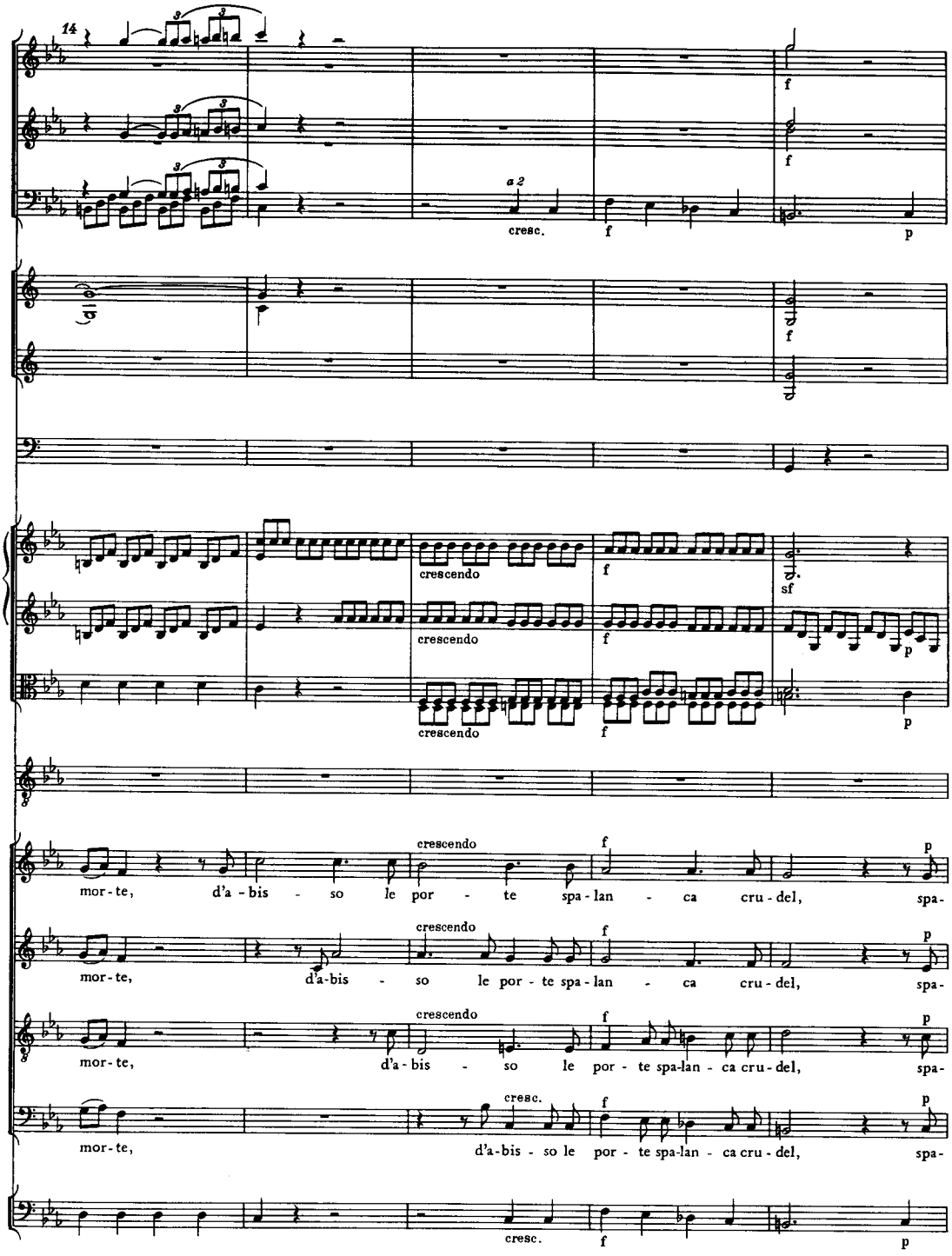
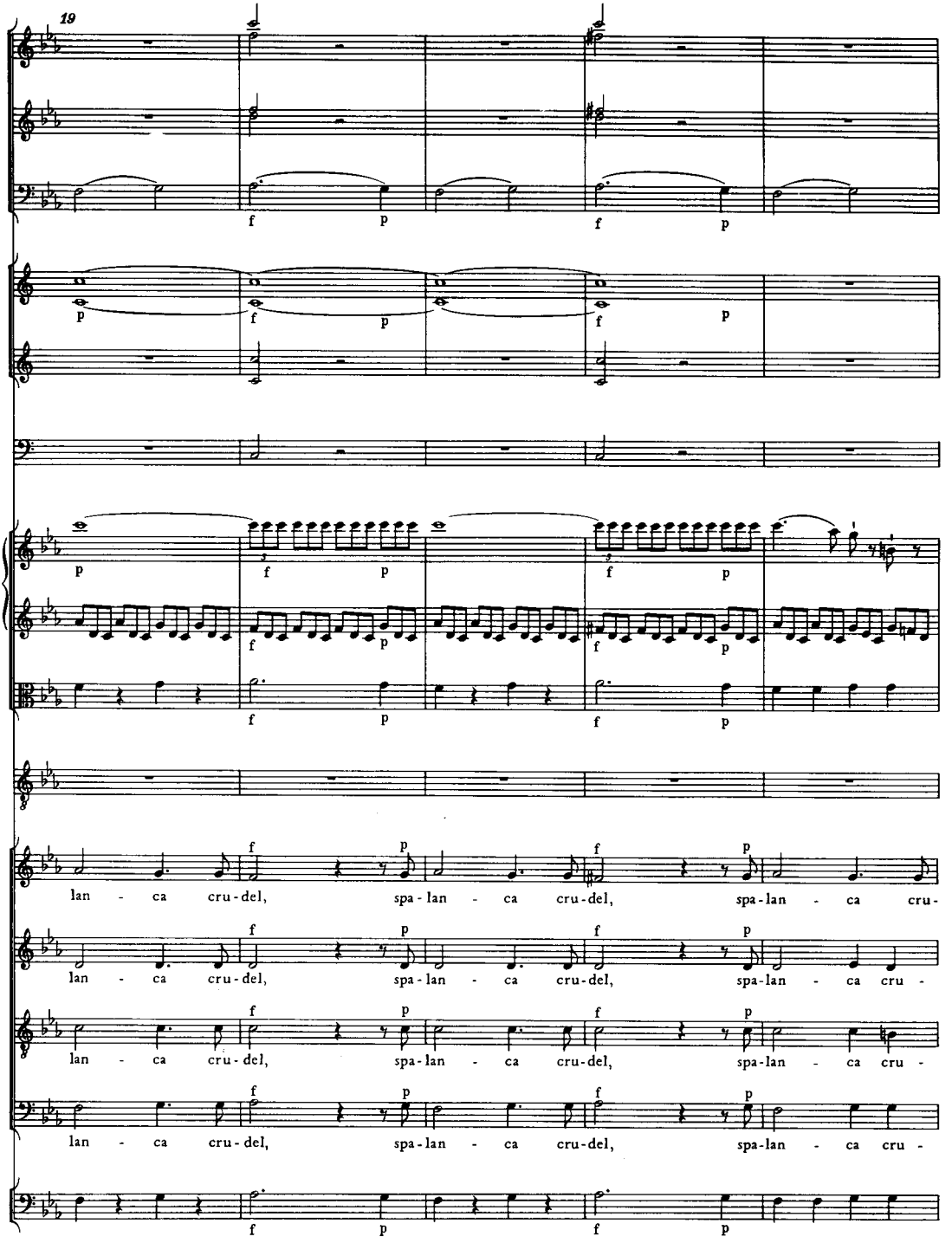
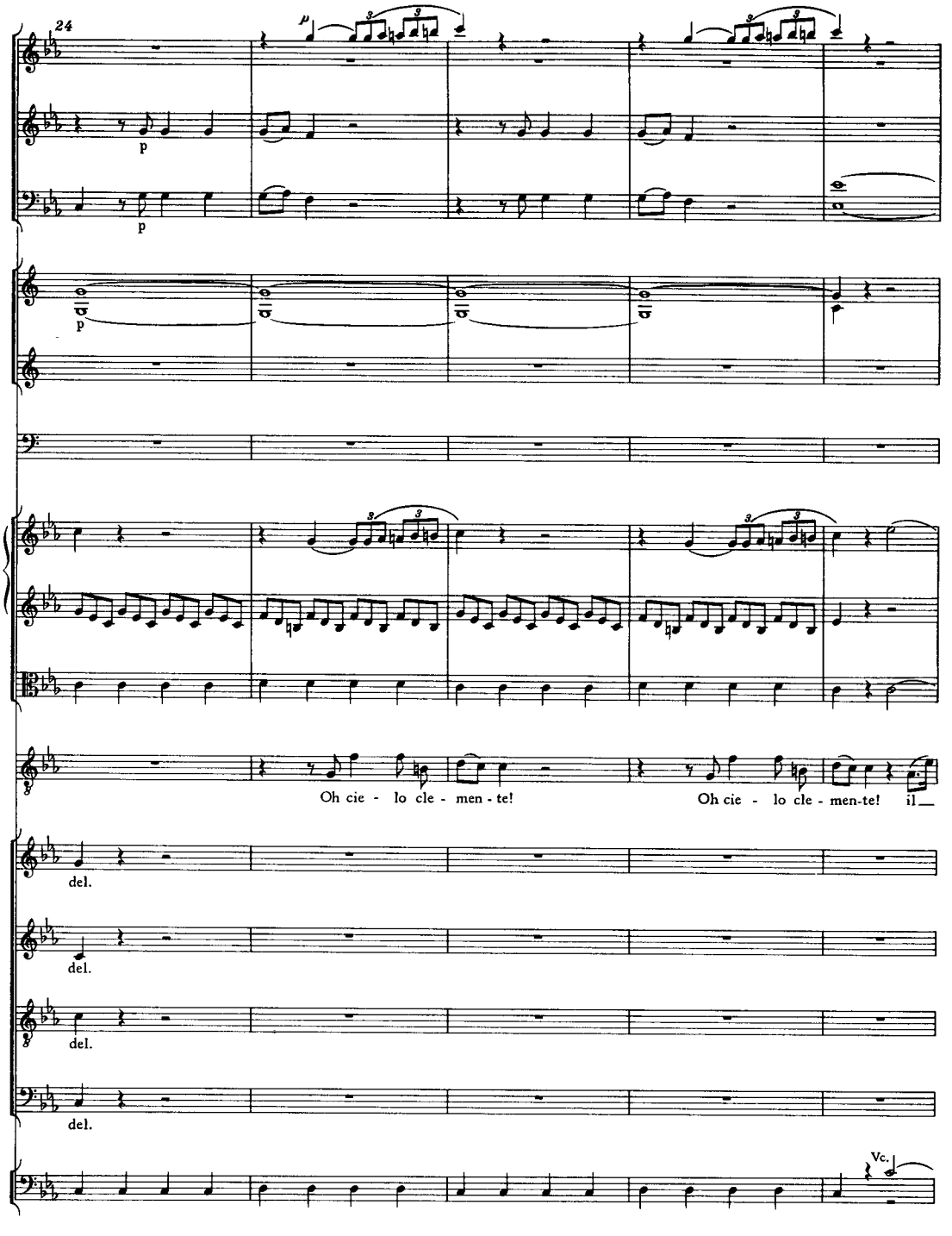
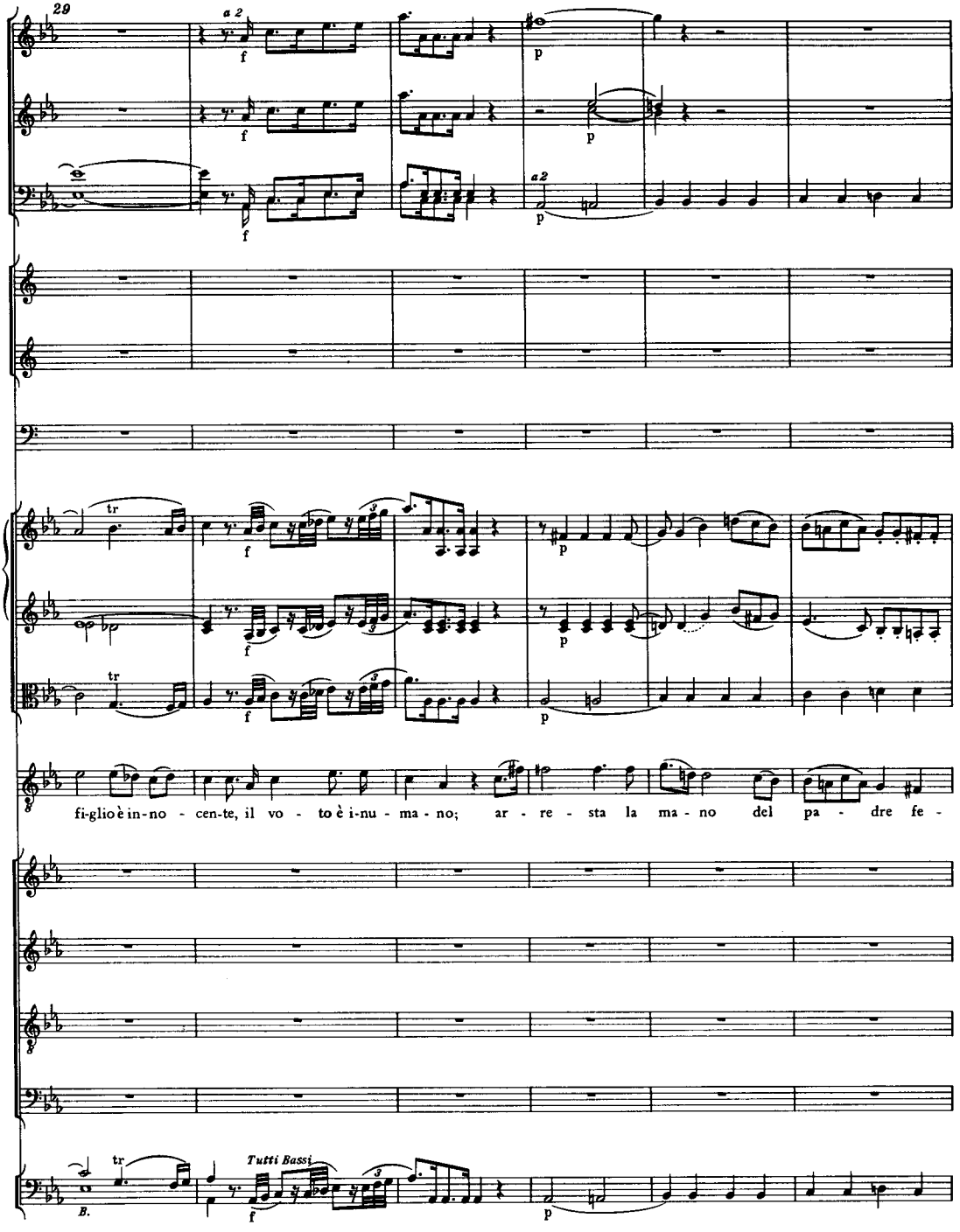
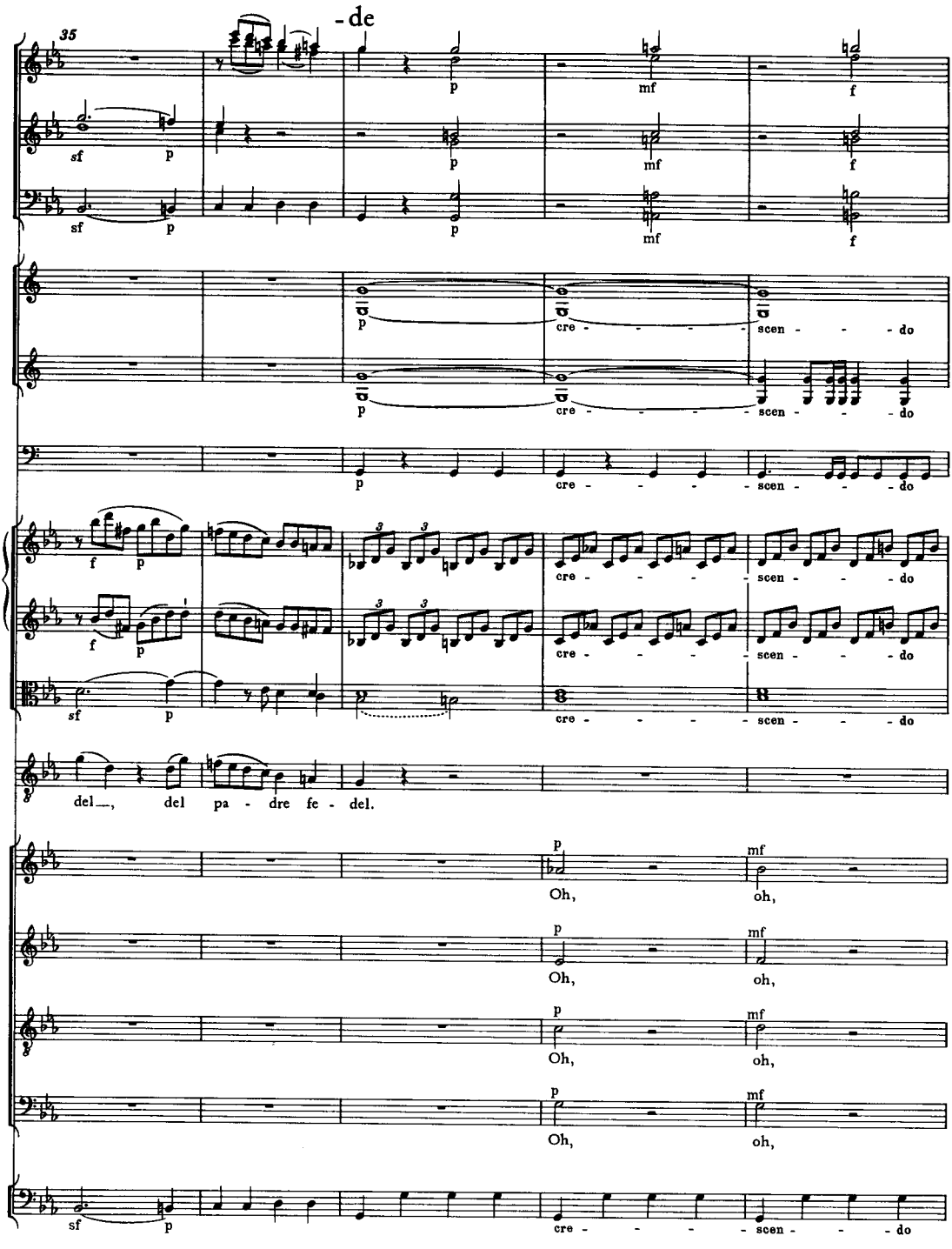
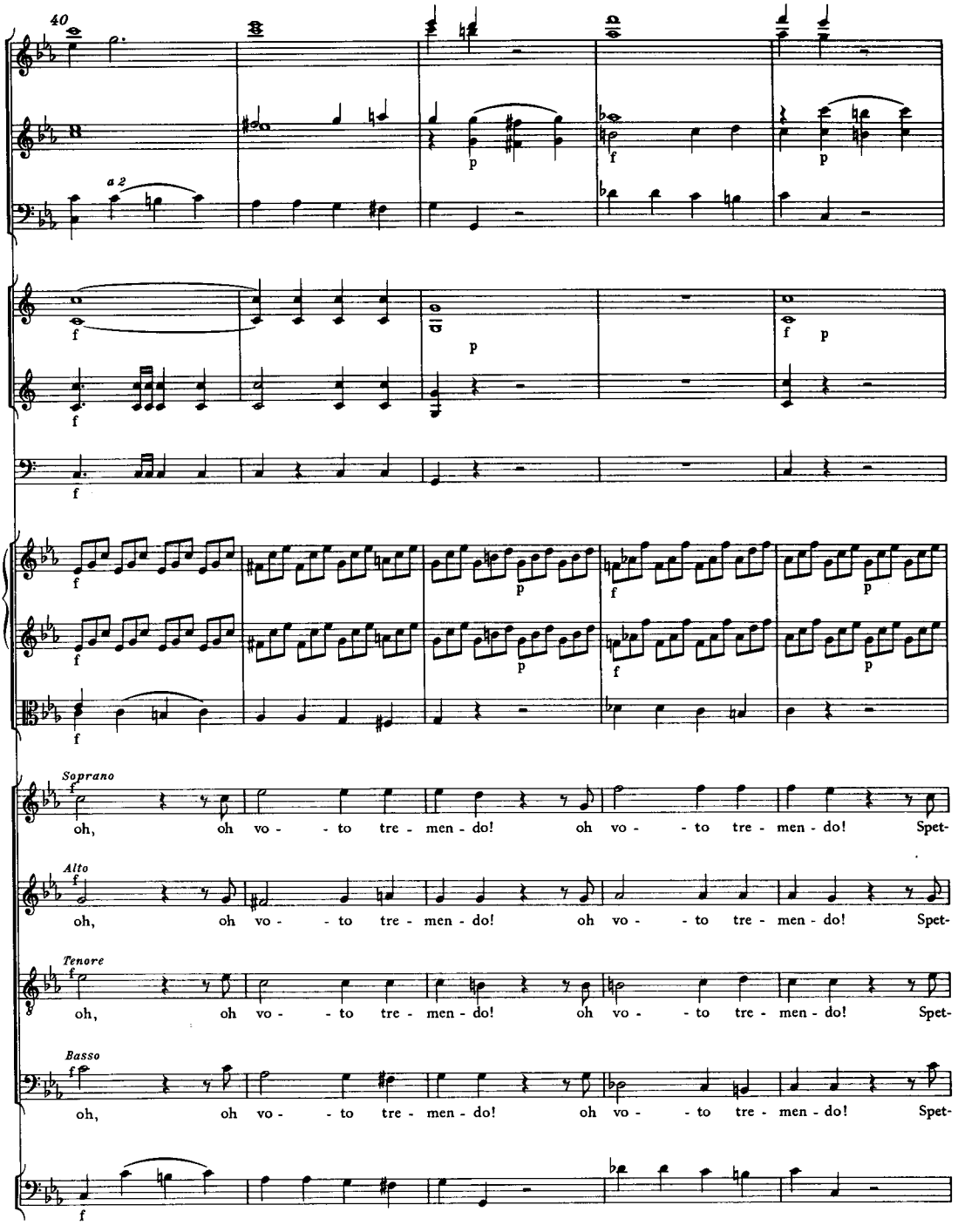
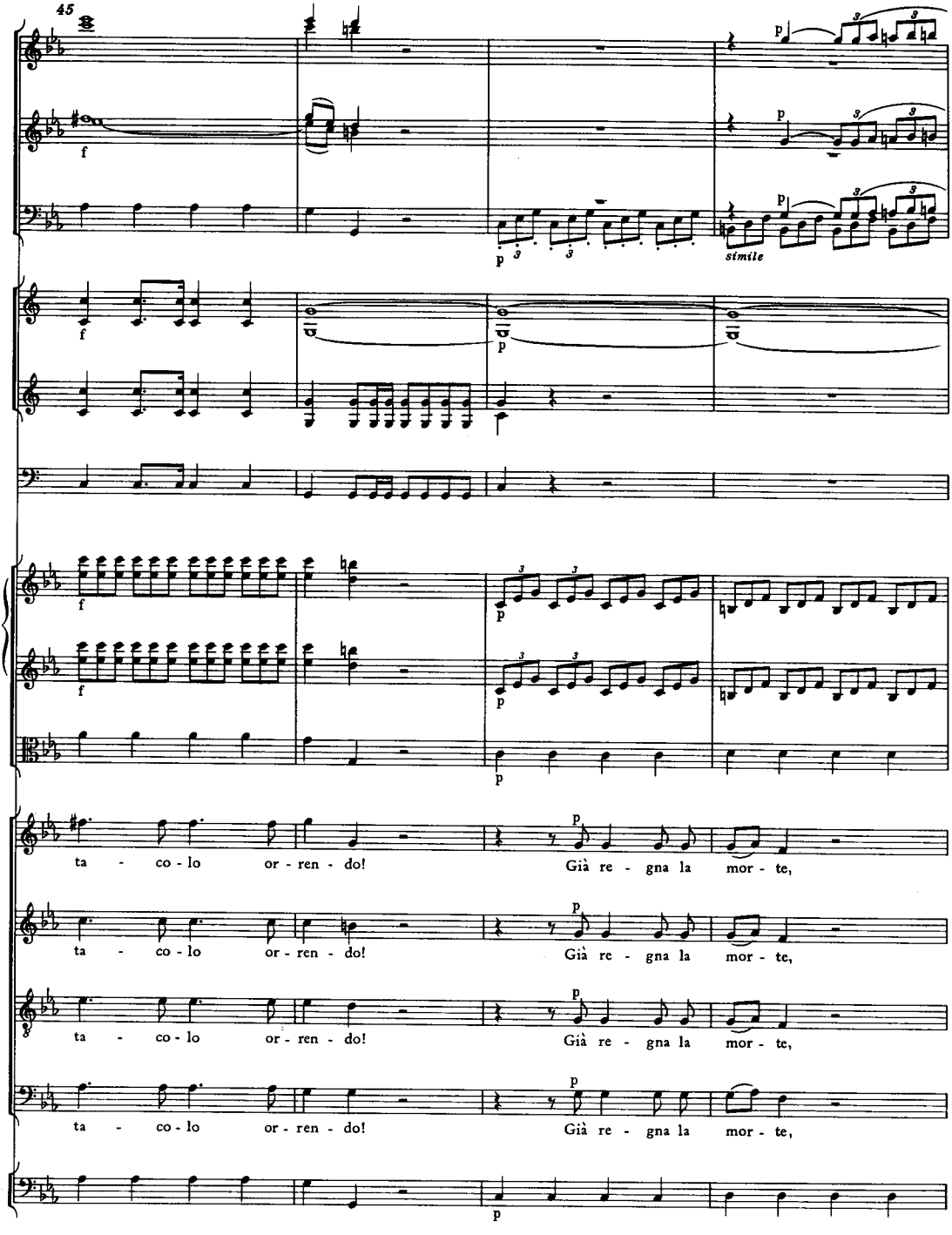
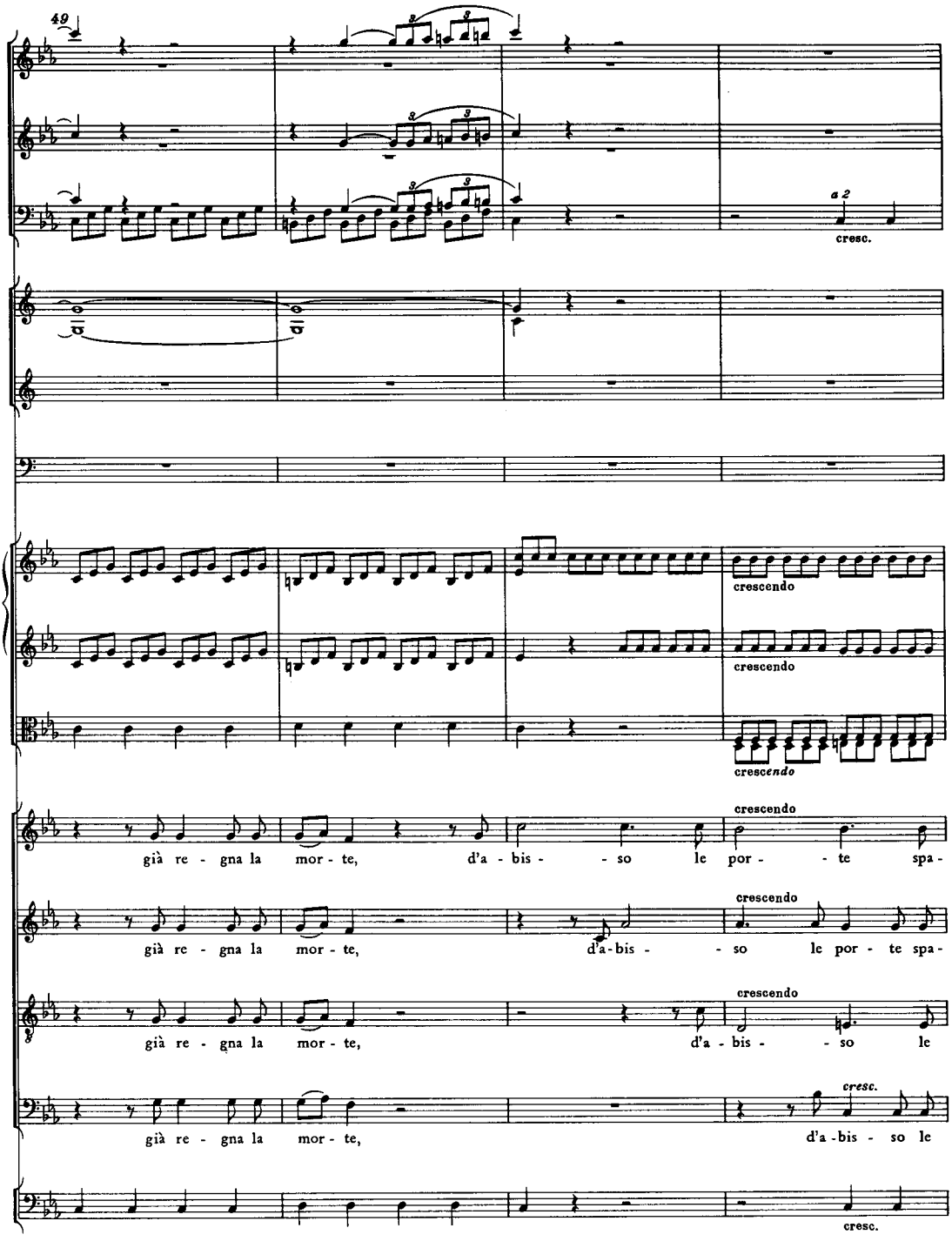
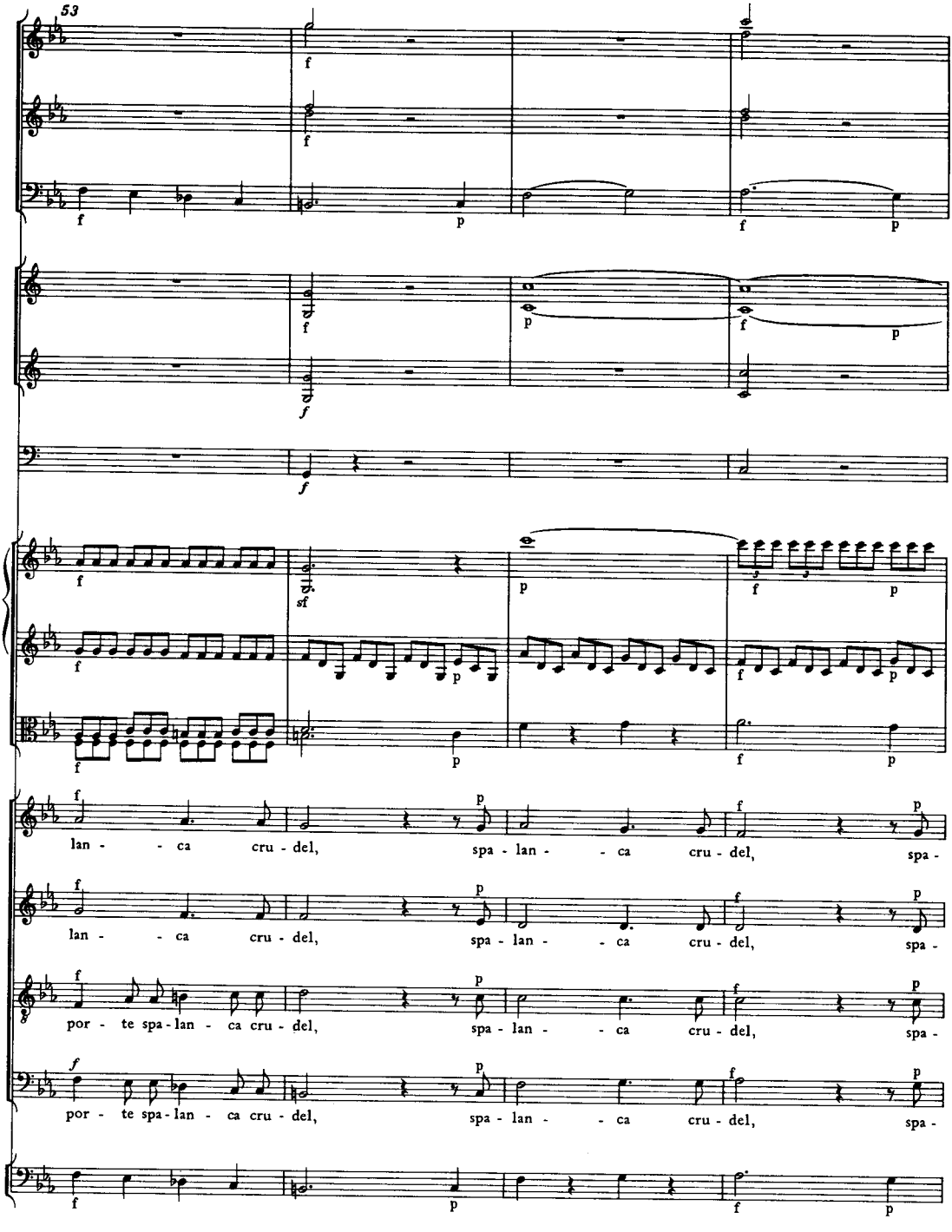
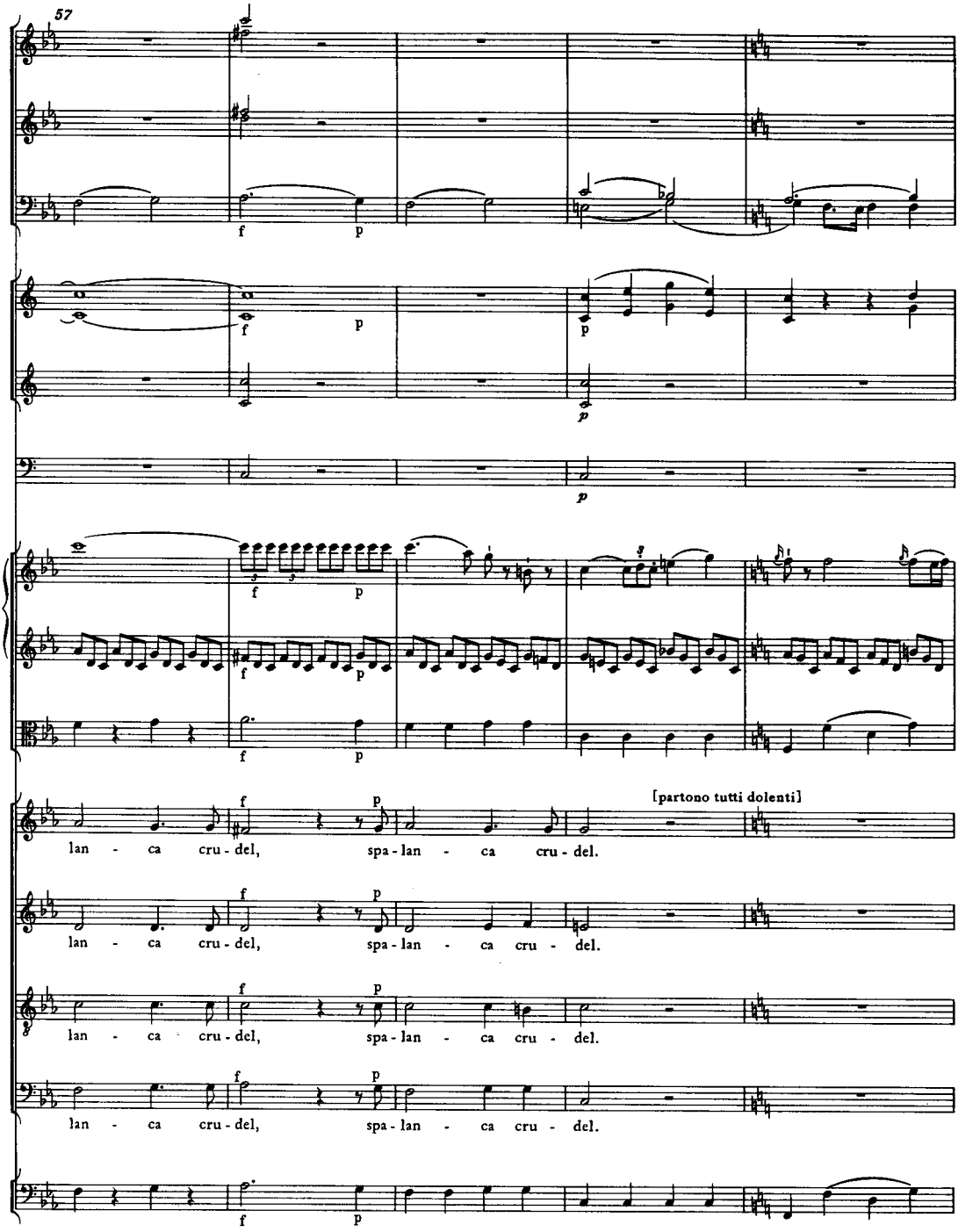
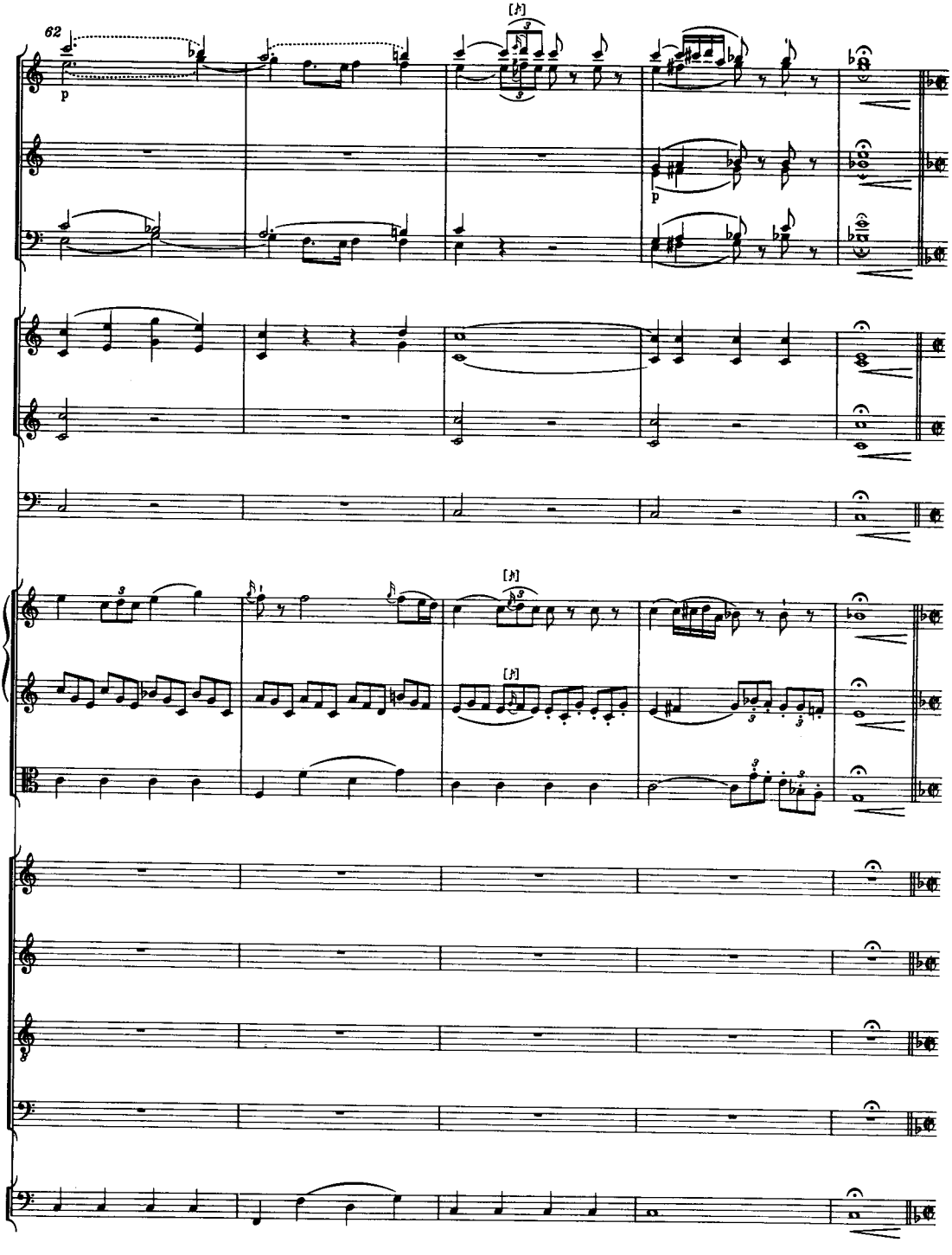
149

ma sal - va - - - - -

Scena VI

[Arriva IDOMENEO accompagnato d'ARBACE e dal seguito reale; il re scortato d'ARBACE si siede sopra il trono destinato alle pubbliche udienze; GRAN SACERDOTE e quantità di popolo.]

Nº. 23 Recitativo

Maestoso

11
15
a 2
tr
GRAN SACERDOTE
Vol-gi in-tor-no lo sguar-do, oh si-re, e

20
a 2
fp
f
tr.
ve - di qual stra-ge or-ren - da nel tuo no - bil re - gno, fa il cru - do mo - stro.
24
p
Ah mi - ra al - la - ga - te di san-gue quel-le pub-bli-che vi - e.

29
a 2
tr
p
Ad o - gni pas - so ve - drai chi ge - me, e l'al - ma
f
34
a 2
f
gon - fia d'a - tro ve - len dal cor - po e - sa - la.

39
45
Mil-le, e mil-le in quell' am-pio,e soz-zo ven-tre, pria se-pol-ti che
mor-ti pe-ri-re io stes-so vi-di. Sem-pre di san-gue lor-de son quel-le

52
fau - ci, e son sem-pre più in - gor-de.
59
Da te so - lo di - pen-de il ri-pie-go, da mor-te trar tu puo-i, il

64
re - sto del tuo po - po - lo, ch'e - scla - ma sbi - got - ti - to, e da te l'a - iu - to im - plo - ra, e in - du - gian -
67
a 2
a 2
a 2
cor?... Al tem-pio, si - re, al tem-pio!

*) Vgl. Vorwort (V/c/2).

79
vit - ti-ma è I - da-man-te,
e or or ve-dre-te,
ah Nu-mi!
con qual ci - glio?
83 Andante
p
sforzando
diminuendo
con sordino
Sve-nar il ge-ni - tor
il proprio fi-glio.
[parte turbato]
Tutti Bassi

*) —de: S. 444; vgl. Vorwort (I/d).

5
vo - to tre - men - do! oh vo - to tre - men - do! Spet-ta - co - lo or -
vo - to tre - men - do! oh vo - to tre - men - do! Spet-ta - co - lo or -
vo - to tre - men - do! oh vo - to tre - men - do! Spet-ta - co - lo or -
vo - to tre - men - do! oh vo - to tre - men - do! Spet-ta - co - lo or -

10
simile
ren - do! Già re - gna la mor - te, già re - gna la
ren - do! Già re - gna la mor - te, già re - gna la
ren - do! Già re - gna la mor - te, già re - gna la
ren - do! Già re - gna la mor - te, già re - gna la

14
a 2
cresc.
f
p
crescendo
sf
mor-te, d'a-bis - so le por - te spa-lan - ca cru-del, spa-
mor-te, d'a-bis - so le por - te spa-lan - ca cru-del, spa-
mor-te, d'a-bis - so le por - te spa-lan - ca cru-del, spa-
mor-te, d'a-bis - so le por - te spa-lan - ca cru-del, spa-

19
lan - ca cru - del, spa - lan - ca cru - del, spa - lan - ca cru -
lan - ca cru - del, spa - lan - ca cru - del, spa - lan - ca cru -
lan - ca cru - del, spa - lan - ca cru - del, spa - lan - ca cru -
lan - ca cru - del, spa - lan - ca cru - del, spa - lan - ca cru -

24
p
p
p
Oh cie - lo cle - men - te!
Oh cie - lo cle - men-te! il
del.
del.
del.
del.
Vc.

29
a 2
f
p
tr
fi-glio è in-no - cen-te, il vo - to è i-nu - ma - no; ar - re - sta la ma - no del pa - dre fe -
Tutti Bassi
B.

-de
35
sf p
p mf f
cre - - - - - scen - - - do
f p
del —, del pa - dre fe - del.
Oh, oh,

40
a 2
Soprano
oh, oh vo - - to tre - men - do! oh vo - - to tre - men - do! Spet-
Alto
oh, oh vo - - to tre - men - do! oh vo - - to tre - men - do! Spet-
Tenore
oh, oh vo - - to tre - men - do! oh vo - - to tre - men - do! Spet-
Basso
oh, oh vo - - to tre - men - do! oh vo - - to tre - men - do! Spet-

45
f
p
simile
ta - co - lo or - ren - do! Già re - gna la mor - te,

49
a 2
cresc.
crescendo
crescendo
crescendo
già re - gna la mor - te, d'a - bis - - so le por - - te spa-
crescendo
già re - gna la mor - te, d'a-bis - - so le por - te spa-
crescendo
già re - gna la mor - te, d'a - bis - - so le
cresc.
già re - gna la mor - te, d'a-bis - so le
cresc.

53
lan - - ca cru - del, spa - lan - - ca cru - del, spa -
lan - - ca cru - del, spa - lan - - ca cru - del, spa -
por - te spa - lan - ca cru - del, spa - lan - - ca cru - del, spa -
por - te spa - lan - ca cru - del, spa - lan - - ca cru - del, spa -

57
[partono tutti dolenti]
lan - ca cru - del, spa - lan - ca cru - del.
lan - ca cru - del, spa - lan - ca cru - del.
lan - ca cru - del, spa - lan - ca cru - del.
lan - ca cru - del, spa - lan - ca cru - del.

62
p
p

[Veduta esteriore del magnifico tempio di Nettuno con vastissimo atrio
che la circonda, attraverso del quale si scopre in lontano *la* spiaggia del mare.]

Scena VII

[L'atrio e le gallerie del tempio sono ripiene d'una moltitudine di popolo, li sacerdoti preparono le cose appartenenti al sacrificio.]

Nº 25 Marcia

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Basso

senza sordino

sempre sotto voce

9

tr

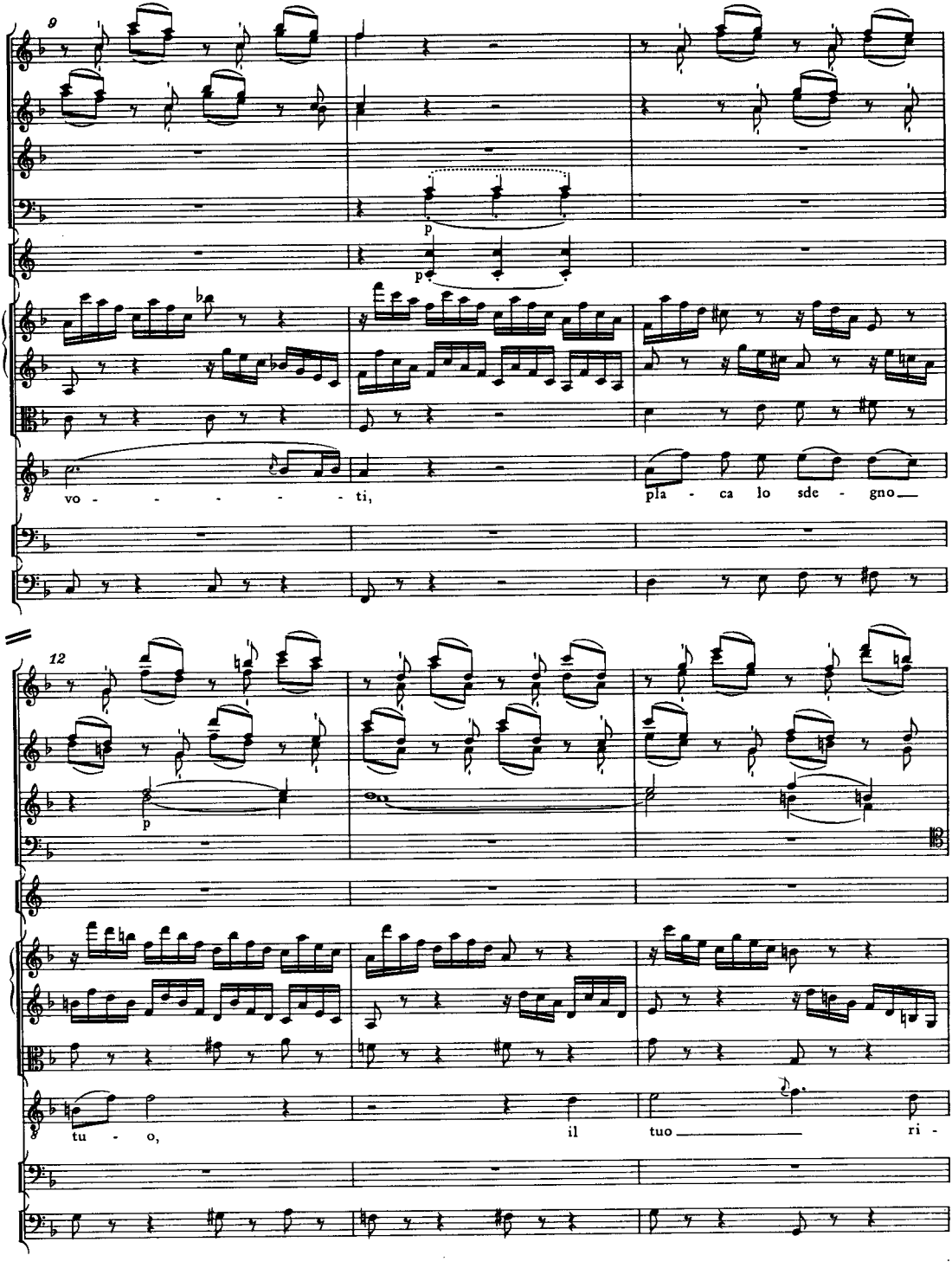
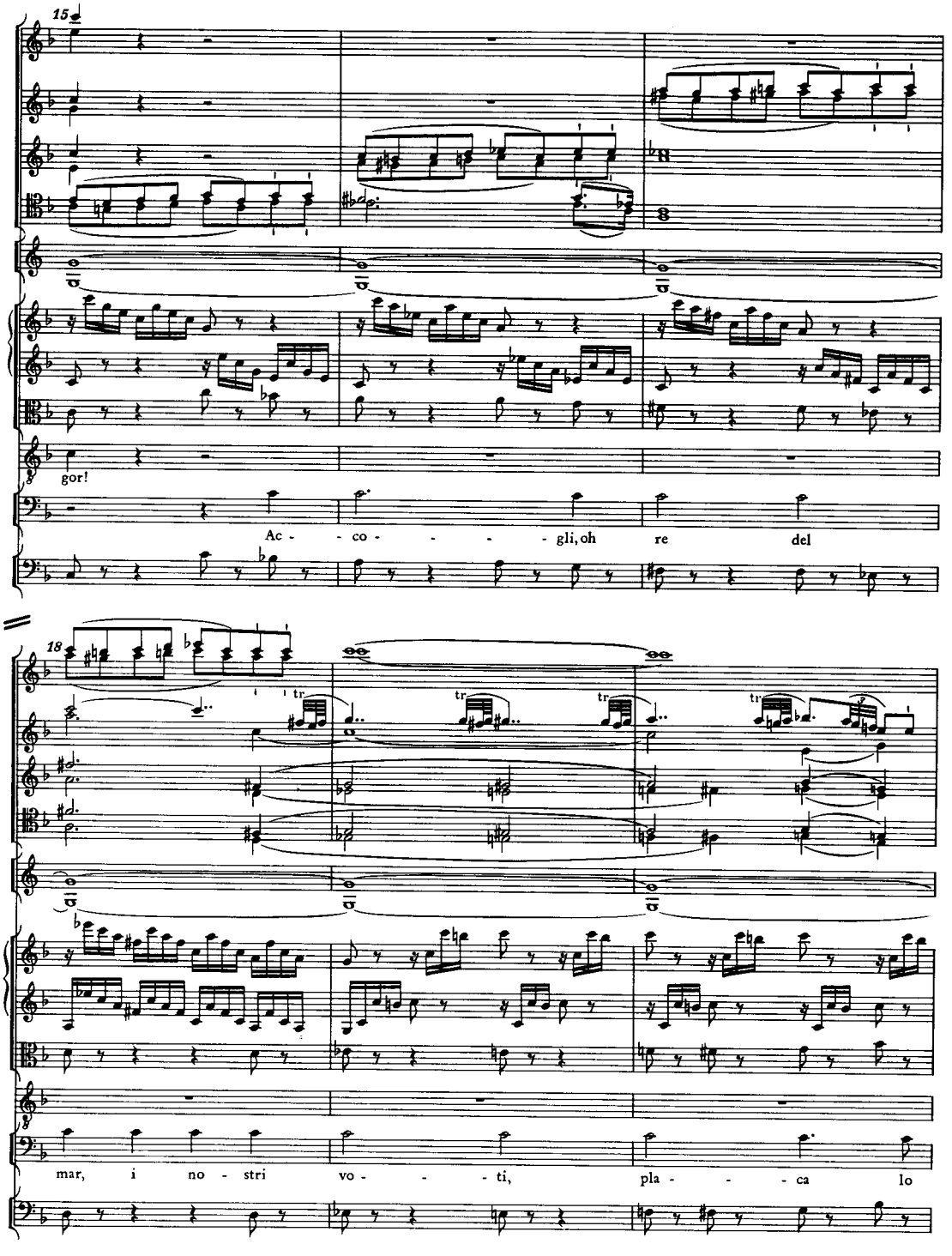
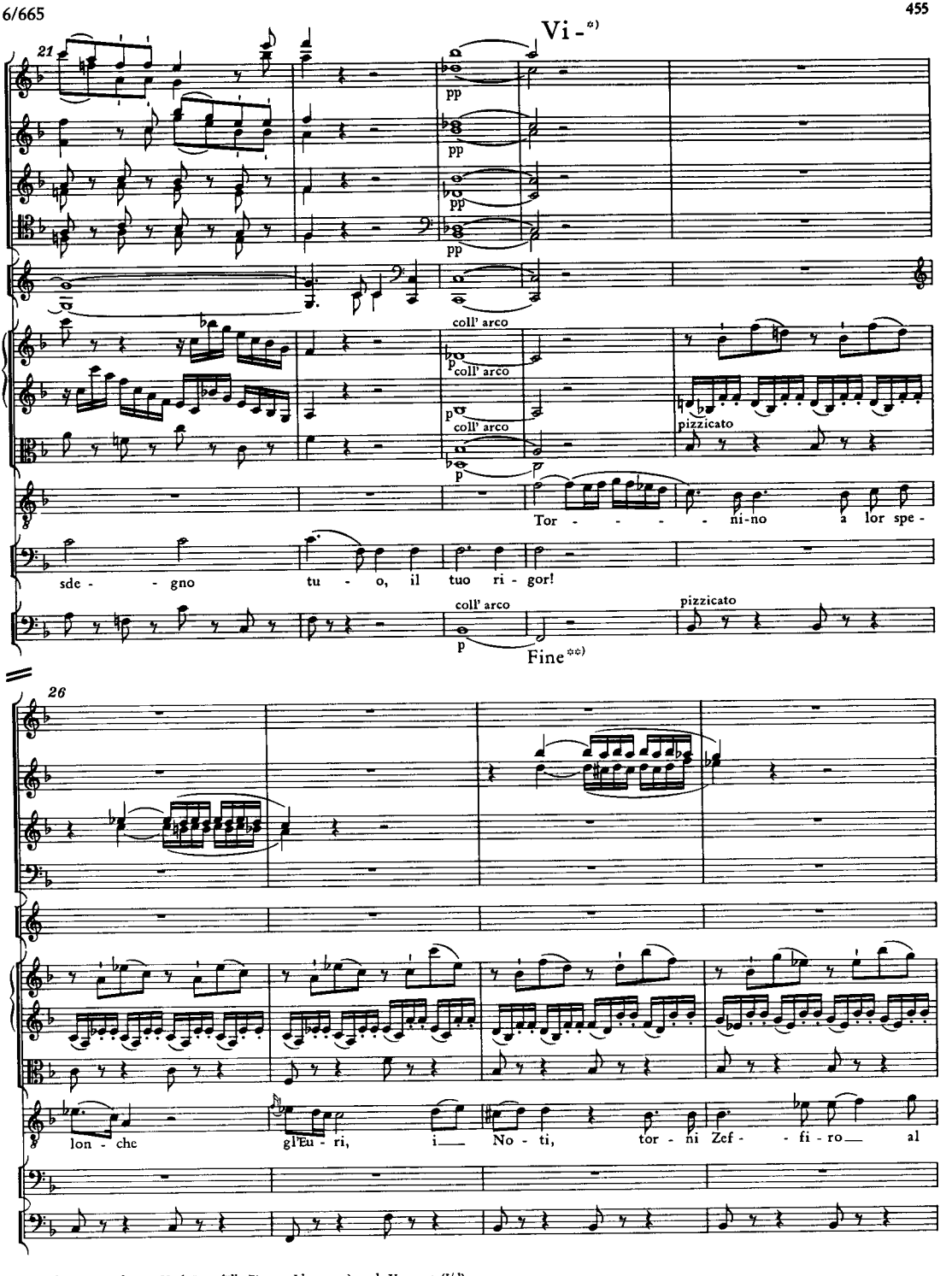
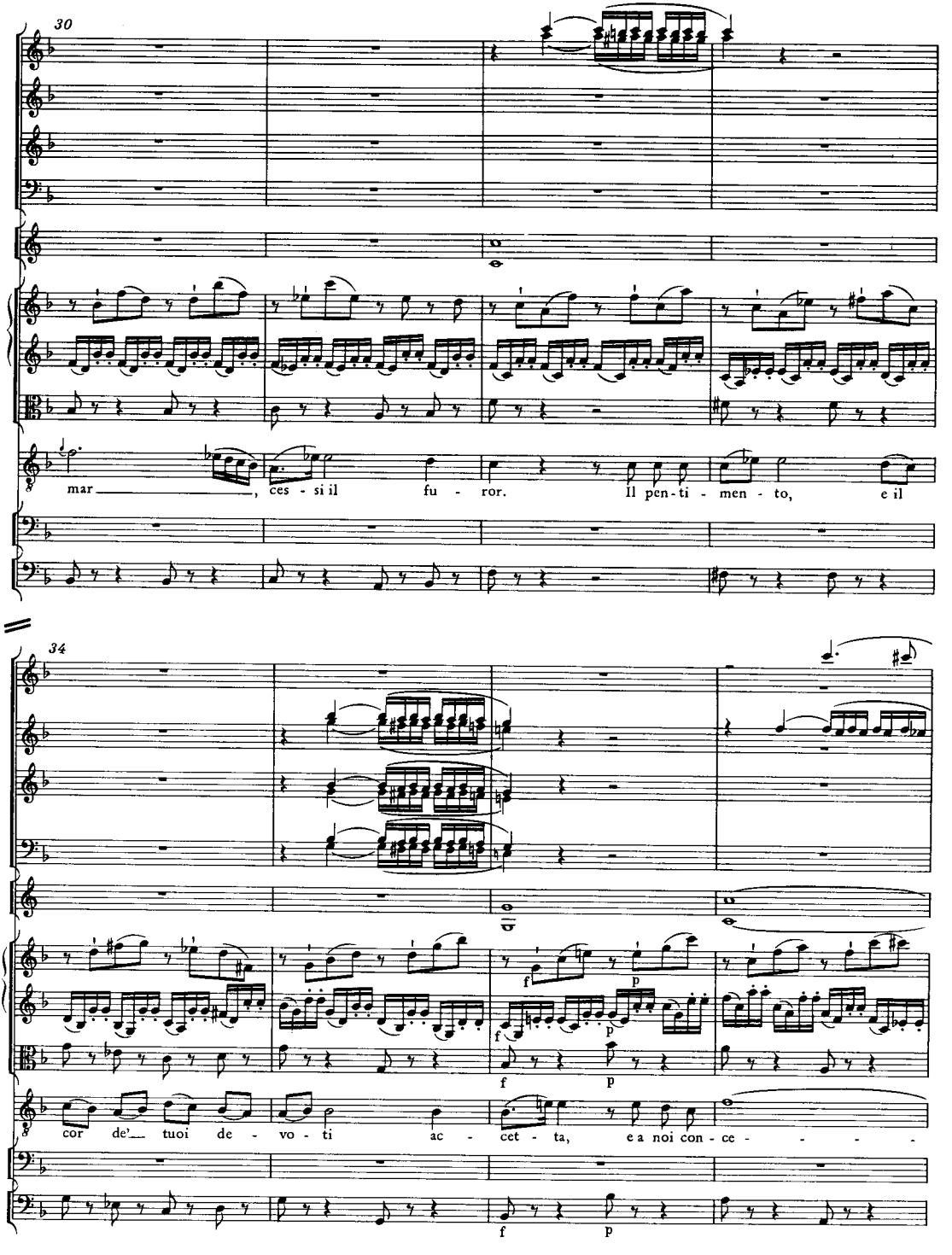
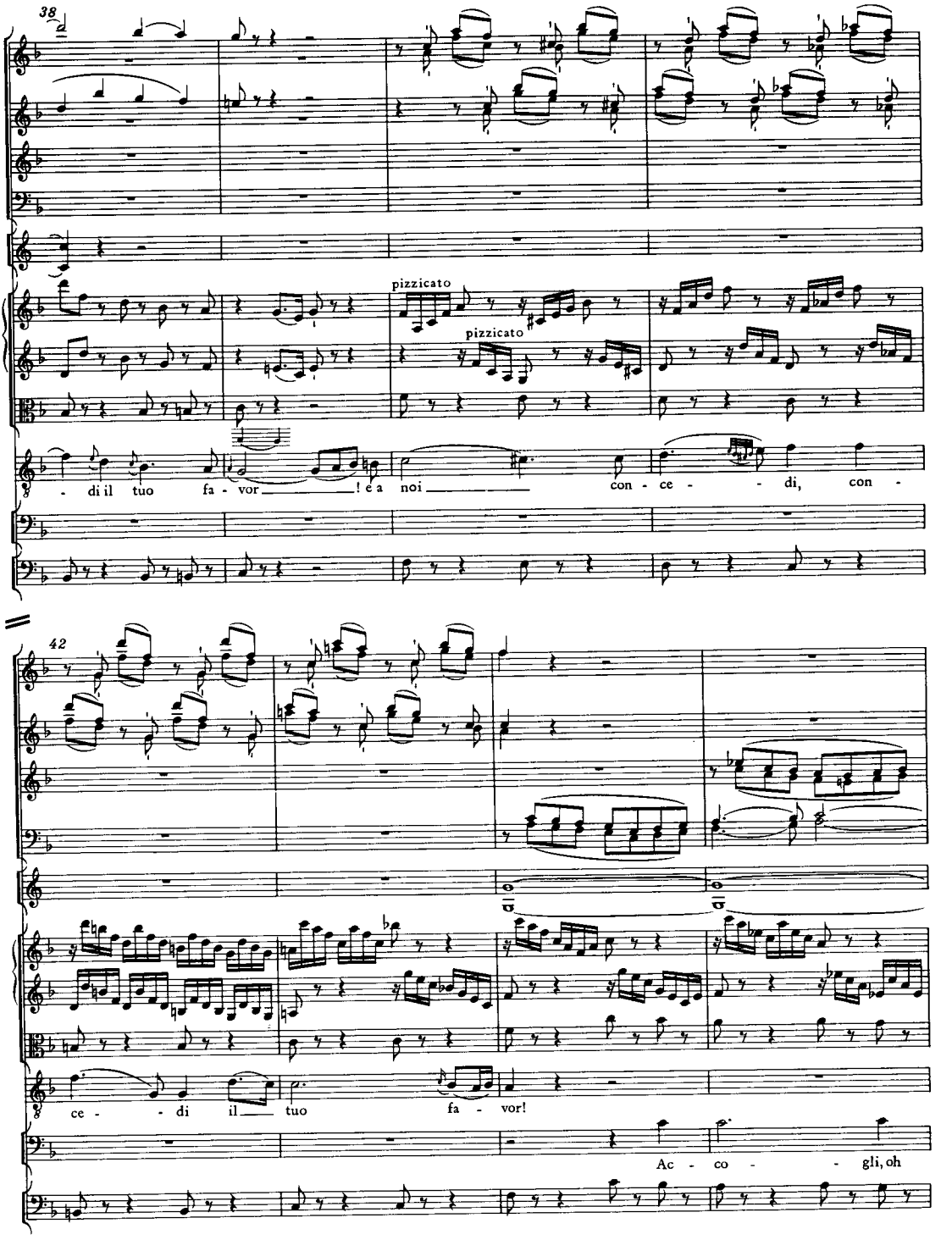
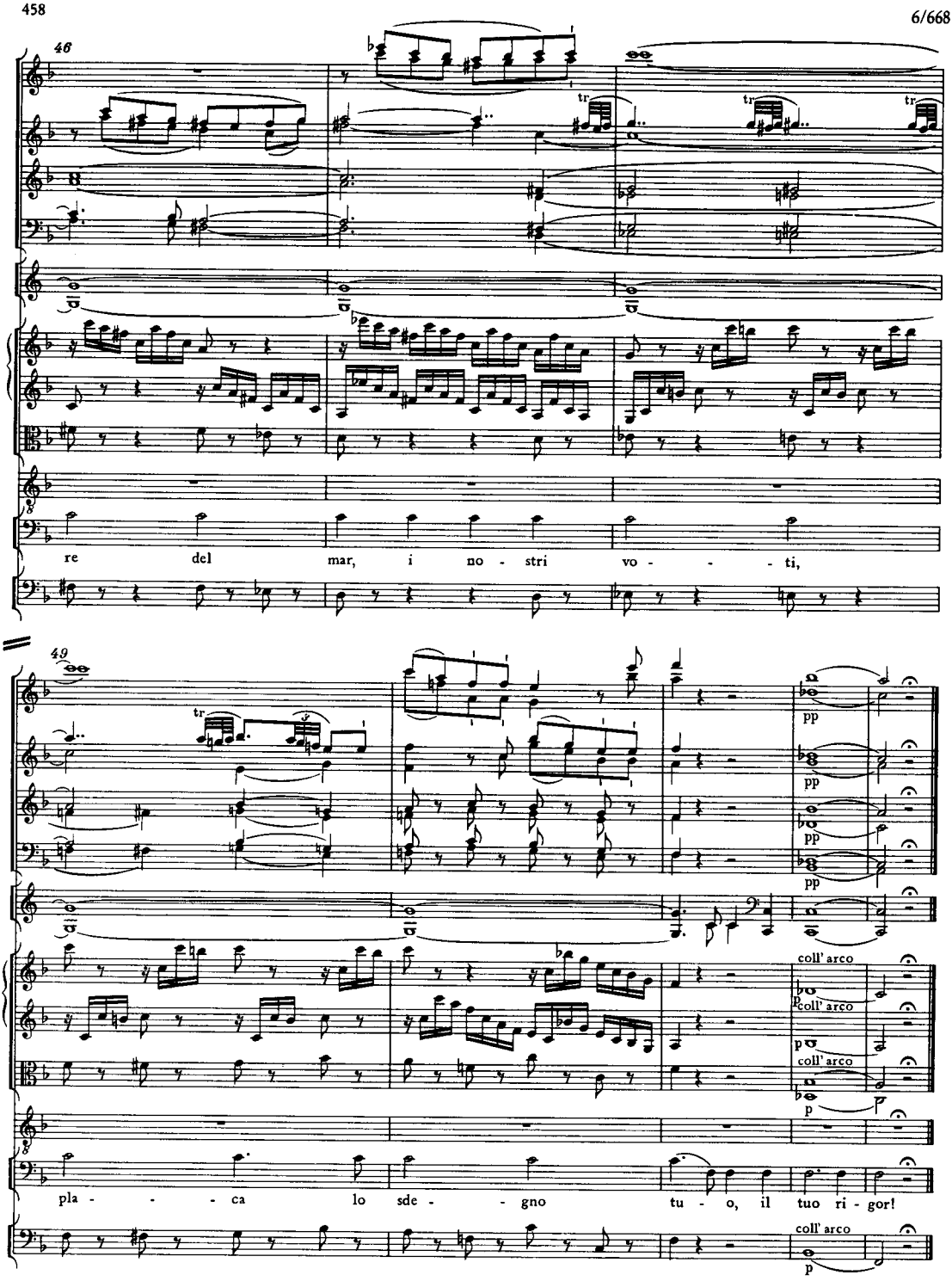
[Arriva IDOMENEO accompagnato da numeroso e fastoso seguito.]

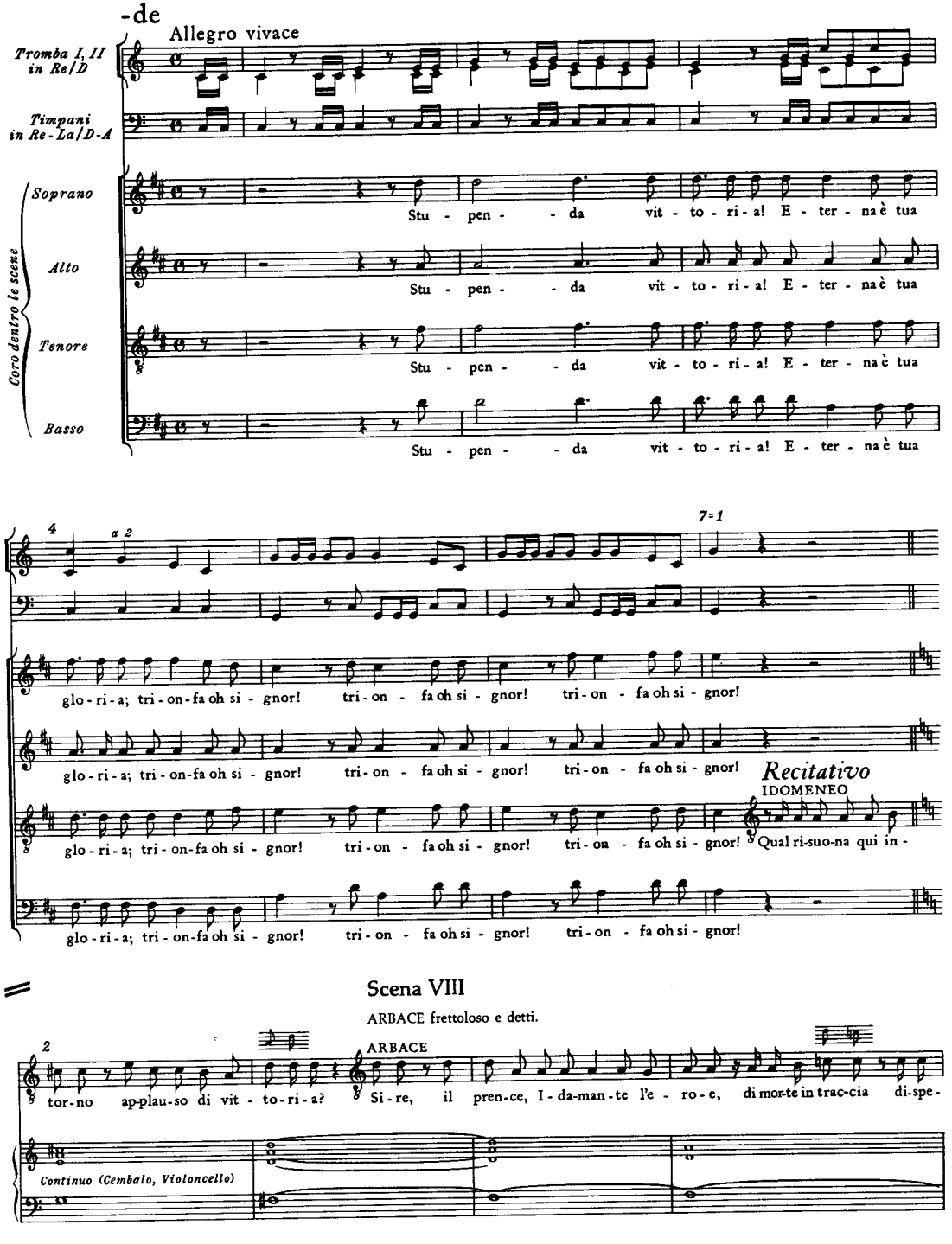
Nº 26 Cavatina con coro

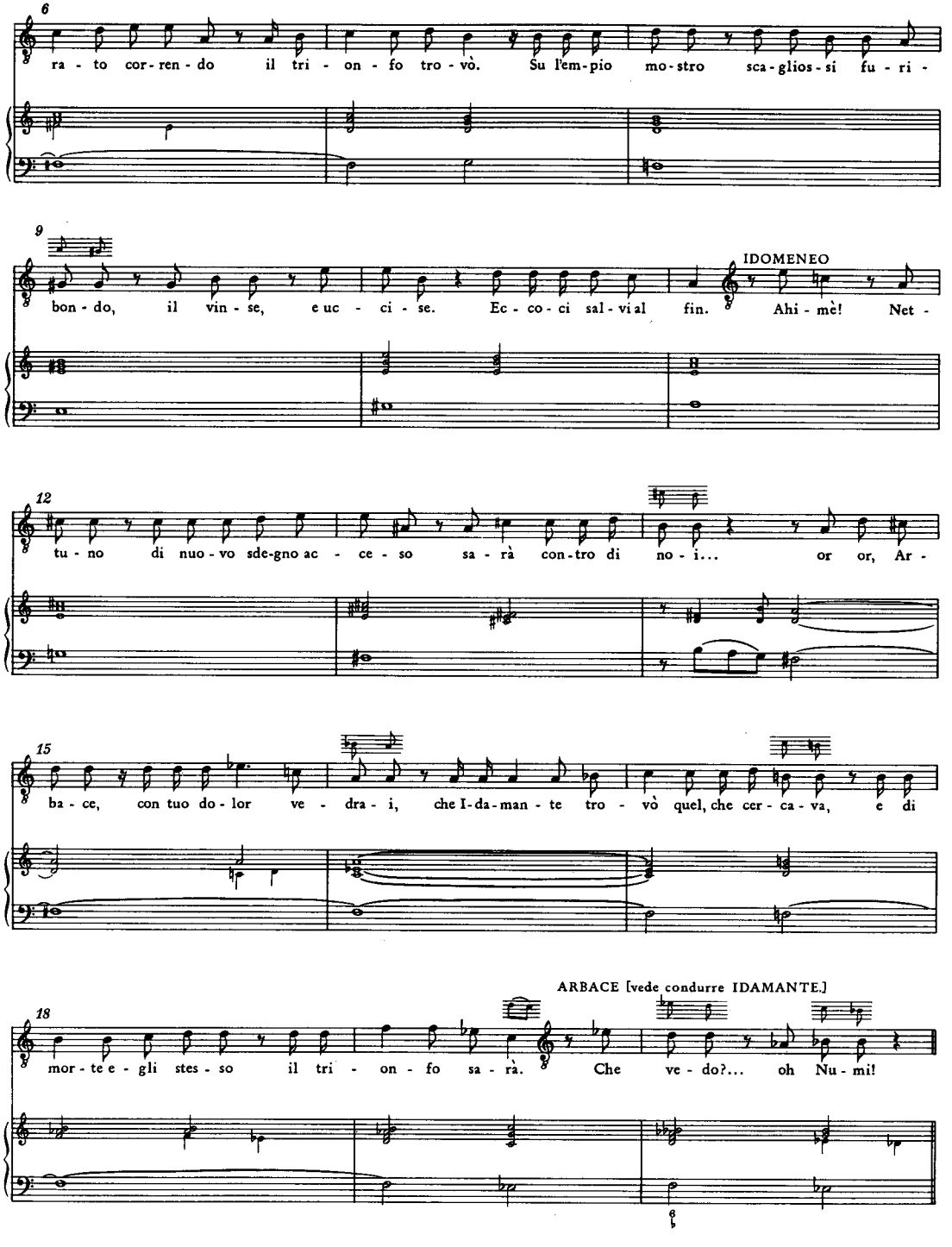
Adagio ma non troppo

Flauto I, II
Oboe I, II
Clarinetto I, II in Do / C
Fagotto I, II
Corno I, II in Fa / F
Violino I
Violino II
Viola I, II
IDOMENEO
SACERDOTI
Violoncello e Basso

a 2 dolce
pizzicato
p

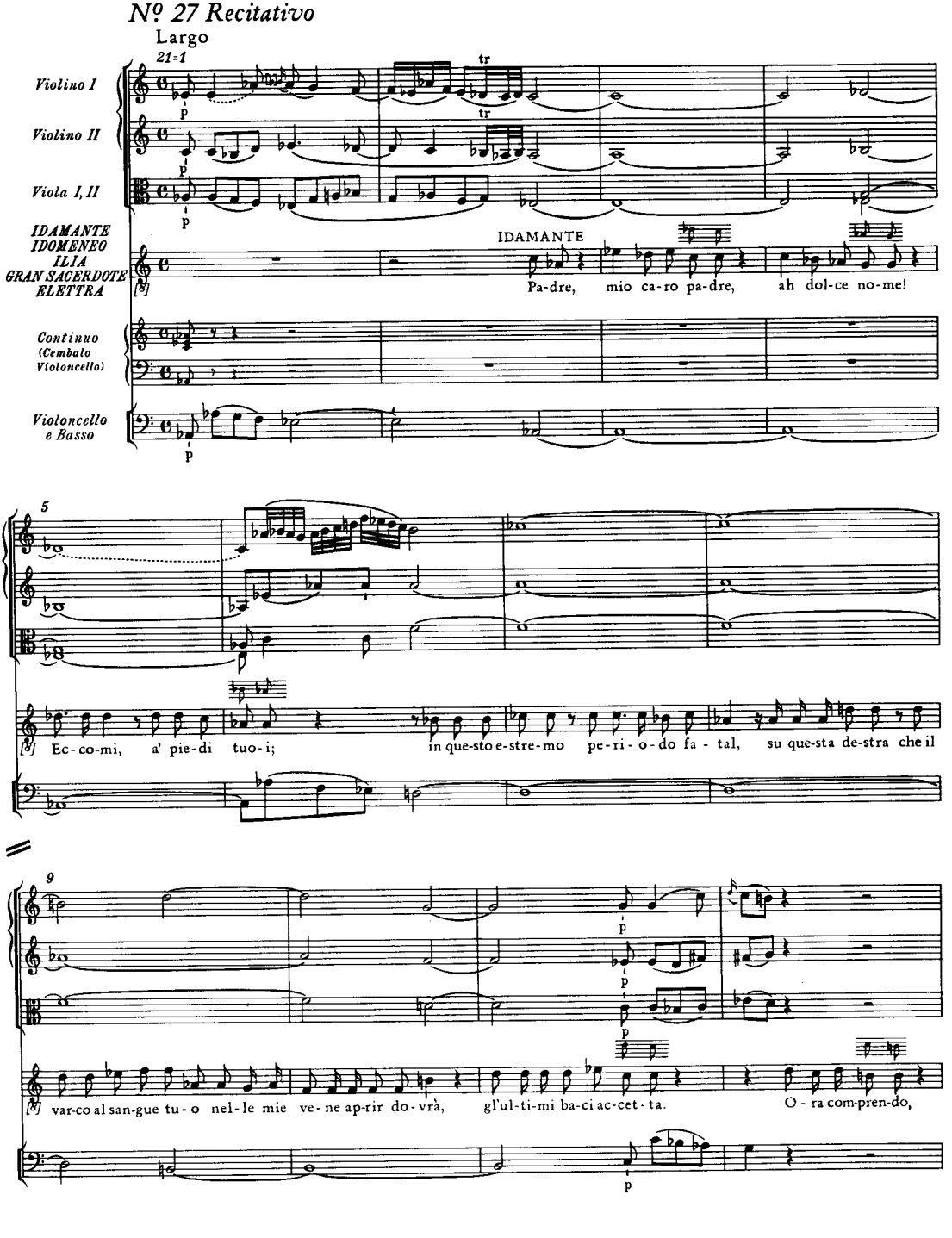
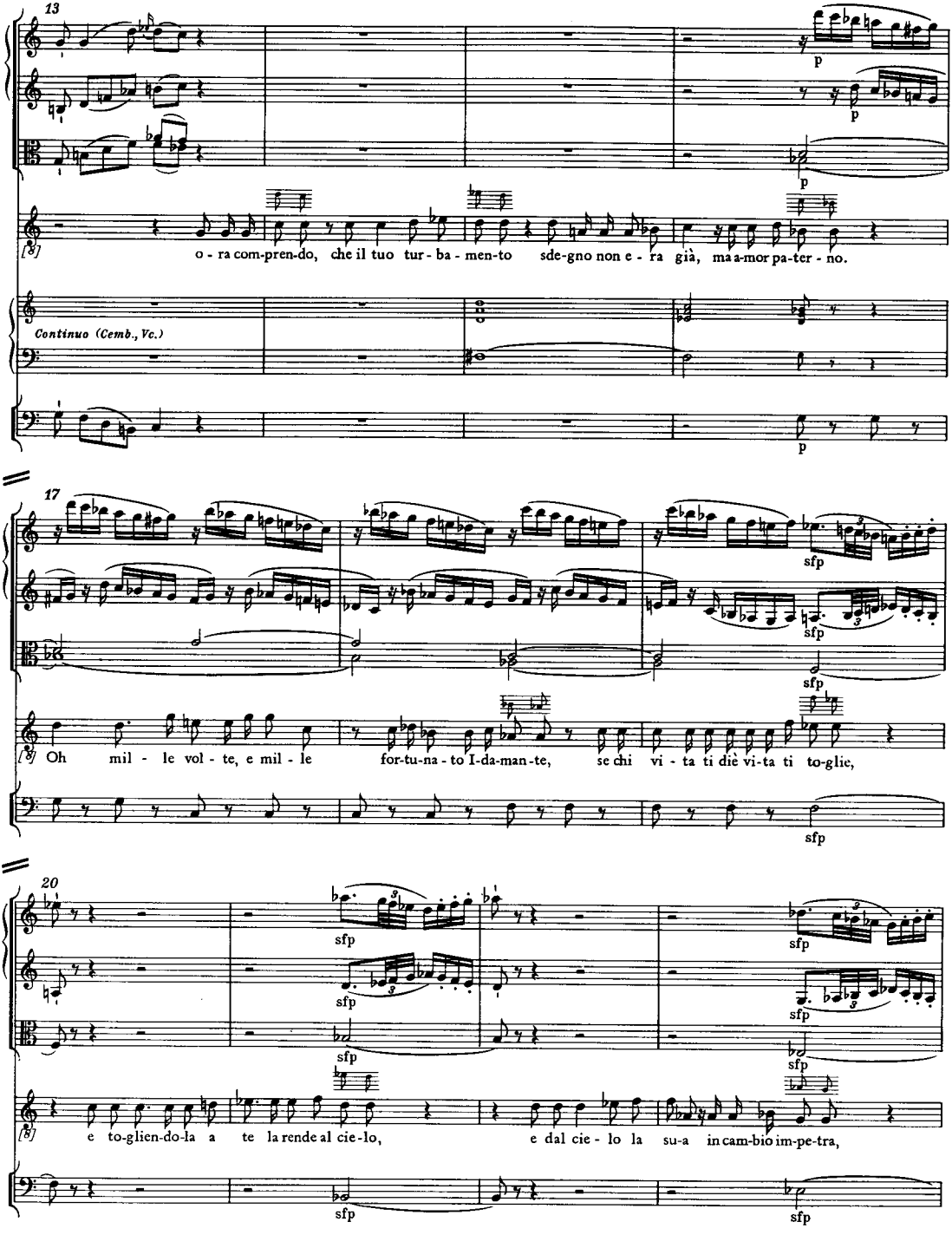
Ac - co - - gli, oh re _____ del mar_, i no - stri_

9
p
p
vo - - - - - ti,
pla - ca lo sde - gno
12
p
tu - o,
il
tuo
ri -

15
gor!
Ac - co - - - - gli, oh re del
18
tr
mar, i no - stri vo - - - ti, pla - - - ca lo

*) —**de**: S. 459 (beim „Vi-de" entfällt Einsatz Idomeneo); vgl. Vorwort (I/d).
**) „Fine" gilt bei „Vi-de".

30
mar ces - si il fu - ror. Il pen-ti - men - to, e il
34
cor de'_ tuoi de - vo - ti ac - cet - ta, e a noi con - ce - - - -

38
pizzicato
pizzicato
di il tuo fa - vor ! e a noi con - ce - di, con -
42
ce - di il tuo fa - vor!
Ac - co - gli, oh

46
tr
tr
tr
re del mar, i no - stri vo - - - - ti,
49
tr
pp
pp
pp
pp
coll' arco
p
coll' arco
p
coll' arco
p
pla - - - ca lo sde - - gno tu - o, il tuo ri - gor!
coll' arco
p

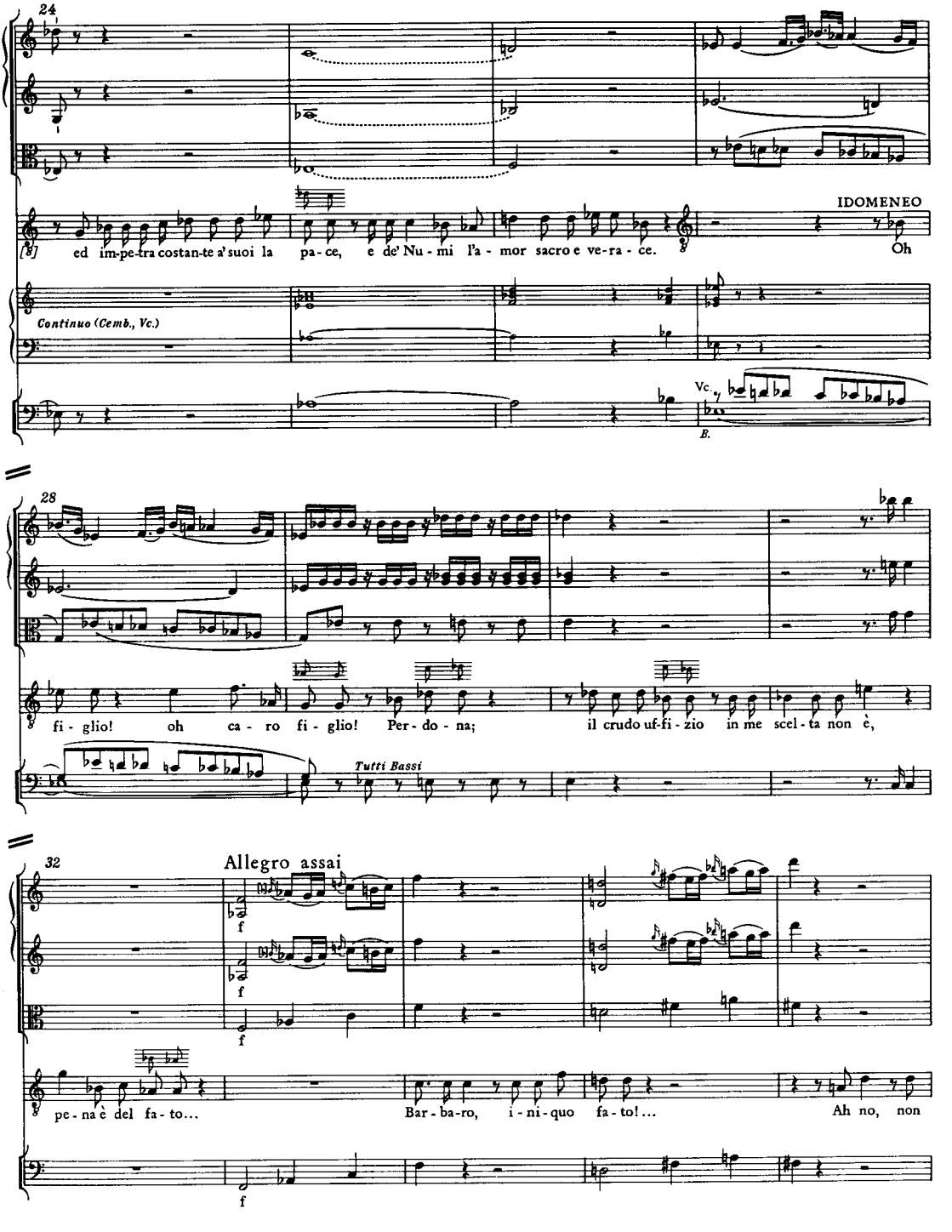
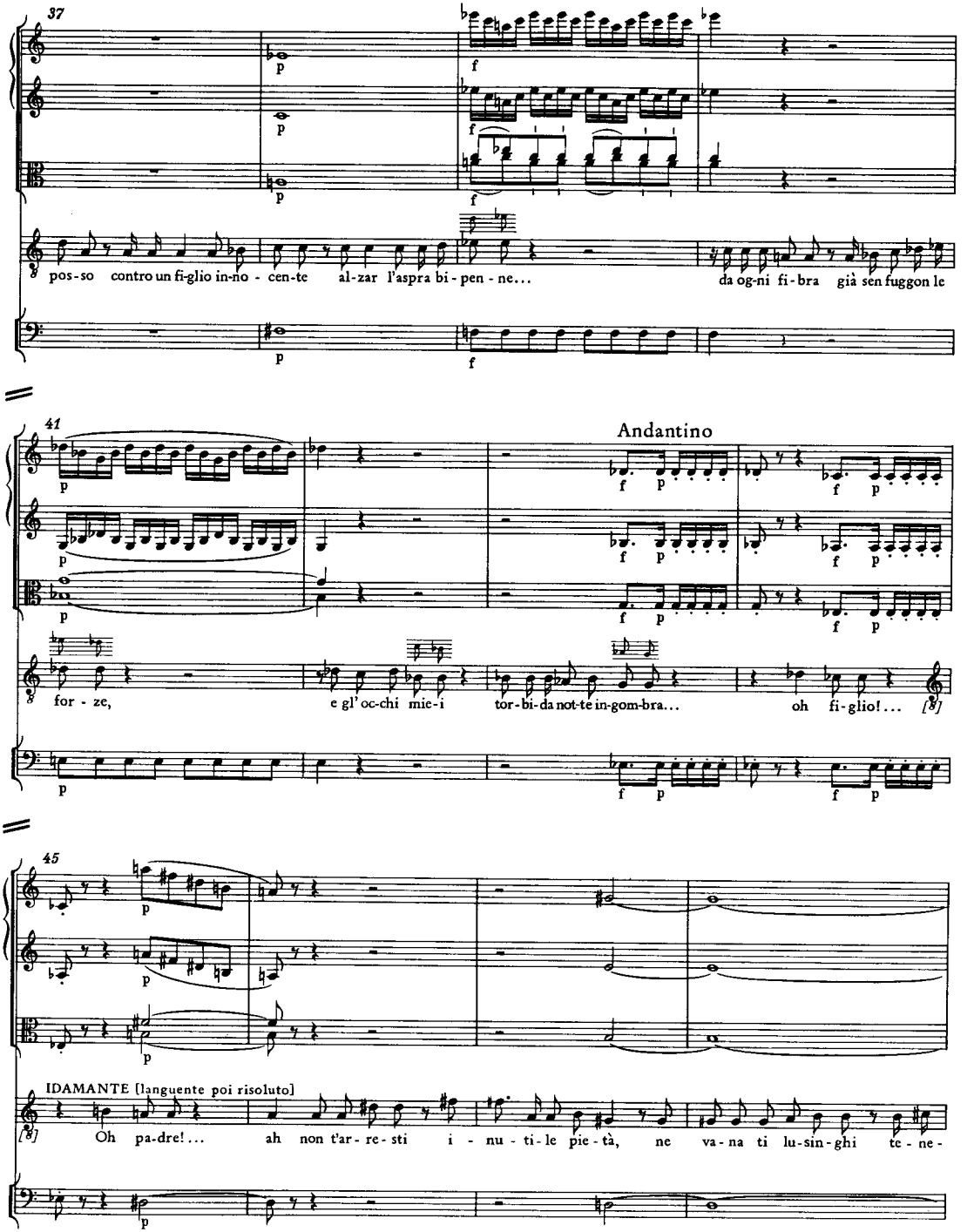
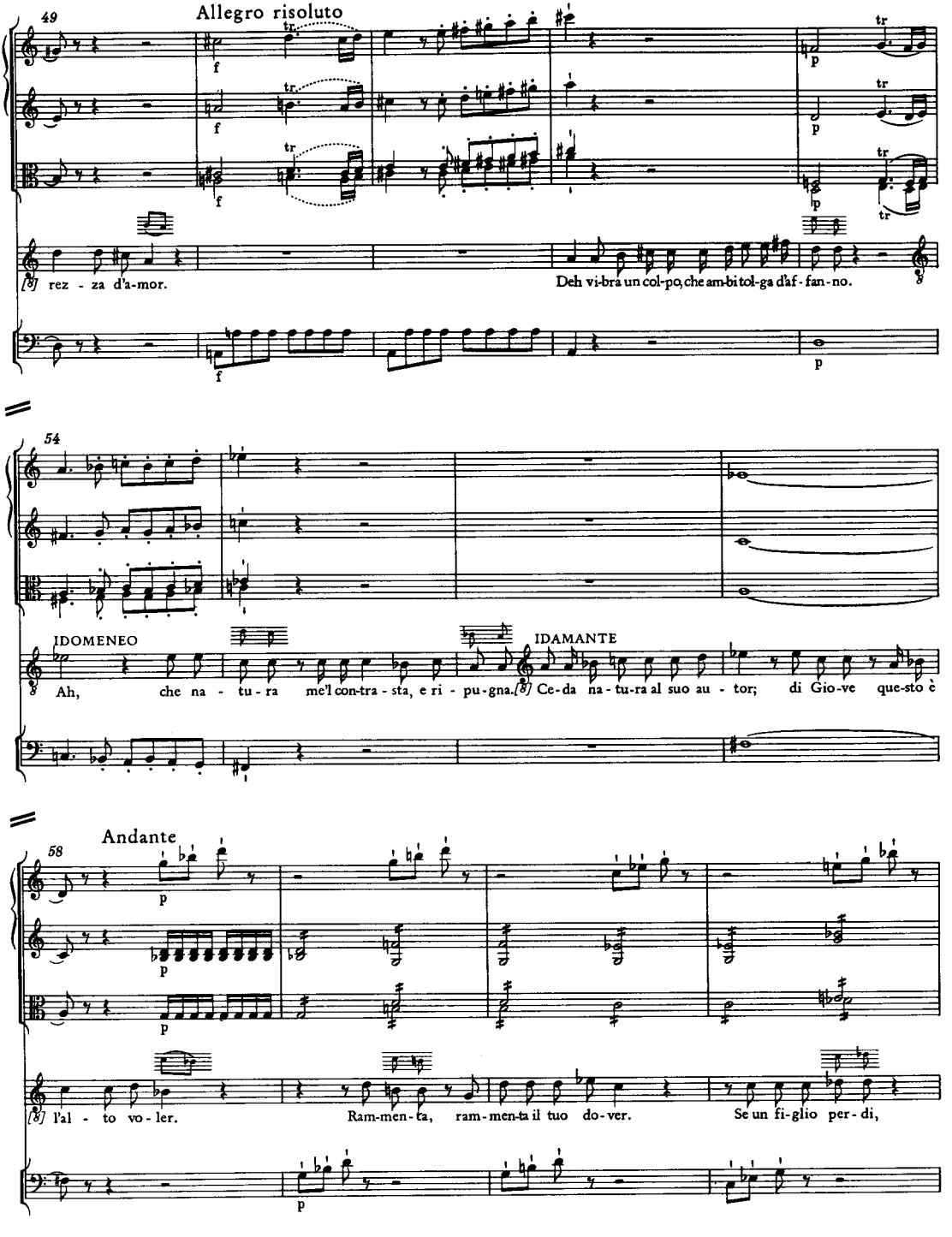
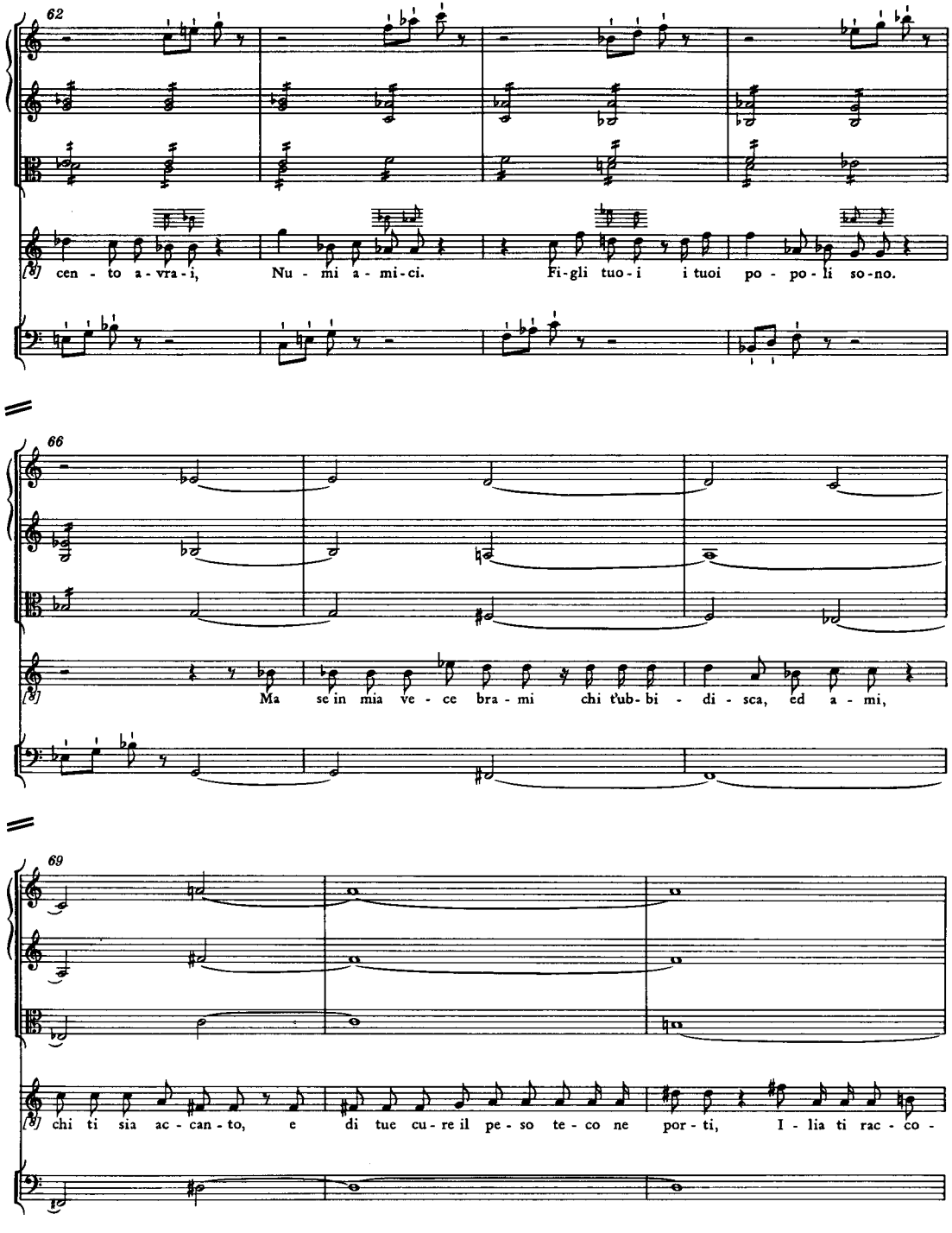
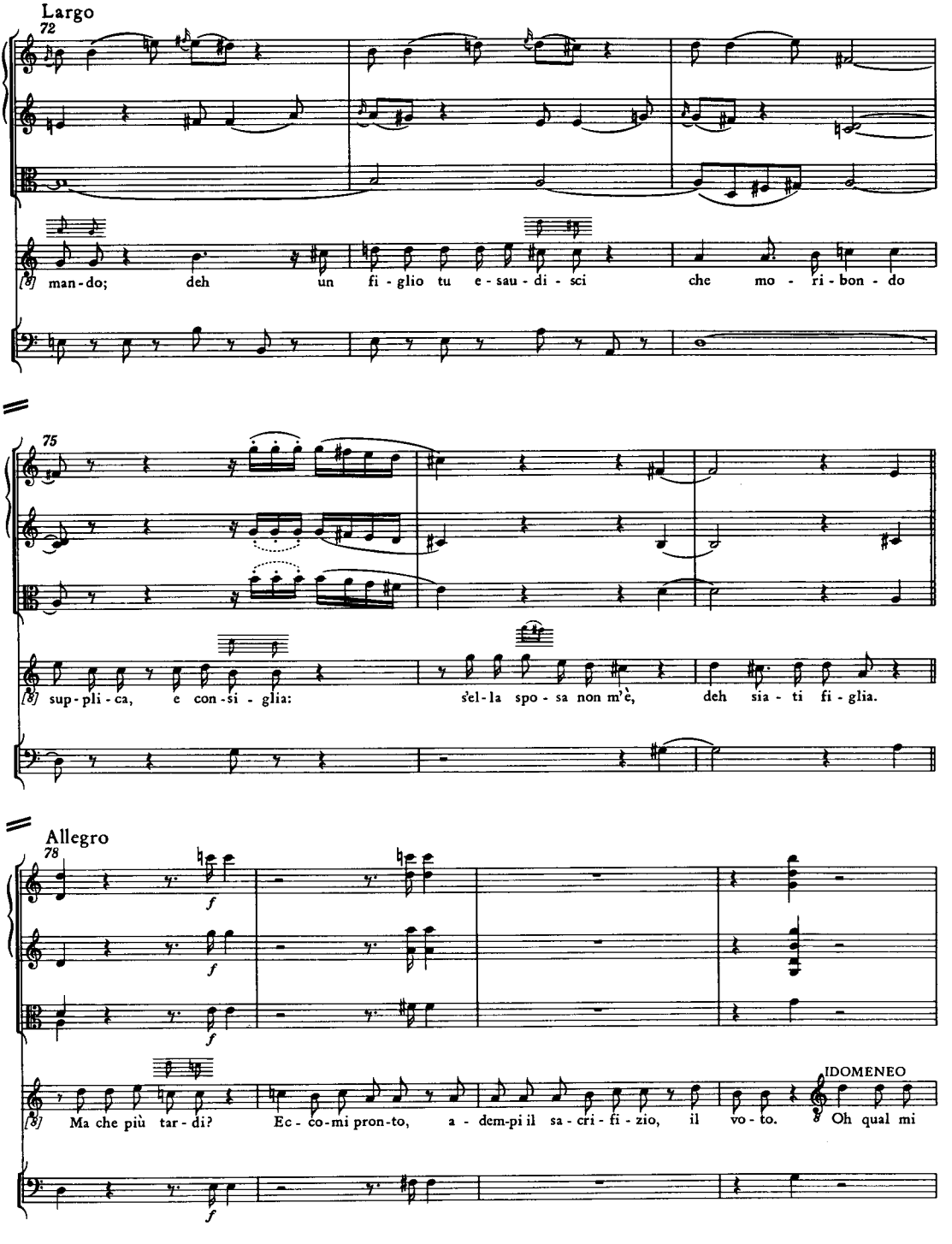
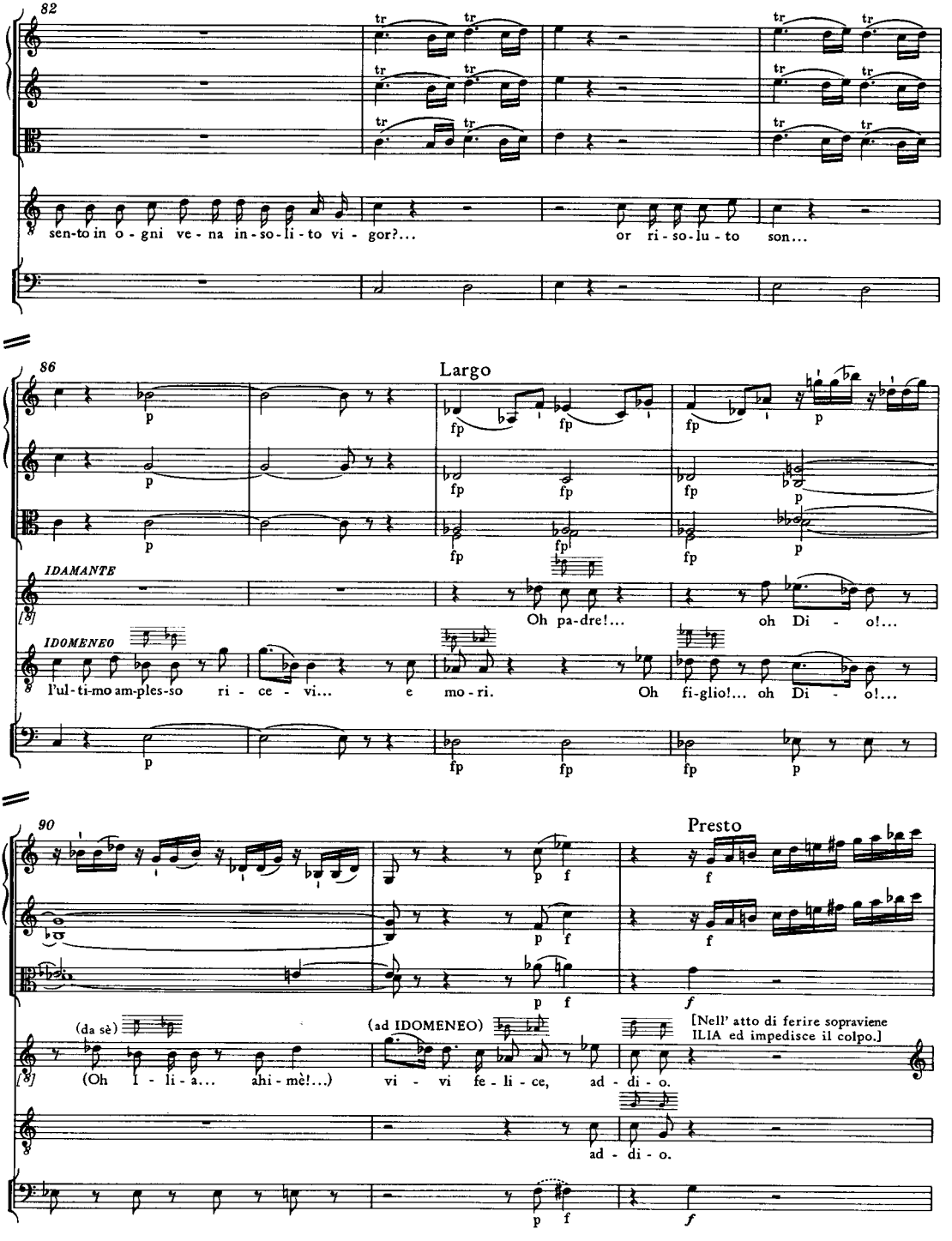

-de
Allegro vivace
Tromba I, II in Re/D
Timpani in Re-La/D-A
Coro dentro le scene
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Stu - pen - - da vit - to - ri - a! E - ter - na è tua
7=1
a 2
glo - ri - a; tri - on-fa oh si - gnor! tri - on - fa oh si - gnor! tri - on - fa oh si - gnor!
Recitativo
IDOMENEO
Qual ri-suo-na qui in -
Scena VIII
ARBACE frettoloso e detti.
ARBACE
tor-no ap-plau-so di vit - to-ri - a? Si - re, il pren-ce, I - da-man - te l'e - ro - e, di mor-te in trac-cia di-spe-
Continuo (Cembalo, Violoncello)


6
ra - to cor - ren - do il tri - on - fo tro - vò. Su l'em-pio mo-stro sca-glios-si fu - ri -
9
bon - do, il vin - se, e uc - ci - se. Ec - co - ci sal - vi al fin.
IDOMENEO
Ahi - mè! Net -
12
tu - no di nuo - vo sde-gno ac - ce - so sa - rà con-tro di no - i... or or, Ar -
15
ba - ce, con tuo do - lor ve - dra - i, che I-da-man - te tro - vò quel, che cer - ca - va, e di
18
mor - te e - gli stes - so il tri - on - fo sa - rà.
ARBACE [vede condurre IDAMANTE.]
Che ve - do?... oh Nu - mi!

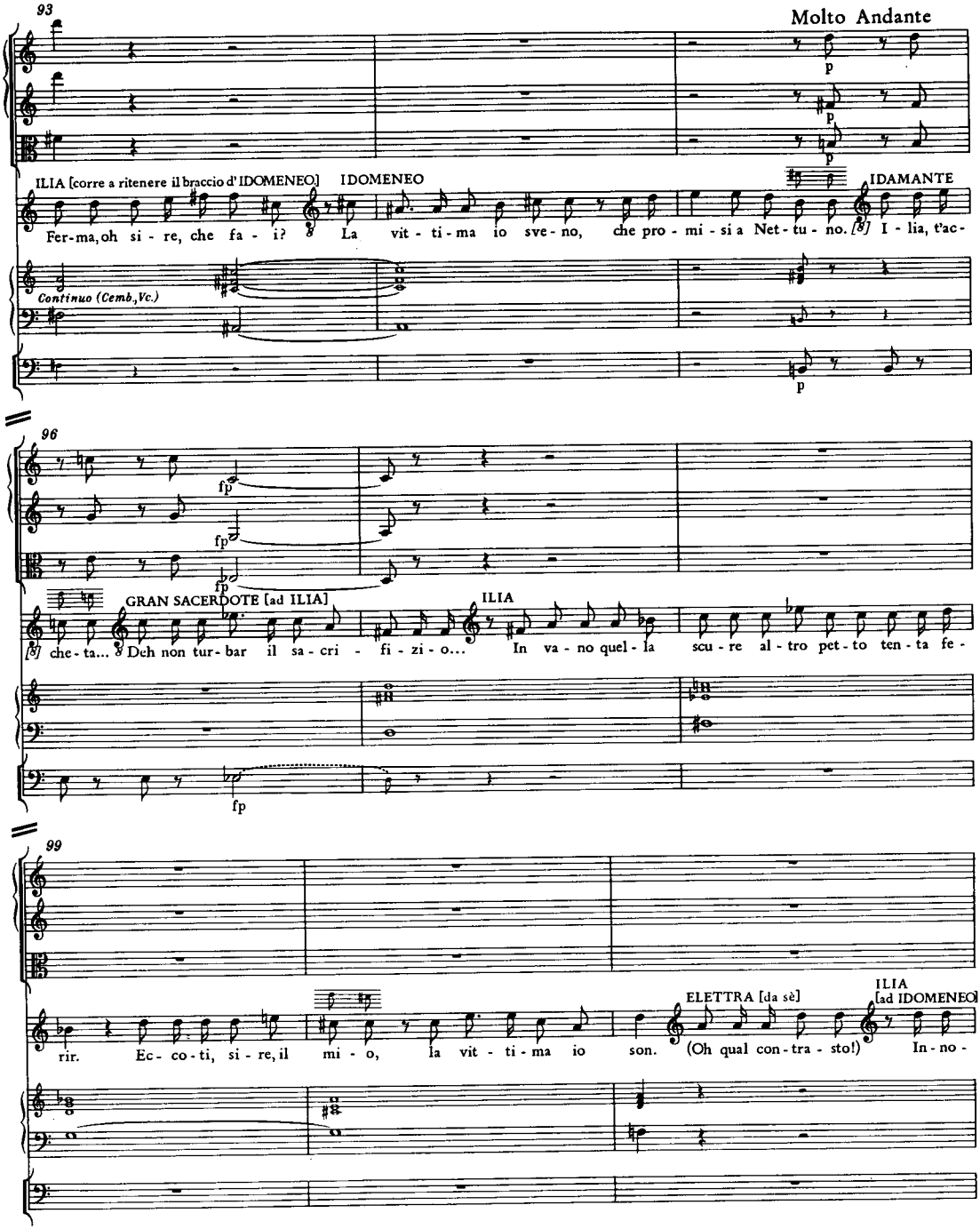
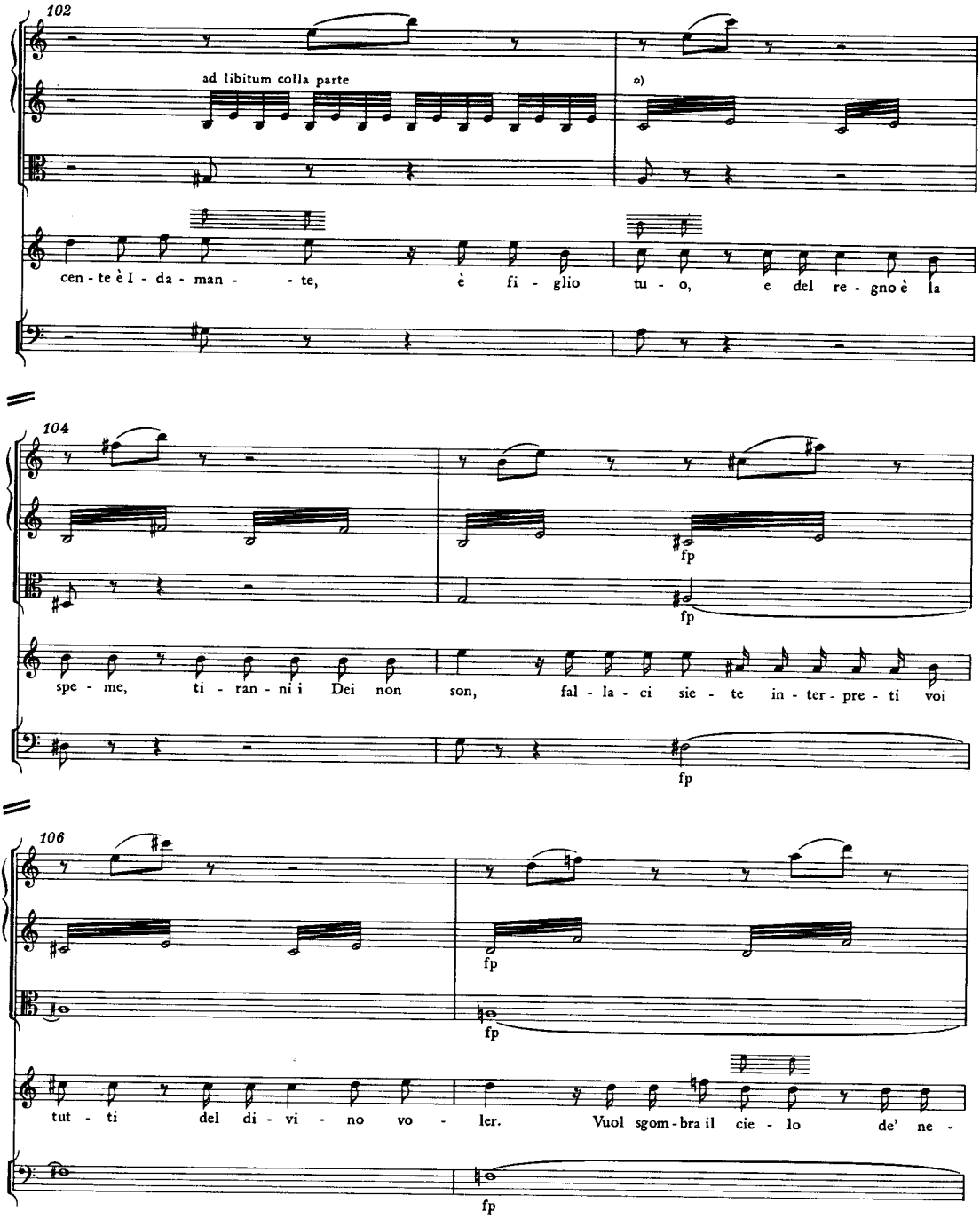
[IDAMANTE in veste bianca, ghirlanda di fiori in capo, circondato da guardie e da sacerdoti. Moltitudine di mesto popolo e suddetti.]

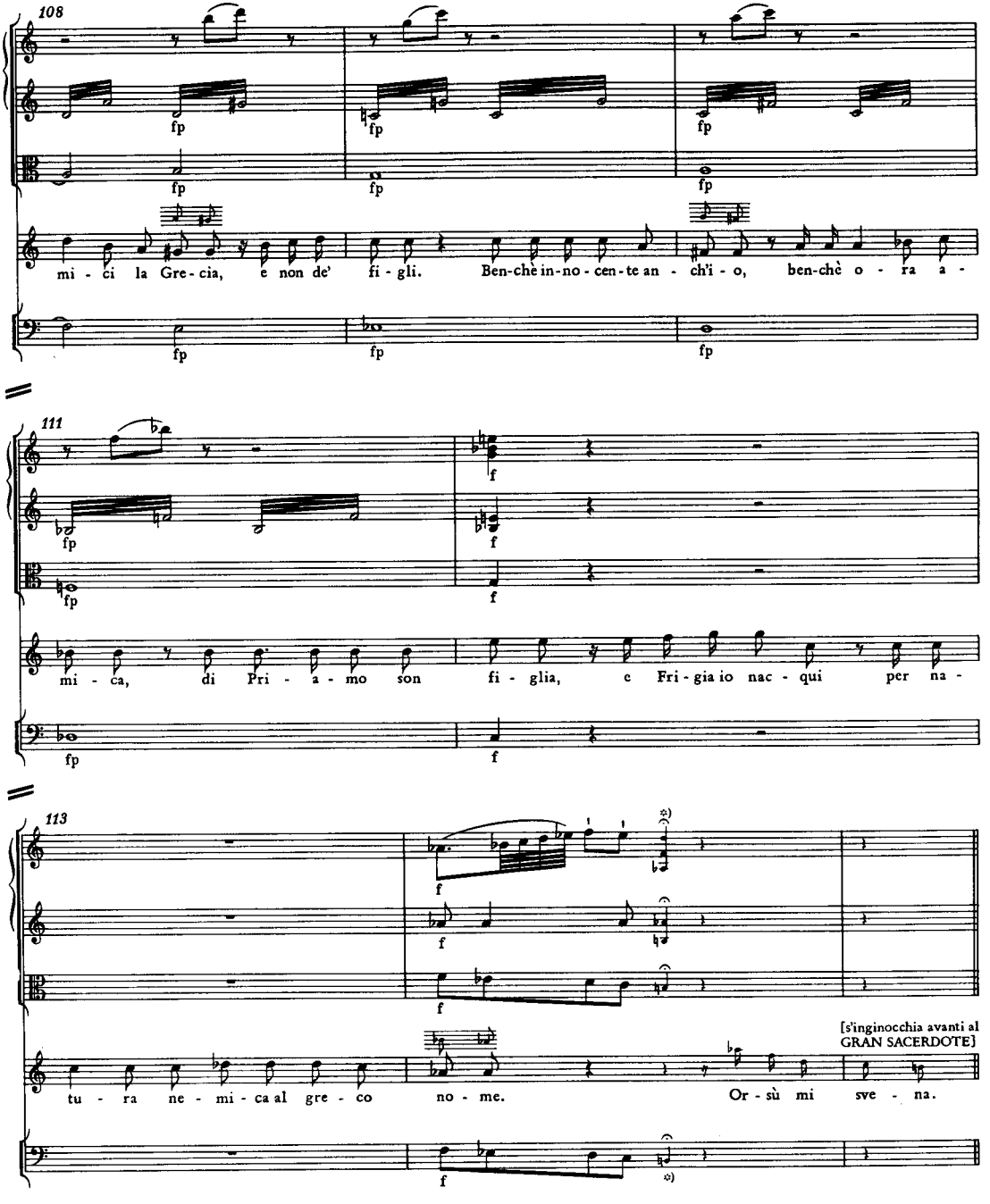
Nº 27 Recitativo

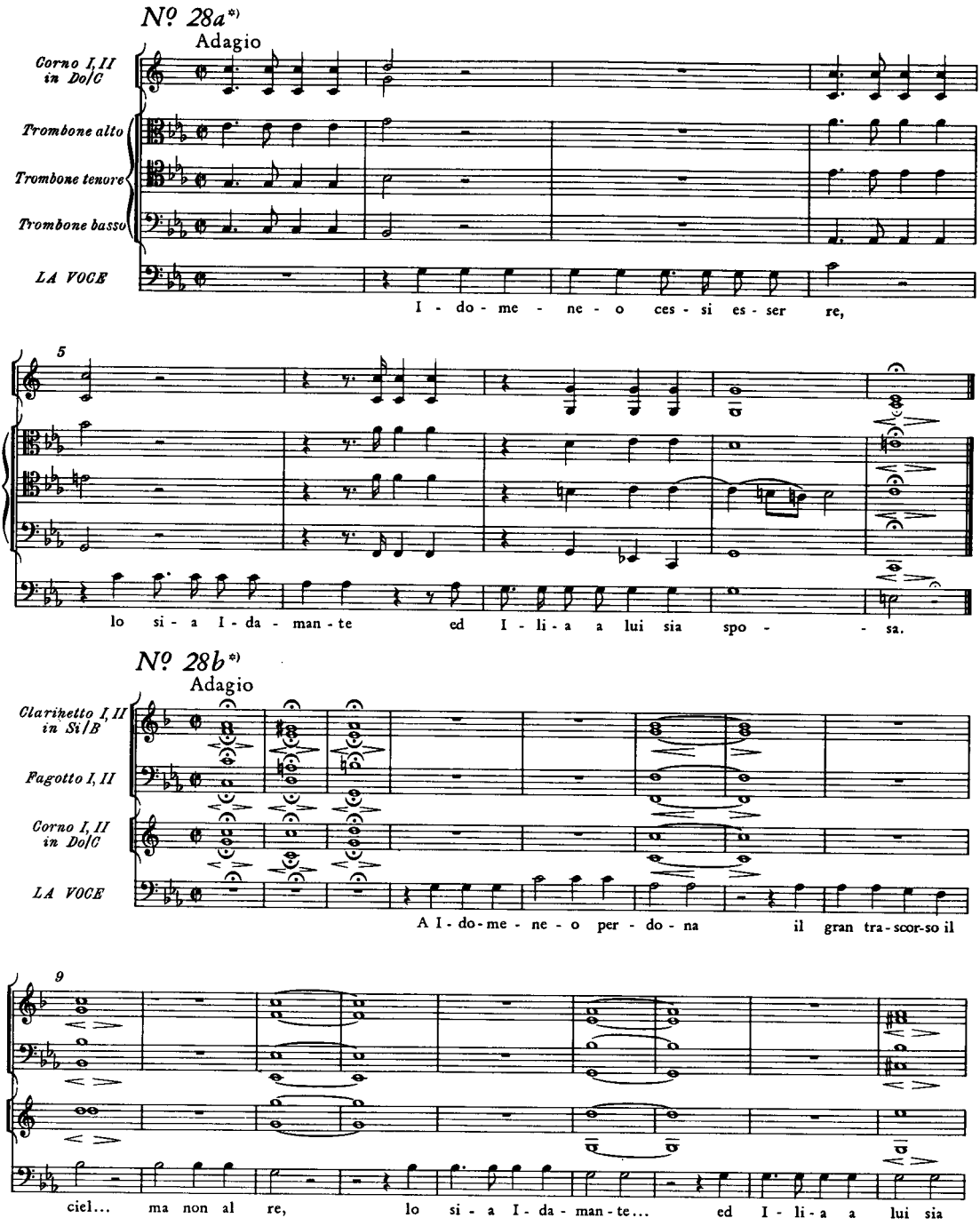
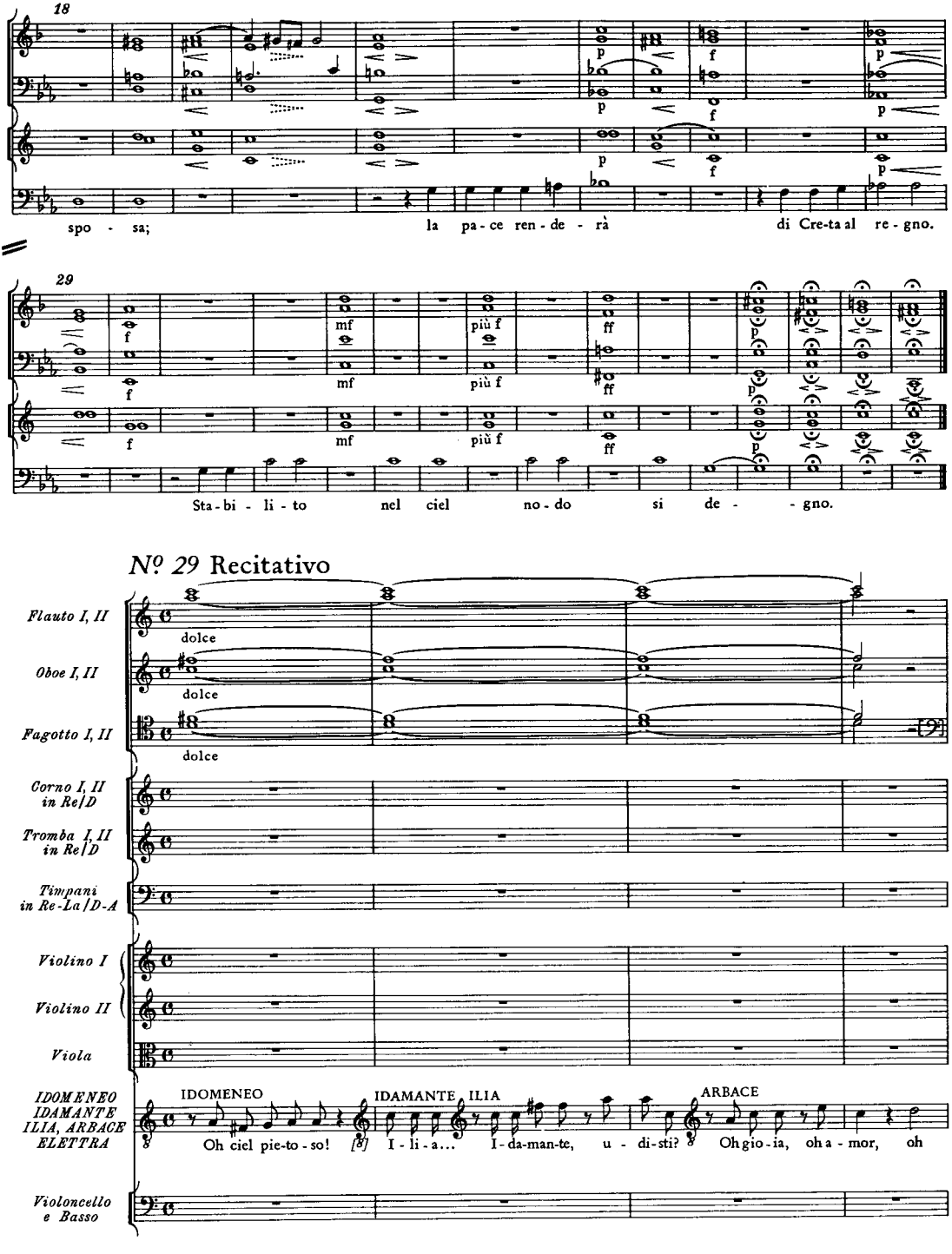
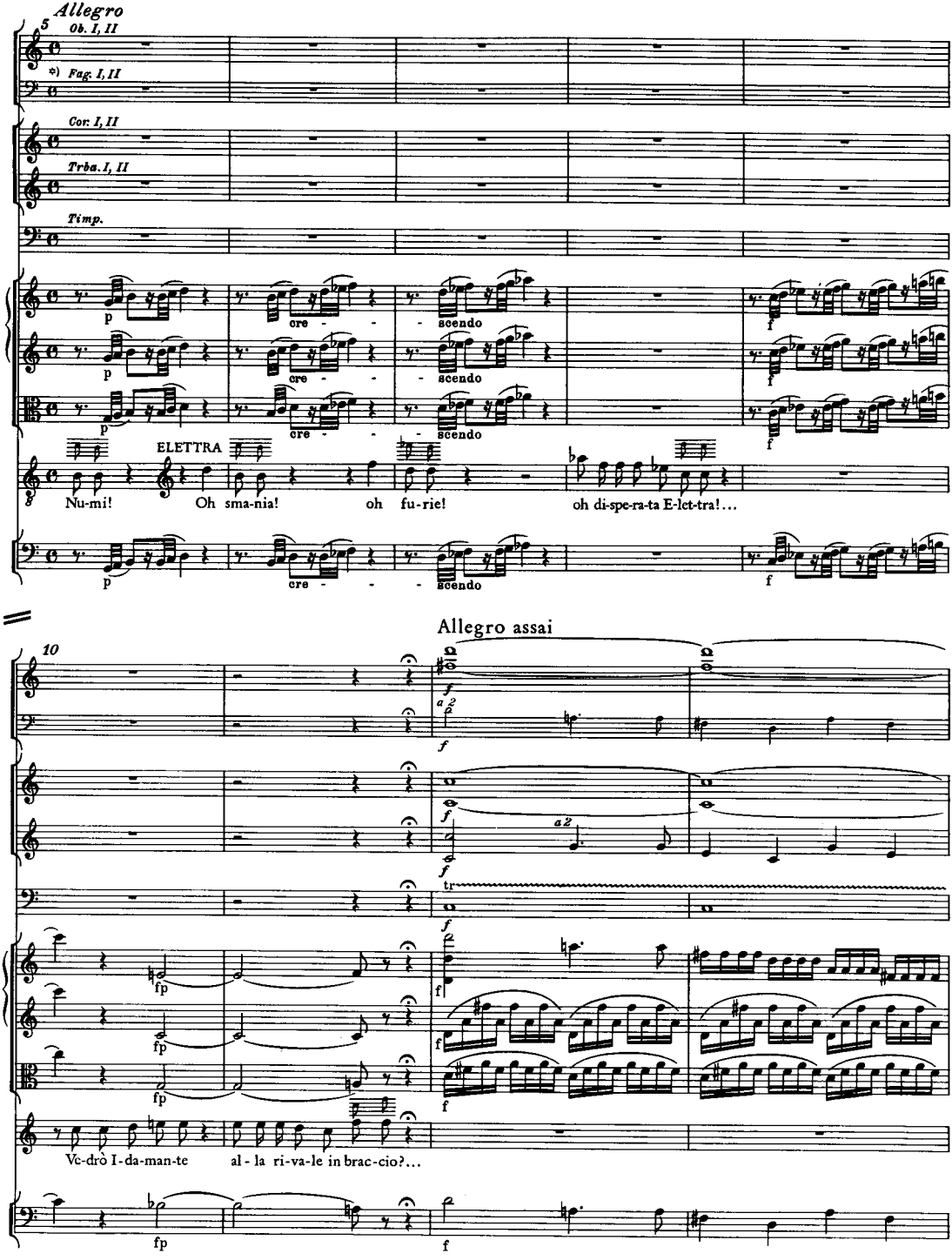
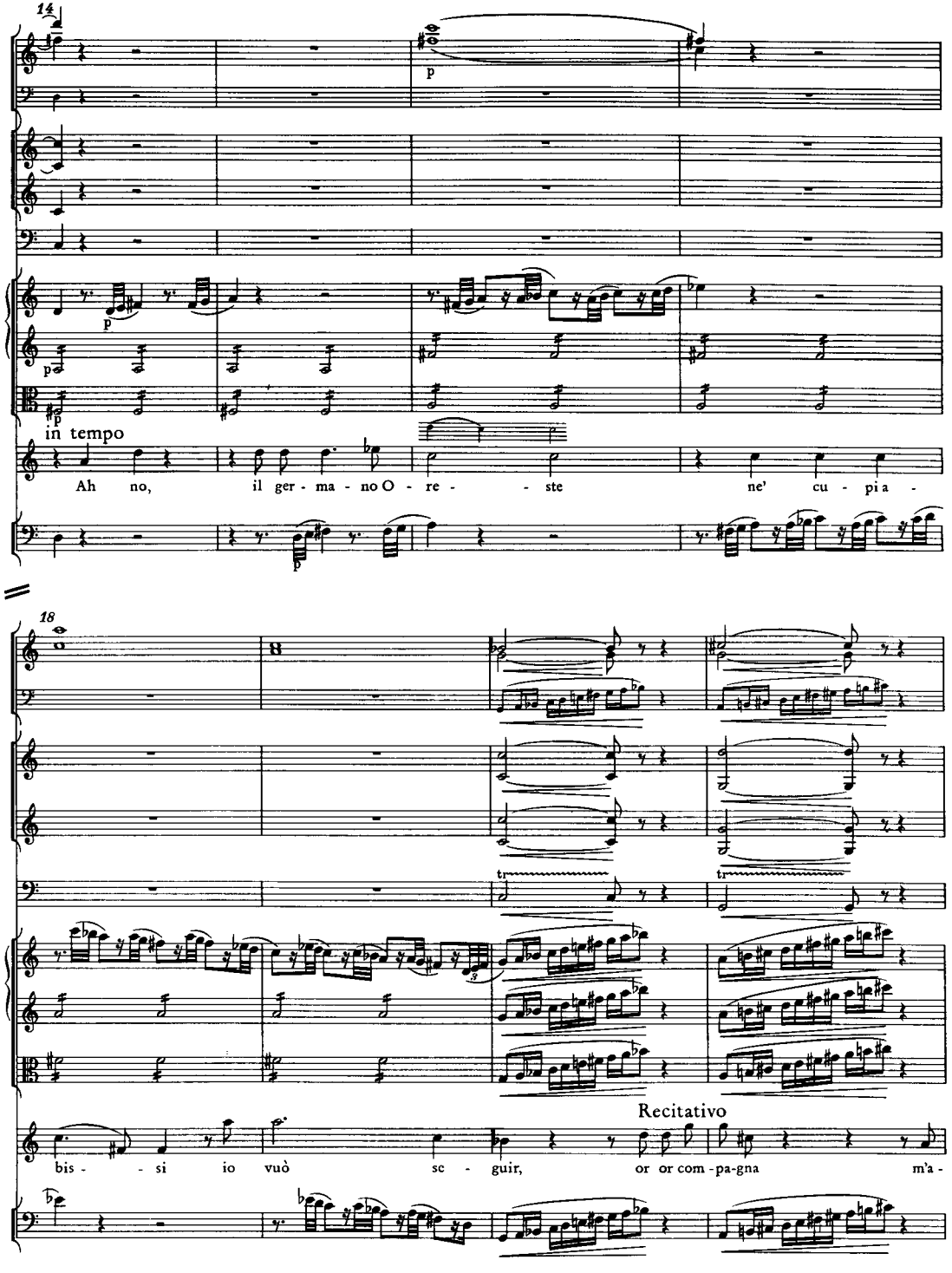
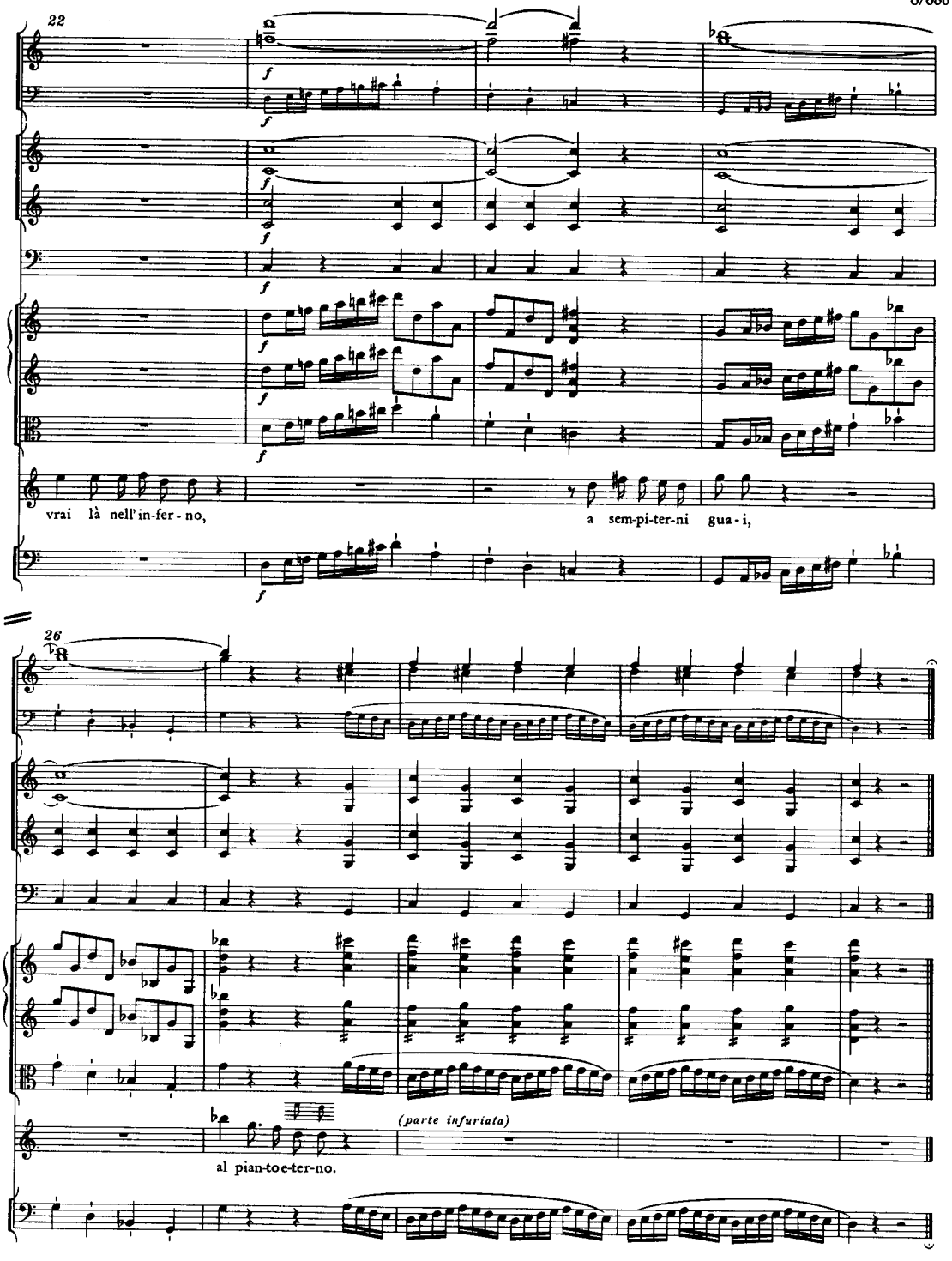


13
o - ra com-pren-do, che il tuo tur - ba - men-to sde-gno non e - ra già, ma a-mor pa-ter - no.
Continuo (Cemb., Vc.)
17
Oh mil - le vol - te, e mil - le for-tu-na - to I-da-man-te, se chi vi - ta ti diè vi-ta ti to-glie,
20
e to-glien-do-la a te la rende al cie-lo, e dal cie - lo la su-a in cam-bio im-pe-tra,

24
IDOMENEO
[8] ed im-pe-tra costan-te a' suoi la pa-ce, e de' Nu-mi l'a-mor sacro e ve-ra-ce.
Oh
Continuo (Cemb., Vc.)
Vc.
B.
28
fi-glio! oh ca-ro fi-glio! Per-do-na; il crudo uf-fi-zio in me scel-ta non è,
Tutti Bassi
32
Allegro assai
f
pe-na è del fa-to... Bar-ba-ro, i-ni-quo fa-to!... Ah no, non

37
pos-so contro un fi-glio in-no - cen-te al-zar l'aspra bi-pen - ne...
da og-ni fi-bra già sen fuggon le
41
Andantino
for - ze,
e gl' oc-chi mie-i tor-bi-da not-te in-gom-bra...
oh fi-glio!...
45
IDAMANTE [languente poi risoluto]
Oh pa-dre!... ah non t'ar-re-sti i - nu - ti-le pie-tà, ne va-na ti lu-sin-ghi te-ne-

49
Allegro risoluto
rez - za d'a-mor.
Deh vi-bra un col-po, che am-bi tol-ga d'af - fan - no.
54
IDOMENEO
Ah, che na - tu - ra me'l con-tra - sta, e ri - pu-gna.
IDAMANTE
Ce-da na-tu-ra al suo au - tor; di Gio-ve que-sto è
58
Andante
l'al - to vo - ler.
Ram-men-ta, ram-men-ta il tuo do-ver.
Se un fi-glio per - di,

62
cen - to a - vra - i, Nu - mi a - mi - ci. Fi - gli tuo - i i tuoi po - po - li so - no.
66
Ma se in mia ve - ce bra - mi chi t'ub - bi - di - sca, ed a - mi,
69
chi ti sia ac - can - to, e di tue cu - re il pe - so te - co ne por - ti, I - lia ti rac - co -

Largo
72
man-do; deh un fi-glio tu e-sau-di-sci che mo-ri-bon-do
75
sup-pli-ca, e con-si-glia: s'el-la spo-sa non m'è, deh sia-ti fi-glia.
Allegro
78
f
Ma che più tar-di? Ec-co-mi pron-to, a-dem-pi il sa-cri-fi-zio, il vo-to.
IDOMENEO
Oh qual mi

82
sen-to in o - gni ve - na in-so-li-to vi - gor?...
or ri-so-lu-to son...
86
Largo
IDAMANTE
Oh pa-dre!...
oh Di - o!...
IDOMENEO
l'ul-ti-mo am-ples-so ri - ce - vi...
e mo-ri.
Oh fi-glio!... oh Di - o!...
90
Presto
(da sè)
(Oh I - li - a... ahi - mè!...)
(ad IDOMENEO)
vi - vi fe-li - ce, ad - di - o.
[Nell' atto di ferire sopraviene ILIA ed impedisce il colpo.]
ad - di - o.

Scena X

ILIA frettolosa; ELETTRA e detti.



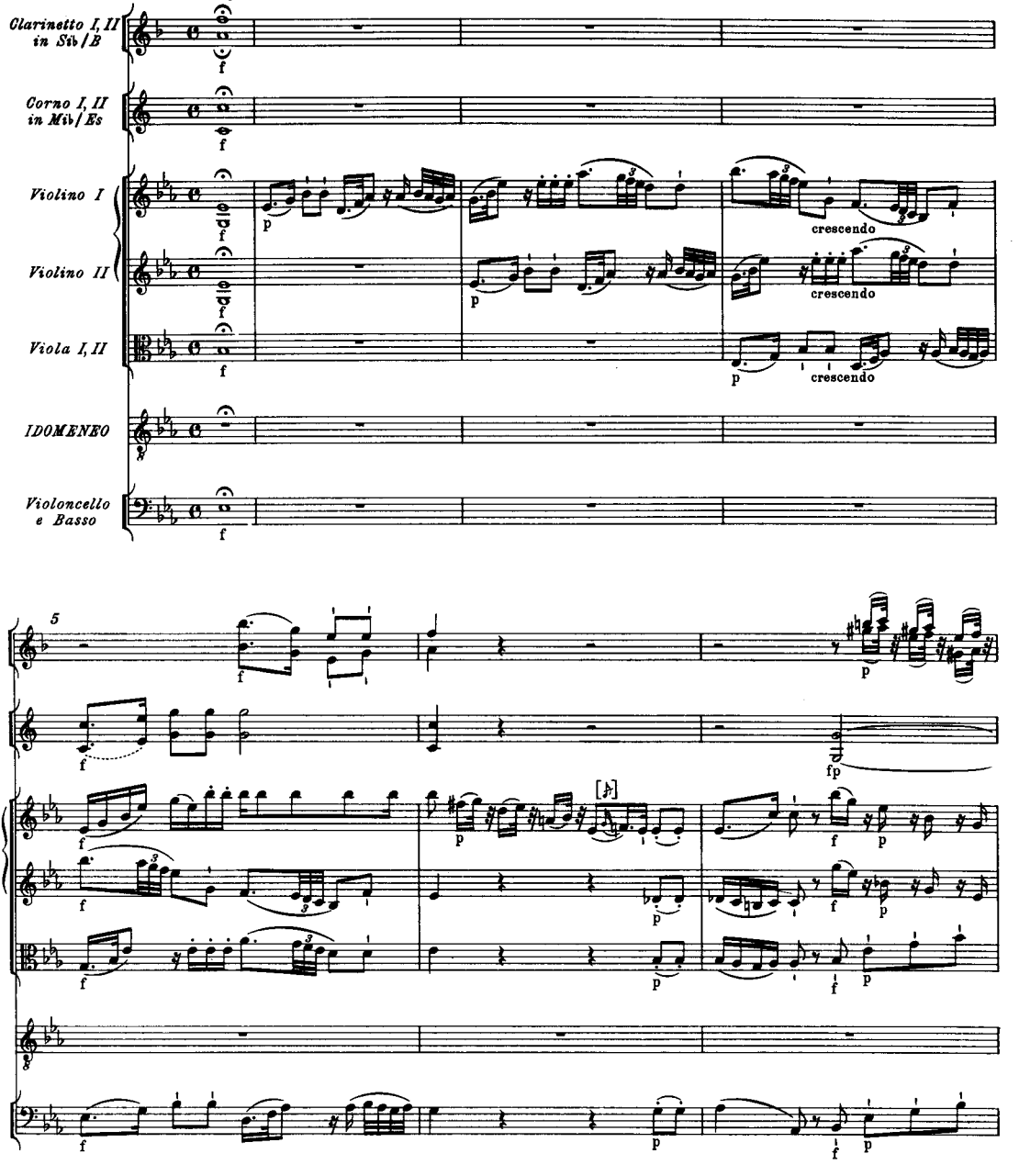
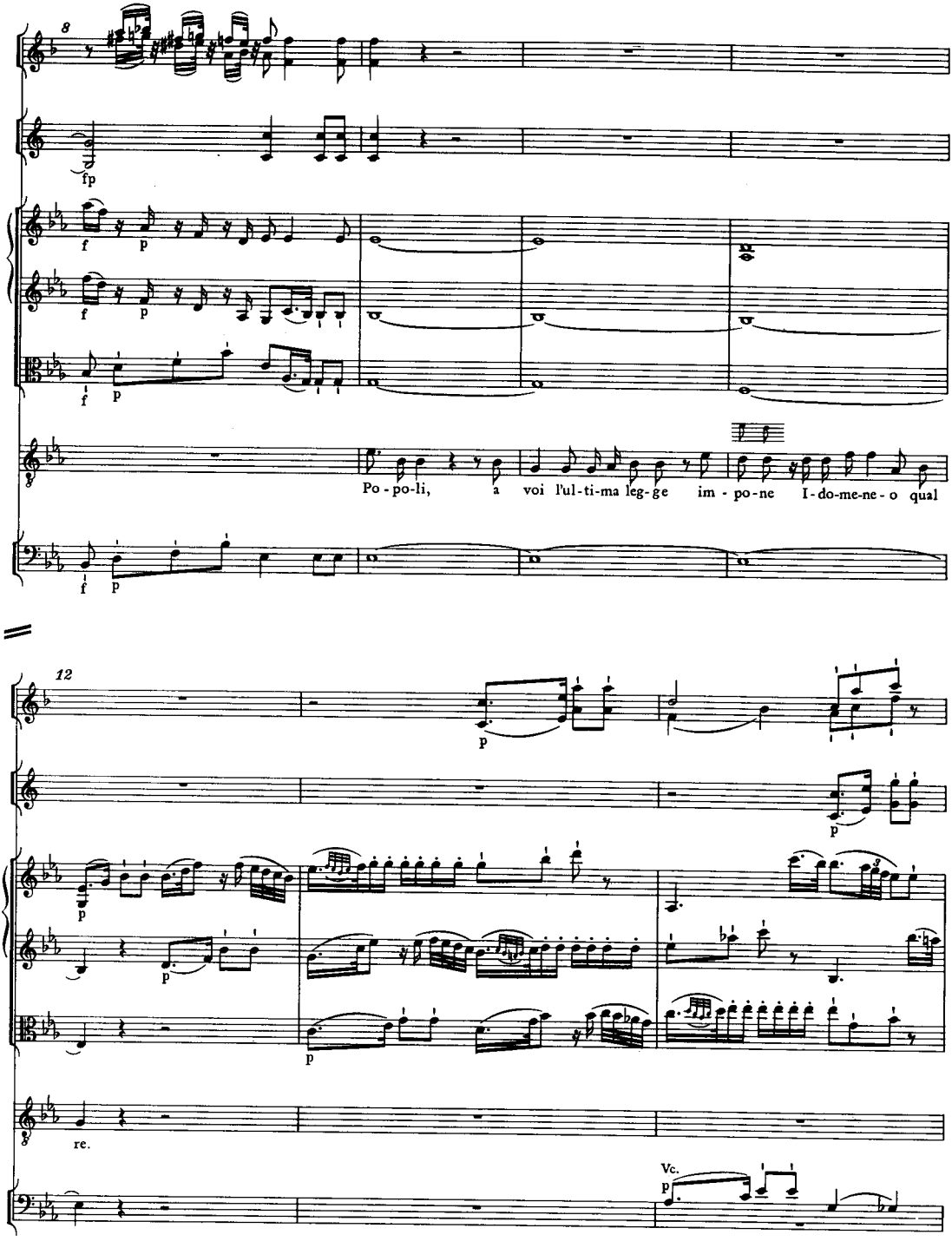
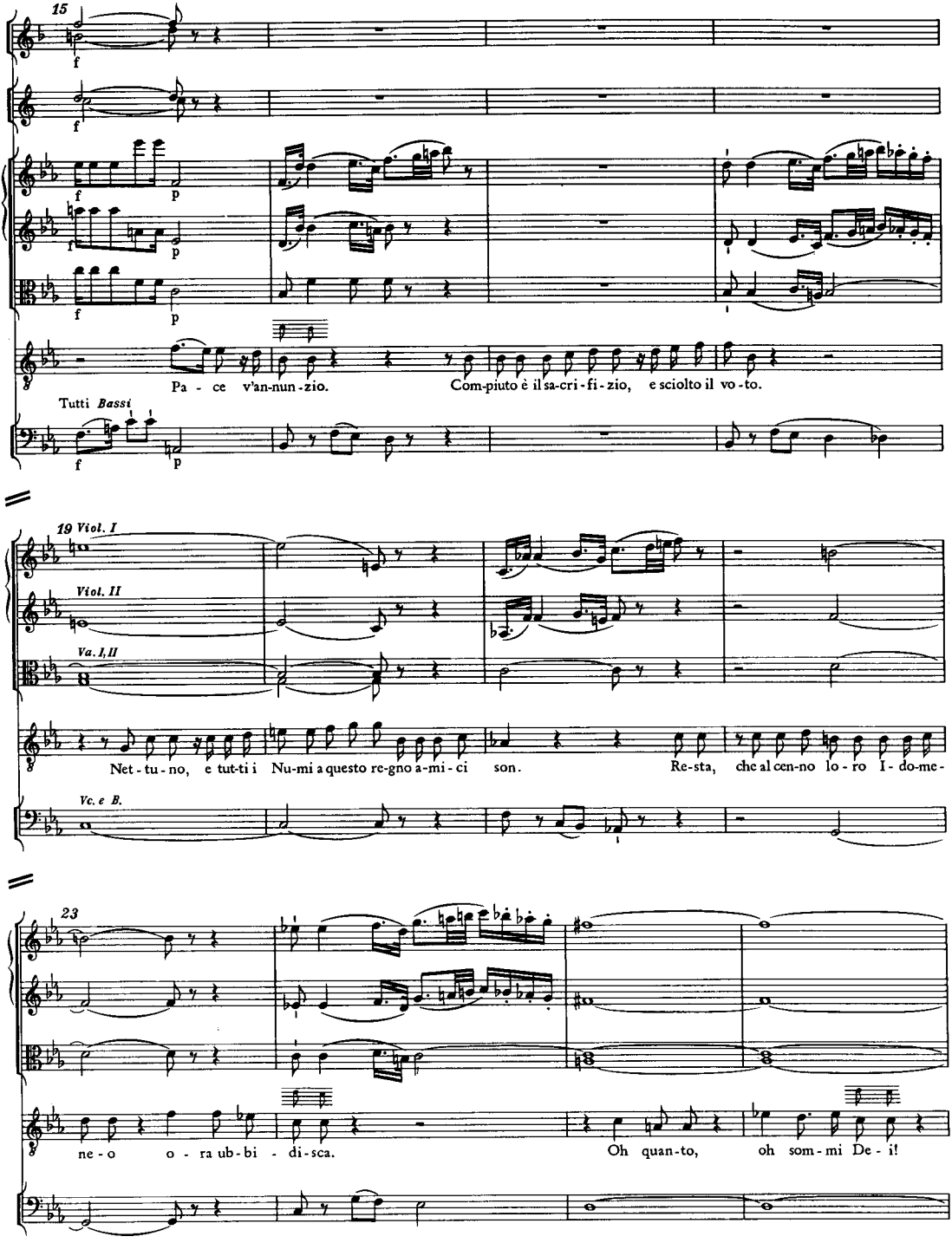
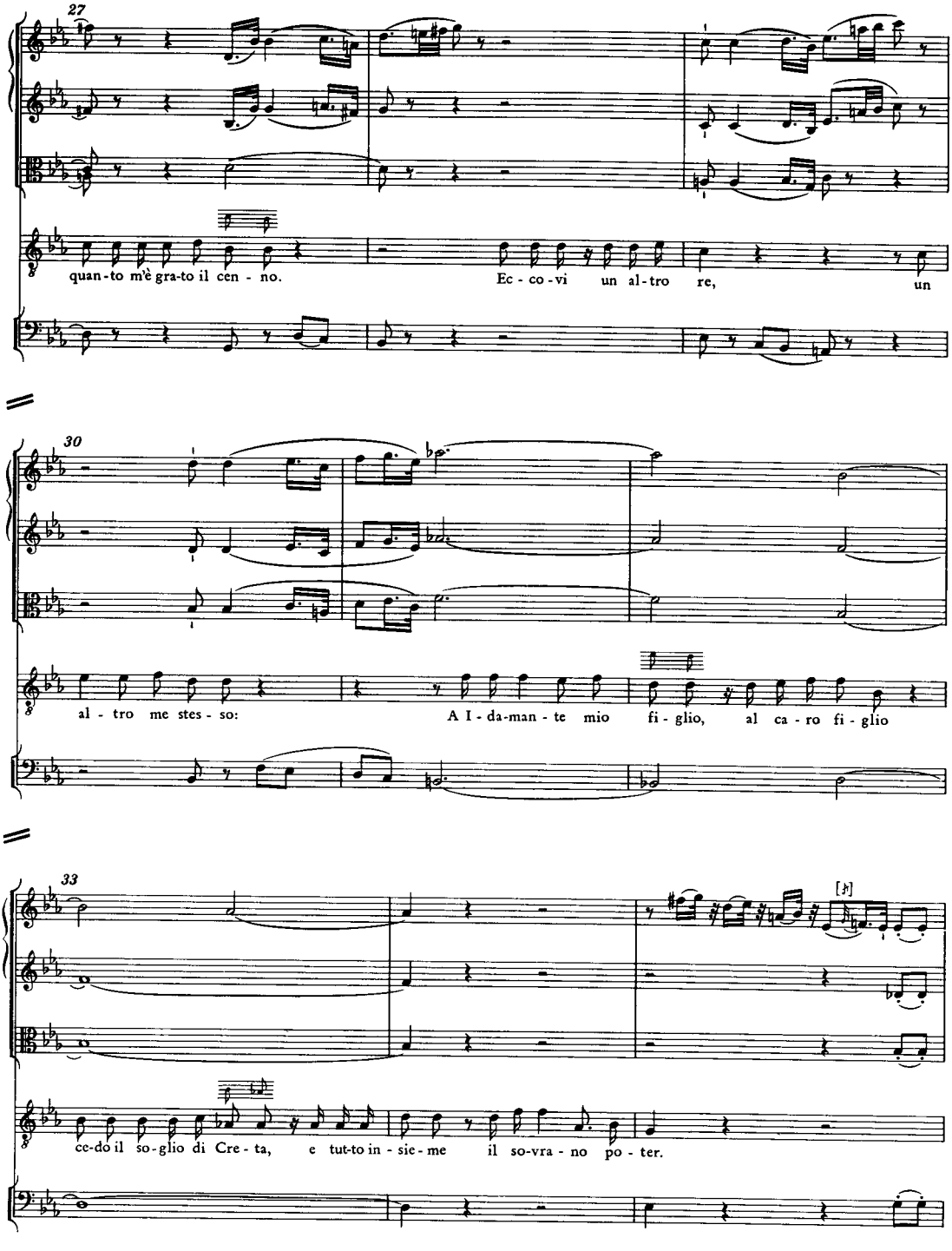
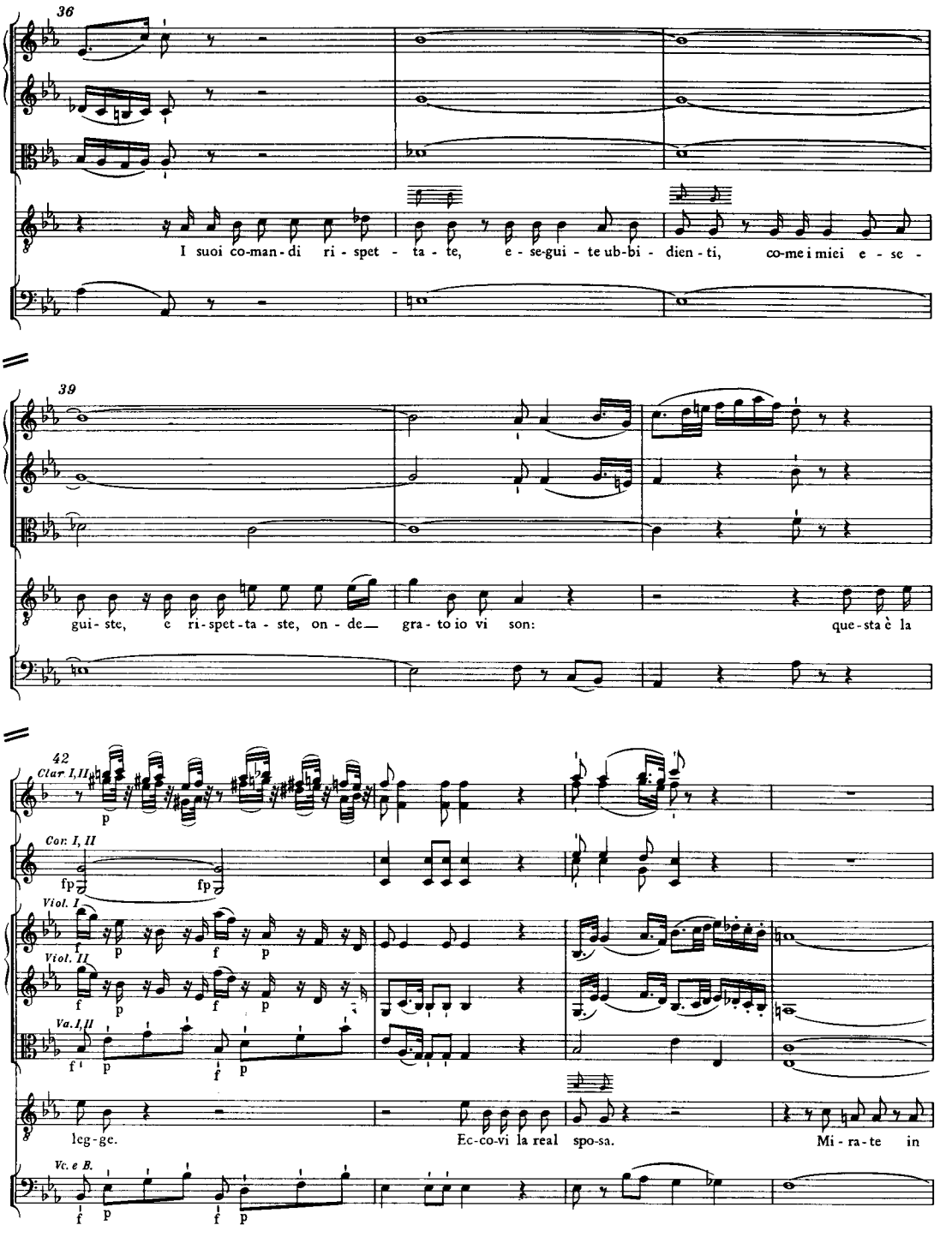
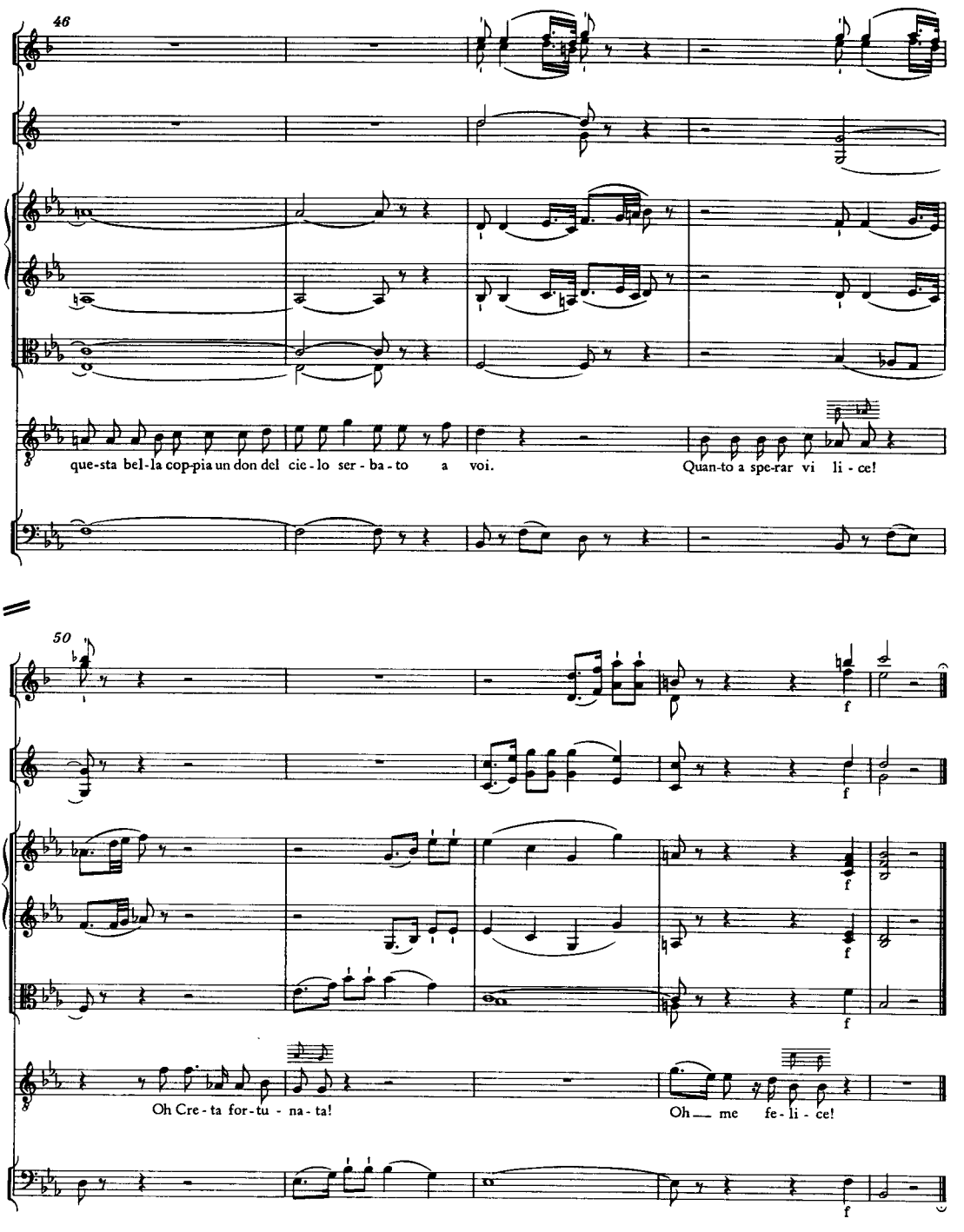
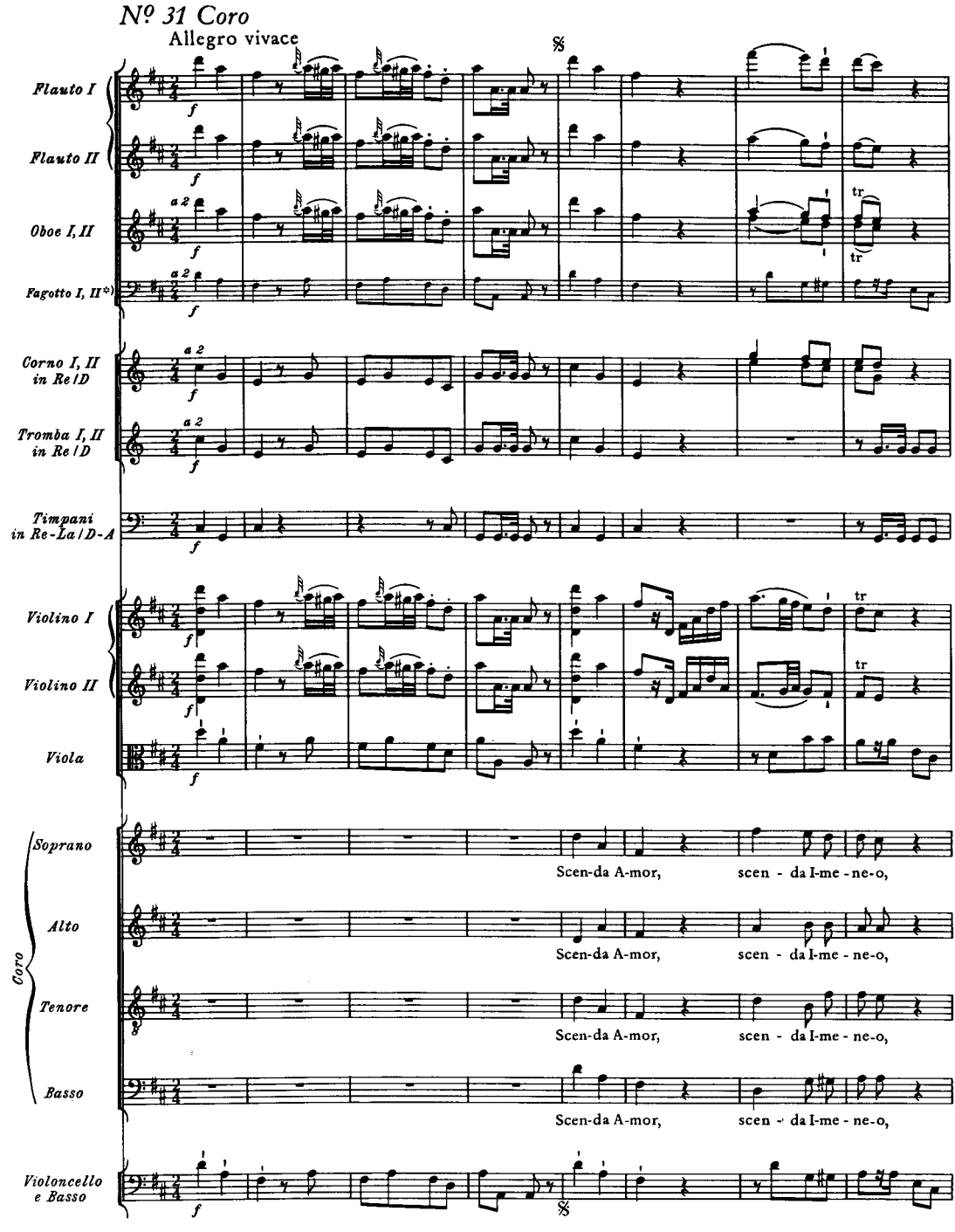
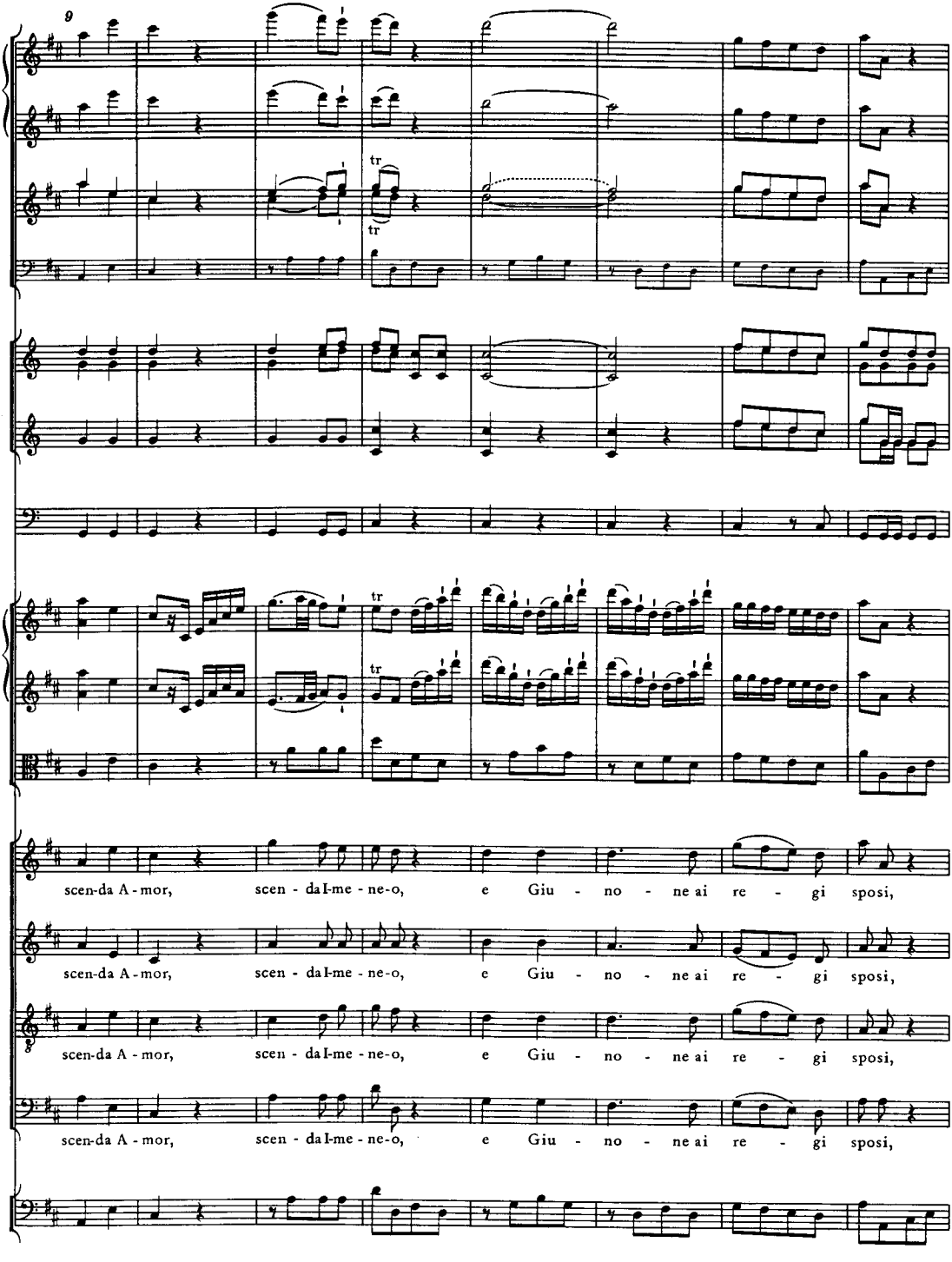
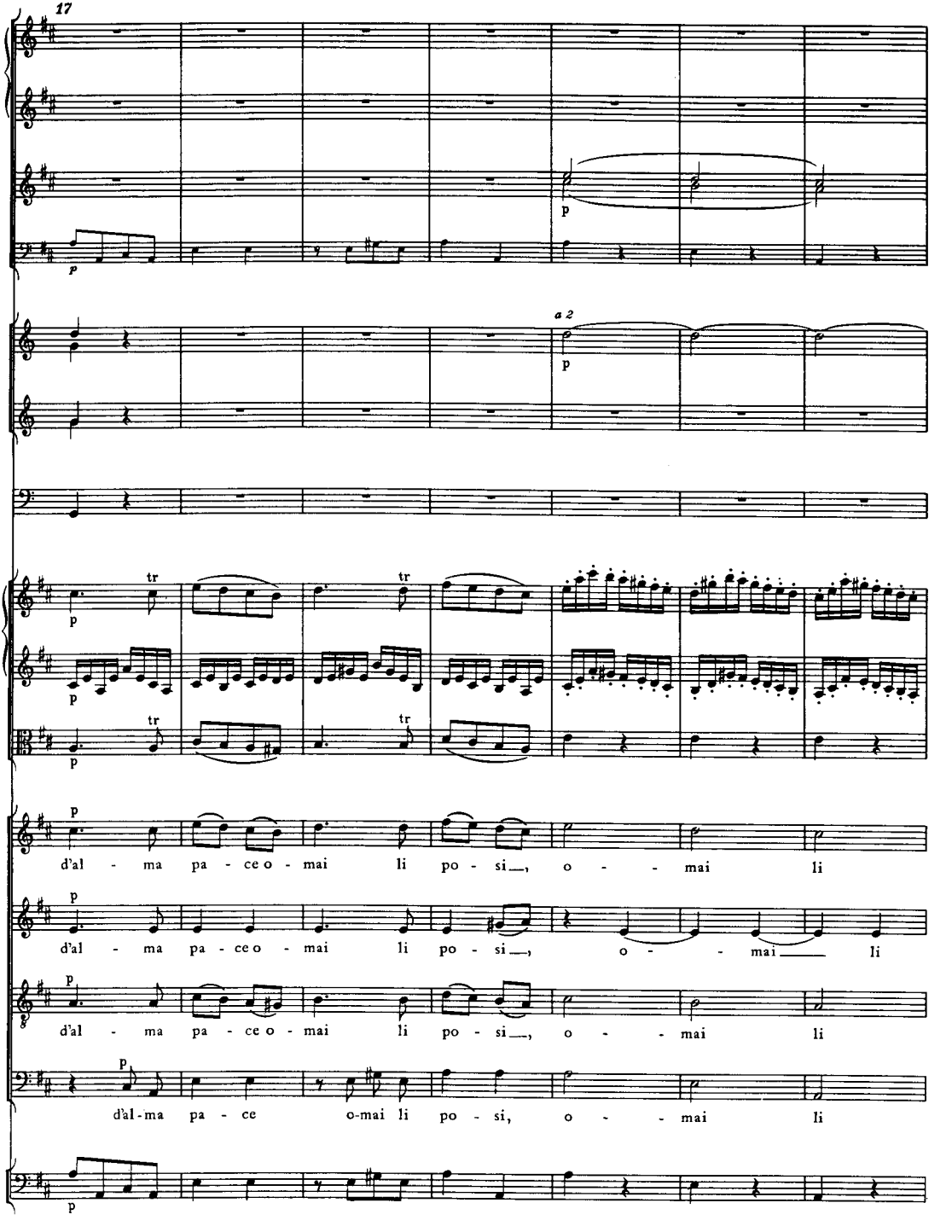
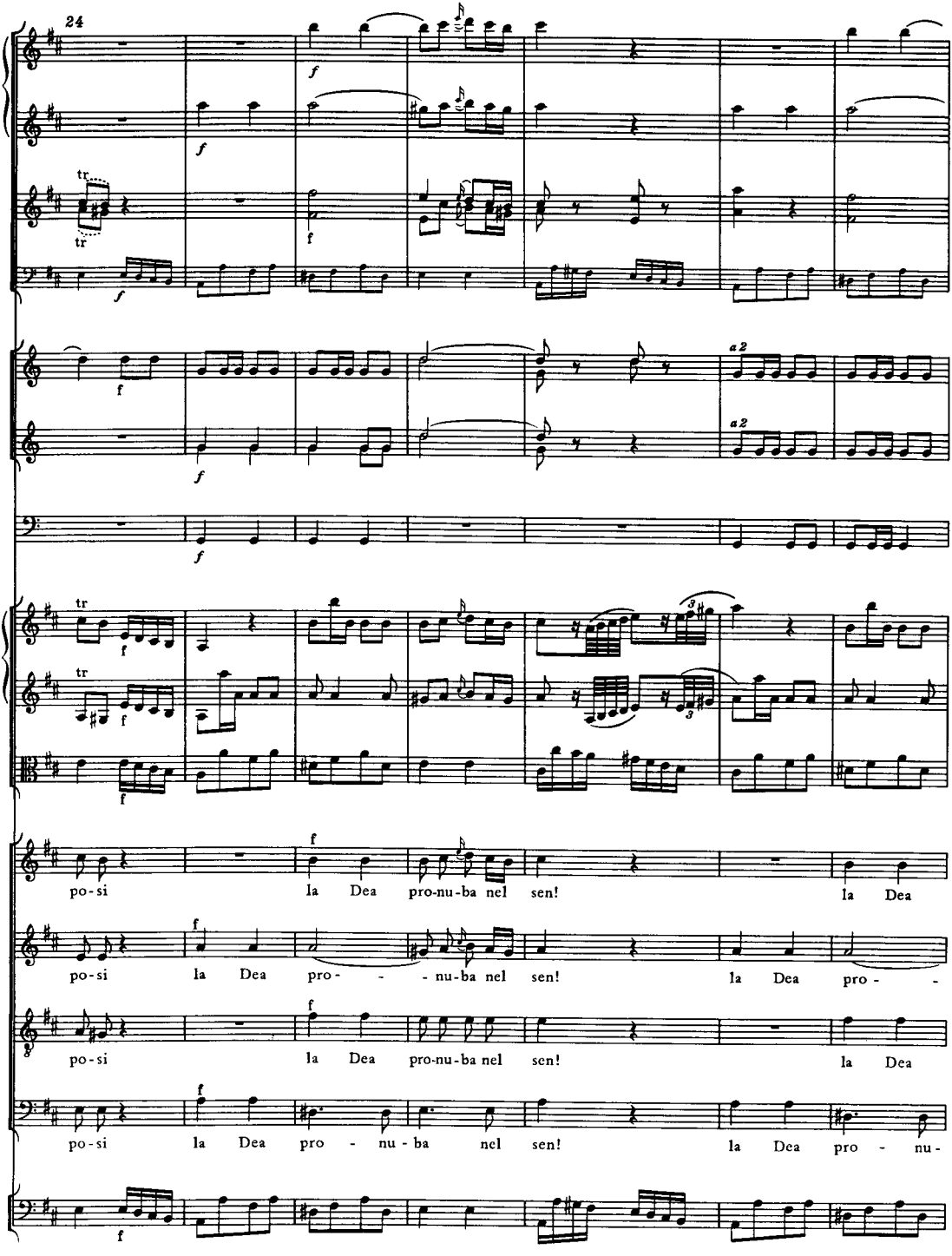
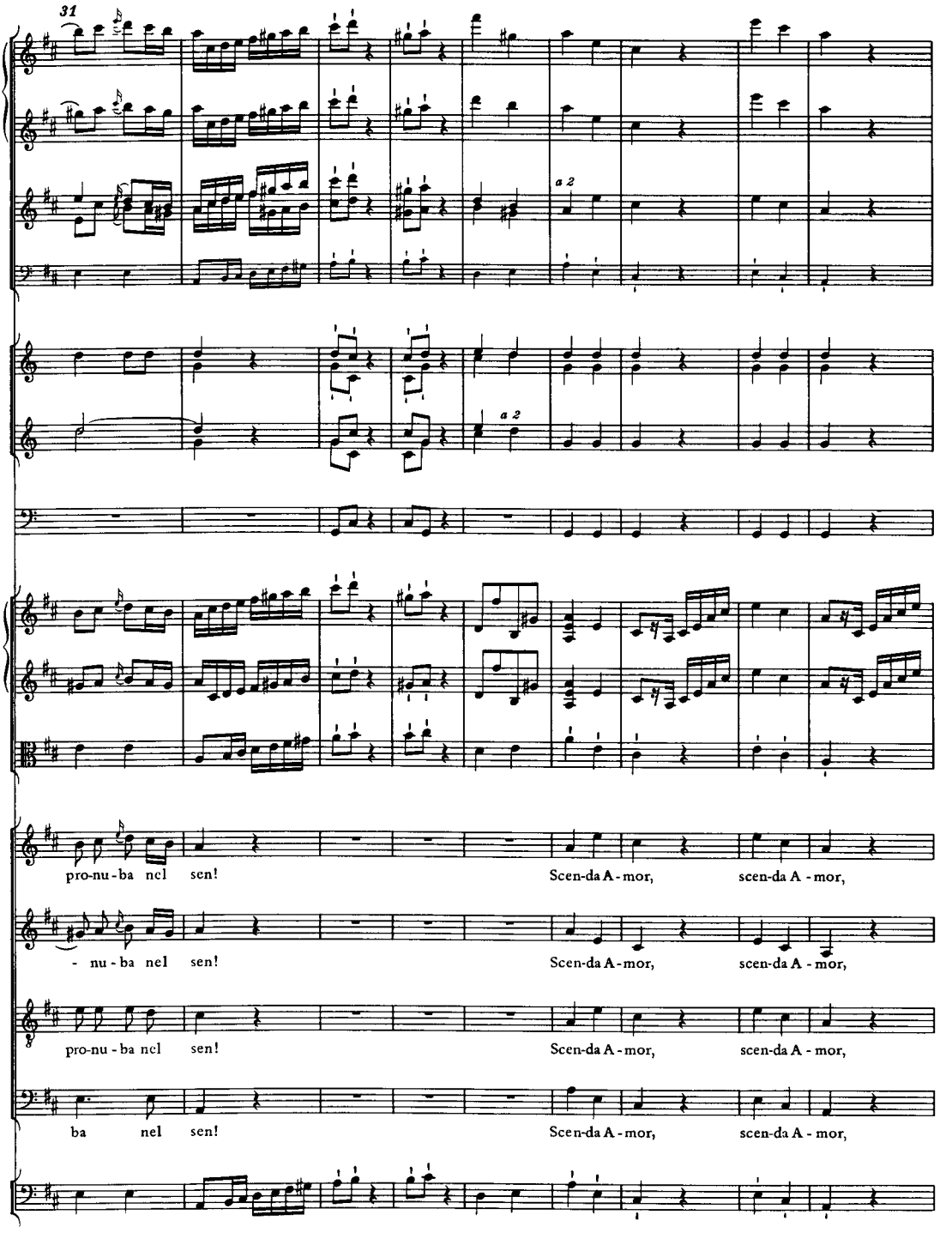
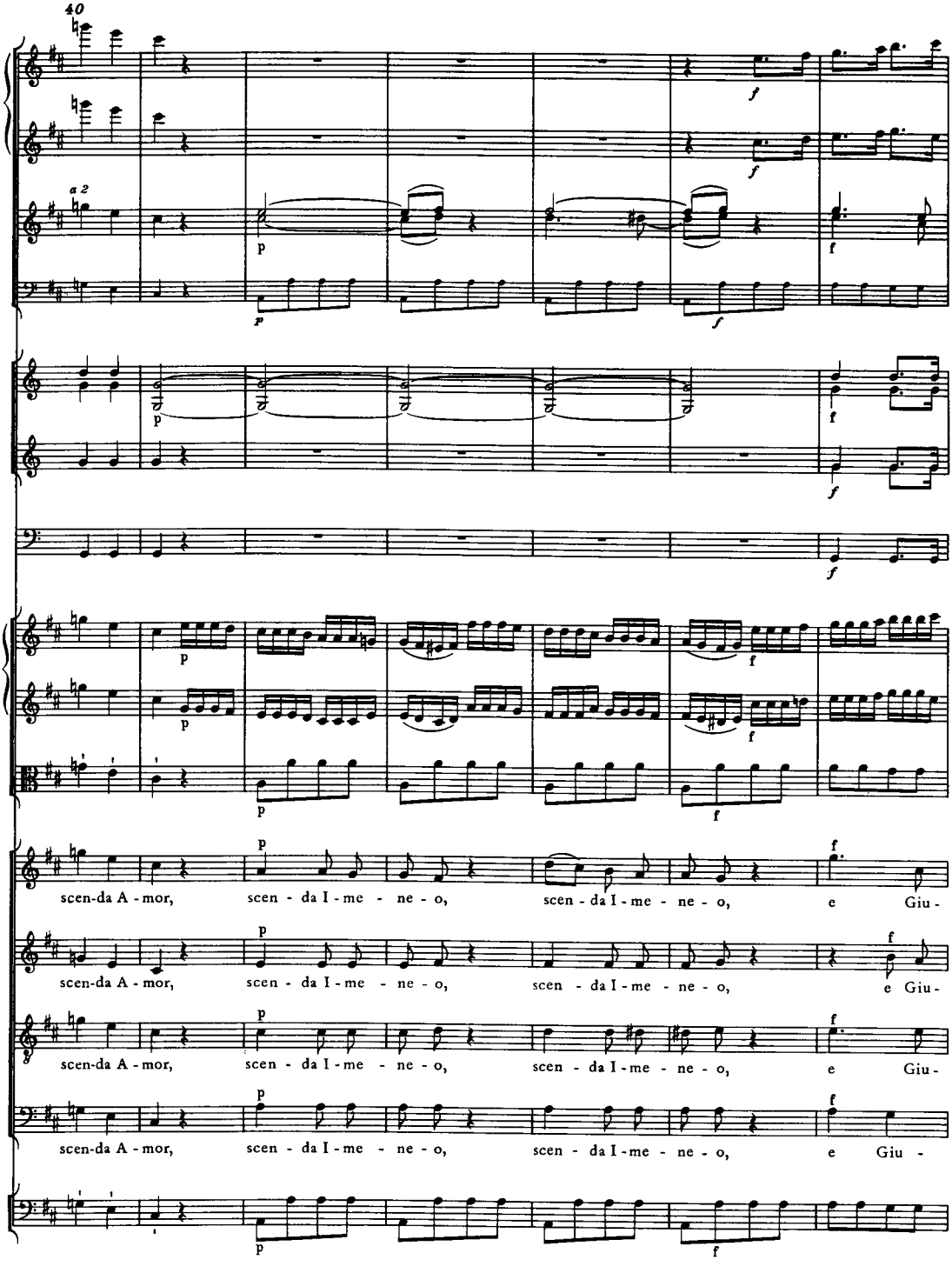
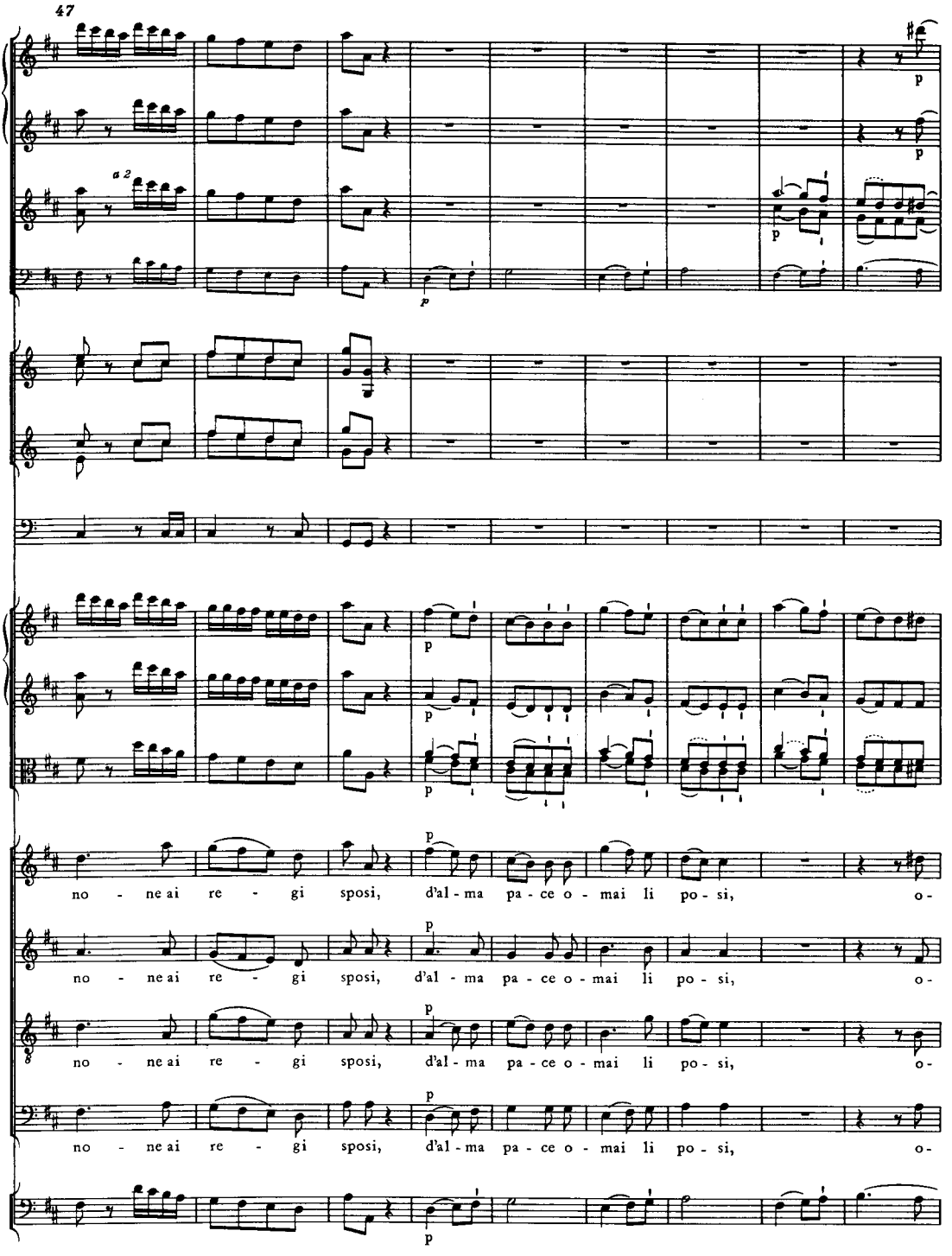
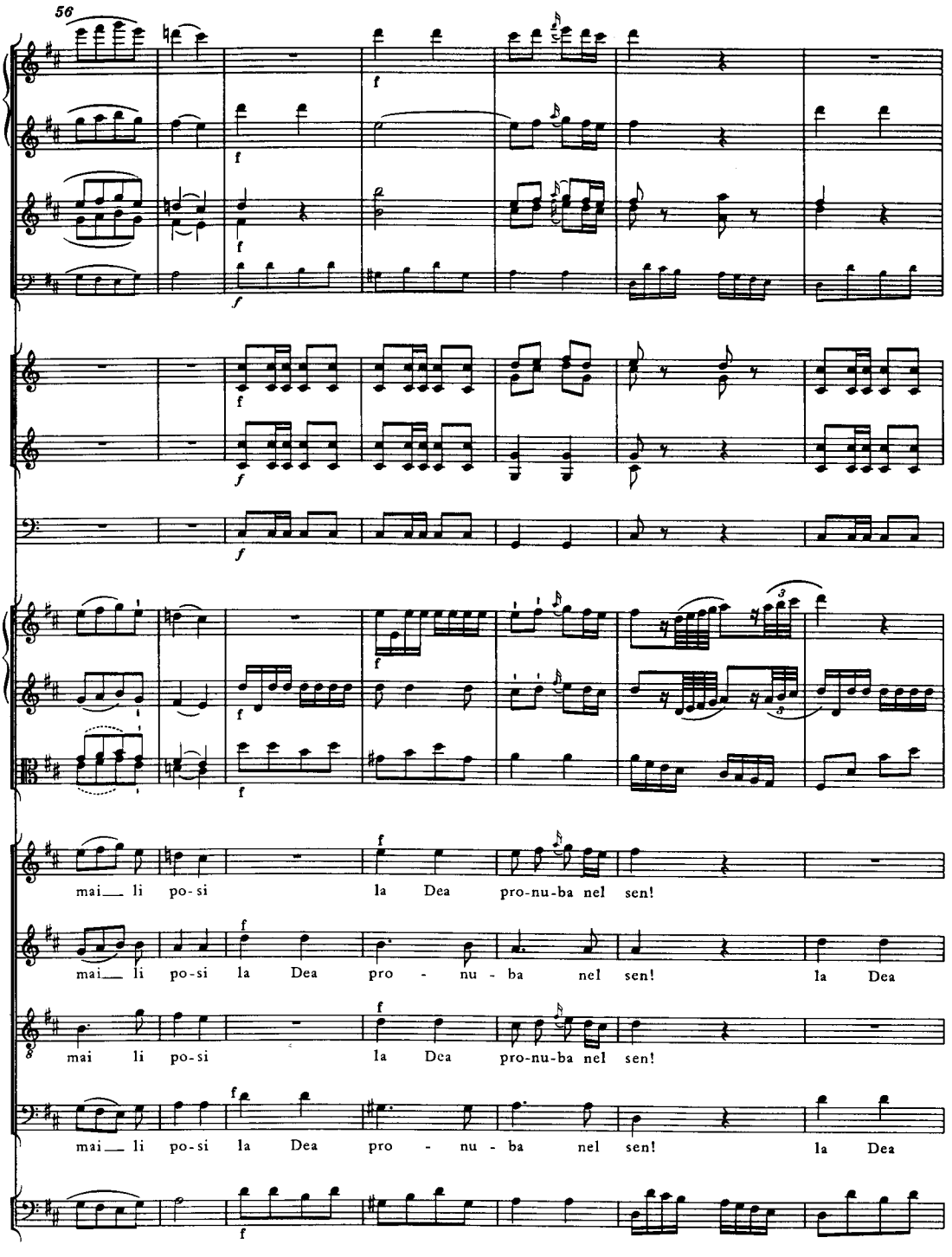
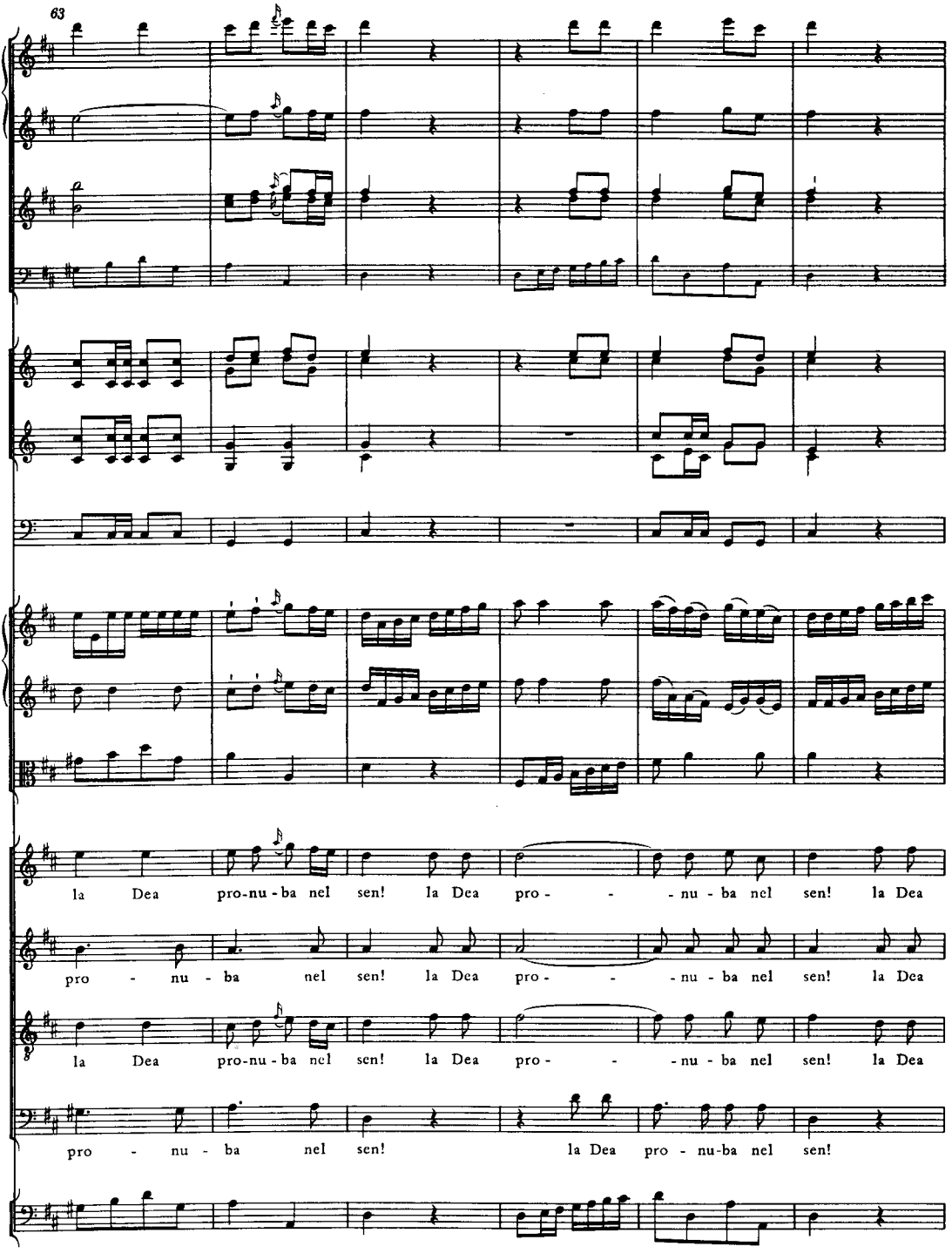
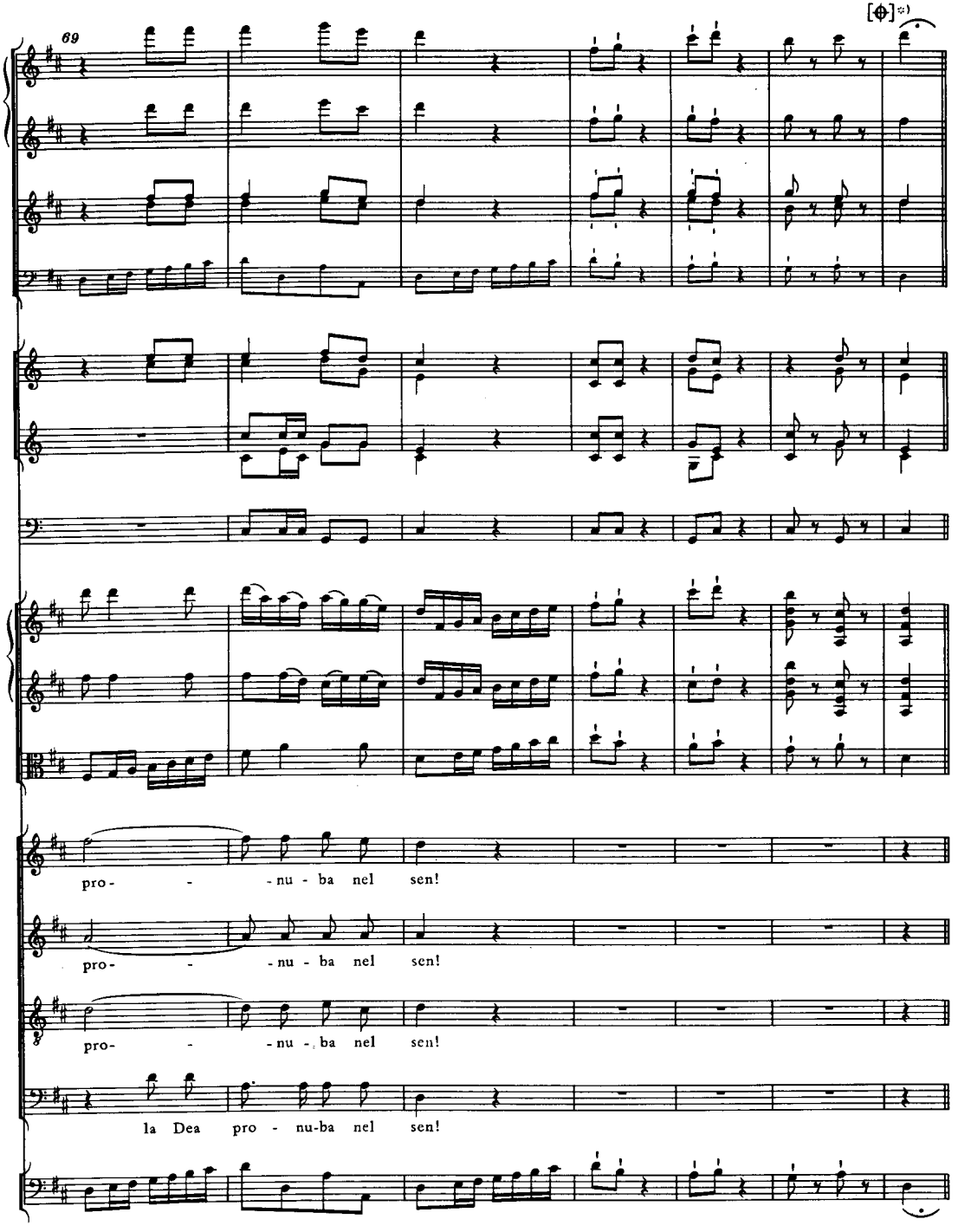
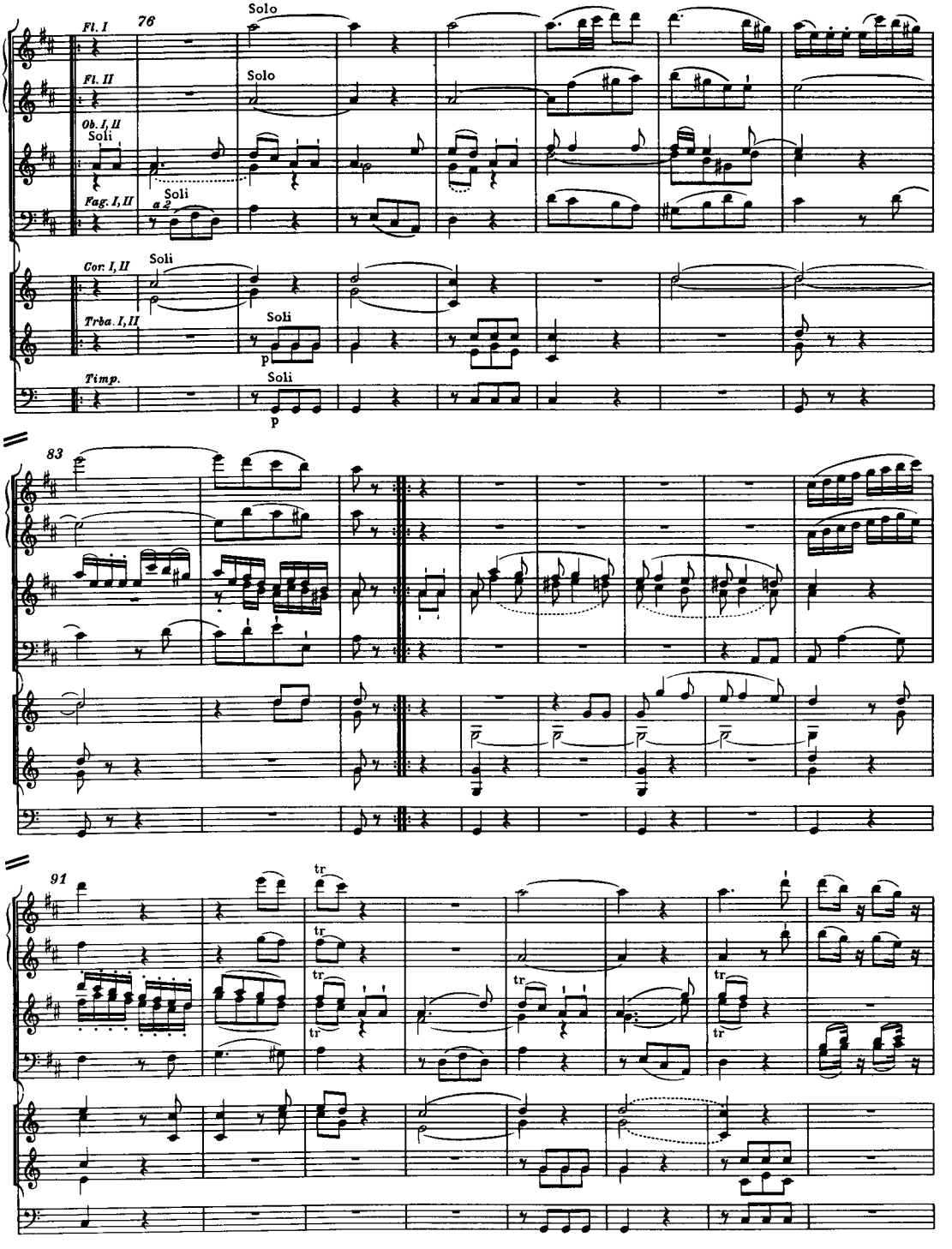
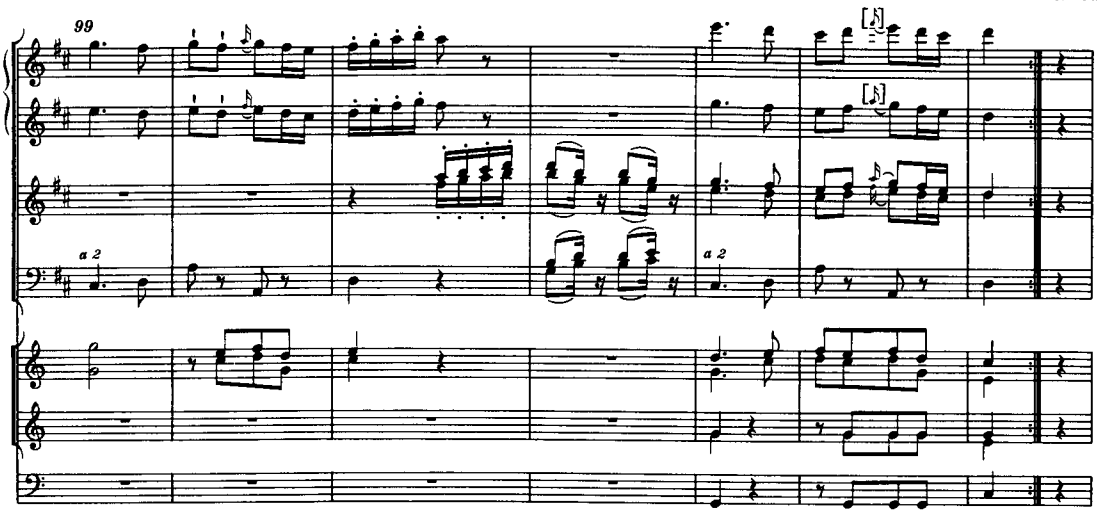
*) T. 103–111, Violine II: im Autograph wohl irrtümlich 16tel- statt 32stel-Bewegung.

*) Zu den kleiner gestochenen Noten in T. 114 f. vgl. Vorwort (V/b/6).

S'ode gran strepito sotterraneo, la statua di Nettuno si scuote; [il GRAN SACERDOTE si trova avanti all'ara in estasi. Tutti rimangono attoniti ed immobili per lo spavento.] Una voce profonda e grave pronunzia la seguente sentenza del cielo.

*) Vgl. Vorwort (I/d).

18
spo - sa; la pa - ce ren - de - rà di Cre-ta al re - gno.
29
Sta - bi - li - to nel ciel no - do si de - - gno.
Nº 29 Recitativo
Flauto I, II
Oboe I, II
Fagotto I, II
dolce
Corno I, II in Re/D
Tromba I, II in Re/D
Timpani in Re-La/D-A
Violino I
Violino II
Viola
IDOMENEO IDAMANTE ILIA, ARBACE ELETTRA
IDOMENEO
IDAMANTE ILIA
ARBACE
Oh ciel pie-to - so! I - li - a... I - da-man-te, u - di-sti? Oh gio - ia, oh a - mor, oh
Violoncello e Basso

*) Zum kleiner gestochenen Fagottsystem in T. 5–30 vgl. Krit. Bericht.

14
p
p
in tempo
Ah no, il ger - ma - no O - re - - ste ne' cu - pi a -
18
tr
tr
Recitativo
bis - - si io vuò sc - guir, or or com - pa-gna m'a -

22
f
vrai là nell'in-fer-no,
a sem-pi-ter-ni gua-i,
26
(parte infuriata)
al pian-to e-ter-no.

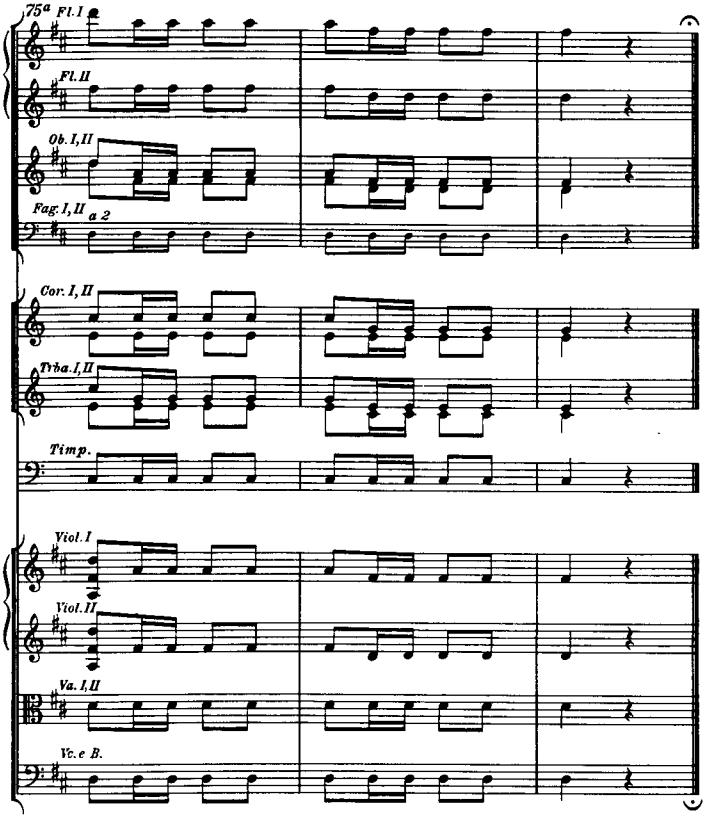
Scena ultima

[IDOMENEO, IDAMANTE, ILIA, ARBACE. Seguito d'Idomeneo, d'Idamante e d'Ilia; popolo.]

Nº 30 Recitativo

Adagio

8
fp
f
p
Po - po-li, a voi l'ul-ti-ma leg-ge im - po-ne I-do-me-ne - o qual
12
re.
Vc.

15
f
f
f
p
f
p
f
p
Pa - ce v'an-nun-zio.
Com-piuto è il sa-cri-fi-zio, e sciolto il vo-to.
Tutti Bassi
f
p
19 Viol. I
Viol. II
Va. I, II
Net-tu-no, e tut-ti i Nu-mi a questo re-gno a-mi-ci son.
Re-sta, che al cen-no lo-ro I-do-me-
Vc. e B.
23
ne-o o-ra ub-bi-di-sca.
Oh quan-to, oh som-mi De-i!

27
quan-to m'è gra-to il cen - no.
Ec - co - vi un al-tro re, un
30
al - tro me stes - so:
A I - da-man - te mio fi - glio, al ca - ro fi - glio
33
cc-do il so-glio di Cre - ta, e tut-to in - sie - me il so-vra - no po - ter.

36
I suoi co-man-di ri-spet-ta-te, e-se-gui-te ub-bi-dien-ti, co-me i miei e-se-
39
gui-ste, e ri-spet-ta-ste, on-de gra-to io vi son: que-sta è la
42
Clar. I, II
Cor. I, II
Viol. I
Viol. II
Va. I, II
leg-ge. Ec-co-vi la real spo-sa. Mi-ra-te in
Vc. e B.

[Segue l'incoronazione d'IDAMANTE, che s'eseguisce in pantomima, ed il coro che si canta durante l'incoronazione ed il ballo.]

*) Zum kleiner gestochenen Fagottsystem in T. 1–75 und T. 75ᵃ–77ᵃ vgl. Krit. Bericht.

9
tr
tr
tr
scen-da A - mor, scen - da I-me - ne-o, e Giu - no - ne ai re - gi sposi,
scen-da A - mor, scen - da I-me - ne-o, e Giu - no - ne ai re - gi sposi,
scen-da A - mor, scen - da I-me - ne-o, e Giu - no - ne ai re - gi sposi,
scen-da A - mor, scen - da I-me - ne-o, e Giu - no - ne ai re - gi sposi,

17
a 2
d'al - ma pa - ce o - mai li po - si_, o - - mai li
d'al - ma pa - ce o - mai li po - si_, o - - mai_ li
d'al - ma pa - ce o - mai li po - si_, o - - mai li
d'al-ma pa - ce o-mai li po - si, o - - mai li

24
tr
tr
a 2
a 2
tr
tr
po-si la Dea pro-nu-ba nel sen! la Dea
po-si la Dea pro - - nu-ba nel sen! la Dea pro - -
po-si la Dea pro-nu-ba nel sen! la Dea
po-si la Dea pro - nu - ba nel sen! la Dea pro - nu-

31
a 2
a 2
pro-nu-ba nel sen! Scen-da A-mor, scen-da A-mor,
- nu-ba nel sen! Scen-da A-mor, scen-da A-mor,
pro-nu-ba nel sen! Scen-da A-mor, scen-da A-mor,
ba nel sen! Scen-da A-mor, scen-da A-mor,

40
a 2
scen-da A - mor, scen - da I - me - ne - o, scen - da I - me - ne - o, e Giu -
scen-da A - mor, scen - da I - me - ne - o, scen - da I - me - ne - o, e Giu -
scen-da A - mor, scen - da I - me - ne - o, scen - da I - me - ne - o, e Giu -
scen-da A - mor, scen - da I - me - ne - o, scen - da I - me - ne - o, e Giu -

47
a 2
p
no - ne ai re - gi sposi, d'al - ma pa - ce o - mai li po - si, o-
no - ne ai re - gi sposi, d'al - ma pa - ce o - mai li po - si, o-
no - ne ai re - gi sposi, d'al - ma pa - ce o - mai li po - si, o-
no - ne ai re - gi sposi, d'al - ma pa - ce o - mai li po - si, o-

56
mai li po-si la Dea pro-nu-ba nel sen!
mai li po-si la Dea pro - nu - ba nel sen! la Dea
mai li po-si la Dea pro-nu-ba nel sen!
mai li po-si la Dea pro - nu - ba nel sen! la Dea

63
la Dea pro-nu-ba nel sen! la Dea pro - - nu - ba nel sen! la Dea
pro - nu - ba nel sen! la Dea pro - - nu - ba nel sen! la Dea
la Dea pro-nu-ba nel sen! la Dea pro - - nu - ba nel sen! la Dea
pro - nu - ba nel sen! la Dea pro - nu-ba nel sen!

*) Nach Wiederholung des Chores im Anschluß an T. 105 (S. 494) folgt die Coda (S. 494); es kann jedoch von hier aus auch gleich zum Beginn von No. 32 (S. 495) gesprungen werden (Vorschlag des Herausgebers).

Fl. I
76
Solo
Fl. II
Solo
Ob. I, II
Soli
Fag. I, II
a 2
Soli
Cor. I, II
Soli
Trba. I, II
Soli
p
Timp.
Soli
p
83
91
tr

Da capo il coro dal segno

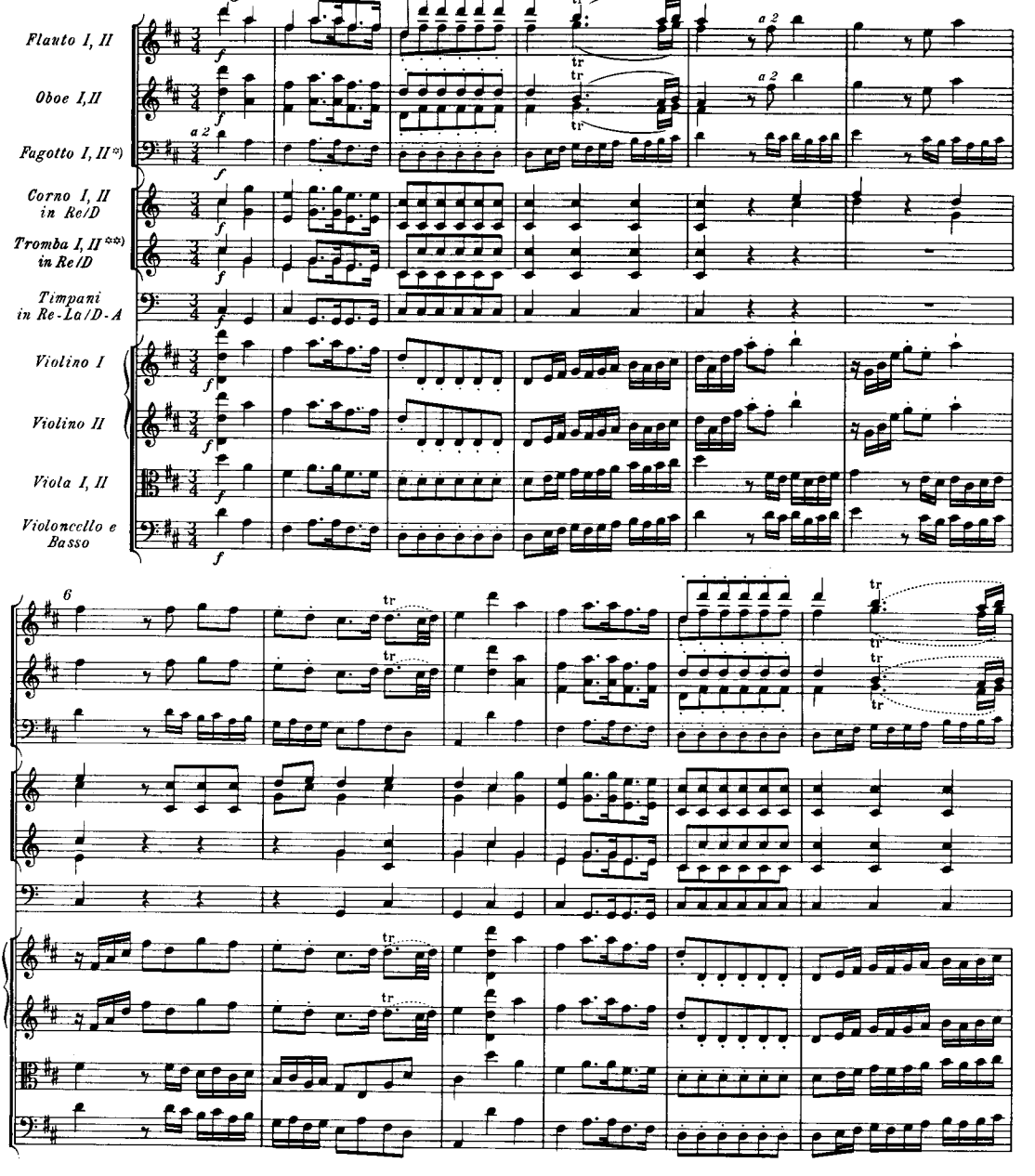
[⊕]

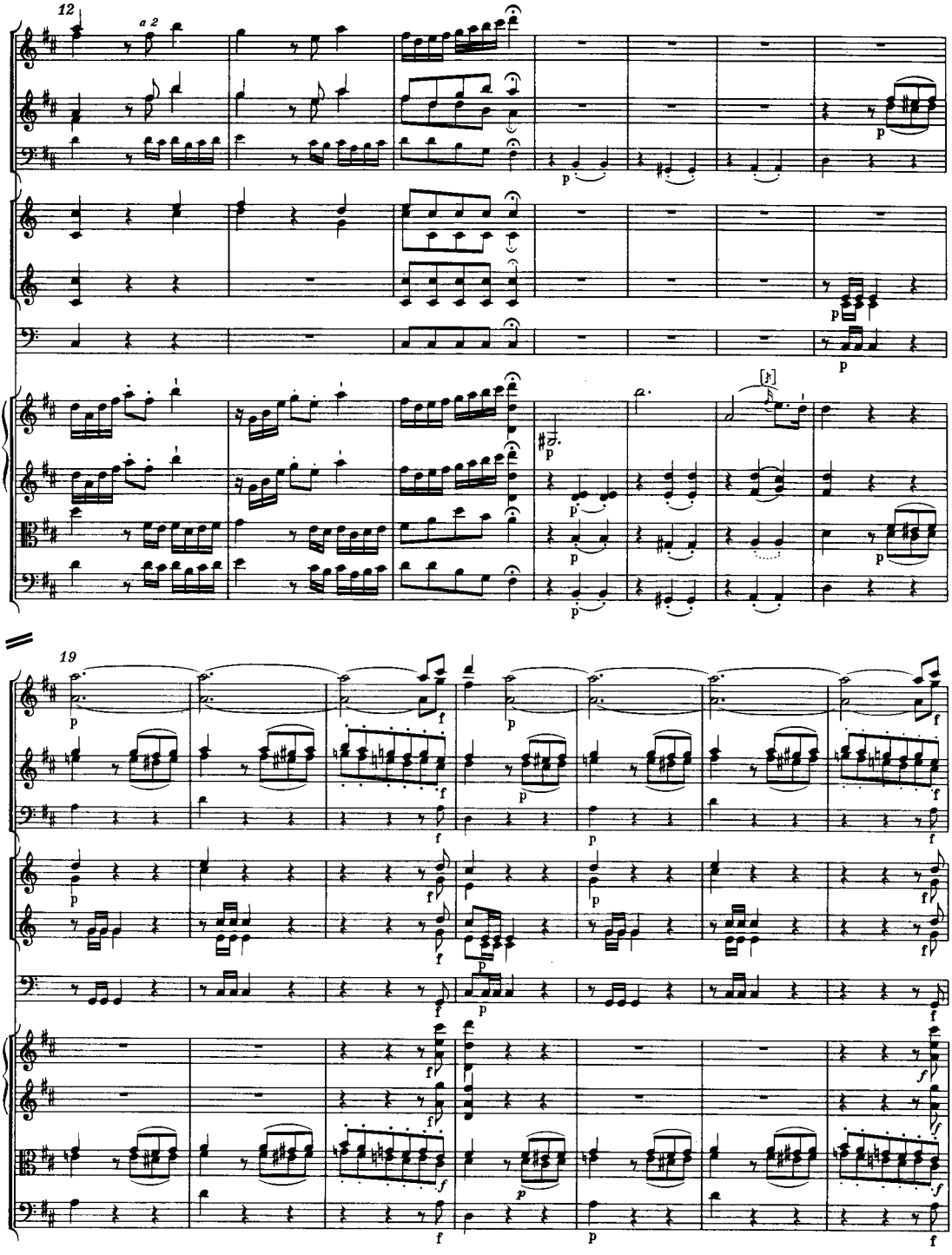
Coda

Nº 32 Ballet

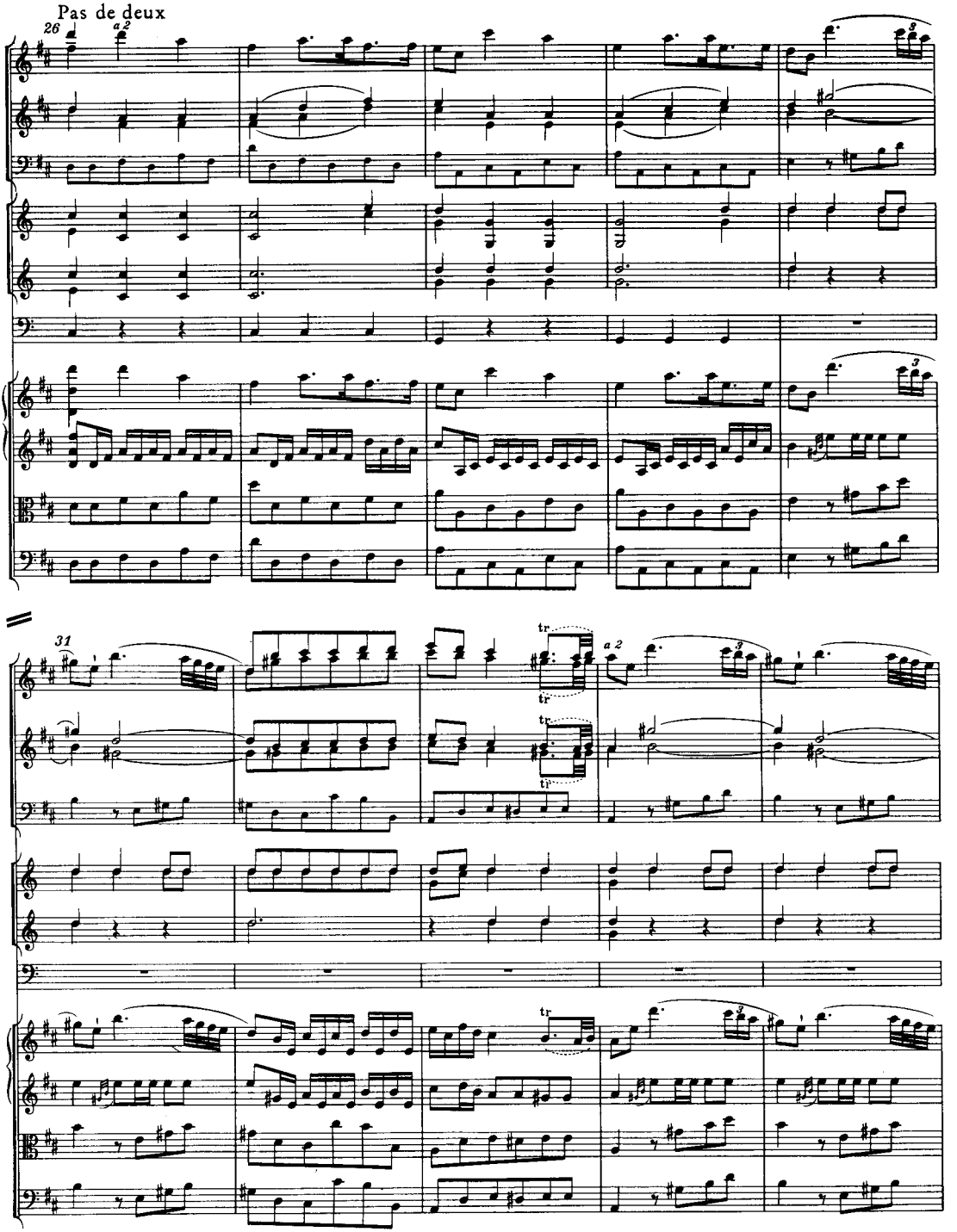
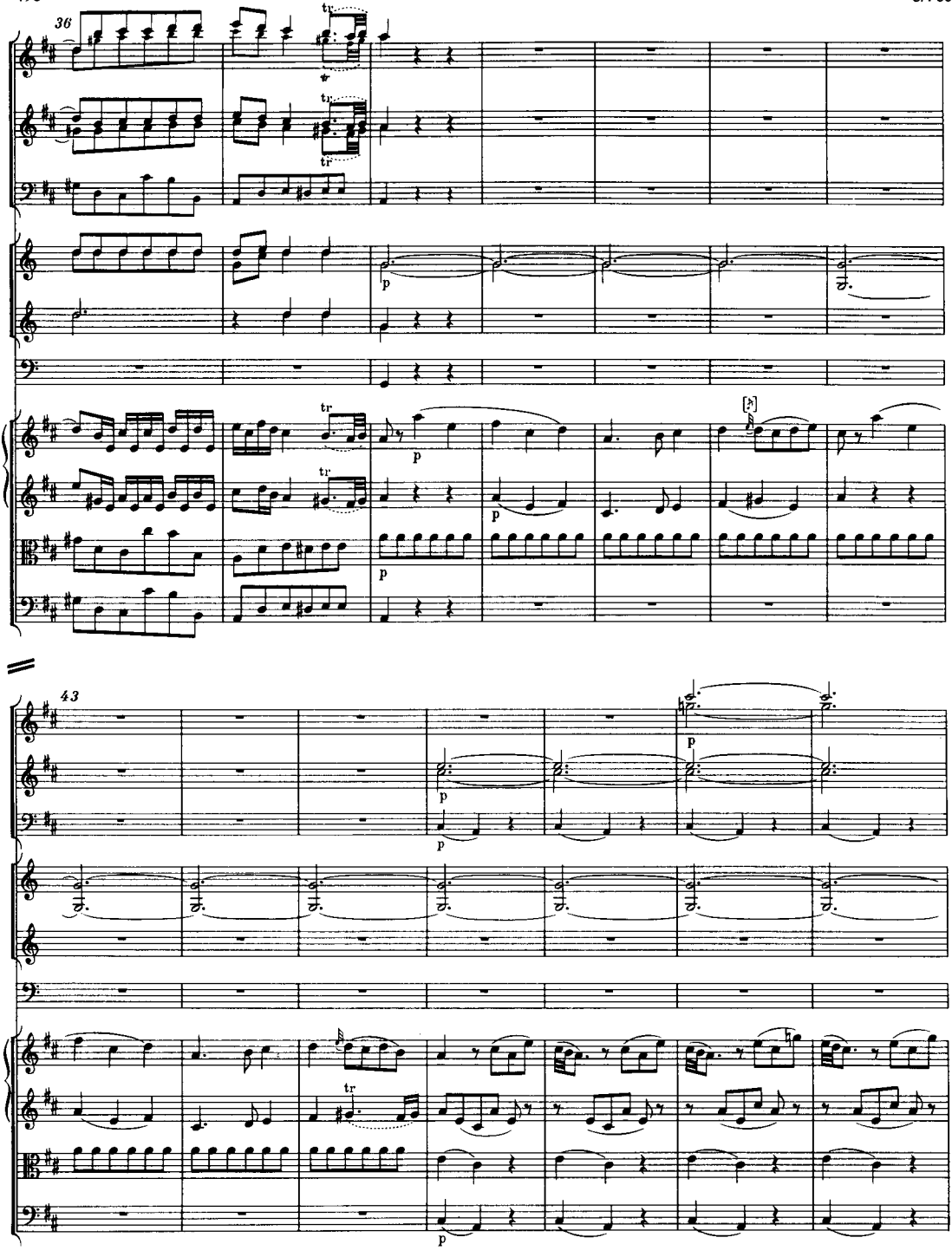
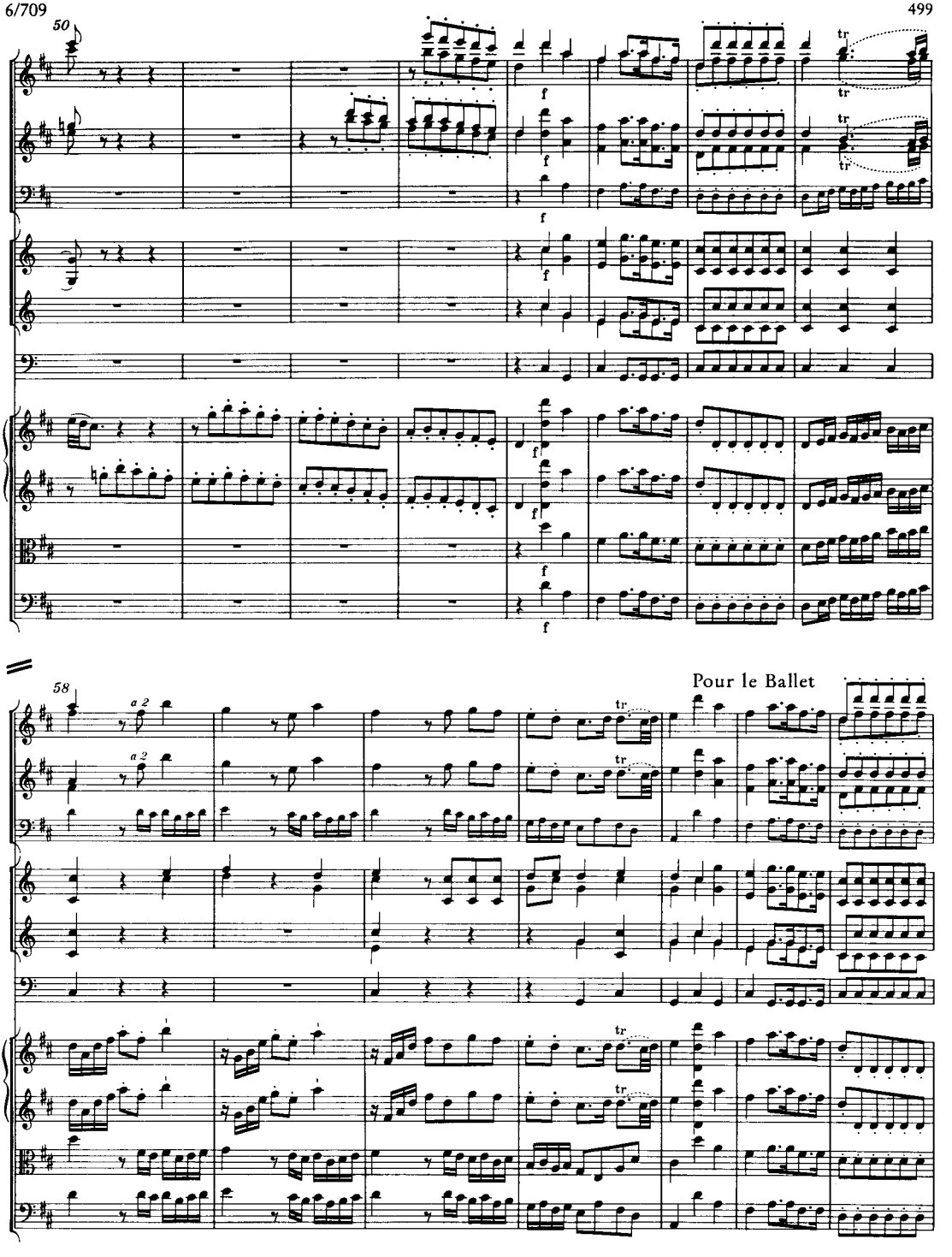
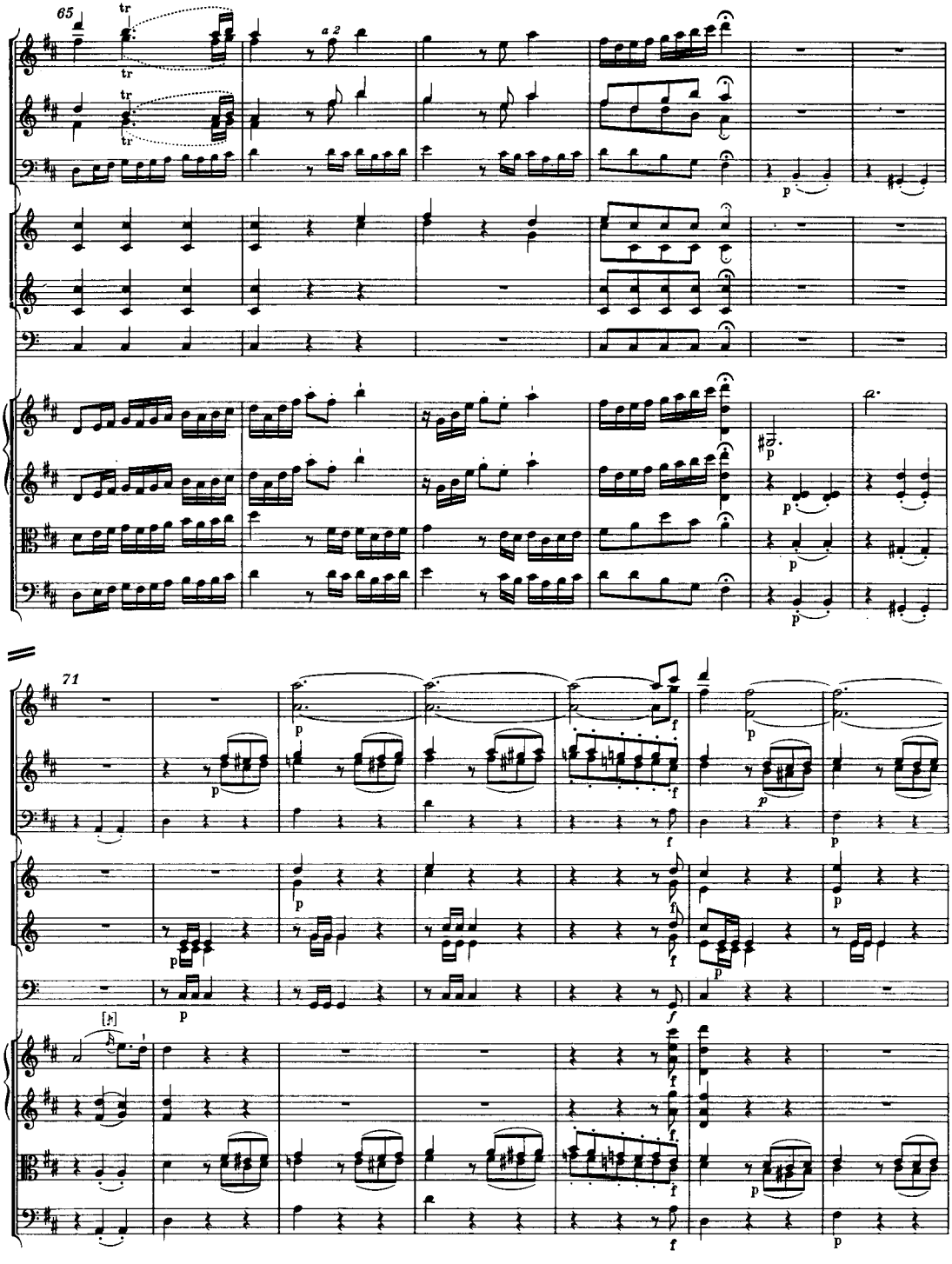
Chaconne

Pour le Ballet

Allegro

KV 367 – Entstanden München, Januar 1781

*) Zum kleiner gestochenen Fagottsystem in T. 1–153 vgl. Krit. Bericht zu NMA II/6/2, S. b/16.

**) Im Autograph hier und im folgenden: Clarini.

12
a 2
19

Pas de deux

36
43

50
58
a 2
a 2
Pour le Ballet

65
tr
a 2
p
71
f
p

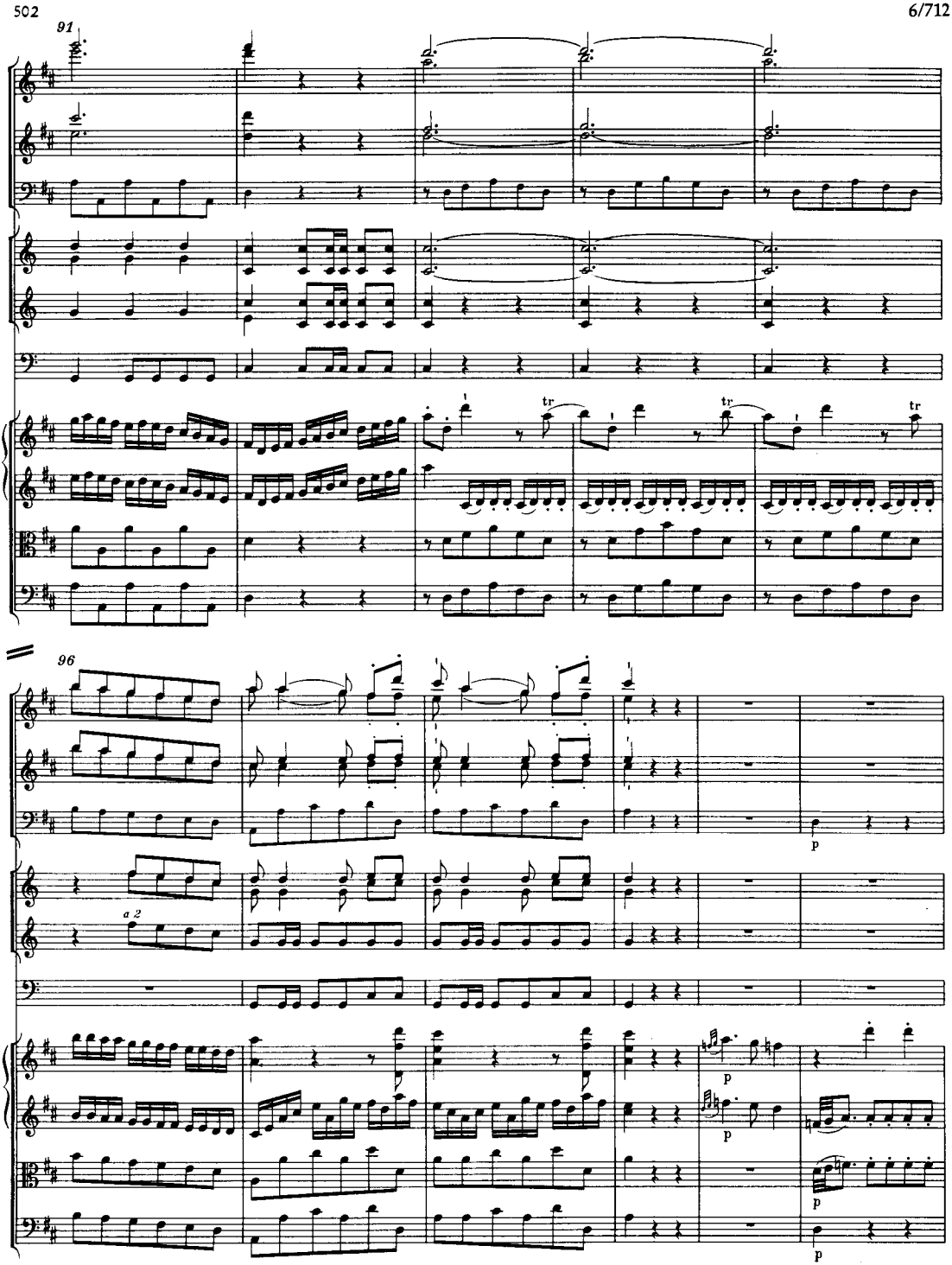
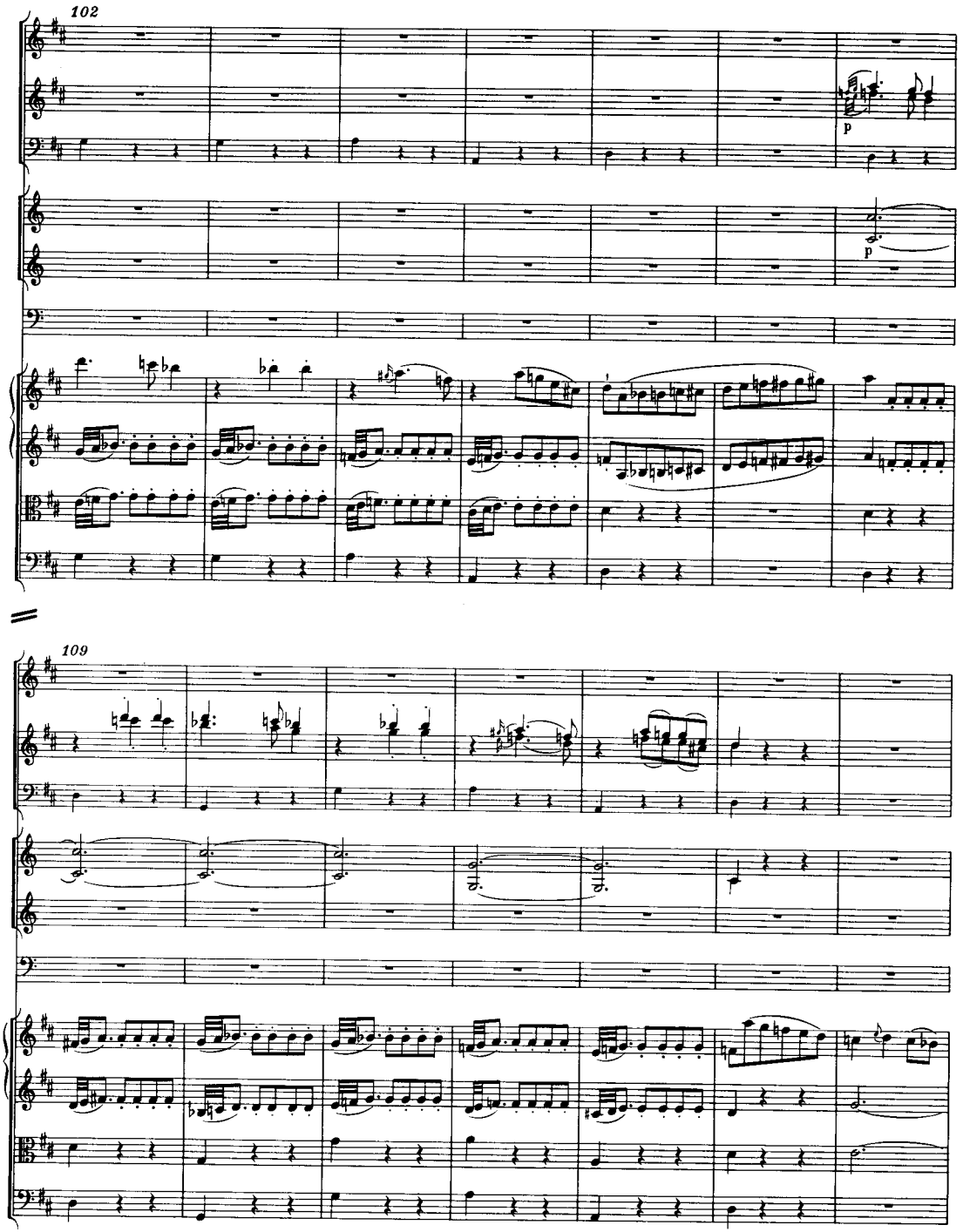
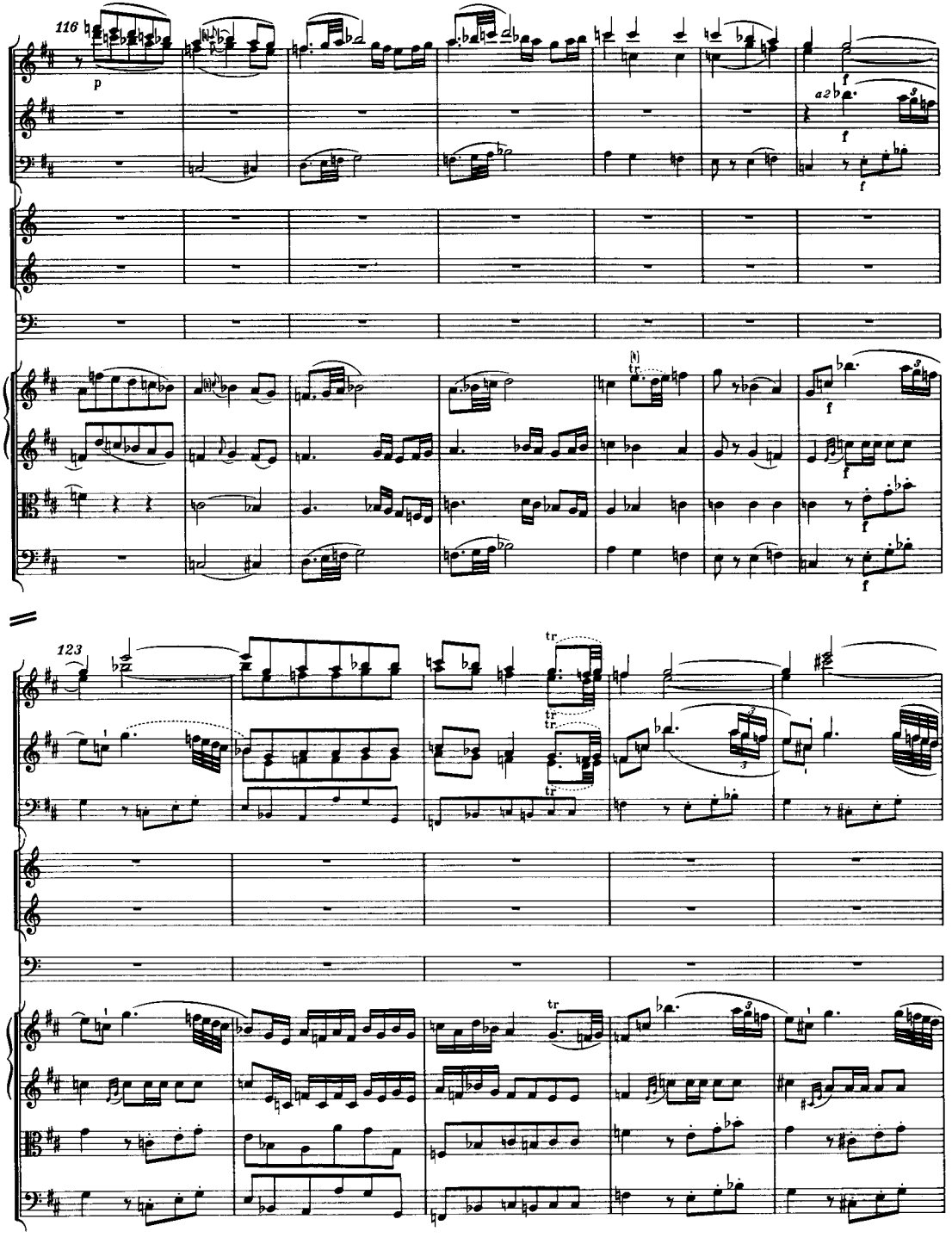
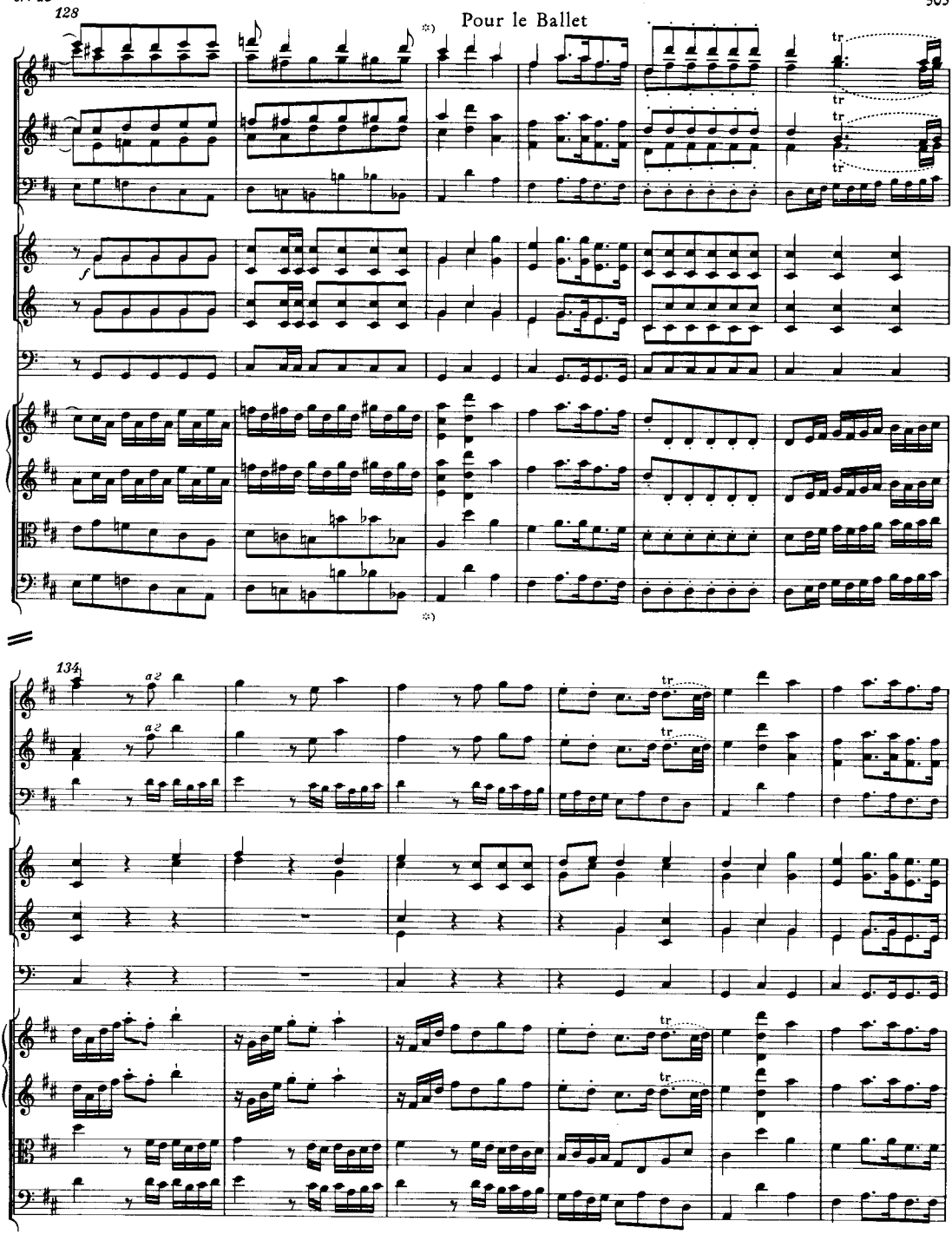
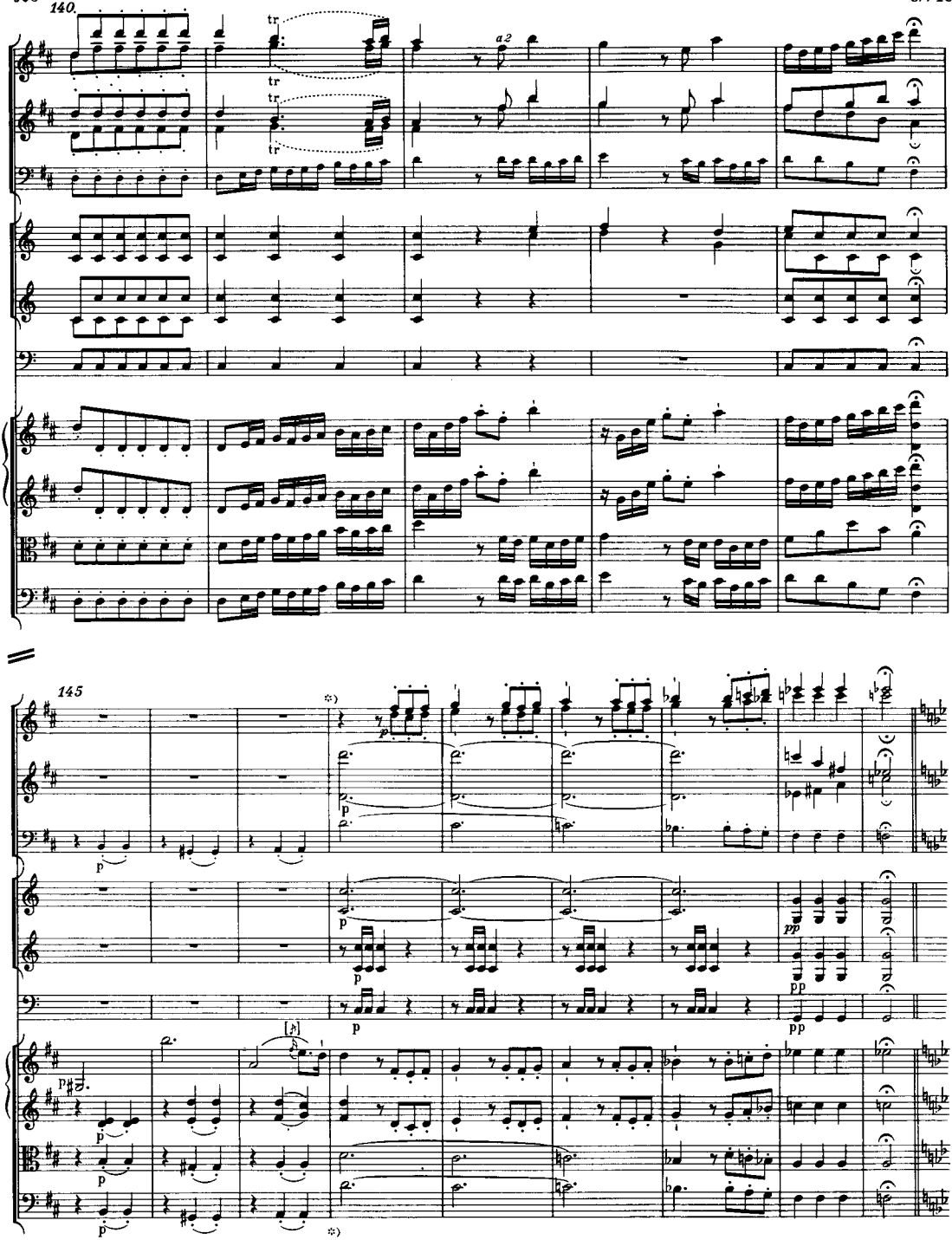
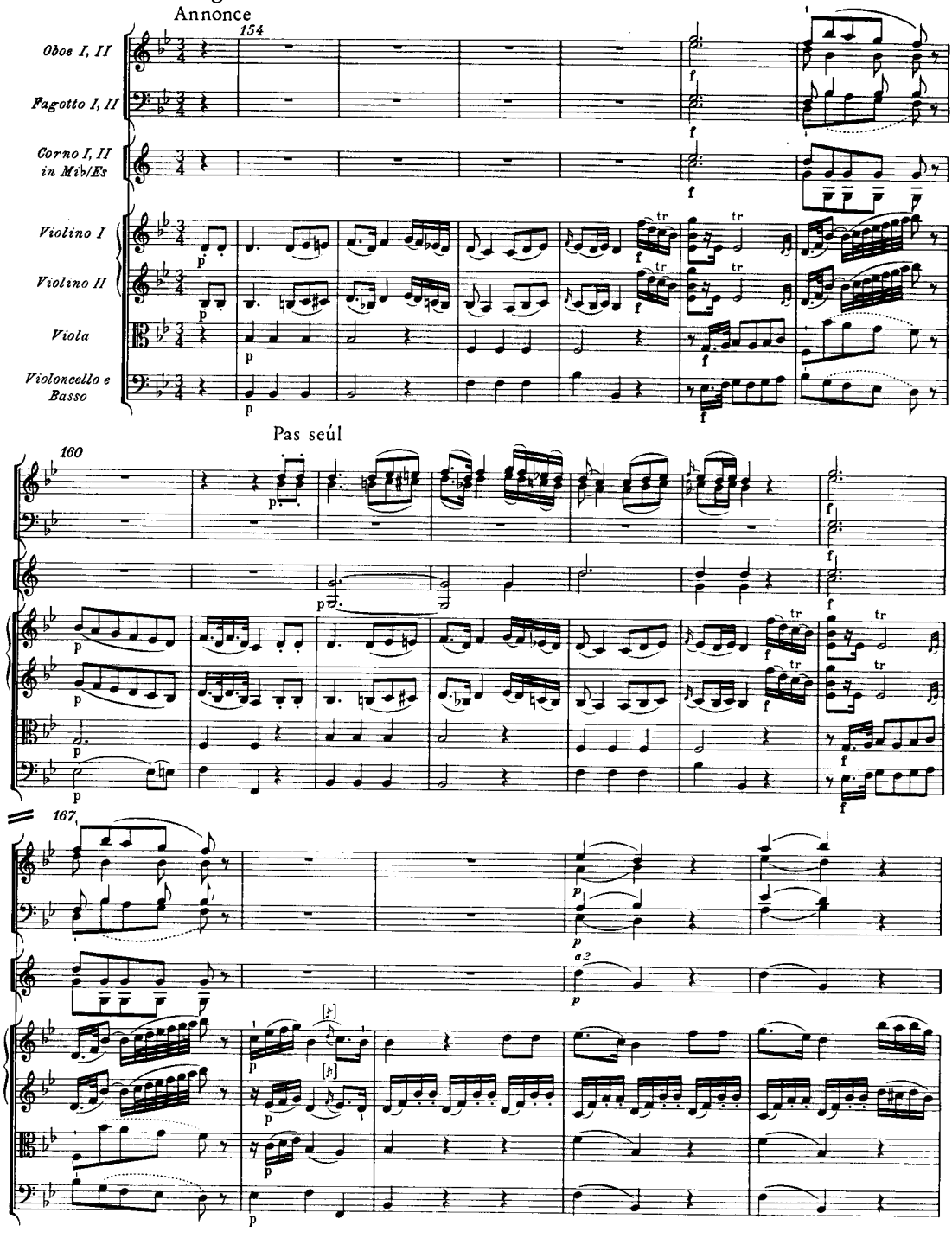
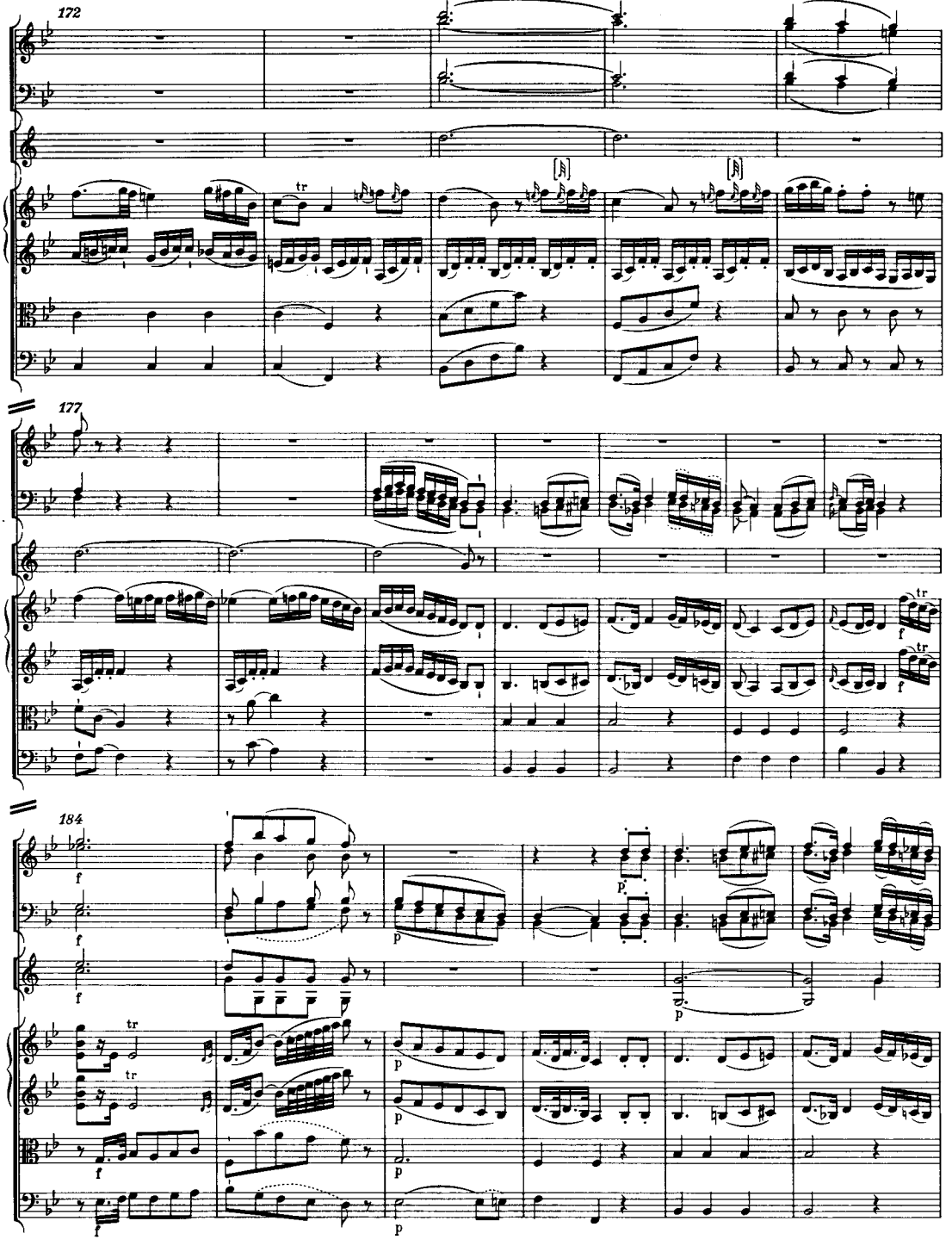
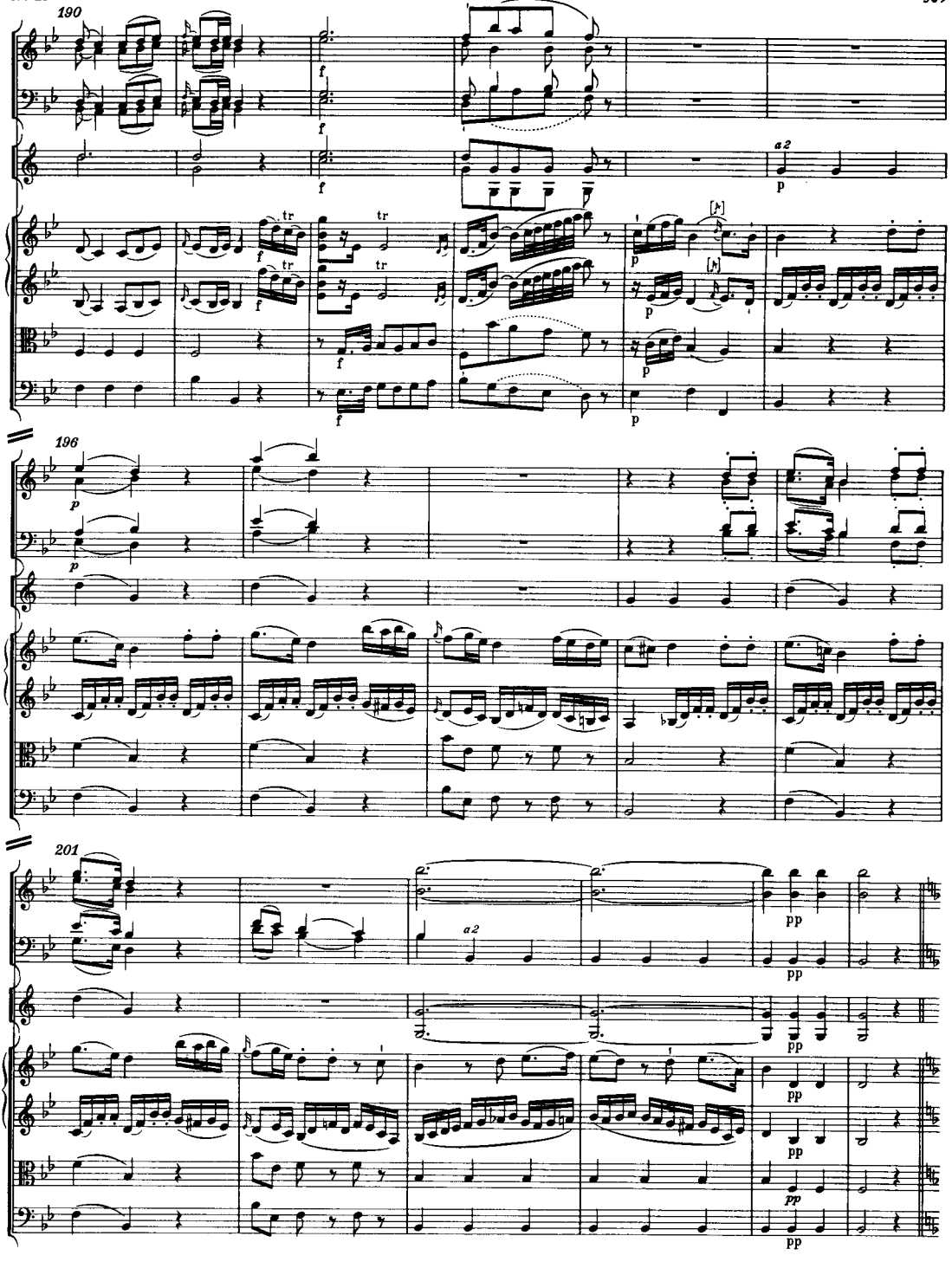
Pas seul

78

a 2

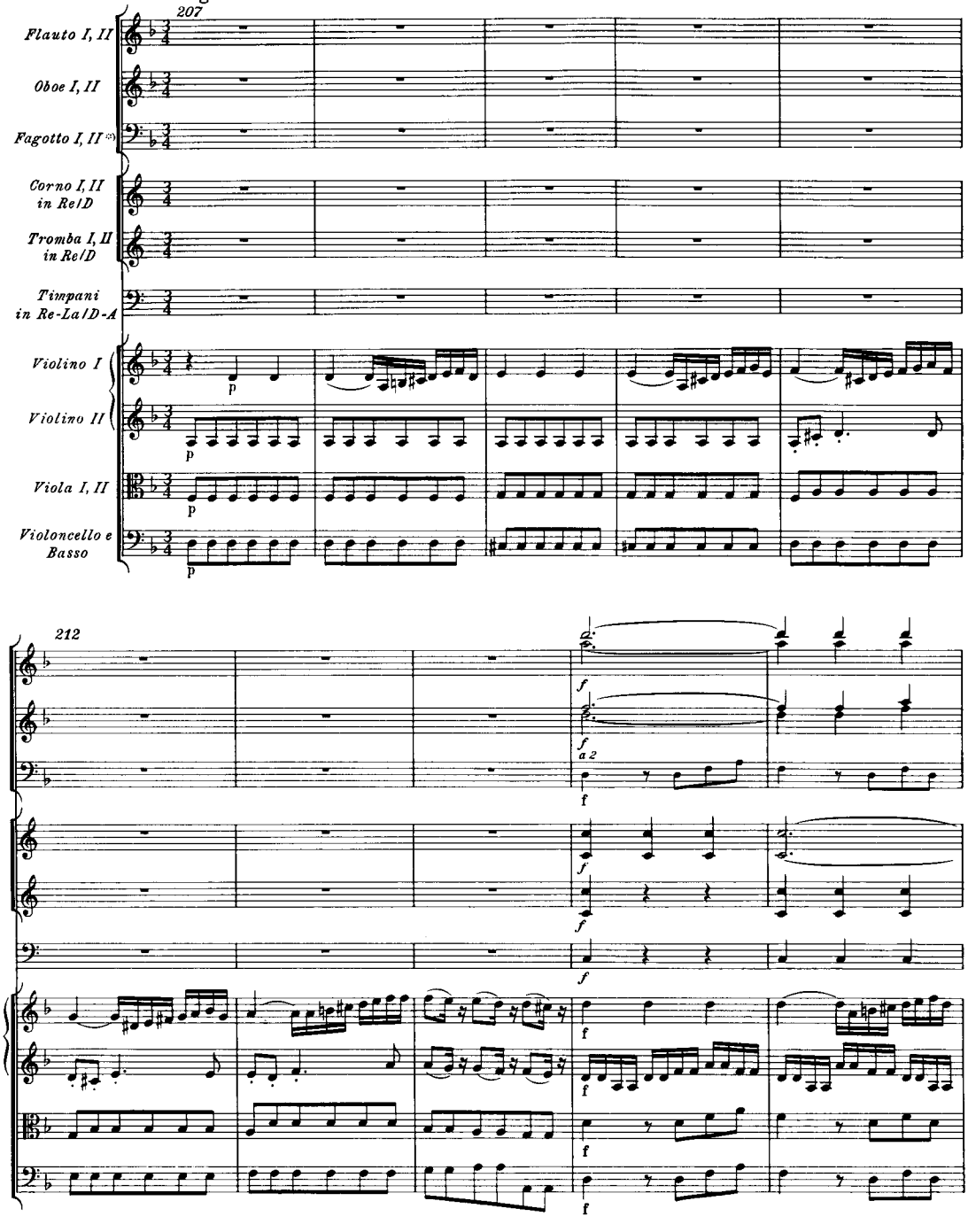
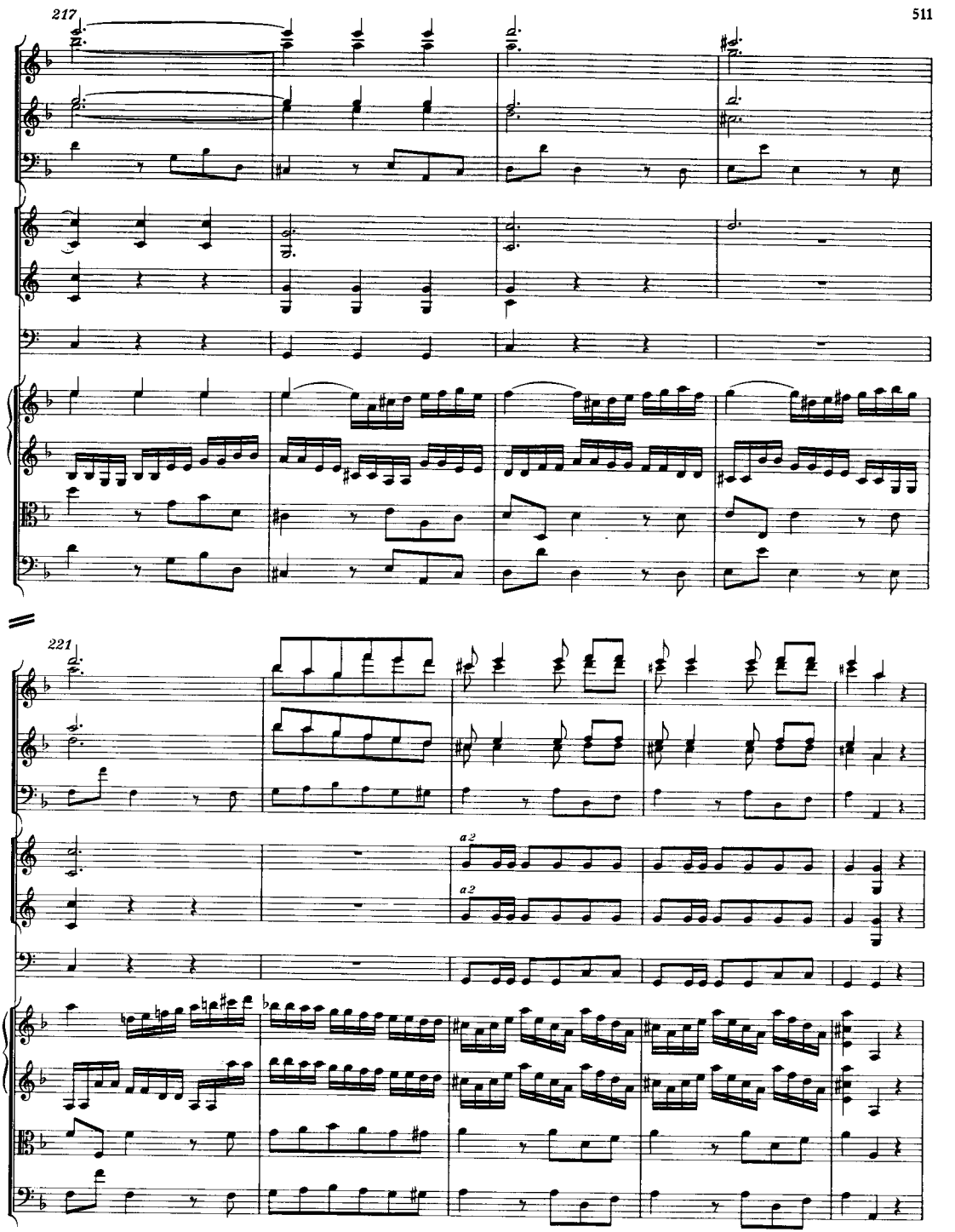
84

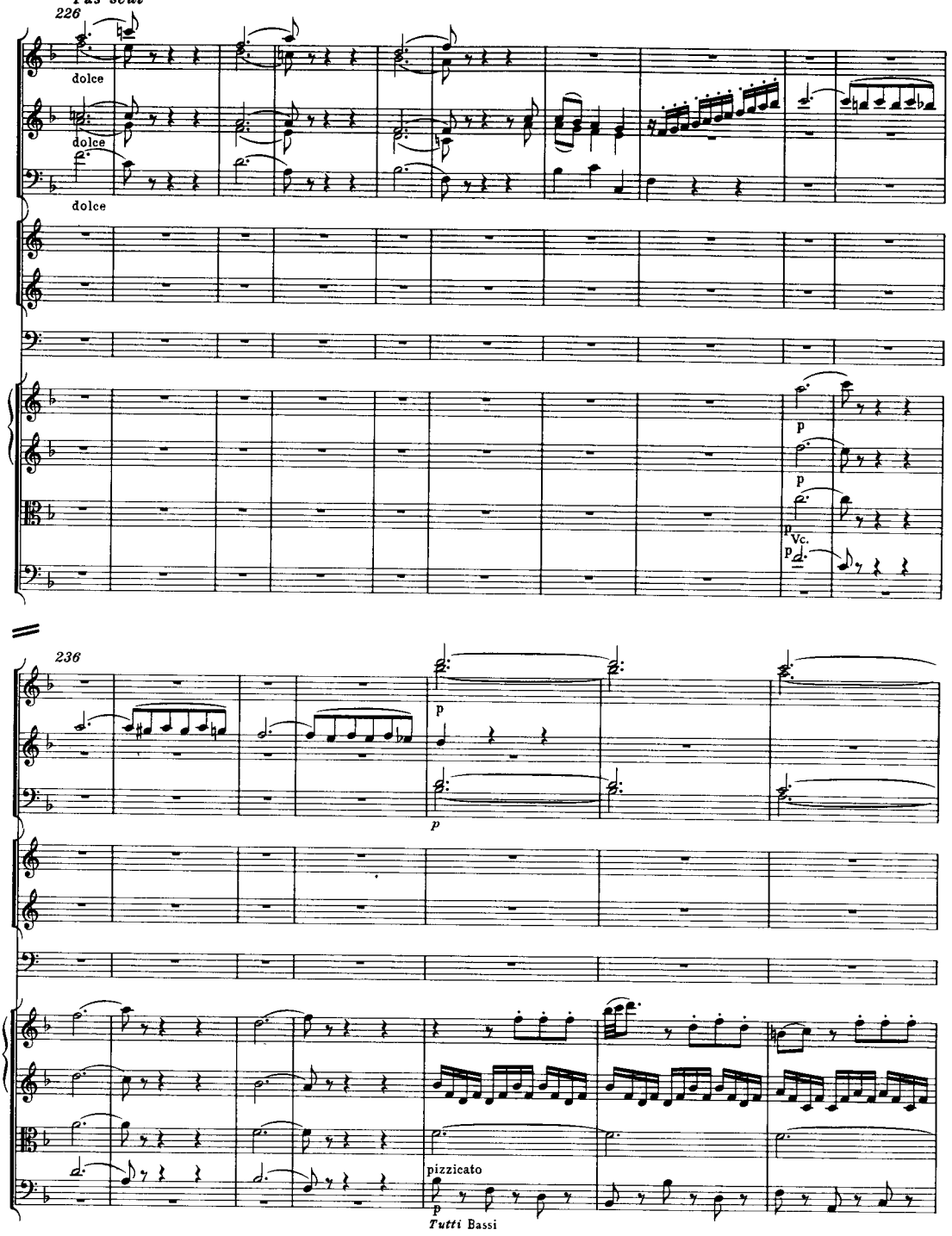
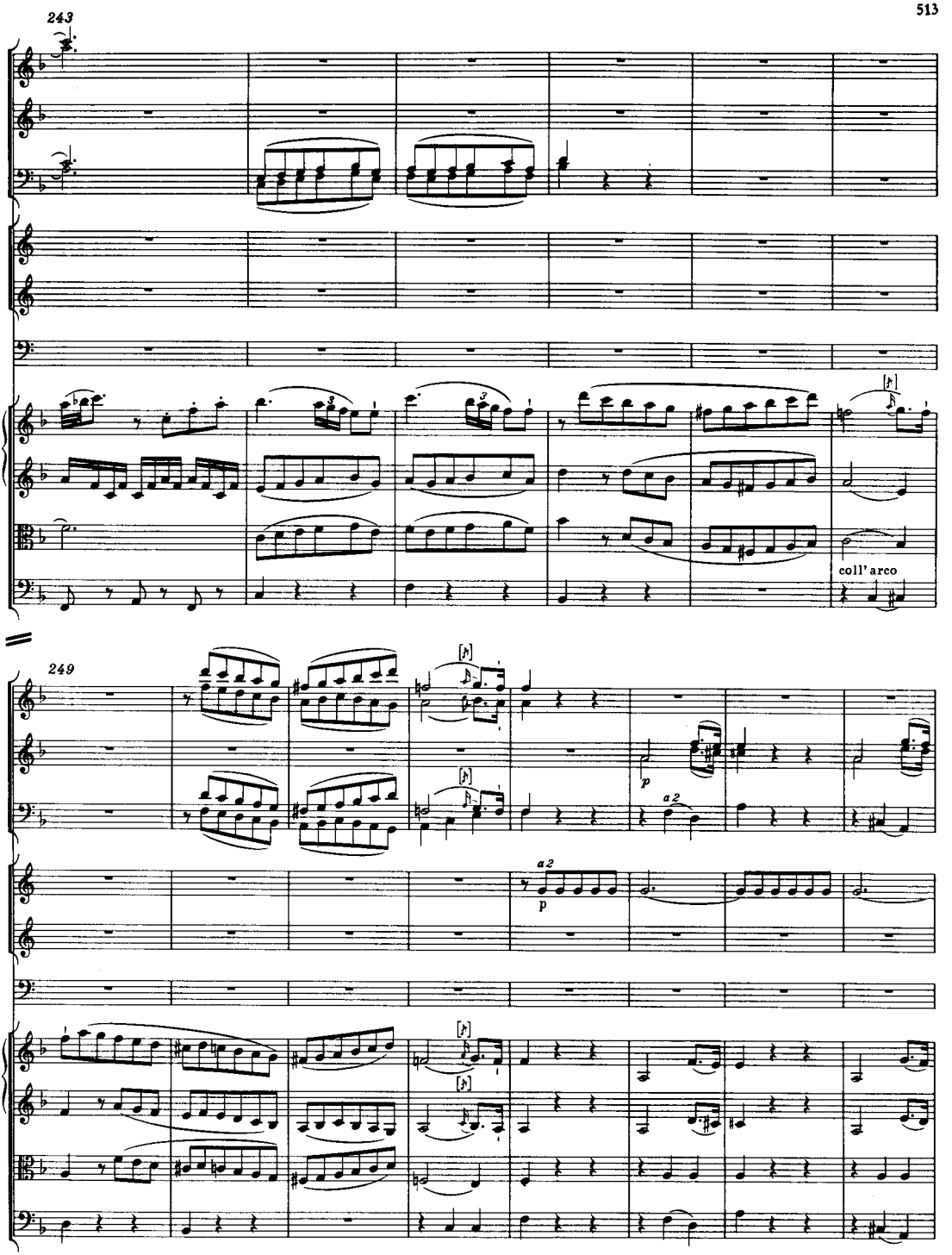
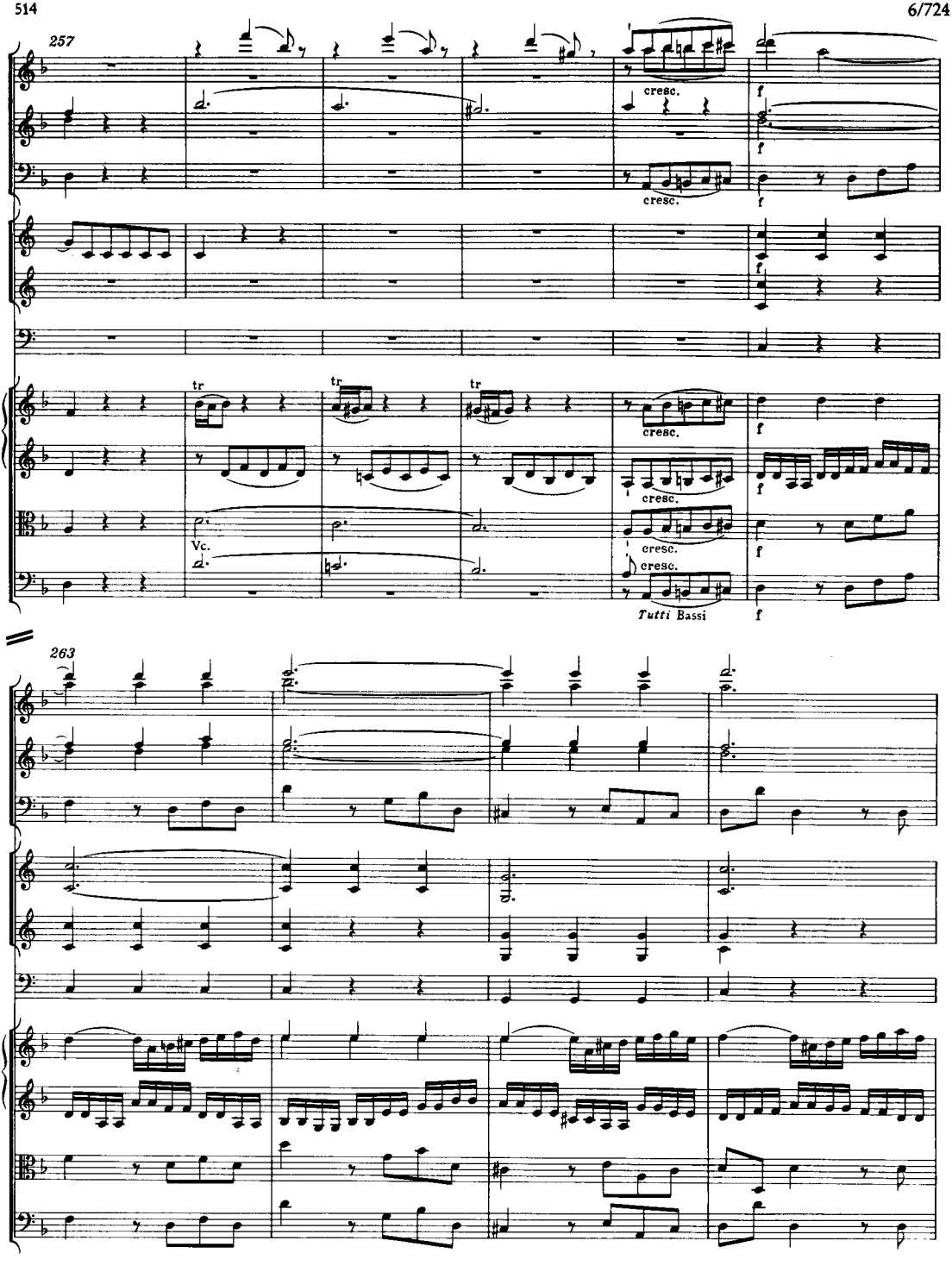
Vc.

Tutti Bassi

91
96
tr
tr
tr
a 2
p
p
p
p

102
p
p
109

116
p
a2
f
123
tr

*) Nach T. 129 stehen im Autograph 23 gestrichene Takte, die in NMA II/6/2 als Anhang III, 1. a), S. 114, abgedruckt sind; vgl. auch Vorwort zu NMA II/6/2, S. XI.

*) Nach T. 147 stehen im Autograph neun gestrichene Takte, die in NMA II/6/2 als Anhang III, 1. b), S. 115, abgedruckt sind; vgl. auch Vorwort zu NMA II/6/2, S. XII.

Larghetto
Annonce
154
Oboe I, II
Fagotto I, II
Corno I, II in Mib/Es
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso
Pas seúl
160
167
a 2

172
177
184

190
196
201
a2
tr
pp

La Chaconne, qui reprend

Annonce

Allegro

*) Zur Mitwirkung der Fagotte in T. 215–225 vgl. Krit. Bericht zu NMA II/6/2, S. b/17 f.

217
221
a2
a2

Pas *seul*

243
coll' arco
249
a2
p
a2
p

257
cresc.
cresc.
f
tr
Vc.
Tutti Bassi
263

267

a2

a2

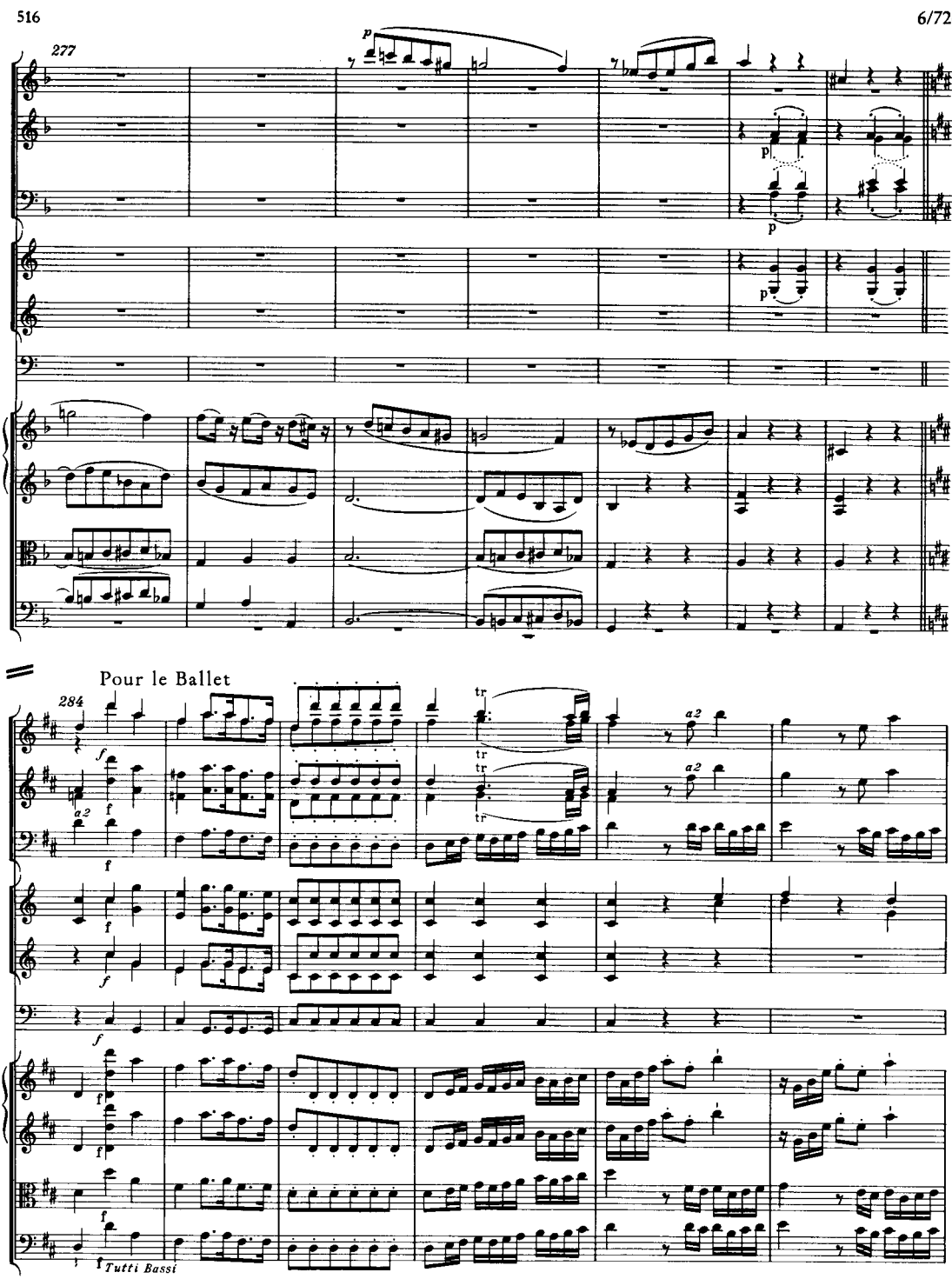
271

p

p

p

Vc.

p

277
Pour le Ballet
284
Tutti Bassi

290

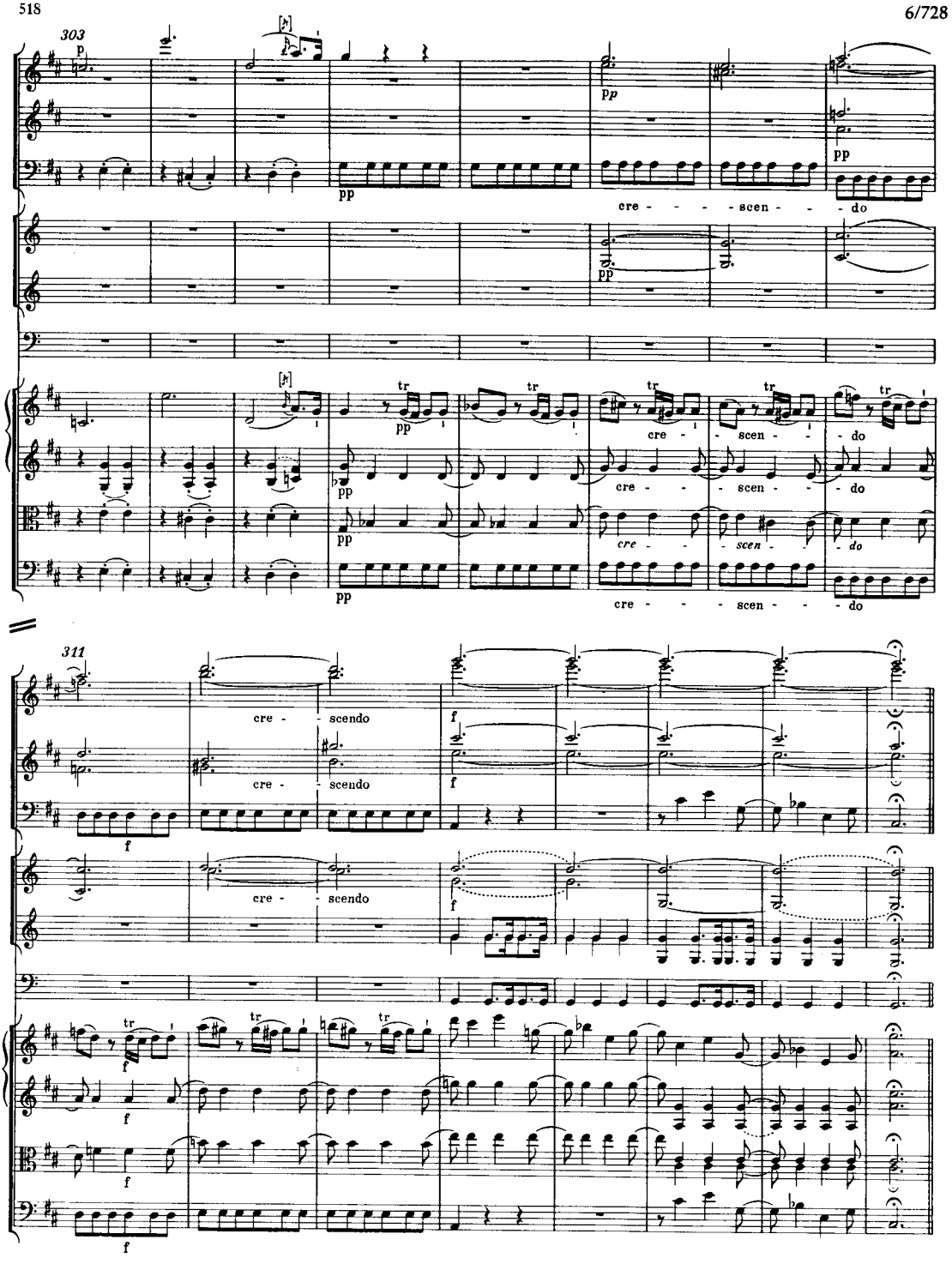
296

a 2

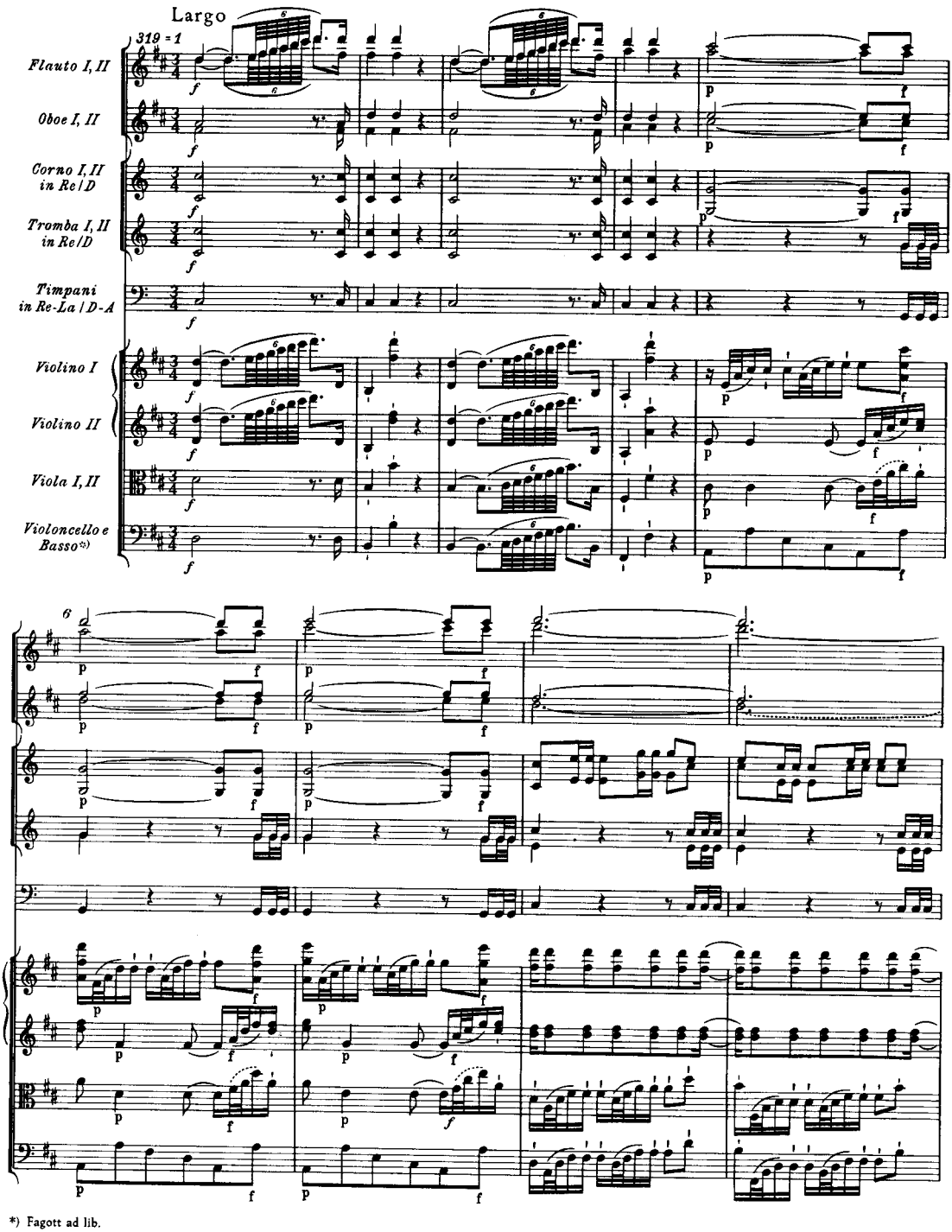
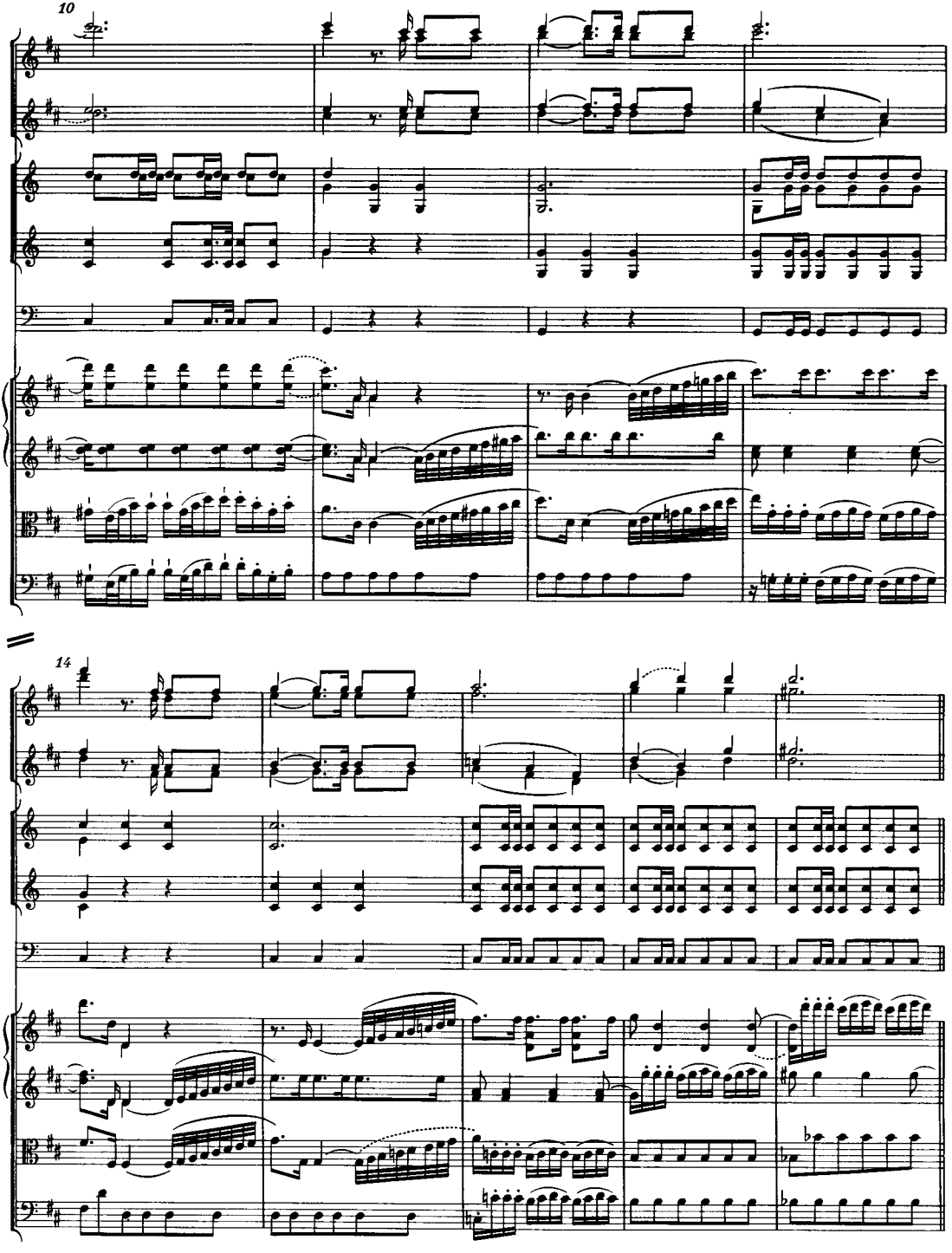
p

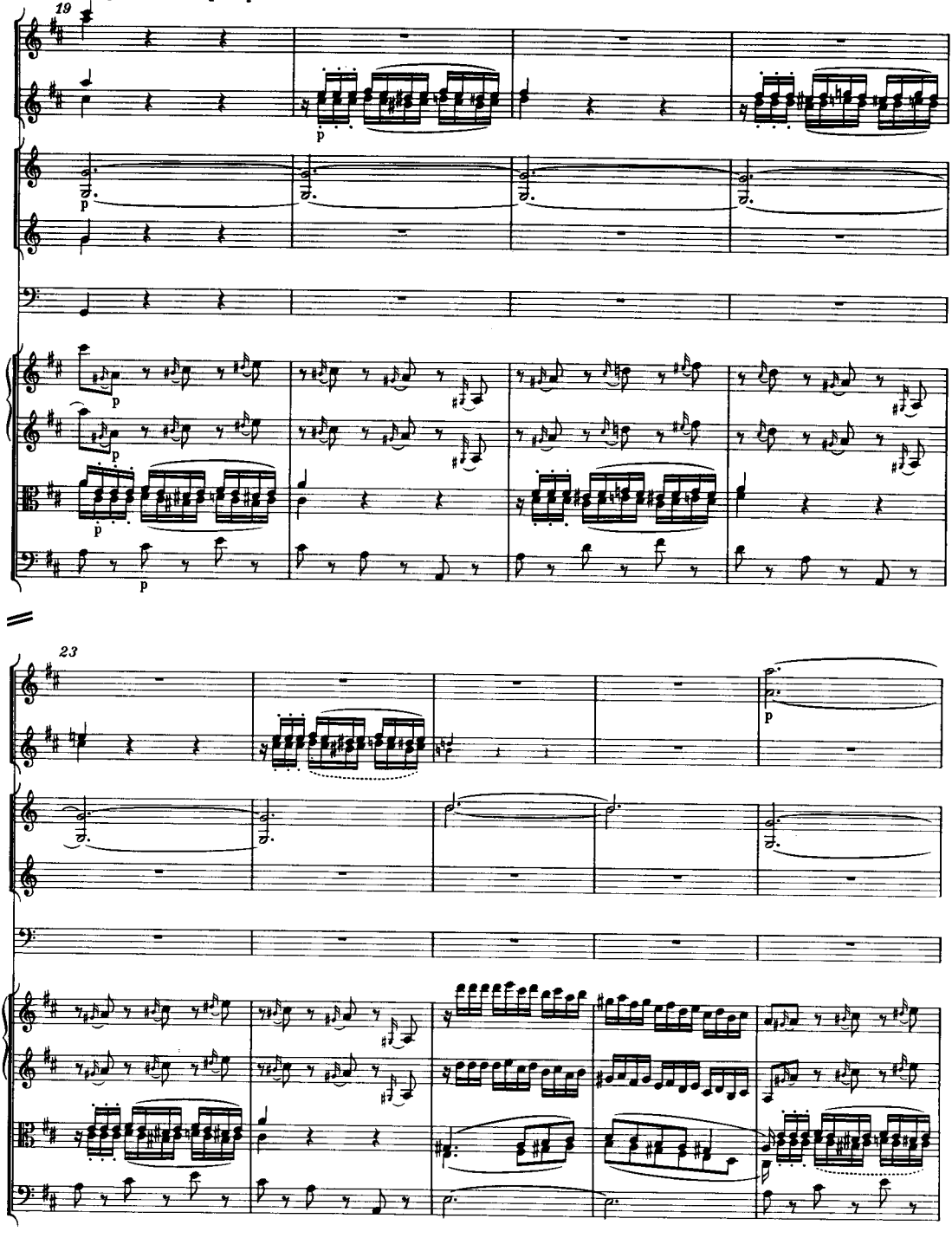
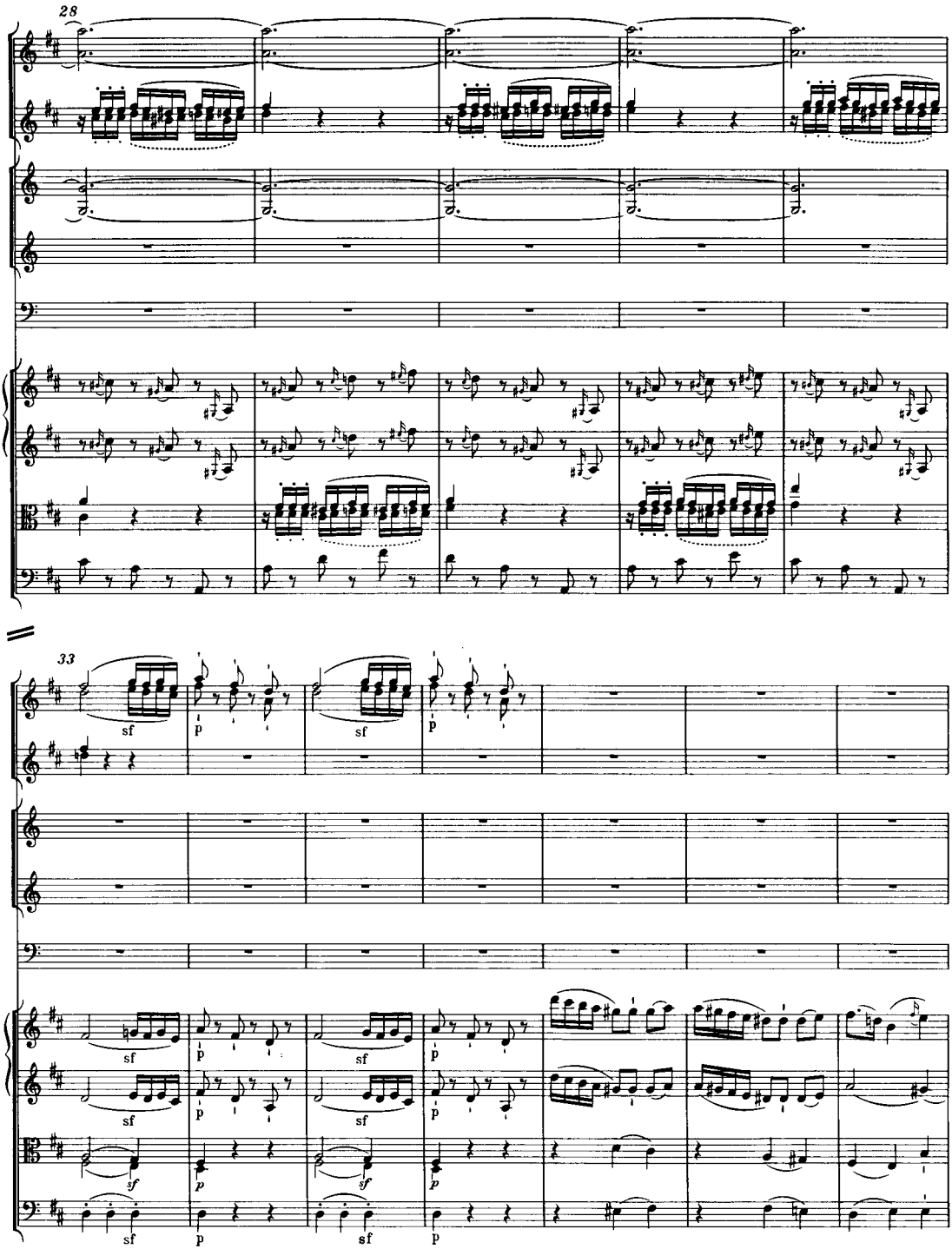
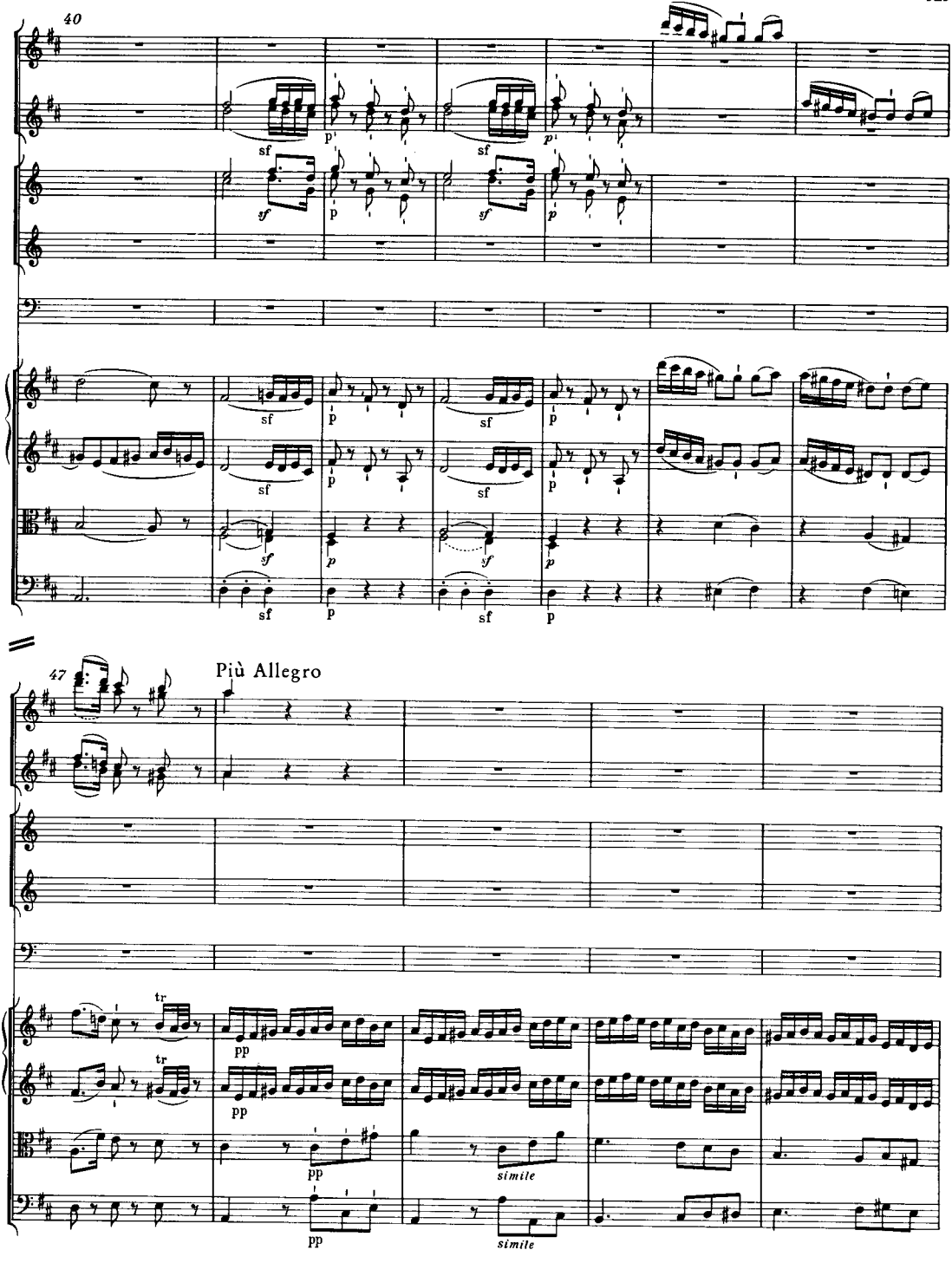
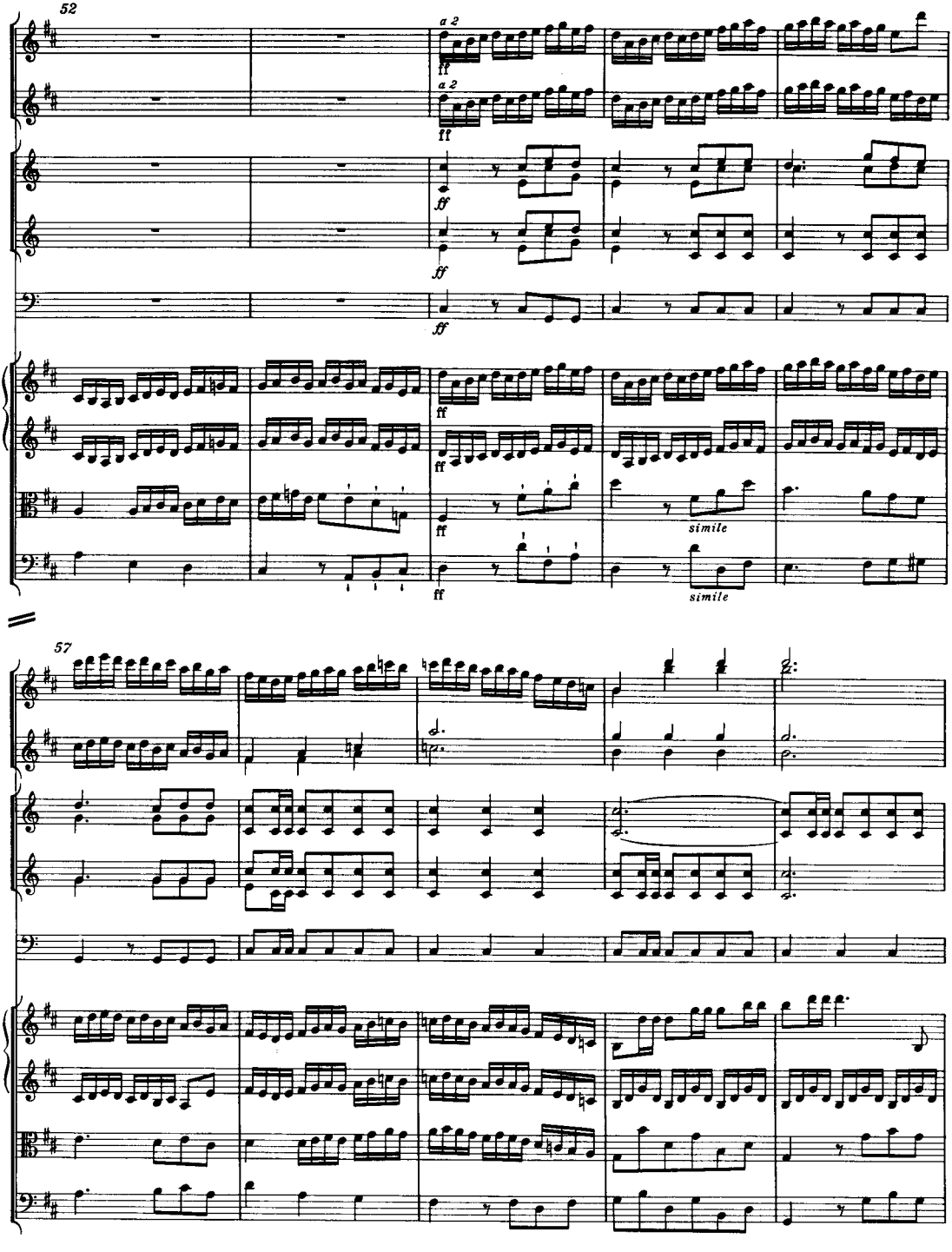
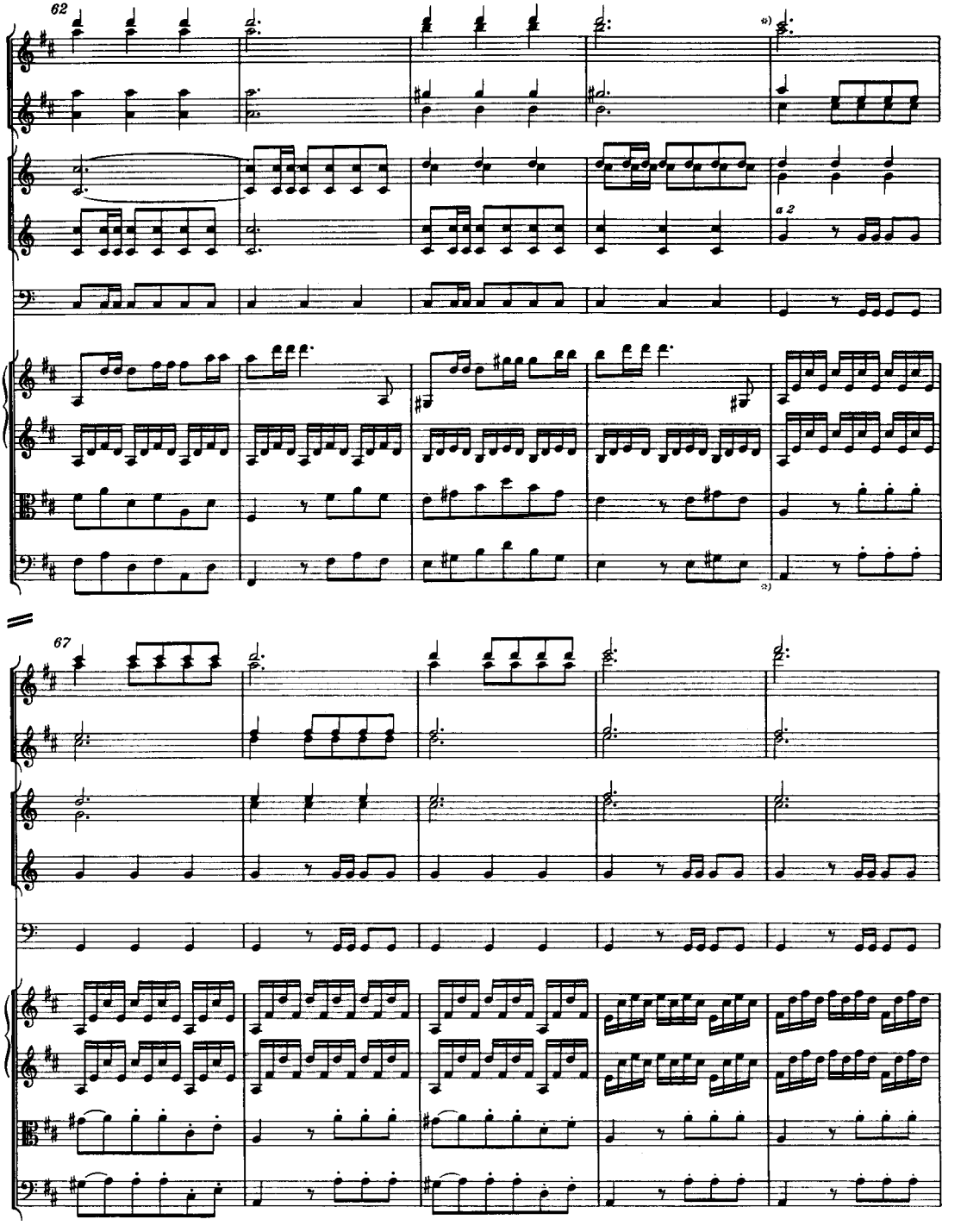
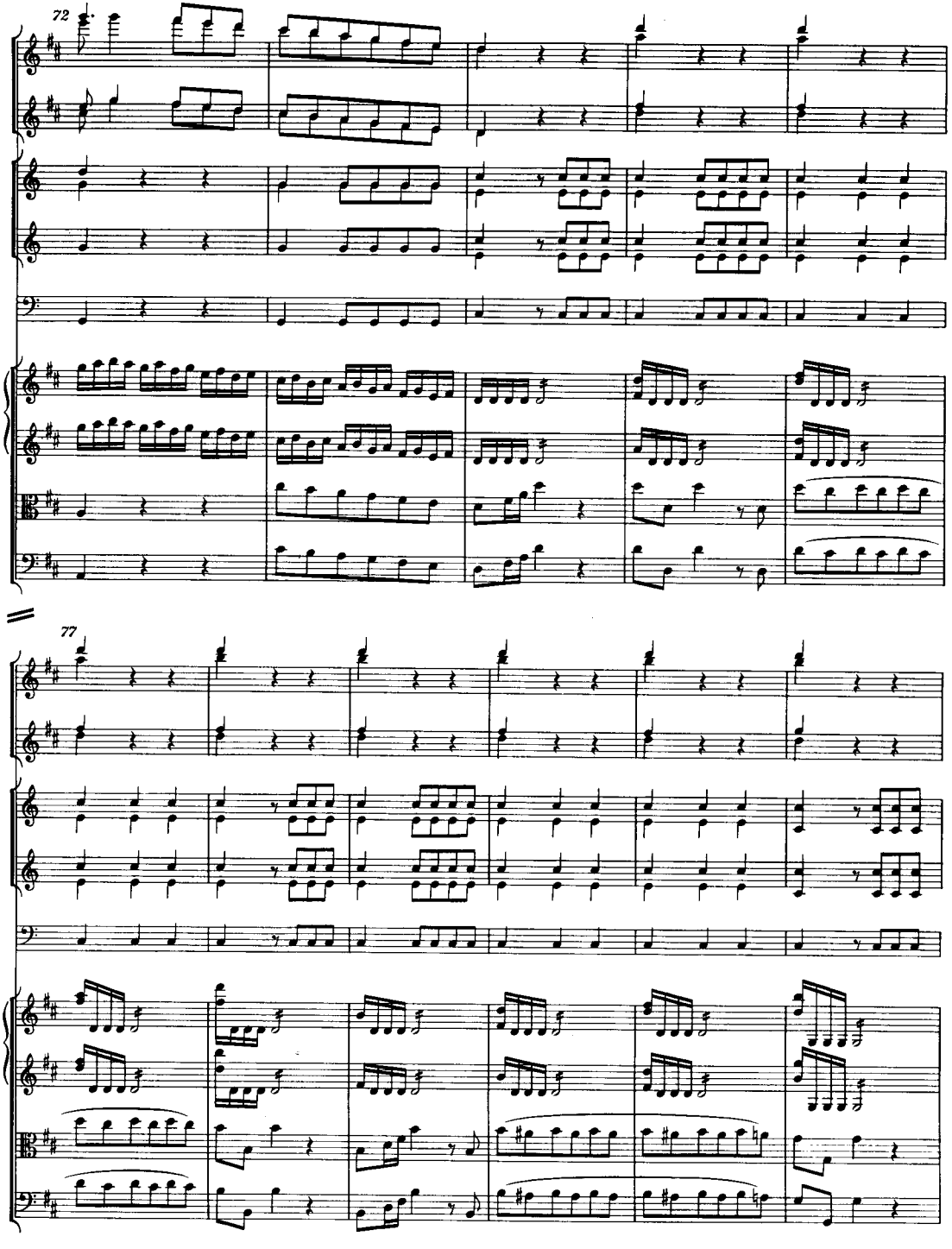
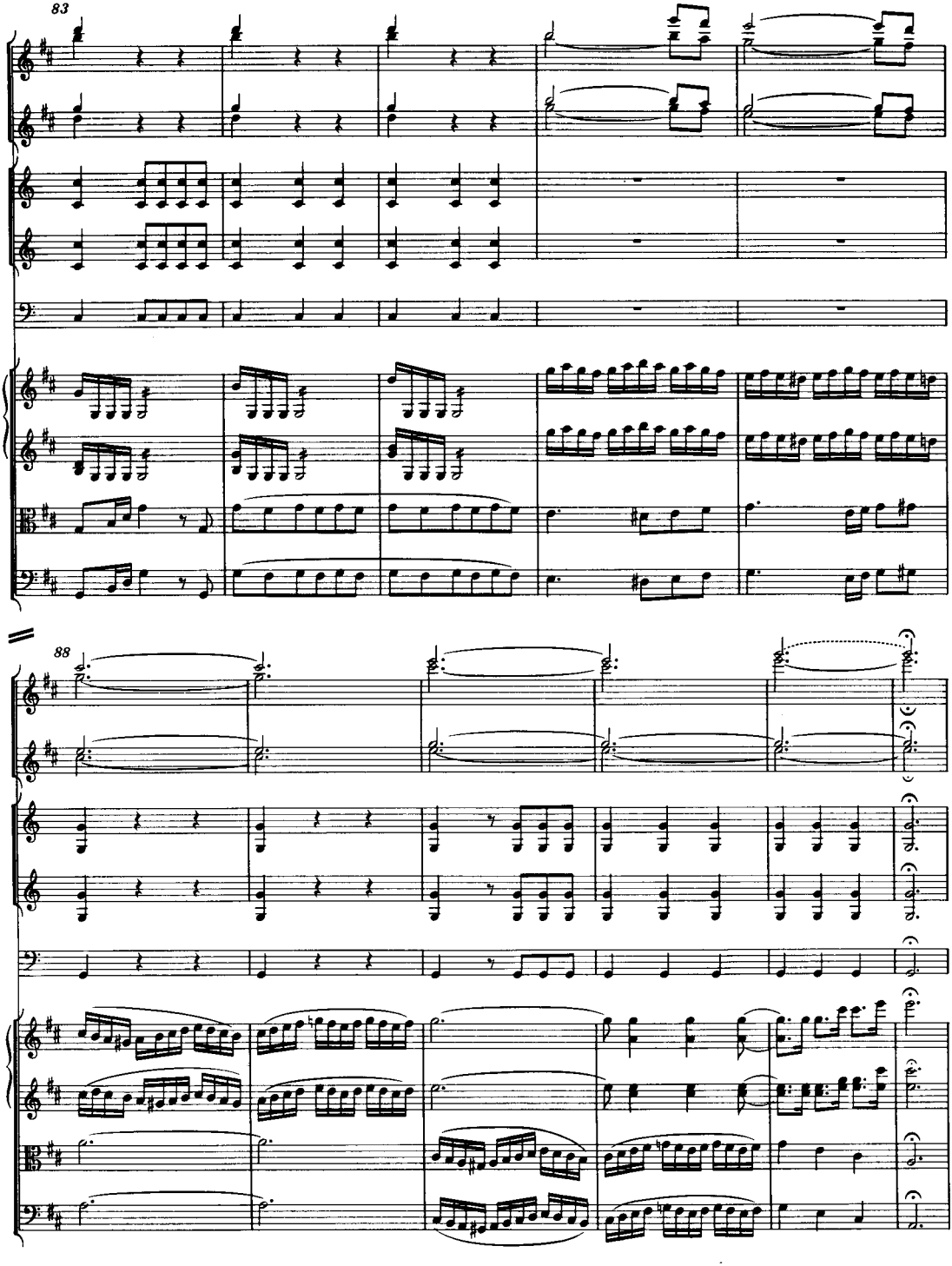
p

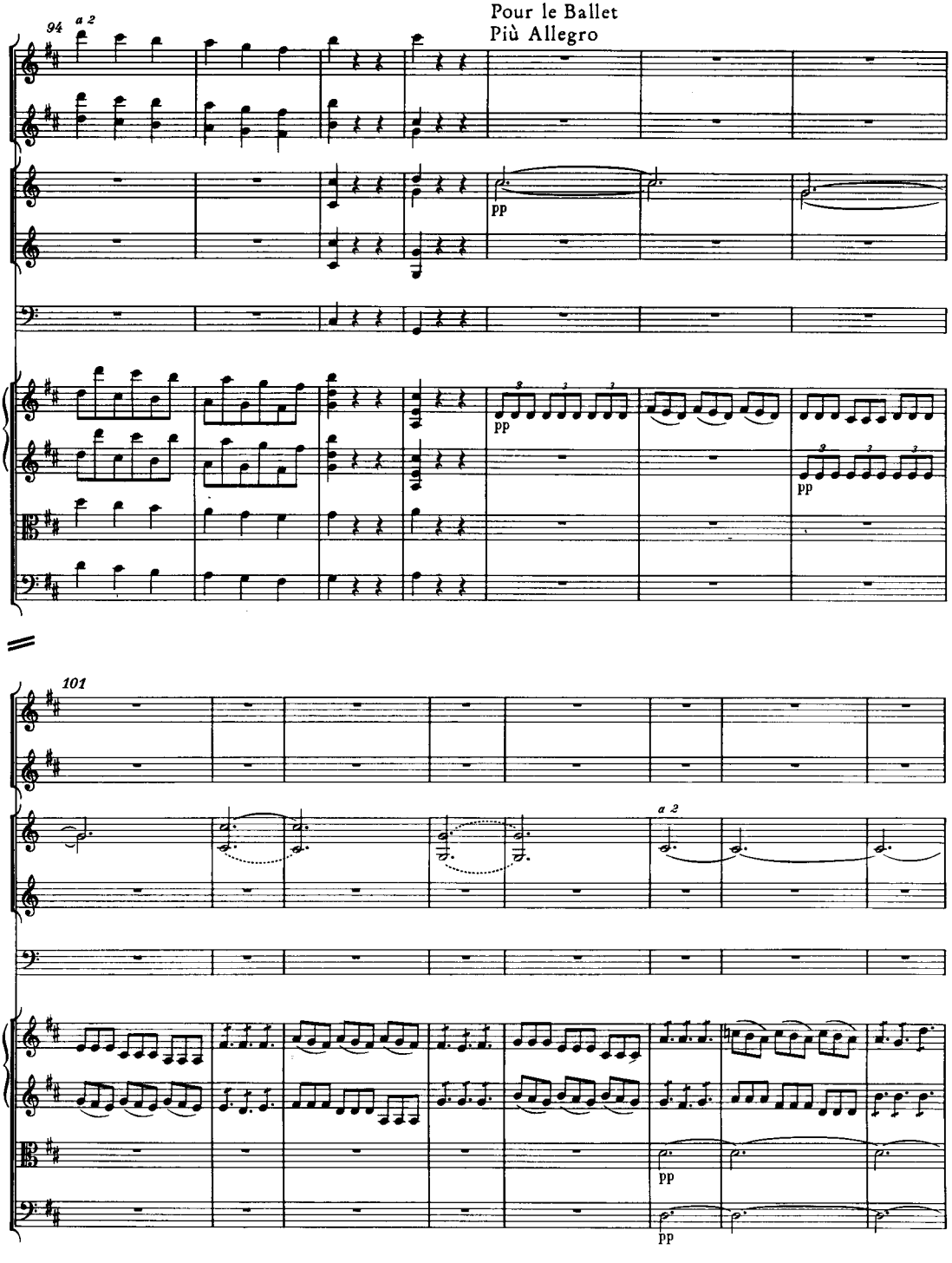
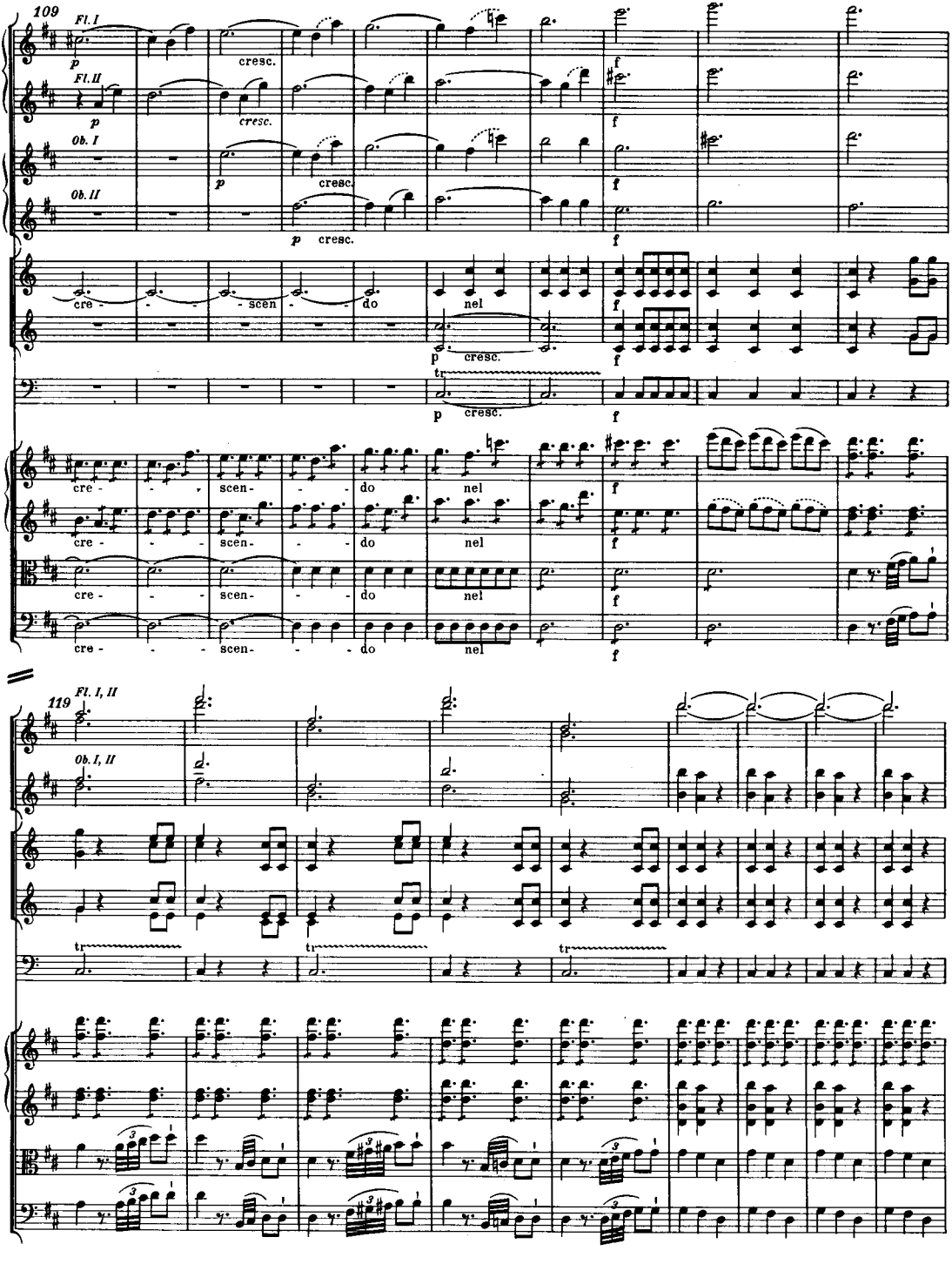
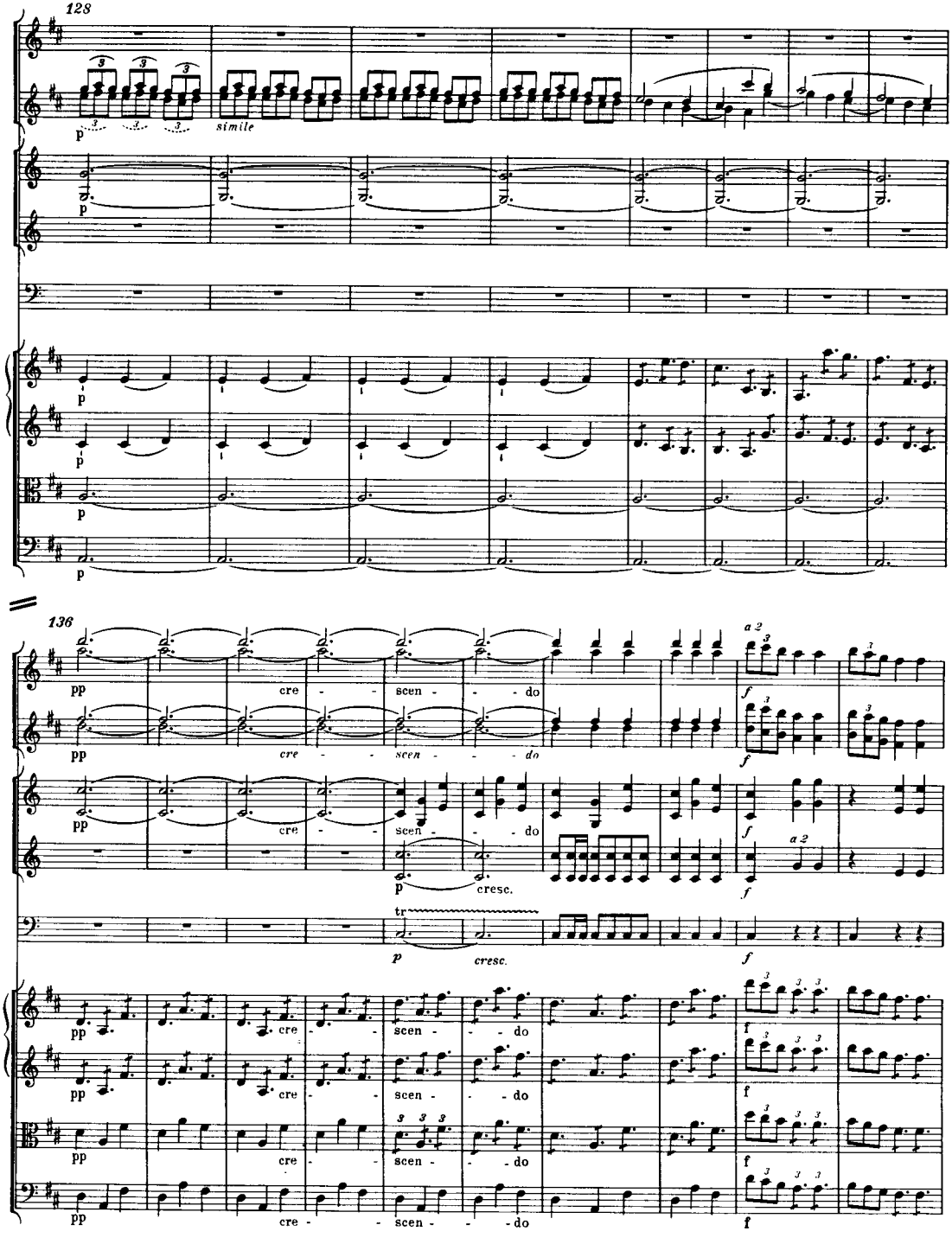
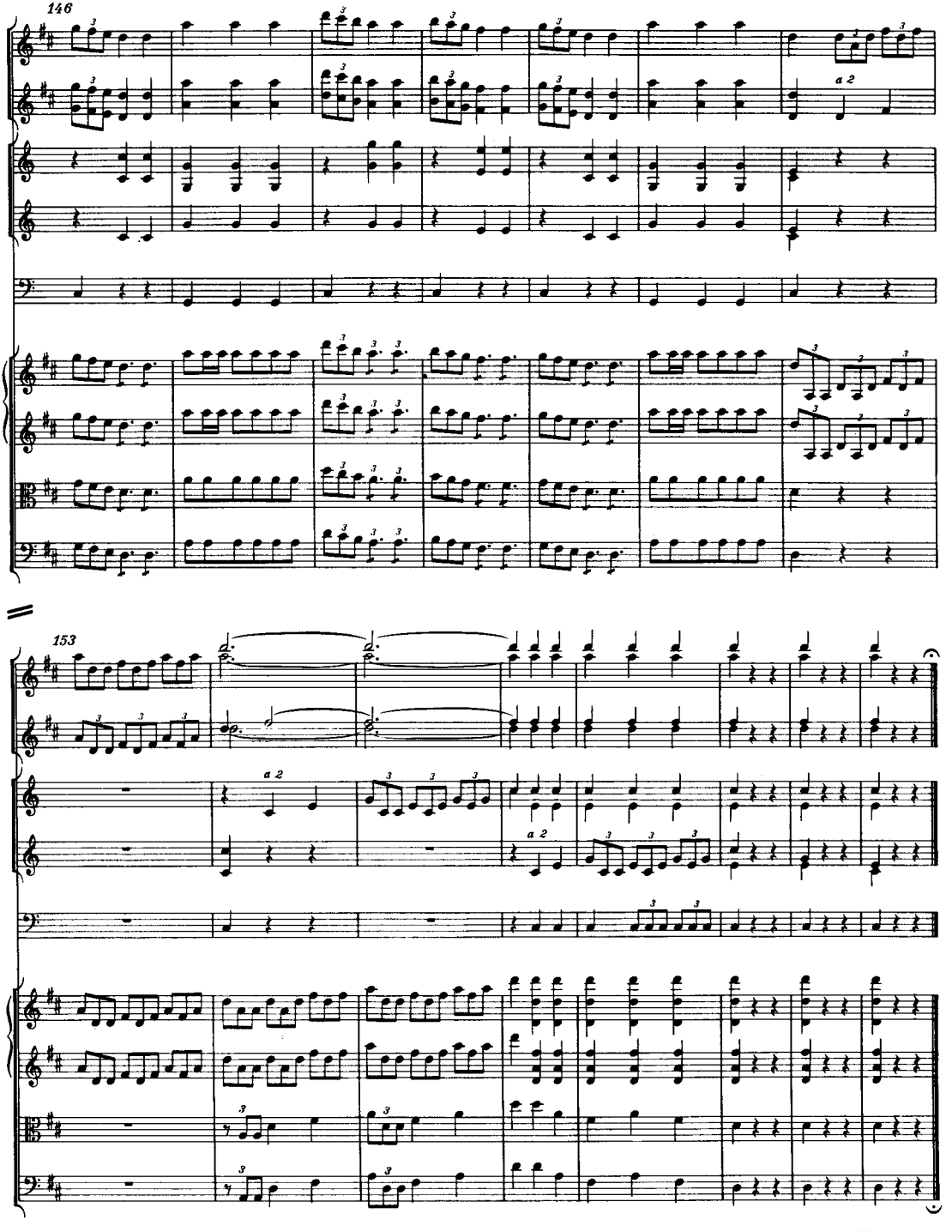
p

p

303
p
pp
cre - - - - scen - - - do
311
cre - - scendo
f

Pas seul

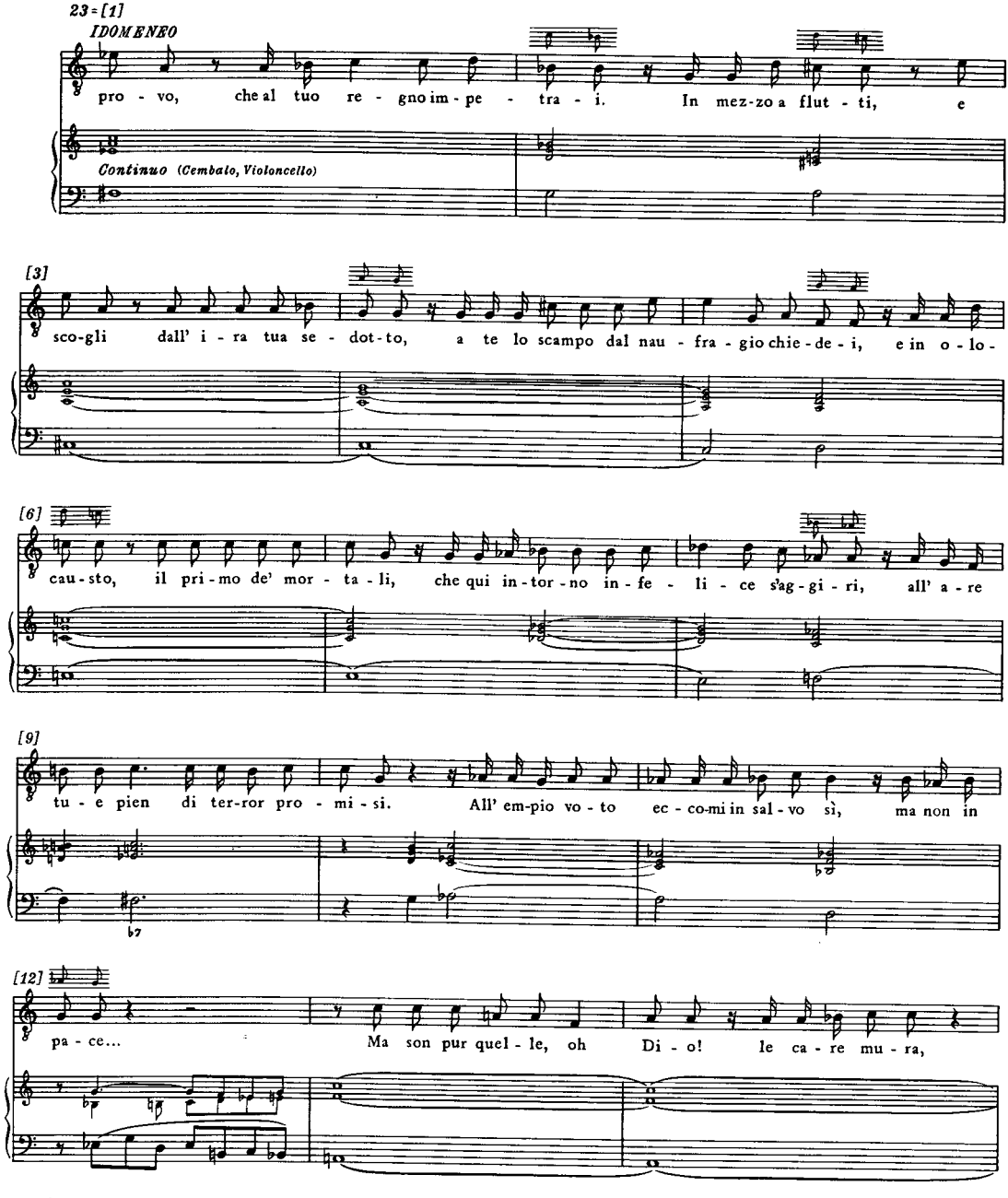
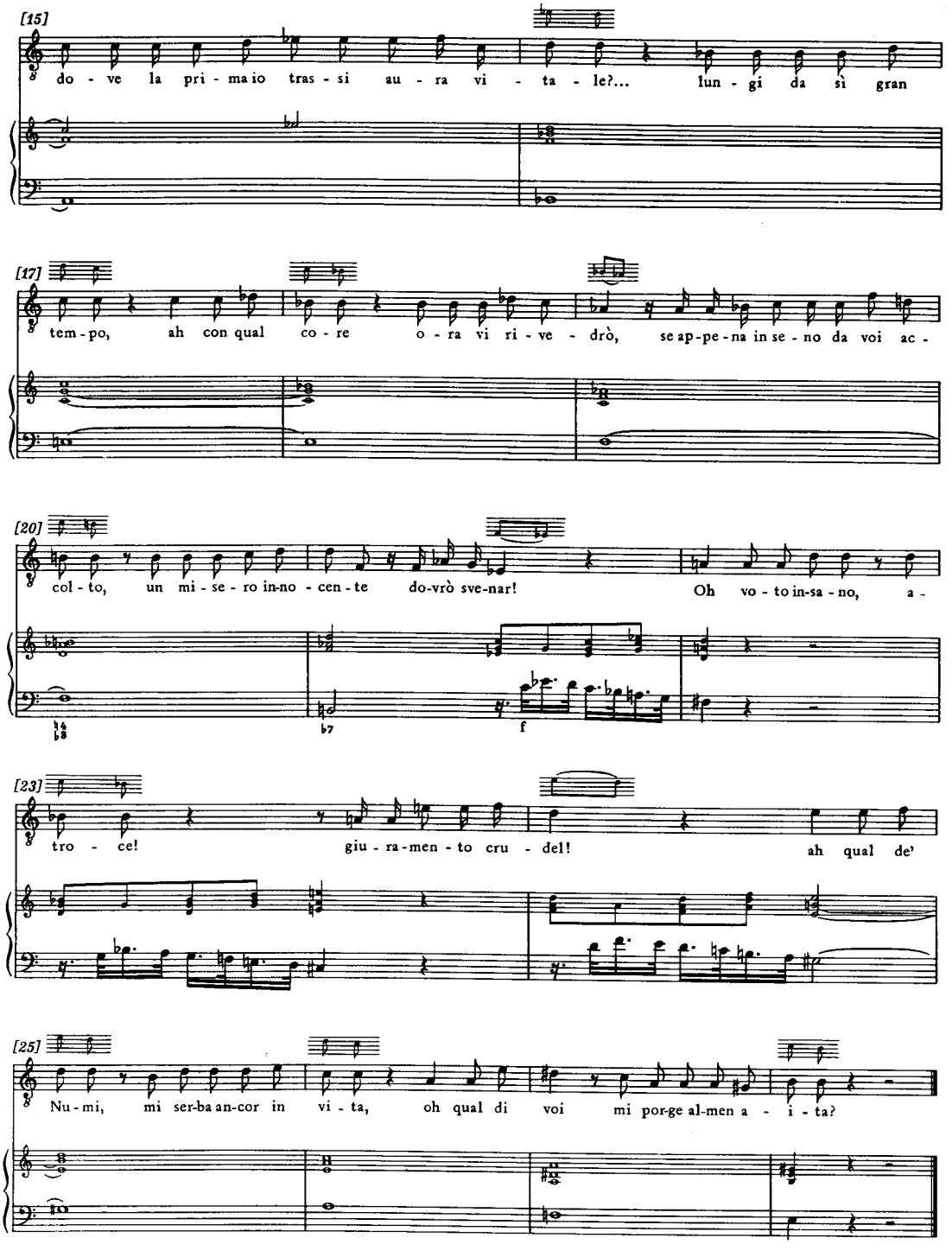
Largo

*) Fagott ad lib.

