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

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

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

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

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

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

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 (KV^3 bzw. KV^{3a}) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV^6) 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

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

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 486ª (295ª) —, 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.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

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.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

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

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

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 Korresponderz 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.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

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.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

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.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

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).

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

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*

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

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-

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

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.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

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.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

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 Tenoren 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."*

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

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 vo..ı 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.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

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.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

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*

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

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.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

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.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

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!).

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

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-

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

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.*"

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

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.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

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.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

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.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

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.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

„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).
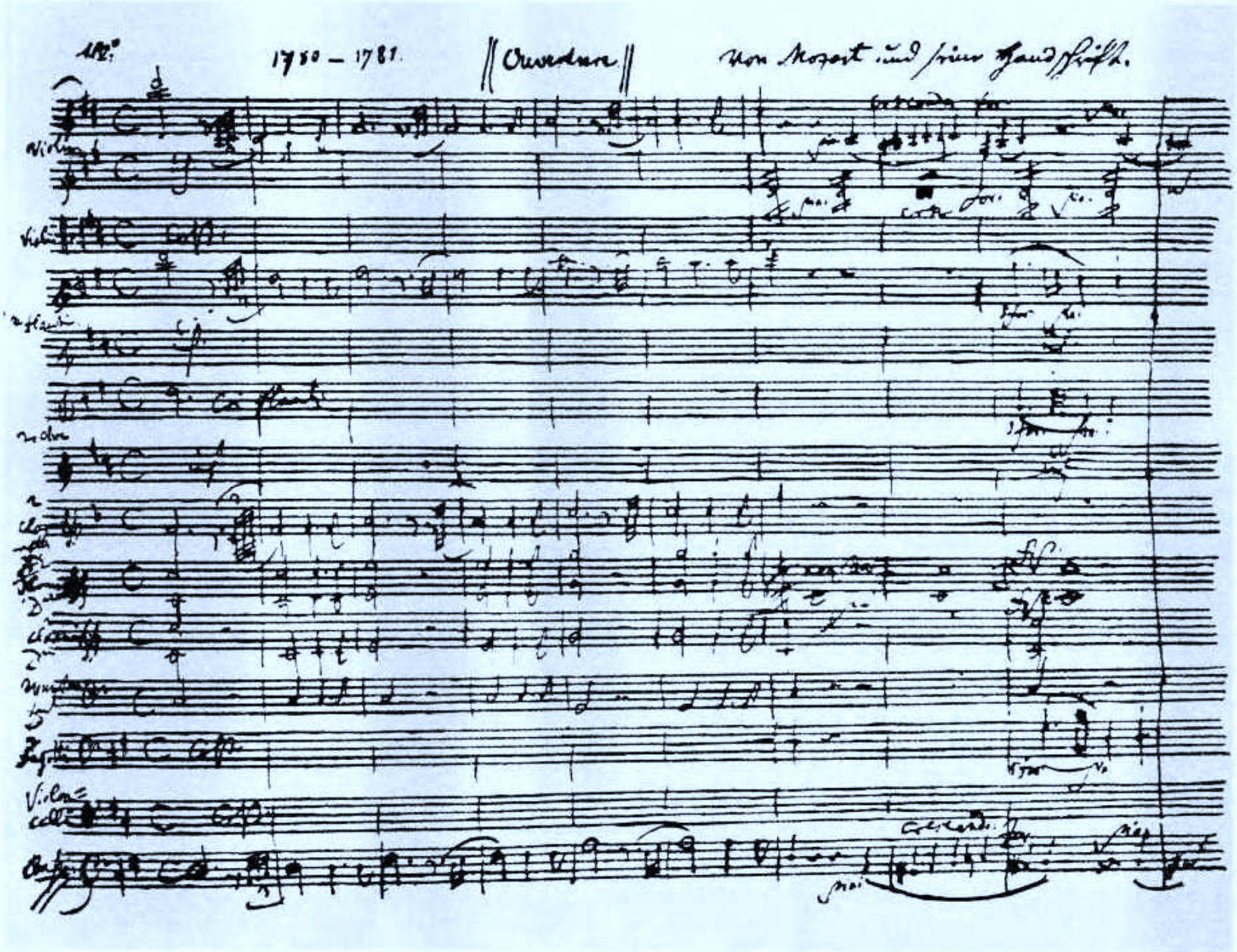
*

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
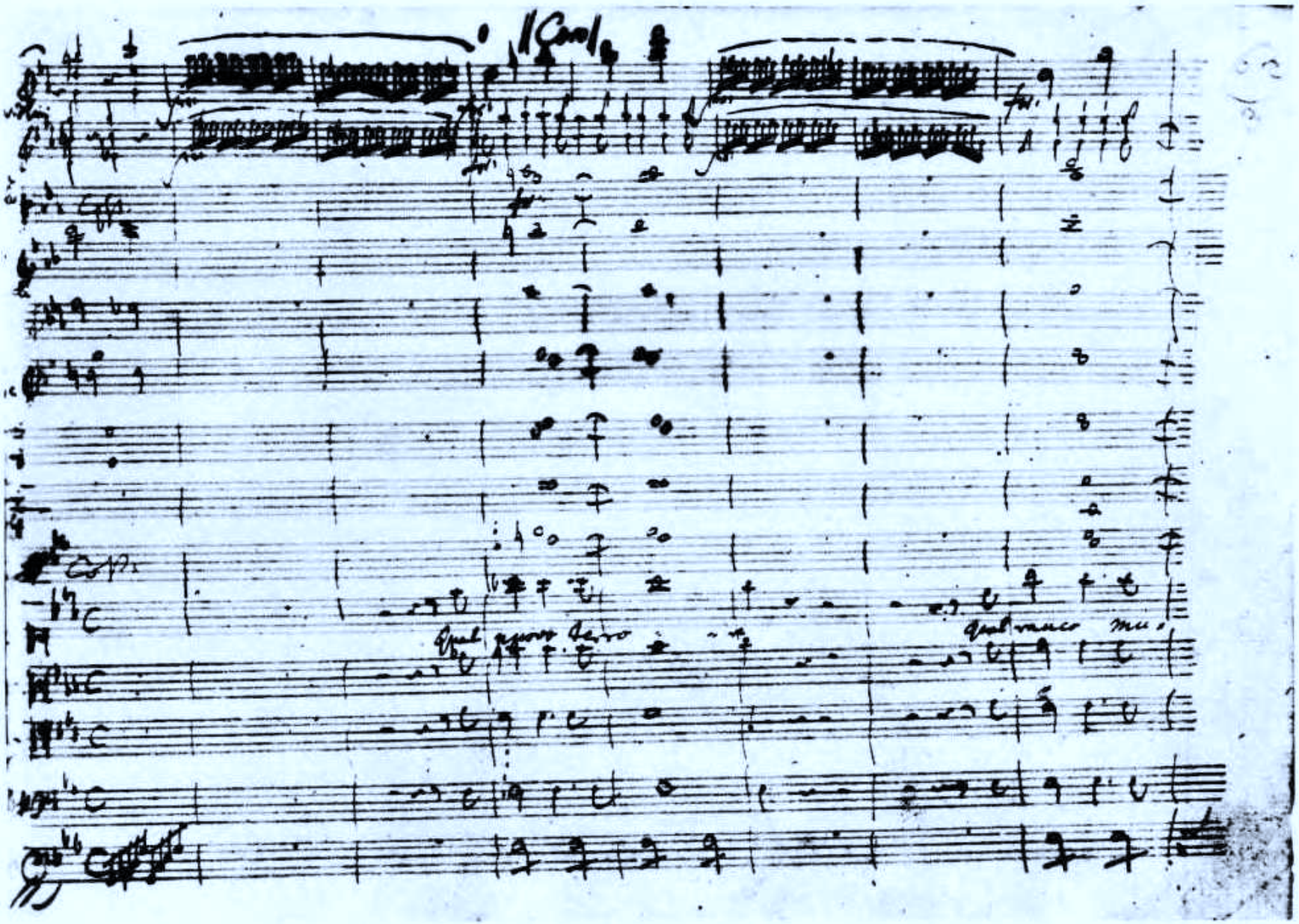
(Deutsche Fassung: Editionsleitung)

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



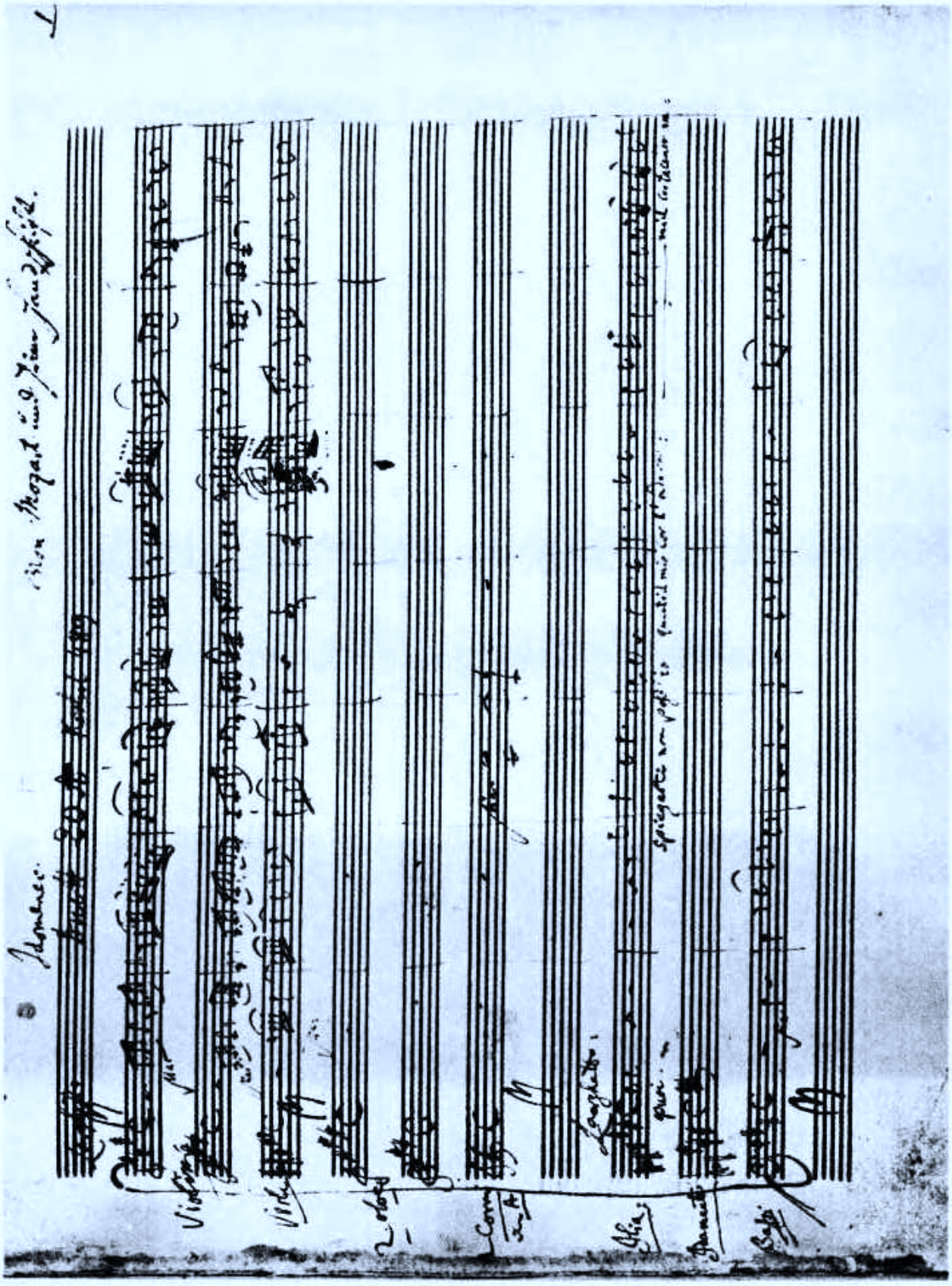
Ouverture: erste Seite des z. Z. verschollenen Autographs aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin nach: Robert Haas, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Potsdam o. J. (1933), Tafel VI (Vorderseite). Vgl. Seite 5, Takt 1–9.

Internationale Stiftung Mozarteum. Online Publications (2006)
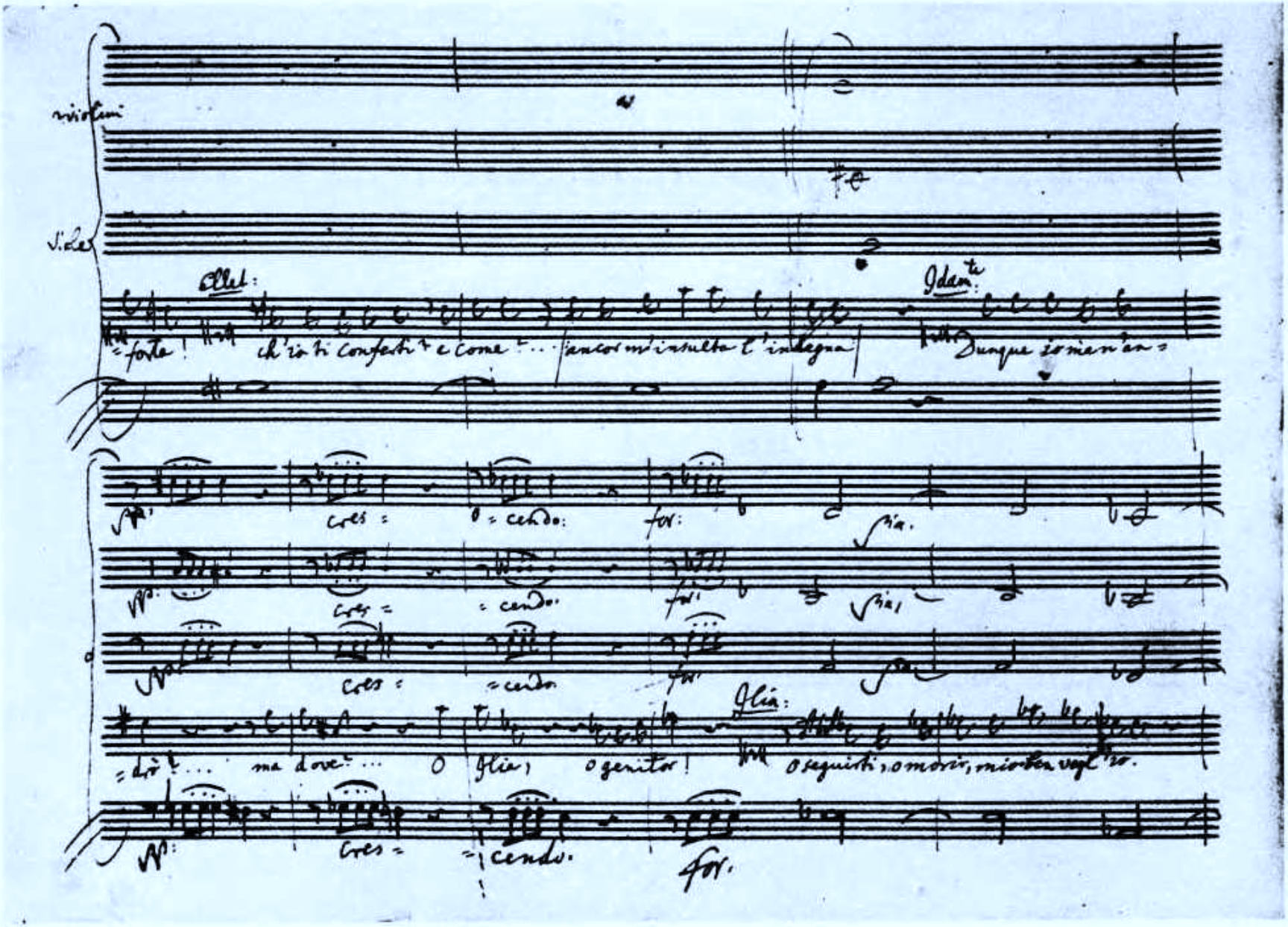


Eine Seite aus dem z. Z. verschollenen Autograph des zweiten Aktes nach: Ludwig Schiedermair, *W. A. Mozarts Handschrift in zeitlich geordneten Nachbildungen*, Bückeburg und Leipzig 1919, Tafel 30 = letzter Takt der Sturmmusik (nach No. 16) und Beginn von No. 17 (Coro *„Qual nuovo terrore!"*). Vgl. Seite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

Internationale Stiftung Mozarteum. Online Publications (2006)



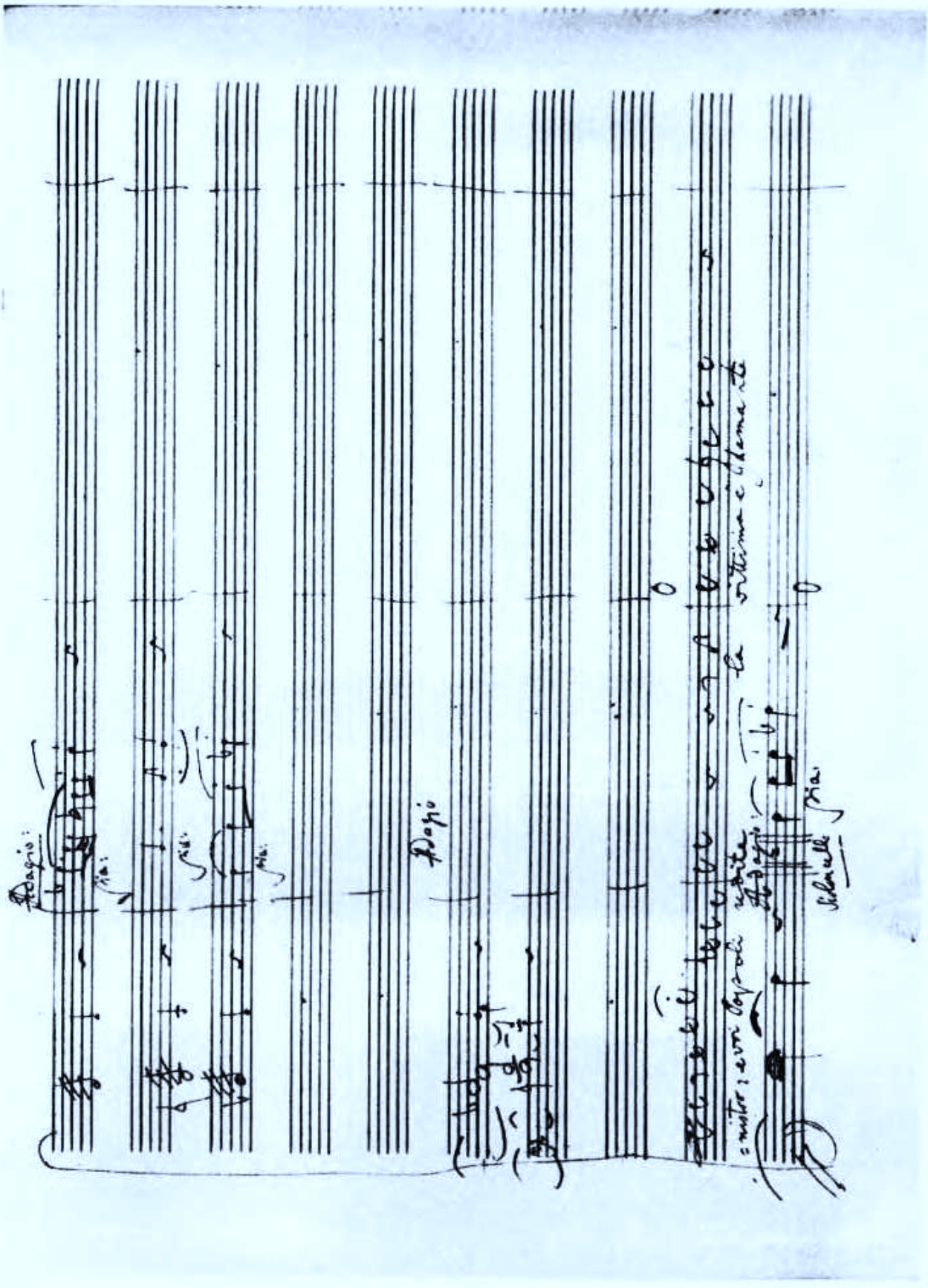
Blatt 1ᵛ des dem Autograph zum dritten Akt vorgehefteten Duetts „*Spiegarti non posso*" KV 489 (= No. 20b). Vgl. Seite 376–377, Takt 1–7.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



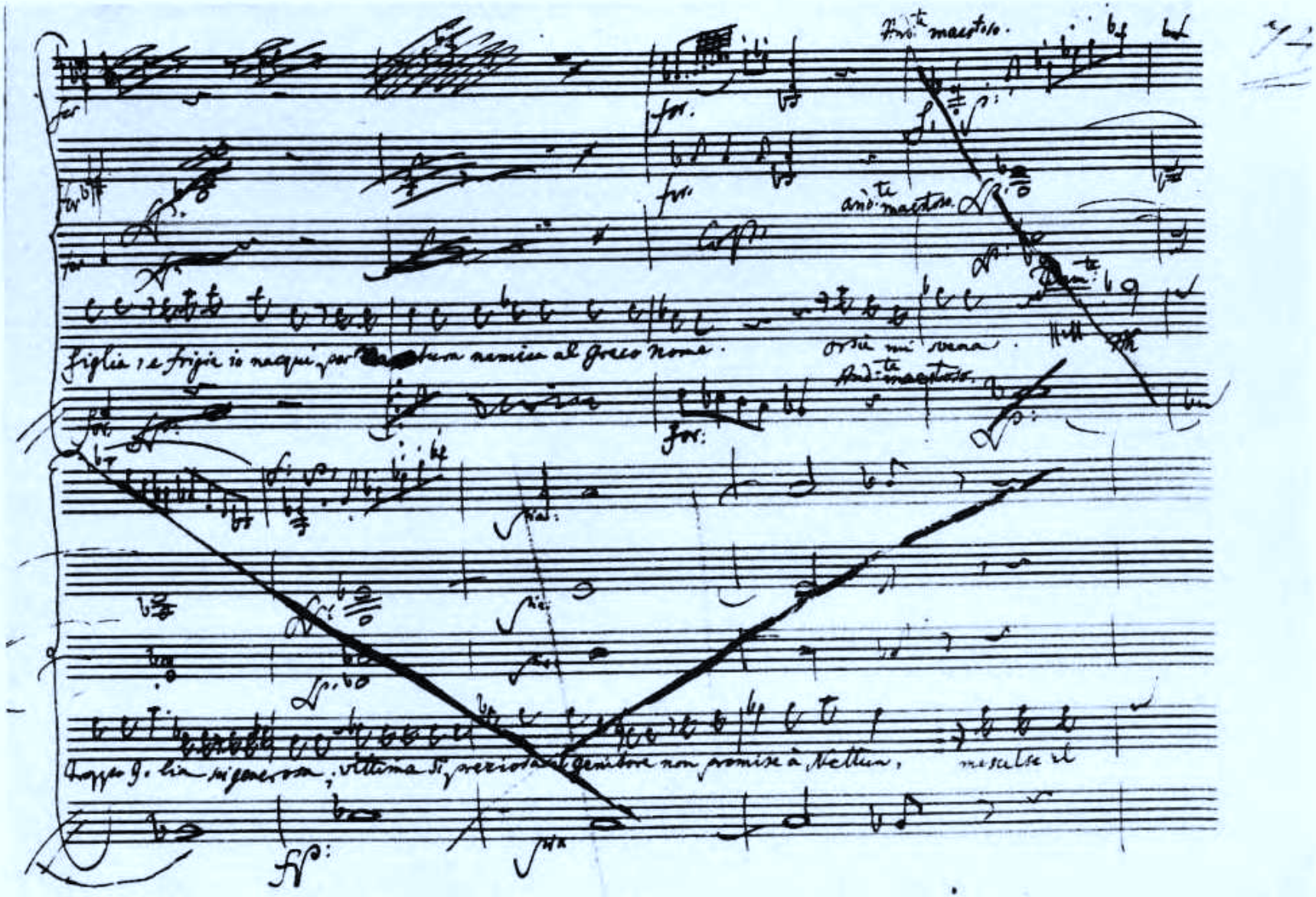
Blatt 19^{v} des Autographs zum dritten Akt aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, jetzt Berlin-Dahlem (SPK): Schluß des Rezitativs „*Cielil che vedo?*" in Scena III. Vgl. Seite 385, Takt 33–40, und zum dritten Takt (= T. 35) der oberen Accolade vgl. Vorwort (V/c/2).

Internationale Stiftung Mozarteum. Online Publications (2006)
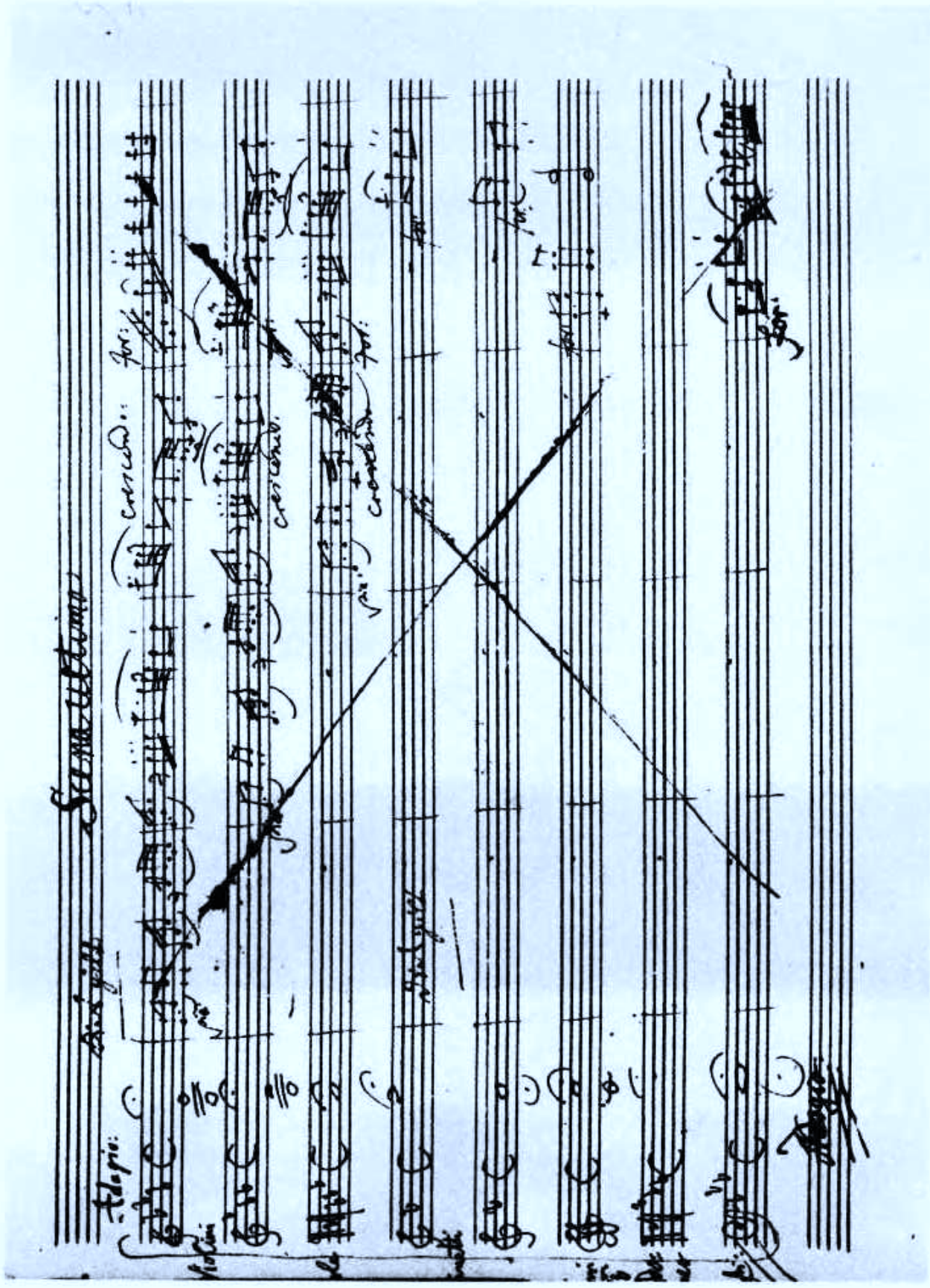


Blatt 44ᵃ des Autographs zum dritten Akt: Takt 77–79 aus dem Rezitativ „*Volgi intorno lo sguardo, oh sire*" (= No. 23). Vgl. Seite 435–436 und Vorwort (V/C/2).

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



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

Internationale Stiftung Mozarteum. Online Publications (2006)



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 (1/d).

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



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 bafsa 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 Herrn Gianbattista Varesco, Hochfürstl. Salzburgischen Hofcapellan.
Die Musik vom Herrn Wolfgang Gottlieb Mozart, ausübenden Mitgliede von Bologna und Verona, in gleichen Diensten Sr. hochfürstl. Gnaden zu Salzburg.
Die Uebersetzung vom 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 bafsa 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 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

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

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.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

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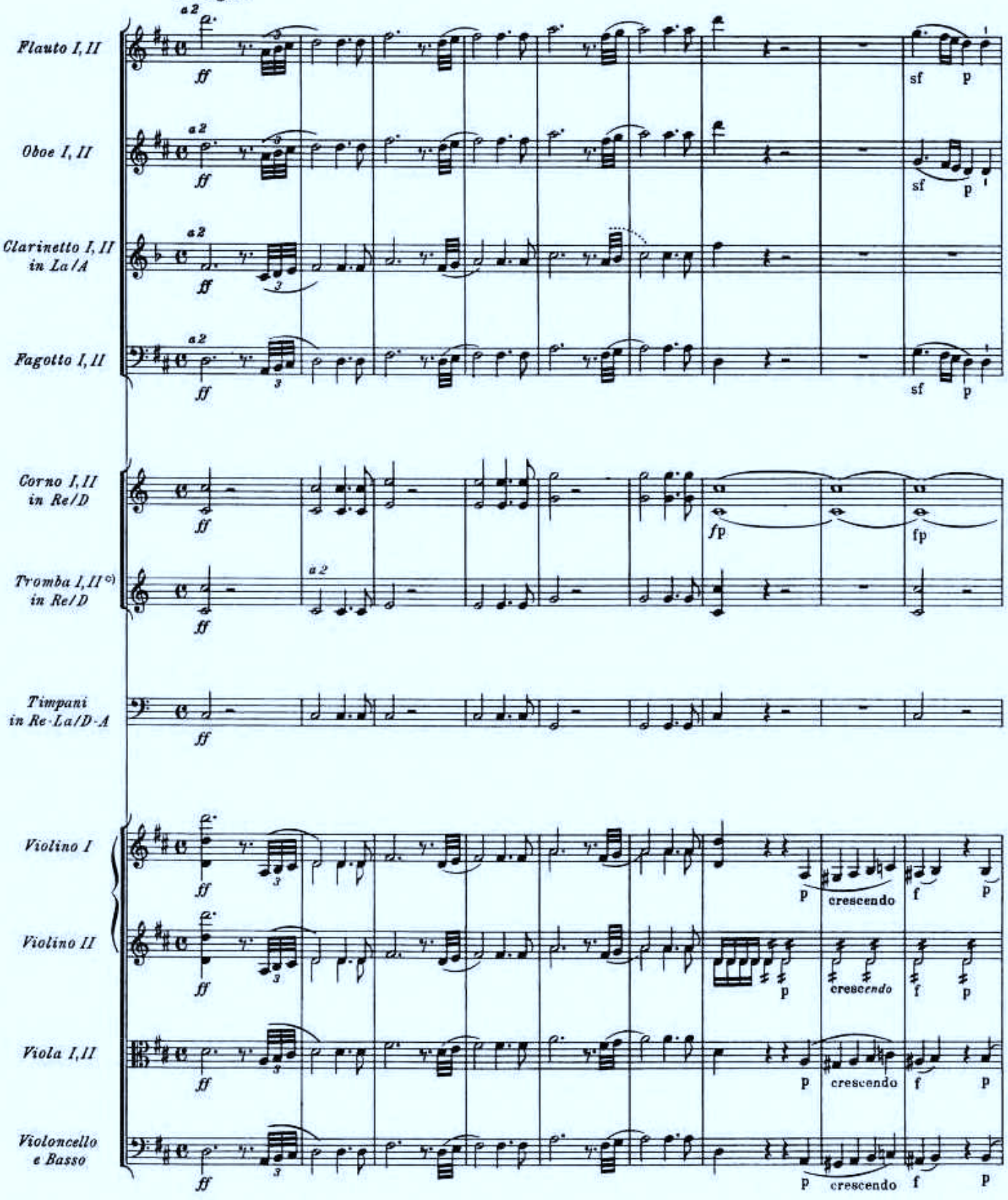
11. Atto terzo, in Scena X 569
No. 29a Aria D'Oreste, d'Aiace (Elettra) 580

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

13. In No. 32
Passepied 621
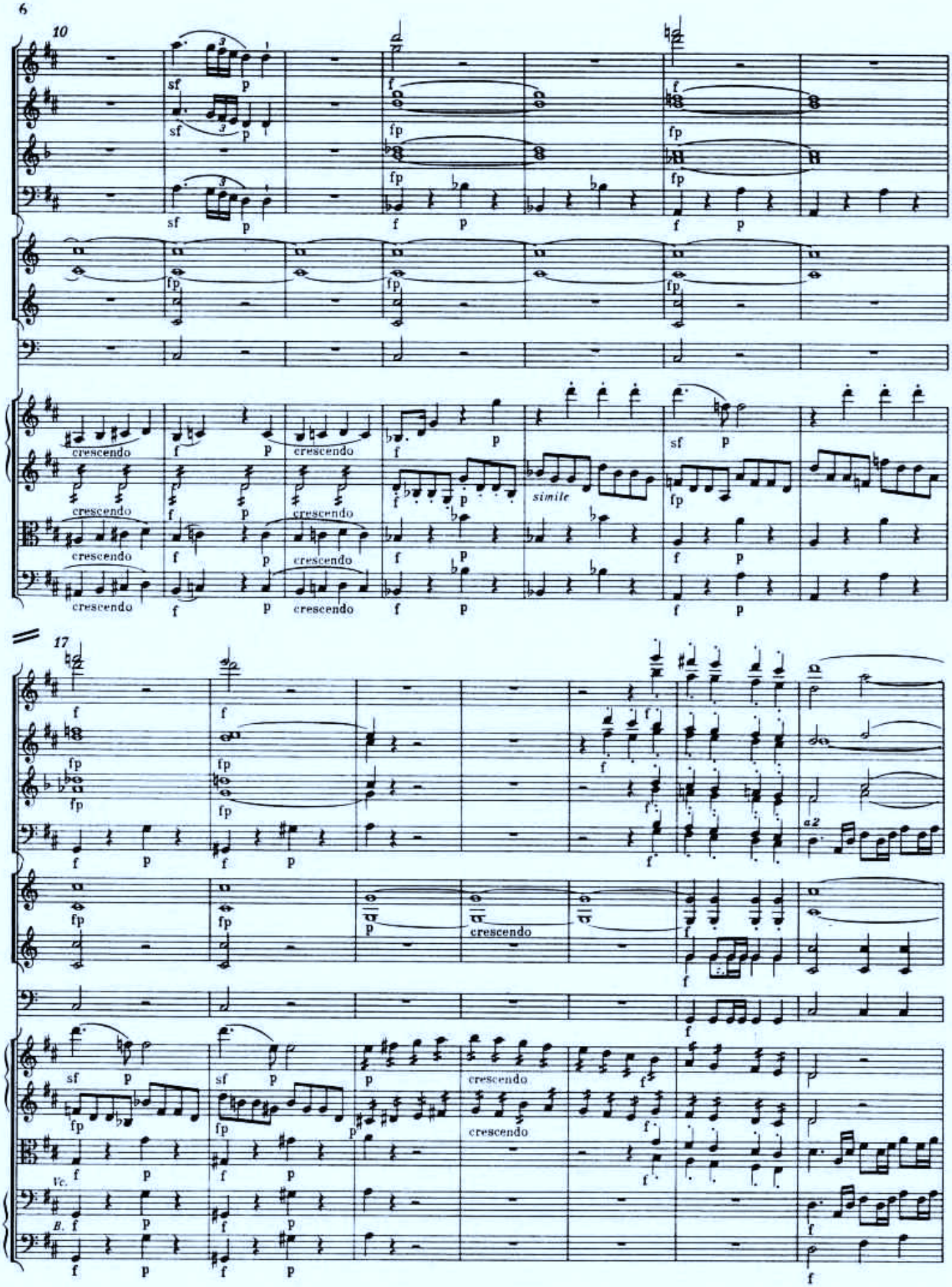
Ouverture
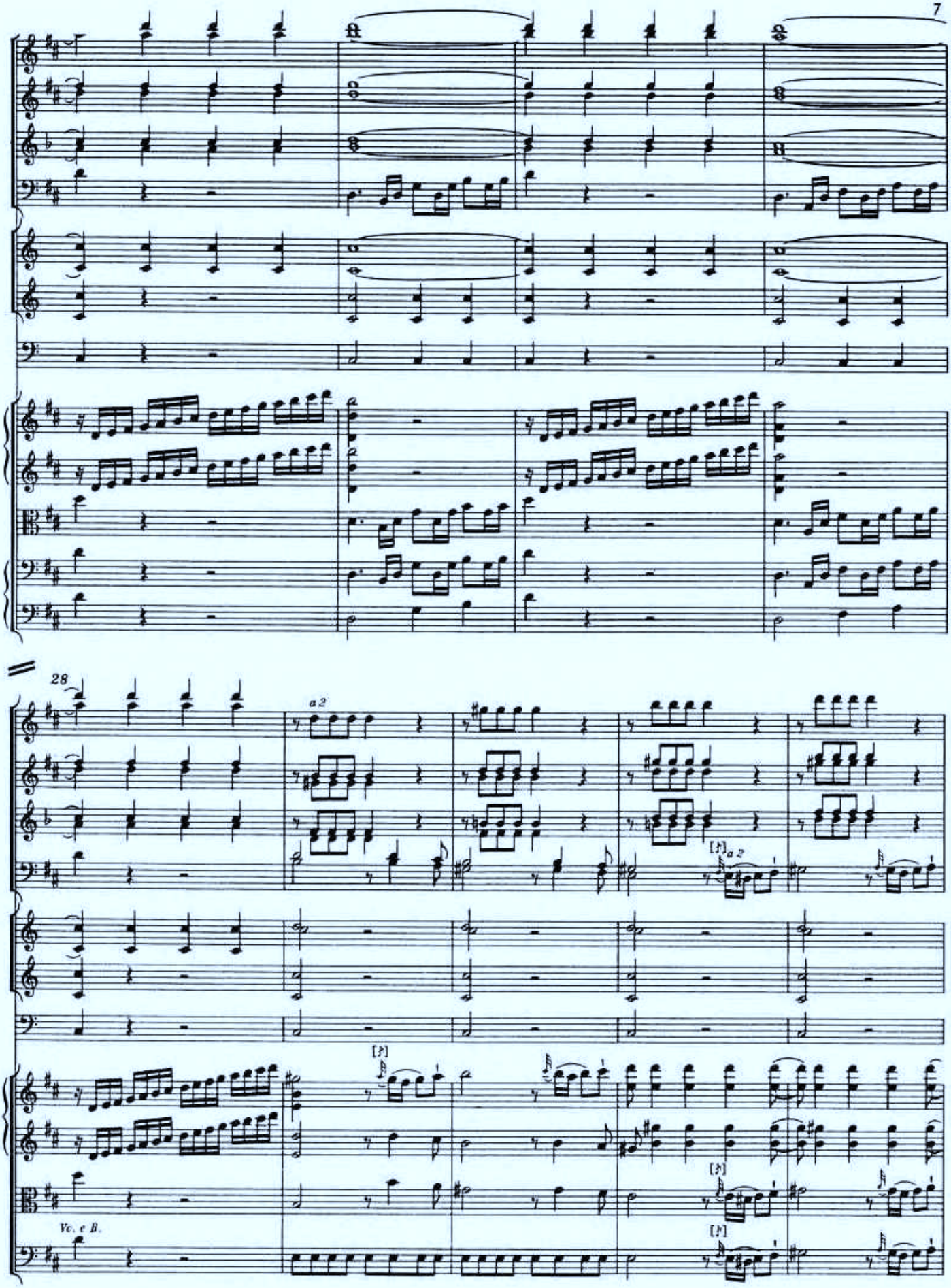
Allegro
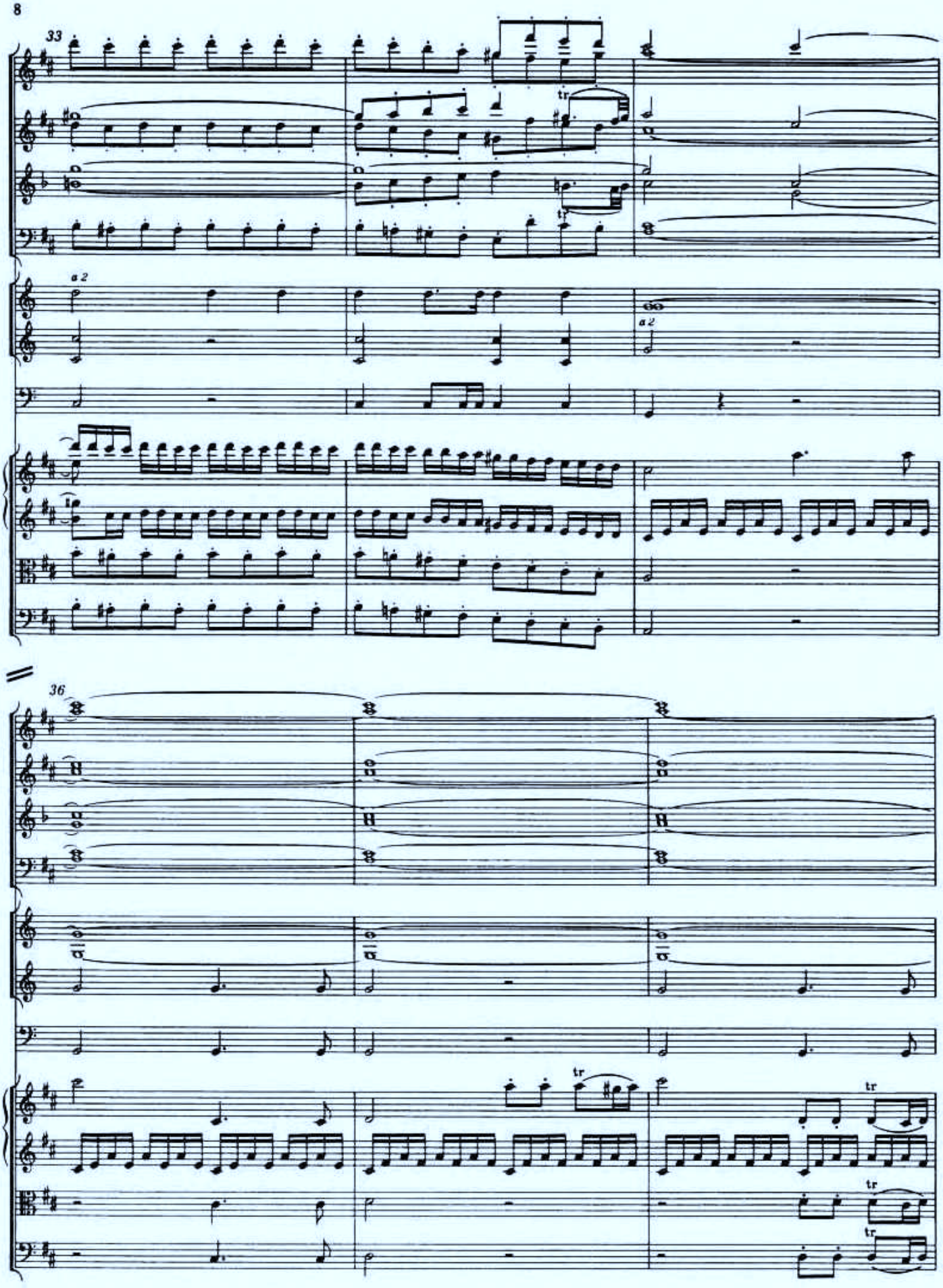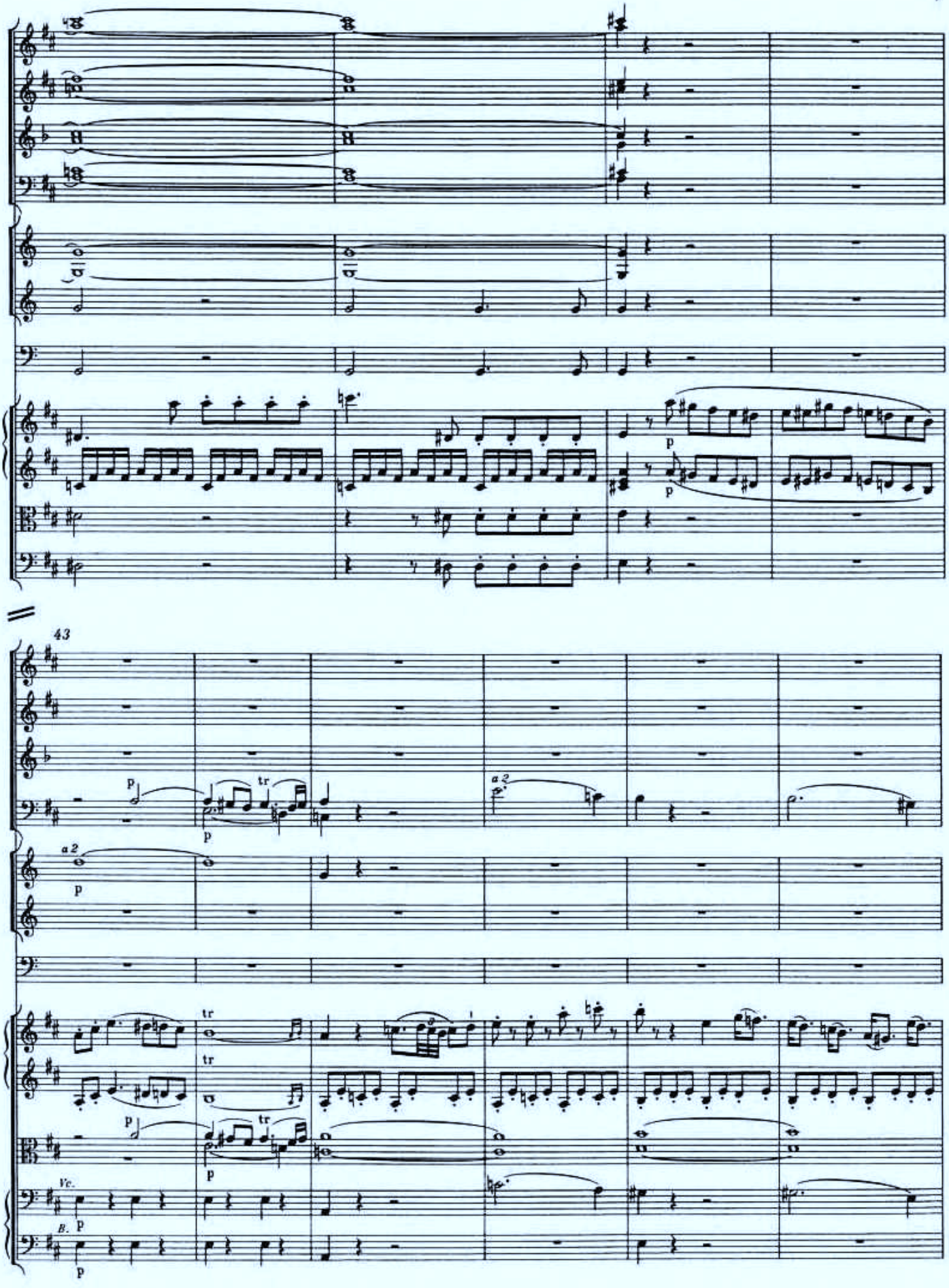


*) Im Autograph: Clarini.
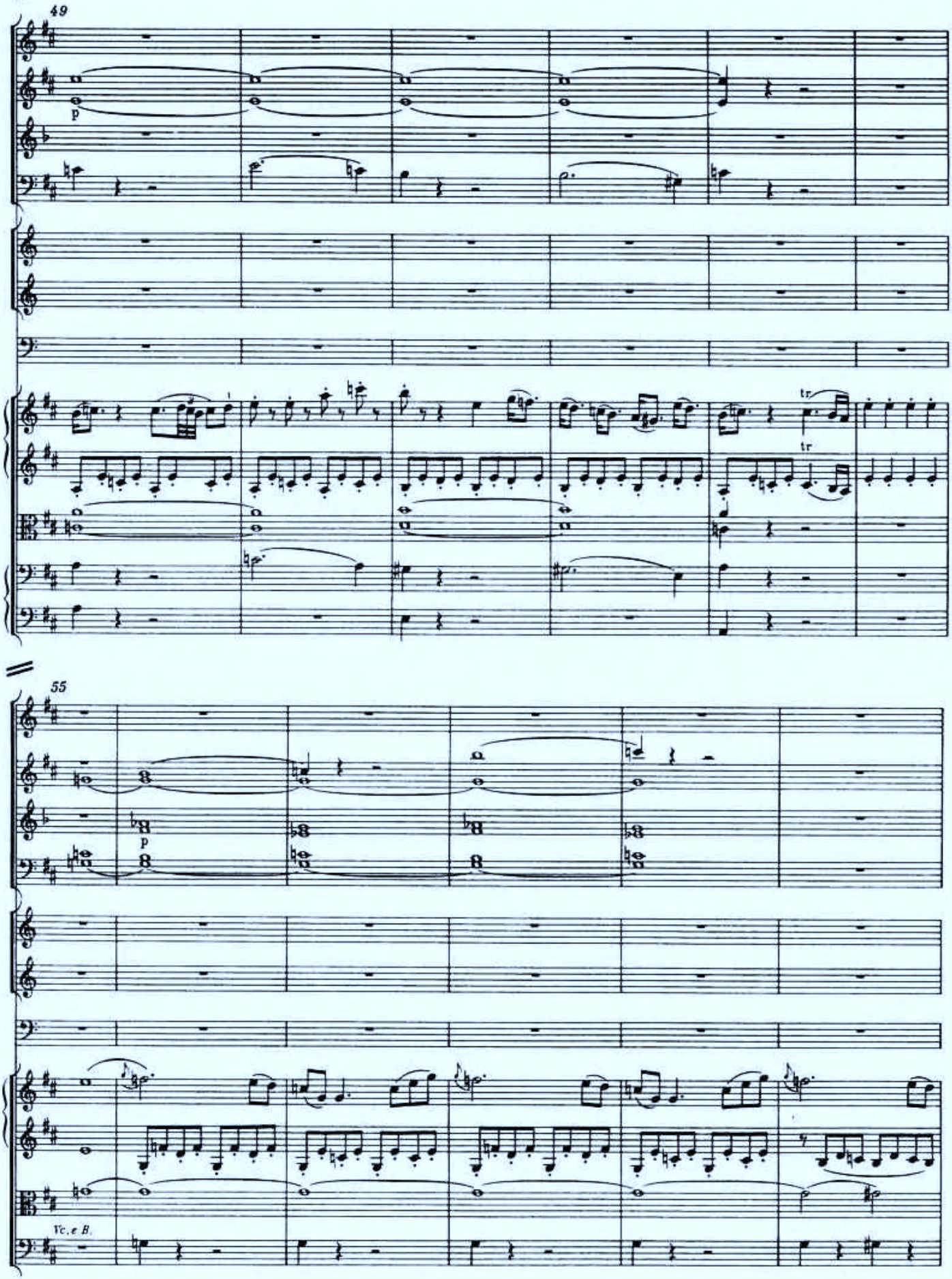
© 1972 by Bärenreiter-Verlag, Kassel
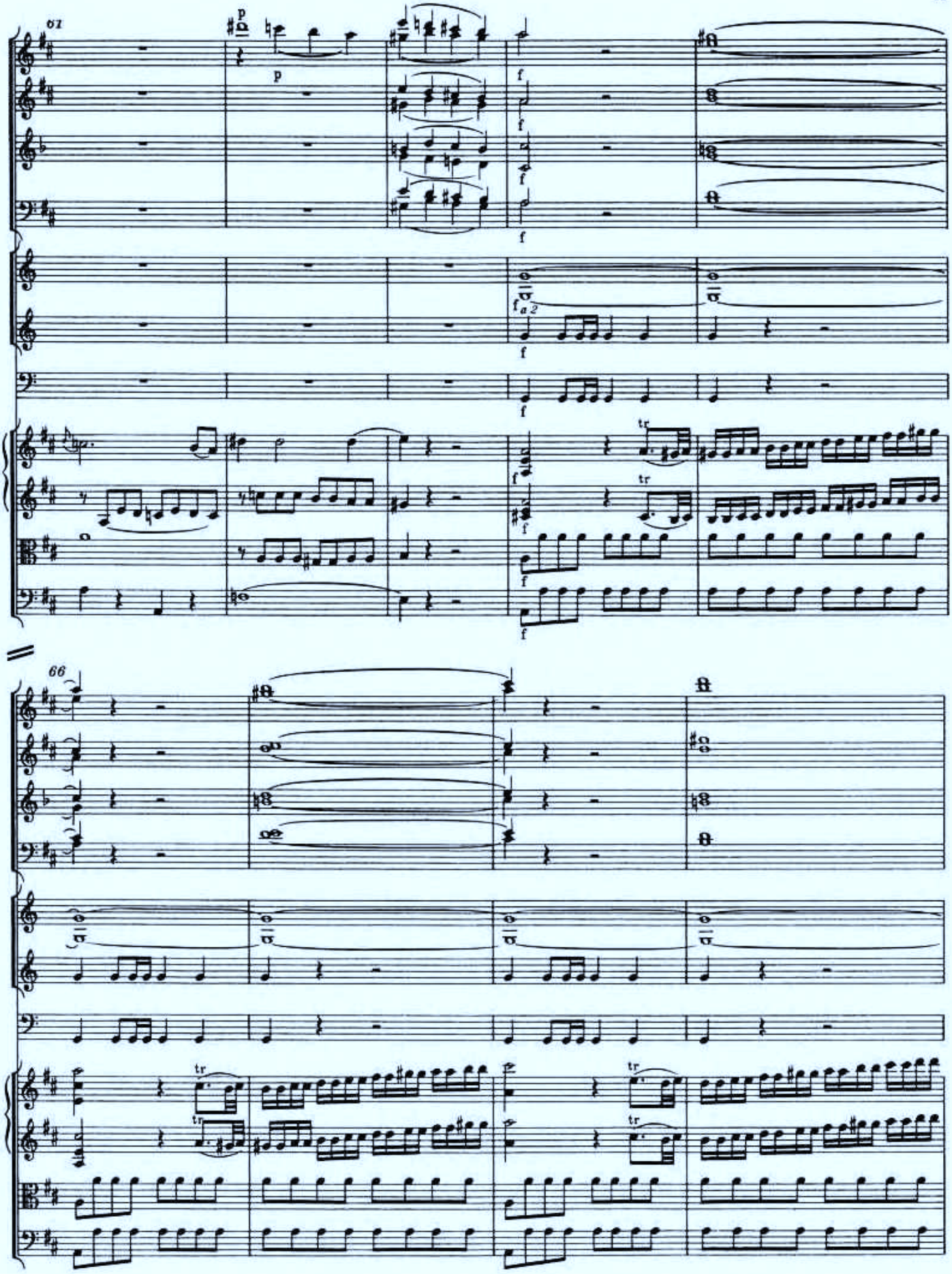

10
17
crescendo
simile
a2
Vc.
B.
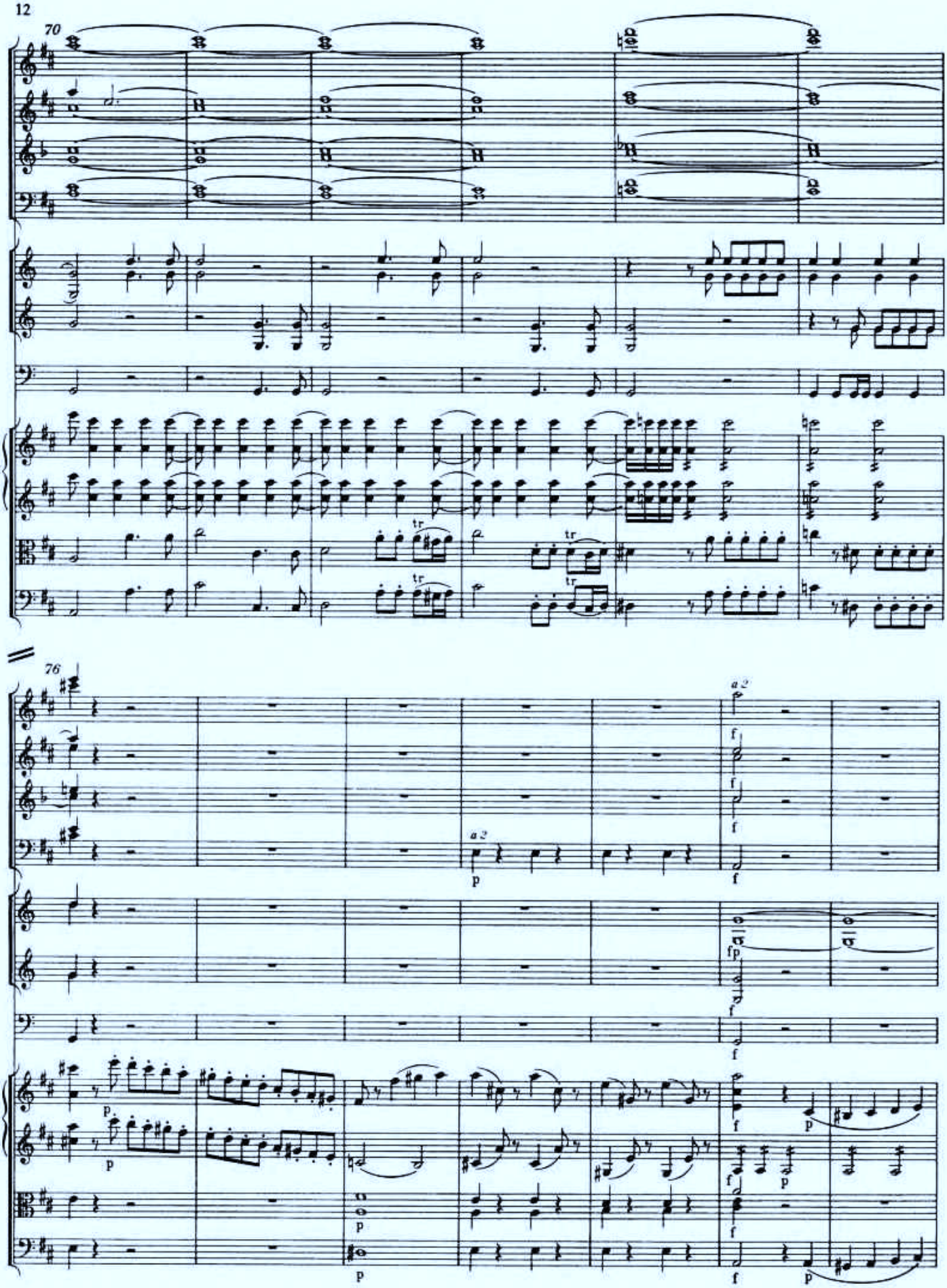

28
a 2
a 2
Vc. e B.
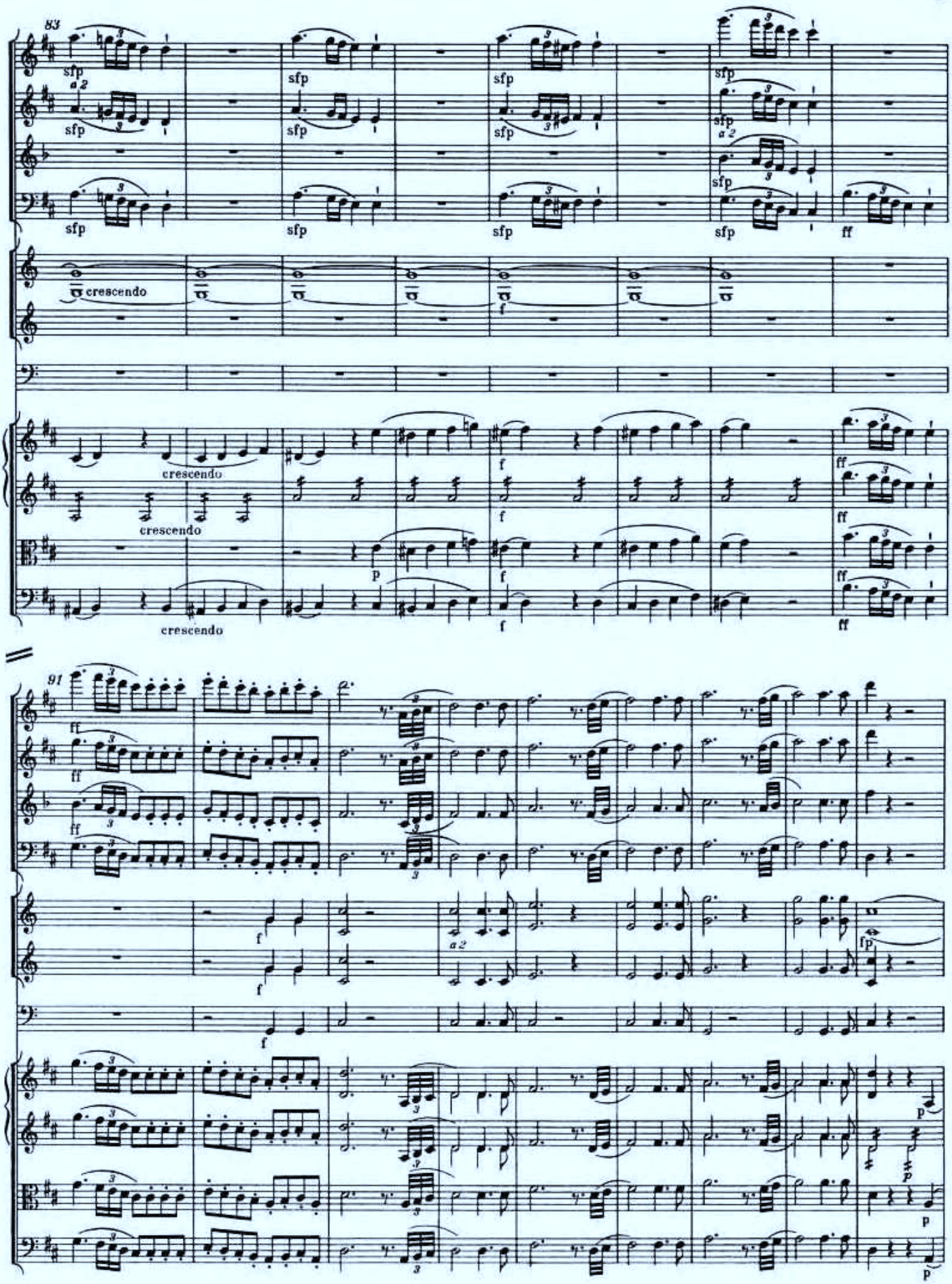

33
a 2
a 2
36
tr
tr
tr
tr
tr
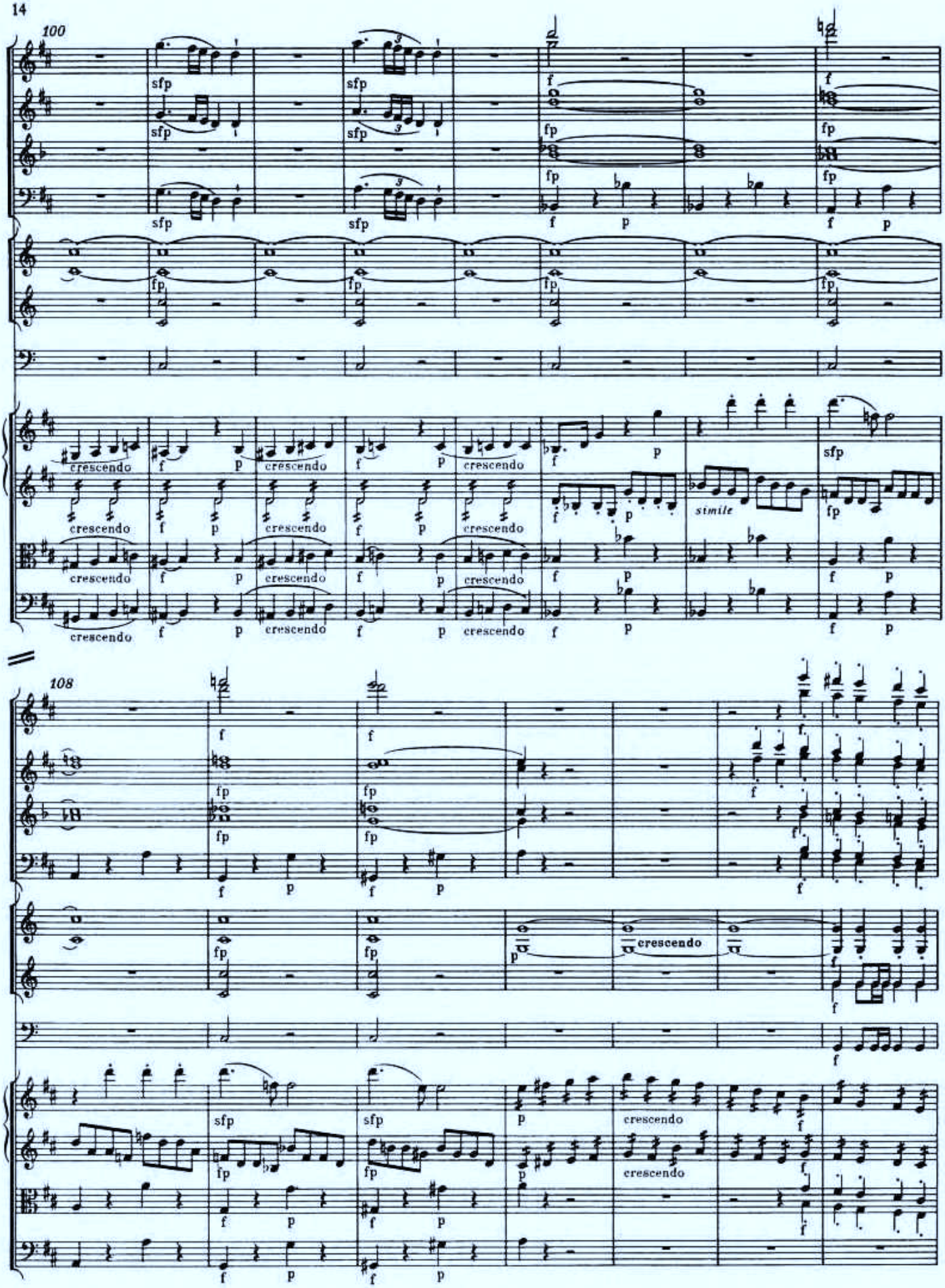

43
a 2
tr
Vc.
B.
p
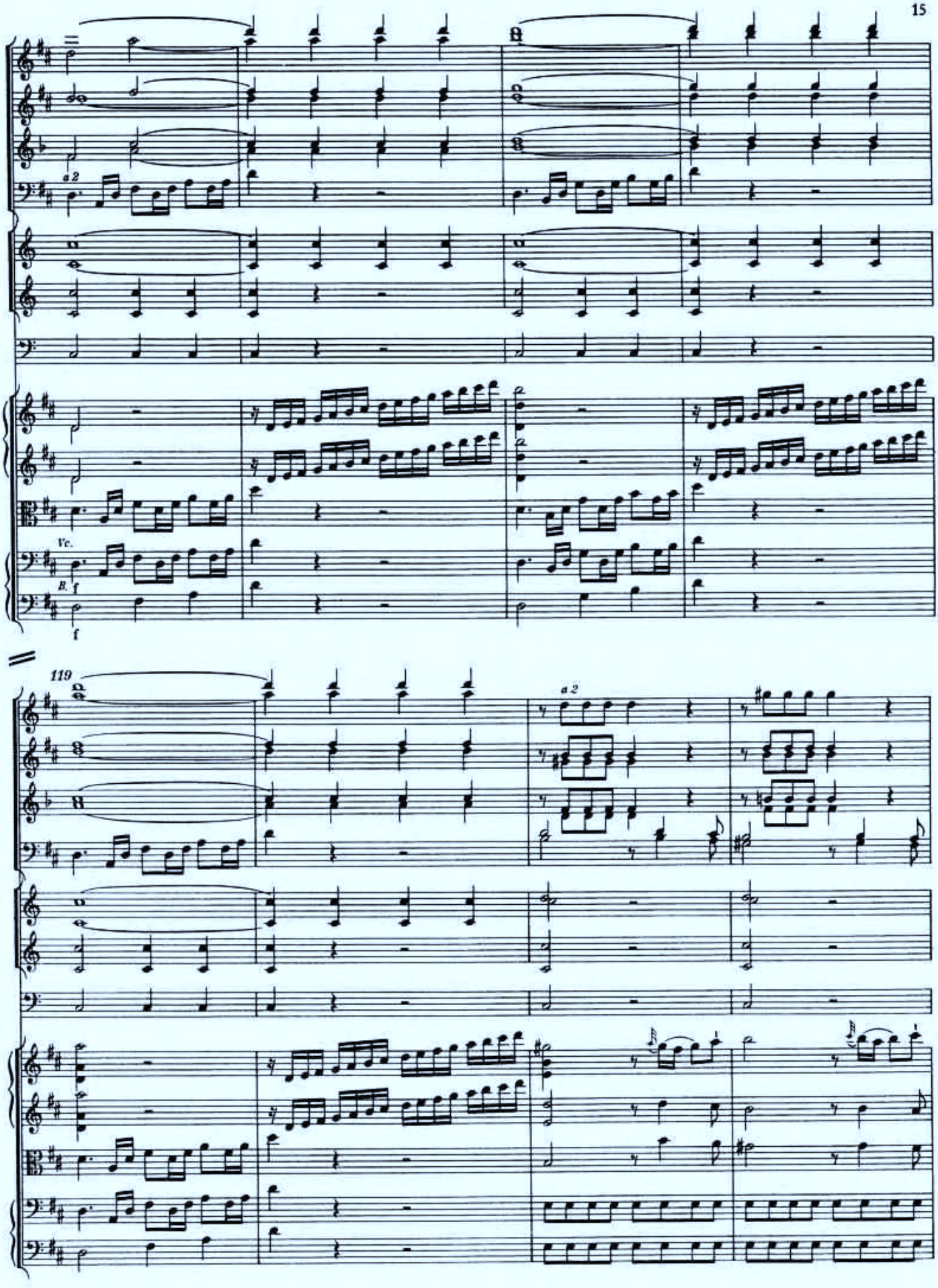

49
p
tr
tr
55
p
Vc. e B.
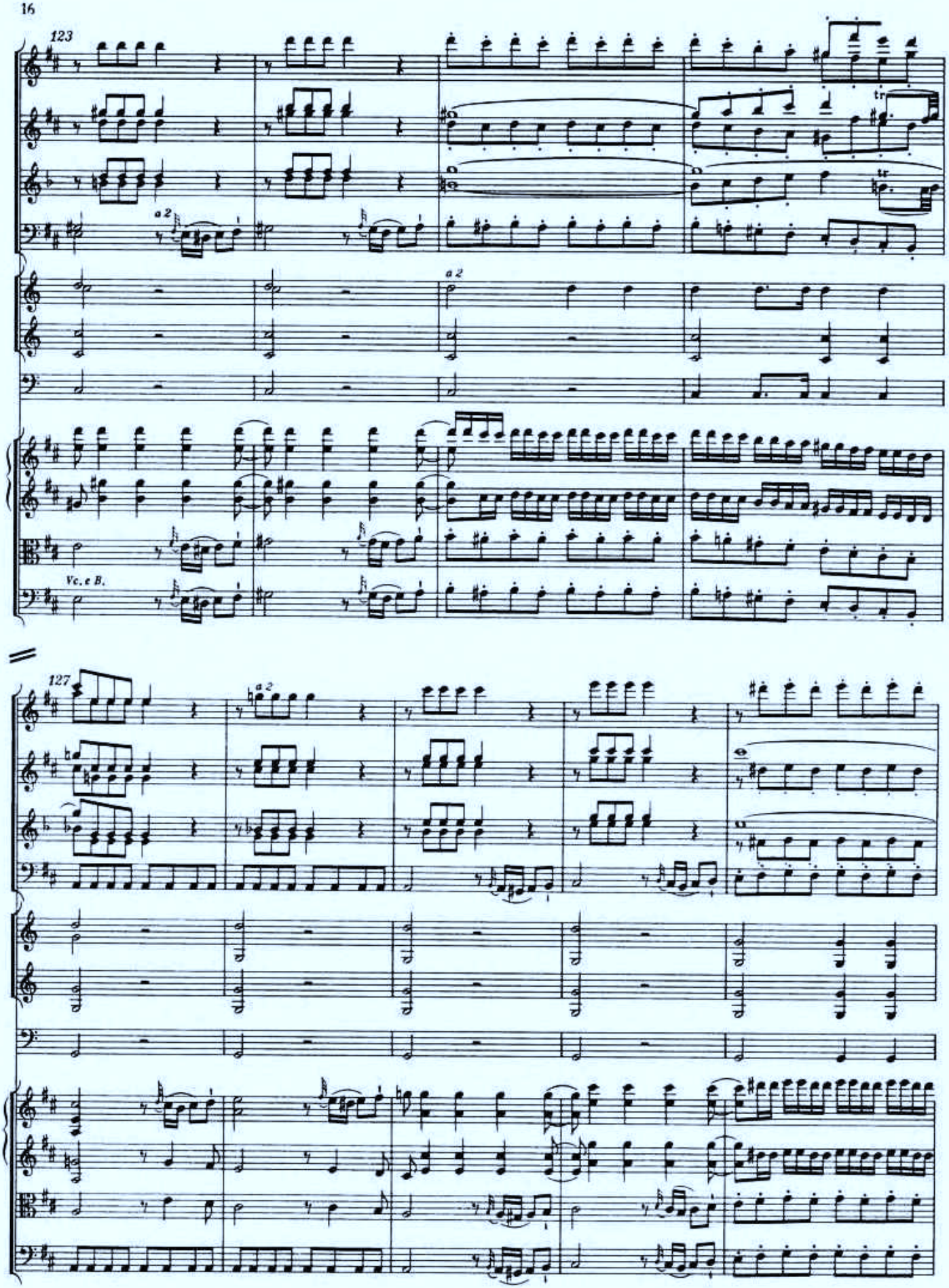

61
p
p
f
f
f
f
f
a 2
f
f
tr
tr
f
f
f
66
tr
tr
tr
tr
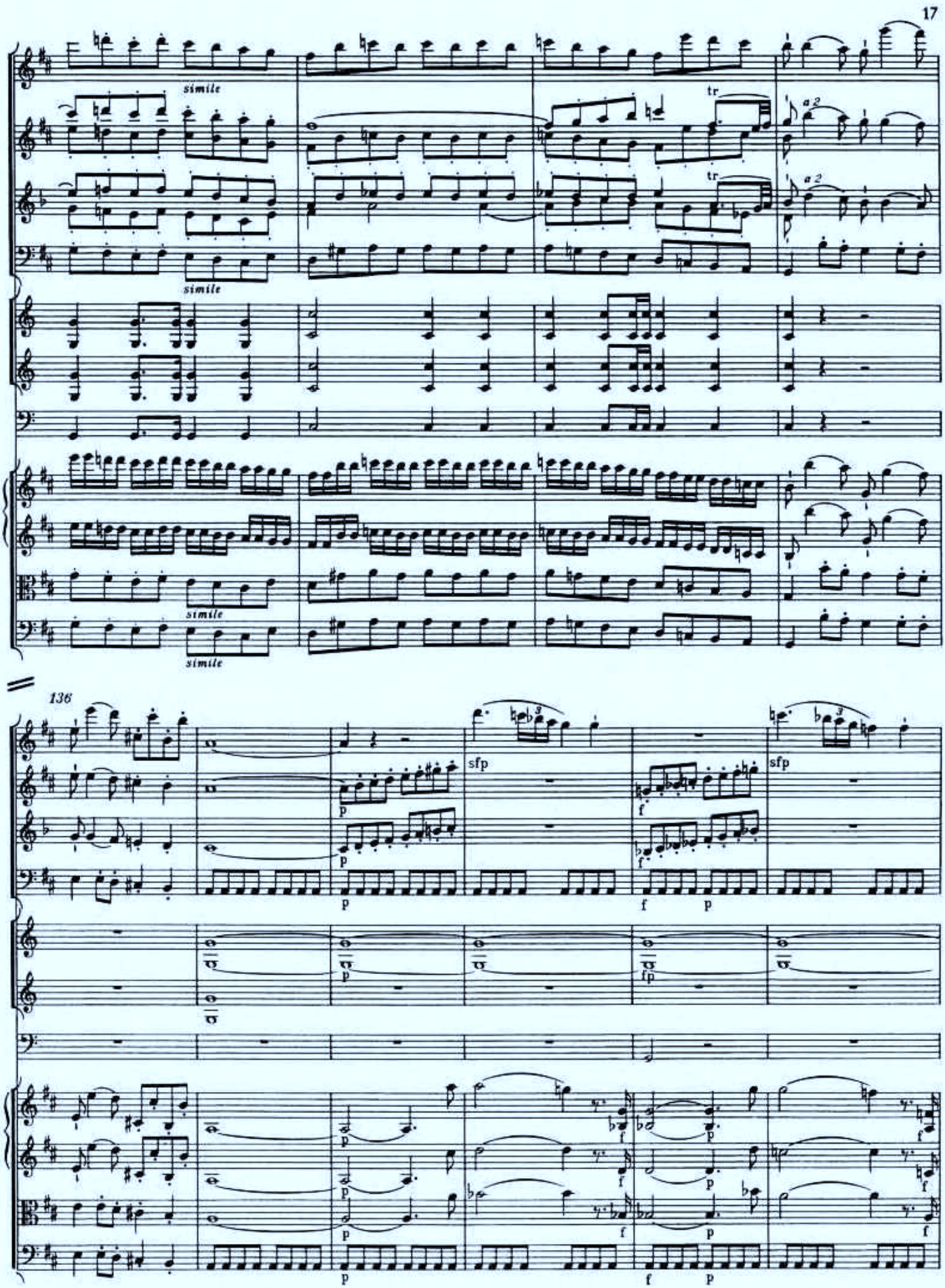

70
76
a 2
a 2
tr
tr
tr
p
f
fp
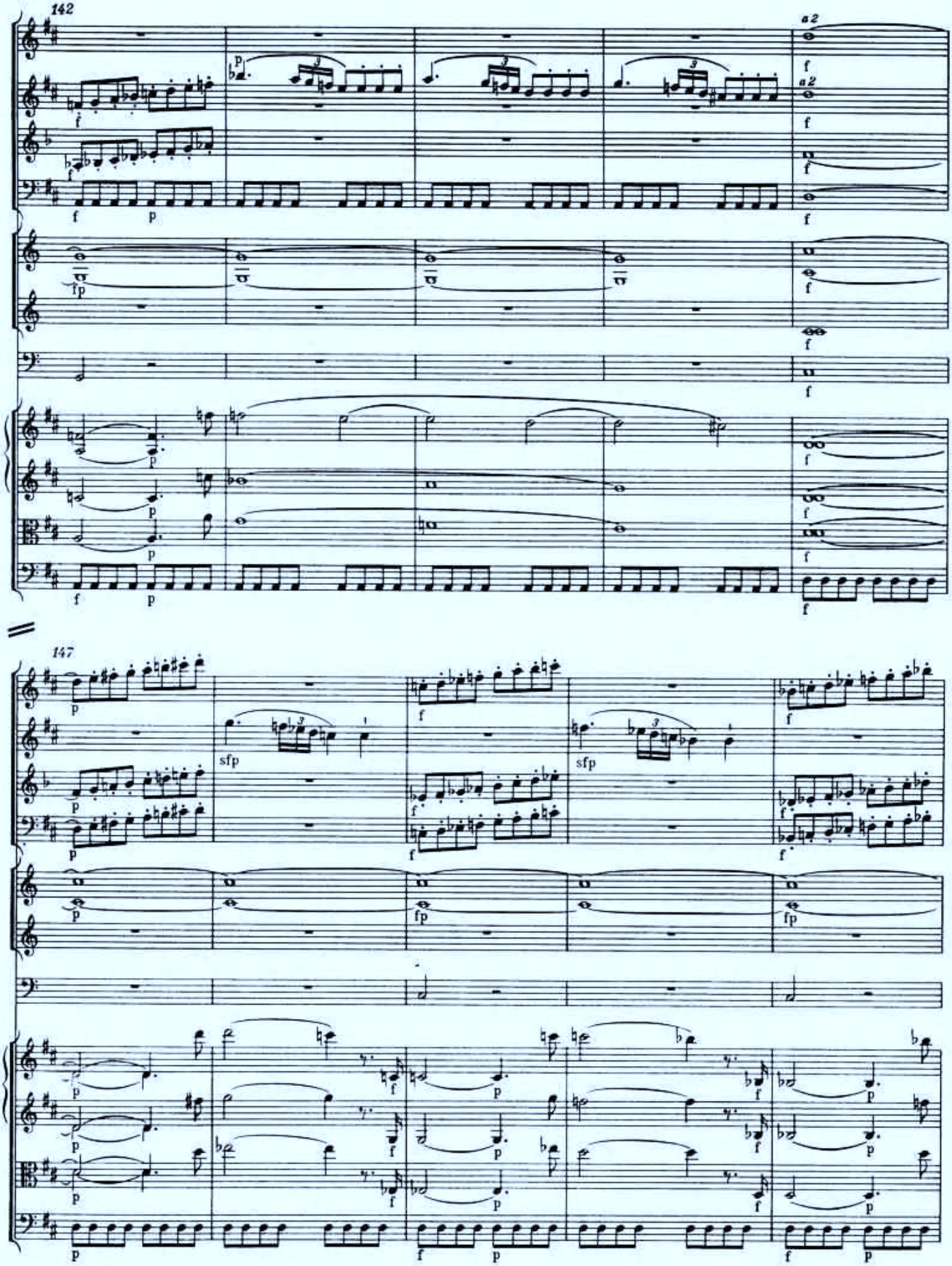

83
sfp
a 2
crescendo
f
ff
91
fp
p
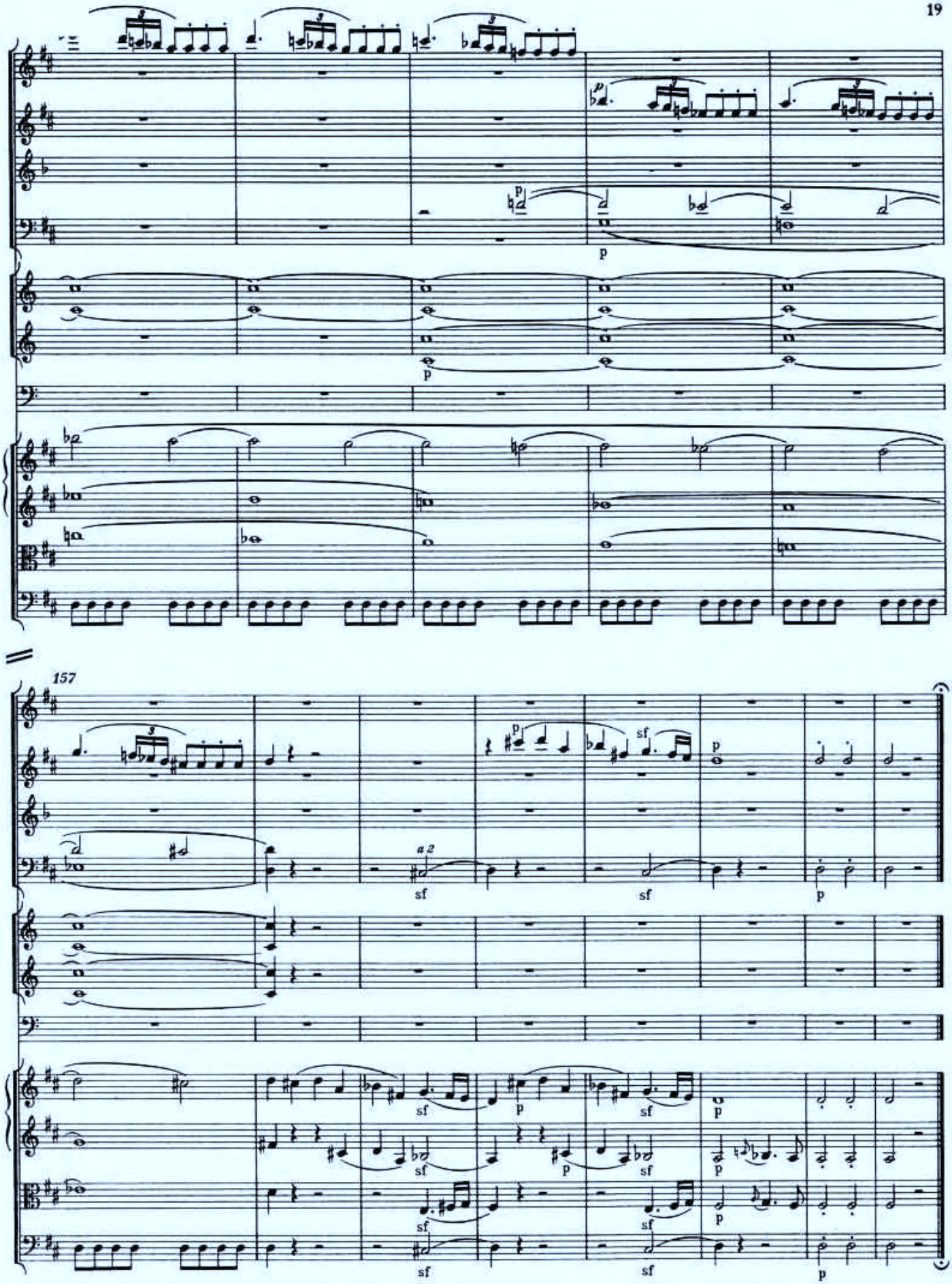

100
108
crescendo
simile
cresc.


a 2
Vc.
B.
f
f
119
a 2


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


simile
simile
simile
simile
tr
tr
a 2
a 2
136
sfp
sfp
p
f
fp


142
147
a 2
sfp
fp
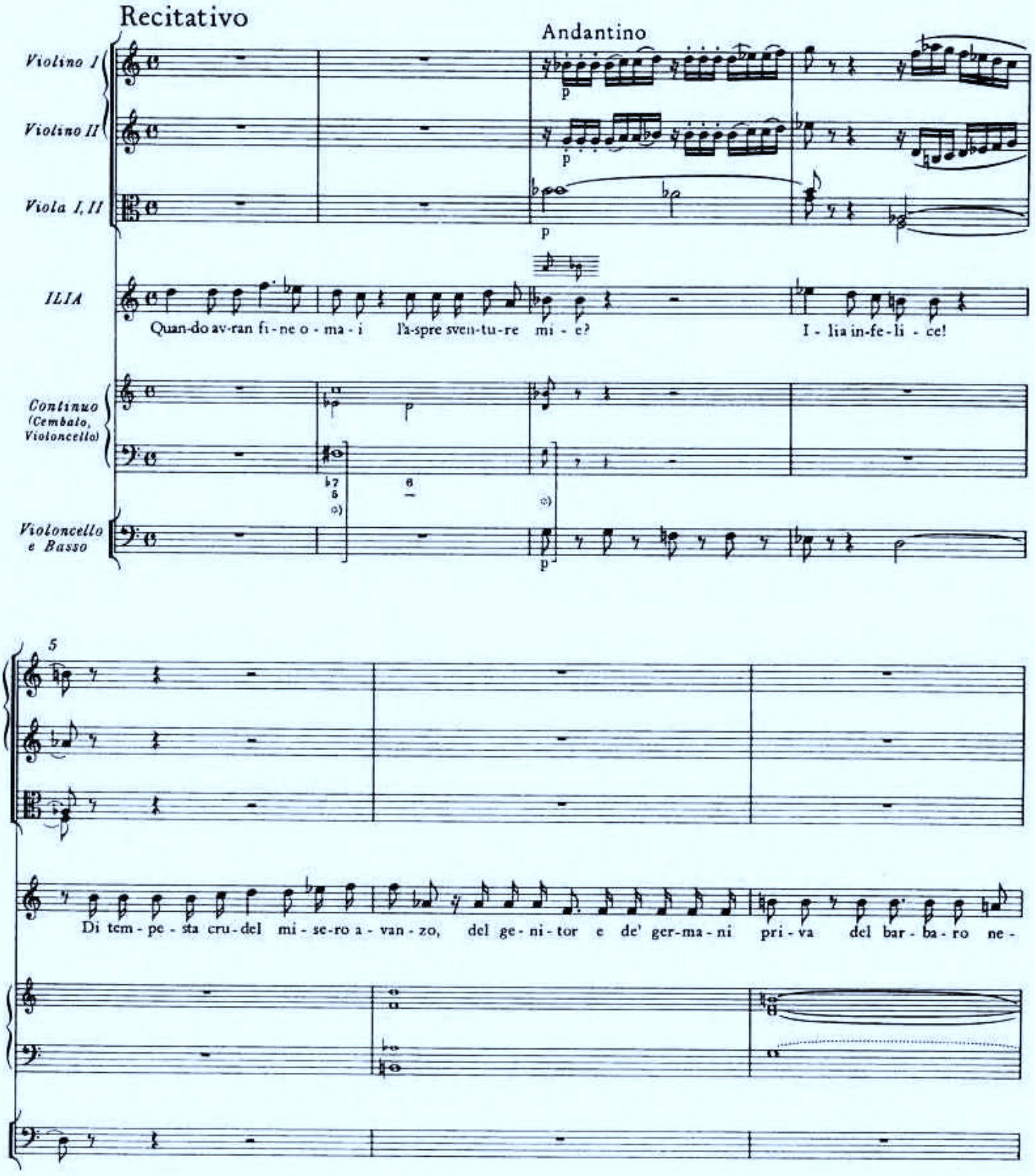

157
a 2
sf
p

ATTO PRIMO
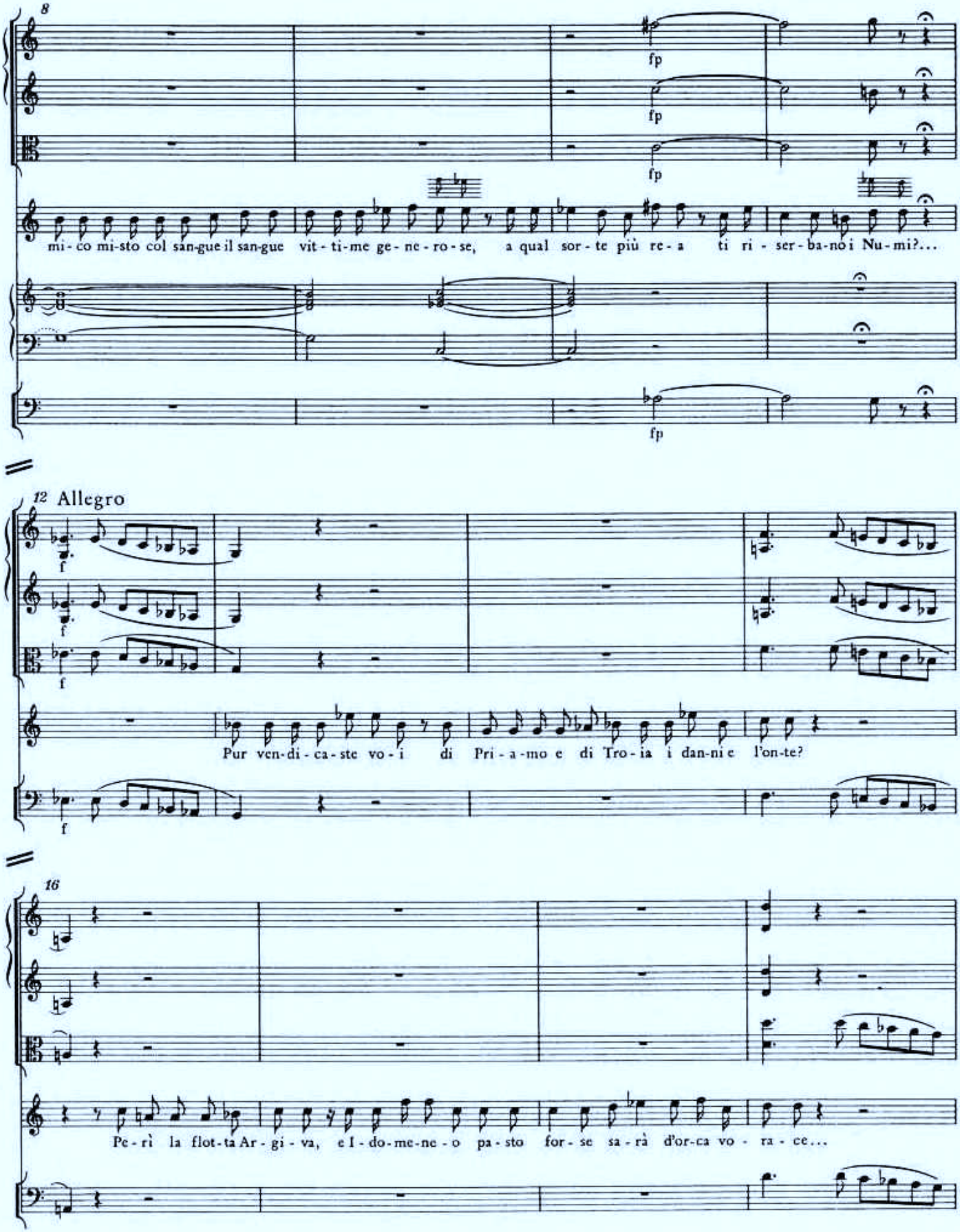
Appartamenti d'Ilia nel palazzo reale, in fondo al prospetto una galleria.
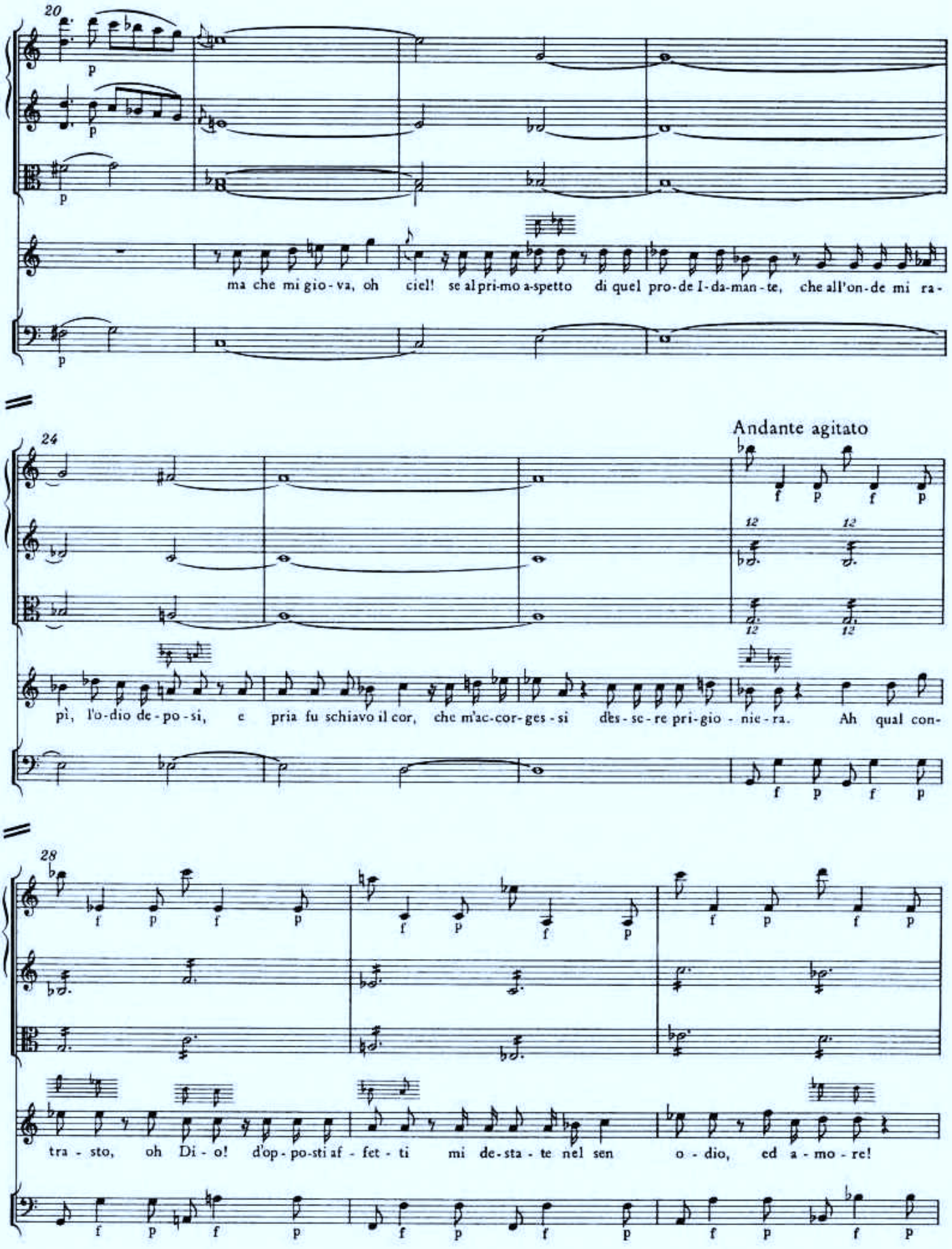
Scena I
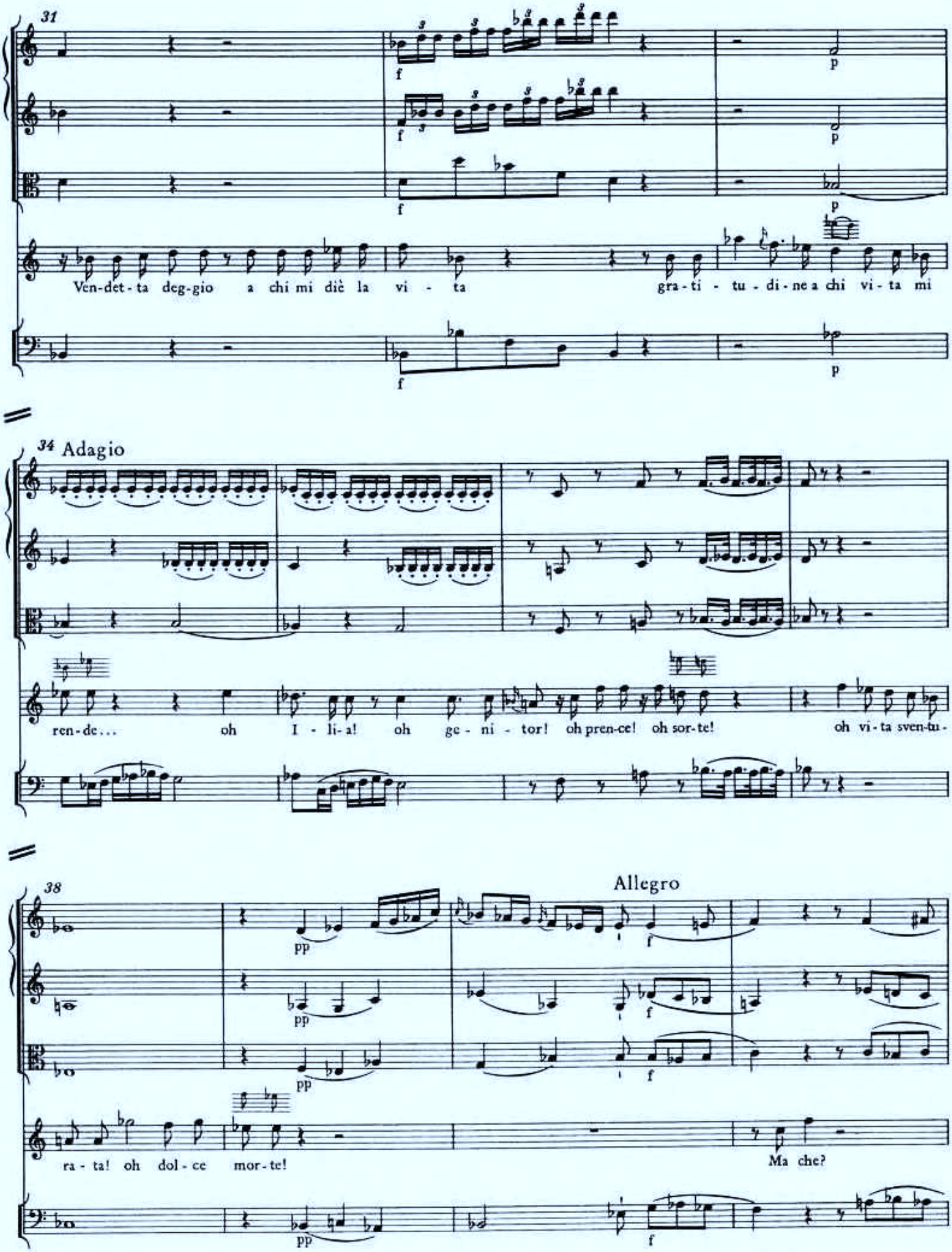
ILIA sola.
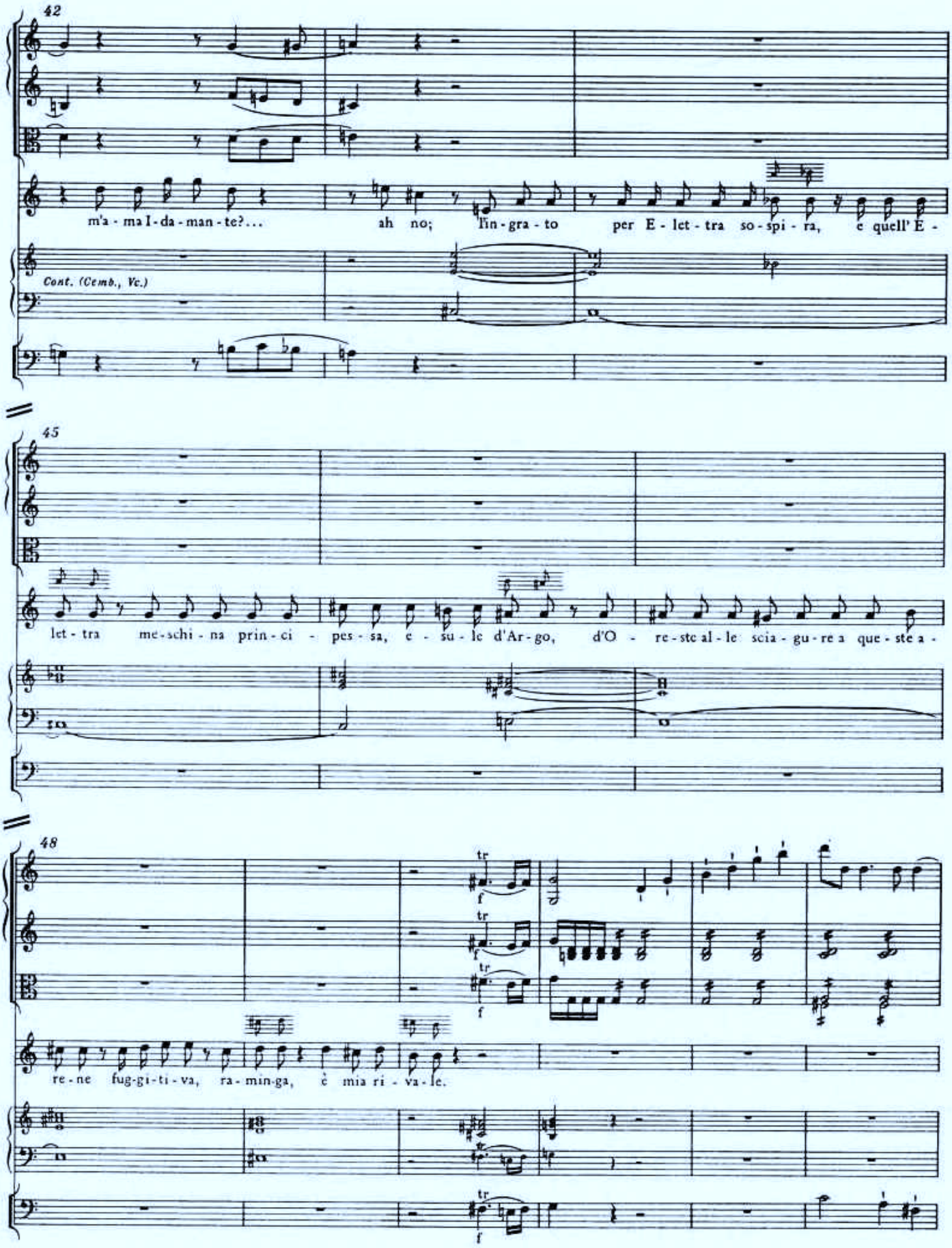


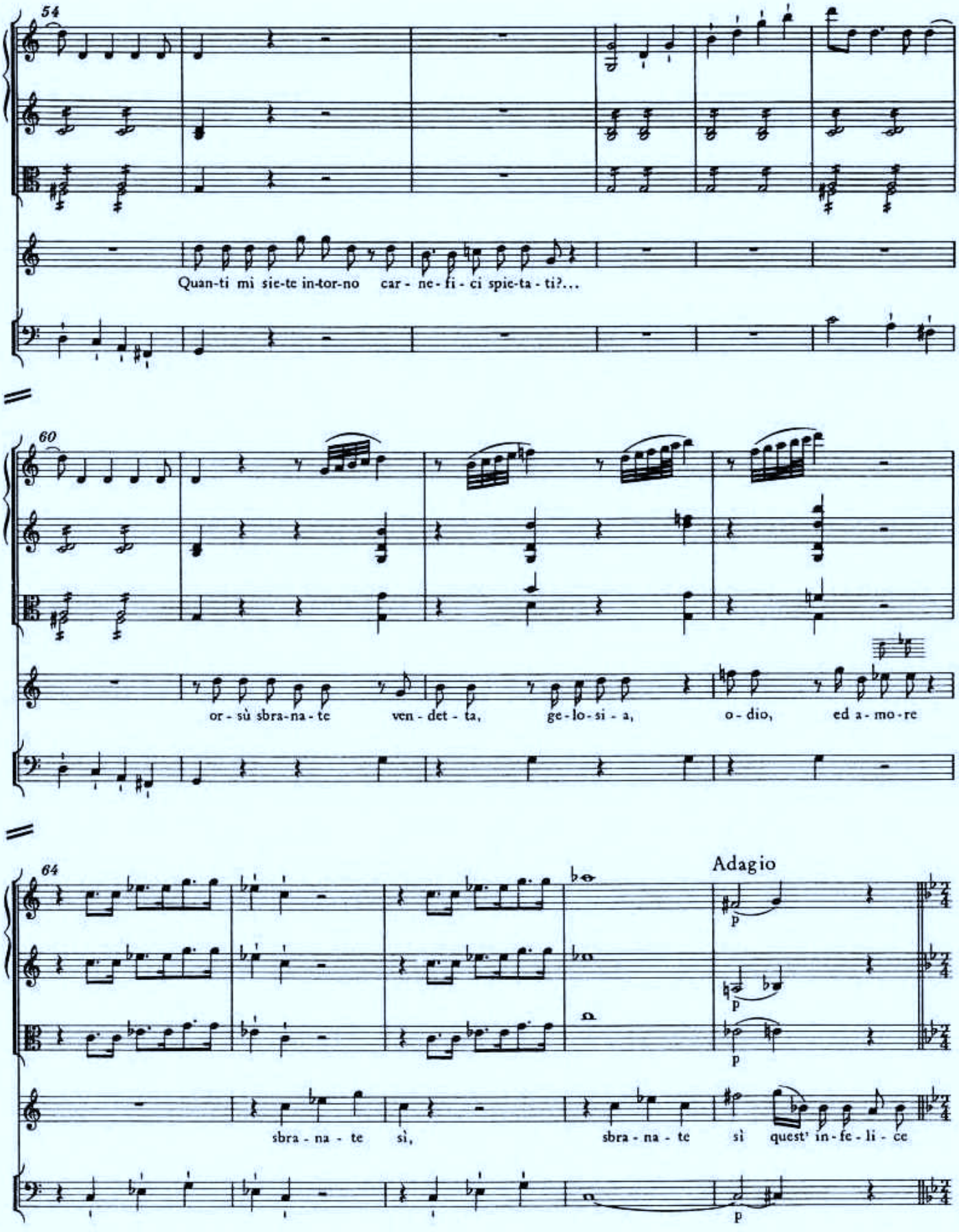
*) Zur originalen Notierung des Basses (Continuo-Cello bzw. Violoncello e Basso) hier und an den entsprechenden Stellen vgl. Vorwort (V/c/2).
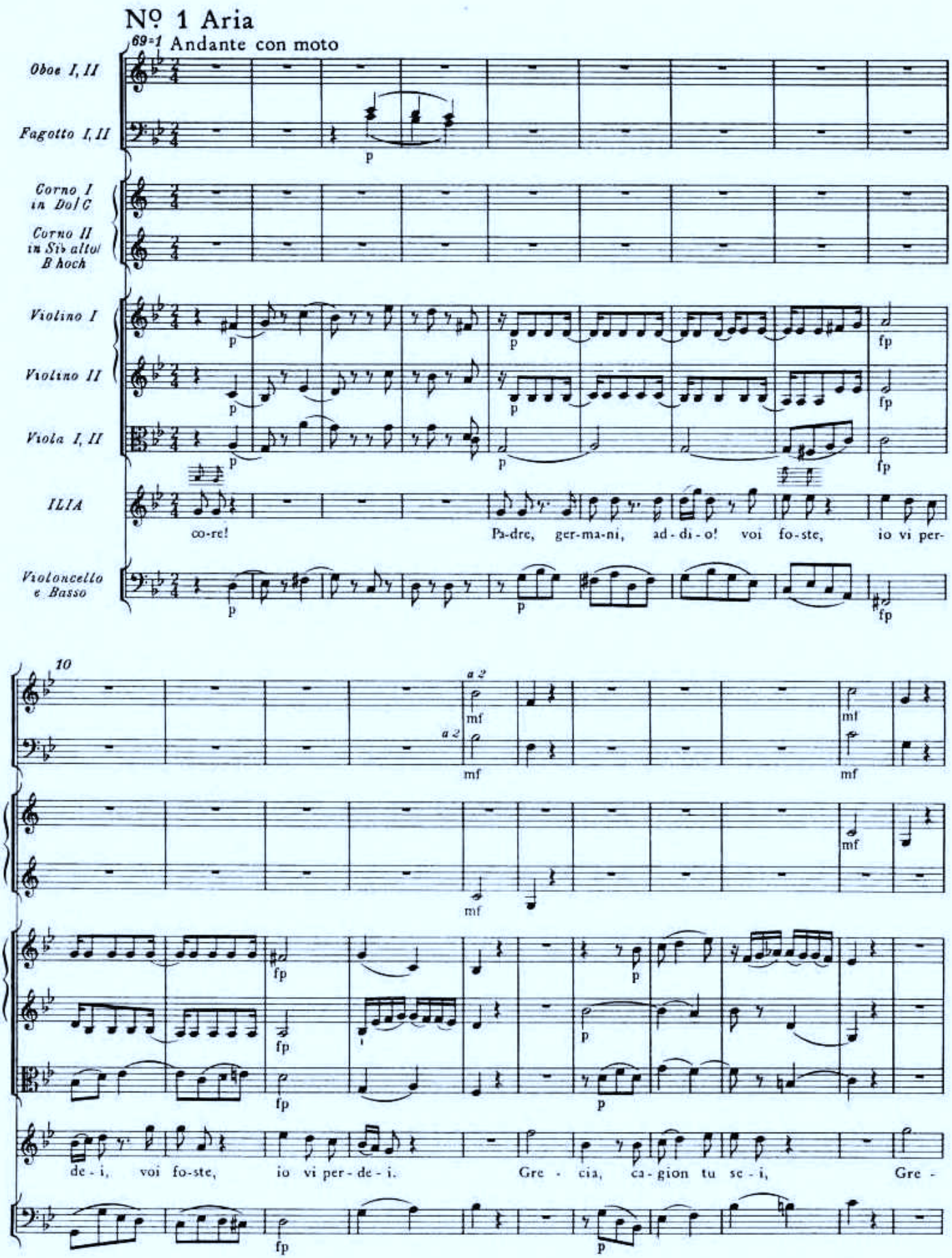