10
14

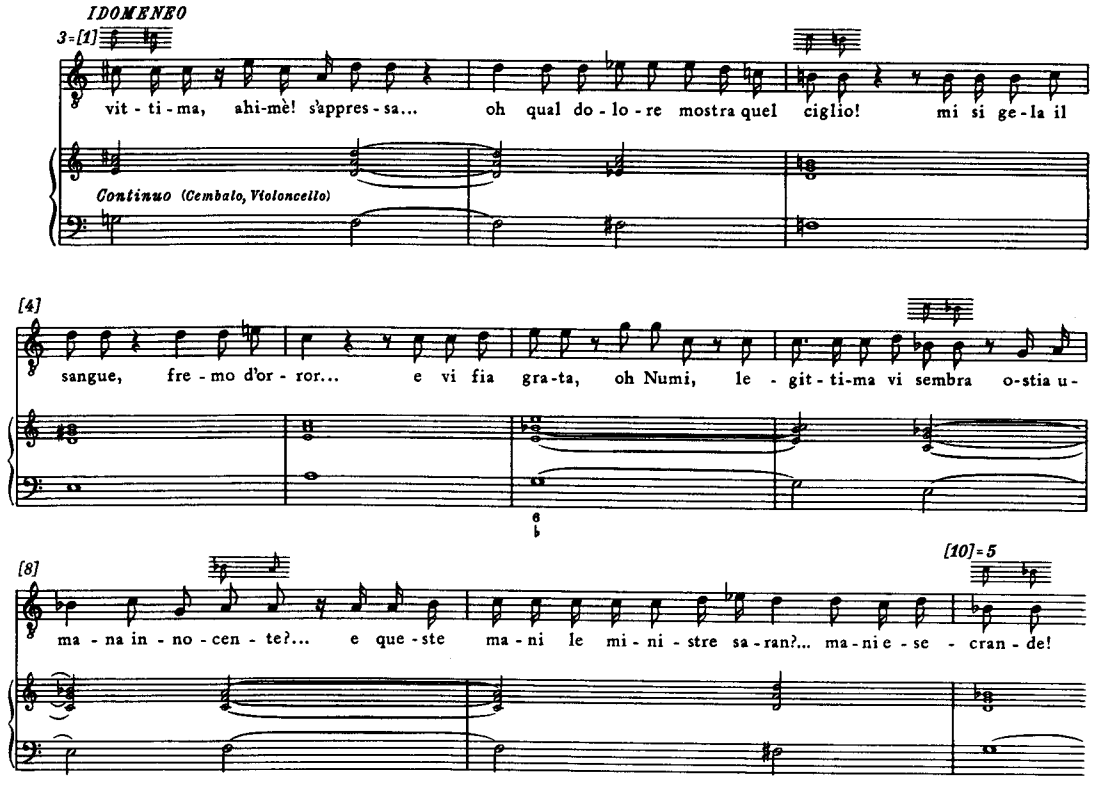
Allegretto, sempre piano

28
33
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p

40
47
Più Allegro
tr
pp
simile

52
a 2
ff
simile
57

*) Nach T. 65 stehen im Autograph vier gestrichene Takte, die in NMA II/6/2 als Anhang III, 2., S. 116, abgedruckt sind; vgl. auch Vorwort zu NMA II/6/2, S. XII.

72
77

83
88

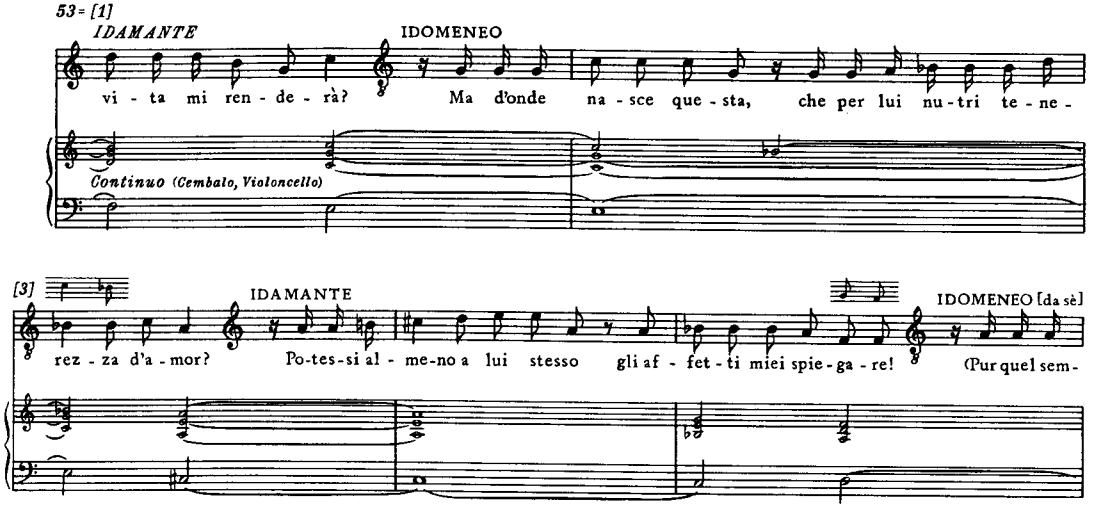
Pour le Ballet
Più Allegro

109
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
p
cresc.
f
cre - - - scen - - - do nel
tr
119
Fl. I, II
Ob. I, II

128
simile
136
cre - scen - do
cresc.
a 2

[Fine del Dramma]

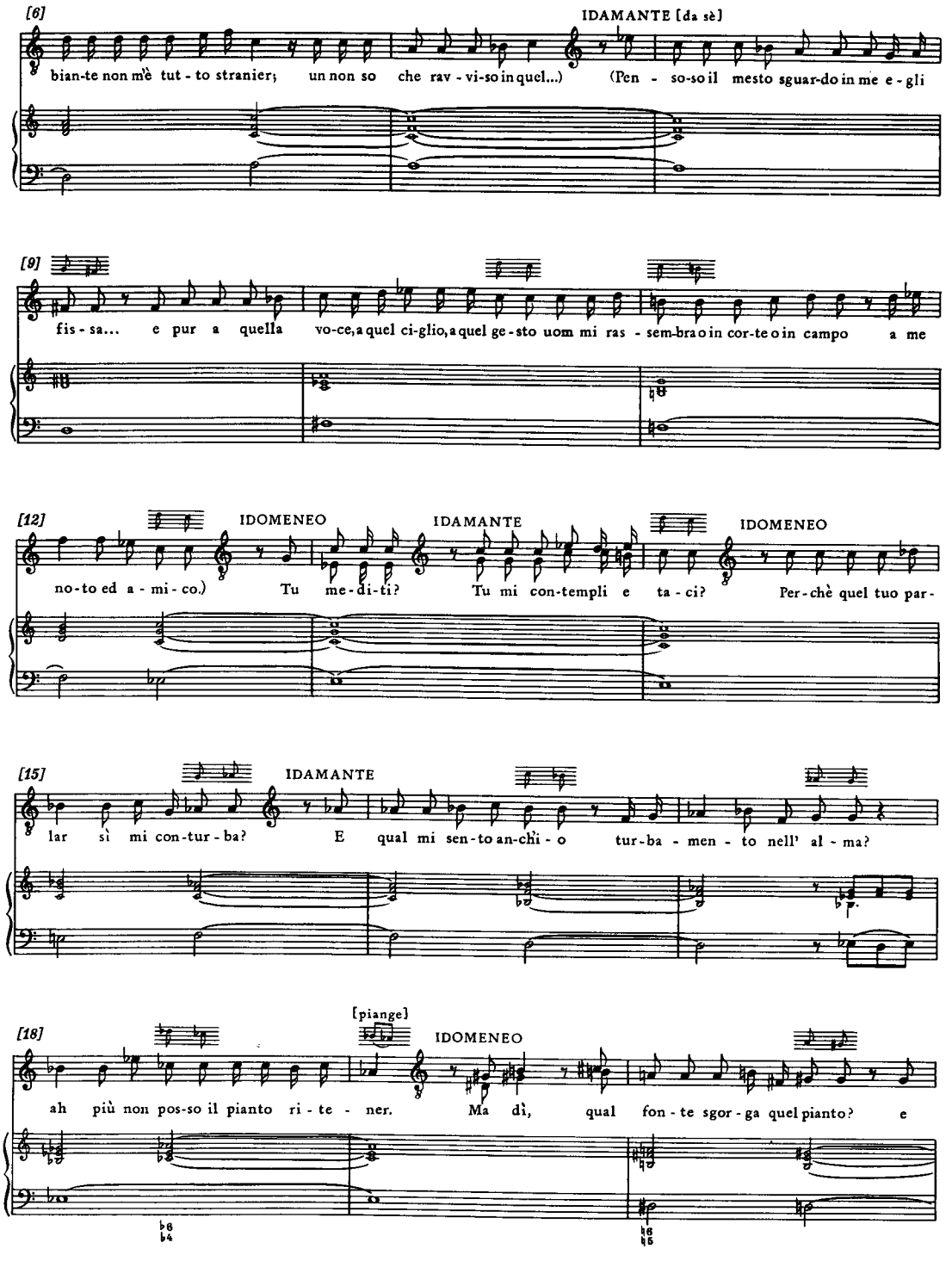
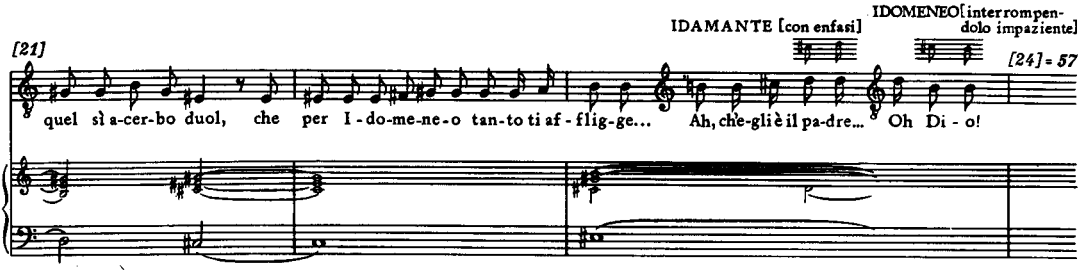
ANHANG

Striche anläßlich der Uraufführung München 1781 *)

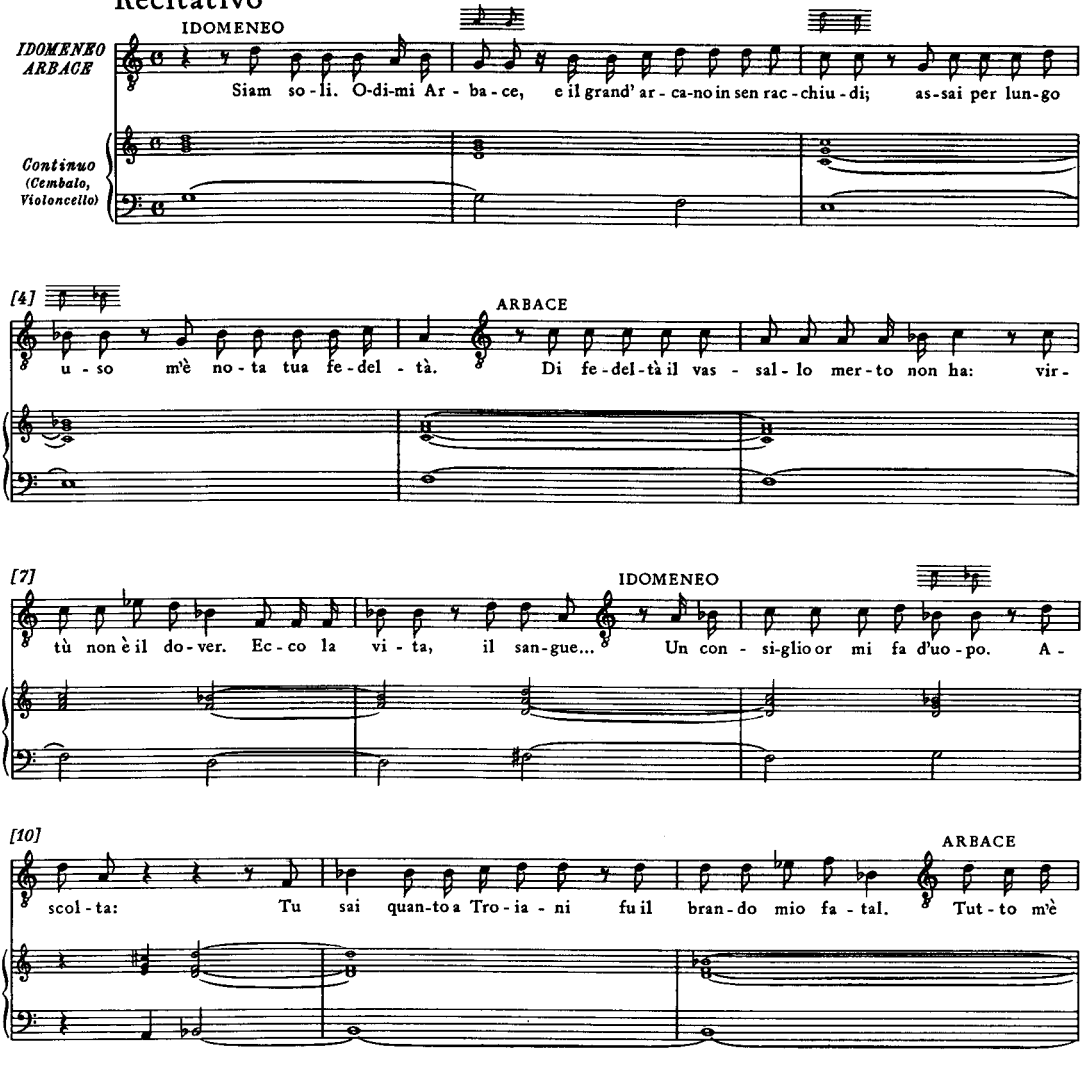
1. Atto primo, in Scena IX **)

*) Vgl. Vorwort (I/d).
**) Vgl. S. 96.

[15]
do - ve la pri - ma io tras - si au - ra vi - ta - le?... lun - gi da sì gran
[17]
tem - po, ah con qual co - re o - ra vi ri - ve - drò, se ap - pe - na in se - no da voi ac -
[20]
col - to, un mi - se - ro in-no - cen - te do-vrò sve-nar! Oh vo - to in-sa - no, a -
[23]
tro - ce! giu - ra-men - to cru - del! ah qual de'
[25]
Nu - mi, mi ser-ba an-cor in vi - ta, oh qual di voi mi por-ge al-men a - i - ta?

2. Atto primo, in Scena IX *)

3. Atto primo, in Scena X **)

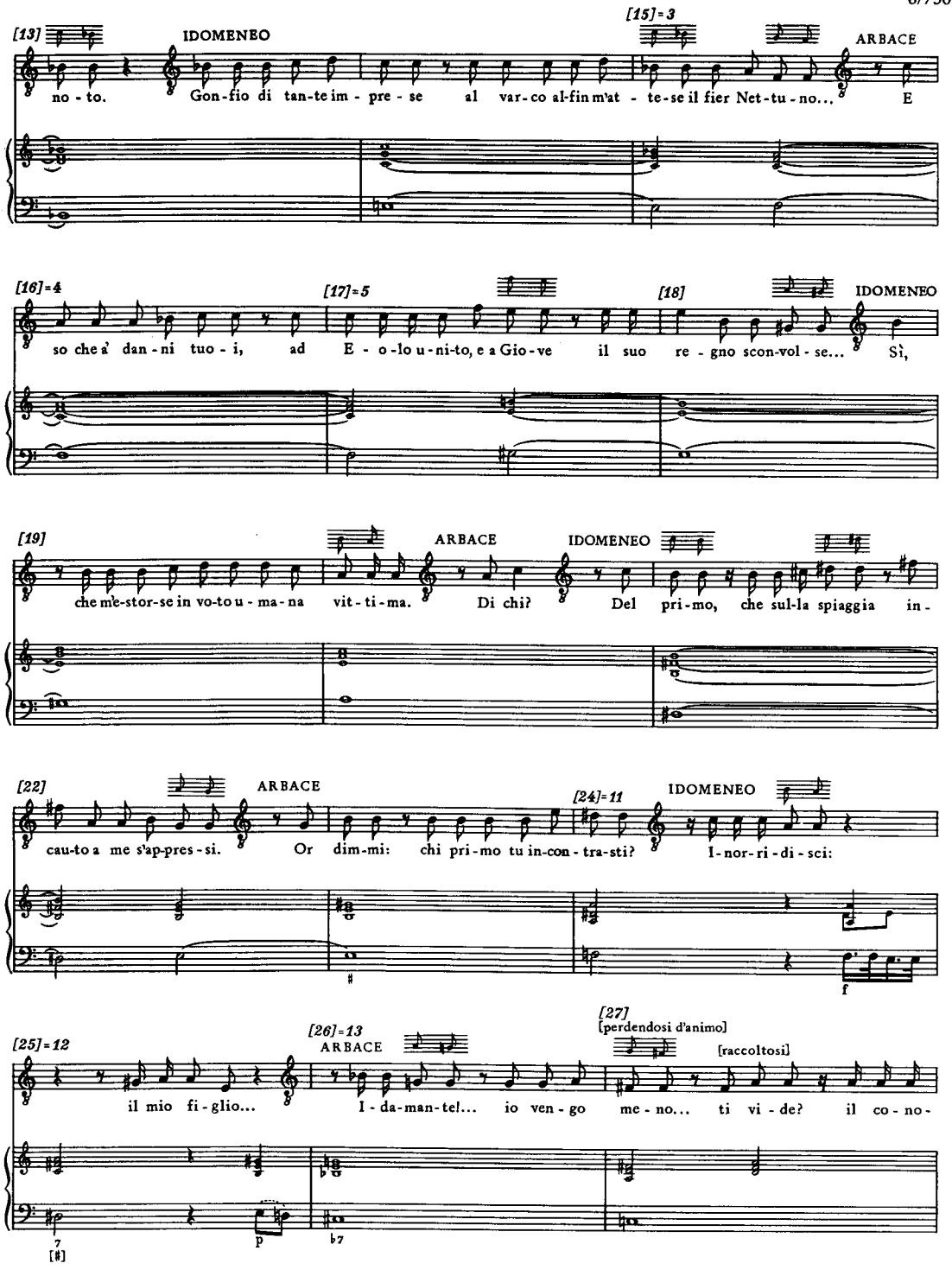
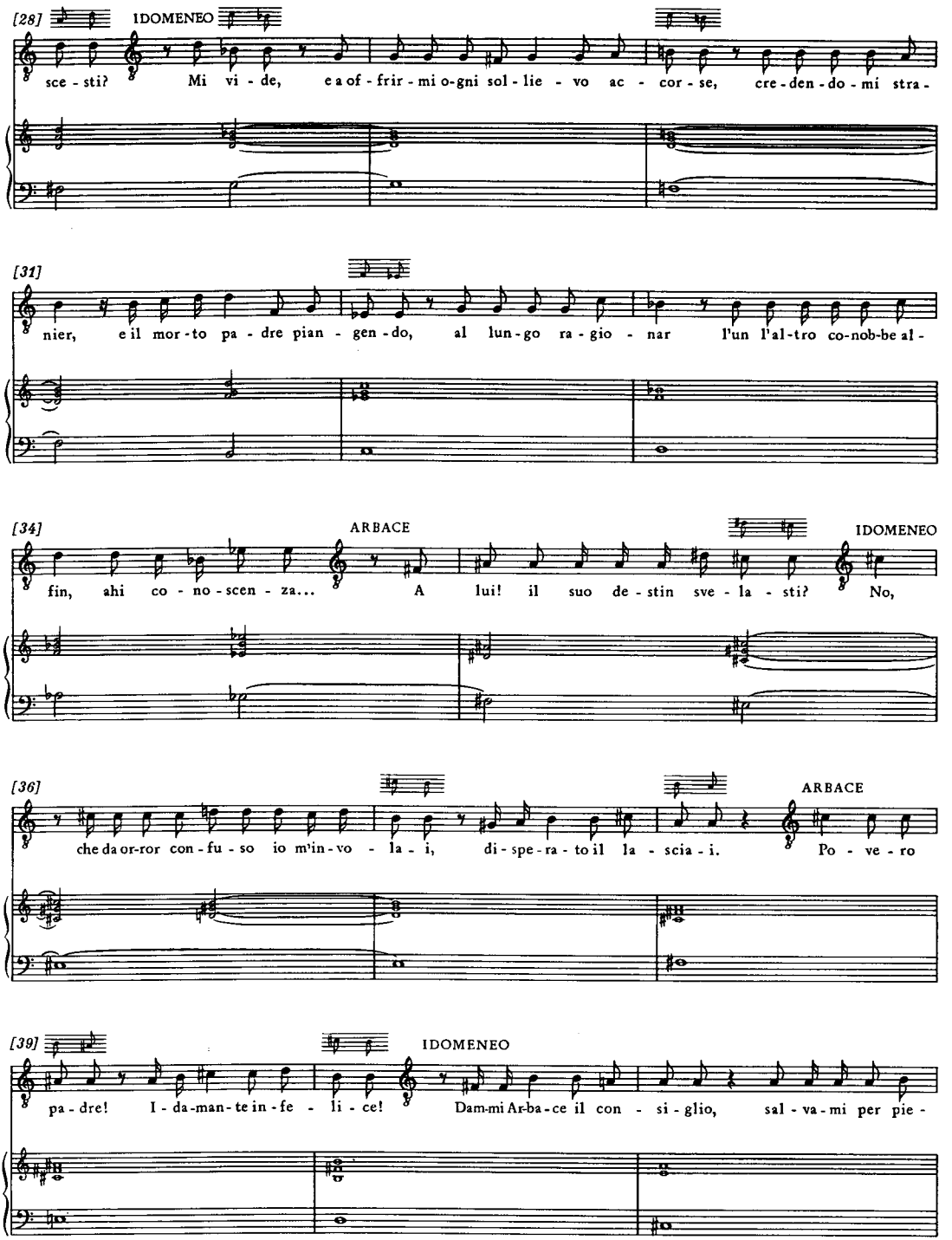


*) Vgl. S. 105.
**) Vgl. S. 108.

[6]
IDAMANTE [da sè]
bian-te non m'è tut - to stranier; un non so che rav - vi-so in quel...) (Pen - so-so il mesto sguar-do in me e - gli
[9]
fis - sa... e pur a quella vo-ce, a quel ci-glio, a quel ge - sto uom mi ras - sem-bra o in cor-te o in campo a me
[12]
IDOMENEO
IDAMANTE
IDOMENEO
no-to ed a - mi - co.) Tu me - di-ti? Tu mi con-templi e ta - ci? Per-chè quel tuo par-
[15]
IDAMANTE
lar sì mi con-tur - ba? E qual mi sen-to an-chi - o tur-ba - men - to nell' al - ma?
[piange]
[18]
IDOMENEO
ah più non pos-so il pianto ri - te - ner. Ma dì, qual fon - te sgor - ga quel pianto? e

4. Atto secondo, in Scena I*)

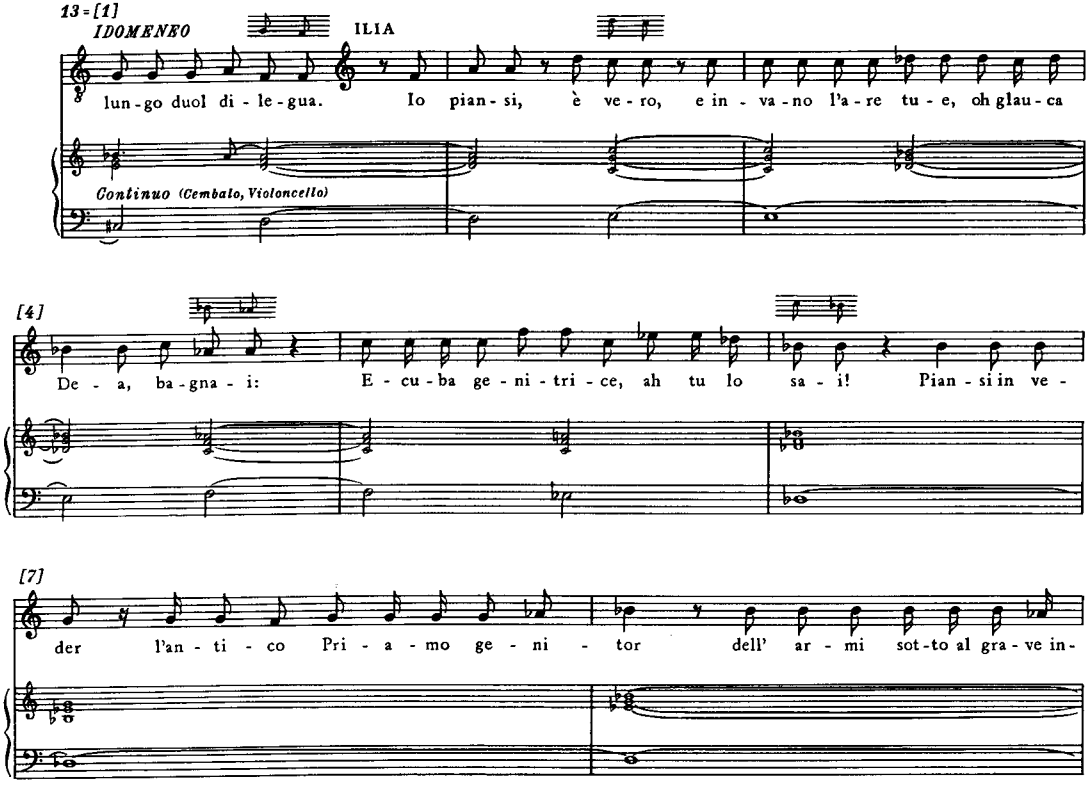
Recitativo



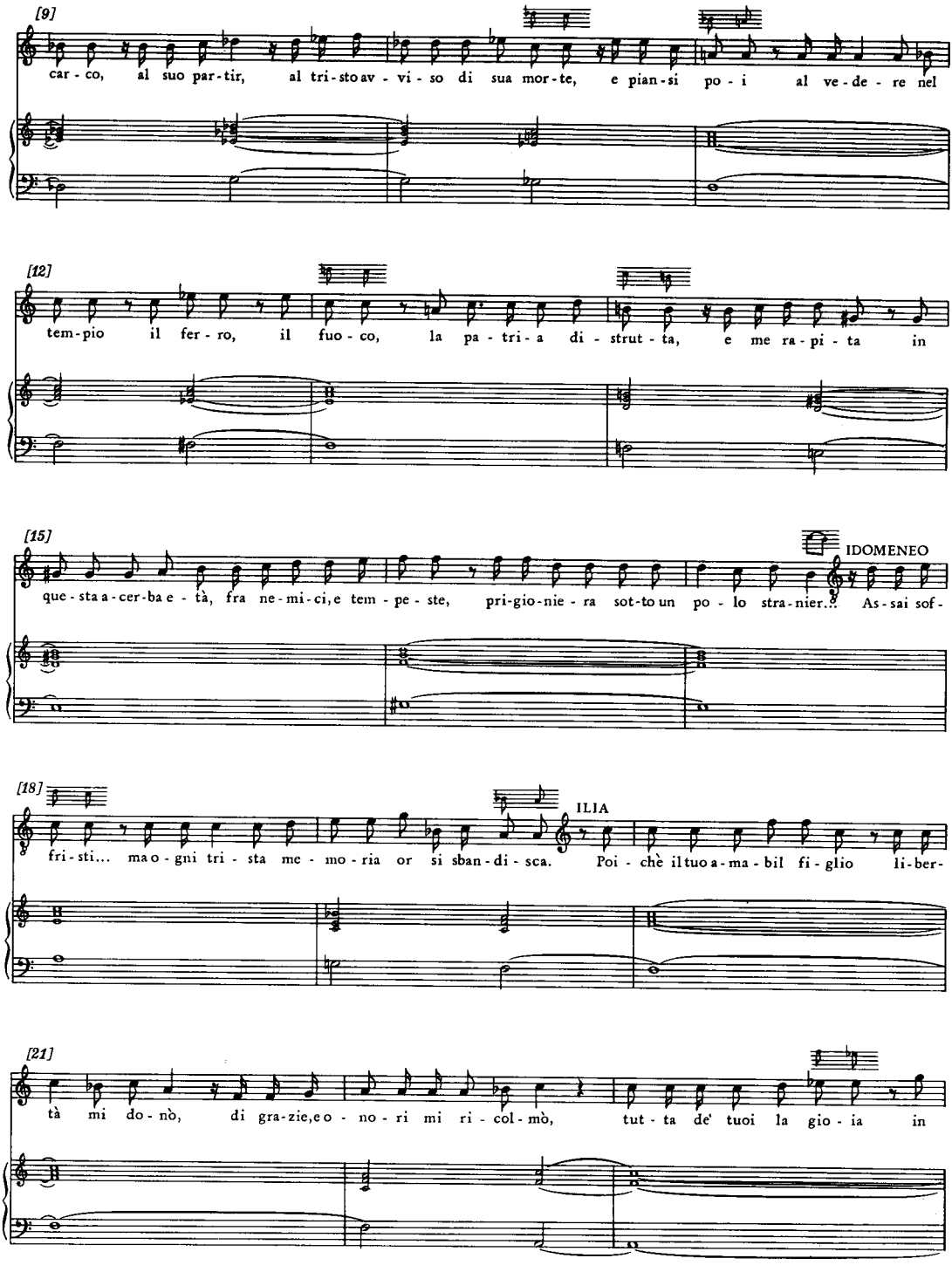
*) Vgl. S. 173–174.

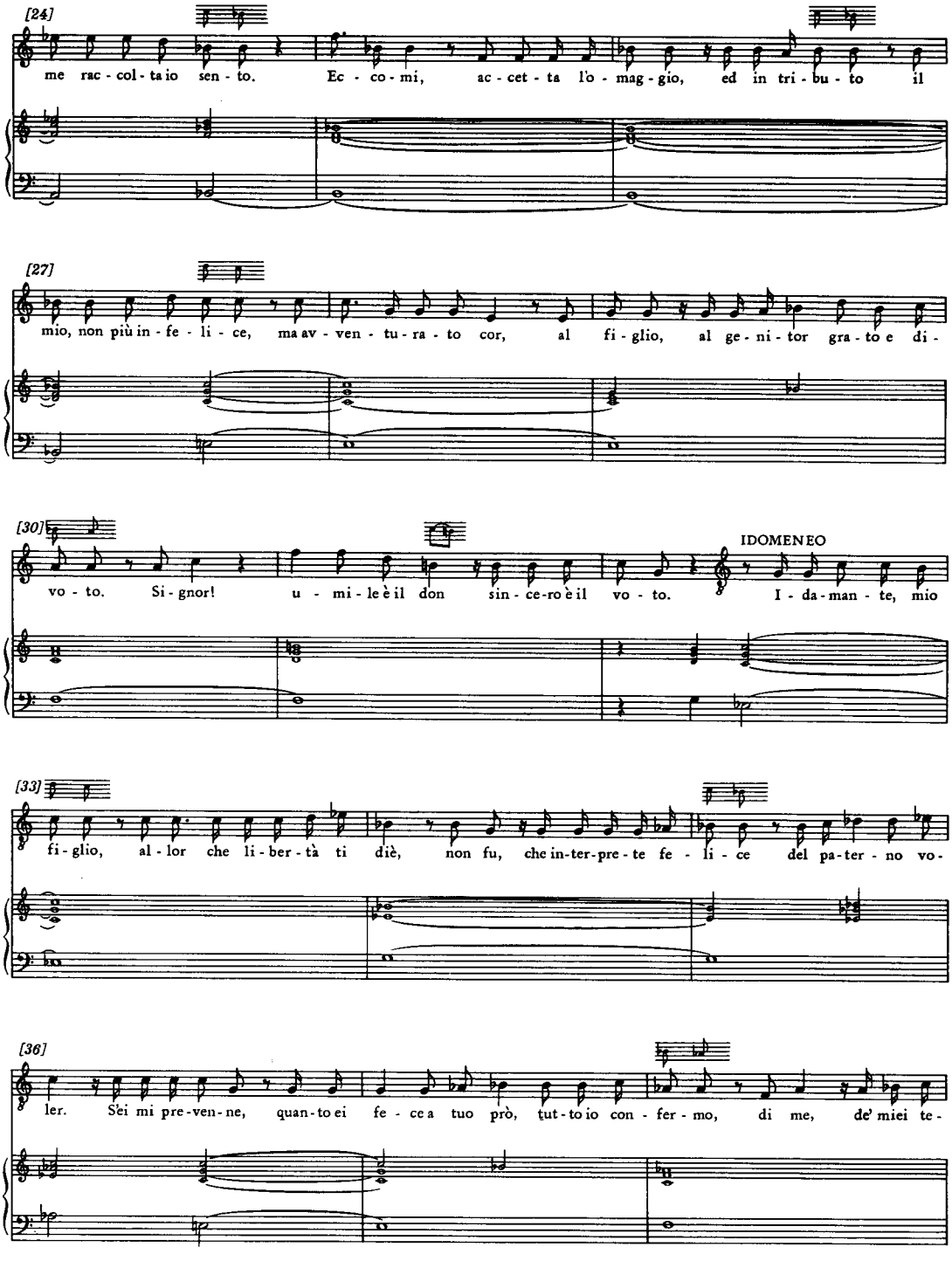

[13]
IDOMENEO
no - to. Gon-fio di tan-te im - pre - se al var-co al-fin m'at - te-se il fier Net-tu - no...
[15]=3
ARBACE
E
[16]=4
so che a' dan - ni tuo - i, ad
[17]=5
E - o - lo u - ni-to, e a Gio - ve il suo re - gno scon-vol - se...
[18]
IDOMENEO
Sì,
[19]
che me-stor-se in vo-to u - ma - na vit - ti - ma.
ARBACE
Di chi?
IDOMENEO
Del pri-mo, che sul-la spiaggia in -
[22]
cau-to a me s'ap-pres - si.
ARBACE
Or dim-mi: chi pri-mo tu in-con - tra-sti?
[24]=11
IDOMENEO
I - nor - ri - di - sci:
f
[25]=12
il mio fi - glio...
[26]=13
ARBACE
I - da-man-te!... io ven - go
[27]
[perdendosi d'animo]
me - no...
[raccoltosi]
ti vi - de? il co - no -
7
[♯]
p
♭7

[28]
IDOMENEO
sce - sti? Mi vi - de, e a of - frir - mi o-gni sol - lie - vo ac - cor - se, cre - den - do - mi stra -
[31]
nier, e il mor - to pa - dre pian - gen - do, al lun - go ra - gio - nar l'un l'al - tro co-nob-be al -
[34]
ARBACE
IDOMENEO
fin, ahi co - no - scen - za... A lui! il suo de - stin sve - la - sti? No,
[36]
ARBACE
che da or-ror con - fu - so io m'in - vo - la - i, di - spe - ra - to il la - scia - i. Po - ve - ro
[39]
IDOMENEO
pa - dre! I - da-man - te in - fe - li - ce! Dam-mi Ar-ba - ce il con - si - glio, sal - va - mi per pie -

5. Atto secondo, in Scena II *)



*) Vgl. S. 214.


[9]
car - co, al suo par - tir, al tri - sto av - vi - so di sua mor - te, e pian - si po - i al ve - de - re nel
[12]
tem - pio il fer - ro, il fuo - co, la pa - tri - a di - strut - ta, e me ra - pi - ta in
[15]
IDOMENEO
que - sta a - cer - ba e - tà, fra ne - mi - ci, e tem - pe - ste, pri - gio - nie - ra sot - to un po - lo stra - nier... As - sai sof -
[18]
ILIA
fri - sti... ma o - gni tri - sta me - mo - ria or si ban - di - sca. Poi - chè il tuo a - ma - bil fi - glio li - ber -
[21]
tà mi do - nò, di gra - zie, e o - no - ri mi ri - col - mò, tut - ta de' tuoi la gio - ia in


[24]
me rac - col - ta io sen - to. Ec - co - mi, ac - cet - ta l'o - mag - gio, ed in tri - bu - to il
[27]
mio, non più in - fe - li - ce, ma av - ven - tu - ra - to cor, al fi - glio, al ge - ni - tor gra - to e di -
[30]
vo - to. Si - gnor! u - mi - le è il don sin - ce - ro è il vo - to.
IDOMENEO
I - da - man - te, mio
[33]
fi - glio, al - lor che li - ber - tà ti diè, non fu, che in - ter - pre - te fe - li - ce del pa - ter - no vo -
[36]
ler. Sei mi pre - ven - ne, quan - to ei fe - ce a tuo prò, tut - to io con - fer - mo, di me, de' miei te -

[39]

so - ri, I - lia, di - spo - ni, e mia cu - ra sa - rà, dar - te - ne chia - re pro - ve dell'

[42]

ILIA

a - mi - ci - zia mi - a. Son cer - ta, e un dub - bio in me col - pa sa - ri - a. Pro - pi - zie

[45]

stel - le! qual be - ni - gno in - flus - so la sor - te mia can - giò? Do - ve te -

[48]

me - i stra - zio e mor - te in - con - trar, lie - ta ri - na - sco, col - go do - ve cre -

[51]

dei av - ver - so il tut - to dell' a - ma - re mie pe - ne il dol - ce frut - to.

6. Atto secondo, in Scena III etc. *)

Recitativo

IDOMENEO

IDOMENEO
ELETTRA

Fret - to - lo - sa e giu - li - va E - let - tra vien: s'a - scol - ti.

Continuo (Cembalo, Violoncello)

Scena IVa **)

IDOMENEO, ELETTRA.

[3] ELETTRA

Si - re, da Ar - ba - ce in - te - si quan - to la tua cle - men - za s'in - te - res - sa per

[6]

me; già all' in - fi - ni - to giun - ser le gra - zie tu - e, l'ob - bli - go mi - o. Or, tua mer -

[9]

cè, ver - deg - gia in me la spe - me di ve - de - re ben to - sto de -

[11]

pres - so de' ri - bel - li il fol - le or - go - glio, e co - me a tan - to a - mo - re cor - ris - pon - der po -

*) Vgl. S. 249–250.
**) Vgl. Vorwort (V/b/4).

[14]

IDOMENEO

trò? Di tua di - fe - sa ha l'im - pe - gno I - da - man - te, a lui men

[16]

va - do, fa - rò che a - dem - pia or or l'in - ten - to mi - o, il suo do -

Scena IVb *)

ELETTRA sola.

[18]

[parte] ELETTRA

ver, e ap - pa - ghi il tuo de - si - o. Chi mai del mio pro - vò pia - cer più

Andante

[21] [24]=9

Violino I — dolce — sf — p

Violino II — dolce — sf — p

Viola — dolce — sf — p

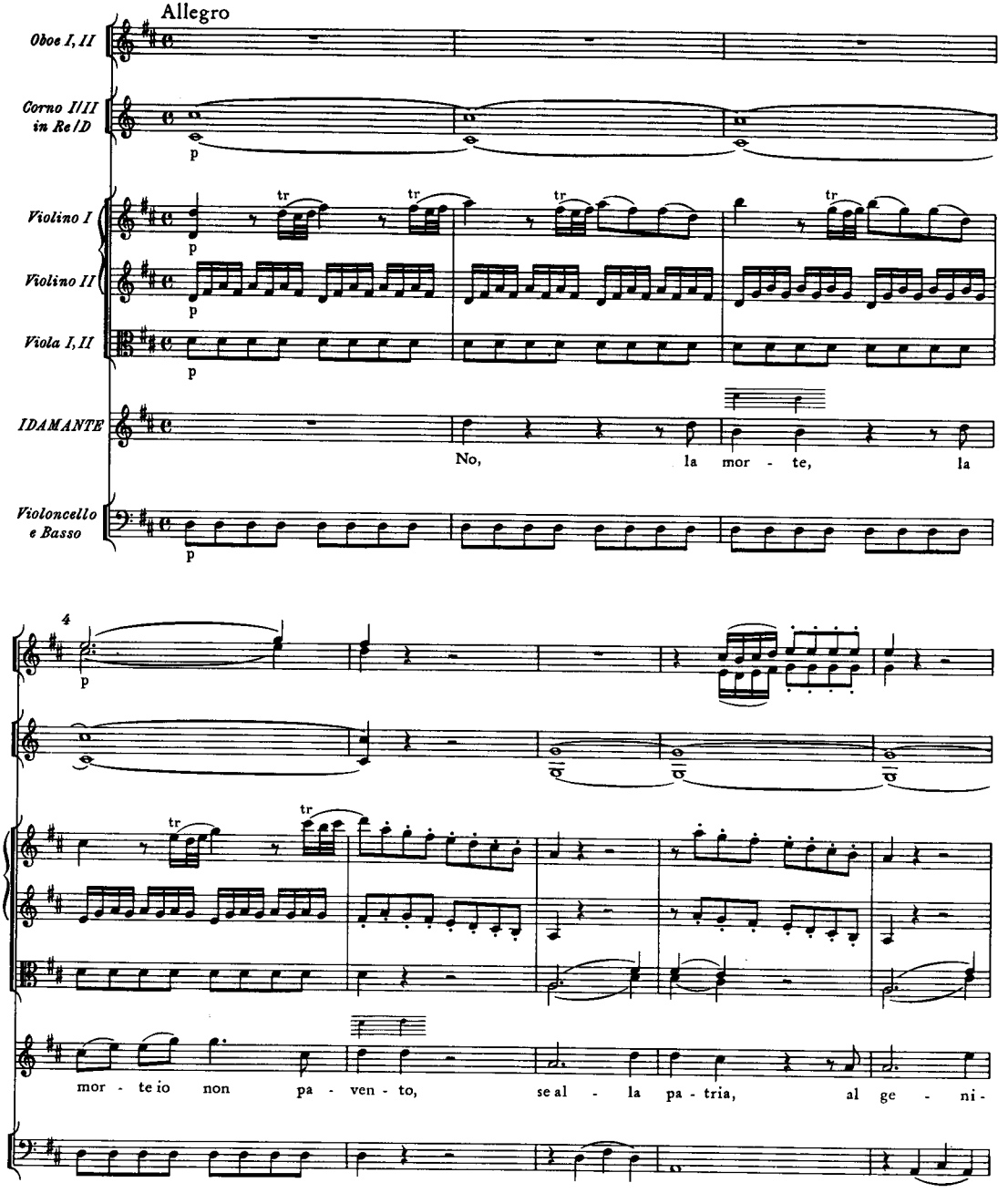
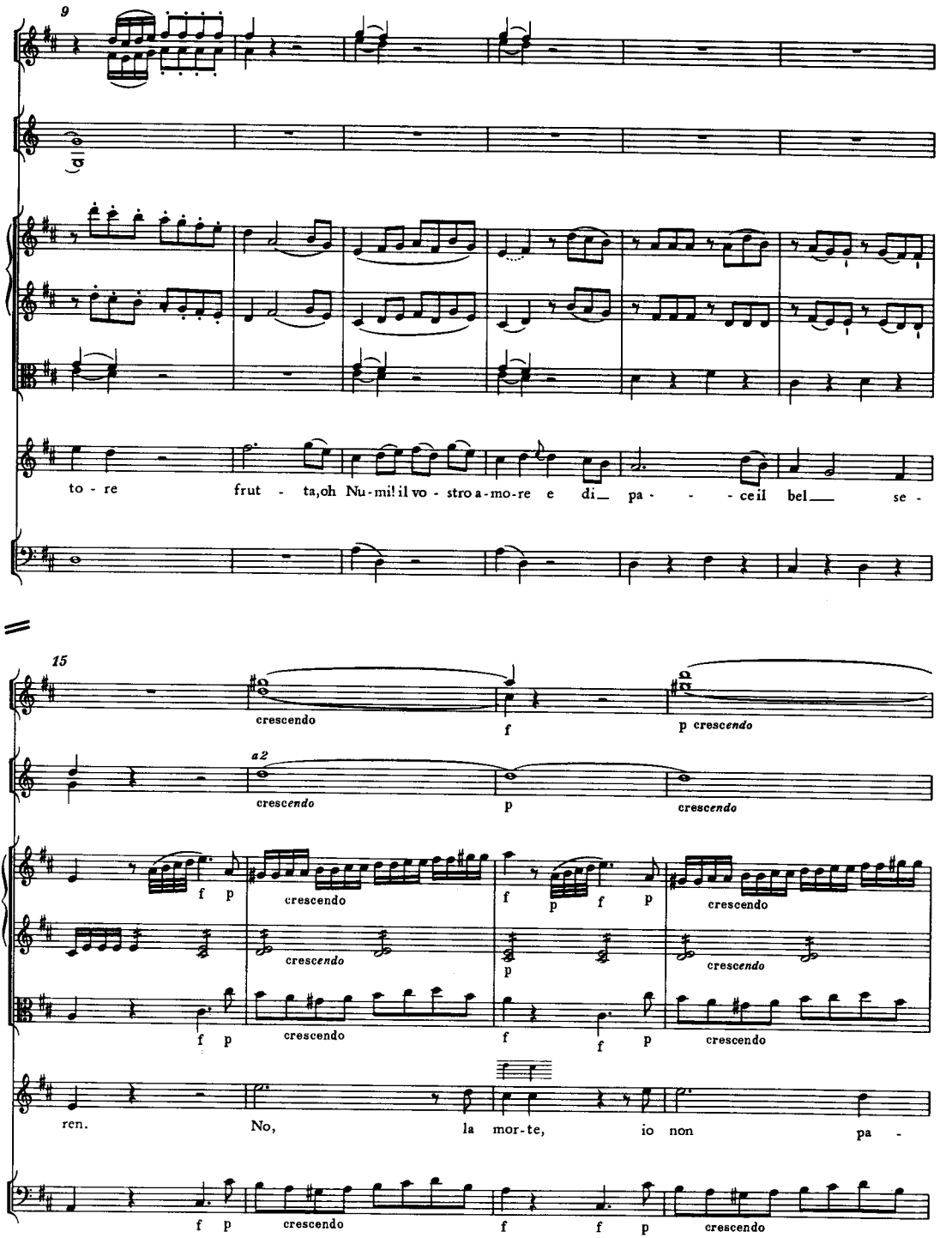
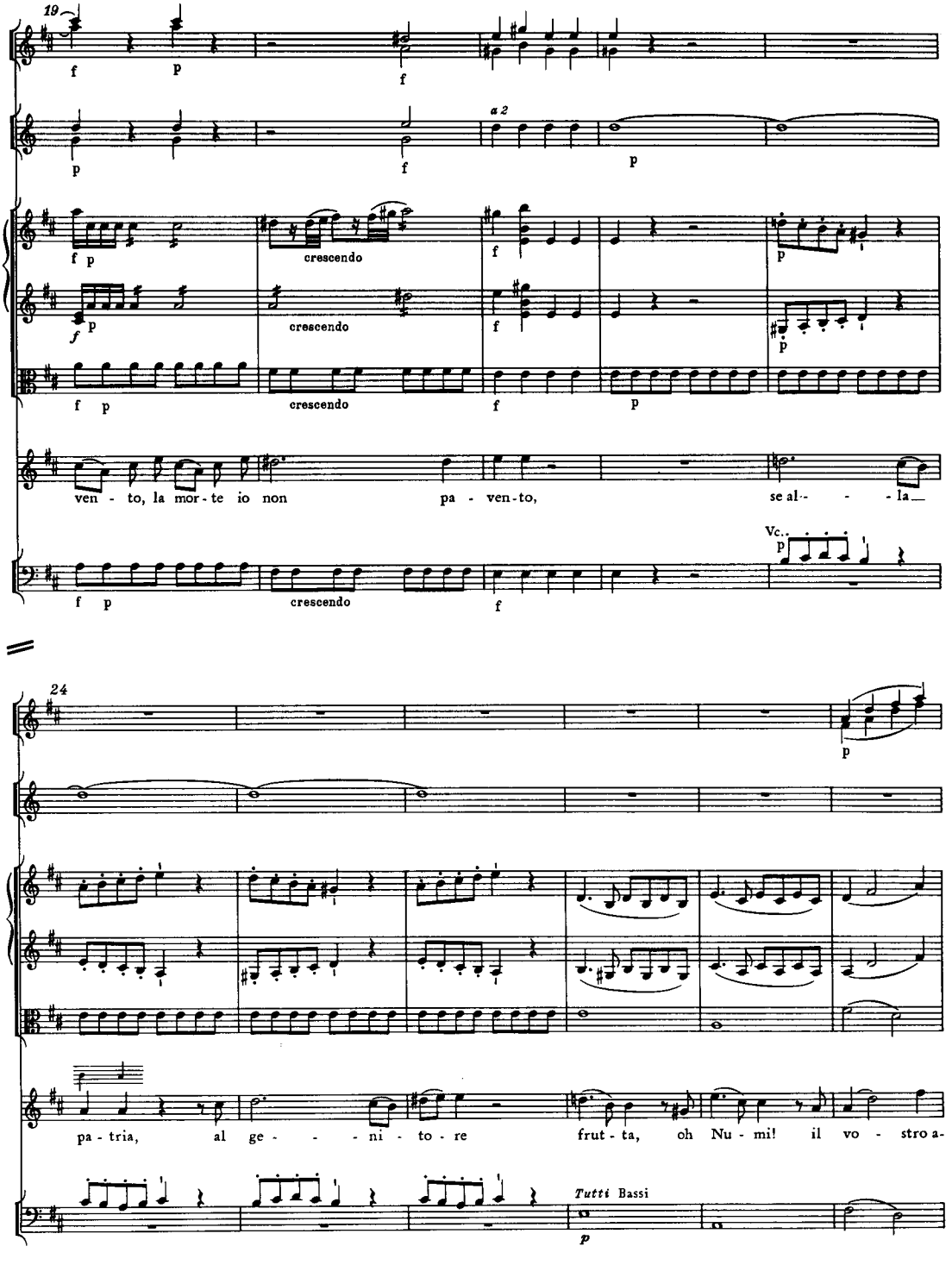
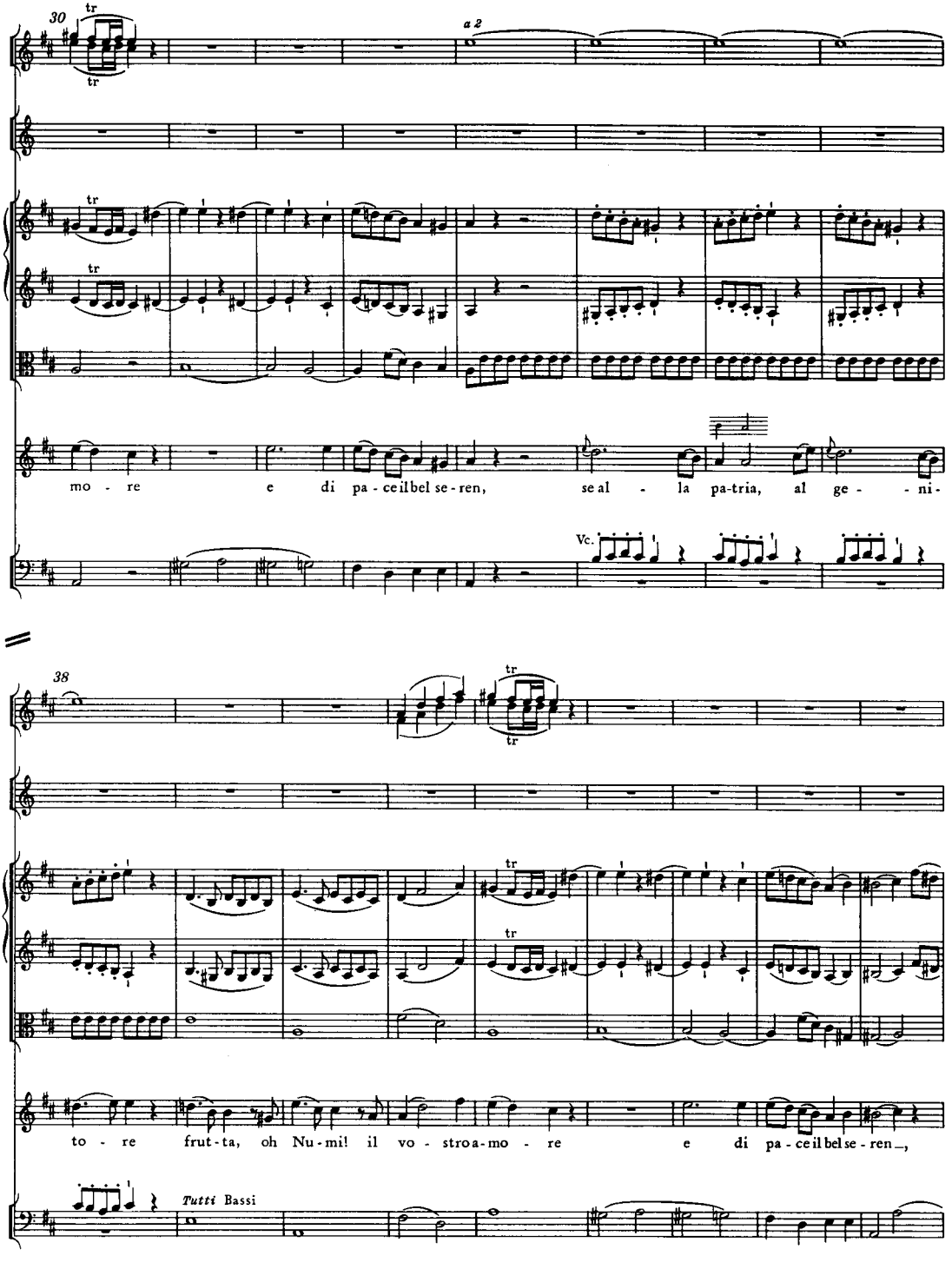
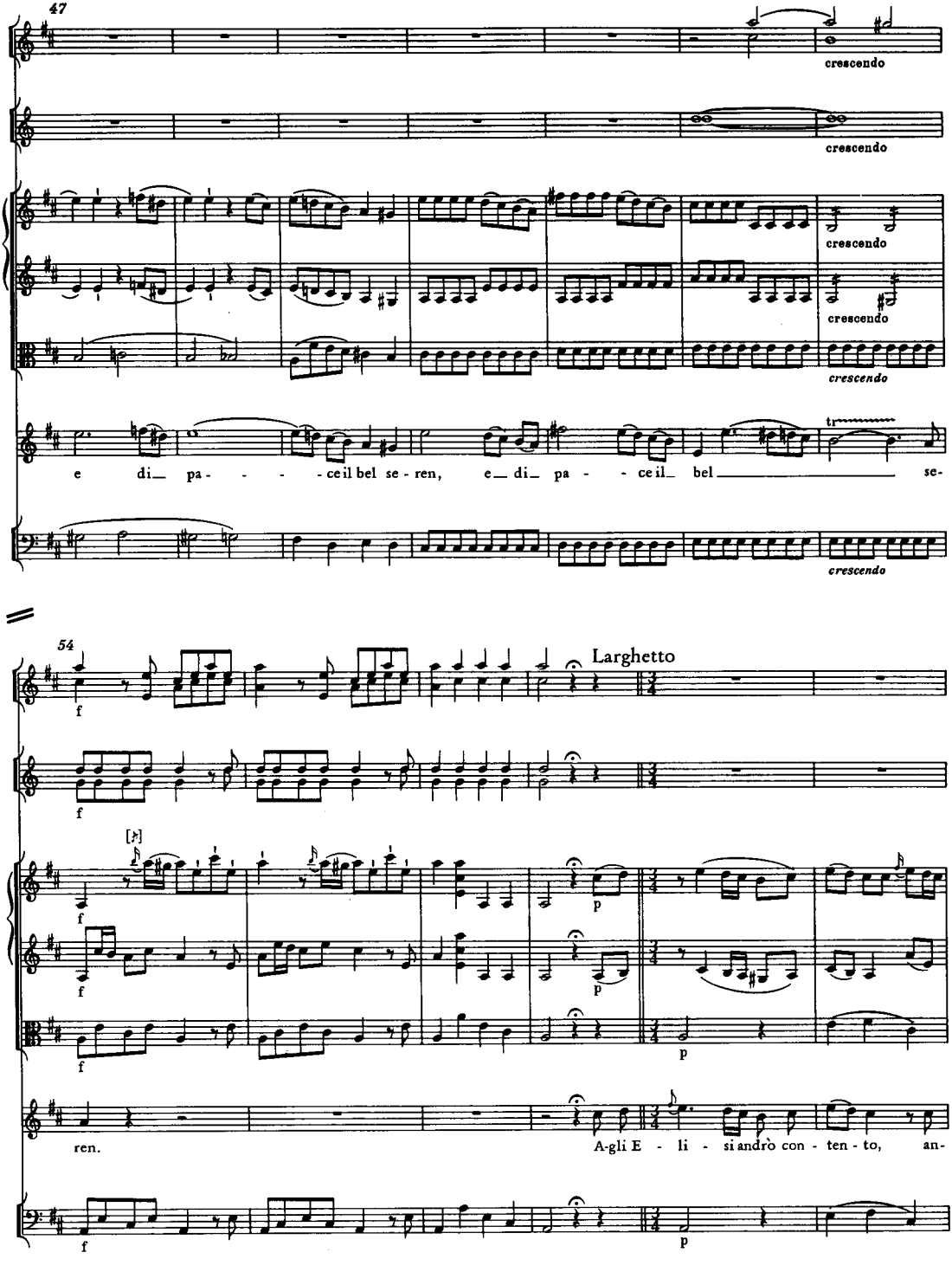
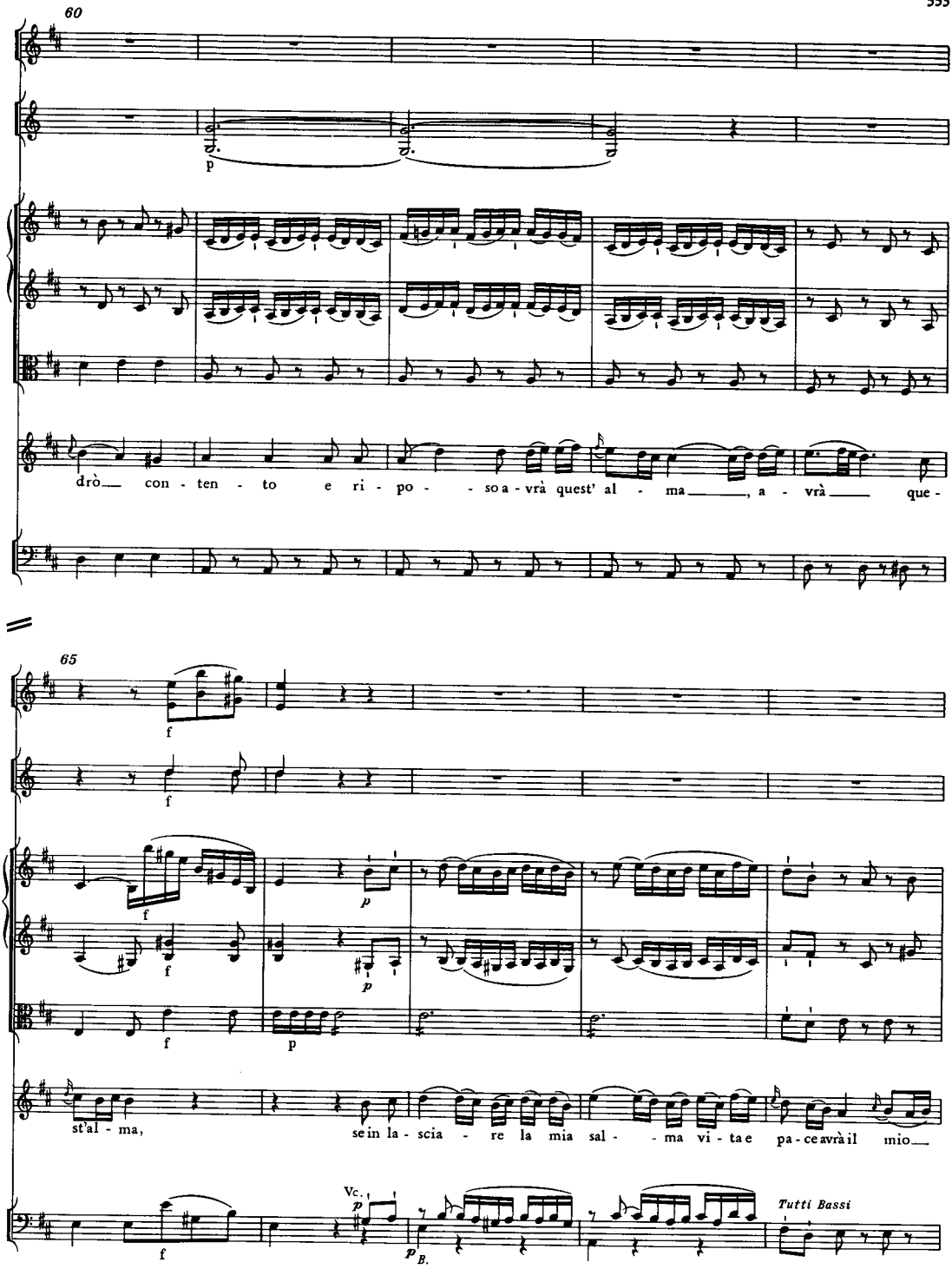
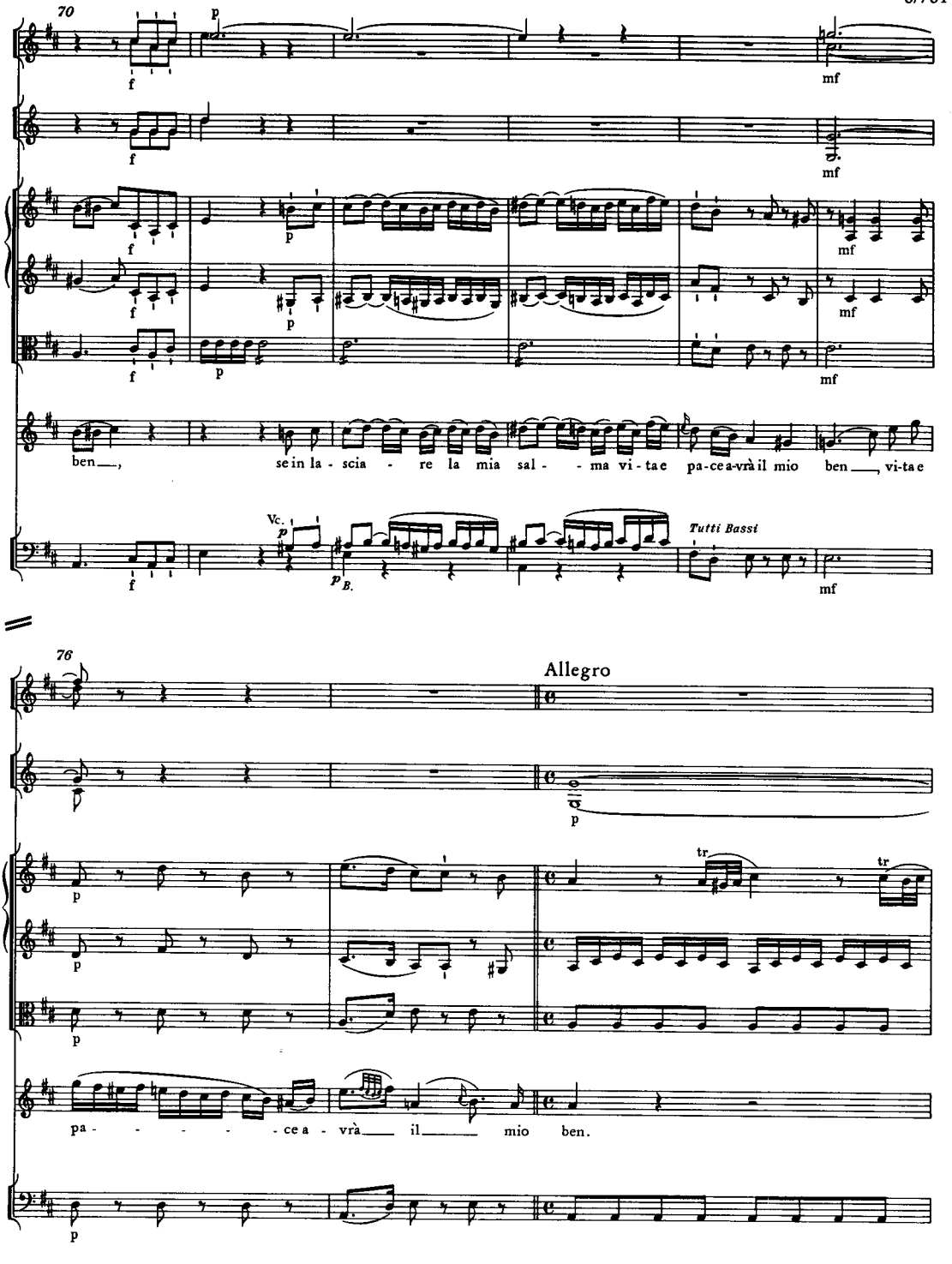
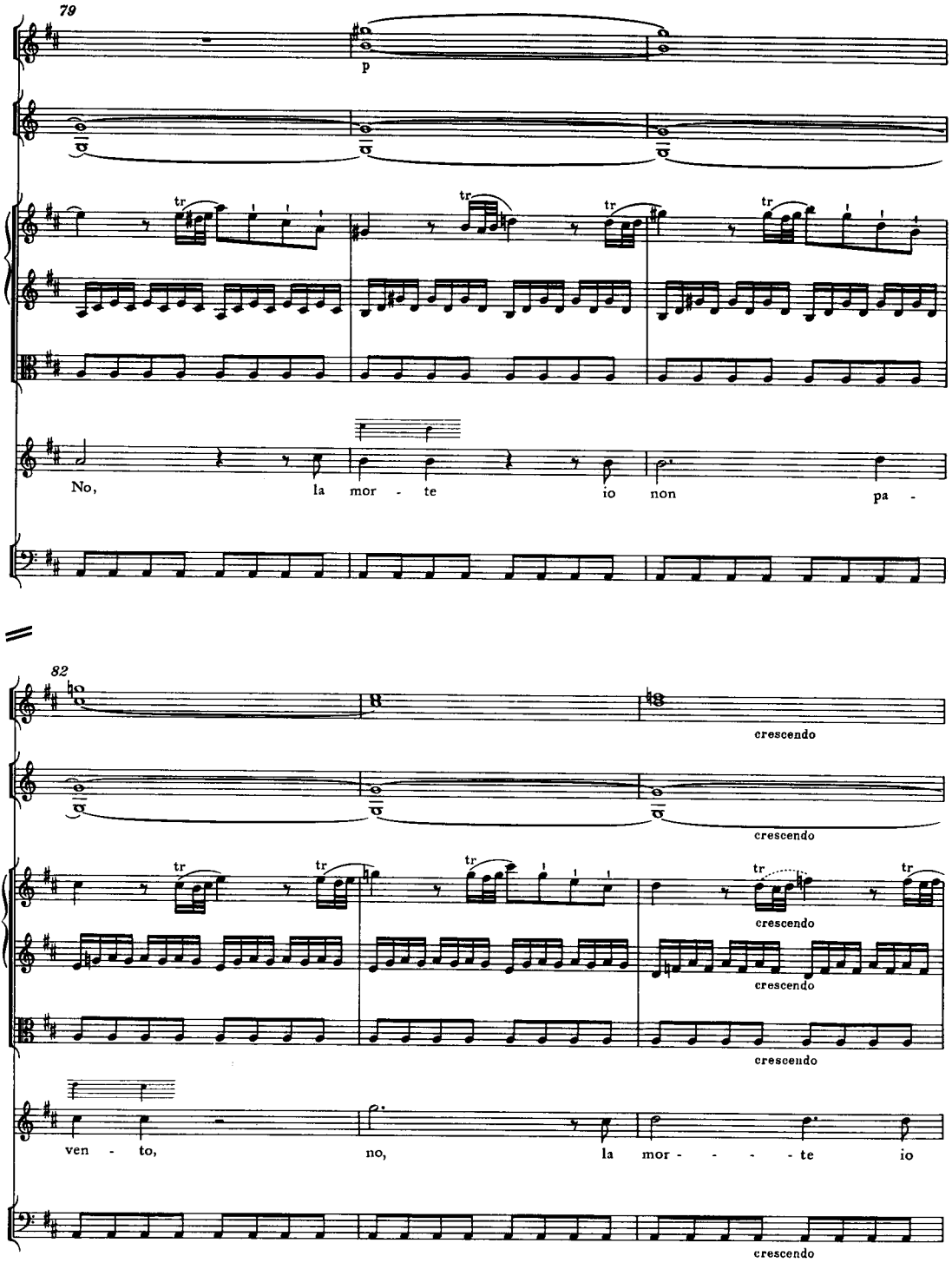
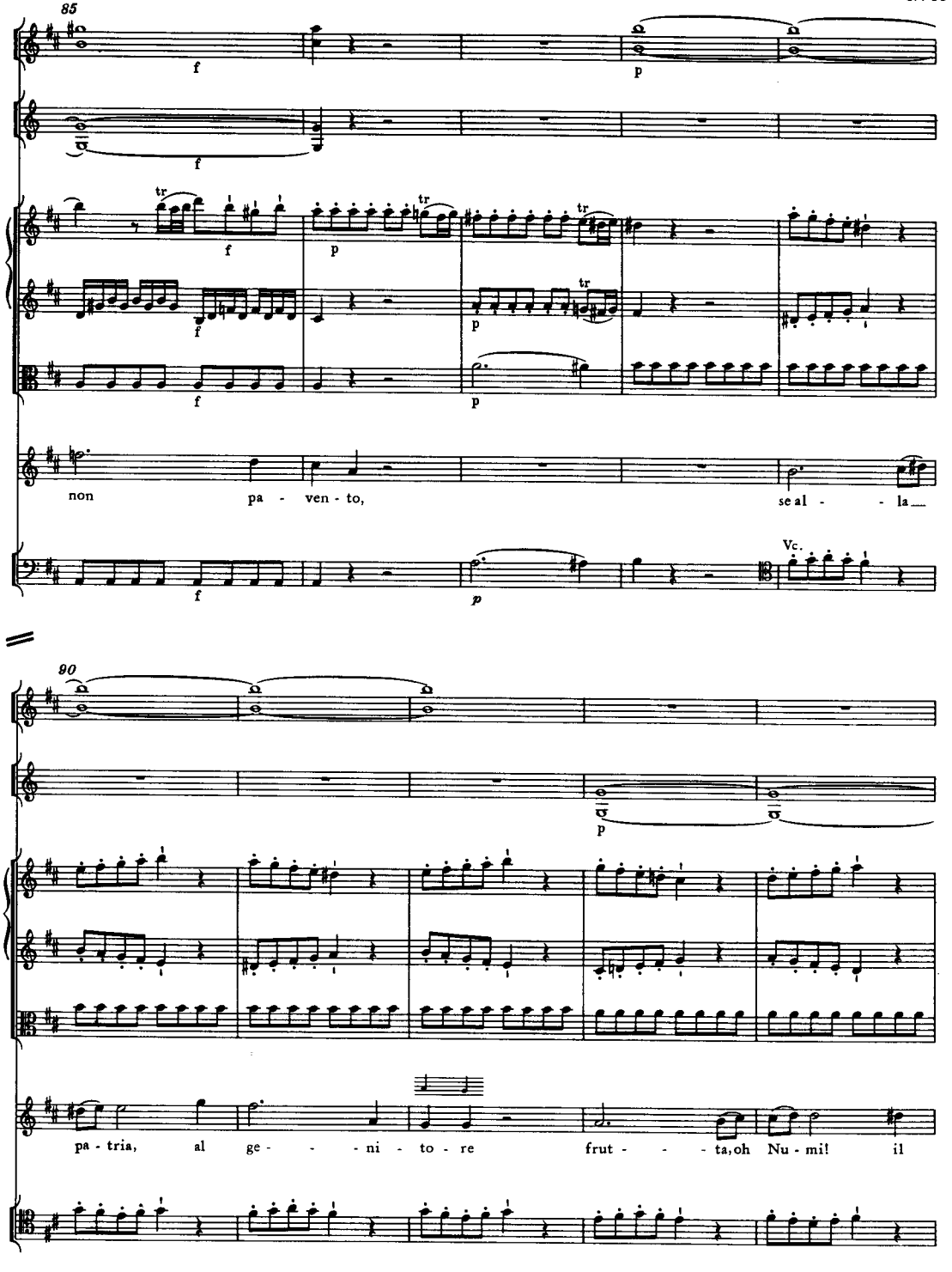
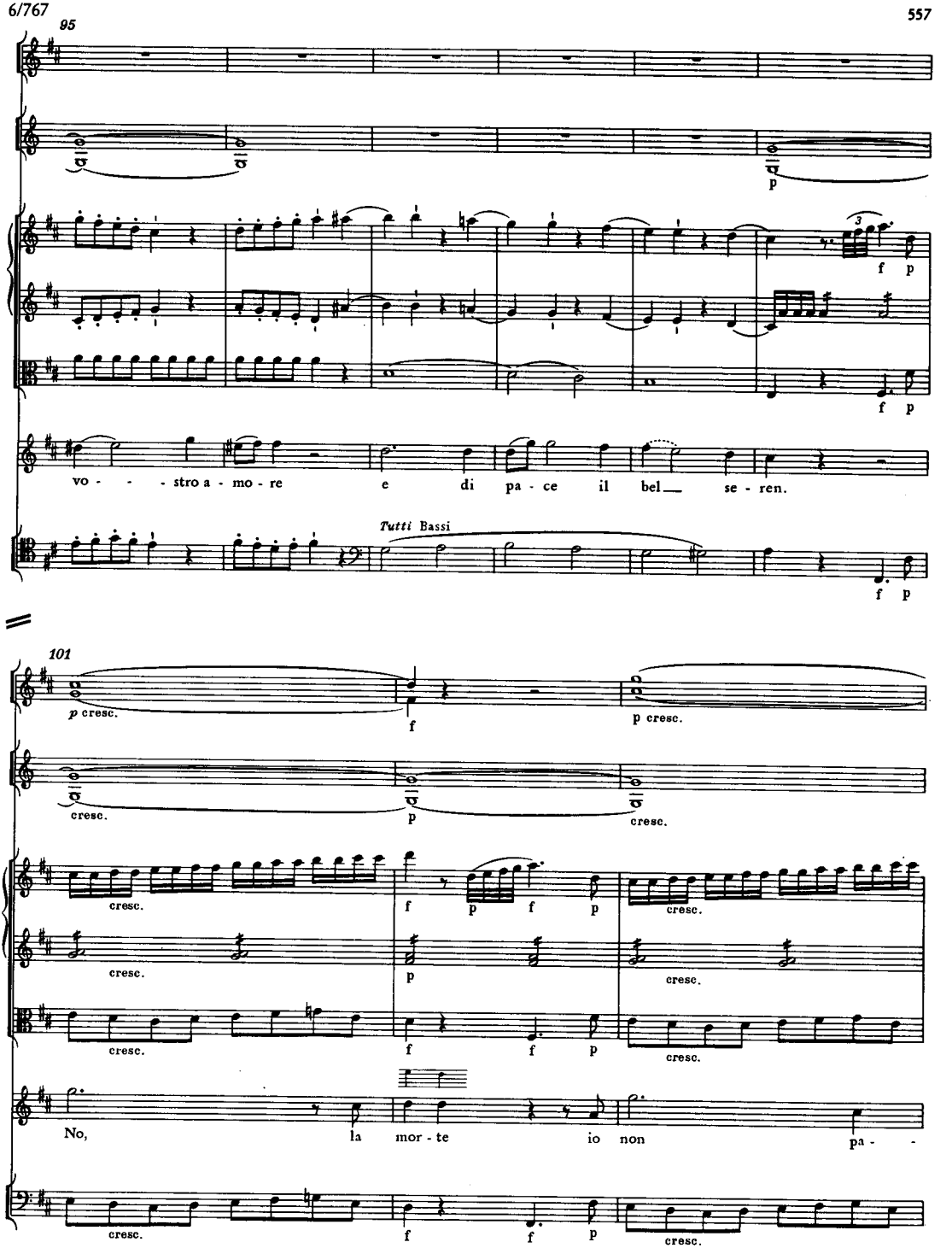
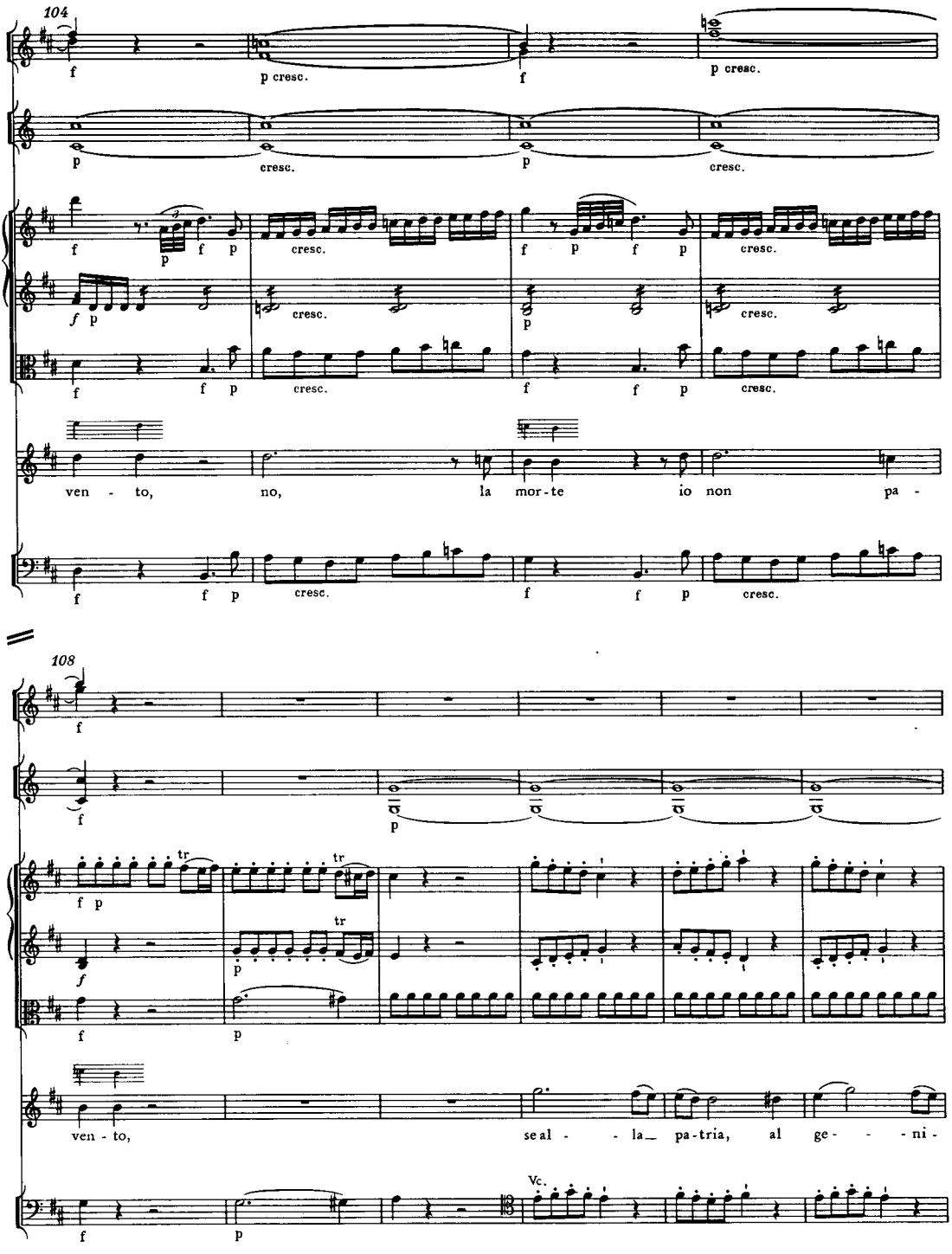
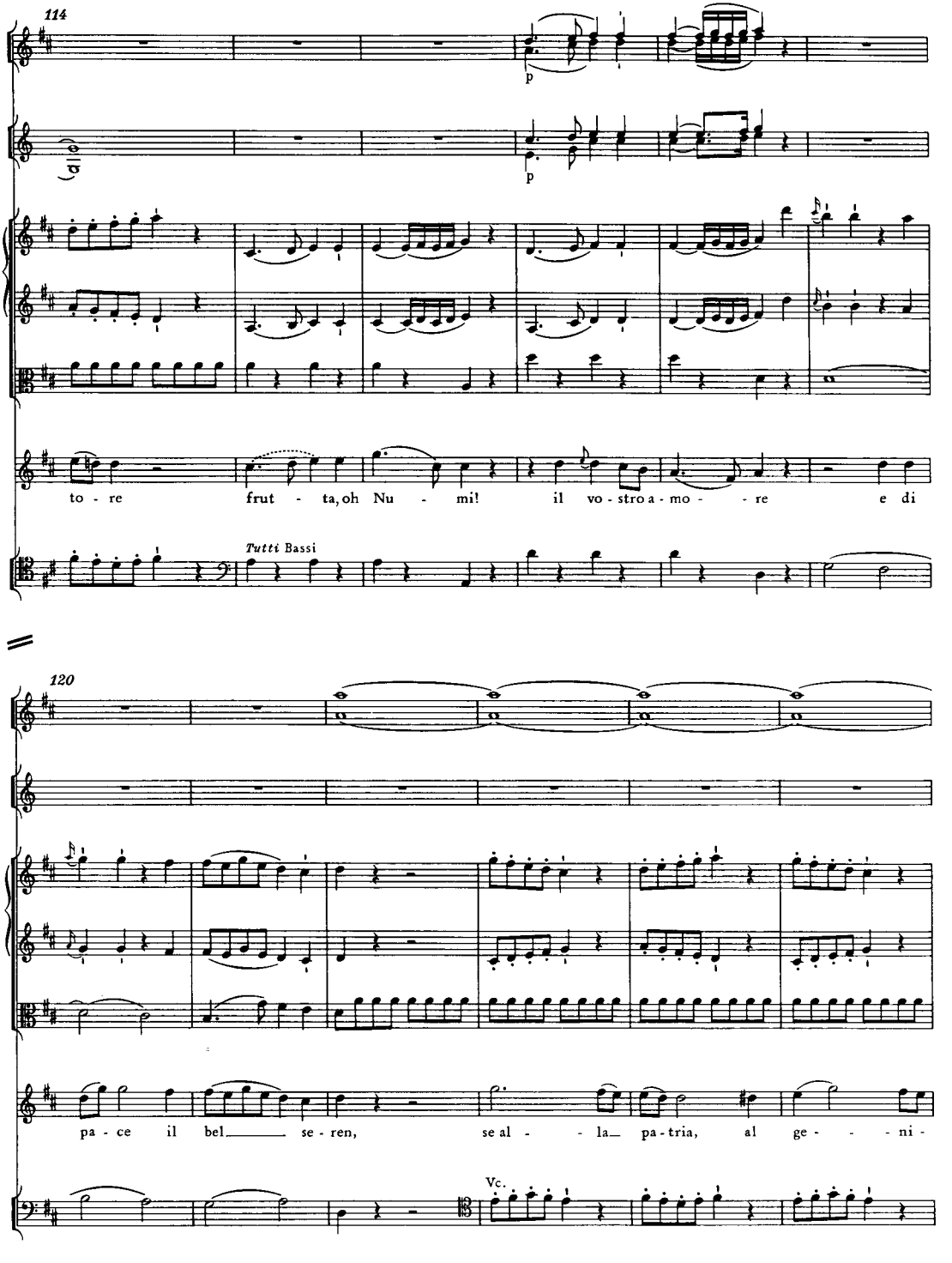
ELETTRA — dol - ce? Par - to, e l'u - ni-co og-(getto)

Violoncello e Basso — dolce — Vc. — sf — Tutti Bassi — p

*) Vgl. Vorwort (V/b/4).

7. Atto terzo, in Scena IX *)

Nº 27a Aria

Allegro

*) Vgl. S. 467 (nach T. 77).

9
to - re frut - ta,oh Nu-mi! il vo - stro a-mo-re e di_ pa - - - ce il bel_ se -
15
crescendo
f
p cresc*endo*
a2
cresc*endo*
p
cresc*endo*
f p
crescendo
f p f p
crescendo
cresc*endo*
p
cresc*endo*
f p
crescendo
f f p
crescendo
ren. No, la mor-te, io non pa -
f p
crescendo
f f p
crescendo

19
a 2
crescendo
ven - to, la mor - te io non pa - ven - to, se al - - - la
Vc.
24
pa - tria, al ge - - - ni - to - re frut - ta, oh Nu - mi! il vo - stro a-
Tutti Bassi

30
a 2
mo - re e di pa - ce il bel se - ren, se al - la pa-tria, al ge - - ni-
Vc.
38
to - re frut - ta, oh Nu - mi! il vo - stro a - mo - re e di pa - ce il bel se - ren_,
Tutti Bassi

47
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo
e di_ pa - - - - ce il bel se - ren, e_ di_ pa - - ce il_ bel se-
54
Larghetto
f
p
ren.
A-gli E - li - si andrò con - ten - to, an-

60
p
drò con - ten - to e ri - po - so a - vrà quest' al - ma, a - vrà que -
65
f
f
f
p
f
p
st'al - ma, se in la - scia - re la mia sal - ma vi - ta e pa - ce avrà il mio
Vc.
p
f
p
B.
Tutti Bassi

70
ben—, se in la - scia - re la mia sal - - ma vi - tae pa-ce a-vrà il mio ben—, vi-tae
Vc.
Tutti Bassi
76
Allegro
tr
tr
pa - - - - - ce a - vrà— il— mio ben.

79
p
No, la mor - te io non pa -
82
crescendo
ven - to, no, la mor - - - - te io

85
f
p
tr
non pa - ven - to,
se al - - - la
Vc.
90
pa - tria, al ge - - - ni - to - re frut - - - ta, oh Nu - mi! il

95
p
3
f p
f p
vo - - - stro a - mo - re e di pa - ce il bel__ se - ren.
Tutti Bassi
f p
101
p cresc.
f
p cresc.
cresc.
p
cresc.
cresc.
f p f p
cresc.
cresc.
p
cresc.
cresc.
f f p
cresc.
No, la mor - te io non pa -
cresc.
f f p
cresc.

104
f
p cresc.
f
p cresc.
p
cresc.
p
cresc.
f p f p cresc.
f p f p cresc.
f p
cresc.
p
cresc.
f f p cresc.
f f p cresc.
ven - to, no, la mor - te io non pa -
f f p cresc.
f f p cresc.
108
f
f
p
f p
tr
tr
f
p
tr
f
p
ven - to, se al - - la pa - tria, al ge - - - ni -
Vc.
f
p

114
p
p
to - re frut - ta, oh Nu - mi! il vo - stro a - mo - re e di
Tutti Bassi
120
pa - ce il bel se - ren, se al - la pa - tria, al ge - ni -
Vc.

126

to - re frut - ta, oh Nu - mi! il vo-stro a-mo - re e di pa - ce il

Tutti Bassi

133

Recitativo

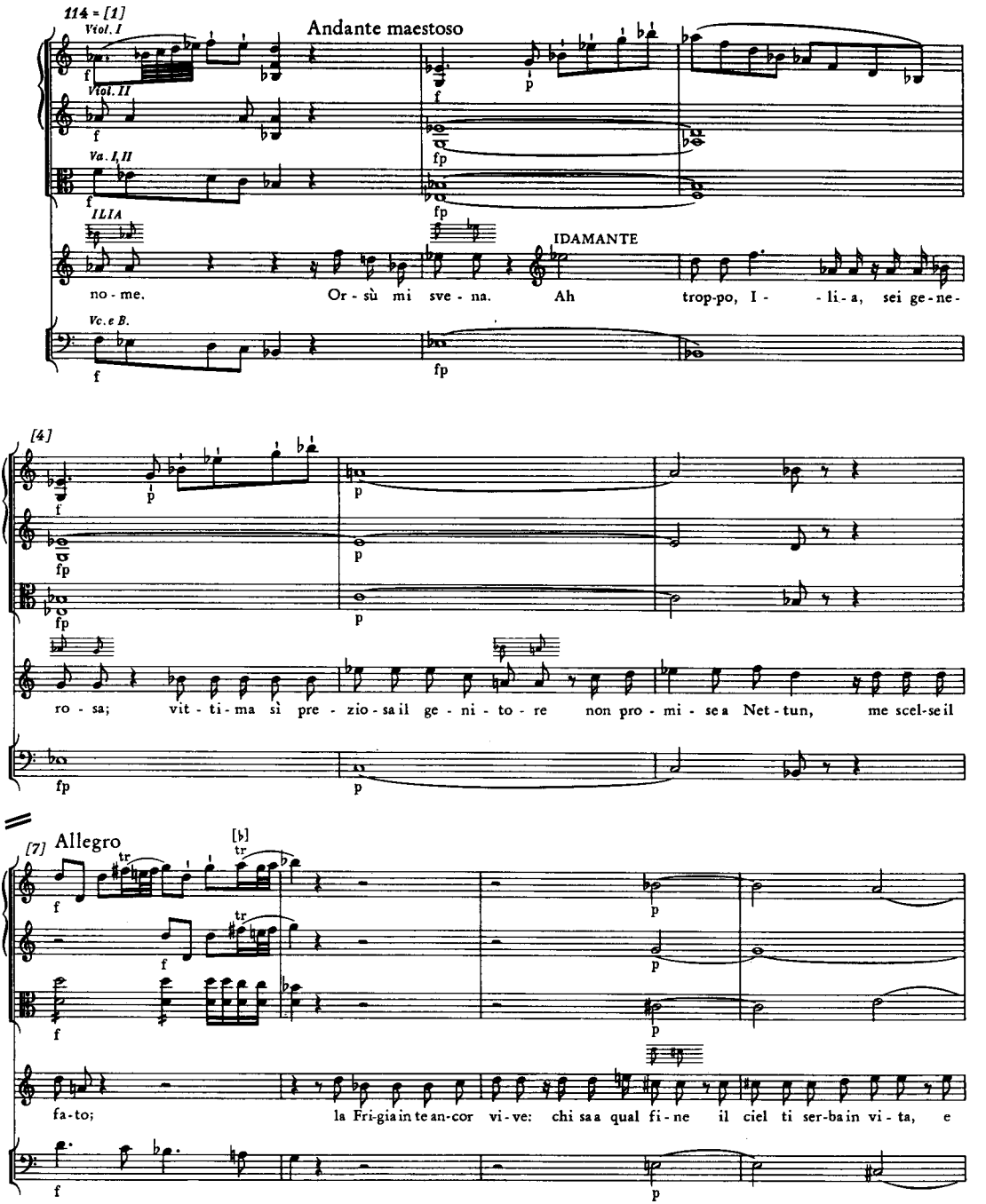
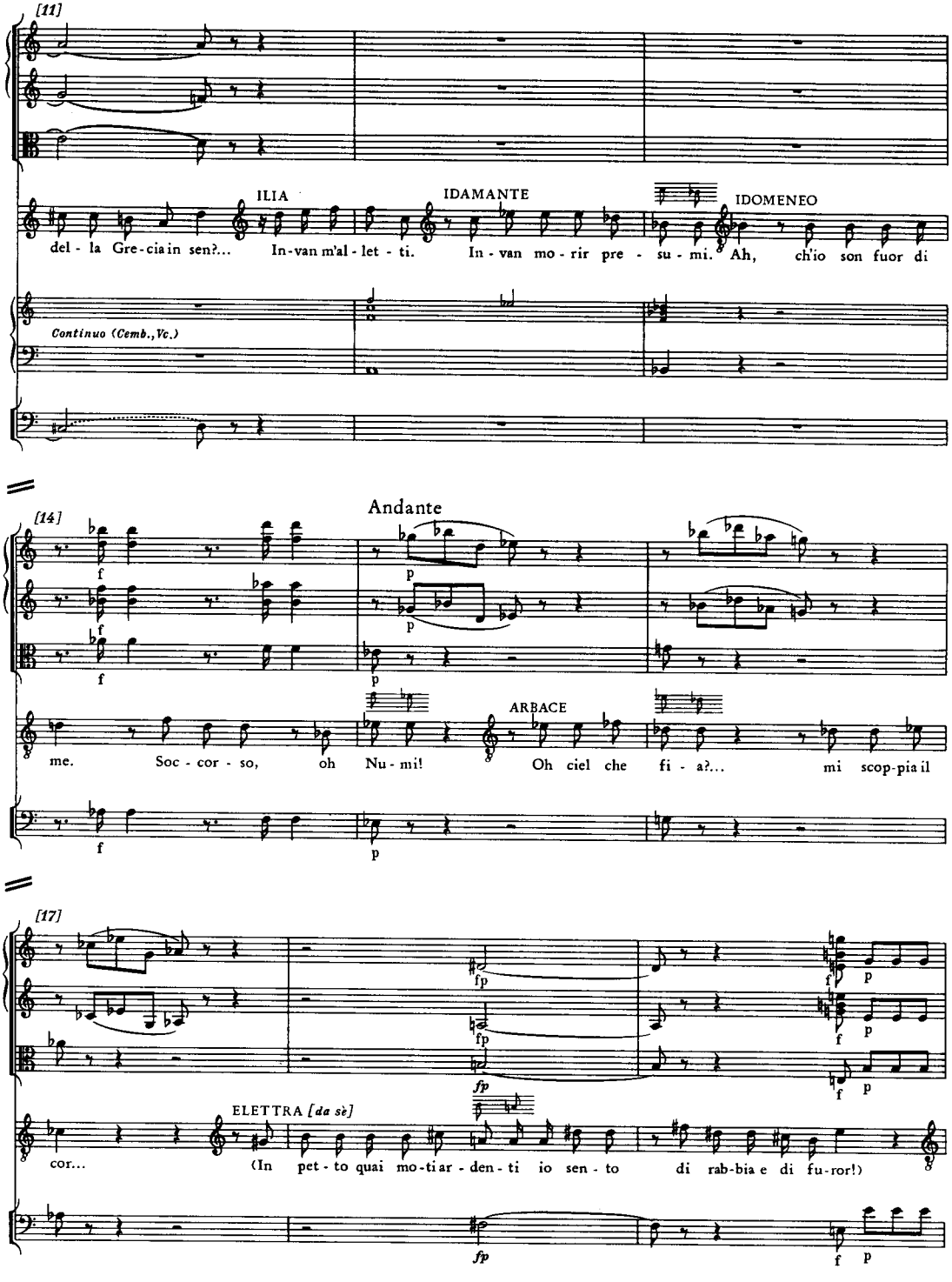
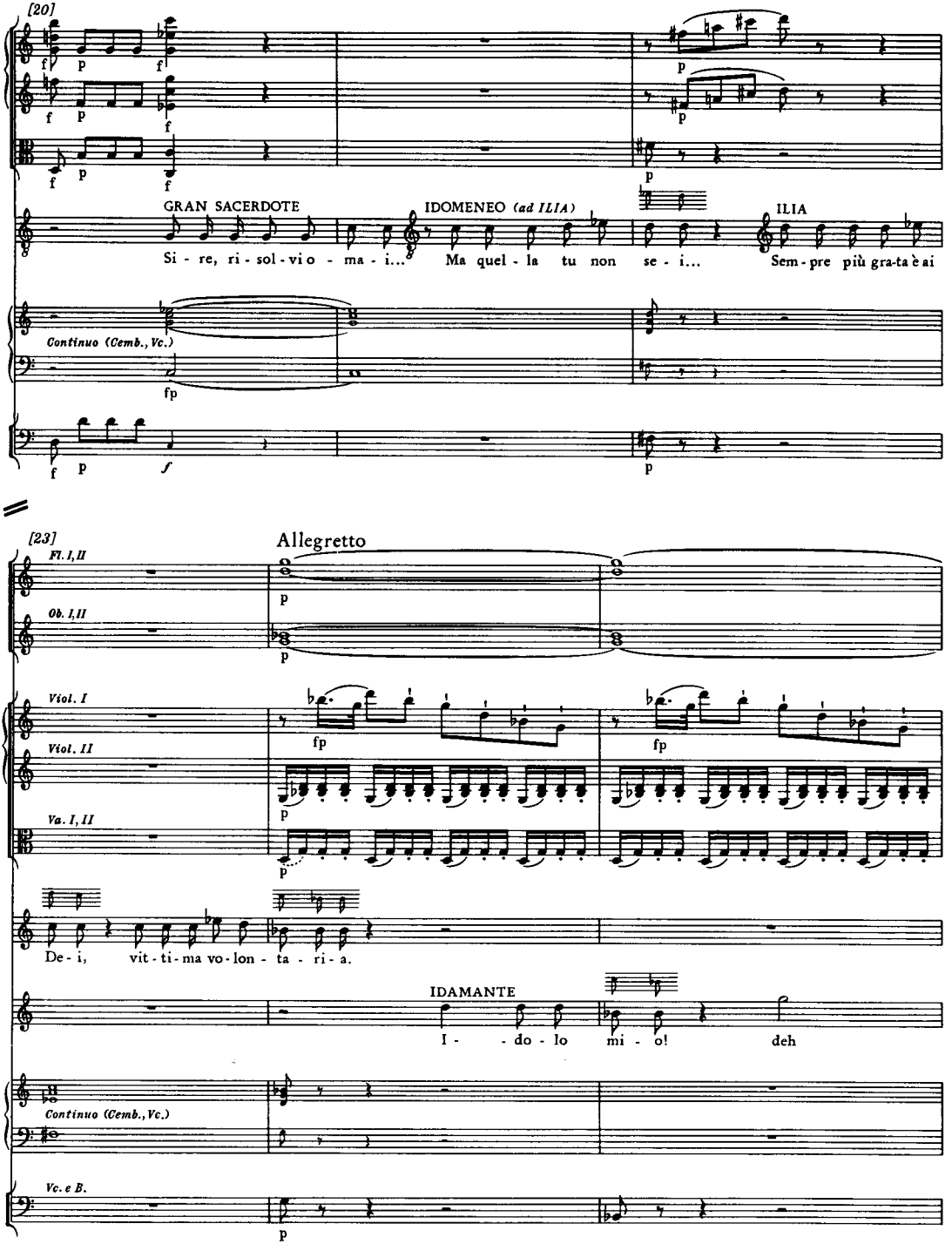
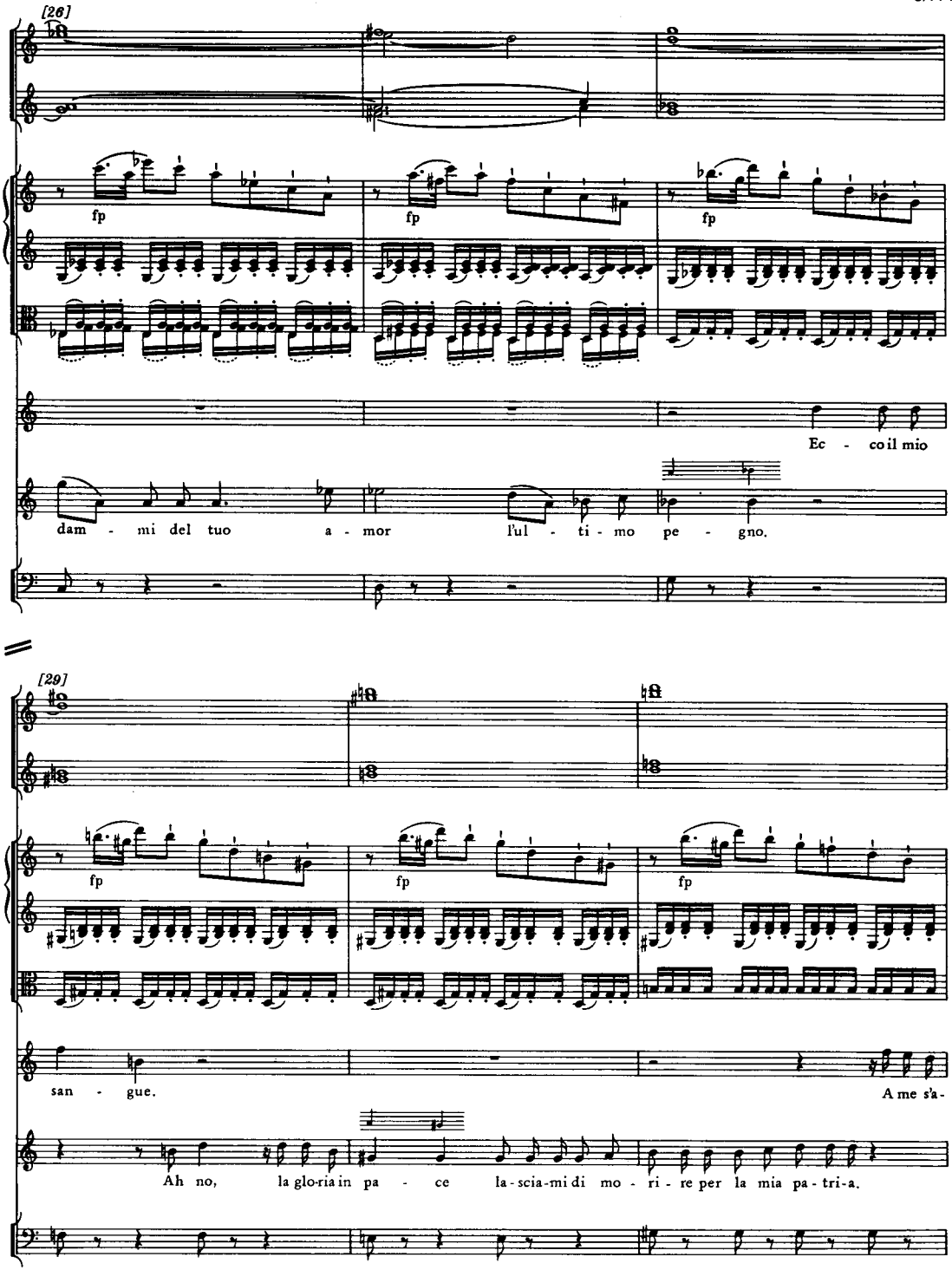
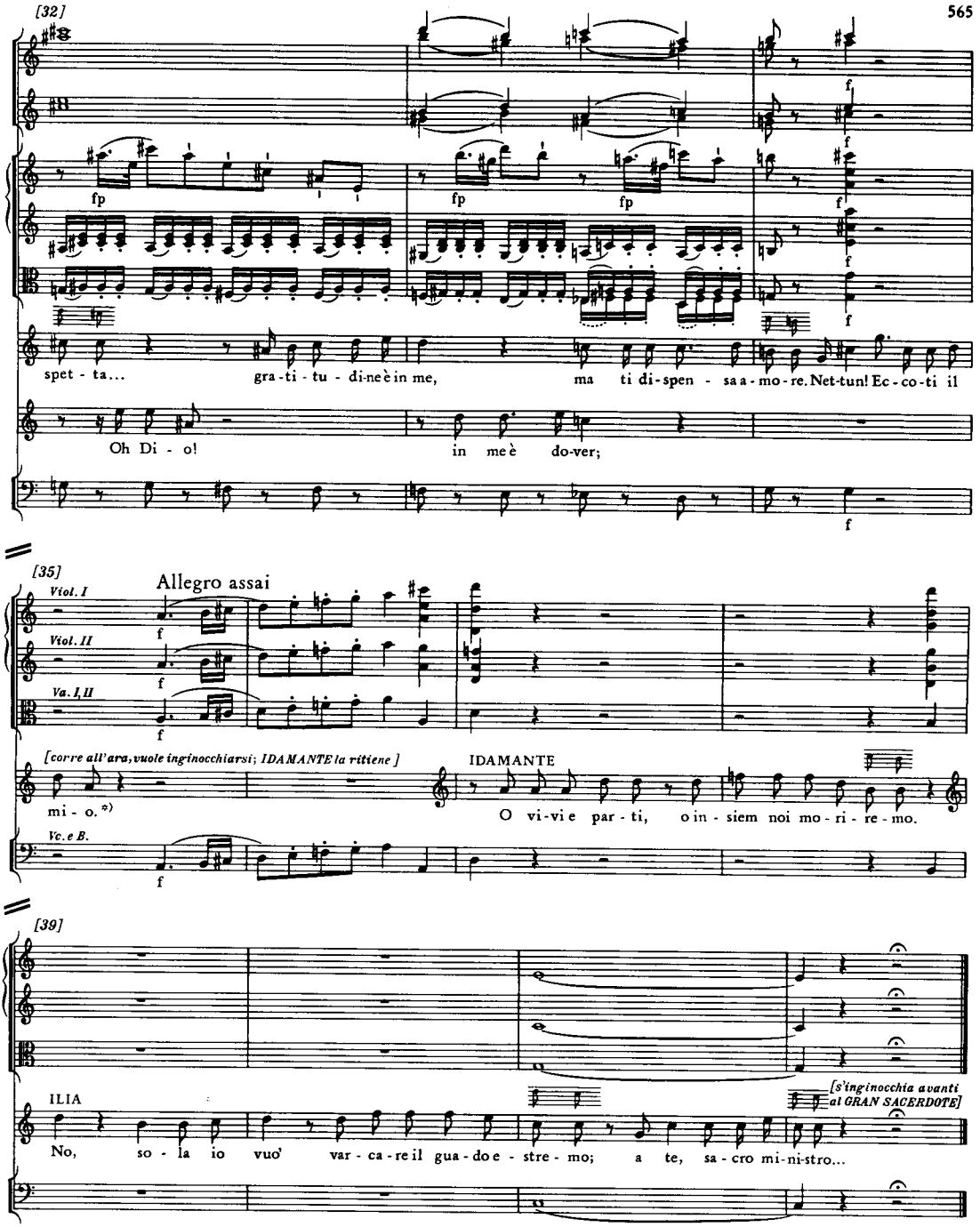
138=78

*)

bel se - ren, e di pa - ce il bel se - ren. Ma che più tar-di?

f

*) Anschluß: S. 467, T. 79.

8. Atto terzo, in Scena X *)

*) Vgl. S. 471.

[11]
ILIA
del - la Gre - cia in sen?... In - van m'al - let - ti.
IDAMANTE
In - van mo - rir pre - su - mi.
IDOMENEO
Ah, ch'io son fuor di
Continuo (Cemb., Vc.)
Andante
[14]
ARBACE
me. Soc - cor - so, oh Nu - mi! Oh ciel che fi - a?... mi scop - pia il
[17]
ELETTRA [da sè]
cor... (In pet - to qual mo - ti ar - den - ti io sen - to di rab - bia e di fu - ror!)

[20]
GRAN SACERDOTE
IDOMENEO (ad ILIA)
ILIA
Si - re, ri - sol - vi o - ma - i...
Ma quel - la tu non se - i...
Sem - pre più gra-ta è ai
Continuo (Cemb., Vc.)
[23]
Allegretto
Fl. I, II
Ob. I, II
Viol. I
Viol. II
Va. I, II
De - i, vit - ti - ma vo - lon - ta - ri - a.
IDAMANTE
I - - do - lo mi - o! deh
Continuo (Cemb., Vc.)
Vc. e B.

[26]
fp
fp
fp
Ec - co il mio
dam - mi del tuo a - mor l'ul - ti - mo pe - gno.
[29]
fp
fp
fp
san - gue.
A me s'a-
Ah no, la glo-ria in pa - ce la-scia-mi di mo - ri - re per la mia pa-tri-a.

*) Im Libretto I: „cambio" statt „mio".

S'ode gran strepito sotterraneo, la statua di Nettuno si scuote; *[il GRAN SACERDOTE si trova avanti all'ara in estasi. Tutti rimangono attoniti ed immobili per lo spavento.]* Una voce profonda e grave pronunzia la seguente sentenza del cielo.

9. Atto terzo, in Scena X *)

Nº 28c *)

Adagio

Trombone alto
Trombone tenore
Trombone basso
Corno I, II in Do/C **)
LA VOCE

Ha vinto A - mo-re... a I- do-me - ne - o per - do - na il

11

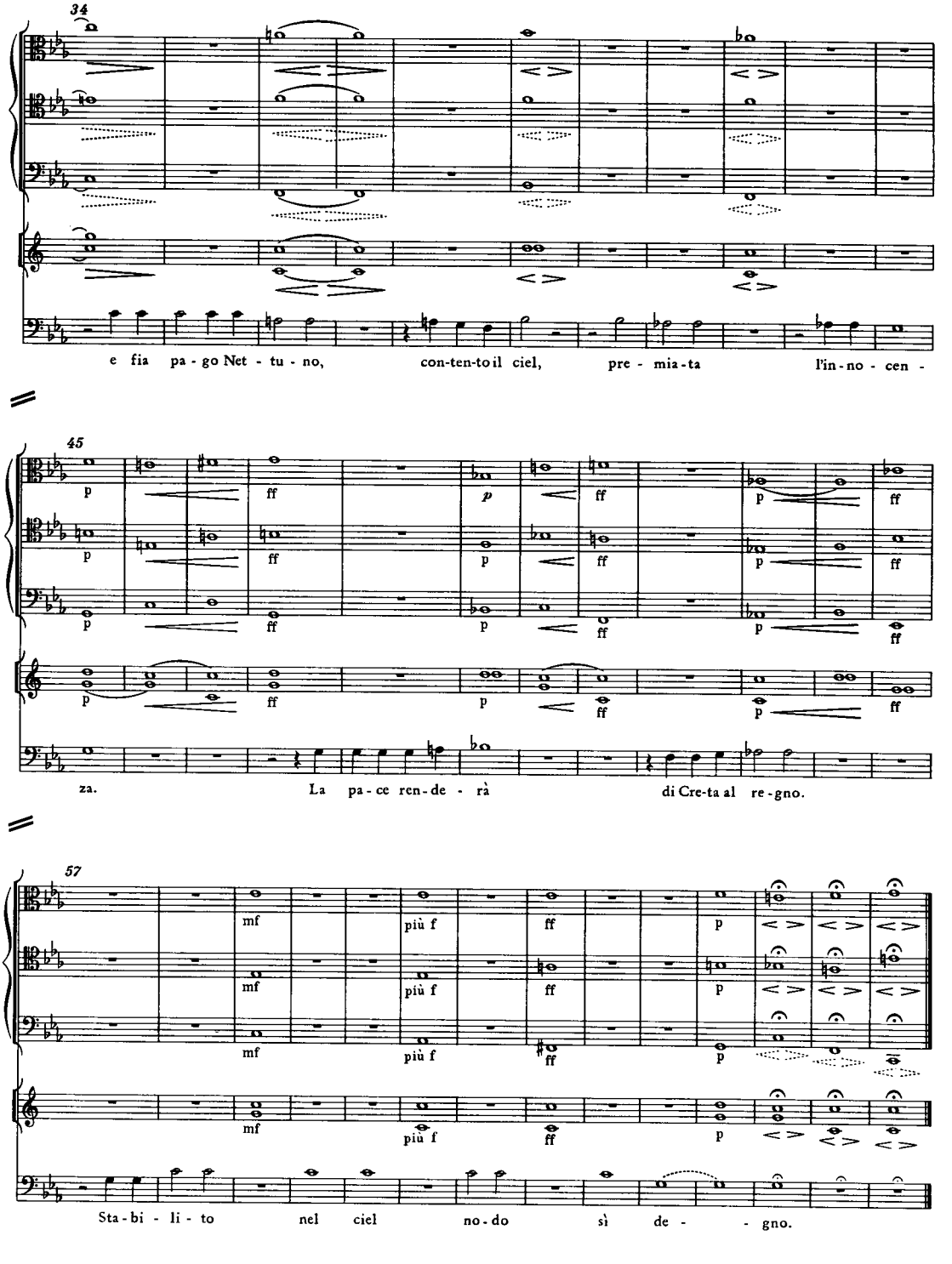
p

gran tra-scor-so il ciel, ma non al re, a lui man - car non li - ce a sue pro - mes - se...

22

ff

ces-si es-ser re... lo si - a I - da - man-te... ed I - li-a a lui sia spo-sa,

*) Vgl. S. 472–473 (Nr. 28a/b).
**) T. 2 (und T. 16, 18, 47), Hörner: so im Autograph.

34
e fia pa - go Net - tu - no, con-ten-to il ciel, pre - mia-ta l'in-no - cen -
45
p ff p ff p ff
za. La pa-ce ren-de - rà di Cre-ta al re-gno.
57
mf più f ff p
Sta-bi - li - to nel ciel no-do sì de - - gno.

10. Atto terzo, in Scena X *)

Nº 28 d *)

Adagio

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Corno I, II in Do/C

LA VOCE

Ha vinto A - mo - re... I - do - me - ne - o ces - si es - ser

10

re... lo si - a I - da - man - te... ed I - li - a a lui sia spo - sa, e fia pa - go Net -

20

p

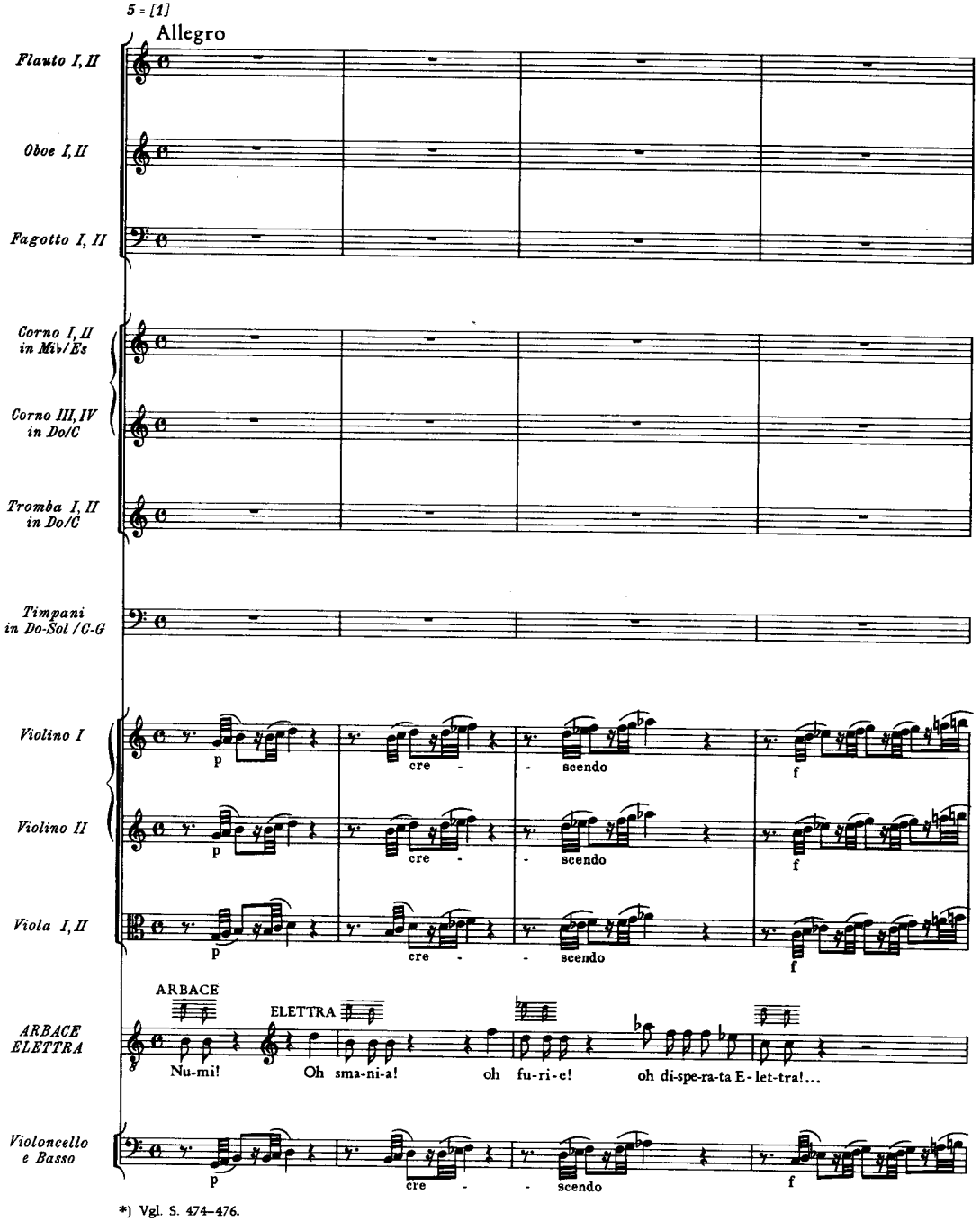
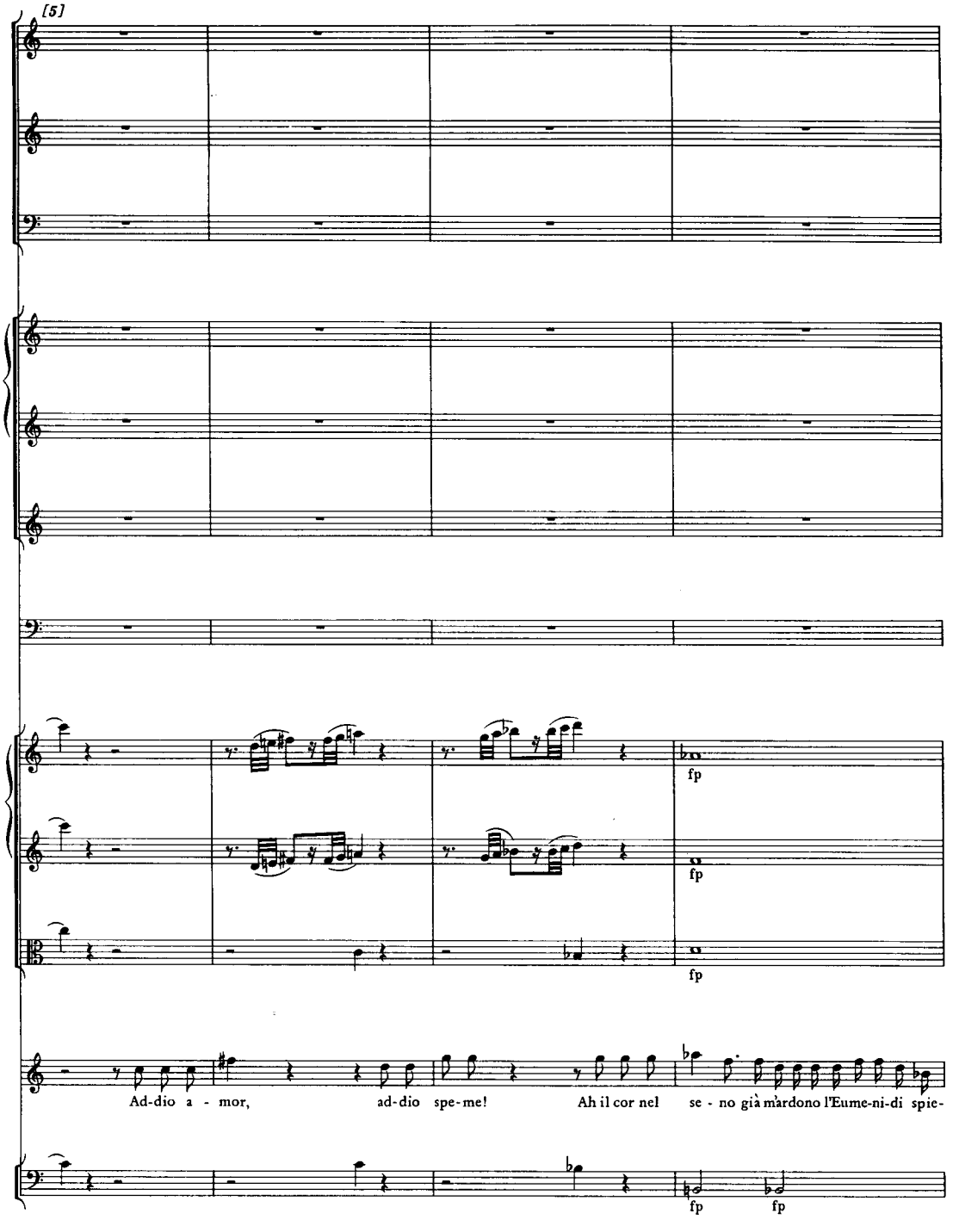
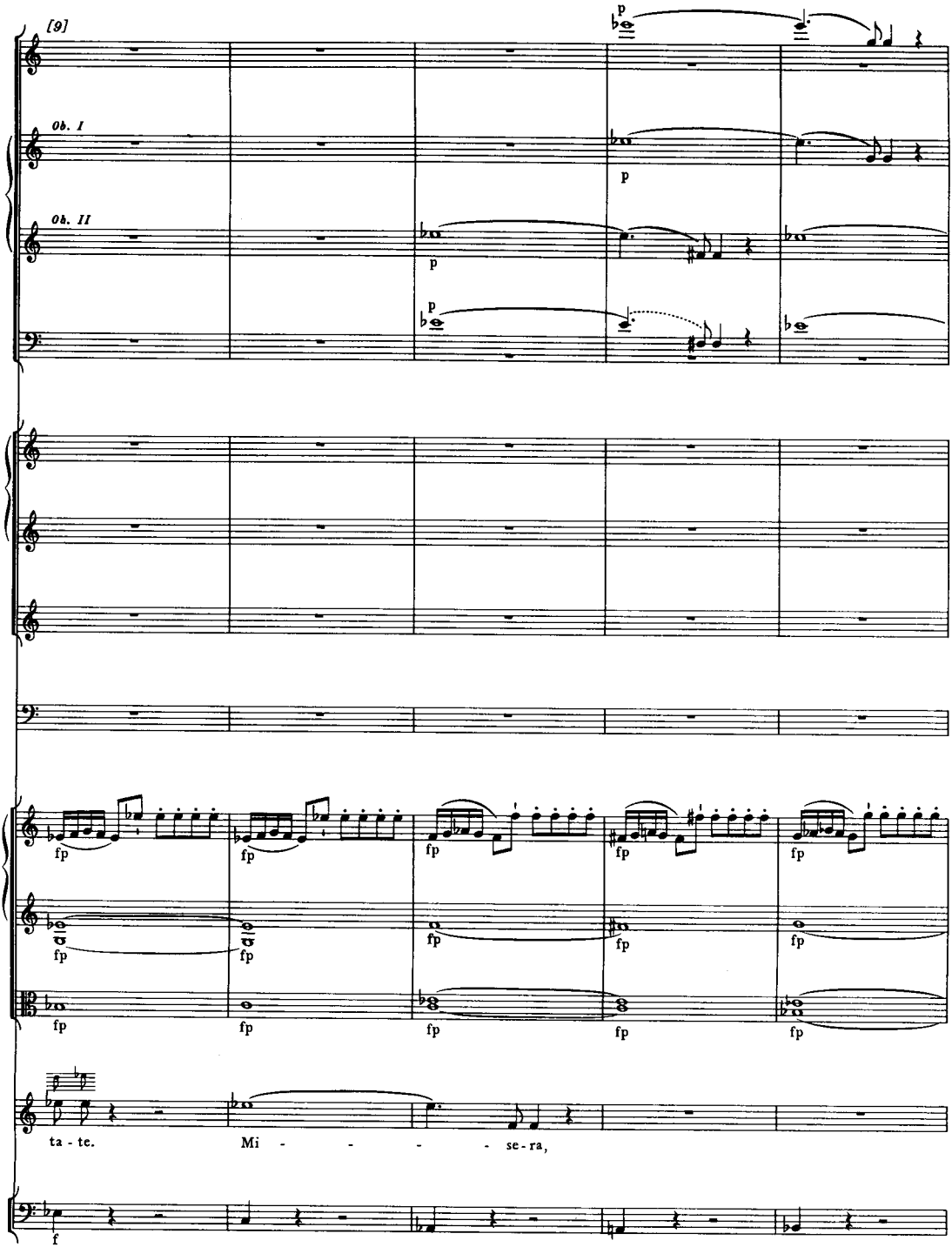
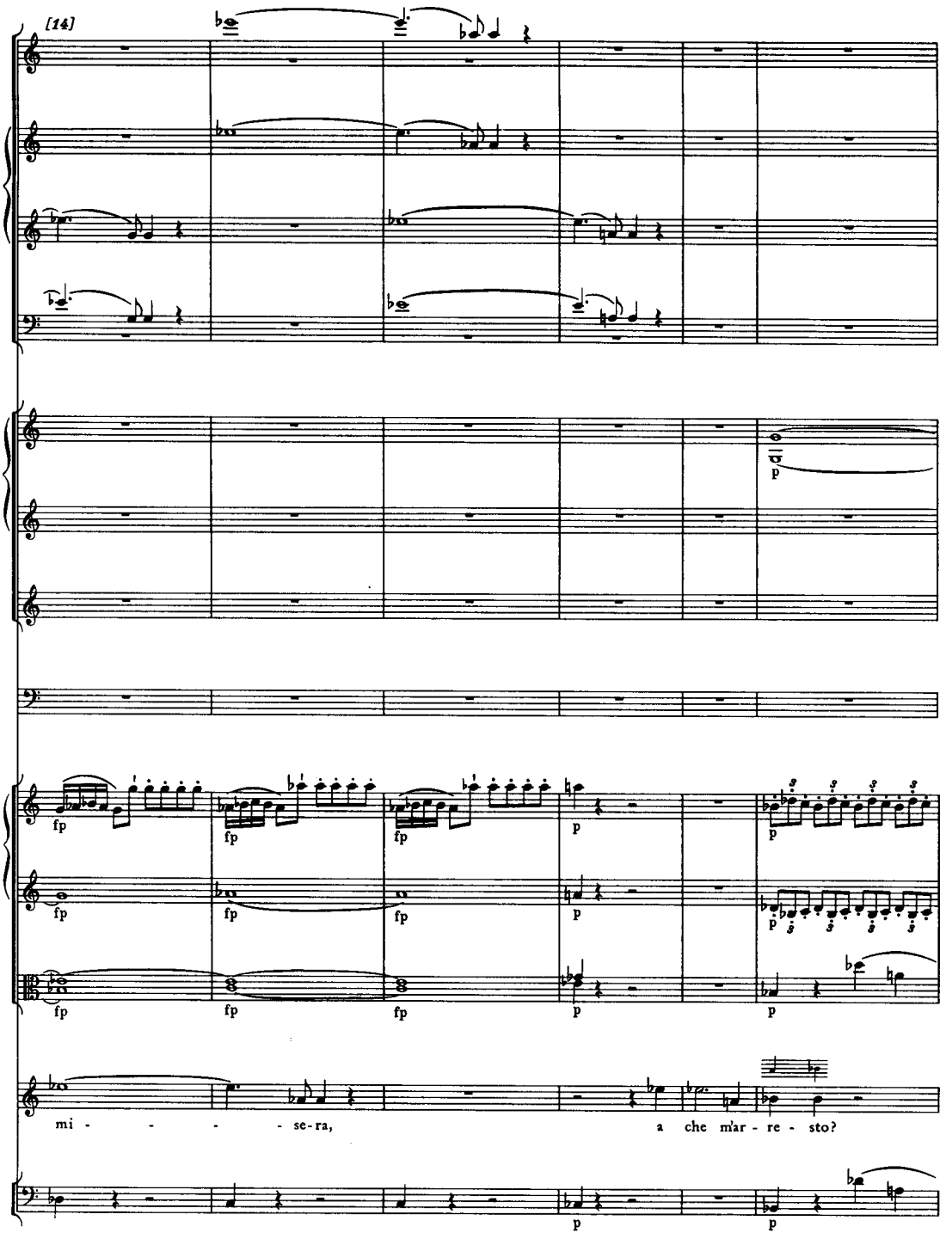
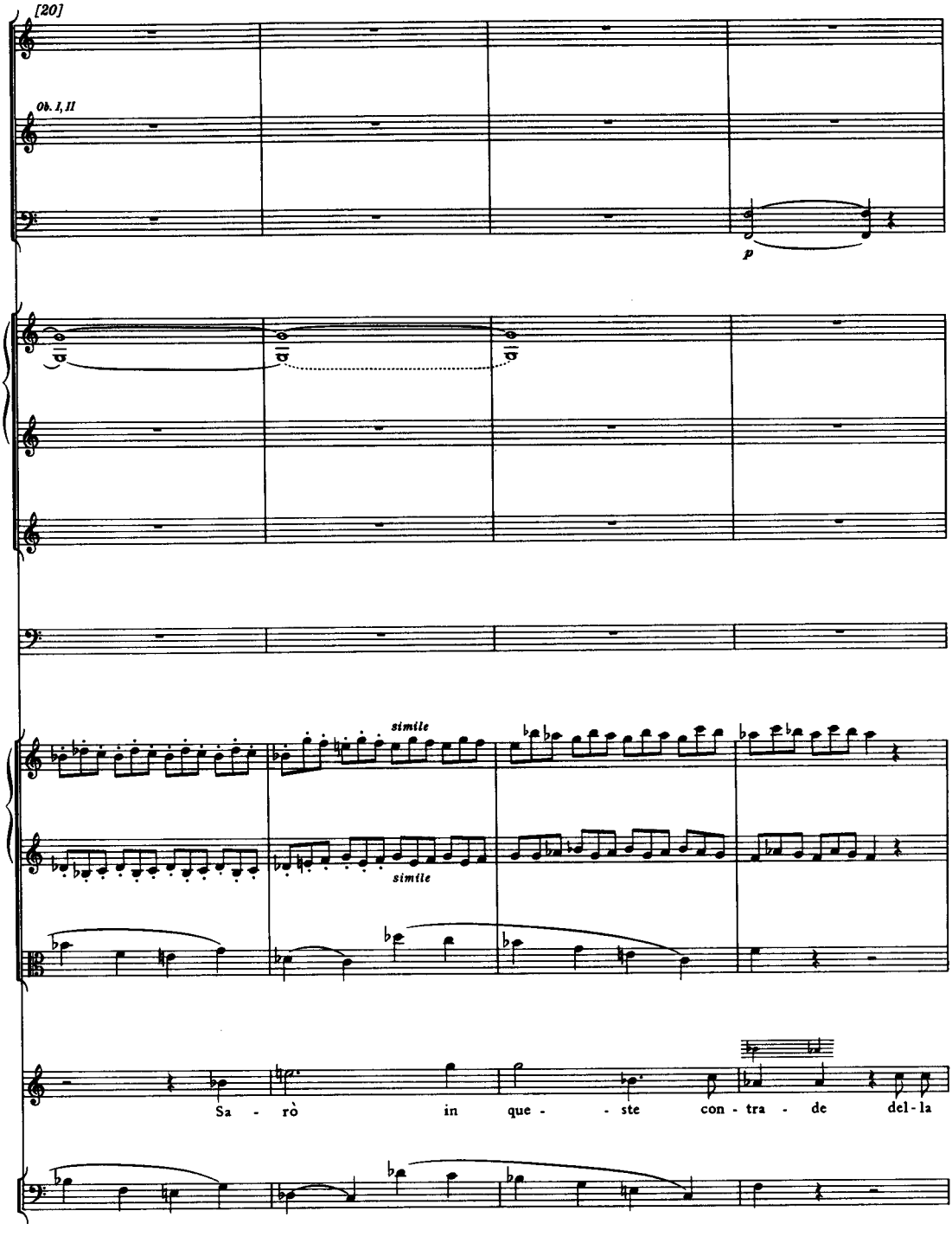
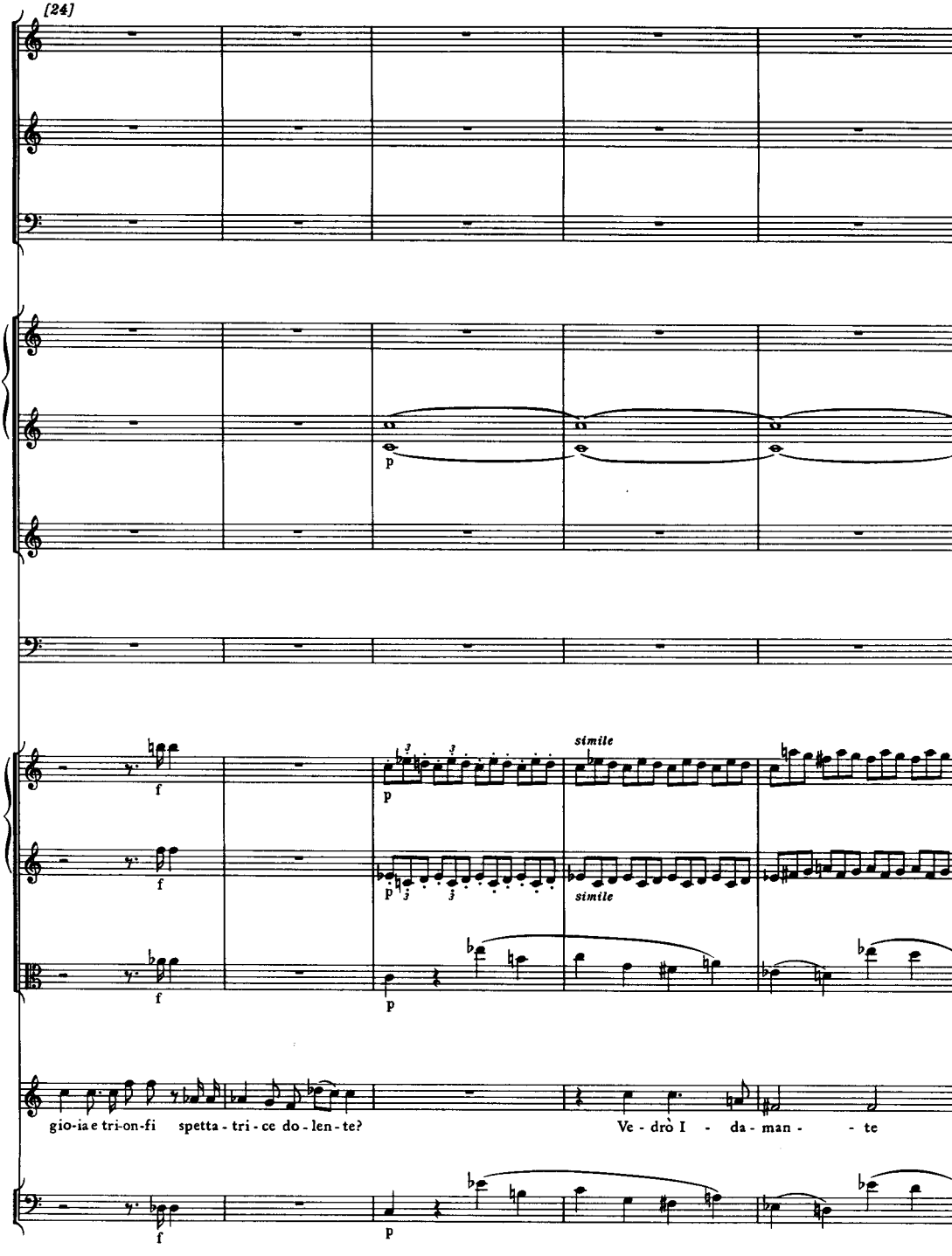
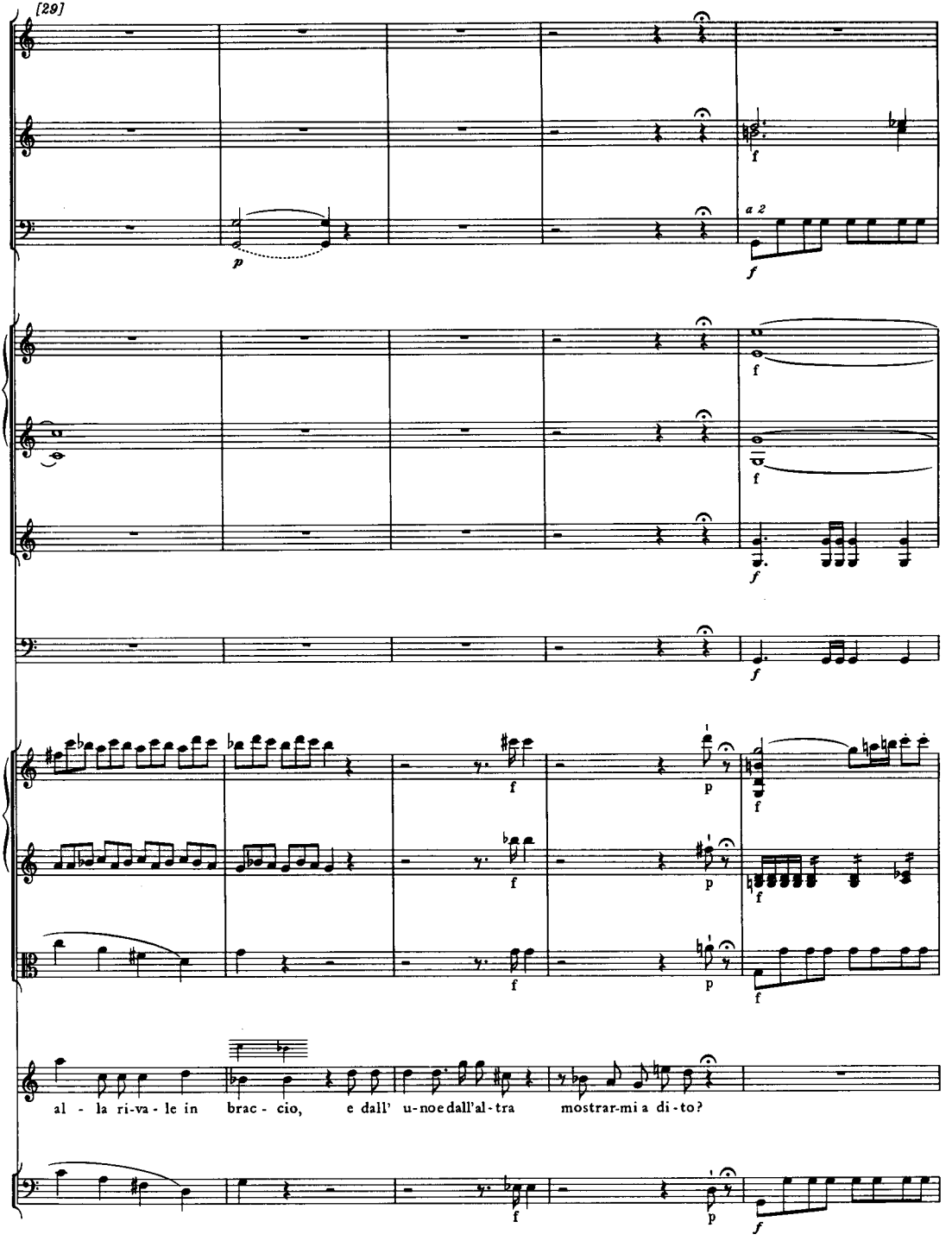
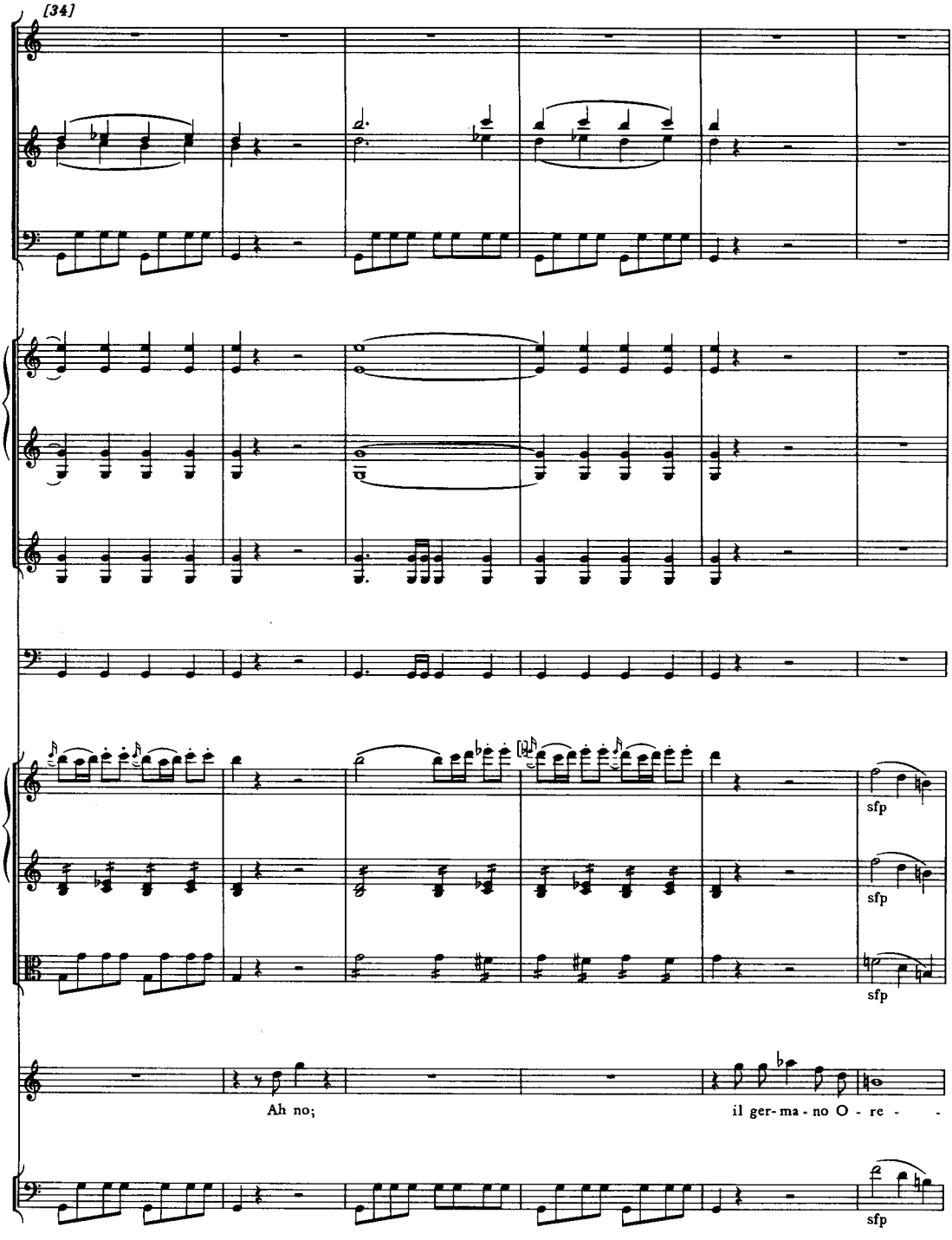
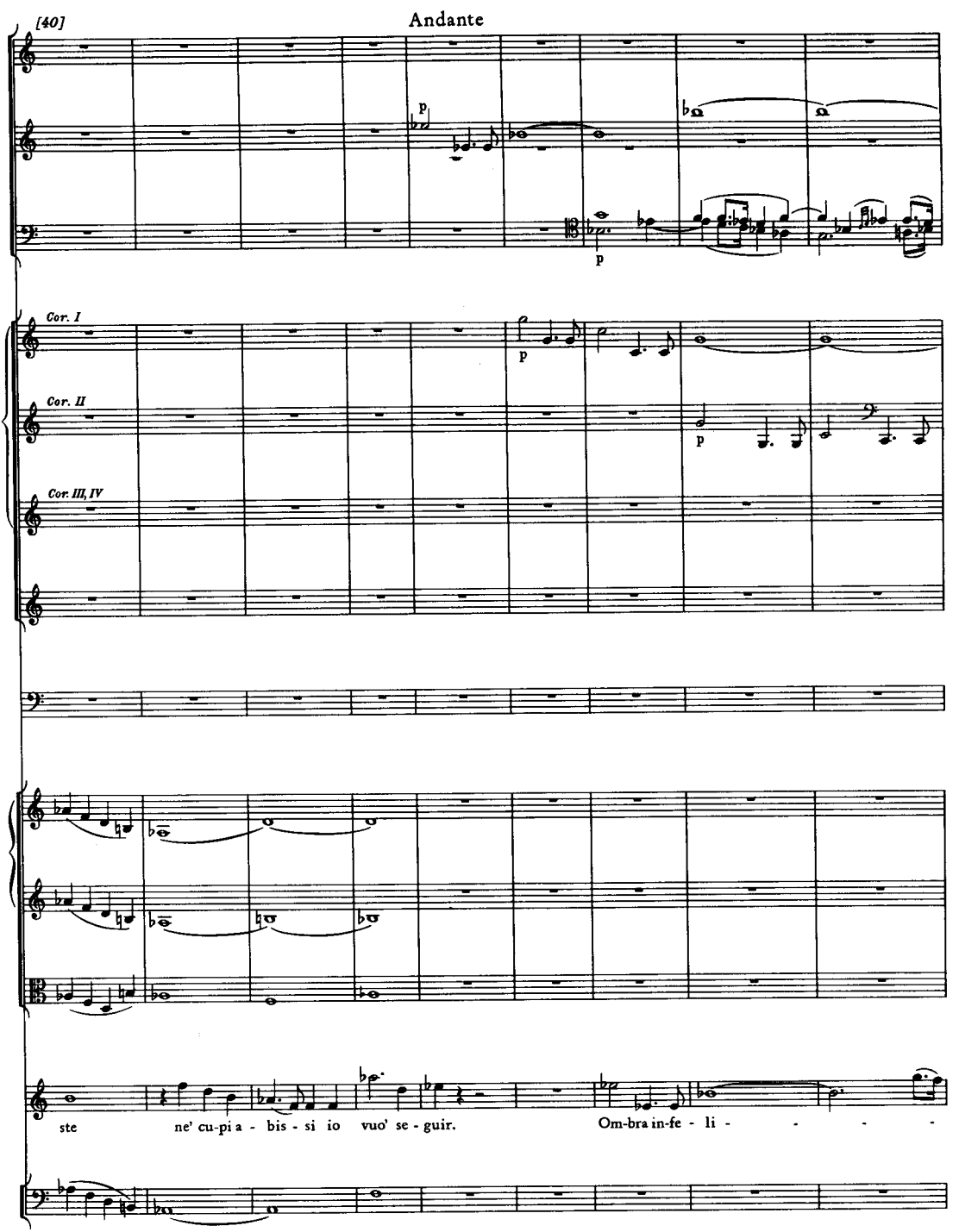
p

p

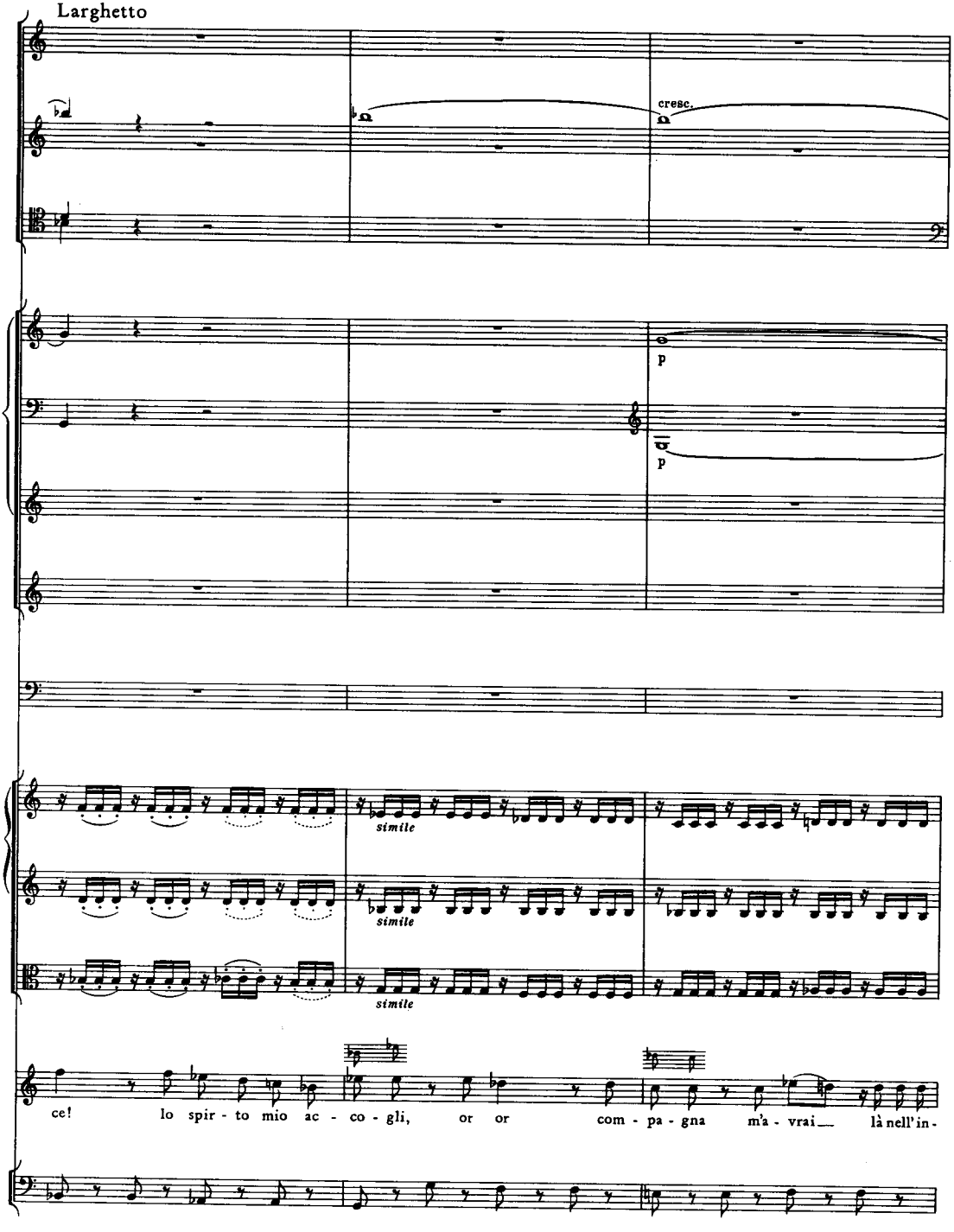
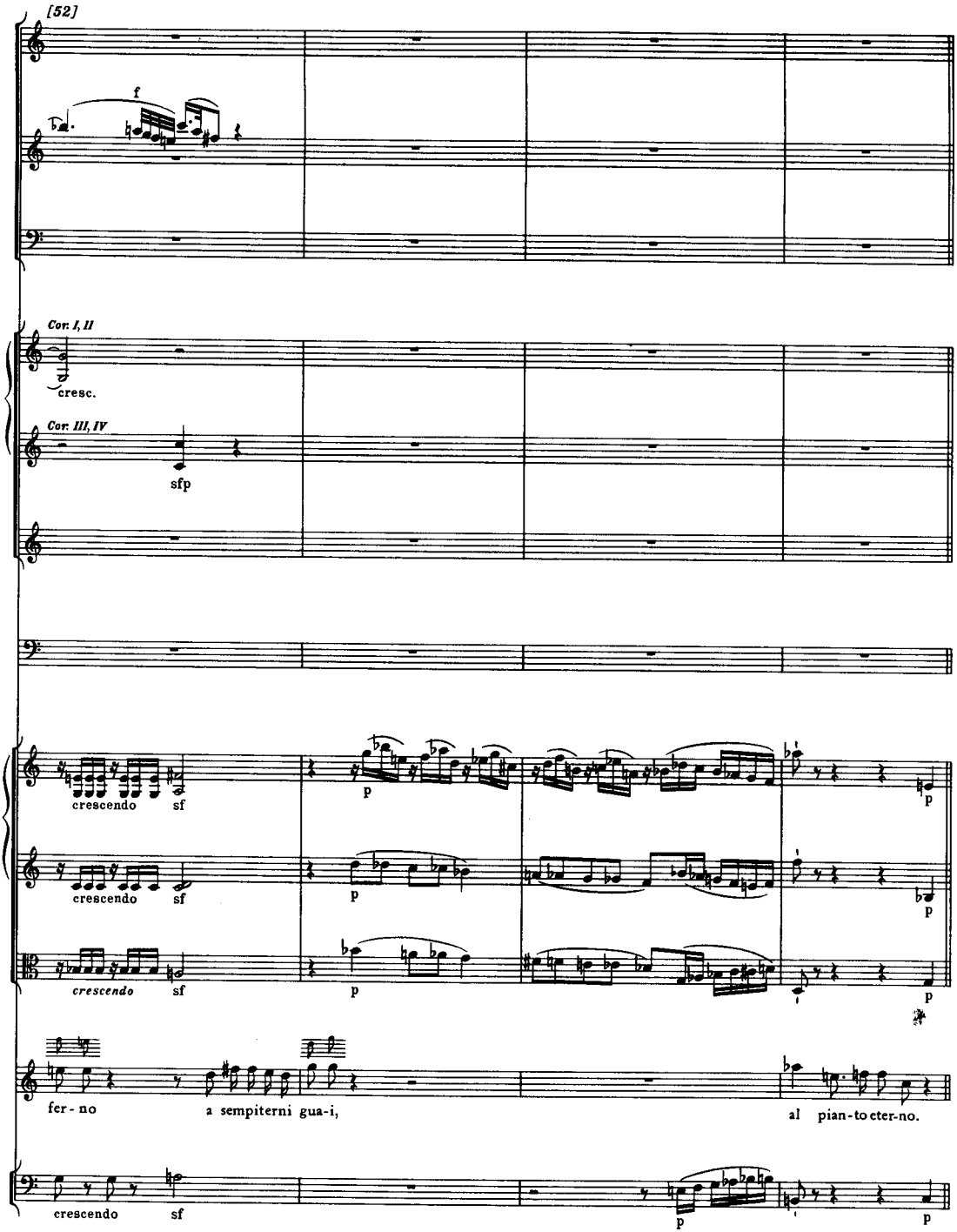
p

tu - no, con - ten - to il ciel, pre - mia - ta l'in - no - cen - za.

*) Vgl. S. 472–473 (Nr. 28a/b).

11. Atto terzo, in Scena X *)

*) Vgl. S. 474–476.

[5]
fp
fp
fp
Ad-dio a - mor, ad-dio spe-me! Ah il cor nel se - no già m'ardono l'Eume-ni-di spie-
fp fp

[9]
Ob. I
Ob. II
p
fp
ta - te.
Mi - - - - se - ra,
f

[14]
p
fp
fp
fp
p
p
fp
fp
fp
p
p
fp
fp
fp
p
p
mi - - - - se-ra,
a che m'ar - re - sto?
p
p

[20]
Ob. I, II
p
simile
simile
Sa - rò in que - - ste con - tra - de del - la

[24]
p
f
p
simile
simile
gio-ia e tri-on-fi spetta - tri - ce do - len - te?
Ve - drò I - da-man - - te

[29]
a 2
al - la ri-va - le in brac - cio, e dall' u-noedall'al-tra mostrar-mi a di-to?

[34]
sfp
sfp
sfp
Ah no;
il ger-ma-no O - re - -
sfp

[40]
Andante
p
p
Cor. I
Cor. II
Cor. III, IV
p
p
ste ne' cu-pi a - bis - si io vuo' se - guir. Om-bra in-fe - li - - - -

[49]

Larghetto

[52]
f
Cor. I, II
cresc.
Cor. III, IV
sfp
crescendo
sf
p
crescendo
sf
p
crescendo
sf
p
fer - no
a sempiterni gua-i,
al pian-to eter-no.
crescendo
sf
p

Nº 29 Aria

[56]=1

Allegro assai

Fl. I, II

Ob. I, II

Fag. I, II

Cor. I, II in Mib/Es

Cor. III, IV in Do/C

Trba. I, II in Do/C

Timp. in Do-Sol/C-G

Viol. I

Viol. II

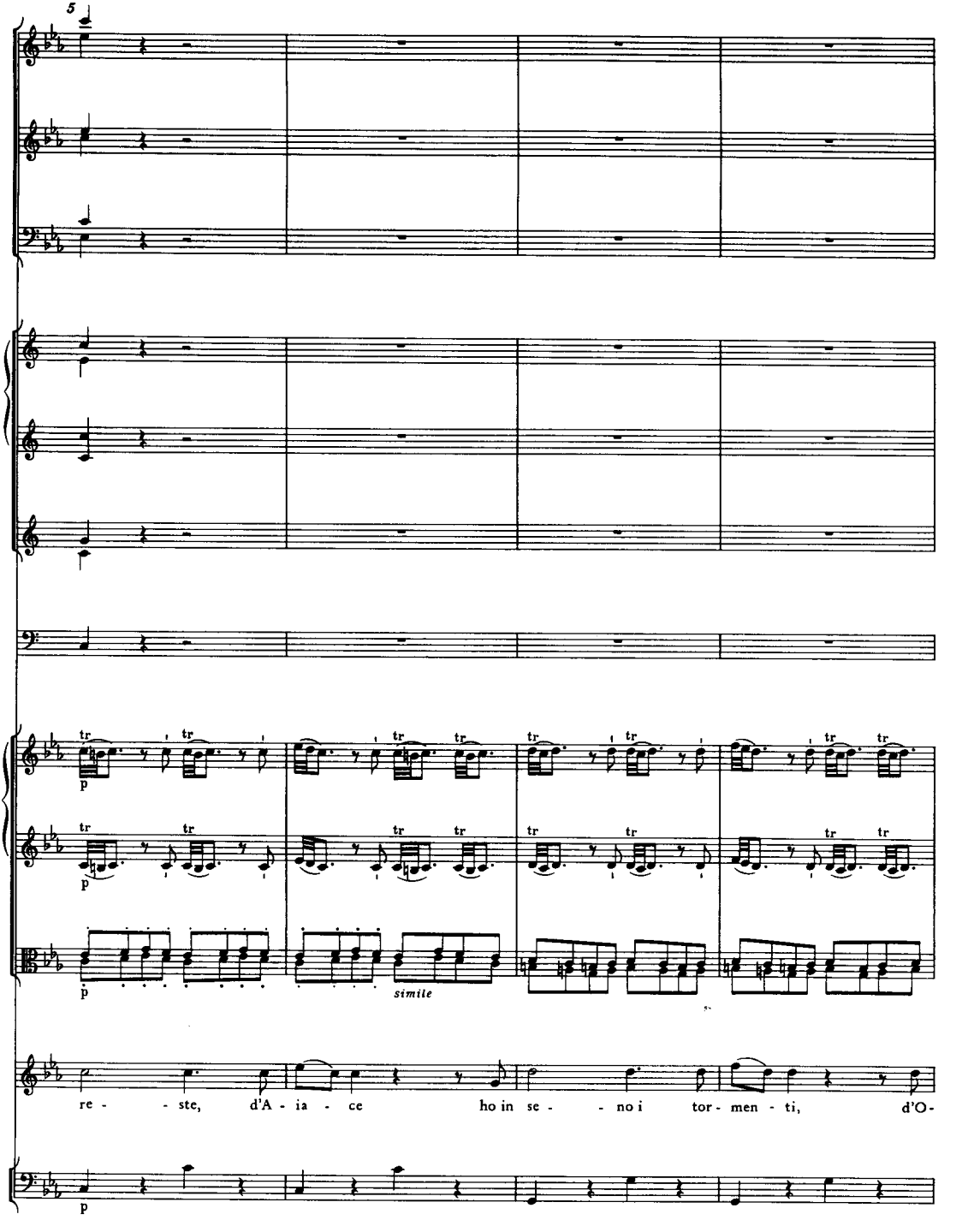
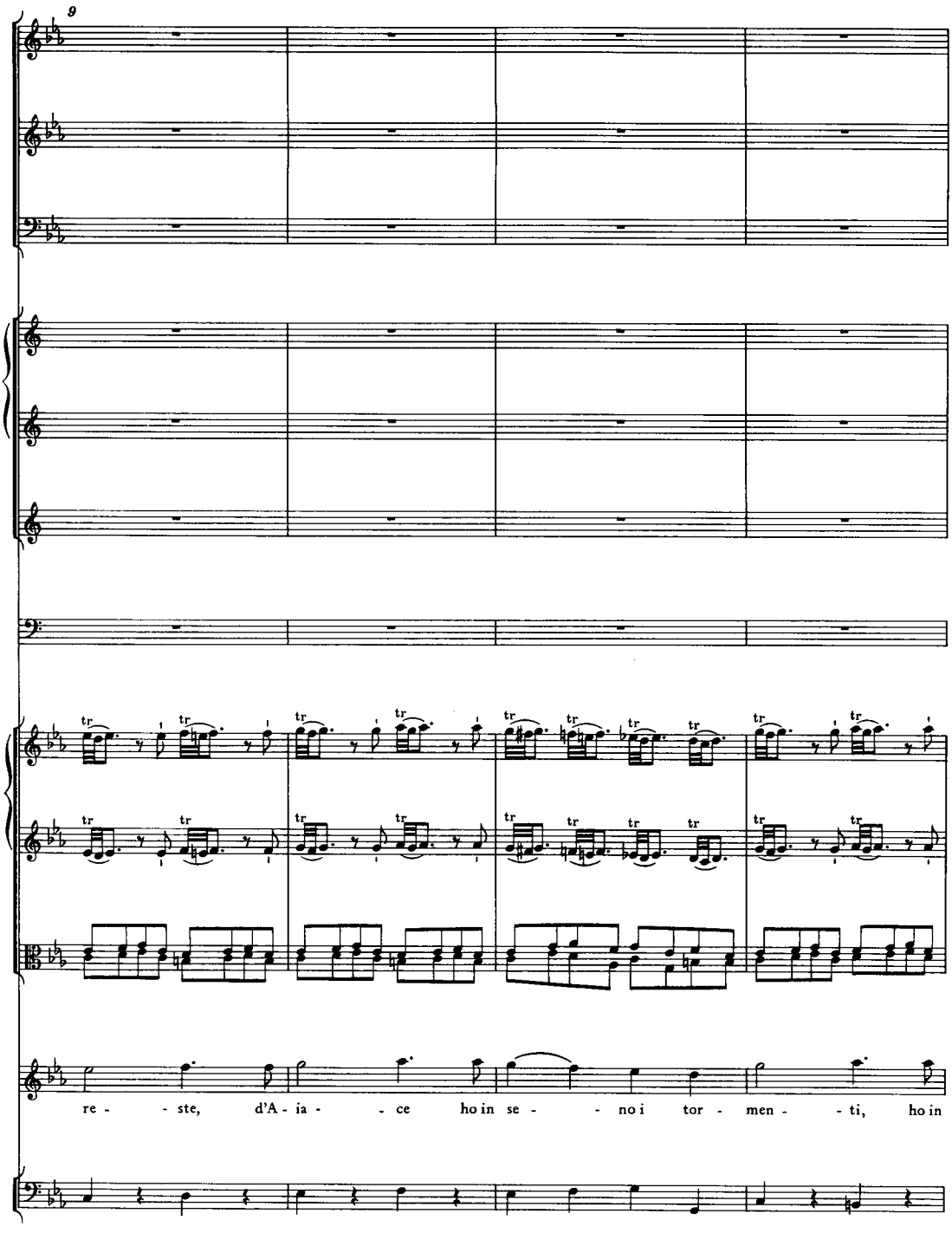
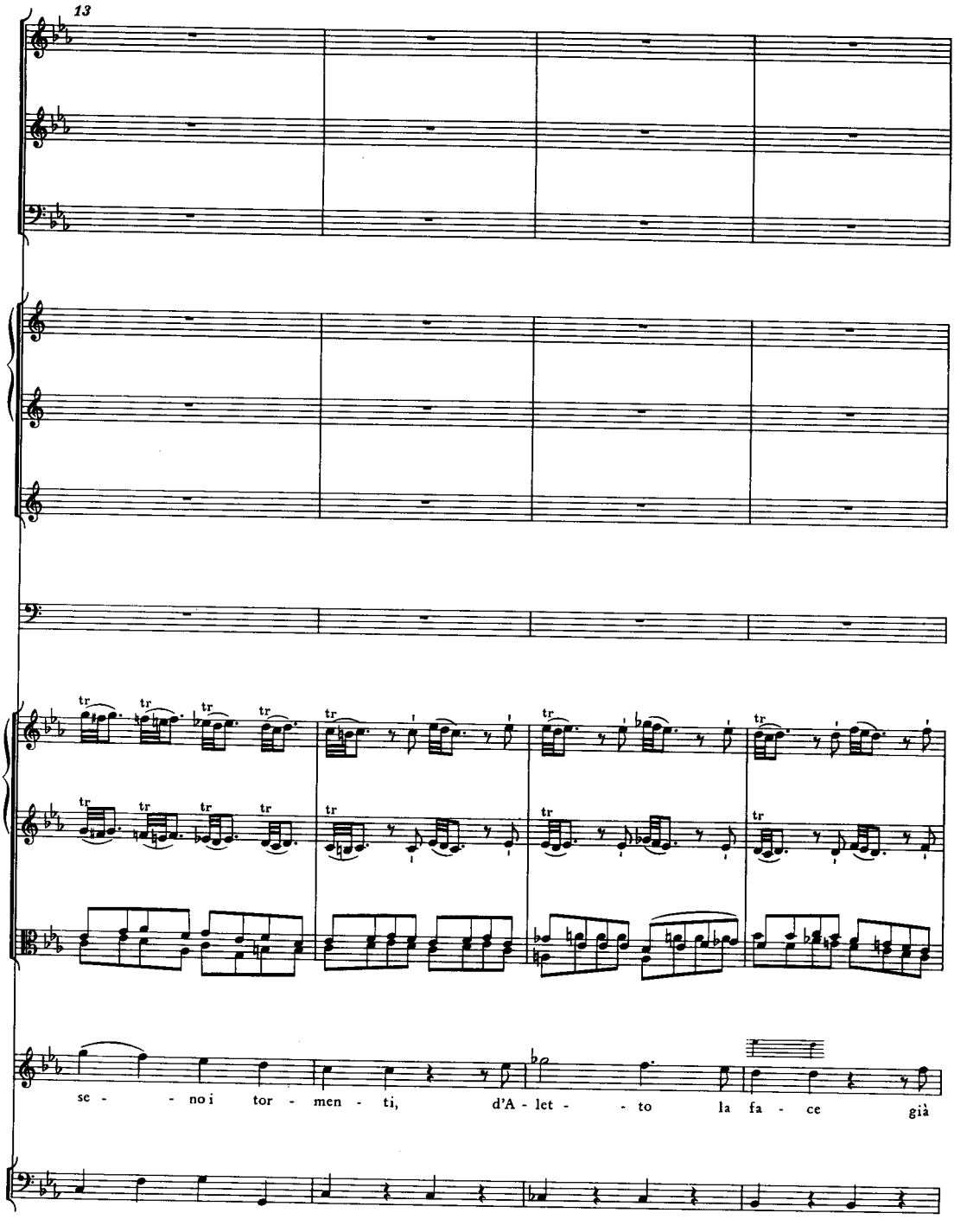
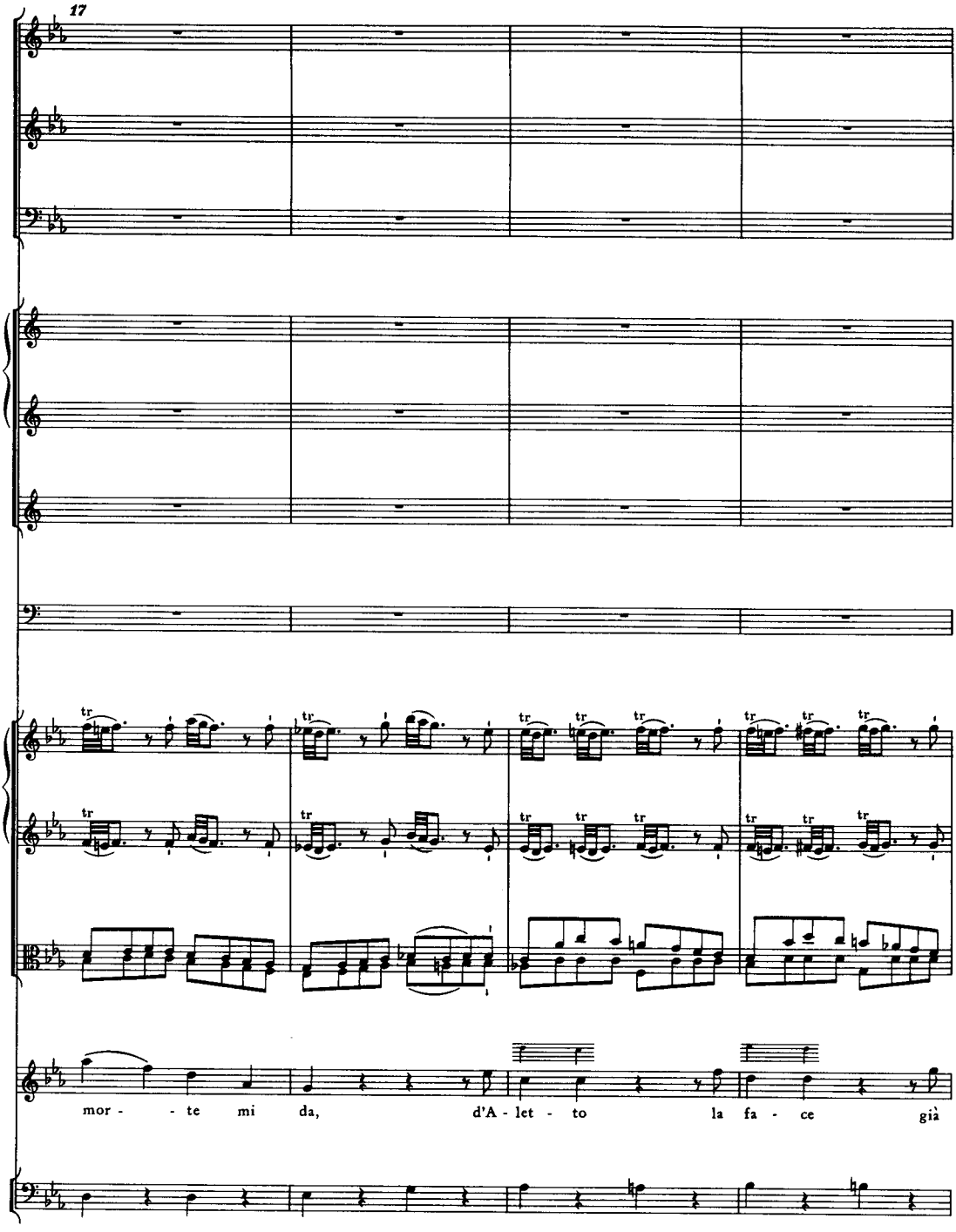
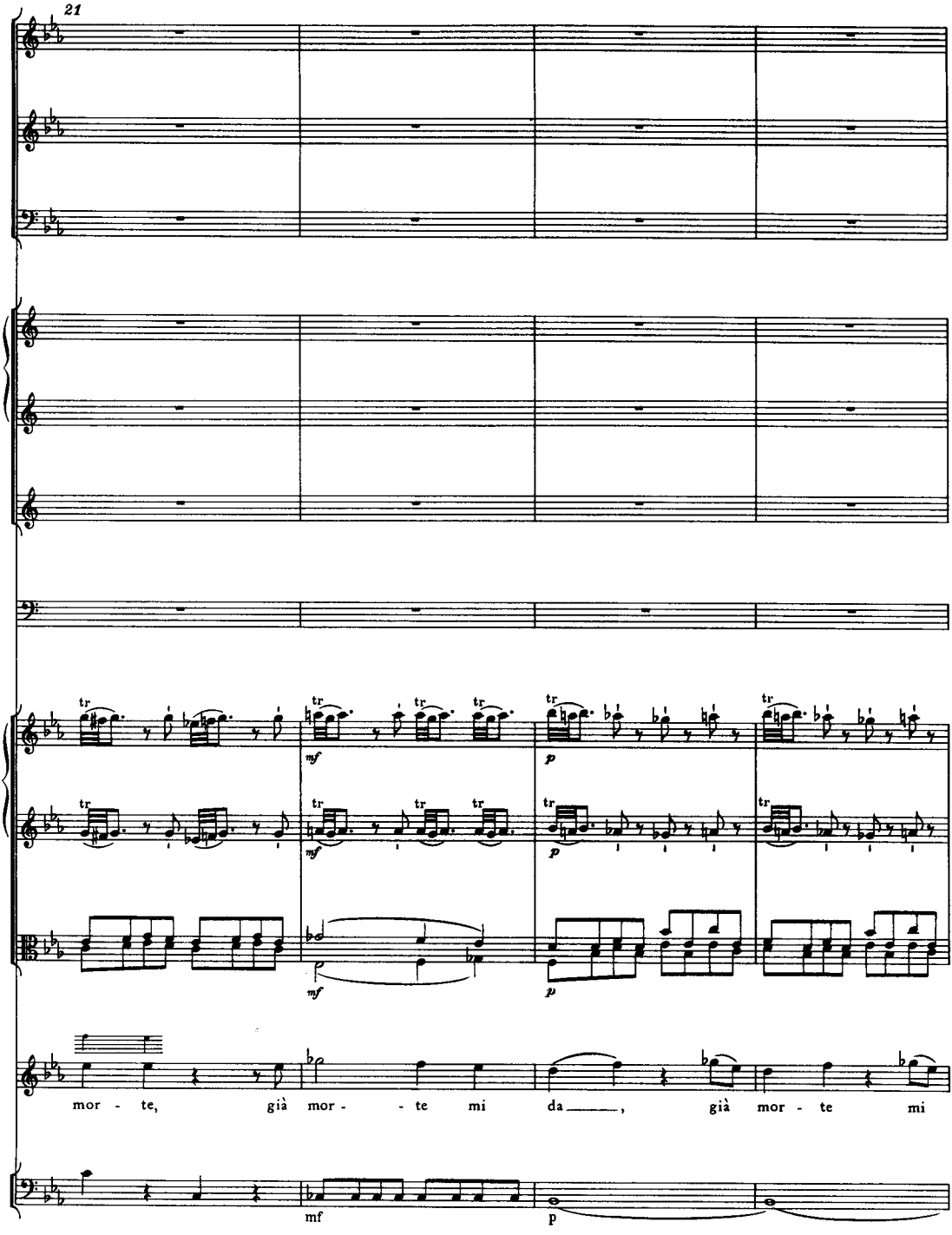
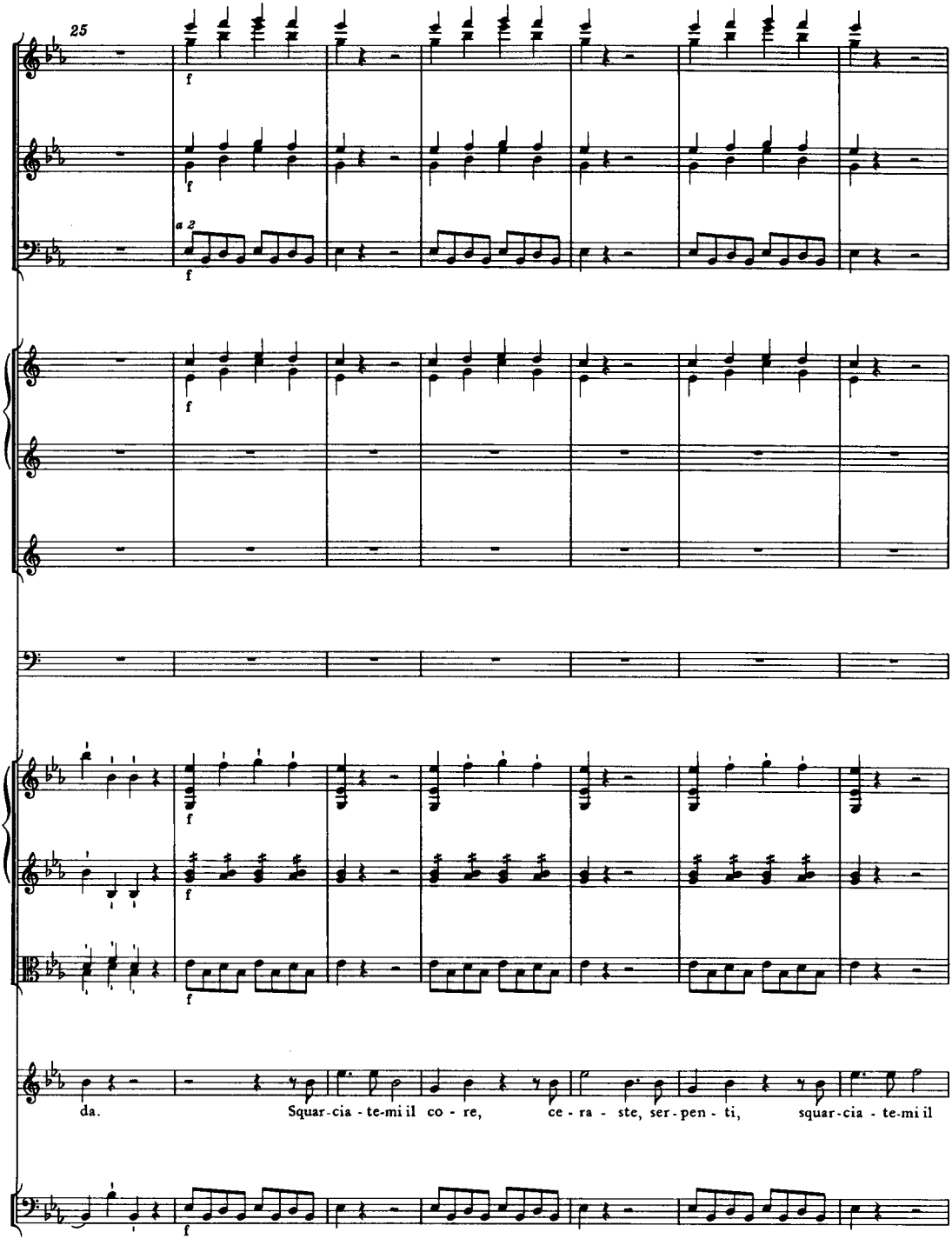
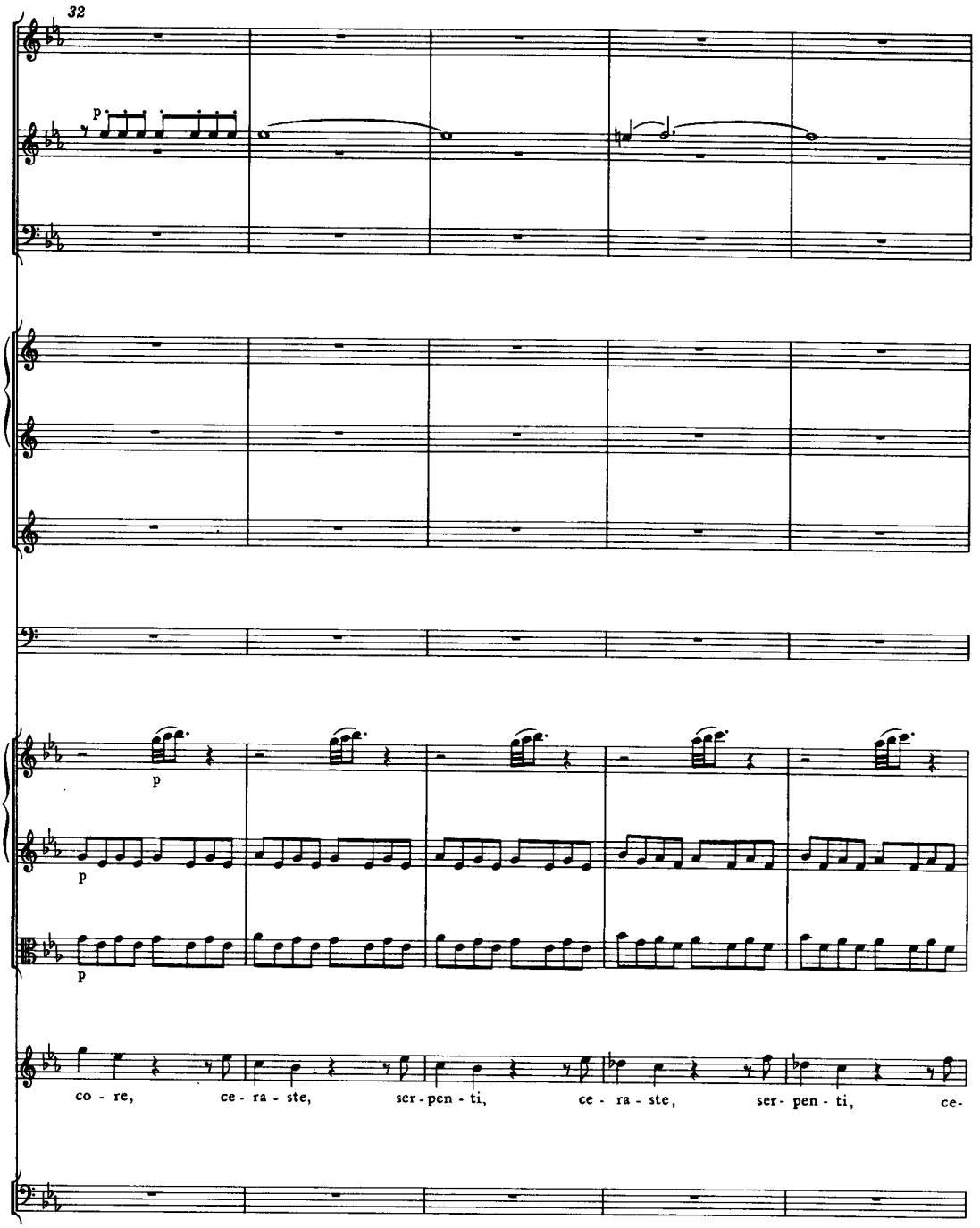
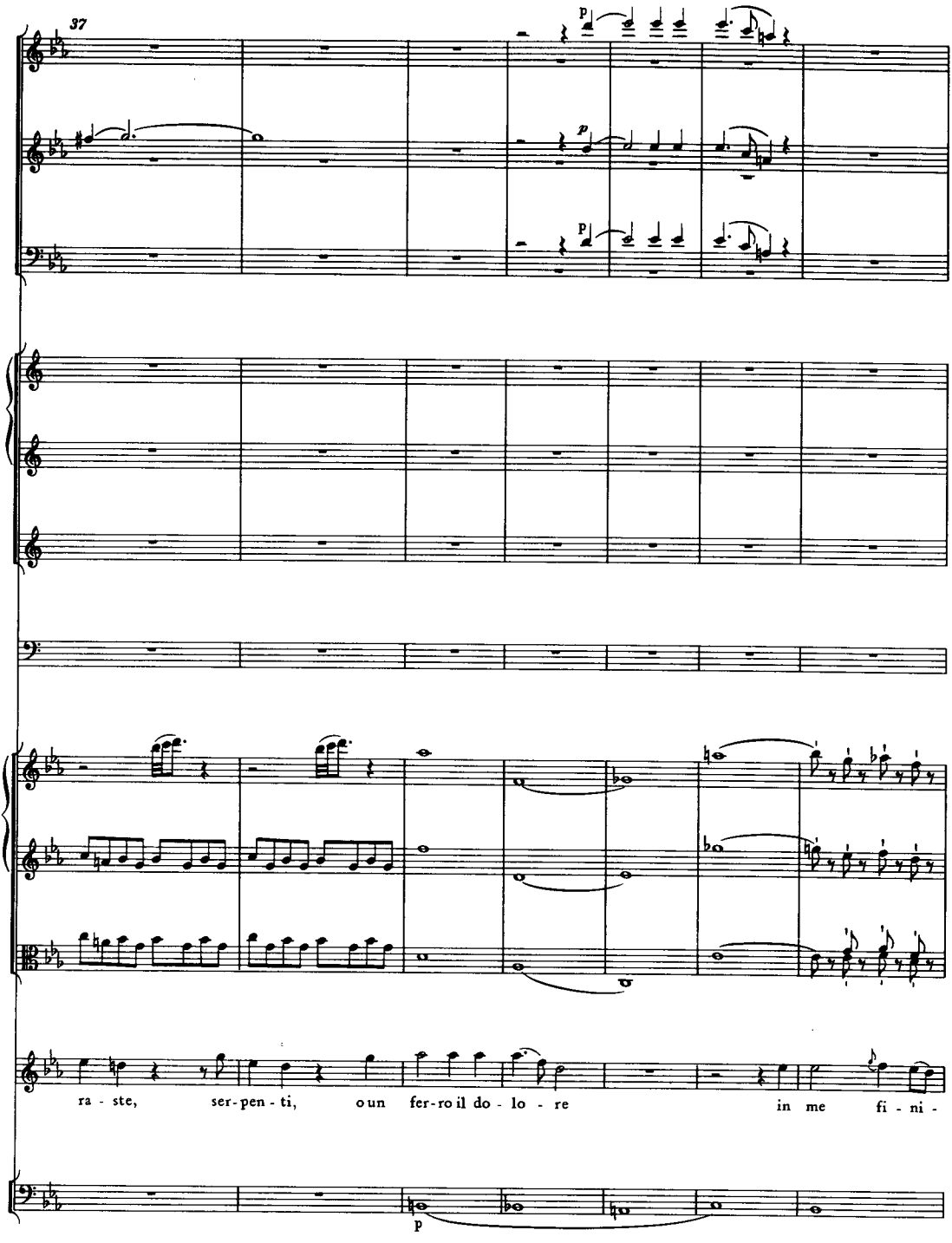
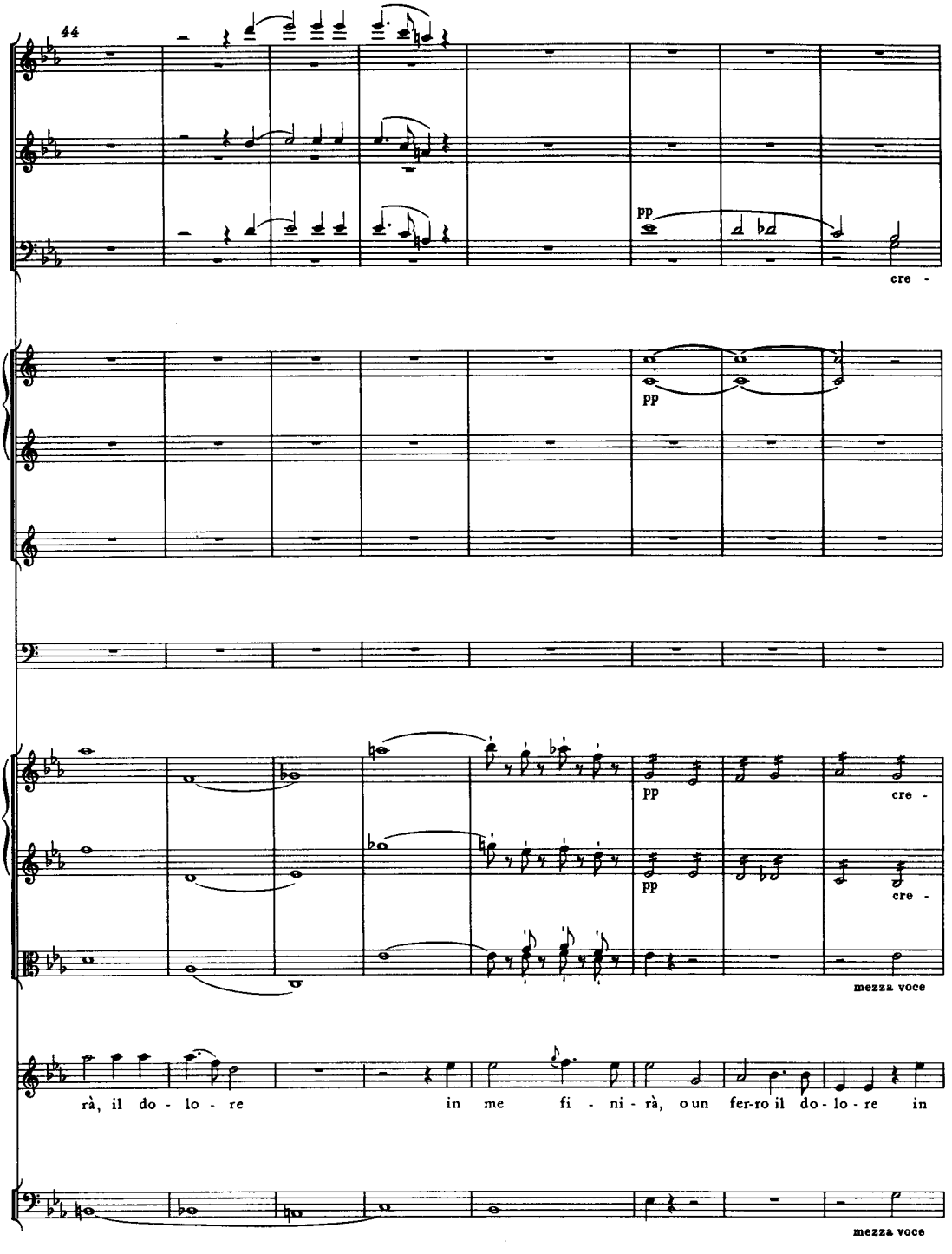
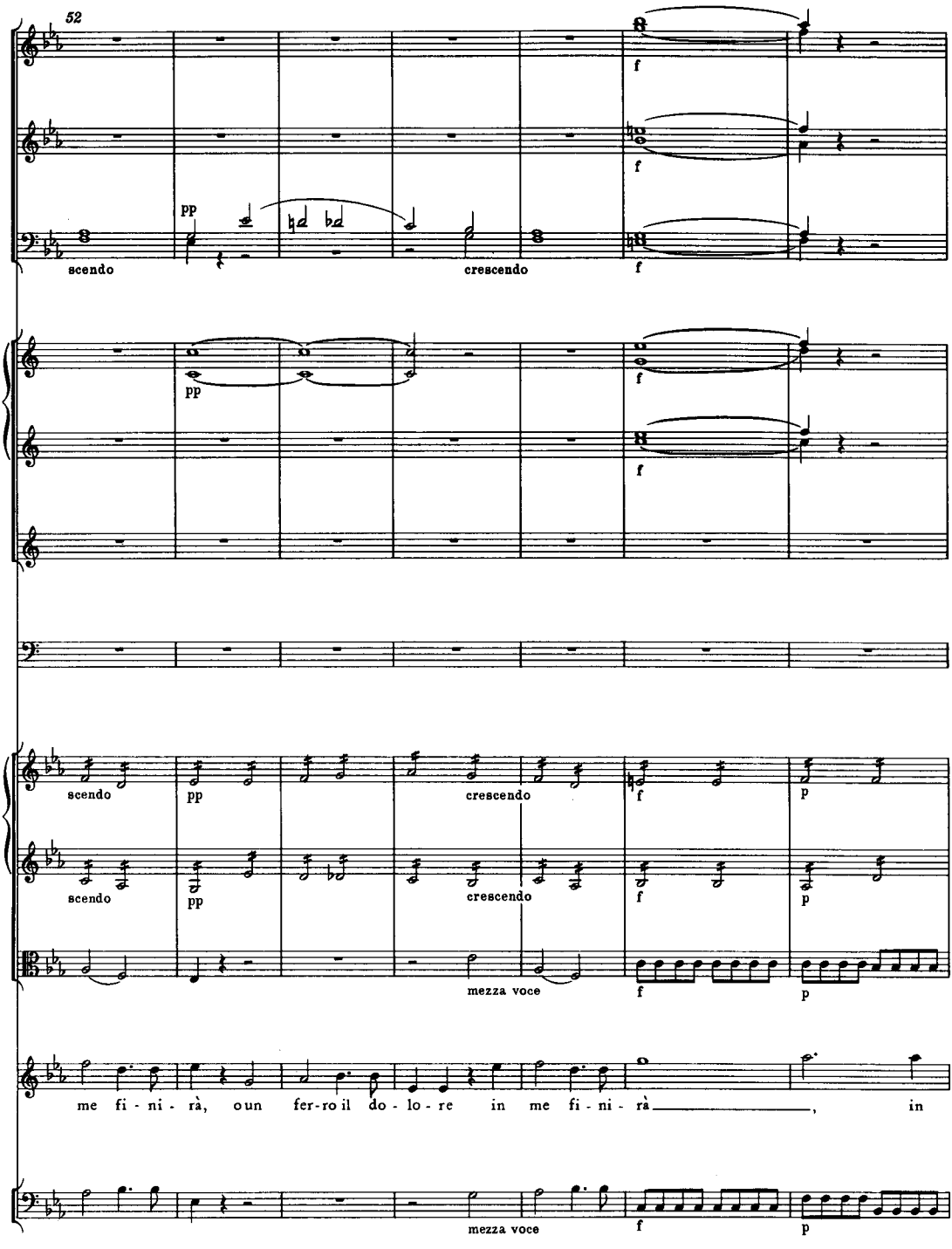
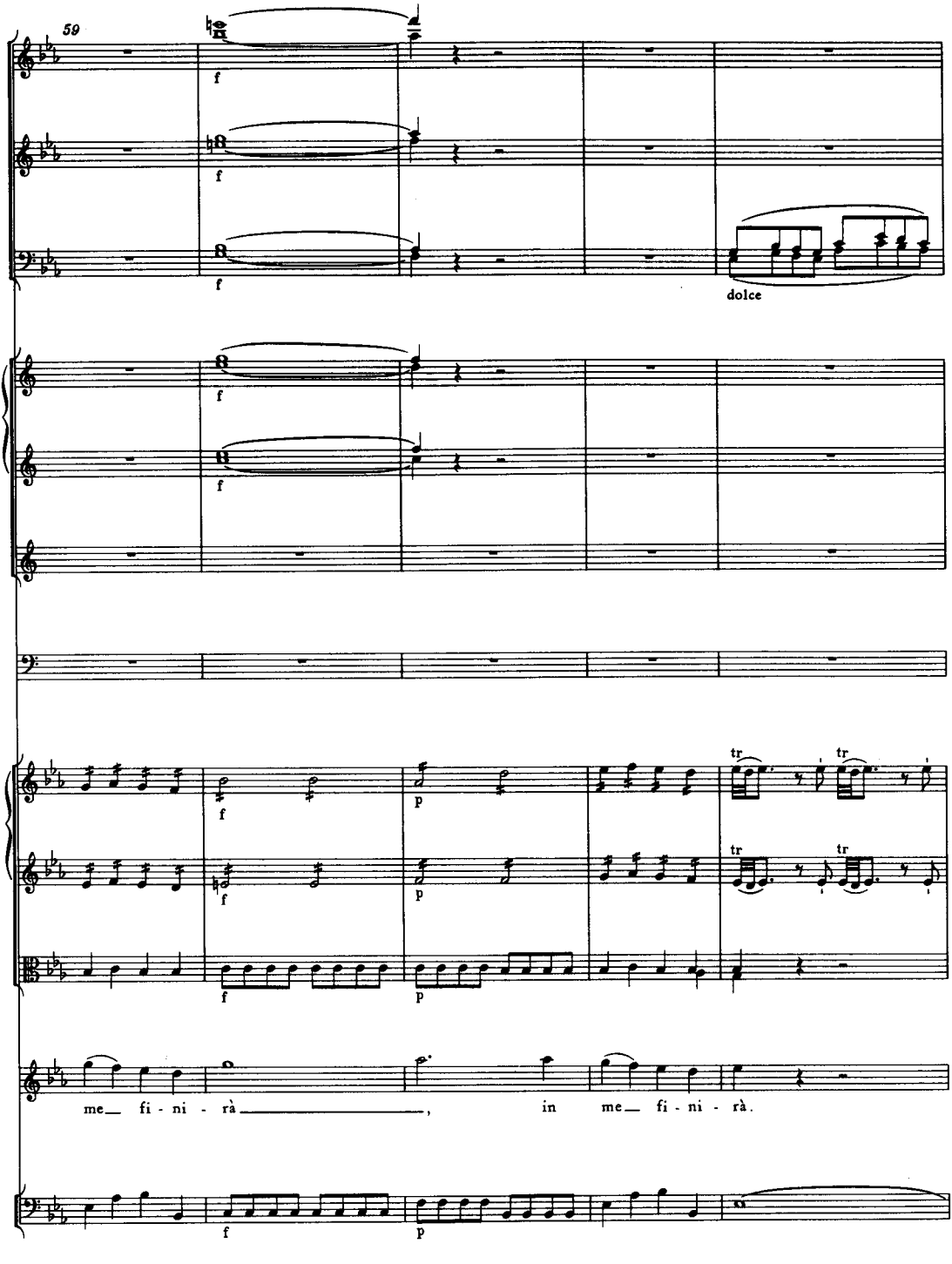
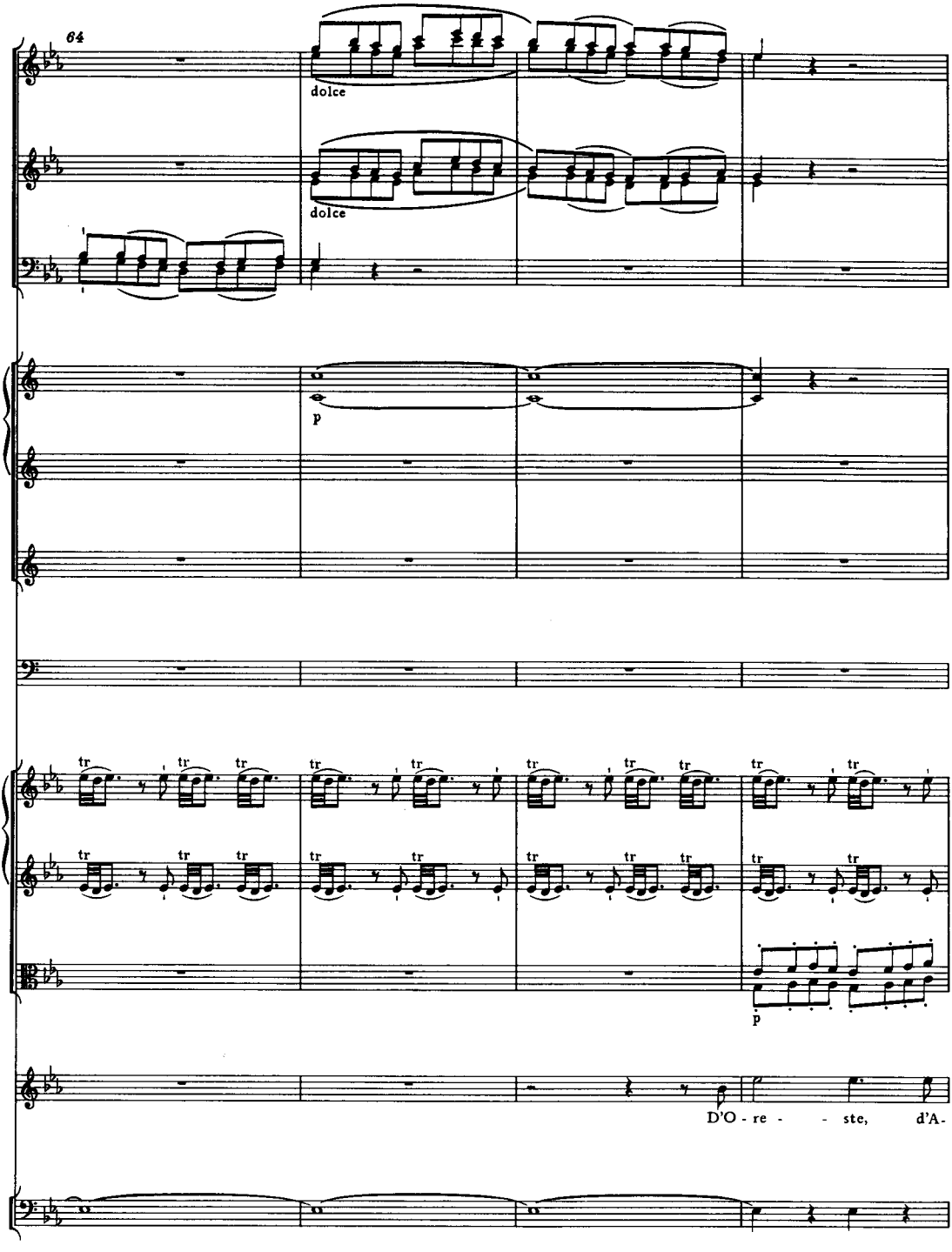
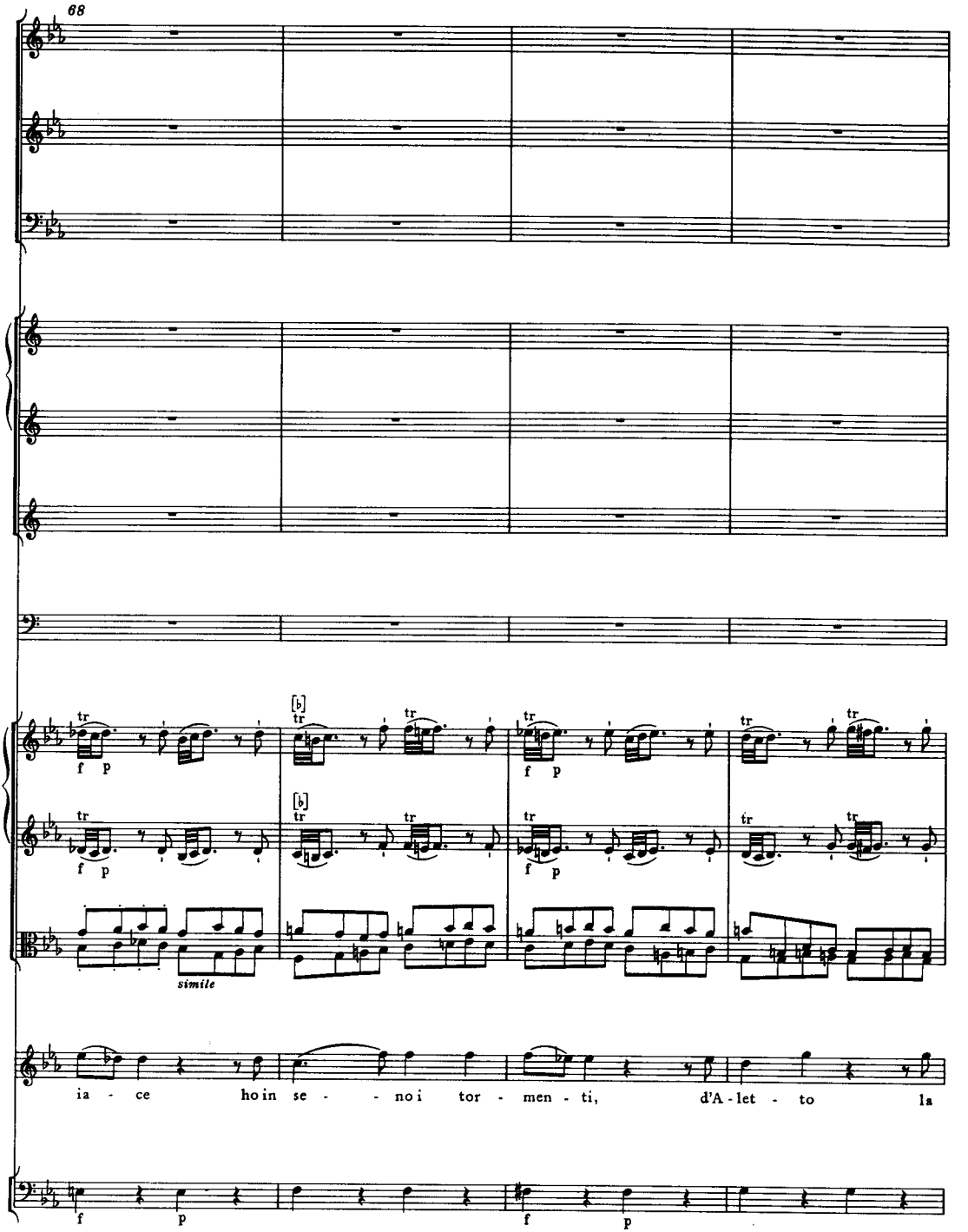
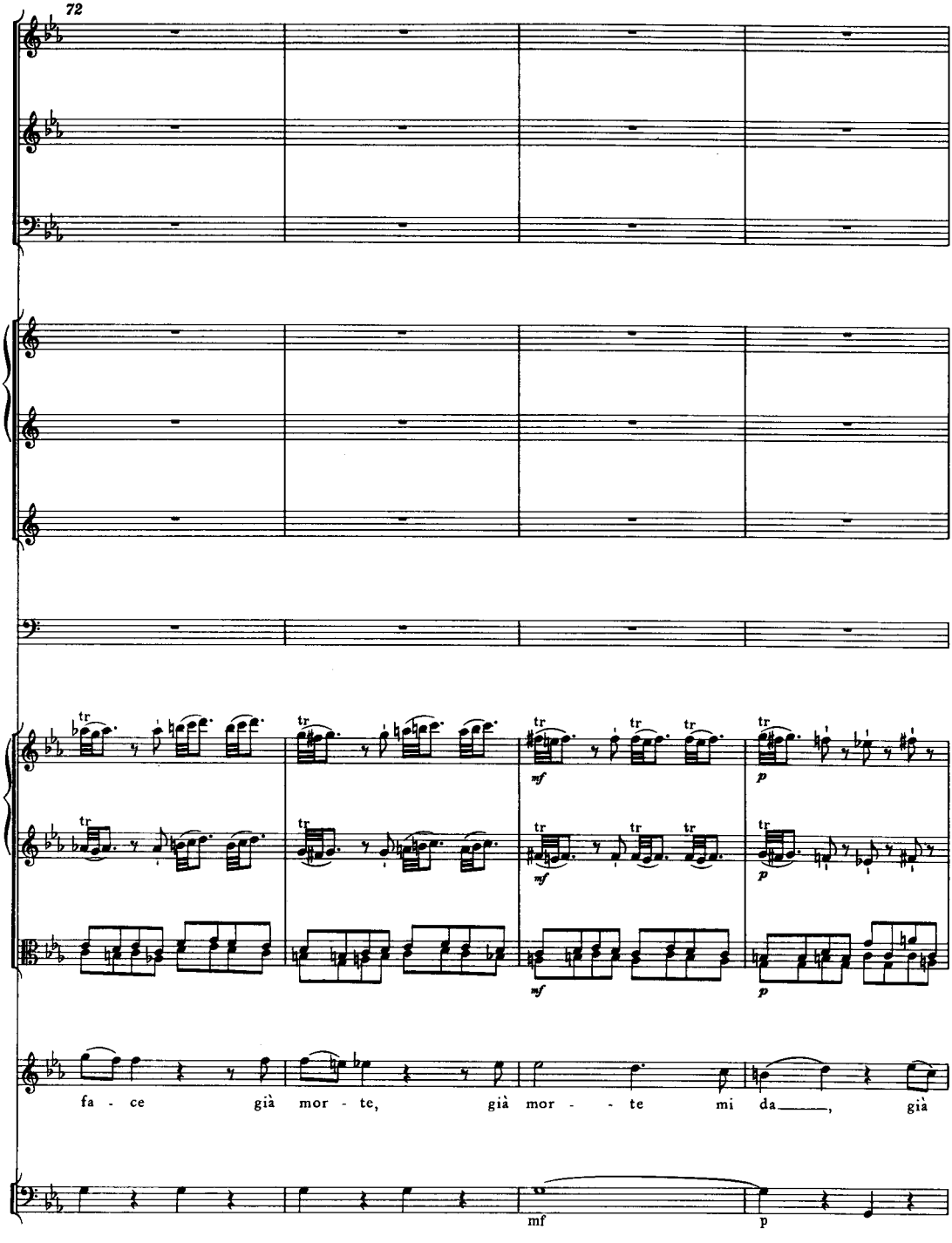
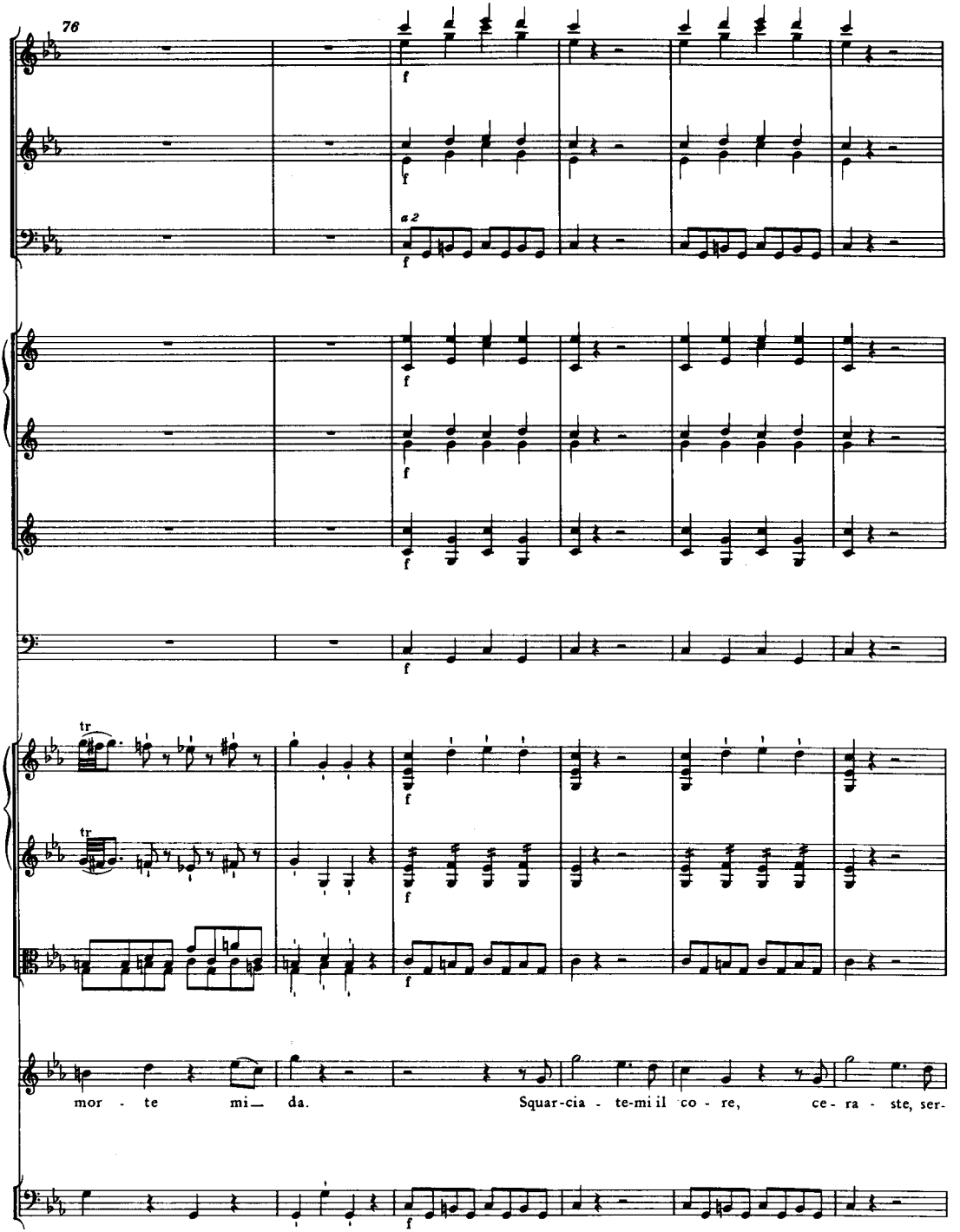
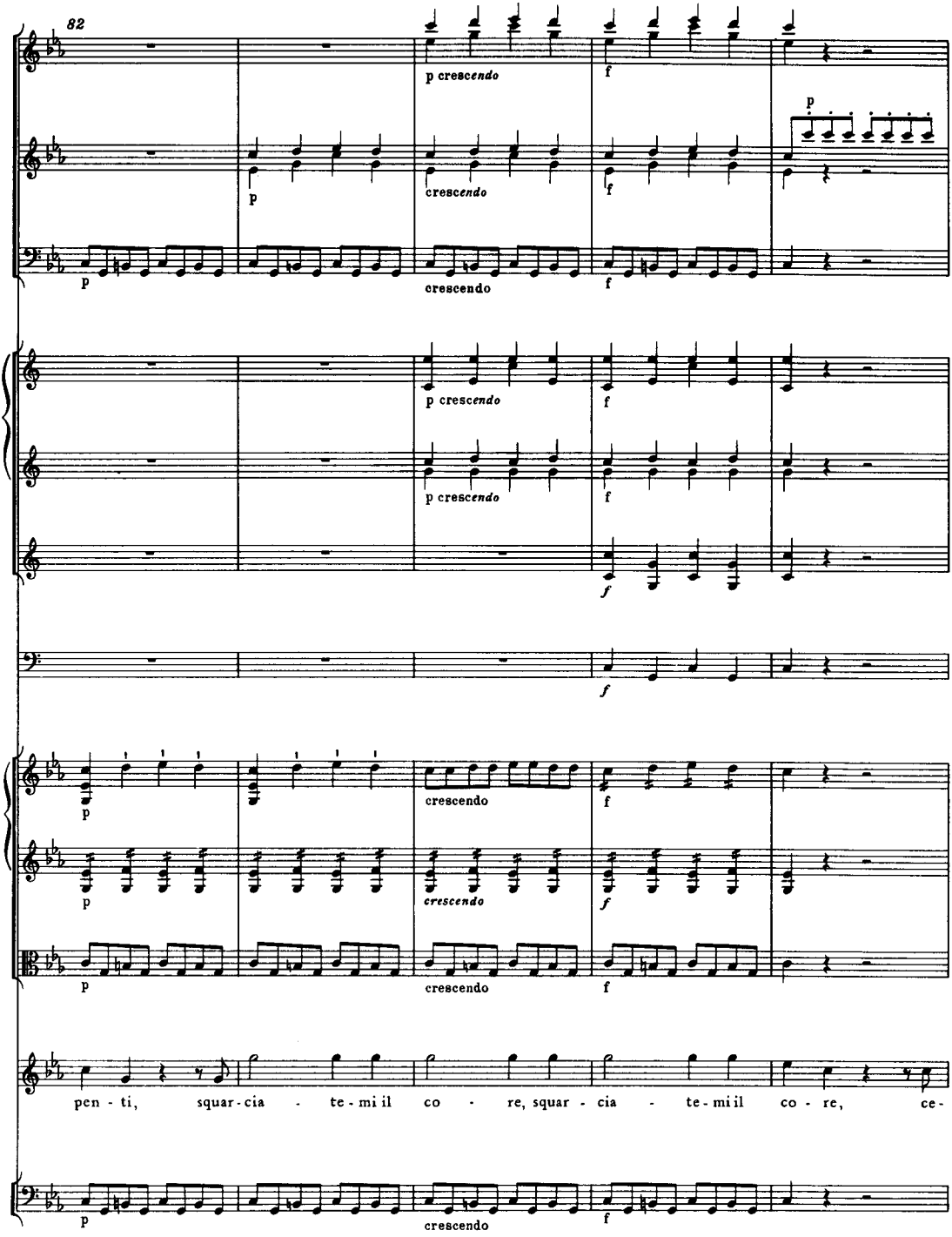
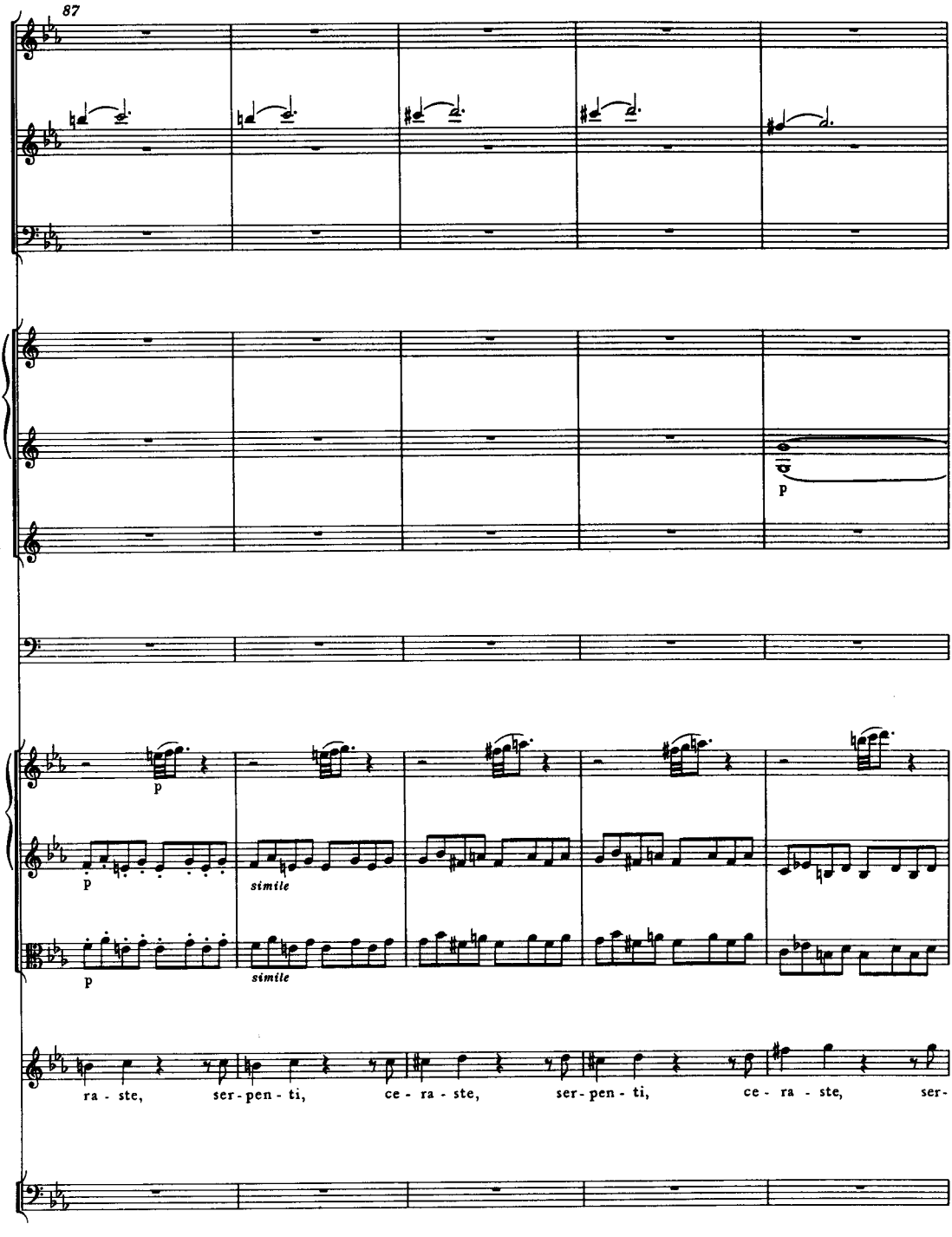
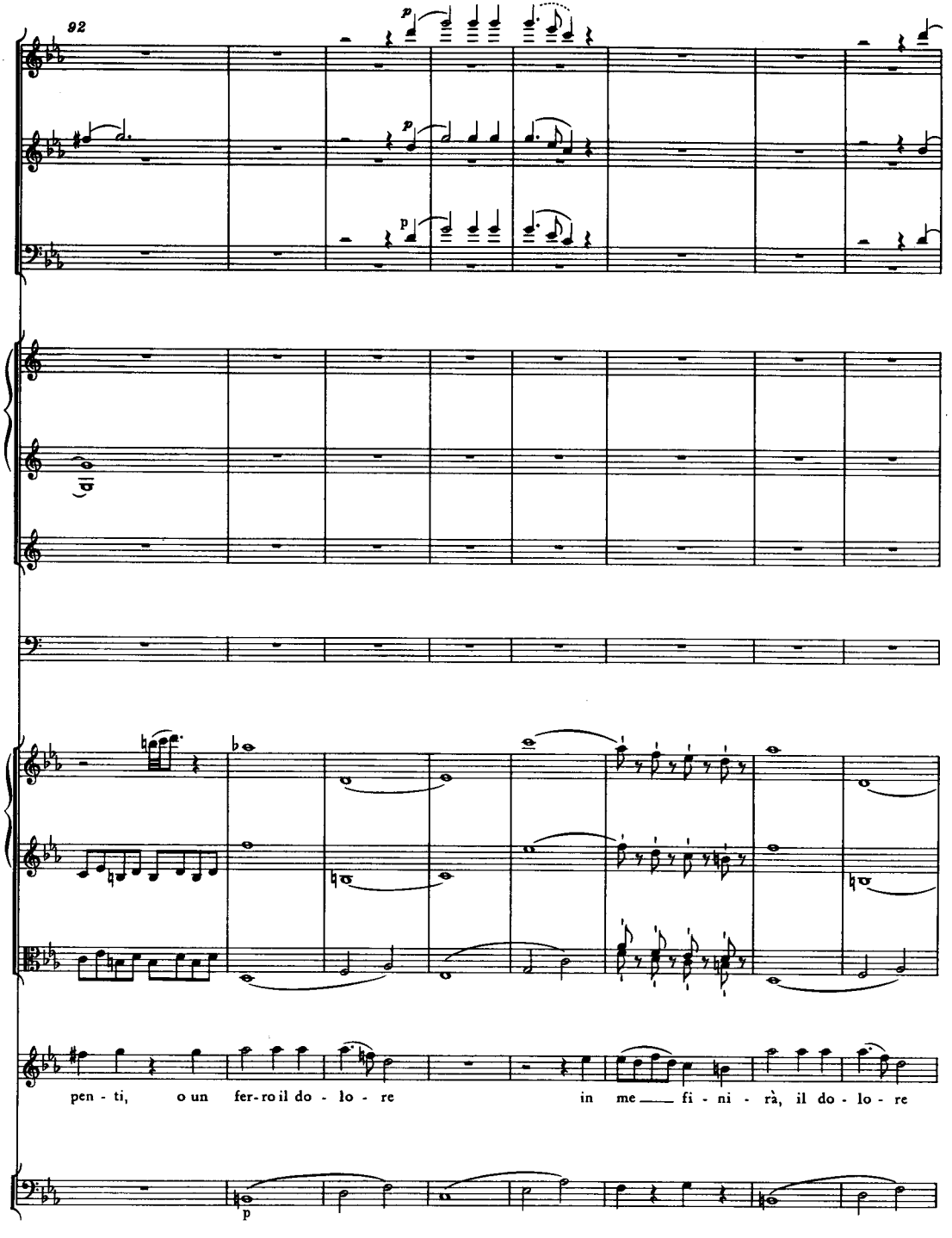
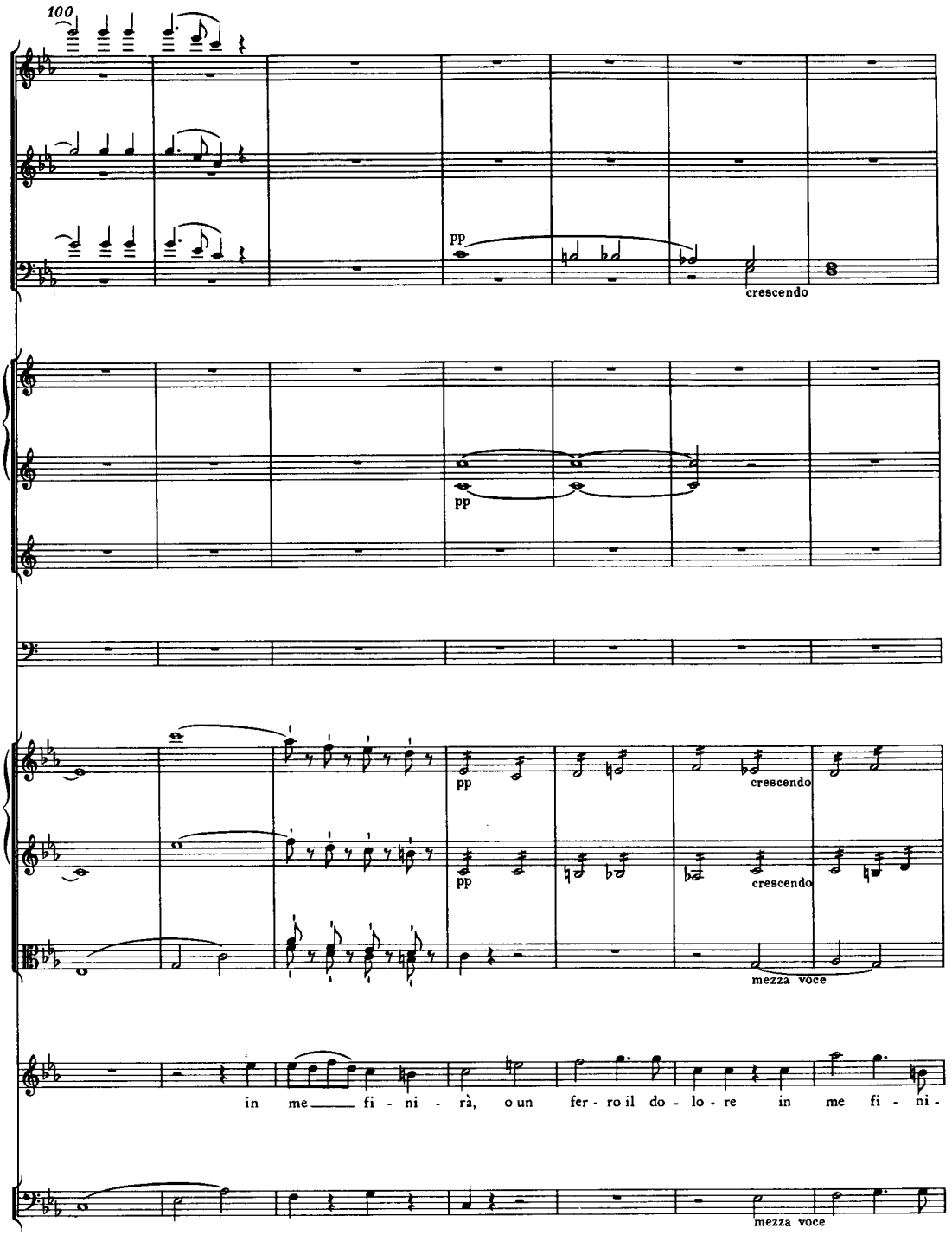
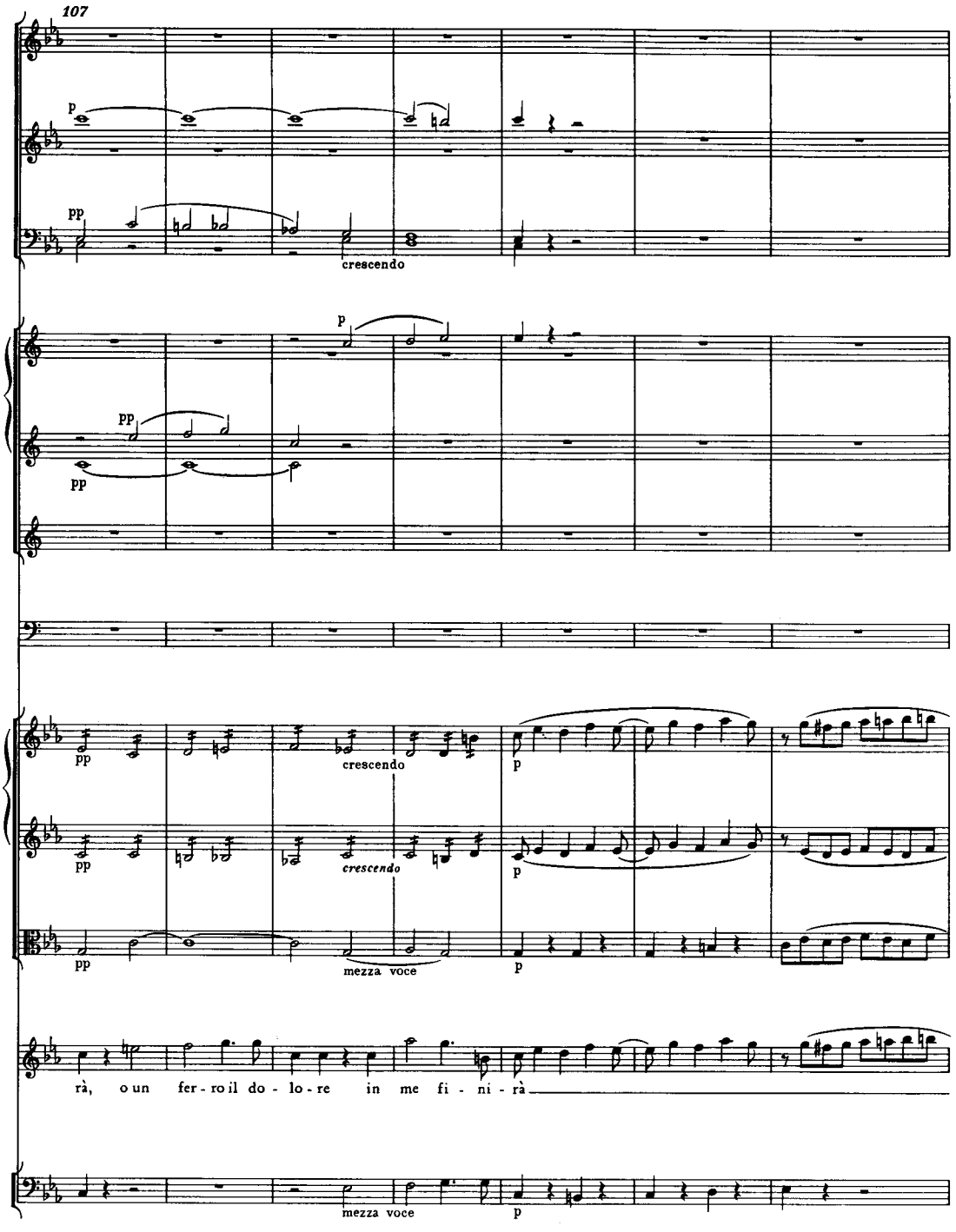
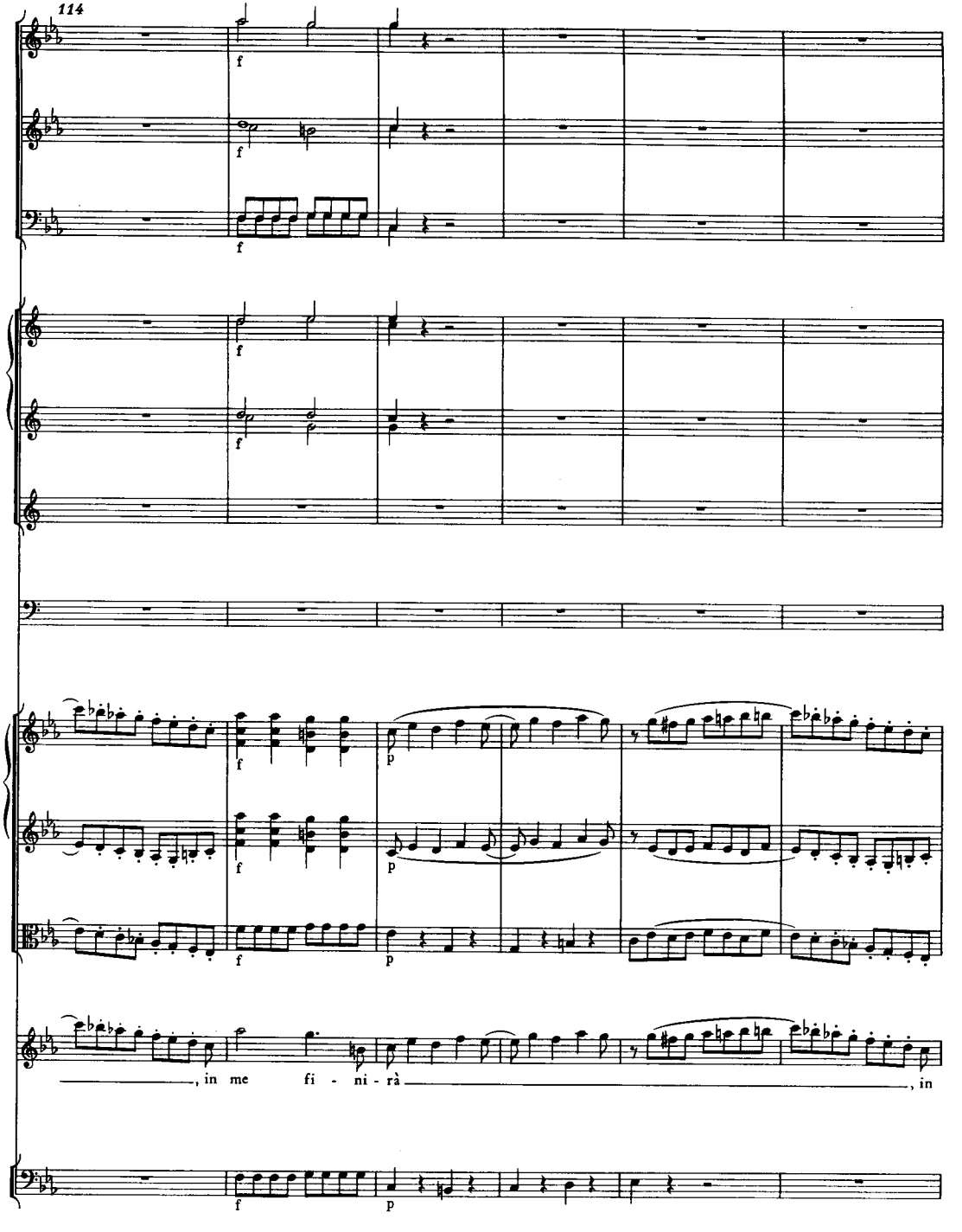
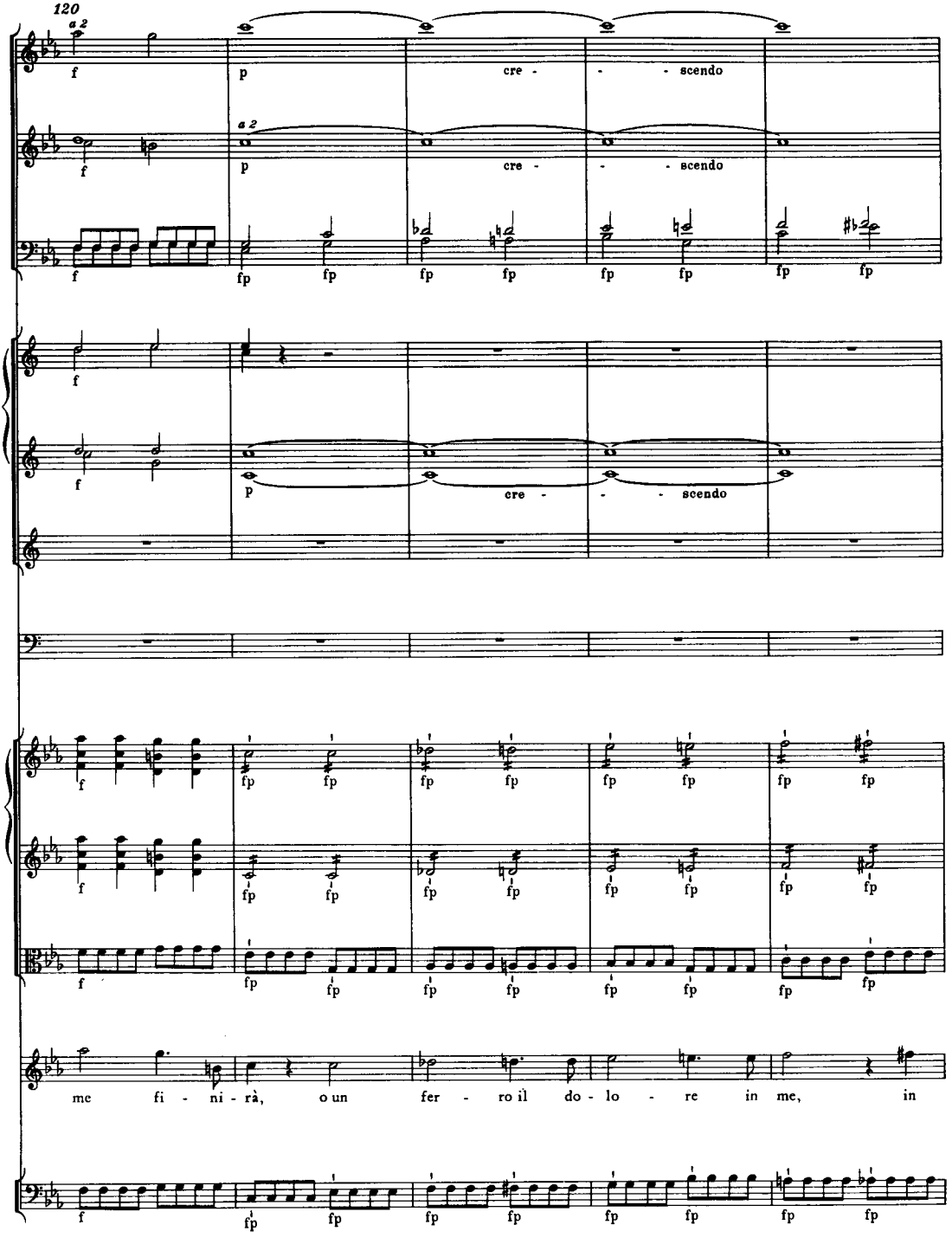
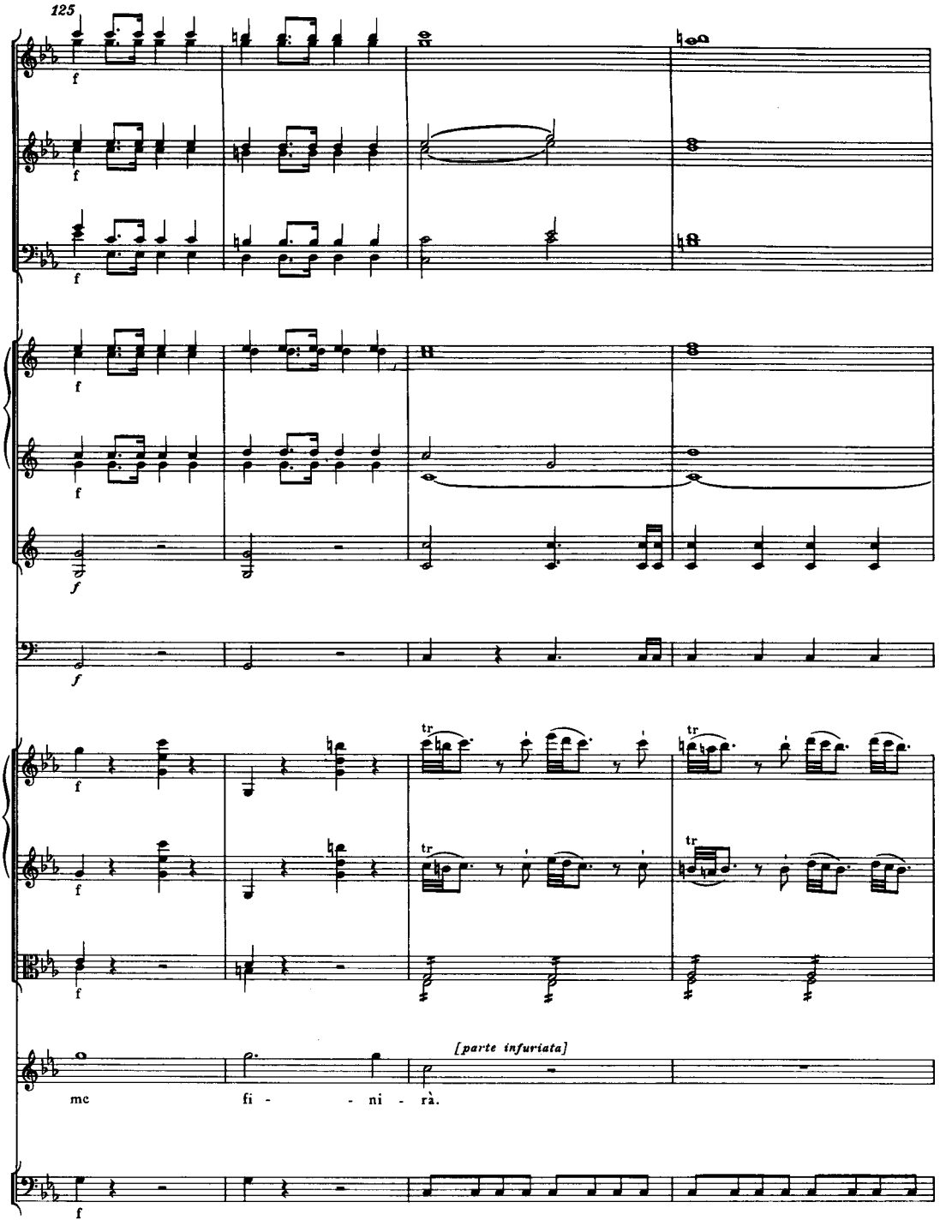
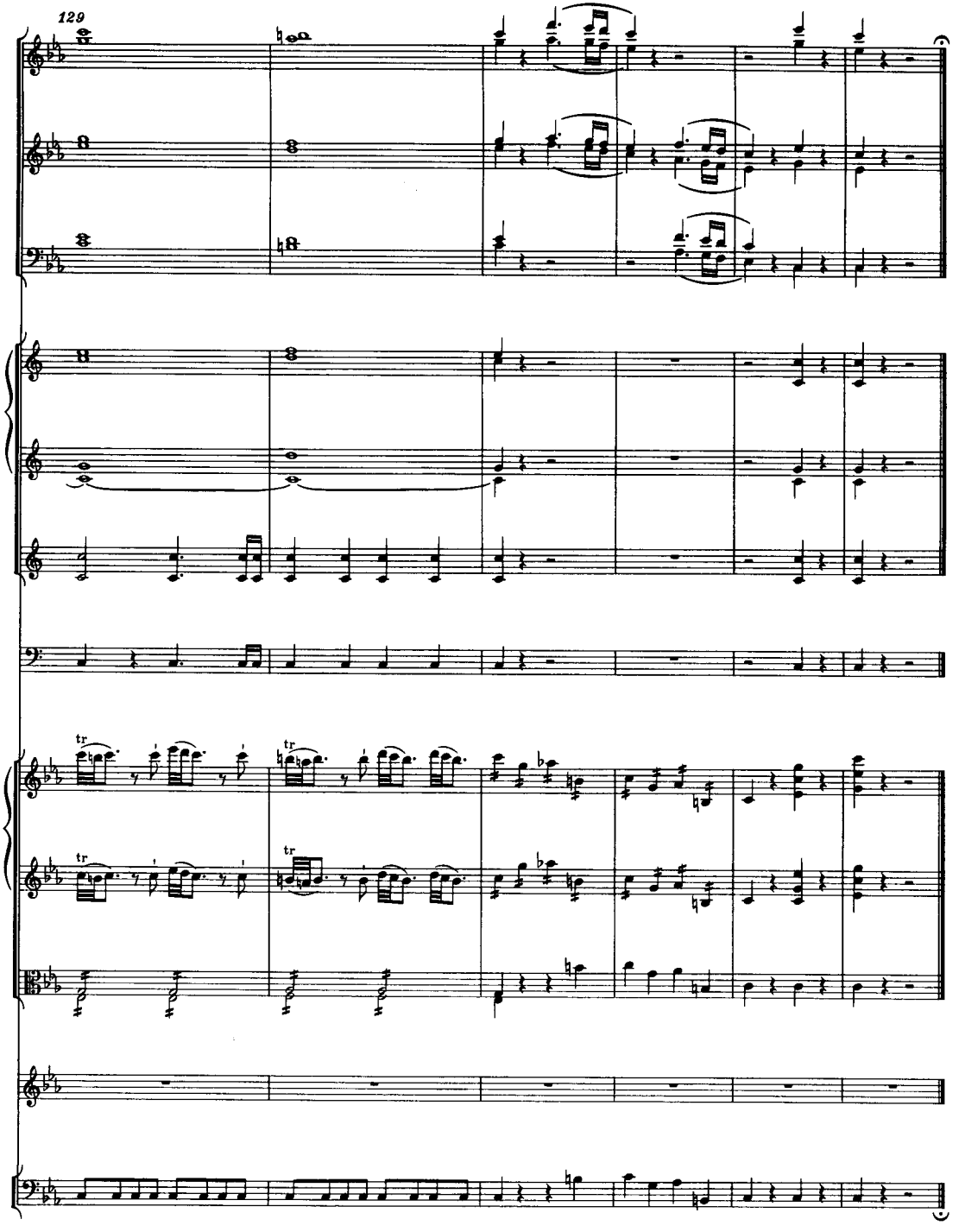
Va. I, II

ELETTRA

Vc. e B.

f

crescendo

D'O -

5
p
simile
re - - ste, d'A - ia - ce ho in se - - no i tor - men - ti, d'O-

9
re - - ste, d'A - ia - - ce ho in se - - no i tor - men - - ti, ho in

13
se - - no i tor - men - ti, d'A - let - - to la fa - ce già

17
mor - - te mi da, d'A - let - to la fa - ce già

21
mf
p
mf
p
mor - te, già mor - - te mi da ____, già mor - te mi
mf
p

25
a 2
f
da. Squar-cia - te-mi il co - re, ce - ra - ste, ser - pen - ti, squar-cia - te-mi il

32
p
p
p
p
co - re, ce - ra - ste, ser - pen - ti, ce - ra - ste, ser - pen - ti, ce-

37
p
p
p
ra - ste, ser-pen - ti, o un fer-ro il do - lo - re in me fi - ni -
p

44
pp
cre -
pp
pp
cre -
pp
cre -
mezza voce
rà, il do - lo - re in me fi - ni - rà, o un fer-ro il do - lo - re in
mezza voce

52
f
pp
scendo
crescendo
f
pp
f
f
scendo
pp
crescendo
f
p
scendo
pp
crescendo
f
p
mezza voce
f
p
me fi - ni - rà, o un fer-ro il do - lo - re in me fi - ni - rà , in
mezza voce
f
p

59
f
dolce
tr
p
me__ fi - ni - rà _____, in me__ fi - ni - rà.

64
dolce
dolce
p
tr
p
D'O - re - - ste, d'A-

68
tr
f p
simile
ia - ce ho in se - - no i tor - men - ti, d'A - let - to la

72
tr
mf
p
fa - ce già mor - te, già mor - - te mi da___, già
mf
p

76
a 2
tr
tr
mor - te mi— da. Squar-cia - te-mi il co - re, ce - ra - ste, ser-

82
p cresc*endo*
f
p
p
cresc*endo*
f
p
crescendo
f
p cresc*endo*
f
p cresc*endo*
f
f
f
p
crescendo
f
p
crescendo
f
p
crescendo
f
pen - ti, squar - cia - te - mi il co - re, squar - cia - te - mi il co - re, ce-
p
crescendo
f

87
p
p
p
simile
p
simile
ra - ste, ser - pen - ti, ce - ra - ste, ser - pen - ti, ce - ra - ste, ser -

92
p
p
p
pen - ti, o un fer - ro il do - lo - re in me fi - ni - rà, il do - lo - re
p

100
pp
crescendo
pp
pp
crescendo
pp
crescendo
mezza voce
in me fi - ni - rà, o un fer - ro il do - lo - re in me fi - ni -
mezza voce

107
p
pp
crescendo
p
pp
pp
pp
crescendo
p
pp
crescendo
p
pp
mezza voce
p
rà, o un fer - ro il do - lo - re in me fi - ni - rà
mezza voce
p

114
f
p
, in me fi - ni - rà , in

120
a 2
f
p
cre - - - scendo
fp
me fi - ni - rà, o un fer - ro il do - lo - re in me, in

125
f
f
f
f
f
f
f
f
f
tr
tr
tr
tr
[parte infuriata]
mc fi - - ni - rà.
f

129
tr
tr
tr
tr

12. Atto terzo, in Scena ultima *)

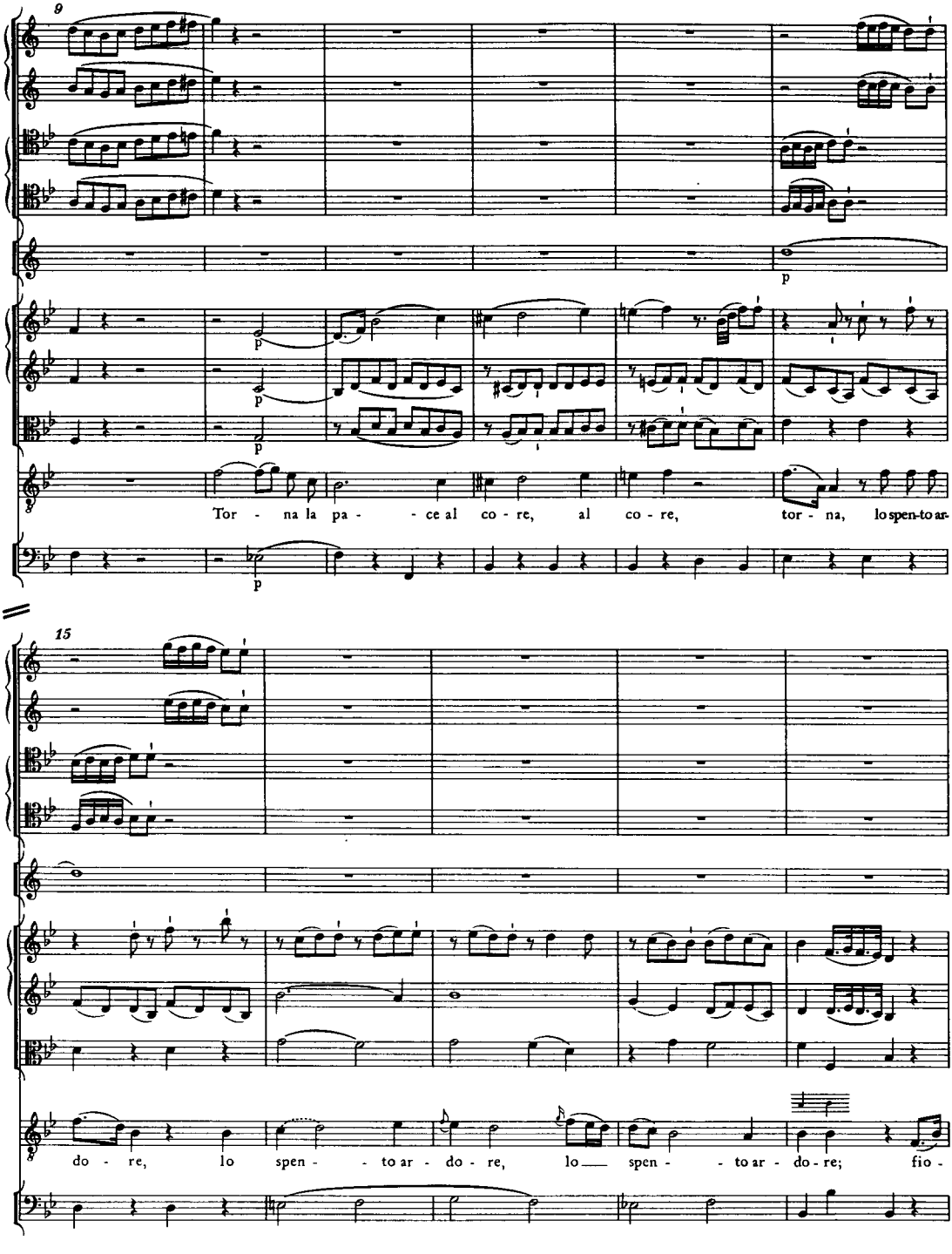
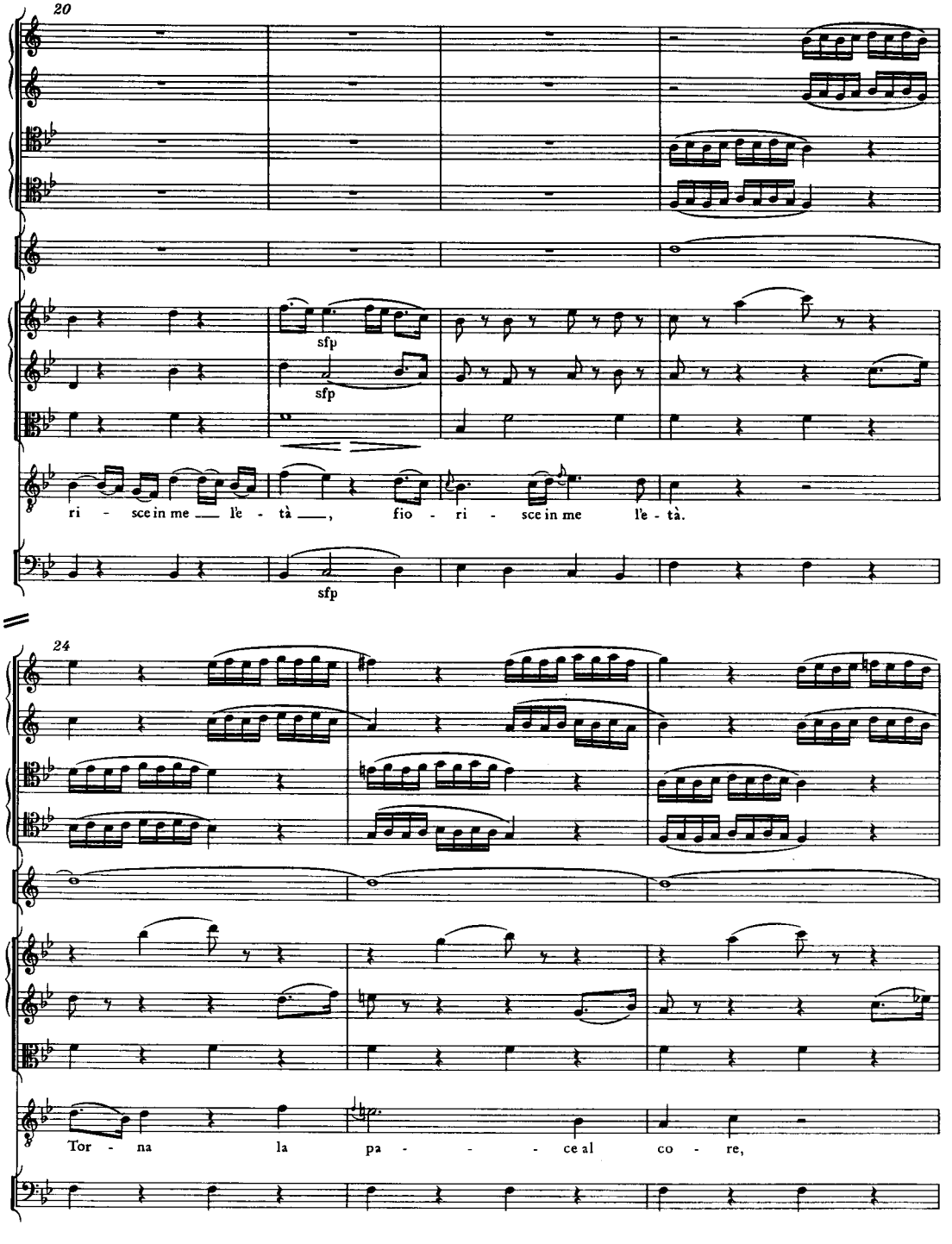
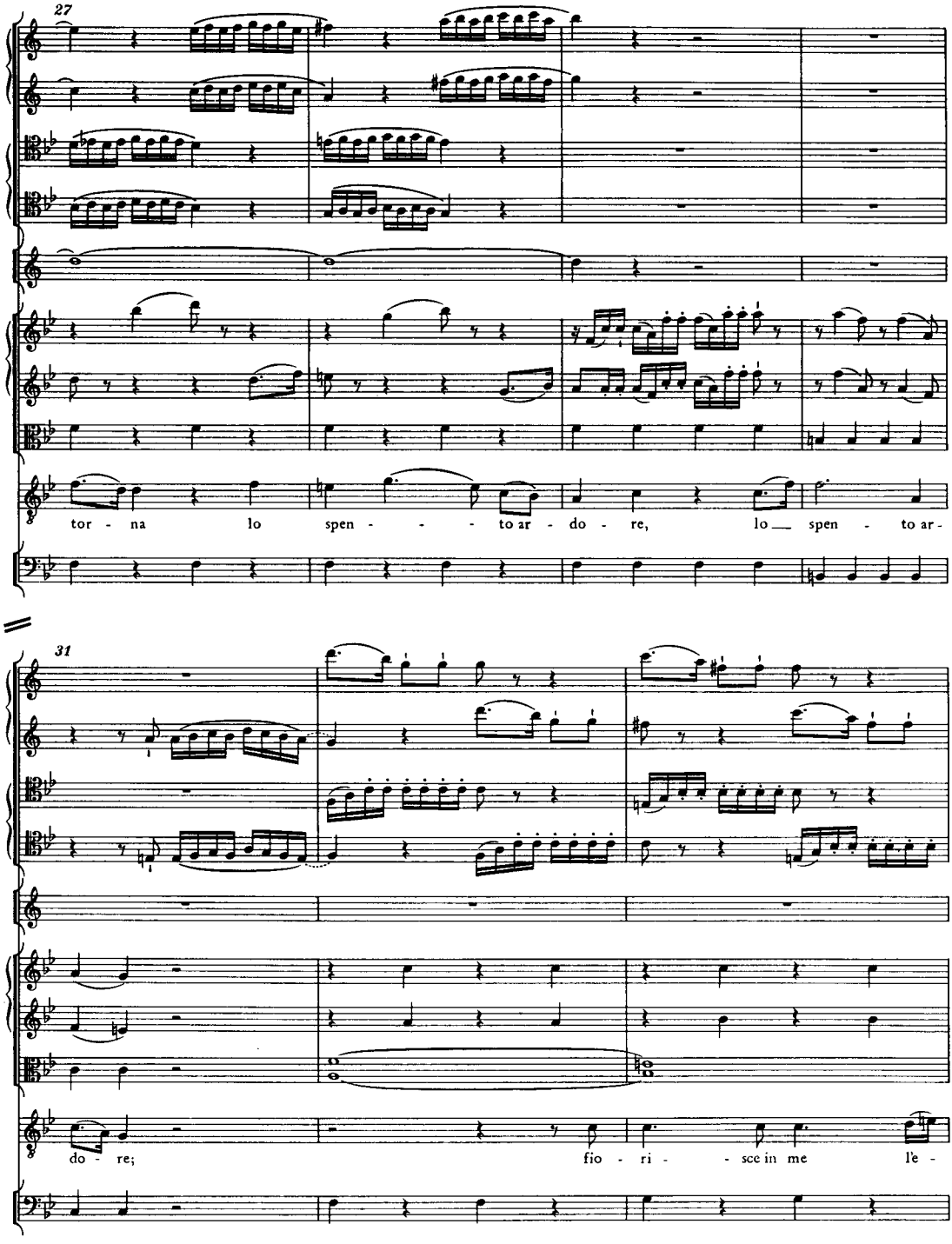
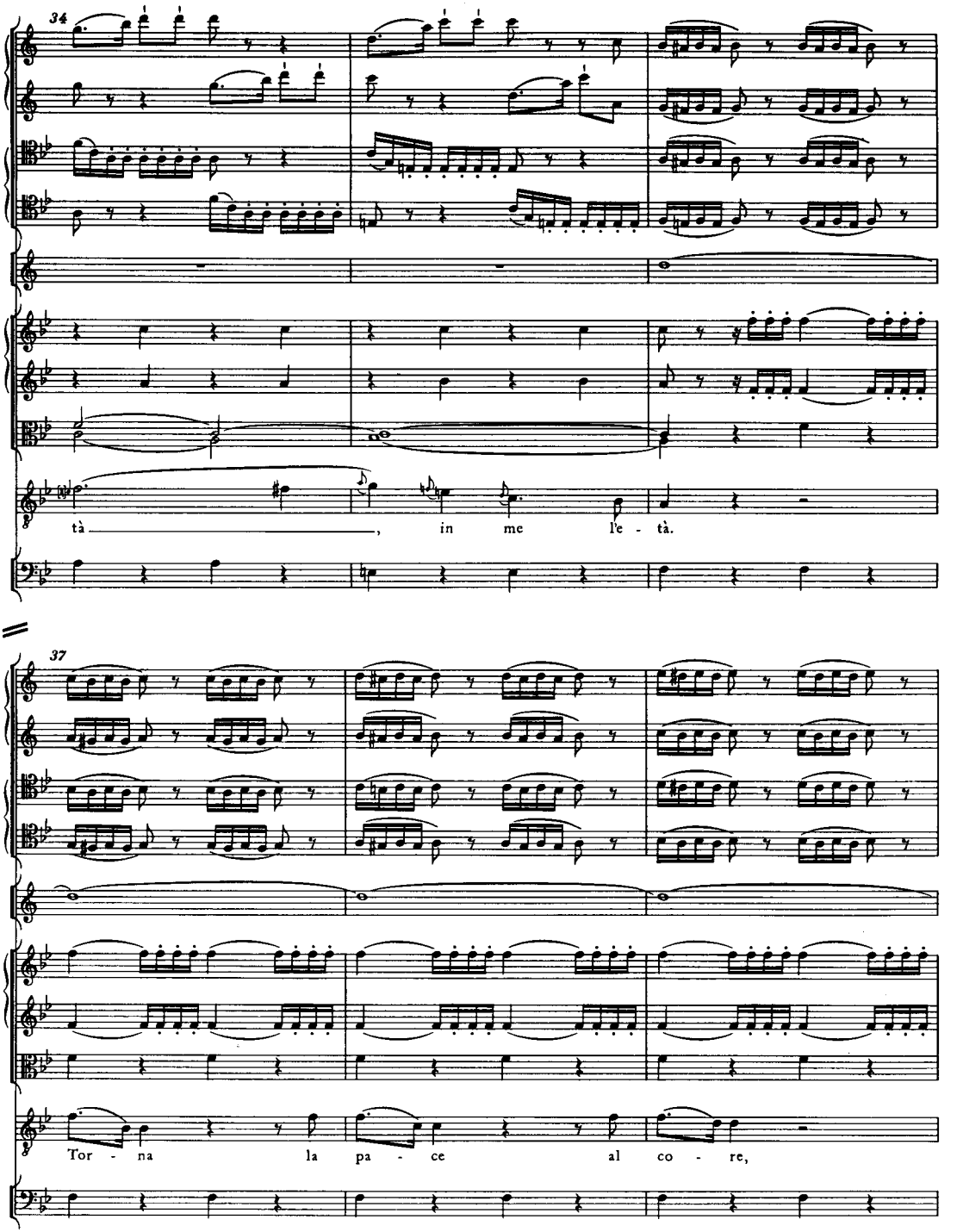
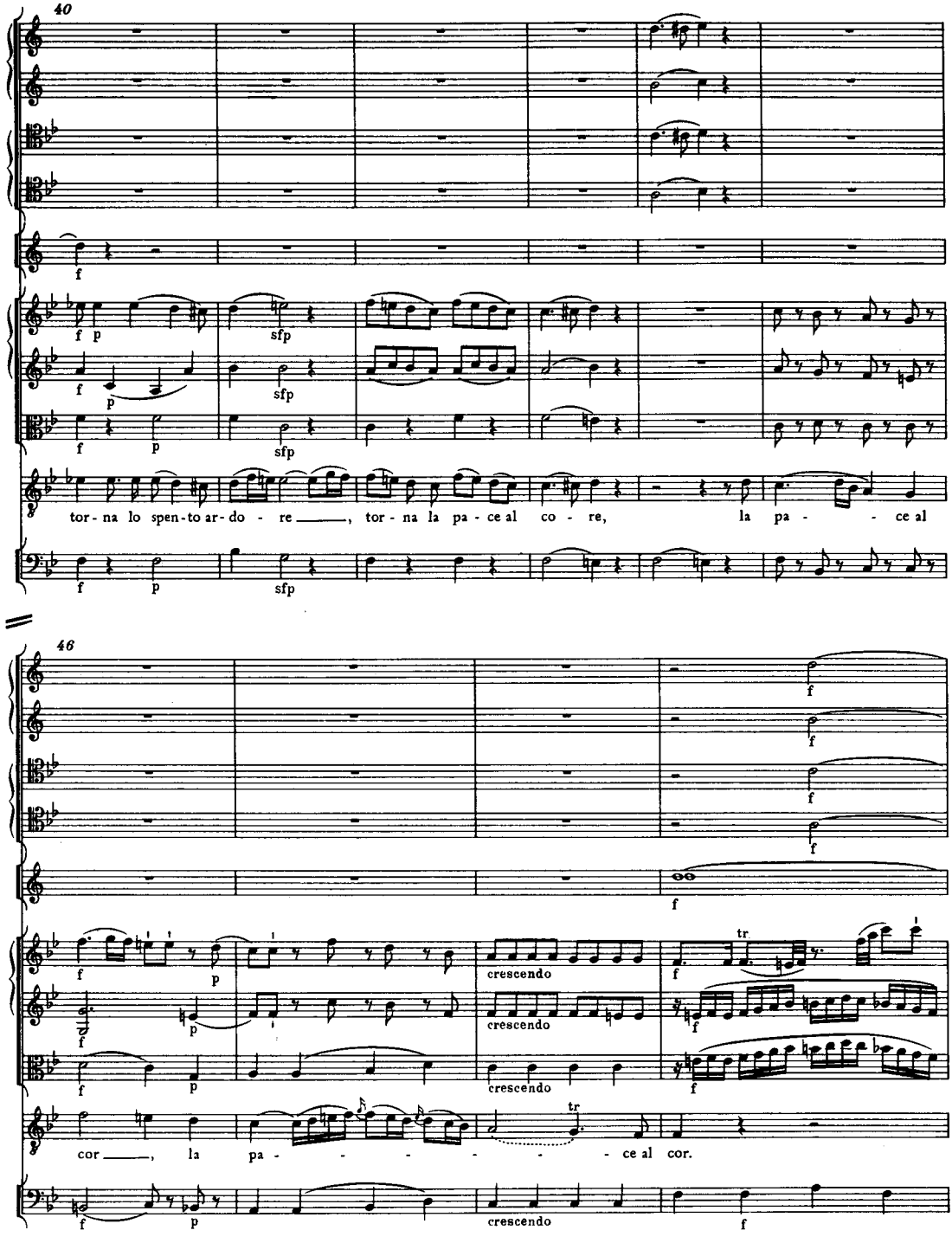
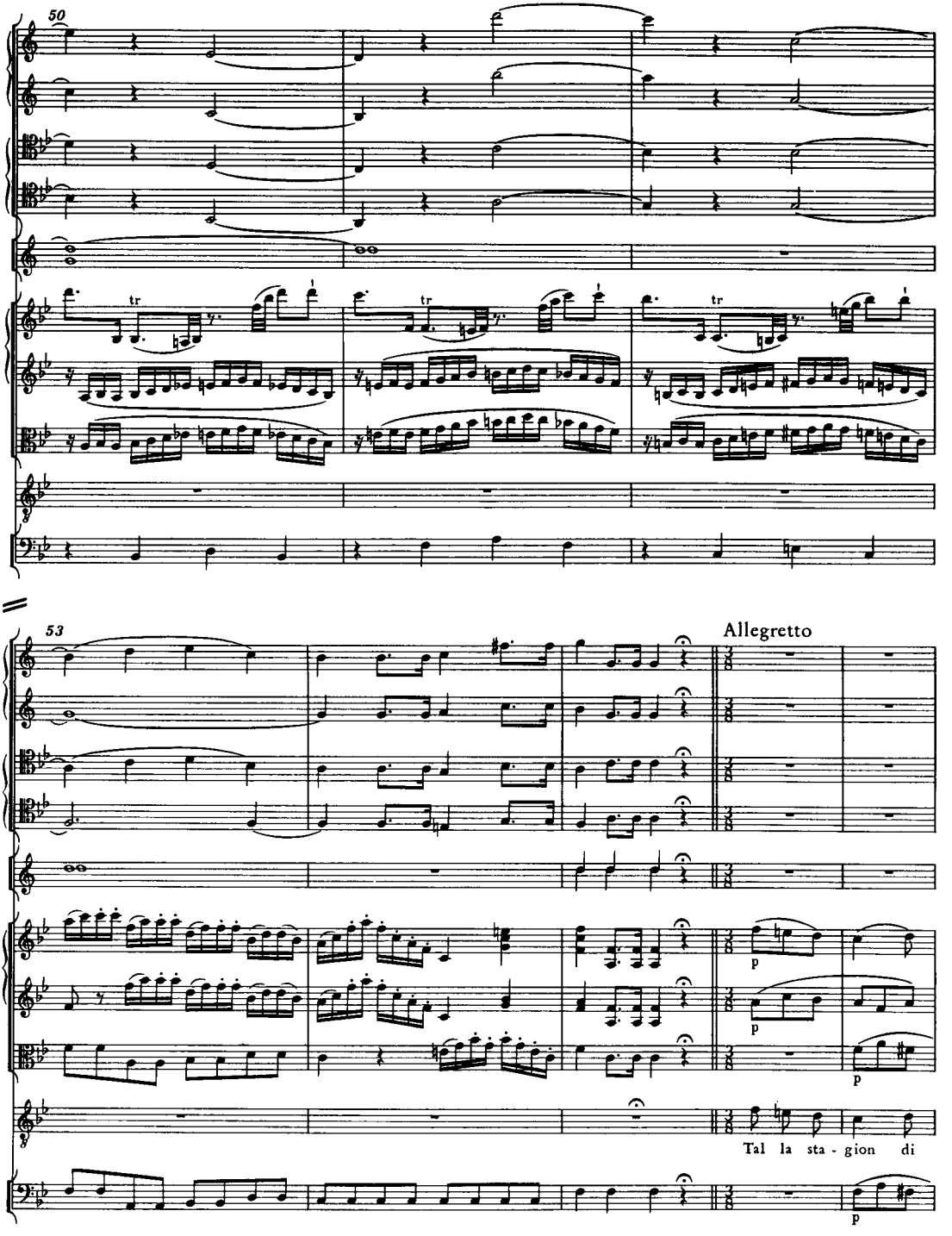
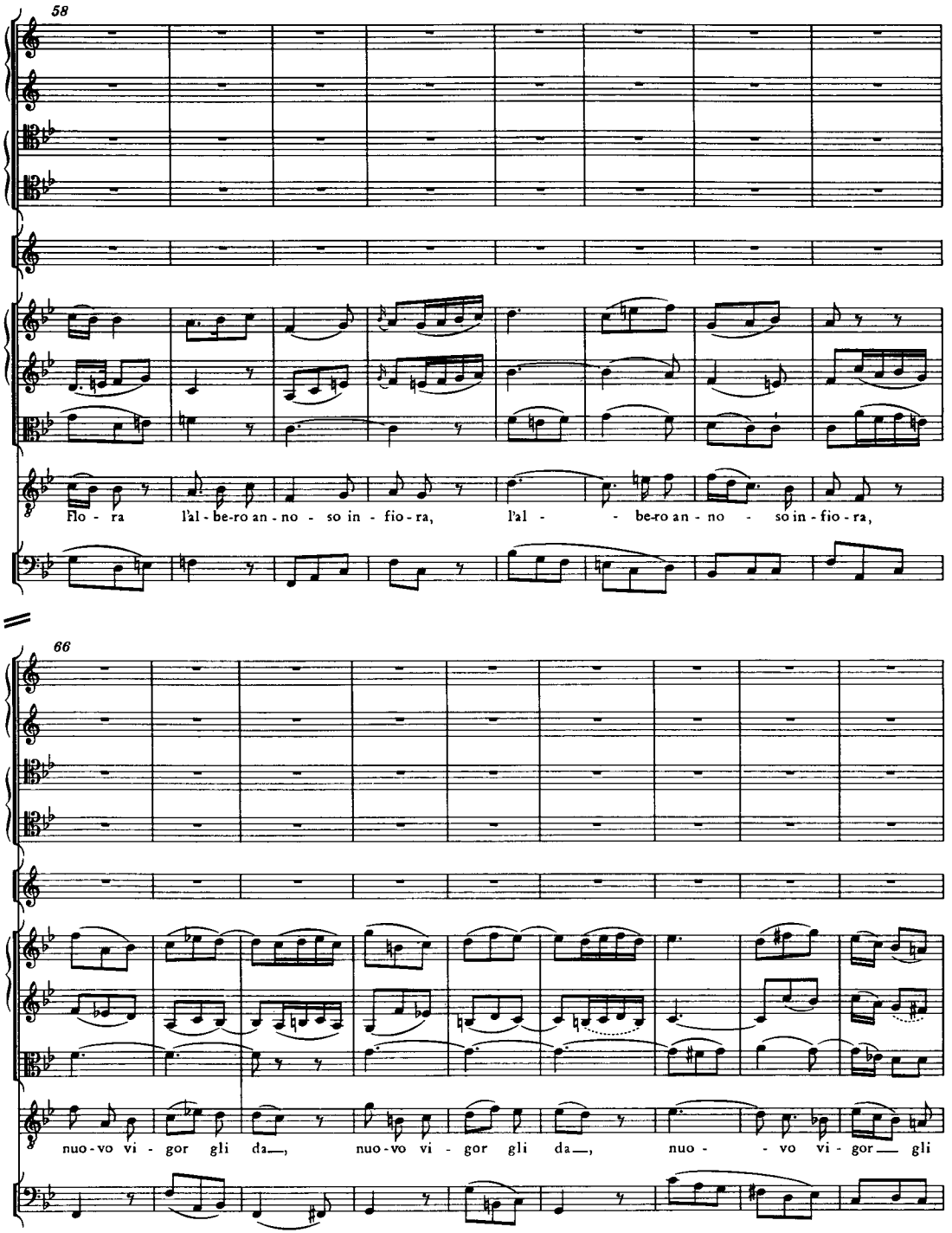
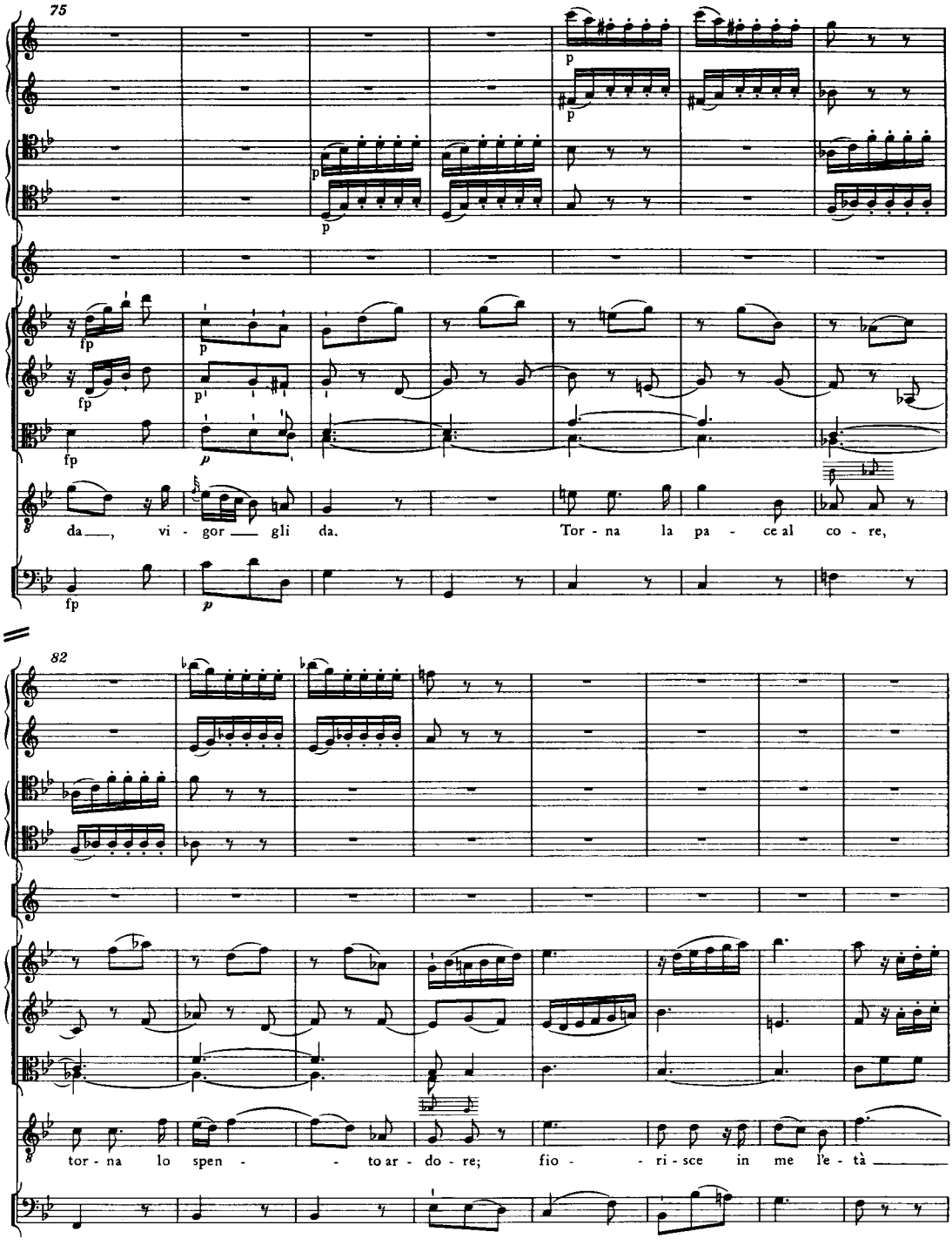
Nº 30a Aria

Adagio

Clarinetto I in Sib / B
Clarinetto II in Sib / B
Fagotto I
Fagotto II
Corno I, II in Mib / Es
Violino I
Violino II
Viola I, II
IDOMENEO
Violoncello e Basso

5

a 2

*) Nach S. 482.

9
p
p
p
p
Tor - na la pa - - ce al co - re, al co - re, tor - na, lo spen-to ar-
15
do - re, lo spen - - to ar - do - re, lo spen - - to ar - do - re; fio -

20
sfp
sfp
ri - sce in me — lè - tà —, fio - ri - sce in me lè - tà.
sfp
24
Tor - na la pa - - - ce al co - re,

27
tor - na lo spen - - - to ar - do - re, lo spen - to ar -
31
do - re; fio - ri - - sce in me le -

34
tà , in me l'e - tà.
37
Tor - na la pa - ce al co - re,

40
f
f p
sfp
f
p
sfp
f p
sfp
tor - na lo spen-to ar-do - re ____, tor - na la pa - ce al co - re, la pa - - ce al
f p
sfp
46
f
f
f
f
f
f
tr
crescendo
crescendo
crescendo
f
f
p
f
p
f
p
tr
cor ____, la pa - - - - - - - ce al cor.
f
p
crescendo
f

50
53
Allegretto
p
p
p
Tal la sta - gion di
p

58
Flo - ra l'al - be-ro an - no - so in - fio - ra, l'al - - be-ro an - no - so in - fio - ra,
66
nuo - vo vi - gor gli da—, nuo - vo vi - gor gli da—, nuo - - vo vi - gor— gli

75
da — vi - gor — gli da. Tor - na la pa - ce al co - re,
82
tor - na lo spen - - to ar - do - re; fio - - ri - sce in me l'e - tà

90 Primo tempo

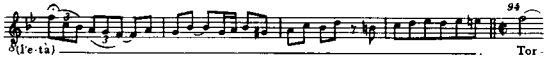
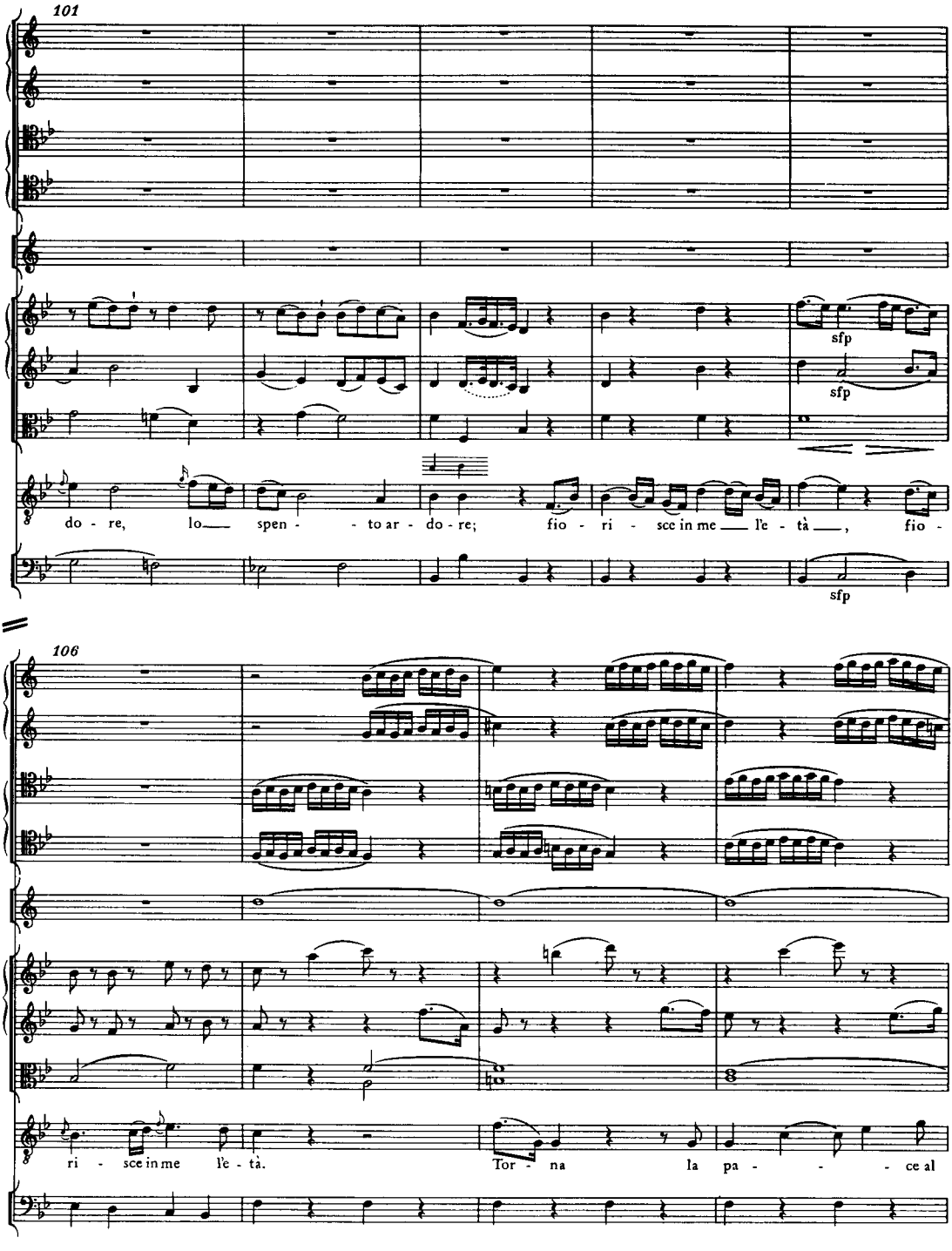
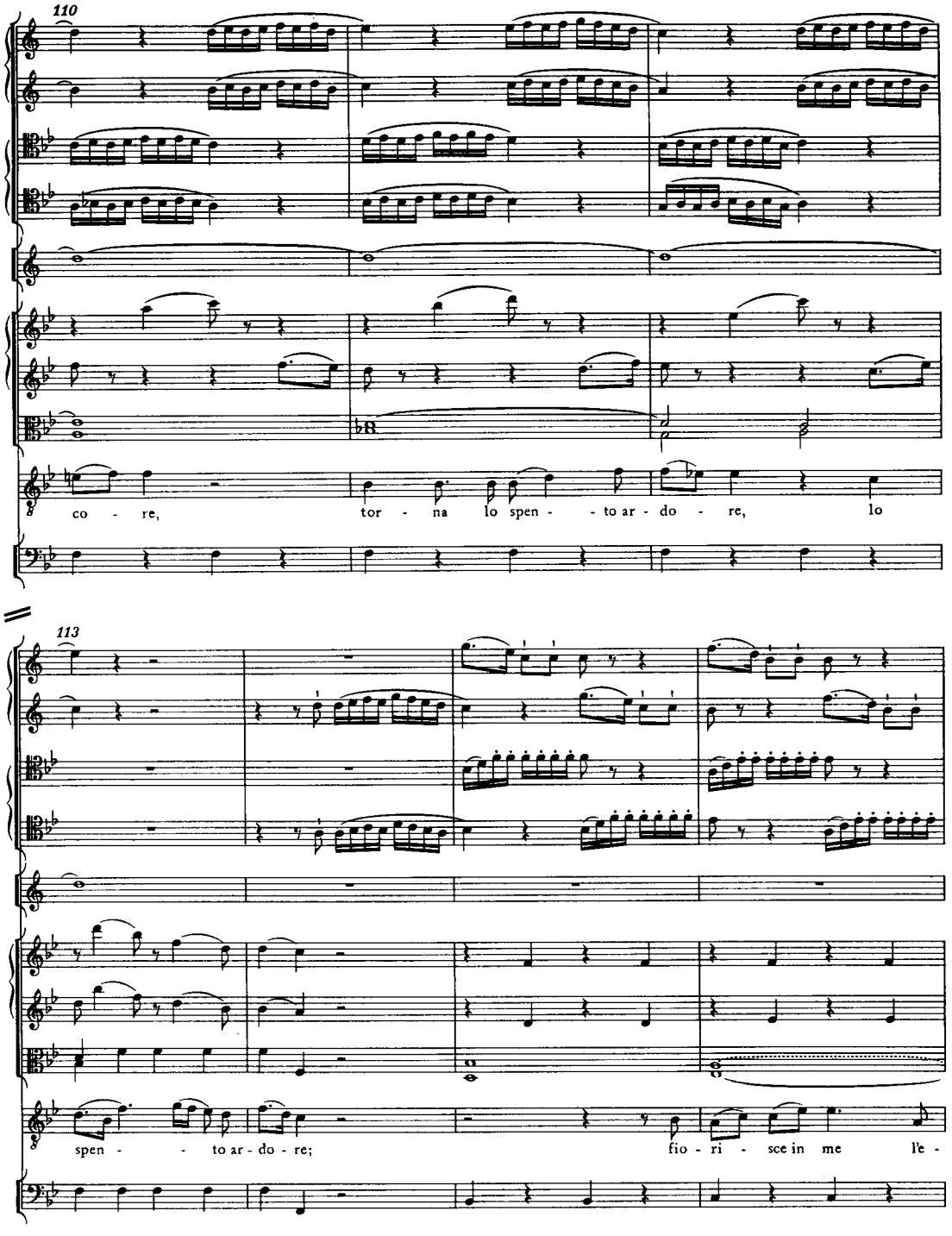
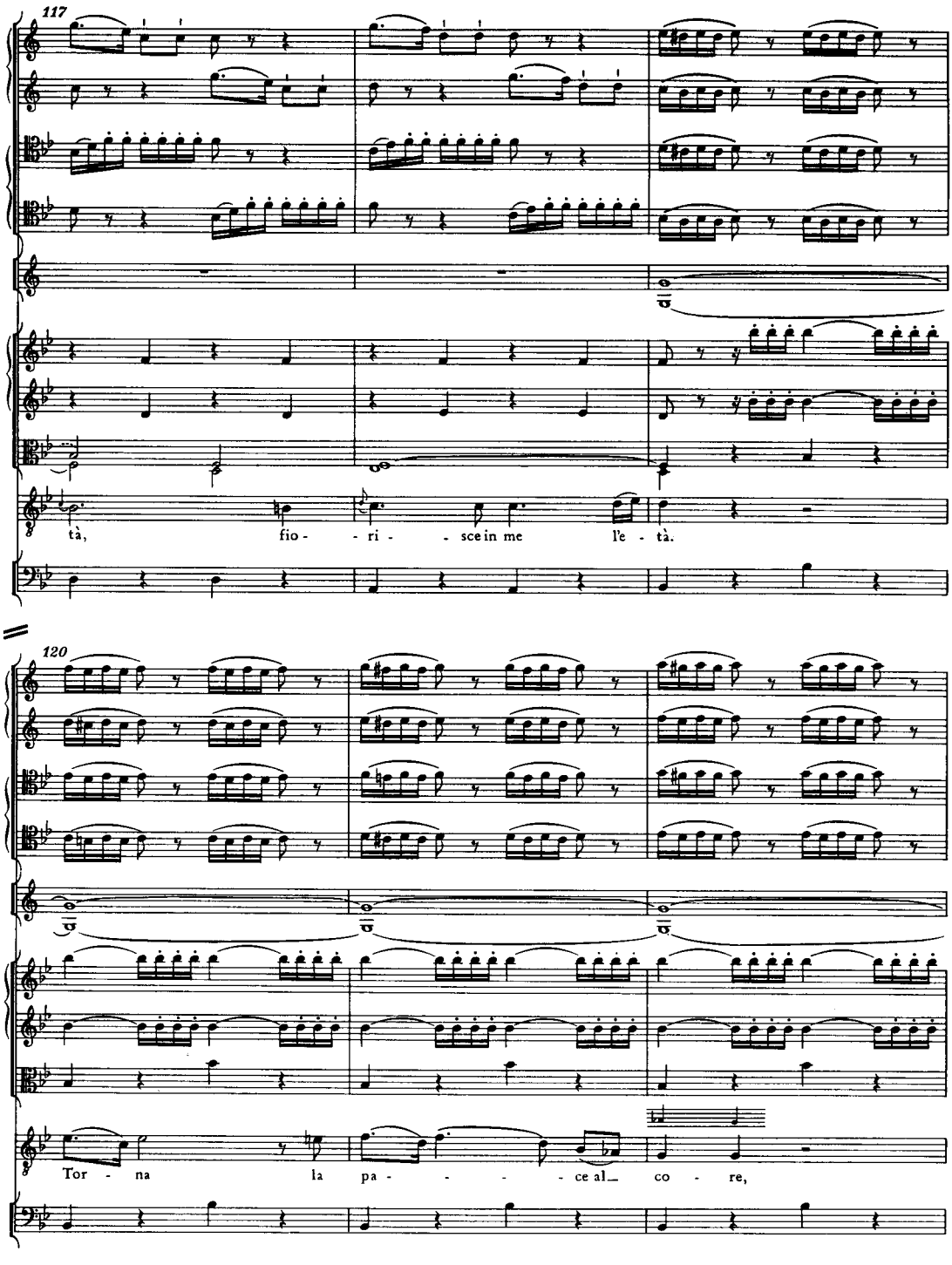
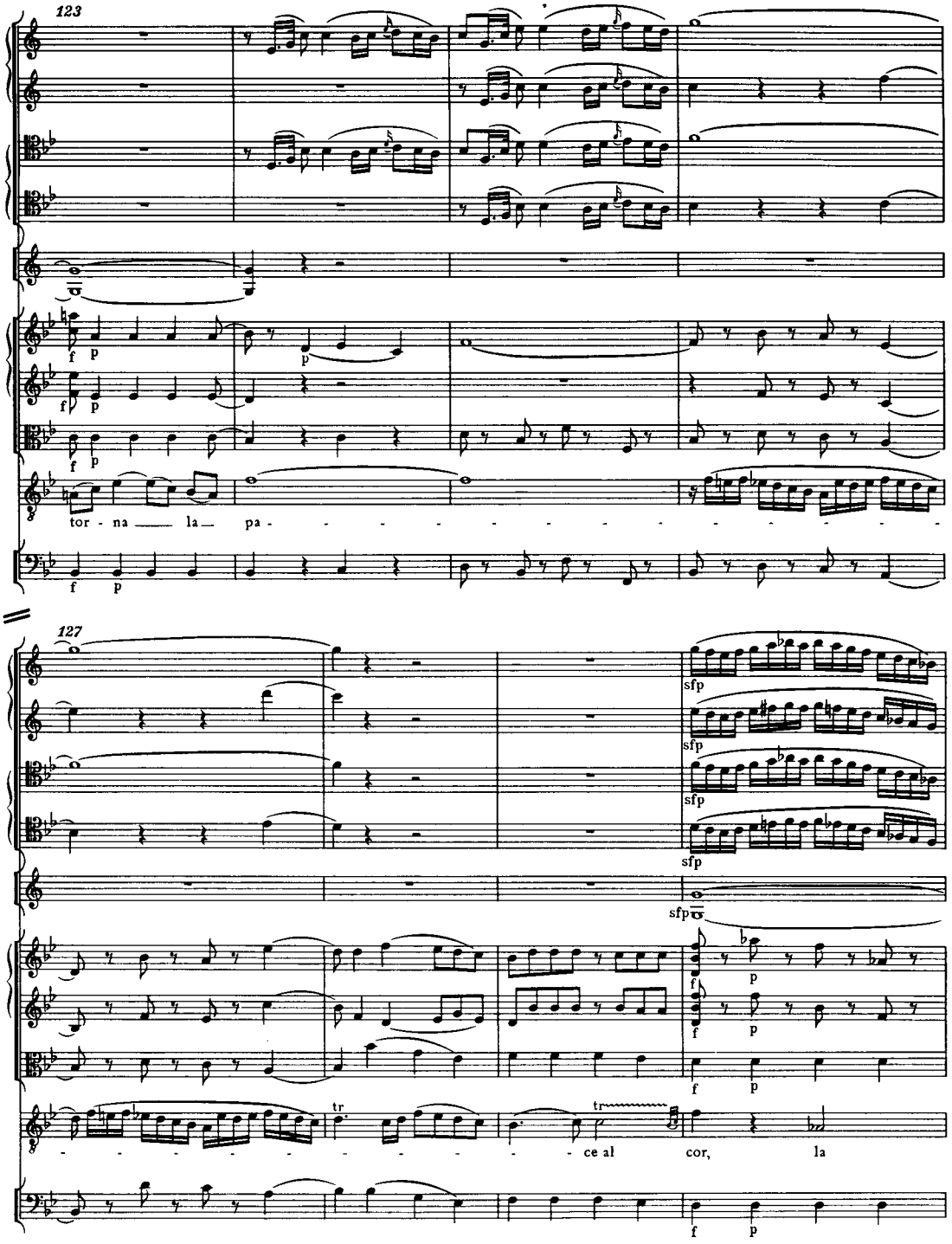
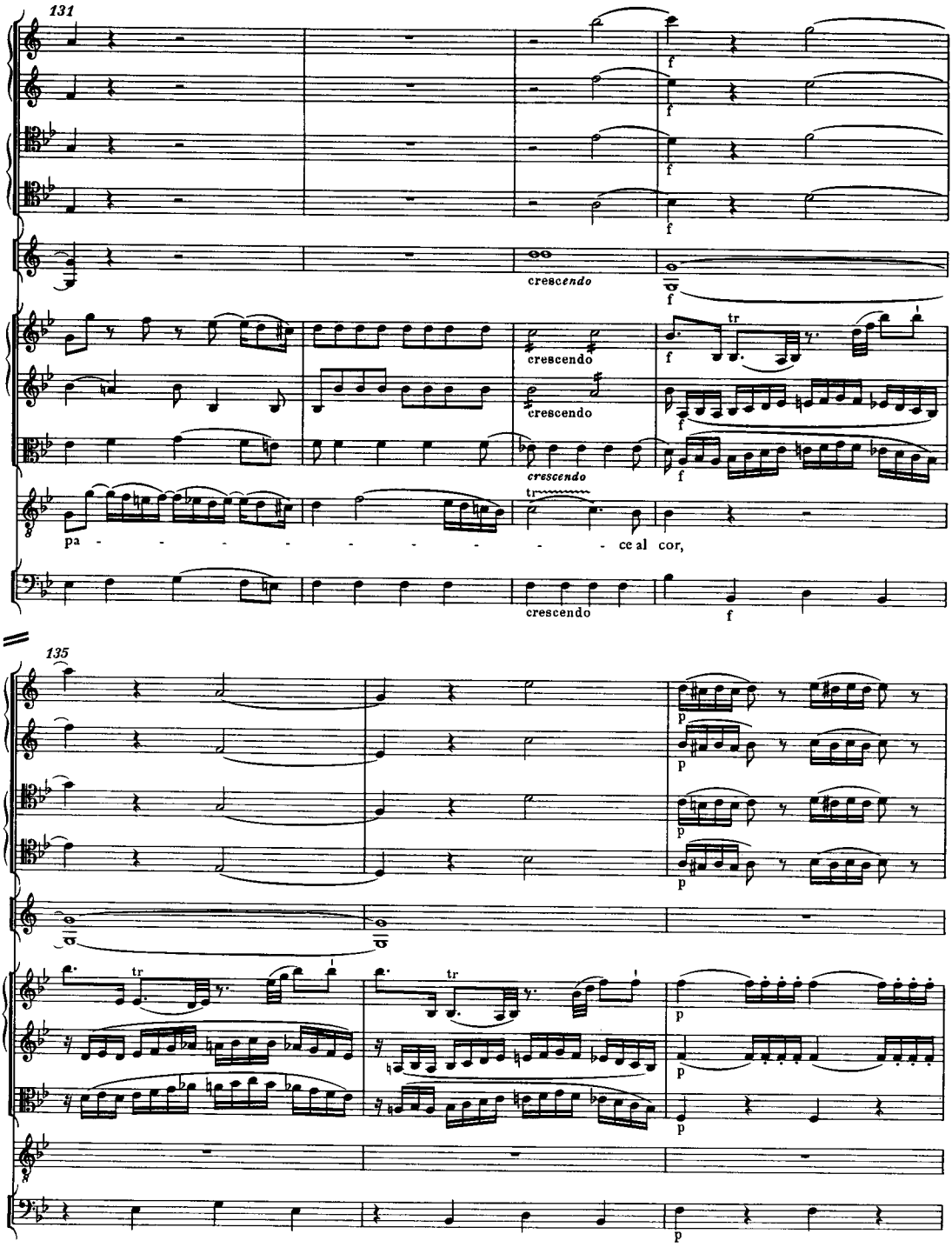
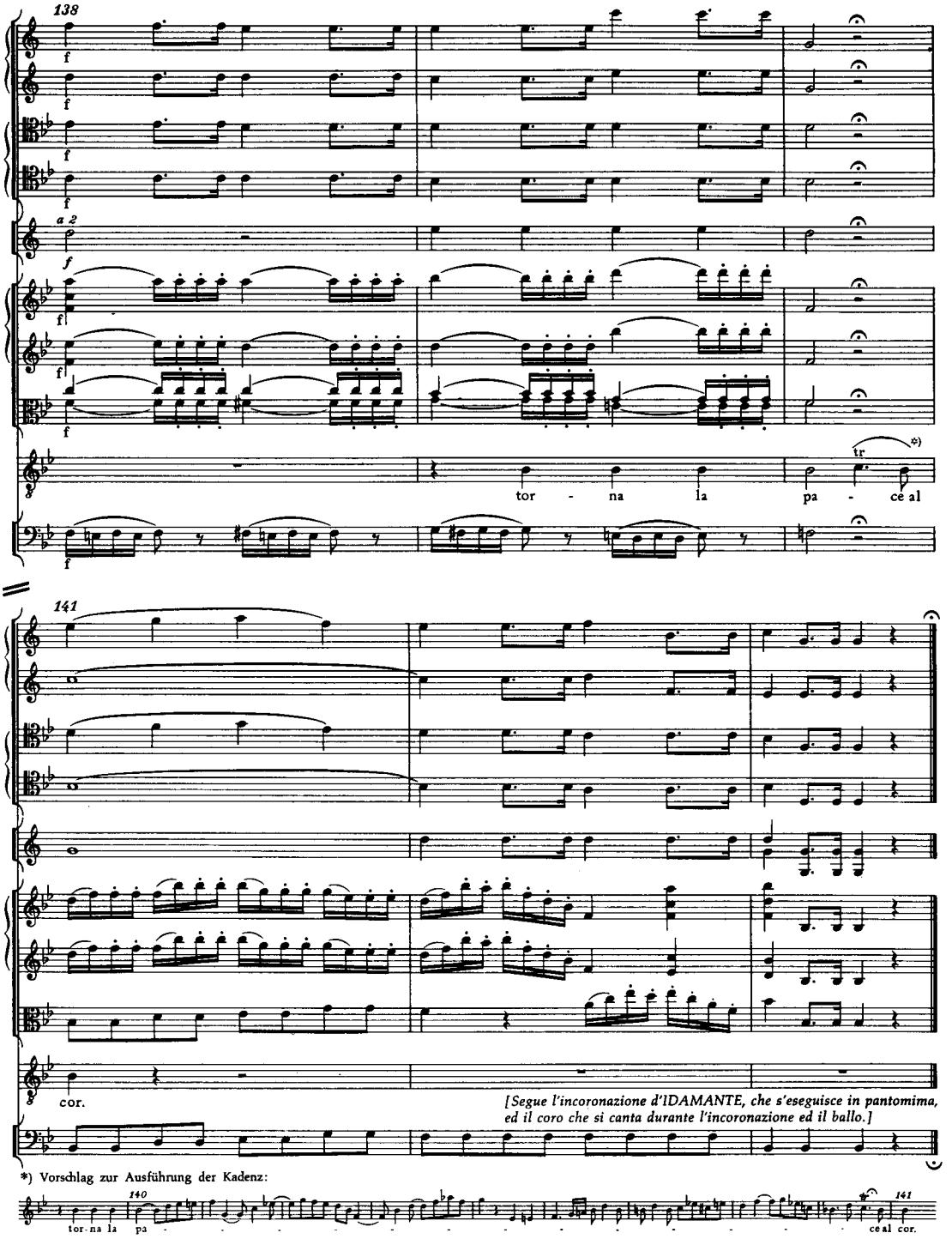
a 2

Tor - - na la pa - - ce al co - re, al

97

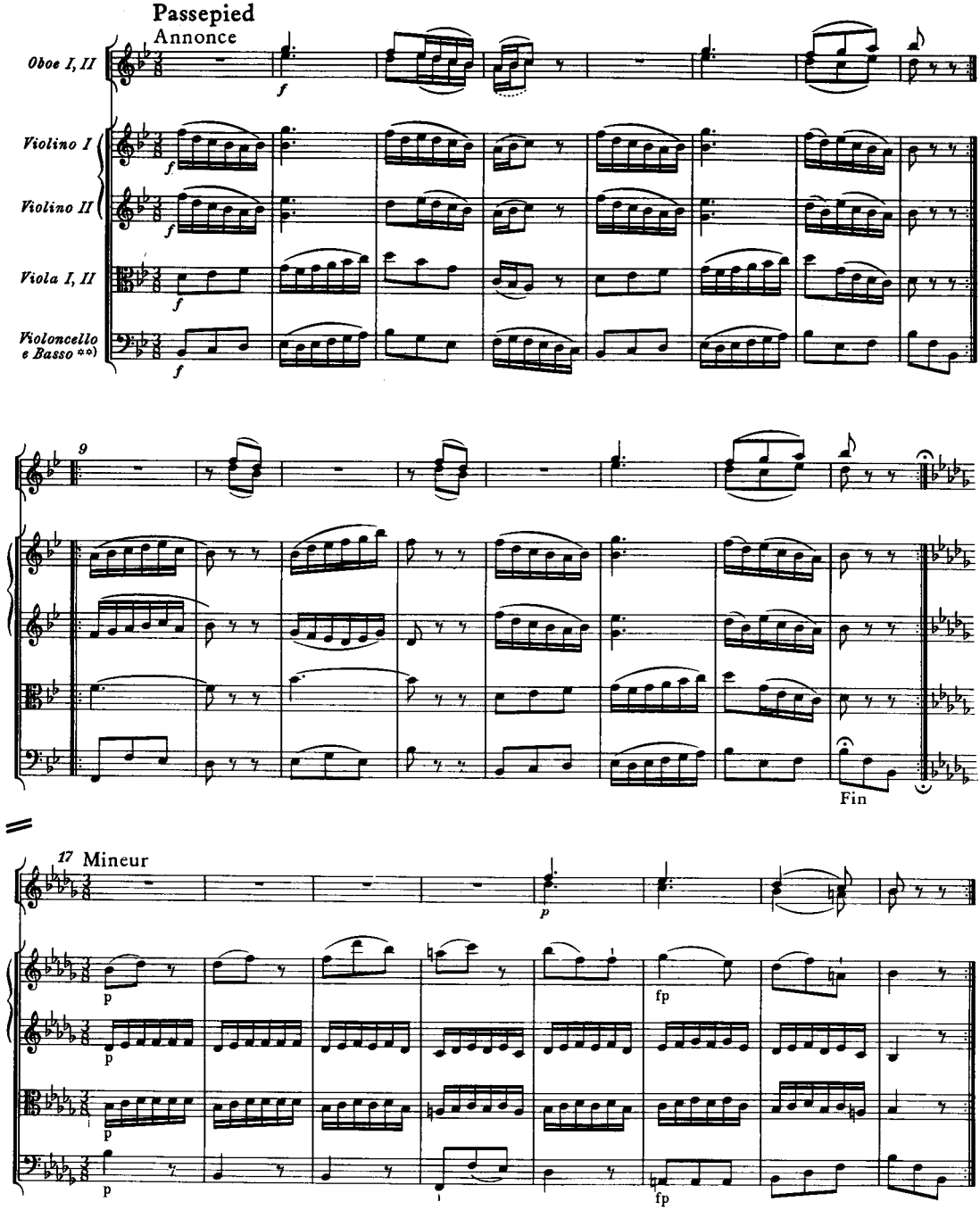
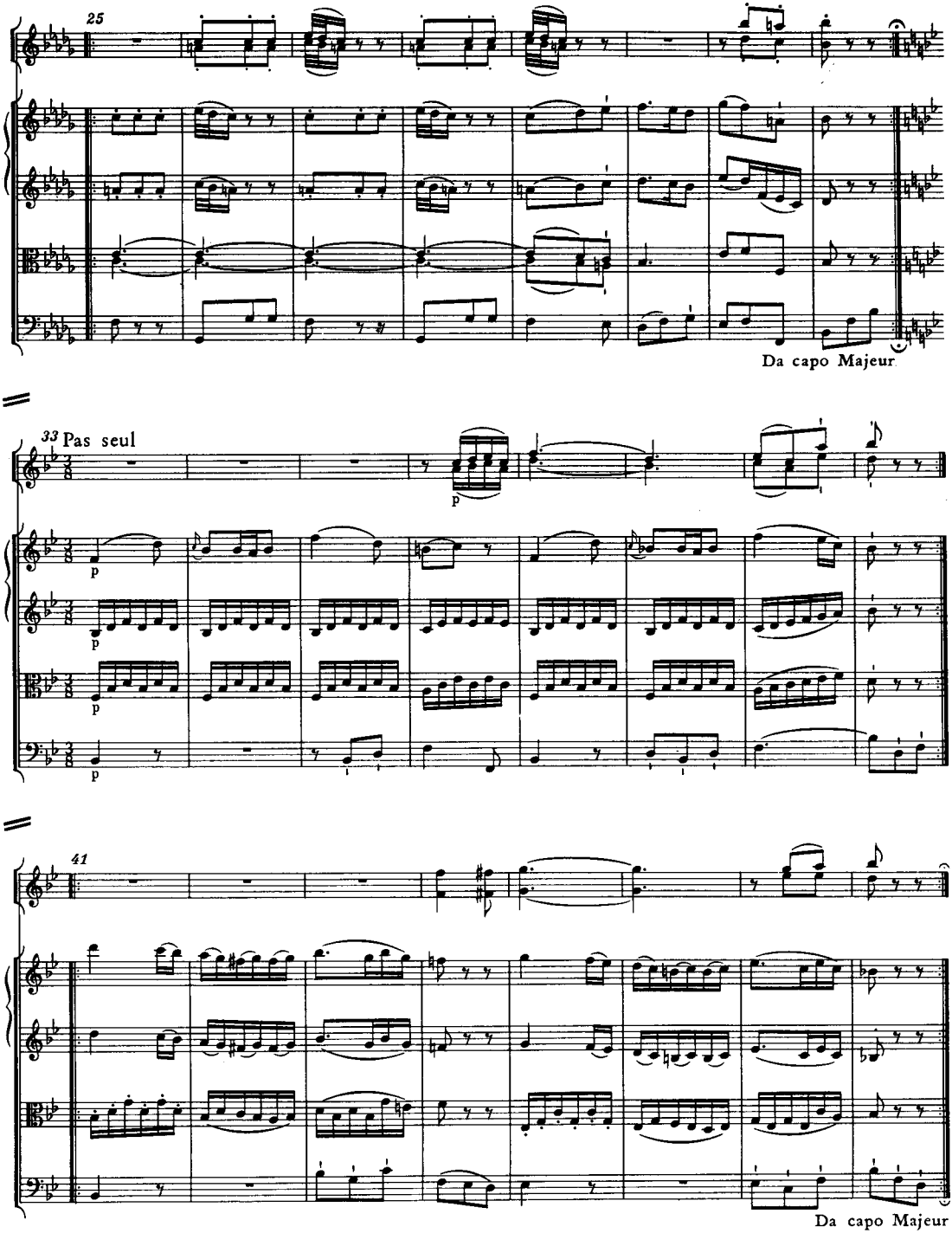
a 2

co - re, tor - na lo spen-to ar - do - re, lo spen - - to ar -

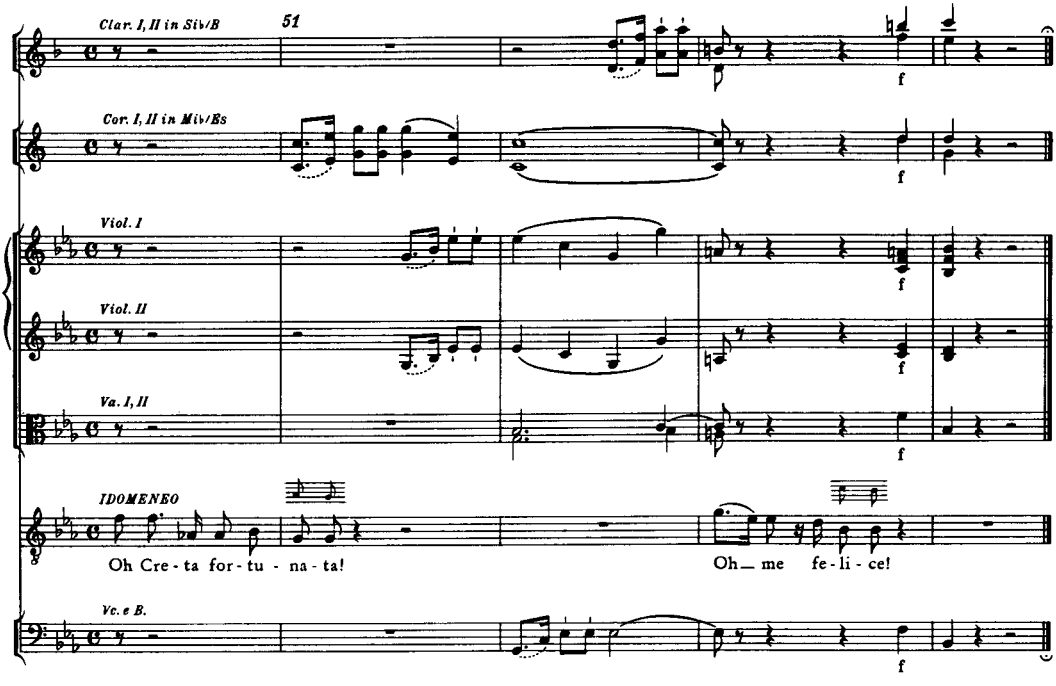
*) Vorschlag zur Auszierung der Fermate:

101
sfp
sfp
do - re, lo spen - - to ar - do - re; fio - ri - sce in me l'e - tà, fio -
sfp
106
ri - sce in me l'e - tà. Tor - na la pa - - - ce al

110
co - re, tor - na lo spen - - to ar - do - re, lo
113
spen - - to ar - do - re; fio - ri - sce in me l'e -

117
tà, fio - - ri - - scein me l'e - tà.
120
Tor - na la pa - - - - ce al_ co - re,

123
tor - na la pa - - - - - - - - - - - - - - -
127
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
tr
tr
- - - - - - - - - - ce al cor, la

131
cresc*endo*
crescendo
crescendo
crescendo
pa - - - - - - - - - - ce al cor,
crescendo
135

138
a 2
tor - na la pa - ce al
141
cor.
[Segue l'incoronazione d'IDAMANTE, che s'eseguisce in pantomima, ed il coro che si canta durante l'incoronazione ed il ballo.]
*) Vorschlag zur Ausführung der Kadenz:
140
tor - na la pa
ce al
141
cor.