8
fp
fp
fp
mi-co mi-sto col san-gue il san-gue vit-ti-me ge-ne-ro-se, a qual sor-te più re-a ti ri-ser-ba-no i Nu-mi?...
fp
12 Allegro
f
f
f
Pur ven-di-ca-ste vo-i di Pri-a-mo e di Tro-ia i dan-ni e l'on-te?
f
16
Pe-rì la flot-ta Ar-gi-va, e I-do-me-ne-o pa-sto for-se sa-rà d'or-ca vo-ra-ce...
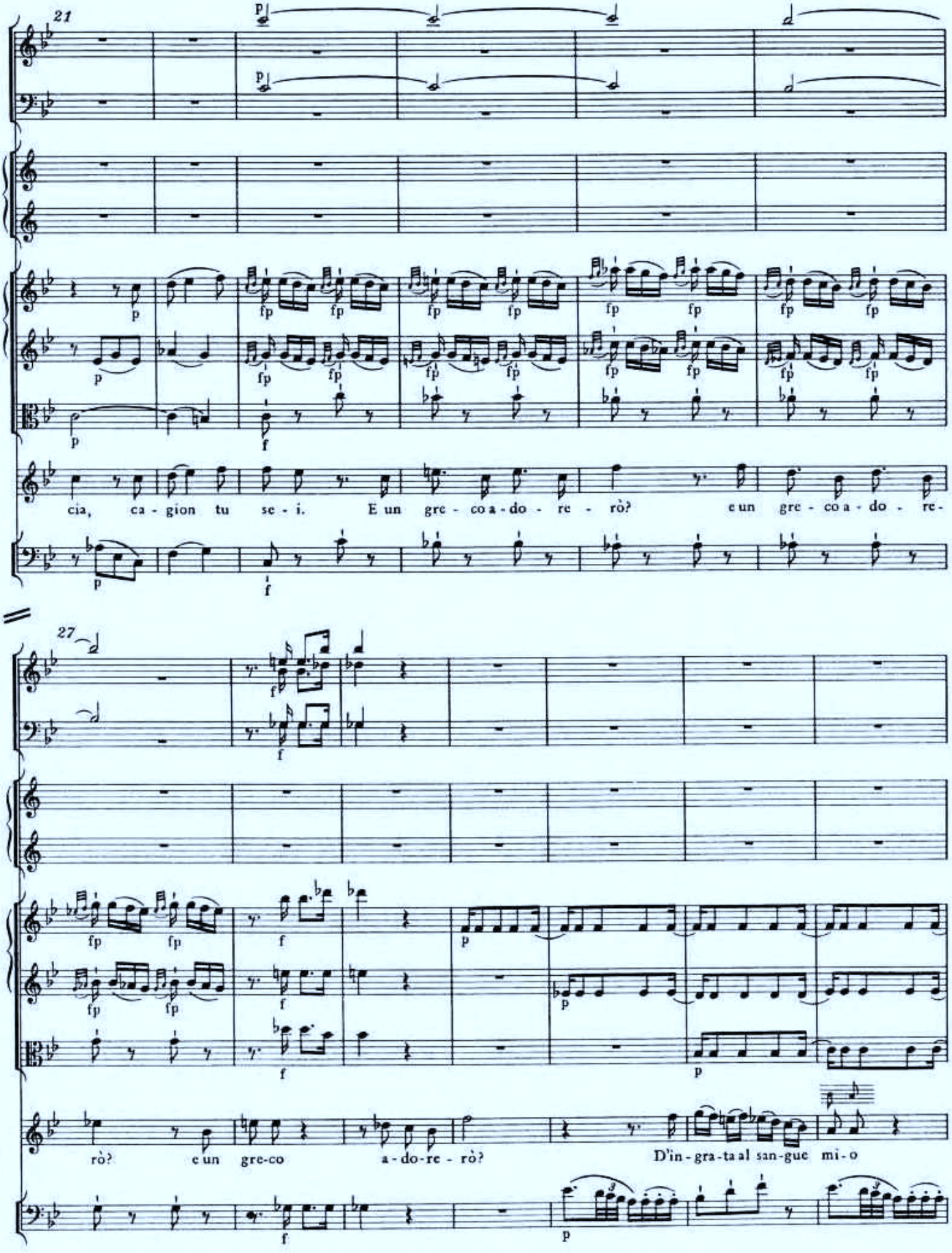

20
ma che mi gio - va, oh ciel! se al pri-mo a-spetto di quel pro-de I-da-man-te, che all'on-de mi ra-
24
Andante agitato
pì, l'o-dio de-po-si, e pria fu schiavo il cor, che m'ac-cor-ges-si des-se-re pri-gio-nie-ra. Ah qual con-
28
tra - sto, oh Di - o! d'op - po-sti af - fet - ti mi de-sta - te nel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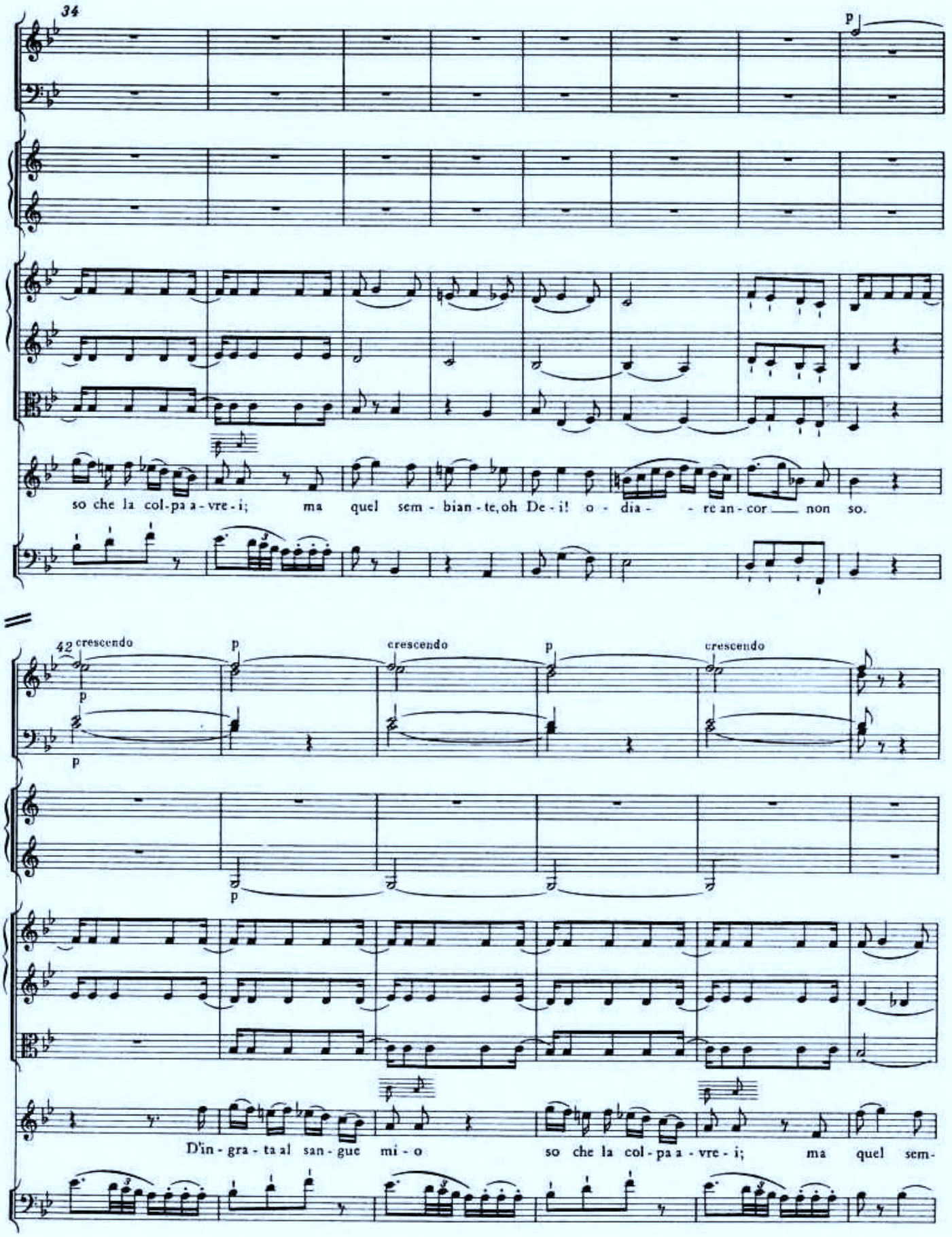

31
Ven-det-ta deg-gio a chi mi diè la vi - ta gra-ti - tu-di-ne a chi vi-ta mi
34 Adagio
ren-de... oh I - li-a! oh ge - ni - tor! oh pren-ce! oh sor-te! oh vi-ta sven-tu-
38
Allegro
ra-ta! oh dol-ce mor-te!
Ma che?
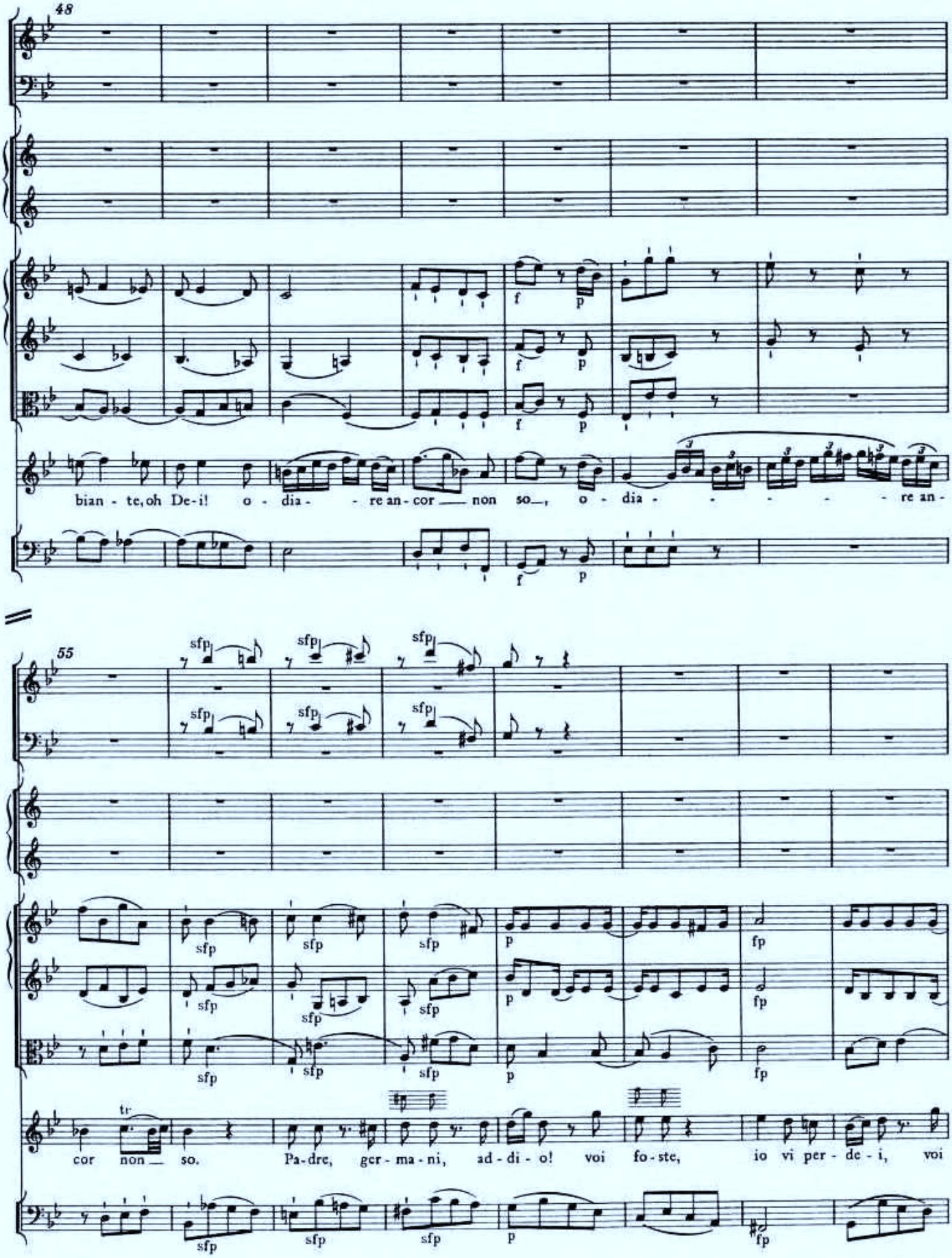

42
m'a - ma l - da - man - te?...
ah no; l'in - gra - to per E - let - tra so - spi - ra, e quell' E -
Cont. (Cemb., Vc.)
45
let - tra me - schi - na prin - ci - pes - sa, e - su - le d'Ar - go, d'O - re - ste al - le scia - gu - re a que - ste a -
48
re - ne fug - gi - ti - va, ra - min - ga, è mia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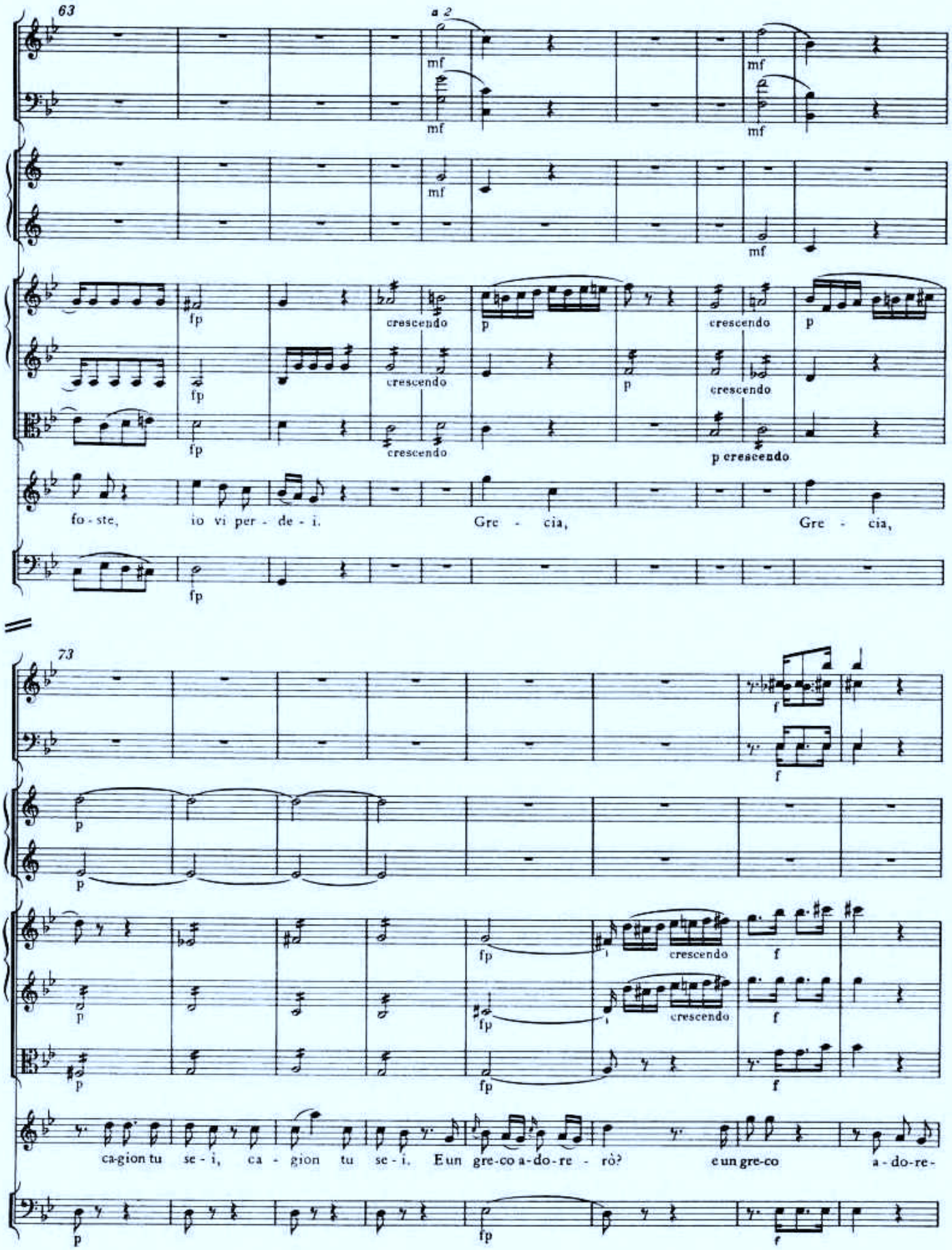

54
Quan-ti mì sie-te in-tor-no car - ne - fi - ci spie-ta - ti?...
60
or - sù sbra-na - te ven - det - ta, ge - lo - si - a, o - dio, ed a - mo - re
64
Adagio
p
sbra - na - te sì, sbra - na - te sì quest' in - fe - li - ce
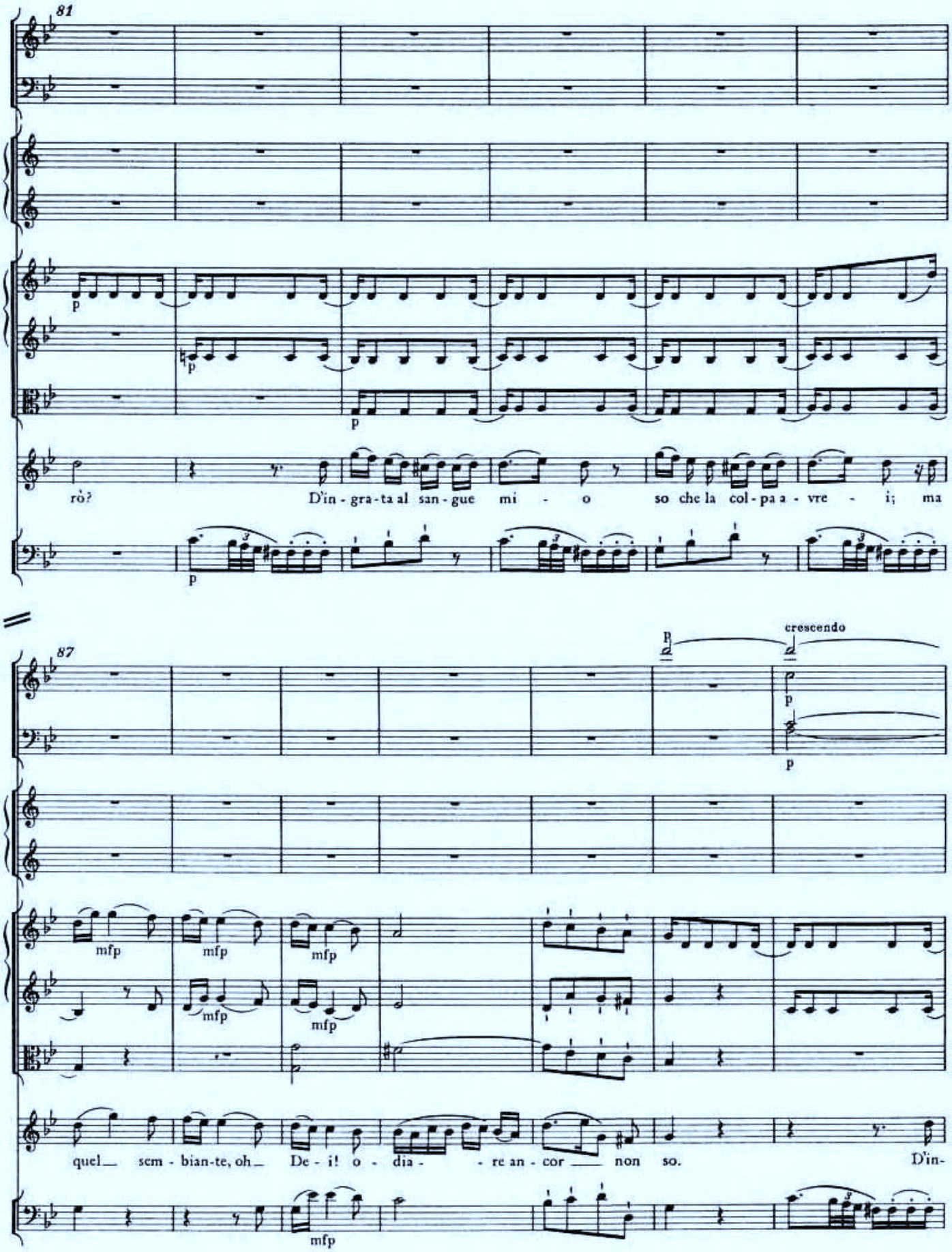

Nº 1 Aria
69=1 Andante con moto
Oboe I, II
Fagotto I, II
Corno I in Do/C
Corno II in Si♭ alto/B hoch
Violino I
Violino II
Viola I, II
ILIA
co-re!
Pa-dre, ger-ma-ni, ad-di-o! voi fo-ste, io vi per-
Violoncello e Basso
10
de-i, voi fo-ste, io vi per-de-i. Gre-cia, ca-gion tu se-i, Gre-
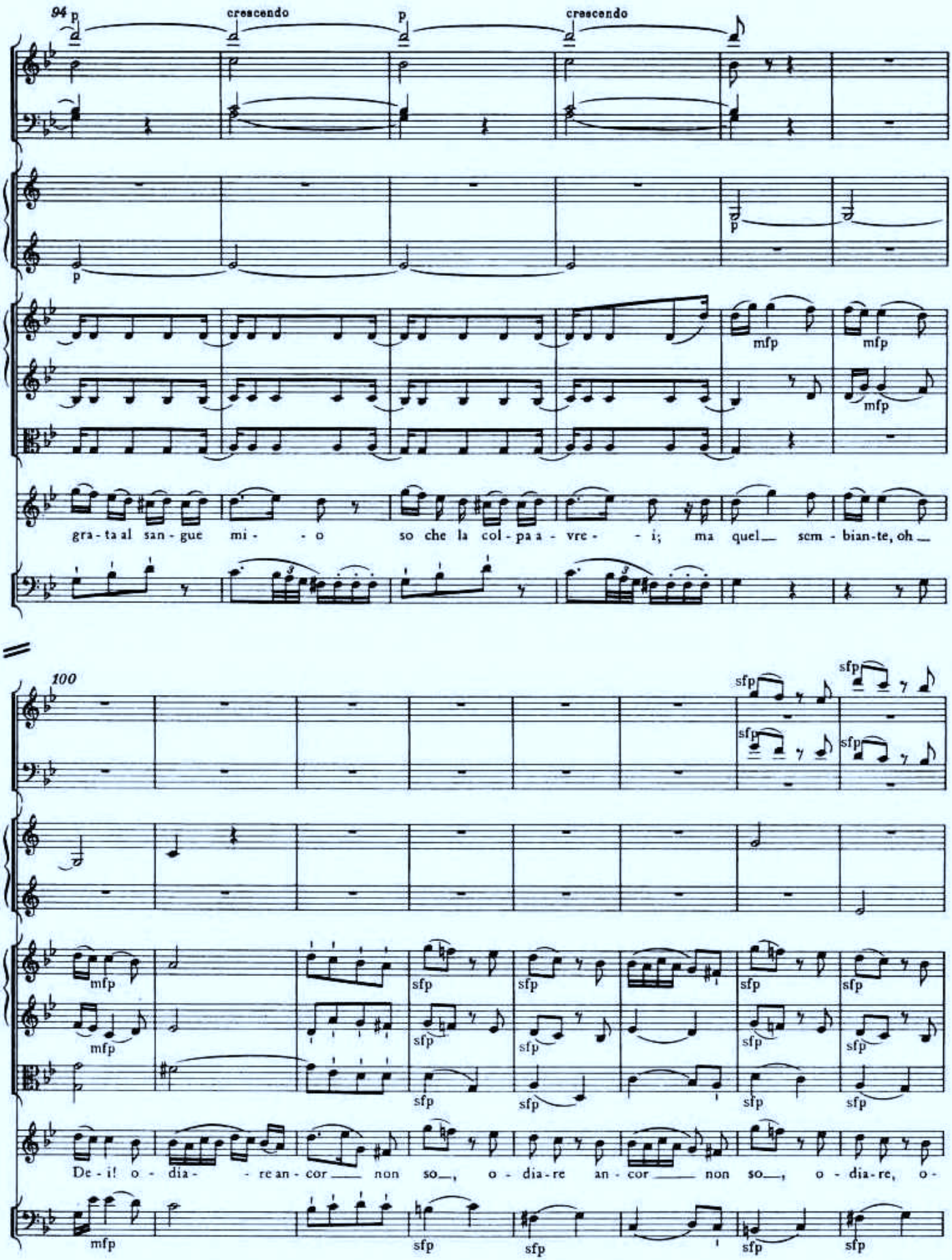

21
cia, ca - gion tu se - i. E un gre - co a - do - re - rò? e un gre - co a - do - re -
27
rò? e un gre-co a - do-re - rò? D'in - gra - ta al san-gue mi - o
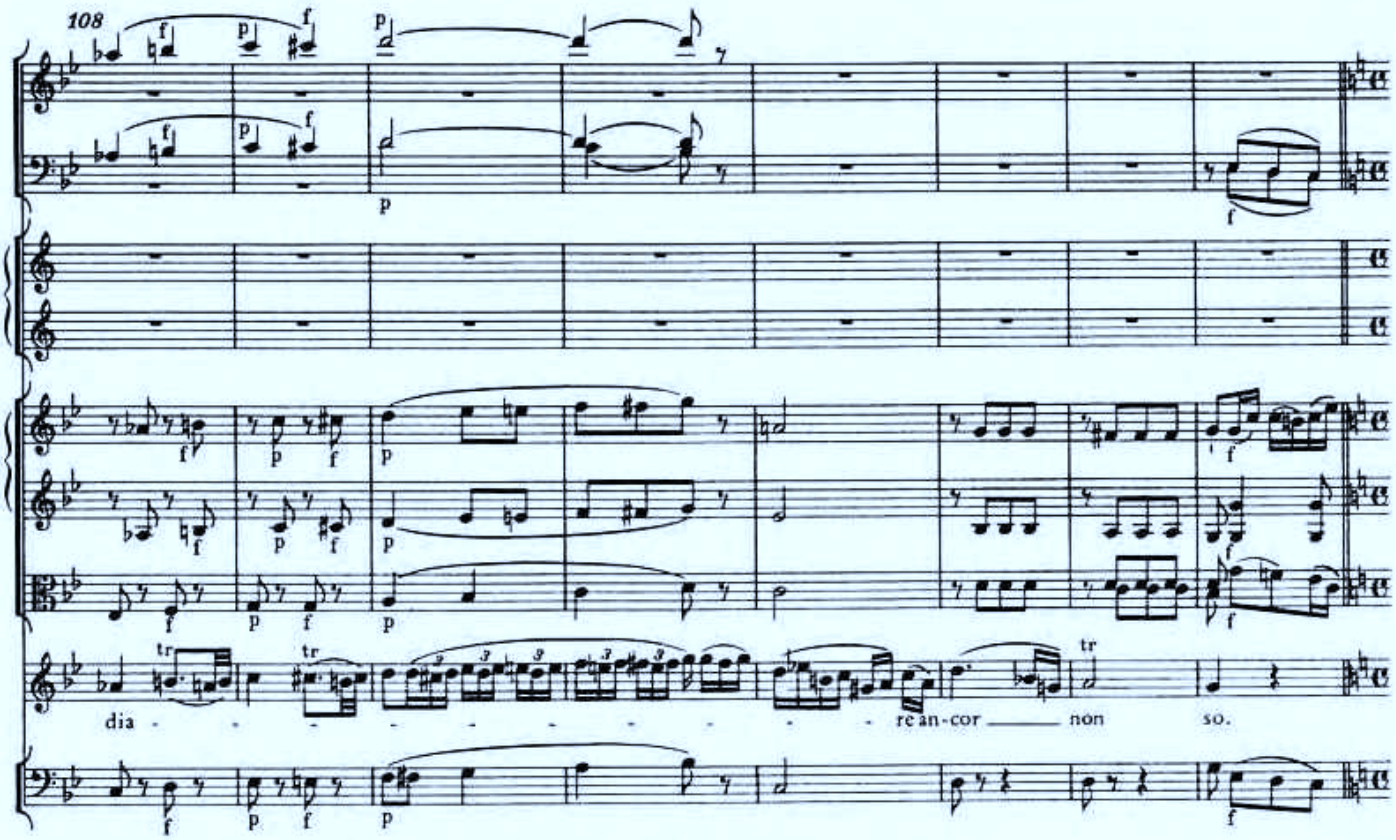

34
p
so che la col-pa a-vre-i; ma quel sem-bian-te, oh De-i! o-dia- re an-cor non so.
42
crescendo
p
crescendo
p
crescendo
D'in-gra-ta al san-gue mi-o so che la col-pa a-vre-i; ma quel sem-


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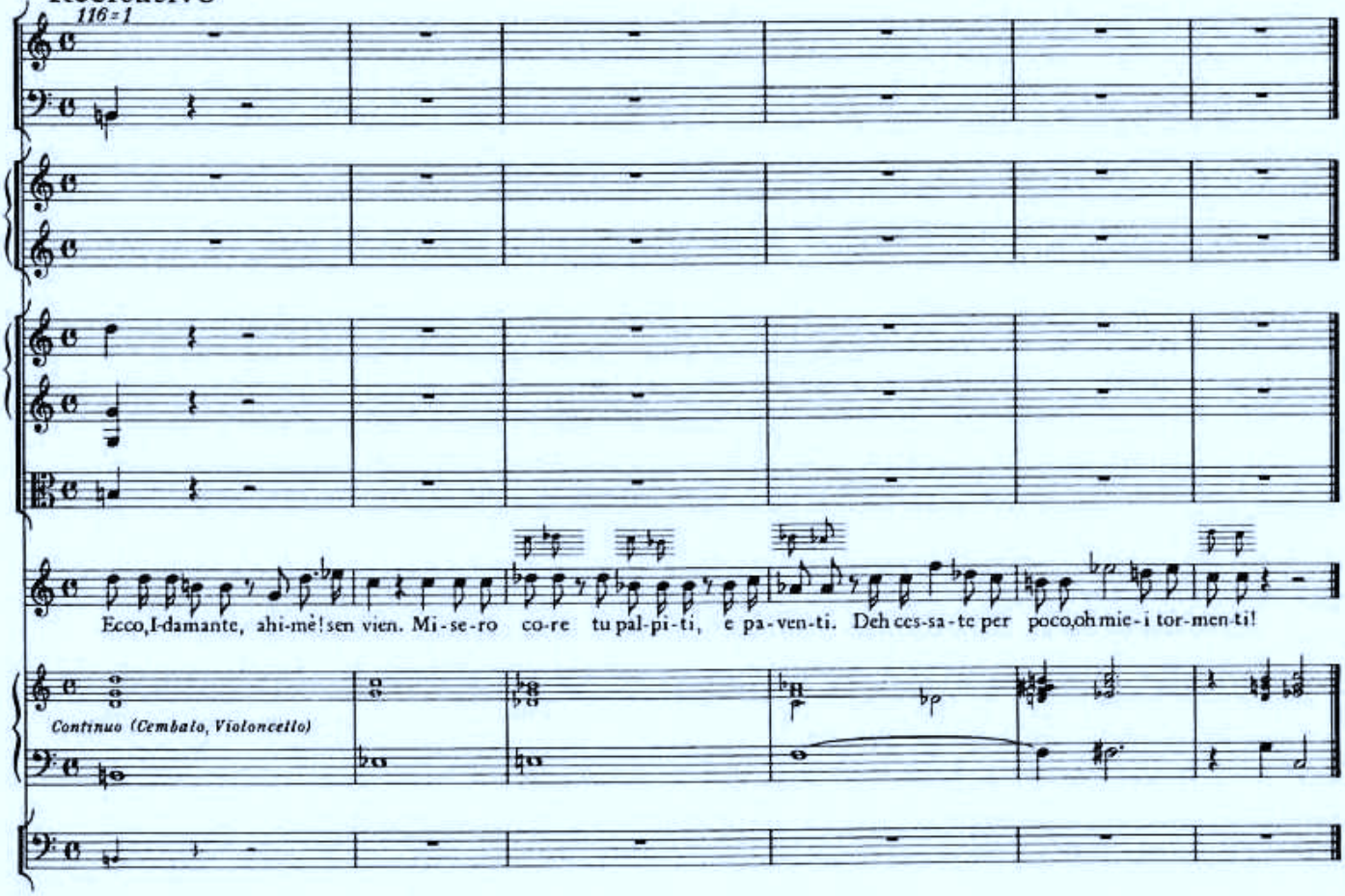

63
a 2
mf
mf
mf
mf
mf
mf
fp
fp
fp
crescendo
crescendo
crescendo
p
p
crescendo
crescendo
p crescendo
fo - ste,
io vi per - de - i.
Gre - cia,
Gre - cia,
fp
73
f
f
p
p
fp
crescendo
f
p
fp
crescendo
f
p
fp
f
ca-gion tu se - i,
ca - gion tu se - i.
E un gre-co a-do-re - rò?
e un gre-co
a - do-re-
p
fp
f


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


94
p
crescendo
p
crescendo
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
De - i! o - dia - - re an - cor _ non so_, o - dia - re an - cor _ non so_, o - dia - re, o -


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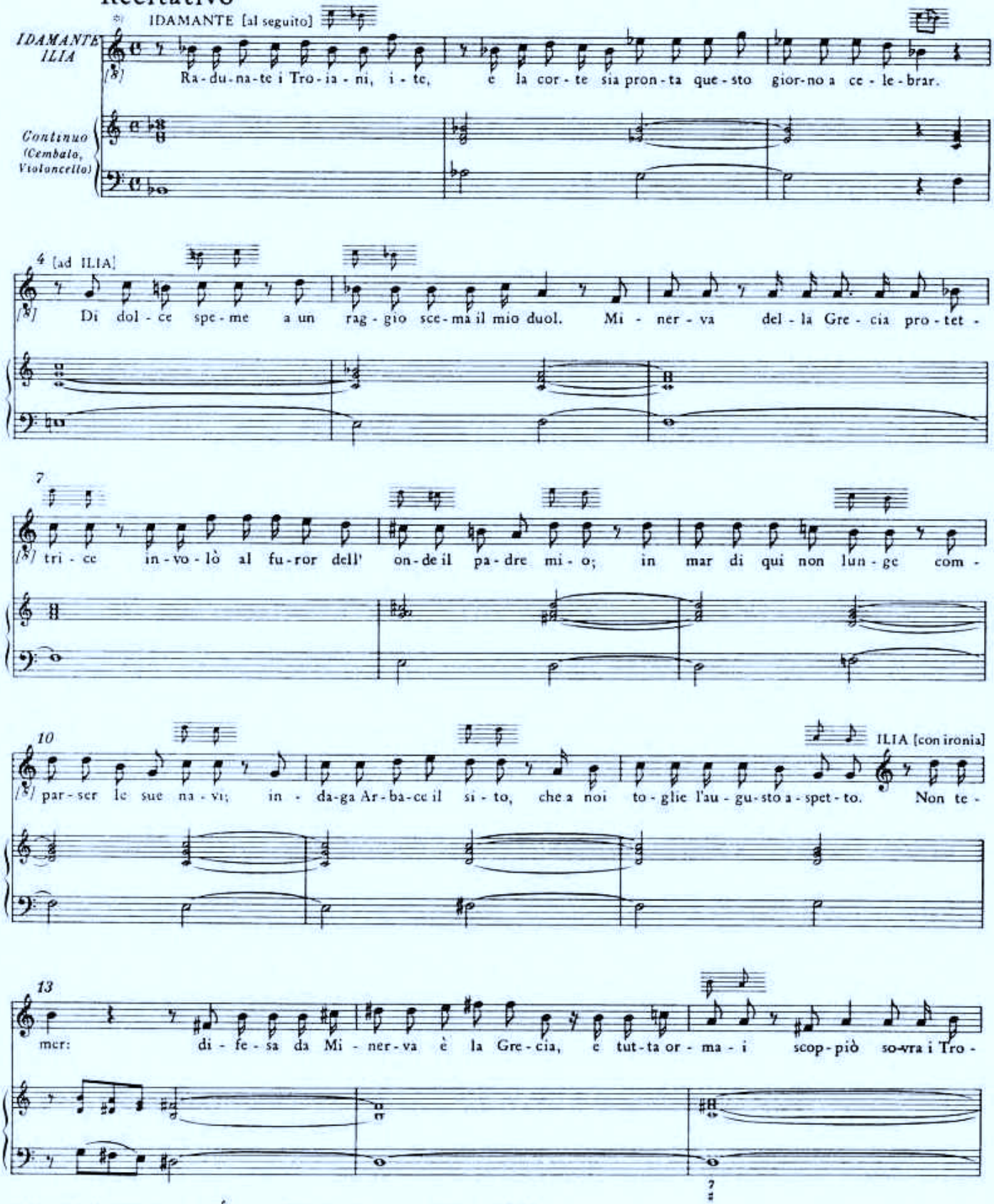
Recitativo


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)
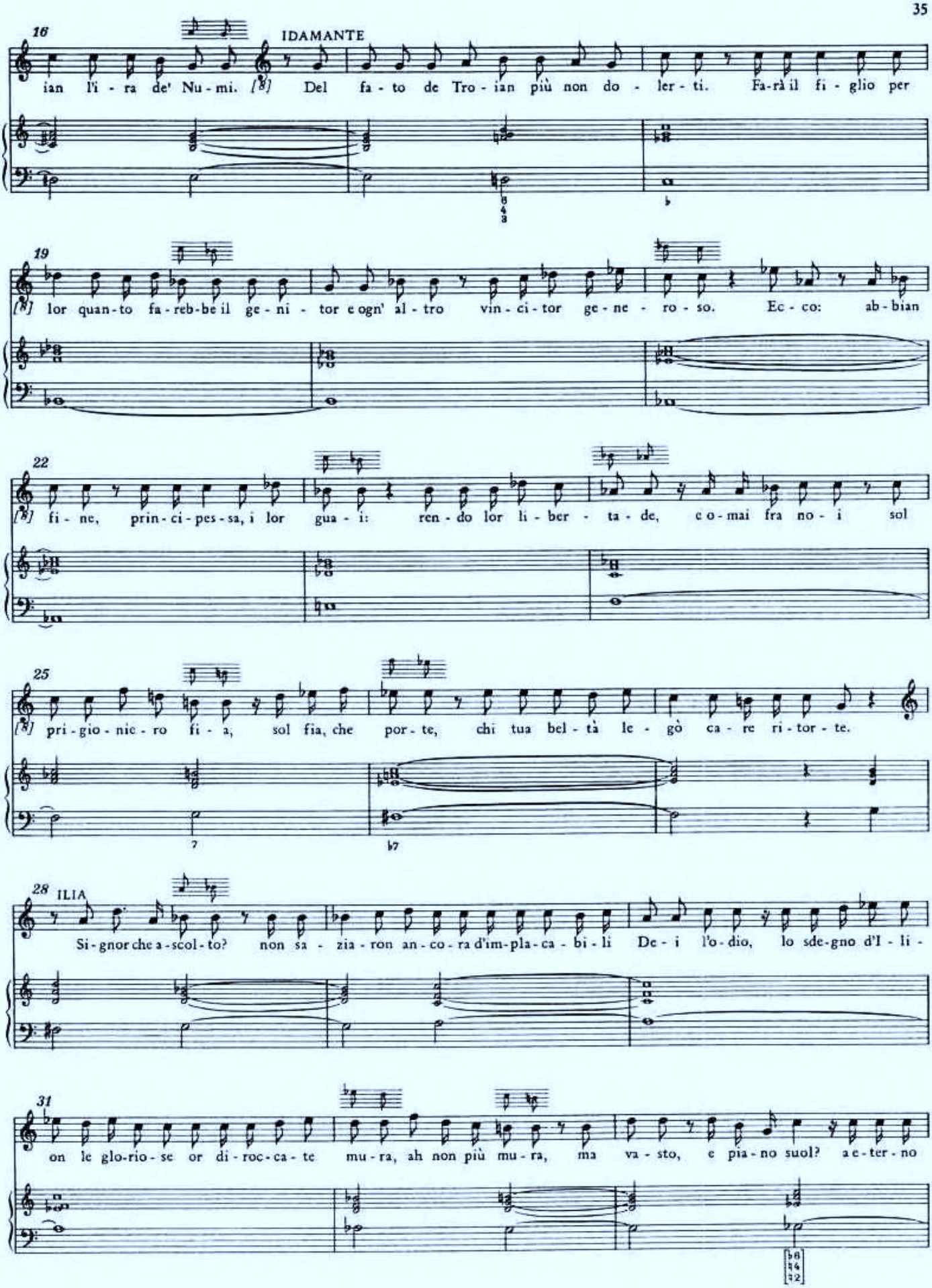
Scena II
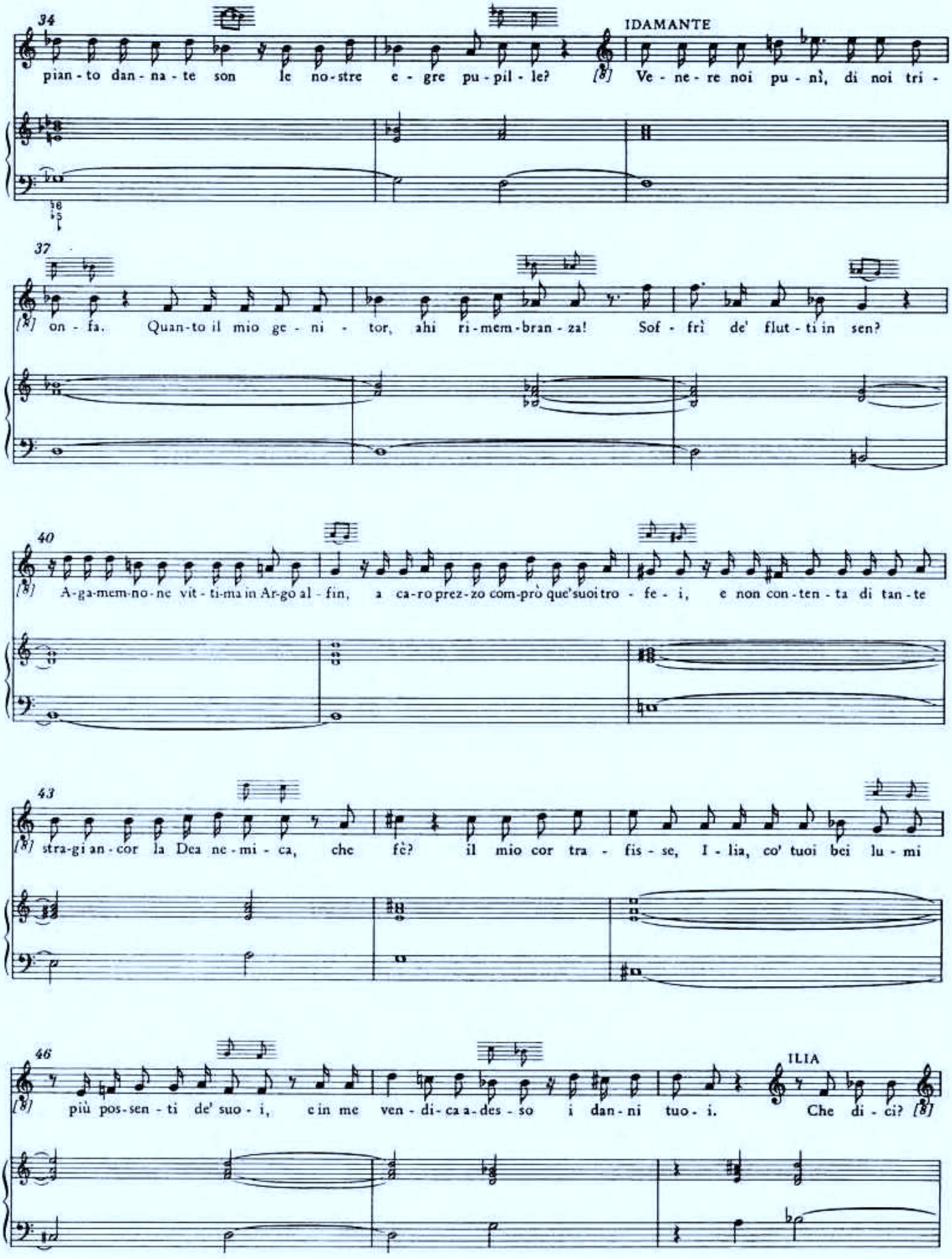
IDAMANTE, ILIA; seguito d'Idamante.
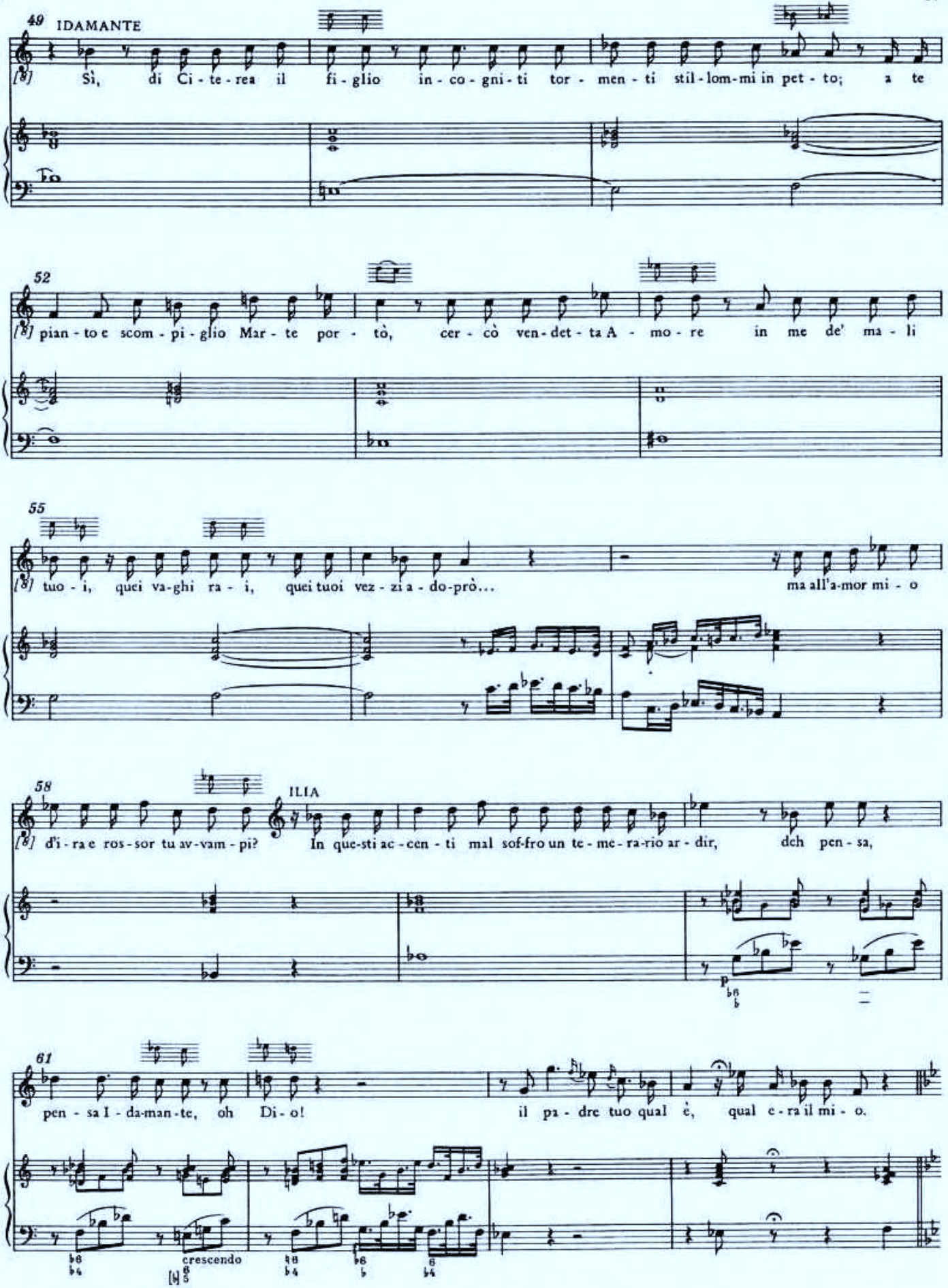
Recitativo
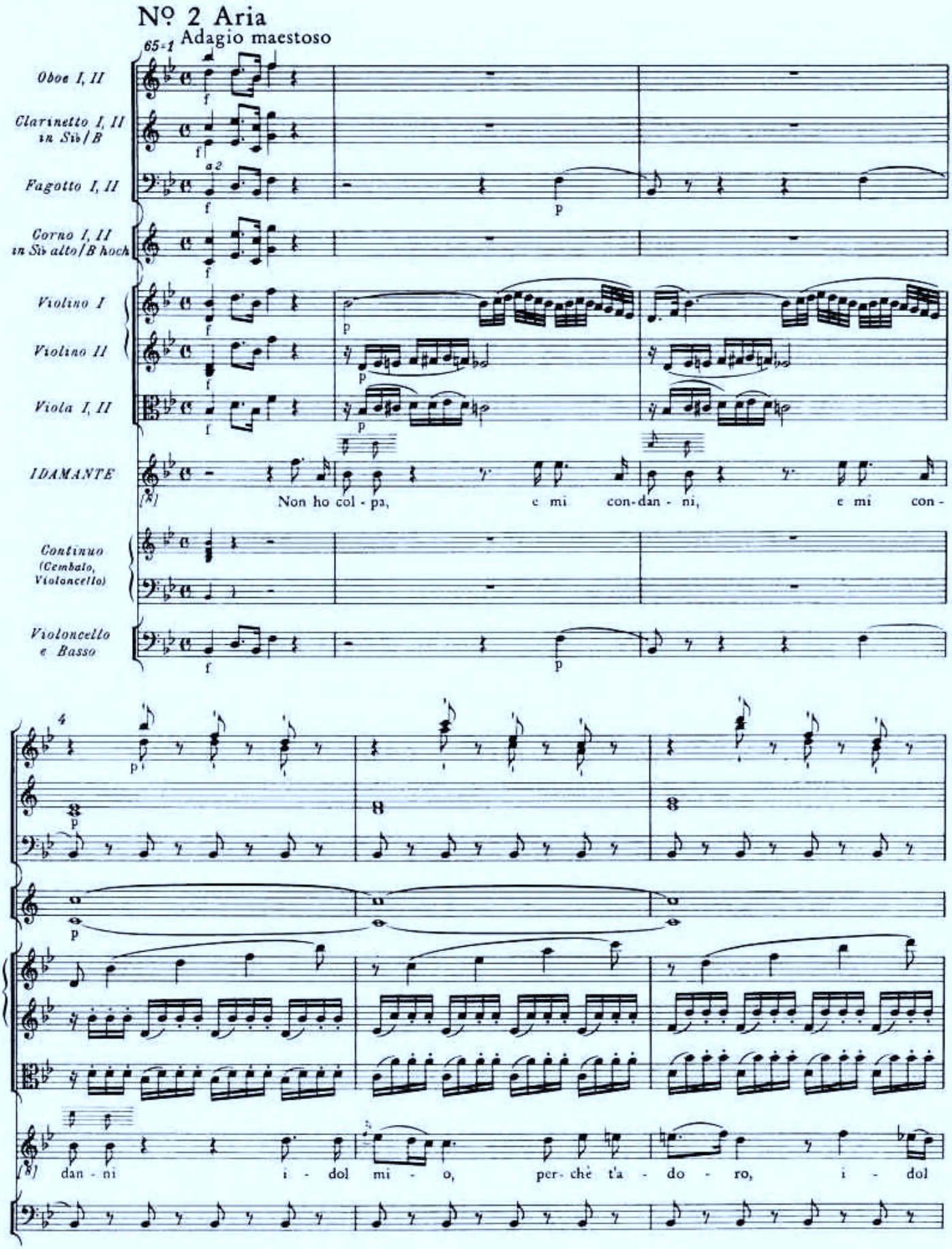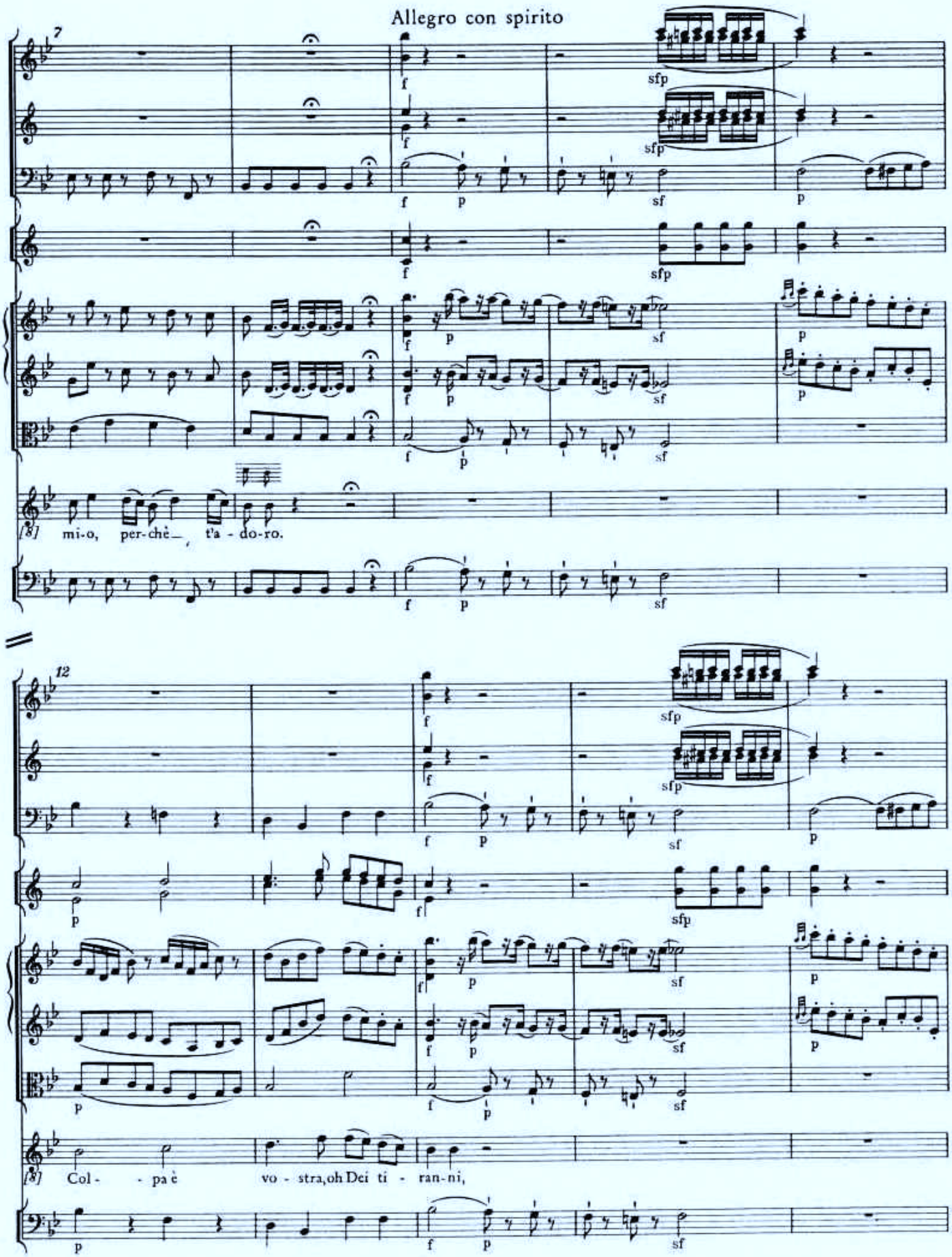


*) Zur doppelten Bedeutung von 𝄞 (𝄡) für die Partie des Idamante vgl. Vorwort (V/b/1).
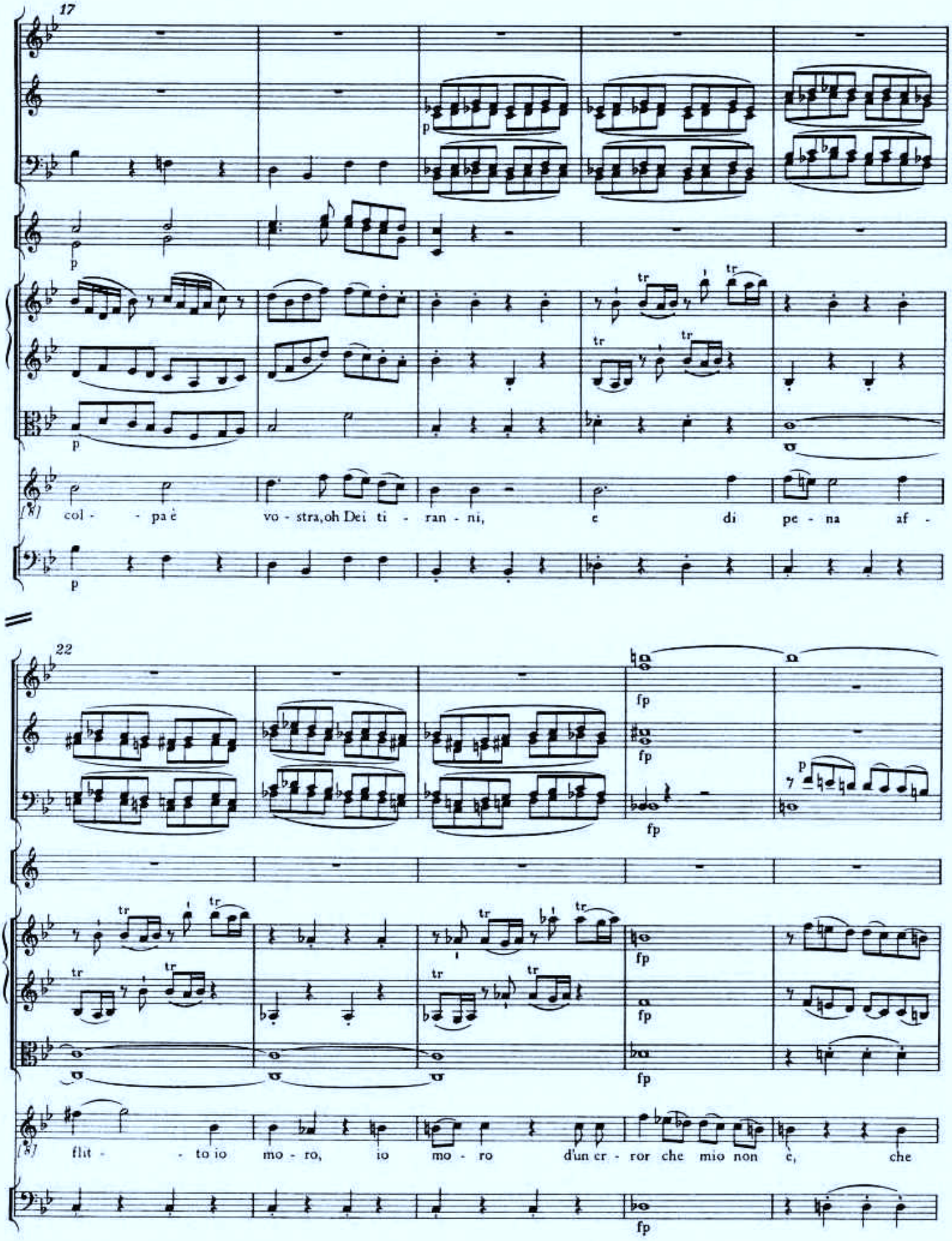

16
IDAMANTE
ian l'i - ra de' Nu - mi. [8] Del fa - to de Tro - ian più non do - ler - ti. Fa-rà il fi - glio per
19
[8] lor quan-to fa-reb-be il ge - ni - tor e ogn' al - tro vin - ci - tor ge - ne - ro - so. Ec - co: ab - bian
22
[8] fi - ne, prin - ci - pes - sa, i lor gua - i: ren - do lor li - ber - 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
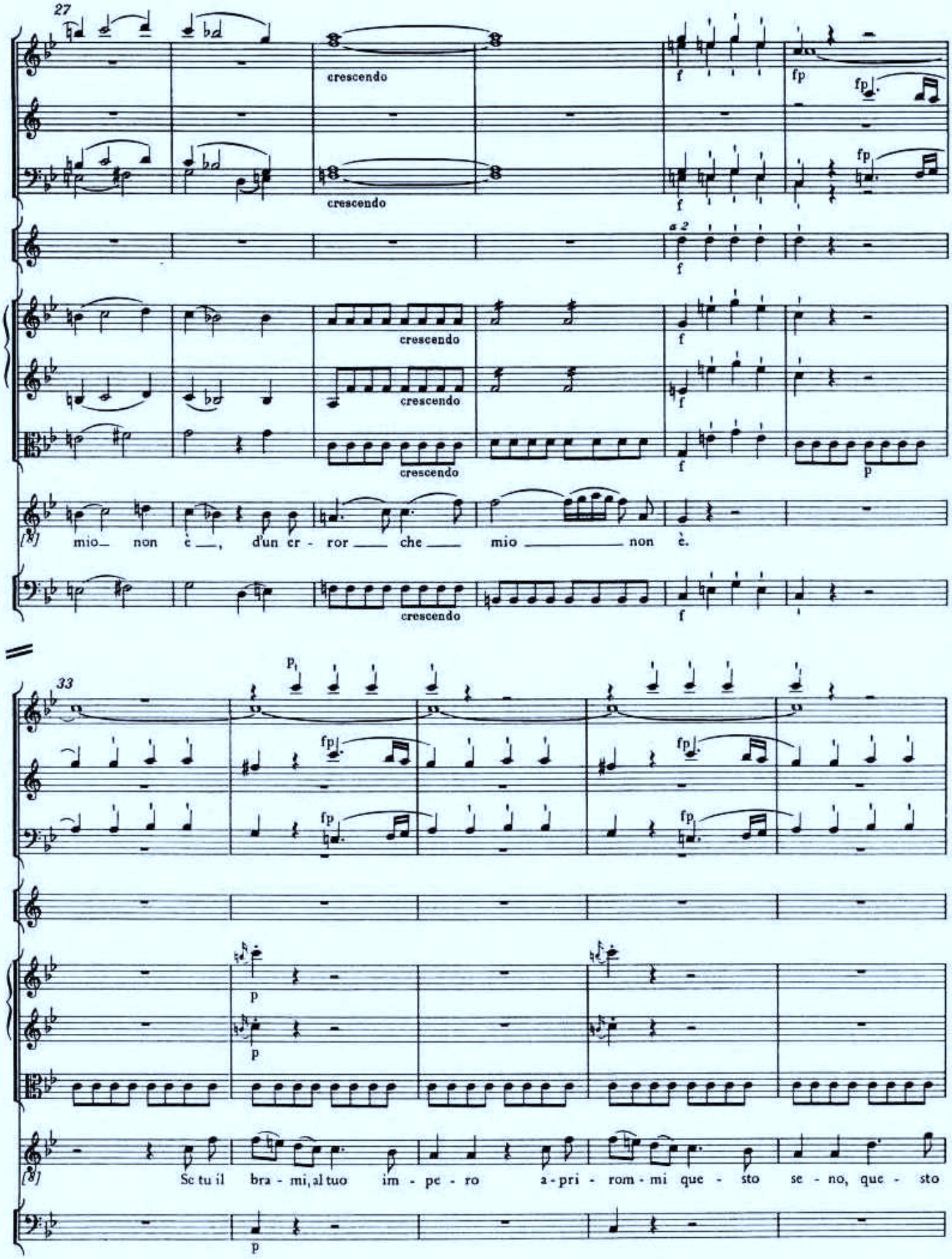

34
pian - to dan - na - te son le no - stre e - gre pu - pil - le?
IDAMANTE
Ve - ne - re noi pu - nì, di noi tri -
37
on - fa. Quan - to il mio ge - ni - tor, ahi ri - mem - bran - za!
Sof - frì de' flut - ti in sen?
40
A - ga - mem - no - ne vit - ti - ma in Ar - go al - fin, a ca - ro prez - zo com - prò que' suoi tro - fe - i,
e non con - ten - ta di tan - te
43
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
più pos - sen - ti de' suo - i, e in me ven - di - ca a - des - so i dan - ni tuo - i.
ILIA
Che di - ci?
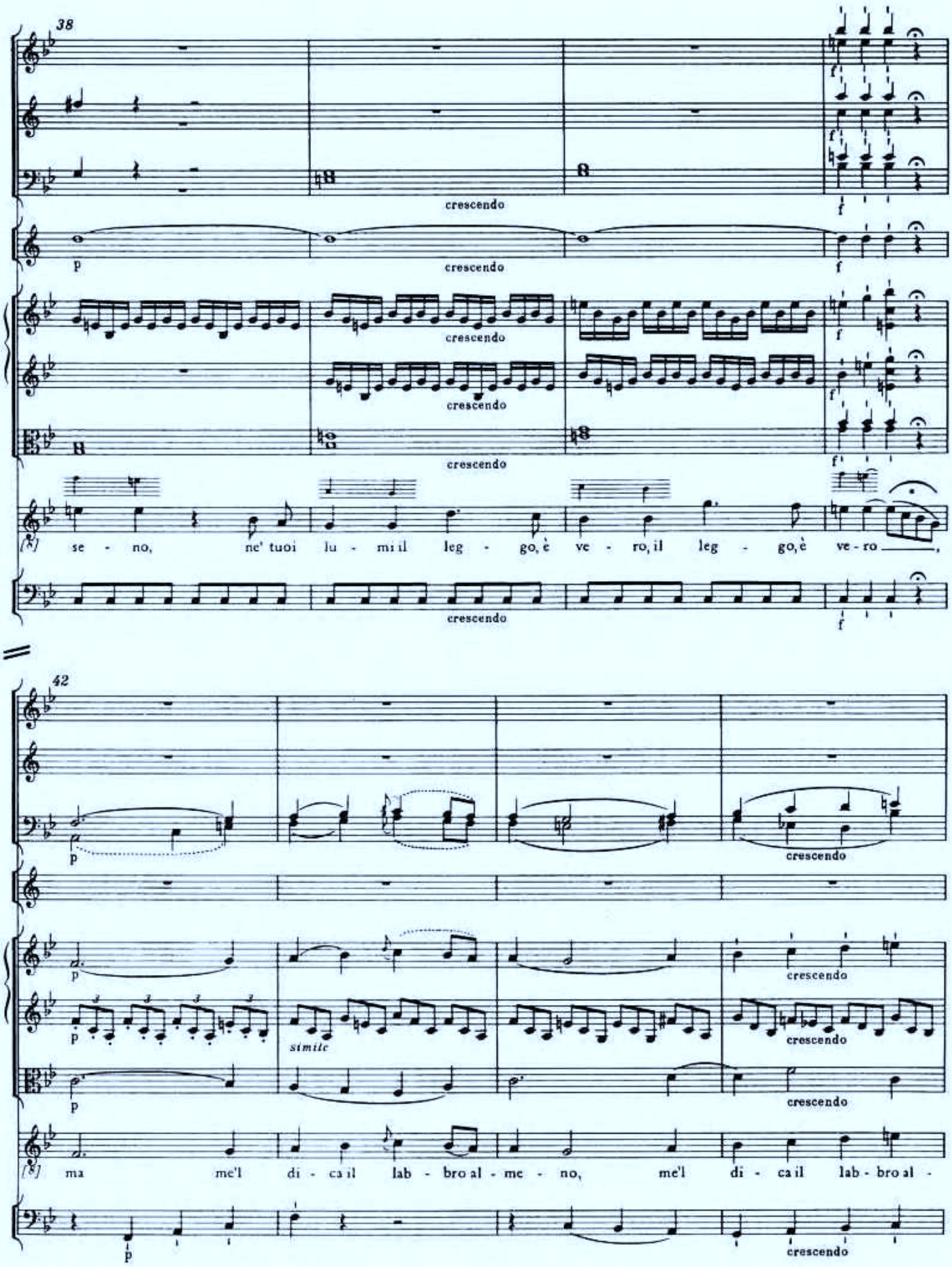

49
IDAMANTE
Sì, di Ci - te - rea il fi - glio in - co - gni - ti tor - men - ti stil - lom - mi in pet - to; a te
52
pian - to e scom - pi - glio Mar - te por - tò, cer - cò ven - det - ta A - mo - re in me de' ma - li
55
tuo - i, quei va - ghi ra - i, quei tuoi vez - zi a - do - prò... ma all'a - mor 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
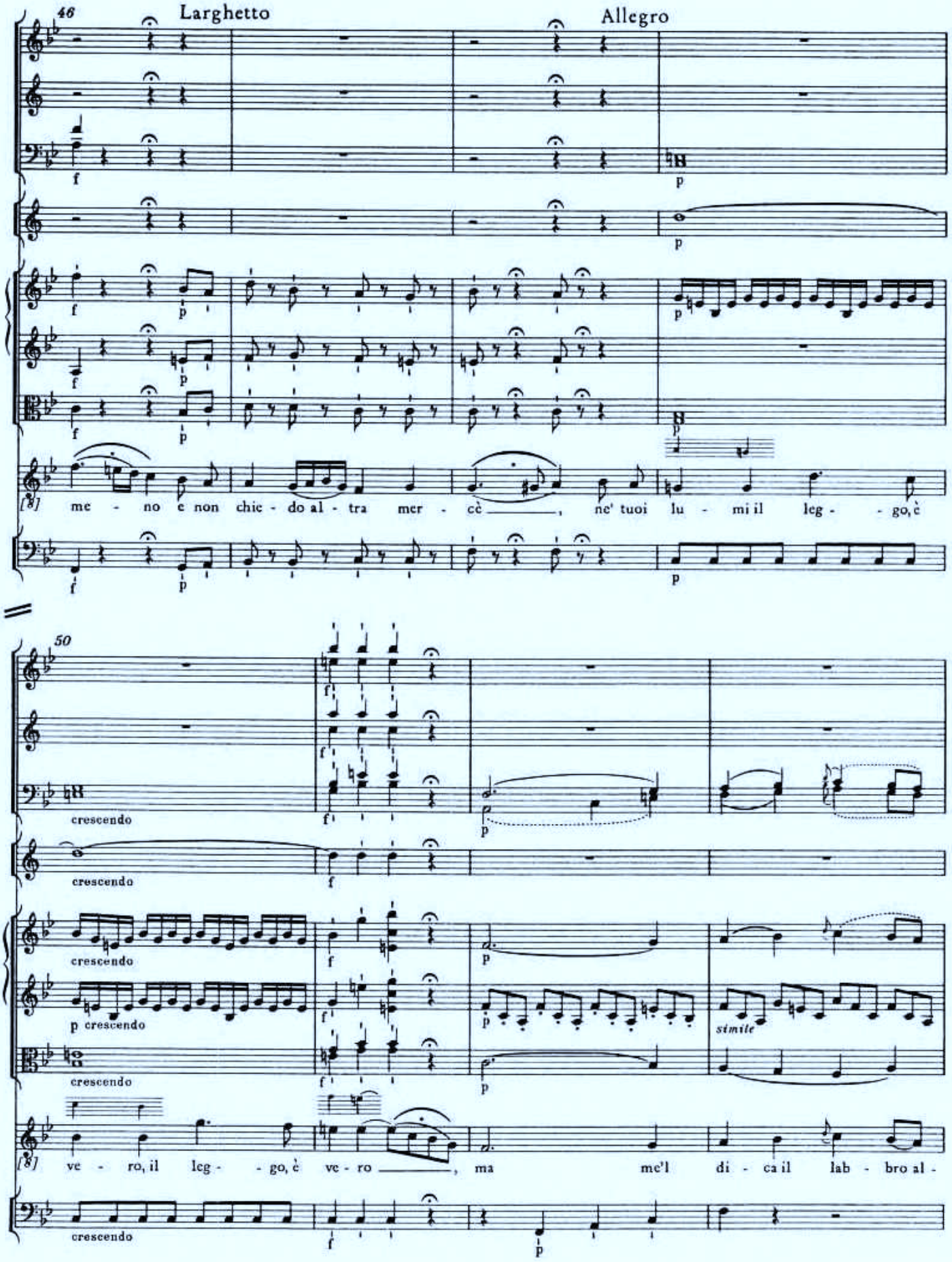

Nº 2 Aria
Adagio maestoso
65-1
Oboe I, II
Clarinetto I, II in Sib/B
Fagotto I, II
Corno I, II in Sib alto/B hoch
Violino I
Violino II
Viola I, II
IDAMANTE
Non ho col - pa, e mi con-dan - ni, e mi con -
Continuo (Cembalo, Violoncello)
Violoncello e Basso
dan - ni i - dol mi - o, per- chè t'a - do - ro, i - dol
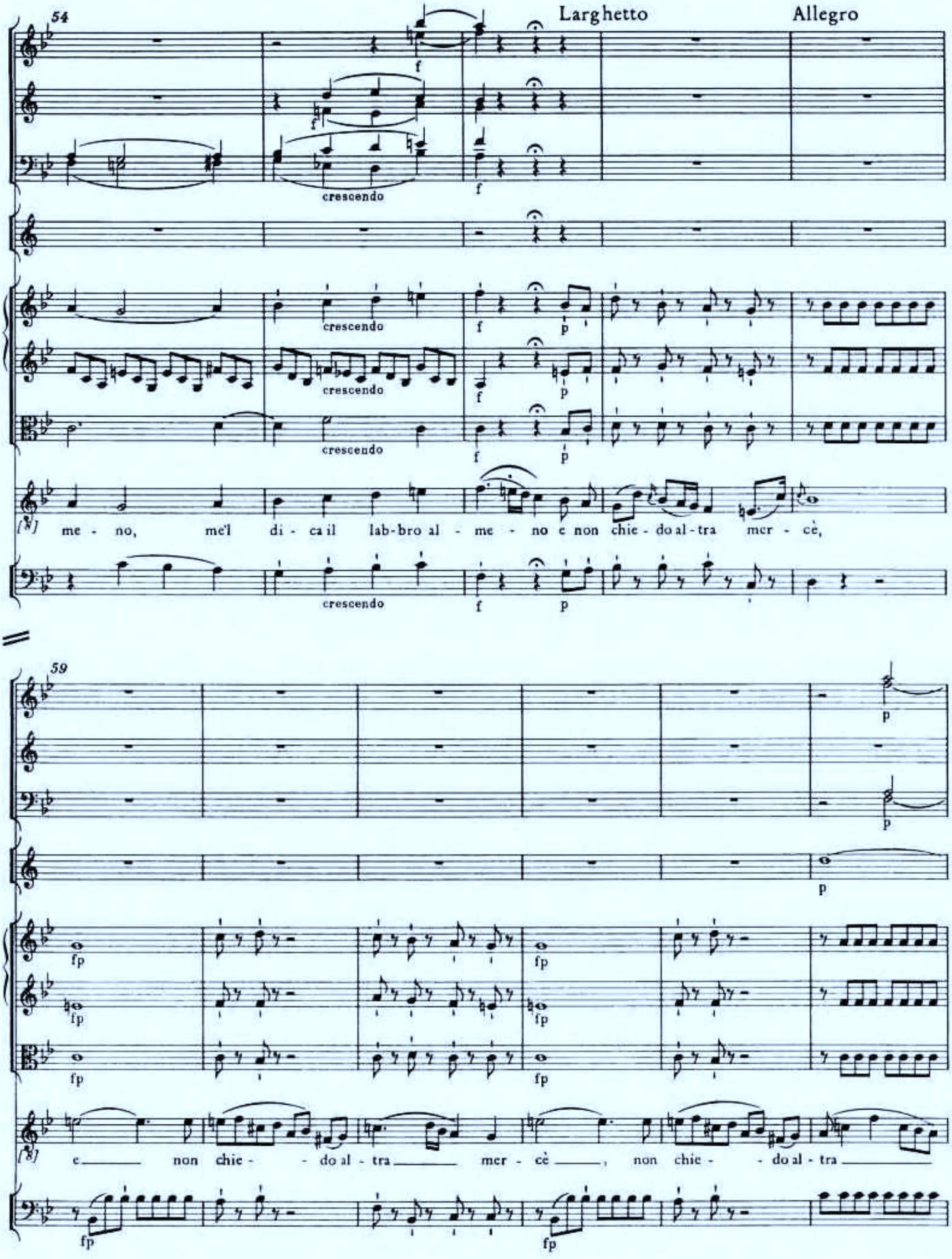

Allegro con spirito
7
12
[8] mi-o, per-chè_ t'a - do-ro.
[8] Col - - pa è vo - stra, oh Dei ti - ran-ni,
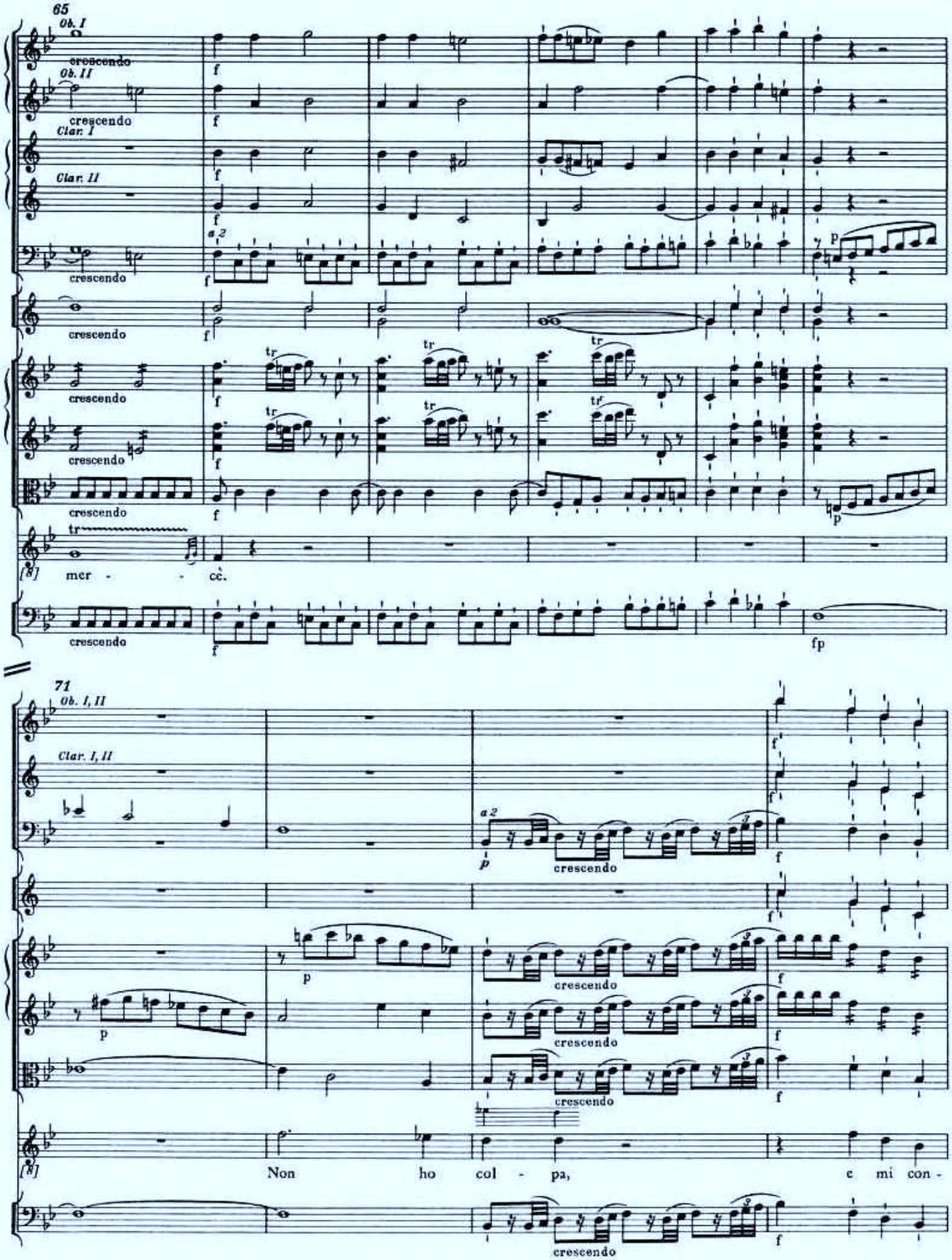

17
p
tr
col - - pa è vo - stra, oh Dei ti - ran - ni, e di pe - na af -
22
fp
flit - - to io mo - ro, io mo - ro d'un er - ror che mio non è, che
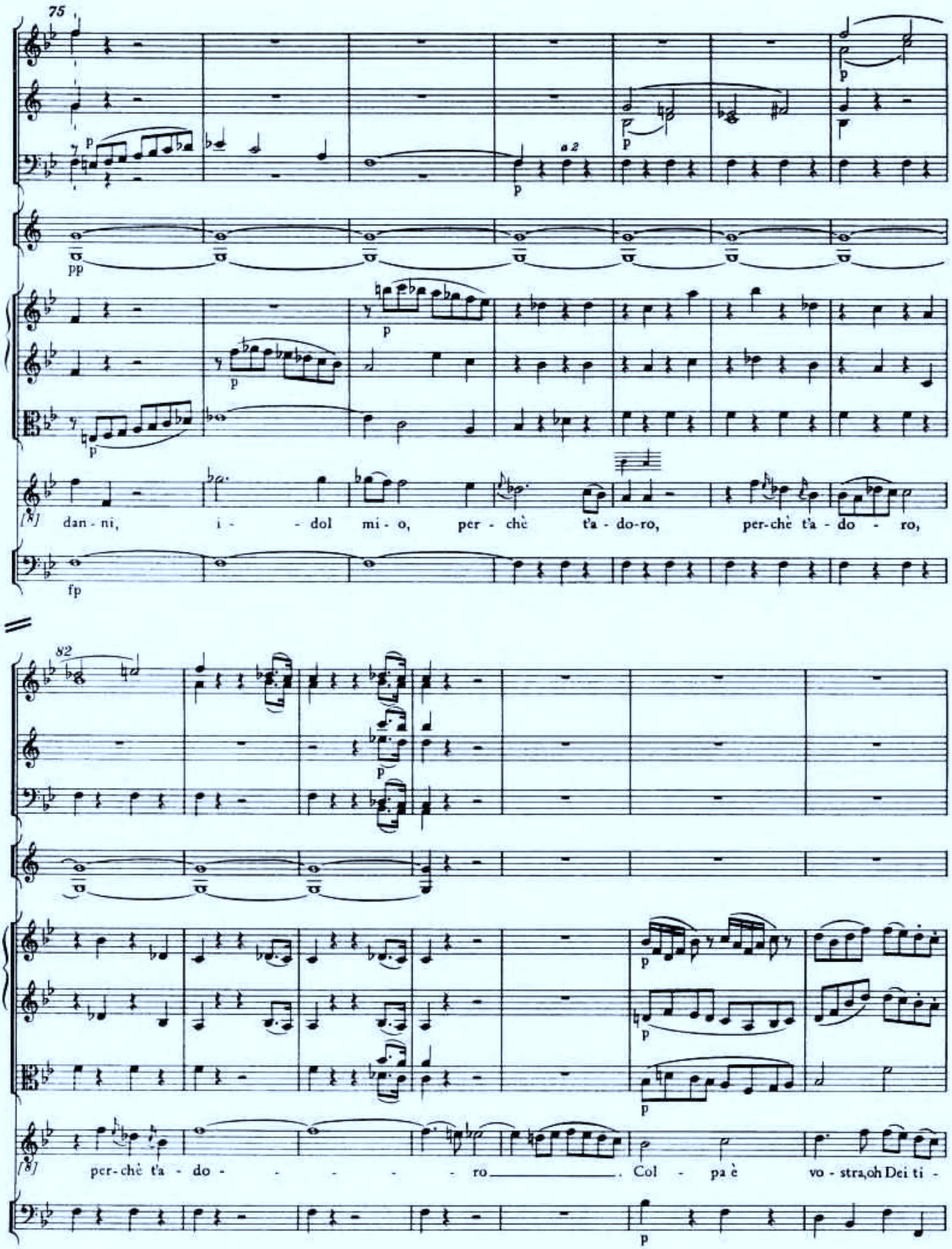

27
crescendo
crescendo
f
fp
fp
fp
a 2
f
crescendo
crescendo
crescendo
f
f
f
p
(8)
mio non è, d'un er - ror che mio non è.
crescendo
f
33
p
fp
fp
fp
fp
p
p
(8)
Se tu il bra - mi, al tuo im - pe - ro a - pri - rom - mi que - sto se - no, que - sto
p

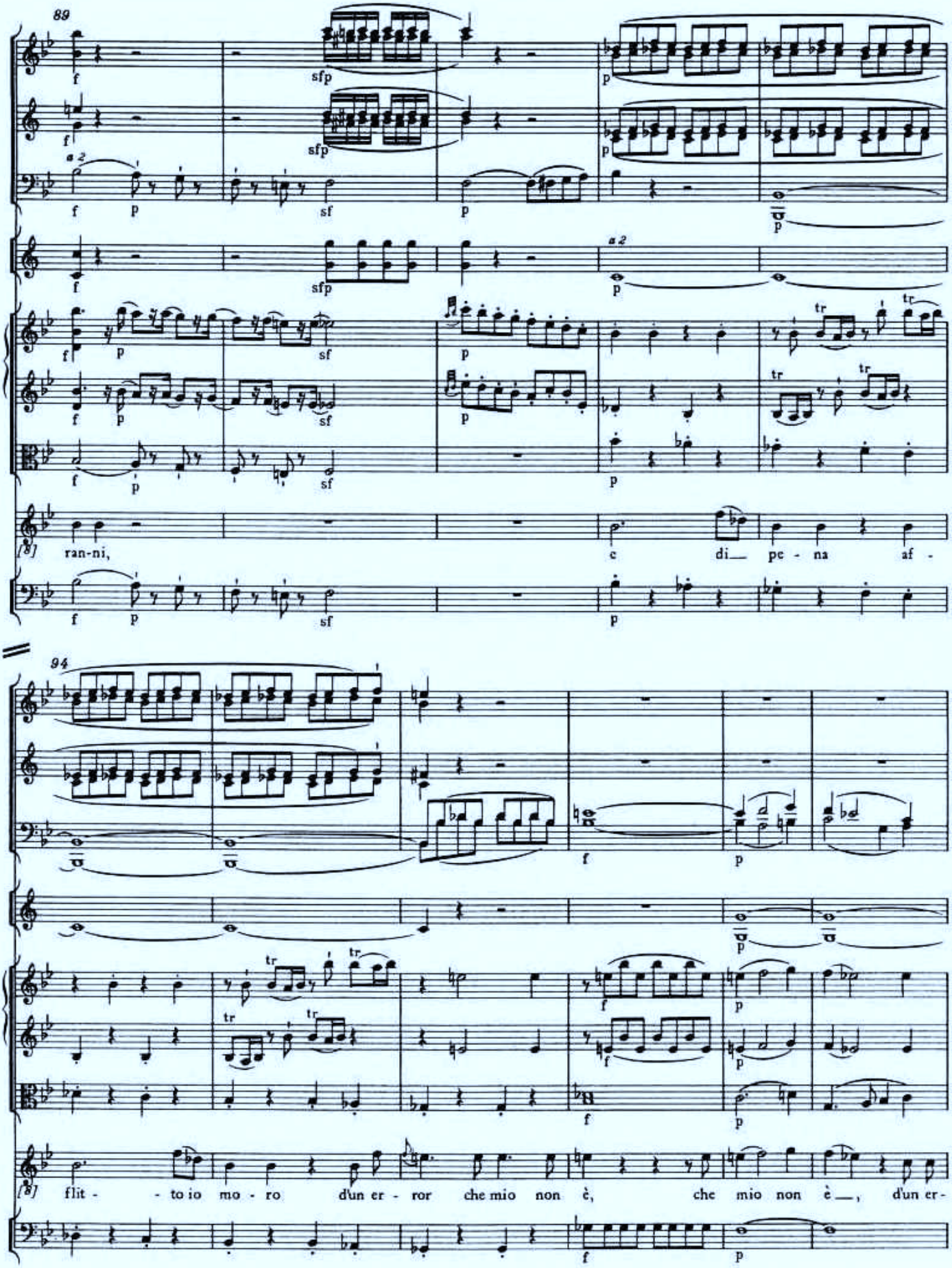

38
crescendo
p
f
se - no, ne' tuoi lu - mi il leg - go, è ve - ro, il leg - go, è ve - ro
42
simile
ma me'l di - ca il lab - bro al - me - no, me'l di - ca il lab - bro al -
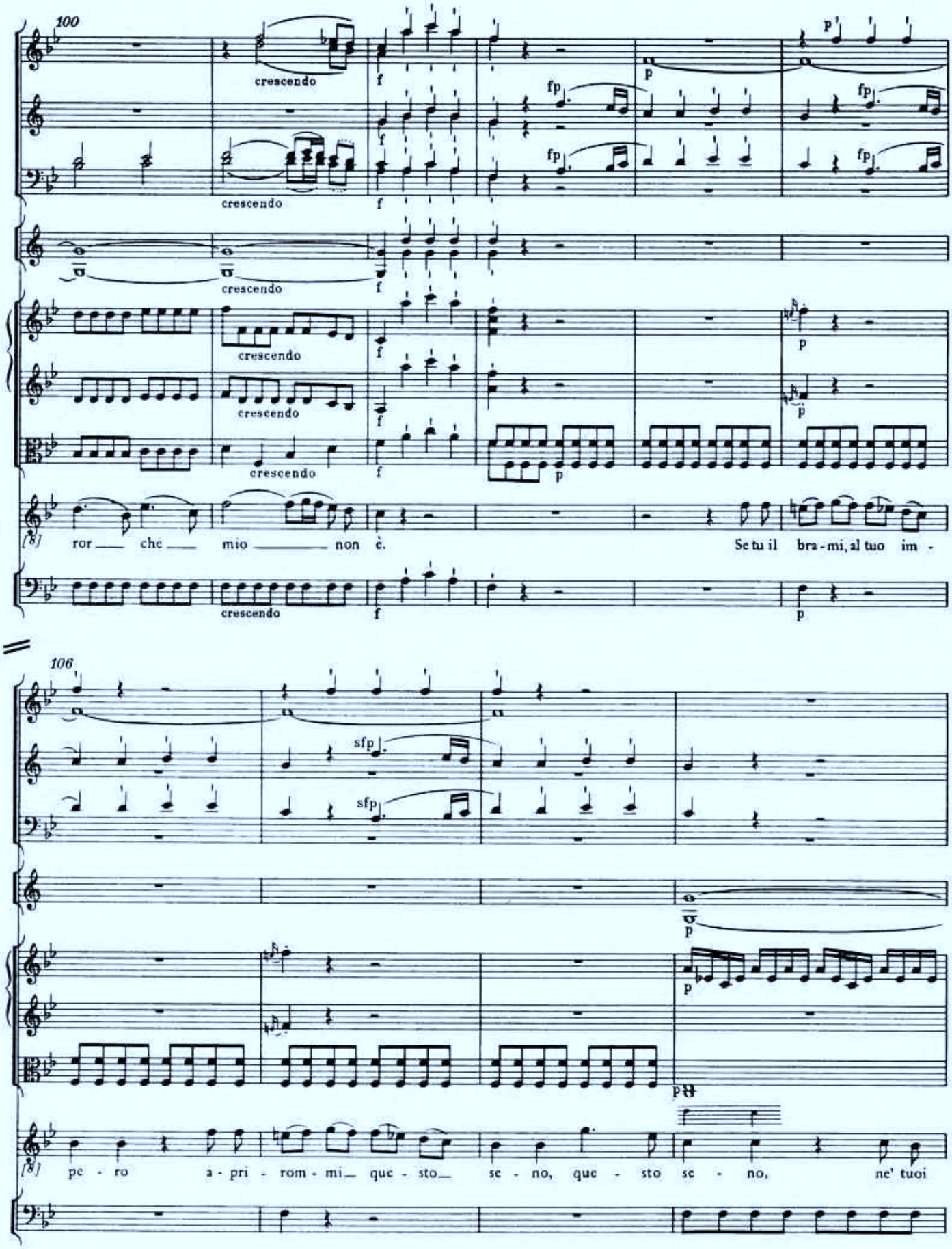

46
Larghetto
Allegro
[8]
me - no e non chie - do al - tra mer - cè _____, ne' tuoi lu - mi il leg - - go, è
50
crescendo
p crescendo
simile
[8]
ve - ro, il leg - - go, è ve - ro _____, ma me'l di - ca il lab - bro al -
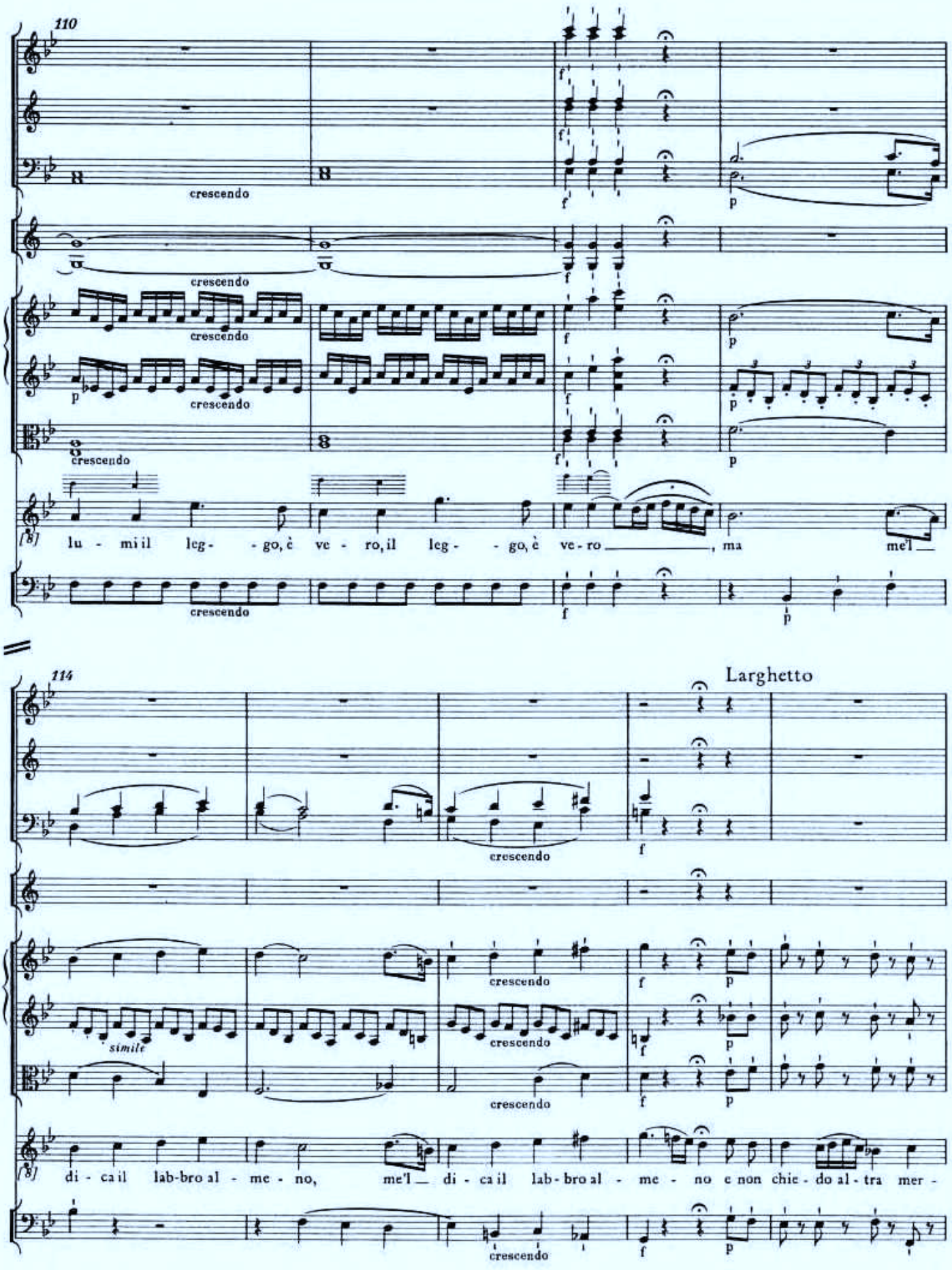

54
Larghetto
Allegro
crescendo
me - no, me'l di - ca il lab-bro al - me - no e non chie - do al - tra mer - cè,
59
e non chie - do al - tra mer - cè, non chie - do al - tra
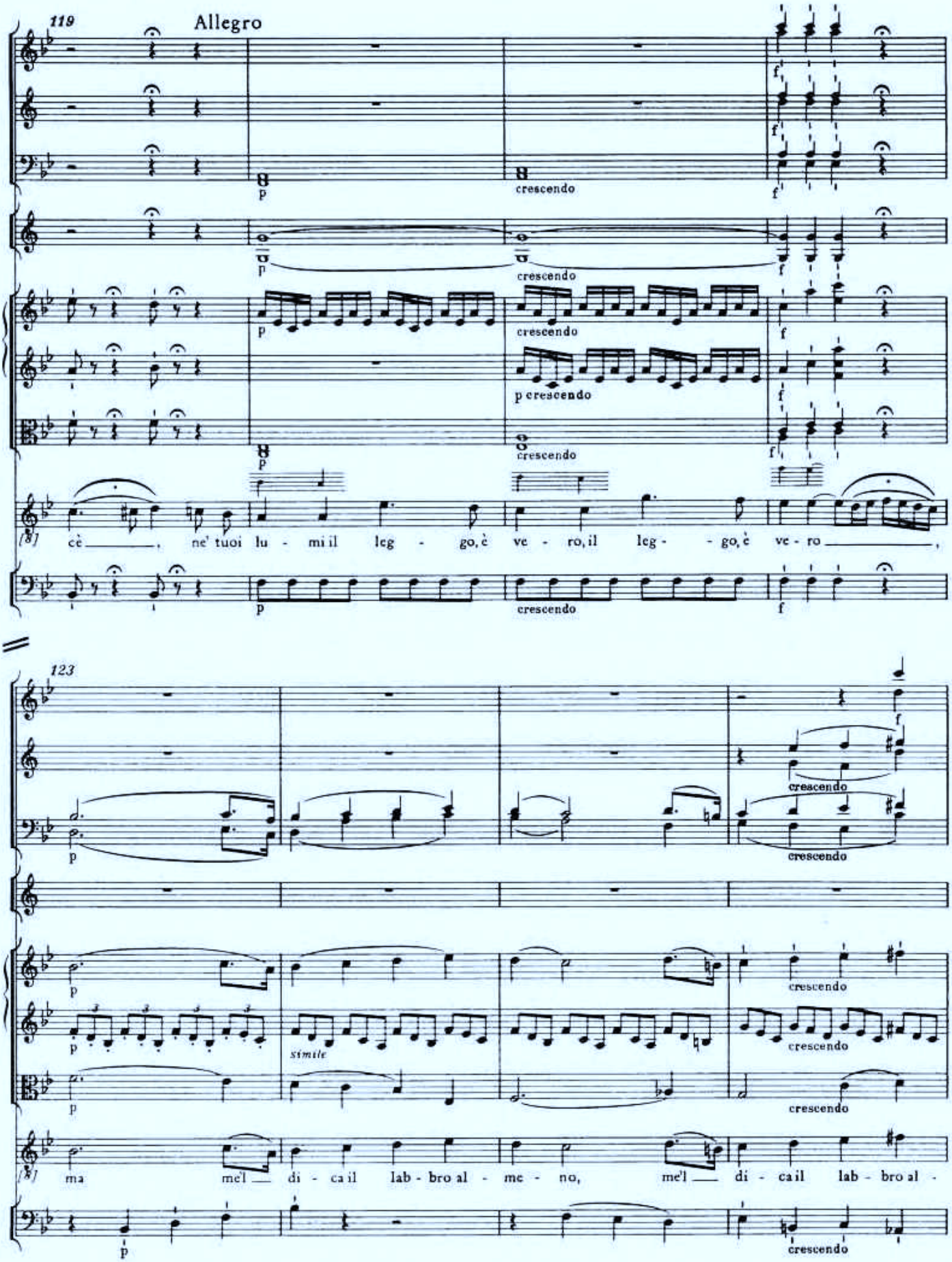

65
Ob. I
Ob. II
Clar. I
Clar. II
crescendo
a 2
tr
mer - - cè.
fp
71
Ob. I, II
Clar. I, II
Non ho col - pa, e mi con -
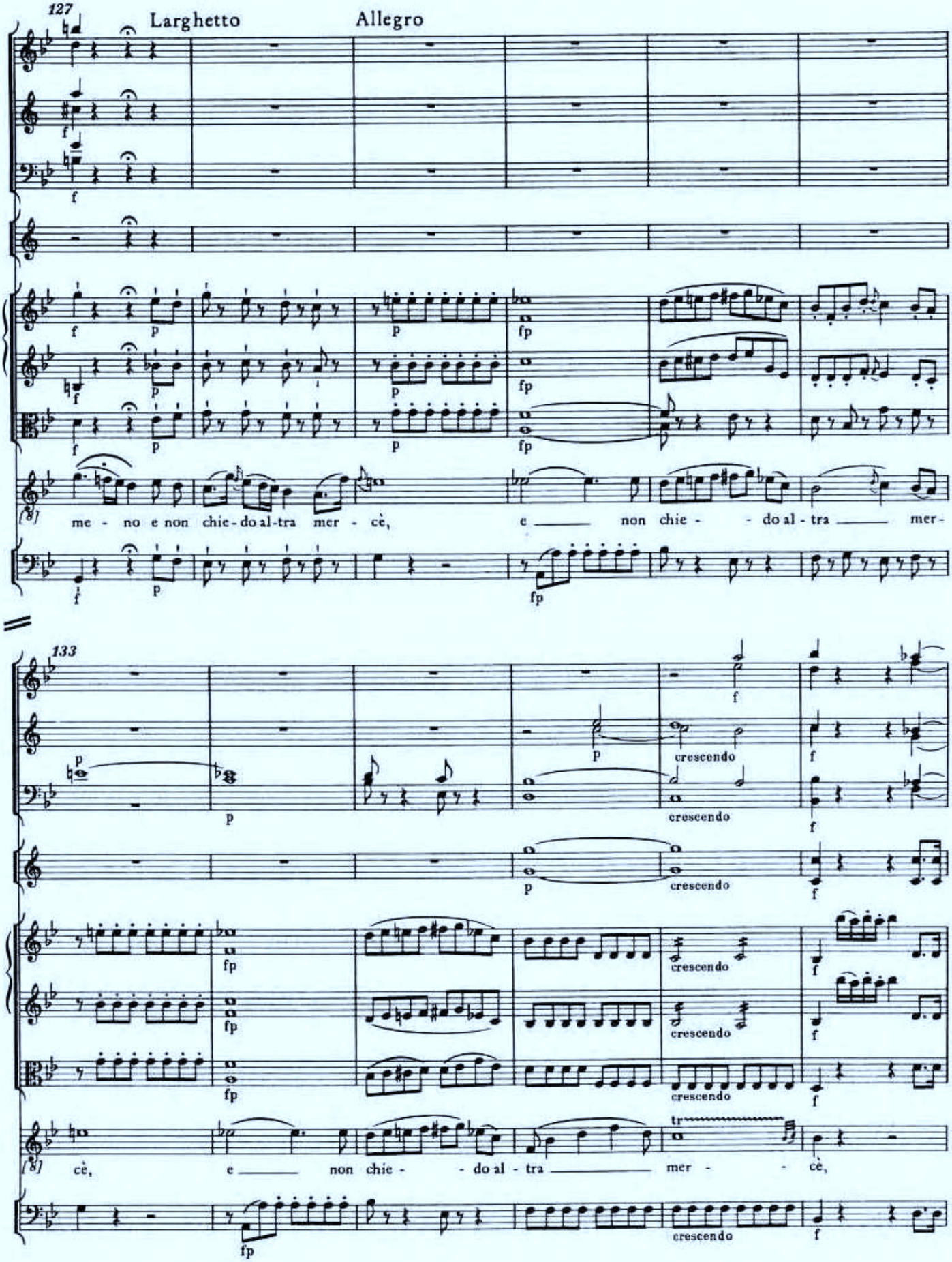

75
a 2
pp
fp
dan - ni, i - - dol mi - o, per - chè t'a - do-ro, per-chè t'a - do - ro,
82
per-chè t'a - do - - - - - ro _____. Col - pa è vo - stra, oh Dei ti -
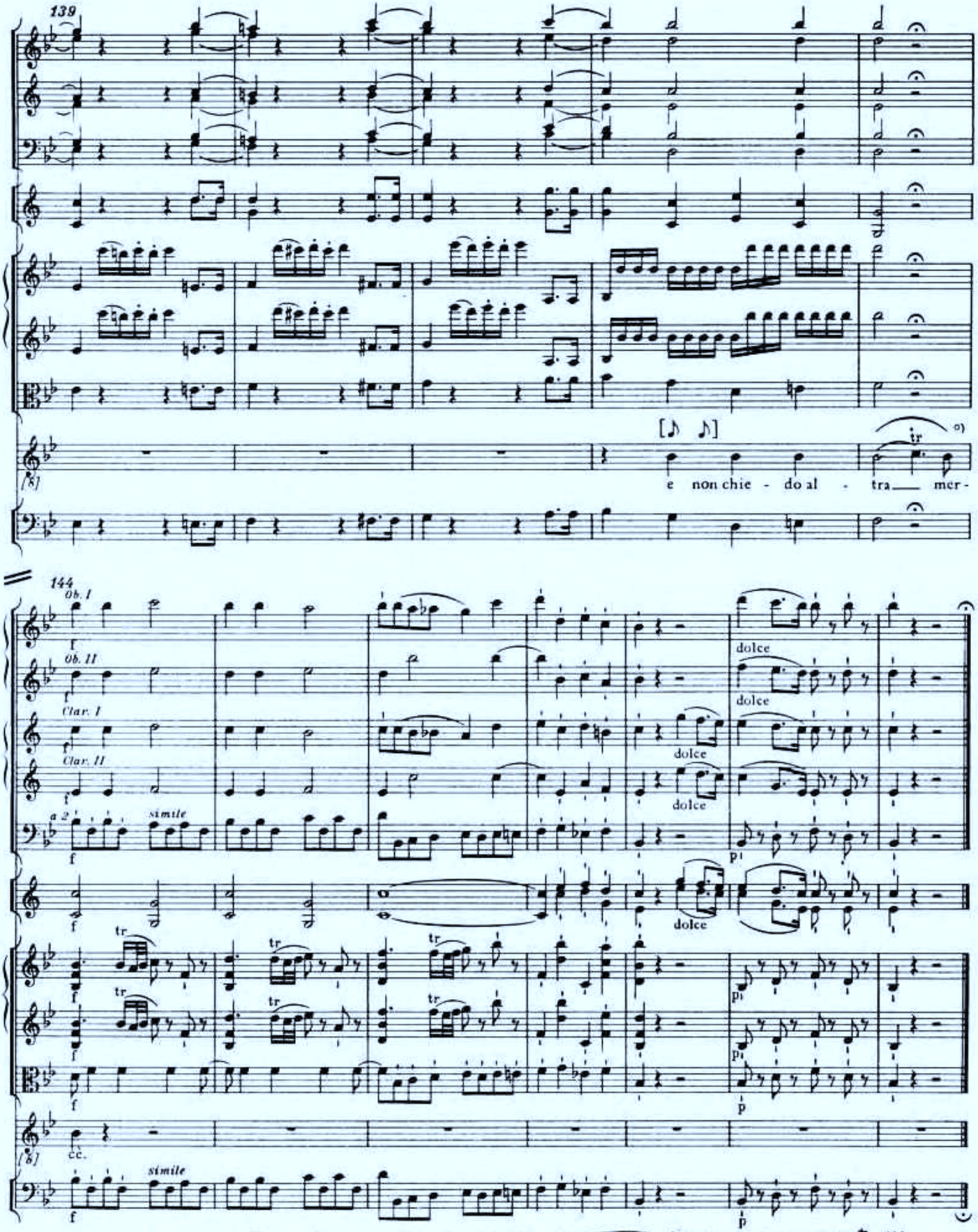

89
a 2
ran-ni,
c di__ pe - na af -
94
flit - - to io mo - ro d'un er - ror che mio non è, che mio non è__, d'un er-


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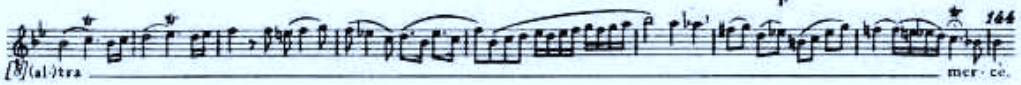

110
crescendo
lu - mi il leg - go, è ve - ro, il leg - go, è ve - ro, ma me'l
114
Larghetto
simile
di - ca il lab-bro al - me - no, me'l di - ca il lab - bro al - me - no e non chie - do al - tra mer -


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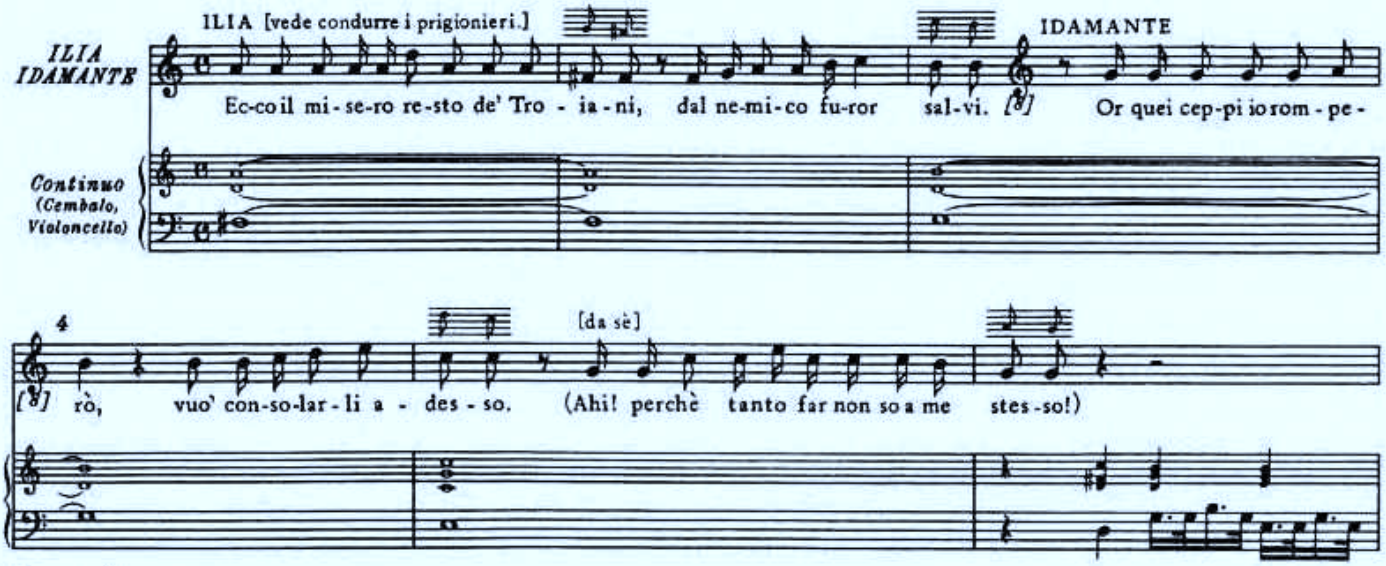

127
Larghetto
Allegro
me - no e non chie - do al - tra mer - cè,
e non chie - do al - tra mer -
133
cè,
e non chie - do al - tra mer - cè,
crescendo
tr



*) Vorschlag zur Ausführung der Kadenz:
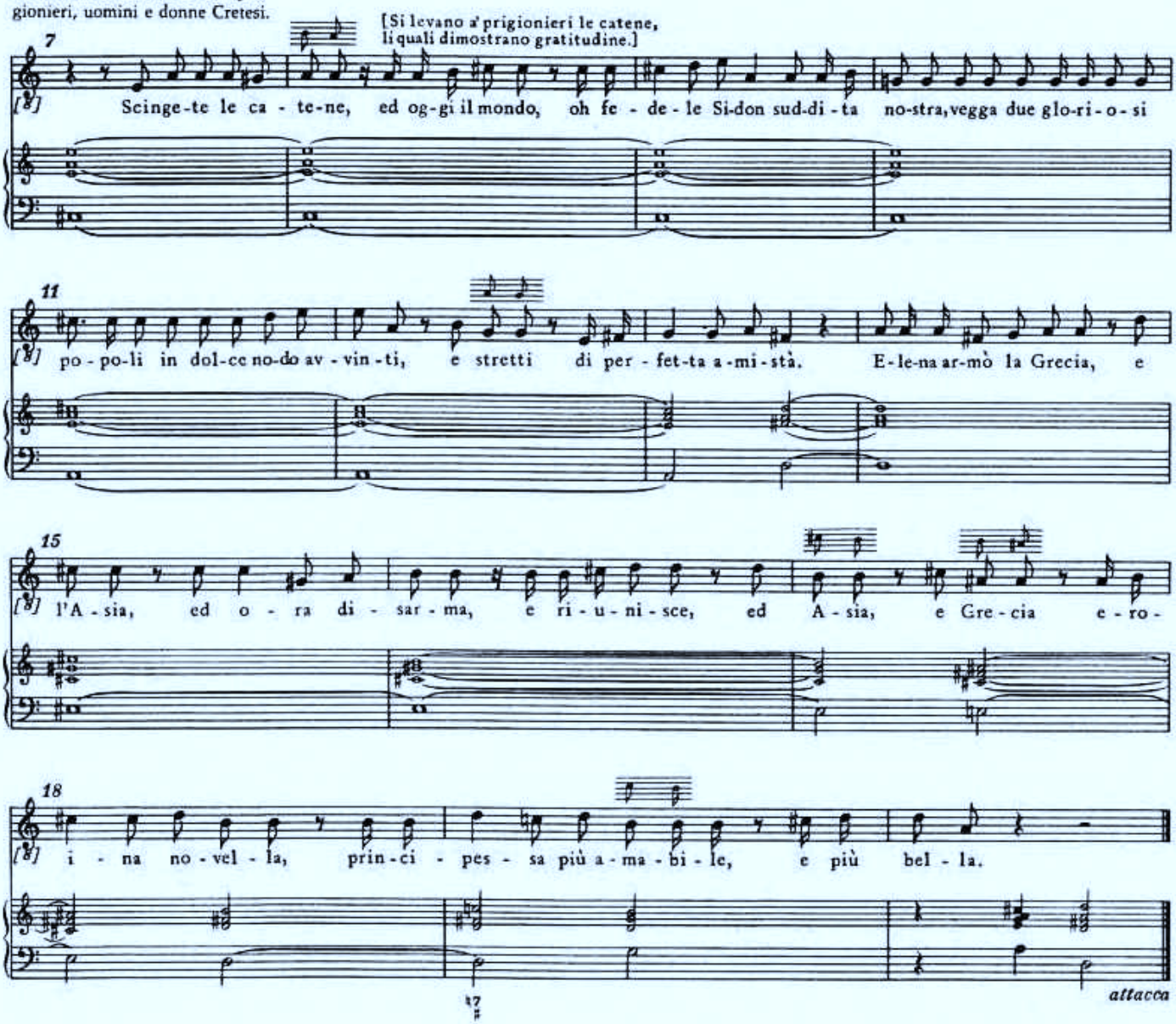


Recitativo
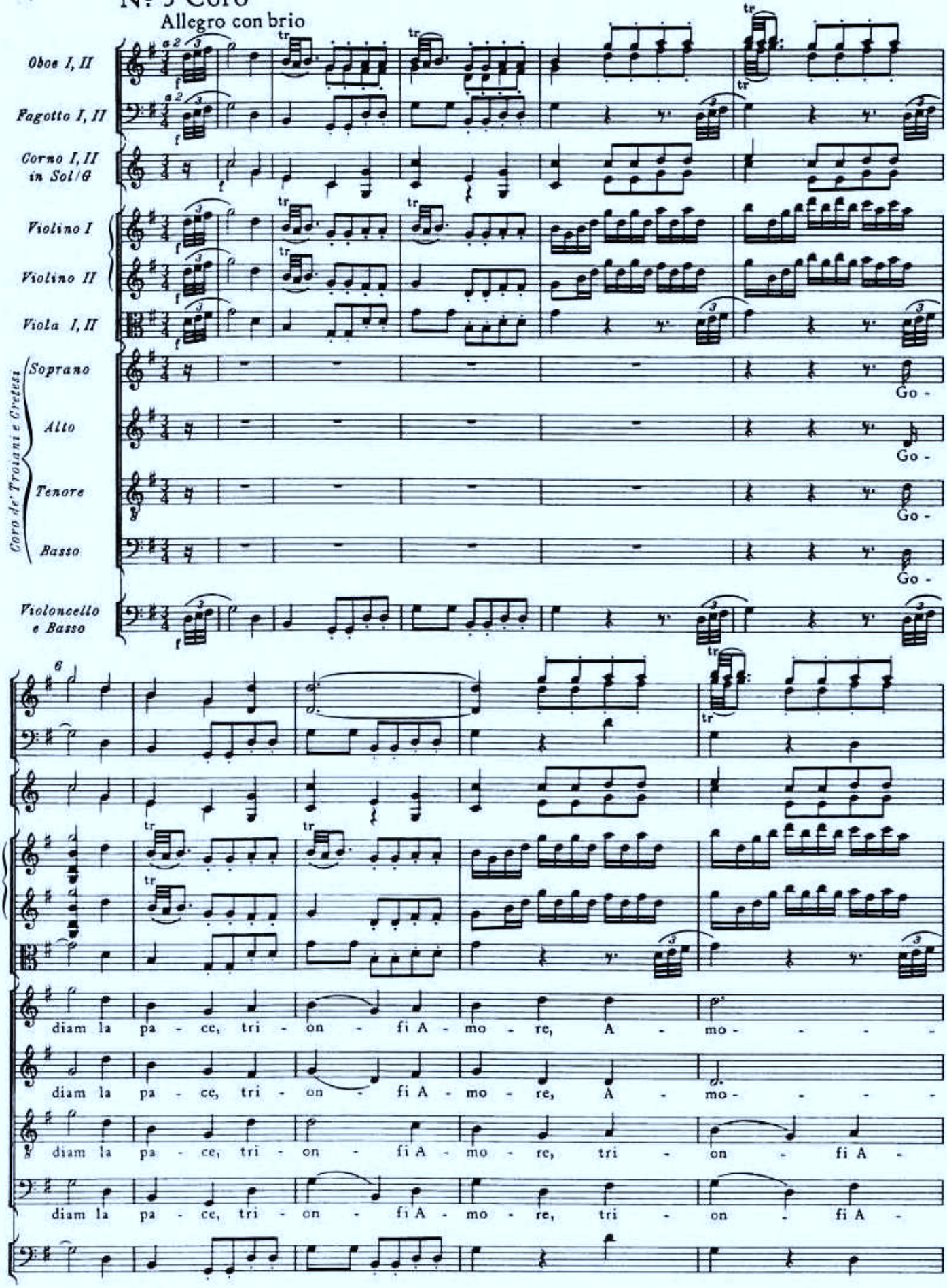


Scena III
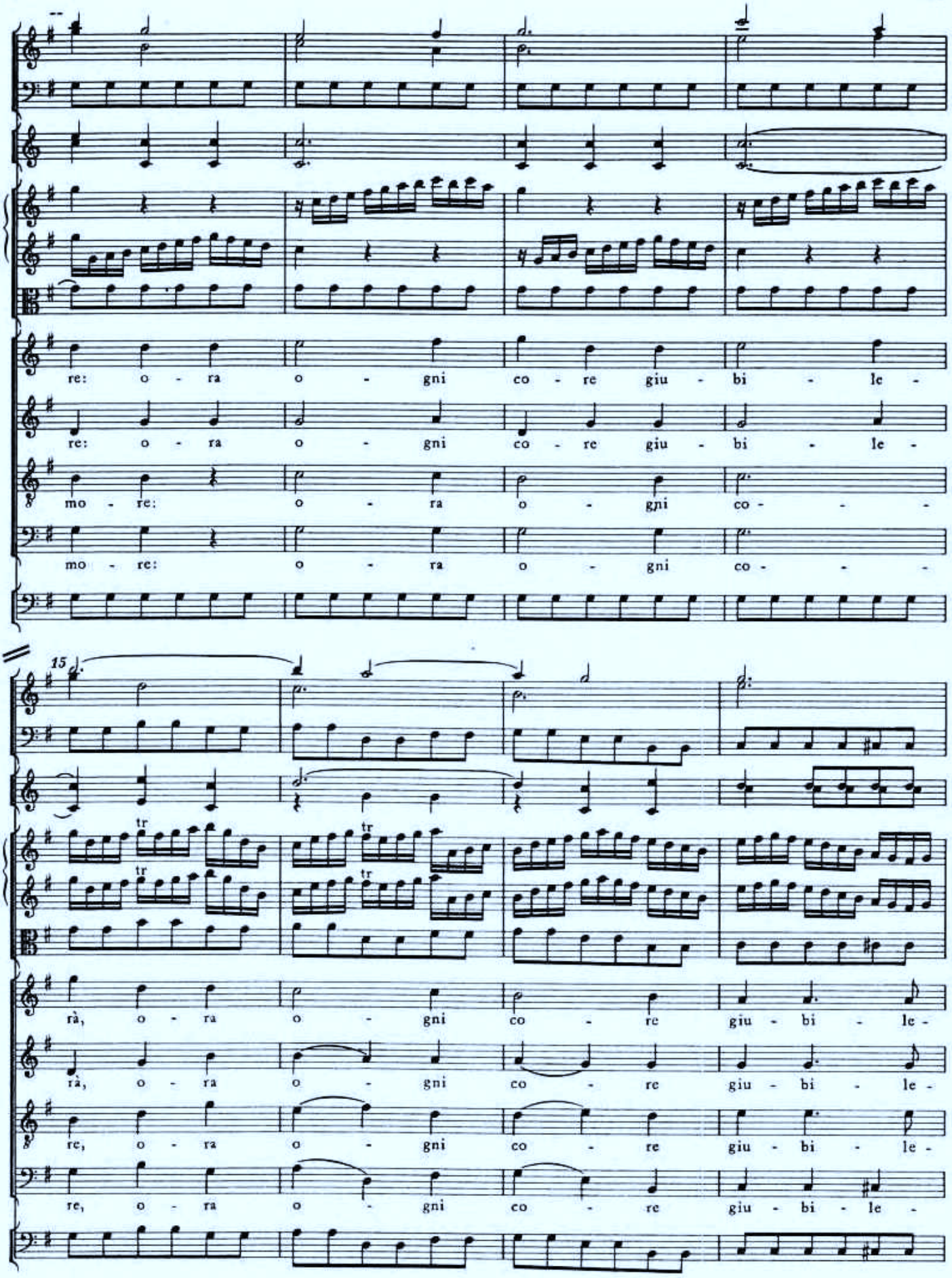
IDAMANTE, ILIA. Troiani prigionieri, uomini e donne Cretesi.
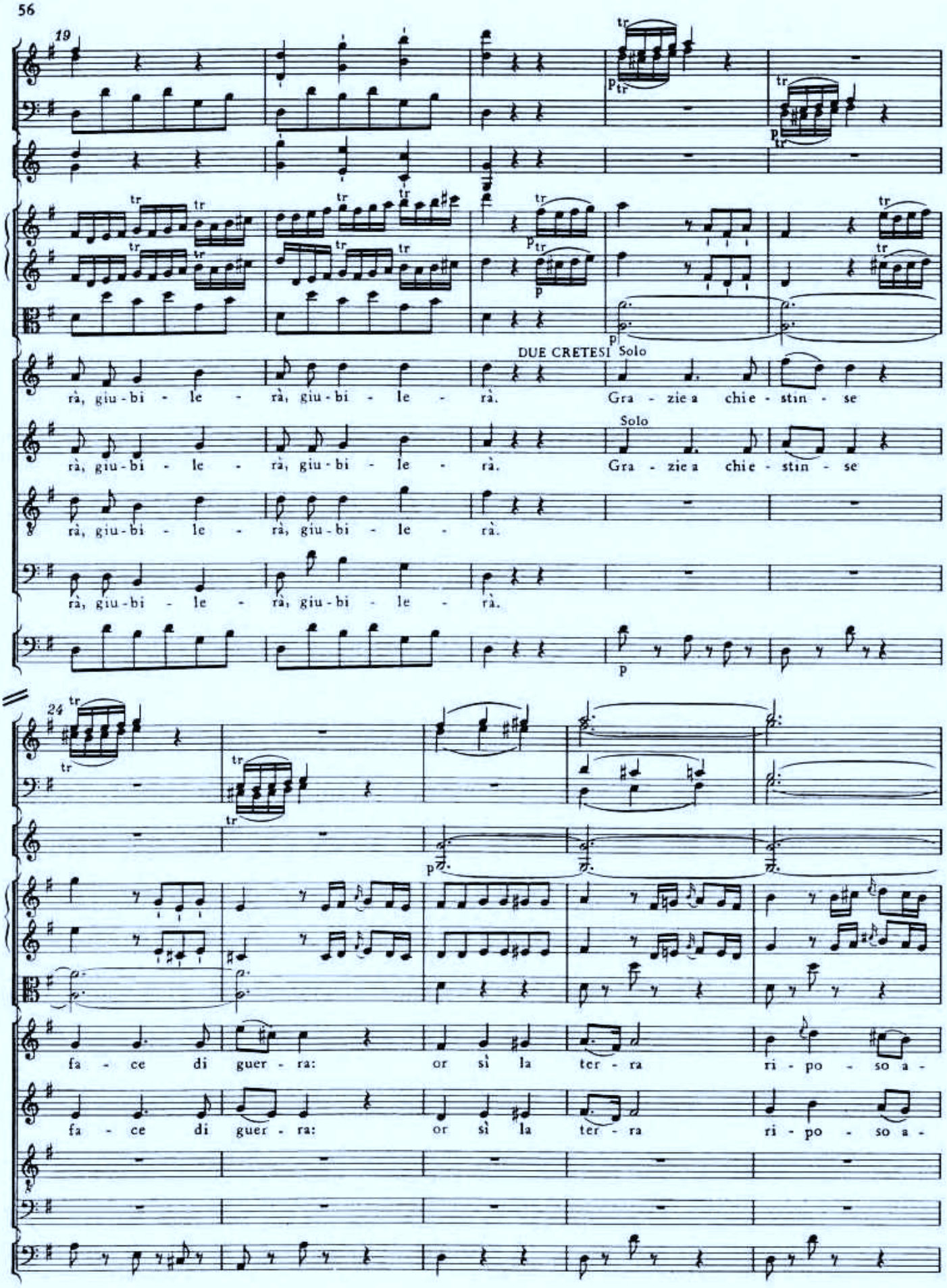


Nº 3 Coro
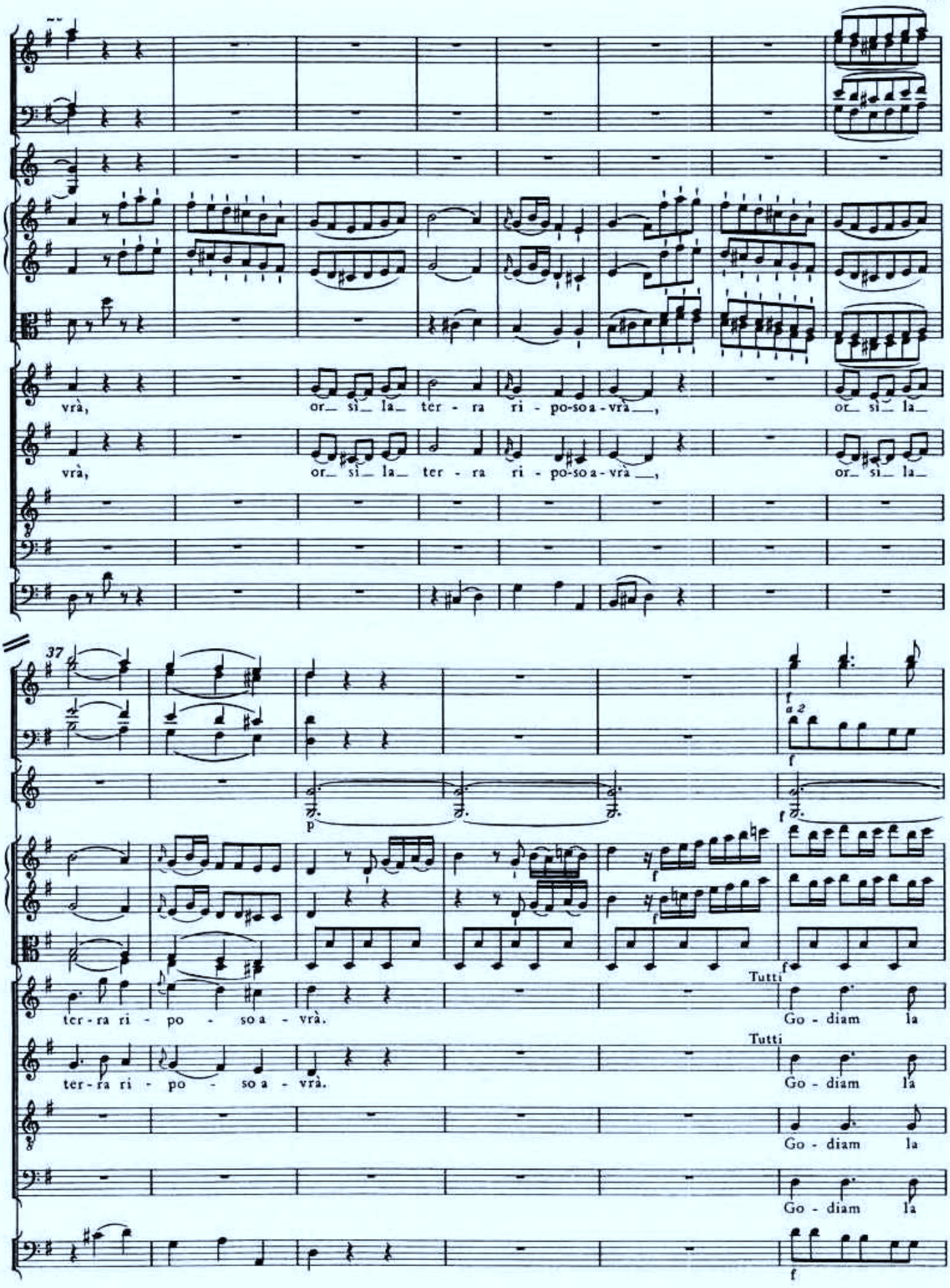
Allegro con brio
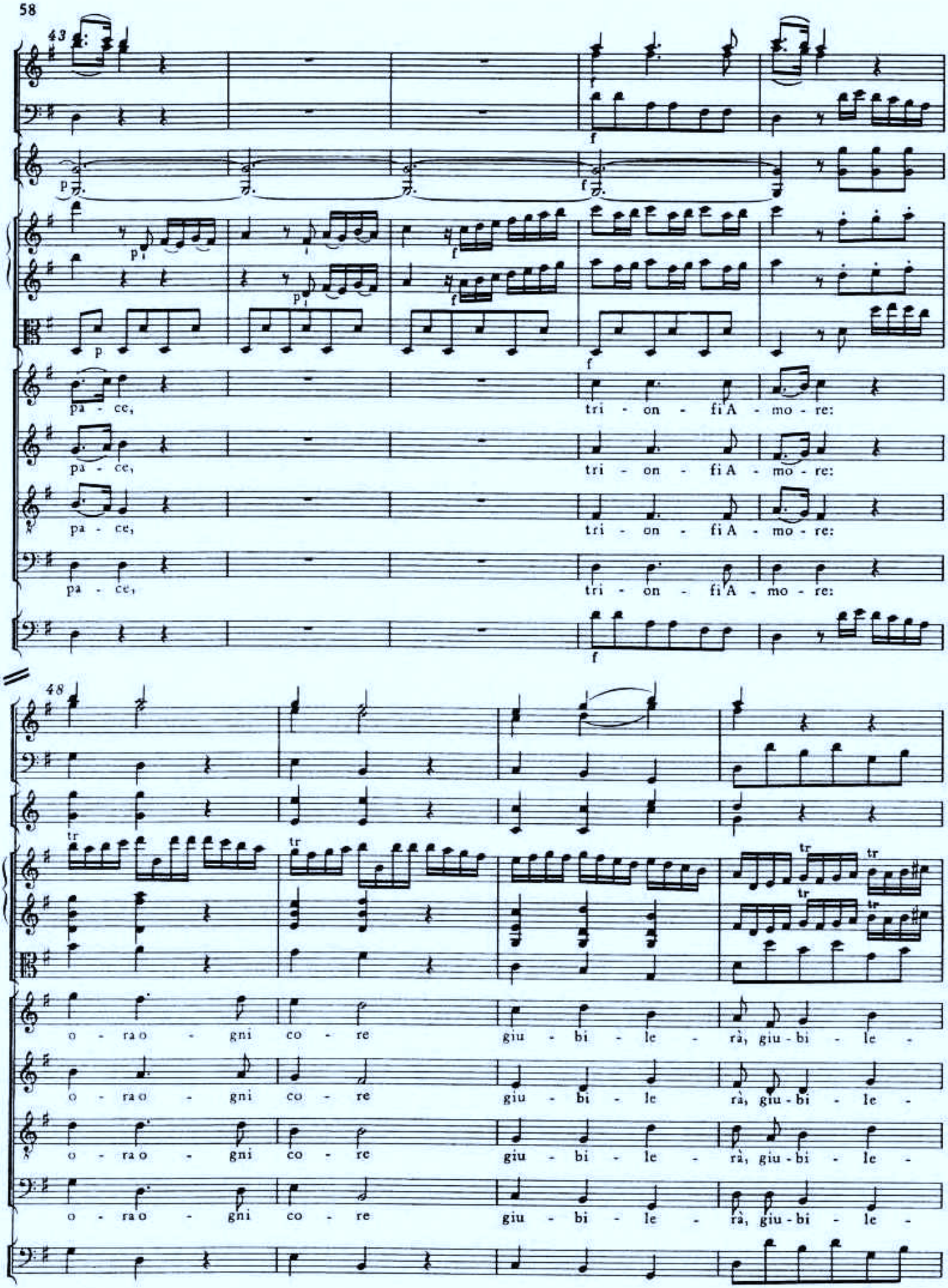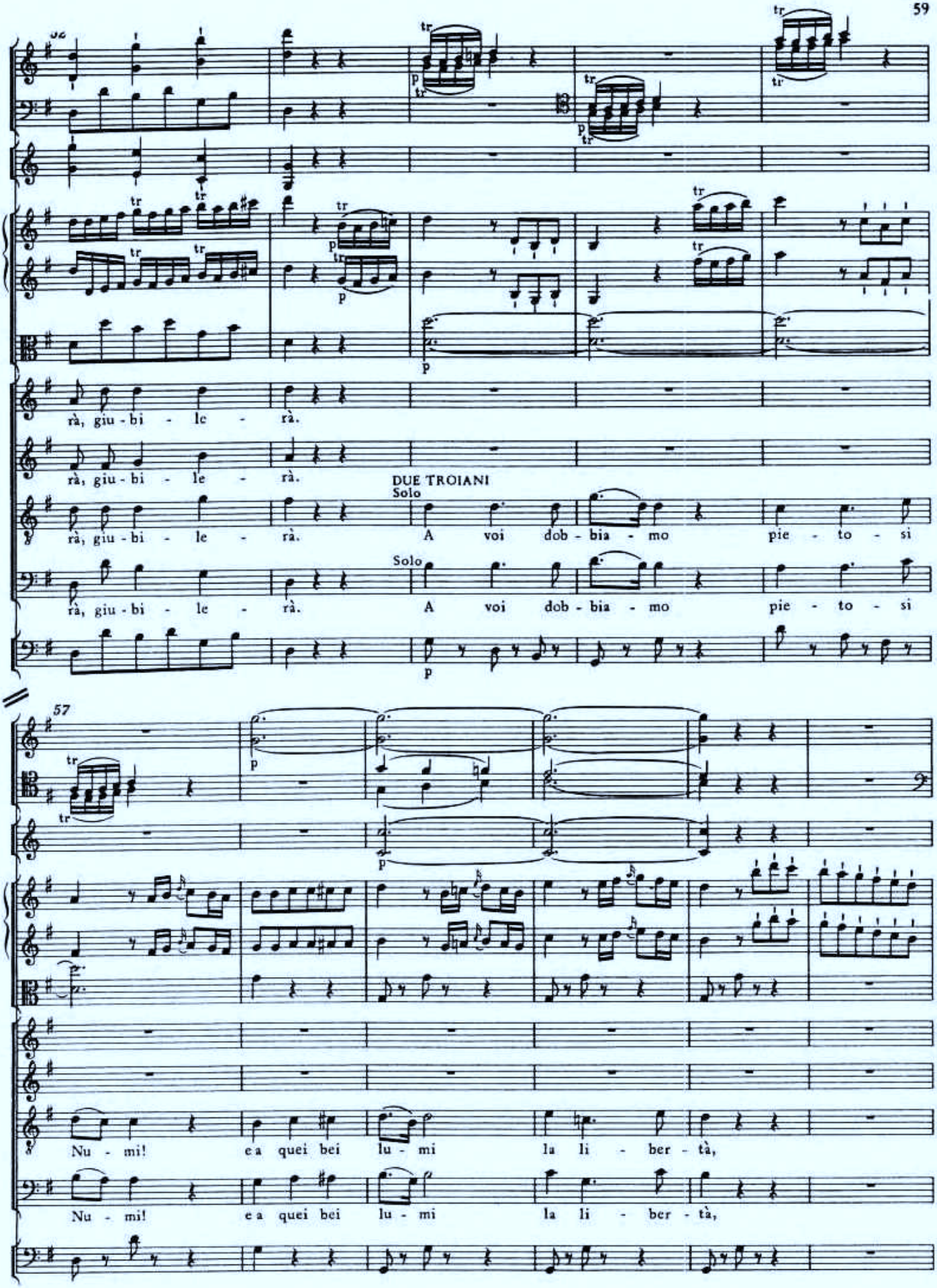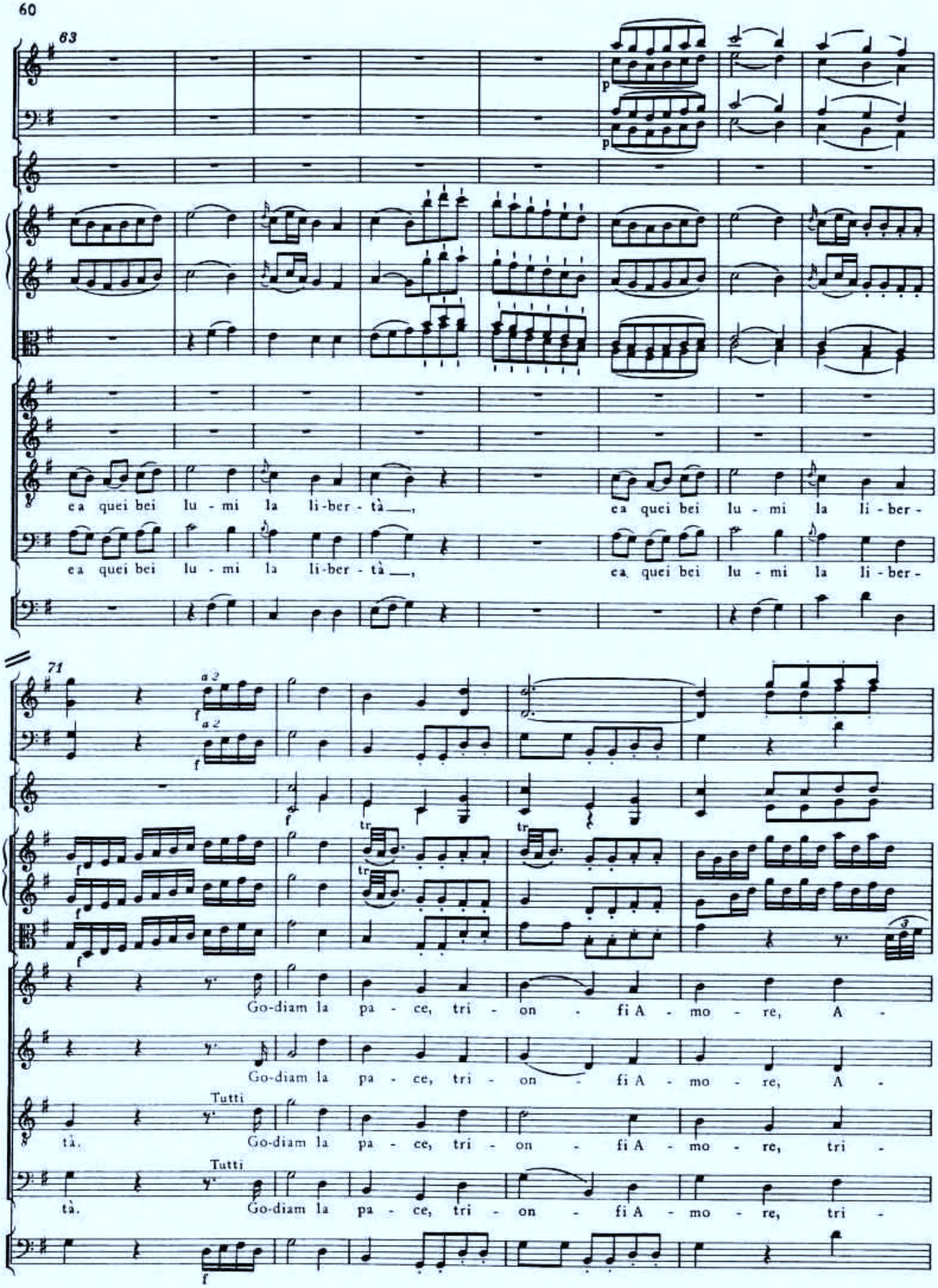




Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)
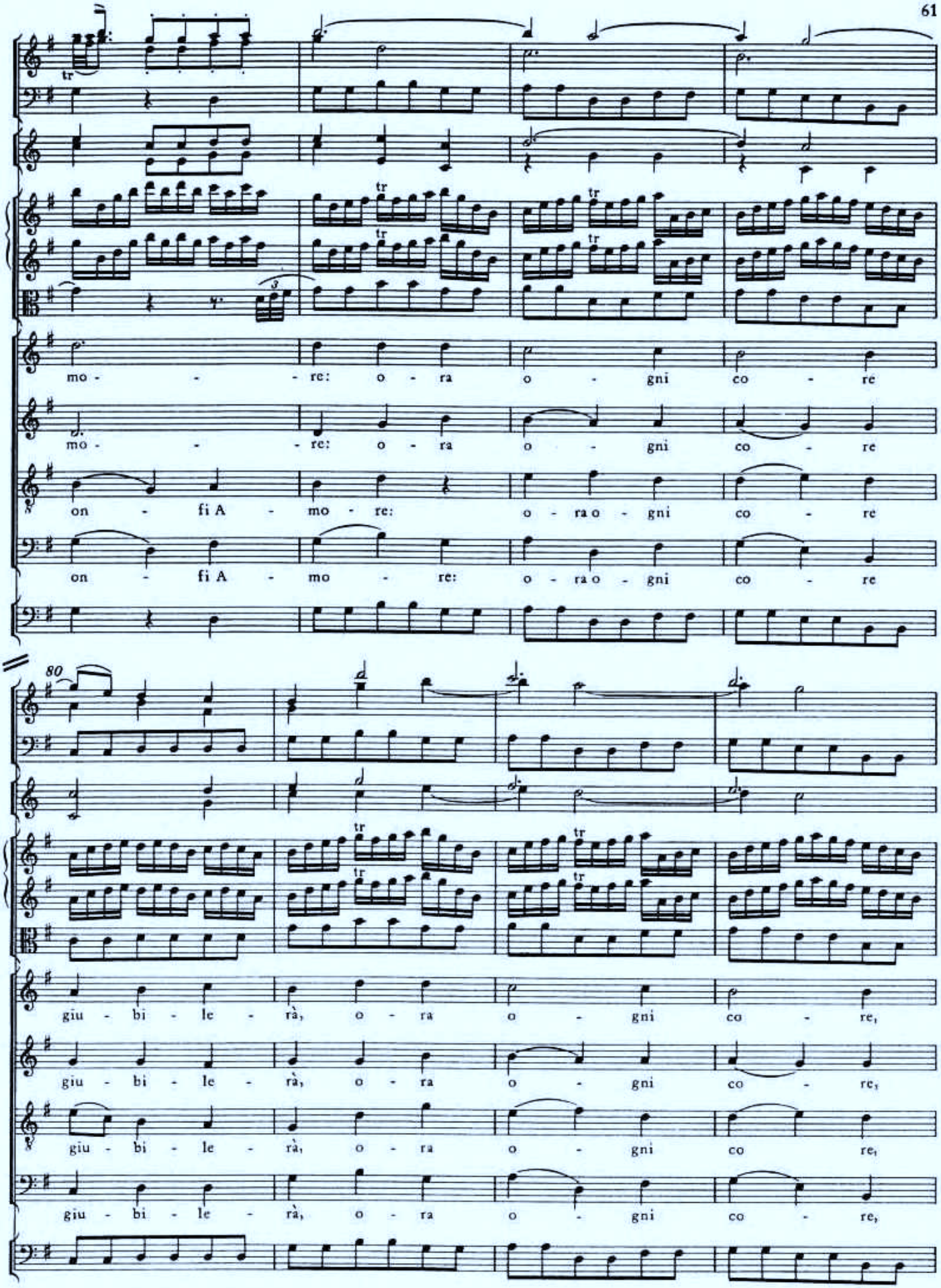

19
DUE CRETESI
Solo
rà, giu-bi - le - rà, giu-bi - le - rà.
Gra - zie a chie - stin - se
Solo
rà, giu-bi - le - rà, giu-bi - le - rà.
Gra - zie a chie - stin - se
rà, giu-bi - le - rà, giu-bi - le - rà.
rà, giu-bi - le - rà, giu-bi - le - rà.
24
fa - ce di guer - ra: or sì la ter - ra ri - po - so a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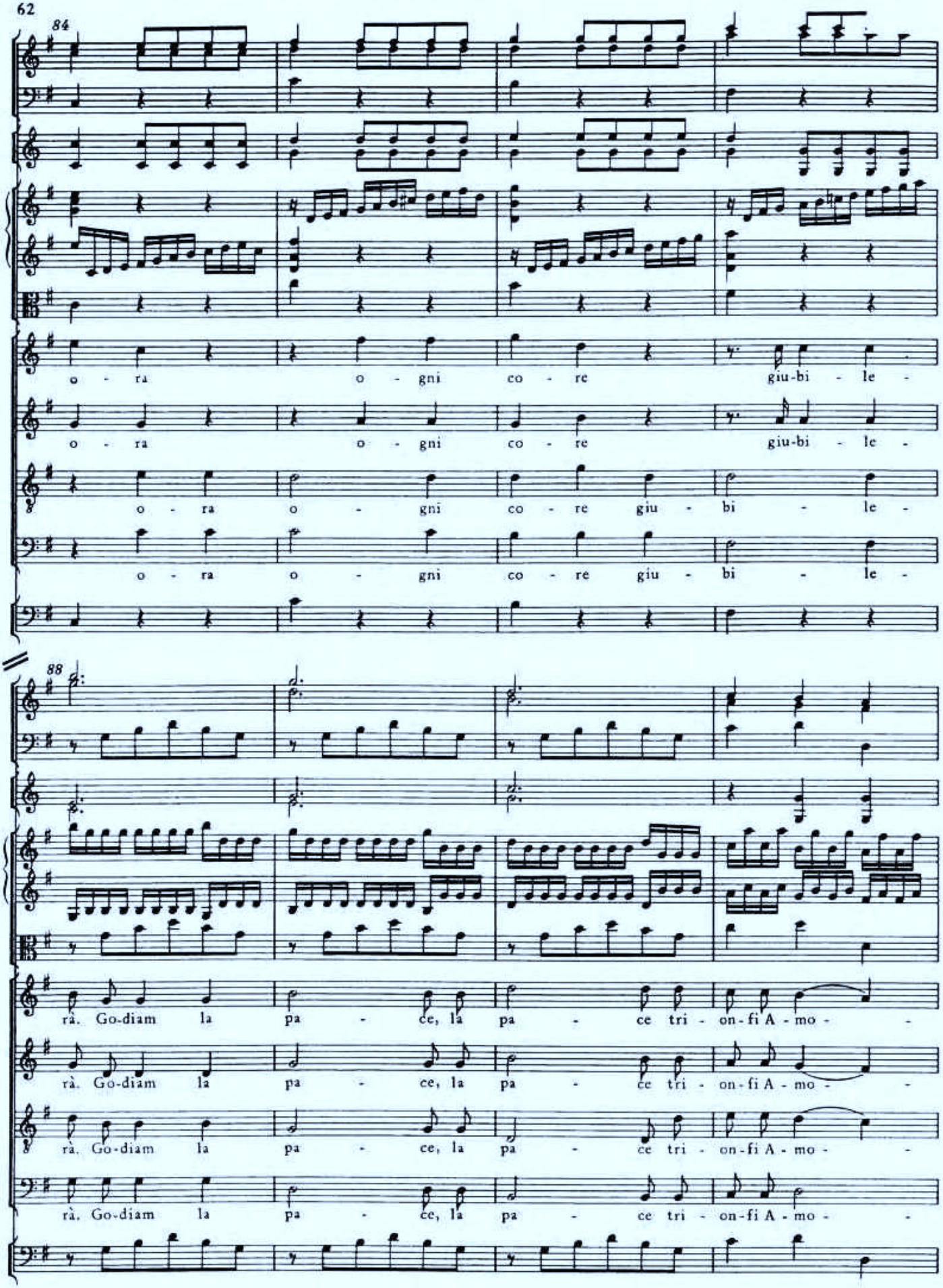

vrà, or_ si_ la_ ter - ra ri - po-so a - vrà_, or_ si_ la_
vrà, or_ si_ la_ ter - ra ri - po-so a - vrà_, or_ si_ la_
37
a 2
Tutti
ter-ra ri - po - so a - vrà.
Go - diam la
Tutti
ter-ra ri - po - so a - vrà.
Go - diam la
Go - diam la
Go - diam la
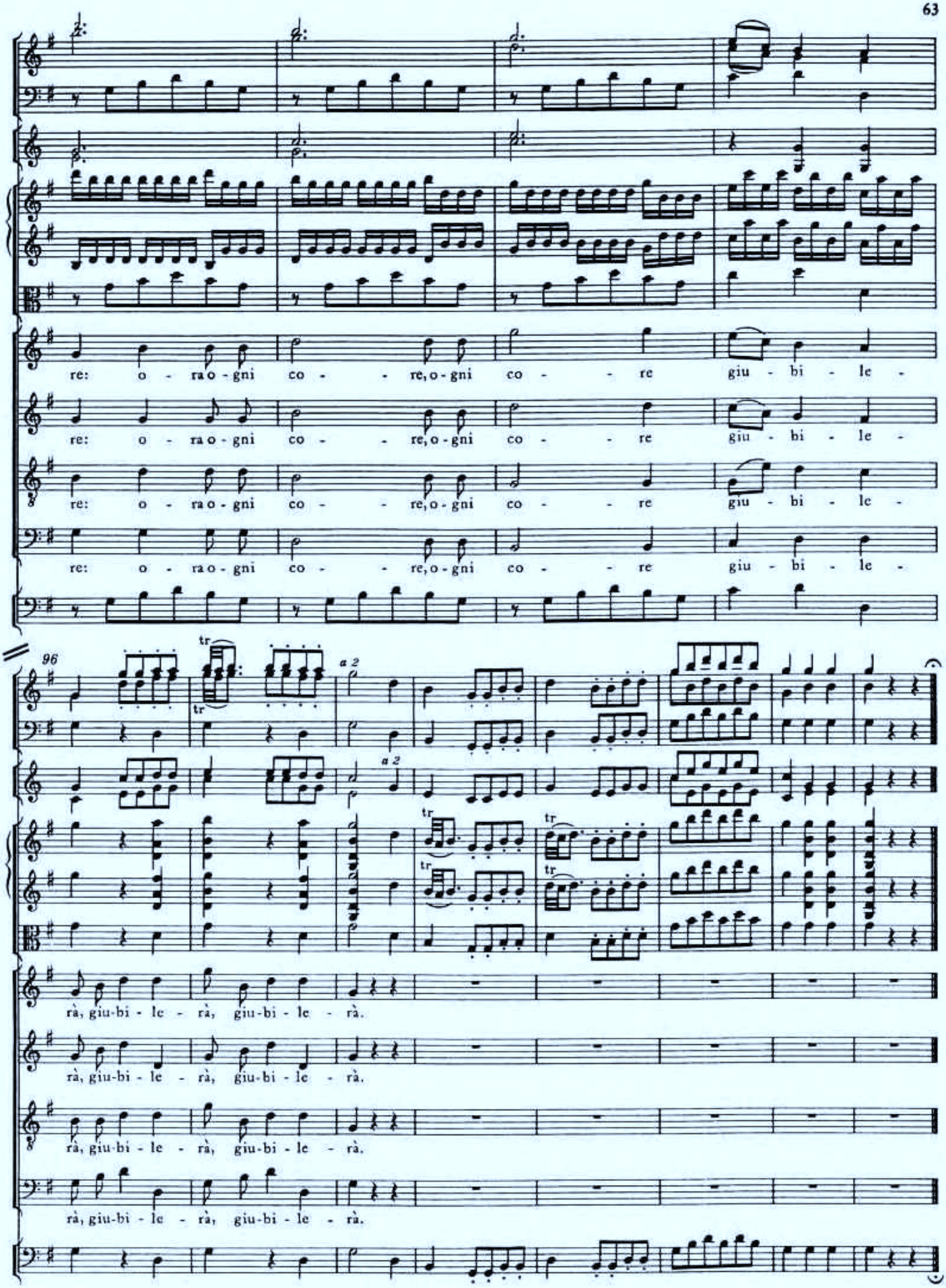

43
p
f
pa - ce,
tri - on - fi A - mo - re:
48
tr
o - ra o - gni co - re
giu - bi - le - rà, giu - bi - le -


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
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 3
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


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,
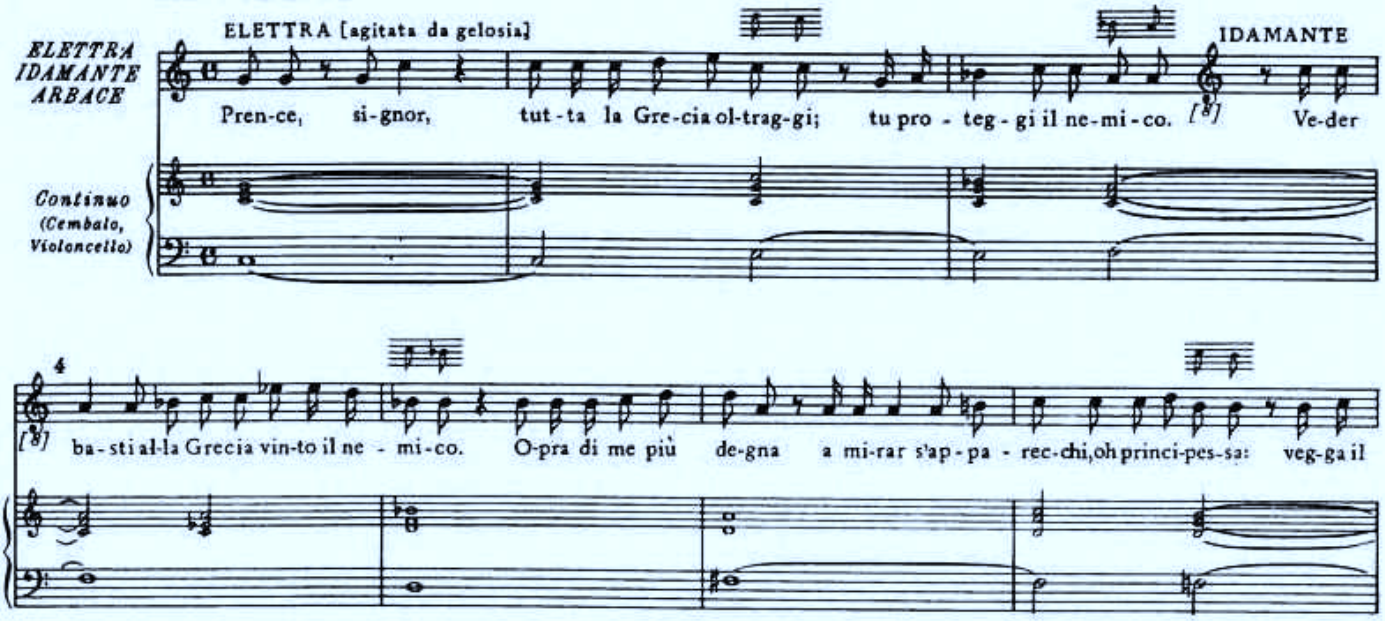

84
o - ra o - gni co - re giu-bi - le -
o - ra o - gni co - re giu-bi - le -
o - ra o - gni co - re giu - bi - le -
o - ra o - gni co - re giu - bi - le -
88
rà. Go-diam la pa - ce, la pa - ce tri - on-fi A - mo -
rà. Go-diam la pa - ce, la pa - ce tri - on-fi A - mo -
rà. Go-diam la pa - ce, la pa -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


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
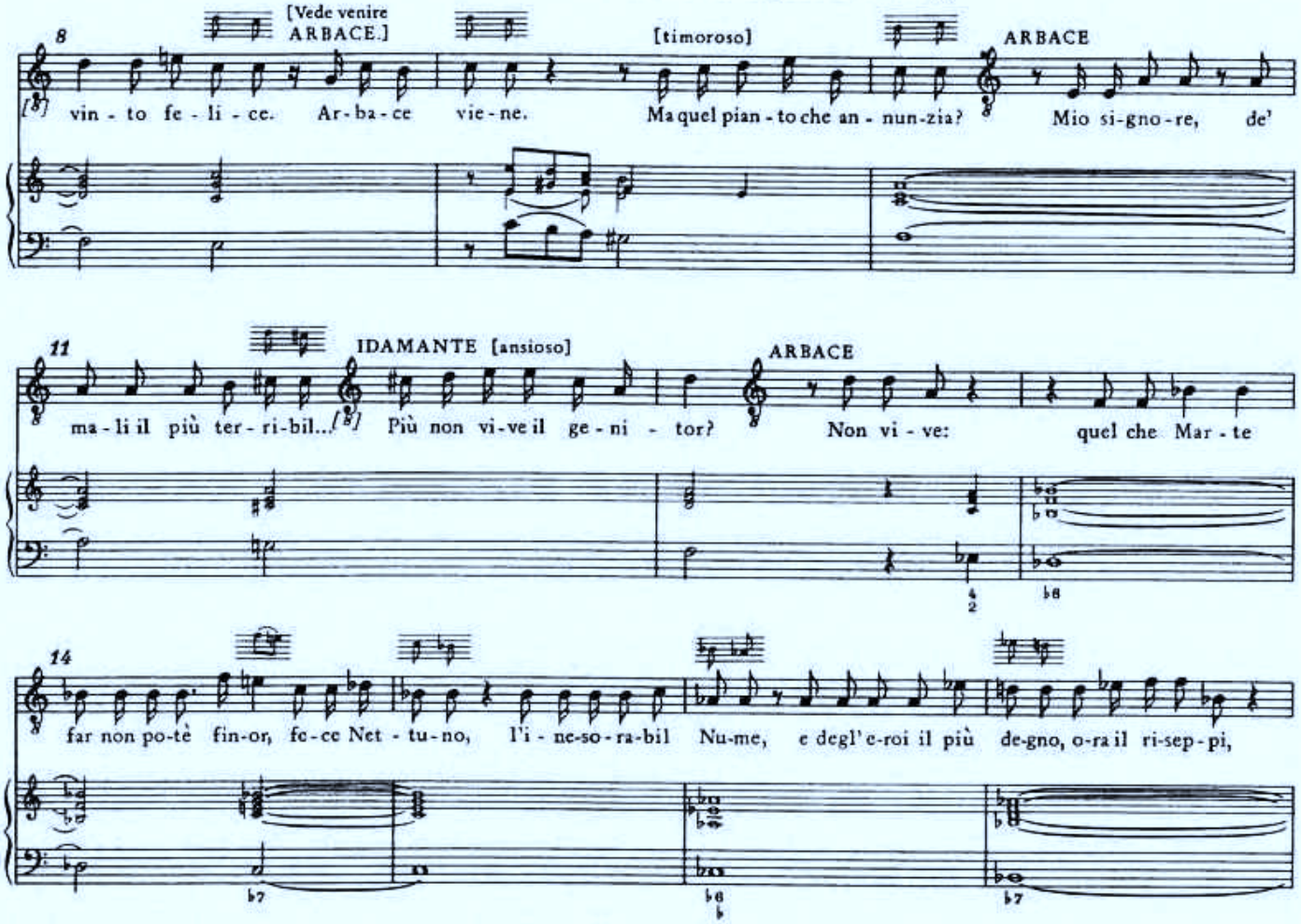
ELETTRA e detti.

Recitativo
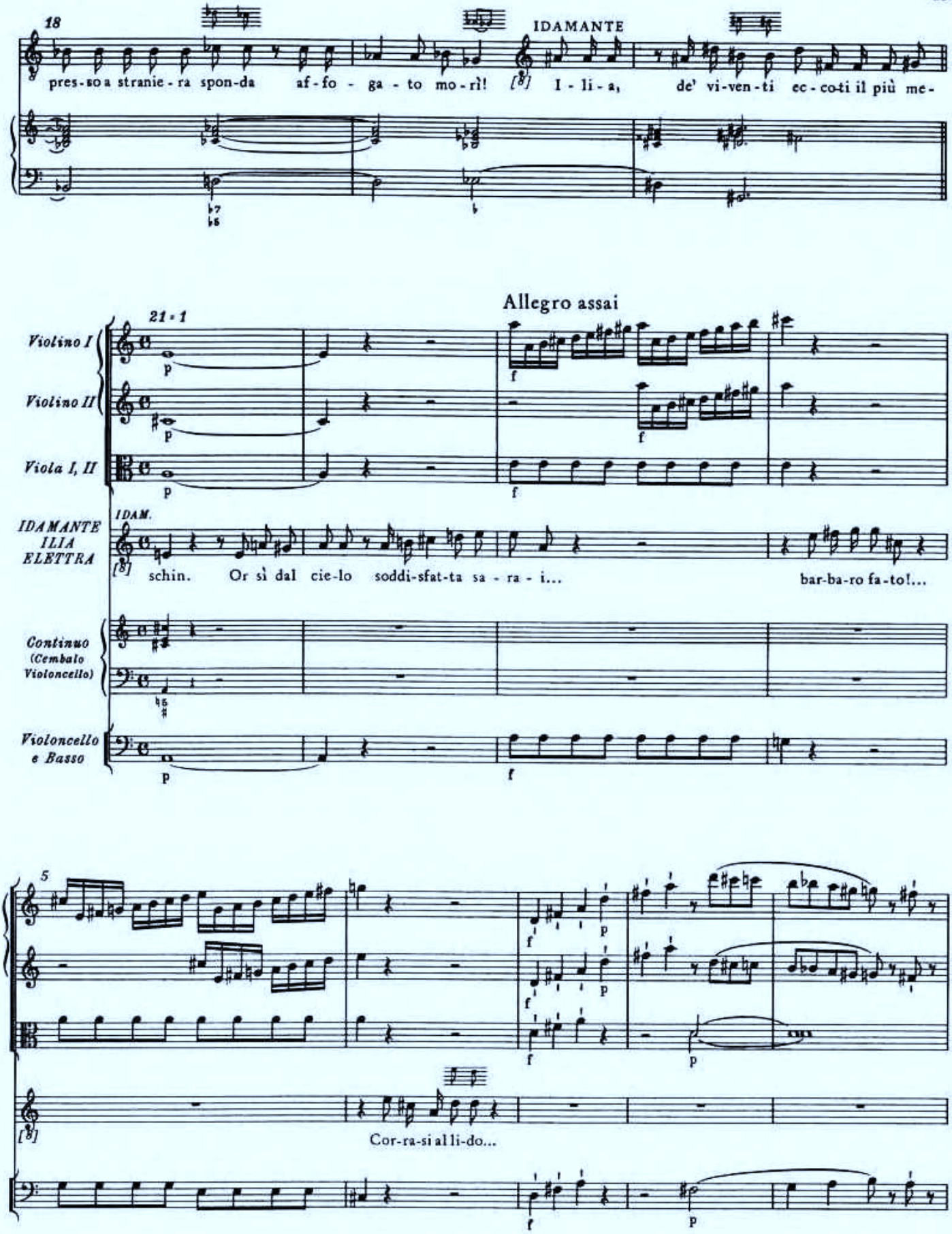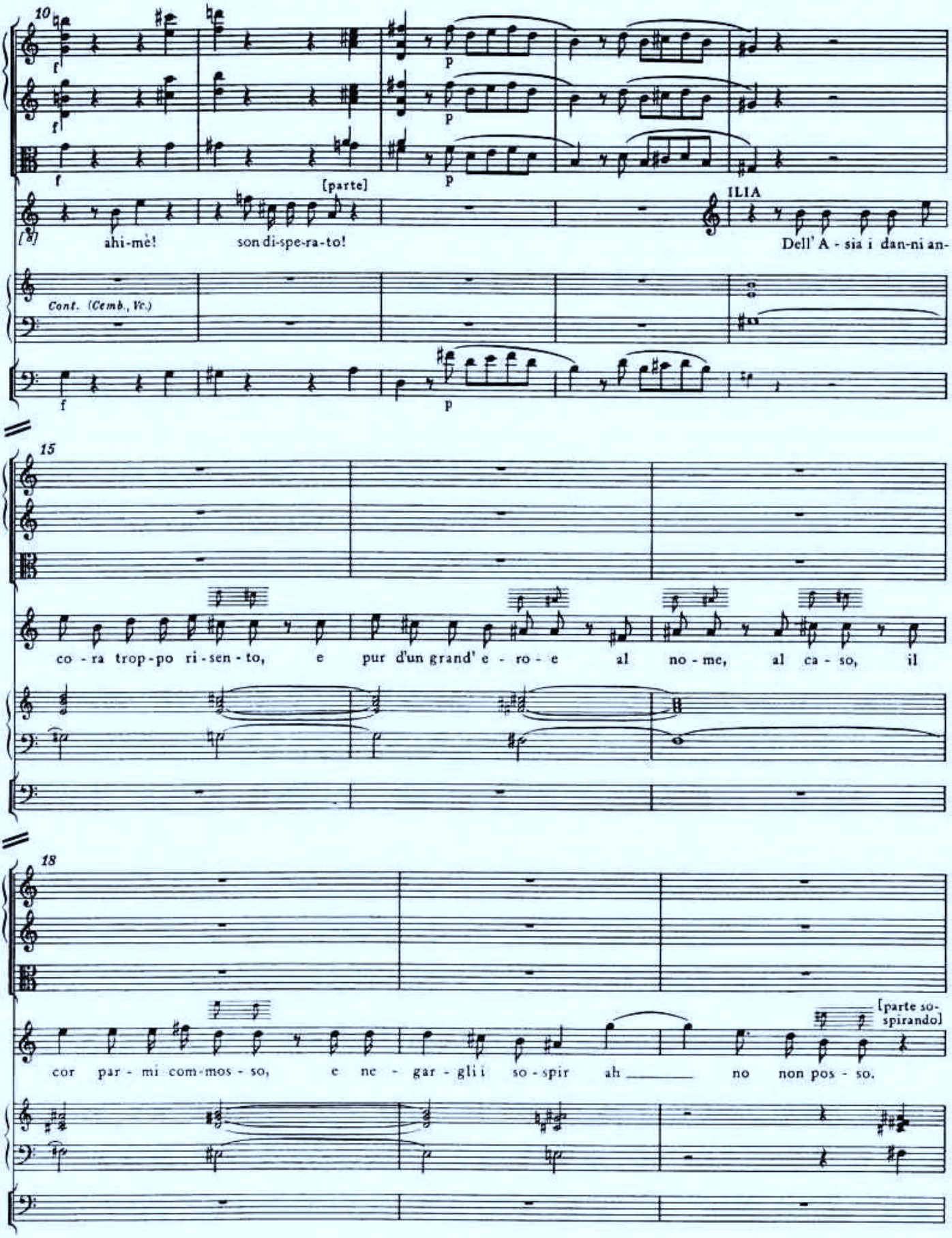


Scena V

ARBACE e detti. [ARBACE è mesto.]*)
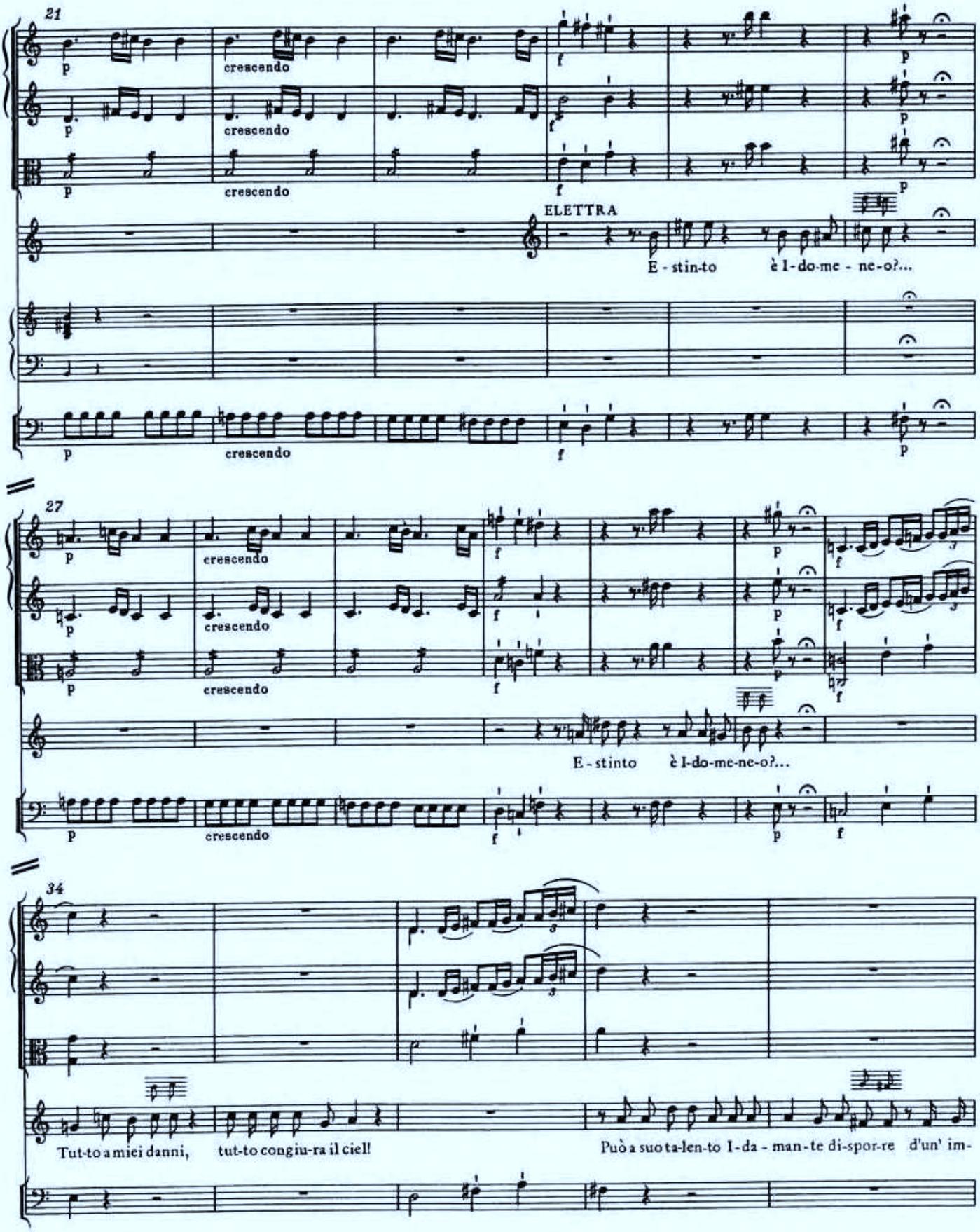


*) Zur typographischen Kennzeichnung der szenischen Anweisungen vgl. Vorwort (V/a/2).
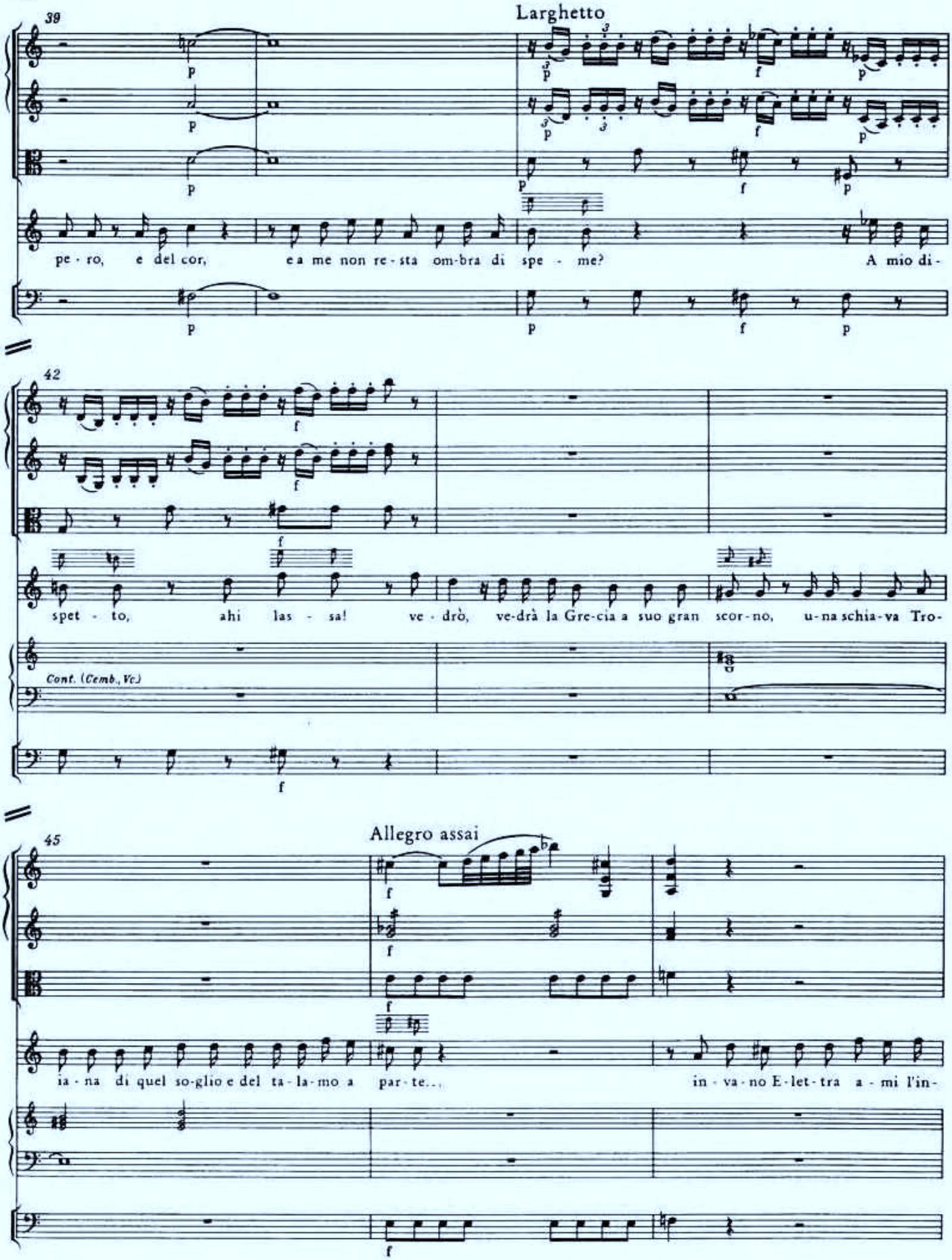

18
IDAMANTE
pres-so a stranie-ra spon-da af-fo - ga - to mo-rì! I - li - a, de' vi-ven-ti ec-co-ti il più me-
Allegro assai
21 • 1
Violino I
Violino II
Viola I, II
IDAMANTE
ILIA
ELETTRA
IDAM.
schin. Or sì dal cie-lo soddi-sfat-ta sa - ra - i... bar-ba-ro fa-to!...
Continuo
(Cembalo
Violoncello)
Violoncello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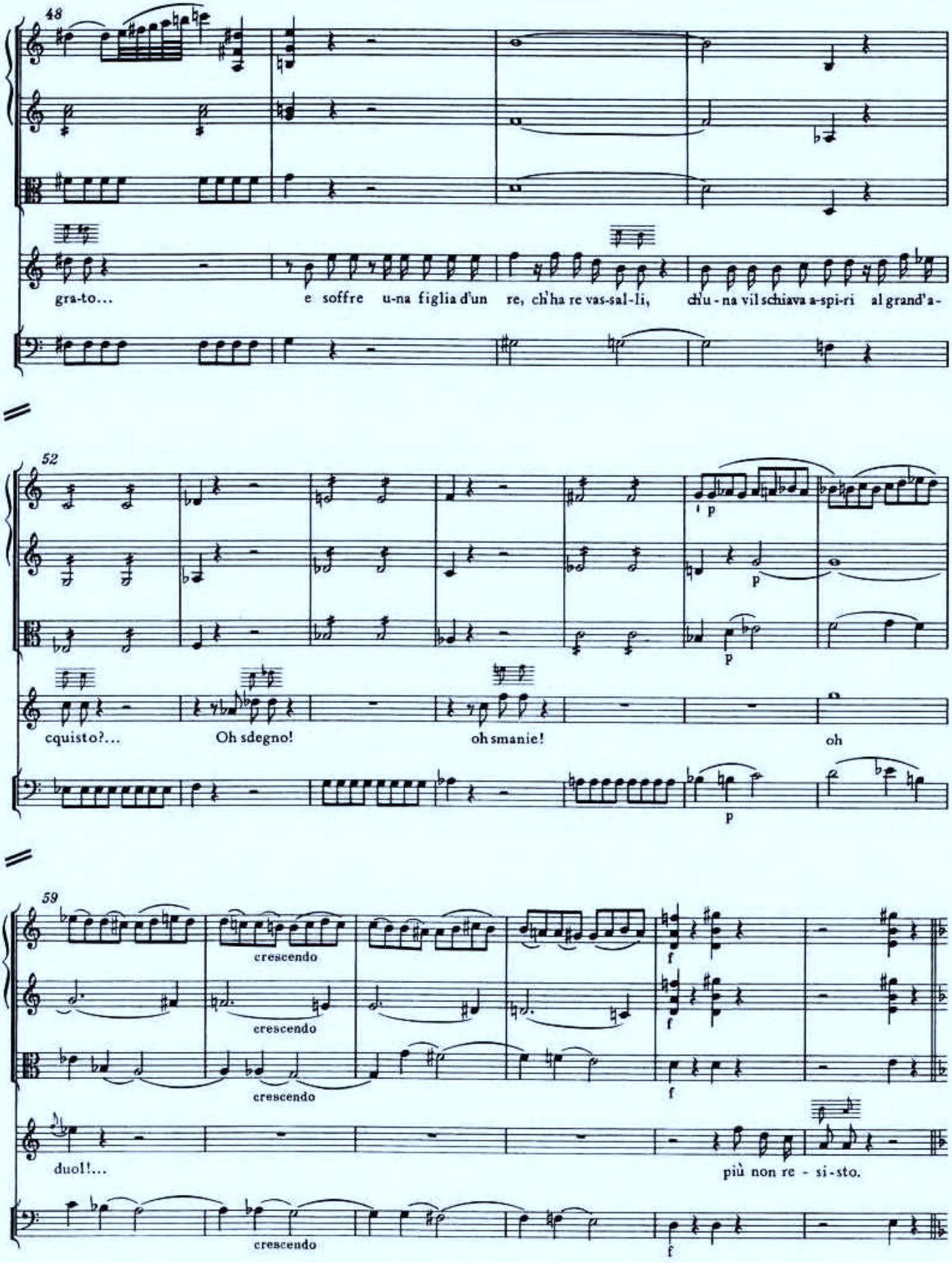

10
f
f
f
[parte]
p
p
p
ILIA
[8]
ahi-mè! son di-spe-ra-to! Dell' A - sia i dan-ni an-
Cont. (Cemb., Vc.)
15
co - ra trop-po ri-sen - to, e pur d'un grand' e - ro - e al no - me, al ca - so, il
18
[parte so-spirando]
cor par - mi com-mos - so, e ne - gar - gli i so - spir ah no non pos - so.
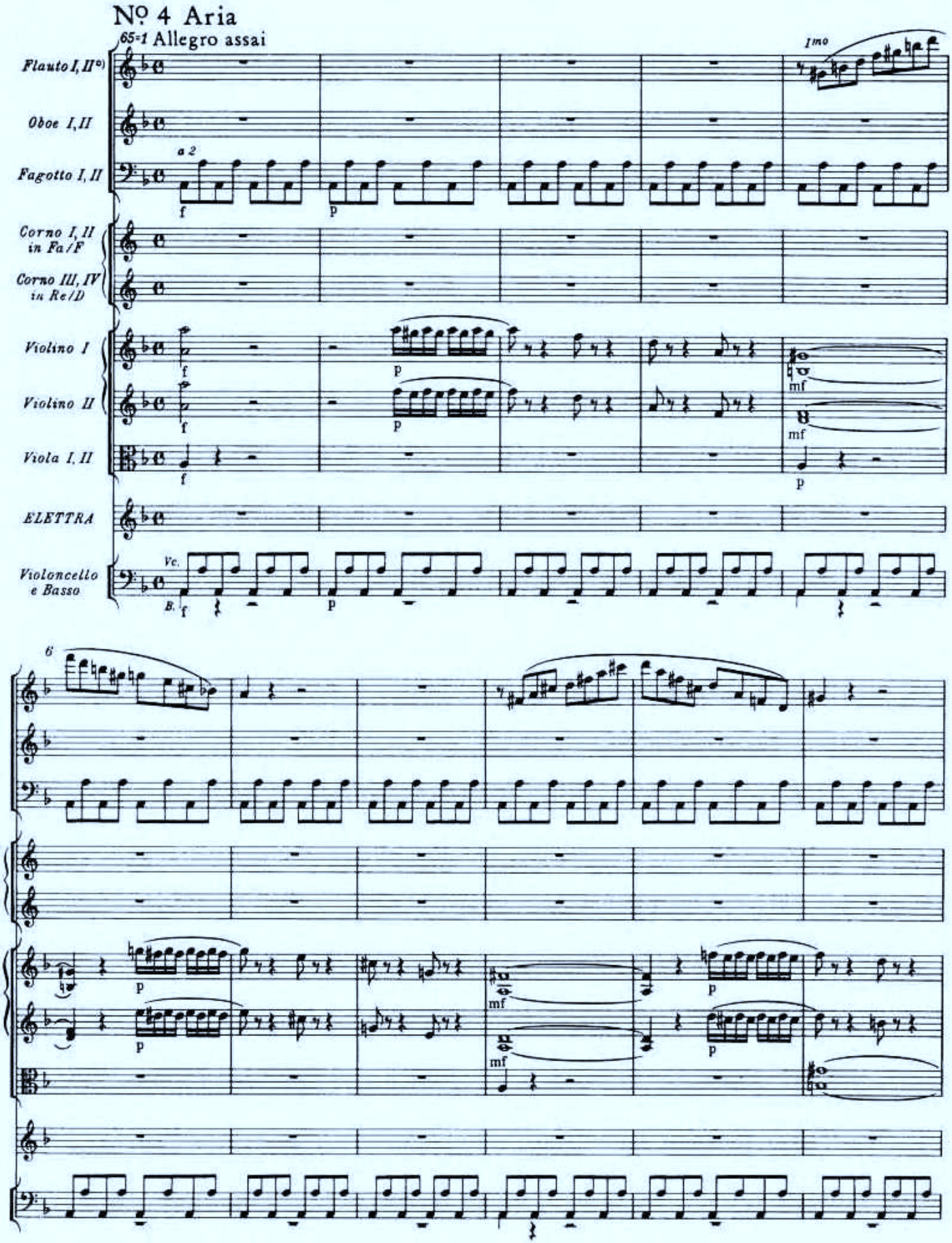
/1

ELETTRA sola.
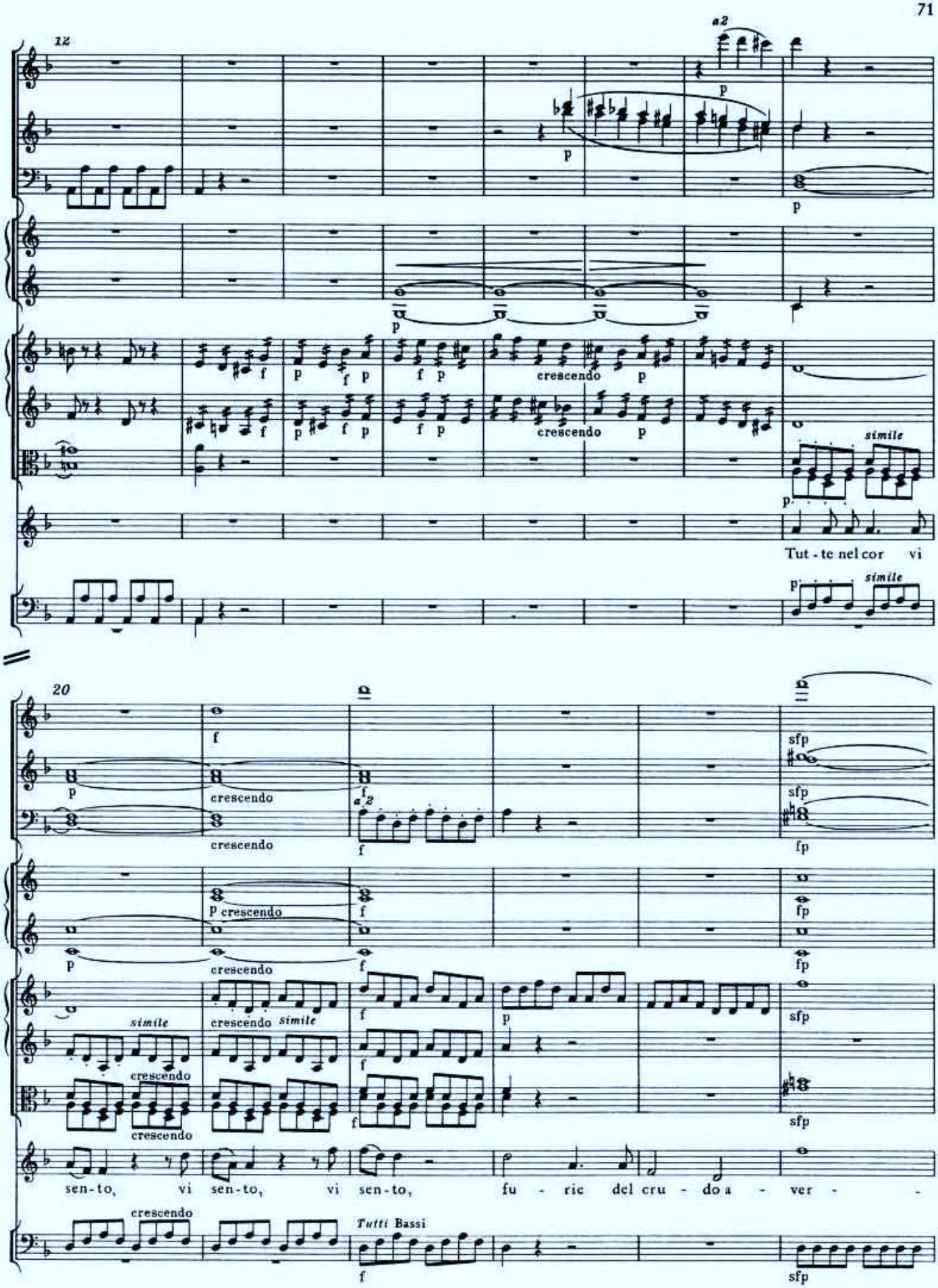



39
Larghetto
pe - ro, e del cor, e a me non re - sta om-bra di spe - me? A mio di-
42
spet - to, ahi las - sa! ve - drò, ve-drà la Gre-cia a suo gran scor-no, u-na schia-va Tro-
Cont. (Cemb., Vc.)
45
Allegro assai
ia - na di quel so-glio e del ta - la-mo a par-te... in - va - no E-let-tra a - mi l'in-
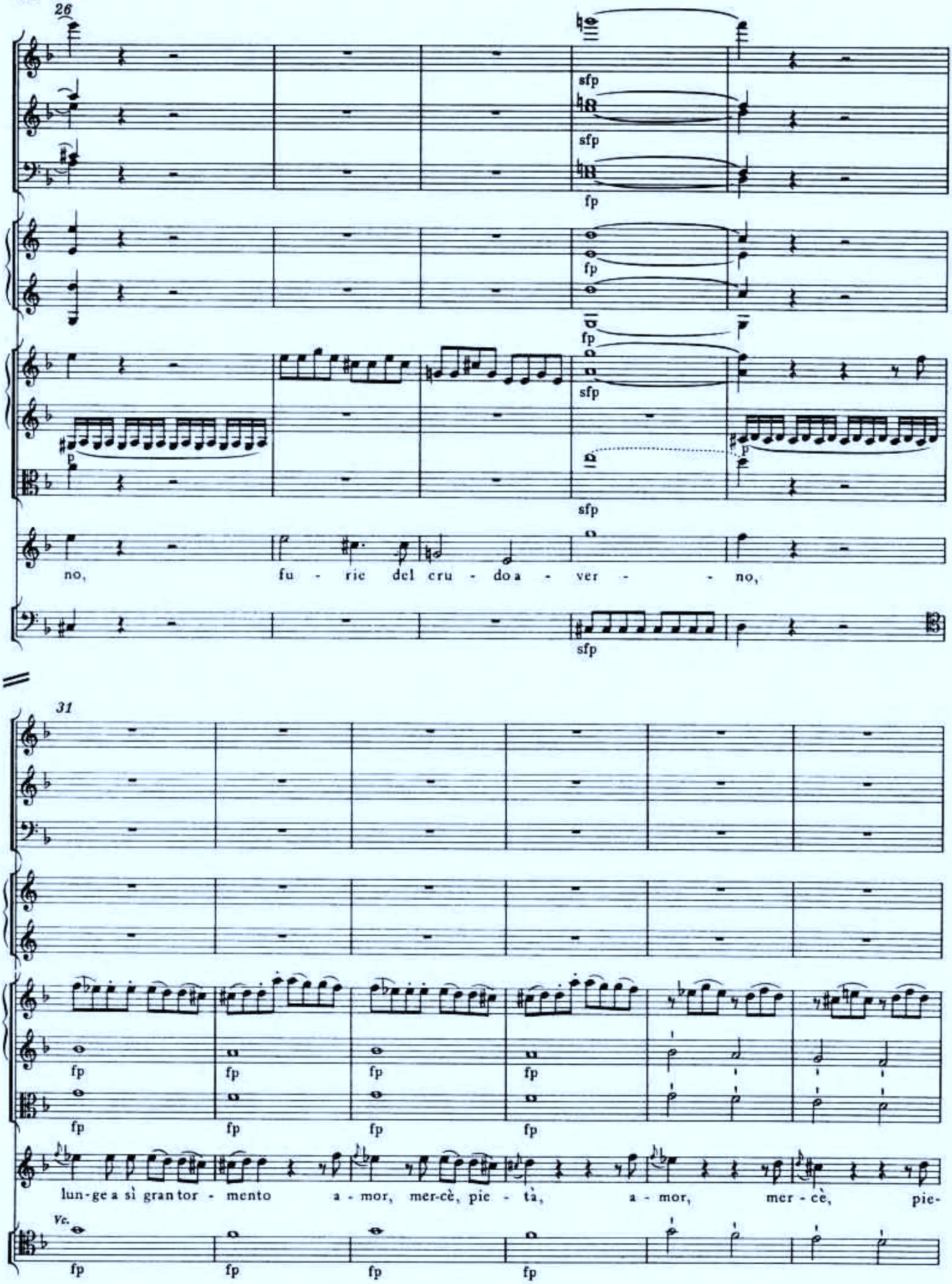

48
gra-to...
e soffre u-na figlia d'un re, ch'ha re vas-sal-li,
ch'u - na vil schiava a-spi-ri al grand'a-
52
p
p
p
cquisto?...
Oh sdegno!
oh smanie!
oh
p
59
crescendo
crescendo
crescendo
f
f
f
duol!...
più non re - si-sto.
crescendo
f
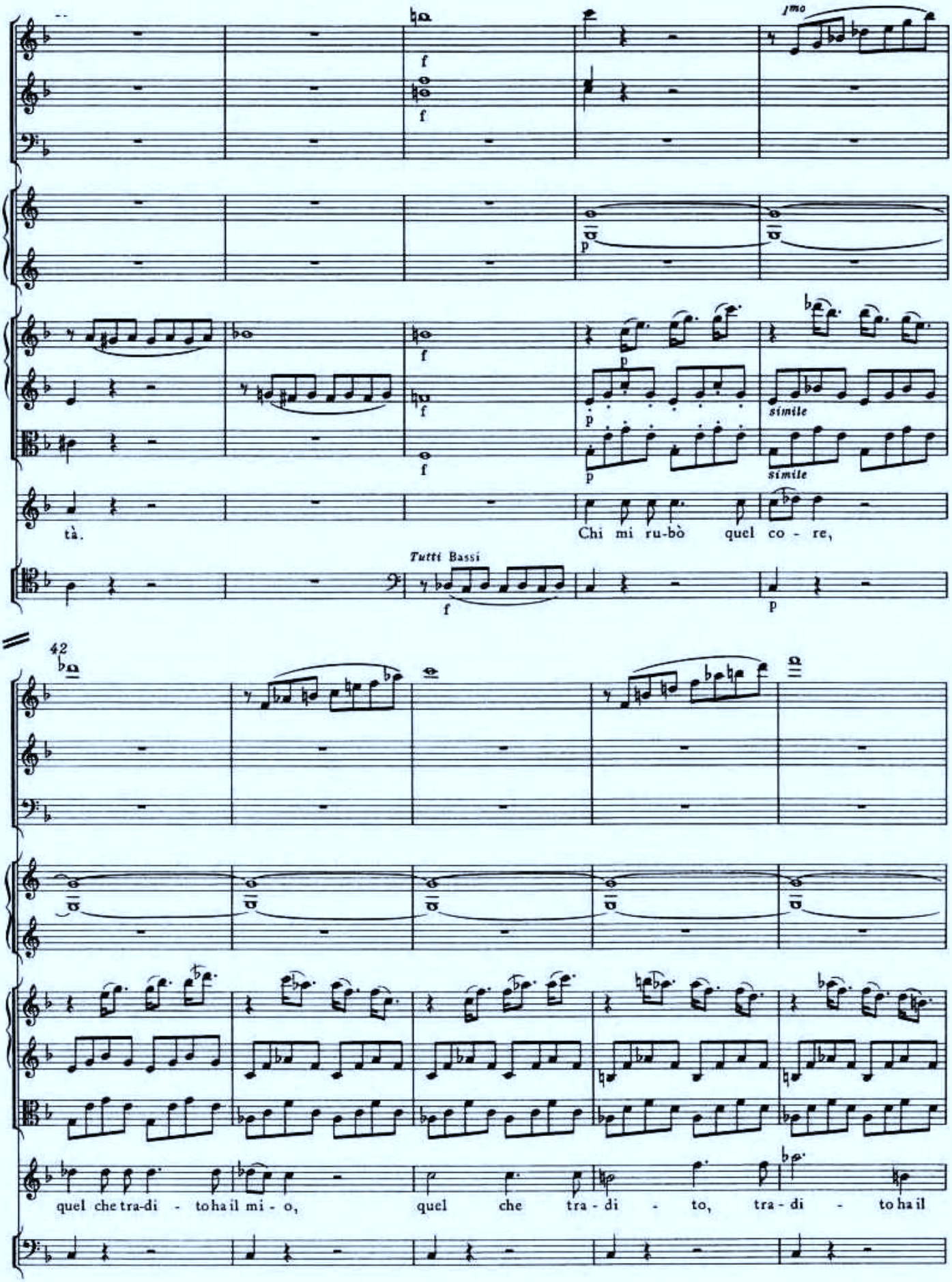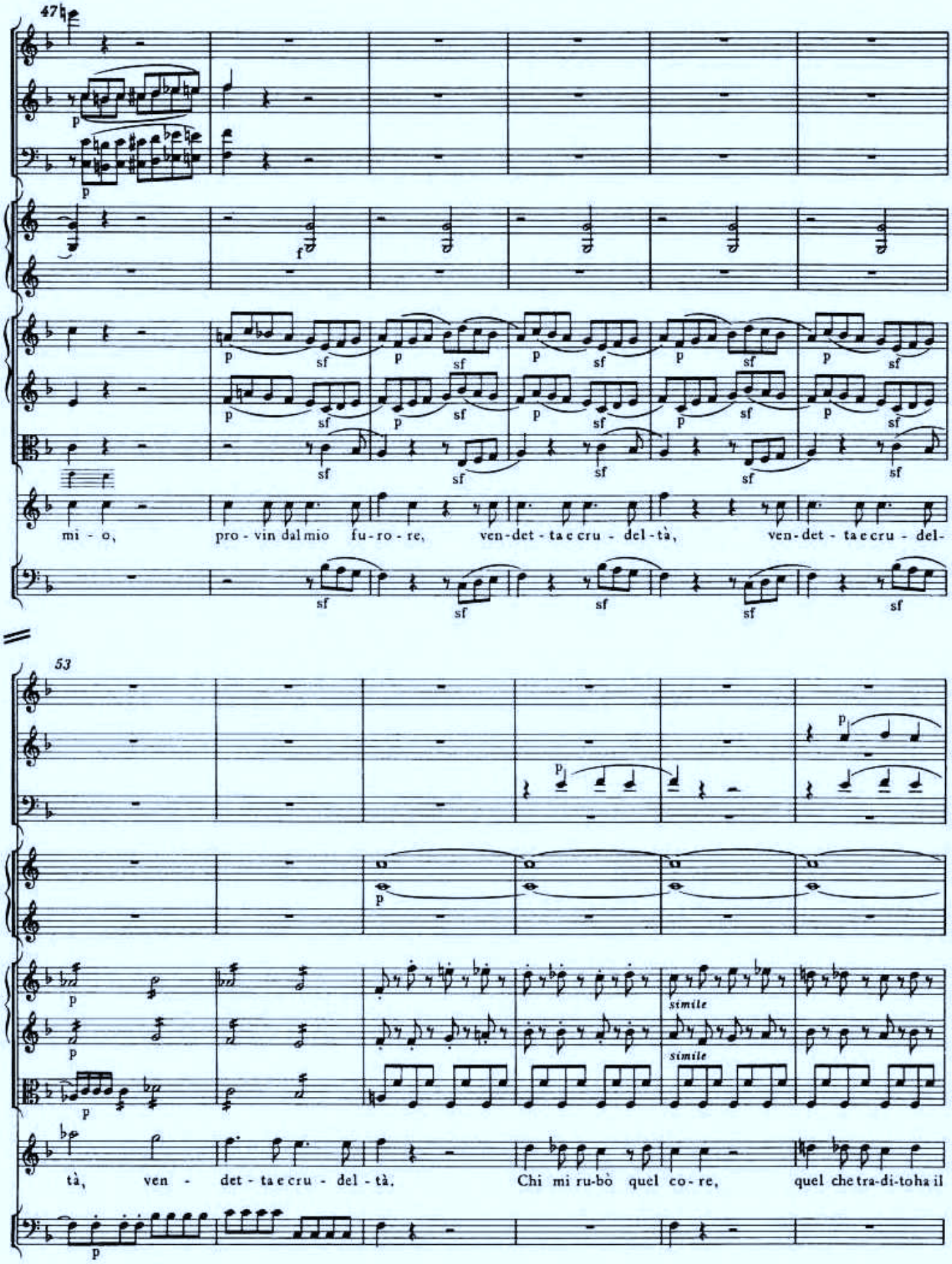


*) Zu den im System der Flöten vom Bandbearbeiter gesetzten Angaben *1mo* und *a 2* vgl. Vorwort (V/b/2).
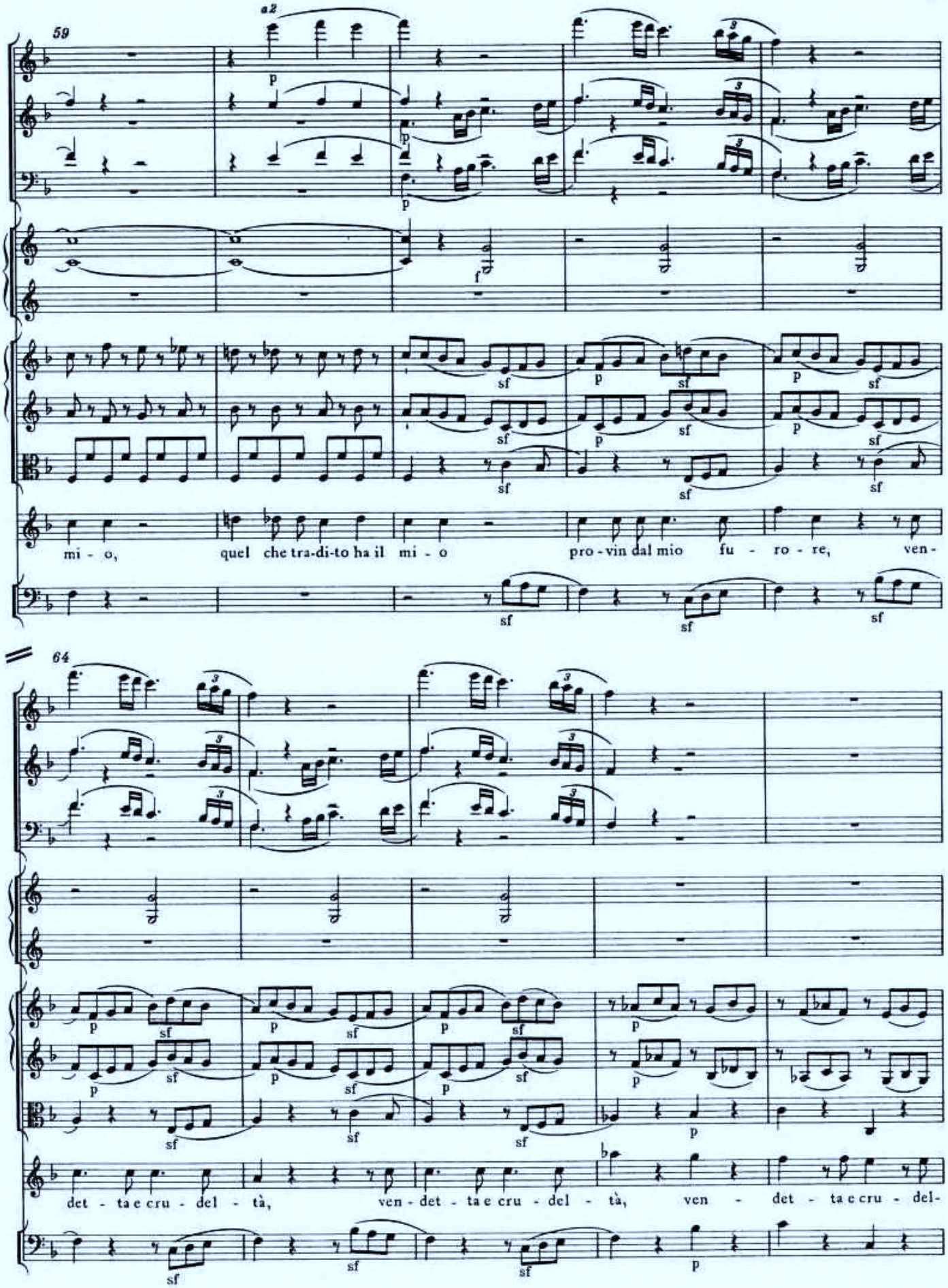
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)
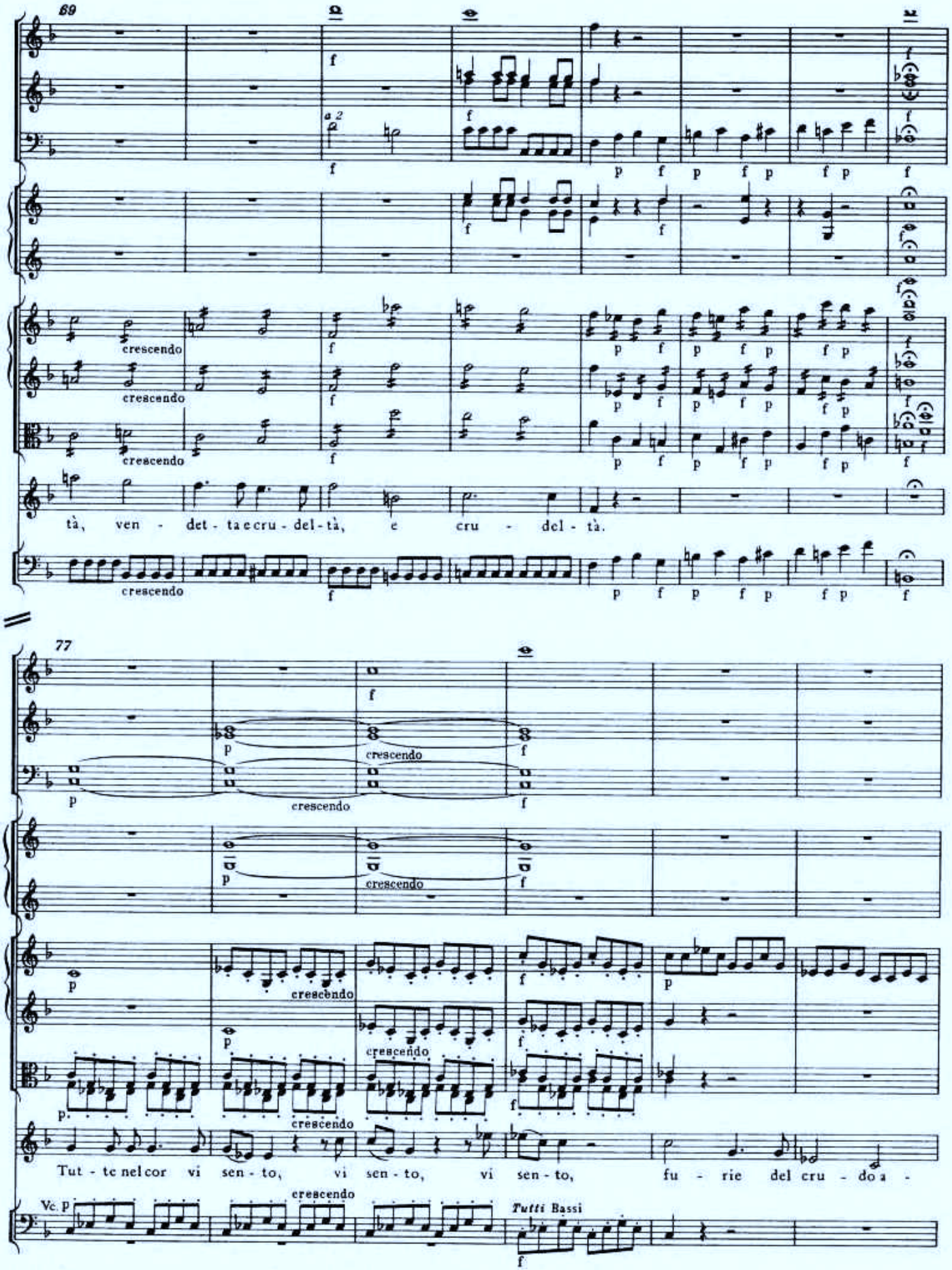

12
a2
p
crescendo
simile
Tut - te nel cor vi
20
f
sfp
fp
crescendo
sen - to, vi sen - to, vi sen - to, fu - rie del cru - do a - ver -
Tutti Bassi


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
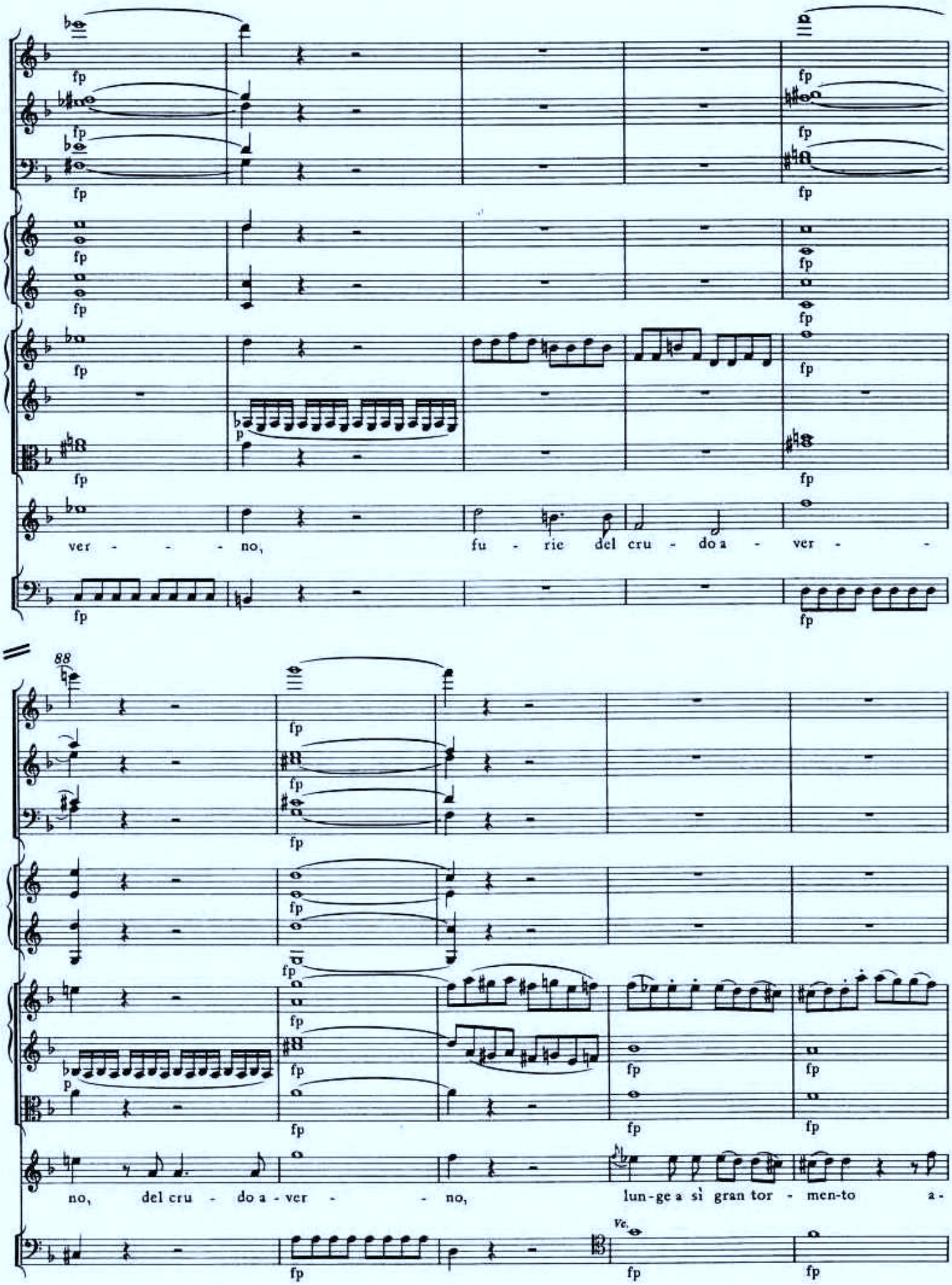

1mo
f
p
simile
tà.
Chi mi ru-bò quel co - re,
Tutti Bassi
42
quel che tra-di - to ha il mi - o,
quel che tra - di - to, tra - di - to ha il
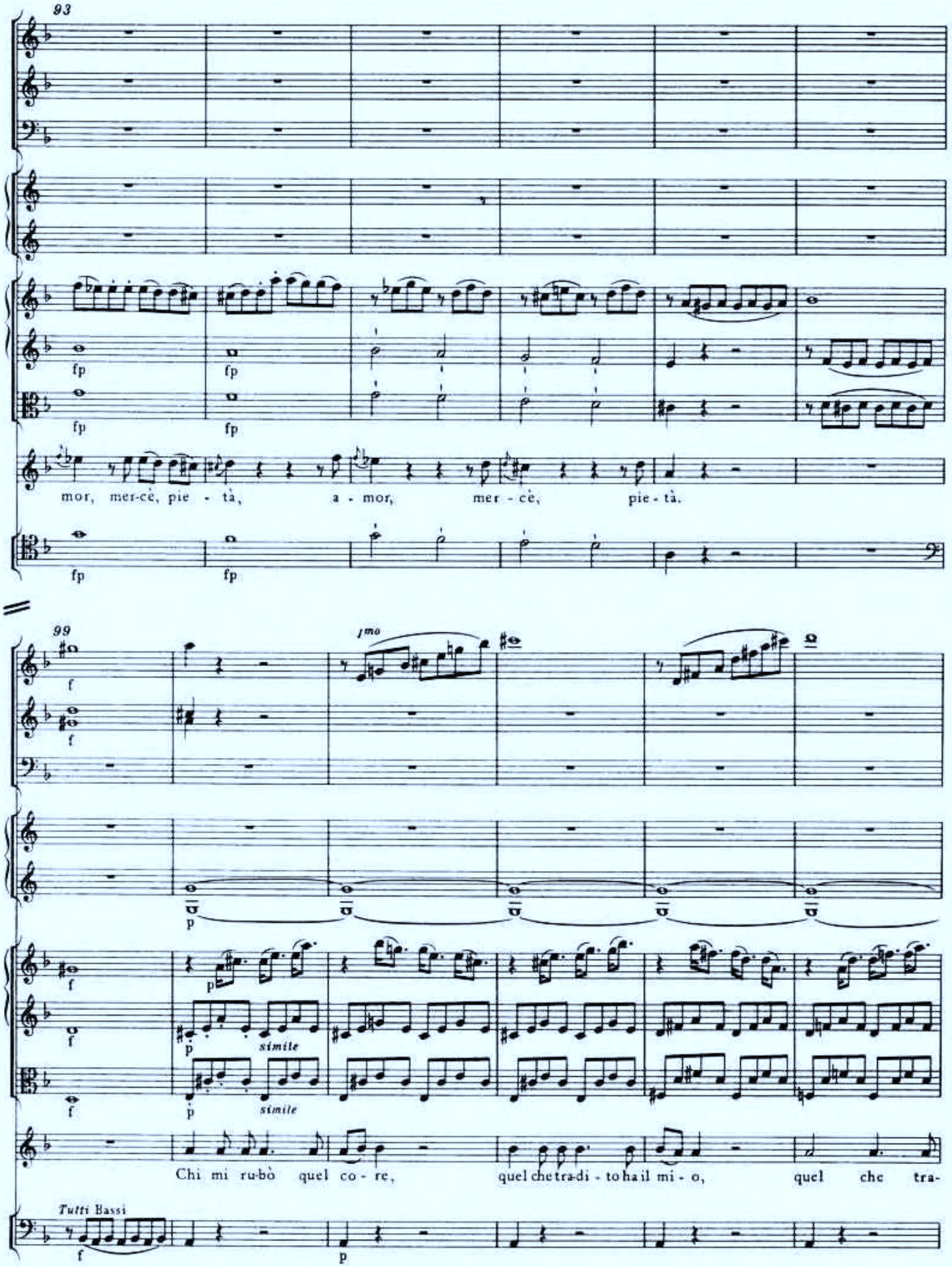

47
mi - o, pro - vin dal mio fu-ro - re, ven-det - ta e cru - del - tà, ven-det - ta e cru - del-
53
simile
simile
tà, ven - det - ta e cru - del - tà. Chi mi ru-bò quel co - re, quel che tra-di-to ha il
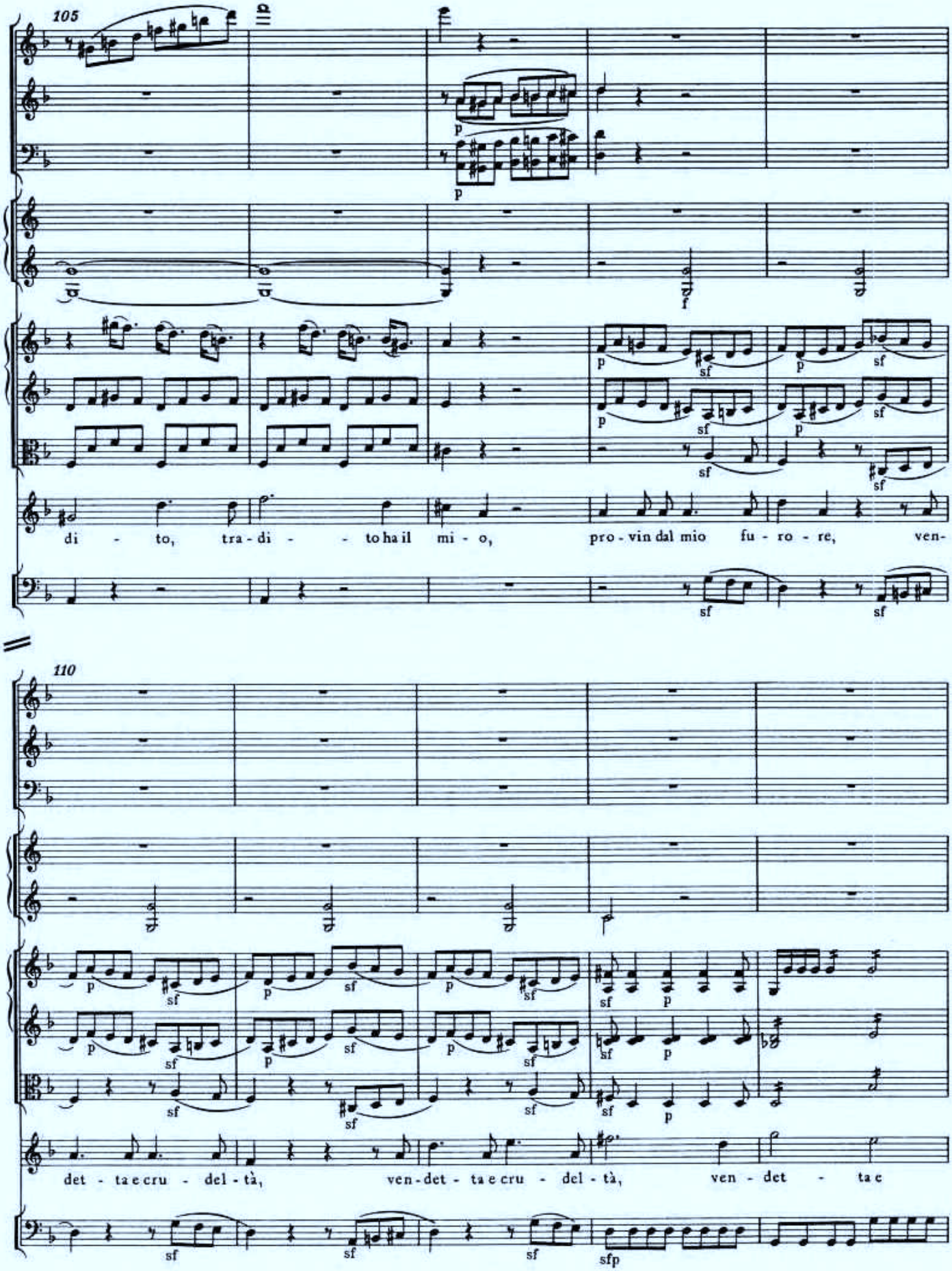

59
a2
mi - o, quel che tra-di-to ha il mi - o pro - vin dal mio fu - ro - re, ven -
64
det - ta e cru - del - tà, ven - det - ta e cru - del - tà, ven - det - ta e cru - del -

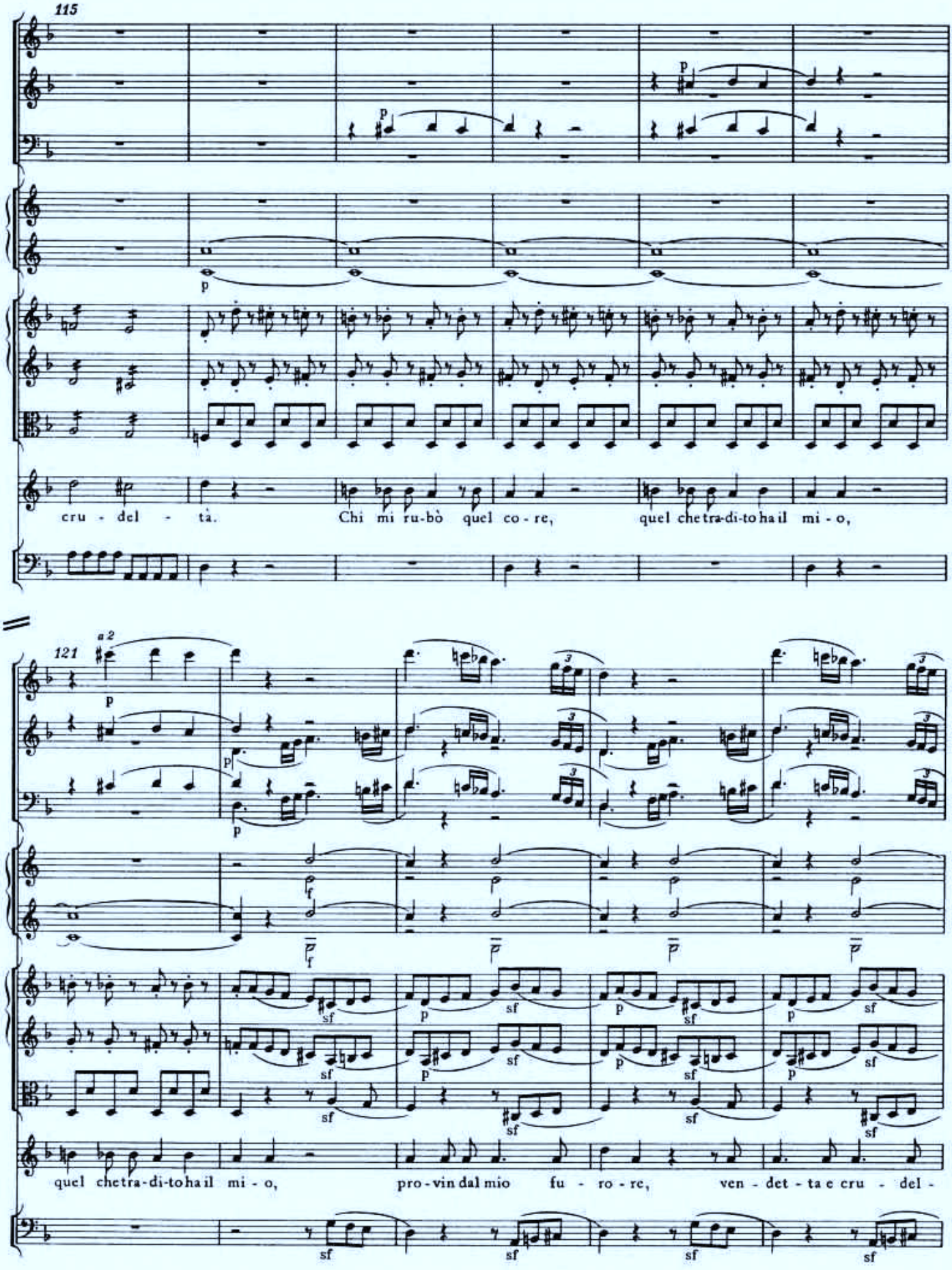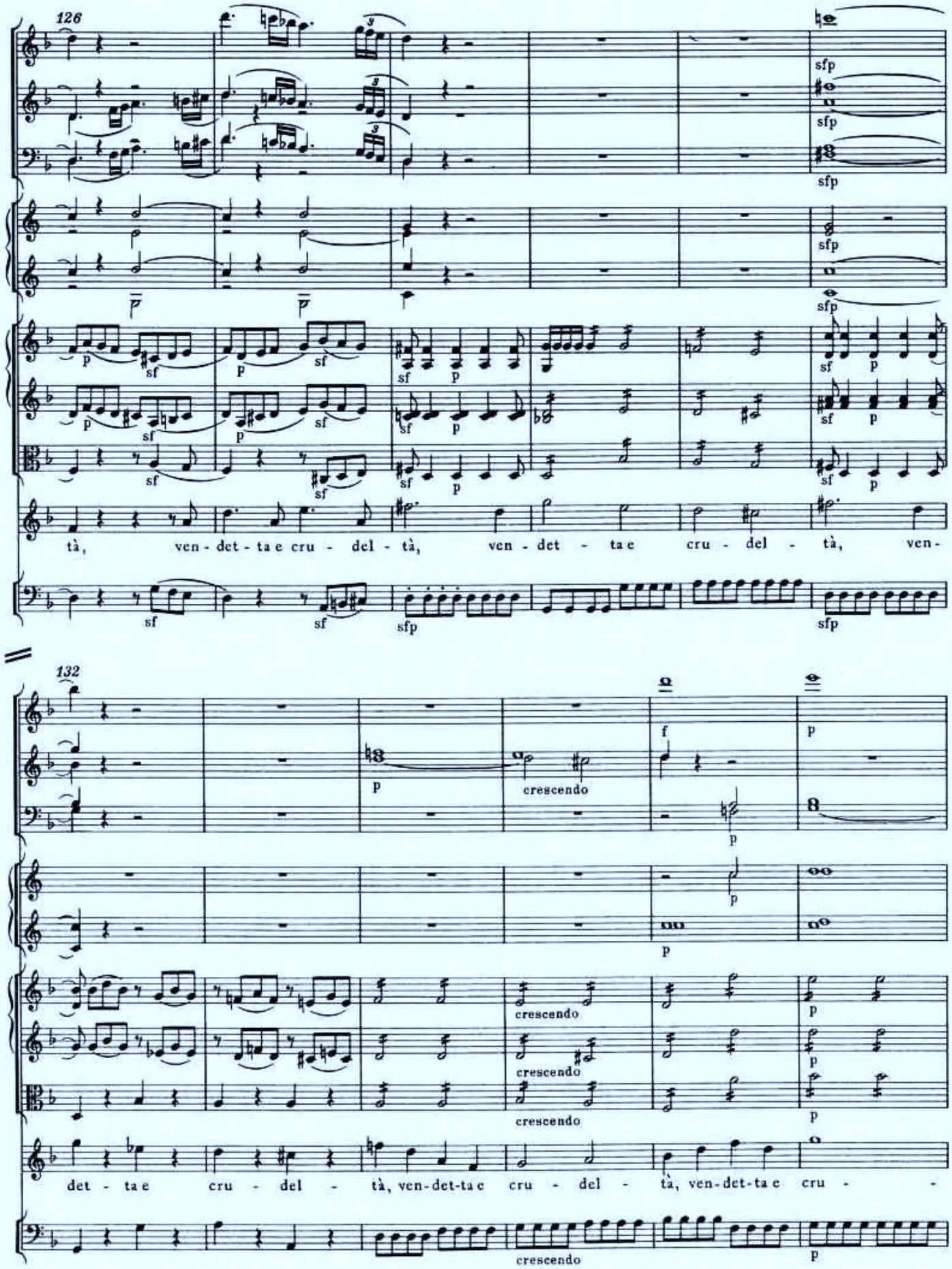


*) Vorschlag: auf dem Fermatentakt ist ein Theaterdonner zu empfehlen; vgl. Vorwort (V/b/2).
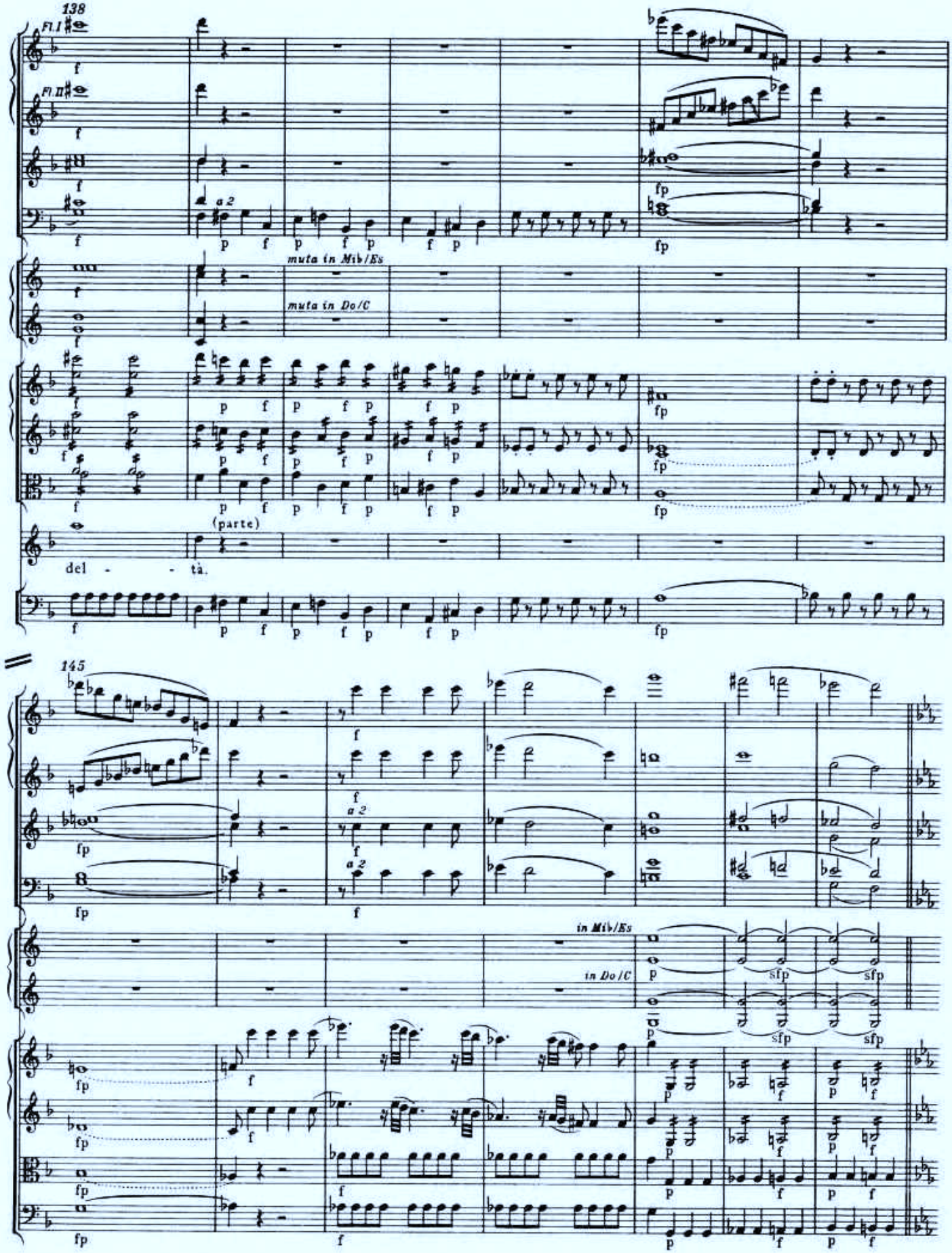

fp
p
ver - - - no, fu - rie del cru - do a - ver -
88
no, del cru - do a - ver - - no, lun-ge a sì gran tor - men-to a-
Vc.