13. In No. 32 *)

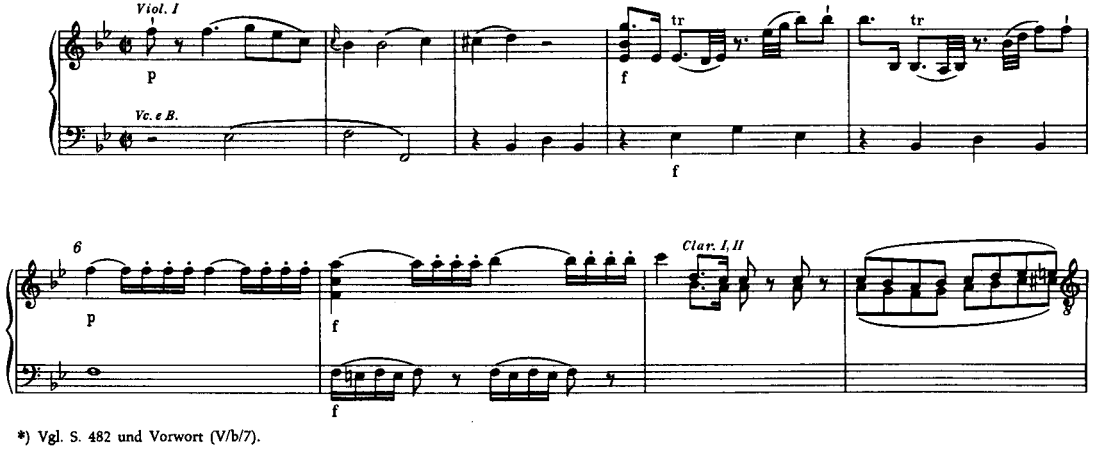
Passepied

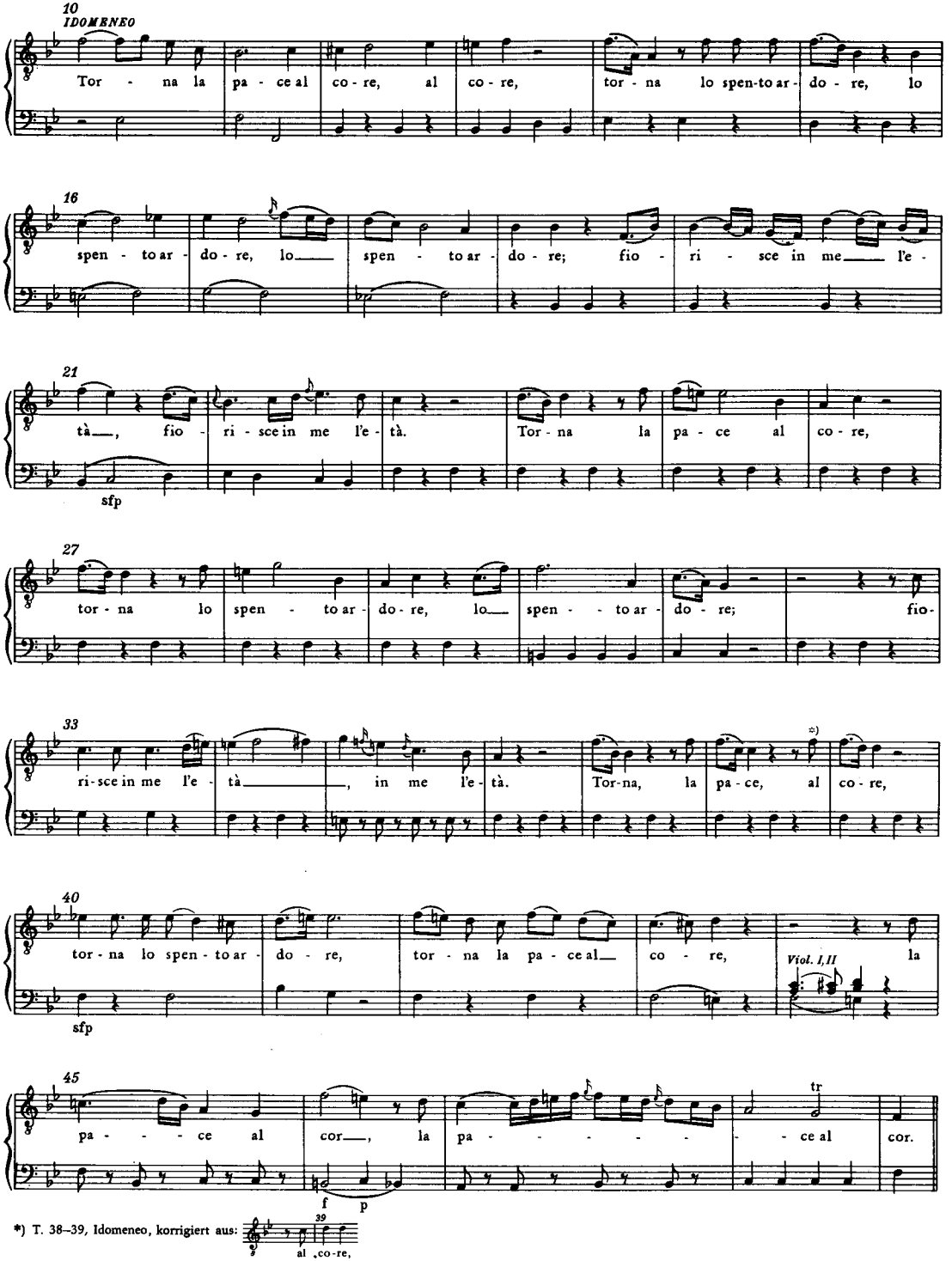
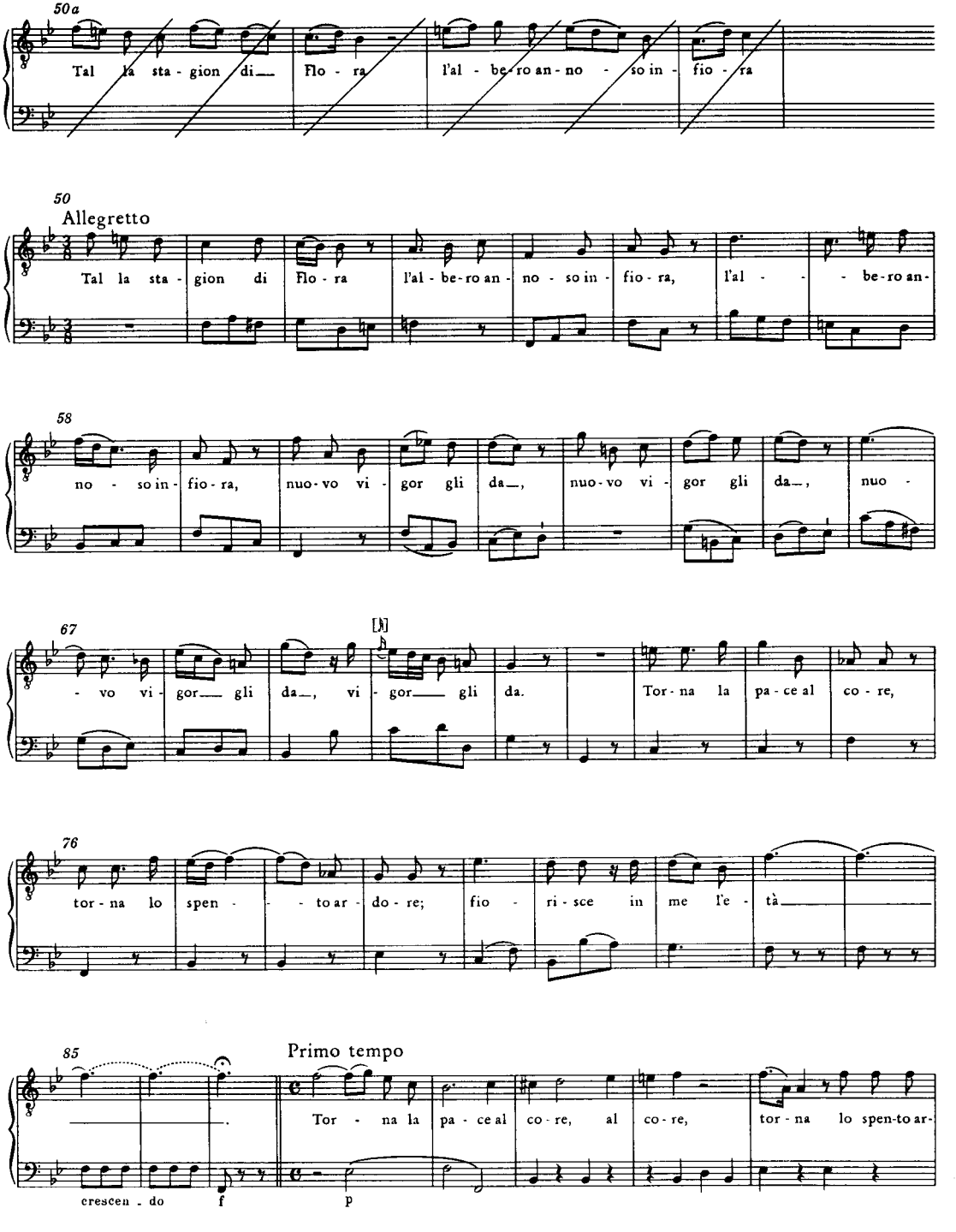
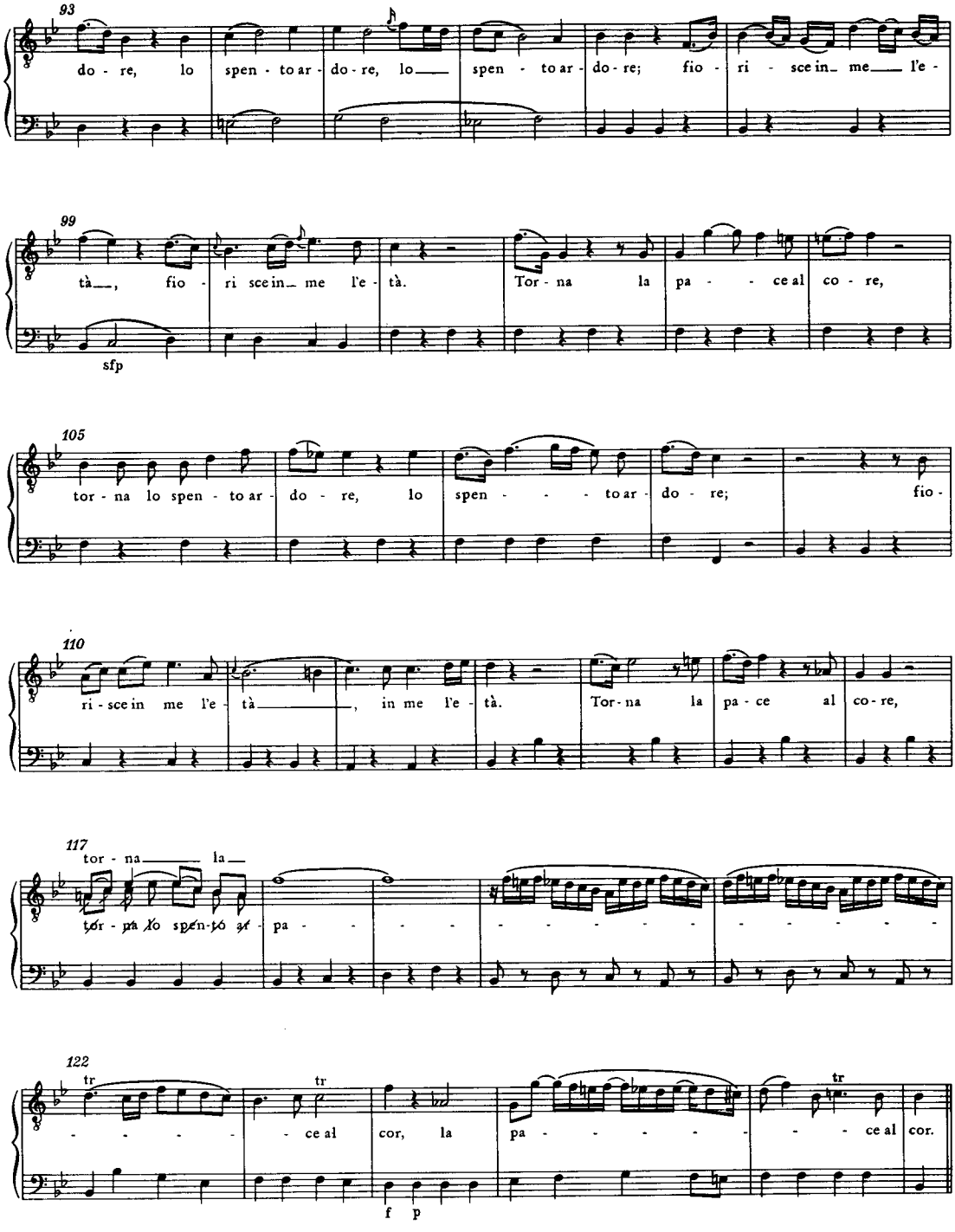
Annonce

*) Nach S. 531.
**) Fagott ad lib.

25
Da capo Majeur
33 Pas seul
p
41
Da capo Majeur

II

Andere Fassung der Takte 51-54 aus No. 30 *)

III

Skizzierter Vokalentwurf zur Arie No. 30a **)



*) Vgl. S. 482 und Vorwort (V/b/7).
**) Vgl. S. 605–620 und Vorwort (I/c).

*) T. 38–39, Idomeneo, korrigiert aus:

50a
Tal la sta - gion di Flo - ra l'al - be-ro an - no - so in - fio - ra
50
Allegretto
Tal la sta - gion di Flo - ra l'al - be-ro an - no - so in - fio - ra, l'al - - - be-ro an-
58
no - so in - fio - ra, nuo-vo vi - gor gli da, nuo-vo vi - gor gli da, nuo -
67
- vo vi - gor gli da, vi - gor gli da. Tor-na la pa - ce al co - re,
76
tor - na lo spen - - - to ar - do - re; fio - ri - sce in me l'e - tà
85
Primo tempo
Tor - na la pa - ce al co - re, al co - re, tor - na lo spen-to ar-
crescen - do
f
p

93
do - re, lo spen - to ar - do - re, lo spen - to ar - do - re; fio - ri - sce in_ me l'e -
99
tà, fio - ri sce in_ me l'e - tà. Tor - na la pa - ce al co - re,
sfp
105
tor - na lo spen - to ar - do - re, lo spen - to ar - do - re; fio -
110
ri - sce in me l'e - tà, in me l'e - tà. Tor - na la pa - ce al co - re,
117
tor - na la
pa -
122
tr
- ce al cor, la pa - ce al cor.
f p

6/837

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

Bühnenwerke

WERKGRUPPE 5
BAND 12: DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL

VORGELEGT VON GERHARD CROLL

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON
1982

En coopération avec le Conseil international de la Musique

Editionsleitung:
Dietrich Berke · 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

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

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Gerhard Croll, Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie II, Werkgruppe 5, Band 12.

Ferner erscheinen ein Klavierauszug (BA 4591a) und das vollständige Aufführungsmaterial (BA 4591) auf Anfrage.

Alle Rechte vorbehalten / 1982 / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

Die Editionsarbeiten der „Neuen Mozart-Ausgabe"
werden gefördert durch:

Stadt Augsburg

Stadt Salzburg

Land Salzburg

Stadt Wien

Konferenz der Akademien der Wissenschaften
in der Bundesrepublik Deutschland,
vertreten durch die
Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz,
aus Mitteln des
Bundesministeriums für Forschung und Technologie, Bonn, und des
Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus

Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik

Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Wien

INHALT

Zur Edition VII
Vorwort VIII
Faksimile: Blatt 1[r] des Autographs (Beginn der Ouverture) XXXVII
Faksimile: Blatt 1[r] des Autographs von No. 10 XXXVIII
Faksimile: Blatt 55[r] des Autographs zum zweiten Aufzug (Beginn von No. 14) . XXXIX
Faksimile: Erste Seite der autographen Sonderpartitur zum dritten Aufzug . . . XL
Faksimile: Blatt 1[r] des Autographs von KV 389 (KV[6]: 384 A) = Anhang II/2 . . XLI
Faksimile: Autograph des Klavierauszugs (Fragment) zu No. 12 = Anhang III/2 . XLII
Faksimiles: Titelseite, Personenverzeichnis und Beginn des ersten Aufzugs aus dem Textbuch (Wien 1782) XLIII

Personen, Orchesterbesetzung 2
Verzeichnis der Auftritte und Nummern 3
Erster Aufzug 5
Zweiter Aufzug 150
Dritter Aufzug 339

Anhang

I: Zu No. 17: Verworfene Fassung der Takte 79 ff. 433

II: Skizzen und Entwürfe

1. Skizze zu No. 2, T. 176 ff. (Faksimile und Übertragung) 434
2. Entwurf zur Entführungsszene (Bretzner III/3—4): Arie Belmonte „Welch ängstliches Beben" — Duett Belmonte/Pedrillo „Alles ruhig, alles stille" KV 389 (KV[6]: 384 A) 436

III: Originale Bearbeitungen

1. Klavierauszug (Fragment) zu No. 11 442
2. Klavierauszug (Fragment) zu No. 12 446

ZUR EDITION

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 (1–4)
II: Bühnenwerke (5–7)
III: Lieder, mehrstimmige Gesänge, Kanons (8–10)
IV: Orchesterwerke (11–13)
V: Konzerte (14–15)
VI: Kirchensonaten (16)
VII: Ensemblemusik für größere Solo-Besetzungen (17–18)
VIII: Kammermusik (19–23)
IX: Klaviermusik (24–27)
X: Supplement (28–35)

Zu jedem Notenband erscheint gesondert ein Kritischer Bericht, der die Quellenlage erörtert, abweichende Lesarten oder Korrekturen Mozarts festhält sowie alle sonstigen Spezialprobleme 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, 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 zugrunde gelegt. Vorformen bzw. Frühfassungen und gegebenenfalls Alternativfassungen werden im Anhang wiedergegeben.

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern der dritten und ergänzten dritten Auflage (KV³ bzw. KV³ᵃ) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV⁶) vermerkt.

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen 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 Strichelung; 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 fehlende 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. In den Vorlagen in c-Schlüsseln notierte Singstimmen oder Tasteninstrumente werden in moderne Schlüsselung übertragen. 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 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 Bögchen 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 und den Kritischen Bericht.

Die Editionsleitung

VORWORT

Am 23. März 1776 hatte Kaiser Joseph II. in einem Handbillett dem Fürsten Johann Josef Khevenhüller mitgeteilt, daß *„das Theater nächst der Burg hinfort das deutsche Nationaltheater heißen soll"*. Damit hatte das Burgtheater aufgehört, ein exklusives Adelstheater zu sein. Mit dem kaiserlichen Auftrag vom 17. Dezember 1777 an Johann Heinrich Friedrich Müller, die Einstudierung eines deutschen Singspiels zu beginnen, war der Weg frei — für Müller als Spielleiter und Ignaz Umlauf als Komponisten —, die *Bergknappen* in Szene zu setzen. Das geschah im Januar 1778[1].

In Mannheim wußte man über das kaiserliche Vorhaben besser Bescheid als in Salzburg.

„Ich weiß | ganz gewis | das der kaiser in sinn hat in Wien eine teutsche opera aufzurichten, und daß er einen jungen kapelnmeister, der die teutsche sprache versteht, genie hat, und im stande ist etwas neues auf die welt zu bringen, mit allen ernste sucht; [...] ich glaube, das wäre so eine gute sache für mich; aber gut bezahlt, das versteht sich. wenn mir der kaiser Tausend gulden giebt, so schreibe ich ihm eine teutsche opera".

Leopold Mozart möge gleich — so Mozart in dem zitierten Brief aus Mannheim vom 10./11. Januar 1778 — *„an alle erdencklich gute freunde zu wien"* schreiben, *„daß ich im stande bin, dem kaiser ehre zu machen. wenn er anderst nicht will, so soll er mich mit einer opera Probiren — — was er hernach machen will, das ist mir einerley"*[2]. Leopold Mozart reagierte sofort und wandte sich an Franz von Heufeld, um zu versuchen, seinen Sohn in Wien „anzubringen". Heufelds freundschaftliche Antwort (vom 23. Januar 1778) enthält als Quintessenz dessen, was für seinen *„lieben Wolfgang"* am besten zu tun sei, den Rat: „Will dero Sohn sich die Mühe nehmen zu irgend einer guten deutschen komischen Oper die Musick zu setzen, solche einschicken, sein Werk dem allerhöchsten Wohlgefallen anheimstellen und dann die Entschließung abwarten, so kann es ihm gerathen, wenn das Werk beyfall findet, anzukommen. In disem Falle aber wäre es wohl nöthig selbst gegenwärtig zu seyn."

Der hier vorgezeichnete Weg sollte über *Zaide*[3] hin zur *Entführung aus dem Serail* führen. Im Schnittpunkt dieses Geschehens steht Gottlieb Stephanie d. J.[4], den Mozart Mitte April 1781 *„wegen dem schachtner seiner operette"* ansprach, und der ihm *„ein Neues stück"* in Aussicht gestellt hatte, ein *„gutes stück"*, das er ihm — *„wenn ich nicht mehr hier bin"* — nach Salzburg schicken wolle (Brief vom 18. April 1781). Dieses Umweges bedurfte es dann nicht mehr. Mozart blieb in Wien. Einen Monat später — am 19. Mai — glaubte er, *„mit der opera* [sei] *es auch schon richtig"*. Weiterhin erwartete er sich einen von Stephanie selbst geschriebenen Operntext. Noch am 16. Juni heißt es in einem Brief an den Vater: *„[...] ich glaube, und ich wünsche es auch, daß er selbst für mich eine oper schreiben wird"*. Inzwischen hatte Mozart selbst beim Grafen Rosenberg *„2 mal visite"* gemacht, ihm seinen *Idomeneo* zu Gehör gebracht, um sich für einen Opernauftrag zu empfehlen, und war nun (im Brief vom 26. Mai 1781) überzeugt, *„da stephani mein guter freund ist, so geht alles"*. Es war dann kein eigenes und auch kein ganz *„Neues stück"*, das Stephanie, nun in kaiserlichem Auftrag handelnd, Mozart am 30. Juli 1781 in sein *„hüpsches Zimmer"* bei der *„alten Mad:me Weber"* im zweiten Stock des Hauses „Zum Auge Gottes" (Am Peter) brachte: *Bellmont und Constanze, oder: Die Entführung aus dem Serail. Eine Operette in drey Akten von C. F. Bretzner* [...] *Leipzig* [...] *1781*[5].

---

[1] Otto Michtner, *Das alte Burgtheater als Opernbühne von der Einführung des deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Kaiser Leopolds II. (1792)* = *Theatergeschichte Österreichs*, Band III: *Wien*, Heft 1, Wien 1970, S. 25 ff.; Franz Dirnberger, *„200 Jahre Burgtheater". Auf der Suche nach einem Jubiläum*, in: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* 29 (1976), S. 169—214.

[2] *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen.* Gesamtausgabe, gesammelt (und erläutert) von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (4 Textbände = Bauer—Deutsch I—IV, Kassel etc. 1962/63), auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl (2 Kommentarbände = Eibl V und VI, Kassel etc. 1971), Register, zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl (= Eibl VII, Kassel etc. 1975); Bauer—Deutsch II, Nr. 402. — Bei Verweisen auf ganze Briefe und bei wörtlichen Zitaten aus Bauer—Deutsch im laufenden Text dieses Vorwortes wird in der Regel lediglich das Briefdatum als Nachweis verwendet.

[3] Vgl. Friedrich-Heinrich Neumann, Kritischer Bericht zu NMA II/5/10: *Zaide (Das Serail)*, besonders S. 13 und S. 22 bis 24; ders., *Zur Vorgeschichte der Zaide*, in: *Mozart-Jahrbuch 1962/63*, Salzburg 1964, S. 216 ff.; Walter Senn, *Mozarts „Zaide" und der Verfasser der vermutlichen Textvorlage*, in: *Festschrift Alfred Orel* (hrsg. von Hellmut Federhofer), Wien—Wiesbaden 1960, S. 173 ff.

[4] Zu (Johann) Gottlieb Stephanie (1741—1800), genannt „der Jüngere", um ihn von seinem Stiefbruder Christian (Gottlieb) Gottlob Stephanie d. Ä. zu unterscheiden, vgl. Eibl V, S. 335, zu 289/54, sowie NMA II/5/15: *Der Schauspieldirektor* (Gerhard Croll), S. VII; vgl. auch unten den Abschnitt *Quellen*.

[5] Benutztes Exemplar: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Signatur: *641.433—AM Bd. VI/1*; vgl. die Faksimiles auf S. XLIII.

Die *Entführung*, deren Entstehung sich über zehn Monate hinzog, erscheint vor uns, mit dem Blick auf die ersten anderthalb Jahre Mozarts in Wien, wie eingespannt zwischen zwei lebensentscheidende Daten und Ereignisse: Auf der einen Seite der Bruch mit dem Erzbischof, die Befreiung vom Salzburger Hofdienst (9. und 10. Mai 1781); auf der anderen die Hochzeit mit Constanze Weber (4. August 1782) und, wenn nicht ein „Bruch", so doch ein Zerwürfnis mit dem Vater und, nach monatelanger Auseinandersetzung, die Loslösung von ihm[6]. Schließlich — und das muß hier andeutend für den größeren biographischen Zusammenhang genügen — fällt in die letzte Phase der Arbeit an der *Entführung* die für den Komponisten Mozart so wichtige Begegnung mit Händel und Bach bei Gottfried van Swieten.

Zu keinem Werk Mozarts — sieht man von *Idomeneo* ab — sind so viele eigene Aussagen überliefert wie zur *Entführung*. Anders als dort fehlen hier allerdings die Antwortbriefe Leopolds. Damals, bei *Idomeneo*, reiste Vater Mozart zuletzt selbst — mit Nannerl — an den Aufführungsort, um zusammen mit dem Sohn am großen Erfolg des Werkes teilzuhaben. Mitten im Erfolg der ersten Aufführungen der *Entführung* hingegen mußte Mozart die bitterste Enttäuschung erleben durch das *„so gleichgültige, kalte schreiben"*, mit dem der Vater auf die ihm übersandte Partitur des Werkes reagierte[7]. Der Stolz Leopold Mozarts über den an Wolfgang ergangenen allerhöchsten Auftrag, *„eine operette [. . .] zu Komponieren"*, sein Vertrauen in Fleiß und Fähigkeiten des Sohnes[8], alle väterlichen Gefühle schienen sich unter dem Eindruck von Wolfgangs Verbindung mit dem Hause Weber in demonstrative Gleichgültigkeit gegenüber einem Werk gewandelt zu haben, das ihm den Namen „Konstanze" entgegenhielt. Schon auf Wolfgangs Schilderungen der anfangs rasch fortschreitenden Arbeit an seiner *„Oper"*, auf die *„idèe vom Ersten Ackt"*, den *„kleinen Praegusto von der opera"* und die ausführliche *„beschreibung von* [seiner] *opera Musick"* (dies alles wurde zwischen dem 19. und 26. September 1781 nach Salzburg spediert) hat Leopold Mozart zögernd und offensichtlich vor allem mit Einwänden und Kritik gegenüber dem Text reagiert.

Auftrag, „Buch" und Besetzung

Der „General-Spektakel-Direktor" Franz Xaver Graf (seit 1790 Fürst) Rosenberg-Orsini, Oberstkämmerer Kaiser Josephs II., hatte im Frühjahr 1781 den Auftrag erteilt, Mozart *„ein gutes Oper buch [. . .] zu schreiben zu geben"*[9]. An wen dieser (kaiserliche) Auftrag erging, wird aus Mozarts Mitteilungen nach Salzburg nicht ganz deutlich. Er nennt sowohl Friedrich Ludwig Schröder, *„den vornehmen Acteur"*[10], als auch Stephanie d. J.[11]. Schröder legte schon bald einen Operntext in vier Akten vor — vermutlich eine eigene Dichtung, jedenfalls nicht Bretzners *Entführung* —, fand aber keinen rechten Anklang. Von Stephanie d. J. erwartete sich Mozart (wie wir schon sahen) einen eigenen „neuen" Text. So mag das Überbringen eines fremden und, wie auf der Titelseite zu lesen stand, *„vom Herrn Kapellmeister André in Berlin"* bereits in Musik gesetzten Textes für Mozart zunächst eine Enttäuschung gewesen sein, denn er mußte sich von dem in Wien erfolg- und einflußreichen Autor Stephanie d. J. — *„er versteht das theater, und seine komoedien gefallen immer"* — mehr versprechen.

Als Singspieldichter war Bretzner Mozart gewiß nicht ganz unbekannt. Bretzners komische Oper in zwei Akten *Adrast und Isidore* (Musik von František Míča) war die erste Premiere der Spielzeit 1781/82, mit der als griechische Sklavin Isidore in einem auch türkisch akzentuierten bunten Völkergemisch dominierenden Primadonna Cavalieri. Stephanie, der wohl auch diesen Bretzner-Text beschafft hatte, hat noch in derselben Spielzeit Bretzners Singspiel *Das Irrlicht, oder Endlich fand er sie* bearbeitet und — mit Musik von Umlauf — am 17. Januar 1782 — ein halbes Jahr früher (!) als die *Entführung* — herausgebracht. Deren Text — mit dem „türkischen Sujet" — las Mozart jetzt (am 30. Juli 1781) zum ersten Mal, und gewiß kannten weder er noch Stephanie die auf dem Drucktitel erwähnte Musik von Johann André. Beiden aber war der Grundriß der Handlung wohlvertraut, besonders nachhaltig durch das (uns im folgenden noch wiederholt begegnende) Singspiel *Die unvermutete Zusammenkunft, oder Die Pilgrime von Mekka*, das vier Tage zuvor zum dritten Mal in

[6] Vgl. das einschlägige Kapitel *Die Trennung* bei Florian Langegger, *Mozart, Vater und Sohn*, Zürich 1978, S. 103 ff.

[7] Brief vom 31. Juli 1782 (Bauer—Deutsch III, Nr. 681), in dem Wolfgang diese Worte aus Leopold Mozarts verschollenem Brief vom 26. Juli (Bauer—Deutsch III, Nr. 679) zitiert.

[8] Leopold Mozart an Breitkopf & Sohn, Leipzig: 10. August 1781 (Bauer—Deutsch III, Nr. 617).

[9] Brief Wolfgangs an den Vater vom 9. Juni 1781 (Bauer—Deutsch III, Nr. 604).

[10] Brief Wolfgangs an den Vater vom 16. Juni 1781 (Bauer—Deutsch III, Nr. 606). — Mozarts respektvolle Bemerkung (Bauer—Deutsch III, Nr. 604) gilt dem ersten Lear-Darsteller in Wien.

[11] Brief Wolfgangs an den Vater vom 1. August 1781 (Bauer—Deutsch III, Nr. 615).

dieser Spielzeit (und seit Mozart in Wien lebte) aufgeführt worden war und zu dem Stephanie die deutsche Übersetzung geliefert hatte.

Zurückzuführen sind Stoff und Handlung auf das Märchen von „Flos und Blancflos / Blume und Weißblume", das sich in der mittelalterlichen französischen und deutschen Dichtung findet und in der italienischen Literatur bei Boccaccio aufscheint: in dessen *Filocolo* als Geschichte von Florio und Biancofiore, in der Novella seconda des fünften Tages im *Decameron* als Erzählung des Schicksals von „Gostanza" und „Martuccio Gomìto"[12]. Bretzner, *„der einen umfassenden Spürsinn in der Auswahl seiner beliebten Stoffe besaß"*, mag *„auch jenes Märchen im morgenländischen Gewande gekannt haben"*[13]. Als unmittelbares Vorbild für Bretzner machte Walter Preibisch[14] *La schiava liberata* geltend (Text von Gaetano Martinelli), in Dresden aufgeführt 1777 (Musik von Joseph Schuster), und wies daneben, insbesondere als Vorlage für die im Kreise der Spanier als „Engländerin" fremde Blonde, auf Isaac Bickerstaffes Komödie *The Sultan or a Peep into the Seraglio* hin, in der der Ober-Eunuch „Osmyn" eine englische Sklavin „Roxalana" tyrannisiert, die sich aber als „englisches Mädchen" zur Wehr setzt und schließlich den Sultan heiratet[15].

Mozart, der das Wiener Theatergeschehen seit Beginn der Spielzeit 1781/82 an Ort und Stelle beobachten konnte und vieles miterlebte[16], mußte bewußt gewesen sein, daß die Wahl dieses Buches und Stoffes unausweichlich eine Konfrontation mit Glucks Singspiel *Die unvermutete Zusammenkunft, oder Die Pilgrime von Mekka* bedeuten würde[17]. Ob das von Nutzen oder einem Erfolg des eigenen Werkes eher abträglich sein könnte, ließ sich nicht ohne weiteres abschätzen. Für beide, Stephanie und Mozart, mag bei der Entscheidung für das Bretznersche Textbuch zweierlei mitgesprochen haben: Man konnte an das lebhafte Interesse der Wiener an Türkenstoffen und damit zugleich an den anhaltenden Erfolg der *Pilgrime* anknüpfen, und man mag sich angeregt und herausgefordert gefühlt haben von einem beinahe zwanzig Jahre alten Stück, das nichts von seiner Bühnenwirksamkeit eingebüßt zu haben schien. Die ersten Konsequenzen aus solchen oder ähnlichen Überlegungen hatte Stephanie bereits gezogen. Denn für die Besetzungsliste, die Wolfgang in seinem ersten „Entführungs-Brief" vom 1. August 1781 — geschrieben zwei Tage, nachdem er Bretzners Text von Stephanie erhalten hatte — präsentierte, war letztlich Stephanie zuständig und verantwortlich (in Klammern hinzugefügt sind jeweils die vorgesehenen Rollen):

„Mad:selle Cavalieri [Konstanze], *Mad:selle teyber* [Blonde], *M:r fischer* [Osmin], *M:r Adamberger* [Belmonte], *M:r Dauer* [Pedrillo] *und M:r Walter* [Selim Bassa], werden dabey singen."

Es war dies, sieht man von dem gleich zu diskutierenden letzten Namen ab, die beste Besetzung, die Stephanie anzubieten hatte, aus einem Ensemble, das auf diesem Gebiet seinesgleichen suchte. Drei der von Mozart genannten Namen finden sich auch in der erwähnten Erfolgsinszenierung von Glucks türkischem Singspiel, alle drei in den entsprechenden Rollen: Therese Teyber und die Herren Fischer und Walther. Die Erwähnung des Letztgenannten — in der *Entführung* war ihm ohne Zweifel die Rolle des Selim Bassa zugedacht — hat die Mozart-Forschung besonders beschäftigt[18]. Joseph Walther war Tenor und spielte *„erste und zweite Liebhaber"*[19]. Man hat die Tatsache, daß der Kaiser noch während der Spielzeit 1781/82 Walthers Entlassung anordnete, dafür verantwortlich gemacht, daß Stephanie und Mozart die Rolle des Bassa als Sprechrolle gestalteten. Richtiger muß man sagen: als Sprechrolle

[12] Während der Name „Gostanza" — sinnvoller Ausdruck der dauerhaften Liebe des jungen Mädchens — sich bei Bretzner wiederfindet, weist der des jungen Mannes auf „Gomatz" in *Zaide*.

[13] Bernhard Paumgartner, *Mozart*, Berlin 1/1927, S. 269 (dazu S. 474), 7/1973, S. 286 (dazu S. 499).

[14] *Quellenstudien zu Mozarts „Entführung aus dem Serail"*, phil. Diss. Halle—Wittenberg 1908, Halle a. S. 1908 (1. Teil), und in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, X (1908—1909), S. 430—476.

[15] Vgl. dazu auch Eric Blom, *„The Seraglio" Again*, in: *The Observer*, 1. Juni 1958, S. 18.

[16] Aus Mozarts Briefen nach Salzburg erfährt man dazu nur gelegentlich etwas, z. B. über den Besuch *„in der opera"* am 10. Mai 1781, einen Tag nach der letzten Audienz beim Salzburger Erzbischof: Mozart berichtet, daß er die Vorstellung (es war die dritte der neuen Oper *Der Rauchfangkehrer* von Salieri) wegen Unwohlseins verlassen mußte. Daß er oft auch Proben besuchte, berichtet er am 24. Oktober 1781 im Zusammenhang mit der Aufführung von Glucks *Iphigenie auf Tauris*: *„[. . .] in den Proben war ich fast in allen."*

[17] Neue deutsche Fassung von *La rencontre imprévue* (Wien 1763/64), erste Aufführung am 26. Juli 1780; innerhalb von vier Monaten hatten zehn Aufführungen stattgefunden, die neue Spielzeit 1781/82 war mit eben diesem Stück eröffnet worden. Zu Glucks Opéra comique vgl. *Christoph Willibald Gluck, Sämtliche Werke*, Abt. IV, Band 7 (Harald Heckmann), Kassel etc. 1964.

[18] Vgl. Karl Maria Pisarowitz, *Mozarts Urbassa*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 13 (1965), Heft 3/4, S. 15 ff.; dazu Eibl VI, S. 77, zu 615/25, und S. 402, zu 1140/9, sowie (richtigstellend) Eibl VII, S. 599, Nachtrag zu 1140/9.

[19] *Allgemeiner Theater-Almanach* 1782, S. 124; vgl. Rudolf Payer von Thurn, *Joseph II. als Theaterdirektor*, Wien—Leipzig 1920, S. 26; zu Walthers Engagement in Wien (1. Februar 1780 bis Ostern 1782) vgl. Michtner, a. a. O., S. 79 f.

beließen. Denn dies war sie auch bei Bretzner gewesen, an dessen Buch man sich im Ganzen (wie noch darzulegen ist) weitgehend hielt. Wir möchten vermuten, daß die Nennung des Namens *„Walter"* in Mozarts Brief für die Rolle des Bassa auch — vielleicht sogar vor allem — in einem anderen Zusammenhang zu sehen ist. In Glucks *Pilgrime von Mekka* verkörperte Walther als „Sultan von Ägypten" die dem Bassa in der *Entführung* entsprechende Rolle. Daß Stephanie ihn jetzt Mozart gegenüber genannt hatte, kann, so glauben wir, mehr mechanisch per analogiam, um die Besetzung zu vervollständigen, geschehen sein, und man braucht nicht das kaiserliche Entlassungsdekret zu bemühen, um Stephanies und Mozarts Festhalten an der bei Bretzner vorgegebenen Sprechrolle zu motivieren. Auch wäre mit Josef Matthias Souter ein anderer geeigneter Tenor zur Hand gewesen. Mozart dürfte die Wirkung des Bassa als Sprechrolle in dem ihm vorgelegten Singspieltext richtig eingeschätzt und eine (dritte!) Tenorpartie kaum ernstlich in Erwägung gezogen haben. So wurde der Schauspieler Dominik Joseph Jautz (1732—1806) der erste Darsteller des Selim Bassa. Er gehörte zu den langjährigen Mitgliedern des Ensembles. In der Wiener Erstaufführung des *Hamlet*, bearbeitet von Franz (von) Heufeld, spielte er den Horatio („Gustav"). Jautz hatte schon oft in Sprechrollen von Singspielen mitgewirkt und dabei mit fast allen Sängern der *Entführung* auf der Bühne gestanden, zuletzt (im Februar 1781) als „ein alter Türke" im *Sklavenhändler von Smyrna* (Text von Christian Friedrich Schwan, Musik von Franz Andreas Holly) zusammen mit Dauer/Pedrillo und Fischer/Osmin.

Caterina Cavalieri (1760—1801), deren *„geläufige Gurgel"* durch Mozarts Bemerkung über sie sprichwörtlich geworden ist, hatte seit ihrem Debut in Wien (als Sandrina in *La finta giardiniera* mit der Musik von Anfossi am 19. Juni 1775 im Kärntnertortheater[20]) laufend große Erfolge zu verzeichnen. Wie das *Wiener Diarium* vom 25. Februar 1778 als aufsehenerregendes Ereignis vermerkt, mußte die Cavalieri *„am Schluß des Spiels* [es war die letzte Aufführung der *Bergknappen* dieser Spielzeit] *auf der Bühne erscheinen und von dem Publikum den öffentlichen Beifall empfangen"* und hatte sich ihrerseits mit einem Danksagungskompliment revanchiert. Die Reihe ihrer Wiener Mozart-Rollen kennzeichnet Möglichkeiten und Entwicklung einer Stimme, die 1781/82 auf einem virtuosen und voluminösen Höhepunkt die Folge der Nummern 10 und 11 in der *Entführung* inspiriert und bewältigt hat: Konstanze (16. Juli 1782), Demoiselle Silberklang (7. Januar 1786), Donna Elvira (7. Mai 1788), Contessa (29. August 1789). Vorgesehen hatte Mozart die Cavalieri als Bettina in *Lo sposo deluso*, und er komponierte für sie die Arie *„Fra l'oscure ombre funeste"* in *Davidde penitente* KV 469/No. 8 sowie die Einlage-Szene KV 540[c] zum Wiener *Don Giovanni*.

Therese Teyber (Teuber) (1760—1830), mit der Cavalieri gleichaltrig, hatte als Kind Mozart im Herbst 1767 in Wien kennengelernt. Sie war Schülerin von Vittoria Tesi gewesen und war vor ihrem Wiener Engagement als Koloratur-Soubrette, jugendliche Liebhaberin und Naive im Frühjahr 1778 (mit monatlich 33 fl., 20 Kr.) am Esterhazyschen Hof engagiert[21]. Ihrem Wiener Debut — als Fiametta (neben der Cavalieri) im Singspiel *Frühling und Liebe* (Text von Johann Friedrich Schmidt, Musik von Maximilian Ulbrich) — folgten Rollen wie die der Fatime in Grétrys *Zemire und Azor* (1779/80, neben Aloisia Weber); als Balkis in Glucks *Die Pilgrime von Mekka* verkörperte sie (seit 26. Juli 1780) eine der Blonde sehr nahestehende Rolle.

Johann Ignaz Ludwig Fischer (1745—1825), Schüler von Anton Raaff, debutierte in Wien (am 13. Juni 1780) als Don Gonzales in Goethes Singspiel *Claudine von Villa Bella*, das — mit der Musik von Ignaz von Beecke — *„ein vollkommener Mißerfolg und nach der zweiten Vorstellung abgesetzt wurde"*[22]; Fischer erregte aber als *„vortrefflicher Bassist, welcher die tiefsten Töne mit einer Fülle, Leichtigkeit und Annehmlichkeit singt, die man sonst nur bei guten Tenoristen antrifft"*, sofort großes Aufsehen und wurde bereits als *„der erste Bassist Deutschlands"* gefeiert[23]. Mozart dürfte vor allem von seinen Türken-Rollen in Glucks *Pilgrimen* (Calender) und (als Kaleb) im *Sklavenhändler von Smyrna*, dann aber auch durch Fischer als Skythen-

[20] Über ihr erstes Auftreten berichtet Fürst Khevenhüller, daß sie, *„eine hiesige Schullmeisters-Dochter, die sich den italienischen Nahmen: la Cavallieri zugeleget und übrigens eine sehr starcke Voce di petto besitzet,* [sich] *mit vorgefundener vill und billiger Approbation produciret hat"*. Vgl. *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch*, Band VIII, hrsg. von Maria Breunlich-Pawlik und Hans Wagner, Wien 1972 (= *Veröffentlichungen der Kommission für neuere Geschichte Österreichs*, Band 56), S. 75. Dazu Gerhard Croll, *Zwei zeitgenössische Berichte aus Wien aus der Zeit von Maria Theresia bis zu Kaiser Franz*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 30 (1975), S. 374 f.; Alexander Weinmann, *Eine Italienerin aus Währing*, in: *Wiener Figaro* 48 (1981), S. 22.

[21] Michtner, a. a. O., S. 41 f. passim.

[22] Michtner, a. a. O., S. 83.

[23] Zu den Urteilen über Fischer als Sänger und Darsteller vgl. die Zitate in NMA II/7: *Arien · Band 3* (Stefan Kunze), S. XVII f., und bei Michtner, a. a. O., S. 446 und S. 82 passim.

könig Thoas in Glucks „deutscher Iphigenie" (Herbst 1781)[24] beeindruckt worden sein. Für Fischer als Osmin nutzte Mozart beides: die *„vortreffliche Bassstimme"* und die Tatsache, daß *„er das hiesige Publikum ganz für sich hat"*[25]. Das später an Fischers Vortrag — insbesondere bei Sarastros *„In diesen heil'gen Hallen"* — getadelte *„ungemessene Verzieren"* hat der Sänger bei der ihm auf den Leib geschriebenen Partie des Osmin (und in Gegenwart des Komponisten) gewiß nicht praktiziert[26].

Johann Valentin Adamberger (1743—1804), Schüler von Giovanni Valesi (Johann Evangelist Wallishauser) und Debutant am Teatro S. Benedetto in Venedig, war Mozart als Sänger des Gran Sacerdote di Nettuno im Münchener *Idomeneo* wohlbekannt[27]. So konnte Mozart gleich bei der ersten für Belmonte komponierten Arie (No. 4) im Brief vom 26. September 1781 sagen, diese sei *„ganz für die stimme des Adamberger geschrieben"*. In Wien war Adamberger — neben Fischer, Therese Teyber und Joseph Walther — in Anfossis Opera buffa *L'incognita perseguitata* (deutsch als *Die verfolgte Unbekannte*, 21. August 1780) zum ersten Mal aufgetreten. Adamberger verband die höchste Kunst des Belcanto mit *„Seele und Gefühl"* (Sonnenfels) und gutem Textvortrag (Gebler)[28]. Als Schauspieler war er zumindest im Singspiel Fischer unterlegen: *„Fischer joua bien. Adamberger est une statue"*, urteilte Zinzendorf nach der vierten Aufführung der *Entführung*[29].

Josef Ernst Dauer (1746—1812), ein auch im Schauspiel eingesetzter Spieltenor, hatte sein Wiener Debut in einer Hauptrolle in Monsignys — von Stephanie d. J. übersetztem — Singspiel *Der Deserteur* (am 28. November 1779)[30]. Er gehörte bald zu den Lieblingen des Wiener Publikums im deutschen Repertoire, war aber auch am Erfolg von Paisiellos Opera buffa *I filosofi immaginari* (deutsch von Stephanie d. J., Premiere am 22. Mai 1781) beteiligt.

„Türkische Musik"

Mozarts erste Angaben, die er neben der Sängerbesetzung im ersten „Entführungs-Brief" (1. August 1781) über die nun zu komponierende Musik macht, betreffen das, was ihm von Anfang an besonders am Herzen lag und ihm für den erwünschten Erfolg wichtig sein mußte: die „türkische Musik". *„Die Sinfonie, den Chor im ersten ackt, und den schluß Chor werde ich mit türckischer Musick machen."* Es fällt auf, daß die vierte Nummer, die Mozart aus Bretzners Buch übernahm und mit „türkischer Musik" komponierte — das Duett Pedrillo / Osmin, *„Vivat Bacchus! Bacchus lebe!"* (No. 14) — hier (noch) nicht genannt wird. Andererseits hat Mozart den hier erwähnten „Schlußchor" dann nicht in der bei Bretzner vorgefundenen textlichen Gestalt, aber — als Schlußnummer mit neuem Text (*„Bassa Selim lebe lange!"*, No. 21b) — eben doch mit „türkischer Musik" komponiert.

Die Angabe „türkische Musik", noch mehrfach in Mozarts Briefen zur *Entführung* wiederholt, findet sich auch in Mozarts Partiturniederschrift. Stets handelt es sich dabei um den Hinweis auf die an der betreffenden Stelle einsetzenden Instrumente Triangel, Becken und große Trommel. Aus Platzmangel — weil er *„kein Papier von so viel linien bekommen konnte"* — hatte Mozart diese Instrumente sowie (mit ihnen zusammen oder separat) auch *„die trompetten und Paucken, flauten, Clarinett* [. . .] *auf ein Extra papier geschrieben"* (Brief vom 20. Juli 1782). Zugleich gelten Mozarts Hinweise auf die „türkische Musik" natürlich auch für den Kopisten, und zwar sowohl beim Herausschreiben der Stimmen als auch für das Kopieren der ganzen Partitur. Dies wird besonders deutlich beim Chor der Janitscharen im ersten Aufzug (No. 5b). Zu einer Notiz für den Kopisten der Partitur — über der ersten Akkolade des Chores — *NB* [= zusätzlich] *Oboe und Clarinetti 2. Zeilen* setzt Mozart eigenhändig *und Türkische Musick*. Merkwürdig, daß Mozart hier die in seiner Partitur gleichfalls fehlenden (bzw. aus Platzmangel nicht notierten) Pauken in diesem Zusatzvermerk nicht eigens nennt. Andererseits schrieb

[24] Fischers Thoas-Darstellung brachte Mozart auf den Gedanken, bei seinem frühen Plan einer Umarbeitung des *Idomeneo* (Wien 1781) *„die Rolle des Idomenè* [. . .] *für den fischer im Baß"* umzuschreiben. Vgl. den Brief vom 12. September 1781 an den Vater (Bauer—Deutsch III, Nr. 624), NMA II/5/11: *Idomeneo* (Daniel Heartz), Teilband 1, S. XXI, und unten den Abschnitt *Die Entstehung der Komposition*.

[25] Der Salzburger Erzbischof Colloredo war allerdings der Meinung, Fischer *„singe zu tief für einen Bassisten"*, worauf Mozart mokant beteuerte, *„er würde mit nächsten höher singen"*. Vgl. Bauer—Deutsch III, Nr. 629 (26. September 1781).

[26] Vgl. dazu unten den Abschnitt *Zur Aufführungspraxis / 4. Verzierungen und Appoggiaturen*.

[27] Vgl. NMA II/5/11 (Daniel Heartz), Teilband 1, S. XXI.

[28] Vgl. die Urteile über Adamberger in NMA II/5/3 (Stefan Kunze), S. XVII, und bei Michtner, a. a. O., S. 445 und S. 56 passim (besonders S. 88—90).

[29] Zinzendorf-Tagebuch, 30. Juli 1782; vgl. Michtner, a. a. O., S. 380, Anmerkung 32.

[30] Vgl. Michtner, a. a. O., S. 63 passim. Zur Charakterisierung des Darstellers Dauer vgl. die *Gallerie von Teutschen Schauspielern und Schauspielerinnen nebst Johann Friedrich Schinks Zusätzen und Berichtigungen*, hrsg. von Richard Maria Werner (= *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Band 13), Berlin 1910, S. 36 und 197.

er nämlich die Paukenstimme mit den separat notierten drei „türkischen" Instrumenten (Triangoli, Piatti, Tamburo grande oder Tamburo turco) zusammen auf einem eigenen (vierten) System. Meinte er also mit dem ergänzenden Hinweis *„Türkische Musick"* diesmal a u c h die Pauken, oder vergaß er, diese eigens zu erwähnen? Für letzteres — eine Antwort auf diese Frage ist nicht ohne Bedeutung, wie sich zeigen wird — spricht, daß Mozart mit seiner Angabe *„Türkische Musick"* andernorts — in No. 14 (zu T. 58/59), No. 21a (zu T. 75) und No. 21b (zu T. 120 = 1) — immer nur Triangel + Becken + türkische Trommel meint. Diese drei Instrumente — und nur sie — sind gemeint, wenn Mozart von *„türkischer Musick"* spricht. Ganz deutlich machen dies Mozarts Bemerkungen zur Ouverture in den Briefen an den Vater. Am 1. August 1781 schreibt er: *„die Sinfonie* [. . .] *werde ich mit türckischer Musick machen"*; am 26. September 1781: Die *„Ouverture* [. . .] *ist ganz kurz, wechselt immer mit forte und piano ab; wobey beym forte allzeit die türkische Musick einfällt"*.

Es muß auffallen, daß zwei „türkische" Nummern der *Entführung* bisher unerwähnt blieben: das Allegro assai *„Erst geköpft, dann gehangen"* in Osmins Arie *„Solche hergelauf'ne Laffen"* (No. 3) und der Marsch der Janitscharen No. 5a. Beide Stücke haben so, wie sie uns überliefert sind, tatsächlich keine „türkische Musik" im obigen Sinne: In No. 3 fehlt das Instrument Triangel; No. 5a hat von den Instrumenten der „türkischen Musik" nur Tamburo grande („Türkische Trommel") aufzuweisen, daneben spielt im Janitscharenmarsch — einmalig in der ganzen *Entführung* — eine „deutsche Trommel". Beide Fälle bedürfen der Erläuterung.

Bei No. 3 glauben wir einen Widerspruch bei Mozart zu erkennen, sogar einen zweifachen: Der erste richtet sich gegen Begriff und Verständnis „türkische Musik". In der besonders eingehenden brieflichen Beschreibung dieser *„aria"* sagt Mozart im Brief vom 26. September 1781, *„der zorn des osmin"* werde *„dadurch in das kommische gebracht, weil die türkische Musick* [!] *dabey angebracht ist"*. Gemeint ist „das Ende" der Arie, also das Allegro assai (*„Erst geköpft, dann gehangen"*). In der Partitur treten hier Becken und Tamburo grande hinzu —, aber keine Triangel. Und gleichsam als Verdoppelung des Widerspruchs gegen sich selbst (oder als dessen Aufhebung?) fordert und notiert Mozart bei dem wörtlichen Zitat des Allegro assai aus No. 3 in No. 21a die *„Türkische Musick"* auf separaten Blättern m i t Triangel. Danach möchte man dafür plädieren, daß auch in No. 3 die komplette „türkische Musik" zum Einsatz kommt, und vermuten, daß eine separat notierte Triangelstimme verlorengegangen ist.

Anders verhält es sich mit dem Marsch der Janitscharen (No. 5a). Die — wie schon hervorgehoben wurde — in der *Entführung* einmalige Besetzung der Schlaginstrumente, ja des ganzen Orchesters[31], läßt dieses Stück in besonderem Licht erscheinen. Mozart hat es sehr wahrscheinlich erst ganz zuletzt — während der Proben oder noch später — eingefügt. Hier erhebt sich die Frage, ob der Marsch neu komponiert wurde oder ob Mozart sich einer älteren Komposition (aus Salzburger Zeiten) bedient hat. Für eine andere „türkische" Nummer der *Entführung* trifft letzteres nach Mozarts eigenen Worten — die uns noch Rätsel genug aufgeben — zu. Es ist möglich, daß der Marsch der Janitscharen zu diesem (älteren) Stück gehörte. Gemeint ist das *„Saufduett"* (No. 14). Mozart schreibt dazu im Brief an den Vater vom 26. September 1781: *„*[. . .] *das Saufduett* |: *per li Sig.ri vieneri* :| *welches in nichts als in meinem türkischen Zapfenstreich besteht* :| *ist schon fertig* [. . .]". Nun ist von einer Komposition Mozarts mit dem Titel „Türkischer Zapfenstreich" (oder ähnlich) *„nichts bekannt"*[32]. Doch lassen sich Mozarts Mitteilungen deshalb wohl kaum anzweifeln. Da andererseits Leopold Mozarts Kenntnis dieser (für uns als verschollen geltenden) türkischen Komposition im Brief vorausgesetzt wird, dürfte es sich um eine ältere, vermutlich um eine Salzburger Komposition gehandelt haben, um ein reines Instrumentalstück, eben einen „türkischen Zapfenstreich". Zu einem „Zapfenstreich" gehörte — nach einer ins 17. Jahrhundert zurückreichenden Tradition — ein diesem vorangehender Marsch[33]. Mozarts *„türkischen Zapfenstreich"* haben wir — nach seinen eigenen Worten — im *„Saufduett"* vor uns[34]. Hingegen ist ein türkischer Orchester-Marsch von Mozart bisher nicht

[31] Es verdient als Kuriosum angemerkt zu werden, daß ausgerechnet *„the principal instrument of the Turkish military band"* (Henry George Farmer, *Turkish Instruments of Music in the Seventeenth Century*, in: *Collection of Oriental Writers on Music* III, Glasgow 1937, S. 23), die Oboe (*„zürnā"*), in Mozarts mit Bläsern reich und bunt besetztem Marsch der Janitscharen nicht vorkommt.

[32] Eibl VI, S. 87, zu Nr. 629/71—72. Im *Köchel-Verzeichnis* fehlt jeglicher Hinweis.

[33] Die Lebendigkeit dieser Tradition in Wien belegt ein sehr wahrscheinlich von Ende 1789 stammender *Türkischer Marsch und Zapfenstreich*, der (in einer Lausch-Kopie) für Cembalo anonym überliefert ist (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: *S.m. 12 993*).

[34] Als den eigentlichen „Zapfenstreich" wird man sich die mit „türkischer Musik" ausgestatteten Partien des Duetts vorzustellen haben, also die Takte 1—20 und dann den Schluß nach der Sänger-Fermate (T. 58).

bekannt. Angesichts der Marcia No. 5a stellt sich nun die Frage, ob wir hier den zu Mozarts *„türkischem Zapfenstreich"* gehörigen Marsch vor uns haben[35].

*

Es besteht kein Zweifel, daß Mozart den Triangel-Part von mehr als einem Instrument ausgeführt sehen wollte[36], wahrscheinlich von zwei — vielleicht verschieden großen — Instrumenten. Offenbleiben muß die Frage, ob in Wien damals noch Triangel mit eingehängten Ringen benutzt wurden, wie dies *„bis zum Ende des 18. Jahrhunderts"* nachweisbar geschehen ist[37].

Gleichfalls anders als bisher bei Aufführungen im allgemeinen üblich, kann bzw. sollte nach Meinung des Herausgebers — wieder auf Grund von Mozarts eigenen Angaben bzw. Notierungen — der Part der Piatti[38] besetzt und ausgeführt werden. Nicht zufällig schrieb Mozart die Piatti in der Ouverture und in den Nummern 5b, 14 und 21b als g", hingegen in den Nummern 3 und 21a als e". Er notierte die Becken also jeweils auf der Quinte der zugrundeliegenden Tonart (C-dur bzw. a-moll). Dies zu vereinheitlichen (überall g", wie seit AMA in allen Ausgaben geschehen), schien nicht angebracht. Becken-Paare unterschiedlicher Größe und „Klangfarbe" sind bekannt und auch heute greifbar[39]. Auch wenn man Mozarts Notierung nicht als Beweis dafür nehmen will, daß verschieden große, höher bzw. tiefer, heller bzw. dunkler tönende Becken zur Verfügung standen bzw. benutzt wurden, so besagt Mozarts unterschiedliche Notierung sehr deutlich, daß er spezifische Klangvorstellungen — mit heller bzw. dunkler tönenden Becken, die der dominantischen Sphäre der betreffenden Tonart entsprachen — gehabt hat.

Der Tamburo grande (oder Tamburo turco = „Türkische Trommel") wird von Mozart stets „zweistimmig" notiert. Die Behalsung nach unten betrifft die rechte Hand, die nach oben die linke. Die entsprechenden Pausen gibt Mozart nicht immer konsequent an. Vom Herausgeber ergänzte Pausen (auch — anders als sonst in der NMA üblich — Ganztaktpausen) sind hier durch Kleinstich kenntlich gemacht. Für die in der „türkischen Musik" charakteristische deutliche Markierung des Grundschlages durch den Tamburo turco (*„dāwul"*, von arabisch *„tabl"*/Trommel) benutzte man in der Militärmusik mehrerer europäischer Fürstenhöfe seit Ende des 17. Jahrhunderts originale türkische Beute-Instrumente. Sie zeichnen sich durch sehr hohe Zarge und einen im Verhältnis dazu geringen Durchmesser aus, haben also Walzenform. Die rechte Hand schlägt mit einem (nicht gedämpften) Schlegel, die linke, am Zargenrand gehalten, bedient eine Gerte[40]. Als Fremdling in diesem Ensemble türkischer Schlaginstrumente, schon durch den Namen herausfallend, erscheint die Deutsche Trommel in der Marcia No. 5a. Das hell- und scharfklingende Instrument, mit niedriger Zarge und mit Schnarrsaite, war beim preußischen Militär seit Anfang des 18. Jahrhunderts besonders beliebt. Gewiß befand sich ein solches Instrument in der *„Banda von der Artillerie"*, die für die Aufführungen der *Entführung* 1782 in Wien eigens engagiert wurde[41].

Mozart hat — soweit bisher bekannt — nur in der *Entführung* das von ihm als Flauto piccolo bezeichnete Instrument in G notiert. Offensichtlich schloß er sich auch damit den praktischen Gegebenheiten an, so wie er sie in Glucks Singspiel *Die unvermutete Zusammenkunft, oder Die Pilgrime von Mekka* — seit Sommer 1780 wieder im Repertoire des „Nationaltheaters nächst der Burg" — in Wien vorgefunden hatte[42]. In der *Entführung* um-

[35] Es sei angemerkt, daß Mozart im Brief vom 26. September 1781 den Vater an die Übersendung eines Marsches erinnert, der *„nicht festzustellen ist"* (Eibl VI, S. 87, zu 629/83), bei dem es aber auch fraglich ist, *„ob er überhaupt zur ‚Entführung' gehört"* (briefliche Mitteilung von Prof. Dr. Joseph Heinz Eibl, Eichenau/Obb., vom 6. September 1981).

[36] Schon der Kopistenvermerk auf der ersten Seite der Ouverture ist als *Triangoli* zu lesen (vgl. Faksimile, S. XXXVII); Mozart selbst benützt neben der deutschen Form *Triangel* — sie könnte Einzahl oder Mehrzahl bedeuten — auch die unmißverständliche Angabe *Triangoli*. Vgl. Faksimile, S. XL, und im einzelnen den Kritischen Bericht. Im Hoftheater-Rechnungsbuch 1781/82 (Österreichisches Staatsarchiv Wien, Abteilung Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Signatur: *Hoftheater S.R. 18*) ist (Seite 66) die Anschaffung von *„3 [!] Dreyangel"* in dieser Spielzeit belegt. Anlaß dürfte die Aufführung von Glucks *Iphigenie auf Tauris* gewesen sein; vgl. dazu unten den Abschnitt *Die Entstehung der Komposition*.

[37] Vgl. Julius Schlosser, *Die Sammlung alter Musikinstrumente in Wien. Beschreibendes Verzeichnis*, Wien 1920, S. 94, Nr. C 270 und 271. Hier wird ein Paar Triangel der Wiener Sammlung beschrieben, das über drei bzw. fünf eingehängte Ringe verfügt.

[38] Mozart schreibt stets *Piatti*; der Schreiber der Berliner Partiturkopie (vgl. unten den Abschnitt *Quellen*) bezeichnet sie in No. 5a als *Teller*.

[39] Vgl. die Abbildung eines Beckenpaares *(„zil")* aus einer originalen türkischen Militärmusikkapelle bei Farmer, a. a. O., S. 47, und Beschreibung auf S. 9.

[40] Man vergleiche die Abbildung einer solchen türkischen Trommel bei Farmer, a. a. O., S. 47. Hier sind sowohl der dicke Schlegel mit kräftigem Kopf für die rechte als auch die (einzelne!) dünne Gerte für die linke Hand erkennbar; die Beschreibung dazu auf S. 17 f.

[41] Vgl. unten die Abschnitte *Proben und erste Aufführungen in Wien* sowie *Zu den einzelnen Nummern (Zu erstem Aufzug / sechstem Auftritt)*.

[42] Vgl. dazu oben den Abschnitt *Auftrag, „Buch" und Besetzung* sowie Anmerkung 17.

faßt der Gesamtumfang des Flauto piccolo in Mozarts Notierung c'—f''', also knapp zweieinhalb Oktaven. In den einzelnen Nummern ergibt sich folgendes Bild:

Ouverture f'—f'''
No. 3 (T. 147 ff.), 21a (T. 74 ff.) a'—a''
No. 5b g'—f'''
No. 14 c'—g''
No. 19 g'—d'''
No. 21b f'—f'''

Ausgeführt werden konnte diese Partie nur mit einem Flageolett, das (in G gestimmt) eine Duodezime höher klingt. Auf einer solchen Kernspaltflöte — sie ist weiter mensuriert als die Blockflöte, klingt voller und vermittelt (ähnlich wie diese) den Eindruck, als klinge sie eine Oktave tiefer als in Wirklichkeit, hingegen weniger durchdringend-scharf als die kleine Querflöte — konnte das (nur in No. 14) geforderte c' (Klang g'') durch eine besondere Griffweise hervorgebracht werden, falls dem Spieler nicht ein tiefer gestimmtes Instrument zur Verfügung stand[43]. Mozart hat sich, wie gesagt, in der *Entführung* auch hier den Wiener Verhältnissen bzw. Vorbildern angepaßt, ähnlich wie er im Zusammenhang mit den Anfang 1787 für Prag komponierten *Sechs deutschen Tänzen* KV 509 — in Unkenntnis der dort vorhandenen hohen Flöten-Instrumente — vermerkte: *NB Da ich nicht weis was für gattung flauto piccolo hier ist, so hab ich es in den Natürlichen ton gesetzt; man kann es allzeit übersetzen. Mozart mpr*[44].
In der Überzeugung, es sei ein *„der heute allgemein eingeführten (kleinen Querflöte) in C"* entsprechendes traverso-Instrument gemeint, hat die AMA in der *Entführung* die Partie eine Quarte tiefer notiert (eine Oktave höher klingend), um sie so dem modernen Flauto piccolo-Instrument nutzbar zu machen. Dabei mußte man aber — vor allem in No. 14 — in *„ganz außer seinem Bereich in der Tiefe liegende Töne"* kommen und war zu Abweichungen von diesem Prinzip der an sich so *„einfachen Übertragung"* gezwungen. Man gab es schließlich *„der Einsicht der Dirigenten anheim"*, auch *„noch an anderen Stellen dasselbe Verfahren"* (der Abweichung vom Prinzip) anzuwenden, und fügte *„die originale Notierung der kleinen Flöte in der G-Stimmung im Anhange [. . .] bei"*[45]. Demgegenüber bringt die NMA Mozarts originale Notierung im Haupttext der Partitur. Die vorstehenden Ausführungen möchten — unterstützt von der einschlägigen zitierten Spezialliteratur — nachdrücklich darauf hinwirken, daß Mozarts Klangvorstellung beim Einsatz des Flauto piccolo in der *Entführung* wieder zum Leben erweckt wird.

Die Entstehung der Komposition

Am 29. Mai 1782, genau zehn Monate nach Arbeitsbeginn, berichtet Mozart nach Salzburg, er werde *„morgen [. . .] der gräfin Thun [. . .] den 3:ten Ackt voreiten"*, und er habe nun *„nichts als verdrüssliche arbeiten, nehmlich — zu Corrigiren. — künftigem Montag* [3. Juni] *werden wir die Erste Probe machen. — Ich freue mich recht auf diese oper, das muß ich ihnen gestehen."* Bei keinem anderen der *Entführung* vergleichbaren Bühnenwerk liegt eine so große Zeitspanne zwischen Anfang und Ende der Arbeit; man spürt aus Mozarts Worten neben der Vorfreude auch die Erleichterung über den Abschluß der Oper. Es waren äußere und innere Gründe, welche die anfangs unter starkem Zeitdruck stehende und deshalb rasch vorangetriebene Arbeit ins Stocken kommen und sich dann so lange hinziehen ließen. Zunächst die von Mozart für die Fertigstellung bzw. das „Vorreiten" der drei Aufzüge mitgeteilten Daten:

30. Juli 1781: Beginn der Arbeit (Brief vom 1. August 1781)

22. August 1781: *„der erste Ackt von der opera ist nun fertig."*

7. Mai 1782: Mozart hat der Gräfin Thun den *„2:t Ackt vorgeritten"* (Brief vom 8. Mai 1782)

30. Mai 1782: Mozart spielt der Gräfin Thun *„den 3:ten Ackt"* vor (Brief vom 29. Mai 1782)

Zugleich mit Auftrag und „Buch" hatte Stephanie Mozart den für die Aufführung vorgesehenen Termin übermittelt: *„im halben 7:ber soll es schon aufgeführt werden [. . .] der Groß-fürst von Rußland wird hieher kommen; und da bat mich Stephani ich*

[43] Der Ton c' (Klang g'') wurde auf einem G-Flageolett *„dadurch realisiert, daß bei Deckung aller sechs Löcher der kleine Finger der rechten Hand zur Hälfte in das Schalloch eingeführt wird"*, eine Griffweise, die *„durchaus üblich war"*. Vgl. Lenz Meierott, *Der „flauto piccolo" in Mozarts „Entführung aus dem Serail"*, in: *Acta Mozartiana* XII (1965), Heft 4, S. 83 f. (Flageolett-Instrumente in verschiedener Stimmung — d, f, g, a — besitzt das Musée du Conservatoire Paris, Nr. C 377 = E 497, vgl. Abbildung bei Meierott, a. a. O., S. 80); ders., *Die geschichtliche Entwicklung der kleinen Flötentypen und ihre Verwendung in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts* (= *Würzburger Musikhistorische Beiträge* 4), Tutzing 1974.

[44] *Köchel-Verzeichnis*, Wiesbaden 6/1964, S. 569. — Die von Mozart bei KV 509 benutzte Notierung im „natürlichen Ton" (C), für jede Transposition geeignet, fand offensichtlich auch beim Herausschreiben der Stimmen für die *Entführung* Anwendung; vgl. den Kritischen Bericht.

[45] AMA, Revisionsbericht zu Serie V, *Opern und Ballettmusiken*, Nr. 15, S. 74.

sollte, wenn es möglich wäre, in dieser kurzen zeit die opera schreiben." Die Aussicht, daß der Kaiser und dessen Gäste aus Rußland — Großfürst Paul Petrowitsch, der spätere Zar Paul I., mit seiner Gemahlin — der Premiere beiwohnen würden „*und überhaubts — alle andere absichten*" erheiterten Mozarts Geist so sehr, wie er schreibt, daß er „*mit der grösten Begierde*" zu seinem Schreibtisch „*eile, und mit gröster freude dabey sitzen bleibe*" (Brief vom 1. August 1781).

Als erste Nummern wurden (laut Brief vom 6. Oktober 1781) „*die aria ex A vom adamberger* [No. 4, „*O wie ängstlich, o wie feurig klopft mein liebevolles Herz!*", mit Rezitativ „*Konstanze! dich wiederzusehen!*"], *die von der Cavallieri ex B* [No. 6, „*Ach ich liebte, war so glücklich!*"], *und das Terzett* [No. 7, „*Marsch, marsch, marsch! trollt euch fort!*"] *in einem Tage Componirt — und in anderthalb tägen geschrieben*", d. h. am 1. August, nach drei Tagen also, lag etwa die Hälfte des ersten Aufzugs vor. Am 8. August mittags meldete Mozart nach Salzburg, er sei „*den augenblick eben mit dem Janitscharen=chor fertig geworden* [. . .] *der Adamberger, die Cavallieri und der fischer*" seien „*mit ihren arien ungemein zufrieden*"; ebenso angetan war die Gräfin Thun, der er tags zuvor die schon vorliegenden Teile vorgeführt hatte. Nach zehn Tagen waren also — in chronologischer Folge der Entstehung aufgezählt — die Nummern 4, 6, 7, 2 und 5b fertig. Das bedeutet: Mozart hatte alle in Bretzners erstem Aufzug vorhandenen Gesangstexte komponiert, und vermutlich war auch die Ouverture von Mozart schon in Angriff genommen worden, denn bereits im ersten „Entführungs-Brief" steht zu lesen, er wolle „*die sinfonie* [. . .] *mit türckischer Musick machen*". Der hier zum Ausdruck kommende schöpferische Impuls und Mozarts (weiter unten im Zusammenhang zitierte) erste ausführlichere Beschreibung der Ouverture lassen darauf schließen, daß Mozart anfangs nur den ersten Presto-Teil (bis T. 118) als Vorspiel konzipiert hatte, und es ist gut vorstellbar, daß dies bereits im ersten großen Aufschwung der kompositorischen Arbeit geschehen war[46]. Hätte Mozart die Arbeit in diesem kaum vorstellbaren Tempo vorangetrieben, so hätte die erste Aufführung der *Entführung* tatsächlich Mitte September 1781 stattfinden können.

Doch war in Wien inzwischen bekanntgeworden — Mozart berichtet darüber erstmals am 29. August —, daß „*der großfürst von Rußland* [. . .] *erst im Novembre*" kommen würde. Mozart war darüber „*recht froh*", weil er nun seine „*opera mit mehr überlegung schreiben*" konnte; „*vor aller heiligen lasse ich sie nicht auf=führen. — denn da ist die beste zeit — da kömmt alles von Lande herein*". Spekulierte Mozart hier noch auf eine Aufführung zu Ehren des russischen Besuches, so wurde ihm bald klar, daß dafür inzwischen andere Anordnungen getroffen worden waren: Bereits am 31. Juli[47] hatte Kaiser Joseph II. aus Versailles an den Grafen Rosenberg geschrieben, dieser möge für den — auf November verschobenen — Besuch aus Rußland die besten Komödien und Opern zur Aufführung vorbereiten, an erster Stelle Glucks *Iphigenie auf Tauris* (in deutscher Fassung)[48], daneben *Alceste* (italienisch). In der ersten Septemberhälfte hielt man bereits „*proben über Proben im theater*", an denen Mozart regen Anteil nahm. Die Rekrutierung einer Ballett-Truppe (unter dem aus München berufenen Antoine Crux) und die Probeneindrücke brachten Mozart auf den Gedanken, seinen Münchener *Idomeneo* ebenfalls ins Deutsche übersetzen zu lassen und umzuarbeiten — er mochte dabei an einen „*Wettstreit mit Gluck gedacht haben*"[49]. Er mußte aber einsehen, daß Johann Baptist Alxinger (der Übersetzer der *Iphigenie*) und die Bernasconi, Adamberger und Fischer überlastet waren und „*eine 3:te opera* [. . .] *ohnehin zu viel*" sein würde.

Von der *Entführung* ist in diesem Zusammenhang nicht die Rede; von ihr hören wir erst wieder im Brief vom 26. September 1781, der fast ganz diesem Werk gewidmet ist:

„[. . .] — die oper hatte mit einem Monologue angefangen, und da bat ich H: Stephani eine kleine ariette daraus zu machen — und daß anstatt nach dem liedchen des osmin die zwey zusammen schwätzen, ein Duo daraus würde. — da wir die Rolle des osmin H: fischer zugedacht, welcher eine gewis fortrefliche Bass-stimme hat |: ohngeacht der Erzbischof zu mir gesagt, er singe zu tief für einen Bassisten, und ich ihm aber betheuert er würde mit nächsten höher singen — :| so muß man so einen Mann Nutzen, besonders da er das hiesige Publikum ganz für sich hat. — dieser osmin hat aber im original büchel das einzige liedchen zum singen, und sonst nichts, außer dem Terzett

[46] Vgl. dazu weiter unten das Briefzitat vom 26. September 1781. — Zweifellos setzt die endgültige Gestalt der Ouverture das Vorhandensein von Belmontes „kleiner Ariette" (No. 1) voraus, die ihrerseits — neben No. 3 — als letzte der Gesangsnummern des ersten Aufzugs entstanden ist; vgl. das folgende.

[47] Das bei Michtner, a. a. O., S. 106 und S. 376, Anmerkung 18, angegebene Datum „*31. August 1781*" beruht auf einem Irrtum (freundliche Mitteilung von Prof. Dr. Joseph Heinz Eibl, Eichenau/Obb.).

[48] Die französische Fassung hatte Marie Antoinette auf das Programm einer Assemblée für ihren Bruder in Schloß Trianon gesetzt.

[49] NMA II/5/11 (Daniel Heartz), Teilband 1, S. XXI f., besonders S. XXII; vgl. auch oben Anmerkung 24.

und final. dieser hat also im Ersten Ackt eine aria bekommen, und wird auch im 2:ten noch eine haben. — die aria hab ich dem H: Stephani ganz angegeben; — und die hauptsache der Musick davon war schon fertig, ehe Stephani ein Wort davon wuste. — sie haben nur den anfang davon, und das Ende, welches von guter Wirkung seyn muß — der zorn des osmin wird dadurch in das kommische gebracht, weil die türkische Musick dabey angebracht ist. — in der ausführung der aria habe ich seineschöne tiefe töne |: trotz dem Salzburger Midas :| schimmern lassen. — das *drum beym Barte des Propheten* etc: ist zwar im nemlichen tempo, aber mit geschwinden Noten — und da sein zorn immer wächst, so muß — da man glaubt die aria seye schon zu Ende — das allegro aßai — ganz in einem andern zeitmaas, und in einem andern Ton — eben den besten Effect machen; denn, ein Mensch der sich in einem so heftigen zorn befindet, überschreitet alle ordnung, Maas und Ziel, er kennt sich nicht — so muß sich auch die Musick nicht mehr kennen — weil aber die leidenschaften, heftig oder nicht, niemal bis zum Eckel ausgedrücket seyn müssen, und die Musick, auch in der schaudervollsten lage, das Ohr niemalen beleidigen, sondern doch dabey vergnügen muß, folglich allzeit Musick bleiben Muß, so habe ich keinen fremden ton zum f |: zum ton der aria :| sondern einen befreundten dazu, aber nicht den Nächsten, D minor, sondern den weitern, A minor, gewählt. — Nun die aria von Bellmont in ADur. O wie ängstlich, o wie feurig, wissen sie wie es ausgedrückt ist — auch ist das klopfende liebevolle herz schon angezeigt — die 2 violinen in oktaven. — dies ist die favorit aria von allen die sie gehört haben — auch von mir. — und ist ganz für die stimme des Adamberger geschrieben. man sieht das zittern — wanken — man sieht wie sich die schwellende brust hebt — welches durch ein crescendo exprimirt ist — man hört das lispeln und seufzen — welches durch die ersten violinen mit Sordinen und einer flaute mit in unisono ausgedrückt ist. —

der Janitscharen Chor ist für einen Janitscharen Chor alles was man verlangen kann. — kurz und lustig; — und ganz für die Wiener geschrieben. — die aria von der konstanze habe ich ein wenig der geläufigen gurgel der Mad:selle Cavallieri aufgeopfert. — *Trennung war mein banges loos. und nun schwimmt mein aug in Thränen* — habe ich, so viel es eine wälsche Bravour aria zulässt, auszudrücken gesucht. — das *hui* — habe ich in *schnell* verändert also: *doch wie schnell schwand meine freude* etc: ich weis nicht was sich unsere teutsche dichter denken; — wenn sie schon das theater nicht verstehen, was die opern anbelangt — so sollen sie doch wenigstens die leute nicht reden lassen, als wenn schweine vor ihnen stünden. — hui Sau; —

Nun das Terzett, nemlich der schluß vom Ersten Ackt. — Pedrillo hat seinen Herrn für einen Baumeister ausgegeben, damit er gelegenheit hat mit seiner konstanze im garten zusamm zu kommen. der Bassa hat ihn in diensten genommen; — osmin als aufseher, und der darum nichts weis, ist als ein grober flegel, und Erzfeind von allen fremden impertinent und will sie nicht in dem garten lassen. das erste was angezeigt, ist sehr kurz — und weil der Text dazu anlaß gegeben, so habe ich es so ziemlich gut 3stimmig geschrieben. dann fängt aber gleich das major pianißimo an — welches sehr geschwind gehen muß — und der schluß wird recht viel lärmen machen — und das ist Ja alles was zu einem schluß von einem Ackt gehört — Je mehr lärmen, Je besser; — Je kürzer, Je besser — damit die leute zum klatschen nicht kalt werden. —

Von der ouverture haben sie nichts als 14 Täckt. — die ist ganz kurz — wechselt immer mit forte und piano ab; wobey beym forte allzeit die türkische Musick einfällt. — modolirt so durch die töne fort — und ich glaube man wird dabey nicht schlafen können, und sollte man eine ganze Nacht durch nichts geschlafen haben. — Nun sitze ich wie der Haaß im Pfeffer — über 3 wochen ist schon der Erste Ackt fertig — eine aria im 2:ten Ackt, und das Saufduett |: per li Sig:ri vieneri :| welches in nichts als in *meinem* türkischen Zapfenstreich besteht :| ist schon fertig; — mehr kann ich aber nicht davon machen — weil izt die ganze geschichte umgestürzt wird — und zwar auf mein verlangen. — zu anfange des dritten Ackts ist ein charmantes quintett oder vielmehr final — dieses möchte ich aber lieber zum schluß des 2:t Ackts haben. um das bewerksteligen zu können, muß eine grosse veränderung, Ja eine ganz Neue intrigue vorgenommen werden — und Stephani hat über hals und kopf arbeit da muß man halt ein wenig gedult haben. —"

Kurz vorher hatte Mozart seinem Vater mit einer gewichtigen Noten-Sendung *„eine idèe vom Ersten Ackt"* zu geben versucht. Separat übersandte er — wahrscheinlich mit einer teilweisen Abschrift des Textes — als *„einen kleinen Praegusto von der opera"* das Verzeichnis der Personen und Darsteller[50]; dort ist jetzt als Bassa Selim *„H: Jautz"* genannt, *„Ein acteur"*, der *„nichts zu singen"* hat.

Seit dem Abschluß des ersten Aufzugs (22. August 1781) bis zum 26. September waren vom zweiten Aufzug nur *„eine aria* [wahrscheinlich No. 8] [. . .] *und das Saufduett |: per li Sig:ri vieneri :|"* [No. 14] fertiggeworden. Das Arbeitstempo hatte sich verlangsamt, nun trat beinahe Stillstand ein. Neben den geschilderten äußeren Gründen sind dafür auch innere verantwortlich zu machen: Der Komponist griff stärker in die Gestaltung des Textes ein.

Im ersten Aufzug war Bretzners Dichtung weitgehend unangetastet geblieben. Nur den Text der „kleinen Ariette" (No. 1) hatte Stephanie auf Wunsch Mozarts aus Bretzners erstem Belmonte-Monolog gewonnen, und Osmins „neue" Arie (No. 3) war von Mozart selbst *„dem H: Stephani ganz angegeben"* worden. Nun aber, im zweiten Aufzug, schaltet sich Mozart nachdrücklicher ein. Fasziniert von Bretzners

[50] Vgl. Bauer—Deutsch III, Nr. 626 und 627 sowie das autographe Fragment des Textes, dazu unten den Abschnitt *Quellen* und den Kritischen Bericht. Aus der oben zitierten Beschreibung des ersten Aufzugs in Mozarts Brief vom 26. September 1781 geht hervor, daß sich unter den (leider verschollenen) Noten der *„idèe"*-Sendung Anfang und Ende von No. 3 (*„Solche hergelauf'ne Laffen"* und *„Erst geköpft, dann gehangen"*) und *„14 Täckt"* der Ouverture (zweifellos die Takte 1—14 des Presto) befanden.

textlicher Gestaltung des eigentlichen Entführungsgeschehens im dritten Aufzug — Mozart nennt das Ganze *„ein charmantes quintett oder vielmehr final"* —, will er die Entführungsszene *„lieber zum schluß des 2:t Ackts haben"* und verlangt statt dessen von Stephanie *„eine ganz Neue intrigue"*, um mit ihr den seiner eigentlichen Handlung beraubten dritten Aufzug auffüllen zu können. Die nächsten Wochen und Monate zeigten, daß auch ein so erfahrener Bühnenpraktiker wie Stephanie diese Forderung nicht erfüllen konnte. Mozart, der die Entführungsszene in der Manier eines Opera-buffa-Finales zu komponieren begann[51], verlor, wie es im Brief vom 6. Oktober heißt, *„bald die gedult, daß ich nichts weiter an der opera schreiben kann. — ich schreibe freylich unterdessen andere sachen — Jedoch — die Paßion ist einmal da — und zu was ich sonsten 14 Täge bräuchte würde nun 4 täge brauchen"* [52]. Einen ganzen Monat später, am 3. November, hatte Stephanie *„endlich [. . .] etwas fertig"*, aber erst am 17. November 1781 berichtet Mozart dem Vater, er habe nun *„endlich wieder etwas für"* seine *„opera zu arbeiten bekommen"*. Bis zum 30. Januar 1782 erfahren wir nichts mehr, und auch dann heißt es nur: *„die oper schläft nicht, sondern — ist wegen den grossen gluckischen opern und wegen viellen sehr Nothwendigen veränderungen in der Poesie zurück geblieben."* Die an diese Entschuldigungen geknüpfte Erwartung, die Oper werde aber *„gleich nach ostern gegeben werden"*, sollte sich wieder nicht erfüllen.

Die *„notwendigen Veränderungen in der Poesie"* betrafen zunächst den zweiten Aufzug. Bei Bretzner findet keine Begegnung zwischen dem Bassa und Konstanze statt, und auch die Solo-Szene des Bassa fehlt. Von den neun Gesangsnummern bei Stephanie (und Mozart) stammen nur vier von Bretzner (No. 8, 10, 13 und 14). Ganz neu gedichtet wurden die Martern-Arie (No. 11), Blondes Arie *„Welche Wonne, welche Lust"* (No. 12) und das zwischen Blondes Monolog und Konstanzes „Traurigkeit"-Arie (No. 10) vermittelnde Rezitativ. Hingegen sind die Texte der Nummern 9, 15 und 16 zumindest teilweise aus Bretzners Dialogen hervorgegangen.

Noch weiter von Bretzners „Buch" entfernte man sich beim dritten Aufzug. Als wörtliche Übernahme erweist sich von den fünf Gesangsstücken Stephanies und Mozarts nur die (auch bei Bretzner so bezeichnete) *Romance* (No. 18). Anregungen durch Bretzner sind festzustellen für das Duett von Konstanze und Belmonte (No. 20). Das Rezitativ ist auch hier — wie bei No. 10 — neu hinzugekommen. Textlich weitgehend auf Bretzner zurückzuführen ist die bei Stephanie und Mozart so bedeutsam herausgestellte Solo-Szene Osmins *„O, wie will ich triumphieren, wenn sie euch zum Richtplatz führen"* (No. 19). Man vergleiche deren Text mit folgenden Zeilen aus dem Ensemble am Schluß der Entführungsszene bei Bretzner:

OSMIN
O wie will ich triumphieren!
PEDRILLO
Ich will gern kapitulieren.
Ach, man wird mich strangulieren!
OSMIN und WACHE
Hier hilft kein expostulieren,
Wirst gar niedlich figurieren.

Durchgreifend umgestaltet und verändert wurde der Schluß. Da ist zunächst die Lösung des Knotens. Der Bassa, der bei Bretzner in Belmonte den eigenen Sohn erkennt, verzeiht nun — im Geist Lessings — dem Sohn seines Erzfeindes und trägt ihm auf, zu verkünden: *„es wäre ein weit größer Vergnügen, eine erlittene Ungerechtigkeit durch Wohltaten zu vergelten, als Laster mit Laster zu tilgen"*.

Vaudeville (No. 21a) und Chor der Janitscharen (No. 21b) sind ebenfalls neu und treten an die Stelle jenes Schluß-Chores von Bretzner, den Mozart bei Arbeitsbeginn offensichtlich noch beibehalten und *„mit türkischer Musick machen"* wollte:

Oft wölkt stürmisch sich der Himmel,
Nacht und grausendes Getümmel
zeigt sich schrecklich unserm Blick.
Doch ein Strahl der milden Sonne
kehrt den Jammer schnell in Wonne,
bringt die Freuden bald zurück.

Werden hier Bretzners Schwächen und Grenzen zwar besonders deutlich, so muß doch, nach genauem Vergleich und mit dem Blick auf die Entstehung von Mozarts Partitur, die inspirierende Kraft des Bretznerschen „Buches" hoch eingeschätzt werden.

Proben und erste Aufführungen in Wien

Für die Spielzeit 1782/83 hatte sich Stephanie, nunmehr *„als alleiniger Leiter der Opernaufführungen vom Kaiser bestellt"* [53], ein halbes Dutzend deutsche

[51] KV 389 (KV⁶: 384 A): vgl. Anhang II/2, S. 436—411, und Gerhard Croll, *Die Entführung in Mozarts „Entführung"*, in: *Salzburger Festspiele 1981. Offizielles Programm*, S. 73—79.

[52] Damals entstand die Serenade in Es KV 375 (a 6); vgl. NMA VII/17: *Divertimenti und Serenaden für Blasinstrumente · Band 2* (Daniel N. Leeson und Neal Zaslaw), S. IX f.

[53] Michtner, a. a. O., S. 118.

und zwei italienische Opern vorgenommen. Den Anfang machten ein deutsches Singspiel und ein italienisches Dramma giocoso. *Der blaue Schmetterling oder Sieg der Natur über die Schwärmerei* von Maximilian Ulbrich (Premiere am 2. April 1782) wurde schon nach drei Vorstellungen wieder abgesetzt; auch Antonio Maria Gaspare Sacchinis *La contadina in corte* war — als erste italienisch aufgeführte Opera buffa seit 1778 — wegen Besetzungsmängeln wenig Erfolg beschieden. Daneben liefen Erfolgsstücke früherer Spielzeiten weiter, wie *Die Bergknappen, Zemire und Azor* und *Die unvermutete Zusammenkunft, oder Die Pilgrime von Mekka.*

Am Montag, den 3. Juni 1782, begannen die Proben zur *Entführung*. Sie mußten wegen einer Grippe-Epidemie vom 8. bis 14. Juni unterbrochen werden und zogen sich schließlich bis zur Generalprobe über sechs Wochen hin. Theater und Orchester waren Mozart schon vor Beginn der Proben, die Stephanie leitete, wohlvertraut. *„Inwendig ist es schön, aber nicht groß"*, heißt es in einer zeitgenössischen Beschreibung des Burgtheaters[54]. Die Dimensionen der Bühne geben dem Recht: Die Maße betrugen 9,20 Meter in der Breite, fünfzehn Meter in der Tiefe (zuzüglich acht Meter Hinterbühne). Die wie ein Schalltrichter wirkende Bühne und die Holzkonstruktion des Innenraums ergaben eine ausgezeichnete Akustik, vor allem für die Sänger, die sich schon aus beleuchtungstechnischen Gründen meist vorne auf der Bühne aufhielten. *„Das Orchester besteht aus vierzig Stimmen, die gut beherrscht und eingewöhnt sind."* Diese Angaben aus dem Jahre 1777[55] gelten annähernd auch für die achtziger Jahre. Substituten nicht eingerechnet, umfaßte die Stammbesetzung des Orchesters je sechs Violinen, vier Violen, je drei Violoncelli und Kontrabässe, je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte sowie je zwei Hörner und Trompeten und ein Schlagzeug. Einen Sonderstatus genossen sechs Holzbläser und zwei Hornisten, die seit Ostern 1782 vom Kaiser für die *„blasende Musik"* gesondert unter Vertrag genommen worden waren[56], eine Tatsache, die auch Mozart bald — noch während der ersten Aufführungen der *Entführung* — für sich zu nutzen versuchte.

Trotz einer starken *„Cabale"* fand die Premiere am Dienstag, den 16. Juli 1782[57] eine *„gute aufnahme"*, wie Mozart in dem am 20. Juli, einen Tag nach der zweiten Aufführung geschriebenen Brief an seinen Vater berichtet:

„Ich hoffe Sie werden meinen lezten brief[58] worinn ich ihnen die gute aufnahme meiner oper Berichtet habe, richtig erhalten haben. — gestern ist Sie zum 2:ten Male gegeben worden; — könnten sie wohl vermuthen daß gestern noch eine Stärkere Cabale war als am ersten abend? — der ganze Erste_ackt ist verzischet worden. — aber das laute *Bravo* rufen unter den arien konnten sie doch nicht verhindern. — meine hofnung war also das schluß-terzet — da machte aber das unglück den fischer fehlen — durch das fehlte auch der Dauer |: Pedrillo :| — und Adamberger allein konnte auch nicht alles ersetzen — mithin gieng der ganze Effect davon verloren, und wurde für diesmal nicht repetirt. — ich war so in Wuth daß ich mich nicht kannte, wie auch Adamberger — und sagte gleich — daß ich die opera nicht geben lasse ohne vorher eine kleine Probe |: für die Sänger :| zu machen. — im 2:t ackt wurden die beyde Duetts [No. 9 und No. 14] wie das Erstemal, und dazu das Rondeau vom Belmont *wenn der freude thränen fliessen* wiederhollet. — das theater war noch fast voller als das erste mal. — den tag vorher konnte man keine gesperte Sitze mehr haben weder auf dem Noble parterre noch im 3:ten Stock; und auch keine loge mehr. die Opera hat in den 2 tägen 1200 fl: getragen. —"

Mozarts Bemerkungen über die *„Cabale"* und das „Verzischen" eines ganzen Aufzugs bei den ersten beiden Aufführungen lassen auf angezettelte Intrigen schließen; sie wurden offenbar bald eingestellt. Anfangs mag aber auch das Ungewohnt-Neue an Mozarts Singspiel Mißfallen im Publikum ausgelöst haben. Bereits die dritte Aufführung — am St. Anna-Tag (26. Juli) *„allen Nannerln zu Ehren"* — fand nach Mozarts Bericht vom 27. Juli 1782 *„allen applauso [. . .] und das theater war wider ohngeacht der erschröcklichen hitze gestrozt voll. — künftigen freytag* [2. August] *soll sie wieder seyn — ich habe aber dawider protestirt — denn ich will sie nicht so auspeitschen lassen. — die leute kann ich sagen sind recht Närrisch auf diese oper. — es thut einem doch wohl wenn man solchen beyfall erhällt."* Trotz seines Protestes fand die nächste Aufführung sogar schon am 30. Juli und die fünfte — wie vorgesehen — unmit-

[54] Johann Bernoulli, *Sammlung kurzer Reisebeschreibungen und anderer zur Erweiterung der Länder- und Menschenkenntnis dienender Nachrichten*, Band XIII, Berlin 1784, S. 48. Vgl. auch Herta Singer, *Die Akustik des alten Burgtheaters*, in: *Maske und Kothurn* IV (Wien 1958), Heft 2 und 3, S. (220)—229.

[55] Wilhelm Ludwig Wekherlin, *Denkwürdigkeiten von Wien. Aus dem Französischen übersetzt*, Wien 1777.

[56] Die Anordnung Josephs II. vom 24. April 1782 brachte den *„bekannten 8 Individuen"* als Mitglieder der kaiserlichen *„Harmonie"* jährlich 50 fl. mehr als ihre Bezahlung am Theater. Vgl. Payer von Thurn, a. a. O., S. 31.

[57] Der Anschlagzettel des Burgtheaters in: *Mozart. Die Dokumente seines Lebens* (= *Dokumente*), gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch (NMA X/34), Kassel etc. 1961, S. 178.

[58] Mozarts Premierenbericht an den Vater, noch am (oder gleich nach dem) 16. Juli geschrieben, ist verschollen (Bauer—Deutsch III, Nr. 676).

telbar vor Mozarts Hochzeit am 4. August statt[59], die sechste (am 6. August) *„auf begehren des glucks"*: *„gluck hat mir vielle Complimente darüber gemacht. Morgen speise ich bey ihm."* Nicht ohne Stolz berichtet Mozart dies am 7. August nach Salzburg. Erst nach der elften Aufführung, die am 8. Oktober und nun endlich in Anwesenheit des russischen Großfürstenpaares stattfand[60], trat eine längere Pause ein. Bis zum Ende der Spielzeit 1782/83 erlebte die *Entführung* insgesamt fünfzehn Aufführungen[61]. Ins Burgtheater, aus dem das deutsche Singspiel mit Beginn der Spielzeit 1783/84 verbannt und durch die italienische Oper verdrängt wurde, kam Mozarts Singspiel erst wieder am 10. Mai 1786 zurück, neun Tage nach der Premiere von *Le nozze di Figaro*. Inzwischen war die *Entführung* im Kärntnertortheater und *„auch außerhalb Wiens der größte Bühnenerfolg Mozarts zu seinen Lebzeiten"* geworden[62].

Im Hoftheater-Rechnungsbuch 1782/83 ist das in üblicher Höhe an Mozart gezahlte Honorar wie folgt ausgewiesen: *„Dem Mozart Wolfgang für Componirung der Music zur Oper Die Entführung aus dem Serail. 100. Kais. Ducaten oder ut № 166. 426* [fl] *40* [kr]." Stephanie erhielt *„für Überarbeitung des Singspiels Die Entführung aus dem Serail 100.—* [fl]"[63].

Aus der großen Zahl der an verschiedenen Orten geäußerten oder veröffentlichten Urteile über die *Entführung*[64] seien hier zwei zitiert. So verschieden sie nach Herkunft und Gewicht sind, so haben sie doch etwas gemeinsam, was den Eindruck und die Wirkung auf die Zeitgenossen in einem wesentlichen Punkt betrifft und diesen hervortreten läßt. Graf Zinzendorf charakterisierte nach dem Besuch der Vorstellung am 30. Juli 1782 die *Entführung* als *„opera, dont la musique est pillée de differentes autres"*[65]. Dieses Urteil — wahrscheinlich hatte es in Zinzendorfs Wiener Kreis die Runde gemacht — deutet, nimmt man es nicht nur als Plagiatsvorwurf, auf etwas wesentlich Neues. Die *Entführung* war mehr als „nur" ein Singspiel. Elemente verschiedener, nach Meinung der Zeitgenossen zu trennenden Gattungen des musikalischen Theaters, hatte Mozart zusammengeschmolzen[66]. Dies meint im Grunde auch Goethe, dessen oft zitierte Äußerung über die *Entführung*[67], aus dem Zusammenhang gelöst, mißverständlich wird. Goethe, der die *Entführung* im Herbst 1785 in Weimar genau kennengelernt hatte, beschäftigte sich im Dezember 1787 in Rom mit der Aesthetik des deutschen Singspiels. Die Gründe für den Mißerfolg seines eigenen Singspiels *Scherz, List und Rache* — komponiert von Philipp Johann Kayser — meint er im Vergleich mit dem Erfolg von Mozarts *Entführung* in der Beschränkung auf wenige und klein besetzte Ensemble-Nummern und im völligen Verzicht auf Chöre zu erkennen: *„Alles unser Bemühen daher, uns im Einfachen und Beschränkten abzuschließen, ging verloren, als Mozart auftrat. Die Entführung aus dem Serail schlug alles nieder, und es ist auf dem Theater von unserm so sorgsam gearbeiteten Stück niemals die Rede gewesen."* Wird hier nicht hinter Resignation und Enttäuschung über den eigenen Mißerfolg Goethes Bewunderung für das Genie Mozart spürbar, dem es gelungen war, mit der Musik seiner *Entführung* die Gattung „Singspiel" auf eine höhere Ebene zu stellen?

Quellen

Im folgenden werden die für die Edition herangezogenen Text- und Musikquellen aufgeführt. Einen vollständigen, ausführlich kommentierten Quellenkatalog enthält der Kritische Bericht.

[59] Zum Datum der fünften Aufführung — am 2. oder 3. August — vgl. *Dokumente. Addenda und Corrigenda*, zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl (NMA X/31/1), Kassel etc. 1978, S. 39.

[60] Es war dessen zweiter Wiener Aufenthalt (vom 4. bis 19. Oktober 1782). Zur Aufführung vom 8. Oktober vgl. auch unten den Abschnitt *Zur eventuellen Mitwirkung eines Tasteninstruments*.

[61] Das sind mehr als doppelt so viele, wie die erwähnten älteren Erfolgsstücke in dieser Spielzeit aufzuweisen haben: *Die Bergknappen* (6), *Zemire und Azor* (7), *Die unvermutete Zusammenkunft, oder Die Pilgrime von Mekka* (7).

[62] *Dokumente* (NMA X/34), S. 179. Zu den dort genannten Aufführungsdaten vgl. die Angaben bei Michtner, a. a. O., S. 470 ff. sowie Franz Hadamowsky, *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776—1966, Teil 1. 1776—1810*, Wien 1966 (= *Museion. Veröffentlichungen der Österreichischen Nationalbibliothek*, Neue Folge, 1. Reihe, Band 4), S. 36 f. Die weite Verbreitung in den ersten drei Jahren nach der Wiener Premiere sei mit einer Reihe von Aufführungsorten wenigstens angedeutet: Prag, Warschau, Bonn (1783); Mainz, Mannheim, Köln, Weimar (1784); Salzburg, Preßburg, Rostock, Riga (1785).

[63] Österreichisches Staatsarchiv Wien, Abteilung Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Signatur: *Hoftheater S.R. 19*; vgl. *Dokumente* (NMA X/34), S. 179.

[64] *Dokumente* (NMA X/34), S. 180 ff.; dazu *Addenda und Corrigenda* (NMA X/31/1), S. 39 ff.

[65] *Dokumente* (NMA X/34), S. 180.

[66] Beispielhaft genannt seien hier für die „Opera seria" (Tragédie lyrique) Glucks *Iphigenie auf Tauris* (insbesondere die Skythenchöre im ersten und die Arie mit Chor am Schluß des zweiten Aktes), für die Opéra comique Glucks *Rencontre imprévue* (deutsch als *Die unvermutete Zusammenkunft, oder die Pilgrime von Mekka*). Vgl. dazu unten Anmerkung 131.

[67] *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe (herausgegeben von Erich Trunz), Band XI (= *Autobiographische Schriften* 3 mit Nachwort und Anmerkungen von Herbert von Einem), Hamburg 7/1967, S. 435 ff., besonders S. 437.

1. Text

Autographe Niederschrift des Textes (Fragment)

Von einer von Mozart wahrscheinlich nur begonnenen Abschrift oder ersten Niederschrift des Textes (vgl. oben den Abschnitt *Die Entstehung der Komposition*) ist bis heute nur ein Blatt (zwei beschriebene Seiten, Privatbesitz) bekanntgeworden. Es enthält den Anfang des ersten Aktes (bis No. 2, T. 128, Osmin: *„recht gut, ich ließ ihn heut verbrennen."*).

Textbuch Wien 1782

Die Entführung aus dem Serail. / Ein Singspiel / in drey Aufzügen, / nach Bretznern / frey bearbeitet, und für das k.k. Nationalhoftheater ein- / gerichtet. / In Musik gesetzt / vom / Herrn Mozart. / Aufgeführt im k. k. Nationalhoftheater. / Wien, / zu finden beym Logenmeister, 1782 [Vgl. das linke Faksimile auf S. XLIII.]

Je ein Exemplar dieses selten gewordenen Druckes besitzen die Österreichische Nationalbibliothek Wien (Signatur: *641.433-AM Bd. VI/1*; vgl. die Faksimiles auf S. XLIII) und die Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West. Für die Editionsarbeit stand ein im Besitz des Herausgebers befindliches Exemplar zur Verfügung.

Im Textbuch Wien 1782, das auch die vollständigen Dialog- und Gesangstexte, Szenenangaben und Regie-Anweisungen enthält, fehlt — vermutlich auf Grund eines Versehens bei der Herstellung des Druckes — im Rezitativ von No. 20 Belmontes Text *„Engelsseele! . . ."* bis *„. . . ich reiße dich ins Grab!"*

Erschienen ist der Druck bereits zur ersten Aufführung: Mozart übersandte am 20. Juli 1782 zwei Exemplare (*„2 Bücheln"*) seinem Vater nach Salzburg.

Zum Vergleich herangezogen wurde das Textbuch Bellmont und Constanze, / oder: / Die Entführung aus dem / Serail. / Eine Operette / in drey Akten / von / C. F. Bretzner. / [. . .] / Leipzig, / [. . .] / 1781. [Ein Exemplar in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien.]

Mozart hat ein Exemplar dieses Druckes — er nennt es im Brief vom 26. September 1781 das *„original büchel"* — für die Komposition benutzt.

2. Musik

Autograph: Die in drei Einzelbände gebundenen drei Aufzüge der *Entführung* gehörten zu den im Zweiten Weltkrieg ausgelagerten Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin. Sie befinden sich heute in der Biblioteka Jagiellońska in Kraków (Aufzug I und III) und in der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West (Aufzug II). Mit der Partitur zusammengebunden sind die von Mozart aus Platzmangel separat geschriebenen „Teilpartituren"[68]: Bläser- und Schlagzeugstimmen zu den Nummern 5b, 11, 14, 16, 21a und 21b. Die im Autograph des zweiten Aufzugs bis auf die letzten beiden Seiten durch eine Kopistenabschrift ersetzte No. 10 befindet sich in Schweizer Privatbesitz. Das gesamte autographe Partiturmanuskript stand für die Edition zur Verfügung.

Originales Stimmenmaterial: Von der für AMA noch benutzten *„alten, möglicherweise bei der ersten Aufführung der Oper benutzten (Triangel-)Stimme in der Bibliothek des kaiserlichen Hofoperntheaters zu Wien"* fehlt heute jede Spur[69]. Dies gilt auch für das gesamte Stimmenmaterial, das aus Mozarts Partitur herausgeschrieben und möglicherweise von ihm selbst — wie aus seinem Brief vom 29. Mai 1782 geschlossen werden könnte — vor Beginn der Proben durchkorrigiert worden war.

Frühe Partiturkopien: Aus der großen Zahl der im Zusammenhang mit der raschen und weiten Verbreitung des Werkes hergestellten Partiturabschriften — die ersten beiden Partiturdrucke erschienen erst Anfang des 19. Jahrhunderts — wurden zwei und diese aus besonderen Gründen für die vorliegende Edition herangezogen.

1. Die in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien befindliche Partiturkopie, Signatur: *O.* [Opern] *A.* [Archiv] *322*, hat offensichtlich als Ersatzpartitur gedient, nachdem Mozart das Partitur-Autograph am 20. Juli 1782 — am Tag nach der zweiten Aufführung — nach Salzburg geschickt hatte. Mozarts Eintragungen in der Partiturkopie *O. A. 322* betreffen vor allem Vortragsbezeichnungen (Dynamik), aber auch einzelne Nachträge von Instrumentalstimmen, die z. T. vom Schreiber disponiert, aber nicht notiert worden waren (z. B. in der Ouverture: Pauken und Triangel). Die Mozartschen Vortragsangaben stehen deutlich im Zeichen der vom Komponisten geleiteten Aufführungen — zweifellos hätte Mozart solche Eintragungen auch in der autographen Partitur vorgenommen, wäre diese ihm damals noch zur Hand gewesen.

2. Bei der in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West (Musikabteilung) unter der Signatur *Mus. ms. 15146* aufbewahrten Partitur-

[68] Vgl. das Faksimile S. XL.

[69] Vgl. AMA, Revisionsbericht, a. a. O., S. 74. — Zu einem kompletten alten Stimmen-Material der *Fagotti Due* — offensichtlich Wiener Provenienz —, auf das der Herausgeber erst nach Drucklegung der Partitur aufmerksam gemacht wurde, vgl. unten Anmerkung 109 und den Kritischen Bericht.

kopie[70] liegt es nahe, sie mit der vom preußischen Gesandten in Wien, Johann Hermann Freiherr von Riedesel, im September 1782 bei Mozart für eine Aufführung in Berlin in Auftrag gegebenen Abschrift der Partitur der *Entführung* in Verbindung zu bringen. Sie enthält (bisher singulär) den Marsch zum ersten Auftritt der Janitscharen No. 5a (*„Marcia"*).

Schließlich seien die dem Anhang (II und III) zugrunde liegenden autographen Quellen aufgeführt:

1. Das autographe Skizzenblatt zu No. 2 der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (Signatur: *Mus. ms. autogr. W. A. Mozart, zu KV 384*) enthält vor der Kompositionsskizze zum Fugato des Duetts Belmonte/Osmin eine Skizze zum Flötenquartett KV Anh. 171 (285[b])[71] und (verso) Kanonstudien, die *„der Schrift nach wohl beträchtlich später"* anzusetzen sind[72].

2. In der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West befindet sich der autographe Entwurf zur Entführungsszene KV 389 (KV[6]: 384 A) (Signatur: *Mus. ms. autogr. W. A. Mozart KV 389*)[73].

3. Die beiden bisher unveröffentlichten autographen Klavierauszug-Fragmente — vgl. den folgenden Abschnitt — sind in Privatbesitz (No. 11, ein Blatt mit zwei beschriebenen Seiten) bzw. in Stanford/California, The Stanford University Libraries (No. 12, ein Blatt mit einer beschriebenen Seite).

Originale Bearbeitungen

1. Klavierauszug (Fragmente)

„Nun vollende ich auch den klavierauszug meiner oper, welcher in Stich herauskommen wird". Mozarts Mitteilung an seinen Vater vom 28. Dezember 1782 ließ den baldigen Abschluß und die Veröffentlichung dieser Erstlingsarbeit erwarten[74]. Als Verleger war Christoph Torricella in Wien vorgesehen. Es wäre Mozarts erster eigener und vollständiger Klavierauszug einer ganzen Oper geworden, doch kam es weder zu seinem Abschluß noch zu seiner Veröffentlichung. Von Mozart selbst erfahren wir nichts mehr darüber. Leopold Mozart erwähnt das Torricella-Vorhaben erst wieder 1785 in seinen Briefen vom 12. März, 28. Oktober und 16. Dezember. Danach erschienen in diesem Jahr Klavierauszüge der *Entführung „beim Buchhändler Stage"* in Augsburg und bei Schott in Mainz, letzterer von dem Mainzer Kanonikus Johann Franz Xaver Stark[75].

In welchem Umfang Leopold Mozarts Angabe vom 16. Dezember 1785 zutrifft, sein Sohn habe *„die Zeit verlohren 2 act zu schreiben* [!], *die bis zum 3ten fertig waren* [?]", muß dahingestellt bleiben. In Mozarts Handschrift sind bis heute nur die beiden im Anhang III dieses Bandes abgedruckten Fragmente bekannt geworden.

2. Bläserbearbeitungen („auf die harmonie gesetzt")

Am 20. Juli 1782 heißt es in Mozarts Brief an seinen Vater:

„Nun habe ich keine geringe arbeit. — bis Sonntag acht tag muß meine Opera auf die harmonie gesezt seyn — sonst kommt mir einer bevor — und hat anstatt meiner den Profit davon [. . .] sie glauben nicht wie schwer es ist so was auf die harmonie zu setzen — daß es den blaßinstrumenten eigen ist, und doch dabey nichts von der Wirkung verloren geht."

Inwieweit sich Mozart mit dieser Arbeit wirklich befaßt hat, ist bislang noch eine offene Frage[76]. Eine von Mozarts Hand geschriebene „Harmoniemusik" zur *Entführung* ist bis heute nicht bekannt, und die beiden uns überlieferten Bläser-Bearbeitungen der *Entführung* werden in der neueren Spezialliteratur

[70] Vgl. *W. A. Mozart. Autographe und Abschriften.* Katalog von Hans-Günter Klein, Kassel 1982 (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West: *Kataloge der Musikabteilung* 1, 6).

[71] Vgl. NMA VIII/20, Abt. 2: *Quartette mit einem Blasinstrument* (Jaroslav Pohanka), S. 86 und Vorwort S. X; dazu NMA VIII/20, Abt. 1: *Streichquartette · Band 3* (Ludwig Finscher), S. XII.

[72] Mitteilung von Dr. Wolfgang Plath, Augsburg. — Erwähnt sei an dieser Stelle eine 22 Takte umfassende Melodieskizze in Violin-Notierung auf dem Skizzenblatt KV 467a, die von Ernst Heß als ein erster Entwurf zur Ouverture der *Entführung* angesehen wurde. Vgl. Wolfgang Plath, *Das Skizzenblatt KV 467a*, in: *Mozart-Jahrbuch 1959*, Salzburg 1960, S. 114—126, besonders S. 117 mit Anmerkung 15.

[73] Erstmals herausgegeben von Julius André als *Duett „Welch ängstliches Beben" für zwei Tenöre*, Offenbach (1853).

[74] Zu Mozarts Klavierfassungen eigener Werke vgl. Marius Flothuis, *Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke* (= *Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum*, Band 2), Salzburg 1969, S. 52—54.

[75] RISM M 4247. Zu den von Torricella und Artaria angekündigten bzw. veröffentlichten Teilen der *Entführung* im Klavierauszug vgl. auch Otto Erich Deutsch, *Mozarts Verleger*, in: *Mozart-Jahrbuch 1955*, Salzburg 1956, S. 49 f. Zum Klavierauszug des Kanonikus Stark („Abbé Starck") vgl. Ernst Laaff, *Prozeß um Mozarts „Entführung"*, in: *Symbolae Historiae Musicae. Hellmut Federhofer zum 60. Geburtstag* (herausgegeben von Friedrich Wilhelm Riedel und Hubert Unverricht), Mainz 1971, S. 190—193. Von dem dort genannten Klavierauszug des Abbé Starck, angeblich erschienen bereits 1783, ließ sich bisher kein Exemplar nachweisen. Vgl. den Kritischen Bericht.

[76] Vgl. Eibl VI, zu Nr. 677/33—34. Nach Mitteilung von Dr. Franz Giegling (Basel) ist die zitierte Briefstelle *„eher als Wunsch gedacht* [. . .] *denn als essentieller Arbeitsbericht"*.

Mozart abgesprochen. Genannt wird in erster Linie Johann Went (1745—1801), unter dessen Namen eine Bearbeitung für je zwei Oboen, Klarinetten, Fagotte und Hörner am 10. Juli 1784 in der *Wiener Zeitung* angekündigt wurde[77]. Die Bearbeitung mit zwei Englischhörnern (statt der Klarinetten) wird zwar als *„Mozarts nicht ganz unwürdig"* beurteilt, doch neigt man mit guten Gründen *„eher dazu, sie ihm überhaupt nicht zuzusprechen"*[78].

Zur Edition

1. Zur Editionstechnik

Über die Ausführungen auf S. VII (*Zur Edition*) hinausgehend, gelten für diesen Band folgende Richtlinien, die generell mit den in den Bänden *Don Giovanni* (NMA II/5/17) oder *Die Zauberflöte* (NMA II/5/19) gegebenen übereinstimmen:

a) Auf eine Wiedergabe der alten c-Schlüssel in den Gesangsstimmen als Vorsatz zu Beginn jeder Nummer wurde verzichtet; sie sind statt dessen im Personenverzeichnis auf S. 2 mitgeteilt.

b) Der sonst in der NMA geübte Brauch, Pausensysteme mitlaufen zu lassen, wurde in der Regel nicht übernommen, sondern das Prinzip der variablen Akkolade angewandt: Vor allem in Ensemblesätzen entfallen die Pausensysteme überall dort, wo es die Einteilung erfordert. Zu Beginn jeder Akkolade wird aber die Besetzung in abgekürzter Form, als „Leiste", angeführt, um die Orientierung zu erleichtern. Daraus folgt, daß Angaben wie *a 2* sowie *I^mo* und *II^do* in den paarig notierten Bläsern von Akkolade zu Akkolade wiederholt werden. Weiterhin sind Rollennamen beim Wiedereinsatz, außer durch die abgekürzte Bezeichnung in der „Leiste", auch innerhalb der Akkolade wiederholt; dies geschieht in gerader Type (Versalien).

c) Überschriften zu den einzelnen Nummern sowie allgemeine Besetzungsangaben wurden in der Regel mit italienischen Termini wiedergegeben; Ausnahme bilden *Lied und Duett* bei No. 2 und die originalen Überschriften Mozarts zur Ouverture und zu den Nummern 5b, 7, 18, 21a und 21b.

d) Szenische Angaben außerhalb des Notentextes (Aufzug- und Auftrittangaben, Beschreibung der Bühne) und der Dialog, abgesehen von im Autograph nicht enthaltenen Dialog-Stichworten, wurden dem Textbuch (Wien 1782) entnommen und in gerader Type gesetzt. Gelegentliche Ergänzungen des Herausgebers in den Dialogtexten (z. B. *„lacht nur höhnisch in den Bart hinein!"*, statt *„. . . in Bart hinein!"*) wurden typographisch nicht gekennzeichnet, werden jedoch im Kritischen Bericht verzeichnet. Szenische Angaben innerhalb des Notentextes stehen durchweg in runden Klammern. Die aus dem Autograph entnommenen szenischen Angaben wurden in gerader, die aus dem Textbuch in kursiver Type wiedergegeben.

2. Zum deutschen Text

Gesangstexte und Dialoge wurden unter Erhaltung der originalen Wortformen (z. B. *„itzt"*) nach der heute üblichen Rechtschreibung (z. B. *„vorbei"* statt *„vorbey"*) wiedergegeben. Besondere Aufmerksamkeit wurde dabei Mozarts eigenwilliger Interpunktion gewidmet[79], die sich sehr oft als Bestandteil der Komposition erweist und damit eine wesentliche Hilfestellung für die Interpretation bietet.

3. Zur Numerierung

Da Mozart die Gesangstexte nicht in der Reihenfolge des Textbuches komponiert hat, und da bei fortschreitender Arbeit — vor allem im zweiten und dritten Aufzug — umgedichtet worden ist und auch ganz neue, bei Bretzner nicht vorhandene Musiknummern dazugekommen sind, wäre es für den Komponisten kaum möglich gewesen, die Numerierung gleich selbst vorzunehmen. So kann es nicht verwundern, daß die autographe Partitur von fremder Hand, vermutlich erst beim Zusammenfügen der einzelnen Faszikel oder noch später, fortlaufend numeriert worden ist. Belmontes *„Hier soll ich dich denn sehen, Konstanze!"* trägt die Nummer *1*, Vaudeville und Schlußchor sind gemeinsam als letzte Nummer mit *21* bezeichnet[80]. Die NMA hält an dieser allgemein üblich gewordenen und der musikalischen Praxis vertrauten Numerierung fest, unterteilt aber *Vaudeville* und Schlußchor in No. 21a und No. 21b. Der neu hinzugekommene Marsch im sechsten Auftritt des ersten Aufzugs erhielt ebenfalls keine eigene Nummer, sondern wurde mit No. 5a, der ihm unmit-

[77] *Dokumente* (NMA X/34), S. 201. — Von den neueren Spezialstudien von Roger Hellyer, Daniel N. Leeson und David Whitwell vgl. insbesondere Roger Hellyer, *The Transcriptions for Harmonie of „Die Entführung aus dem Serail"*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association*, Band 102 (1975/76), S. (53)—66.

[78] Marius Flothuis, a. a. O., S. 42. — Vgl. die Ausgabe dieser Bearbeitung von Franz Giegling, Kassel 1958 (BA 3697).

[79] Zum Beispiel in No. 6, Takt 1: *„Ach ich liebte . . ."*, hingegen Takt 54 f.: *„Ach, ich liebte . . ."*

[80] Mehrere Stücke sind im Autograph zweimal und von verschiedenen Händen numeriert worden; im zweiten und dritten Aufzug finden sich auch einzelne Nummern von Mozarts Hand, zum Teil zur Bezeichnung von separat geschriebenen Stimmen. Vgl. dazu den Kritischen Bericht.

telbar folgende *Chor der Janitscharen* mit No. 5b bezeichnet. Bei fortlaufender Zählung kommt man jetzt (ohne die Ouverture) auf 23 „Nummern".

4. Kürzungen, „Fassungen", Taktzahlen

Anders als in der AMA sind in der NMA die von Mozart im Autograph gestrichenen Teile der Nummern 8, 10, 11, 12, 15 und 17 — Mozart nennt sie im Brief vom 20. Juli 1782 *„meine [...] abkürzungen"* — in den Haupttext der Partitur aufgenommen und jeweils mit **Vi-de** gekennzeichnet worden. Beim Komponieren hatte Mozart seinen *„gedanken freyen lauf"* gelassen, *„und bevor ich es zum schreiben gab, machte ich Erst hie und da meine veränderungen und abkürzungen. — und so wie sie Sie bekommen, so ist sie gegeben worden"*. Dürften mit *„veränderungen"* z. B. Zusätze wie die nachgetragenen Oboen in No. 15 und die Klarinetten in No. 6, die zweimalige Aussparung des Instrumentalbasses in No. 17 und die Erweiterung (!) des Schlusses dieser Arie gemeint sein, so sind die *„abkürzungen"* vor allem im Sinne von „Strichen" zu verstehen. Der abschließende Satz der zitierten Briefstelle (20. Juli 1782) macht den aktuellen Bezug deutlich: Mozart hat die Partitur für die Aufführung eingerichtet, und man geht wohl nicht fehl, wenn man annimmt, daß dieser oder jener Strich erst bei fortschreitender Probenarbeit vorgenommen worden ist, und daß dabei Rücksichten auf die Sänger mitbestimmend gewesen waren. Rücksichtnahme muß nicht nur in der Kapazität der Stimme begründet gewesen sein, sondern es wurden vielleicht auch Rivalitätsgefühle respektiert. Die NMA stellt es den Ausführenden heute und in Zukunft anheim, sich von Fall zu Fall zu entscheiden. Sie beruft sich dabei auf Mozart, der selbst seine Meinung einmal änderte und einen in die Martern-Arie eingetragenen „Strich" wieder „aufgemacht" hat (vgl. unten den Abschnitt *Zu den einzelnen Nummern / Zu No. 11*).

Von der Veränderung der Dimension einzelner Nummern sind naturgemäß deren Taktzahlen betroffen. Taktzahlen finden sich — einige vermutlich von Mozarts Hand — jeweils am Schluß der Nummern, in komplexen Gebilden wie No. 16 auch bei deren Teilen. Für Mozart hatten die Taktzahlen der *Entführung* offensichtlich eine besondere Bedeutung. Die von ihm angestellten Berechnungen hat Wolfgang Plath eingehend untersucht[81]. Offensichtliche Zählfehler Mozarts (z. B. bei No. 1) und vergessene Teilzahlen (z. B. bei No. 15)[82] mahnen zur Vorsicht. Aber es zeigt sich auch hier deutlich die Variabilität der Dimensionen. So stehen z. B. für die Nummern 8 und 10 in Mozarts Berechnungen die Taktzahlen der gekürzten Fassungen, für No. 11 und den *Allegretto*-Teil von No. 15 hingegen wurde mit der ungekürzten Komposition „gerechnet". Besondere Bedeutung kommt in der Taktzahlreihe des ersten Aufzugs der Ziffer *28* zu: sie gilt dem auf No. 4 folgenden (im Autograph fehlenden) Marsch der Janitscharen No. 5a. Ob das Fehlen der Taktzahl für das Rezitativ von No. 20 bedeutet, daß es (noch) nicht komponiert war oder gestrichen werden sollte, oder ob Mozart die Taktzahl nur vergessen hat, wagt man nicht zu entscheiden; doch mögen Lücken im Rezitativtext des Wiener Textbuches von 1782 als ein Argument gewertet werden. Manche Fragen müssen also auch weiterhin offenbleiben.

Spezielle Bemerkungen zur Edition und zur Aufführungspraxis

1. Zu den einzelnen Nummern

Zur Ouverture: Über eine Aufführung der Ouverture zur *Entführung* im Konzert wissen wir aus Mozarts Umkreis nichts; vermutlich hat sich zu dieser Zeit die Frage eines Konzertschlusses auch gar nicht gestellt[83]. Weite Verbreitung fand die Ouverture zur *Entführung* mit einem Konzertschluß von Anton André[84]. Hier werden, elf Takte vor Mozarts „offenem" Schluß einsetzend, zunächst fünfzig Takte aus dem ersten Presto-Teil der Ouverture (T. 59—108, entsprechend transponiert) angefügt, gefolgt von einem breit angelegten effektvollen Abschluß in C-dur, bei dem André, mit kleiner und großer Terz spielend, stets im Umkreis des von Mozart im ersten Presto-Teil aufgestellten Materials bleibt.

Zu No. 1 Aria: In der autographen Partitur blieb die erste Gesangsnummer unbezeichnet. Mit *Aria* überschrieb Mozart die acht Zeilen in der autographen Niederschrift des Textes (Fragment)[85]. Im Brief an

[81] Wolfgang Plath, *Das Skizzenblatt KV 467a*, in: *Mozart-Jahrbuch 1959*, Salzburg 1960, S. 114—126.

[82] Für No. 16, deren Taktzahlen in der Partitur richtig vermerkt sind, hat Mozart in seinen Berechnungen die zweimal hintereinander vorkommende Taktzahl *52* nur einmal aufgeschrieben.

[83] Der bei Torricella (Wien) erschienene Klavierauszug der *Ouverture de L'opera L'enlevement du sérail* (RISM M 4261) hat den originalen („offenen") Schluß Mozarts.

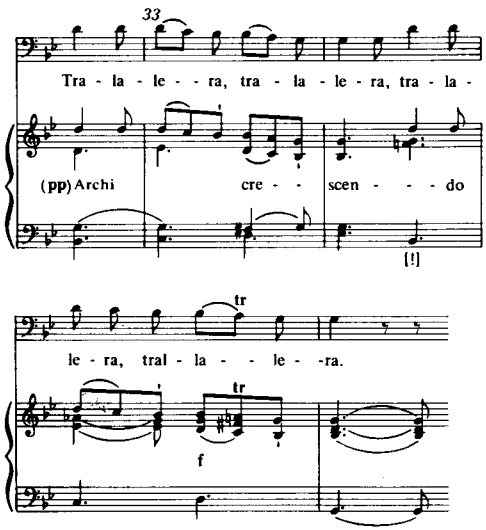
[84] Gedruckte Stimmen erschienen bei Johann André, Offenbach (RISM M 4273). Anton Andrés Konzertschluß findet sich — ohne daß sein Name genannt ist — auch in dem bei Simrock erschienenen Stimmen-Druck (RISM M 4271); er wurde auch handschriftlich verbreitet (Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Signatur: *Rara 384/5*).

[85] Vgl. oben den Abschnitt *Quellen*.

den Vater vom 26. September 1781 nennt Mozart Belmontes Auftrittsgesang *„eine kleine ariette"*. In dieser Bezeichnung liegt viel beschlossen, was Charakter und Vortrag dieses so bedeutungsvollen Stükkes betrifft. Denn das — von Mozart gleichsam unterstrichene — Diminutivum (*„k l e i n e* [!] *ariette"*) macht deutlich, daß er für Belmontes ersten Auftritt keine große „Arie" für angebracht hielt, sondern eben *„eine kleine ariette"*, fernab vom großen Pathos, bescheiden in der Dimension (nur 59 Takte!).

Zu No. 2 Lied und Duett: Zur Frage der Tempobezeichnung muß zunächst festgestellt werden, daß sich in der autographen Partitur keine diesbezügliche Angabe findet. Vermutlich war für den Vortrag dieses *„Liedchens"*[86] für Mozart (und den von ihm besonders hochgeschätzten ersten Sänger und Darsteller des Osmin) das „richtige" Tempo selbstverständlich. Die Angabe *Andante* schrieb Mozart aber im autographen Text-Fragment[87] neben den Text *„und dann Treue gute Nacht"*, also dorthin, wo in der autographen Partitur *Primo tempo* gefordert ist (T. 44/45). Demgemäß setzt NMA *Andante* (kursiv) an den Anfang von No. 2.

Eine höchst problematische Stelle bietet Takt 34 in der instrumentalen Baß-Stimme. Alle bisherigen Ausgaben setzen ohne Kommentar vor die zweite Note ein Auflösungszeichen, das in Mozarts Autograph (eindeutig) nicht steht: Es hat also „B" zu erklingen, wohl als beabsichtigte unorthodoxe Härte und zugleich in konsequenter Beibehaltung der mit dem viertaktigen Vorspiel des *„Liedchens"* aufgestellten Tonfolge B—c—d—G im Baß:



Man kann sich nur schwer vorstellen, daß Mozart eine so einschneidende, Gegebenes verändernde Vorzeichnung — es würde ja der Ritornell-Baß abgewandelt — vergessen hat. In Takt 34 setzte er in der Viola (gleichzeitig) ein Auflösungszeichen zur Aufhebung des „fis" vom Vortakt. Dies darf man wohl als deutliches Zeichen dafür ansehen, daß er den akkordischen Zusammenhang mit der (schon vorher notierten) Baß-Stimme kontrollierend im Ohr hatte.

Für die Takte 76 bis 80 notiert Mozart die Hörner, ohne besonders darauf hinzuweisen, statt bisher „in B" vorübergehend „in Mi♭/Es"[88]. In den vor der NMA erschienenen Ausgaben wurde diese Stelle (kommentarlos) für Hörner in B umgeschrieben. Mit gutem Grund bleibt NMA bei Mozarts Notierung, fügt aber entsprechende Hinweise für das Umstimmen bzw. Auswechseln der Hörner hinzu: Offensichtlich wollte Mozart, daß der Ton „es" als Naturton geblasen wird, was auf Es-Hörnern ohne weiteres möglich ist, während B-Hörner diesen Ton gar nicht oder nur als Stopfton (mit entsprechend anderer Färbung) bringen können[89].

Zu No. 3 Aria: Mozarts autographe Partitur beginnt — unvermittelt zum vorangegangenen Dialog — mit dem Einsatz der Singstimme: Osmins gesprochene und gesungene Reden *„Weil ich dich nicht leiden kann! / Solche hergelauf'ne Laffen . . ."* gehen nahtlos ineinander über. In allen bisher erschienenen Ausgaben steht vor dem Einsatz der Singstimme ein F-dur-Fermaten-Akkord der Streicher. Dieser ist in NMA in Kleinstich wiedergegeben. Die Frage, ob er von Mozart stammt, läßt sich nicht eindeutig beantworten, doch sprechen die Überlieferung und unserer Meinung nach auch der szenisch-dramatische Zusammenhang und die musikalische Faktur dagegen.

Ganz ohne Akkord, wie das Autograph, ist nur — soweit wir bisher sehen — die Berliner Partiturkopie. Aber auch in der von Mozart benutzten Wiener Partiturkopie stand der fragliche Akkord ursprünglich nicht: Er wurde von anderer Hand nachgetragen, wann und ob mit Mozarts Billigung, ist nicht feststellbar. Alle anderen uns bekannten handschriftlichen und gedruckten Quellen bzw. Ausgaben haben den Akkord ohne besondere Kennzeichnung. So

[86] So nennt Mozart Osmins *„Wer ein Liebchen hat gefunden"* im Brief an den Vater vom 26. September 1781.
[87] Vgl. oben den Abschnitt *Quellen*.
[88] Ebenso steht diese Stelle in den beiden erwähnten Partiturkopien (vgl. oben den Abschnitt *Quellen*).
[89] Vgl. dazu unten den Abschnitt *Zur Besetzung der Hörner*.

kommen bei der Beurteilung der gestellten Frage — ob von Mozart stammend oder nicht — Zusammenhang und musikalische Faktur mitentscheidend ins Spiel. Allein als Hilfestellung für den Sänger („Einhelfen" beim Finden des Tones) möchte man den Akkord nicht ansehen. Mozart (als Dirigent am Klavier) hätte sich hier, in Übereinstimmung mit der Theaterpraxis seiner Zeit, auch anders zu helfen gewußt. Als Ausdruck des Affektes aber — etwa in Verbindung mit einer aggressiven Geste des gereiztwütenden Osmin — ist der lapidare Akkord doch zu primitiv, um uneingeschränkt Mozart angelastet werden zu können[90].

Es fällt auf, daß bei der mit dem *Allegro assai* (T. 146/147) einsetzenden „türkischen Musik" (vgl. das Briefzitat am Ende dieses Absatzes) nur Piatti und Tamburo grande beteiligt sind, nicht aber auch Triangel, wie dies in No. 21a beim „Zitat" dieser Stelle geschieht und wie es in allen anderen Stücken mit „türkischer Musik" der Fall ist (Ouverture, No. 5b, 14, 21b)[91]. Ohne weiteres ein Versäumnis Mozarts bei der Notierung des *Allegro assai* anzunehmen, geht nicht an. Auch der Platzmangel allein — das zwölfzeilige Notenpapier zwang ihn ohnehin zum Zusammenfassen der paarigen Bläser und ließ keine Zeile mehr frei — und die daraus ableitbare Annahme des Verlustes einer separat geschriebenen (autographen) Triangel-Stimme reichen als Argument nicht aus. Großes Gewicht hat demgegenüber Mozarts briefliche Beschreibung dieser Arie mit der Begründung der besonderen Wirkung dieser Stelle: *„der zorn des osmin wird dadurch in das kommische gebracht, weil die türkische Musick dabey angebracht ist."* Danach hätte man bei *„Erst geköpft, dann gehangen"* tatsächlich Piatti, Tamburo grande und Triangel zu erwarten, wollte man Mozart beim Wort nehmen[92].

Gleichfalls zum *Allegro assai* (NMA S. 85) ist Mozarts Notierung der Piatti — hier auf e'' — hervorzuheben sowie die Tatsache, daß im Autograph (und so auch in NMA) ausdrücklich *Corni in F* vorgeschrieben sind. Die bisherigen Ausgaben fordern *Corni in C*, notieren aber wie das Autograph e' / e'', so daß die Hörner die Quinte in der ersten Trompete verdoppeln bzw. oktavieren[93]. Mozart hingegen weist den Hörnern den Klang „a" zu, als Ergänzung bzw. Basis zum Klang c—e der Trompeten.

Zu No. 4 Recitativo ed Aria: Eine bemerkenswerte Diskrepanz besteht zwischen Mozarts Beschreibung und seiner Notierung der Stelle Takt 40 ff. (entsprechend Takt 73 ff.). Im Brief an den Vater vom 26. September 1781 beschreibt Mozart *„die aria von Bellmont in ADur. O wie ängstlich, o wie feurig"* und *„wie es ausgedrückt ist"* wie folgt:

„auch ist das klopfende liebevolle herz schon angezeigt — die 2 violinen in oktaven. [T. 9 ff.] [. . .] man sieht das zittern — wanken [T. 28 ff.] — man sieht wie sich die schwellende brust hebt — welches durch ein crescendo exprimirt ist [T. 33—39] — man hört das lispeln und seufzen — welches durch die ersten violinen mit Sordinen [sic] und einer flaute mit in unisono ausgedrückt ist [. . .]"

Die genaue Beschreibung läßt keinen Zweifel daran, daß zuletzt von den Takten 40 ff. die Rede ist. Doch steht hier im Autograph keine entsprechende Angabe „con sordino"[94] für die ersten Violinen. Allerdings muß man sich fragen, wann die Spieler den Dämpfer aufsetzen und wieder abnehmen sollen, da sie — bis auf die (demgemäß zu verlängernde?) Generalpause in Takt 39 (2. Hälfte) ununterbrochen beschäftigt sind. Der con-sordino-Effekt müßte mit Takt 40 eintreten; Entsprechendes gilt für Takt 73 ff. Will man nicht an einen Irrtum Mozarts im zitierten Brief glauben, könnte der (scheinbare) Widerspruch in seinen Äußerungen durch eine Teilung der ersten Violinen (Pulte mit und ohne Dämpfer) überwunden werden.

Zu erstem Aufzug / sechstem Auftritt (No. 5a und 5b): Der in NMA zum ersten Mal im Zusammenhang mit dem Singspiel veröffentlichte „Marsch der Janitscharen" bedarf auch an dieser Stelle eines besonderen Kommentars[95]. Ausschlaggebend für die Einbeziehung dieser im Autograph nicht vorhandenen[96],

[90] Vgl. die ähnliche Fragestellung bei No. 7.

[91] Die beiden frühen Partiturkopien (siehe oben den Abschnitt *Quellen*) stimmen mit dem Autograph überein, notieren also keine Triangel. In einer der beiden Triangel-Stimmen zur *Entführung*, aufbewahrt in der Bayerischen Staatsbibliothek München (Signatur: *St. Th. 36*), findet sich für das *Allegro assai* aus No. 3 eine No. 21a entsprechende Notierung für dieses Instrument; vgl. dazu den Kritischen Bericht.

[92] Zur „türkischen Musik" vgl. den entsprechenden Abschnitt oben.

[93] Vgl. auch die Bemerkungen zu No. 21a, für die eine weitere Abweichung der bisherigen Ausgaben in der Notierung der Hörner gegenüber dem Autograph konstatiert wird.

[94] Mozarts Vorschrift *sotto voce* für die Streicher in dem der Arie vorangehenden Rezitativ kommt hier nicht in Betracht.

[95] Vgl. dazu im einzelnen die Erstausgabe des Marsches: *Wolfgang Amadeus Mozart, Marsch der Janitscharen für 9 Bläser und 2 Trommeln KV deest, aus „Die Entführung aus dem Serail", KV 384*, vorgelegt von Gerhard Croll, Kassel etc. 1980 (BA 4792: Vorabdruck aus NMA II/5/12); ders., *Ein Janitscharen-Marsch zur „Entführung"*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 28 (1980), Heft 1/2, S. 2 ff., Nachtrag ebenda Heft 3/4, S. 31.

[96] Auf einer Leerseite zwischen Belmontes Arie (No. 4) und dem *Chor der Janitscharen* (No. 5b) steht im Autograph der

bisher unbekannt gebliebenen und nur in einer (freilich gewichtigen) Partiturkopie der *Entführung* nachgewiesenen Komposition[97] — an Mozarts Autorschaft besteht kein Zweifel — waren der dramaturgische Zusammenhang anhand des Wiener Textbuches zur Erstaufführung und der darin enthaltenen Regie-Anweisung zu diesem Auftritt sowie Mozarts eigenhändige Fixierung der Nummernfolge durch Angabe der Taktzahlen[98].

Ausgegangen werden kann von der auch bei anderen Bühnenwerken beobachteten Mozartschen Gepflogenheit, textlose Bühnenmusik (und in der Regel auch die Ouverture) ganz zuletzt zu komponieren, manchmal wohl erst unter dem Eindruck des Bühnengeschehens während der Proben[99]. In Bretzners Libretto hatte Mozart zum sechsten Auftritt des ersten Aufzugs als gesungenen — und von ihm also zu komponierenden — Text nur den *Chor der Janitscharen* zur Begrüßung des *„großen Bassa"* vorgefunden. Dieser Aufgabe hatte er sich am 8. August 1781 entledigt[100], hatte aber die in der zitierten Regie-Anweisung geforderte Bühnenmusik für Auftritt und Anlandgehen der Janitscharen[101] — soweit er sich mit ihr damals überhaupt beschäftigte — zunächst einmal zurückgestellt. Das Dilemma wurde vermutlich erst bei den Proben evident. Um wenigstens etwas Musik und damit zugleich Zeit für das Erscheinen der Janitscharen zu gewinnen — dies die eigentliche Funktion der Bühnenmusik —, hat man sich zunächst vielleicht dadurch zu behelfen versucht, daß man die instrumentale Einleitung zum Chor (No. 5b) zwei- oder mehrmals spielte[102]. Zweifellos wurde der Marsch unter größtem Zeitdruck eingefügt, und vieles spricht dafür, daß Mozart ihn nicht ad hoc, nicht „neu" komponiert hat. Die Frage nach seiner mutmaßlichen Herkunft wurde schon erörtert[103]. Seine dramaturgische Aufgabe erfüllt der Marsch durchaus, vor allem, wenn er von einer „Banda" der Janitscharen als Musik auf der Bühne dargeboten wird, so wie es offensichtlich im Burgtheater (zumindest in der Spielzeit 1782/83) praktiziert worden ist[104]. Das in vieler Hinsicht geringere musikalische Gewicht des Marsches der Janitscharen gegenüber dem sich nahtlos anschließenden Chor läßt diesen und damit das erste Erscheinen des Bassa auf der Bühne als Steigerung und schlagkräftig-effektvollen Höhepunkt des sechsten Auftritts wirken, der nun erst zu einer großen Szene für den „Souverän" wird: Anlandgehen und Aufstellung der Janitscharen (Marsch) — Herannahen und Begrüßung des Bassa (Chor) — Abzug der Janitscharen (Orchesternachspiel des Chores).

Zu No. 6 Aria: Mozarts in Takt 80 von der Parallelstelle Takt 14 abweichende Vorzeichnung in Violine II und Viola (c' bzw. c statt cis' bzw. cis) wurde in NMA — wie auch in AMA — beibehalten. Sowohl die Tatsache, daß Mozart hier übereinstimmend auf zwei getrennt notierten Systemen gleichlautend anders verfuhr, als auch der von ihm abgewandelte Kontext dieser „Wiederholung" (Holzbläser) lassen die Annahme einer Nachlässigkeit des Komponisten nicht zu.

Zu No. 7 Terzett: Die in NMA im Kleinstich wiedergegebenen Takte 1 bis 4 stehen nicht im Autograph: Ähnlich wie bei No. 3 beginnt Mozarts Partitur gleich mit dem Einsatz der Singstimme (NMA T. 5). Vielleicht war erst ein Mißgeschick bei der zweiten Aufführung[105] — im *„schluß-terzet* [. . .] *machte aber das unglück den fischer fehlen"* — für Mozart, der sich darüber vor *„Wuth* [. . .] *nicht kannte"*, der Anlaß, den Sängern und insbesondere dem als ersten einsetzenden Osmin Hilfestellung dadurch zu geben, daß die instrumentale Begleitung seiner ersten vier Takte (*„Marsch, marsch, marsch! trollt euch fort!"*) als „Vorspiel" vorangestellt wurde. Während sich im Autograph dazu nur die von fremder Hand nachgetragene Andeutung einer zweimaligen Ausführung der Takte 1—4 findet[106], stehen in der im Notentext mit dem Autograph übereinstimmenden Wiener Partiturkopie (vgl. oben den Abschnitt *Quellen*) die Angaben *Das erste mal ohne Singstim* und *La prima*

(in AMA und auch sonst bisher unerwähnt gebliebene) Hinweis von fremder Hand: *NB Hieher kömt ein Marsch.* Vgl. dazu den Kritischen Bericht.

[97] Auch hier sei der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West für freundliche Hilfe und Genehmigung der Publikation aufrichtig gedankt.

[98] Vgl. oben die Ausführungen im Abschnitt *Kürzungen, „Fassungen", Taktzahlen.*

[99] Zum Beispiel bei *Idomeneo* (Ballettmusik) und *Zauberflöte* (Priestermarsch).

[100] Vgl. oben den Abschnitt *Die Entstehung der Komposition.*

[101] Vgl. NMA S. 102.

[102] Vgl. dazu den Kritischen Bericht.

[103] Vgl. oben den Abschnitt *Türkische Musik.*

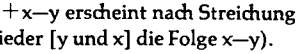
[104] Laut Hoftheater-Rechnungsbuch 1782/83 (Österreichisches Staatsarchiv Wien, Abteilung Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Signatur: *Hoftheater S.R. 19*) wurden *„dem Tyron Franz Kapellmeister für die* [. . .] *gestellte Banda von der Artillerie Music bey der Oper die Entführung aus dem Serail 32 fl."* gezahlt. Vgl. *Dokumente* (NMA X/34), S. 179. Für ergänzende Mitteilungen sei dem Österreichischen Staatsarchiv Wien auch an dieser Stelle aufrichtig gedankt.

[105] Dazu und zum folgenden Mozarts Bericht über die Aufführung am 19. Juli im Brief an den Vater vom 20. Juli 1782.

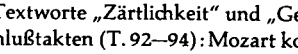
[106] Mozart schickte das Autograph mit dem oben zitierten Brief nach Salzburg; die in Rede stehende Eintragung stammt vermutlich aus späterer Zeit. Vgl. den Kritischen Bericht.

volta forte sowie Wiederholungszeichen hinter Takt 4 mit Volten-Klammern. In der Berliner Partiturkopie (vgl. oben den Abschnitt *Quellen*) ist die ganze Stelle vollends achttaktig ausgeschrieben[107].
Zusammengenommen sprechen diese Überlieferungen, aber auch die „kompositorische" Lösung des oben erwähnten Mißgeschicks bei der zweiten Aufführung für Mozarts Autorschaft bzw. Autorisierung dieser — daran sei noch einmal erinnert — nicht in seiner Handschrift überlieferten vier „Vorspiel"-Takte.

Zu No. 8 Aria: Der erste der beiden Striche, die Mozart in Blondes erste Arie eintrug, umfaßt mit 21 Takten (T. 37—59/NMA S. 152—153) ein Fünftel des Gesamtumfanges und beeinträchtigt den *„in knappster Rondoform angelegten Satz"*[108] nicht unerheblich, eben was die Rondoform anbelangt. Mozarts erste Kürzung führte zudem in den bisherigen Ausgaben zu einer entstellenden Vereinheitlichung in der Singstimme bei der Wiederaufnahme des Themas, abweichend von Mozarts mit der Geste eines „Eingangs" gegebenen kleinen Variante (vgl. AMA T. 37 mit NMA T. 59). Demgegenüber betrifft der zweite Strich (T. 72—78/NMA S. 154) eine Wiederholung: Takt 72—76 und 79—83 bzw. Takt 76—78 und 69 bis 71 entsprechen einander, so daß bei aufgemachtem Strich die Takte 76—83 eine (fast) getreue Wiederholung der Takte 69—75 darstellen (schematisiert: statt x—y+x—y erscheint nach Streichung der beiden Binnenglieder [y und x] die Folge x—y).
Aufmerksam gemacht sei schließlich noch auf die (in den bisherigen Ausgaben „verbesserte") Deklamation der Textworte „Zärtlichkeit" und „Gefälligkeit" in den Schlußtakten (T. 92—94): Mozart komponierte die betonte Silbe jeweils als Länge:



und nicht



Zu No. 9 Duetto: Zur Mitwirkung der Fagotte sei hier nur soviel vermerkt, daß den in den bisherigen Ausgaben für die Takte 3—18 vorgeschriebenen Pausen Mozarts Angabe *col Basso* widerspricht[109]. — Im Andante-Teil (T. 56ff. / NMA S. 162) machen Mozarts Angaben zur Artikulation — in Verbindung mit den Angaben zur Dynamik — für die Begleitstimmen deutlich, was gemeint ist; Ergänzungen wurden deshalb nur sparsam vorgenommen.

Zu No. 10 Recitativo ed Aria: Zu dieser Konstanze-Szene mit Rezitativ — dieses bei Bretzner fehlend — und Arie ist die Angabe des Textbuches (Wien 1782) von Bedeutung, daß Konstanze sie *„ohne Blonde zu bemerken"* singt.
Für die NMA konnte erstmals Mozarts autographe Partitur benutzt werden. Alle bisherigen Ausgaben (auch AMA) mußten sich auf die in das Gesamtautograph statt dessen eingefügte Kopistenabschrift verlassen, bis auf die dort verbliebenen letzten beiden Seiten der Arie (mit den Takten 134—147). Die eingefügte Ersatzkopie erweist sich im Vergleich mit dem nun vorliegenden Autograph zwar als im großen und ganzen zuverlässig, aber in vielen Details ist Mozarts Niederschrift „besser".
Ein folgenschwerer Vorzeichenfehler unterlief dem Kopisten in Takt 13 des Rezitativs, als er *„ein ♮ für ein ♭ in der Spart angesehen"*[110]. AMA und alle Folge-Ausgaben haben demzufolge hier in Violine I und Violine II vor a' ein ♭-Vorzeichen. Bei Mozart steht aber beidemale ein ♮, sein Modulationsplan verläuft anders: Er überläßt die Wiedereinführung des „as" (nach dessen Auflösung in T. 10) der Singstimme (T. 15), als Ausdruck der „Leiden" der „bangen Sehnsucht".
Die im Rezitativ als Reim zu *„kannte"* von Mozart gleichsam sprachschöpferisch benutzte Konstruktion *„trannte"* verdient besondere Beachtung. Einmal, weil der Rezitativtext nicht von Bretzner, sondern von Stephanie d. J. oder gar von Mozart selbst stammt; zum anderen, weil Mozart die beiden auf diese Reimworte endenden Sätze — geradezu demonstrativ — korrespondierend als Satz-Reim-Paar komponiert hat.
Die vom Kopisten (vgl. oben) beim Abschreiben übergangene Kürzung, die Mozart in seine autographe Partitur eingetragen hat (T. 116—127), wird

[107] Vgl. dazu im einzelnen den Kritischen Bericht.
[108] Hermann Abert, *W. A. Mozart*, Leipzig ⁷/1955, Band 1, S. 787.
[109] NMA S. 157ff. Vgl. dazu im einzelnen den Kritischen Bericht. — In der erst nach Abschluß der Edition zur Verfügung stehenden zeitgenössischen Fagott-Stimme (Privatbesitz, vgl. oben Anmerkung 69) sind die Takte 1—11 „col Basso" ausgeschrieben, für die Takte 13—18 stehen Pausen. Die autographe Partitur bietet für diese Notierung keine Handhabe, doch erscheint das Pausieren der Fagotte in den Takten 13—18 im Hinblick auf den exponierten Einsatz in Takt 19 (als Atempause) plausibel. Vgl. dazu auch den Ausführungsvorschlag des Herausgebers für Takt 18 und im einzelnen den Kritischen Bericht.
[110] Leopold Mozart an seine Tochter (14. Januar 1786). Diese auf eine Kopie von KV 482 gemünzte Bemerkung macht deutlich, daß es sich um einen bei Abschriften nach Wolfgangs Autographen häufigen Lesefehler handelt.

hier zum ersten Mal mitgeteilt (NMA S. 182 f.). Für den Anschluß – vor und nach der Kürzung – bedurfte es keiner Eingriffe Mozarts.

Zu No. 11 Aria: Mozart setzte die für alle vier Solo-Instrumente gültige Angabe „ad libitum" (Takt 24 und 28, Takt 93 und 97, Takt 197 und 201 / NMA S. 189, 198 und 212) jeweils nur einmal in die Mitte der betreffenden Taktgruppe. Aufzufassen ist diese (insgesamt sechsmal so plazierte) Angabe als Hinweis an die Solo-Spieler, sich zu einem freien – vom Gesamtverlauf losgelösten – solistischen Vortrag zusammenzufinden; interpretatorisch ist die so vorgetragene Episode, die den vier Solo-Instrumenten vorbehalten bleibt, wohl als Ausdruck einer im Worttext nur angedeuteten Gemütsbewegung Konstanzes zu verstehen, die das, was hier die Solo-Instrumente „sagen", selbst nicht ausspricht.

Für die beiden von Mozart in der Partitur angebrachten Kürzungen (T. 109–119 / NMA S. 200–202; T. 275–289 / NMA S. 223–225) ist Rücksichtnahme auf die ohnehin besonders stark beanspruchte Sängerin als maßgeblich anzunehmen. Allerdings hat Mozart in den von ihm separat geschriebenen Stimmen der Trompeten und Pauken den in der Partitur eingetragenen ersten Strich (T. 109–119) wieder „aufgemacht", als er die Pausenzahl *36*, welche die Kürzung mit einbezog, durchstrich und statt dessen *47* eintrug, also die von der Kürzung betroffenen elf Takte wieder eingefügt wissen wollte. Daß Mozart auch den zweiten Strich (T. 275–289) nicht als unumstößlich ansah, zeigt sein (leider nur als Fragment überlieferter) Klavierauszug der Martern-Arie. Hier sind die letzten vier Takte der Kürzung (in der Partitur T. 286–289) wieder einbezogen[111].

Zu No. 12 Aria: Auch in der zweiten Blonde-Arie[112] hat Mozart zwei Kürzungen vorgenommen[113]. Die eine betrifft eine in der Singstimme ständig das hohe „g" aufsuchende Partie von vierzehn Takten (T. 120 bis 133 / NMA S. 239–240). Mit der zweiten (gleichfalls hoch liegenden) Kürzung, die wenig später einsetzt und zehn Takte umfaßt (T. 142–151 / NMA S. 241–242), wird ein reizvolles Spiel *„mit Lachen und mit Scherzen"* von Flöte I, Fagott I und Violine I mit der Singstimme eliminiert.

Zu No. 13 Aria: In Pedrillos – neben der *Romance* (No. 18) – einzige Arie hat Mozart nicht mit Kürzungen eingegriffen. Über die Mitwirkung des Fagotts macht Mozart in seiner Partitur keine Angabe, vermutlich, weil col-Basso-Spiel als selbstverständlich vorausgesetzt wurde und der Kopist beim Herausschreiben der Stimmen auch ohne besonderen Hinweis entsprechend verfuhr. Zumindest hat dies für die Tutti-Partien zu gelten. Im übrigen ist Rücksicht auf die jeweiligen Aufführungsbedingungen (Sänger, Orchesterklang und Akustik) zu nehmen.

Besonders hingewiesen sei auf die in NMA gegenüber den bisherigen Ausgaben andere Textunterlegung in Takt 62. Mit dem von Mozart hier fünfmal hintereinander gesetzten Wort *„gewagt"* muß Pedrillo unfreiwillig einen komischen Effekt erzielen, der seine Wirkung nicht verfehlt. In der Stretta findet sich dann ein weiteres Detail der Mozartschen Charakterisierungskunst, das nicht (wie bisher) als Irrtum angesehen und „angeglichen" werden darf: Wenn Pedrillo, zum letzten Mal zu Kampf und Streit aufrufend, sich selbst Mut machen will, bringt er *„Kampf"* und *„Streit"* – so die Reihenfolge bisher – schließlich durcheinander und ruft: *„Frisch zum Streite! Frisch zum Kampfe! Frisch zum Streite!"* (T. 97–99 / NMA S. 253).

Zu No. 14 Duetto: Die noch ungeklärte Frage nach dem *„türkischen Zapfenstreich"*, der dem *„Saufduett"* nach Mozarts eigener Angabe zugrunde liegt, wurde bereits erörtert[114]. Mit Mozarts Feststellung dürfte auch ein Hinweis auf das anzuschlagende Tempo gegeben sein: „Türkischer Zapfenstreich" und „Türkischer Marsch" gehören zusammen; entsprechend lautet die Tempobezeichnung für No. 14 *Allegro* (nicht *Allegro assai* oder gar *Presto*).

Zu No. 15 Aria: Diese Arie (wie auch die letzte Belmonte-Arie zu Anfang des dritten Aufzugs) *„scheint Mozart viel Mühe gemacht zu haben, wie aus mehrfachen Veränderungen und Kürzungen hervorgeht"*[115]. Diese *„Veränderungen und Kürzungen"* bedürfen auch hier der Erörterung[116].

Als erstes verdient die Tatsache Beachtung, daß Mozart bei der Komposition der Arie zunächst keine Oboen vorgesehen hatte. Er fügte sie in einem zweiten Arbeitsgang – zu den von vornherein eingesetz-

[111] Vgl. dazu weiter unten die Bemerkungen zu Anhang III/1.

[112] Zum autographen Klavierauszug des Anfangs dieser Arie (mit T. 26 abbrechend) vgl. weiter unten die Bemerkungen zu Anhang III/2.

[113] Bei einer der im Revisionsbericht zur AMA erwähnten *„drei* [sic] *Kürzungen in der Arie der Blonde Nr. 12"* handelt es sich nicht um einen „Strich" im Sinne von Kürzung, sondern um eine von Mozart verworfene Fassung der Takte 176 und 177, die er unmittelbar anschließend durch die gültige Fassung ersetzt hat. Vgl. AMA, Revisionsbericht, a. a. O., S. 75, und Partitur S. 296, Anhang 3c; dazu NMA S. 244 und Kritischer Bericht.

[114] Vgl. oben den Abschnitt *Türkische Musik*.

[115] AMA, Revisionsbericht, a. a. O., S. 75.

[116] Vgl. im übrigen den Kritischen Bericht.

ten Klarinetten, Fagotten und Hörnern — hinzu. Erst danach hat er seine *„Veränderungen und Kürzungen"* gemacht. Allerdings ist in No. 15 an vier Stellen nicht mit absoluter Sicherheit festzustellen, ob die uns jeweils überlieferten zwei Fassungen beide von Mozart stammen. Es handelt sich um die in NMA als *Fassung A* und *Fassung B* bezeichneten Stellen:

Fassung A		*Fassung B*
T. 24—25	entspricht	T. 24 (+25)
T. 30—31	entspricht	T. 30 (+31)
T. 33—35	entspricht	T. 33 (—35)
T. 82—83	entspricht	T. 82/83

In Mozarts Partitur-Autograph ist nur die *Fassung A* enthalten; die betreffenden Takte sind (mit Ausnahme von Takt 24 bis 25) im System der Violoncelli und Bässe von unbekannter Hand mit Rotstift eingekreist worden. Alle anderen uns bekannten gedruckten und handschriftlichen Quellen zu dieser Arie enthalten nur die *Fassung B*. Deshalb und weil *„die Änderungen äußerst geschickt und diskret gemacht sind"* und dem Sänger langatmige, z. T. sehr tief liegende Stellen erspart bzw. verkürzt werden, gab AMA der Vermutung Raum, *„Mozart habe die Änderungen später selbst vorgenommen"*. AMA setzte demzufolge die zusammengezogenen Takte (*Fassung B*) in den Haupttext und verbannte Mozarts autographe Notierungen (*Fassung A*) in den Anhang. In NMA wurde anders verfahren. Da *Fassung A* gewiß und — auch unserer Überzeugung nach — *Fassung B* sehr wahrscheinlich von Mozart stammen, diese aber vor allem (oder ganz) als Erleichterung für den Sänger (d. h. den Tenor Adamberger) anzusehen sind, werden beide Fassungen — synoptisch auf gegenüberliegenden Seiten (NMA S. 272/273) oder unmittelbar nebeneinander (NMA S. 278) — dargeboten, und so bleibt es dem Ausführenden anheimgestellt, sich zu entscheiden. Ausschlaggebend, damals wie heute, sollte das Vermögen des Sängers, sollten die jeweils gegebenen Bedingungen einer Aufführung sein.

Dies gilt prinzipiell auch für die beiden Partien in No. 15, die Mozart „gestrichen" hat: Takt 37—62 / NMA S. 274—276, und Takt 125—157 / NMA S. 281—282[117], wenn auch bei der zweiten Kürzung insbesondere die fortgesetzten Dreiklangsbrechungen in Verbindung mit Dezimensprüngen (T. 142 bis 145) einen Verzicht nahelegen mögen.

Zu No. 16 Quartetto: Nachdrücklich hingewiesen sei auf Mozarts reduzierende Korrektur der ursprünglichen Tempobezeichnung *Allegro assai* (T. 258 / NMA S. 321), die er in seiner Partitur (viermal in T. 258) auf *Allegro* eingeschränkt hat. In den von Mozart selbst separat (später, aber noch vor der Premiere) geschriebenen Stimmen der Flöten, Trompeten und Pauken steht dann (nur noch) *Allegro*. Zugrunde liegt zweifellos die Absicht, ein zu rasches Tempo zu vermeiden bzw. vor einer Überhetzung des Schlusses zu warnen.

Zu No. 17 Aria: Neben No. 15 zeigt diese Arie im Autograph besonders deutliche Spuren der kompositorischen Arbeit. Von zwei früheren, verworfenen und durch neue, endgültige, ersetzten Fassungen — die eine umfaßt 25 Takte nach Takt 78 (ersetzt durch die Takte 79—93; vgl. dazu unten die Bemerkungen *Zu Anhang I. Zu No. 17* und NMA S. 347), die andere betrifft den Schluß der Arie nach Takt 147 (ohne die Takte 148—157) — ist die Takt 79—93 betreffende im Anhang I (NMA S. 433) mitgeteilt. Ist bei dieser Partie der übliche Vorgang der Straffung festzustellen (die endgültige Fassung ist kürzer als die frühere), so liegen die Dinge beim Schluß der Arie ausnahmsweise umgekehrt: Mozart hat die erste (kürzere) Fassung des Arienschlusses um zehn Takte erweitert (T. 148—157, vgl. NMA S. 353 f.), in denen er den Sänger in weit ausgreifenden Koloraturen noch einmal emphatisch-bestätigend zu Wort kommen läßt.

Zweimal hat Mozart in No. 17 den zur Singstimme komponierten Instrumentalbaß in einem zweiten Arbeitsgang ausgespart und statt dessen Pausen gefordert (T. 51—63 bzw. T. 128—132; vgl. NMA S. 344 f., 352 und den Kritischen Bericht). In der ersten dieser beiden Stellen findet sich (zwischen T. 54 und 55 der endgültigen Fassung) eine fünf Takte umfassende Notierung nur der Singstimme nebst Instrumentalbaß, die Mozart getilgt, verworfen hat. Es handelt sich in der Singstimme um eine wörtliche Wiederholung der Takte 46/47 bis 50 über der um einen Takt verschobenen Begleitstimme dieser Partie. Man möchte darin einen Versuch Mozarts erkennen, dem Text der Arie folgend etwas zu „vereinen", was „der Welt unmöglich zu sein scheint". Die bei diesem Kombinationsspiel offensichtlich unvermeidbaren Oktavparallelen dürften Mozart zur Tilgung der fünf Takte — er hatte sie in den anderen Stimmen leergelassen — veranlaßt haben. Um so schöner ist ihm das imitatorische Spiel zwischen Holzbläsern und Singstimme (T. 44 ff. und

[117] Mozarts Streichung, die die Takte 163—165 betrifft, ist keine „Kürzung", sondern Tilgung einer ersten, verworfenen Fassung dieser Takte, die gleich anschließend neu, vollständig (die erste Fassung enthält nur Singstimme und Violoncello/Baß) und endgültig notiert worden ist; vgl. NMA S. 282 und den Kritischen Bericht.

T. 134/5 ff.) gelungen. Auch hier zeigt das Autograph deutliche Spuren der Arbeit (vgl. dazu den Kritischen Bericht).

Zu No. 18 Romance: Mozart hat die *Romance* (Stephanie und Mozart haben mit den vier Textstrophen auch die Bezeichnung von Bretzner übernommen) platzsparend als Strophenlied notiert und den Text unter und über der Sing- bzw. Baß-Stimme aufgeschrieben. Er konnte sich dies auch deshalb erlauben, weil er auf die Wiedergabe des Dialogtextes zwischen der zweiten und dritten Strophe verzichtete. Statt dessen vermerkt er (zu dem T. 4 / Mitte korrespondierenden Segno) am „Schluß": *„3mal repetirt"*, und fügt hinzu: *„Nach der zwoten Strophe wird inngehalten und darunter geredet; dann wieder angefangen"*. NMA setzt dementsprechend den Dialogtext hinter die zweite Strophe und im Anschluß daran die Musik für die dritte und vierte Textstrophe.
Eine Tempobezeichnung hielt Mozart offensichtlich für entbehrlich. Der richtige Vortrag — er betrifft nicht nur das Tempo — ergibt sich für das genial „verfremdete" Stück aus der balladesk-erzählenden Haltung einer mandolinen-begleiteten *Romance* im 6/8-Takt gleichsam von selbst. Es gehört mit zum „Vortrag", daß Pedrillo — den Angaben im Textbuch folgend — noch während des gesprochenen Textes „an zu spielen fängt": Die Worte *„Nun, so sei es denn gewagt!"* spricht er während des Orchestervorspiels zur ersten Strophe, ebenso wie er sein Selbstgespräch *„Noch geht alles gut, es rührt sich noch nichts"* unter dem Nachspiel der zweiten Strophe hält.

Zu No. 19 Aria: Für die Darbietung dieser türkischen Arie ohne „türkische Musik"[118] hat die Angabe des Textbuches *„Osmin allein"* besonderes Gewicht. Sie dürfte auf Mozart selbst zurückgehen, der mit dieser Arie dem Sänger und Darsteller des Osmin die Szene ganz für sich überläßt.

Zu No. 21a Vaudeville: Mozart schreibt für die Hörner in den Takten 74—95 2 *Corni in F* vor, danach *Corni in C*. So erklingt — vollkommen „richtig" — Takt 83 ff. der Grundton „a" zur Terz c—e der Trompeten[119]. Dem entspricht in der klanglichen Vorstellung auch Mozarts Notierung der Piatti, die er hier — anders als in den C-dur-Stücken — auf „e" schreibt[120].

Zu Anhang I. Zu No. 17: Verworfene Fassung der Takte 79 ff.: Die erste (verworfene) Fassung umfaßt mit 25 Takten zehn Takte mehr als die zweite, beschränkt sich aber fast ganz auf die Singstimmenbegleitung durch die Streicher allein. In der zweiten, also nur fünfzehn Takte langen Fassung sind demgegenüber die acht Bläser für sich (T. 83—86) und mit Singstimme und Streichern dialogisierend eingesetzt, wobei besonders die Klarinetten — die zweite Klarinette erstmals mit einer Triolenfigur — hervortreten. So bedeutet Kürzung zugleich Bereicherung.

Zu Anhang II/1. Skizze zu No. 2, Takt 176 ff.: Es ist vielleicht kein Zufall, daß dies die einzige Skizze im eigentlichen Sinne des Wortes ist, die uns zur *Entführung* bekannt bzw. überliefert wurde. Die von Mozart hier angewandte kontrapunktische Arbeit führte ihn zu einer skizzierenden schriftlichen Formulierung. Im 12/8-Takt — also gleichsam großtaktig — geschrieben, enthält die Skizze alle Elemente und Effekte des *Presto*-Schlusses von No. 2 (vgl. NMA S. 67—71), wenn auch noch nicht mit allen Möglichkeiten voll ausgeführt.

Zu Anhang II/2. Entwurf zur Entführungsszene: Es handelt sich um das *„charmante quintett oder vielmehr final"*, von dem in Mozarts Brief vom 26. September 1781 die Rede ist (KV[6]: 384 A = 389)[121]. Zugrunde liegt der Text des dritten und vierten Auftritts (bis kurz vor Pedrillos *Romance*) aus dem dritten Aufzug von Bretzners Libretto[122] (S. 64 [recte: 46] bis 49). Wie weit der Entwurf Ende September bereits gediehen war, kann nur vermutet werden. Jedenfalls blieb er liegen, weil sich Mozarts Wunsch — *„dieses möchte ich aber lieber zum schluß des 2:ten Ackts haben"* — nicht verwirklichen ließ[123].

Zu Anhang III/1. Klavierauszug (Fragment) zu No. 11: Das Fragment umfaßt den Schluß der Arie (T. 226 beginnend) mit dem *Allegro assai* (T. 242 ff.). In diesem ist die von Mozart in der Partitur eingetragene Kürzung, die Takte 275 bis 289 betreffend, nicht ganz berücksichtigt: Die in der Partitur

[118] Vgl. dazu oben den Abschnitt *Türkische Musik*.
[119] Die bisherigen Ausgaben fordern von Anfang an Hörner in C, notieren aber wie Mozart e'—e'', so daß die Akkordquinte verdoppelt erklingen muß. Vollends unerklärlich ist die Tatsache, daß bisher alle Ausgaben in den Takten 75—82 für die Hörner (in C) Takt für Takt Viertel e'' (jeweils Forte) und zwei Viertelpausen notieren, obwohl Mozart hier eindeutig Pausen für die Hörner gesetzt hat. NMA folgt in allen Belangen dem Autograph.
[120] Vgl. dazu oben den Abschnitt *Türkische Musik*.
[121] Vgl. Faksimile, S. XLI.
[122] Im Vorwort zur Ausgabe von Julius André, Offenbach (1853) — vgl. dazu den Kritischen Bericht — wird unter Hinweis auf *„die komischen Reime im Gesange Pedrillo's* [vgl. T. 143 ff.], *worin der Componist bekanntlich eine große Fertigkeit besass"*, Mozart als (Mit-)Autor des Textes vermutet. Dies trifft nicht zu. Der zugrunde liegende Text stammt durchaus von Bretzner. Die Angabe in KV[6] (S. 412) *„Text von Mozart (?)"* ist entsprechend zu berichtigen.
[123] Vgl. oben den Abschnitt *Die Entstehung der Komposition*.

gestrichenen Takte 286 bis 289 stehen im Klavierauszug[124].

Zu Anhang III/2. Klavierauszug (Fragment) zu No. 12: Das Abbrechen nach Takt 26 — auf einer nicht voll beschriebenen Seite — läßt das Fragment als Anfang einer nur vorübergehend unterbrochenen Arbeit erscheinen. In dem ganz auf das Wesentliche der Begleitung beschränkten Klaviersatz fällt die lapidare Vereinfachung der Folge I—V^7—I beim Themenkopf auf.

2. Zur Besetzung der Hörner

Die Frage nach der Besetzung der Hörner bei Mozart bedarf insgesamt gewiß noch weiterer wissenschaftlicher Klärung und auch praktischer Erfahrungen. Dies gilt in erster Linie im Bereich der „hohen" und „tiefen" Hörner, für die „in B" mehr noch als für die „in C", da letztere — als „Corni in Do alto" (C hoch) — bei Mozart selten vorkommen[125].

Die folgenden Bemerkungen können nur als ein Teil-Beitrag zu diesem Thema gelten, auch wollen sie für die *Entführung* vor allem als Hinweise und Anregungen verstanden werden. Endgültige Lösungen für die besonders heikle Frage „basso" oder „alto" bei den B-Hörnern können schon deshalb nicht erwartet oder gegeben werden, weil uns praktische Erfahrungen mit B-alto-Naturhörnern noch so gut wie ganz fehlen. Auch lassen sich Einwände vorbringen gegen die heute (mit modernen Instrumenten) geübte Praxis, bei den fünf mit B-Hörnern besetzten Nummern der *Entführung* (No. 2, 6, 10, 15 und 20) nur No. 10 „alto" zu spielen, und zwar von der Struktur des jeweiligen Satzes her gesehen, insbesondere hinsichtlich der Lage der Hörner im Verband mit den Holzbläsern. Während für die Nummern mit Hörnern in A (No. 4), G (No. 12), F (No. 3, 21a), Es (No. 9, 17) und D (No. 13, 16, 19) bei der Besetzung keine Fragen auftreten und für die Nummern mit „Corni in Do" (Ouverture, No. 1, 5a, 5b, 7, 11, 21b) überall „basso" zu gelten hat, liegen die Verhältnisse bei den fünf bereits zitierten Nummern mit B-Hörnern zumindest teilweise weit komplizierter[126]. Dazu im einzelnen — unter den einleitend dargelegten Aspekten — folgendes.

In No. 2 notiert Mozart die von ihm ab Takt 45 — ohne Angabe, ob „basso" oder „alto" — geforderten *2 Corni in B* vorübergehend als Es-Hörner, allerdings ohne diesen Wechsel vor- und nachher besonders anzuzeigen[127]. Als plausible Erklärung für dieses Verfahren läßt sich wohl in erster Linie anführen, daß Mozart hier für B-Hörner schwer (oder gar nicht bzw. nur durch „Stopfen") erreichbare Töne leichter spielbar machen und sie dadurch zugleich klanglich in den Zusammenhang einfügen wollte. Das in den Takten 77, 78, 79 und 80 in Horn I erforderliche „Es" ist auf einem „alto"-Instrument (als es" klingend) nur durch „Stopfen" zu spielen; für ein „Corno in B basso" ist der entsprechende Ton es' gar nicht spielbar. Mozart war also praktisch gezwungen, die ganze Stelle umzuschreiben, und er tat dies, indem er sie für „Corni in Mi^b/Es" notierte: In den Takten 77, 78, 79 und 80 erklingt in Horn I jeweils es'.

Im Zusammenhang mit dem diesen Takten vorangehenden Teil — nach Takt 80 pausieren die Hörner mehr als 40 Takte — stellt sich die Frage „Corni in Si^b — alto oder basso?" auch unter dem Aspekt der eben diskutierten Stelle (Takte 76—80). Ob durch den Wechsel B — Es — B „B-hoch" zwingend wird oder ob allein aus dieser Stelle eine eindeutige Antwort auf diese Frage kaum möglich ist, mag dahingestellt bleiben[128].

Zu No. 6 können für „alto" die Takte 50 ff. namhaft gemacht werden; „basso"-Hörner klingen hier (unter den Fagotten) unisono mit Violoncelli und

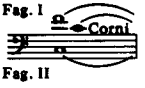
[124] Vgl. NMA S. 444 und S. 224 f.

[125] Zur Literatur vgl. insbesondere (neben den thematisch weiter gespannten Veröffentlichungen von Horace Fitzpatrick, *The horn and horn-playing and the Austro-Bohemian tradition from 1680 to 1830*, London 1970, und J. Murray-Barbour, *Trumpets, Horn and Music*, Michigan State University Press, 1963) die Spezialstudie von Paul R. Bryan, *The horn in the works of Mozart and Haydn: some observations and comparisons*, in: *Das Haydn-Jahrbuch* 9 (1975), S. 189—255, vor allem das Kapitel *The ALTO/BASSO Question*, S. 222 bis 228, sowie die für die Quellendokumentation bei Mozart einschlägige Publikation von Hans Pizka, *Das Horn bei Mozart*, Kirchheim b. München 1980.

[126] Die Editionsleitung der NMA hat bei allen fünf Nummern im Vorsatz *Corno I, II in Si^b alto / B hoch* angegeben, obwohl der Herausgeber für den Notentext eine Beschränkung auf Mozarts Angabe *„Corni in B"* — also ohne Zusatz — vorgezogen hätte; sie folgte damit ihrer bisherigen Regel, die nicht zuletzt auf Wünsche aus der musikalischen Praxis zurückzuführen ist, in der NMA eine klare Entscheidung hinsichtlich der Frage „hoch—tief" für die Hörner in B zu geben, war aber damit einverstanden, daß im Falle der *Entführung* die zugrunde liegende Problematik im Vorwort eingehend erörtert wird. Es gehört zur Kennzeichnung der hier skizzierten Situation, daß sich die Kernfragen für die an der Diskussion Beteiligten — neben der Editionsleitung und dem Herausgeber sind mit aufrichtigem Dank die Herren Professoren Marius Flothuis und Nikolaus Harnoncourt zu nennen — zum Teil als noch offene Fragen erwiesen haben.

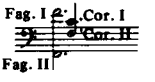
[127] Takt 76—80: AMA hat diese Stelle kommentarlos für *Corni in B* (ohne nähere Bezeichnung der Lage) umgeschrieben. NMA folgt Mozarts Notierung und fügt die erforderlichen Hinweise für das Umstimmen der Hörner hinzu.

[128] Der Herausgeber neigt mehr zur „basso"-Lesung. Die in AMA vorgenommene Umschrift ist, um mit Mozarts Notierung für „Corni in Mi^b/Es" in Einklang gebracht zu werden, „basso" zu lesen (also notiert c''/g" = klingend b/f').

Bässen. Gegen „alto" sprechen hohe Pedaltöne (wie T. 34/35), aber auch eine Stelle wie Takt 46/47: Ein klingendes c' (der „basso"-Hörner) füllt hier den von Mozart zwischen den beiden Fagotten disponierten offenen weiten Raum:

„alto"-Lesung ergäbe demgegenüber ein doppeltes Unisono (c'') mit der ersten Klarinette[129].

Nur bei No. 10 sind — wenn wir es richtig sehen — alle bisher vorliegenden Ausgaben und ebenso die heutige Praxis stets einmütig für „Corni in Si^{b} alto" eingetreten[130]. Mit Recht; denn Stellen wie Takt 34 bis 35 und Takt 38—39 oder Takt 96—98 und Takt 100—102 lassen keinen Zweifel an Funktion und Lage der („alto"-)Hörner zu, die — in hoher Tenorlage — einmal als Unterstimme (T. 34—35, T. 38—39), zum anderen als Konstante zwischen Fagott und Oboe I/Bassetthorn I eingesetzt sind. Insgesamt erweist sich der Bläsersatz in dieser Arie — mit acht Holzbläsern und zwei Hörnern — als am weitesten fortgeschritten in der *Entführung*, und zwar sowohl im konzertanten Gegenüber als auch in der Verbindung mit Singstimme und Streichern, besonders eindrucksvoll bei der Episode, in der Mozart sich einige Takte aus Glucks deutscher *Iphigenie* umgestaltend zu eigen macht[131].

Bei No. 15 ergibt sich bei „alto"-Lesung eine bei Mozart sonst unbekannte und extreme Horn-Situation. Für die Beurteilung der Gegebenheiten mag auch ein Vergleich mit No. 10b aus *Idomeneo* aufschlußreich sein (*„Non temer, amato bene"* KV 490), der *„nächsten Parallele* [. . .] *in Mozarts eigenen Werken"*[132] zu Belmontes Rondo.

In No. 20 sind für „alto" die Takte 31 ff. angeführt worden, weil dort (ähnlich wie in No. 6, T. 50 ff.) „basso"-Hörner in der gleichen Lage wie Violoncelli und Bässe klingen würden, wiederum tief unter den beiden Fagotten liegend. Als besonders starkes Argument für „alto" wird T. 71 geltend gemacht, denn hier klingt bei „basso"-Spiel Horn II eine Quart tiefer als die Bässe. Andererseits treffen in Takt 71 auf dem ersten Viertel gleichsam zwei Klanggruppen zusammen, die eine von oben kommend und abschließend (Bläser), die andere (Streicher) wieder (wie T. 68) gleichsam in der Mitte ansetzend und in Gegenbewegung auseinanderstrebend. So findet (nach Ansicht des Herausgebers) der störende Quartsextakkord nicht recht statt, er kommt nicht zur Wirkung. Für „basso" seien aber insbesondere die Takte 26 und 29 angeführt, in denen die weite Lage der Fagotte nur einen Sinn hat, wenn der Raum von den Hörnern ausgefüllt wird, und das ist nun gerade der Fall, wenn man „basso"[133] liest:

Aber auch aufs Ganze gesehen spricht in No. 20 mehr (wenn nicht alles) — nach Meinung des Herausgebers — für *Corno I, II in Si^{b} basso/B tief.*

Zusammenfassend darf — im Anschluß an das zu Beginn dieses Abschnittes Gesagte — konstatiert werden: Abgesehen von der eindeutigen Situation für die B-Hörner in No. 10 („alto") kann das Für und Wider in den vier anderen in Frage kommenden Nummern 2, 6, 15 und 20 eindeutig allein in größerem Zusammenhang gelöst werden. Für den Herausgeber überwiegen in allen vier Fällen die Argumente für „basso"-Lesung.

3. Zur eventuellen Mitwirkung eines Tasteninstruments

Dafür, daß in Wien in den 1780er Jahren die barocke Tradition noch weiterwirkte, daß der Komponist einer Oper zumindest die Premiere und einige weitere Aufführungen zu leiten, zu „dirigieren" und sich so als der für das Ganze Verantwortliche zu zeigen hatte, für das Fortbestehen dieser Tradition kann gerade die *Entführung* als Beispiel angeführt werden. Als der „russische Hof" Anfang Oktober 1782 einer Aufführung der *Entführung* beiwohnte[134], hat Mozart es, wie er am 19. Oktober an den Vater schreibt, *„für gut befunden, wieder an das clavier zu gehen,*

[129] Vgl. die entsprechende Argumentation bei No. 20, Takt 26 und 29.

[130] Auch AMA fordert hier (und nur hier) *Corni in B alto.*

[131] Es handelt sich um die Takte 53—58 der „Arie und Chor" im zweiten Akt von Glucks *Iphigenie auf Tauris*, deutsche Fassung (Wien 1781), vgl. *Christoph Willibald Gluck, Sämtliche Werke*, Abt. I, Band 11, Kassel etc. 1965, S. 152, die Mozart den Takten 89 bis 95 von No. 10 zugrunde legte. Hierzu ausführlicher in einer vom Herausgeber vorbereiteten Studie über *Mozart und Gluck 1781/82 in Wien.*

[132] Daniel Heartz im Vorwort zu NMA II/5/11/Teilband 1, S. XIX. In der erwähnten Idamante-Arie (S. 196 ff.) ist in NMA (entsprechend den verwendeten Quellen und bestätigt durch das heute wieder zur Verfügung stehende Autograph: Biblioteka Jagiellońska Kraków) im Vorsatz *Corno I, II in Si^{b} basso/B tief* eingesetzt.

[133] Vgl. auch die ähnliche Disposition der Fagotte in No. 6, Takt 46/47; dazu weiter oben in diesem Abschnitt die Ausführungen zu No. 6.

[134] Es dürfte die Aufführung am 8. Oktober 1781 gewesen sein, die zehnte seit der Premiere.

und zu dirrigiren, [. . .] um mich |: weil ich eben hier bin :| den anwesenden Herrschaften als vatter von meinem kinde zu zeigen". Aber nicht nur deshalb hat Mozart bei dieser Aufführung — einige zuvor waren nicht von ihm geleitet worden — wieder am Klavier Platz genommen. Es ging ihm auch und vielleicht noch mehr darum, *„das ein wenig in schlummer gesunkene orchestre wieder aufzuwecken"*. Wie das im einzelnen geschehen ist, vermag niemand zu sagen. Aber das „Aufwecken" eines Orchesters kann man sich schwerlich anders vorstellen als durch Impulse vom Klavier her, durch mitreißende „Zeichen" des dirigierenden Klavierspielers oder klavierspielenden Dirigenten. Einige Hinweise auf das, was Mozart damals tat (und auch andernorts als „Dirigent" einer Oper getan hat[135]), dürften solche Eintragungen geben, wie wir sie, von Mozarts Hand geschrieben, in der Wiener Partiturkopie[136] finden. Als Beispiel mögen seine ersten Eintragungen zur Dynamik dienen. Sie finden sich in No. 4 (T. 96—99/ NMA S. 100). Mozarts Vortragsangaben verdeutlichen das auskomponierte Crescendo, für das aber — weder im Autograph, noch in der auf dieses unmittelbar zurückgehenden Wiener Kopie — keine entsprechenden Angaben dastanden. Bezeichnend ist, daß Mozart jetzt seine Angaben (nur) unter dem Baß-System eintrug, dorthin, wo sie der vom Klavier aus „dirigierende" Verantwortliche sehen mußte und weitergeben konnte.

Die Warnung vor einem ständigen (und hervortretenden) Mitspielen bei der Mitwirkung eines Tasteninstrumentes dürfte sich erübrigen. Ein gut studiertes und nicht „in Schlummer gesunkenes" Orchester braucht man nicht *„aufzuwecken"*. Auch hier gilt Leopold Mozarts erster Satz zum Kapitel *Von dem [. . .] guten Vortrage überhaupts* aus seiner *Violinschule: „An der guten Ausführung ist alles gelegen"*[137].

Die Frage nach dem einzusetzenden Instrument beantwortet Mozart in der zitierten Briefstelle zumindest für die damalige Situation im Wiener Burgtheater recht deutlich: Er ging *„an das clavier"*. Da ein Clavichord nicht gemeint sein kann, bedeutet *„clavier"* hier eher Hammerflügel als Cembalo[138].

4. Verzierungen und Appoggiaturen

Der Praxis der NMA folgend wurden vom Herausgeber Vorschläge für die Auszierung von Fermaten und für die Ausführung von Appoggiaturen angebracht. Bei den Fermaten handelt es sich um folgende Stellen:

No. 11, Takt 91: Fermatenauszierung (NMA S. 198)

No. 12, Takt 66—67: Fermatenauszierung und Eingang (NMA S. 235)

No. 15, Takt 36: Eingang (NMA S. 272 und 273); Takt 62: Eingang (NMA S. 276); Takt 76: Fermatenauszierung (NMA S. 278)

No. 17, Takt 98: Eingang (NMA S. 349)

Die dort jeweils als Fußnote gegebenen Auszierungen und Eingänge sind als unverbindliche und anregende Empfehlungen des Herausgebers anzusehen. Ähnliches gilt für die — jeweils über dem Gesangssystem zur betreffenden Note gestochenen — Appoggiaturen, bei denen in Zweifelsfällen eher einem Zuwenig als einem Zuviel das Wort geredet worden ist. In den geschlossenen Nummern hat Mozart Appoggiaturen oft in die melodische Stimmführung miteinbezogen. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel dafür bietet No. 6: Sowohl bei dem Achtelvorhalt in Takt 9 (NMA S. 120) als auch bei der Ausführung des „langen" Vorhalts in Takt 75 (NMA S. 126) muß das Orchester selbstverständlich „warten" — das Innehalten der Bewegung sammelt sich in der Generalpause mit Fermate, beide Bewegungen — die der Singstimme und die des Orchesters — kommen hier zur Ruhe.

An Stellen, an denen Mozart keine Appoggiaturen vorschreibt, wie etwa in No. 6, T. 12 und 14 (NMA S. 120) oder T. 22 und 24 (NMA S. 121), hat der Herausgeber auf entsprechende Interpretationsvorschläge verzichtet, doch sind — insbesondere in den rezitativischen Teilen — weitere Appoggiaturen durchaus möglich; nur sei vor einem Zuviel nachdrücklich gewarnt. Ebenso nachdrücklich sei zum Problem der Appoggiaturen hingewiesen auf die Ausführungen von Luigi Ferdinando Tagliavini, Stefan Kunze und Daniel Heartz sowie von Friedrich-Heinrich Neumann[139].

[135] Ähnliche Berichte über Mozarts Dirigieren vom Tasteninstrument aus liegen vom Mailänder *Mitridate* bis zum Prager *Don Giovanni* und zur *Zauberflöte* vor. Vgl. dazu auch den Bericht über das Colloquium des Zentralinstituts für Mozartforschung im Sommer 1968 über aktuelle Fragen der Mozart-Interpretation, insbesondere zu *Fragen der Besetzung und der Direktion des Orchesters*, in: *Mozart-Jahrbuch 1968/70*, Salzburg 1970, S. 35—37.

[136] Vgl. oben den Abschnitt *Quellen*.

[137] Leopold Mozart, *Gründliche Violinschule*, Augsburg [3]/1787. Als Faksimile hrsg. von Hans Joachim Moser, Leipzig o. J., S. 257.

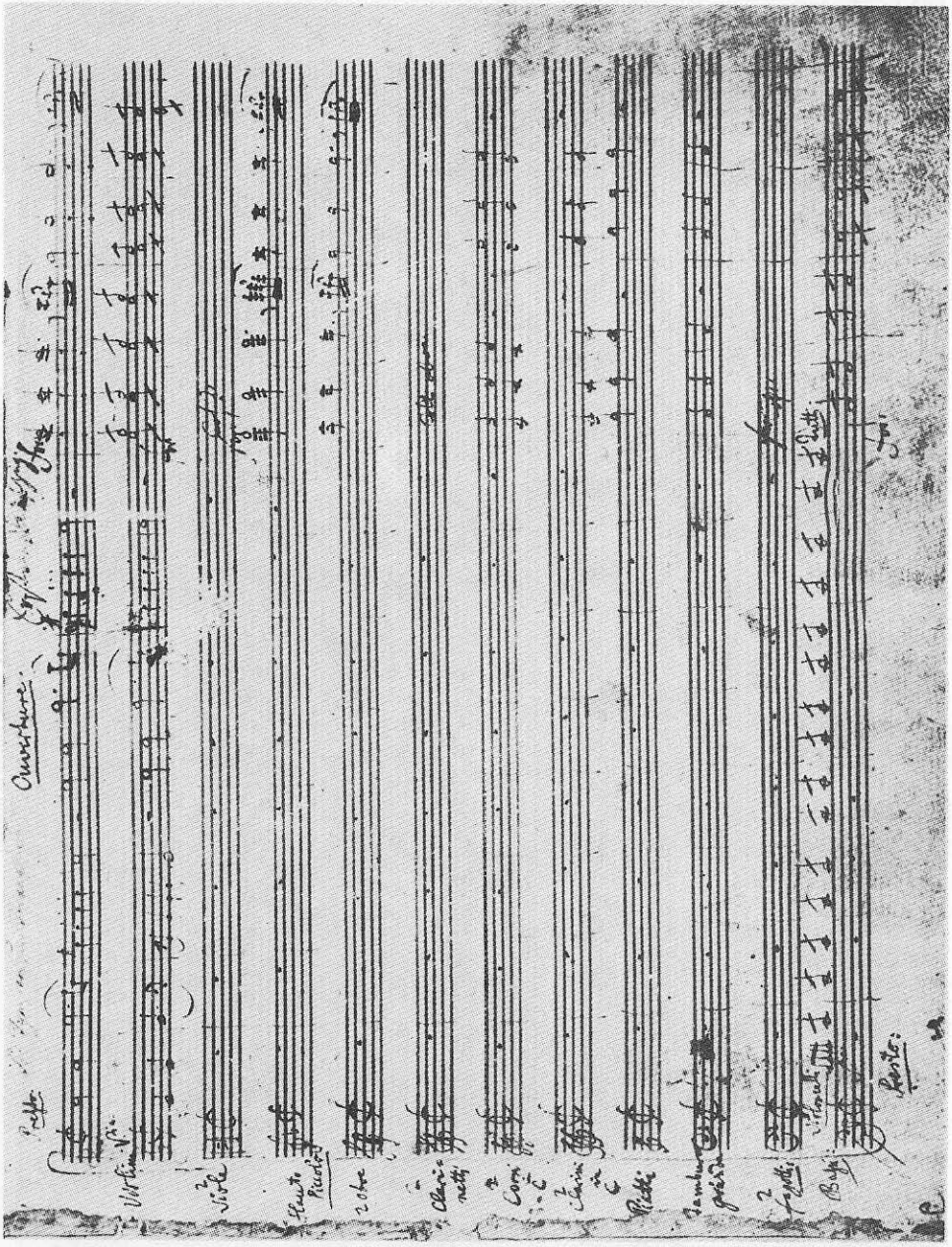
[138] Selbstverständlich schließt Mozarts Angabe nicht aus, daß in den Wiener Theatern damals auch noch Cembali vorhanden waren und auch weiterhin benutzt wurden.

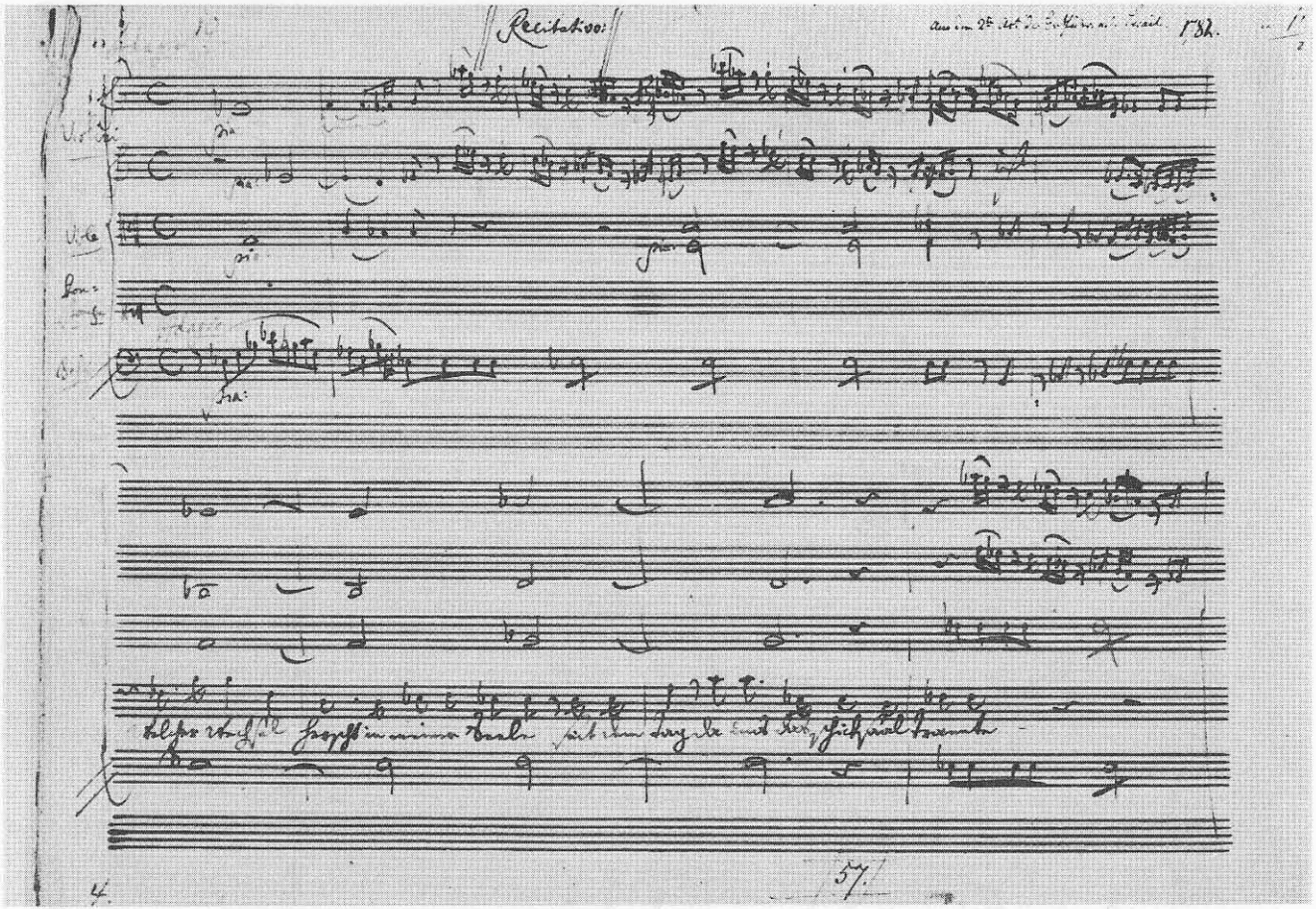
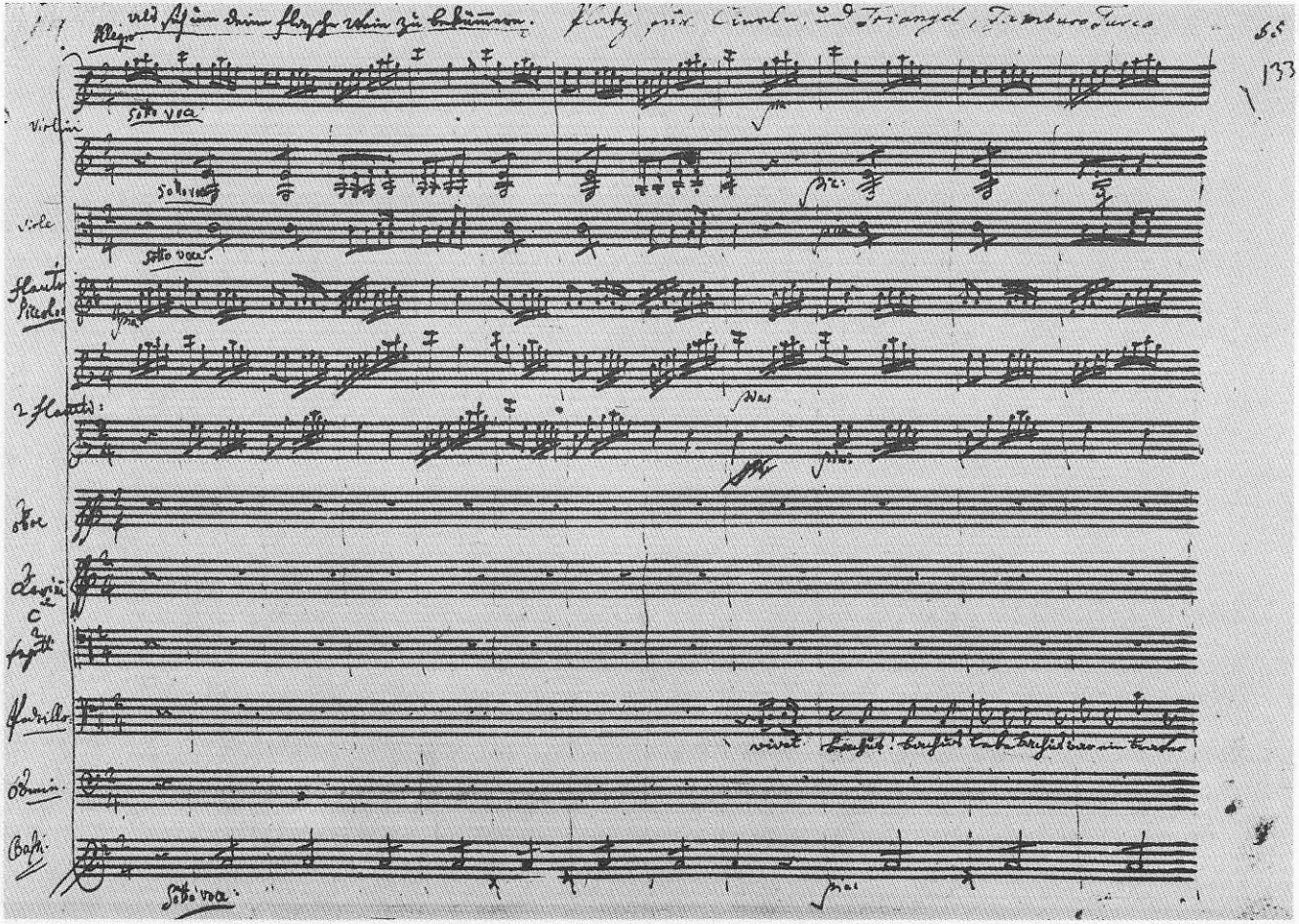
[139] Vgl. die Vorworte zu NMA II/5/5: *Ascanio in Alba* (Tagliavini), NMA II/7: *Arien · Band 1* (Kunze) und NMA

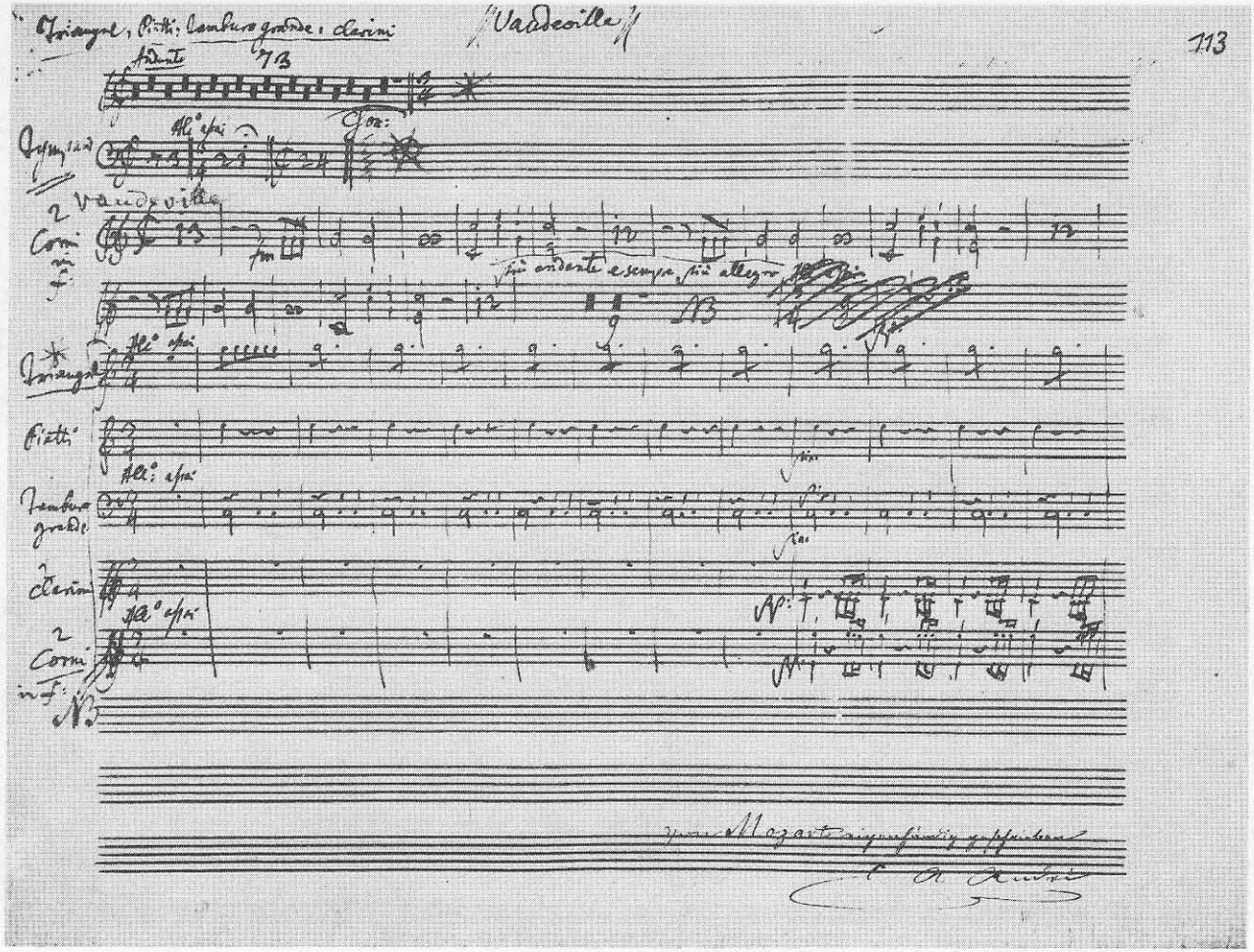
Allen im Vorwort und im Kritischen Bericht genannten Persönlichkeiten und Institutionen, die bei der Vorbereitung dieses Bandes mitgewirkt haben, sei aufrichtig gedankt. Namentlich gedankt sei auch an dieser Stelle:
Herrn Professor Dr. Joseph Heinz Eibl (Eichenau/Obb.) für Hinweise und die Beantwortung von Fragen bei der Ausarbeitung des Vorwortes; Herrn Professor Dr. Marius Flothuis (Amsterdam), der die Korrekturen mitlas und ständig beratend half; Herrn Professor Karl-Heinz Füssl (Wien) und den im Verlag mitlesenden Hauskorrektoren; den Herren Professoren Dr. Walter Gerstenberg (Tübingen/Salzburg) und Nikolaus Harnoncourt (St. Georgen) für viele Anregungen in Gesprächen, vor allem bei einem gemeinsam veranstalteten Seminar über die *Entführung* im Sommersemester 1980 im Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg; Dr. Alan Tyson (London) für die Mitteilung der Ergebnisse seiner Papieruntersuchungen, insbesondere der autographen Partitur. Schließlich gilt mein besonderer Dank den Herren der Editionsleitung.
Begonnen und abgeschlossen wurde die Arbeit im Gedenken an den am 3. Oktober 1959 verstorbenen Mitarbeiter der *Neuen Mozart-Ausgabe* Friedrich-Heinrich Neumann, dem die Ausgabe ursprünglich anvertraut war.

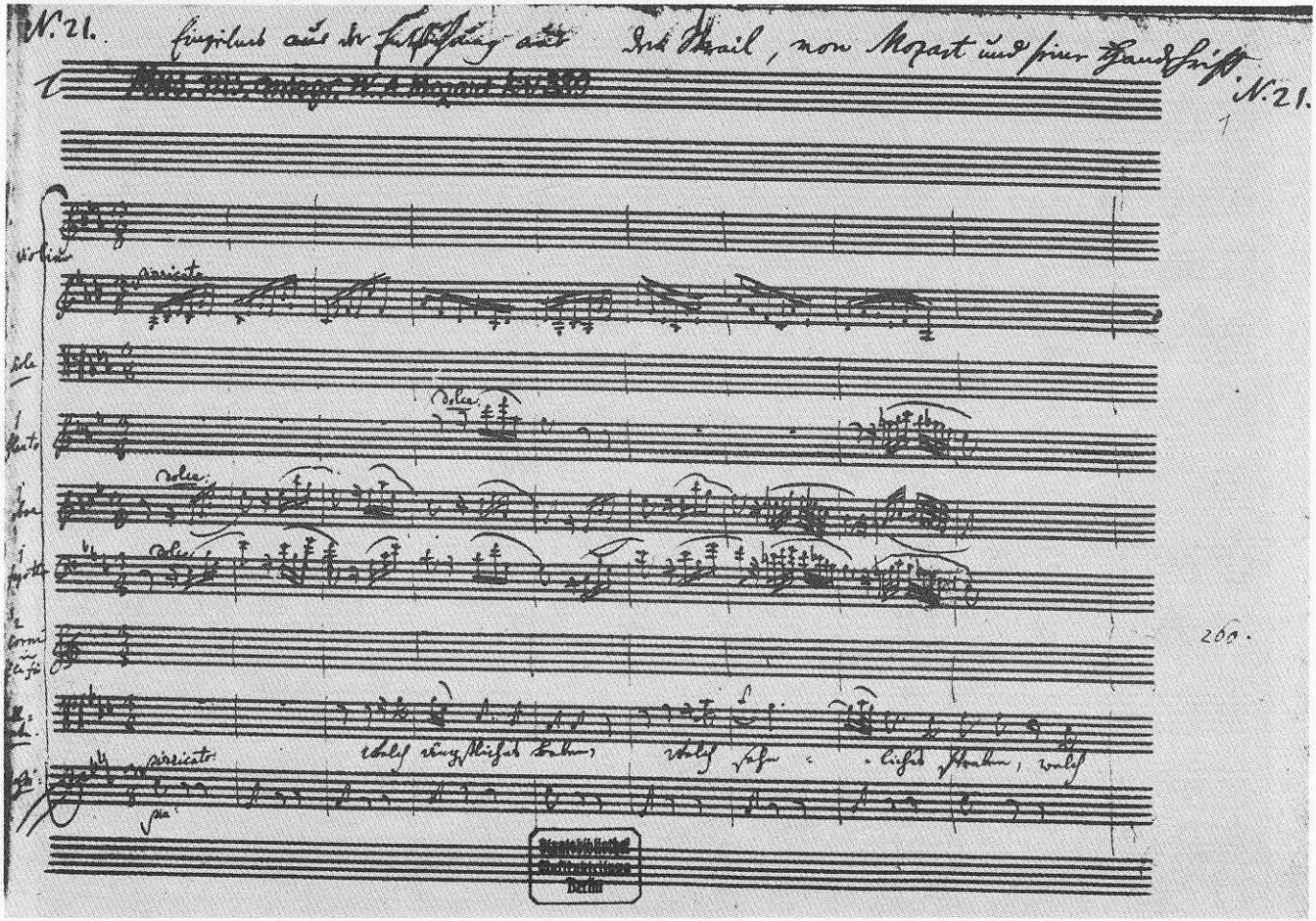
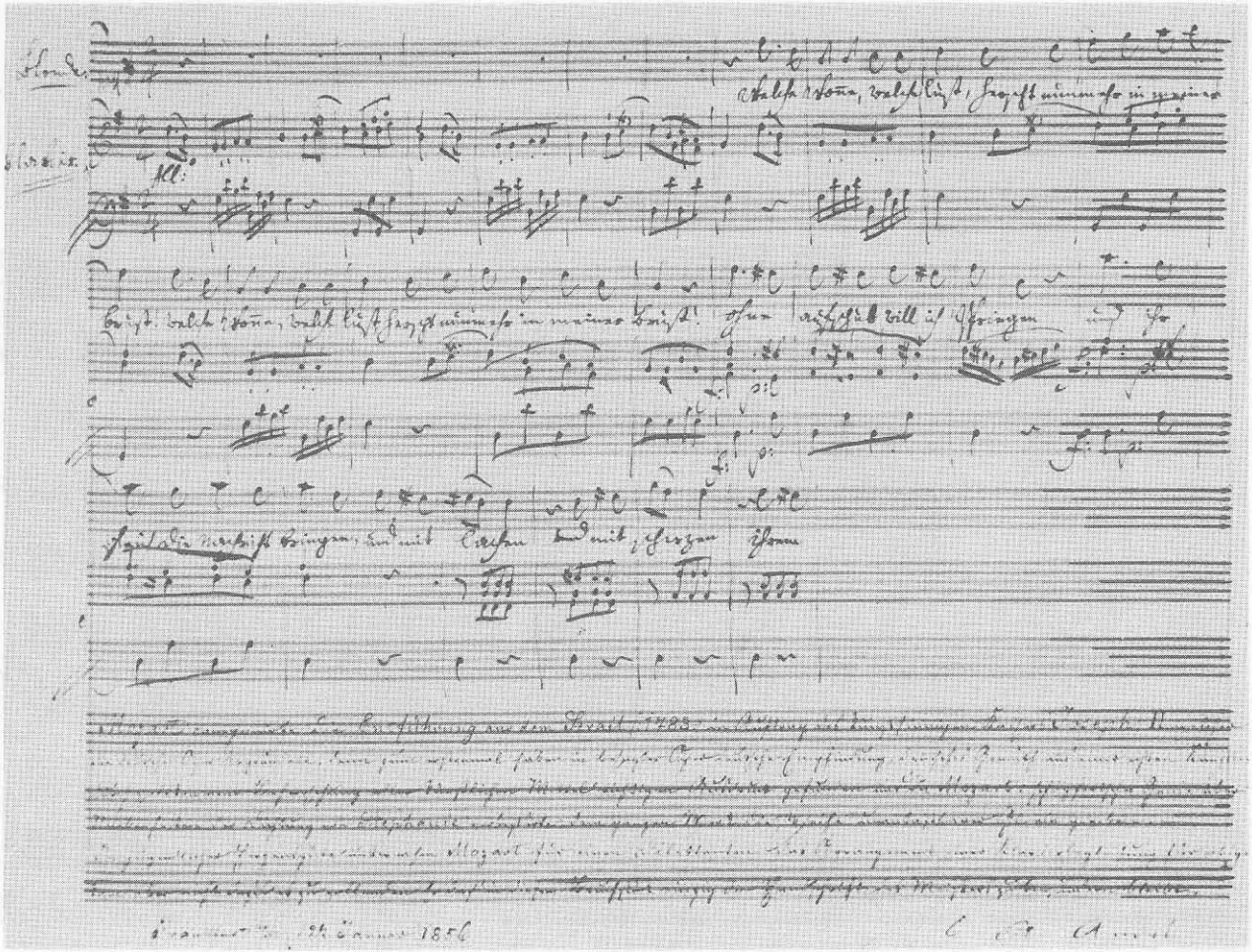
Salzburg, den 3. Oktober 1981 Gerhard Croll

II/5/11: *Idomeneo* (Heartz) sowie Friedrich-Heinrich Neumann, *Die Theorie des Rezitativs im 17. und 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Musikschrifttums des 18. Jahrhunderts*, phil. Diss. Göttingen 1955 (masch.), besonders *Die Lehre von der Aufführung des Rezitativs*, S. 287—332.



Blatt 1r des Autographs (Biblioteka Jagiellońska Kraków): Beginn der Ouverture. Vgl. Seite 5–7, Takt 1–12.

Blatt 1r des Autographs von No. 10 (Schweizer Privatbesitz): Beginn des Rezitativs „Welcher Wechsel herrscht in meiner Seele". Vgl. Seite 172, Takt 1–9, und Vorwort.

Blatt 55r des Autographs zum zweiten Aufzug (Staatsbibliothek Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin/West, Musikabteilung): Beginn von No. 14, Duett „Vivat Bacchus! Bacchus lebe!". Vgl. Seite 255–256, Takt 1–11.



Erste Seite der autographen Sonderpartitur zum dritten Aufzug (Biblioteka Jagiellońska Kraków): Timpani, 2 Corni, Triangoli, Piatti, Tamburo grande, 2 Clarini, 2 Corni zu No. 21a und No. 21b. Vgl. Seite 397–409 und Vorwort.

Blatt 1r des Autographs von KV 389 (KV6: 384 A) = Anhang II/2 (Staatsbibliothek Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin/West, Musikabteilung). Vgl. Seite 436, Takt 1–9, und Vorwort.

Autograph des Klavierauszugs (Fragment) zu No. 12 = Anhang III/2 (The Stanford University Libraries, Stanford/California). Vgl. Seite 446 und Vorwort.

Die
Entführung aus dem Serail.

Ein Singſpiel
in drey Aufzügen,
nach Bretzнern

frey bearbeitet, und für das k. k. Nationalhoftheater eingerichtet.

In Muſik geſetzt
von
Herrn Mozart.

Aufgeführt im k. k. Nationalhoftheater.

Wien,
zu finden beym Logenmeiſter, 1782.

Perſonen.

Selim, Baſſa.
Konſtanze, Geliebte des Belmonte.
Blonde, Mädchen der Konſtanze.
Belmonte.
Pedrillo, Bedienter des Belmonte, und Aufſeher über die Gärten des Baſſa.
Osmin, Aufſeher über das Landhaus des Baſſa.
Klaas, ein Schiffer.
Ein Stummer.
Wache.

FID.C

Die Scene iſt auf dem Landgute des Baſſa.

Nationalbibliothek Wien

Erſter Aufzug.

(Platz vor dem Palaſt des Baſſa am Ufer des Meers.)

Erſter Auftritt.

Belmonte allein.

Hier ſoll ich dich dann ſehen,
Konſtanze! dich mein Glück!
Laß Himmel es geſchehen!
Gieb mir die Ruh zurück!
Ich duldete der Leiden
O Liebe! allzuviel!
Schenk mir dafür nun Freuden
Und bringe mich ans Ziel.

Aber wie ſoll ich in den Palaſt kommen? — wie ſie ſehen? — wie ſprechen?

Titelseite, Personenverzeichnis und Beginn des ersten Aufzugs aus dem Textbuch (Wien 1782; Exemplar: Österreichische Nationalbibliothek Wien, Musiksammlung).

Die Entführung aus dem Serail

DEUTSCHES SINGSPIEL IN DREI AUFZÜGEN
TEXT VON CHRISTOPH FRIEDRICH BRETZNER (1748–1807)
BEARBEITET VON
JOHANN GOTTLIEB STEPHANIE d. J. (1741–1800)
KV 384

Begonnen: Wien, 30. Juli 1781
Vollendet: Wien, Ende Mai 1782
Erste Aufführung: Wien, 16. Juli 1782

PERSONEN

Selim, Bassa	Sprechrolle
Konstanze, Geliebte des Belmonte	Sopran
Blonde, Mädchen der Konstanze	Sopran
Belmonte	Tenor
Pedrillo, Bedienter des Belmonte und Aufseher über die Gärten des Bassa	Tenor
Osmin, Aufseher über das Landhaus des Bassa	Baß
Klaas, ein Schiffer	Sprechrolle
Ein Stummer. Wache	
Chor der Janitscharen	

Die Szene ist auf dem Landgut des Bassa.

ORCHESTERBESETZUNG

Flauto piccolo, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti / 2 Corni di Bassetto, 2 Fagotti; 2 Corni, 2 Clarini; Timpani, Deutsche Trommel, Triangoli, Piatti, Tamburo grande (Türkische Trommel); Archi; Hammerflügel oder Cembalo (vgl. dazu Vorwort)

VERZEICHNIS DER AUFTRITTE UND NUMMERN

Ouverture 5

Erster Aufzug

ERSTER AUFTRITT

No. 1 Aria Hier soll ich dich denn sehen, Konstanze! (Belmonte) 44

Dialog Aber wie soll ich in den Palast kommen (Belmonte) 47

ZWEITER AUFTRITT

No. 2 Lied und Duett Wer ein Liebchen hat gefunden (Osmin) — Verwünscht seist du samt deinem Liede! (Belmonte, Osmin) 48

DRITTER AUFTRITT

Dialog Könnt' ich mir doch noch so einen Schurken auf die Nase setzen (Osmin, Pedrillo) 72

No. 3 Aria Solche hergelauf'ne Laffen (Osmin) . . 73

VIERTER AUFTRITT

Dialog Geh nur, verwünschter Aufpasser (Pedrillo, Belmonte) 90

FÜNFTER AUFTRITT

No. 4 Recitativo ed Aria Konstanze! dich wieder zu sehen! — O wie ängstlich, o wie feurig klopft mein liebevolles Herz! (Belmonte) 91

Dialog Geschwind, geschwind auf die Seite und versteckt! (Pedrillo) 101

SECHSTER AUFTRITT

No. 5a Marcia 102

No. 5b Chor der Janitscharen Singt dem großen Bassa Lieder (Chor und Soli: Sopran, Alt, Tenor, Baß) 104

SIEBENTER AUFTRITT

Dialog Immer noch traurig, geliebte Konstanze? (Selim, Konstanze) 119

No. 6 Aria Ach ich liebte, war so glücklich! (Konstanze) 119

Dialog Ach, ich sagt' es wohl, du würdest mich hassen (Konstanze, Selim) 132

ACHTER AUFTRITT

Dialog Ihr Schmerz, ihre Tränen, ihre Standhaftigkeit bezaubern mein Herz immer mehr (Selim, Pedrillo, Belmonte) 132

NEUNTER AUFTRITT

Dialog Ha, Triumph, Triumph, Herr! (Pedrillo, Belmonte) 132

ZEHNTER AUFTRITT

Dialog Wohin? — Hinein! — Was will das Gesicht? (Osmin, Pedrillo, Belmonte) 132

No. 7 Terzett Marsch, marsch, marsch! trollt euch fort! (Belmonte, Pedrillo, Osmin) 133

Zweiter Aufzug

ERSTER AUFTRITT

Dialog O des Zankens, Befehlens und Murrens wird auch kein Ende! (Blonde) 150

No. 8 Aria Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln (Blonde) 150

Dialog Ei seht doch mal, was das Mädchen vorschreiben kann! (Osmin, Blonde) 156

No. 9 Duetto Ich gehe, doch rate ich dir (Blonde, Osmin) 157

ZWEITER AUFTRITT

Dialog Wie traurig das gute Mädchen daherkommt! (Blonde) 172

No. 10 Recitativo ed Aria

Recitativo Welcher Wechsel herrscht in meiner Seele (Konstanze) 172

Aria Traurigkeit ward mir zum Lose (Konstanze) 174

Dialog Ach mein bestes Fräulein! (Blonde, Konstanze) 185

DRITTER AUFTRITT

Dialog Nun, Konstanze, denkst du meinem Begehren nach? (Selim, Konstanze) 185

No. 11 Aria Martern aller Arten (Konstanze) . . . 186

VIERTER AUFTRITT

Dialog Ist das ein Traum? (Selim) 230

FÜNFTER AUFTRITT

Dialog Kein Bassa, keine Konstanze mehr da? (Blonde) 230

SECHSTER AUFTRITT

Dialog Bst, bst! Blondchen! Ist der Weg rein? (Pedrillo, Blonde) 230

No. 12 Aria Welche Wonne, welche Lust (Blonde) 231

SIEBENTER AUFTRITT

Dialog Ah, daß es schon vorbei wäre! (Pedrillo) . . 245

No. 13 Aria Frisch zum Kampfe! Frisch zum Streite! (Pedrillo) 245

ACHTER AUFTRITT

Dialog Ha! Geht's hier so lustig zu? (Osmin, Pedrillo) 254

No. 14 Duetto Vivat Bacchus! Bacchus lebe! (Pedrillo, Osmin) 255

Dialog Wahrhaftig, das muß ich gestehen, es geht doch nichts über den Wein! (Pedrillo, Osmin) . . . 268

NEUNTER AUFTRITT

Dialog Gute Nacht — Brüderchen — gute Nacht! (Pedrillo, Belmonte, Konstanze) 268

No. 15 Aria Wenn der Freude Tränen fließen (Belmonte) 269

Dialog Ich hab' hier ein Schiff in Bereitschaft (Belmonte, Konstanze, Pedrillo, Blonde) 283

No. 16 Quartetto Ach Belmonte! ach mein Leben! (Konstanze, Blonde, Belmonte, Pedrillo) 284

Dritter Aufzug

ERSTER AUFTRITT

Dialog Hier, lieber Klaas, hier leg sie indes nur nieder (Pedrillo, Klaas) 339

ZWEITER AUFTRITT

Dialog Ach! — Ich muß Atem holen (Pedrillo, Belmonte) 339

DRITTER AUFTRITT

Dialog O Konstanze, Konstanze! Wie schlägt mir das Herz! (Belmonte) 339

No. 17 Aria Ich baue ganz auf deine Stärke, vertrau', o Liebe! deiner Macht! (Belmonte) 340

VIERTER AUFTRITT

Dialog Alles liegt auf dem Ohr; es ist alles so ruhig (Pedrillo, Belmonte) 355

No. 18 Romance In Mohrenland gefangen war ein Mädel hübsch und fein (Pedrillo) 356

Dialog Sie macht auf, Herr! Sie macht auf! (Pedrillo, Belmonte, Konstanze) 358

FÜNFTER AUFTRITT

Dialog Lärmen hörtest du? Was kann's denn geben? (Osmin, Blonde, Pedrillo, Wache, Belmonte, Konstanze) 358

No. 19 Aria O, wie will ich triumphieren, wenn sie euch zum Richtplatz führen (Osmin) 360

SECHSTER AUFTRITT

Dialog Geht, unterrichtet Euch, was der Lärm im Palast bedeutet (Selim, Osmin, Konstanze, Belmonte) 376

SIEBENTER AUFTRITT

No. 20 Recitativo e Duetto

Recitativo Welch ein Geschick! o Qual der Seele! (Belmonte, Konstanze) 376

Duetto Meinetwegen sollst du sterben! (Konstanze, Belmonte) 379

ACHTER AUFTRITT

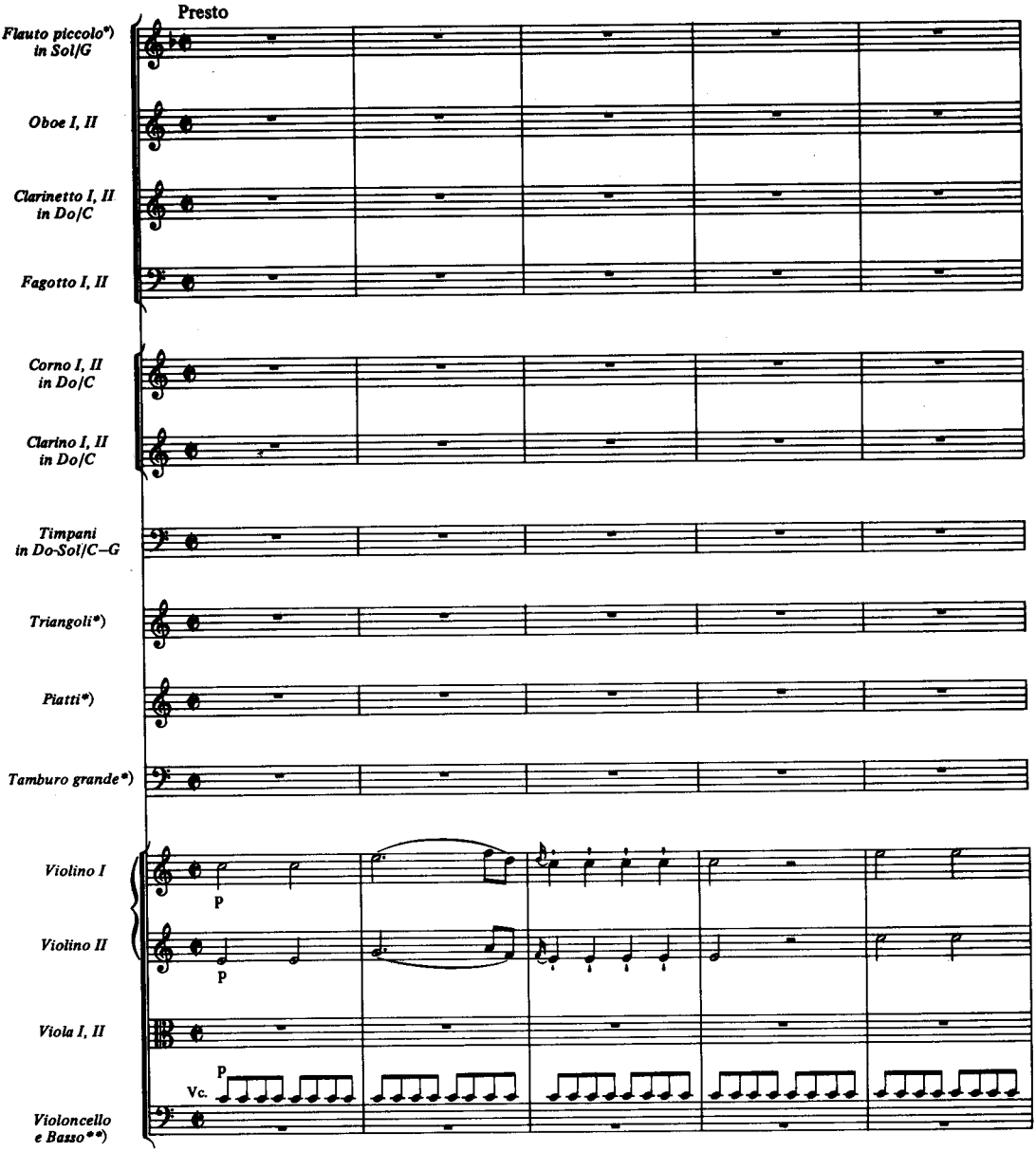
Dialog Ach Herr! Wir sind hin! (Pedrillo, Blonde) 396

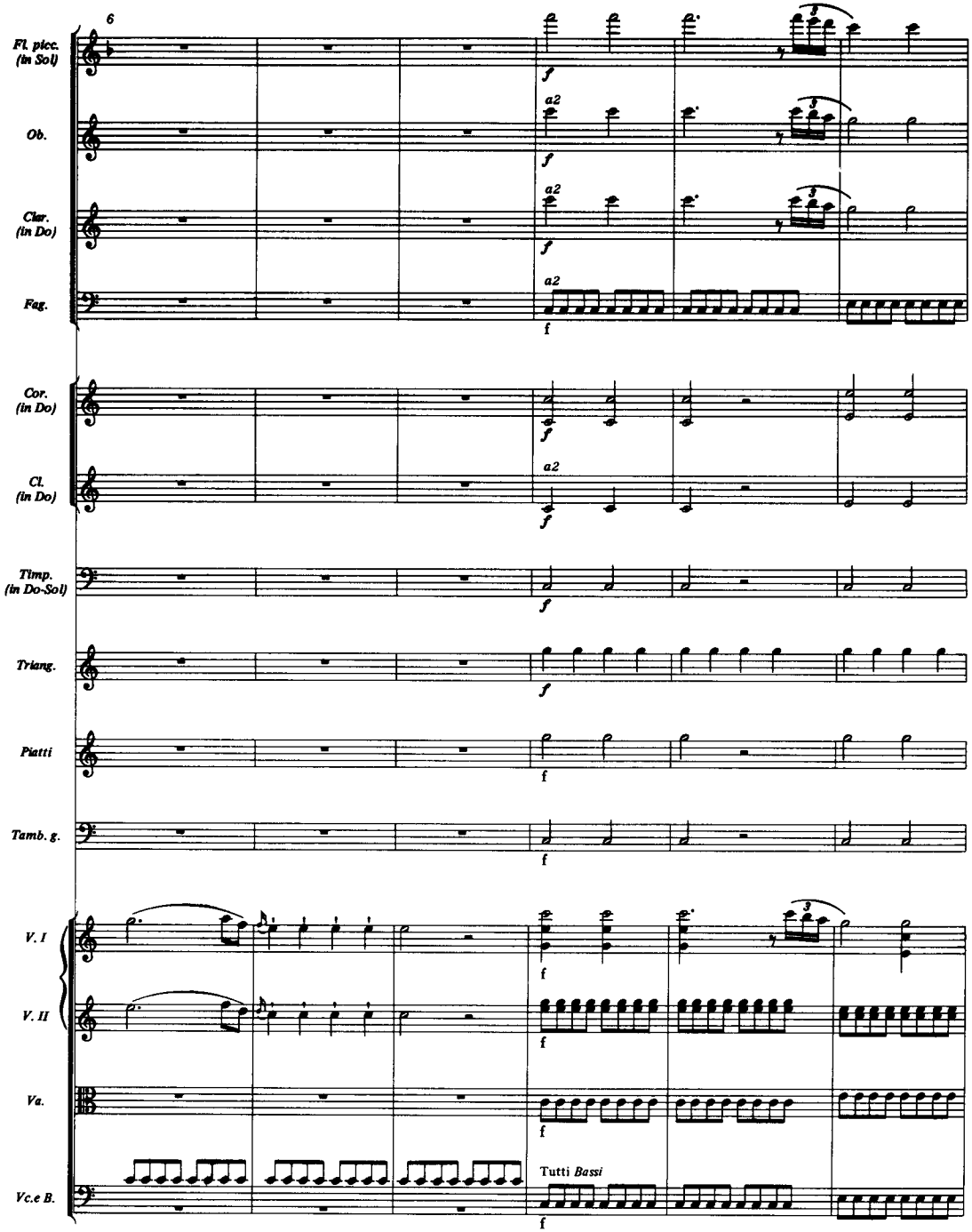
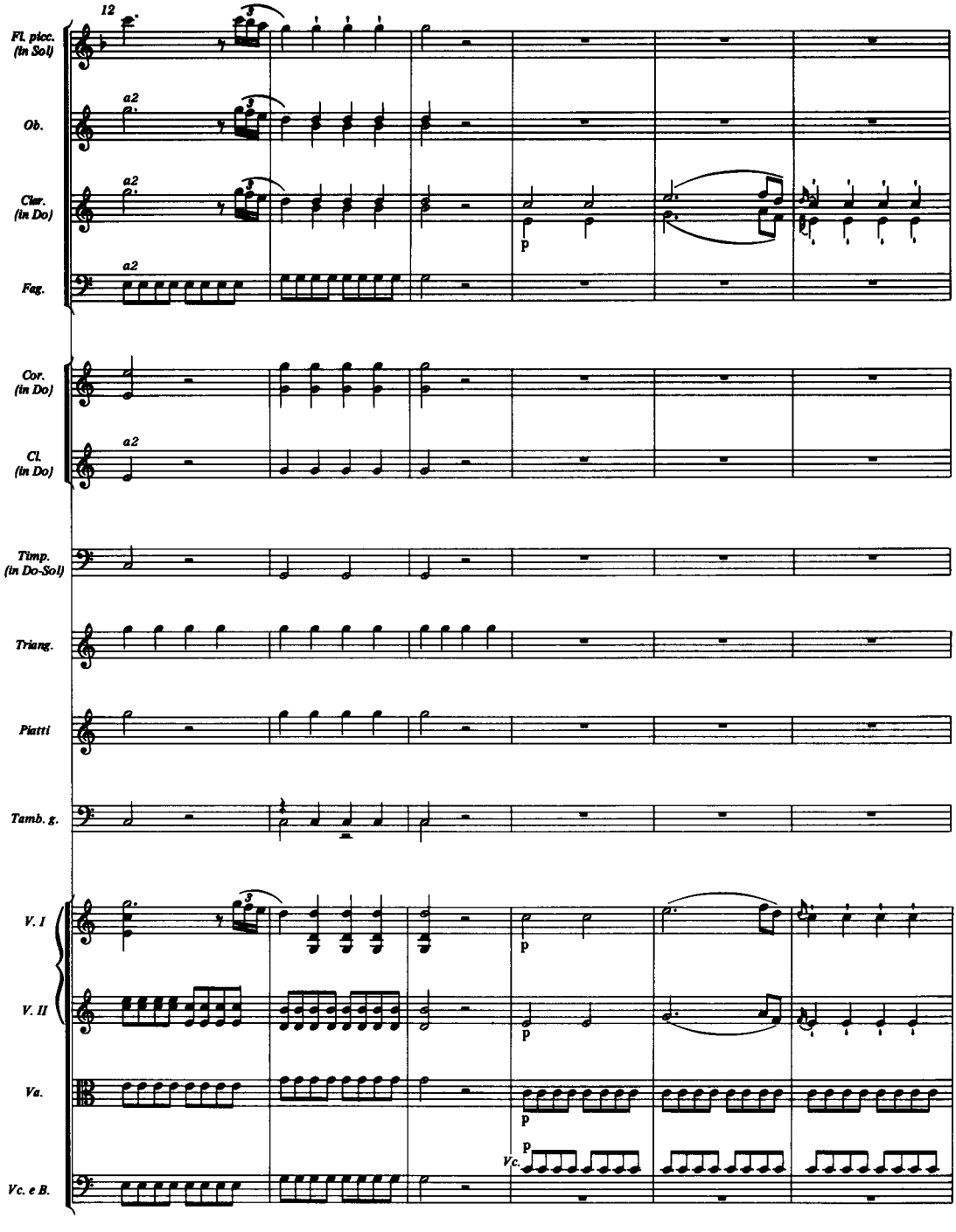
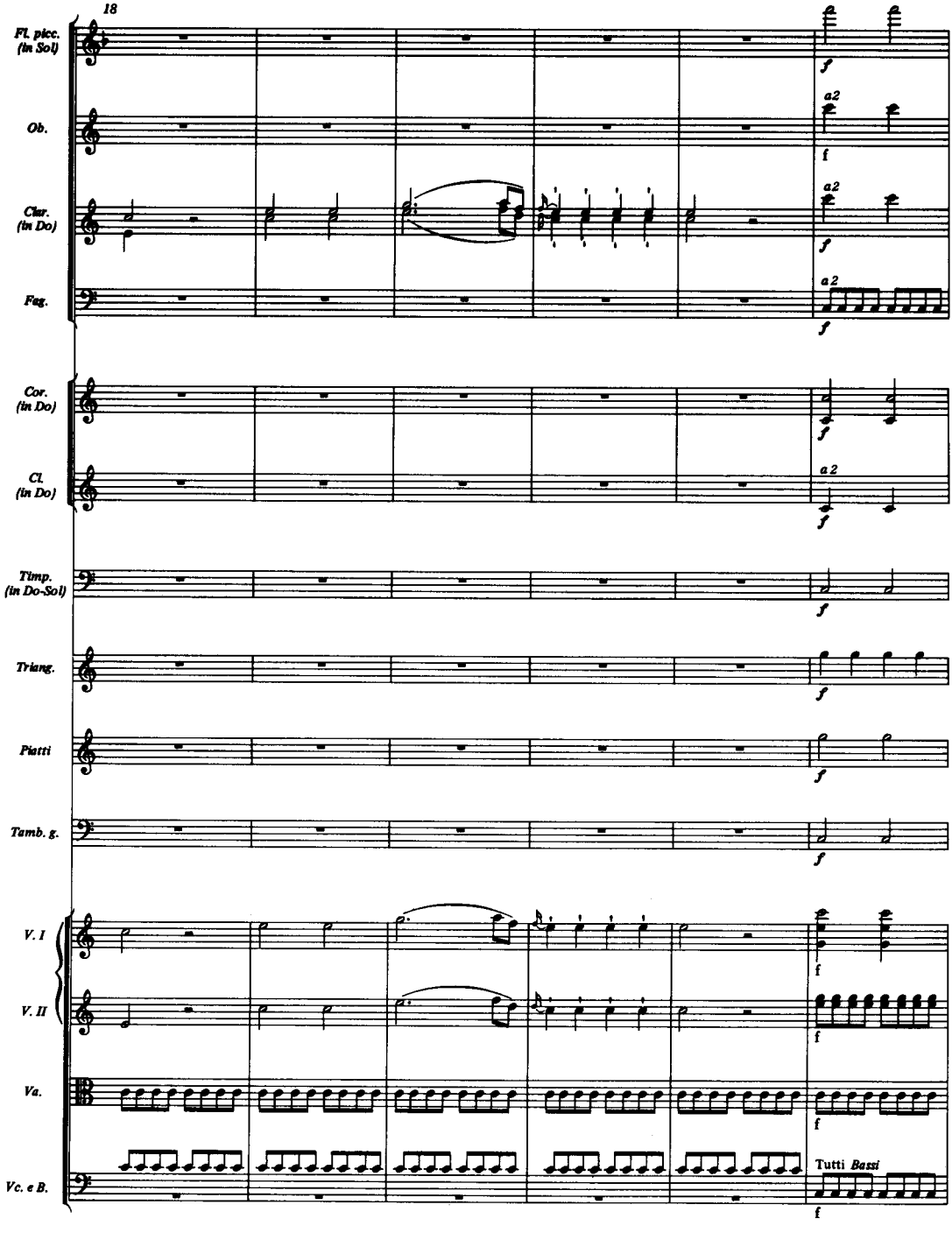
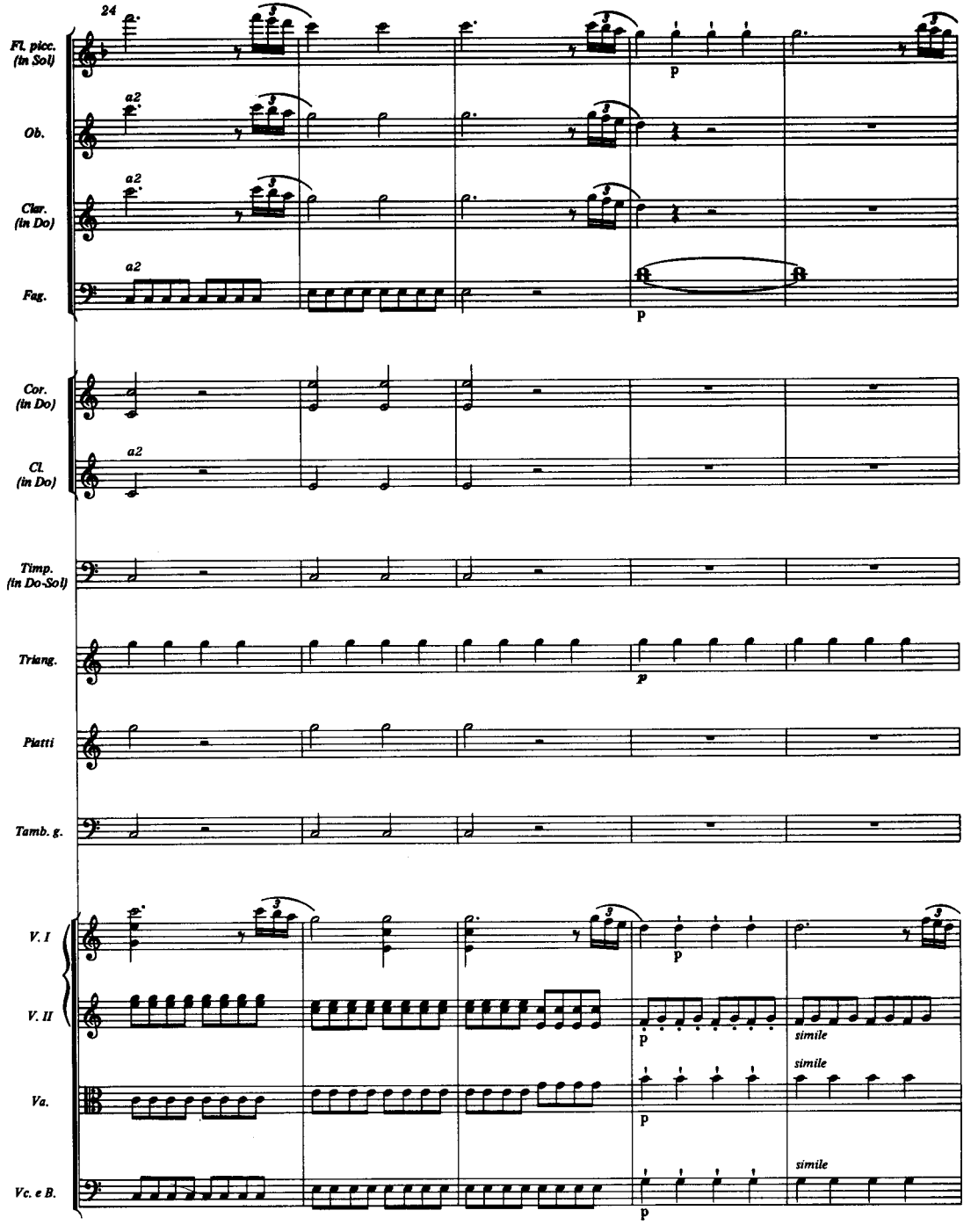
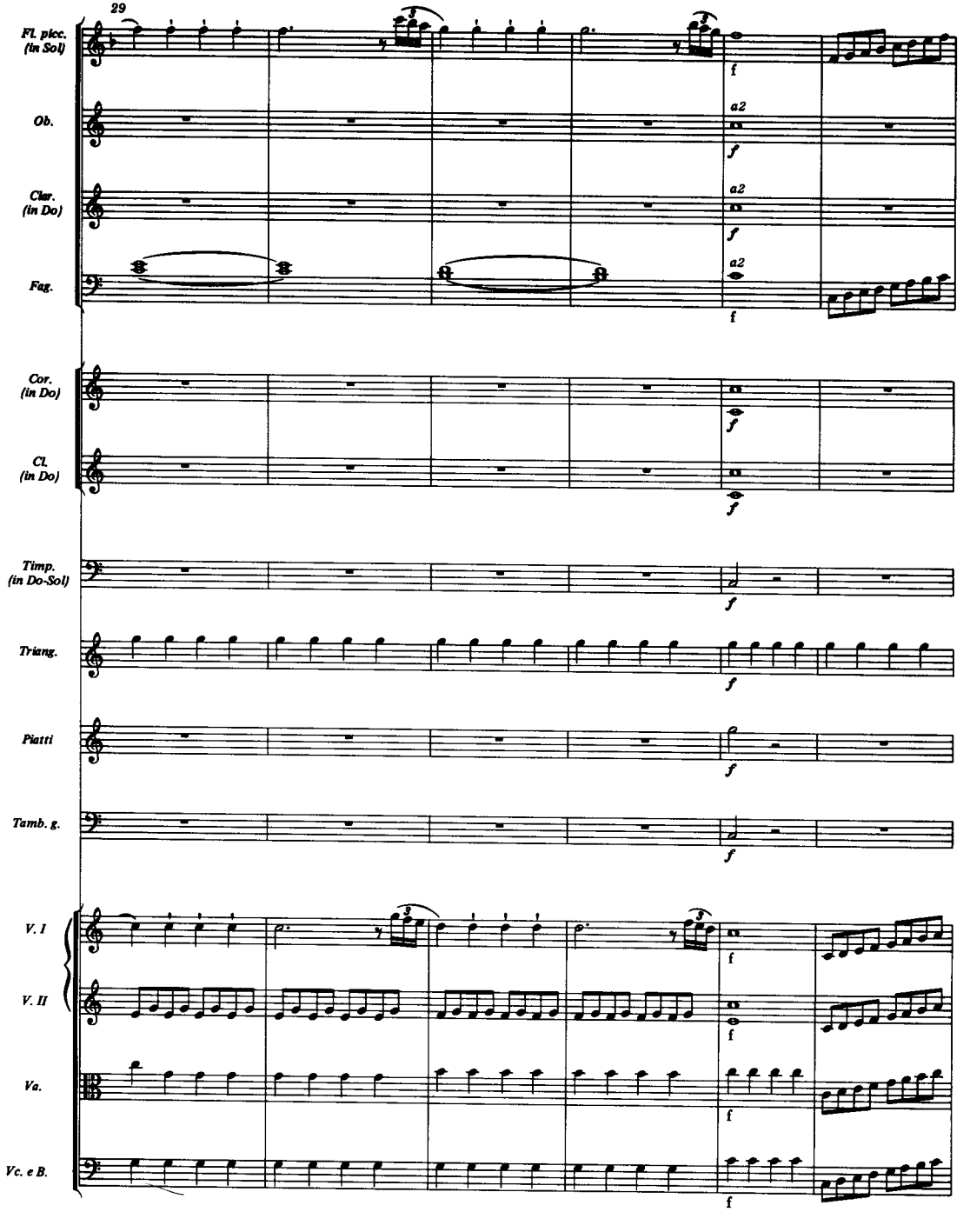
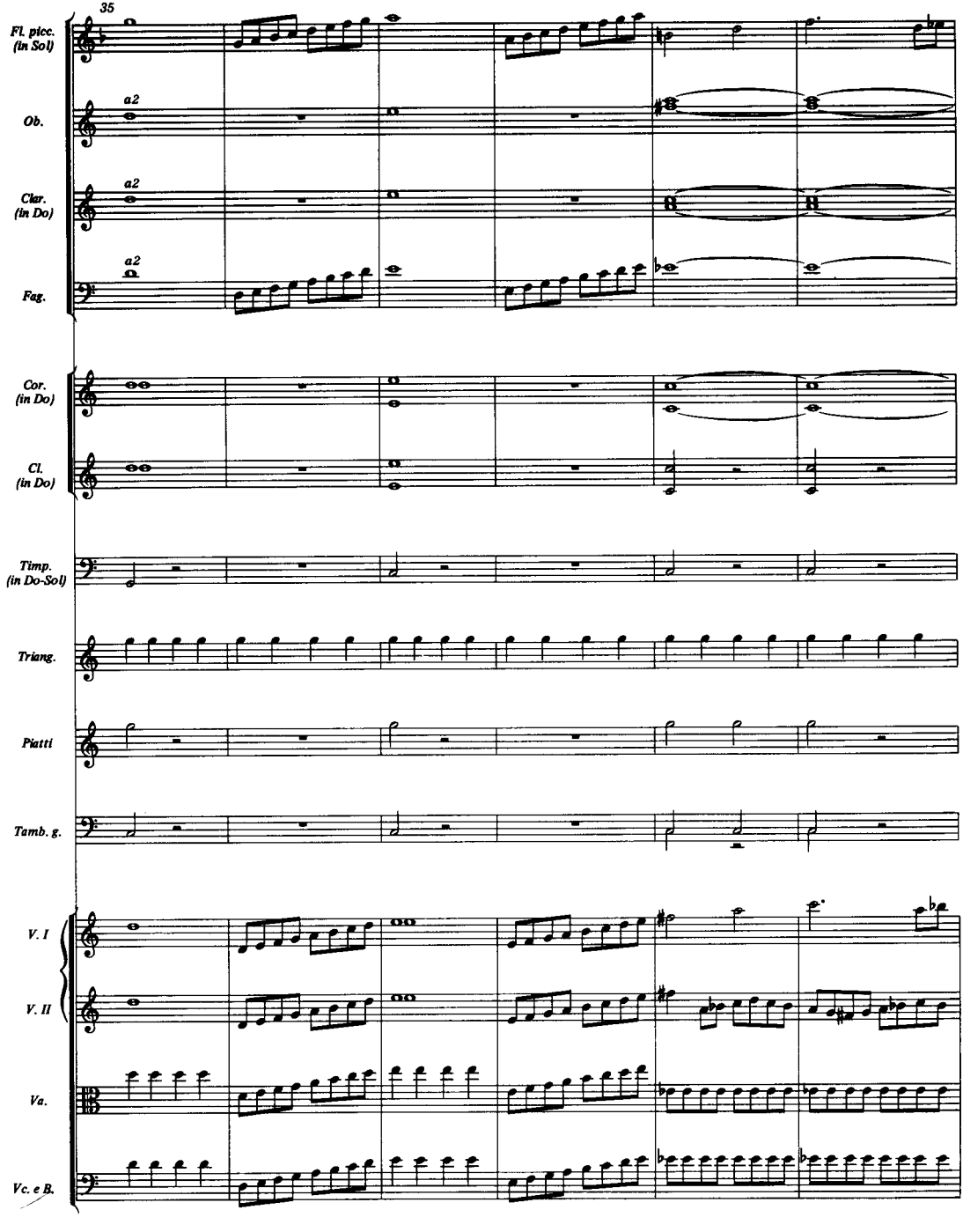
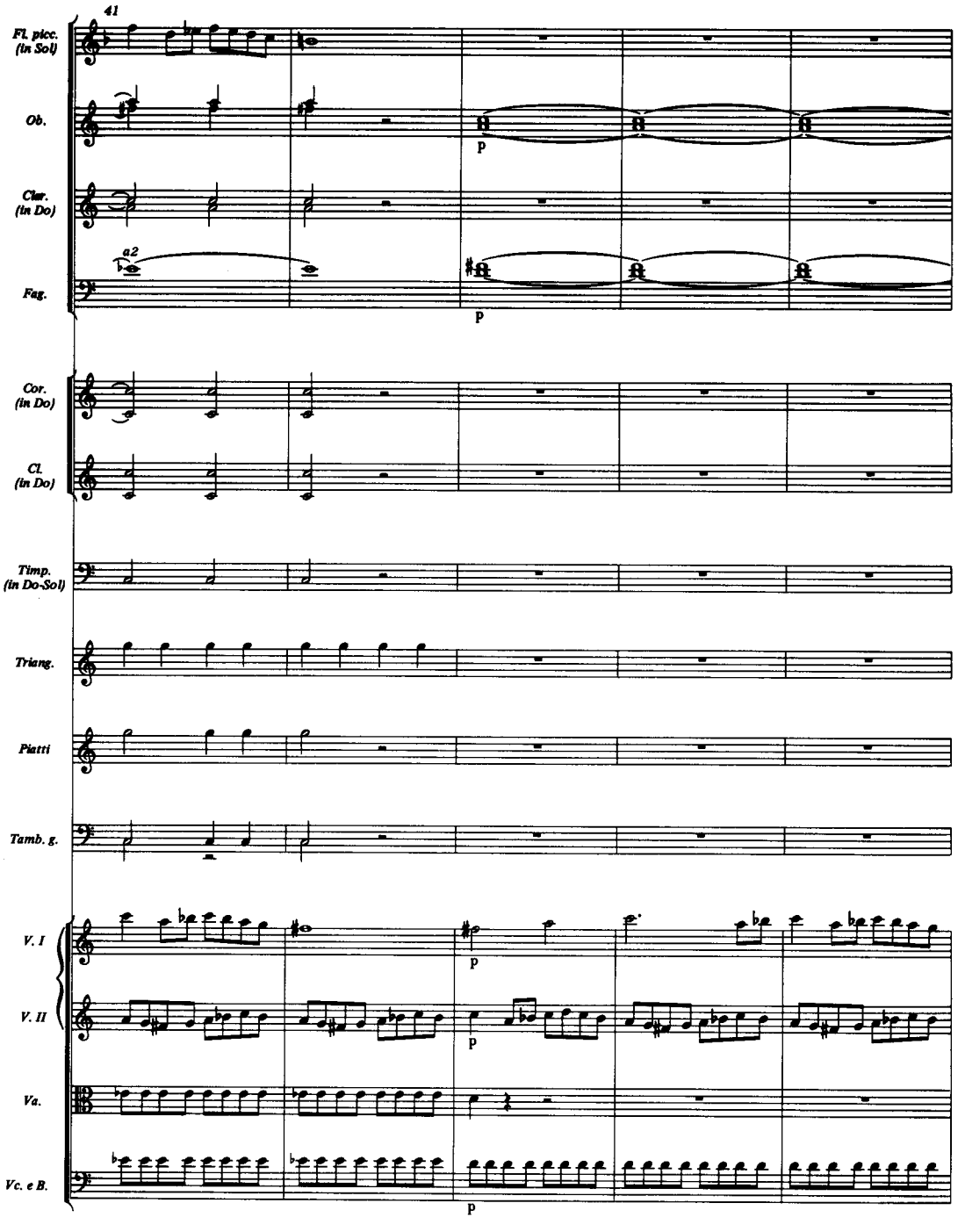
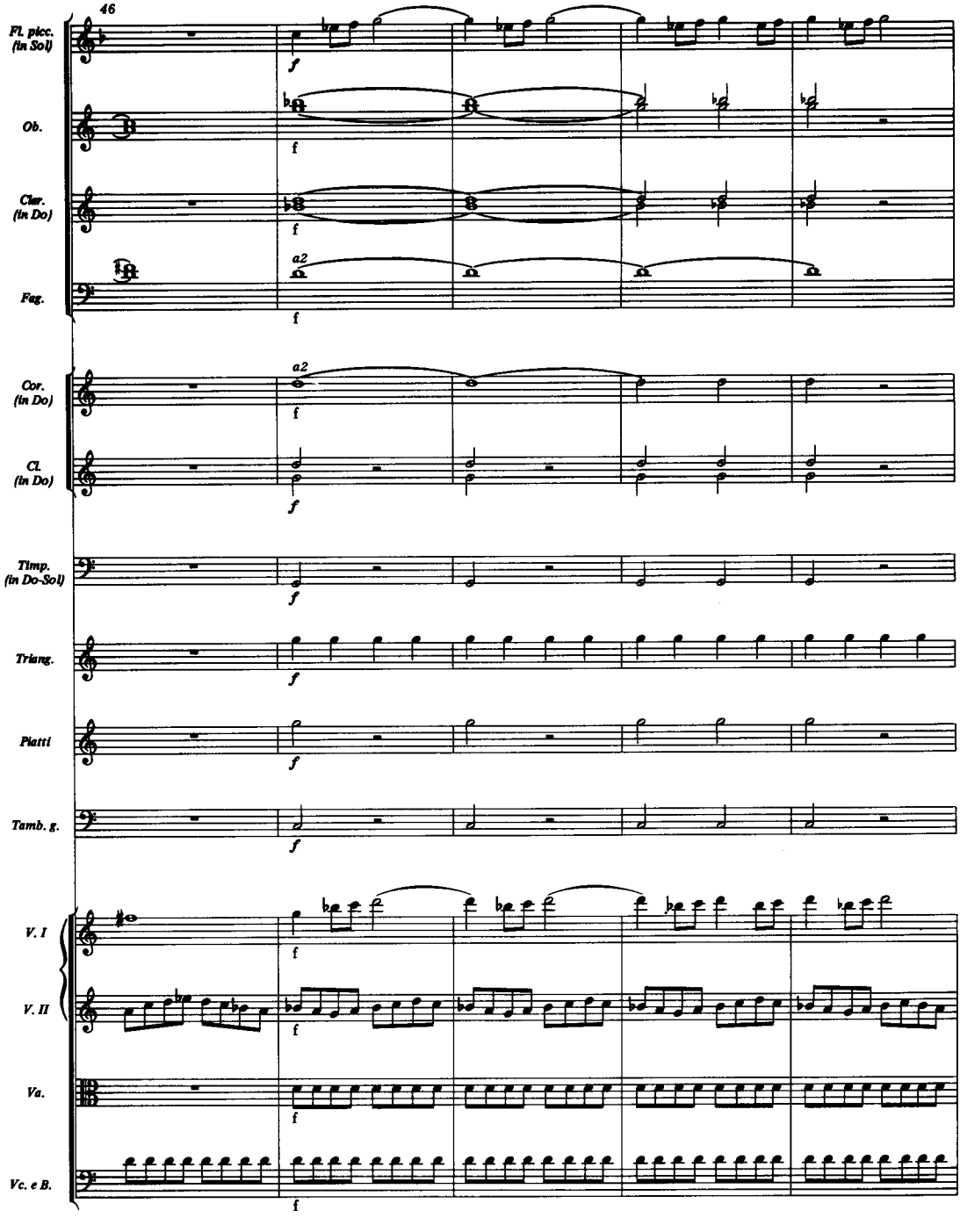
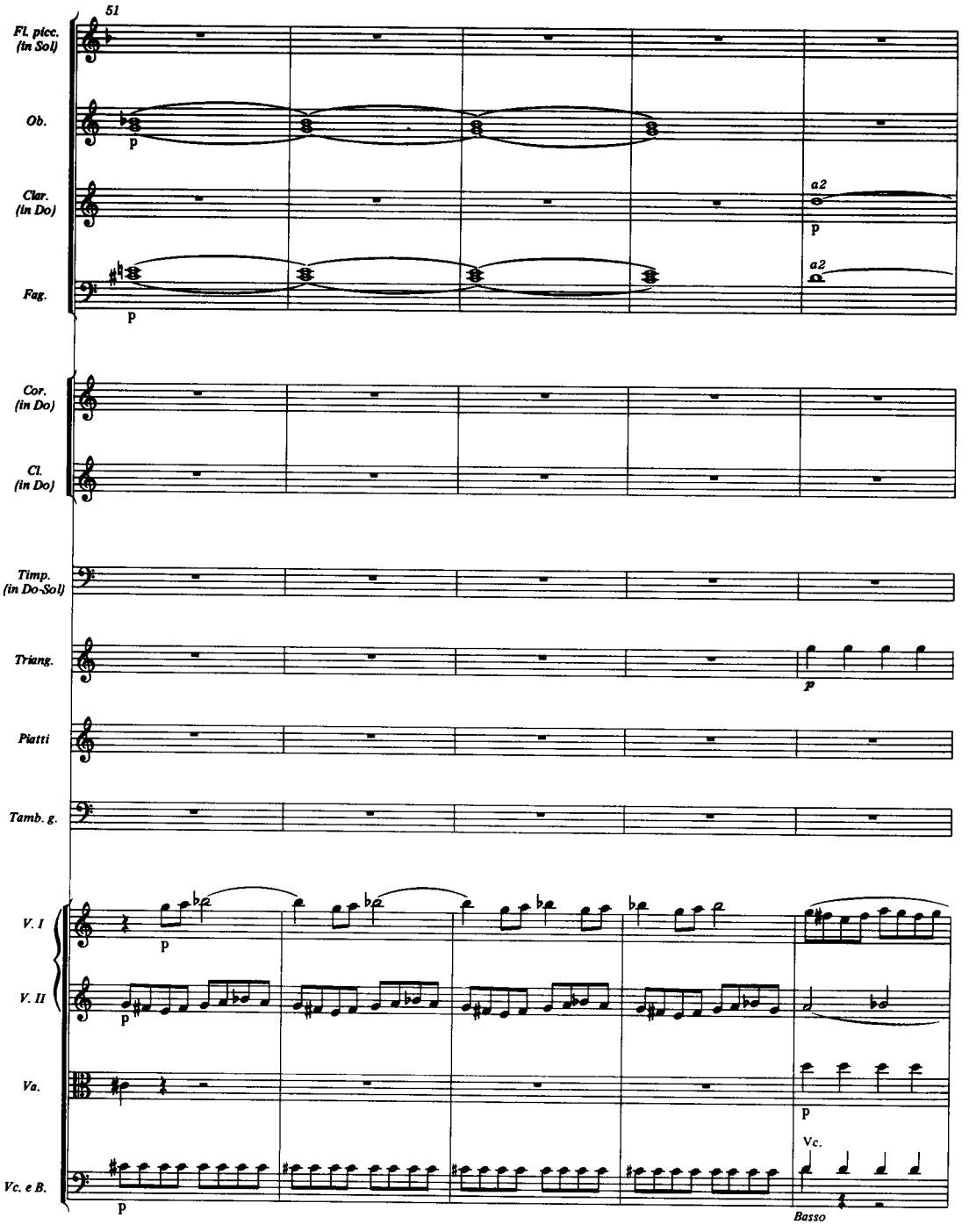
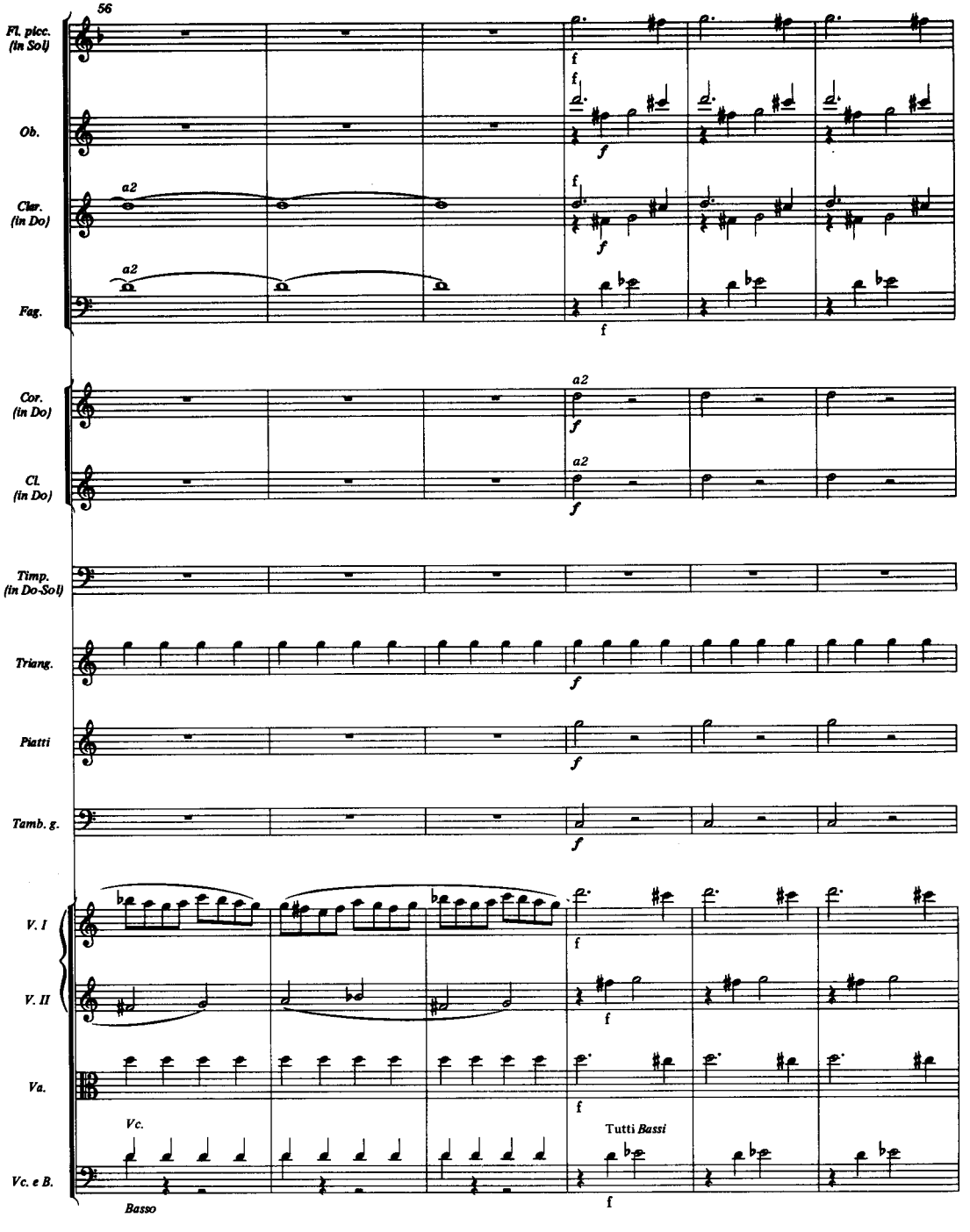
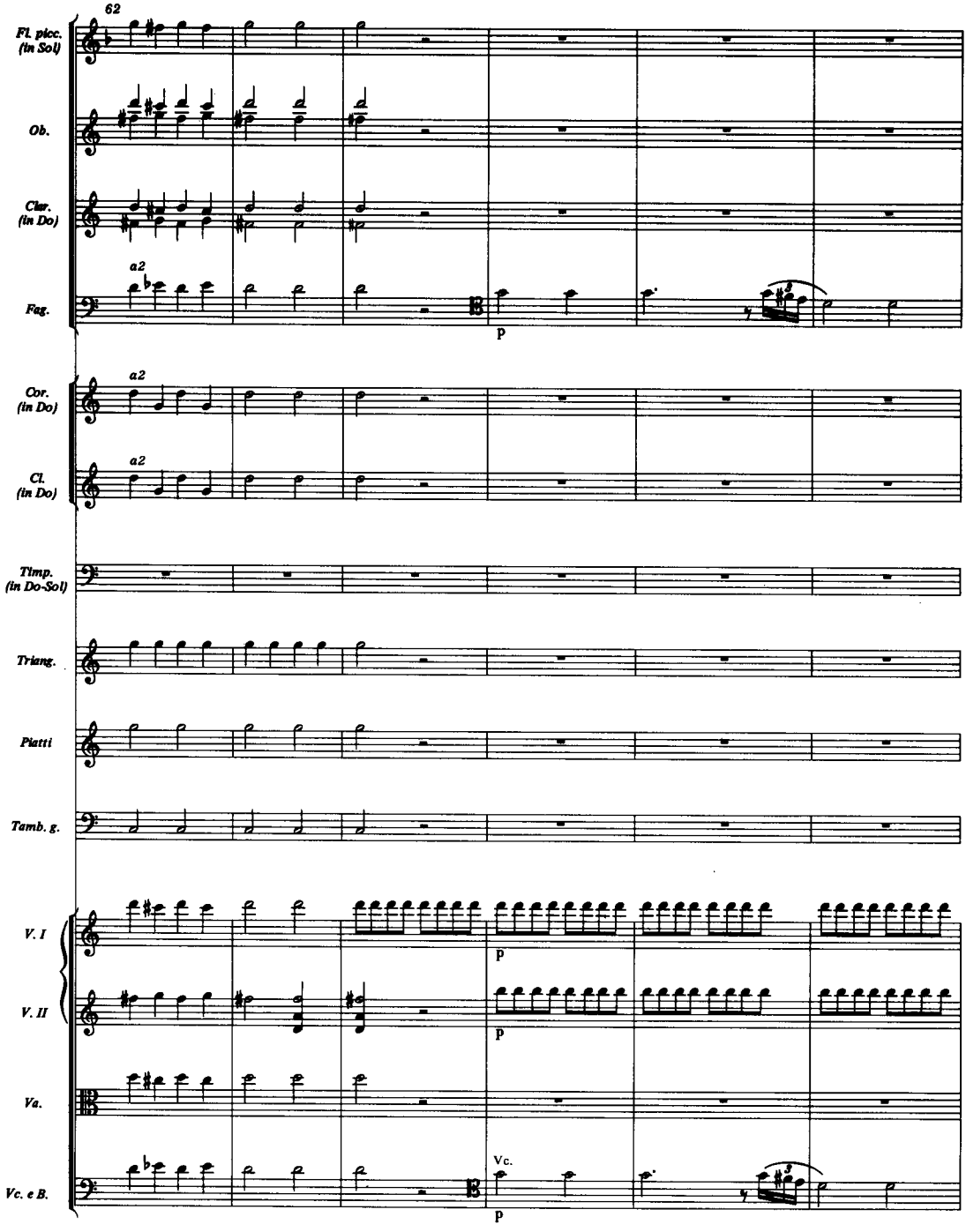
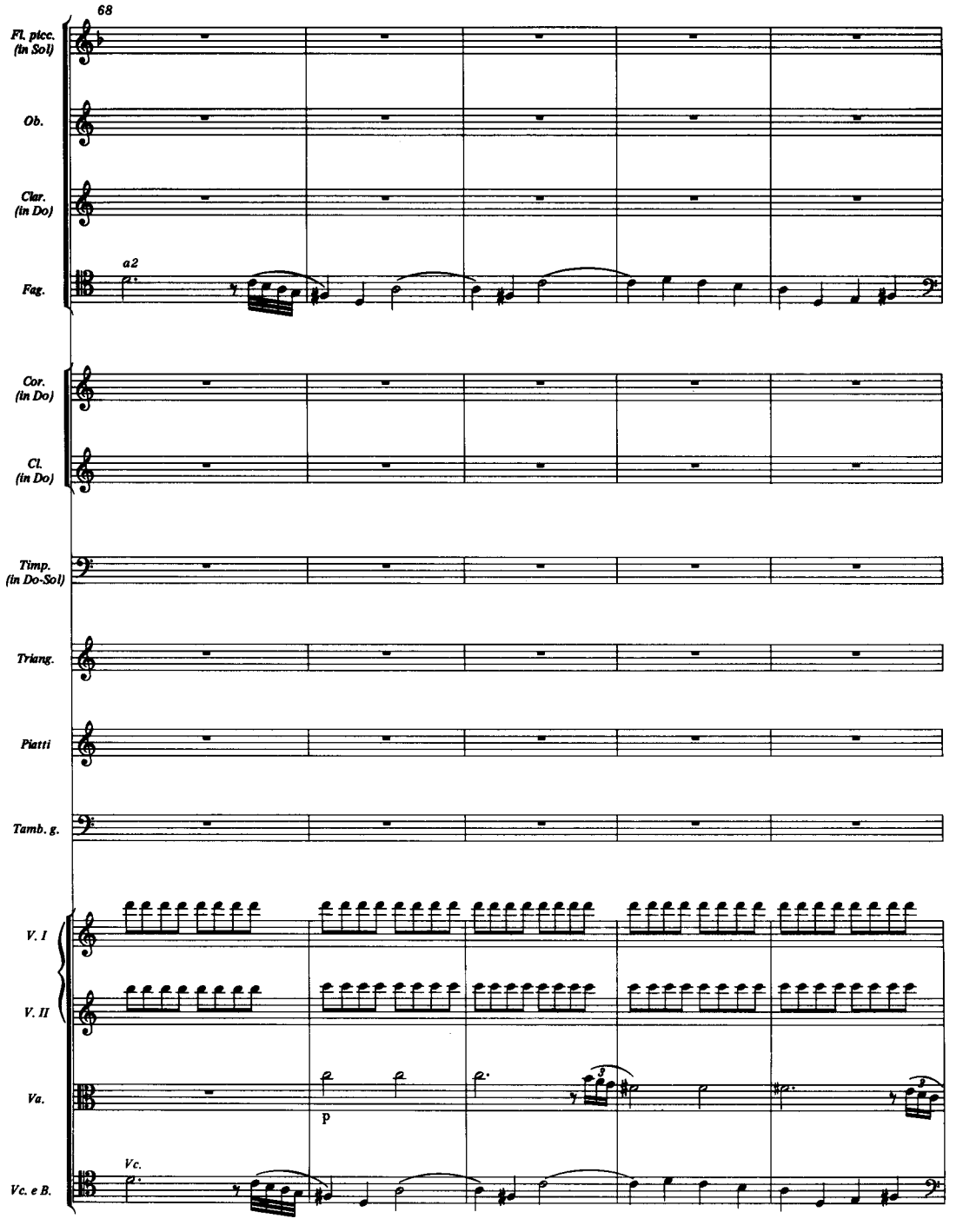
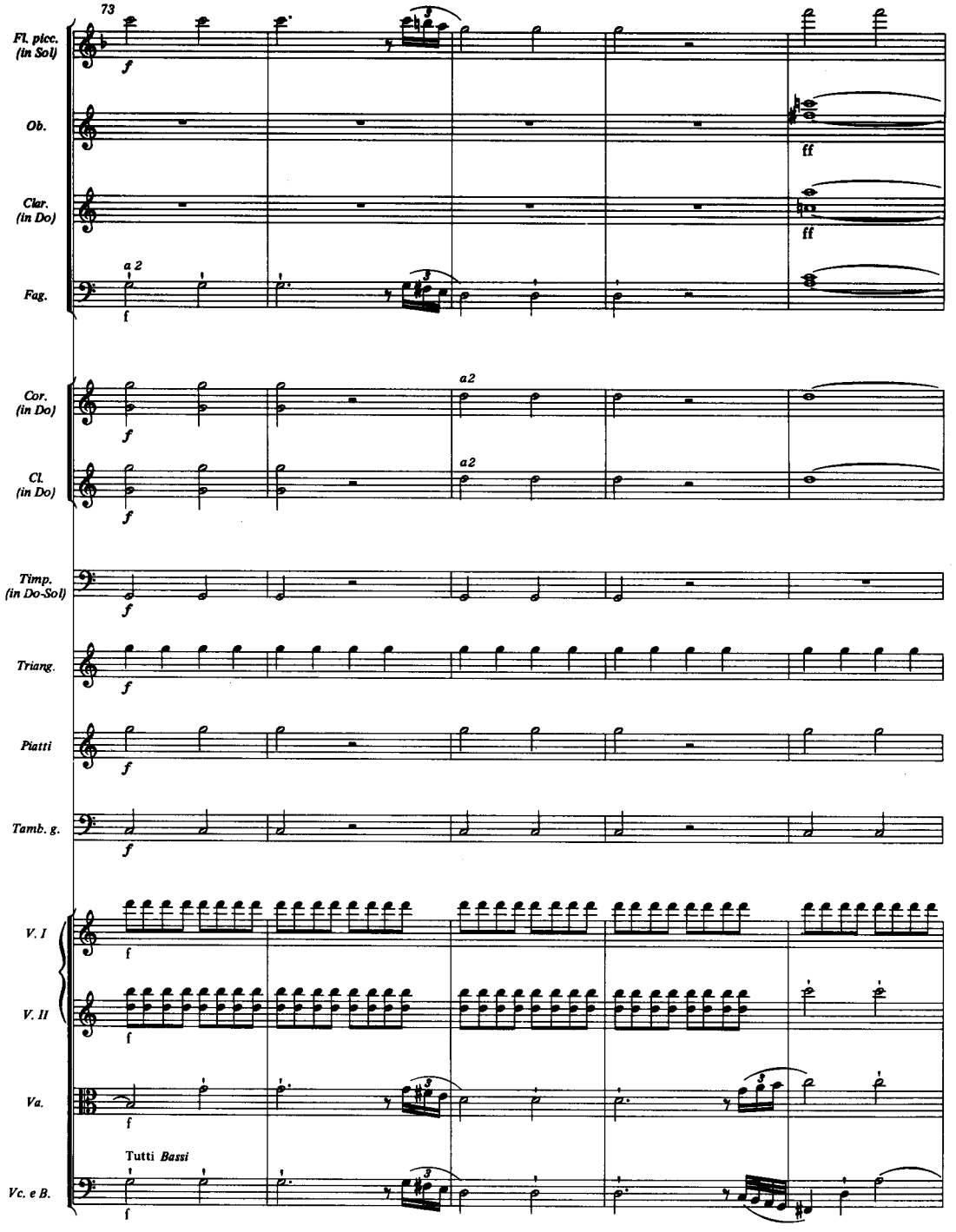
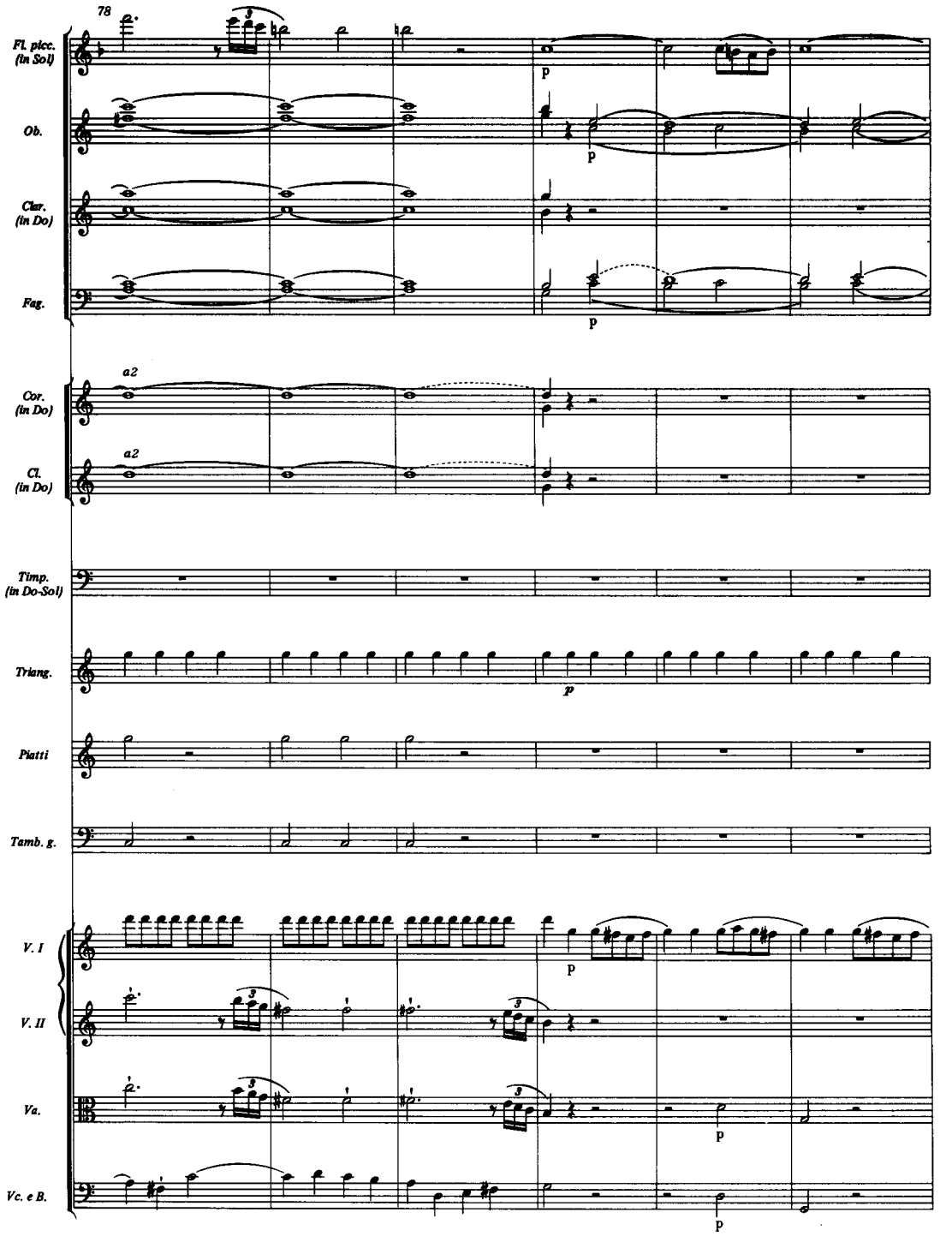
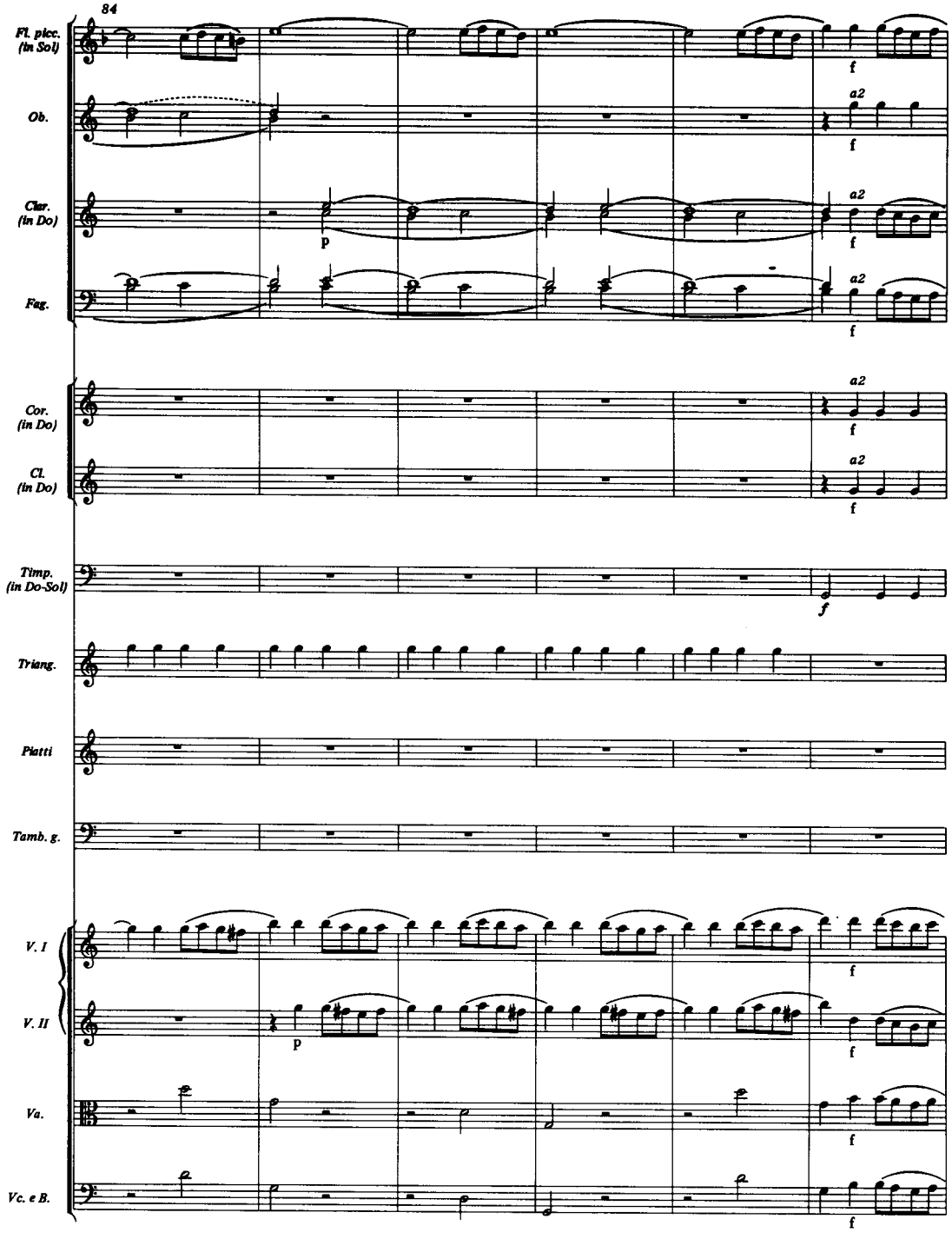
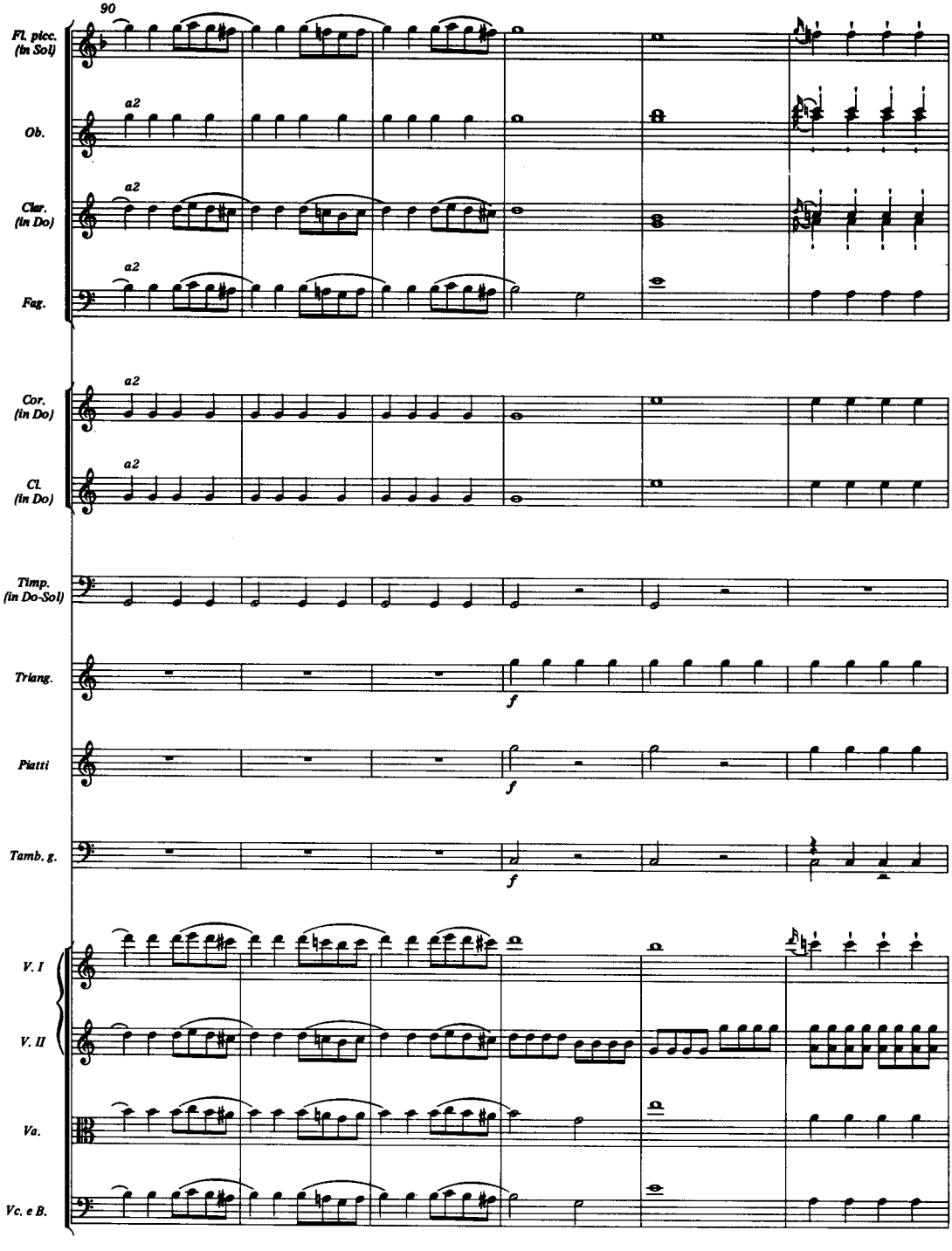
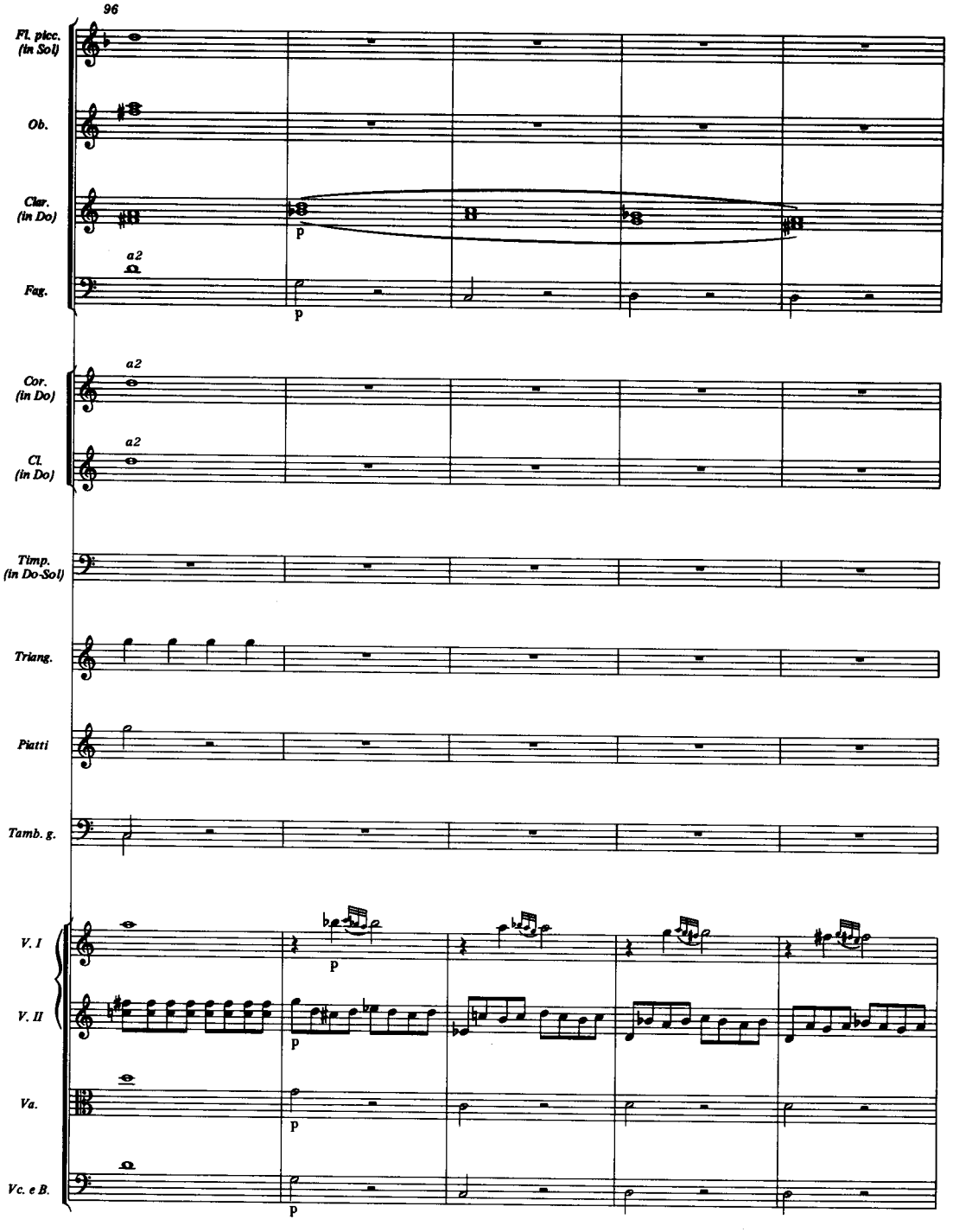
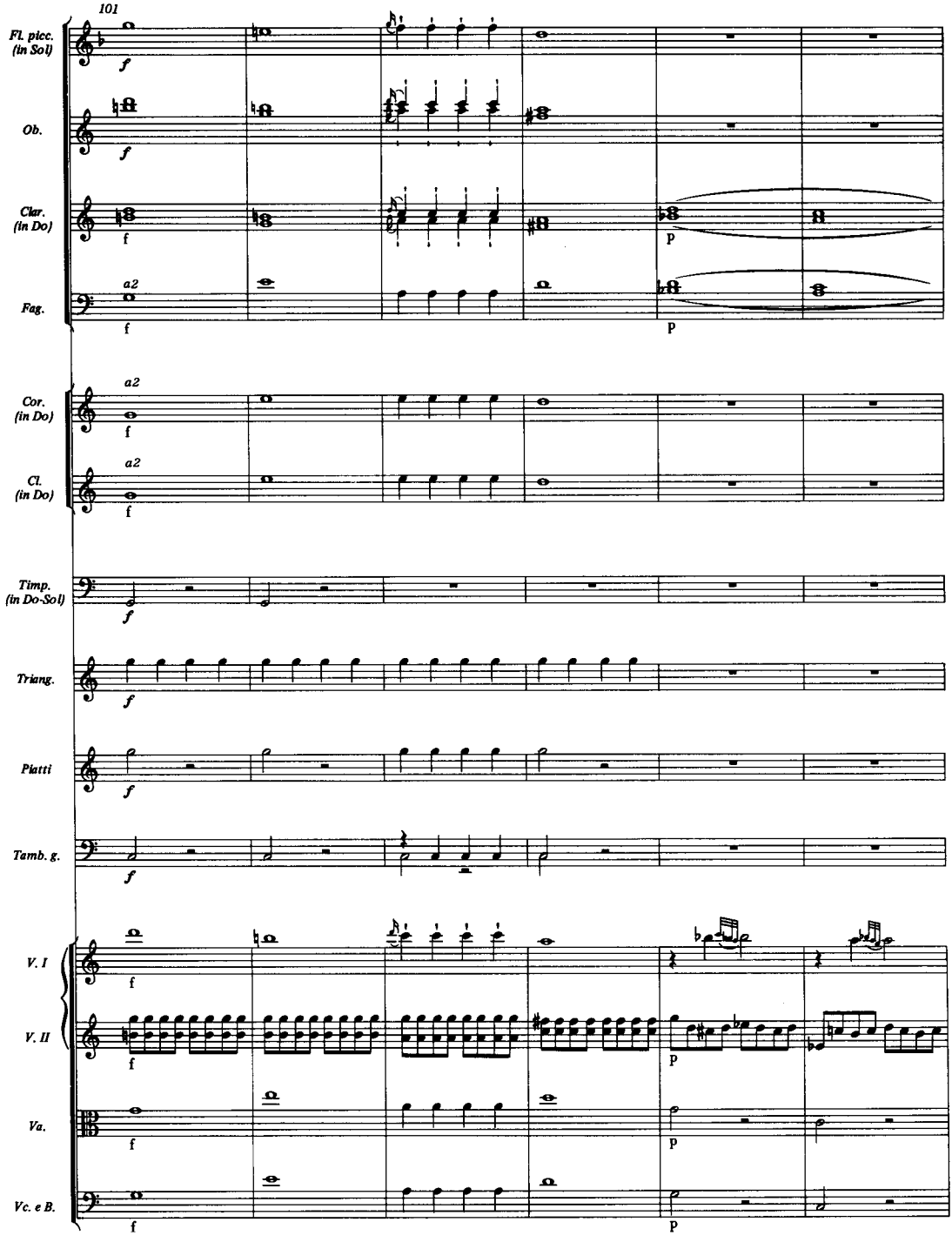
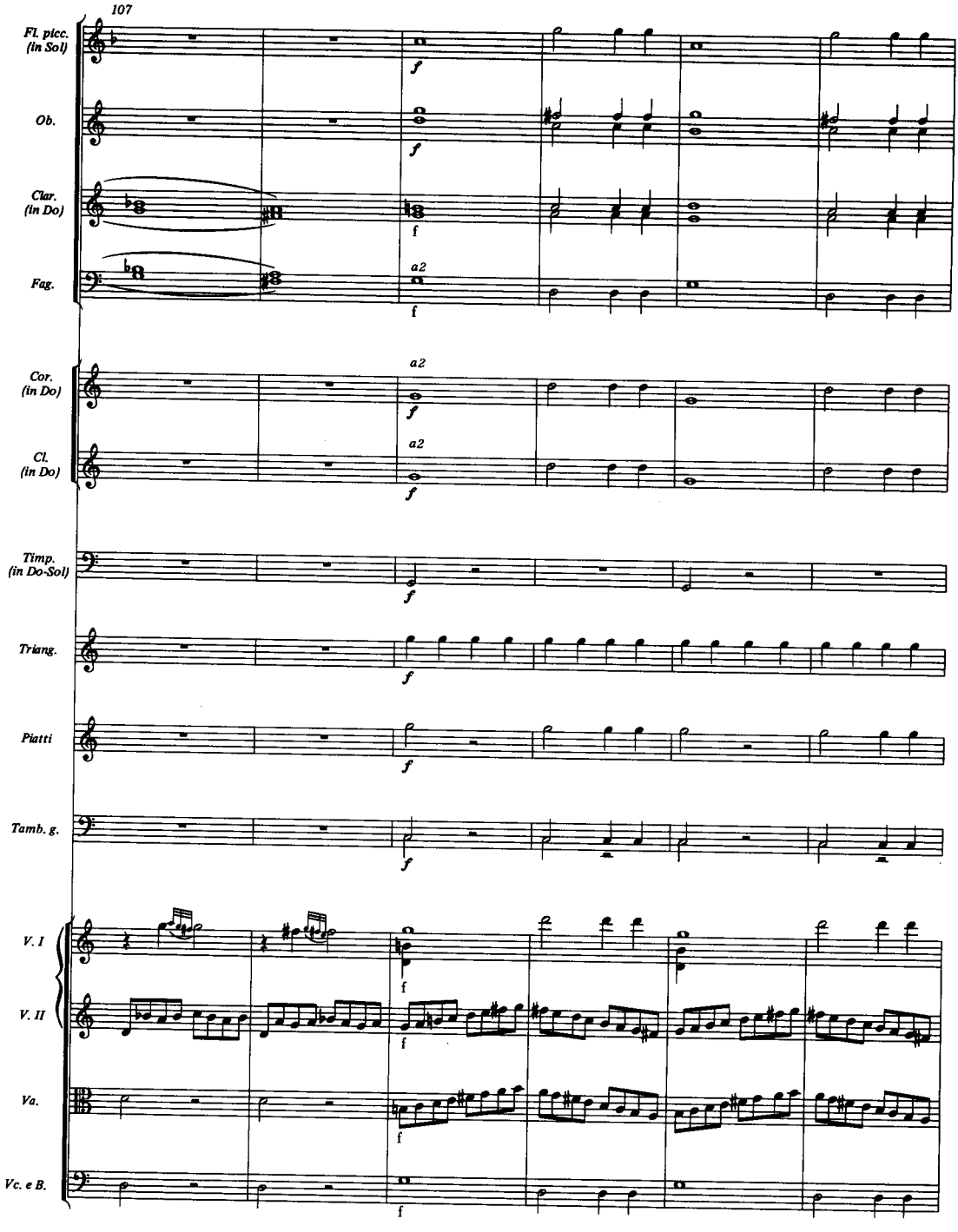
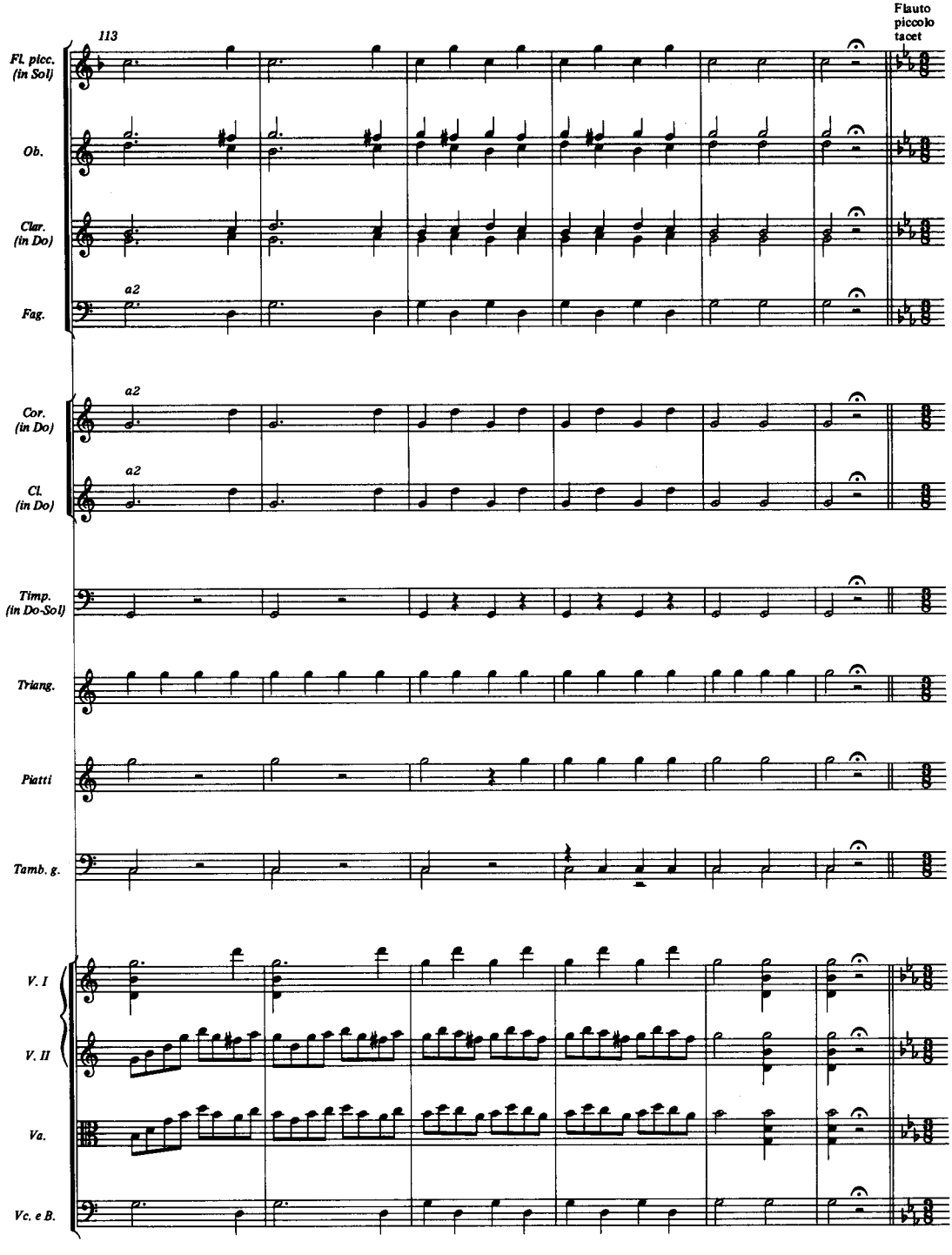
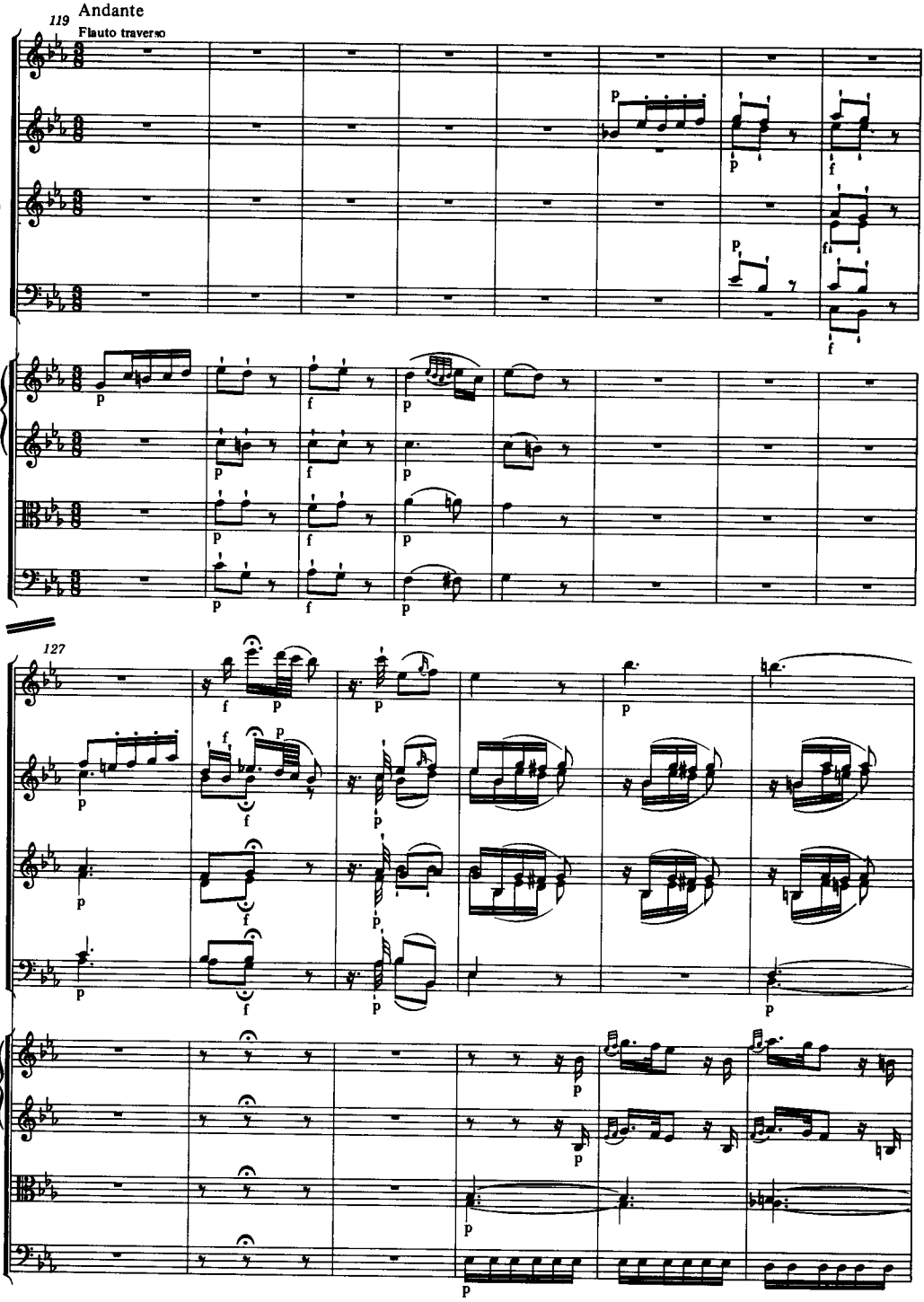
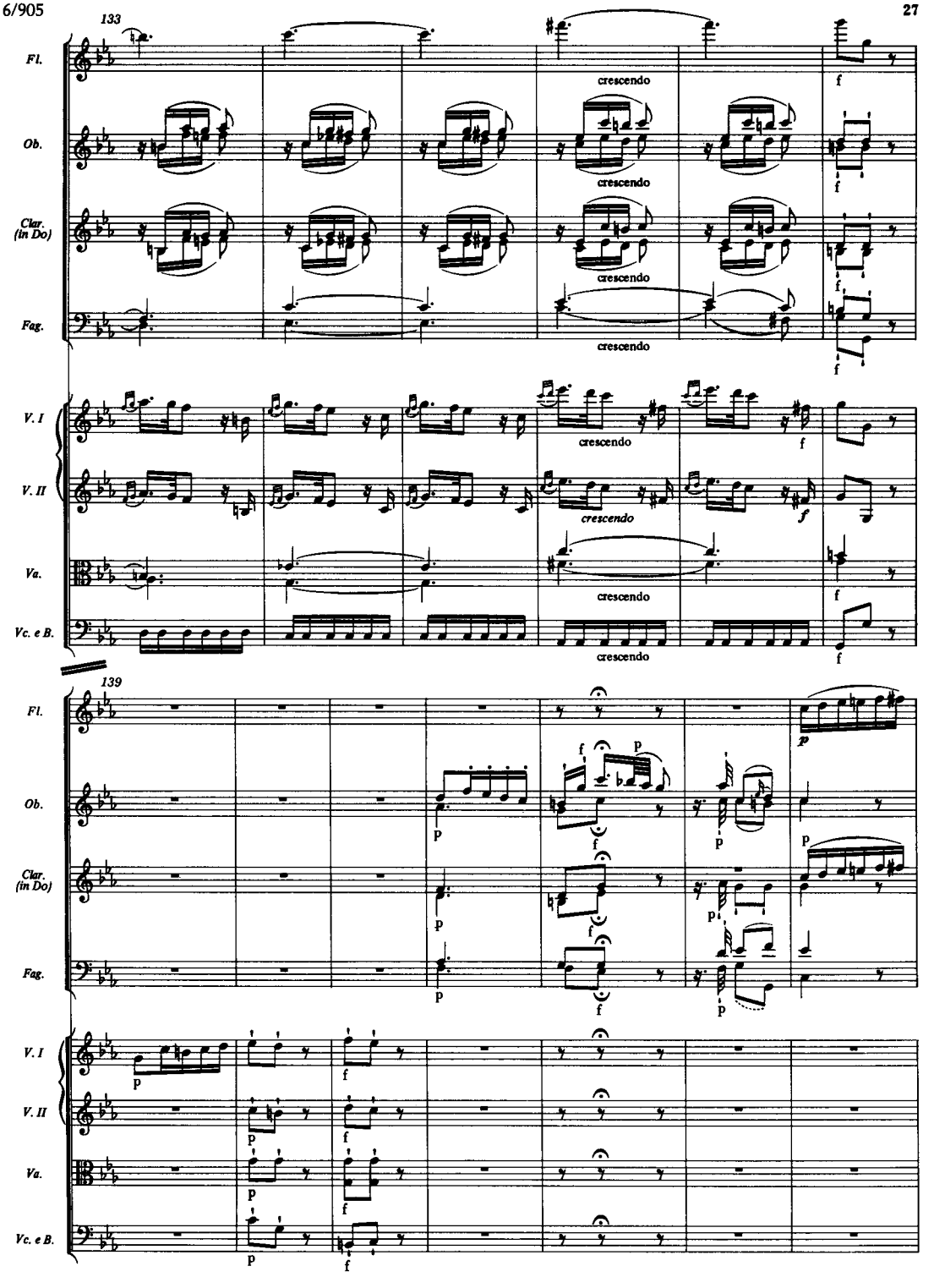
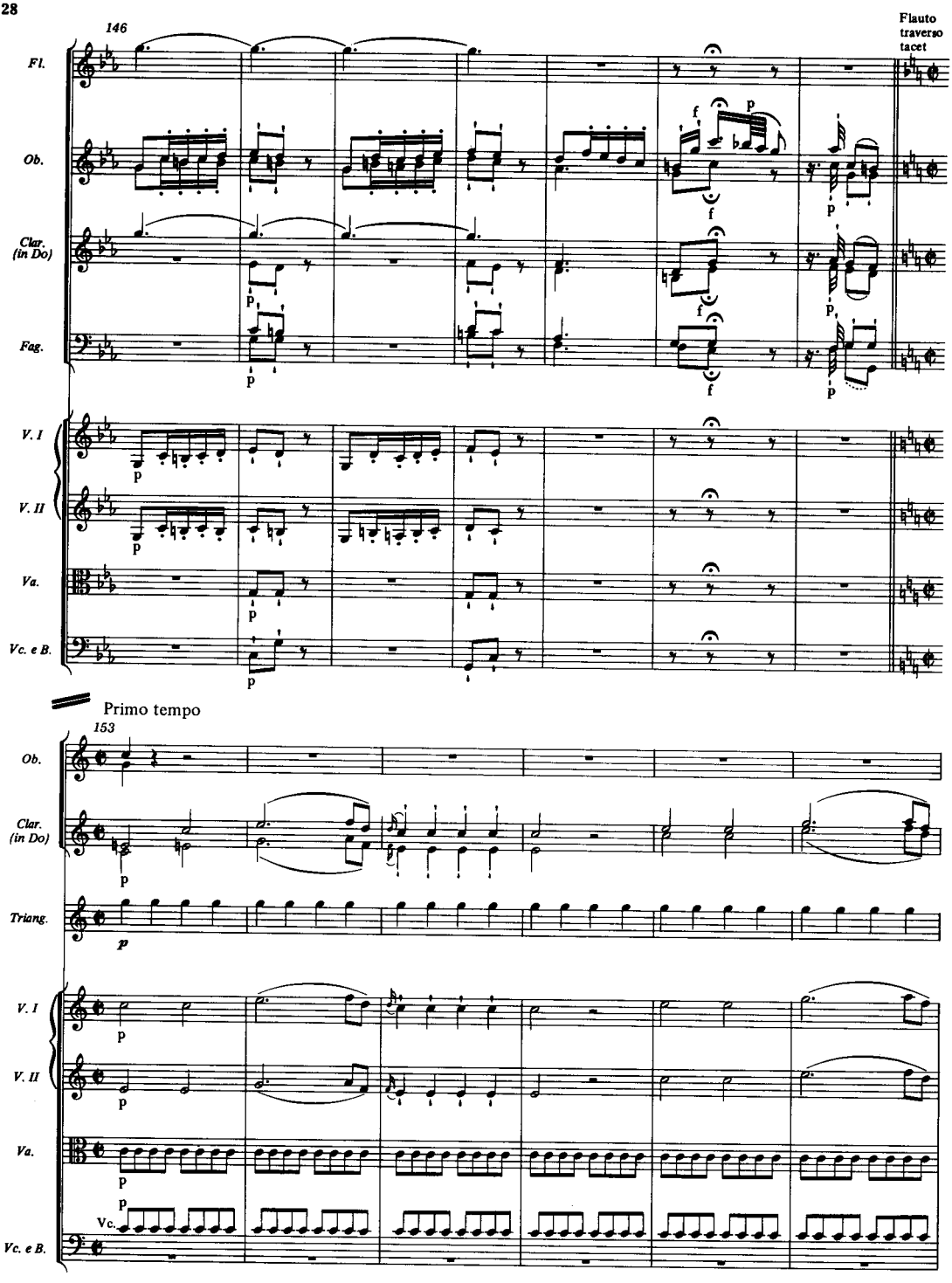
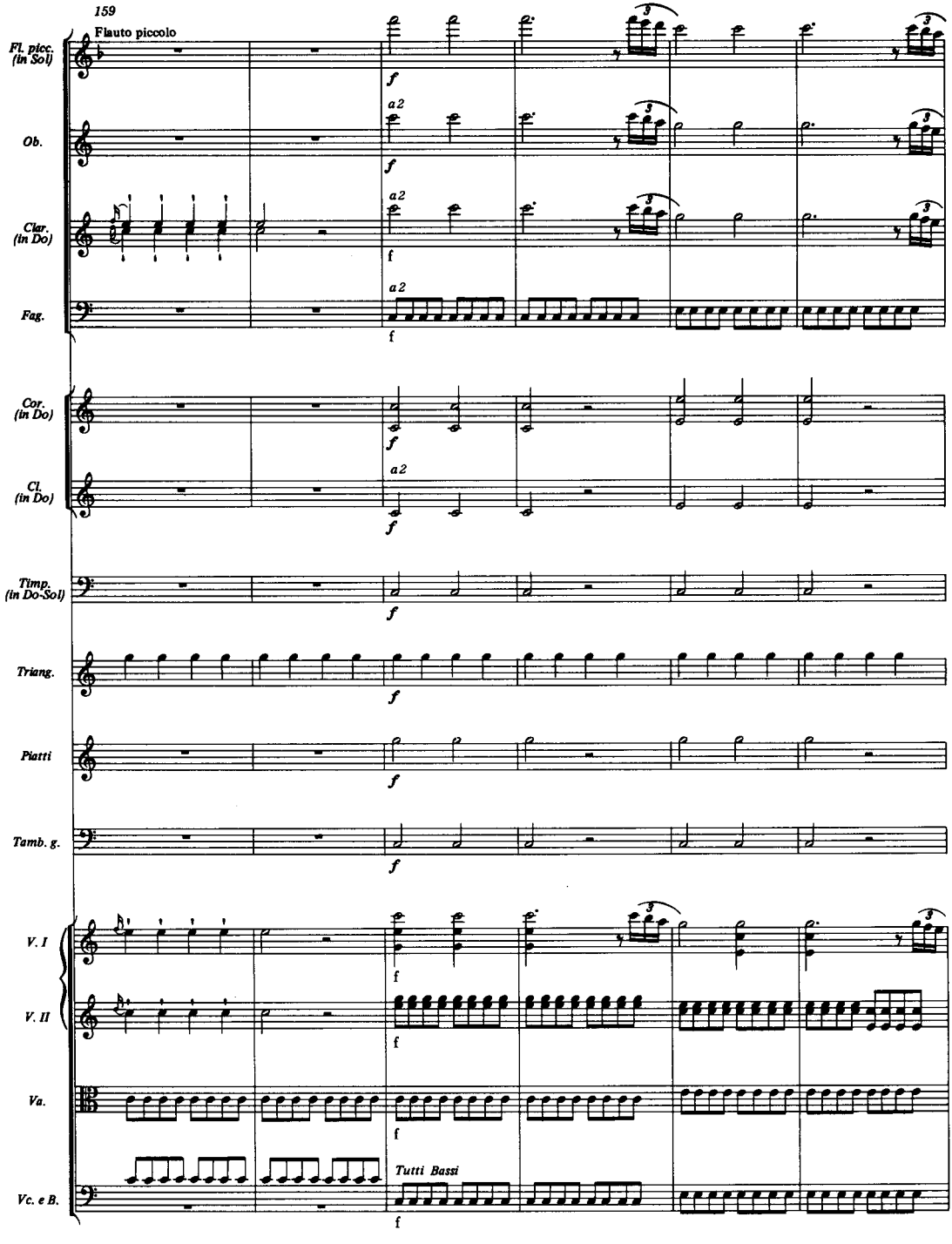
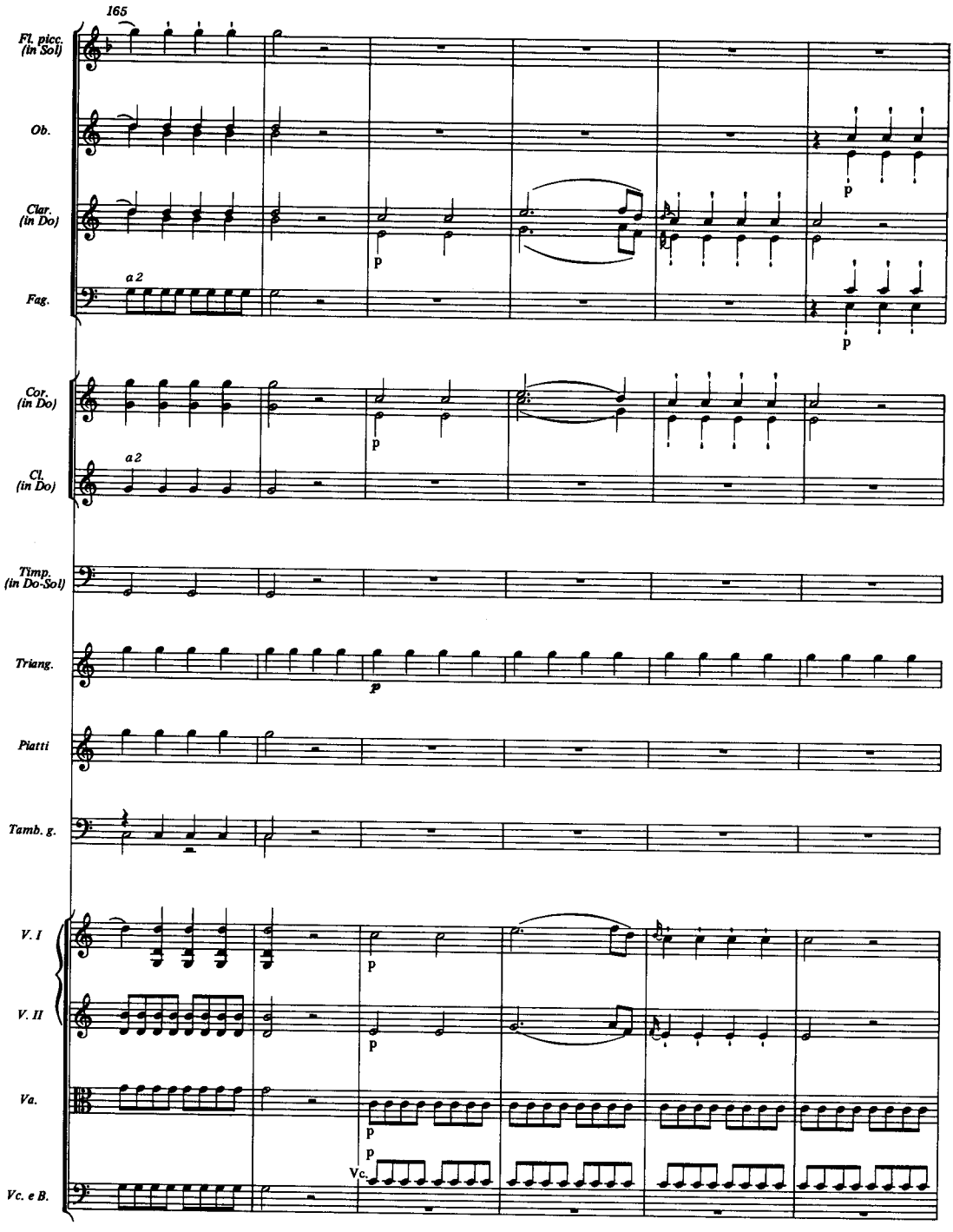
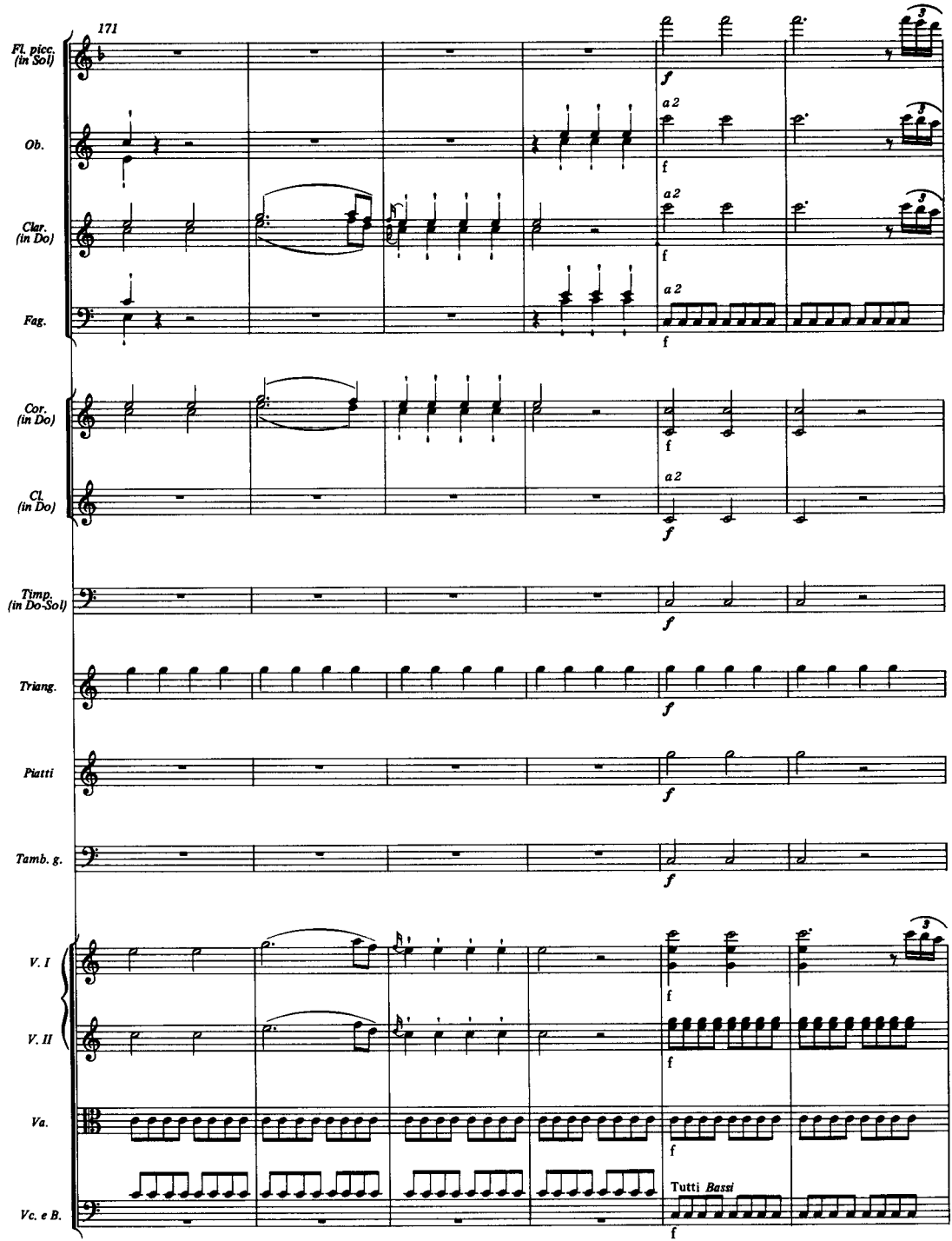
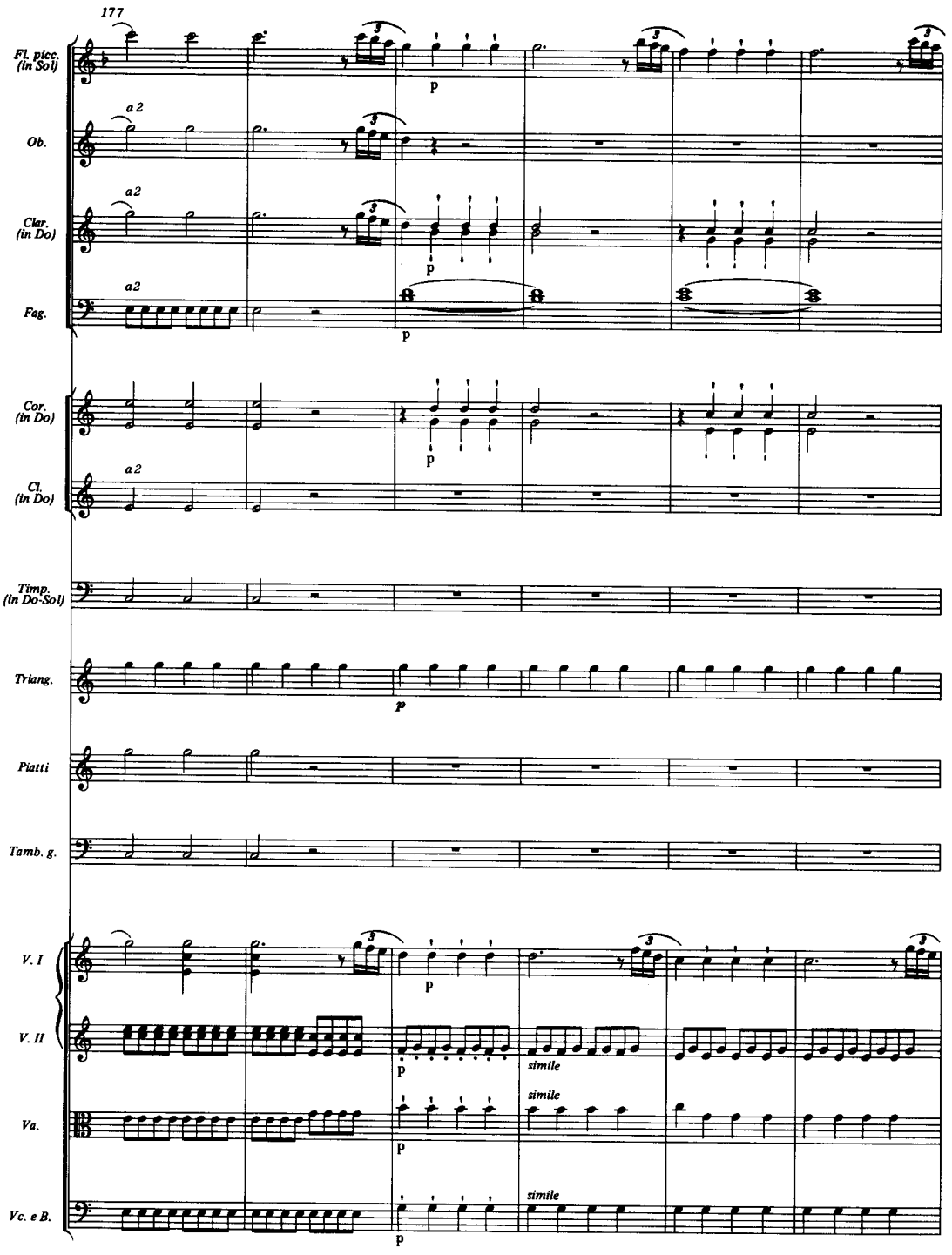
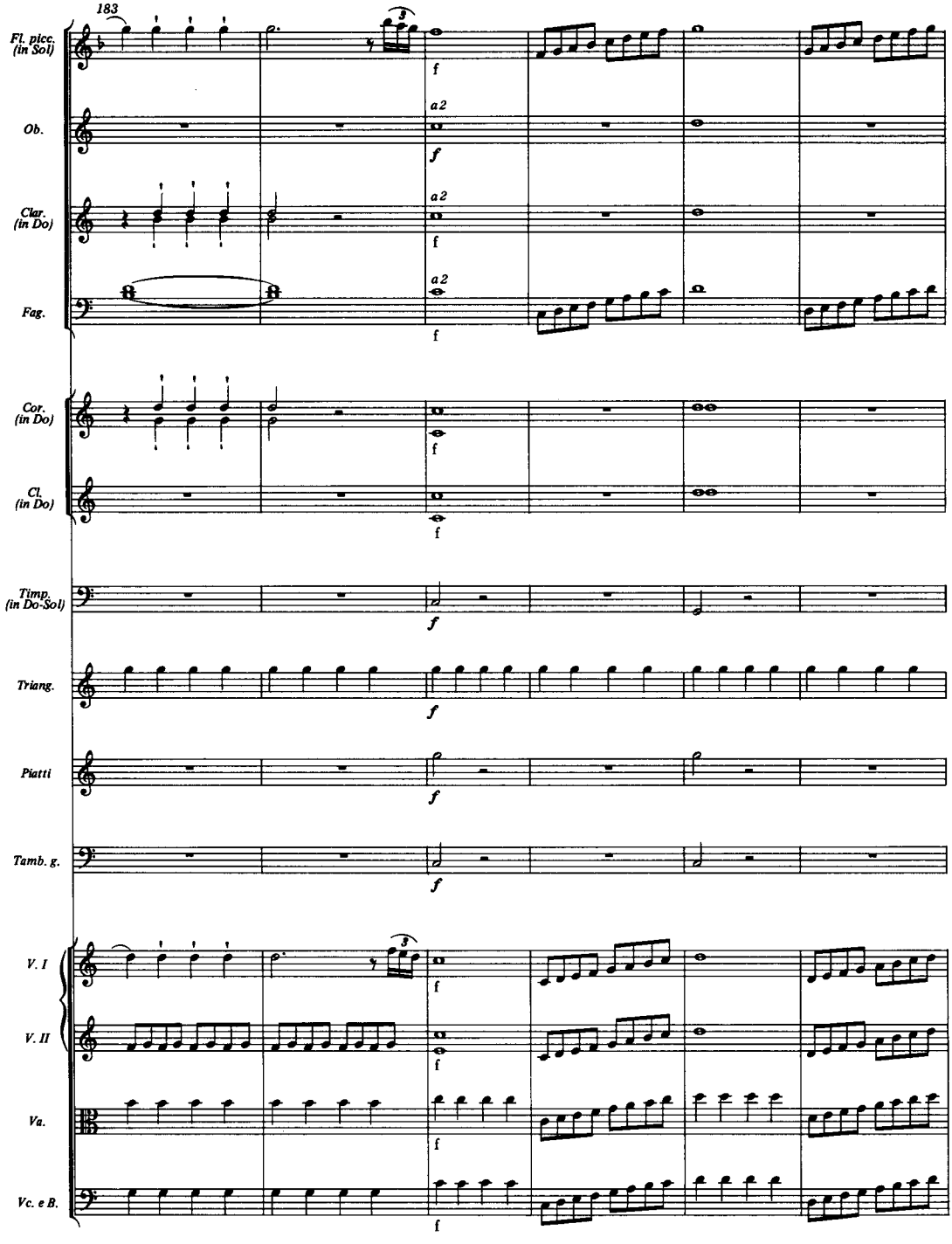
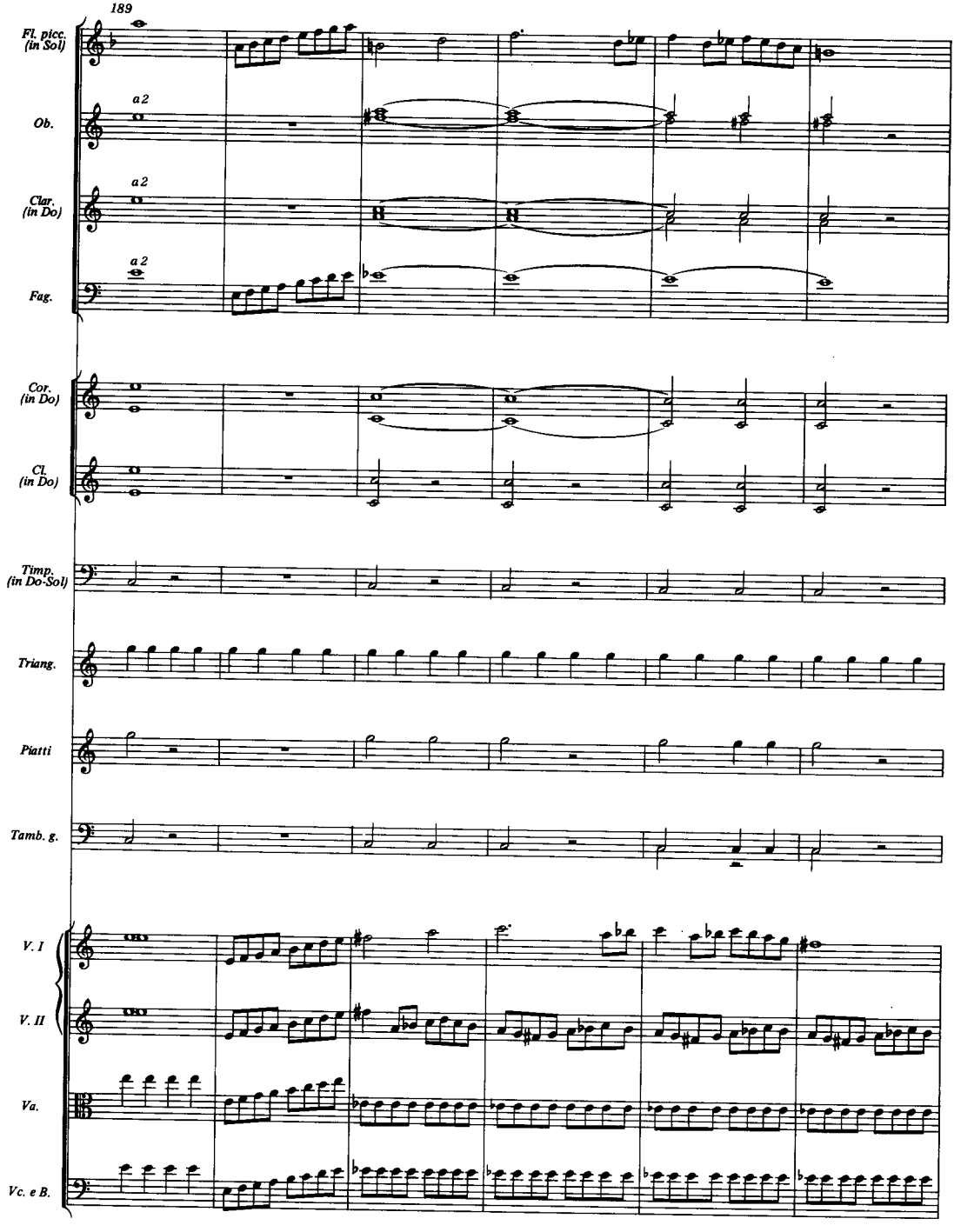
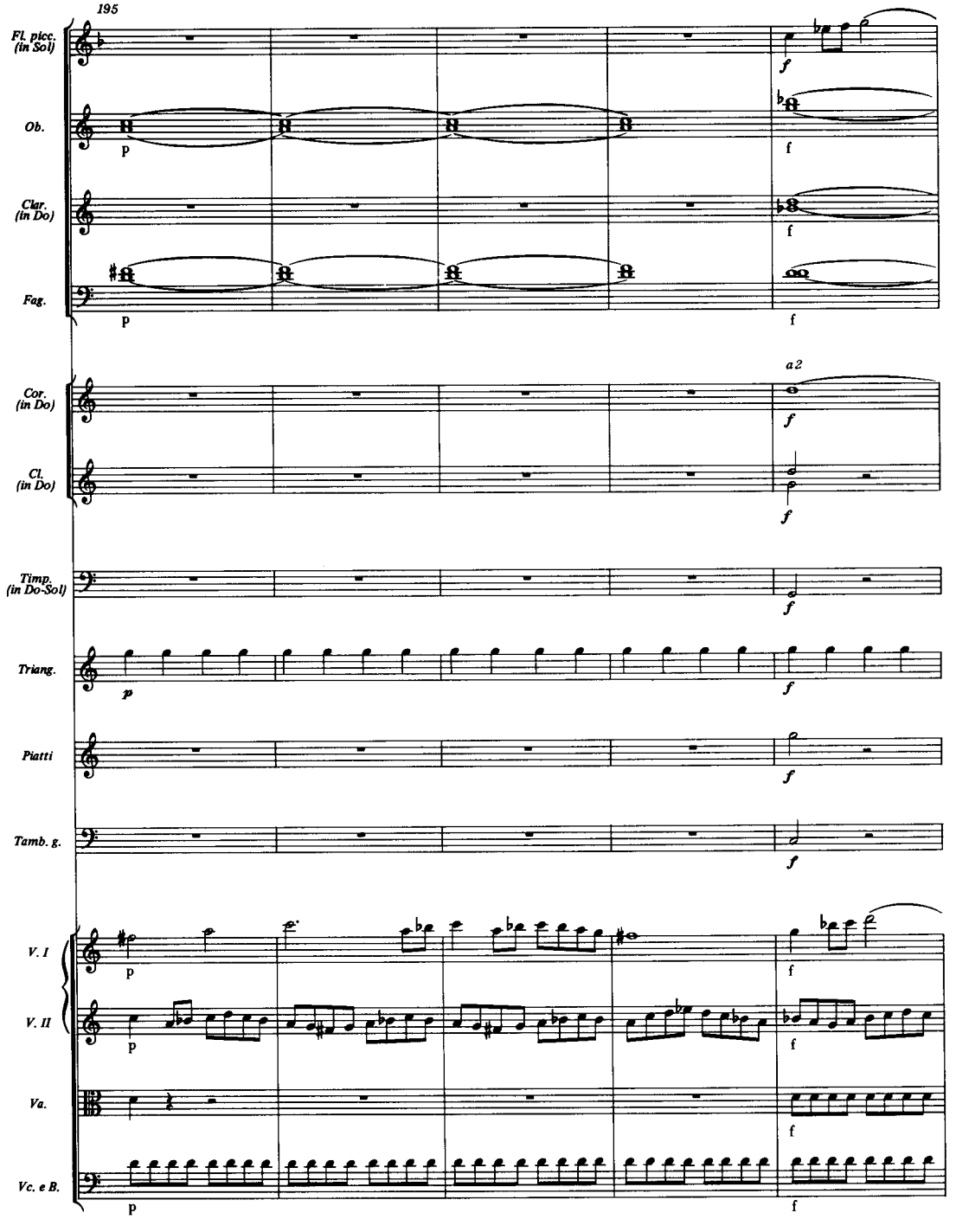
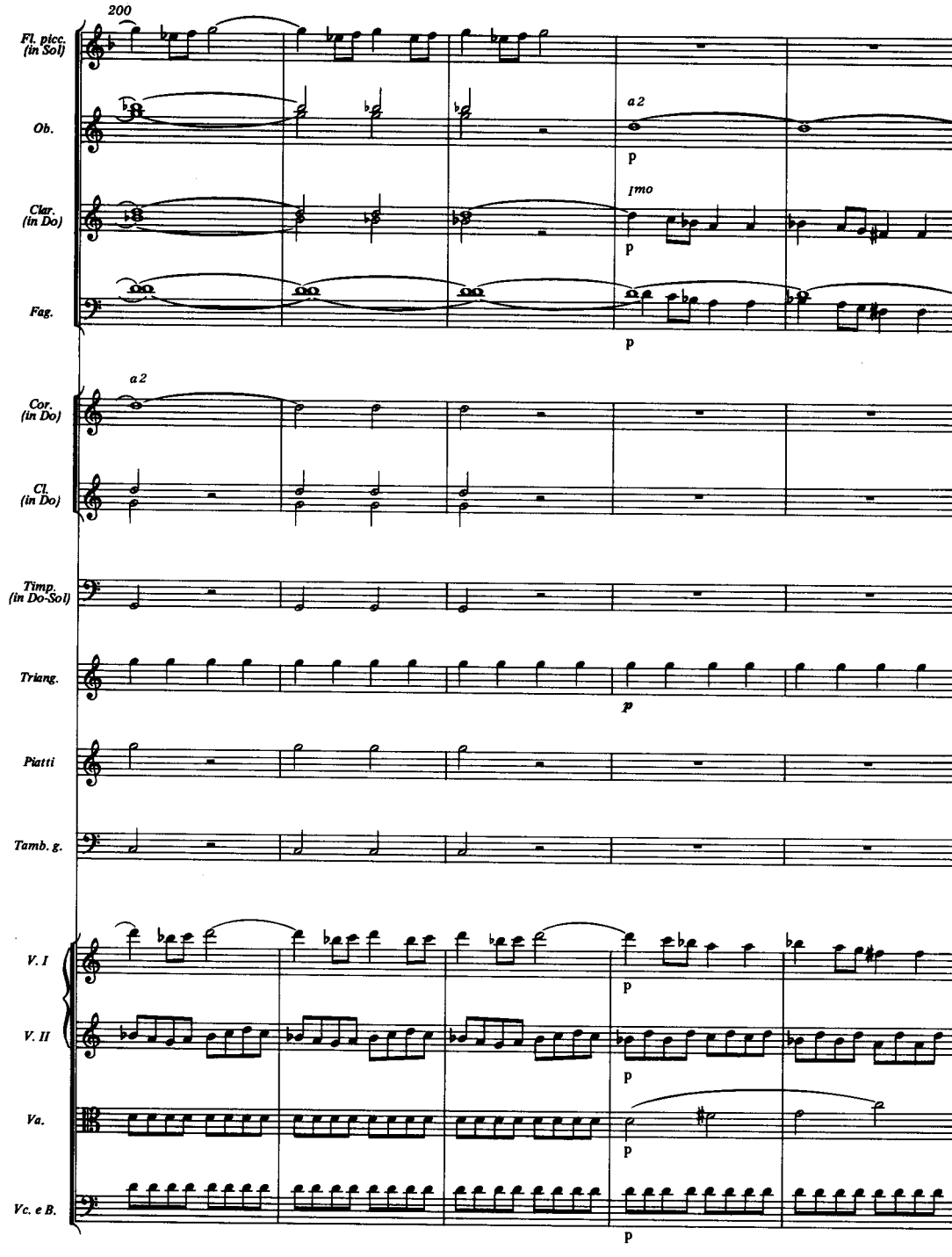
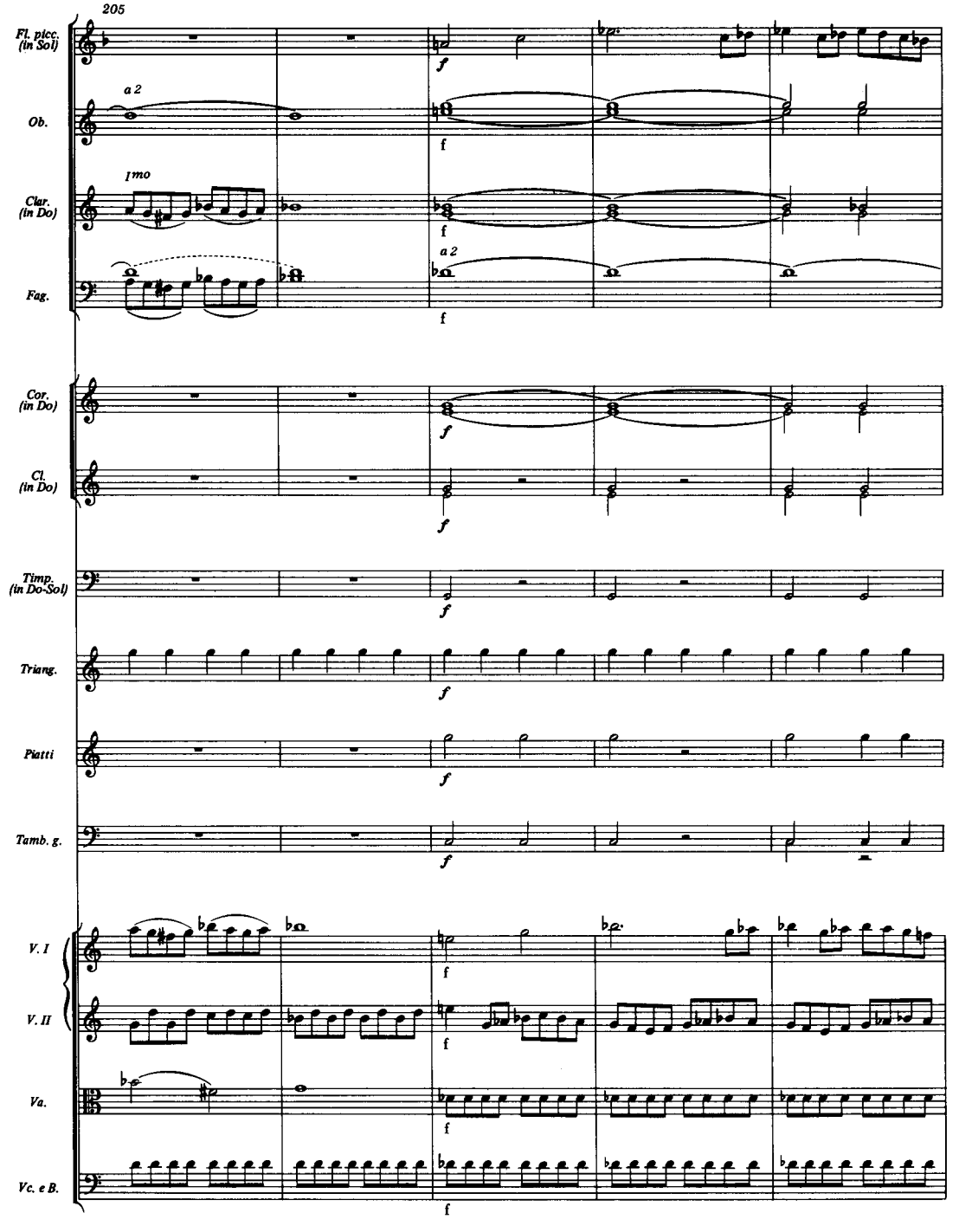
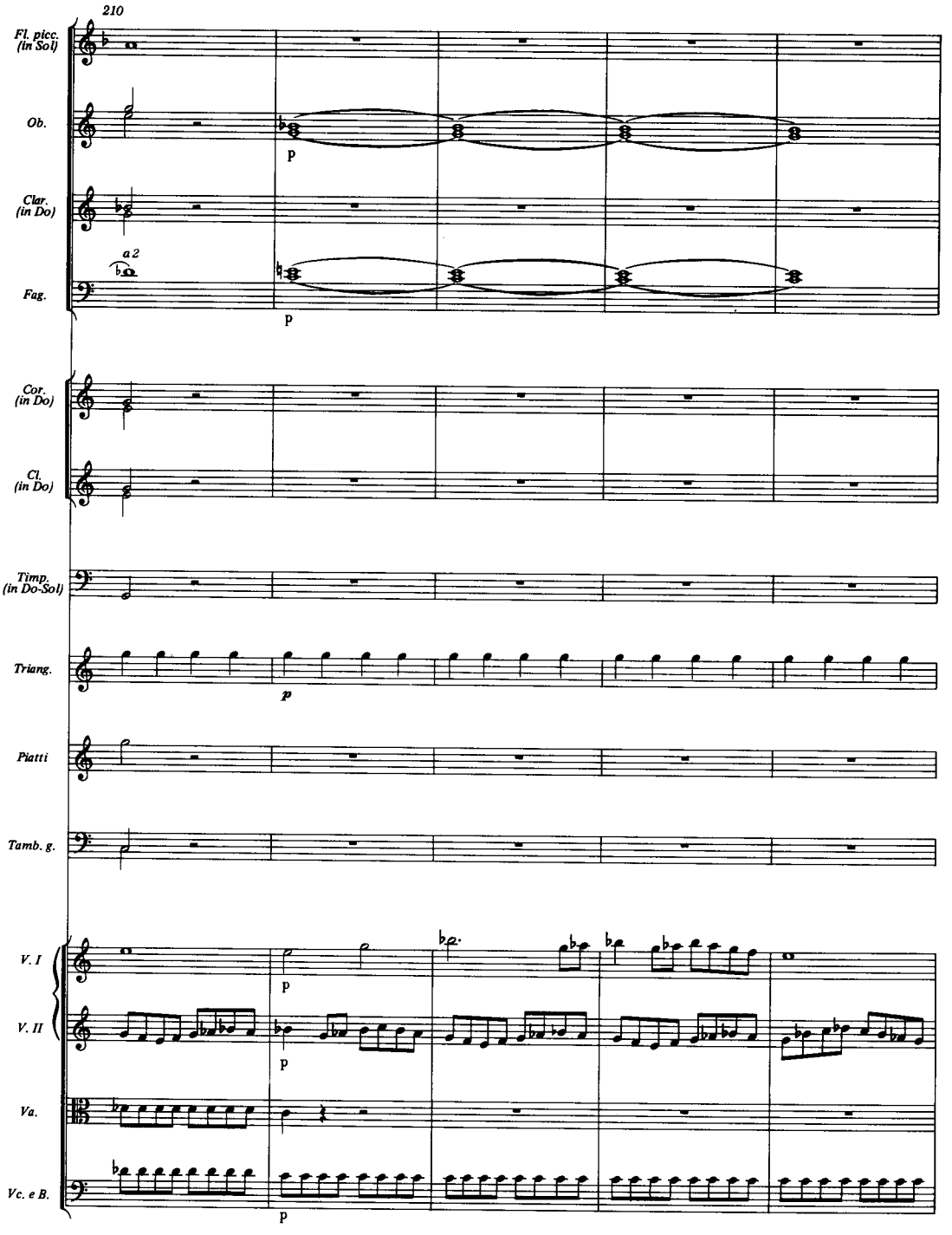
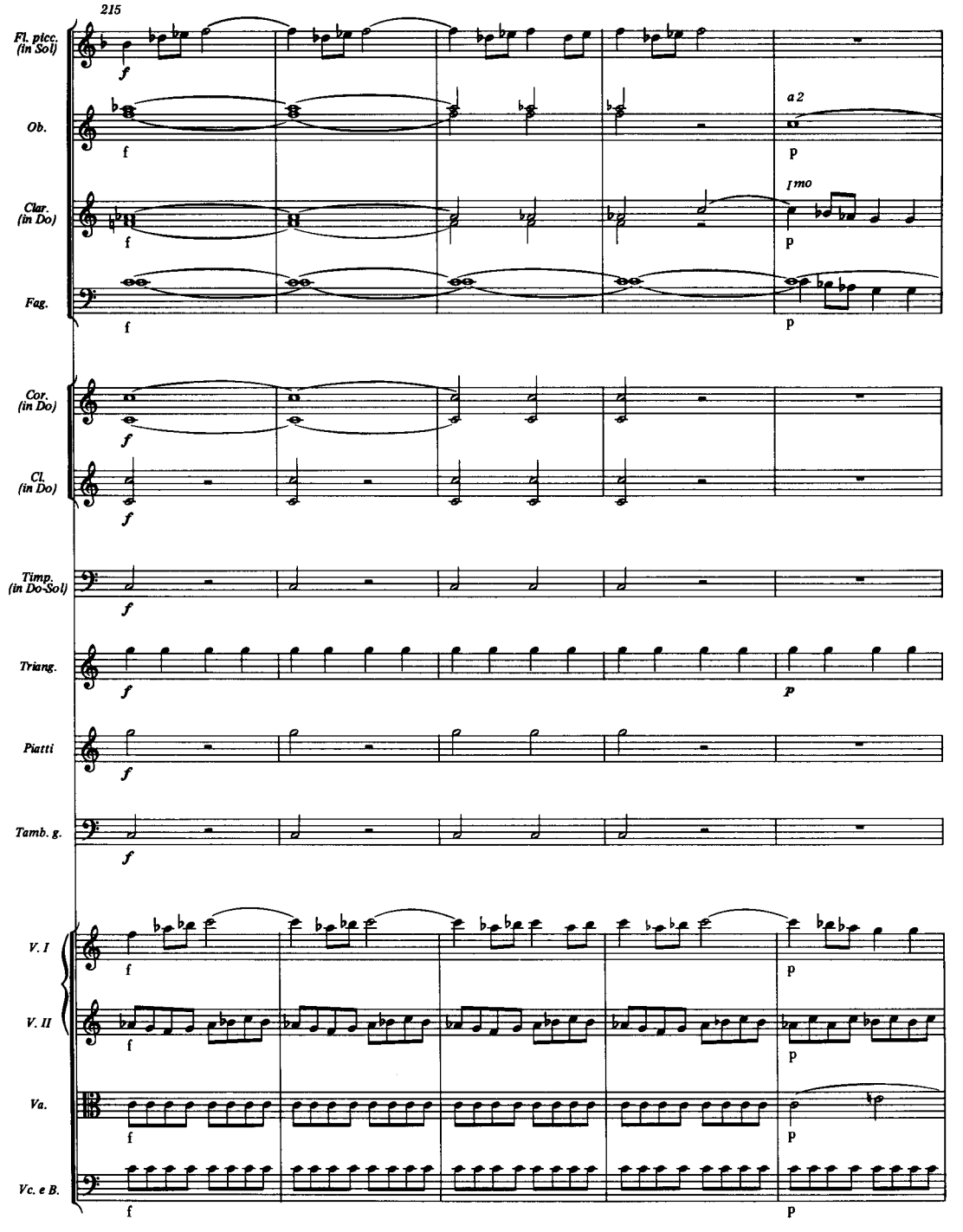
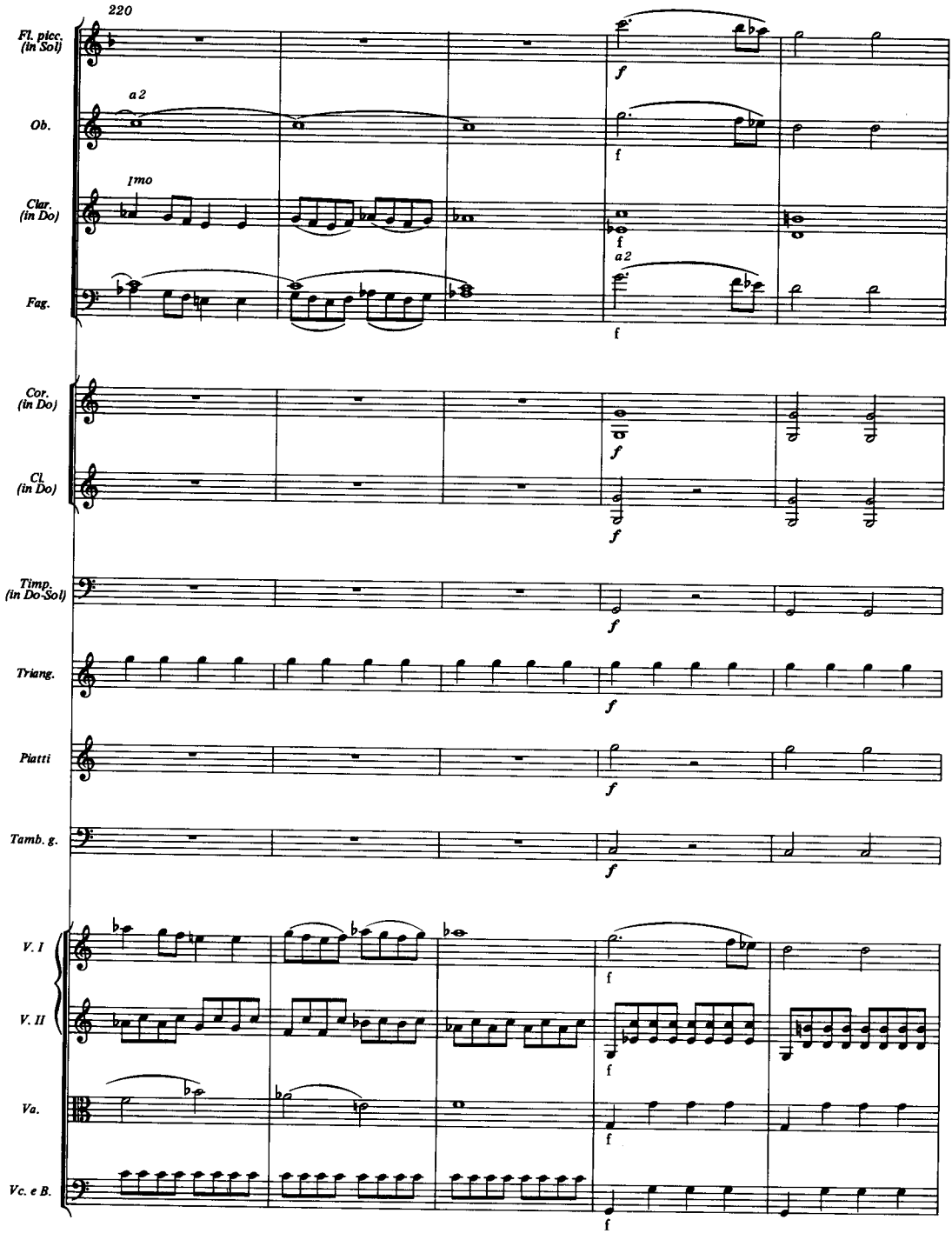
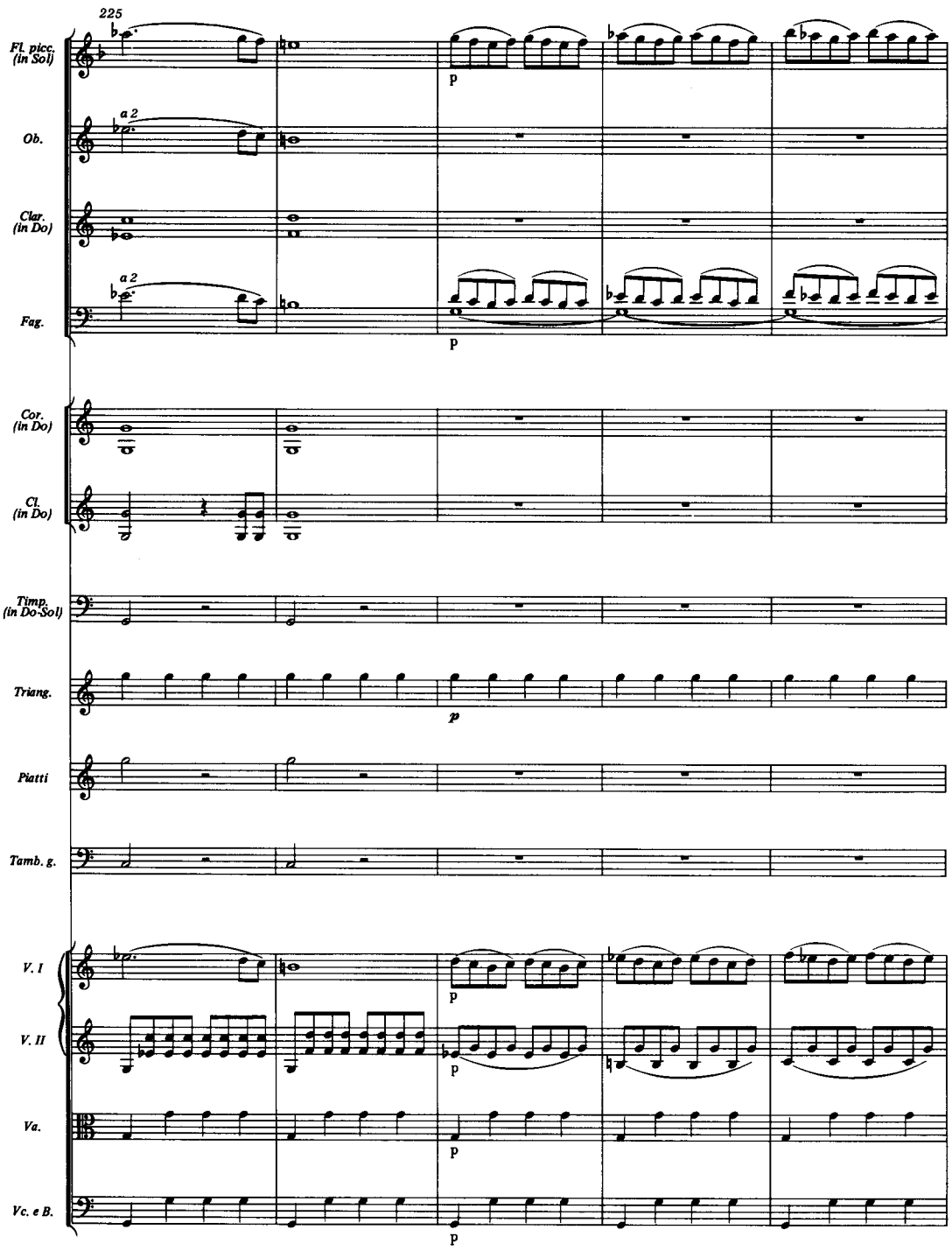
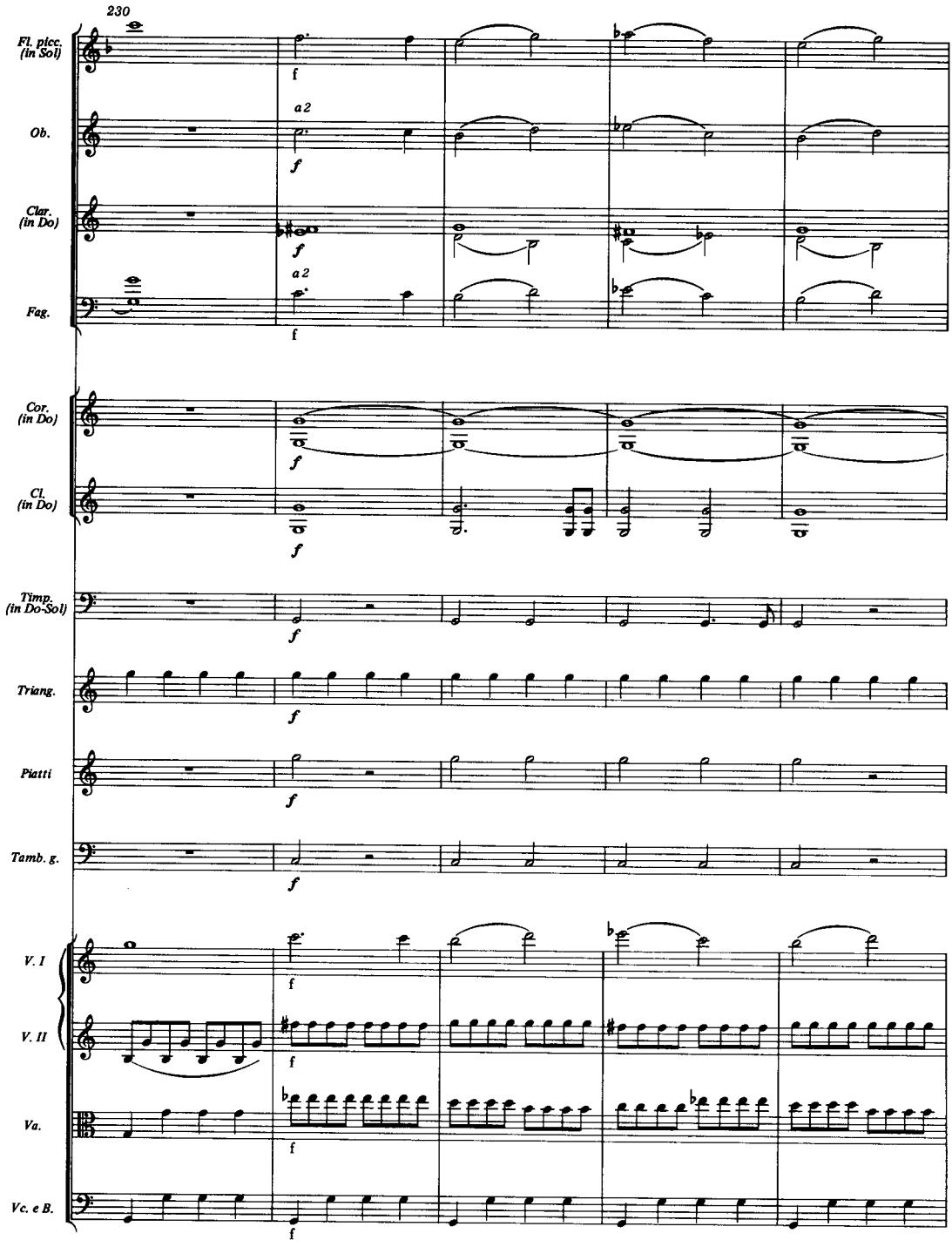
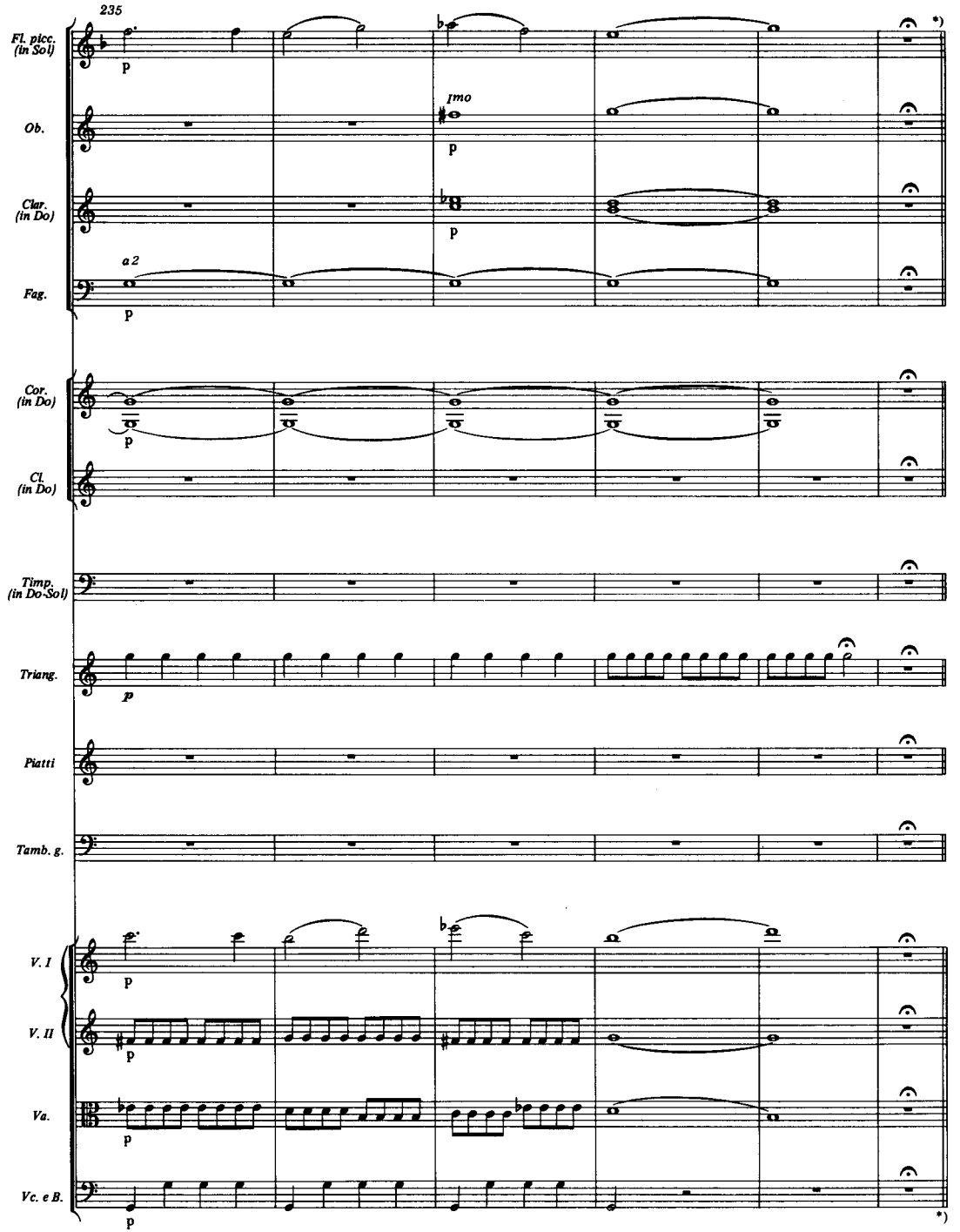
LETZTER AUFTRITT

Dialog Nun, Sklave! elender Sklave! (Selim, Belmonte, Konstanze, Pedrillo, Osmin) 396

No. 21a Vaudeville Nie werd' ich deine Huld verkennen, mein Dank bleibt ewig dir geweiht (Konstanze, Blonde, Belmonte, Pedrillo, Osmin) 397

No. 21b Chor der Janitscharen Bassa Selim lebe lange! 417

Ouverture

*) Zu den Instrumenten „Flauto piccolo" in Sol/G, „Triangoli", „Piatti" und „Tamburo grande" vgl. Vorwort.
**) Zur eventuellen Mitwirkung eines Tasteninstrumentes (Cembalo, Hammerflügel) vgl. Vorwort.