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
p
simile
f
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
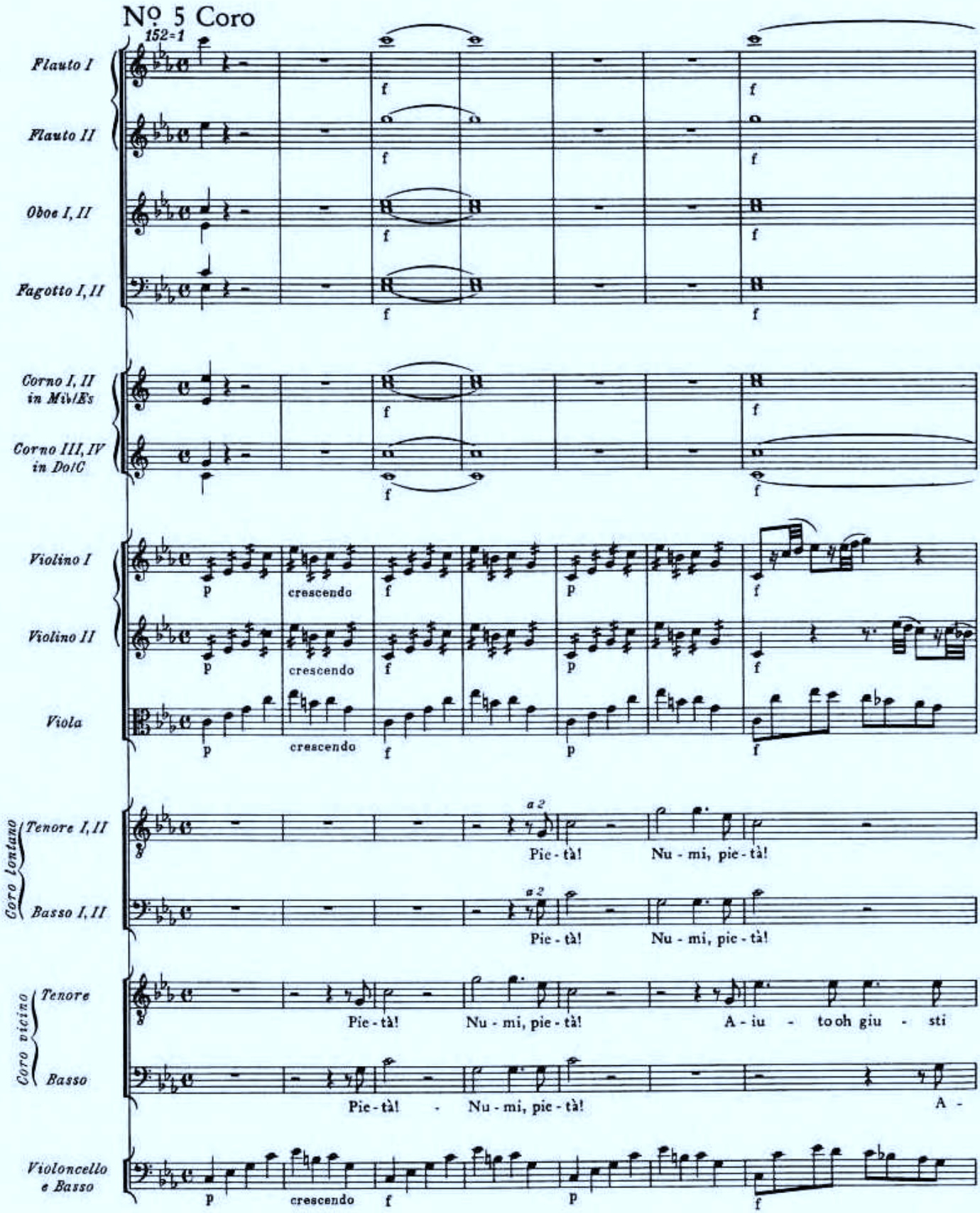

115
cru - del - tà. Chi mi ru-bò quel co - re, quel che tra-di-to ha il mi - o,
121
a 2
quel che tra-di-to ha il mi - o, pro - vin dal mio fu - ro - re, ven - det - ta e cru - del -
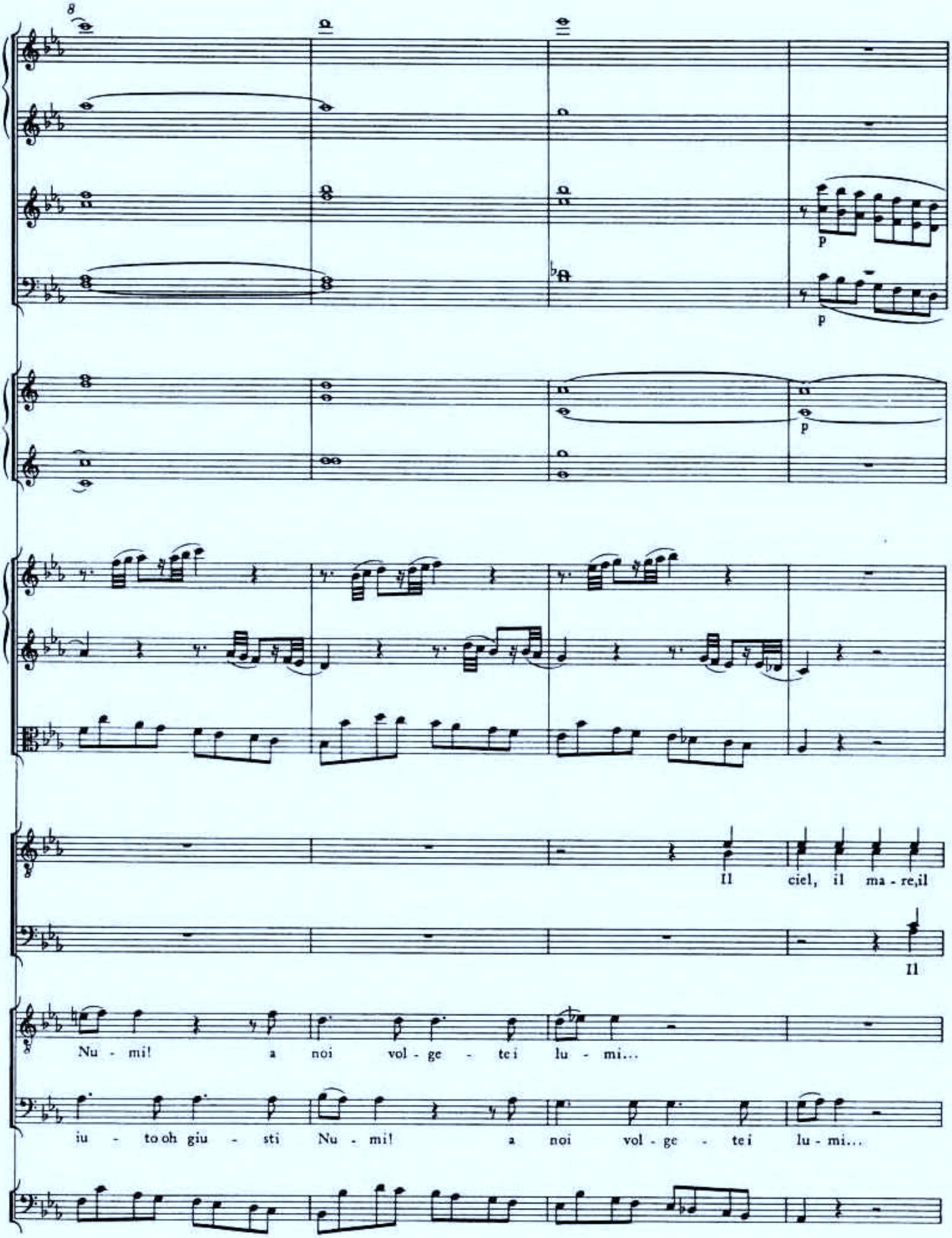

126
sfp
sfp
sfp
sfp
sf p
sf p
sf p
sf p
tà, ven - det - ta e cru - del - tà, ven - det - ta e cru - del - tà, ven -
sf
sf
sfp
sfp
132
f
p
p
crescendo
p
p
crescendo
p
crescendo
p
crescendo
det - ta e cru - del - tà, ven-det-ta e cru - del - tà, ven-det-ta e cru -
crescendo
p
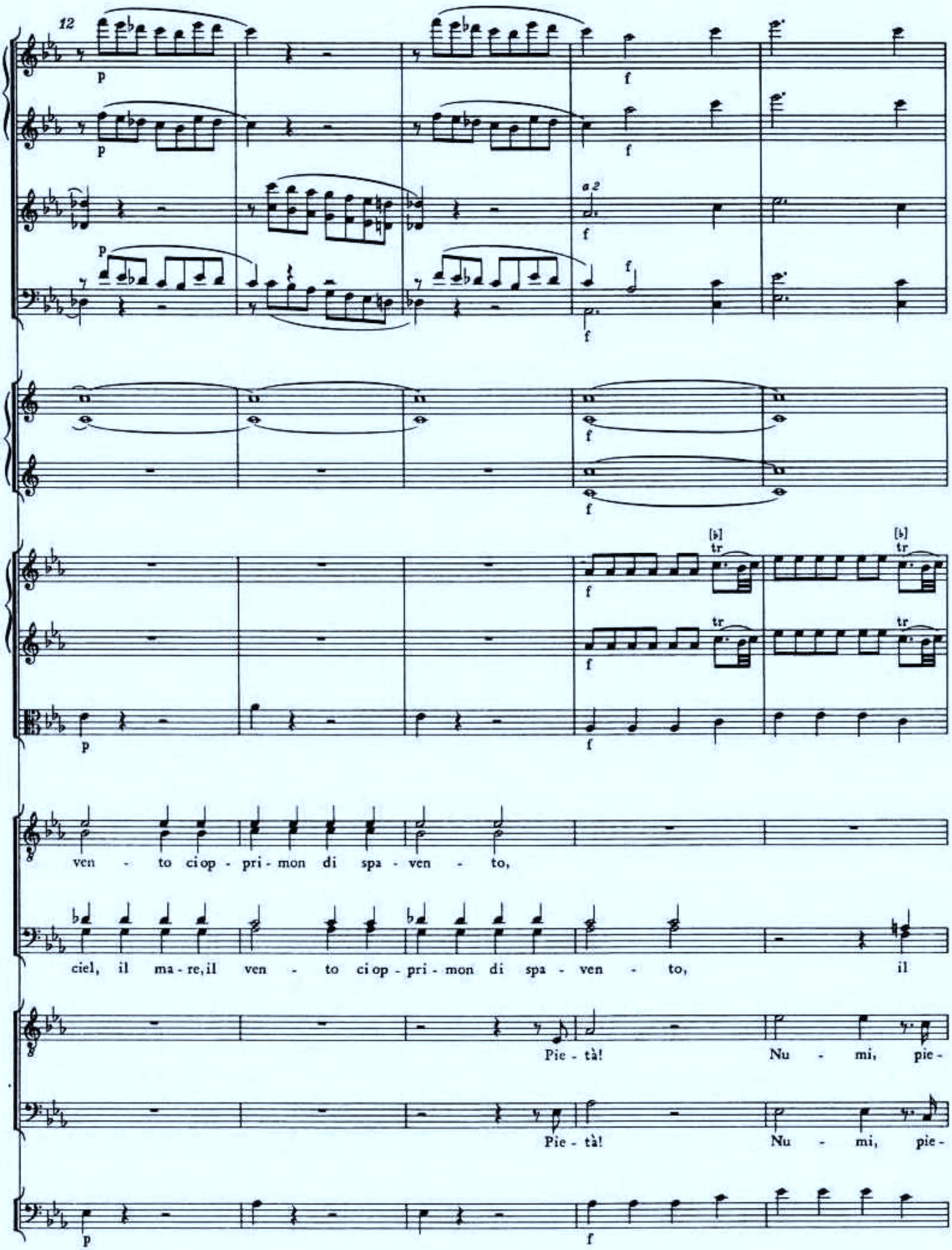

138
Fl. I
Fl. II
a 2
muta in Mib/Es
muta in Do/C
(parte)
del - - tà.
145
in Mib/Es
in Do/C
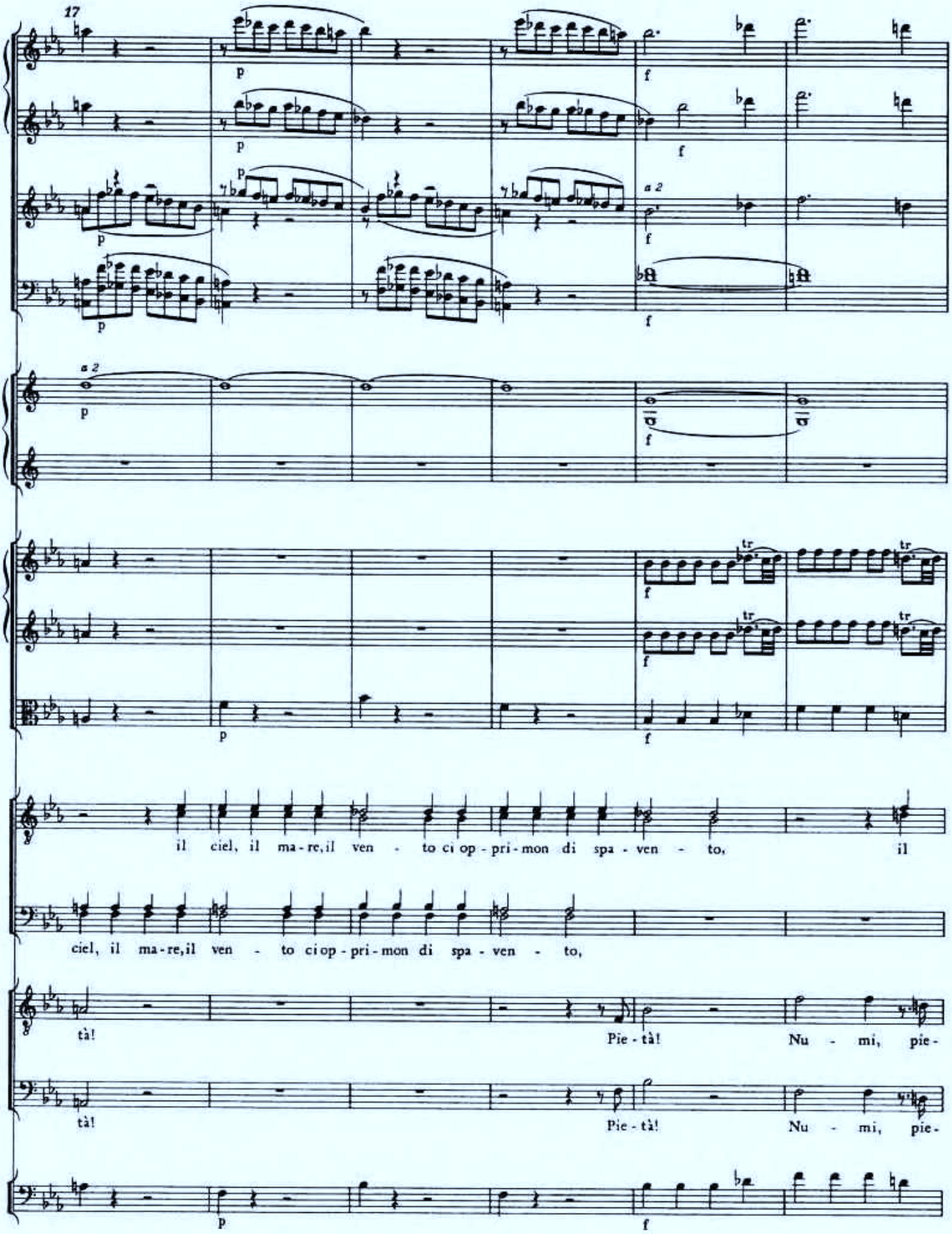
Spiagge del mare ancora agitato, attorniate da dirupi. Rottami di navi sul lido.
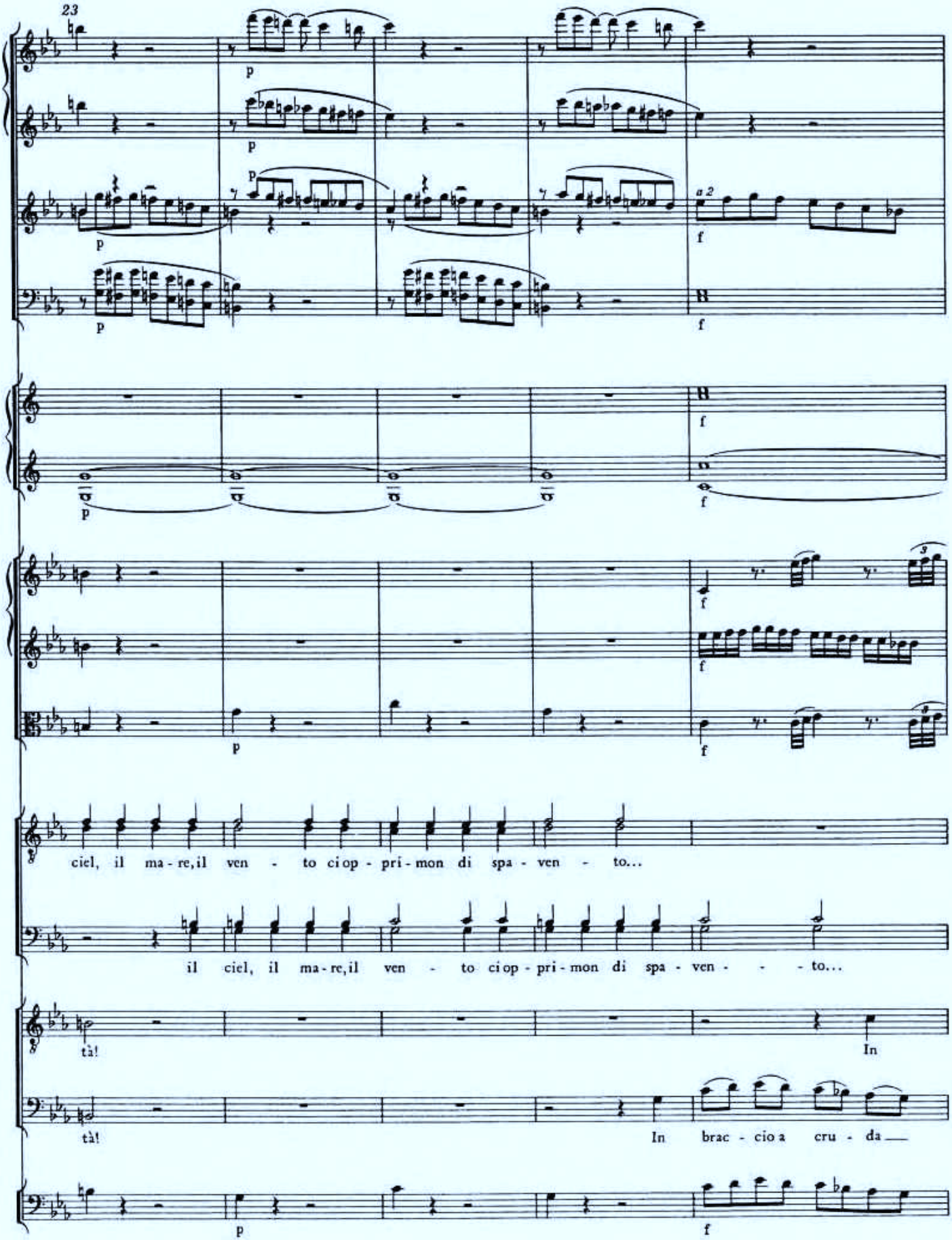
Scena VII
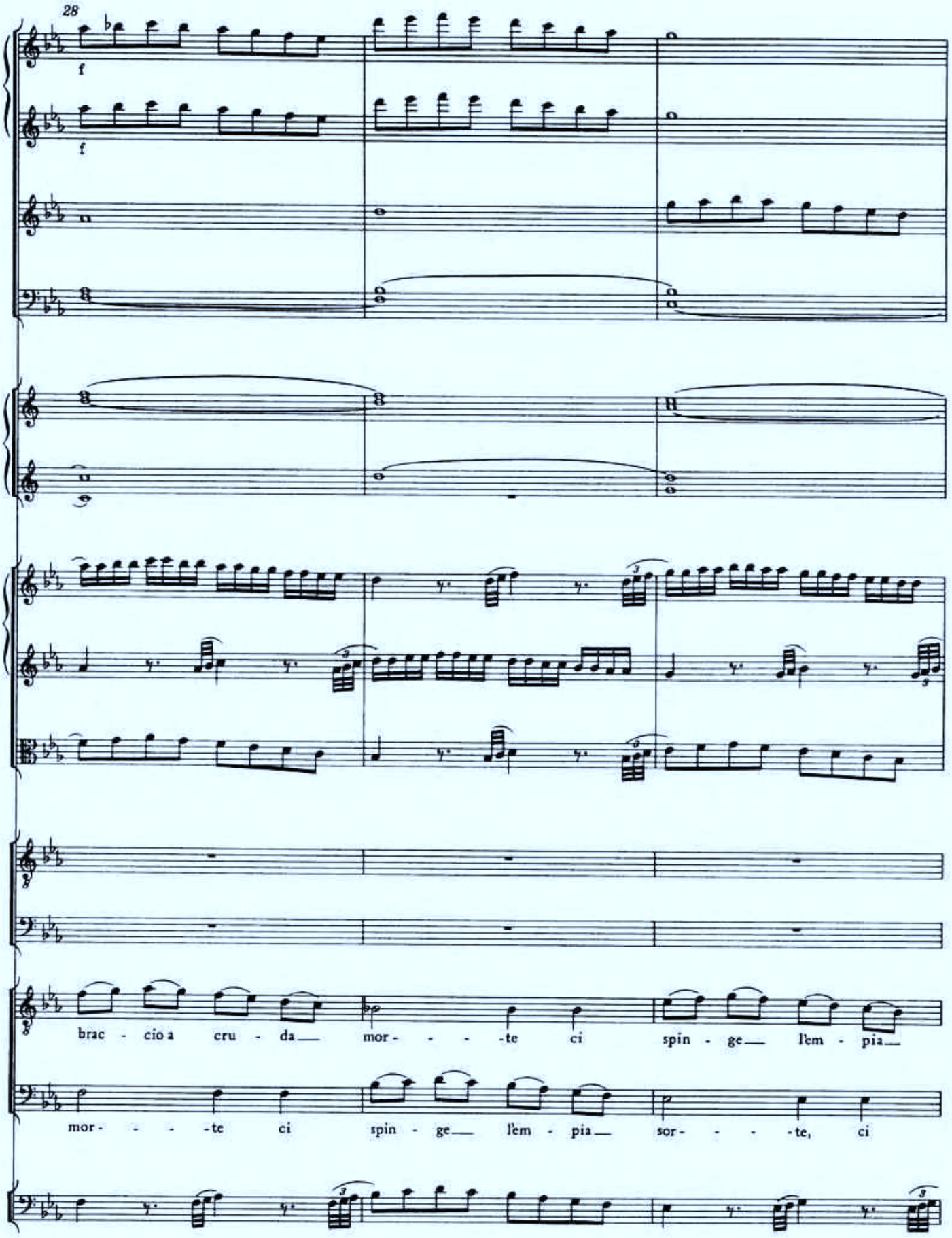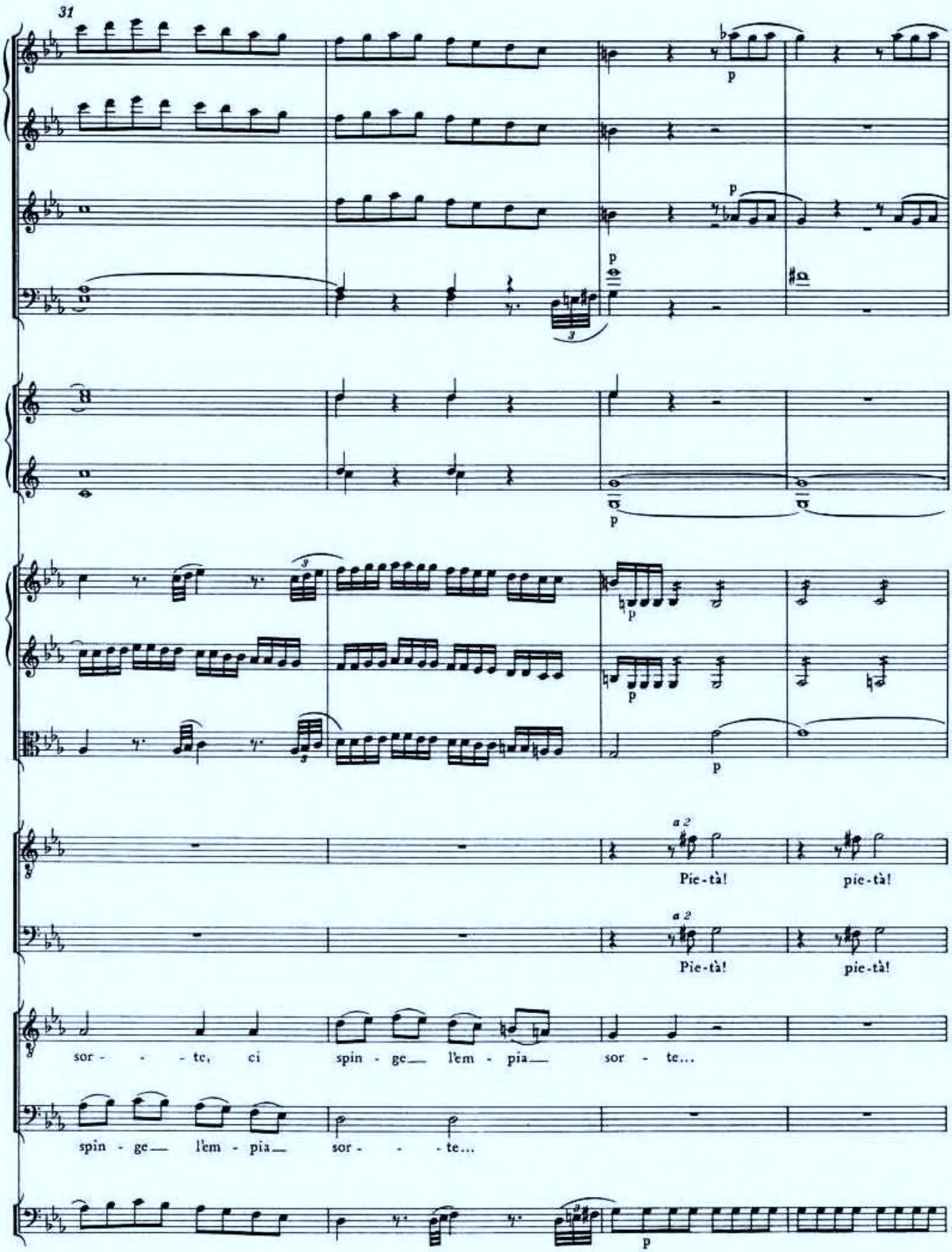



8
p
p
p
Il ciel, il ma - re,il
Il
Nu - mi! a noi vol - ge - te i lu - mi...
iu - to oh giu - sti Nu - mi! a noi vol - ge - te i lu - mi...
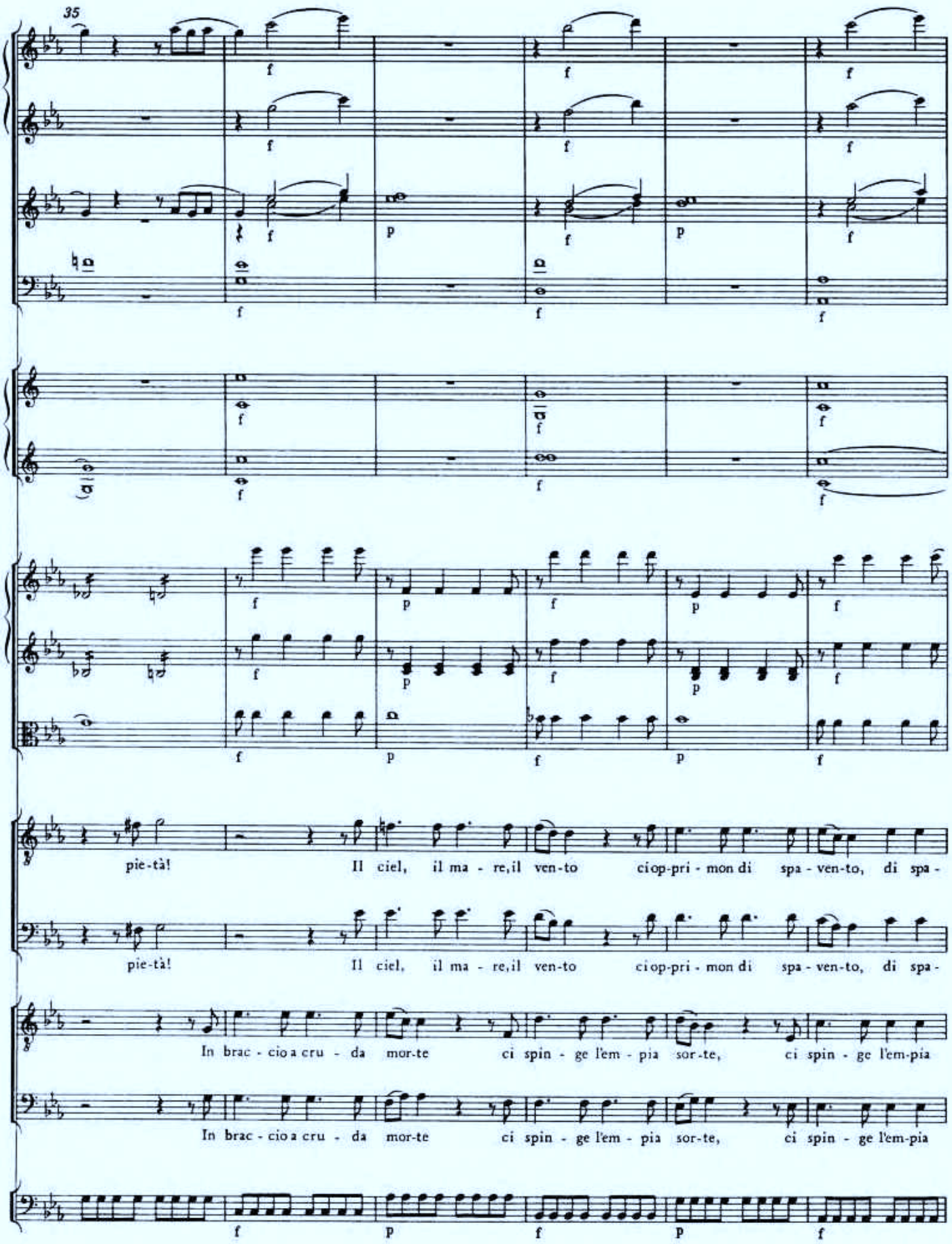

12
p
f
a 2
tr
ven - to ciop - pri - mon di spa - ven - to,
ciel, il ma - re, il ven - to ciop - pri - mon di spa - ven - to, il
Pie - tà! Nu - mi, pie -
Pie - tà! Nu - mi, pie -
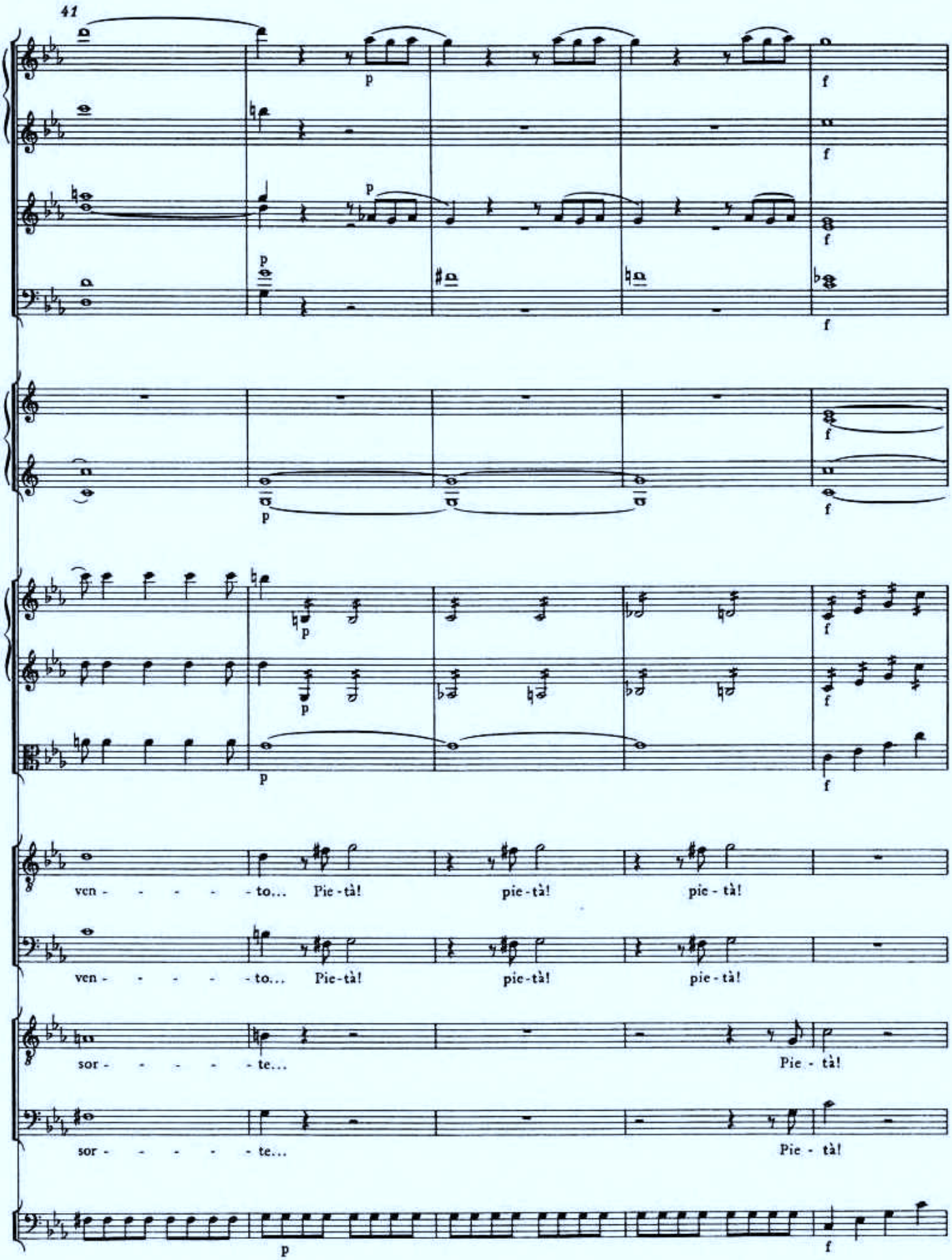

17
a 2
a 2
tr
il ciel, il ma - re, il ven - to ci op - pri - mon di spa - ven - to, il
ciel, il ma - re, il ven - to ci op - pri - mon di spa - ven - to,
tà! Pie - tà! Nu - mi, pie -
tà! Pie - tà! Nu - mi, pie -
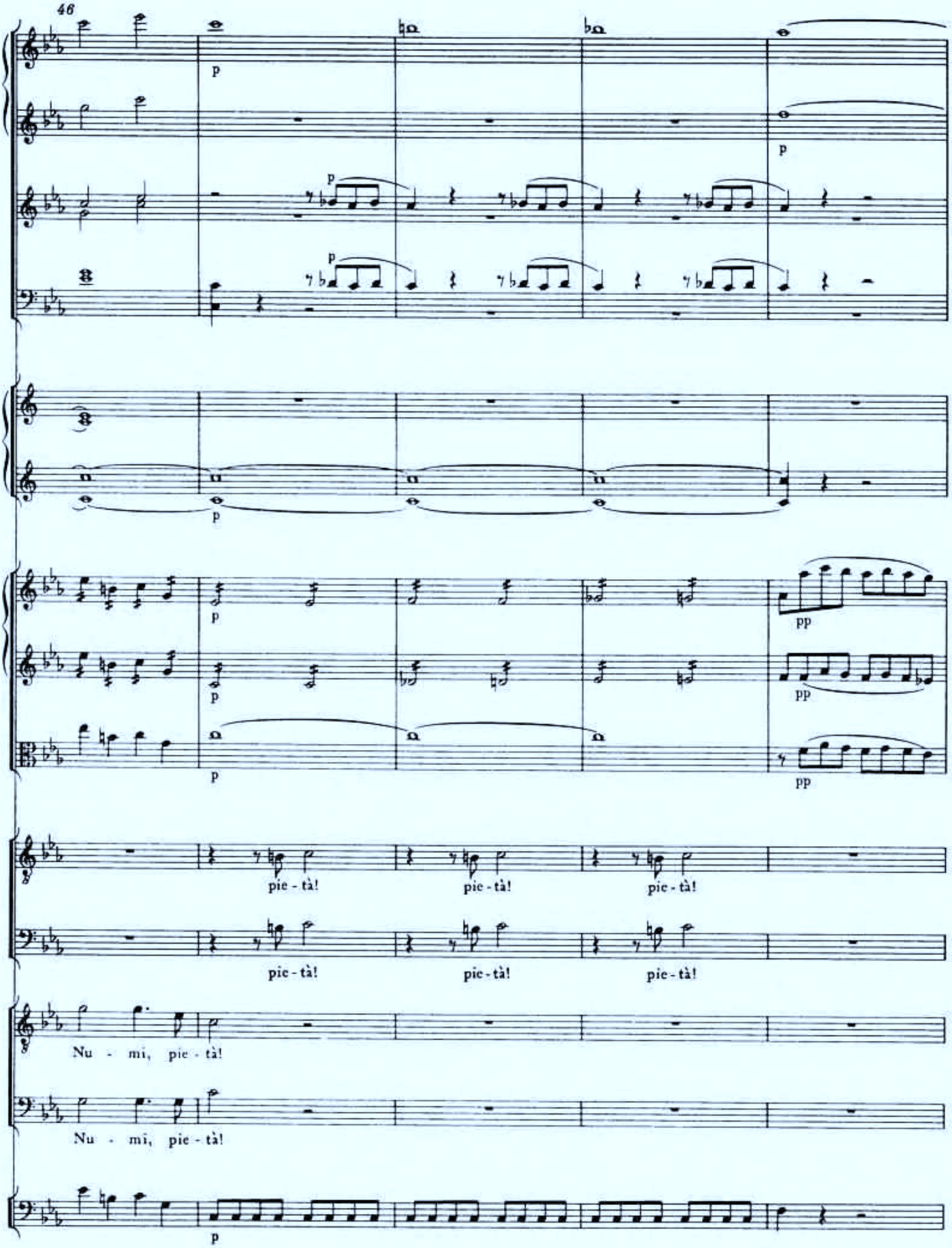

23
a 2
ciel, il ma - re, il ven - to ci op - pri - mon di spa - ven - to...
il ciel, il ma - re, il ven - to ci op - pri - mon di spa - ven - - - to...
tà!
In
tà!
In brac - cio a cru - da


28
f
f
brac - cio a cru - da mor - - - - te ci spin - ge l'em - pia
mor - - - - te ci spin - ge l'em - 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 ciop-pri - mon di spa - ven-to, di spa -
pie-tà! Il ciel, il ma - re, il ven-to ciop-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
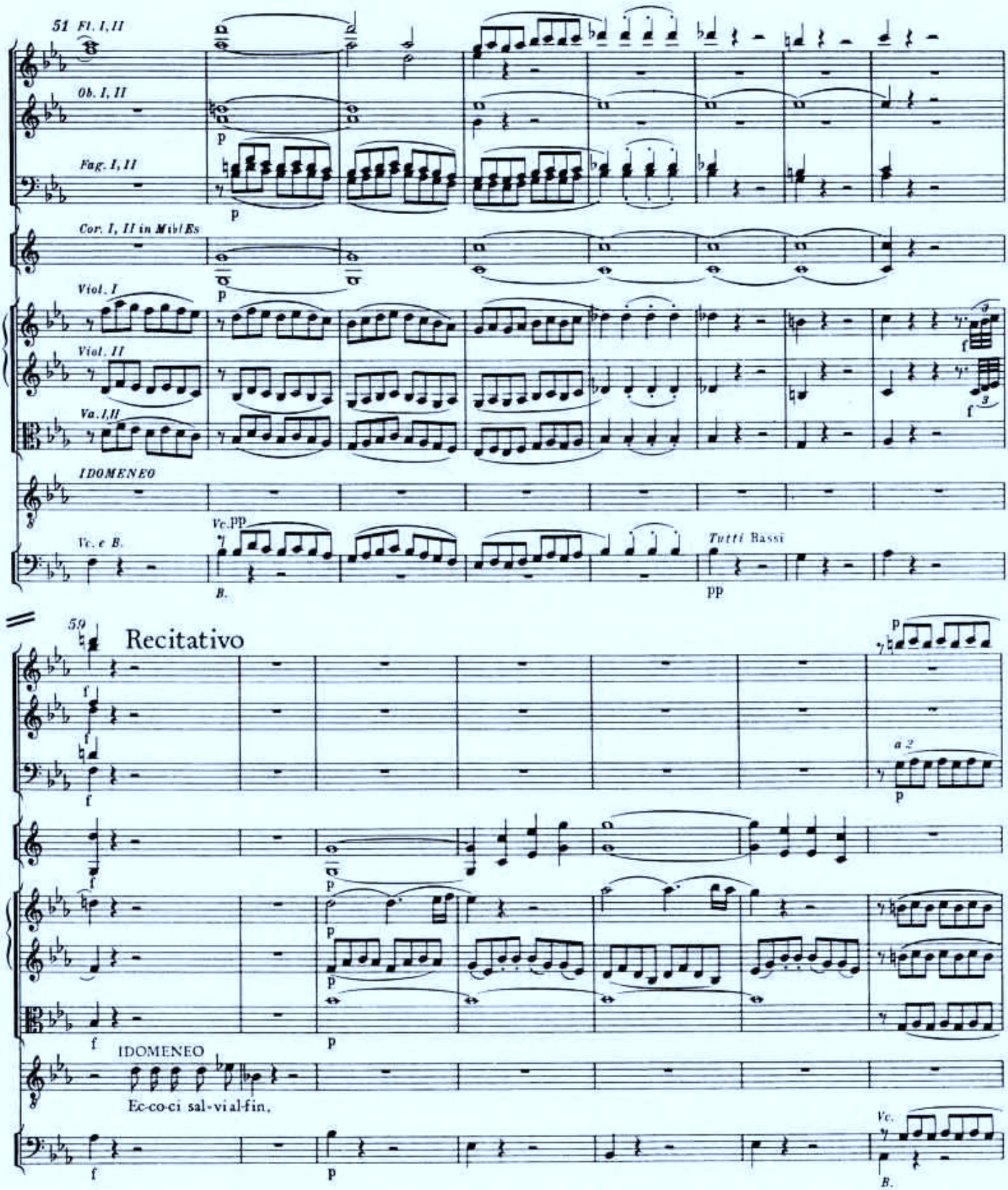

41
p
f
ven - - - - - to... Pie - tà! pie - tà! pie - tà!
ven - - - - - to... Pie - tà! pie - tà! pie - tà!
sor - - - - - te... Pie - tà!
sor - - - - - te... Pie - tà!
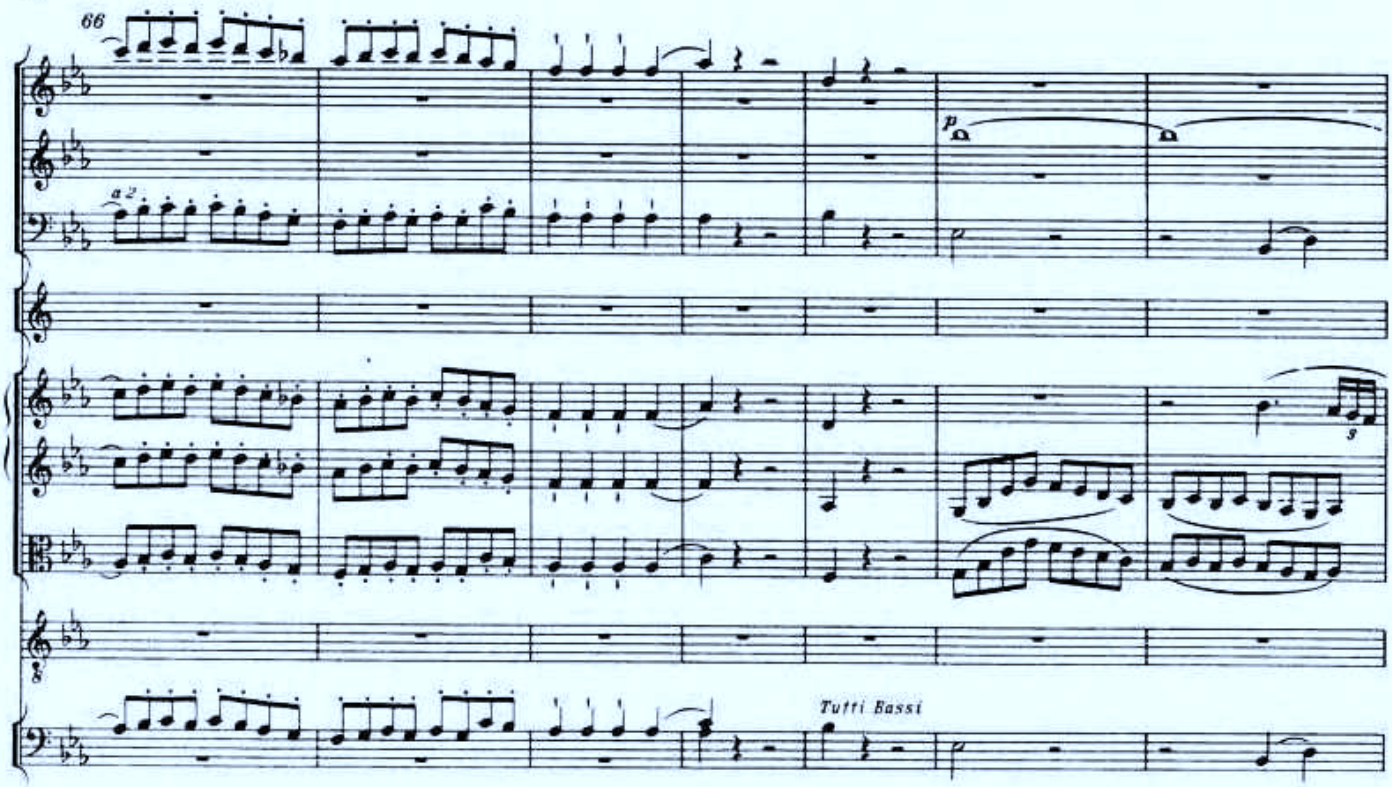

46
p
p
p
p
p
p
pp
pp
pp
pie - tà!
pie - tà!
pie - tà!
pie - tà!
pie - tà!
pie - tà!
Nu - mi, pie - tà!
Nu - mi, pie - tà!
p

Scena VIII

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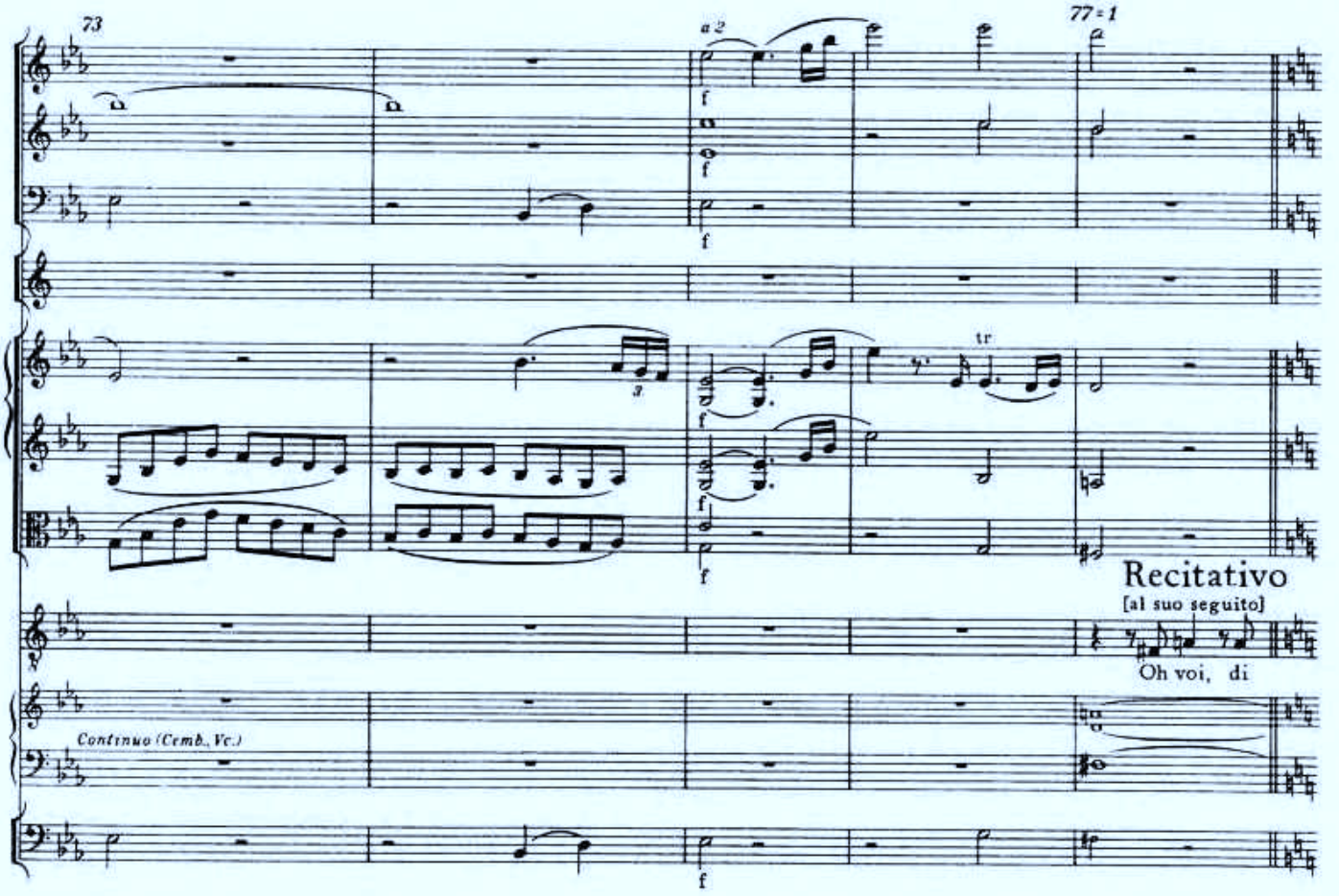
Nettuno comparisce sul mare. [Fa cenno ai venti di ritirarsi alle loro spelonche. Il mare poco a poco si calma. IDOMENEO, vedendo il Dio del mare, implora la sua potenza. Nettuno riguardandolo con occhio torvo e minaccevole si tuffa nell'onde e sparisce.]
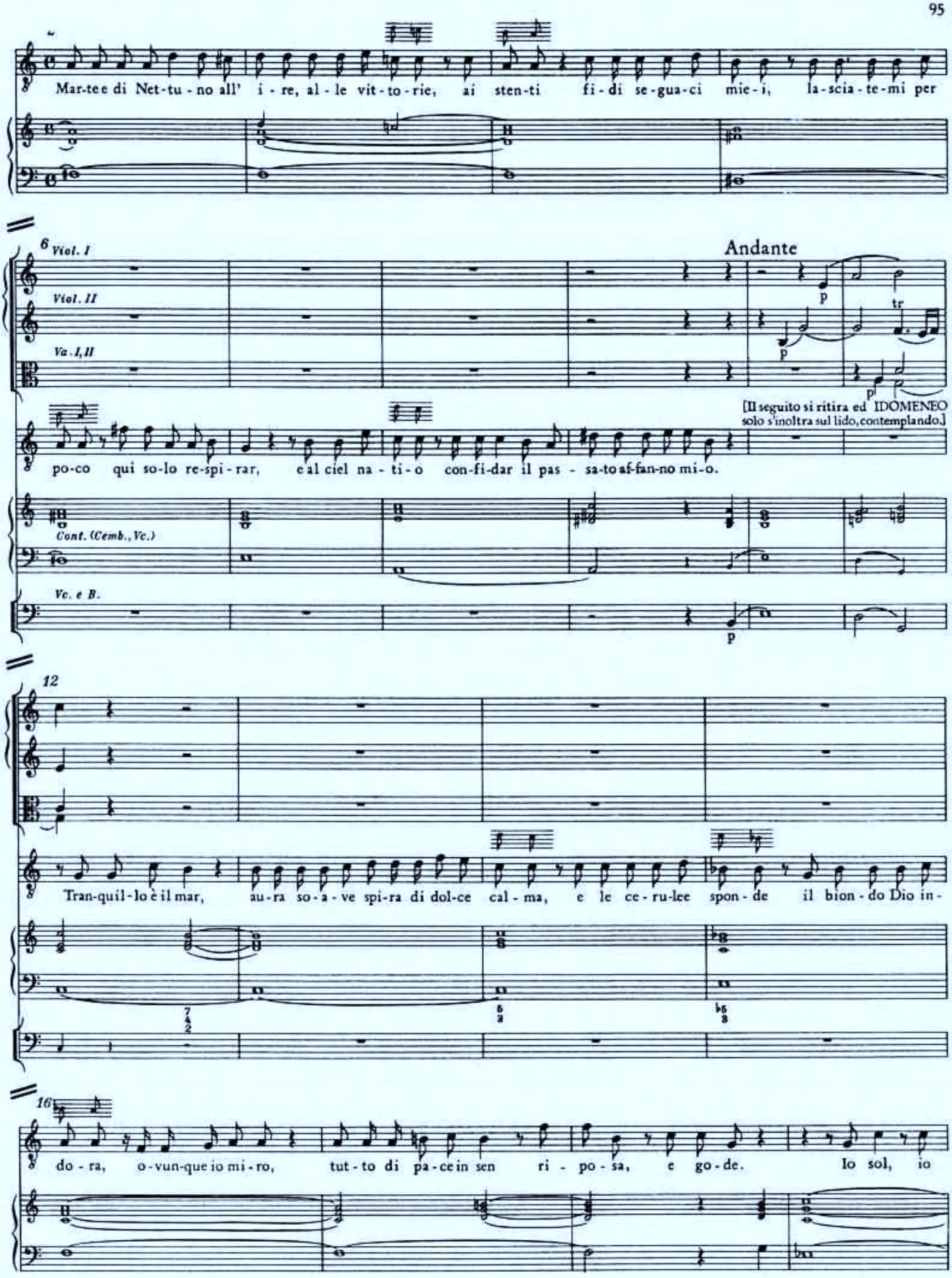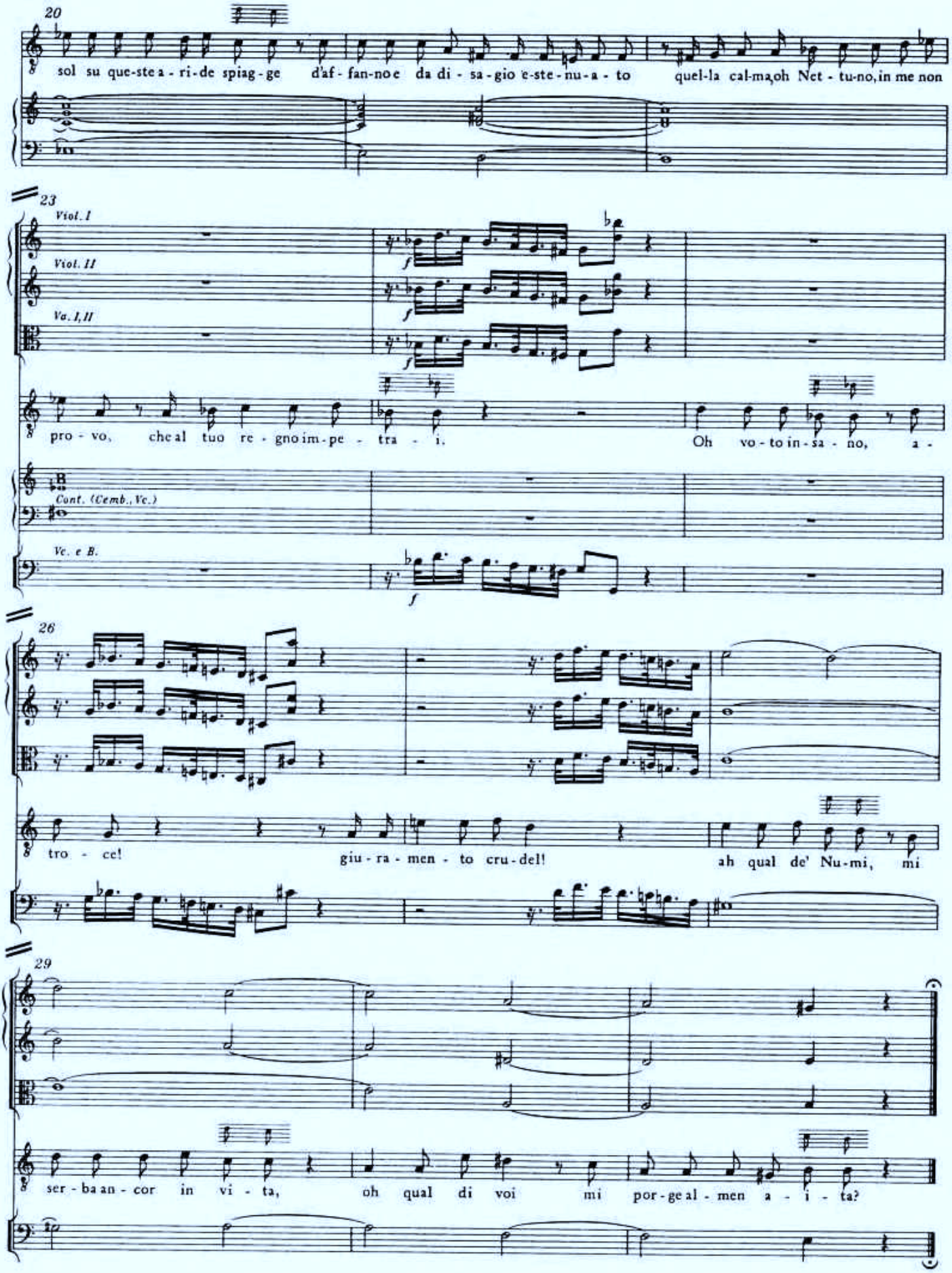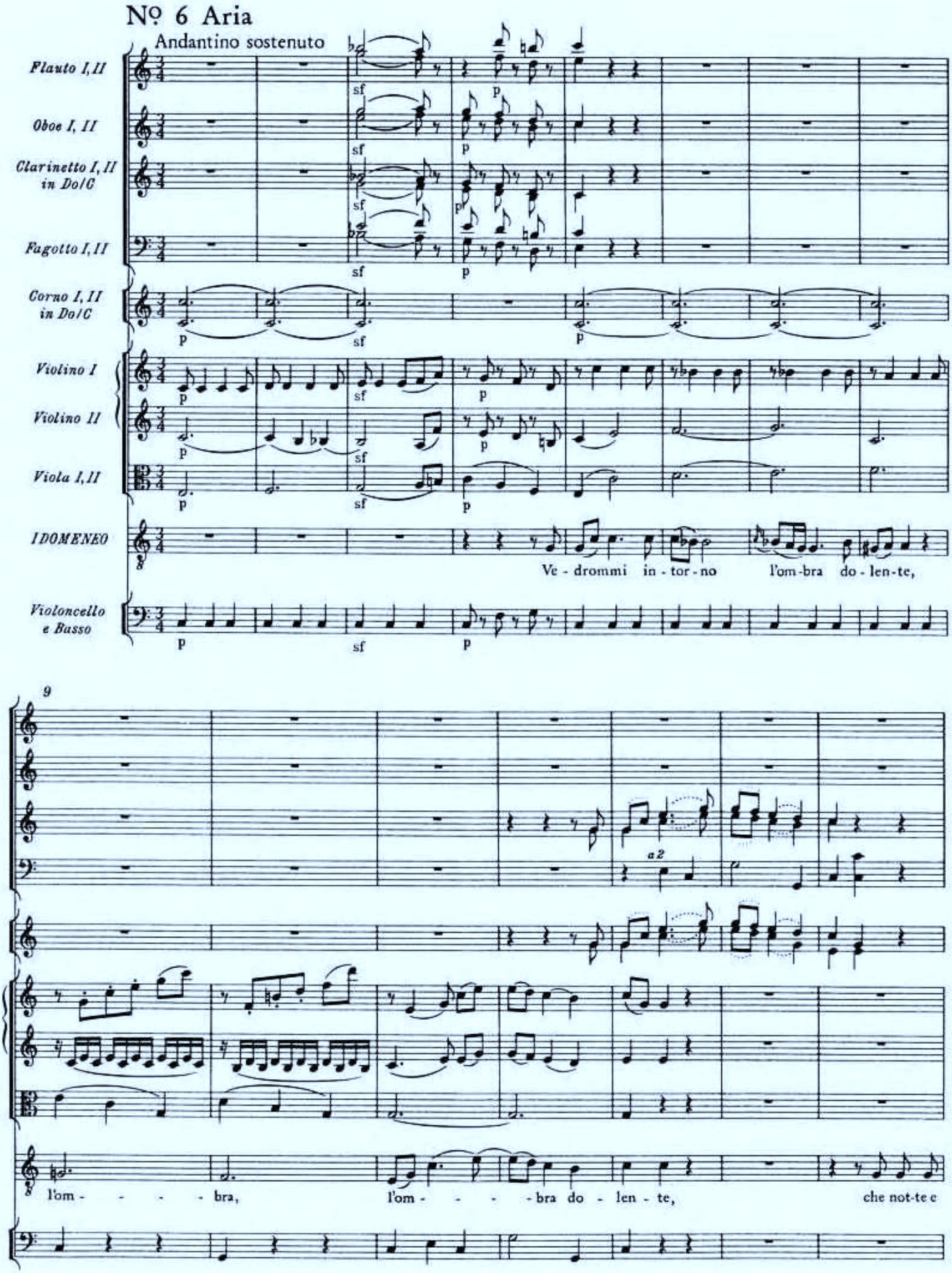




Scena IX
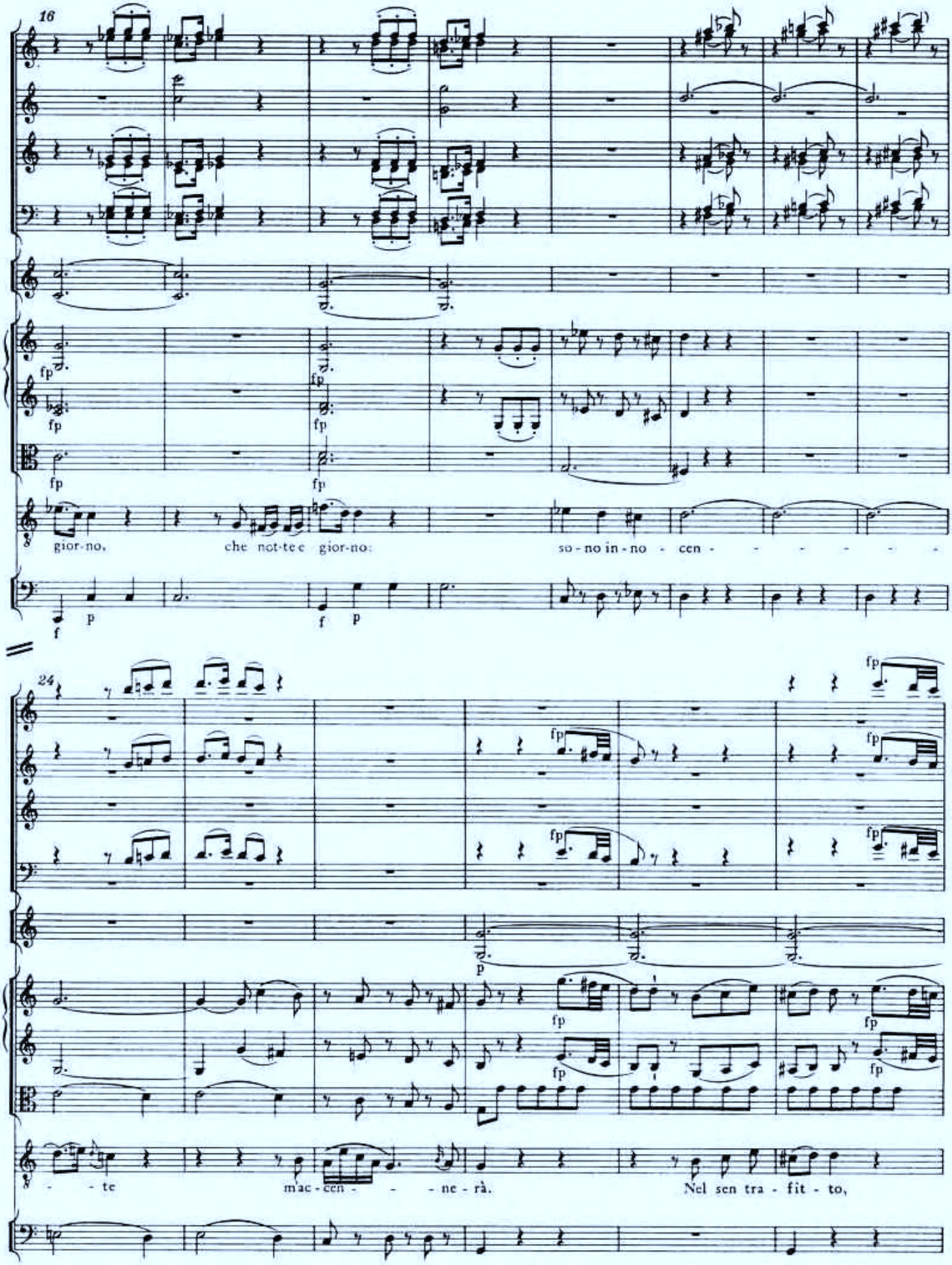
[IDOMENEO con seguito.]
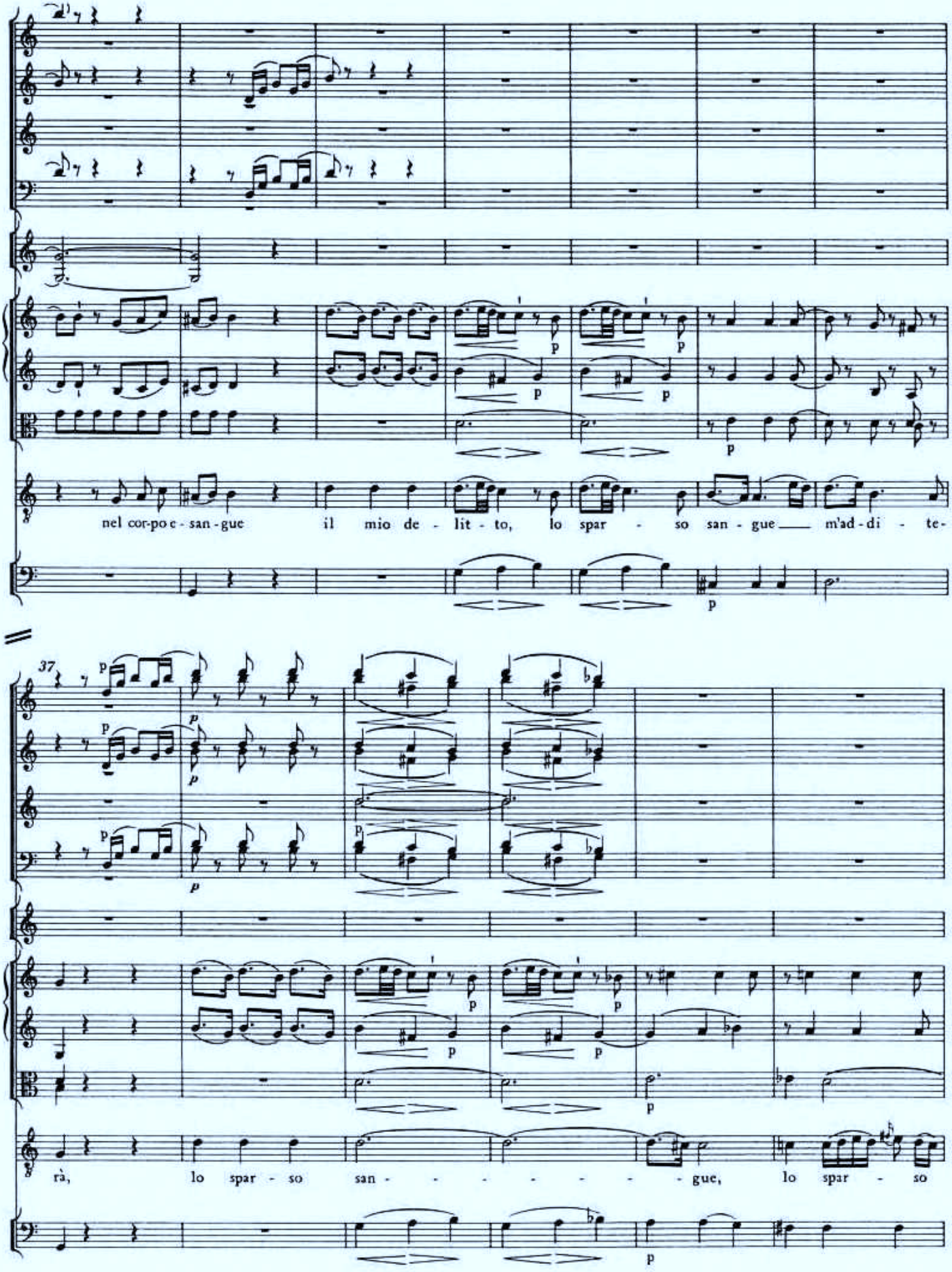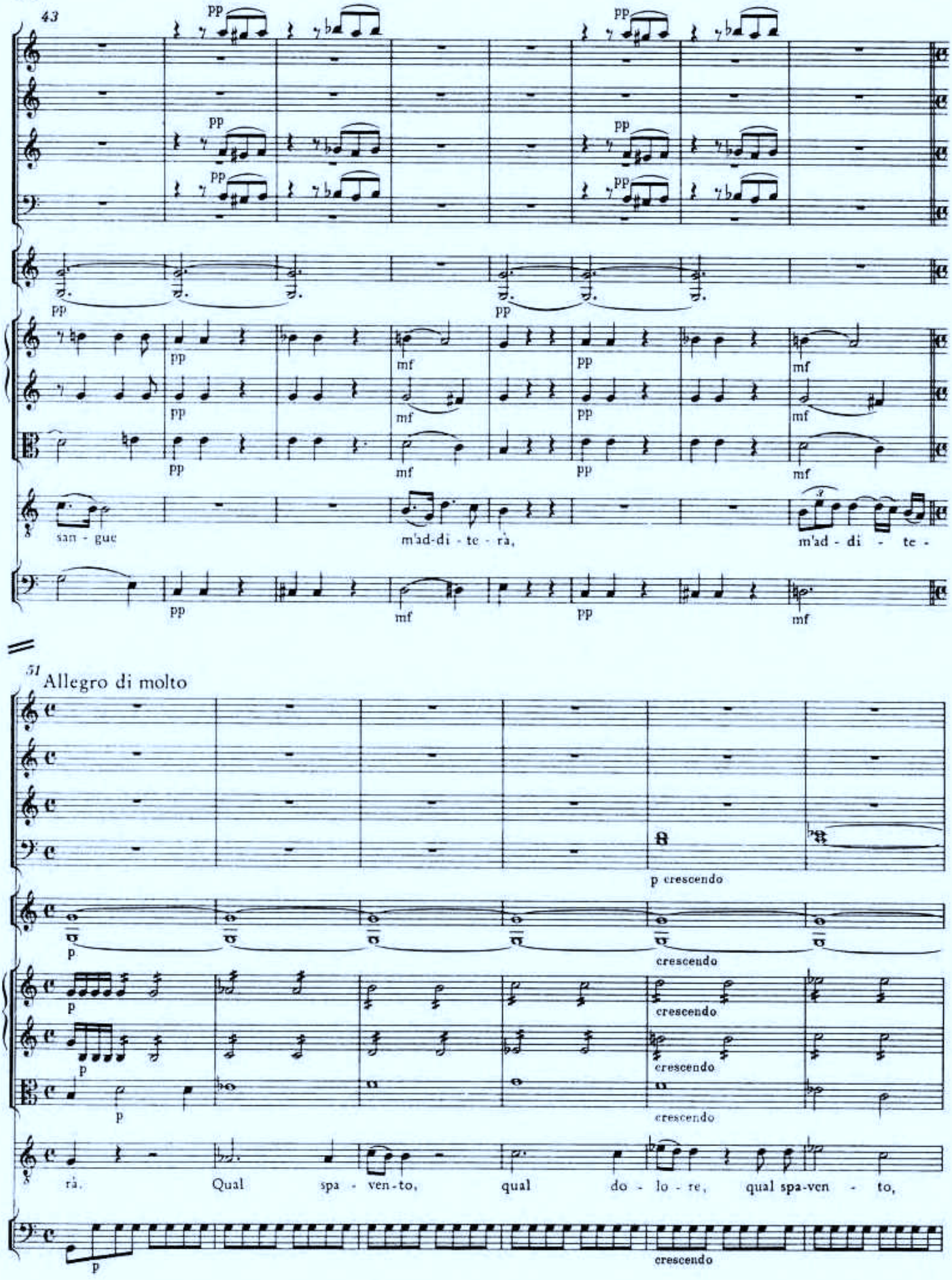



Mar-te e di Net-tu-no all' i-re, al-le vit-to-rie, ai sten-ti fi-di se-gua-ci mie-i, la-scia-te-mi per
6
Viol. I
Viol. II
Va. I, II
Andante
p
tr
p
p
[Il seguito si ritira ed IDOMENEO solo s'inoltra sul lido, contemplando.]
po-co qui so-lo re-spi-rar, e al ciel na-ti-o con-fi-dar il pas-sa-to af-fan-no 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
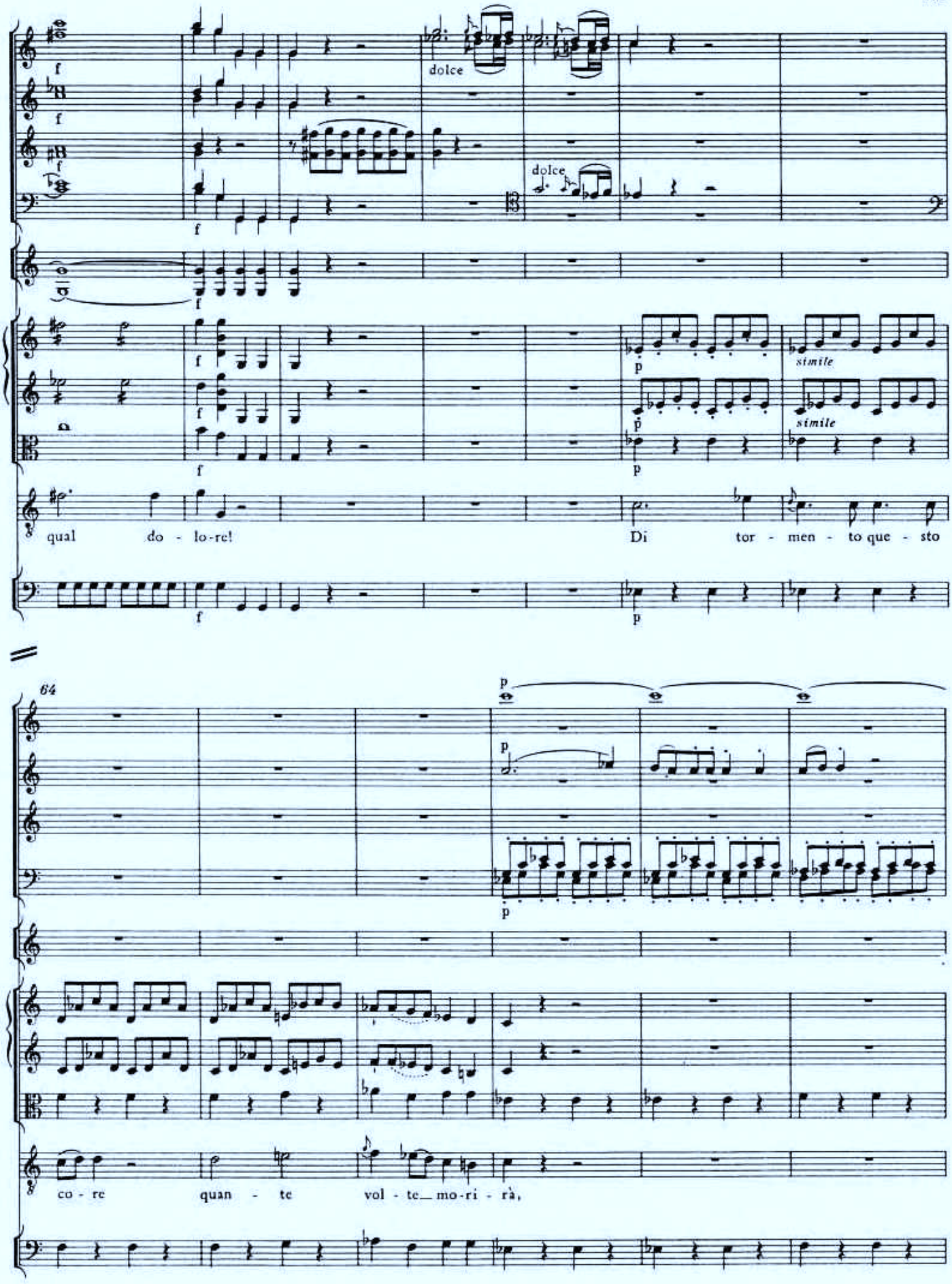

20
sol su que-ste a - ri-de spiag - ge d'af - fan-no e da di - sa - gio e-ste-nu-a - to quel-la cal-ma, oh Net - tu-no, in me non
23
Viol. I
Viol. II
Va. I, II
pro - vo, che al tuo re - gno im-pe - tra - i.
Oh vo - to in-sa - no, a -
Cont. (Cemb., Vc.)
Vc. e B.
26
tro - ce!
giu - ra - men - to cru -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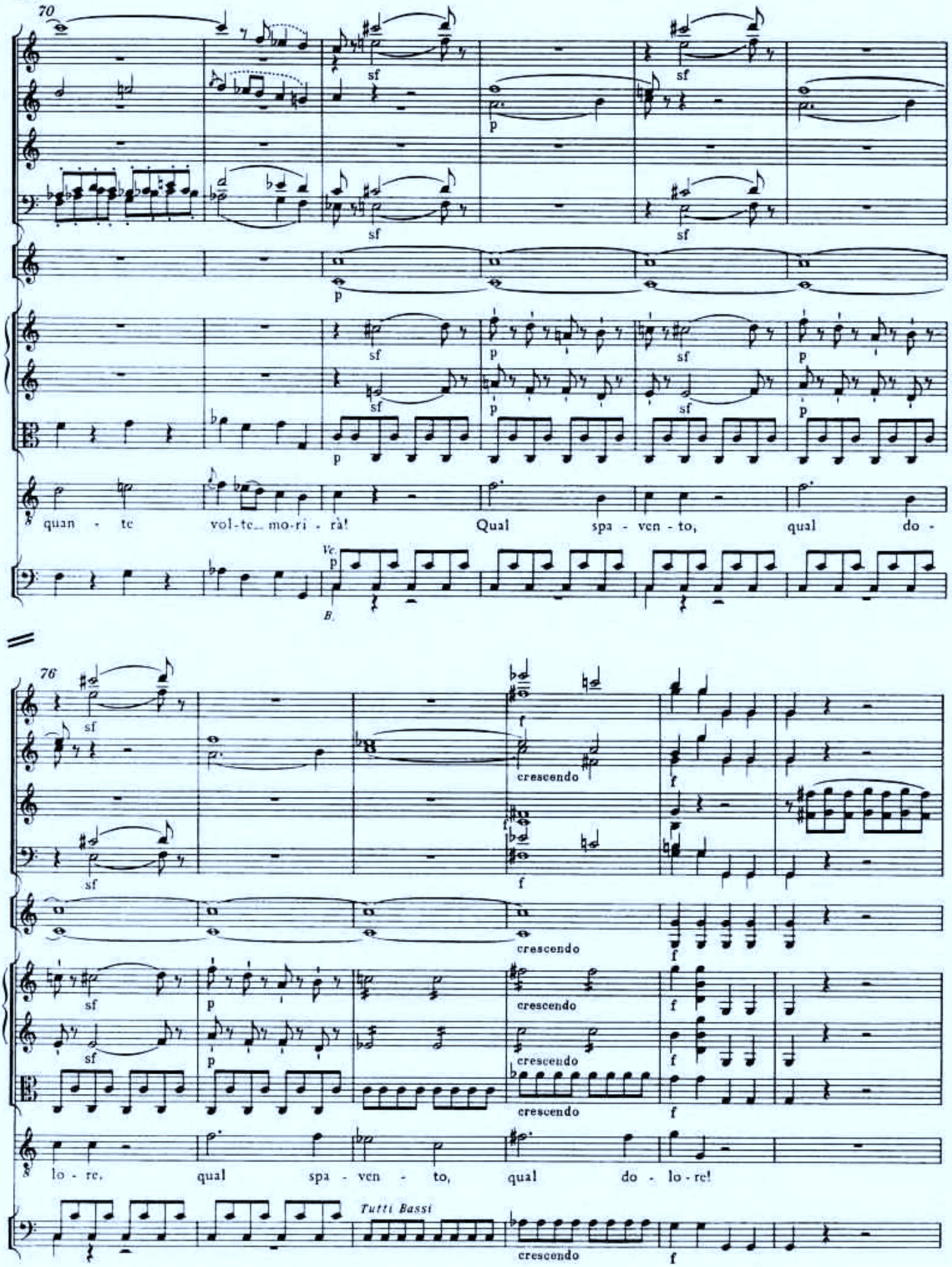

Nº 6 Aria
Andantino sostenuto
Flauto I, II
Oboe I, II
Clarinetto I, II in Do/C
Fagotto I, II
Corno I, II in Do/C
Violino I
Violino II
Viola I, II
IDOMENEO
Violoncello e Basso
Ve - drommi in - tor - no l'om-bra do - len-te,
9
a 2
l'om - - - - bra, l'om - - - - bra do - len - te, che not-te e

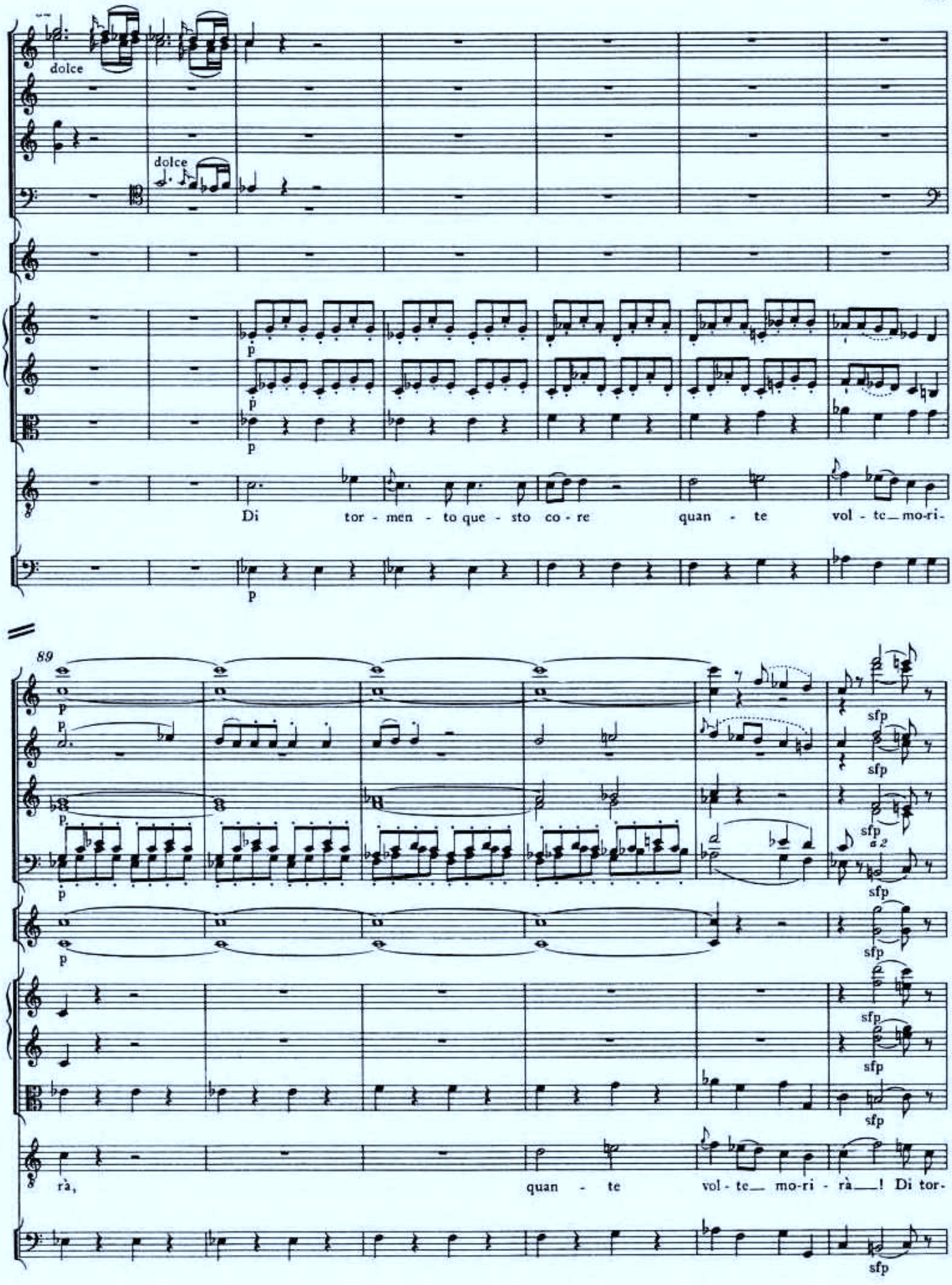

16
fp
gior-no, che not-te e gior-no: so-no in-no - cen - - - - - -
f p f p
24
fp
p
- - te m'ac-cen - - - ne-rà. Nel sen tra - fit - to,
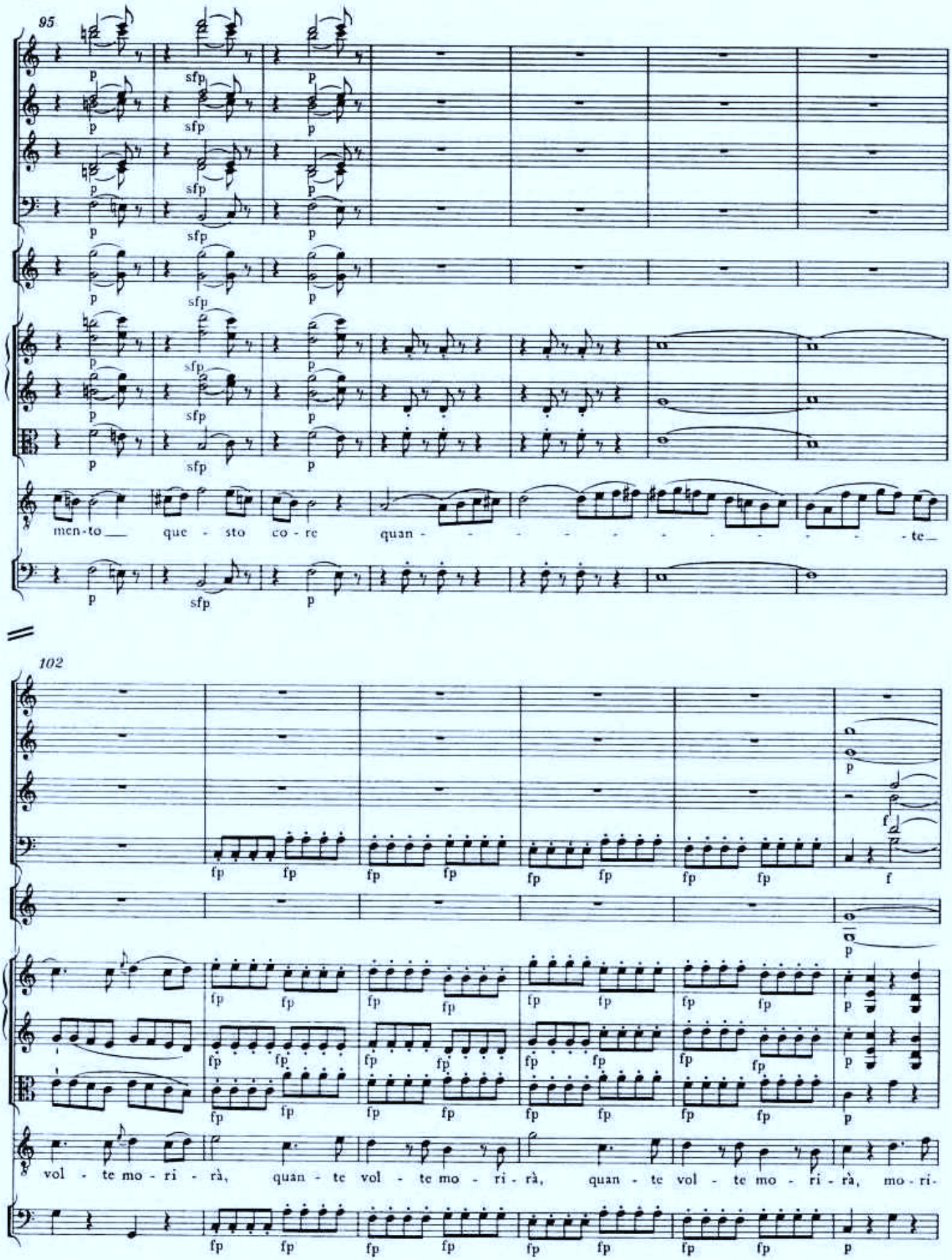

nel cor-po e - san-gue il mio de - lit - to, lo spar - so san - gue m'ad - di - te-
37
rà, lo spar - so san - - - - - - - gue, lo spar - so
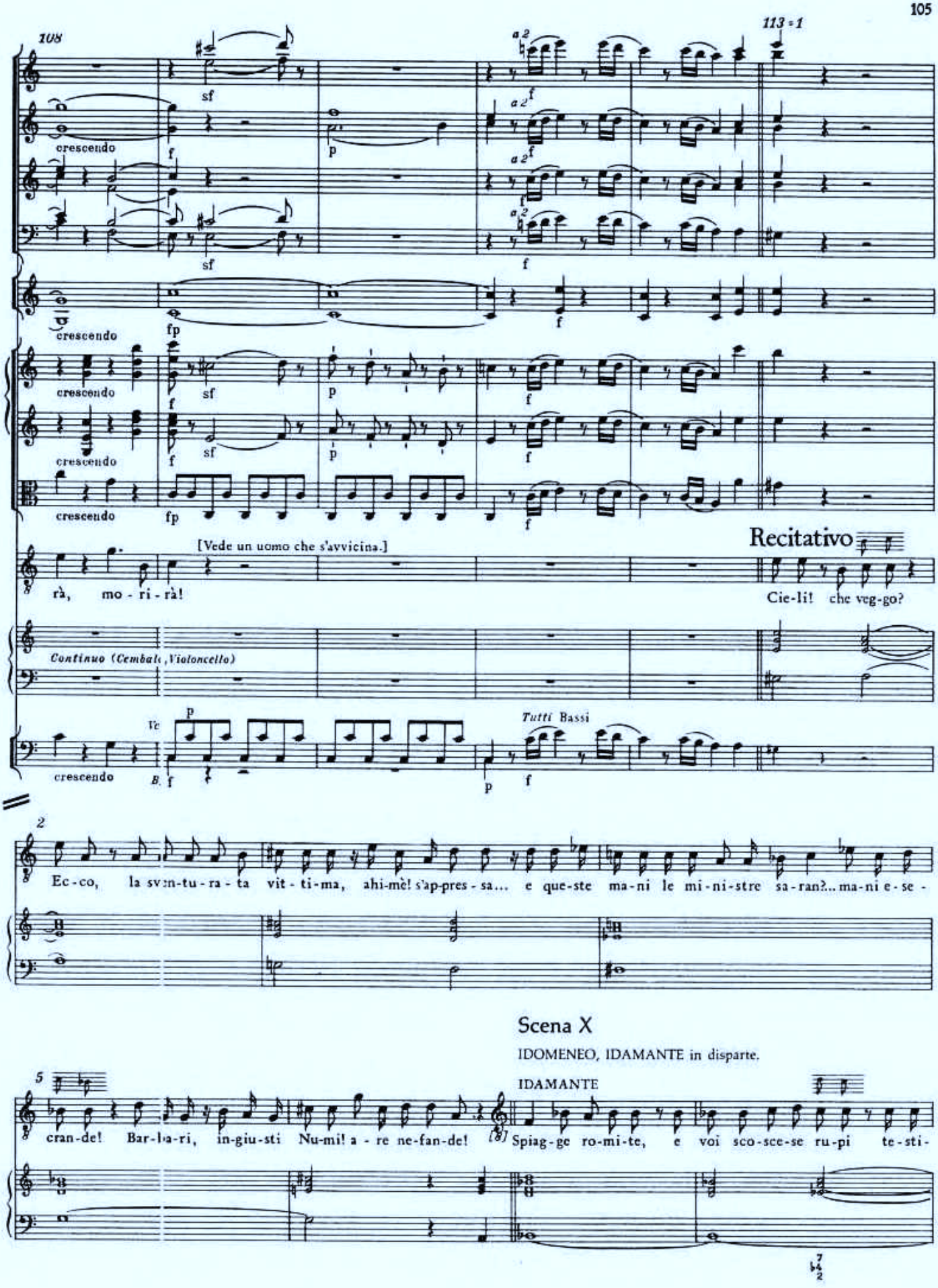

43
pp
mf
san - gue
m'ad-di - te - rà,
m'ad - di - te -
51
Allegro di molto
p crescendo
crescendo
rà.
Qual spa - ven-to, qual do - lo - re, qual spa-ven - to,

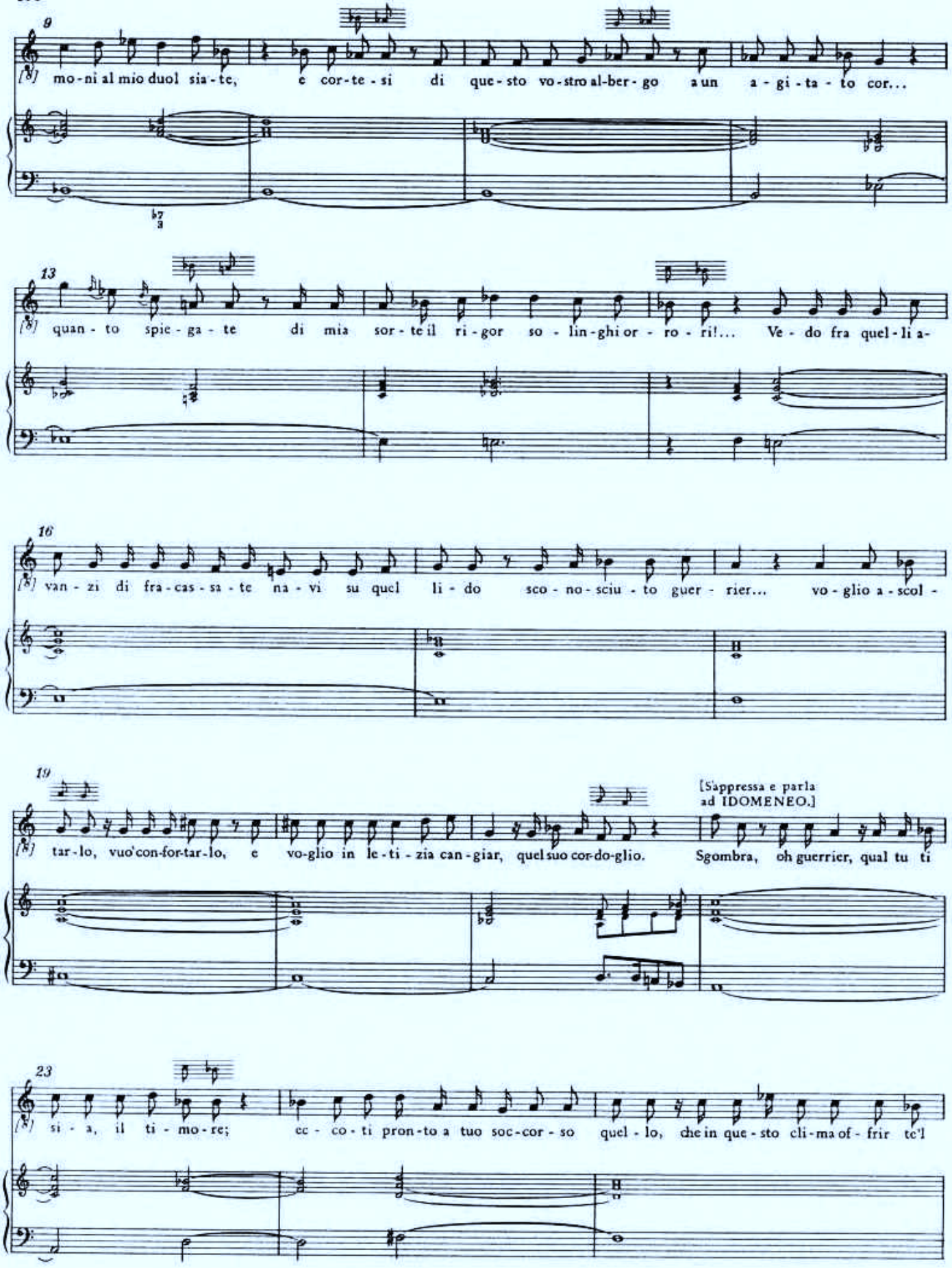

dolce
dolce
simile
simile
qual do - lo-re!
Di tor - men - to que - sto
64
co - re quan - te vol - te_ mo-ri - rà,
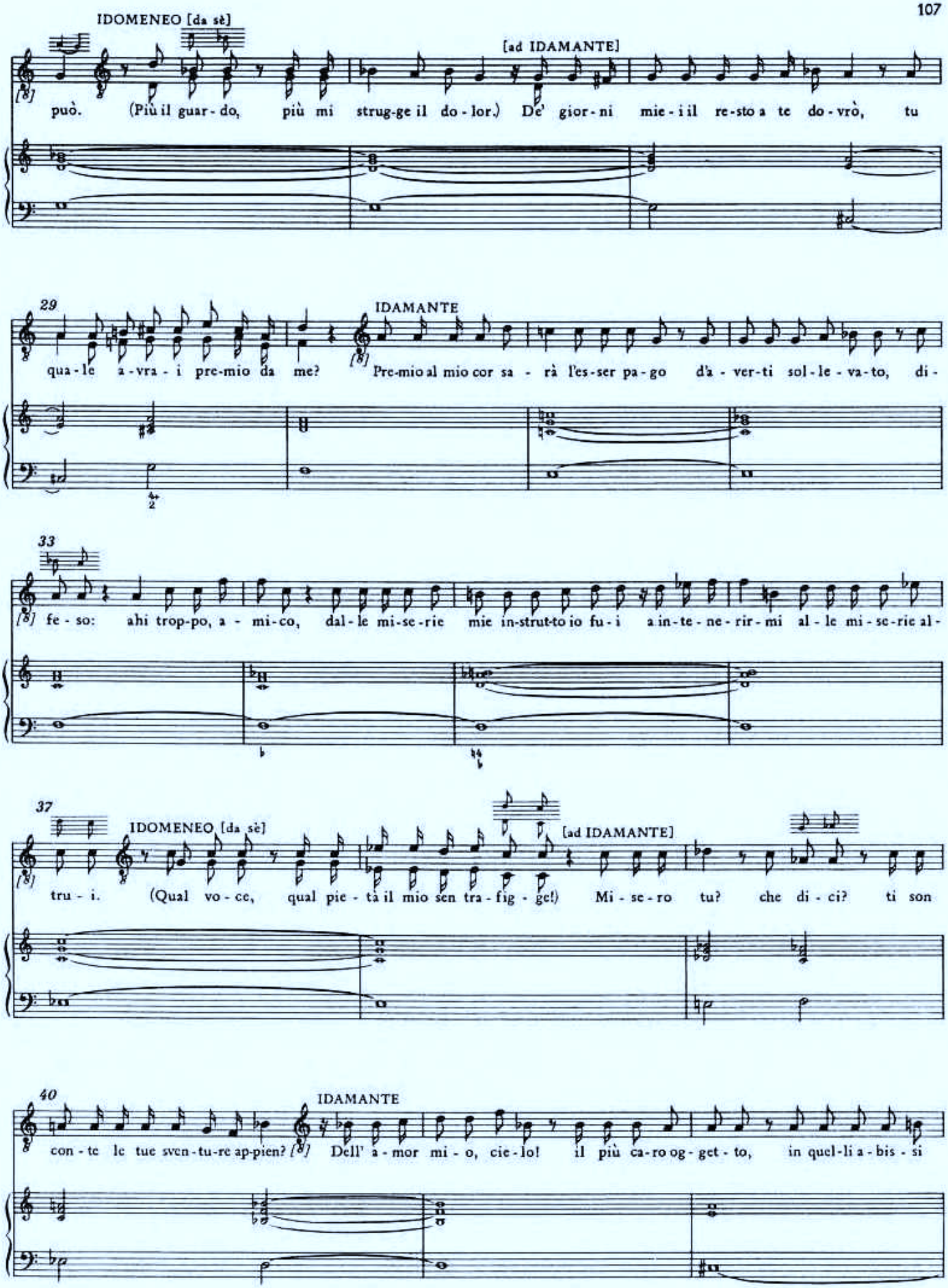

70
sf
p
quan - te vol-te_ mo-ri - rà!
Qual spa - ven - to, qual do -
Vc.
B.
76
crescendo
lo - re, qual spa - ven - to, qual do - lo - re!
Tutti Bassi
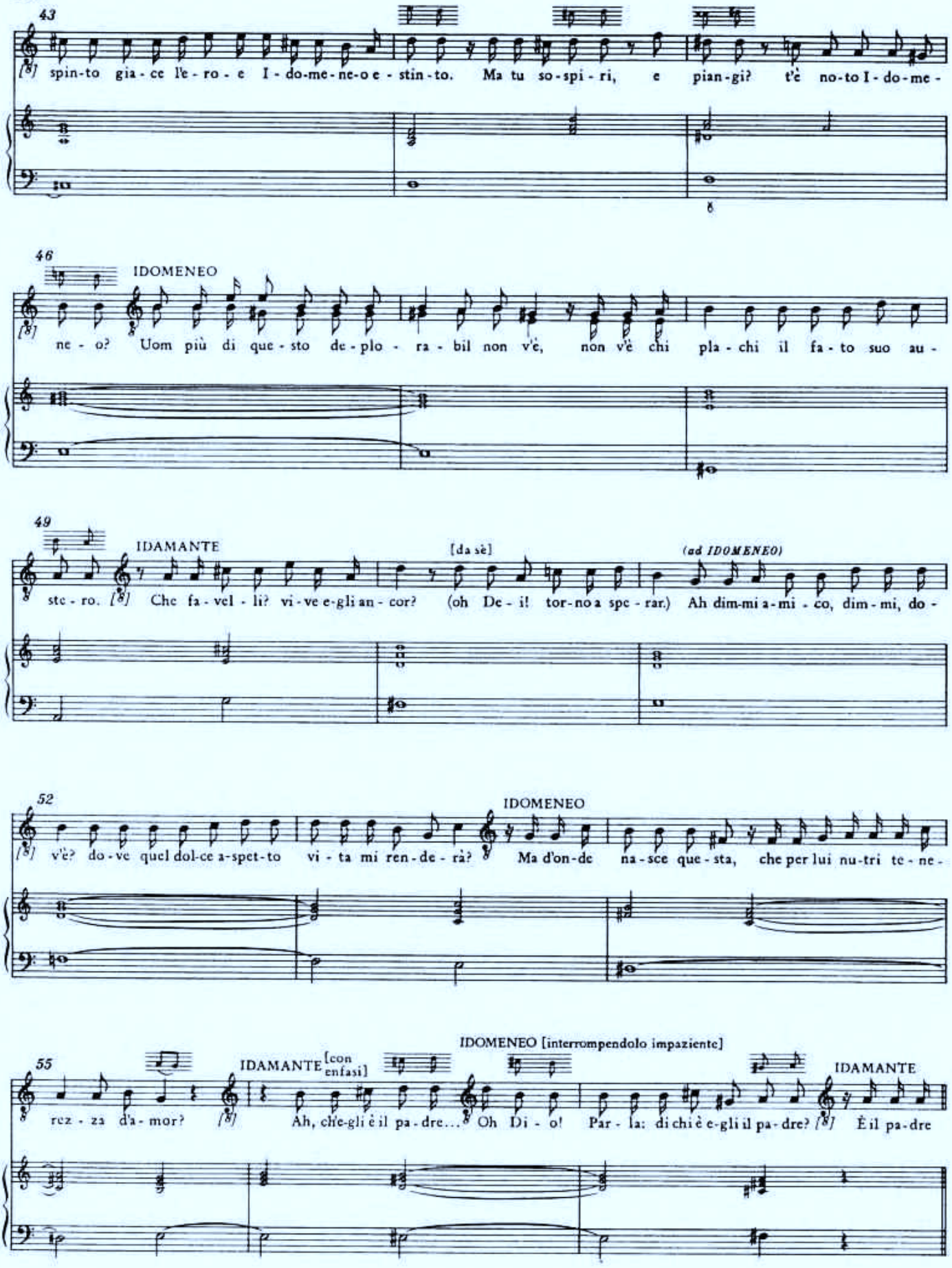

dolce
dolce
p
p
p
Di tor - men - to que - sto co - re quan - te vol - te_ mo-ri-
p
89
p
p
p
sfp
sfp
sfp
a 2
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
rà, quan - te vol - te_ mo-ri - rà_! Di tor-
sfp
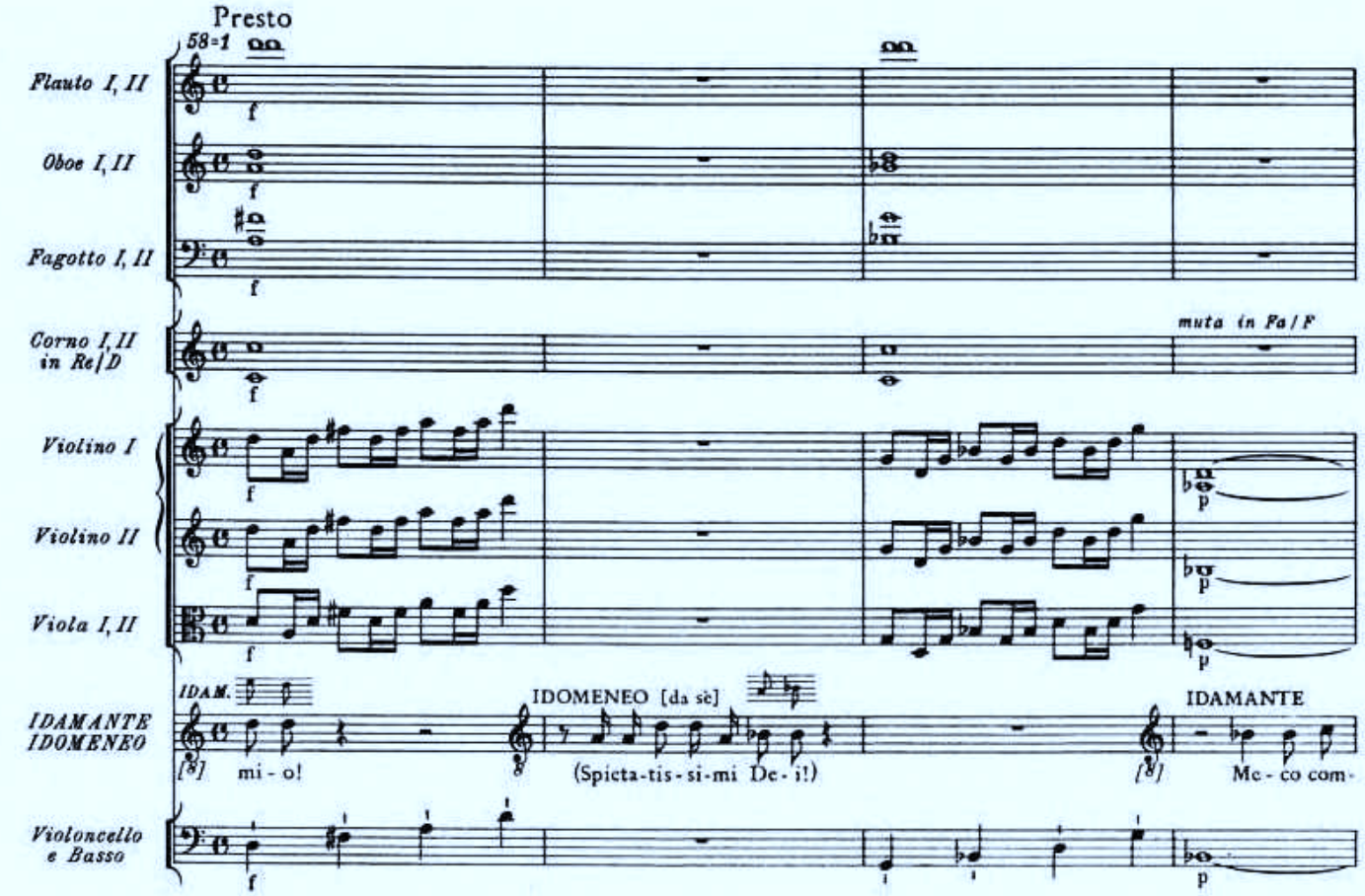

95
men-to que - sto co - re quan - - - - - - - - - - te
102
vol - te mo - ri - rà, quan - te vol - te mo - ri - rà, quan - te vol - te mo - ri - rà, mo - ri-
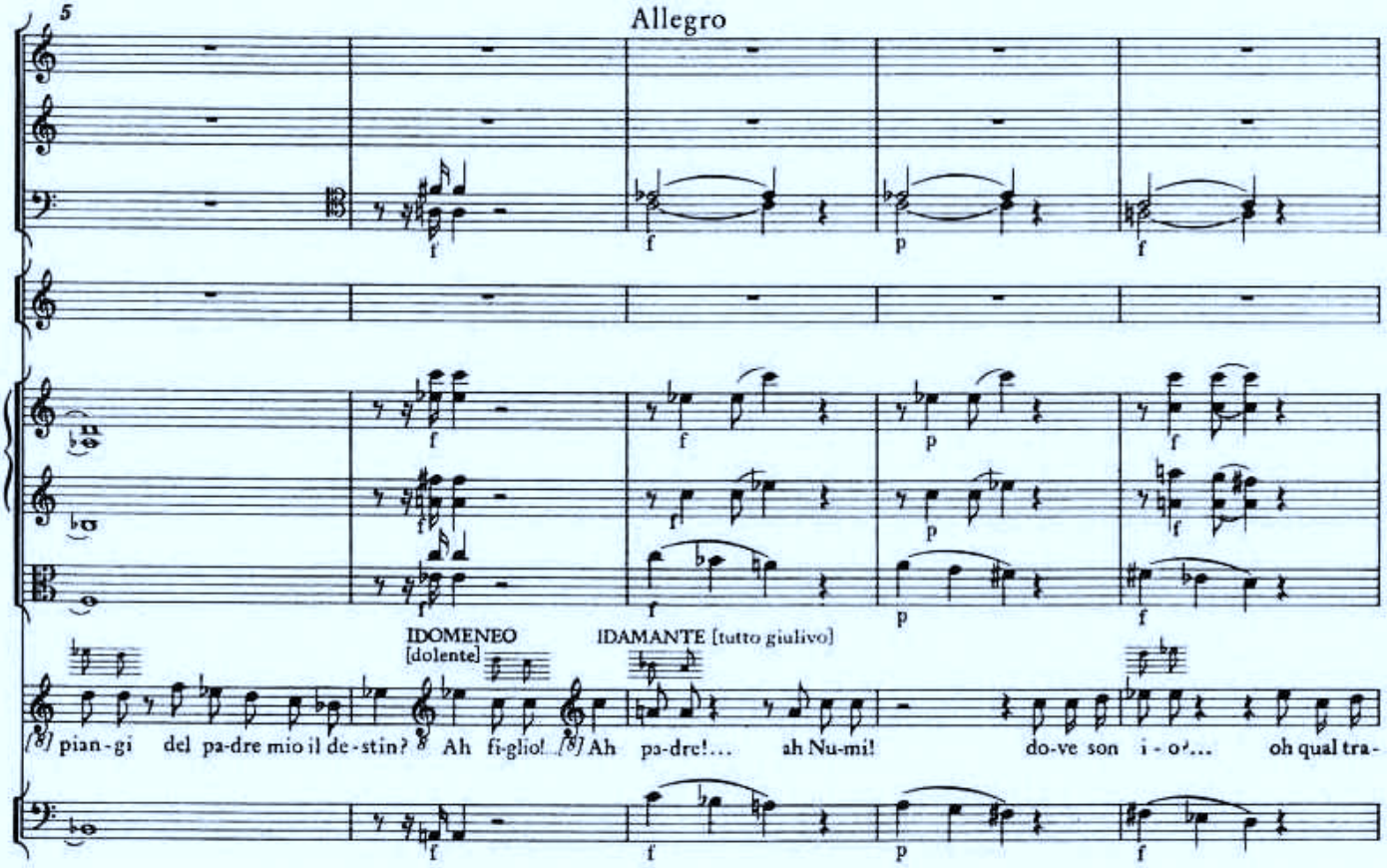

108
113 = 1
crescendo
sf
fp
p
f
a 2
[Vede un uomo che s'avvicina.]
rà, mo - ri - rà!
Recitativo
Cie-li! che veg-go?
Continuo (Cembalo, Violoncello)
Tutti Bassi
Ec-co, la sven-tu-ra-ta vit-ti-ma, ahi-mè! s'ap-pres-sa... e que-ste ma-ni le mi-ni-stre sa-ran?... ma-ni e-se-
Scena X
IDOMENEO, IDAMANTE in 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-
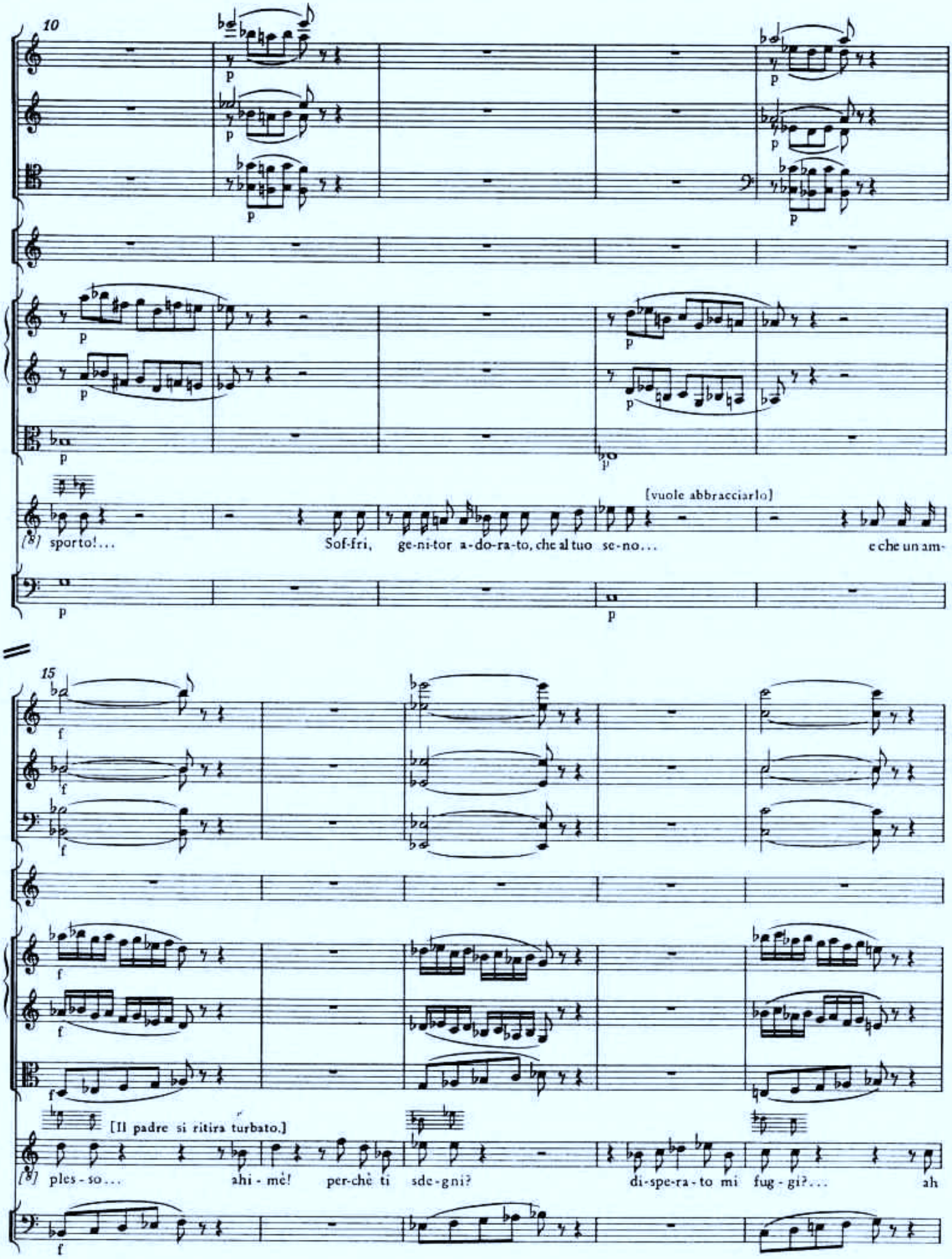

9
mo-ni al mio duol sia-te, e cor-te-si di que-sto vo-stro al-ber-go a un a-gi-ta-to cor...
13
quan-to spie-ga-te di mia sor-te il ri-gor so-lin-ghi or-ro-ri!... Ve-do fra quel-li a-
16
van-zi di fra-cas-sa-te na-vi su quel li-do sco-no-sciu-to guer-rier... vo-glio a-scol-
19
tar-lo, vuo'con-for-tar-lo,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

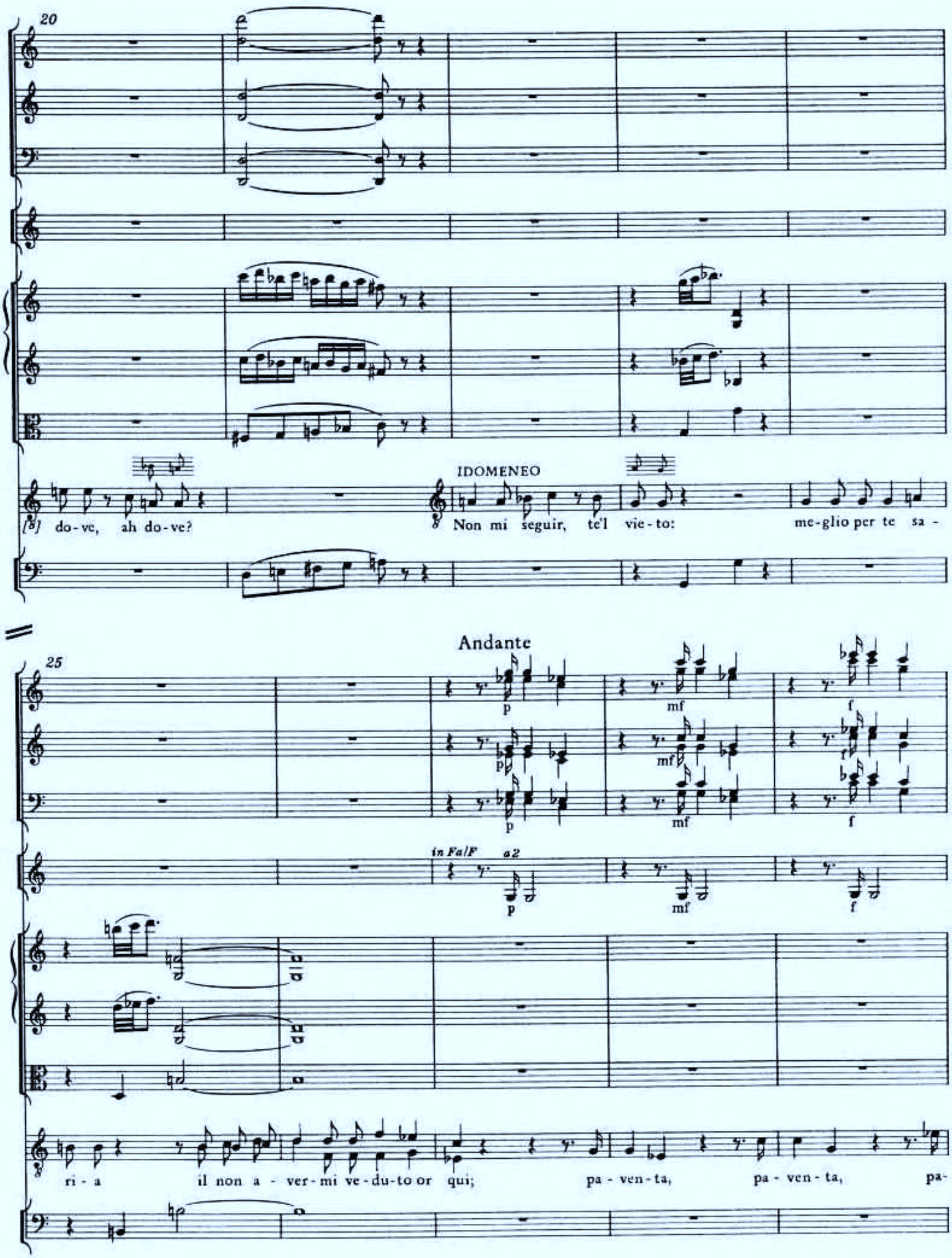

IDOMENEO [da sè]
[ad IDAMANTE]
può. (Più il guar - do, più mi strug-ge il do - lor.) De' gior - ni mie - i il re-sto a te do - vrò, tu
29
IDAMANTE
qua - le a - vra - i pre-mio da me? Pre-mio al mio cor sa - rà l'es-ser pa - go d'a - ver-ti sol - le - va-to, di -
33
fe - so: ahi trop-po, a - mi-co, dal - 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
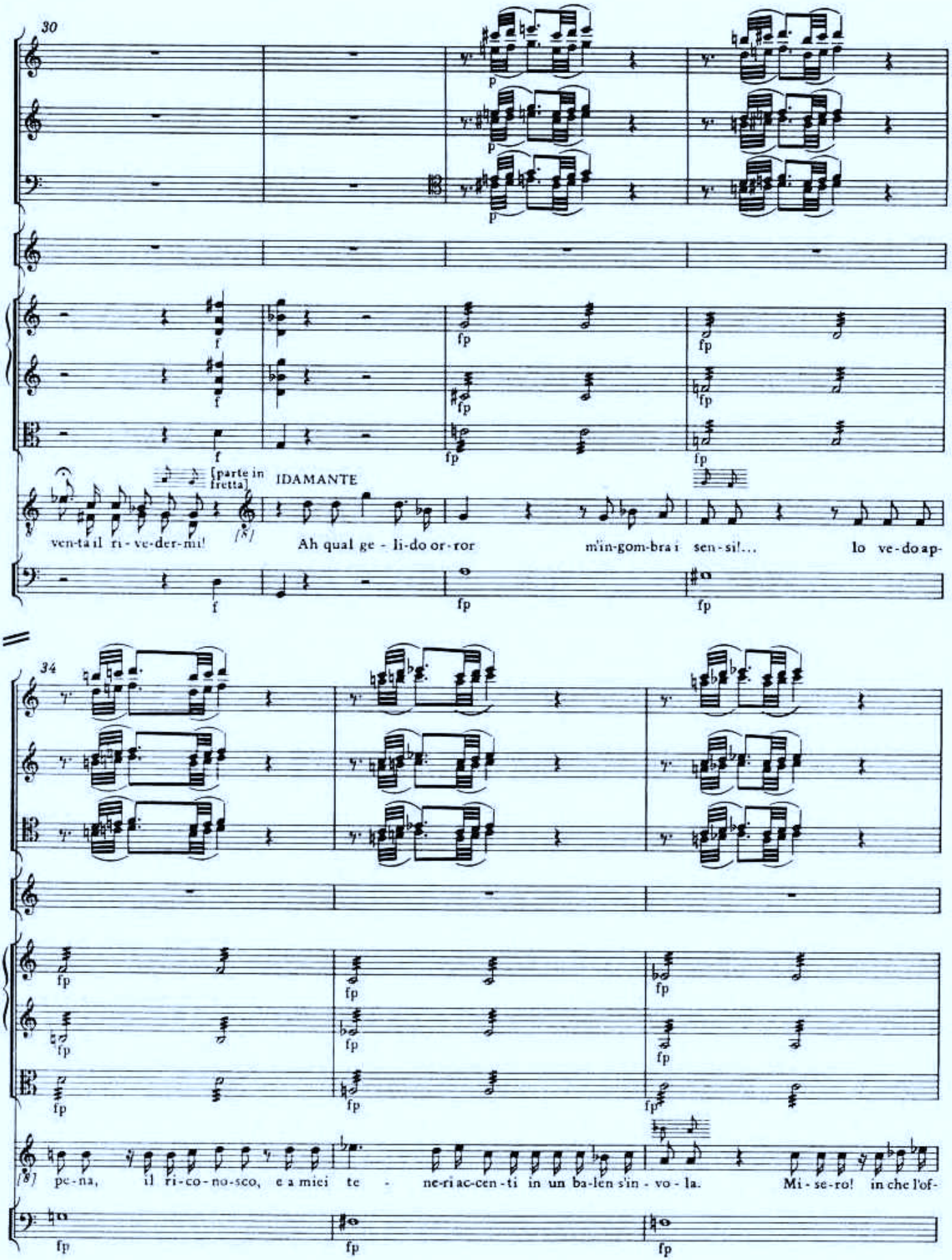

43
spin-to gia-ce l'e-ro-e I-do-me-ne-o e-stin-to. Ma tu so-spi-ri, e pian-gi? t'è no-to I-do-me-
46
IDOMENEO
ne-o? Uom più di que-sto de-plo-ra-bil non v'è, non v'è chi pla-chi il fa-to suo au-
49
IDAMANTE
[da sè]
(ad IDOMENEO)
ste-ro. Che fa-vel-li? vi-ve e-gli an-cor? (oh De-i! tor-no a spe-rar.) 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, ch'e-gli è il pa-dre... Oh Di-o! Par-la: di chi è e-gli il pa-dre? È il pa-dre
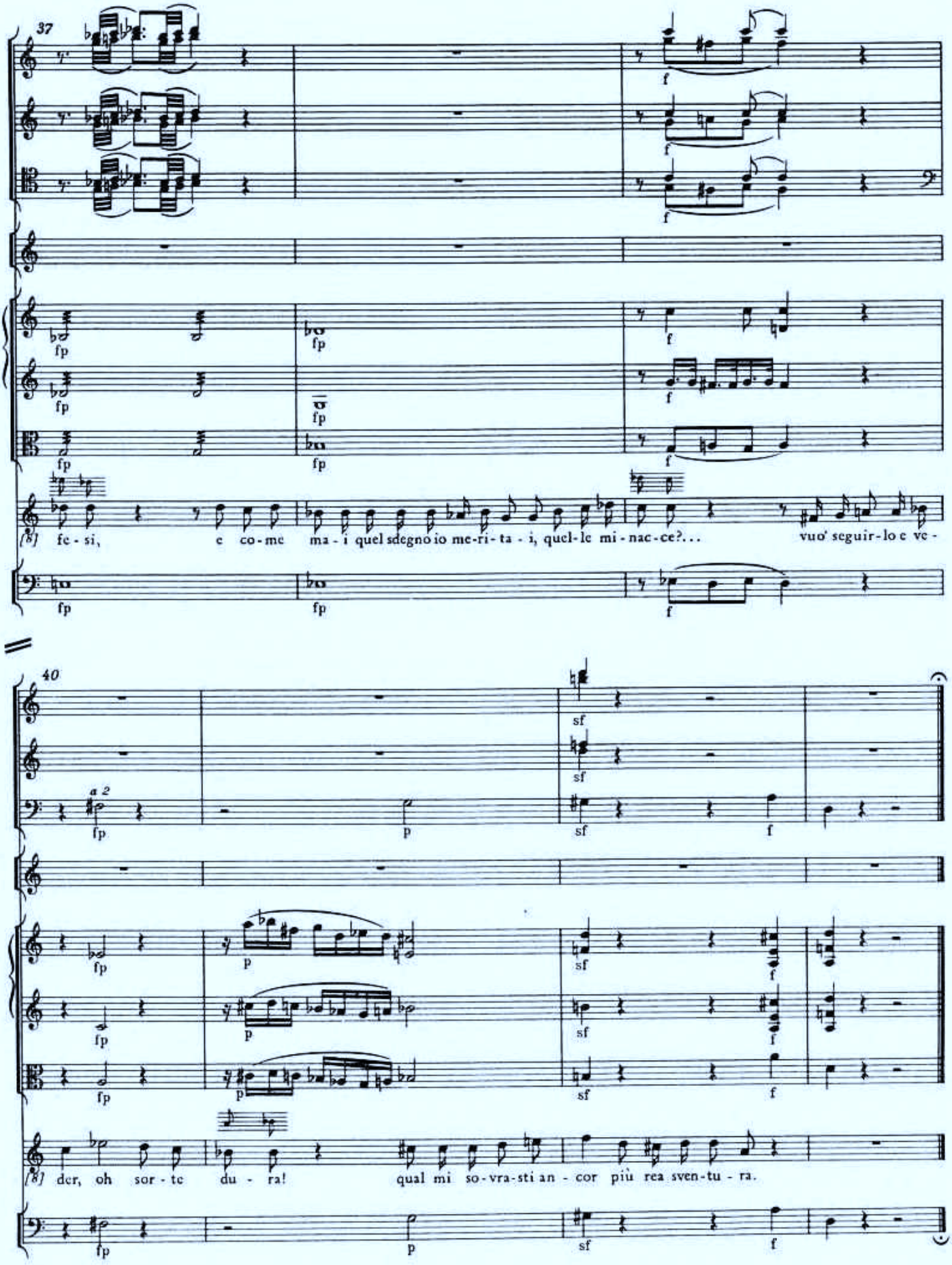

Presto
58=1
Flauto I, II
Oboe I, II
Fagotto I, II
Corno I, II in Re/D
muta in Fa/F
Violino I
Violino II
Viola I, II
IDAM.
IDAMANTE IDOMENEO
IDOMENEO [da sè]
IDAMANTE
mi - o!
(Spieta-tis-si-mi De-i!)
Mc - co com-
Violoncello e Basso
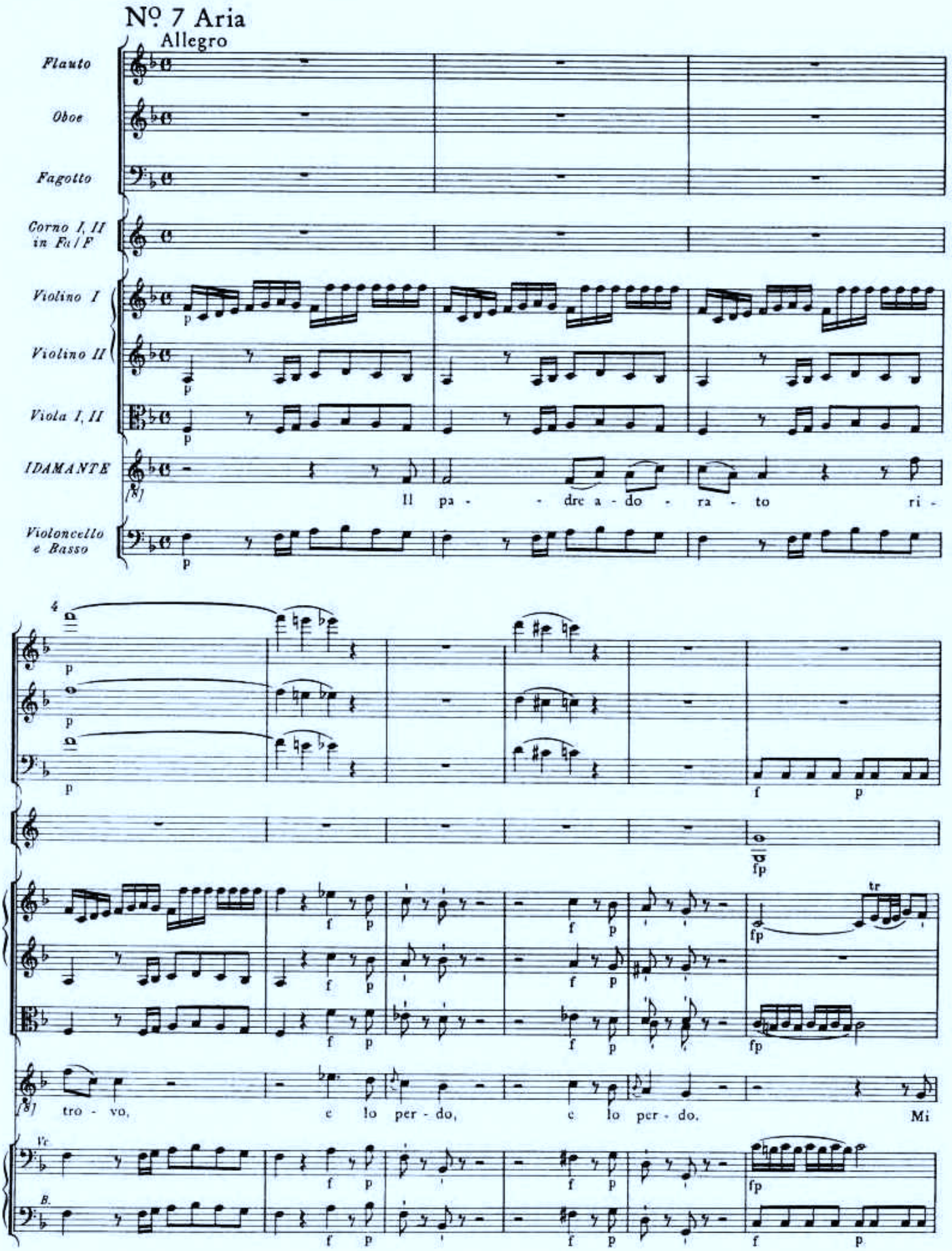

5
Allegro
IDOMENEO [dolente]
IDAMANTE [tutto giulivo]
pian-gi del pa-dre mio il de-stin? Ah fi-glio! Ah pa-dre!... ah Nu-mi! do-ve son i - o!... oh qual tra-
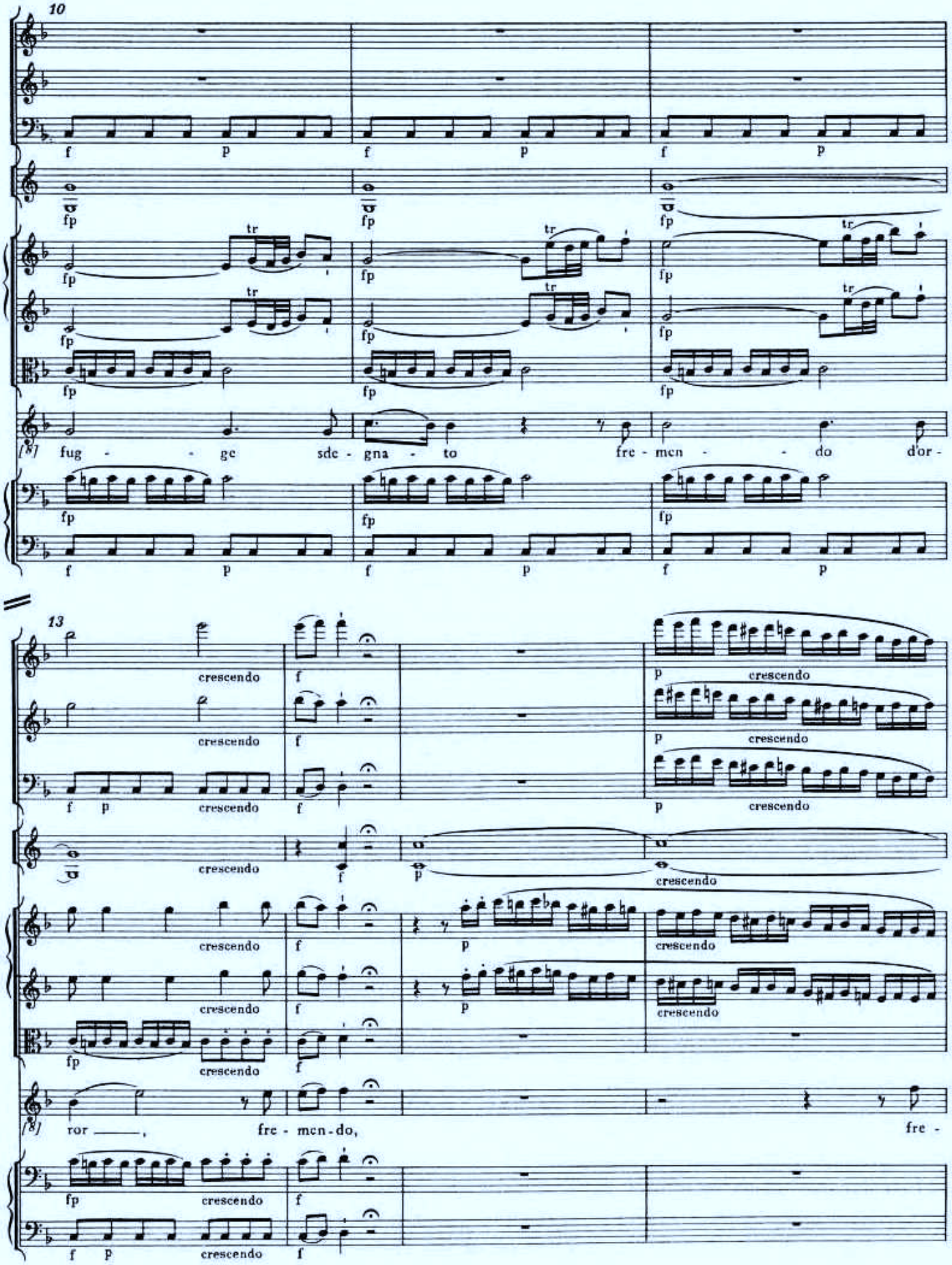

10
p
[vuole abbracciarlo]
(8) sporto!... Sof-fri, ge-ni-tor a-do-ra-to, che al tuo se-no... e che un am-
15
f
[Il padre si ritira turbato.]
(8) ples-so... ahi-mè! per-chè ti sde-gni? di-spe-ra-to mi fug-gi?... ah
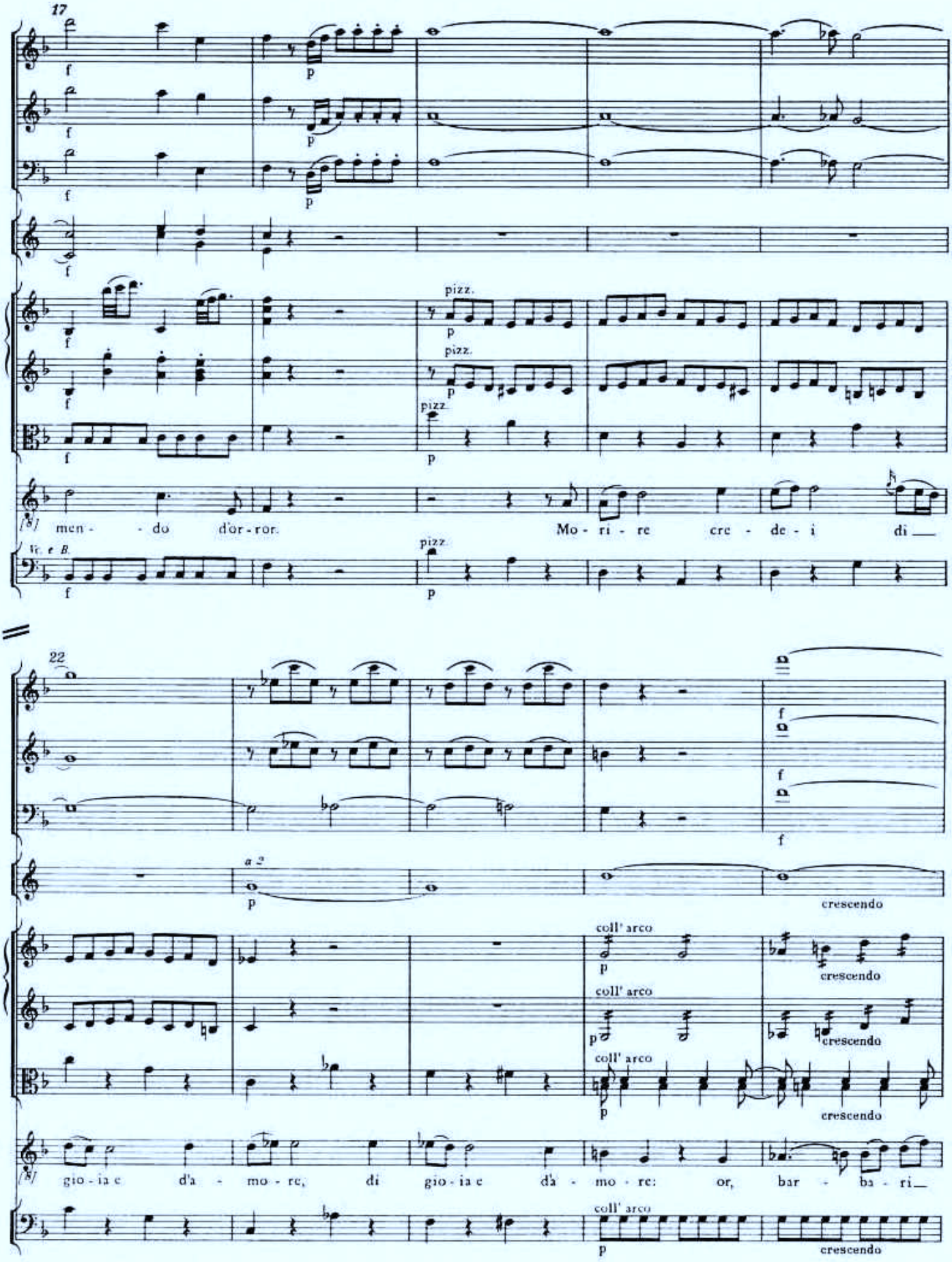

20
IDOMENEO
[8] do-ve, ah do-ve?
Non mi seguir, te'l vie-to:
me-glio per te sa-
Andante
25
p
mf
f
in Fa/F
a2
ri-a
il non a-ver-mi ve-du-to or qui;
pa-ven-ta,
pa-ven-ta,
pa-
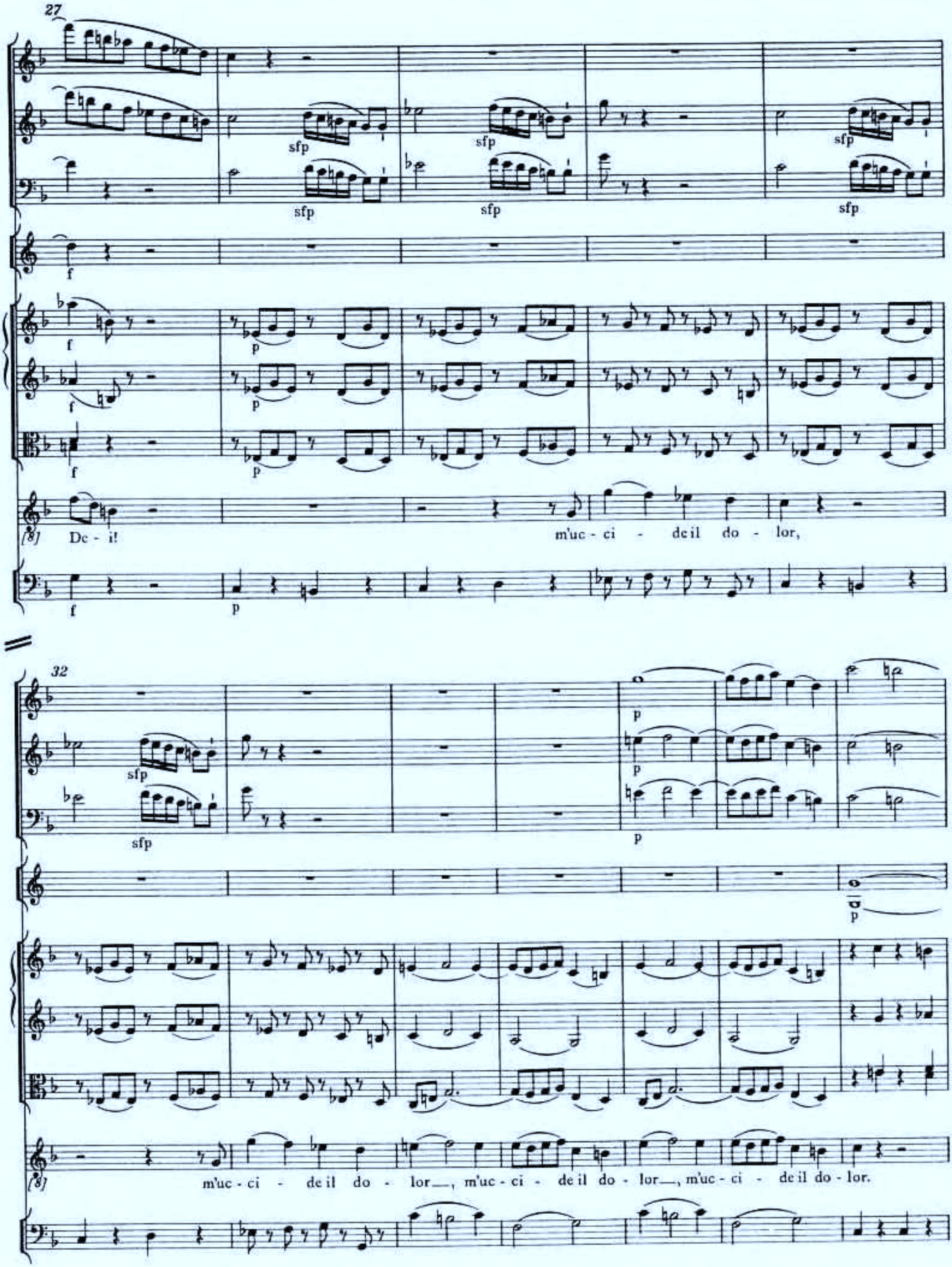

30
[parte in fretta]
IDAMANTE
ven-ta il ri-ve-der-mi!
Ah qual ge-li-do or-ror
m'in-gom-bra i sen-si!...
Io ve-do ap-
34
pe-na, il ri-co-no-sco, e a miei te-ne-ri ac-cen-ti in un ba-len s'in-vo-la.
Mi-se-ro! in che l'of-
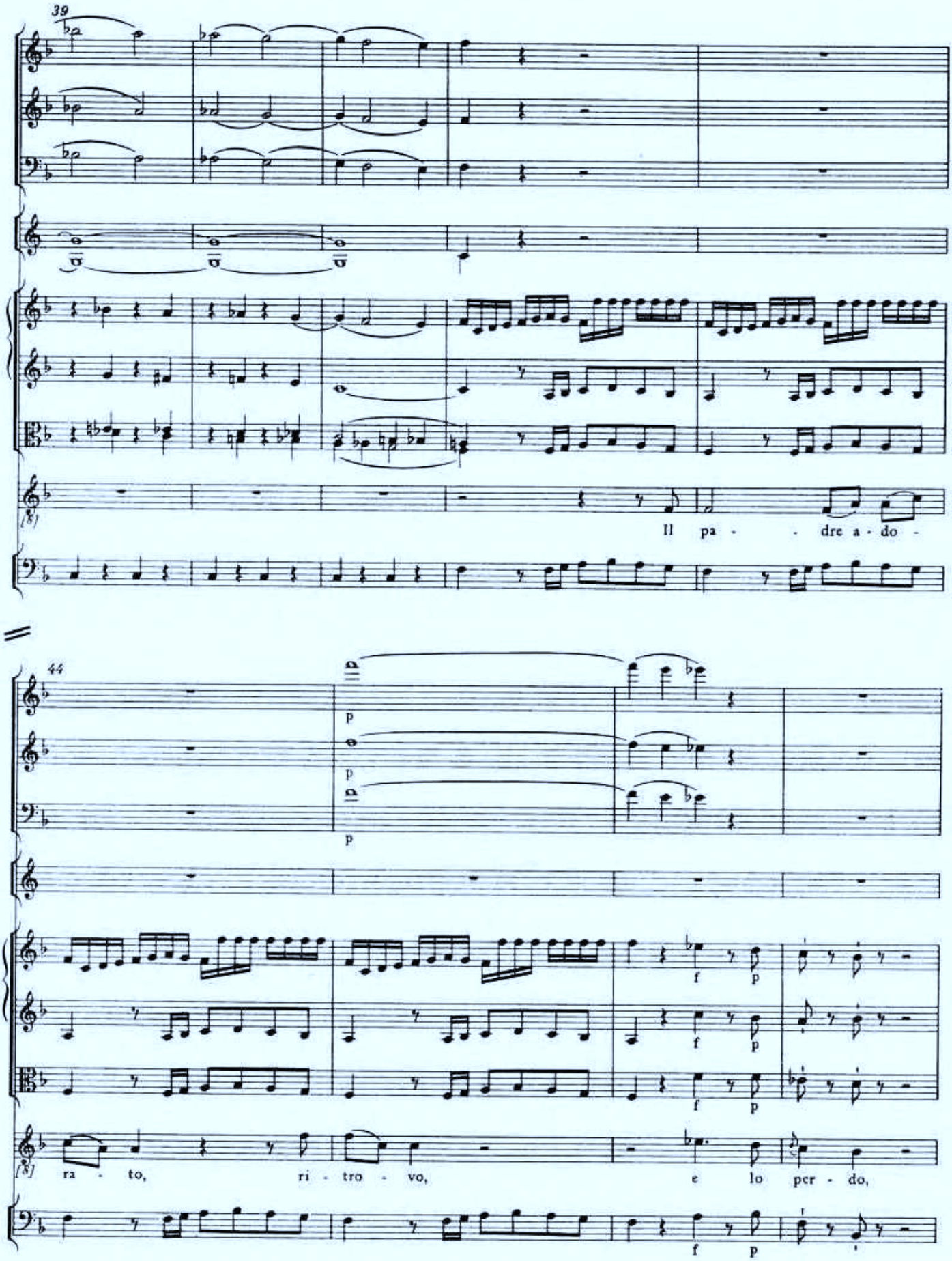

37
fp
f
[8] fe - si, e co - me ma - i quel sdegno io me-ri-ta - i, quel-le mi - nac-ce?... vuo' seguir-lo e ve -
40
a 2
sf
p
[8] der, oh sor - te du - ra! qual mi so-vra-sti an - cor più rea sven-tu - ra.
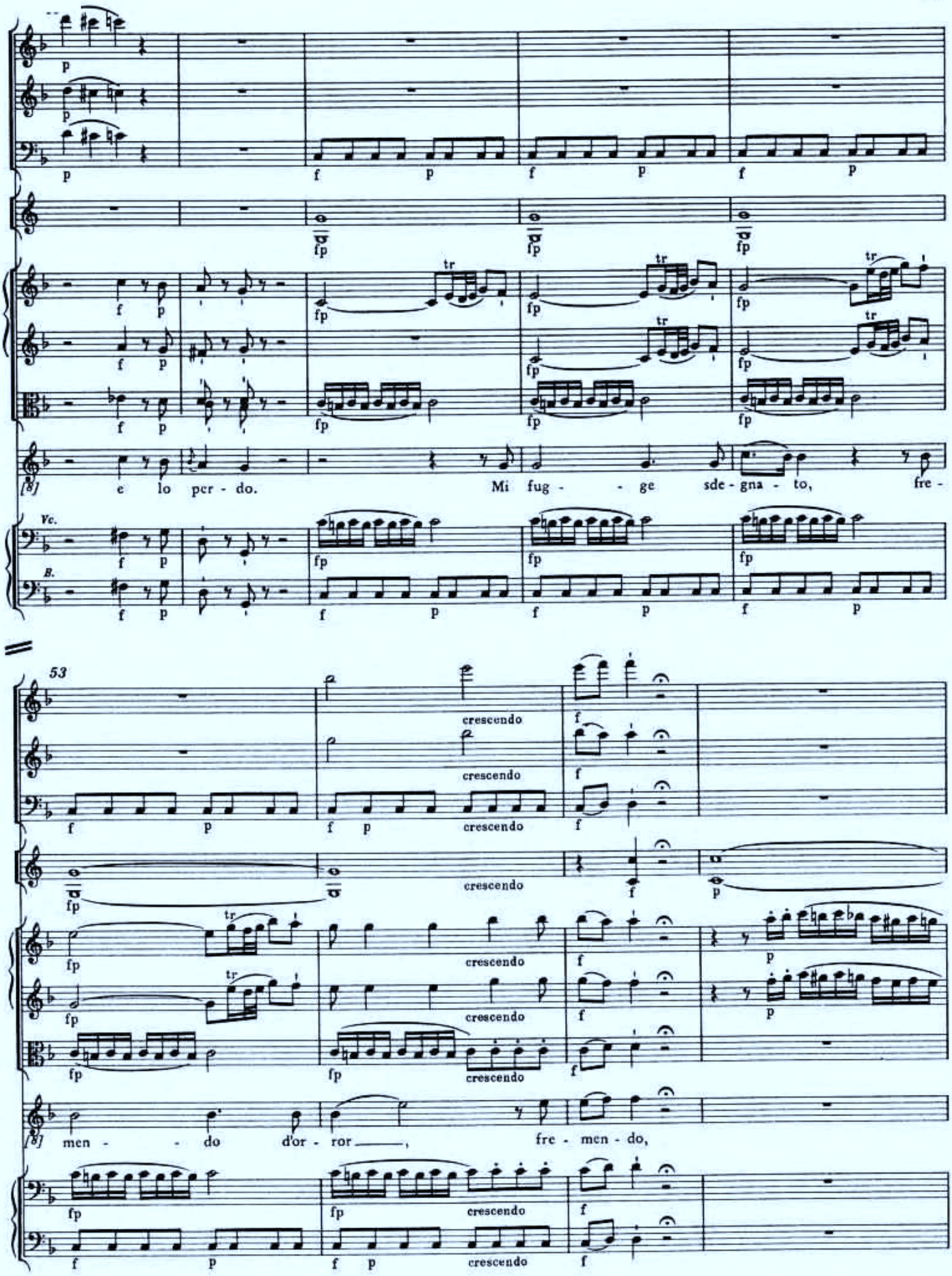

Nº 7 Aria
Allegro
Flauto
Oboe
Fagotto
Corno I, II in Fa / F
Violino I
Violino II
Viola I, II
IDAMANTE
Violoncello e Basso
Il pa - dre a - do - ra - to ri -
tro - vo, e lo per - do, e lo per - do, Mi
Vc
B.
tr
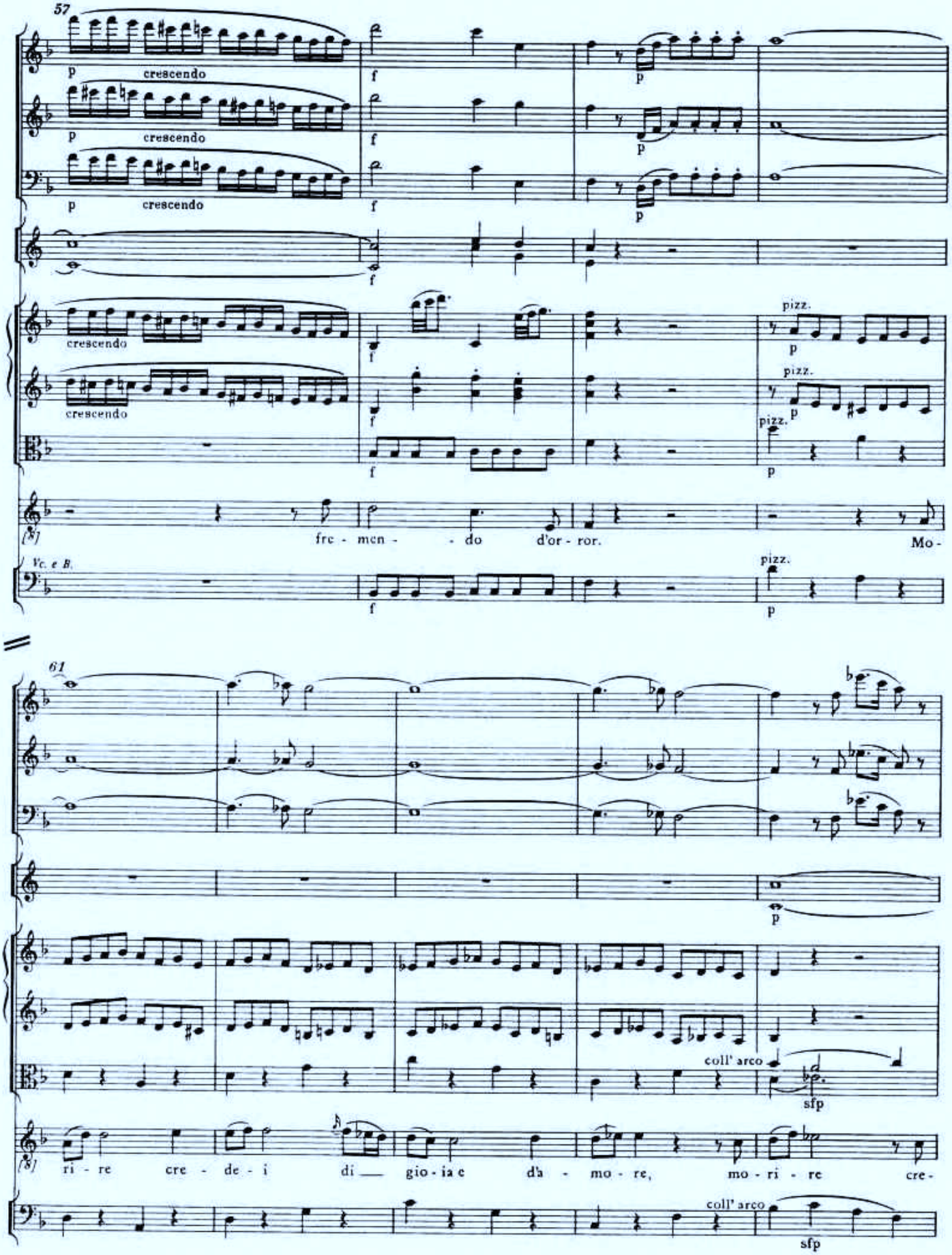

10
f p
fp
tr
fug - - ge sde - gna - to fre - men - - do dor -
13
crescendo
f
p
ror ——, fre - men - do, fre -
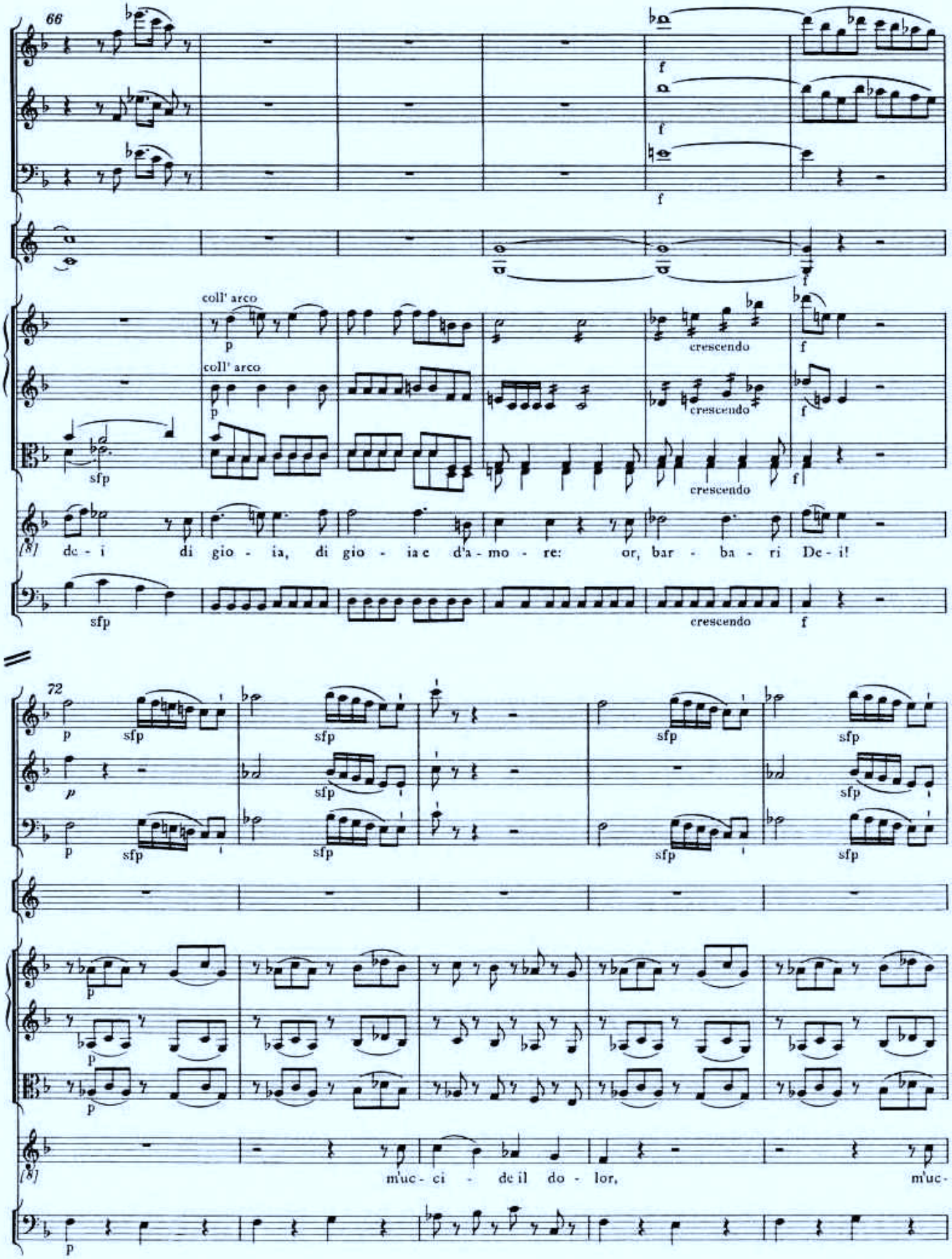

17
pizz.
men - do d'or - ror. Mo - ri - re cre - de - i di
22
a 2
crescendo
coll' arco
gio - ia e d'a - mo - re, di gio - ia e d'a - mo - re: or, bar - ba - ri
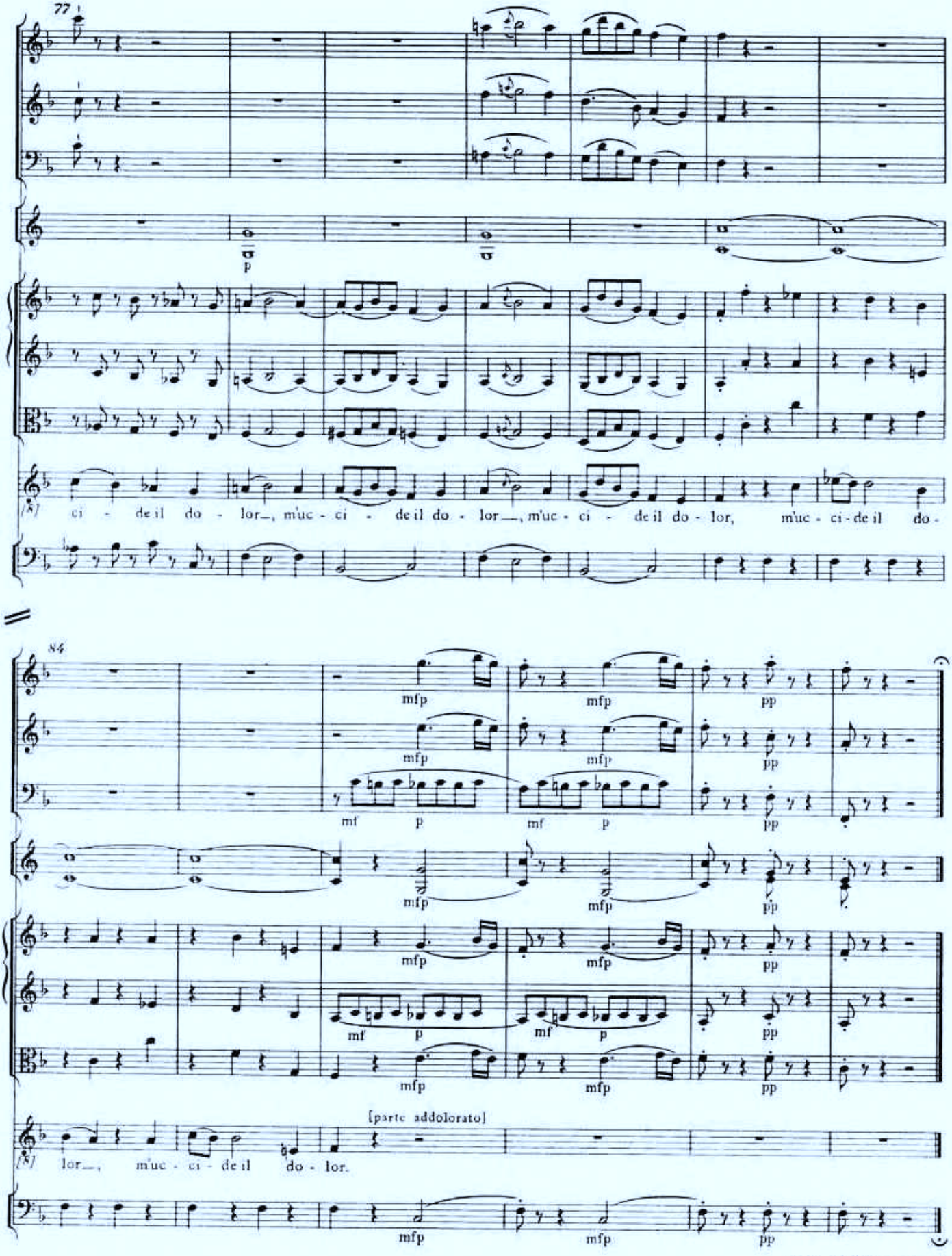

27
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
f
f
p
f
p
f
p
(8) De - i!
m'uc - ci - de il do - lor,
32
sfp
sfp
p
p
p
p
(8) m'uc - ci - de il do - lor__, m'uc - ci - de il do - lor__, m'uc - ci - de il do - lor.


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


Vc.
B.
e lo per - do.
Mi fug - - ge sde - gna - to, fre -
53
crescendo
men - - do d'or - ror ——, fre - men - do,


57
p crescendo
f
p
pizz.
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
coll' arco
coll' arco
crescendo
crescendo
crescendo
de - i di gio - ia, di gio - ia e d'a - mo - re: or, bar - ba - ri De - i!
72
m'uc - ci - de il do - lor, m'uc -
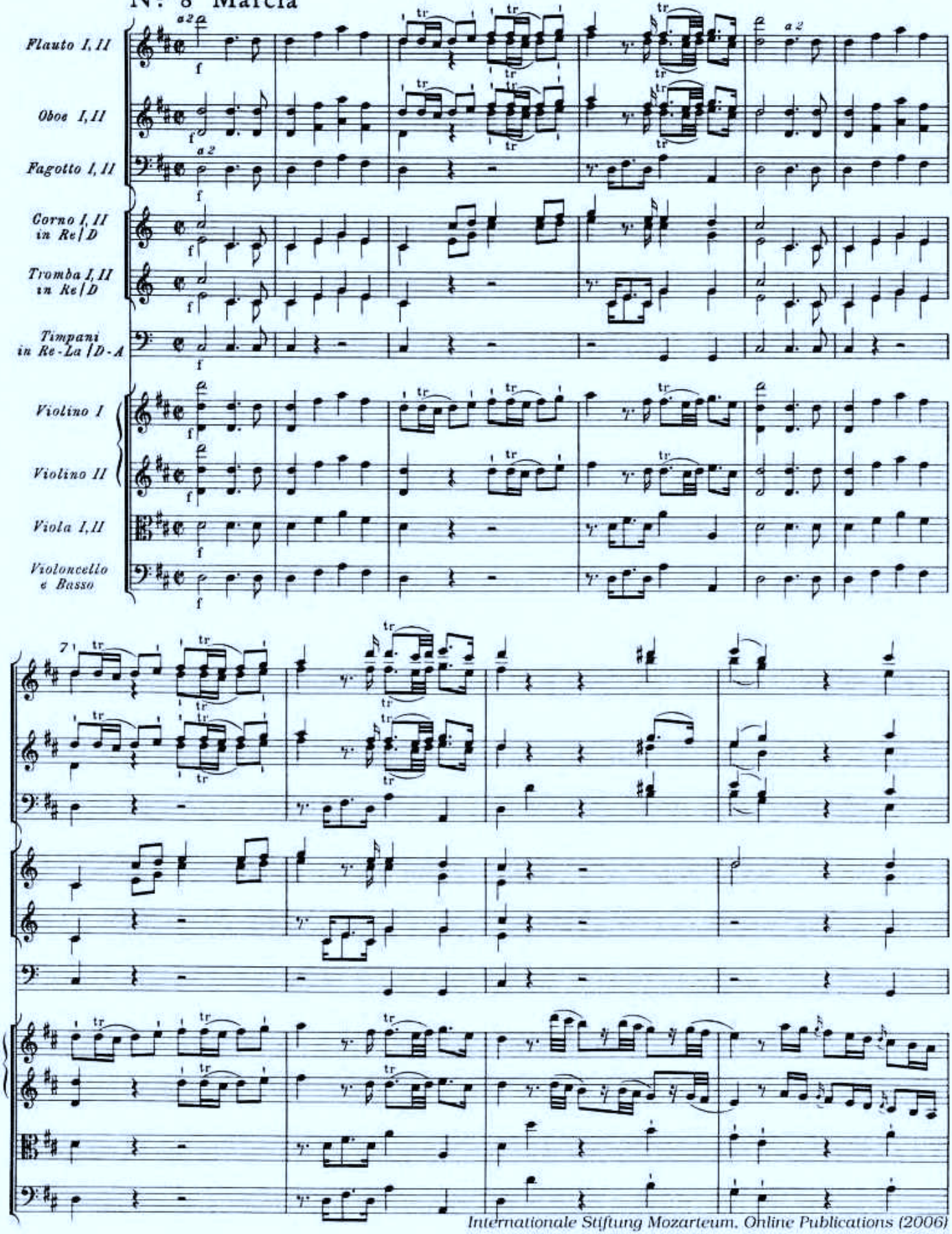


[Fine dell' Atto primo]
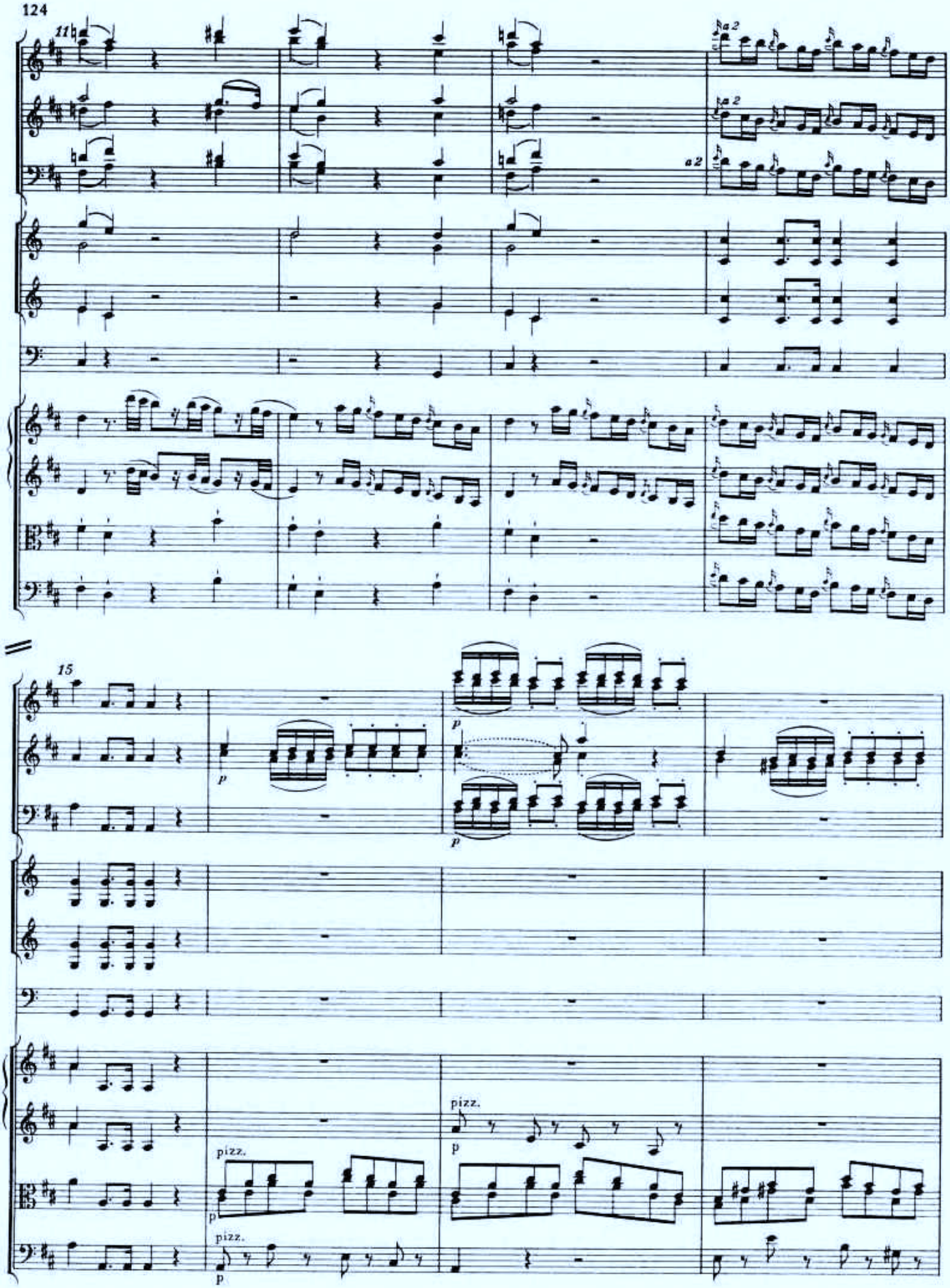
[INTERMEZZO]
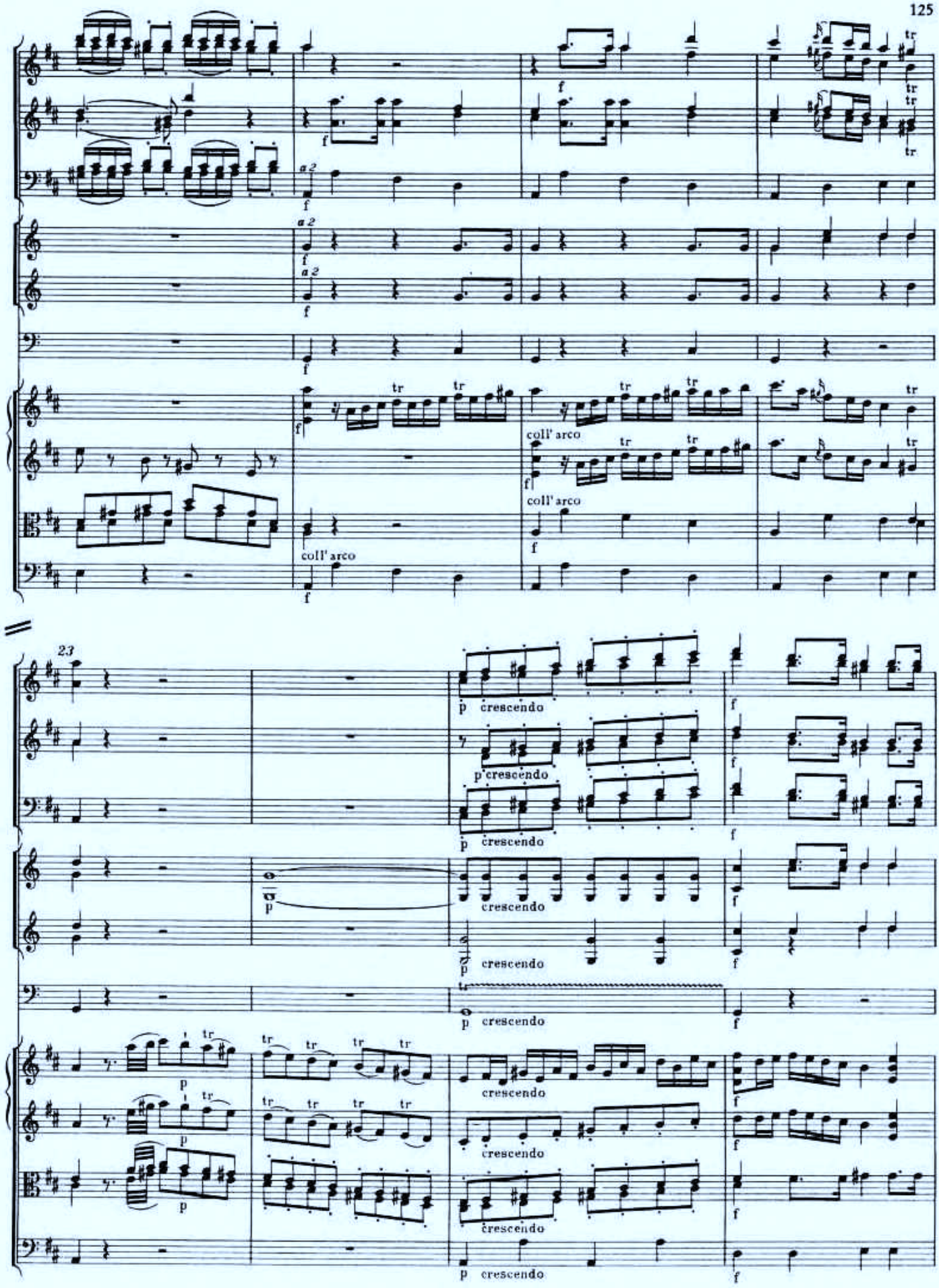
[Il mare è tutto tranquillo. Sbarcano le truppe Cretesi arrivate con IDOMENEO. I guerrieri cantano il seguente coro in onore di Nettuno. Le donne Cretesi accorrono ad abbracciare i loro felicemente arrivati e sfogano la vicendevole gioia con un ballo generale, che termina col coro.] Marcia guerriera durante lo sbarco.
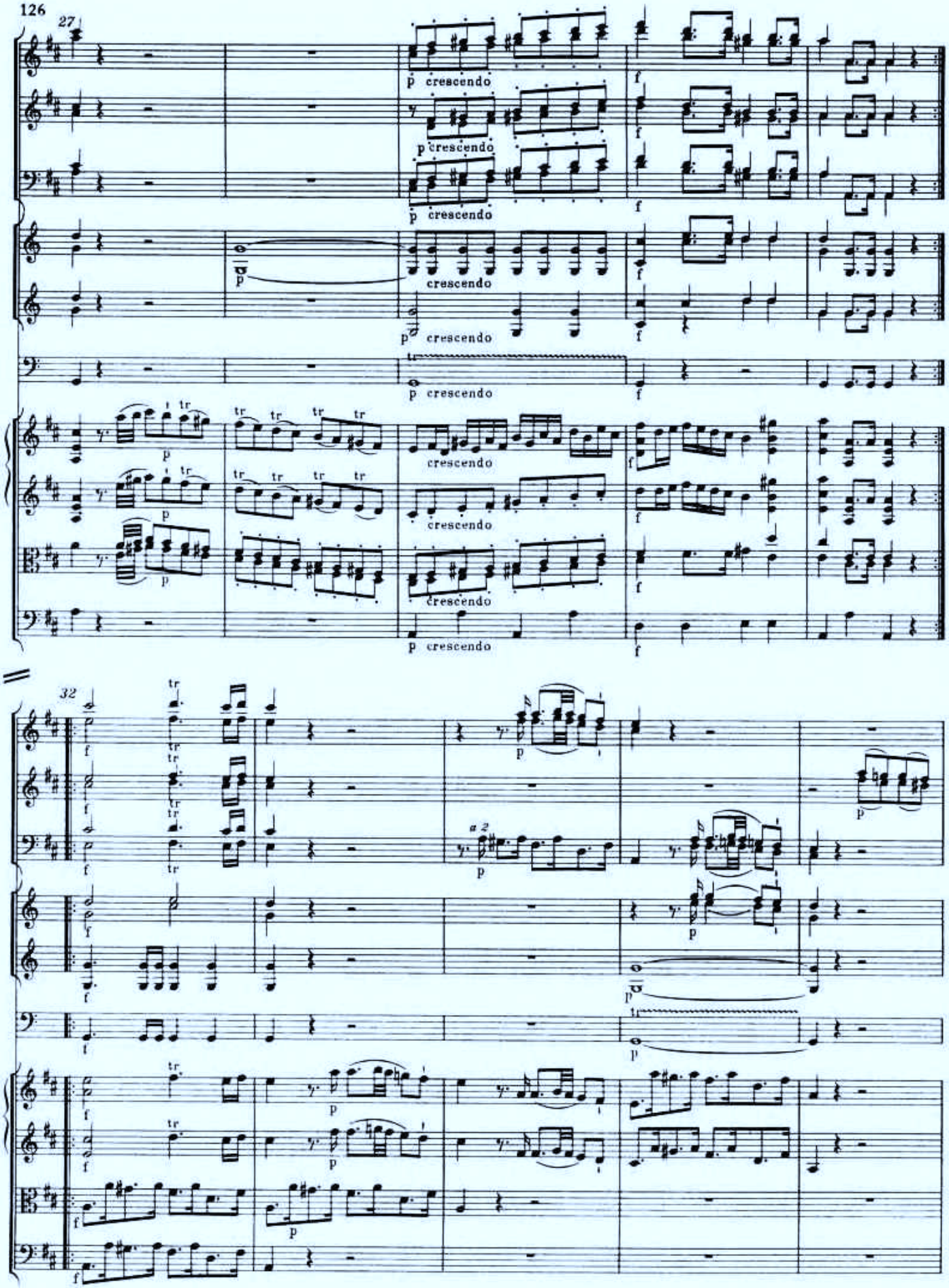
Nº 8 Marcia
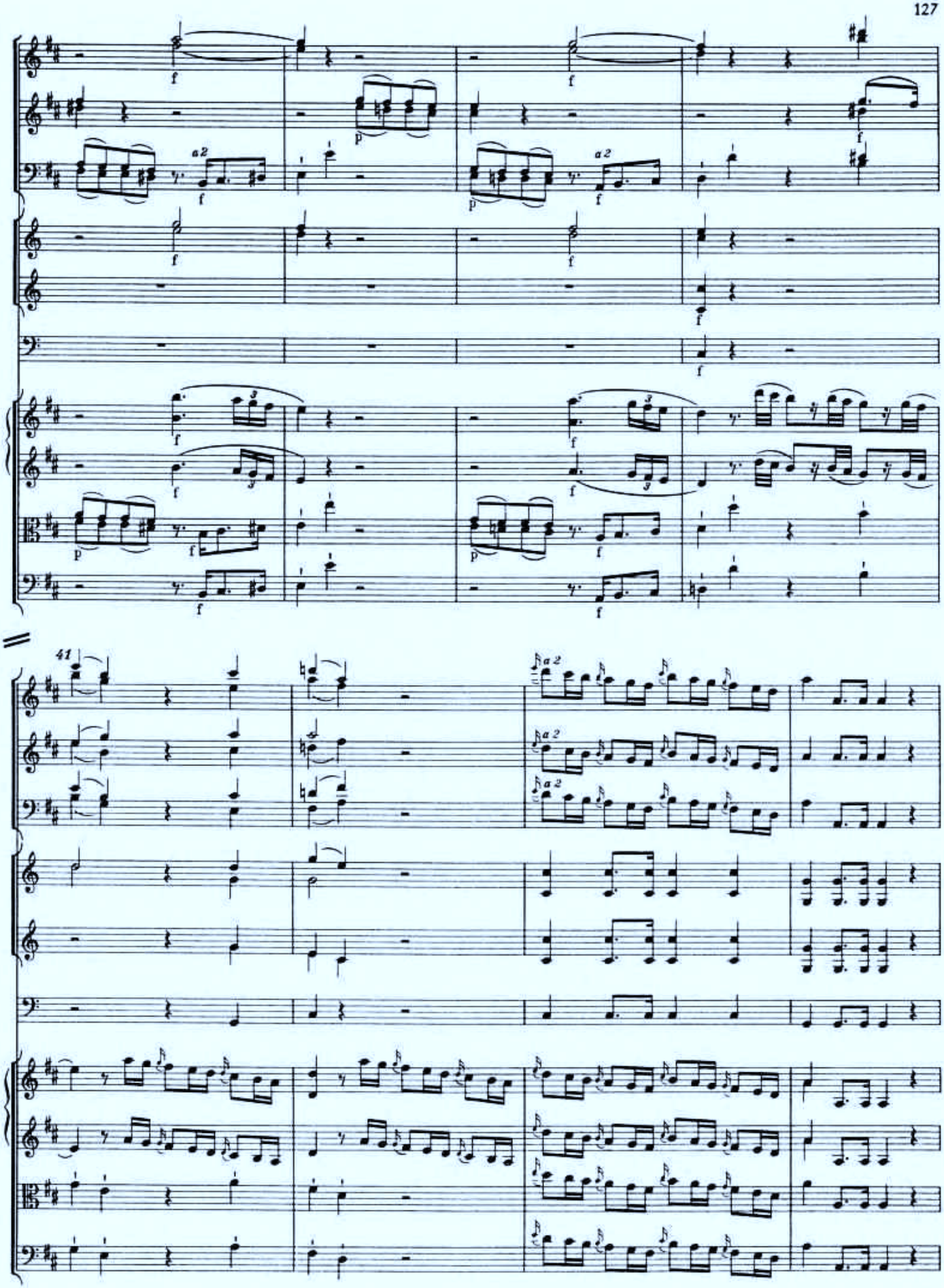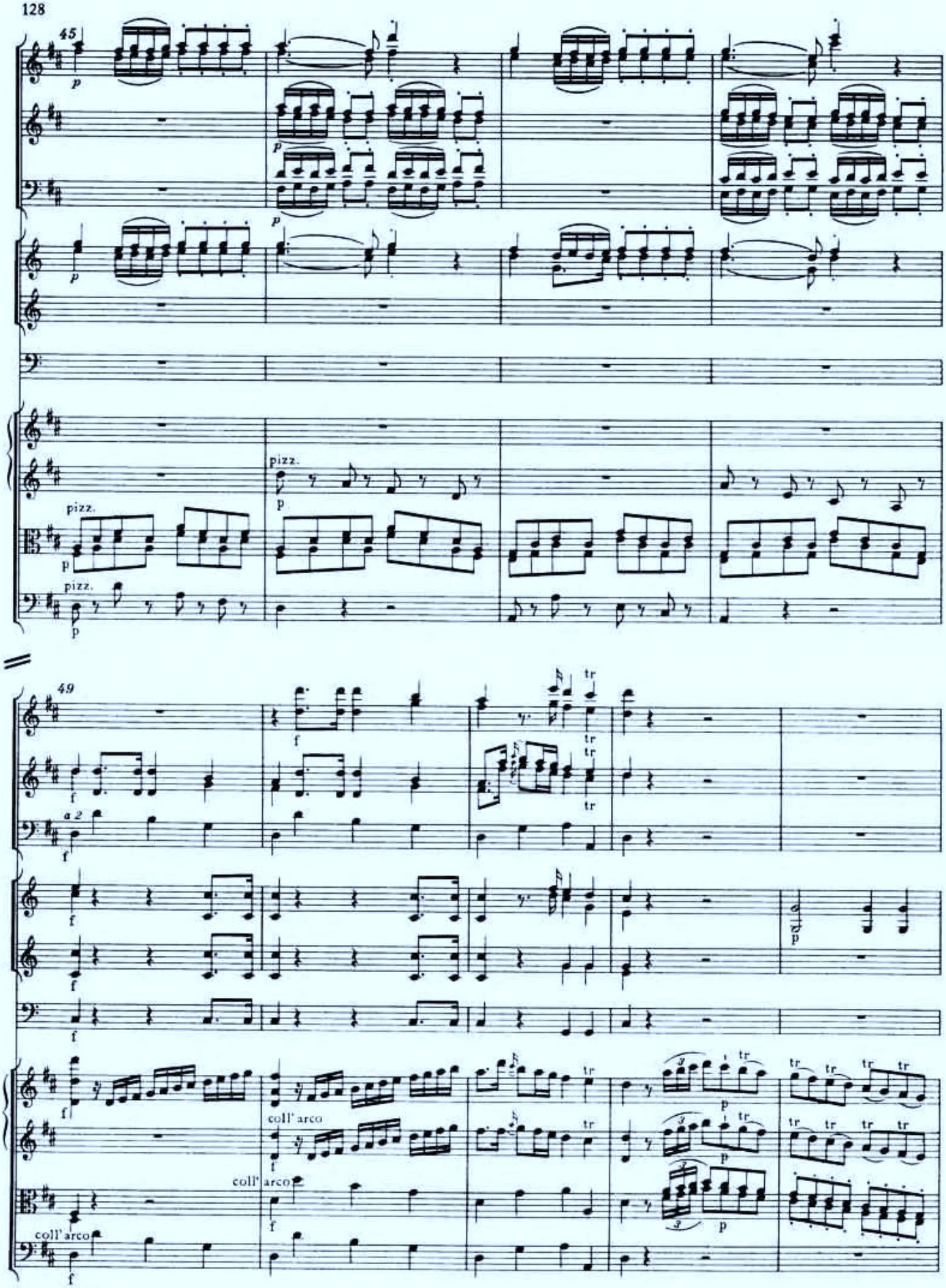


Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)
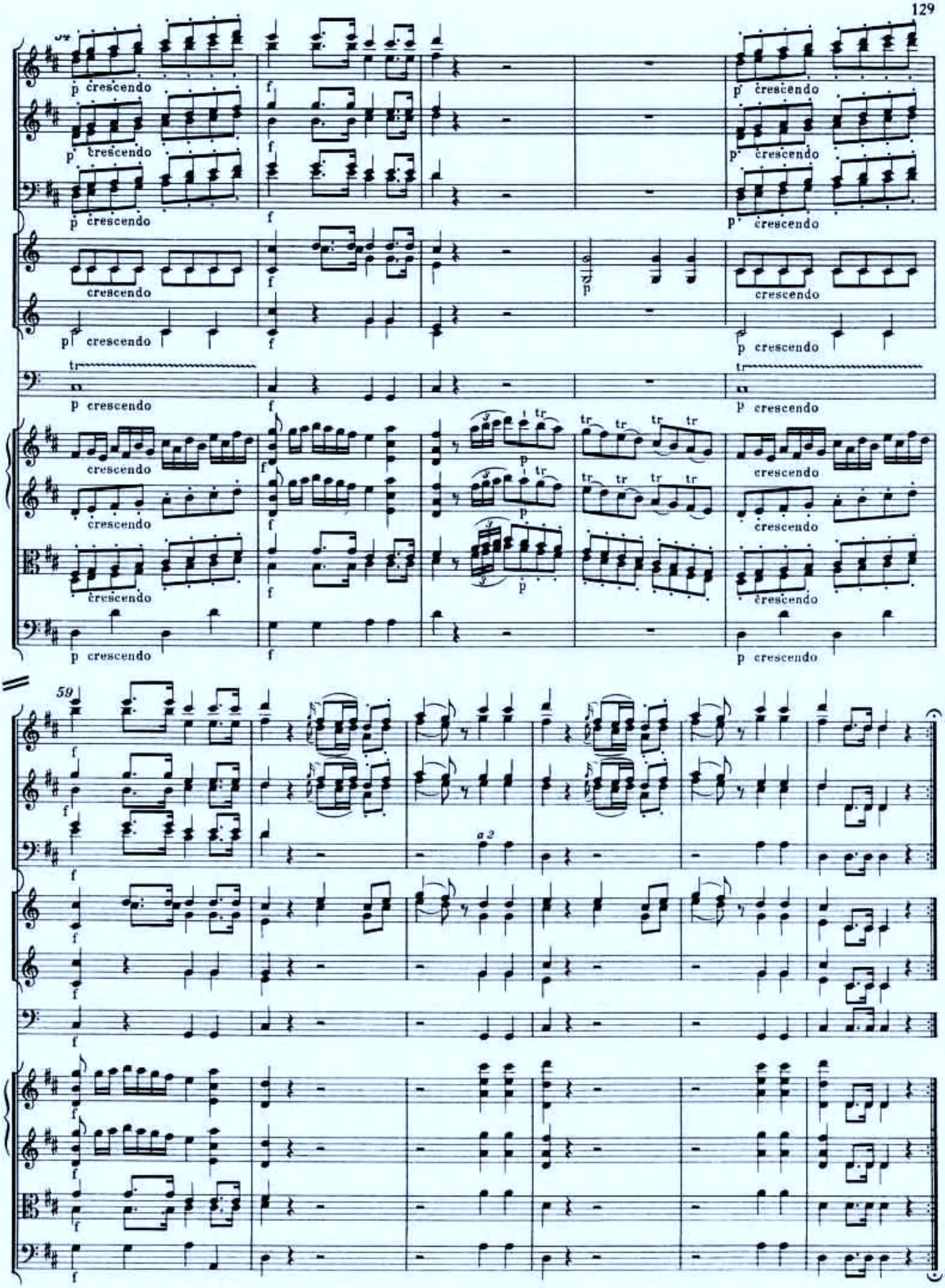

11
a 2
a 2
a 2
15
p
p
p
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p


a 2
coll' arco
23
p crescendo
p'crescendo


27
32
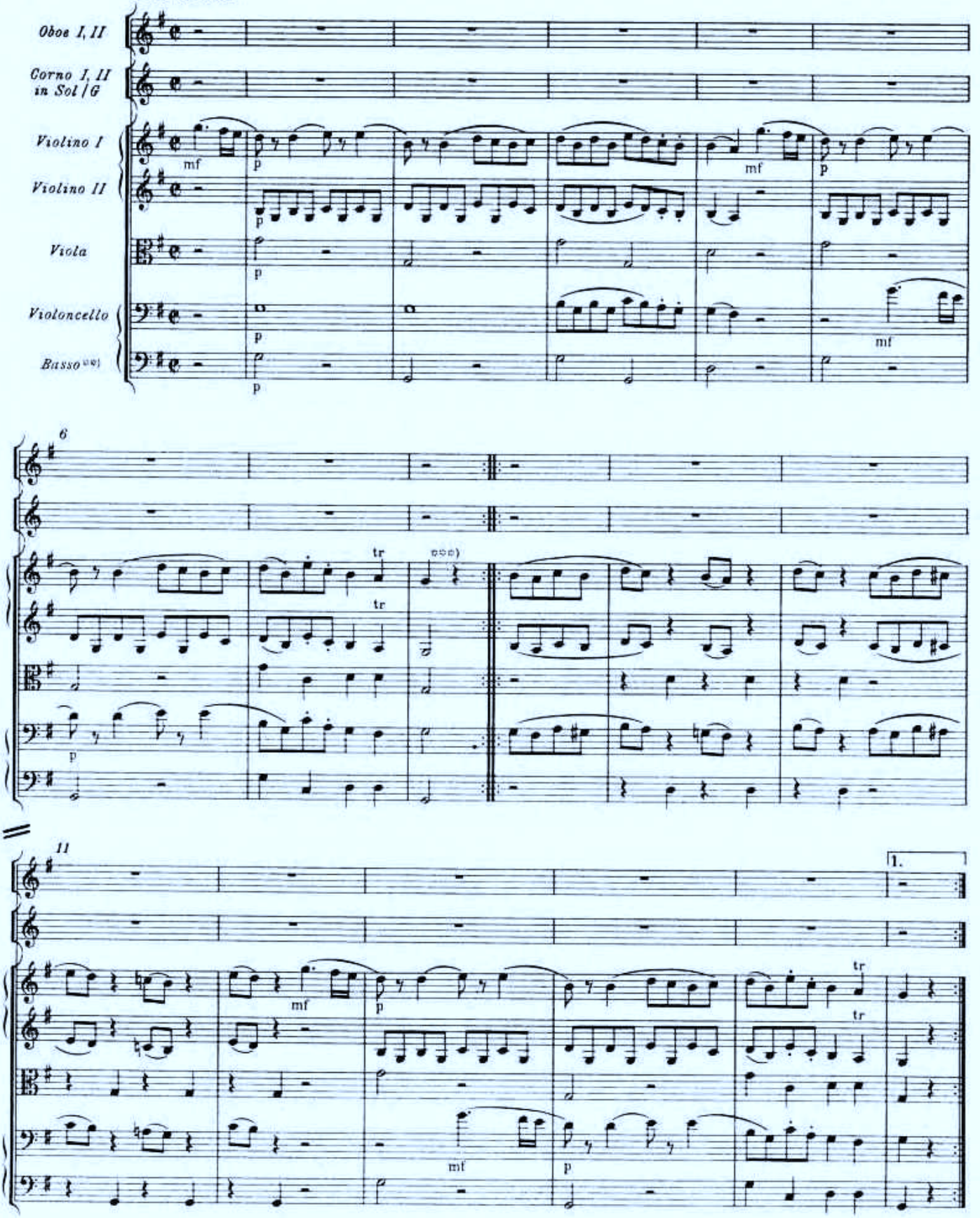

41
a 2
a 2
a 2


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


p crescendo
f
crescendo
tr
59
a 2

Nº 8a Ballo delle donne Cretesi
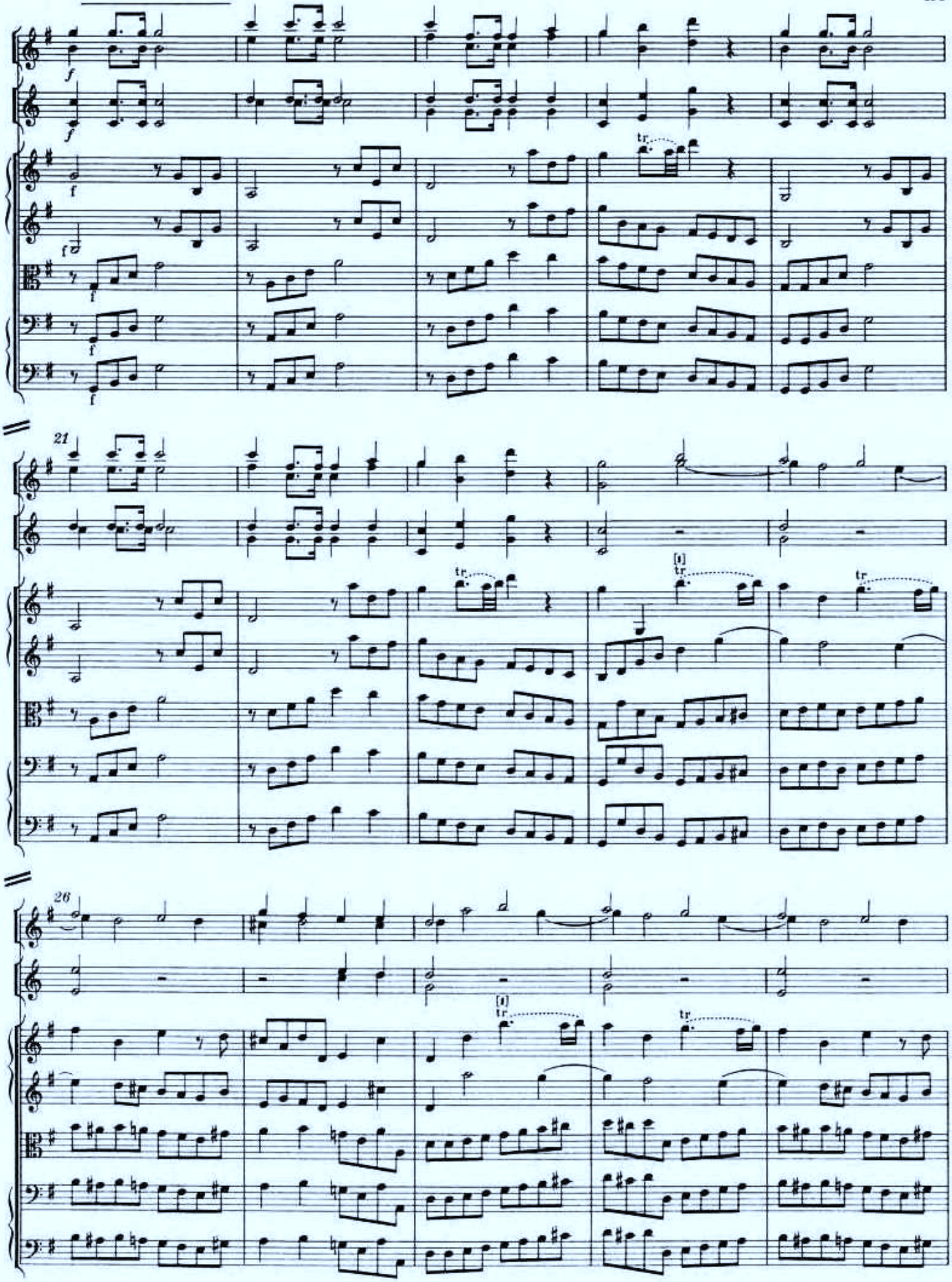
Gavotte*)
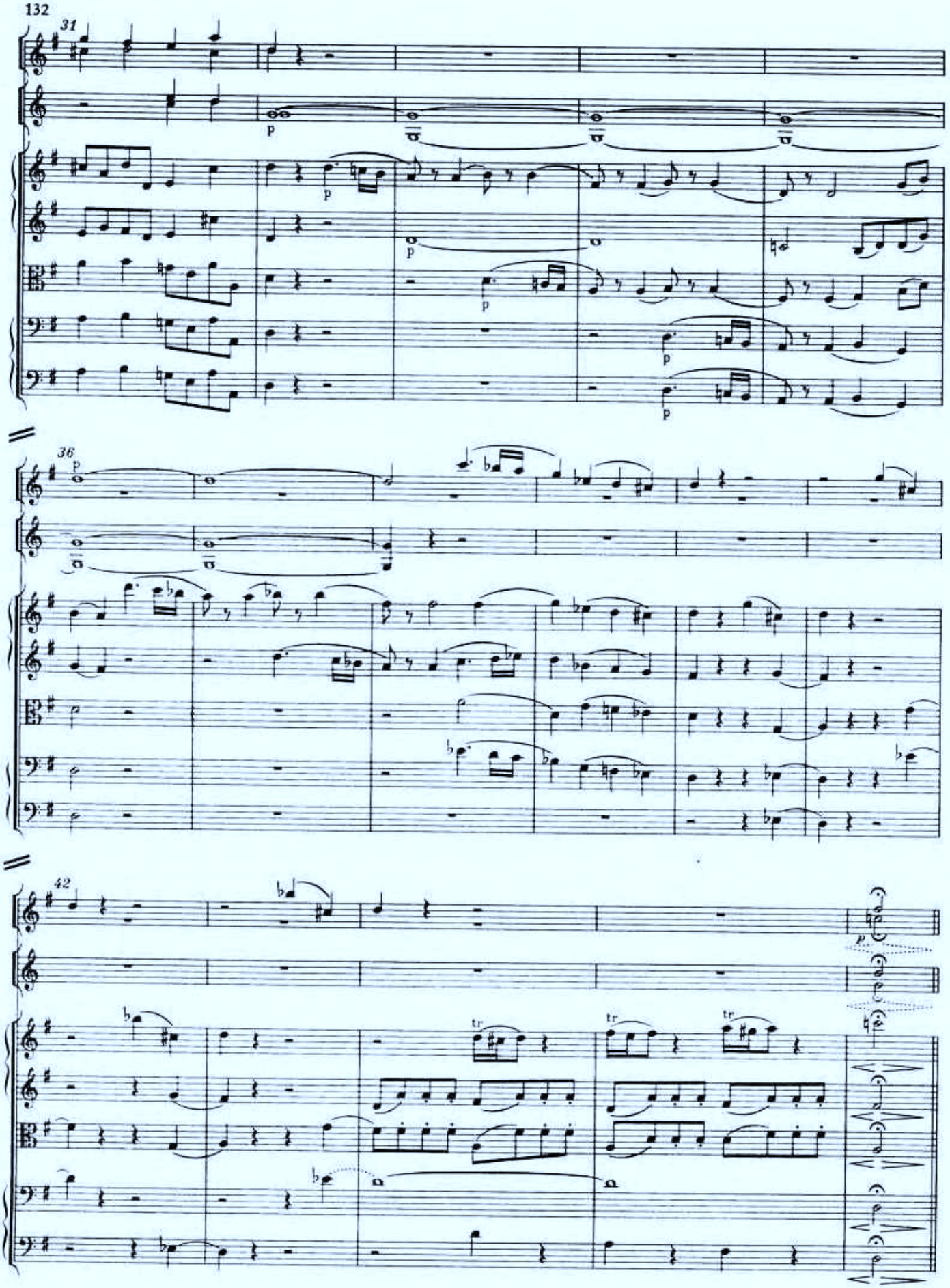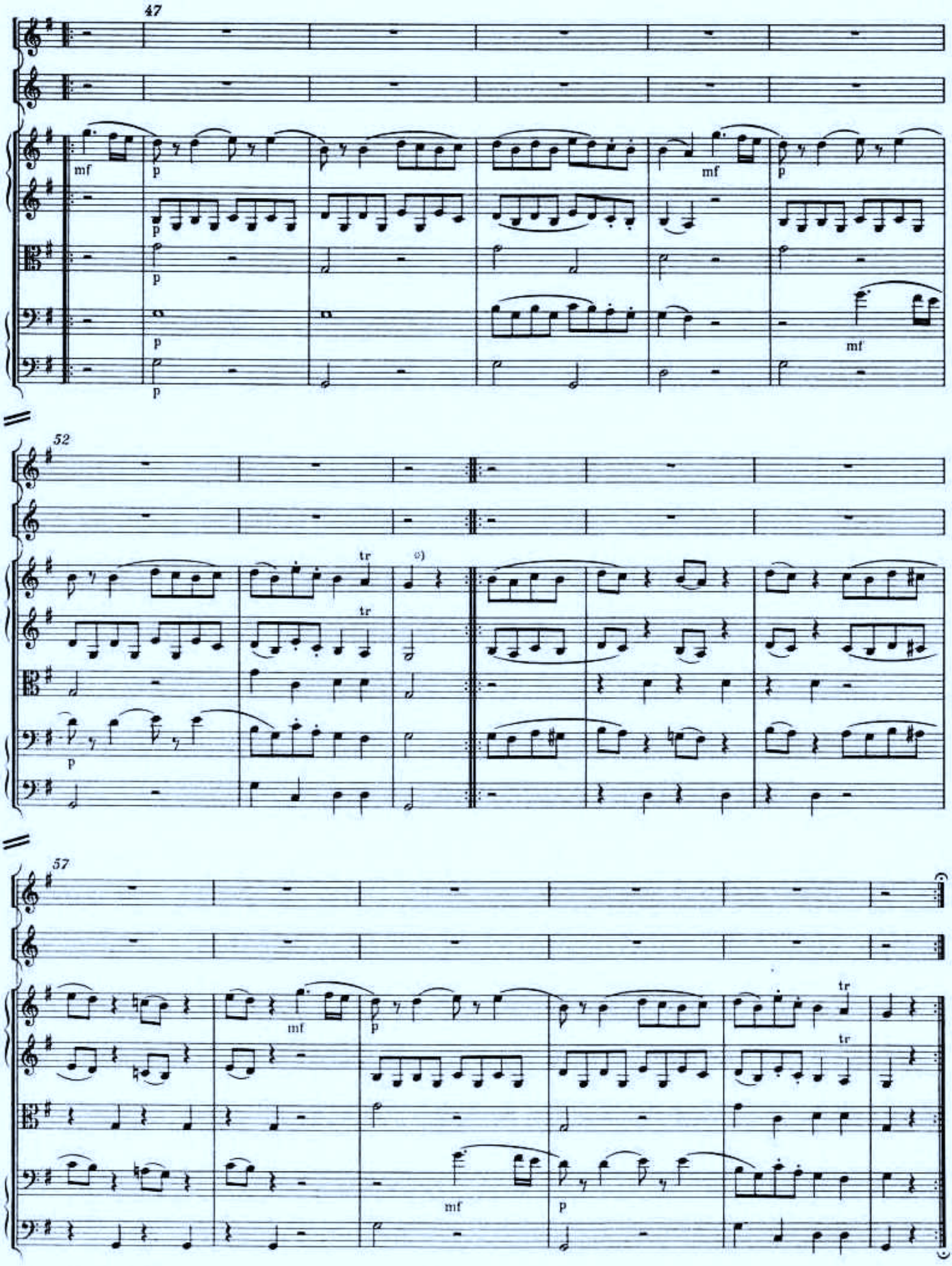


*) Die Einschaltung der Gavotte aus der im Januar 1781 in München entstandenen *Idomeneo*-Ballettmusik KV 367 an dieser Stelle ist hypothetisch; vgl. dazu Vorwort (II).

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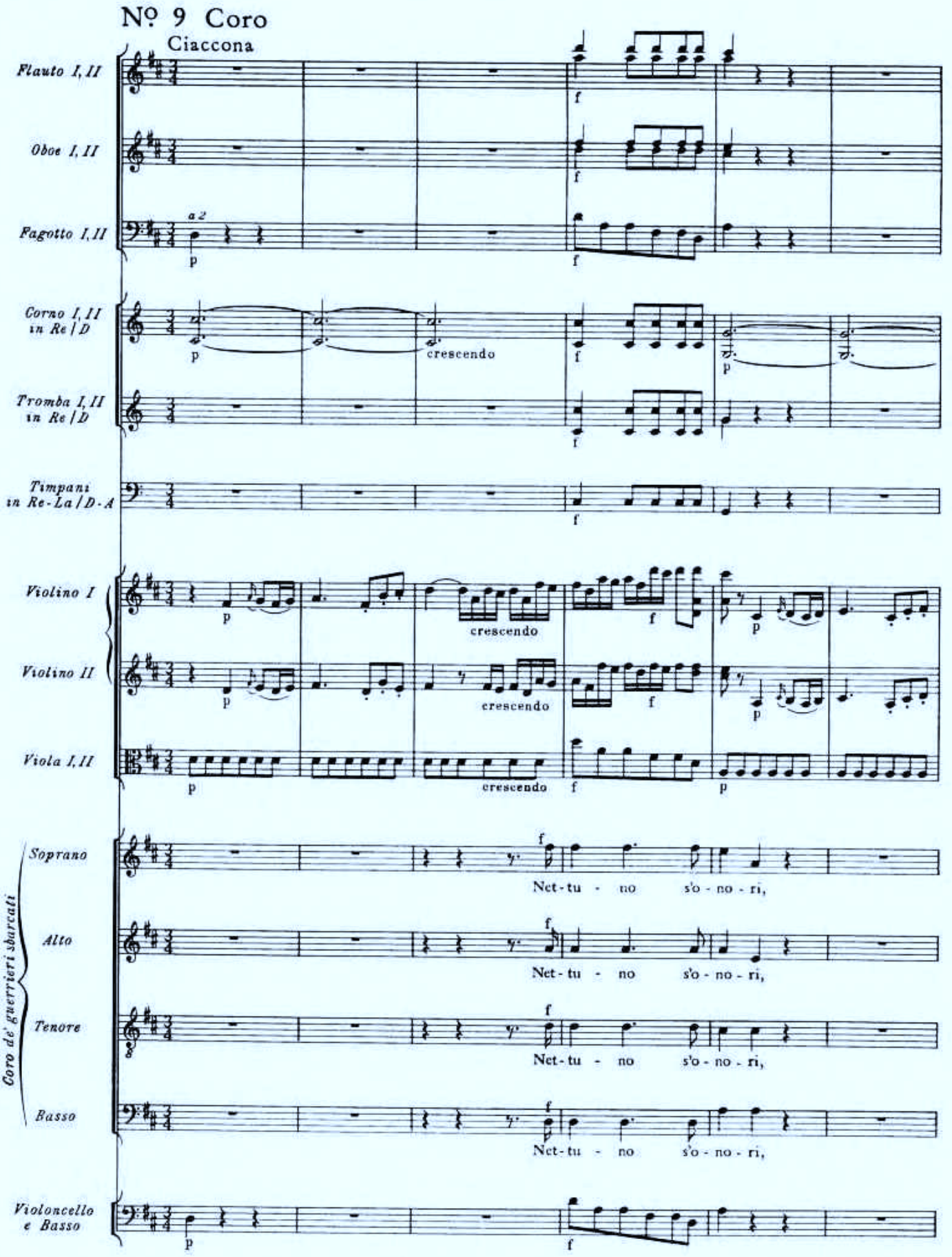
***) Vorschlag für T. 8a, Violine I: Volta I wie gestochen, Volta II Halbe g'.