© 1982 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

6
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Vc.e B.
a2
f
Tutti Bassi

12
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
a2
p

18
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
a2
Tutti Bassi
f

24
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
a2
p
simile

29
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
a2
f

35
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
a2
Clar. (in Do)
a2
Fag.
a2
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.

41
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
a2
p
p
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
p
p
p

46
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
f
a2

51
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
a2
a2
p
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
Vc.
Basso

56
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
a2
f
Vc.
Basso
Tutti Bassi

62
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
a2
Fag.
p
a2
Cor. (in Do)
a2
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
p
V. II
p
Va.
Vc. e B.
Vc.
p

68
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
a2
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
p
Vc.
Vc. e B.

73
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
a 2
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
a2
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
Tutti Bassi
f
ff

78
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
a2
a2
p
p
p
p
p
p
p

84
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
a2
p
f

90
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
a2
f

96
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
a2
p
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.

101
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
a2
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
f
p

107
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
a2
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
f

113
Flauto piccolo tacet
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
a2
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.

119
Andante
Flauto traverso
Fl.
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
127
Fl.
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
V. I
V. II
Va
Vc. e B.

133
Fl.
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
crescendo
f
139
p

146
Flauto traverso tacet
Fl.
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
Primo tempo
153
Ob.
Clar. (in Do)
Triang.
V. I
V. II
Va.
Vc.
Vc. e B.

159
Flauto piccolo
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
a2
Tutti Bassi
f

165
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
a 2
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
a 2
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
Vc.
p

171
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
a 2
Tutti Bassi
f

177
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
a 2
p
simile

183
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
a2
f

189
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
a 2
Clar. (in Do)
a 2
Fag.
a 2
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.

195
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
a2

200
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
a 2
p
Clar. (in Do)
1mo
p
Fag.
p
a 2
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
p
Piatti
Tamb. g.
V. I
p
V. II
p
Va.
p
Vc. e B.
p

205
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
a 2
1mo
a 2
f

210
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
a 2
p
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
p
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.

215
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
a 2
1mo
f
p

220
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
a 2
1mo
f

225
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
a 2
Clar. (in Do)
Fag.
a 2
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
p
p
p
p
p
p

230
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
a 2
a 2
f

*) Zu einem Konzertschluß der Ouverture vgl. Vorwort.

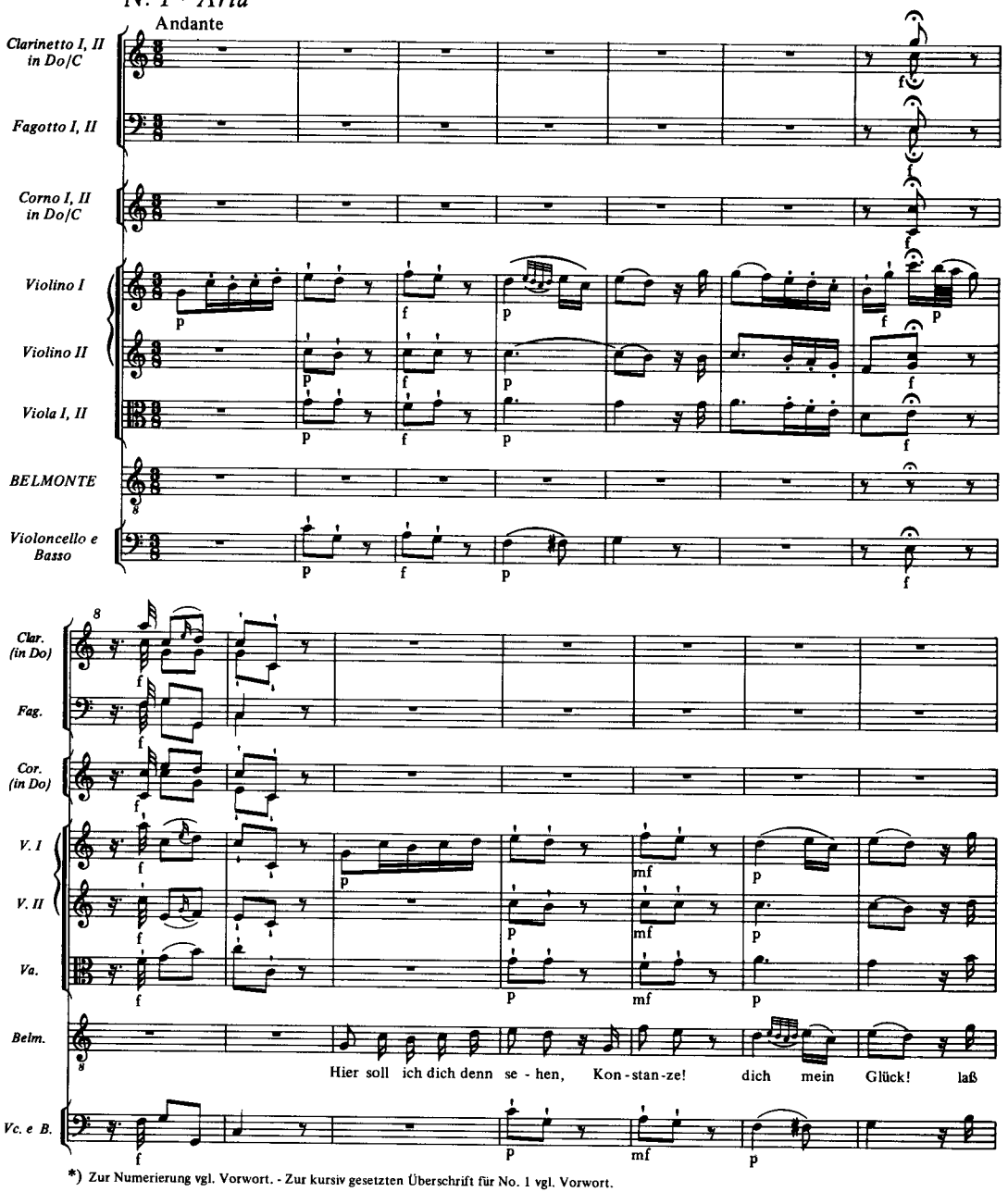
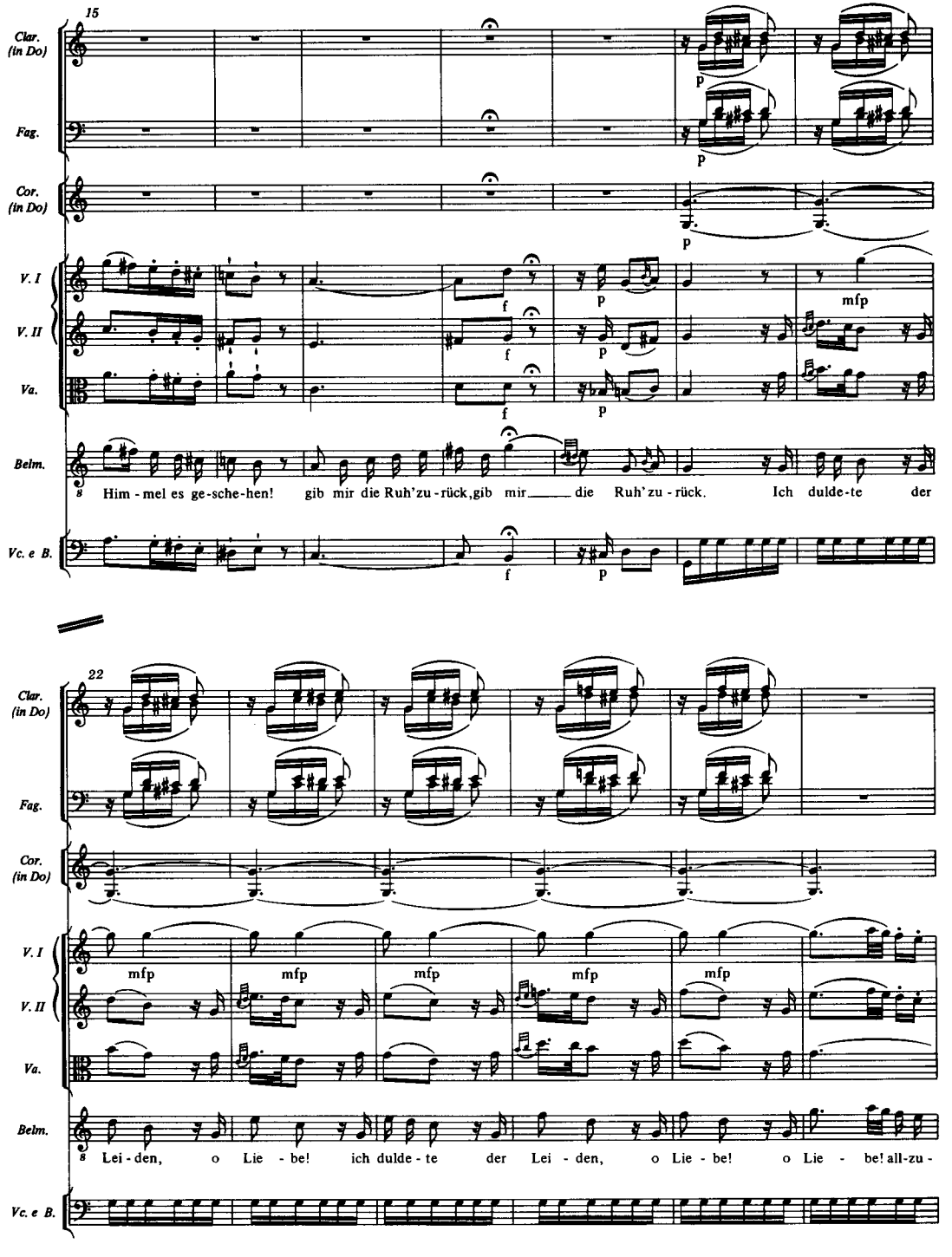
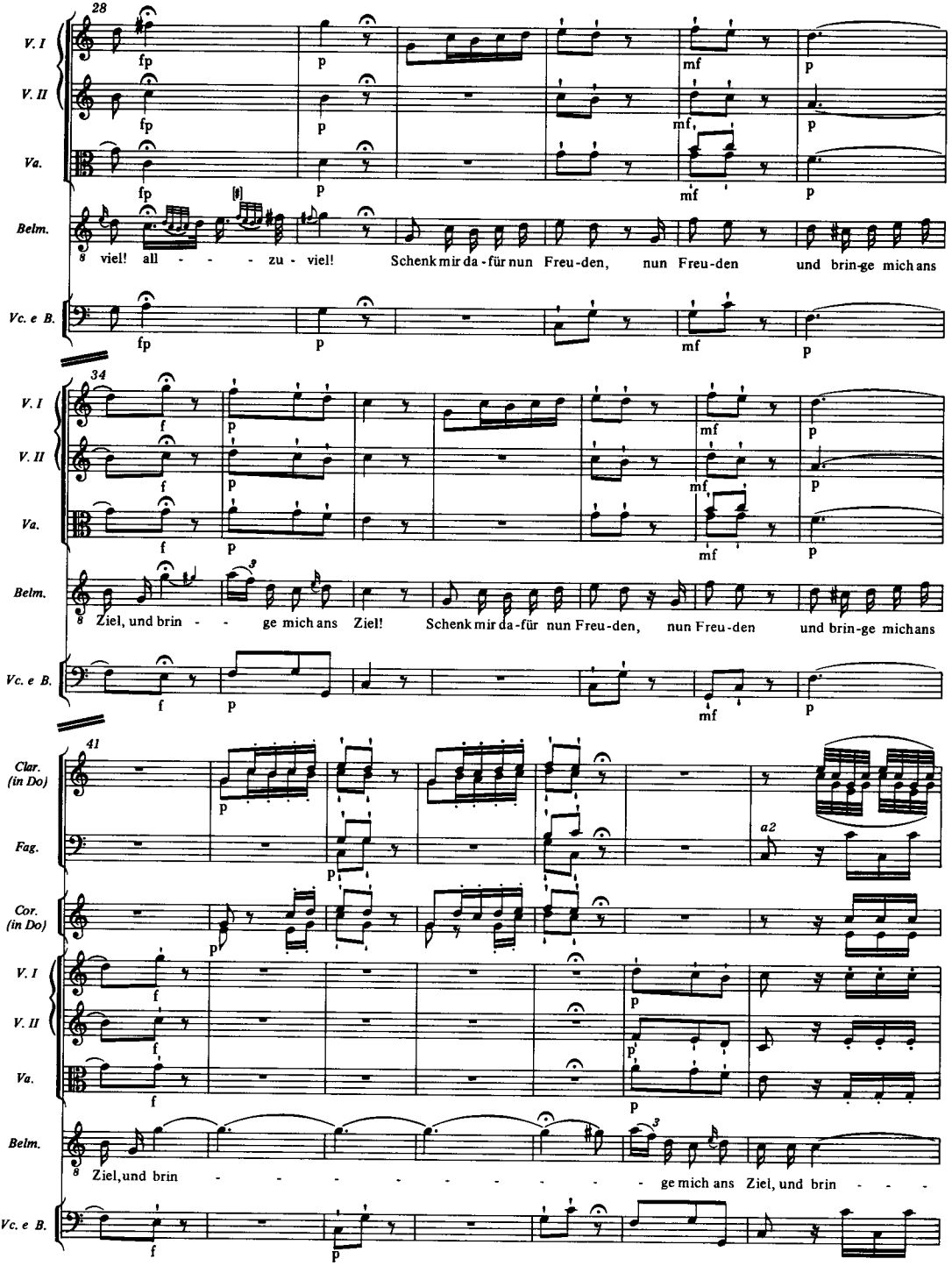
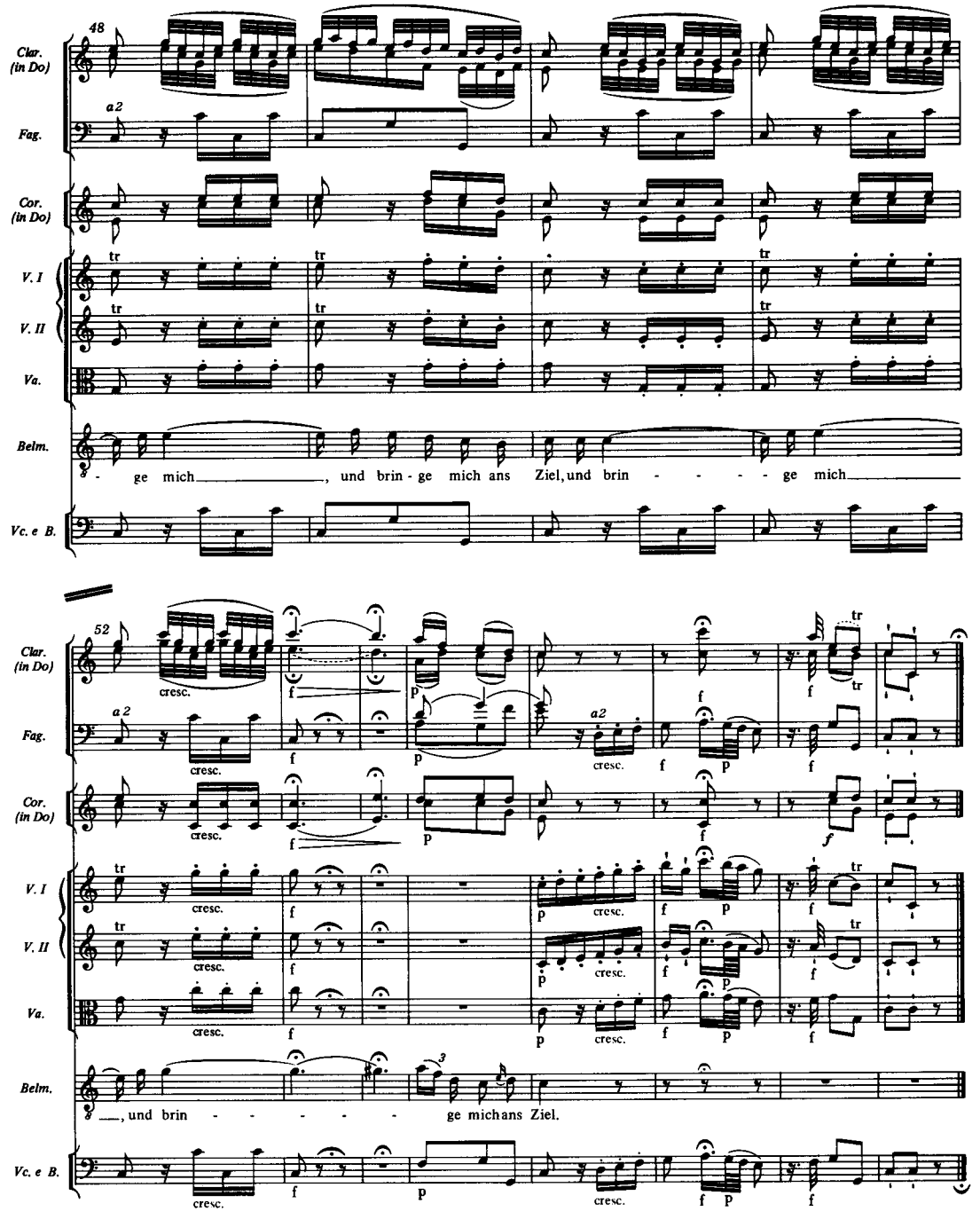
ERSTER AUFZUG

Platz vor dem Palast des Bassa am Ufer des Meeres.

Erster Auftritt

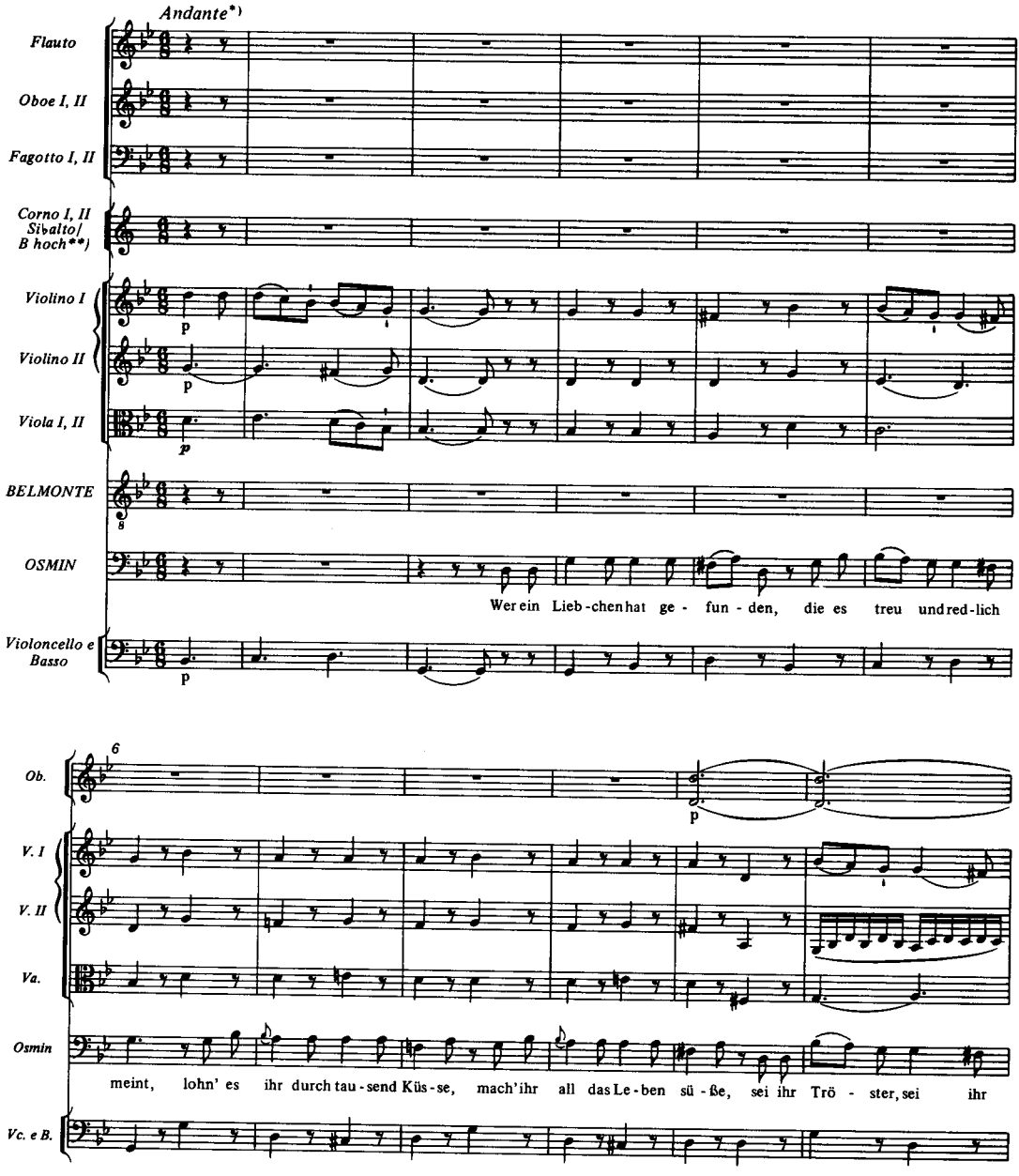
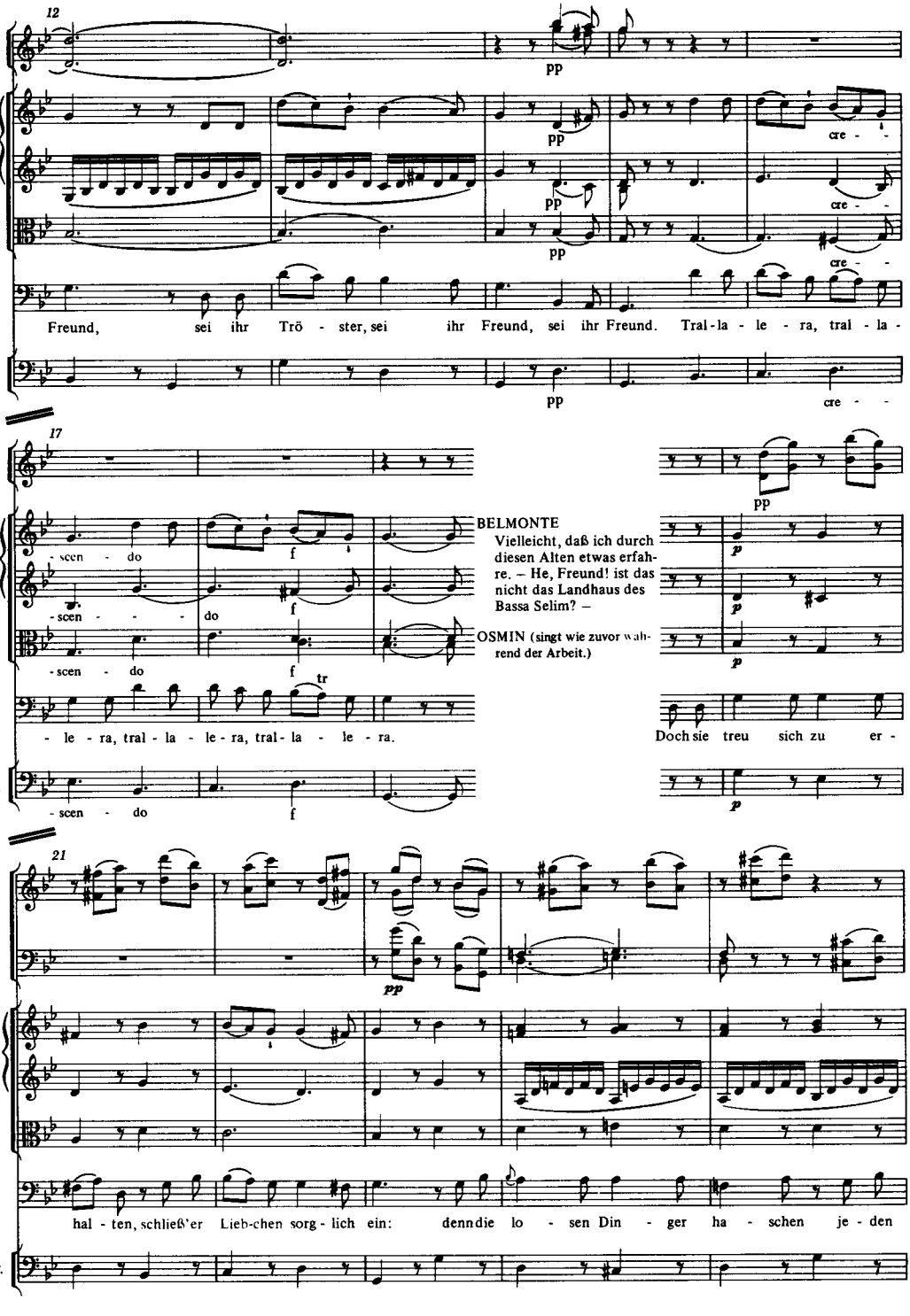
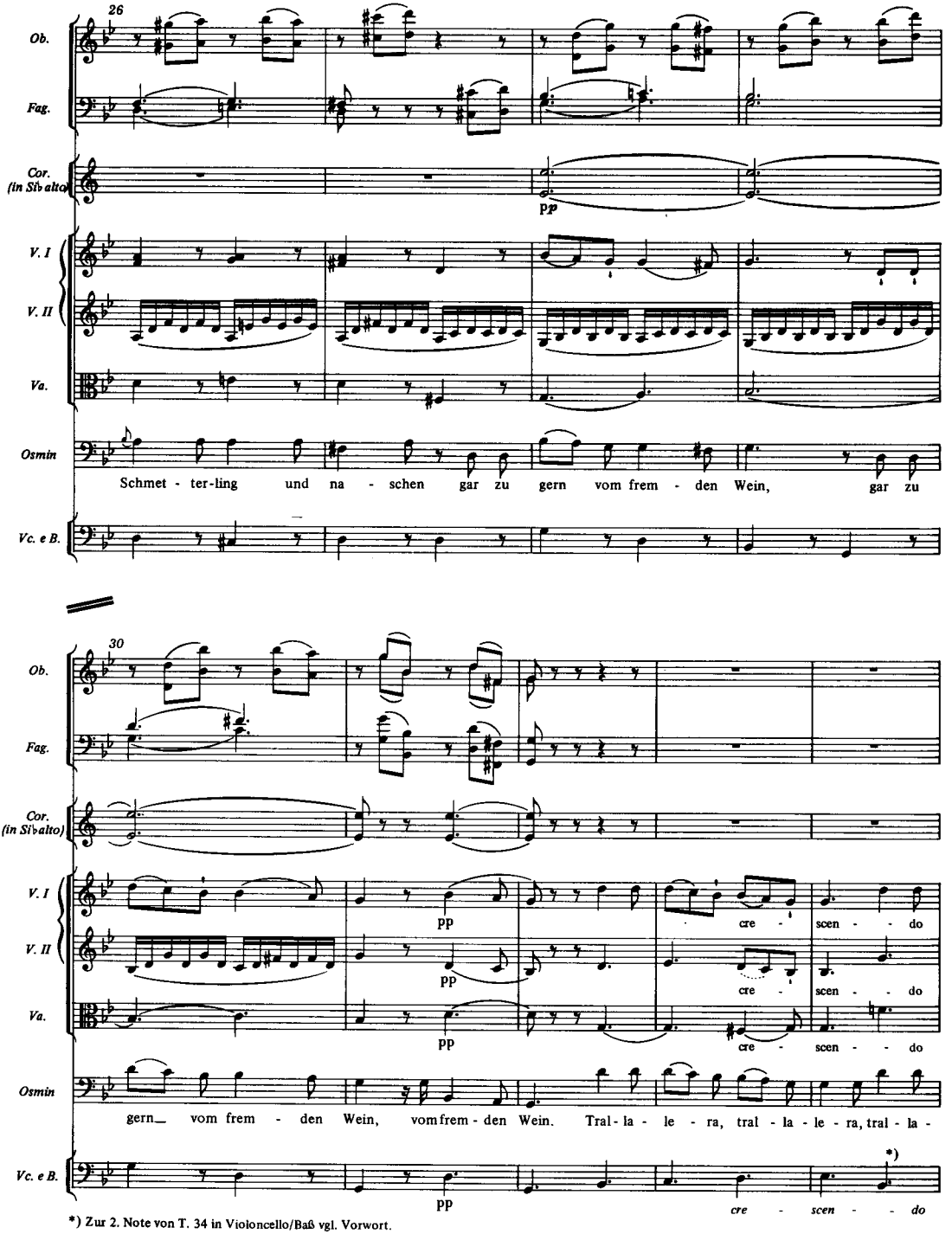
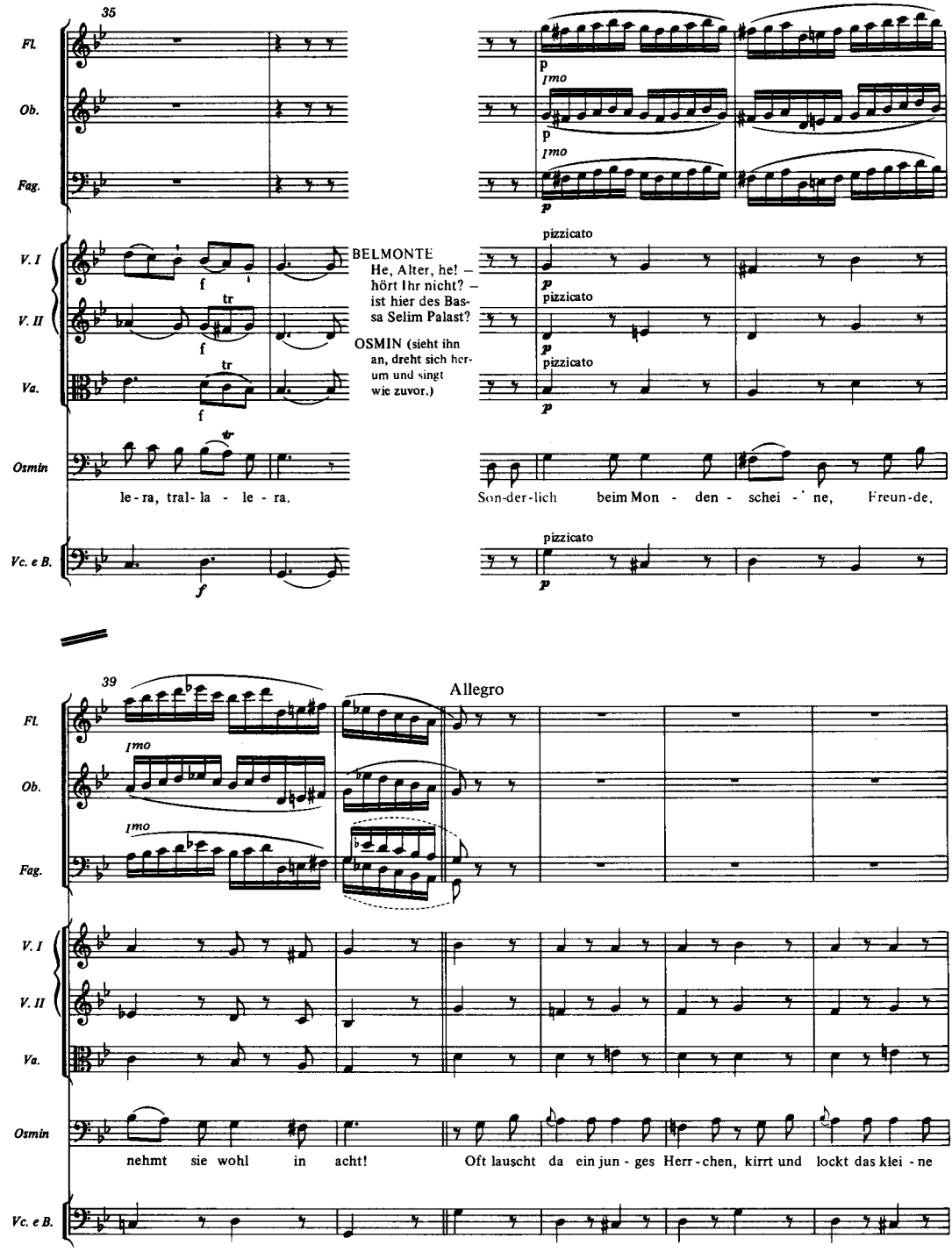
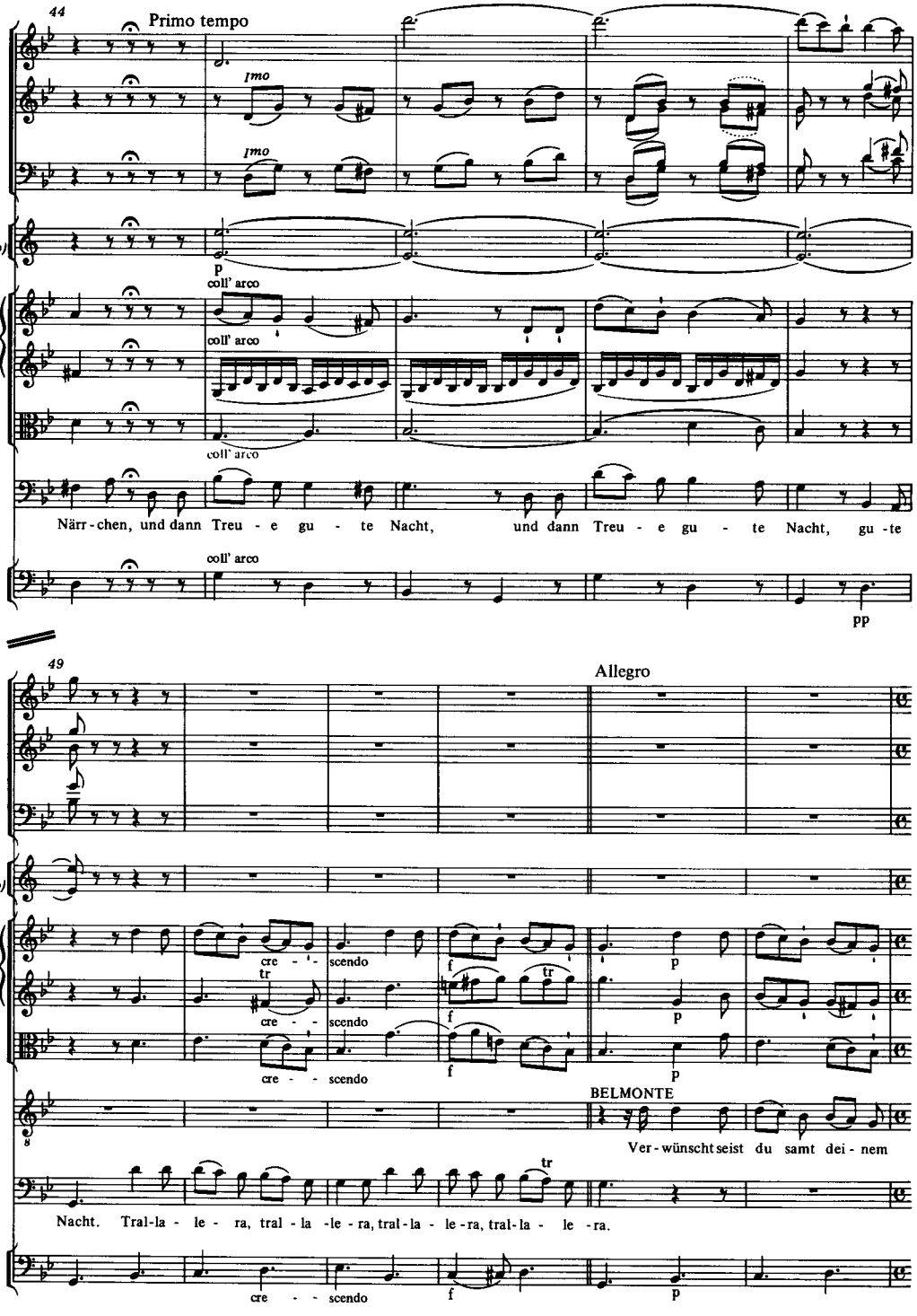
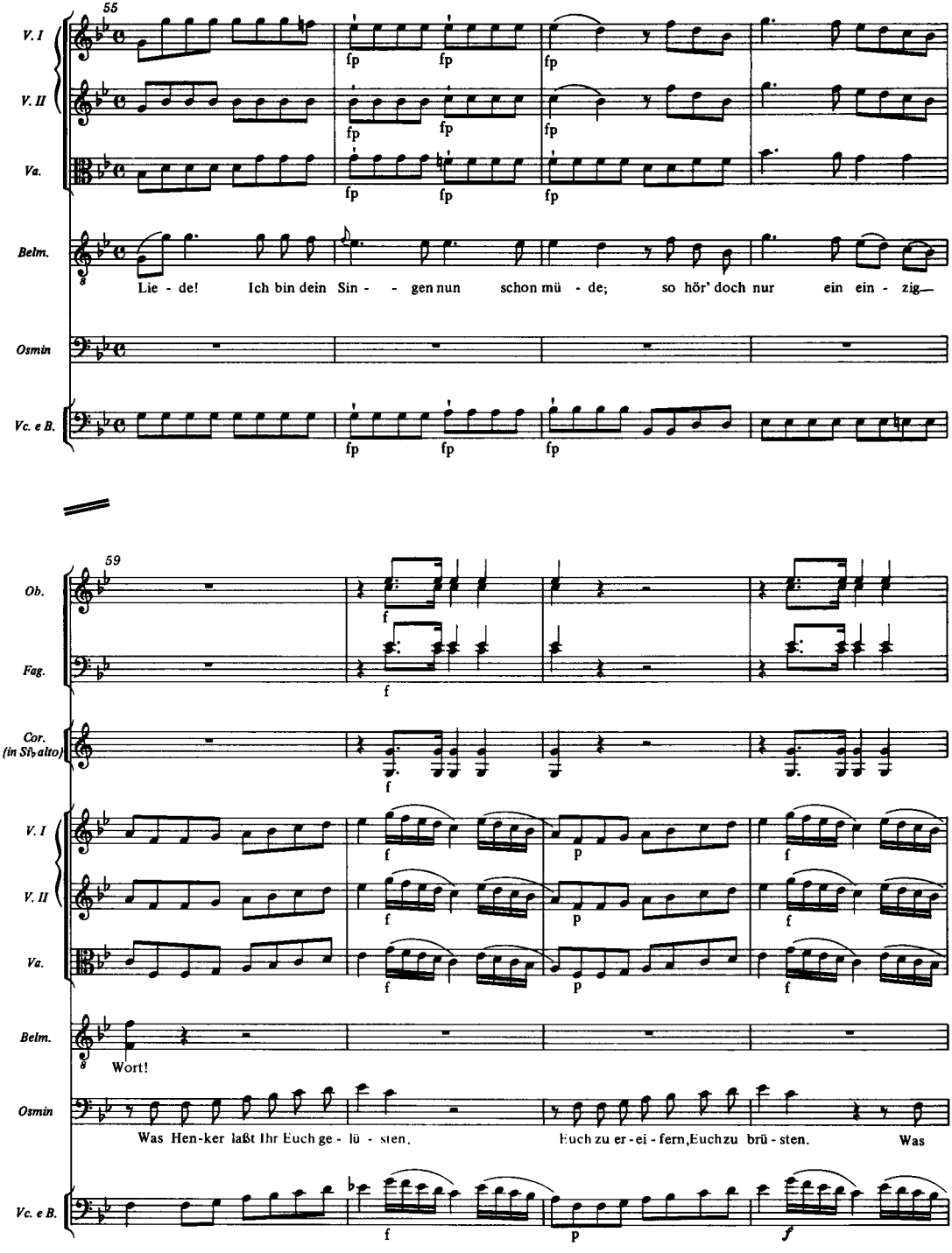
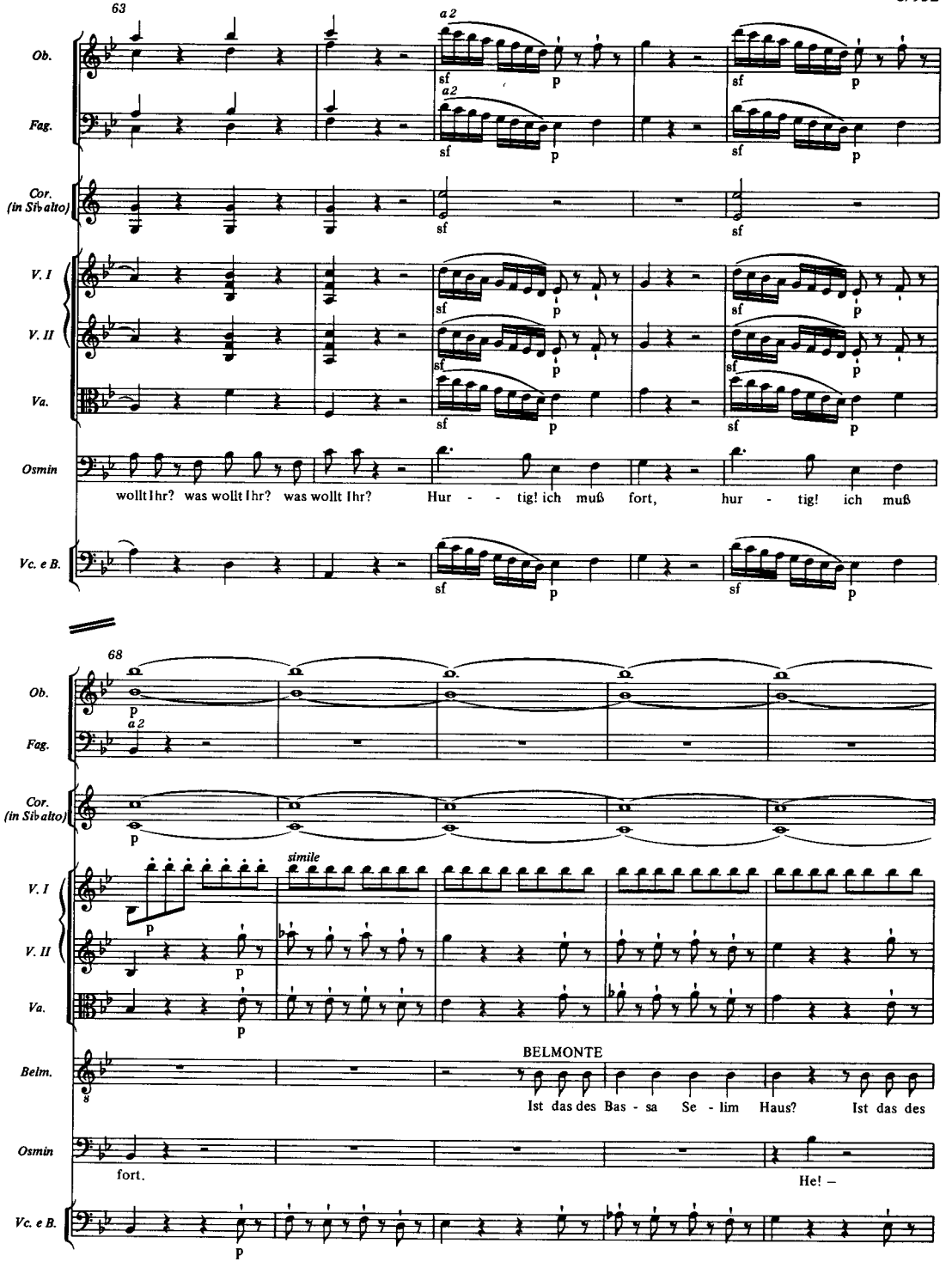
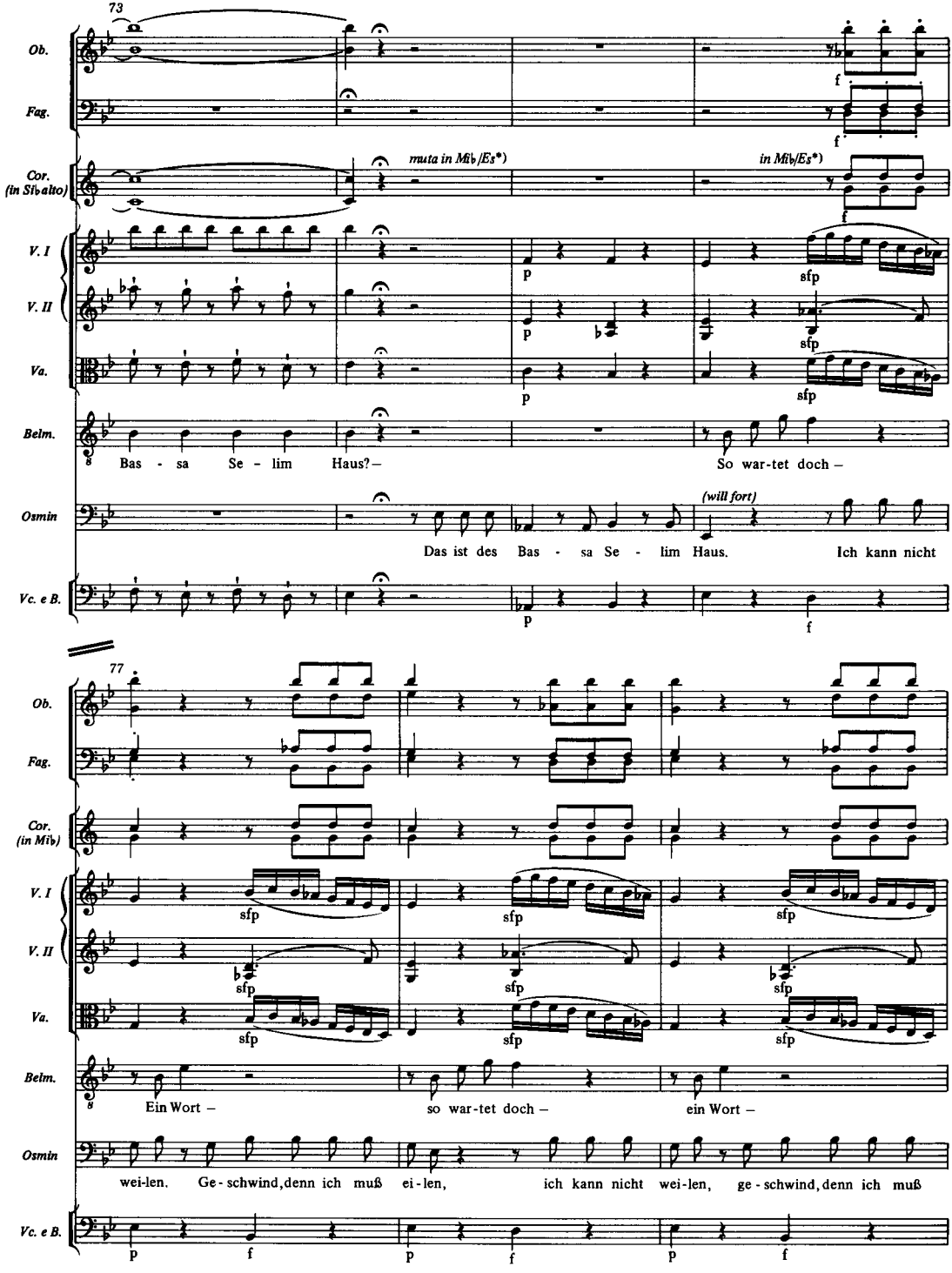
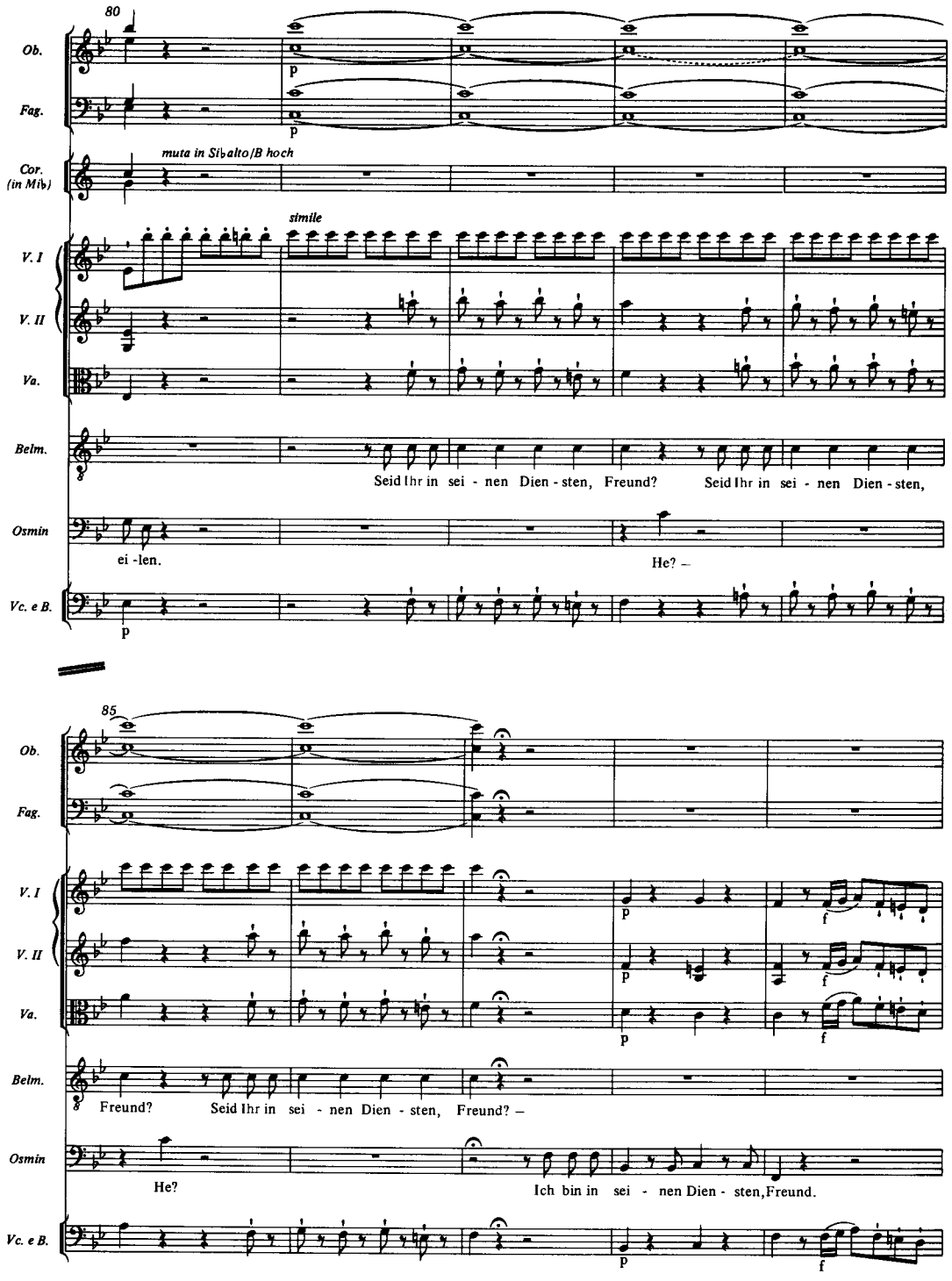
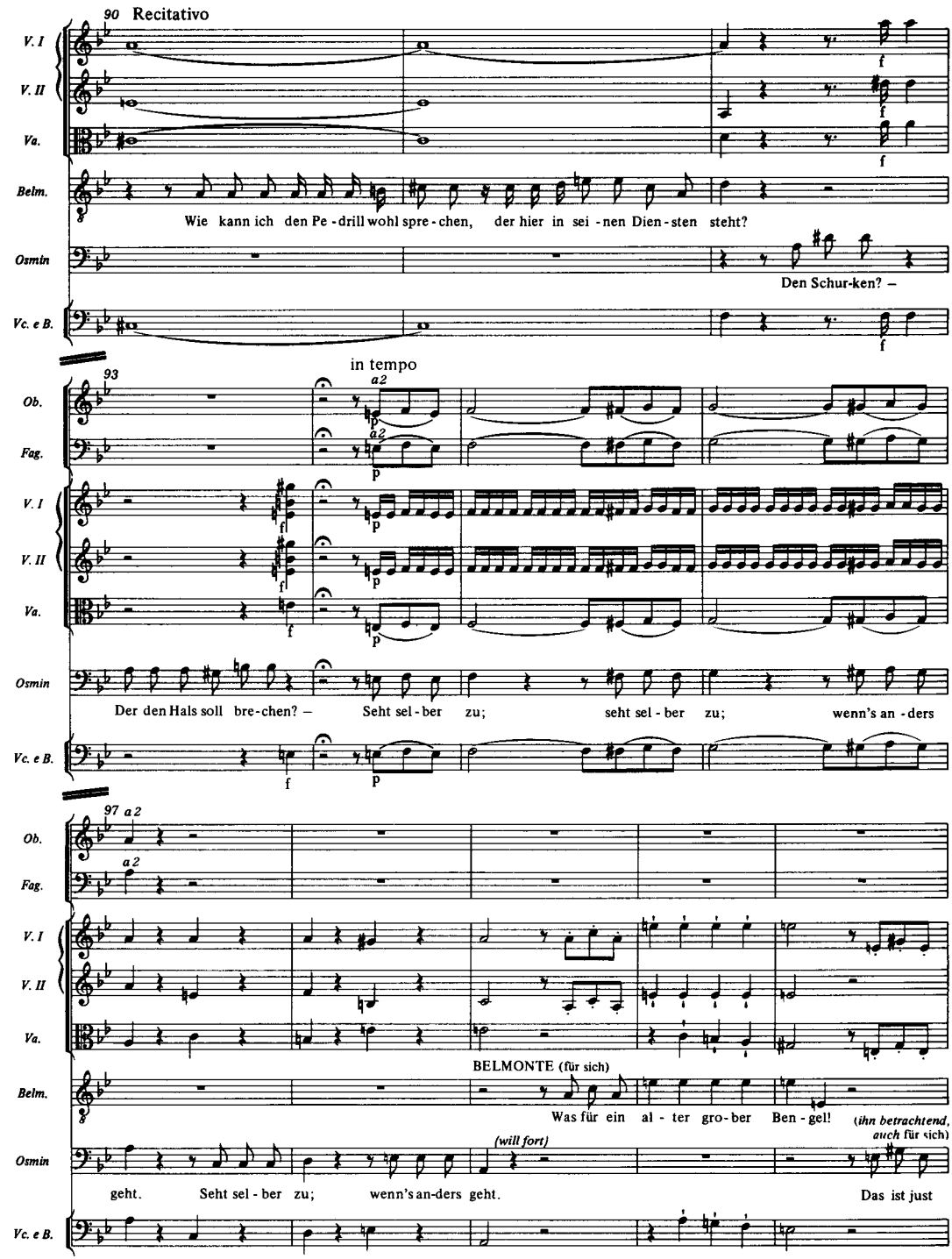
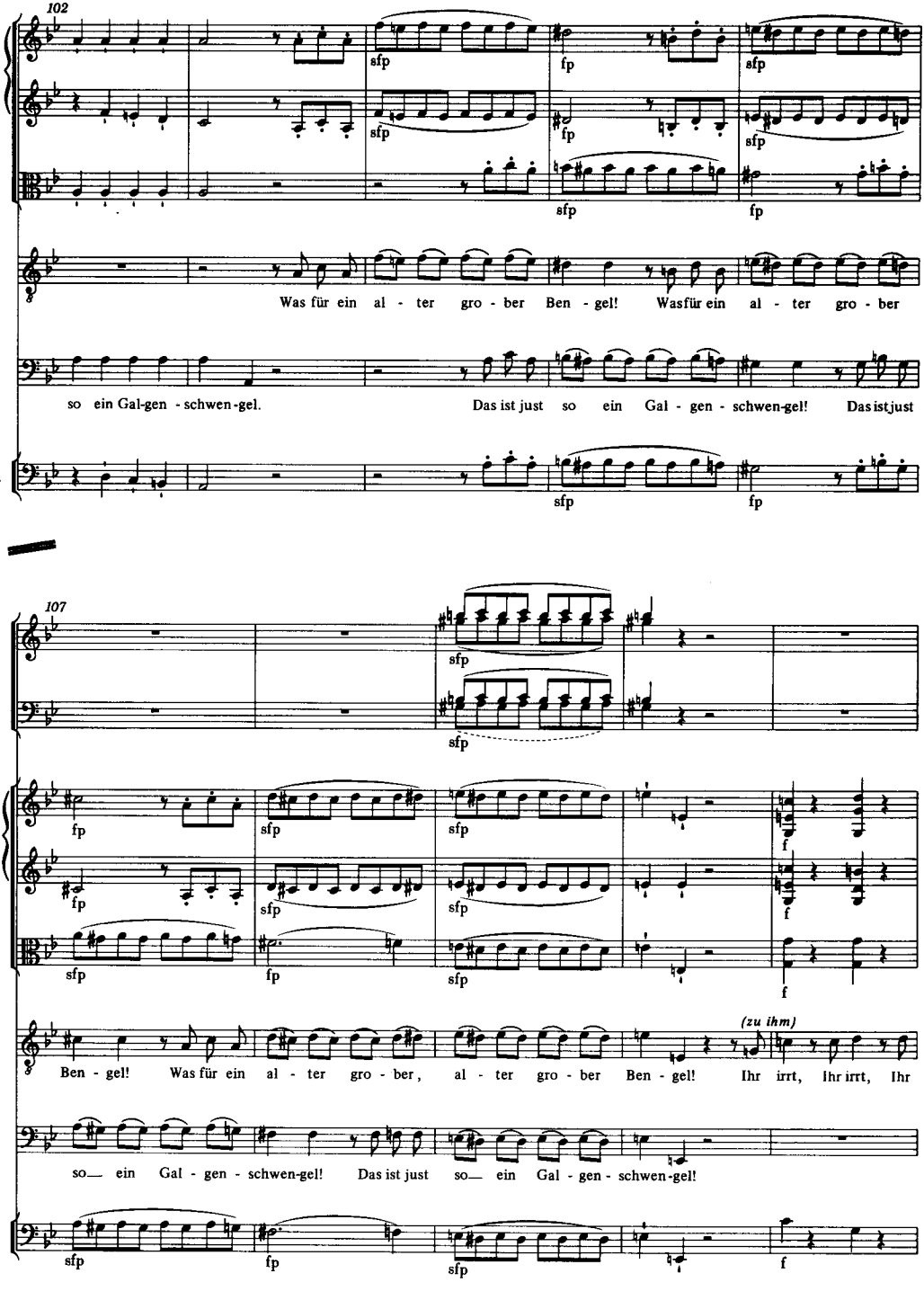
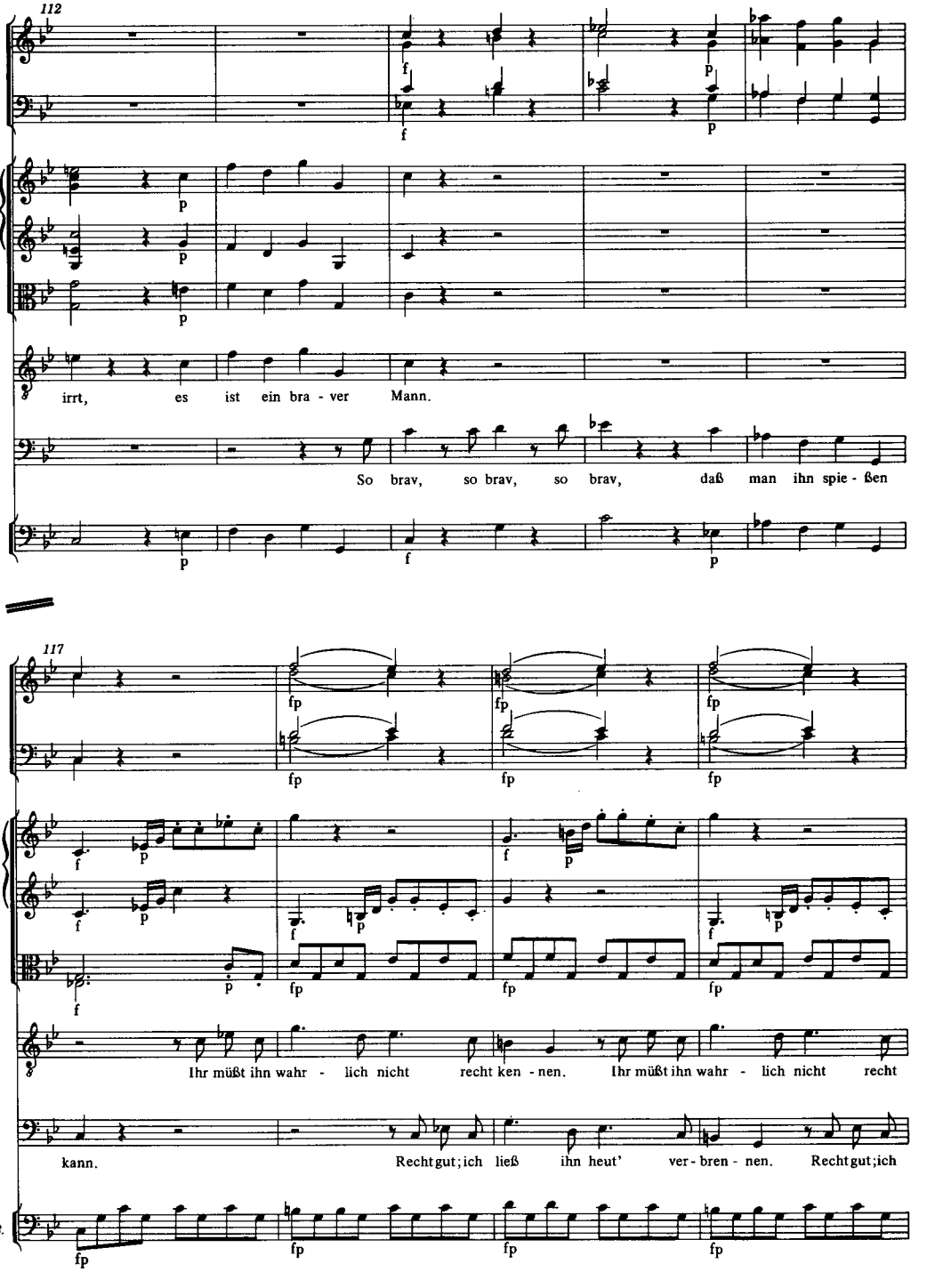
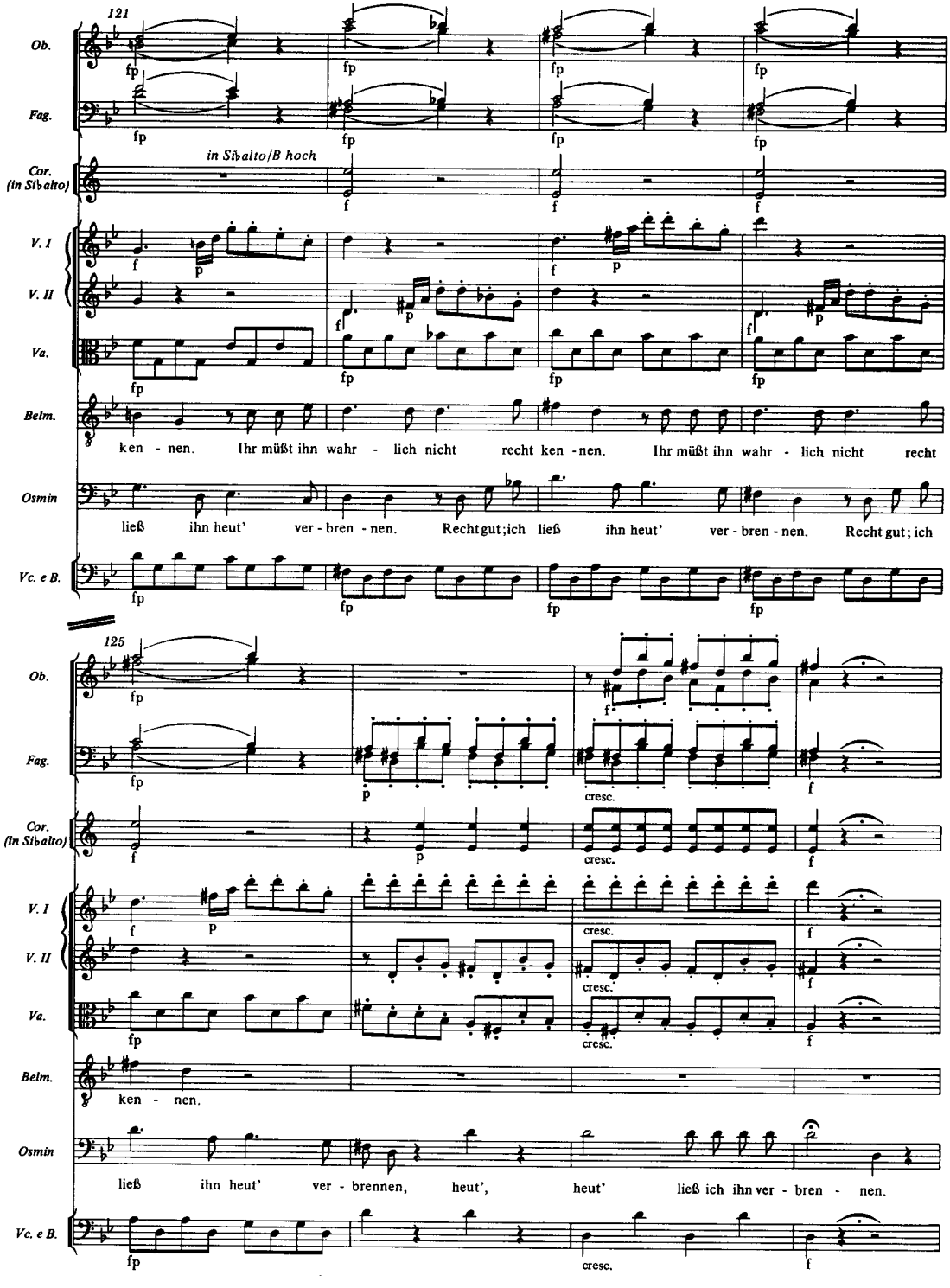
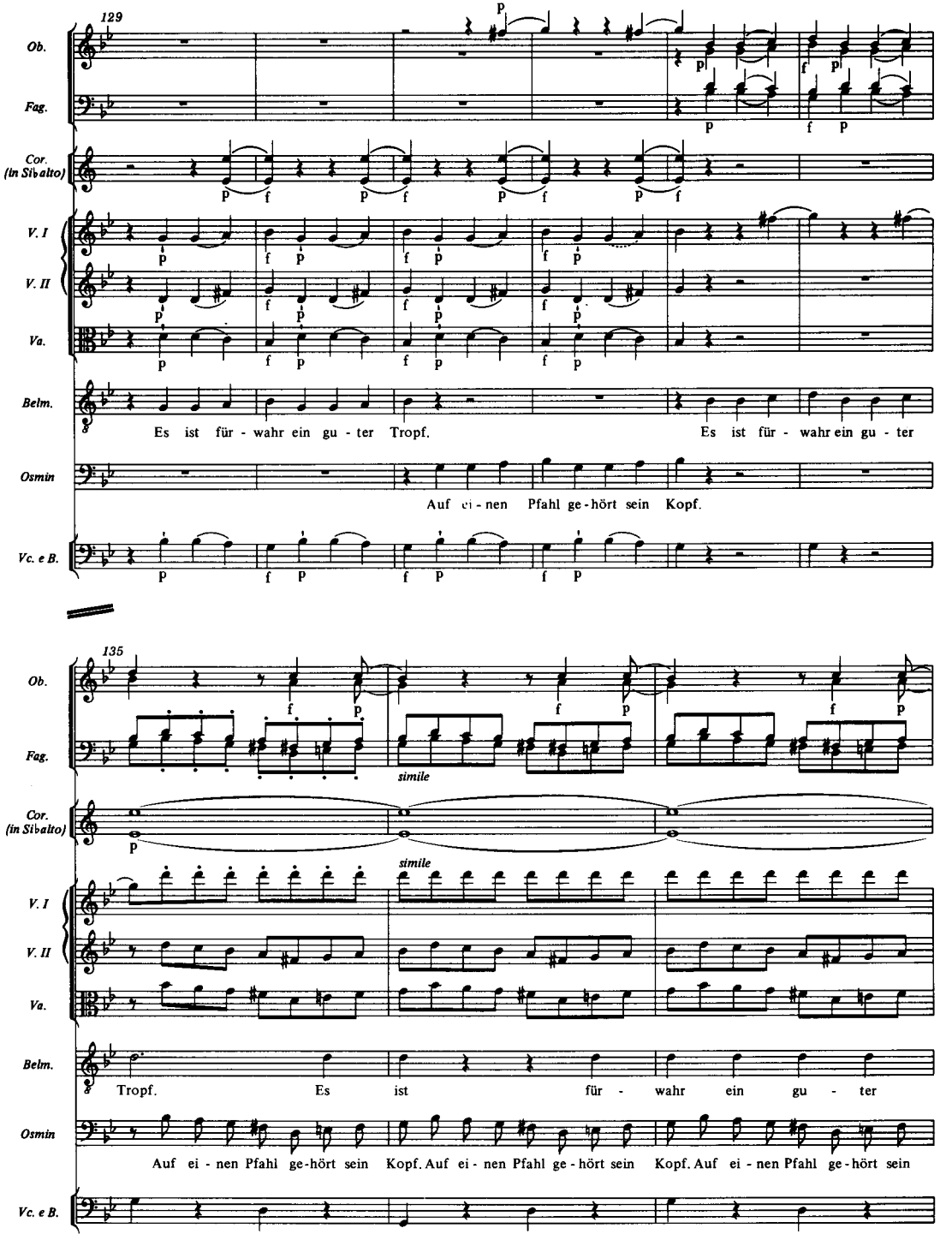
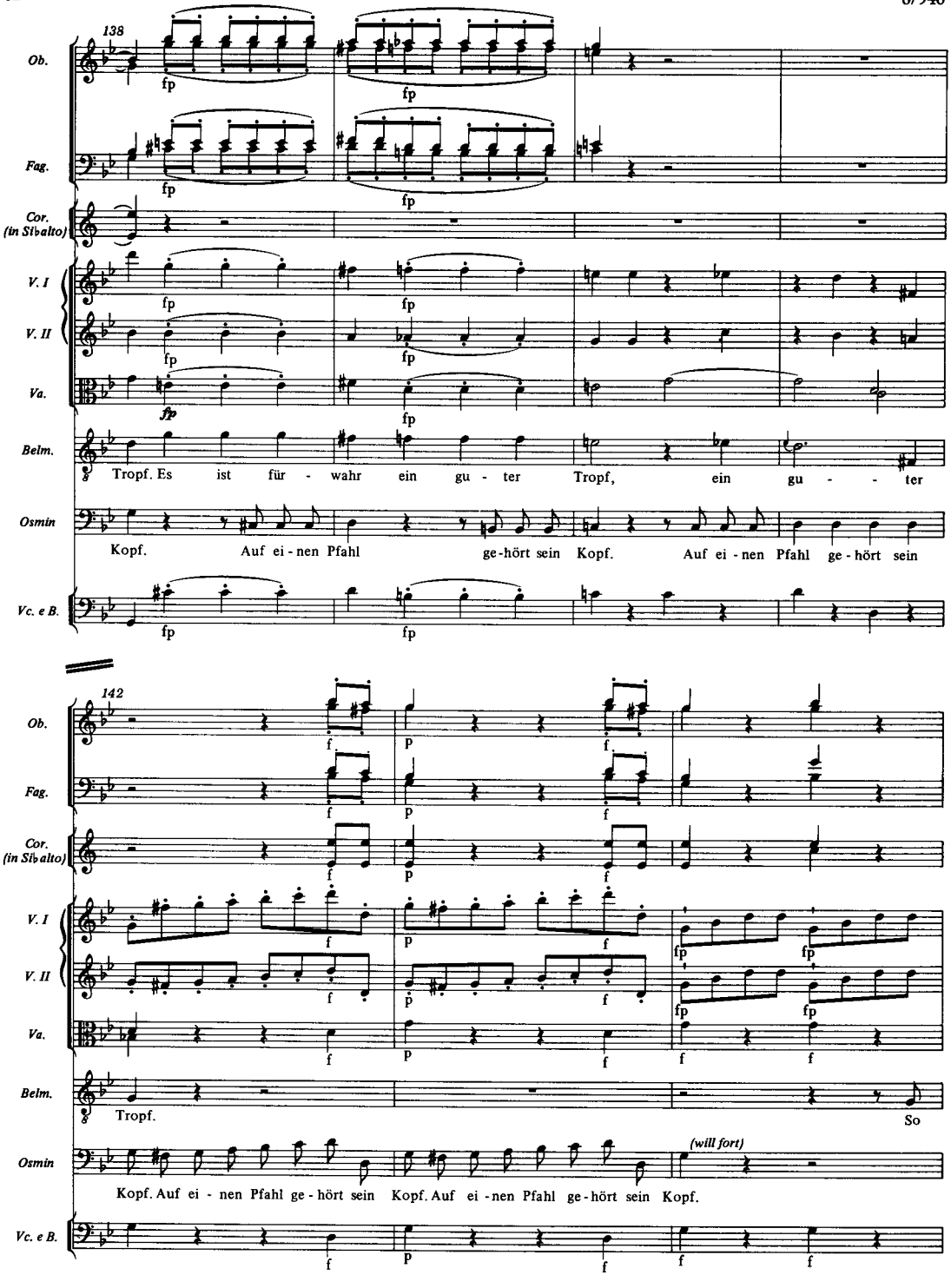
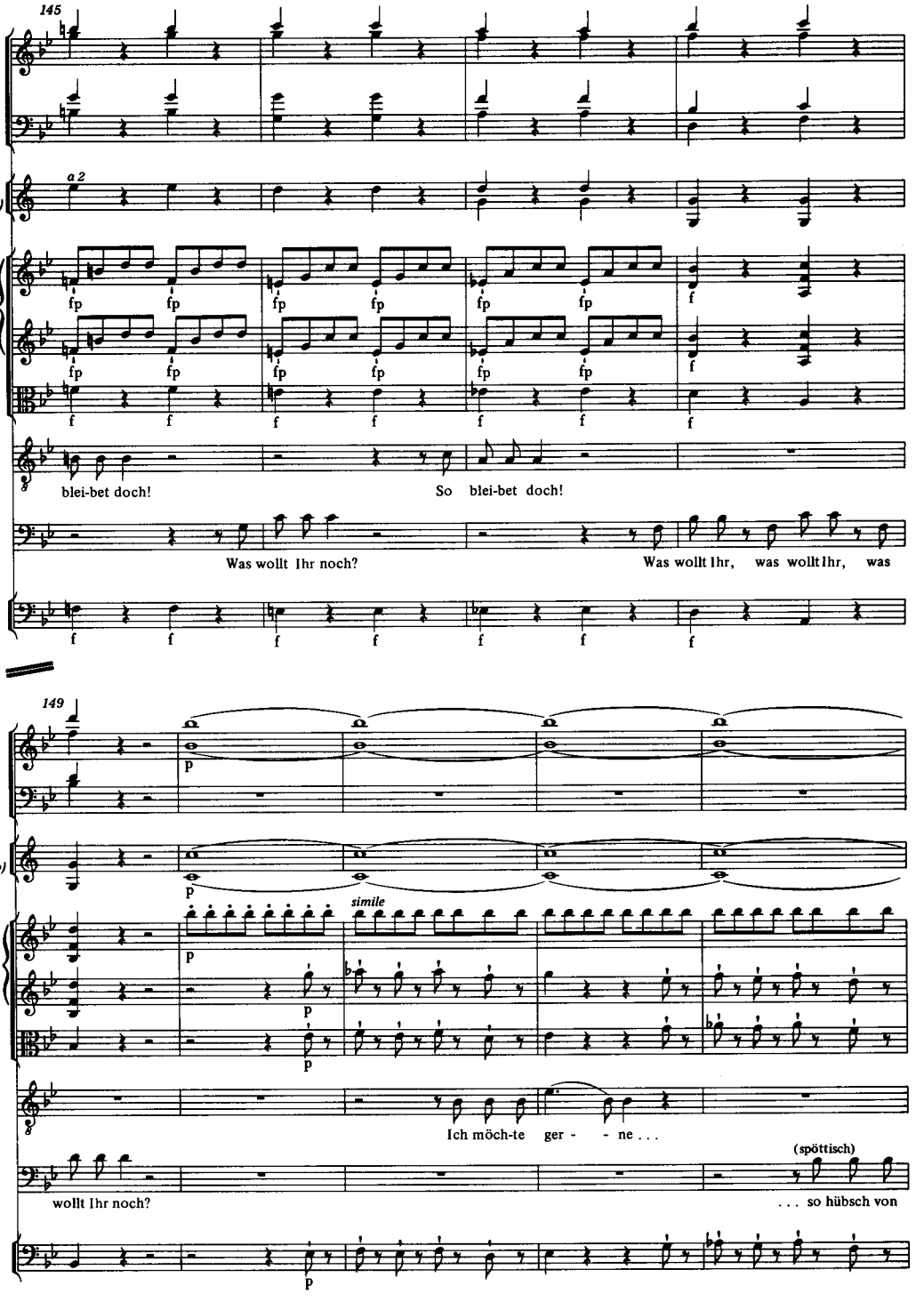
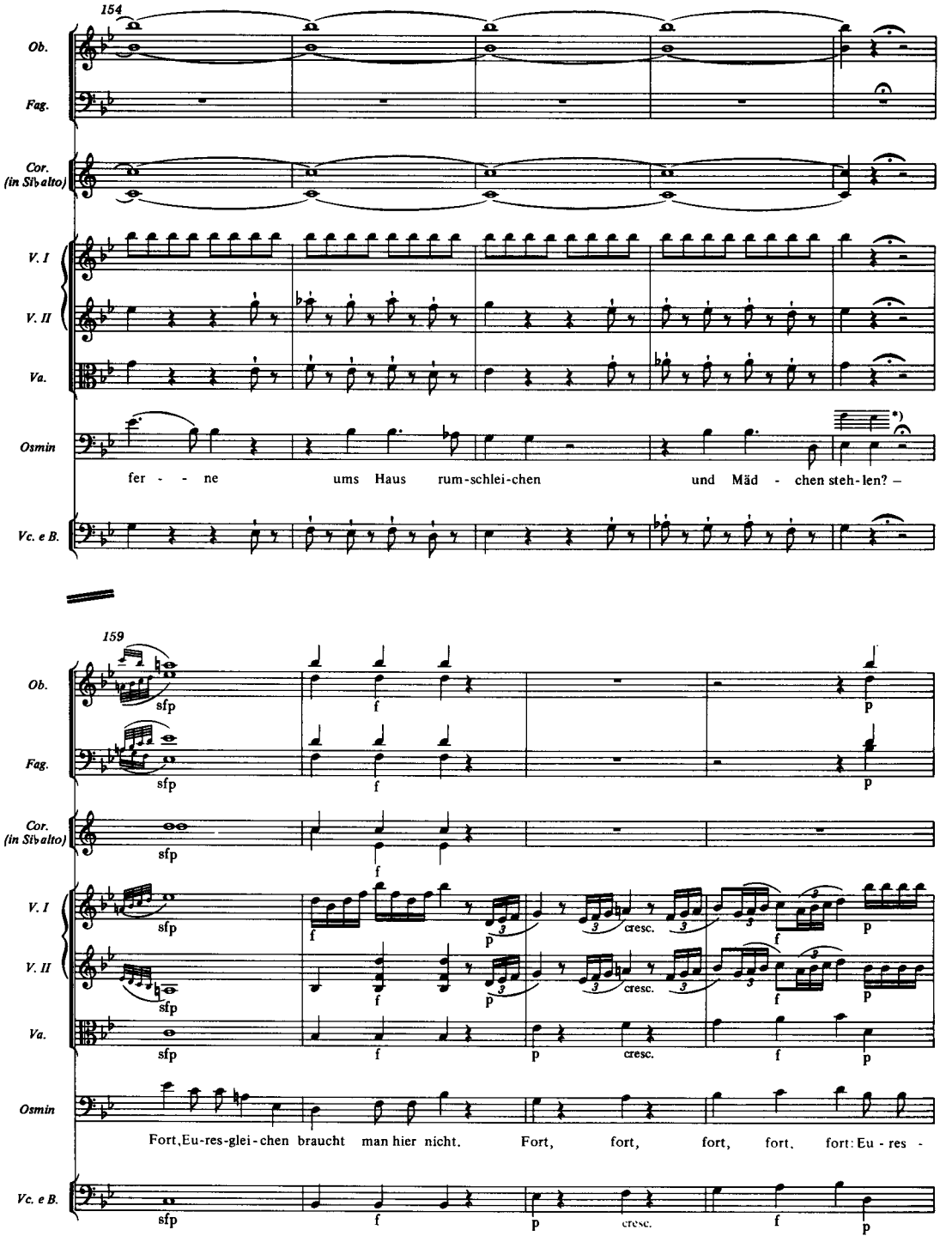
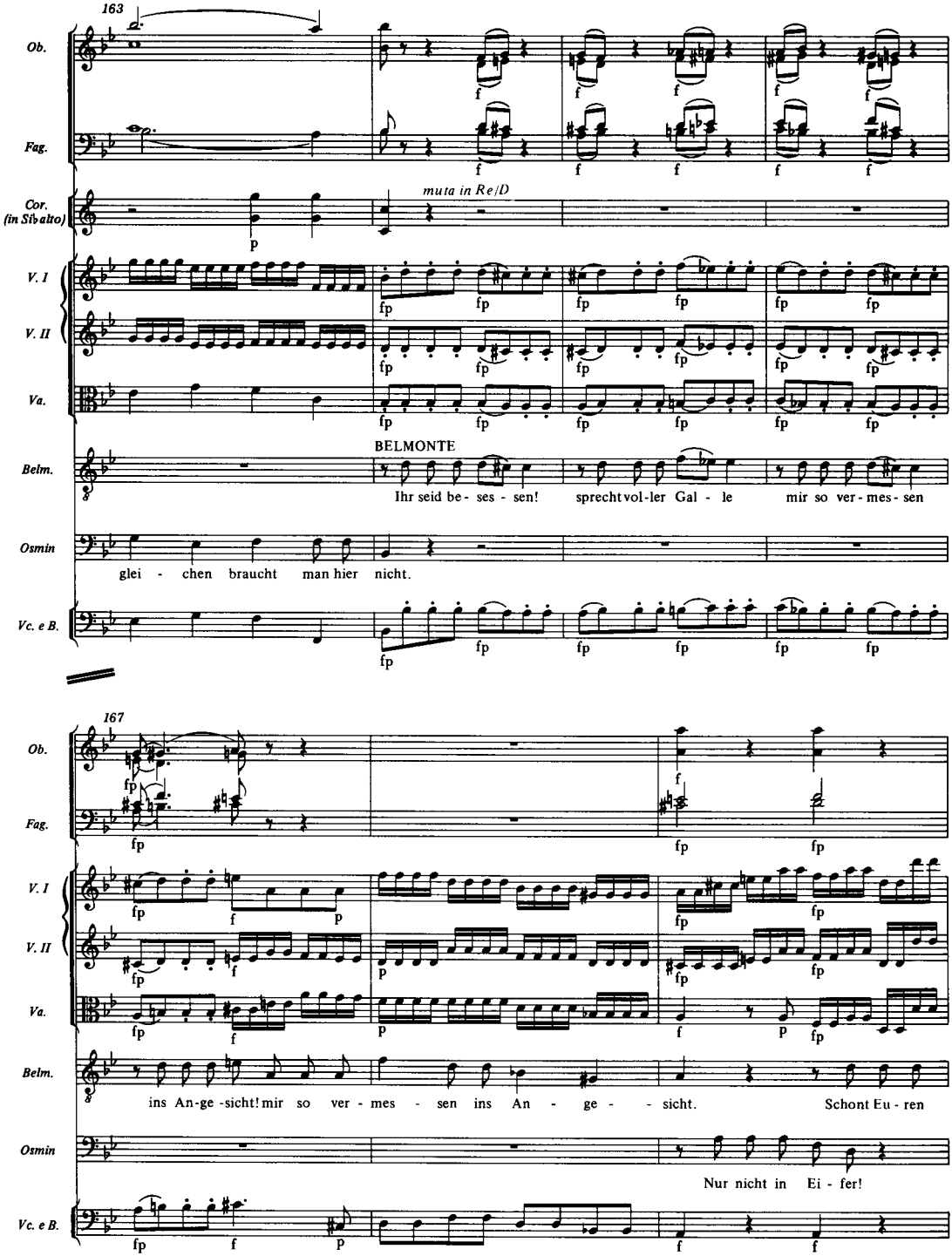
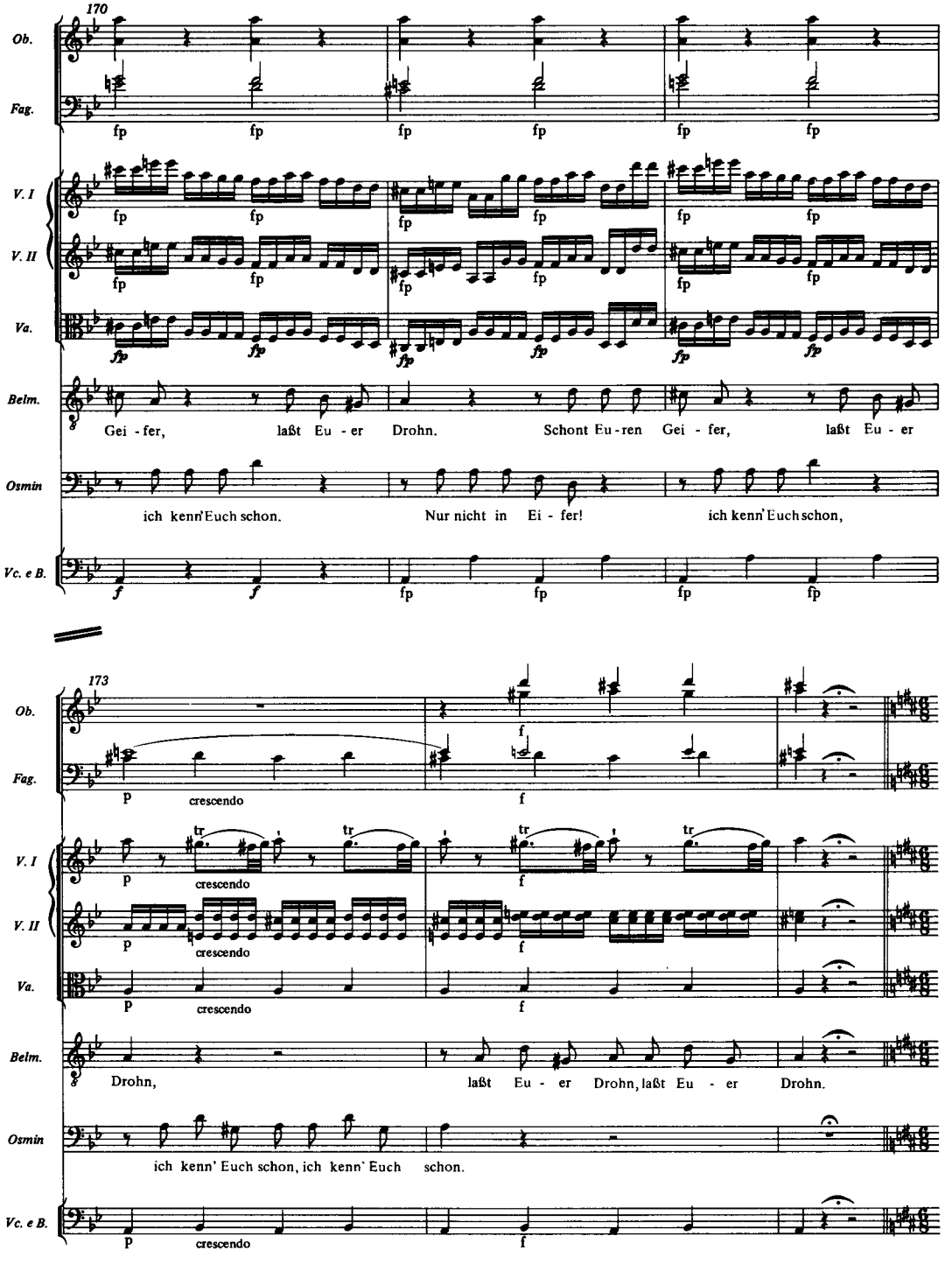
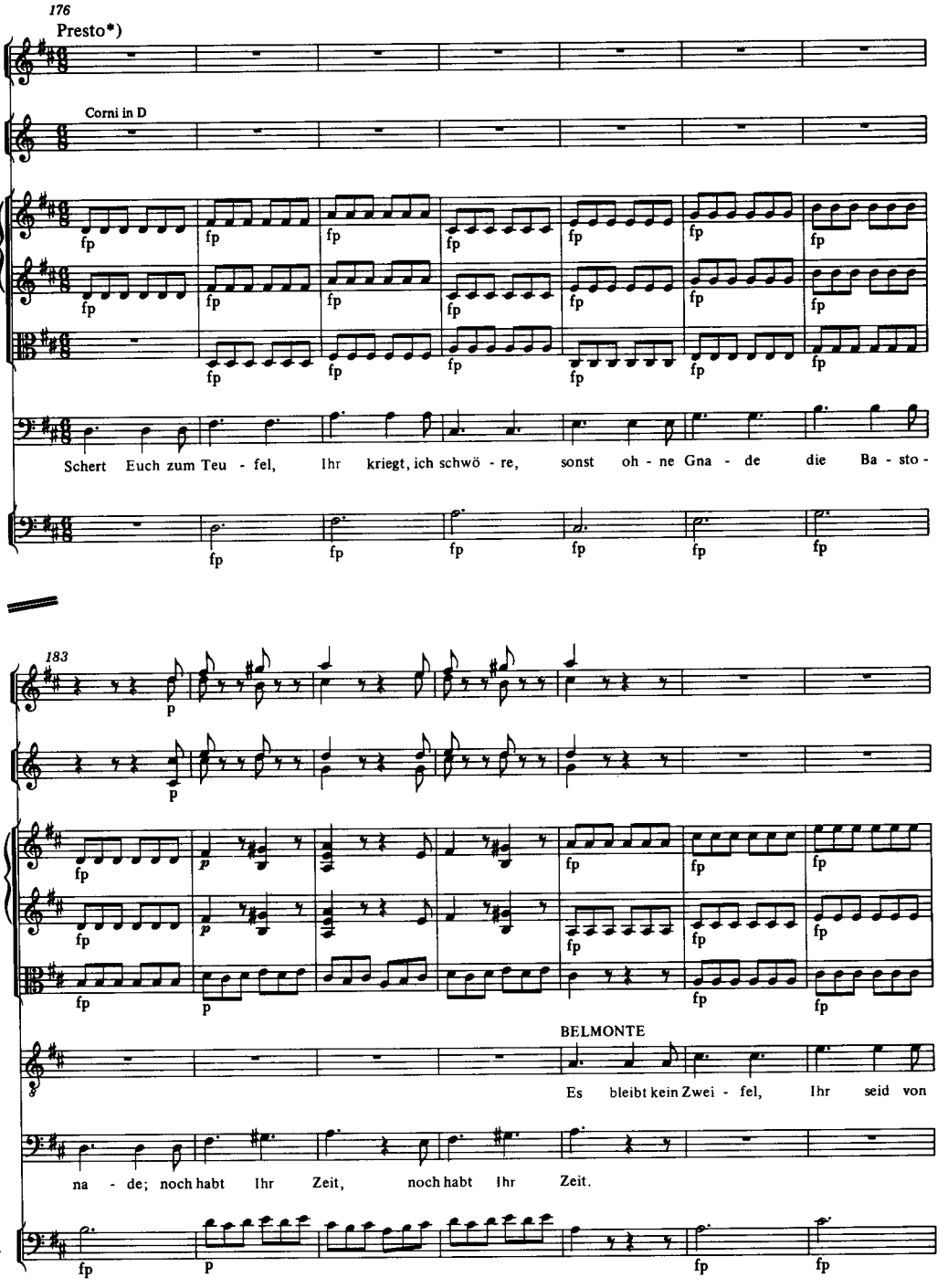
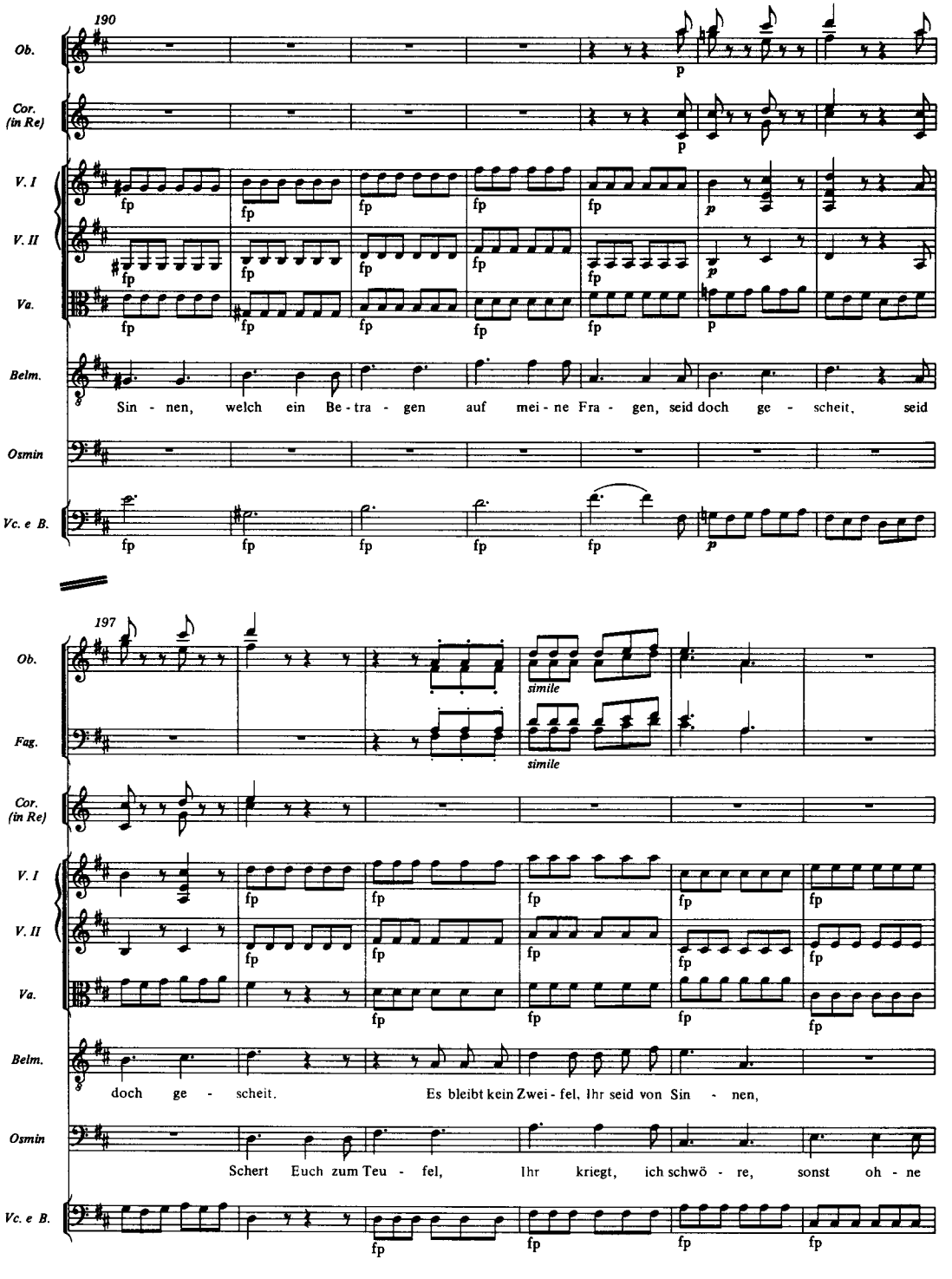
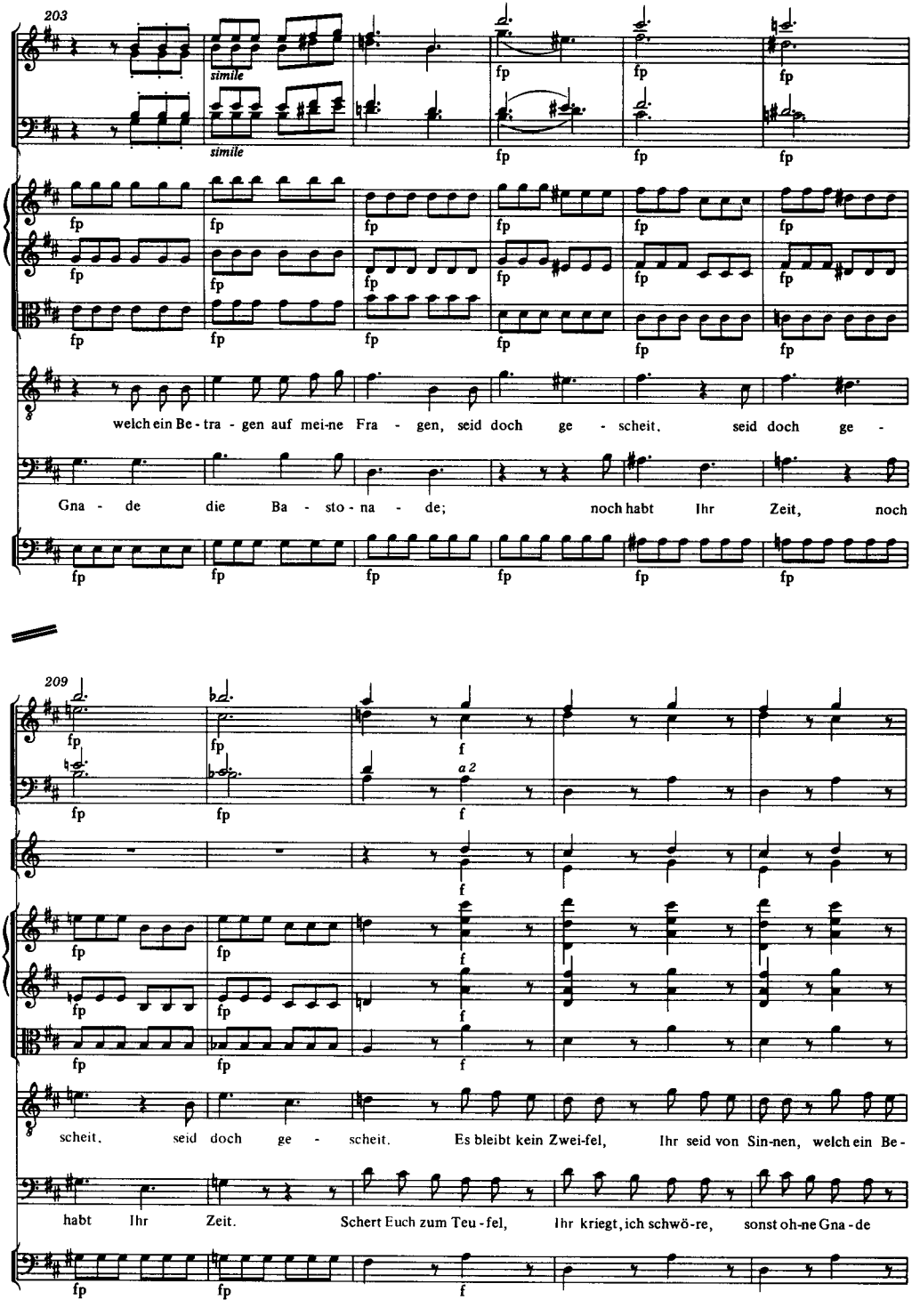
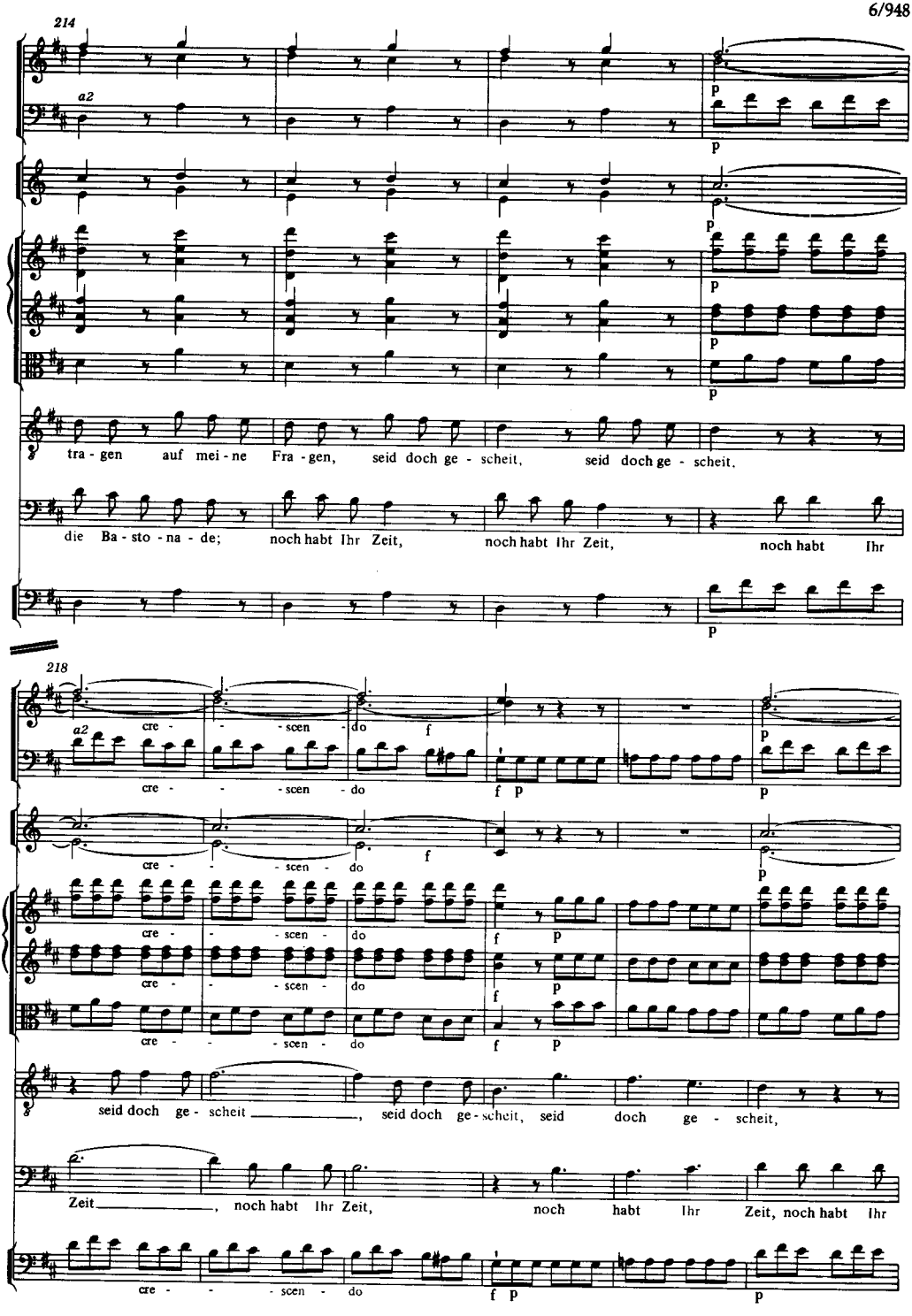
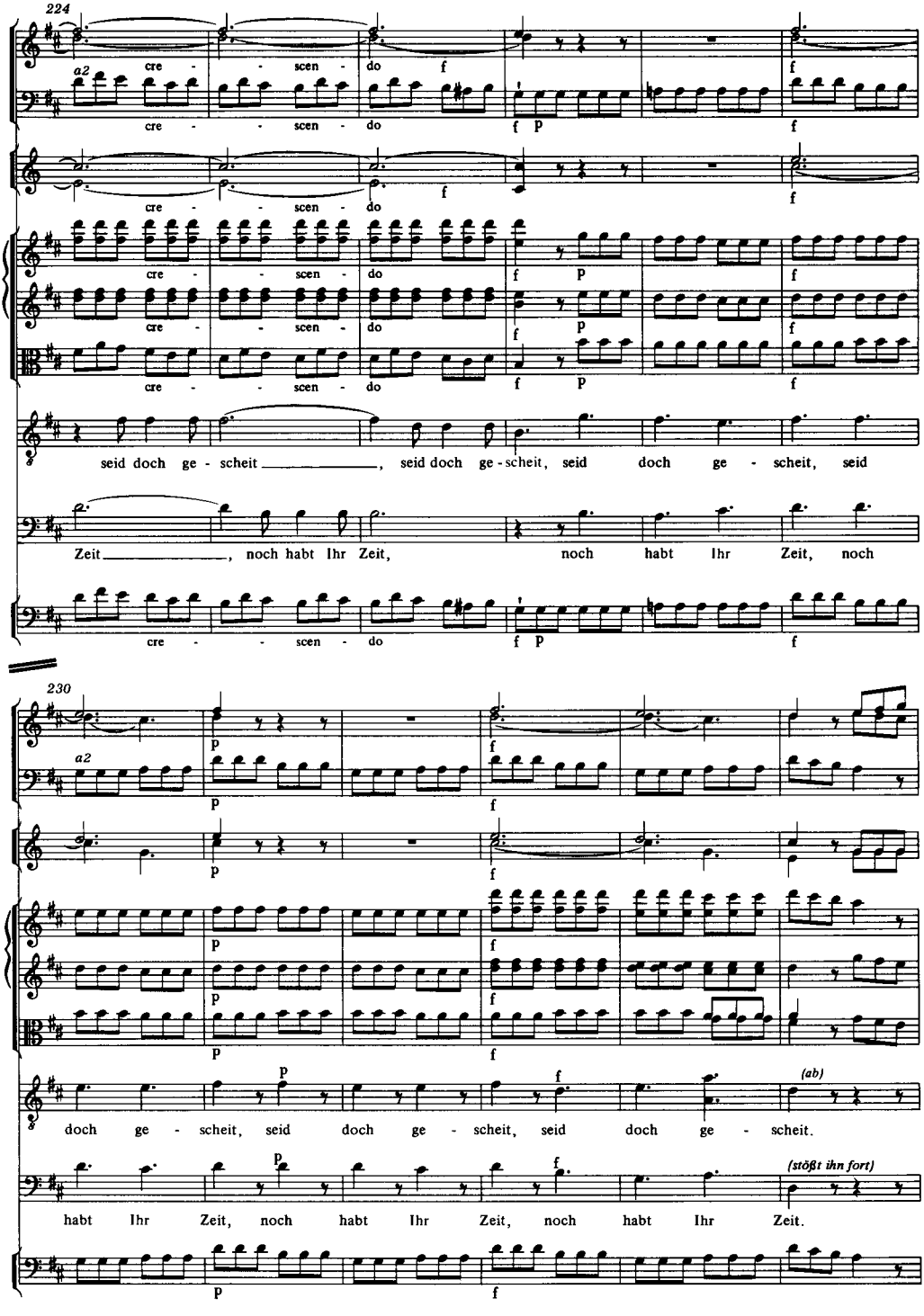
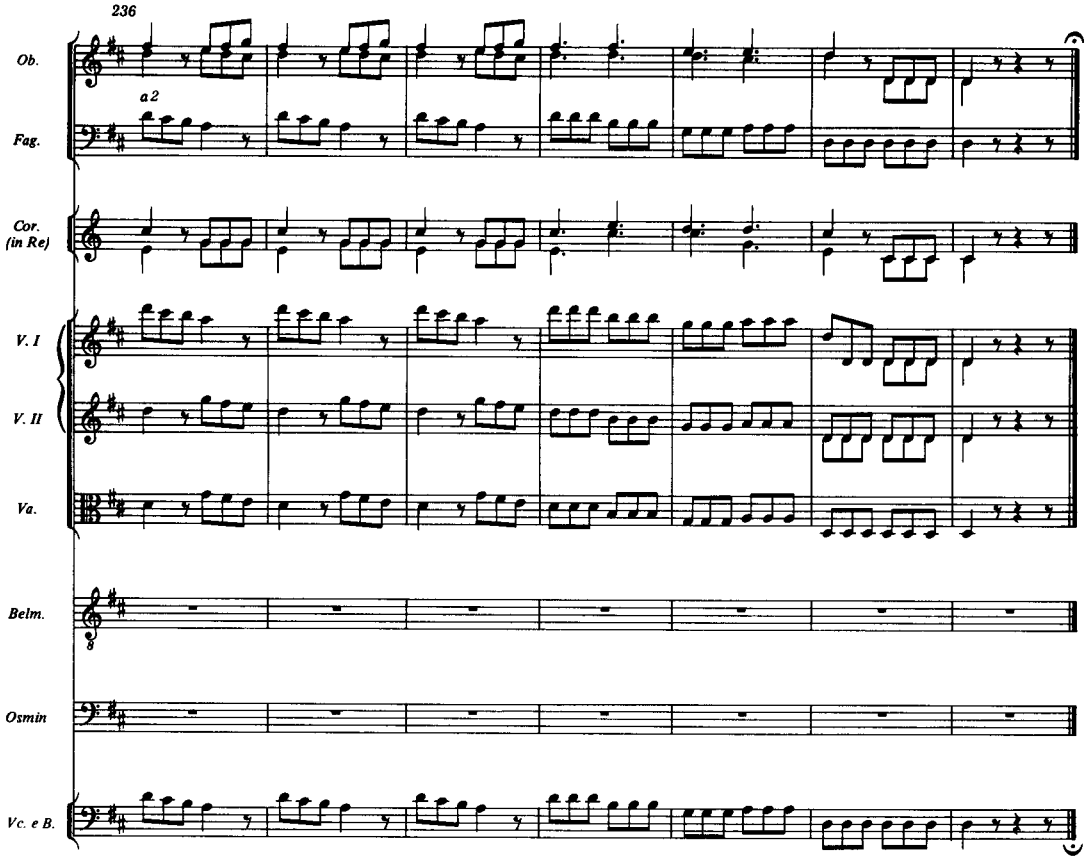
BELMONTE allein.

Nº 1) Aria*

Andante

*) Zur Numerierung vgl. Vorwort. - Zur kursiv gesetzten Überschrift für No. 1 vgl. Vorwort.

15
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
V. I
V. II
Va.
Belm.
Him - mel es ge-sche-hen! gib mir die Ruh'zu - rück,gib mir die Ruh'zu - rück. Ich dulde-te der
Vc. e B.
22
Lei - den, o Lie - be! ich dulde - te der Lei - den, o Lie - be! o Lie - be! all-zu -

28
V. I
V. II
Va.
Belm.
Vc. e B.
fp
p
mf
viel! all - - - zu - viel! Schenk mir da-für nun Freu-den, nun Freu-den und brin-ge mich ans
34
f
Ziel, und brin - - ge mich ans Ziel! Schenk mir da-für nun Freu-den, nun Freu-den und brin-ge mich ans
41
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
a2
Ziel, und brin - - - - - - - - - ge mich ans Ziel, und brin - - -

BELMONTE
Aber wie soll ich in den Palast kommen, wie sie sehen, wie sprechen? –

Zweiter Auftritt

BELMONTE, OSMIN (mit einer Leiter, welche er an einen Baum vor der Türe des Palasts lehnt, hinaufsteigt und Feigen abnimmt.)

N°2 *Lied und Duett*

*) Zur kursiv gesetzten Tempobezeichnung vgl. Vorwort.
**) Zur Lagenfrage (hoch-tief) der Hörner in B in den Nummern 2, 6, 10, 15 und 20 vgl. Vorwort.

12
Ob.
V. I
V. II
Va.
Osmin
Vc. e B.
pp
cre - -
Freund, sei ihr Trö - ster, sei ihr Freund, sei ihr Freund. Tral-la - le - ra, tral - la -
17
- scen - do
f
- le - ra, tral - la - le - ra, tral - la - le - ra.
tr
BELMONTE
Vielleicht, daß ich durch diesen Alten etwas erfahre. – He, Freund! ist das nicht das Landhaus des Bassa Selim? –
OSMIN (singt wie zuvor während der Arbeit.)
Doch sie treu sich zu er -
p
21
Fag.
hal - ten, schließ'er Lieb-chen sorg - lich ein: denn die lo - sen Din - ger ha - schen je - den

*) Zur 2. Note von T. 34 in Violoncello/Baß vgl. Vorwort.

35
Fl.
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Osmin
Vc. e B.
BELMONTE
He, Alter, he! – hört Ihr nicht? – ist hier des Bassa Selim Palast?
OSMIN (sieht ihn an, dreht sich herum und singt wie zuvor.)
le-ra, tral-la - le-ra.
Son-der-lich beim Mon - den - schei - ne, Freun-de,
pizzicato
39
Allegro
nehmt sie wohl in acht!
Oft lauscht da ein jun - ges Herr-chen, kirrt und lockt das klei - ne

44
Primo tempo
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
Osmin
Vc. e B.
1mo
p
coll' arco
Närr - chen, und dann Treu - e gu - te Nacht, und dann Treu - e gu - te Nacht, gu - te
pp
49
Allegro
cre - - scendo
f
p
tr
BELMONTE
Ver - wünscht seist du samt dei - nem
Nacht. Tral-la - le - ra, tral - la - le - ra, tral - la - le - ra, tral - la - le - ra.

55
V. I
V. II
Va.
Belm.
Lie - de! Ich bin dein Sin - - gen nun schon mü - de; so hör' doch nur ein ein - zig—
Osmin
Vc. e B.
fp
59
Ob.
Fag.
Cor. (in Sib alto)
f
p
Wort!
Was Hen-ker laßt Ihr Euch ge - lü - sten, Euch zu er - ei - fern, Euch zu brü - sten. Was

63
a 2
Ob.
Fag.
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
Osmin
wollt Ihr? was wollt Ihr? was wollt Ihr? Hur - - tig! ich muß fort, hur - tig! ich muß
Vc. e B.
68
simile
BELMONTE
Belm.
Ist das des Bas - sa Se - lim Haus? Ist das des
fort.
He! –

*) Zur Notation der Hörner in T. 76-80 vgl. Vorwort.

80
Ob.
Fag.
p
p
muta in Sib alto/B hoch
Cor. (in Mib)
simile
V. I
V. II
Va.
Belm.
Seid Ihr in sei - nen Dien - sten, Freund?
Seid Ihr in sei - nen Dien - sten,
Osmin
ei - len.
He? –
Vc. e B.
p
85
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Belm.
Freund?
Seid Ihr in sei - nen Dien - sten, Freund? –
Osmin
He?
Ich bin in sei - nen Dien - sten, Freund.
Vc. e B.
p
f

90 Recitativo
V. I
V. II
Va.
Belm.
Wie kann ich den Pe - drill wohl spre - chen, der hier in sei - nen Dien - sten steht?
Osmin
Den Schur-ken? –
Vc. e B.
93
in tempo
Ob.
Fag.
Der den Hals soll bre-chen? – Seht sel - ber zu; seht sel - ber zu; wenn's an - ders
97 a 2
BELMONTE (für sich)
Was für ein al - ter gro - ber Ben - gel!
(ihn betrachtend, auch für sich)
(will fort)
geht. Seht sel - ber zu; wenn's an-ders geht.
Das ist just

102
V. I
V. II
Va.
Belm.
Was für ein al - ter gro - ber Ben - gel! Wasfür ein al - ter gro - ber
Osmin
so ein Gal-gen - schwen-gel. Das ist just so ein Gal - gen - schwen-gel! Das istjust
Vc. e B.
sfp
fp
107
Ob.
Fag.
(zu ihm)
Ben - gel! Was für ein al - ter gro - ber, al - ter gro - ber Ben - gel! Ihr irrt, Ihr irrt, Ihr
so— ein Gal - gen - schwen-gel! Das ist just so— ein Gal - gen - schwen-gel!
f

112
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Belm.
irrt, es ist ein bra - ver Mann.
Osmin
So brav, so brav, so brav, daß man ihn spie - ßen
Vc. e B.
117
Ihr müßt ihn wahr - lich nicht recht ken - nen. Ihr müßt ihn wahr - lich nicht recht
kann. Rechtgut; ich ließ ihn heut' ver - bren - nen. Rechtgut; ich

121
Ob.
Fag.
Cor. (in Sib alto)
in Sib alto/B hoch
V. I
V. II
Va.
Belm.
ken - nen. Ihr müßt ihn wahr - lich nicht recht ken - nen. Ihr müßt ihn wahr - lich nicht recht
Osmin
ließ ihn heut' ver - bren - nen. Recht gut; ich ließ ihn heut' ver - bren - nen. Recht gut; ich
Vc. e B.
125
cresc.
ken - nen.
ließ ihn heut' ver - brennen, heut', heut' ließ ich ihn ver - bren - nen.

129
Ob.
Fag.
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
Belm.
Es ist für - wahr ein gu - ter Tropf.
Es ist für - wahr ein gu - ter
Osmin
Auf ei - nen Pfahl ge - hört sein Kopf.
Vc. e B.
135
simile
simile
Tropf. Es ist für - wahr ein gu - ter
Auf ei - nen Pfahl ge - hört sein Kopf. Auf ei - nen Pfahl ge - hört sein Kopf. Auf ei - nen Pfahl ge - hört sein

138
Ob.
Fag.
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
Belm.
Tropf. Es ist für - wahr ein gu - ter Tropf, ein gu - - ter
Osmin
Kopf. Auf ei - nen Pfahl ge-hört sein Kopf. Auf ei - nen Pfahl ge - hört sein
Vc. e B.
142
Tropf.
So
(will fort)
Kopf. Auf ei - nen Pfahl ge - hört sein Kopf. Auf ei - nen Pfahl ge-hört sein Kopf.

145
Ob.
Fag.
Cor. (in Sib alto)
a 2
V. I
V. II
Va.
Belm.
blei-bet doch!
So blei-bet doch!
Osmin
Was wollt Ihr noch?
Was wollt Ihr, was wollt Ihr, was
Vc. e B.
149
simile
Ich möch-te ger - - ne . . .
(spöttisch)
wollt Ihr noch?
. . . so hübsch von

*) Zu den Herausgeber-Vorschlägen für die Ausführung von Appoggiaturen vgl. Vorwort.

163
Ob.
Fag.
Cor. (in Si♭alto)
muta in Re/D
V. I
V. II
Va.
BELMONTE
Belm.
Ihr seid be- ses - sen! sprecht vol-ler Gal - le mir so ver - mes - sen
Osmin
glei - chen braucht man hier nicht.
Vc. e B.
167
ins An-ge -sicht! mir so ver - mes - sen ins An - ge - - sicht. Schont Eu - ren
Nur nicht in Ei - fer!

170
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Belm.
Osmin
Vc. e B.
fp
Gei - fer, laßt Eu - er Drohn. Schont Eu-ren Gei - fer, laßt Eu - er
ich kenn'Euch schon. Nur nicht in Ei - fer! ich kenn'Euch schon,
173
p crescendo
f
tr
Drohn, laßt Eu - er Drohn, laßt Eu - er Drohn.
ich kenn' Euch schon, ich kenn' Euch schon.

*) Eine Skizze zu T. 176-235 ist im Anhang II als Nr. 1, S. 434-435, wiedergegeben (Faksimile und Übertragung).

190
Ob.
Cor. (in Re)
V. I
V. II
Va.
Belm.
Sin - nen, welch ein Be - tra - gen auf mei - ne Fra - gen, seid doch ge - scheit, seid
Osmin
Vc. e B.
197
Ob.
simile
Fag.
simile
Cor. (in Re)
V. I
V. II
Va.
Belm.
doch ge - scheit. Es bleibt kein Zwei - fel, Ihr seid von Sin - nen,
Osmin
Schert Euch zum Teu - fel, Ihr kriegt, ich schwö - re, sonst oh - ne
Vc. e B.

203
Ob.
Fag.
simile
simile
fp
V. I
V. II
Va.
Belm.
welch ein Be - tra - gen auf mei-ne Fra - gen, seid doch ge - scheit, seid doch ge -
Osmin
Gna - de die Ba - sto - na - de; noch habt Ihr Zeit, noch
Vc. e B.
209
a 2
f
Cor. (in Re)
scheit, seid doch ge - scheit. Es bleibt kein Zwei-fel, Ihr seid von Sin-nen, welch ein Be -
habt Ihr Zeit. Schert Euch zum Teu - fel, Ihr kriegt, ich schwö-re, sonst oh-ne Gna - de

214
Ob.
Fag.
a2
Cor. (in Re)
V. I
V. II
Va.
Belm.
tra - gen auf mei - ne Fra - gen, seid doch ge - scheit, seid doch ge - scheit,
Osmin
die Ba - sto - na - de; noch habt Ihr Zeit, noch habt Ihr Zeit, noch habt Ihr
Vc. e B.
218
cre - - - scen - do
seid doch ge - scheit, seid doch ge - scheit, seid doch ge - scheit,
Zeit, noch habt Ihr Zeit, noch habt Ihr Zeit, noch habt Ihr

224
Ob.
Fag.
Cor. (in Re)
V. I
V. II
Va.
Belm.
Osmin
Vc. e B.
a2
cre - - scen - do
seid doch ge - scheit _____, seid doch ge - scheit, seid doch ge - scheit, seid
Zeit _____, noch habt Ihr Zeit, noch habt Ihr Zeit, noch
230
doch ge - scheit, seid doch ge - scheit, seid doch ge - scheit.
(ab)
(stößt ihn fort)
habt Ihr Zeit, noch habt Ihr Zeit, noch habt Ihr Zeit.

Dritter Auftritt

OSMIN, hernach PEDRILLO.

OSMIN (allein)
Könnt' ich mir doch noch so einen Schurken auf die Nase setzen wie den Pedrillo, so einen Gaudieb, der Tag und Nacht nichts tut, als nach meinen Weibern herumzuschleichen und zu schnobern, ob's nichts für seinen Schnabel setzt. Aber ich laure ihm sicher auf den Dienst, und wohl bekomm dir die Prügelsuppe, wenn ich dich einmal beim Kanthaken kriege! – Hätt' er sich nur beim Bassa nicht so eingeschmeichelt, er sollte den Strick längst um den Hals haben.

PEDRILLO
Nun wie steht's, Osmin? Ist der Bassa noch nicht zurück?

OSMIN
Sie darnach, wenn du's wissen willst.

PEDRILLO
Schon wieder Sturm im Kalender? – Hast du das Gericht Feigen für mich gepflückt?

OSMIN
Gift für dich, verwünschter Schmarotzer!

PEDRILLO
Was in aller Welt ich dir nun getan haben muß, daß du beständig mit mir zankst. Laß uns doch einmal Friede machen.

OSMIN
Friede mit dir? Mit so einem schleichenden, spitzbübischen Paßauf, der nur spioniert, wie er mir eins versetzen kann? Erdrosseln möcht' ich dich! –

PEDRILLO
Aber sag nur, warum? Warum?

OSMIN
Warum? – Weil ich dich nicht leiden kann.

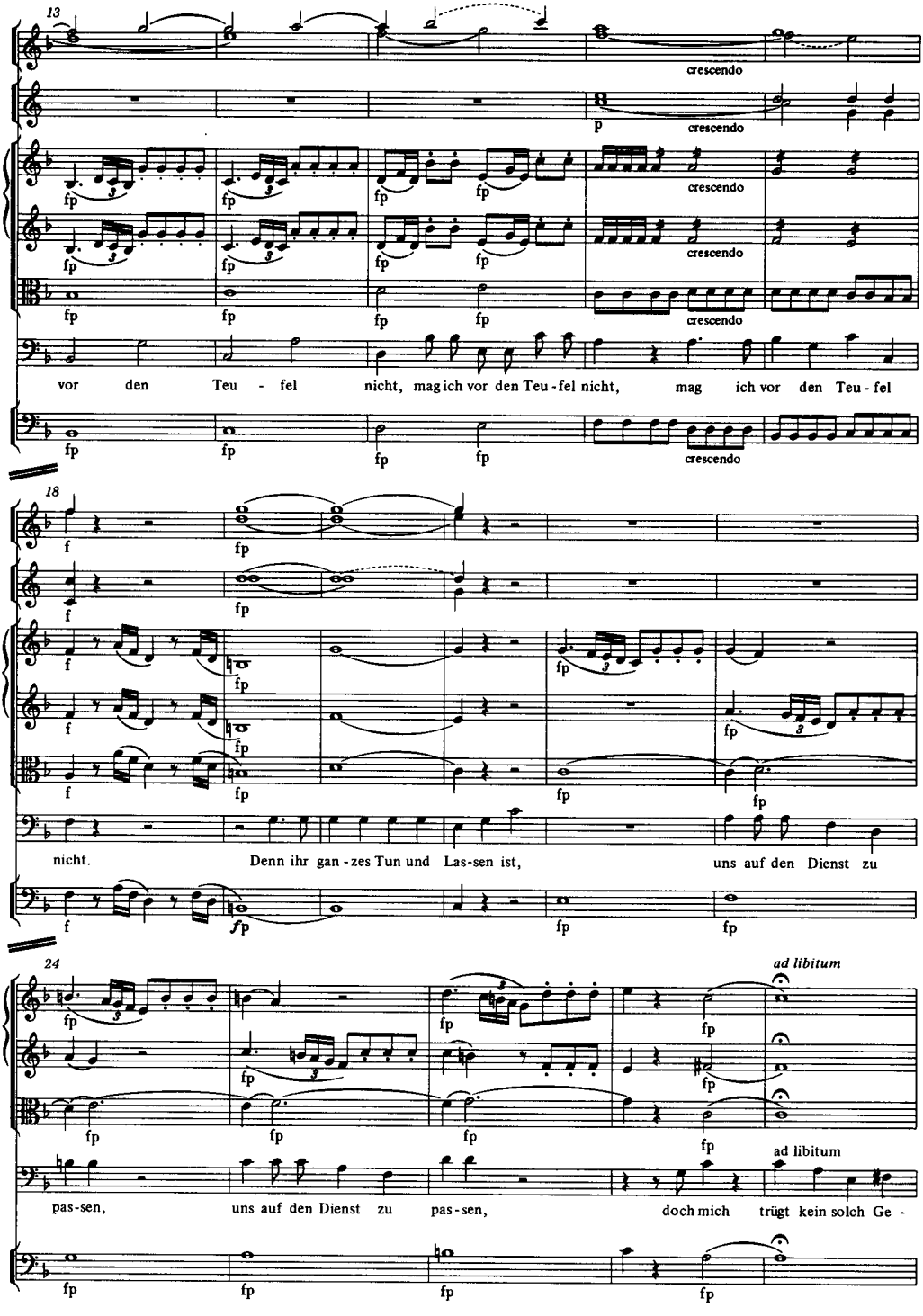
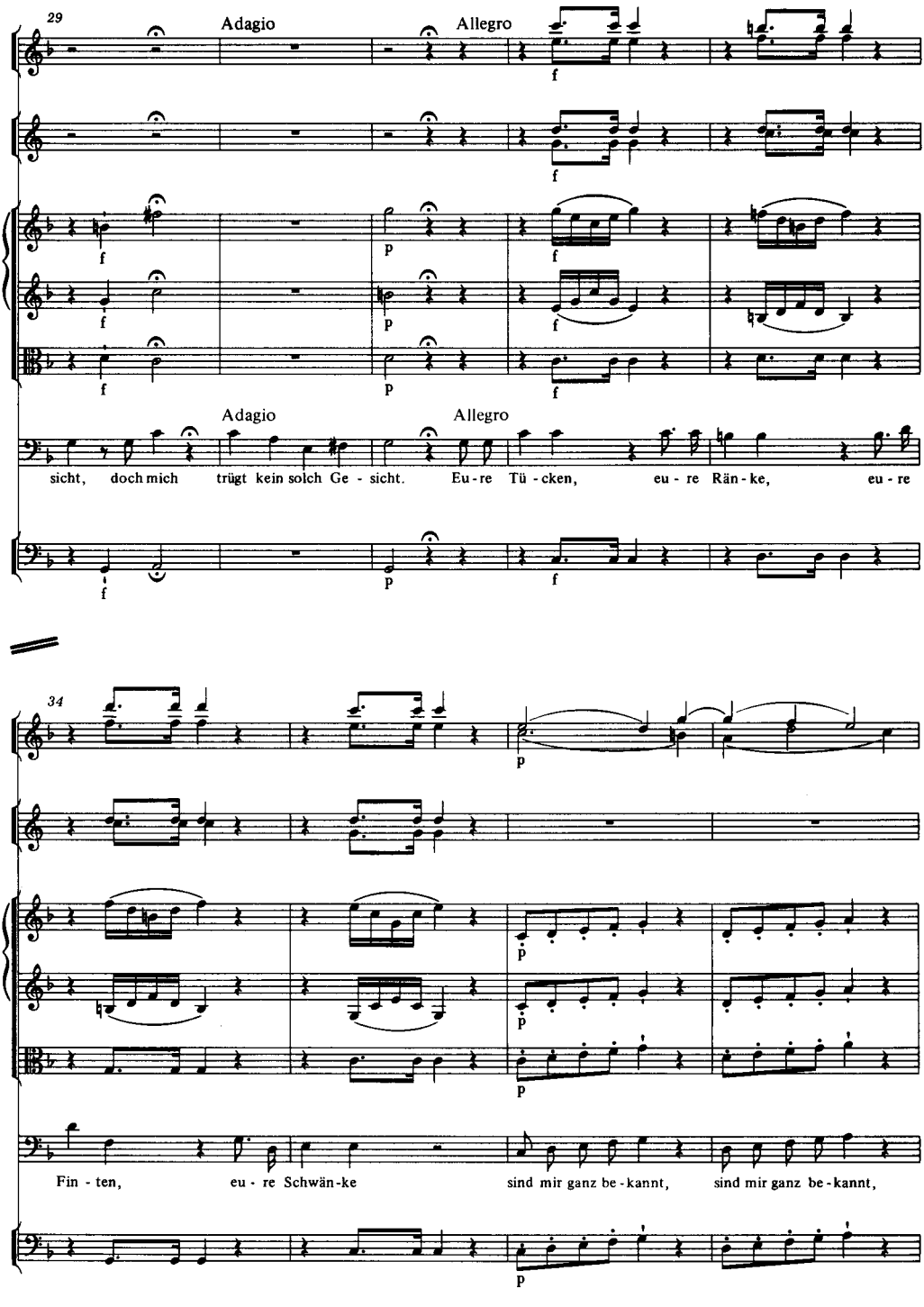
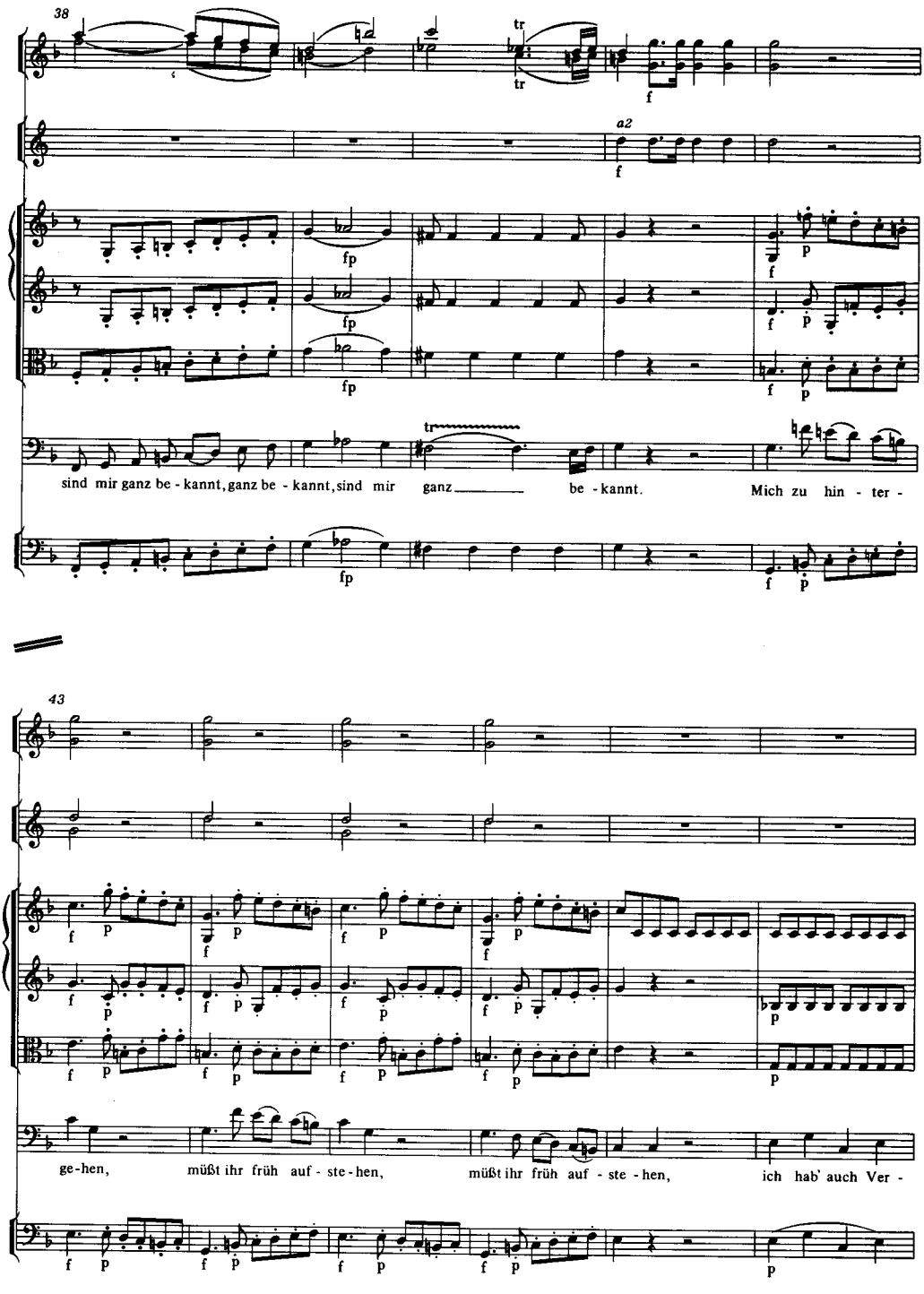
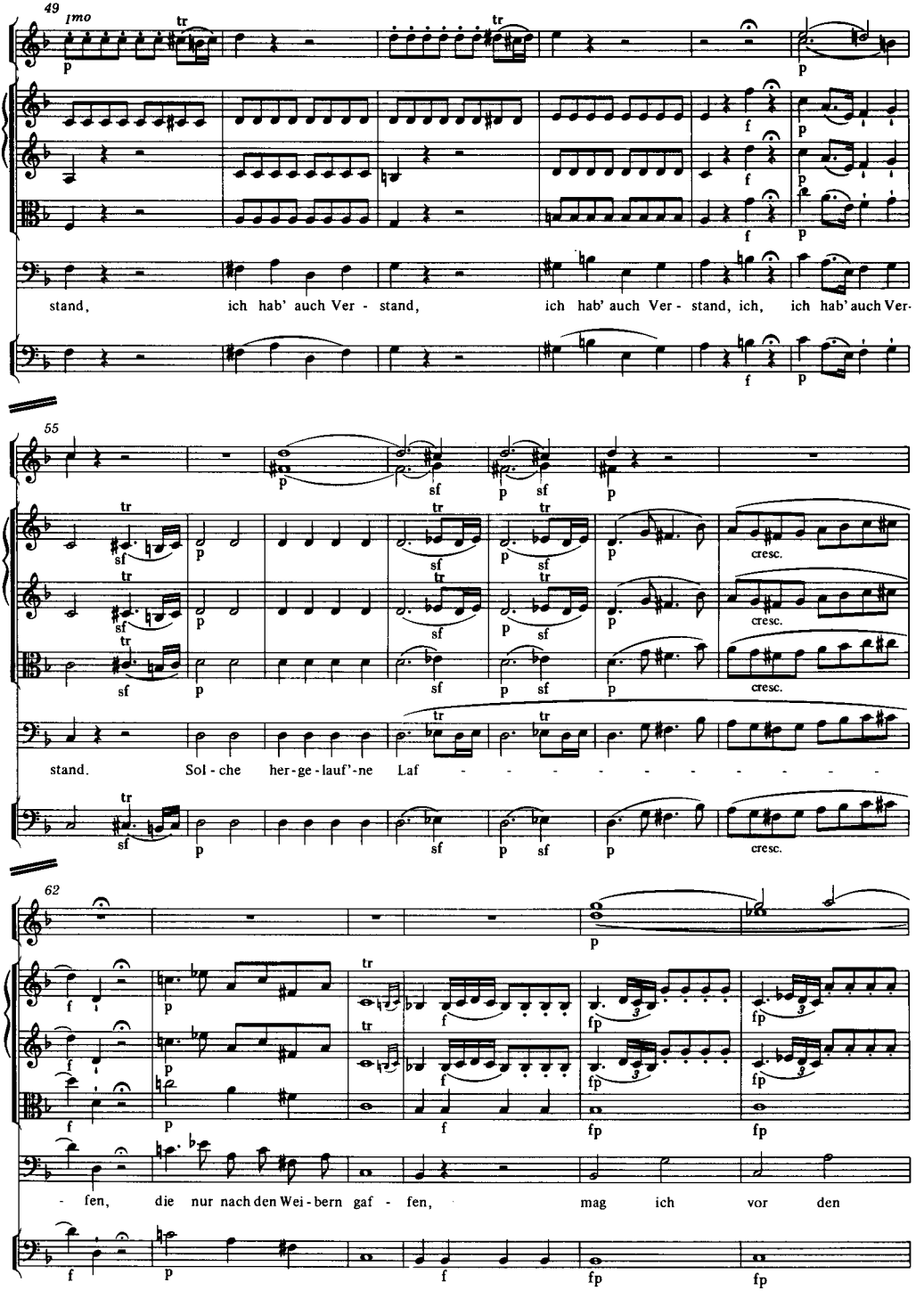
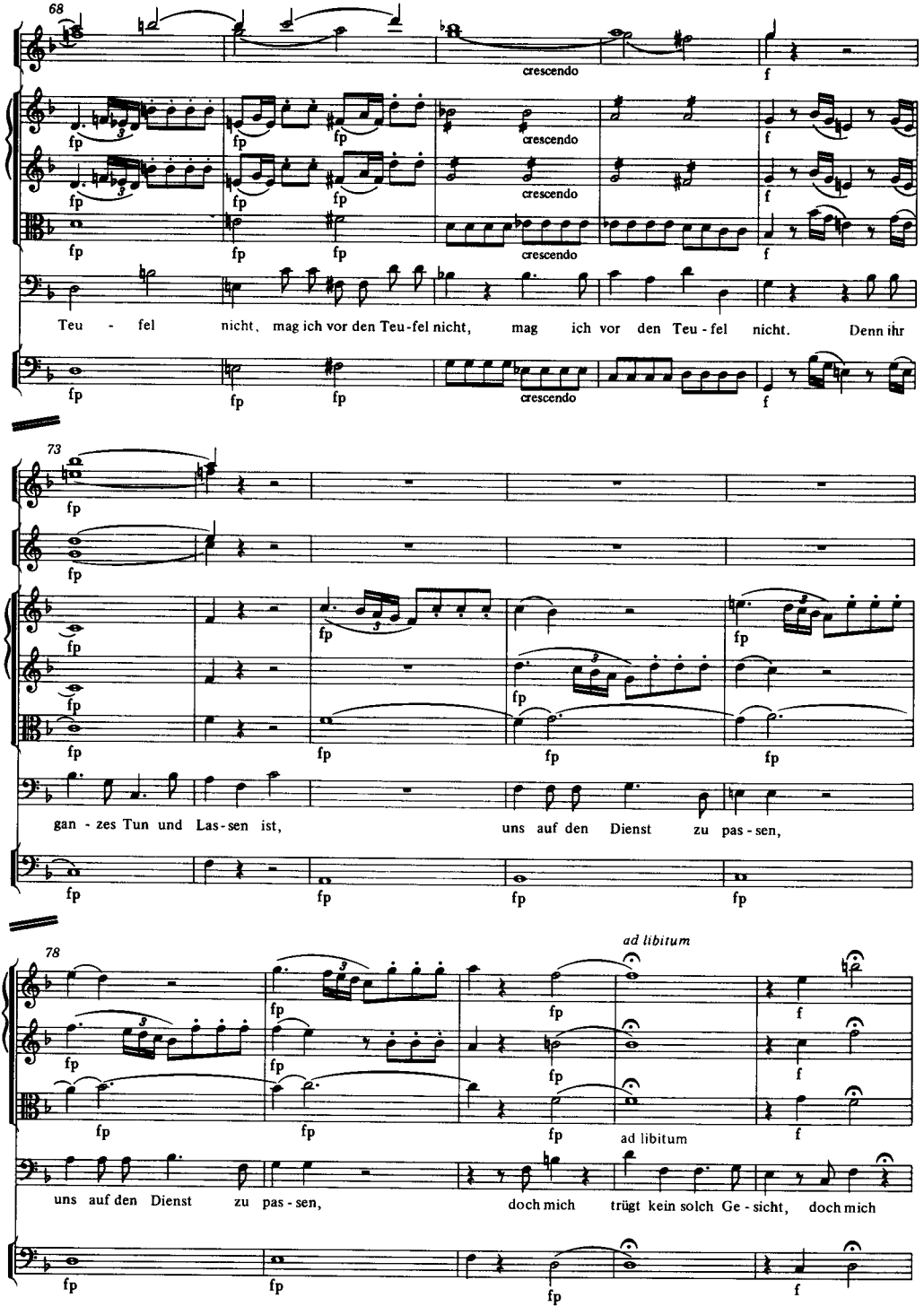
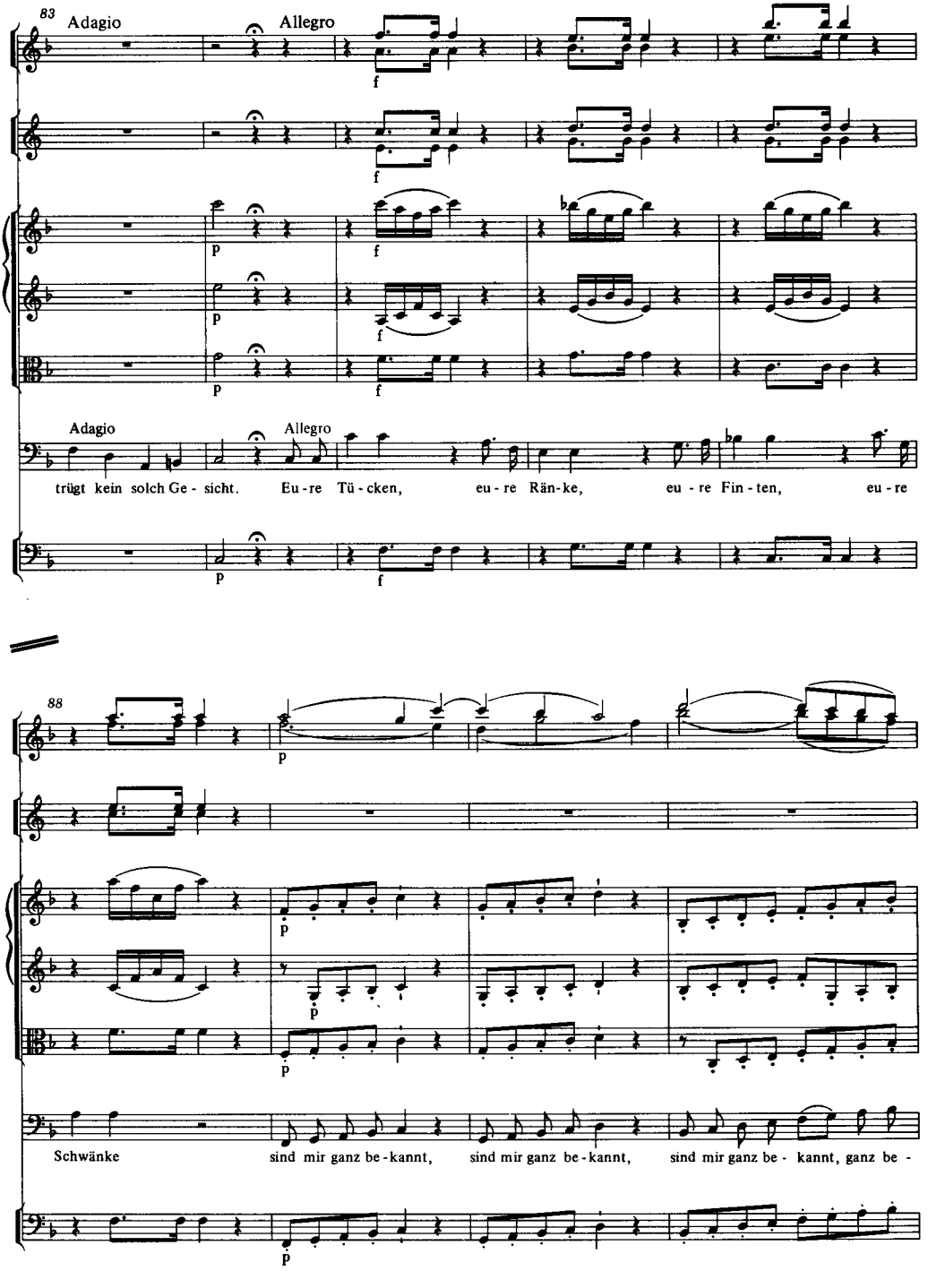
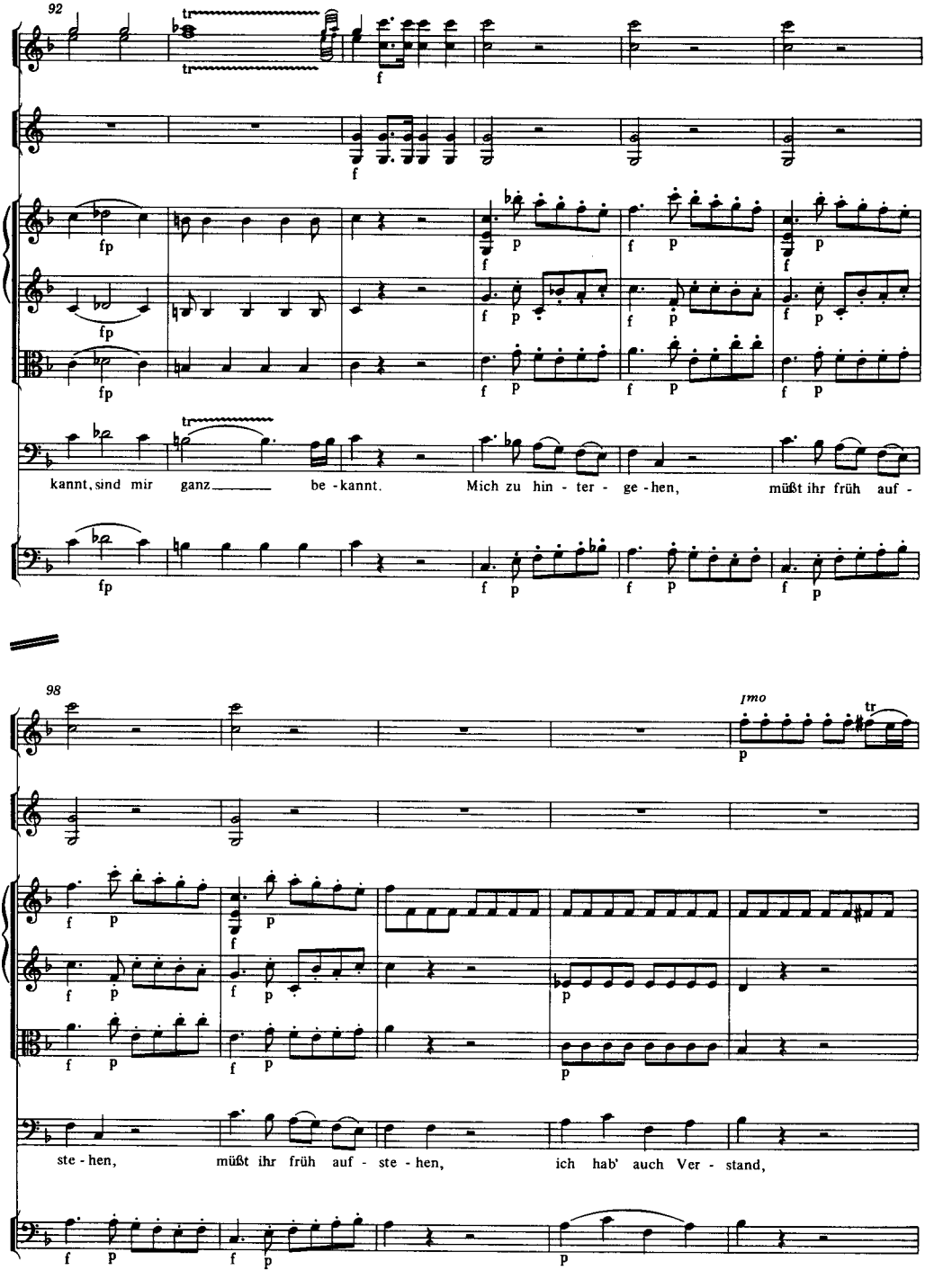
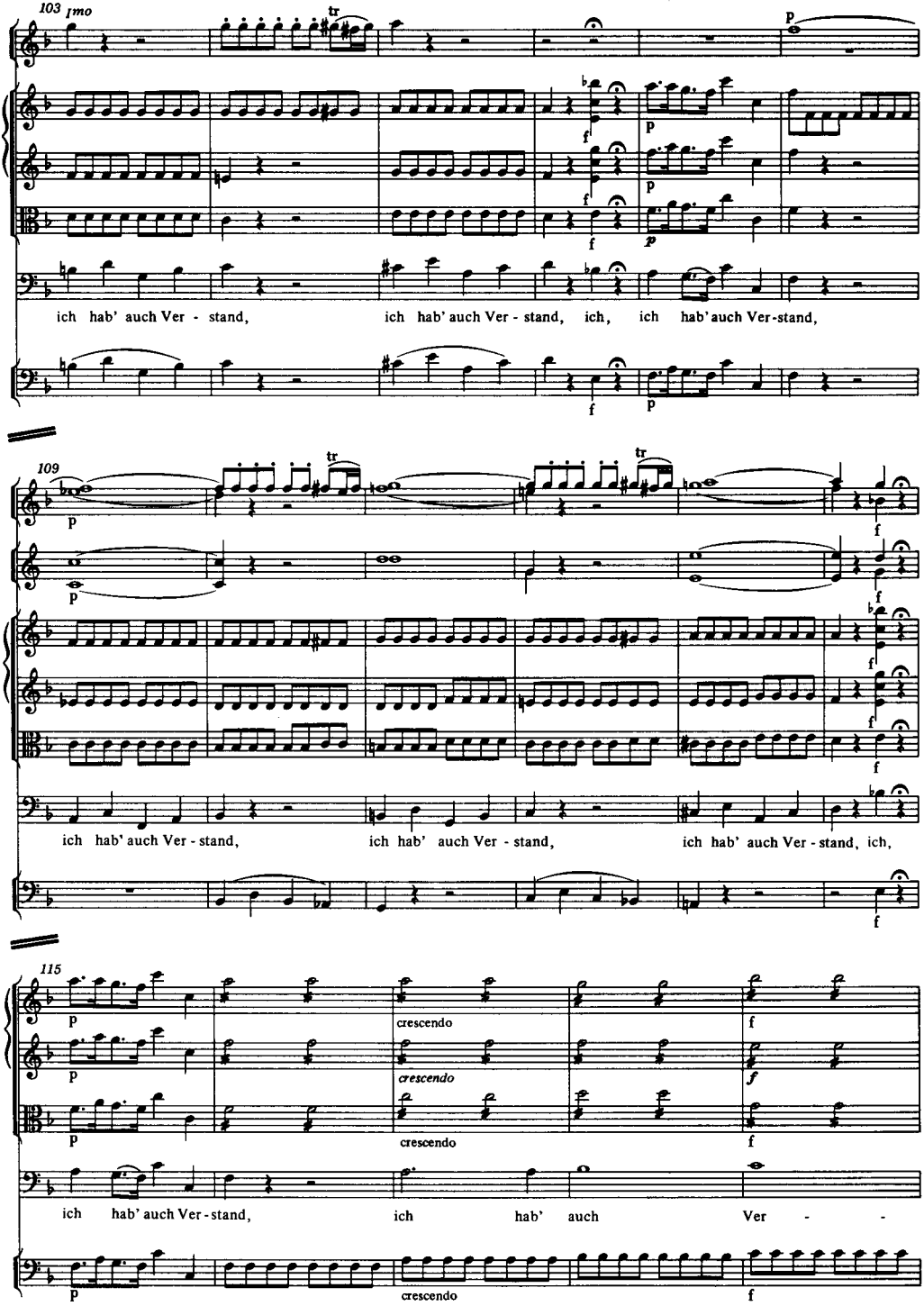
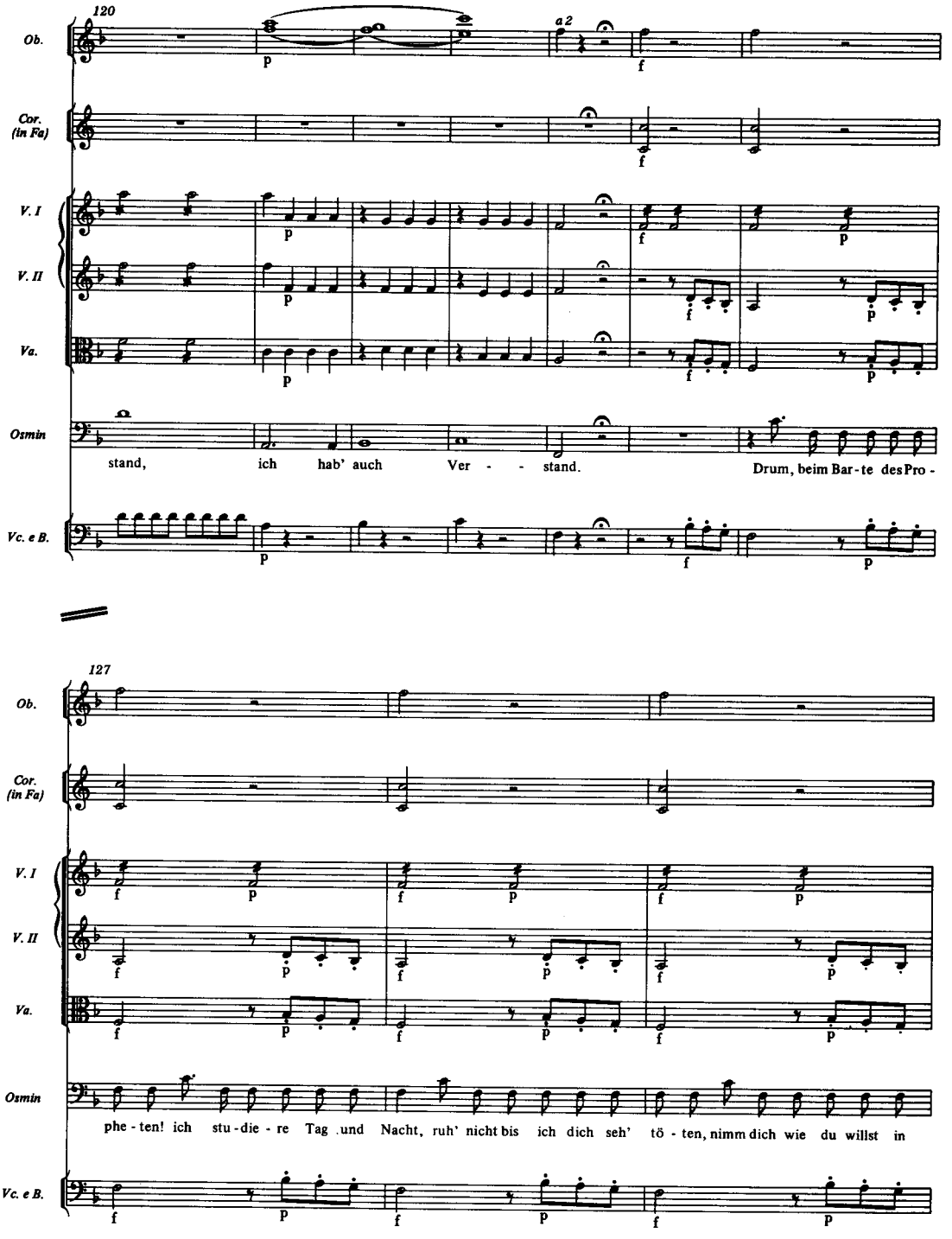
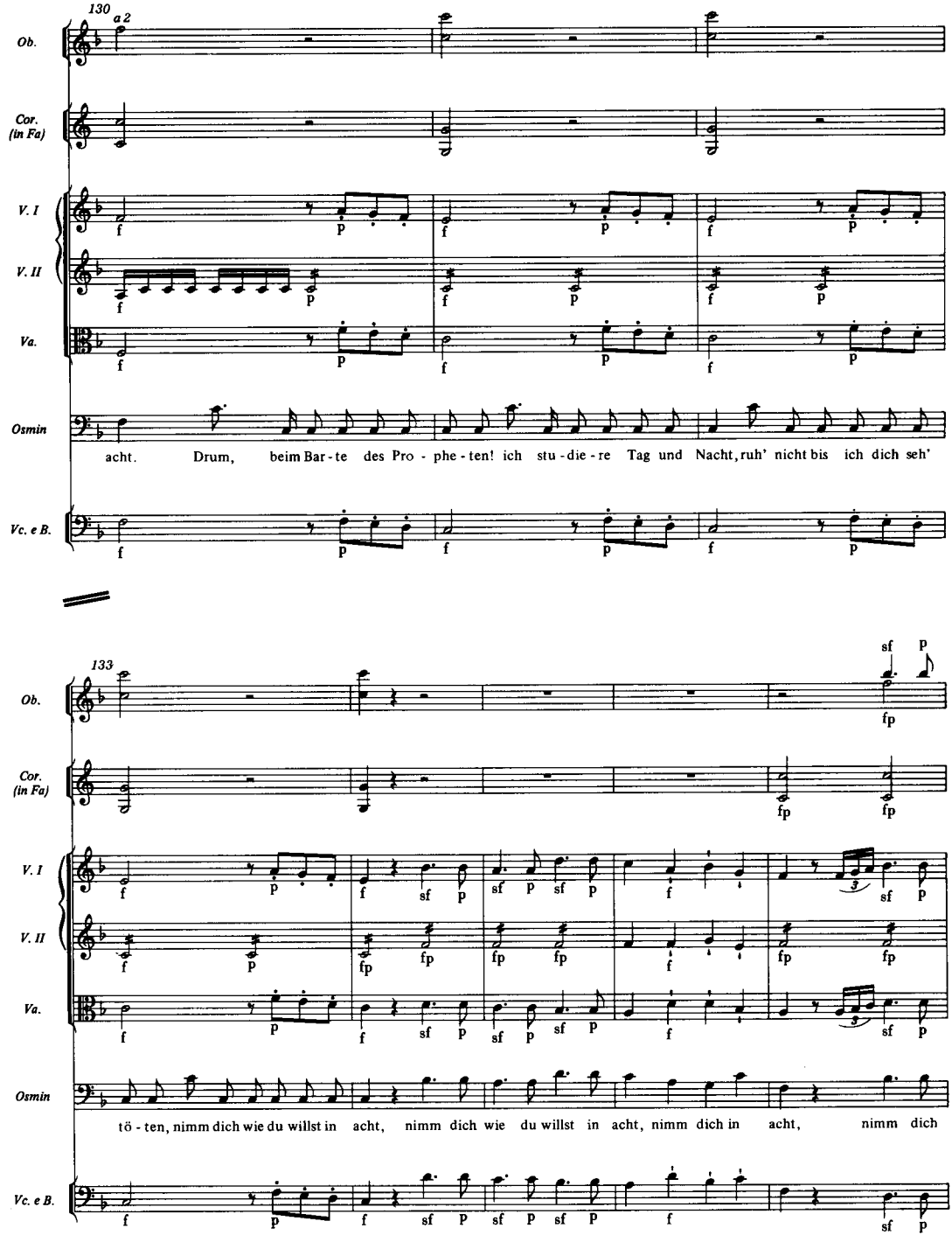
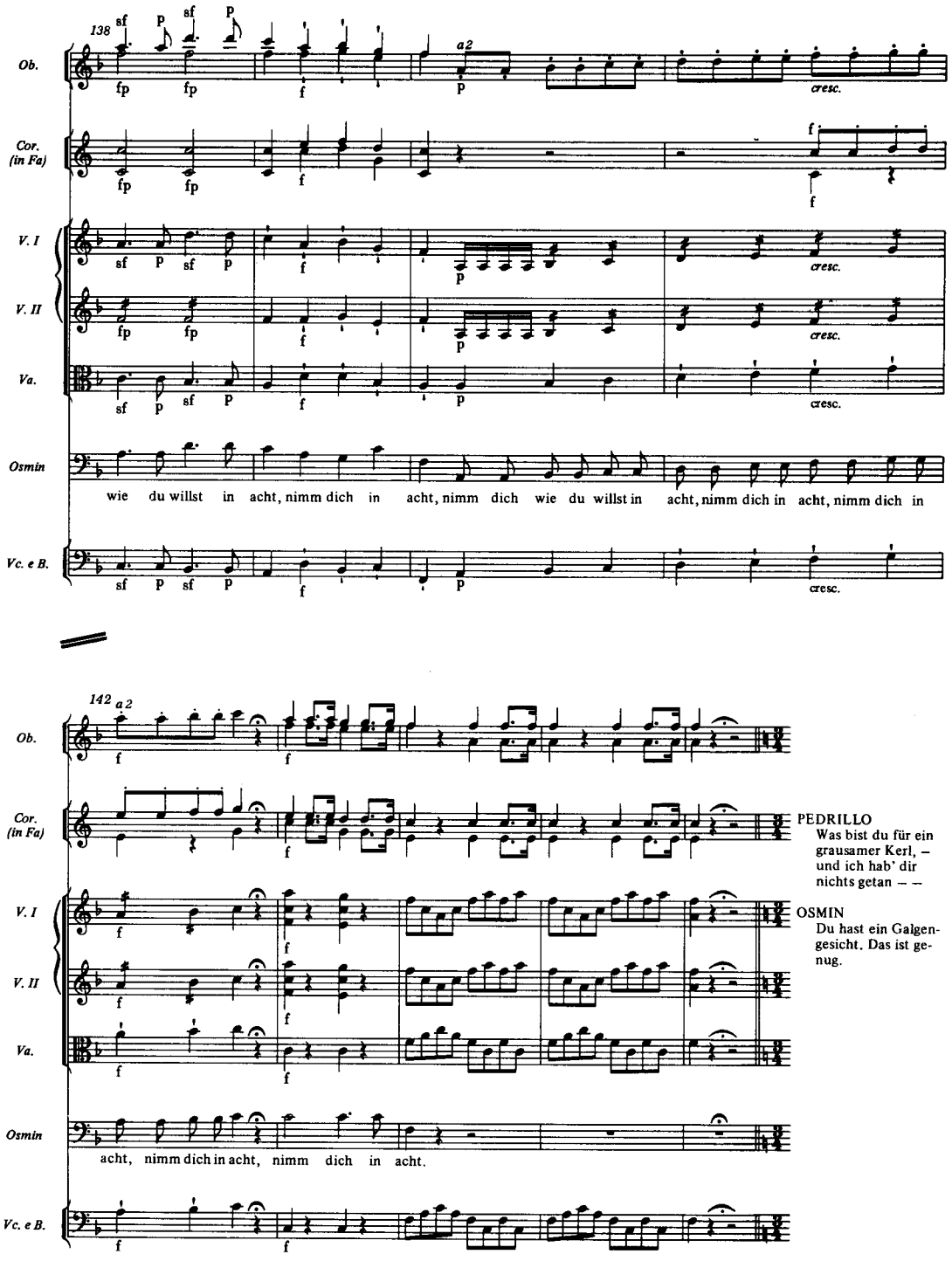
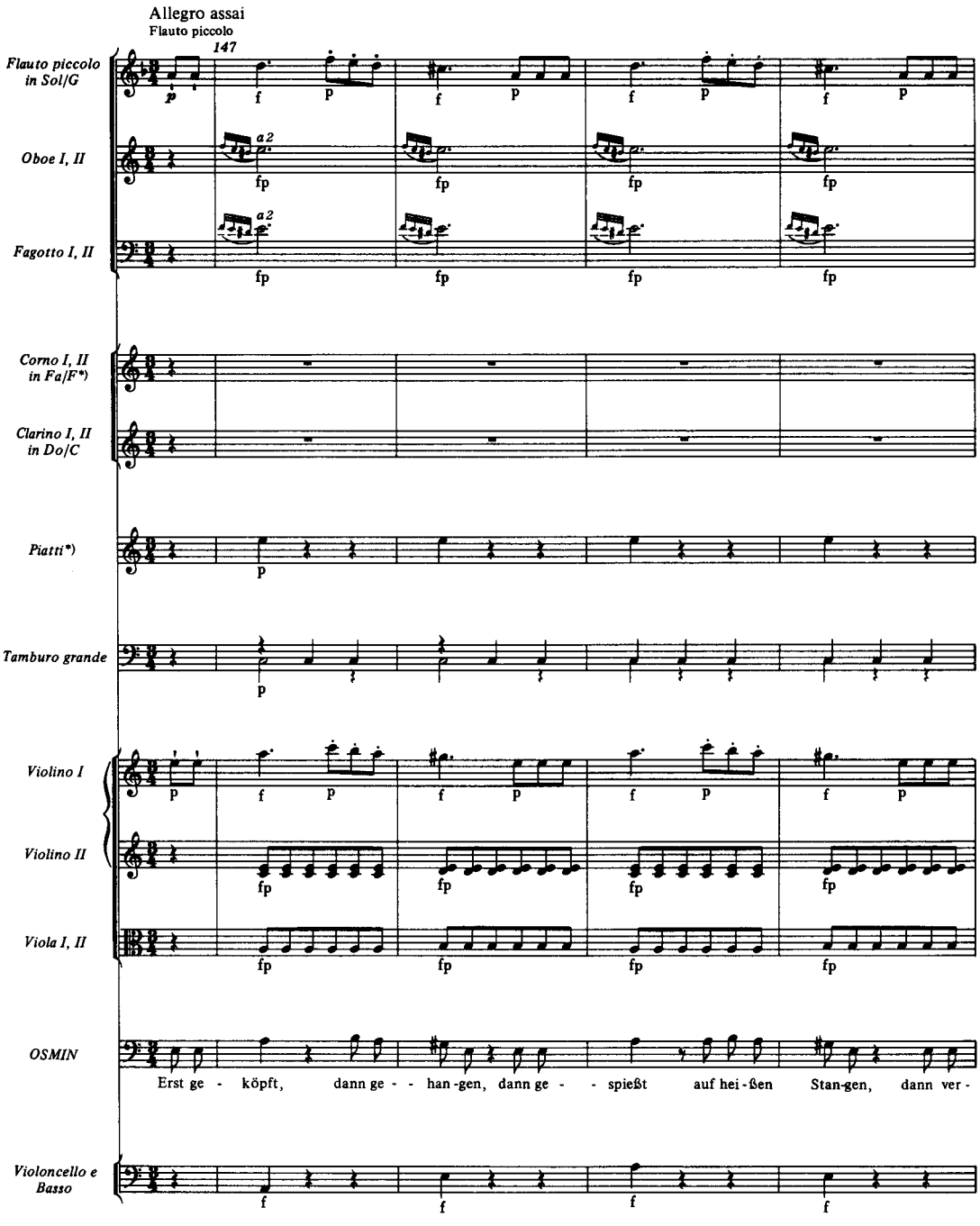
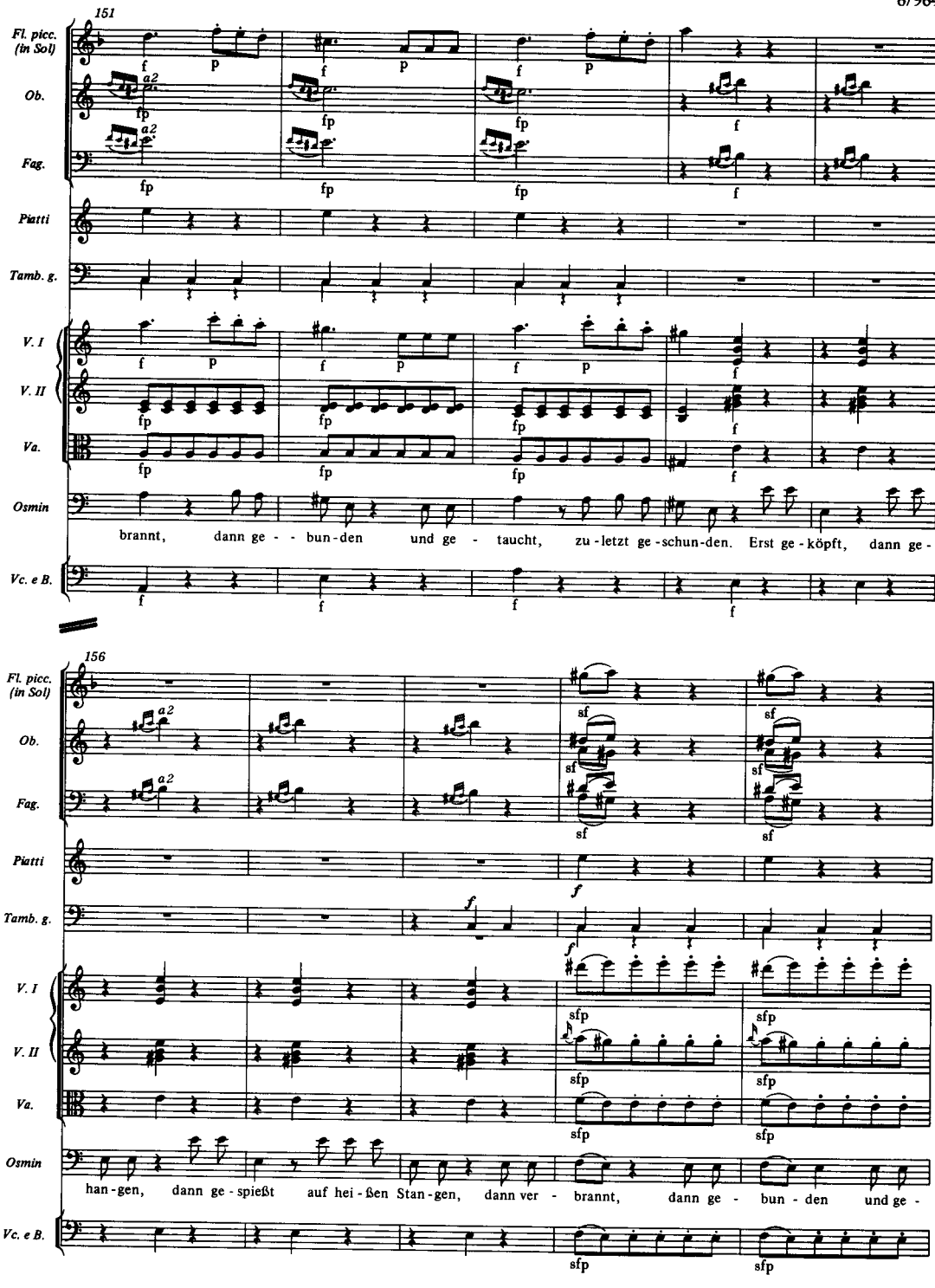
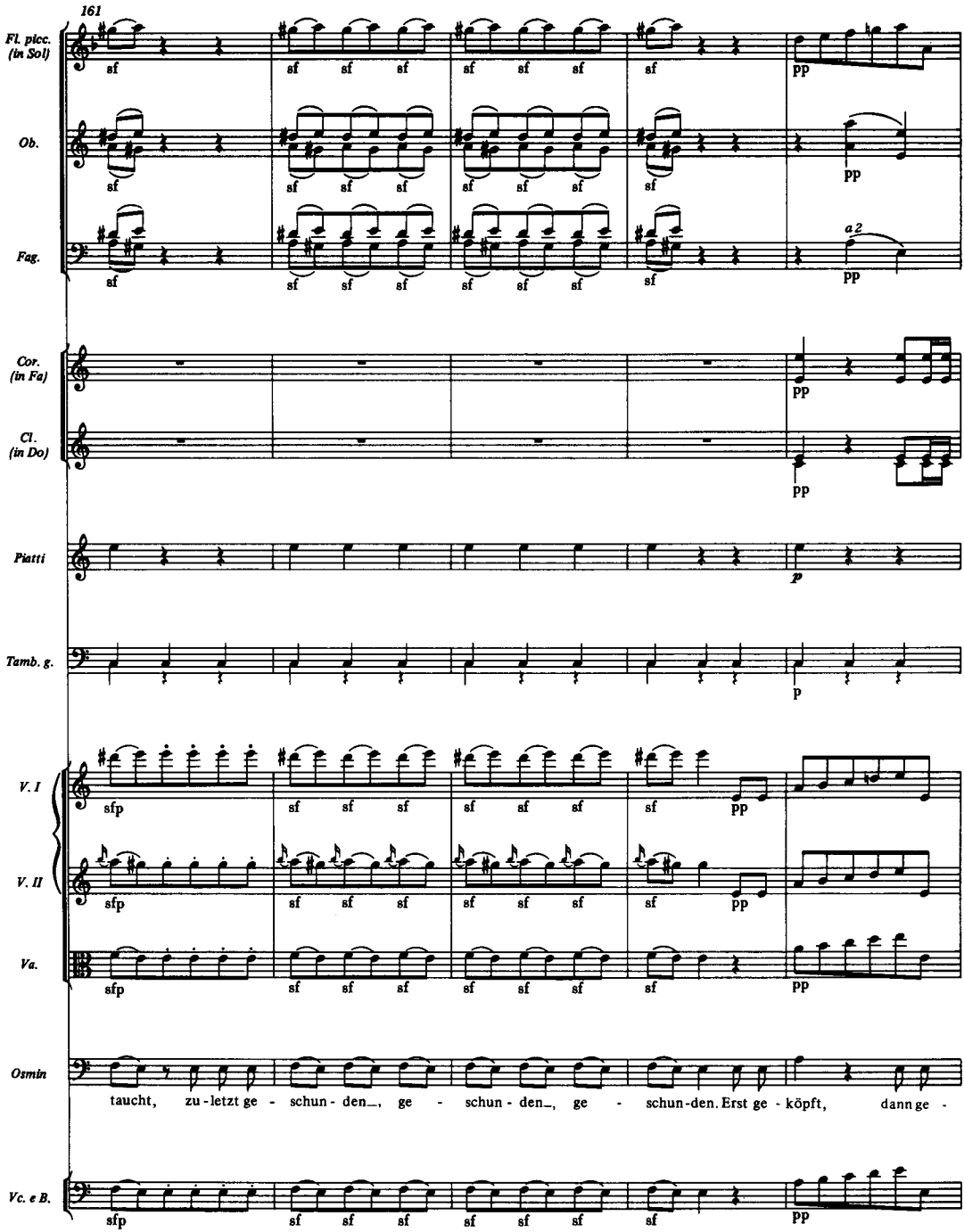
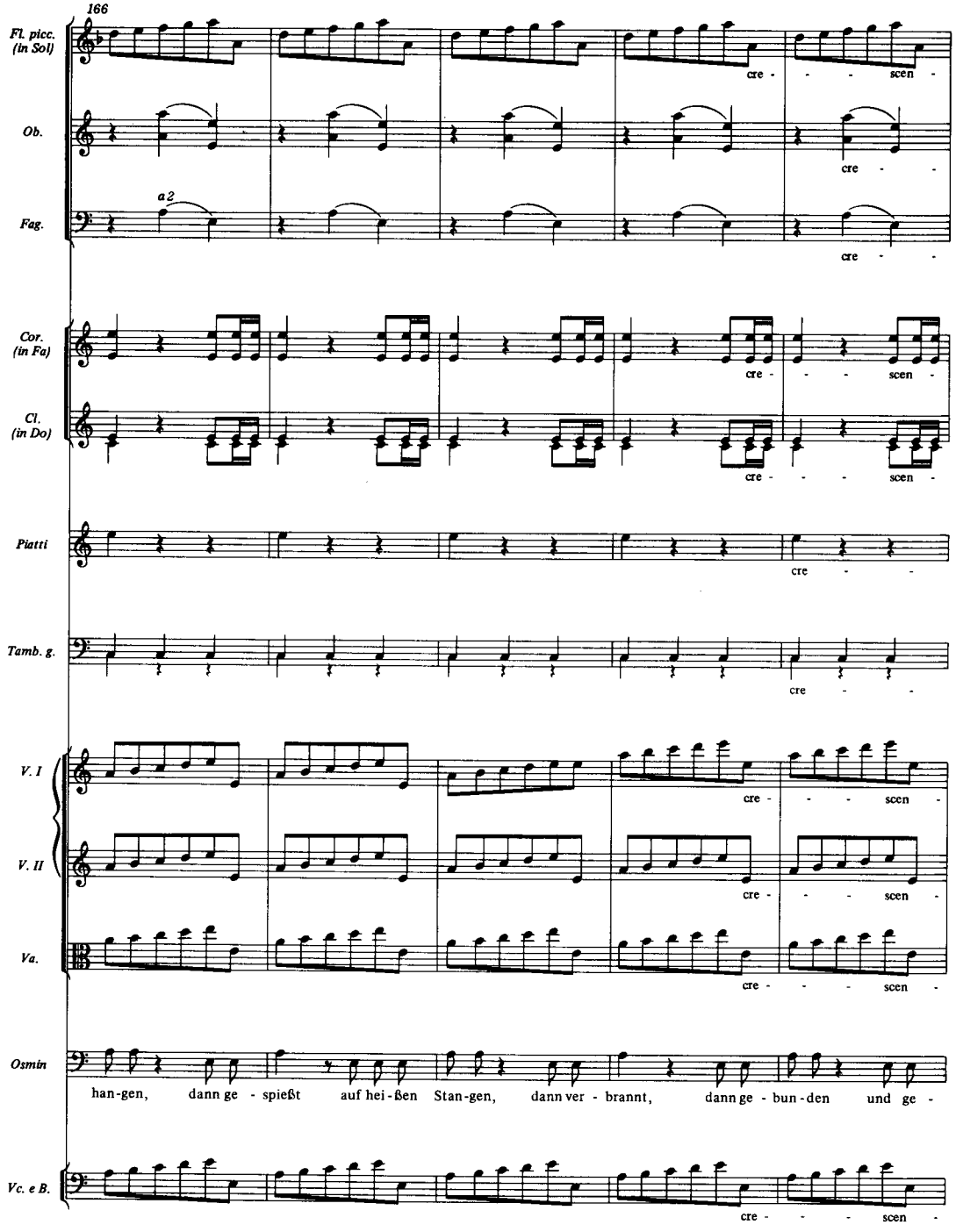
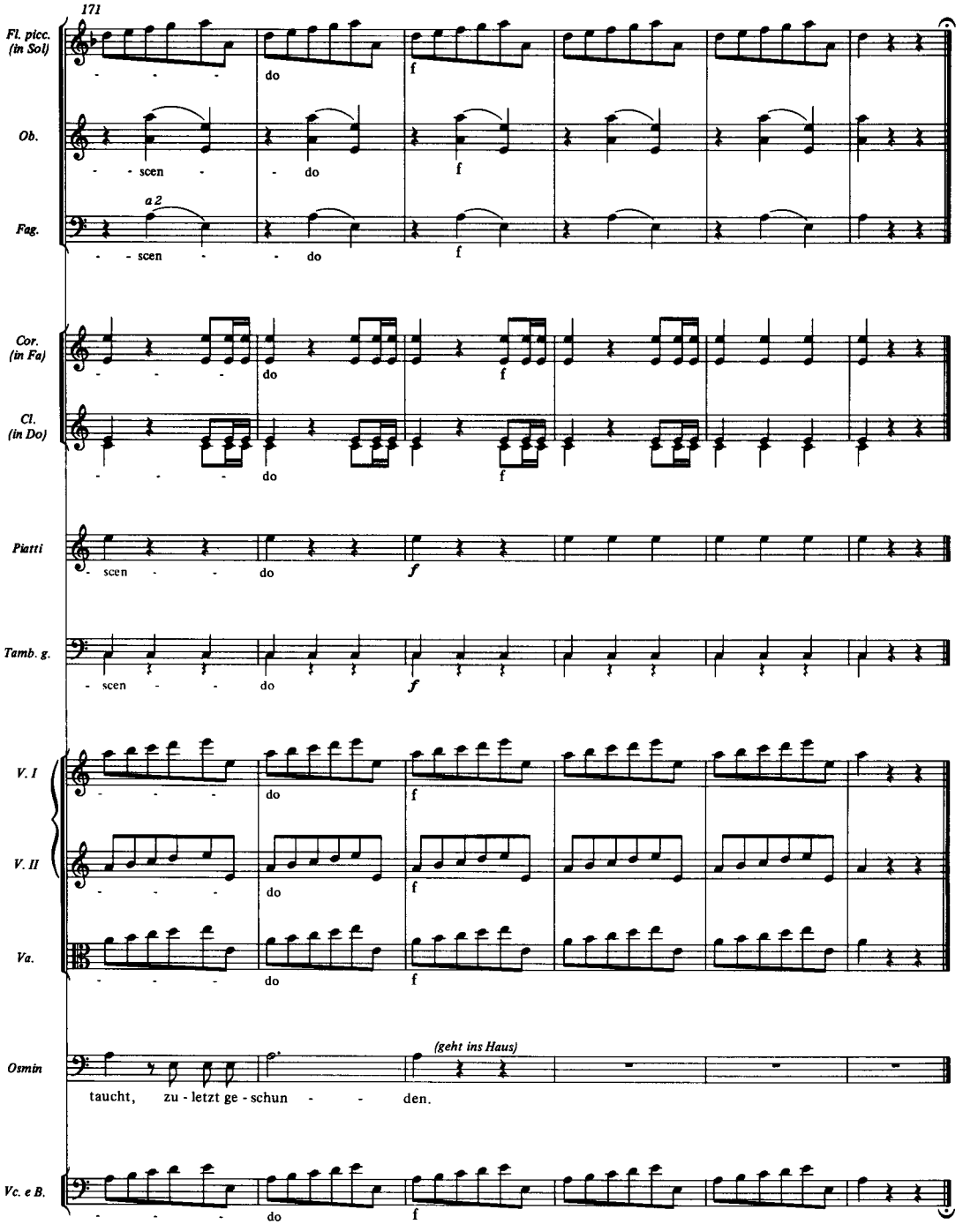
Nº 3 Aria

*) Allegro con brio

Oboe I, II
Corno I, II in Fa/F
Violino I
Violino II
Viola I, II
OSMIN
Sol - che her - ge - lauf'- ne Laf - - - - - - - - - -
Violoncello e Basso

7

Ob.
V. I
V. II
Va.
Osmin
- - - - - - fen, die nur nach den Wei - bern gaf - fen, mag ich
Vc. e B.

*) Zum kleingestochenen ersten Takt, der im Autograph fehlt und wahrscheinlich nicht von Mozart stammt, vgl. Vorwort.

13
Ob.
Cor. (in Fa)
V. I
V. II
Va.
Osmin
Vc. e B.
crescendo
vor den Teu - fel nicht, mag ich vor den Teu - fel nicht, mag ich vor den Teu - fel
18
nicht. Denn ihr gan - zes Tun und Las - sen ist, uns auf den Dienst zu
24
ad libitum
pas - sen, uns auf den Dienst zu pas - sen, doch mich trügt kein solch Ge -

29
Adagio
Allegro
Ob.
Cor. (in Fa)
V. I
V. II
Va.
Osmin
Vc. e B.
Adagio
Allegro
sicht, doch mich trügt kein solch Ge - sicht. Eu - re Tü - cken, eu - re Rän - ke, eu - re
34
Fin - ten, eu - re Schwän - ke sind mir ganz be - kannt, sind mir ganz be - kannt,

38
Ob.
Cor. (in Fa)
a2
V. I
V. II
Va.
Osmin
sind mir ganz be - kannt, ganz be - kannt, sind mir ganz be - kannt. Mich zu hin - ter -
Vc. e B.
43
Ob.
Cor. (in Fa)
V. I
V. II
Va.
Osmin
ge-hen, müßt ihr früh auf - ste - hen, müßt ihr früh auf - ste - hen, ich hab' auch Ver -
Vc. e B.

49
1mo
Ob.
V. I
V. II
Va.
Osmin
Vc. e B.
stand, ich hab' auch Ver - stand, ich hab' auch Ver - stand, ich, ich hab' auch Ver-
55
stand. Sol - che her - ge - lauf' - ne Laf - - - - - - - - - -
cresc.
62
- fen, die nur nach den Wei - bern gaf - fen, mag ich vor den

68
Ob.
V. I
V. II
Va.
Osmin
Vc. e B.
crescendo
f
Teu - fel nicht, mag ich vor den Teu-fel nicht, mag ich vor den Teu - fel nicht. Denn ihr
73
Cor. (in Fa)
gan - zes Tun und Las-sen ist, uns auf den Dienst zu pas-sen,
78
ad libitum
uns auf den Dienst zu pas - sen, doch mich trügt kein solch Ge - sicht, doch mich

83
Adagio
Allegro
Ob.
Cor. (in Fa)
V. I
V. II
Va.
Adagio
Allegro
Osmin
trügt kein solch Ge - sicht. Eu - re Tü - cken, eu - re Rän - ke, eu - re Fin - ten, eu - re
Vc. e B.
88
Ob.
Cor. (in Fa)
V. I
V. II
Va.
Osmin
Schwänke sind mir ganz be - kannt, sind mir ganz be - kannt, sind mir ganz be - kannt, ganz be -
Vc. e B.

92
Ob.
Cor. (in Fa)
V. I
V. II
Va.
Osmin
kannt, sind mir ganz be - kannt. Mich zu hin - ter - ge - hen, müßt ihr früh auf -
Vc. e B.
98
Imo
ste - hen, müßt ihr früh auf - ste - hen, ich hab' auch Ver - stand,

103 Imo
Ob.
V. I
V. II
Va.
Osmin
ich hab' auch Ver - stand, ich hab' auch Ver - stand, ich, ich hab' auch Ver-stand,
Vc. e B.
109
Ob.
Cor. (in Fa)
V. I
V. II
Va.
Osmin
ich hab' auch Ver - stand, ich hab' auch Ver - stand, ich hab' auch Ver - stand, ich,
Vc. e B.
115
V. I
V. II
Va.
crescendo
Osmin
ich hab' auch Ver - stand, ich hab' auch Ver - -
Vc. e B.

120
Ob.
Cor. (in Fa)
V. I
V. II
Va.
Osmin
Vc. e B.
a 2
stand, ich hab' auch Ver - - stand. Drum, beim Bar-te des Pro -
127
phe-ten! ich stu-die-re Tag und Nacht, ruh' nicht bis ich dich seh' tö-ten, nimm dich wie du willst in

130
a 2
Ob.
Cor. (in Fa)
V. I
V. II
Va.
Osmin
acht. Drum, beim Bar - te des Pro - phe - ten! ich stu - die - re Tag und Nacht, ruh' nicht bis ich dich seh'
Vc. e B.
133
Ob.
Cor. (in Fa)
V. I
V. II
Va.
Osmin
tö - ten, nimm dich wie du willst in acht, nimm dich wie du willst in acht, nimm dich in acht, nimm dich
Vc. e B.

138
Ob.
Cor. (in Fa)
V. I
V. II
Va.
Osmin
wie du willst in acht, nimm dich in acht, nimm dich wie du willst in acht, nimm dich in acht, nimm dich in
Vc. e B.
142
acht, nimm dich in acht, nimm dich in acht.
PEDRILLO
Was bist du für ein grausamer Kerl, – und ich hab' dir nichts getan – –
OSMIN
Du hast ein Galgengesicht. Das ist genug.

*) Zur Notierung von Corni und Piatti sowie zur Frage der hier im Gegensatz zu No. 21a (T. 74 ff., S. 407 ff.) fehlenden Triangoli vgl. Vorwort.

151
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Fag.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Osmin
brannt, dann ge - - bun-den und ge - taucht, zu-letzt ge-schun-den. Erst ge-köpft, dann ge-
Vc. e B.
156
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Fag.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Osmin
han-gen, dann ge-spießt auf hei-ßen Stan-gen, dann ver - brannt, dann ge - bun - den und ge-
Vc. e B.

161
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Fag.
a 2
Cor. (in Fa)
Cl. (in Do)
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Osmin
taucht, zu - letzt ge - schun - den_, ge - schun - den_, ge - schun - den. Erst ge - köpft, dann ge -
Vc. e B.

166
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Fag.
a 2
Cor. (in Fa)
Cl. (in Do)
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Osmin
Vc. e B.
cre - - - scen -
han-gen, dann ge - spießt auf hei-ßen Stan-gen, dann ver - brannt, dann ge - bun-den und ge -

171
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Fag.
a 2
Cor. (in Fa)
Cl. (in Do)
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Osmin
(geht ins Haus)
taucht, zu - letzt ge - schun - - den.
Vc. e B.
- scen - - do
f

Vierter Auftritt

PEDRILLO, hernach BELMONTE.

PEDRILLO (allein)
Geh nur, verwünschter Aufpasser, es ist noch nicht aller Tage Abend. Wer weiß, wer den andern überlistet; und dir mißtrauischem, gehässigem Menschenfeinde eine Grube zu graben, sollte ein wahres Fest für mich sein..

BELMONTE
Pedrillo, guter Pedrillo!

PEDRILLO
Ach mein bester Herr! Ist's möglich? Sind Sie's wirklich? Bravo, Madam Fortuna, bravo, das heißt doch Wort gehalten! Schon verzweifelte ich, ob einer meiner Briefe Sie getroffen hätte.

BELMONTE
Sag, guter Pedrillo, lebt meine Konstanze noch?

PEDRILLO
Lebt, und noch, hoff' ich, für Sie. Seit dem schrecklichen Tage, an welchem das Glück uns einen so häßlichen Streich spielte und unser Schiff von den Seeräubern erobern ließ, haben wir mancherlei Drangsal erfahren. Glücklicherweise traf sich's noch, daß der Bassa Selim uns alle drei kaufte: Ihre Konstanze nämlich, meine Blonde und mich. Er ließ uns sogleich hier auf sein Landhaus bringen. Donna Konstanze ward seine auserwählte Geliebte. –

BELMONTE
Ah! Was sagst du?

PEDRILLO
Nu, nur nicht so hitzig! Sie ist noch nicht in die schlimmsten Hände gefallen. Der Bassa ist ein Renegat*) und hat noch soviel Delikatesse, keine seiner Weiber zu seiner Liebe zu zwingen; und soviel ich weiß, spielt er noch immer den unerhörten Liebhaber.

BELMONTE
Wär' es möglich? Wär' Konstanze noch treu?

PEDRILLO
Sicher noch, lieber Herr! Aber wie's mit meinem Blondchen steht, weiß der Himmel! Das arme Ding schmachtet bei einem alten, häßlichen Kerl, dem sie der Bassa geschenkt hat; und vielleicht – ach, ich darf gar nicht dran denken! –

BELMONTE
Doch nicht der alte Kerl, der soeben ins Haus ging?

PEDRILLO
Eben der.

BELMONTE
Und dies ist der Liebling des Bassa?

*) = Glaubensabtrünniger.

PEDRILLO
Liebling, Spion und Ausbund aller Spitzbuben, der mich mit den Augen vergiften möchte, wenn's möglich wäre.

BELMONTE
O guter Pedrillo! Was sagst du?

PEDRILLO
Nur nicht gleich verzagt! Unter uns gesagt: Ich hab' auch einen Stein im Brette beim Bassa. Durch mein bißchen Geschick in der Gärtnerei hab' ich seine Gunst weggekriegt und dadurch hab' ich so ziemlich Freiheit, die tausend andere nicht haben würden. Da sonst jede Mannsperson sich entfernen muß, wenn eine seiner Weiber in den Garten kommt, kann ich bleiben; sie reden sogar mit mir, und er sagt nichts darüber. Freilich mault der alte Osmin, besonders, wenn mein Blondchen ihrer Gebieterin folgen muß.

BELMONTE
Ist's möglich? Du hast sie gesprochen? – O sag, sag: Liebt sie mich noch?

PEDRILLO
Hm, daß Sie daran zweifeln! Ich dächte, Sie kennten die gute Konstanze mehr als zu gut, hätten Proben genug ihrer Liebe. – Doch damit dürfen wir uns gar nicht aufhalten. Hier ist bloß die Frage, wie's anzufangen ist, hier wegzukommen?

BELMONTE
O, da hab' ich für alles gesorgt! Ich hab' hier ein Schiff in einiger Entfernung vom Hafen, das uns auf den ersten Wink einnimmt, und –

PEDRILLO
Ah, sachte, sachte! Erst müssen wir die Mädels haben, ehe wir zu Schiffe gehen, und das geht nicht so husch, husch, wie Sie meinen!

BELMONTE
O lieber, guter Pedrillo, mach nur, daß ich sie sehen, daß ich sie sprechen kann! Das Herz schlägt mir vor Angst und Freude! –

PEDRILLO
Pfiffig müssen wir das Ding anfangen und rasch müssen wir's ausführen, damit wir den alten Aufpasser übertölpeln. Bleiben Sie hier in der Nähe. Jetzt wird der Bassa bald von einer Lustfahrt auf dem Wasser zurückkommen. Ich will Sie ihm als einen geschickten Baumeister vorstellen, denn Bauen und Gärtnerei sind seine Steckenpferde. Aber lieber, goldner Herr, halten Sie sich in Schranken: Konstanze ist bei ihm –

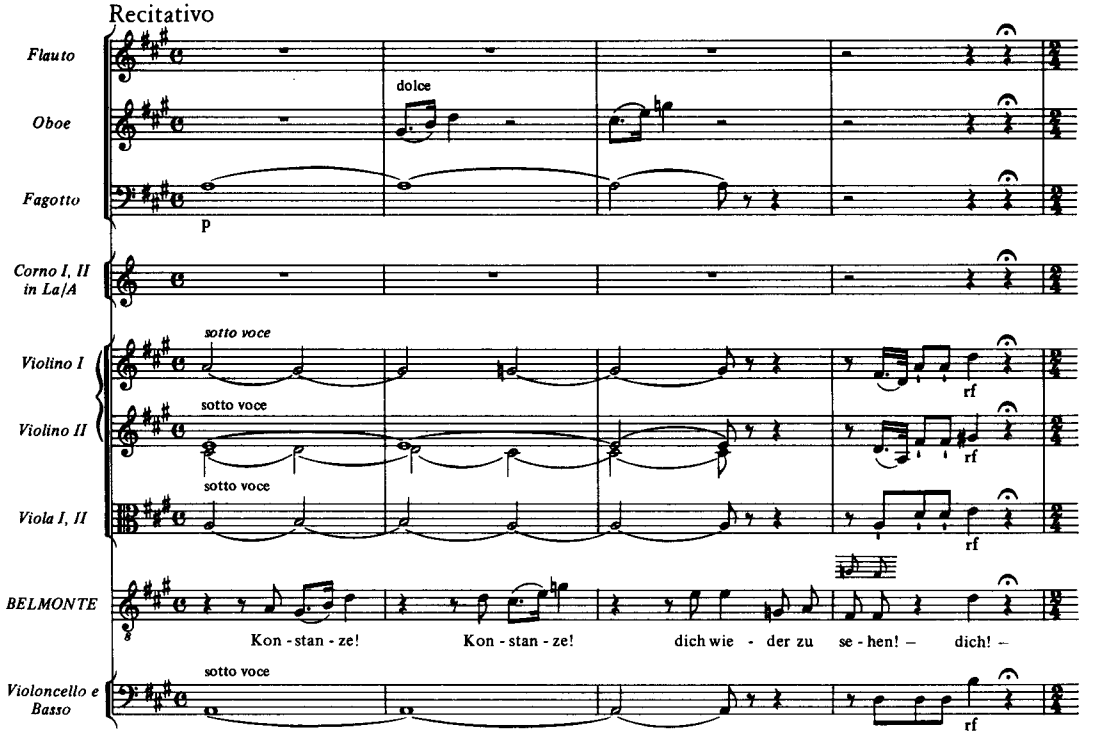
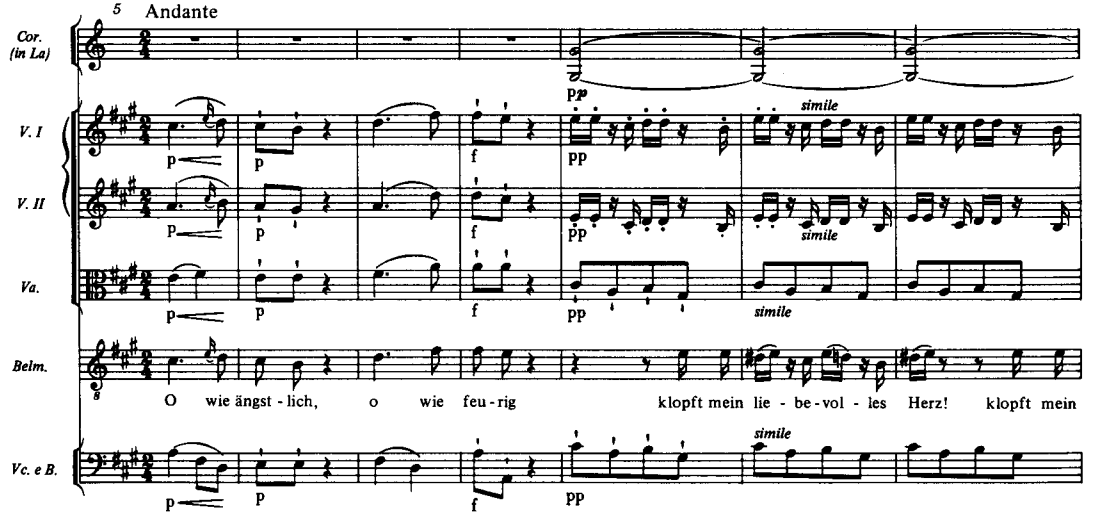
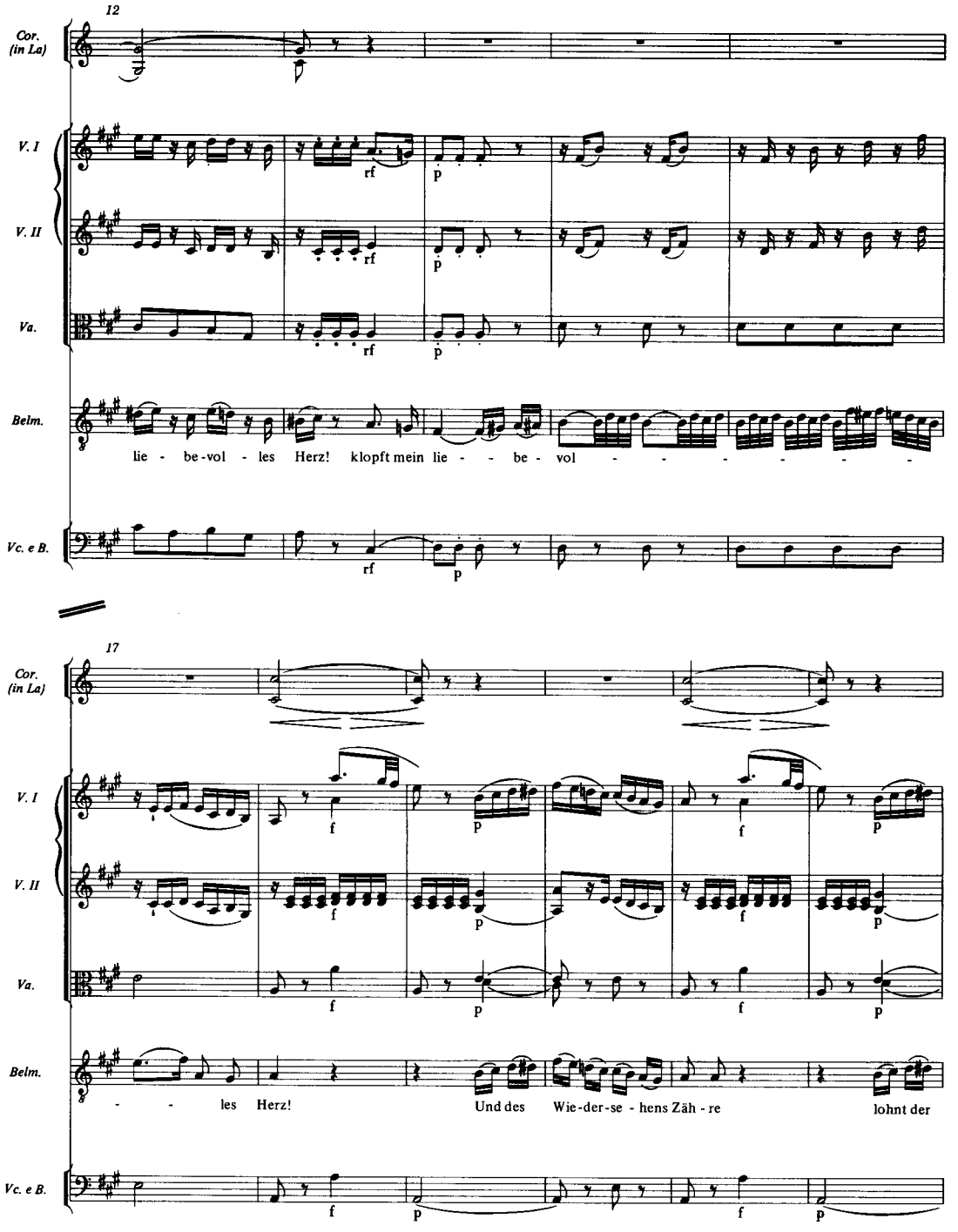
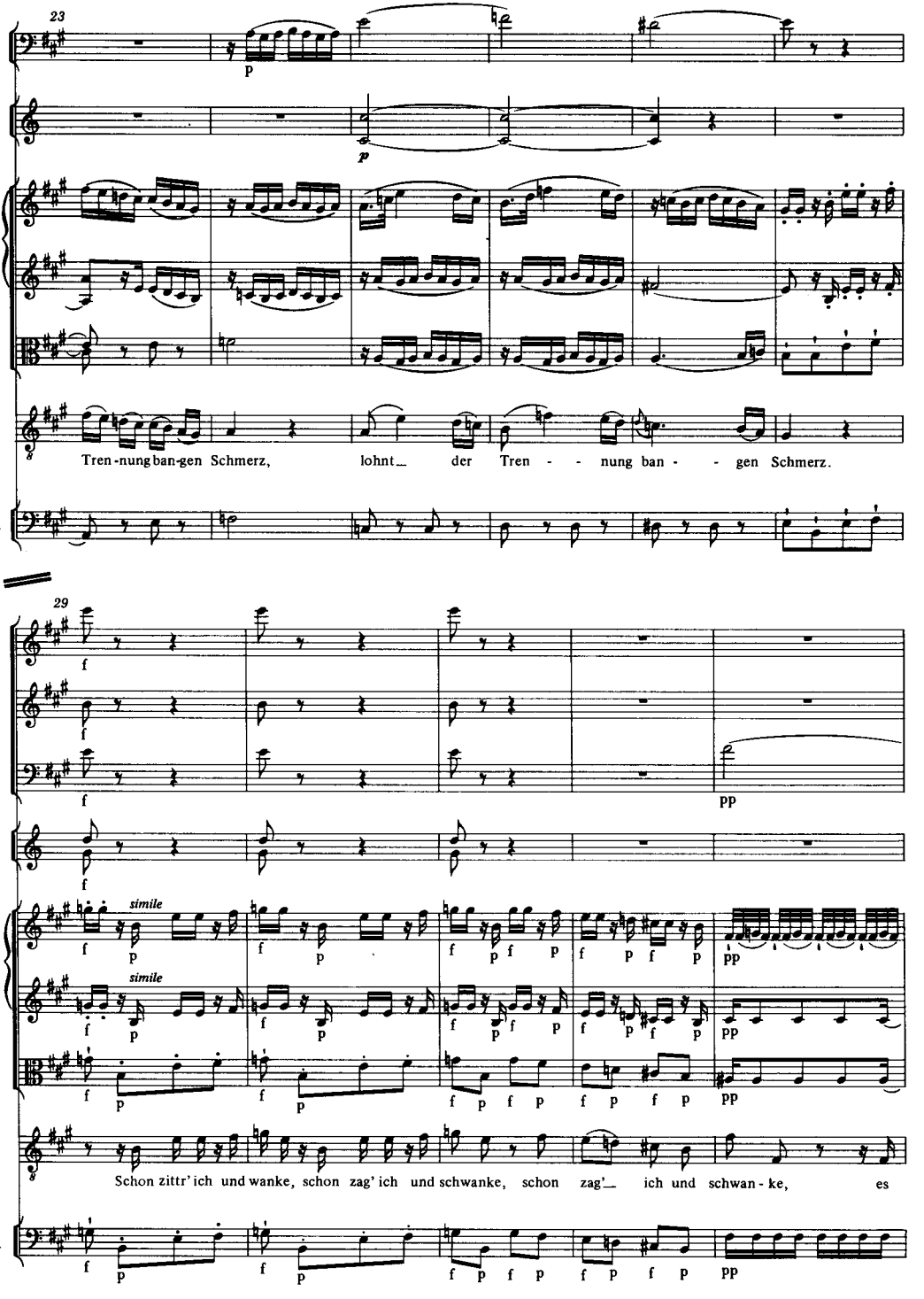
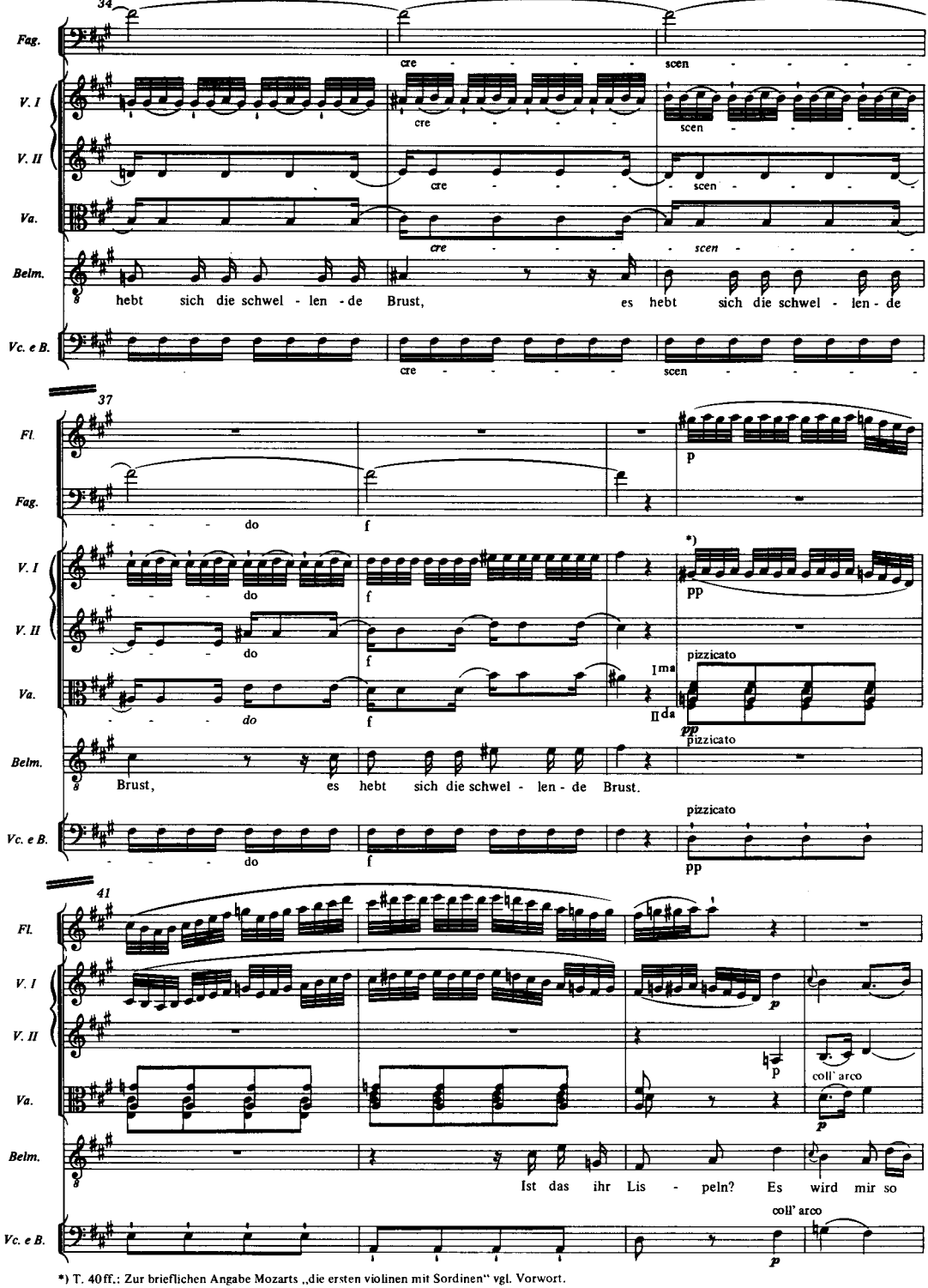
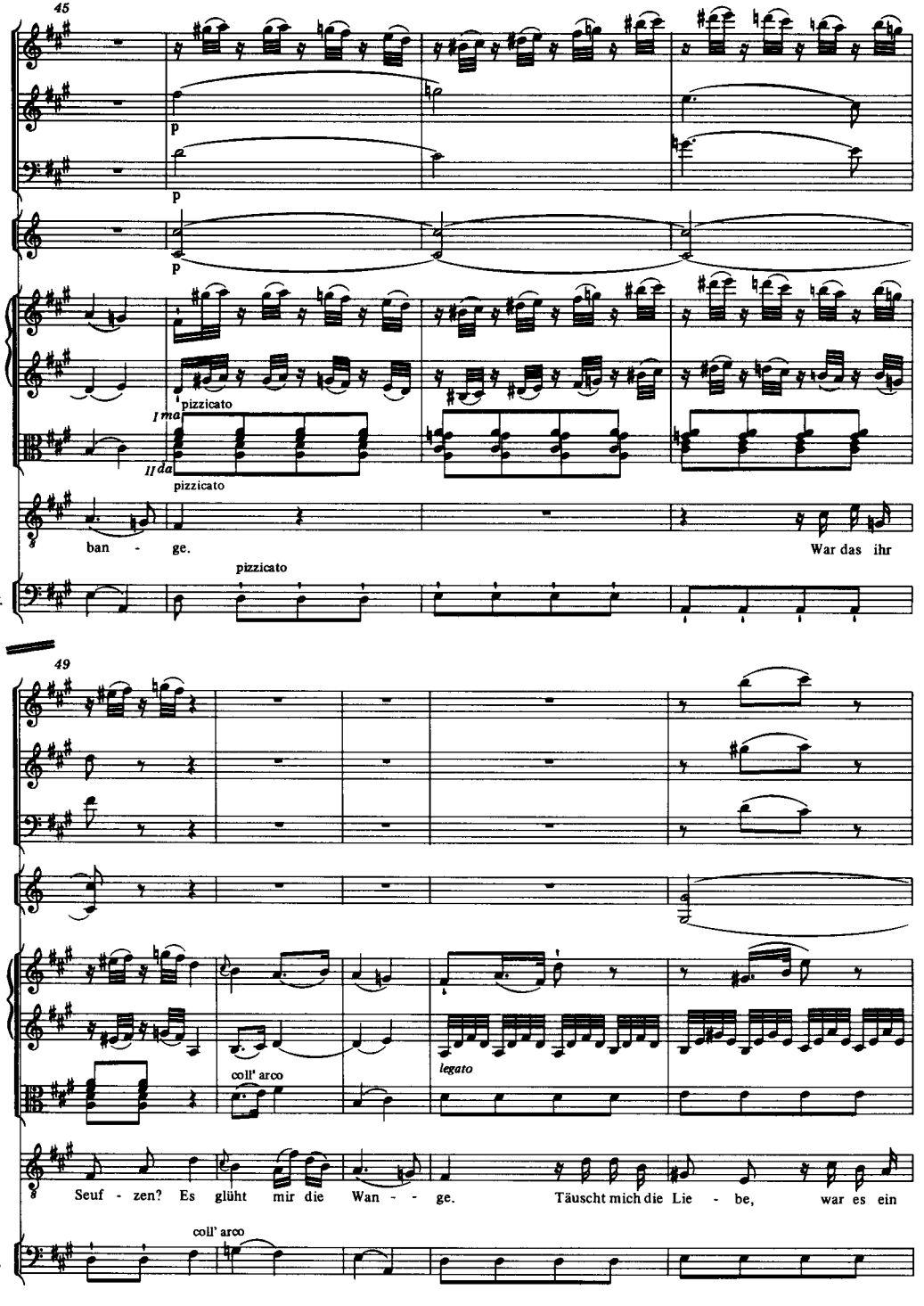
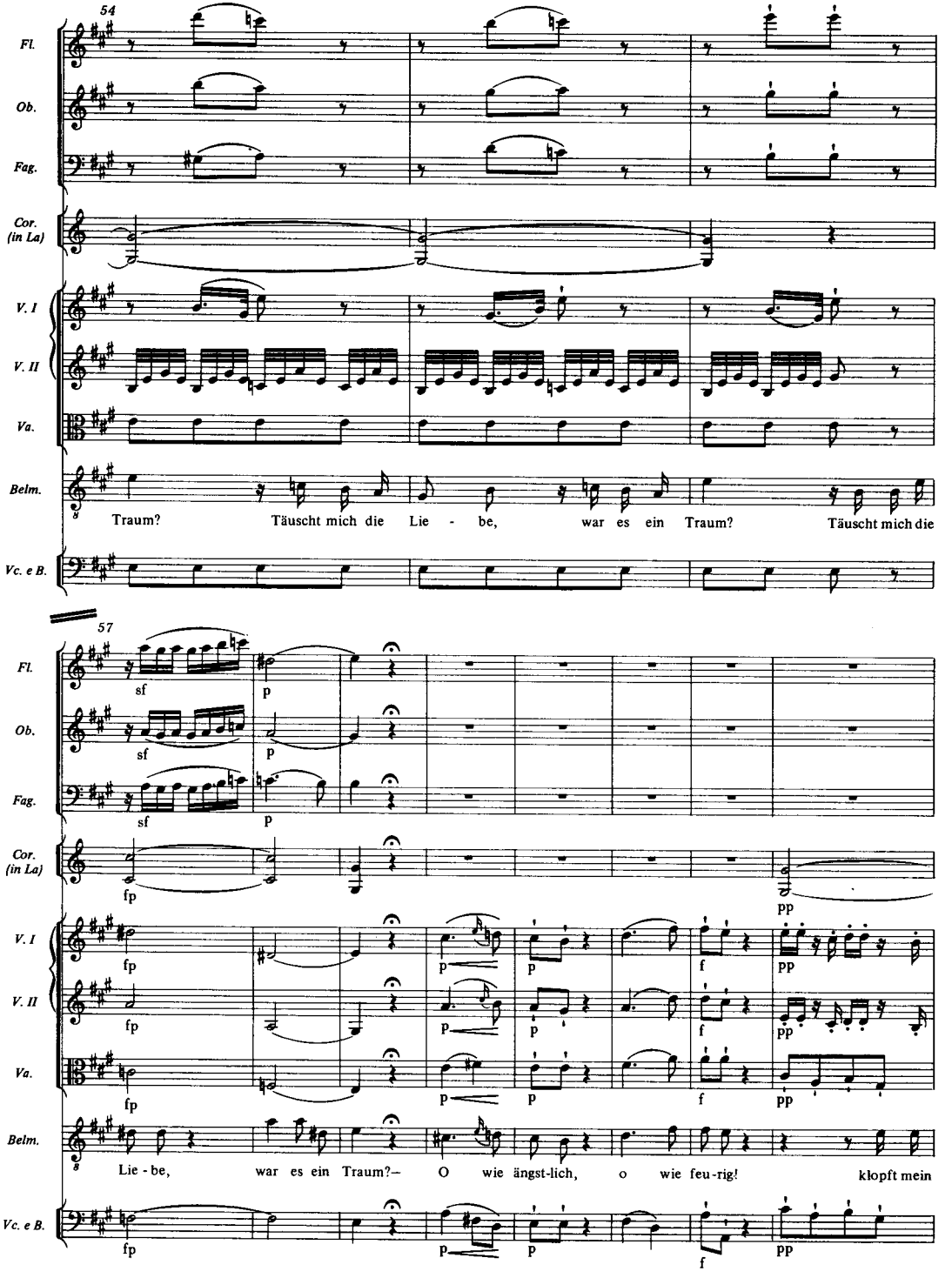
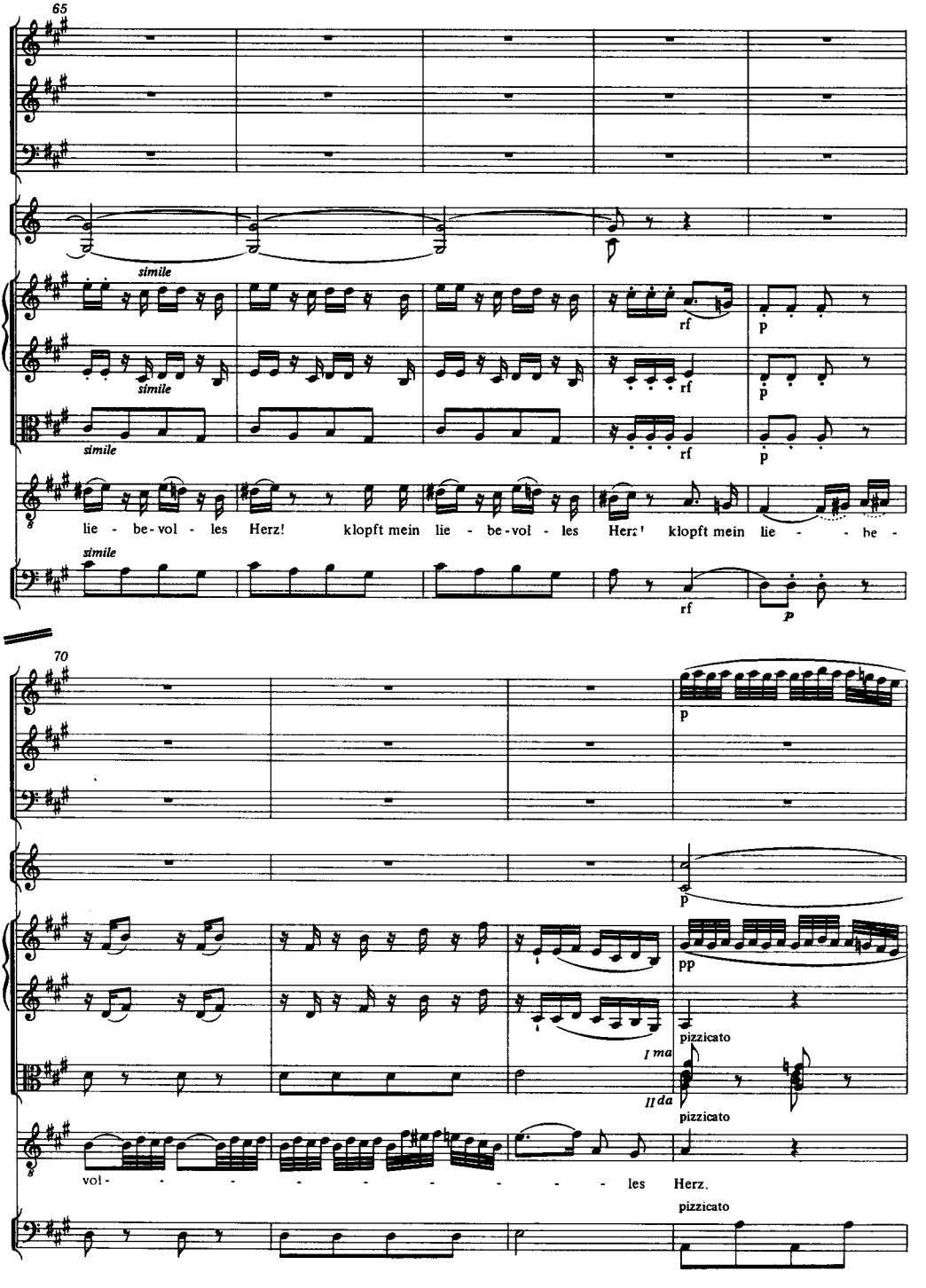
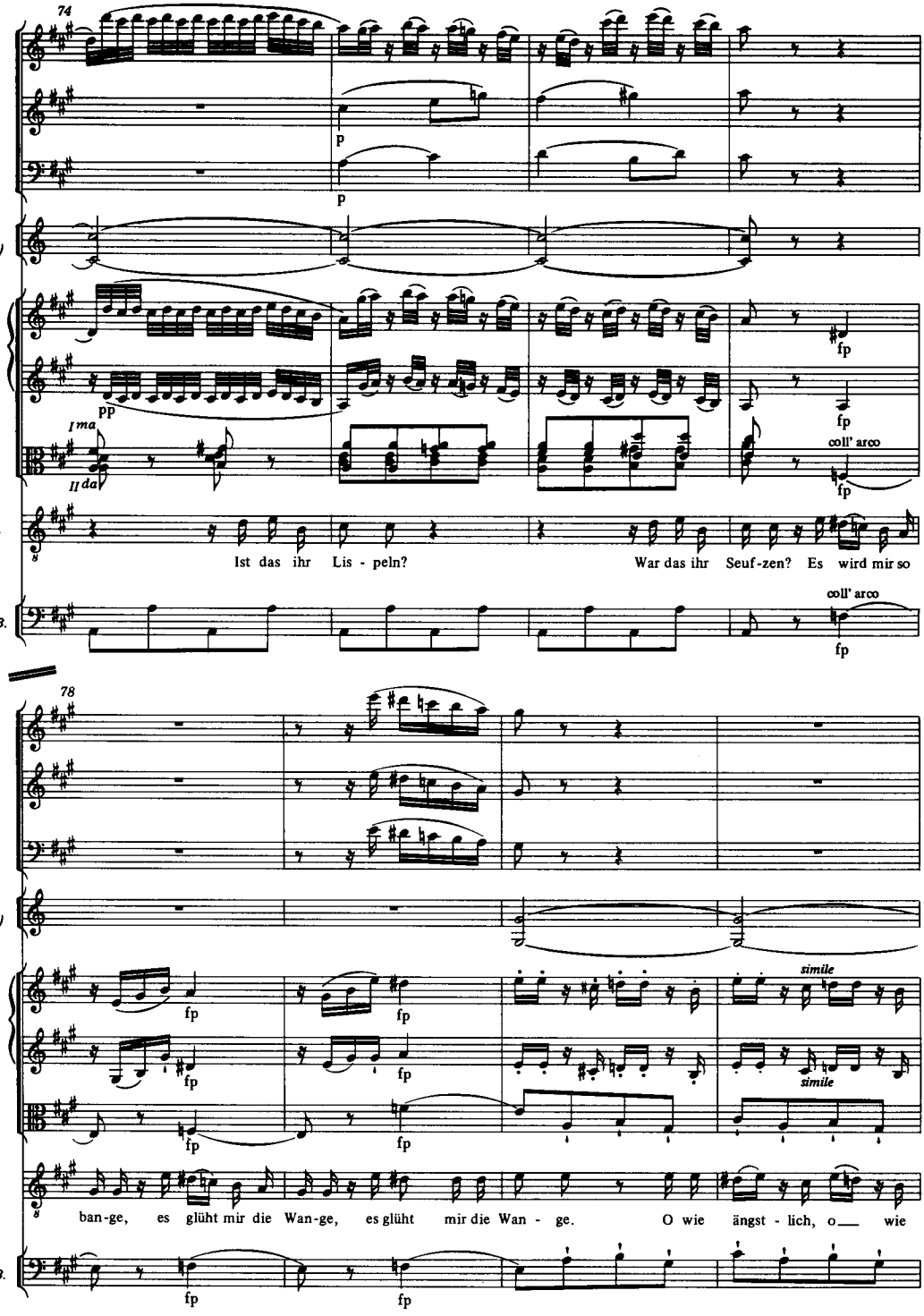
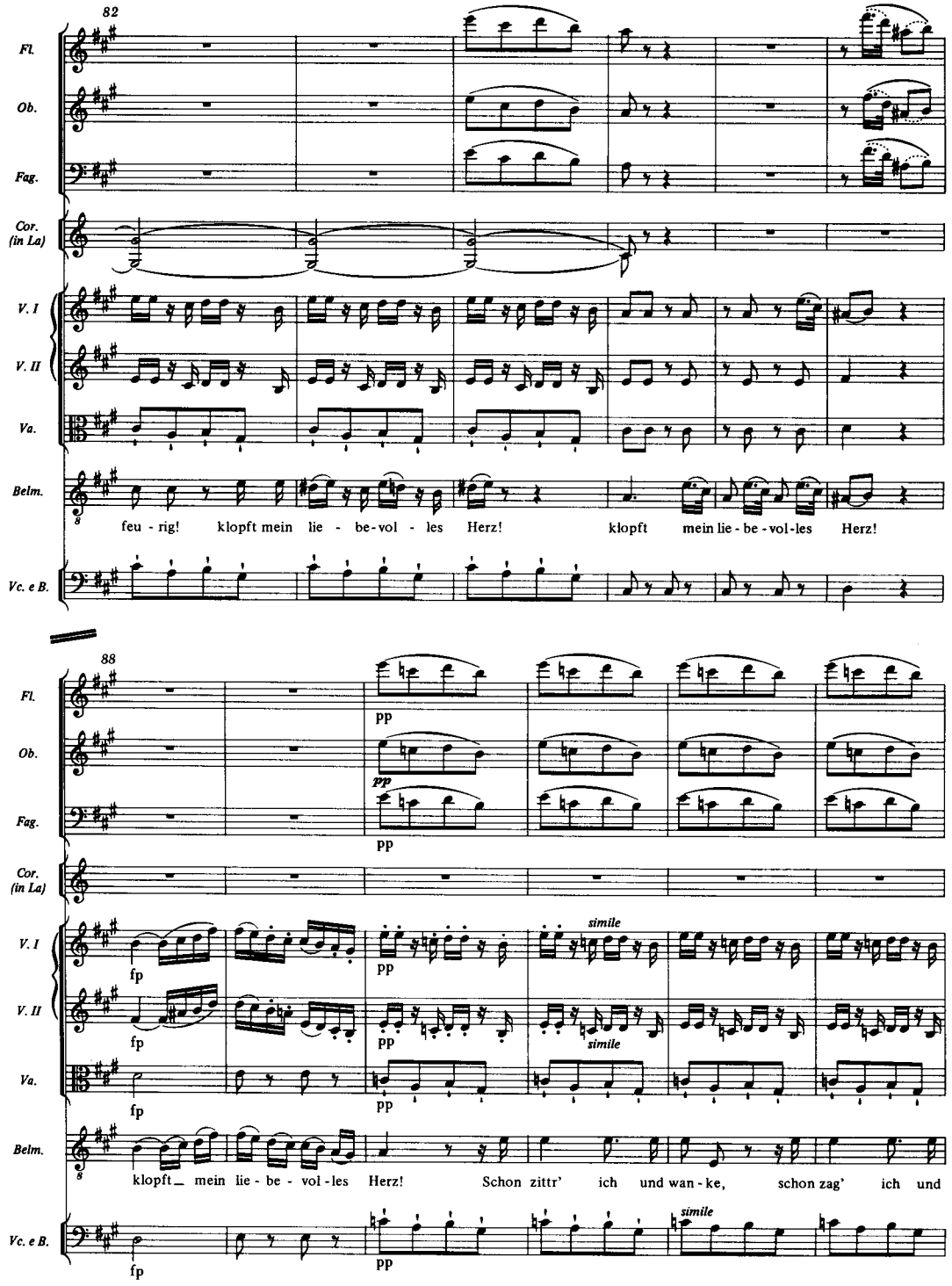
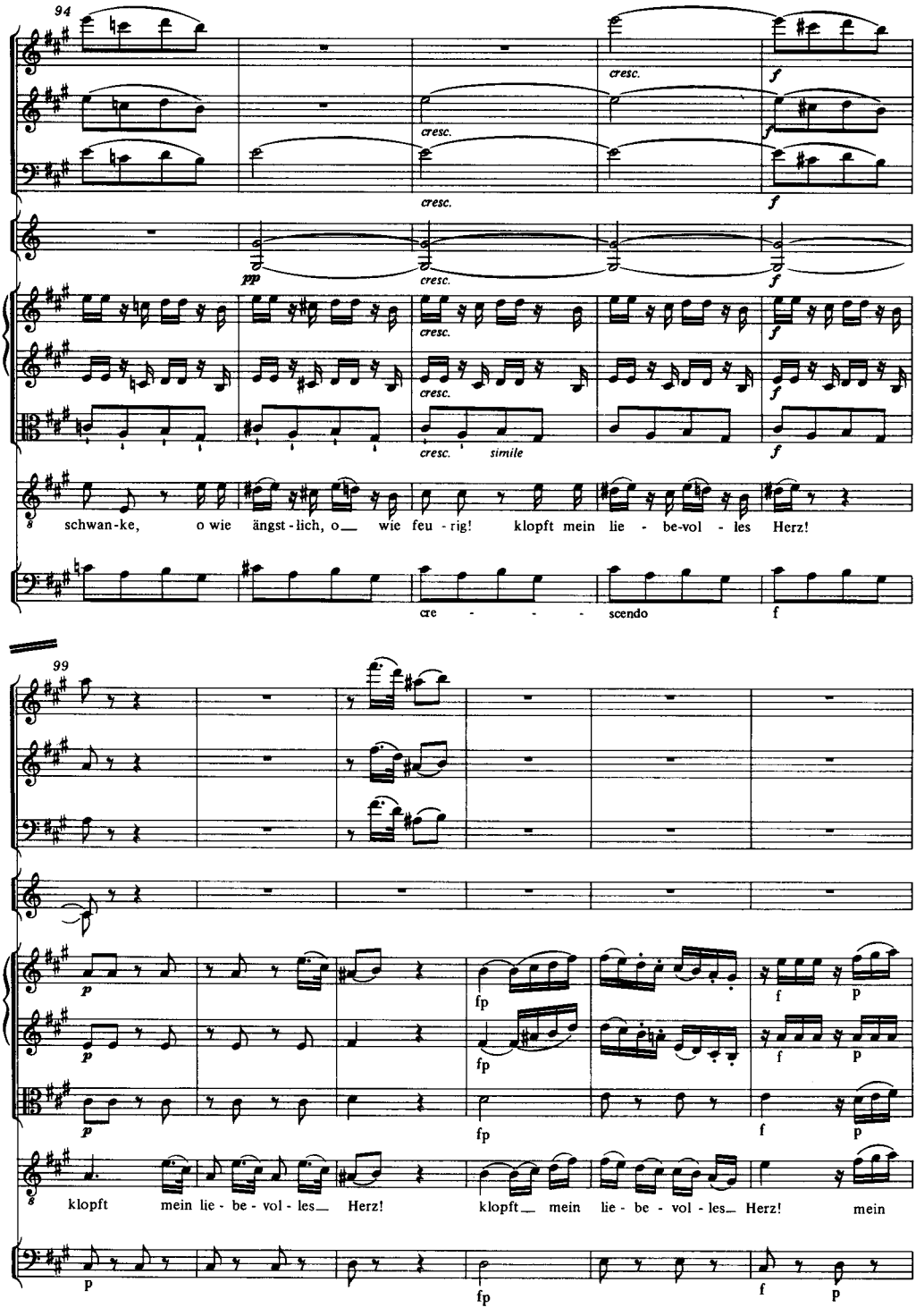
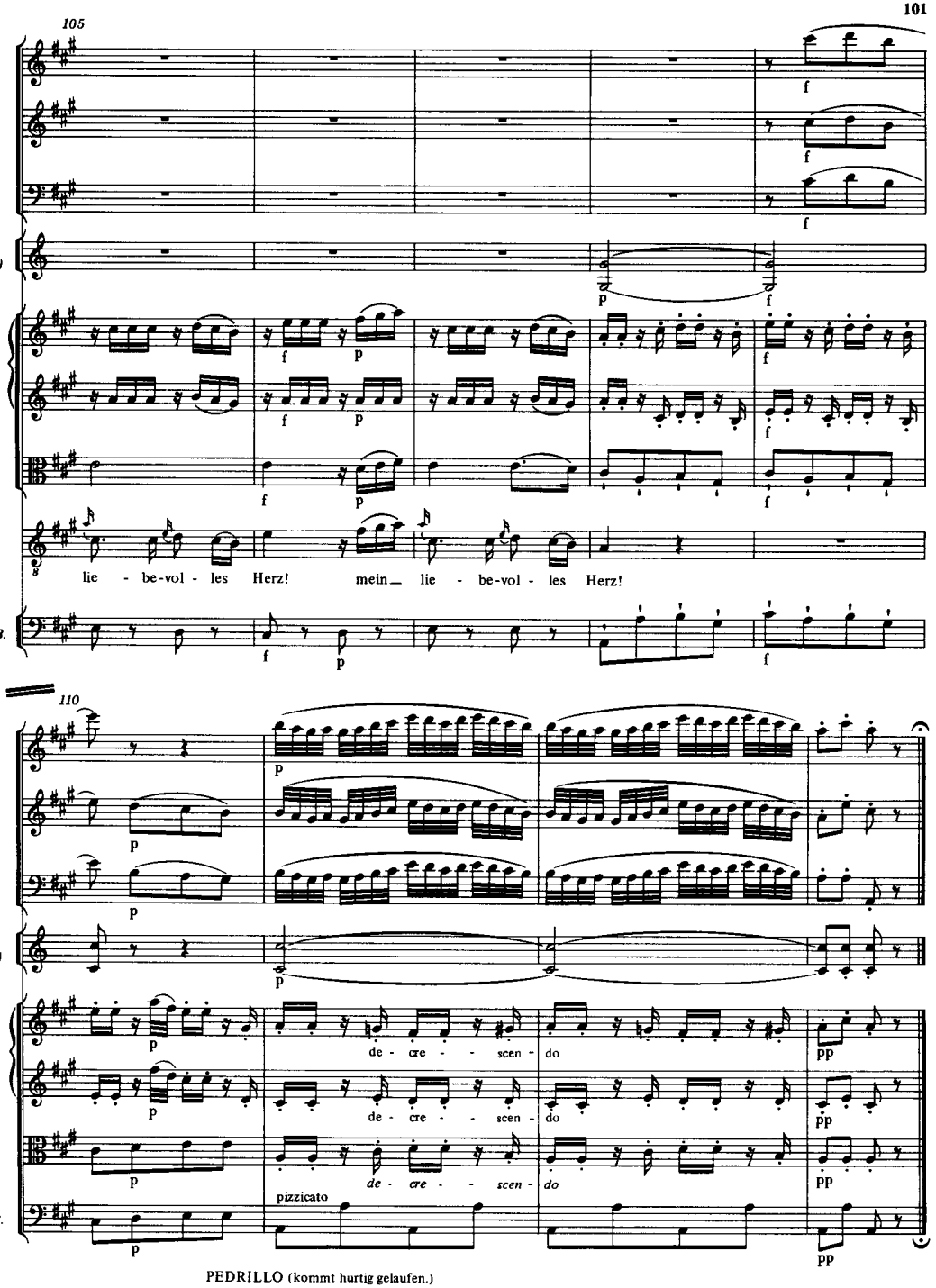
BELMONTE
Konstanze bei ihm? Was sagst du? Ich soll sie sehen?

PEDRILLO
Gemach, gemach, ums Himmels willen, lieber Herr! Sonst stolpern wir – Ah, ich glaube, dort seh' ich sie schon angefahren kommen. Gehn Sie nur auf die Seite, wenn er kommt; ich will ihm entgegengehen.
(geht ab)

Fünfter Auftritt

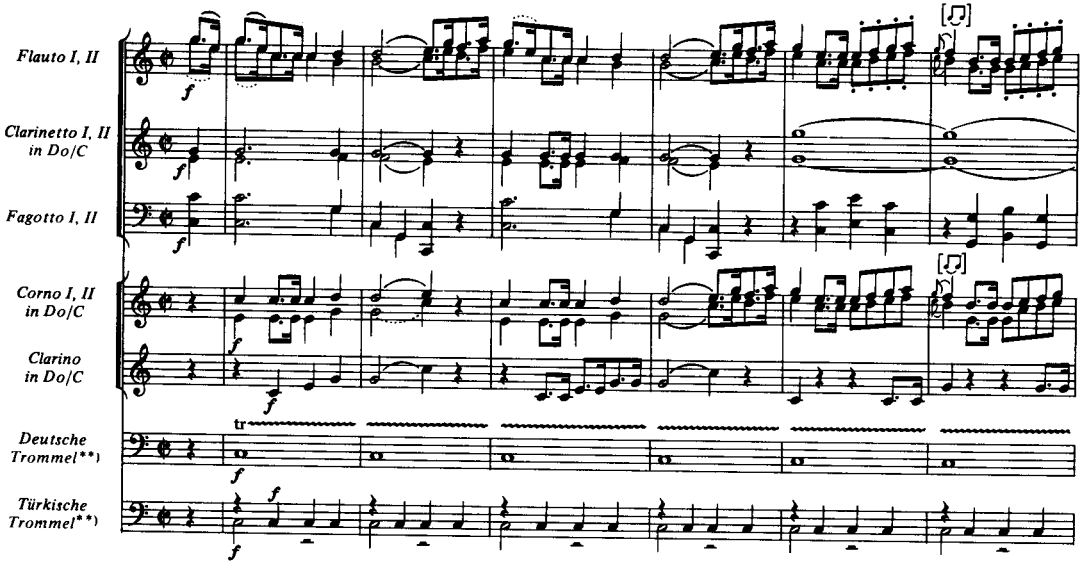
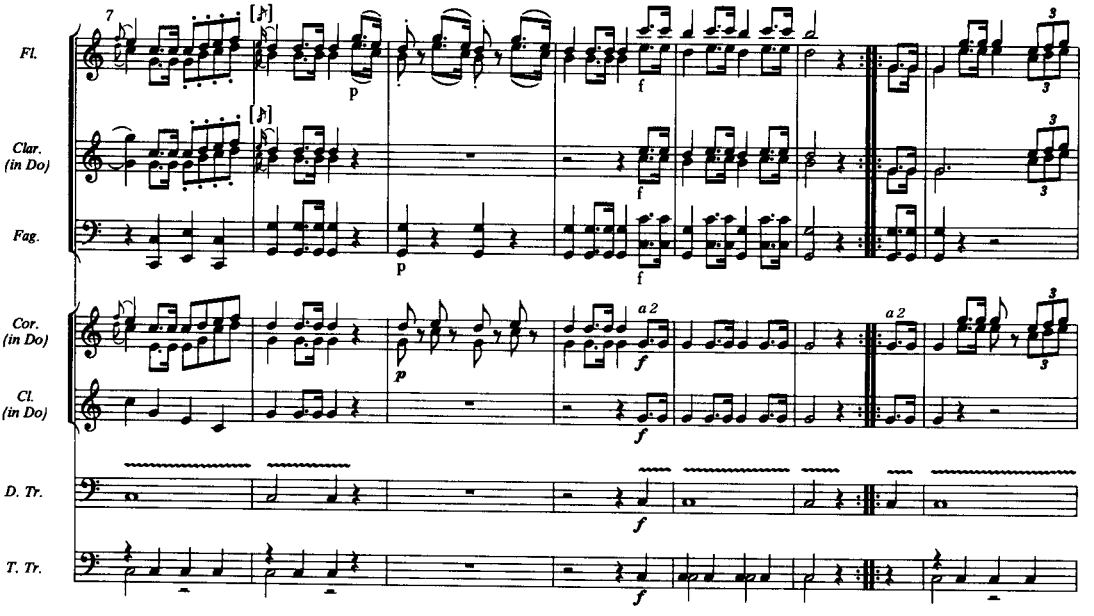
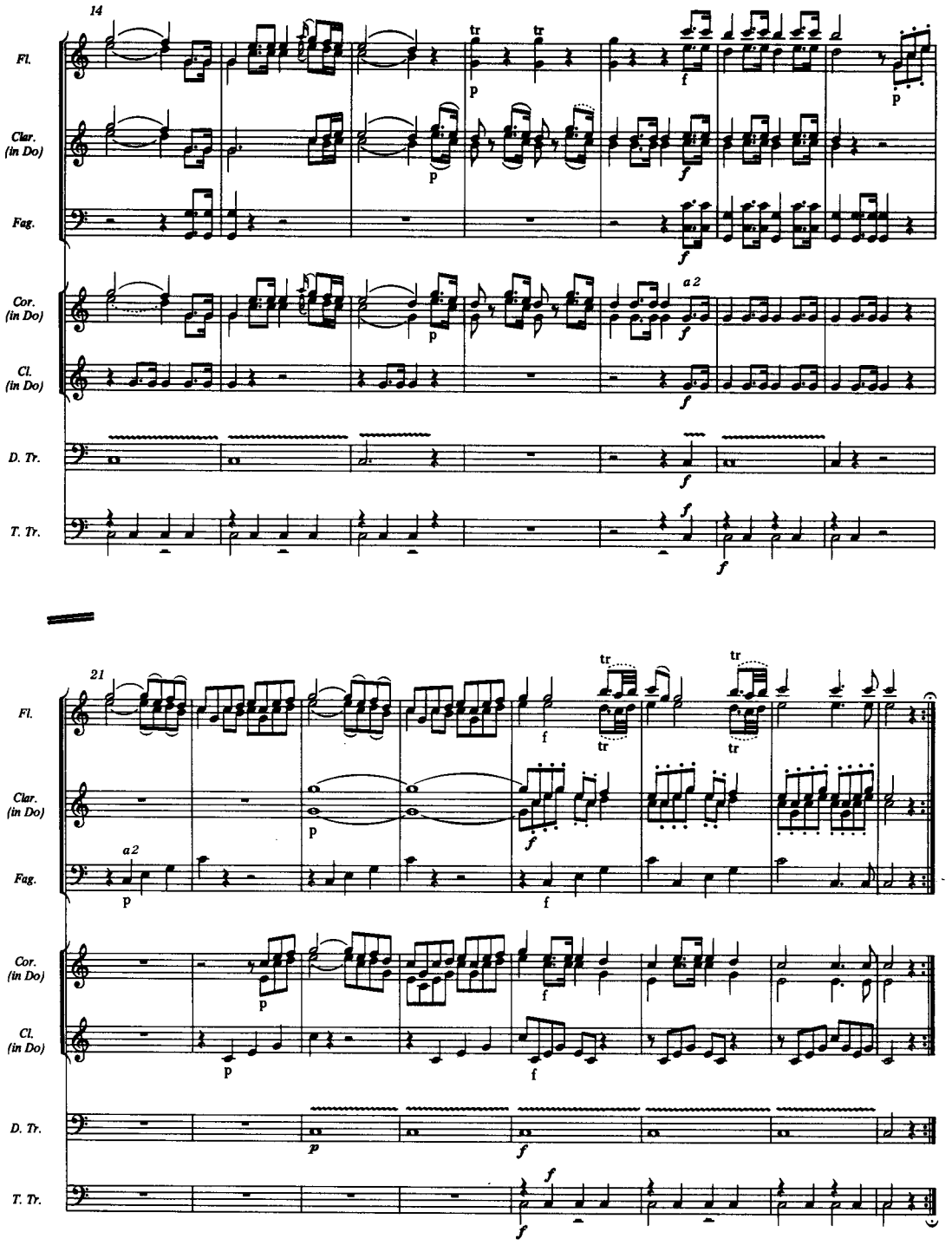
BELMONTE allein.

Nº 4 Recitativo ed Aria

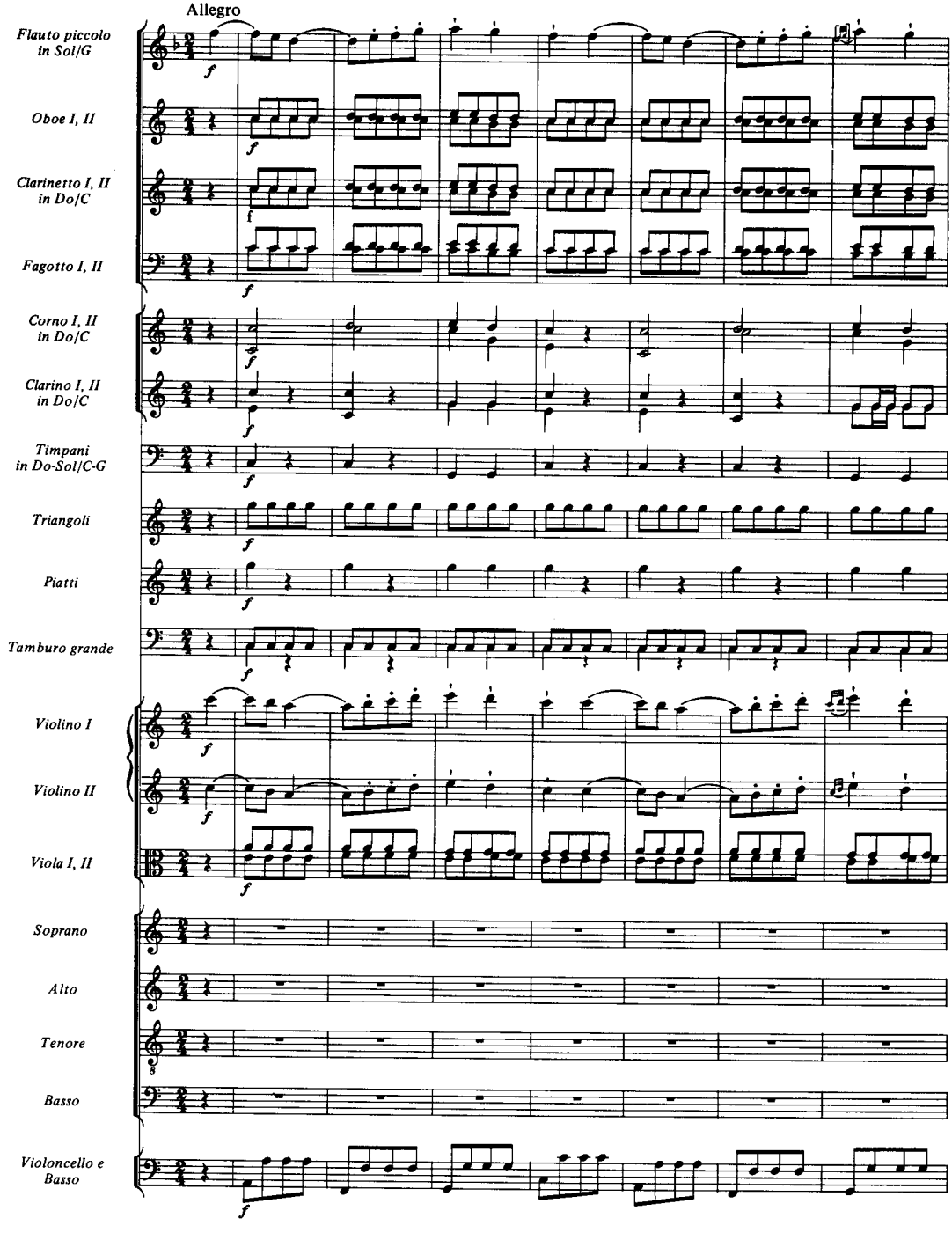
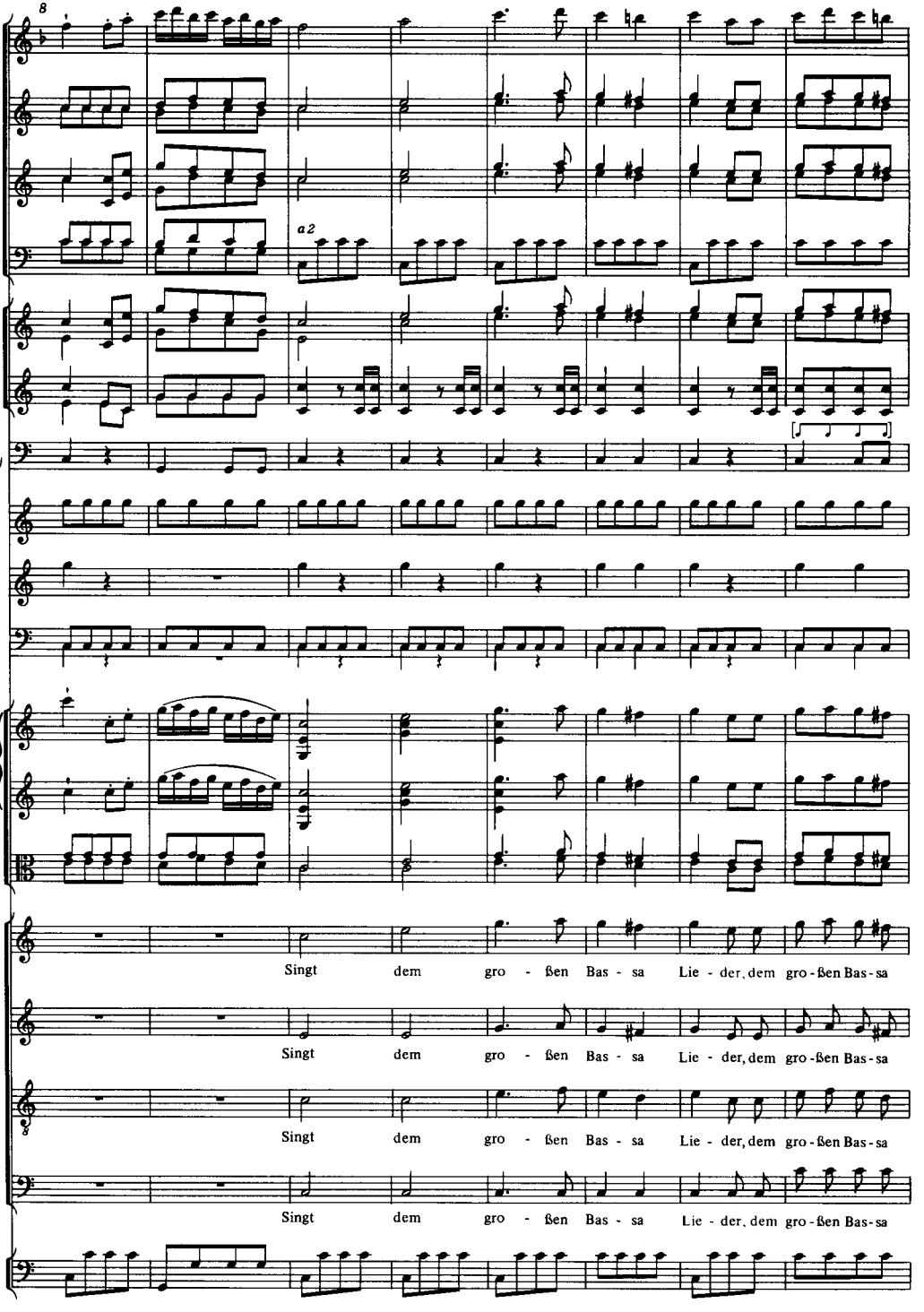
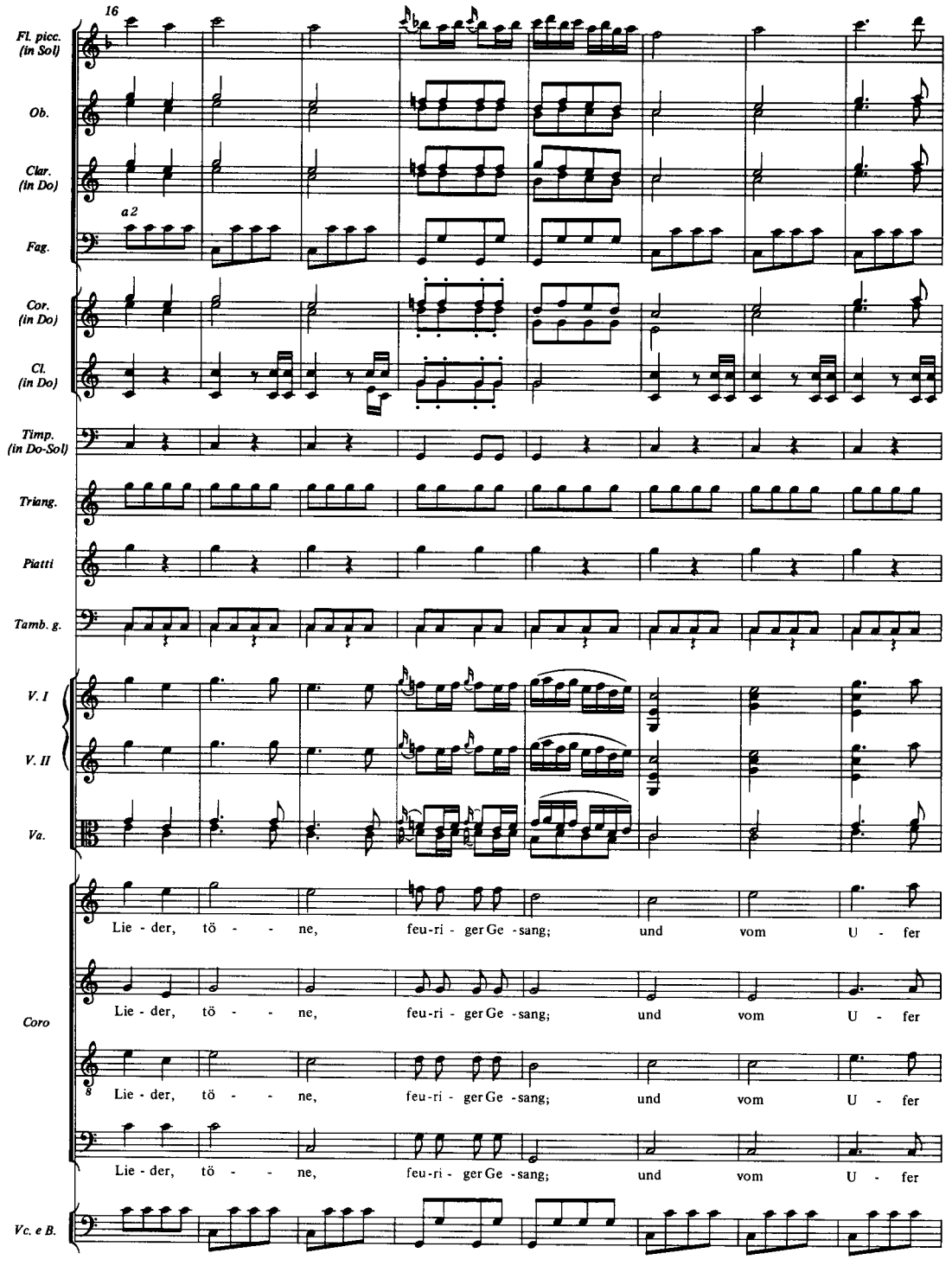
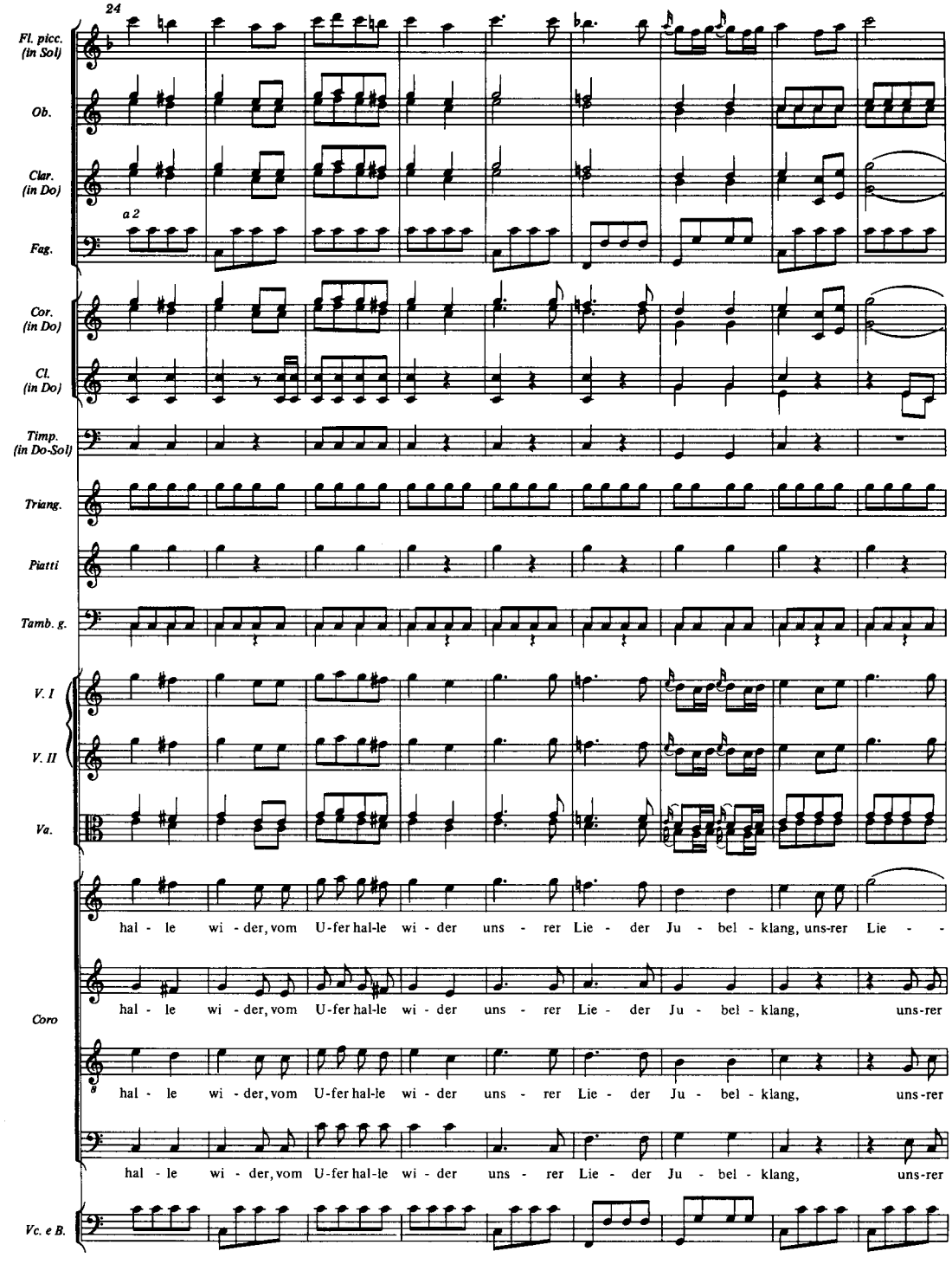
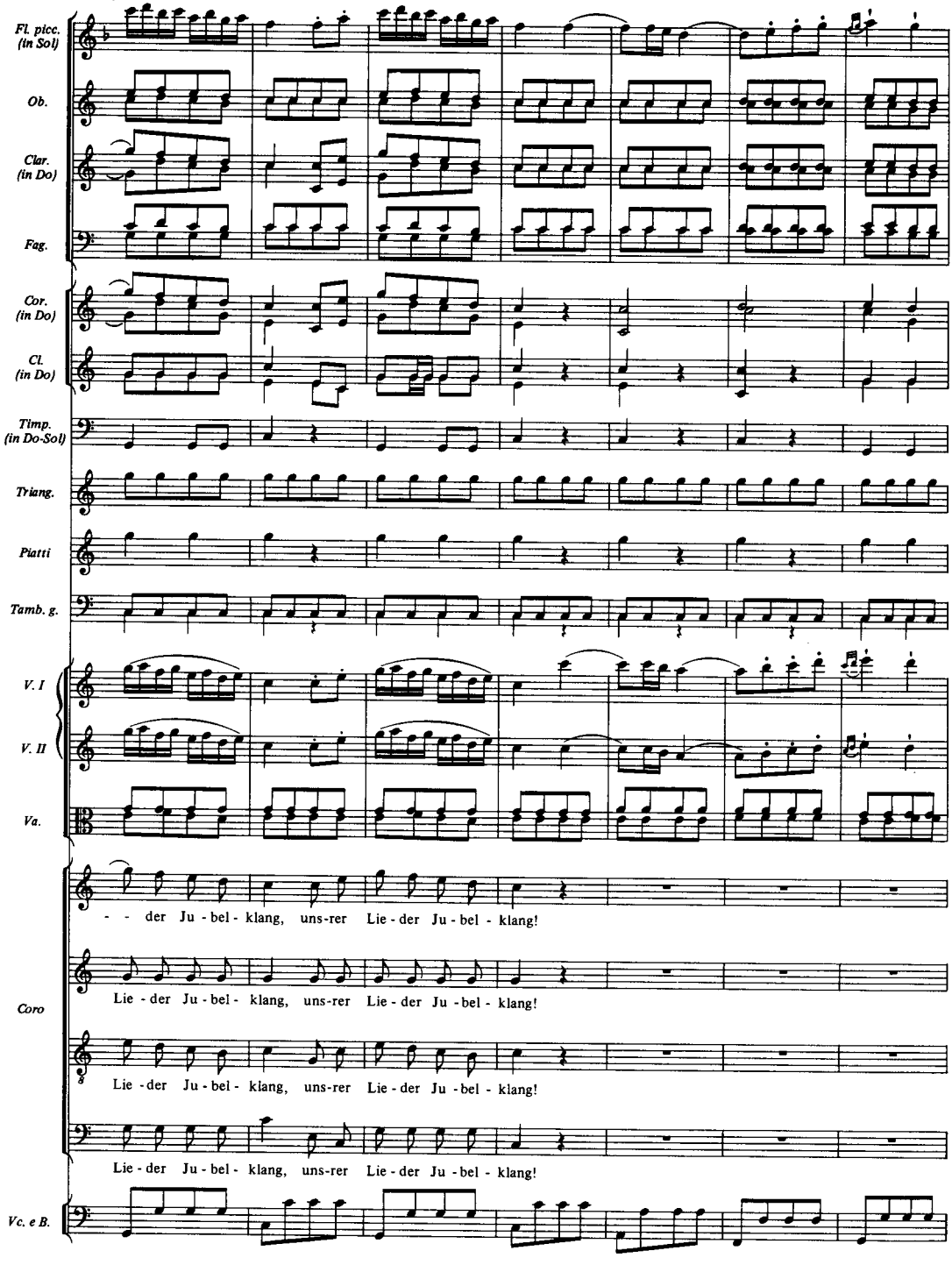
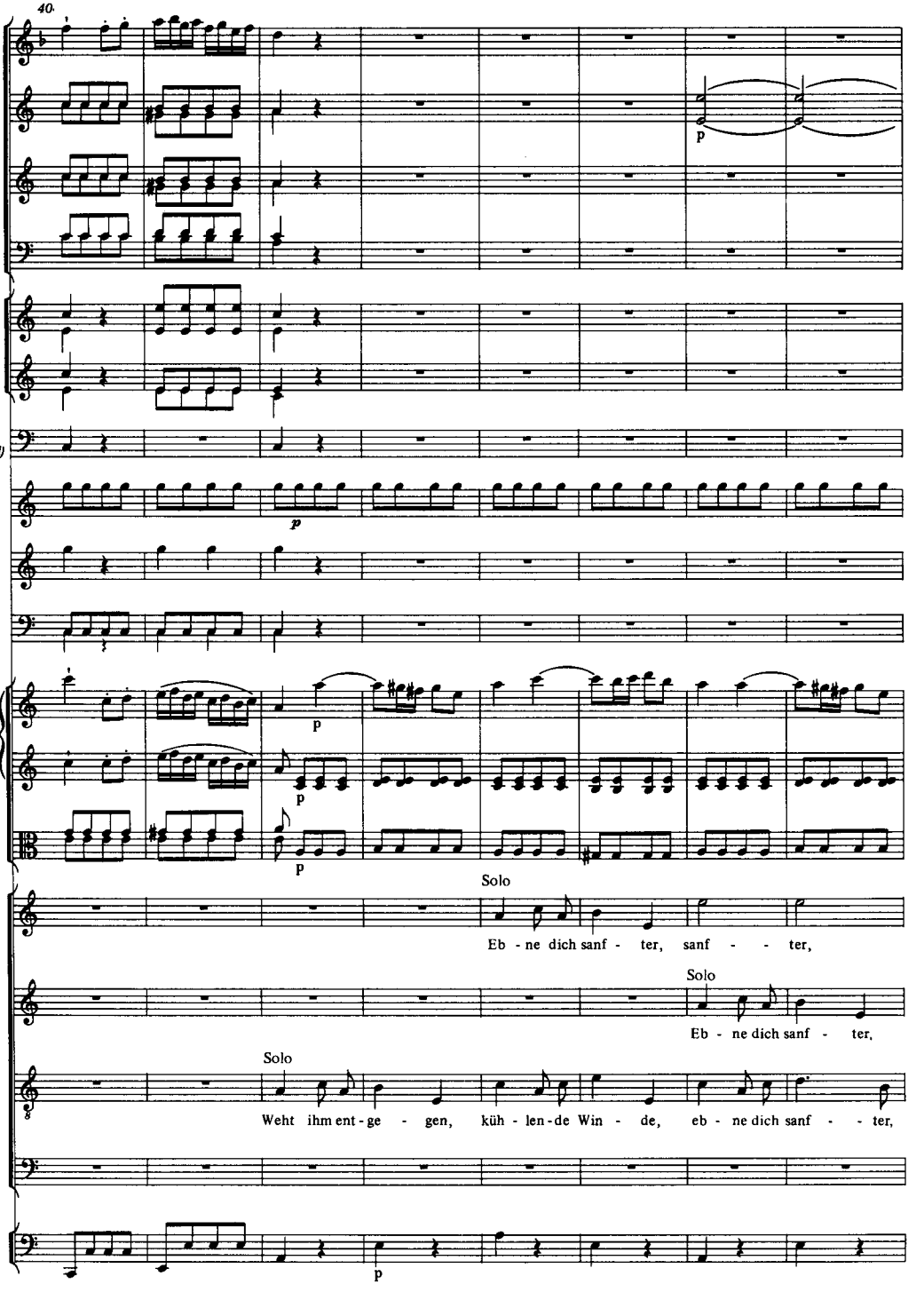
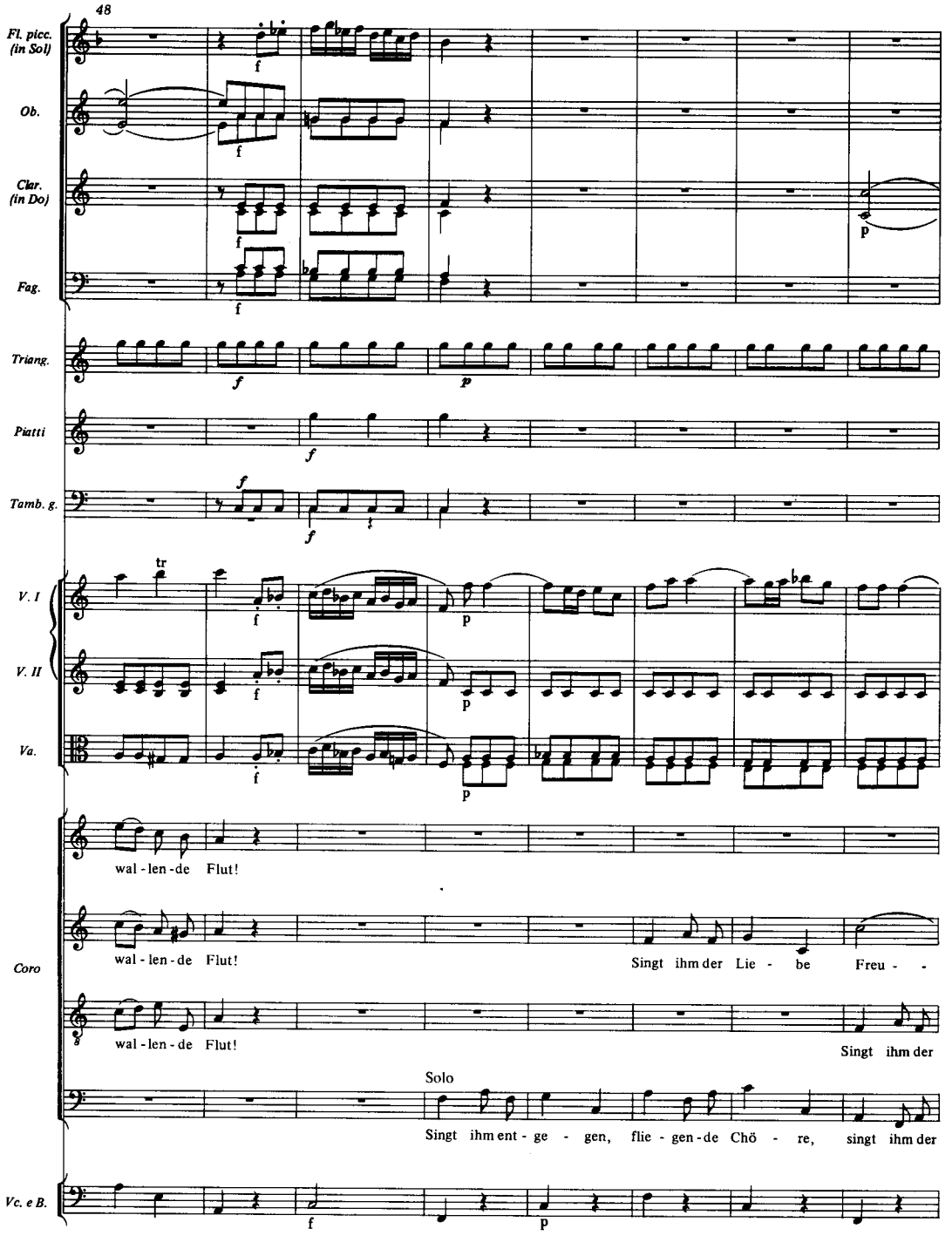
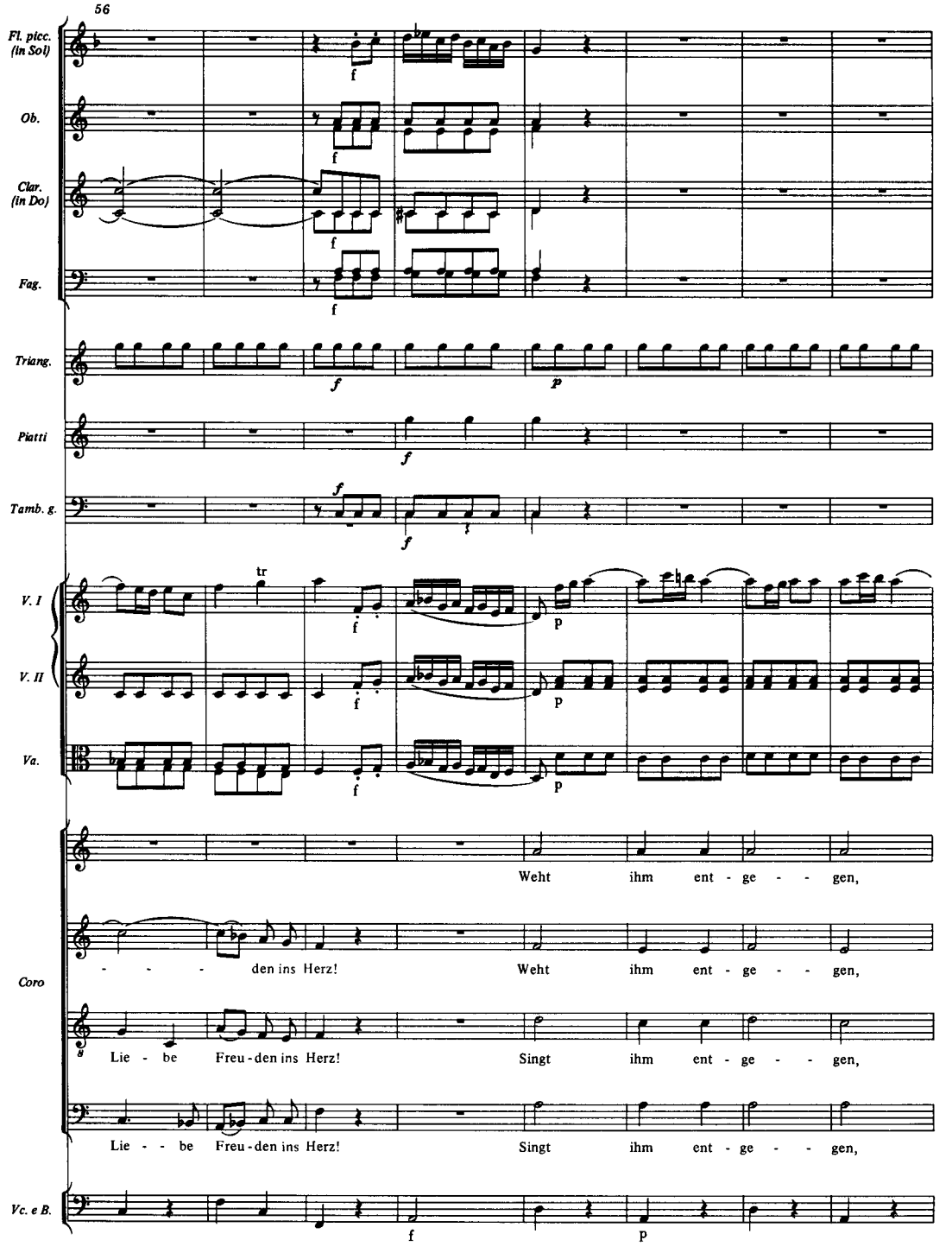
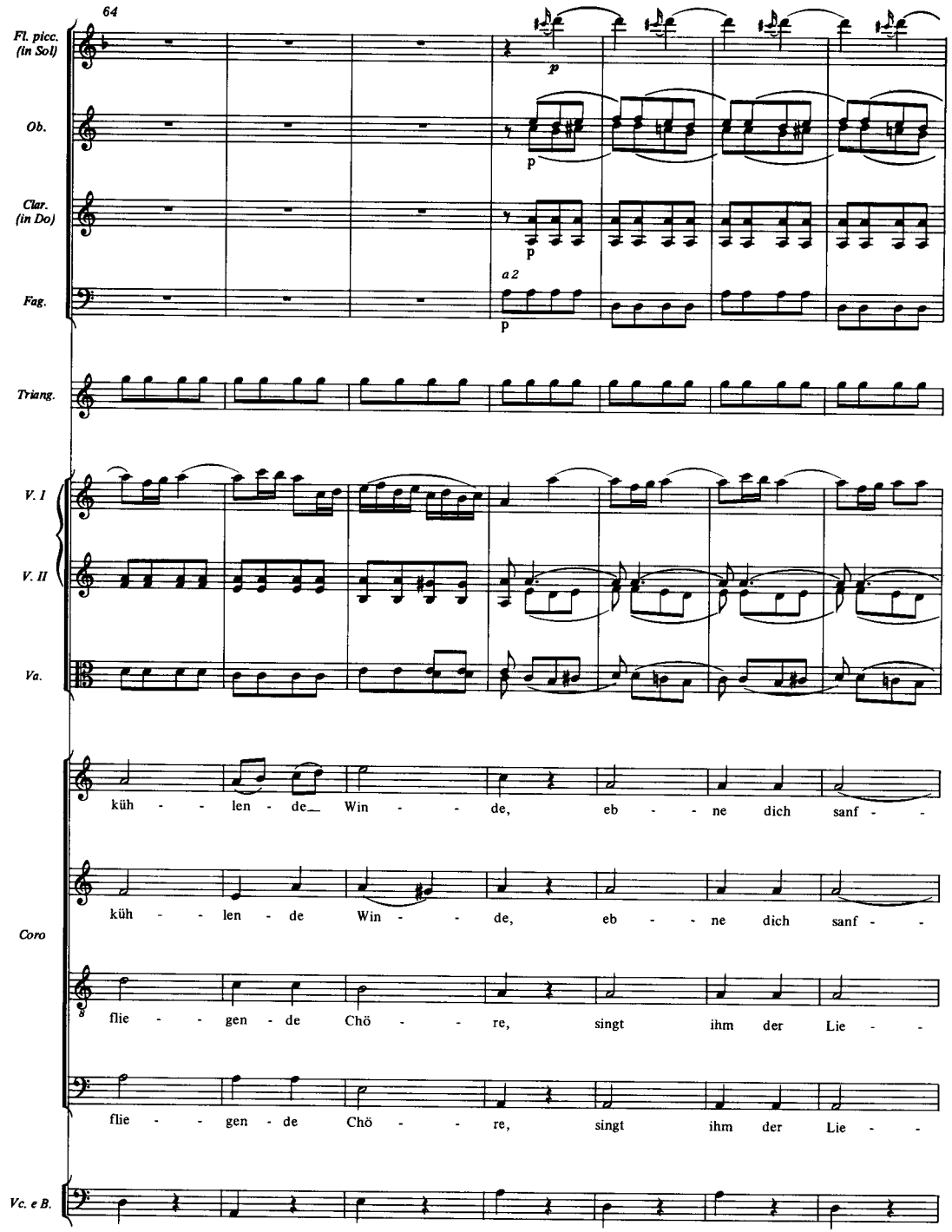
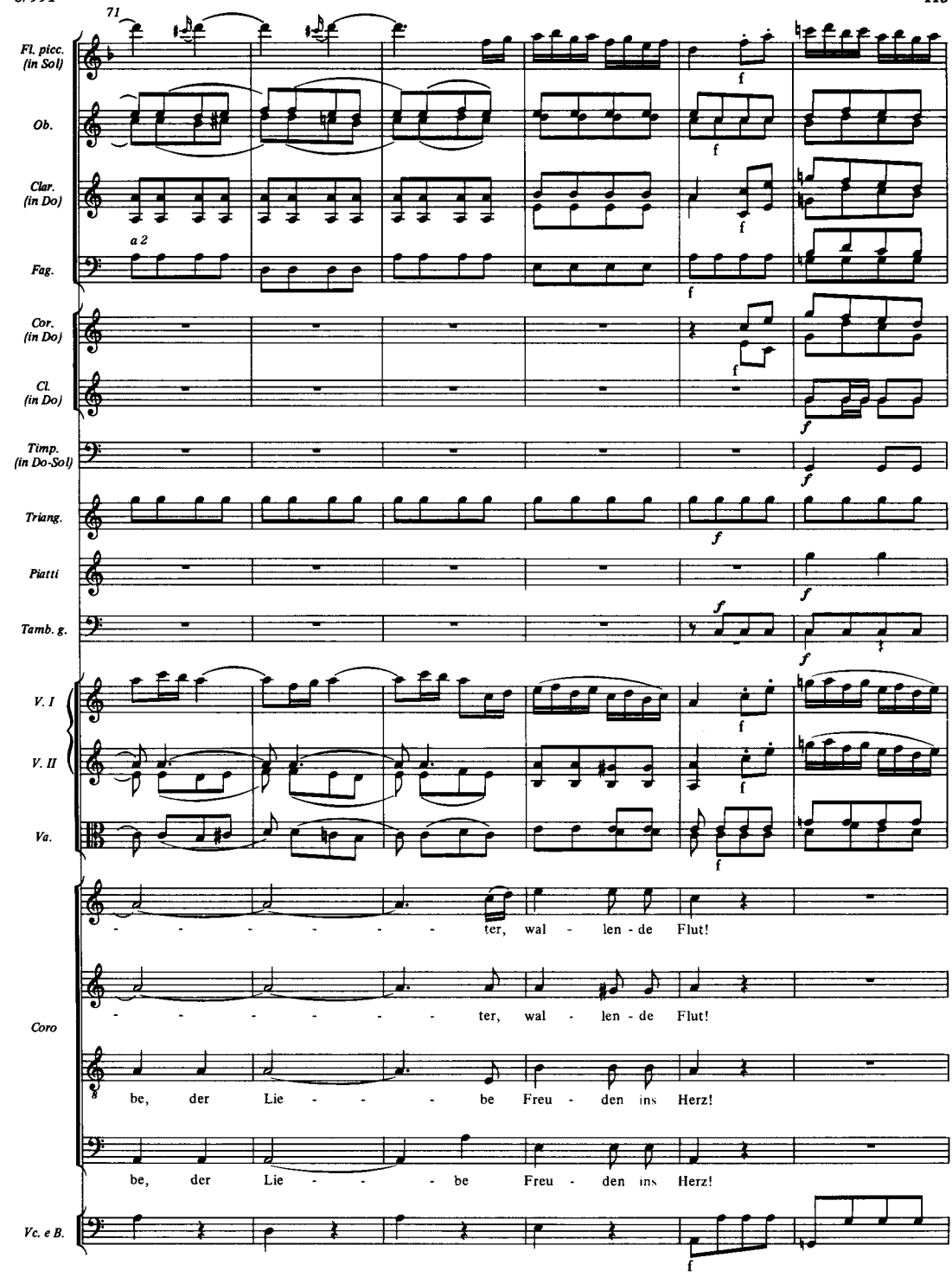
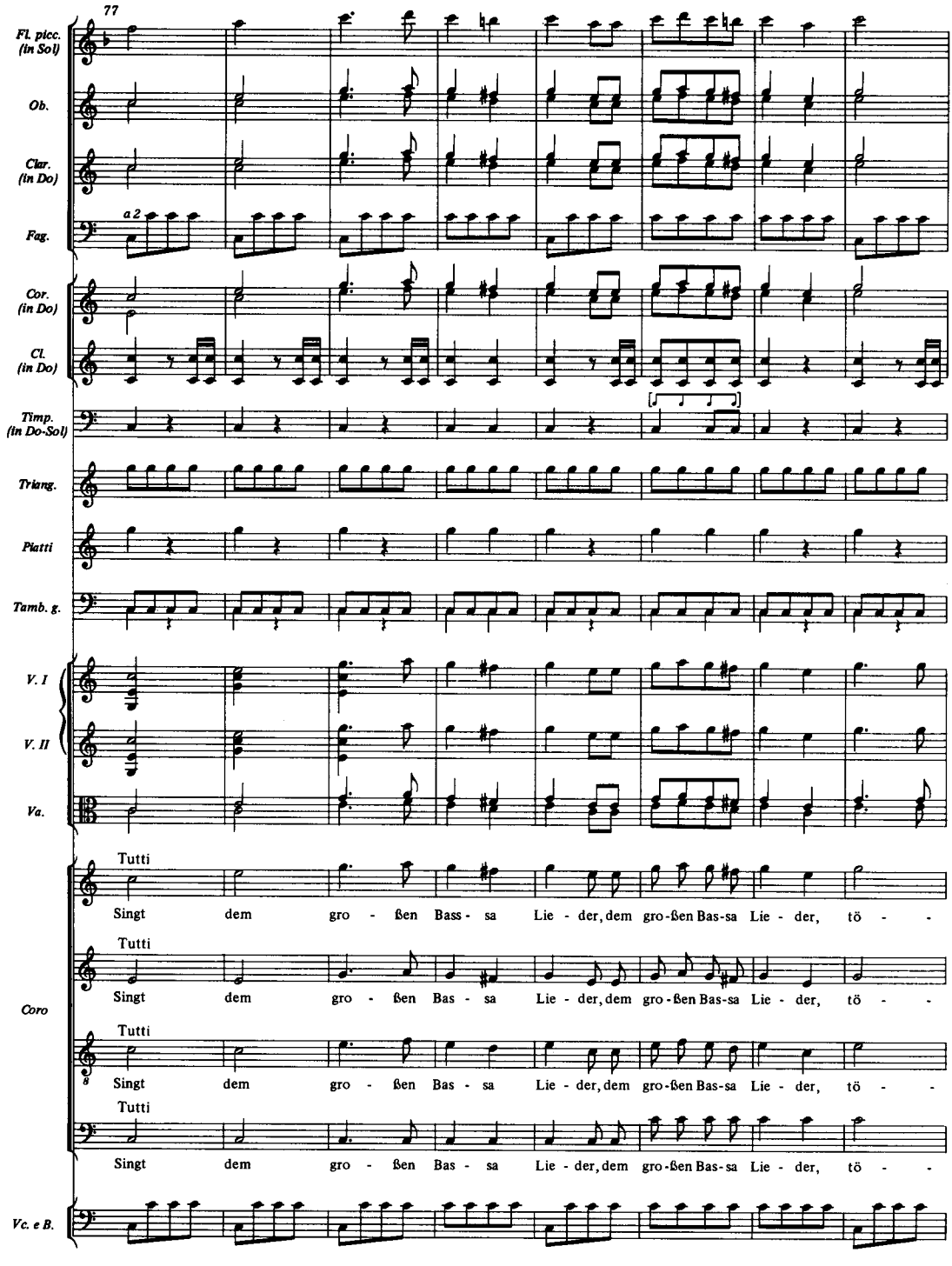
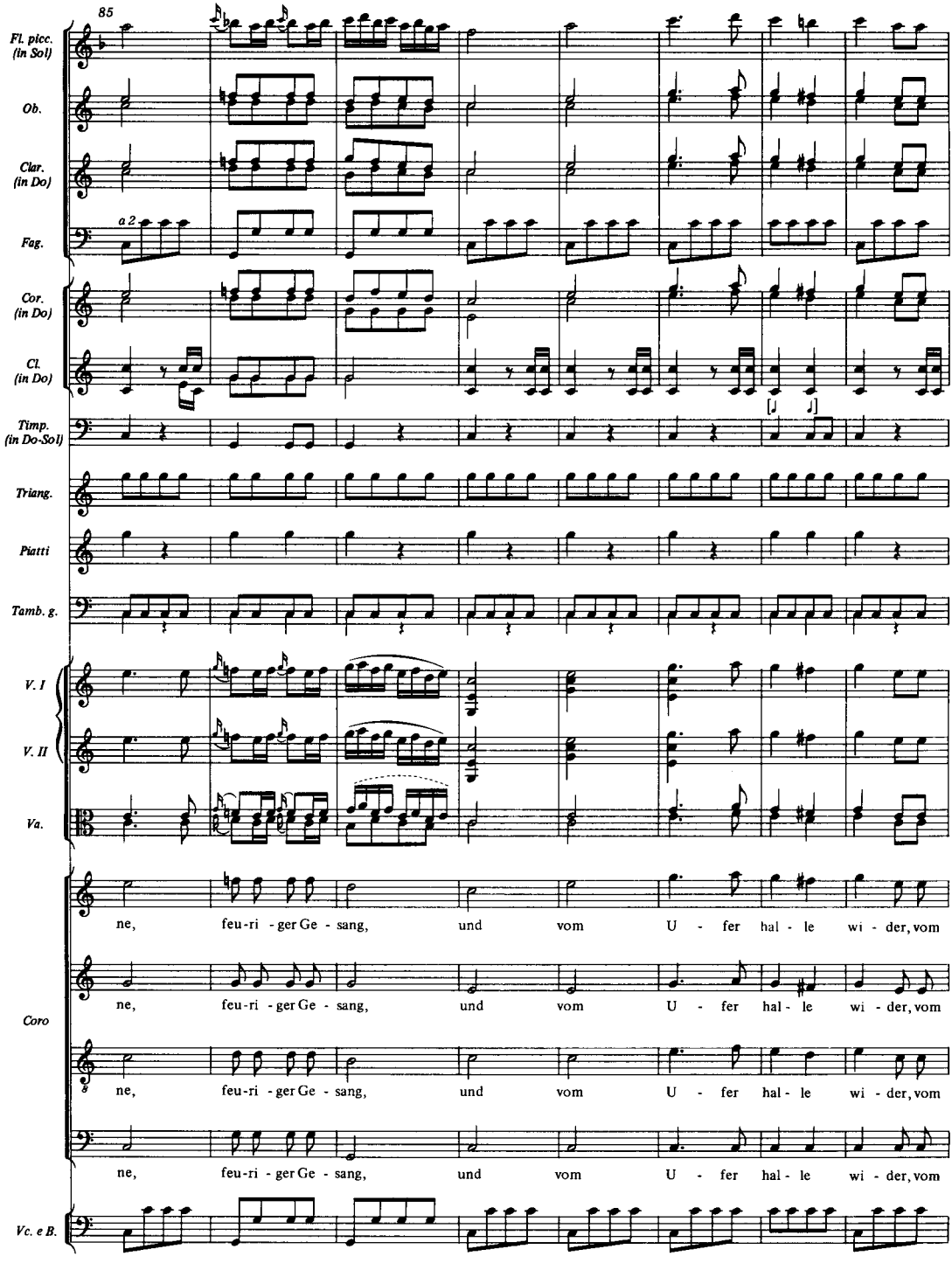
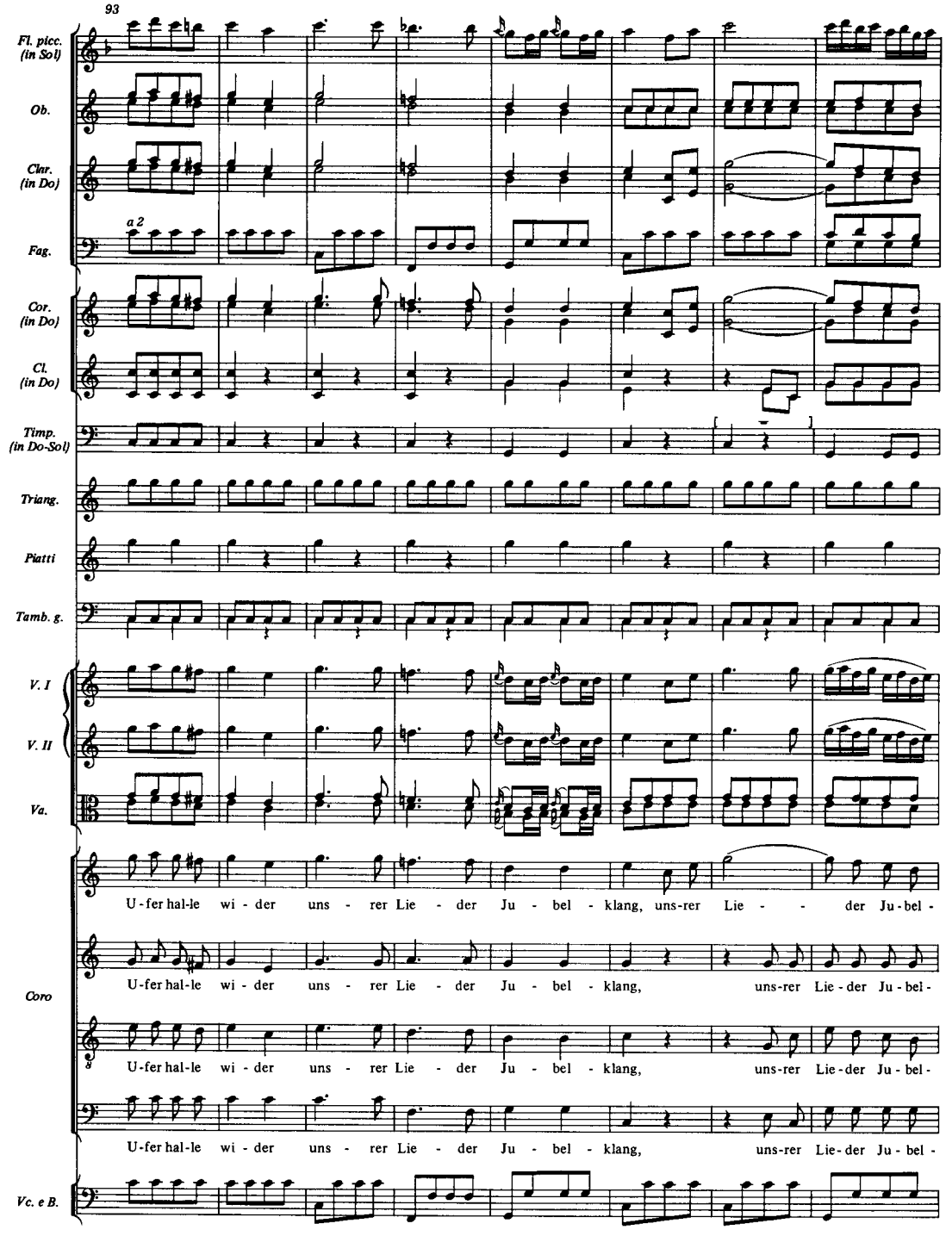
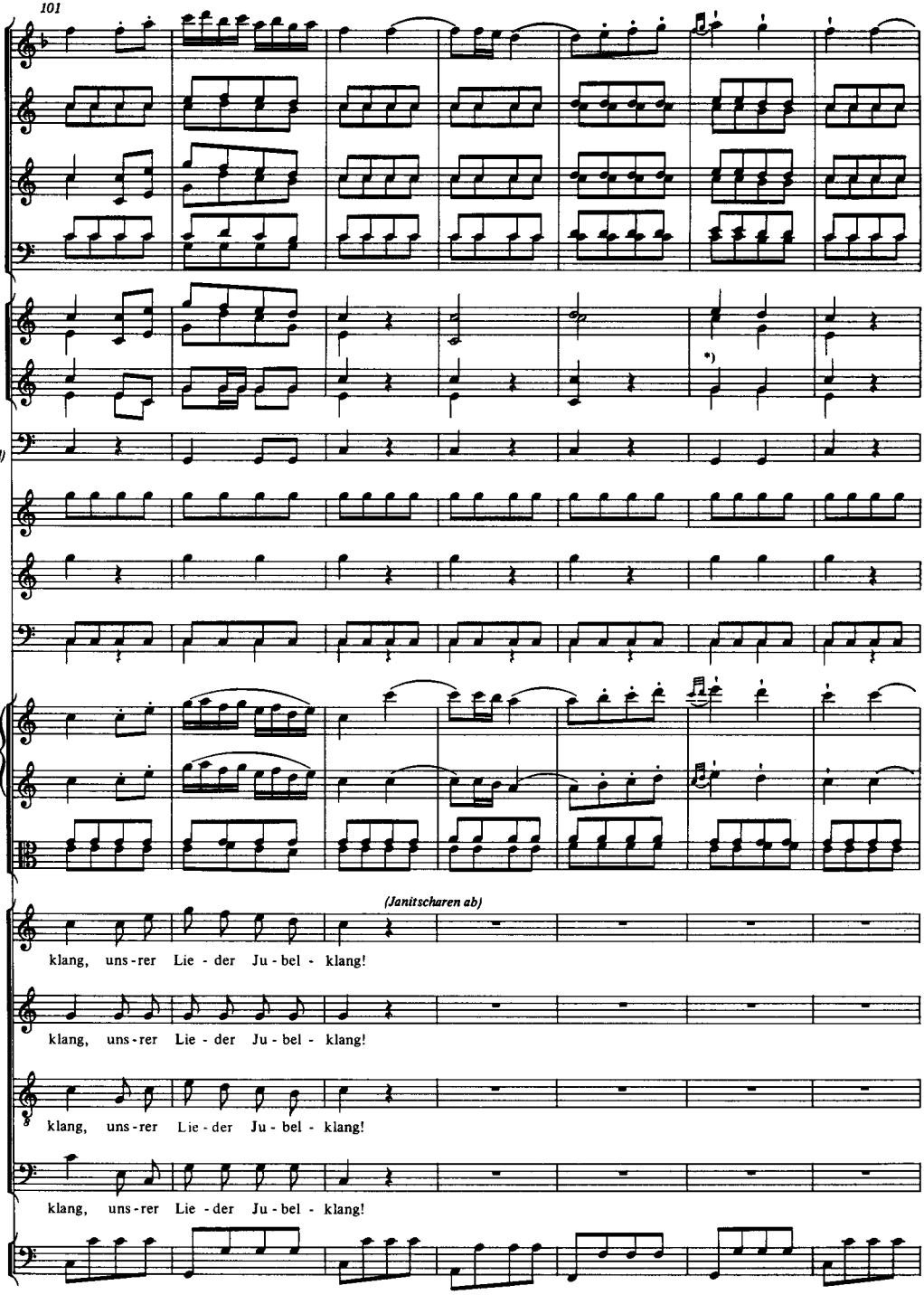
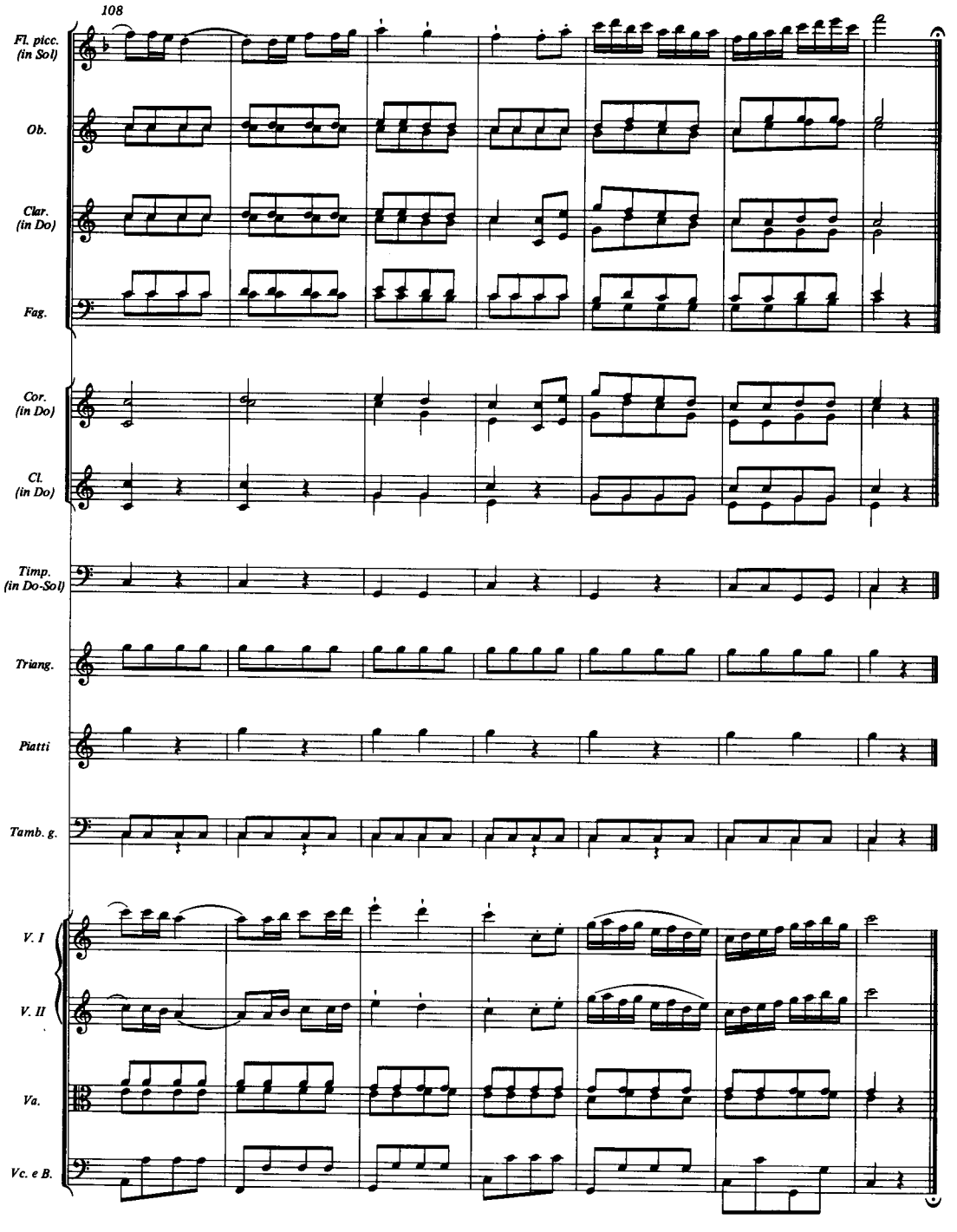
Recitativo

Aria

12
Cor. (in La)
V. I
V. II
Va.
Belm.
Vc. e B.
rf
p
lie - be-vol - les Herz! klopft mein lie - - be - vol
17
f
- - les Herz!
Und des Wie-der-se - hens Zäh - re
lohnt der

23
Fag.
Cor. (in La)
V. I
V. II
Va.
Belm.
Vc. e B.
Tren-nung ban-gen Schmerz, lohnt der Tren - - nung ban - - gen Schmerz.
29
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in La)
V. I
V. II
Va.
Belm.
Vc. e B.
simile
Schon zittr' ich und wanke, schon zag' ich und schwanke, schon zag' ich und schwan - ke, es

*) T. 40ff.: Zur brieflichen Angabe Mozarts „die ersten violinen mit Sordinen" vgl. Vorwort.

45
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in La)
V. I
V. II
Va.
Belm.
Vc. e B.
p
pizzicato
I ma
II da
ban - ge.
War das ihr
49
coll' arco
legato
Seuf - zen? Es glüht mir die Wan - - ge. Täuscht mich die Lie - be, war es ein

54
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in La)
V. I
V. II
Va.
Belm.
Traum? Täuscht mich die Lie - be, war es ein Traum? Täuscht mich die
Vc. e B.
57
sf
p
fp
pp
f
Lie - be, war es ein Traum?– O wie ängst-lich, o wie feu-rig! klopft mein

65
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in La)
simile
V. I
V. II
Va.
Belm.
lie - be-vol - les Herz! klopft mein lie - be-vol - les Herz! klopft mein lie - - be -
Vc. e B.
rf
p
70
pp
pizzicato
I ma
II da
vol - - - - - - - - - les Herz.

74
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in La)
V. I
V. II
Va.
Belm.
Vc. e B.
p
pp
fp
I ma
II da
coll' arco
Ist das ihr Lis - peln?
War das ihr Seuf-zen? Es wird mir so
78
simile
ban-ge, es glüht mir die Wan-ge, es glüht mir die Wan - ge. O wie ängst - lich, o wie

82
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in La)
V. I
V. II
Va.
Belm.
feu - rig! klopft mein lie - be-vol - les Herz! klopft mein lie - be - vol-les Herz!
Vc. e B.
88
pp
simile
fp
klopft_ mein lie - be - vol - les Herz! Schon zittr' ich und wan - ke, schon zag' ich und

94
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in La)
V. I
V. II
Va.
Belm.
Vc. e B.
cresc.
f
pp
simile
schwan-ke, o wie ängst-lich, o wie feu-rig! klopft mein lie-be-vol-les Herz!
cre - - - scendo
99
p
fp
klopft mein lie-be-vol-les Herz! klopft mein lie-be-vol-les Herz! mein

PEDRILLO (kommt hurtig gelaufen.)
Geschwind, geschwind auf die Seite und versteckt! Der Bassa kommt.
(BELMONTE versteckt sich.)

Sechster Auftritt *)

Der BASSA SELIM und KONSTANZE kommen in einem Lustschiffe angefahren, vor welchem ein anderes Schiff mit Janitscharenmusik voraus landet. Die Janitscharen stellen sich am Ufer in Ordnung auf, stimmen folgenden Chor [= No. 5b] an und entfernen sich dann.

No 5a Marcia

*) Zu diesem Auftritt mit Marsch und Chor der Janitscharen vgl. Vorwort.
**) Zu den Instrumenten „Deutsche Trommel" und „Türkische Trommel" vgl. Vorwort.

14
Fl.
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
D. Tr.
T. Tr.
a 2
21
Fl.
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
D. Tr.
T. Tr.
a2

Nº 5b Chor der Janitscharen

Allegro

Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
a 2
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Coro
Singt dem gro - ßen Bas - sa Lie - der, dem gro - ßen Bas - sa
Singt dem gro - ßen Bas - sa Lie - der, dem gro - ßen Bas - sa
Singt dem gro - ßen Bas - sa Lie - der, dem gro - ßen Bas - sa
Singt dem gro - ßen Bas - sa Lie - der, dem gro - ßen Bas - sa
Vc. e B.

16
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
a2
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Coro
Lie - der, tö - - - ne, feu-ri - ger Ge - sang; und vom U - fer
Lie - der, tö - - - ne, feu-ri - ger Ge - sang; und vom U - fer
Lie - der, tö - - - ne, feu-ri - ger Ge - sang; und vom U - fer
Lie - der, tö - - - ne, feu-ri - ger Ge - sang; und vom U - fer
Vc. e B.

24
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
a 2
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Coro
Vc. e B.
hal - le wi - der, vom U-fer hal-le wi - der uns - rer Lie - der Ju - bel - klang, uns-rer Lie -
hal - le wi - der, vom U-fer hal-le wi - der uns - rer Lie - der Ju - bel - klang, uns-rer
hal - le wi - der, vom U-fer hal-le wi - der uns - rer Lie - der Ju - bel - klang, uns-rer
hal - le wi - der, vom U-fer hal-le wi - der uns - rer Lie - der Ju - bel - klang, uns-rer

33
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
- - der Ju - bel - klang, uns-rer Lie - der Ju - bel - klang!
Coro
Lie - der Ju - bel - klang, uns-rer Lie - der Ju - bel - klang!
Lie - der Ju - bel - klang, uns-rer Lie - der Ju - bel - klang!
Lie - der Ju - bel - klang, uns-rer Lie - der Ju - bel - klang!
Vc. e B.

40.
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Coro
Vc. e B.
p
Solo
Eb - ne dich sanf - ter, sanf - - ter,
Solo
Eb - ne dich sanf - ter,
Solo
Weht ihm ent - ge - gen, küh - len - de Win - de, eb - ne dich sanf - - ter,

48
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Coro
Vc. e B.
wal - len - de Flut!
wal - len - de Flut!
Singt ihm der Lie - be Freu - -
wal - len - de Flut!
Singt ihm der
Solo
Singt ihm ent - ge - gen, flie - gen - de Chö - re, singt ihm der

56
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Coro
Vc. e B.
tr
Weht ihm ent - ge - - gen,
- - - - den ins Herz!
Lie - be Freu - den ins Herz!
Singt ihm ent - ge - - gen,

64
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
a 2
Triang.
V. I
V. II
Va.
Coro
Vc. e B.
küh - - len - de Win - - de, eb - - ne dich sanf - -
küh - - len - de Win - - de, eb - - ne dich sanf - -
flie - - gen - de Chö - - re, singt ihm der Lie - -
flie - - gen - de Chö - - re, singt ihm der Lie - -

71
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
a 2
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
ter, wal - len - de Flut!
ter, wal - len - de Flut!
Coro
be, der Lie - - - be Freu - den ins Herz!
be, der Lie - - - be Freu - den ins Herz!
Vc. e B.
f

77
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
a 2
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Coro
Tutti
Singt dem gro - ßen Bass - sa Lie - der, dem gro-ßen Bas-sa Lie - der, tö - -
Tutti
Singt dem gro - ßen Bas - sa Lie - der, dem gro-ßen Bas-sa Lie - der, tö - -
Tutti
Singt dem gro - ßen Bas - sa Lie - der, dem gro-ßen Bas-sa Lie - der, tö - -
Tutti
Singt dem gro - ßen Bas - sa Lie - der, dem gro-ßen Bas-sa Lie - der, tö - -
Vc. e B.

85
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
a 2
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Coro
Vc. e B.
ne, feu-ri - ger Ge - sang, und vom U - fer hal - le wi - der, vom
ne, feu-ri - ger Ge - sang, und vom U - fer hal - le wi - der, vom
ne, feu-ri - ger Ge - sang, und vom U - fer hal - le wi - der, vom
ne, feu-ri - ger Ge - sang, und vom U - fer hal - le wi - der, vom

93
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
a 2
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Coro
Vc. e B.
U-fer hal-le wi-der uns-rer Lie-der Ju-bel-klang, uns-rer Lie-der Ju-bel-
U-fer hal-le wi-der uns-rer Lie-der Ju-bel-klang, uns-rer Lie-der Ju-bel-
U-fer hal-le wi-der uns-rer Lie-der Ju-bel-klang, uns-rer Lie-der Ju-bel-
U-fer hal-le wi-der uns-rer Lie-der Ju-bel-klang, uns-rer Lie-der Ju-bel-

*) T. 106-107: Zur Notierung der Trompeten im Autograph vgl. Krit. Bericht.

108
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.

Siebenter Auftritt

SELIM, KONSTANZE.

SELIM
Immer noch traurig, geliebte Konstanze? Immer in Tränen? – Sieh, dieser schöne Abend, diese reizende Gegend, diese bezaubernde Musik, meine zärtliche Liebe für dich – sag, kann nichts von allem dich endlich beruhigen, endlich dein Herz rühren? – Sieh, ich könnte befehlen, könnte grausam mit dir verfahren, dich zwingen –

KONSTANZE (seufzt)

SELIM
Aber nein, Konstanze, dir selbst will ich dein Herz zu danken haben – dir selbst –

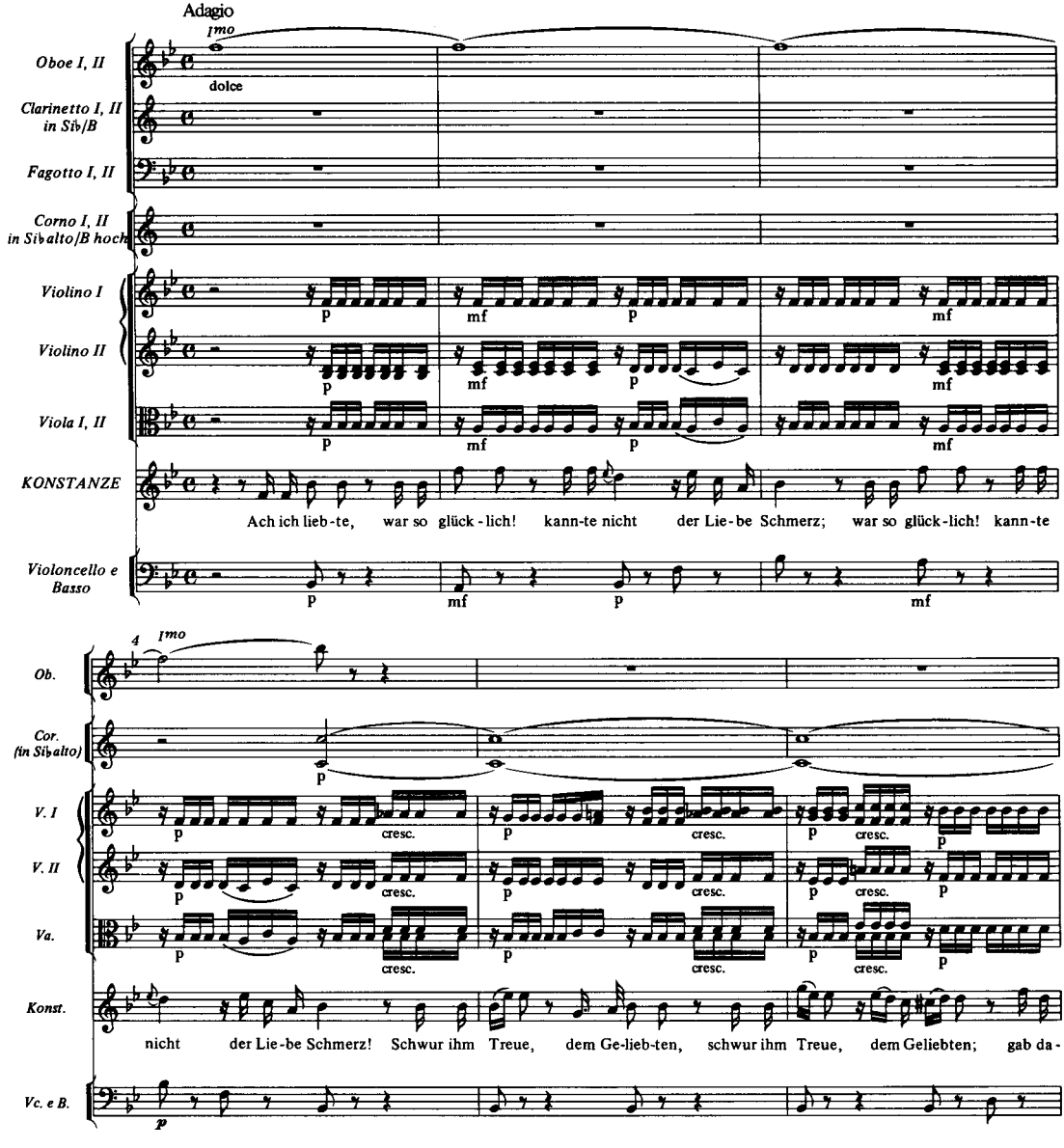
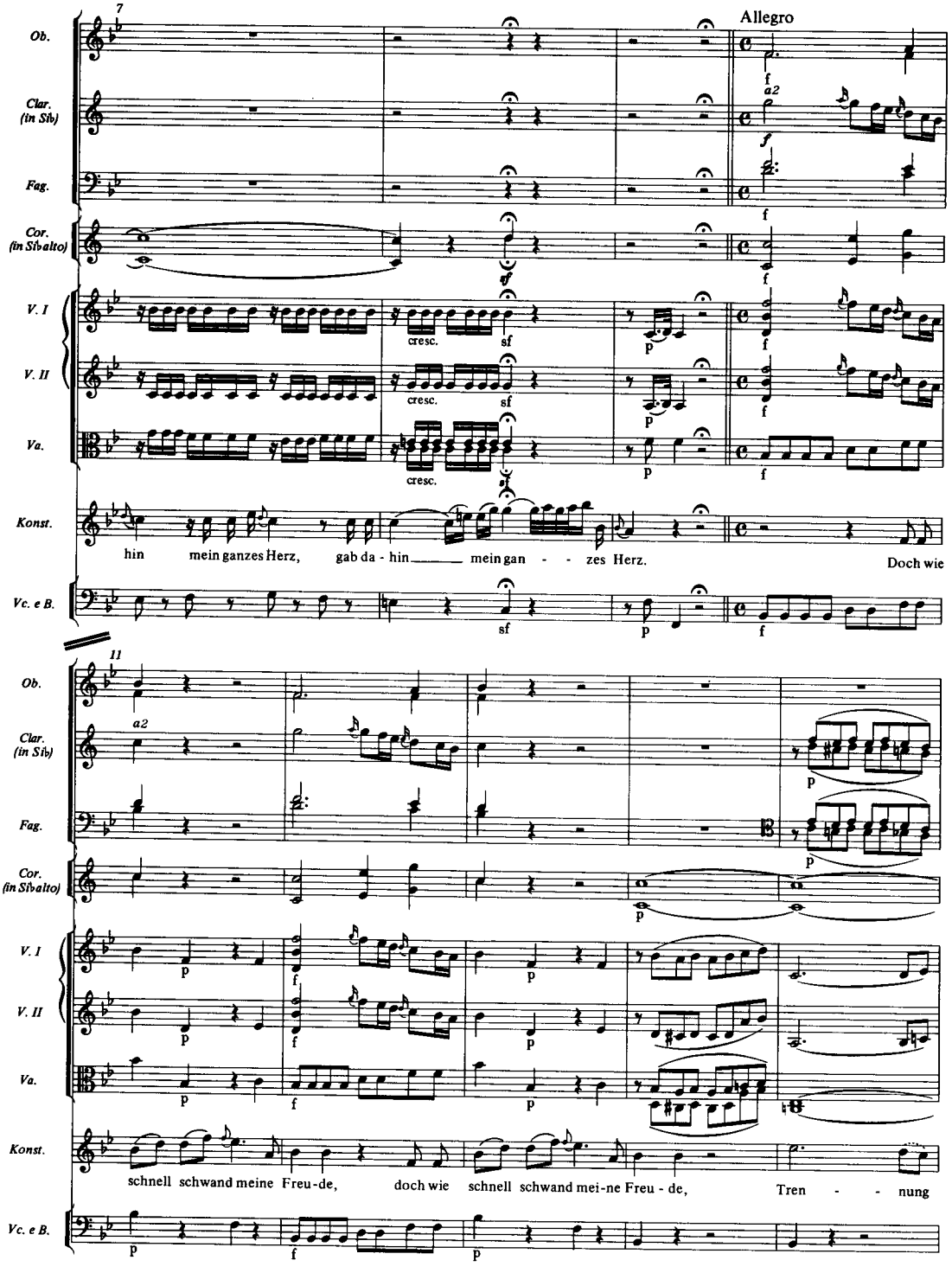
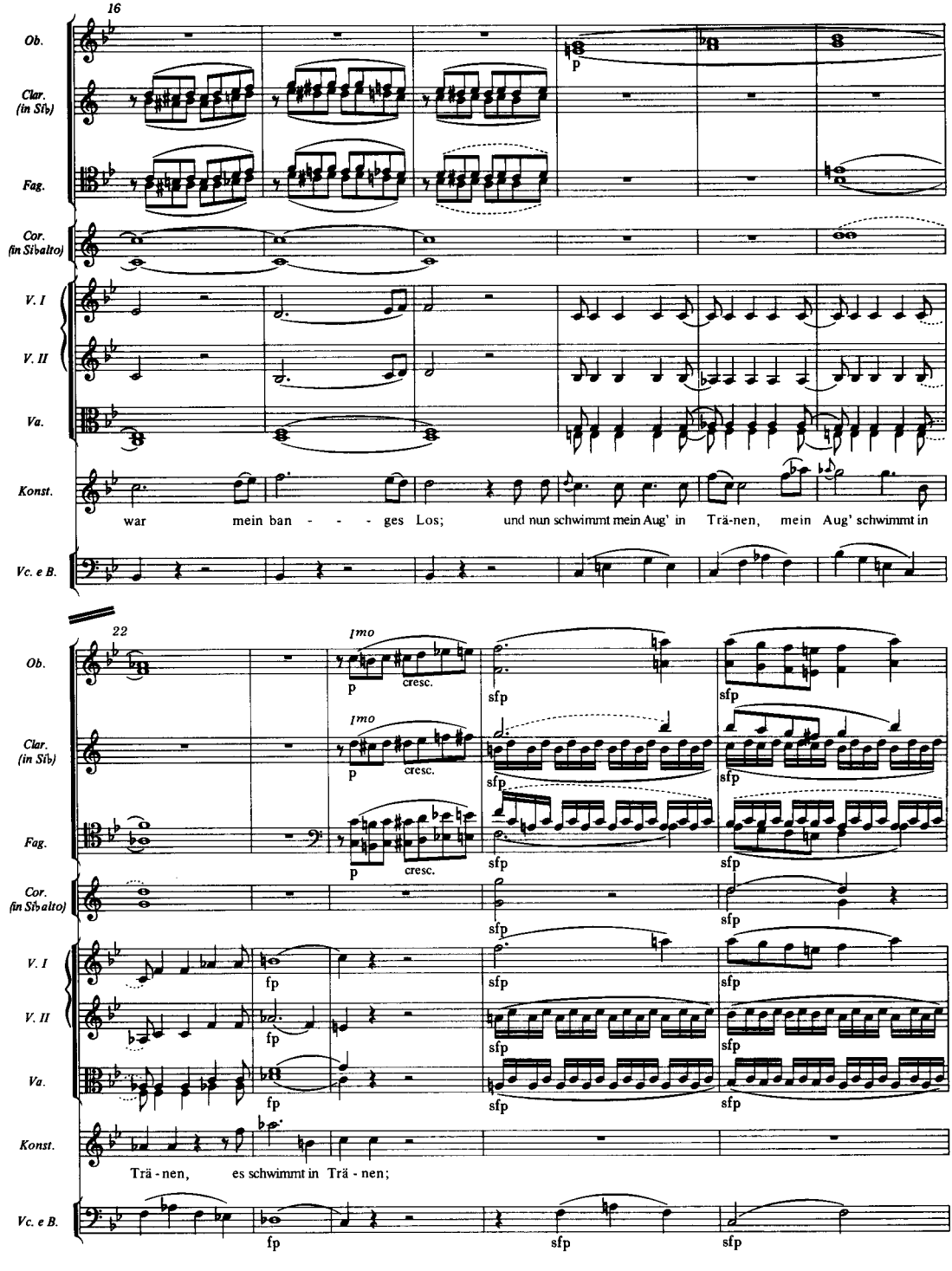
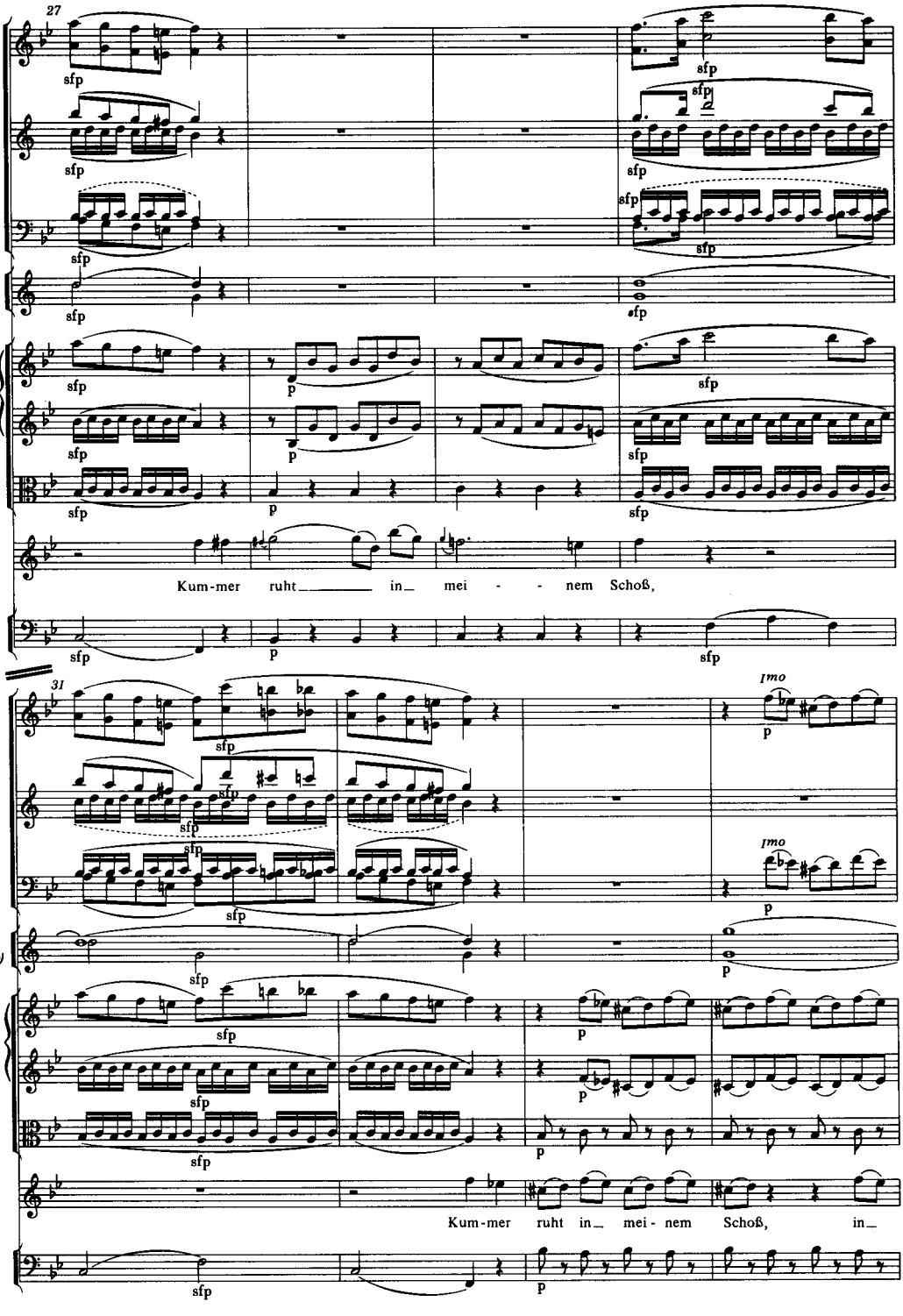
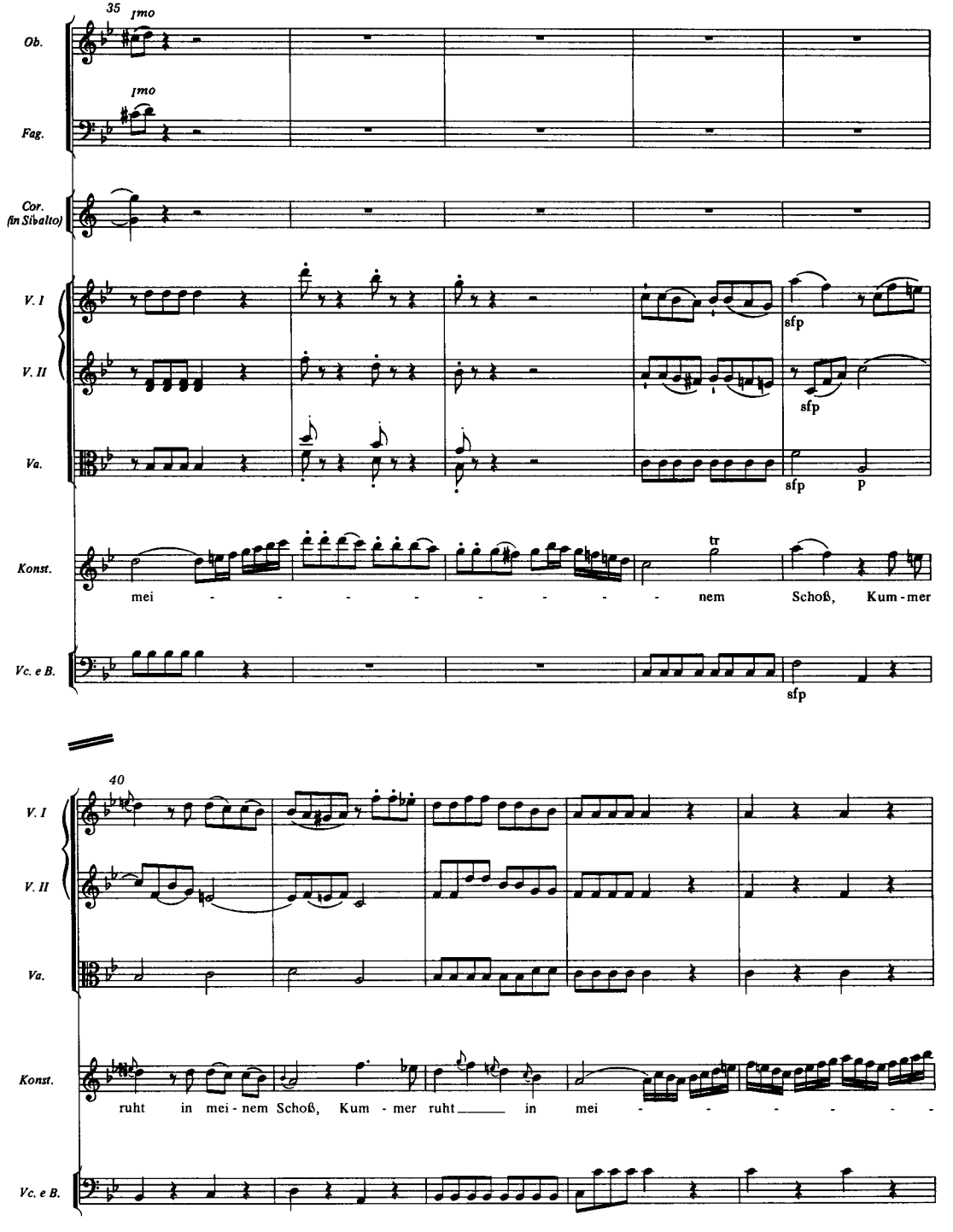
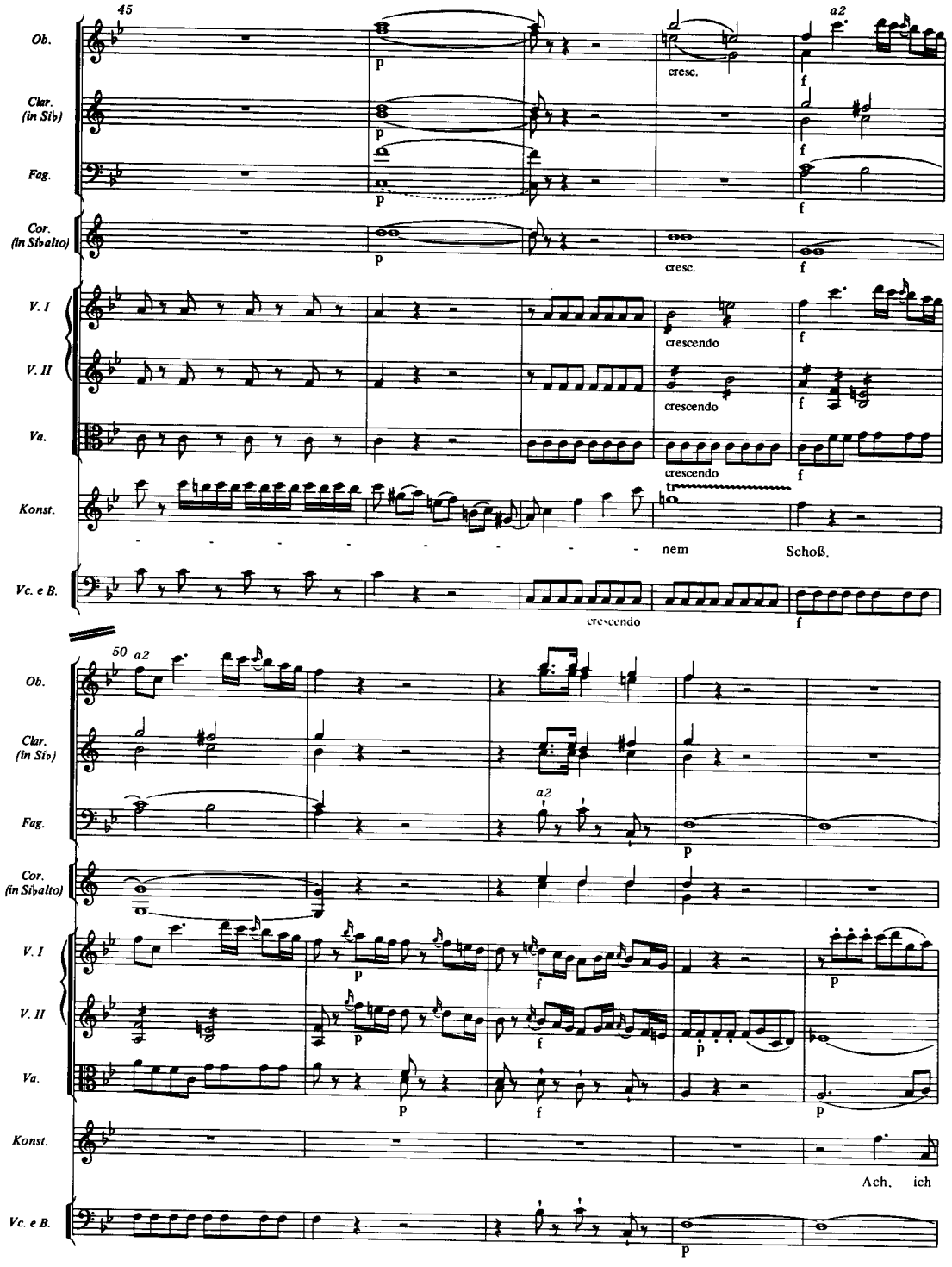
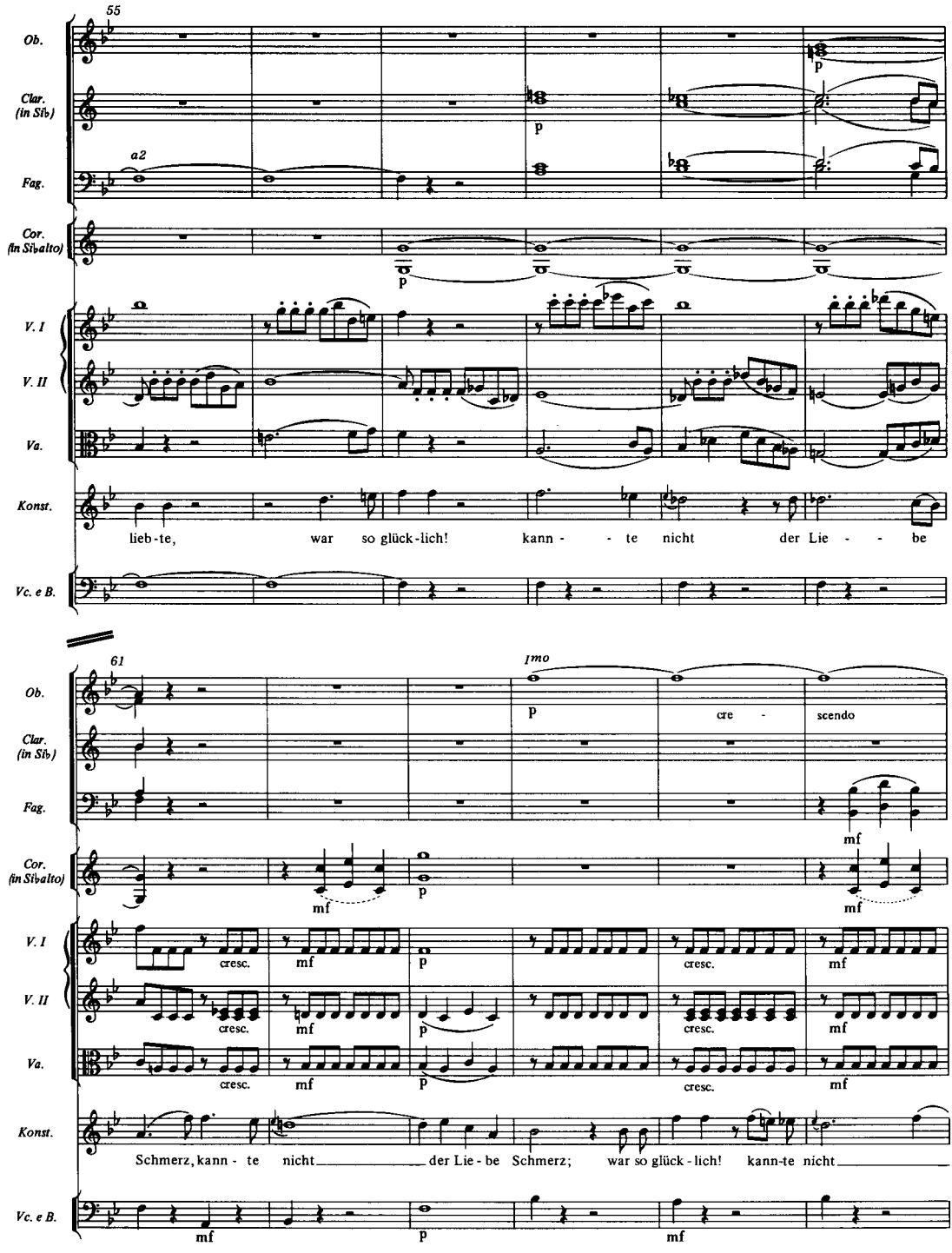
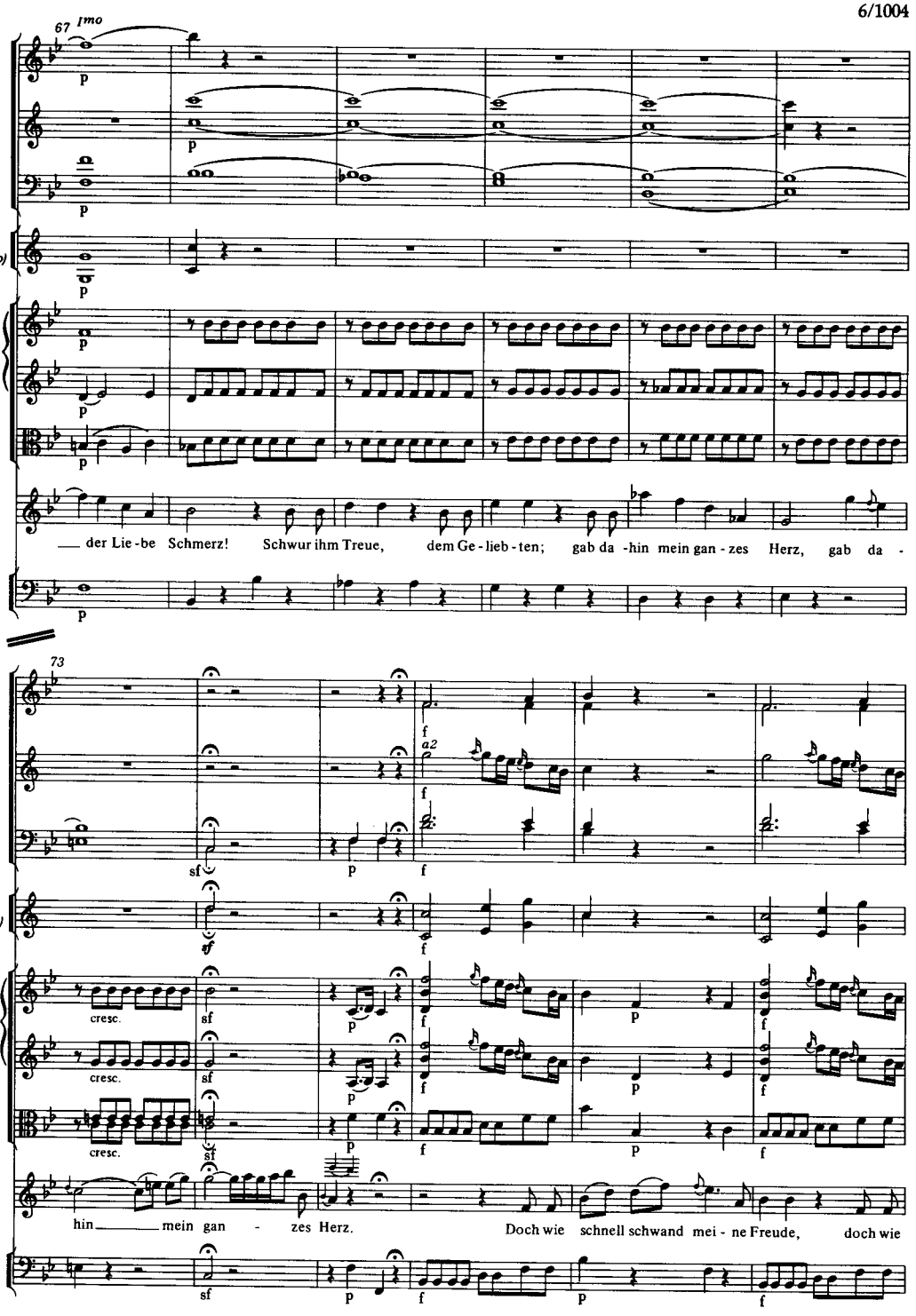
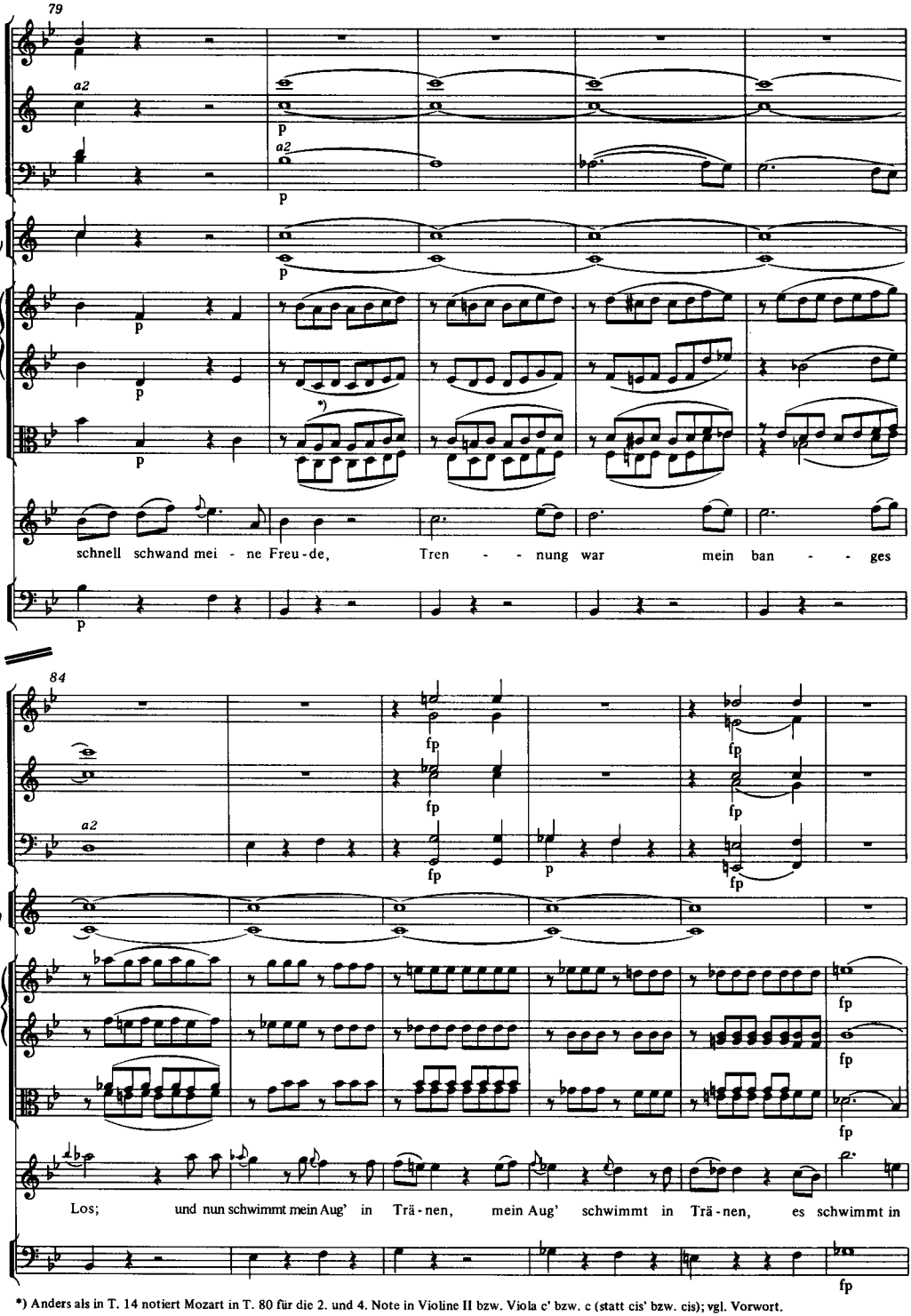
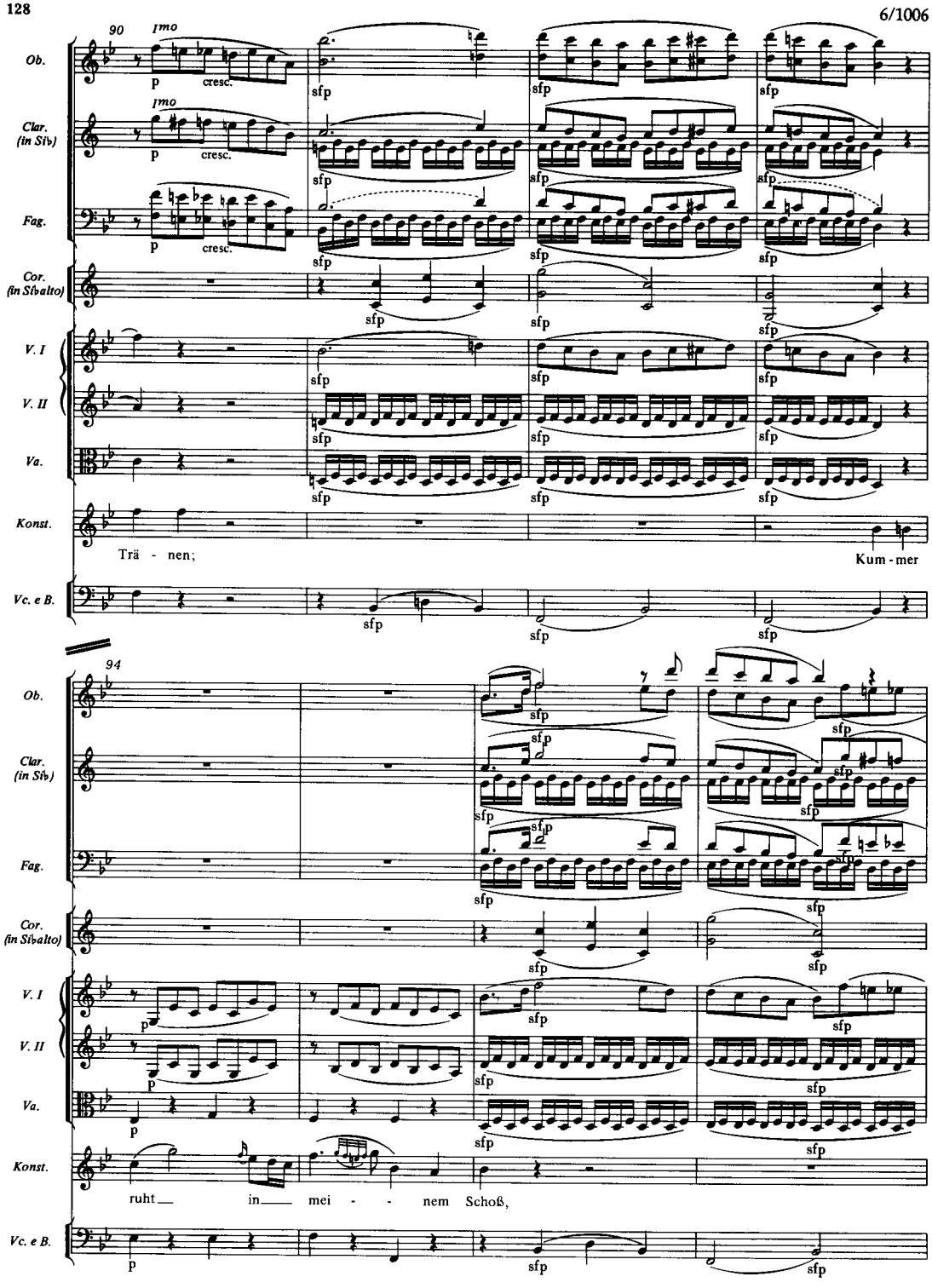
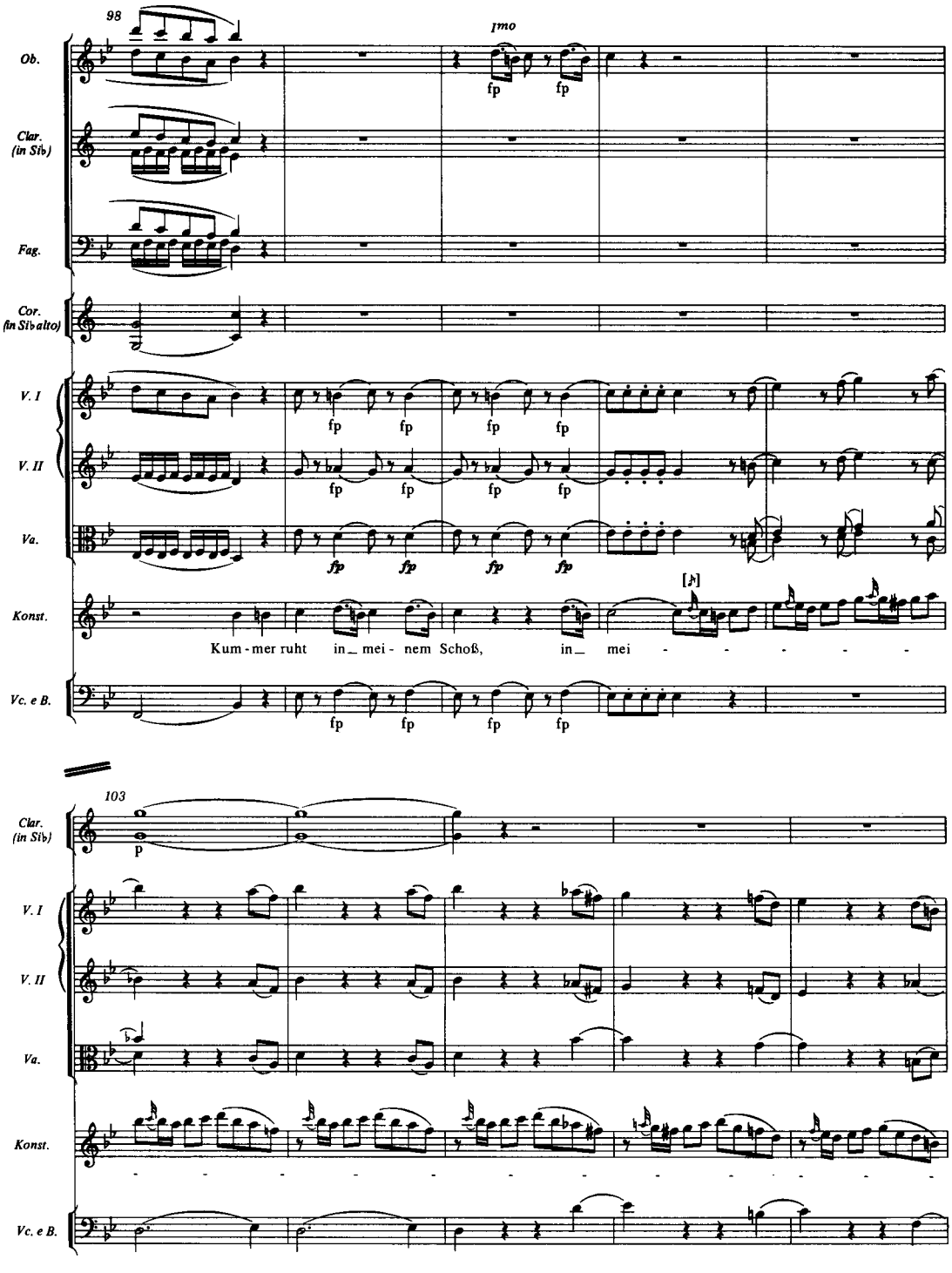
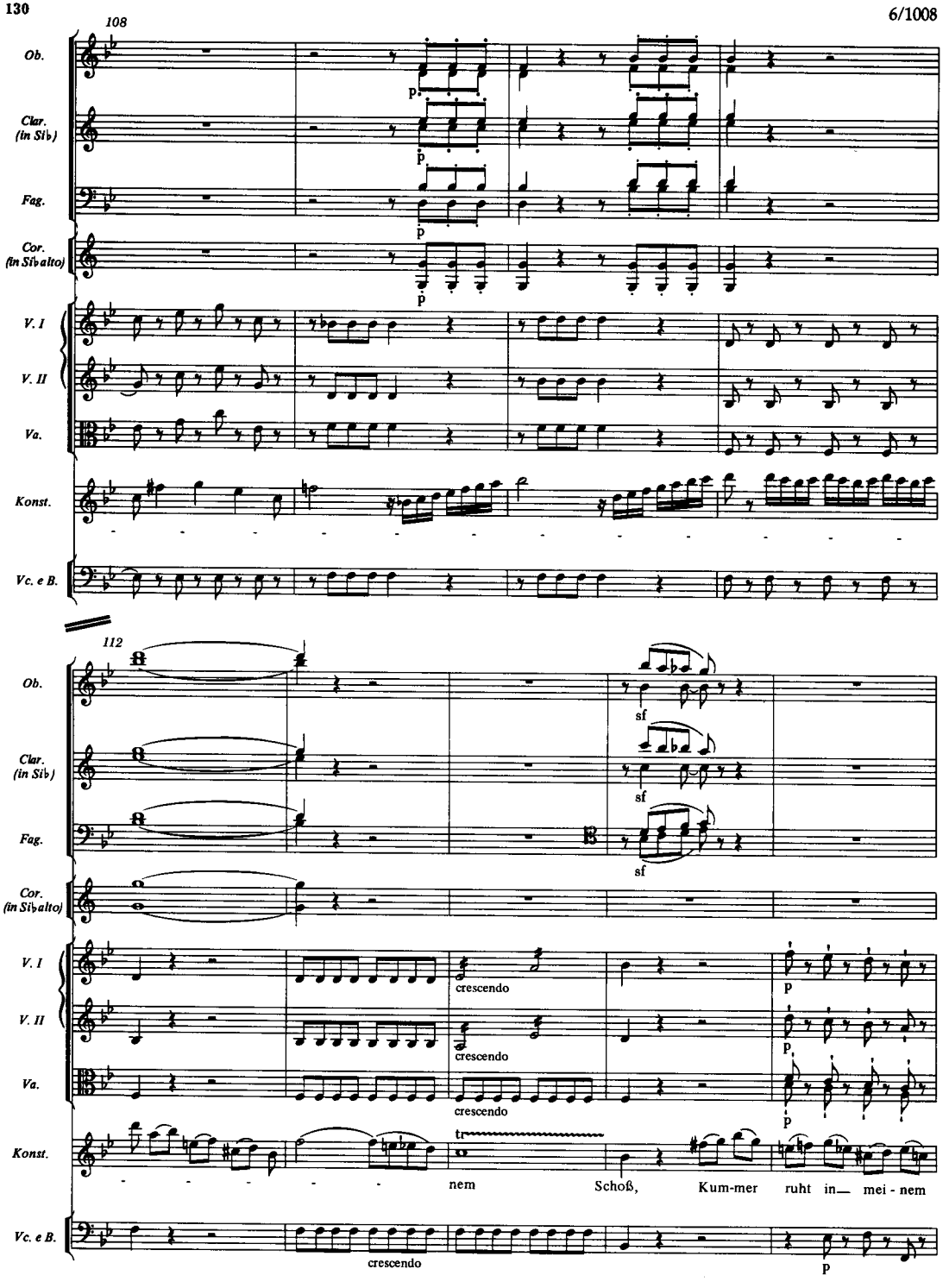
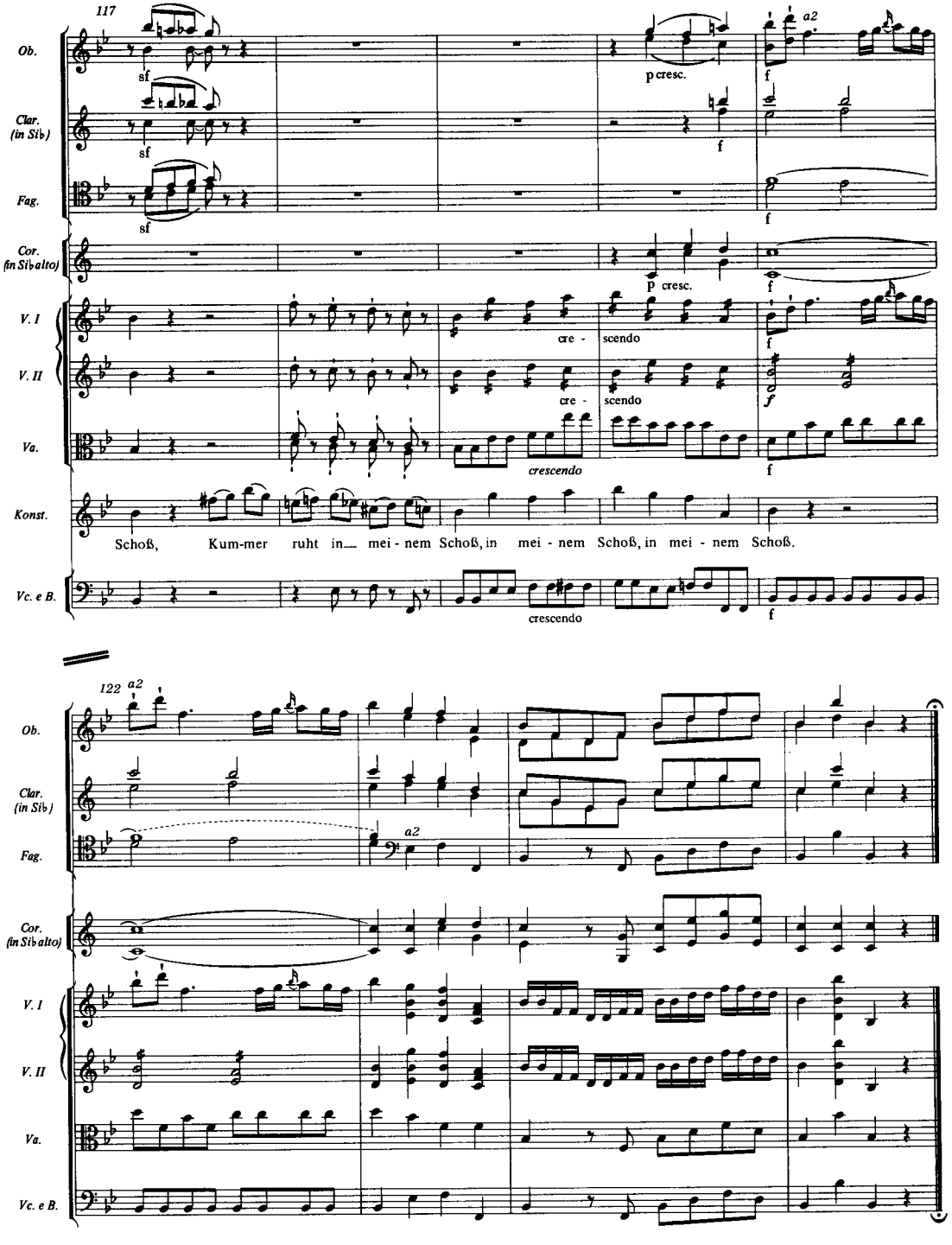
KONSTANZE
Großmütiger Mann! O daß ich es könnte! Daß ich's erwidern könnte – aber –

SELIM
Sag, Konstanze, sag, was hält dich zurück?

KONSTANZE
Du wirst mich hassen.

SELIM
Nein, ich schwöre dir's. Du weißt, wie sehr ich dich liebe, wieviel Freiheit ich dir vor allen meinen Weibern gestatte, dich wie meine Einzige schätze –

KONSTANZE
O so verzeih!

Nº 6 Aria

7
Allegro
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
a2
cresc.
sf
p
f
hin mein ganzes Herz, gab da - hin mein gan - - zes Herz.
Doch wie
11
schnell schwand meine Freu-de, doch wie schnell schwand mei-ne Freu - de,
Tren - - nung

16
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Sibalto)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
p
war mein ban - - - ges Los; und nun schwimmt mein Aug' in Trä-nen, mein Aug' schwimmt in
22
1mo
p
cresc.
sfp
fp
Trä - nen, es schwimmt in Trä - nen;

27
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Sibalto)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
sfp
p
Kum-mer ruht in mei - - nem Schoß,
31
1mo
Kum-mer ruht in mei - nem Schoß, in

35
Imo
Ob.
Imo
Fag.
Cor. (in Sibalto)
V. I
V. II
Va.
sfp
sfp
sfp p
Konst.
tr
mei - - - - - - - - - nem Schoß, Kum - mer
Vc. e B.
sfp
40
V. I
V. II
Va.
Konst.
ruht in mei - nem Schoß, Kum - mer ruht in mei - - - - - -
Vc. e B.

45
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
a2
p
cresc.
f
crescendo
tr
nem
Schoß.
50
Ach, ich

55
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
a2
Cor. (in Sivalto)
V. I
V. II
Va.
Konst.
lieb-te, war so glück-lich! kann - - te nicht der Lie - - be
Vc. e B.
61
1mo
p
cre - scendo
mf
cresc.
Schmerz, kann - te nicht der Lie - be Schmerz; war so glück - lich! kann-te nicht

67 I^mo
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
p
der Lie - be Schmerz! Schwur ihm Treue, dem Ge - lieb - ten; gab da - hin mein gan - zes Herz, gab da -
73
a2
f
sf
ff
cresc.
hin mein gan - zes Herz. Doch wie schnell schwand mei - ne Freude, doch wie

*) Anders als in T. 14 notiert Mozart in T. 80 für die 2. und 4. Note in Violine II bzw. Viola c' bzw. c (statt cis' bzw. cis); vgl. Vorwort.

90
1mo
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Sibalto)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
p
cresc.
sfp
Trä - nen;
Kum - mer
94
ruht in mei - - nem Schoß,

98
1mo
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
fp
Kum - mer ruht in_ mei - nem Schoß, in_ mei
103
p

108
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
p
112
sf
crescendo
tr
nem
Schoß,
Kum-mer
ruht in
mei - nem

117
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
sf
p cresc.
a2
cre - scendo
crescendo
Schoß, Kum-mer ruht in mei - nem Schoß, in mei - nem Schoß, in mei - nem Schoß.
122

(Während des Gesanges geht der BASSA unwillig hin und her.)

KONSTANZE
Ach,ich sagt' es wohl, du würdest mich hassen. Aber verzeih, verzeih dem liebekranken Mädchen! – Du bist ja so großmütig, so gut – Ich will dir dienen, deine Sklavin sein bis ans Ende meines Lebens; nur verlange nicht ein Herz von mir, das auf ewig versagt ist –

SELIM
Ha, Undankbare! Was wagst du zu bitten?

KONSTANZE
Töte mich, Selim, töte mich! Nur zwinge mich nicht, meineidig zu werden – Noch zuletzt, wie mich der Seeräuber aus den Armen meines Geliebten riß, schwur ich aufs feierlichste –

SELIM
Halt ein! Nicht ein Wort! Reize meinen Zorn nicht noch mehr. Bedenke, daß du in meiner Gewalt bist –

KONSTANZE
Ich bin es, aber du wirst dich ihrer nicht bedienen, ich kenne dein gutes, dein mitleidvolles Herz. Hätte ich's sonst wagen können, dir das meinige zu entdecken? –

SELIM
Wag es nicht, meine Güte zu mißbrauchen –

KONSTANZE
Nur Aufschub gönne mir,Herr, nur Zeit, meinen Schmerz zu vergessen! –

SELIM
Wie oft schon gewährt' ich dir diese Bitte –

KONSTANZE
Nur noch diesmal!

SELIM
Es sei! Zum letzten Male! – Geh, Konstanze, geh! Besinne dich eines Bessern, und morgen –

KONSTANZE (im Abgehn)
Unglückliches Mädchen! O Belmonte, Belmonte!

Achter Auftritt

SELIM, PEDRILLO, BELMONTE.

SELIM
Ihr Schmerz, ihre Tränen, ihre Standhaftigkeit bezaubern mein Herz immer mehr, machen mir ihre Liebe nur noch wünschenswerter. Ha! wer wollte gegen ein solches Herz Gewalt brauchen? – Nein, Konstanze, nein, auch Selim hat ein Herz, auch Selim kennt Liebe –

PEDRILLO
Herr! verzeih, daß ich es wage, dich in deinen Betrachtungen zu stören –

SELIM
Was willst du, Pedrillo?

PEDRILLO
Dieser junge Mann, der sich in Italien mit vielem Fleiß auf die Baukunst gelegt, hat von deiner Macht, von deinem Reichtum gehört und kommt her, dir als Baumeister seine Dienste anzubieten.

BELMONTE
Herr, könnte ich so glücklich sein, durch meine geringen Fähigkeiten deinen Beifall zu verdienen!

SELIM
Hm! Du gefällst mir. Ich will sehen, was du kannst. –
(zum PEDRILLO)
Sorge für seinen Unterhalt. Morgen werde ich dich wieder rufen lassen.
(geht ab)

Neunter Auftritt

BELMONTE, PEDRILLO.

PEDRILLO
Ha, Triumph, Triumph, Herr! Der erste Schritt wär' getan.

BELMONTE
Ach, laß mich zu mir selbst kommen! – Ich habe sie gesehen, hab' das gute, treue, beste Mädchen gesehen! – O Konstanze, Konstanze! Was könnt' ich für dich tun, was für dich wagen?

PEDRILLO
Ha, gemach, gemach, bester Herr! Stimmen Sie den Ton ein bißchen herab; Verstellung wird uns weit bessere Dienste leisten. Wir sind nicht in unserem Vaterlande. Hier fragen sie den Henker darnach, ob's einen Kopf mehr oder weniger in der Welt gibt. Bastonade und Strick um den Hals sind hier wie ein Morgenbrot.

BELMONTE
Ach, Pedrillo, wenn du die Liebe kenntest! –

PEDRILLO
Hm, als wenn's mit unsereinem gar nichts wäre! Ich habe so gut meine zärtlichen Stunden als andere Leute. Und denken Sie denn, daß mir's nicht auch im Bauche grimmt, wenn ich mein Blondchen von so einem alten Spitzbuben, wie der Osmin ist, bewacht sehen muß?

BELMONTE
O, wenn es möglich wäre, sie zu sprechen –

PEDRILLO
Wir wollen sehen, was zu tun ist. Kommen Sie nur mit mir in den Garten; aber um alles in der Welt: vorsichtig und fein. Denn hier ist alles Aug und Ohr.
(Sie wollen in den Palast; OSMIN kommt ihnen in der Tür entgegen und hält sie zurück.)

Zehnter Auftritt

Vorige, OSMIN.

OSMIN
Wohin?

PEDRILLO
Hinein!

OSMIN (zu BELMONTE)
Was will das Gesicht? – Zurück mit dir, zurück!

PEDRILLO
Ha, gemach, Meister Grobian, gemach! Er ist in des Bassa Diensten.

OSMIN
In des Henkers Diensten mag er sein! Er soll nicht herein!

PEDRILLO
Er soll aber herein!

OSMIN
Kommt mir nur einen Schritt über die Schwelle –

BELMONTE
Unverschämter! Hast du nicht mehr Achtung für einen Mann meines Standes?

OSMIN
Ei, Ihr mögt mir vom Stande sein! – Fort, fort, oder ich will Euch Beine machen.

PEDRILLO
Alter Dummkopf! Es ist ja der Baumeister, den der Bassa angenommen hat.

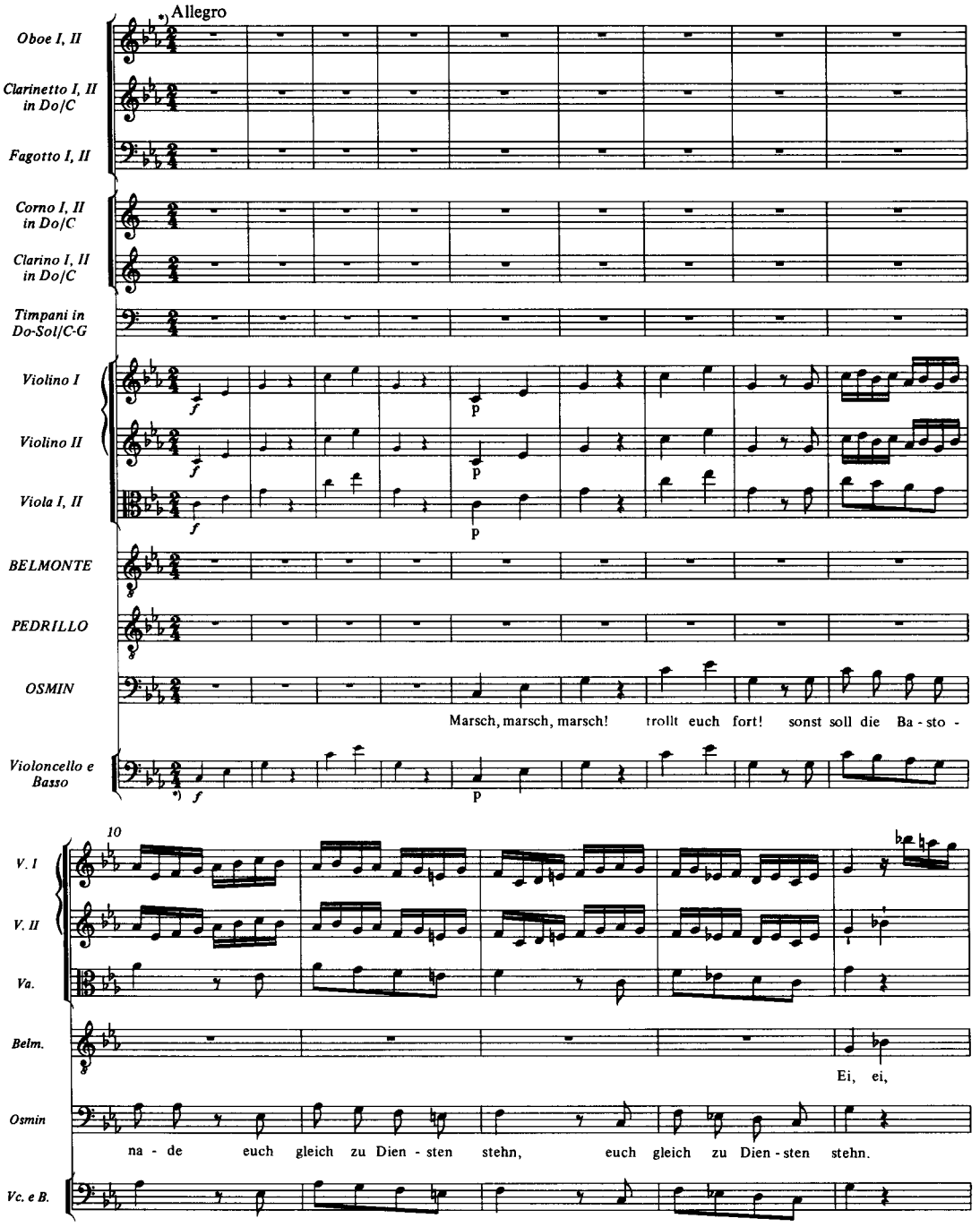
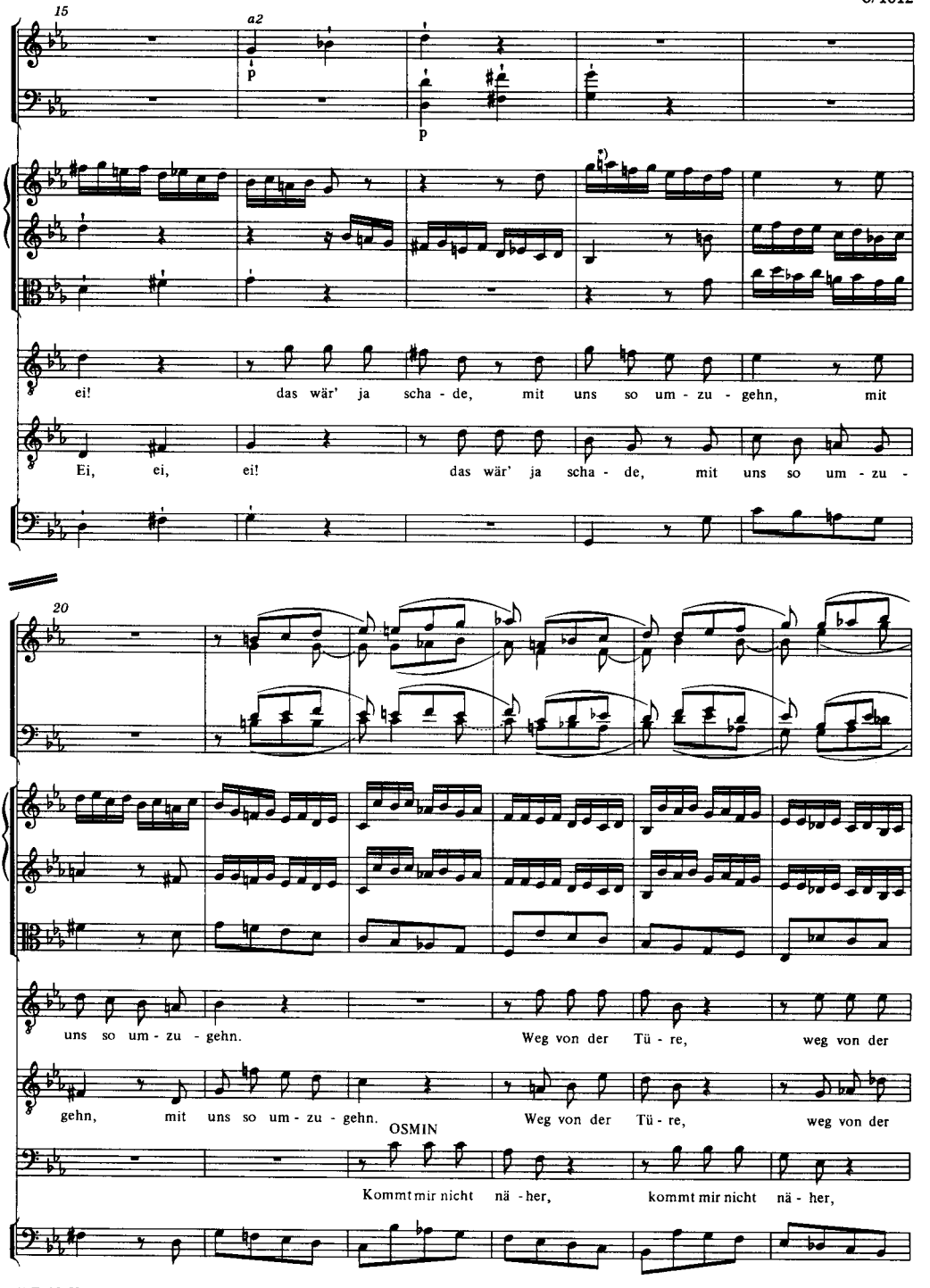
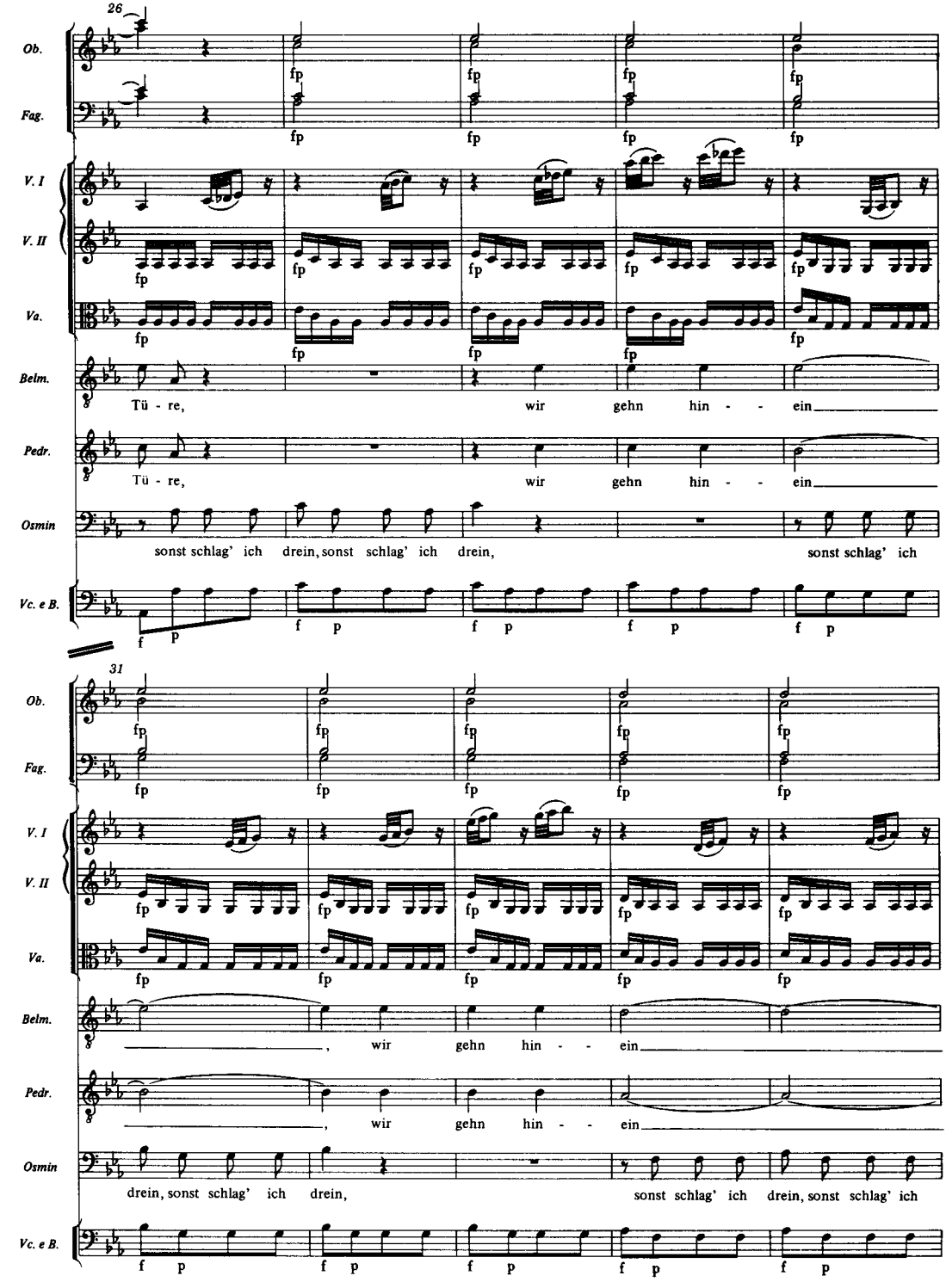
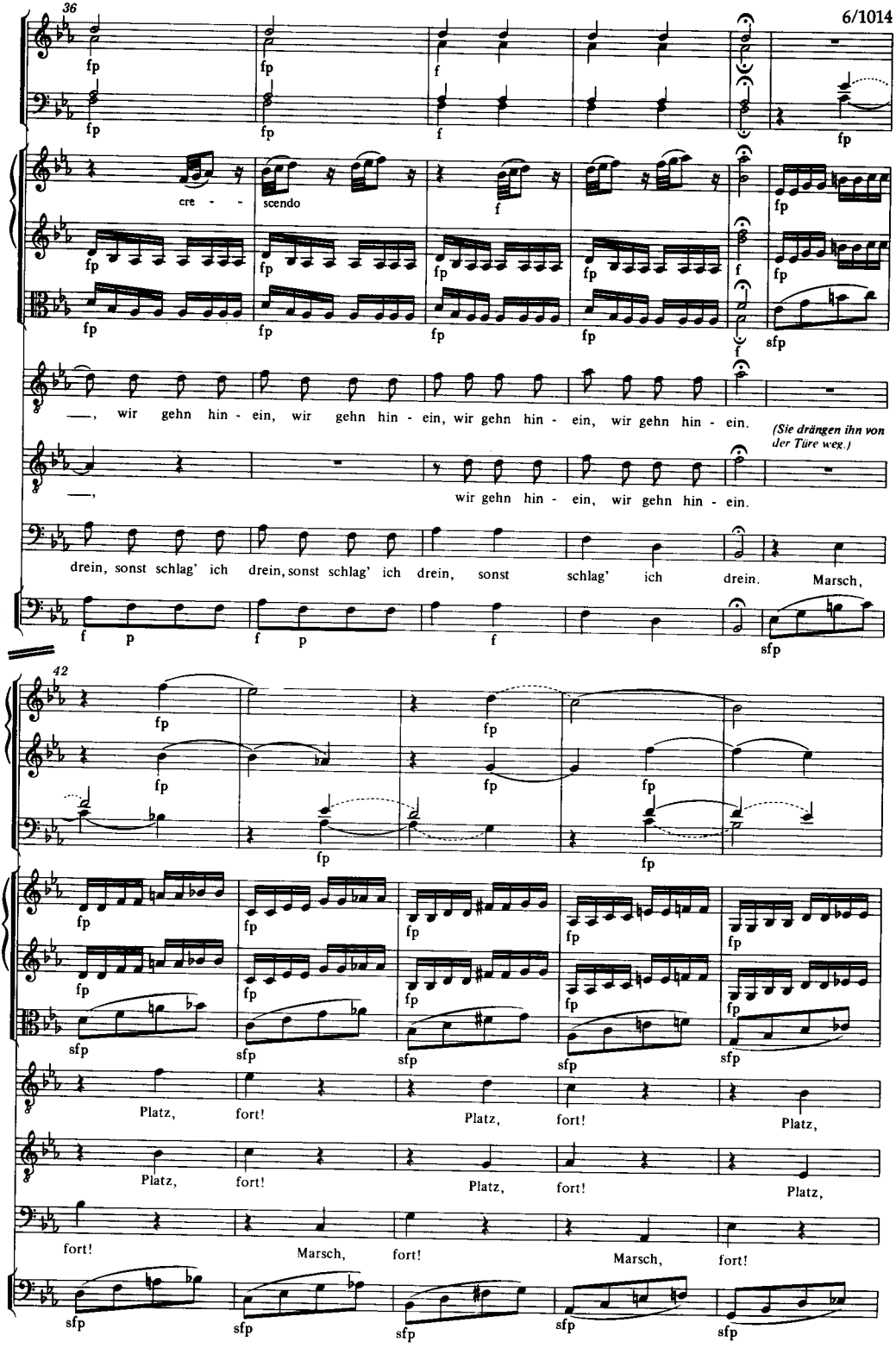
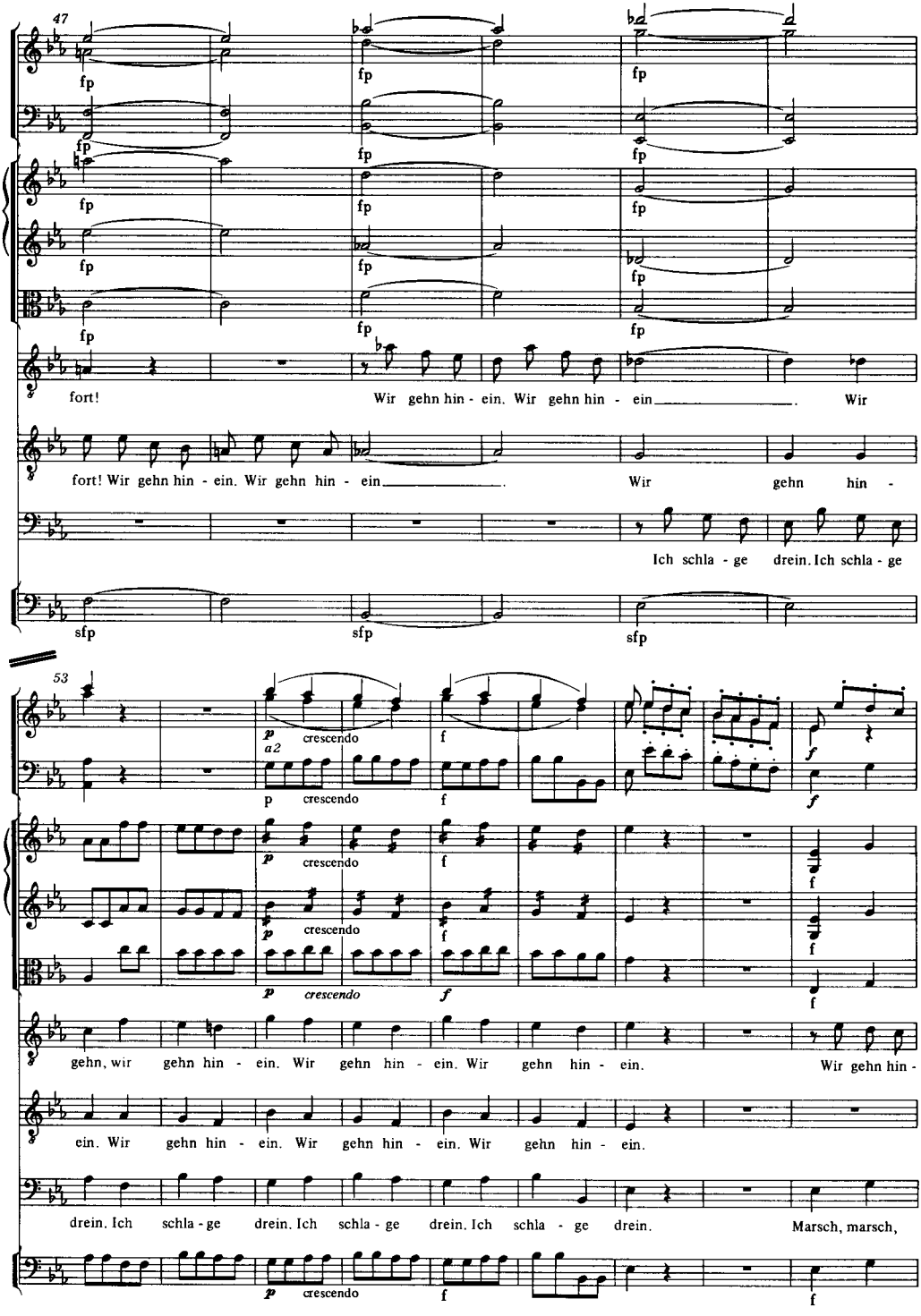
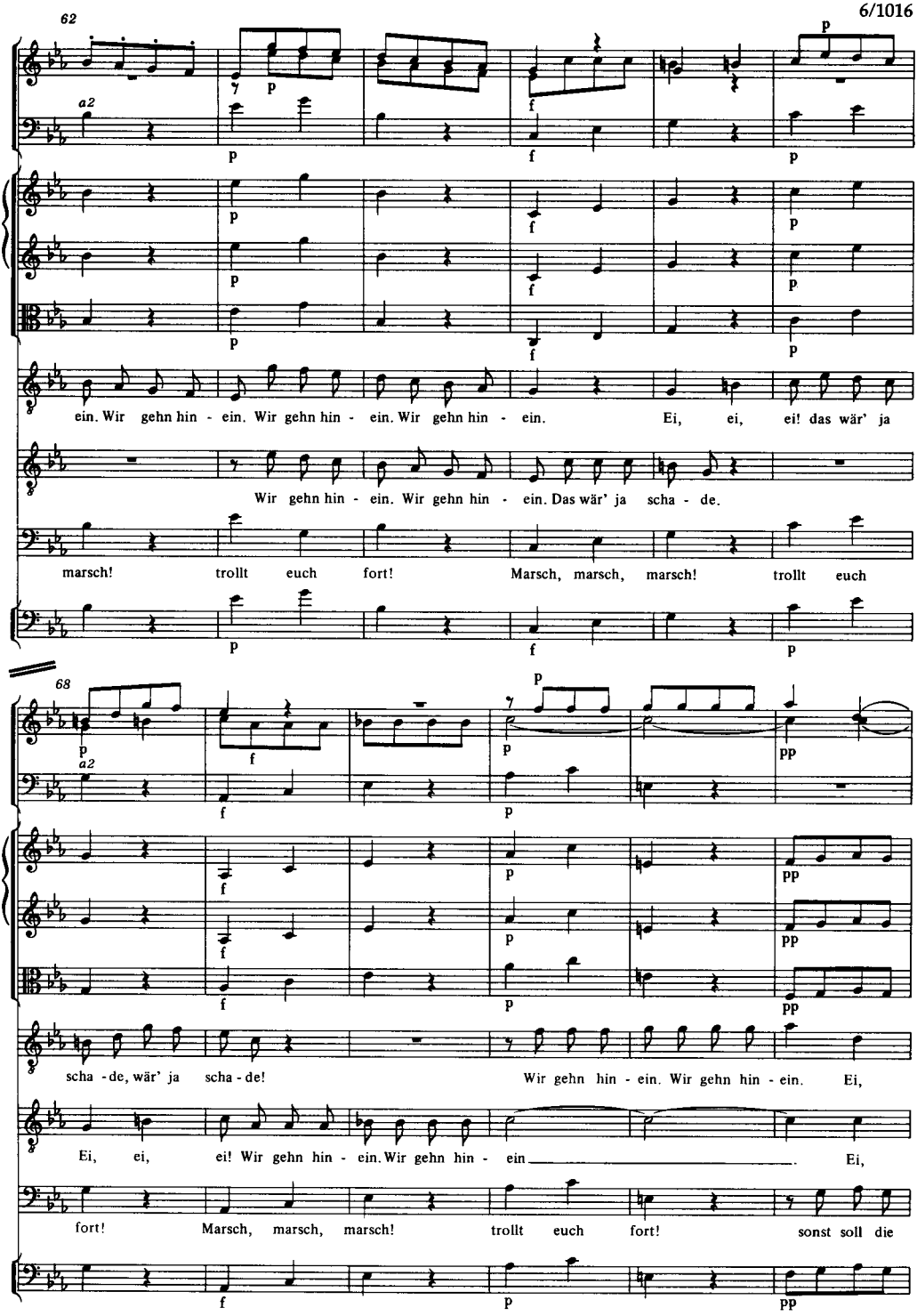
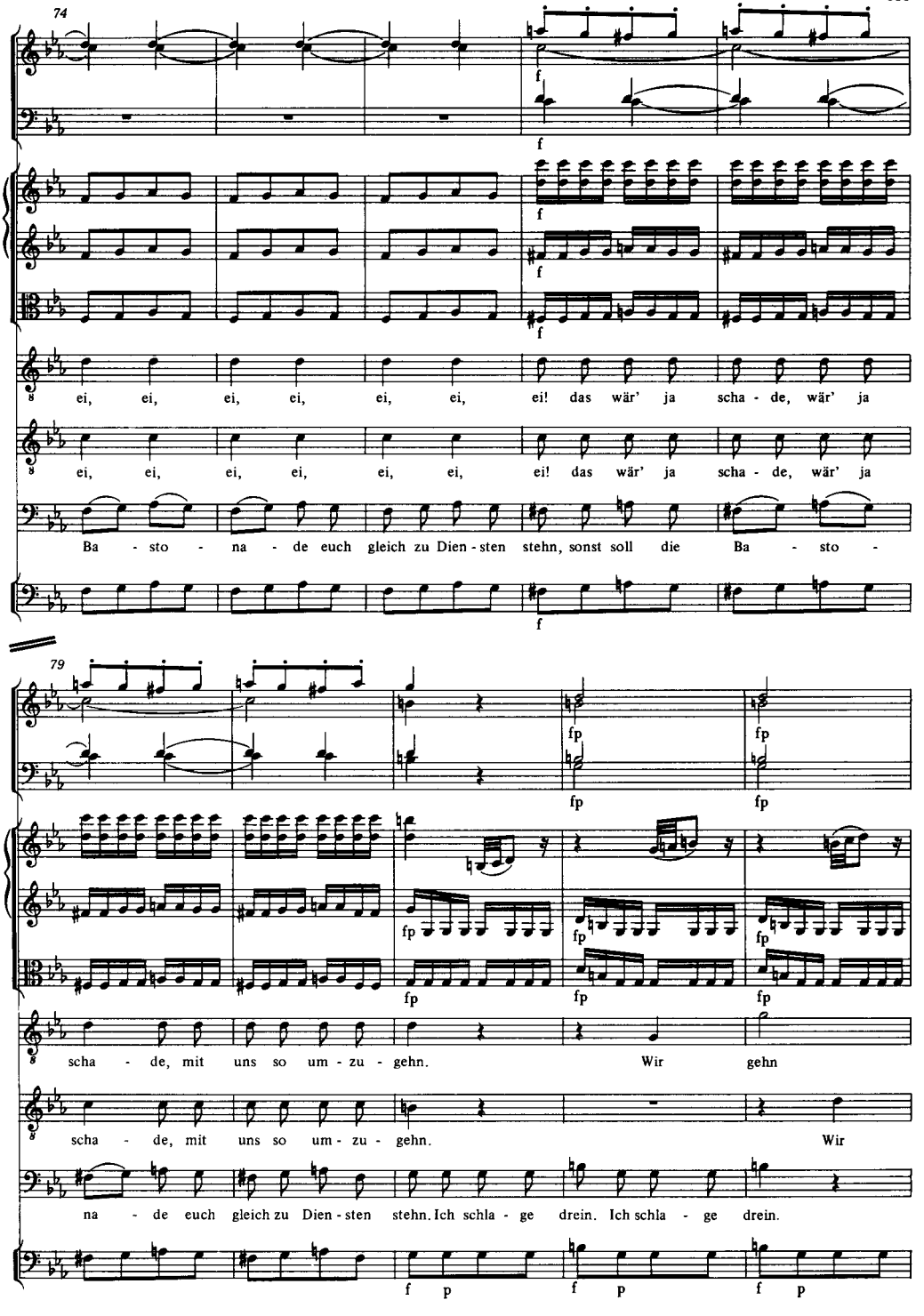
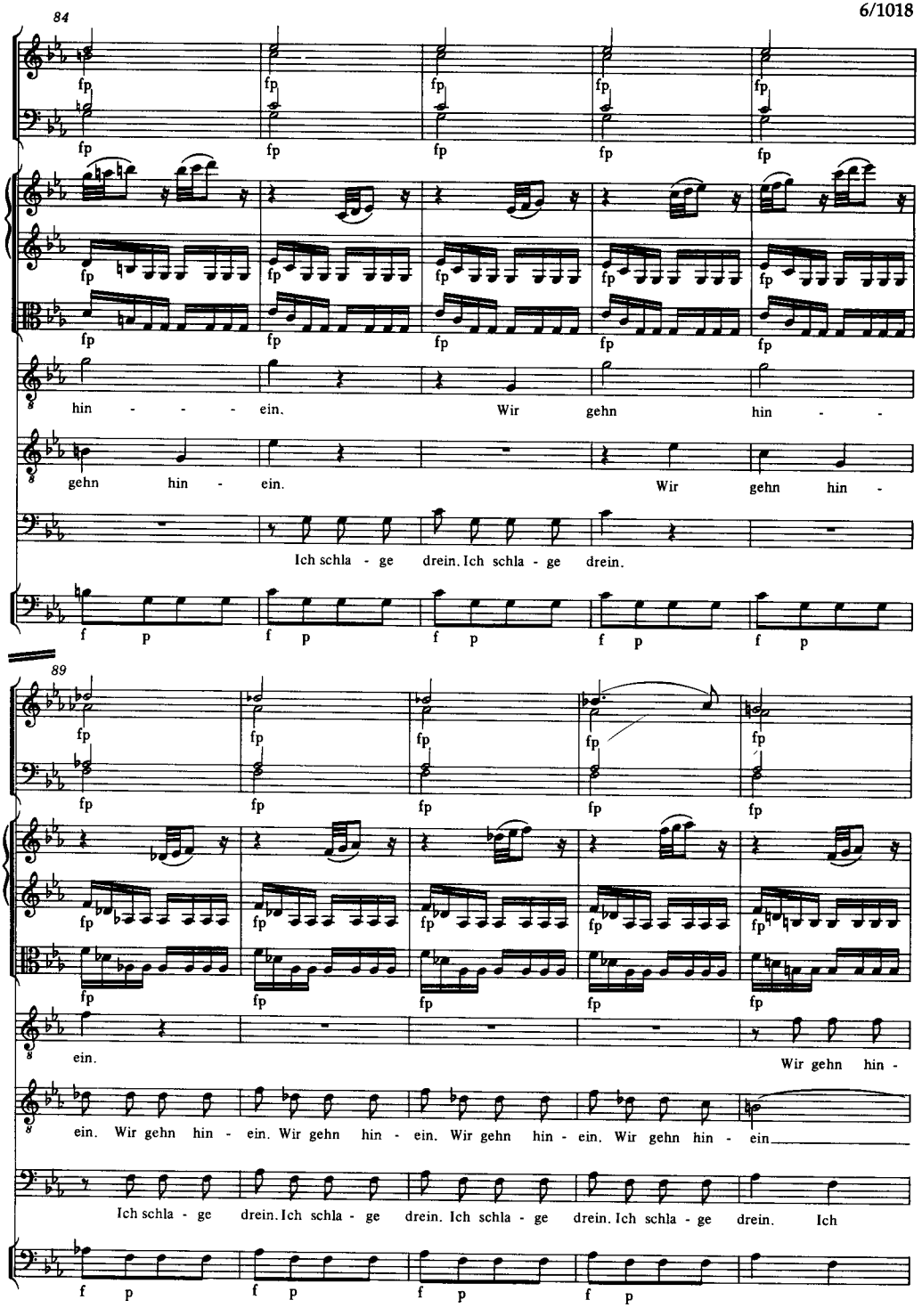
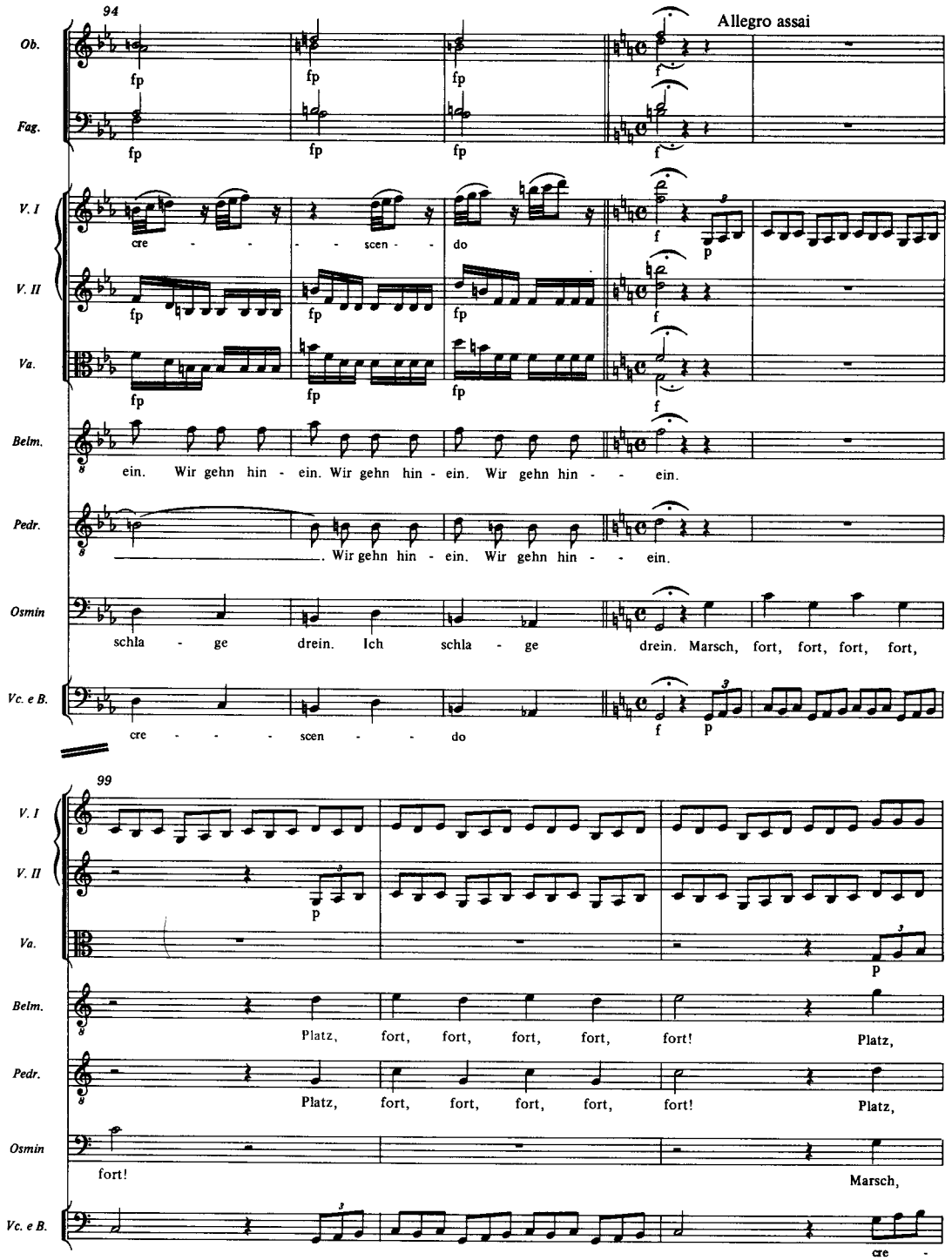
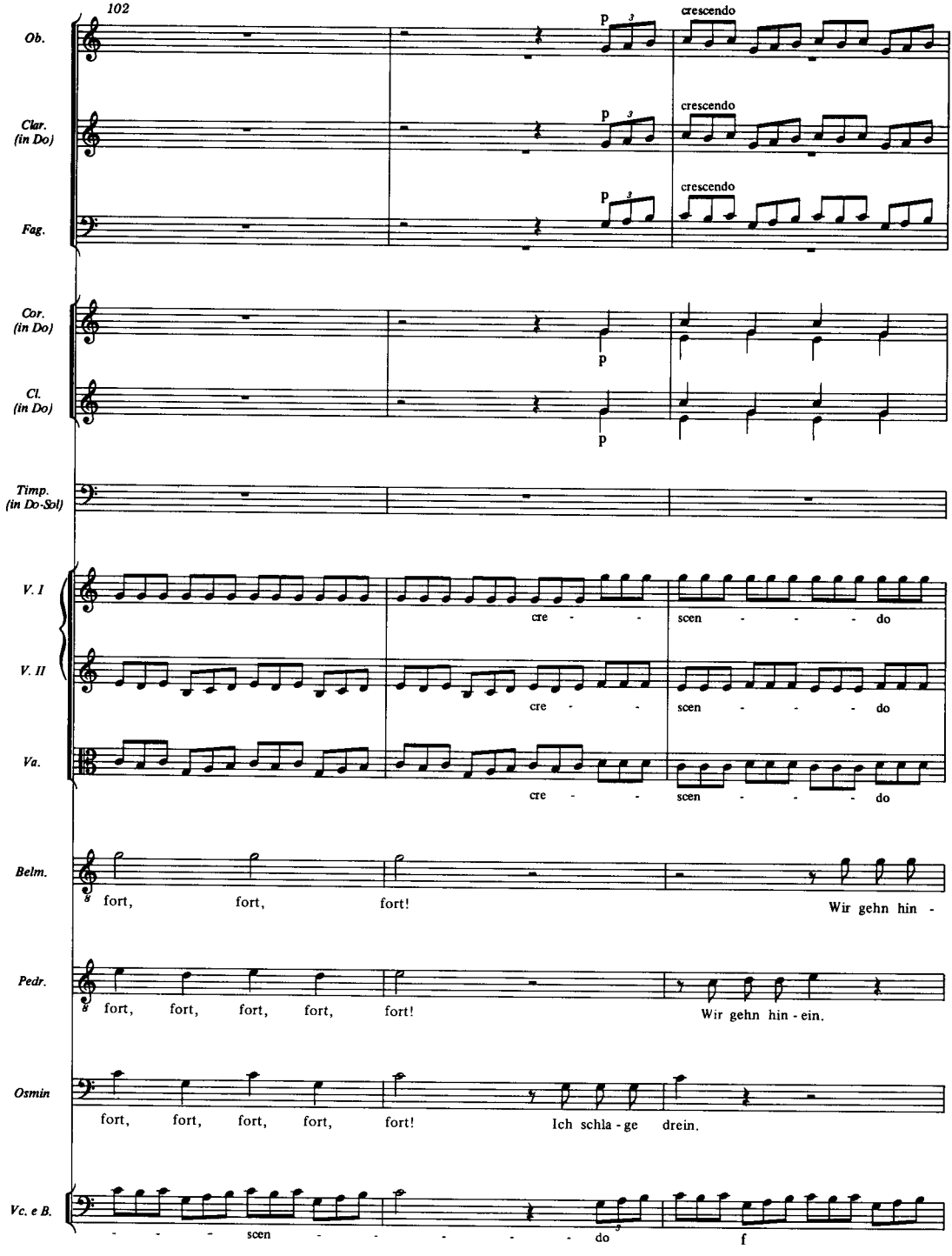
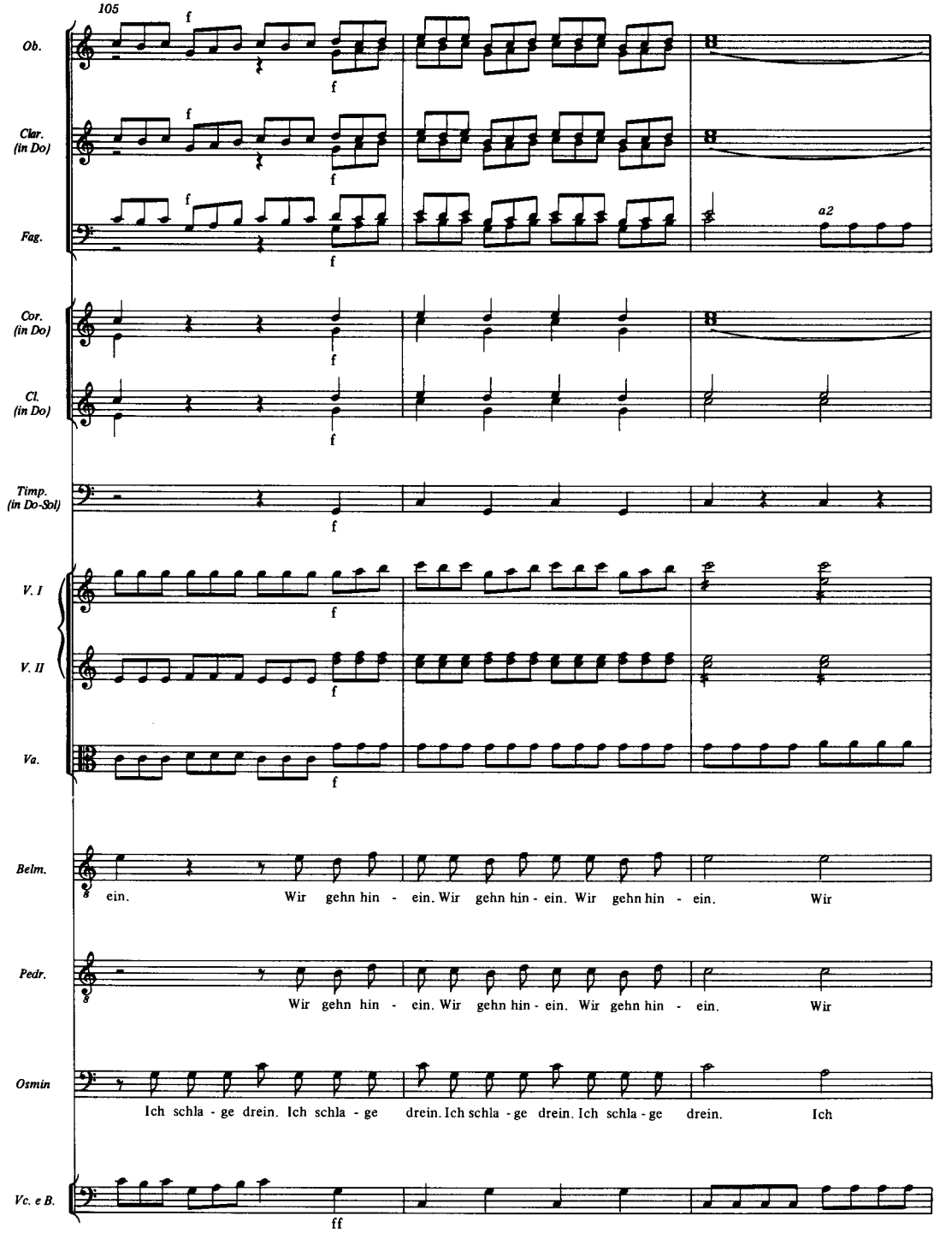
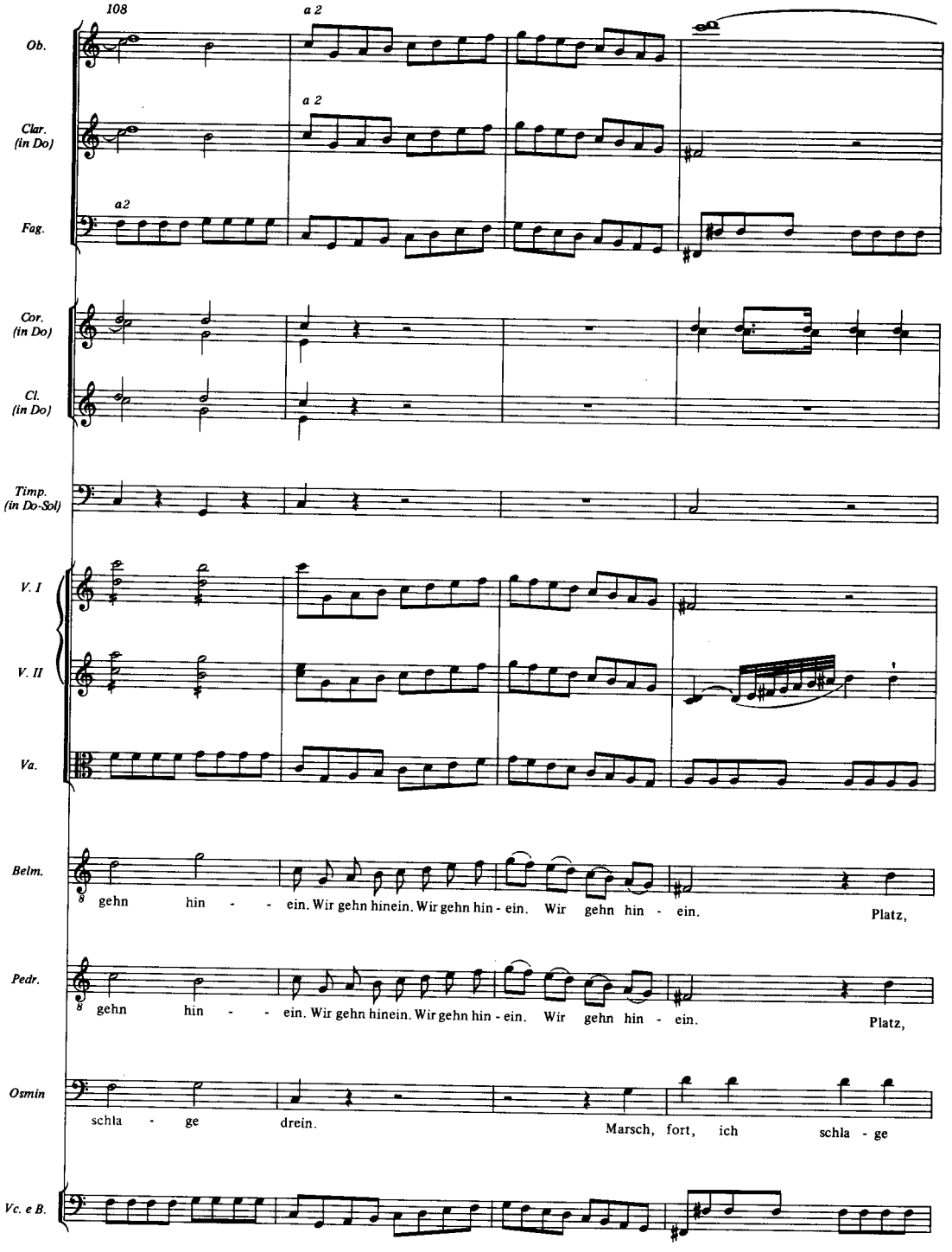
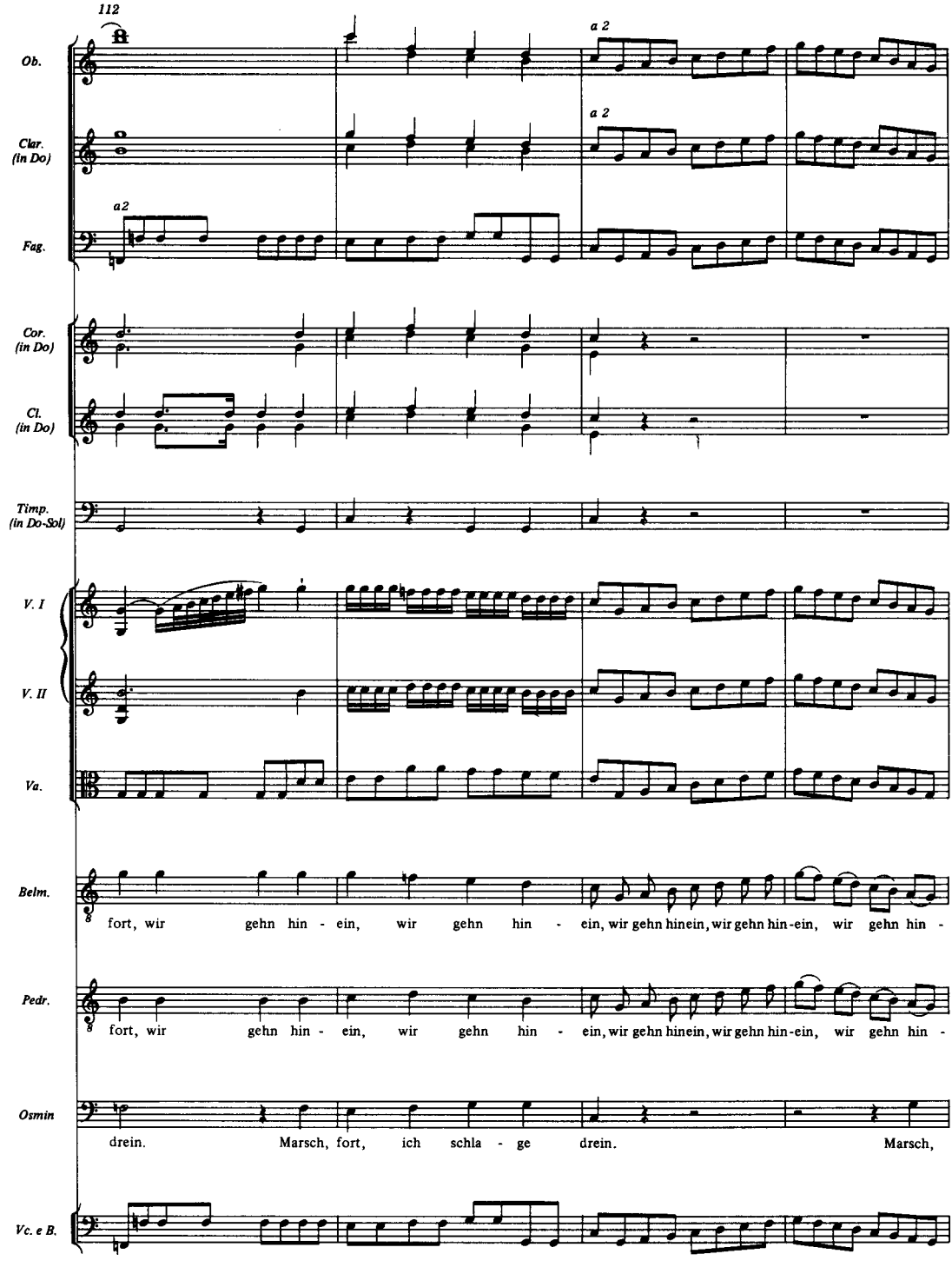
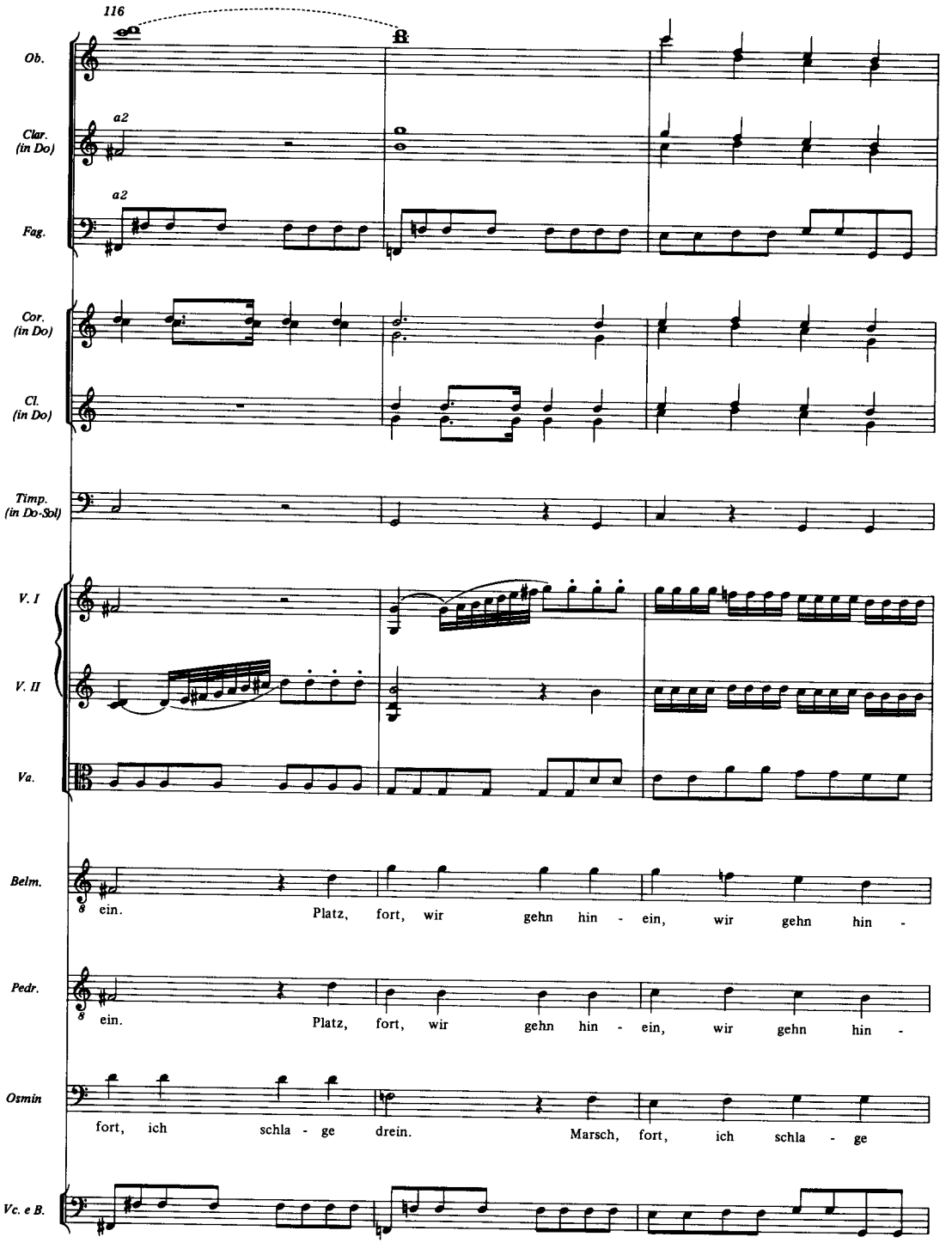
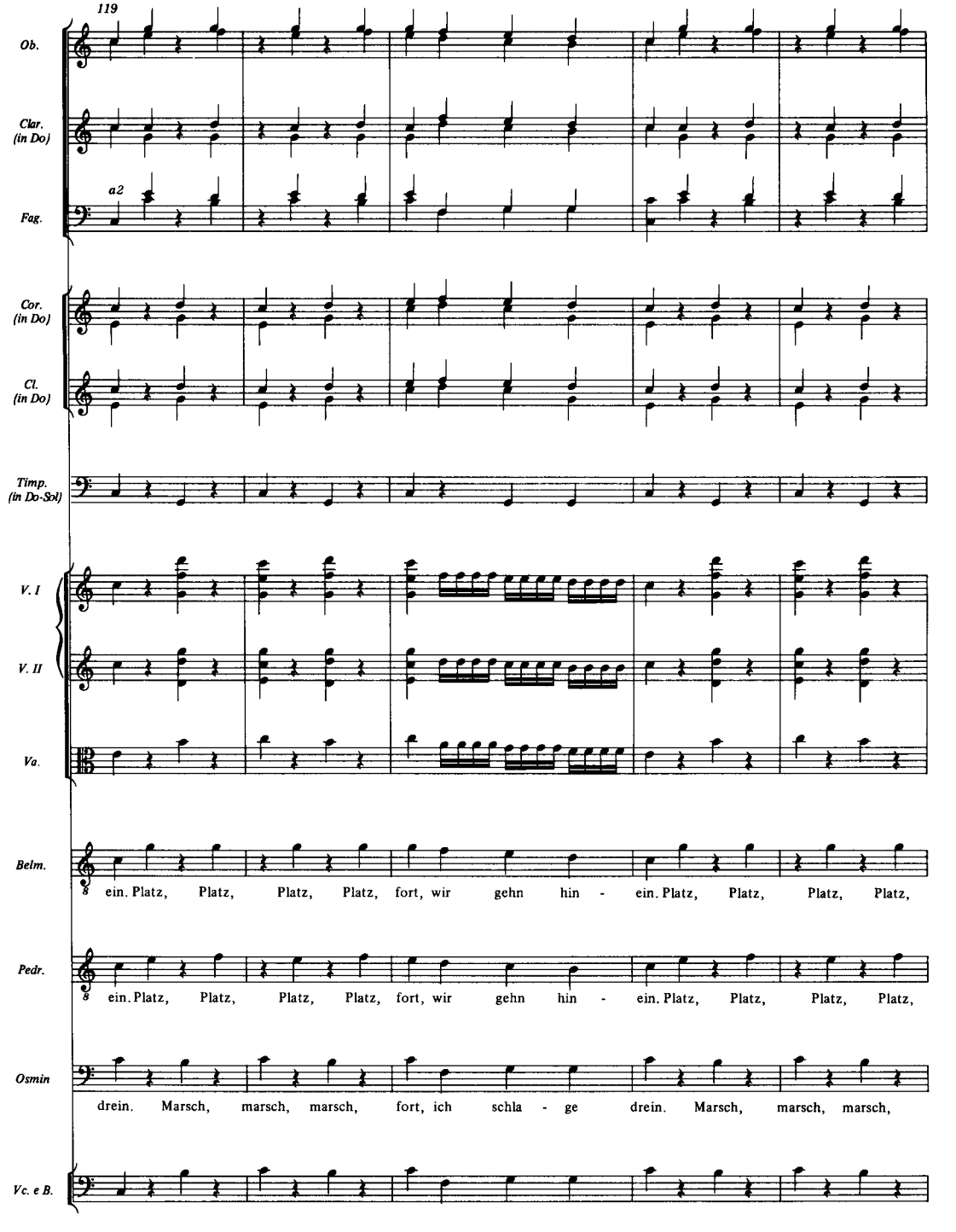
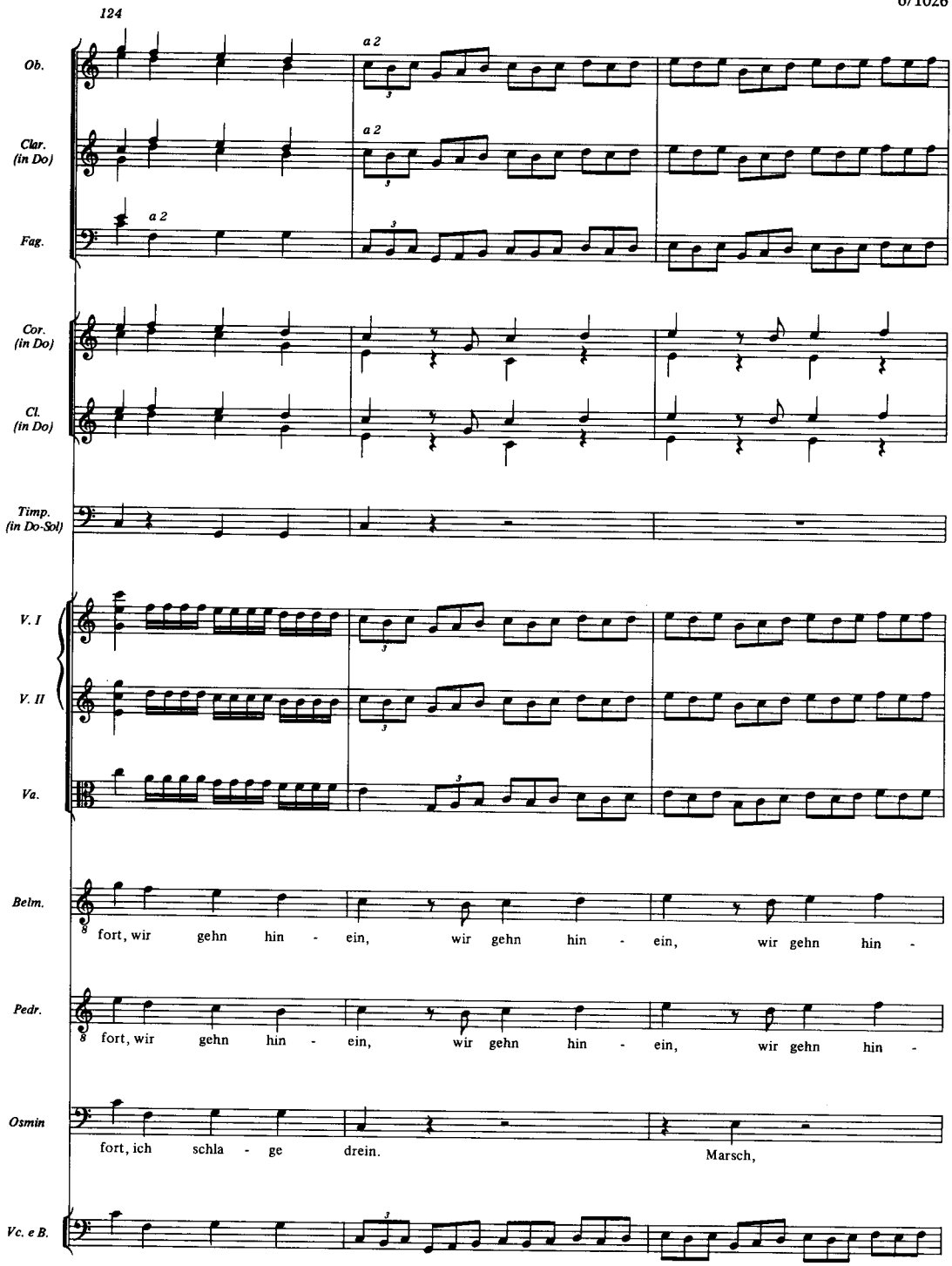
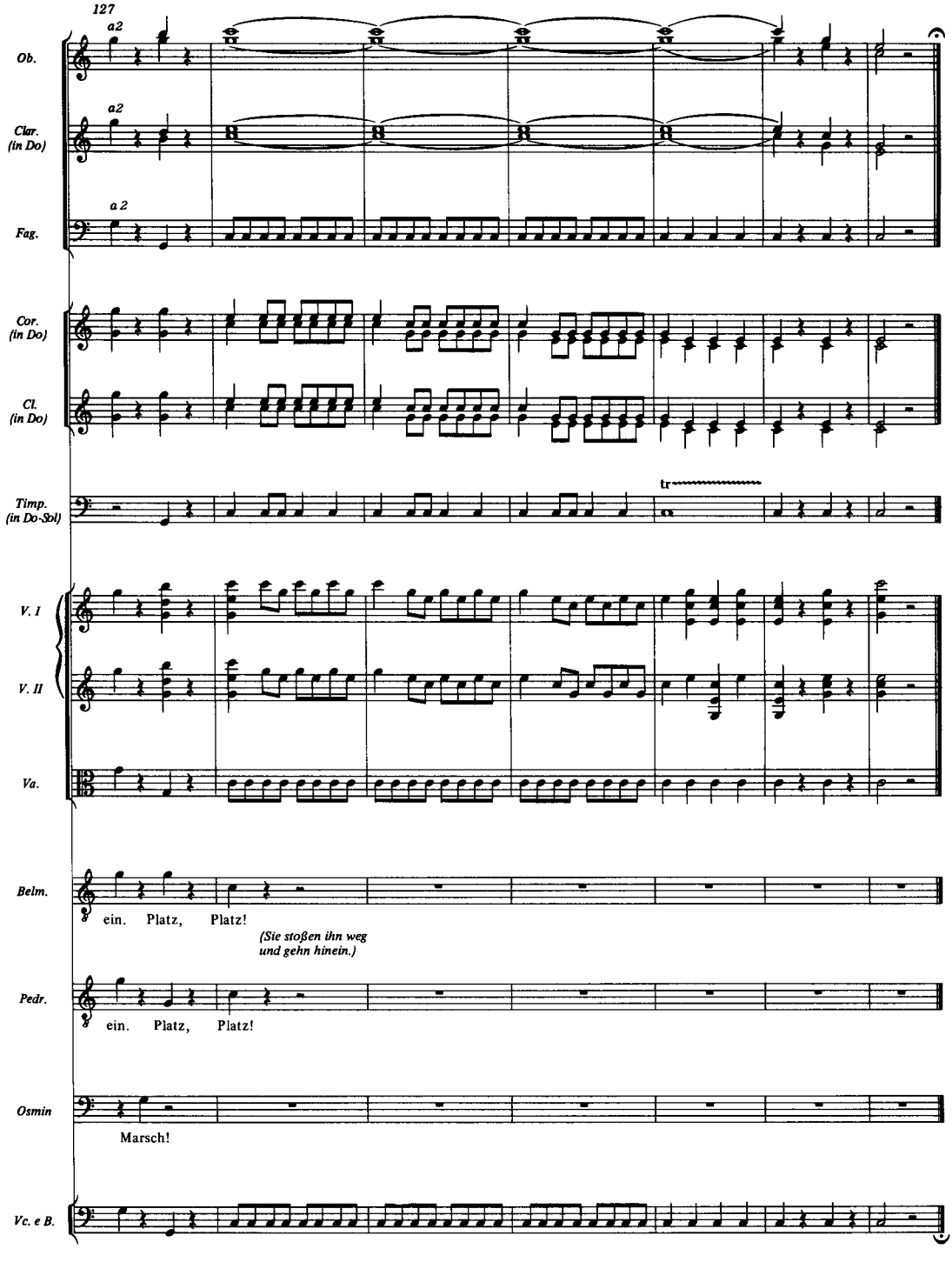
OSMIN
Meinethalben sei er Stockmeister, nur komm er mir hier nicht zu nahe. Ich müßte nicht sehen, daß es so ein Kumpan deines Gelichters ist und daß das so eine abgeredte Karte ist, uns zu überlisten. Der Bassa ist weich wie Butter, mit dem könnt ihr machen, was ihr wollt; aber ich habe eine feine Nase. Gaunerei ist's um den ganzen Kram mit euch fremden Gesindel, und ihr abgefeimten Betrüger habt lange euer Plänchen angelegt, eure Pfiffe auszuführen. Aber wart ein bißchen! Osmin schläft nicht. Wär' ich Bassa, ihr wär't längst gespießt. – Ja! schneid't nur Gesichter, lacht nur höhnisch in den Bart hinein!

PEDRILLO
Ereifere dich nicht so, Alter, es hilft dir doch nichts. Sieh, soeben werden wir hineinspazieren.

OSMIN
Ha, das will ich sehen!
(stellt sich vor die Türe)

PEDRILLO
Mach keine Umstände. –

BELMONTE
Weg, Niederträchtiger!

Nº 7 Terzett

*) Zu den kleingestochenen Takten 1-4 vgl. Vorwort.

*) T. 18, Violine I: Mozart setzt eindeutig ♮ vor 2. Note.

26
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Belm.
Tü - re, wir gehn hin - - ein
Pedr.
Tü - re, wir gehn hin - - ein
Osmin
sonst schlag' ich drein, sonst schlag' ich drein, sonst schlag' ich
Vc. e B.
31
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Belm.
, wir gehn hin - - ein
Pedr.
, wir gehn hin - - ein
Osmin
drein, sonst schlag' ich drein, sonst schlag' ich drein, sonst schlag' ich
Vc. e B.

36
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Belm.
Pedr.
Osmin
Vc. e B.
cre - - scendo
—, wir gehn hin - ein, wir gehn hin - ein, wir gehn hin - ein, wir gehn hin - ein.
(Sie drängen ihn von der Türe weg.)
—, wir gehn hin - ein, wir gehn hin - ein.
drein, sonst schlag' ich drein, sonst schlag' ich drein, sonst schlag' ich drein. Marsch,
42
Ob. I
Ob. II
Fag.
V. I
V. II
Va.
Belm.
Pedr.
Osmin
Vc. e B.
Platz, fort! Platz, fort! Platz,
Platz, fort! Platz, fort! Platz,
fort! Marsch, fort! Marsch, fort!

47
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Belm.
Pedr.
Osmin
Vc. e B.
fp
sfp
fort!
Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - ein. Wir
fort! Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin -
Ich schla - ge drein. Ich schla - ge
53
p
a2
crescendo
f
gehn, wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin -
ein. Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - ein.
drein. Ich schla - ge drein. Ich schla - ge drein. Ich schla - ge drein. Marsch, marsch,

62
Ob.
Fag.
a2
V. I
V. II
Va.
Belm.
ein. Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - ein.
Ei, ei, ei! das wär' ja
Pedr.
Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - ein. Das wär' ja scha - de.
Osmin
marsch! trollt euch fort! Marsch, marsch, marsch! trollt euch
Vc. e B.
68
scha - de, wär' ja scha - de!
Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - ein.
Ei,
Ei, ei, ei! Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - ein
Ei,
fort! Marsch, marsch, marsch! trollt euch fort!
sonst soll die

74
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Belm.
ei, ei, ei, ei, ei, ei, ei! das wär' ja scha - de, wär' ja
Pedr.
ei, ei, ei, ei, ei, ei, ei! das wär' ja scha - de, wär' ja
Osmin
Ba - sto - na - de euch gleich zu Dien - sten stehn, sonst soll die Ba - sto -
Vc. e B.
79
scha - de, mit uns so um - zu - gehn. Wir gehn
scha - de, mit uns so um - zu - gehn. Wir
na - de euch gleich zu Dien - sten stehn. Ich schla - ge drein. Ich schla - ge drein.

84
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Belm.
Pedr.
Osmin
Vc. e B.
fp
hin - - - ein. Wir gehn hin - -
gehn hin - ein. Wir gehn hin -
Ich schla - ge drein. Ich schla - ge drein.
f p
89
ein. Wir gehn hin -
ein. Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - ein
Ich schla - ge drein. Ich schla - ge drein. Ich schla - ge drein. Ich schla - ge drein. Ich

94
Allegro assai
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Belm.
Pedr.
Osmin
Vc. e B.
fp
f
p
cre - - - scen - - do
ein. Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - - ein.
. Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - - ein.
schla - ge drein. Ich schla - ge drein. Marsch, fort, fort, fort, fort,
99
Platz, fort, fort, fort, fort, fort! Platz,
Platz, fort, fort, fort, fort, fort! Platz,
fort! Marsch,
cre -

102
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
V. I
V. II
Va.
Belm.
Pedr.
Osmin
Vc. e B.
p
crescendo
cre - - scen - - - do
fort, fort, fort!
Wir gehn hin -
fort, fort, fort, fort, fort!
Wir gehn hin - ein.
fort, fort, fort, fort, fort!
Ich schla - ge drein.
- - - scen - - - - - do
f

105
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
a2
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
V. I
V. II
Va.
Belm.
ein. Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - ein. Wir
Pedr.
Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - ein. Wir
Osmin
Ich schla - ge drein. Ich schla - ge drein. Ich schla - ge drein. Ich schla - ge drein. Ich
Vc. e B.

108
a 2
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
V. I
V. II
Va.
Belm.
gehn hin - - ein. Wir gehn hinein. Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - ein.
Platz,
Pedr.
gehn hin - - ein. Wir gehn hinein. Wir gehn hin - ein. Wir gehn hin - ein.
Platz,
Osmin
schla - ge drein.
Marsch, fort, ich schla - ge
Vc. e B.

112
a 2
a 2
a2
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
V. I
V. II
Va.
Belm.
fort, wir gehn hin - ein, wir gehn hin - ein, wir gehn hinein, wir gehn hin-ein, wir gehn hin -
Pedr.
fort, wir gehn hin - ein, wir gehn hin - ein, wir gehn hinein, wir gehn hin-ein, wir gehn hin -
Osmin
drein. Marsch, fort, ich schla - ge drein. Marsch,
Vc. e B.

116
Ob.
Clar. (in Do)
a2
Fag.
a2
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
V. I
V. II
Va.
Belm.
ein. Platz, fort, wir gehn hin - ein, wir gehn hin -
Pedr.
ein. Platz, fort, wir gehn hin - ein, wir gehn hin -
Osmin
fort, ich schla - ge drein. Marsch, fort, ich schla - ge
Vc. e B.

119
Ob.
Clar. (in Do)
a2
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
V. I
V. II
Va.
Belm.
ein. Platz, Platz, Platz, Platz, fort, wir gehn hin - ein. Platz, Platz, Platz, Platz,
Pedr.
ein. Platz, Platz, Platz, Platz, fort, wir gehn hin - ein. Platz, Platz, Platz, Platz,
Osmin
drein. Marsch, marsch, marsch, fort, ich schla - ge drein. Marsch, marsch, marsch,
Vc. e B.

124
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
V. I
V. II
Va.
Belm.
Pedr.
Osmin
Vc. e B.
a 2
fort, wir gehn hin - ein, wir gehn hin - ein, wir gehn hin -
fort, wir gehn hin - ein, wir gehn hin - ein, wir gehn hin -
fort, ich schla - ge drein.
Marsch,

Ende des ersten Aufzugs

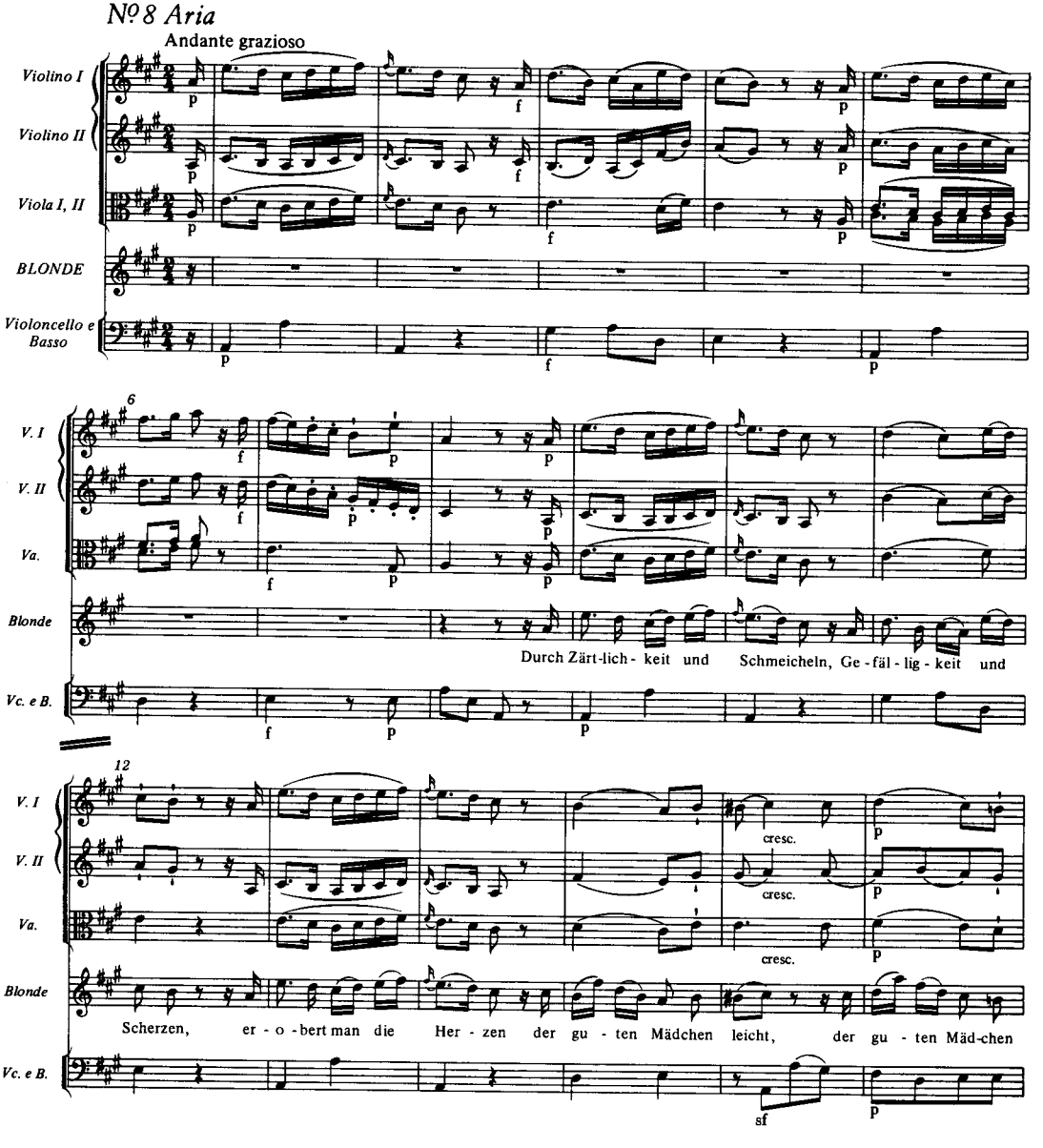
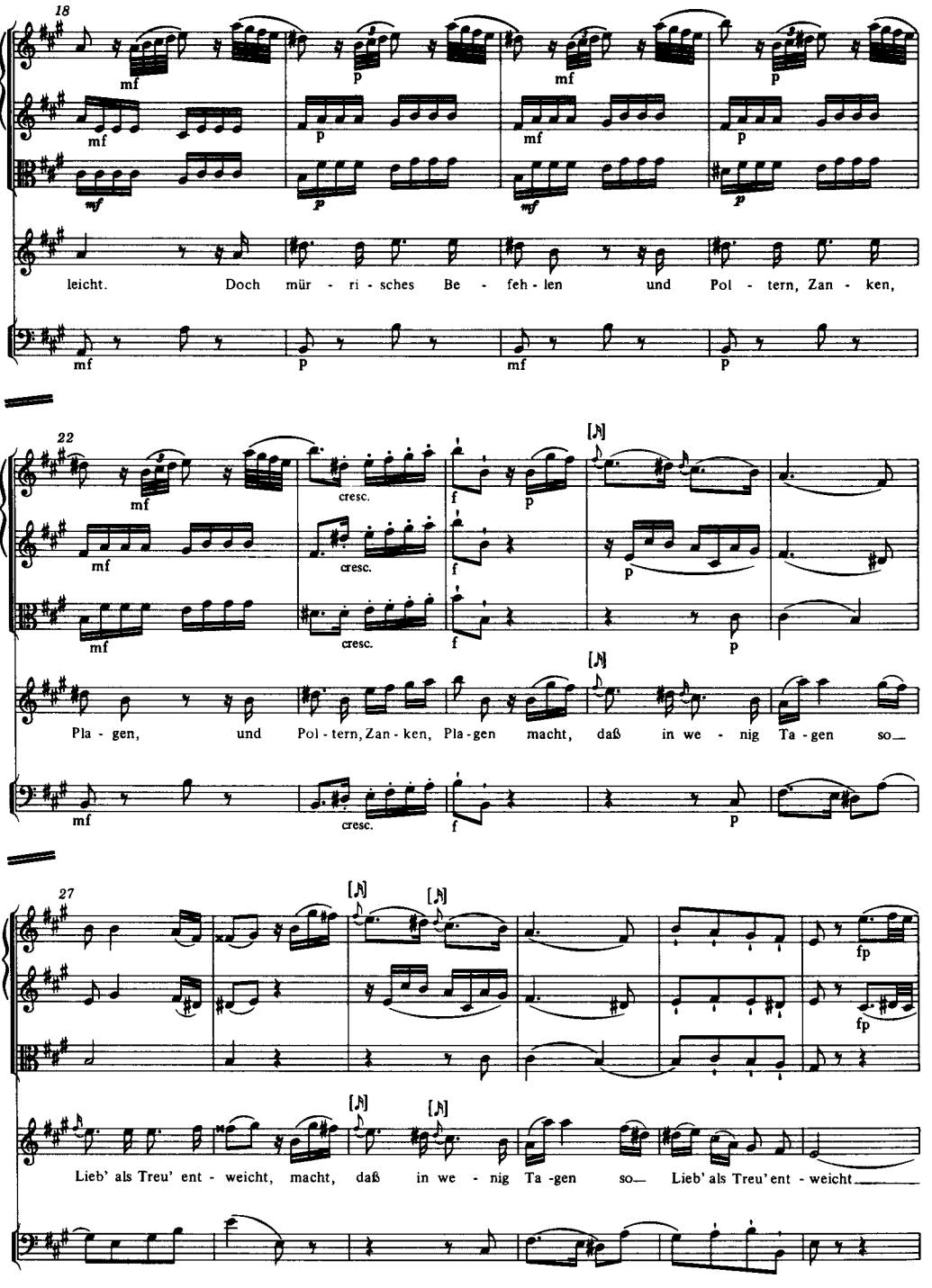
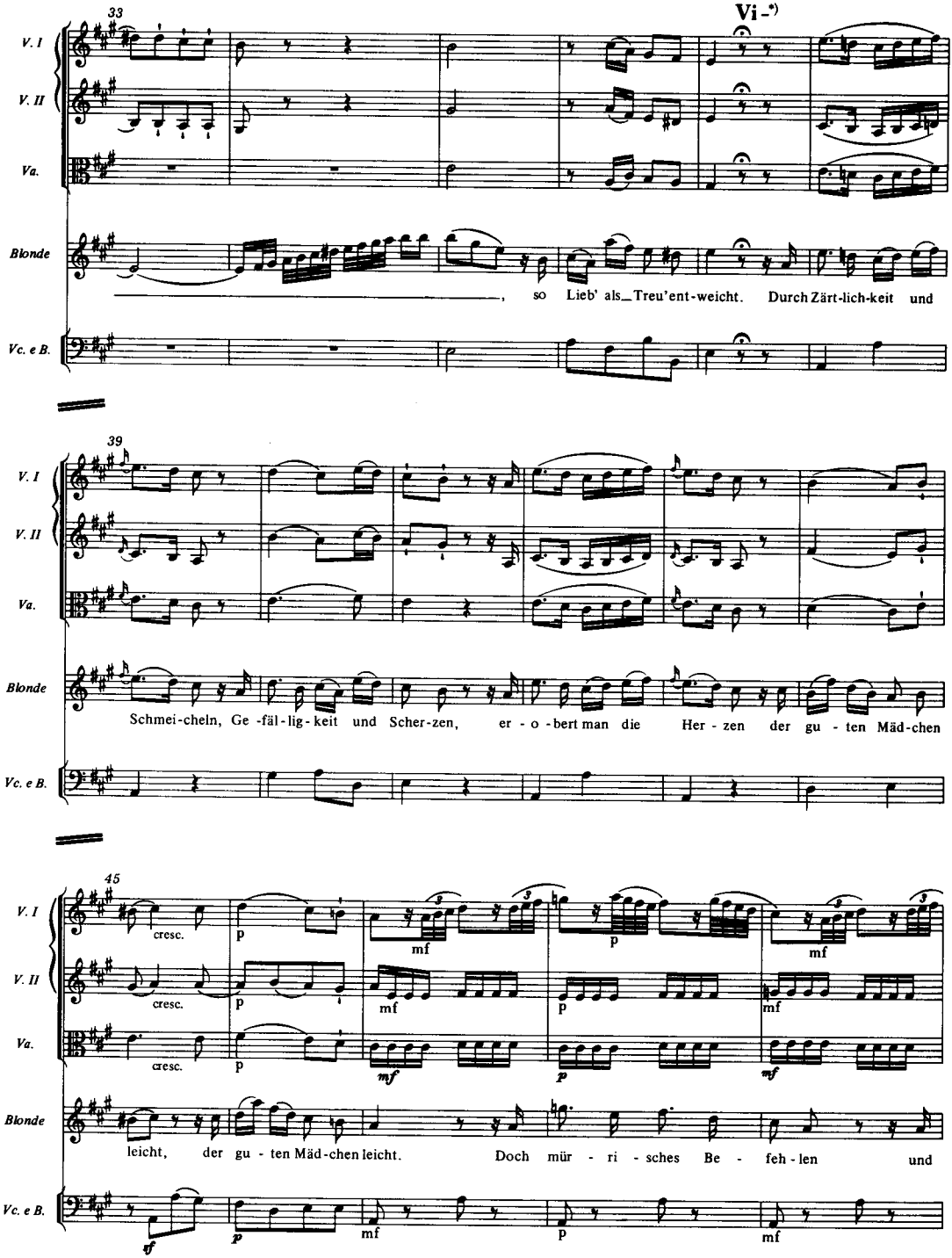
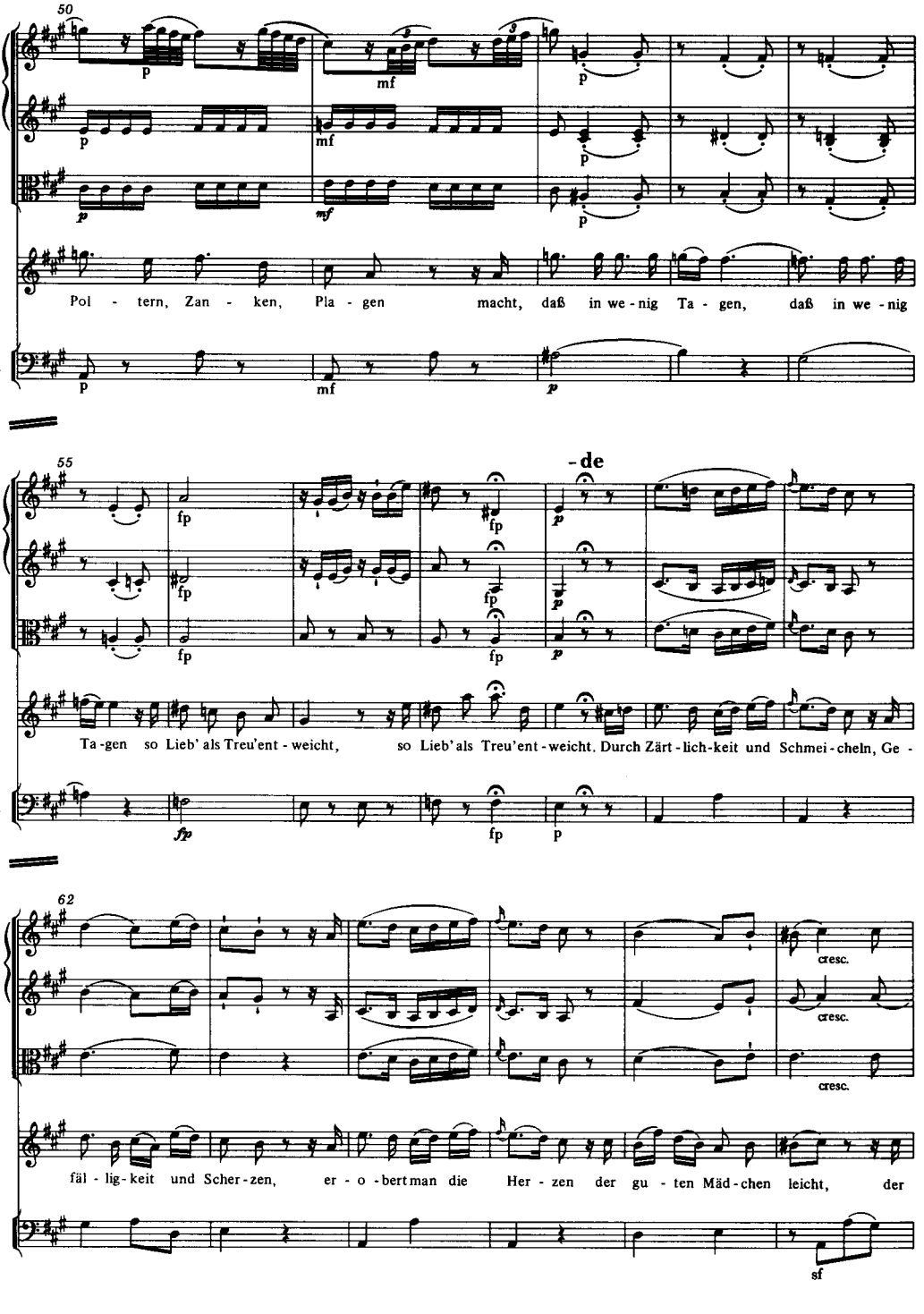
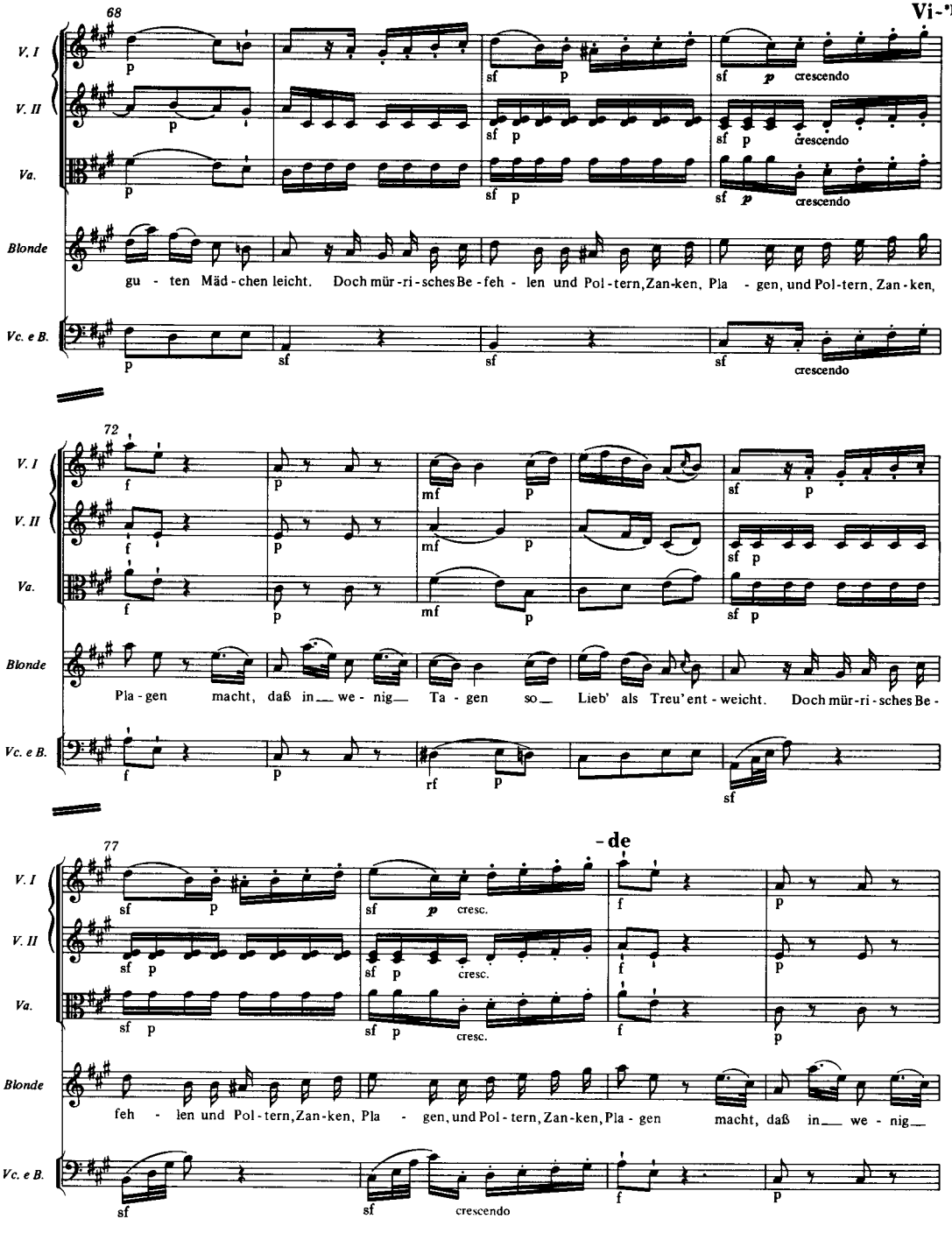
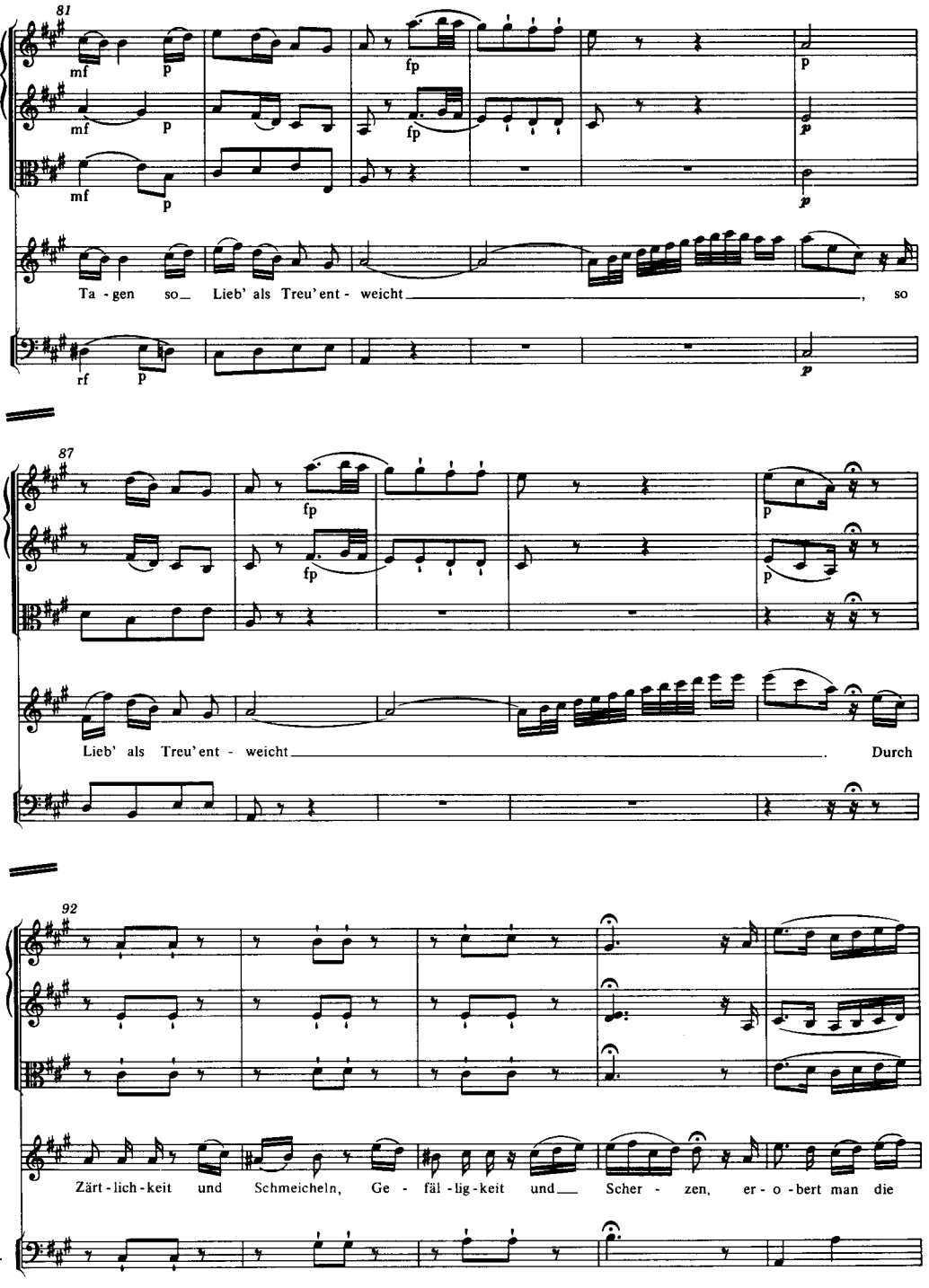
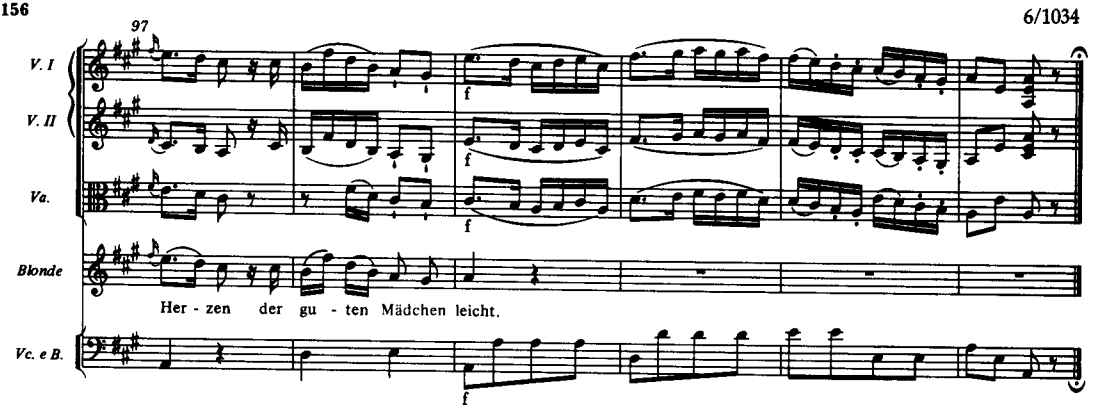
ZWEITER AUFZUG

Garten am Palast des Bassa Selim; an der Seite Osmins Wohnung.

Erster Auftritt

OSMIN, BLONDE.

BLONDE

O des Zankens, Befehlens und Murrens wird auch kein Ende! Einmal für allemal: das steht mir nicht an! Denkst du alter Murrkopf etwa, eine türkische Sklavin vor dir zu haben, die bei deinen Befehlen zittert? O da irrst du dich sehr! Mit europäischen Mädchen springt man nicht so herum; denen begegnet man ganz anders.

18
V. I
V. II
Va.
Blonde
Vc. e B.
leicht. Doch mür - ri - sches Be - feh - len und Pol - tern, Zan - ken,
22
cresc.
Pla - gen, und Pol - tern, Zan - ken, Pla - gen macht, daß in we - nig Ta - gen so—
27
Lieb' als Treu' ent - weicht, macht, daß in we - nig Ta - gen so— Lieb' als Treu' ent - weicht

*)- de: T. 59 (S. 153); vgl. Vorwort.

50
V. I
V. II
Va.
Blonde
Pol - tern, Zan - ken, Pla - gen macht, daß in we - nig Ta - gen, daß in we - nig
Vc. e B.
55
-de
Ta-gen so Lieb' als Treu'ent - weicht, so Lieb' als Treu'ent - weicht. Durch Zärt - lich-keit und Schmei - cheln, Ge -
62
cresc.
fäl - lig-keit und Scher - zen, er - o - bert man die Her - zen der gu - ten Mäd - chen leicht, der
sf

*) - de: T. 79; vgl. Vorwort.

81
V. I
V. II
Va.
Blonde
Vc. e B.
mf p fp p
Ta - gen so_ Lieb' als Treu'ent - weicht , so
rf p
87
fp p
Lieb' als Treu'ent - weicht . Durch
92
Zärt - lich - keit und Schmeicheln, Ge - fäl - lig - keit und_ Scher - zen, er - o - bert man die

OSMIN
Ei seht doch mal, was das Mädchen vorschreiben kann! Zärtlichkeit! Schmeicheln! – Es ist mir wie pure Zärtlichkeit! – Wer Teufel hat dir das Zeug in den Kopf gesetzt? – Hier sind wir in der Türkei, und da geht's aus einem andern Tone. Ich dein Herr, du meine Sklavin; ich befehle, du mußt gehorchen!

BLONDE
Deine Sklavin? Ich deine Sklavin! – Ha, ein Mädchen eine Sklavin! Noch einmal sag mir das, noch einmal!

OSMIN (für sich)
Ich möchte toll werden, was das Mädchen für ein starrköpfiges Ding ist.
(laut)
Du hast doch wohl nicht vergessen, daß dich der Bassa mir zur Sklavin geschenkt hat?

BLONDE
Bassa hin, Bassa her! Mädchen sind keine Ware zum Verschenken! Ich bin eine Engländerin, zur Freiheit geboren, und trotz' jedem, der mich zu etwas zwingen will!

OSMIN (beiseite)
Gift und Dolch über das Mädchen! – Beim Mahomet! sie macht mich rasend. – Und doch lieb' ich die Spitzbübin, trotz ihres tollen Kopfs!
(laut)
Ich befehle dir augenblicklich, mich zu lieben.

BLONDE
Hahaha! Komm mir nur ein wenig näher, ich will dir fühlbare Beweise davon geben.

OSMIN
Tolles Ding! Weißt du, daß du mein bist und ich dich dafür züchtigen kann?

BLONDE
Wag's nicht, mich anzurühren, wenn dir deine Augen lieb sind.

OSMIN
Wie? du unterstehst dich –

BLONDE
Da ist was zu unterstehen? Du bist der Unverschämte, der sich zu viel Freiheit herausnimmt. So ein altes, häßliches Gesicht untersteht sich, einem Mädchen wie ich, jung, schön, zur Freude geboren, wie einer Magd zu befehlen! Wahrhaftig, das stünde mir an! Uns gehört das Regiment, ihr seid unsre Sklaven und glücklich, wenn ihr Verstand genug habt, euch die Ketten zu erleichtern.

OSMIN
Bei meinem Bart, sie ist toll! Hier in der Türkei?

BLONDE
Türkei hin, Türkei her! Weib ist Weib, sie sei, wo sie wolle! Sind eure Weiber solche Närrinnen, sich von euch unterjochen zu lassen, desto schlimmer für sie; in Europa verstehen sie das Ding besser. Laß mich nur einmal Fuß hier gefaßt haben, sie sollen bald anders werden.

OSMIN
Beim Allah! die wär' imstande, uns allen die Weiber rebellisch zu machen – aber –

BLONDE
Aufs Bitten müßt ihr euch legen, wenn ihr etwas von uns erhalten wollt, besonders Liebhaber deines Gelichters.

OSMIN
Freilich, wenn ich Pedrillo wär', so ein Drahtpüppchen wie er, da wär' ich vermutlich willkommen, denn euer Mienenspiel hab' ich lange weg.

BLONDE
Erraten, guter Alter, erraten! Das kannst du dir wohl einbilden, daß mir der niedliche kleine Pedrillo lieber ist wie dein Blasbalggesicht. Also wenn du klug wärst –

OSMIN
Sollt' ich dir die Freiheit geben, zu tun und zu machen, was du wolltest? He?

BLONDE
Besser würdest du immer dabei fahren, denn so wirst du sicher betrogen.

OSMIN
Gift und Dolch! Nun reißt mir die Geduld! Den Augenblick hinein ins Haus! Und wo du's wagst –

BLONDE
Mach mich nicht zu lachen.

OSMIN
Ins Haus, sag' ich!

BLONDE
Nicht von der Stelle!

OSMIN
Mach nicht, daß ich Gewalt brauche.

BLONDE
Gewalt werd' ich mit Gewalt vertreiben. Meine Gebieterin hat mich hier in den Garten bestellt; sie ist die Geliebte des Bassa, sein Augapfel, sein alles; und es kostet mir ein Wort, so hast du funfzig auf die Fußsohlen. Also geh –

OSMIN (für sich)
Das ist ein Satan. Ich muß nachgeben, so wahr ich ein Muselmann bin; sonst könnte ihre Drohung eintreffen.

Nº 9 Duetto

Allegro

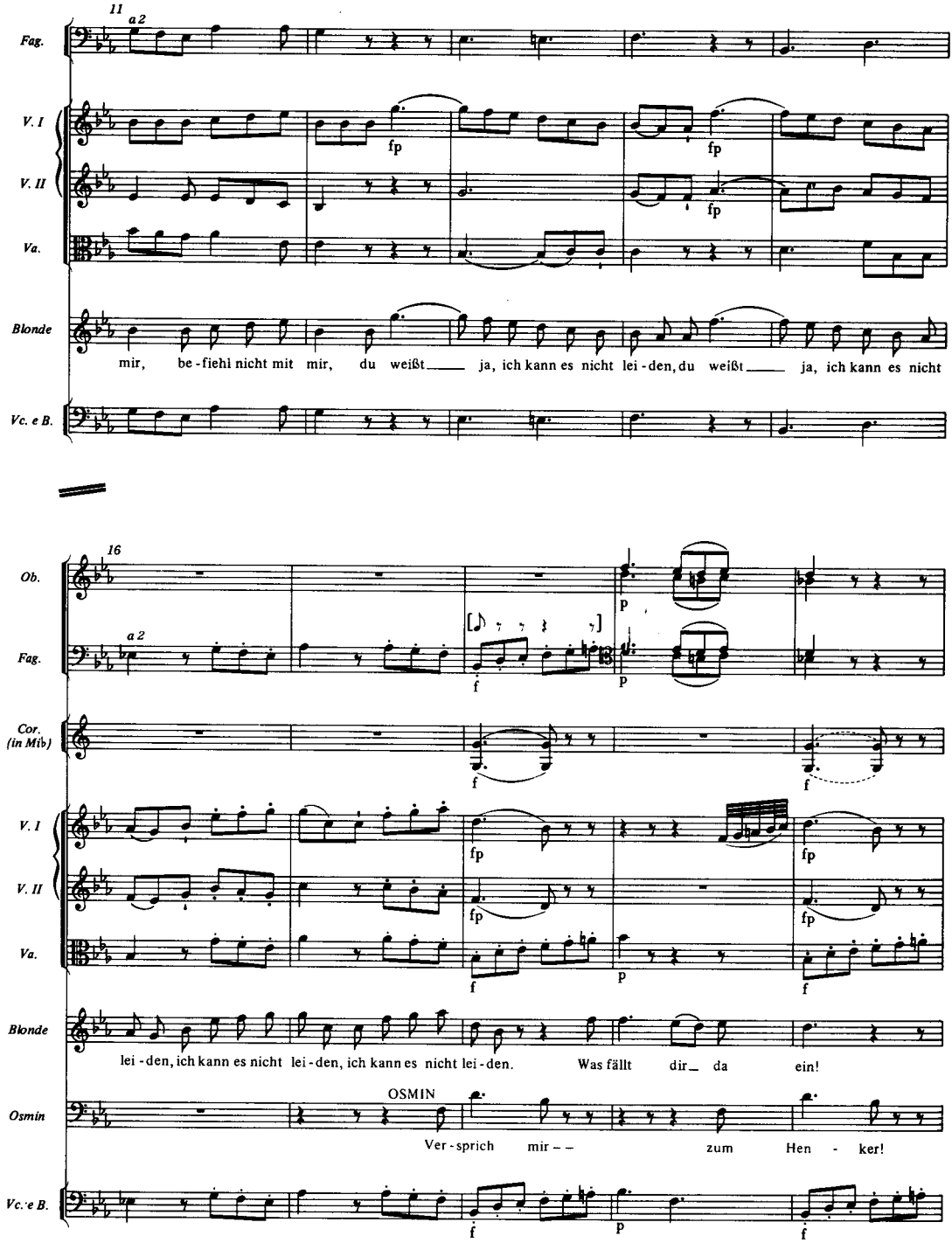
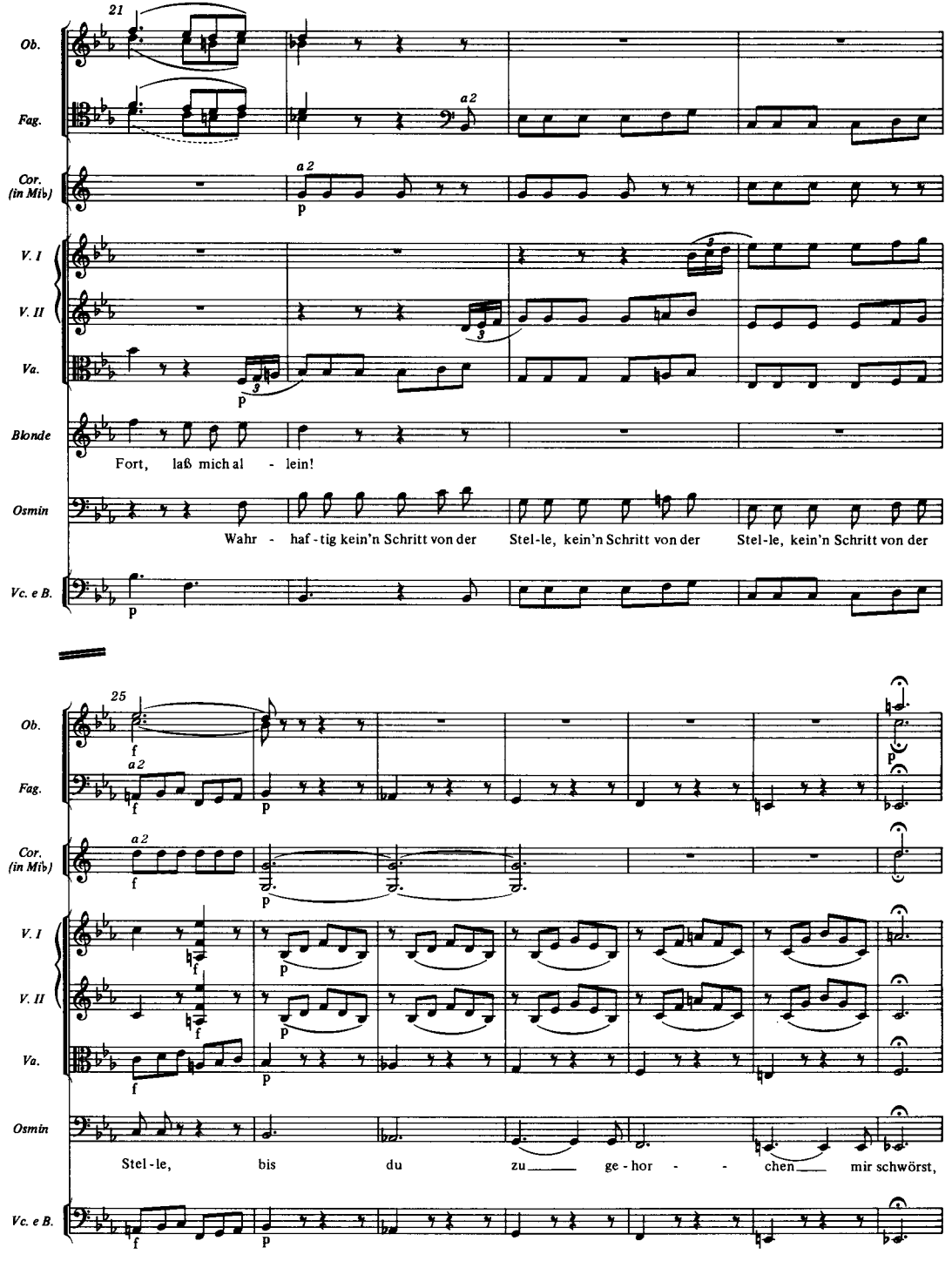
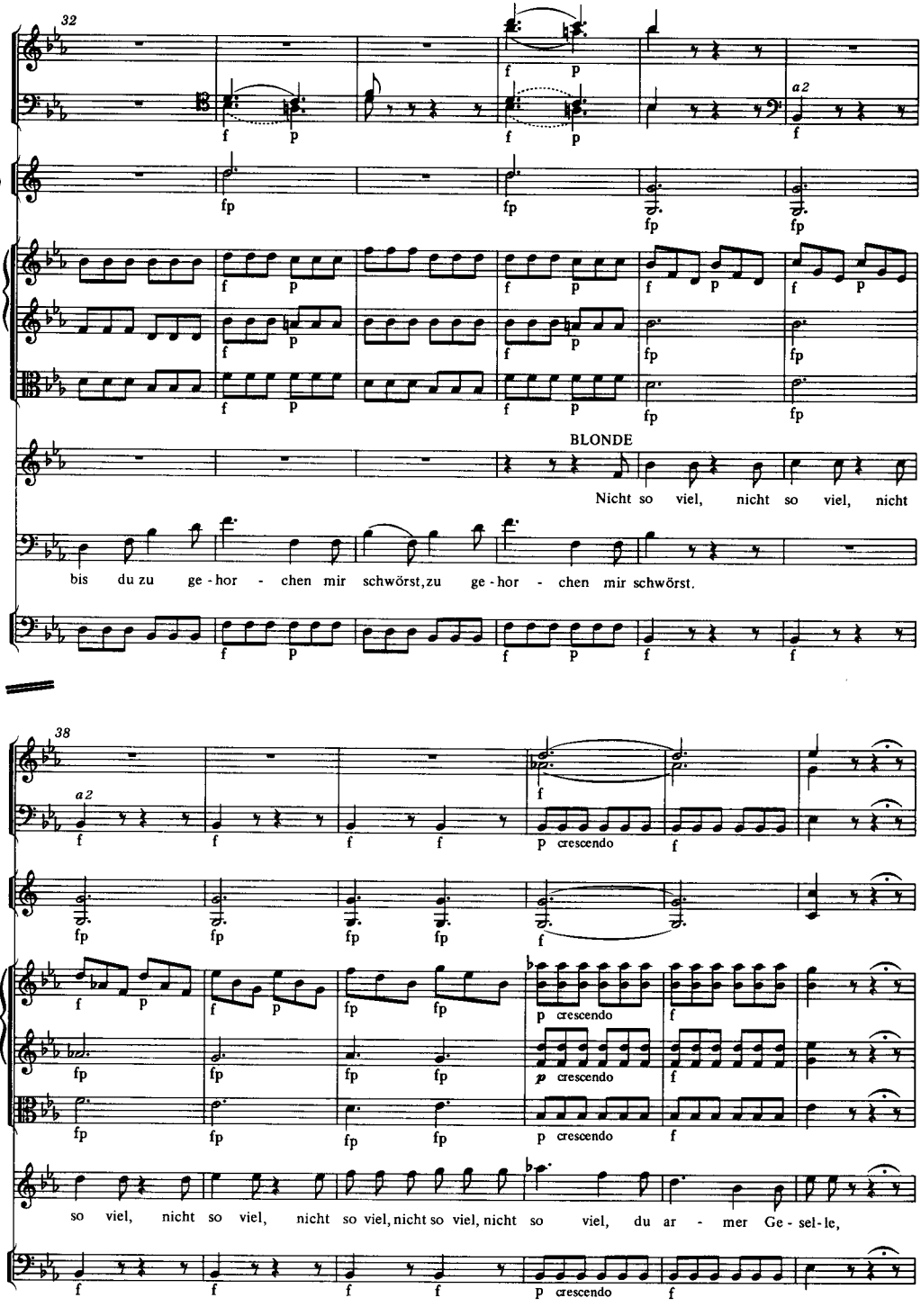
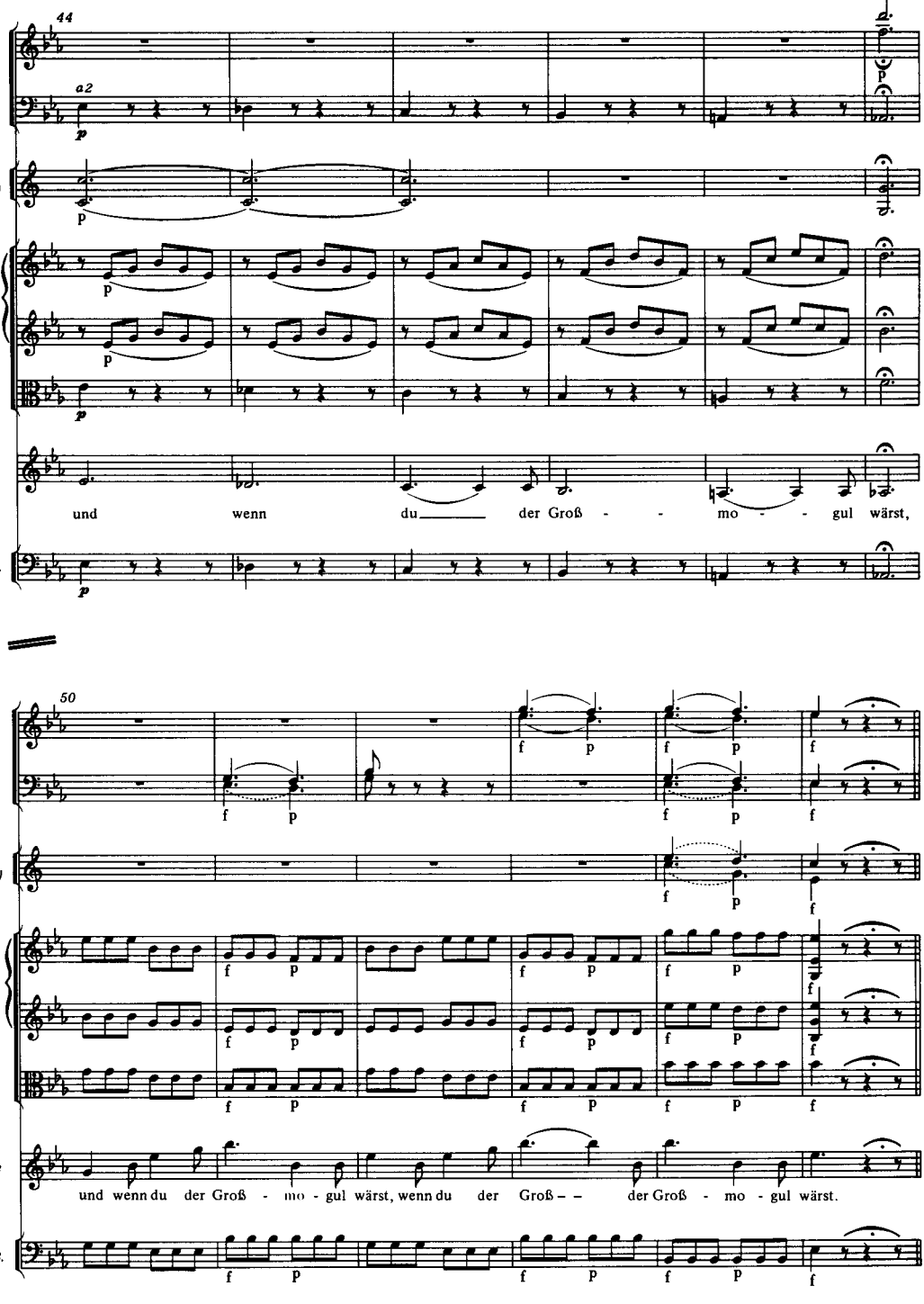
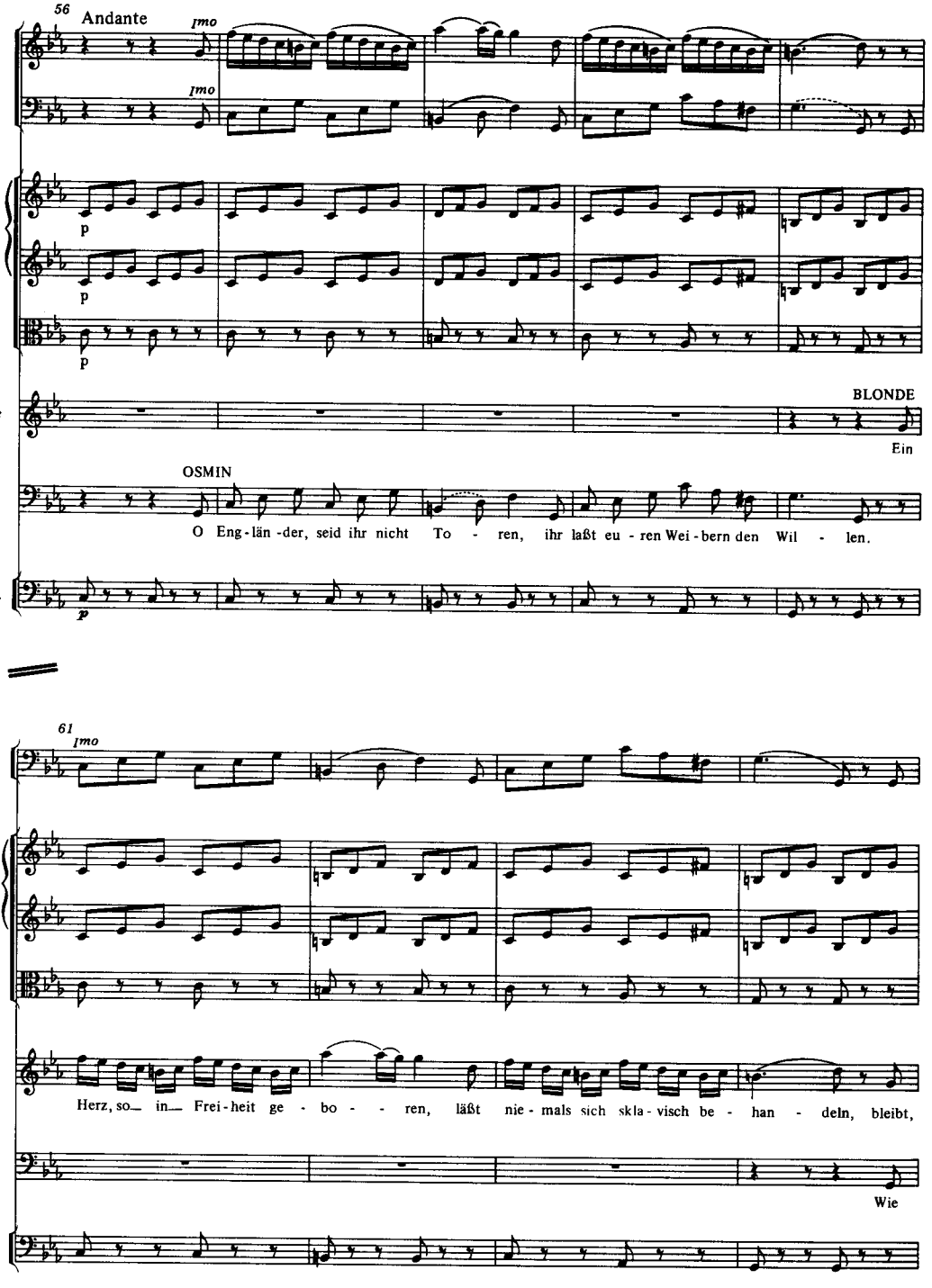
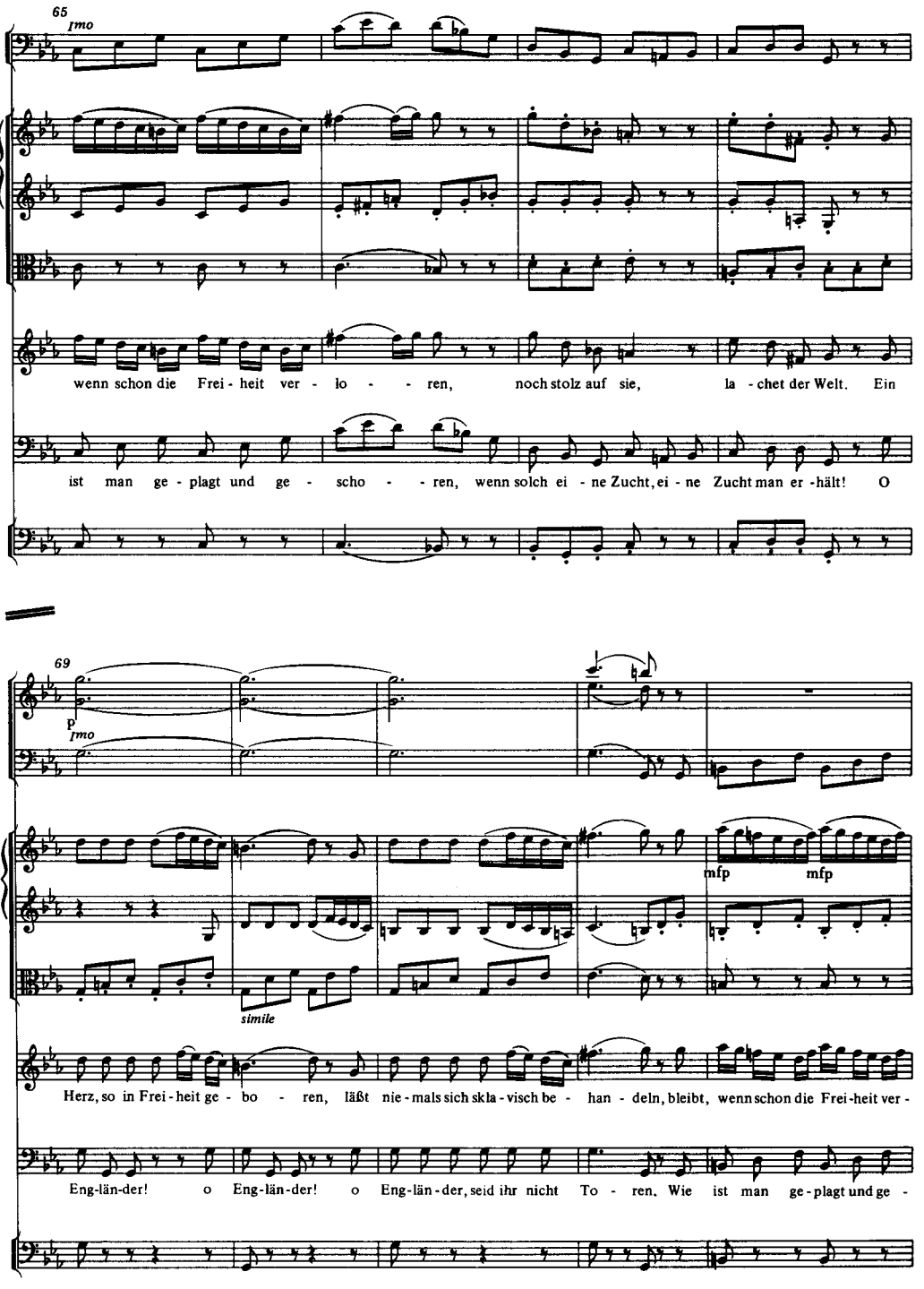
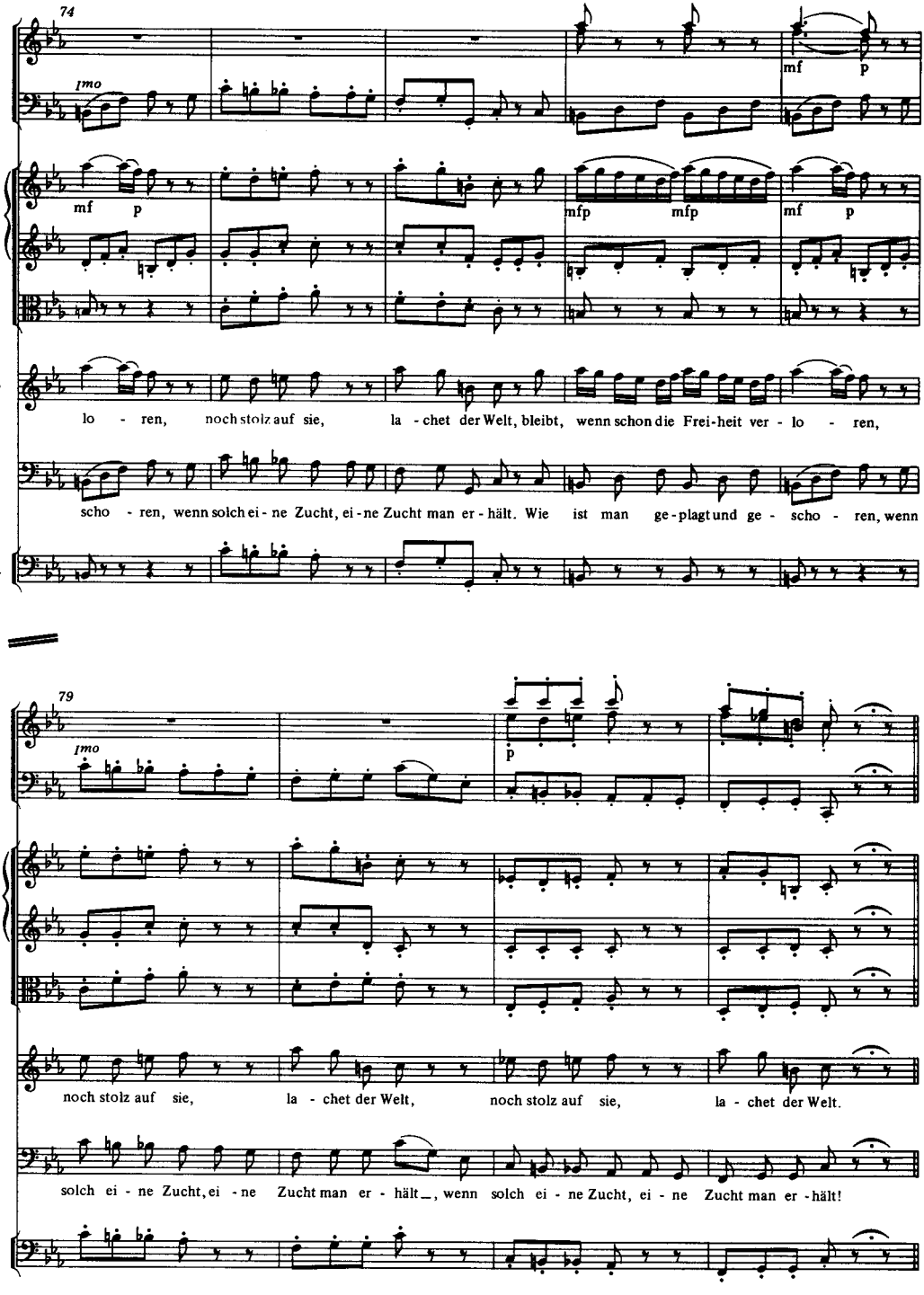
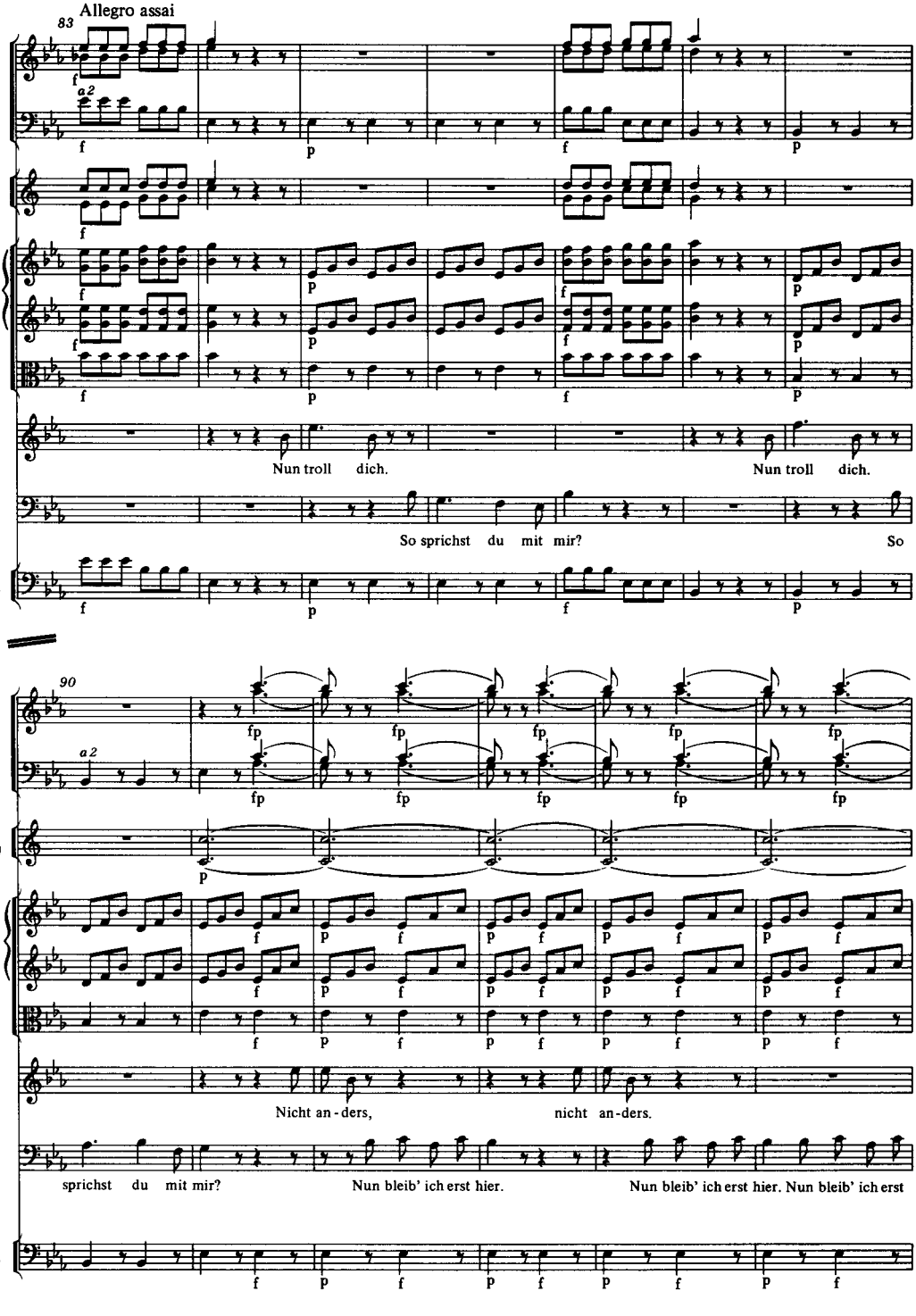
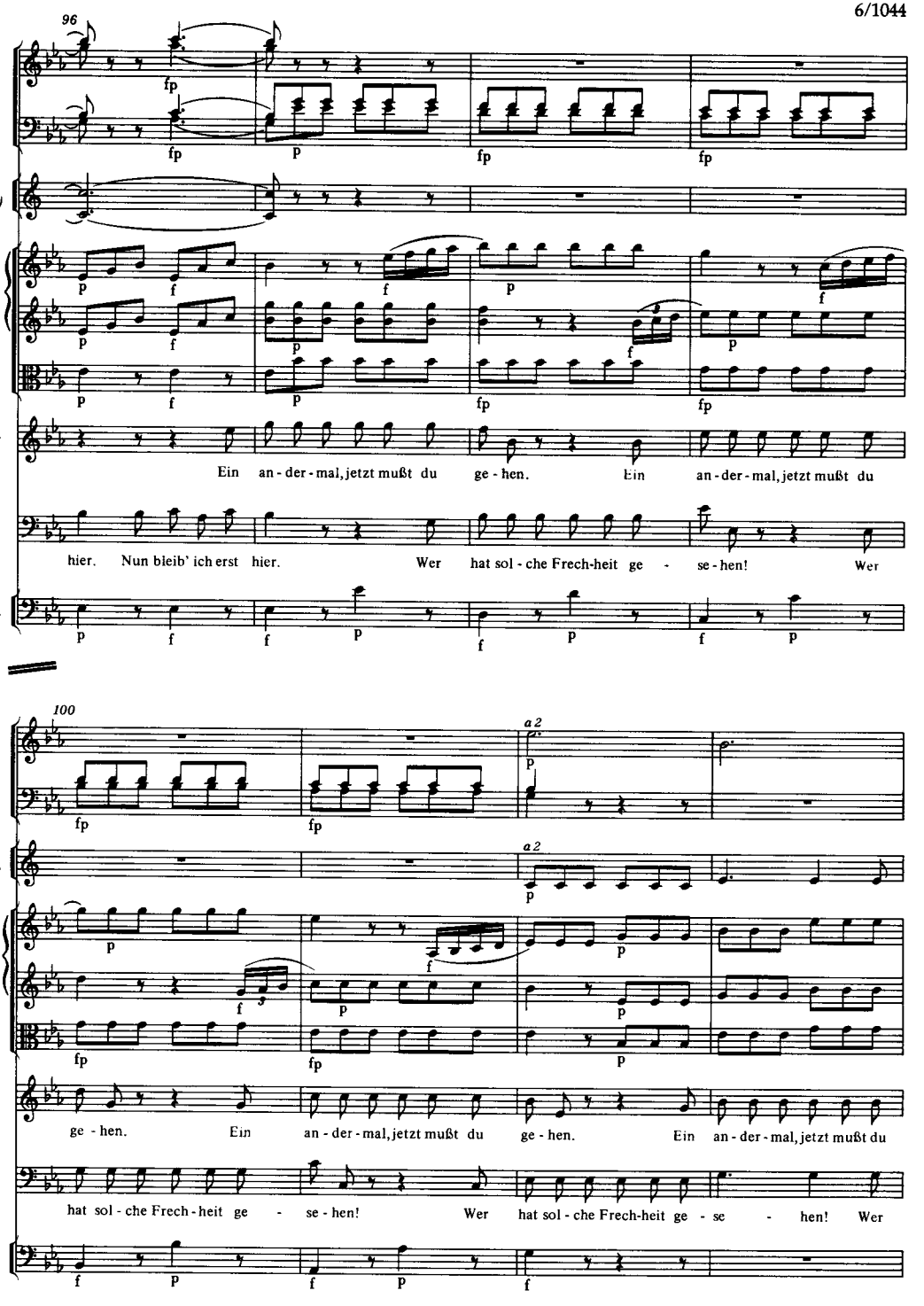
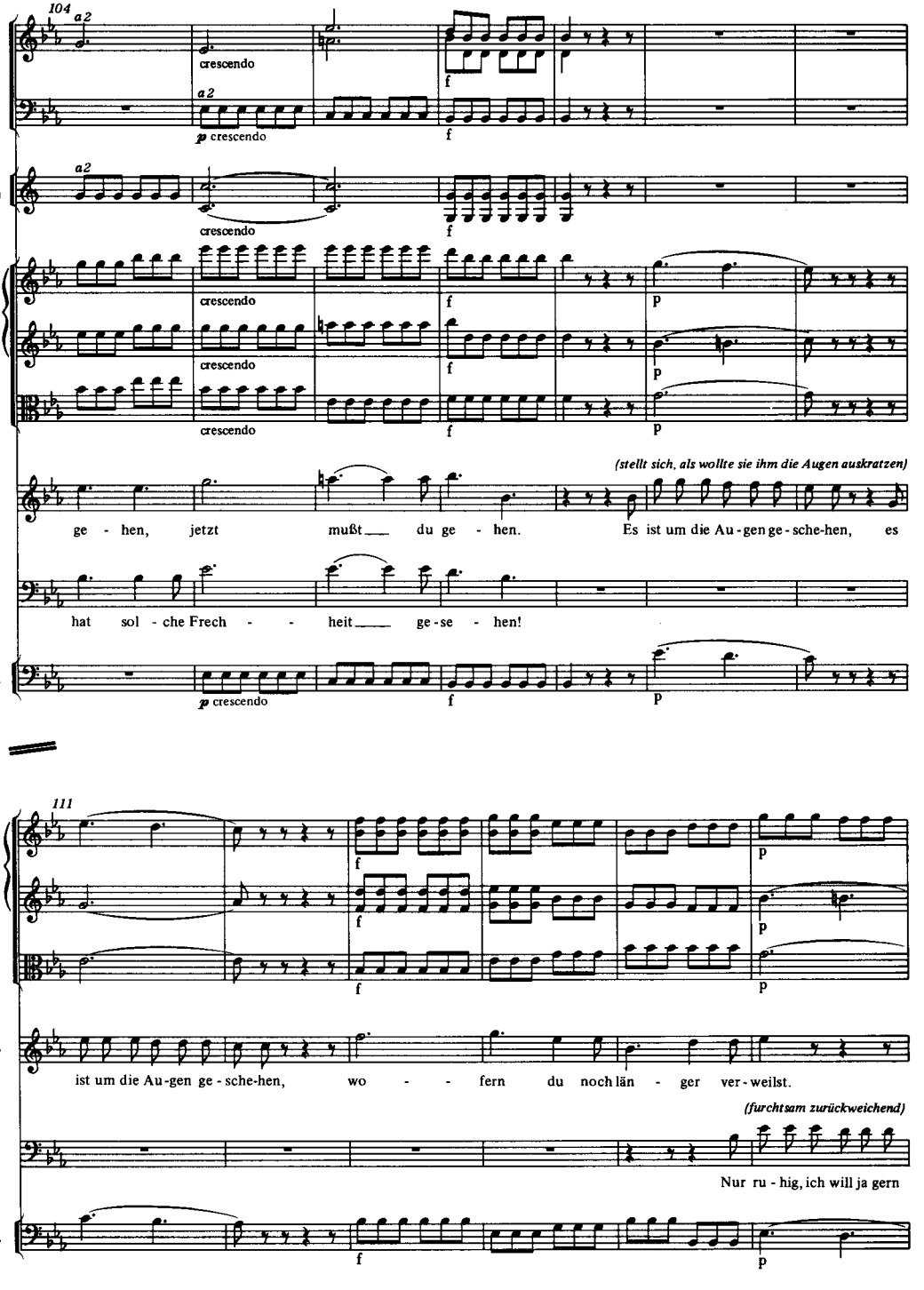
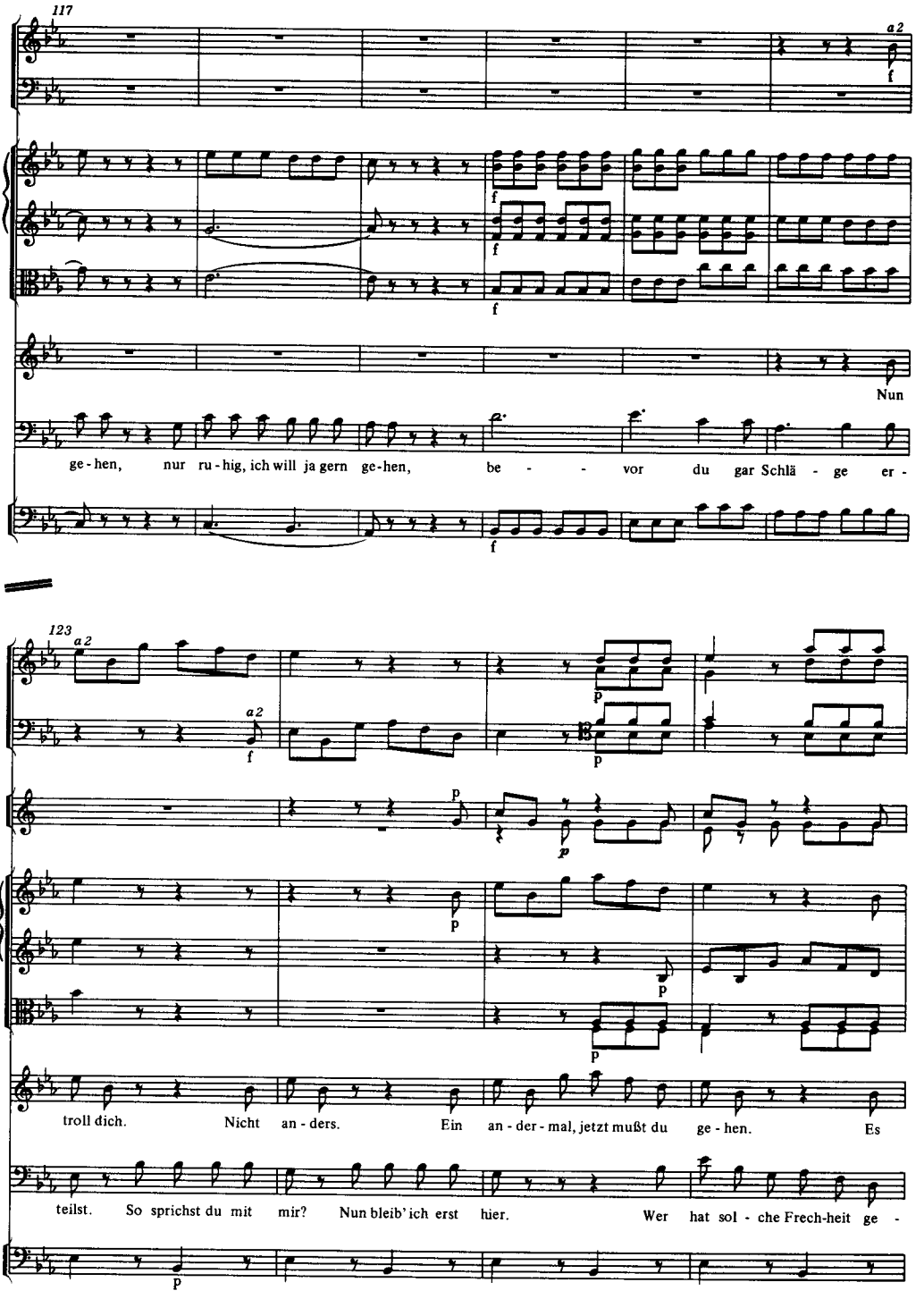
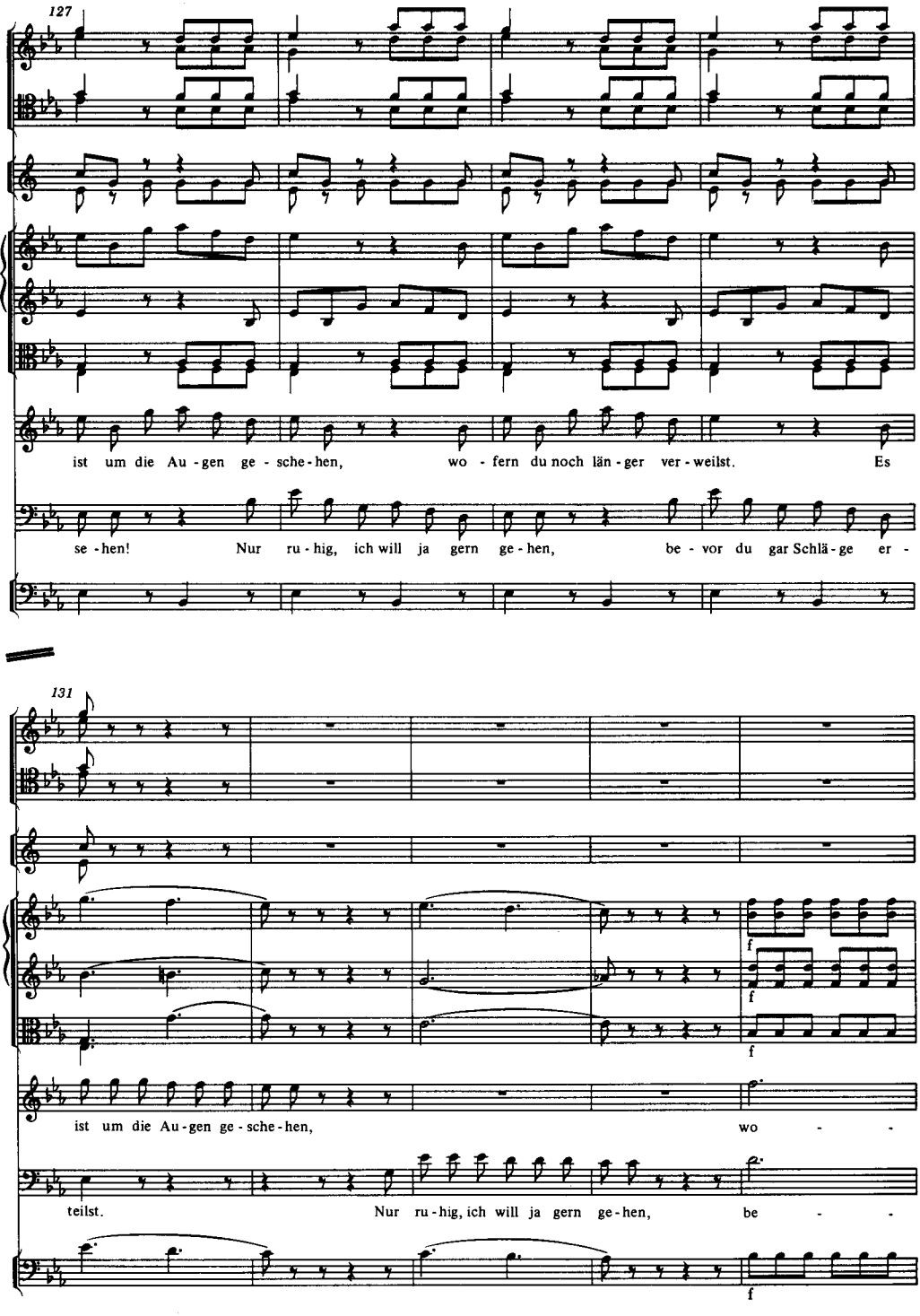
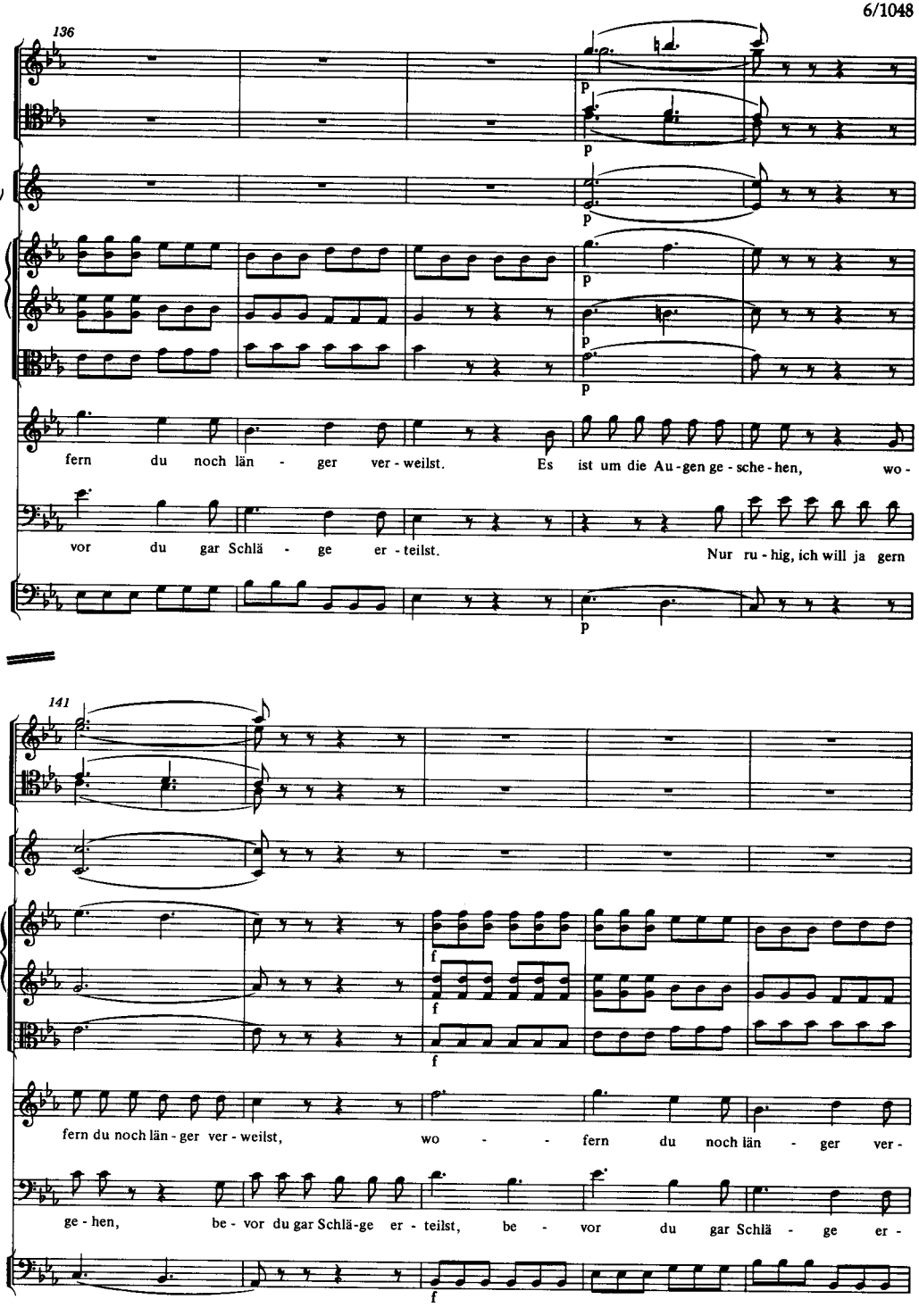
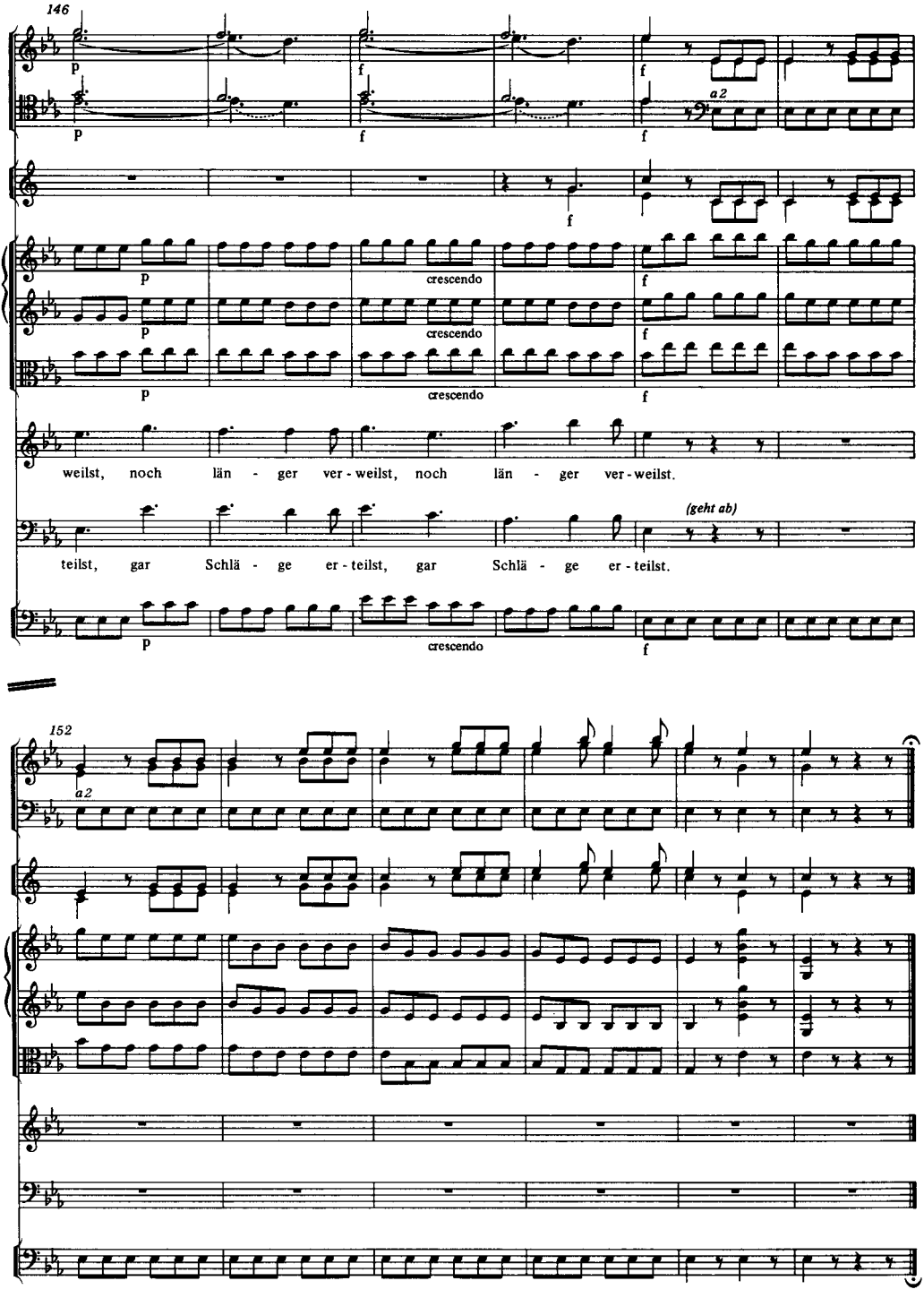
Oboe I, II
Fagotto I, II
Corno I, II in Mi♭/E♭
Violino I
Violino II
Viola I, II
BLONDE
OSMIN
Violoncello e Basso

Ich ge - he, doch ra - te ich dir, den Schur - ken Pe - dril - lo zu

Fag.
V. I
V. II
Va.
Blonde
Osmin
Vc. e B.

O pack dich, be - fiehl nicht mit mir, be - fiehl nicht mit

mei - den, den Schur - ken Pe - dril - lo zu mei - den.

*) Zur Mitwirkung der Fagotte in T. 3-18 vgl. Krit. Bericht.

11
a 2
Fag.
V. I
V. II
Va.
Blonde
mir, be-fiehl nicht mit mir, du weißt ja, ich kann es nicht lei-den, du weißt ja, ich kann es nicht
Vc. e B.
16
Ob.
a 2
Fag.
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
Blonde
lei-den, ich kann es nicht lei-den, ich kann es nicht lei-den. Was fällt dir da ein!
OSMIN
Osmin
Ver-sprich mir zum Hen-ker!
Vc. e B.

21
Ob.
Fag.
Cor. (in Mib)
a 2
p
V. I
V. II
Va.
Blonde
Fort, laß mich al - lein!
Osmin
Wahr - haf - tig kein'n Schritt von der Stel-le, kein'n Schritt von der Stel-le, kein'n Schritt von der
Vc. e B.
25
f
p
Stel-le, bis du zu ge-hor - chen mir schwörst,

32
Ob.
Fag.
a2
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
BLONDE
Blonde
Nicht so viel, nicht so viel, nicht
Osmin
bis du zu ge - hor - chen mir schwörst, zu ge - hor - chen mir schwörst.
Vc. e B.
38
a2
p crescendo
so viel, nicht so viel, nicht so viel, nicht so viel, nicht so viel, du ar - mer Ge - sel - le,

44
Ob.
Fag.
a2
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
Blonde
und wenn du der Groß - - mo - - gul wärst,
Vc. e B.
50
Ob.
Fag.
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
Blonde
und wenn du der Groß - mo - gul wärst, wenn du der Groß – – der Groß - mo - gul wärst.
Vc. e B.

56
Andante
Imo
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
p
Blonde
BLONDE
Ein
OSMIN
Osmin
O Eng-län-der, seid ihr nicht To - ren, ihr laßt eu - ren Wei-bern den Wil - len.
Vc. e B.
61
Herz, so_ in_ Frei-heit ge - bo - - ren, läßt nie-mals sich skla-visch be - han - deln, bleibt,
Wie

65
fmo
Fag.
V. I
V. II
Va.
Blonde
wenn schon die Frei - heit ver - lo - - ren, noch stolz auf sie, la - chet der Welt. Ein
Osmin
ist man ge - plagt und ge - scho - - ren, wenn solch ei - ne Zucht, ei - ne Zucht man er - hält! O
Vc. e B.
69
Ob.
p
fmo
Fag.
V. I
mfp mfp
V. II
Va.
simile
Blonde
Herz, so in Frei - heit ge - bo - ren, läßt nie - mals sich skla - visch be - han - deln, bleibt, wenn schon die Frei - heit ver -
Osmin
Eng-län-der! o Eng-län-der! o Eng-län-der, seid ihr nicht To - ren, Wie ist man ge - plagt und ge -
Vc. e B.

74
Ob.
Fag.
1mo
V. I
V. II
Va.
Blonde
Osmin
Vc. e B.
mf p
mf p
mfp mfp
mf p
lo - ren, noch stolz auf sie, la - chet der Welt, bleibt, wenn schon die Frei-heit ver - lo - ren,
scho - ren, wenn solch ei - ne Zucht, ei - ne Zucht man er - hält. Wie ist man ge - plagt und ge - scho - ren, wenn
79
1mo
p
noch stolz auf sie, la - chet der Welt, noch stolz auf sie, la - chet der Welt.
solch ei - ne Zucht, ei - ne Zucht man er - hält_, wenn solch ei - ne Zucht, ei - ne Zucht man er - hält!

Allegro assai
83
Ob.
Fag.
a 2
Cor. (in Mi♭)
V. I
V. II
Va.
Blonde
Nun troll dich.
Nun troll dich.
Osmin
So sprichst du mit mir?
So
Vc. e B.
90
Nicht an-ders, nicht an-ders.
sprichst du mit mir?
Nun bleib' ich erst hier.
Nun bleib' ich erst hier. Nun bleib' ich erst

96
Ob.
Fag.
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
Blonde
Osmin
Vc. e B.
Ein an - der - mal, jetzt mußt du ge - hen. Ein an - der - mal, jetzt mußt du
hier. Nun bleib' ich erst hier. Wer hat sol - che Frech-heit ge - se - hen! Wer
100
a 2
ge - hen. Ein an - der - mal, jetzt mußt du ge - hen. Ein an - der - mal, jetzt mußt du
hat sol - che Frech - heit ge - se - hen! Wer hat sol - che Frech-heit ge - se - hen! Wer

104
Ob.
Fag.
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
Blonde
Osmin
Vc. e B.
a2
crescendo
p crescendo
f
p
(stellt sich, als wollte sie ihm die Augen auskratzen)
ge - hen, jetzt mußt___ du ge - hen. Es ist um die Au - gen ge - sche-hen, es
hat sol - che Frech - - heit___ ge - se - hen!
111
ist um die Au-gen ge - sche-hen, wo - - fern du noch län - ger ver - weilst.
(furchtsam zurückweichend)
Nur ru - hig, ich will ja gern

117
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Blonde
Osmin
Vc. e B.
a 2
f
Nun
ge - hen, nur ru - hig, ich will ja gern ge - hen, be - - vor du gar Schlä - ge er -
123
a 2
p
Cor. (in Mi♭)
troll dich. Nicht an - ders. Ein an - der - mal, jetzt mußt du ge - hen. Es
teilst. So sprichst du mit mir? Nun bleib' ich erst hier. Wer hat sol - che Frech-heit ge -

127
Ob.
Fag.
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
Blonde
ist um die Au-gen ge-sche-hen, wo-fern du noch län-ger ver-weilst. Es
Osmin
se-hen! Nur ru-hig, ich will ja gern ge-hen, be-vor du gar Schlä-ge er-
Vc. e B.
131
Ob.
Fag.
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
Blonde
ist um die Au-gen ge-sche-hen, wo-
Osmin
teilst. Nur ru-hig, ich will ja gern ge-hen, be-
Vc. e B.
f

136
Ob.
Fag.
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
Blonde
fern du noch län - ger ver - weilst. Es ist um die Au - gen ge - sche - hen, wo -
Osmin
vor du gar Schlä - ge er - teilst. Nur ru - hig, ich will ja gern
Vc. e B.
p
141
f
fern du noch län - ger ver - weilst, wo - fern du noch län - ger ver -
ge - hen, be - vor du gar Schlä - ge er - teilst, be - vor du gar Schlä - ge er -

146
Ob.
Fag.
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
Blonde
Osmin
Vc. e B.
p
f
a2
crescendo
weilst, noch län - ger ver - weilst, noch län - ger ver - weilst.
(geht ab)
teilst, gar Schlä - ge er - teilst, gar Schlä - ge er - teilst.
152
a2

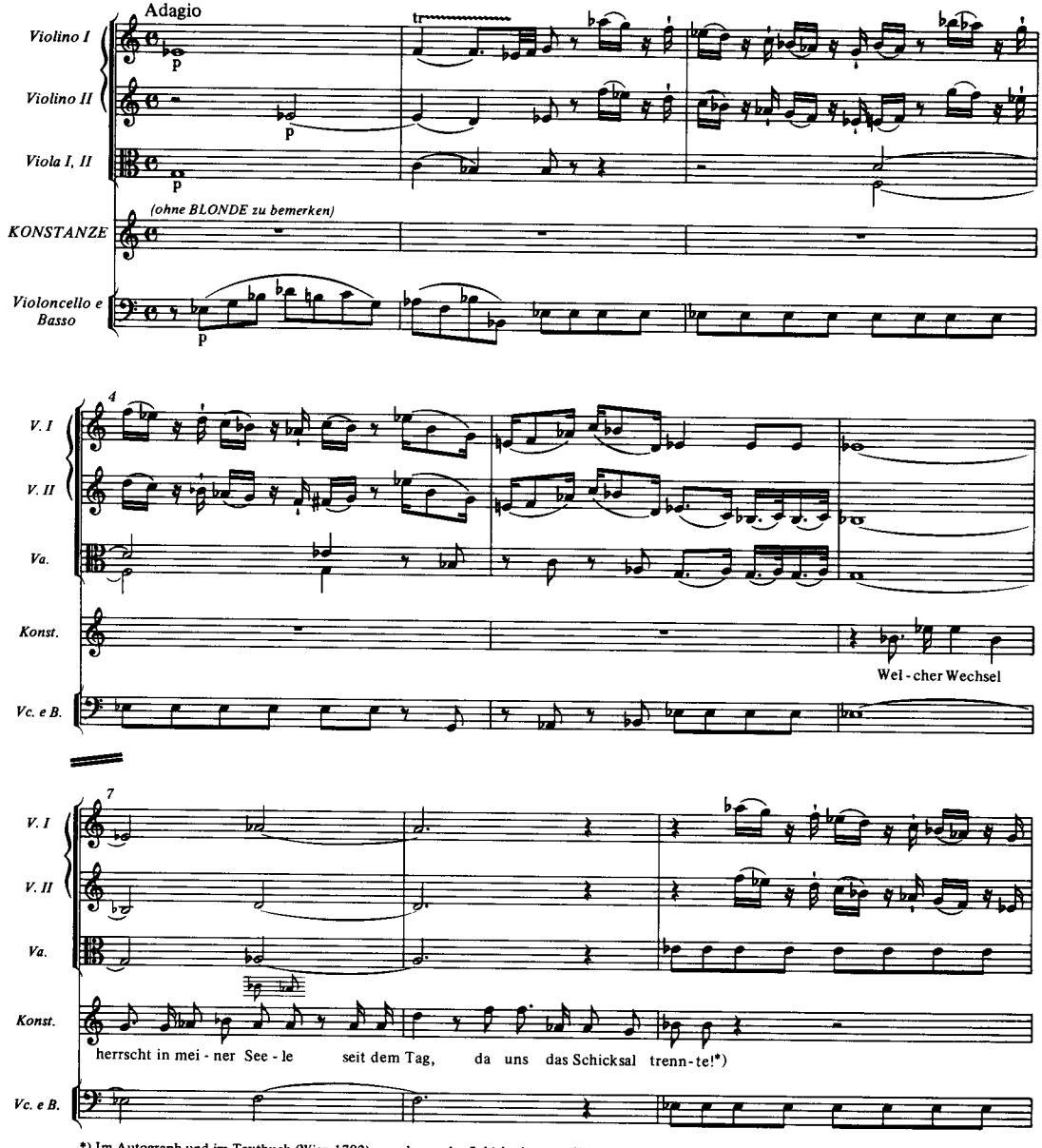
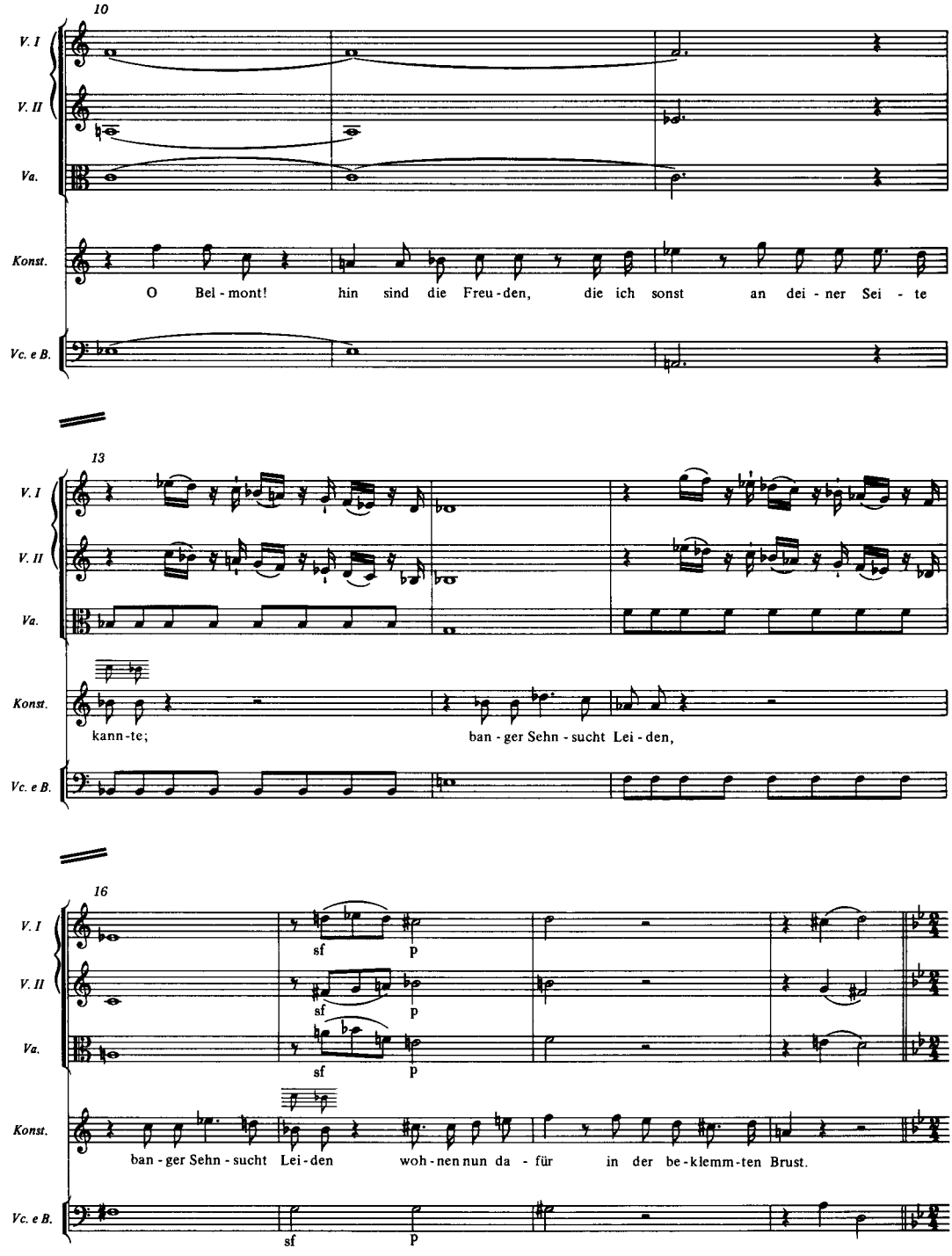
Zweiter Auftritt

BLONDE, KONSTANZE.

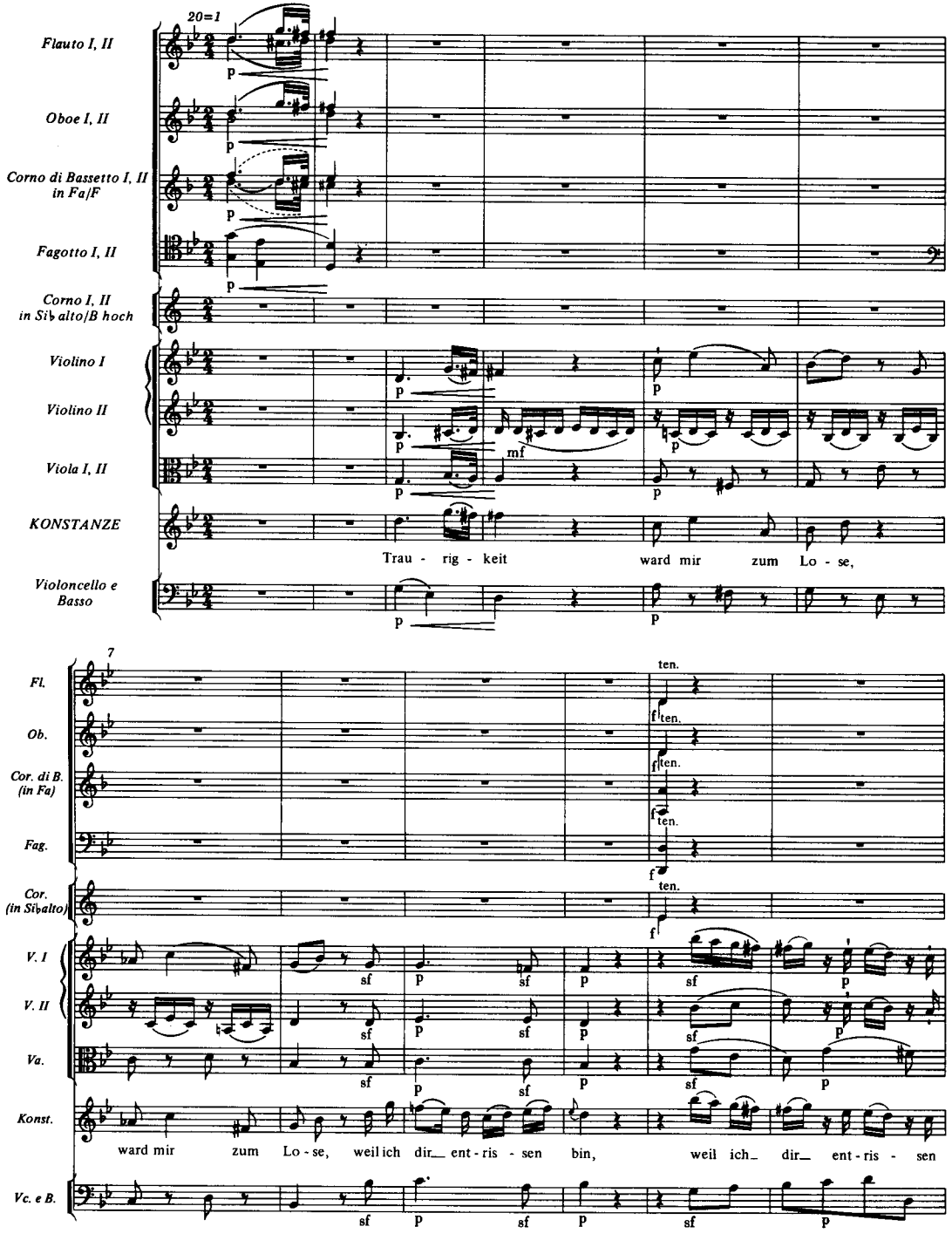
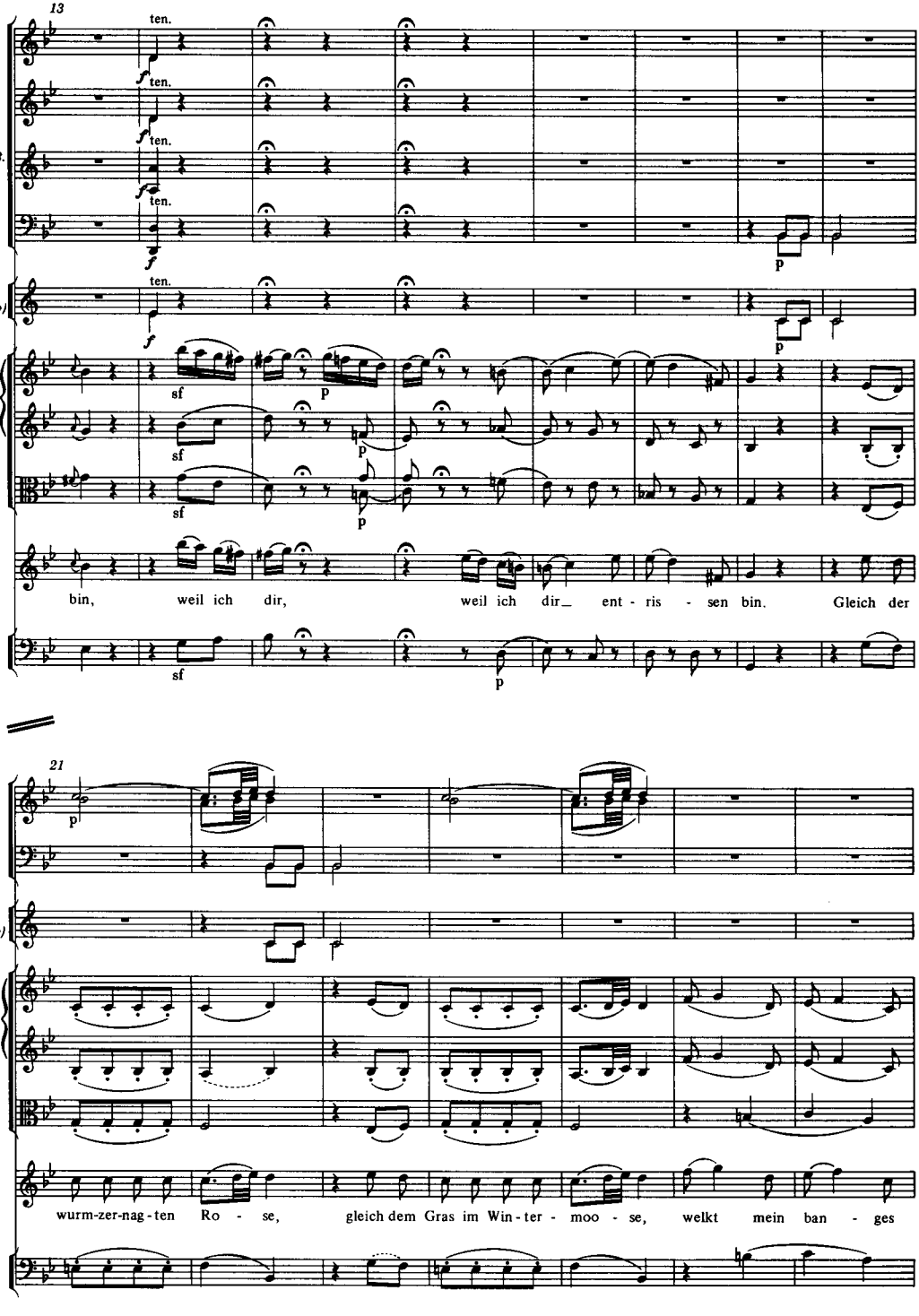
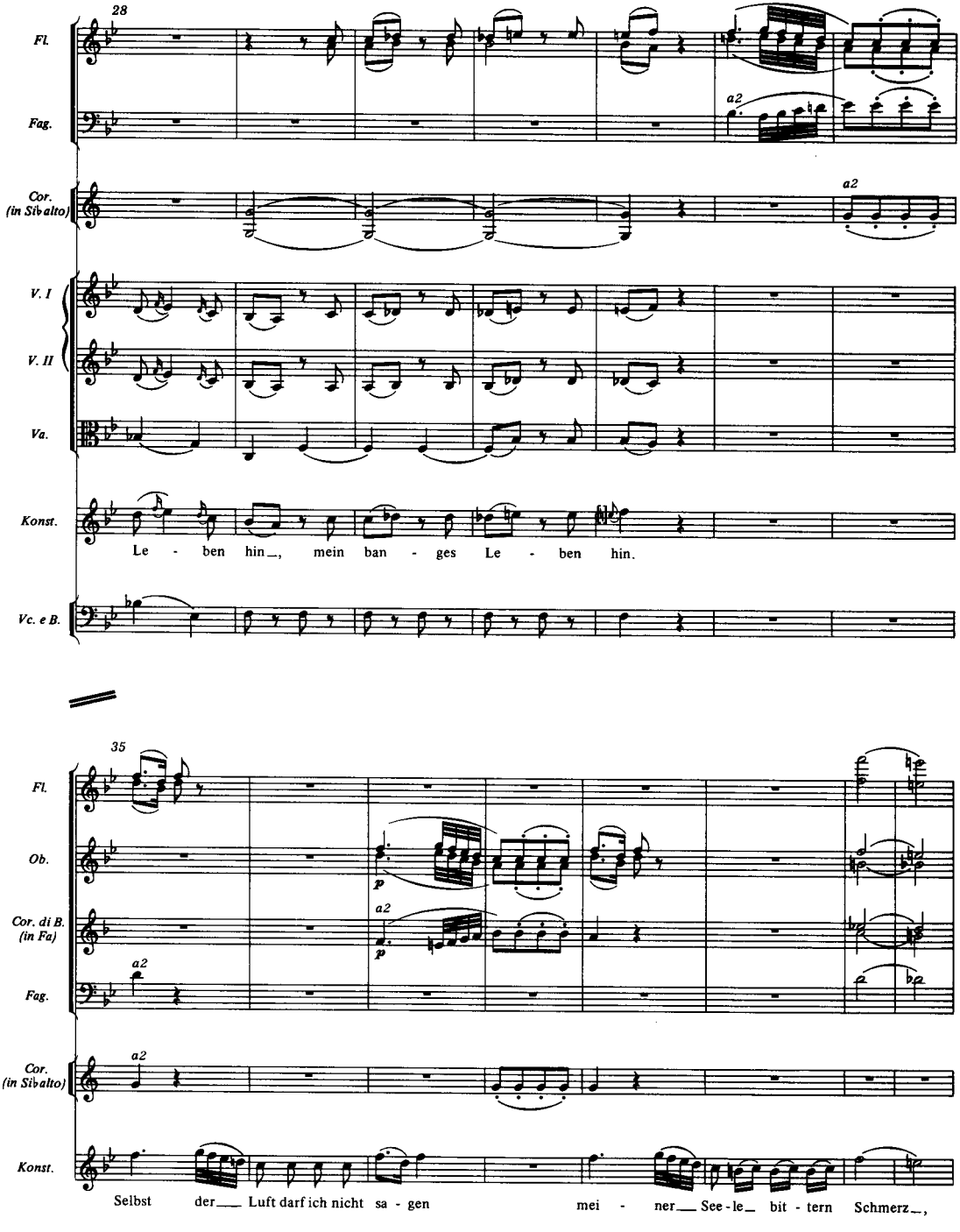
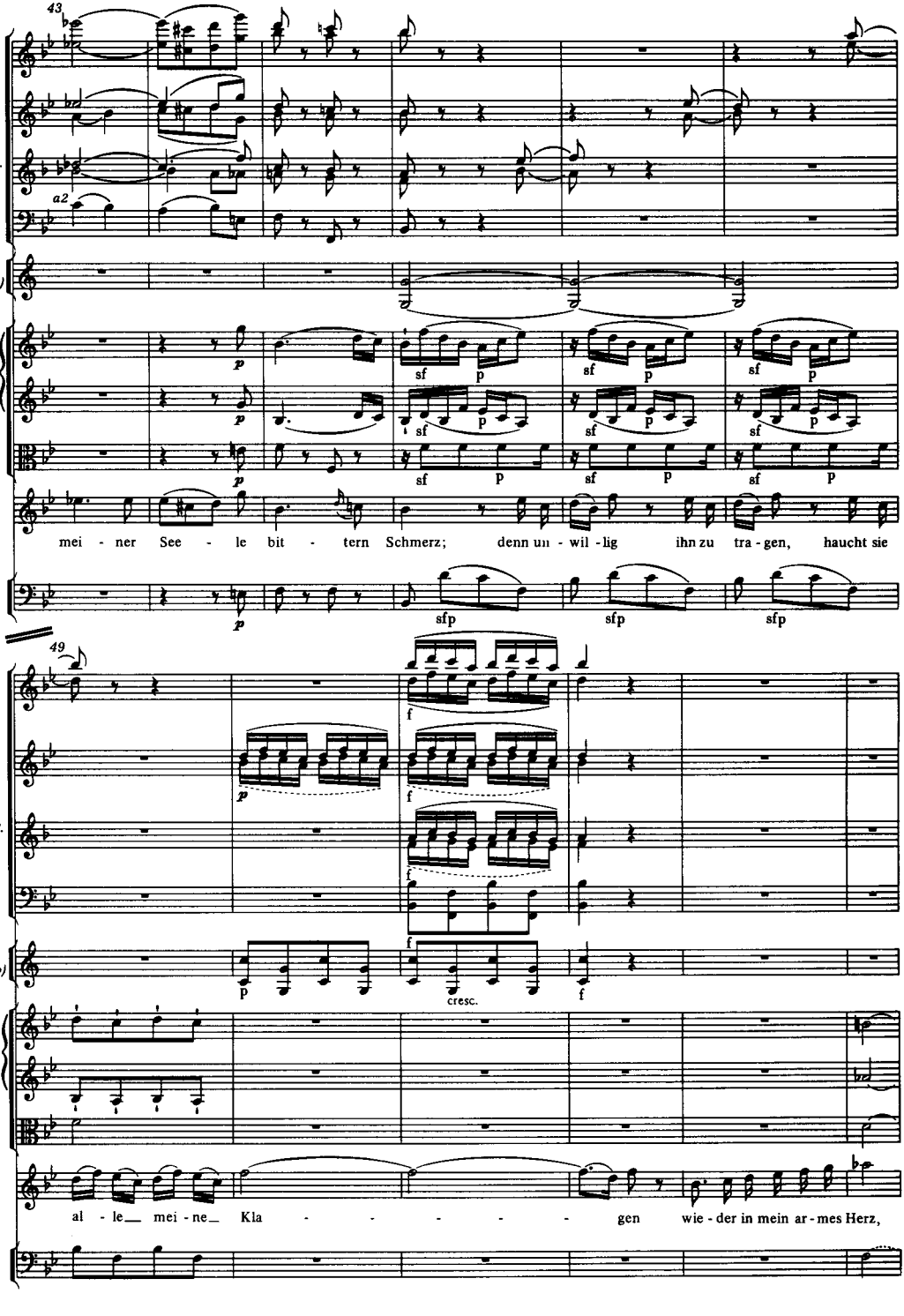
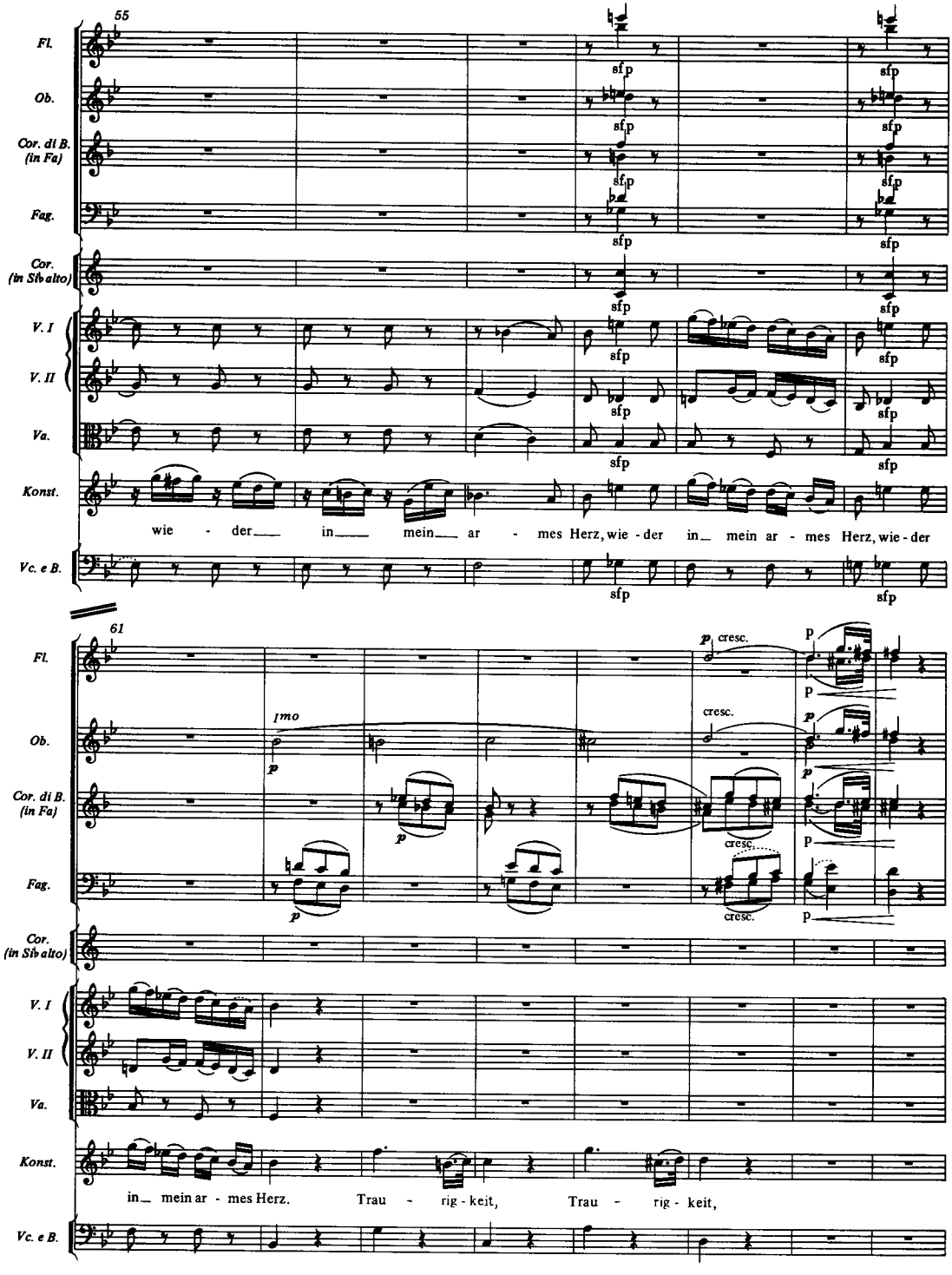
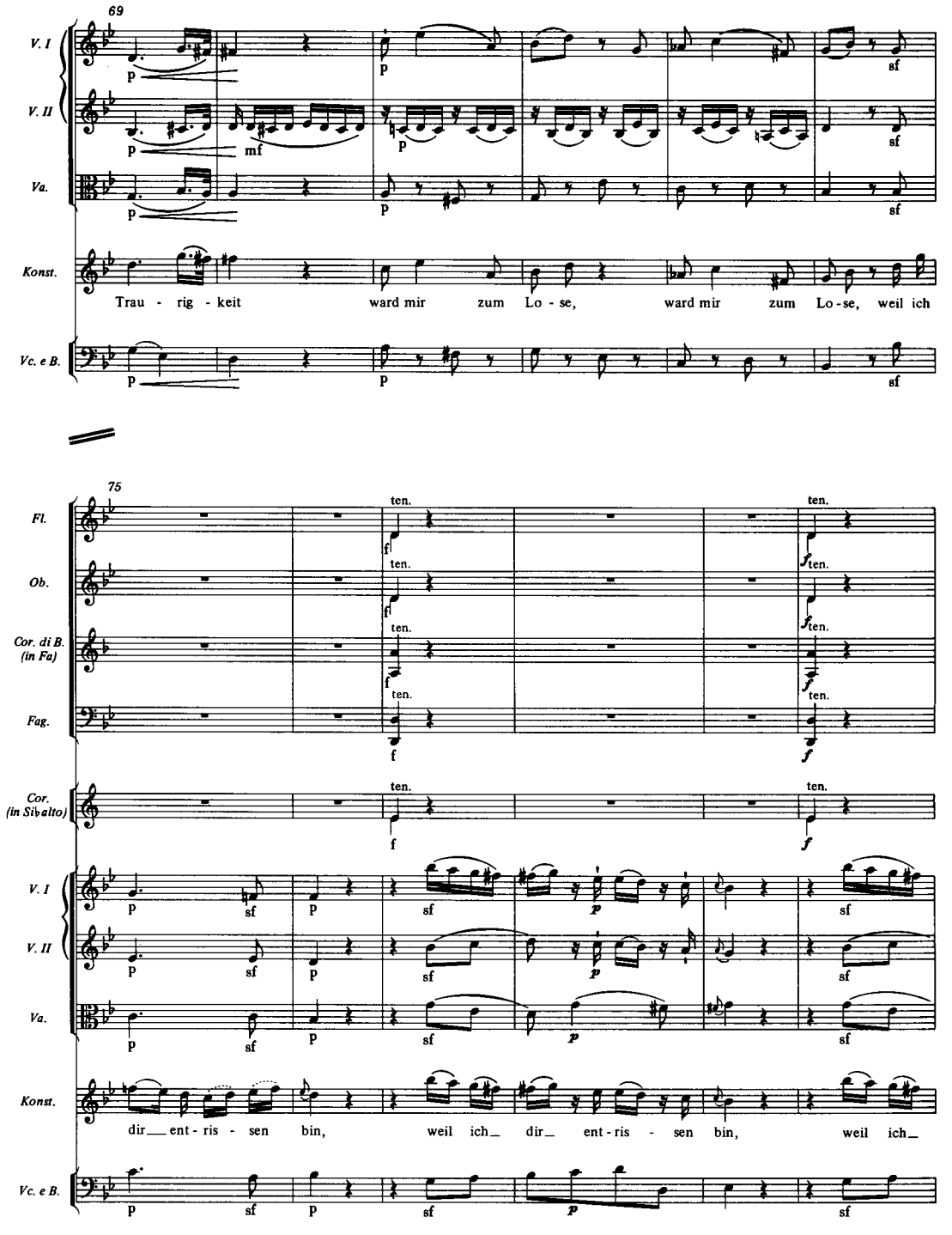
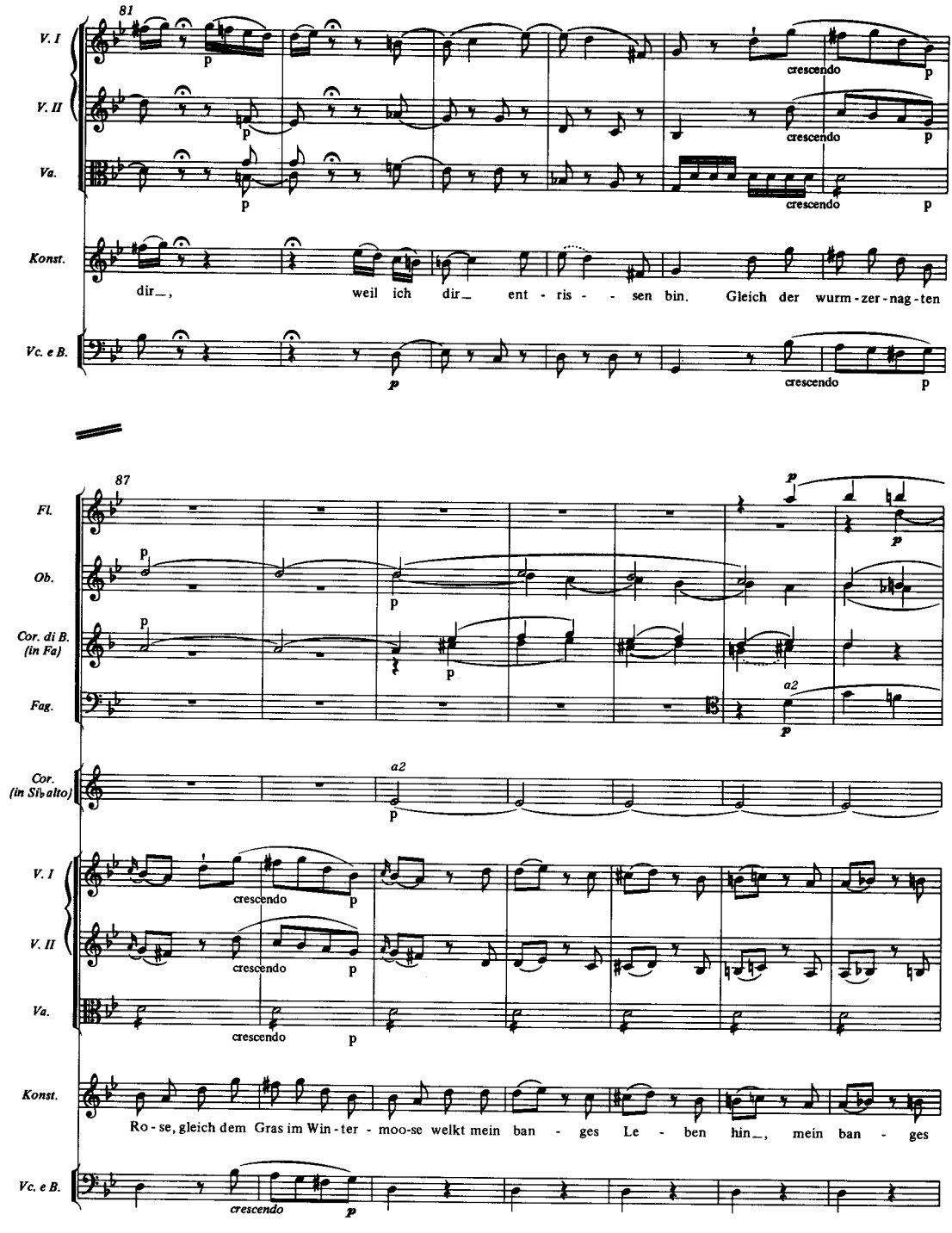
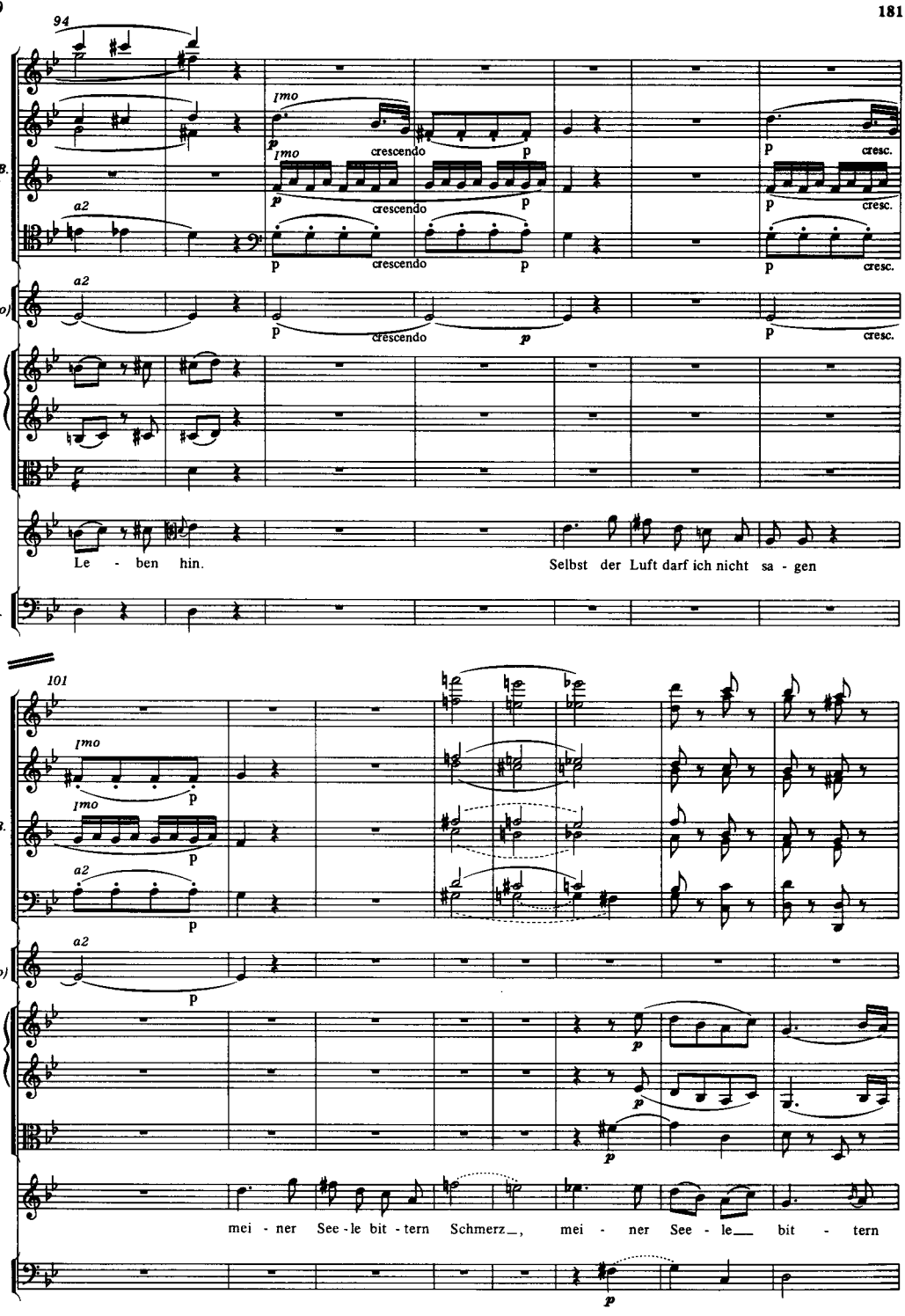
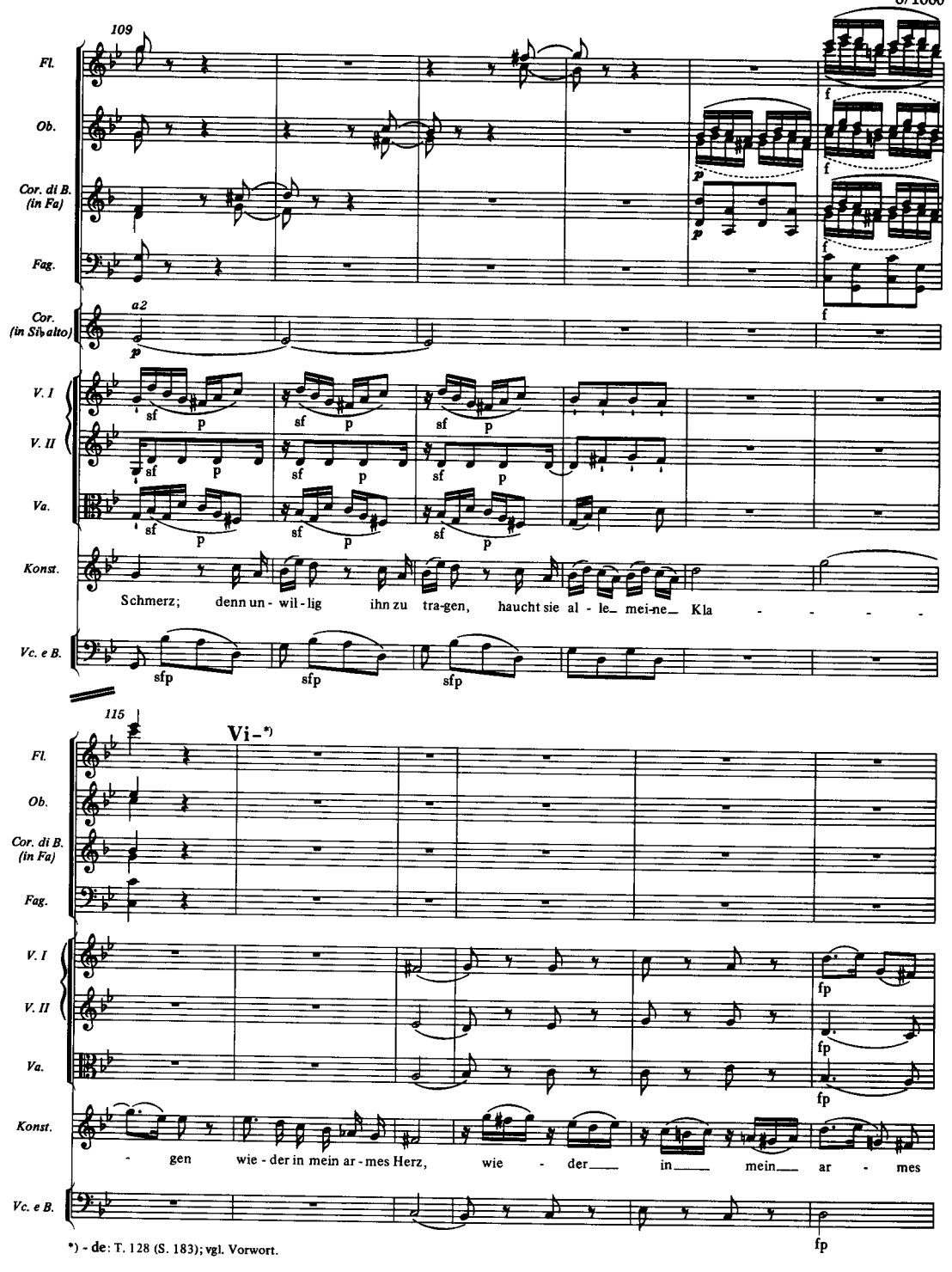
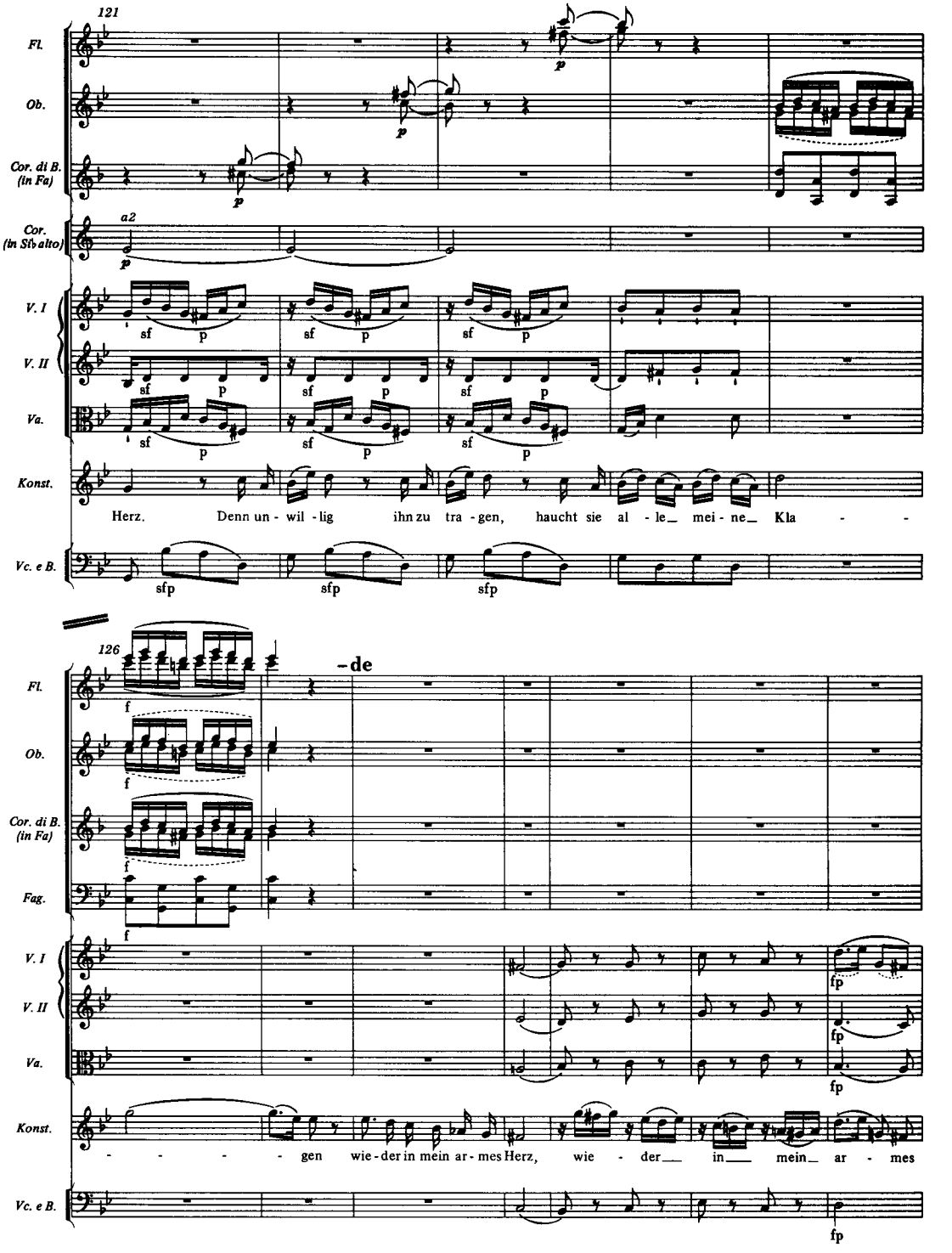
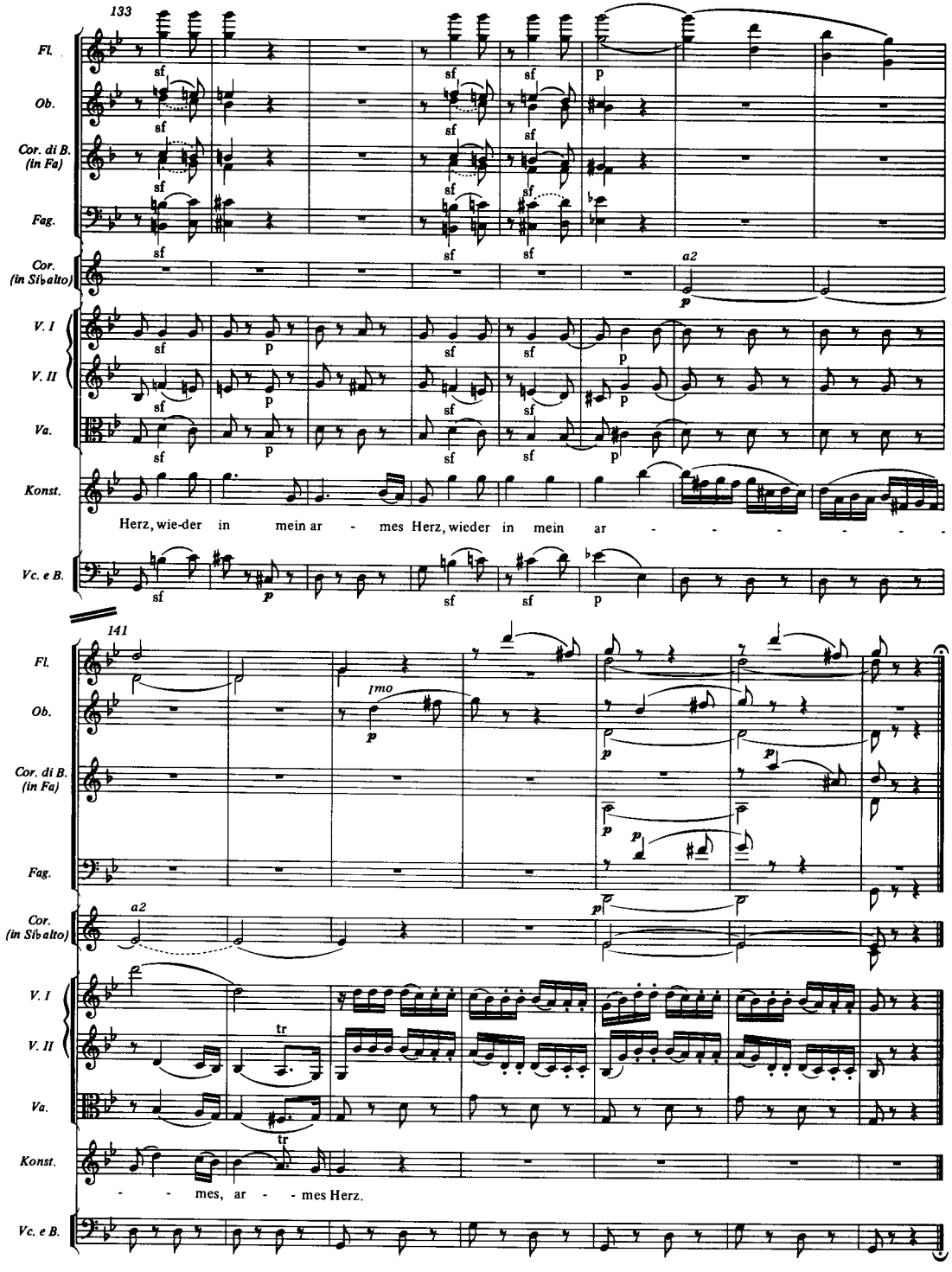
BLONDE

Wie traurig das gute Mädchen daherkommt! Freilich tut's weh, den Geliebten zu verlieren und Sklavin zu sein. Es geht mir wohl auch nicht viel besser; aber ich habe doch noch das Vergnügen, meinen Pedrillo manchmal zu sehen, ob's gleich auch mager und verstohlen genug geschehen muß; doch wer kann wider den Strom schwimmen!

Nº 10 Recitativo ed Aria

Recitativo

*) Im Autograph und im Textbuch (Wien 1782): „... da uns das Schicksal trannte!"; vgl. den Reim T. 13.

10
V. I
V. II
Va.
Konst.
O Bel - mont! hin sind die Freu - den, die ich sonst an dei - ner Sei - te
Vc. e B.
13
V. I
V. II
Va.
Konst.
kann - te; ban - ger Sehn - sucht Lei - den,
Vc. e B.
16
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
sf p
sf p
sf p
ban - ger Sehn - sucht Lei - den woh - nen nun da - für in der be - klemm - ten Brust.
sf p

Aria

Andante con moto

13
Fl.
Ob.
Cor. di B. (in Fa)
Fag.
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
ten.
bin, weil ich dir, weil ich dir_ ent - ris - sen bin. Gleich der
21
wurm-zer-nag-ten Ro - se, gleich dem Gras im Win-ter - moo - se, welkt mein ban - ges

28
Fl.
Fag.
a2
Cor. (in Sib alto)
a2
V. I
V. II
Va.
Konst.
Le - ben hin_, mein ban - ges Le - ben hin.
Vc. e B.
35
Fl.
Ob.
p
Cor. di B. (in Fa)
a2
p
Fag.
a2
Cor. (in Sib alto)
a2
Konst.
Selbst der_ Luft darf ich nicht sa - gen mei - ner_ See - le_ bit - tern Schmerz_,

43
Fl.
Ob.
Cor. di B. (in Fa)
a2
Fag.
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
Konst.
mei - ner See - le bit - tern Schmerz; denn un - wil - lig ihn zu tra - gen, haucht sie
Vc. e B.
49
cresc.
al - le mei - ne Kla - - - - - gen wie - der in mein ar - mes Herz,

55
Fl.
Ob.
Cor. di B. (in Fa)
Fag.
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
sfp
wie - der in mein ar - mes Herz, wie - der in mein ar - mes Herz, wie - der
61
1mo
p
cresc.
in mein ar - mes Herz. Trau - rig - keit, Trau - rig - keit,

69
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
Trau - rig - keit ward mir zum Lo - se, ward mir zum Lo-se, weil ich
75
Fl.
Ob.
Cor. di B. (in Fa)
Fag.
Cor. (in Silvalto)
ten.
dir ent - ris - sen bin, weil ich dir ent - ris - sen bin, weil ich

81
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
dir_, weil ich dir_ ent - ris - - sen bin. Gleich der wurm - zer - nag - ten
crescendo
87
Fl.
Ob.
Cor. di B. (in Fa)
Fag.
Cor. (in Sib alto)
a2
Ro - se, gleich dem Gras im Win - ter - moo-se welkt mein ban - ges Le - ben hin_, mein ban - ges

94
Fl.
Ob.
Cor. di B. (in Fa)
Fag.
Cor. (in Sivalto)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
1mo
a2
p
crescendo
cresc.
Le - ben hin.
Selbst der Luft darf ich nicht sa - gen
101
mei - ner See - le bit - tern Schmerz_, mei - ner See - le_ bit - tern

*) - de: T. 128 (S. 183); vgl. Vorwort.

121
Fl.
Ob.
Cor. di B. (in Fa)
Cor. (in Sib alto)
a2
V. I
V. II
Va.
Konst.
Herz. Denn un - wil - lig ihn zu tra - gen, haucht sie al - le_ mei - ne_ Kla - -
Vc. e B.
126
-de
Fl.
Ob.
Cor. di B. (in Fa)
Fag.
V. I
V. II
Va.
Konst.
- - - - - gen wie - der in mein ar - mes Herz, wie - der_ in_ mein_ ar - mes
Vc. e B.

133
Fl.
Ob.
Cor. di B. (in Fa)
Fag.
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
a2
Herz, wie-der in mein ar - mes Herz, wieder in mein ar
141
1mo
a2
tr
tr
mes, ar - mes Herz.

BLONDE
Ach mein bestes Fräulein! Noch immer so traurig?

KONSTANZE
Kannst du fragen, die du meinen Kummer weißt? – Wieder ein Abend, und noch keine Nachricht, noch keine Hoffnung! – Und morgen – ach Gott! Ich darf nicht daran denken.

BLONDE
Heitern Sie sich wenigstens ein bißchen auf. Sehn Sie, wie schön der Abend ist, wie blühend uns alles entgegenlacht, wie freudig uns die Vögel zu ihrem Gesang einladen! Verbannen Sie die Grillen, und fassen Sie Mut!

KONSTANZE
Wie glücklich bist du, Mädchen, bei deinem Schicksal so gelassen zu sein! O daß ich es auch könnte!

BLONDE
Das steht nur bei Ihnen. Hoffen Sie –

KONSTANZE
Wo nicht der mindeste Schein von Hoffnung mehr zu erblicken ist?

BLONDE
Hören Sie nur: ich verzage mein Lebtage nicht, es mag auch eine Sache noch so schlimm aussehen. Denn wer sich immer das Schlimmste vorstellt, ist auch wahrhaftig am schlimmsten dran.

KONSTANZE
Und wer sich immer mit Hoffnung schmeichelt und zuletzt betrogen sieht, hat alsdenn nichts mehr übrig als die Verzweiflung.

BLONDE
Jedes nach seiner Weise. Ich glaube bei der meinigen am besten zu fahren. Wie bald kann Ihr Belmont mit Lösegeld erscheinen oder uns listigerweise entführen? Wären wir die ersten Frauenzimmer, die den türkischen Vielfraßen entkämen? – Dort seh' ich den Bassa.

KONSTANZE
Laß uns ihm aus den Augen gehn.

BLONDE
Zu spät. Er hat Sie schon gesehen. Ich darf aber getrost aus dem Wege trollen, er schaffte mich ohnehin fort.
(im Weggehen)
Courage! wir kommen gewiß noch in unsre Heimat.

Dritter Auftritt

KONSTANZE, SELIM.

SELIM
Nun, Konstanze, denkst du meinem Begehren nach? Der Tag ist bald verstrichen, morgen mußt du mich lieben, oder –

KONSTANZE
Muß? welch albernes Begehren! Als ob man die Liebe anbefehlen könnte, wie eine Tracht Schläge! – – Aber freilich, wie ihr Türken zu Werke geht, läßt sich's auch allenfalls befehlen – Aber ihr seid wirklich zu beklagen. Ihr kerkert die Gegenstände eurer Begierden ein und seid zufrieden, eure Lüste zu büßen.

SELIM
Und glaubst du etwan, unsre Weiber wären weniger glücklich als ihr in euren Ländern?

KONSTANZE
Die nichts bessers kennen!

SELIM
Auf diese Art wäre wohl keine Hoffnung, daß du je anders denken wirst.

KONSTANZE
Herr! Ich muß dir frei gestehn – – – denn was soll ich dich länger hinhalten, mich mit leerer Hoffnung schmeicheln, daß du dich durch mein Bitten erweichen ließest – – Ich werde stets so denken wie itzt: dich verehren, aber – – lieben? Nie.