21
26

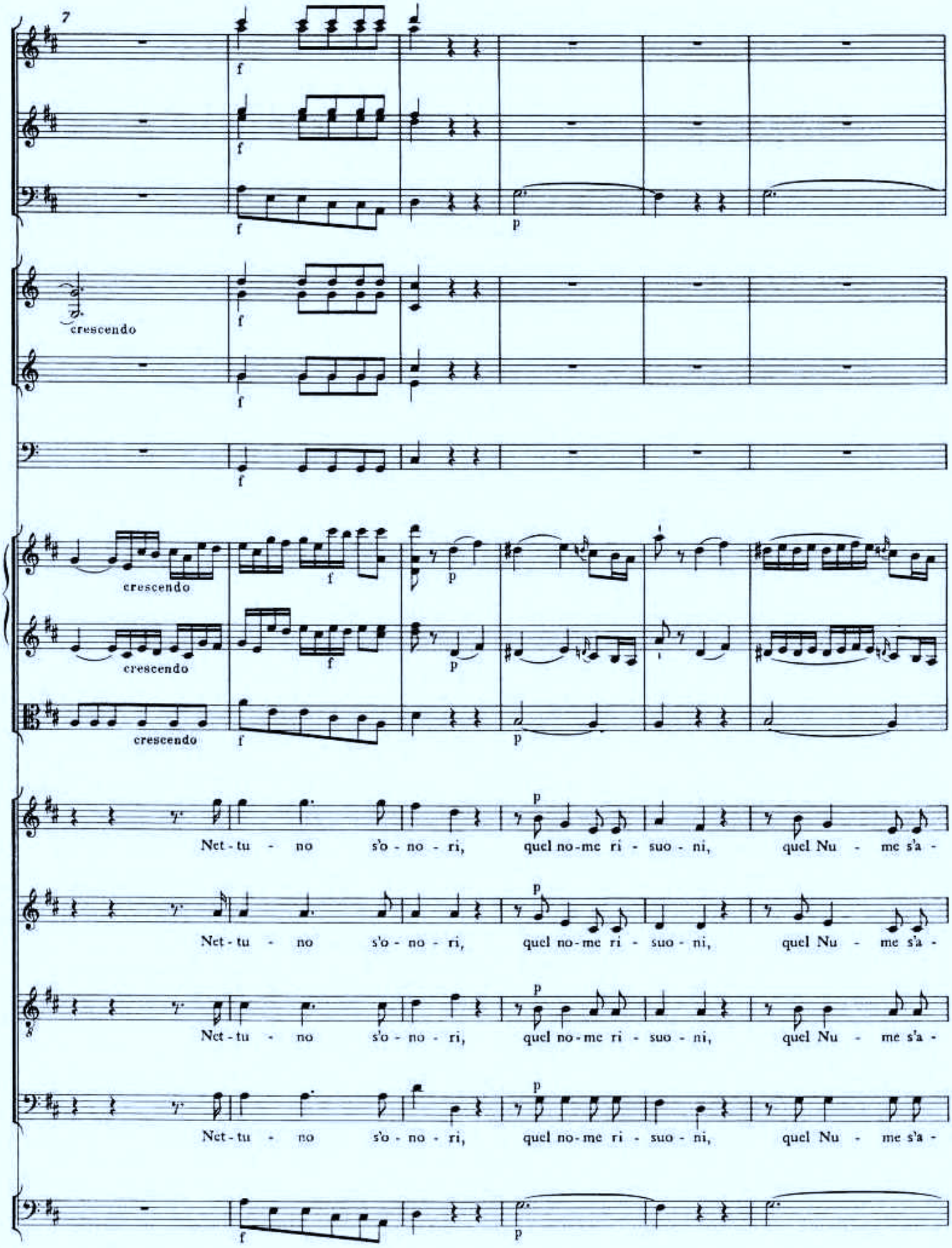

31
36
42
tr
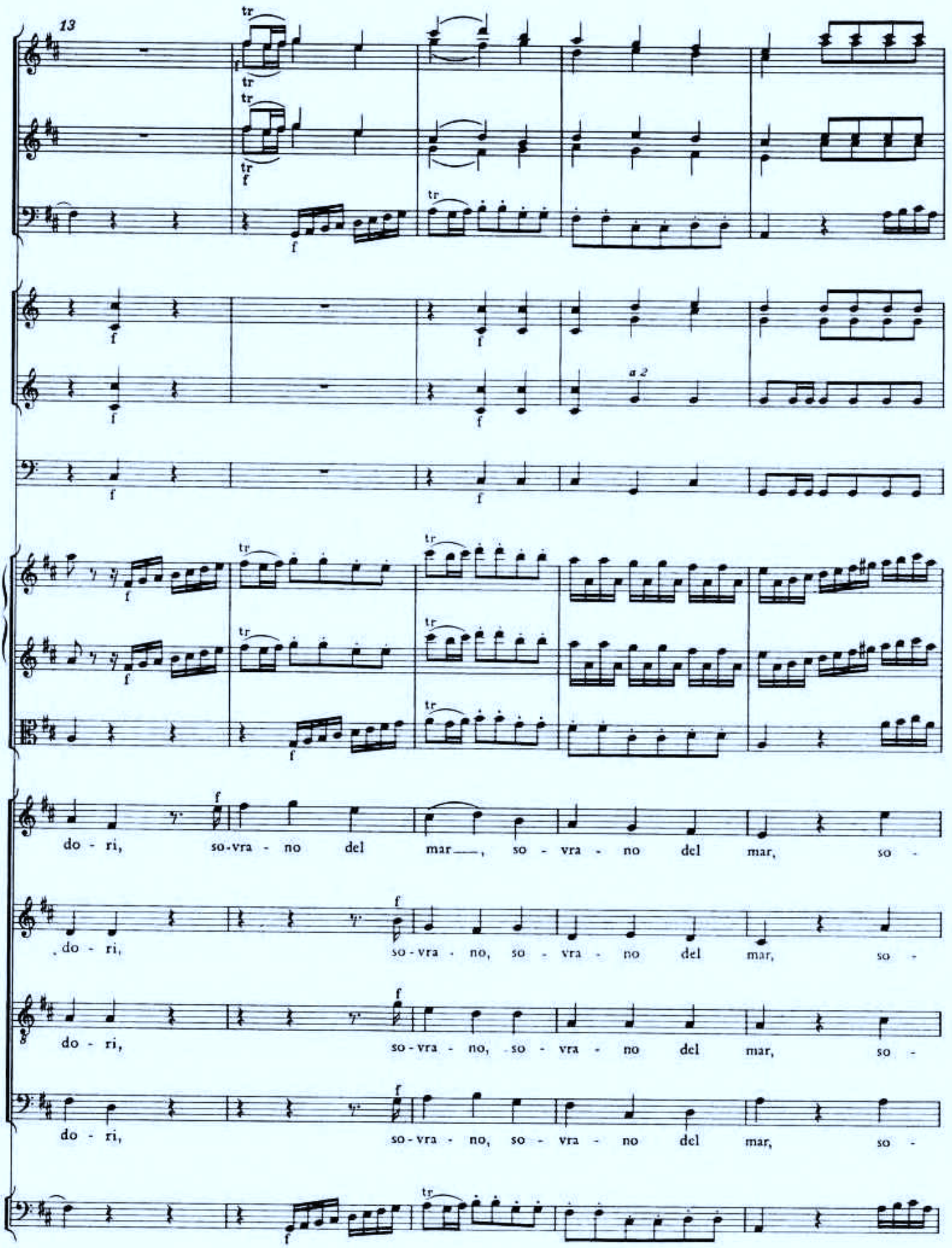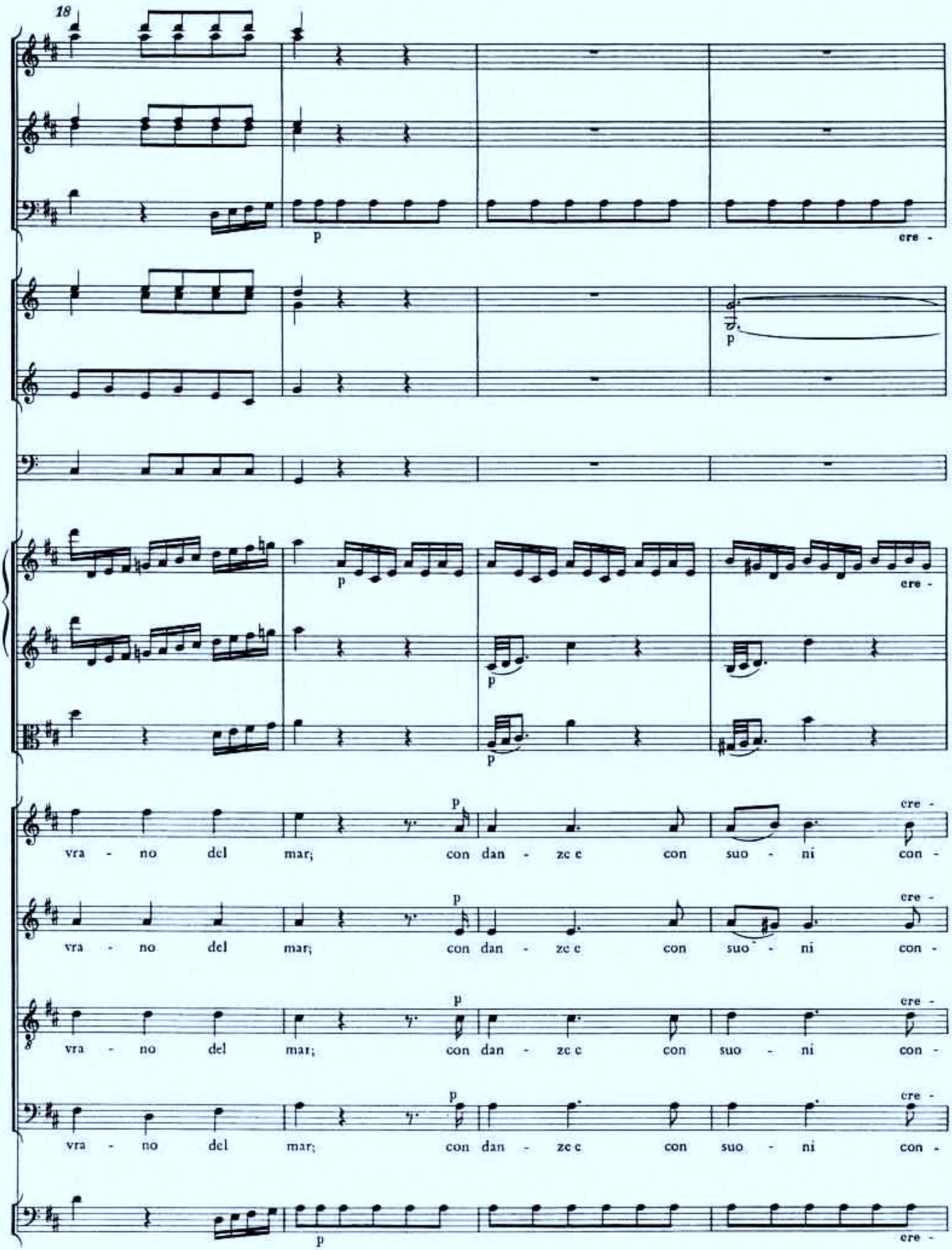


*) Vorschlag für T. 54a, Violine I: Volta I wie gestochen, Volta II Halbe g'.
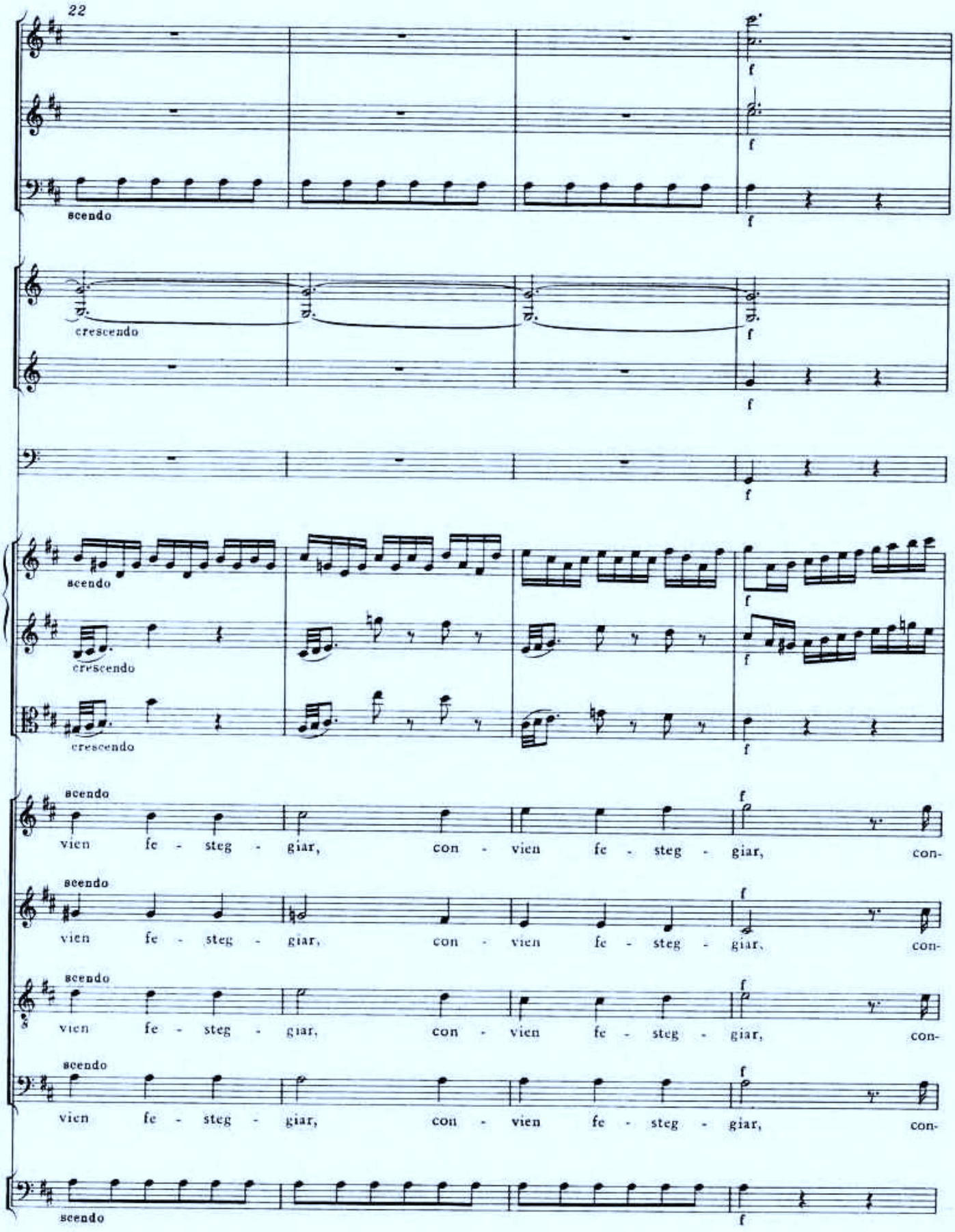


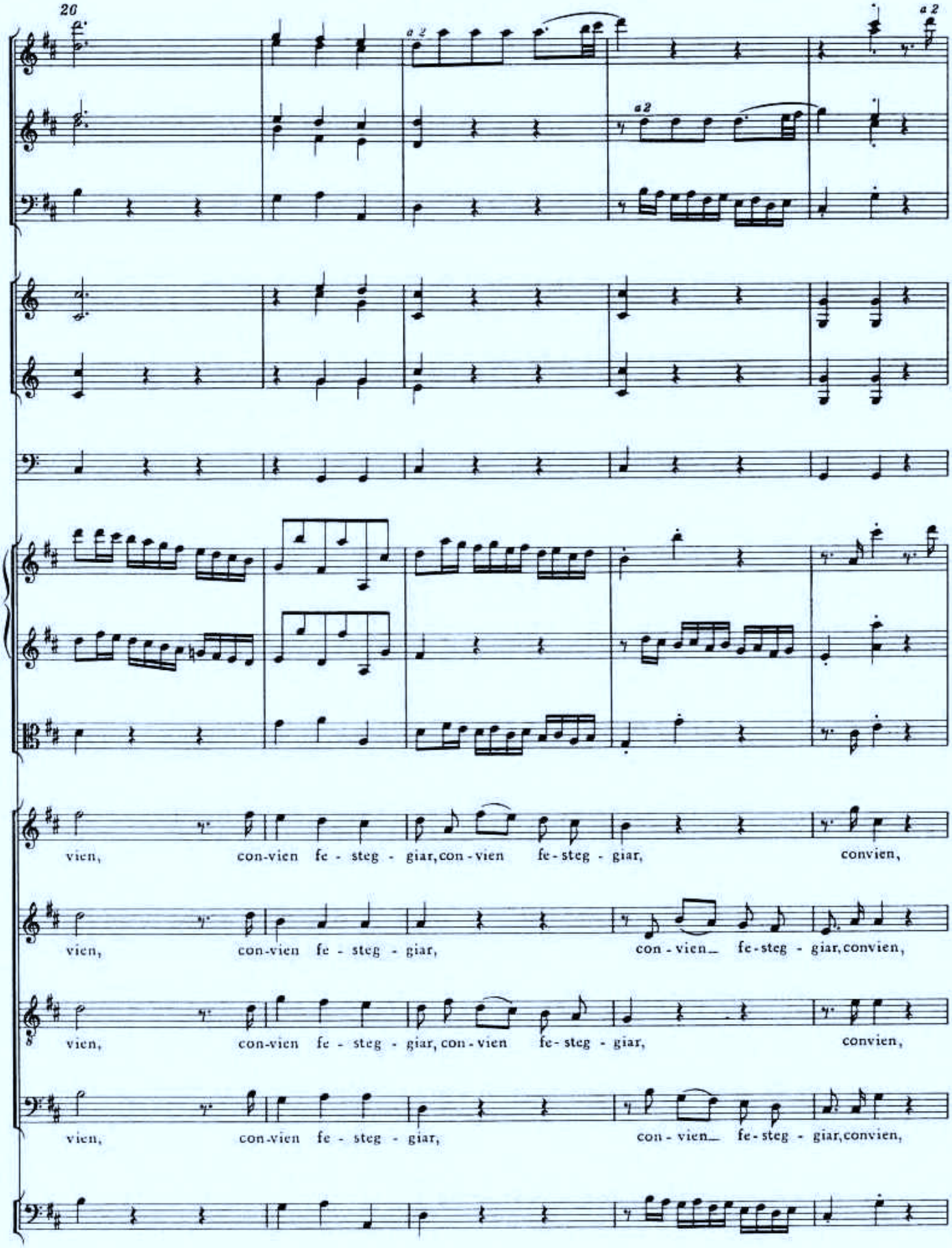
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

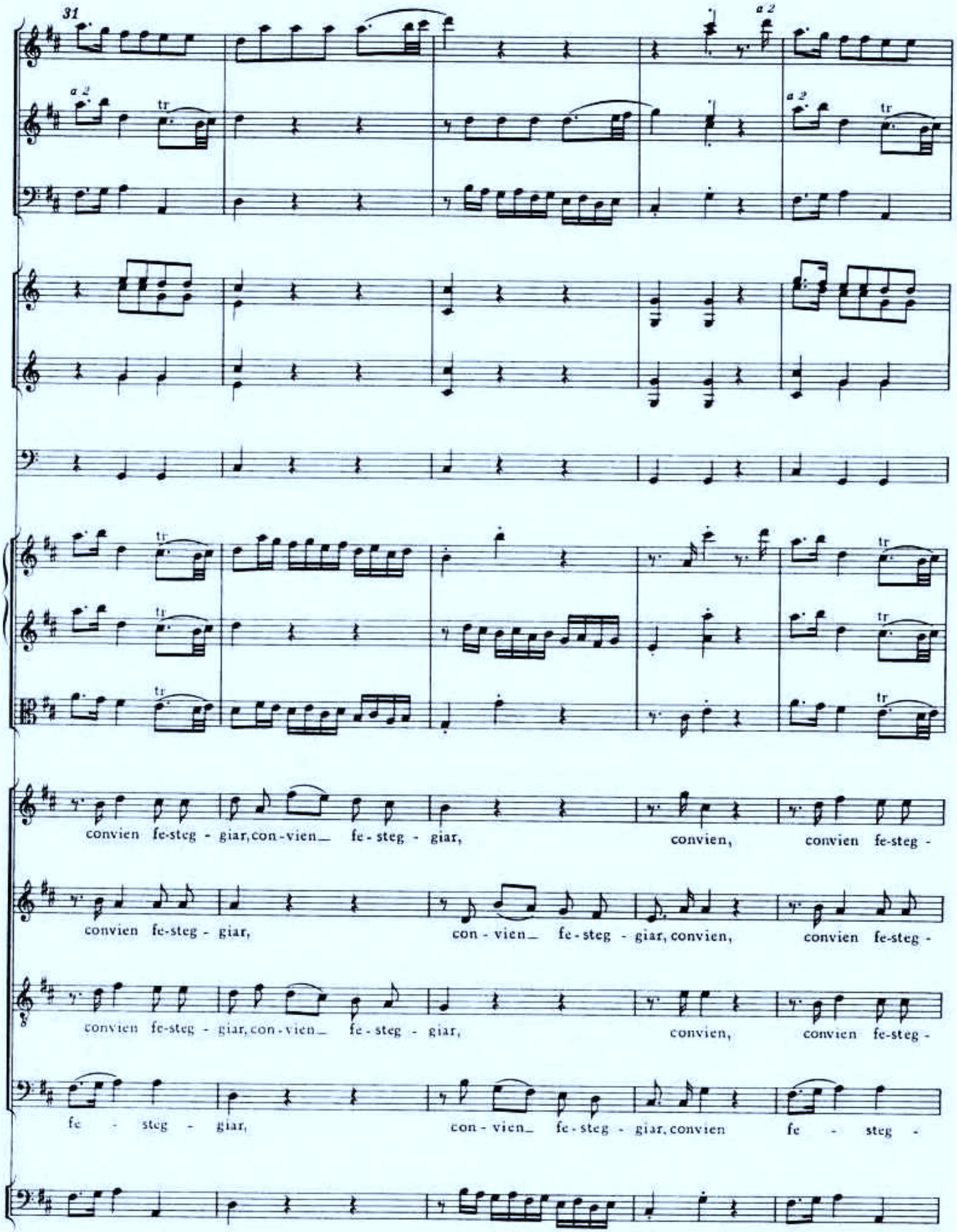

7
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo
Net - tu - no s'o - no - ri, quel no - me ri - suo - ni, quel Nu - me s'a -
Net - tu - no s'o - no - ri, quel no - me ri - suo - ni, quel Nu - me s'a -
Net - tu - no s'o - no - ri, quel no - me ri - suo - ni, quel Nu - me s'a -
Net - tu - no s'o - no - ri, quel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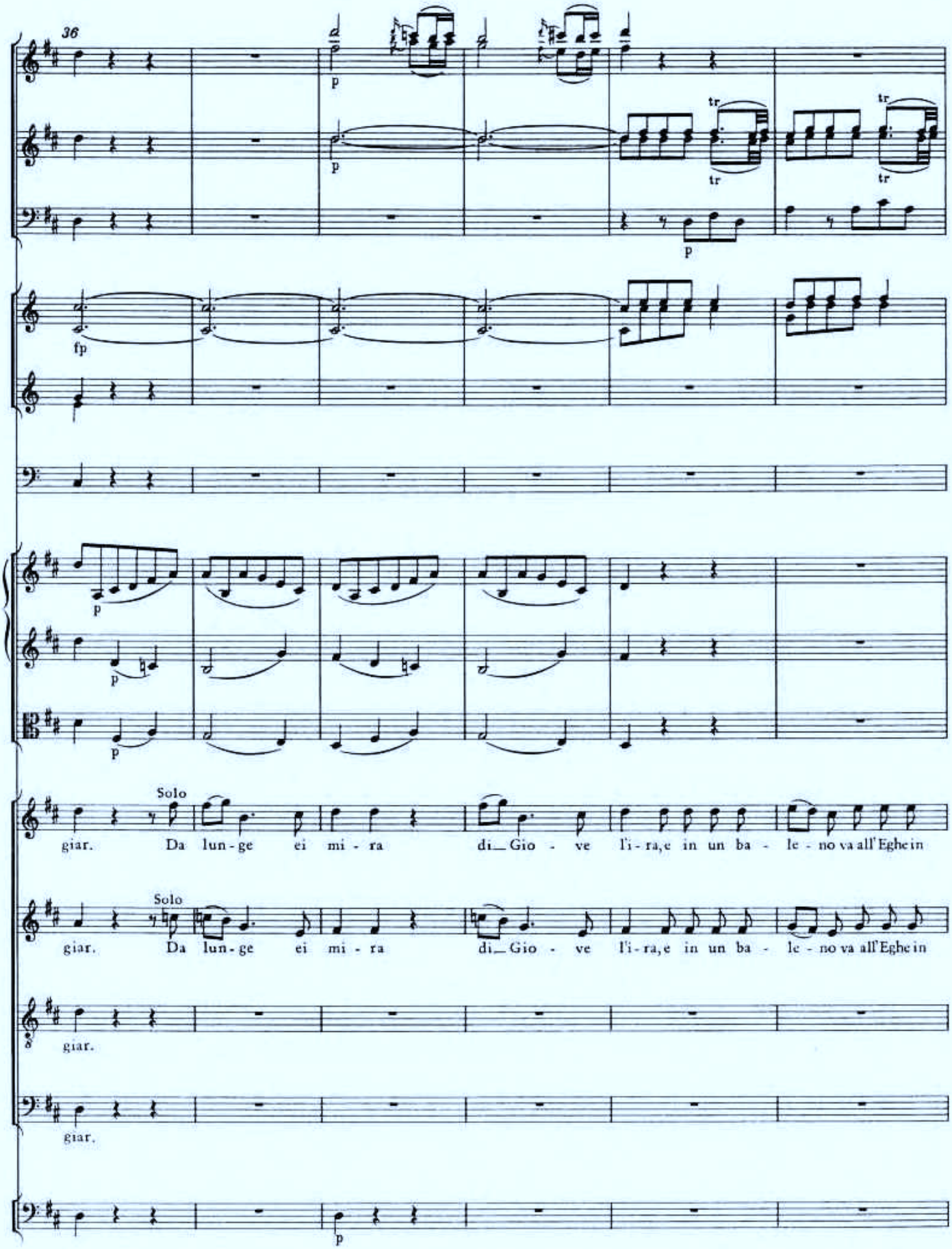

13
a 2
do - ri, so-vra - no del mar, so - vra - no del mar, so -
do - ri, so - vra - no, so - vra - no del mar, so -
do - ri, so - vra - no, so - vra - no del mar, so -
do - ri, so - vra - no, so - vra - no del mar, so -

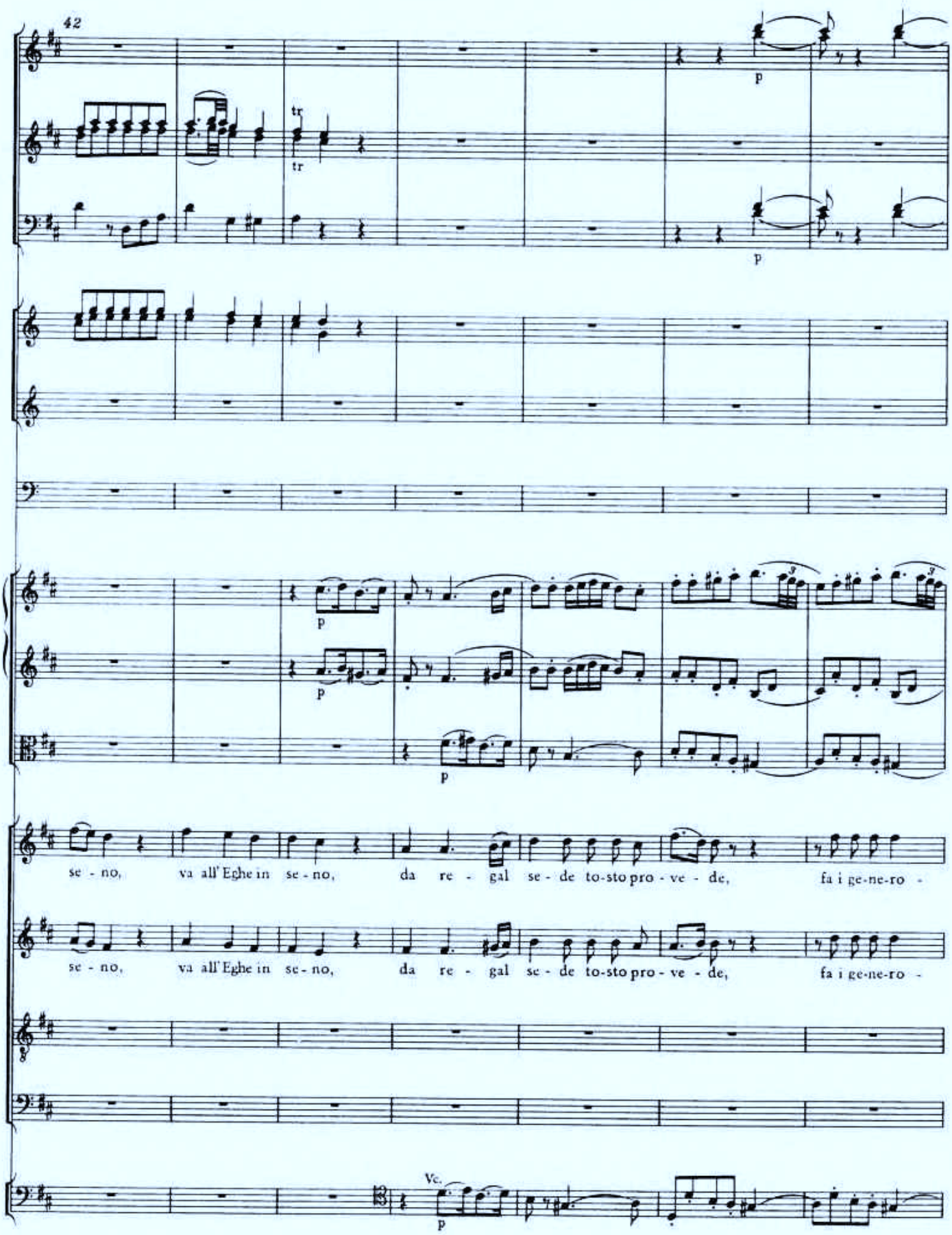

18
p
cre -
p
p
cre -
p
p
vra - no del mar; con dan - ze e con suo - ni con -
vra - no del mar; con dan - ze e con suo - ni con -
vra - no del mar; con dan - ze e con suo - ni con -
vra - no del mar; con dan - ze e con suo - ni con -
p
cre -
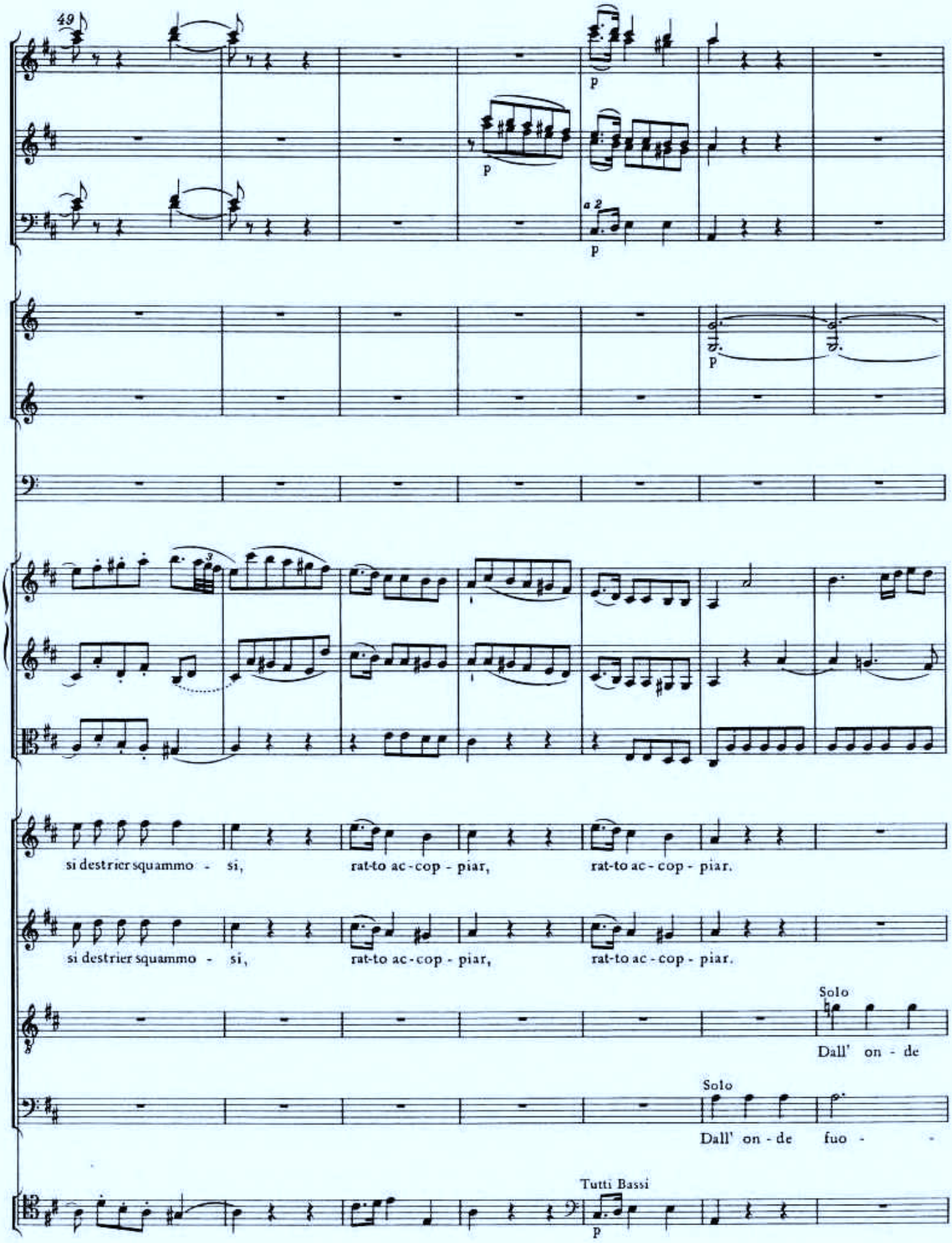

22
scendo
crescendo
scendo
crescendo
crescendo
scendo
vien fe - steg - giar, con - vien fe - steg - giar, con-
scendo
vien fe - steg - giar, con - vien fe - steg - giar, con-
scendo
vien fe - steg - giar, con - vien fe - steg - giar, con-
scendo
vien fe - steg - giar, con - vien fe - steg - giar, con-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

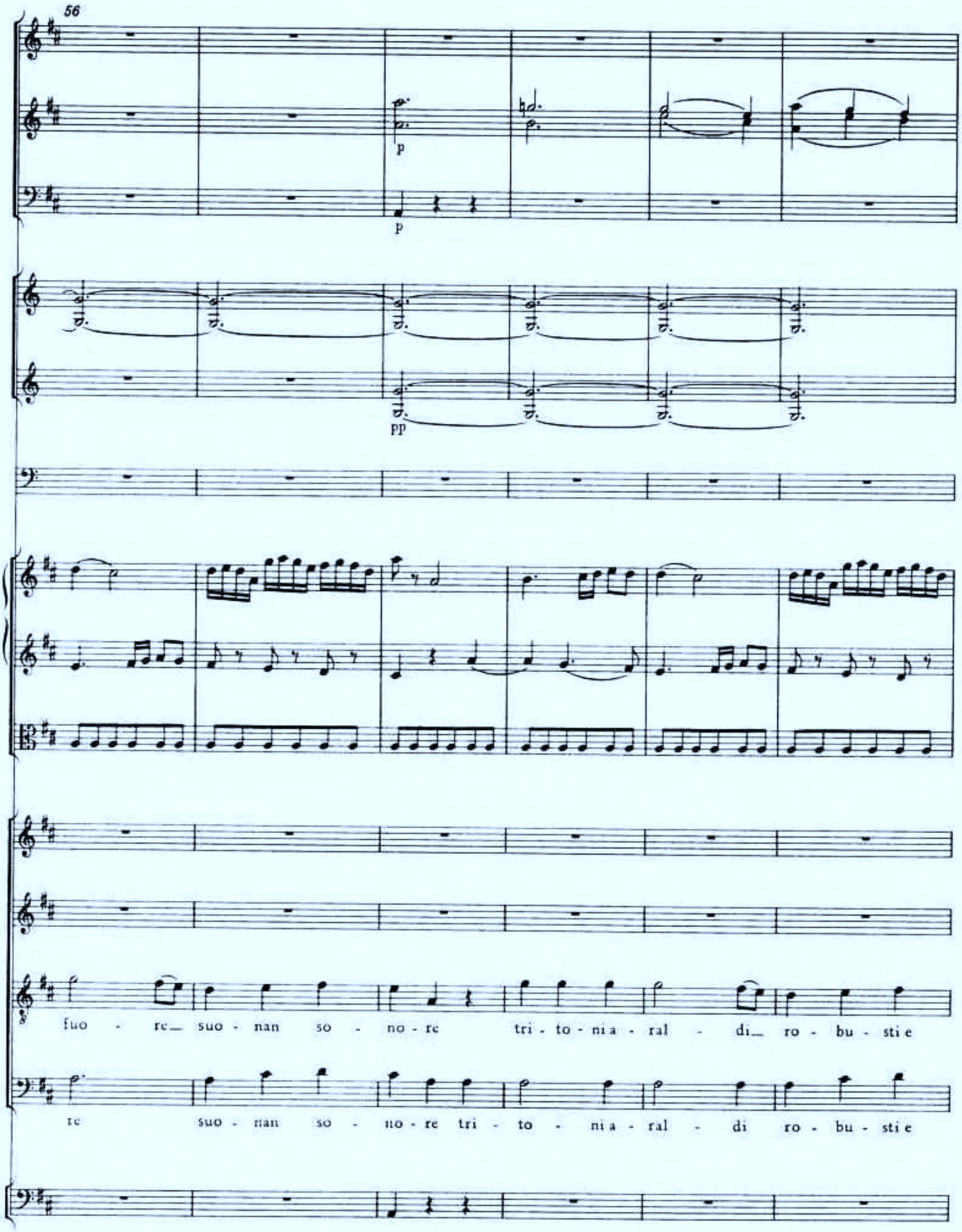

20
a 2
a 2
a 2
vien, con-vien fe - steg - giar, con - vien fe - steg - giar, convien,
vien, con-vien fe - steg - giar, con - vien_ fe - steg - giar, convien,
vien, con-vien fe - steg - giar, con - vien fe - steg - giar, convien,
vien, con-vien fe - steg - giar, con - vien_ fe - steg - giar, convien,
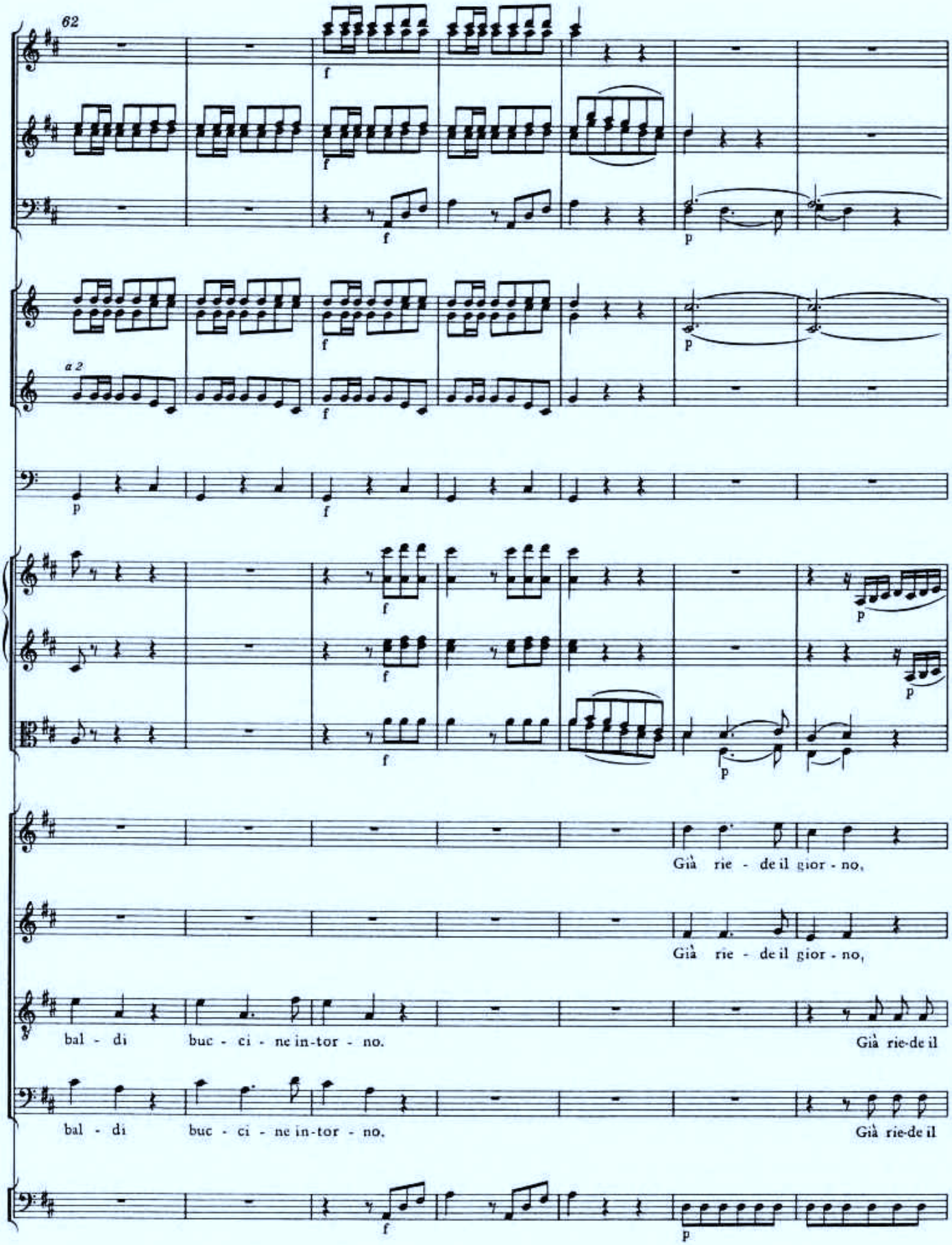

31
a 2
tr
convien fe-steg - giar, con-vien_ fe - steg - giar, convien, convien fe-steg -
convien fe-steg - giar, con - vien_ fe - steg - giar, convien, convien fe-steg -
convien fe-steg - giar, con-vien_ fe - steg - giar, convien, convien fe-steg -
fe - steg - giar, con - vien_ fe - steg - giar, convien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

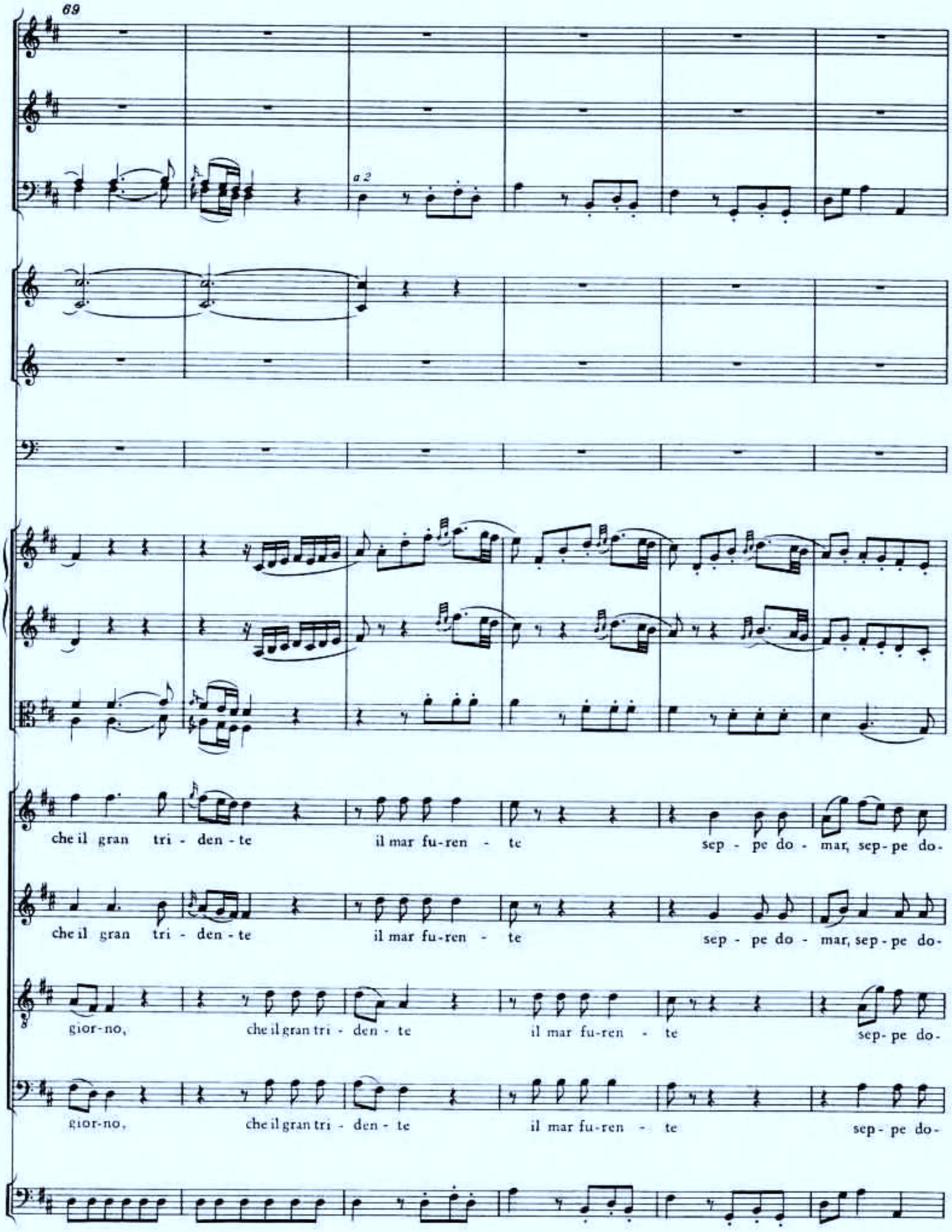

36
p
tr
fp
Solo
giar. Da lun-ge ei mi-ra di Gio-ve l'i-ra, e in un ba-le-no va all'Eghe in
Solo
giar. Da lun-ge ei mi-ra di Gio-ve l'i-ra, e in un ba-le-no va all'Eghe in
giar.
giar.

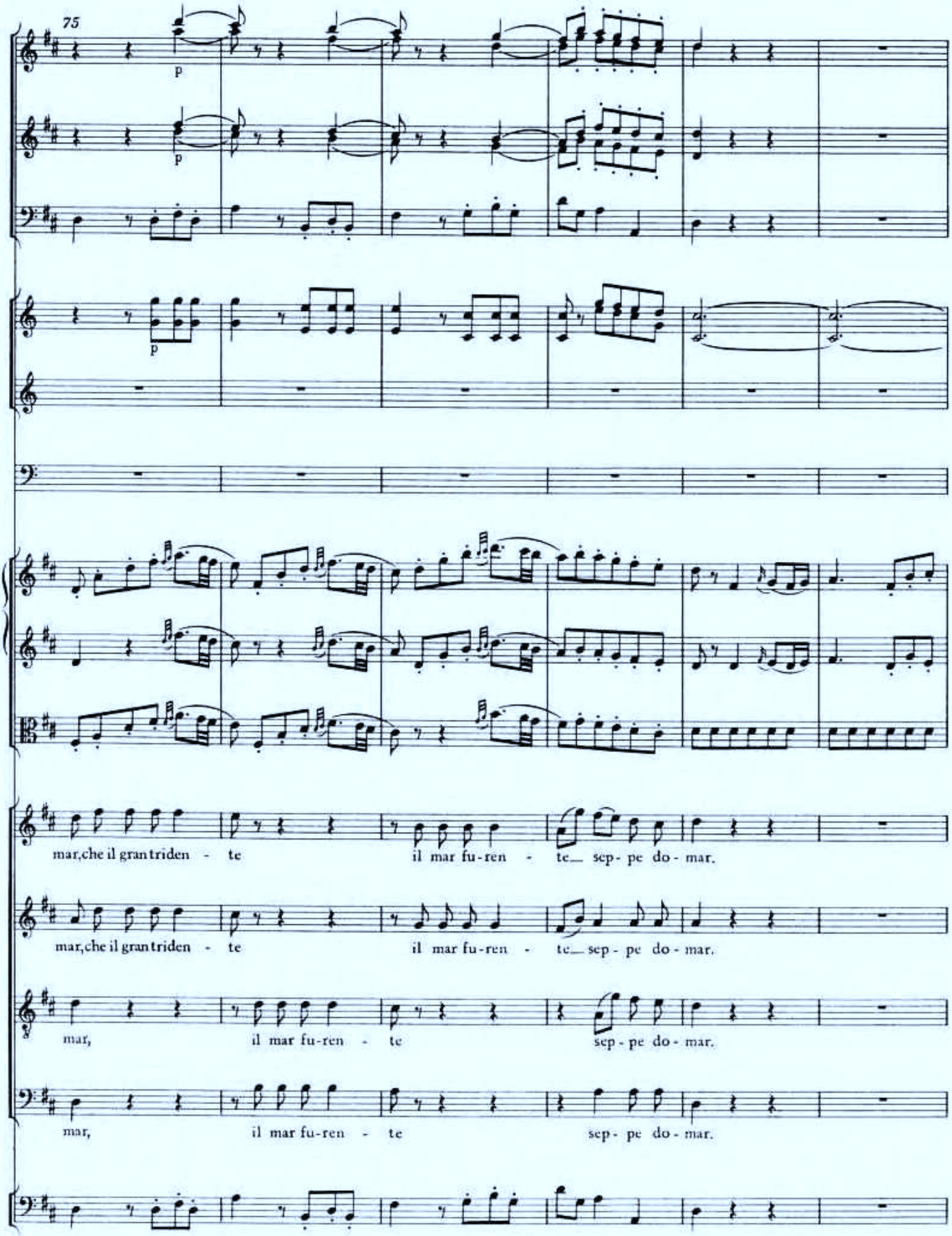

42
tr
tr
p
p
p
p
p
se - no, va all'Eghe in se - no, da re - gal se - de to-sto pro - ve - de, fa i ge-ne-ro -
se - no, va all'Eghe in se - no, da re - gal se - de to-sto pro - ve - de, fa i ge-ne-ro -
Vc.
p
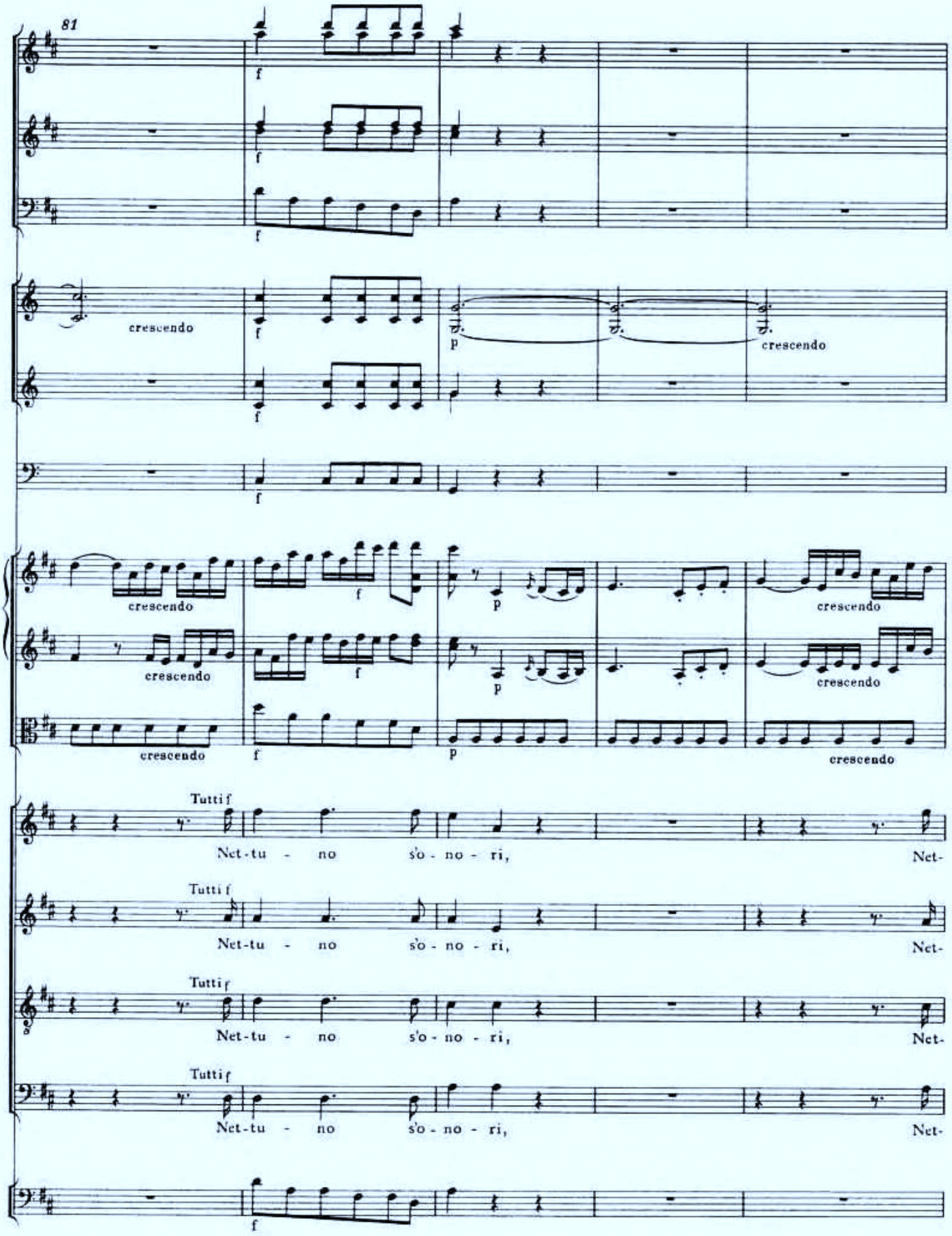

49
p
p
a 2
p
p
si destrier squammo - si, rat-to ac-cop - piar, rat-to ac-cop - piar.
si destrier squammo - si, rat-to ac-cop - piar, rat-to ac-cop - piar.
Solo
Dall' on - de
Solo
Dall' on - de fuo -
Tutti Bassi
p
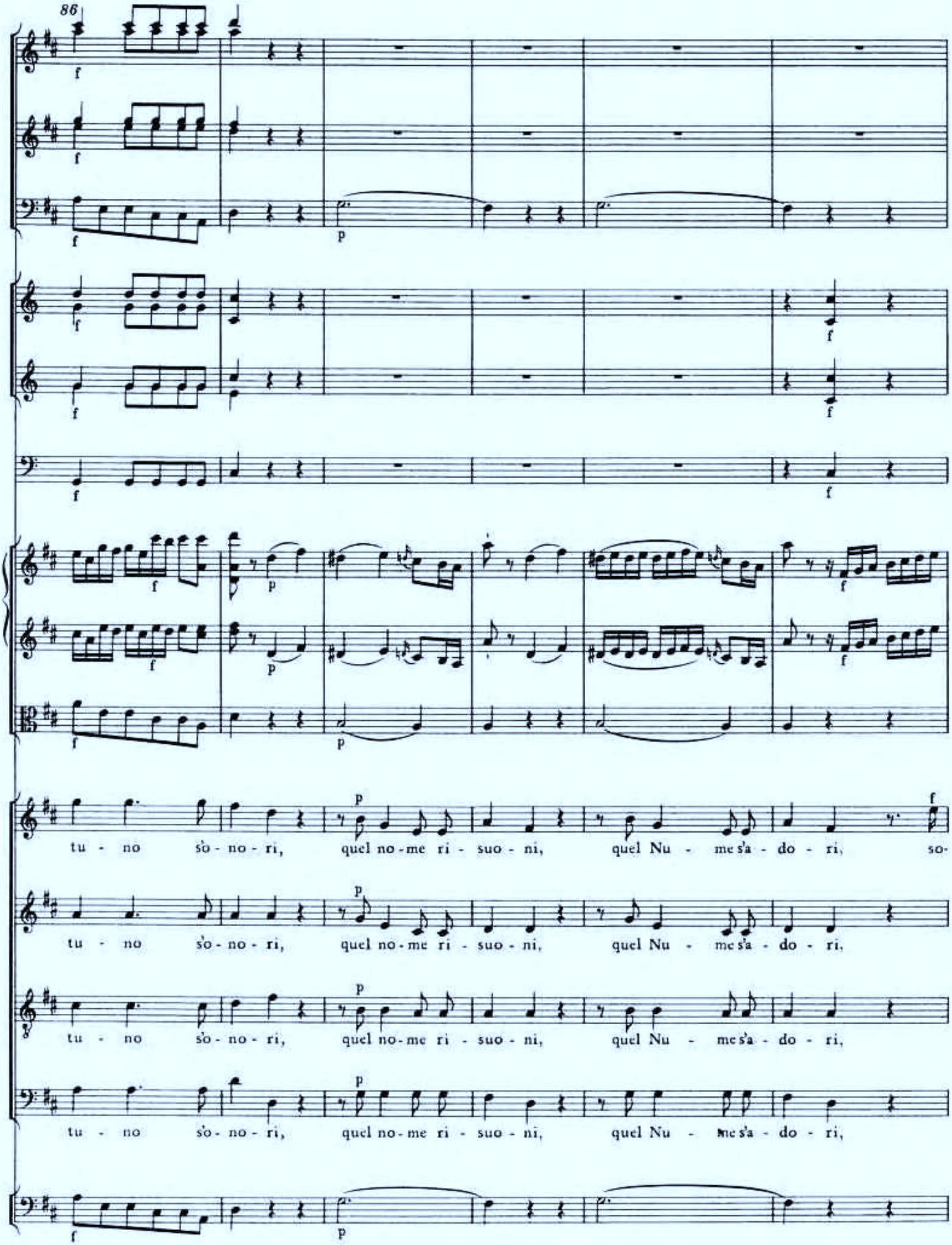

56
p
p
pp
fuo - re_ suo - nan so - no - re tri - to - ni a - ral - di_ ro - bu - sti e
re suo - nan so - no - re tri - to - ni a - ral - di ro - bu - sti e
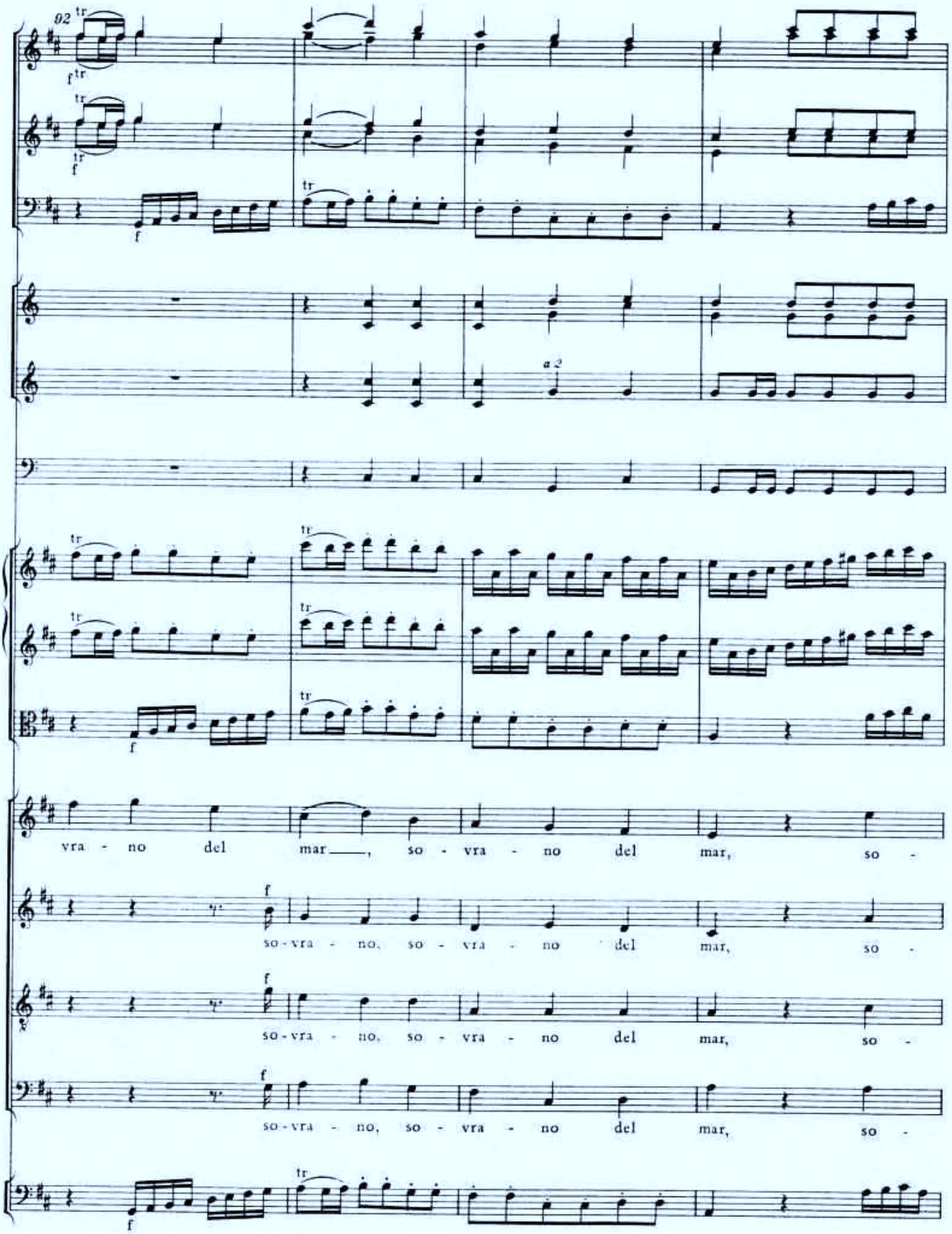

62
a 2
Già rie - de il gior - no,
Già rie - de il gior - no,
bal - di buc - ci - ne in-tor - no.
Già rie-de il
bal - di buc - ci - ne in-tor - no.
Già rie-de il

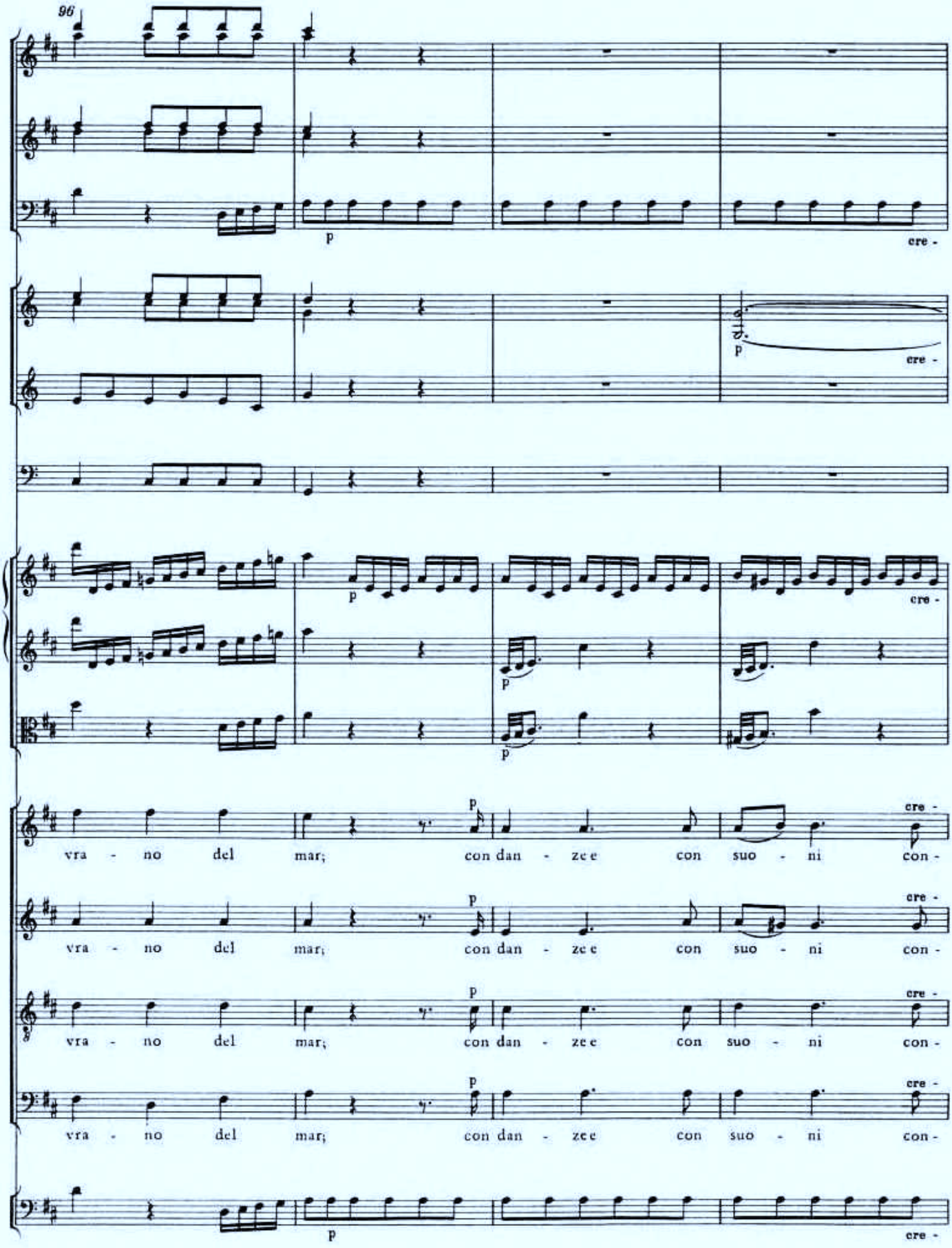

69
a 2
che il gran tri - den - te il mar fu-ren - te sep - pe do - mar, sep - pe do-
che il gran tri - den - te il mar fu-ren - te sep - pe do - mar, sep - pe do-
gior-no, che il gran tri - den - te il mar fu-ren - te sep - pe do-
gior-no, che il gran tri - den - te il mar fu-ren - te sep - pe do-
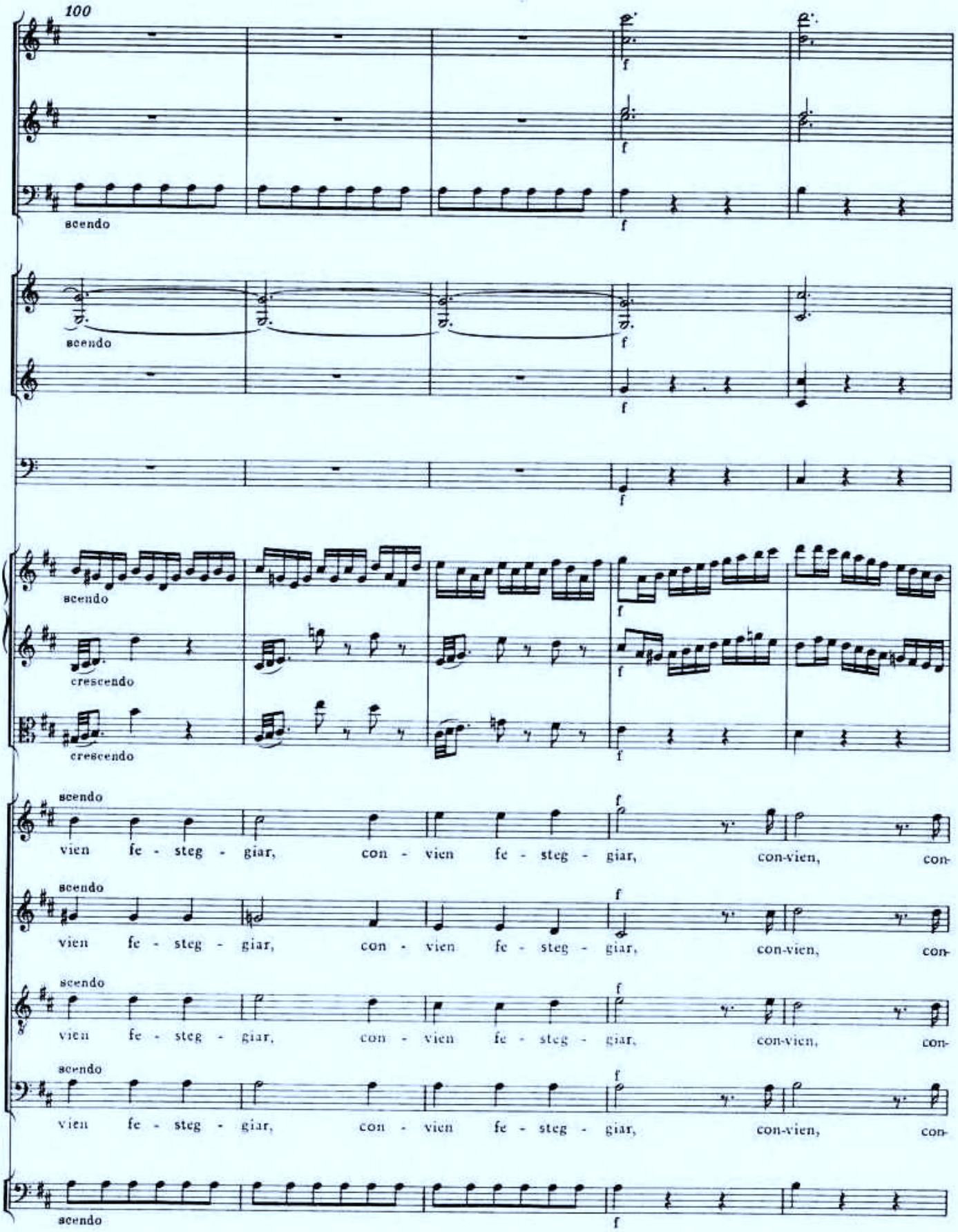

75
p
p
p
mar, che il gran triden - te il mar fu-ren - te sep - pe do - mar.
mar, che il gran triden - te il mar fu-ren - te sep - pe do - mar.
mar, il mar fu-ren - te sep - pe do - mar.
mar, il mar fu-ren - te sep - pe do - mar.

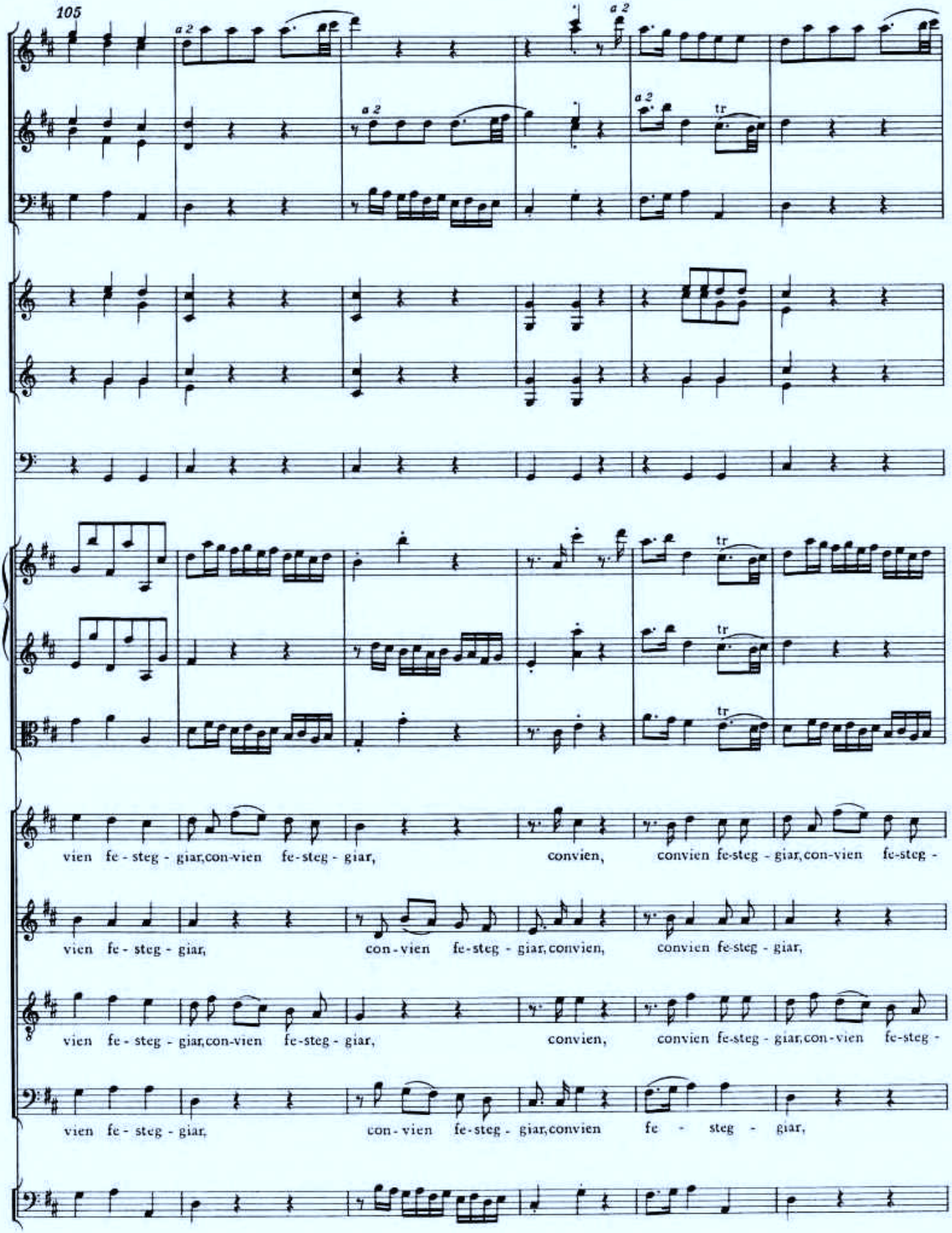

81
f
crescendo
p
Tutti f
Net-tu - no s'o - no - ri,
Net-
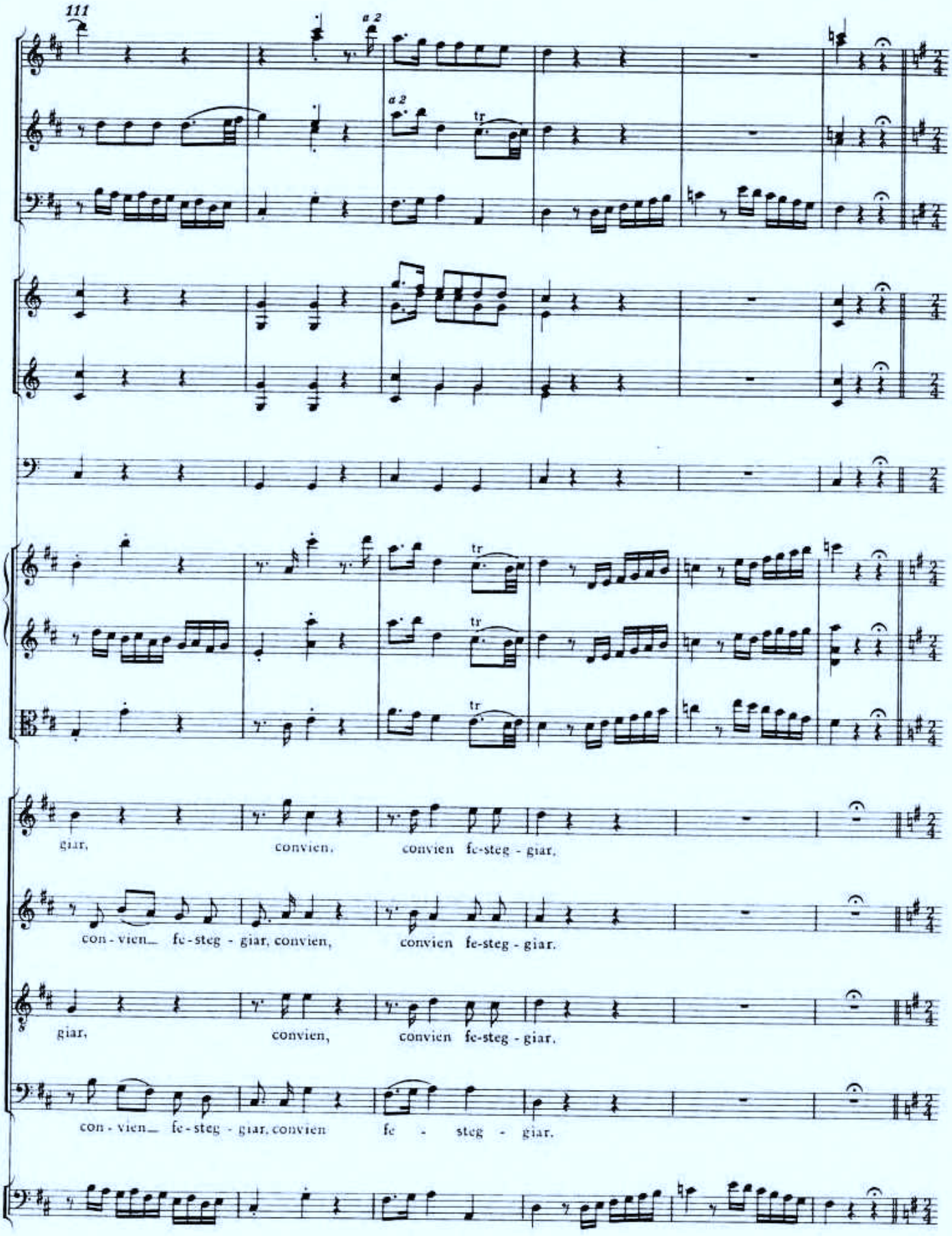

86
tu - no so - no - ri, quel no - me ri - suo - ni, quel Nu - me s'a - do - ri, so-
tu - no so - no - ri, quel no - me ri - suo - ni, quel Nu - me s'a - do - ri,
tu - no so - no - ri, quel no - me ri - suo - ni, quel Nu - me s'a - do - ri,
tu - no so - no - ri, quel no - me ri - suo - ni, quel Nu -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


02
a 2
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 -
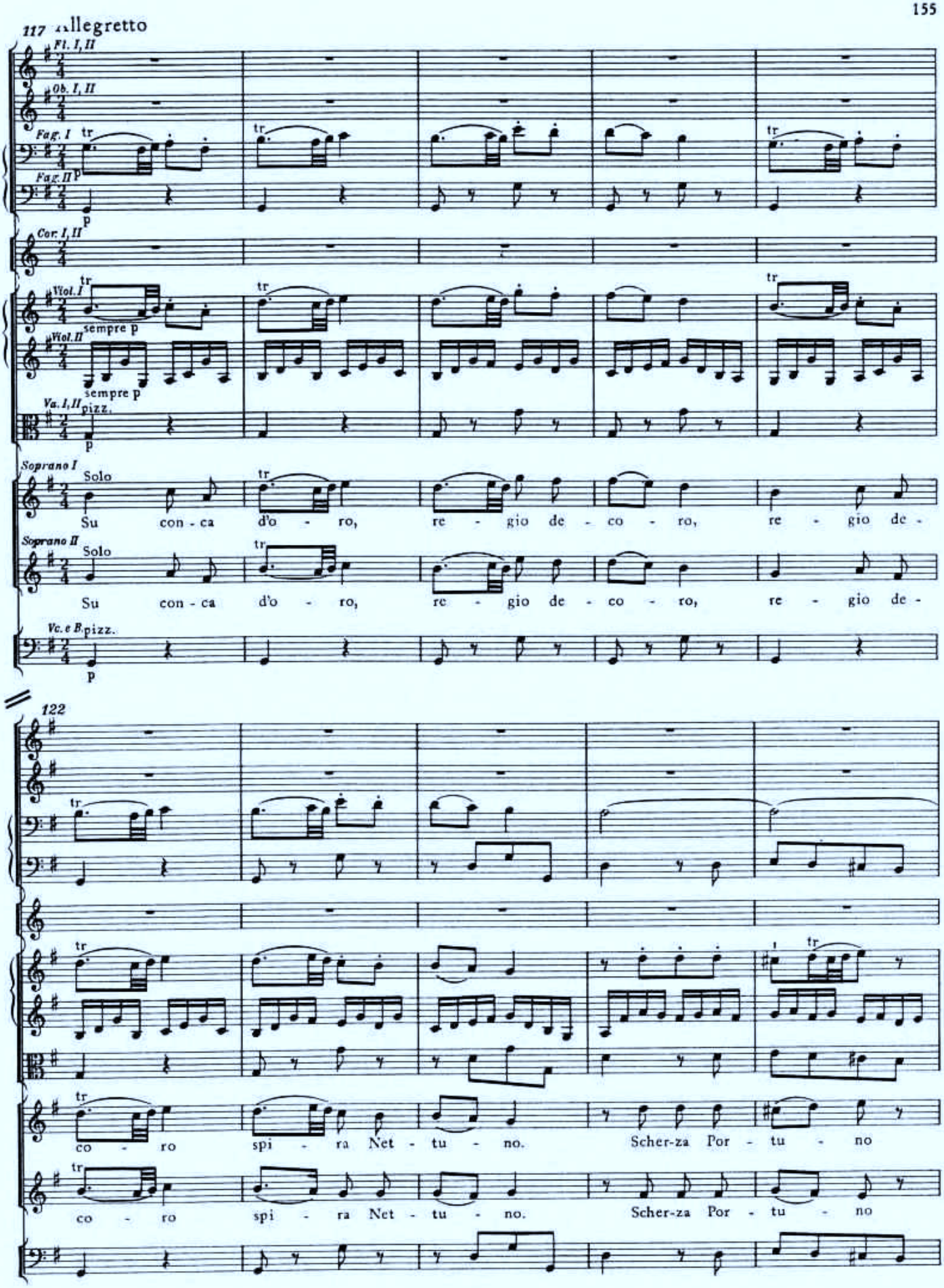

96
p
cre -
p
cre -
p
cre -
p
p
vra - no del mar; con dan - zee con suo - ni con -
vra - no del mar; con dan - zee con suo - ni con -
vra - no del mar; con dan - zee con suo - ni con -
vra - no del mar; con dan - zee con suo - ni con -
p
cre -
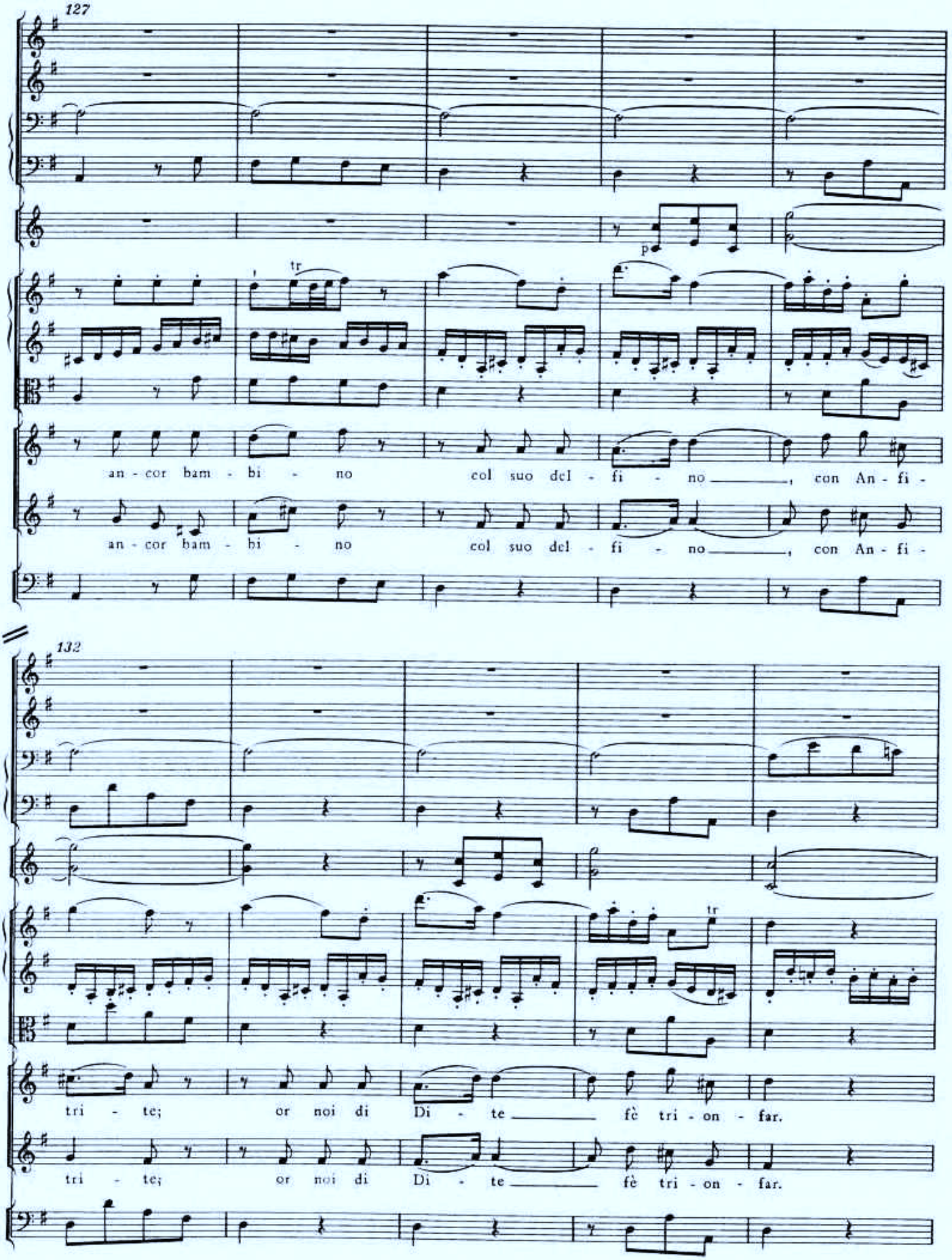

100
scendo
f
scendo
f
scendo
crescendo
crescendo
scendo
vien fe - steg - giar, con - vien fe - steg - giar, con-vien, con-
scendo
vien fe - steg - giar, con - vien fe - steg - giar, con-vien, con-
scendo
vien fe - steg - giar, con - vien fe - steg - giar, con-vien, con-
scendo
vien fe - steg - giar,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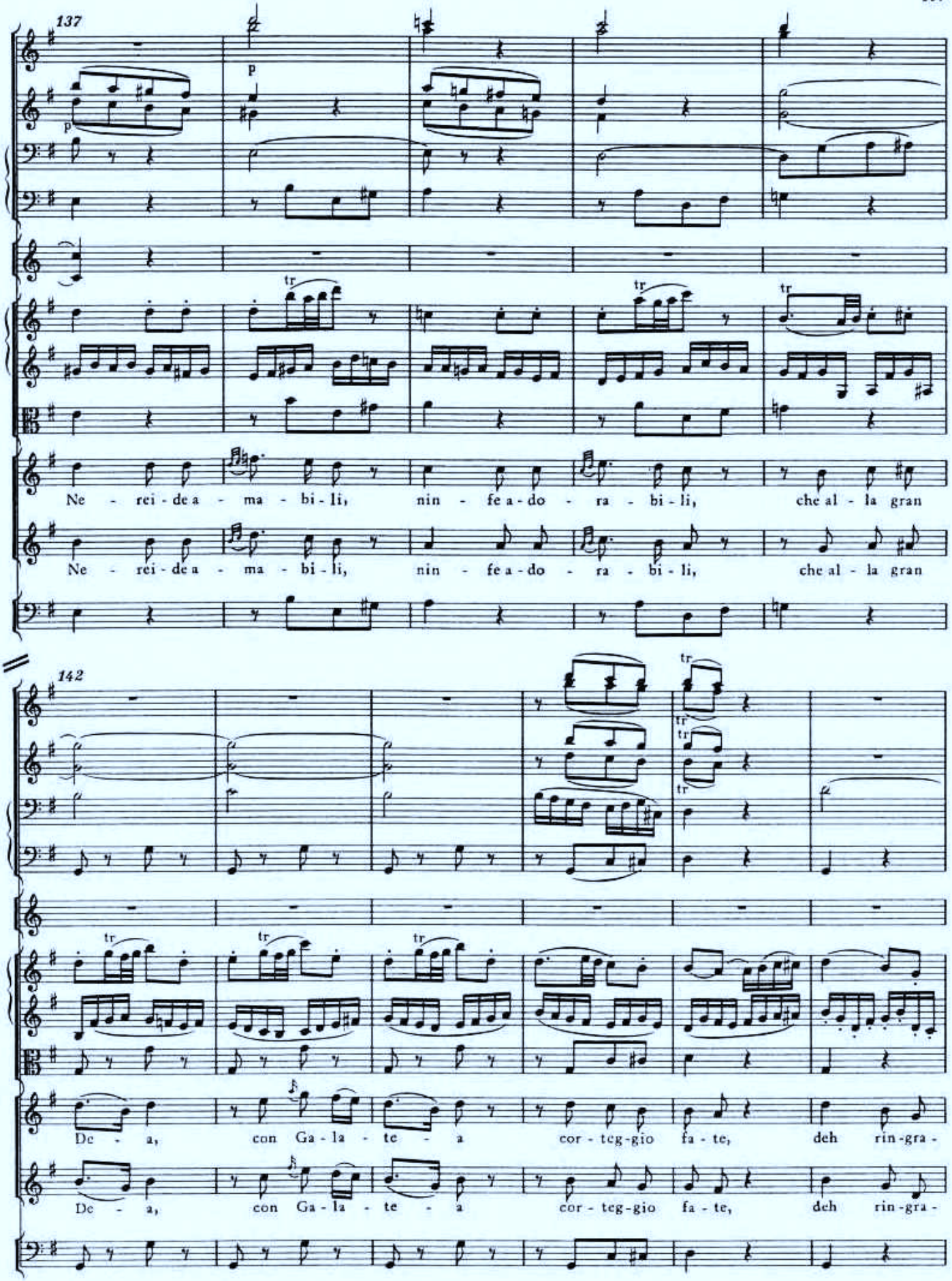

105
a 2
tr
vien fe - steg - giar, con-vien fe-steg - giar, convien, convien fe-steg - giar, con-vien fe-steg -
vien fe - steg - giar, con - vien fe-steg - giar, convien, convien fe-steg - giar,
vien fe - steg - giar, con-vien fe-steg - giar, convien, convien fe-steg - giar, con-vien fe-steg -
vien fe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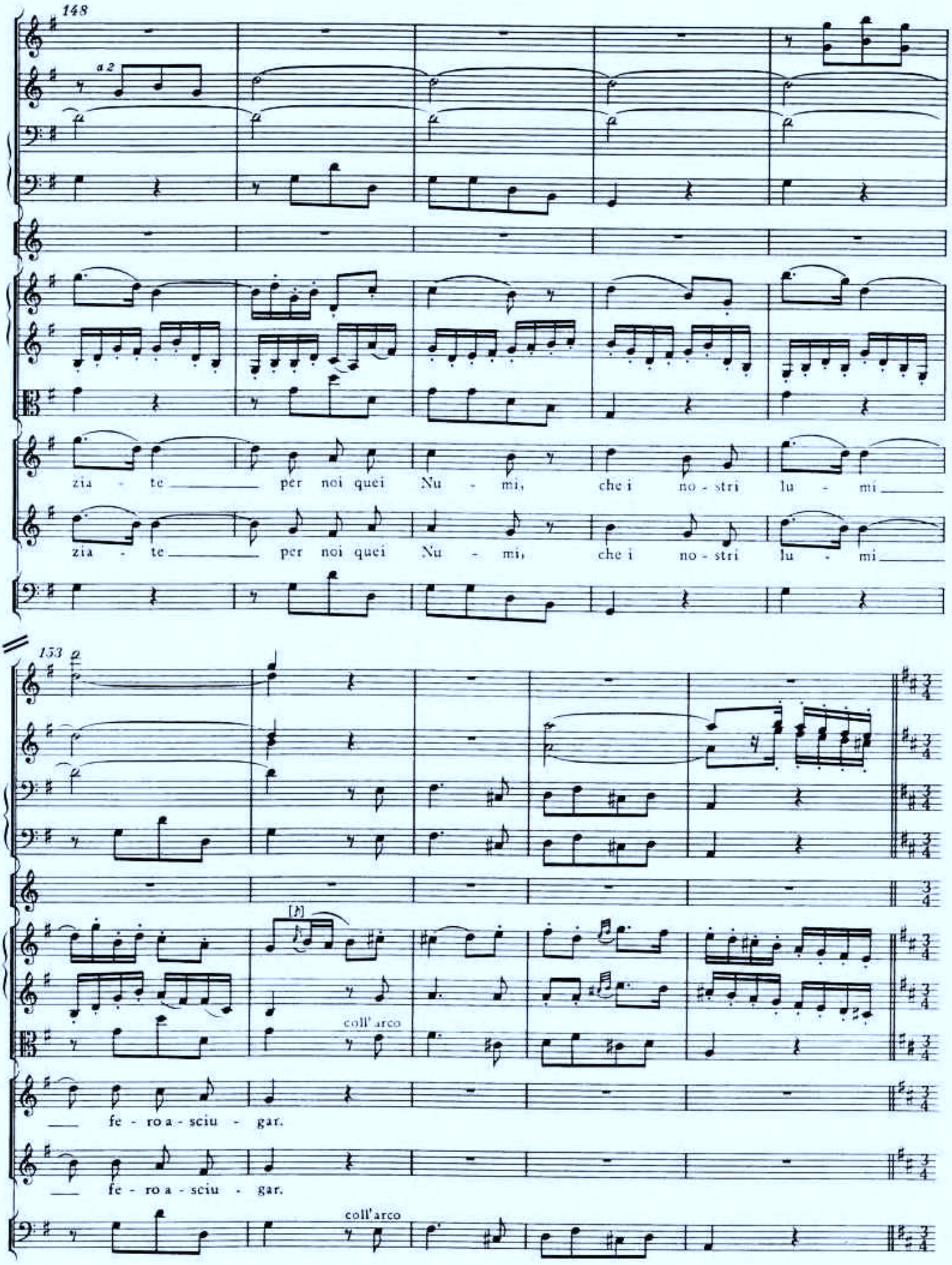


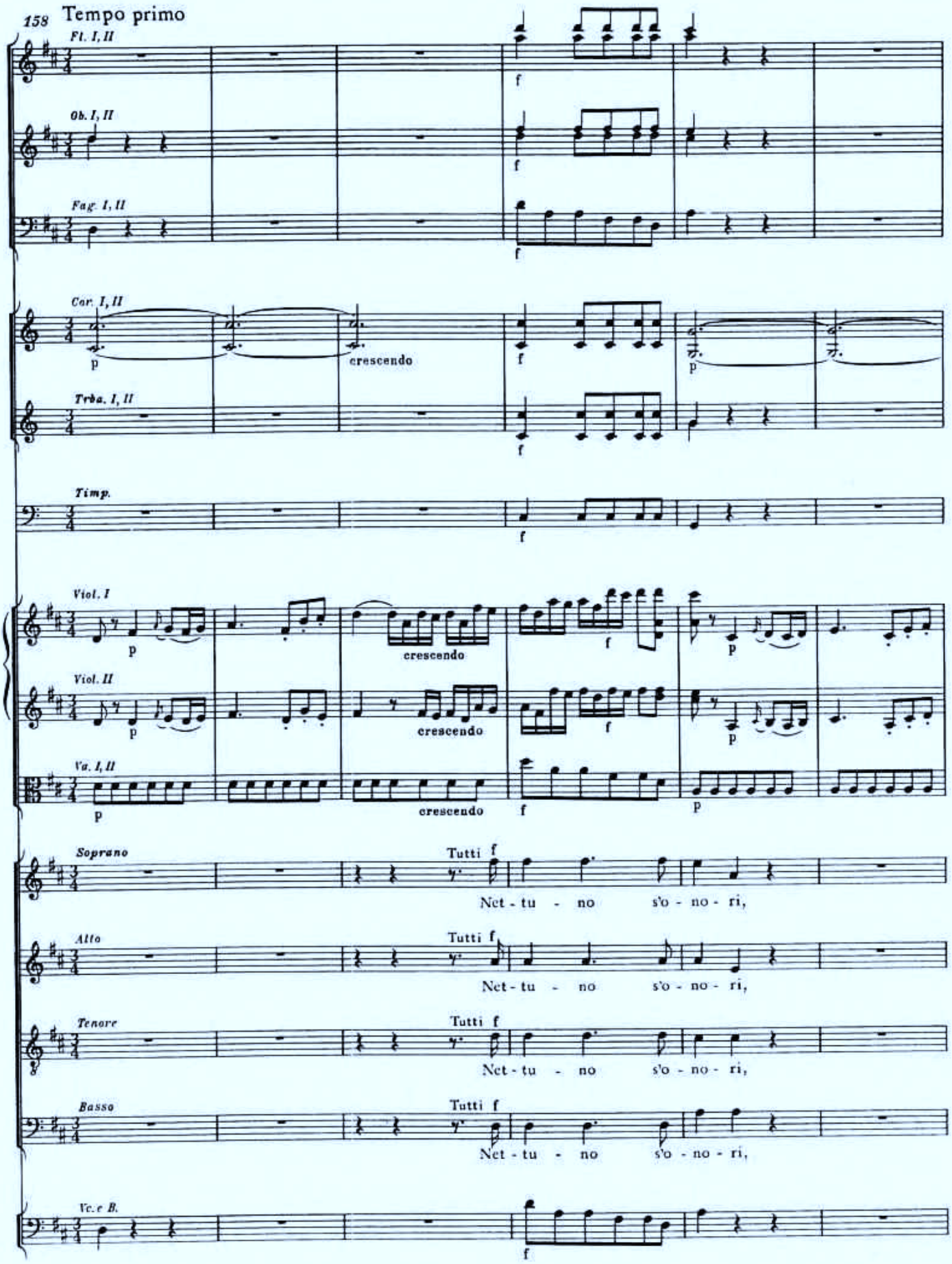
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)
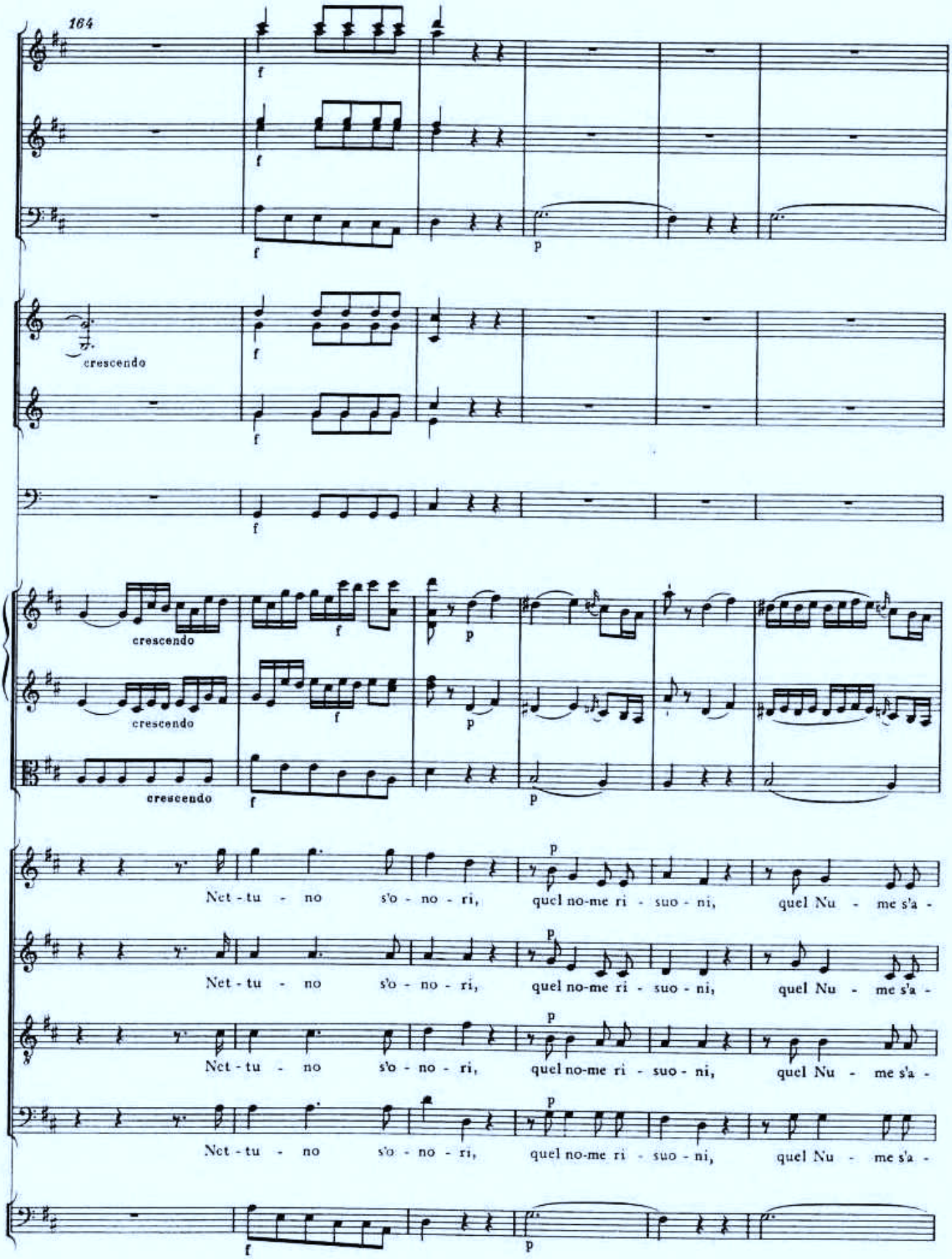

117 Allegretto
Fl. I, II
Ob. I, II
Fag. I
Fag. II
Cor. I, II
Viol. I
Viol. II
sempre p
Va. I, II
pizz.
Soprano I
Solo
Su con - ca d'o - ro, re - gio de - co - ro, re - gio de -
Soprano II
Solo
Su con - ca d'o - ro, re - gio de - co - ro, re - gio de -
Vc. e B.
pizz.
122
co - ro spi - ra Net - tu - no. Scher-za Por - tu - no
co - ro spi - ra Net - tu - no. Scher-za Por - tu - no


127
p
tr
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.
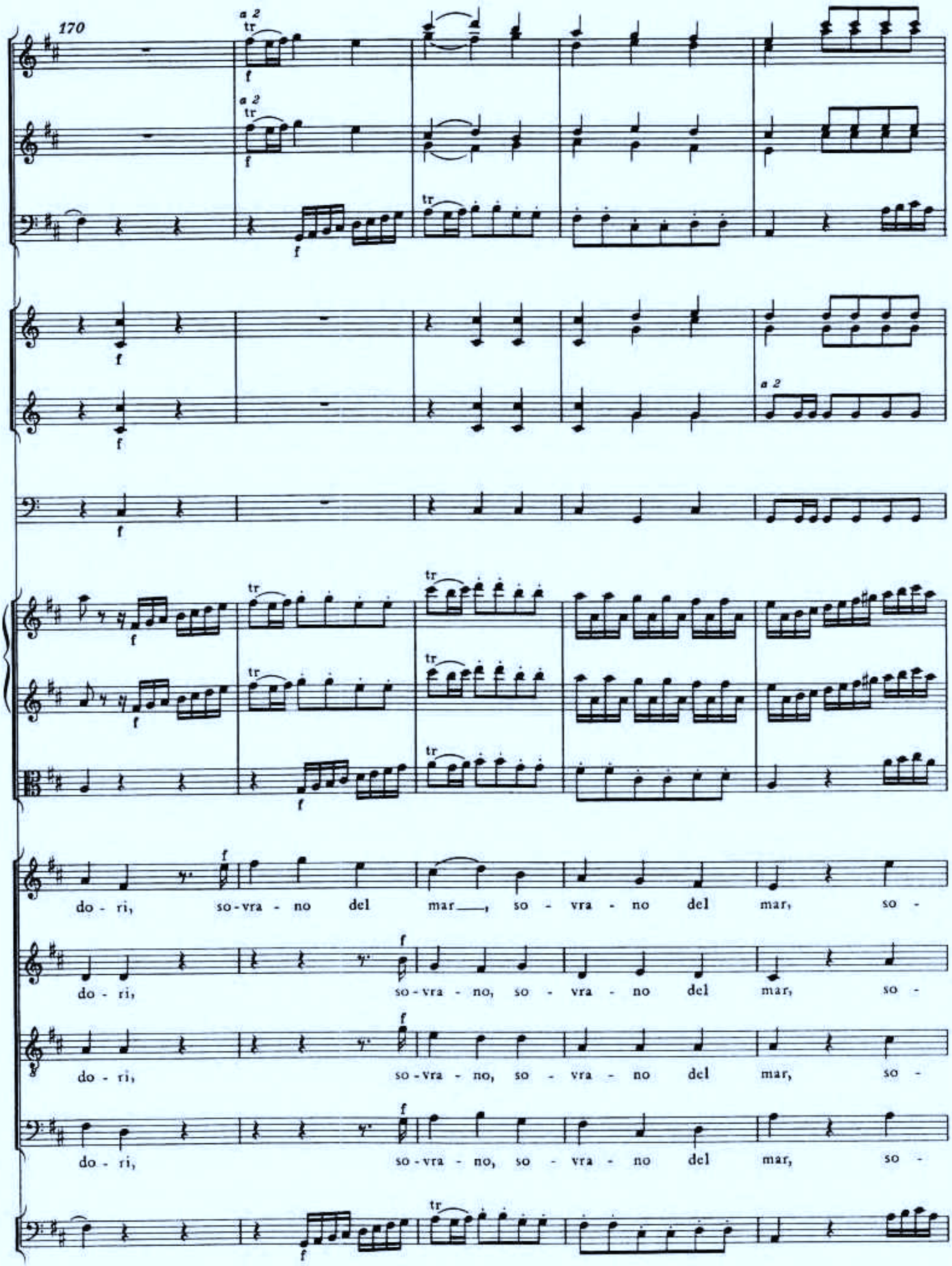

137
p
Ne - rei - de a - ma - bi - li, nin - fe a - do - ra - bi - li, che al - la gran
Ne - rei - de a - ma - bi - li, nin - fe a - do - ra - bi - li, che al - la gran
142
De - a, con Ga - la - te - a cor - teg - gio fa - te, deh rin - gra -
De - a, con Ga - la - te - a cor - teg - gio fa - te, deh rin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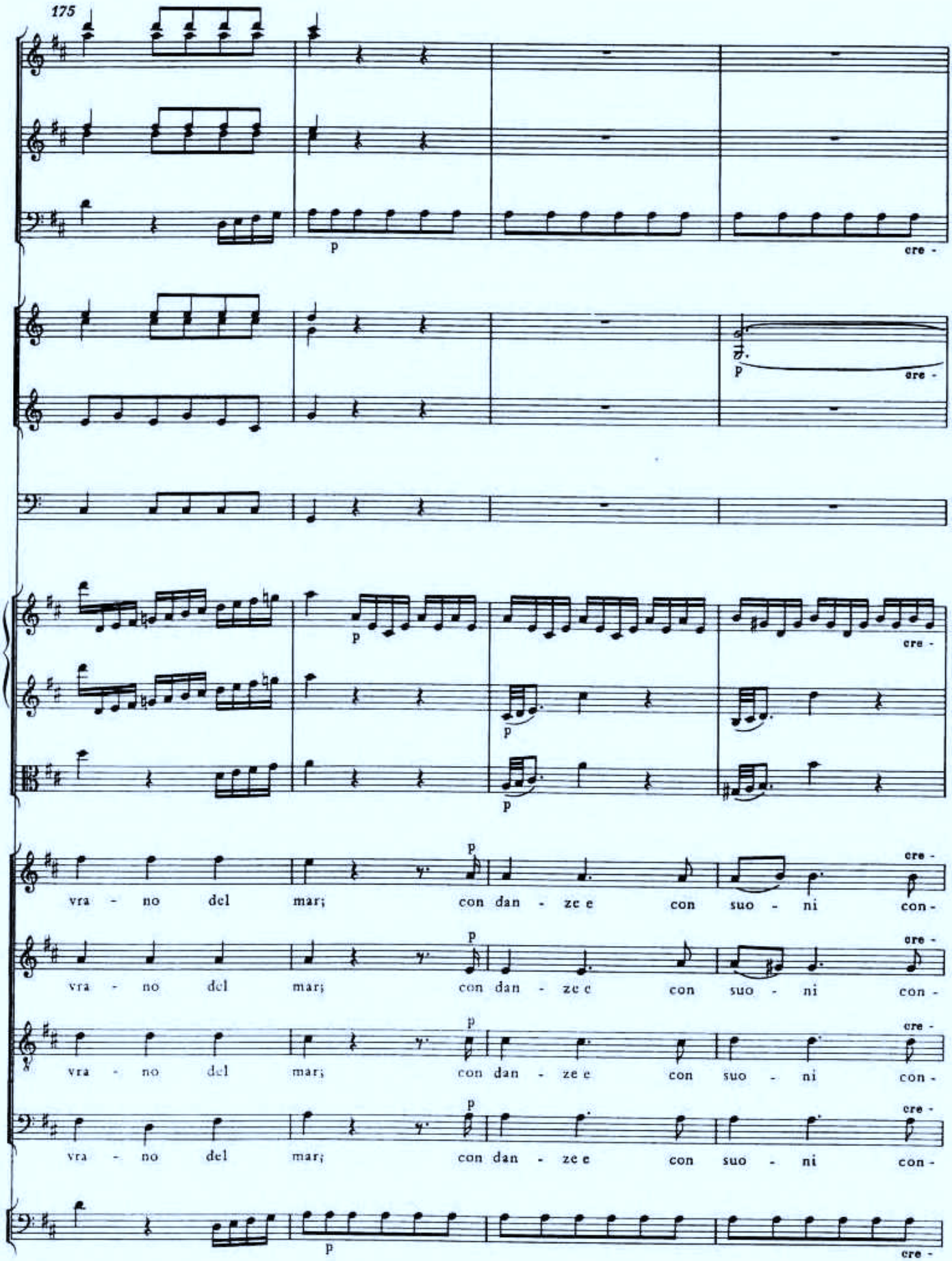

148
a 2
zia - te per noi quei Nu - mi, che i no - stri lu - mi
zia - te per noi quei Nu - mi, che i no - stri lu - mi
153
coll'arco
fe - ro a - sciu - gar.
fe - ro a - sciu - gar.
coll'arco


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,
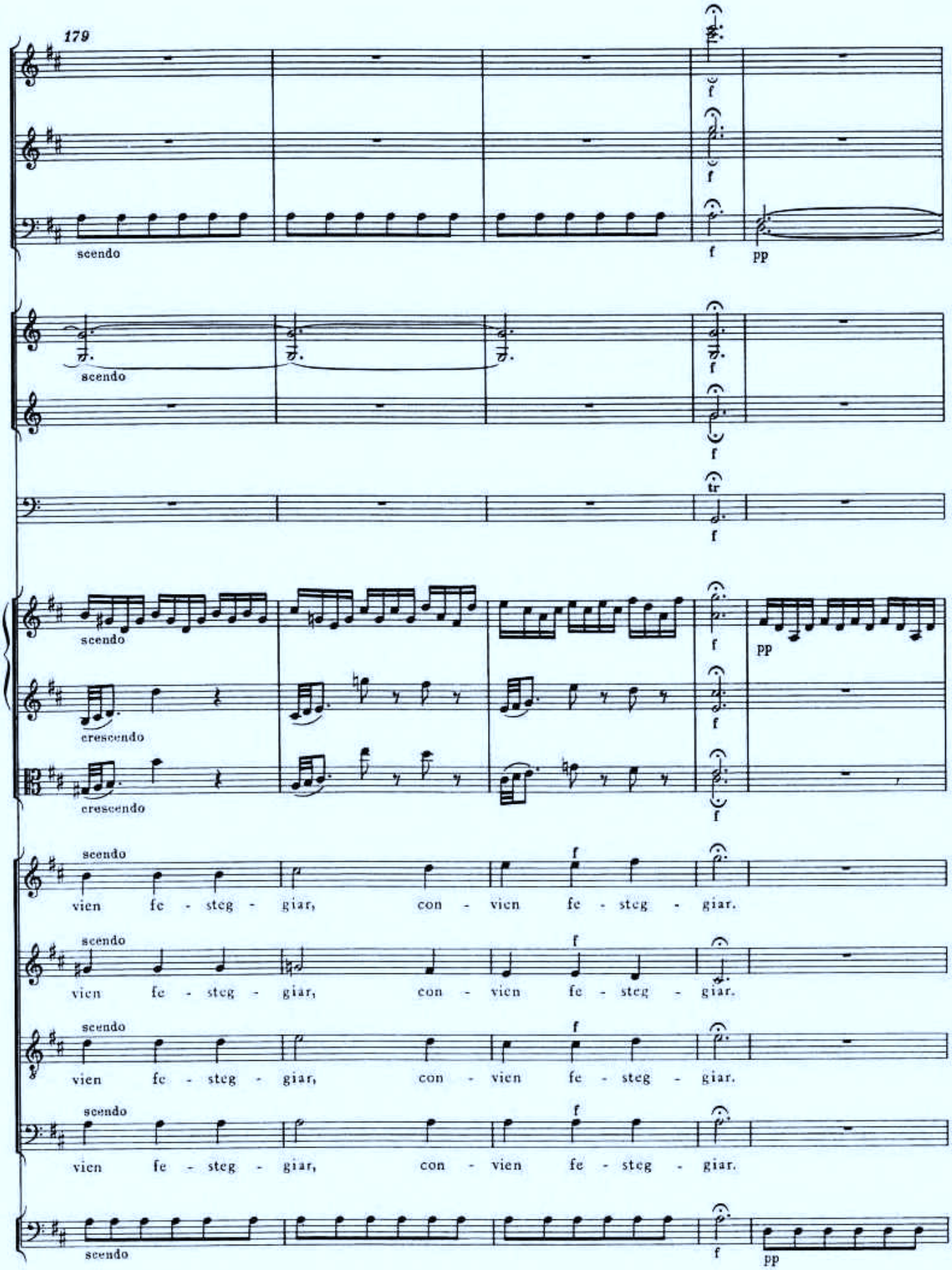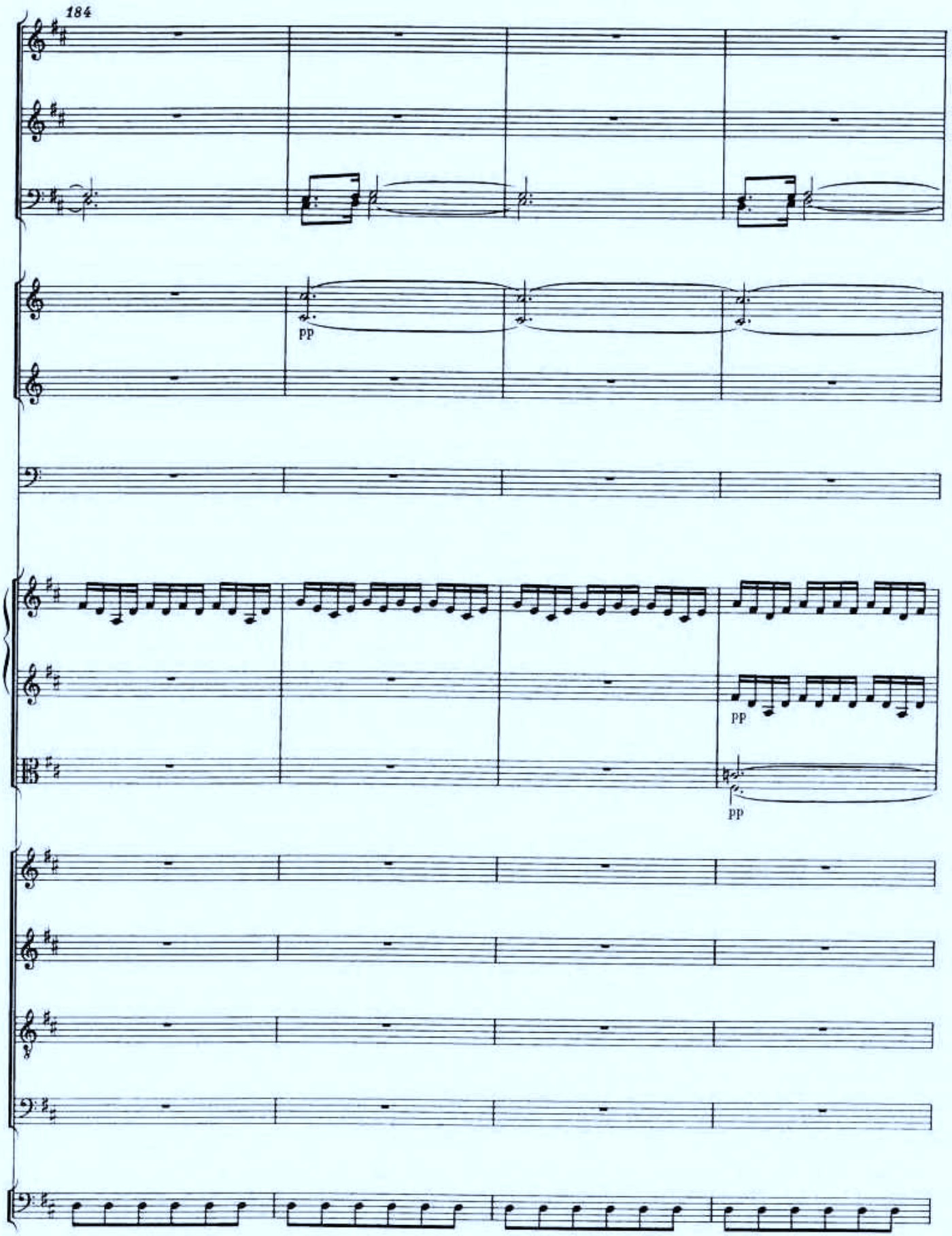


Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)
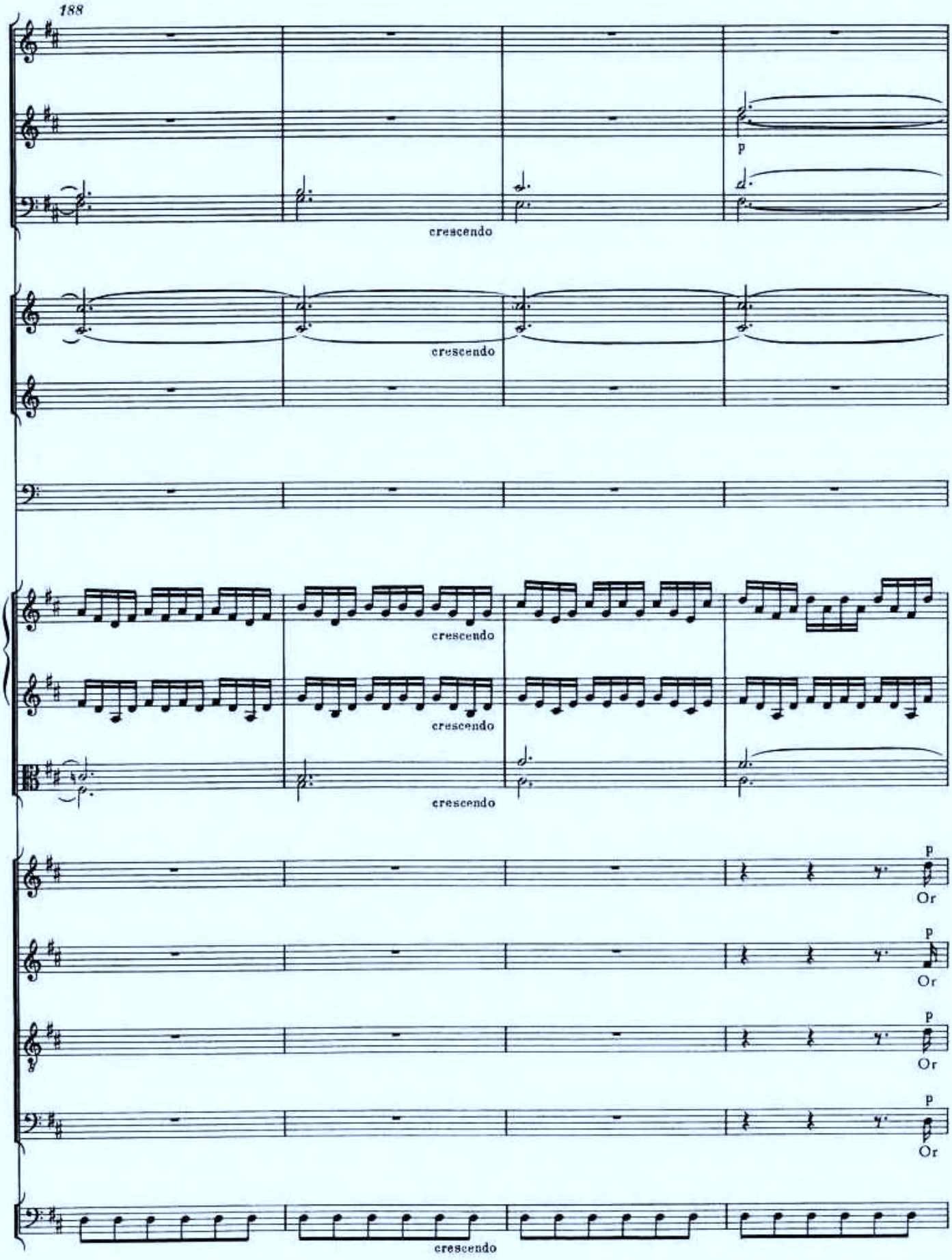

170
a 2
tr
f
a 2
tr
f
tr
f
f
f
a 2
f
tr
tr
tr
tr
tr
tr
f
f
f
f
do - ri, so - vra - no del mar, so - vra - no del mar, so -
do - ri, so - vra - no, so - vra - no del mar, so -
do - ri, so - vra - no, so - vra - no del mar, so -
do - ri, so - vra - no, so - vra - no del mar, so -
tr
f

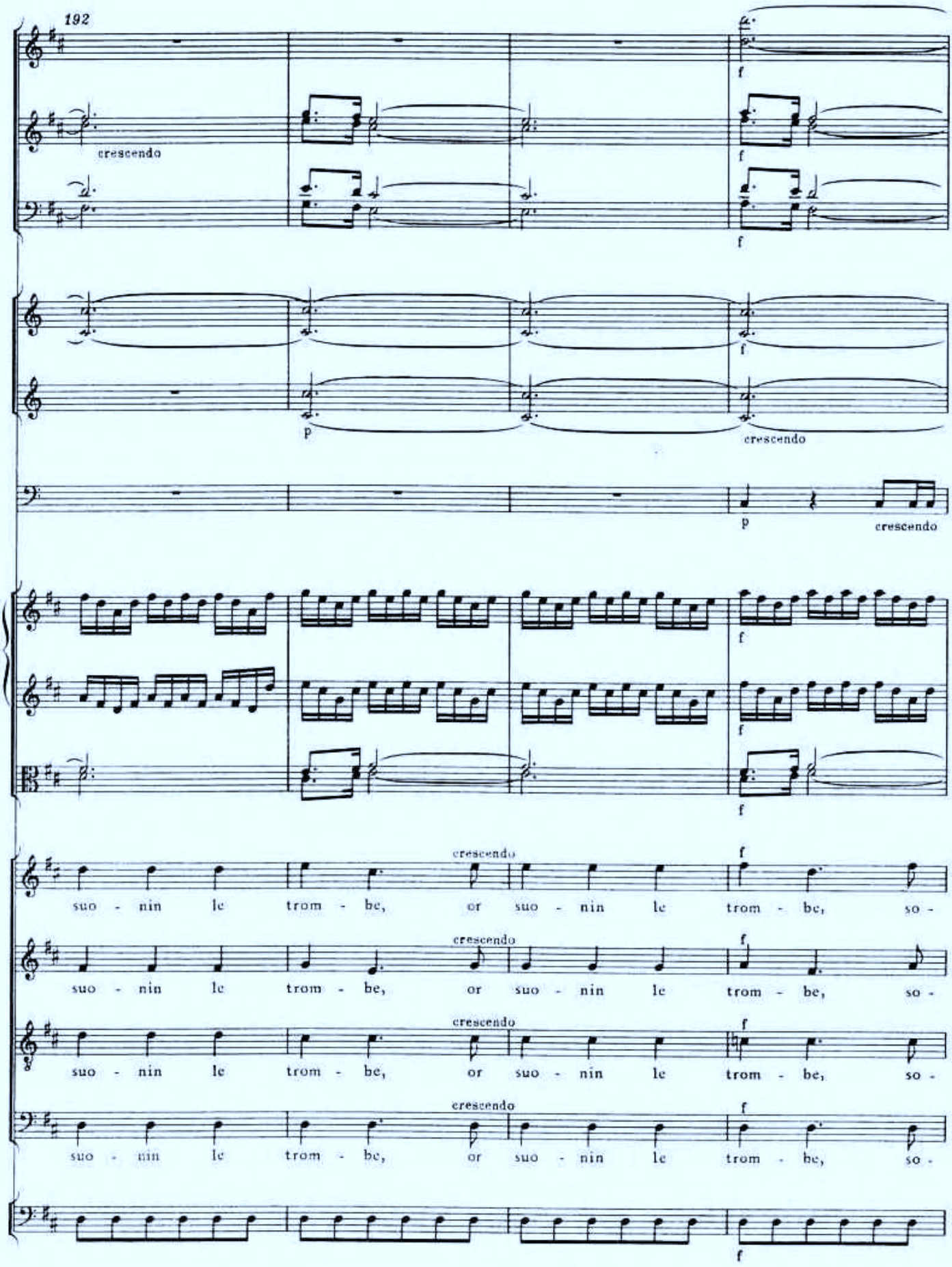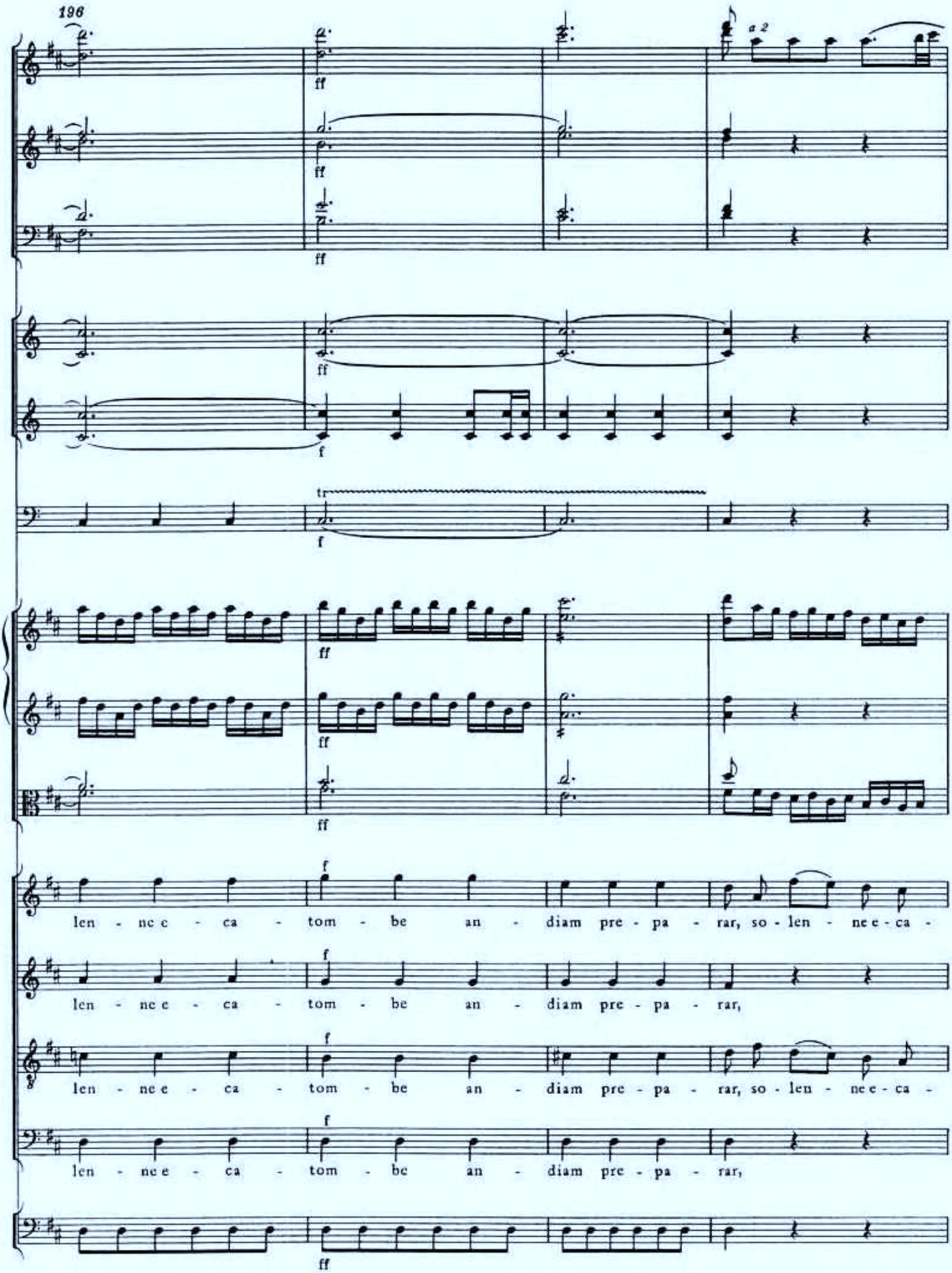


Internationale Stiftung Mozarteum. Online Publications (2006)

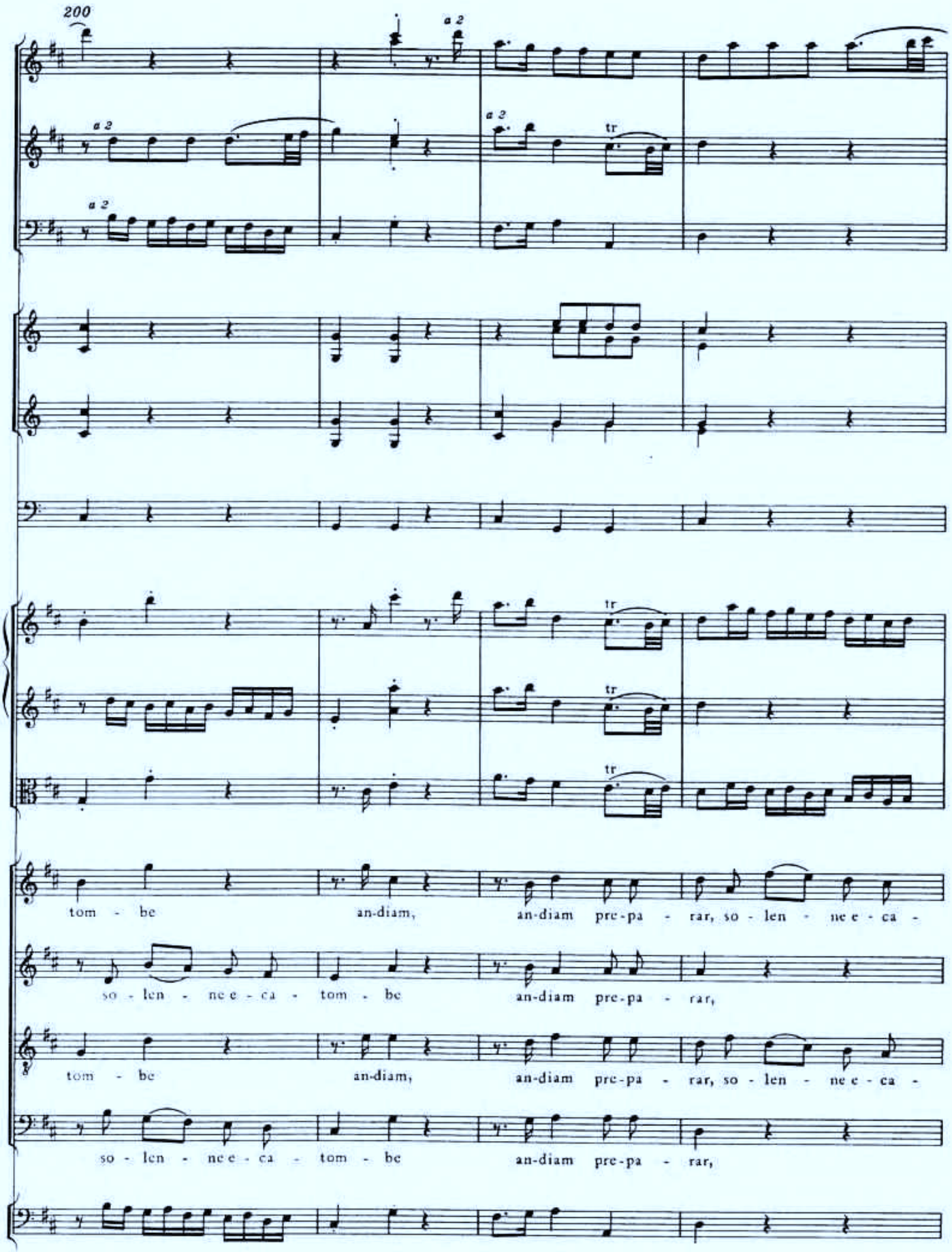

179
scendo
f
pp
tr
crescendo
vien fe - steg - giar, con - vien fe - steg - giar.