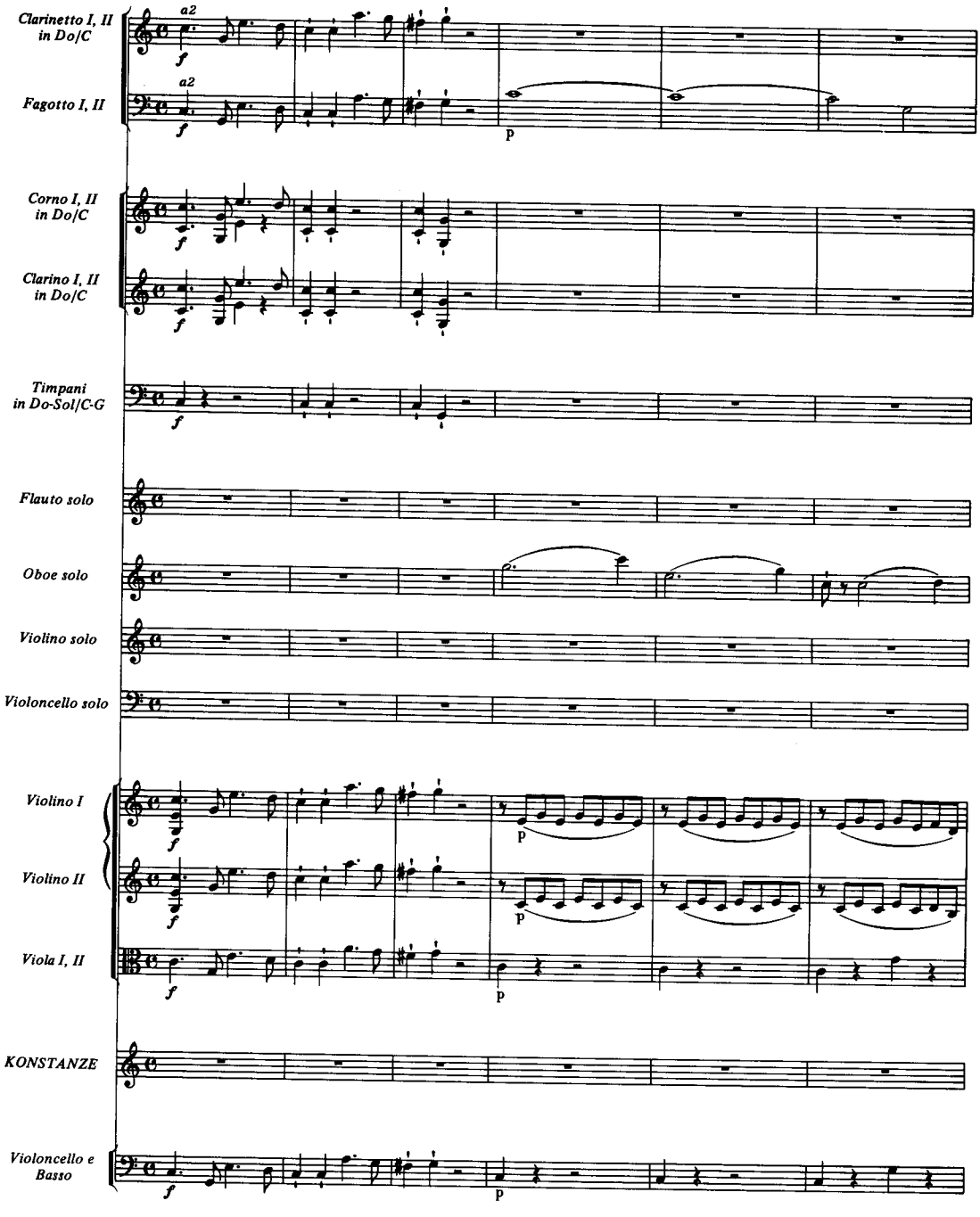
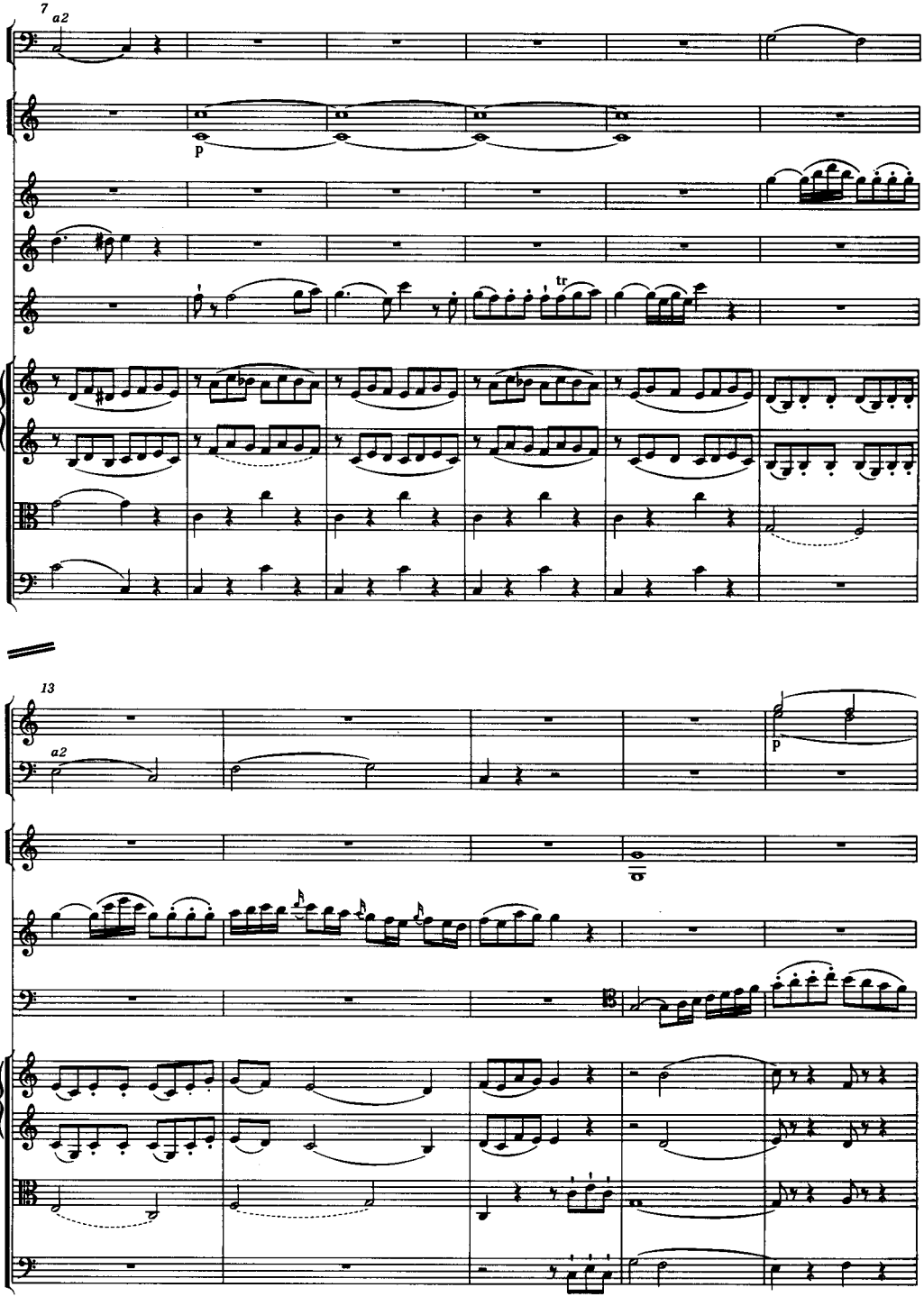
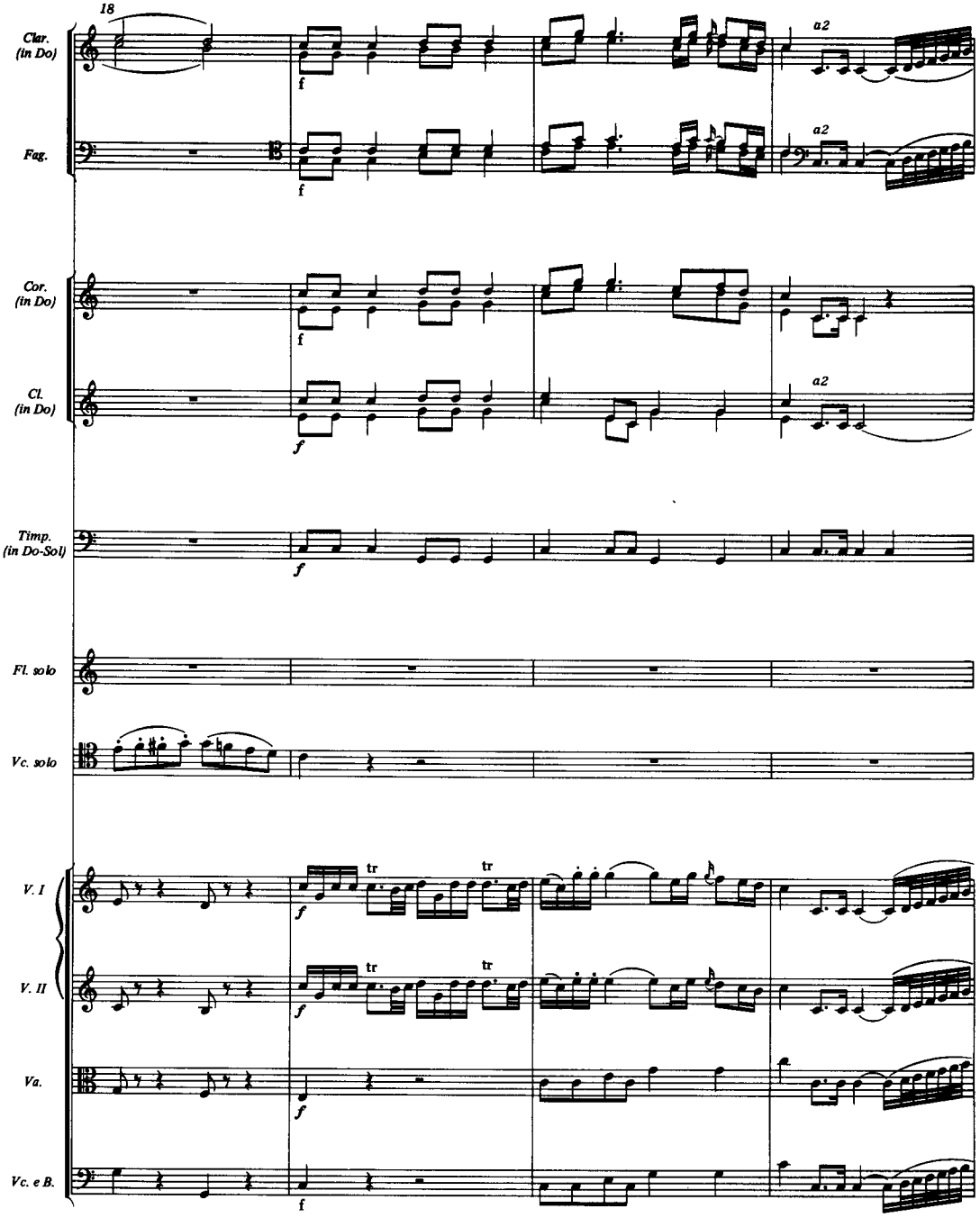
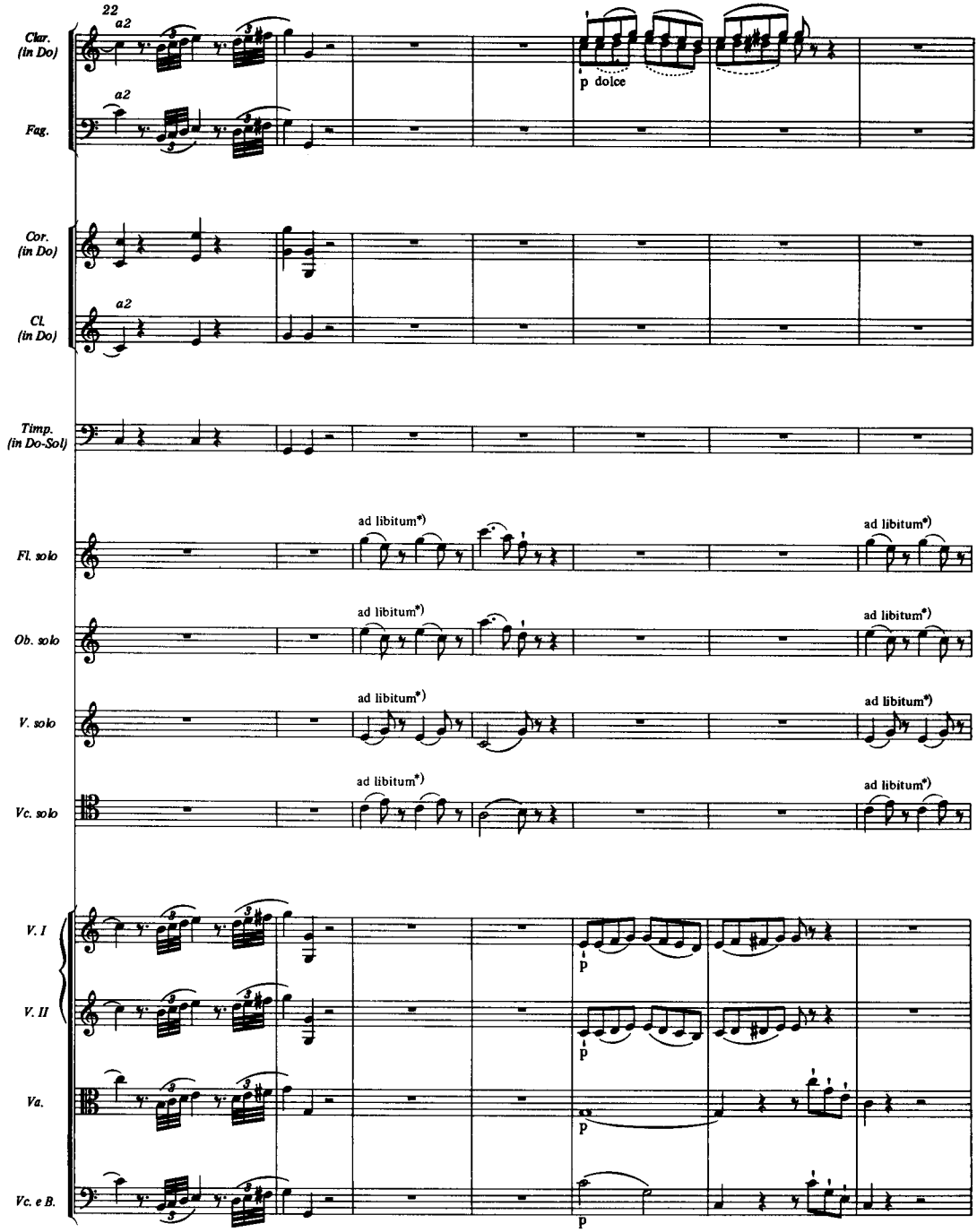
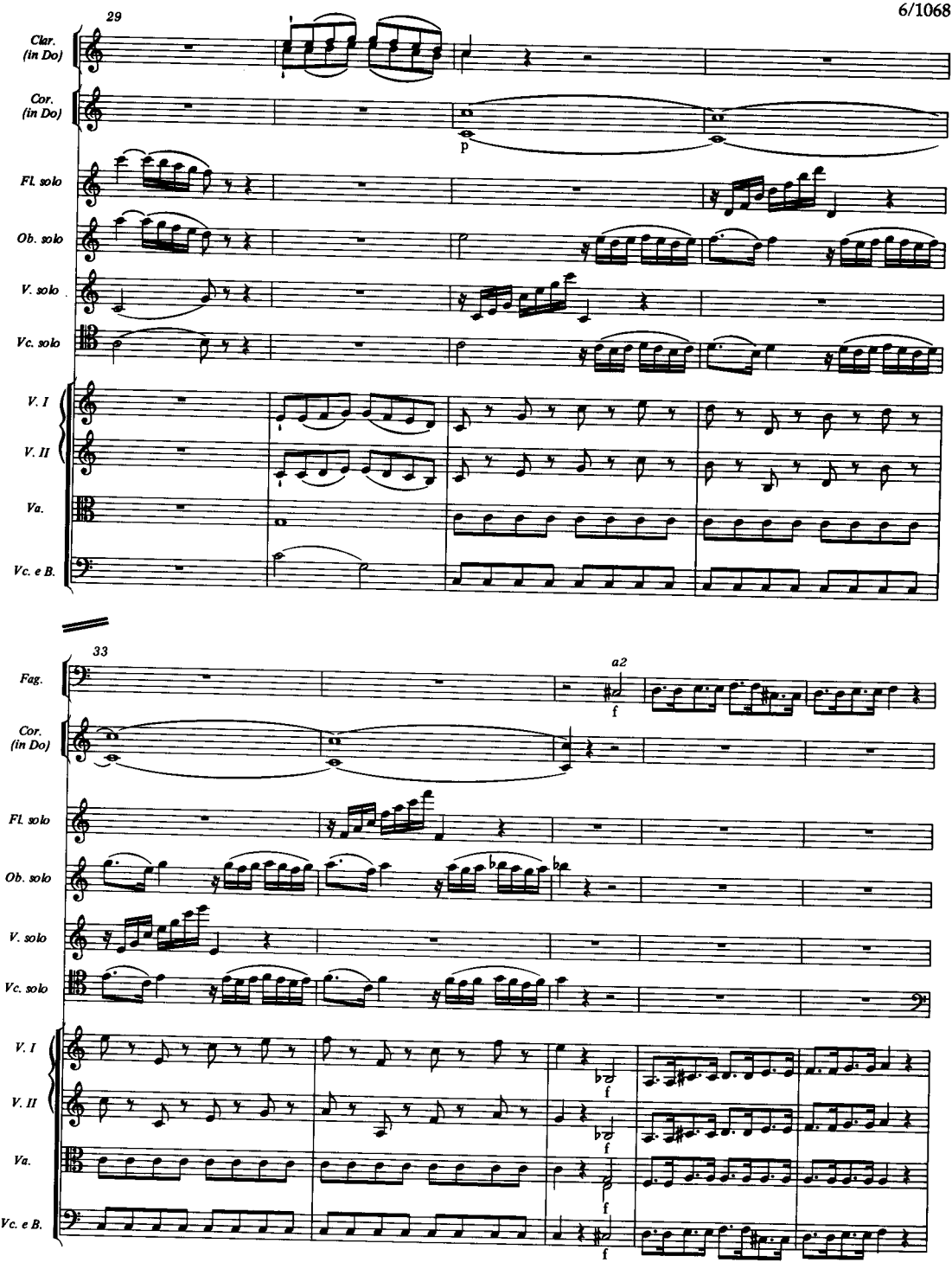
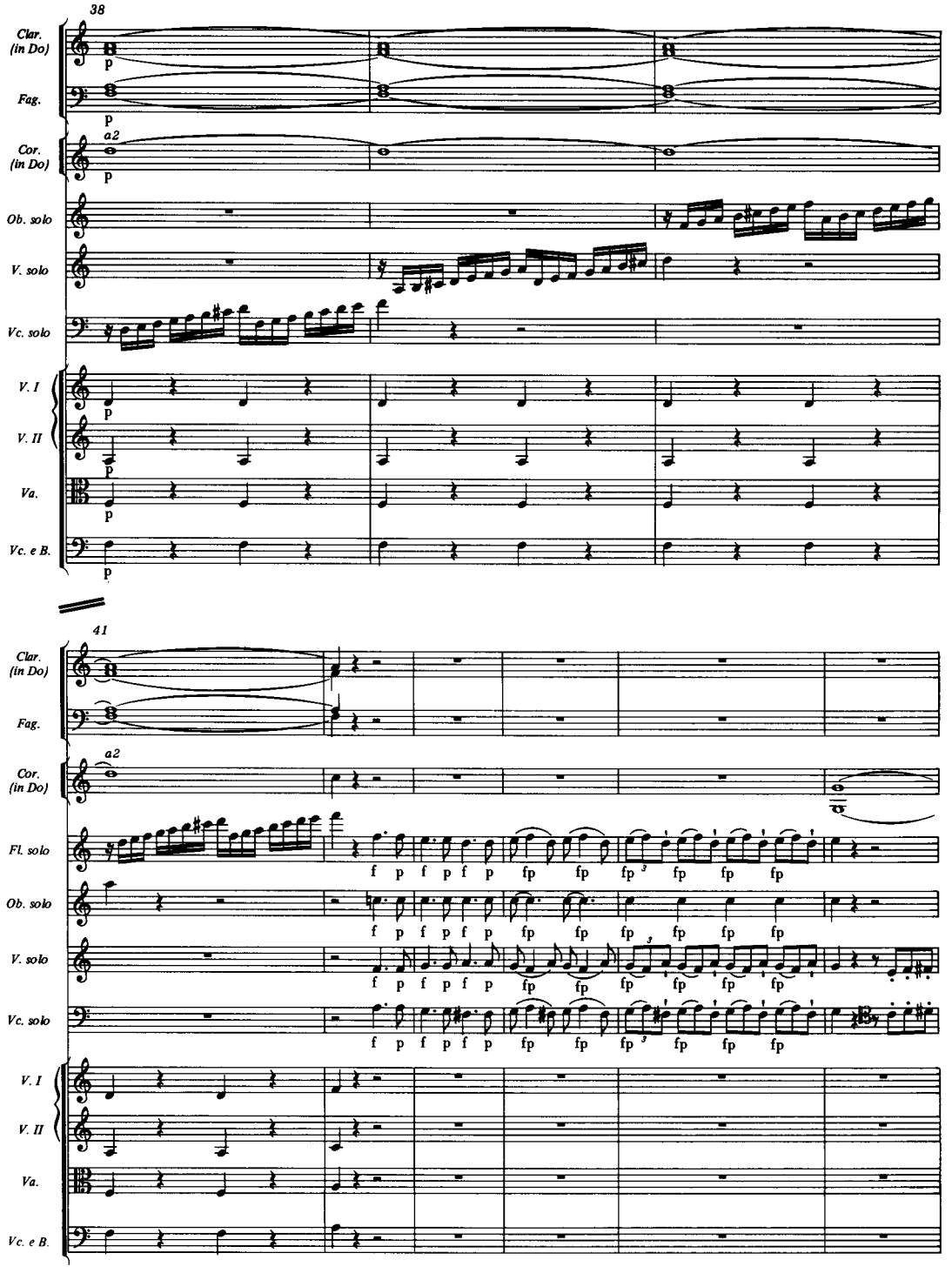
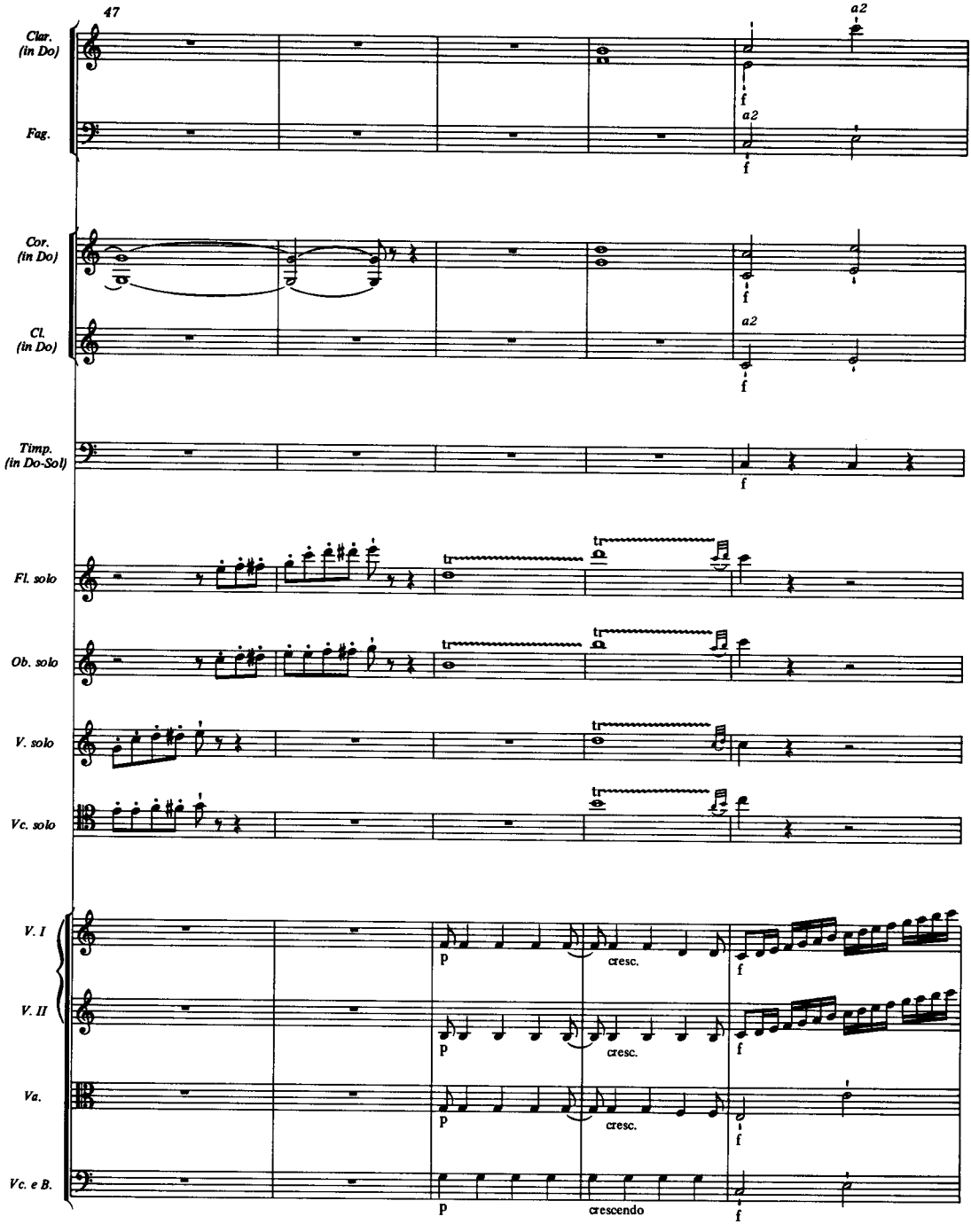
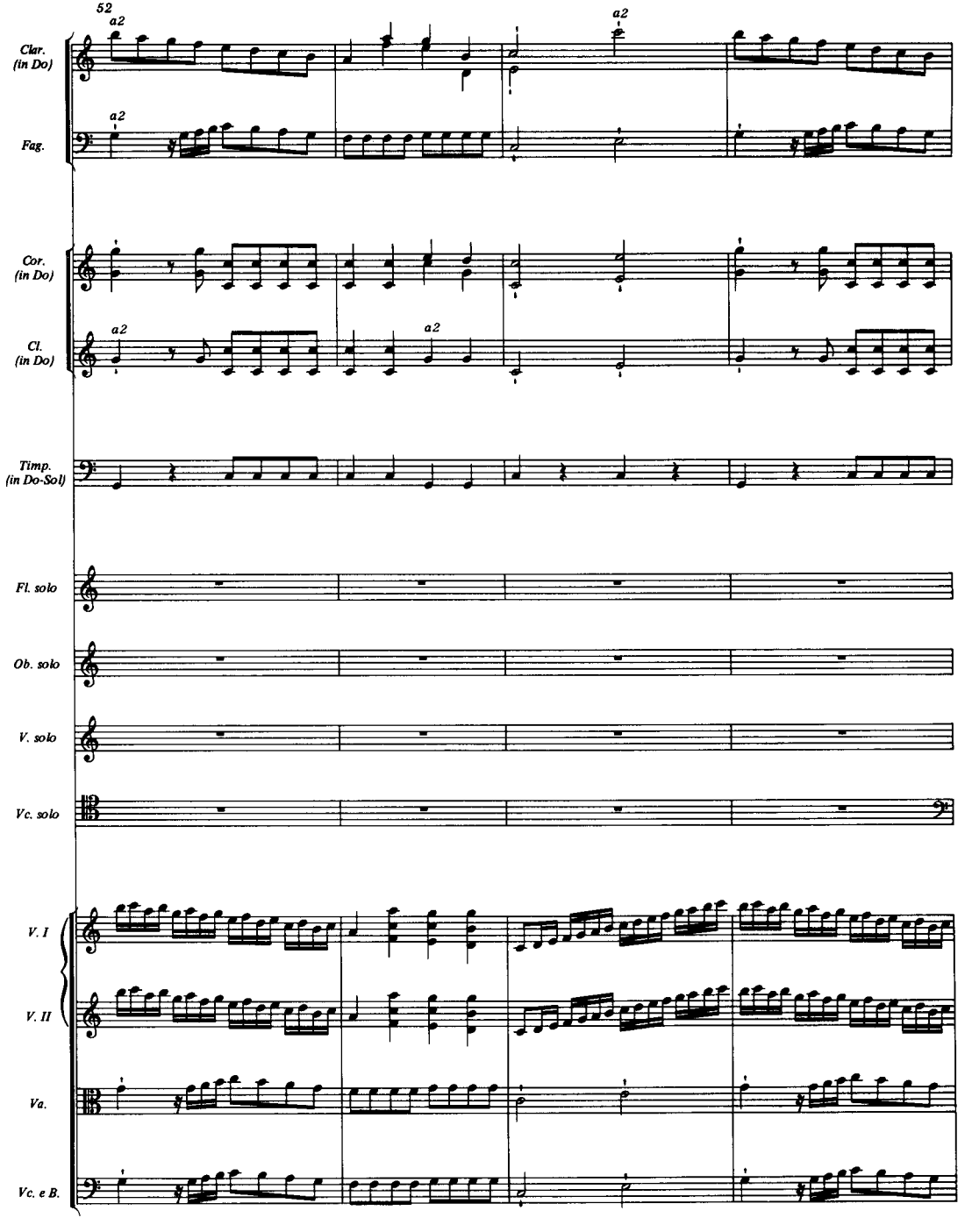
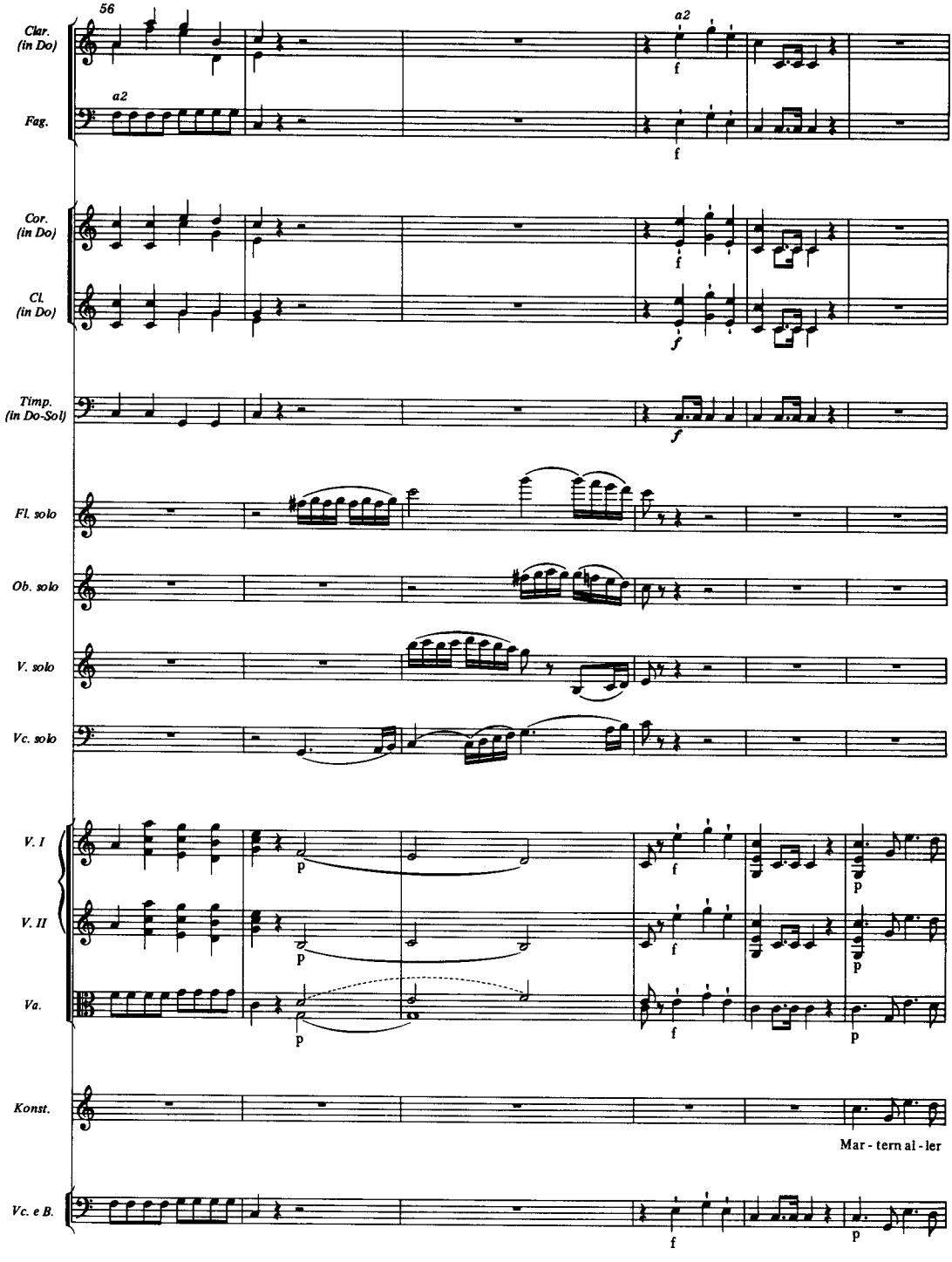
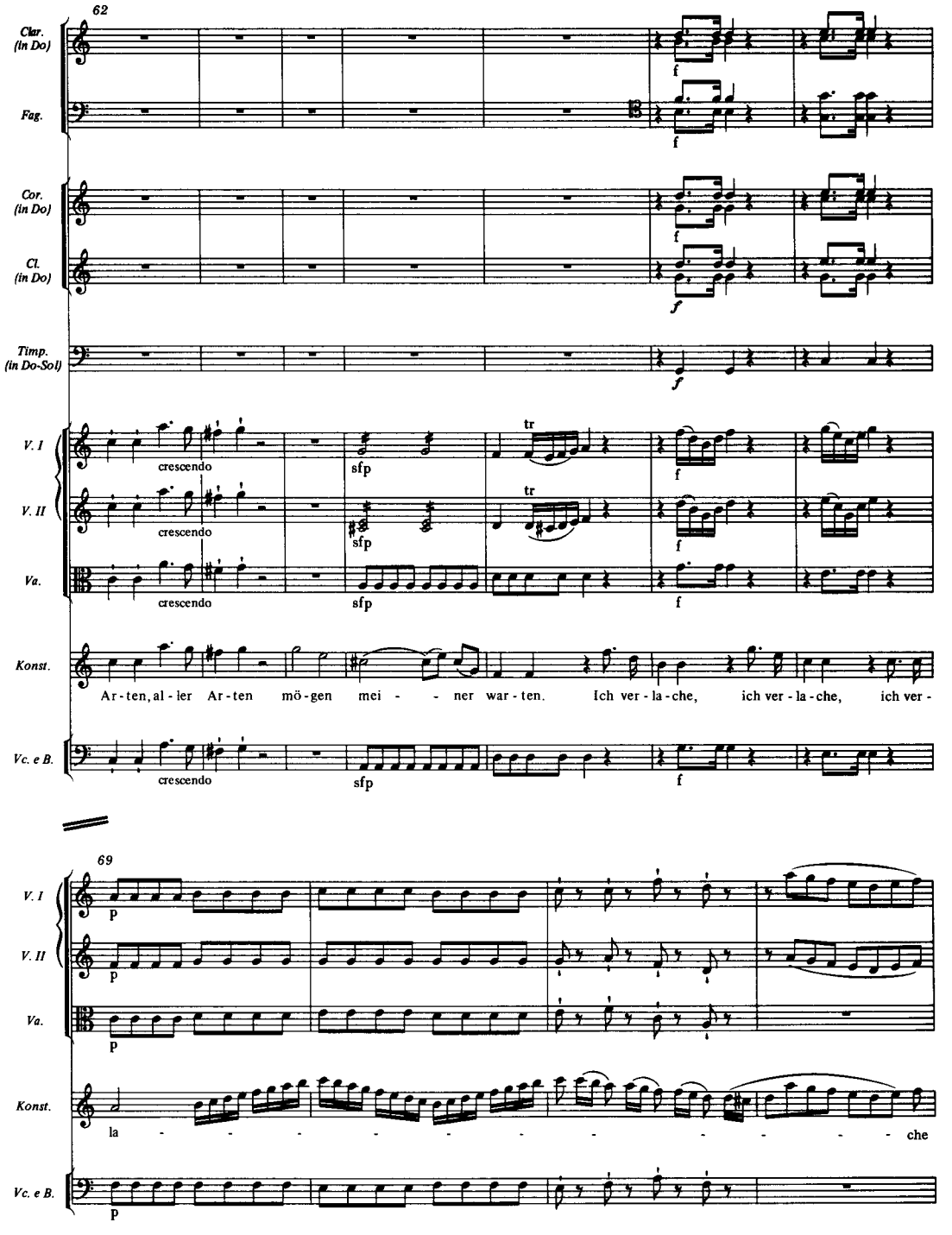
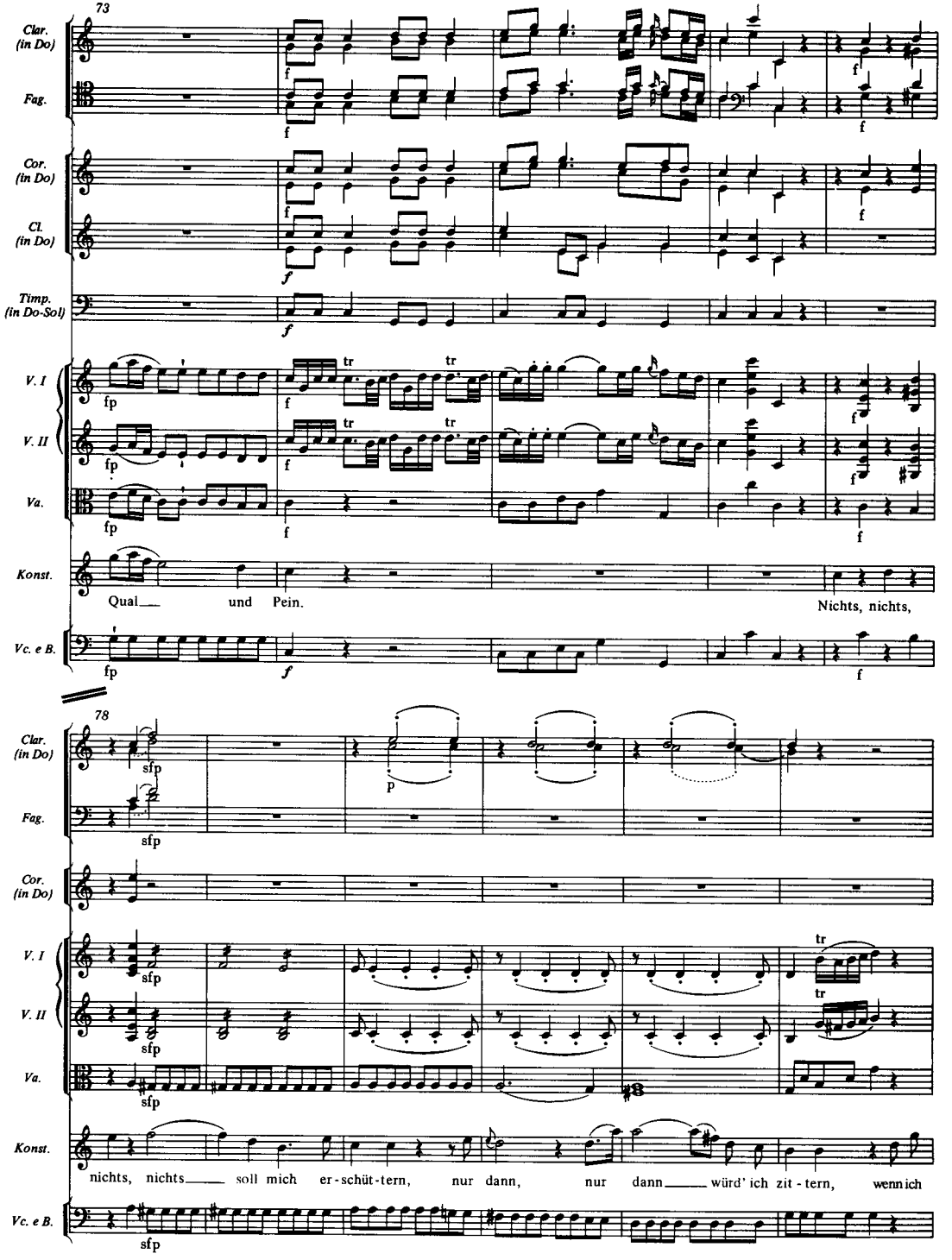
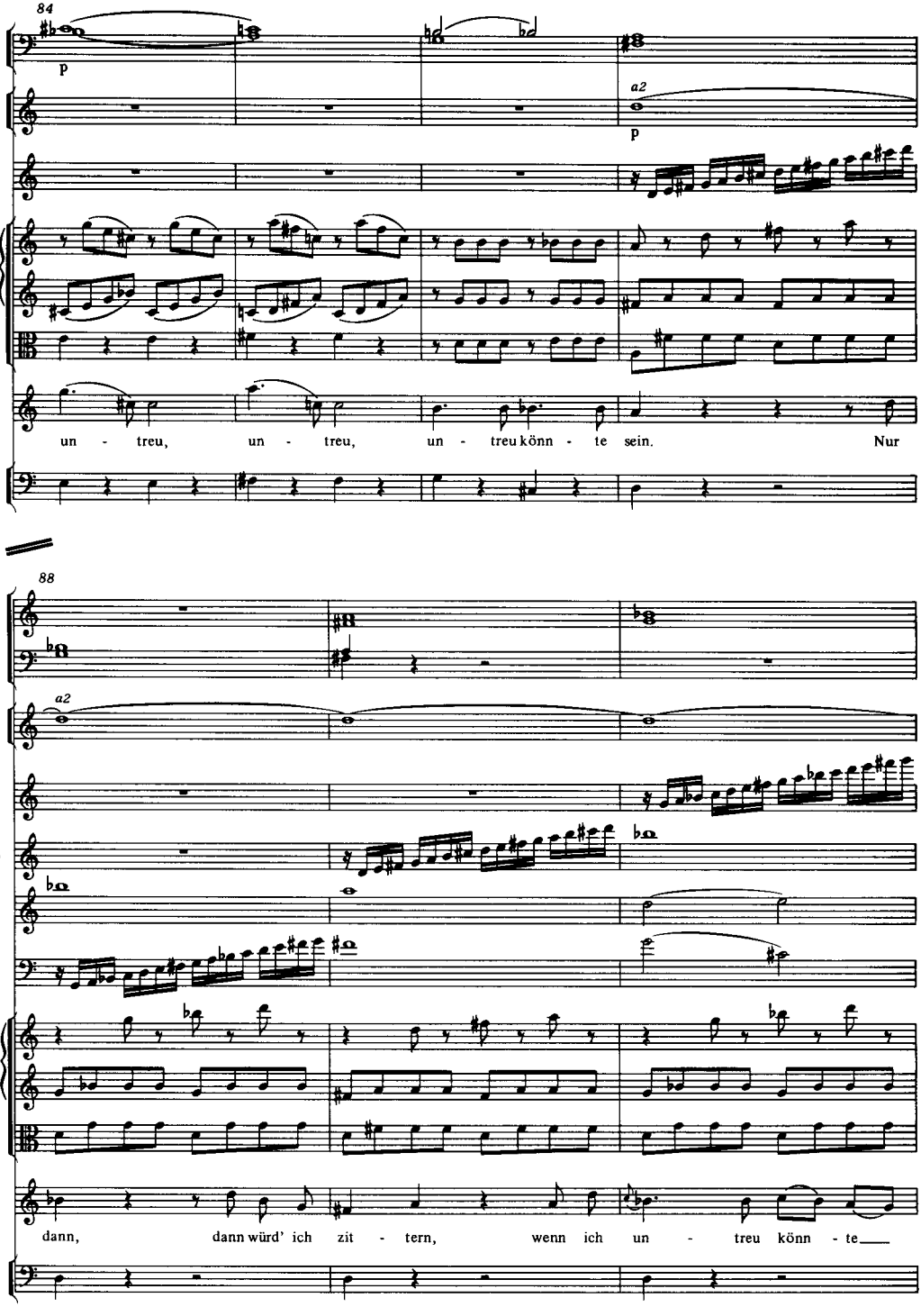
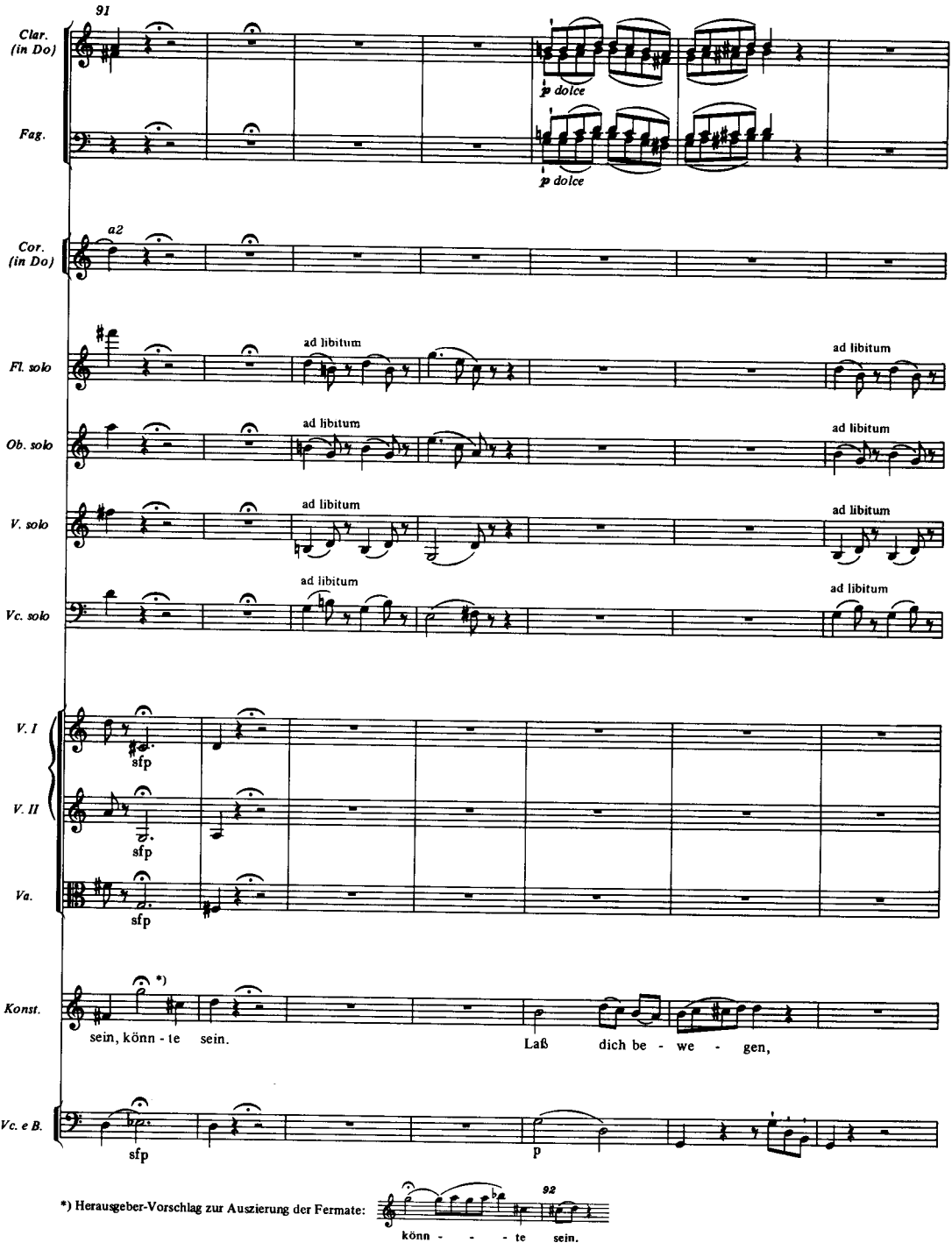
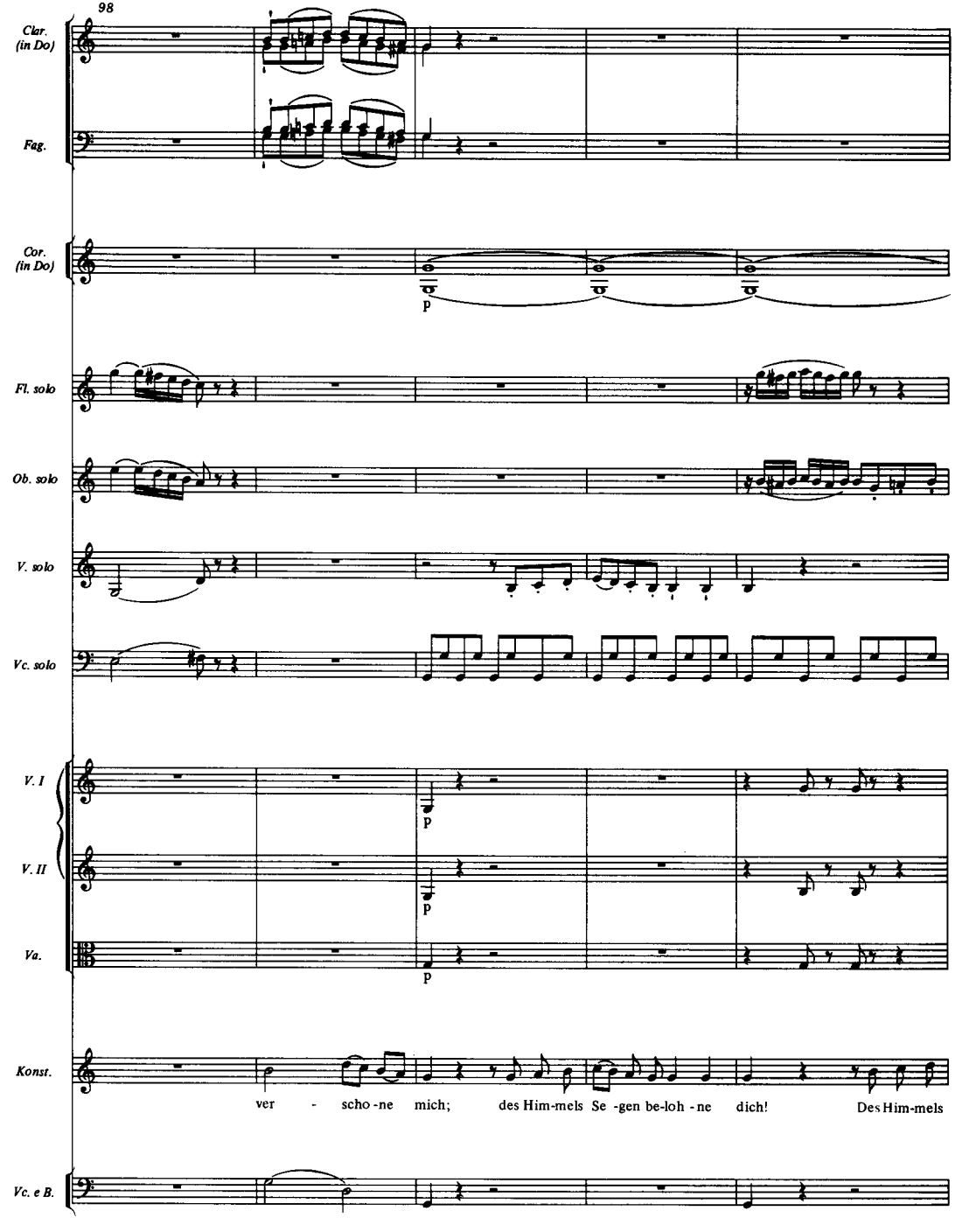
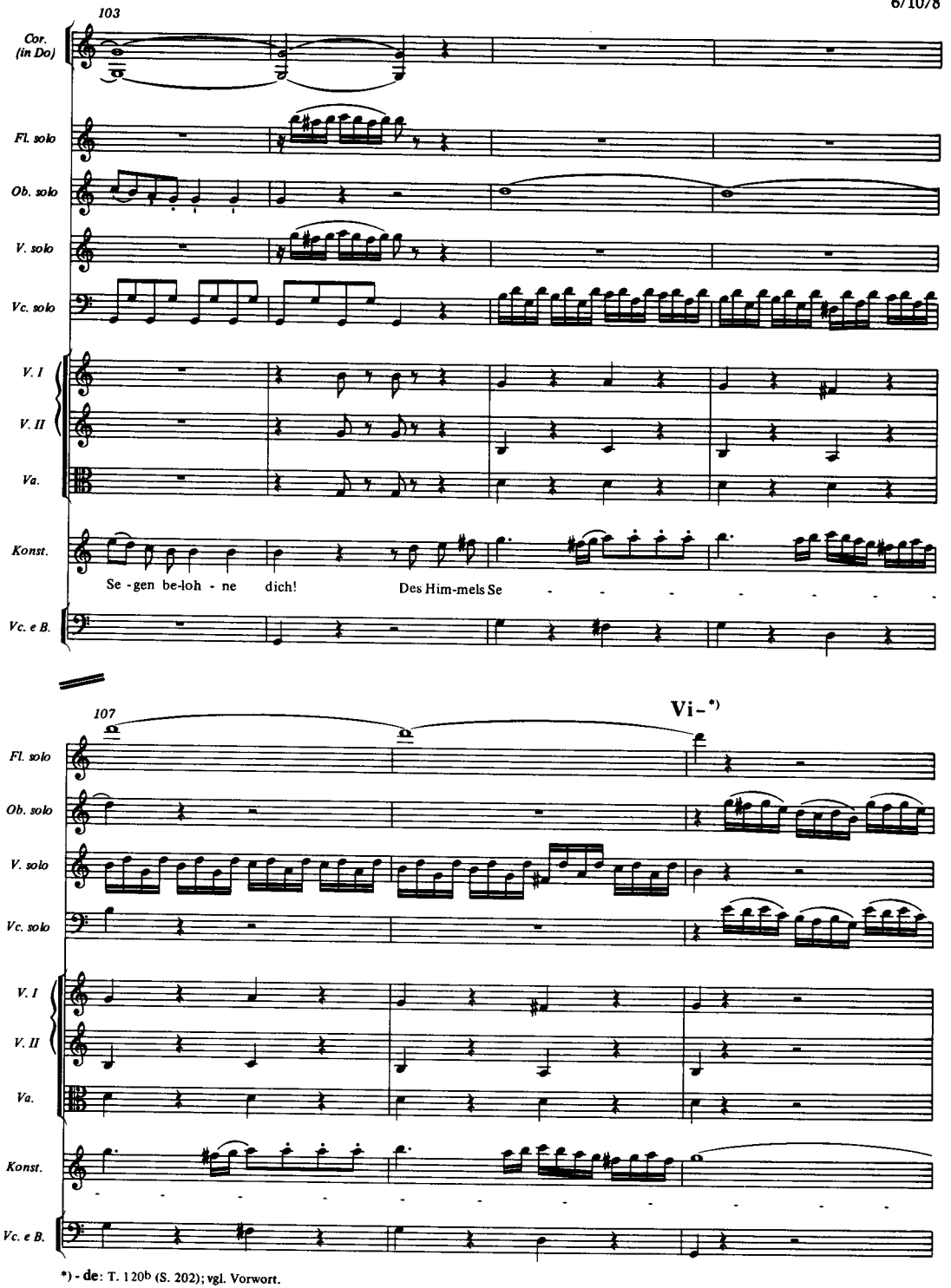
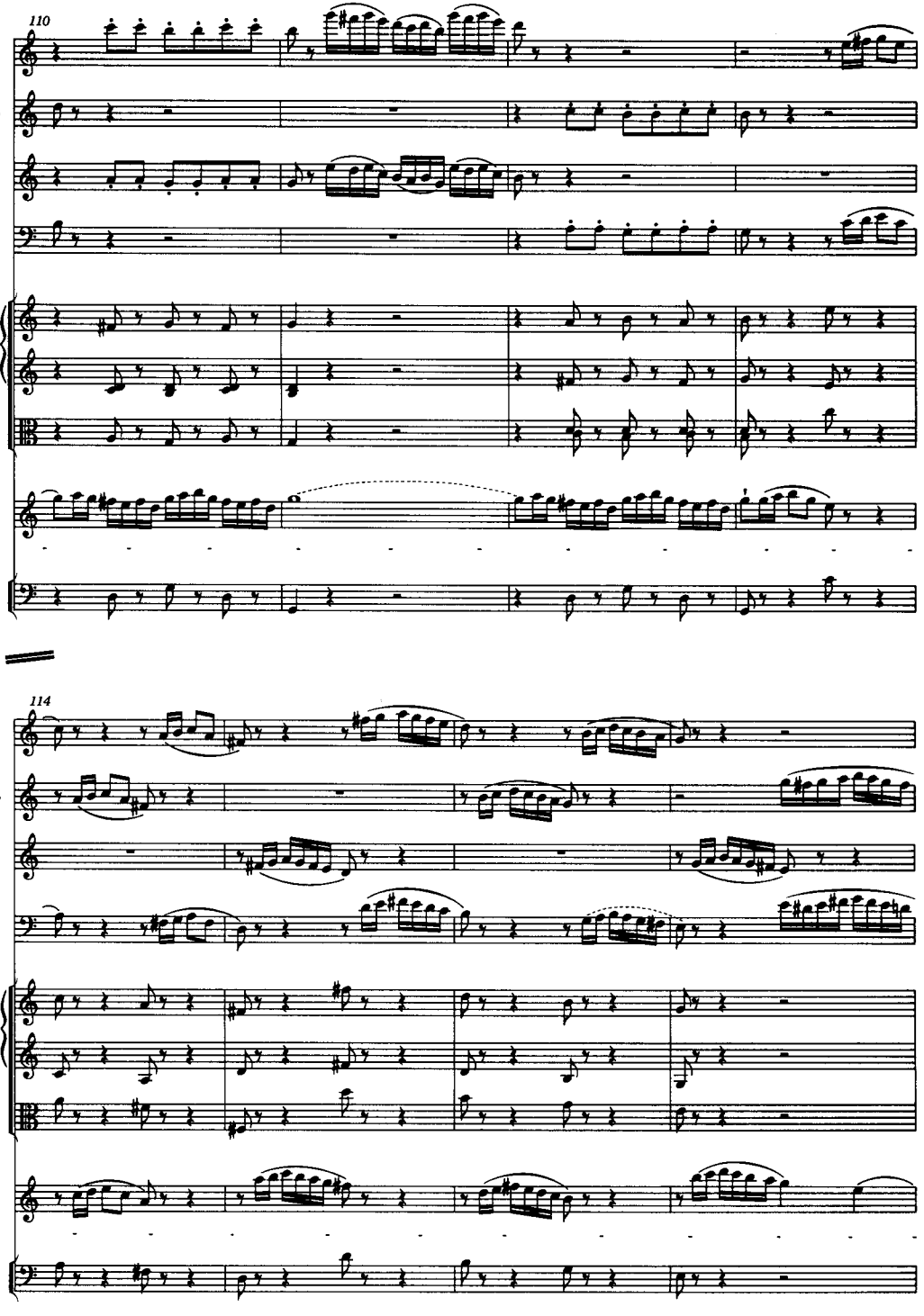
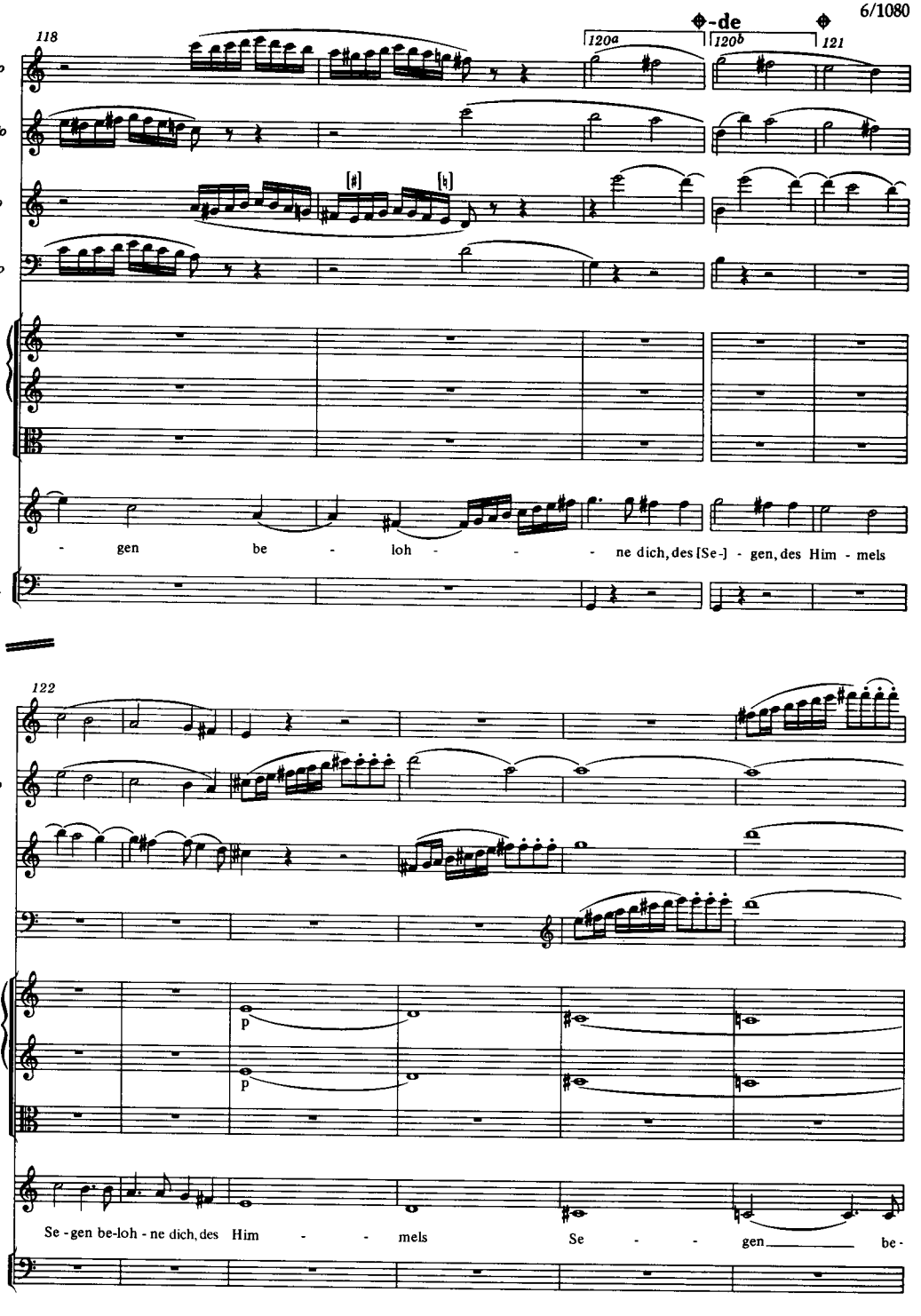
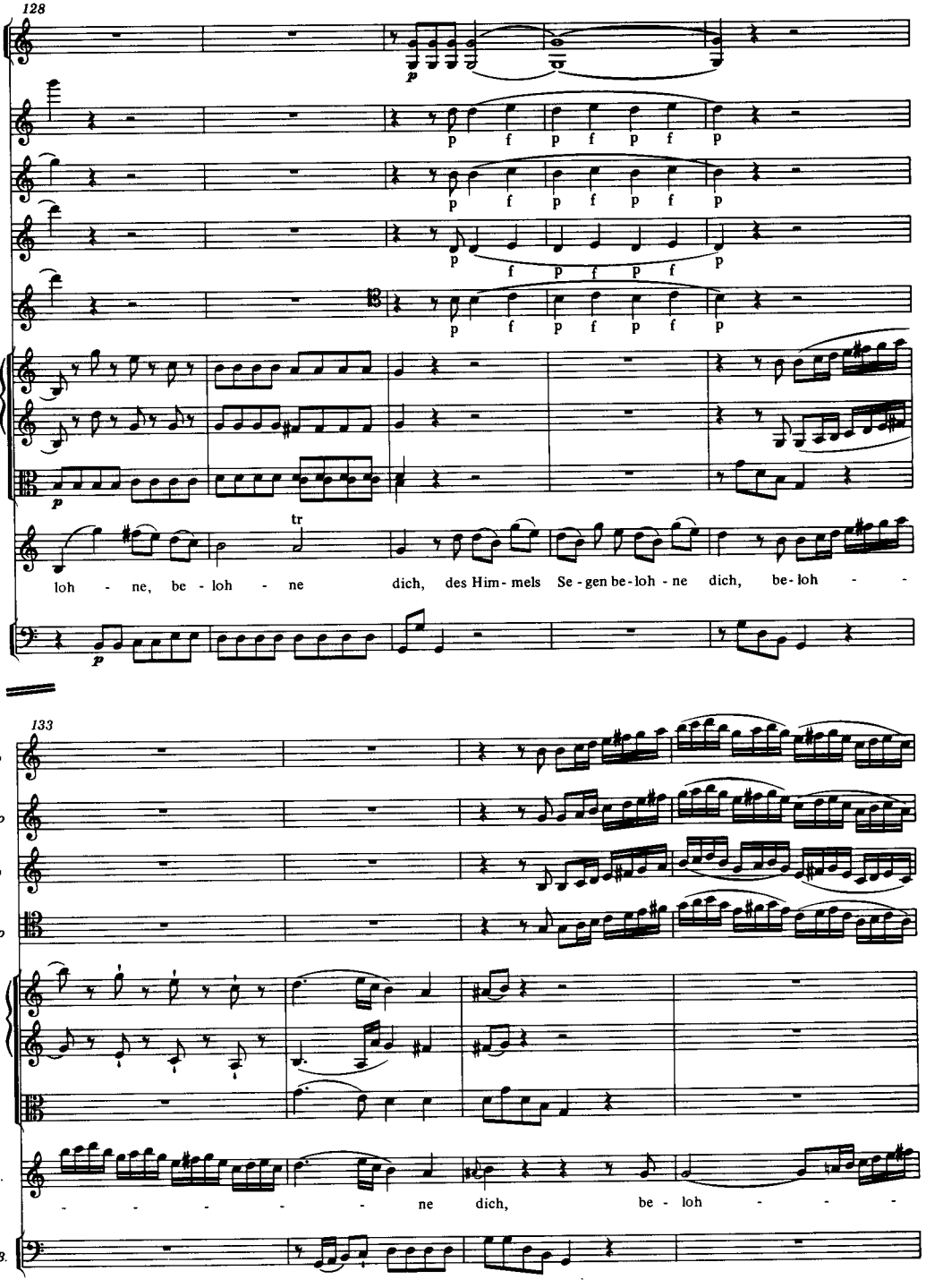
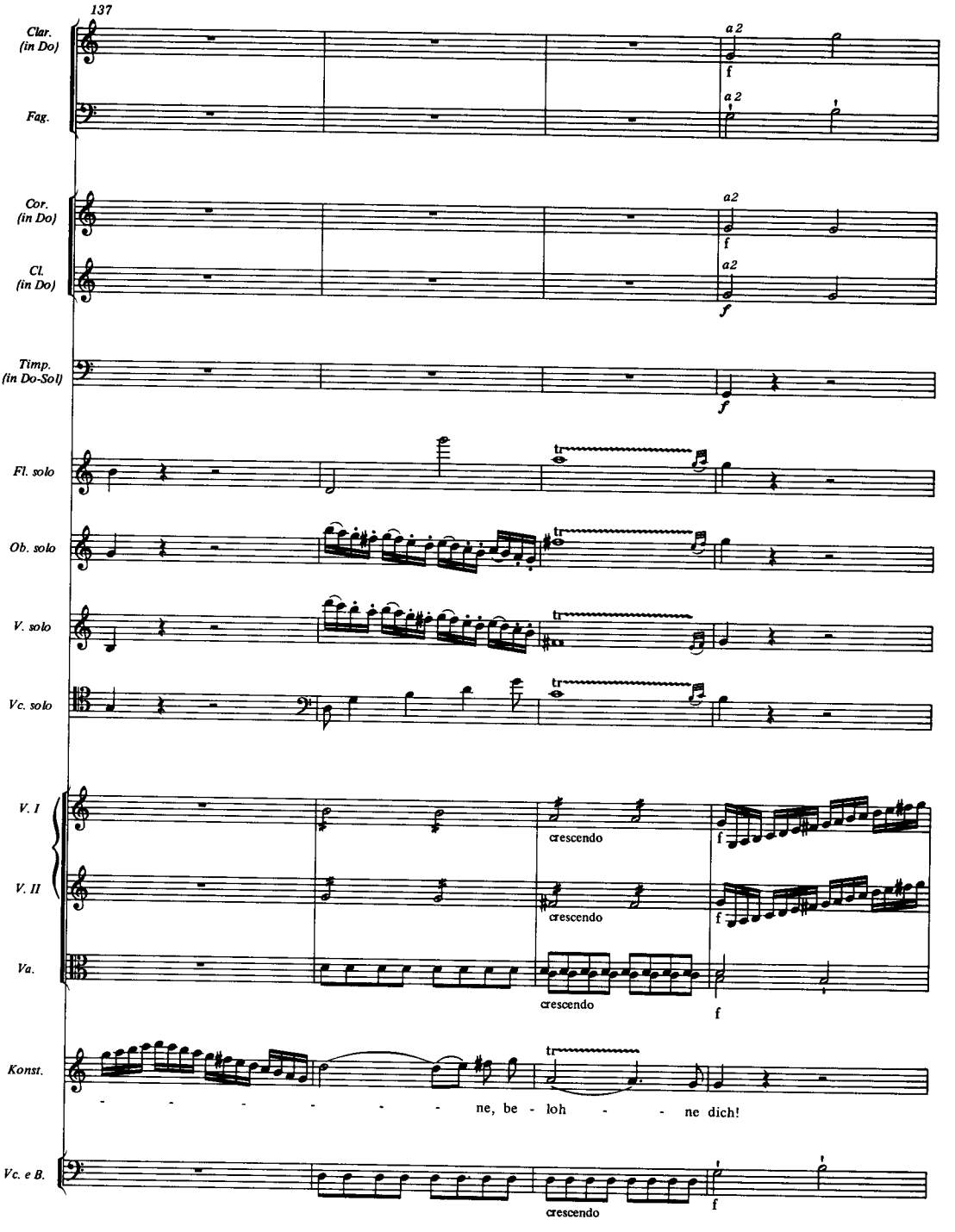
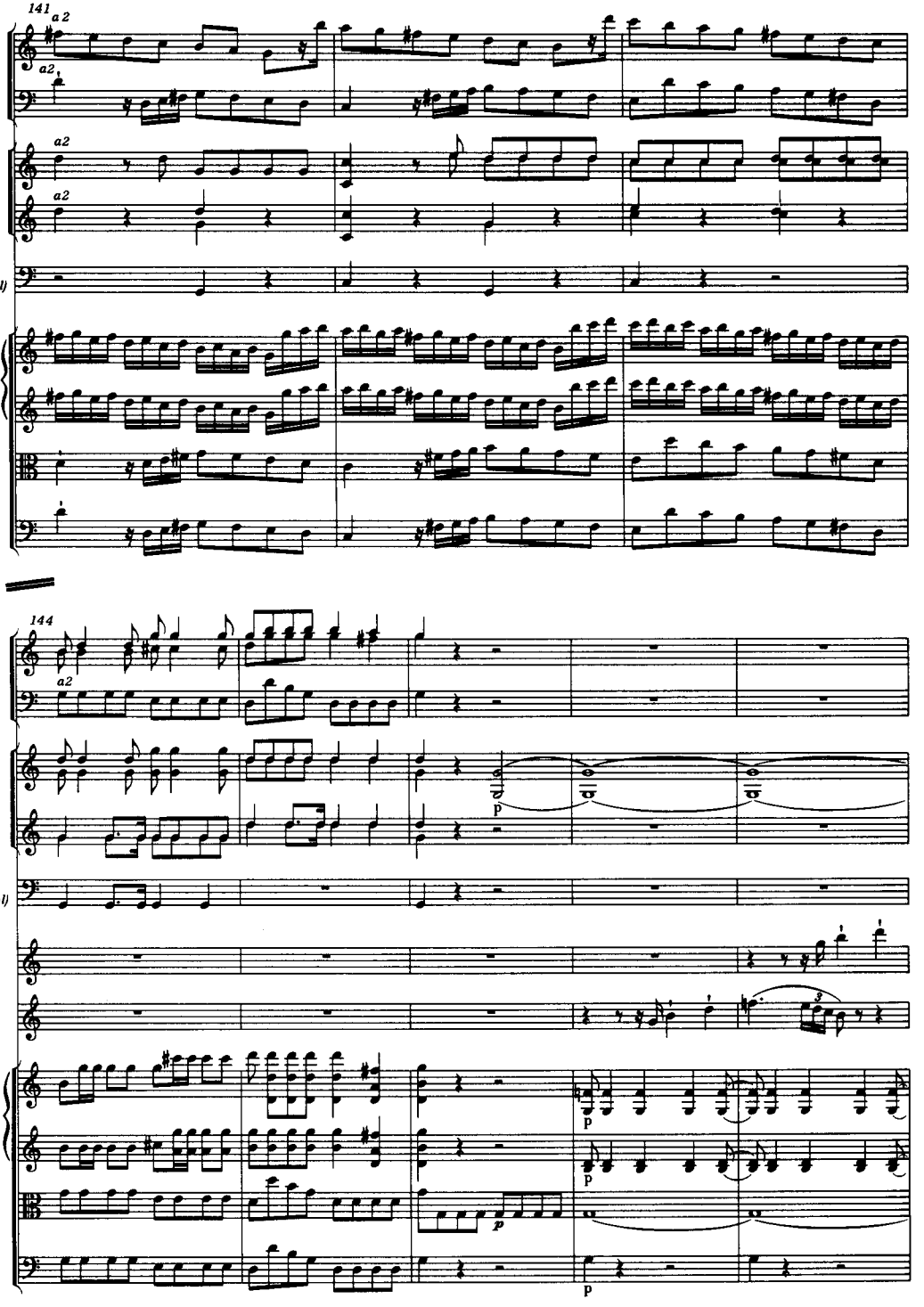
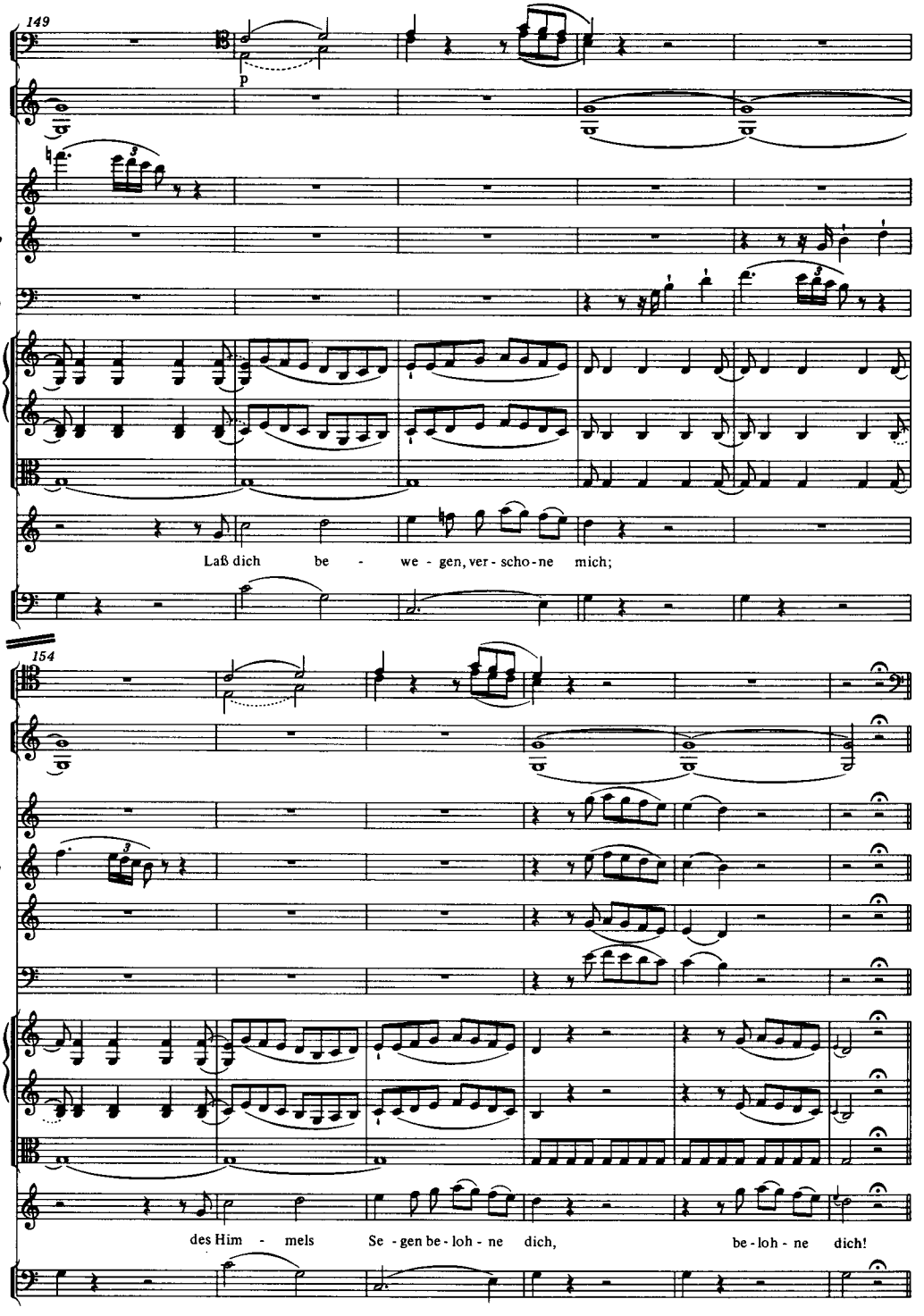
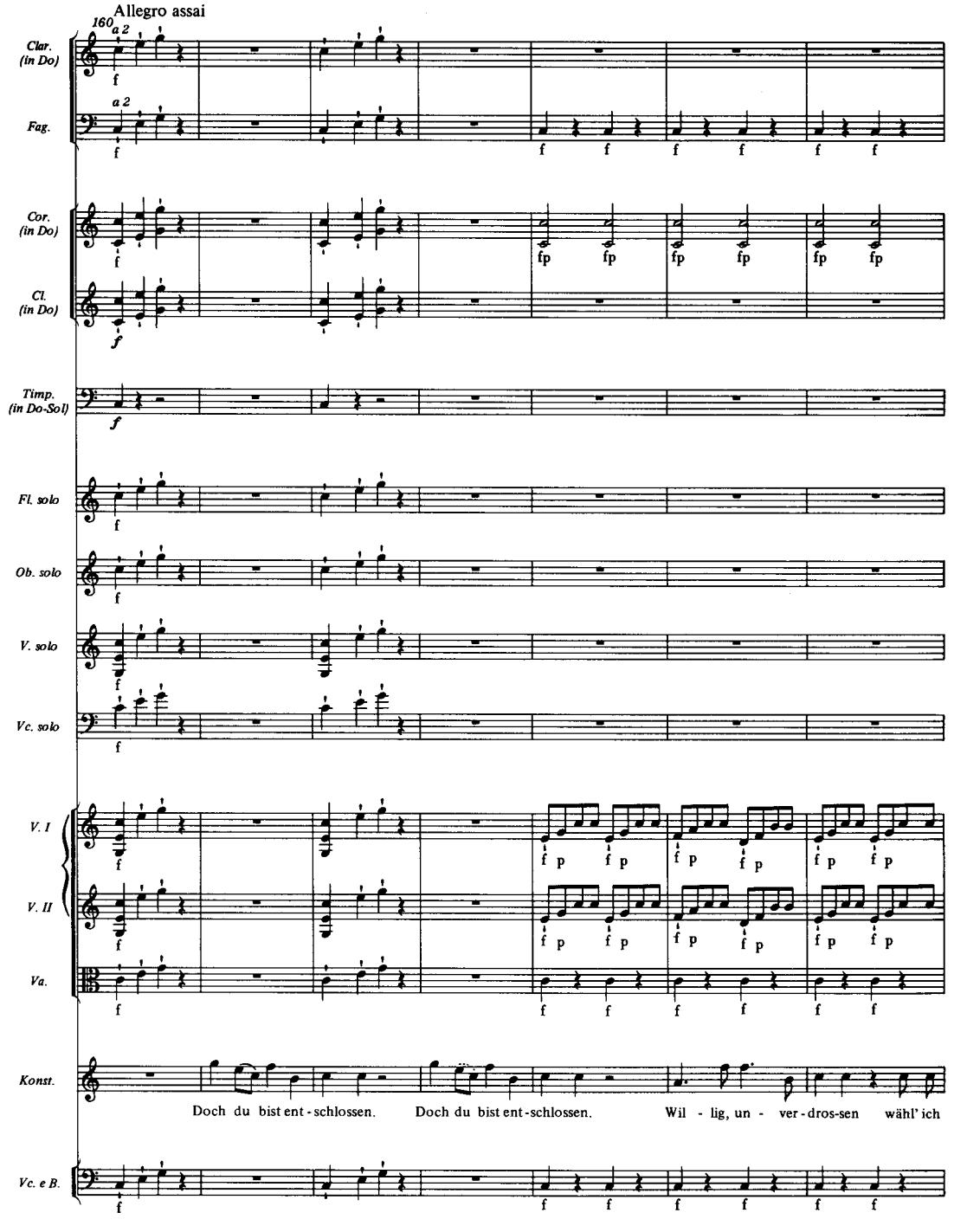
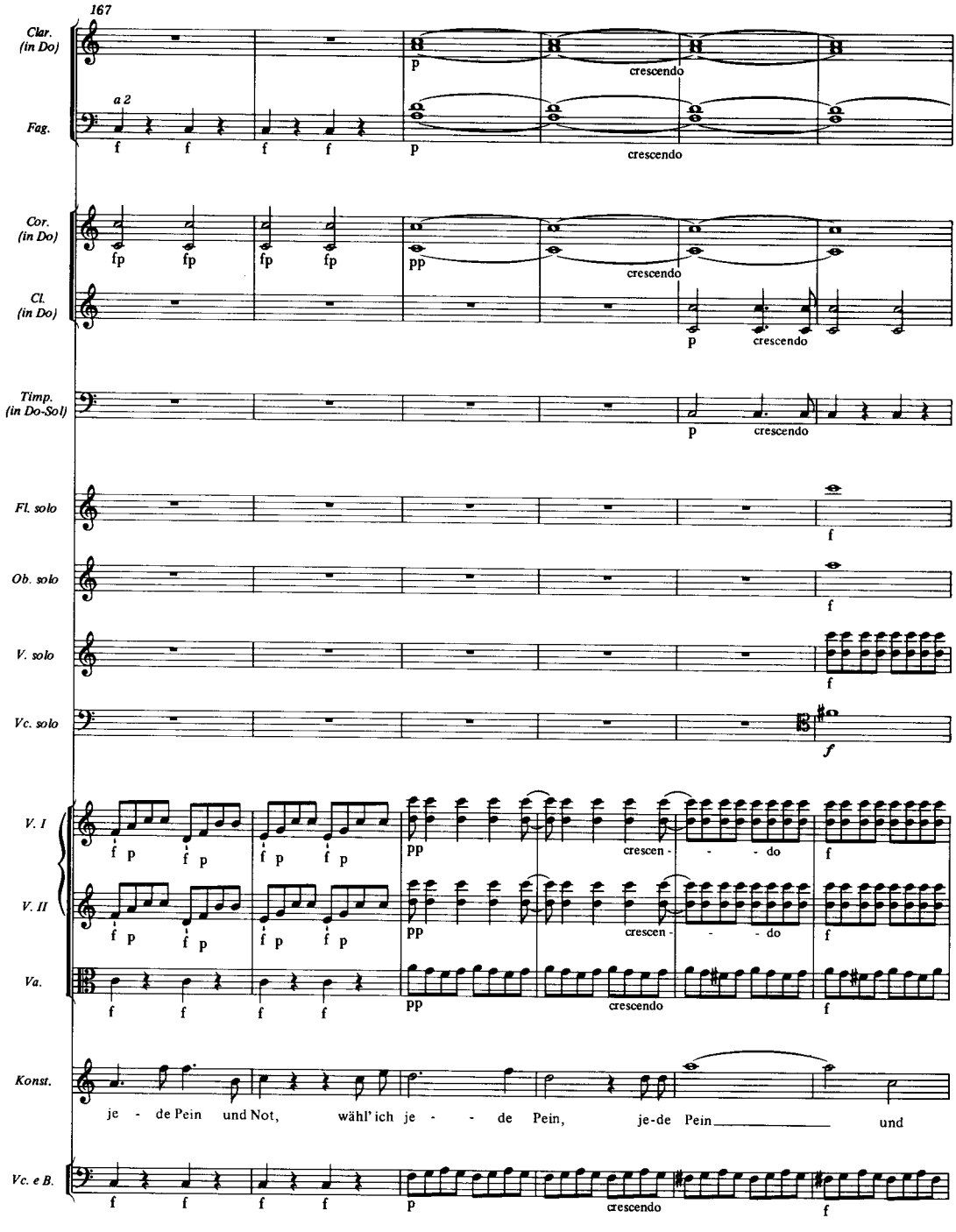
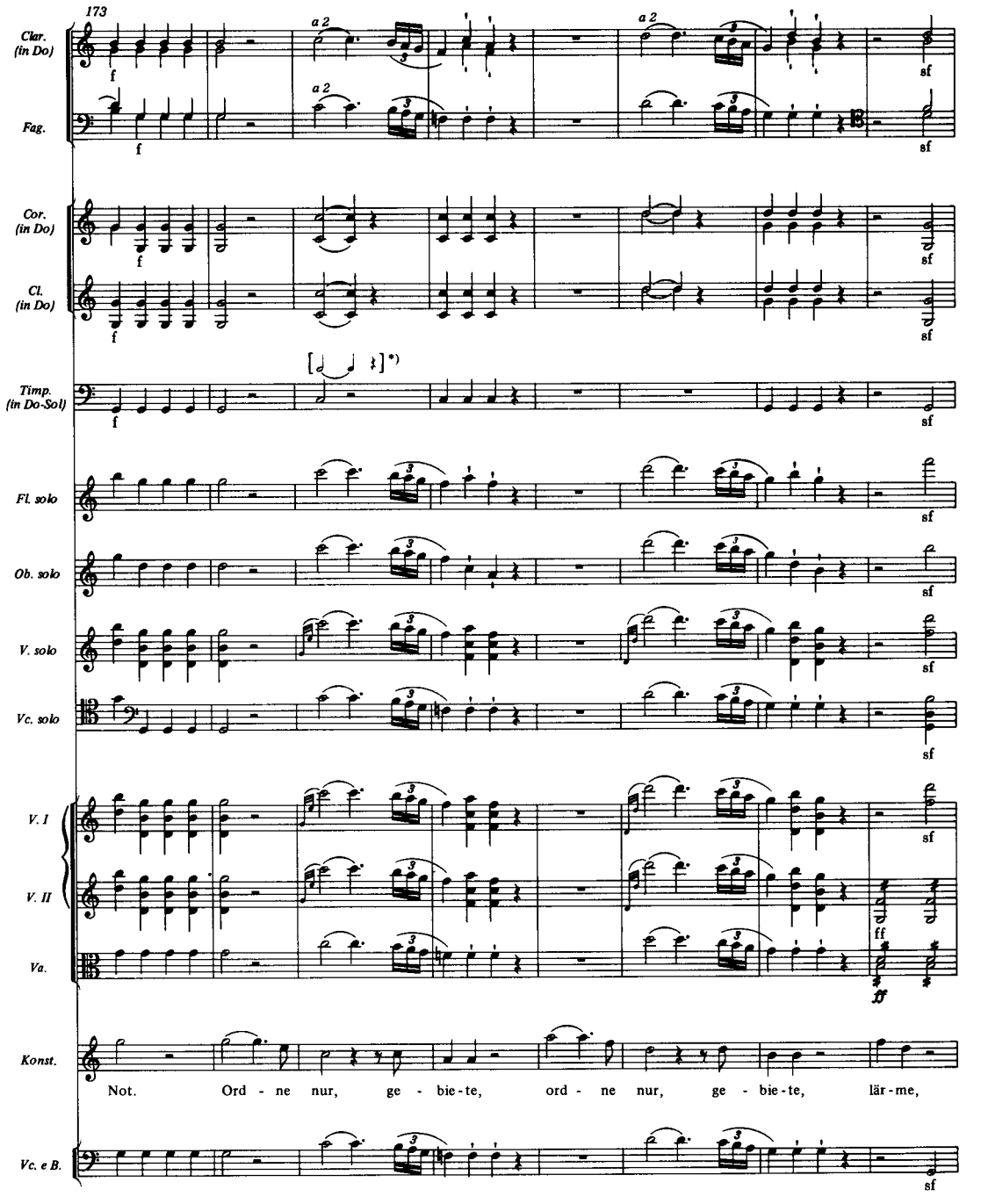
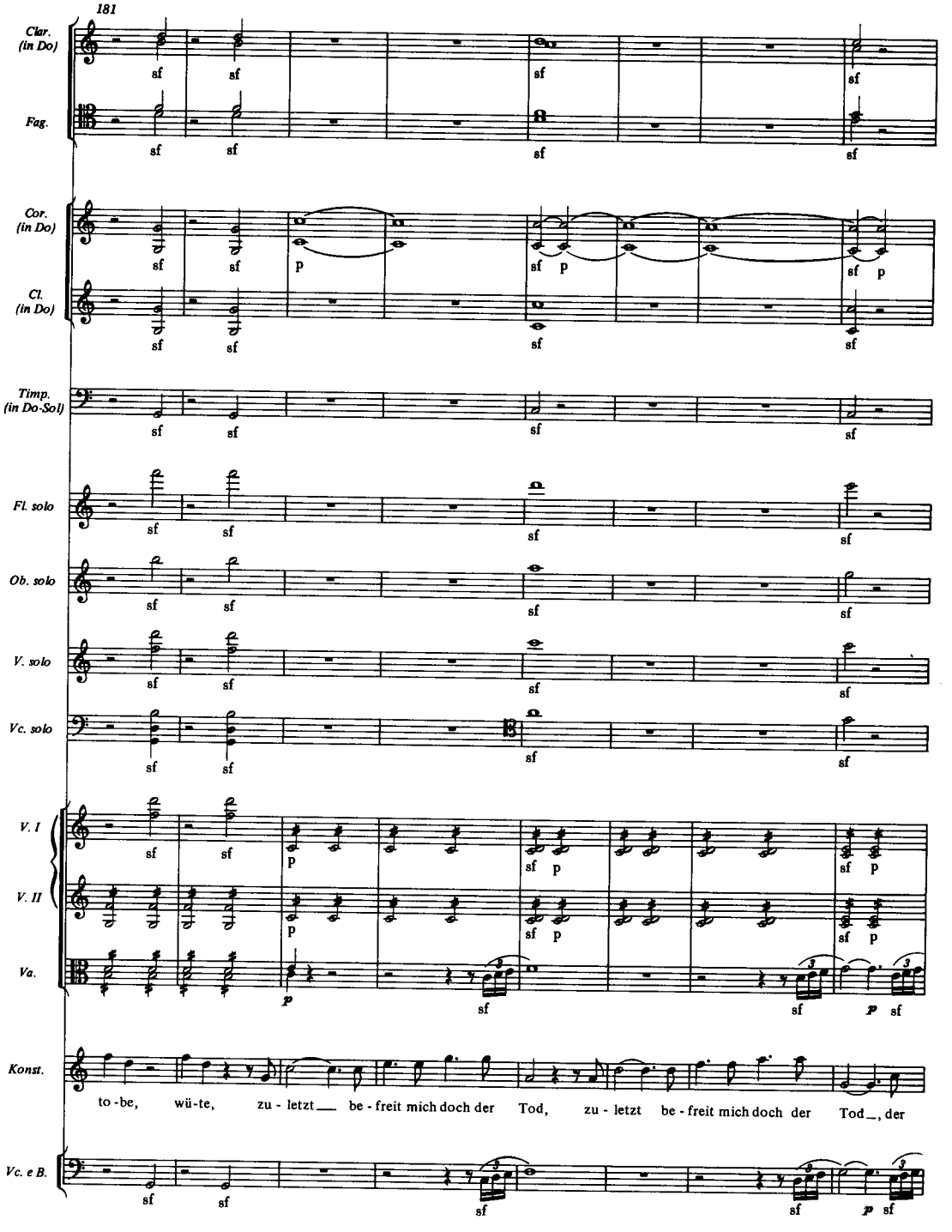
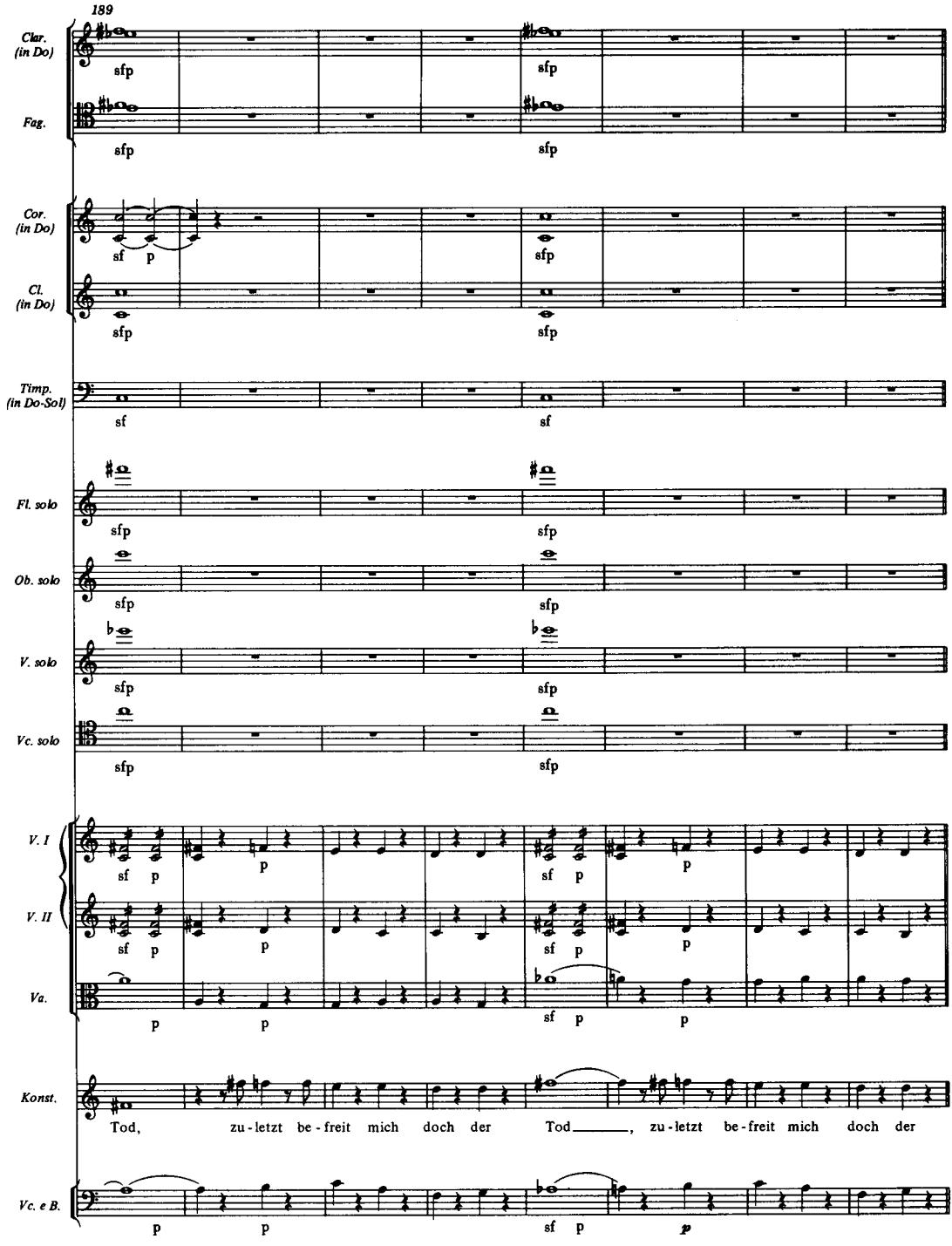
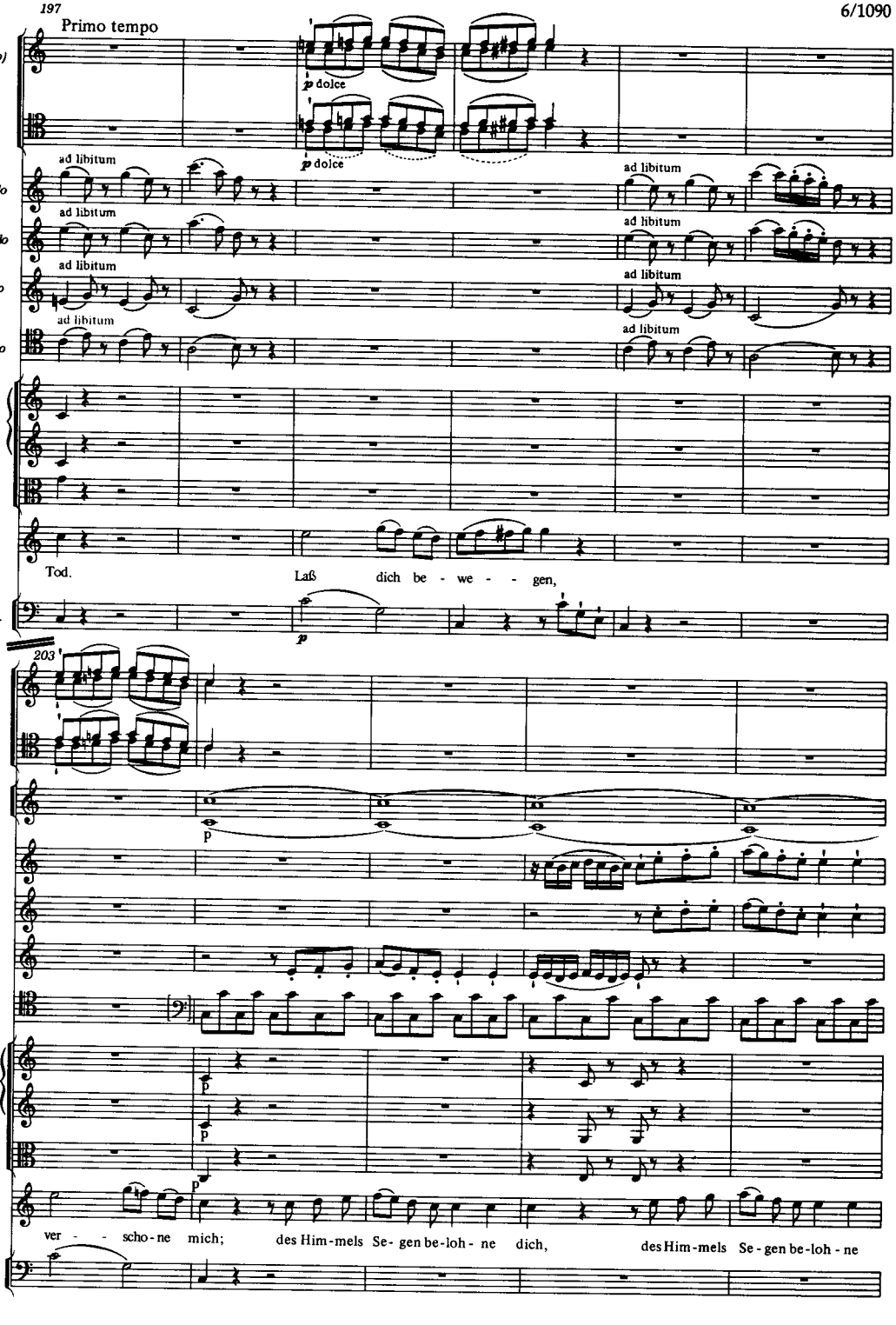
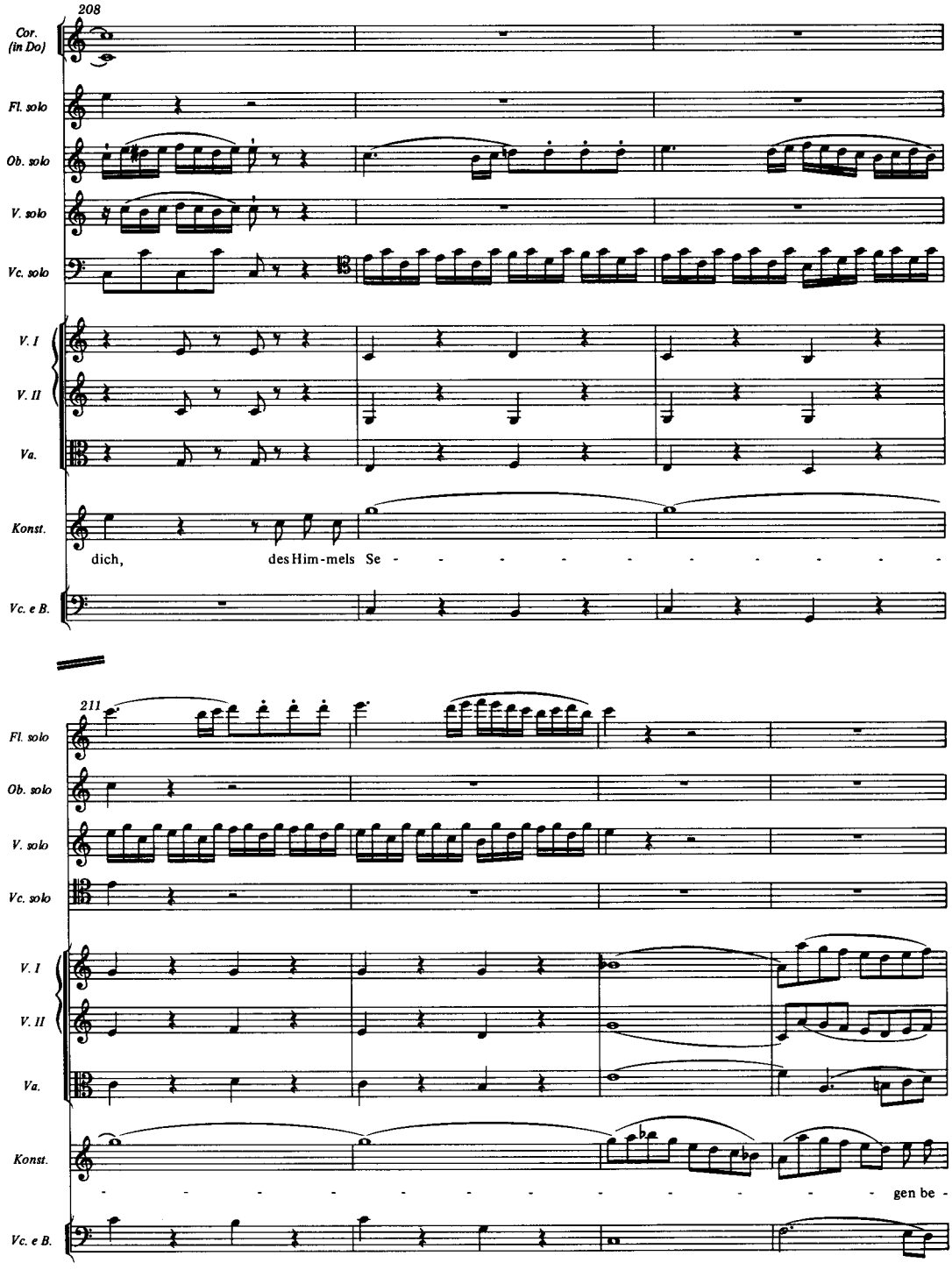
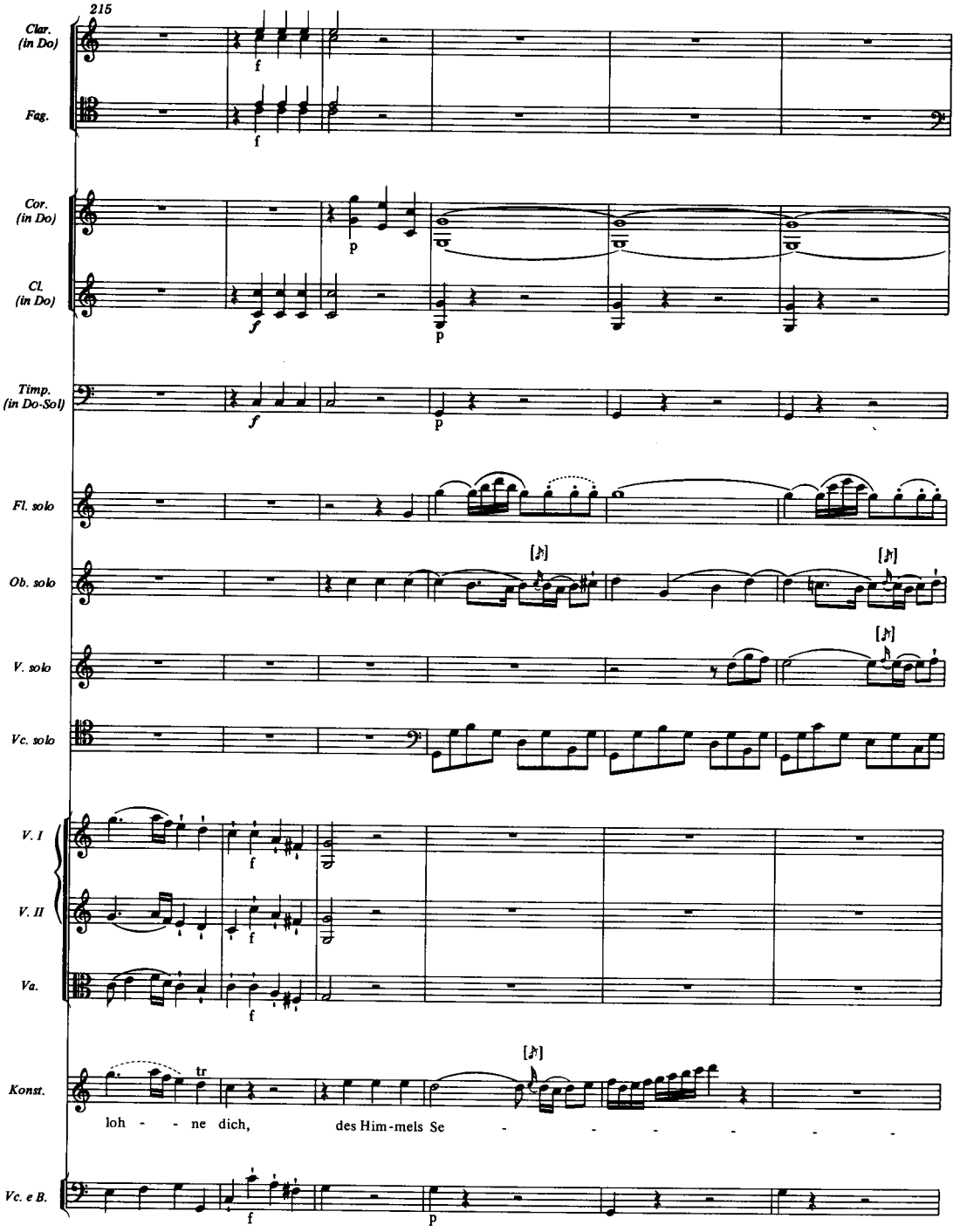
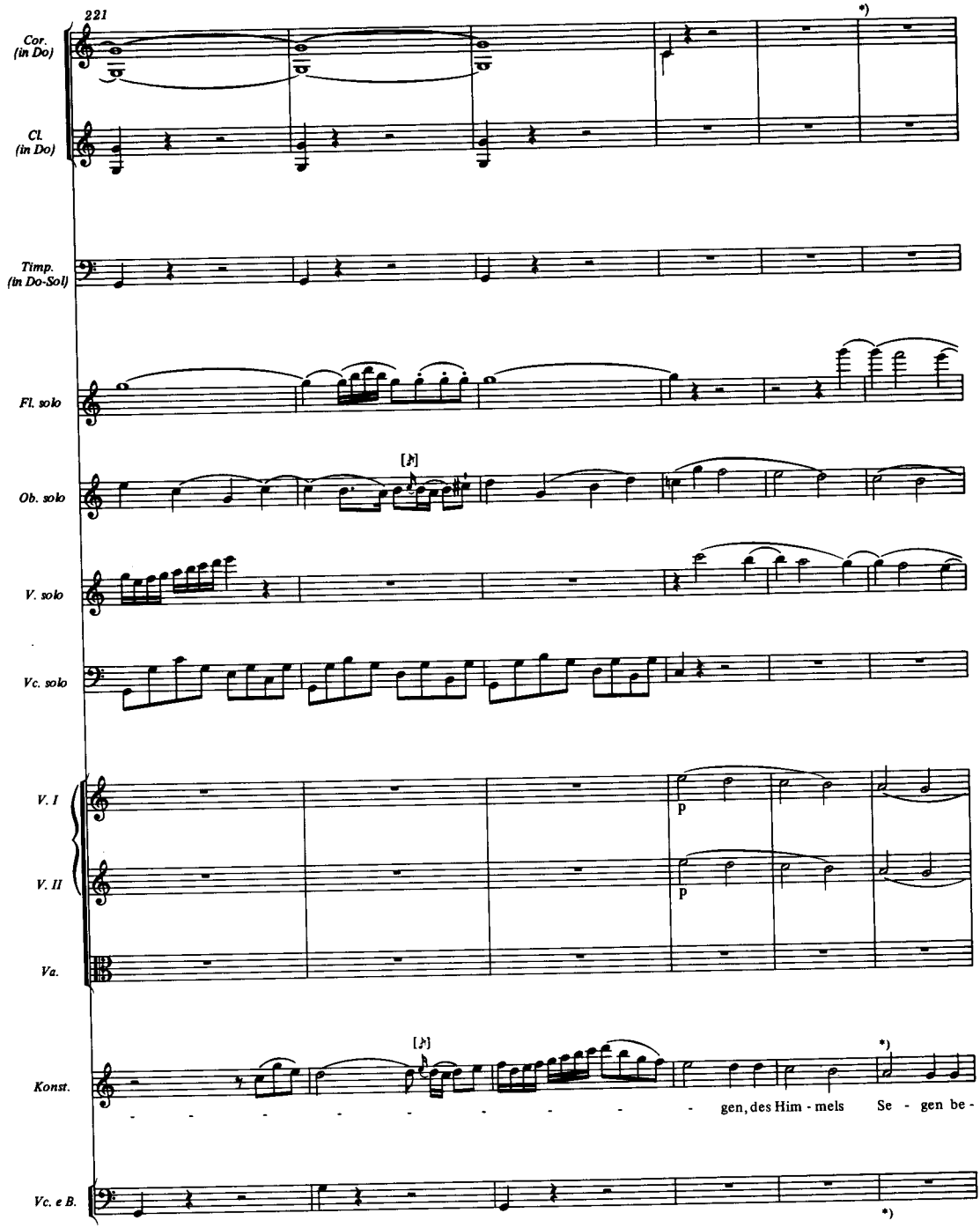
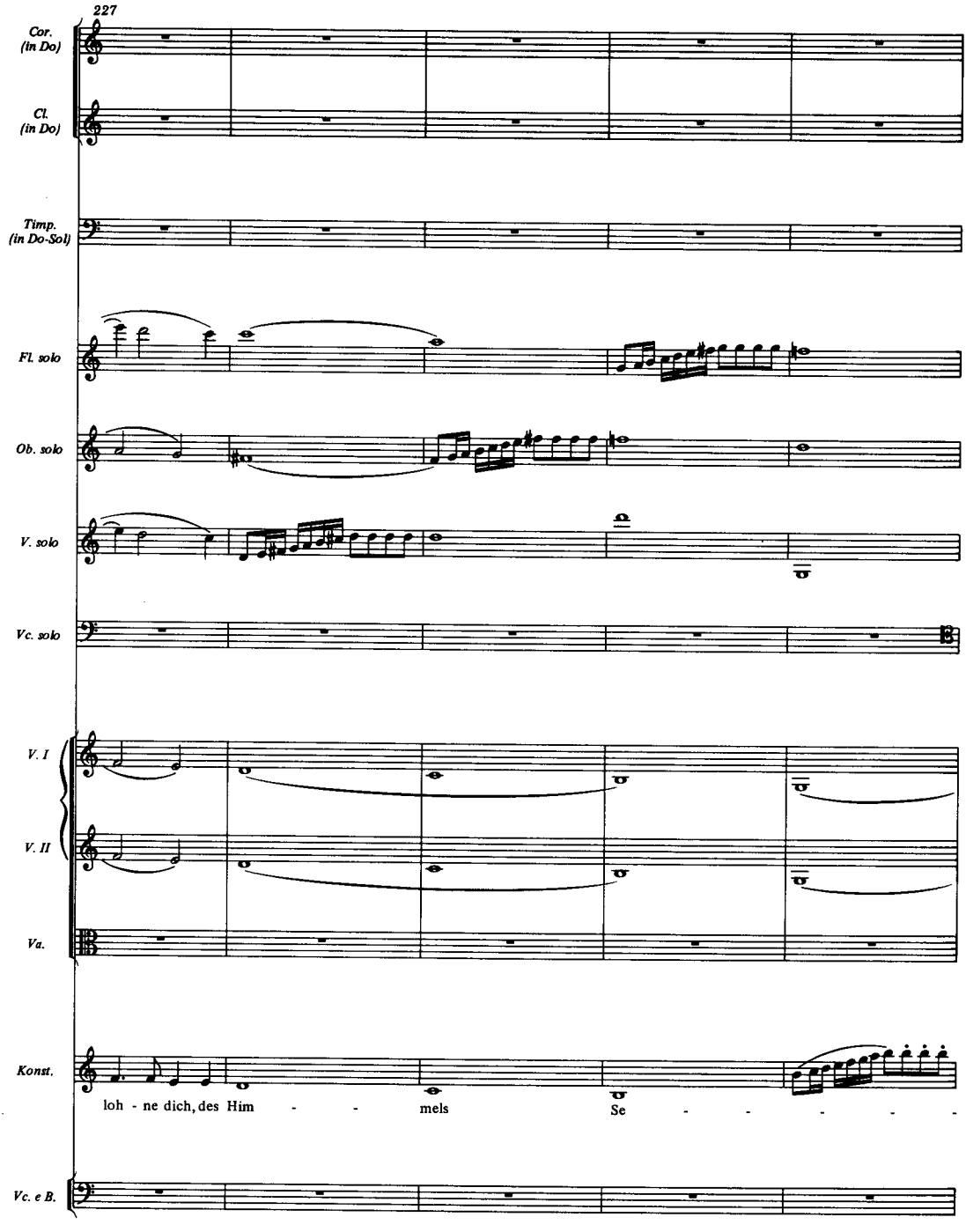
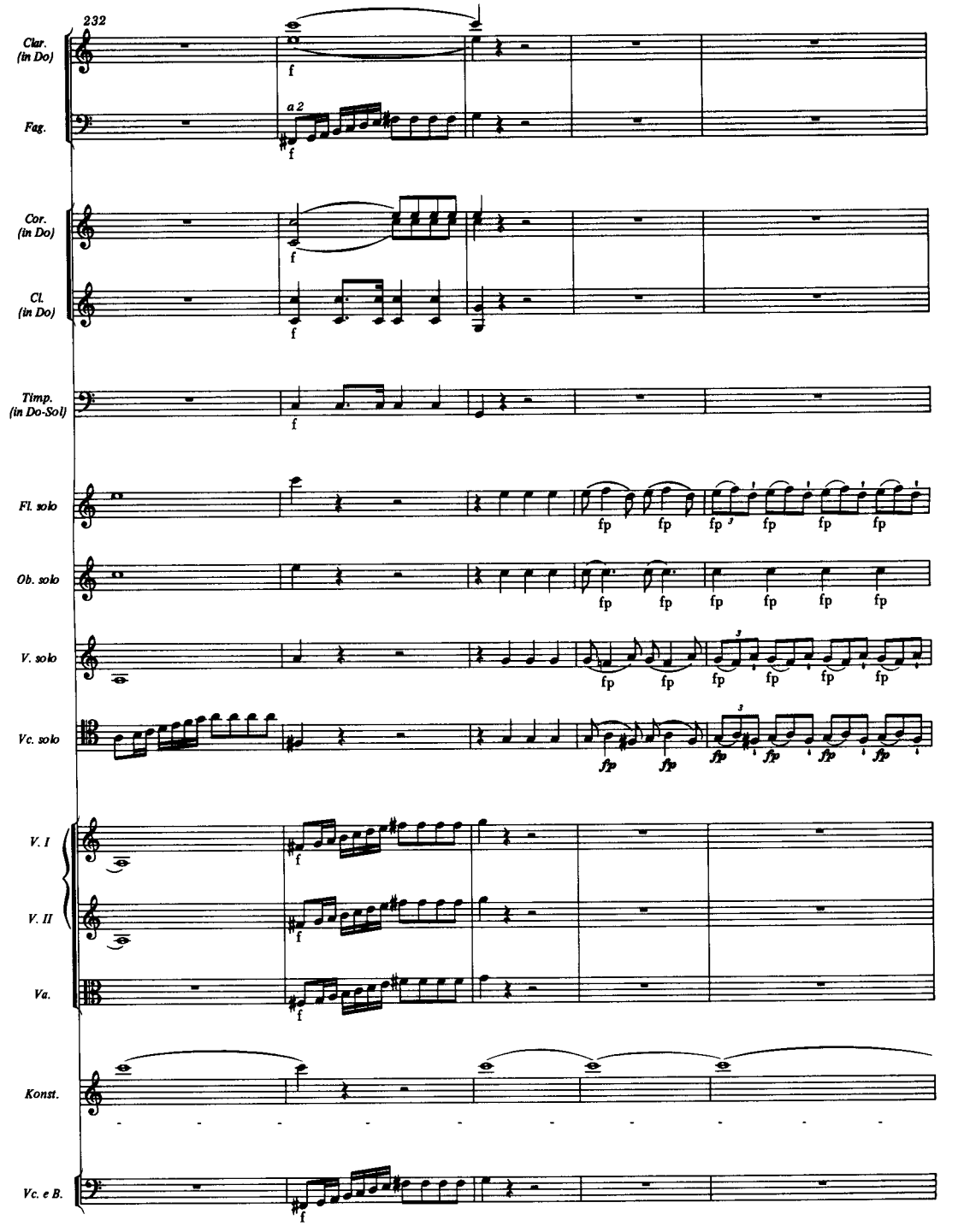
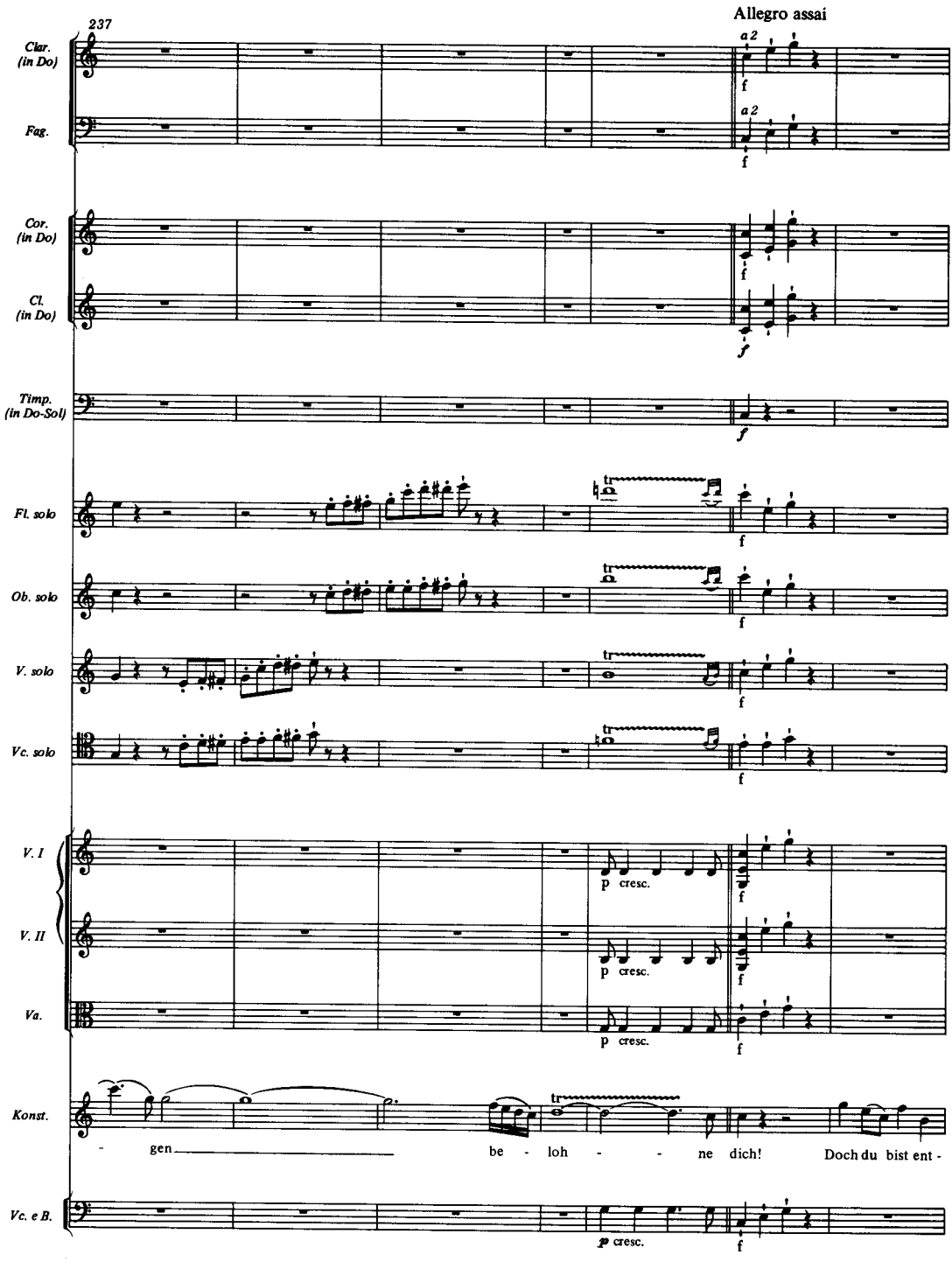
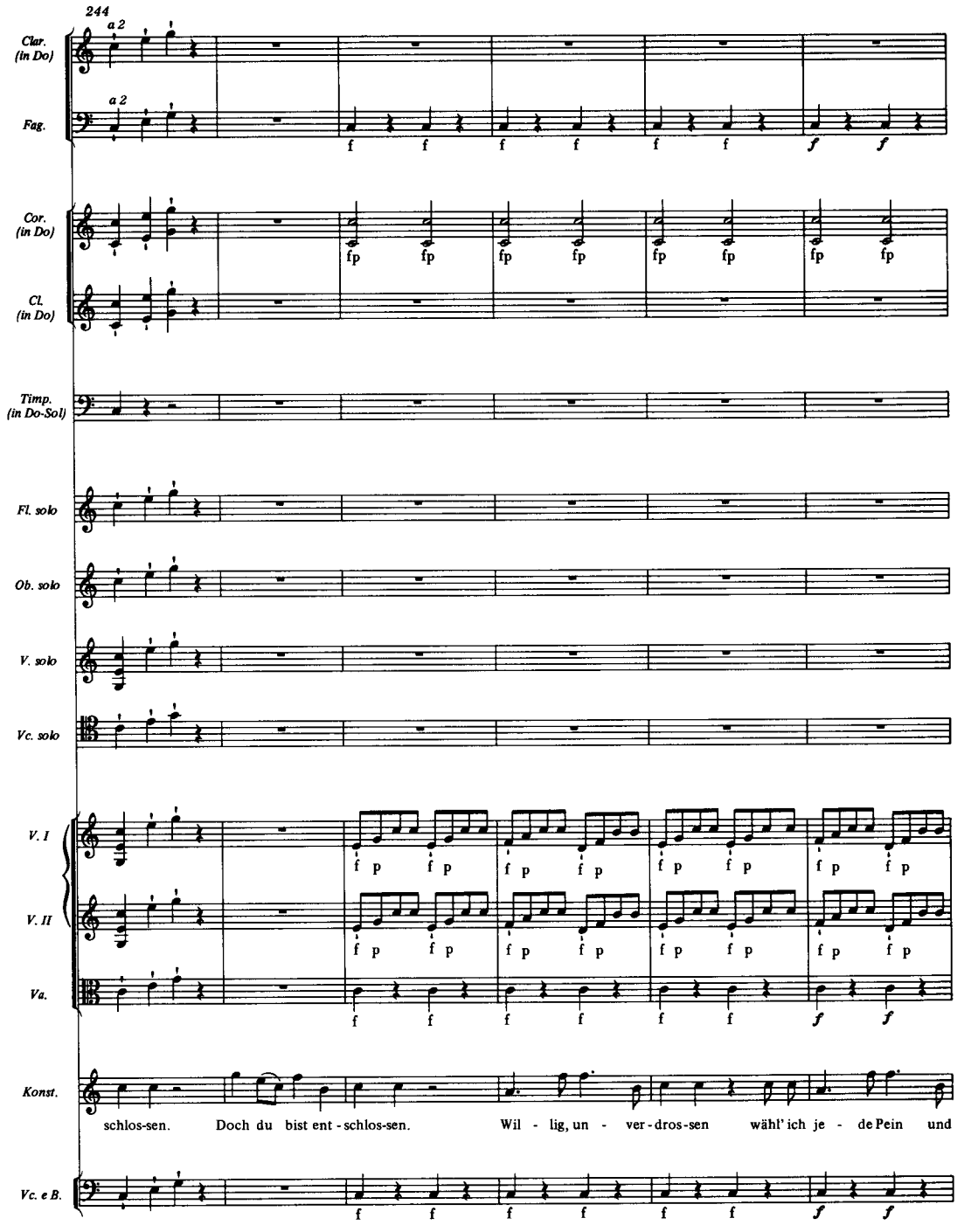
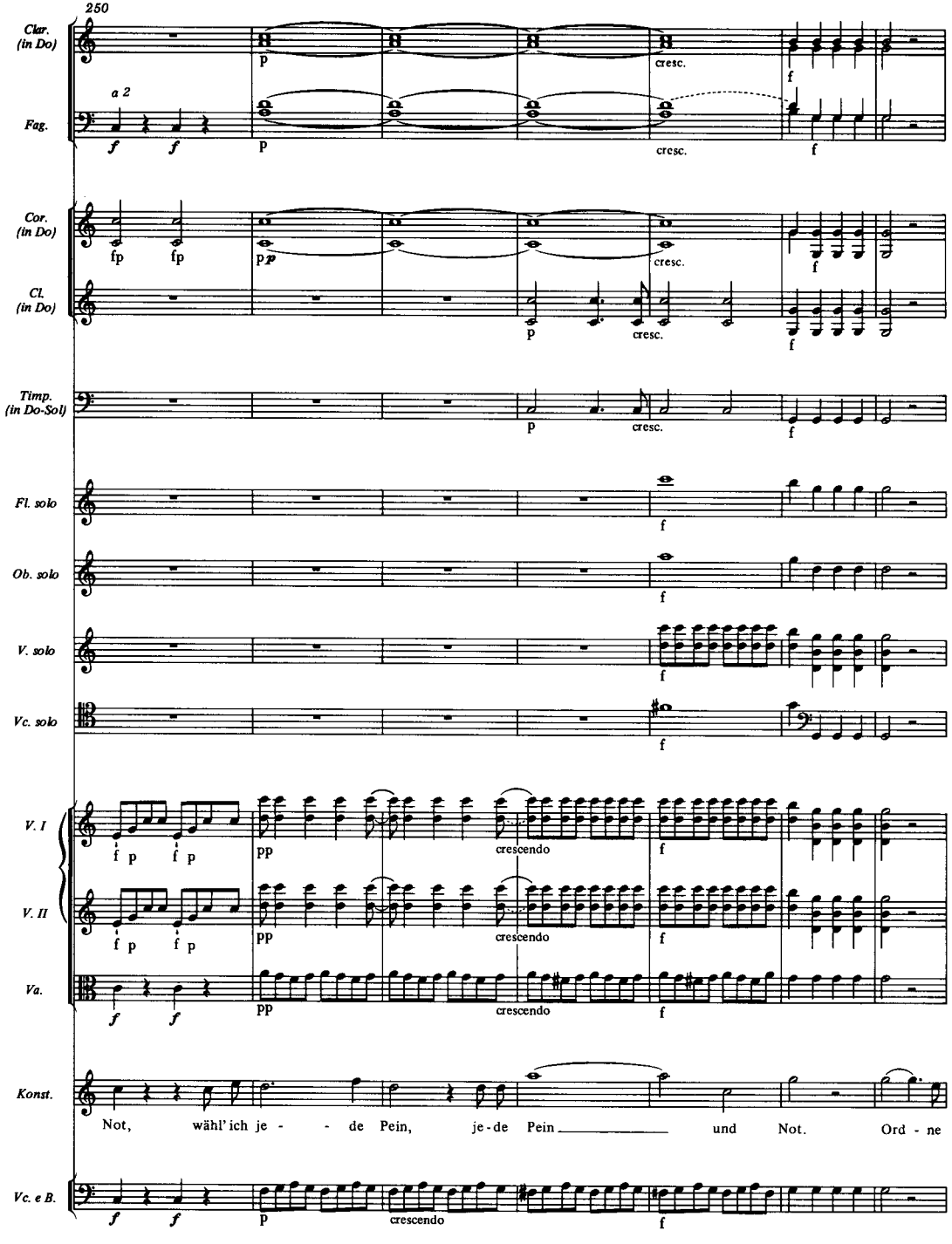
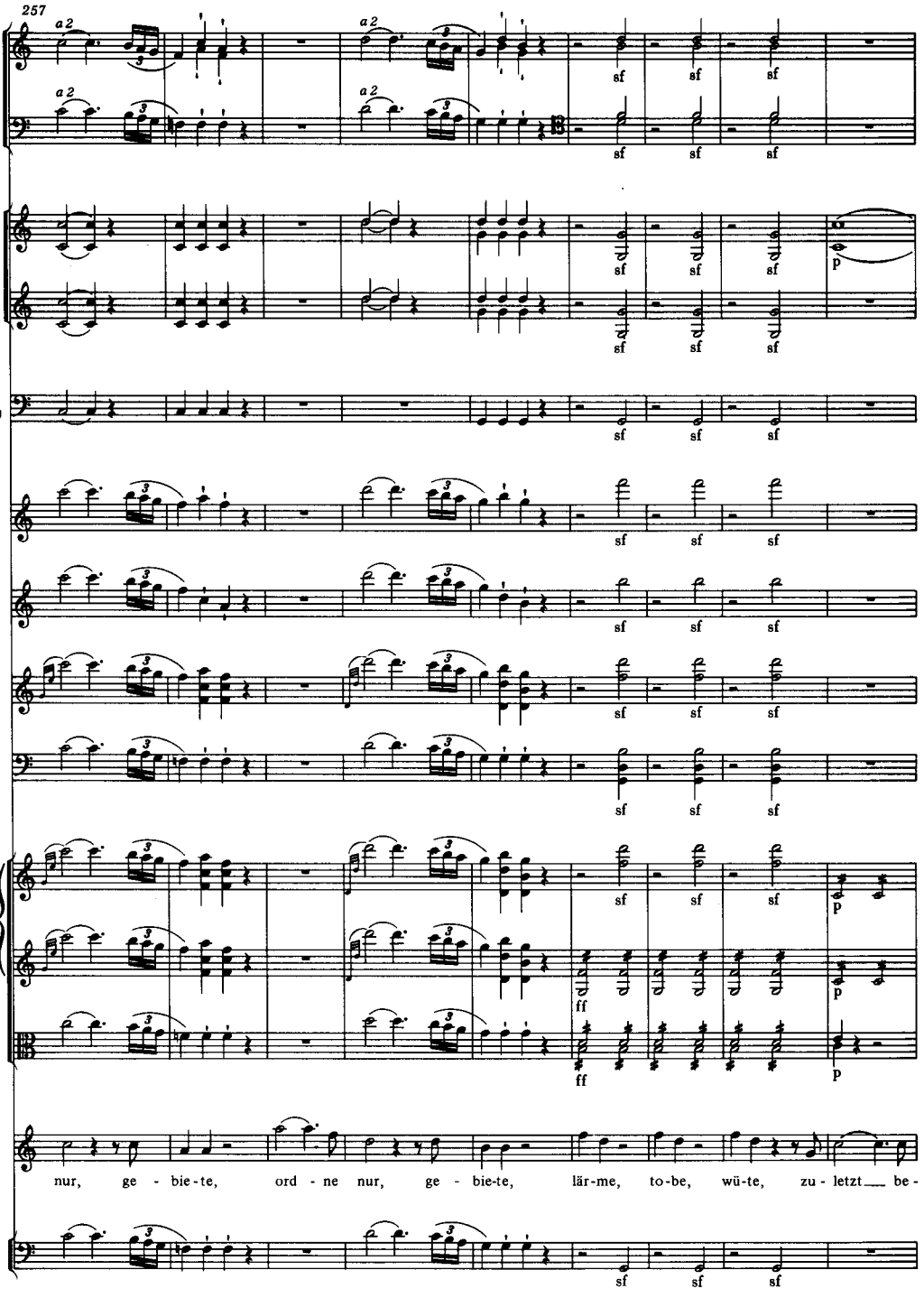
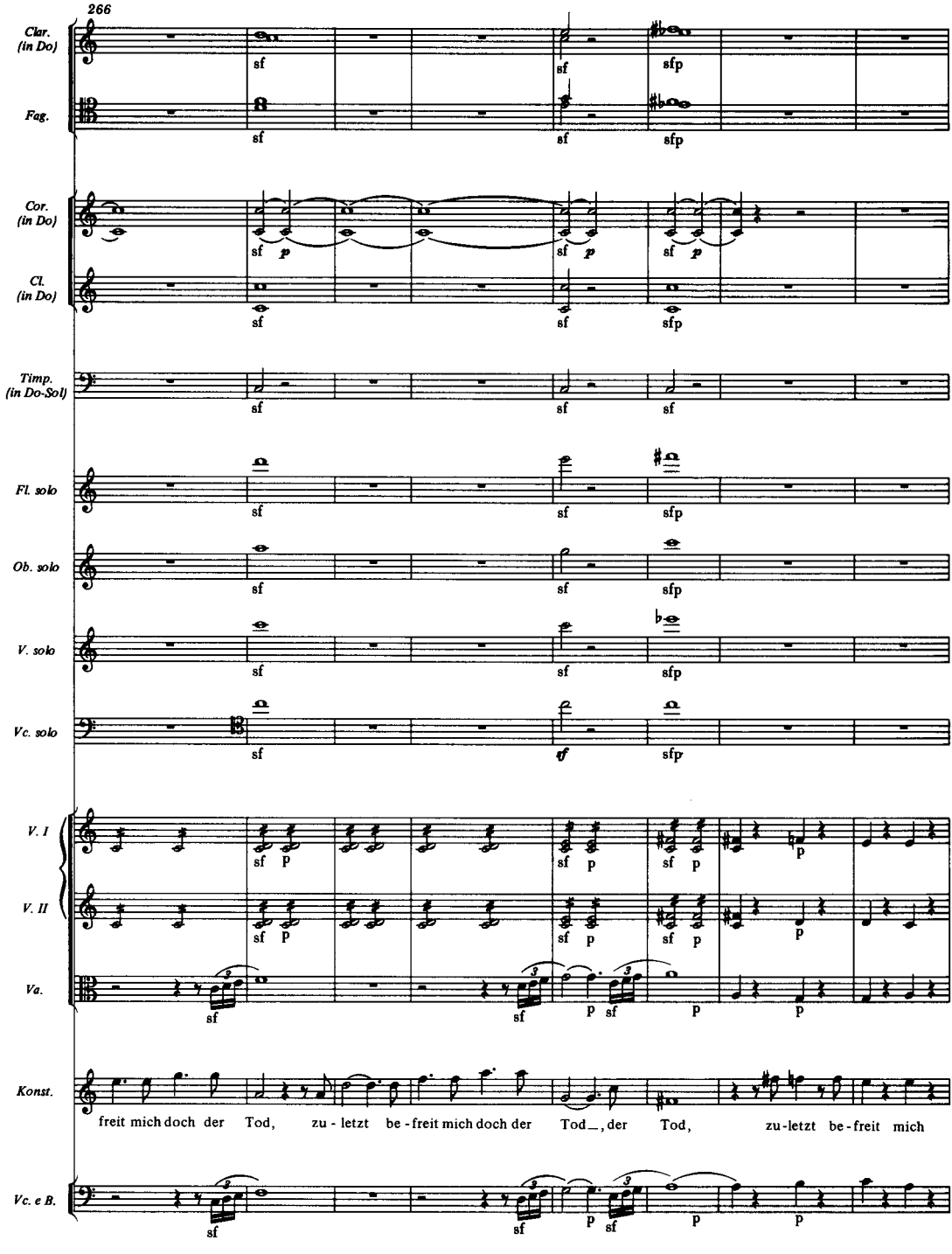
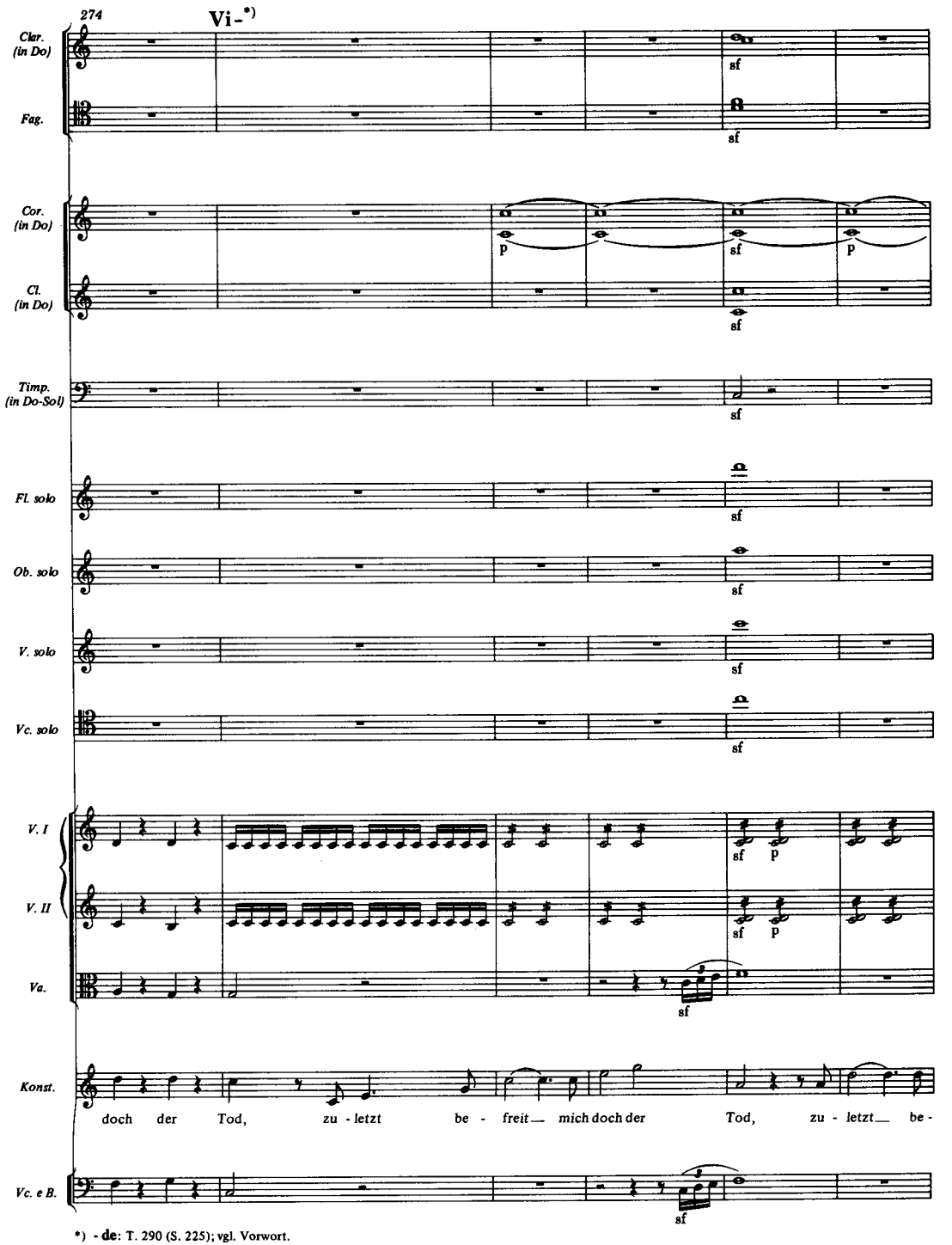
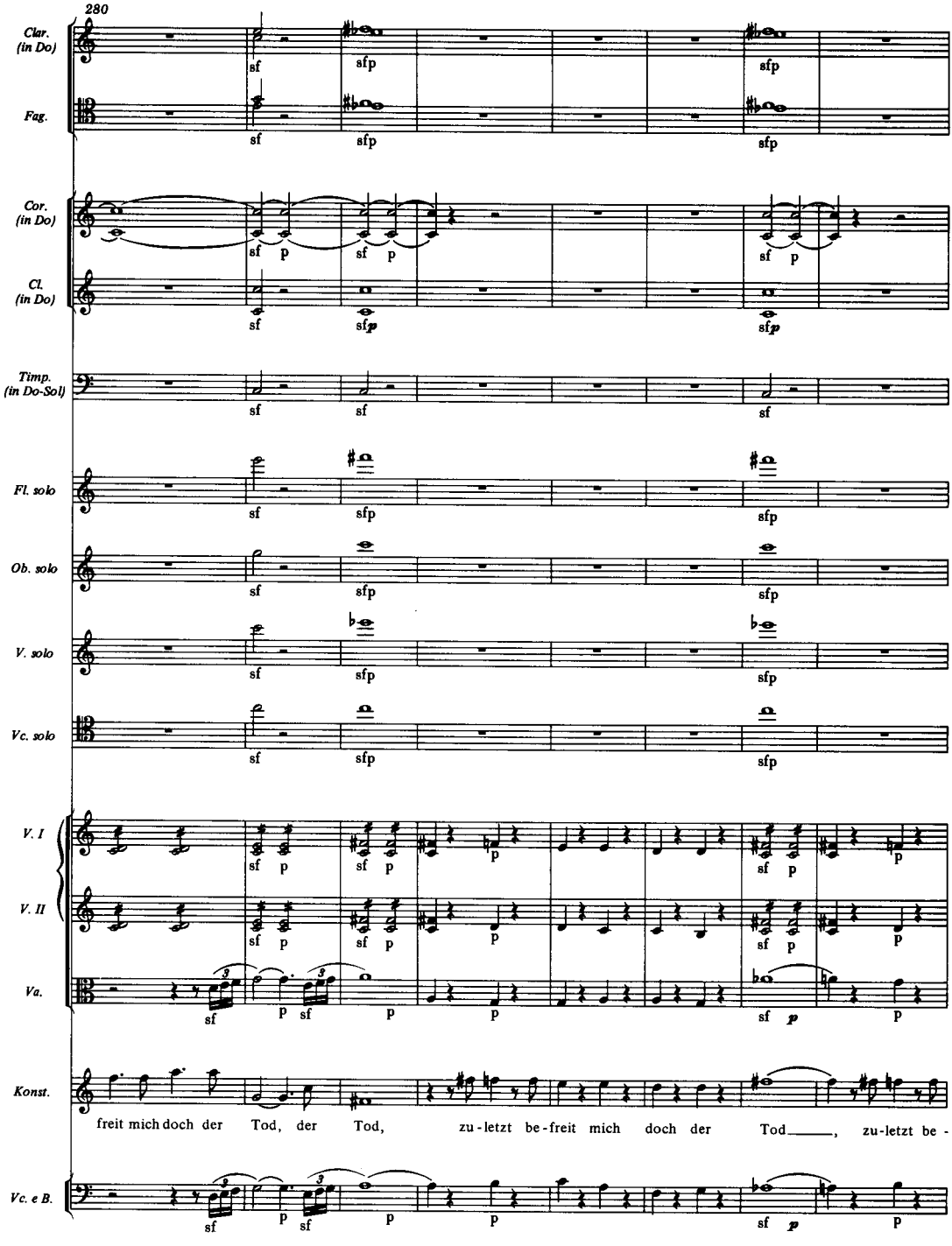
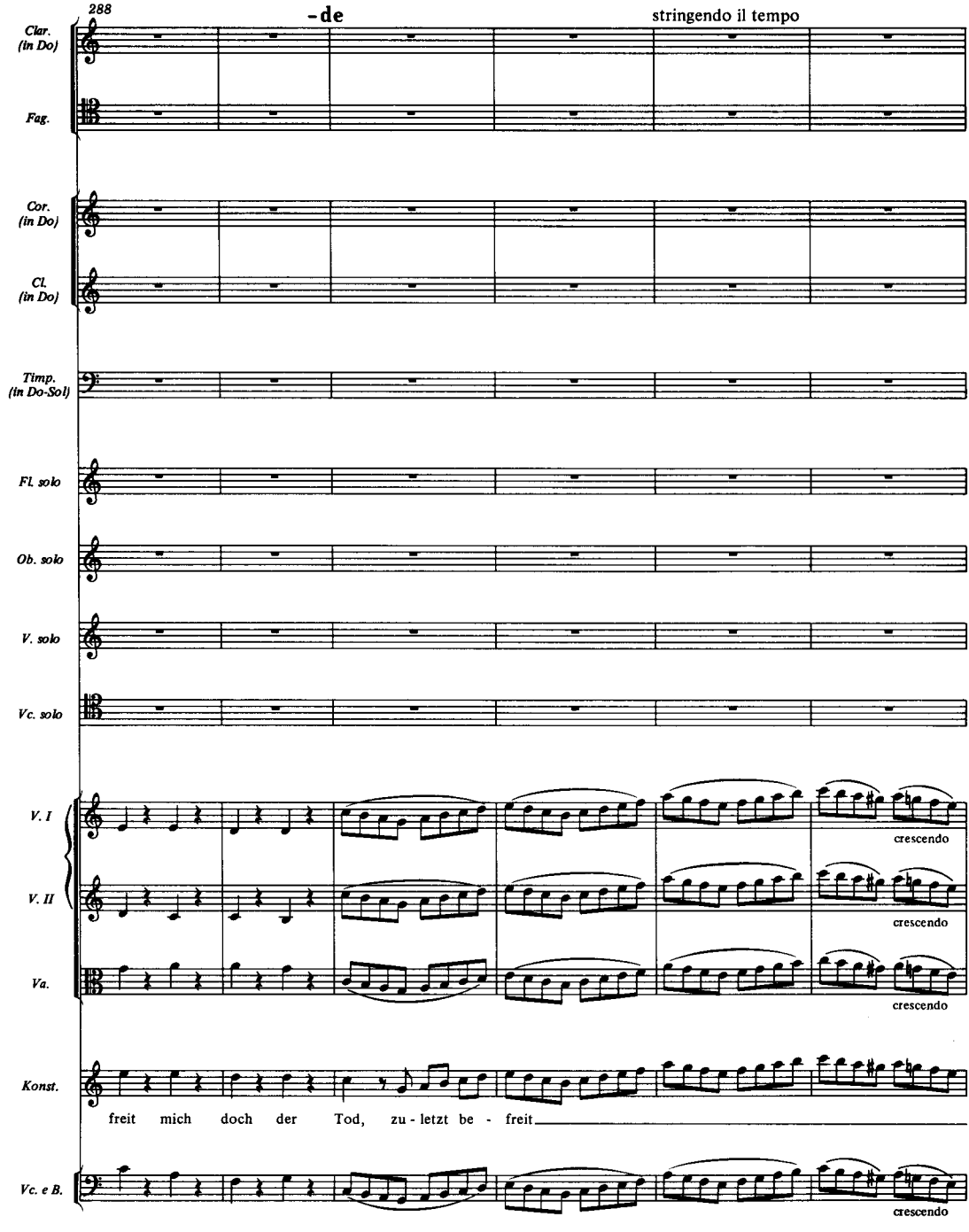
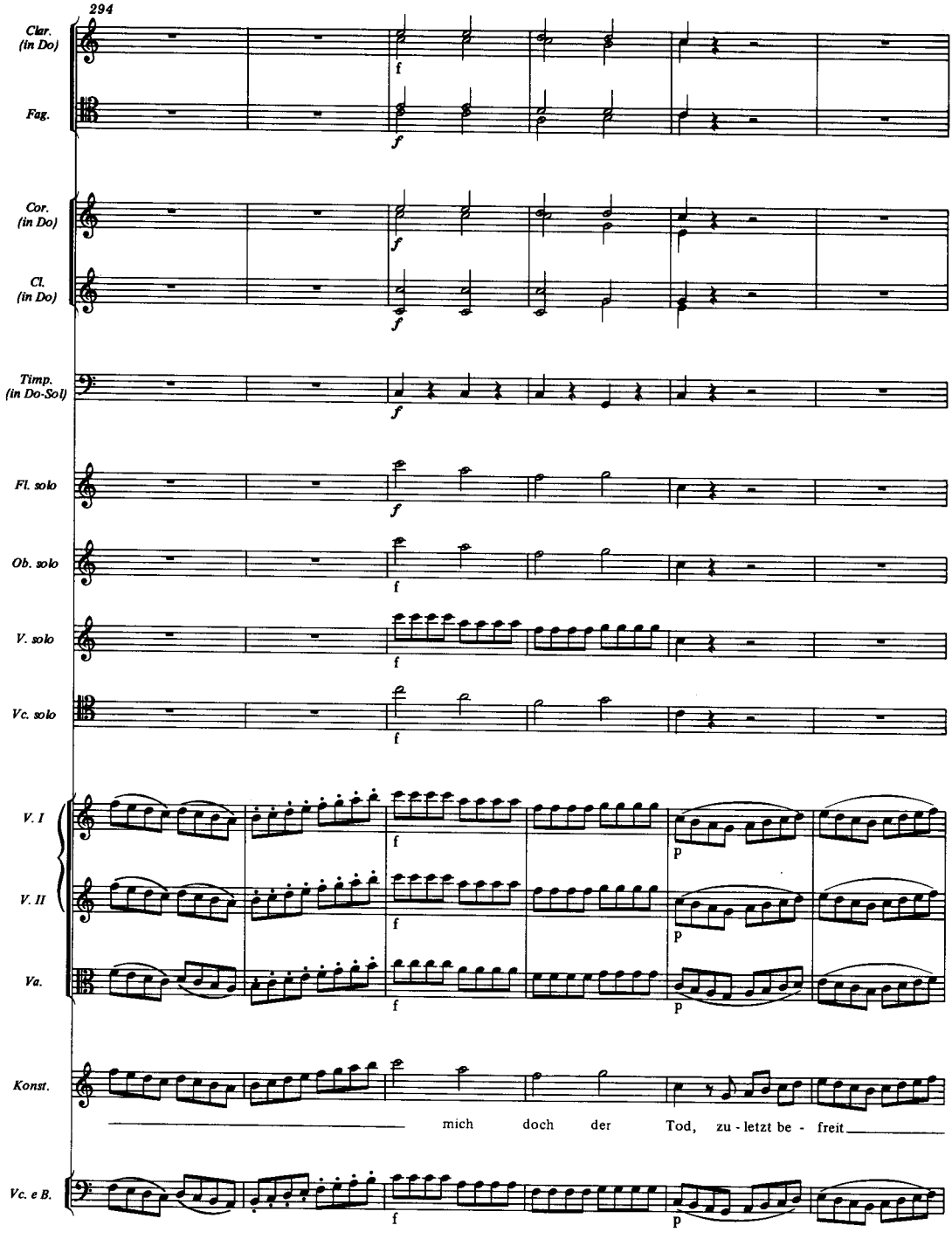
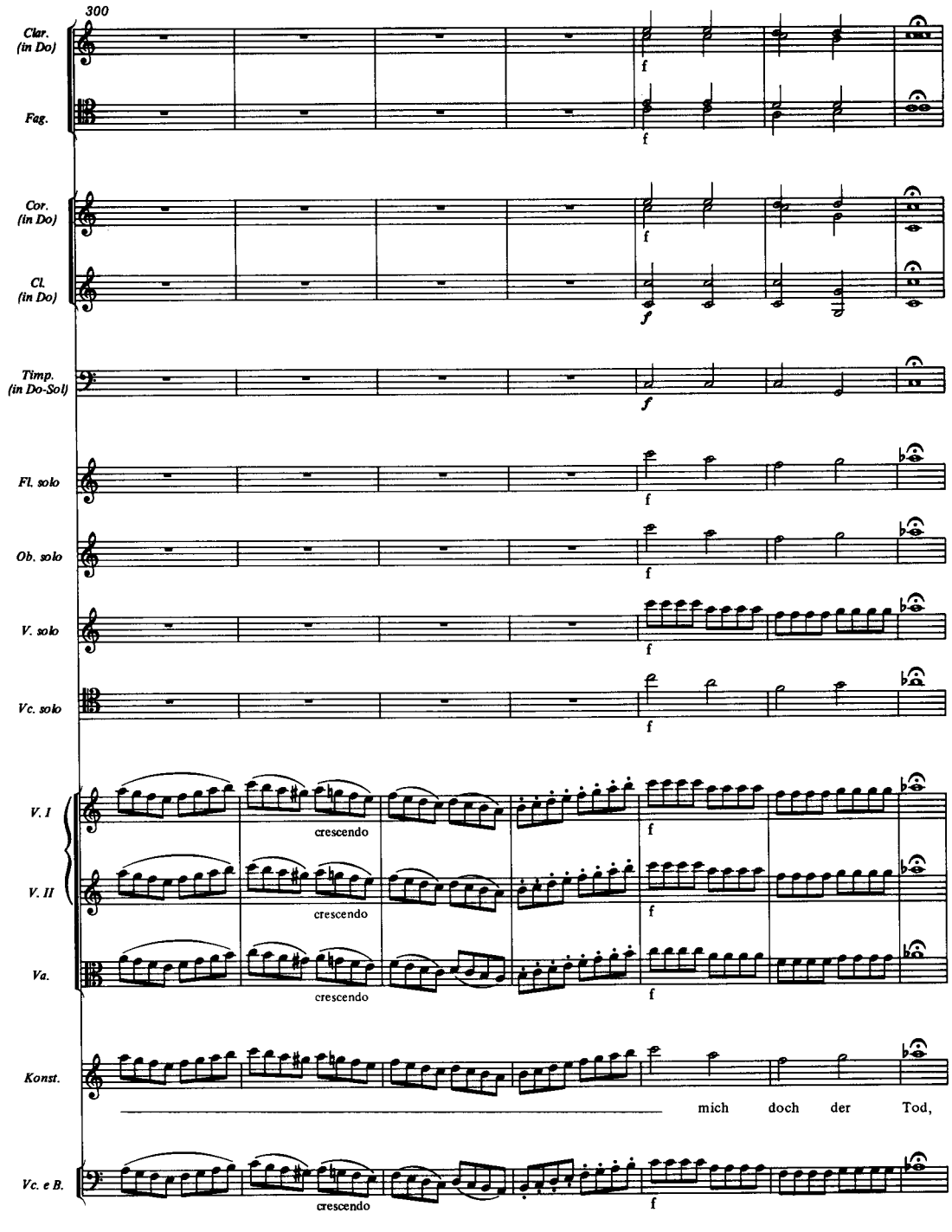
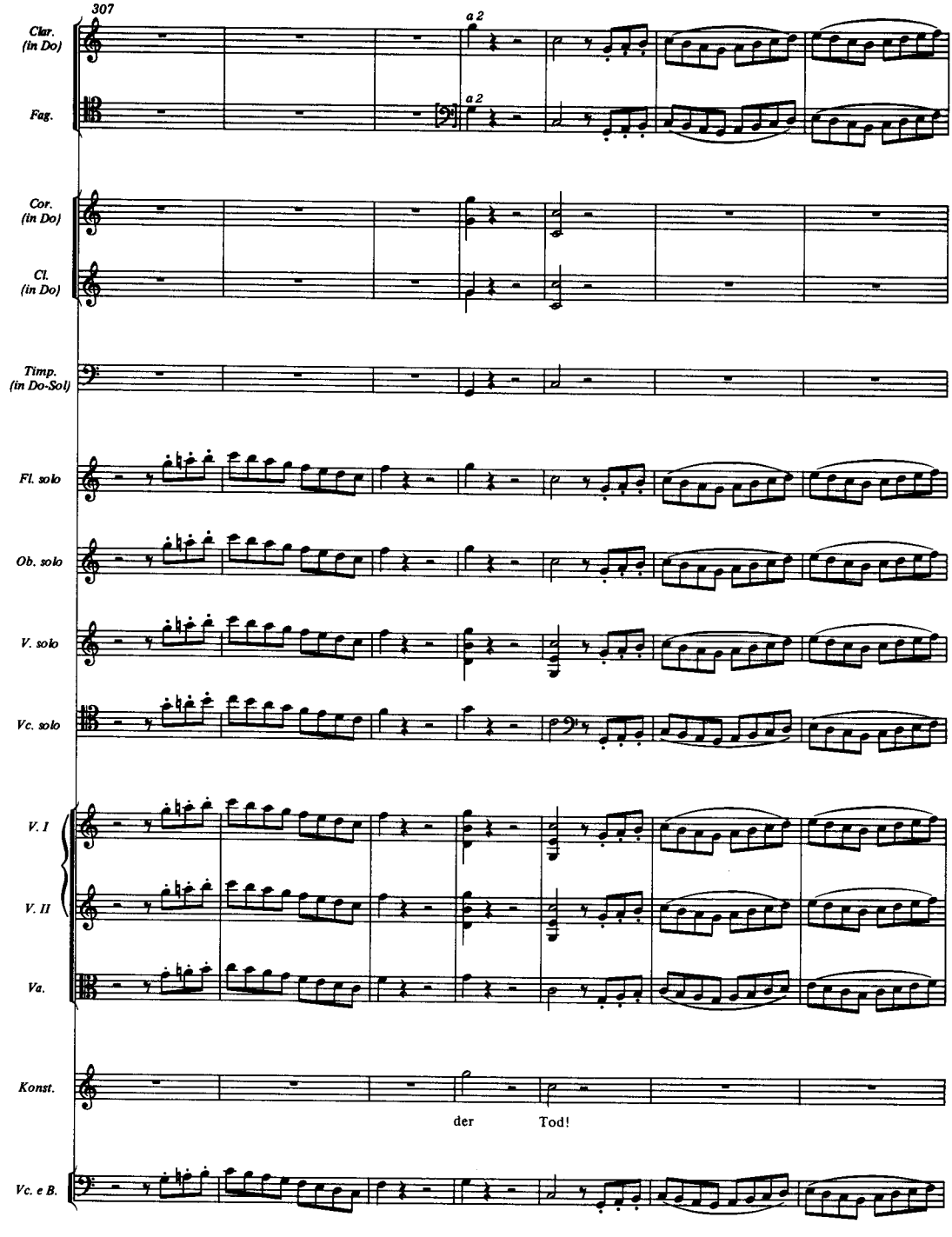
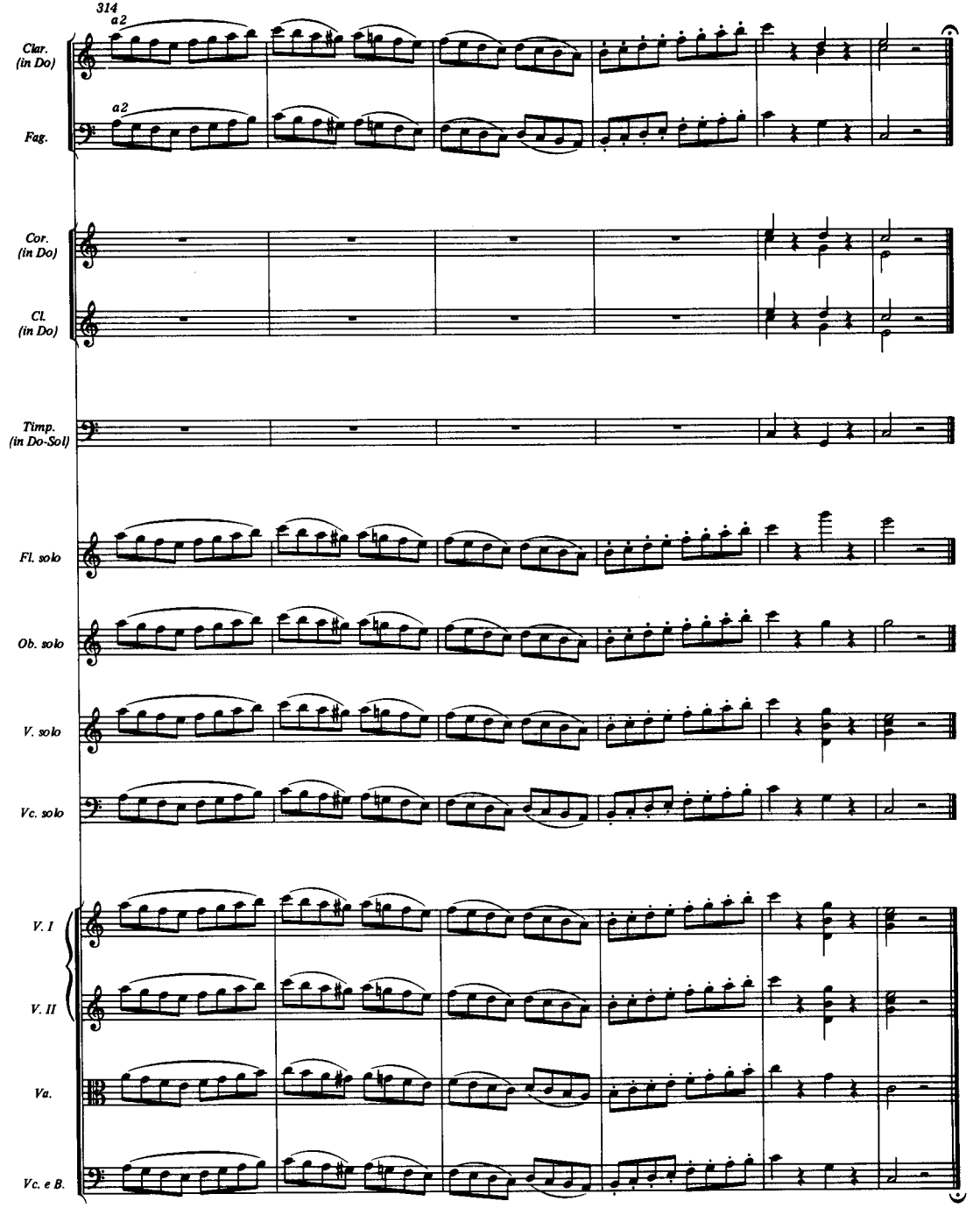
SELIM
Und du zitterst nicht vor der Gewalt, die ich über dich habe?

KONSTANZE
Nicht im geringsten. Sterben ist alles, was ich zu erwarten habe, und je eher dies geschieht, je lieber wird es mir sein.

SELIM
Elende! Nein! nicht sterben, aber Martern von allen Arten – – –

KONSTANZE
Auch die will ich ertragen; du erschreckst mich nicht, ich erwarte alles.

Nº 11 Aria

Allegro

7
a2
Fag.
Cor. (in Do)
p
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
tr
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
13
Clar. (in Do)
a2
Fag.
p
Cor. (in Do)
Fl. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.

18
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Fl. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
a2
tr

*) T. 24 und 28, Solo-Instrumente: Zur Angabe „ad libitum" hier, T. 93 und 97 sowie T. 197 und 201 vgl. Vorwort.

29
Clar. (in Do)
Cor. (in Do)
p
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
33
a2
Fag.
Cor. (in Do)
f
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.

38
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
a2
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
p
41
Fl. solo
f p f p f p
fp
fp 3

47
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
a2
f
p
cresc.
crescendo
tr

52
a2
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.

56
Clar. (in Do)
Fag.
a2
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Konst.
Mar - tern al - ler
Vc. e B.

62
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
crescendo
sfp
tr
f
Ar-ten, al-ler Ar-ten mö-gen mei - - ner war-ten. Ich ver-la-che, ich ver-la-che, ich ver-
69
p
la - - - - - - - - - - - che

73
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Qual und Pein.
Nichts, nichts,
Vc. e B.
78
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
V. I
V. II
Va.
Konst.
nichts, nichts soll mich er-schüt-tern, nur dann, nur dann würd' ich zit-tern, wenn ich
Vc. e B.

84
Fag.
Cor. (in Do)
V. solo
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
p
a2
p
un - treu, un - treu, un - treu könn - te sein. Nur
88
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
a2
dann, dann würd' ich zit - tern, wenn ich un - treu könn - te

*) Herausgeber-Vorschlag zur Auszierung der Fermate:

98
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
p
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
p
V. II
p
Va.
p
Konst.
ver - scho-ne mich; des Him-mels Se-gen be-loh-ne dich! Des Him-mels
Vc. e B.

*) - de: T. 120b (S. 202); vgl. Vorwort.

110
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
114
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.

118
120a
-de
120b
121
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Konst.
- gen be - loh - - - ne dich, des [Se-] - gen, des Him - mels
Vc. e B.
122
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Konst.
Se - gen be-loh - ne dich, des Him - - mels Se - - gen be -
Vc. e B.

128
Cor. (in Do)
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
tr
loh - ne, be - loh - ne dich, des Him - mels Se - gen be - loh - ne dich, be - loh - -
133
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
- - - - - - ne dich, be - loh - - -

137
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
a 2
f
tr
crescendo
ne, be - loh - ne dich!

141
a 2
Clar. (in Do)
a2
Fag.
Cor. (in Do)
a2
Cl. (in Do)
a2
Timp. (in Do-Sol)
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
144
Clar. (in Do)
a2
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Fl. solo
V. solo
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
p
p
p
p

149
Fag.
Cor. (in Do)
Fl. solo
Ob. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
p
Laß dich be - we - gen, ver - scho - ne mich;
154
Fag.
Cor. (in Do)
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
des Him - mels Se - gen be - loh - ne dich, be - loh - ne dich!

Allegro assai
160
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
Doch du bist ent - schlossen. Doch du bist ent-schlossen. Wil - lig, un - ver - dros-sen wähl' ich

167
Clar. (in Do)
Fag.
a 2
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
crescendo
crescen - - - do
je - de Pein und Not, wähl' ich je - - de Pein, je-de Pein und

*) T. 175, Pauken: vgl. T. 257 und Krit. Bericht.

181
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
sf
p
to - be, wü - te, zu - letzt be - freit mich doch der Tod, zu - letzt be - freit mich doch der Tod, der

189
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
sfp
sf p
sf
p
Tod, zu - letzt be - freit mich doch der Tod, zu - letzt be - freit mich doch der

197
Primo tempo
Clar. (in Do)
Fag.
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
p dolce
ad libitum
Tod.
Laß dich be - we - - gen,
203
Cor. (in Do)
ver - - scho - ne mich; des Him - mels Se - gen be - loh - ne dich, des Him - mels Se - gen be - loh - ne

208
Cor. (in Do)
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Konst.
dich, des Him-mels Se - - - - - - - - - - -
Vc. e B.
211
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Konst.
- - - - - - - - - - - - gen be -
Vc. e B.

215
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Konst.
loh - - ne dich, des Him-mels Se - - - - - - -
Vc. e B.

*) Ein originaler Klavierauszug ab T. 226 (Fragment) ist im Anhang III als Nr. 1, S. 442 bis 445, wiedergegeben; vgl. auch Vorwort.

227
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Konst.
loh - ne dich, des Him - - mels Se - - - - - -
Vc. e B.

232
Clar. (in Do)
Fag.
a 2
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
f
fp
3

237
Allegro assai
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
a 2
f
p cresc.
tr
- gen be - loh - - ne dich! Doch du bist ent -

244
Clar. (in Do)
a 2
Fag.
a 2
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Konst.
schlos-sen. Doch du bist ent - schlos-sen. Wil - lig, un - ver - dros-sen wähl' ich je - de Pein und
Vc. e B.

250
Clar. (in Do)
Fag.
a 2
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
cresc.
crescendo
Not, wähl' ich je - - de Pein, je-de Pein und Not. Ord - ne

257
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
a 2
sf
p
ff
nur, ge - bie - te, ord - ne nur, ge - bie - te, lär - me, to - be, wü - te, zu - letzt be -

266
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
freit mich doch der Tod, zu - letzt be - freit mich doch der Tod_, der Tod, zu-letzt be-freit mich

*) - **de**: T. 290 (S. 225); vgl. Vorwort.

280
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
freit mich doch der Tod, der Tod, zu-letzt be-freit mich doch der Tod, zu-letzt be-

288
-de
stringendo il tempo
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo
freit mich doch der Tod, zu - letzt be - freit

294
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
f
p
mich doch der Tod, zu - letzt be - freit

300
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
f
crescendo
mich doch der Tod,

307
Clar. (in Do)
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
a 2
a 2
der
Tod!

314
a2
Clar. (in Do)
a2
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Fl. solo
Ob. solo
V. solo
Vc. solo
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.

Vierter Auftritt

SELIM allein.

SELIM

Ist das ein Traum? Wo hat sie auf einmal den Mut her, sich so gegen mich zu betragen? Hat sie vielleicht Hoffnung, mir zu entkommen? Ha! das will ich verwehren!

(will fort)

Doch das ist's nicht, dann würde sie sich eher verstellen, mich einzuschläfern versuchen – – – Ja! es ist Verzweiflung! Mit Härte richt' ich nichts aus – mit Bitten auch nicht – – also, was Drohen und Bitten nicht vermögen, soll die List zuwege bringen.

(geht ab)

Fünfter Auftritt

BLONDE allein.

BLONDE

Kein Bassa, keine Konstanze mehr da? Sind sie miteinander eins worden? – – Schwerlich, das gute Kind hängt zu sehr an ihrem Belmont! Ich bedaure sie von Grund meines Herzens. Sie ist zu empfindsam für ihre Lage. Freilich, hätt' ich meinen Pedrillo nicht an der Seite, wer weiß, wie mir's ginge! Doch würd' ich nicht so zärteln wie sie. Die Männer verdienen's wahrlich nicht, daß man ihrenthalben sich zu Tode grämt. – – Vielleicht würd' ich muselmännisch denken.

Sechster Auftritt

BLONDE, PEDRILLO.

PEDRILLO

Bst, bst! Blondchen! Ist der Weg rein?

BLONDE

Komm nur, komm! Der Bassa ist wieder zurück. Und meinem Alten habe ich eben den Kopf ein bißchen gewaschen. Was hast du denn?

PEDRILLO

O Neuigkeiten, Neuigkeiten, die dich entzücken werden.

BLONDE

Nun? Hurtig heraus damit!

PEDRILLO

Erst, liebes Herzensblondchen, laß dir vor allen Dingen einen recht herzlichen Kuß geben. Du weißt ja, wie gestohlnes Gut schmeckt.

BLONDE

Pfui, pfui! Wenn das deine Neuigkeiten alle sind –

PEDRILLO

Närrchen, mach darum keinen Lärm: der alte spitzbübische Osmin lauert uns sicher auf den Dienst.

BLONDE

Nun? Und die Neuigkeiten? –

PEDRILLO

Sind, daß das Ende unsrer Sklaverei vor der Türe ist. –

(Er sieht sich sorgfältig um.)

Belmonte, Konstanzens Geliebter, ist angekommen, und ich hab' ihn unter dem Namen eines Baumeisters hier im Palast eingeführt.

BLONDE

Ah, was sagst du? Belmonte da?

PEDRILLO

Mit Leib und Seele!

BLONDE

Ha! Das muß Konstanze wissen!

(will fort)

PEDRILLO

Hör nur, Blondchen, hör nur erst: Er hat ein Schiff hier in der Nähe in Bereitschaft, und wir haben beschlossen, euch diese Nacht zu entführen.

BLONDE

O allerliebst, allerliebst! Herzenspedrillo! Das verdient einen Kuß. Geschwind, geschwind zu Konstanzen!

(will fort)

PEDRILLO

Halt nur, halt, und laß erst mit dir reden. Um Mitternacht kommt Belmonte mit einer Leiter zu Konstanzens Fenster und ich zu dem deinigen, und dann geht's heidi davon!

BLONDE

O vortrefflich! Aber Osmin?

PEDRILLO

Hier ist ein Schlaftrunk für den alten Schlaukopf, den misch ihm fein manierlich ins Getränke, verstehst du? Ich habe dort auch schon ein Fläschchen angefüllt. Geht's hier nicht, wird's dort wohl gehen.

BLONDE

Sorg nicht für mich! – Aber kann Konstanze ihren Geliebten nicht sprechen?

PEDRILLO

Sobald es vollends finster ist, kommt er hier in den Garten. Nun geh und bereite Konstanzen vor; ich will hier Belmonten erwarten. Leb wohl, Herzchen, leb wohl!

BLONDE

Leb wohl, guter Pedrillo! Ach, was werd' ich für Freude anrichten!

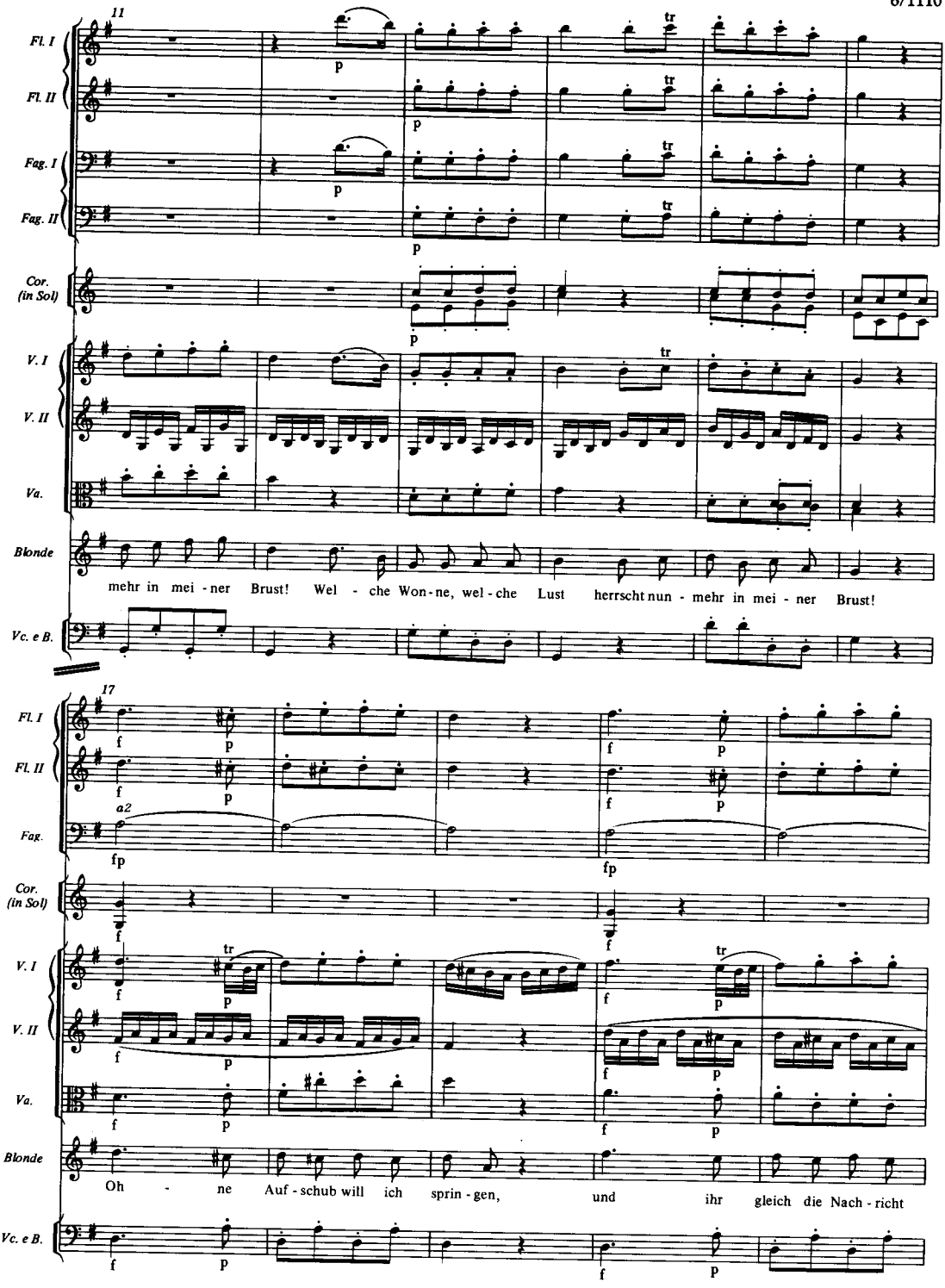
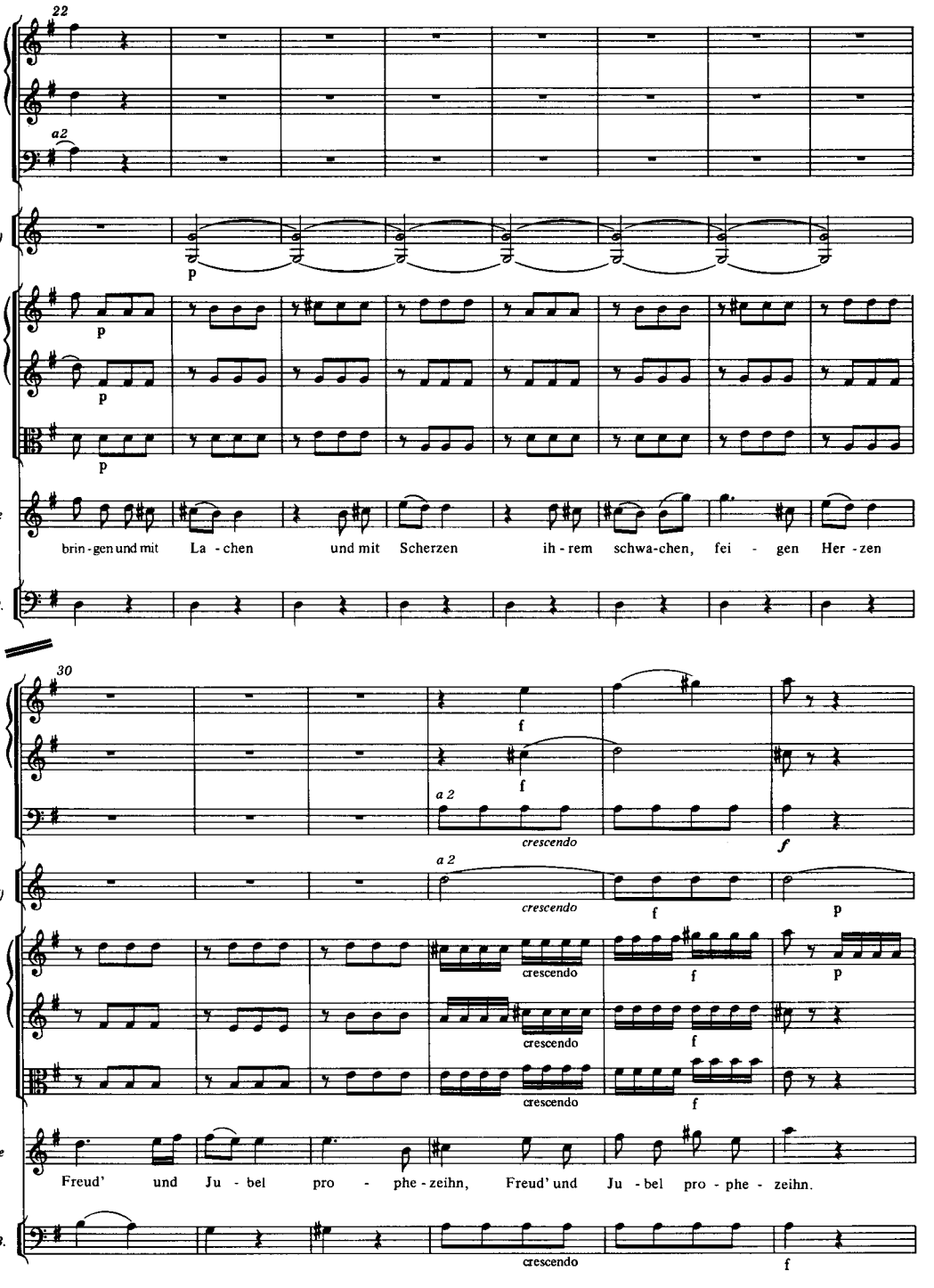
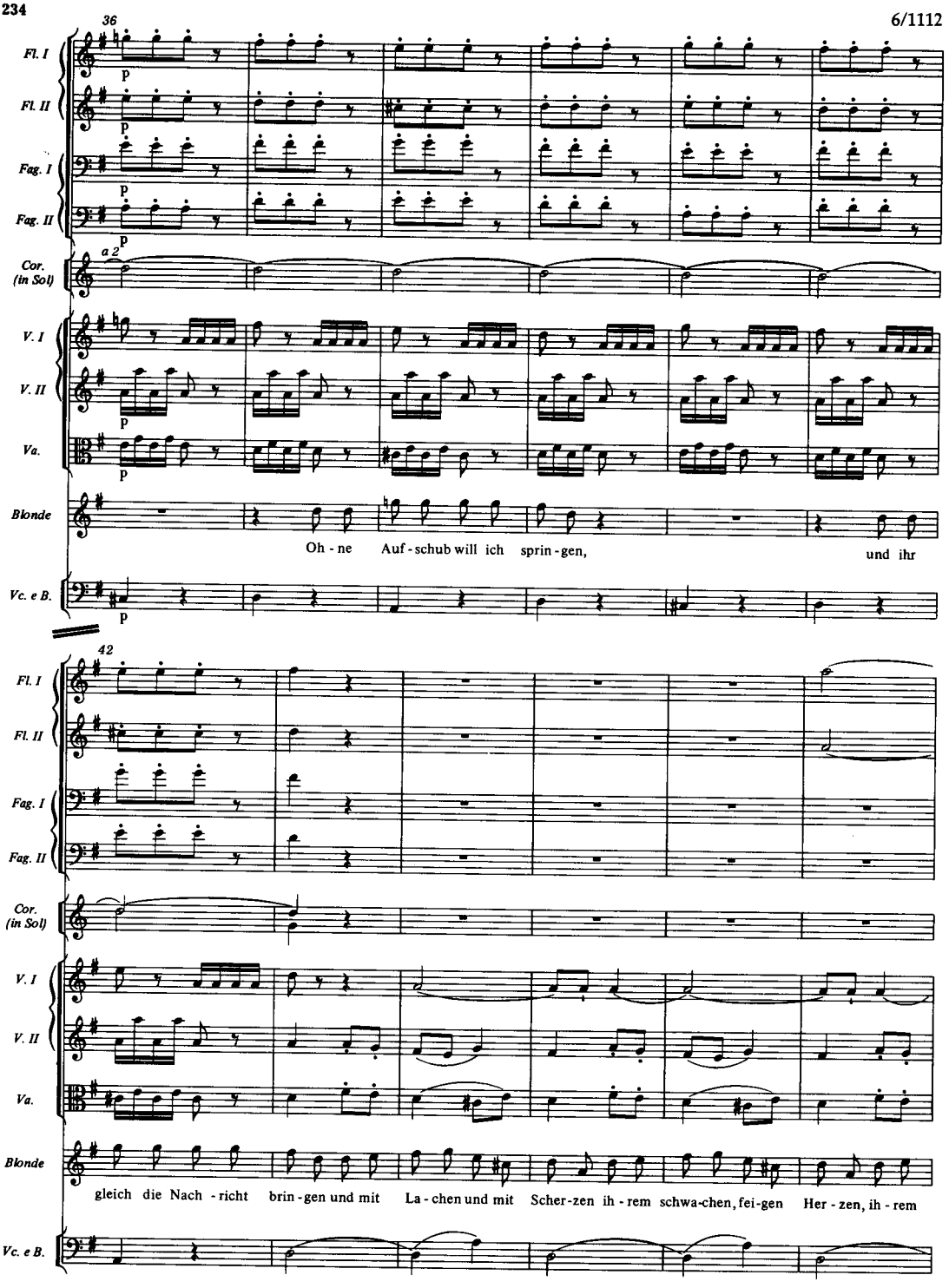
Nº 12 Aria*)

Allegro

Flauto I
Flauto II
Fagotto I
Fagotto II
Corno I, II in Sol/G
Violino I
Violino II
Viola I, II
BLONDE
Violoncello e Basso

Fl. I
Fl. II
Fag. I
Fag. II
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
Blonde
Vc. e B.

Wel - che Won - ne, wel - che Lust herrscht nun -

*) Ein originaler Klavierauszug (Fragment: T. 1-26) ist im Anhang III als Nr. 2, S. 446, wiedergegeben; vgl. auch Vorwort.

11
Fl. I
Fl. II
Fag. I
Fag. II
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
Blonde
Vc. e B.
mehr in mei - ner Brust! Wel - che Won - ne, wel - che Lust herrscht nun - mehr in mei - ner Brust!
17
a2
Fag.
Oh - ne Auf - schub will ich sprin - gen, und ihr gleich die Nach - richt

22
Fl. I
Fl. II
a2
Fag.
Cor. (in Sol)
p
V. I
p
V. II
p
Va.
p
Blonde
brin - gen und mit La - chen und mit Scherzen ih - rem schwa-chen, fei - gen Her - zen
Vc. e B.
30
f
f
a 2
crescendo
f
a 2
crescendo
f
p
crescendo
f
p
crescendo
f
crescendo
f
Freud' und Ju - bel pro - phe - zeihn, Freud' und Ju - bel pro - phe - zeihn.
crescendo
f

36
Fl. I
Fl. II
Fag. I
Fag. II
Cor. (in Sol)
a 2
V. I
V. II
Va.
Blonde
Oh - ne Auf - schub will ich sprin - gen, und ihr
Vc. e B.
42
Fl. I
Fl. II
Fag. I
Fag. II
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
Blonde
gleich die Nach - richt brin - gen und mit La - chen und mit Scher - zen ih - rem schwa - chen, fei - gen Her - zen, ih - rem
Vc. e B.

48

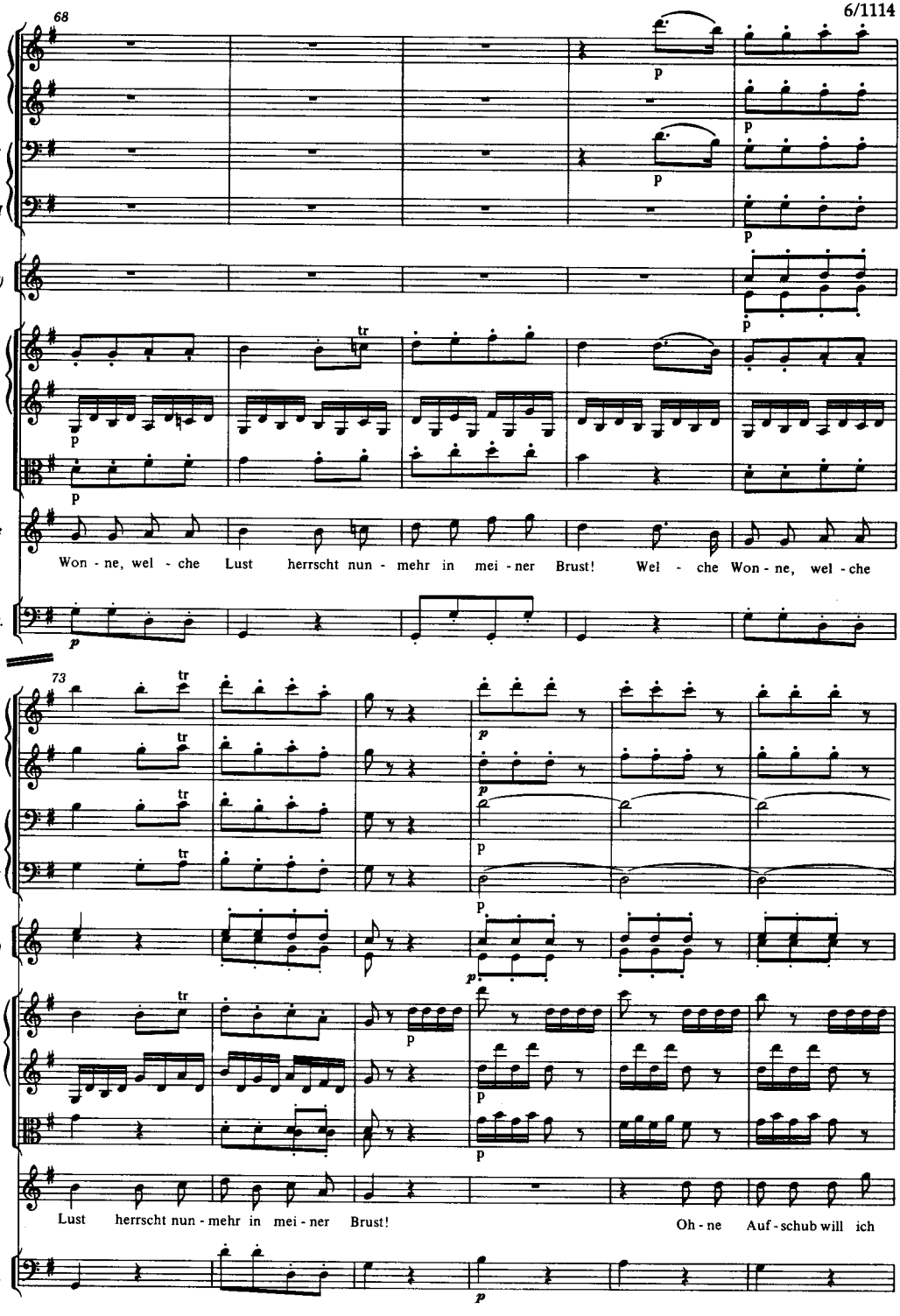
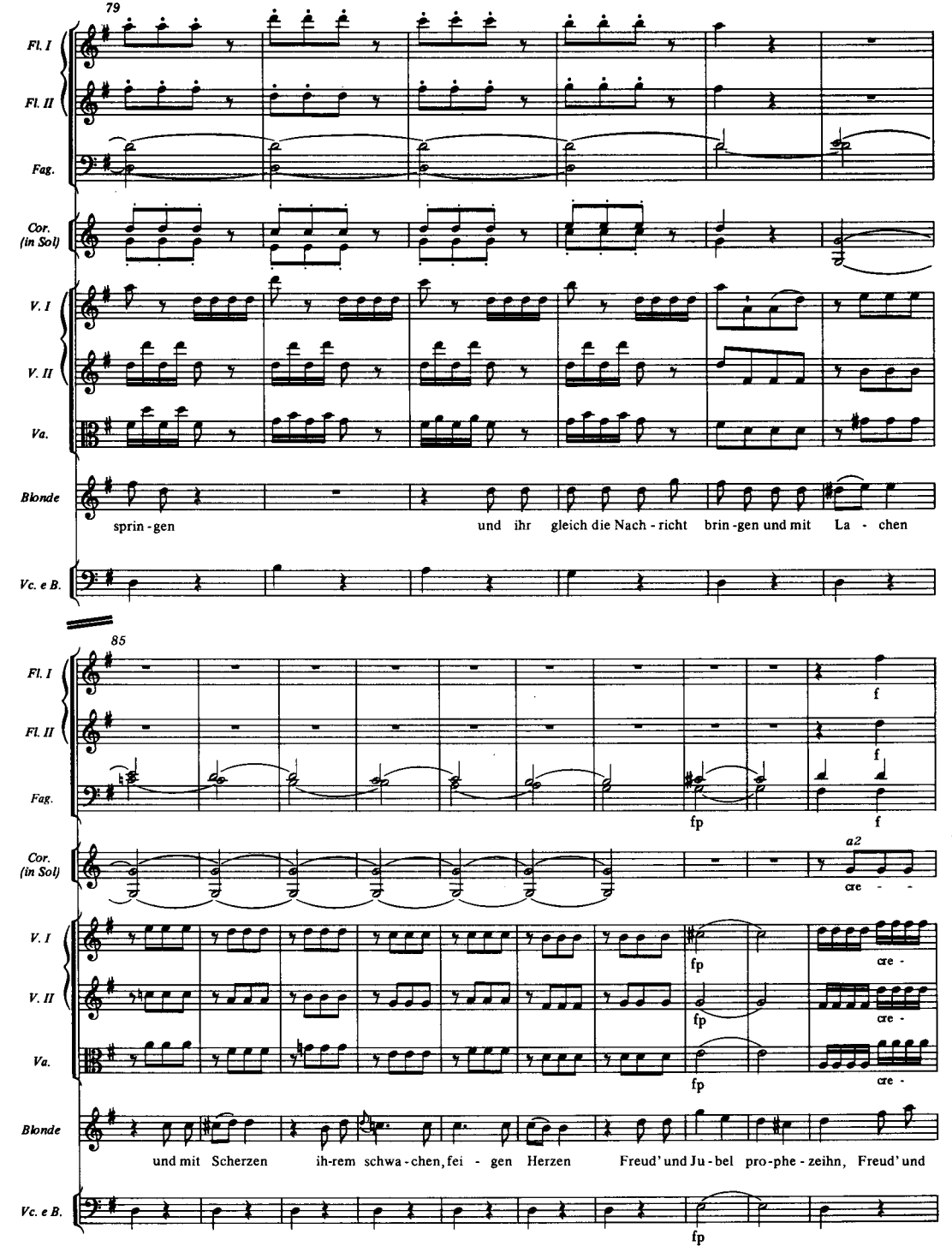
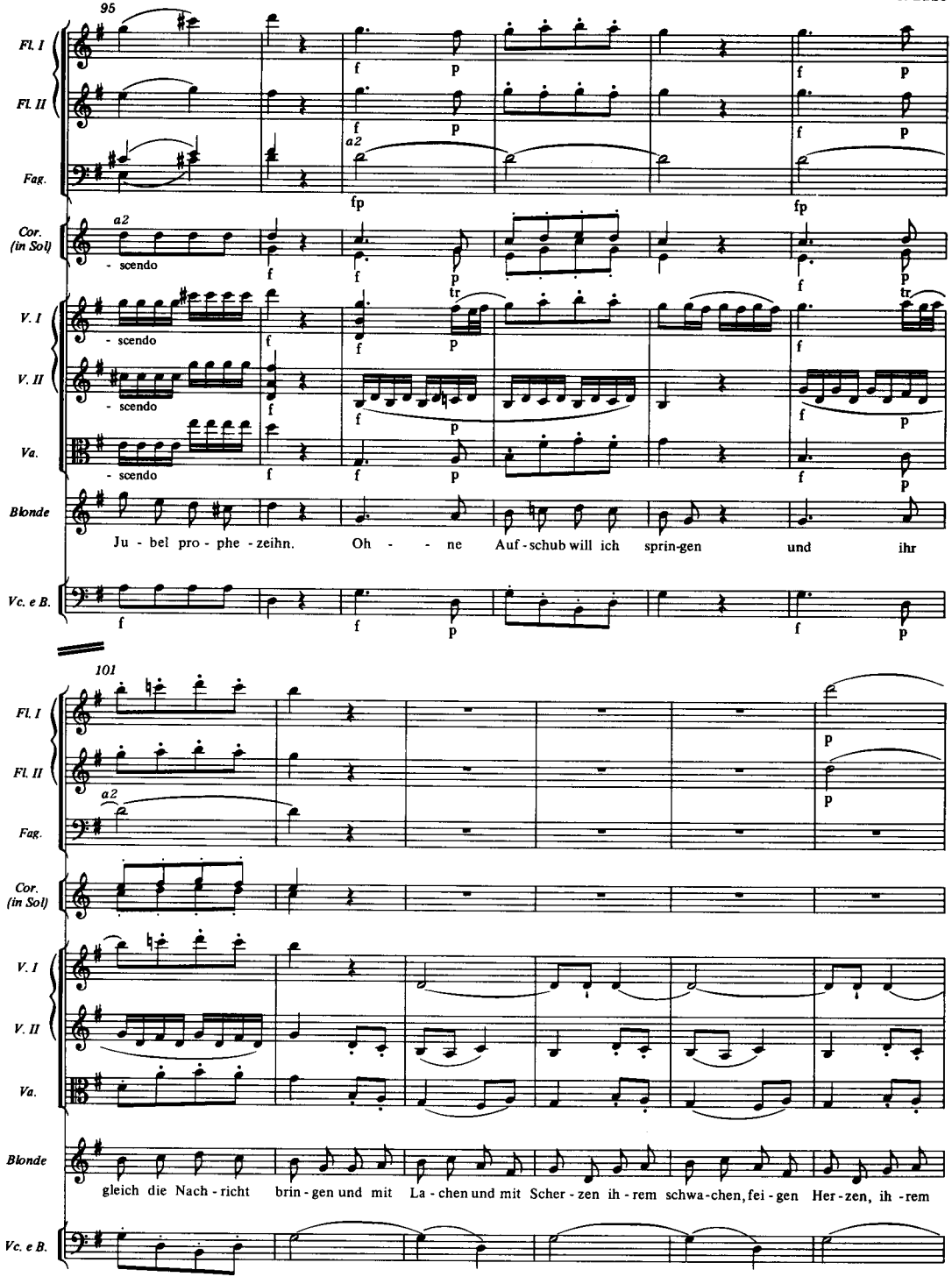
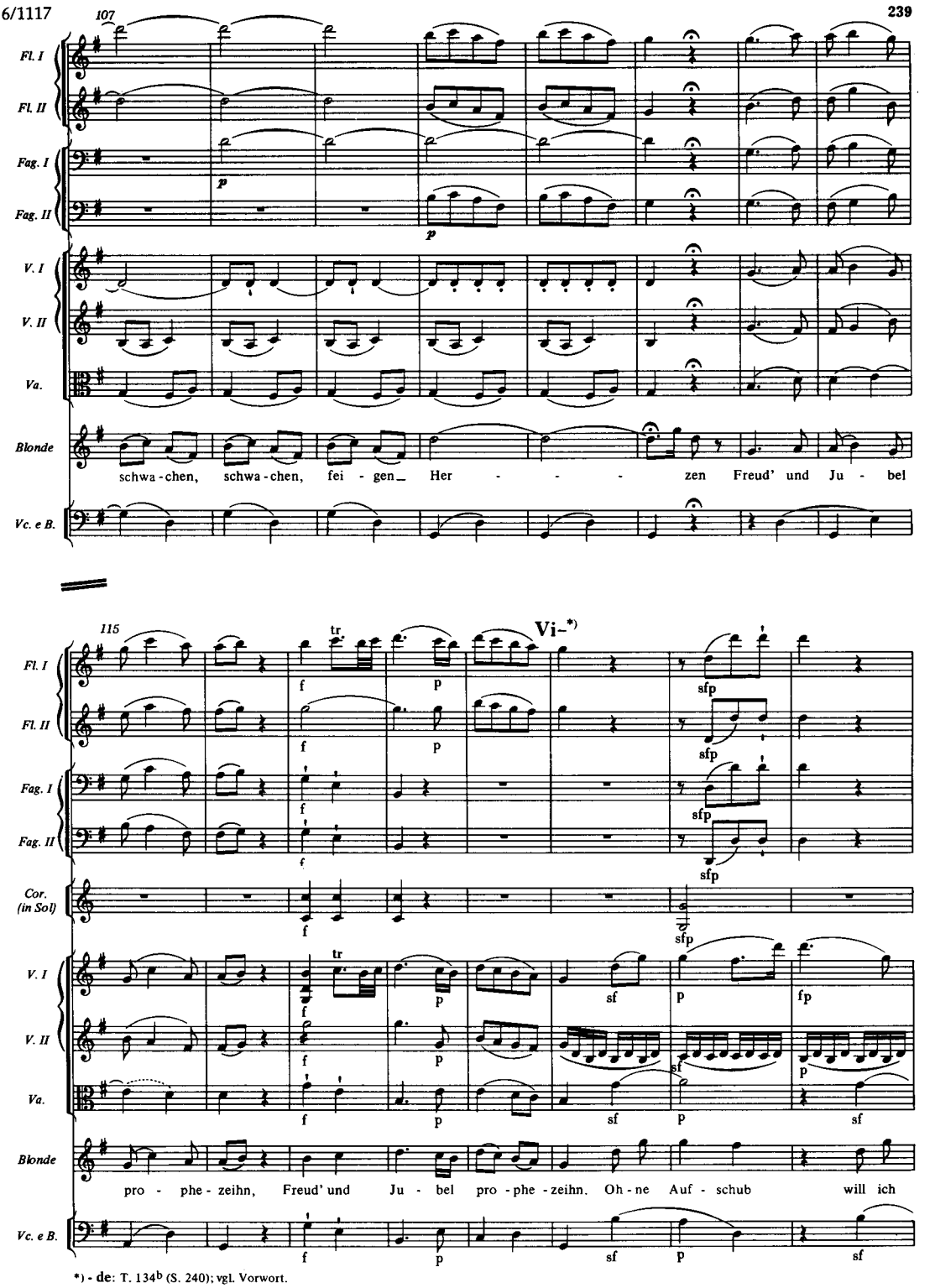
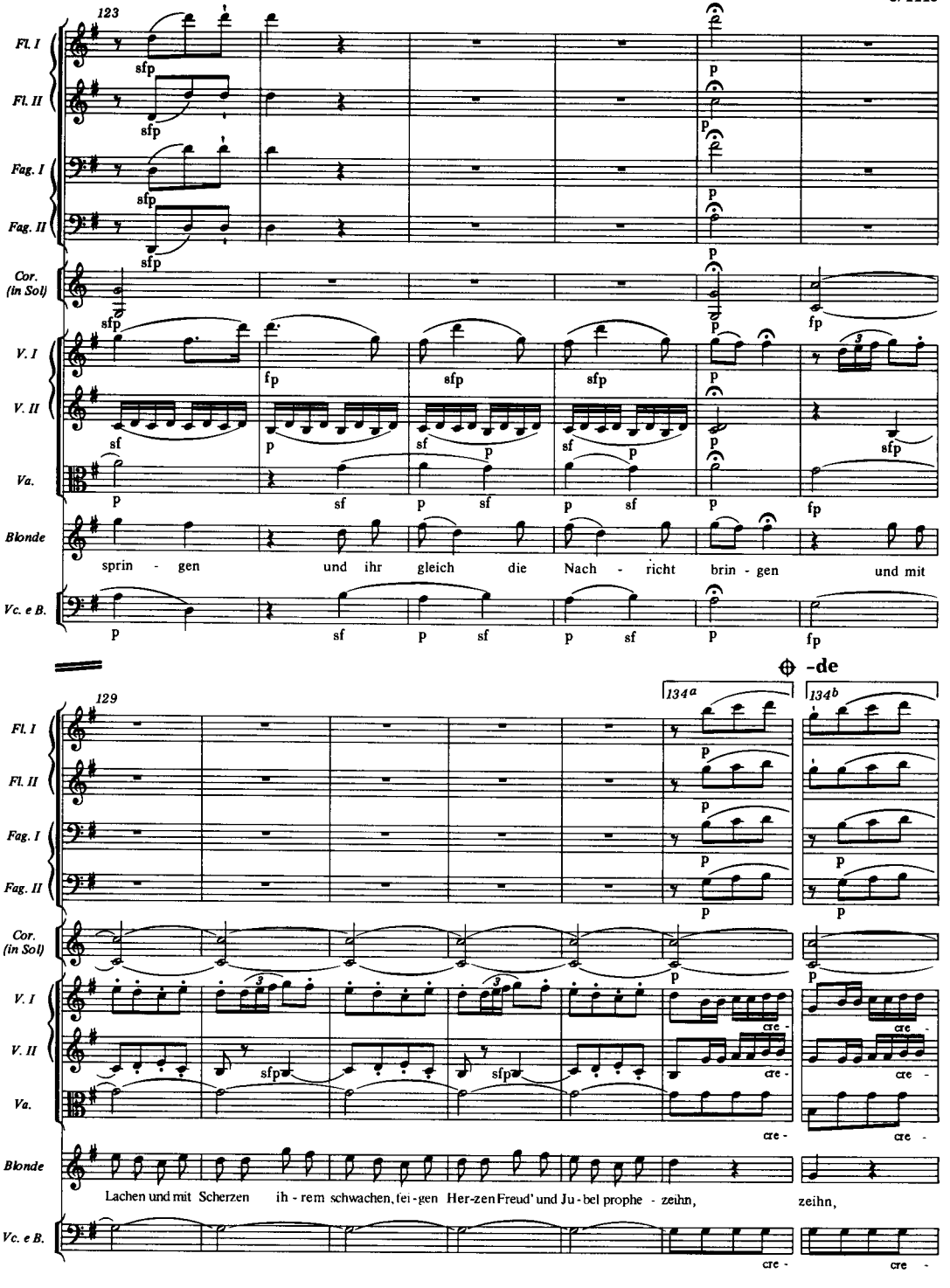
Fl. I
Fl. II
Fag. I
Fag. II
V. I
V. II
Va.
Blonde
schwachen, schwachen, fei - gen Her - - - zen Freud' und Ju - bel pro - phe - zeihn,
Vc. e B.

58 a2 tr

Fl.
Fag.
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
Blonde
Freud' und Ju - bel pro - phe - zeihn, Freud' und Ju - bel pro - phe - zeihn, pro - phe - zeihn, Wel-che
Vc. e B.

*) Herausgeber-Vorschlag zur Auszierung der Fermate (T. 66) und für den Eingang (T. 67):

ad libitum Tempo primo

pro - - - - phe - zeihn, Wel-che Won-ne

68
Fl. I
Fl. II
Fag. I
Fag. II
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
Blonde
Won - ne, wel - che Lust herrscht nun - mehr in mei - ner Brust! Wel - che Won - ne, wel - che
Vc. e B.
73
Fl. I
Fl. II
Fag. I
Fag. II
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
Blonde
Lust herrscht nun - mehr in mei - ner Brust! Oh - ne Auf - schub will ich
Vc. e B.

79
Fl. I
Fl. II
Fag.
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
Blonde
sprin - gen
und ihr gleich die Nach - richt brin - gen und mit La - chen
Vc. e B.
85
f
fp
a2
cre - -
cre -
und mit Scherzen ih-rem schwa - chen, fei - gen Herzen Freud' und Ju - bel pro-phe - zeihn, Freud' und

95
Fl. I
Fl. II
Fag.
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
Blonde
Vc. e B.
a2
- scendo
Ju - bel pro - phe - zeihn. Oh - - - ne Auf - schub will ich sprin-gen und ihr
101
gleich die Nach - richt brin - gen und mit La - chen und mit Scher - zen ih - rem schwa-chen, fei - gen Her-zen, ih - rem

*) - de: T. 134b (S. 240); vgl. Vorwort.

123
Fl. I
Fl. II
Fag. I
Fag. II
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
Blonde
Vc. e B.
sfp
p
fp
sf
sprin - gen und ihr gleich die Nach - richt brin - gen und mit
-de
129
134a
134b
cre -
Lachen und mit Scherzen ih - rem schwachen, fei - gen Her-zen Freud' und Ju - bel prophe - zeihn, zeihn,

135

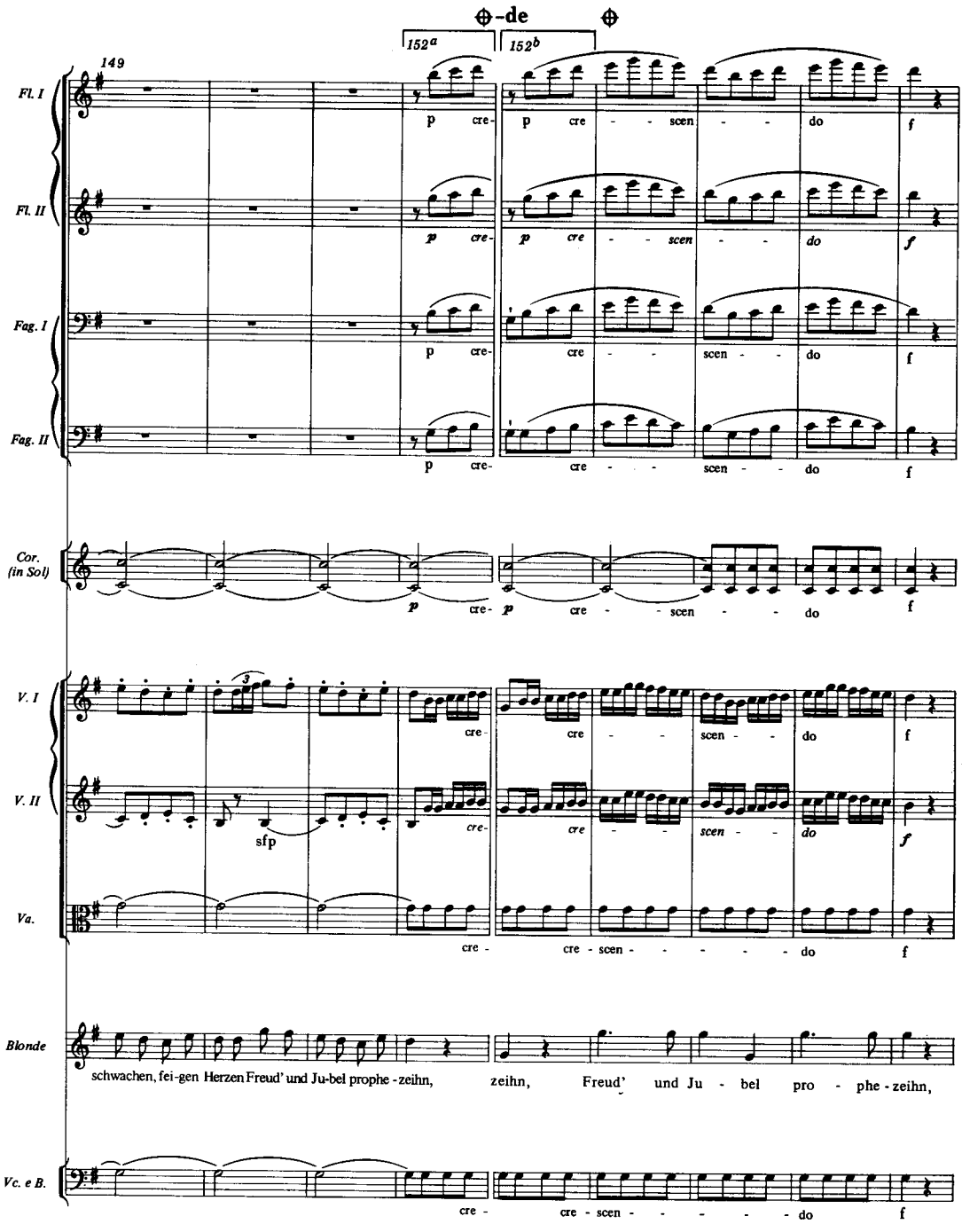
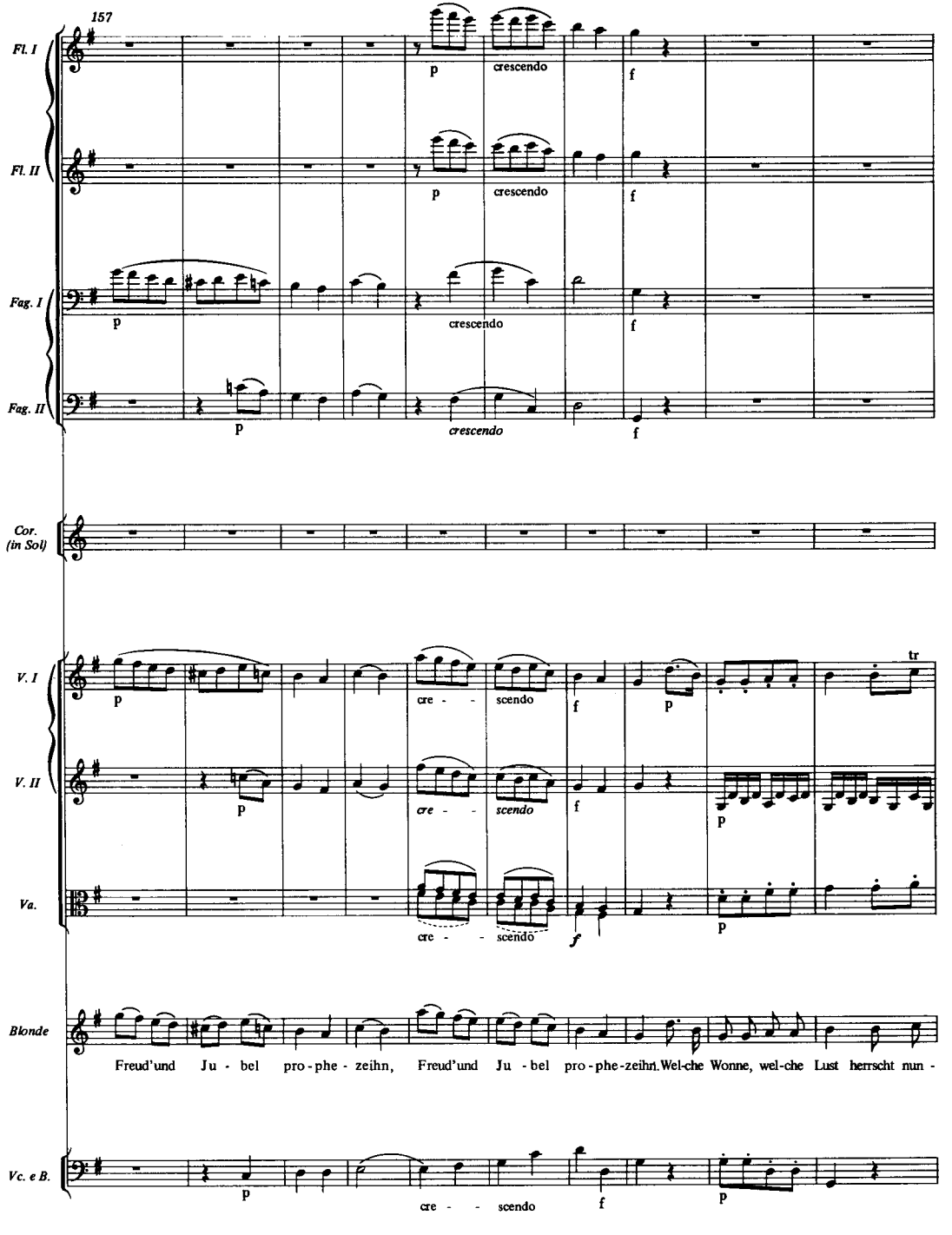
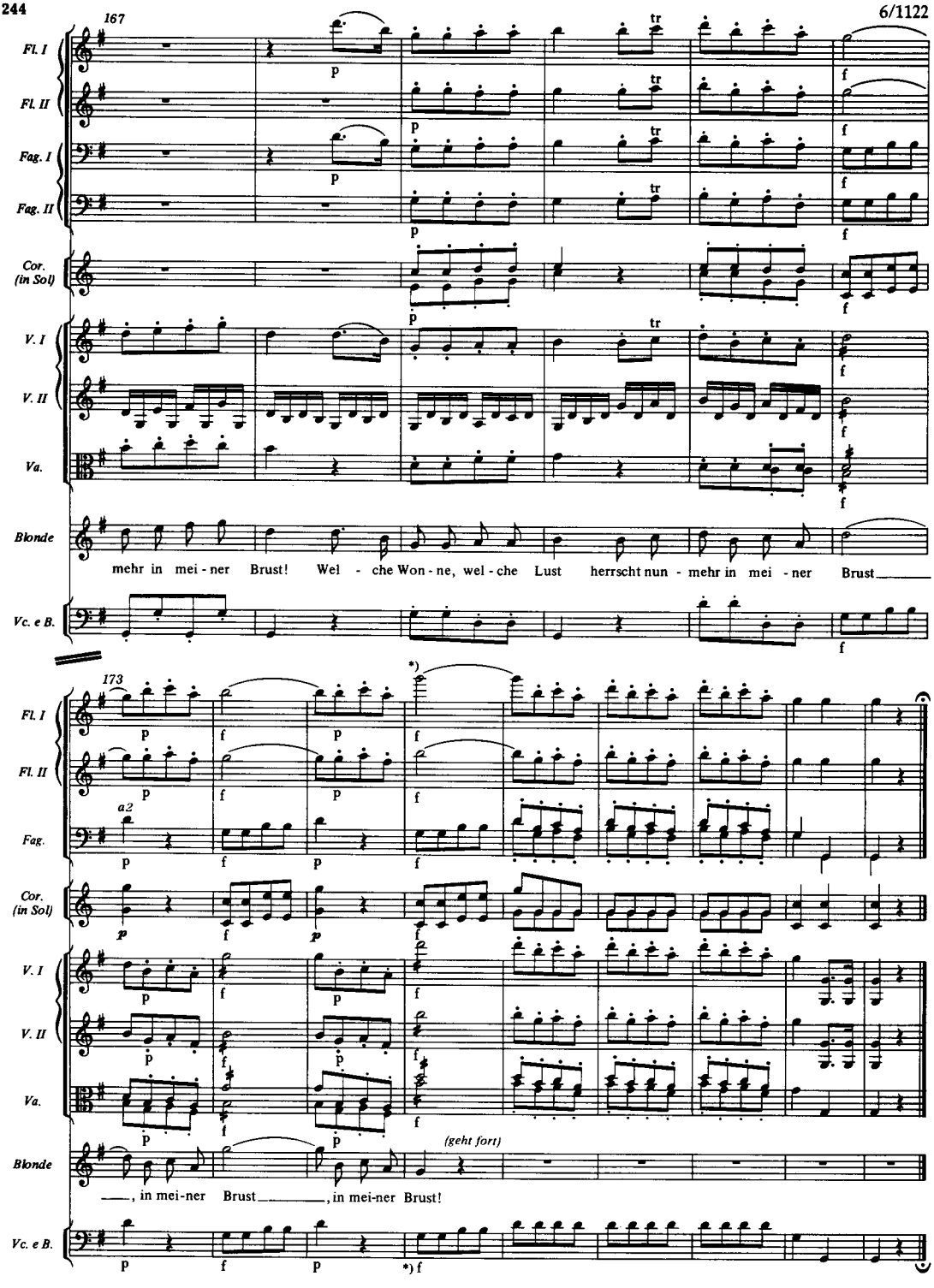
Vi-*)

Fl. I
Fl. II
Fag. I
Fag. II
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
Blonde
Vc. e B.

crescendo
scen - - - do
Freud' und Ju - bel pro - phe - zeihn, Freud' und Ju - bel pro - phe -

142

zeihn, und mit Lachen und mit Scher-zen ih - rem

*) - de: T. 152b (S. 242); vgl. Vorwort.

⊕-de ⊕
152a
152b
149
Fl. I
Fl. II
Fag. I
Fag. II
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
Blonde
Vc. e B.
p cre- p cre - - scen - - do f
sfp
schwachen, fei-gen Herzen Freud' und Ju-bel prophe-zeihn, zeihn, Freud' und Ju - bel pro - phe-zeihn,

157
Fl. I
Fl. II
Fag. I
Fag. II
Cor. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
Blonde
Vc. e B.
p
crescendo
f
cre - - scendo
tr
Freud'und Ju - bel pro - phe - zeihn, Freud'und Ju - bel pro - phe - zeihn. Wel-che Wonne, wel-che Lust herrscht nun -

*) Zu einer ersten, im Autograph gestrichenen Fassung der Takte 176 und 177 vgl. Krit. Bericht.

Siebenter Auftritt

PEDRILLO allein.

PEDRILLO
Ah, daß es schon vorbei wäre! daß wir schon auf offner See wären, unsre Mädels im Arm und dies verwünschte Land im Rücken hätten! Doch sei's gewagt, entweder itzt oder niemals. Wer zagt, verliert!

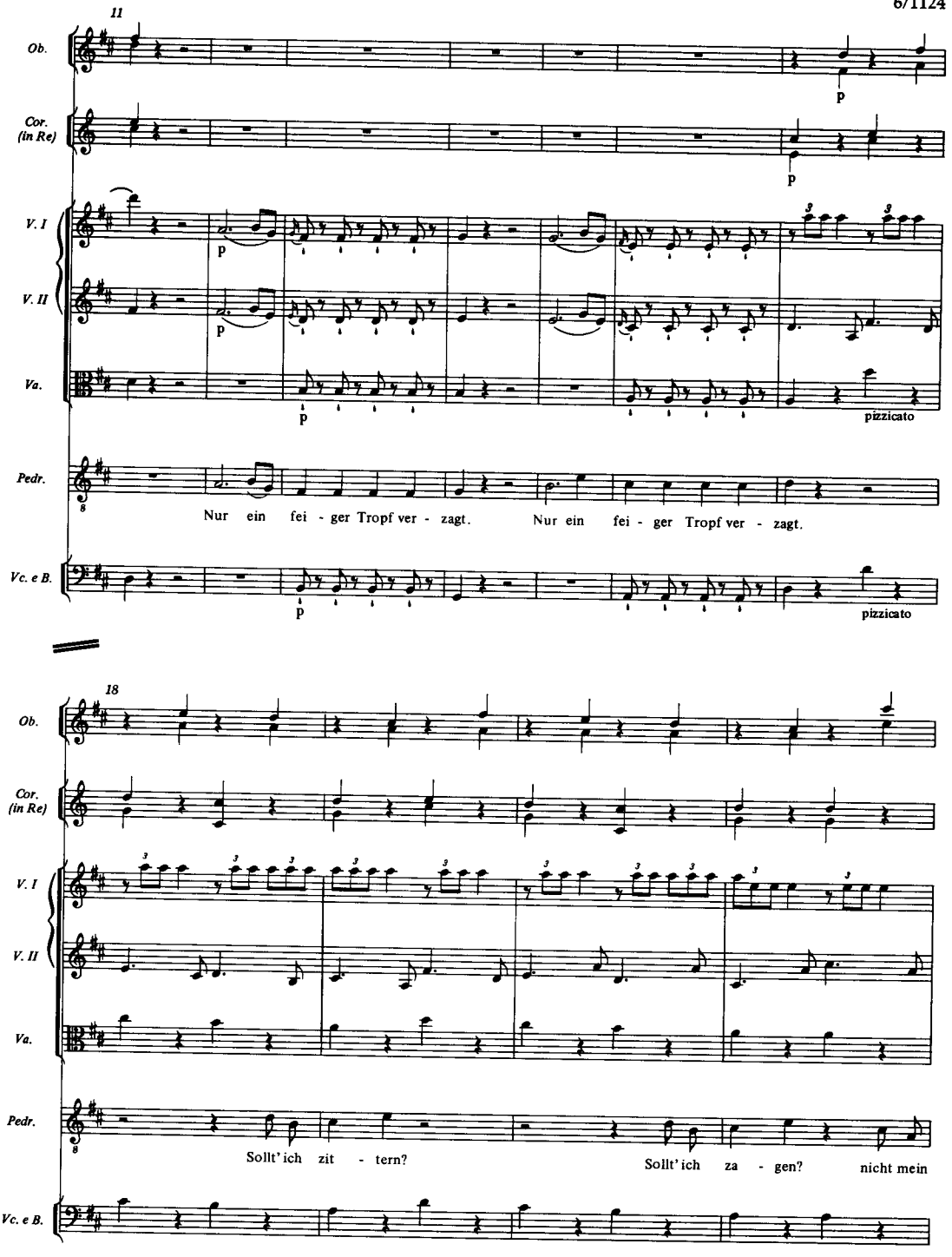
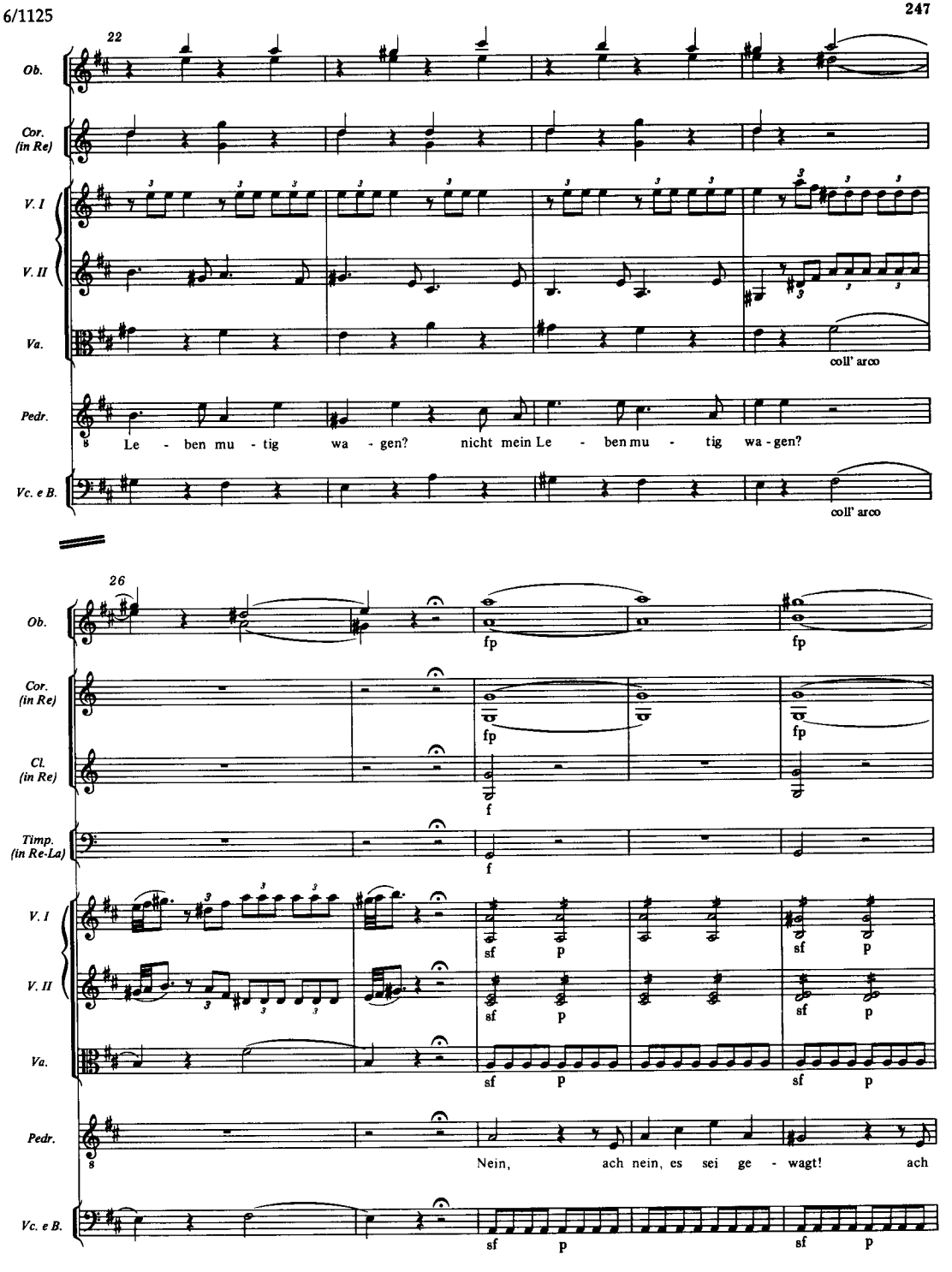
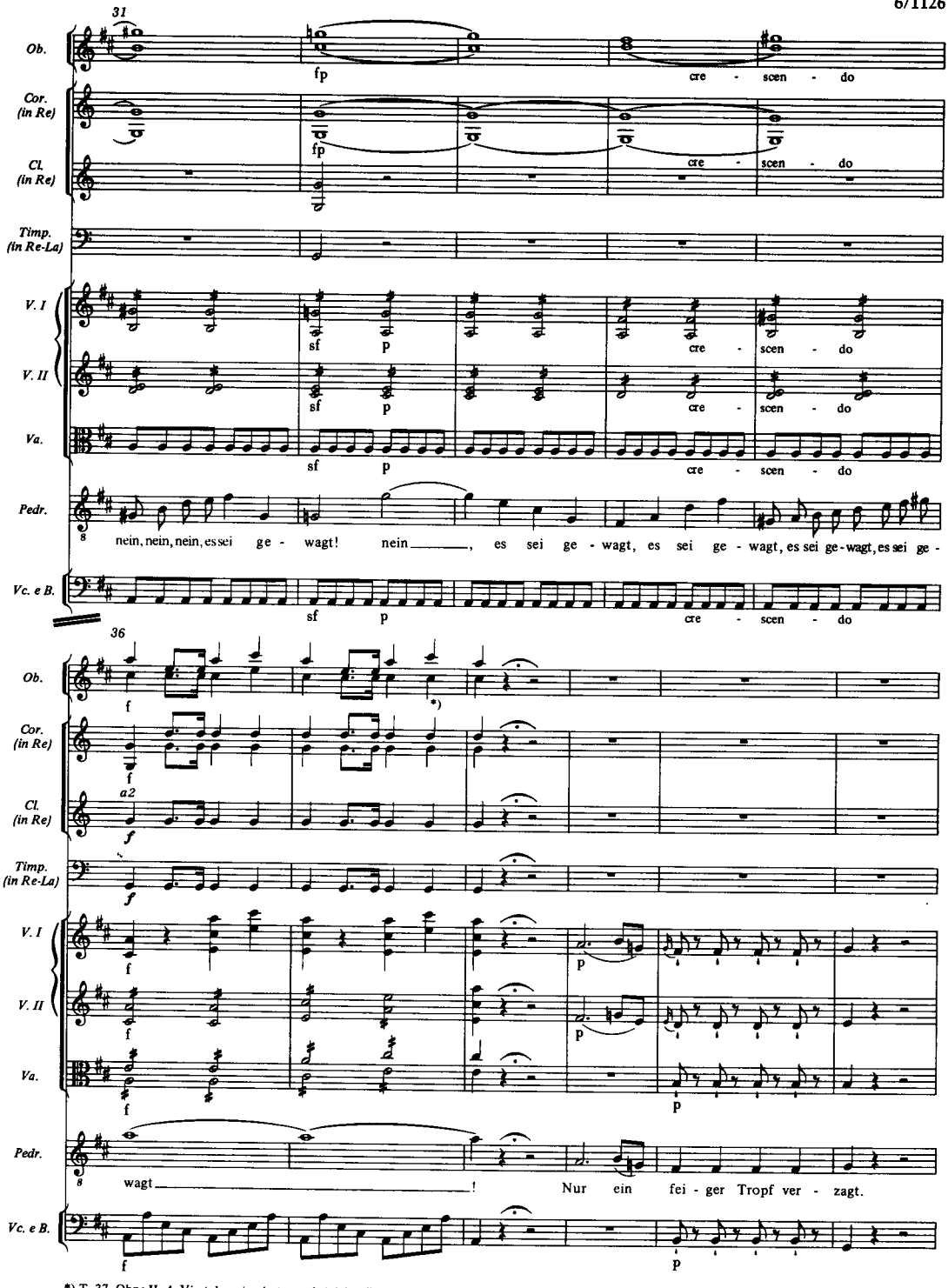
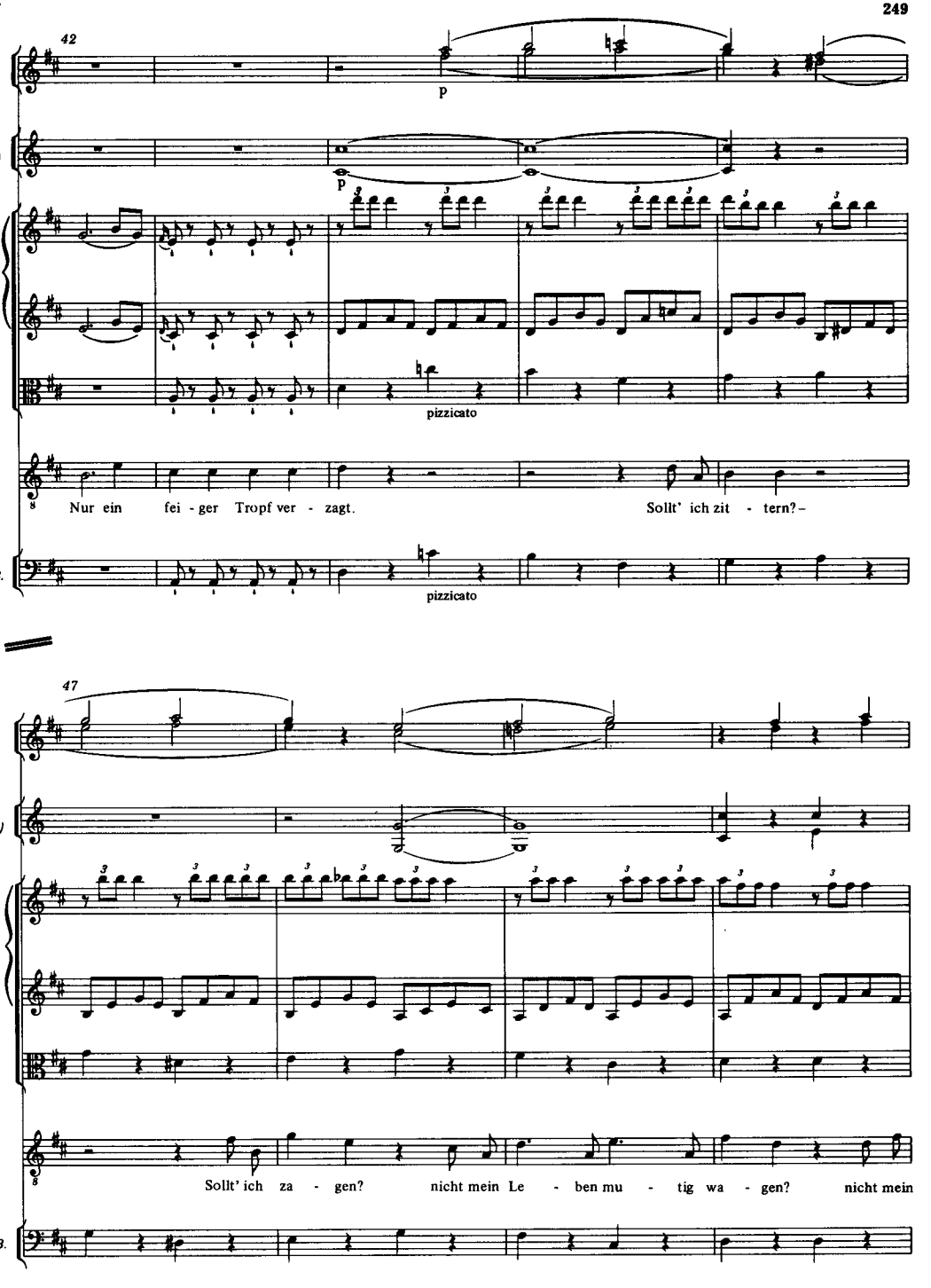
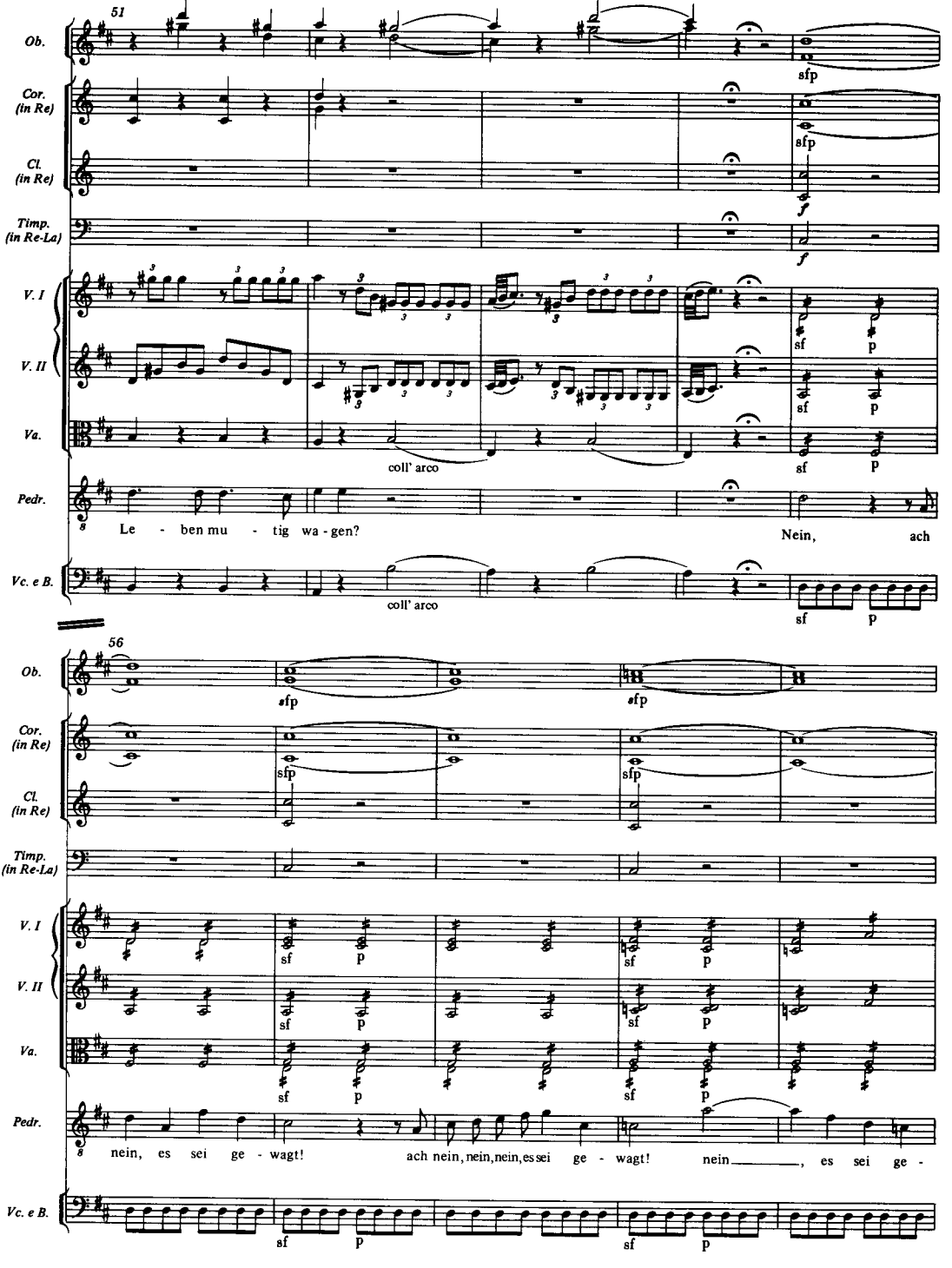
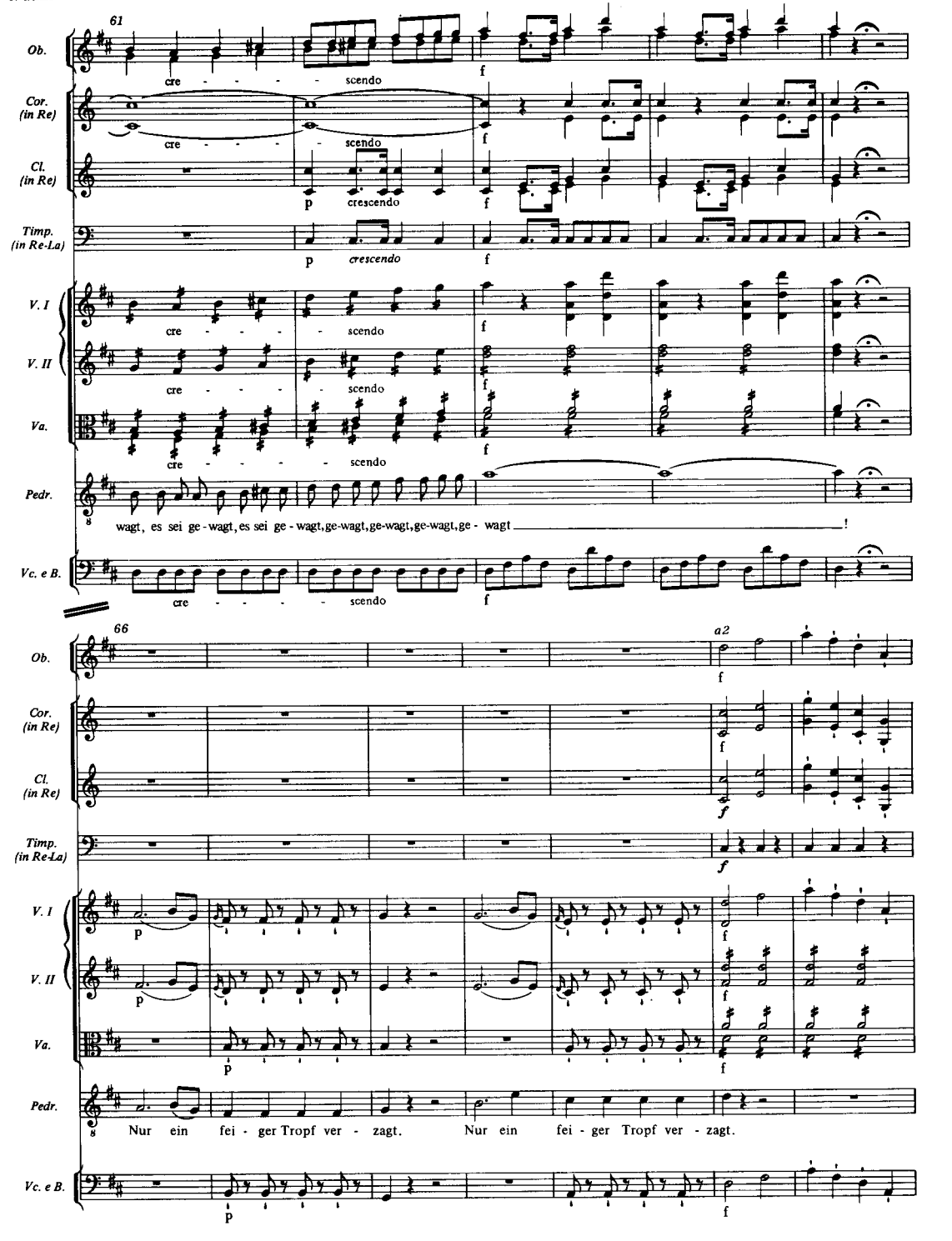
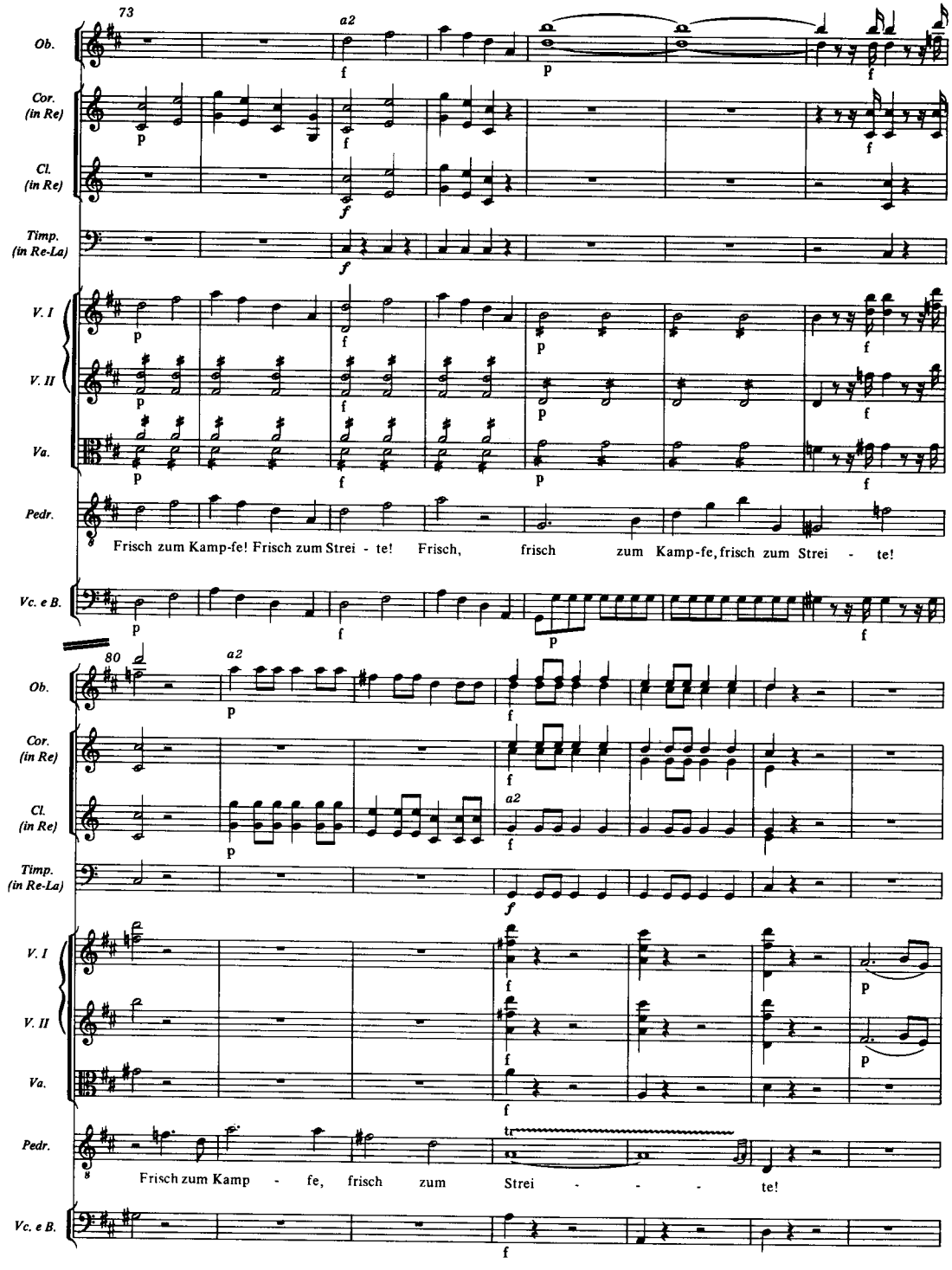
Nº 13 Aria

Allegro con spirito

Oboe I, II
Corno I, II in Re/D
Clarino I, II in Re/D
Timpani in Re-La/D-A
Violino I
Violino II
Viola I, II
PEDRILLO
Violoncello e Basso)*

Ob.
Cor. (in Re)
Cl. (in Re)
Timp. (in Re-La)
V. I
V. II
Va.
Pedr.
Vc. e B.

Frisch zum Kampfe! Frisch zum Strei-te!

*) Fagott ad libitum; vgl. Vorwort.

11
Ob.
Cor. (in Re)
V. I
V. II
Va.
Pedr.
Vc. e B.
p
pizzicato
Nur ein fei - ger Tropf ver - zagt. Nur ein fei - ger Tropf ver - zagt.
18
Sollt' ich zit - tern? Sollt' ich za - gen? nicht mein

22
Ob.
Cor. (in Re)
V. I
V. II
Va.
coll' arco
Pedr.
Le - ben mu - tig wa - gen? nicht mein Le - ben mu - tig wa - gen?
Vc. e B.
coll' arco
26
Ob.
fp
fp
Cor. (in Re)
fp
fp
Cl. (in Re)
f
Timp. (in Re-La)
f
V. I
sf p
sf p
V. II
sf p
sf p
Va.
sf p
sf p
Pedr.
Nein, ach nein, es sei ge - wagt! ach
Vc. e B.
sf p
sf p

*) T. 37, Oboe II, 4. Viertel: so im Autograph (nicht e'' wie in T. 36).

42
Ob.
p
Cor. (in Re)
p
V. I
V. II
Va.
pizzicato
Pedr.
Nur ein fei - ger Tropf ver - zagt.
Sollt' ich zit - tern? –
Vc. e B.
pizzicato
47
Ob.
Cor. (in Re)
V. I
V. II
Va.
Pedr.
Sollt' ich za - gen? nicht mein Le - ben mu - tig wa - gen? nicht mein
Vc. e B.

51
Ob.
Cor. (in Re)
Cl. (in Re)
Timp. (in Re-La)
V. I
V. II
Va.
Pedr.
Vc. e B.
sfp
f
sf
p
coll' arco
Le - ben mu - tig wa - gen?
Nein, ach
56
nein, es sei ge - wagt!
ach nein, nein, nein, es sei ge - wagt!
nein, es sei ge -

61
Ob.
cre - - - - scendo
f
Cor. (in Re)
cre - - - - scendo
f
Cl. (in Re)
p crescendo
f
Timp. (in Re-La)
p crescendo
f
V. I
cre - - - - scendo
f
V. II
cre - - - - scendo
f
Va.
cre - - - - scendo
f
Pedr.
wagt, es sei ge - wagt, es sei ge - wagt, ge-wagt, ge-wagt, ge-wagt, ge - wagt !
Vc. e B.
cre - - - - scendo
f
66
Ob.
a2
f
Cor. (in Re)
f
Cl. (in Re)
f
Timp. (in Re-La)
f
V. I
p
f
V. II
p
f
Va.
p
f
Pedr.
Nur ein fei - ger Tropf ver - zagt. Nur ein fei - ger Tropf ver - zagt.
Vc. e B.
p
f

73
a2
Ob.
Cor. (in Re)
Cl. (in Re)
Timp. (in Re-La)
V. I
V. II
Va.
Pedr.
Frisch zum Kamp-fe! Frisch zum Strei - te! Frisch, frisch zum Kamp-fe, frisch zum Strei - te!
Vc. e B.
80
a2
Ob.
Cor. (in Re)
Cl. (in Re)
Timp. (in Re-La)
V. I
V. II
Va.
Pedr.
Frisch zum Kamp - fe, frisch zum Strei - - - te!
Vc. e B.

87

Ob.

Cor. (in Re)

Cl. (in Re)

Timp. (in Re-La)

V. I

V. II

Va.

Pedr.

Nur ein fei - ger Tropf ver -

Vc. e B.

94

Ob.

Cor. (in Re)

Cl. (in Re)

Timp. (in Re-La)

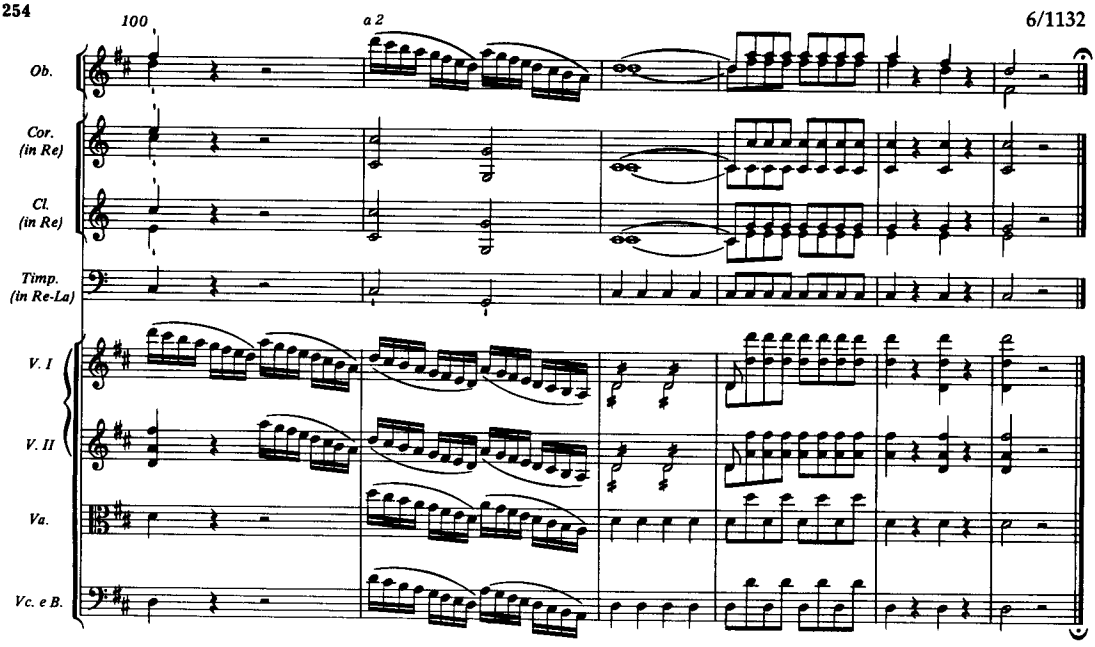
V. I

V. II

Va.

Pedr.

zagt. Nur ein fei - ger Tropf ver - zagt. Frisch zum Strei - te! Frisch zum Kamp-fe! Frisch zum Strei - te!

Vc. e B.

Achter Auftritt

PEDRILLO, OSMIN.

OSMIN
Ha! Geht's hier so lustig zu? Es muß dir verteufelt wohl gehen.

PEDRILLO
Ei, wer wird so ein Kopfhänger sein, es kommt beim Henker da nichts bei heraus! Das haben die Pedrillos von jeher in ihrer Familie gehabt. Fröhlichkeit und Wein versüßt die härteste Sklaverei. Freilich könnt ihr armen Schlucker das nicht begreifen, daß es so ein herrlich Ding um ein Gläschen guten, alten Lustigmacher ist. Wahrhaftig, da hat euer Vater Mahomet einen verzweifelten Bock geschossen, daß er euch den Wein verboten hat. Wenn das verwünschte Gesetz nicht wäre, du müßtest ein Gläschen mit mir trinken, du möchtest wollen oder nicht.

(für sich)

Vielleicht beißt er an: er trinkt ihn gar zu gerne.

OSMIN
Wein mit dir? Ja Gift –

PEDRILLO
Immer Gift und Dolch, und Dolch und Gift! Laß doch den alten Groll einmal fahren und sei vernünftig. Sieh einmal, ein Paar Flaschen Zypernwein! – Ah –

(Er zeigt ihm zwo Flaschen, wovon die eine größer als die andere ist.)

die sollen mir trefflich schmecken!

OSMIN (für sich)
Wenn ich ihm trauen dürfte?

PEDRILLO
Das ist ein Wein! Das ist ein Wein!

(Er setzt sich nach türkischer Art auf die Erde und trinkt aus der kleinen Flasche.)

OSMIN
Kost' einmal die große Flasche auch.

PEDRILLO
Denkst wohl gar, ich habe Gift hinein getan? Ha! Laß dir keine grauen Haare wachsen. Es verlohnte sich der Mühe, daß ich deinetwegen zum Teufel führe. Da sieh, ob ich trinke.

(Er trinkt aus der großen Flasche ein wenig.)

Nun hast du noch Bedenken? Traust mir noch nicht? Pfui, Osmin! sollt'st dich schämen. – Da nimm!

(Er gibt ihm die große Flasche.)

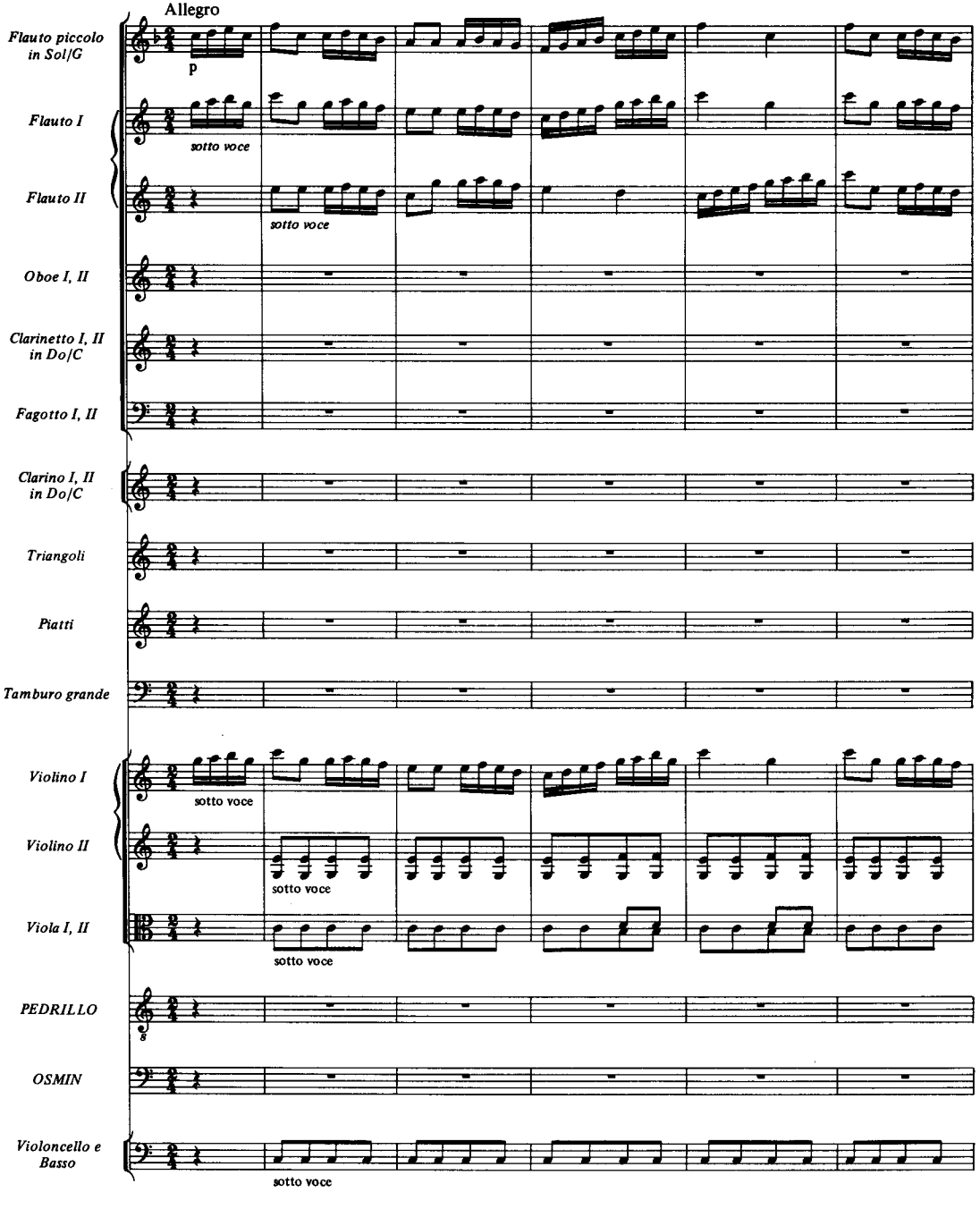
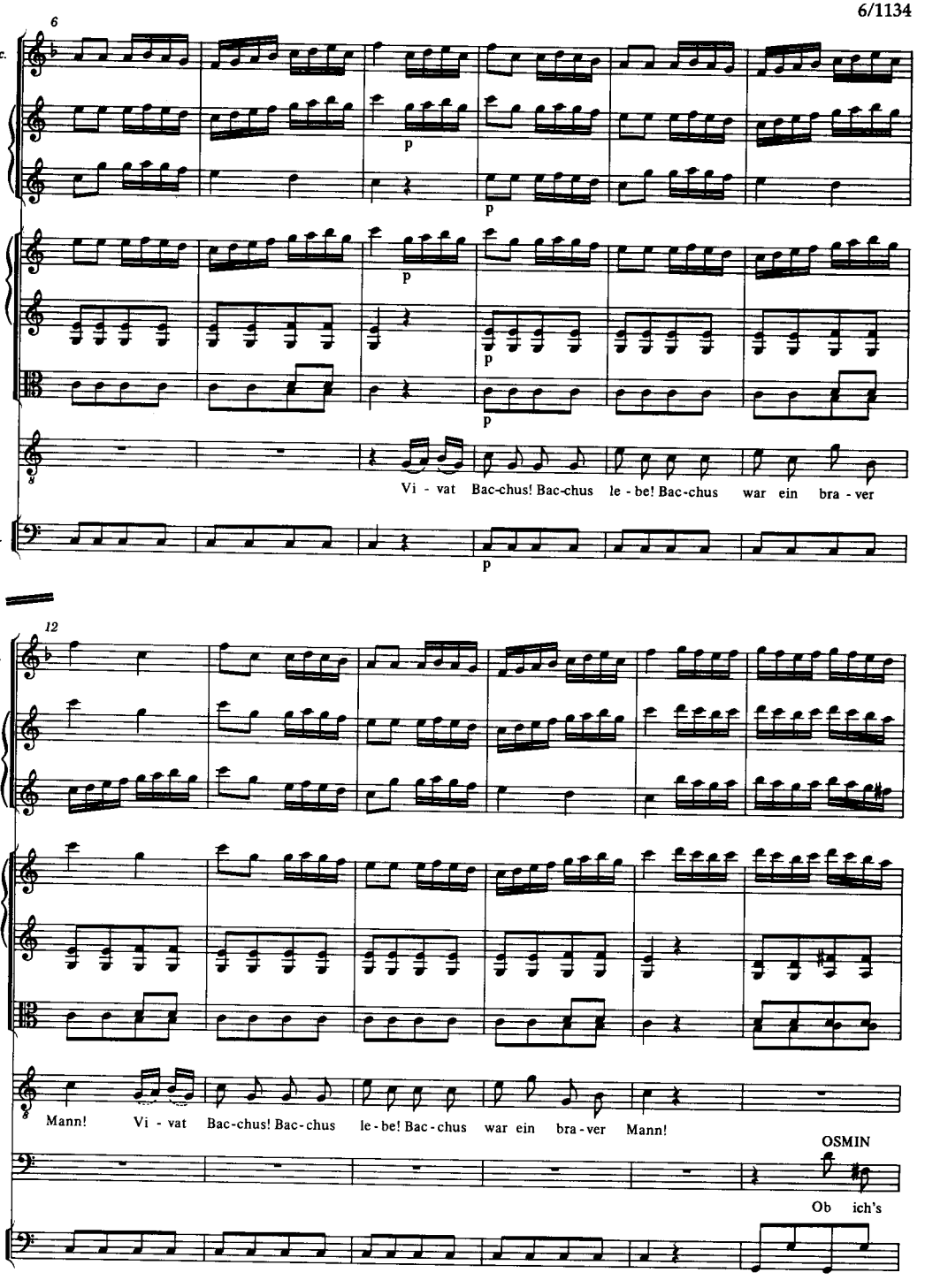
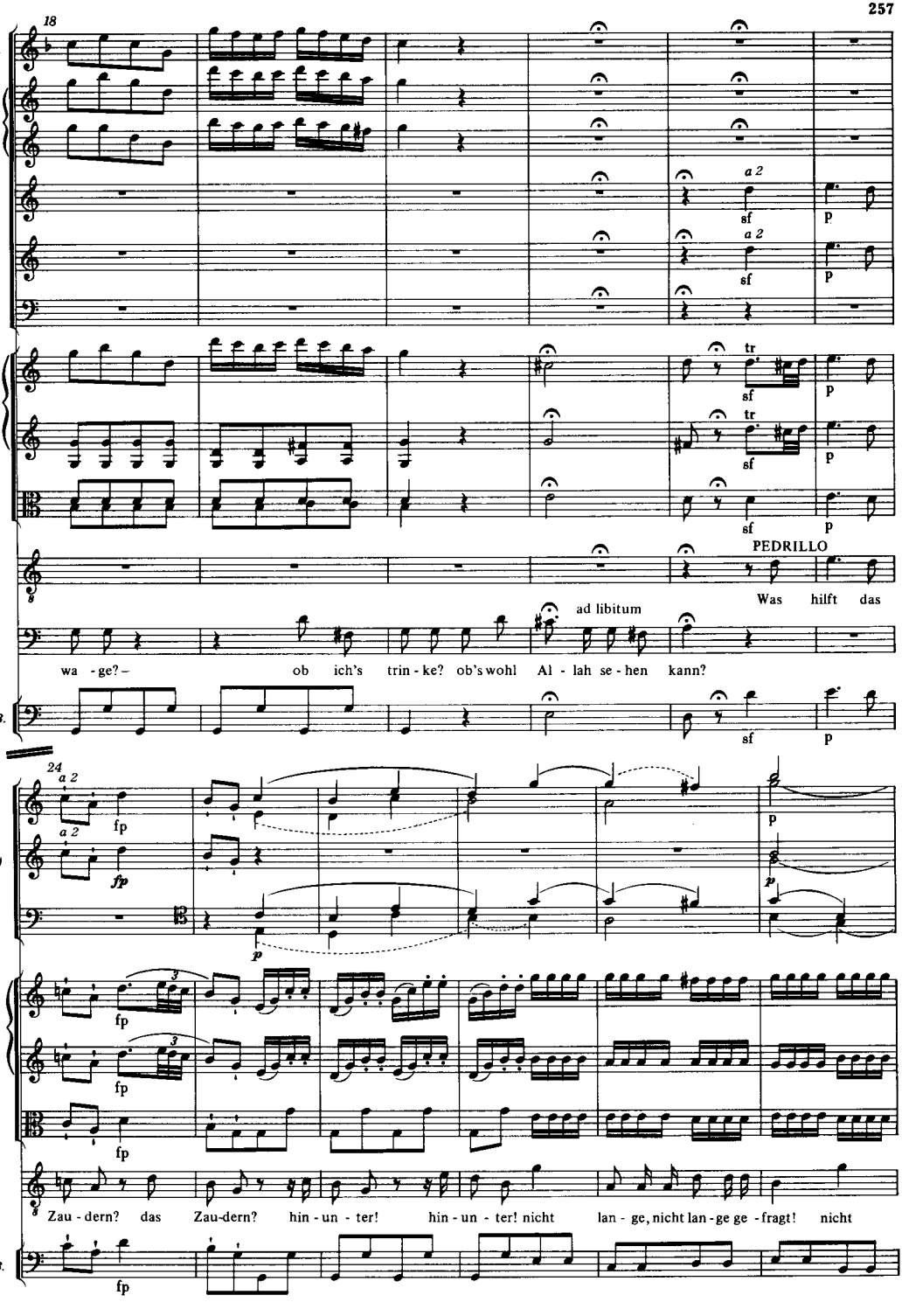
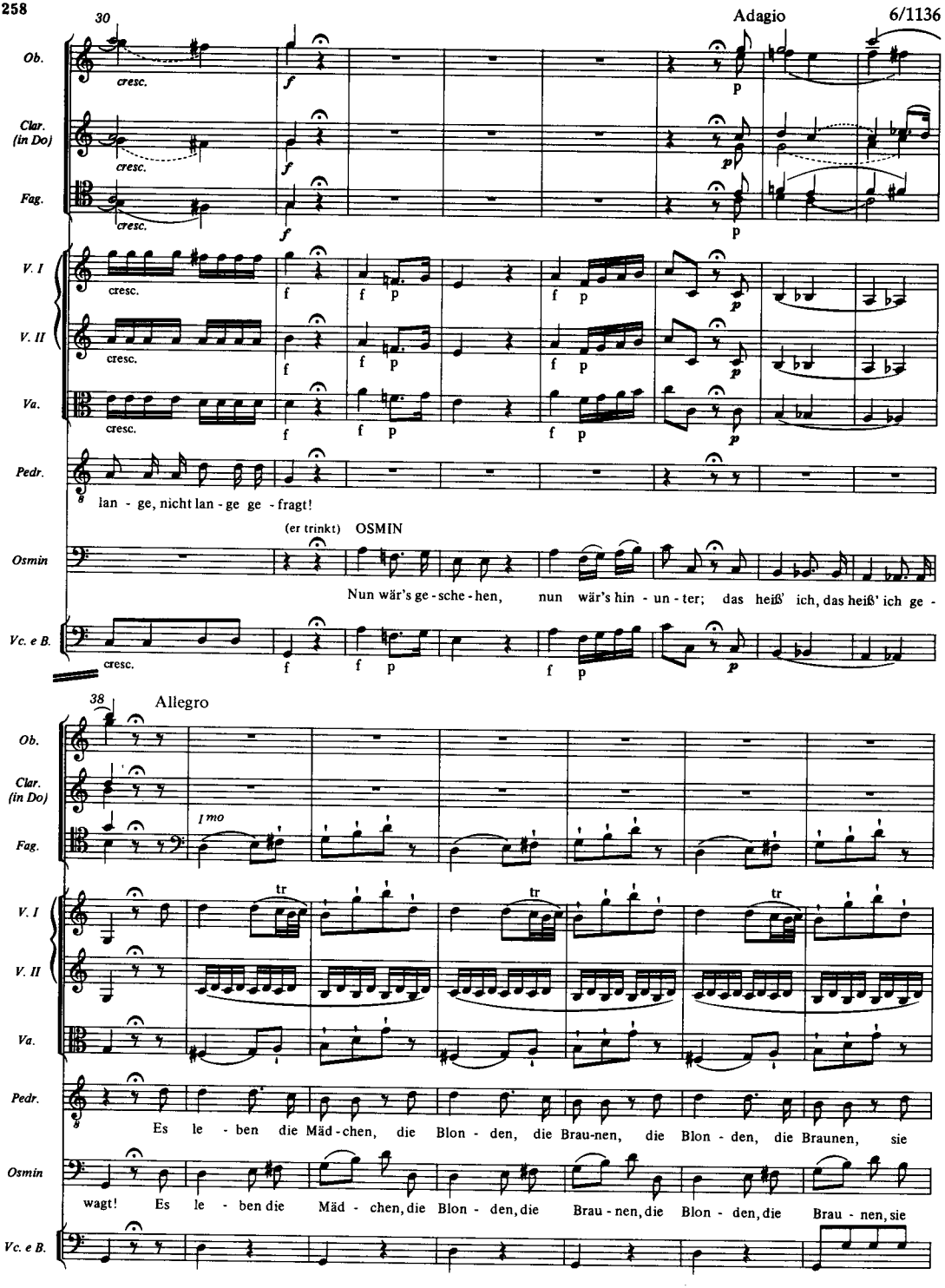
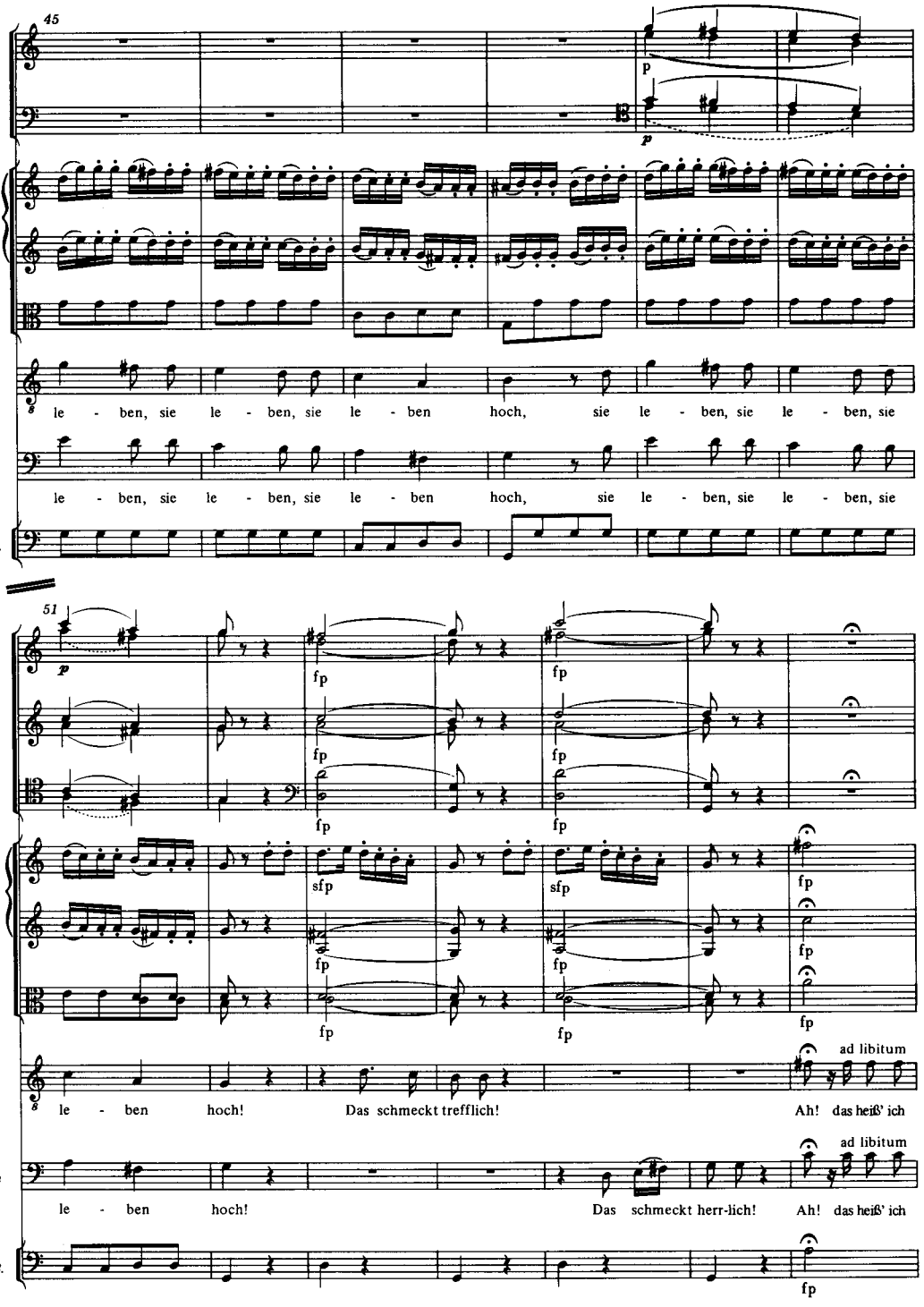
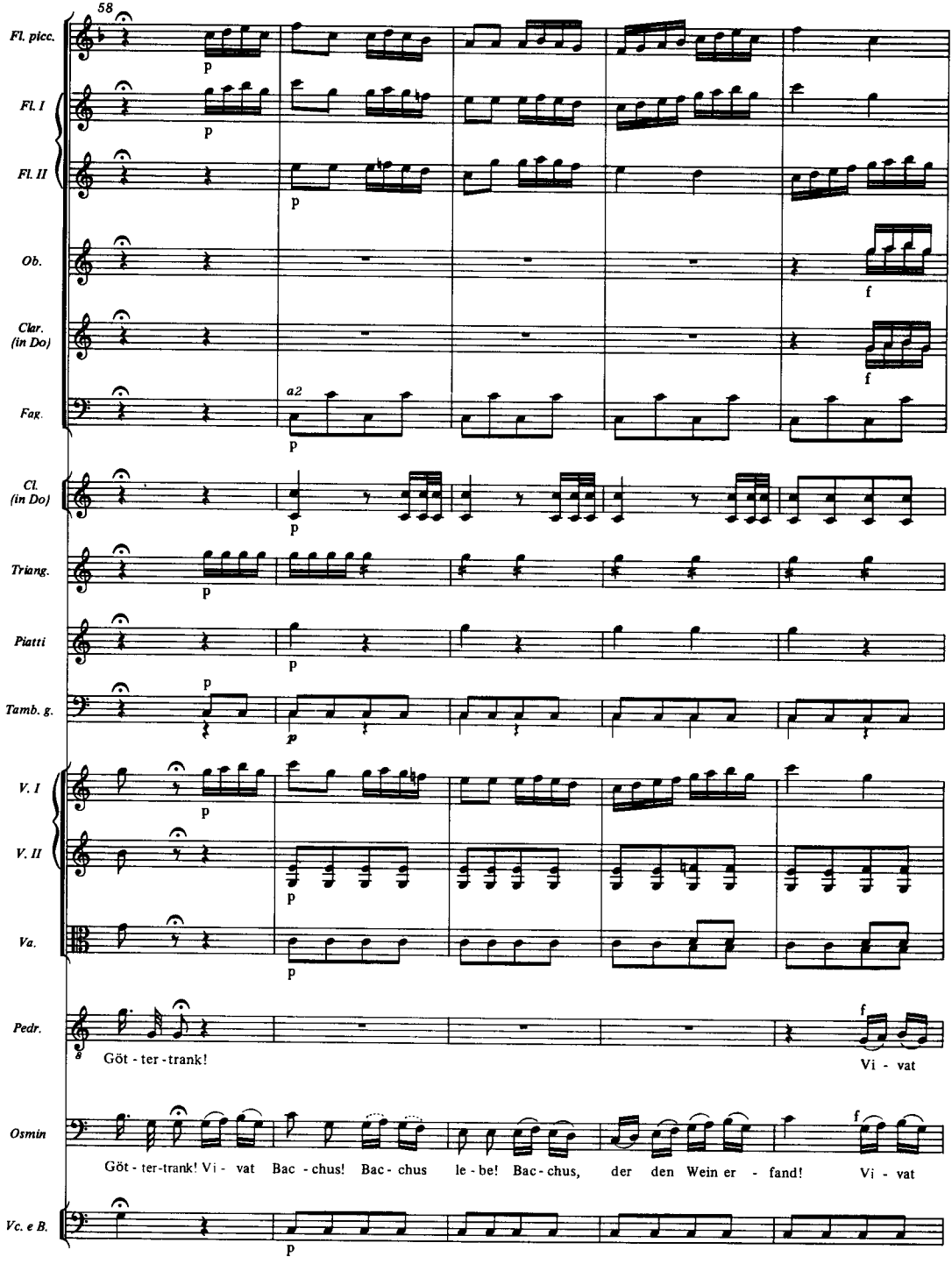
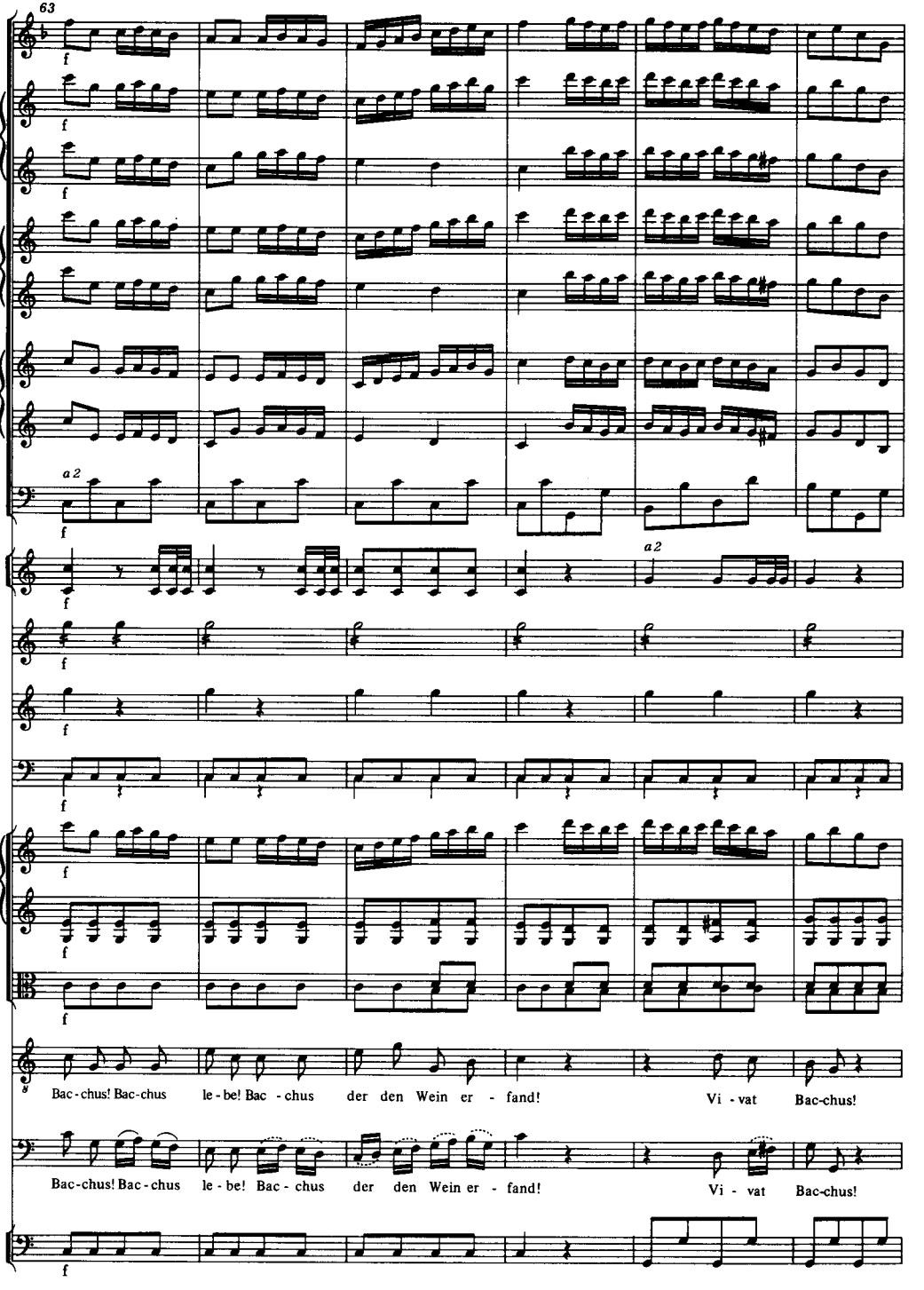
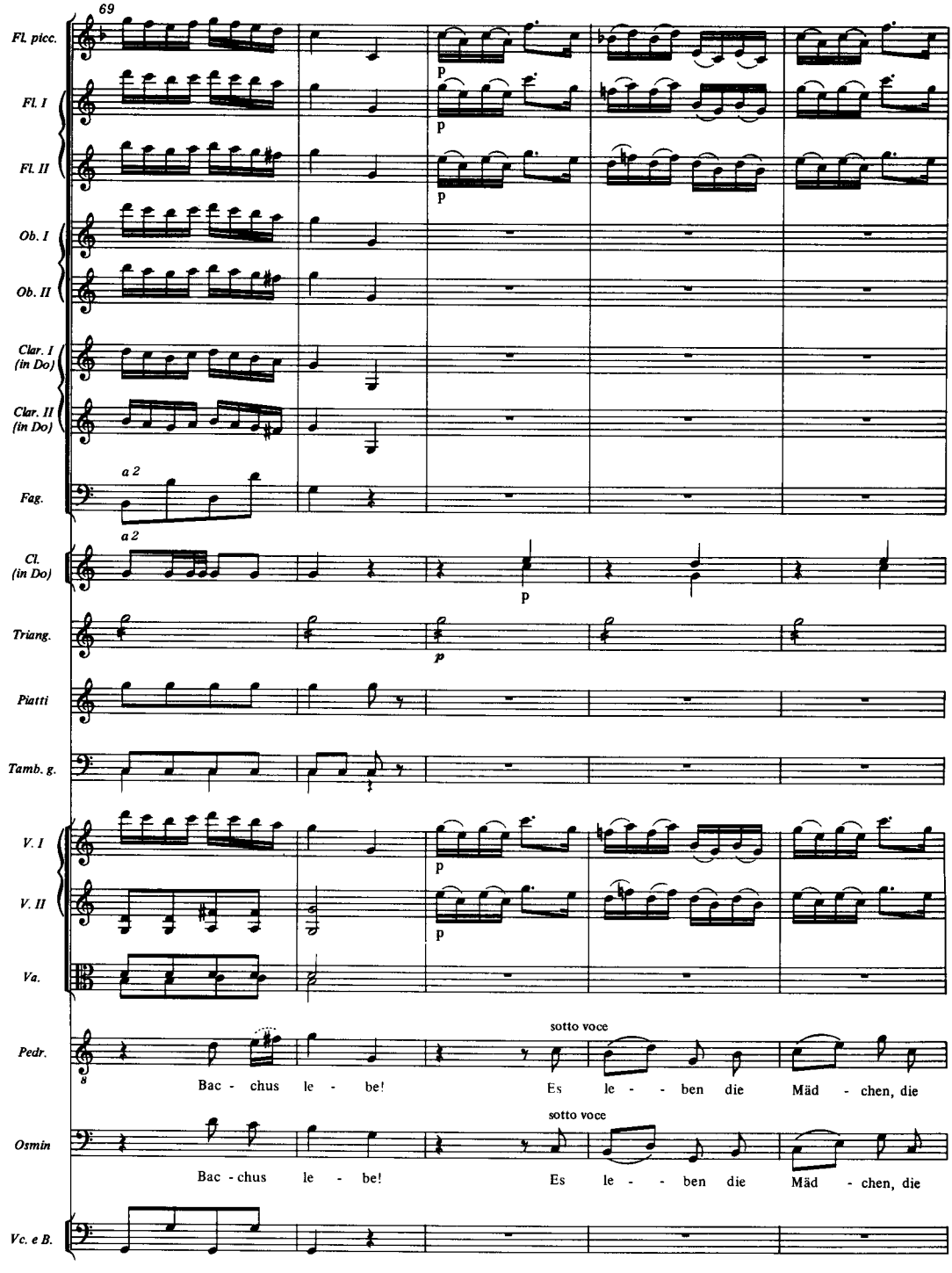
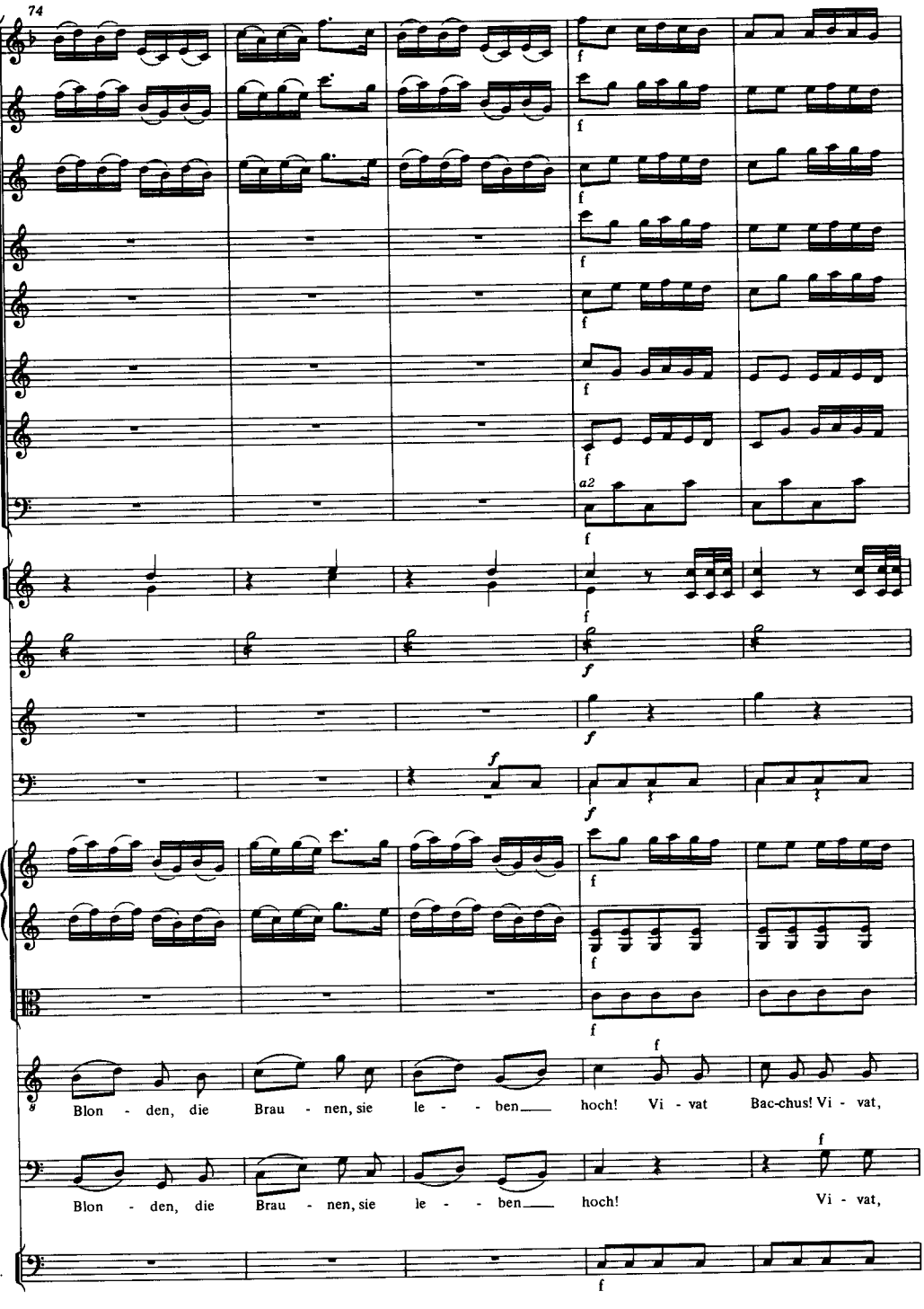
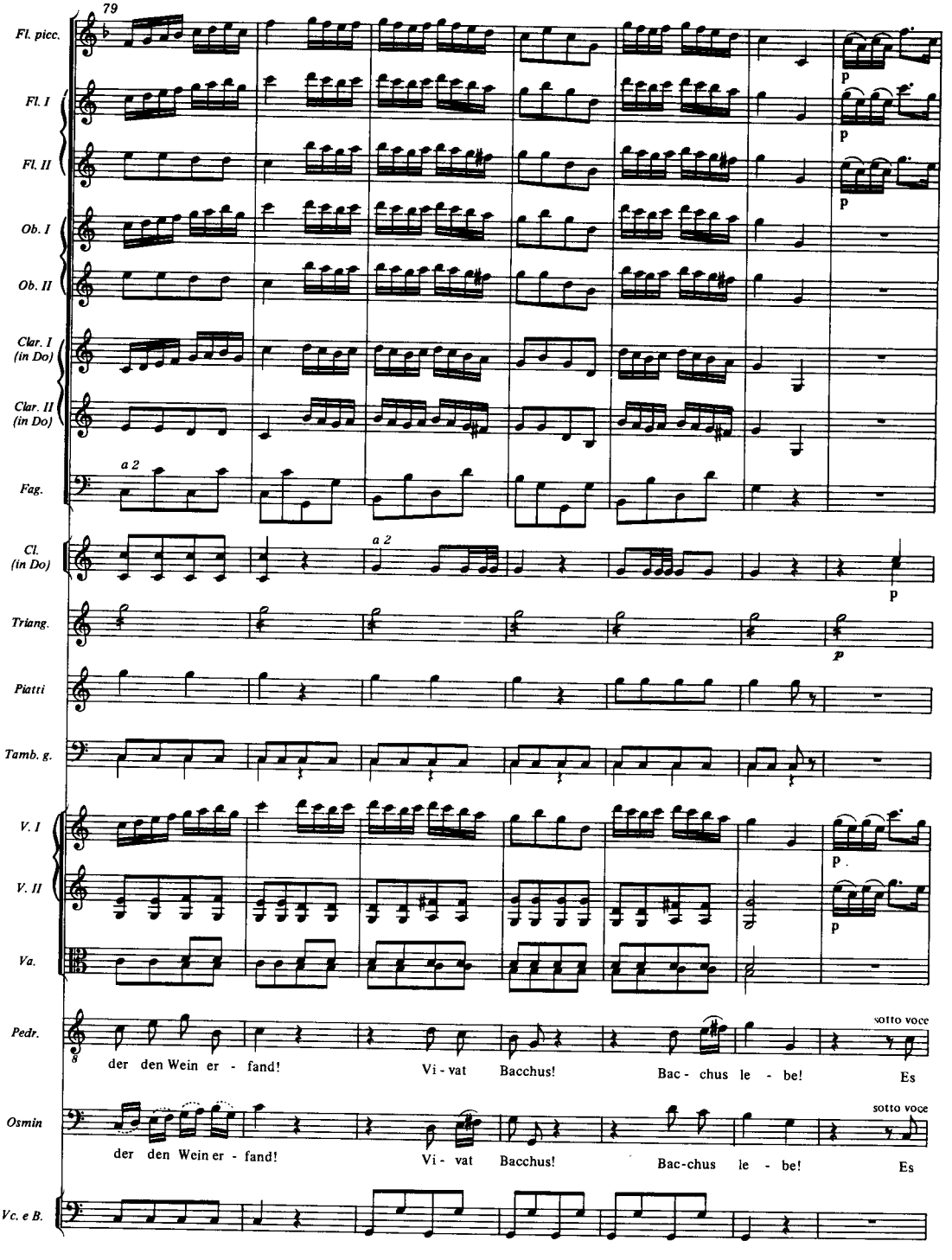
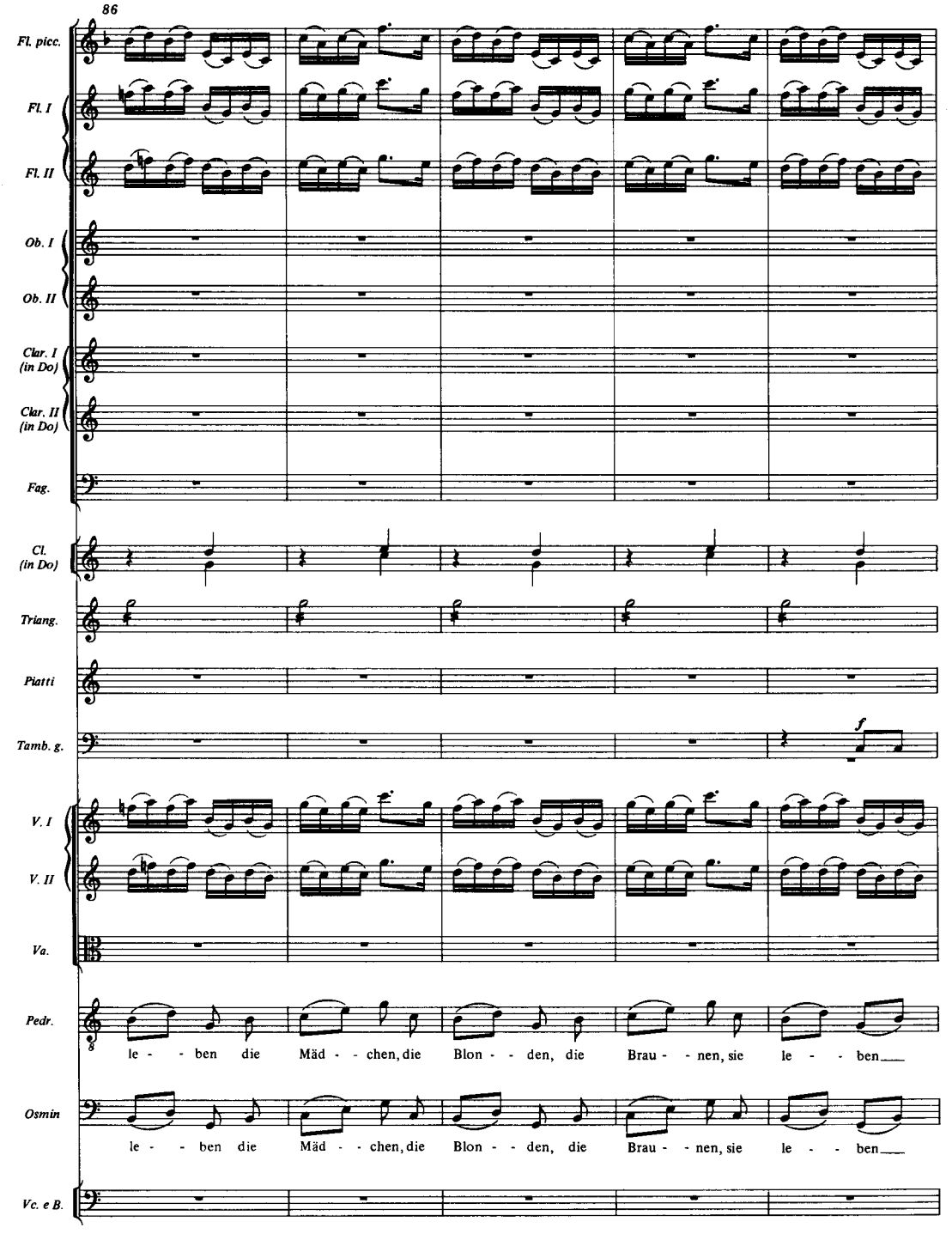
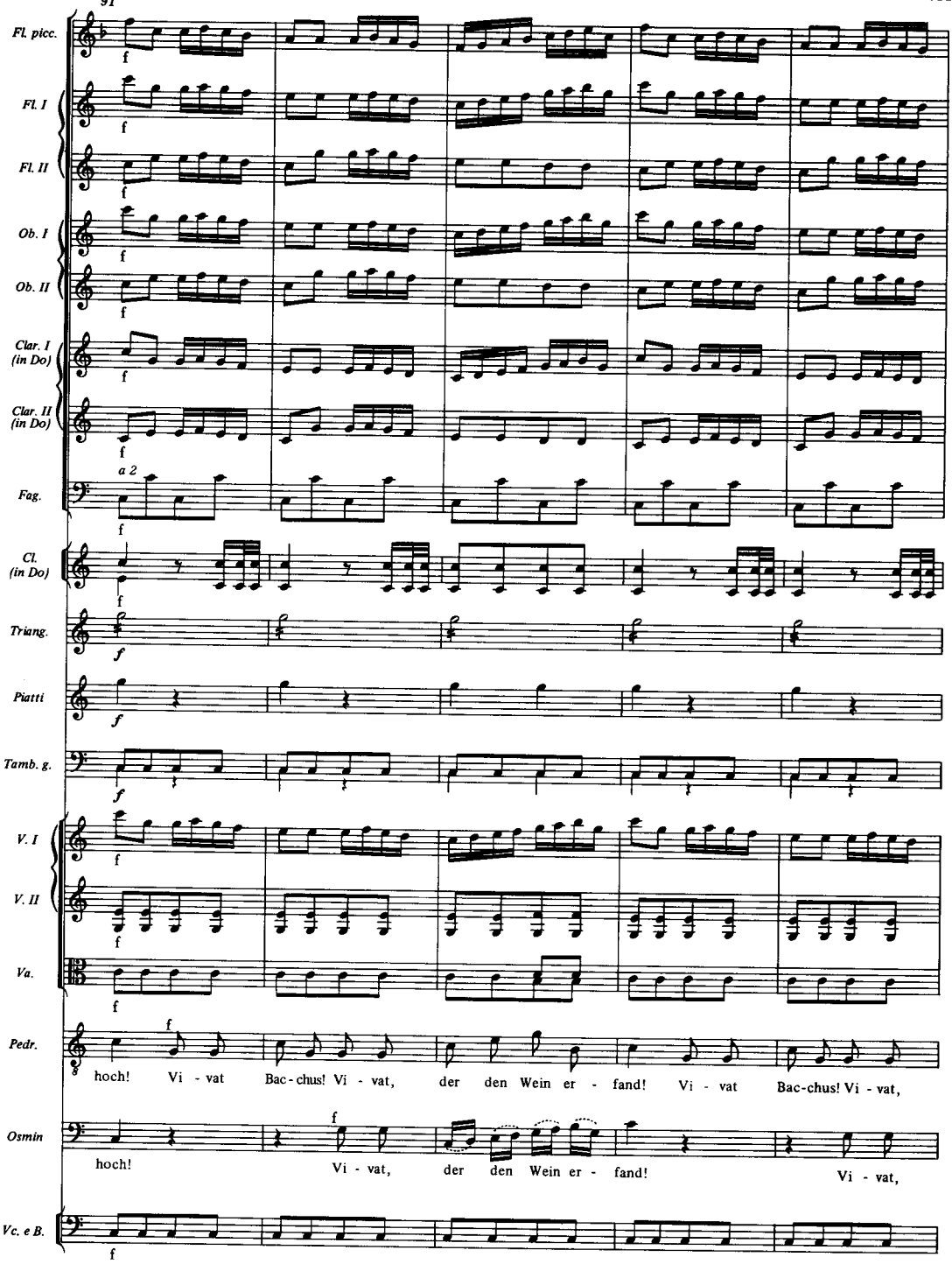
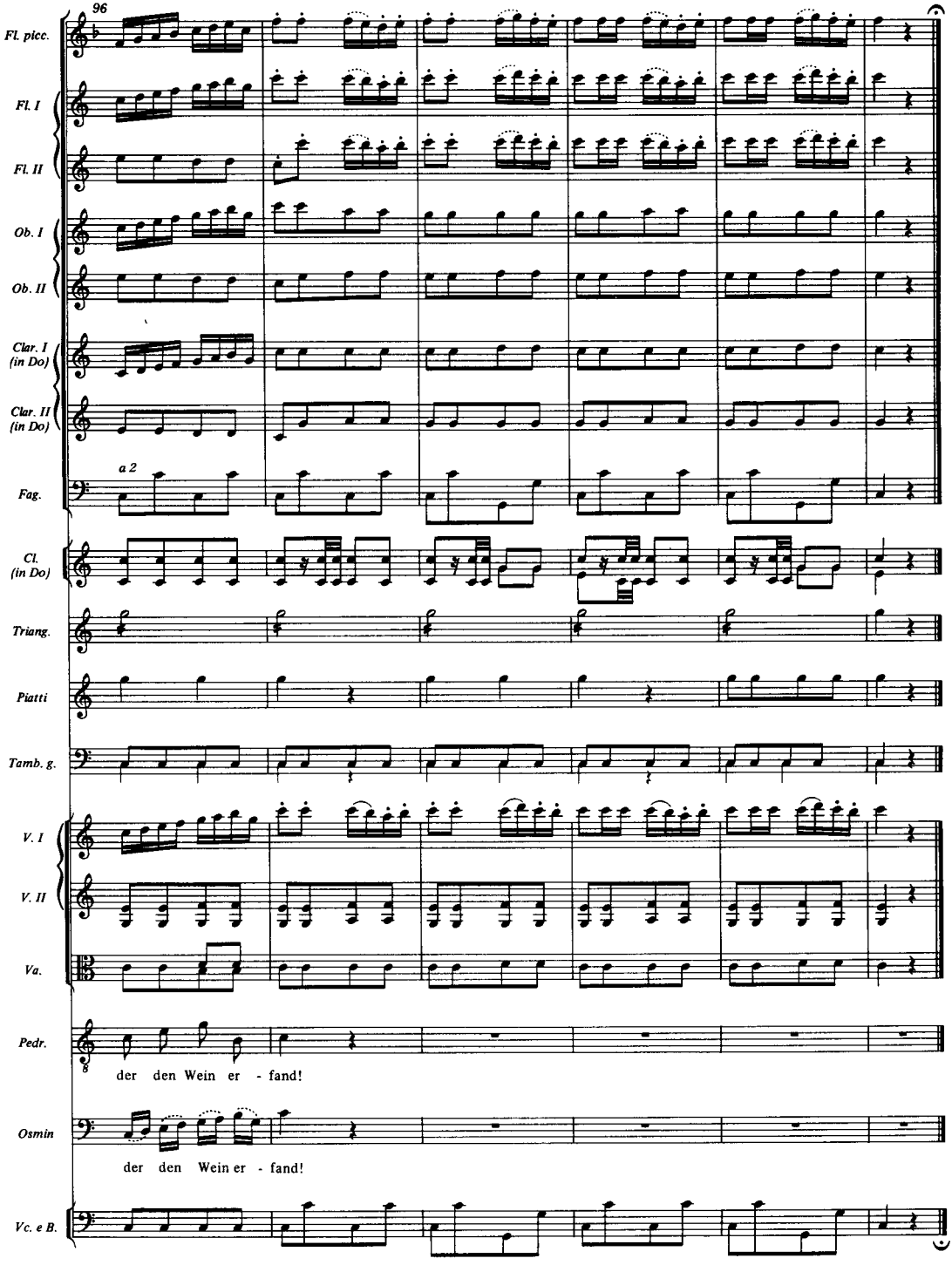
Oder willst du die kleine?

OSMIN
Nein, laß nur, laß nur! Aber wenn du mich verrätst! –

(sieht sich sorgfältig um)

PEDRILLO
Als wenn wir einander nicht weiter brauchten. Immer frisch! Mahomet liegt längst auf'm Ohr und hat nötiger zu tun, als sich um deine Flasche Wein zu kümmern.

Nº 14 Duetto

Allegro

6
Fl. picc.
Fl. I
Fl. II
V. I
V. II
Va.
Pedr.
Vc. e B.
p
Vi - vat Bac-chus! Bac-chus le - be! Bac-chus war ein bra - ver
12
Mann! Vi - vat Bac-chus! Bac-chus le - be! Bac-chus war ein bra - ver Mann!
Osmin
OSMIN
Ob ich's

18
Fl. picc.
Fl. I
Fl. II
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
V. I
V. II
Va.
Pedr.
Osmin
Vc. e B.
a 2
sf
p
tr
PEDRILLO
Was hilft das
ad libitum
wa - ge? – ob ich's trin - ke? ob's wohl Al - lah se - hen kann?
24
fp
fp
Zau - dern? das Zau-dern? hin - un - ter! hin - un - ter! nicht lan - ge, nicht lan-ge ge - fragt! nicht

30
Adagio
6/1136
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
V. I
V. II
Va.
Pedr.
Osmin
Vc. e B.
cresc.
lan - ge, nicht lan - ge ge - fragt!
(er trinkt) OSMIN
Nun wär's ge - sche - hen, nun wär's hin - un - ter; das heiß' ich, das heiß' ich ge -
38
Allegro
1 mo
tr
Es le - ben die Mäd - chen, die Blon - den, die Brau-nen, die Blon - den, die Braunen, sie
wagt! Es le - ben die Mäd - chen, die Blon - den, die Brau - nen, die Blon - den, die Brau - nen, sie

45
Clar. (in Do)
Fag.
V. I
V. II
Va.
Pedr.
le - ben, sie le - ben, sie le - ben hoch, sie le - ben, sie le - ben, sie
Osmin
le - ben, sie le - ben, sie le - ben hoch, sie le - ben, sie le - ben, sie
Vc. e B.
51
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
V. I
V. II
Va.
Pedr.
le - ben hoch! Das schmeckt trefflich! Ah! das heiß' ich
ad libitum
Osmin
le - ben hoch! Das schmeckt herr-lich! Ah! das heiß' ich
ad libitum
Vc. e B.

58
Fl. picc.
Fl. I
Fl. II
Ob.
Clar. (in Do)
Fag.
a2
Cl. (in Do)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Pedr.
Göt - ter - trank!
Vi - vat
Osmin
Göt - ter-trank! Vi - vat Bac - chus! Bac - chus le - be! Bac - chus, der den Wein er - fand! Vi - vat
Vc. e B.

63
Fl. picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Clar. I (in Do)
Clar. II (in Do)
Fag.
a 2
Cl. (in Do)
a 2
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Pedr.
Bac-chus! Bac-chus le-be! Bac-chus der den Wein er-fand! Vi-vat Bac-chus!
Osmin
Bac-chus! Bac-chus le-be! Bac-chus der den Wein er-fand! Vi-vat Bac-chus!
Vc. e B.

69
Fl. picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Clar. I (in Do)
Clar. II (in Do)
Fag.
a 2
Cl. (in Do)
a 2
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Pedr.
Osmin
Vc. e B.
p
sotto voce
Bac - chus le - be! Es le - - ben die Mäd - chen, die
Bac - chus le - be! Es le - - ben die Mäd - chen, die

74
Fl. picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Clar. I (in Do)
Clar. II (in Do)
Fag.
a2
Cl. (in Do)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Pedr.
Blon - den, die Brau - nen, sie le - - - ben hoch! Vi - vat Bac-chus! Vi - vat,
Osmin
Blon - den, die Brau - nen, sie le - - - ben hoch! Vi - vat,
Vc. e B.

79
Fl. picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Clar. I (in Do)
Clar. II (in Do)
Fag.
a 2
Cl. (in Do)
a 2
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Pedr.
sotto voce
der den Wein er - fand!
Vi - vat Bacchus!
Bac - chus le - be!
Es
Osmin
sotto voce
der den Wein er - fand!
Vi - vat Bacchus!
Bac-chus le - be!
Es
Vc. e B.

86
Fl. picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Clar. I (in Do)
Clar. II (in Do)
Fag.
Cl. (in Do)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
f
V. I
V. II
Va.
Pedr.
le - - ben die Mäd - - chen, die Blon - - den, die Brau - - nen, sie le - - ben
Osmin
le - - ben die Mäd - - chen, die Blon - - den, die Brau - - nen, sie le - - ben
Vc. e B.

91
Fl. picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Clar. I (in Do)
Clar. II (in Do)
Fag.
a 2
Cl. (in Do)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Pedr.
hoch! Vi - vat Bac-chus! Vi - vat, der den Wein er - fand! Vi - vat Bac-chus! Vi - vat,
Osmin
hoch! Vi - vat, der den Wein er - fand! Vi - vat,
Vc. e B.

96
Fl. picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Clar. I (in Do)
Clar. II (in Do)
Fag.
a 2
Cl. (in Do)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Pedr.
der den Wein er - fand!
Osmin
der den Wein er - fand!
Vc. e B.

PEDRILLO
Wahrhaftig, das muß ich gestehen, es geht doch nichts über den Wein! Wein ist mir lieber als Geld und Mädchen. Bin ich verdrießlich, mürrisch, launisch: hurtig nehm' ich meine Zuflucht zur Flasche; und kaum seh' ich den ersten Boden: weg ist all mein Verdruß! – Meine Flasche macht mir kein schlechtes Gesicht wie mein Mädchen, wenn ihr der Kopf nicht auf dem rechten Flecke steht. Und schwatzt mir von Süßigkeit der Liebe und des Ehestands, was ihr wollt. Wein auf der Zunge geht über alles!
(OSMIN fängt bereits an, die Wirkung des Weins und des Schlaftrunks zu spüren und wird bis zu Ende des Auftritts immer schläfriger und träger, doch darf's der Schauspieler nicht übertreiben und muß nur immer halb träumend und schlaftrunken bleiben.)

OSMIN
Das ist wahr – Wein – Wein – ist ein schönes Getränke; und unser großer – Prophet mag mir's nicht übel nehmen – Gift und Dolch! Es ist doch eine hübsche Sache um den Wein! – Nicht – – Bruder Pedrillo?

PEDRILLO
Richtig, Bruder Osmin, richtig!

OSMIN
Man wird gleich so – munter,
(Er nickt zuweilen.)
so vergnügt – so aufgeräumt – – Hast du nichts mehr, Bruder?
(Er langt auf eine lächerliche Art nach der zwoten Flasche, die Pedrillo ihm reicht.)

PEDRILLO
Hör du, Alter: trink mir nicht zu viel; es kommt einem in den Kopf.

OSMIN
Trag doch keine – Sorge, ich bin so – so – nüchtern wie möglich – Aber das ist wahr –
(Er fängt an, auf der Erde hin und her zu wanken.)
es schmeckt – – vortrefflich! –

PEDRILLO (für sich)
Es wirkt, Alter, es wirkt!

OSMIN
Aber verraten mußt du mich nicht – Brüderchen – verraten – denn – wenn's Mahomet – – nein, nein – der Bassa wüßte – – denn siehst du – – – liebes Blondchen – – ja oder nein! – –

PEDRILLO (für sich)
Nun wird's Zeit, ihn fortzuschaffen!
(laut)
Nun komm, Alter, komm, wir wollen schlafen gehn!
(Er hebt ihn auf.)

OSMIN
Schlafen? – Schämst du dich nicht? – – Gift und Dolch! Wer wird denn so schläfrig sein – es ist ja kaum Morgen –

PEDRILLO
Hoho! Die Sonne ist schon hinunter! – Komm, komm, daß uns der Bassa nicht überrascht!

OSMIN (im Abführen)
Ja, ja – – eine Flasche – guter – Bassa – geht über – – alles! – Gute Nacht – – Brüderchen – gute Nacht. –

PEDRILLO (führt ihn hinein, kommt aber gleich wieder zurück.)

Neunter Auftritt

PEDRILLO, hernach BELMONTE, KONSTANZE, BLONDE.

PEDRILLO (macht Osmin nach.)
Gute Nacht – Brüderchen – gute Nacht! Hahahaha, alter Eisenfresser! Erwischt man dich so? Gift und Dolch! – Du hast deine Ladung! Nur, fürcht' ich, ist's noch zu zeitig am Tage; bis Mitternacht sind noch drei Stunden, und da könnt' er leicht wieder ausgeschlafen haben. – Ach! kommen Sie, kommen Sie, liebster Herr! Unser Argus ist blind, ich hab' ihn tüchtig zugedeckt.

BELMONTE
O daß wir glücklich wären ! – Aber sag: Ist Konstanze noch nicht hier?

PEDRILLO
Eben kommt sie da den Gang herauf. Reden Sie alles mit ihr ab, aber fassen Sie sich kurz, denn der Verräter schläft nicht immer.
(Während der Unterredung des Belmonte mit Konstanzen unterhält sich Pedrillo mit Blonden, der er durch Pantomime den ganzen Auftritt mit dem Osmin vormacht und jenen nachahmt; zuletzt unterrichtet er sie ebenfalls, daß er um Mitternacht mit einer Leiter unter ihr Fenster kommen wolle, um sie zu entführen.)

KONSTANZE
O mein Belmonte!
BELMONTE
O Konstanze!
(einander im Arme)

KONSTANZE
Ist's möglich? – Nach soviel Tagen der Angst, nach soviel ausgestandnen Leiden dich wieder in meinen Armen –

BELMONTE
O, dieser Augenblick versüßt allen Kummer, macht mich all meinen Schmerz vergessen –

KONSTANZE
Hier will ich an deinem Busen liegen und weinen! – Ach, jetzt fühl' ich's – die Freude hat auch ihre Tränen!

Nº 15 Aria

Adagio

Oboe I, II

Clarinetto I, II in Sib/B

Fagotto I, II

Corno I, II in Sib alto/B hoch

Violino I

Violino II

Viola I, II

BELMONTE

Violoncello e Basso

p

simile

4

Ob.

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Belm.

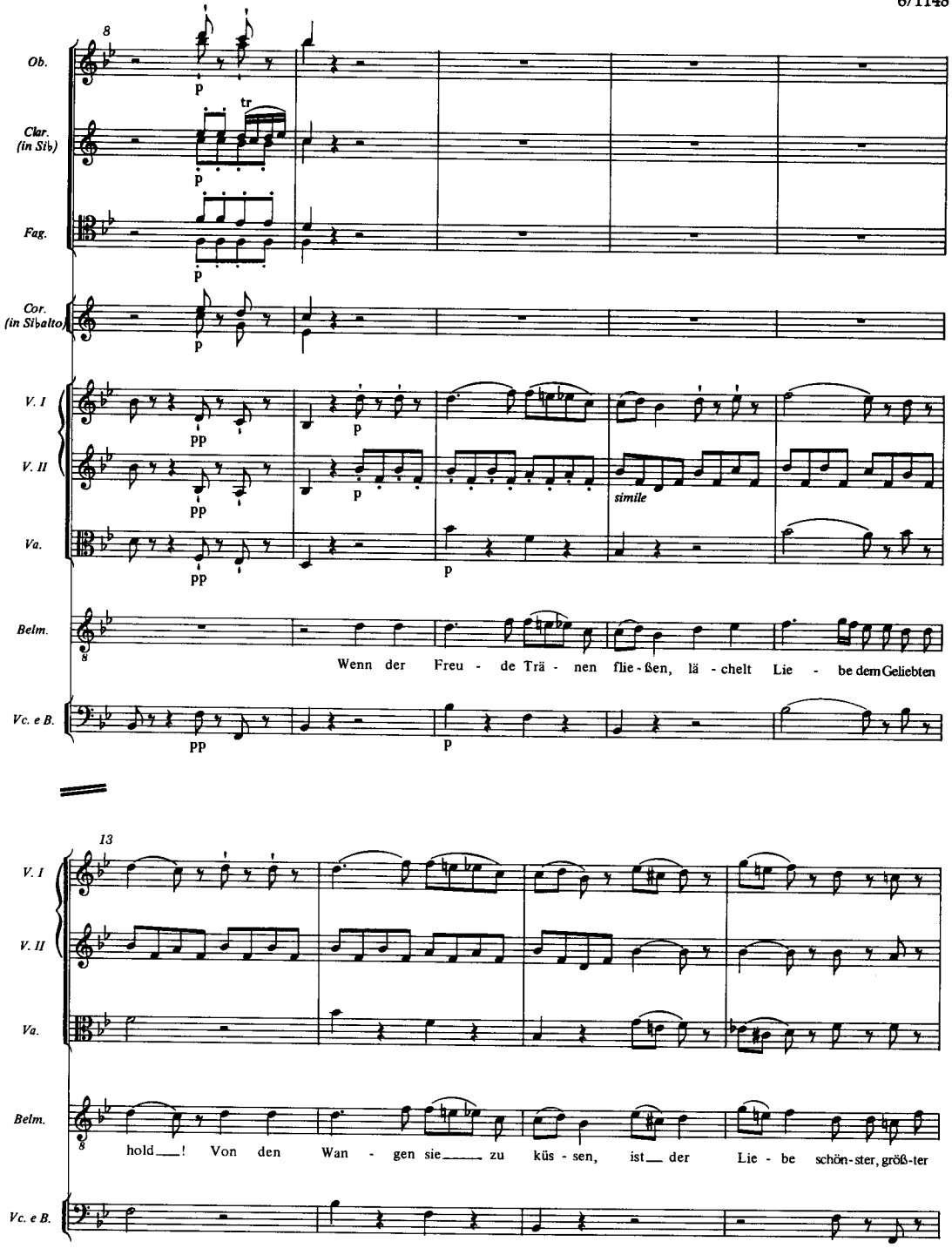
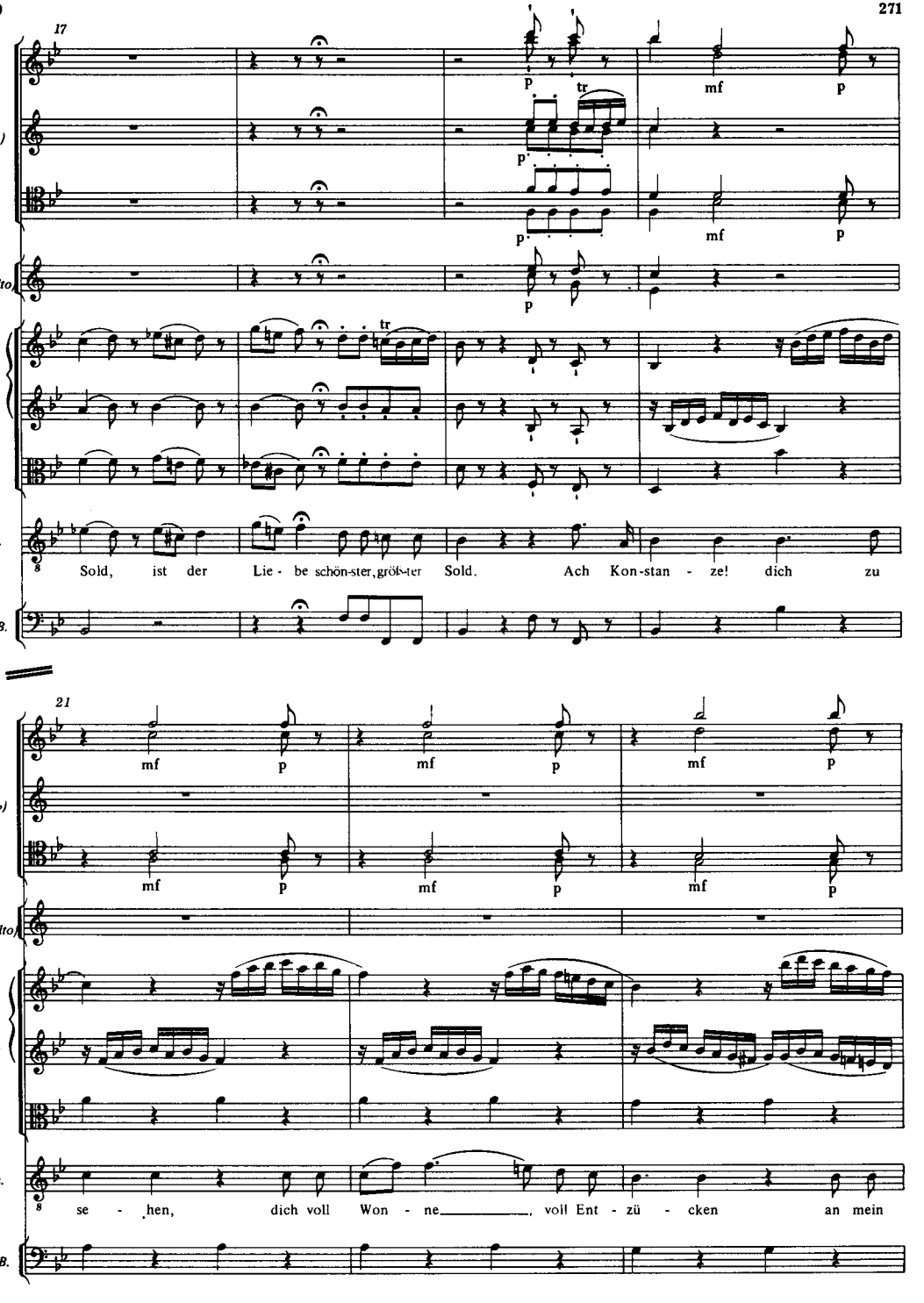
Vc. e B.

f

a 2

dolce

tr

*) Die im Autograph für Violine II in T. 6 und 7 gegebene Notierung wird für alle entsprechenden Stellen, die Mozart vereinfachend notiert, gesetzt (Violine II: T. 15-18, 42-45, 68-71, 76-77; Klarinette II: T. 78-79); gemeint ist *tenuto*-Vortrag. Vgl. Krit. Bericht.

Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
Belm.
Vc. e B.
simile
Wenn der Freu - de Trä - nen flie - ßen, lä - chelt Lie - be dem Geliebten
hold ! Von den Wan - gen sie zu küs - sen, ist der Lie - be schön - ster, größ - ter

17
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
Belm.
Vc. e B.
p
tr
mf
p
Sold, ist der Lie - be schön-ster, größ-ter Sold. Ach Kon-stan - ze! dich zu
21
se - hen, dich voll Won - ne, voll Ent - zü - cken an mein

24

Ob.

Clar. (in Sib)

Fag.

Cor. (in Sibalto)

a2

V. I

V. II

Va.

Belm.

treu - - es Herz _____ zu drü - cken, lohnt für - wahr nicht Krö-sus' Pracht! lohnt für - wahr nicht Krösus'

Vc. e B.

30

Ob.

Clar. (in Sib)

Cor. (in Sibalto)

V. I

V. II

Va.

Belm.

Pracht _____, nicht Krö - sus' Pracht, lohnt für - wahr nicht Krö - - - sus' Pracht, lohnt für - wahr nicht Krö - - - sus' Pracht. - Wenn der

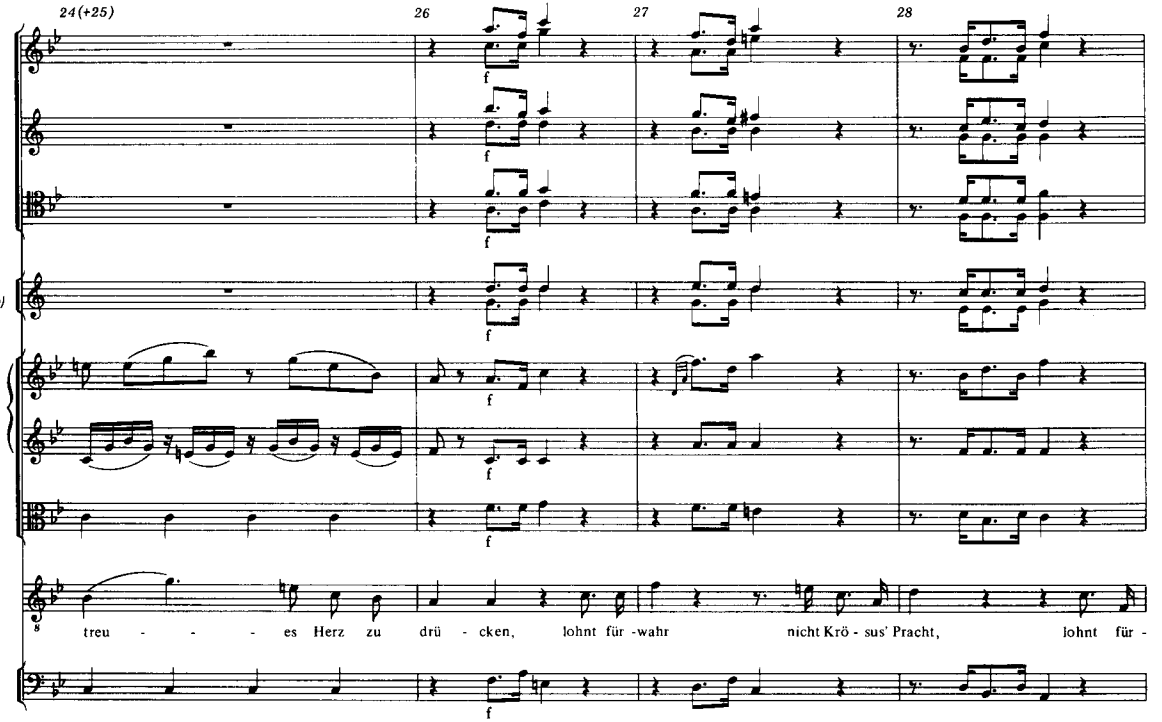
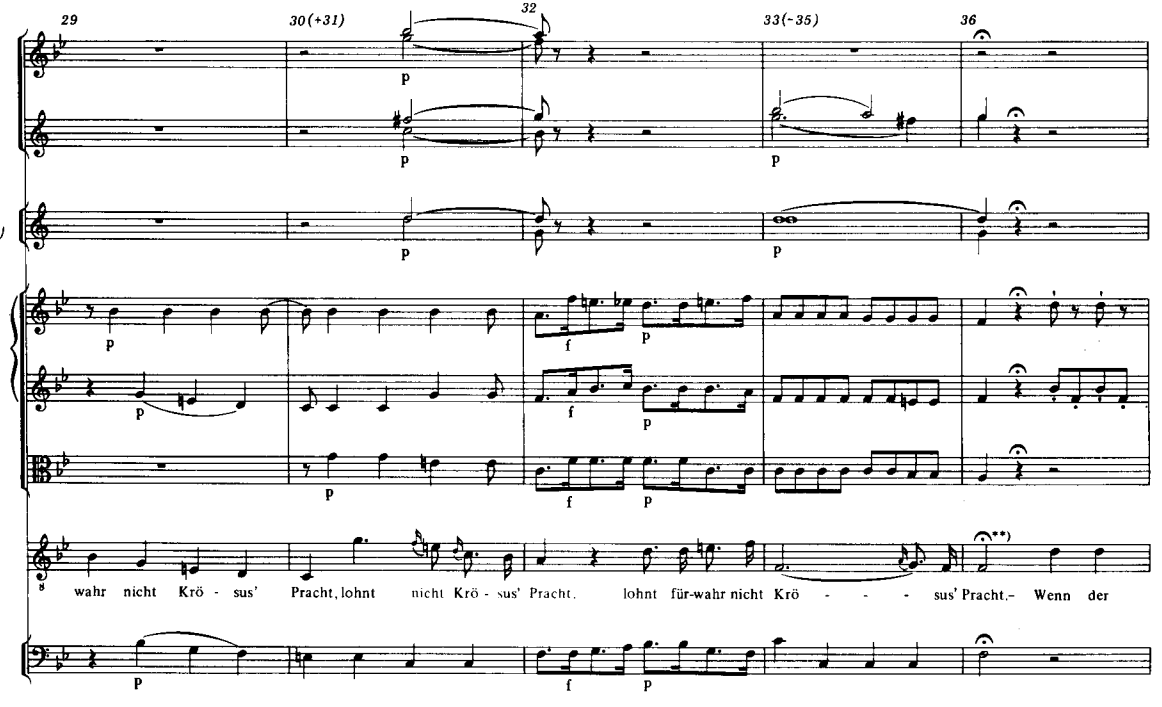
Vc. e B.

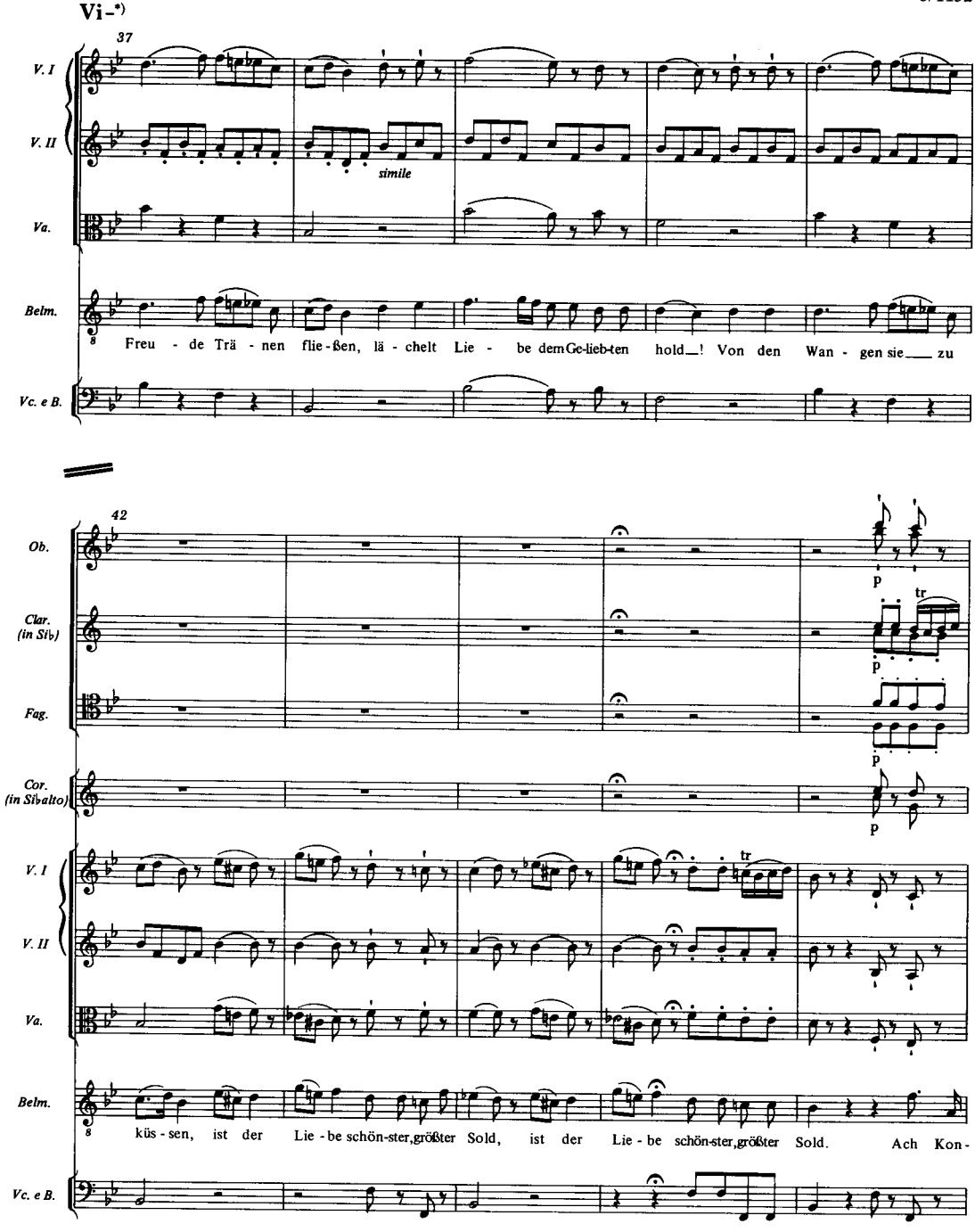
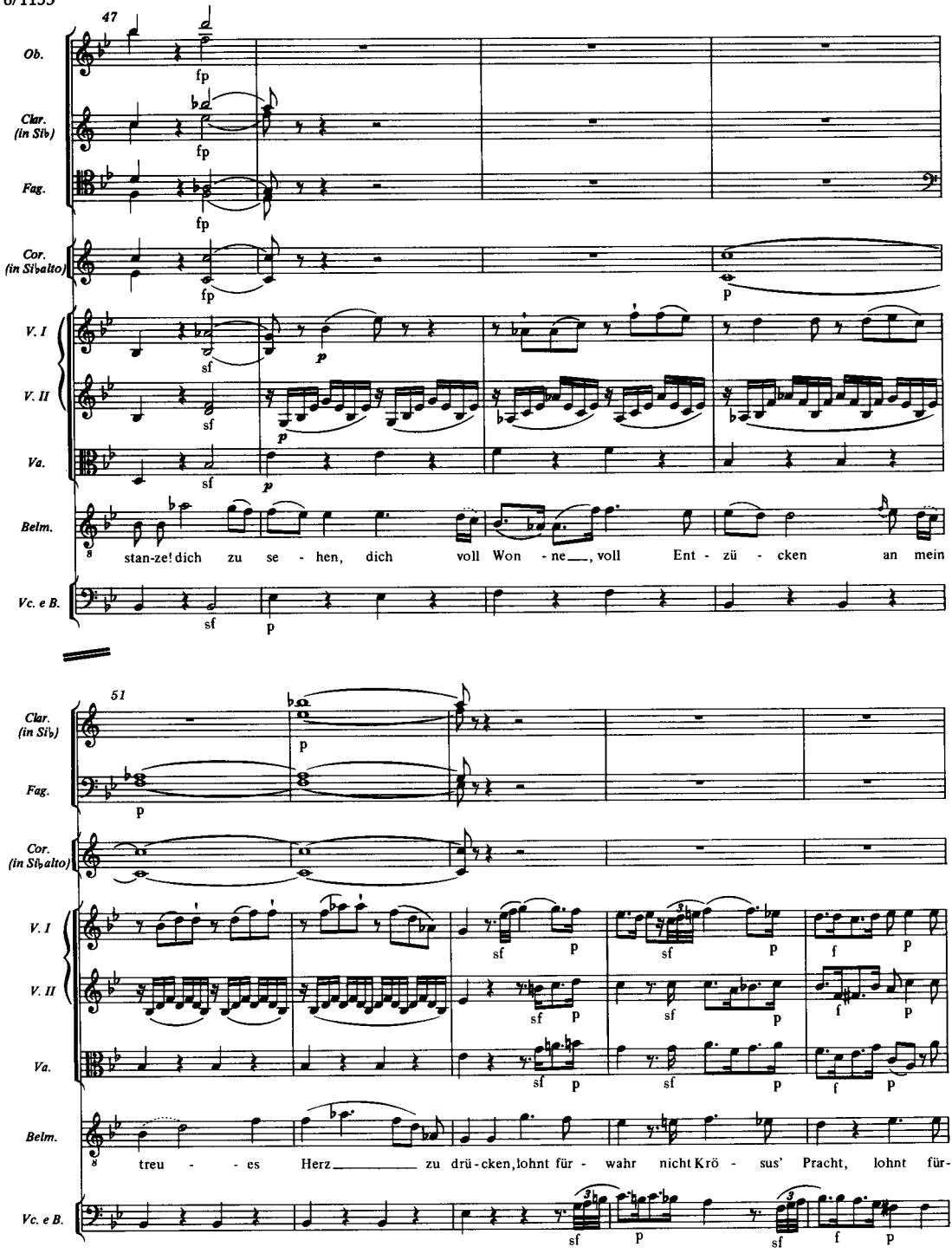
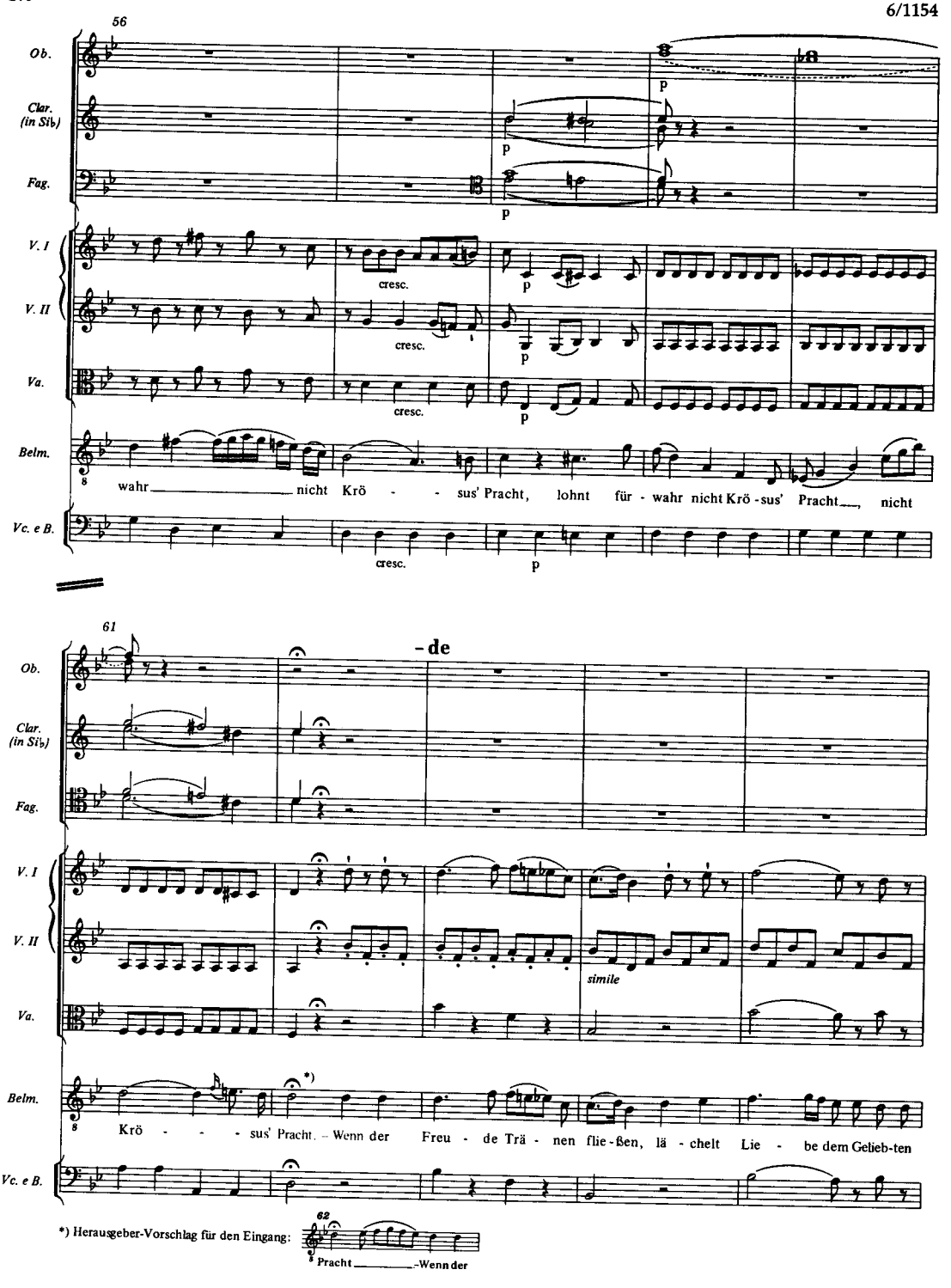
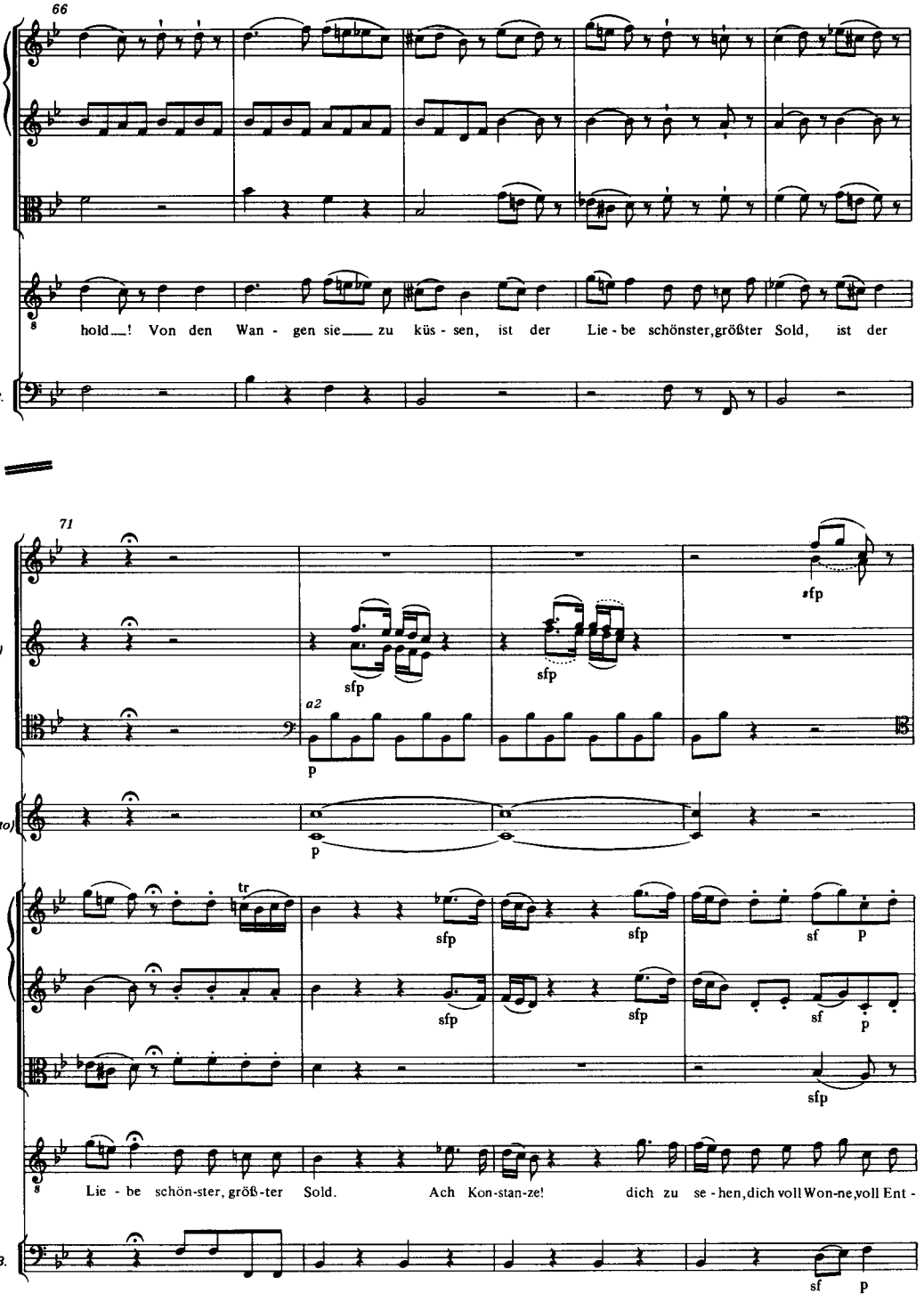
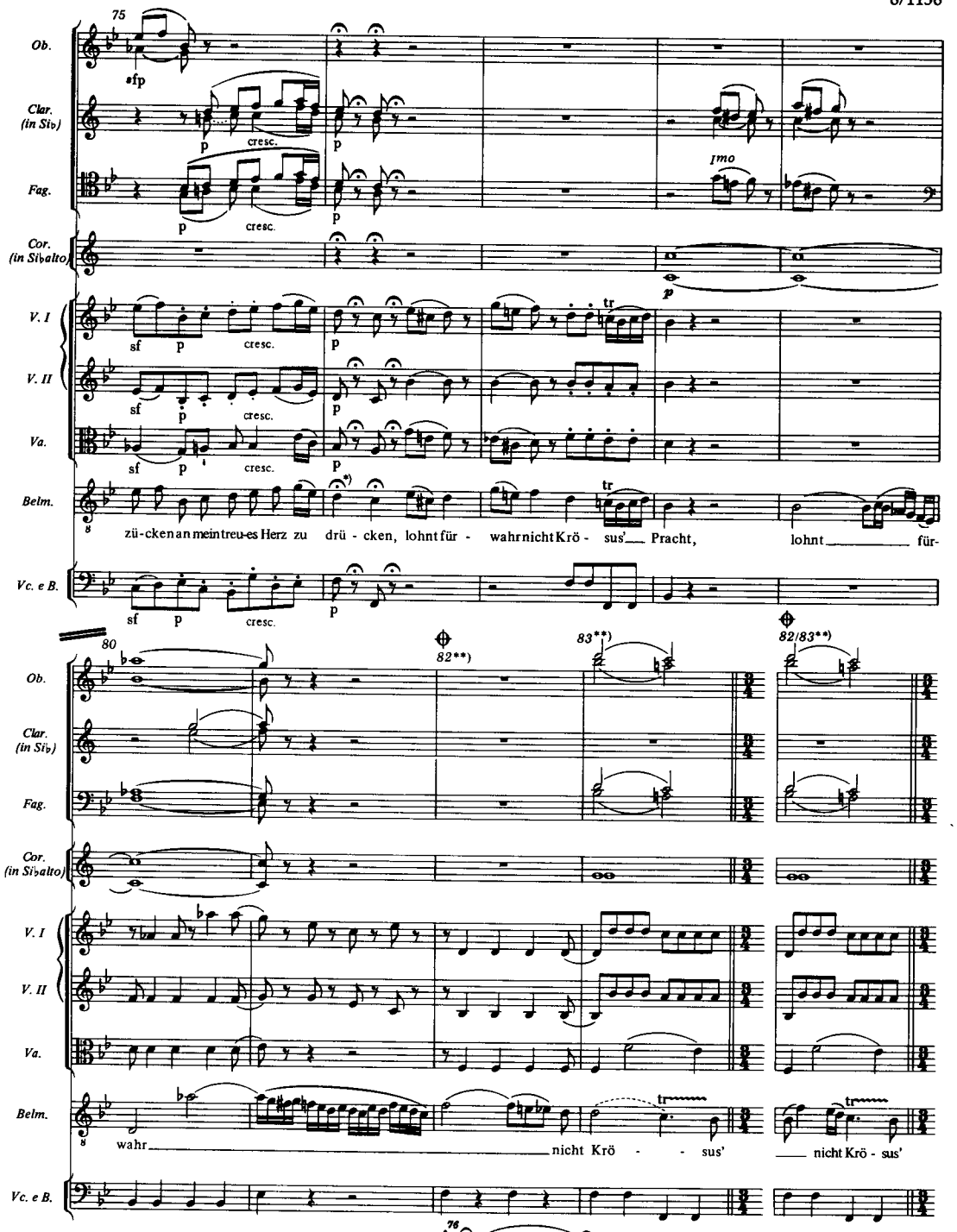
weiter: S. 274

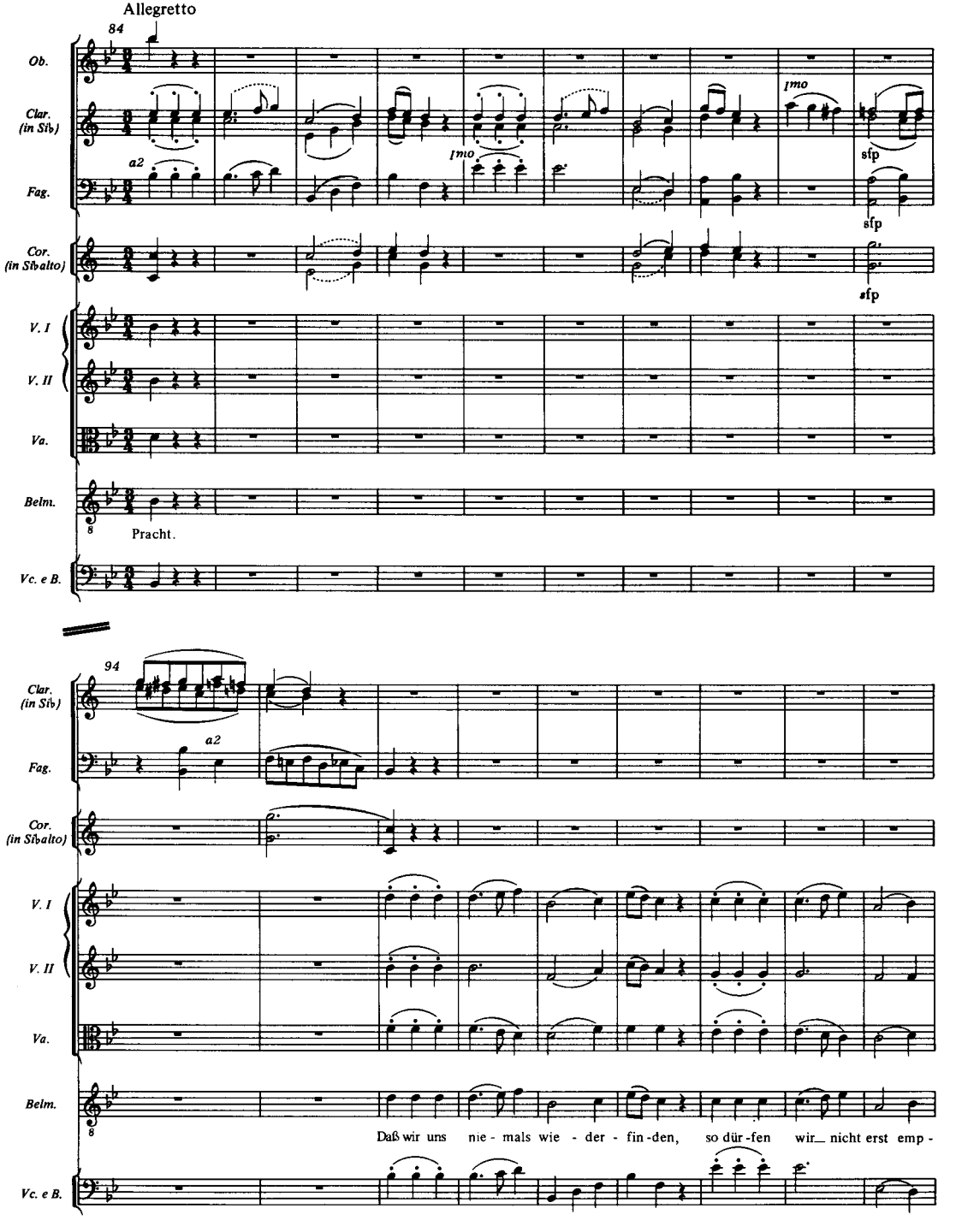
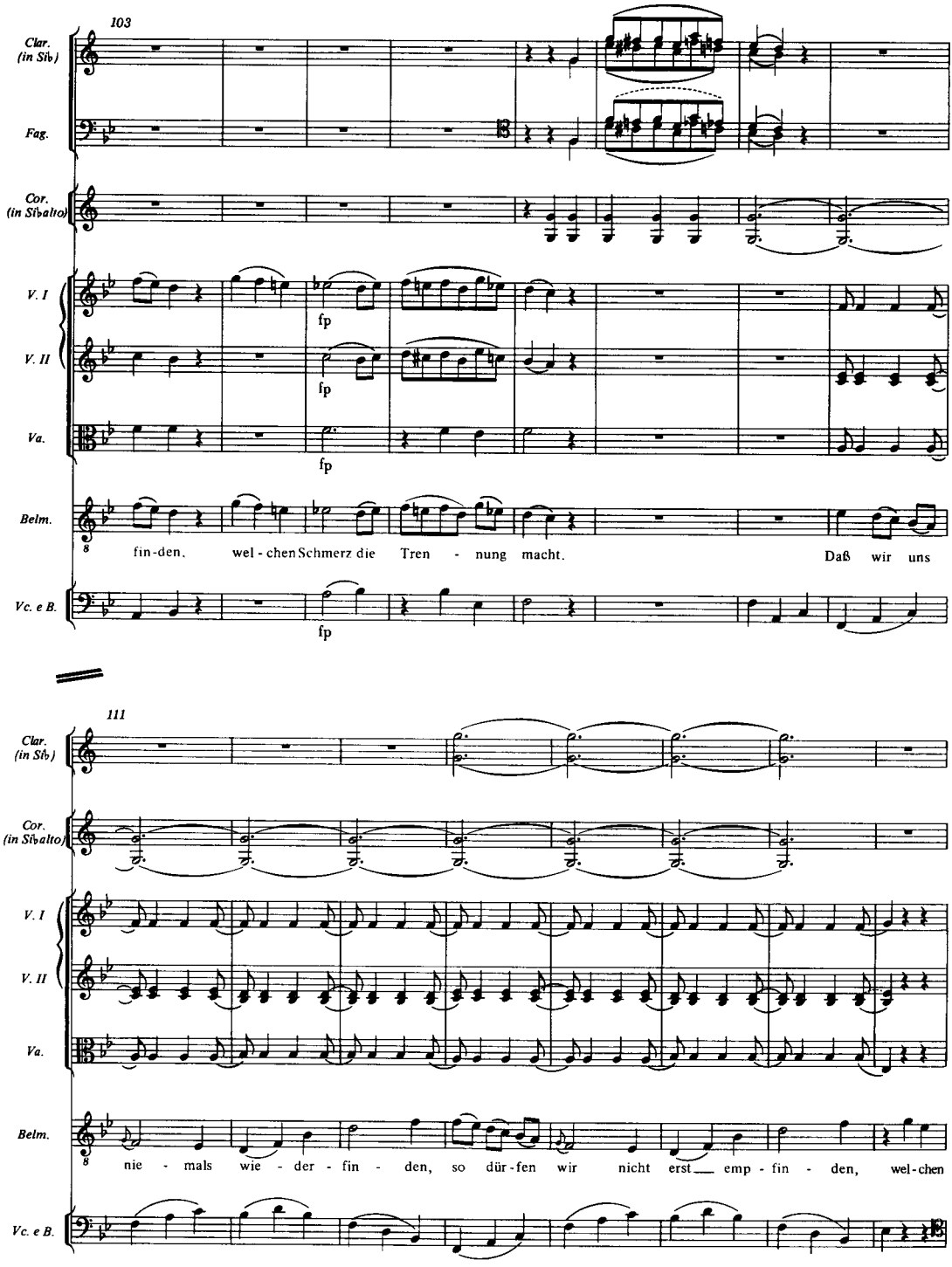
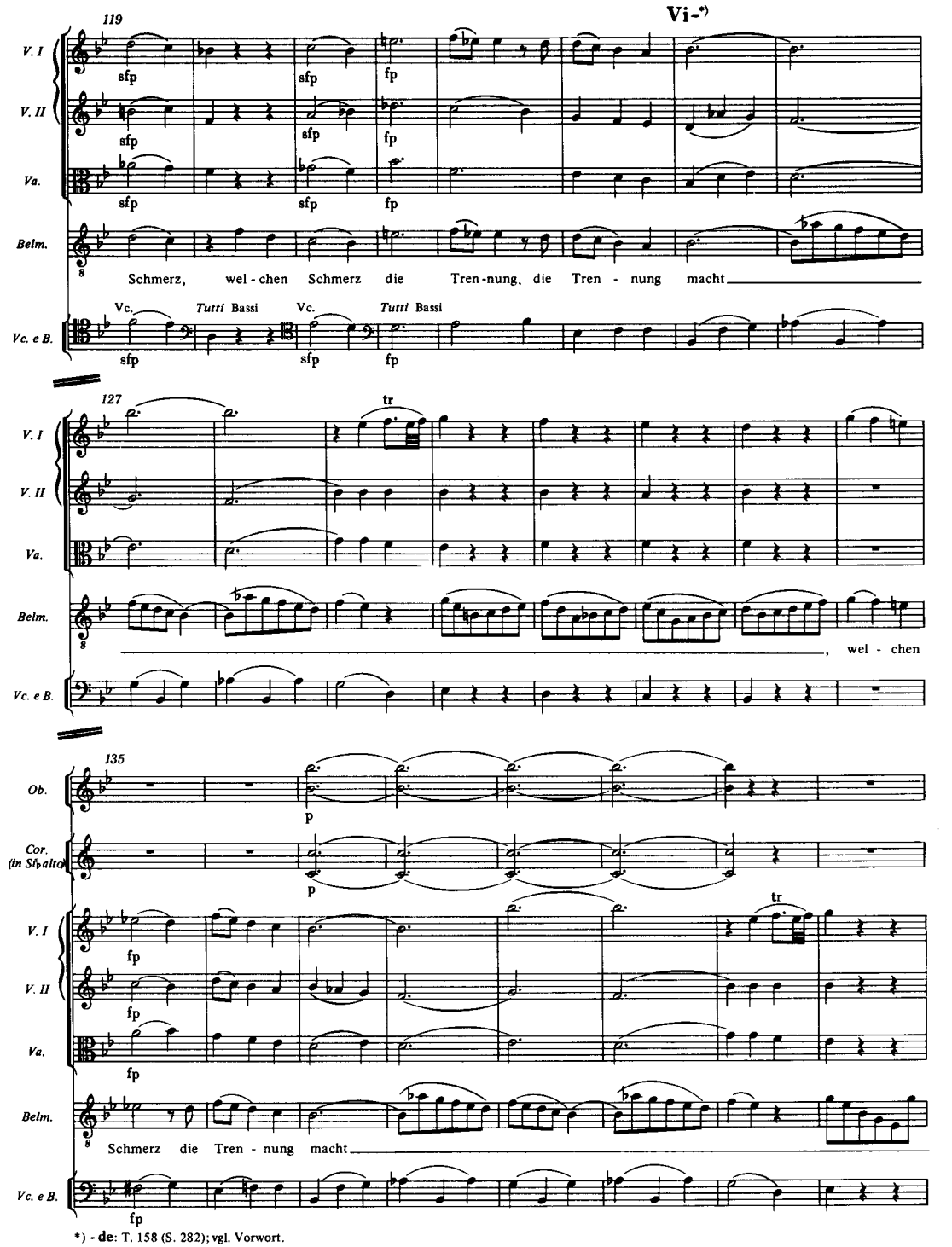
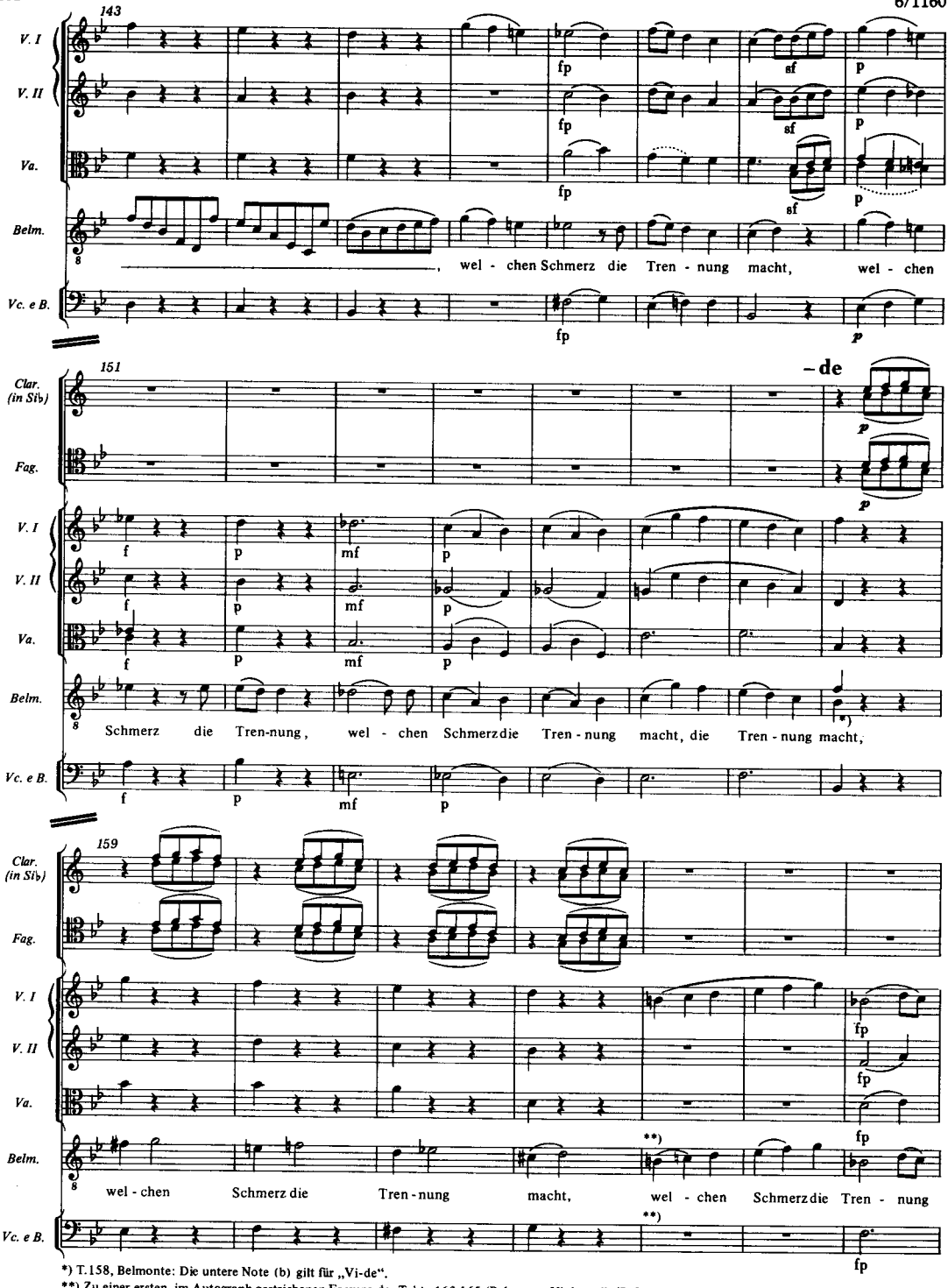
*) Vgl. Vorwort.