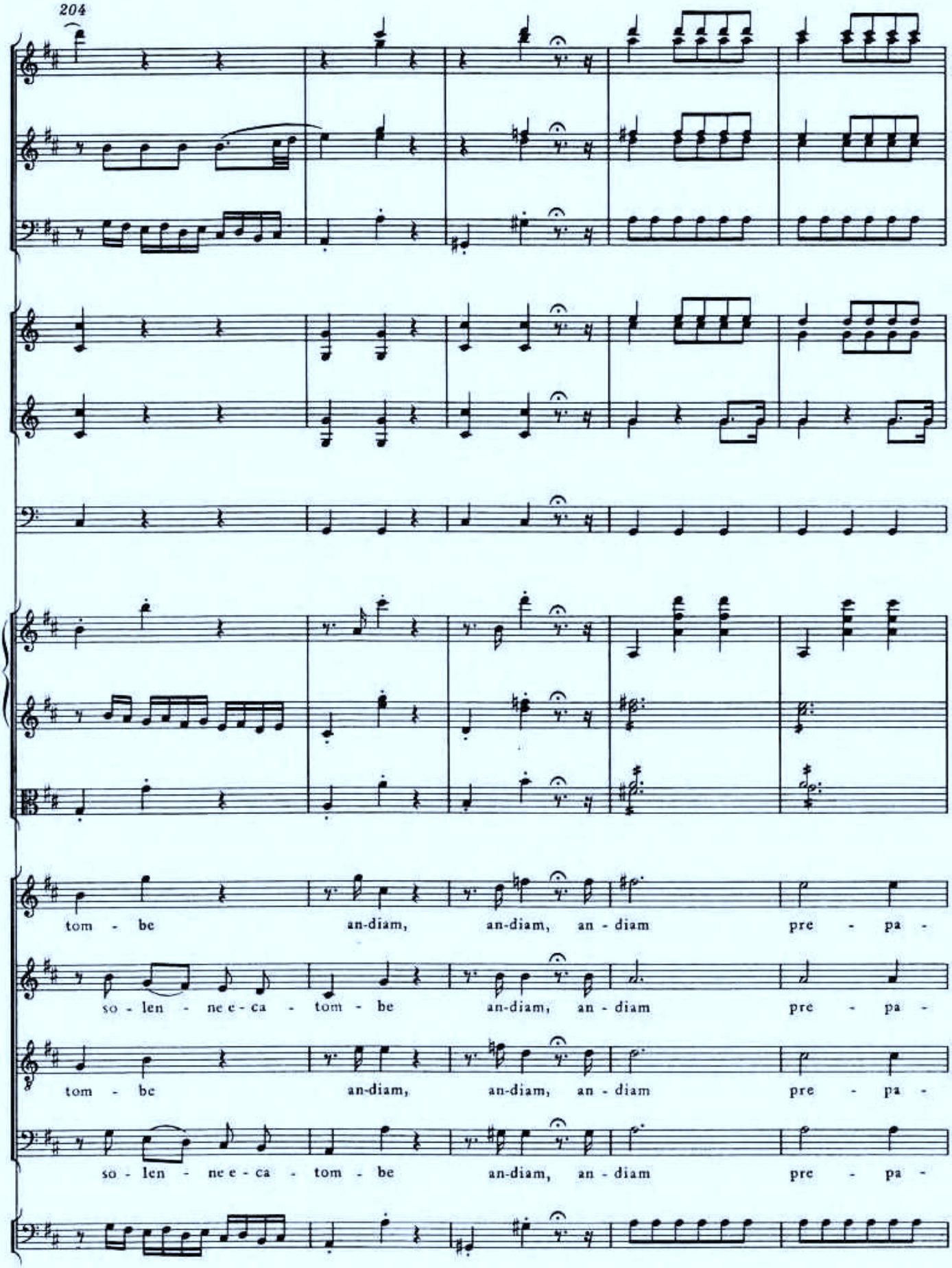

184
pp
pp
pp
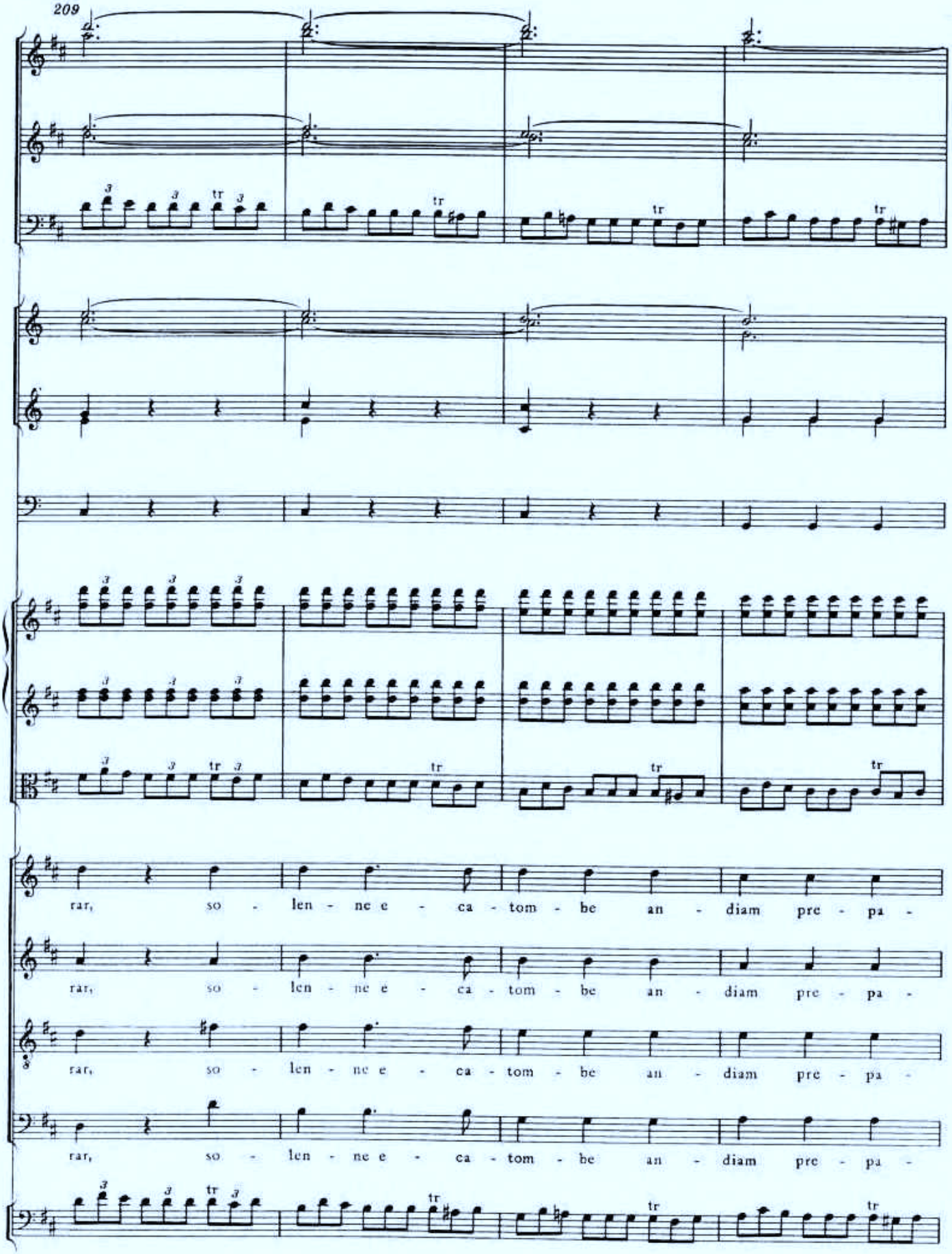

188
p
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo
p
Or
p
Or
p
Or
p
Or
crescendo


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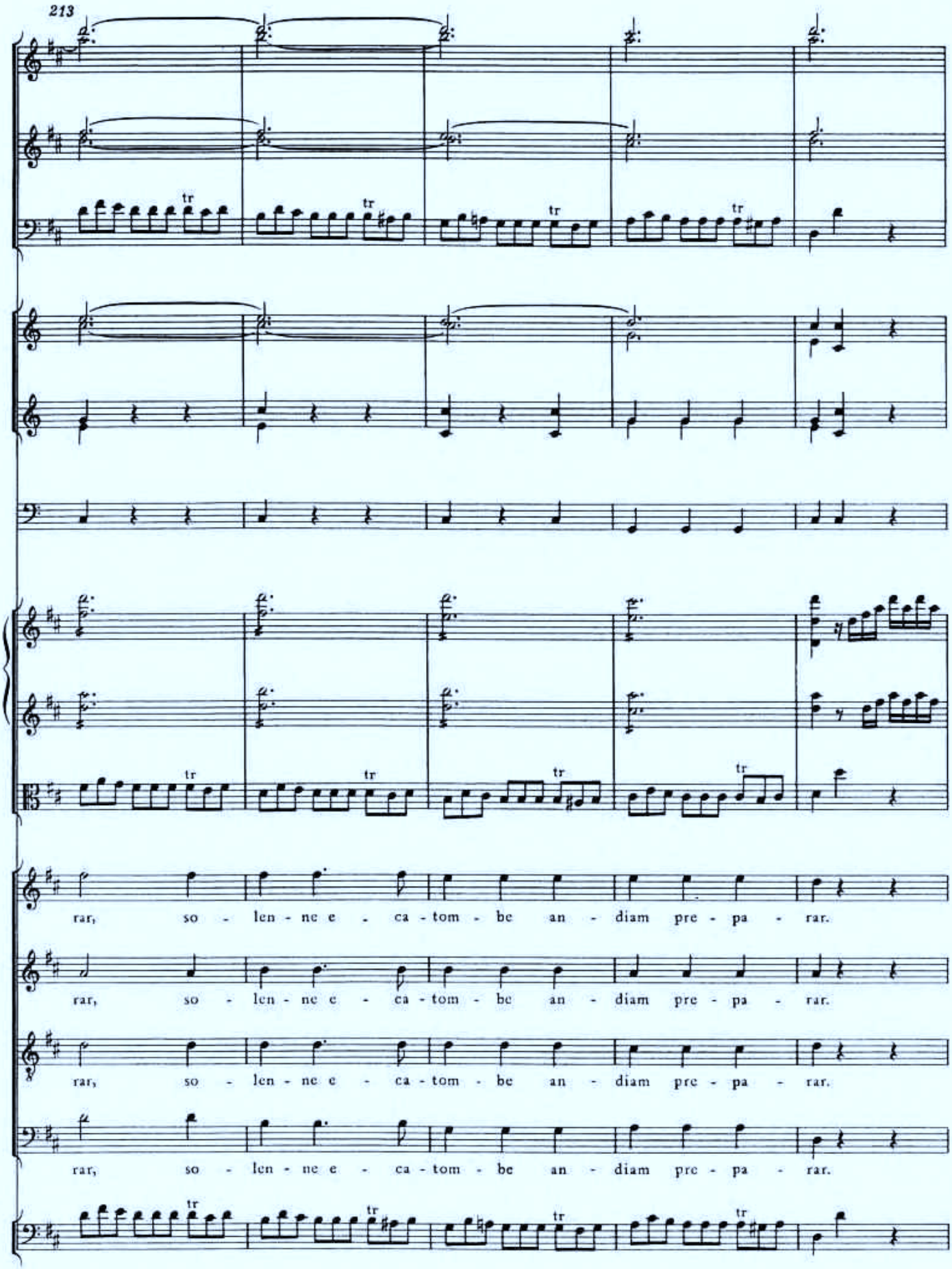

196
a 2
ff
f
tr
len - ne e - ca - tom - be an - diam pre - pa - rar, so - len - ne e - ca -
len - ne e - ca - tom - be an - diam pre - pa - rar,
len - ne e - ca - tom - be an - diam pre - pa - rar, so - len - ne e - ca -
len - ne e - ca - tom - be an - diam pre - pa - rar,


200
a 2
a 2
a 2
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,

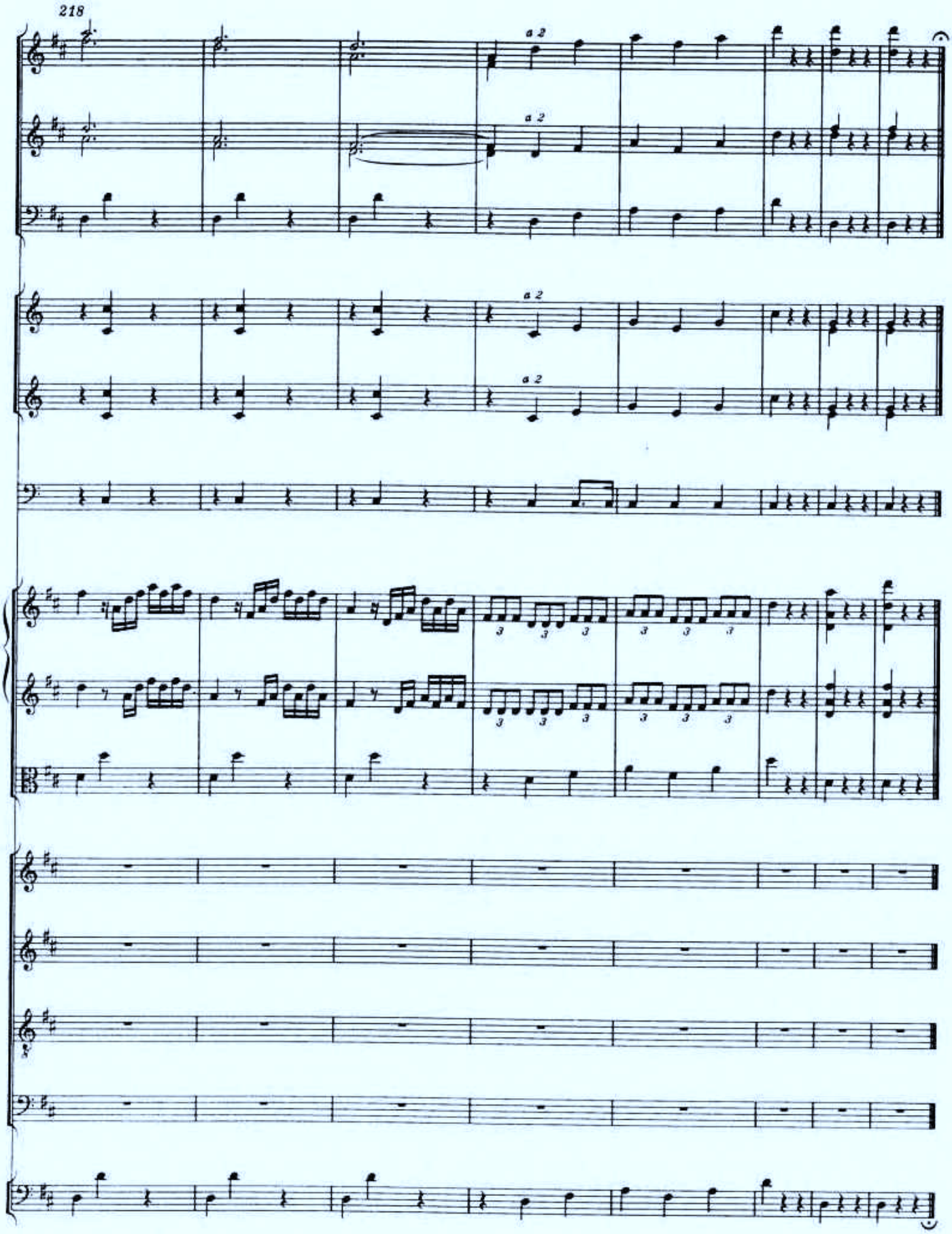

204
tom - be an-diam, an-diam, an - diam pre - pa -
so - len - ne e - ca - tom - be an-diam, an - diam pre - pa -
tom - be an-diam, an-diam, an - diam pre - pa -
so - len - ne e - ca - tom - be an-diam, an - diam pre - pa -



Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



[Fine dell' Intermezzo]
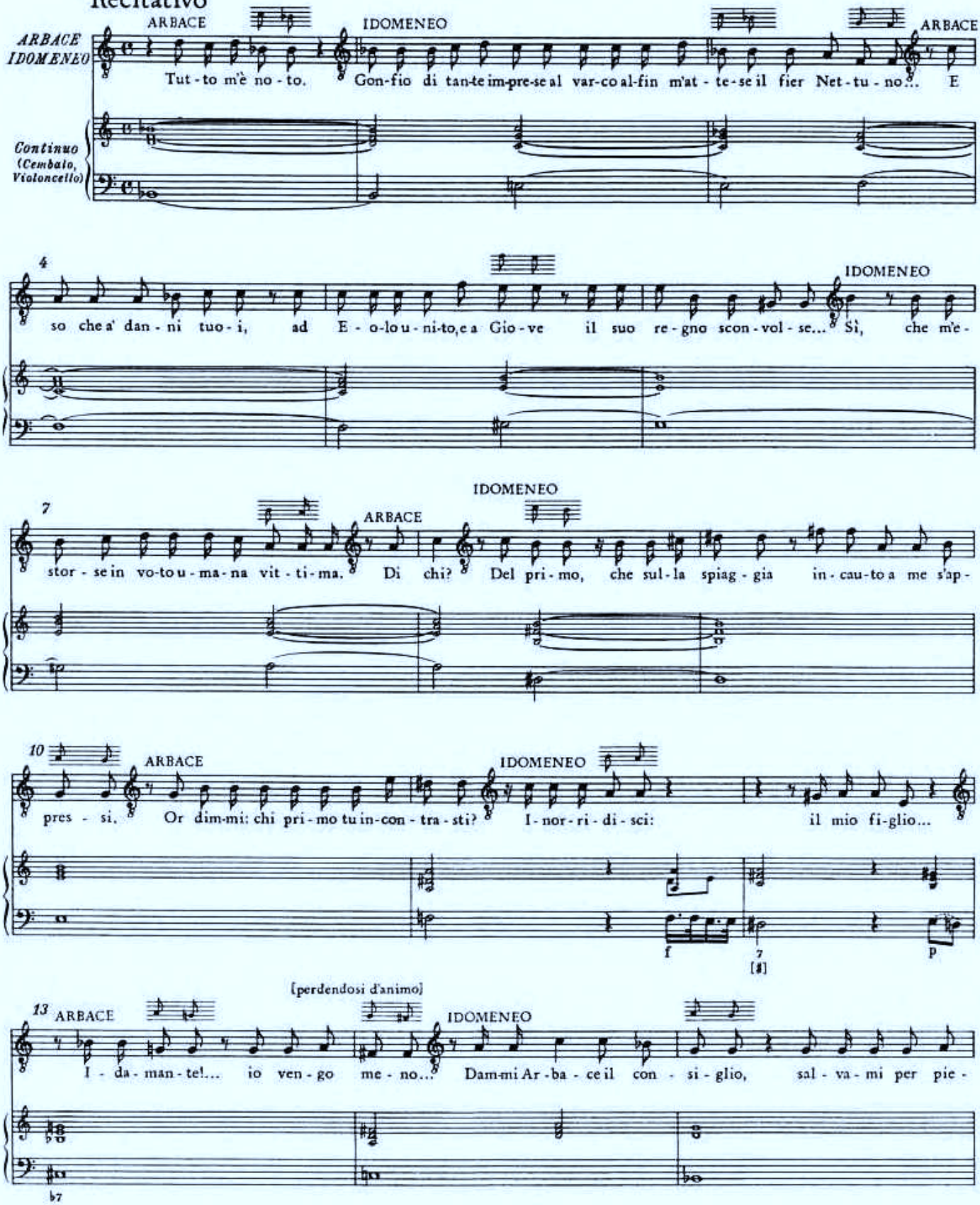
ATTO SECONDO

Appartamenti reali.

Scena I

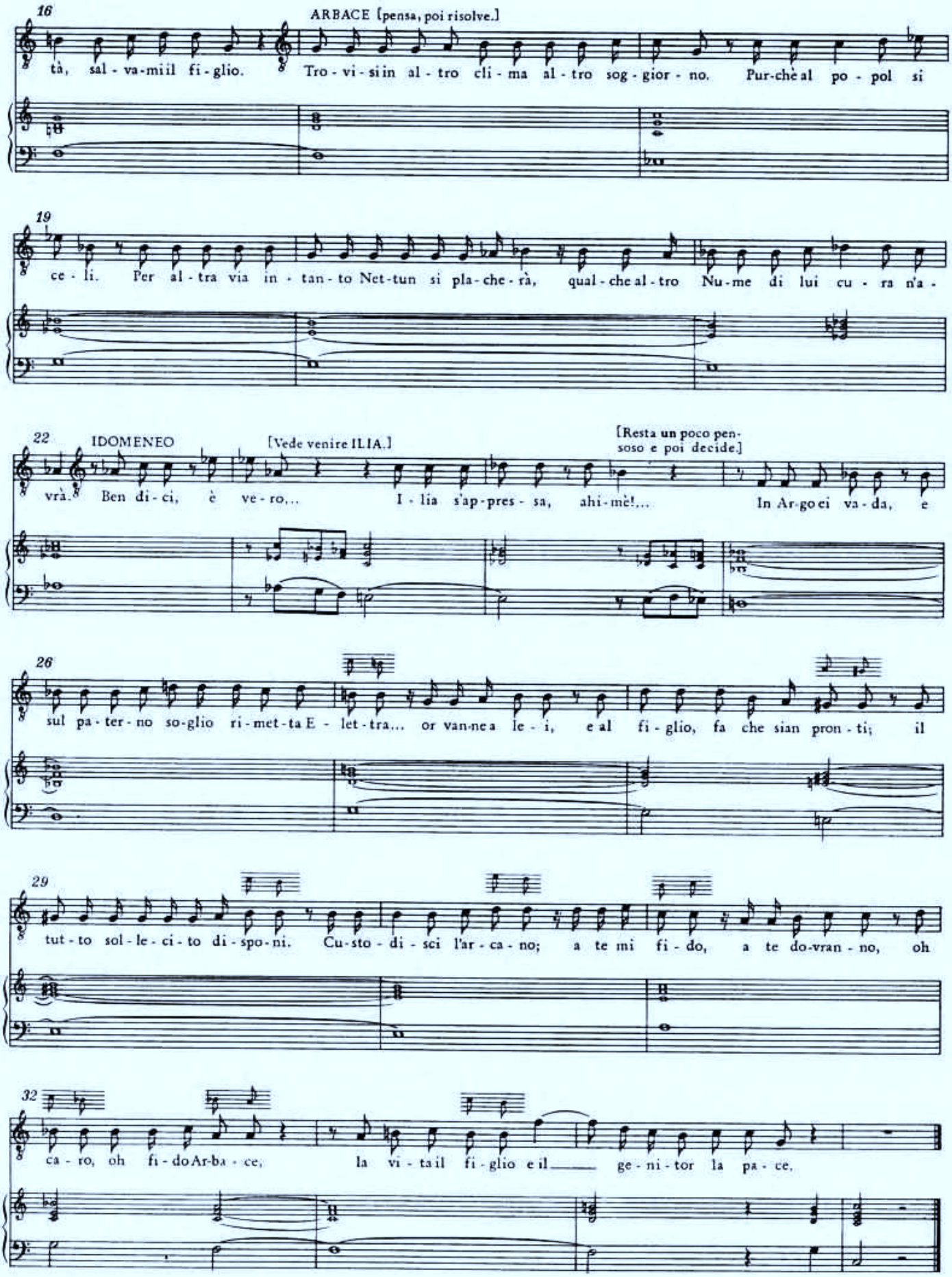
Nº 10a Recitativo ed Aria*) IDOMENEO, ARBACE.
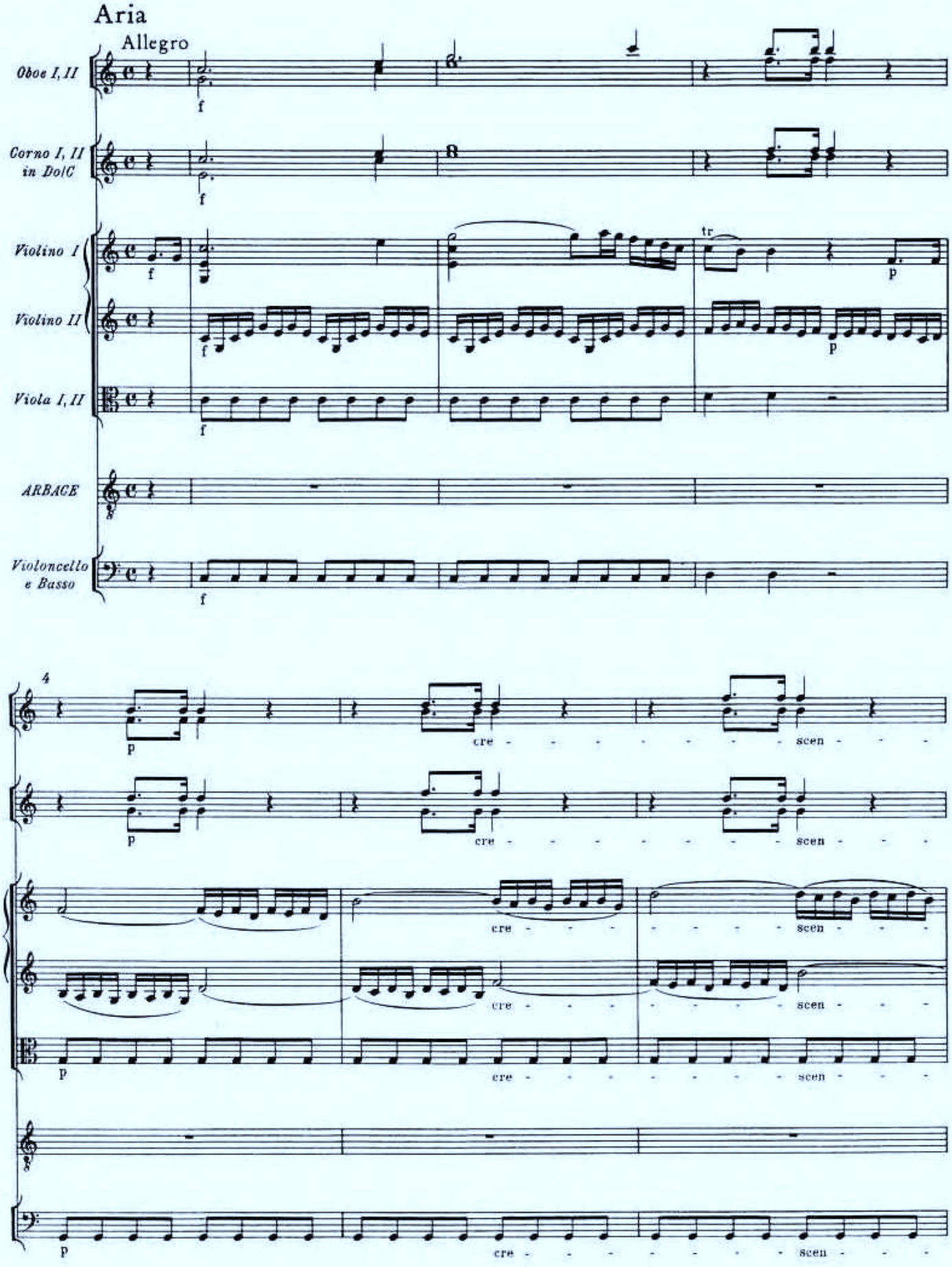
Recitativo
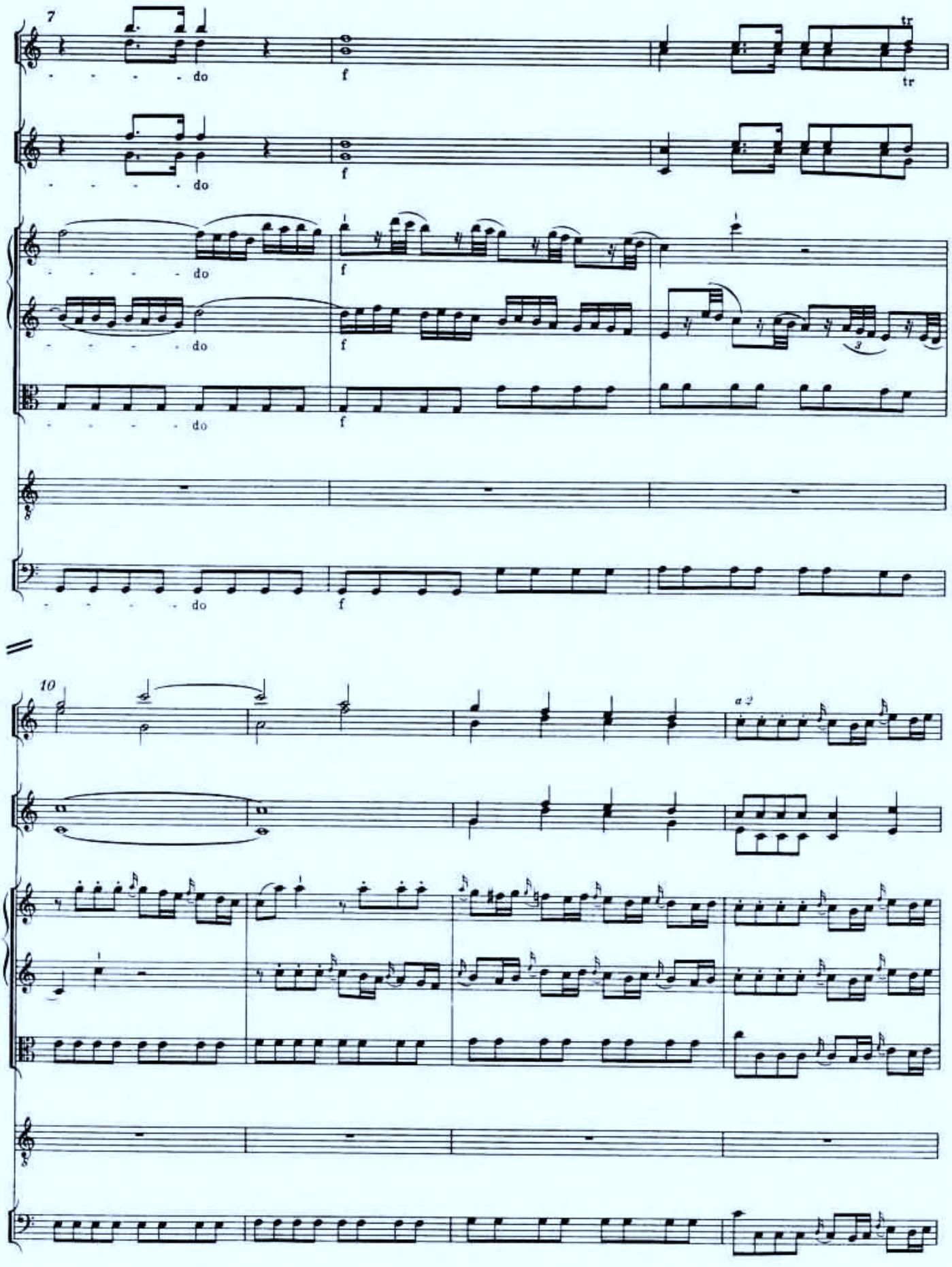


*) Vgl. Vorwort (III/a und b).
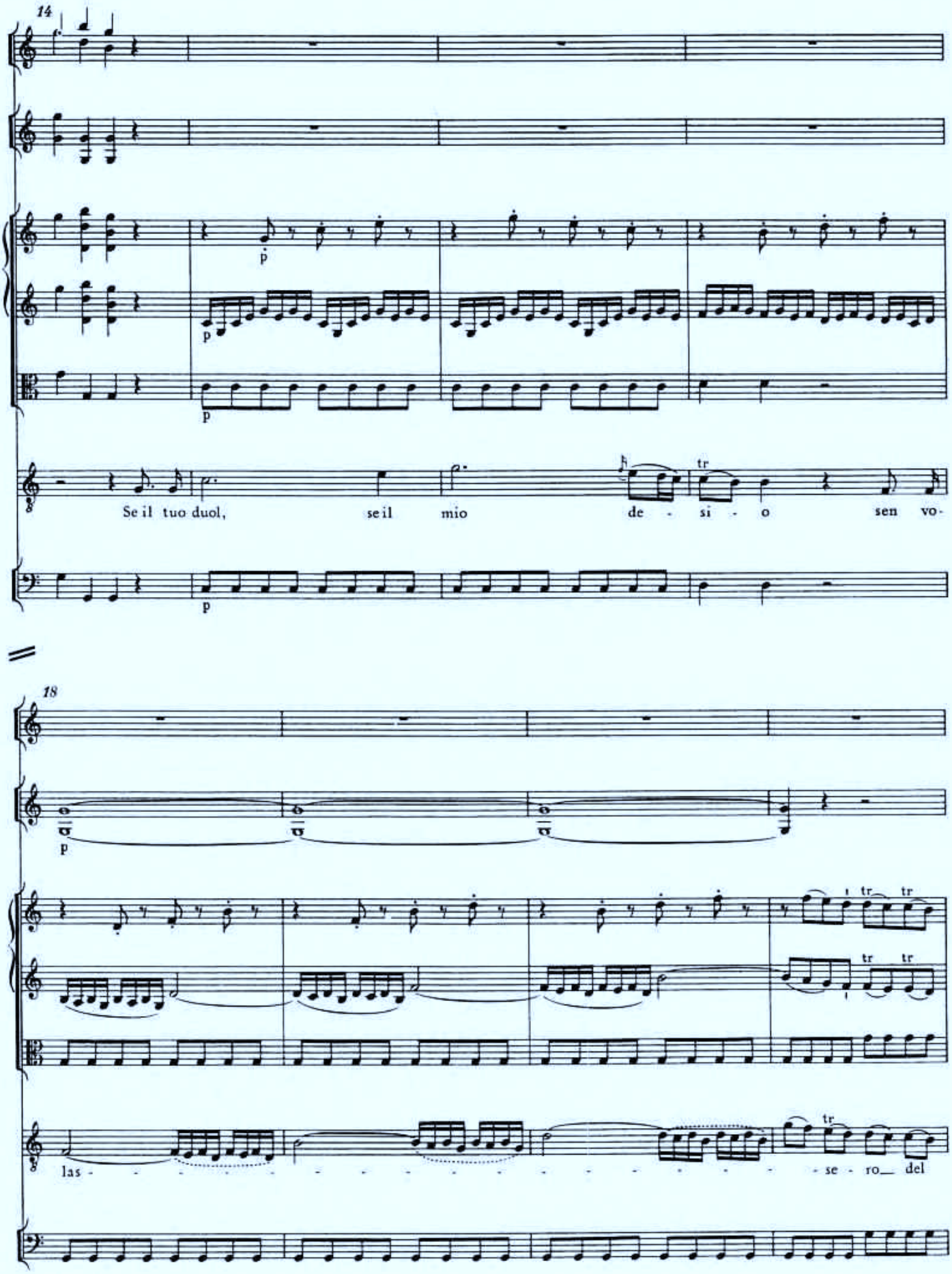
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)
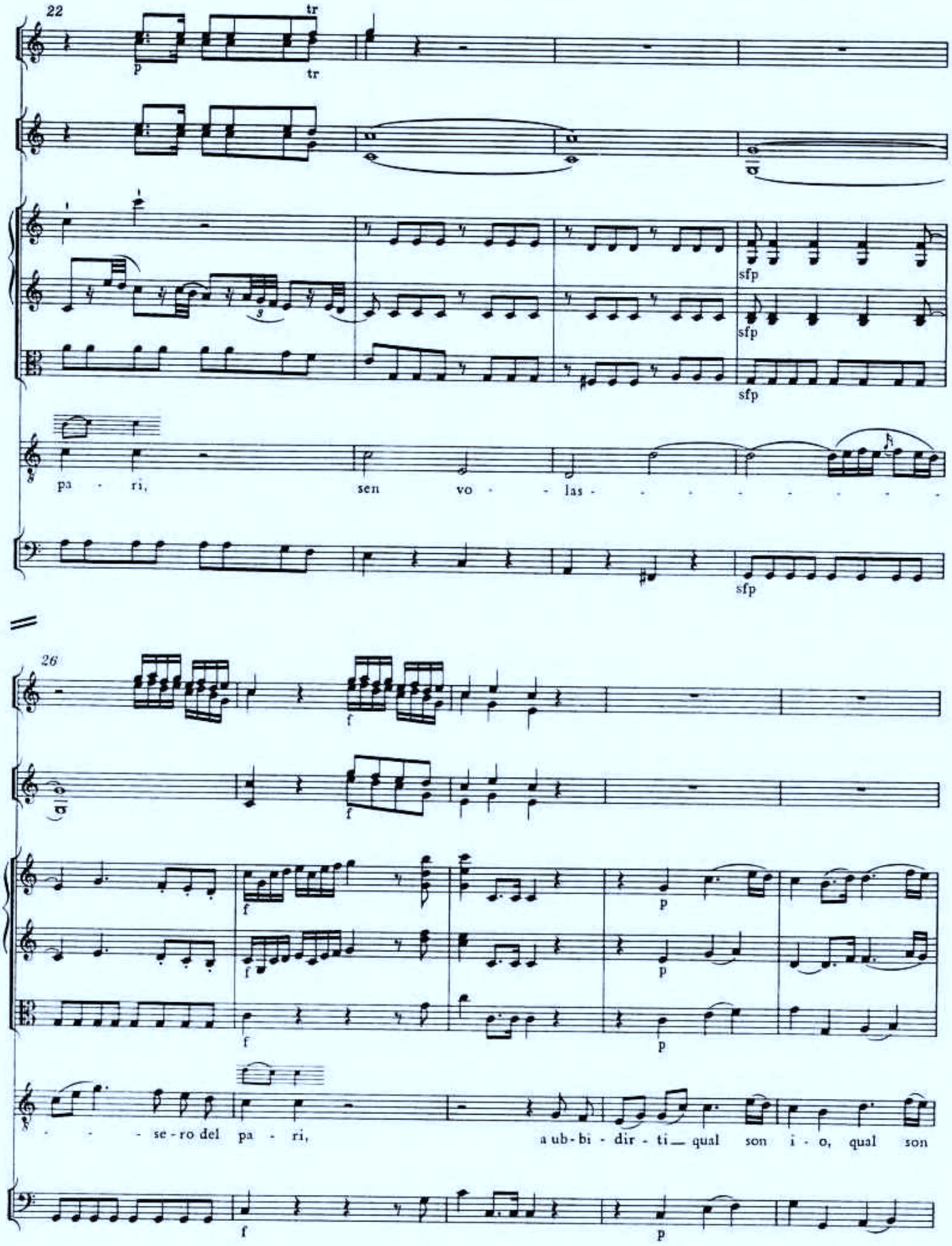

16
ARBACE [pensa, poi risolve.]
tà, sal - va-miil fi - glio. Tro - vi - si in al - tro cli - ma al - tro sog - gior - no. Pur-chè al po - pol si
19
ce - li. Per al - tra via in - tan - to Net-tun si pla-che-rà, qual - che al - tro Nu-me di lui cu - ra n'a -
22
IDOMENEO
[Vede venire ILIA.]
[Resta un poco 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.
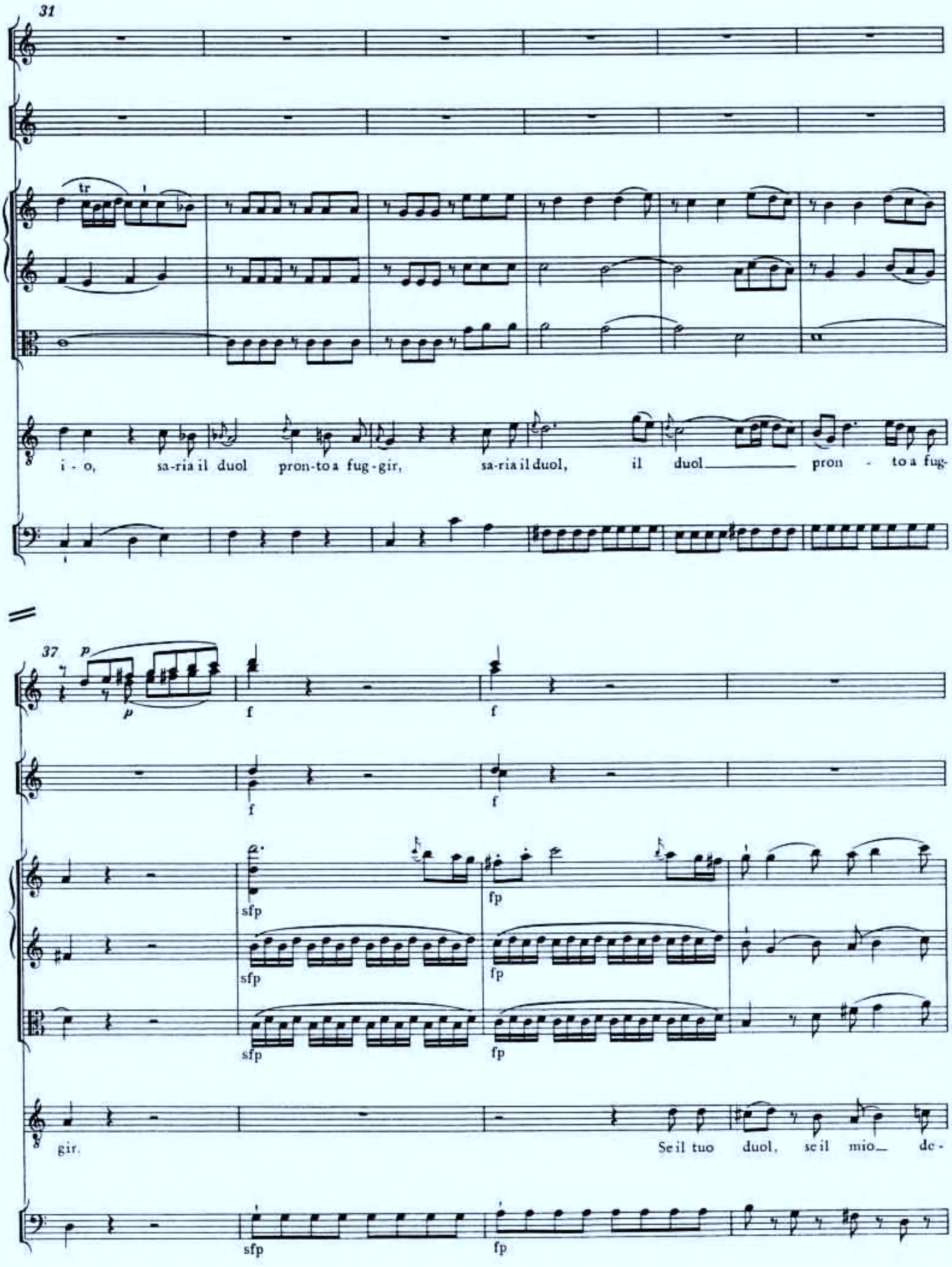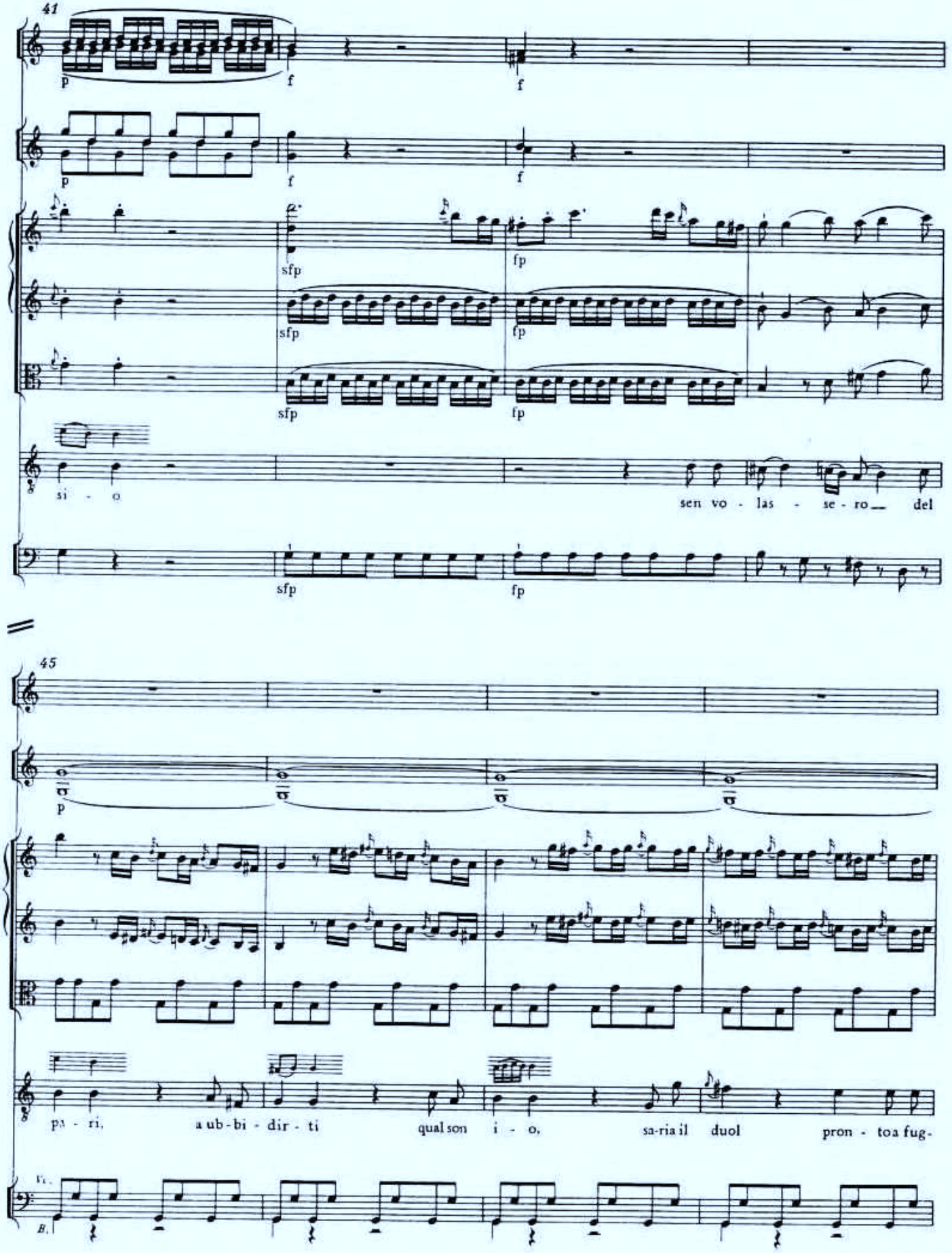


Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)
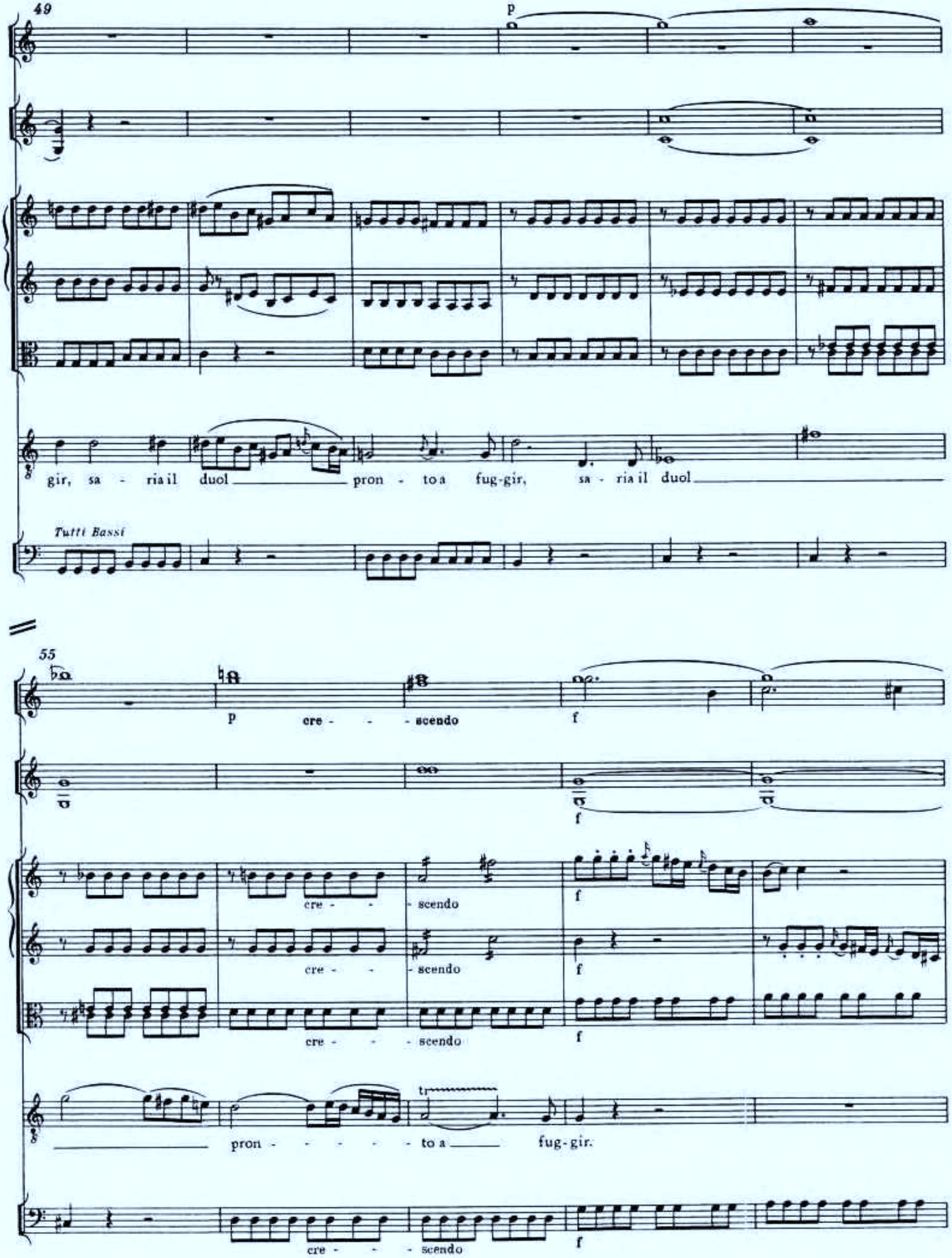

7
do
f
tr
10
a 2

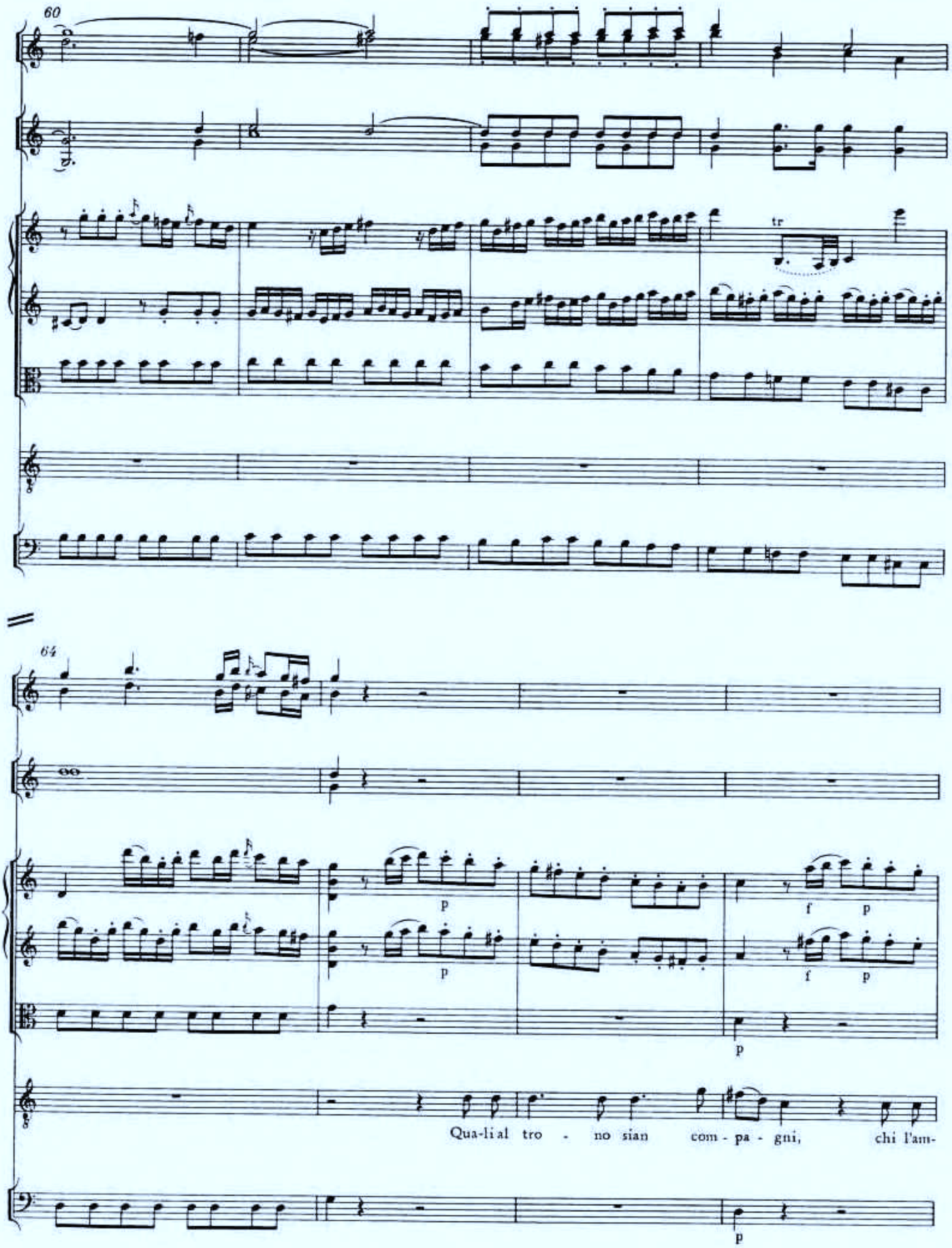

14
p
p
p
Se il tuo duol, se il mio de - si - o sen vo-
tr
18
p
tr
tr
tr
tr
las - - -
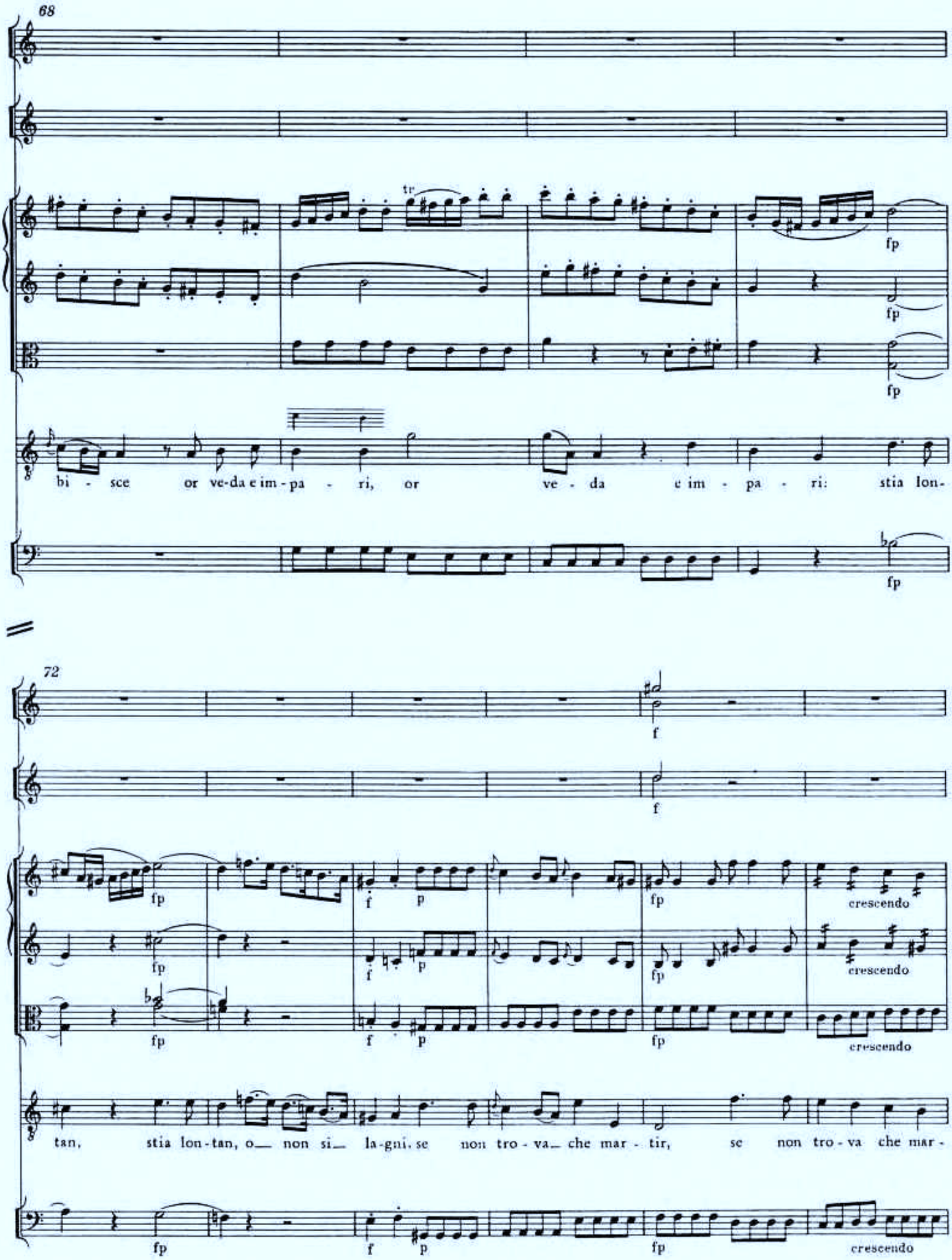

22
tr
p
tr
sfp
sfp
sfp
pa - ri, sen vo - las -
sfp
26
f
f
f
f
p
p
p
- - - se - ro del pa - ri, a ub - bi - dir - ti qual son i - o, qual son
f
p
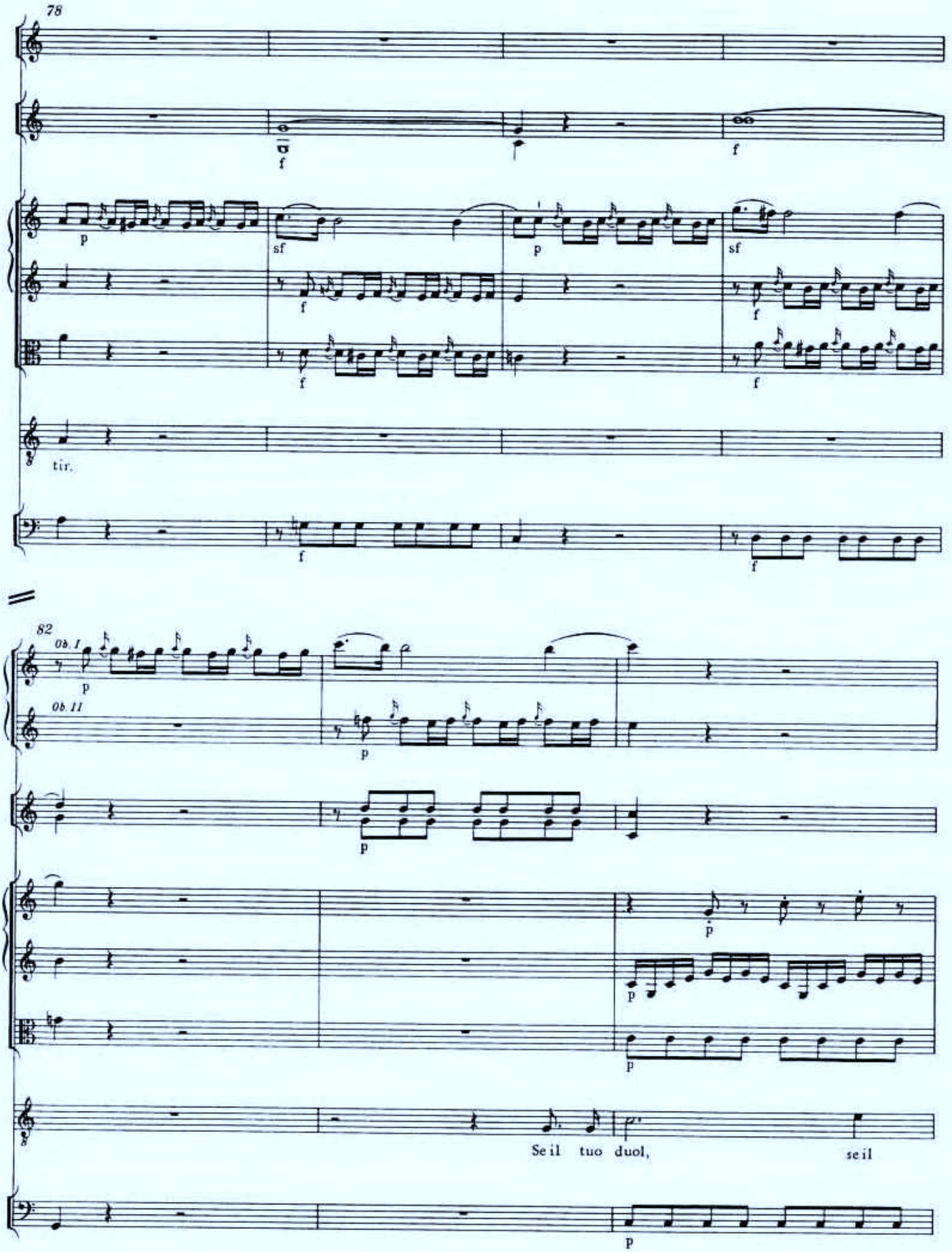

31
tr
i - o, sa-ria il duol pron-to a fug-gir, sa-ria il duol, il duol pron - to a fug-
37
p
f
sfp
fp
gir. Se il tuo duol, se il mio dc-
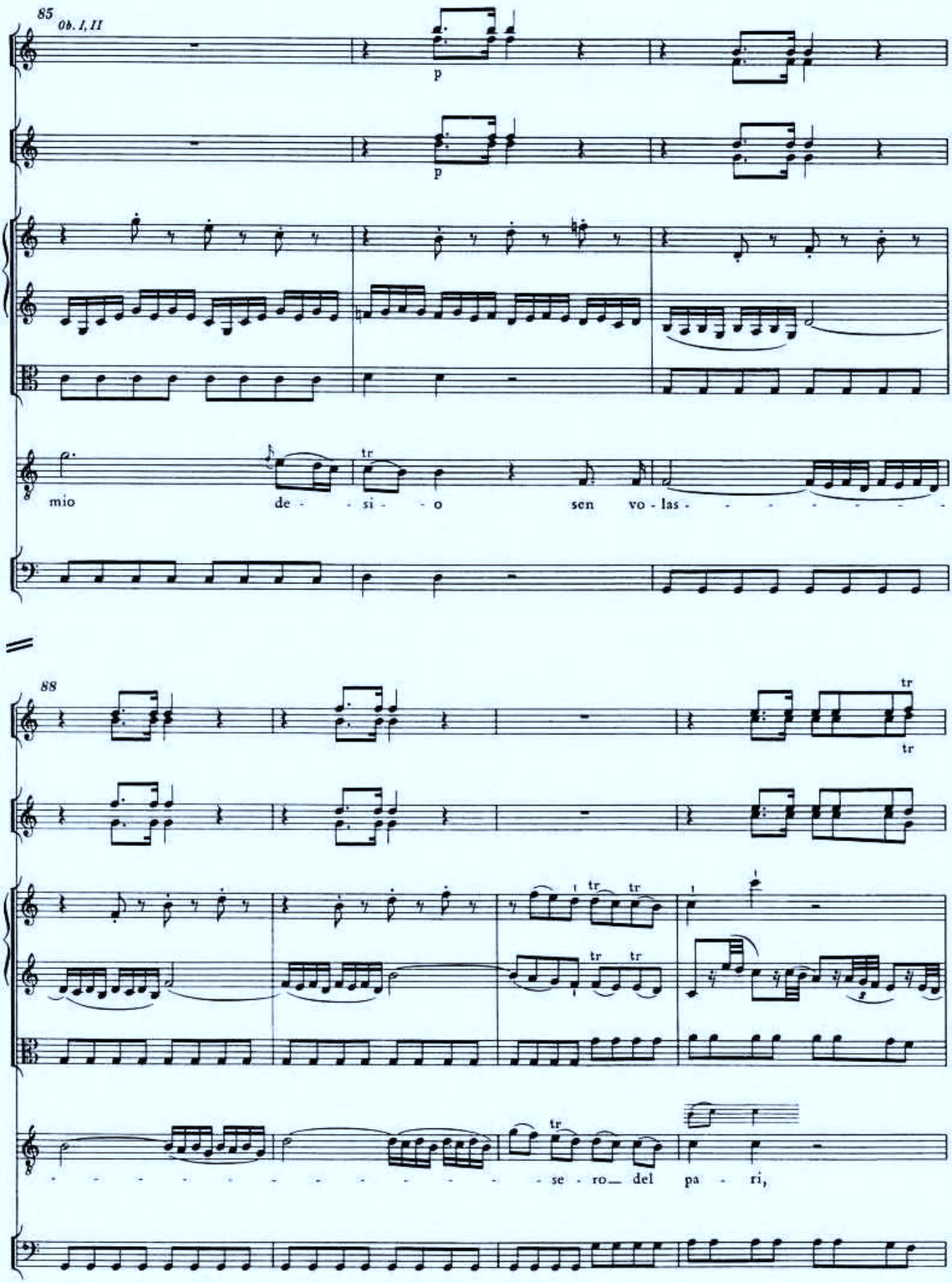

41
p
f
f
p
f
f
sfp
fp
sfp
fp
sfp
fp
si - o
sen vo - las - se - ro del
sfp
fp
45
p
pa - ri, a ub - bi - dir - ti qual son i - o, sa-ria il duol pron - toa fug-
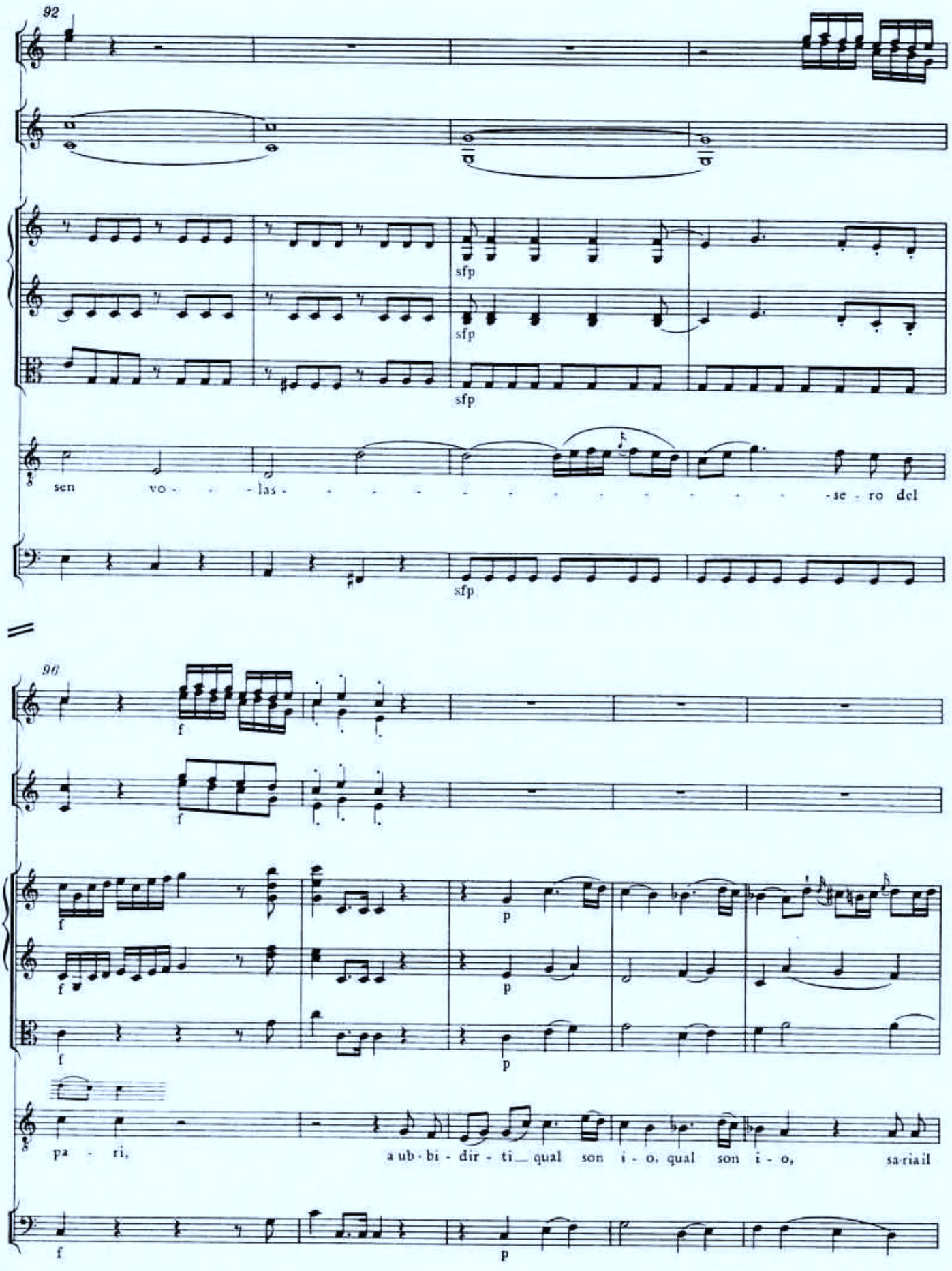

49
p
gir, sa - ria il duol pron - to a fug-gir, sa - ria il duol
Tutti Bassi
55
p cre - - - scendo f
f
cre - - - scendo
f
cre - - - scendo
f
cre - - - scendo
f
tr
pron - - - - - to a fug-gir.
cre - - - scendo
f
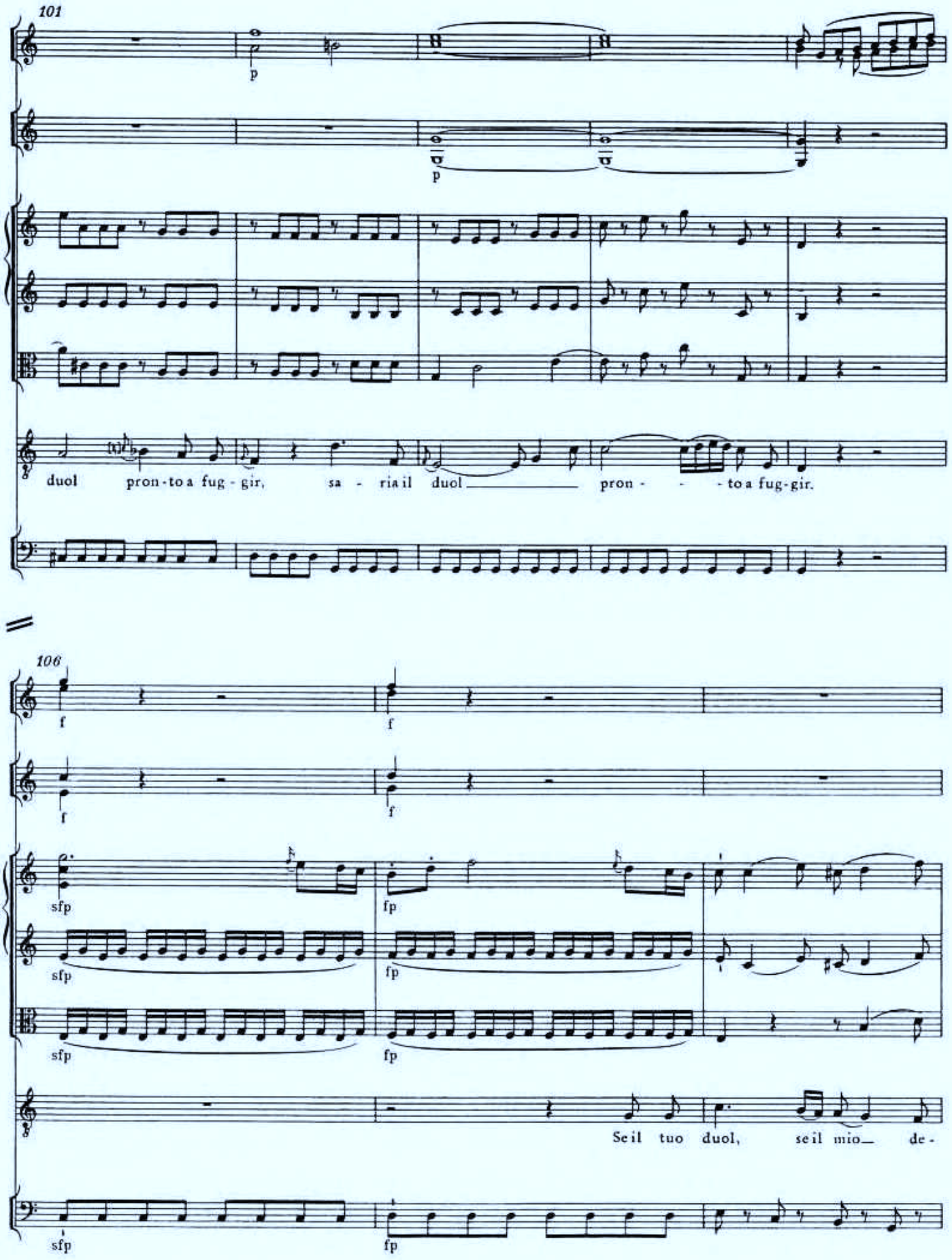

60
tr
64
p
p
f
p
f
p
p
Qua-li al tro - no sian com - pa - gni, chi l'am-
p
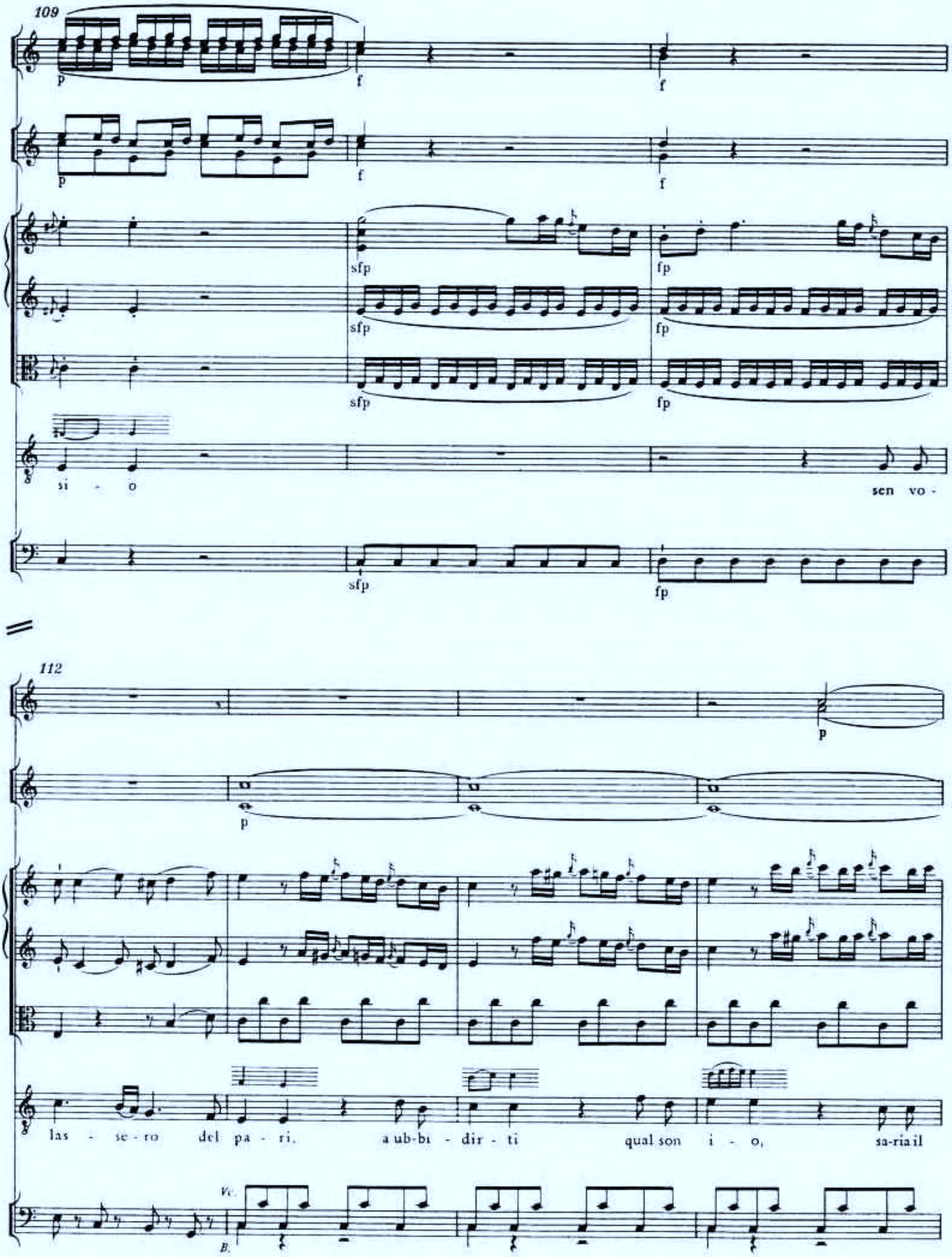

68
tr
fp
fp
fp
bi - sce or ve-da e im - pa - ri, or ve - da e im - pa - ri: stia lon-
fp
72
f
f
fp
f p
fp
crescendo
fp
f p
fp
crescendo
fp
f p
fp
crescendo
tan, stia lon - tan, o__ non si__ la - gni, se non tro - va__ che mar - tir, se non tro - va che mar -
fp
f p
fp
crescendo
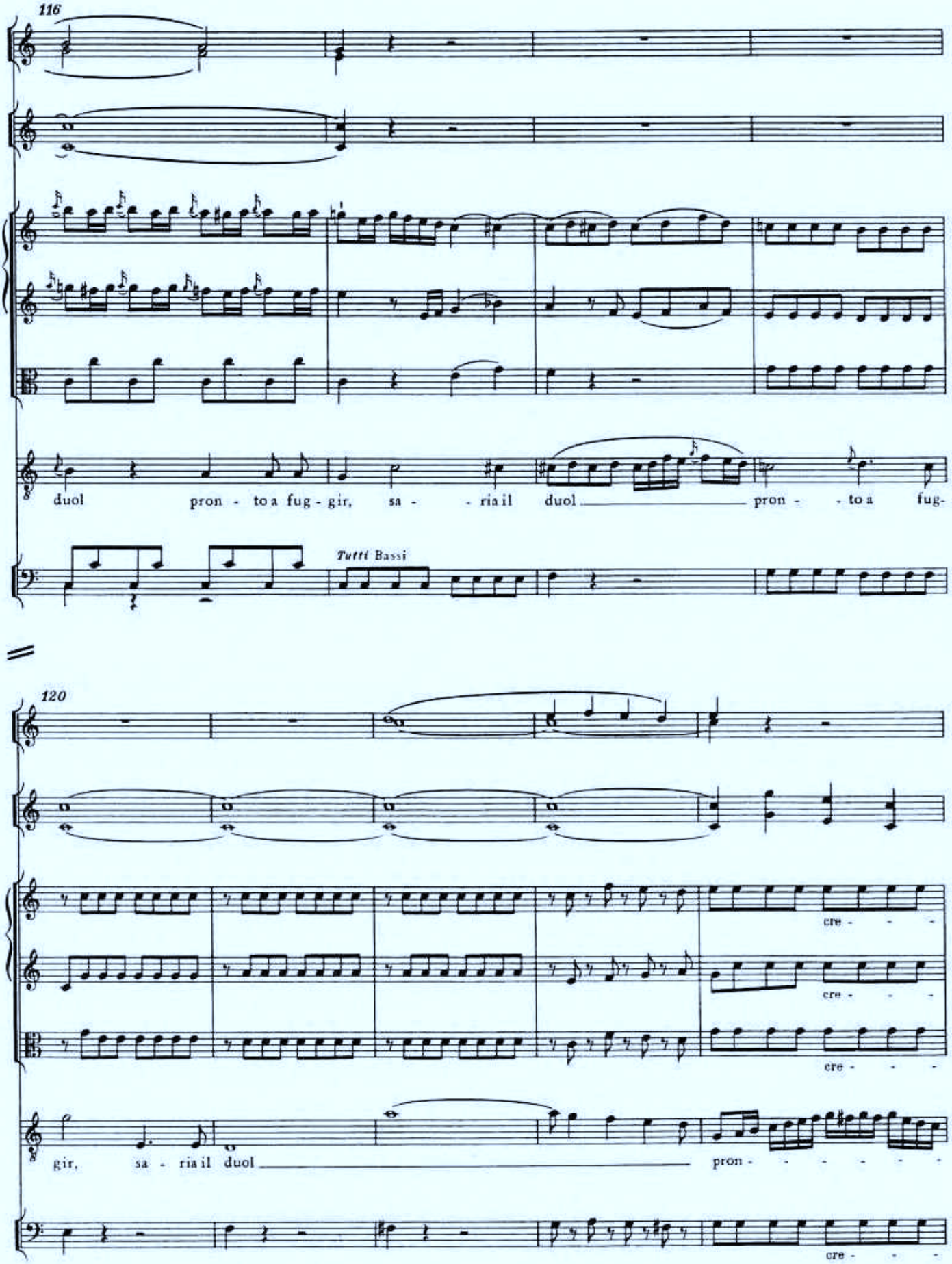

78
tir.
82
Ob. I
Ob. II
Se il tuo duol, se il
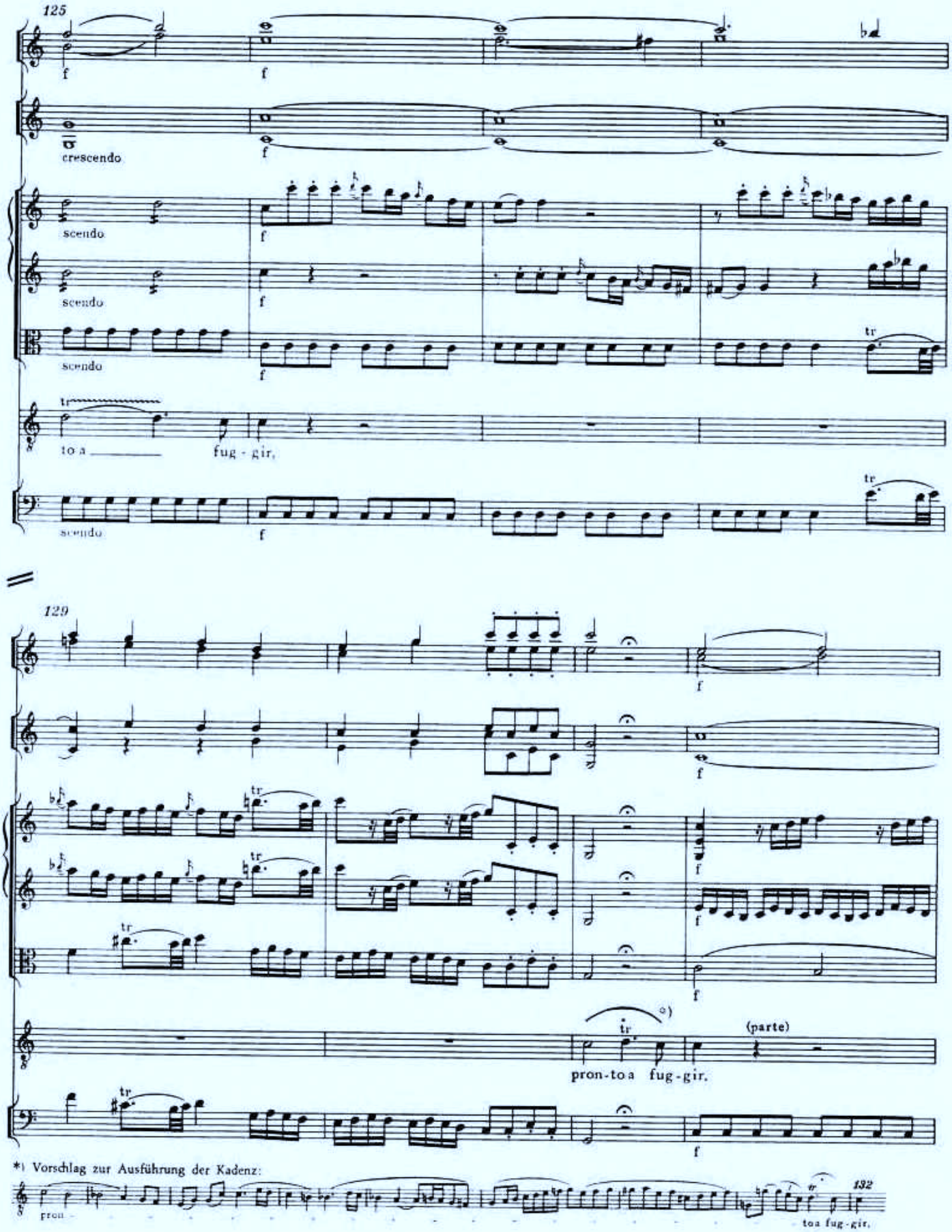

85
Ob. I, II
p
p
mio de - si - o sen vo - las -
88
se - ro del pa - ri,


92
sfp
sfp
sfp
sen vo - - - las - - - - - - - - - - - - - - - - - - se - ro del
sfp
96
f
f
f
f
f
p
p
p
pa - ri, a ub - bi - dir - ti qual son i - o, qual son i - o, sa-ria il
f
p
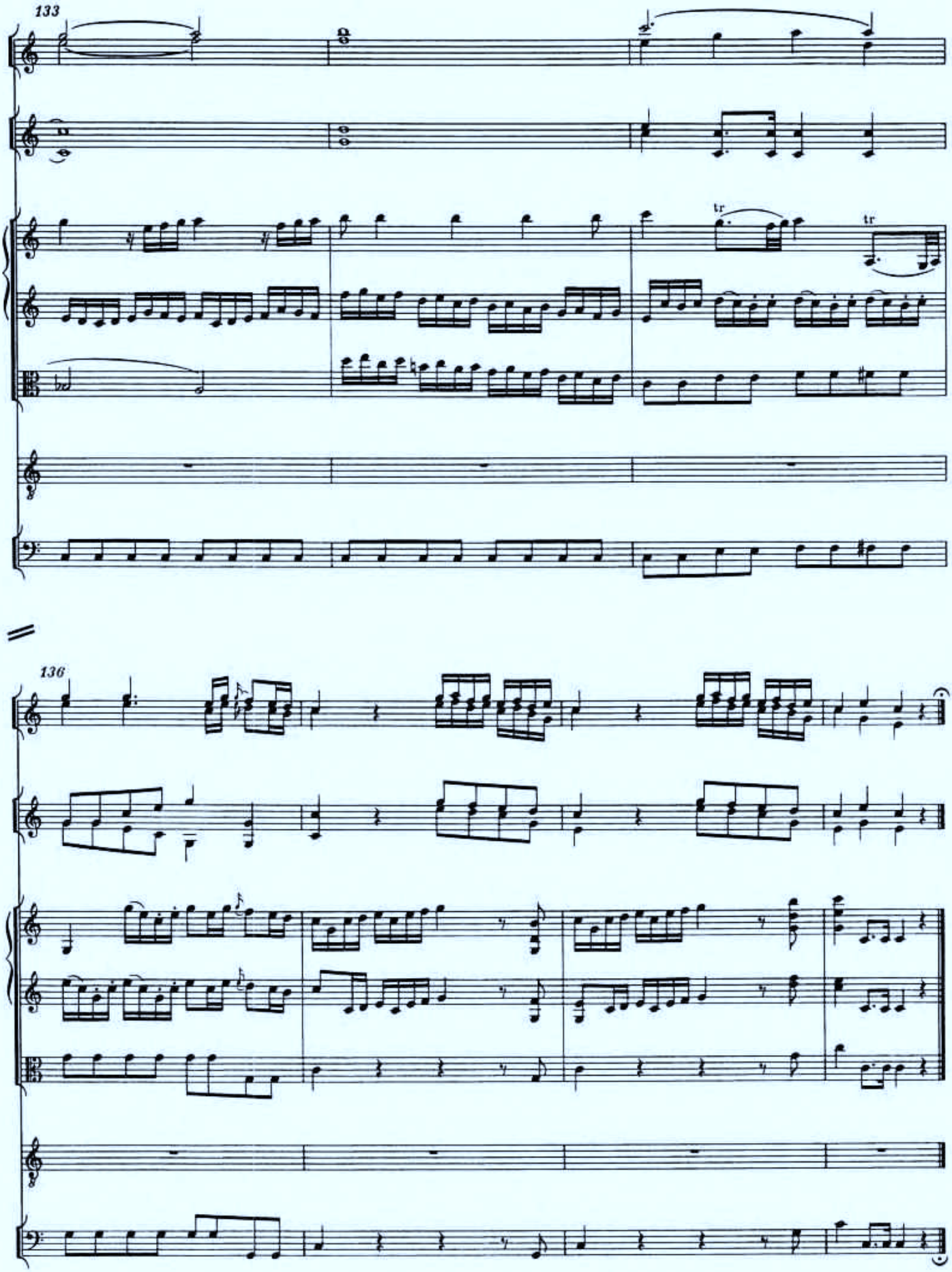

101
p
p
duol pron-to a fug-gir, sa - ria il duol pron - - - to a fug-gir.
106
f
f
f
f
sfp
fp
sfp
fp
sfp
fp
Se il tuo duol, se il mio de-
sfp
fp


109
p
f
f
p
f
f
sfp
fp
sfp
fp
sfp
fp
si - o
sen vo -
sfp
fp
112
p
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 - - -



Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)


133
tr
tr
136
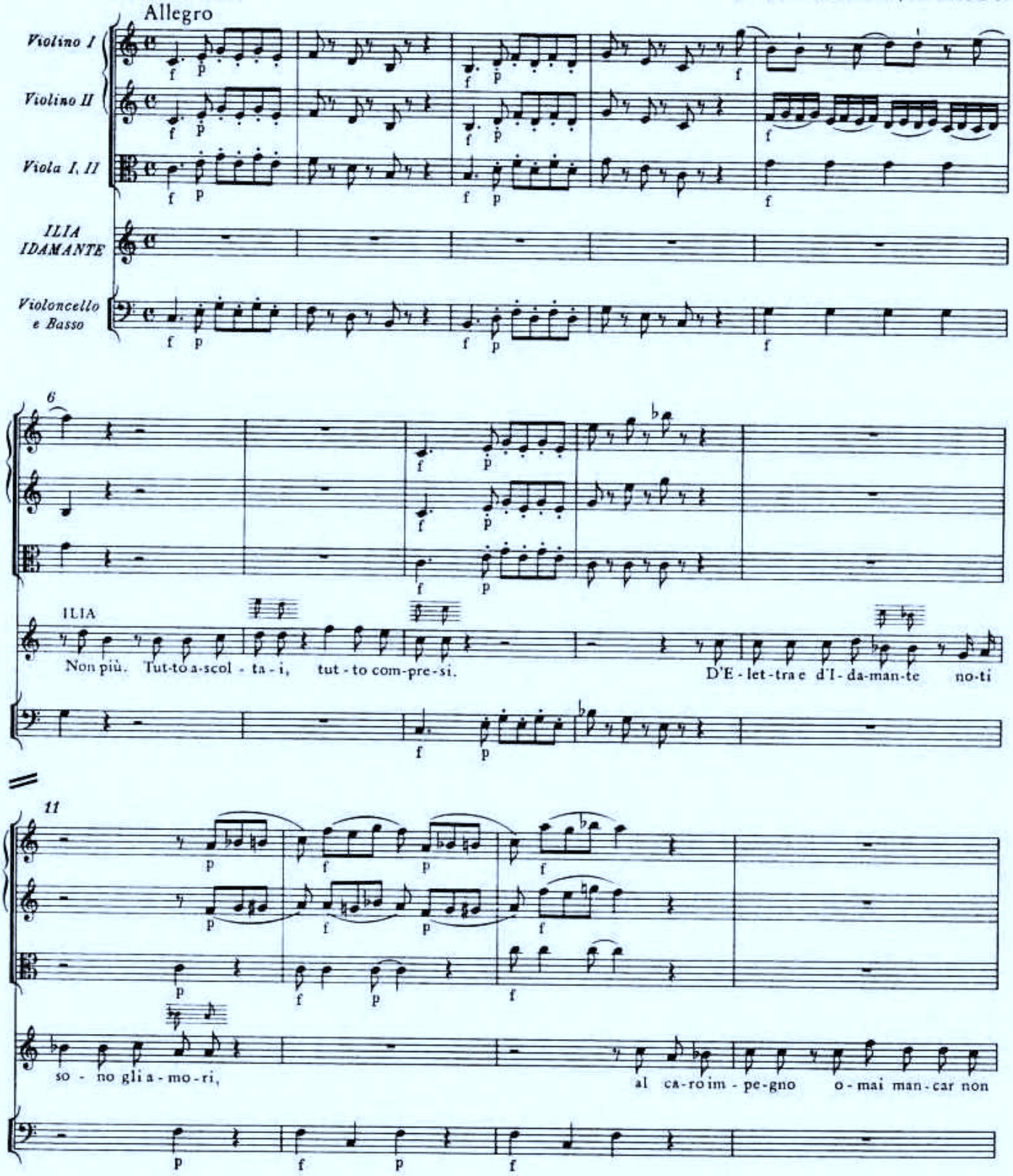
Scena I

ILIA ed IDAMANTE.
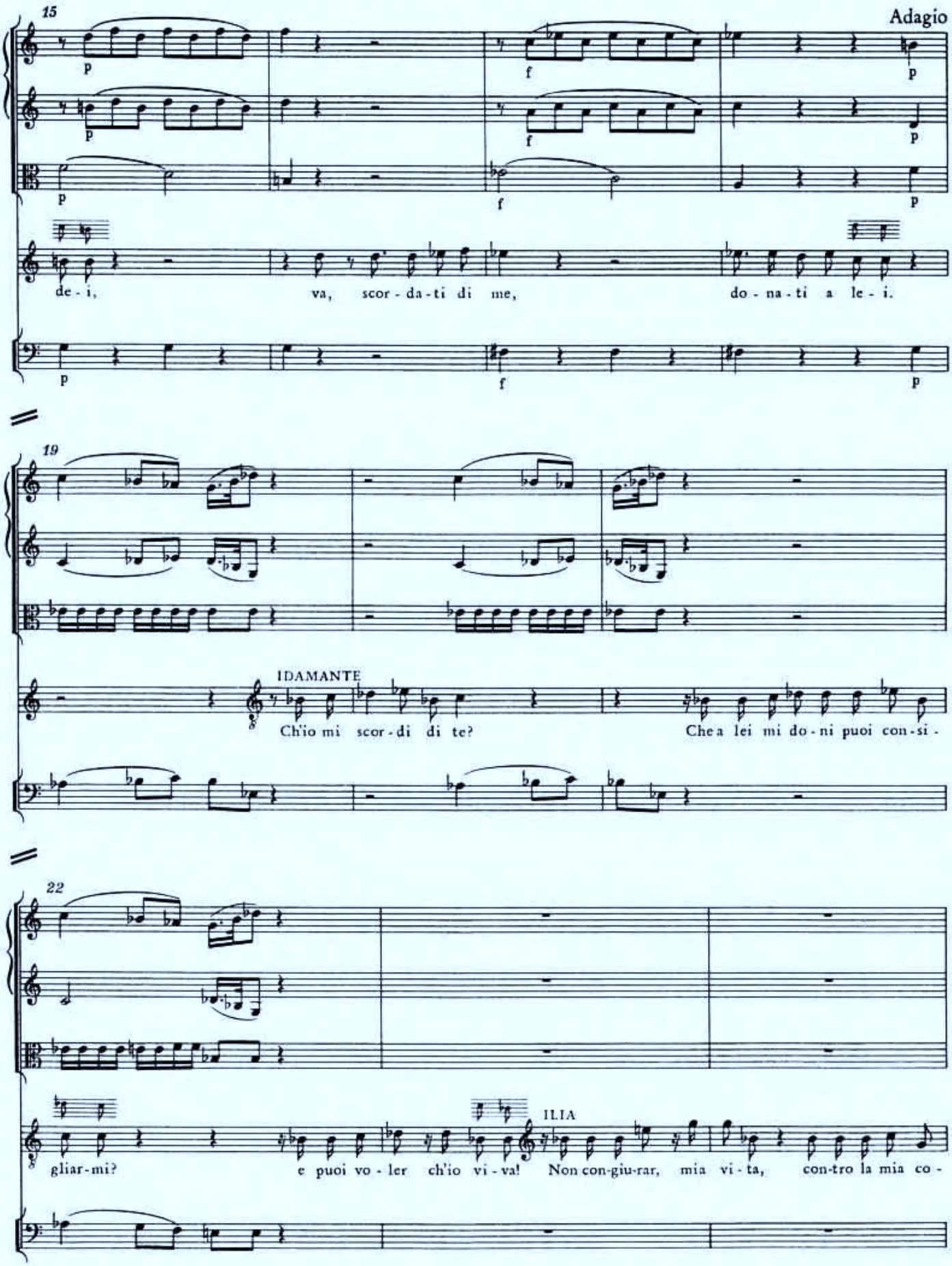
Nº 10b Scena con Rondo *)
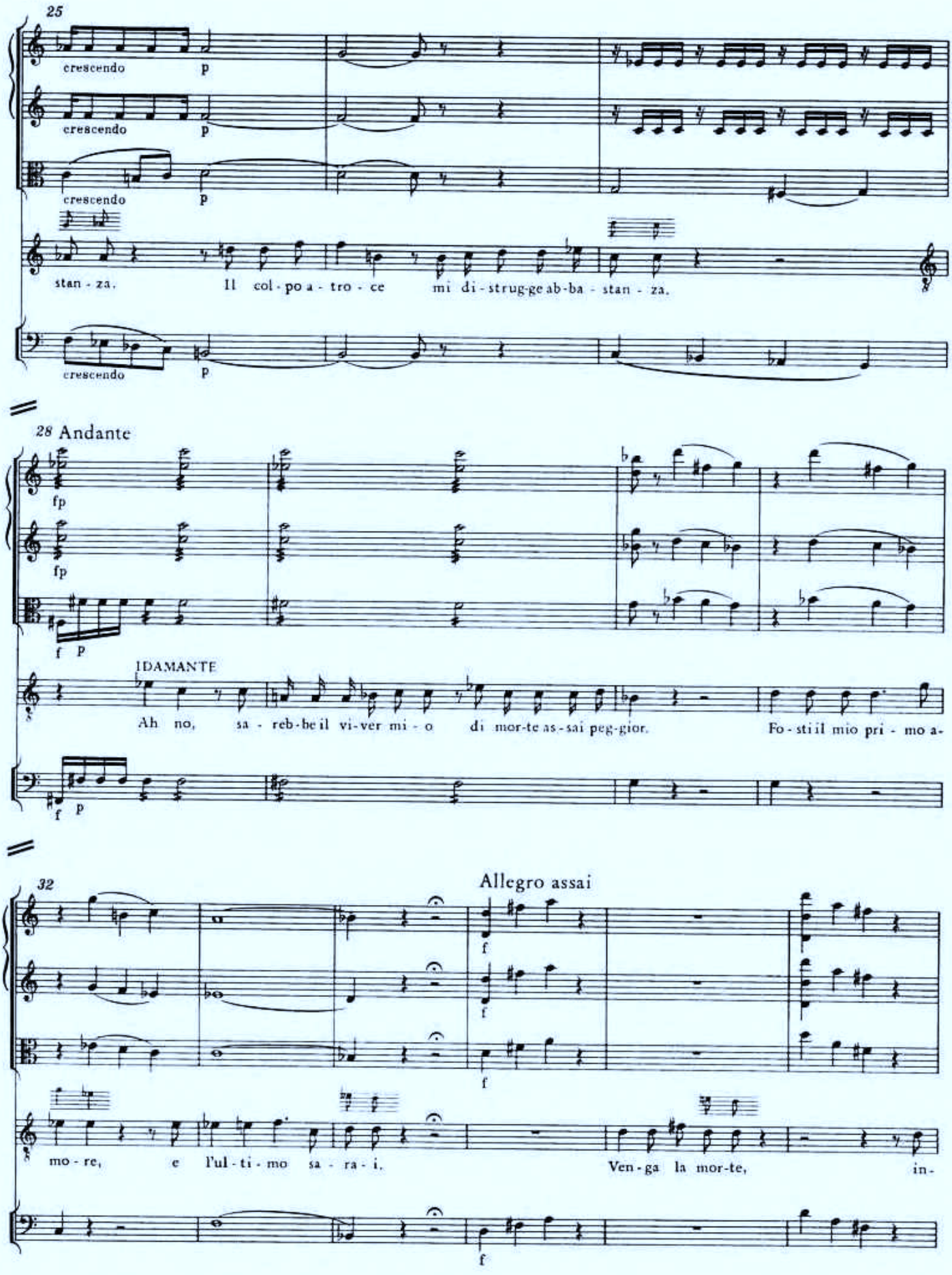
Recitativo
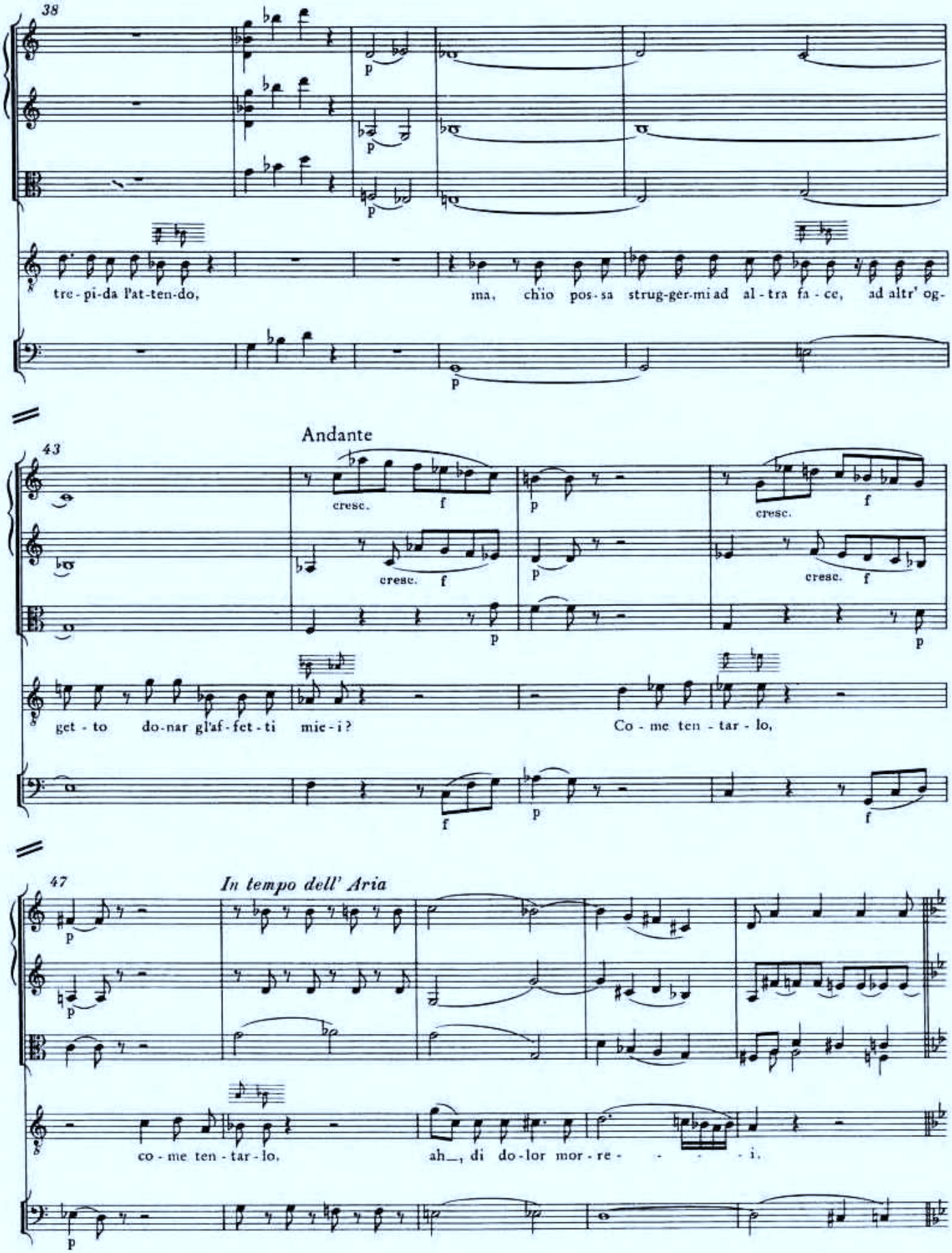
KV 490 — Datiert Wien, 10. März 1786
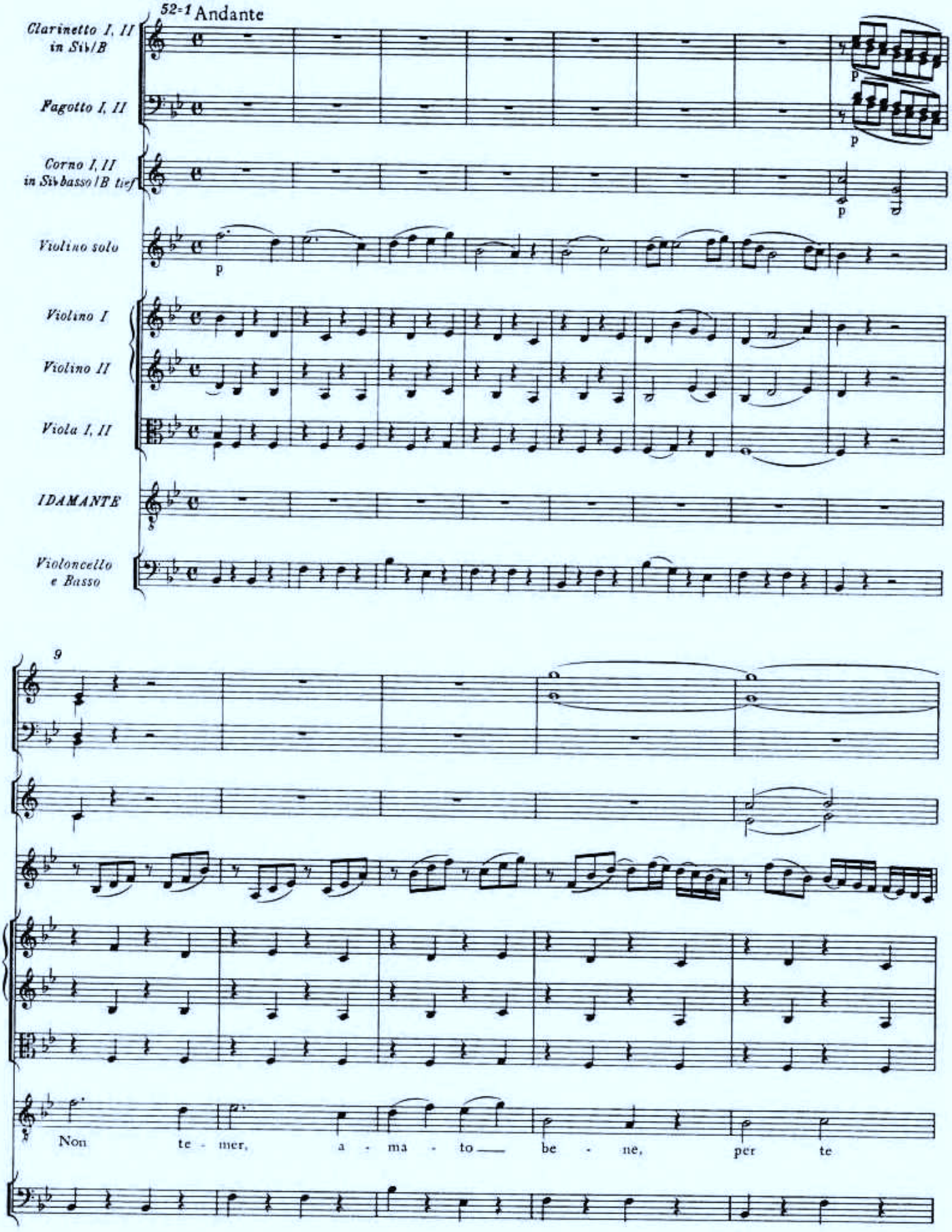


*) Vgl. Vorwort (III/a und b).