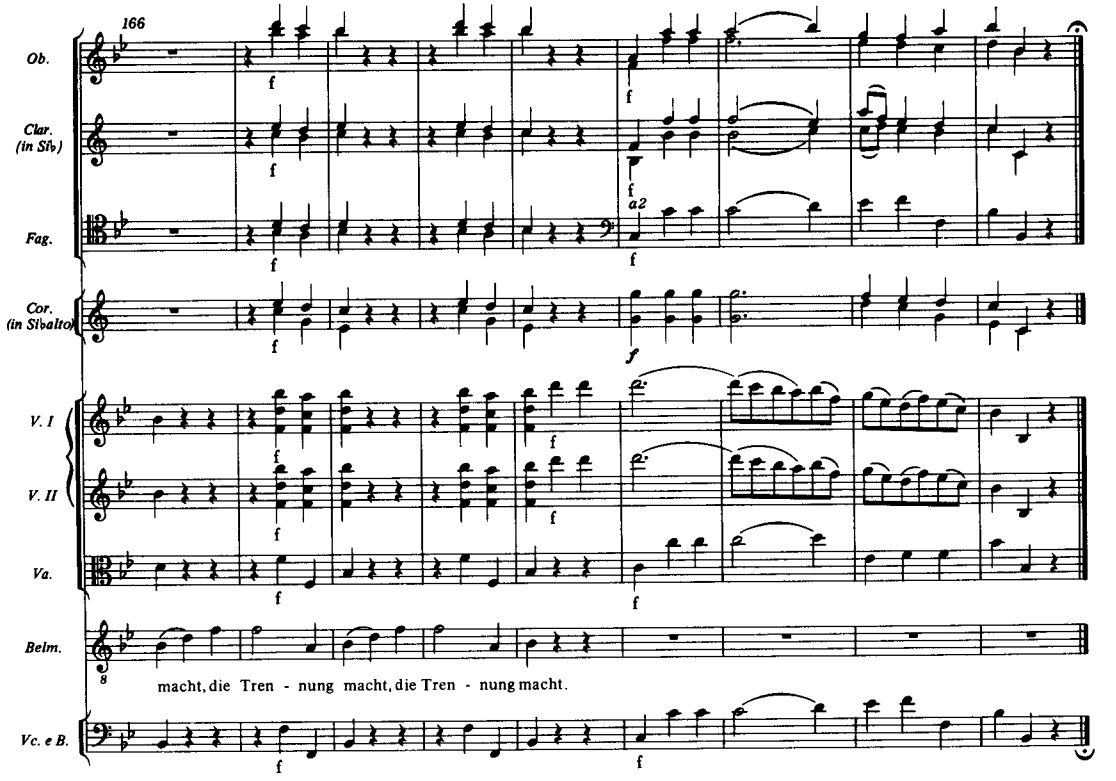
**) Herausgeber-Vorschlag für den Eingang:

36

Pracht _____ - Wenn der

*) Vgl. Vorwort.

**) Herausgeber-Vorschlag für den Eingang in T. 36: siehe S. 272.

*) - de: T. 63 (S. 276); vgl. Vorwort.

47
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
Belm.
Vc. e B.
fp
sf
p
stan-ze! dich zu se - hen, dich voll Won - ne__, voll Ent - zü - cken an mein
51
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
Belm.
Vc. e B.
sf p
f p
treu - - es Herz_____ zu drü-cken, lohnt für - wahr nicht Krö - sus' Pracht, lohnt für-

56
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
V. I
V. II
Va.
Belm.
Vc. e B.
p
cresc.
wahr nicht Krö - - sus' Pracht, lohnt für - wahr nicht Krö - sus' Pracht, nicht
61
- de
simile
Krö - - - sus' Pracht. – Wenn der Freu - de Trä - nen flie - ßen, lä - chelt Lie - be dem Geliebten
*) Herausgeber-Vorschlag für den Eingang:
62
Pracht -Wenn der

66
V. I
V. II
Va.
Belm.
hold_! Von den Wan - gen sie_ zu küs - sen, ist der Lie - be schönster,größter Sold, ist der
Vc. e B.
71
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Sib alto)
a2
sfp
p
tr
sf
Lie - be schön-ster, größ-ter Sold. Ach Kon-stan-ze! dich zu se - hen, dich voll Won-ne, voll Ent -

*) Herausgeber-Vorschlag zur Auszierung der ersten Fermate:

**) Zu T. „82" und „83" (= Fassung A) sowie zu T. „82/83" (= Fassung B) vgl. Vorwort.

Allegretto
84
Ob.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
Belm.
Vc. e B.
a2
1mo
sfp
Pracht.
94
Daß wir uns nie - mals wie - der - fin - den, so dür - fen wir_ nicht erst emp -

103
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
Belm.
Vc. e B.
fp
fp
fp
fin-den, wel-chen Schmerz die Tren-nung macht. Daß wir uns
111
Clar. (in Sib)
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
Belm.
Vc. e B.
nie-mals wie-der-fin-den, so dür-fen wir nicht erst emp-fin-den, wel-chen

*) - de: T. 158 (S. 282); vgl. Vorwort.

*) T.158, Belmonte: Die untere Note (b) gilt für „Vi-de".

**) Zu einer ersten, im Autograph gestrichenen Fassung der Takte 163-165 (Belmonte, Violoncello/Baß) vgl. Krit. Bericht.

BELMONTE
Ich hab' hier ein Schiff in Bereitschaft; um Mitternacht, wenn alles schläft, komm' ich an dein Fenster, und dann sei die Liebe unser Schutzengel!

KONSTANZE
Mit tausend Freuden! Was wollt ich nicht mit dir wagen? Ich erwarte dich –

PEDRILLO
Also, liebes Blondchen, paß ja hübsch auf, hörst du's?

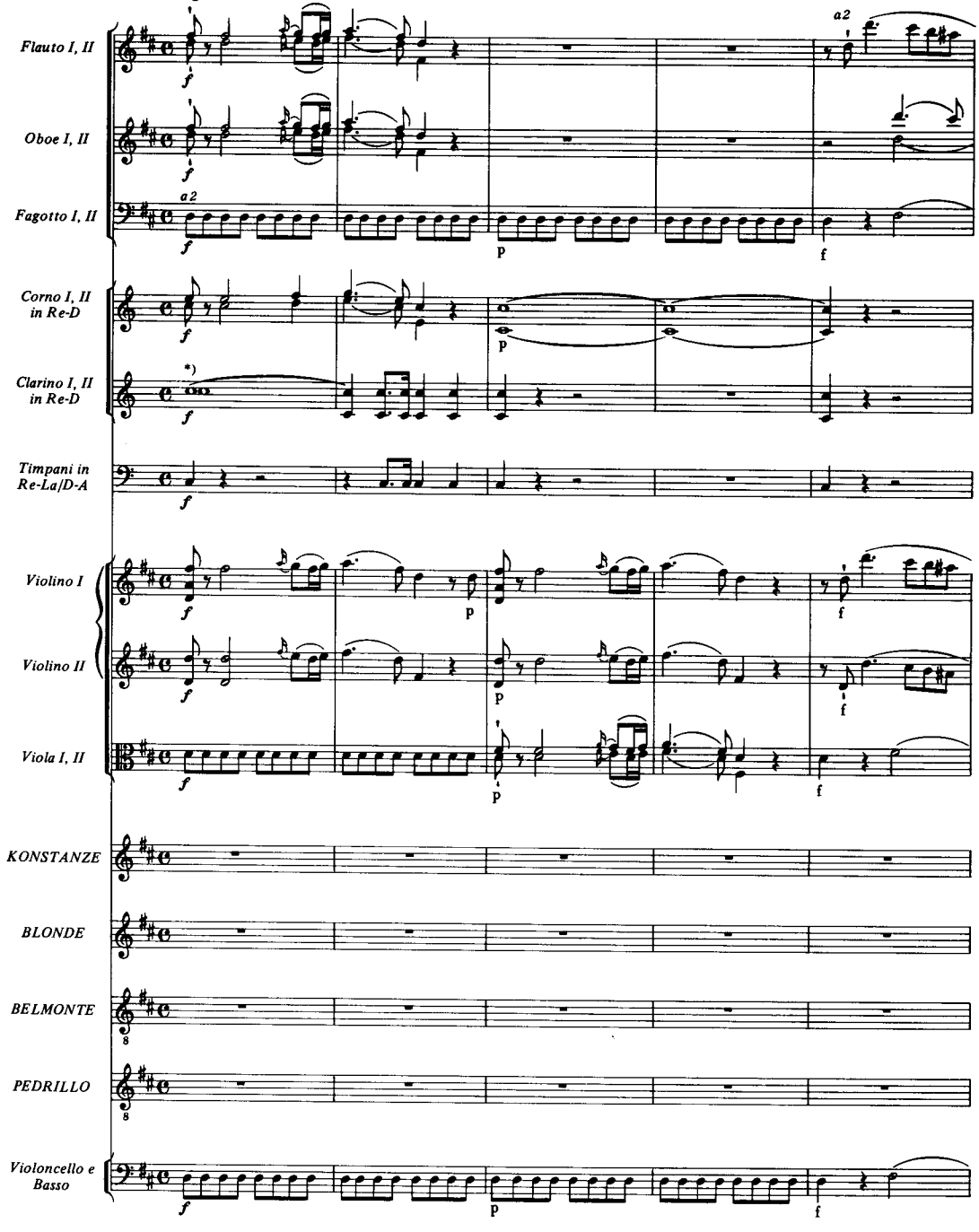
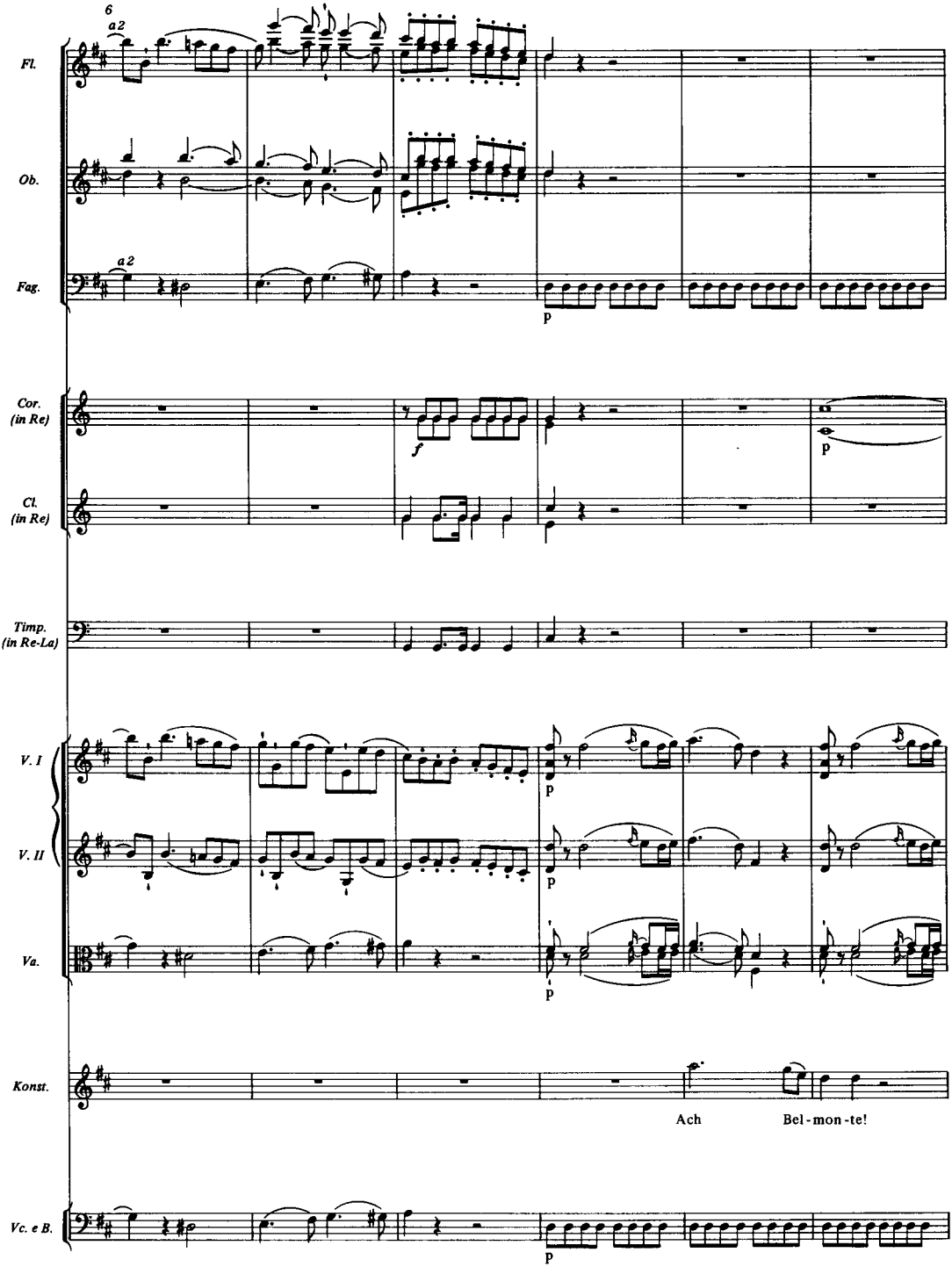
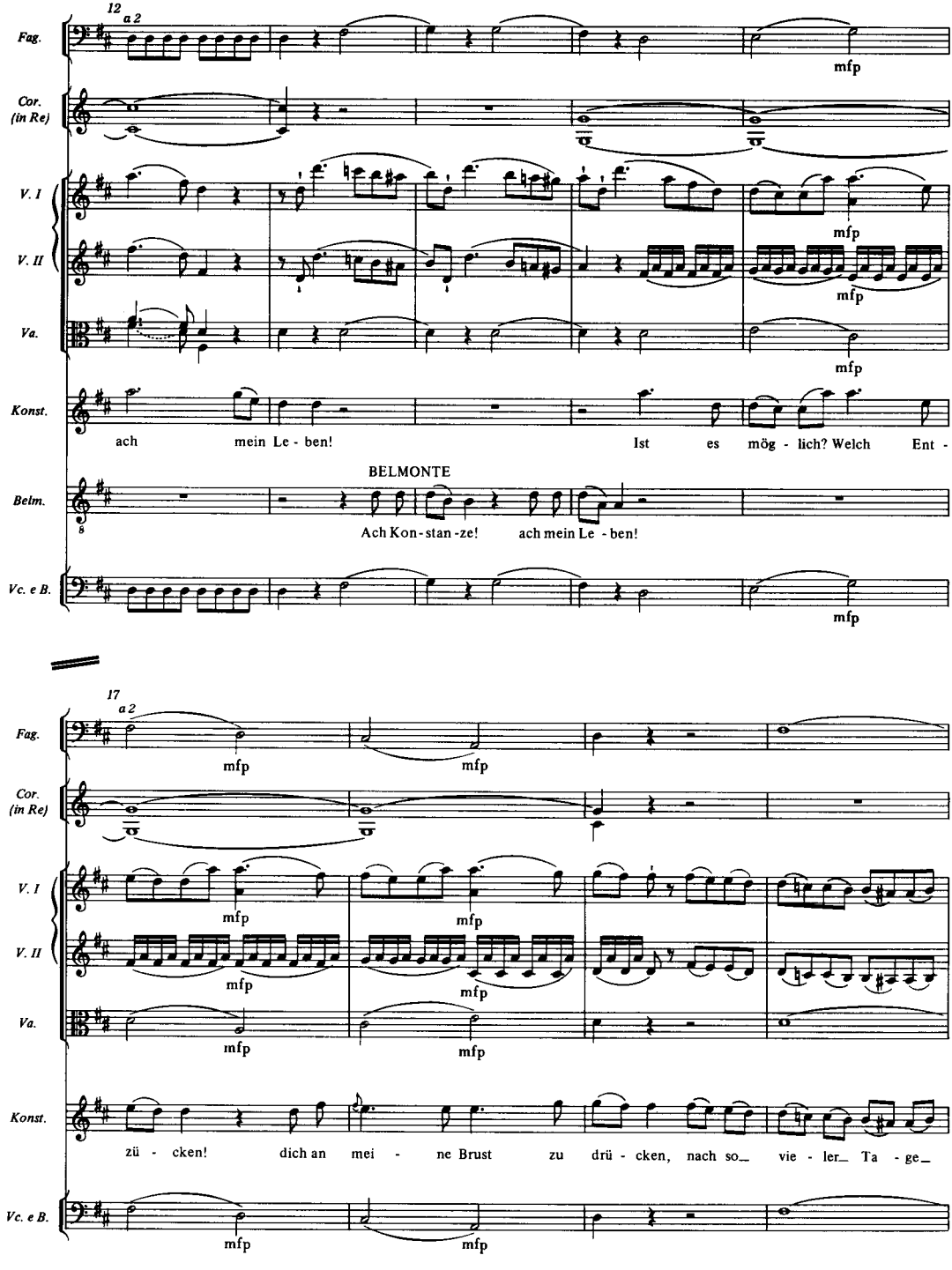
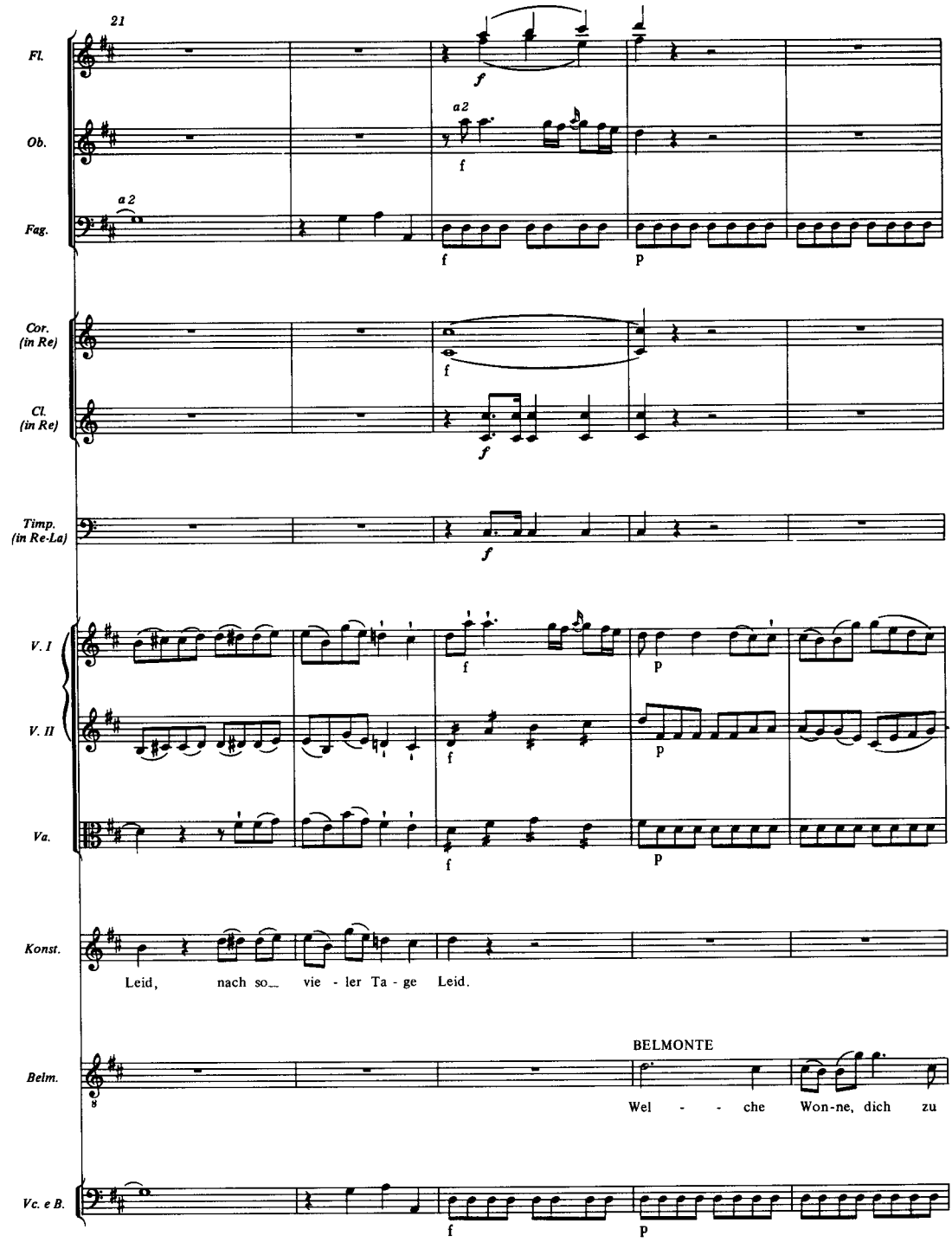
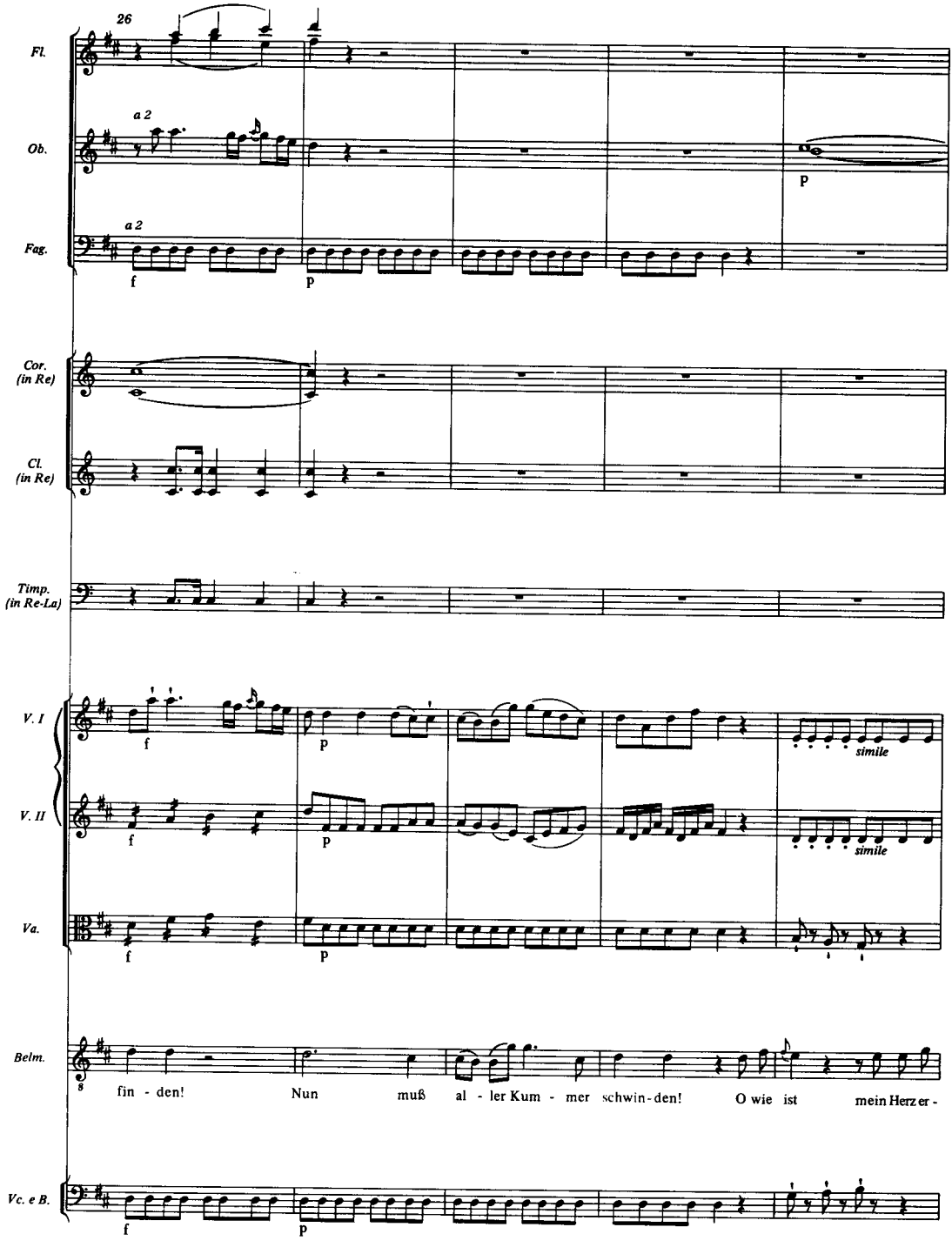
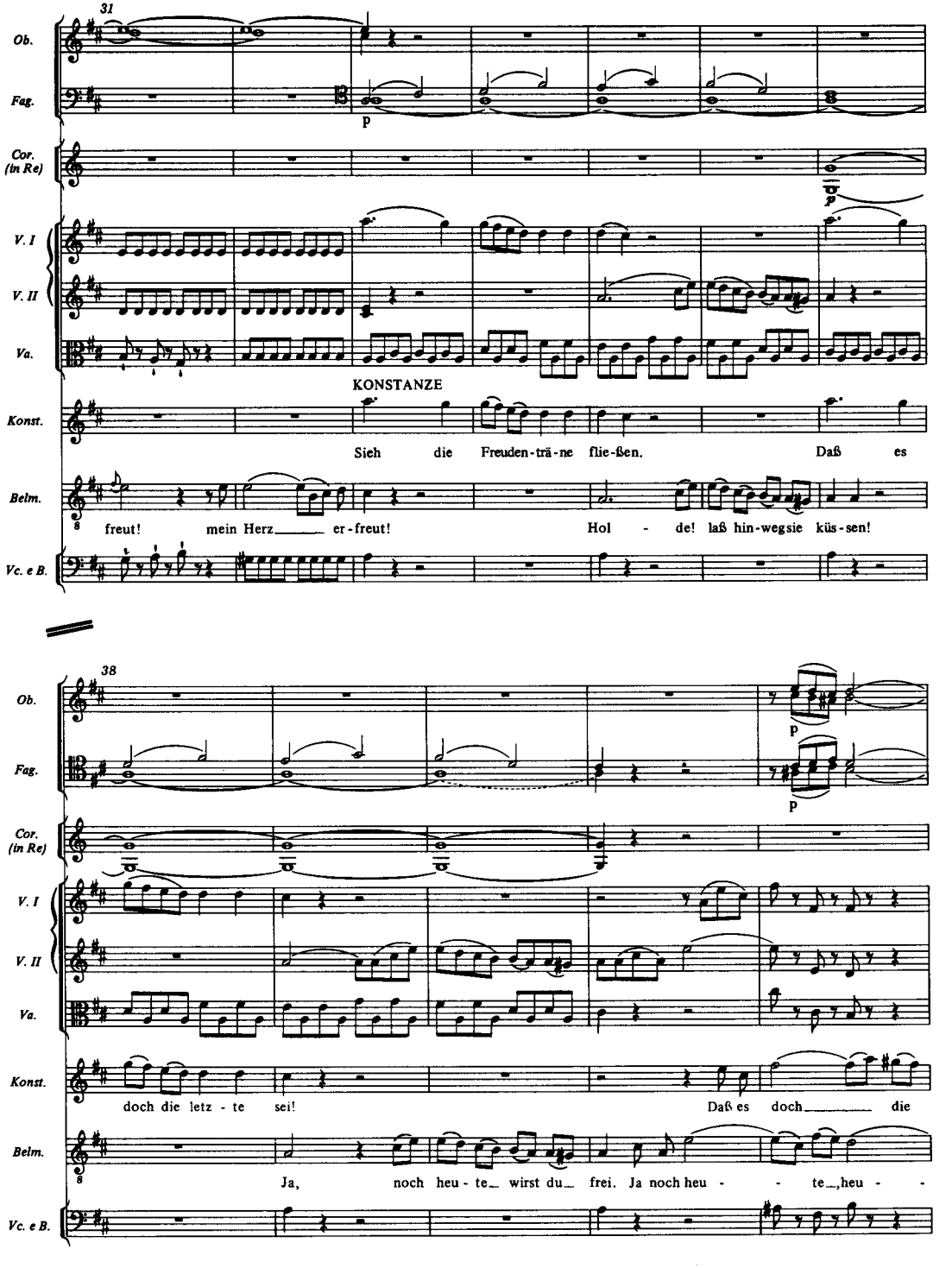
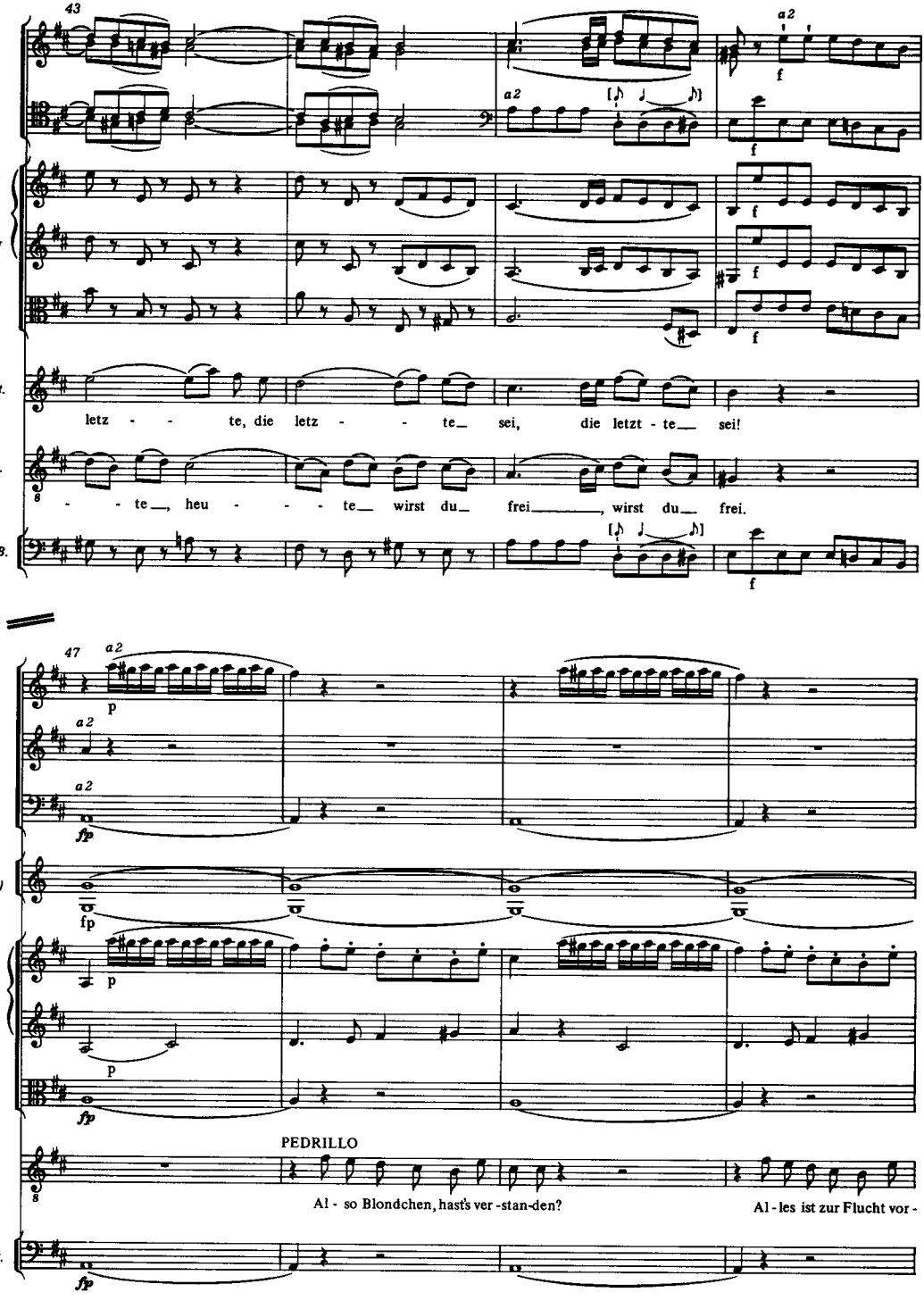
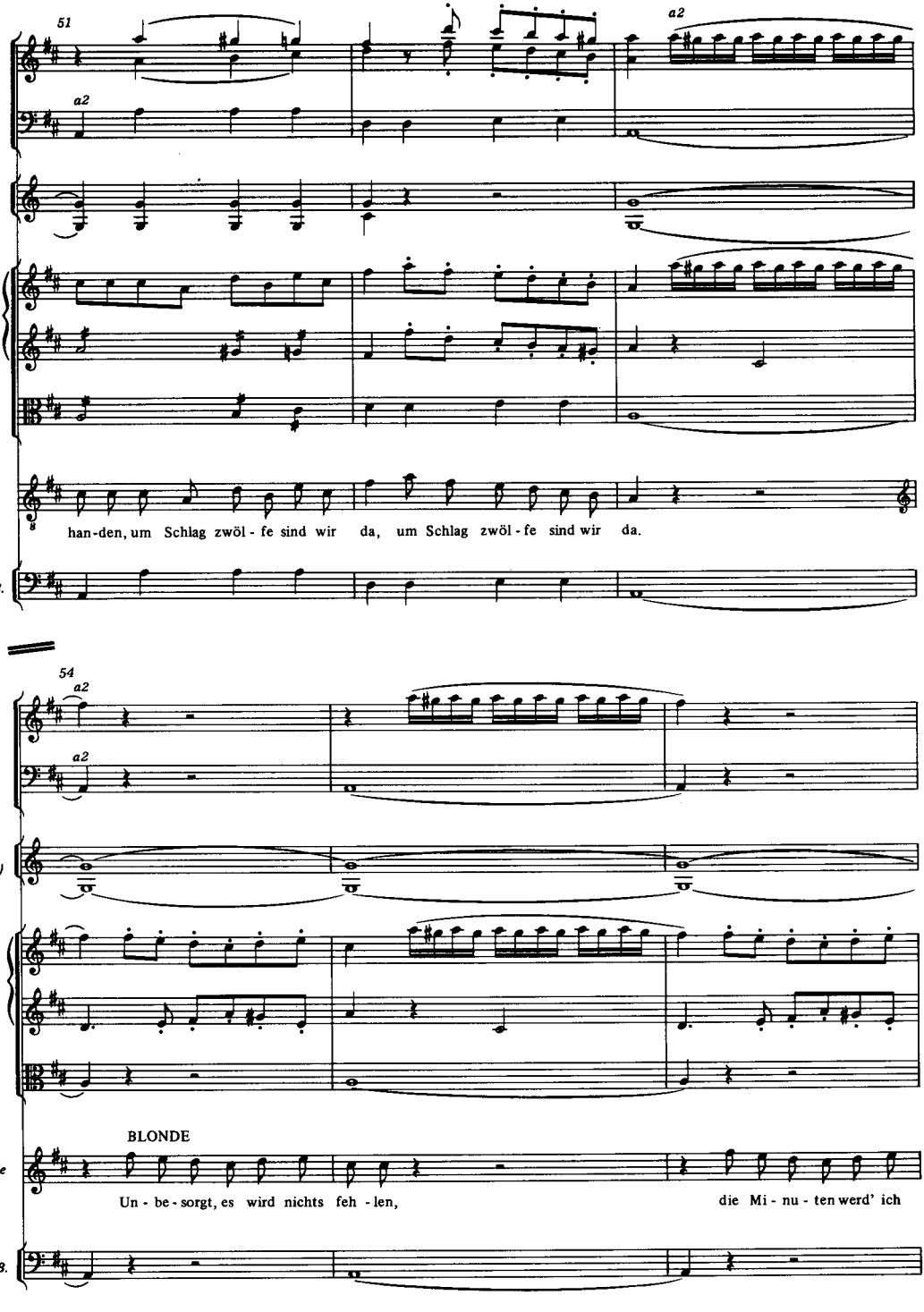
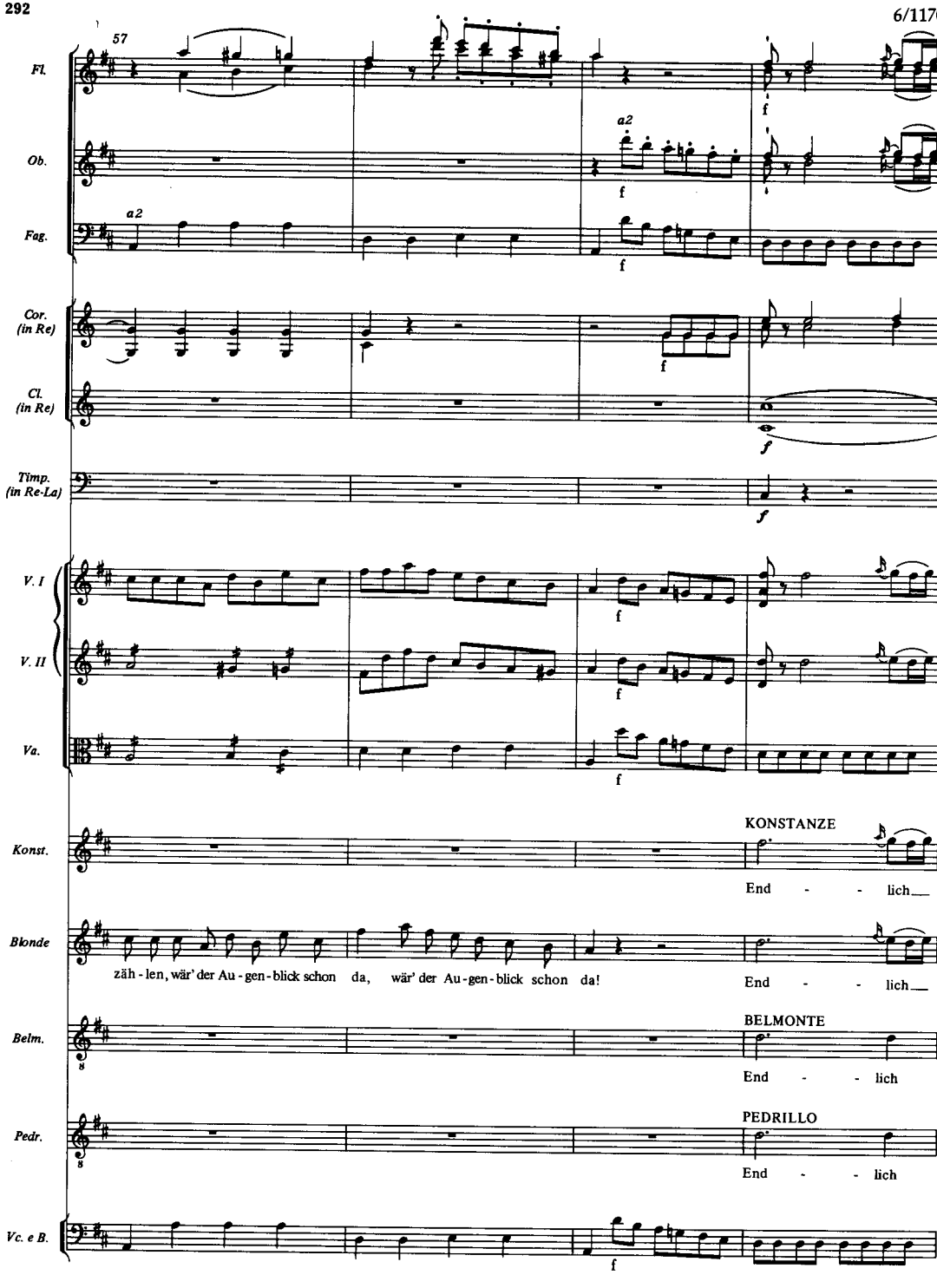
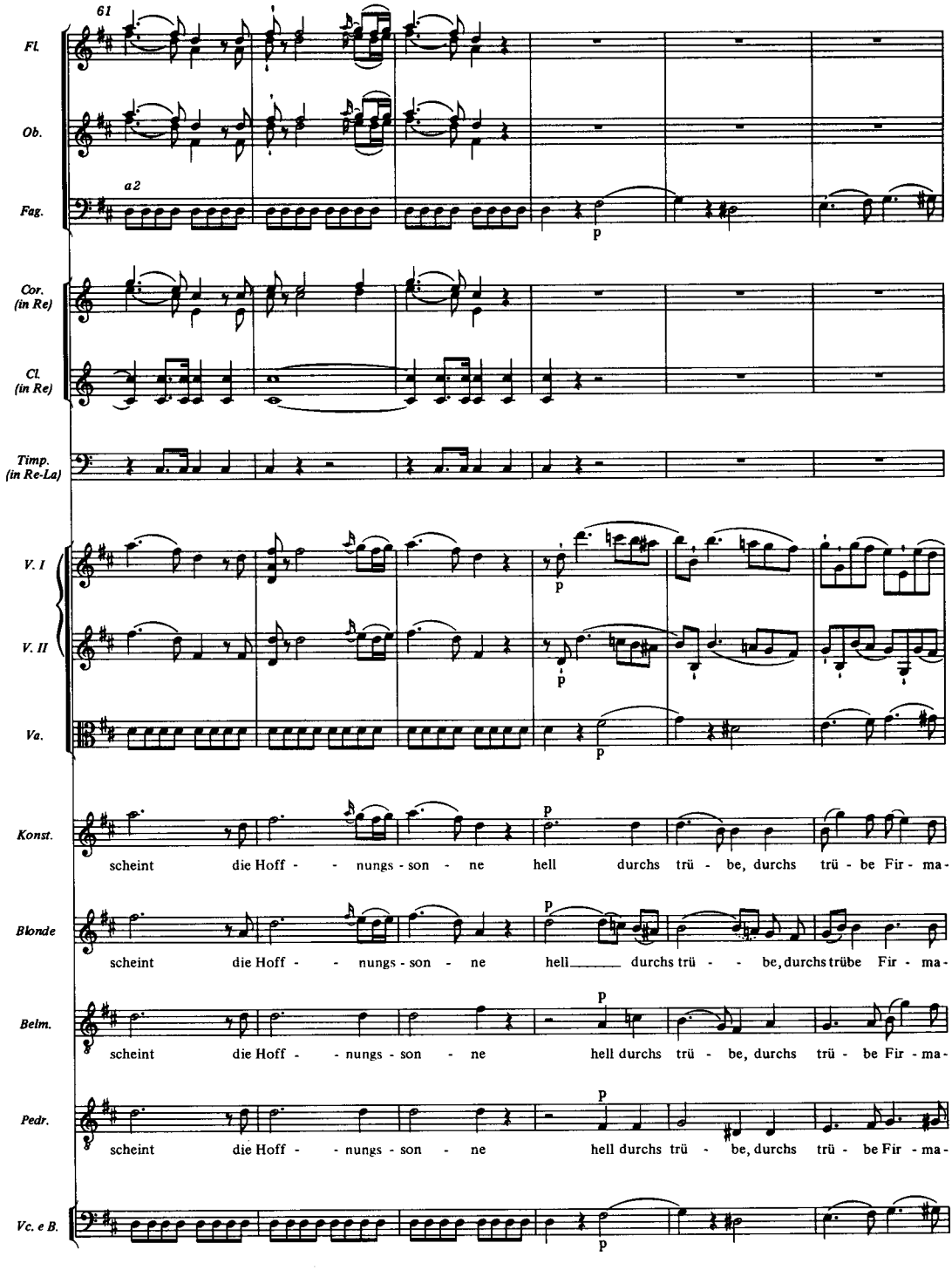
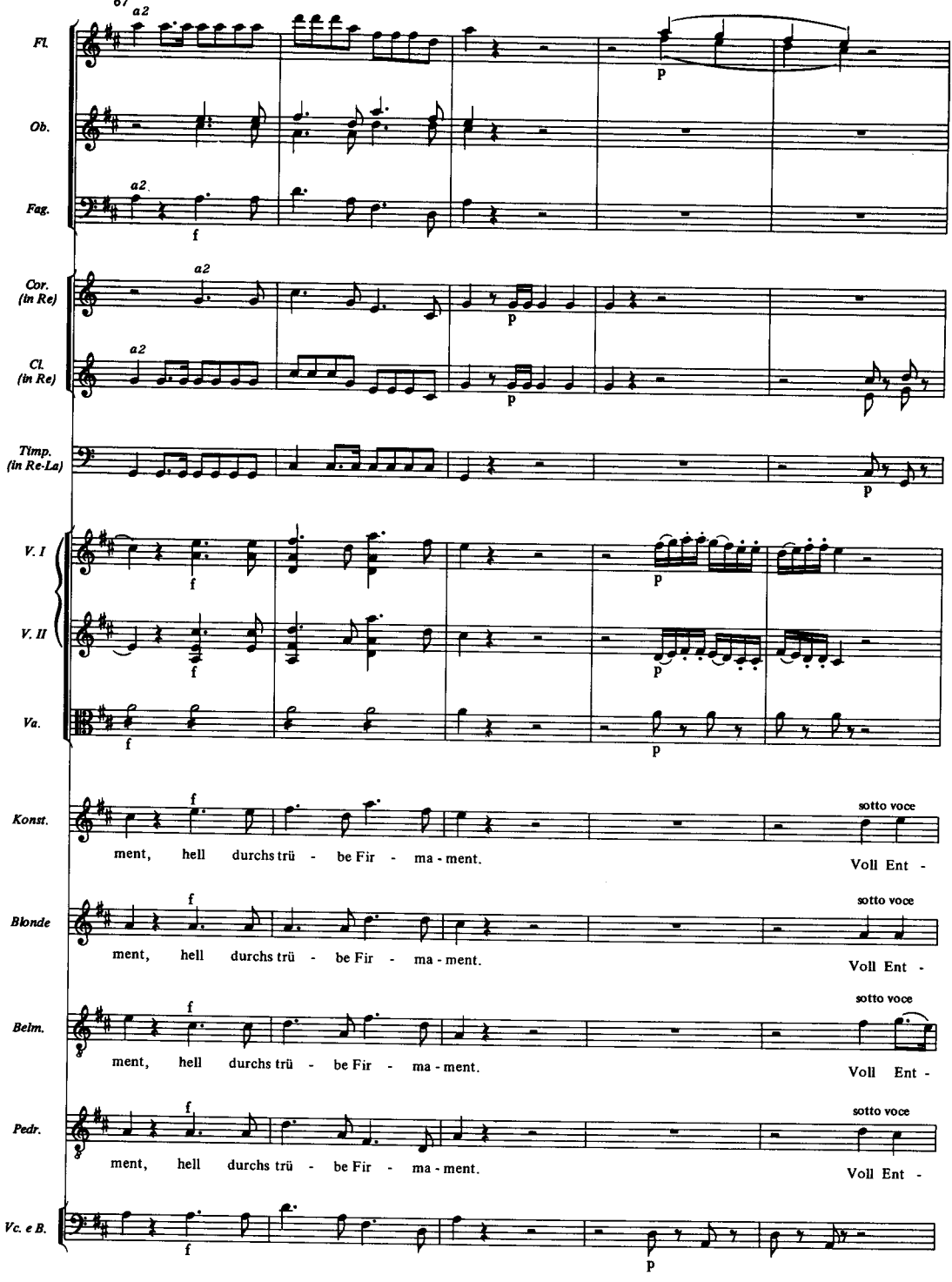
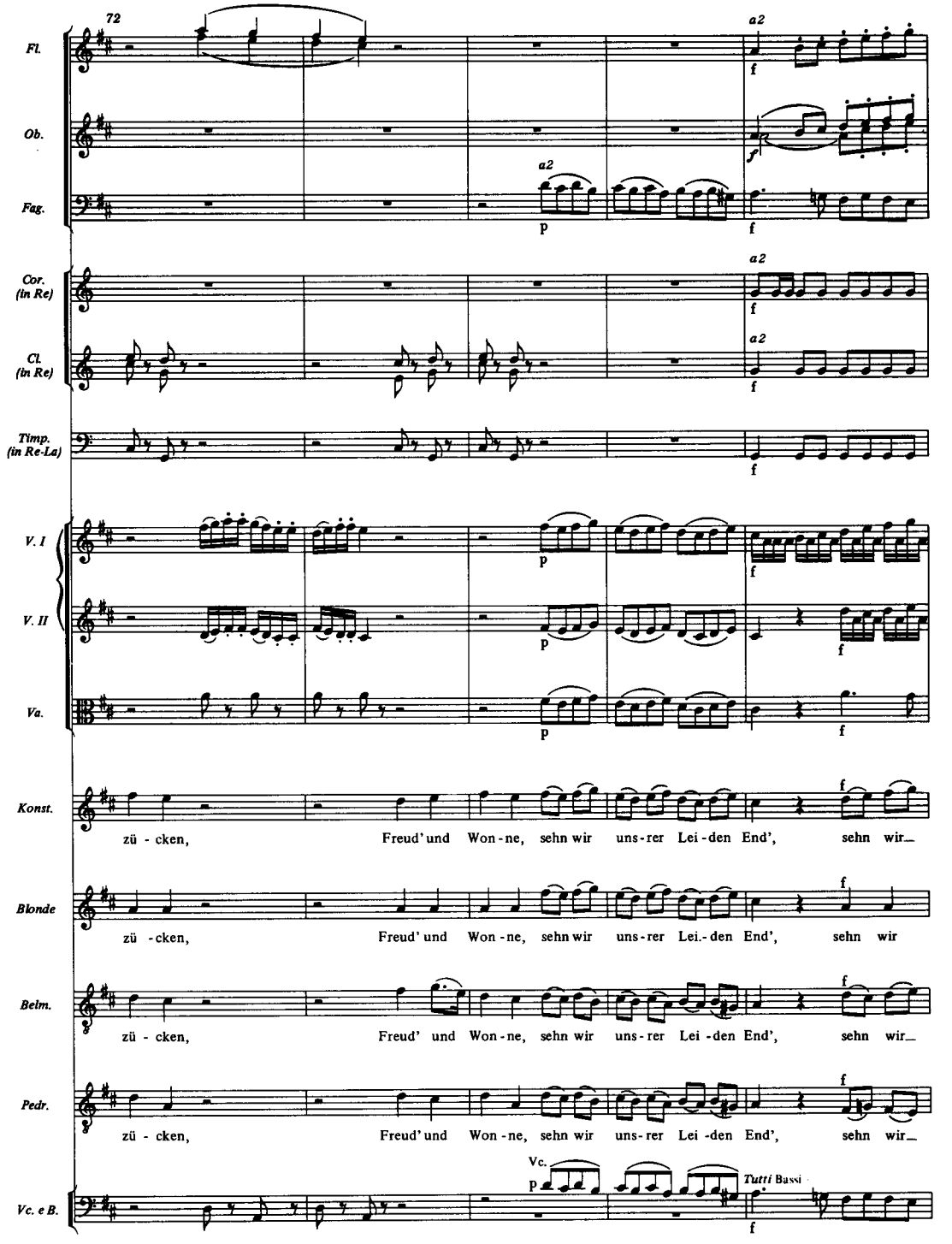
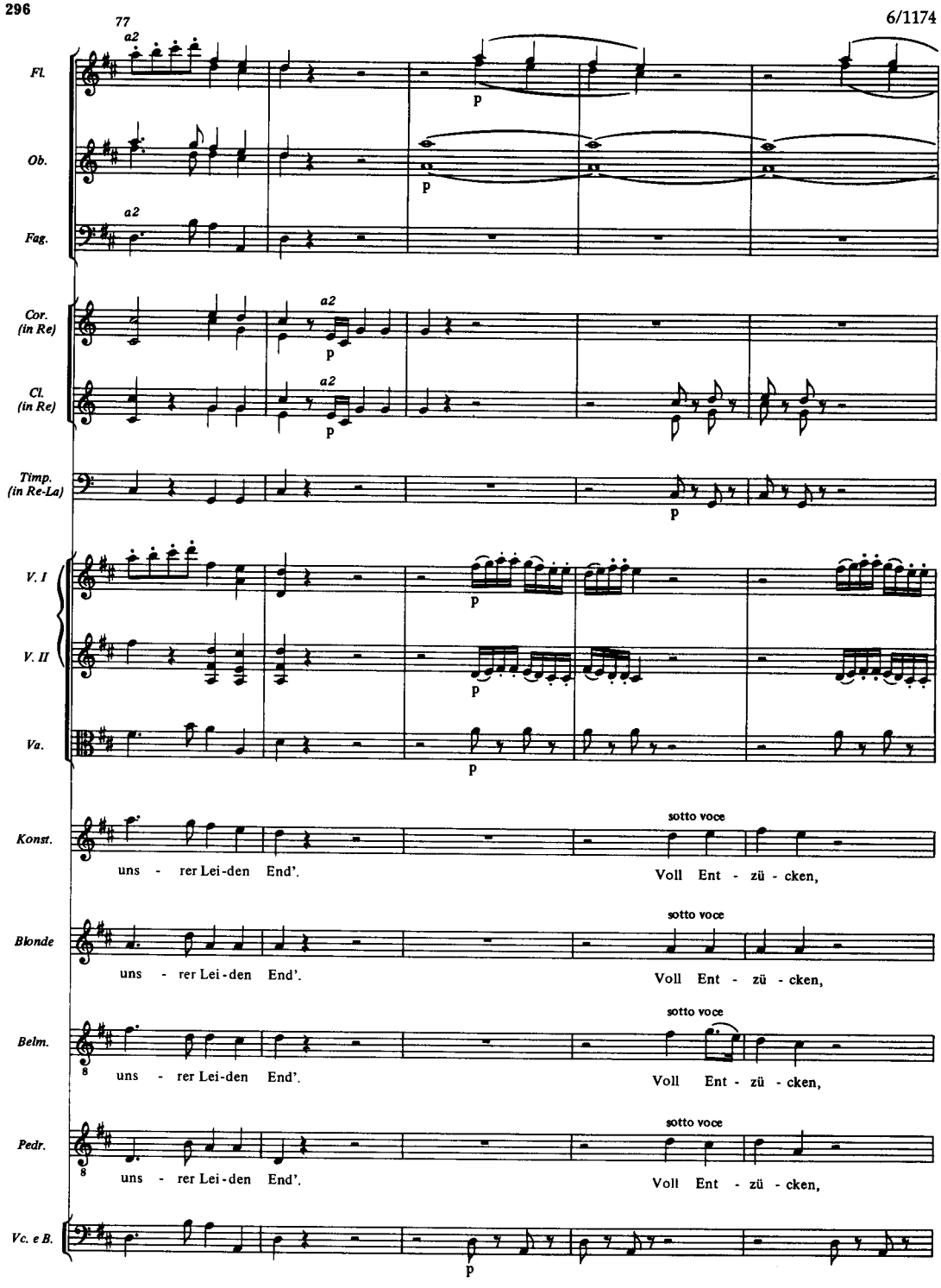
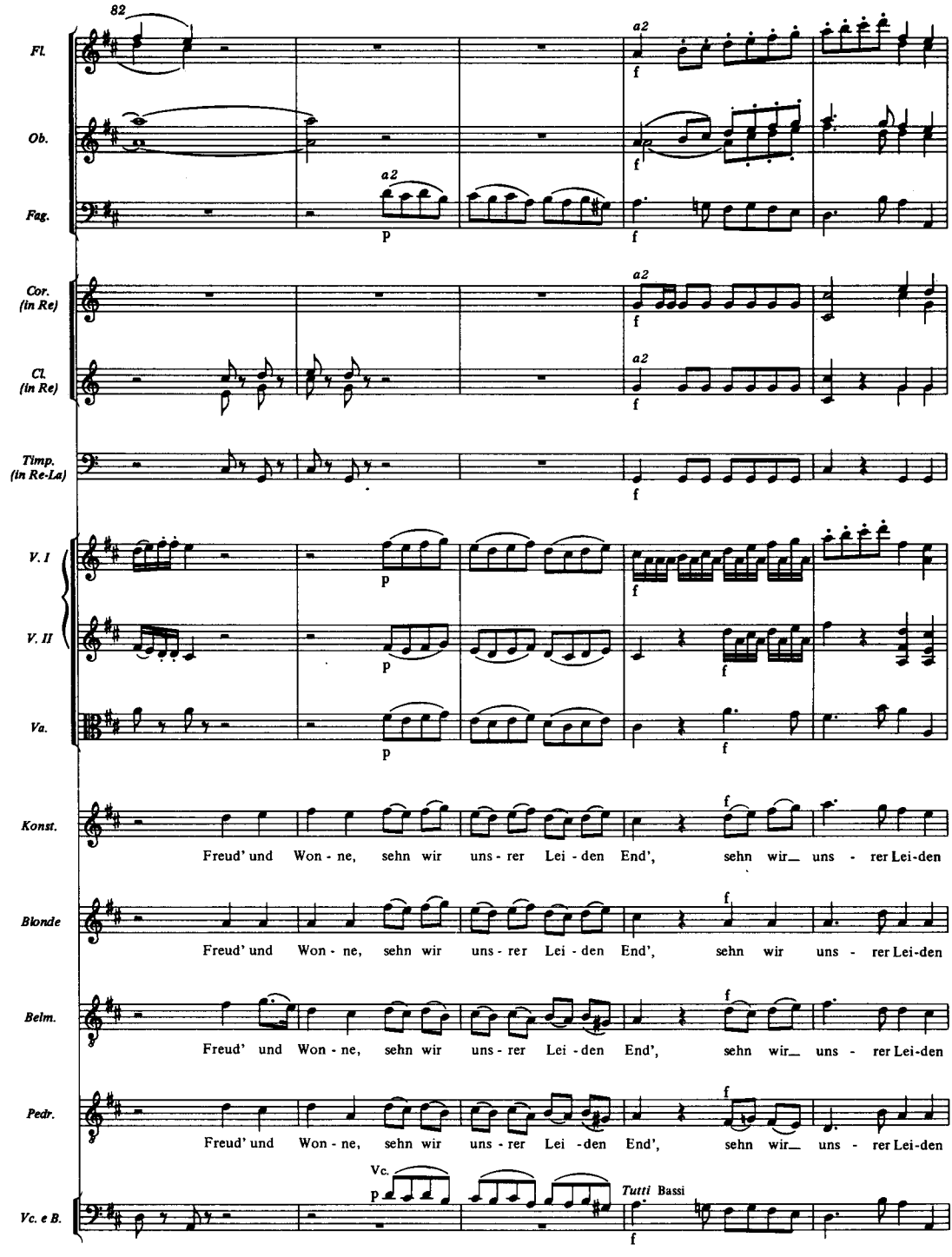
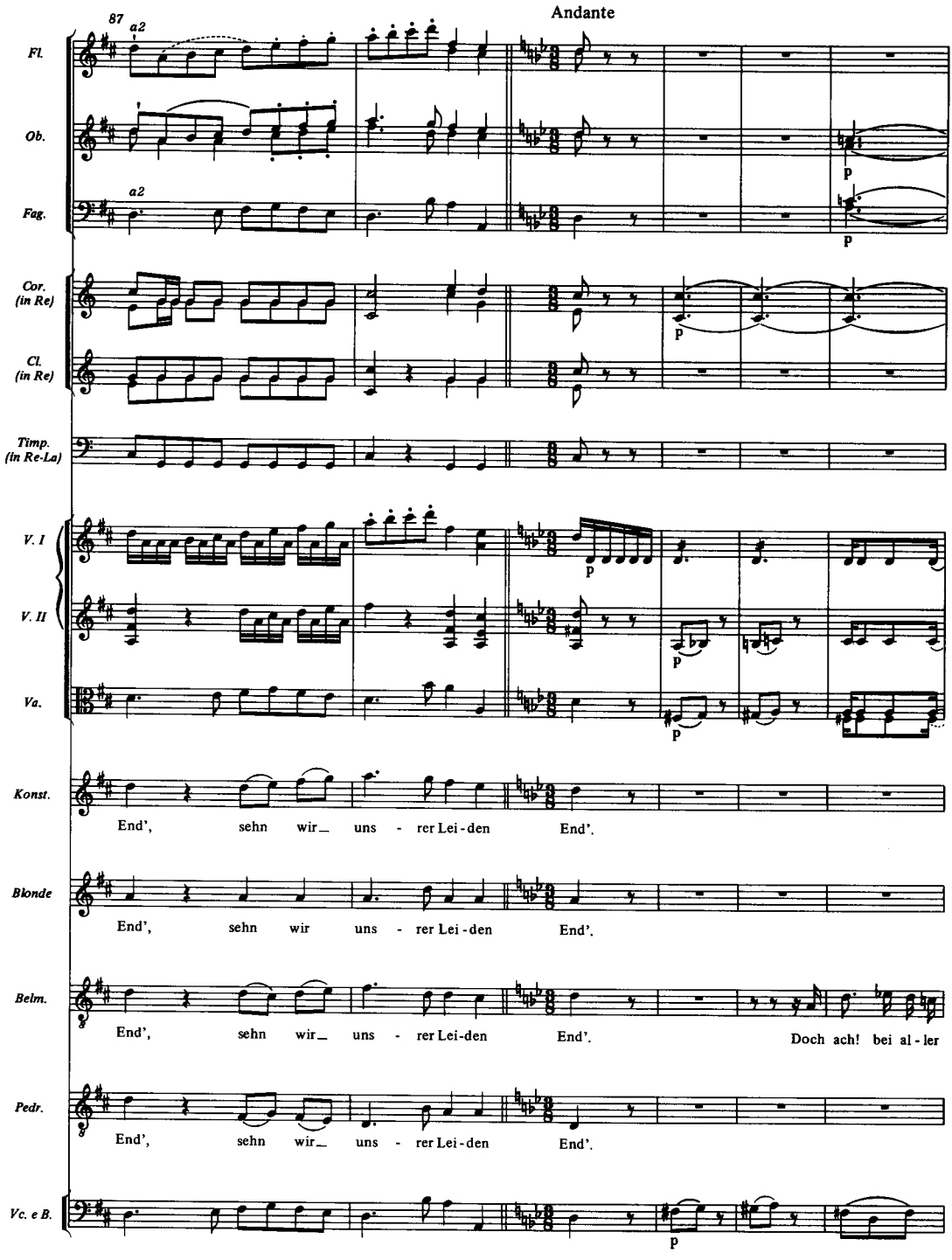
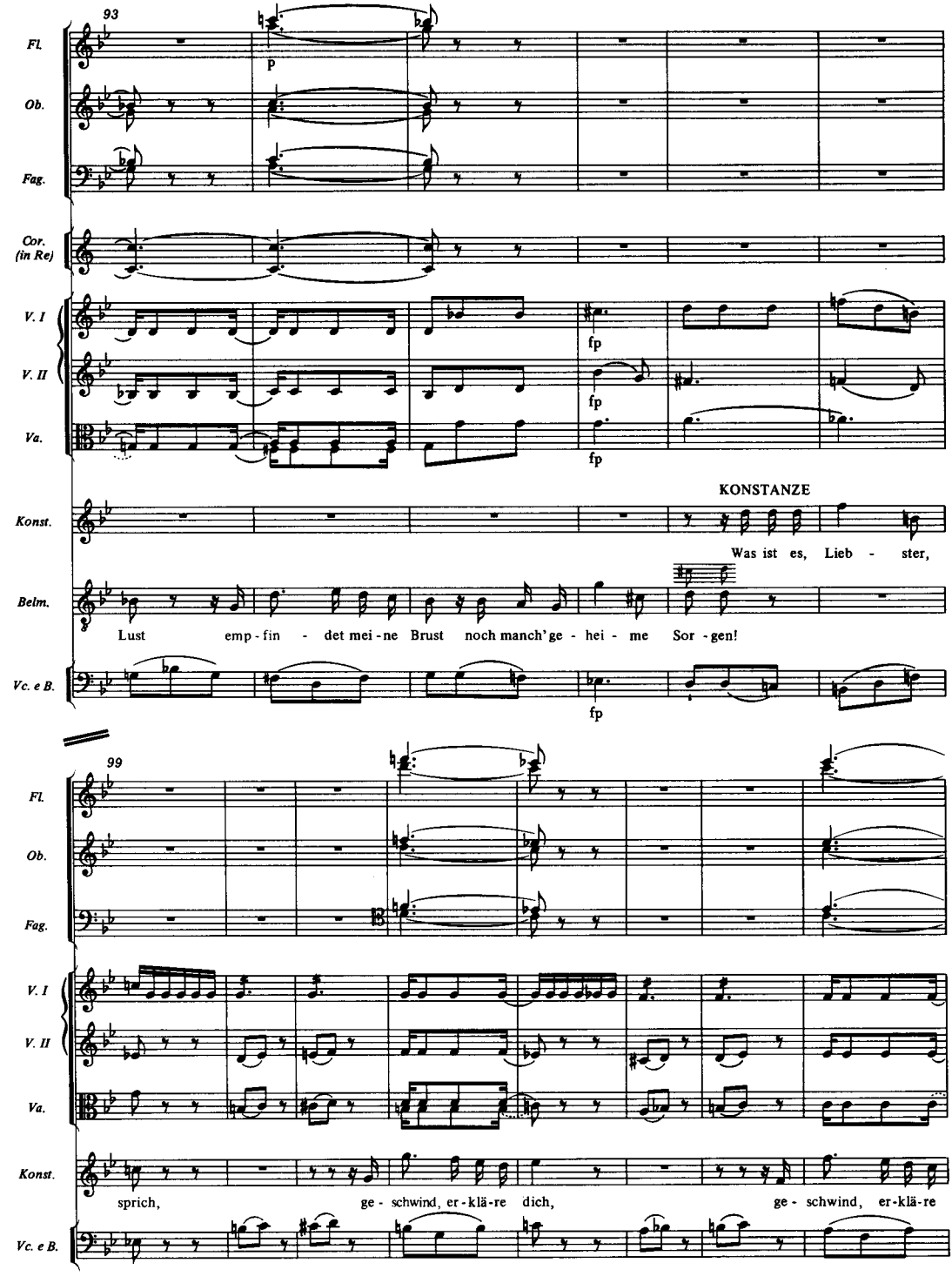
BLONDE
Sorge für mich nicht. Das wär' das erste Abenteuer, das ein Mädchen verschlafen hätte.

PEDRILLO
Du wirst's schon merken, wenn du so was Gesungenes hörst, wie's so meine Art des Abends immer ist; dann paß auf, und dann mit einem Sprung ins Schiff! – Nur hübsch Mut gefaßt und nicht verzagt: Wer alles zu verlieren hat, muß alles wagen!

KONSTANZE
Wenn es aber nur glücklich abläuft!

BELMONTE
Wir wollen's hoffen; die Liebe wird unsre Geleiterin sein.

Nº 16 Quartetto

Allegro

*) Zu T. 1 in den Trompeten vgl. Krit. Bericht.

6
a2
Fl.
Ob.
a2
Fag.
p
Cor. (in Re)
f
p
Cl. (in Re)
Timp. (in Re-La)
V. I
p
V. II
p
Va.
p
Konst.
Ach Bel-mon-te!
Vc. e B.
p

12
a 2
Fag.
Cor. (in Re)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Belm.
Vc. e B.
mfp
ach mein Le - ben! Ist es mög - lich? Welch Ent -
BELMONTE
Ach Kon-stan-ze! ach mein Le - ben!
17
a 2
zü - cken! dich an mei - ne Brust zu drü - cken, nach so_ vie - ler_ Ta - ge_

21
Fl.
Ob.
Fag.
a 2
Cor. (in Re)
Cl. (in Re)
Timp. (in Re-La)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Leid, nach so__ vie - ler Ta - ge Leid.
BELMONTE
Belm.
Wel - - - che Won-ne, dich zu
Vc. e B.

26
Fl.
a 2
Ob.
a 2
Fag.
f
p
p
Cor. (in Re)
Cl. (in Re)
Timp. (in Re-La)
V. I
f
p
simile
V. II
f
p
simile
Va.
f
p
Belm.
fin - den!
Nun
muß
al - ler Kum - mer schwin - den!
O wie ist
mein Herz er -
Vc. e B.
f
p

31
Ob.
Fag.
p
Cor. (in Re)
p
V. I
V. II
Va.
KONSTANZE
Konst.
Sieh die Freuden-trä-ne flie-ßen. Daß es
Belm.
freut! mein Herz er-freut! Hol - de! laß hin-wegsie küs-sen!
Vc. e B.
38
Ob.
p
Fag.
p
Cor. (in Re)
V. I
V. II
Va.
Konst.
doch die letz - te sei! Daß es doch die
Belm.
Ja, noch heu - te wirst du frei. Ja noch heu - te, heu -
Vc. e B.

43
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Konst.
letz - - te, die letz - - te sei, die letzt - te sei!
Belm.
- - te, heu - - te wirst du frei, wirst du frei.
Vc. e B.
47
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Re)
V. I
V. II
Va.
Pedr.
PEDRILLO
Al - so Blondchen, hast's ver - stan-den?
Al - les ist zur Flucht vor -
Vc. e B.

51
a2
Fl.
Fag.
Cor. (in Re)
V. I
V. II
Va.
Pedr.
han-den, um Schlag zwöl - fe sind wir da, um Schlag zwöl - fe sind wir da.
Vc. e B.
54
a2
Fl.
Fag.
Cor. (in Re)
V. I
V. II
Va.
BLONDE
Blonde
Un - be - sorgt, es wird nichts feh - len, die Mi - nu - ten werd' ich
Vc. e B.

57
Fl.
Ob.
Fag.
a2
Cor. (in Re)
Cl. (in Re)
Timp. (in Re-La)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Blonde
Belm.
Pedr.
Vc. e B.
KONSTANZE
End - - lich
zäh - len, wär' der Au - gen - blick schon da, wär' der Au - gen - blick schon da!
End - - lich
BELMONTE
End - - lich
PEDRILLO
End - - lich

61
Fl.
Ob.
a2
Fag.
p
Cor. (in Re)
Cl. (in Re)
Timp. (in Re-La)
V. I
V. II
Va.
p
p
p
Konst.
p
scheint die Hoff - - nungs - son - ne hell durchs trü - be, durchs trü - be Fir - ma-
Blonde
p
scheint die Hoff - - nungs - son - ne hell durchs trü - - be, durchs trübe Fir - ma-
Beim.
p
scheint die Hoff - - nungs - son - ne hell durchs trü - be, durchs trü - be Fir - ma-
Pedr.
p
scheint die Hoff - - nungs - son - ne hell durchs trü - be, durchs trü - be Fir - ma-
Vc. e B.
p

67
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Re)
Cl. (in Re)
Timp. (in Re-La)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Blonde
Belm.
Pedr.
Vc. e B.
a2
f
p
sotto voce
ment, hell durchs trü - be Fir - ma - ment.
Voll Ent -

72
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Re)
Cl. (in Re)
Timp. (in Re-La)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Blonde
Beim.
Pedr.
Vc. e B.
a2
p
f
Vc.
Tutti Bassi
zü - cken, Freud' und Won - ne, sehn wir uns - rer Lei - den End', sehn wir
zü - cken, Freud' und Won - ne, sehn wir uns - rer Lei.- den End', sehn wir
zü - cken, Freud' und Won - ne, sehn wir uns - rer Lei - den End', sehn wir
zü - cken, Freud' und Won - ne, sehn wir uns - rer Lei - den End', sehn wir

77
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Re)
Cl. (in Re)
Timp. (in Re-La)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Blonde
Belm.
Pedr.
Vc. e B.
a2
p
sotto voce
uns - rer Lei-den End'.
Voll Ent - zü - cken,

82
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Re)
Cl. (in Re)
Timp. (in Re-La)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Blonde
Belm.
Pedr.
Vc. e B.
a2
p
f
Vc.
Tutti Bassi
Freud' und Won - ne, sehn wir uns - rer Lei - den End', sehn wir_ uns - rer Lei-den

Andante
87
a2
Fl.
Ob.
Fag.
a2
Cor. (in Re)
Cl. (in Re)
Timp. (in Re-La)
V. I
V. II
Va.
Konst.
End', sehn wir_ uns - rer Lei - den End'.
Blonde
End', sehn wir uns - rer Lei - den End'.
Belm.
End', sehn wir_ uns - rer Lei-den End'. Doch ach! bei al - ler
Pedr.
End', sehn wir_ uns - rer Lei-den End'.
Vc. e B.
p

93
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Re)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Belm.
Vc. e B.
p
fp
fp
fp
KONSTANZE
Was ist es, Lieb - ster,
Lust emp - fin - det mei - ne Brust noch manch'ge - hei - me Sor - gen!
fp
99
Fl.
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Konst.
Vc. e B.
sprich, ge - schwind, er - klä - re dich, ge - schwind, er - klä - re

107

Fl. a2 p

Ob. 1mo p

Fag. p

V. I

V. II

Va.

Konst. dich, o halt mir nichts ver - bor - gen, nichts ver - bor - gen, nichts ver - bor - gen!

Belm. BELMONTE Man sagt:—

Vc. e B.

113 a2

Fl. 1mo

Ob.

Fag.

V. I

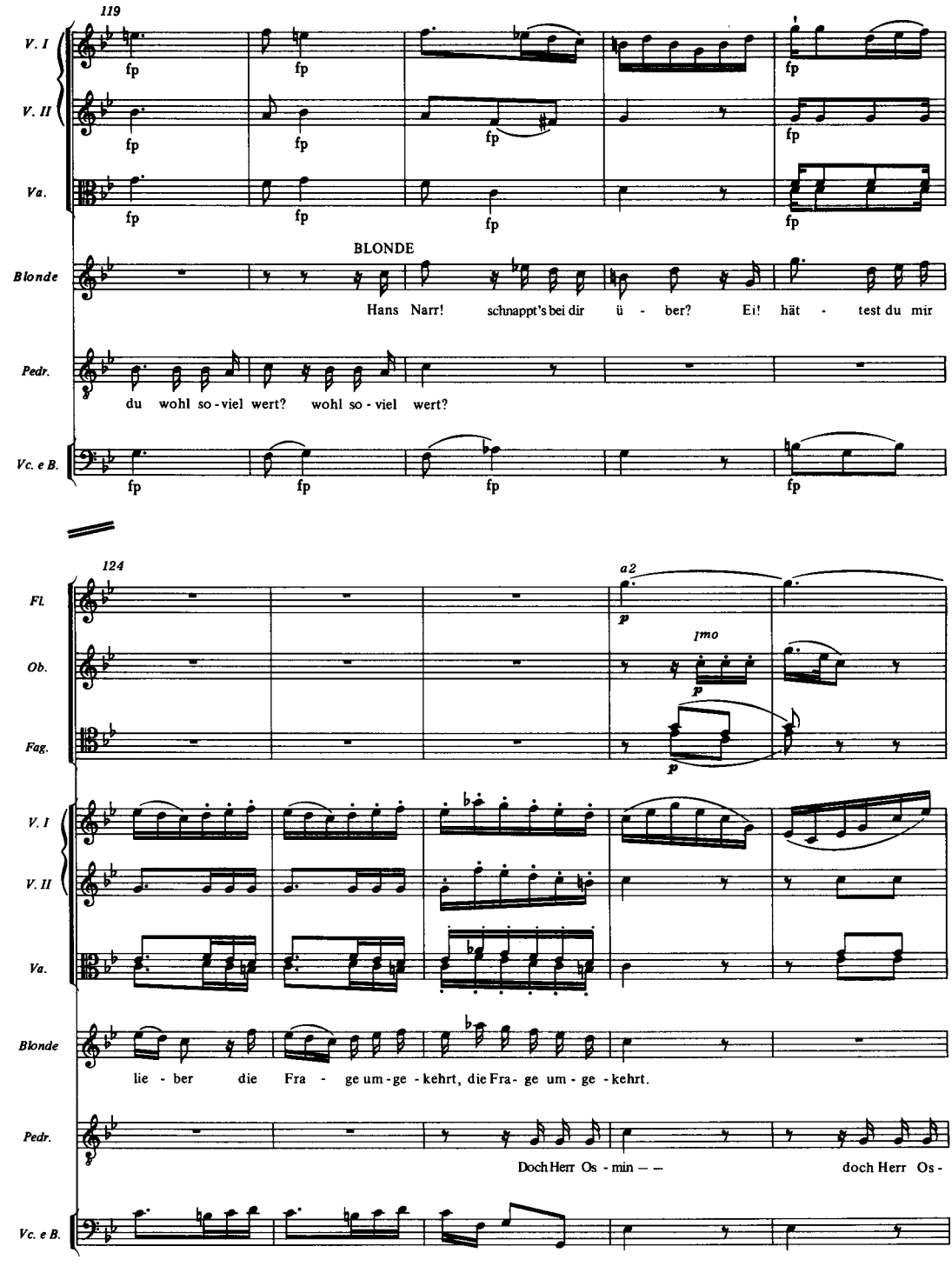
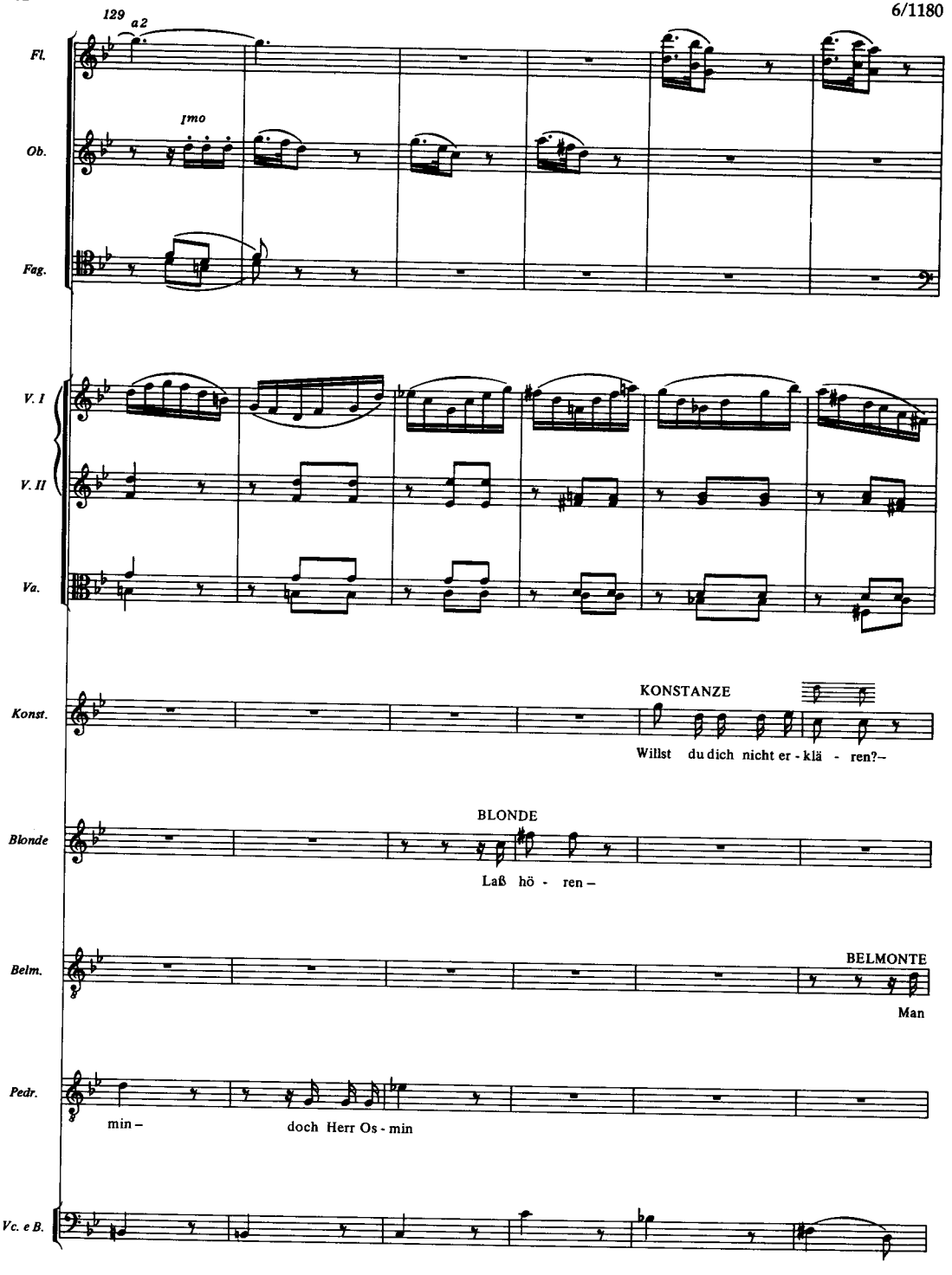
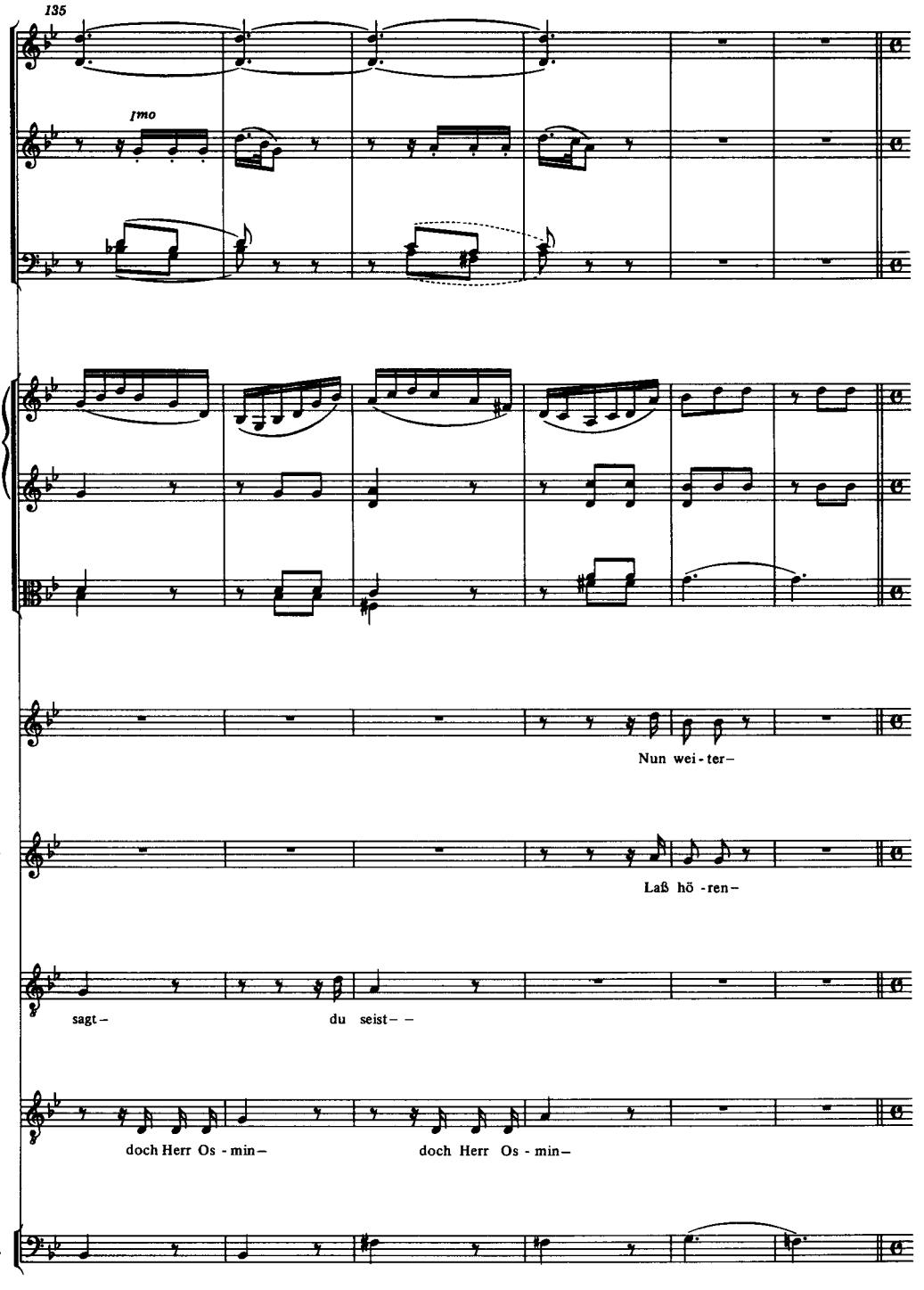
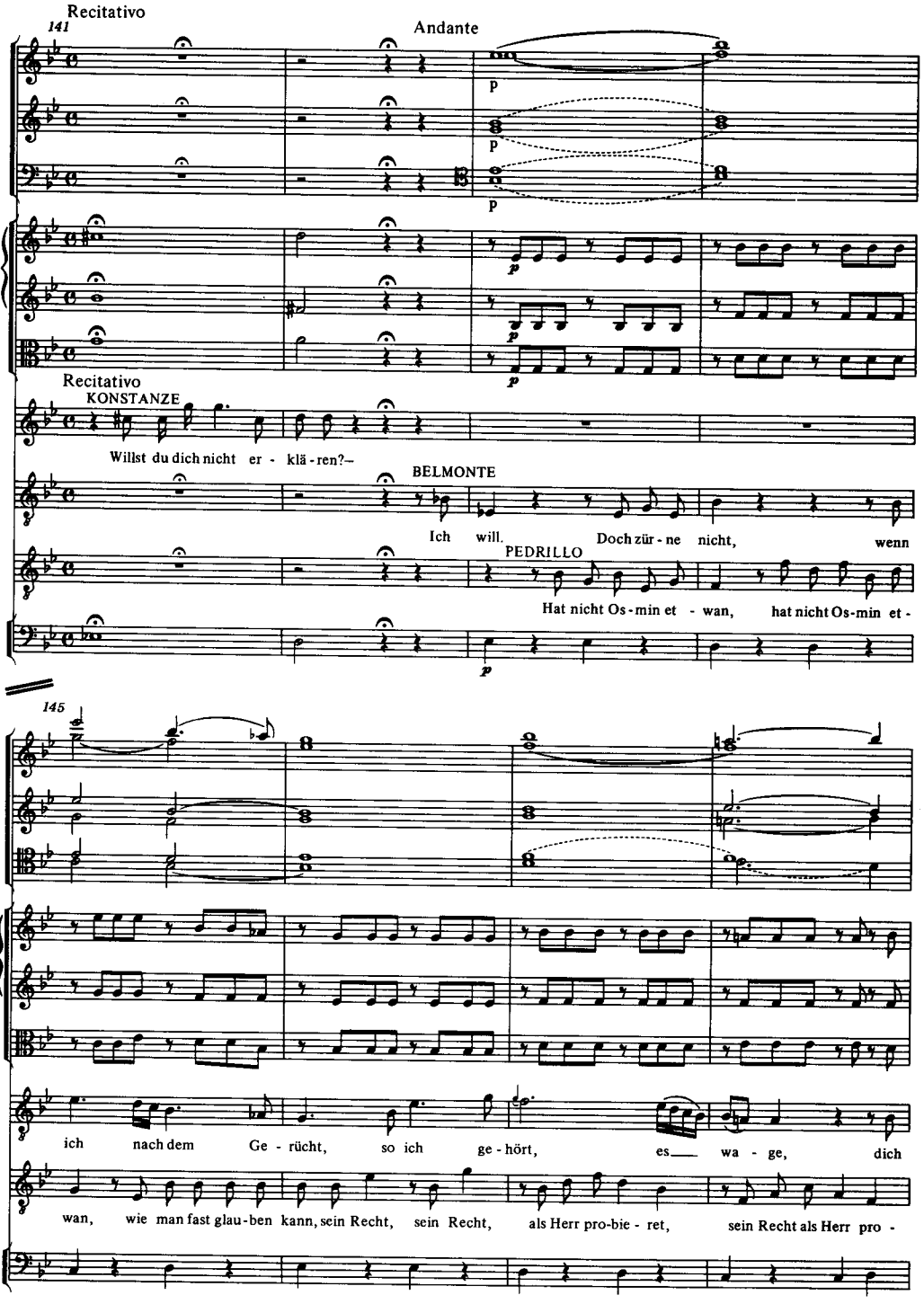
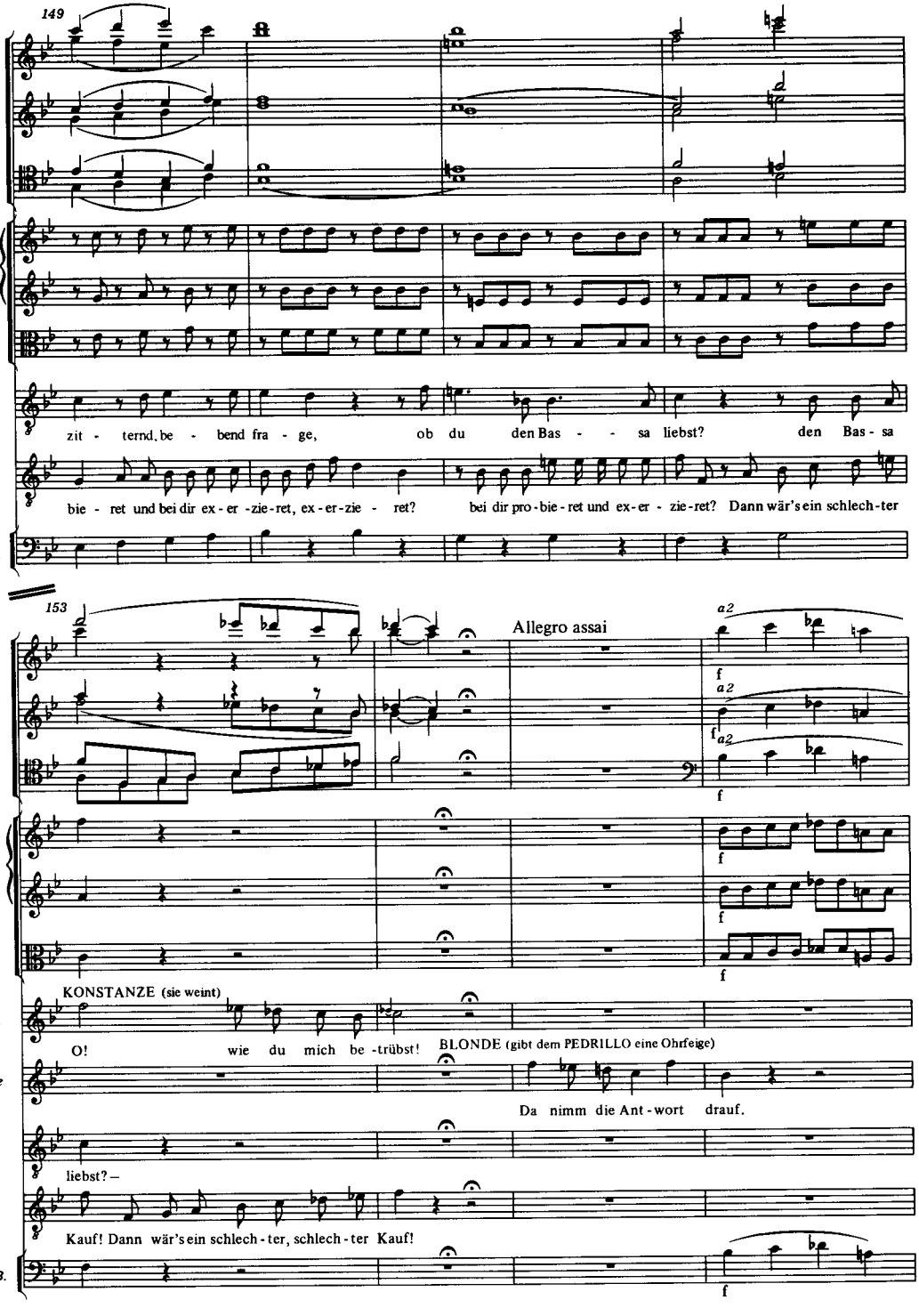
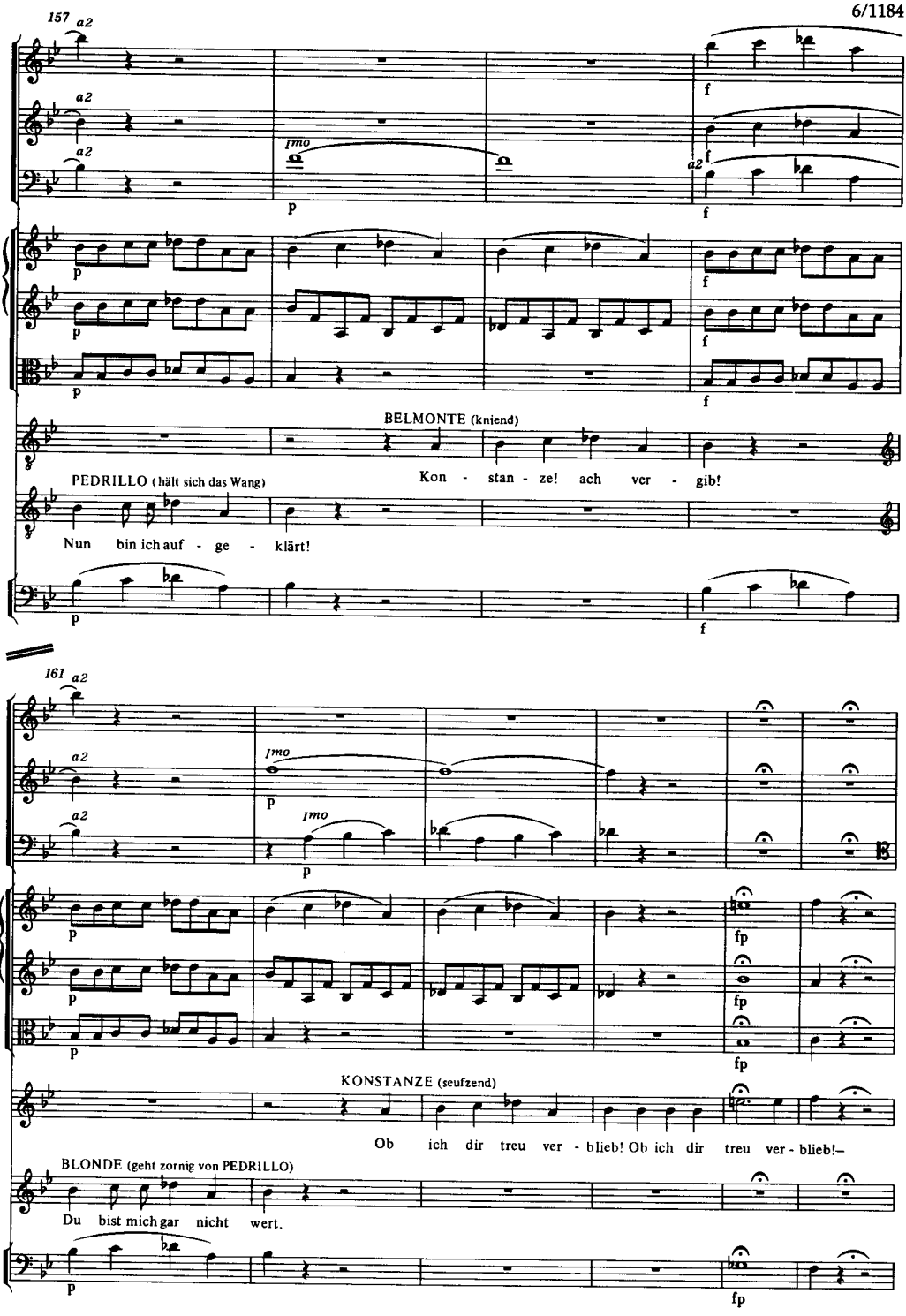
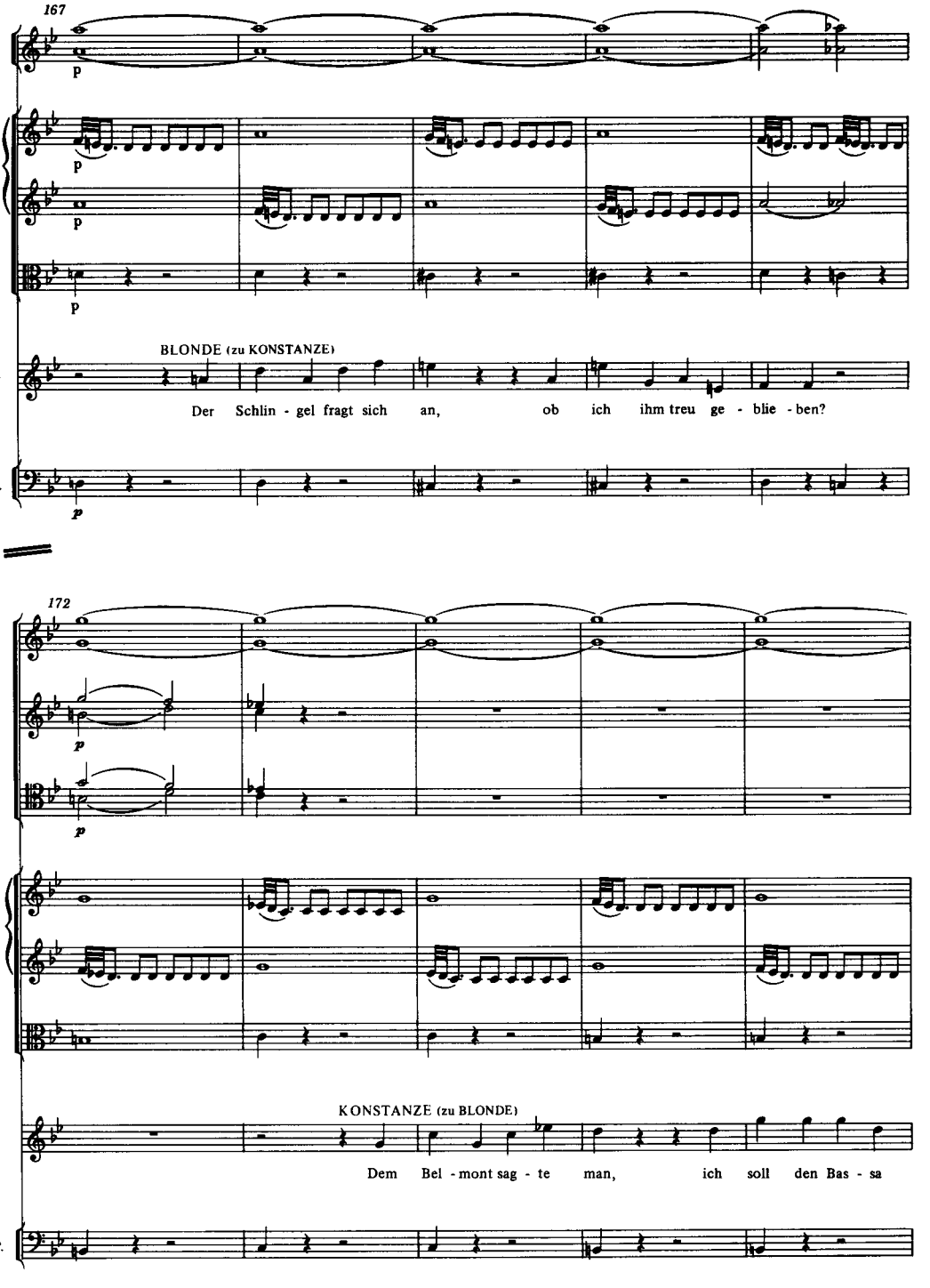
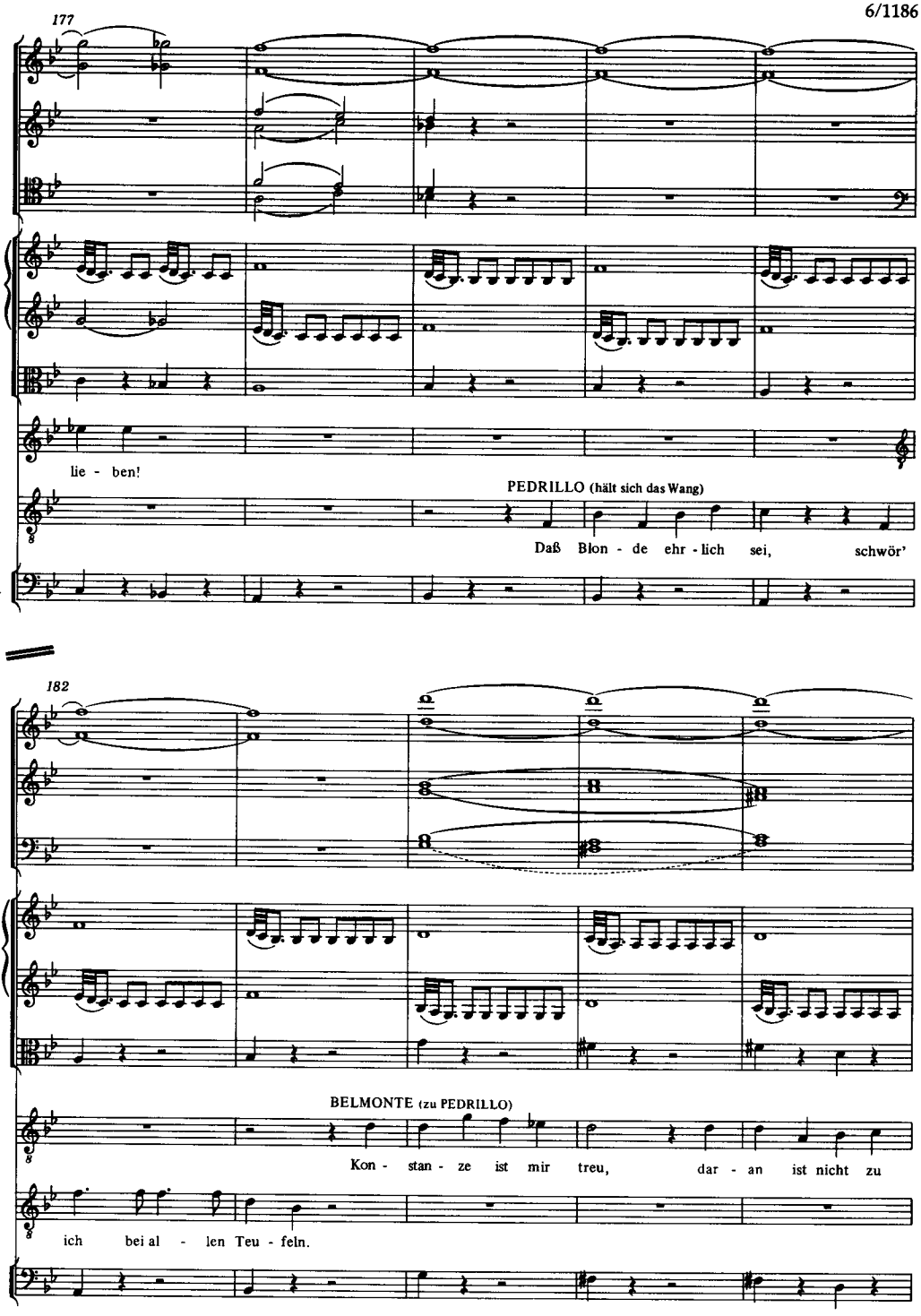
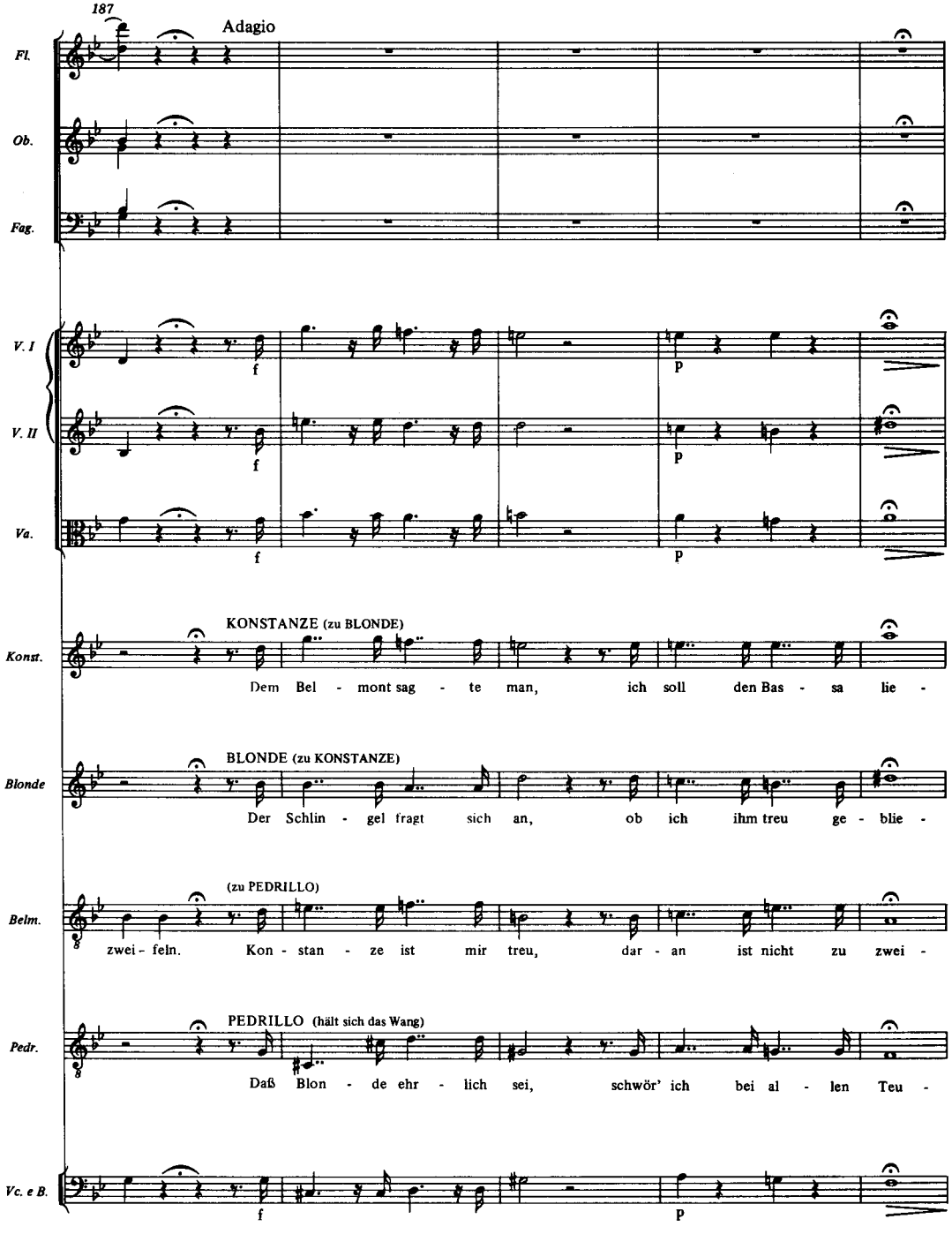
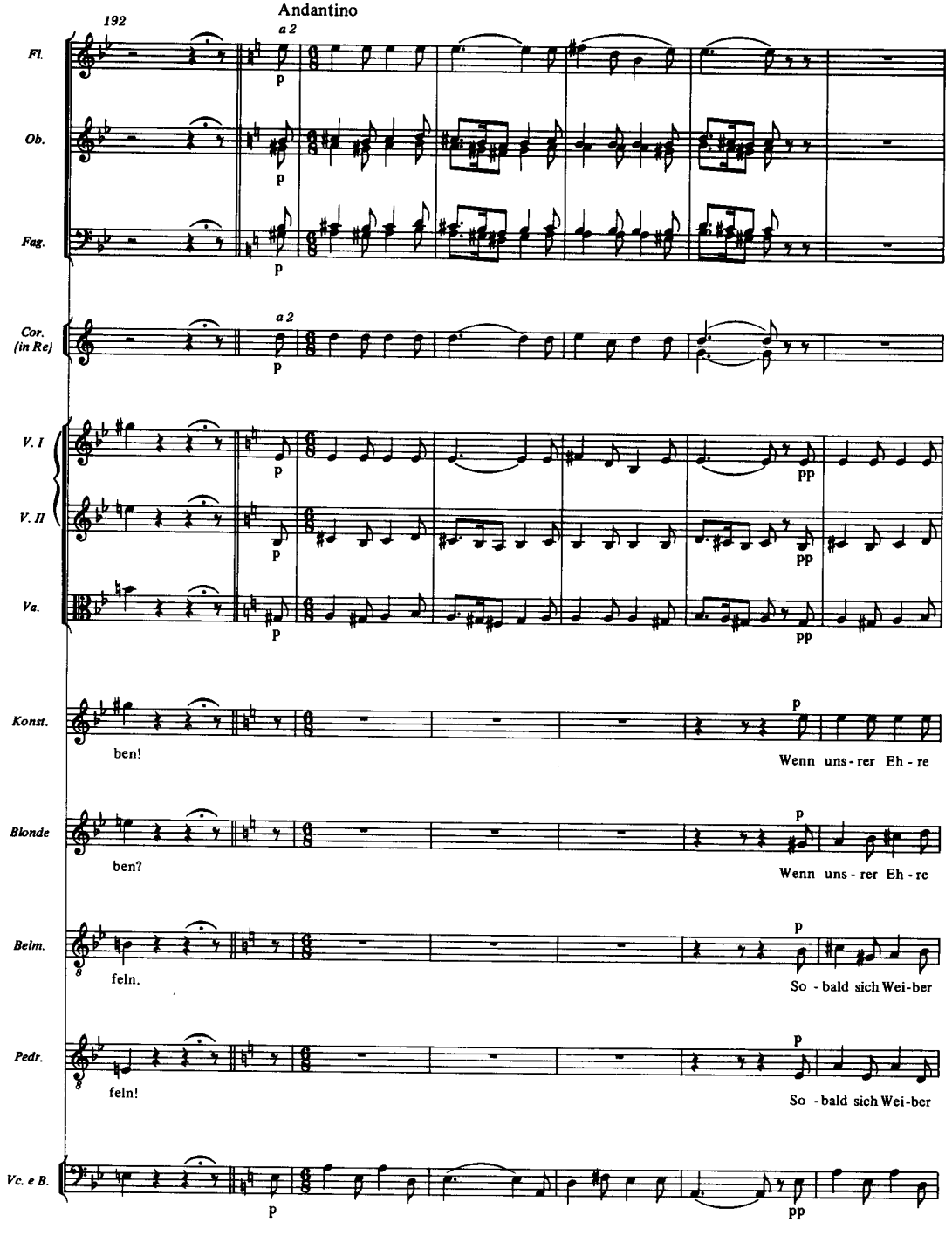
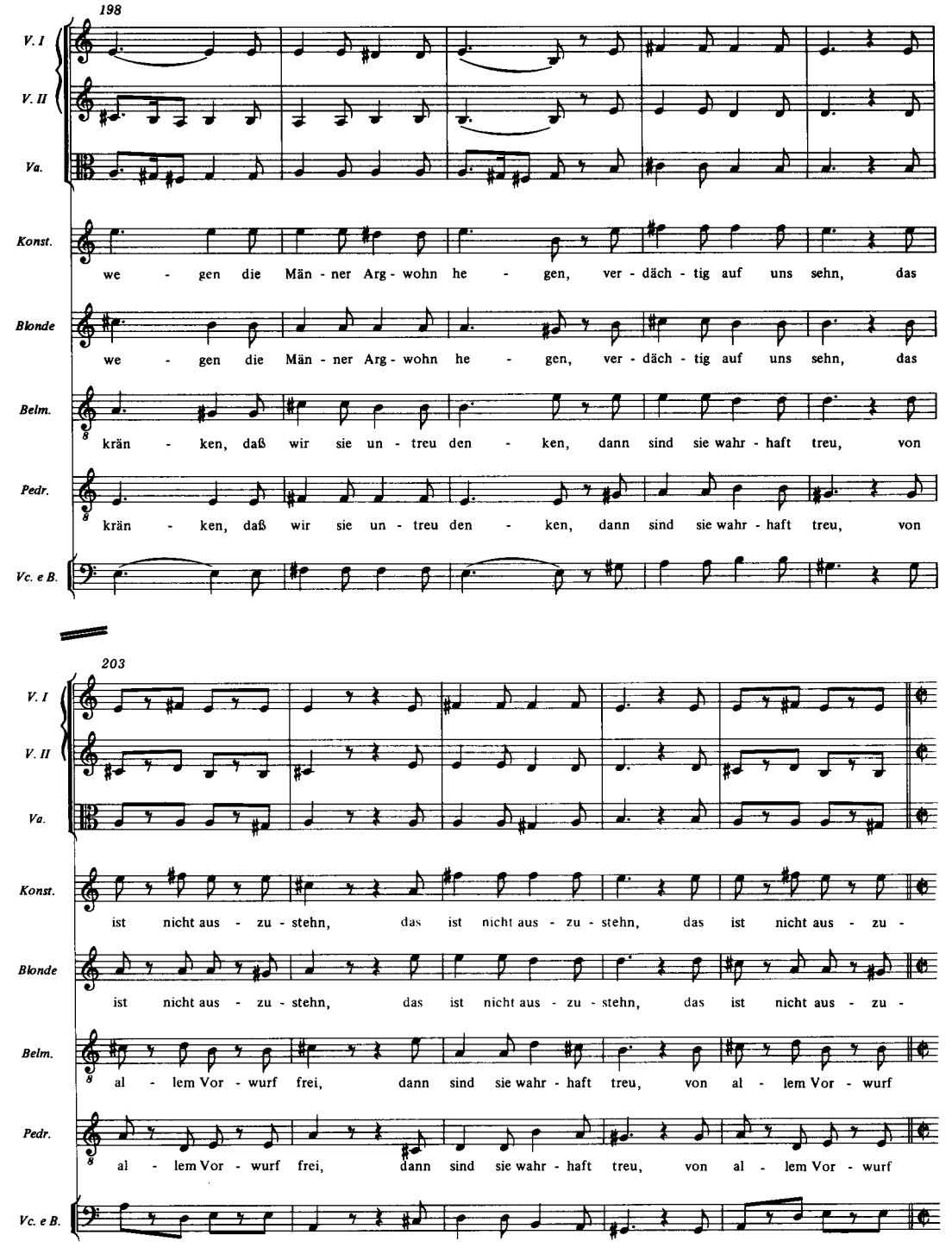
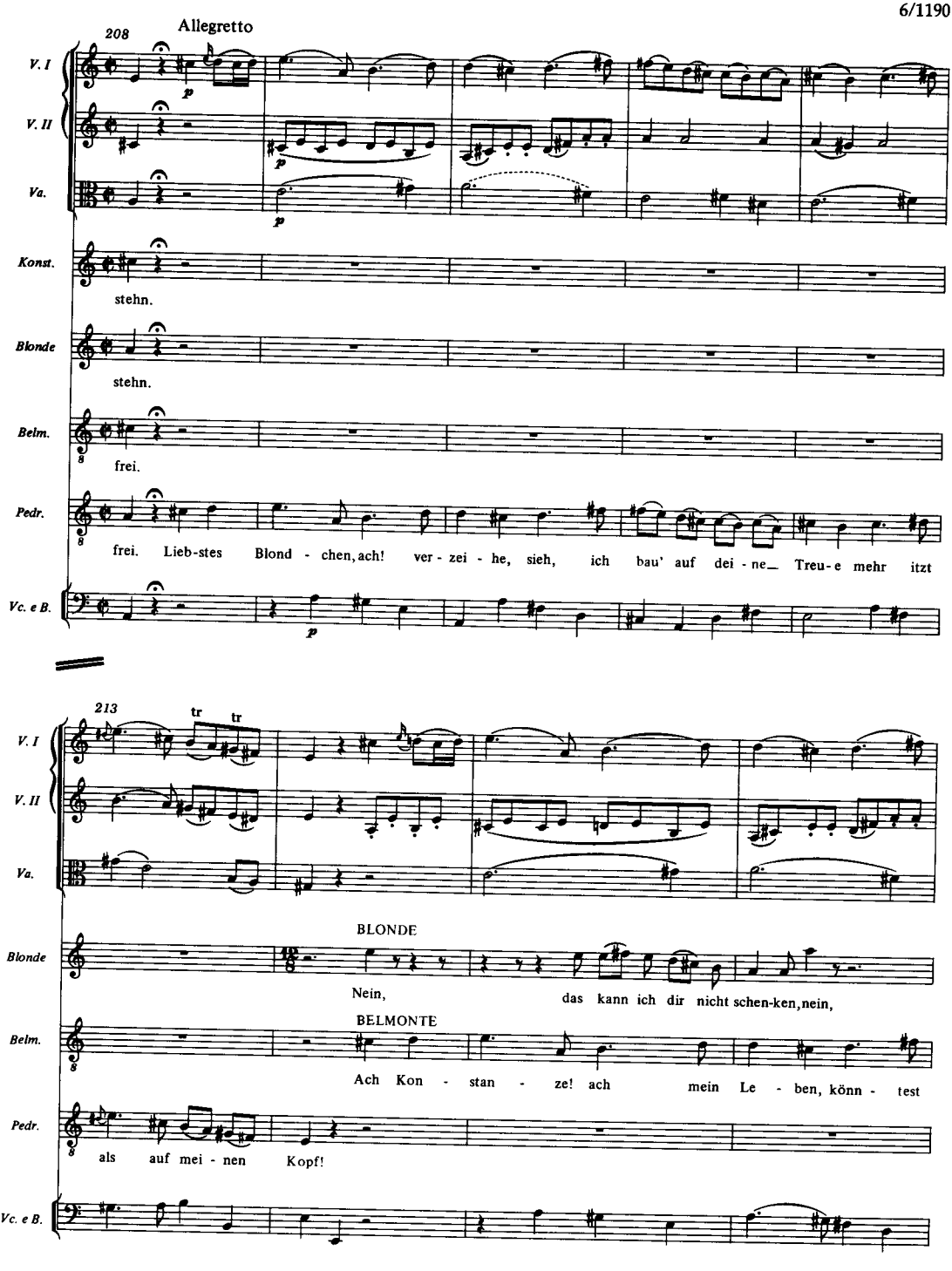
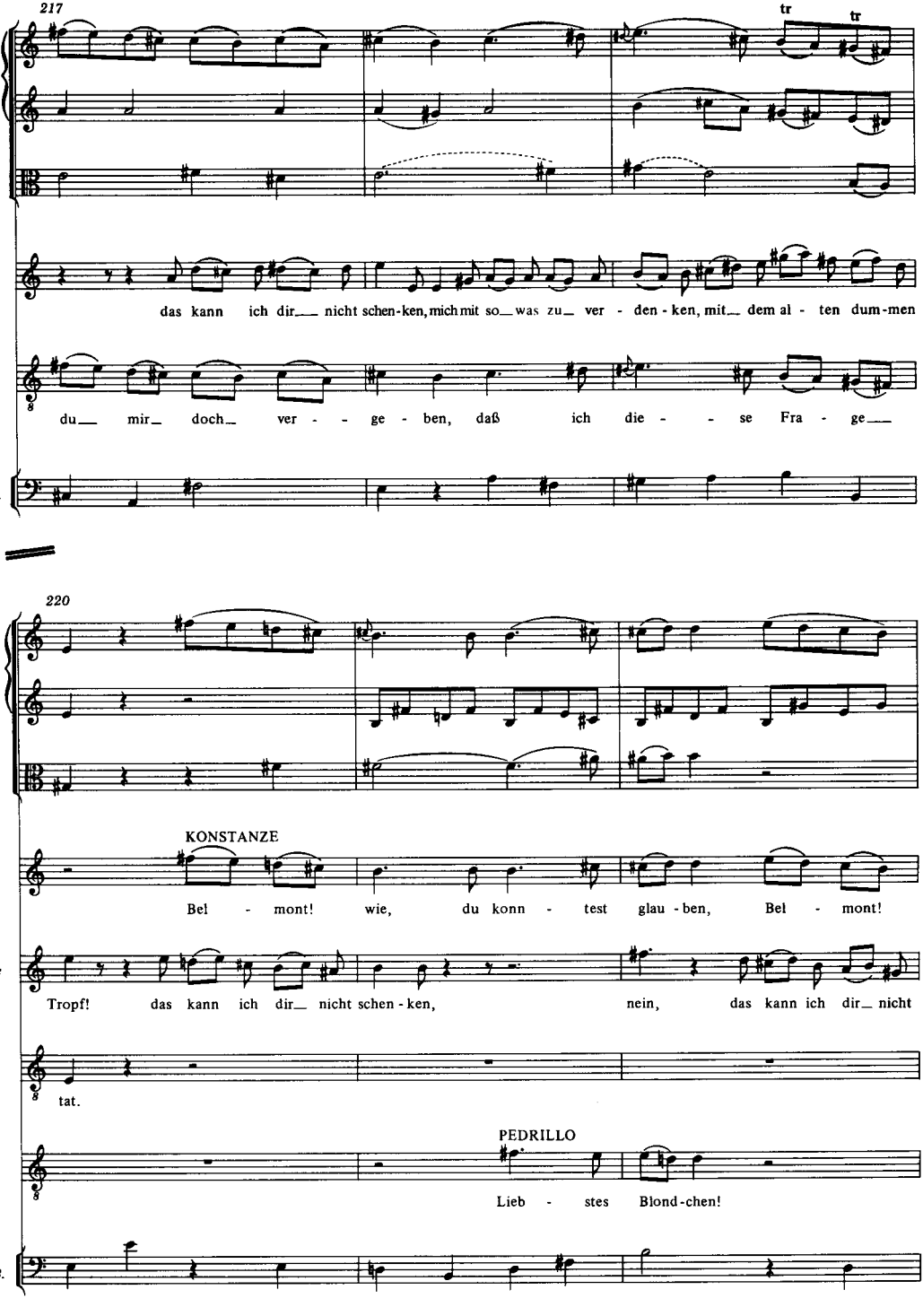
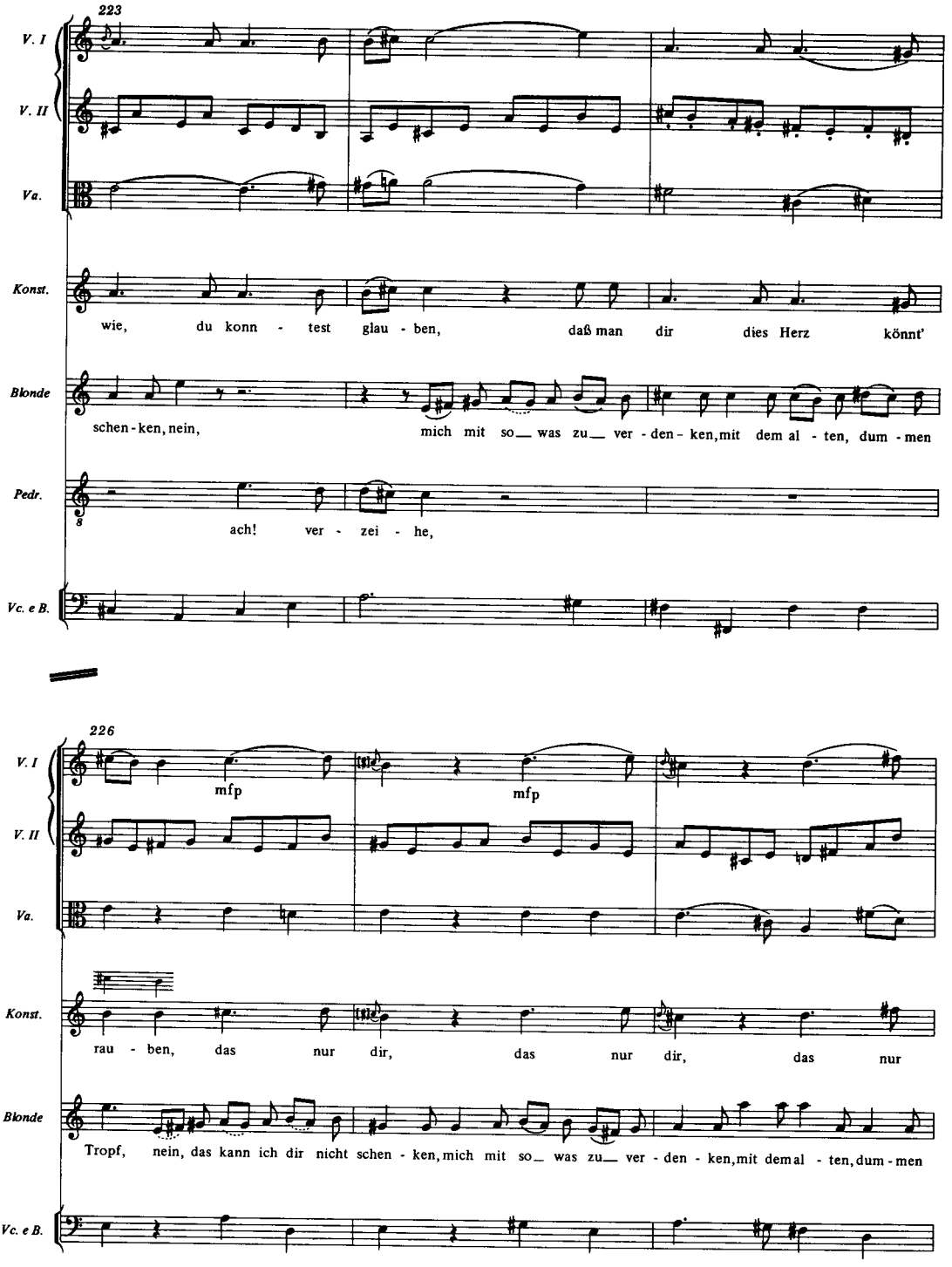
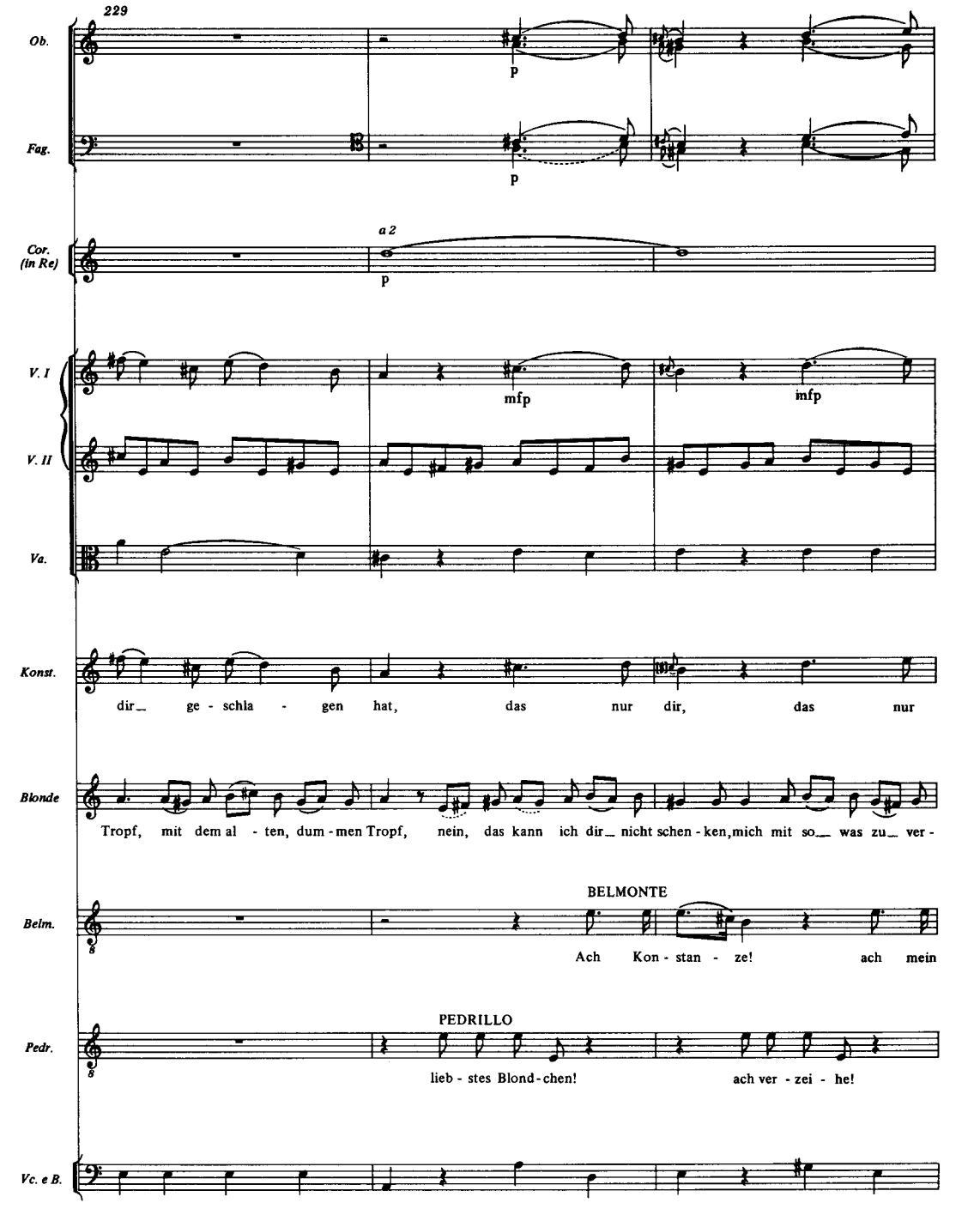
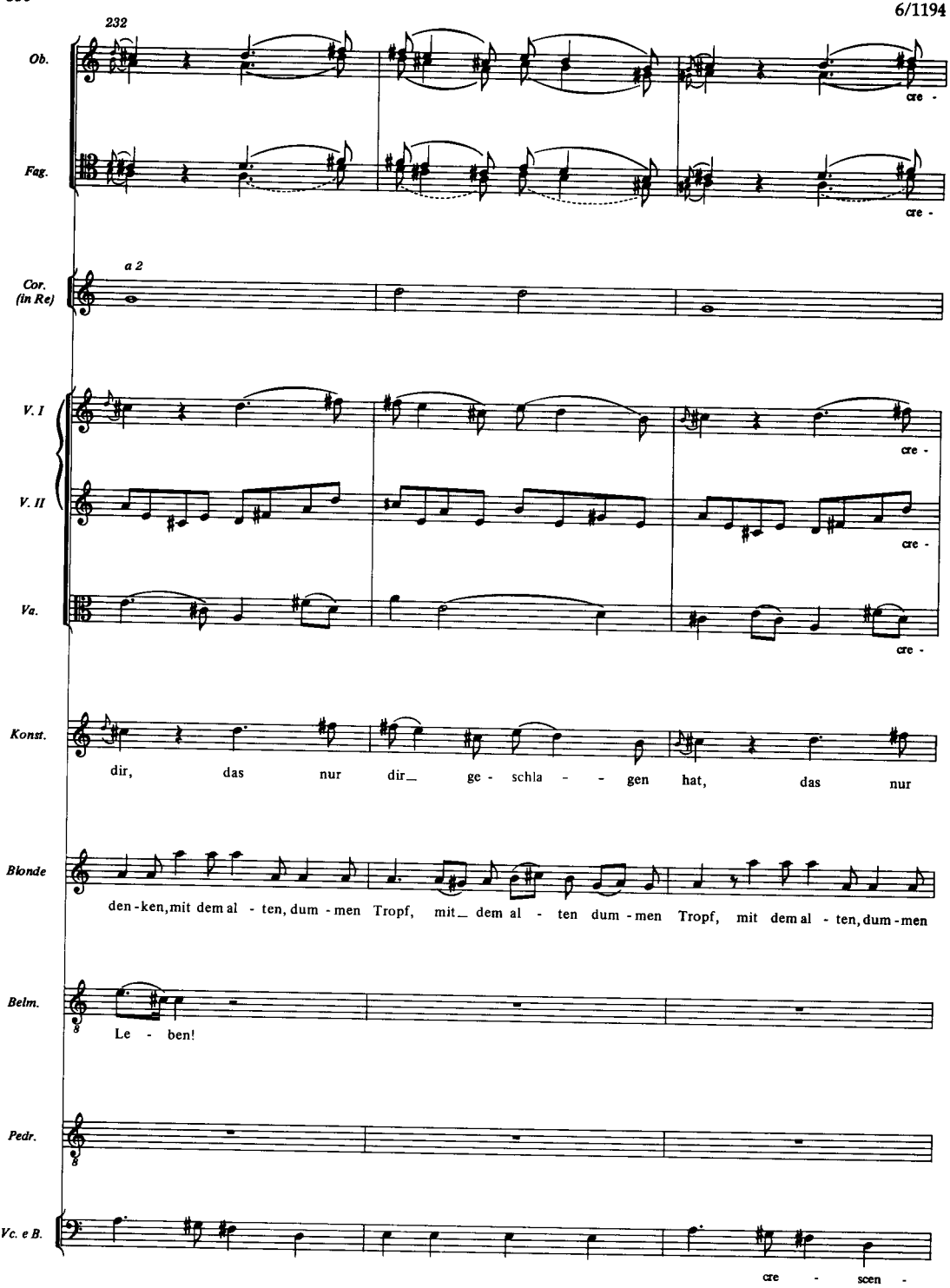
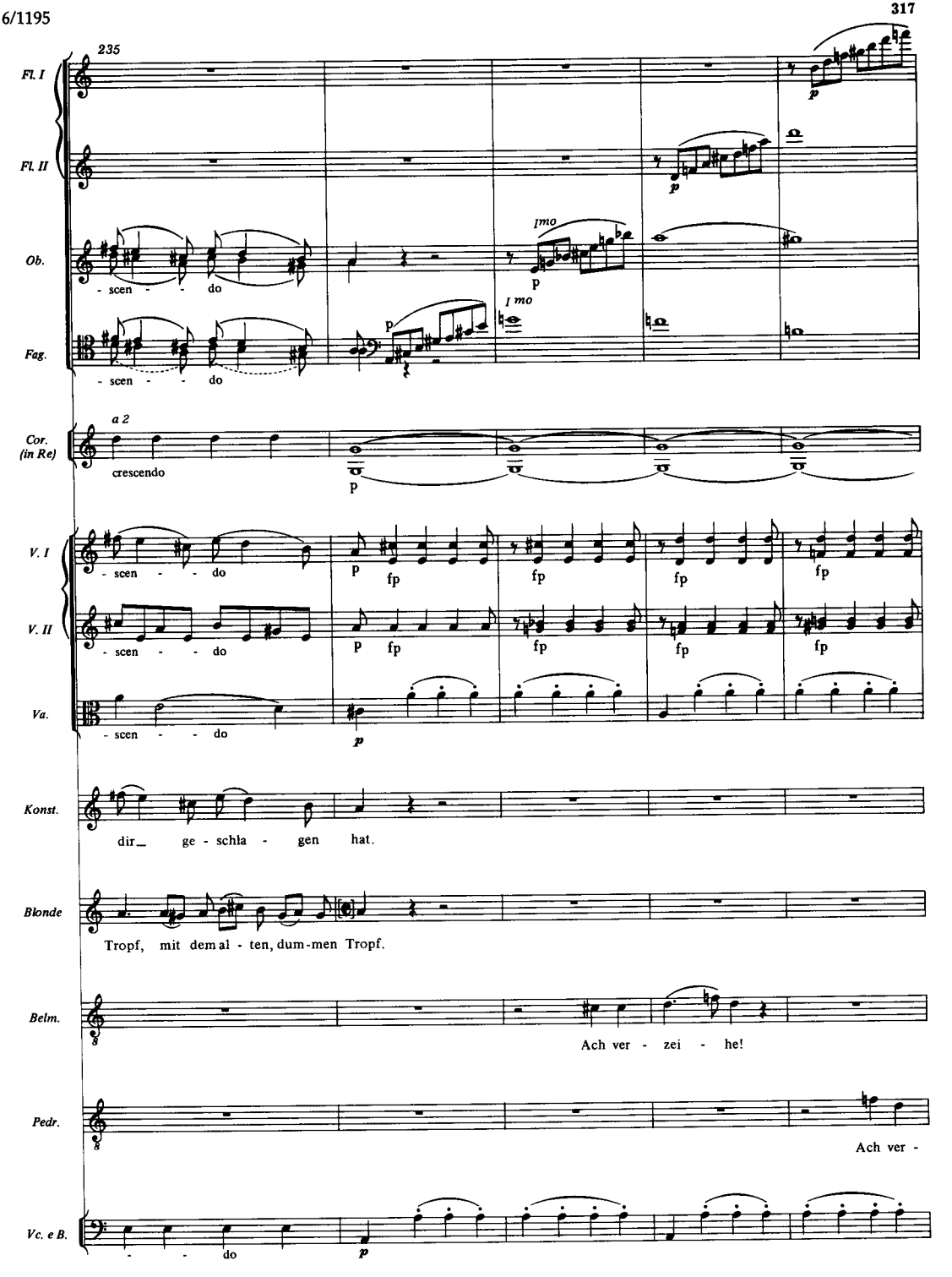
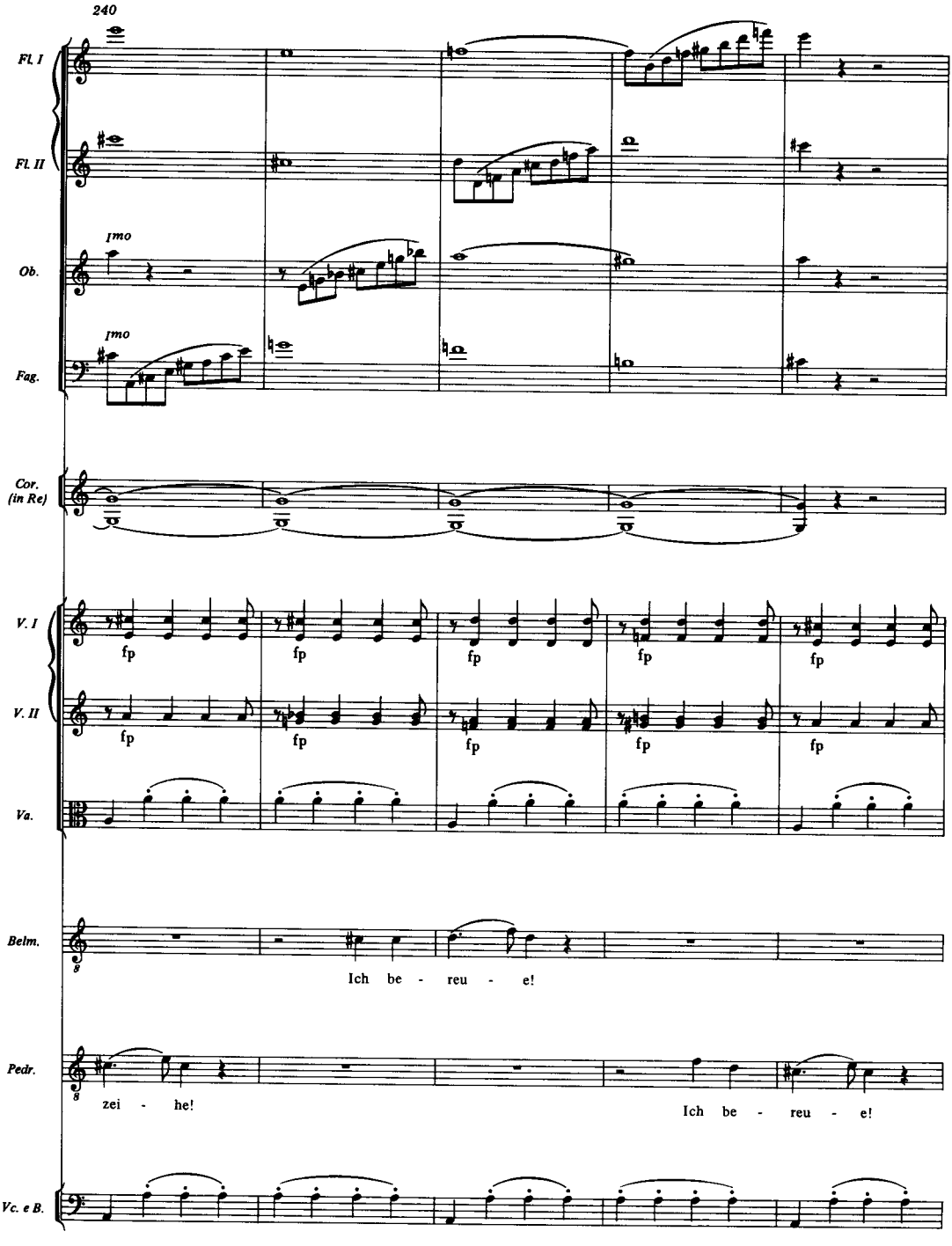
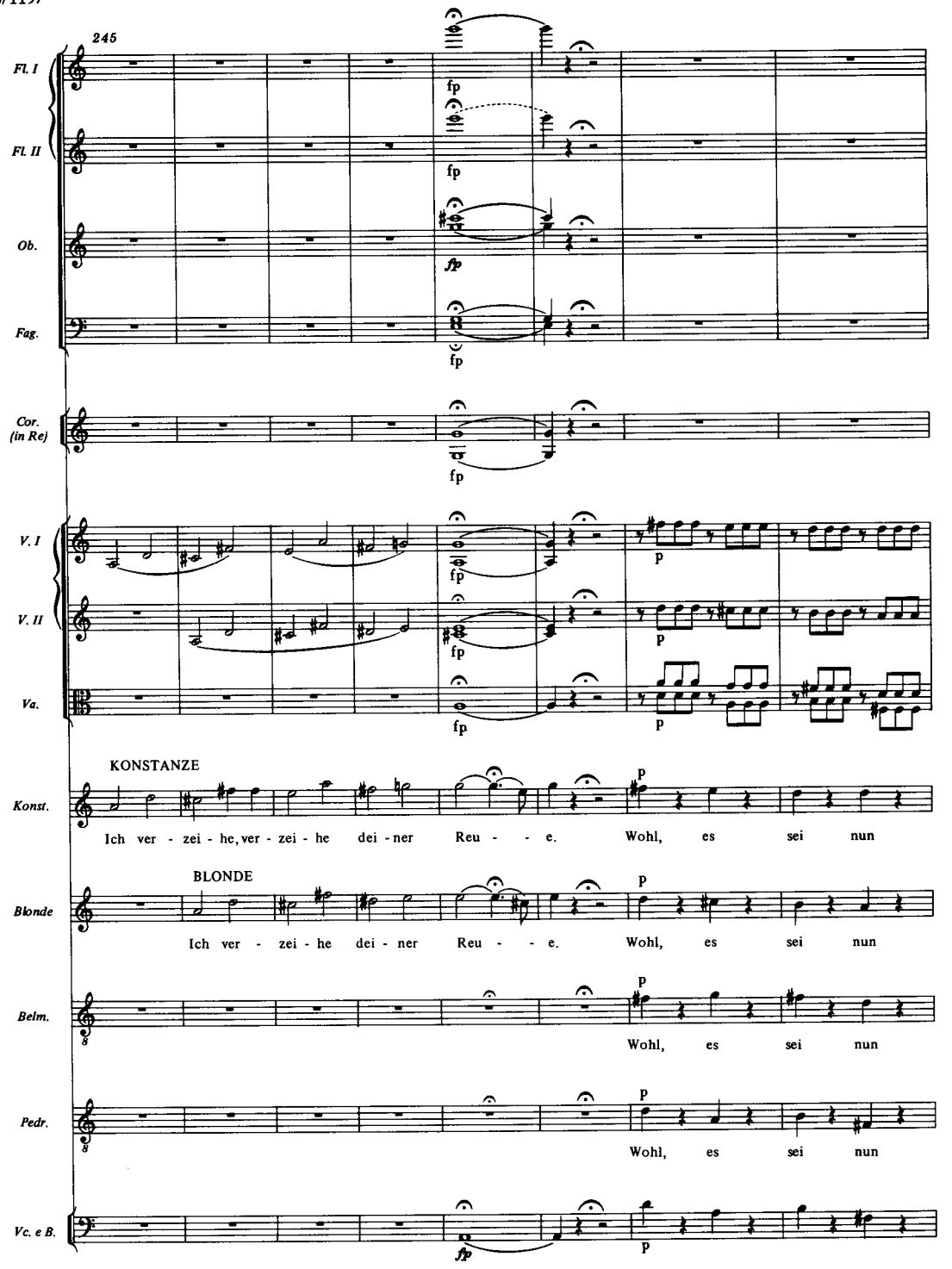
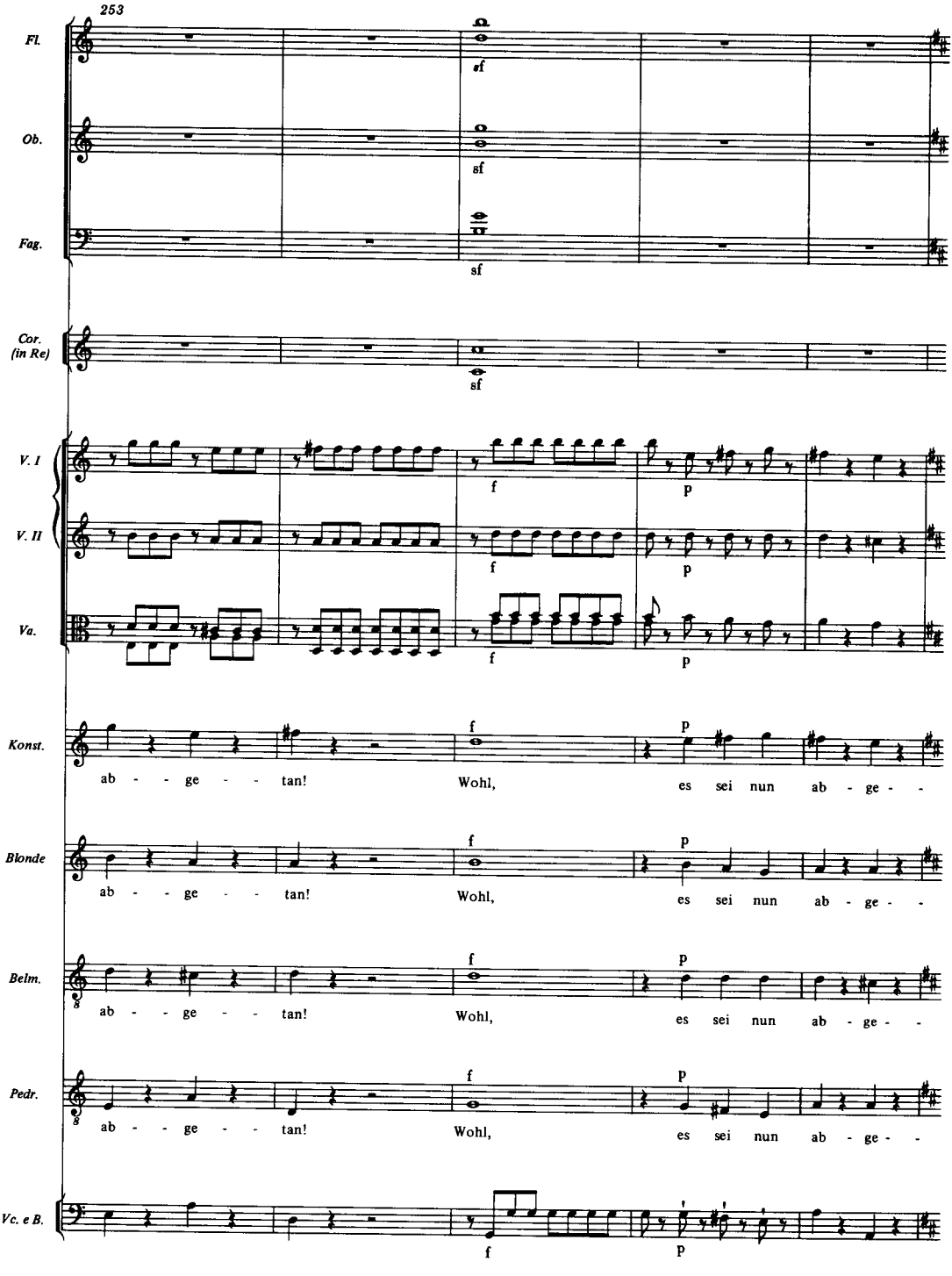
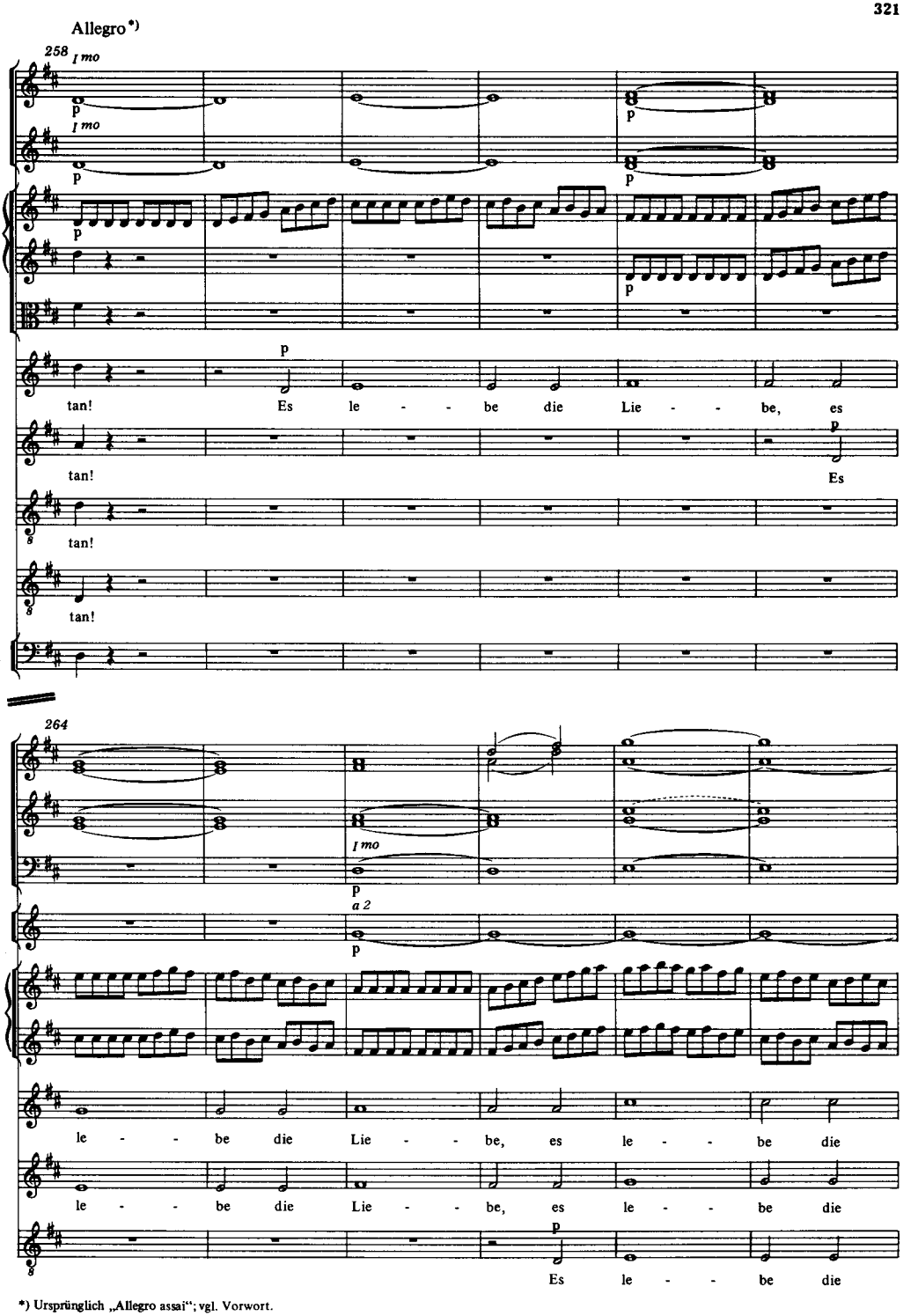
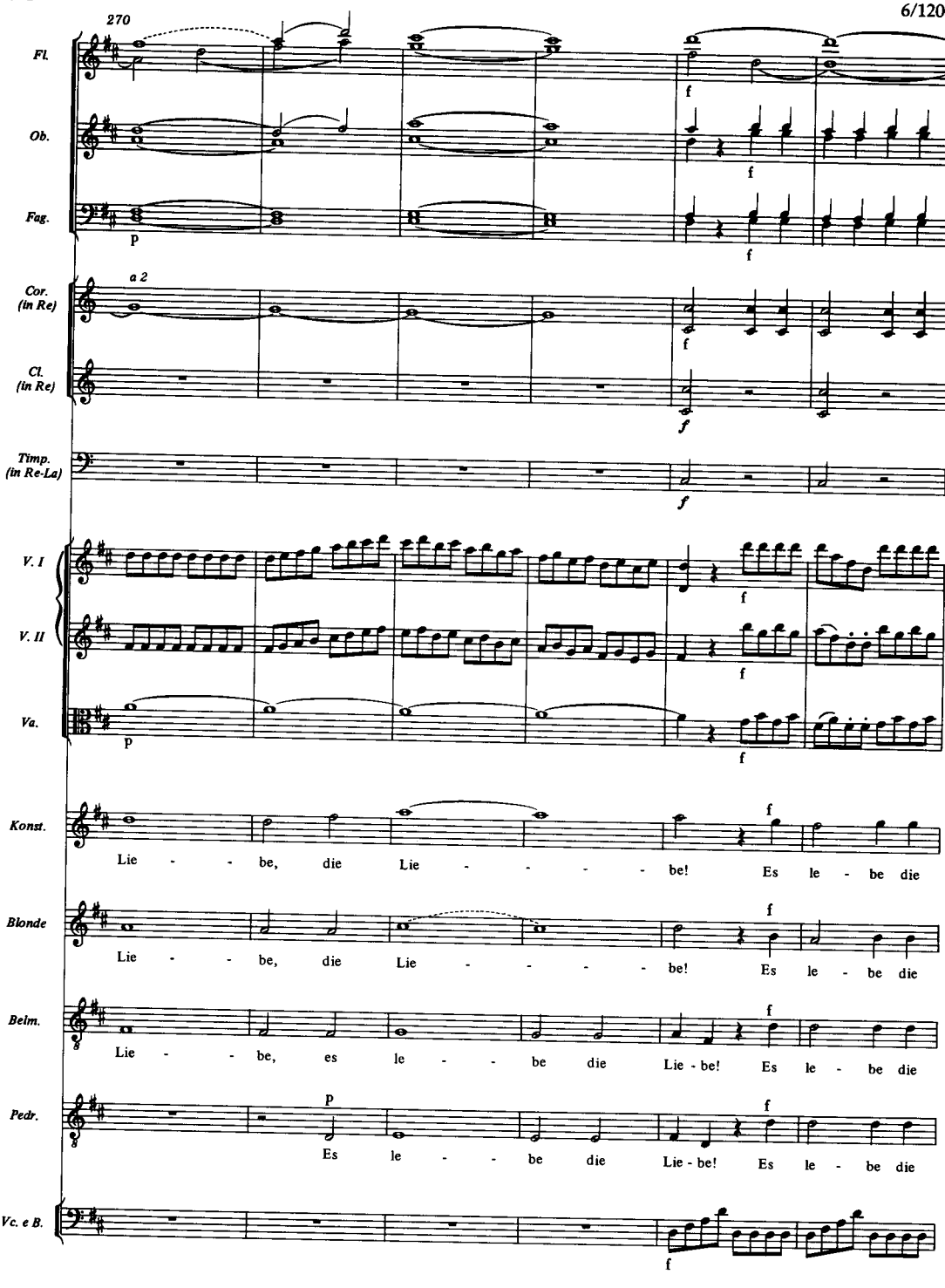
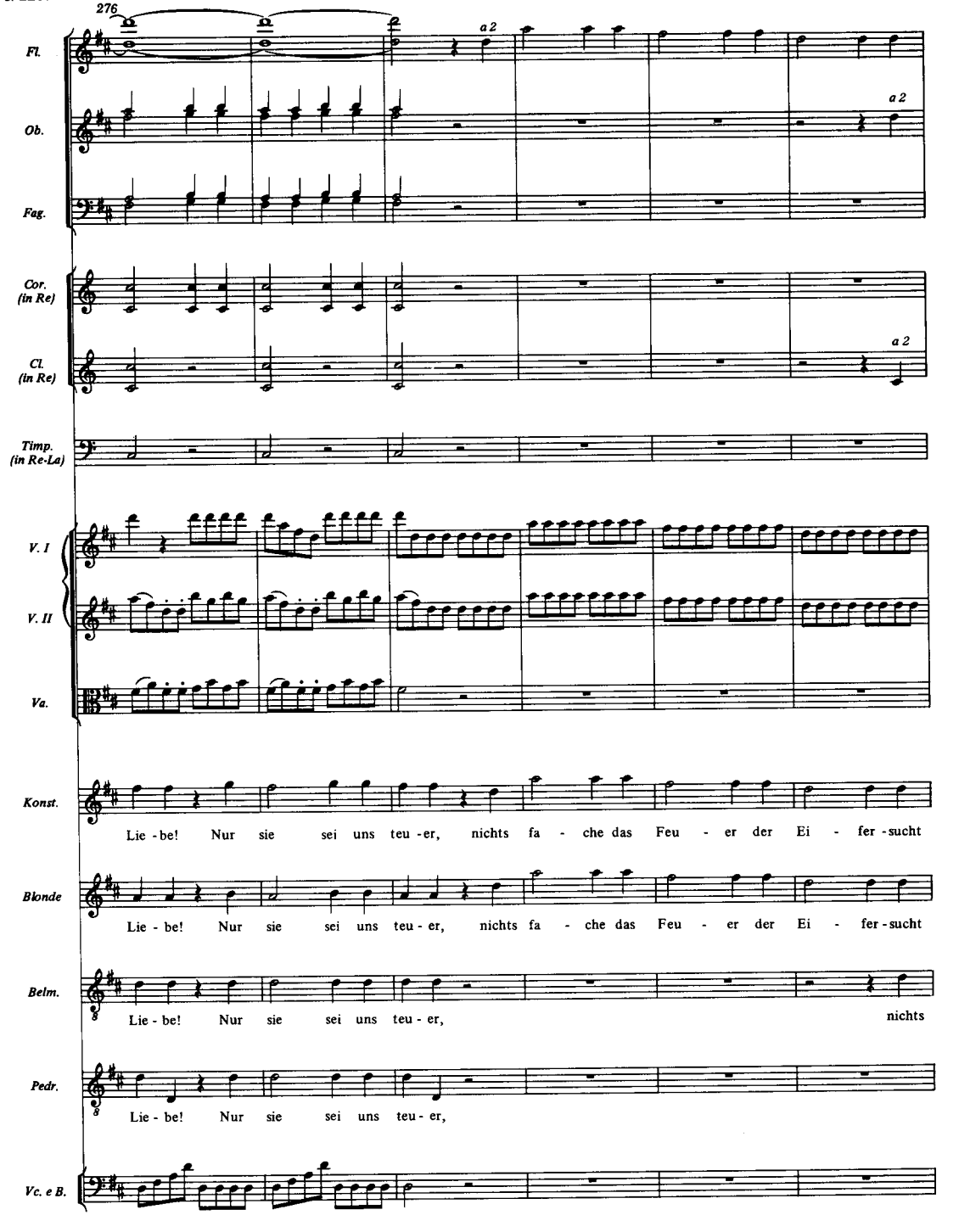
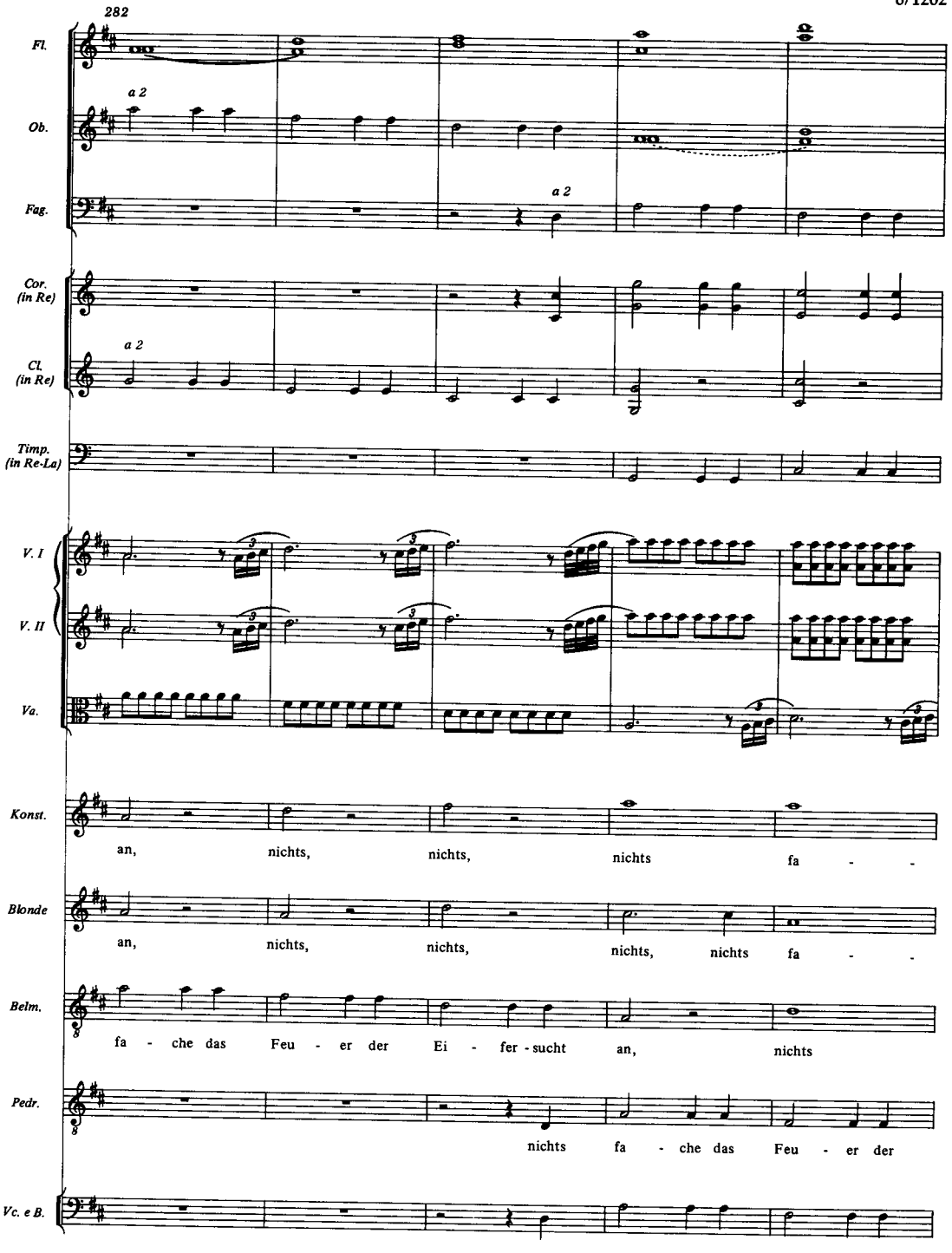
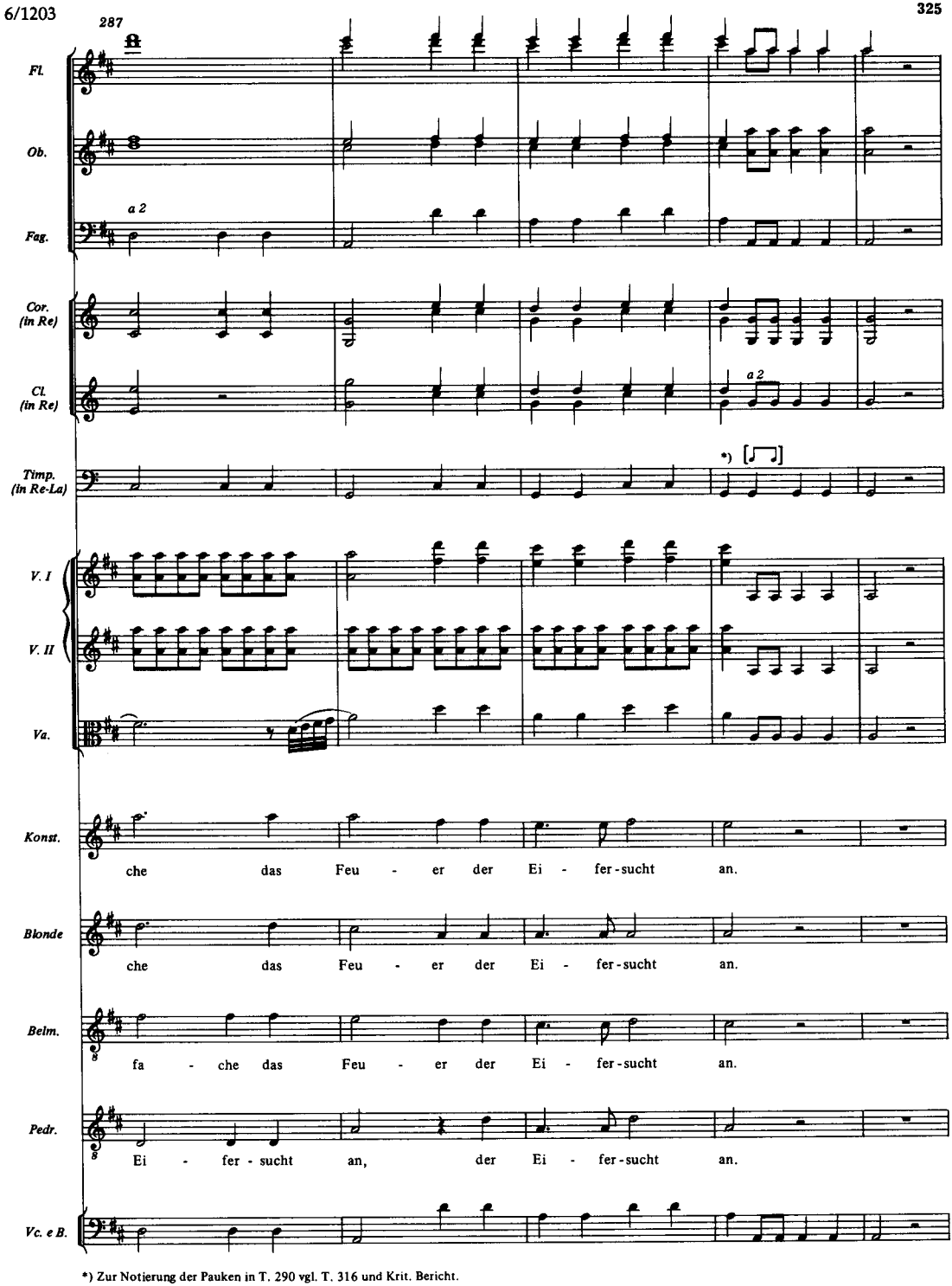
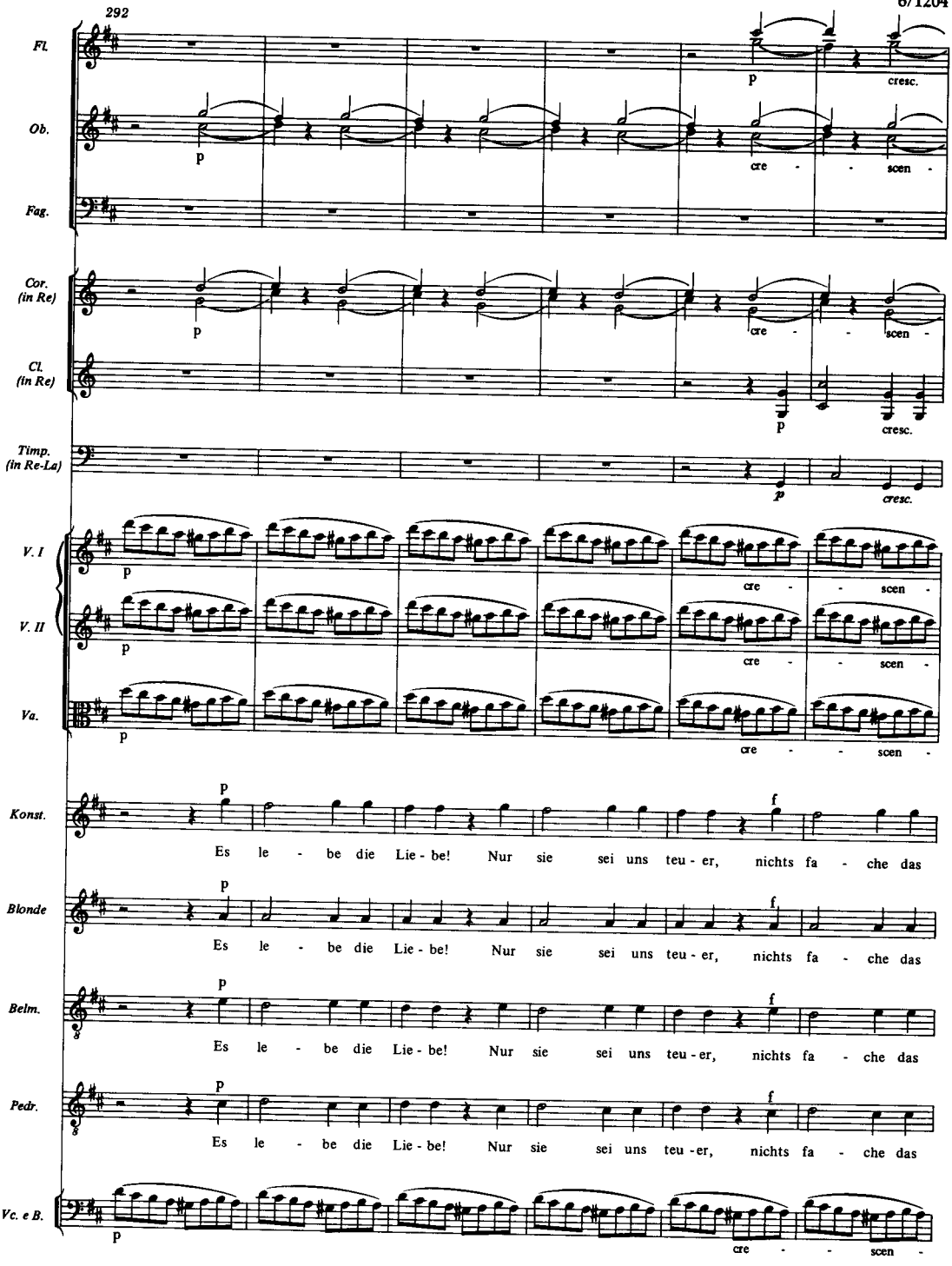
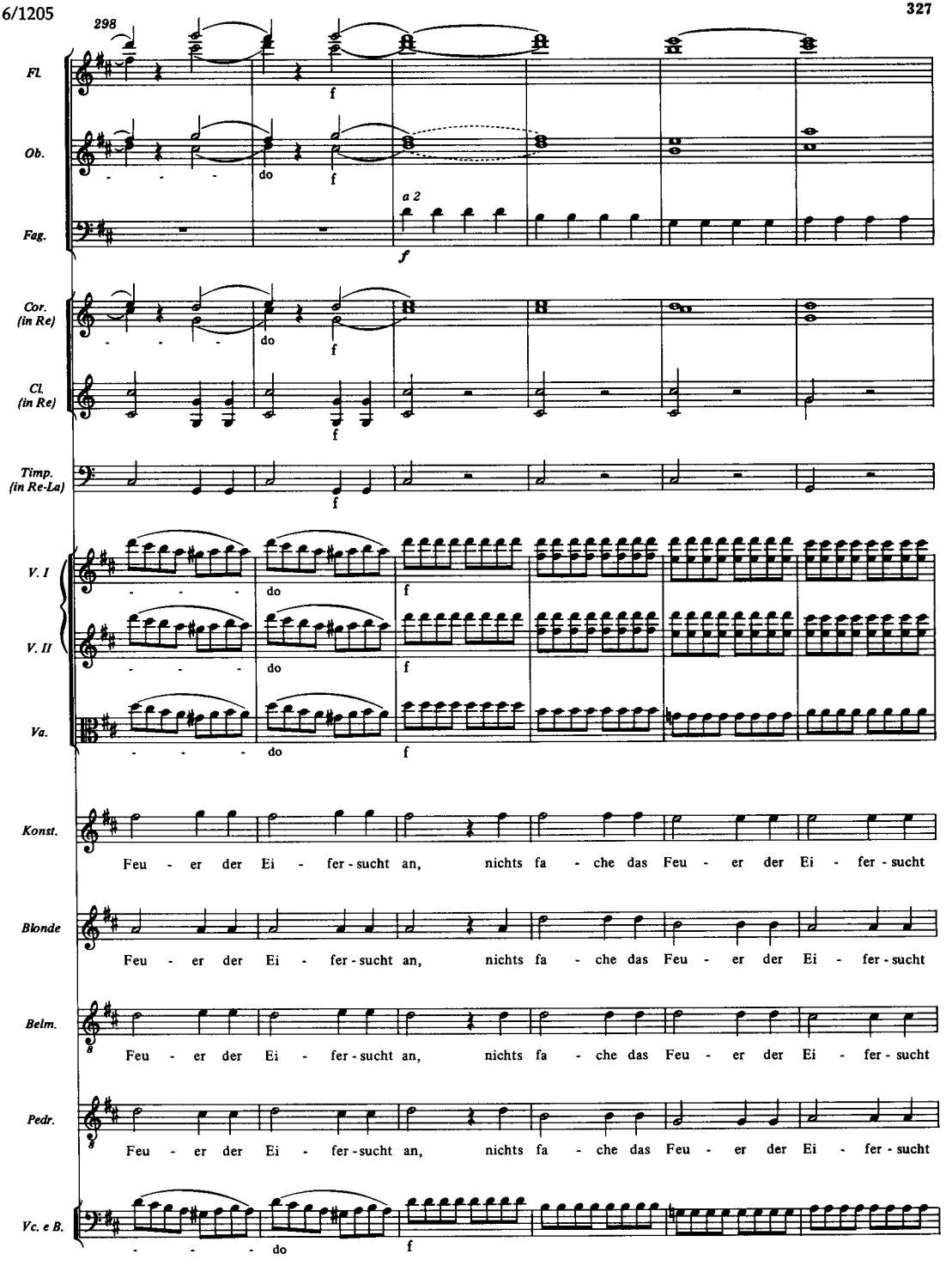
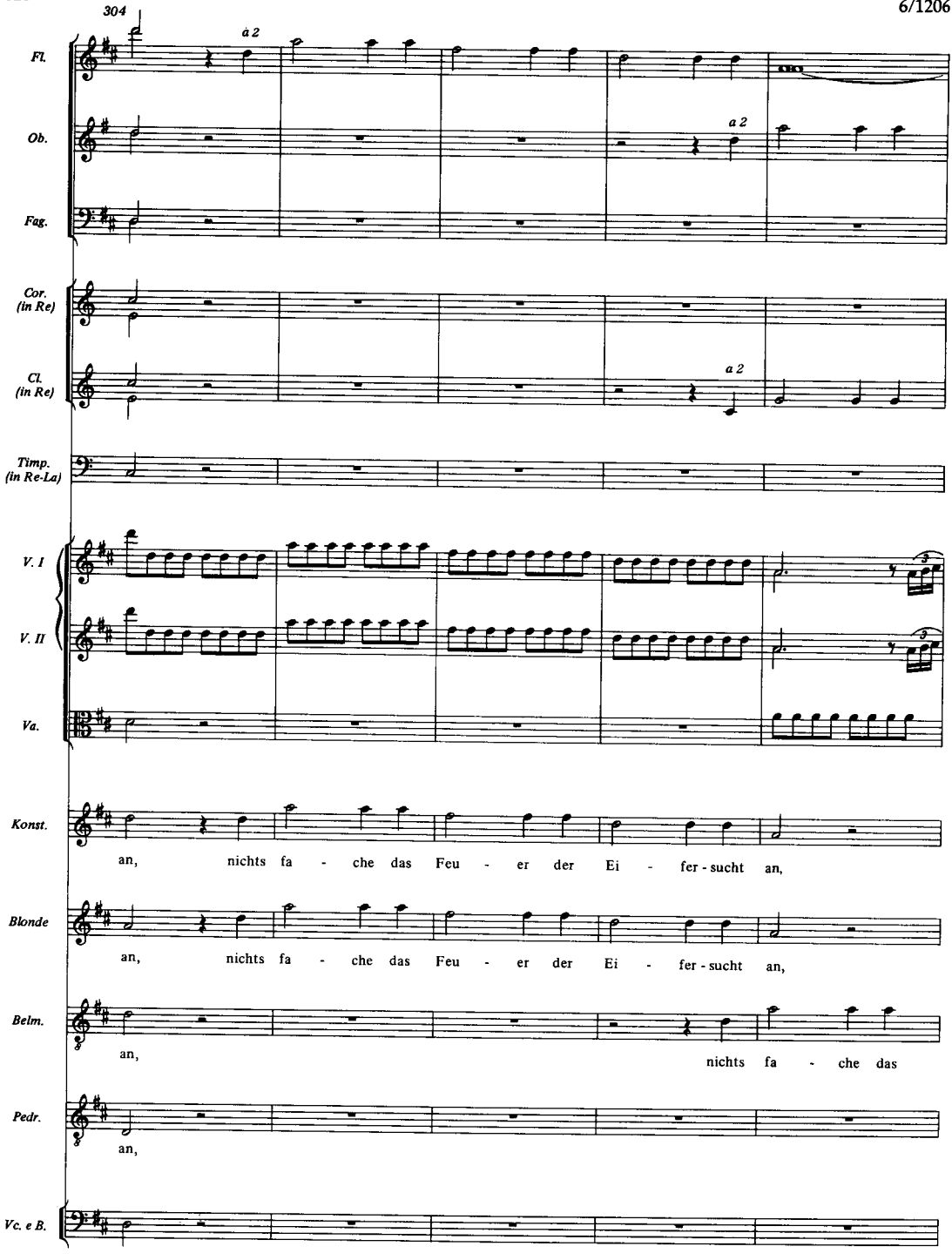
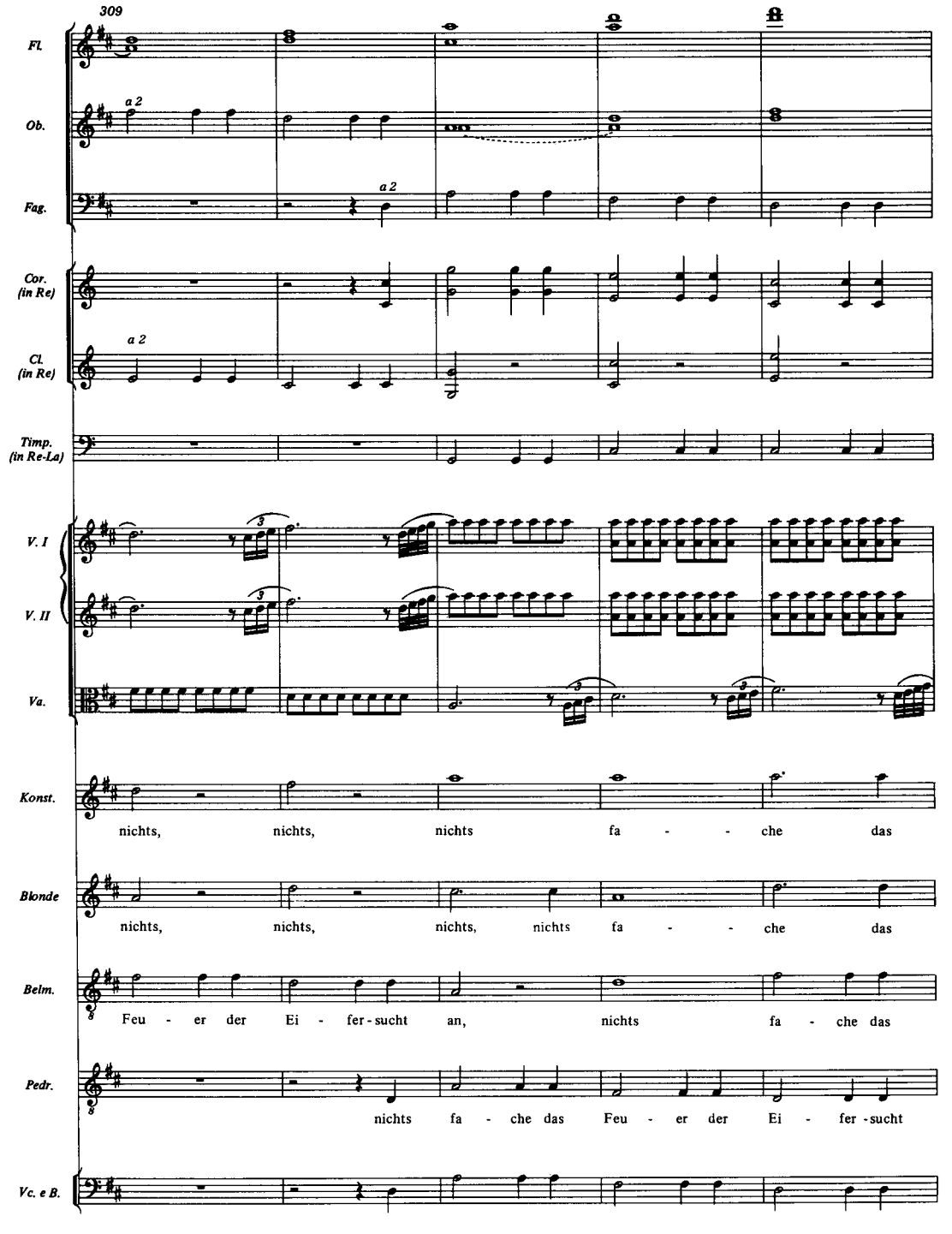
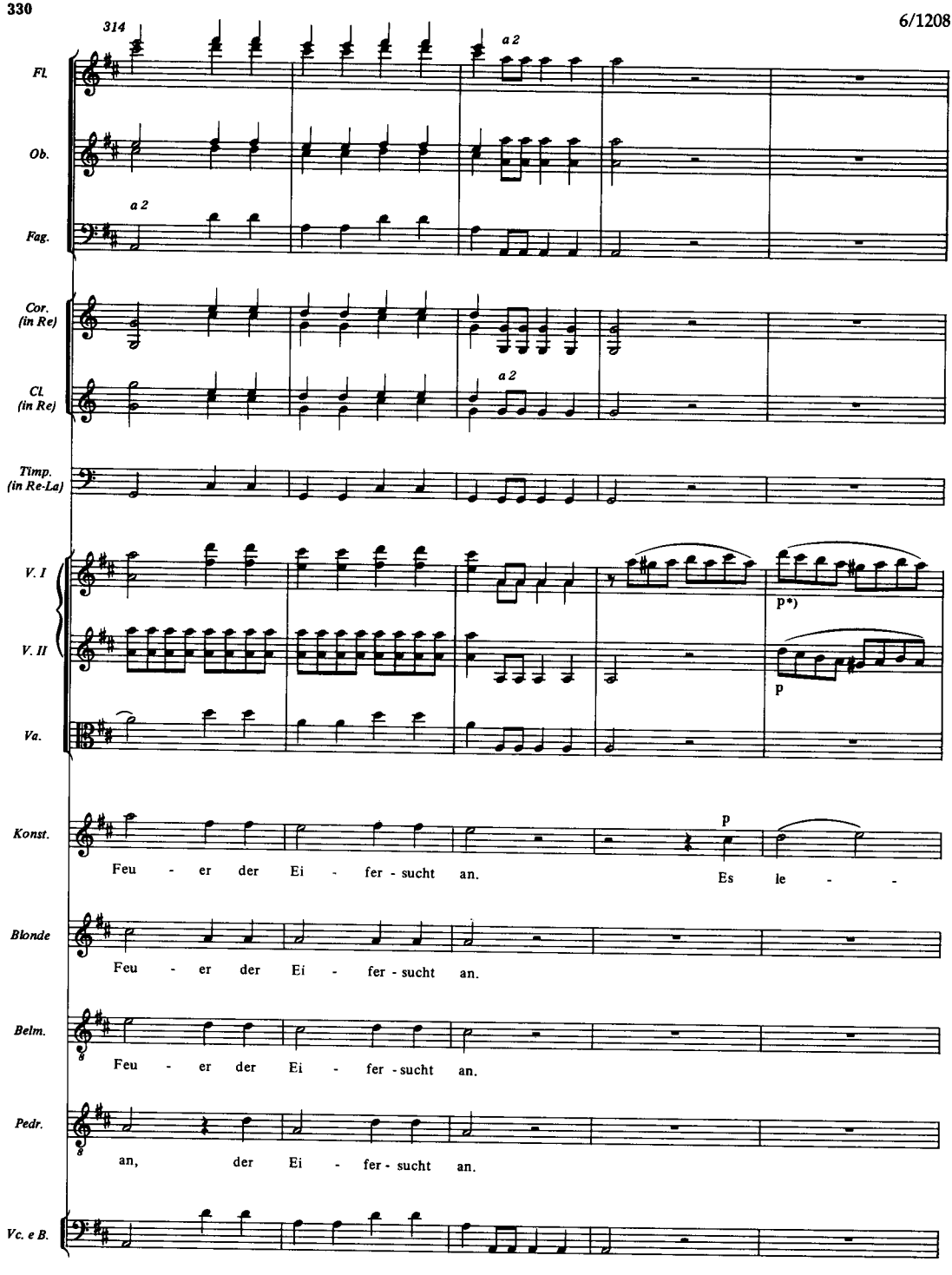
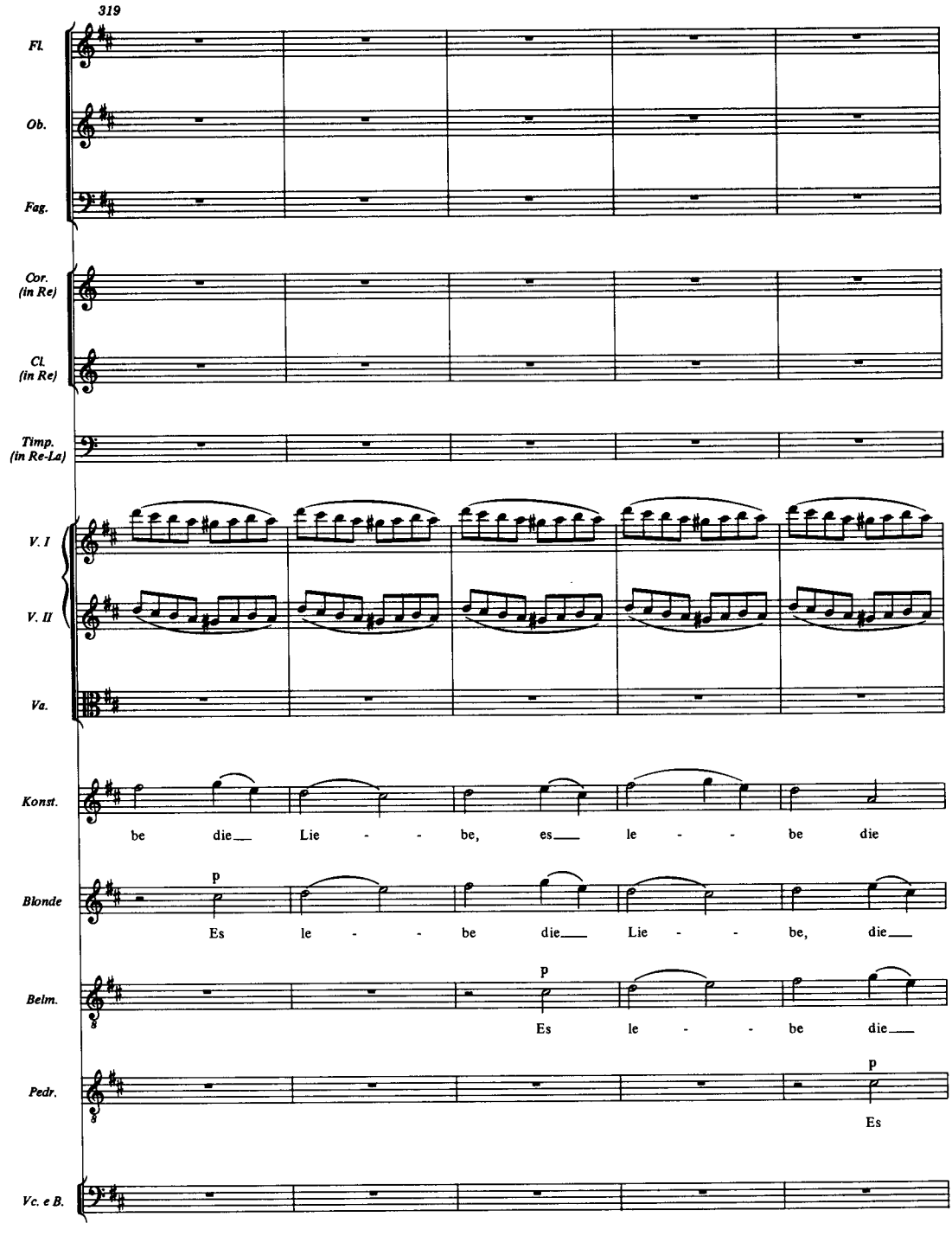
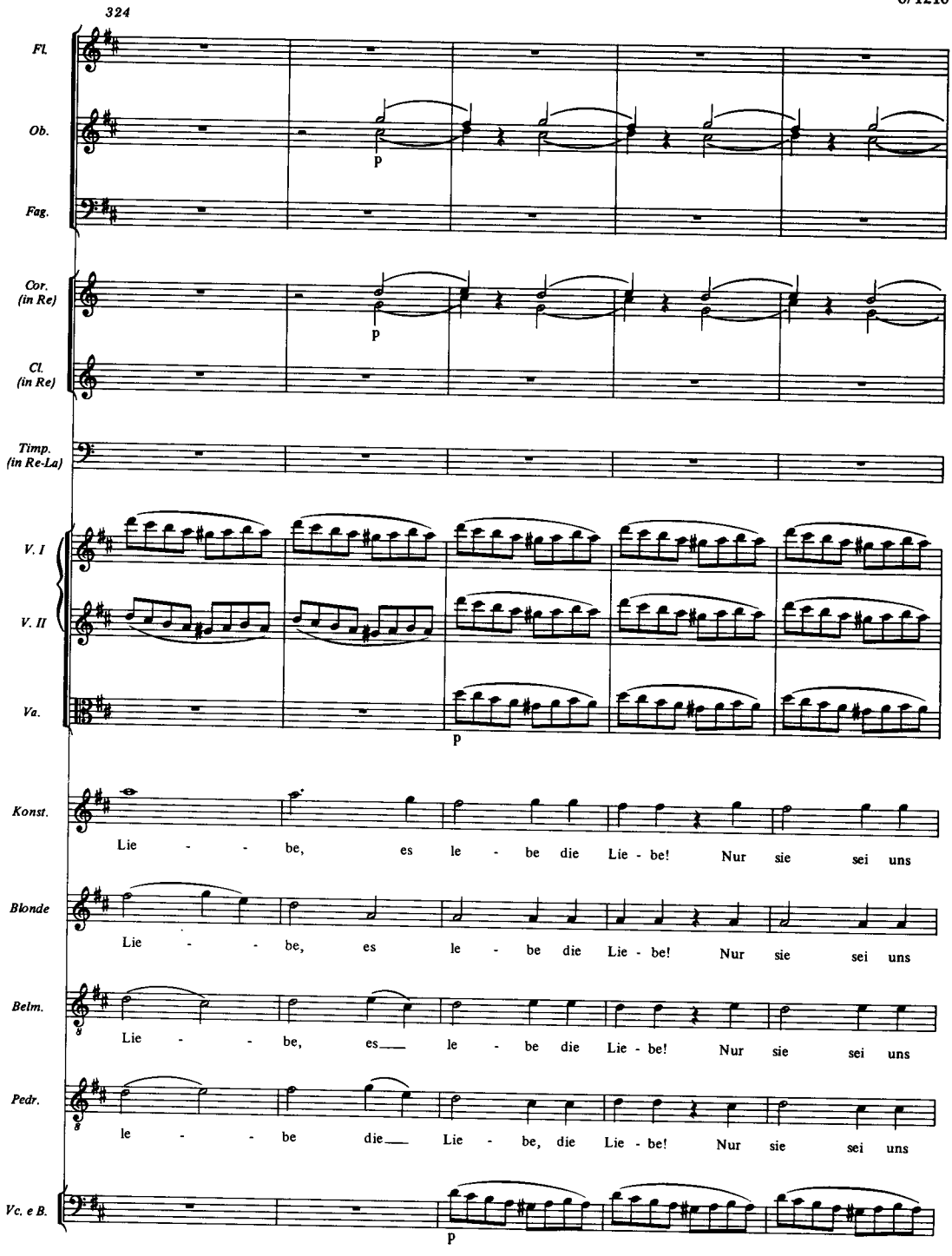
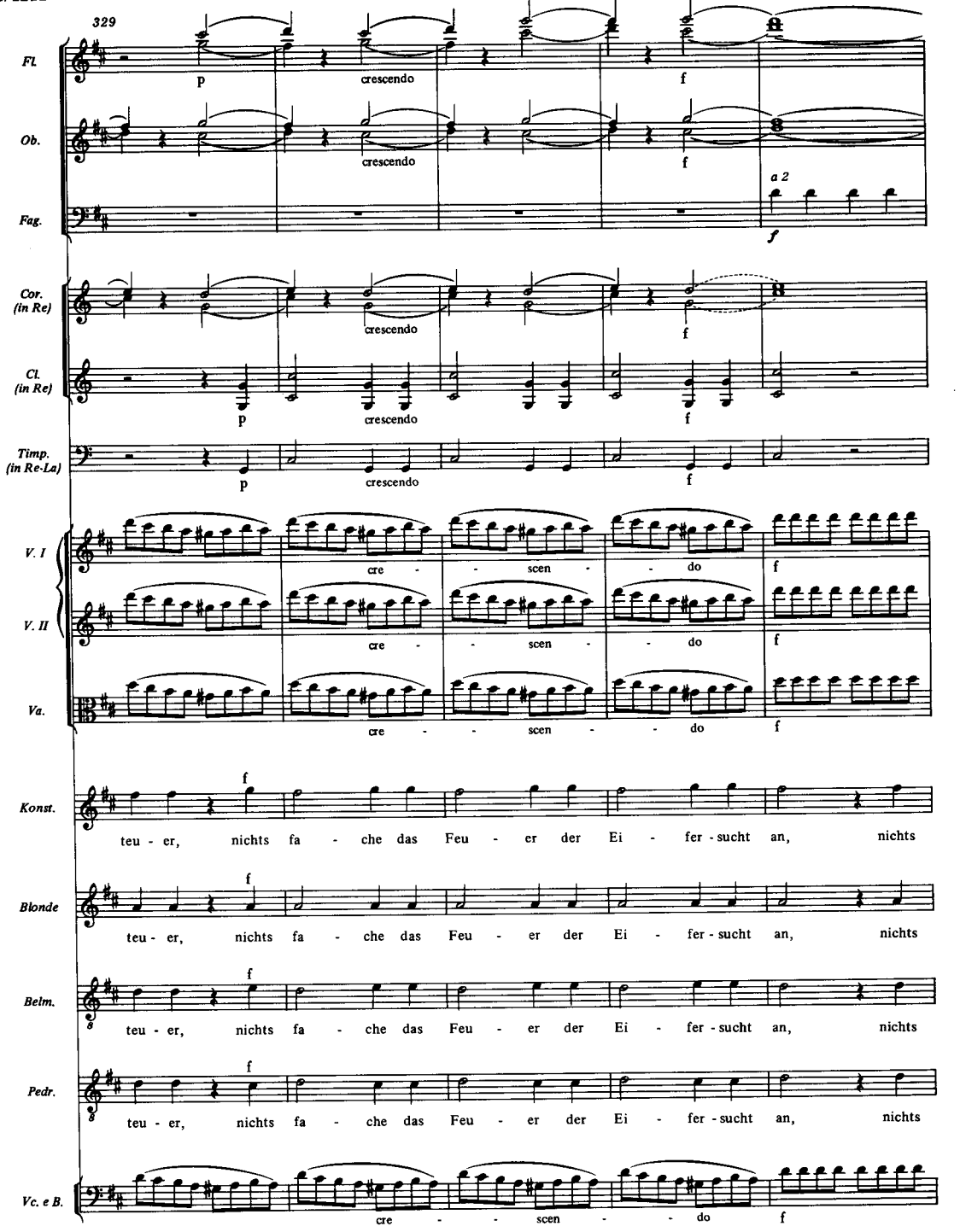
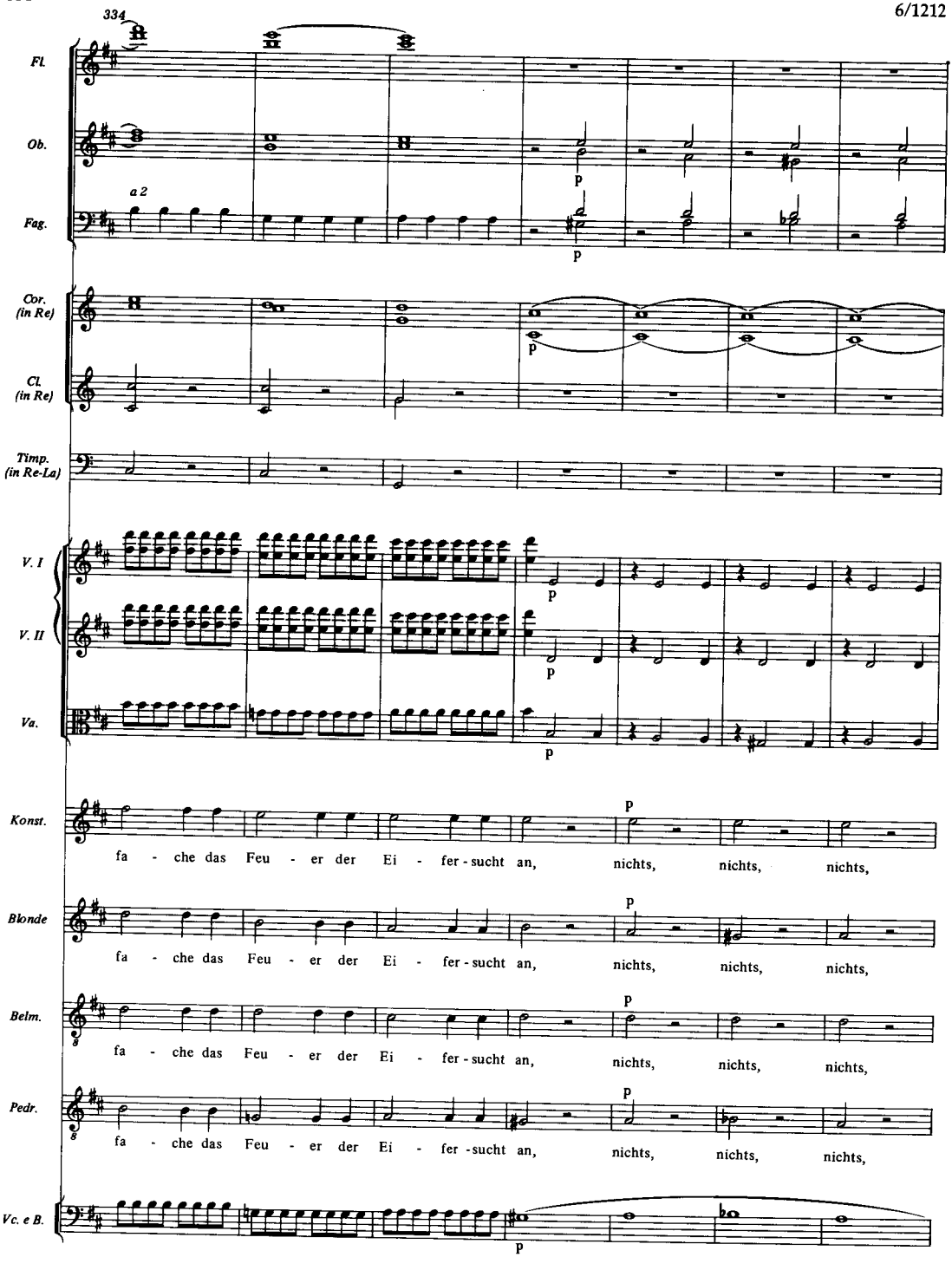
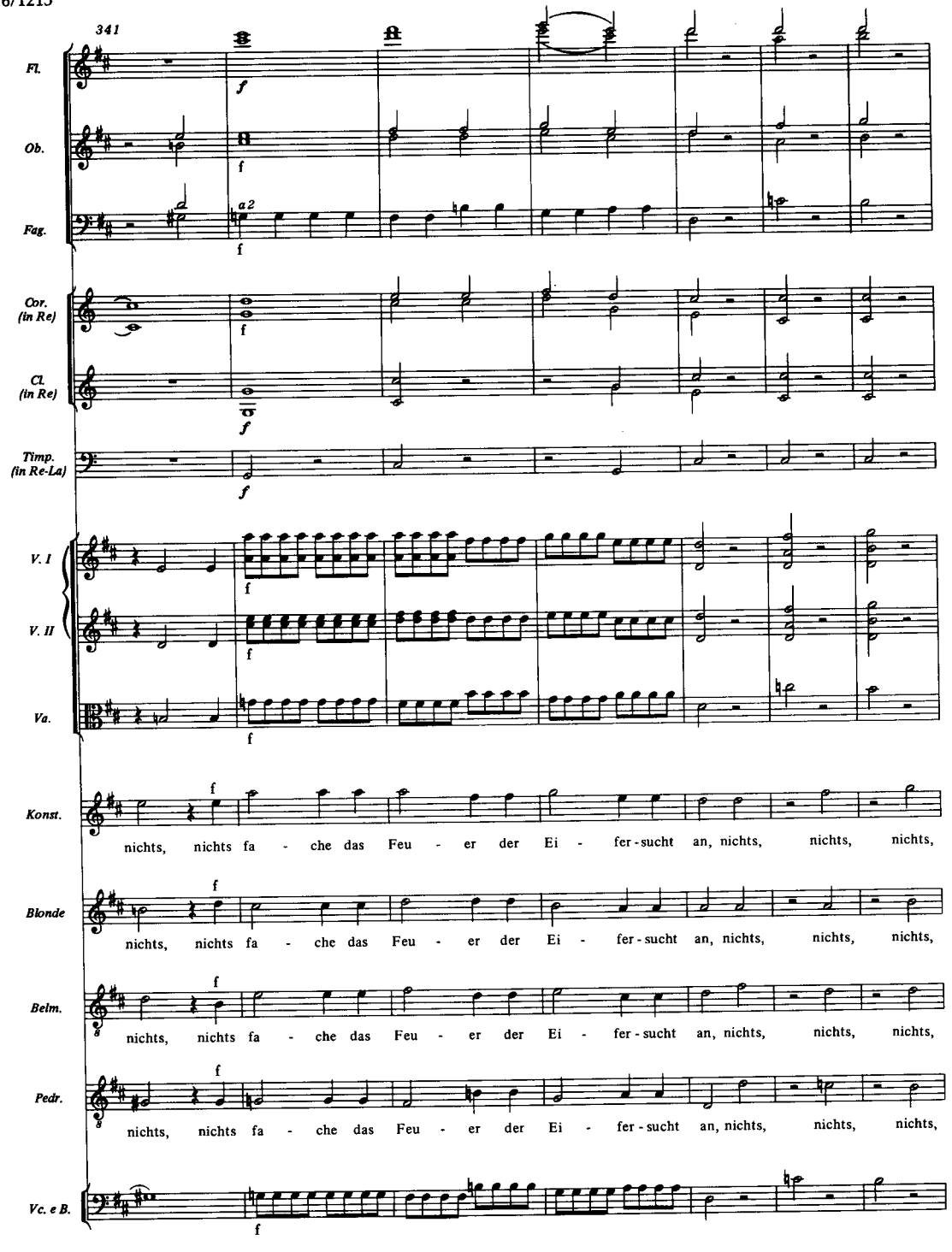
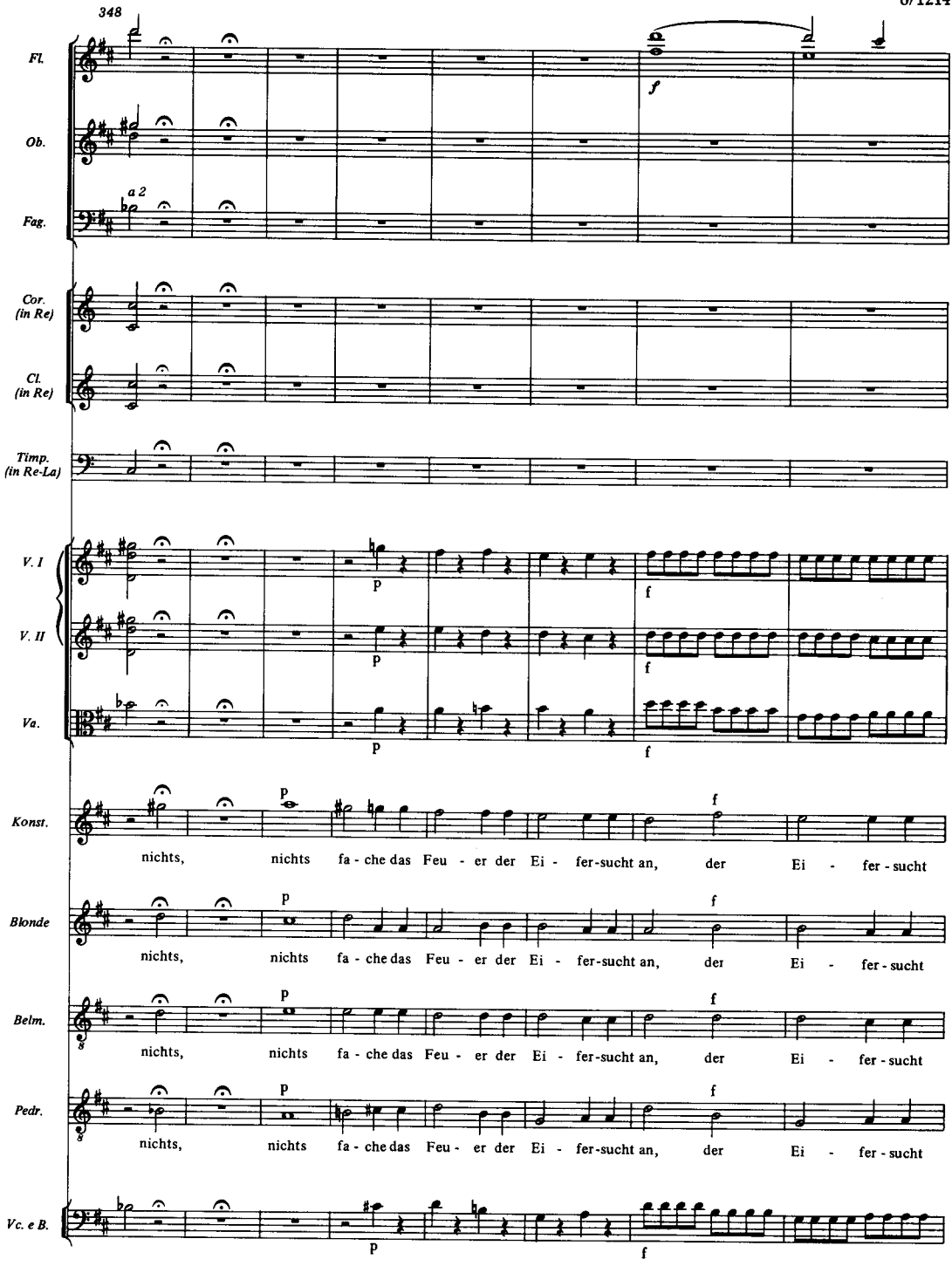
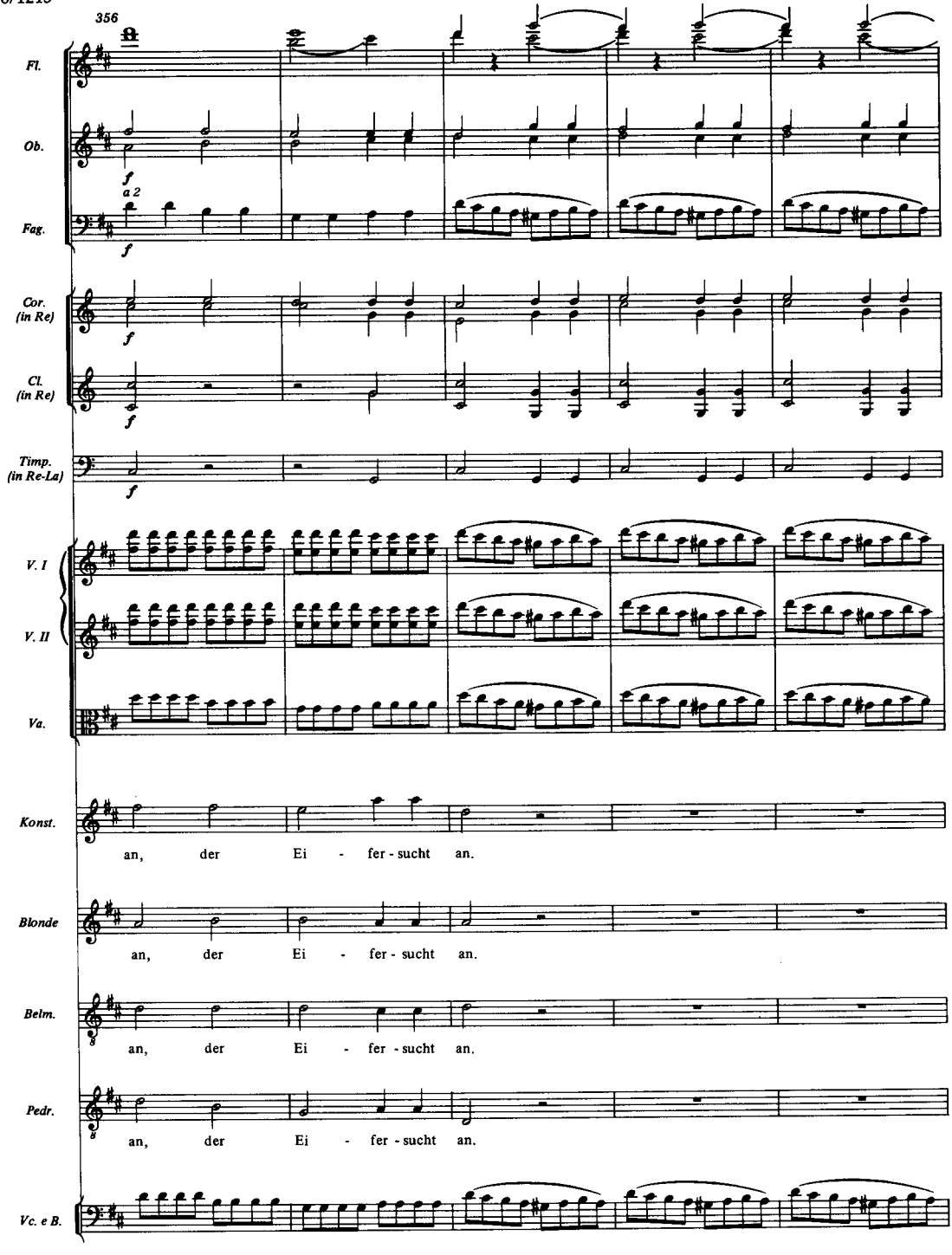
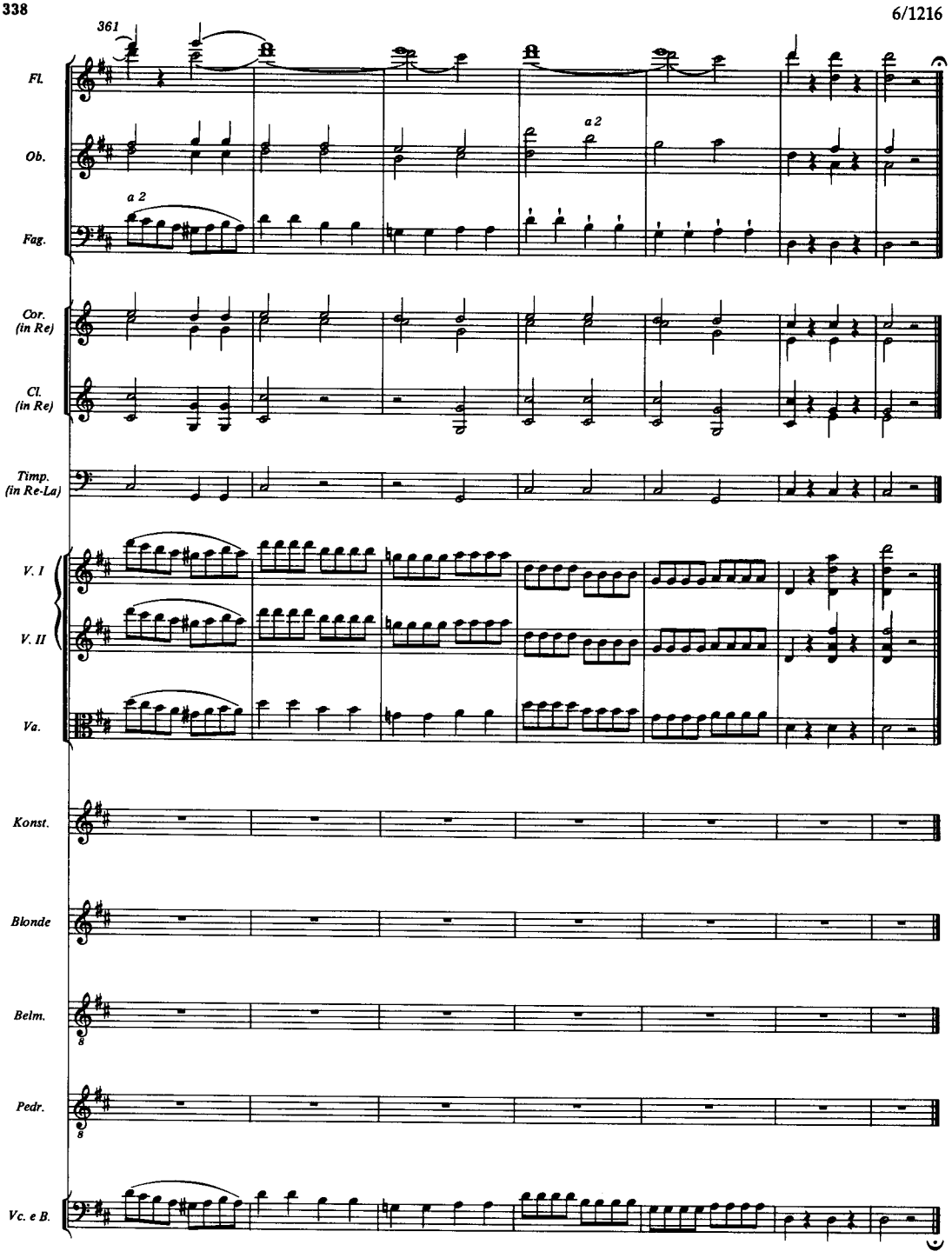
V. II

Va.

Konst. (sieht den BELMONT stillschweigend furchtsam an) Nun wei - ter?

Belm. (sieht KONSTANZE stillschweigend furchtsam an) man sagt, du seist — —

Pedr. PEDRILLO (zeigt, daß er es wagt, gehenkt zu werden) Doch Blond-chen, ach! die Lei - ter! bist

Vc. e B.

119
V. I
V. II
Va.
fp
BLONDE
Blonde
Hans Narr! schnappt's bei dir ü - ber? Ei! hät - test du mir
Pedr.
du wohl so - viel wert? wohl so - viel wert?
Vc. e B.
124
Fl.
Ob.
Fag.
a2
p
1mo
lie - ber die Fra - ge um - ge - kehrt, die Fra - ge um - ge - kehrt.
Doch Herr Os - min — — doch Herr Os -

129
a2
Fl.
Imo
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Konst.
KONSTANZE
Willst du dich nicht er - klä - ren?–
Blonde
BLONDE
Laß hö - ren –
Belm.
BELMONTE
Man
Pedr.
min –
doch Herr Os - min
Vc. e B.

135
Fl.
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Konst.
Blonde
Belm.
Pedr.
Vc. e B.
Imo
Nun wei - ter–
Laß hö - ren–
sagt–
du seist– –
doch Herr Os - min–
doch Herr Os - min–

Recitativo
141
Andante
Fl.
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
p
Recitativo
KONSTANZE
Konst.
Willst du dich nicht er - klä - ren?–
BELMONTE
Belm.
Ich will. Doch zür - ne nicht, wenn
PEDRILLO
Pedr.
Hat nicht Os - min et - wan, hat nicht Os-min et -
Vc. e B.
145
Fl.
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Belm.
ich nach dem Ge - rücht, so ich ge - hört, es wa - ge, dich
Pedr.
wan, wie man fast glau-ben kann, sein Recht, sein Recht, als Herr pro-bie - ret, sein Recht als Herr pro -
Vc. e B.

149
Fl.
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Belm.
zit - ternd, be - bend fra - ge, ob du den Bas - - sa liebst? den Bas - sa
Pedr.
bie - ret und bei dir ex - er - zie - ret, ex - er - zie - ret? bei dir pro - bie - ret und ex - er - zie - ret? Dann wär's ein schlech - ter
Vc. e B.
153
Allegro assai
a2
f
KONSTANZE (sie weint)
O! wie du mich be - trübst!
BLONDE (gibt dem PEDRILLO eine Ohrfeige)
Da nimm die Ant - wort drauf.
liebst? –
Kauf! Dann wär's ein schlech - ter, schlech - ter Kauf!

157
a2
Fl.
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Belm.
Pedr.
Vc. e B.
1mo
p
f
fp
BELMONTE (kniend)
PEDRILLO (hält sich das Wang)
Kon - stan - ze! ach ver - gib!
Nun bin ich auf - ge - klärt!
161
KONSTANZE (seufzend)
Konst.
Ob ich dir treu ver - blieb! Ob ich dir treu ver - blieb!–
BLONDE (geht zornig von PEDRILLO)
Blonde
Du bist mich gar nicht wert.

167
Fl.
p
V. I
V. II
p
Va.
p
BLONDE (zu KONSTANZE)
Blonde
Der Schlin - gel fragt sich an, ob ich ihm treu ge - blie - ben?
Vc. e B.
p
172
Fl.
Ob.
p
Fag.
p
V. I
V. II
Va.
KONSTANZE (zu BLONDE)
Konst.
Dem Bel - mont sag - te man, ich soll den Bas - sa
Vc. e B.

177
Fl.
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Konst.
lie - ben!
PEDRILLO (hält sich das Wang)
Pedr.
Daß Blon - de ehr - lich sei, schwör'
Vc. e B.
182
Fl.
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
BELMONTE (zu PEDRILLO)
Belm.
Kon - stan - ze ist mir treu, dar - an ist nicht zu
Pedr.
ich bei al - len Teu - feln.
Vc. e B.

187
Adagio
Fl.
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
f
p
KONSTANZE (zu BLONDE)
Konst.
Dem Bel - mont sag - te man, ich soll den Bas - sa lie -
BLONDE (zu KONSTANZE)
Blonde
Der Schlin - gel fragt sich an, ob ich ihm treu ge - blie -
(zu PEDRILLO)
Belm.
zwei - feln. Kon - stan - ze ist mir treu, dar - an ist nicht zu zwei -
PEDRILLO (hält sich das Wang)
Pedr.
Daß Blon - de ehr - lich sei, schwör' ich bei al - len Teu -
Vc. e B.

192
Andantino
a 2
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Re)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Blonde
Belm.
Pedr.
Vc. e B.
p
pp
ben!
Wenn uns - rer Eh - re
ben?
Wenn uns - rer Eh - re
feln.
So - bald sich Wei - ber
feln!
So - bald sich Wei - ber

198
V. I
V. II
Va.
Konst.
we - gen die Män - ner Arg - wohn he - gen, ver - däch - tig auf uns sehn, das
Blonde
we - gen die Män - ner Arg - wohn he - gen, ver - däch - tig auf uns sehn, das
Belm.
krän - ken, daß wir sie un - treu den - ken, dann sind sie wahr - haft treu, von
Pedr.
krän - ken, daß wir sie un - treu den - ken, dann sind sie wahr - haft treu, von
Vc. e B.
203
V. I
V. II
Va.
Konst.
ist nicht aus - zu - stehn, das ist nicht aus - zu - stehn, das ist nicht aus - zu -
Blonde
ist nicht aus - zu - stehn, das ist nicht aus - zu - stehn, das ist nicht aus - zu -
Belm.
al - lem Vor - wurf frei, dann sind sie wahr - haft treu, von al - lem Vor - wurf
Pedr.
al - lem Vor - wurf frei, dann sind sie wahr - haft treu, von al - lem Vor - wurf
Vc. e B.

208
Allegretto
V. I
V. II
Va.
Konst.
stehn.
Blonde
stehn.
Belm.
frei.
Pedr.
frei. Lieb-stes Blond - chen, ach! ver - zei - he, sieh, ich bau' auf dei - ne Treu - e mehr itzt
Vc. e B.
213
tr
tr
V. I
V. II
Va.
BLONDE
Blonde
Nein, das kann ich dir nicht schen-ken, nein,
BELMONTE
Belm.
Ach Kon - stan - ze! ach mein Le - ben, könn - test
Pedr.
als auf mei - nen Kopf!
Vc. e B.

217
tr
tr
V. I
V. II
Va.
Blonde
das kann ich dir nicht schen-ken, mich mit so was zu ver - den - ken, mit dem al - ten dum-men
Belm.
du mir doch ver - ge - ben, daß ich die - se Fra - ge
Vc. e B.
220
V. I
V. II
Va.
KONSTANZE
Konst.
Bel - mont! wie, du konn - test glau - ben, Bel - mont!
Blonde
Tropf! das kann ich dir nicht schen - ken, nein, das kann ich dir nicht
Belm.
tat.
PEDRILLO
Pedr.
Lieb - stes Blond-chen!
Vc. e B.

223
V. I
V. II
Va.
Konst.
wie, du konn - test glau - ben, daß man dir dies Herz könnt'
Blonde
schen - ken, nein, mich mit so_ was zu_ ver - den - ken, mit dem al - ten, dum - men
Pedr.
8
ach! ver - zei - he,
Vc. e B.
226
V. I
mfp
mfp
V. II
Va.
Konst.
rau - ben, das nur dir, das nur dir, das nur
Blonde
Tropf, nein, das kann ich dir nicht schen - ken, mich mit so_ was zu_ ver - den - ken, mit dem al - ten, dum - men
Vc. e B.

229
Ob.
Fag.
Cor. (in Re)
a 2
V. I
V. II
Va.
Konst.
Blonde
Belm.
Pedr.
Vc. e B.
p
mfp
dir_ ge - schla - gen hat, das nur dir, das nur
Tropf, mit dem al - ten, dum - men Tropf, nein, das kann ich dir_ nicht schen - ken, mich mit so_ was zu_ ver -
BELMONTE
Ach Kon - stan - ze! ach mein
PEDRILLO
lieb - stes Blond - chen! ach ver - zei - he!

232
Ob.
cre -
Fag.
cre -
a 2
Cor. (in Re)
V. I
cre -
V. II
cre -
Va.
cre -
Konst.
dir, das nur dir_ ge - schla - - gen hat, das nur
Blonde
den-ken, mit dem al - ten, dum - men Tropf, mit_ dem al - ten dum - men Tropf, mit dem al - ten, dum - men
Belm.
Le - ben!
Pedr.
Vc. e B.
cre - scen -

235
Fl. I
Fl. II
Ob.
- scen - - do
Fag.
- scen - - do
Cor. (in Re)
a 2
crescendo
V. I
- scen - - do
V. II
- scen - - do
Va.
- scen - - do
Konst.
dir_ ge - schla - gen hat.
Blonde
Tropf, mit dem al - ten, dum-men Tropf.
Belm.
Ach ver - zei - he!
Pedr.
Ach ver -
Vc. e B.
- - do

240
Fl. I
Fl. II
Ob.
Fag.
Cor. (in Re)
V. I
V. II
Va.
Belm.
Pedr.
Vc. e B.
fmo
fmo
fp
Ich be - reu - e!
zei - he!
Ich be - reu - e!

245
Fl. I
Fl. II
Ob.
Fag.
Cor. (in Re)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Blonde
Belm.
Pedr.
Vc. e B.
fp
p
KONSTANZE
Ich ver - zei - he, ver - zei - he dei - ner Reu - - e. Wohl, es sei nun
BLONDE
Ich ver - zei - he dei - ner Reu - - e. Wohl, es sei nun
Wohl, es sei nun
Wohl, es sei nun

253
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Re)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Blonde
Belm.
Pedr.
Vc. e B.
sf
f
p
ab - - ge - - tan!
Wohl,
es sei nun ab - ge - -

*) Ursprünglich „Allegro assai"; vgl. Vorwort.

270
Fl.
Ob.
Fag.
a 2
Cor. (in Re)
Cl. (in Re)
Timp. (in Re-La)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Lie - - be, die Lie - - - - - be! Es le - be die
Blonde
Lie - - be, die Lie - - - - - be! Es le - be die
Beim.
Lie - - be, es le - - be die Lie - be! Es le - be die
Pedr.
Es le - - be die Lie - be! Es le - be die
Vc. e B.

276
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Re)
Cl. (in Re)
Timp. (in Re-La)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Blonde
Belm.
Pedr.
Vc. e B.
a 2
a 2
a 2
Lie - be! Nur sie sei uns teu - er, nichts fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht
Lie - be! Nur sie sei uns teu - er, nichts fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht
Lie - be! Nur sie sei uns teu - er, nichts
Lie - be! Nur sie sei uns teu - er,

282
Fl.
Ob.
a 2
Fag.
a 2
Cor. (in Re)
Cl. (in Re)
a 2
Timp. (in Re-La)
V. I
V. II
Va.
Konst.
an, nichts, nichts, nichts fa - -
Blonde
an, nichts, nichts, nichts, nichts fa - -
Belm.
fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht an, nichts
Pedr.
nichts fa - che das Feu - er der
Vc. e B.

*) Zur Notierung der Pauken in T. 290 vgl. T. 316 und Krit. Bericht.

292
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Re)
Cl. (in Re)
Timp. (in Re-La)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Blonde
Belm.
Pedr.
Vc. e B.
p
cresc.
cre - - scen -
Es le - be die Lie - be! Nur sie sei uns teu - er, nichts fa - che das

298
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Re)
Cl. (in Re)
Timp. (in Re-La)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Blonde
Belm.
Pedr.
Vc. e B.
f
do
a 2
Feu - er der Ei - fer - sucht an, nichts fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht

304
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Re)
Cl. (in Re)
Timp. (in Re-La)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Blonde
Belm.
Pedr.
Vc. e B.
a 2
a 2
a 2
an, nichts fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht an,
an, nichts fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht an,
an, nichts fa - che das
an,

309
Fl.
Ob.
a 2
Fag.
a 2
Cor. (in Re)
Cl. (in Re)
a 2
Timp. (in Re-La)
V. I
V. II
Va.
Konst.
nichts, nichts, nichts fa - - che das
Blonde
nichts, nichts, nichts, nichts fa - - che das
Belm.
Feu - er der Ei - fer - sucht an, nichts fa - che das
Pedr.
nichts fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht
Vc. e B.

*) T. 318, Violine I: piano möglicherweise schon zu T. 317 gemeint; dazu und zu einer Korrektur Mozarts an den Takten 317ff. vgl. Krit. Bericht.

319
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Re)
Cl. (in Re)
Timp. (in Re-La)
V. I
V. II
Va.
Konst.
be die Lie - be, es le - be die
Blonde
p
Es le - be die Lie - be, die
Belm.
p
Es le - be die
Pedr.
p
Es
Vc. e B.

324
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Re)
Cl. (in Re)
Timp. (in Re-La)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Blonde
Belm.
Pedr.
Vc. e B.
p
Lie - - be, es le - be die Lie - be! Nur sie sei uns
Lie - - be, es le - be die Lie - be! Nur sie sei uns
Lie - - be, es le - be die Lie - be! Nur sie sei uns
le - - be die Lie - be, die Lie - be! Nur sie sei uns

329
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (in Re)
Cl. (in Re)
Timp. (in Re-La)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Blonde
Belm.
Pedr.
Vc. e B.
p
crescendo
f
a 2
cre - - scen - - do
teu - er, nichts fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht an, nichts

334
Fl.
Ob.
a 2
Fag.
Cor. (in Re)
Cl. (in Re)
Timp. (in Re-La)
V. I
V. II
Va.
Konst.
fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht an, nichts, nichts, nichts,
Blonde
fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht an, nichts, nichts, nichts,
Belm.
fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht an, nichts, nichts, nichts,
Pedr.
fa - che das Feu - er der Ei - fer - sucht an, nichts, nichts, nichts,
Vc. e B.
p

341
Fl.
Ob.
Fag.
a2
Cor. (in Re)
Cl. (in Re)
Timp. (in Re-La)
V. I
V. II
Va.
Konst.
nichts, nichts fa - che das Feu - er der Ei - fer-sucht an, nichts, nichts, nichts,
Blonde
nichts, nichts fa - che das Feu - er der Ei - fer-sucht an, nichts, nichts, nichts,
Belm.
nichts, nichts fa - che das Feu - er der Ei - fer-sucht an, nichts, nichts, nichts,
Pedr.
nichts, nichts fa - che das Feu - er der Ei - fer-sucht an, nichts, nichts, nichts,
Vc. e B.

348
Fl.
Ob.
Fag.
a 2
Cor. (in Re)
Cl. (in Re)
Timp. (in Re-La)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Blonde
Belm.
Pedr.
Vc. e B.
p
f
nichts, nichts fa - che das Feu - er der Ei - fer-sucht an, der Ei - fer - sucht

356
Fl.
Ob.
a 2
Fag.
Cor. (in Re)
Cl. (in Re)
Timp. (in Re-La)
V. I
V. II
Va.
Konst.
an, der Ei - fer - sucht an.
Blonde
an, der Ei - fer - sucht an.
Belm.
an, der Ei - fer - sucht an.
Pedr.
an, der Ei - fer - sucht an.
Vc. e B.

Ende des zweiten Aufzugs

DRITTER AUFZUG

Platz vor dem Palaste des BASSA SELIM; auf einer Seite der Palast des BASSA; gegenüber die Wohnung des OSMIN; hinten Aussicht aufs Meer. Es ist Mitternacht.

Erster Auftritt

PEDRILLO, KLAAS, der eine Leiter bringt.

PEDRILLO
Hier, lieber Klaas, hier leg sie indes nur nieder und hole die zwote vom Schiff. Aber nur hübsch leise, daß nicht viel Lärm gemacht wird: es geht hier auf Tod und Leben.

KLAAS
Laß mich nur machen, ich versteh' das Ding auch ein bißchen – wenn wir sie nur erst an Bord haben!

PEDRILLO
Ach lieber Klaas! Wenn wir mit unsrer Beute glücklich nach Spanien kommen: ich glaube, Don Belmonte läßt dich in Gold einfassen.

KLAAS
Das möchte wohl ein bißchen zu warm aufs Fell gehn; doch das wird sich schon geben. Ich hole die Leiter.
(geht ab)

PEDRILLO
Ach! wenn ich sagen sollte, daß mir's Herz nicht klopfte, so sagt' ich eine schreckliche Lüge. Die verzweifelten Türken verstehn nicht den mindesten Spaß; und ob der Bassa gleich ein Renegat ist, so ist er, wenn's aufs Kopfab ankommt, doch ein völliger Türke.

KLAAS (bringt die zwote Leiter)

PEDRILLO
So, guter Klaas, und nun lichte die Anker und spann alle Segel auf; denn eh' eine halbe Stund' vergeht, hast du deine völlige Ladung.

KLAAS
Bring sie nur hurtig, und dann laß mich sorgen.
(geht ab)

Zweiter Auftritt

BELMONTE, PEDRILLO.

PEDRILLO
Ach! – Ich muß Atem holen. – Es zieht mir's Herz so eng zusammen, als wenn ich's größte Schelmstück vorhätte. – Ach, wo mein Herr auch bleibt! –

BELMONTE (ruft leise)
Pedrillo! Pedrillo!

PEDRILLO
Wie gerufen!

BELMONTE
Ist alles fertig gemacht?

PEDRILLO
Alles! Jetzt will ich ein wenig um den Palast herum spionieren, wie's aussieht. Singen Sie indessen eins. Ich hab' das so alle Abende getan; und wenn Sie da auch jemand gewahr wird oder Ihnen begegnet – denn alle Stunden macht hier eine Janitscharenwache die Runde –, so hat's nichts zu bedeuten, sie sind das von mir schon gewohnt; es ist fast besser, als wenn man Sie so stille hier fände.

BELMONTE
Laß mich nur machen und komm bald wieder.

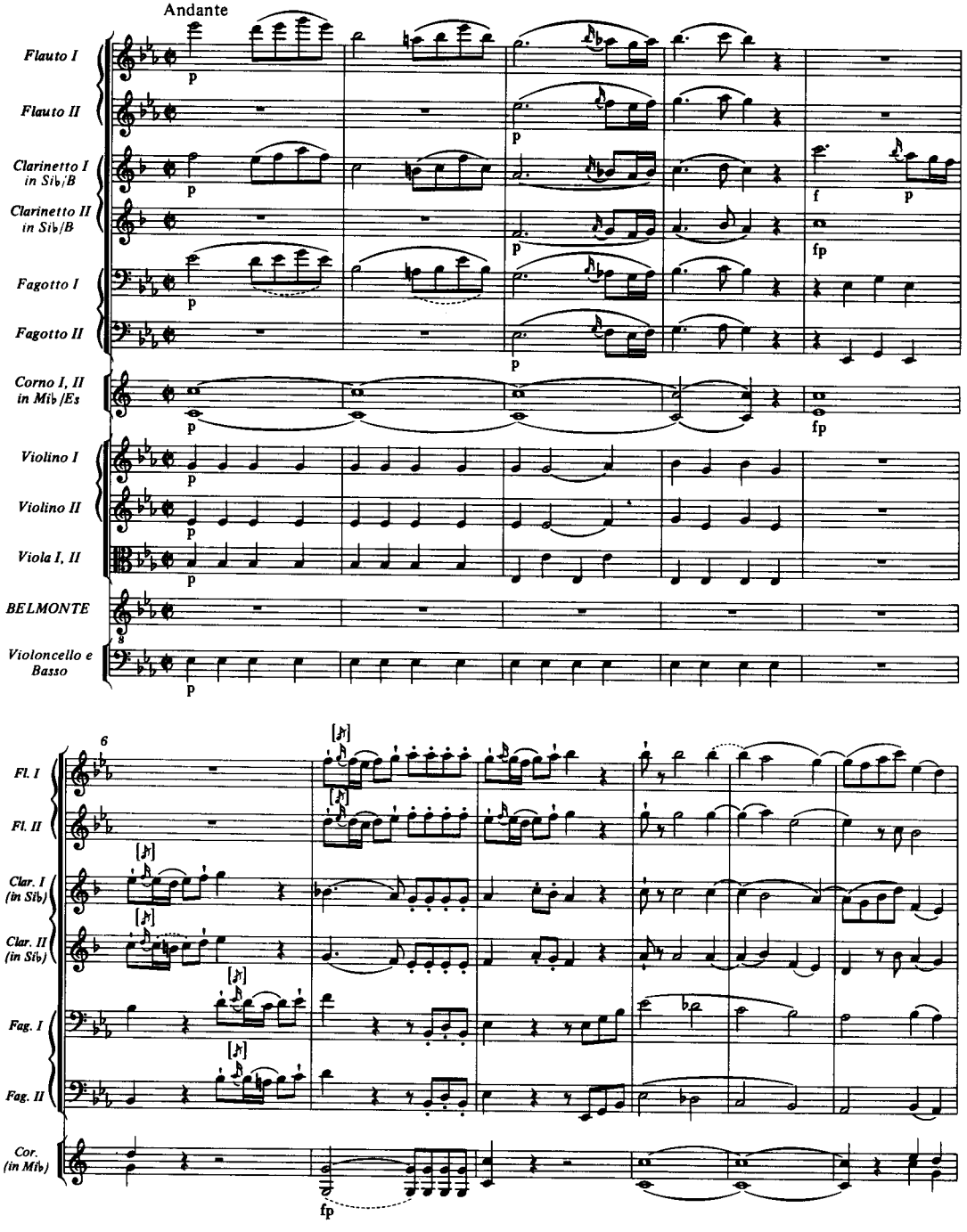
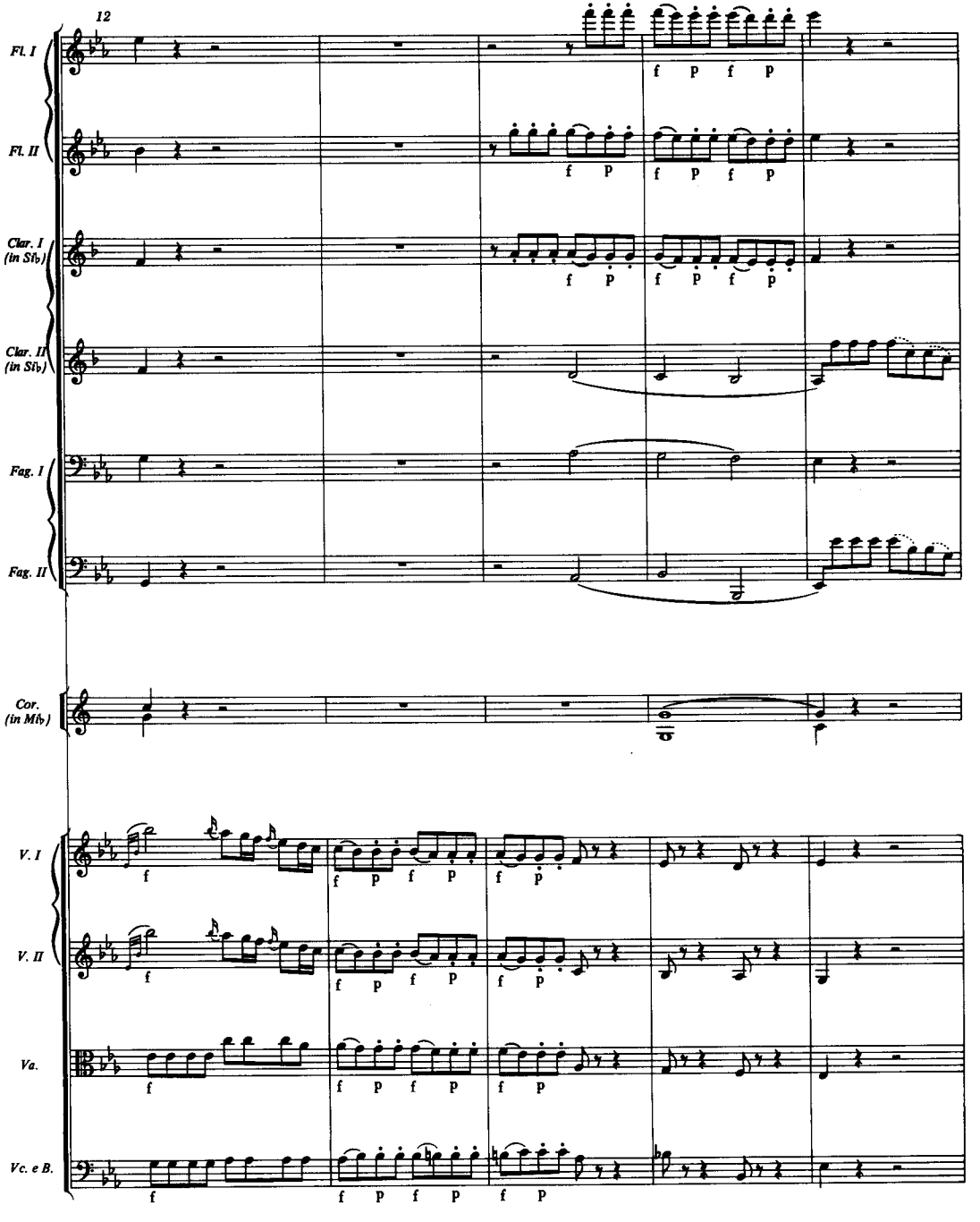
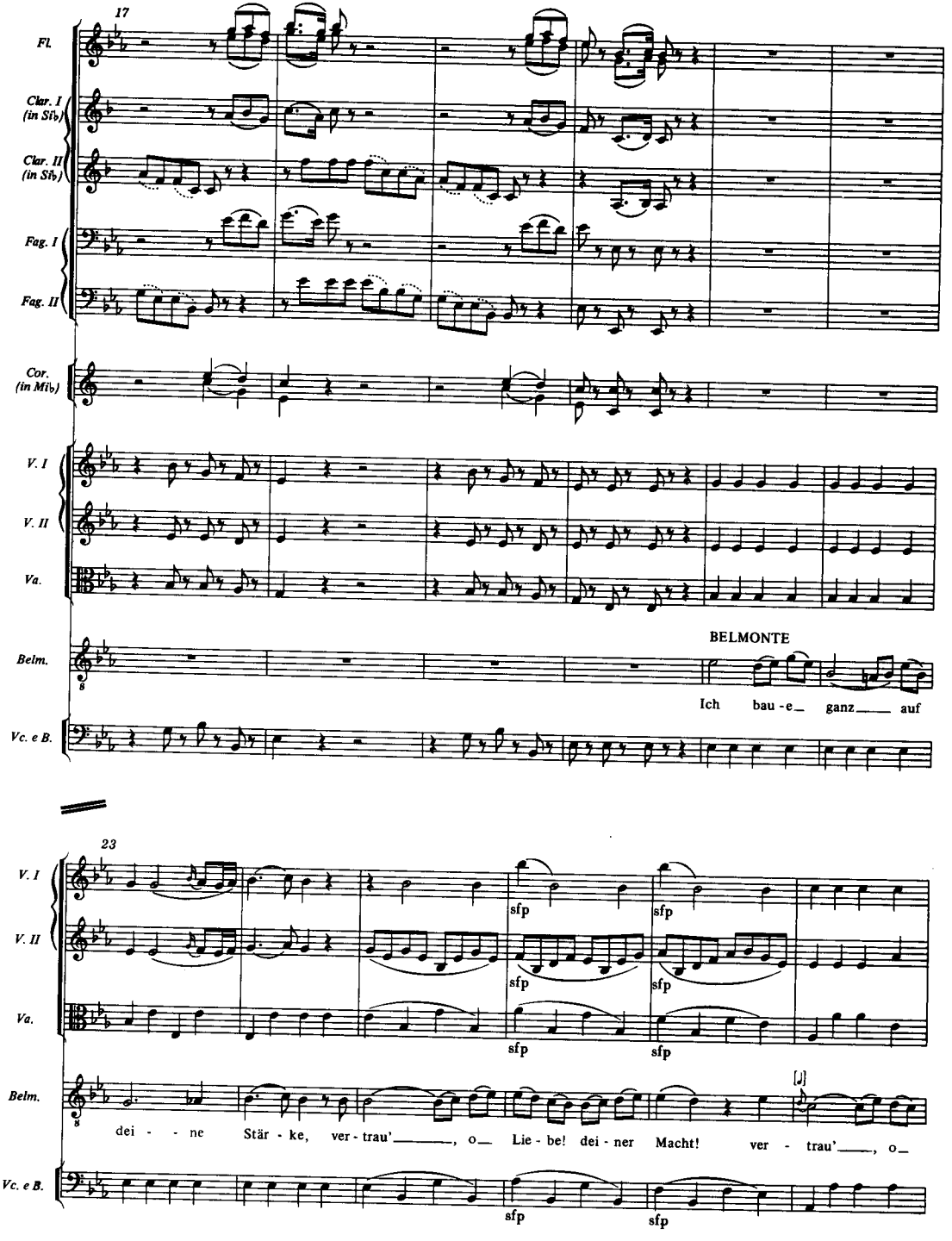
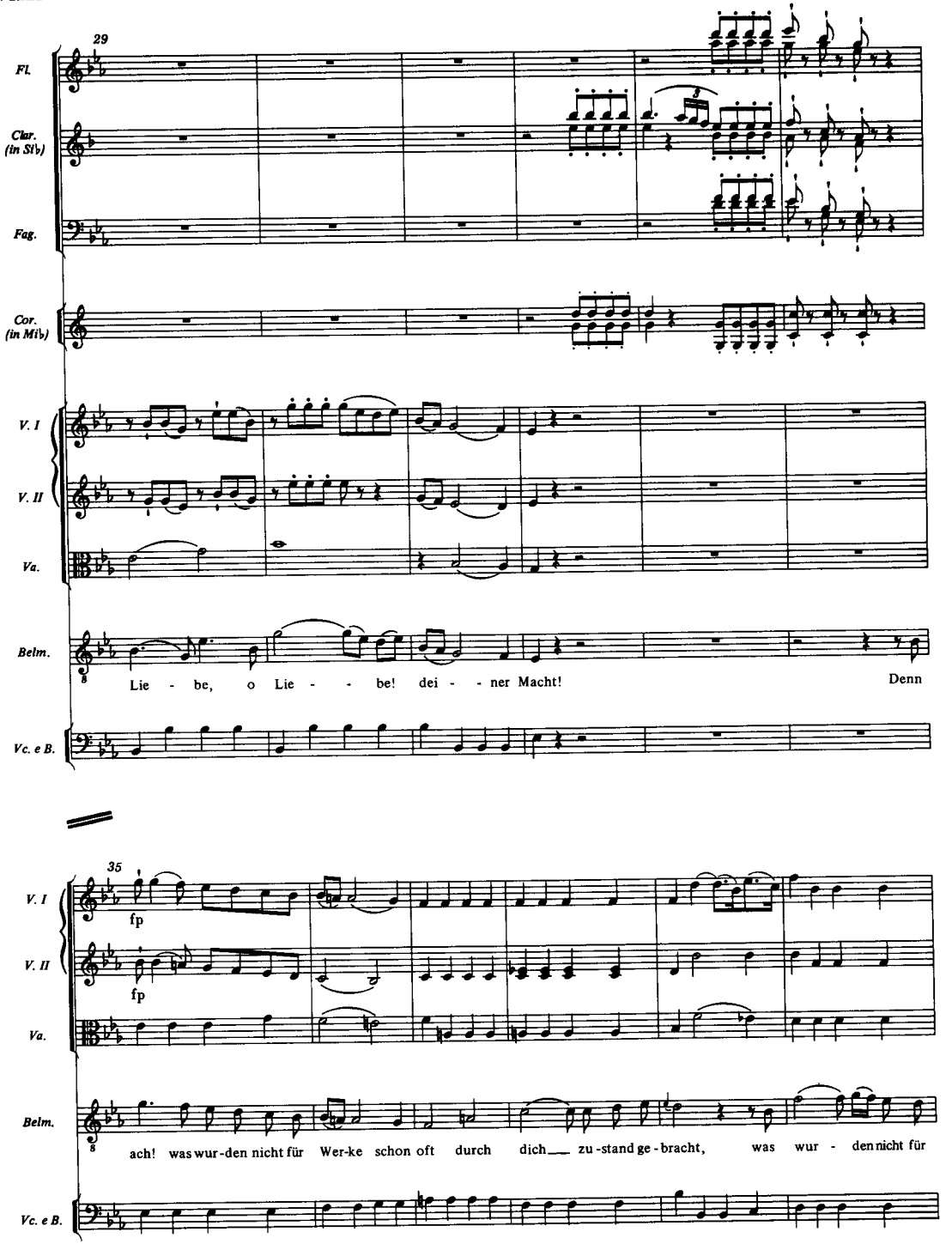
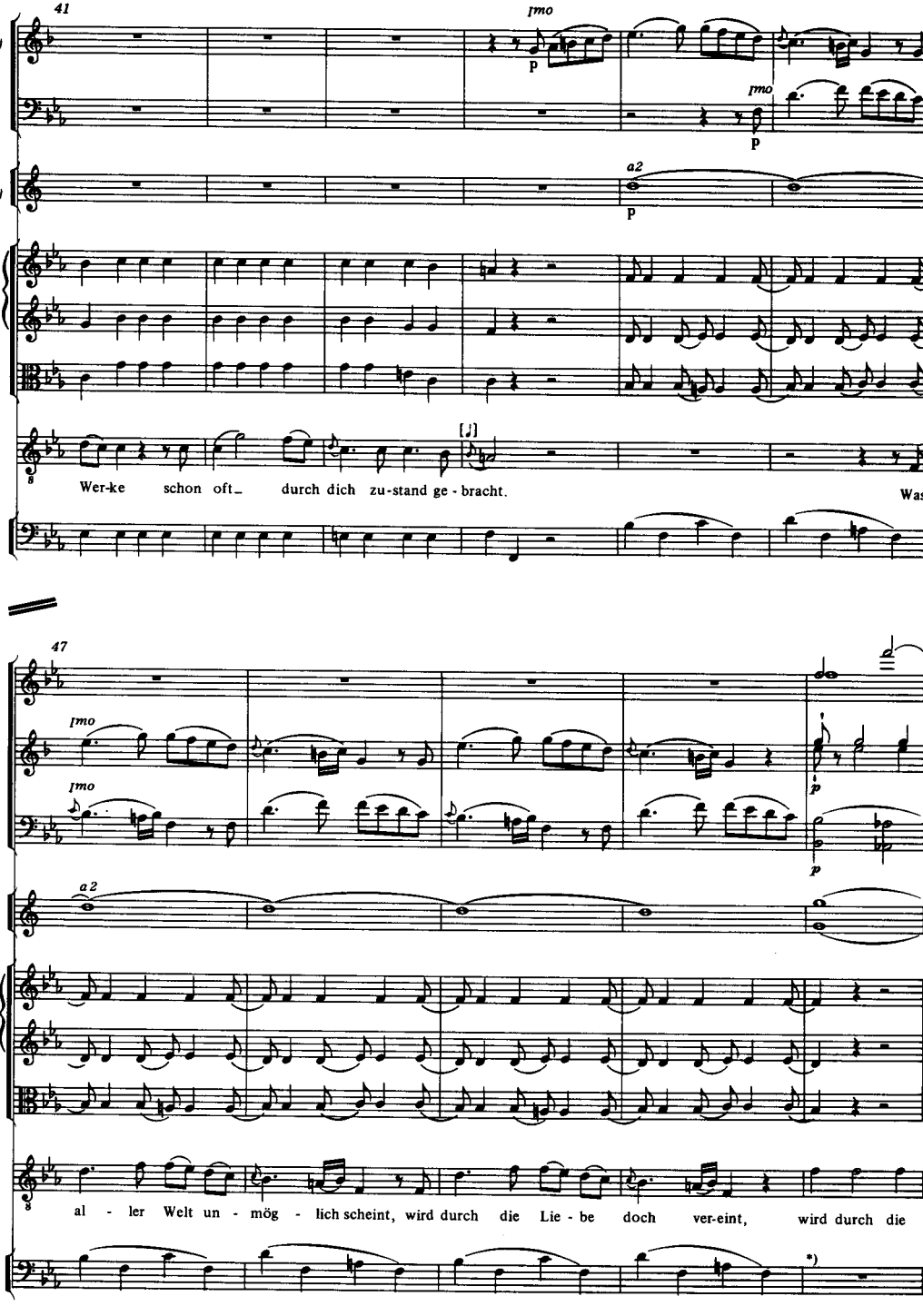
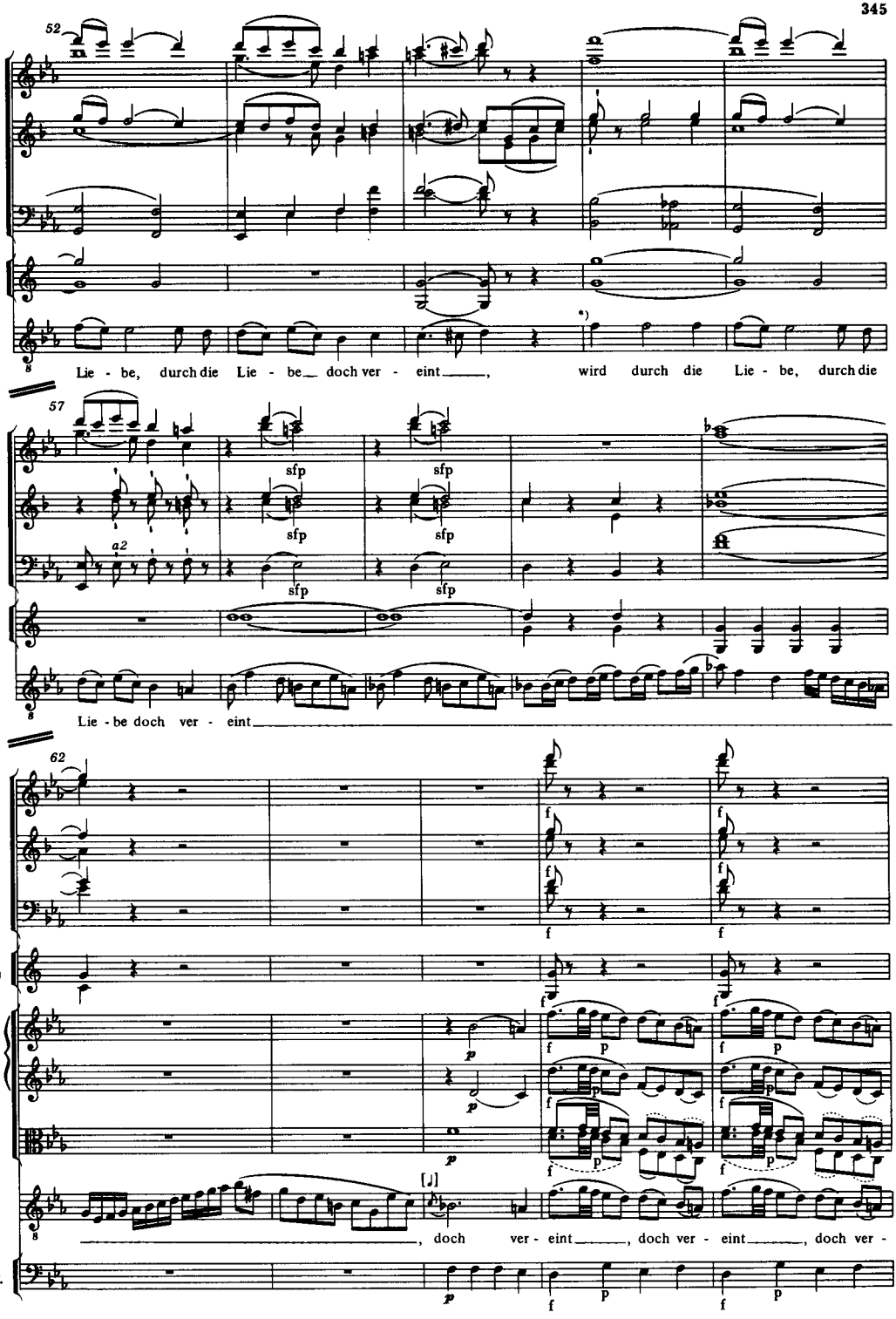
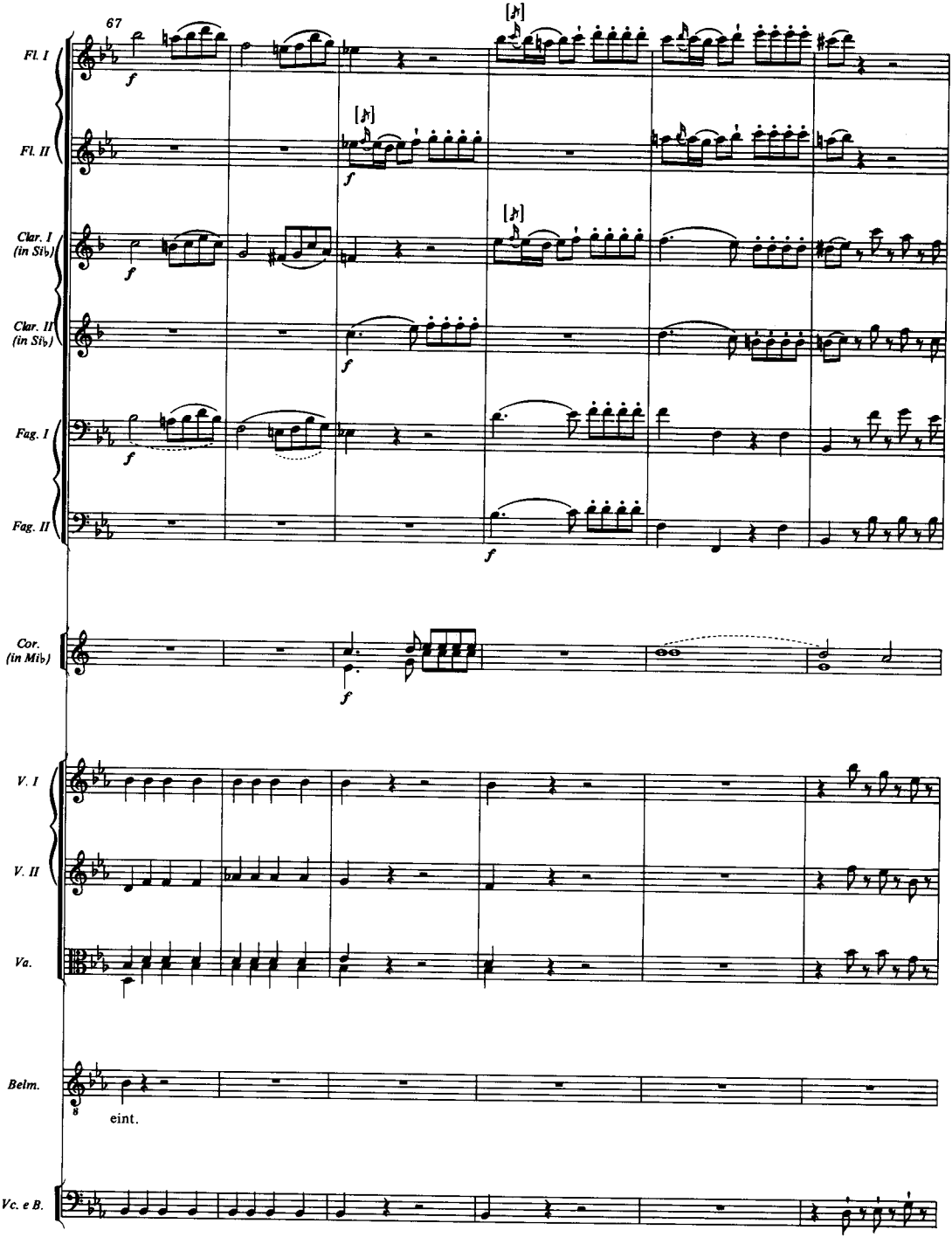
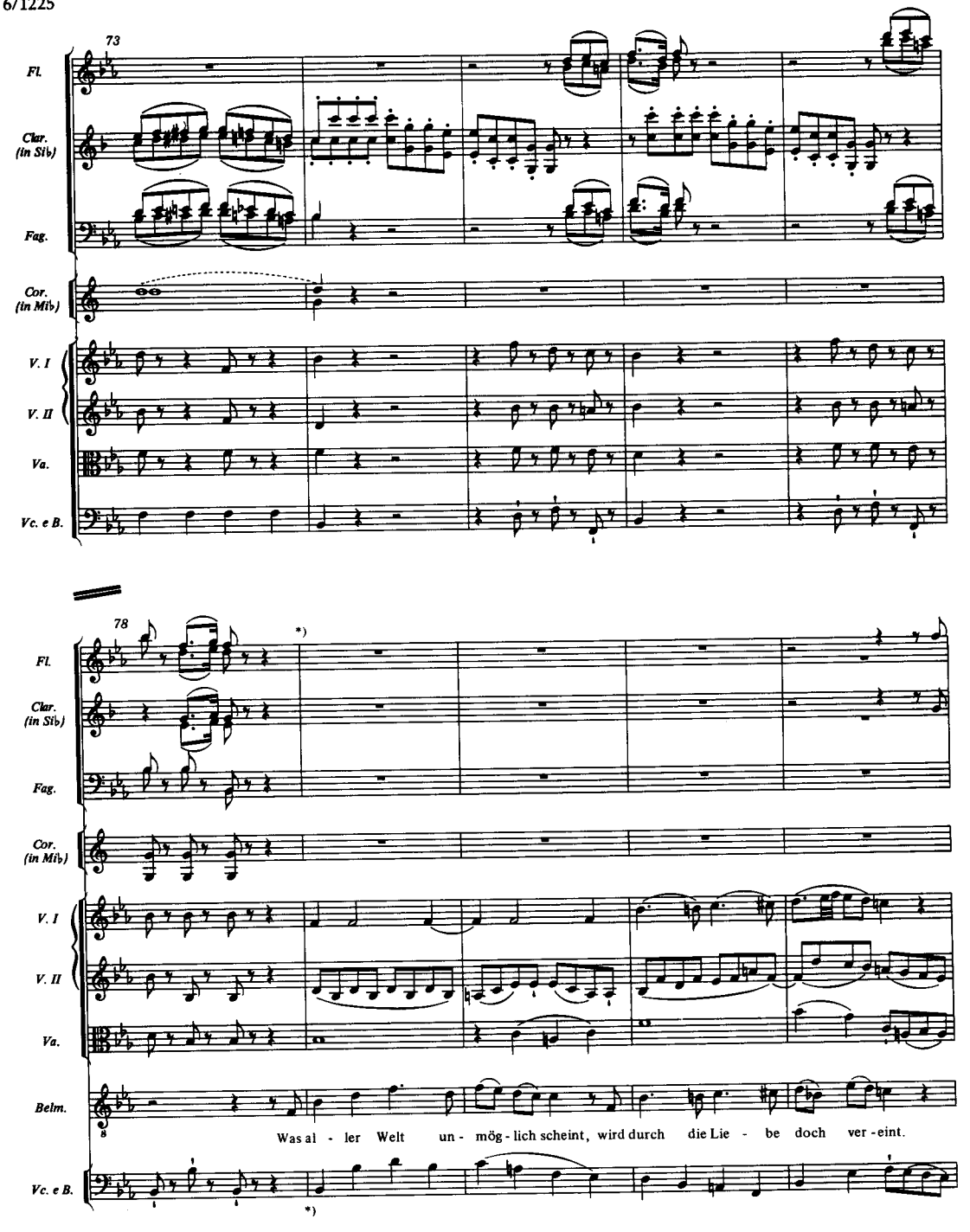
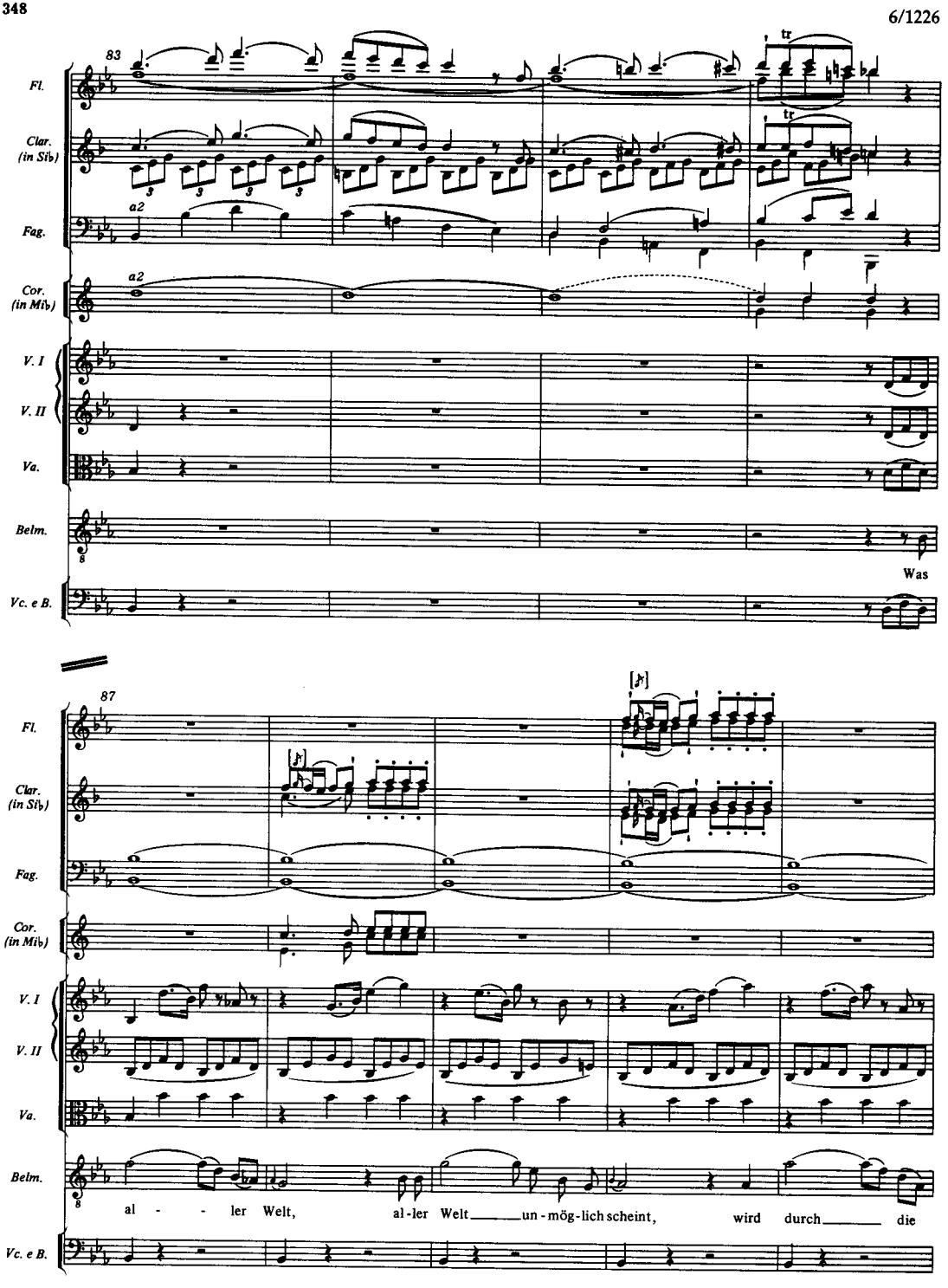
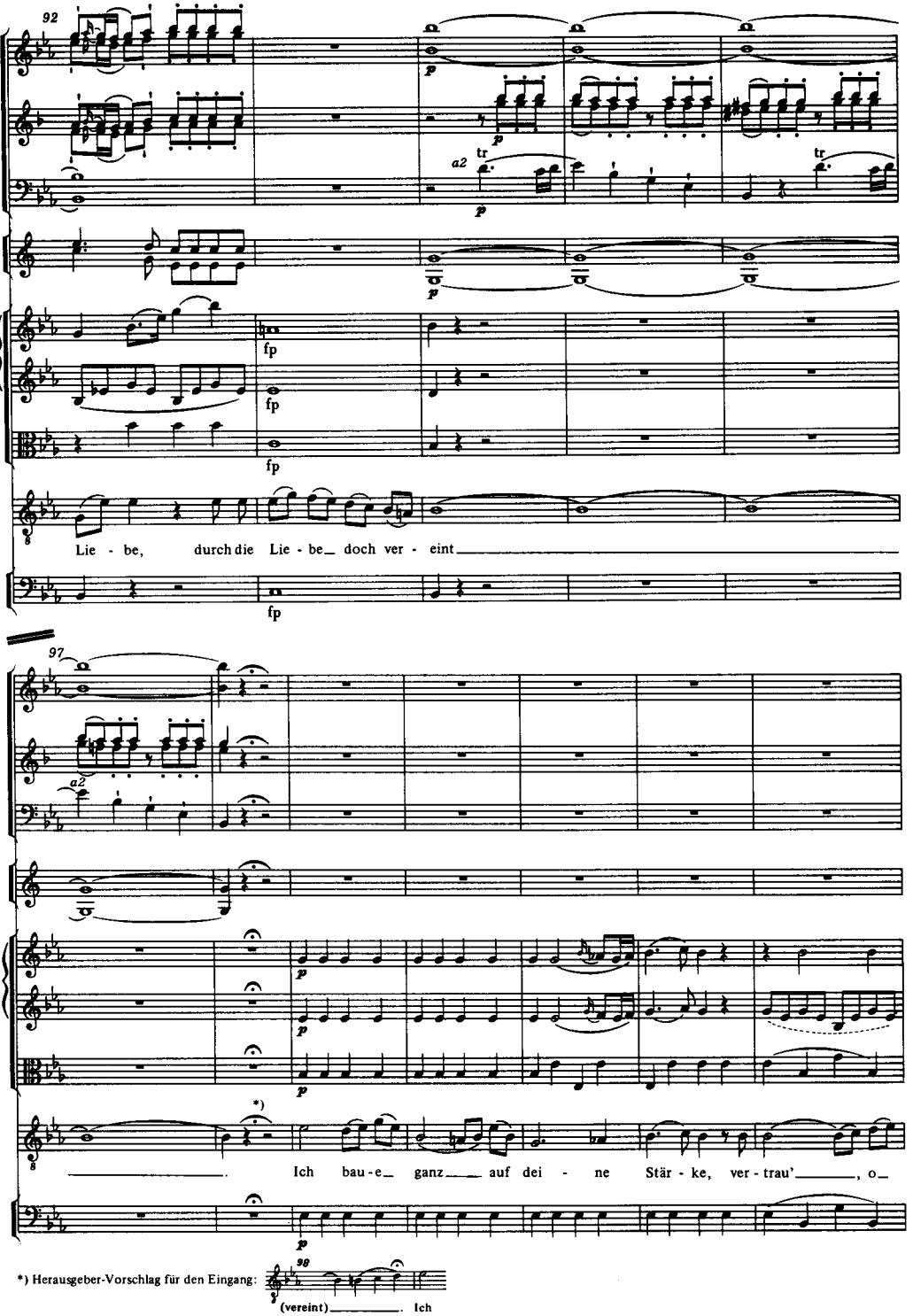
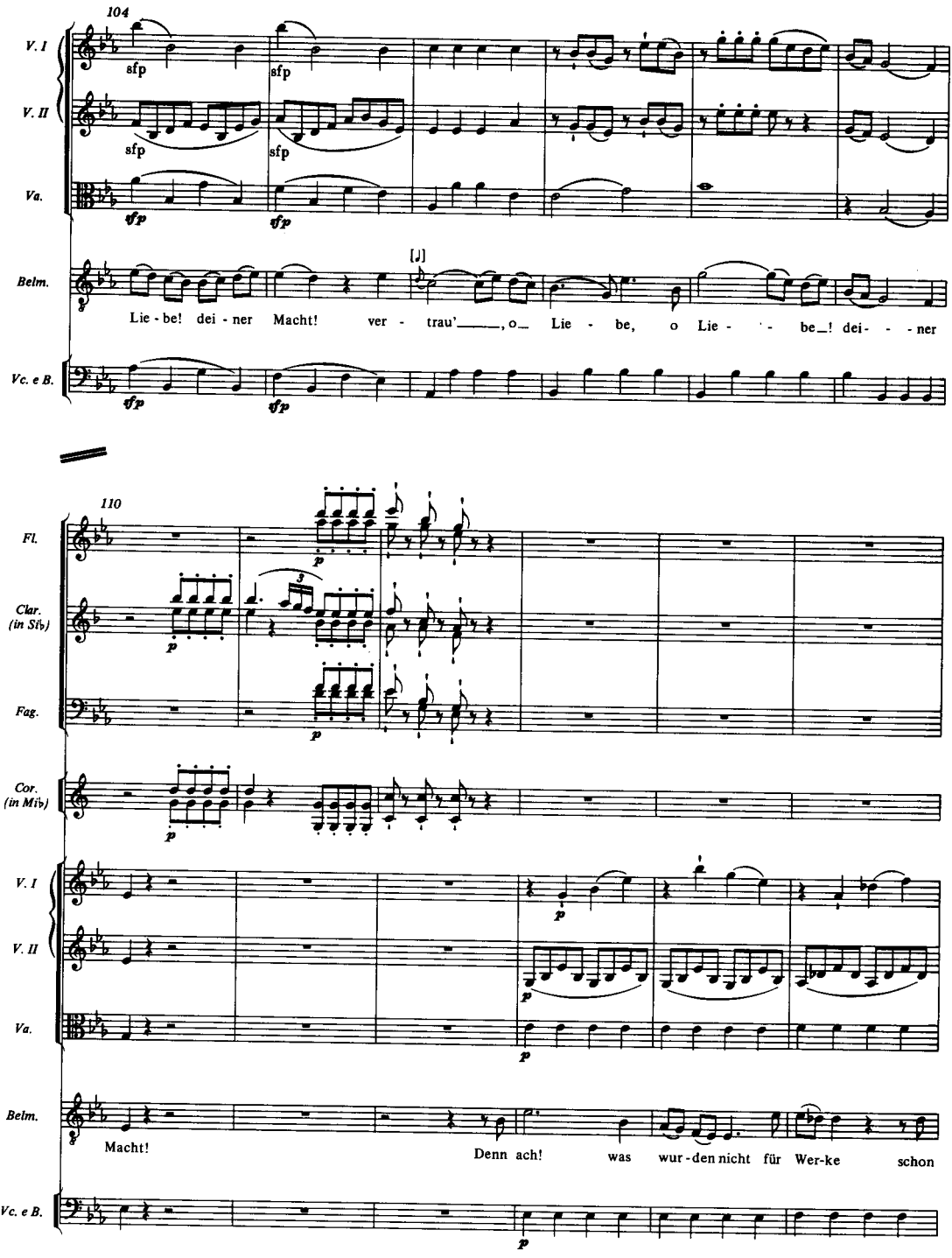
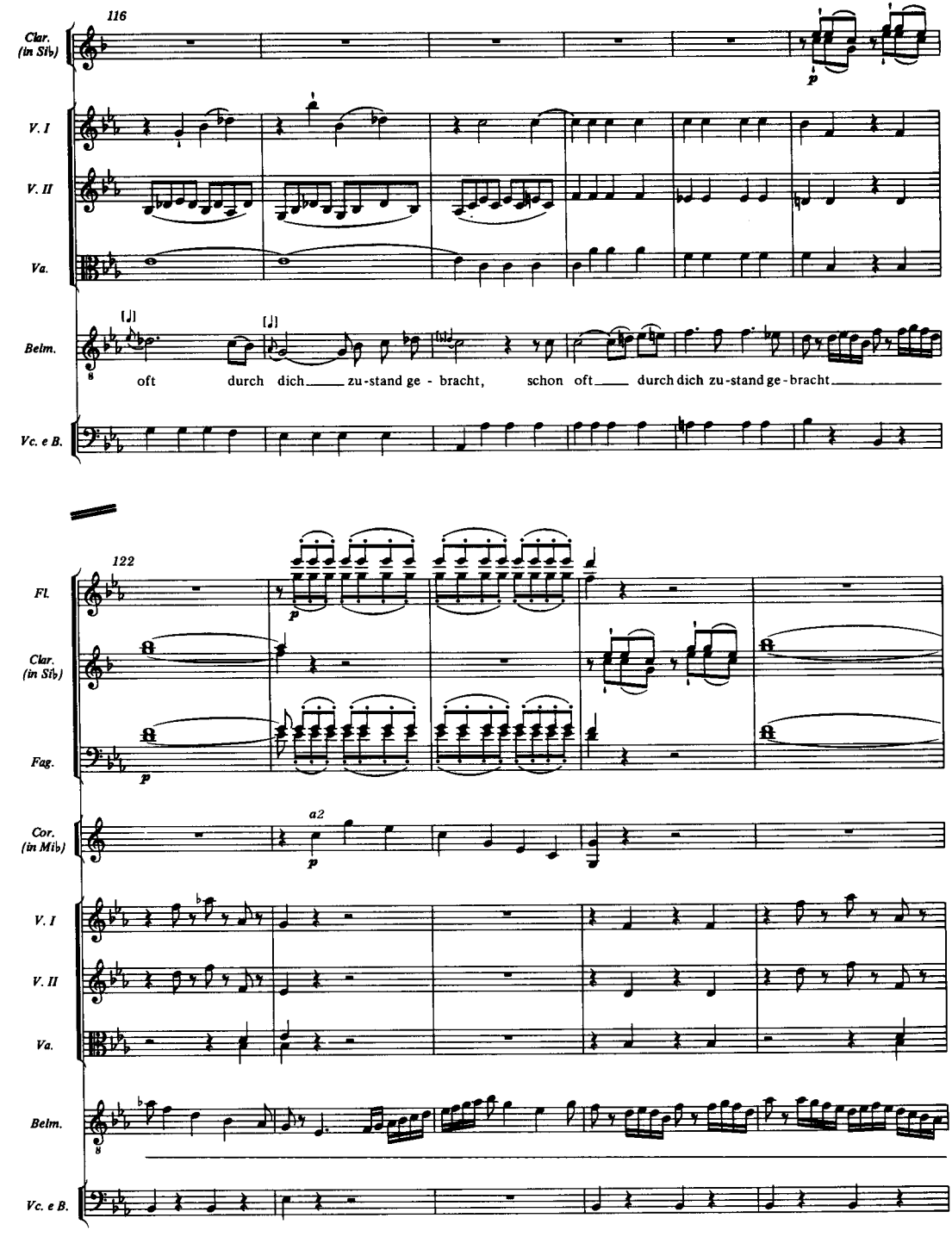
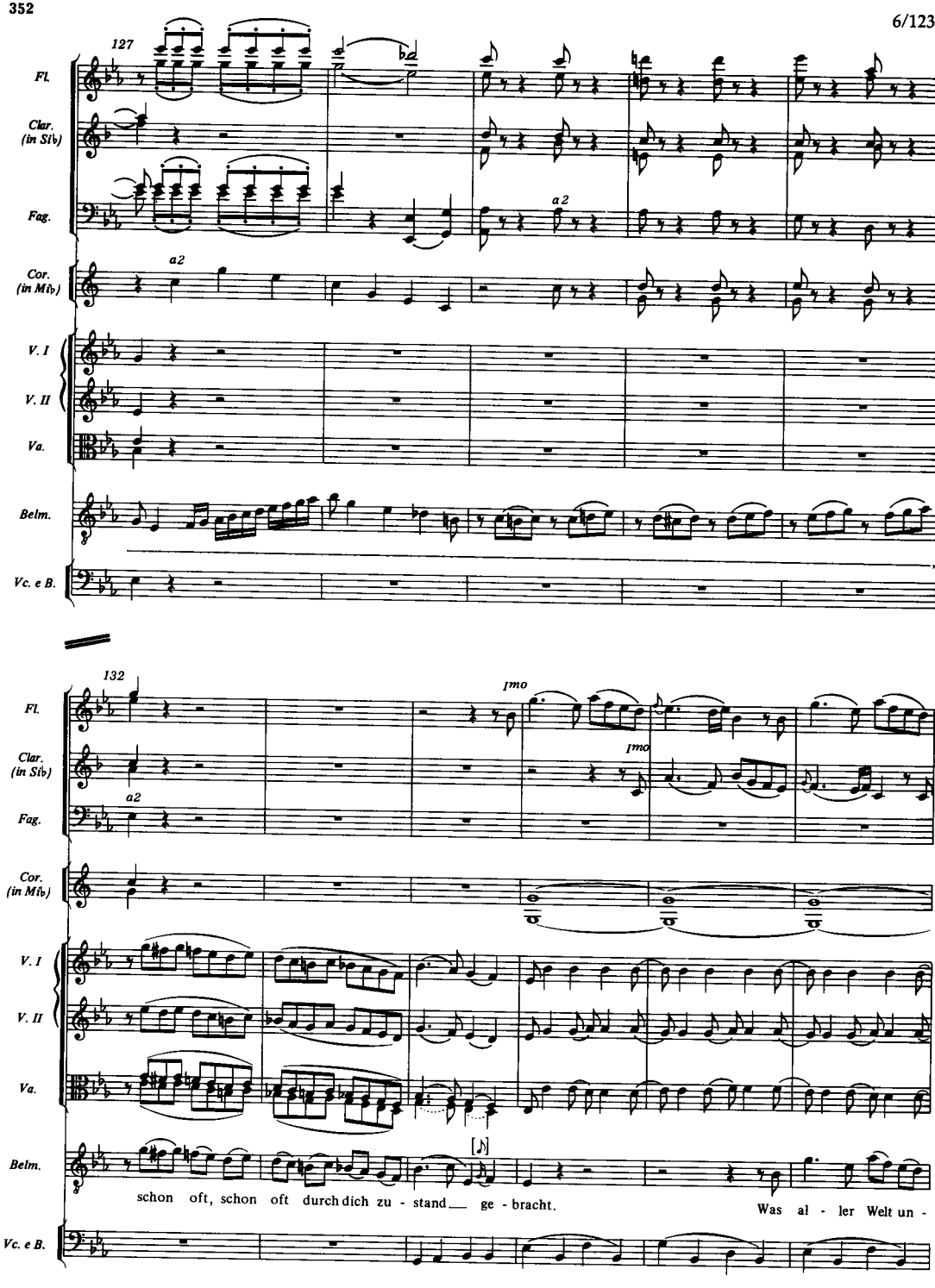
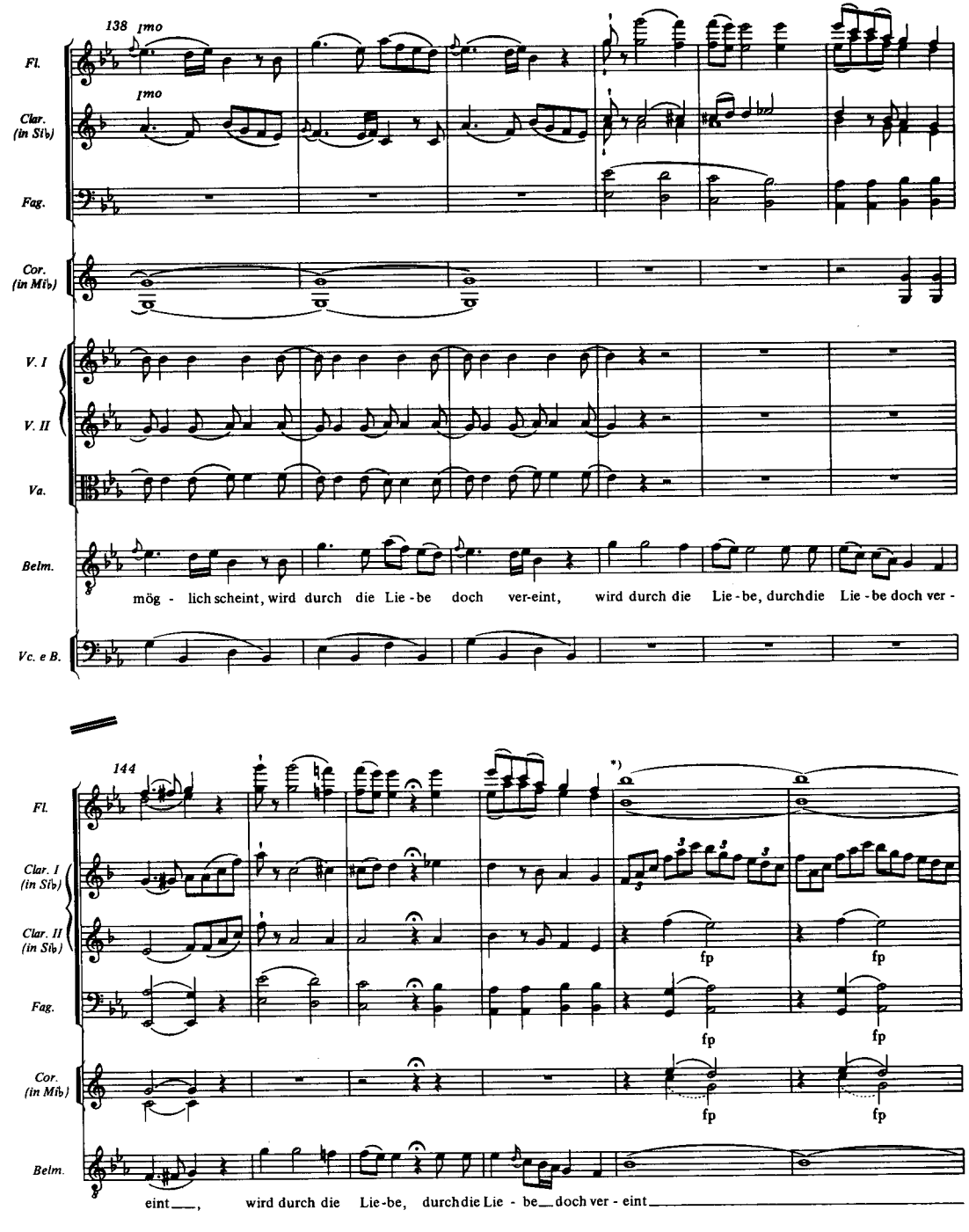
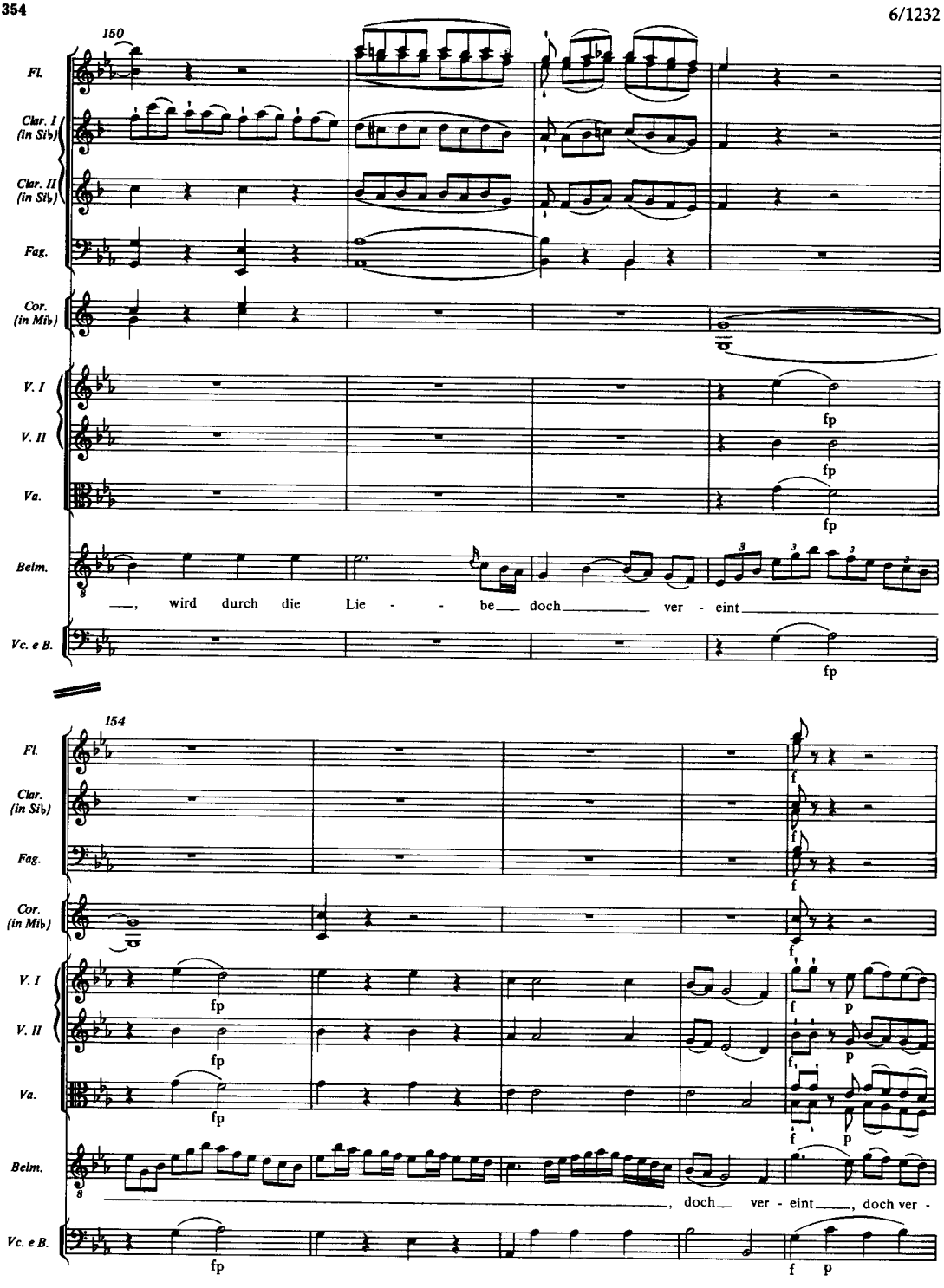
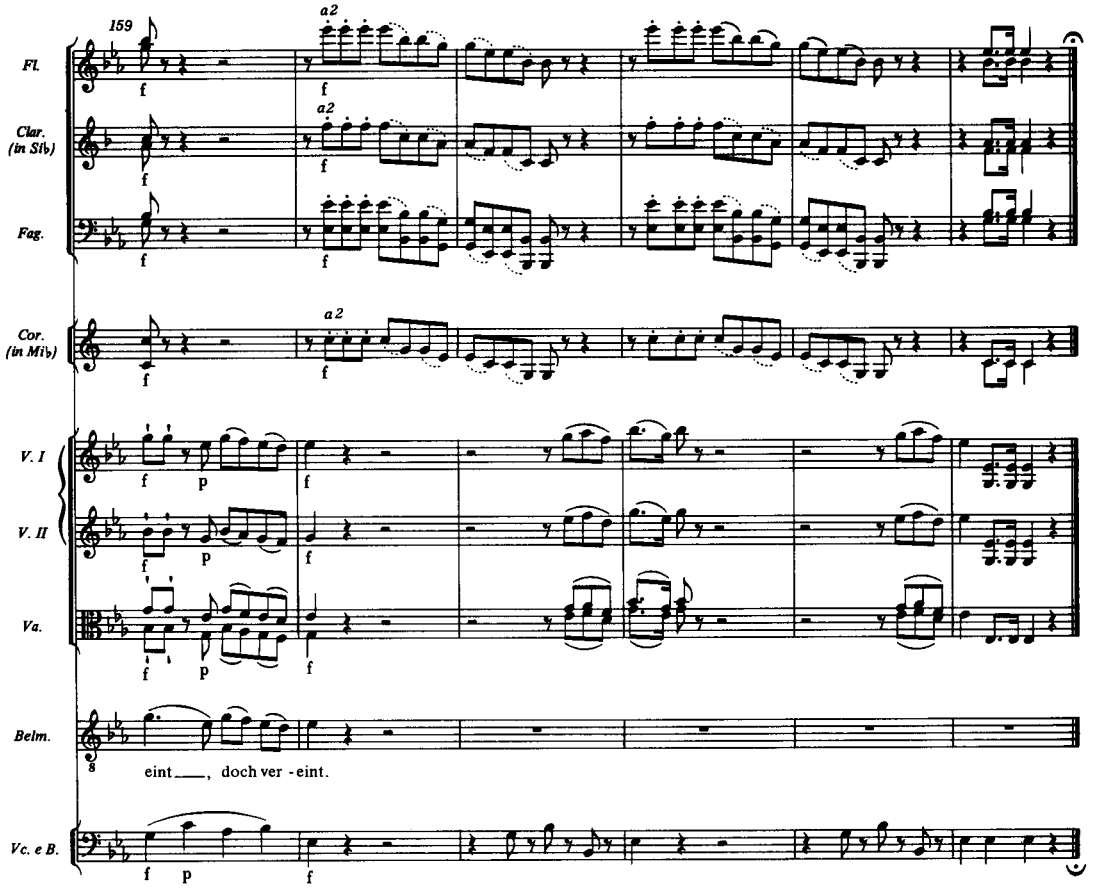
PEDRILLO (geht ab)

Dritter Auftritt

BELMONTE allein.

BELMONTE
O Konstanze, Konstanze! Wie schlägt mir das Herz! Je näher der Augenblick kommt, desto ängstlicher zagt meine Seele; ich fürchte und wünsche, bebe und hoffe. O Liebe, sei du meine Leiterin!

Nº 17 Aria*)

Andante

*) Zu den verschiedenen Kompositionsstadien dieser Arie vgl. Vorwort (siehe dazu auch die Fußnoten auf Seiten 345, 347 und 353).

12
Fl. I
Fl. II
Clar. I (in Si♭)
Clar. II (in Si♭)
Fag. I
Fag. II
Cor. (in Mi♭)
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.

17
Fl.
Clar. I (in Sib)
Clar. II (in Sib)
Fag. I
Fag. II
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
Belm.
Vc. e B.
BELMONTE
Ich bau-e_ ganz____ auf
23
V. I
V. II
Va.
Belm.
Vc. e B.
sfp
dei - - ne Stär - ke, ver - trau'_____, o_ Lie - be! dei - ner Macht! ver - trau'____, o_

29
Fl.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
Belm.
Lie - be, o Lie - - be! dei - - ner Macht!
Denn
Vc. e B.
35
fp
fp
ach! was wur-den nicht für Wer-ke schon oft durch dich zu-stand ge-bracht, was wur - den nicht für

*) Zu T. 51 in Violoncello/Baß vgl. Krit. Bericht.

*) Zu fünf verworfenen Takten (Belmonte, Violoncello/Baß) zwischen T. 54 und 55 vgl. Vorwort.

67
Fl. I
Fl. II
Clar. I (in Si♭)
Clar. II (in Si♭)
Fag. I
Fag. II
Cor. (in Mi♭)
V. I
V. II
Va.
Belm.
eint.
Vc. e B.

*) Eine verworfene Fassung nach T. 78 (25 Takte anstelle von T. 79-93) ist im Anhang I, S. 433, wiedergegeben; vgl. Vorwort.

83
Fl.
Clar. (in Si♭)
Fag.
a2
Cor. (in Mi♭)
a2
V. I
V. II
Va.
Belm.
Was
Vc. e B.
87
Fl.
Clar. (in Si♭)
Fag.
Cor. (in Mi♭)
V. I
V. II
Va.
Belm.
al - - ler Welt, al-ler Welt un-mög-lich scheint, wird durch die
Vc. e B.

92
Fl.
Clar. (in Si♭)
Fag.
Cor. (in Mi♭)
V. I
V. II
Va.
Belm.
Vc. e B.
a2
tr
p
fp
Lie - be, durch die Lie - be_ doch ver - eint
97
*)
Ich bau-e_ ganz_ auf dei - ne Stär - ke, ver - trau'_, o_
*) Herausgeber-Vorschlag für den Eingang:
98
(vereint)_. Ich

104
V. I
V. II
Va.
Belm.
Vc. e B.
sfp
Lie - be! dei - ner Macht! ver - trau'——, o— Lie - be, o Lie - - be—! dei- - - ner
110
Fl.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
p
Macht!
Denn ach! was wur - den nicht für Wer-ke schon

116
Clar. (in Sib)
V. I
V. II
Va.
Belm.
Vc. e B.
oft durch dich zu-stand ge - bracht, schon oft durch dich zu-stand ge-bracht
122
Fl.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Mib)
a2
V. I
V. II
Va.
Belm.
Vc. e B.

127
Fl.
Clar. (in Sib)
Fag.
a2
Cor. (in Mib)
a2
V. I
V. II
Va.
Belm.
Vc. e B.
132
Fl.
Clar. (in Sib)
Fag.
a2
Cor. (in Mib)
V. I
V. II
Va.
Belm.
Vc. e B.
schon oft, schon oft durch dich zu - stand ge - bracht.
Was al - ler Welt un -

*) Zur ursprünglichen Fassung des Schlusses ohne die Takte 148-157 vgl. Vorwort.

150
Fl.
Clar. I (in Si♭)
Clar. II (in Si♭)
Fag.
Cor. (in Mi♭)
V. I
V. II
Va.
Belm.
Vc. e B.
fp
—, wird durch die Lie - - be doch ver - eint
154
Clar. (in Si♭)
f
p
, doch ver - eint , doch ver -

Vierter Auftritt

BELMONTE und PEDRILLO.

PEDRILLO
Alles liegt auf dem Ohr; es ist alles so ruhig, so stille, als den Tag nach der Sündflut.

BELMONTE
Nun so laß uns sie befreien. Wo ist die Leiter?

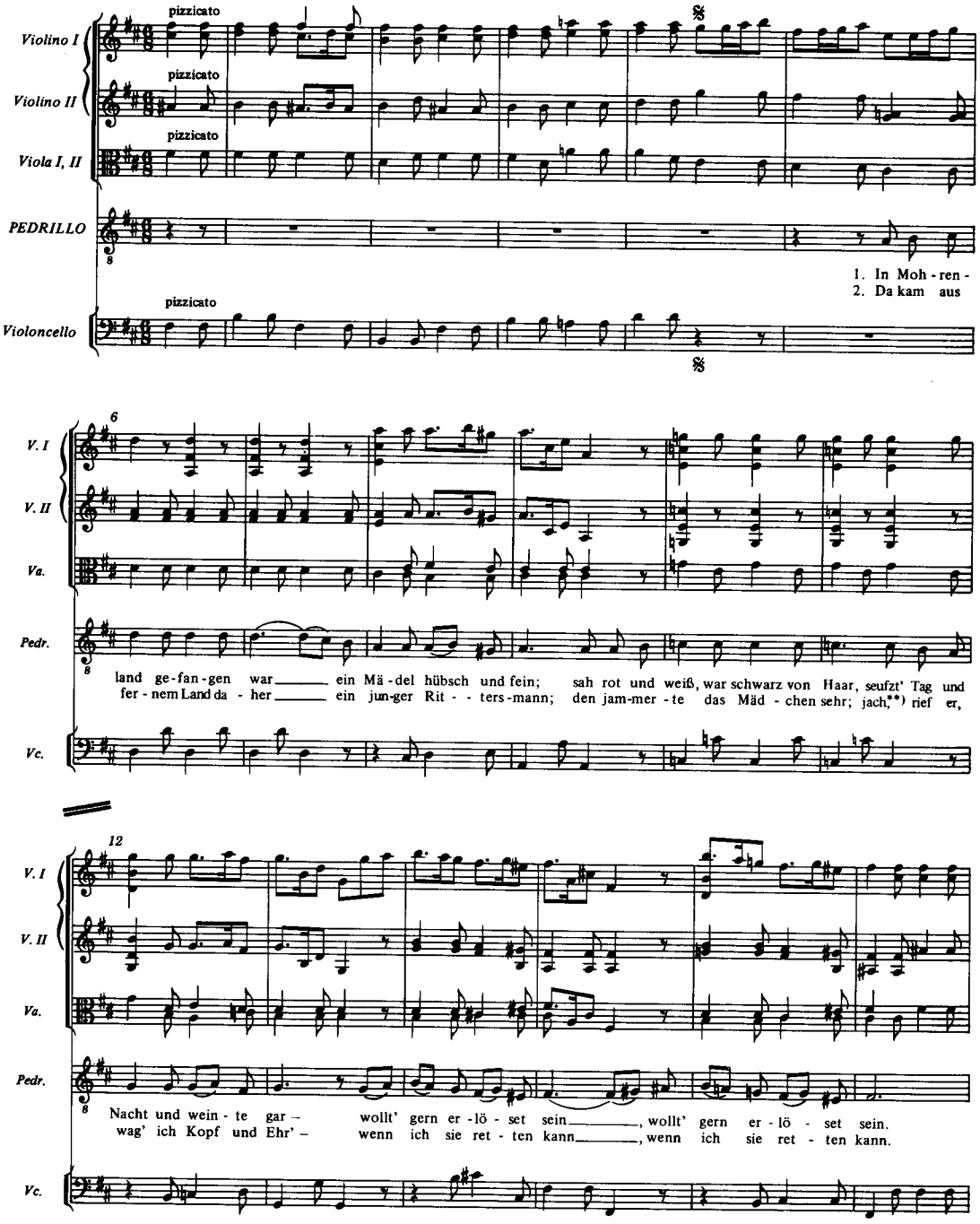
PEDRILLO
Nicht so hitzig. Ich muß erst das Signal geben.

BELMONTE
Was hindert dich denn, es nicht zu tun? Mach fort!

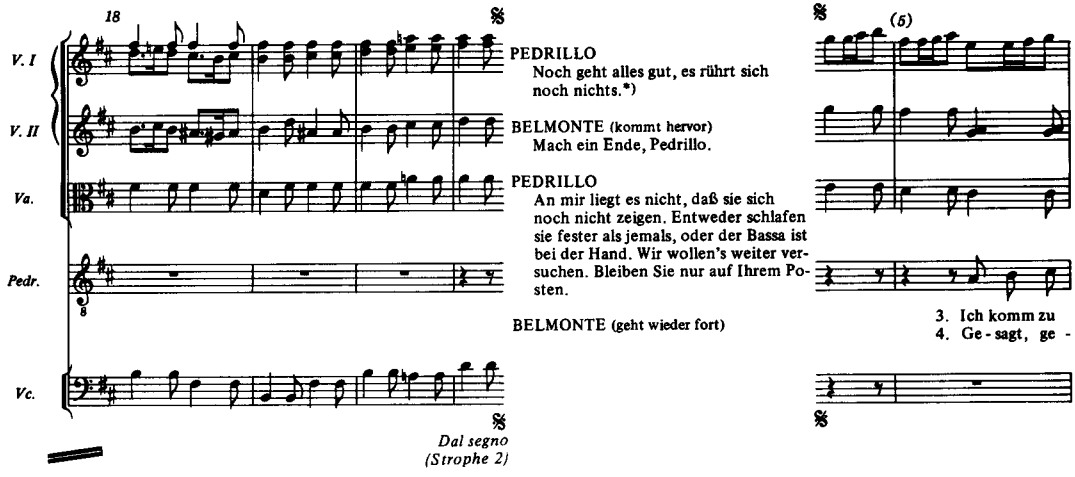
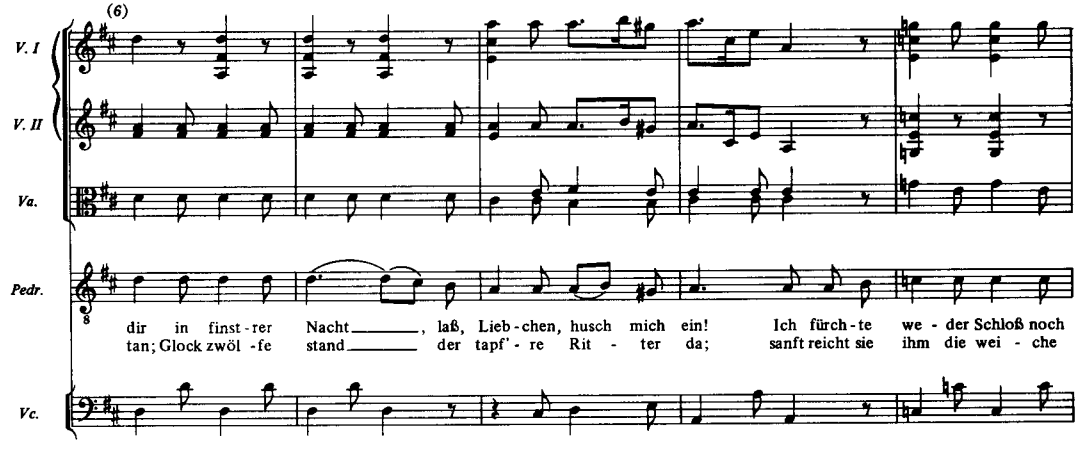
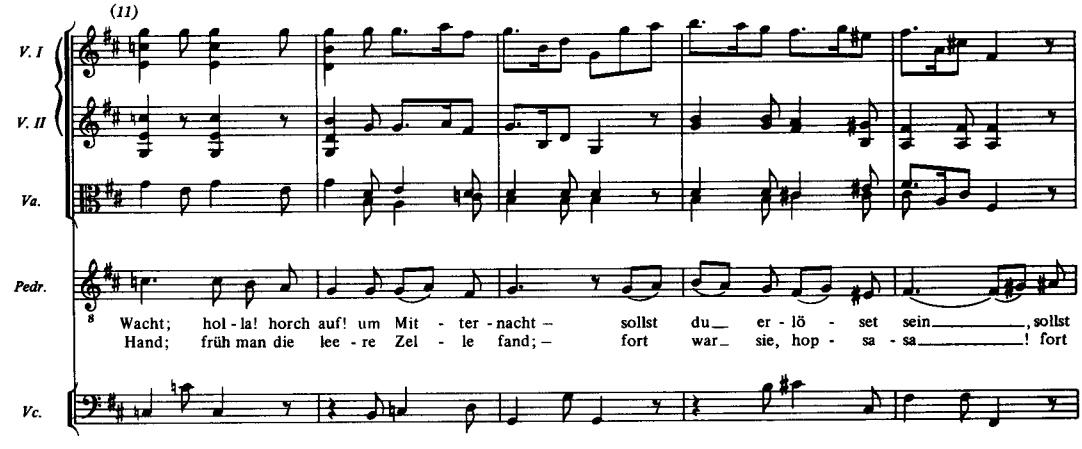
PEDRILLO (sieht nach der Uhr)
Eben recht, Schlag zwölfe. Gehen Sie dort an die Ecke und geben Sie wohl acht, daß wir nicht überrascht werden.

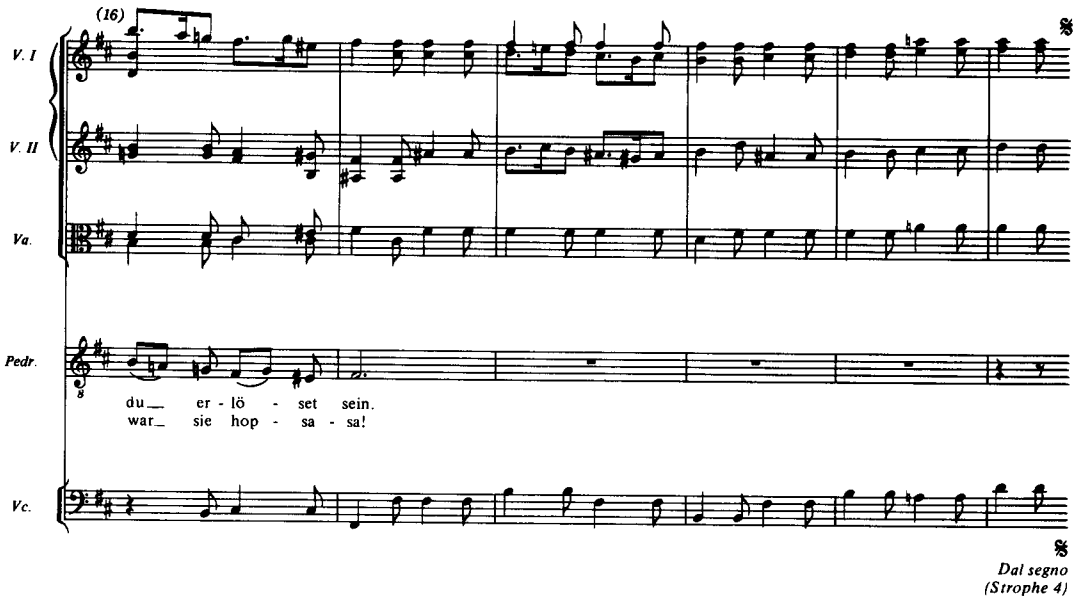
BELMONTE
Zaudre nur nicht!
(geht ab)

PEDRILLO (indem er seine Mandoline hervorholt)
Es ist doch um die Herzhaftigkeit eine erzläppische Sache. Wer keine hat, schafft sich mit aller Mühe keine an! Was mein Herz schlägt! Mein Papa muß ein Erzpoltron*) gewesen sein.
(fängt an zu spielen)
Nun, so sei es denn gewagt!**)
(singt und akkompagniert sich)

*) Poltron = Feigling
**) Pedrillo spricht diesen Satz also während des Vorspiels von No. 18; vgl. Vorwort.

*) Zu Mozarts Notierung als Strophenlied vgl. Vorwort.

**) jach (norddeutsch) = gach (süddeutsch) = rasch, frisch, ohne Zaudern.



*) Pedrillo spricht diesen Satz während des Nachspiels zur 2. Strophe.

PEDRILLO (hustet einigemale, KONSTANZE öffnet das Fenster.)
Sie macht auf, Herr! Sie macht auf!

BELMONTE
Ich komme, ich komme!

KONSTANZE (oben am Fenster)
Belmonte!

BELMONTE
Konstanze! Hier bin ich! hurtig die Leiter!
(PEDRILLO stellt die Leiter an Konstanzens Fenster, BELMONTE steigt hinein; PEDRILLO hält die Leiter.)

PEDRILLO
Was das für ein abscheuliches Spektakel macht.
(hält die Hand aufs Herz)
Es wird immer ärger, weil es nun Ernst wird. Wenn sie mich hier erwischten, wie schön würden sie mit mir abtrollen, zum Kopfabschlagen, zum Spießen oder zum Hängen. Je nu! Der Anfang ist einmal gemacht, itzt ist's nicht mehr aufzuhalten, es geht nun schon einmal aufs Leben oder auf den Tod los.
(BELMONTE kommt mit KONSTANZEN unten zur Türe heraus.)

BELMONTE
Nun, holder Engel! nun hab' ich dich wieder, ganz wieder. Nichts soll uns mehr trennen.

KONSTANZE
Wie ängstlich schlägt mein Herz! Kaum bin ich imstande, mich aufrecht zu halten: wenn wir nur glücklich entkommen.

PEDRILLO
Nur fort! nicht geplaudert! Sonst könnt' es freilich schief gehen, wenn wir da lange Rat halten und seufzen.
(stößt BELMONTEN und KONSTANZEN fort)
Nur frisch nach dem Strande zu! Ich komme gleich nach.
(BELMONTE und KONSTANZE ab.)

PEDRILLO
Nun, Kupido, du mächtiger Herzensdieb, halte mir die Leiter und hülle mich samt meiner Gerätschaft in einen dicken Nebel ein!
(Er hat unter der Zeit die Leiter an Blondens Fenster gelegt und ist hinaufgestiegen.)
Blondchen, Blondchen! Mach auf ums Himmelswillen, zaudre nicht! Es ist um Hals und Kragen zu tun.
(Es wird das Fenster geöffnet, er steigt hinein.)

Fünfter Auftritt

OSMIN und ein schwarzer STUMMER öffnen die Türe von Osmins Hause, wo PEDRILLO hineingestiegen ist. OSMIN, noch halb schlaftrunken, hat eine Laterne. Der STUMME gibt OSMIN durch Zeichen zu verstehen, daß es nicht richtig sei, daß er Leute gehört habe, u.s.w.

OSMIN
Lärmen hörtest du? Was kann's denn geben? Vielleicht Schwärmer? Geh, spioniere, bringe mir Antwort.
(Der STUMME lauscht ein wenig herum; endlich wird er die Leiter an Osmins Fenster gewahr, erschrickt und zeigt sie OSMIN, der wie im Taumel mit der Laterne in der Hand an seine Haustüre gelehnt steht und nickt.)

OSMIN
Gift und Dolch! Was ist das? Wer kann ins Haus steigen? Das sind Diebe oder Mörder.
(Er tummelt sich herum; weil er aber noch halb schlaftrunken ist, stößt er sich hier und da etc.)

OSMIN
Hurtig, hole die Wache! Ich will unterdessen lauern.
(Der STUMME ab; OSMIN setzt sich auf die Leiter mit der Laterne in der Hand und nickt ein. PEDRILLO kömmt rückwärts wieder zum Fenster herausgestiegen und will die Leiter wieder herunter. BLONDE oben am Fenster wird OSMIN gewahr und ruft PEDRILLO zu:)

BLONDE
O Himmel, Pedrillo! Wir sind verloren.

PEDRILLO (sieht sich um, und sowie er OSMIN gewahr wird, stutzt er, besieht ihn und steigt wieder zum Fenster hinein.)
Ah! welcher Teufel hat sich wider uns verschworen.

OSMIN (auf der Leiter dem PEDRILLO nach, ruft:)
Blondchen! Blondchen!

PEDRILLO (im Hineinsteigen zu BLONDE:)
Zurück, nur zurück!

OSMIN (steigt wieder zurück)
Wart, Spitzbube, du sollst mir nicht entkommen. Hilfe! Hilfe! Wache, hurtig, hier gibt's Räuber! Herbei, herbei!

PEDRILLO (kommt mit BLONDEN unten zur Haustüre heraus, sieht schüchtern nach der Leiter und schleicht sich dann mit BLONDEN darunter weg.)

PEDRILLO, BLONDE (im Abgehn)
O Himmel,steh uns bei! Sonst sind wir verloren.

OSMIN
Zu Hilfe! zu Hilfe! geschwind!
(Er will nach.)

WACHE (mit Fackeln, halten OSMIN auf)
Halt, halt! Wohin?

OSMIN
Dorthin, dorthin.

WACHE
Wer bist du?

OSMIN
Nur nicht lange gefragt, sonst entkommen die Spitzbuben. Seht ihr denn nicht? Hier ist noch die Leiter.

WACHE
Das sehn wir. Kannst nicht du sie angelegt haben?

OSMIN
Gift und Dolch! Kennt ihr mich denn nicht? Ich bin Oberaufseher der Gärten beim Bassa. Wenn ihr noch lange fragt, so hilft euer Kommen nichts.
(Ein Teil der WACHE bringt PEDRILLO und BLONDEN zurück.)

OSMIN
Ah endlich! Gift und Dolch! Seh' ich recht? Ihr beide? Warte, spitzbübischer Pedrillo, dein Kopf soll am längsten fest gestanden sein.

PEDRILLO
Brüderchen, Brüderchen! Wirst doch Spaß verstehen? Ich wollt' dir dein Weibchen nur ein wenig spazieren führen, weil du heute dazu nicht aufgelegt bist. Du weißt schon,
(heimlich zu OSMIN)
wegen des Zyperweins.

OSMIN
Schurke, glaubst du mich zu betäuben? Hier verstehe ich keinen Spaß. Dein Kopf muß herunter, so wahr ich ein Muselmann bin.

PEDRILLO
Und du hast einen Nutzen dabei? Wenn ich meinen Kopf verliere, sitzt deiner um so viel fester?
(Ein anderer Teil der WACHE, auch mit Fackeln, bringt BELMONTE und KONSTANZE.)

BELMONTE (widersetzt sich noch)
Schändliche, laßt mich los!

WACHE
Sachte, junger Herr, sachte! Uns entkommt man nicht so geschwinde.

OSMIN
Sieh da! Die Gesellschaft wird immer stärker. Hat der Herr Baumeister auch wollen spazieren gehen? O ihr Spitzbuben! Hatte ich heute nicht recht,
(zu BELMONTE)
daß ich dich nicht ins Haus lassen wollte? Nun wird der Bassa sehen, was für sauberes Gelichter er um sich hat.

BELMONTE
Das beiseite! Laß hören, ob mit Euch ein vernünftig Wort zu sprechen ist? Hier ist ein Beutel mit Zechinen, er ist Euer, und noch zweimal soviel; laßt mich los.

KONSTANZE
Laßt Euch bewegen!

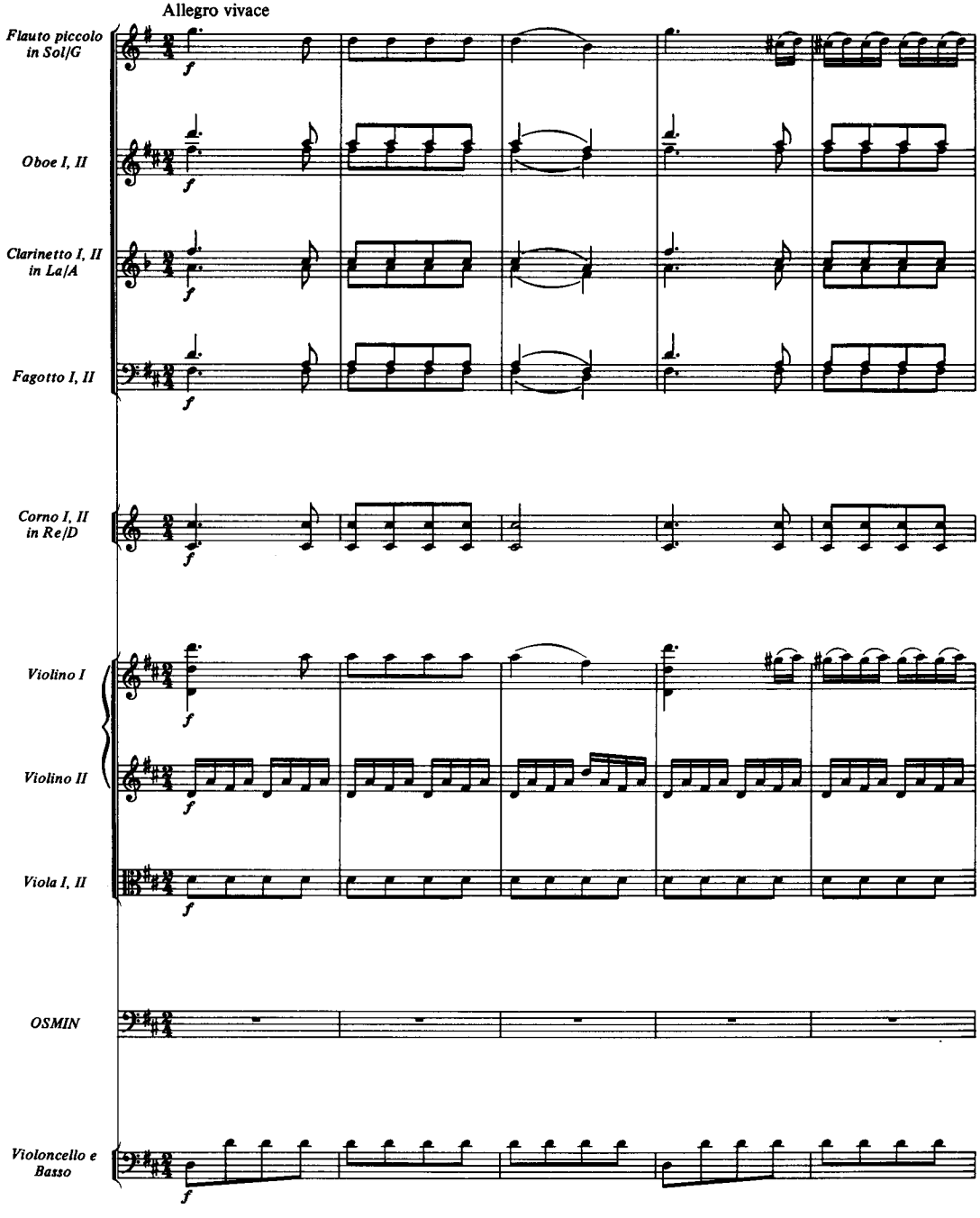
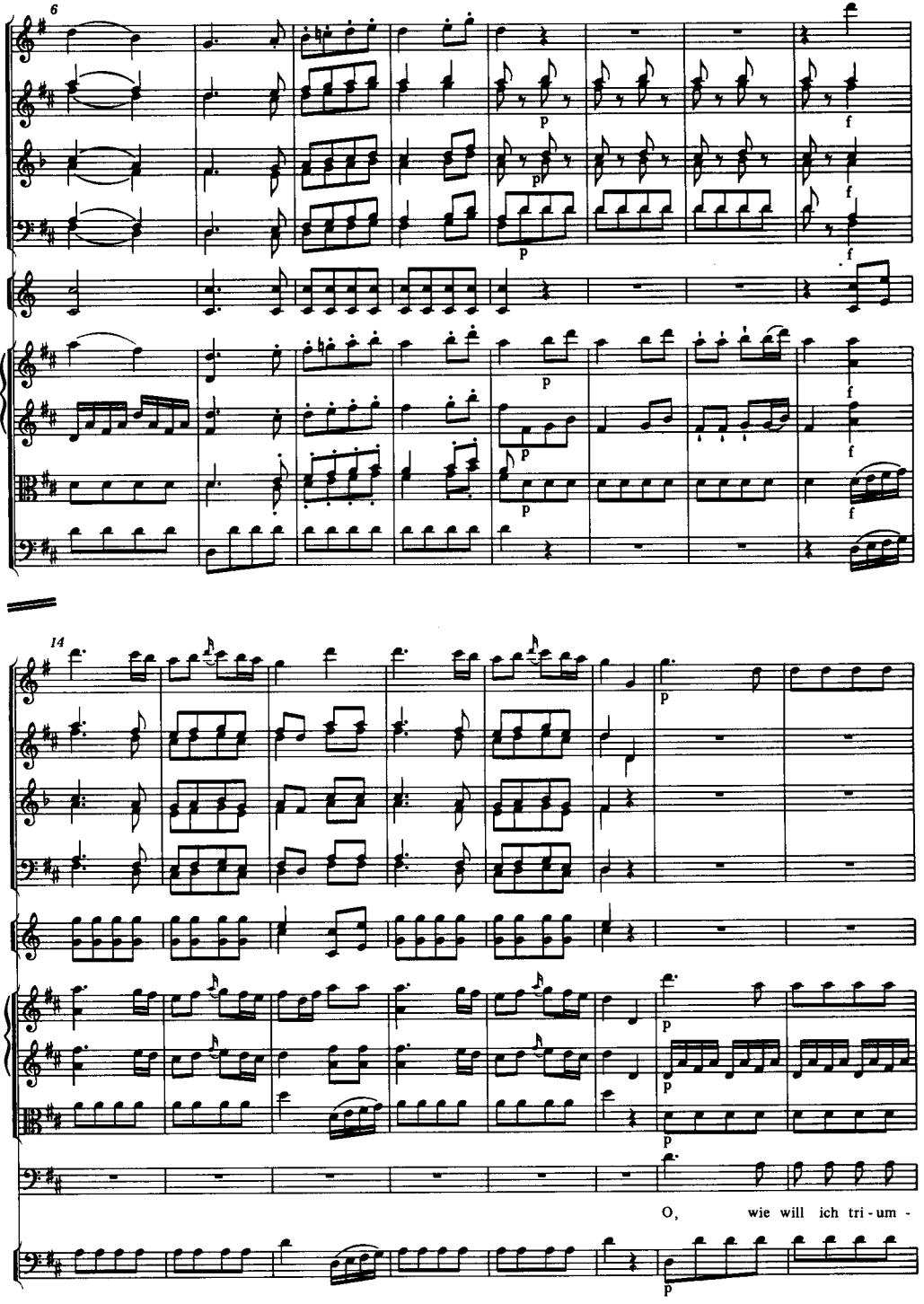
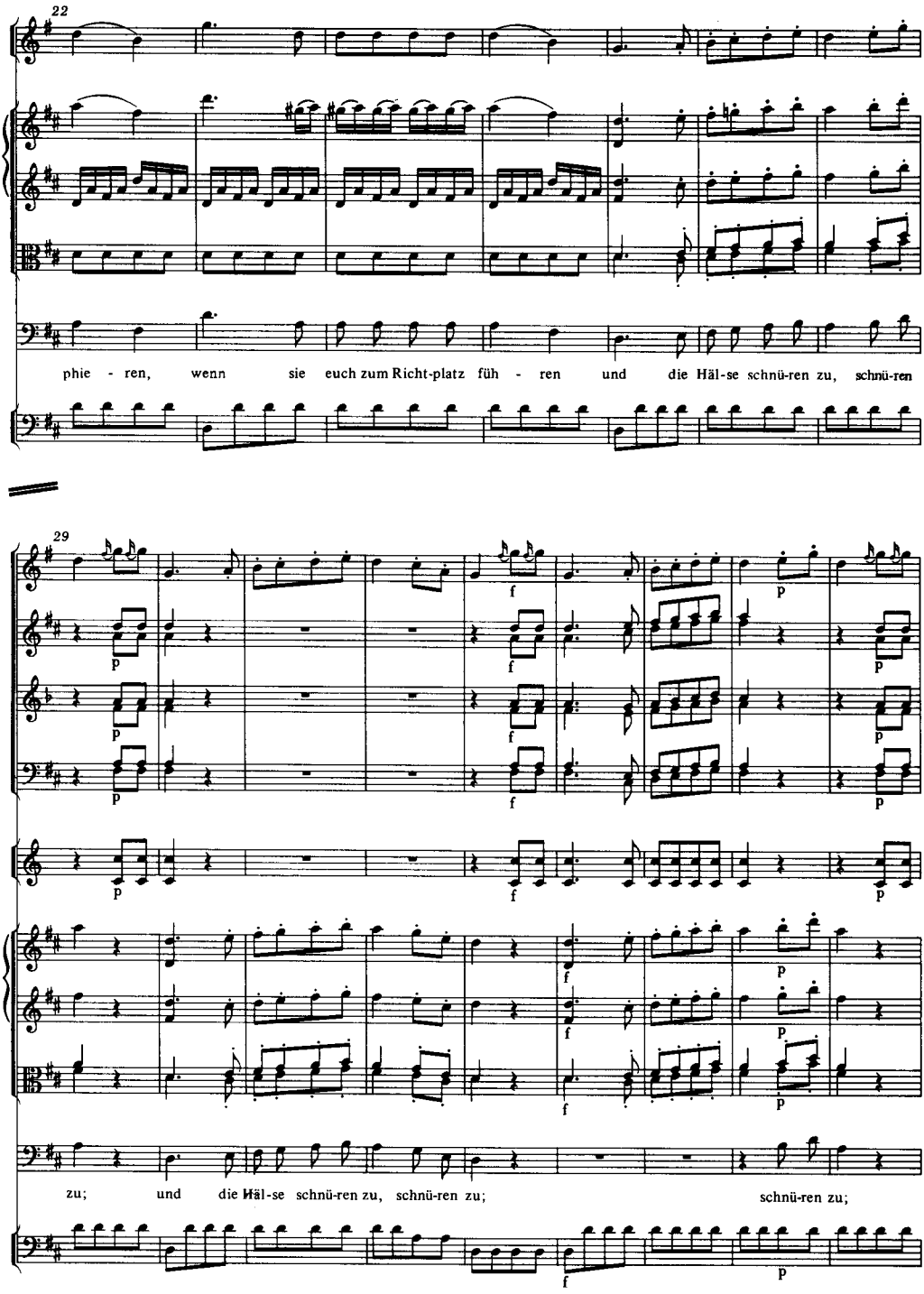
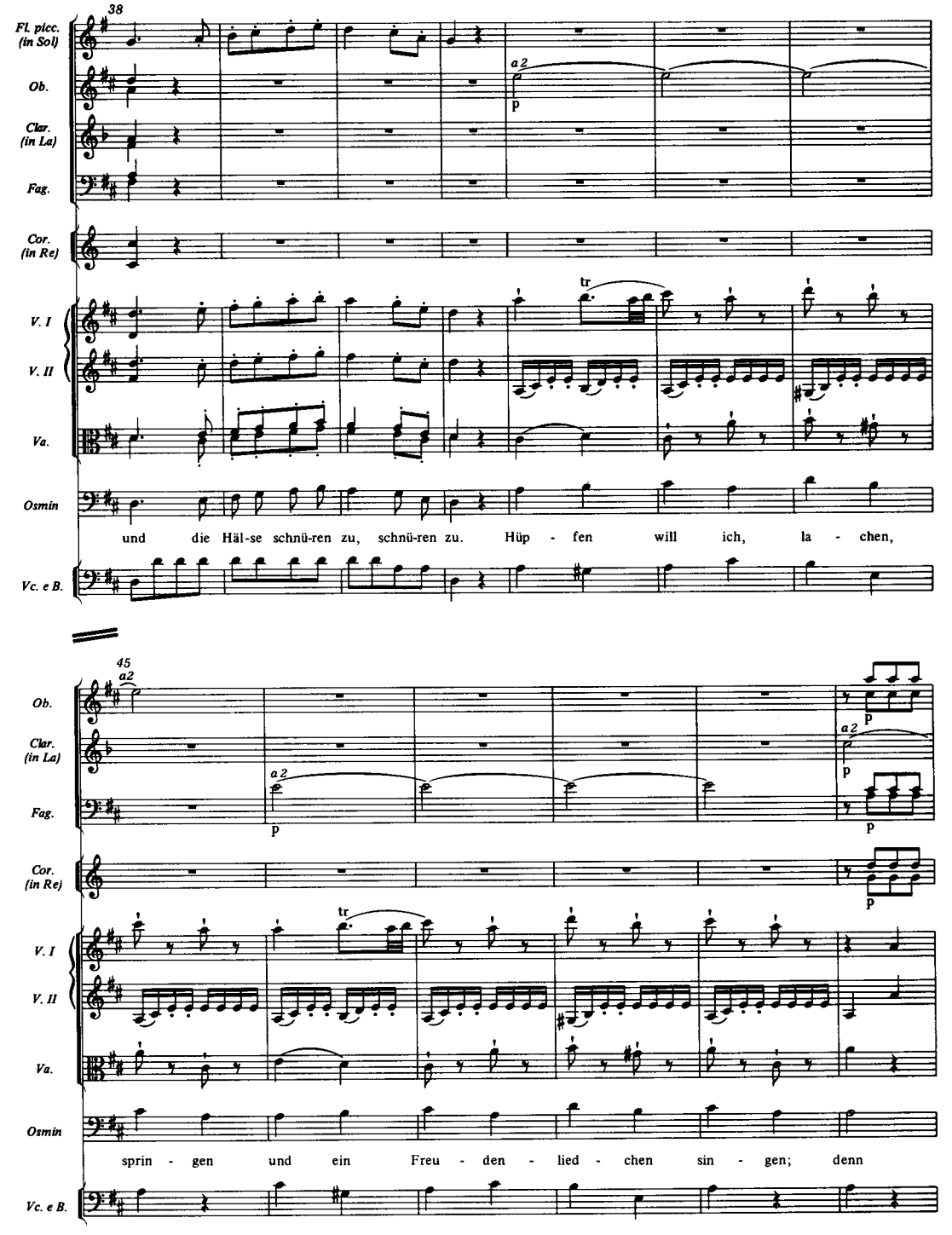
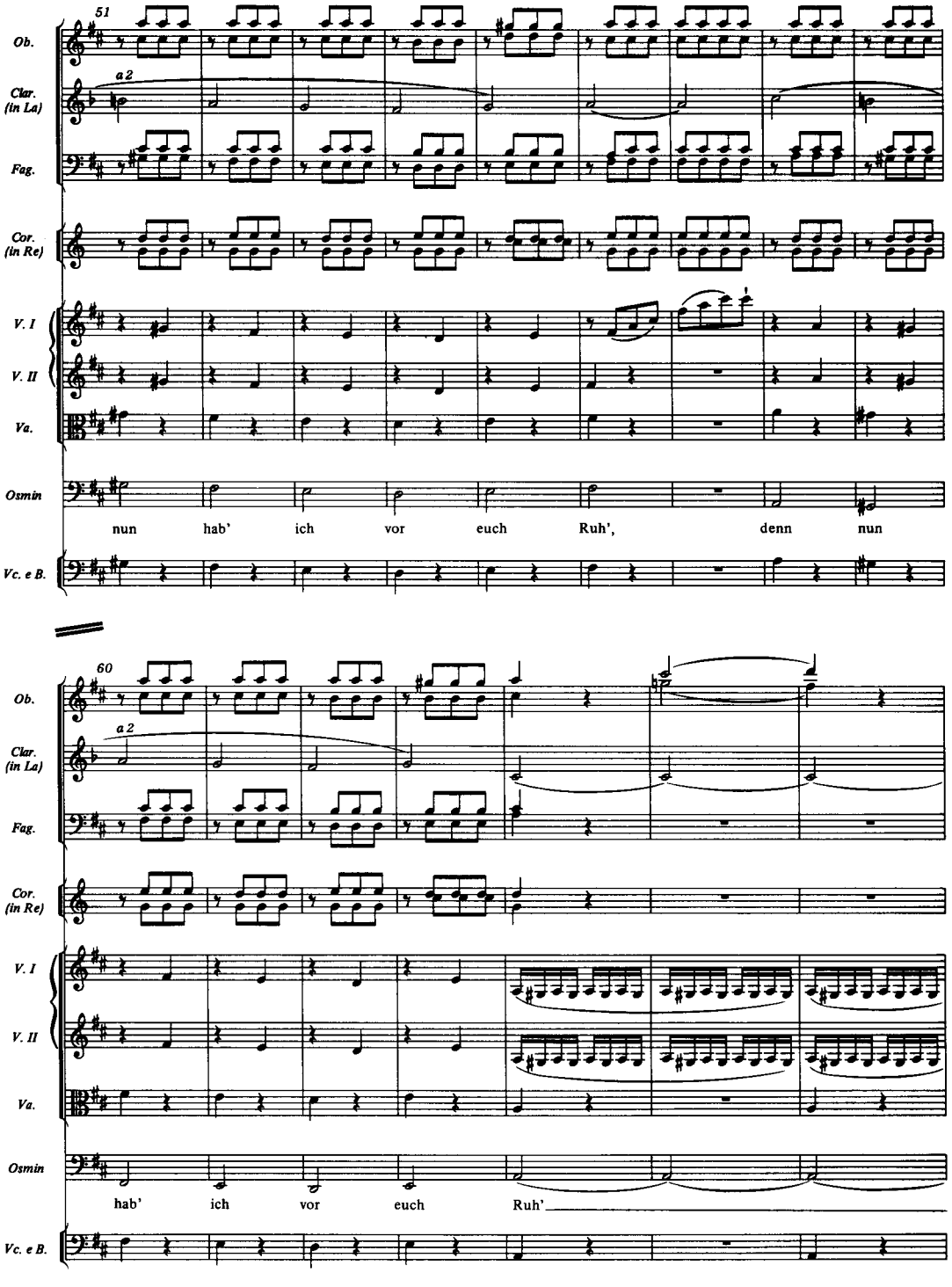
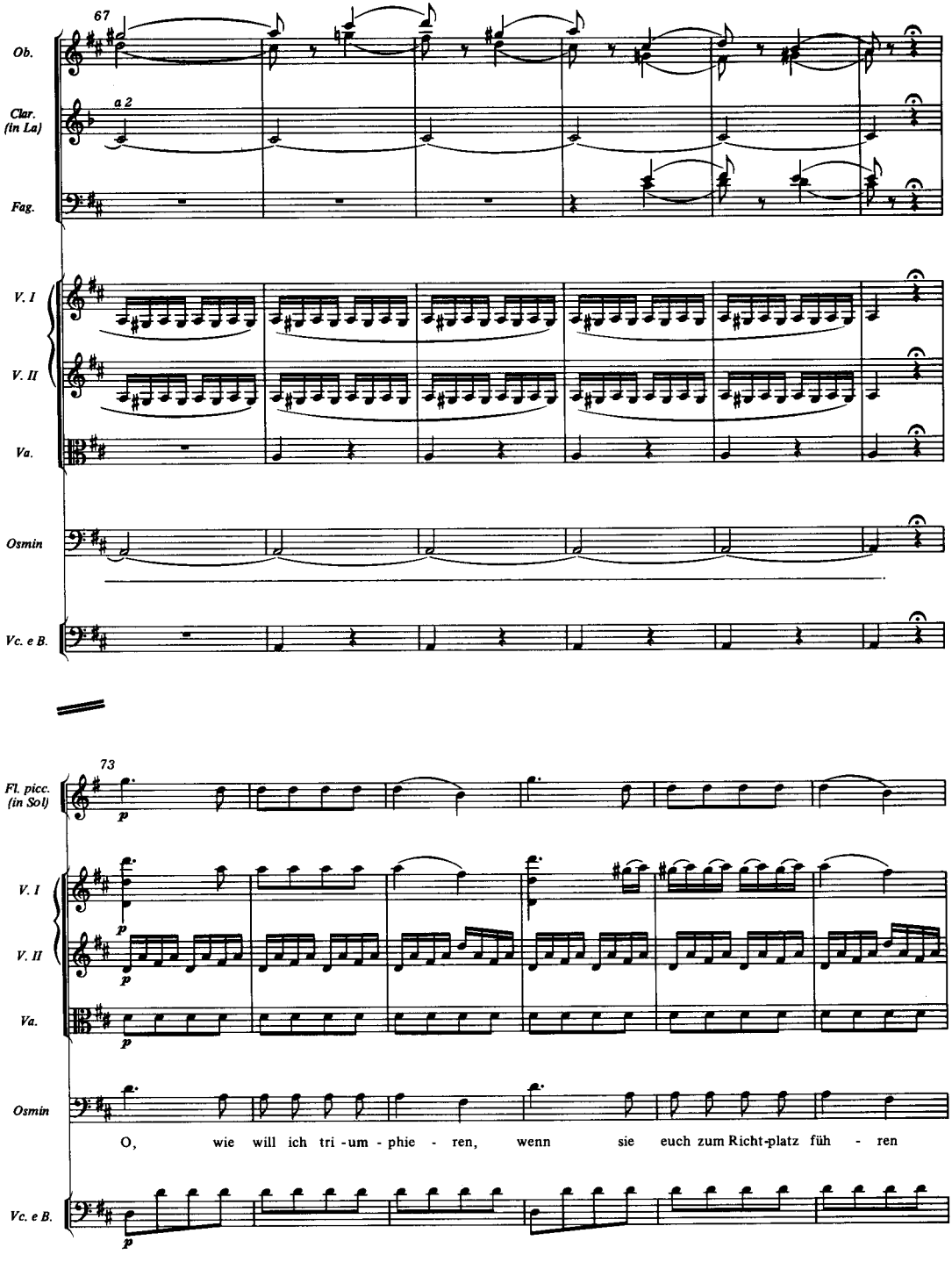
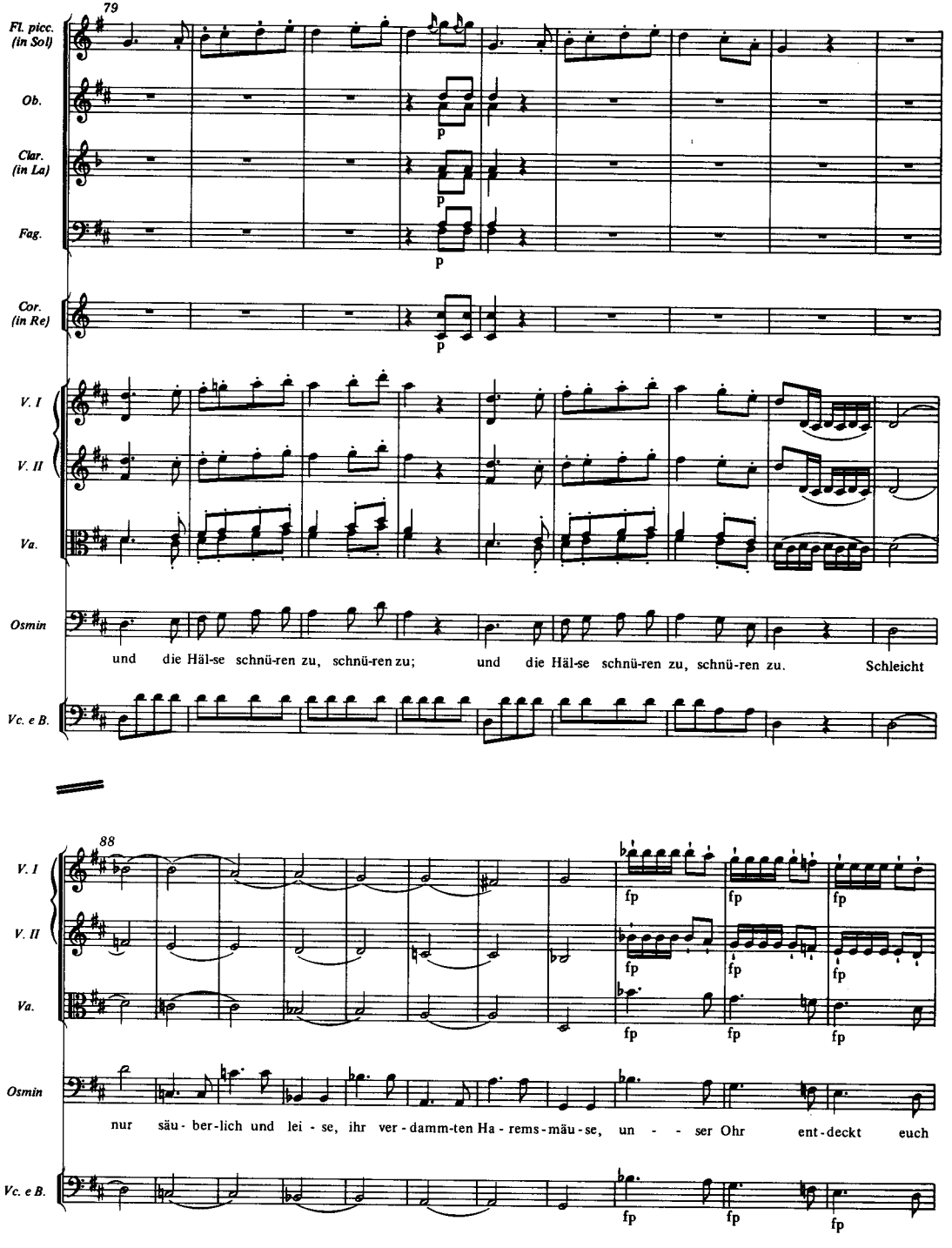
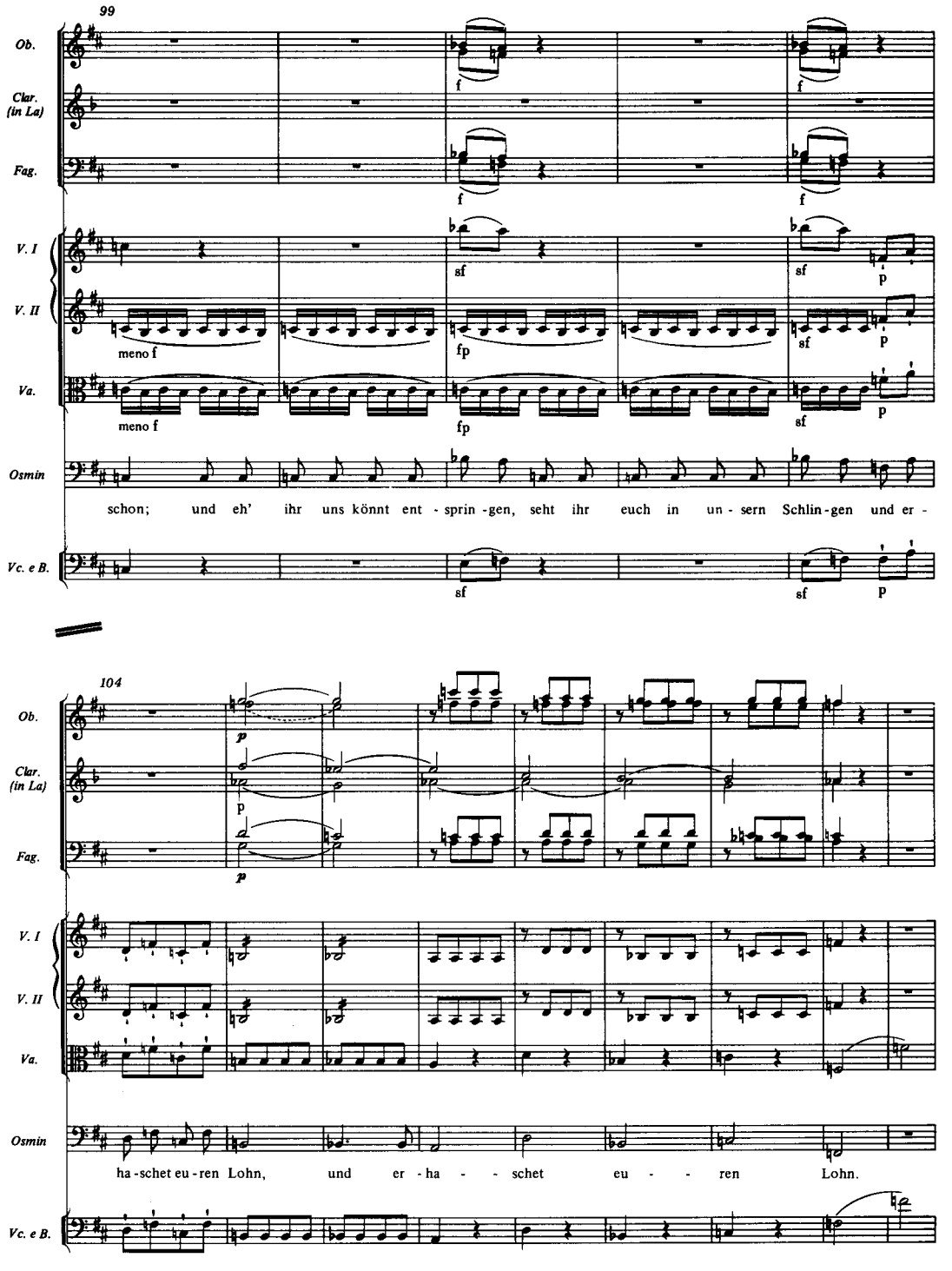
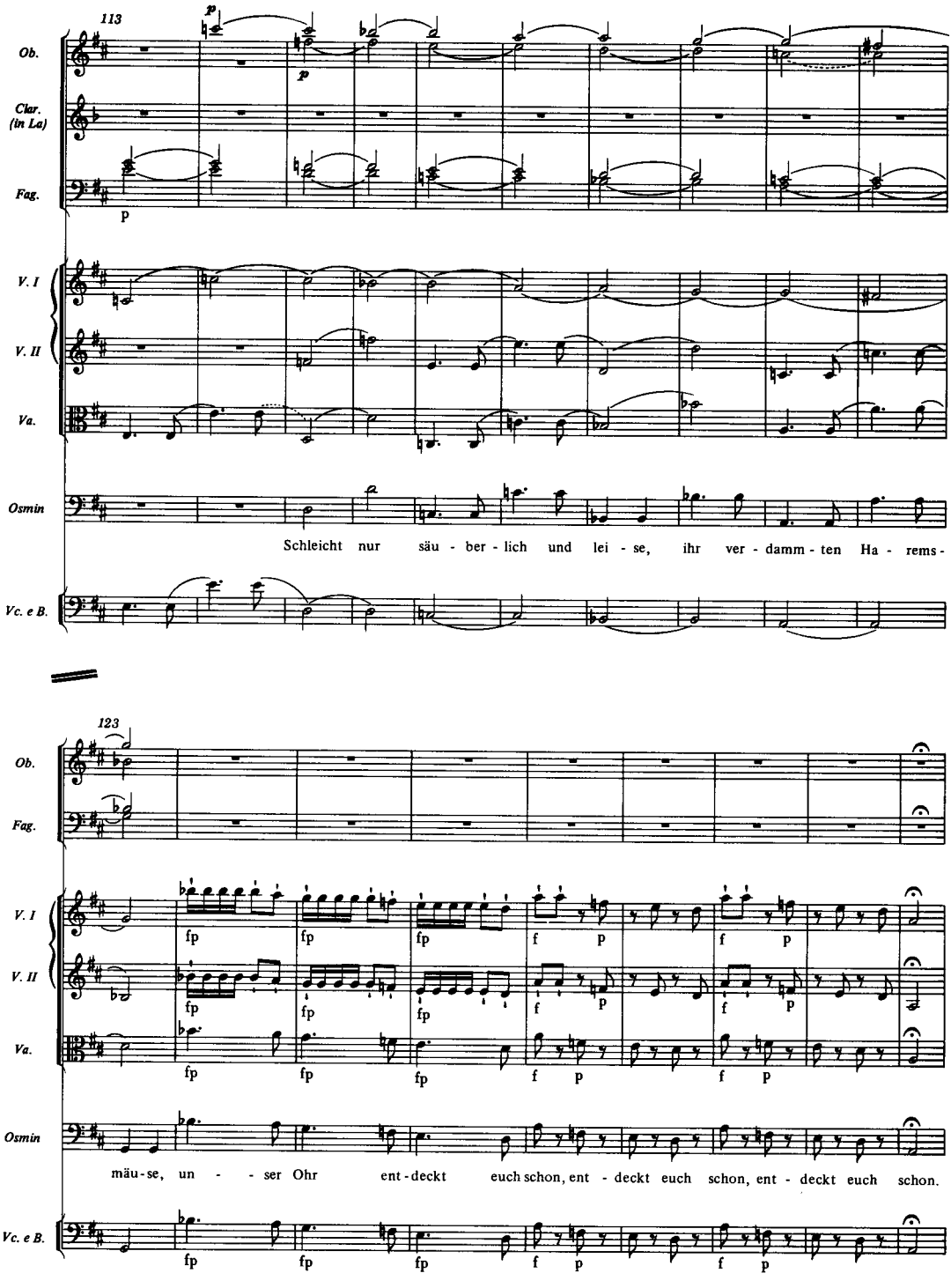
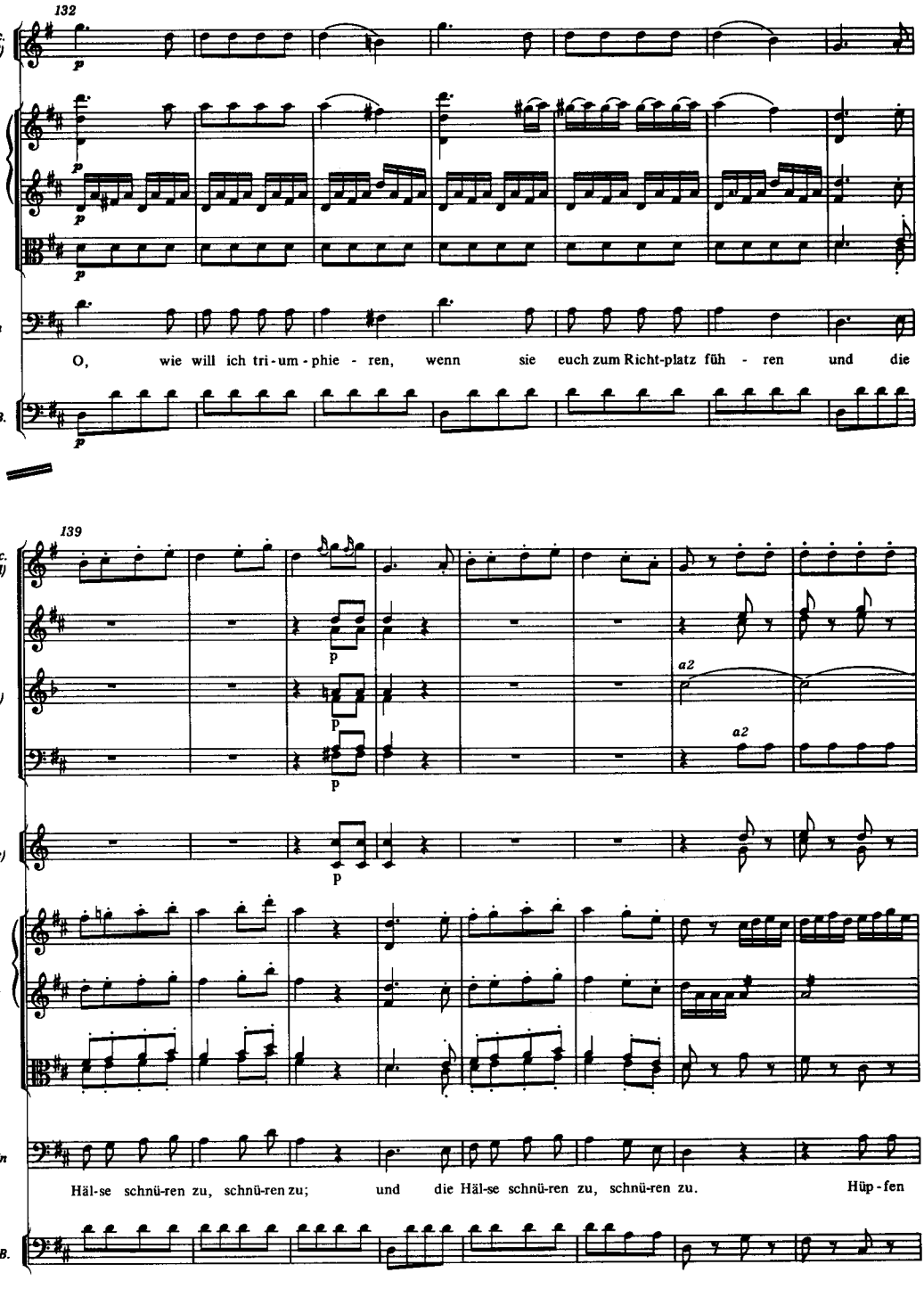
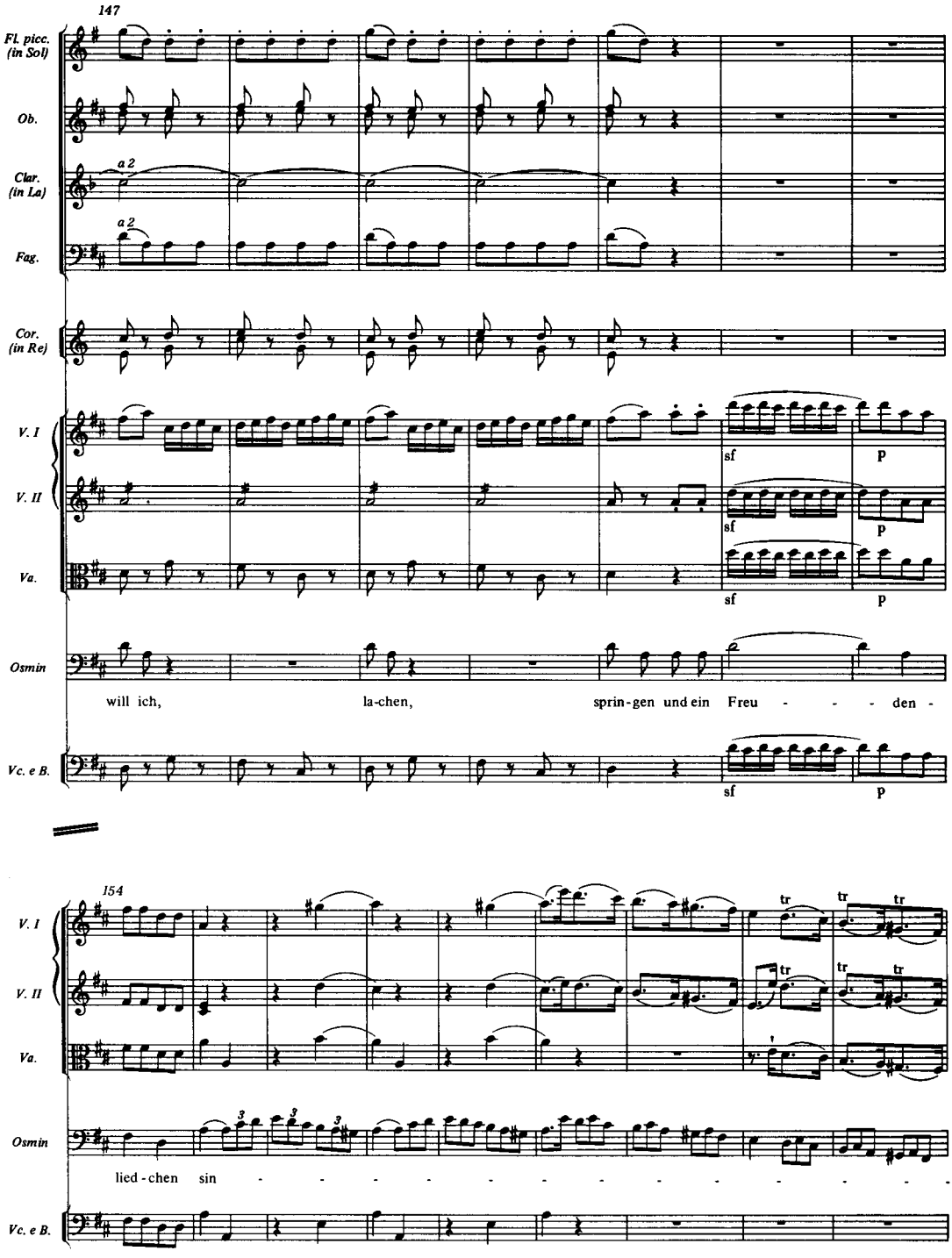
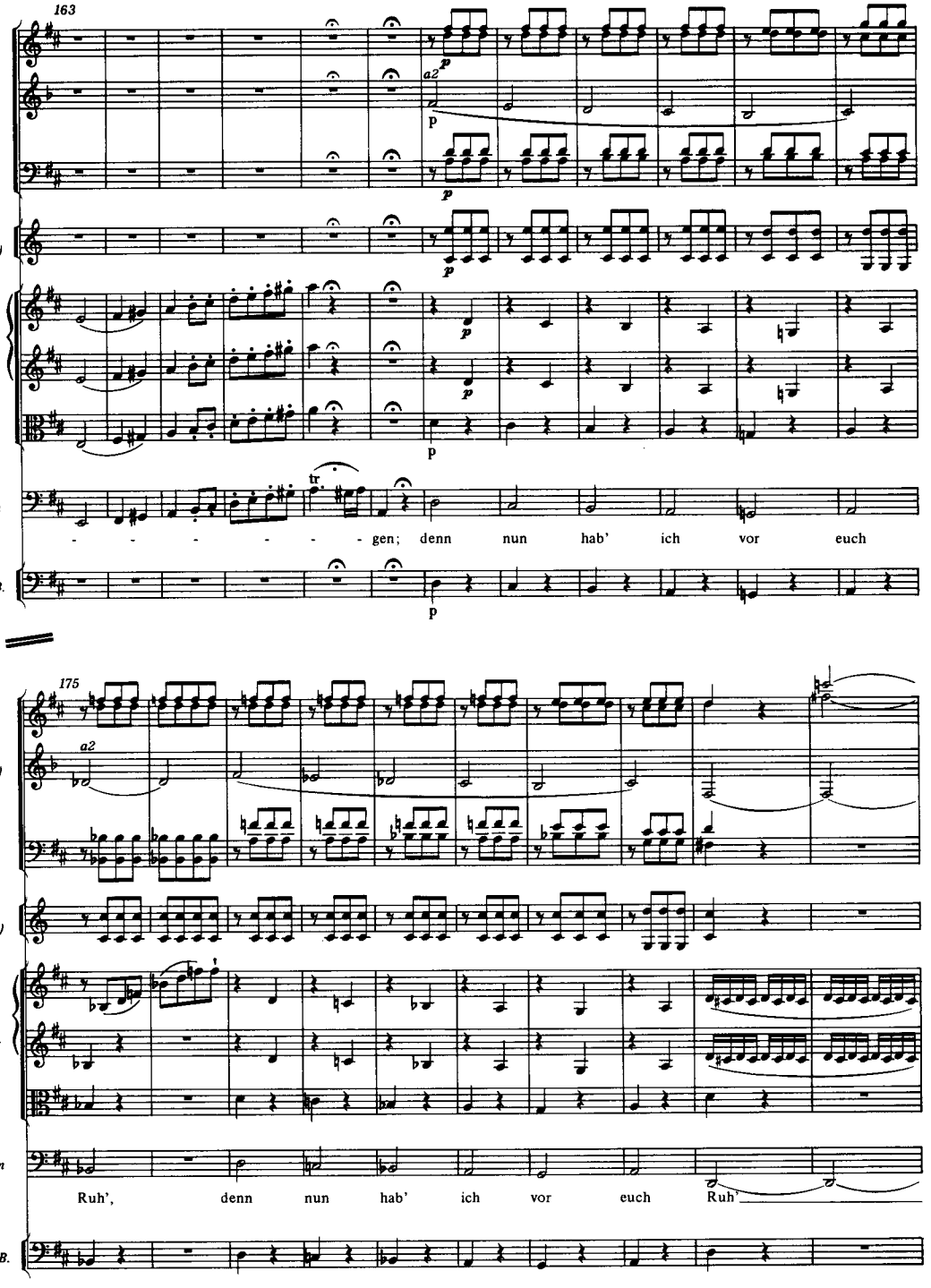
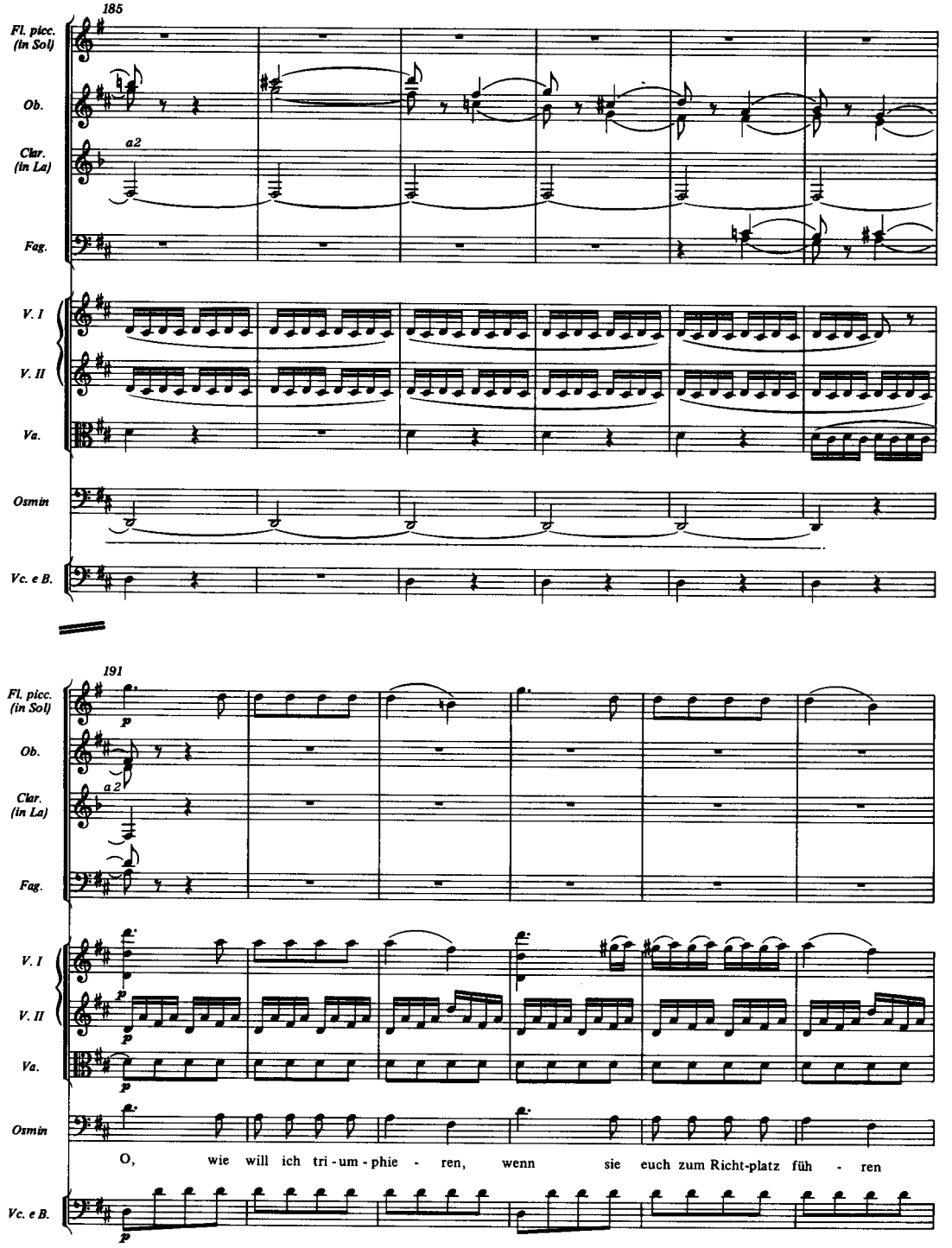
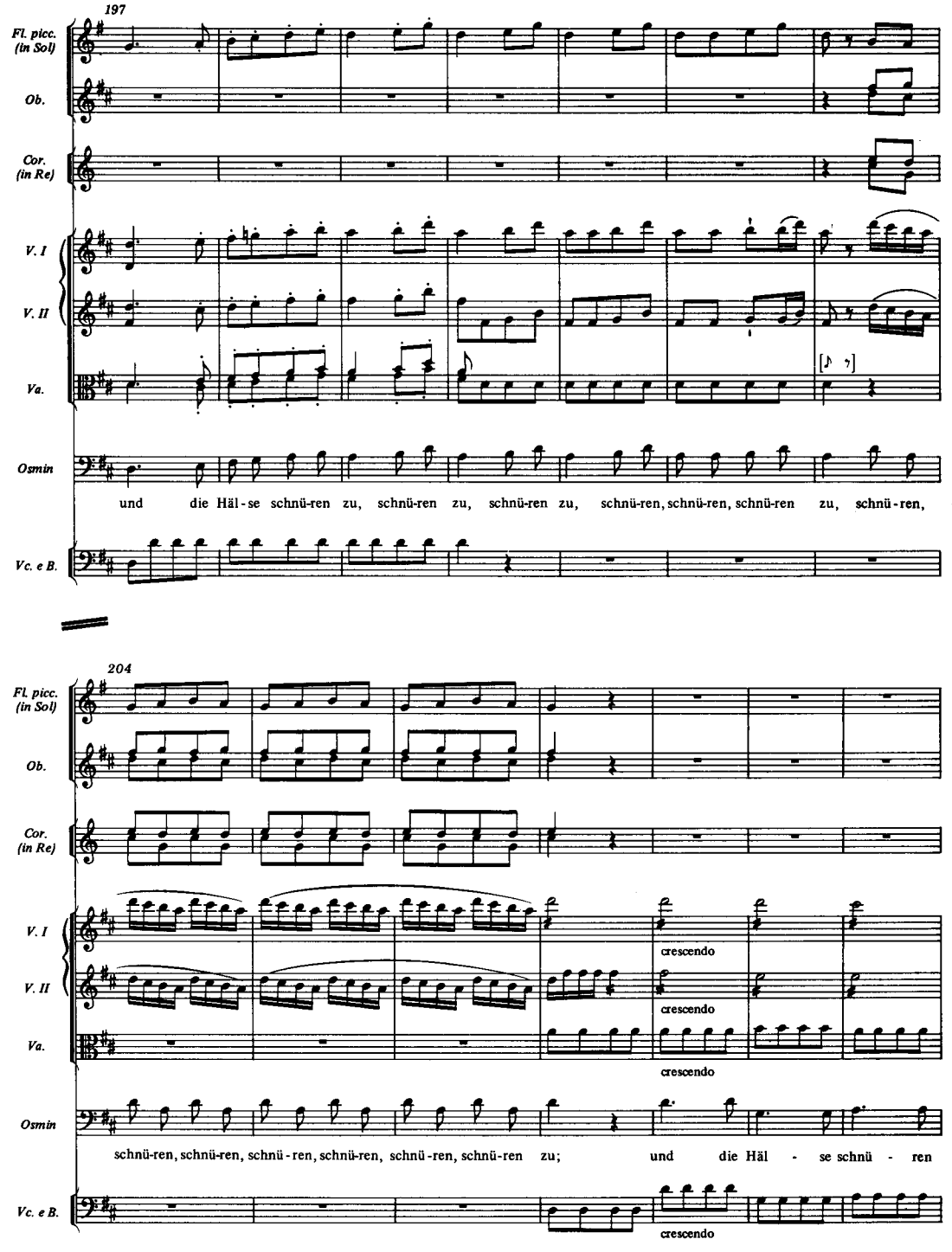
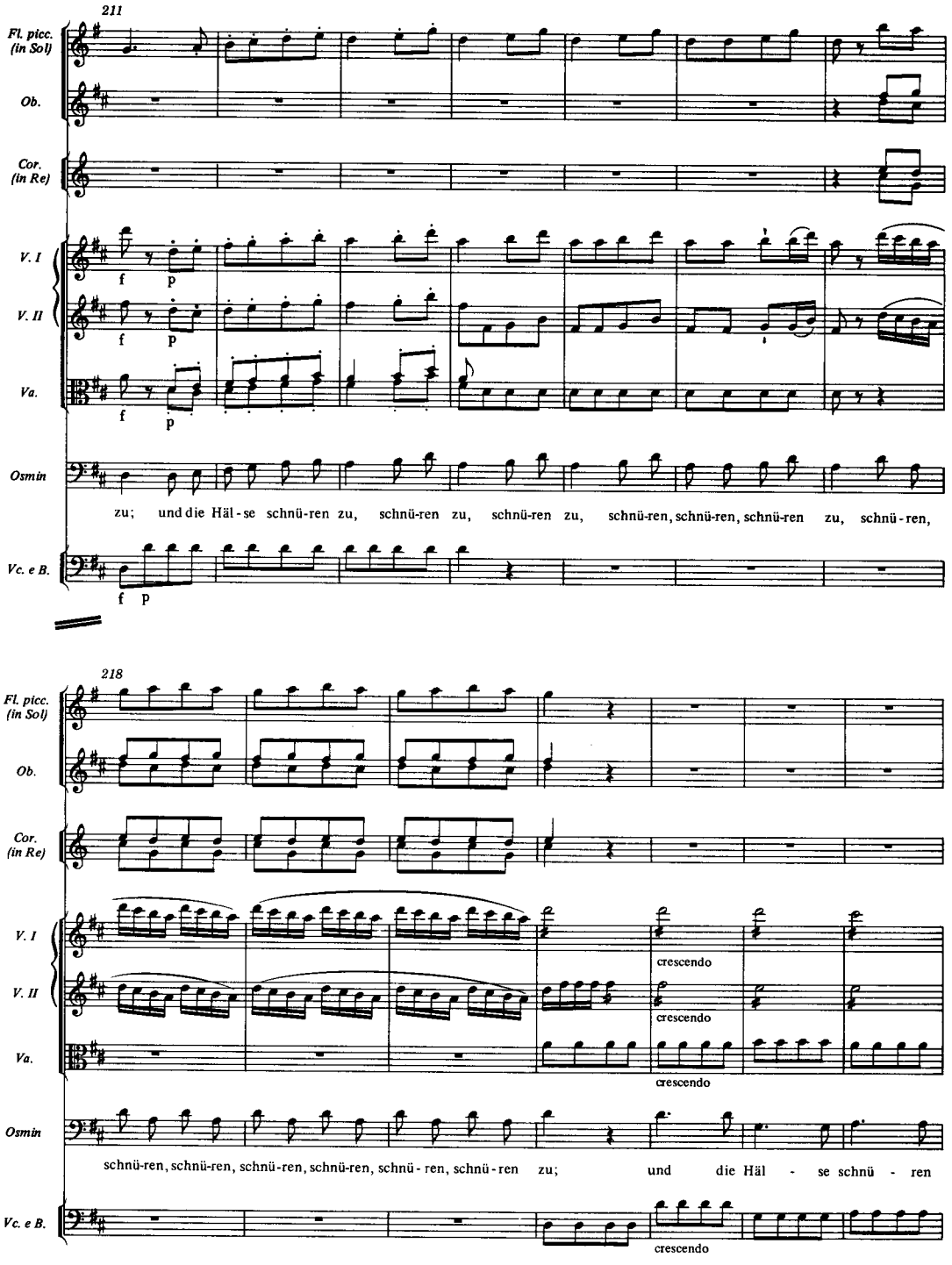
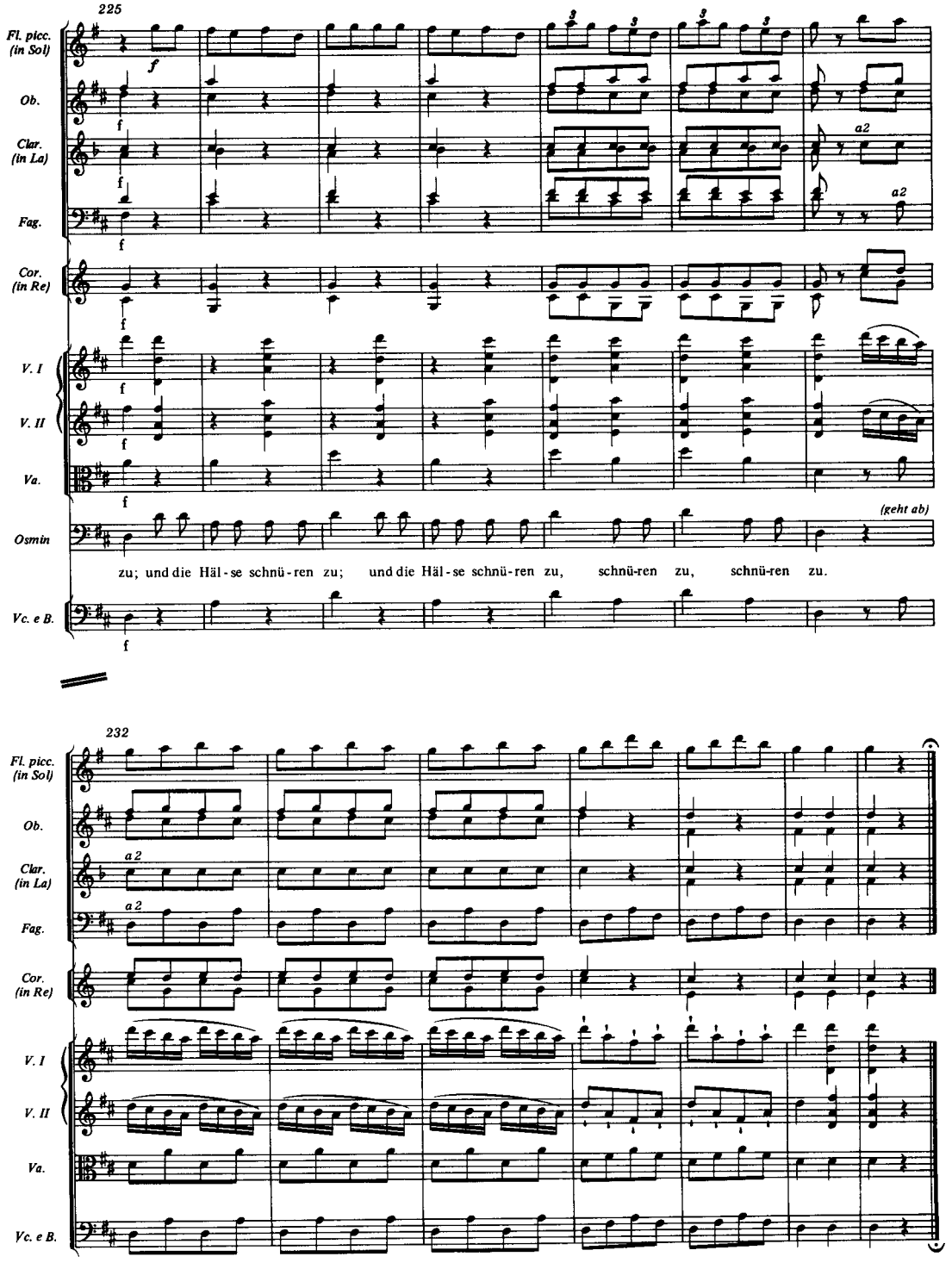
OSMIN
Ich glaube, ihr seid besessen! Euer Geld brauchen wir nicht, das bekommen wir ohnehin: eure Köpfe wollen wir.
(zur WACHE)
Schleppt sie fort zum Bassa!

BELMONTE, KONSTANZE
Habt doch Erbarmen! Laßt Euch bewegen!

OSMIN
Um nichts in der Welt! Ich habe mir längst so einen Augenblick gewünscht. Fort, fort!
(Die WACHE führt BELMONT und KONSTANZEN fort, samt PEDRILLO und BLONDEN.)

OSMIN (allein)

Nº 19 *Aria*

Allegro vivace

6
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in La)
Fag.
Cor. (in Re)
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.
p
f
14
Osmin
O, wie will ich tri - um -

22
Fl. picc. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
Osmin
phie - ren, wenn sie euch zum Richt-platz füh - ren und die Häl-se schnü-ren zu, schnü-ren
Vc. e B.
29
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in La)
Fag.
Cor. (in Re)
V. I
V. II
Va.
Osmin
zu; und die Häl-se schnü-ren zu, schnü-ren zu; schnü-ren zu;
Vc. e B.

38
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in La)
Fag.
Cor. (in Re)
V. I
V. II
Va.
Osmin
Vc. e B.
a 2
p
tr
und die Häl-se schnü-ren zu, schnü-ren zu. Hüp - fen will ich, la - chen,
45
a 2
sprin - gen und ein Freu - den - lied - chen sin - gen; denn

51
Ob.
Clar. (in La)
a 2
Fag.
Cor. (in Re)
V. I
V. II
Va.
Osmin
nun hab' ich vor euch Ruh', denn nun
Vc. e B.
60
Ob.
Clar. (in La)
a 2
Fag.
Cor. (in Re)
V. I
V. II
Va.
Osmin
hab' ich vor euch Ruh'
Vc. e B.

67
Ob.
Clar. (in La)
a 2
Fag.
V. I
V. II
Va.
Osmin
Vc. e B.
73
Fl. picc. (in Sol)
p
V. I
V. II
Va.
Osmin
O, wie will ich tri - um - phie - ren, wenn sie euch zum Richt-platz füh - ren
Vc. e B.

79
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in La)
Fag.
Cor. (in Re)
V. I
V. II
Va.
Osmin
und die Häl-se schnü-ren zu, schnü-ren zu; und die Häl-se schnü-ren zu, schnü-ren zu. Schleicht
Vc. e B.
88
fp
nur säu - ber-lich und lei - se, ihr ver - damm-ten Ha - rems-mäu-se, un - - ser Ohr ent-deckt euch

99
Ob.
Clar. (in La)
Fag.
V. I
V. II
Va.
Osmin
Vc. e B.
meno f
fp
sf
p
schon; und eh' ihr uns könnt ent - sprin - gen, seht ihr euch in un - sern Schlin - gen und er -
104
ha - schet eu - ren Lohn, und er - ha - - - schet eu - - - ren Lohn.

113
Ob.
Clar. (in La)
Fag.
V. I
V. II
Va.
Osmin
Schleicht nur säu - ber - lich und lei - se, ihr ver - damm - ten Ha - rems -
Vc. e B.
123
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Osmin
mäu-se, un - - ser Ohr ent-deckt euch schon, ent - deckt euch schon, ent - deckt euch schon.
Vc. e B.

132
Fl. picc. (in Sol)
V. I
V. II
Va.
Osmin
O, wie will ich tri-um-phie-ren, wenn sie euch zum Richt-platz füh-ren und die
Vc. e B.
139
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in La)
Fag.
a2
a2
Cor. (in Re)
V. I
V. II
Va.
Osmin
Häl-se schnü-ren zu, schnü-ren zu; und die Häl-se schnü-ren zu, schnü-ren zu. Hüp-fen
Vc. e B.

147
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in La)
a 2
Fag.
a 2
Cor. (in Re)
V. I
V. II
Va.
Osmin
sf
p
will ich, la-chen, sprin-gen und ein Freu - - - den -
Vc. e B.
154
tr
lied - chen sin - - - - - - - - - - - - - -

163
Ob.
Clar. (in La)
Fag.
Cor. (in Re)
V. I
V. II
Va.
Osmin
Vc. e B.
a2
p
tr
- - - - - - - gen; denn nun hab' ich vor euch
175
Ob.
Clar. (in La)
Fag.
Cor. (in Re)
V. I
V. II
Va.
Osmin
Vc. e B.
a2
Ruh', denn nun hab' ich vor euch Ruh'

185
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in La)
a2
Fag.
V. I
V. II
Va.
Osmin
Vc. e B.
191
p
a 2
O, wie will ich tri-um-phie-ren, wenn sie euch zum Richt-platz füh-ren

197
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Cor. (in Re)
V. I
V. II
Va.
Osmin
und die Häl-se schnü-ren zu, schnü-ren zu, schnü-ren zu, schnü-ren, schnü-ren, schnü-ren zu, schnü-ren,
Vc. e B.
204
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Cor. (in Re)
V. I
crescendo
V. II
crescendo
Va.
crescendo
Osmin
schnü-ren, schnü-ren, schnü-ren, schnü-ren, schnü-ren, schnü-ren zu; und die Häl - se schnü - ren
Vc. e B.
crescendo

211
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Cor. (in Re)
V. I
V. II
Va.
Osmin
Vc. e B.
f p
zu; und die Häl - se schnü-ren zu, schnü-ren zu, schnü-ren zu, schnü-ren, schnü-ren, schnü-ren zu, schnü - ren,
218
crescendo
schnü-ren, schnü-ren, schnü-ren, schnü-ren, schnü - ren, schnü - ren zu; und die Häl - se schnü - ren

225
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in La)
Fag.
Cor. (in Re)
V. I
V. II
Va.
Osmin
(geht ab)
zu; und die Häl-se schnü-ren zu; und die Häl-se schnü-ren zu, schnü-ren zu, schnü-ren zu.
Vc. e B.
232
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Clar. (in La)
Fag.
Cor. (in Re)
V. I
V. II
Va.
Vc. e B.

Sechster Auftritt

Zimmer des Bassa.

SELIM mit Gefolge, hernach OSMIN, BELMONTE, KONSTANZE und WACHE.

SELIM (zu einem Offiziere)
Geht, unterrichtet Euch, was der Lärm im Palast bedeutet; er hat uns im Schlaf aufgeschreckt, und laßt mir Osmin kommen.
(Der Offizier will abgehen, indem kommt OSMIN zwar hastig, doch noch ein wenig schläfrig.)

OSMIN
Herr! – Verzeih, daß ich es so früh wage – deine Ruhe zu stören.

SELIM
Was gibt's, Osmin, was gibt's? Was bedeutet der Aufruhr?

OSMIN
Herr, es ist die schändlichste Verräterei in deinem Palast –

SELIM
Verräterei?

OSMIN
Die niederträchtigen Christensklaven entführen uns – die Weiber. Der große Baumeister, den du gestern auf Zureden des Verräters Pedrillo aufnahmst, hat deine – schöne Konstanze entführt.

SELIM
Konstanze? Entführt? Ah, setzt ihnen nach!

OSMIN
O, 's ist schon dafür gesorgt! Meiner Wachsamkeit – hast du es zu danken, daß ich sie wieder beim Schopfe gekriegt habe. Auch mir selbst hatte der – spitzbübische Pedrillo eine gleiche Ehre zugedacht und er hatte mein Blondchen schon beim Kopfe, um mit ihr – in alle Welt zu reisen. – Aber Gift und Dolch! Er soll mir's entgelten! – Sieh, da bringen sie sie!
(BELMONTE und KONSTANZE werden von der WACHE hereingeführt.)

SELIM
Ah, Verräter! Ist's möglich? – Ha, du heuchlerische Sirene! War das der Aufschub, den du begehrtest? Mißbrauchtest du so die Nachsicht, die ich dir gab, um mich zu hintergehen?

KONSTANZE
Ich bin strafbar in deinen Augen, Herr, es ist wahr. Aber es ist mein Geliebter, mein einziger Geliebter, dem lang schon dieses Herz gehört. O nur für ihn, nur um seinetwillen fleht' ich Aufschub. – O laß mich sterben! Gern, gern will ich den Tod erdulden, aber schone nur sein Leben –

SELIM
Und du wagst's, Unverschämte, für ihn zu bitten?

KONSTANZE
Noch mehr: für ihn zu sterben!

BELMONTE
Ha, Bassa! Noch nie erniedrigte ich mich zu bitten, noch nie hat dieses Knie sich vor einem Menschen gebeugt. Aber sieh, hier lieg' ich zu deinen Füßen und flehe dein Mitleid an. Ich bin von einer großen spanischen Familie, man wird alles für mich zahlen. Laß dich bewegen, bestimme ein Lösegeld für mich und Konstanze so hoch du willst. Mein Name ist Lostados.

SELIM (staunend)
Was hör' ich! Der Kommandant von Oran, ist dir der bekannt?

BELMONTE
Das ist mein Vater.

SELIM
Dein Vater? Welcher glückliche Tag! Den Sohn meines ärgsten Feindes in meiner Macht zu haben! Kann was Angenehmers sein! Wisse, Elender! Dein Vater, dieser Barbar, ist schuld, daß ich mein Vaterland verlassen mußte. Sein unbiegsamer Geiz entriß mir eine Geliebte, die ich höher als mein Leben schätzte. Er brachte mich um Ehrenstellen, Vermögen, um alles. Kurz, er zernichtete mein ganzes Glück. Und dieses Mannes einzigen Sohn habe ich nun in meiner Gewalt! Sage, er an meiner Stelle, was würde er tun?

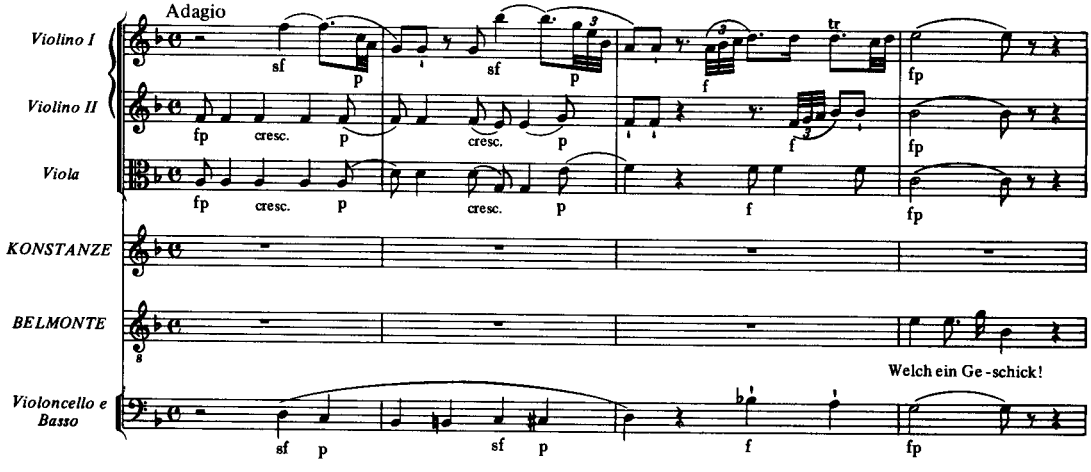
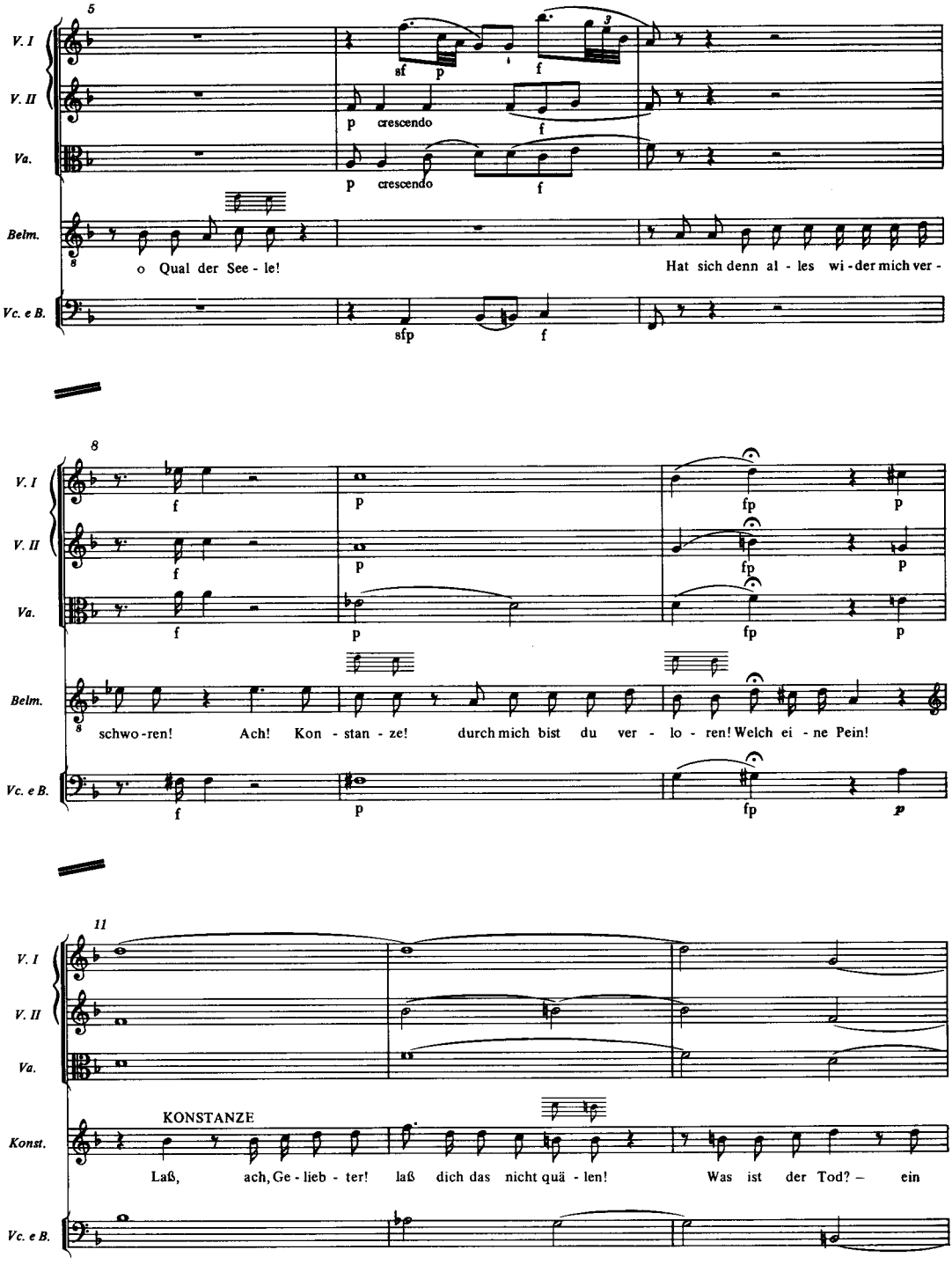
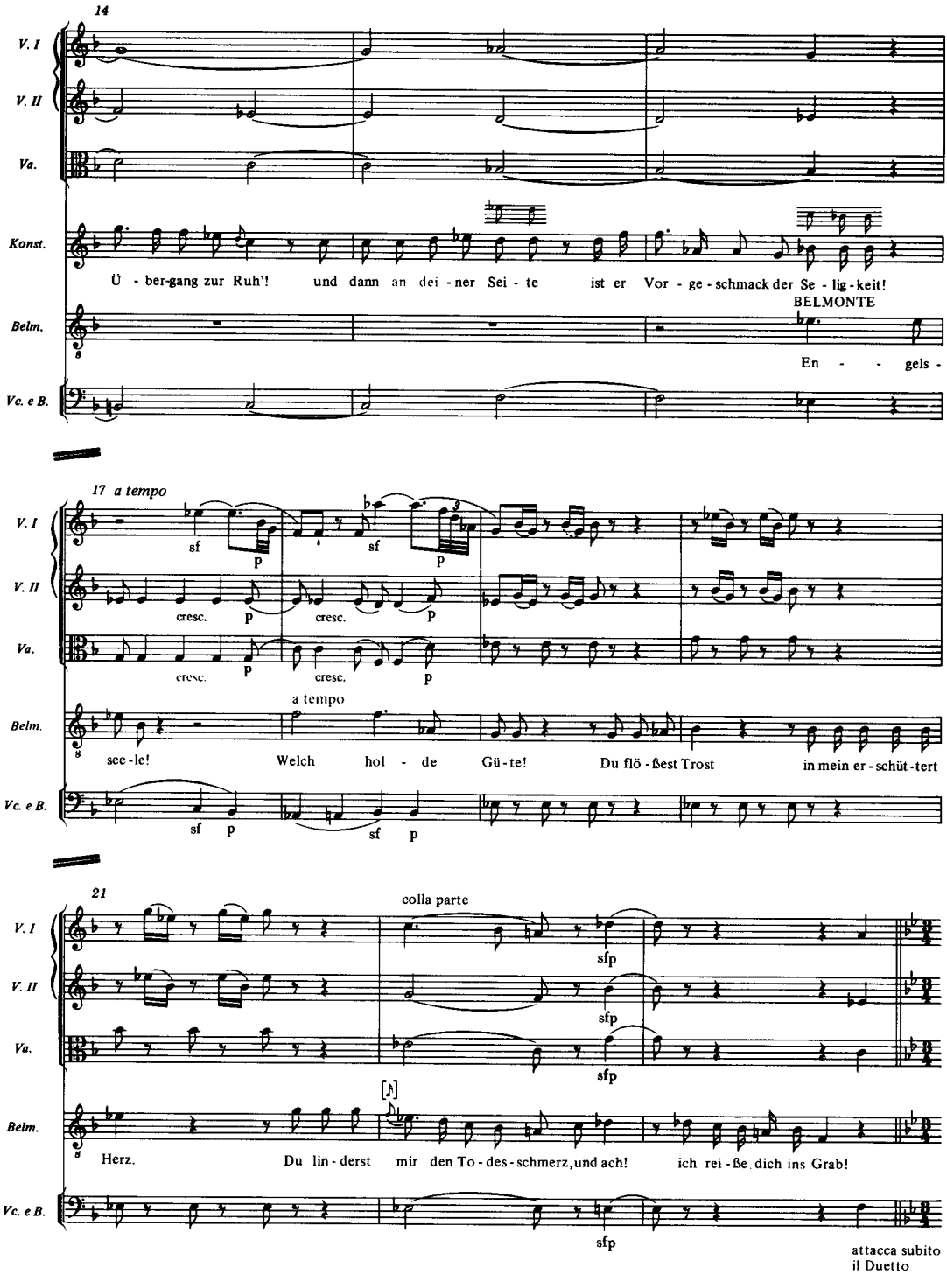
BELMONTE (ganz niedergedrückt)
Mein Schicksal würde zu beklagen sein.

SELIM
Das soll es auch sein. Wie er mit mir verfahren ist, will ich mit dir verfahren. Folge mir, Osmin, ich will dir Befehle zu ihren Martern geben.
(zu der WACHE)
Bewacht sie hier.

Siebenter Auftritt

BELMONTE und KONSTANZE.

Nº20 Recitativo e Duetto

Recitativo

5
V. I
V. II
Va.
Belm.
Vc. e B.
sf p f
p crescendo f
p crescendo f
o Qual der See - le!
Hat sich denn al - les wi - der mich ver -
sfp f
8
f p fp p
schwo - ren! Ach! Kon - stan - ze! durch mich bist du ver - lo - ren! Welch ei - ne Pein!
11
KONSTANZE
Konst.
Laß, ach, Ge - lieb - ter! laß dich das nicht quä - len! Was ist der Tod? – ein

14
V. I
V. II
Va.
Konst.
Ü - ber-gang zur Ruh'! und dann an dei - ner Sei - te ist er Vor - ge - schmack der Se - lig - keit!
Belm.
BELMONTE
En - - - gels -
Vc. e B.
17 a tempo
sf p sf p
cresc. p cresc. p
a tempo
see - le! Welch hol - de Gü - te! Du flö - ßest Trost in mein er - schüt - tert
21
colla parte
sfp
Herz. Du lin - derst mir den To - des - schmerz, und ach! ich rei - ße dich ins Grab!
attacca subito
il Duetto

Duetto

Andante

24=1

Flauto I, II

Clarinetto I, II in Si♭/B

Fagotto I, II

Corno I, II Si♭alto/B hoch

Violino I

Violino II

Viola I, II

KONSTANZE

BELMONTE

Mei - net - we - gen sollst du ster - ben! Ach Kon - stan - ze! kann ich's wa - gen, noch die

Violoncello e Basso

6

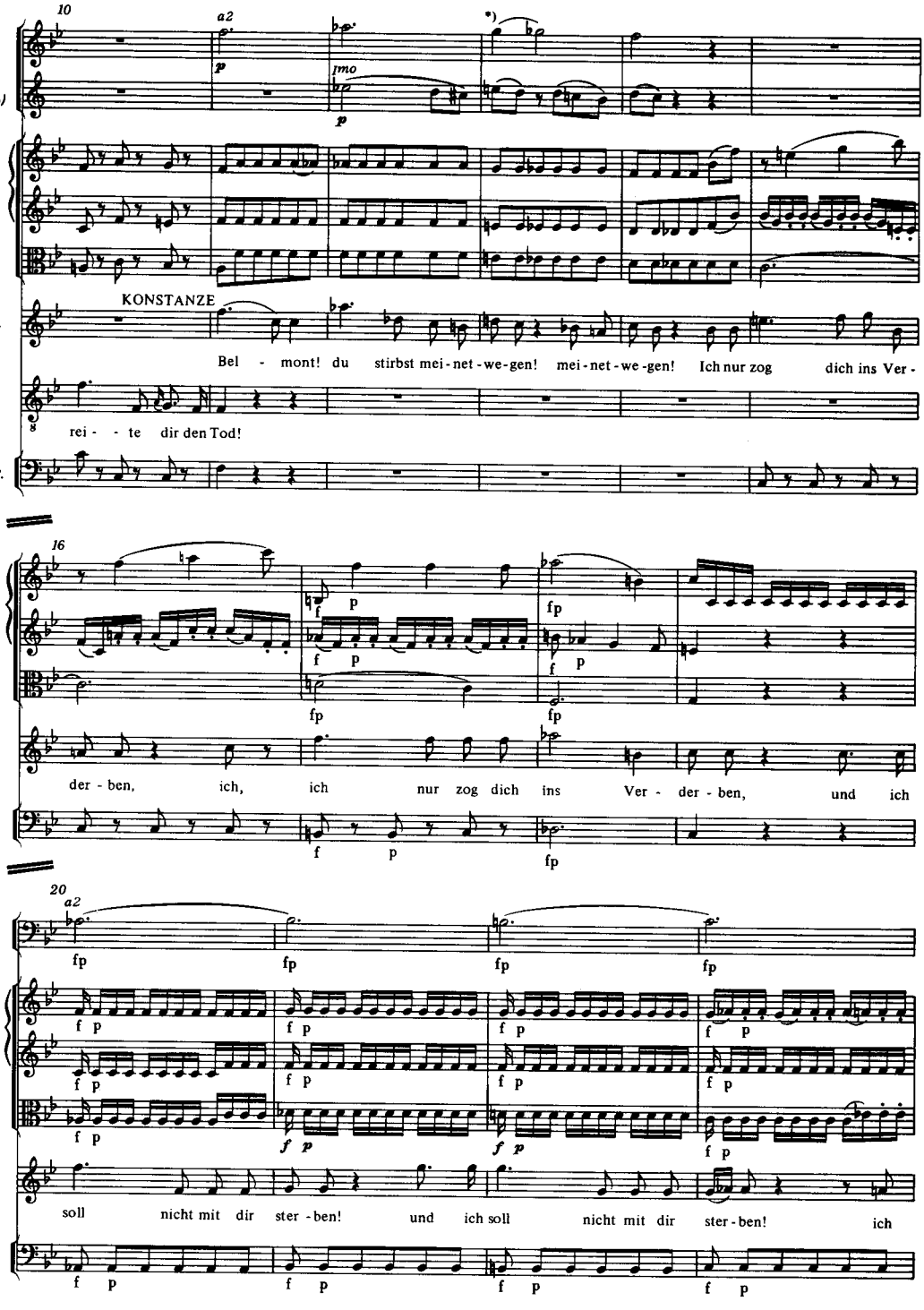
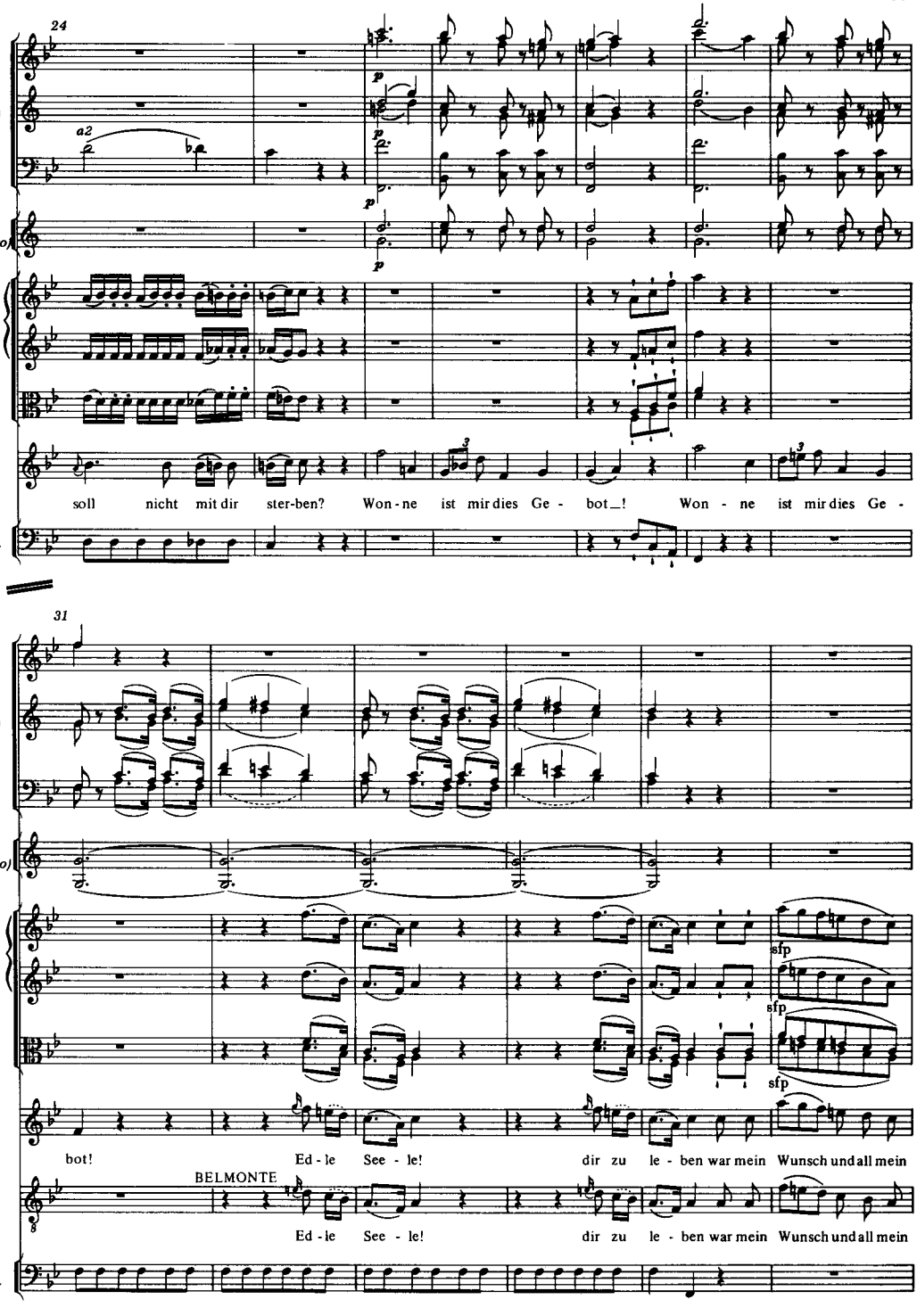
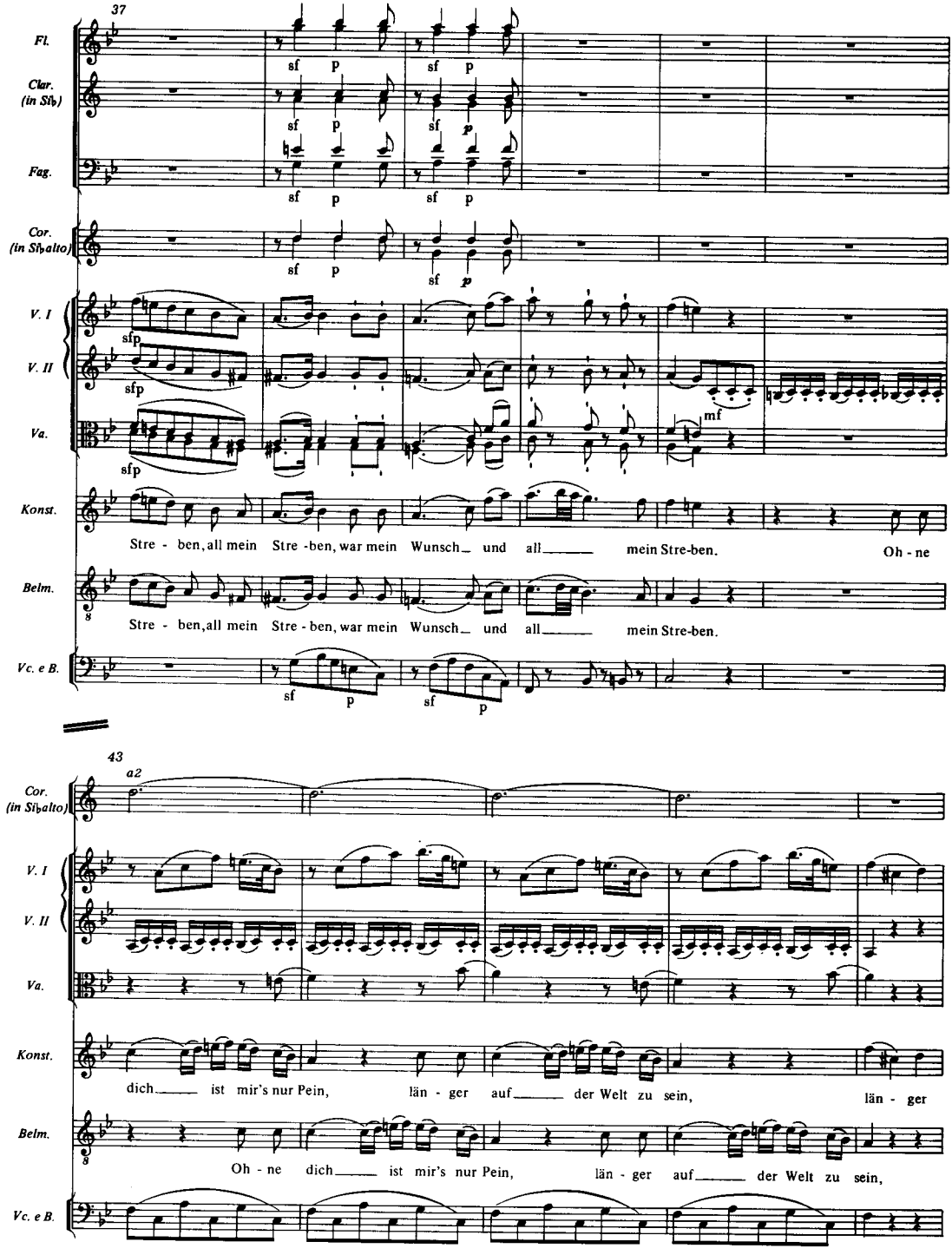
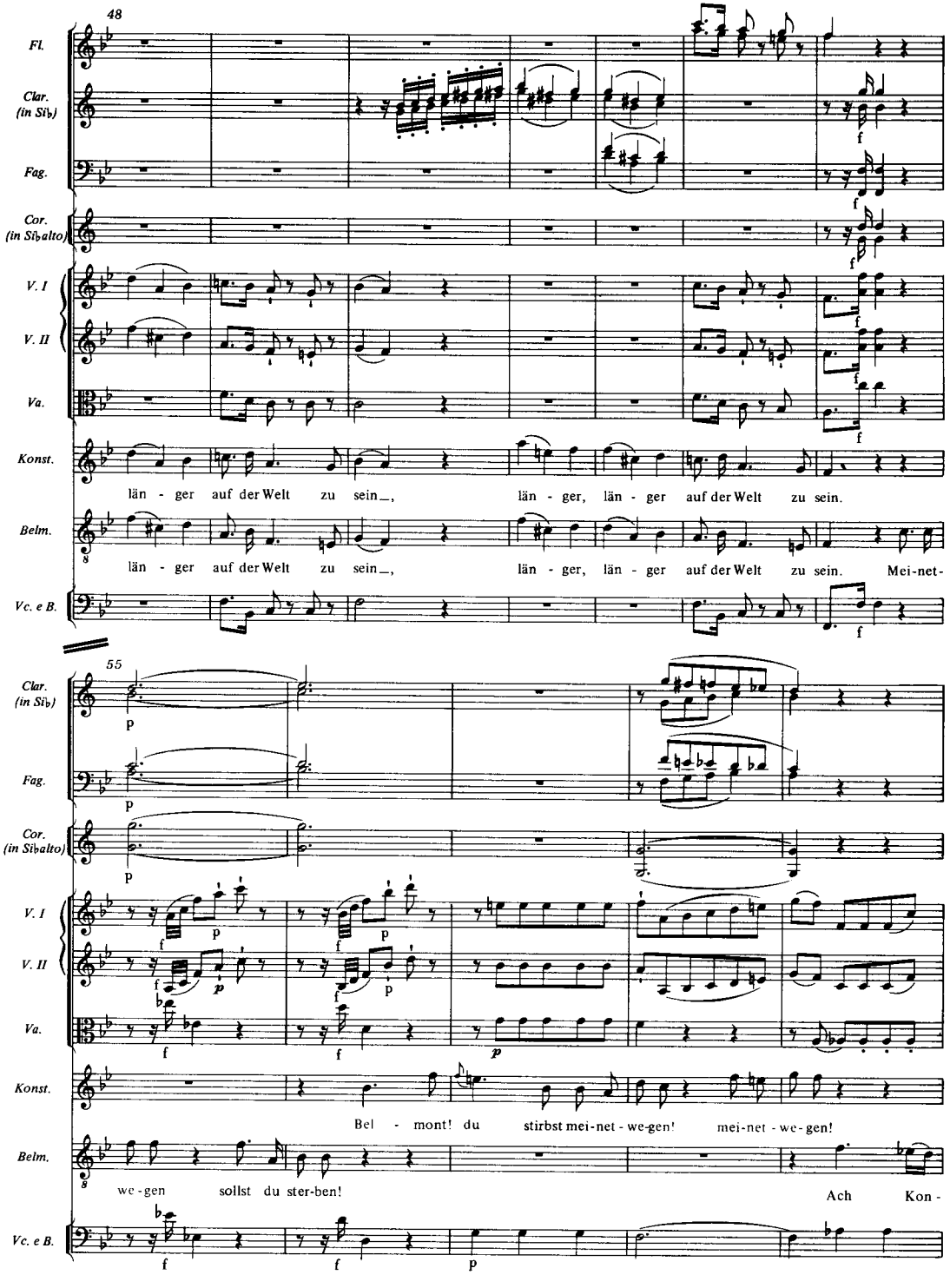
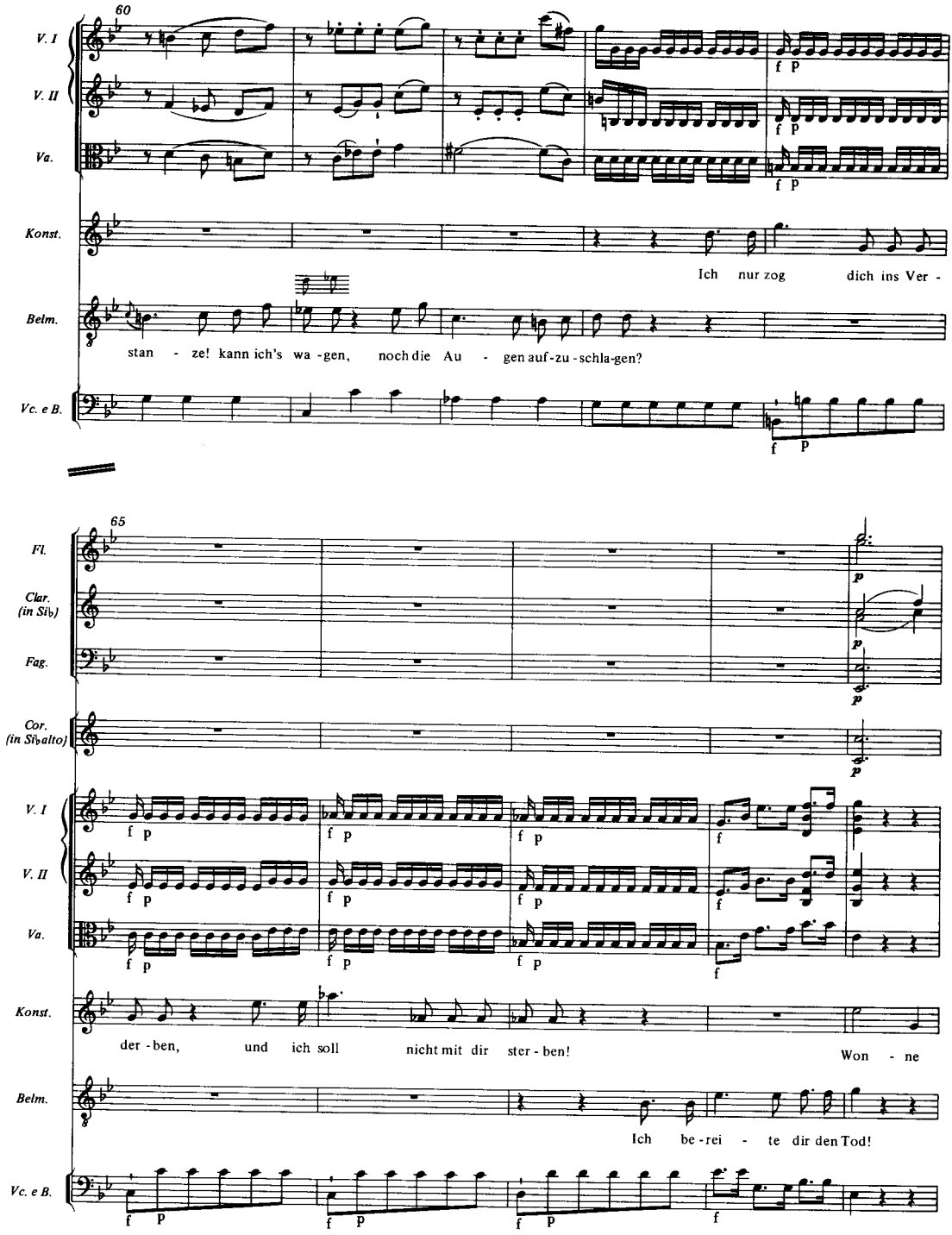
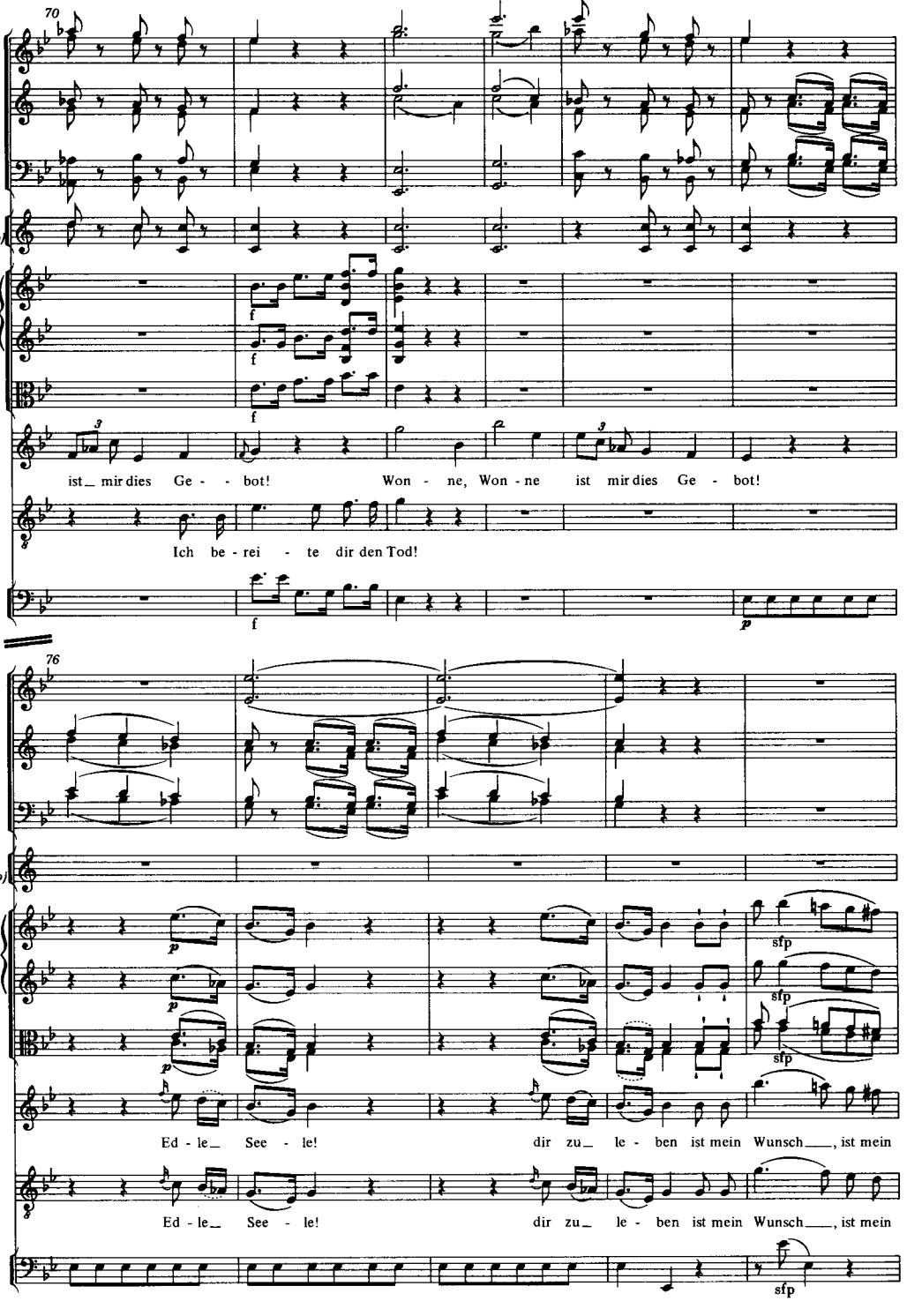
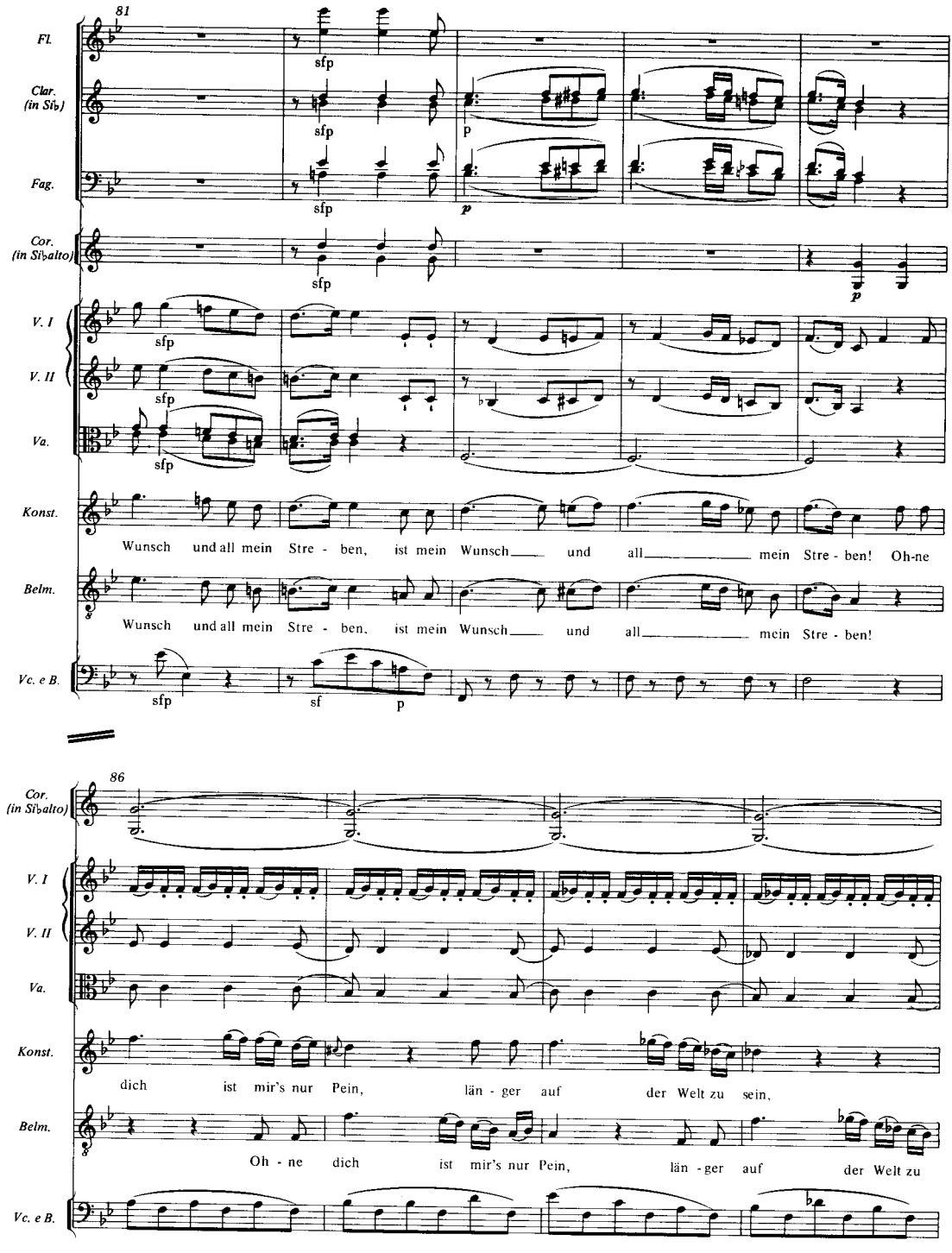
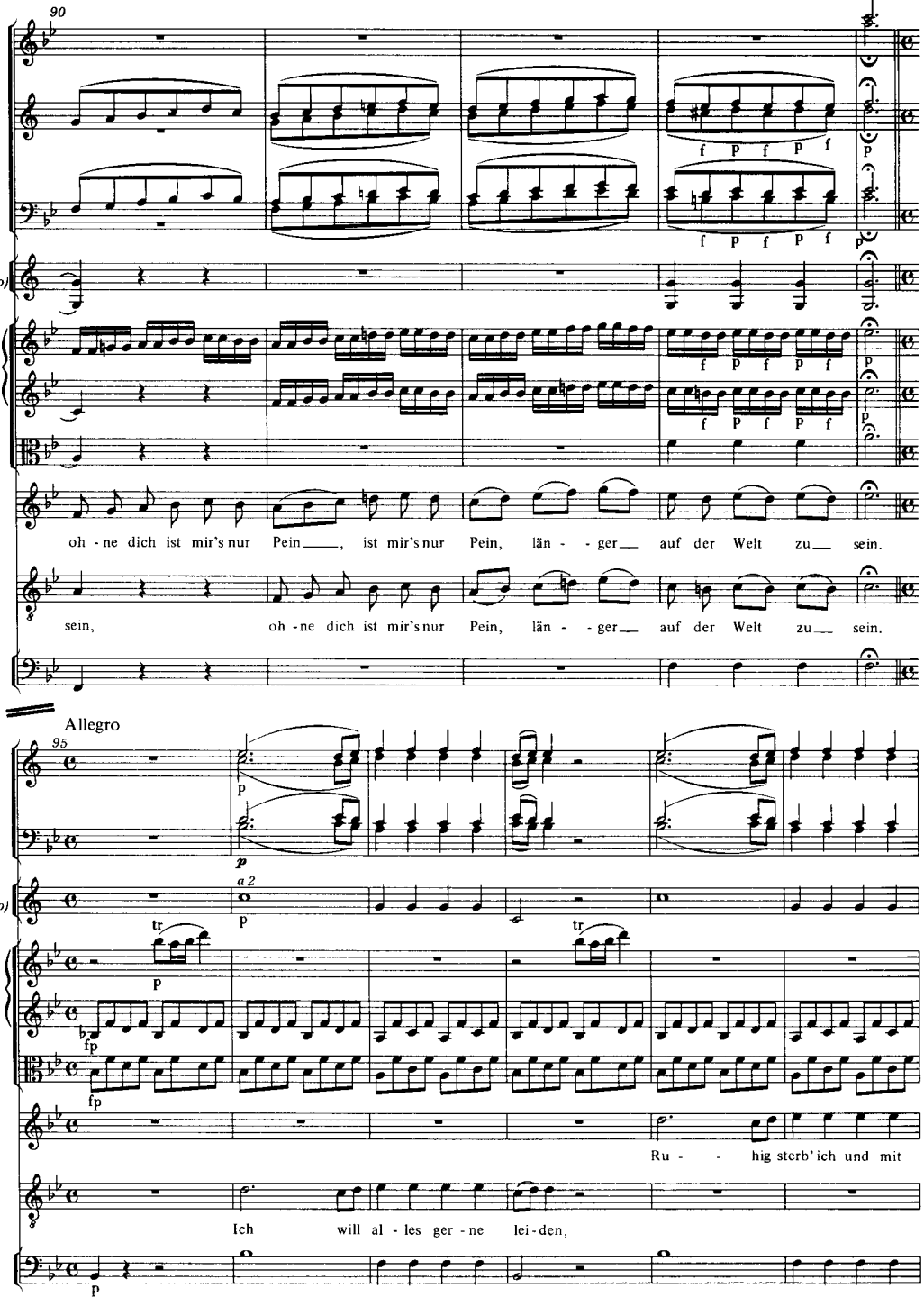
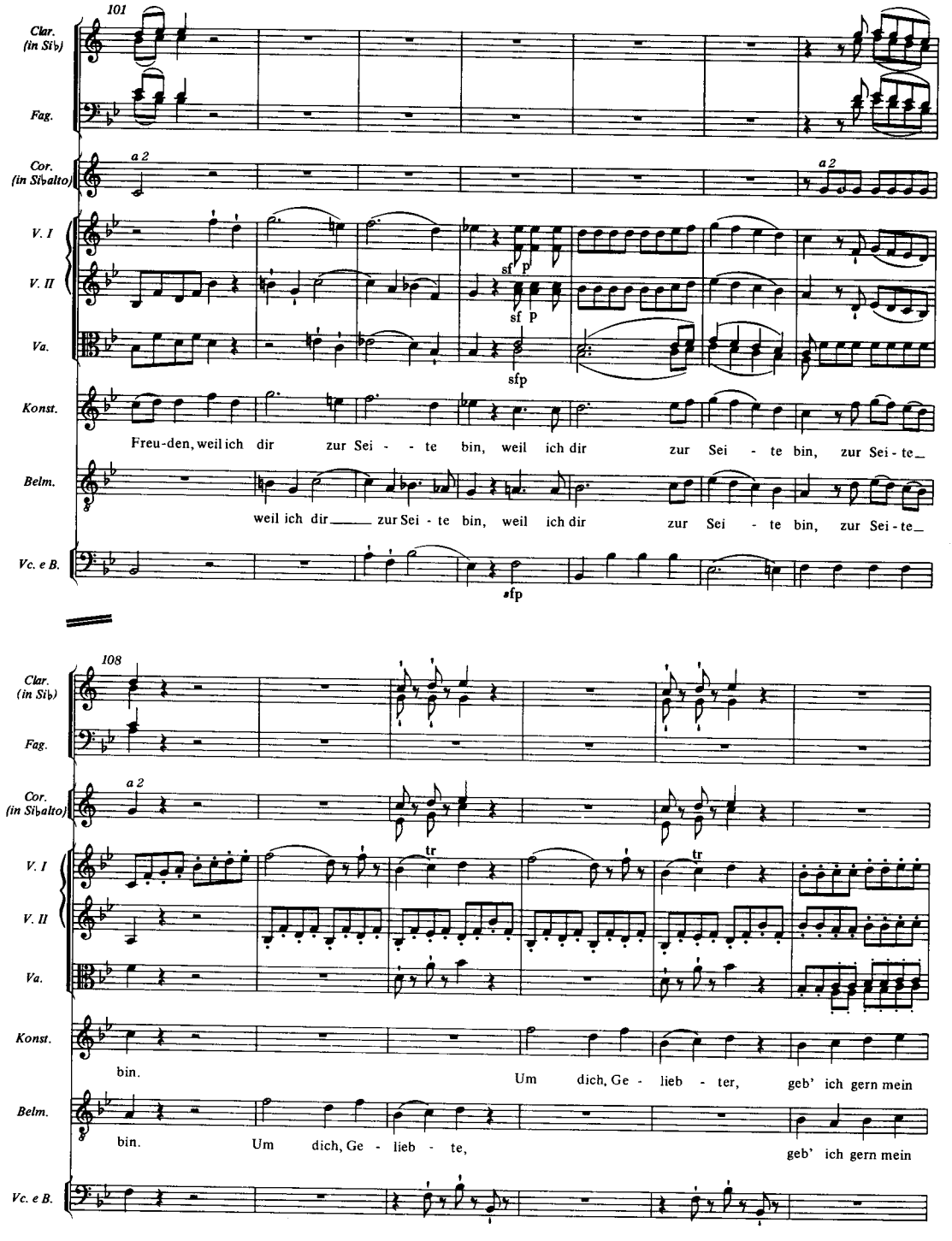
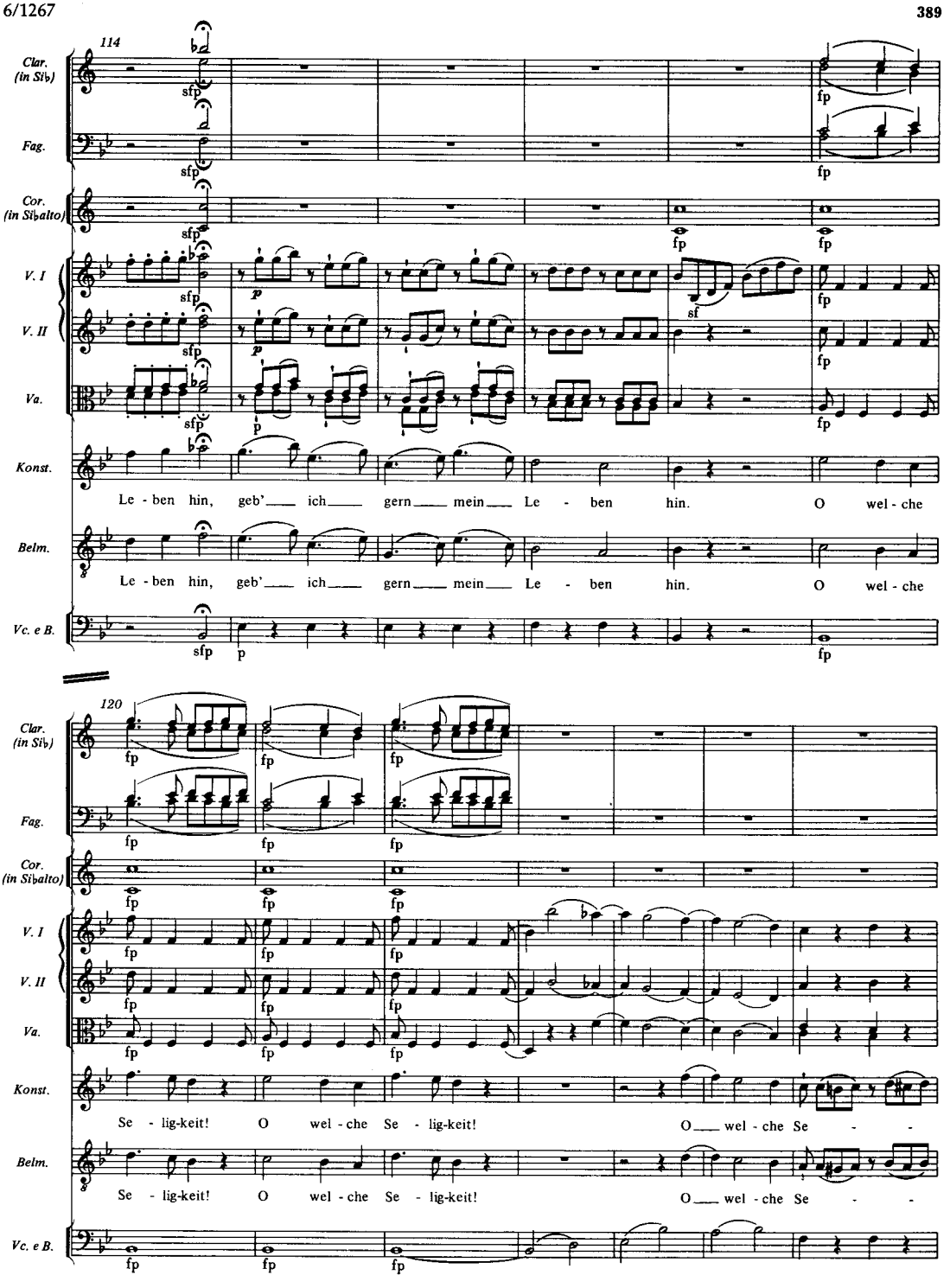
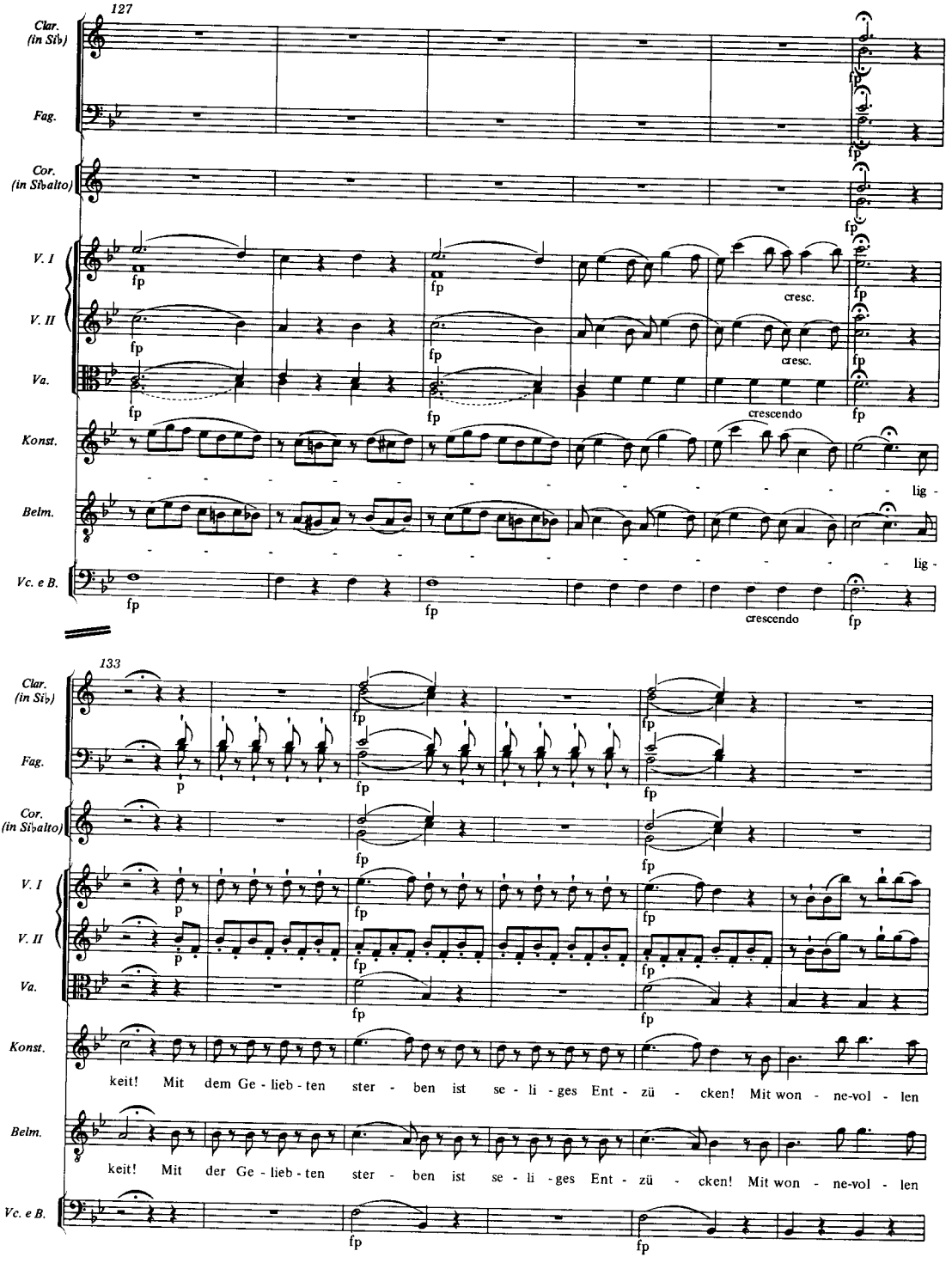
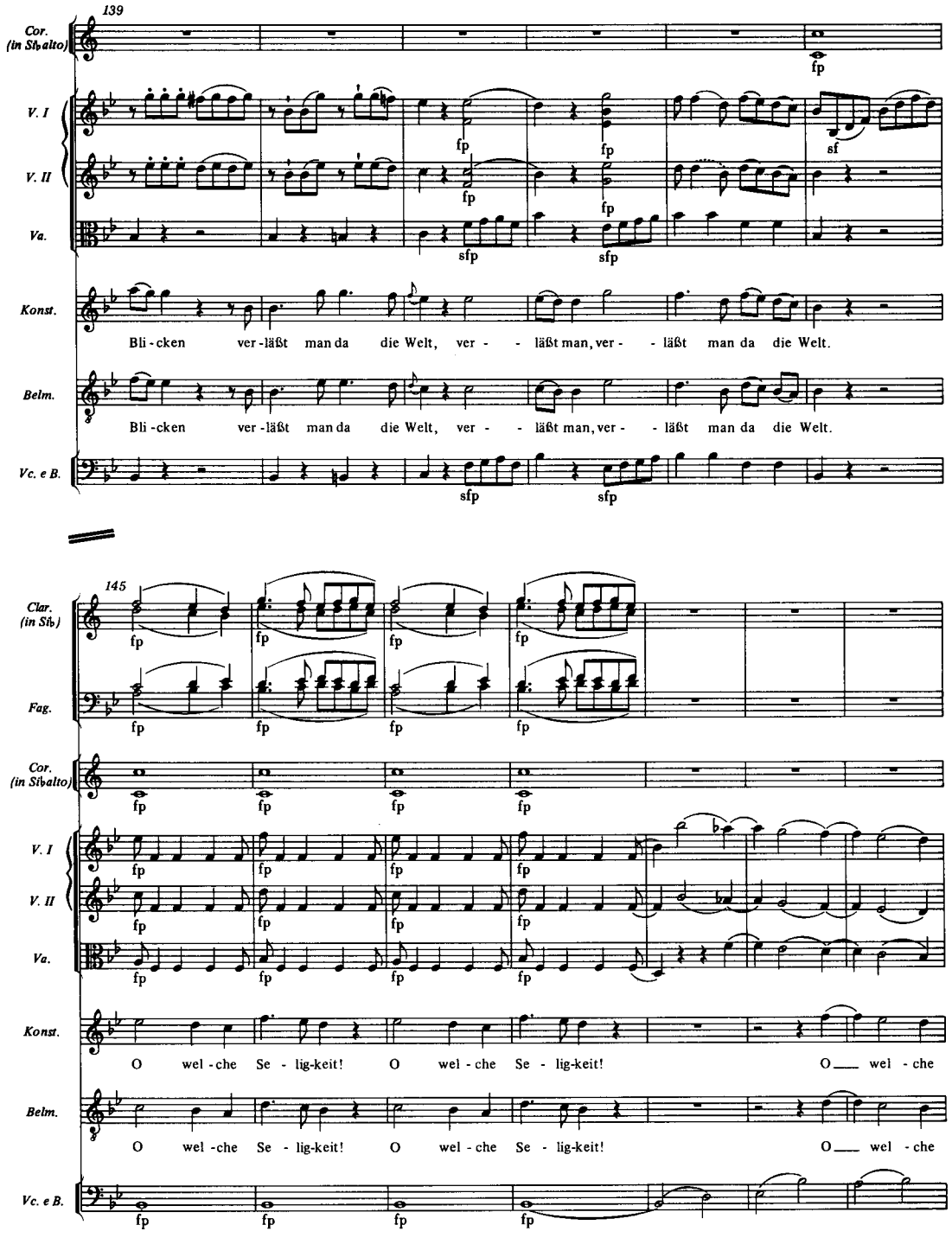
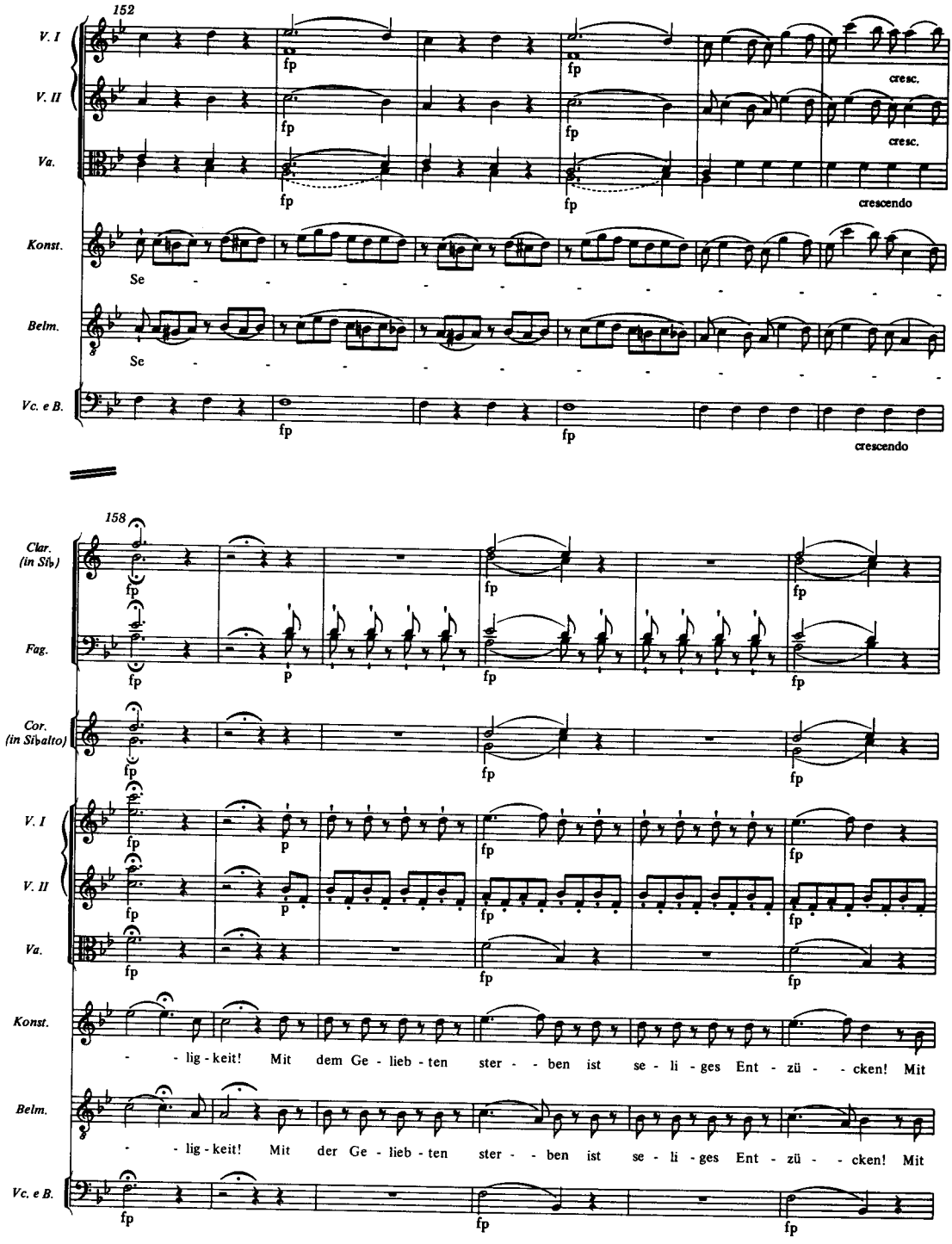
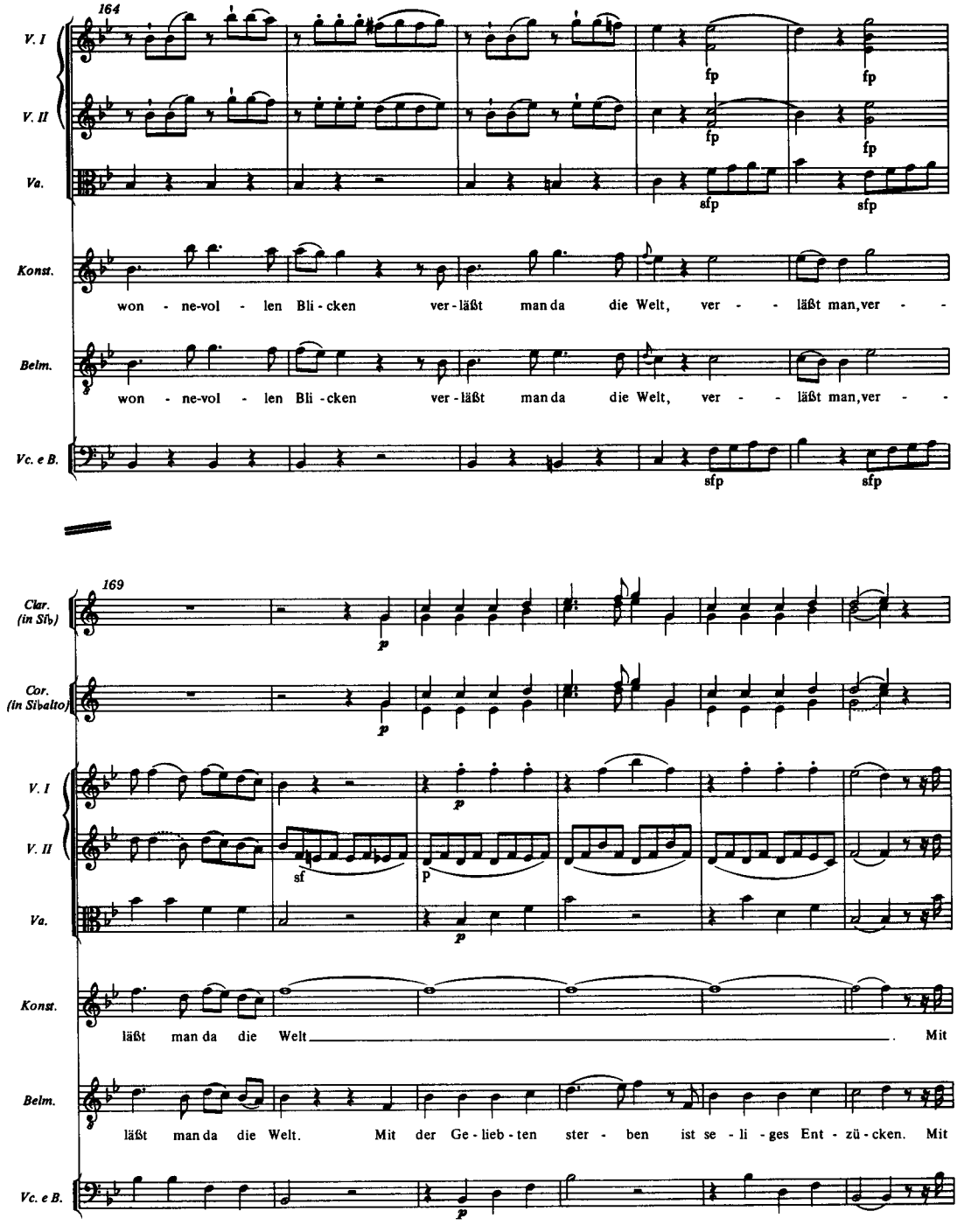
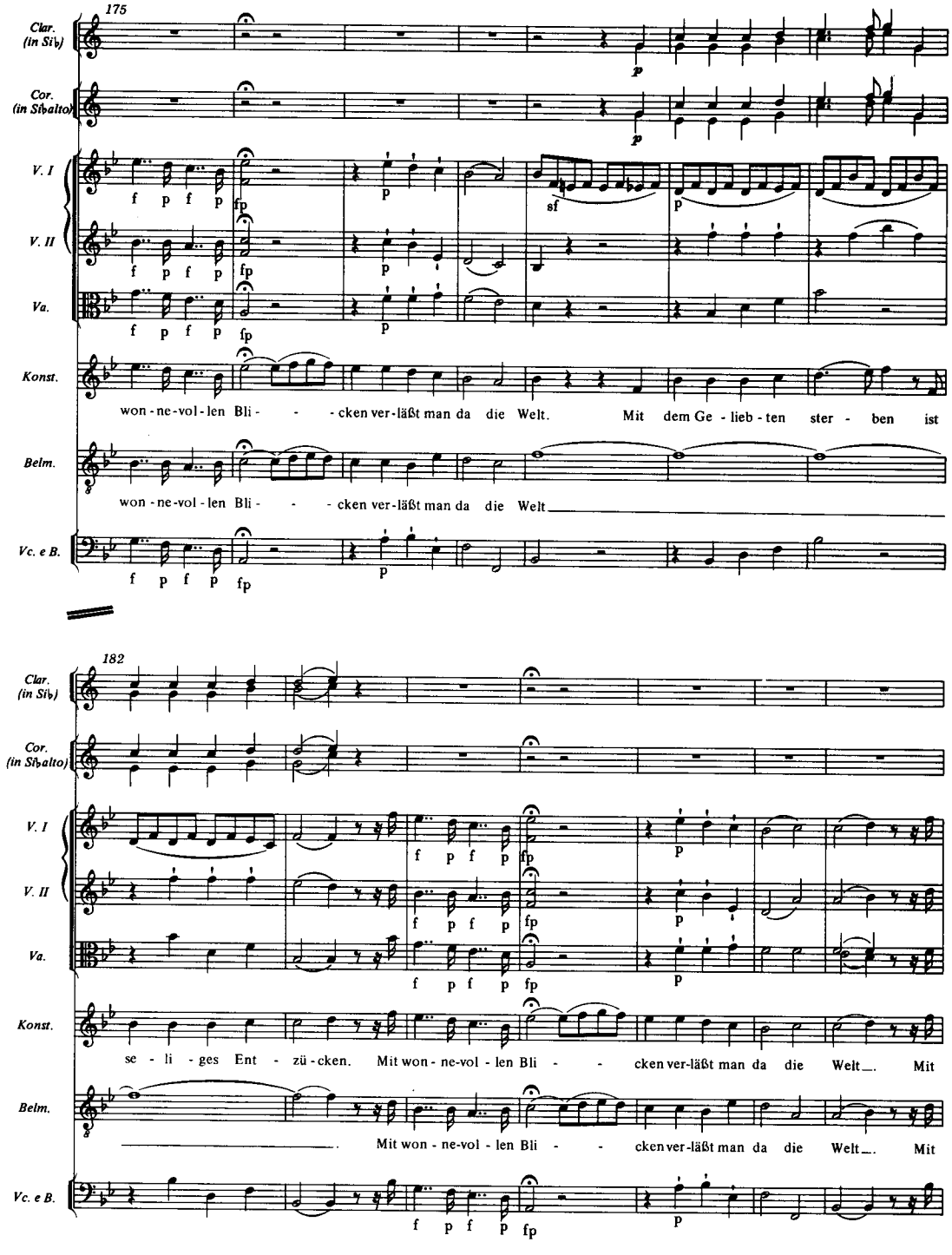
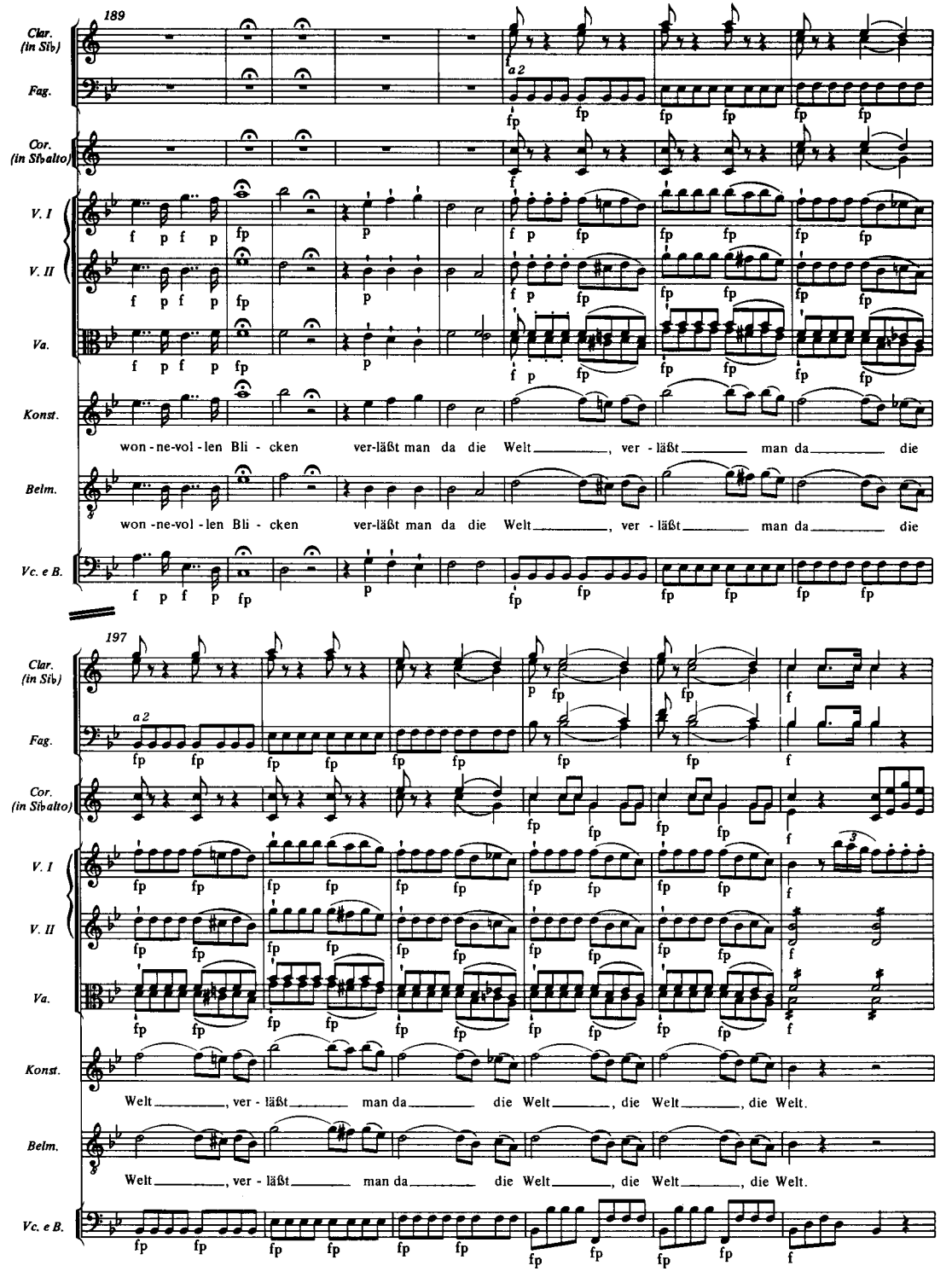
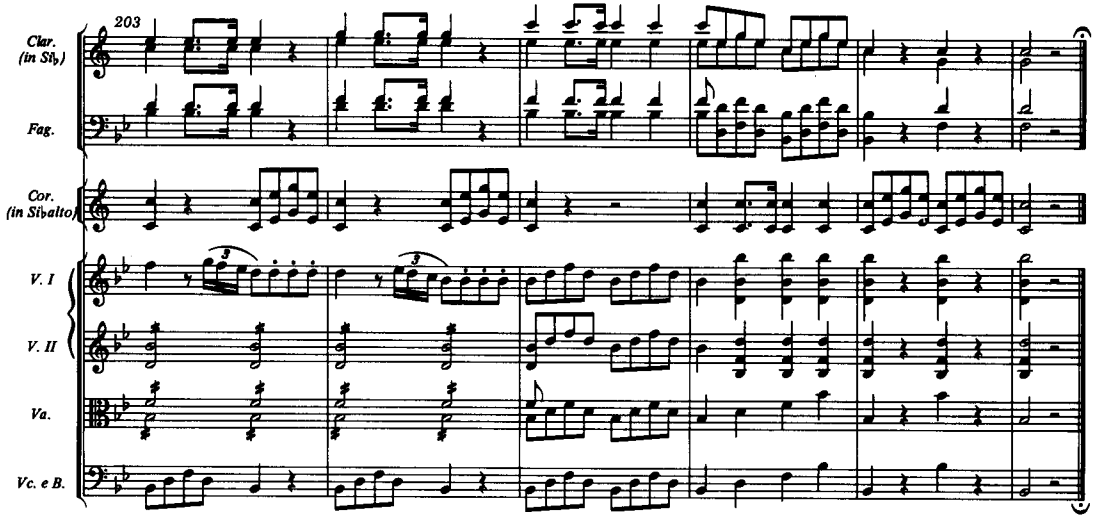
V. I

V. II

Va.

Belm.

Au - gen auf-zu - schla - gen? Ich be - rei - - te dir den Tod! Ich be -

Vc. e B.

*) Zu T. 13 in den Flöten vgl. Krit. Bericht.

24
Fl.
Clar. (in Sib)
Fag.
a2
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
Konst.
soll nicht mit dir ster-ben? Won-ne ist mir dies Ge- bot_! Won - ne ist mir dies Ge -
Vc. e B.
31
Fl.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
sfp
sfp
sfp
Konst.
bot! Ed - le See - le! dir zu le - ben war mein Wunsch und all mein
BELMONTE
Belm.
Ed - le See - le! dir zu le - ben war mein Wunsch und all mein
Vc. e B.

37
Fl.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Sibalto)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Belm.
Vc. e B.
sf p
sfp
mf
Stre - ben, all mein Stre - ben, war mein Wunsch_ und all_____ mein Stre-ben.
Oh - ne
Stre - ben, all mein Stre - ben, war mein Wunsch_ und all_____ mein Stre-ben.
43
a2
dich_____ ist mir's nur Pein, län - ger auf_____ der Welt zu sein,
län - ger
Oh - ne dich_____ ist mir's nur Pein, län - ger auf_____ der Welt zu sein,

48
Fl.
Clar. (in Si♭)
Fag.
Cor. (in Si♭alto)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Belm.
Vc. e B.
f
p
län - ger auf der Welt zu sein_, län - ger, län - ger auf der Welt zu sein.
län - ger auf der Welt zu sein_, län - ger, län - ger auf der Welt zu sein. Mei-net-
55
Bel - mont! du stirbst mei-net - we-gen! mei-net - we-gen!
we - gen sollst du ster-ben! Ach Kon -

60
V. I
V. II
Va.
Konst.
Belm.
Vc. e B.
Ich nur zog dich ins Ver -
stan - ze! kann ich's wa - gen, noch die Au - gen auf - zu - schla - gen?
65
Fl.
Clar. (in Si♭)
Fag.
Cor. (in Si♭ alto)
der - ben, und ich soll nicht mit dir ster - ben!
Won - ne
Ich be - rei - te dir den Tod!

70
Fl.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Sibalto)
V. I
V. II
Va.
Konst.
ist_ mir dies Ge - - bot!
Won - ne, Won - ne
ist mir dies Ge - bot!
Belm.
Ich be - rei - te dir den Tod!
Vc. e B.
76
Ed - le_ See - le!
dir zu_ le - ben ist mein Wunsch___, ist mein
sfp

81
Fl.
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Sibalto)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Belm.
Vc. e B.
sfp
p
sf
Wunsch und all mein Stre - ben, ist mein Wunsch und all mein Stre - ben! Oh-ne
Wunsch und all mein Stre - ben, ist mein Wunsch und all mein Stre - ben!
86
dich ist mir's nur Pein, län - ger auf der Welt zu sein,
Oh - ne dich ist mir's nur Pein, län - ger auf der Welt zu

90
Fl.
Clar. (in Si♭)
Fag.
Cor. (in Si♭alto)
V. I
V. II
Va.
Konst.
oh - ne dich ist mir's nur Pein, ist mir's nur Pein, län - - ger auf der Welt zu sein.
Belm.
sein, oh - ne dich ist mir's nur Pein, län - - ger auf der Welt zu sein.
Vc. e B.
Allegro
95
Clar. (in Si♭)
Fag.
Cor. (in Si♭alto)
a 2
V. I
V. II
Va.
Konst.
Ru - - hig sterb' ich und mit
Belm.
Ich will al - les ger - ne lei - den,
Vc. e B.

101
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Sibalto)
a 2
V. I
V. II
Va.
Konst.
Belm.
Vc. e B.
sf p
sf p
sfp
Freu-den, weil ich dir zur Sei - te bin, weil ich dir zur Sei - te bin, zur Sei - te_
weil ich dir_____ zur Sei - te bin, weil ich dir zur Sei - te bin, zur Sei - te_
sfp
108
tr
tr
bin.
Um dich, Ge - lieb - ter, geb' ich gern mein
bin.
Um dich, Ge - lieb - te,
geb' ich gern mein

114
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Sibalto)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Le - ben hin, geb'___ ich___ gern___ mein___ Le - ben hin. O wel - che
Belm.
Le - ben hin, geb'___ ich___ gern___ mein___ Le - ben hin. O wel - che
Vc. e B.
120
Se - lig-keit! O wel - che Se - lig-keit! O___ wel - che Se - -
Se - lig-keit! O wel - che Se - lig-keit! O___ wel - che Se - -

127
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Sibalto)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Belm.
Vc. e B.
fp
cresc.
crescendo
lig -
133
p
keit! Mit dem Ge - lieb - ten ster - ben ist se - li - ges Ent - zü - cken! Mit won - ne-vol - len
keit! Mit der Ge - lieb - ten ster - ben ist se - li - ges Ent - zü - cken! Mit won - ne-vol - len

139
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Bli - cken ver - läßt man da die Welt, ver - - läßt man, ver - - läßt man da die Welt.
Belm.
Bli - cken ver - läßt man da die Welt, ver - - läßt man, ver - - läßt man da die Welt.
Vc. e B.
145
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Sibalto)
V. I
V. II
Va.
Konst.
O wel - che Se - lig-keit! O wel - che Se - lig-keit! O wel - che
Belm.
O wel - che Se - lig-keit! O wel - che Se - lig-keit! O wel - che
Vc. e B.

152
V. I
V. II
Va.
Konst.
Belm.
Vc. e B.
fp
cresc.
crescendo
Se
158
Clar. (in Sib)
Fag.
Cor. (in Sibalto)
p
lig - keit! Mit dem Ge - lieb - ten ster - - ben ist se - li - ges Ent - zü - - cken! Mit
lig - keit! Mit der Ge - lieb - ten ster - - ben ist se - li - ges Ent - zü - - cken! Mit

164
V. I
V. II
Va.
Konst.
won - ne-vol - len Bli - cken ver - läßt man da die Welt, ver - - läßt man, ver - -
Belm.
won - ne-vol - len Bli - cken ver - läßt man da die Welt, ver - - läßt man, ver - -
Vc. e B.
fp
sfp
169
Clar. (in Sib)
Cor. (in Sibalto)
p
sf
läßt man da die Welt Mit
läßt man da die Welt. Mit der Ge - lieb - ten ster - ben ist se - li - ges Ent - zü - cken. Mit

175
Clar. (in Sib)
Cor. (in Sibalto)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Belm.
Vc. e B.
won - ne-vol - len Bli - - - cken ver-läßt man da die Welt. Mit dem Ge - lieb - ten ster - ben ist
won - ne-vol - len Bli - - - cken ver-läßt man da die Welt
182
se - li - ges Ent - zü - cken. Mit won - ne-vol - len Bli - - cken ver-läßt man da die Welt. Mit
Mit won - ne-vol - len Bli - - cken ver-läßt man da die Welt. Mit

189
Clar. (in Sib)
Fag.
a 2
Cor. (in Sib alto)
V. I
V. II
Va.
Konst.
won - ne-vol - len Bli - cken ver-läßt man da die Welt , ver - läßt man da die
Belm.
won - ne-vol - len Bli - cken ver-läßt man da die Welt , ver - läßt man da die
Vc. e B.
197
Welt , ver - läßt man da die Welt , die Welt , die Welt.
Welt , ver - läßt man da die Welt , die Welt , die Welt.

Achter Auftritt

PEDRILLO und BLONDE werden von einem andern Teil der WACHE hereingeführt; und die Vorigen.

PEDRILLO
Ach Herr! Wir sind hin! An Rettung ist nicht mehr zu denken. Man macht schon alle Zubereitungen, um uns aus der Welt zu schaffen. Es ist erschrecklich, was sie mit uns anfangen wollen! Ich, wie ich im Vorbeigehen gehört habe, soll in Öl gesotten und dann gespießt werden. Das ist ein sauber Traktament! Ach! Blondchen! Blondchen! Was werden sie wohl mit dir anfangen?

BLONDE
Das gilt mir nun ganz gleich. Da es einmal gestorben sein muß, ist mir alles recht.

PEDRILLO
Welche Standhaftigkeit! Ich bin doch von gutem altchristlichen Geschlecht aus Spanien, aber so gleichgültig kann ich beim Tode nicht sein! – – Weiß der Teufel . . . Gott sei bei mir! Wie kann mir auch itzt der Teufel auf die Zunge kommen?

Letzter Auftritt

Die Vorigen, BASSA SELIM, OSMIN (voll Freuden) und Gefolge.

SELIM
Nun, Sklave! Elender Sklave! Zitterst du? Erwartest du dein Urteil?

BELMONTE
Ja, Bassa, mit so vieler Kaltblütigkeit, als Hitze du es aussprechen kannst. Kühle deine Rache an mir, tilge das Unrecht, so mein Vater dir angetan. – – Ich erwarte alles und tadle dich nicht.

SELIM
Es muß also wohl deinem Geschlechte ganz eigen sein, Ungerechtigkeiten zu begehen, weil du das für so ausgemacht annimmst? Du betrügst dich. Ich habe deinen Vater viel zu sehr verabscheut, als daß ich je in seine Fußtapfen treten könnte. Nimm deine Freiheit, nimm Konstanzen, segle in dein Vaterland, sage deinem Vater, daß du in meiner Gewalt warst, daß ich dich freigelassen, um ihm sagen zu können, es wäre ein weit größer Vergnügen, eine erlittene Ungerechtigkeit durch Wohltaten zu vergelten, als Laster mit Laster tilgen.

BELMONTE
Herr! . . . du setzest mich in Erstaunen . . .

SELIM (ihn verächtlich ansehend)
Das glaub' ich. Zieh damit hin und werde du wenigstens menschlicher als dein Vater, so ist meine Handlung belohnt.

KONSTANZE
Herr, vergib! Ich schätzte bisher . . . deine edle Seele, aber nun bewundre ich . . .

SELIM
Still! Ich wünsche für die Falschheit, so Sie an mir begangen, daß Sie es nie bereuen möchten, mein Herz ausgeschlagen zu haben.
(im Begriff abzugehen)

PEDRILLO (tritt ihm in den Weg und fällt ihm zu Füßen)
Herr! Dürfen wir beide Unglückliche es auch wagen, um Gnade zu flehen? – – Ich war von Jugend auf ein treuer Diener meines Herrn . . .

OSMIN
Herr! Beim Allah! Laß dich ja nicht von dem verwünschten Schmarotzer hintergehn! Keine Gnade! Er hat schon hundertmal den Tod verdient.

SELIM
Er mag ihn also in seinem Vaterlande suchen.
(zur WACHE)
Man begleite alle viere an das Schiff.
(gibt BELMONTE ein Papier)
Hier ist euer Paßport.

OSMIN
Wie! Meine Blonde soll er auch mitnehmen?

SELIM (scherzhaft)
Alter! Sind dir deine Augen nicht lieb? – Ich sorge besser für dich als du denkst.

OSMIN
Gift und Dolch! Ich möchte bersten!

SELIM
Beruhige dich. Wen man durch Wohltun nicht für sich gewinnen kann, den muß man sich vom Halse schaffen.

Nº 21a Vaudeville

Andante

Flauto I, II

Oboe I, II

Fagotto I, II

Corno I, II in Fa/F

Violino I

Violino II

Viola I, II

KONSTANZE

BLONDE

BELMONTE

Nie werd' ich dei - - ne Huld ver - ken - nen, mein Dank bleibt e - - wig_ dir_ ge -

PEDRILLO

OSMIN

Violoncello e Basso

5

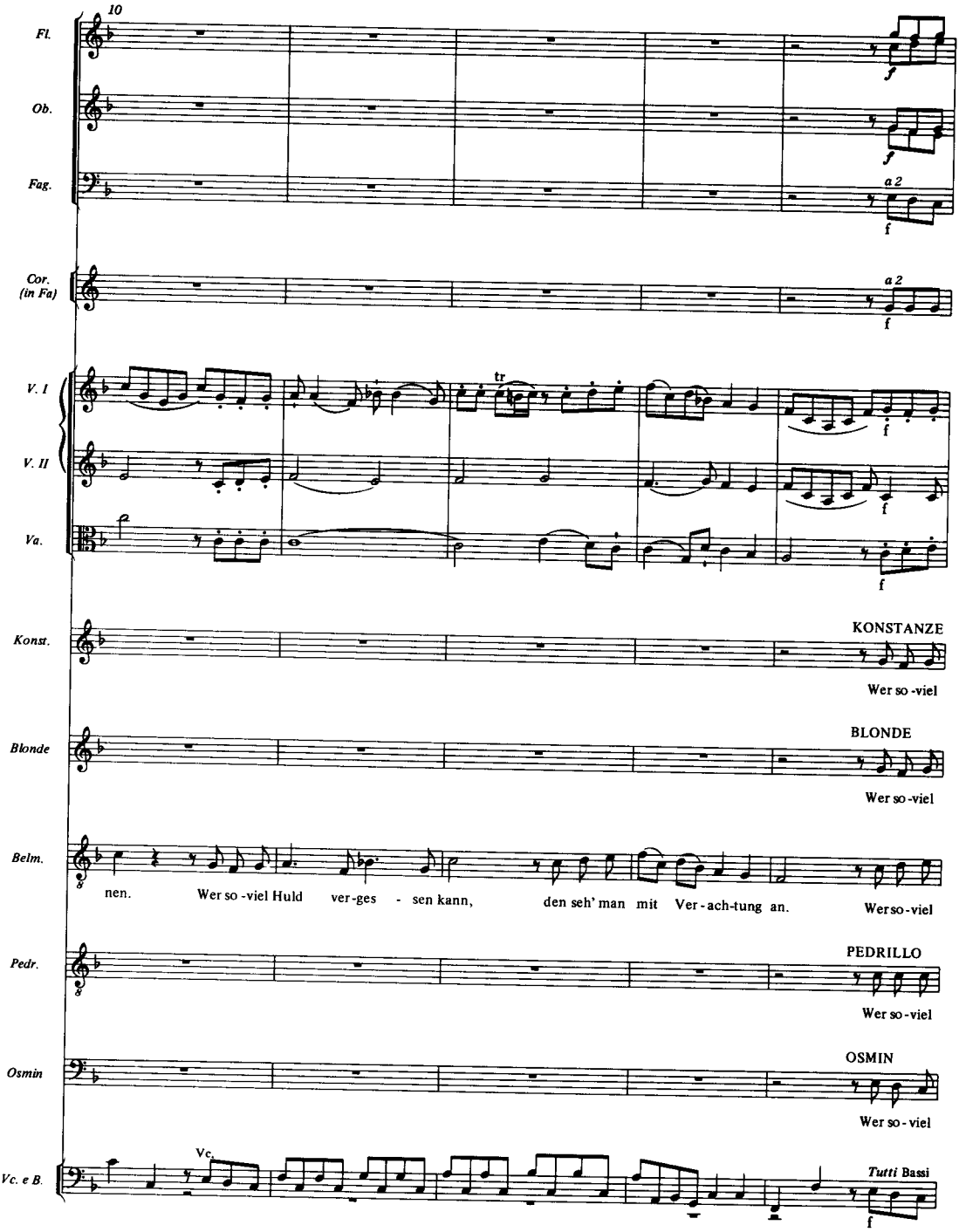
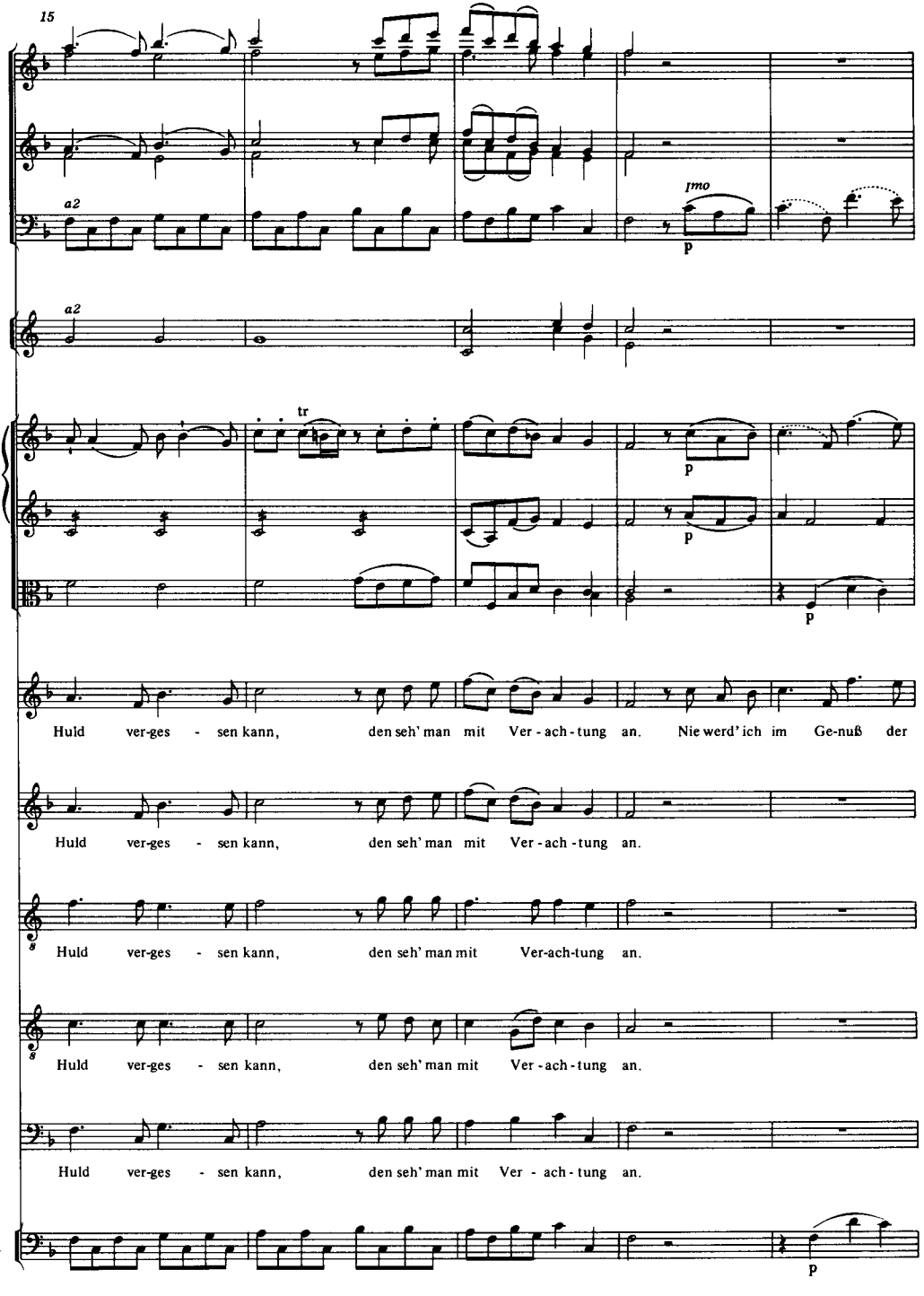
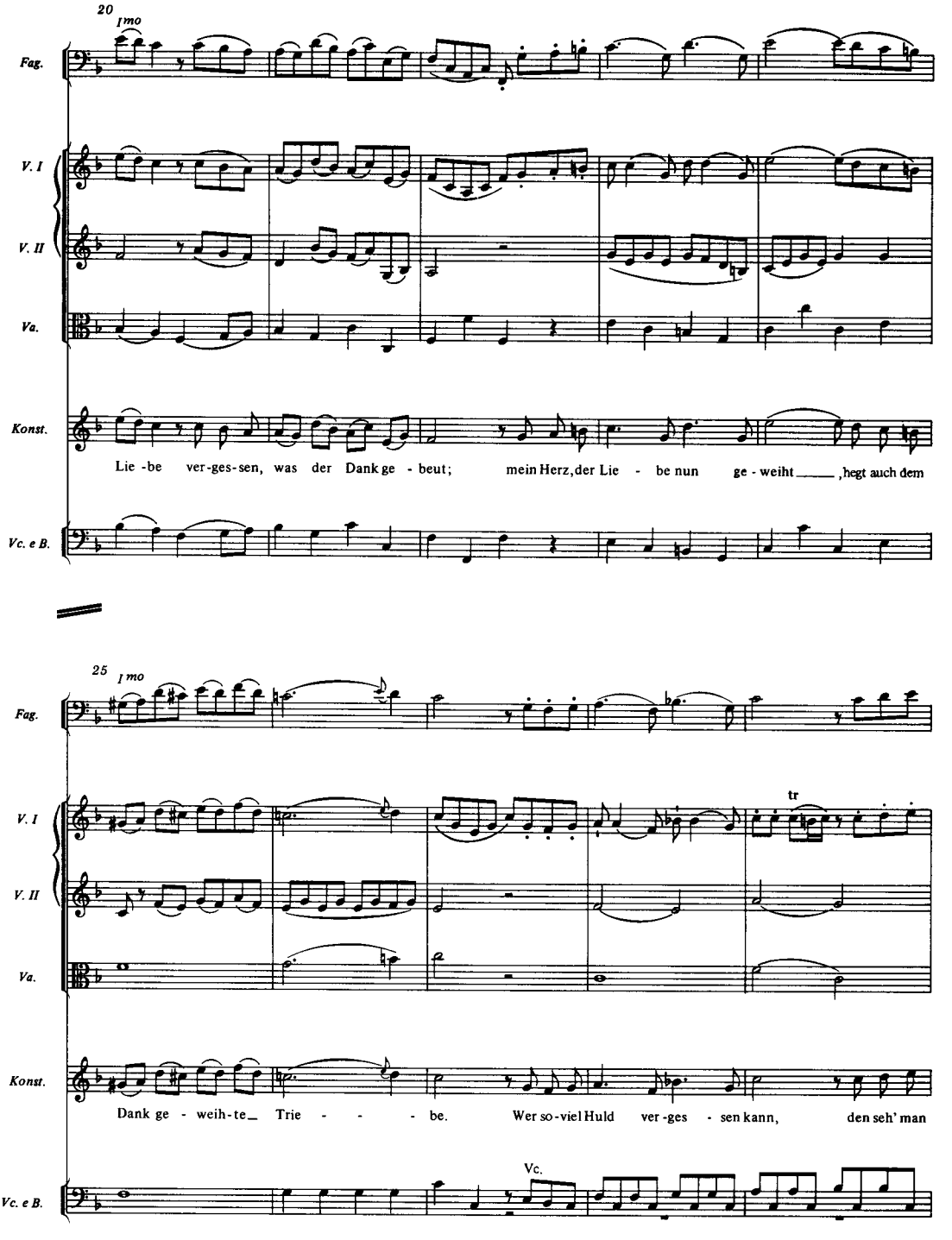
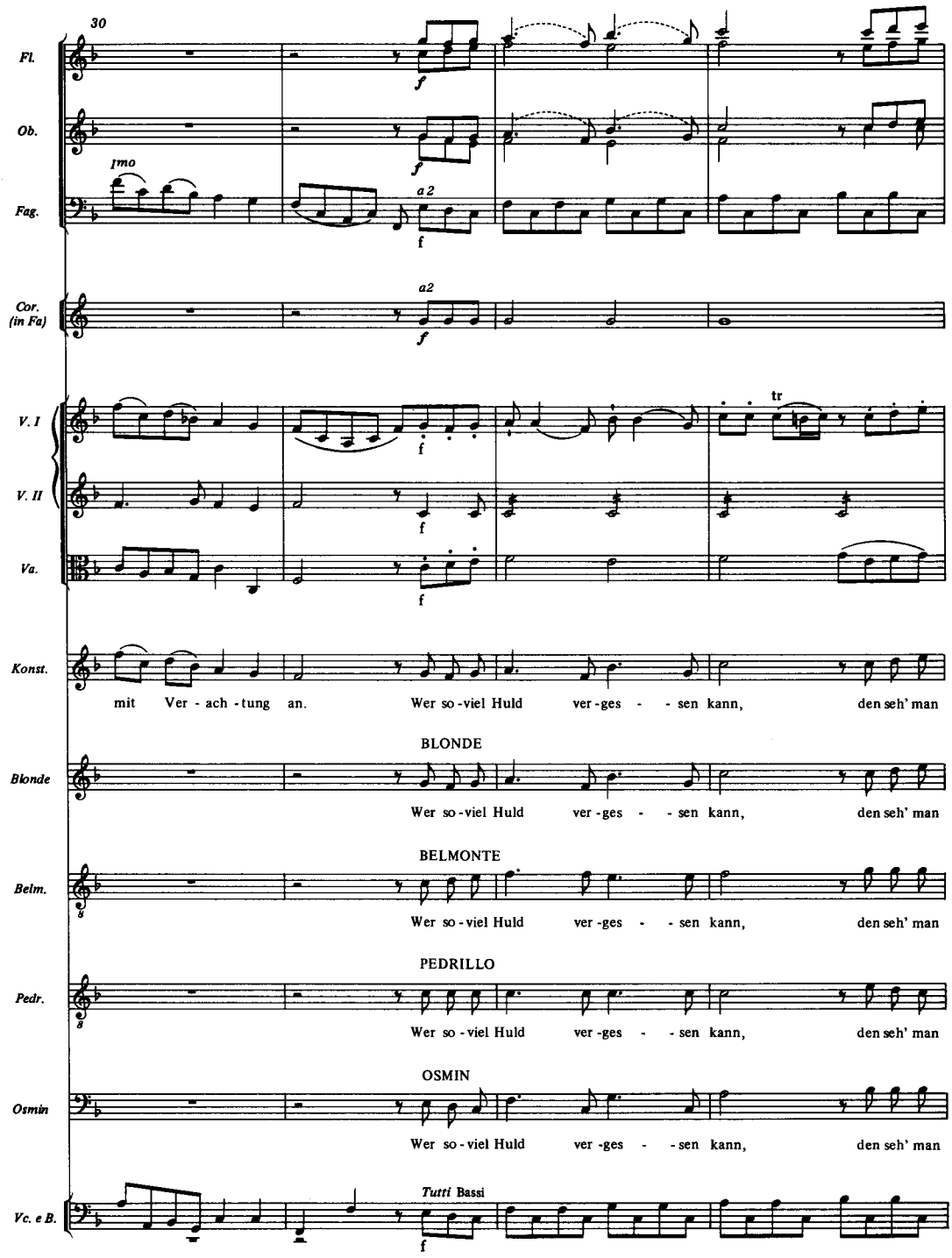
V. I

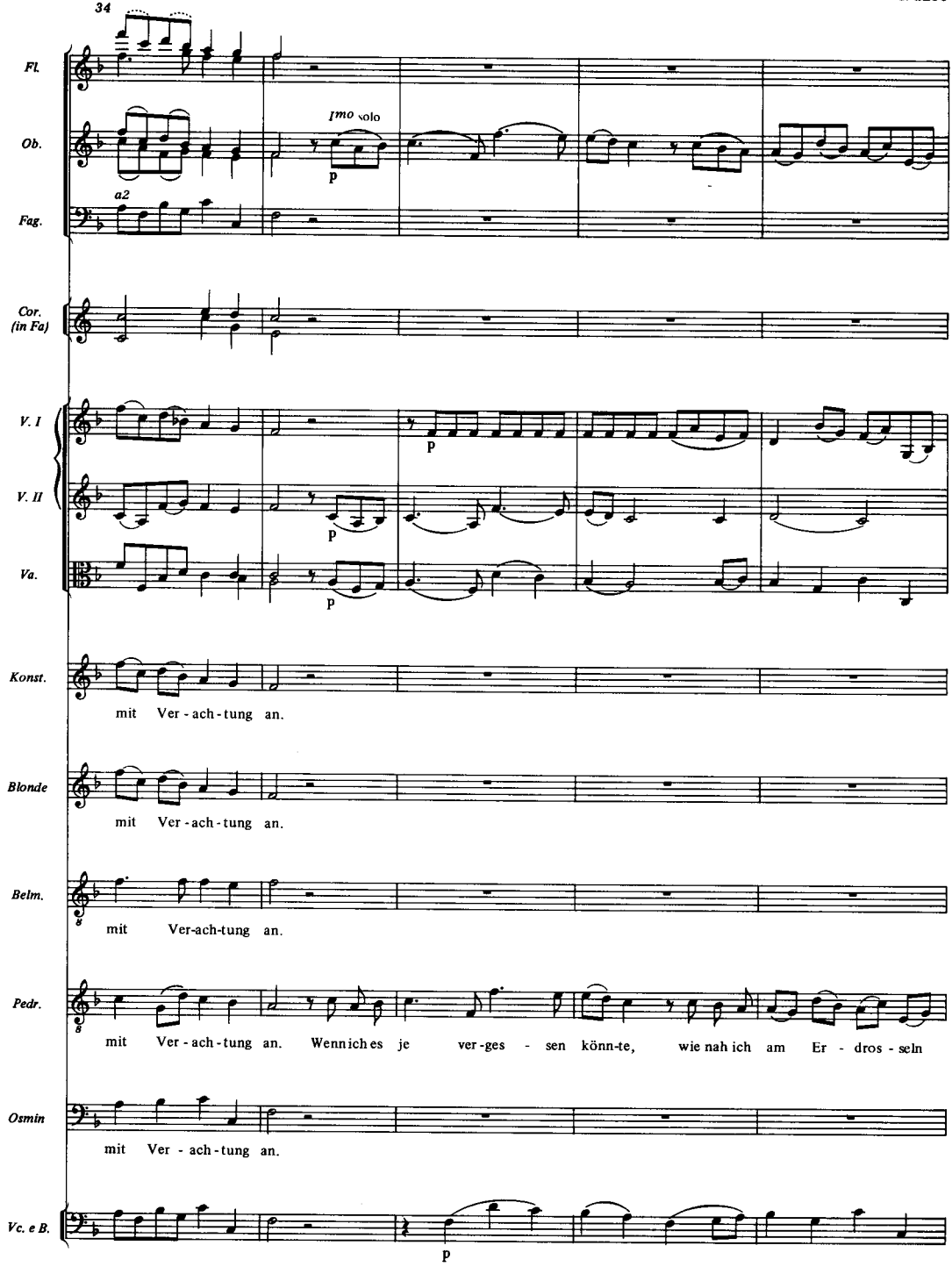
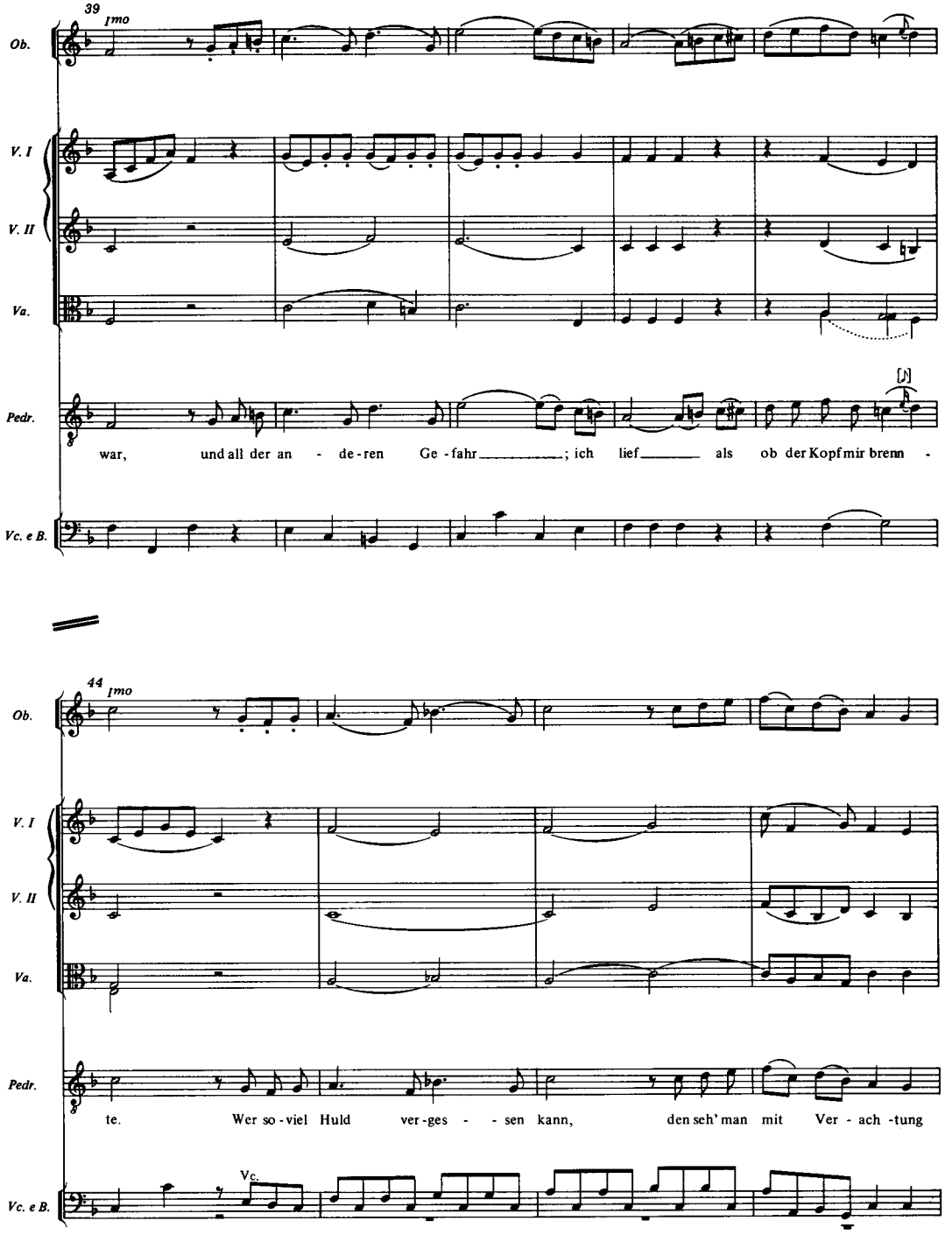
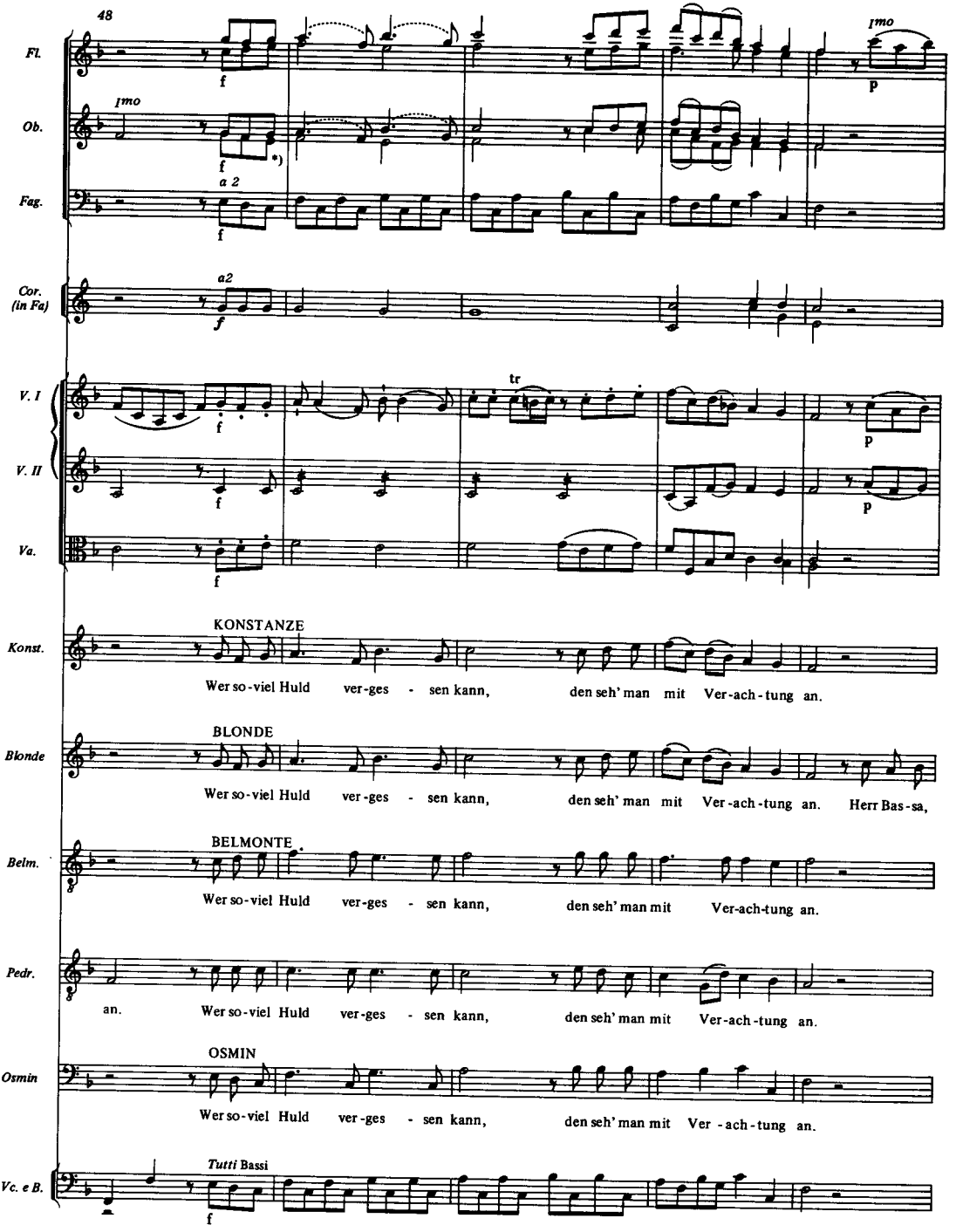
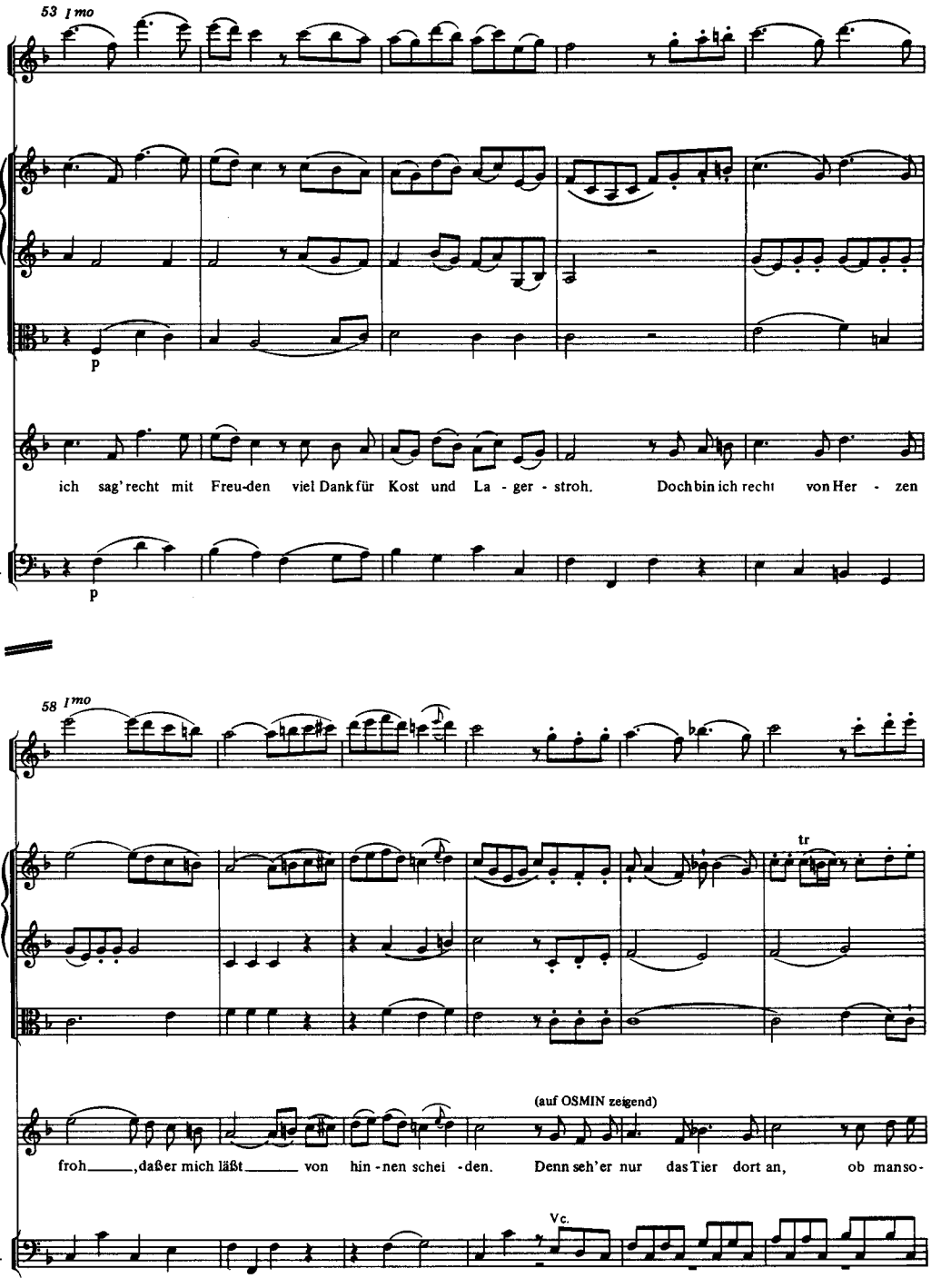
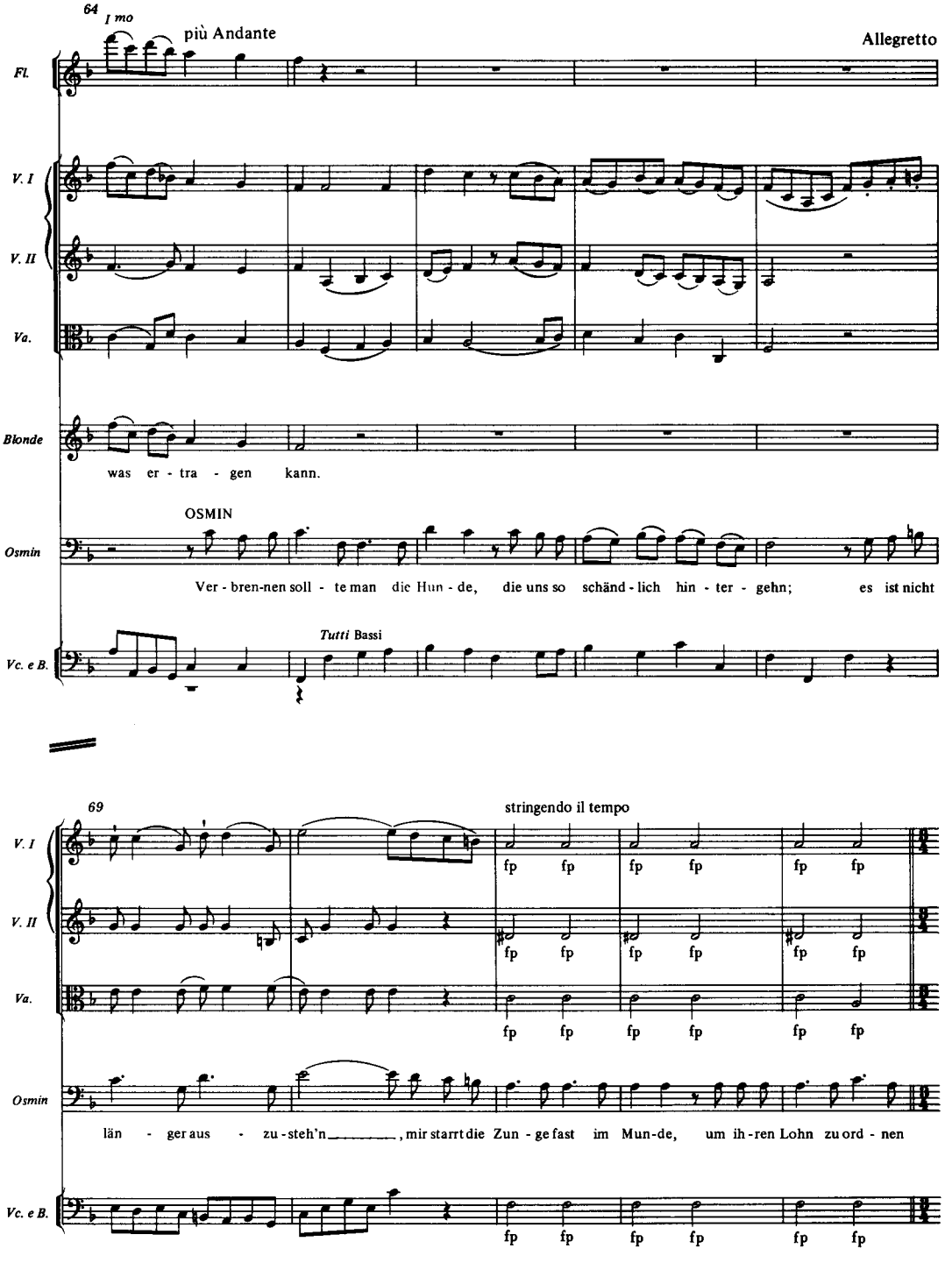
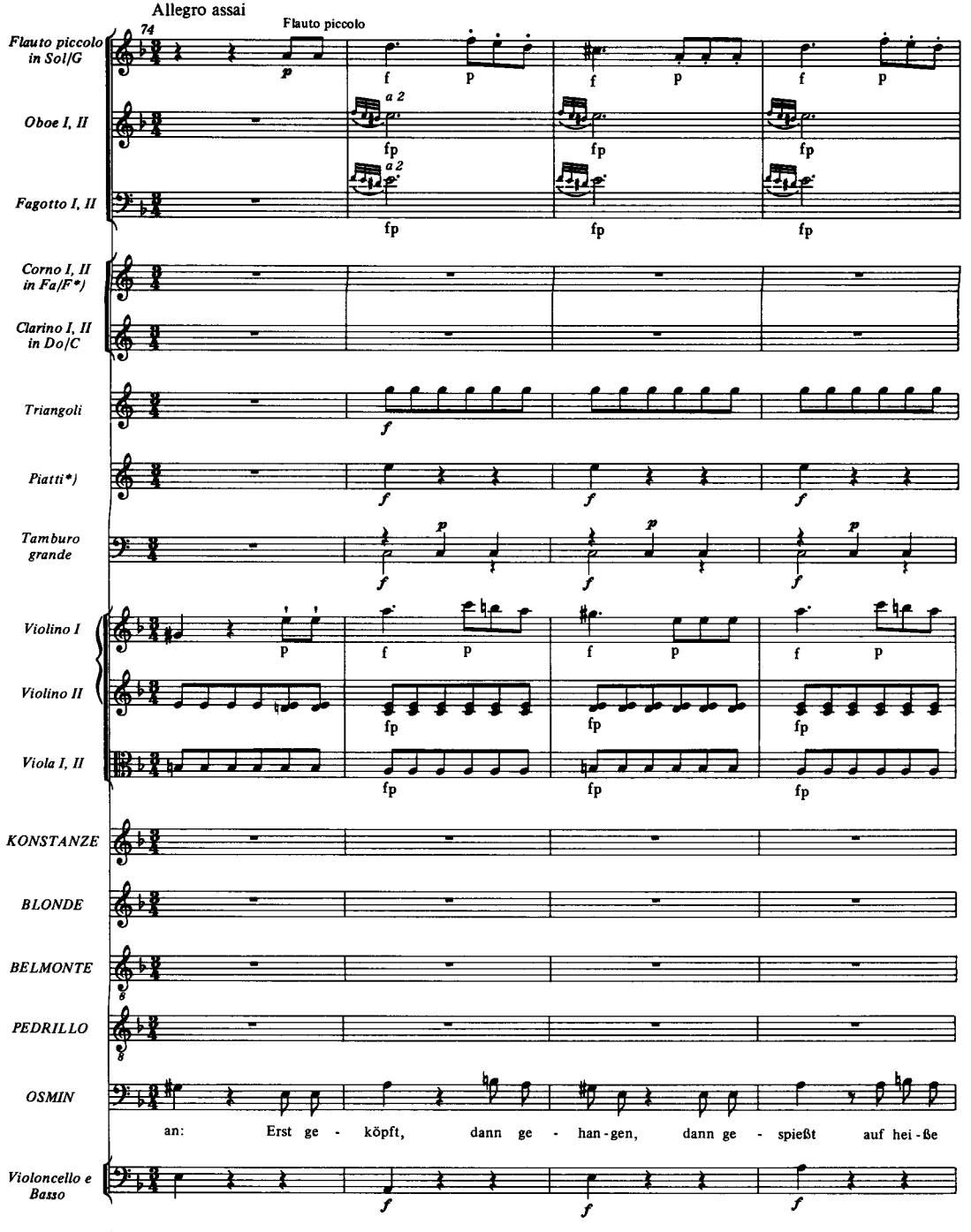
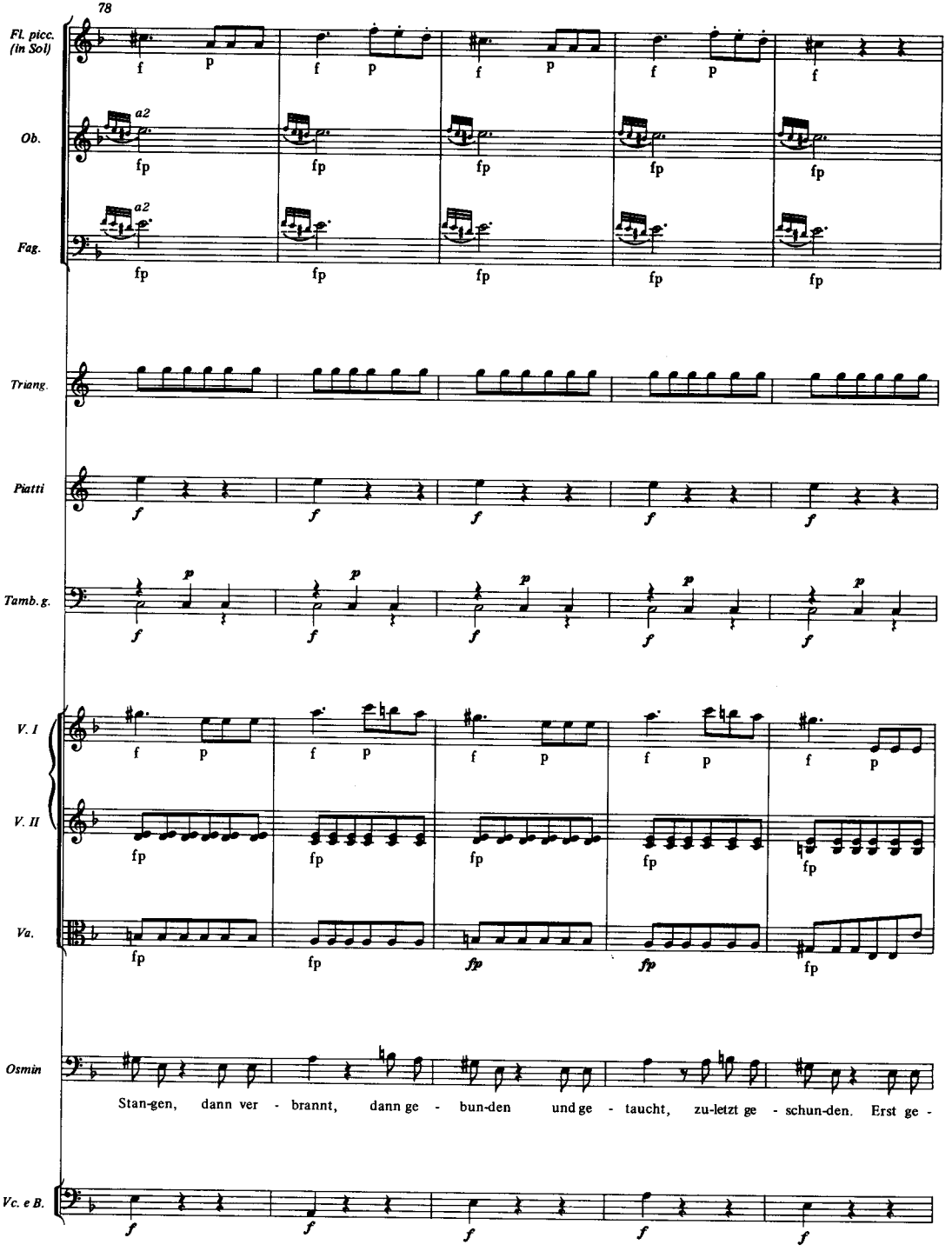
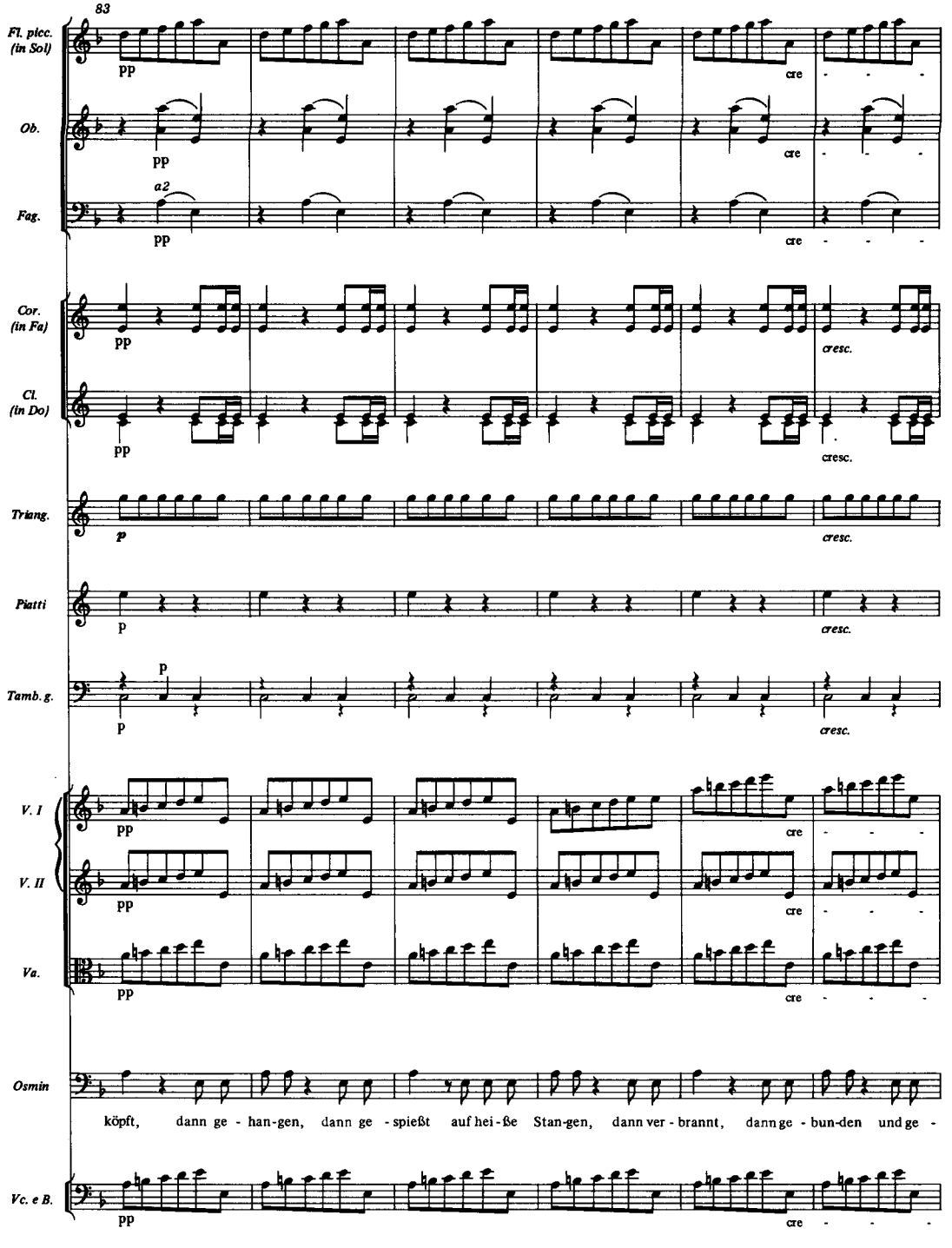
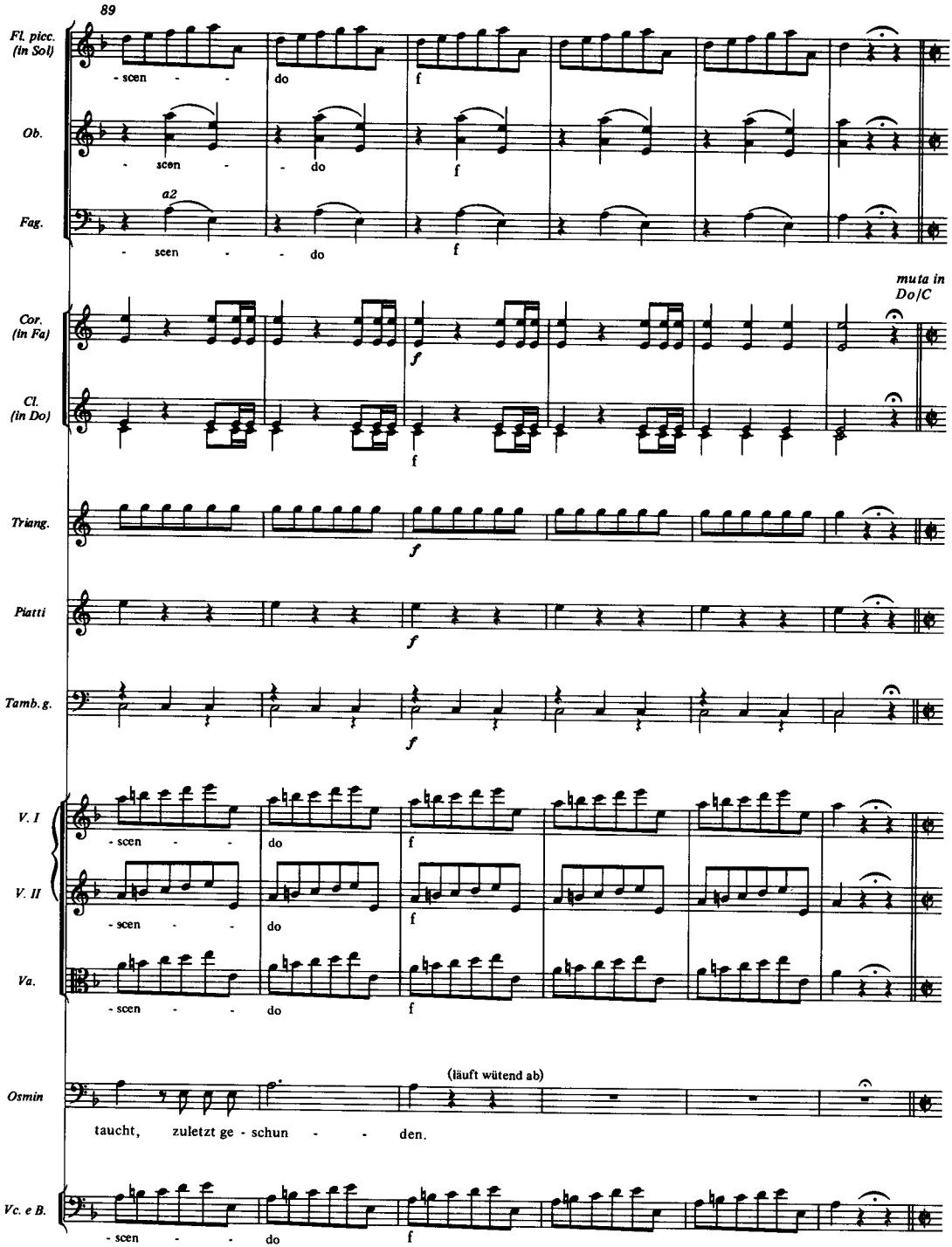
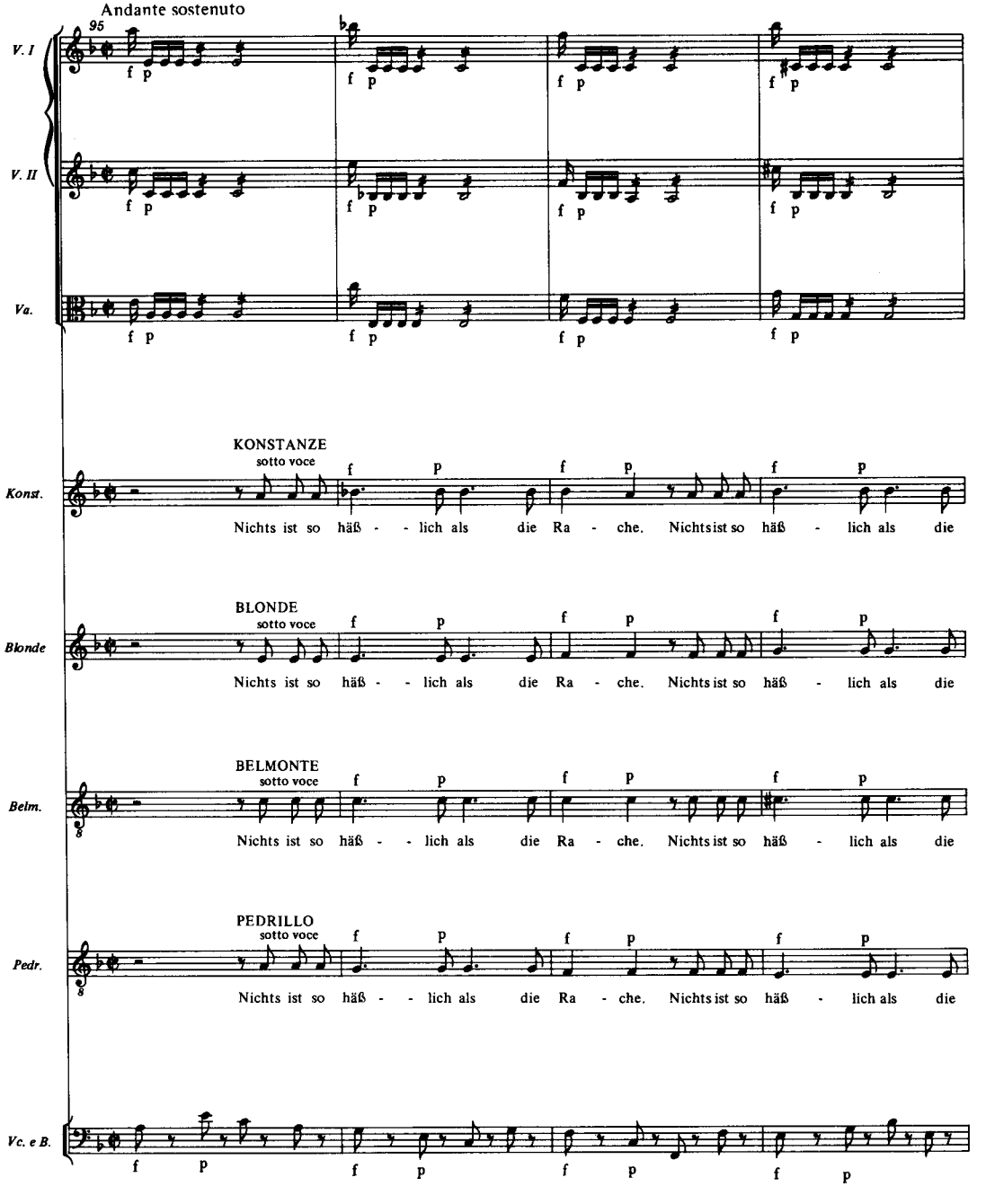
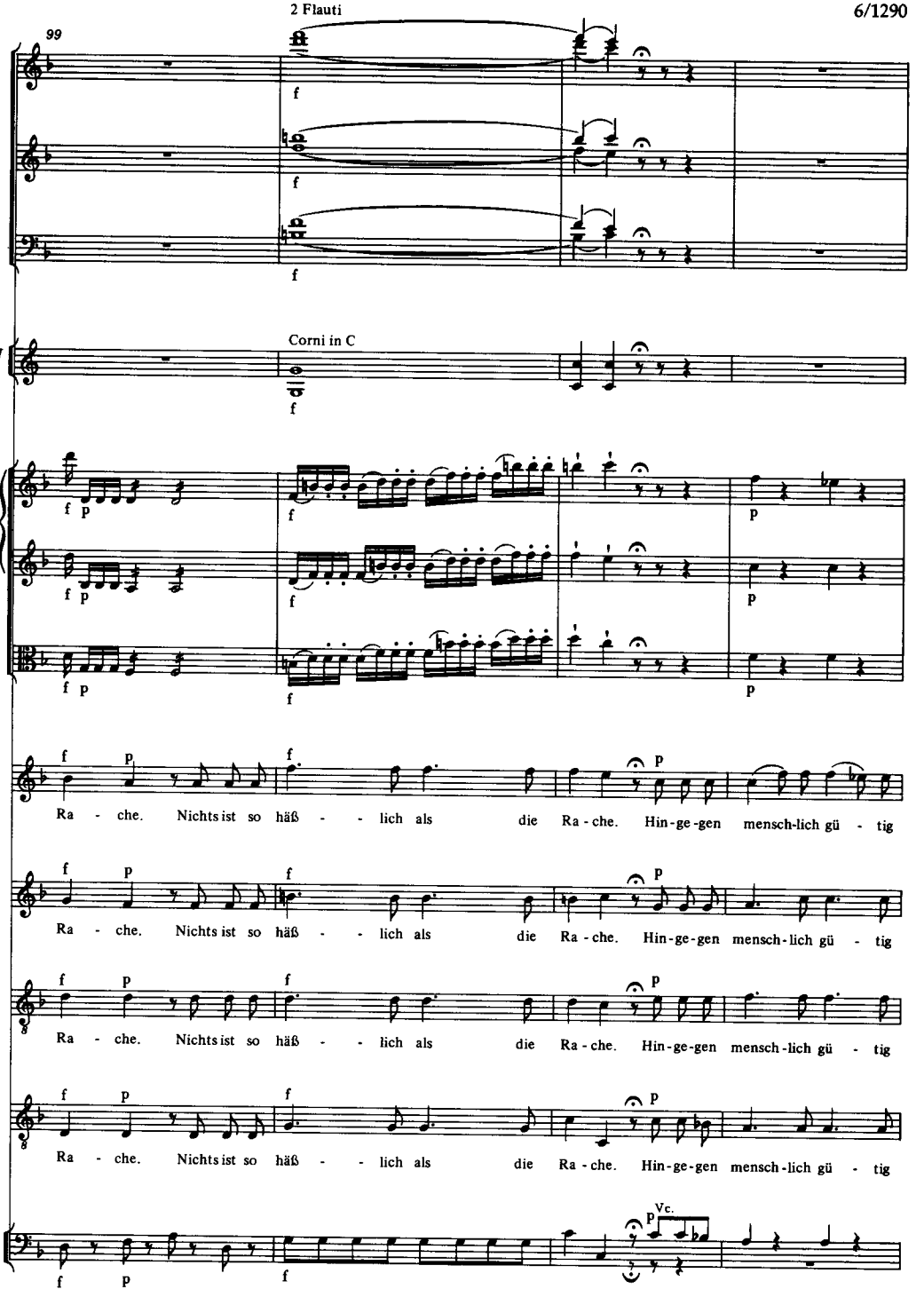
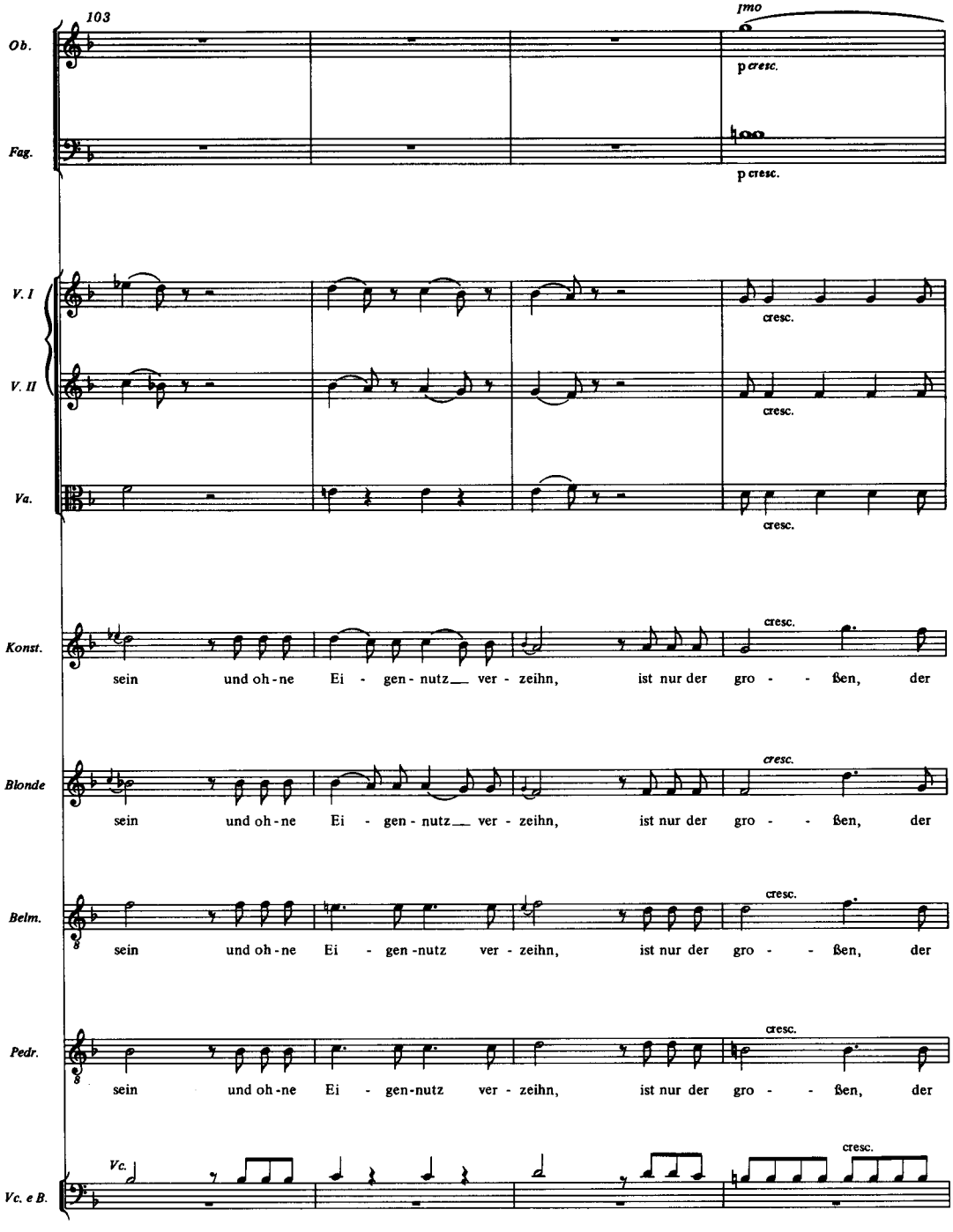
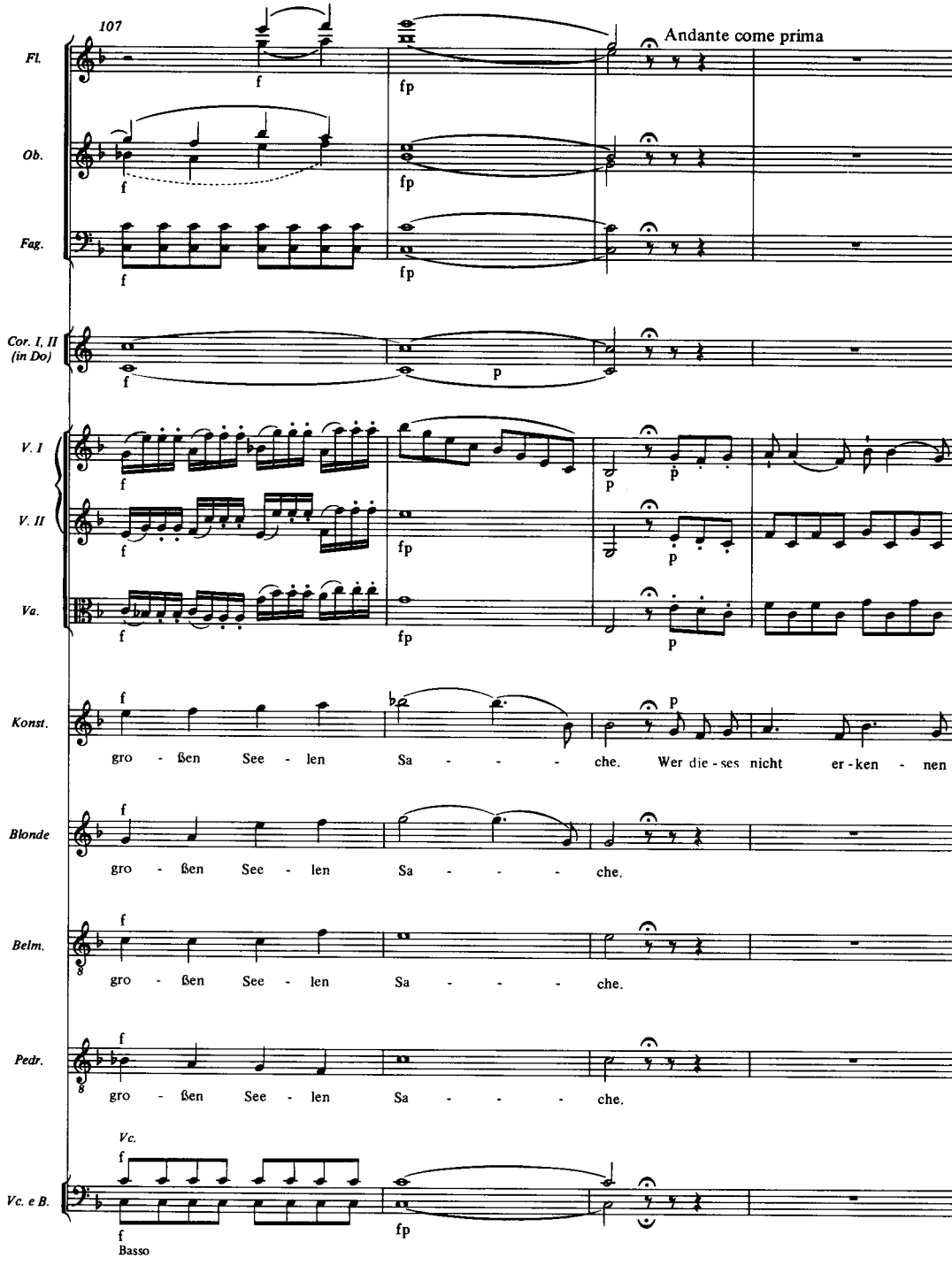
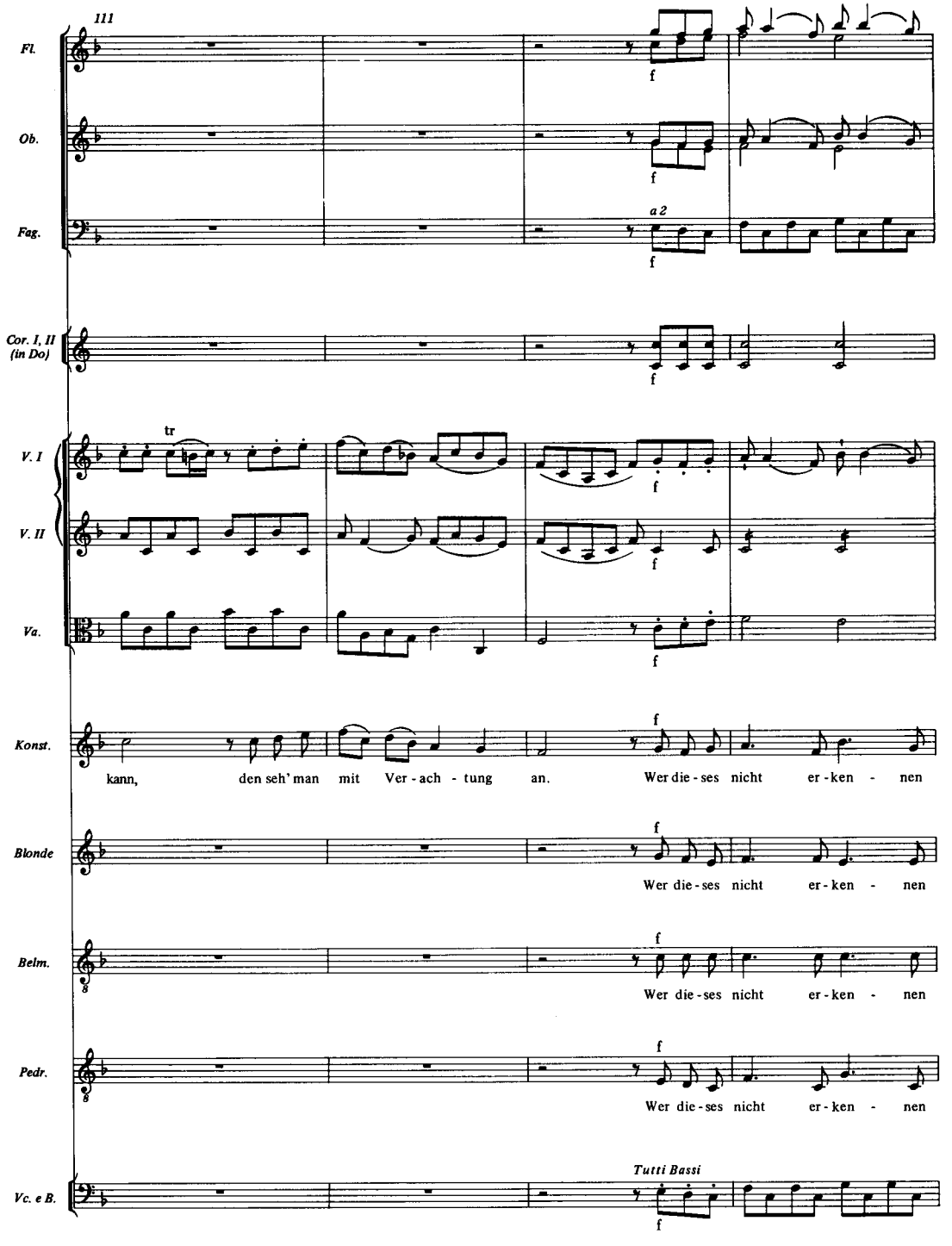
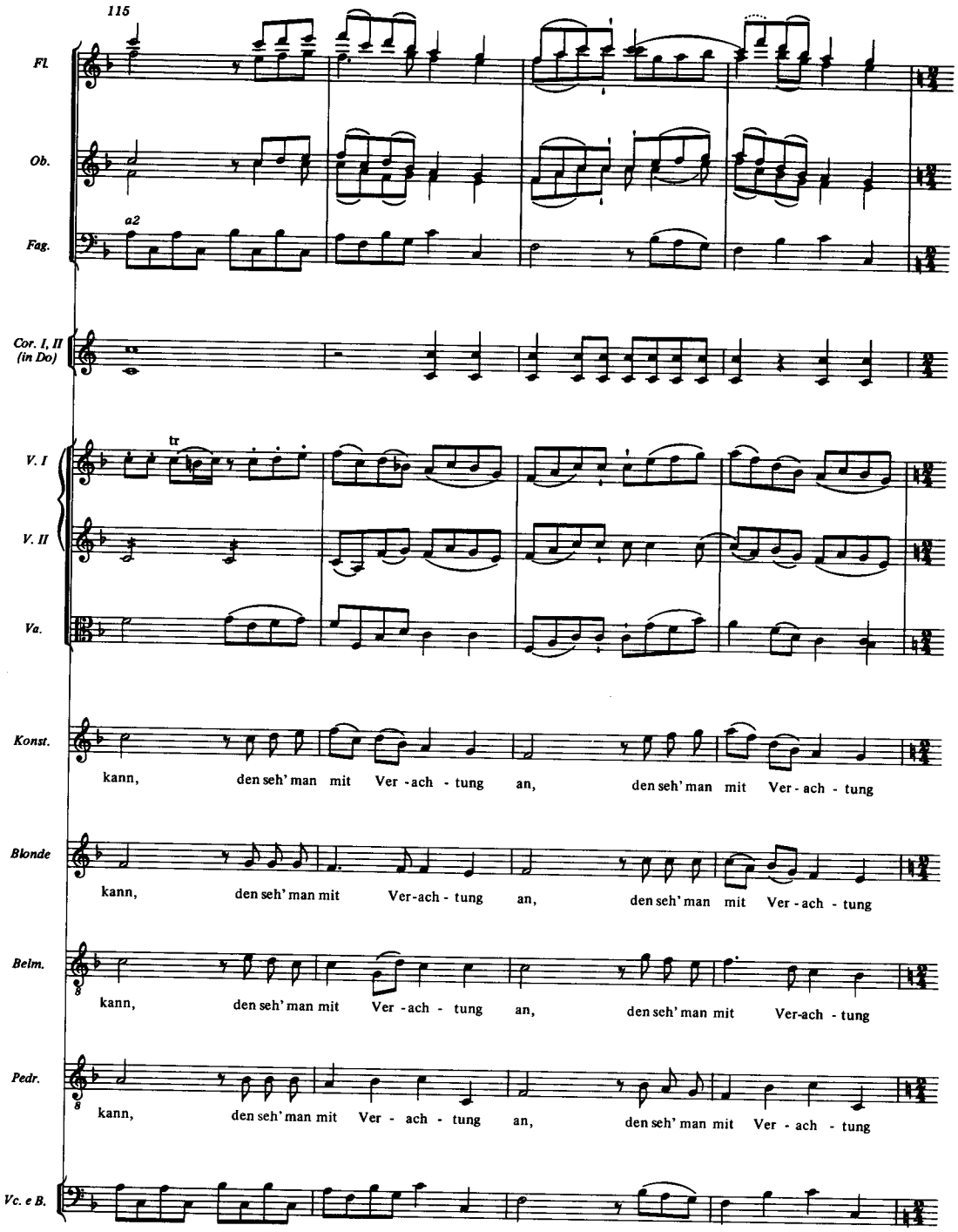
V. II

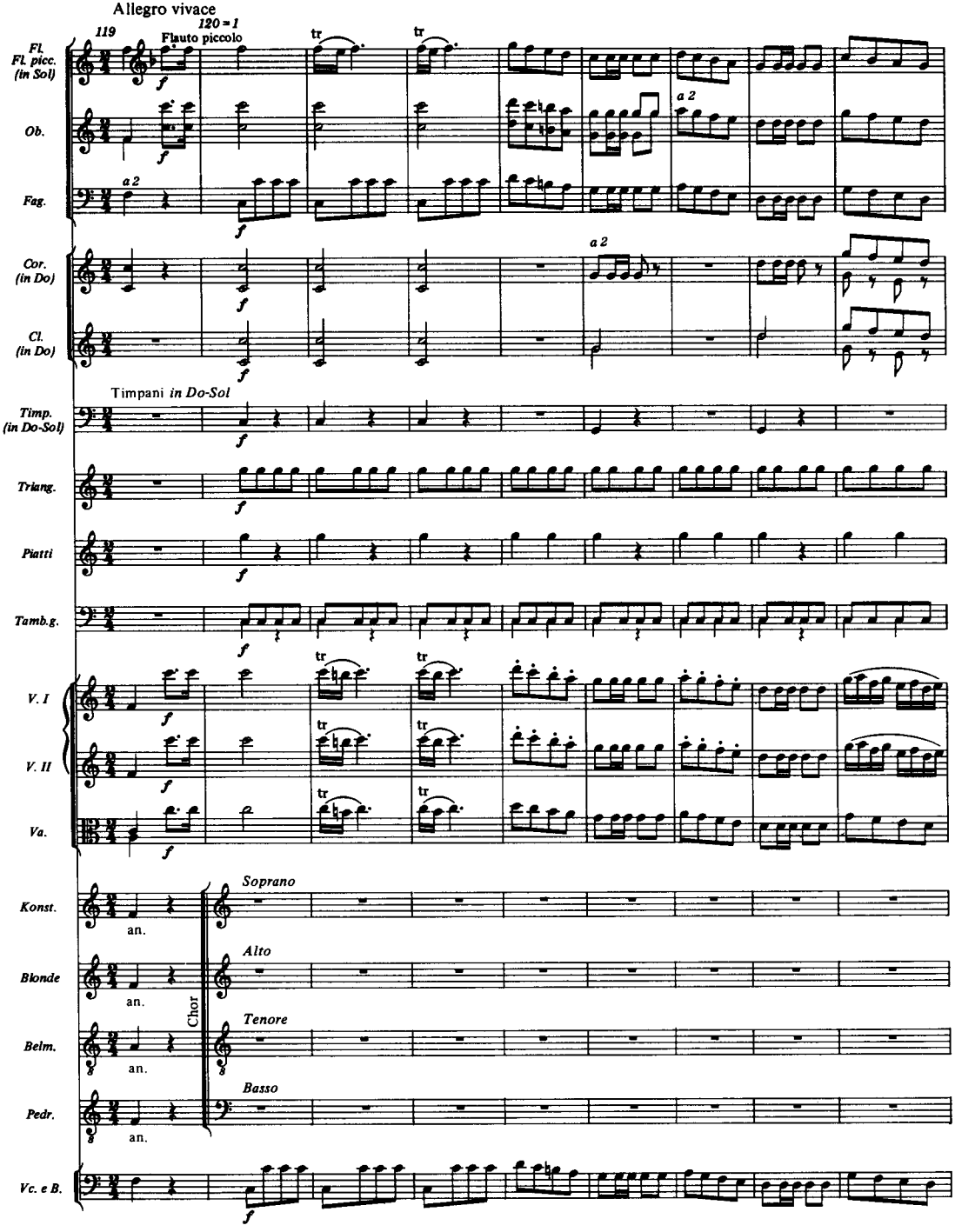
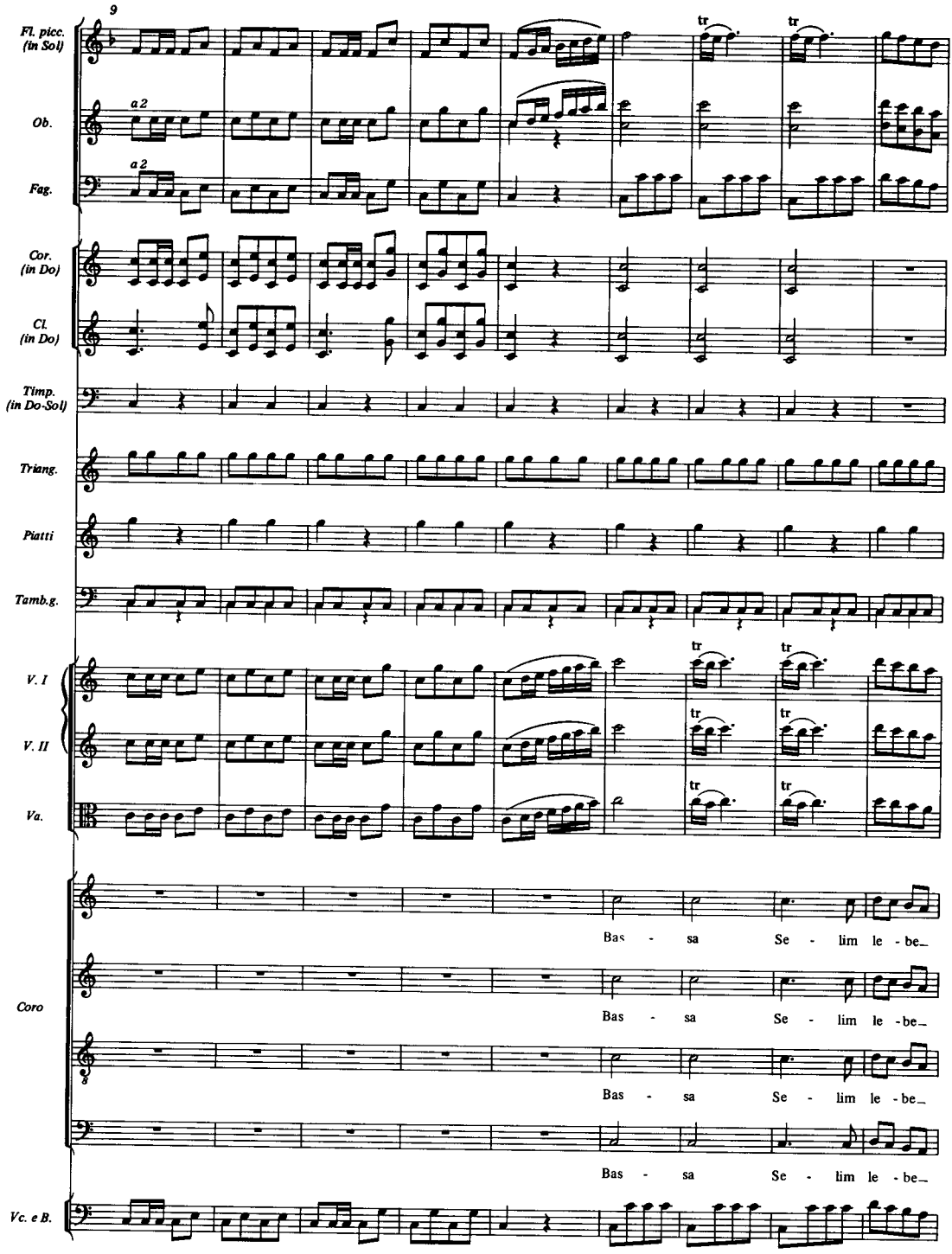
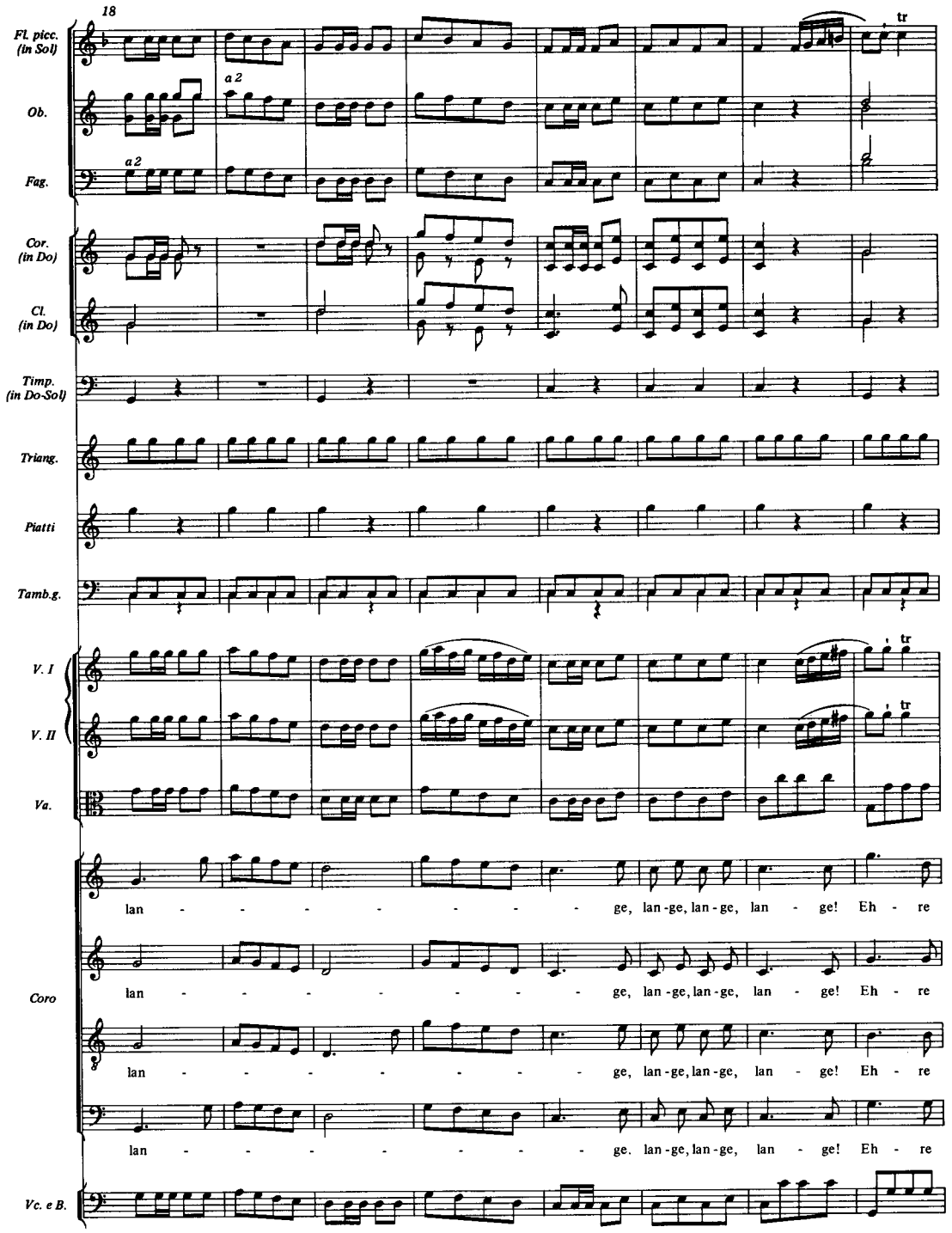
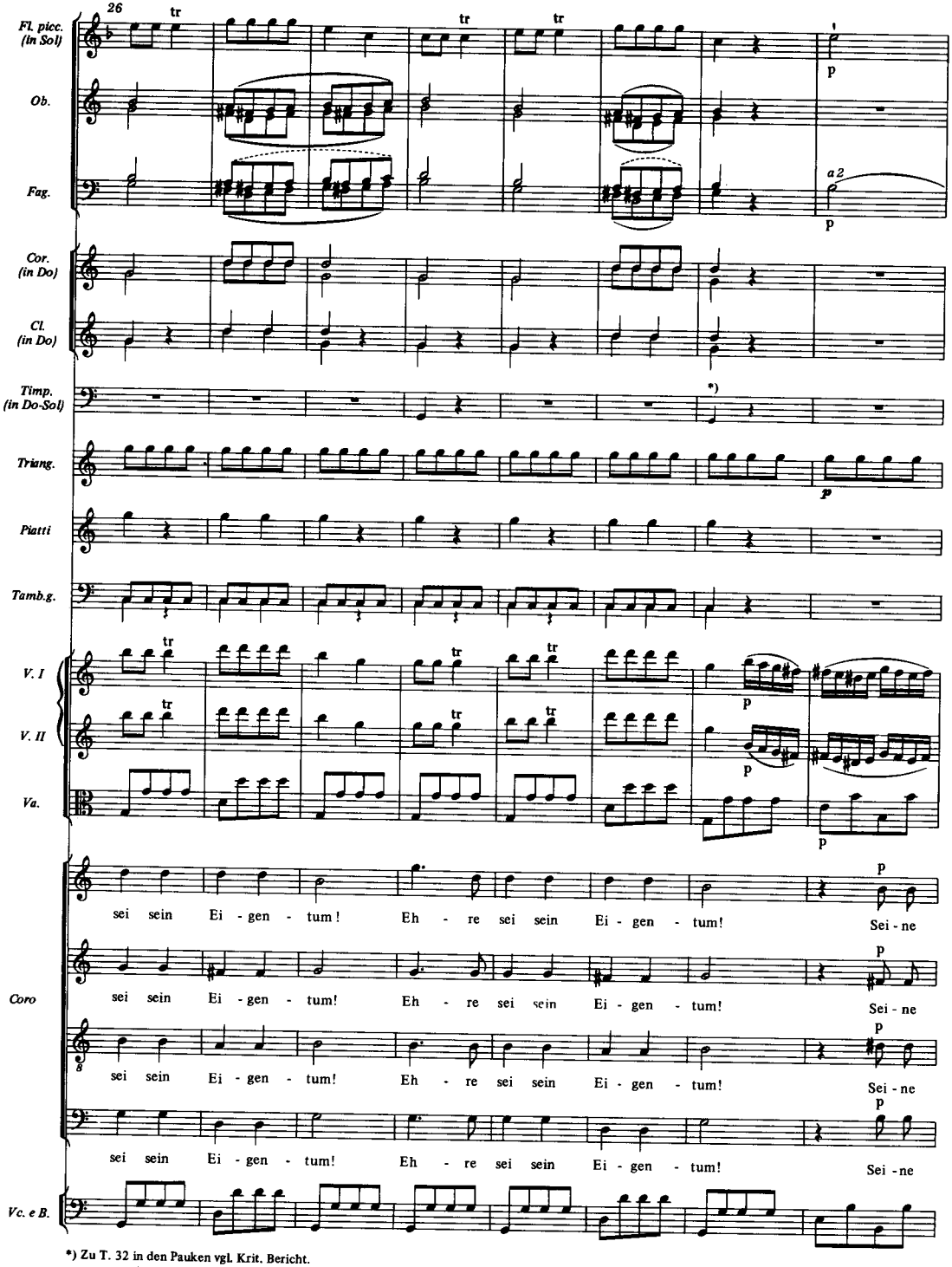
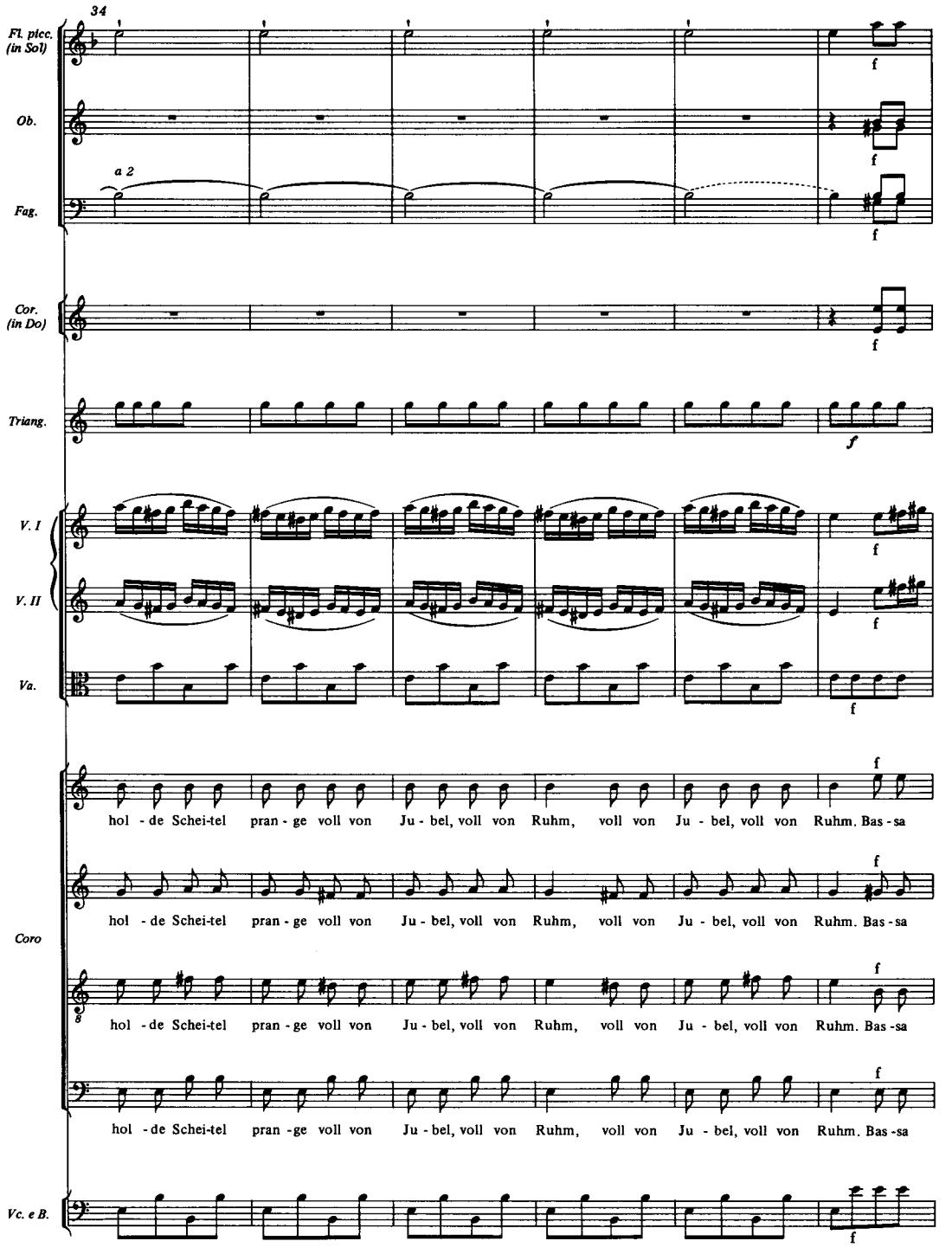
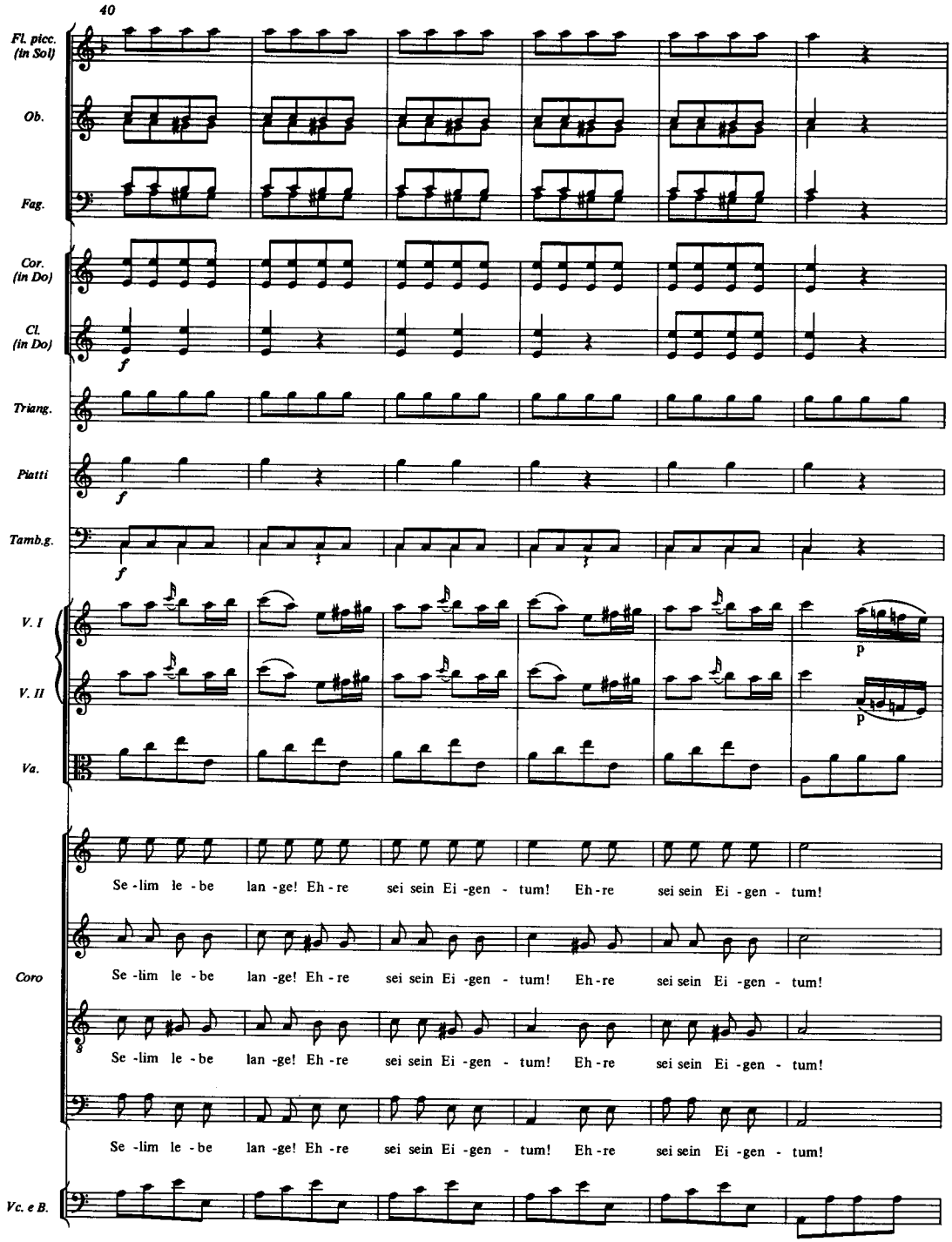
Va.

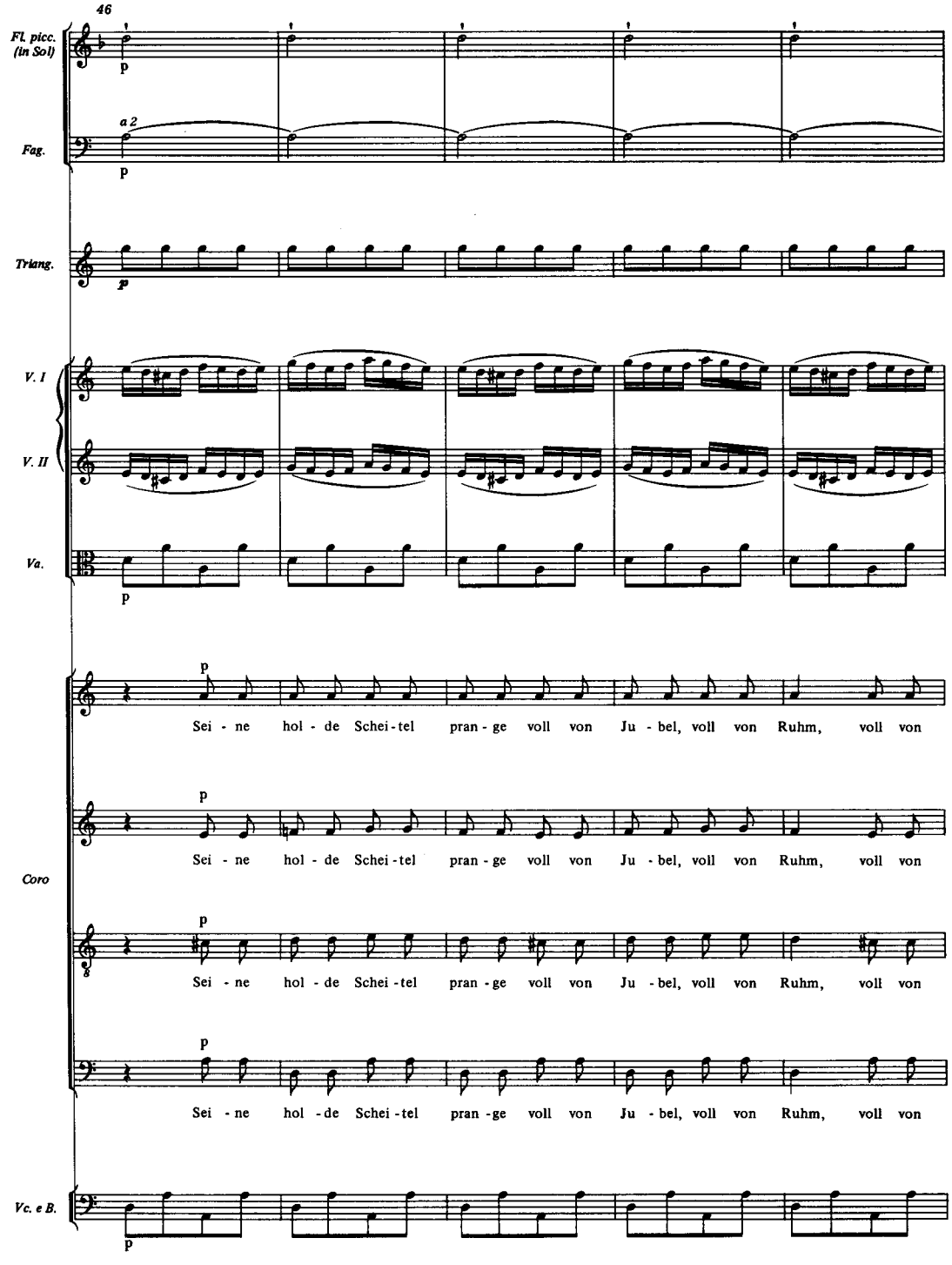
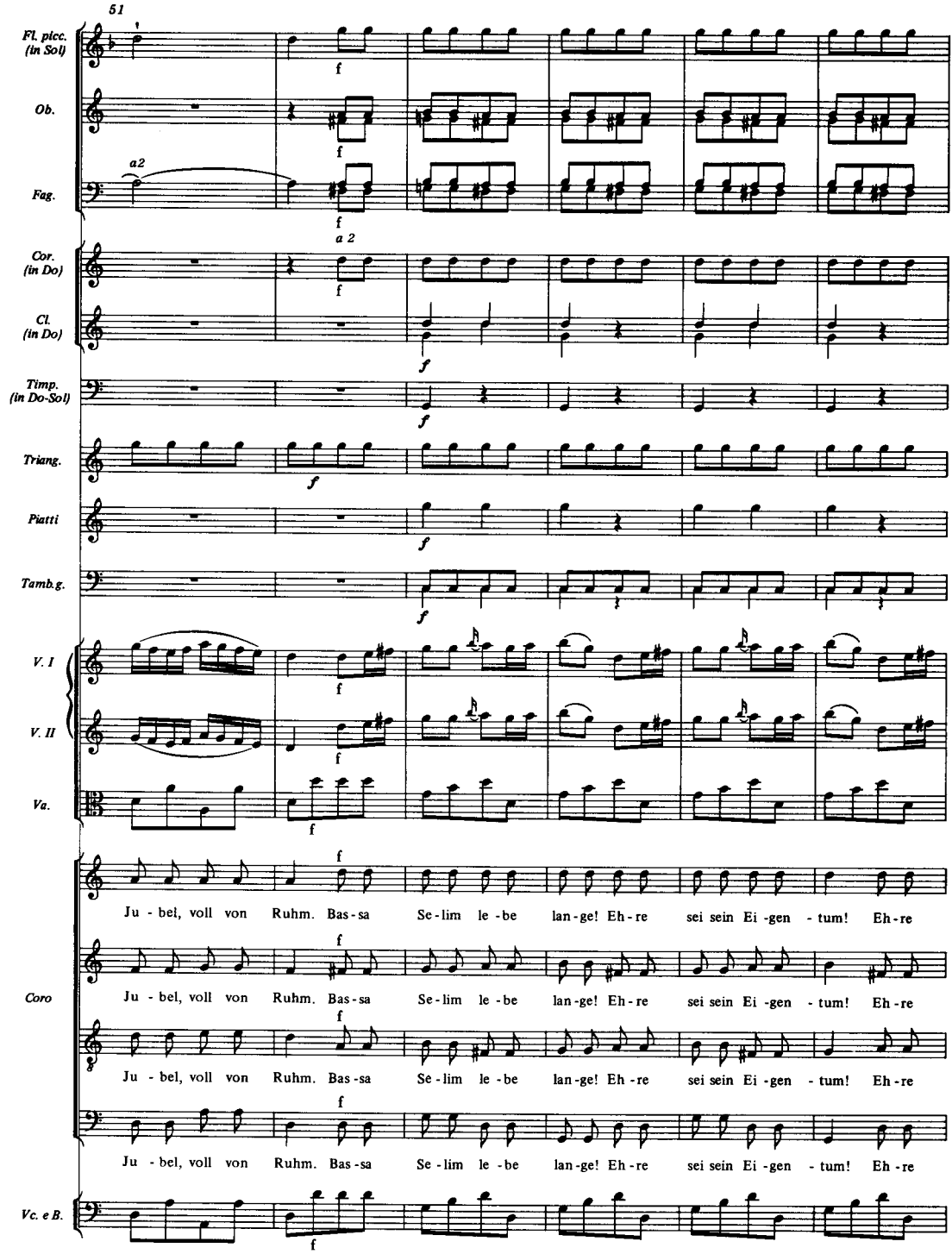
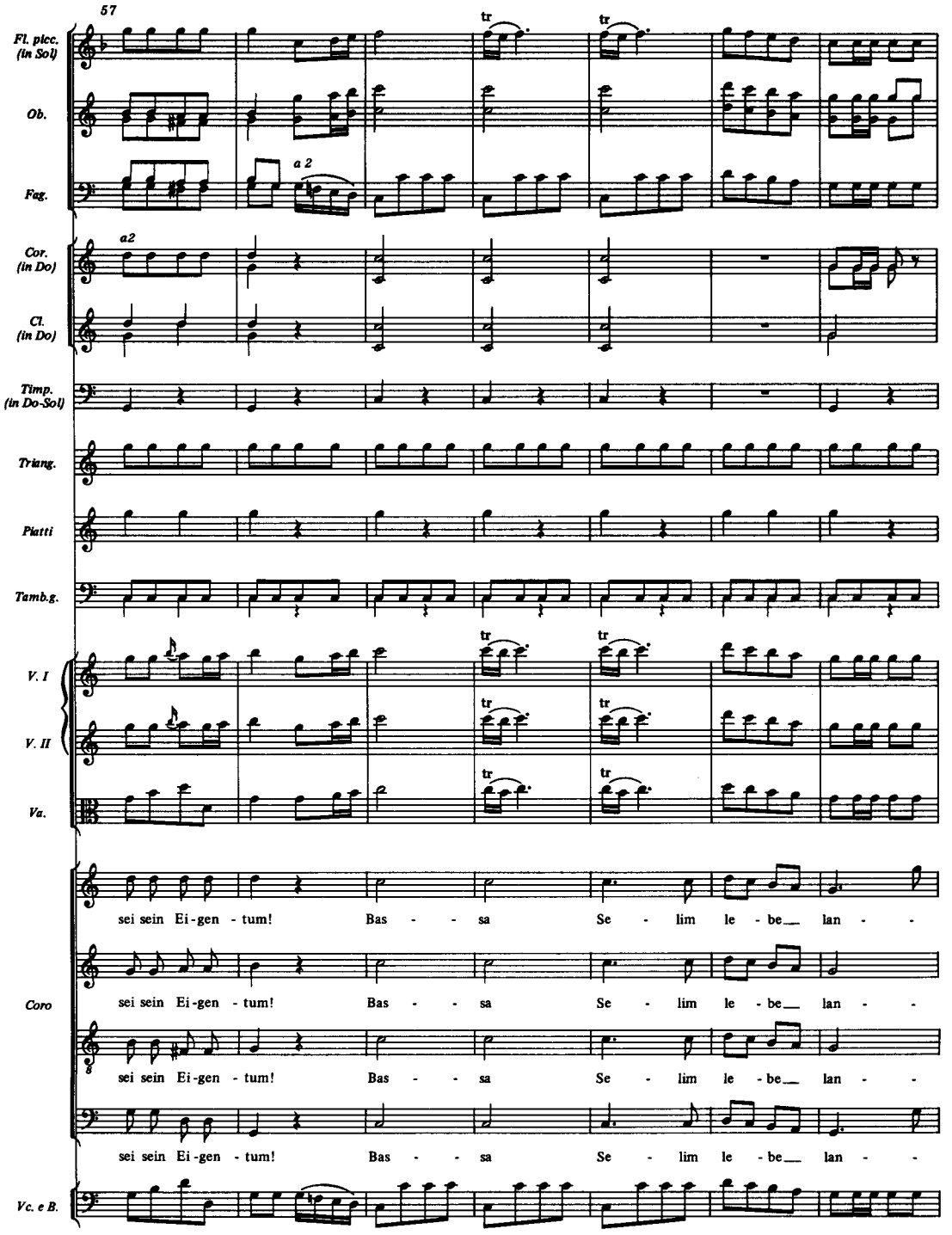
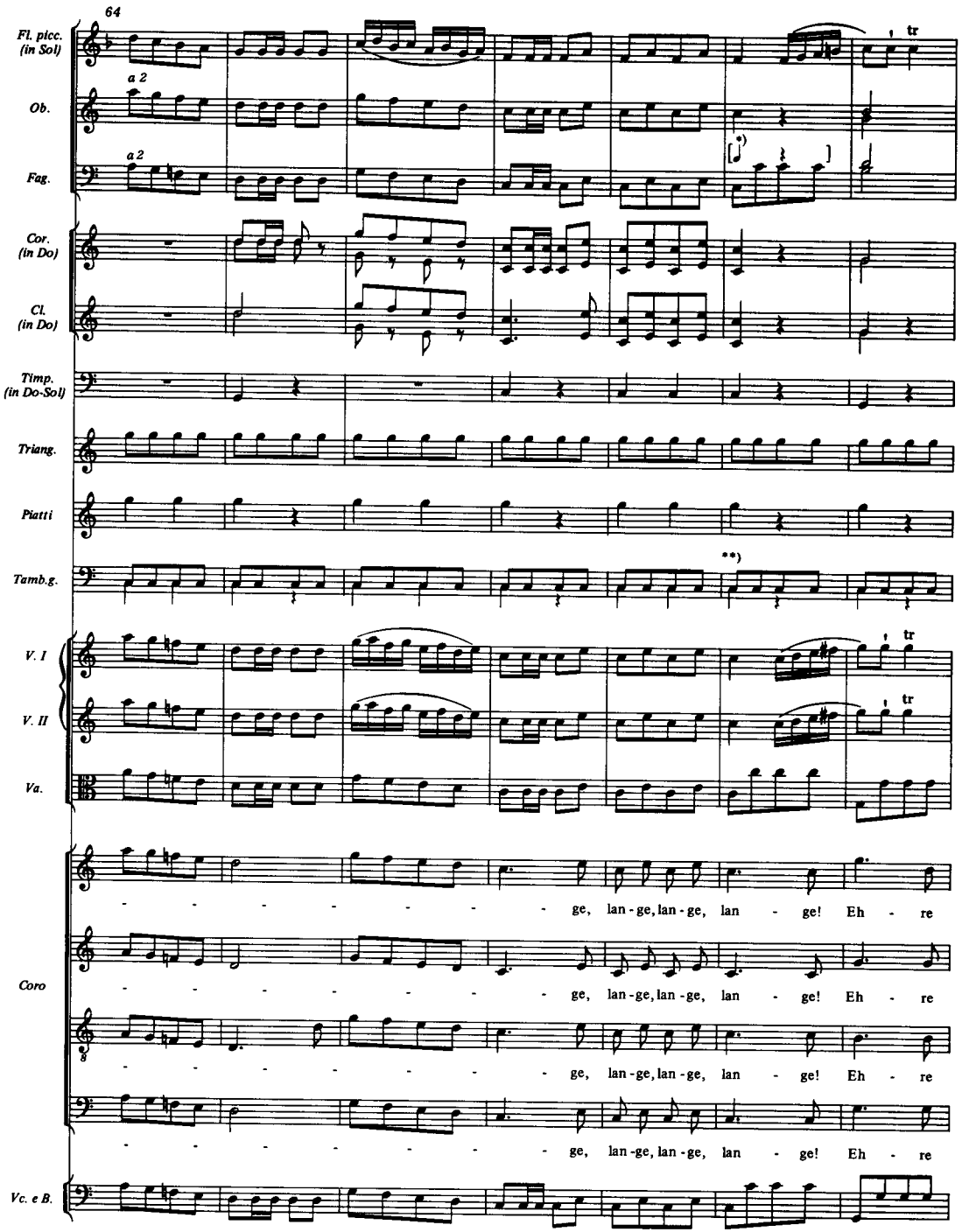
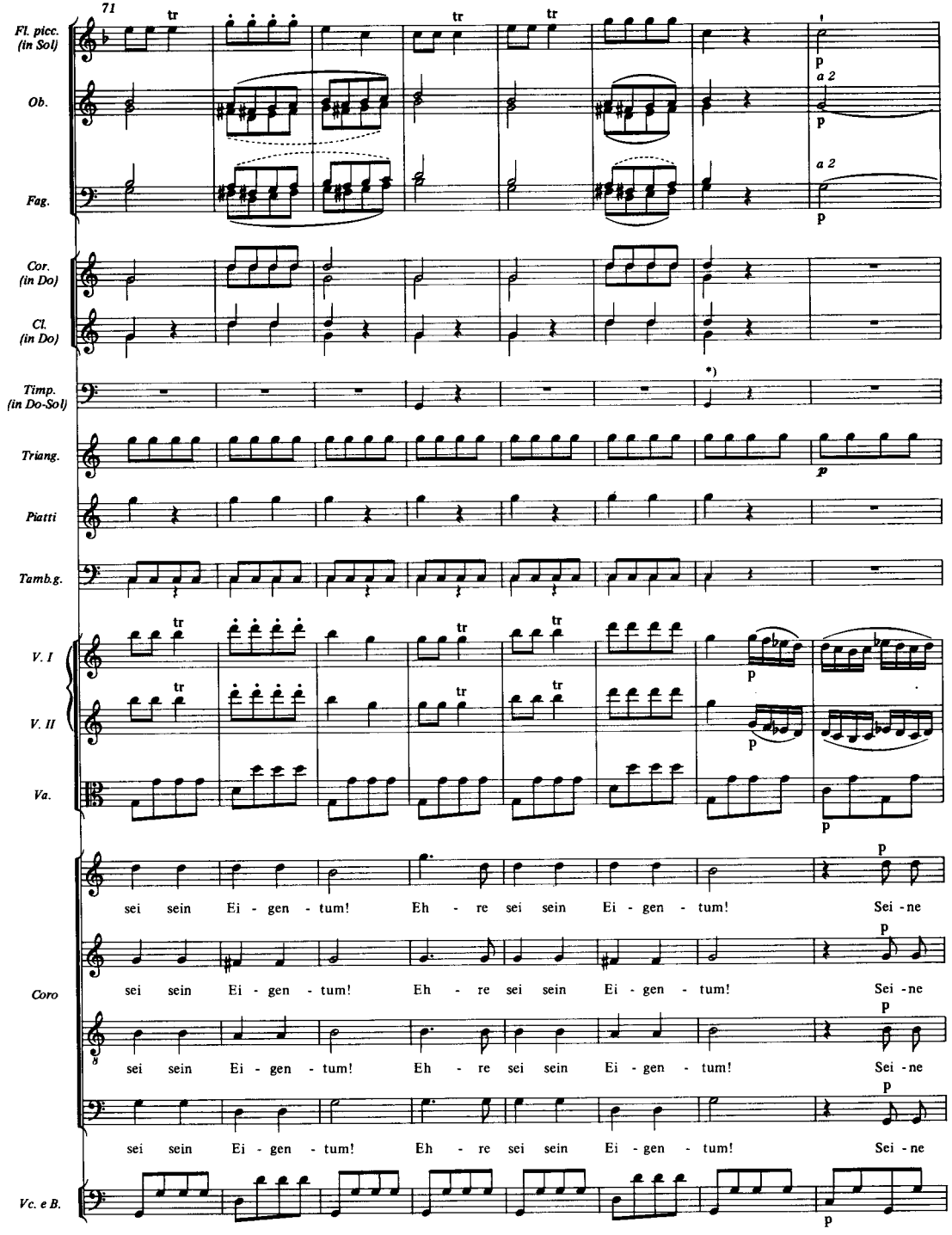
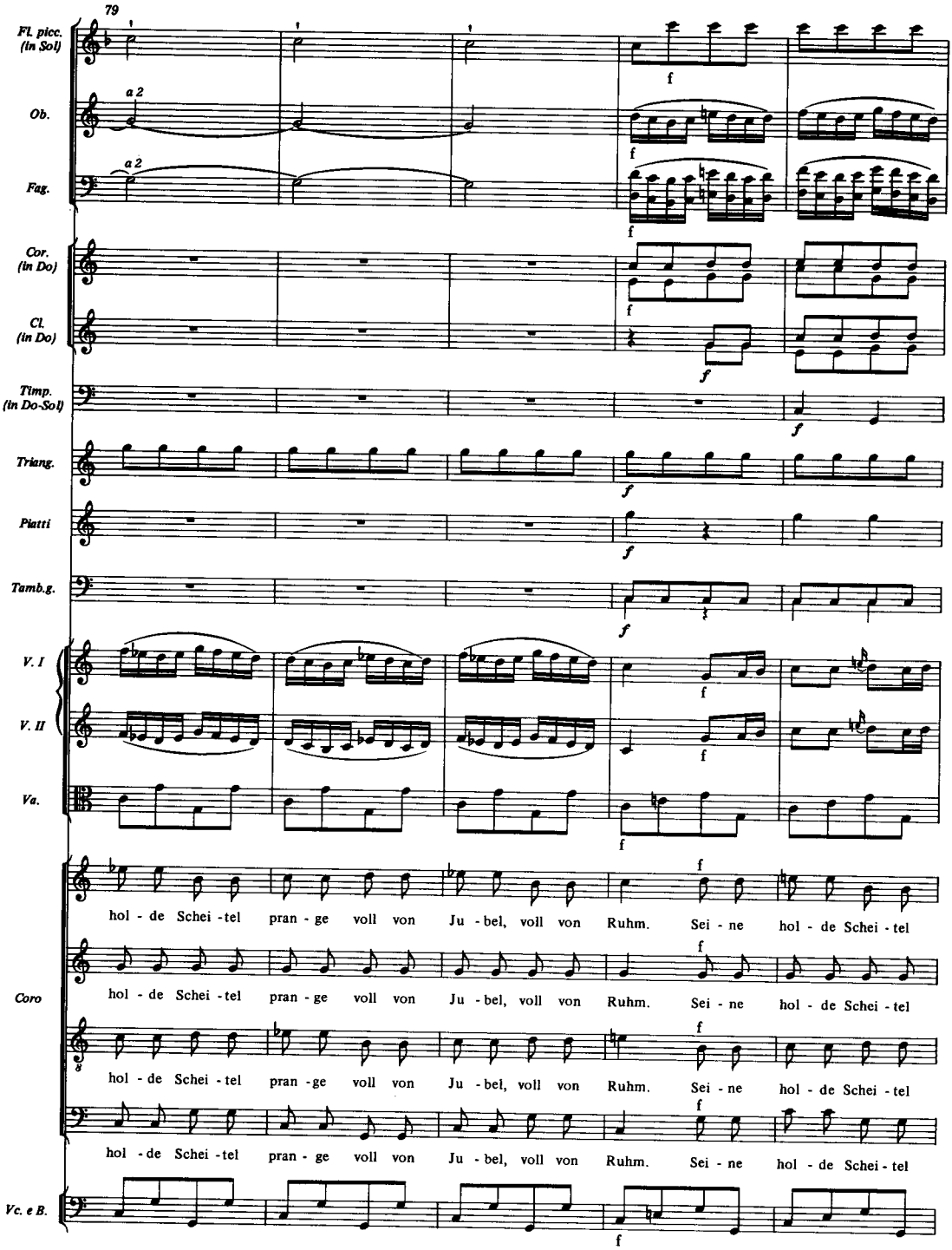
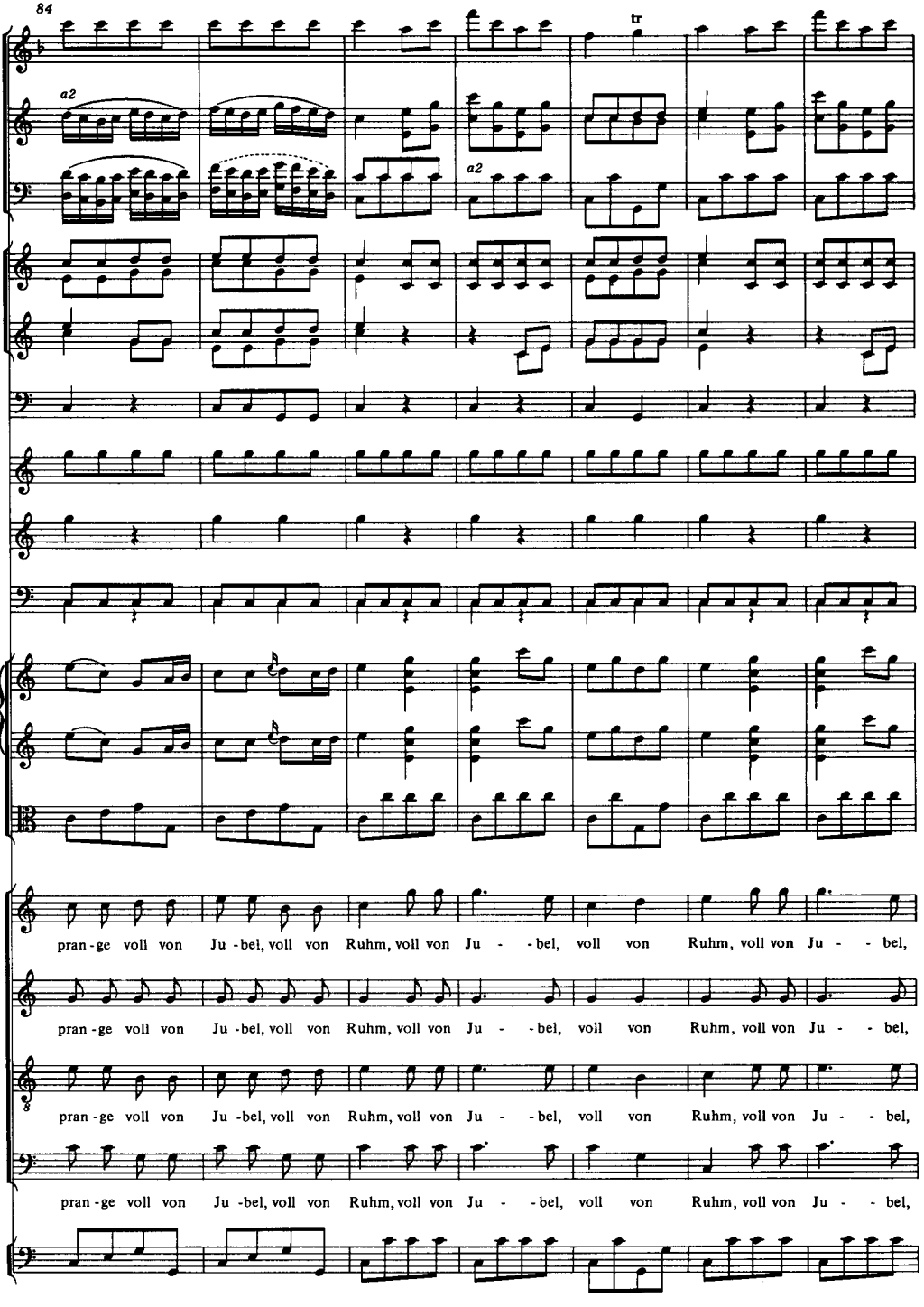
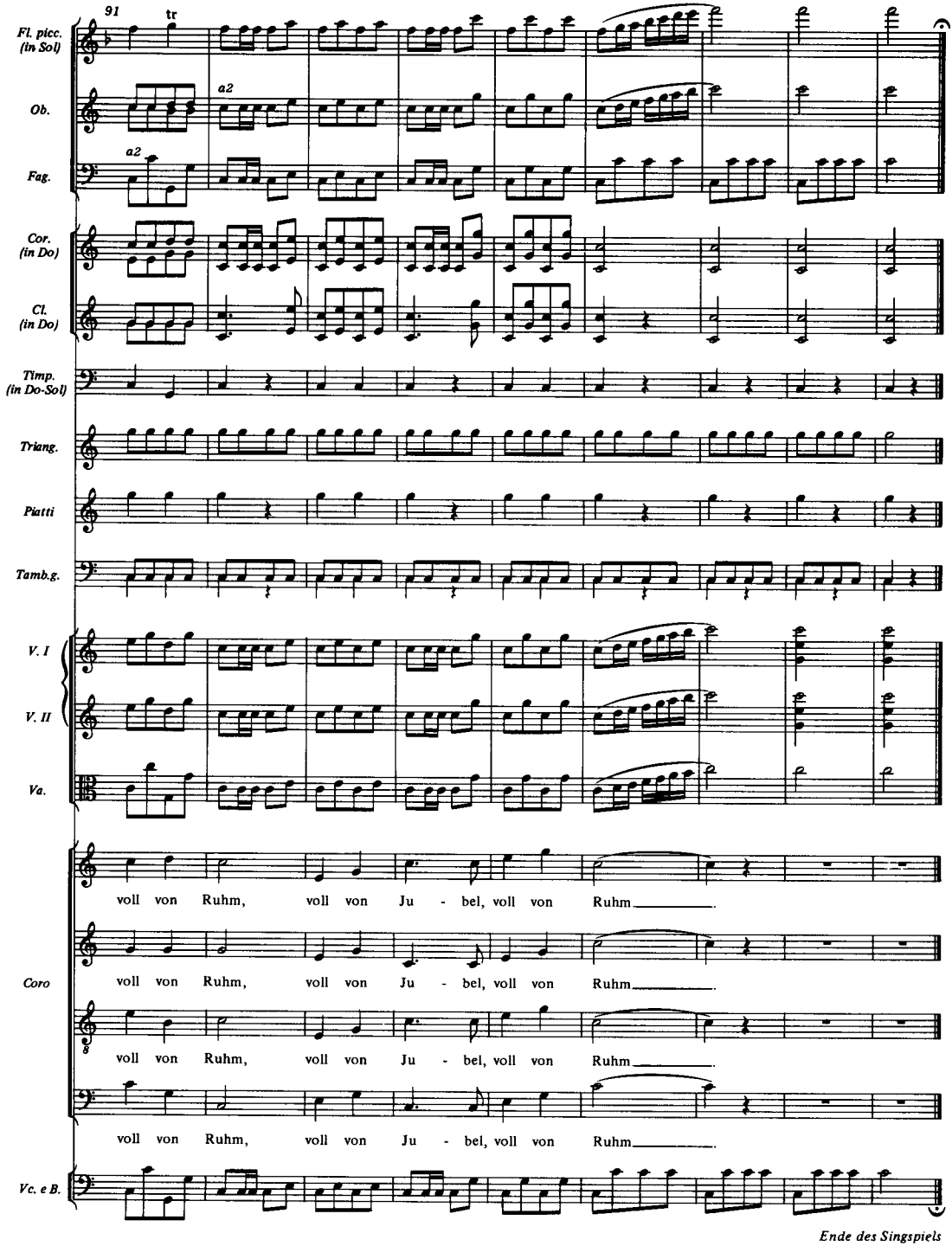
Belm.

weiht; an je - dem Ort, zu je - der Zeit_____werd' ich dich groß und e - del nen - - - -

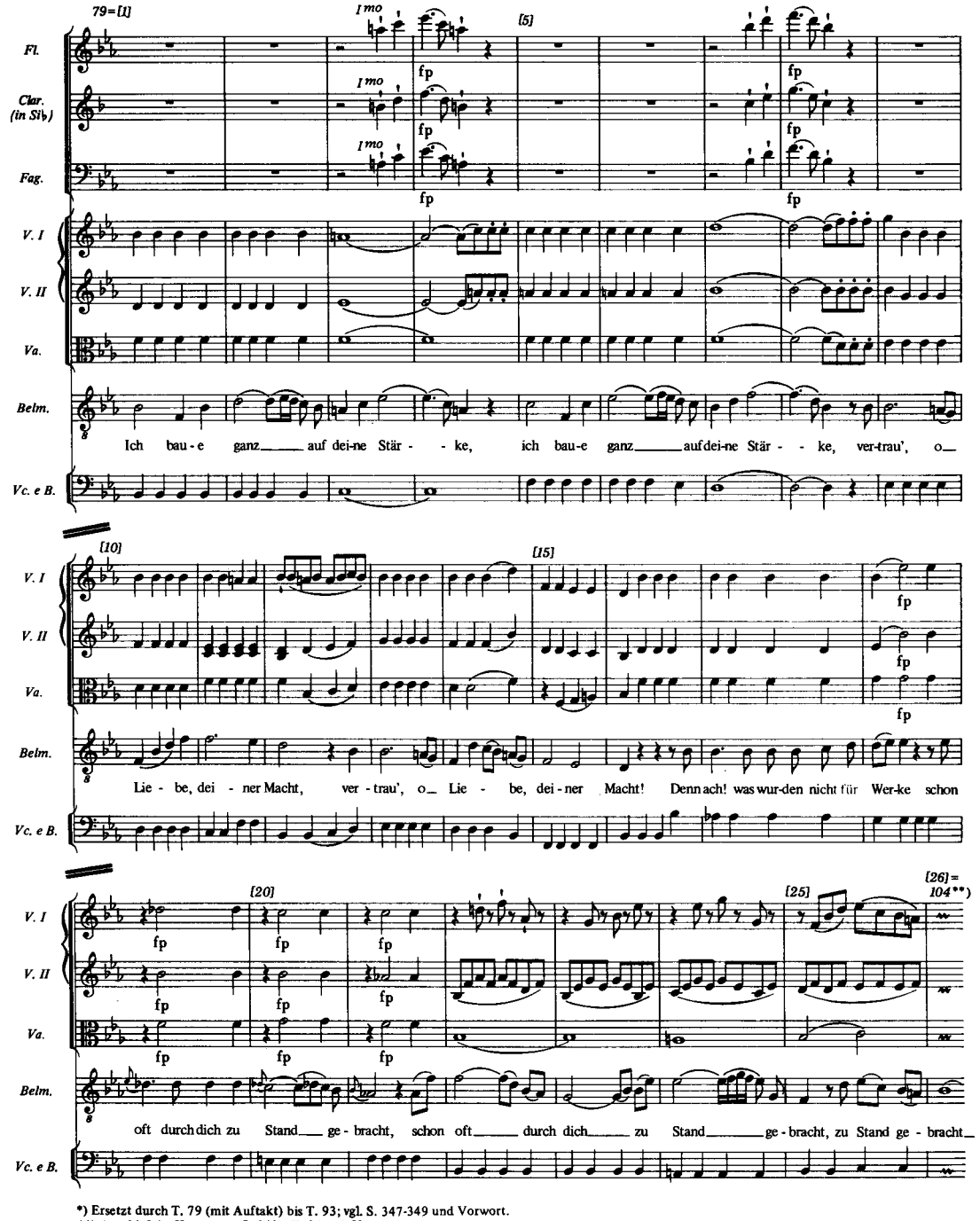
Vc. e B.

10
Fl.
Ob.
Fag.
a 2
Cor. (in Fa)
a 2
V. I
tr
V. II
Va.
Konst.
KONSTANZE
Wer so -viel
Blonde
BLONDE
Wer so -viel
Belm.
nen. Wer so -viel Huld ver-ges - sen kann, den seh' man mit Ver-ach-tung an.
Wer so -viel
Pedr.
PEDRILLO
Wer so -viel
Osmin
OSMIN
Wer so -viel
Vc.
Vc. e B.
Tutti Bassi

15
Fl.
Ob.
Fag.
a2
1mo
p
Cor. (in Fa)
a2
V. I
V. II
Va.
tr
p
Konst.
Huld ver-ges - sen kann, den seh' man mit Ver - ach - tung an. Nie werd' ich im Ge-nuß der
Blonde
Huld ver-ges - sen kann, den seh' man mit Ver - ach - tung an.
Belm.
Huld ver-ges - sen kann, den seh' man mit Ver-ach-tung an.
Pedr.
Huld ver-ges - sen kann, den seh' man mit Ver - ach - tung an.
Osmin
Huld ver-ges - sen kann, den seh' man mit Ver - ach - tung an.
Vc. e B.

20
I mo
Fag.
V. I
V. II
Va.
Konst.
Lie -be ver-ges-sen, was der Dank ge - beut; mein Herz, der Lie - be nun ge - weiht ___ , hegt auch dem
Vc. e B.
25
I mo
Fag.
tr
V. I
V. II
Va.
Konst.
Dank ge - weih-te_ Trie - - - - be. Wer so-viel Huld ver-ges - sen kann, den seh' man
Vc.
Vc. e B.

30
Fl.
Ob.
Fag.
1mo
a 2
Cor. (in Fa)
a2
V. I
V. II
Va.
tr
Konst.
mit Ver - ach - tung an. Wer so - viel Huld ver - ges - - sen kann, den seh' man
BLONDE
Blonde
Wer so - viel Huld ver - ges - - sen kann, den seh' man
BELMONTE
Belm.
Wer so - viel Huld ver - ges - - sen kann, den seh' man
PEDRILLO
Pedr.
Wer so - viel Huld ver - ges - - sen kann, den seh' man
OSMIN
Osmin
Wer so - viel Huld ver - ges - - sen kann, den seh' man
Tutti Bassi
Vc. e B.


34
Fl.
Ob.
1mo solo
p
a2
Fag.
Cor. (in Fa)
V. I
p
V. II
p
Va.
p
Konst.
mit Ver - ach - tung an.
Blonde
mit Ver - ach - tung an.
Belm.
mit Ver-ach-tung an.
Pedr.
mit Ver - ach - tung an. Wenn ich es je ver-ges - sen könn-te, wie nah ich am Er - dros - seln
Osmin
mit Ver - ach - tung an.
Vc. e B.
p

39
I^mo
Ob.
V. I
V. II
Va.
Pedr.
war, und all der an - de - ren Ge - fahr ; ich lief als ob der Kopf mir brenn -
Vc. e B.
44
I^mo
Ob.
V. I
V. II
Va.
Pedr.
te. Wer so - viel Huld ver - ges - - sen kann, den seh' man mit Ver - ach - tung
Vc.
Vc. e B.

*) T. 48, Oboe II, letzte Note: Im Autograph unisono mit Oboe I; vgl. jedoch T. 14 und T. 31 sowie Krit. Bericht.

53 I mo
Fl.
V. I
V. II
Va.
p
Blonde
ich sag' recht mit Freu-den viel Dank für Kost und La - ger - stroh. Doch bin ich recht von Her - zen
Vc. e B.
p
58 I mo
Fl.
V. I
V. II
Va.
tr
(auf OSMIN zeigend)
Blonde
froh, daßer mich läßt von hin - nen schei - den. Denn seh'er nur das Tier dort an, ob manso-
Vc.
Vc. e B.

64
I mo
più Andante
Allegretto
Fl.
V. I
V. II
Va.
Blonde
was er - tra - gen kann.
OSMIN
Osmin
Ver - bren-nen soll - te man die Hun - de, die uns so schänd - lich hin - ter - gehn; es ist nicht
Tutti Bassi
Vc. e B.
69
stringendo il tempo
fp
länger aus - zu-steh'n, mir starrt die Zun - ge fast im Mun-de, um ih-ren Lohn zu ord - nen

*) Zur Notierung von Corni und Piatti vgl. Vorwort.

78
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
a2
Fag.
a2
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Osmin
Stan-gen, dann ver - brannt, dann ge - bun-den und ge - taucht, zu-letzt ge - schun-den. Erst ge -
Vc. e B.

83
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Fag.
a2
Cor. (in Fa)
Cl. (in Do)
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Osmin
Vc. e B.
pp
p
cre
cresc.
köpft, dann ge - han-gen, dann ge - spießt auf hei - ße Stan-gen, dann ver - brannt, dann ge - bun-den und ge -

89
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Fag.
a2
- scen - - do
f
Cor. (in Fa)
Cl. (in Do)
muta in Do/C
Triang.
Piatti
Tamb. g.
V. I
V. II
Va.
Osmin
(läuft wütend ab)
taucht, zuletzt ge - schun - - den.
Vc. e B.

Andante sostenuto
95
V. I
V. II
Va.
f p
KONSTANZE
sotto voce
Konst.
Nichts ist so häß - - lich als die Ra - che. Nichts ist so häß - lich als die
BLONDE
sotto voce
Blonde
Nichts ist so häß - - lich als die Ra - che. Nichts ist so häß - lich als die
BELMONTE
sotto voce
Belm.
Nichts ist so häß - - lich als die Ra - che. Nichts ist so häß - lich als die
PEDRILLO
sotto voce
Pedr.
Nichts ist so häß - - lich als die Ra - che. Nichts ist so häß - lich als die
Vc. e B.

2 Flauti
99
Fl.
Ob.
Fag.
Corni in C
Cor. I, II (in Do)
V. I
V. II
Va.
Konst.
Ra - che. Nichts ist so häß - - lich als die Ra - che. Hin-ge-gen mensch-lich gü - tig
Blonde
Ra - che. Nichts ist so häß - - lich als die Ra - che. Hin-ge-gen mensch-lich gü - tig
Belm.
Ra - che. Nichts ist so häß - - lich als die Ra - che. Hin-ge-gen mensch-lich gü - tig
Pedr.
Ra - che. Nichts ist so häß - - lich als die Ra - che. Hin-ge-gen mensch-lich gü - tig
Vc. e B.
Vc.

103
Imo
Ob.
p cresc.
Fag.
p cresc.
V. I
cresc.
V. II
cresc.
Va.
cresc.
Konst.
cresc.
sein und oh-ne Ei - gen-nutz ver - zeihn, ist nur der gro - - ßen, der
Blonde
cresc.
sein und oh-ne Ei - gen-nutz ver - zeihn, ist nur der gro - - ßen, der
Belm.
cresc.
sein und oh-ne Ei - gen-nutz ver - zeihn, ist nur der gro - - ßen, der
Pedr.
cresc.
sein und oh-ne Ei - gen-nutz ver - zeihn, ist nur der gro - - ßen, der
Vc.
cresc.
Vc. e B.

107
Andante come prima
Fl.
Ob.
Fag.
Cor. I, II (in Do)
V. I
V. II
Va.
Konst.
gro - ßen See - len Sa - - - - che. Wer die - ses nicht er - ken - nen
Blonde
gro - ßen See - len Sa - - - - che.
Belm.
gro - ßen See - len Sa - - - - che.
Pedr.
gro - ßen See - len Sa - - - - che.
Vc.
Vc. e B.
Basso

111
Fl.
Ob.
Fag.
a 2
Cor. I, II (in Do)
V. I
V. II
Va.
tr
Konst.
kann, den seh' man mit Ver - ach - tung an. Wer die - ses nicht er - ken - nen
Blonde
Wer die - ses nicht er - ken - nen
Belm.
Wer die - ses nicht er - ken - nen
Pedr.
Wer die - ses nicht er - ken - nen
Tutti Bassi
Vc. e B.
f

115
Fl.
Ob.
a2
Fag.
Cor. I, II (in Do)
tr
V. I
V. II
Va.
Konst.
kann, den seh' man mit Ver - ach - tung an, den seh' man mit Ver - ach - tung
Blonde
kann, den seh' man mit Ver-ach - tung an, den seh' man mit Ver - ach - tung
Belm.
kann, den seh' man mit Ver - ach - tung an, den seh' man mit Ver-ach - tung
Pedr.
kann, den seh' man mit Ver - ach - tung an, den seh' man mit Ver - ach - tung
Vc. e B.

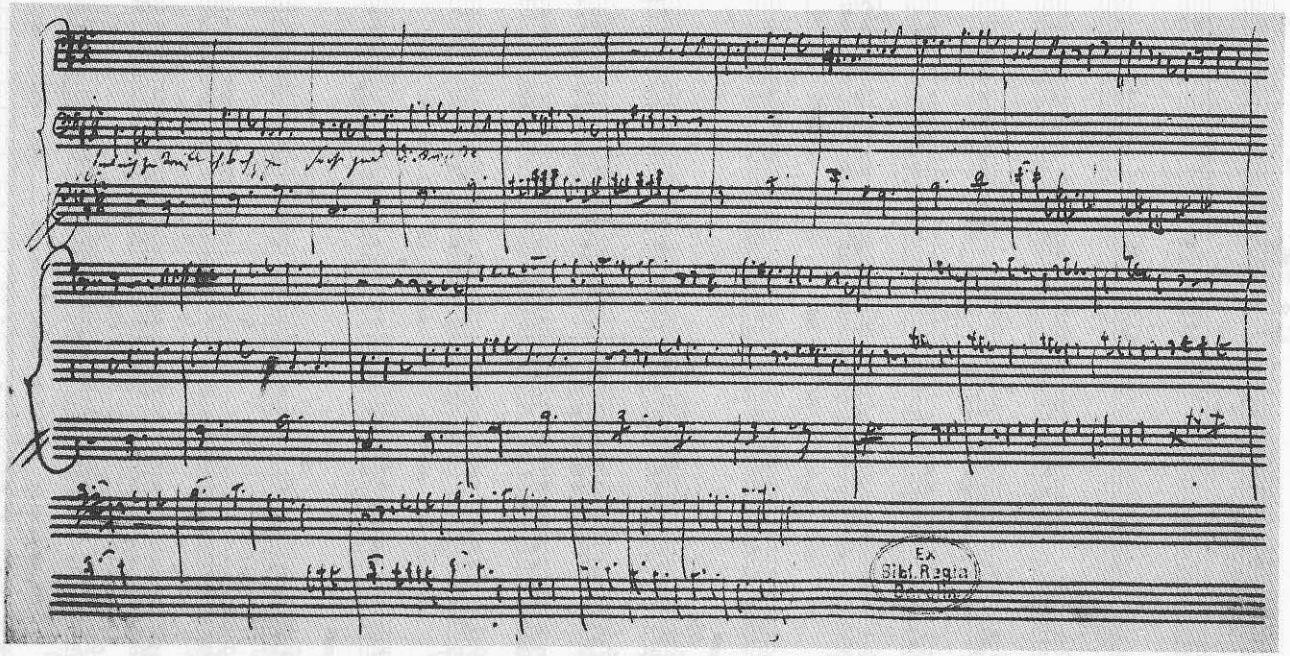
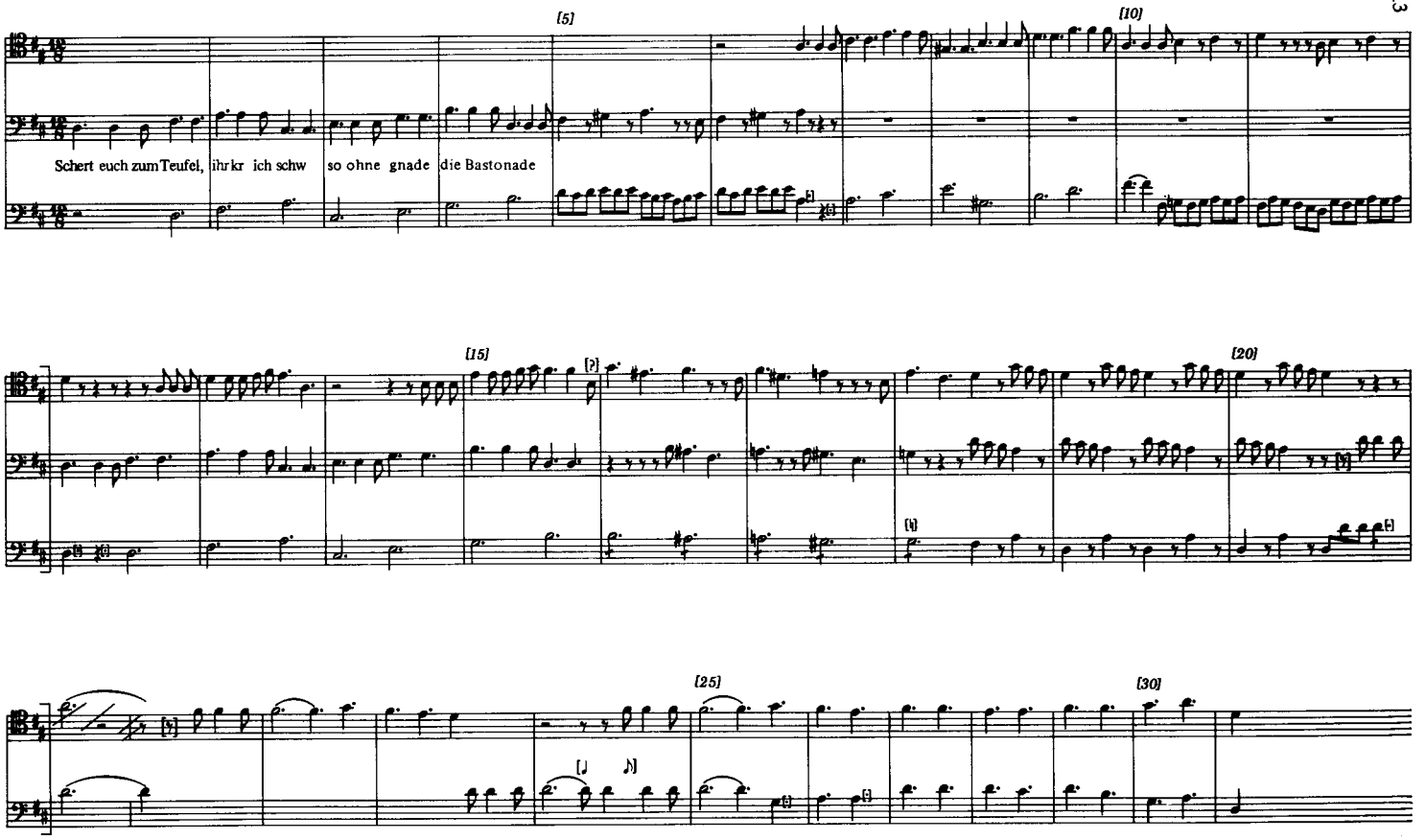
Nº 21b Chor der Janitscharen

9
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
a 2
Fag.
a 2
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb.g.
V. I
V. II
Va.
tr
Coro
Bas - sa Se - lim le - be_
Bas - sa Se - lim le - be_
Bas - sa Se - lim le - be_
Vc. e B.

18
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb.g.
V. I
V. II
Va.
Coro
Vc. e B.
a 2
a 2
tr
lan - - - - - - - - - ge, lan-ge, lan-ge, lan - ge! Eh - re
lan - - - - - - - - - ge, lan-ge, lan-ge, lan - ge! Eh - re
lan - - - - - - - - - ge, lan-ge, lan-ge, lan - ge! Eh - re
lan - - - - - - - - - ge. lan-ge, lan-ge, lan - ge! Eh - re

*) Zu T. 32 in den Pauken vgl. Krit. Bericht.

34
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
a 2
Fag.
Cor. (in Do)
Triang.
V. I
V. II
Va.
Coro
Vc. e B.
hol - de Schei-tel pran - ge voll von Ju - bel, voll von Ruhm, voll von Ju - bel, voll von Ruhm. Bas - sa
hol - de Schei-tel pran - ge voll von Ju - bel, voll von Ruhm, voll von Ju - bel, voll von Ruhm. Bas - sa
hol - de Schei-tel pran - ge voll von Ju - bel, voll von Ruhm, voll von Ju - bel, voll von Ruhm. Bas - sa
hol - de Schei-tel pran - ge voll von Ju - bel, voll von Ruhm, voll von Ju - bel, voll von Ruhm. Bas - sa

40
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
f
Triang.
Piatti
f
Tamb.g.
f
V. I
V. II
Va.
p
p
Coro
Se - lim le - be lan - ge! Eh - re sei sein Ei - gen - tum! Eh - re sei sein Ei - gen - tum!
Se - lim le - be lan - ge! Eh - re sei sein Ei - gen - tum! Eh - re sei sein Ei - gen - tum!
Se - lim le - be lan - ge! Eh - re sei sein Ei - gen - tum! Eh - re sei sein Ei - gen - tum!
Se - lim le - be lan - ge! Eh - re sei sein Ei - gen - tum! Eh - re sei sein Ei - gen - tum!
Vc. e B.

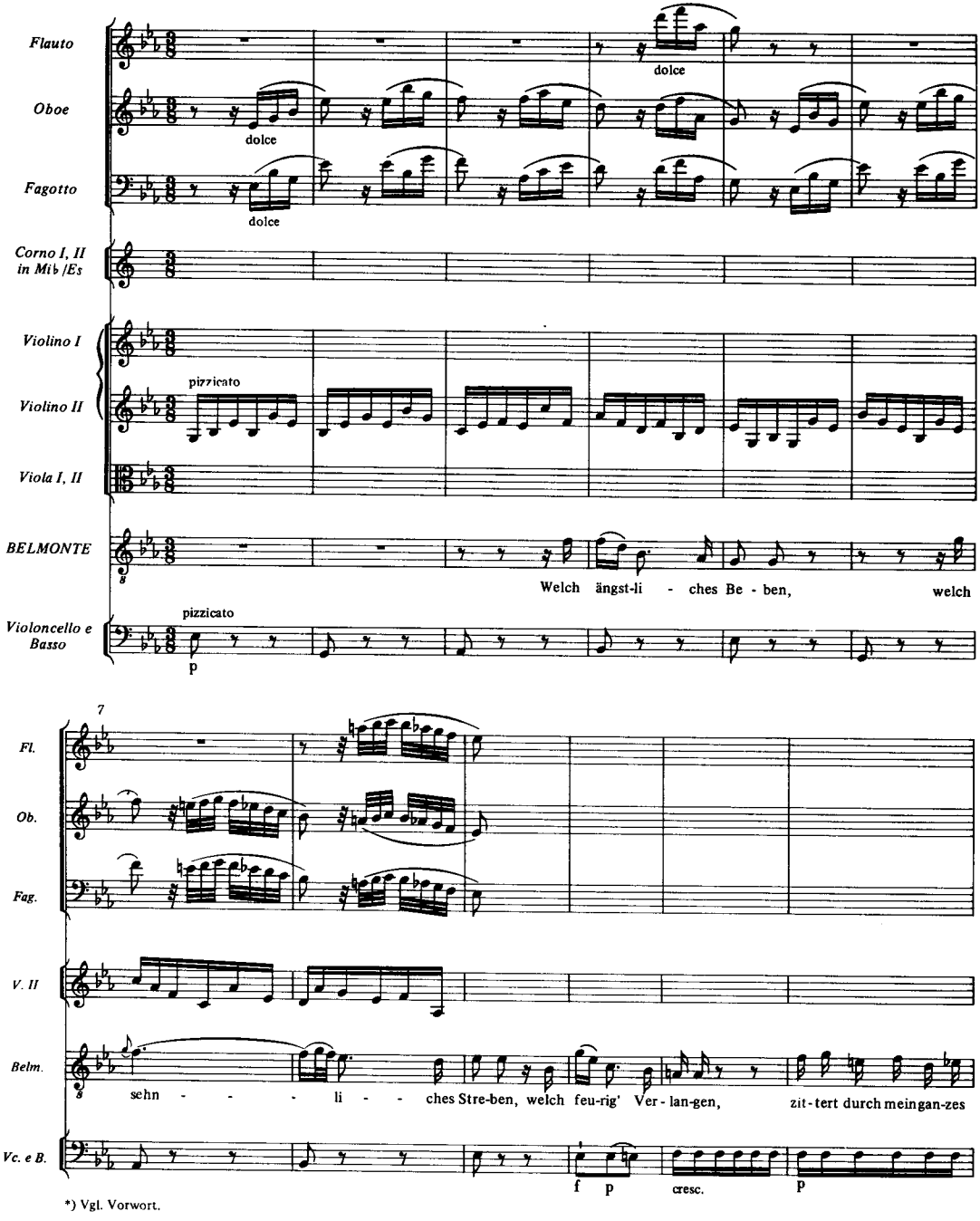
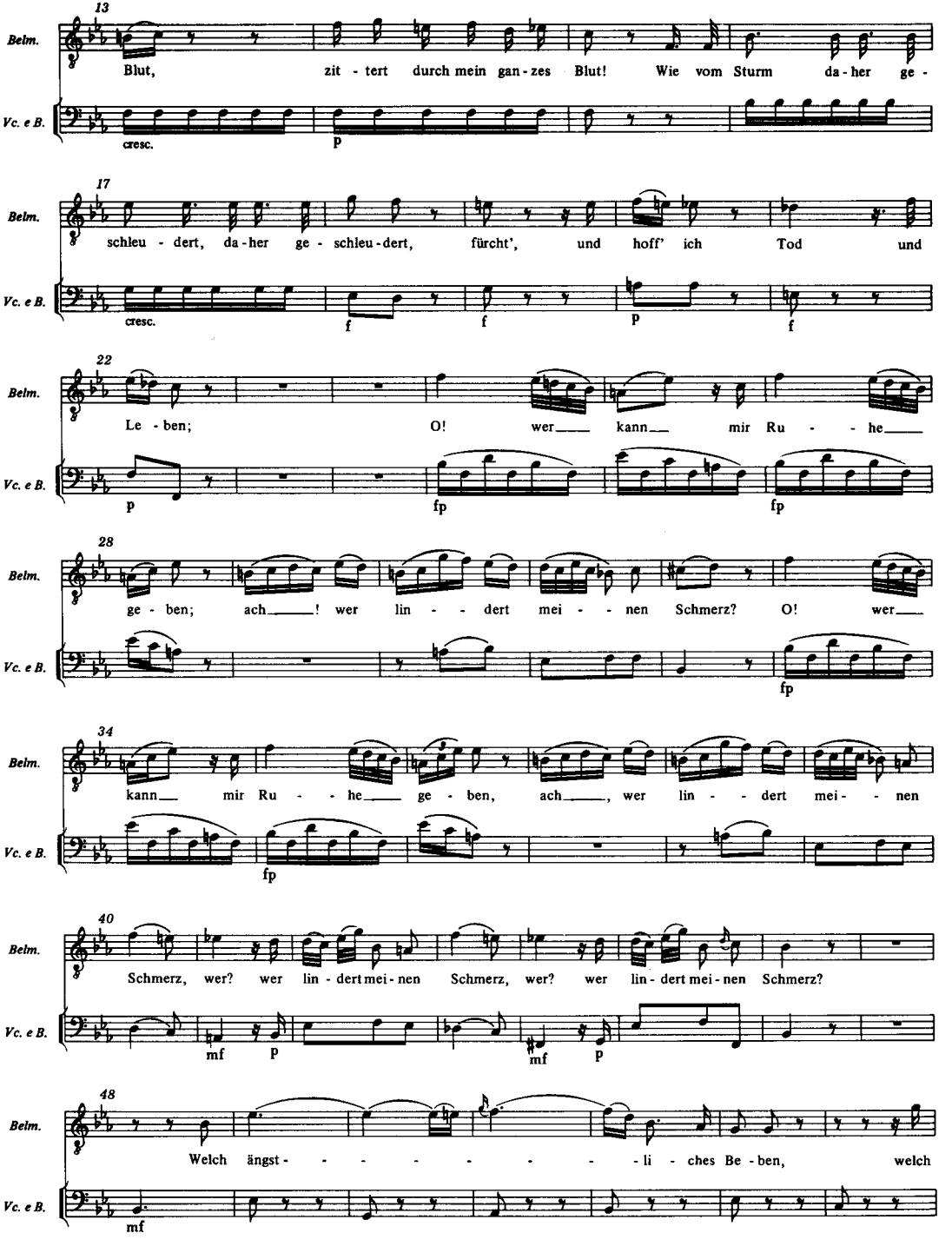
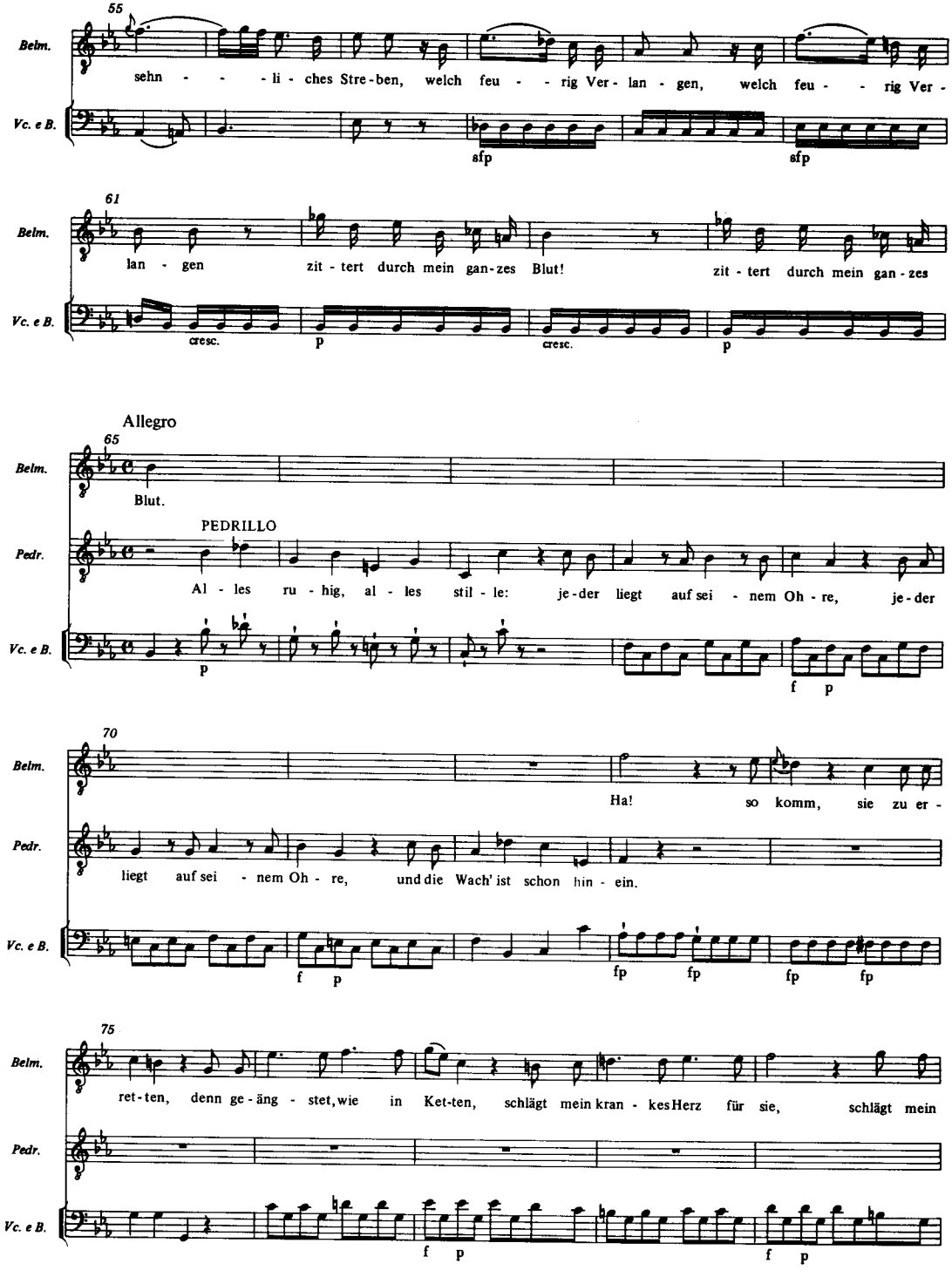
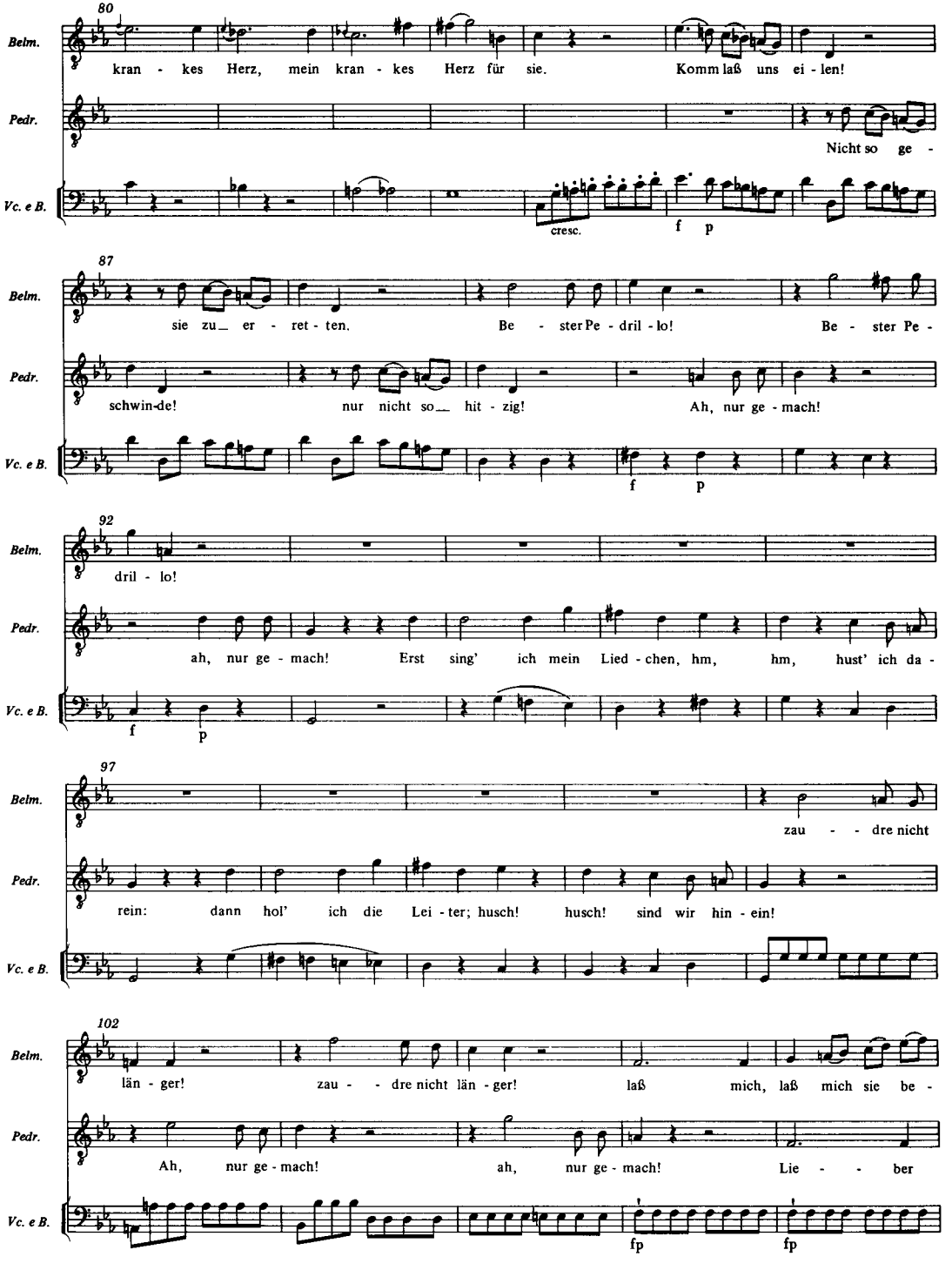
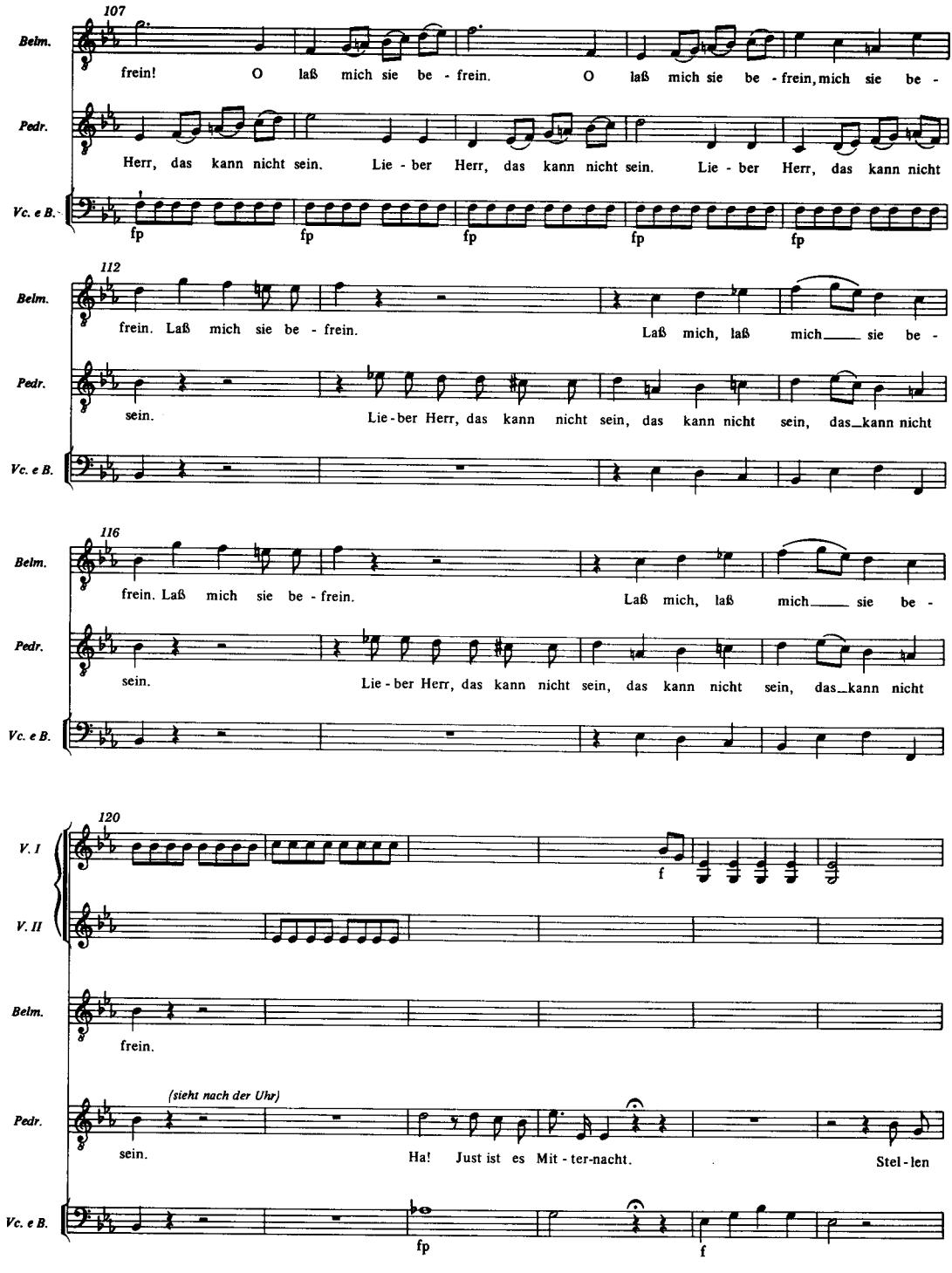
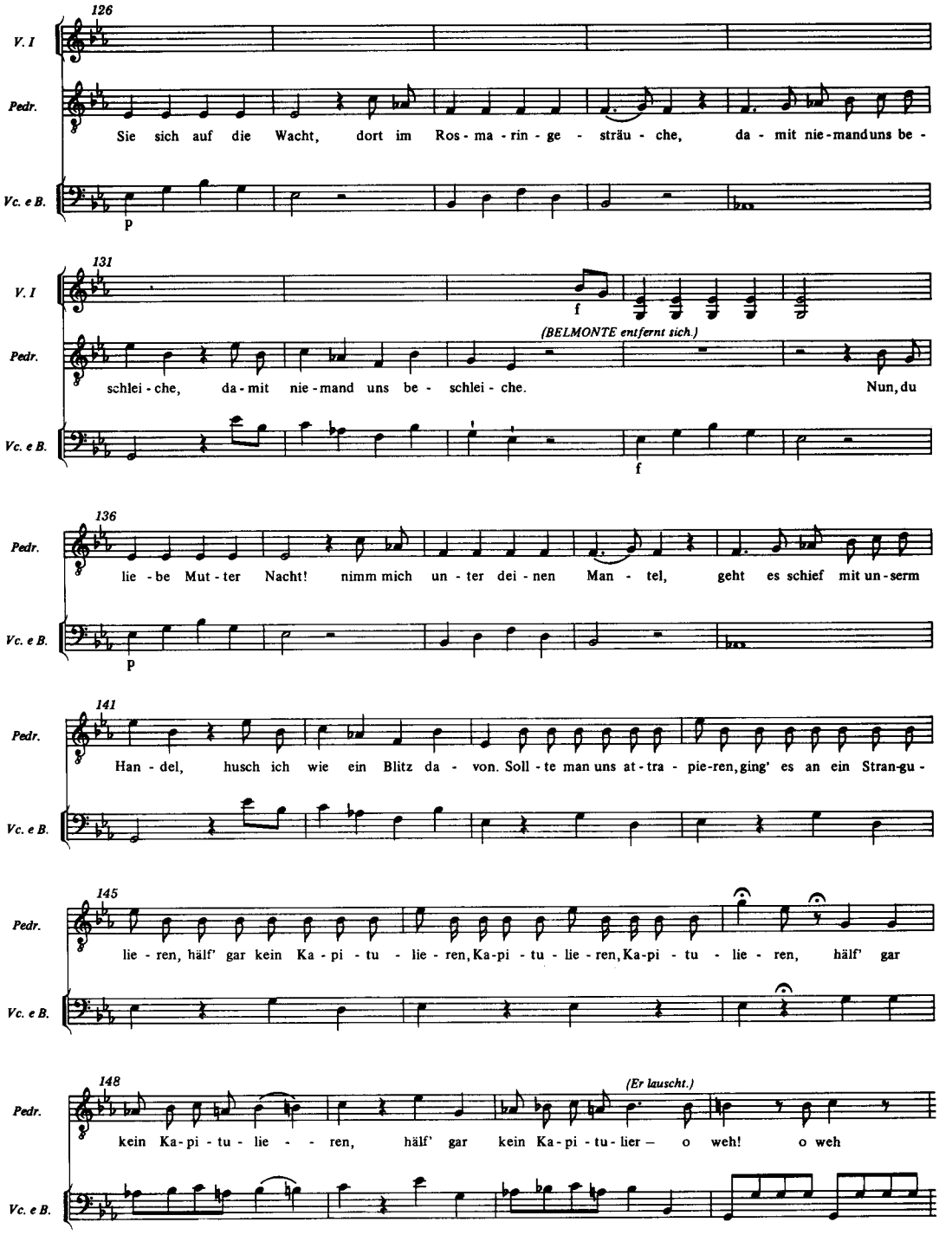

46
Fl. picc. (in Sol)
Fag.
a 2
Triang.
V. I
V. II
Va.
Coro
Vc. e B.
p
Sei - ne hol - de Schei - tel pran - ge voll von Ju - bel, voll von Ruhm, voll von

51
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Fag.
a2
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
a 2
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb.g.
V. I
V. II
Va.
Coro
Ju - bel, voll von Ruhm. Bas - sa Se - lim le - be lan - ge! Eh - re sei sein Ei - gen - tum! Eh - re
Vc. e B.

57
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Fag.
a 2
Cor. (in Do)
a2
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb.g.
V. I
V. II
Va.
Coro
Vc. e B.
tr
sei sein Ei-gen - tum! Bas - - sa Se - lim le - be__ lan - -

*) Zu T. 69 in den Fagotten vgl. T. 24 und Krit. Bericht.
**) Zu T. 69-77 im Tamburo grande vgl. Krit. Bericht.

*) Zu T. 77 in den Pauken vgl. Krit. Bericht.

79
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb.g.
V. I
V. II
Va.
Coro
Vc. e B.
a 2
a 2
f
hol - de Schei - tel pran - ge voll von Ju - bel, voll von Ruhm. Sei - ne hol - de Schei - tel
hol - de Schei - tel pran - ge voll von Ju - bel, voll von Ruhm. Sei - ne hol - de Schei - tel
hol - de Schei - tel pran - ge voll von Ju - bel, voll von Ruhm. Sei - ne hol - de Schei - tel
hol - de Schei - tel pran - ge voll von Ju - bel, voll von Ruhm. Sei - ne hol - de Schei - tel

84
Fl. picc. (in Sol)
Ob.
Fag.
Cor. (in Do)
Cl. (in Do)
Timp. (in Do-Sol)
Triang.
Piatti
Tamb.g.
V. I
V. II
Va.
Coro
Vc. e B.
a2
a2
tr
pran - ge voll von Ju - bel, voll von Ruhm, voll von Ju - - bel, voll von Ruhm, voll von Ju - - bel,
pran - ge voll von Ju - bel, voll von Ruhm, voll von Ju - - bel, voll von Ruhm, voll von Ju - - bel,
pran - ge voll von Ju - bel, voll von Ruhm, voll von Ju - - bel, voll von Ruhm, voll von Ju - - bel,
pran - ge voll von Ju - bel, voll von Ruhm, voll von Ju - - bel, voll von Ruhm, voll von Ju - - bel,

Ende des Singspiels

ANHANG

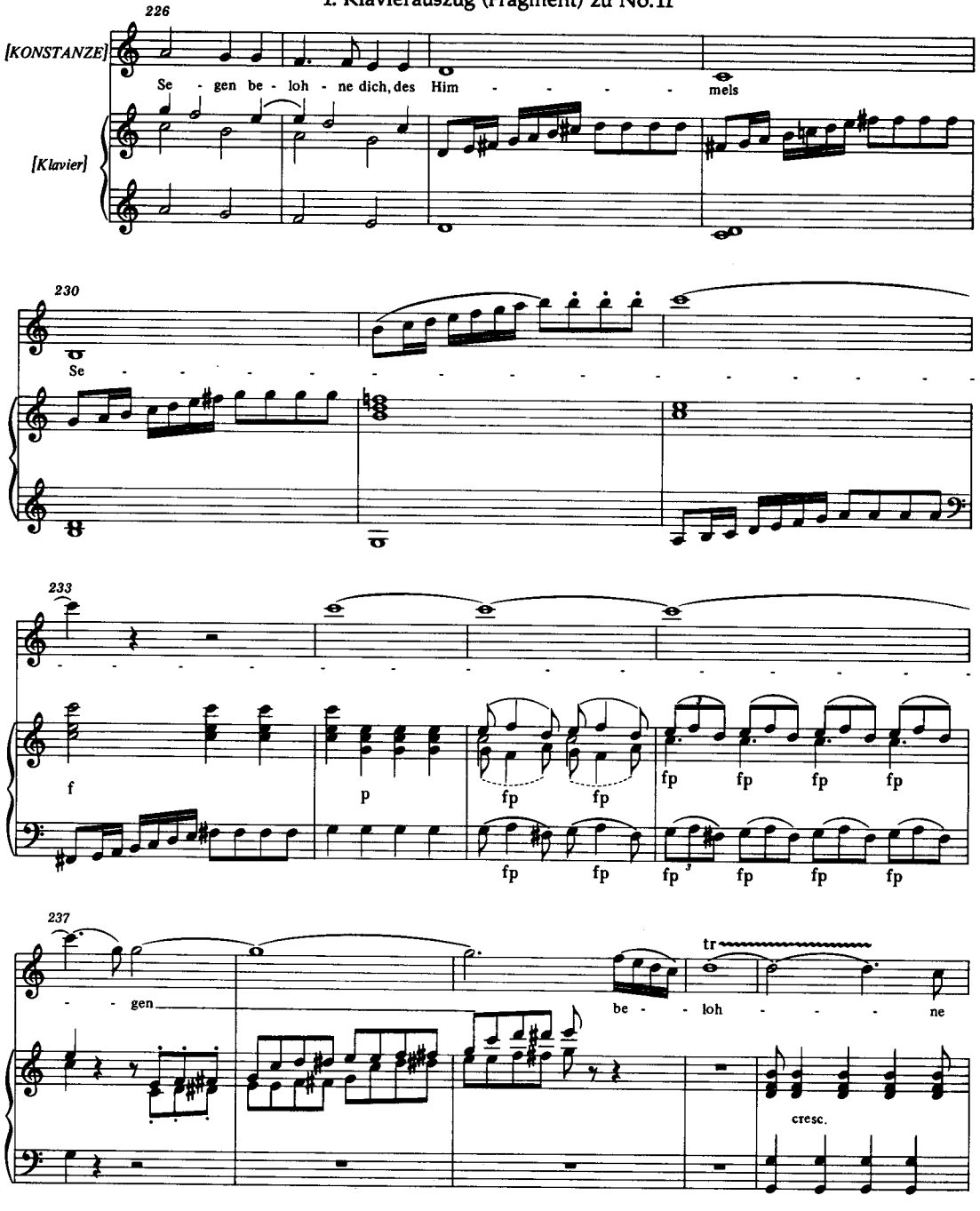
Zu No. 17: Verworfene Fassung der Takte 79 ff.*)

*) Ersetzt durch T. 79 (mit Auftakt) bis T. 93; vgl. S. 347-349 und Vorwort.
**) Anschluß im Haupttext (S. 349): T. 94; vgl. Vorwort.

II
Skizzen und Entwürfe

1. Skizze zu No. 2, T. 176 ff. (Faksimile und Übertragung)

[5]
[10]
Schert euch zum Teufel, ihr kr ich schw so ohne gnade die Bastonade
[15]
[20]
[25]
[30]

2. Entwurf zur Entführungsszene (Christoph Friedrich Bretzner III/3–4)*)
Arie Belmonte „Welch ängstliches Beben"
Duett Belmonte/Pedrillo „Alles ruhig, alles stille" KV 389 (KV⁶: 384 A)

*) Vgl. Vorwort.

13
Belm.
Blut, zit - tert durch mein gan - zes Blut! Wie vom Sturm da - her ge -
Vc. e B.
cresc.
p
17
Belm.
schleu - dert, da - her ge - schleu - dert, fürcht', und hoff' ich Tod und
Vc. e B.
cresc.
f
f
p
f
22
Belm.
Le - ben; O! wer kann mir Ru - - he
Vc. e B.
p
fp
fp
28
Belm.
ge - ben; ach! wer lin - - dert mei - - nen Schmerz? O! wer
Vc. e B.
fp
34
Belm.
kann mir Ru - - he ge - ben, ach, wer lin - - dert mei - - nen
Vc. e B.
fp
40
Belm.
Schmerz, wer? wer lin - dert mei - nen Schmerz, wer? wer lin - dert mei - nen Schmerz?
Vc. e B.
mf
p
mf
p
48
Belm.
Welch ängst - - - - - - - - li - ches Be - ben, welch
Vc. e B.
mf

55
Belm.
sehn - - - li - ches Stre - ben, welch feu - - rig Ver - lan - gen, welch feu - - rig Ver -
Vc. e B.
sfp
sfp
61
Belm.
lan - gen zit - tert durch mein gan - zes Blut! zit - tert durch mein gan - zes
Vc. e B.
cresc.
p
cresc.
p
Allegro
65
Belm.
Blut.
PEDRILLO
Pedr.
Al - les ru - hig, al - les stil - le: je - der liegt auf sei - nem Oh - re, je - der
Vc. e B.
p
f p
70
Belm.
Ha! so komm, sie zu er -
Pedr.
liegt auf sei - nem Oh - re, und die Wach' ist schon hin - ein.
Vc. e B.
f p
fp
fp
fp
fp
75
Belm.
ret - ten, denn ge - äng - stet, wie in Ket - ten, schlägt mein kran - kes Herz für sie, schlägt mein
Pedr.
Vc. e B.
f p
f p

80
Belm.
kran - kes Herz, mein kran - kes Herz für sie. Komm laß uns ei - len!
Pedr.
Nicht so ge -
Vc. e B.
cresc.
f p
87
Belm.
sie zu_ er - ret - ten. Be - ster Pe - dril - lo! Be - ster Pe -
Pedr.
schwin-de! nur nicht so_ hit - zig! Ah, nur ge - mach!
Vc. e B.
f p
92
Belm.
dril - lo!
Pedr.
ah, nur ge - mach! Erst sing' ich mein Lied - chen, hm, hm, hust' ich da -
Vc. e B.
f p
97
Belm.
zau - - dre nicht
Pedr.
rein: dann hol' ich die Lei - ter; husch! husch! sind wir hin - ein!
Vc. e B.
102
Belm.
län - ger! zau - - dre nicht län - ger! laß mich, laß mich sie be -
Pedr.
Ah, nur ge - mach! ah, nur ge - mach! Lie - - ber
Vc. e B.
fp fp

107
Belm.
frein! O laß mich sie be - frein. O laß mich sie be - frein, mich sie be -
Pedr.
Herr, das kann nicht sein. Lie - ber Herr, das kann nicht sein. Lie - ber Herr, das kann nicht
Vc. e B.
fp fp fp fp fp
112
Belm.
frein. Laß mich sie be - frein. Laß mich, laß mich sie be -
Pedr.
sein. Lie - ber Herr, das kann nicht sein, das kann nicht sein, das kann nicht
Vc. e B.
116
Belm.
frein. Laß mich sie be - frein. Laß mich, laß mich sie be -
Pedr.
sein. Lie - ber Herr, das kann nicht sein, das kann nicht sein, das kann nicht
Vc. e B.
120
V. I
f
V. II
Belm.
frein.
Pedr.
(sieht nach der Uhr)
sein. Ha! Just ist es Mit - ter-nacht. Stel - len
Vc. e B.
fp
f

126
V. I
Pedr.
Sie sich auf die Wacht, dort im Ros - ma - rin - ge - sträu - che, da - mit nie - manduns be -
Vc. e B.
p
131
V. I
f
(BELMONTE entfernt sich.)
Pedr.
schlei - che, da - mit nie - mand uns be - schlei - che. Nun, du
Vc. e B.
f
136
Pedr.
lie - be Mut - ter Nacht! nimm mich un - ter dei - nen Man - tel, geht es schief mit un - serm
Vc. e B.
p
141
Pedr.
Han - del, husch ich wie ein Blitz da - von. Soll - te man uns at - tra - pie-ren, ging' es an ein Stran-gu -
Vc. e B.
145
Pedr.
lie - ren, hälf' gar kein Ka - pi - tu - lie - ren, Ka-pi - tu - lie - ren, Ka-pi - tu - lie - ren, hälf' gar
Vc. e B.
148
(Er lauscht.)
Pedr.
kein Ka-pi - tu - lie - - ren, hälf' gar kein Ka-pi - tu-lier – o weh! o weh
Vc. e B.

Originale Bearbeitungen

1. Klavierauszug (Fragment) zu No. 11

Allegro assai

242

dich. Doch du_bist ent - schlos-sen. Doch du_bist ent - schlos-sen. Wil - lig,un - ver -

f fp fp f f

248

dros - sen wähl' ich je - - de Pein und Not, wähl' ich je - - - - de

p

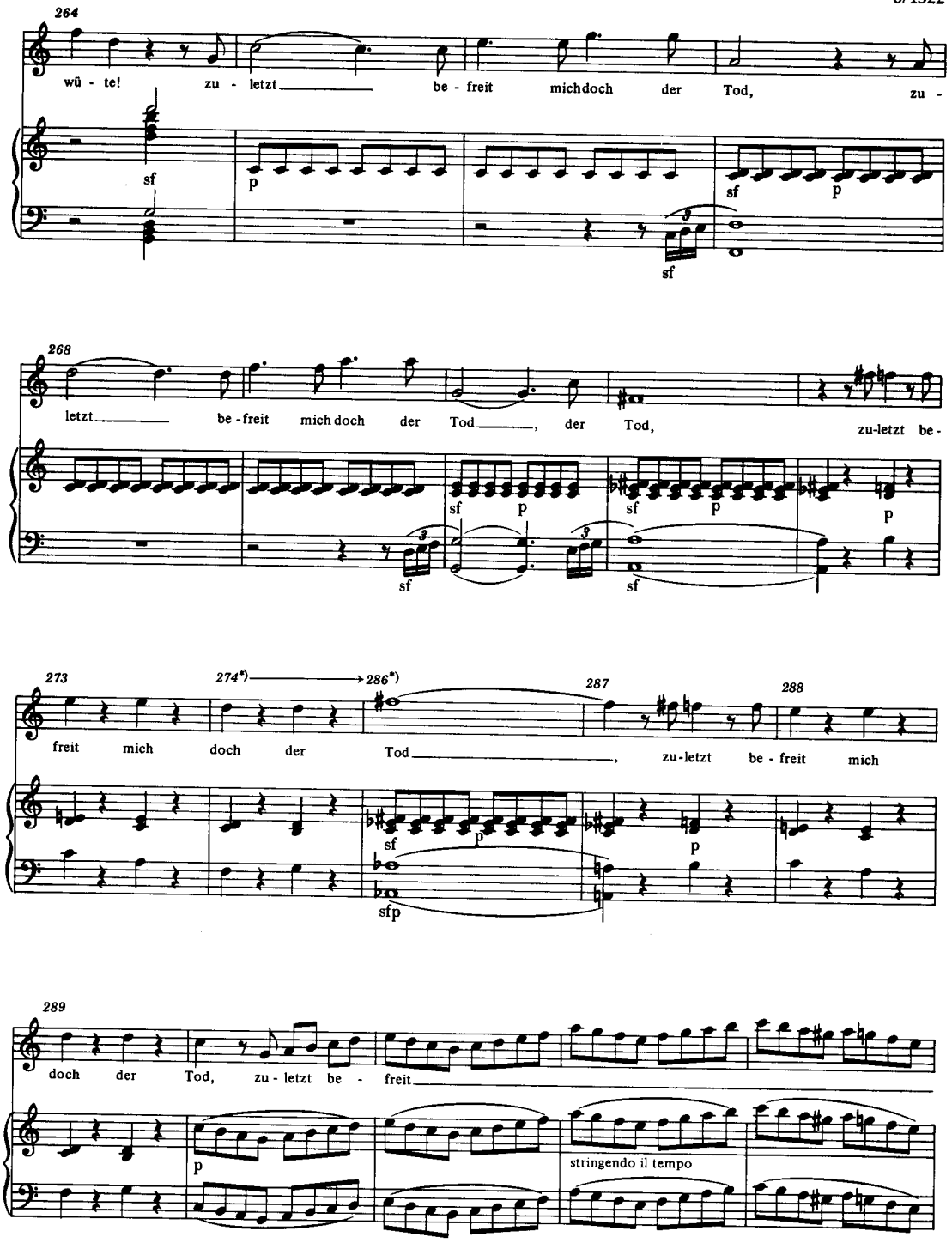
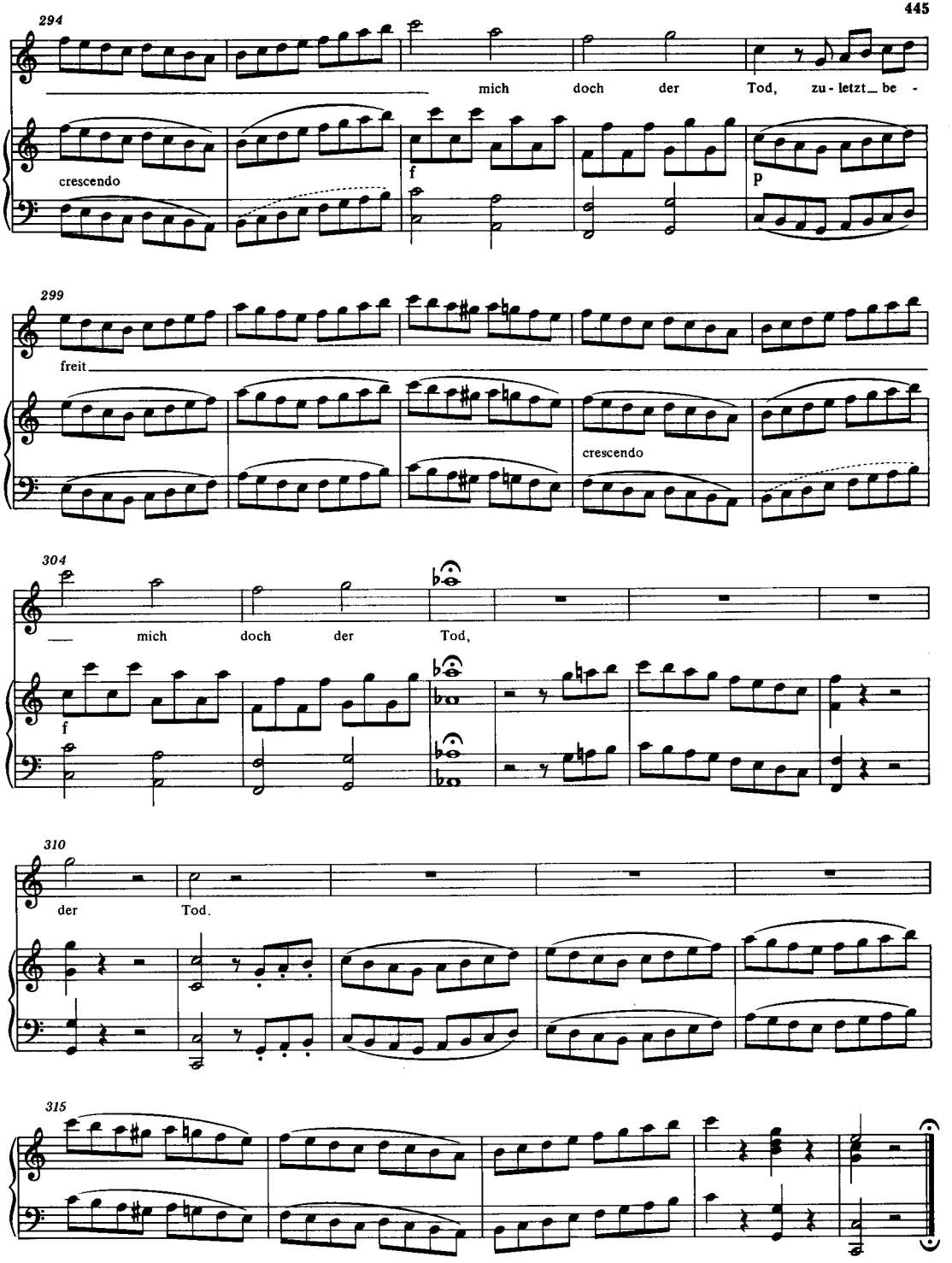
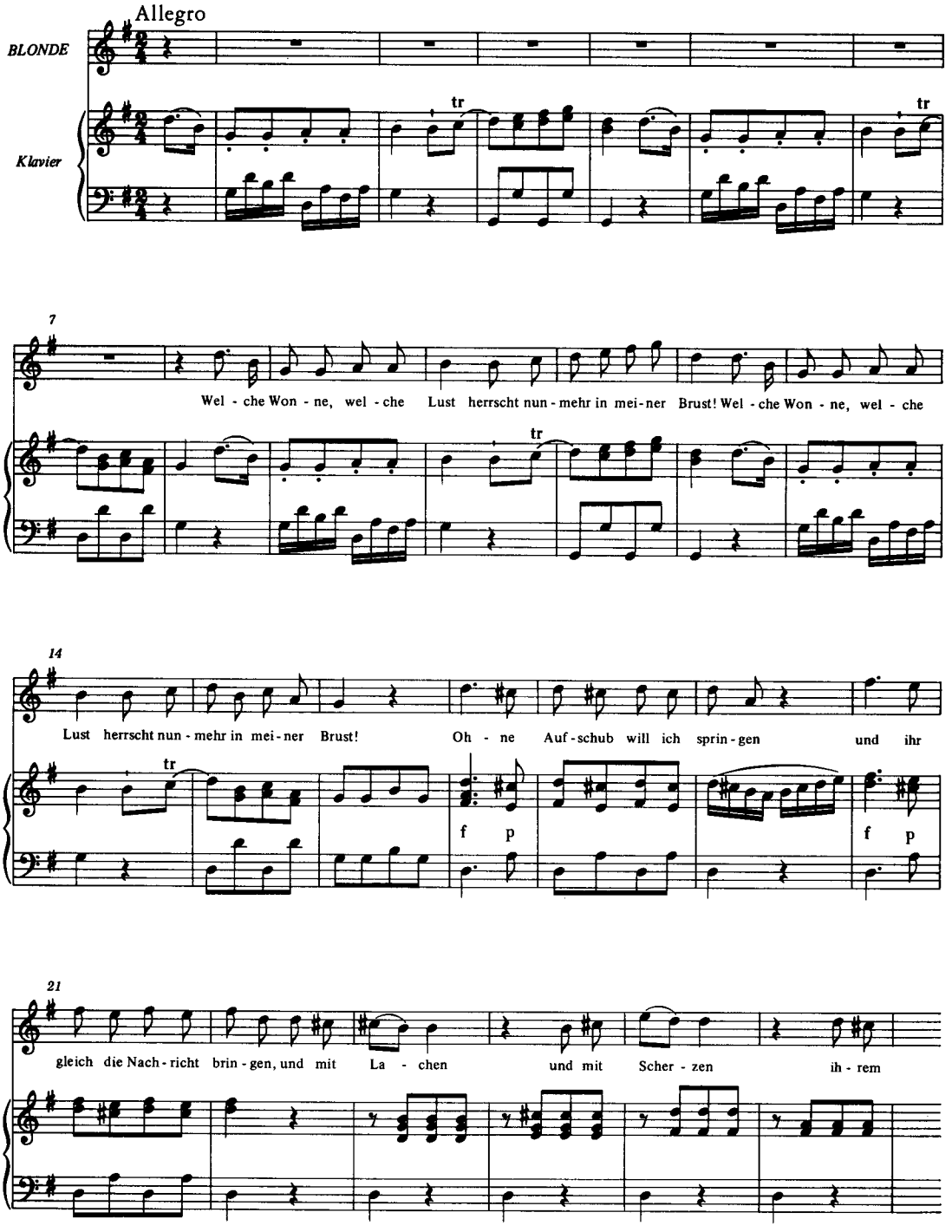
252

Pein, je - de Pein_____ und Not. Ord - ne nur, ge -

crescendo f

258

bie - te, ord - - ne nur, ge - bie - te, lär - me, to - be,

sf sf

*) Vgl. S. 223 f. und Vorwort.

294
mich doch der Tod, zu - letzt_ be -
crescendo
f
p
299
freit
crescendo
304
mich doch der Tod,
f
310
der Tod.
315

2. Klavierauszug (Fragment) zu No.12