15
Adagio
de - i, va, scor - da - ti di me, do - na - ti a le - i.
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 -
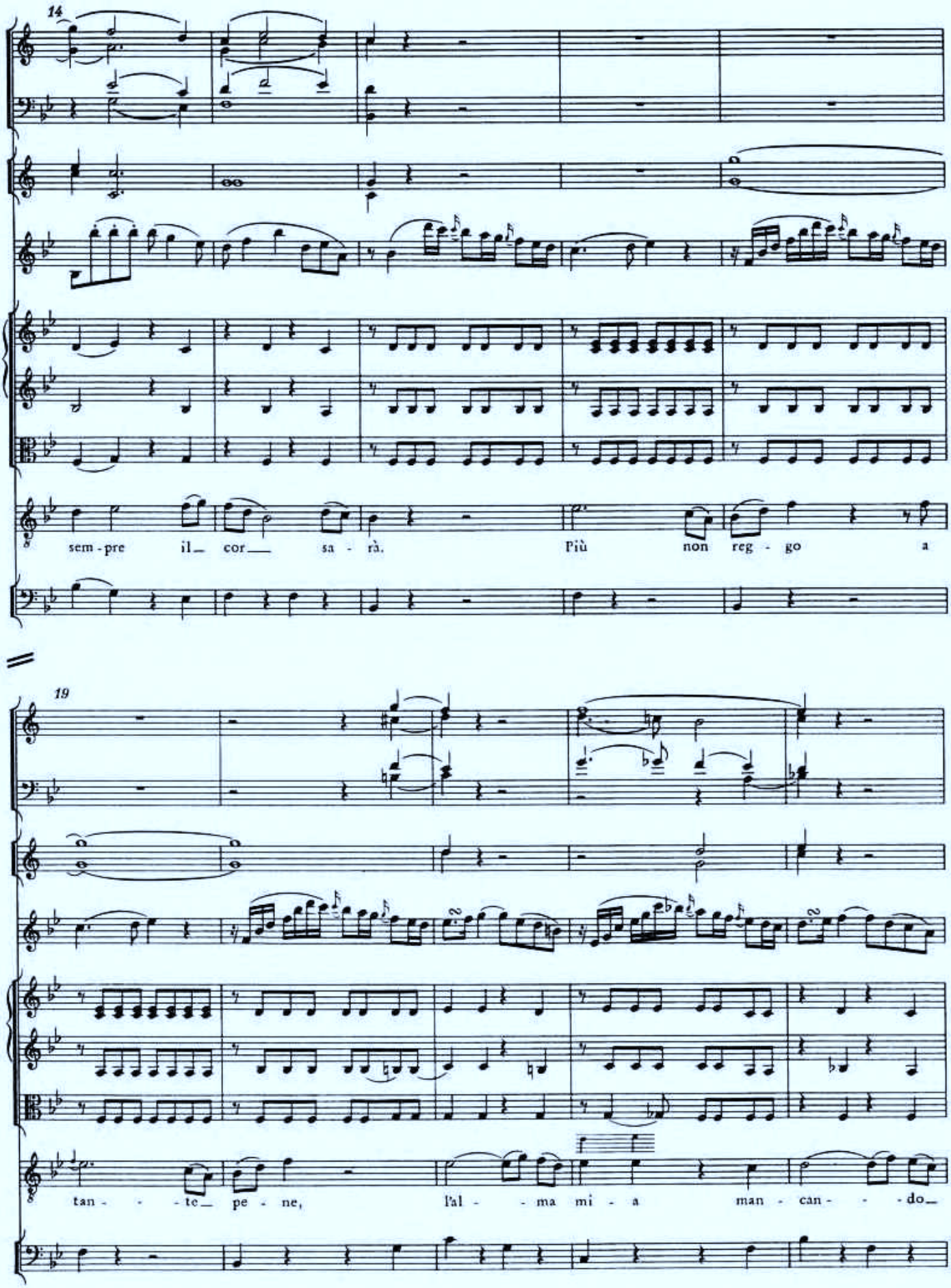

25
crescendo
p
crescendo
p
crescendo
p
stan - za. Il col - po a - tro - ce mi di - strug-ge ab-ba - stan - za.
crescendo
p
28 Andante
fp
fp
f p
IDAMANTE
Ah no, sa - reb-be il vi-ver mi - o di mor-te as-sai peg-gior. Fo - sti il mio pri - mo a-
f p
32
Allegro assai
f
f
f
mo - re, e l'ul - ti - mo sa -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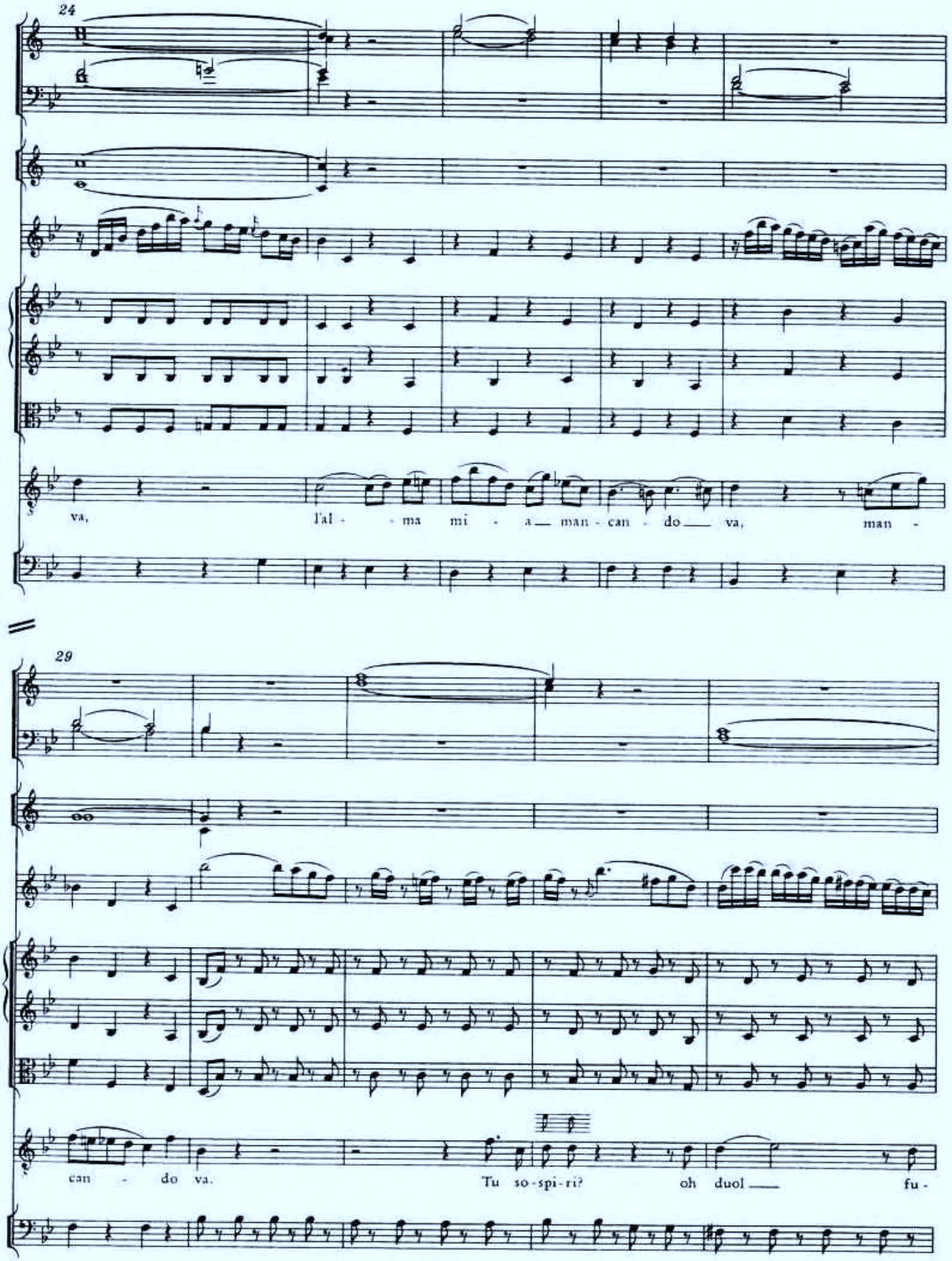

38
tre - pi-da l'at-ten-do, ma, chïo pos-sa strug-ger-mi ad al - tra fa - ce, ad altr' og-
Andante
43
cresc. f
get - to do-nar gl'af-fet-ti mie-i? Co - me ten - tar - lo,
47
In tempo dell' Aria
co - me ten - tar - lo, ah_, di do-lor mor - re - - - - i.
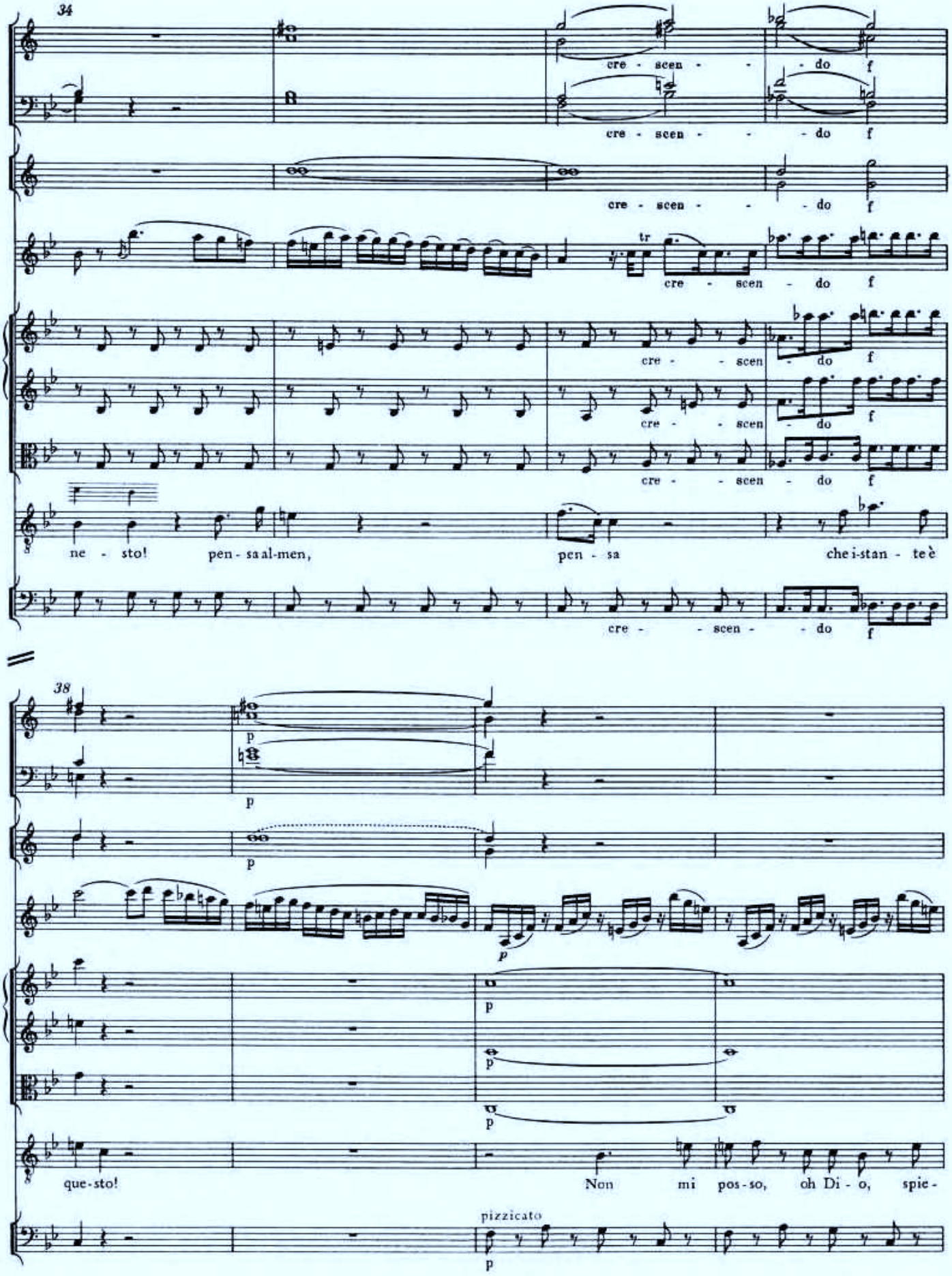
Rondo
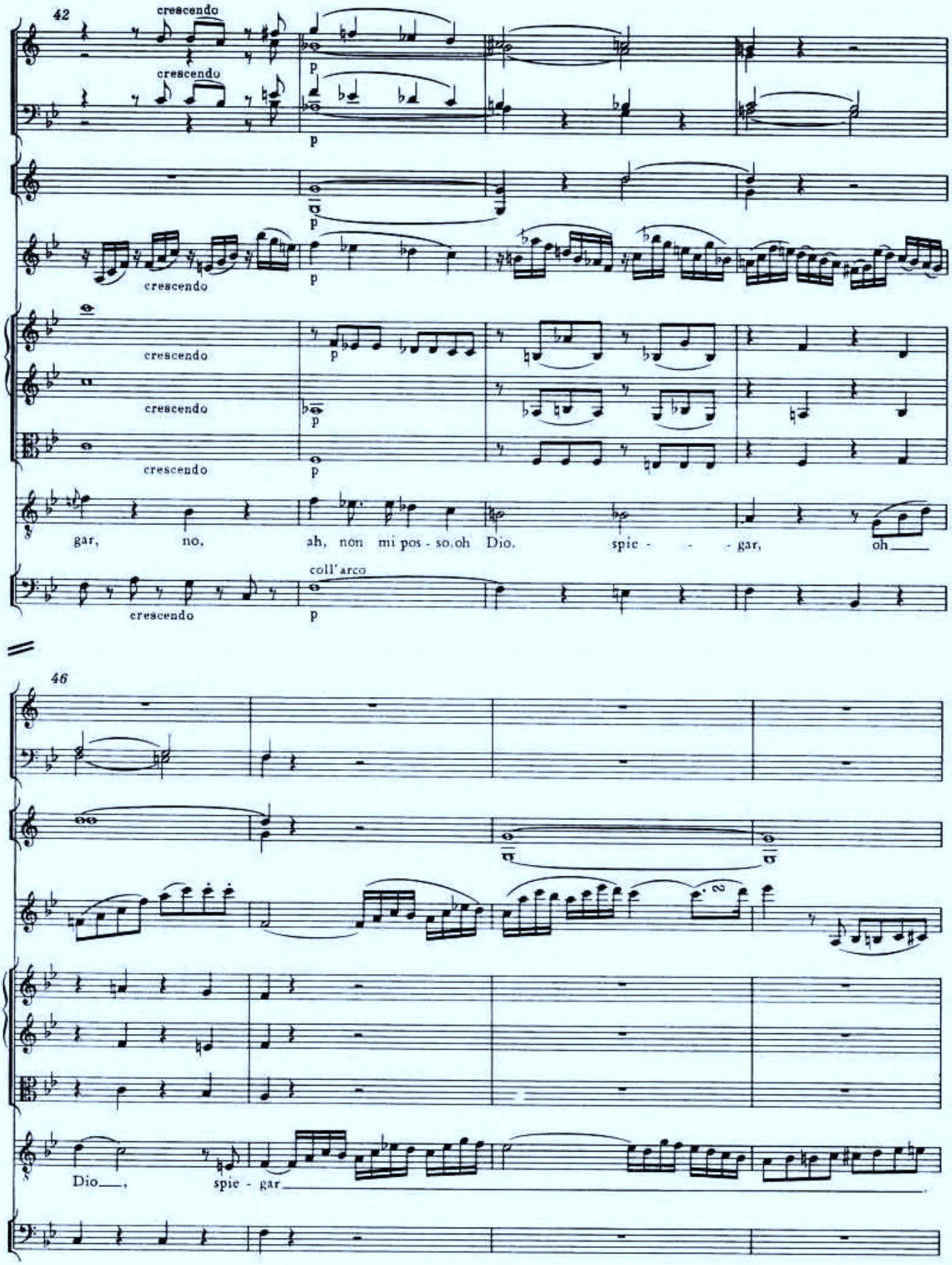


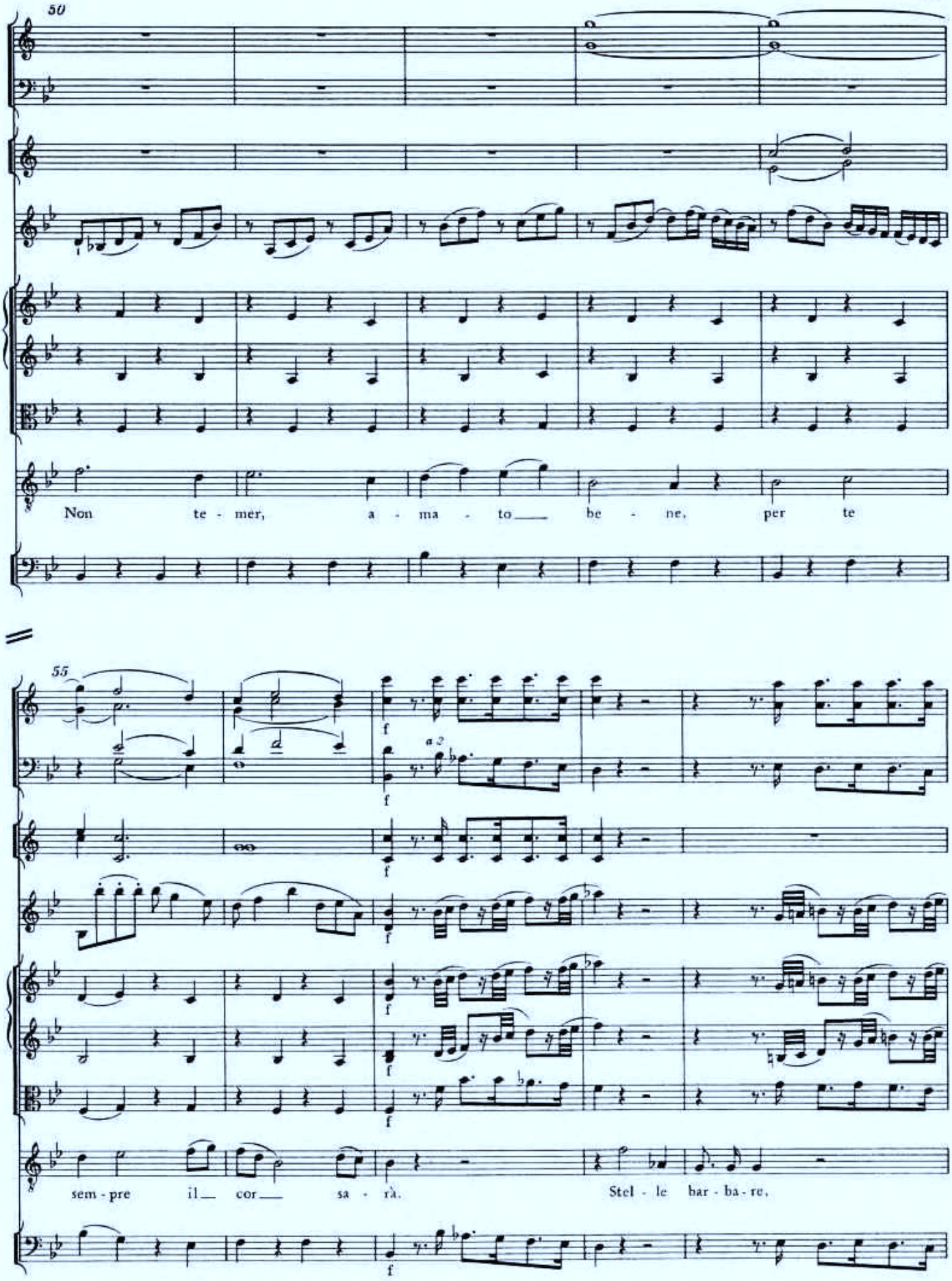
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)
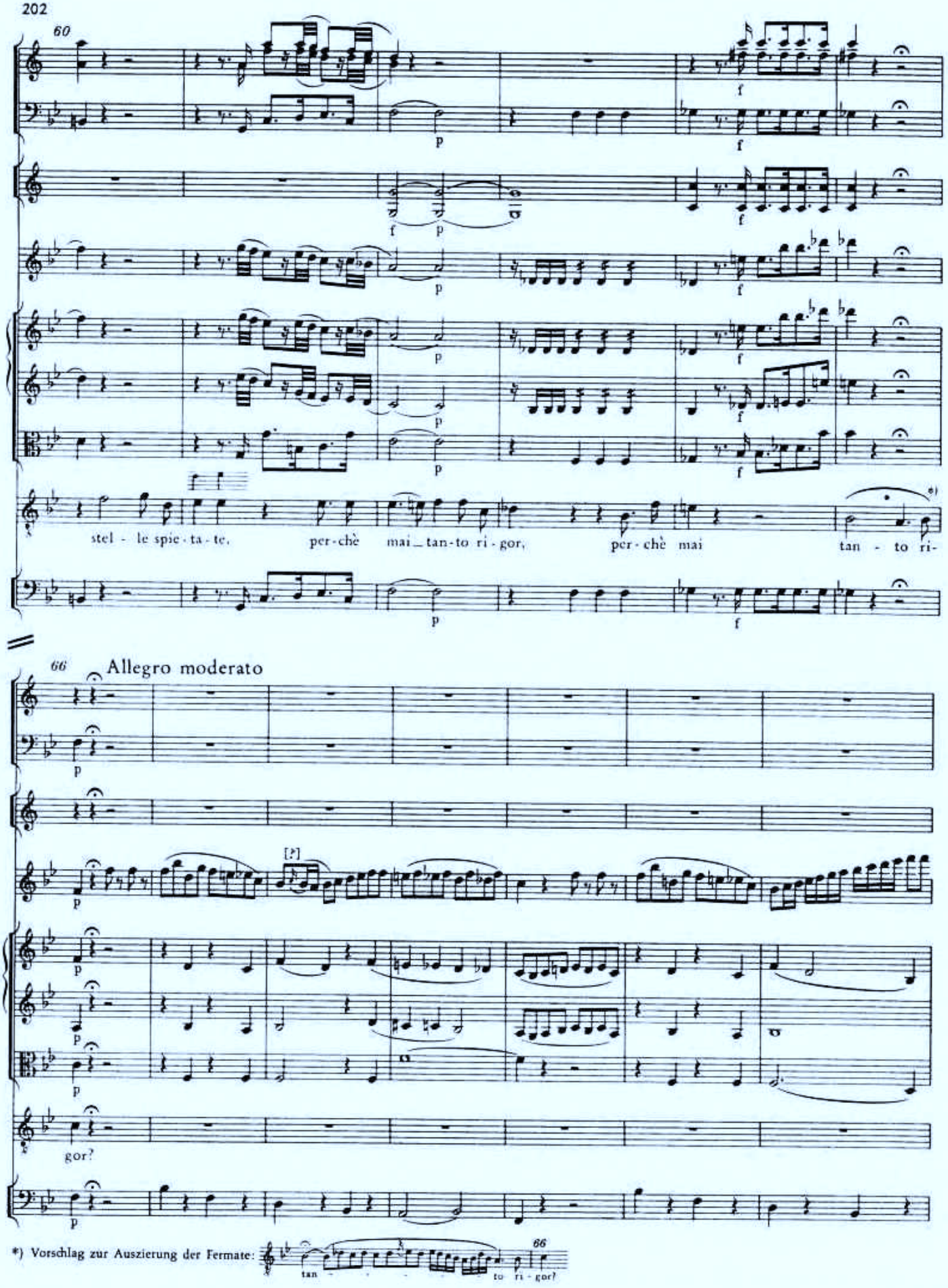

14
sem - pre il_ cor__ sa - rà. Più non reg - go a
19
tan - - - te_ pe - ne, l'al - - ma mi - a man - can - - - do_
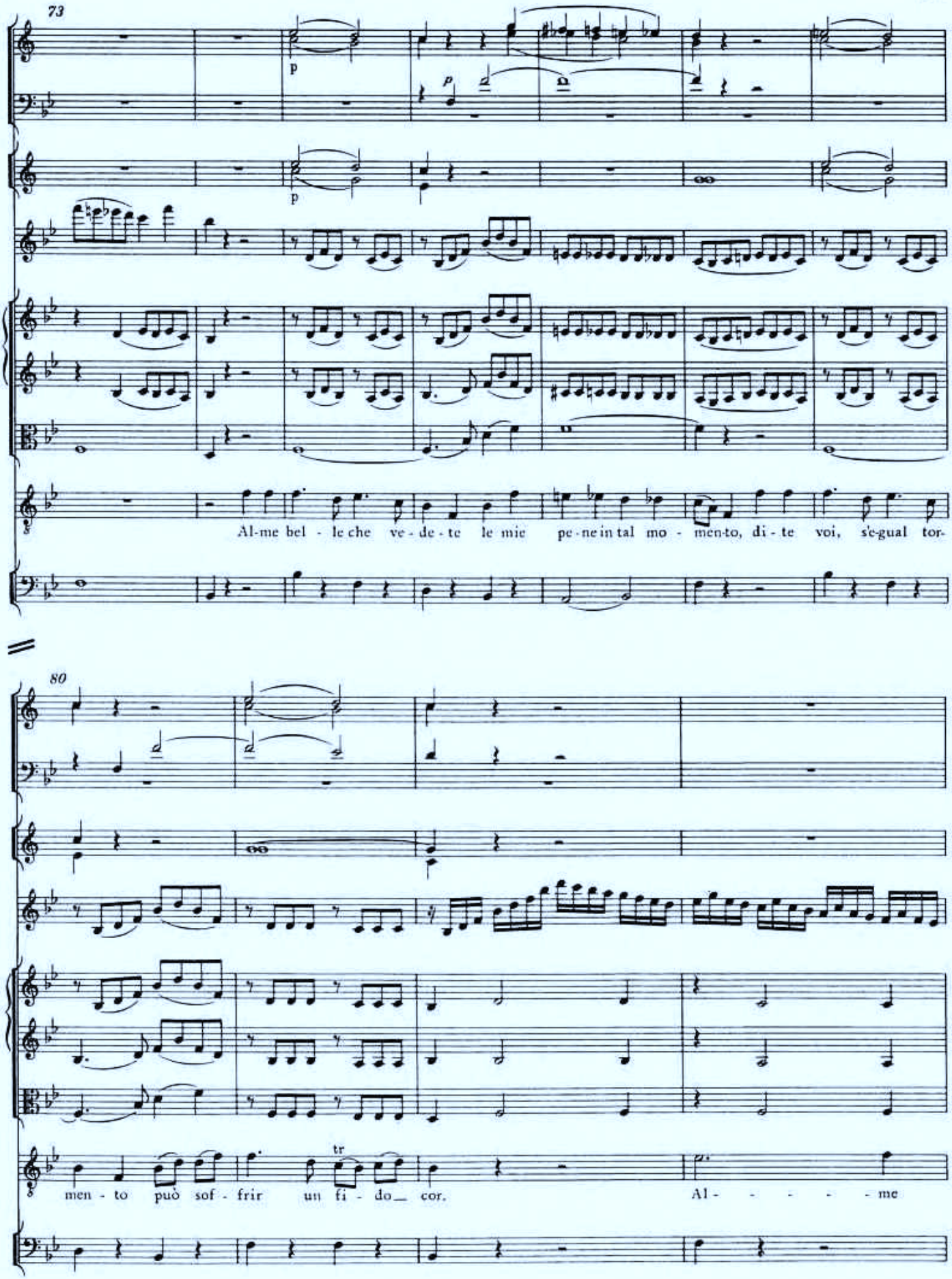

24
va, l'al - ma mi - a man - can - do va, man -
29
can - do va. Tu so-spi-ri? oh duol fu -
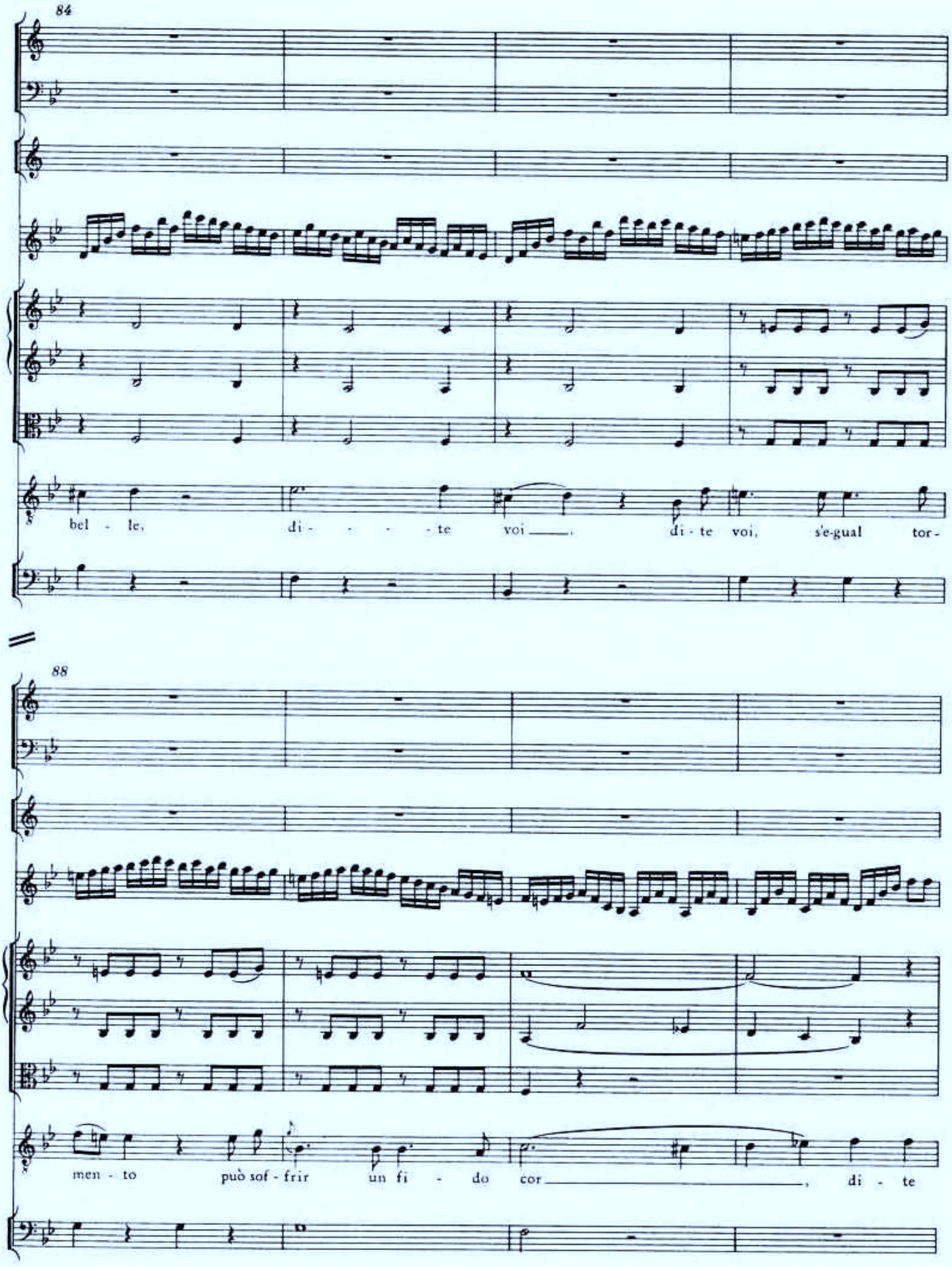

34
cre - scen - - do f
cre - scen - - do f
cre - scen - - do f
tr
cre - scen - do f
cre - - scen - do f
cre - - scen - do f
cre - - scen - do f
ne - sto! pen - sa al-men, pen - sa che i-stan - te è
cre - - scen - - do f
38
p
p
p
p
p
p
p
que-sto! Non mi pos-so, oh Di - o, spie -
pizzicato
p
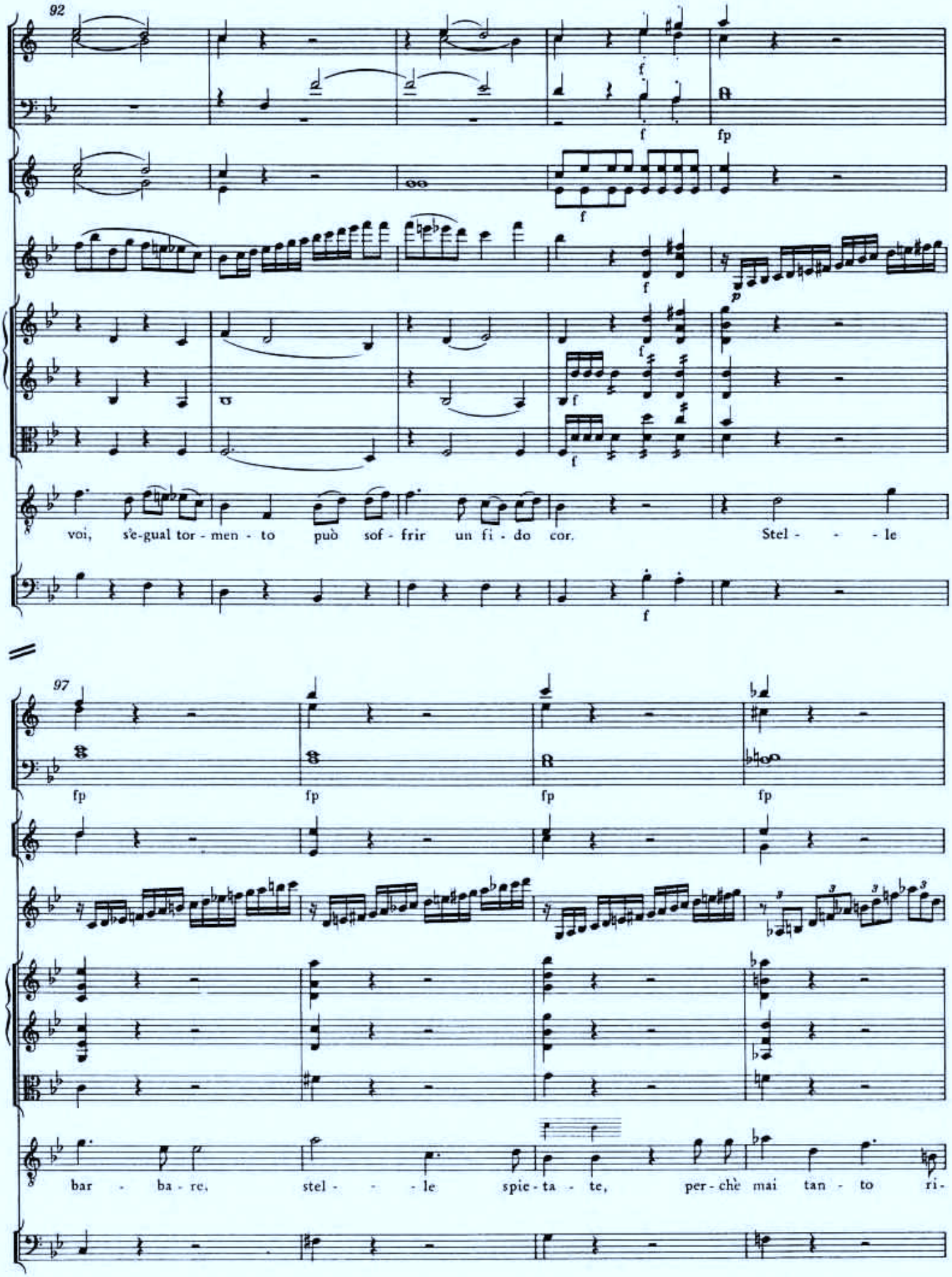

42
crescendo
crescendo
p
p
p
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo
p
p
p
gar, no, ah, non mi pos - so.oh Dio, spie - - - gar, oh
coll'arco
crescendo
p
46
Dio, spie - gar
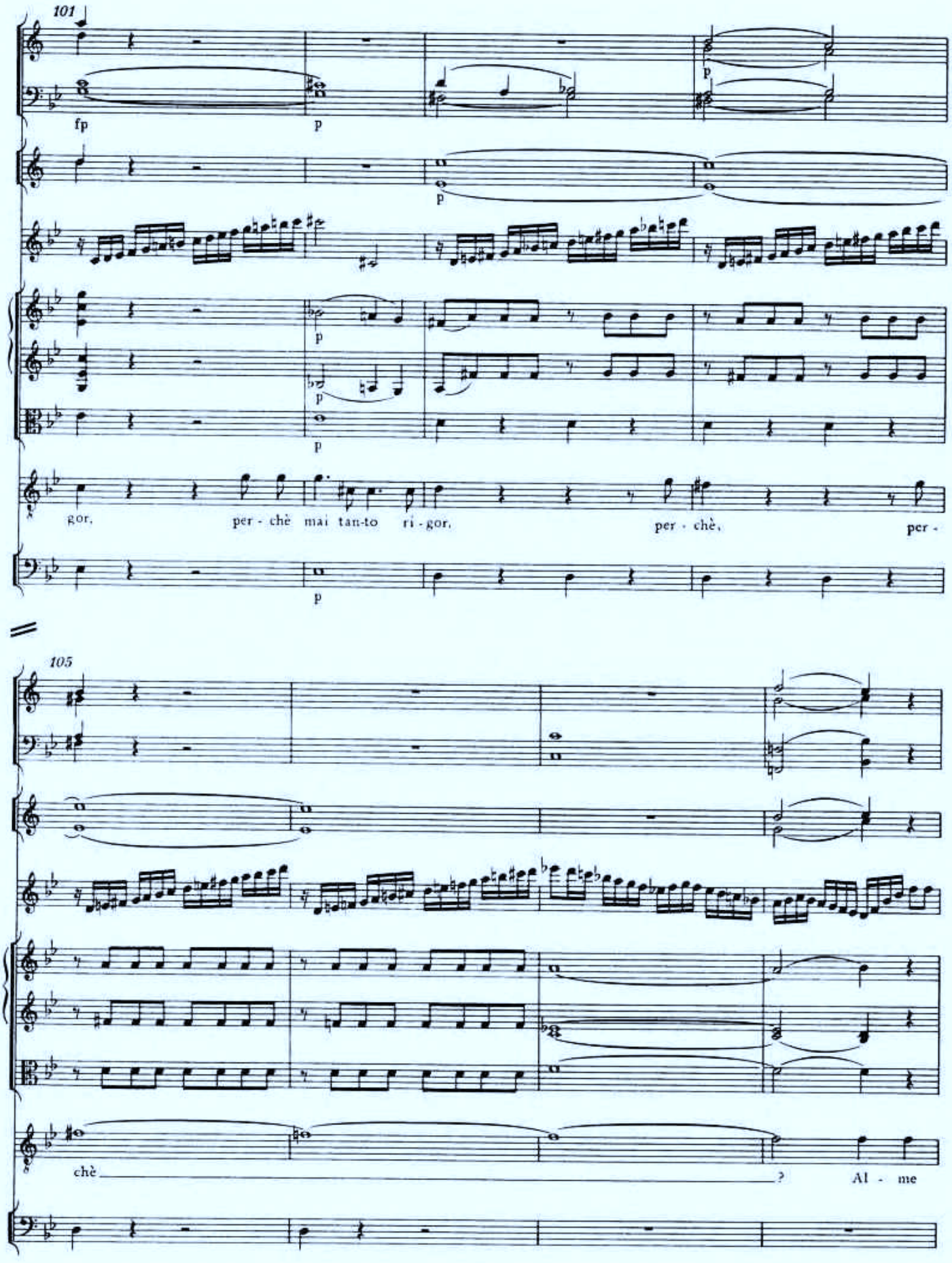

50
Non te - mer, a - ma - to be - ne, per te
55
f
a 2
sem - pre il cor sa - rà.
Stel - le bar - ba - re,
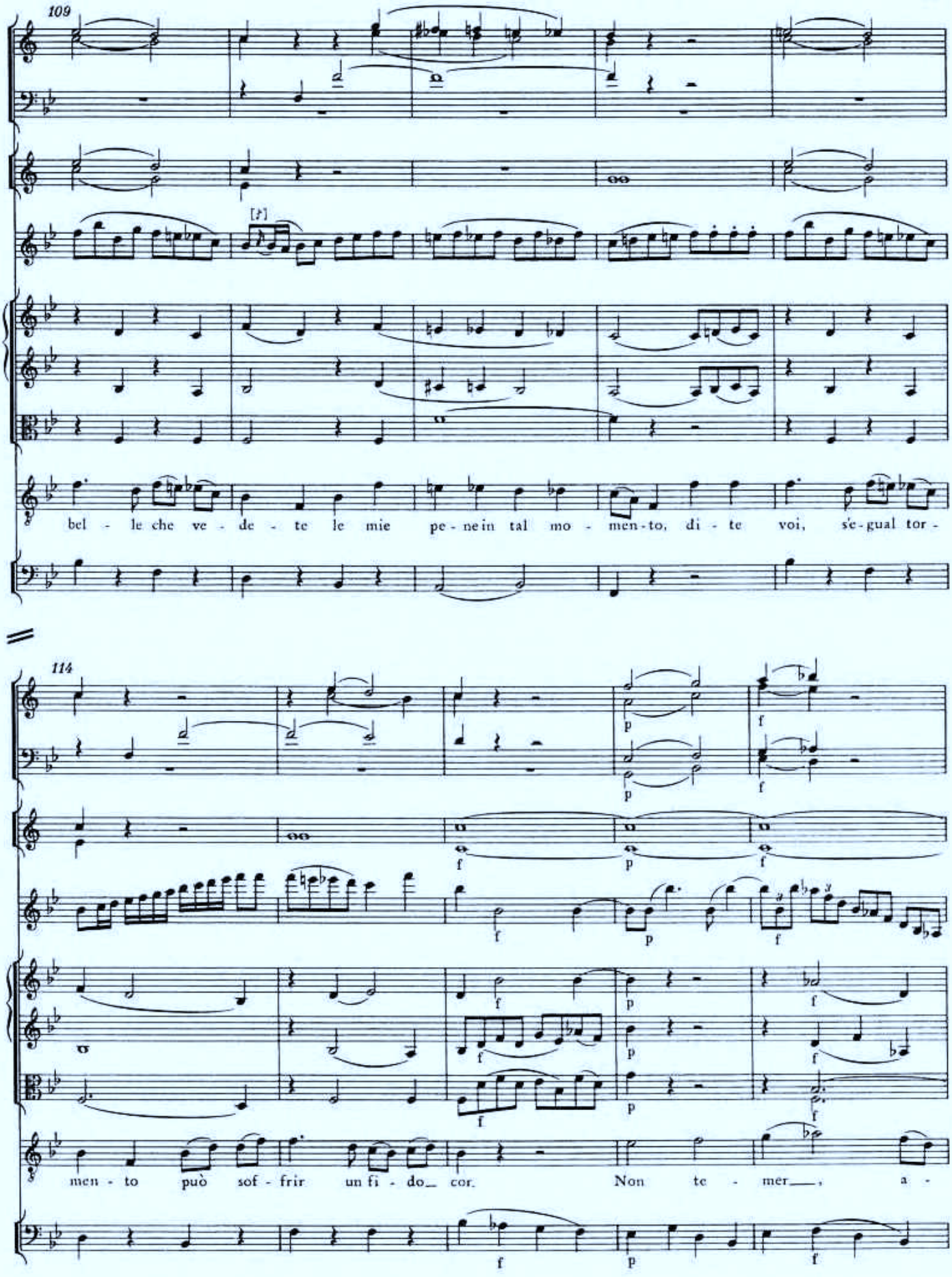

60
stel - le spie - ta - te, per - chè mai tan - to ri - gor, per - chè mai tan - to ri -
66
Allegro moderato
[?]
gor?
*) Vorschlag zur Auszierung der Fermate:
tan - to ri - gor?
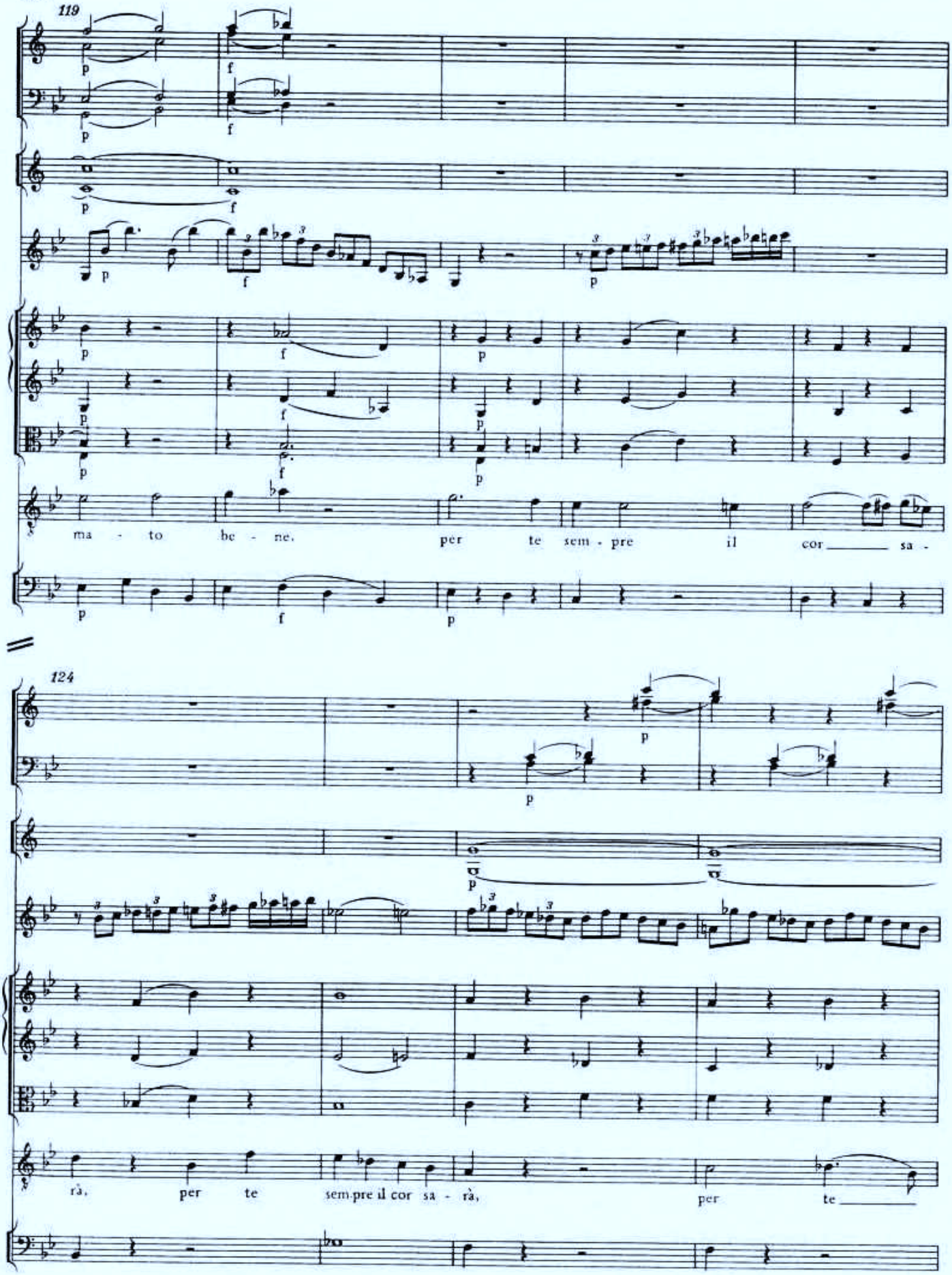

73
p
p
p
Al-me bel - le che ve - de - te le mie pe - ne in tal mo - men-to, di - te voi, s'e-gual tor-
80
tr
men - to può sof - frir un fi - do_ cor.
Al - - - - - me
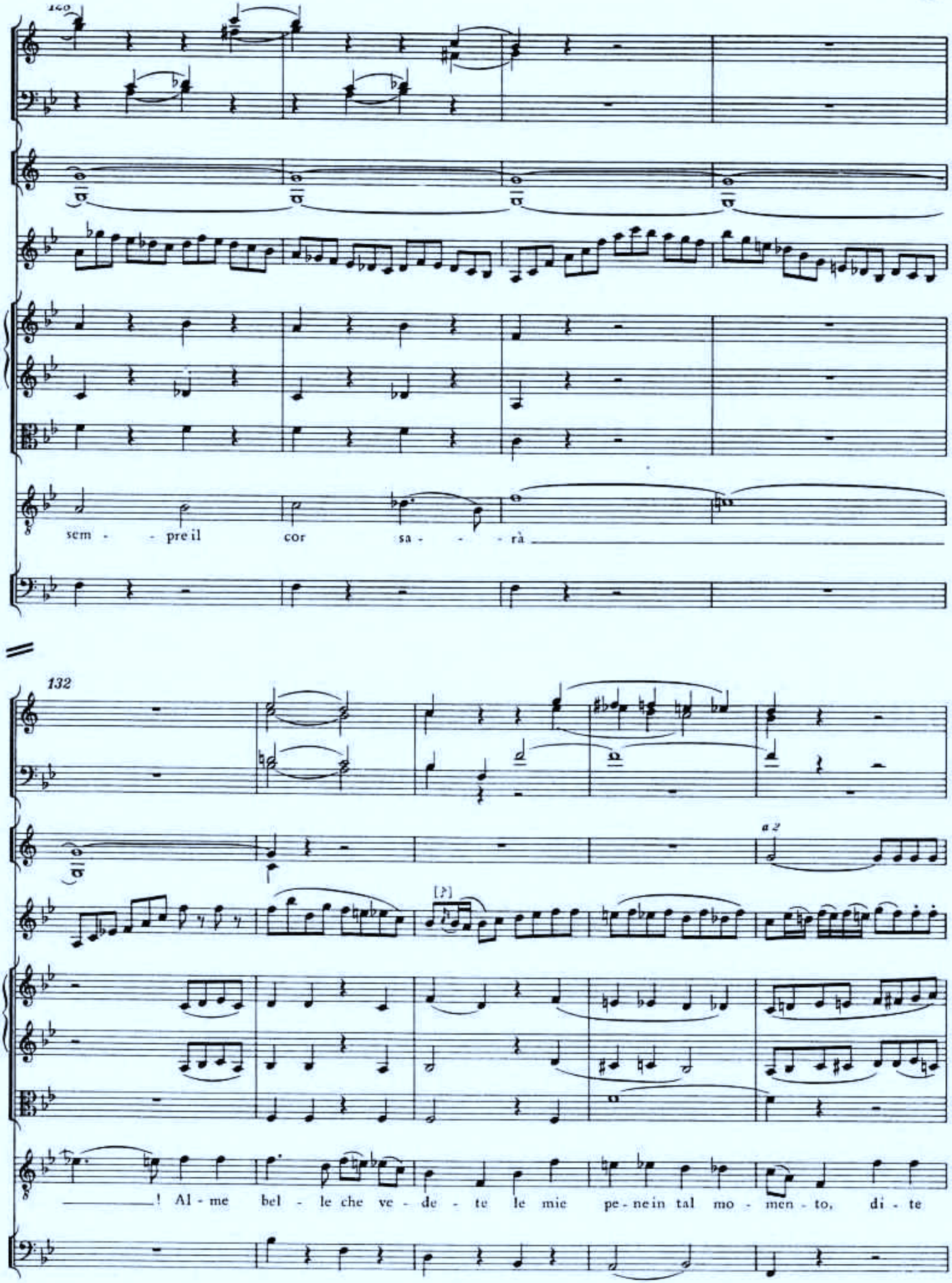

84
bel - le, di - - - - te voi ___, di - te voi, s'e-gual tor -
88
men - to può sof - frir un fi - do cor ___, di - te
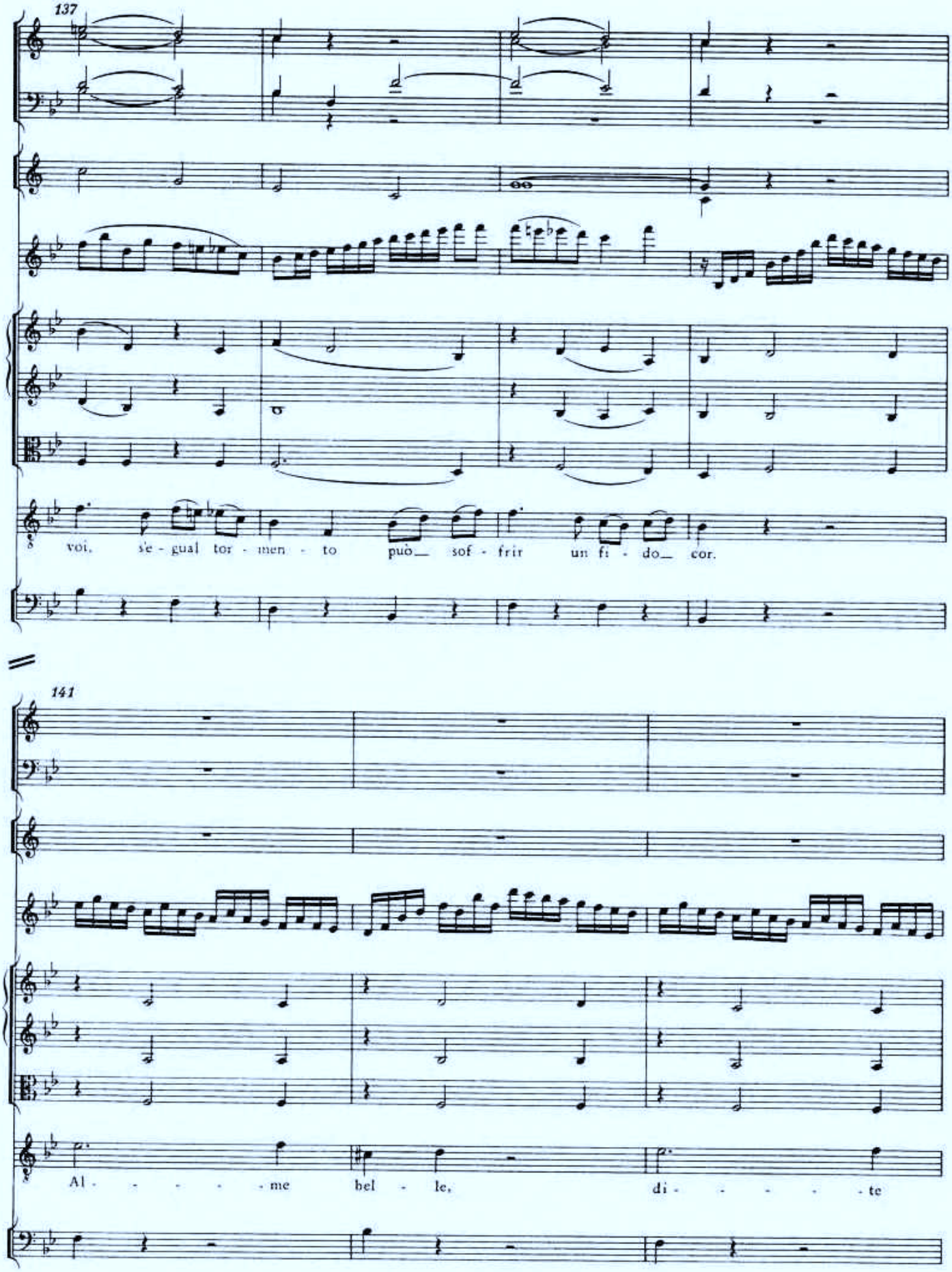

92
f
fp
f
f
f
f
p
voi, s'e-gual tor - men - to può sof - frir un fi - do cor. Stel - - - le
97
fp
fp
fp
fp
bar - ba - re, stel - - - le spie - ta - te, per - chè mai tan - to ri-
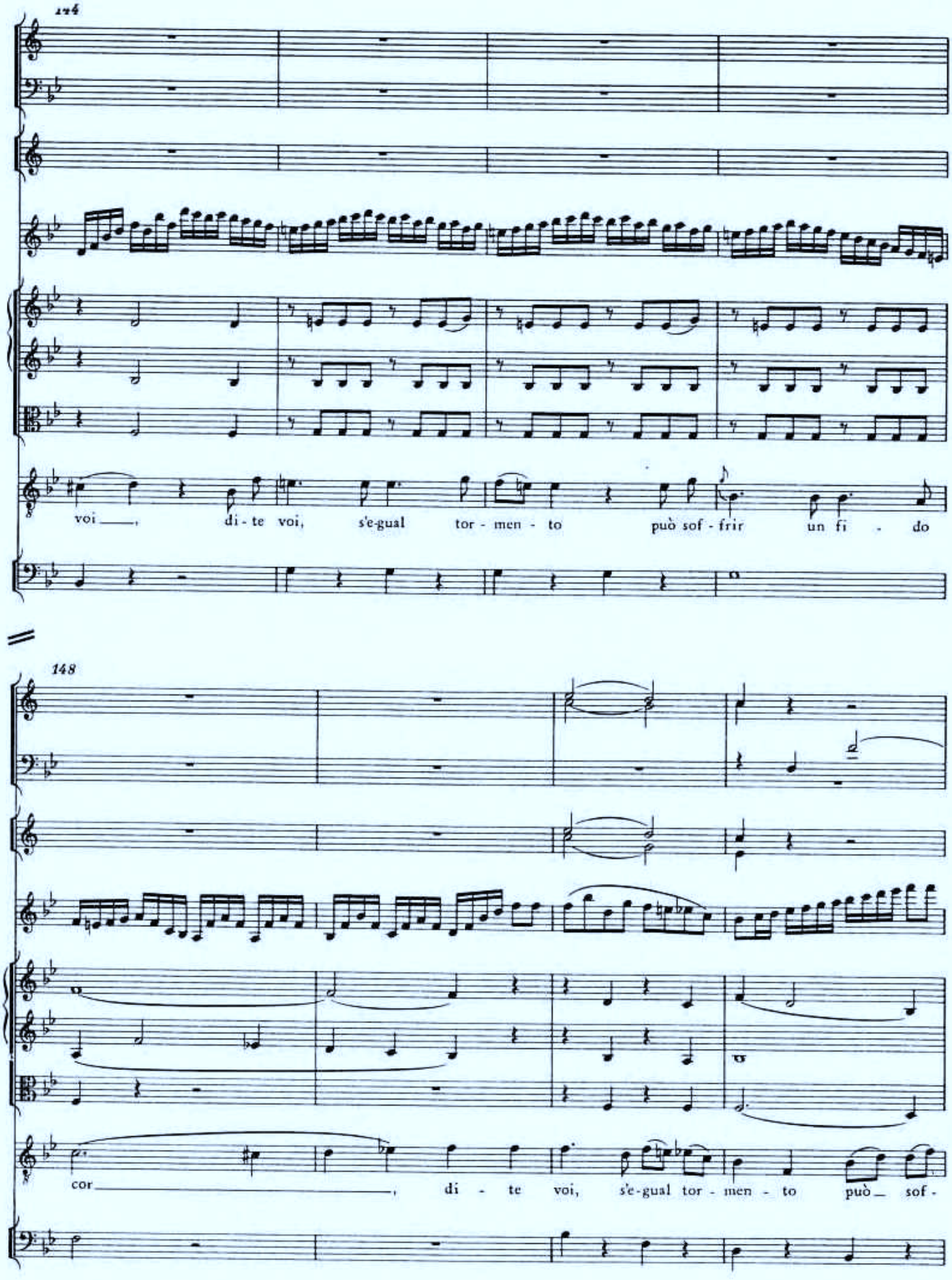

101
fp
p
p
p
p
p
gor, per - chè mai tan-to ri - gor, per - chè, per -
105
chè ?
Al - me


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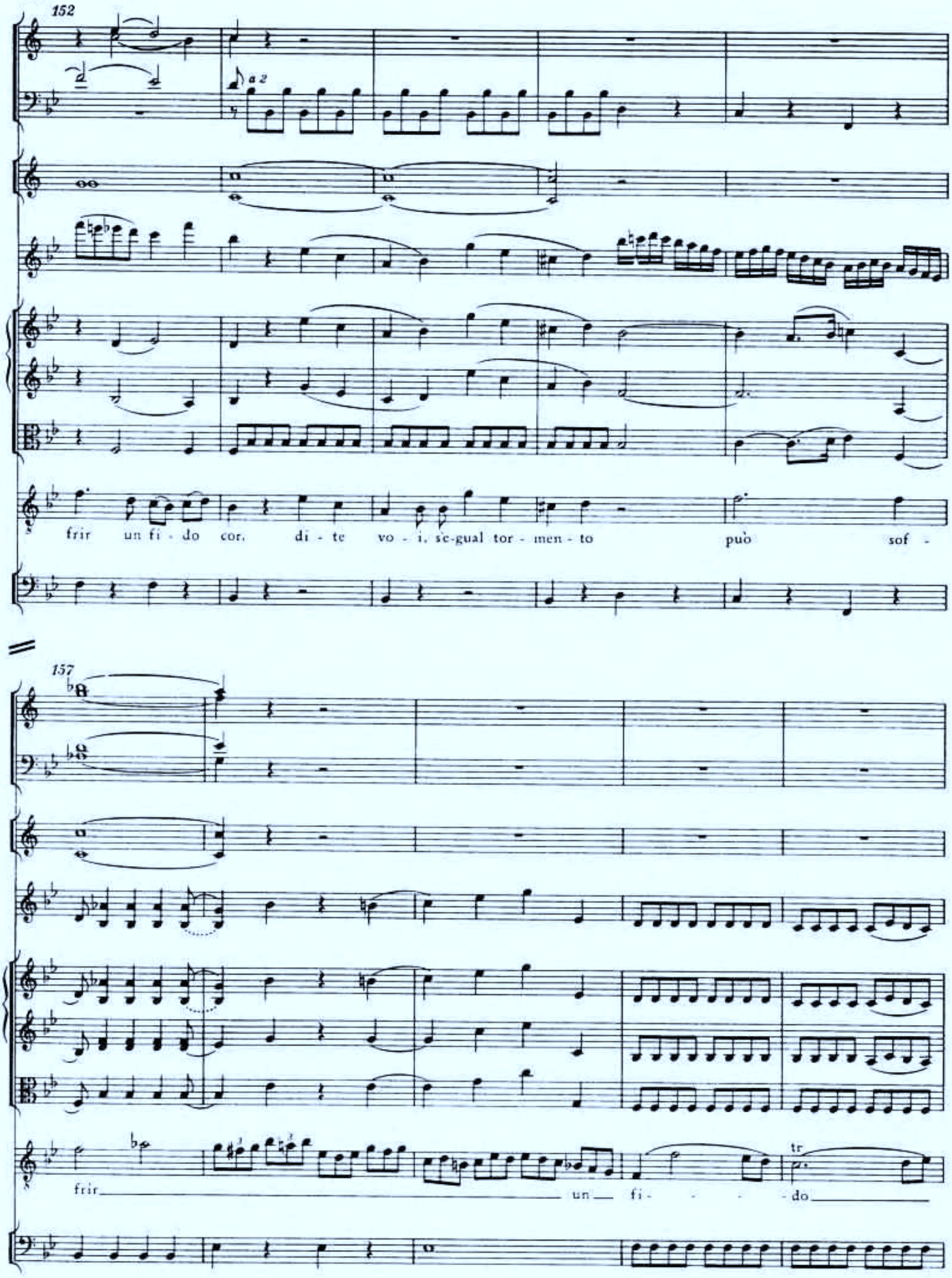

119
ma - to be - ne. per te sem - pre il cor sa -
124
rà, per te sem.pre il cor sa - rà, per te
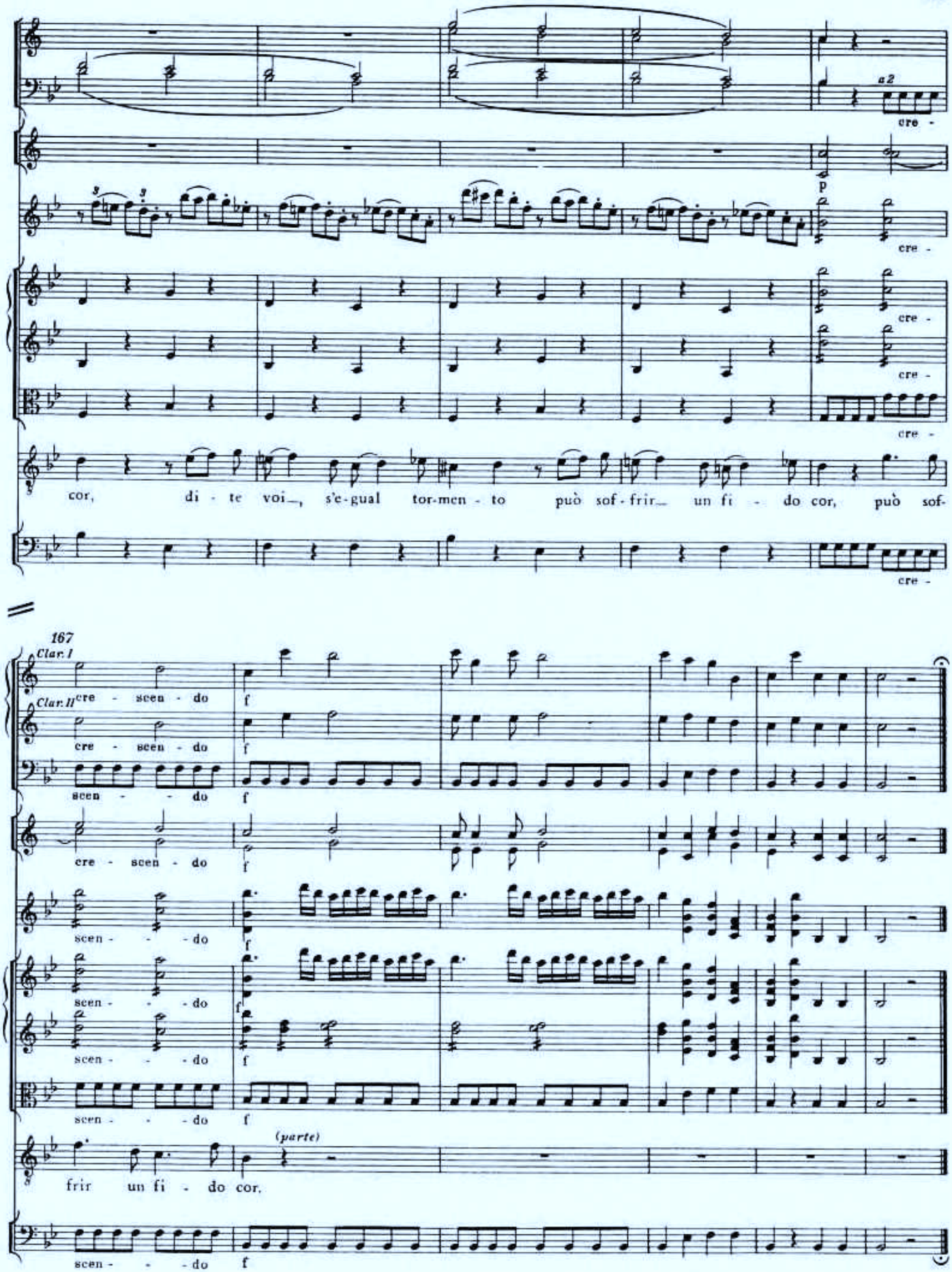

sem - - pre il cor sa - - - rà
132
a 2
! Al - me bel - le che ve - de - te le mie pe - ne in tal mo - men - to, di - te


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



Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)
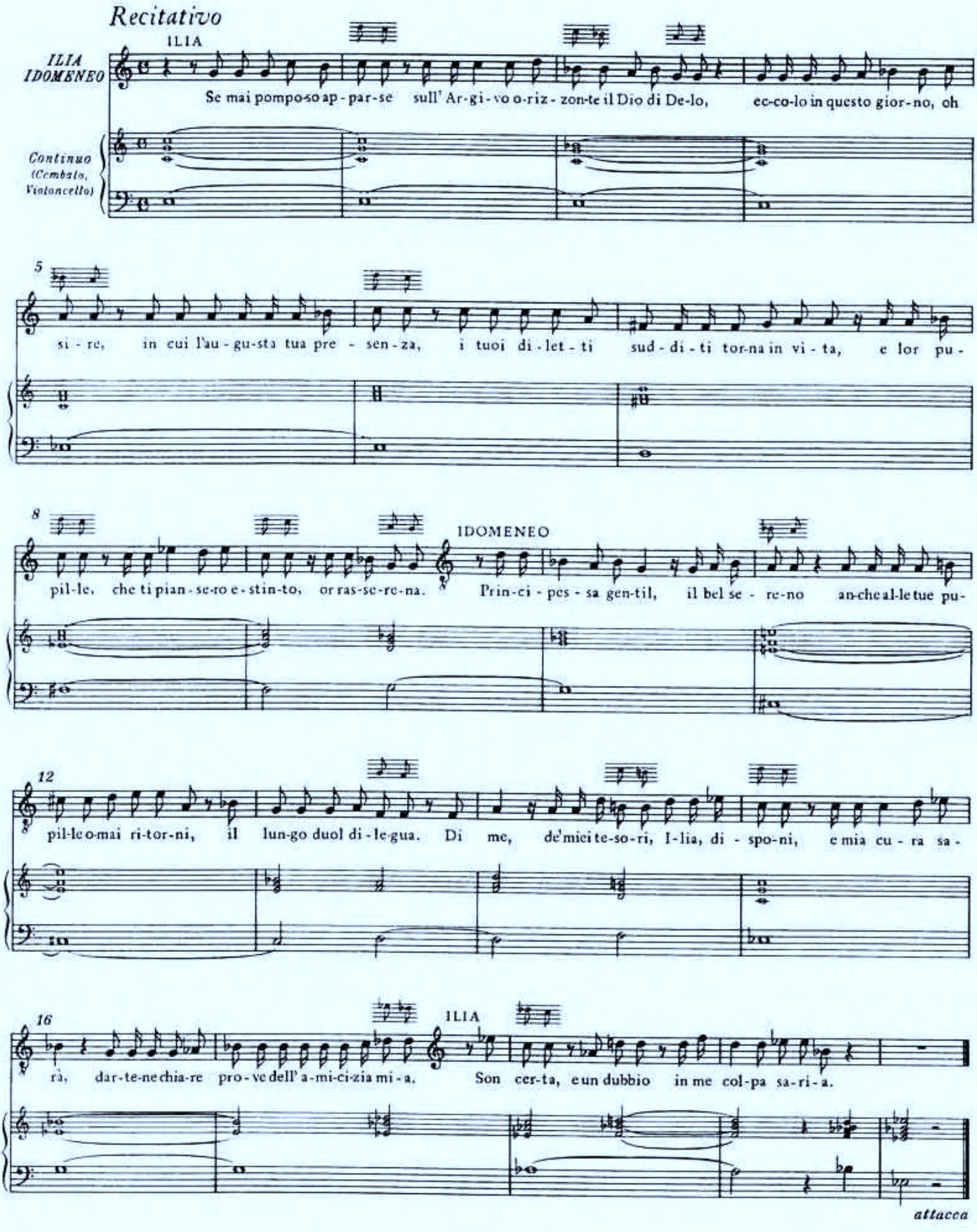

152
a 2
frir un fi - do cor. di - te vo - i, se-gual tor - men - to può sof -
157
frir un fi - - - - do
tr

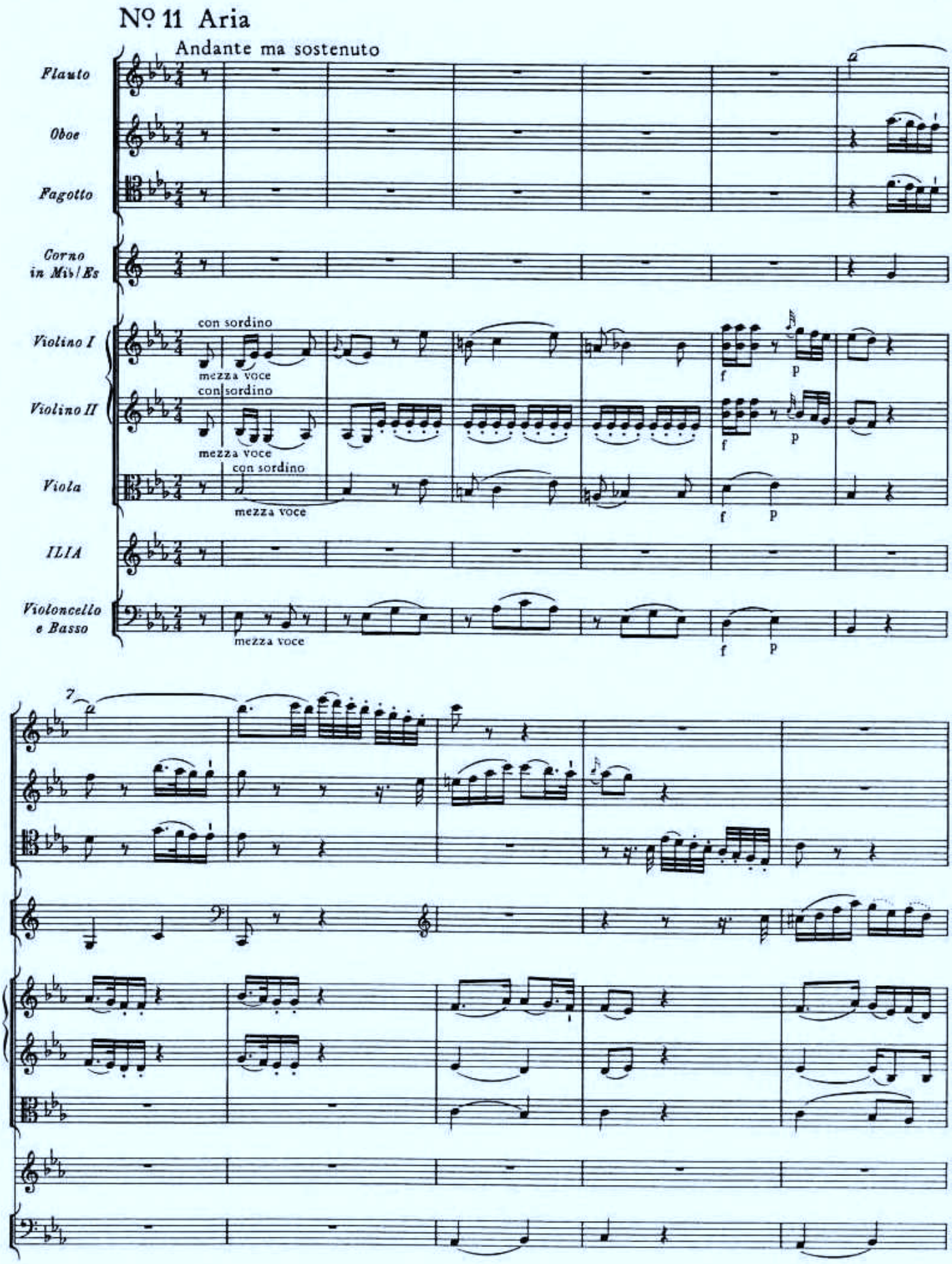

a2
cre -
p
cre -
cre -
cre -
cre -
cor, di - te voi_, s'e-gual tor-men - to può sof - frir_ un fi - do cor, può sof-
cre -
167
Clar. I
Clar. II
cre - scen - do
f
cre - scen - do
f
scen - - do
f
cre - scen - do
f
scen - - do
f
scen - - do
f
scen - - do
f
(parte)
frir un fi - do cor,
scen - - do
f
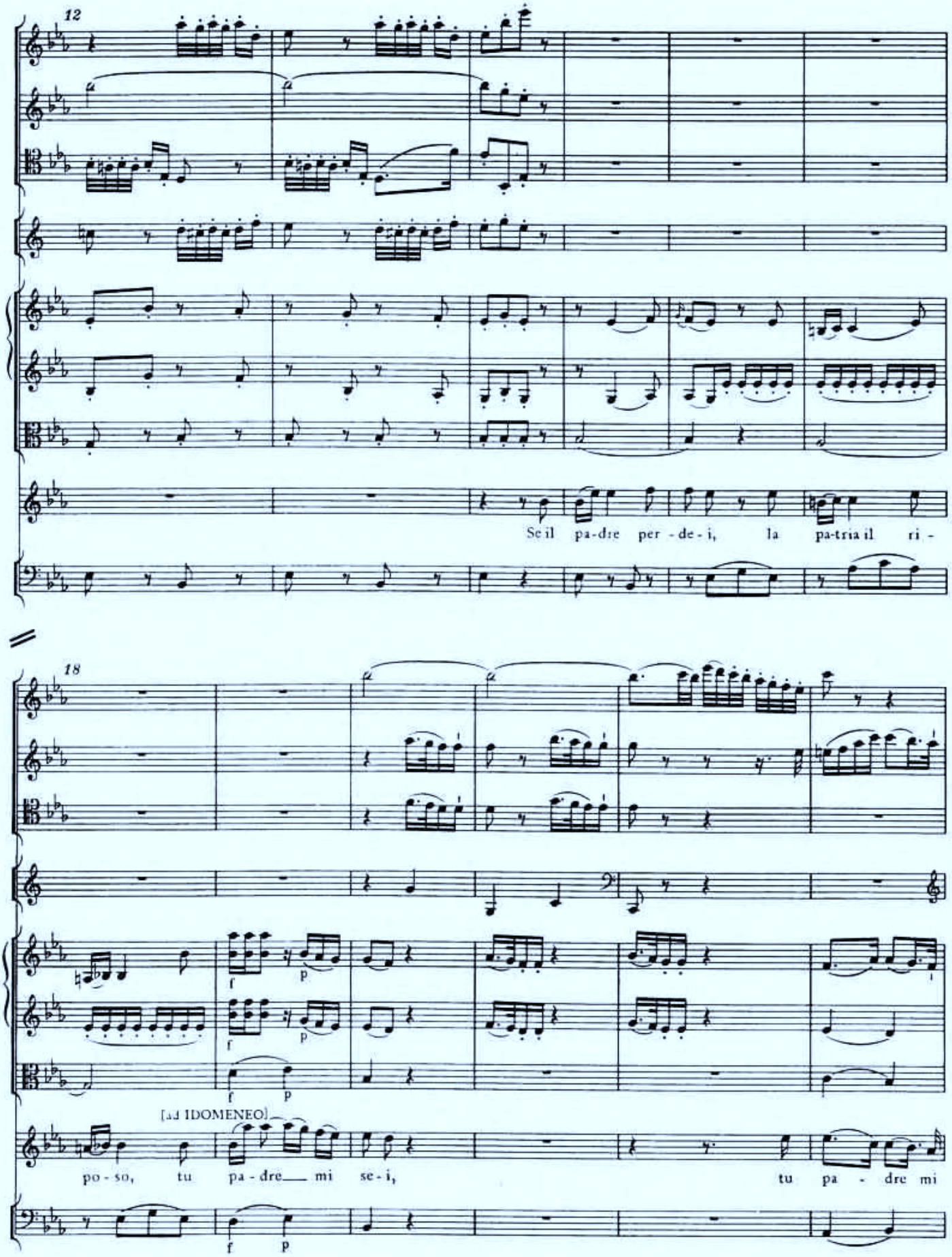
Scena II
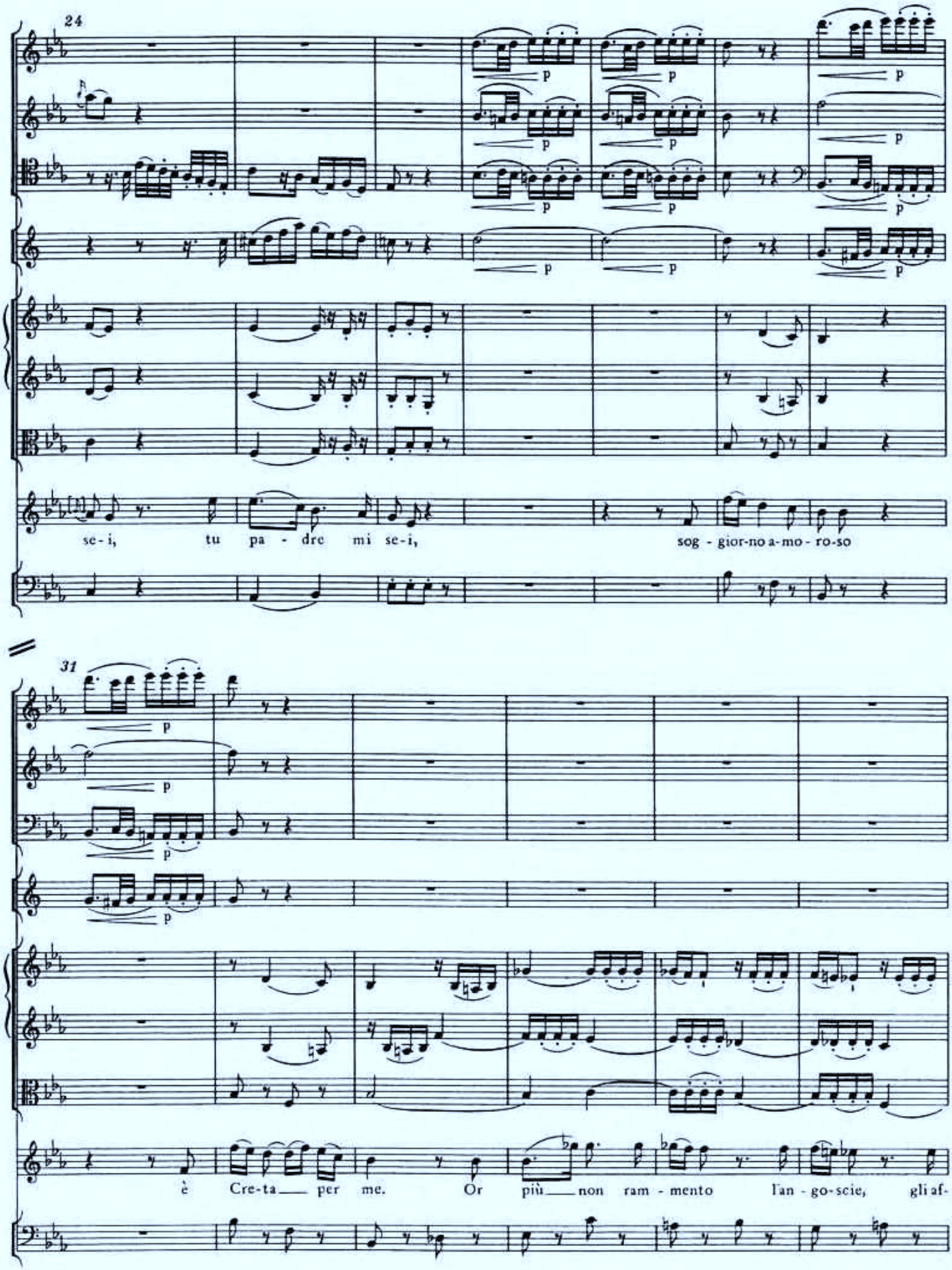
IDOMENEO, ILIA.
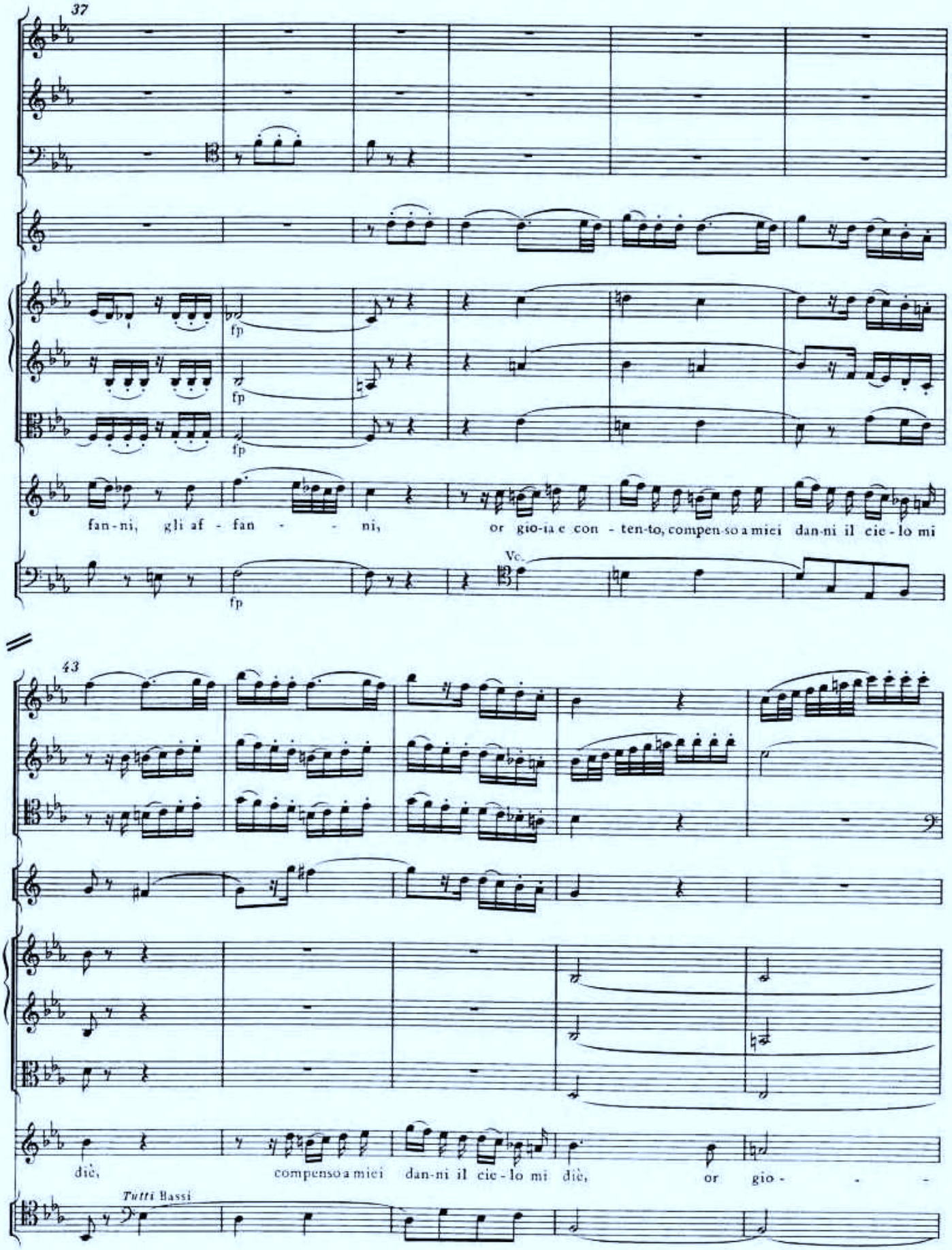
Recitativo
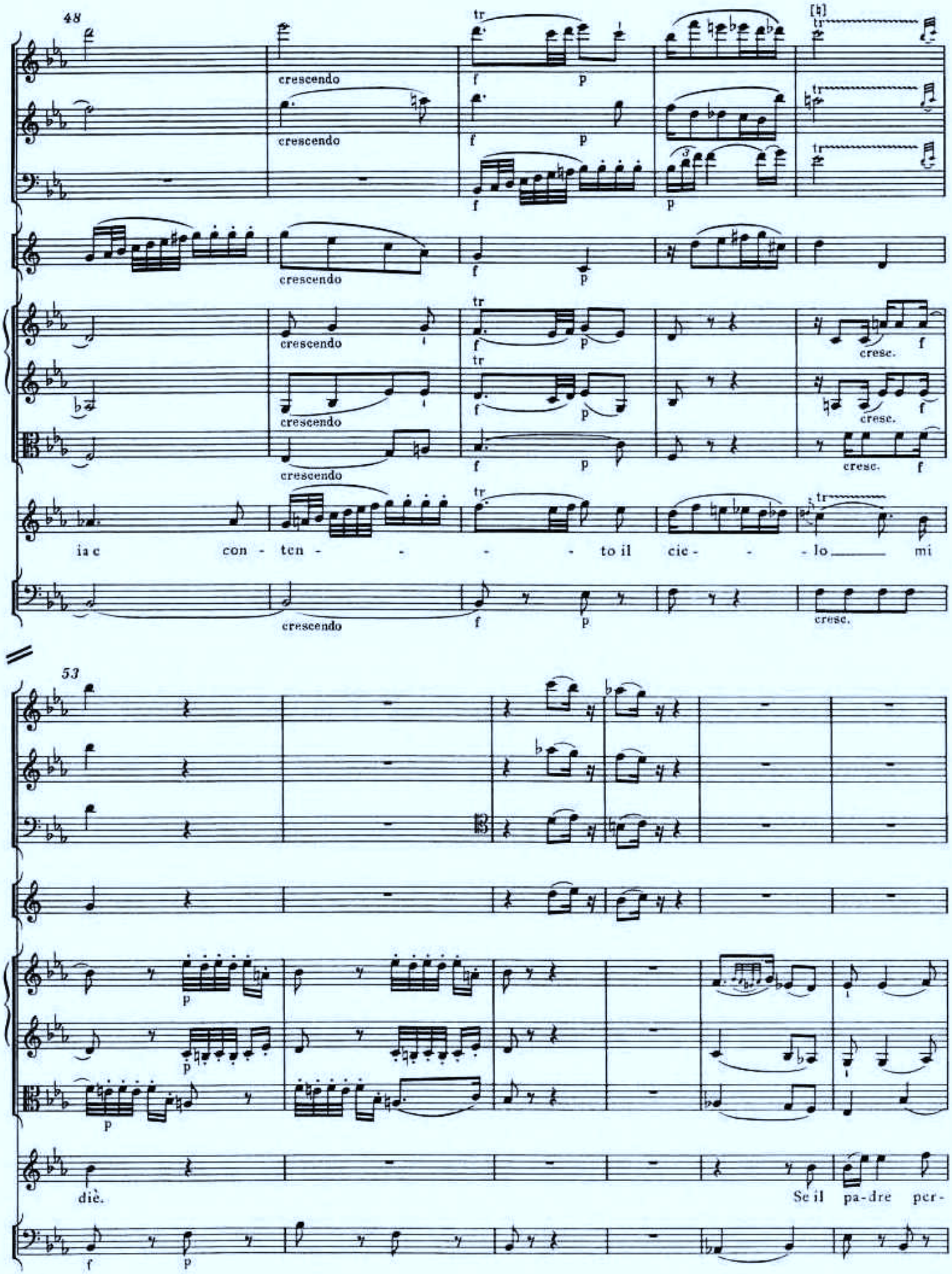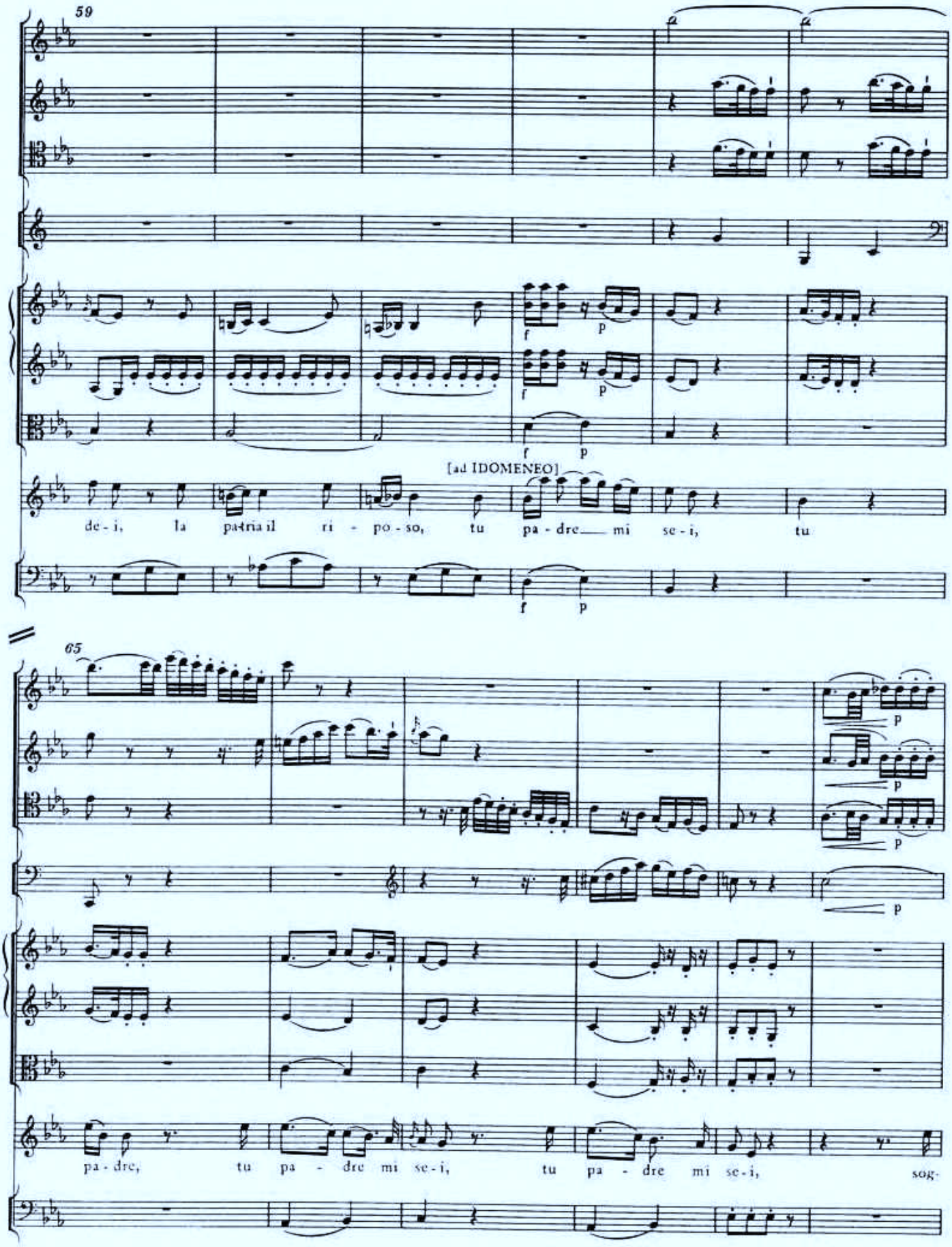



Nº 11 Aria
Andante ma sostenuto
Flauto
Oboe
Fagotto
Corno in Mib/Es
Violino I
Violino II
Viola
ILIA
Violoncello e Basso
con sordino
mezza voce
f
p
7
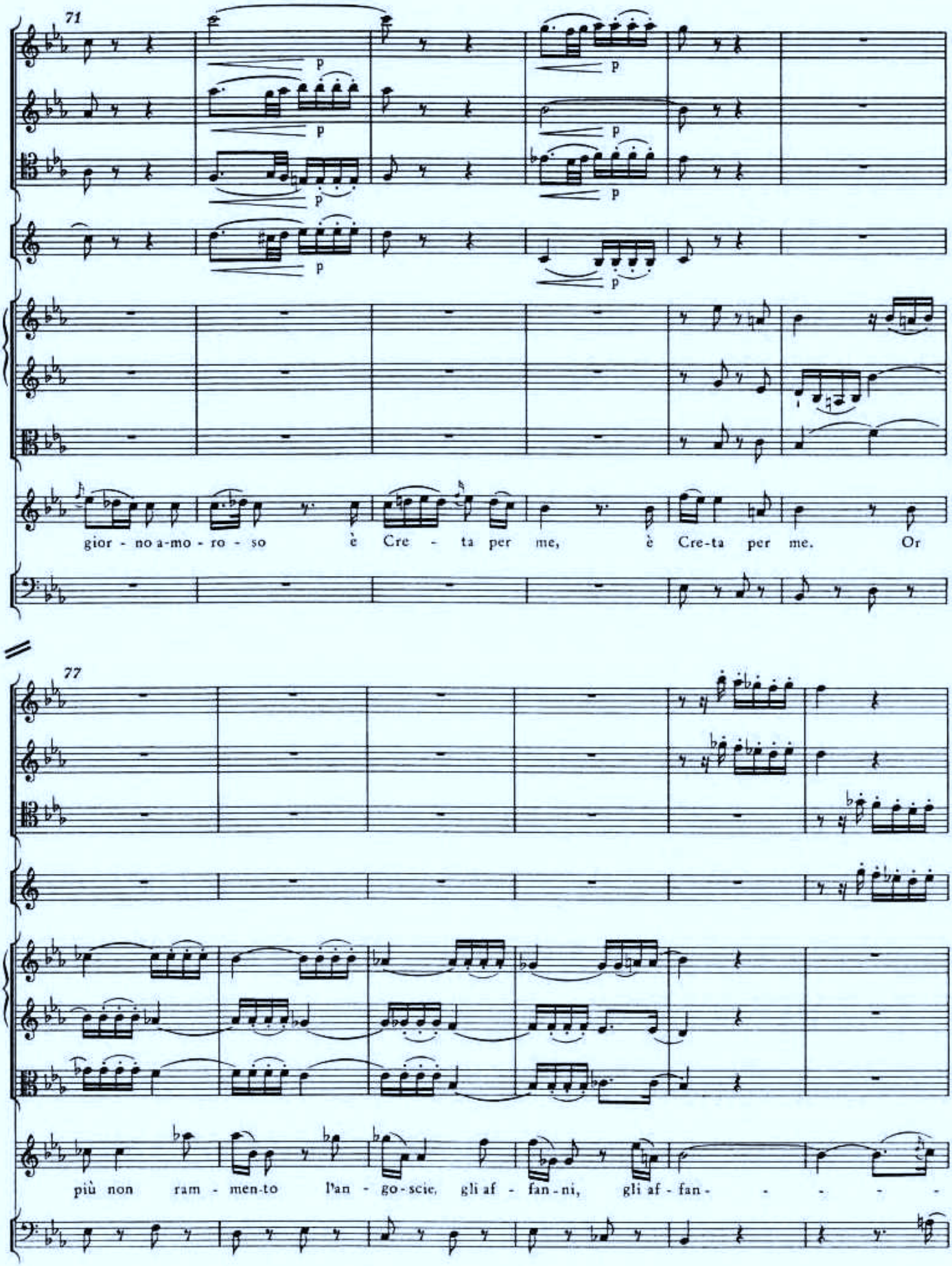

12
Se il pa-dre per-de-i, la pa-tria il ri-
18
f p
f p
f p
[ad IDOMENEO]
po-so, tu pa-dre mi se-i, tu pa-dre mi
f p
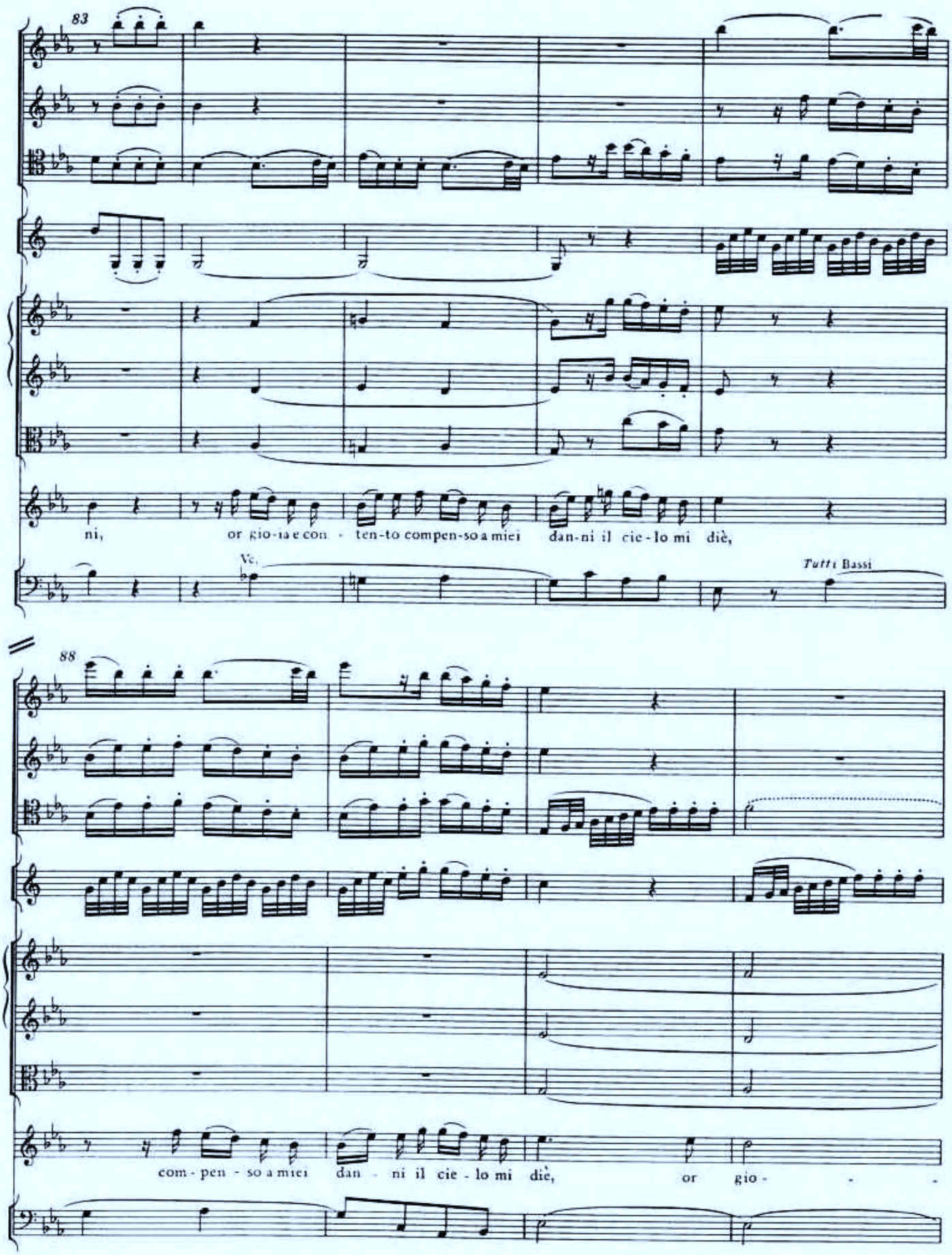

24
p
se-i, tu pa - dre mi se-i, sog - gior-no a-mo - ro-so
31
p
è Cre-ta per me. Or più non ram - mento l'an - go-scie, gli af-
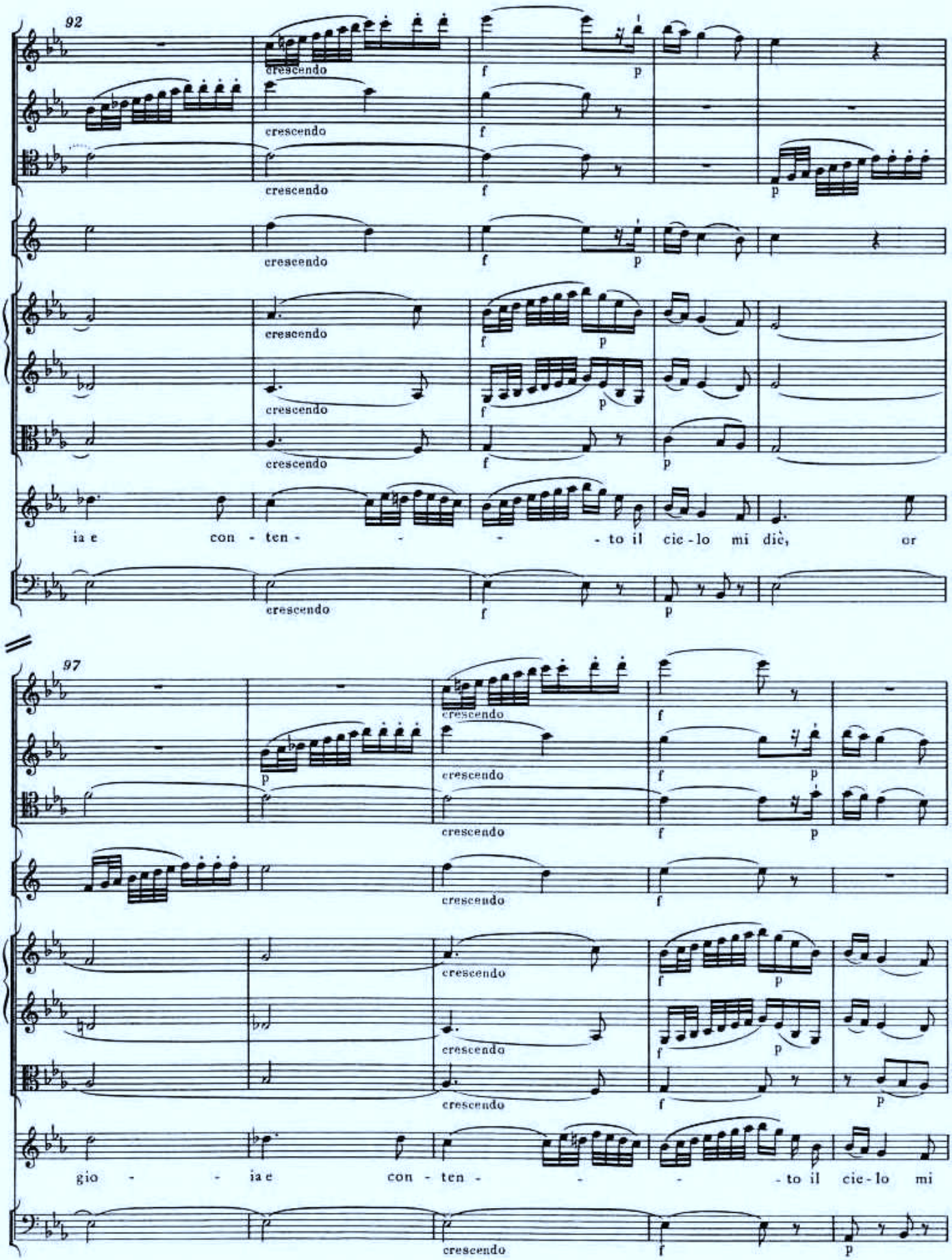

37
fp
fp
fp
fan - ni, gli af - fan - - ni, or gio-ia e con - ten-to, compen-so a miei dan-ni il cie - lo mi
Vc.
fp
43
diè, compenso a miei dan-ni il cie - lo mi diè, or gio - - -
Tutti Bassi

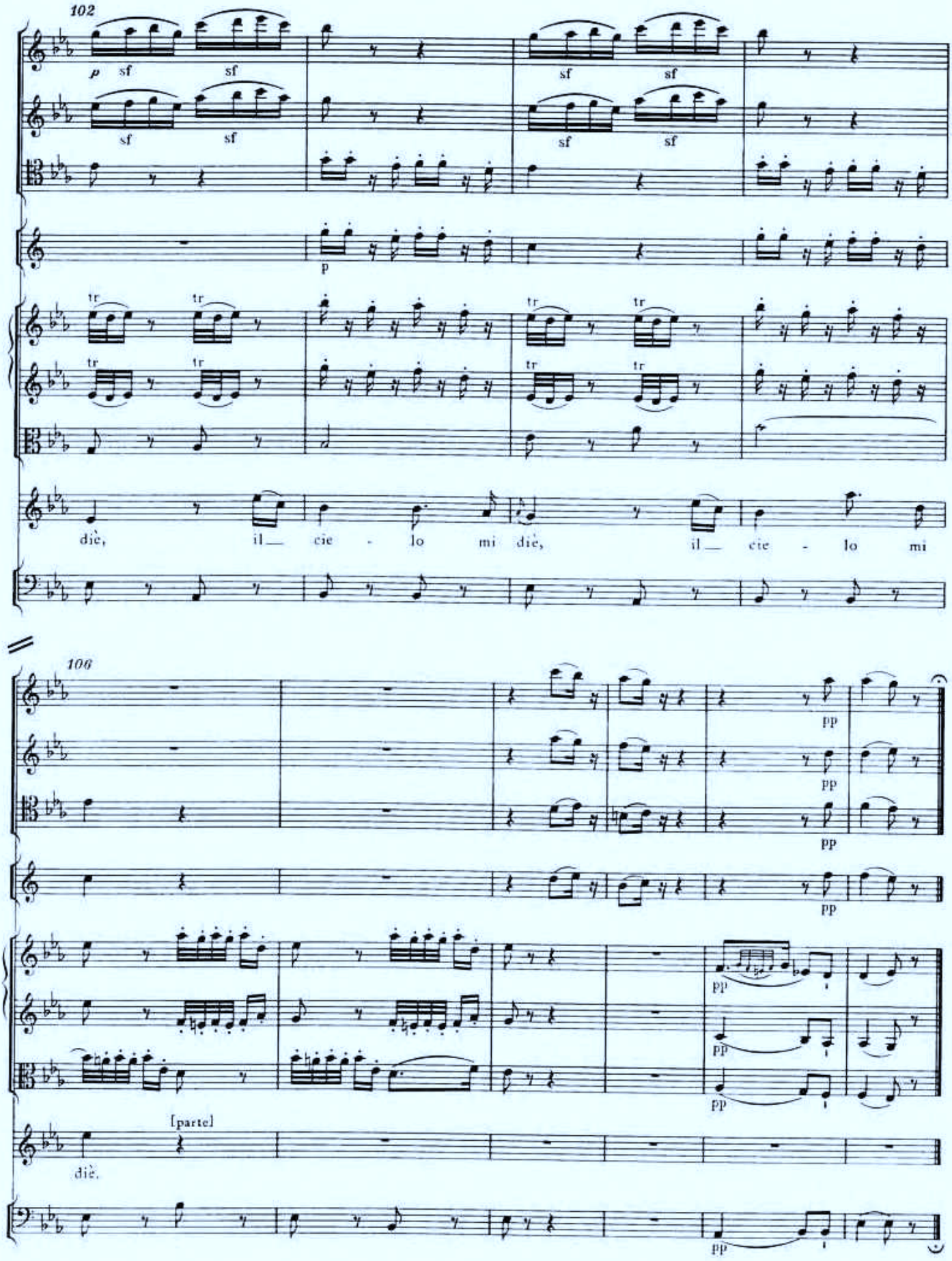

48
crescendo
f
p
cresc.
ia c con - ten - - - - to il cie - - - lo mi
53
die.
Se il pa-dre per-


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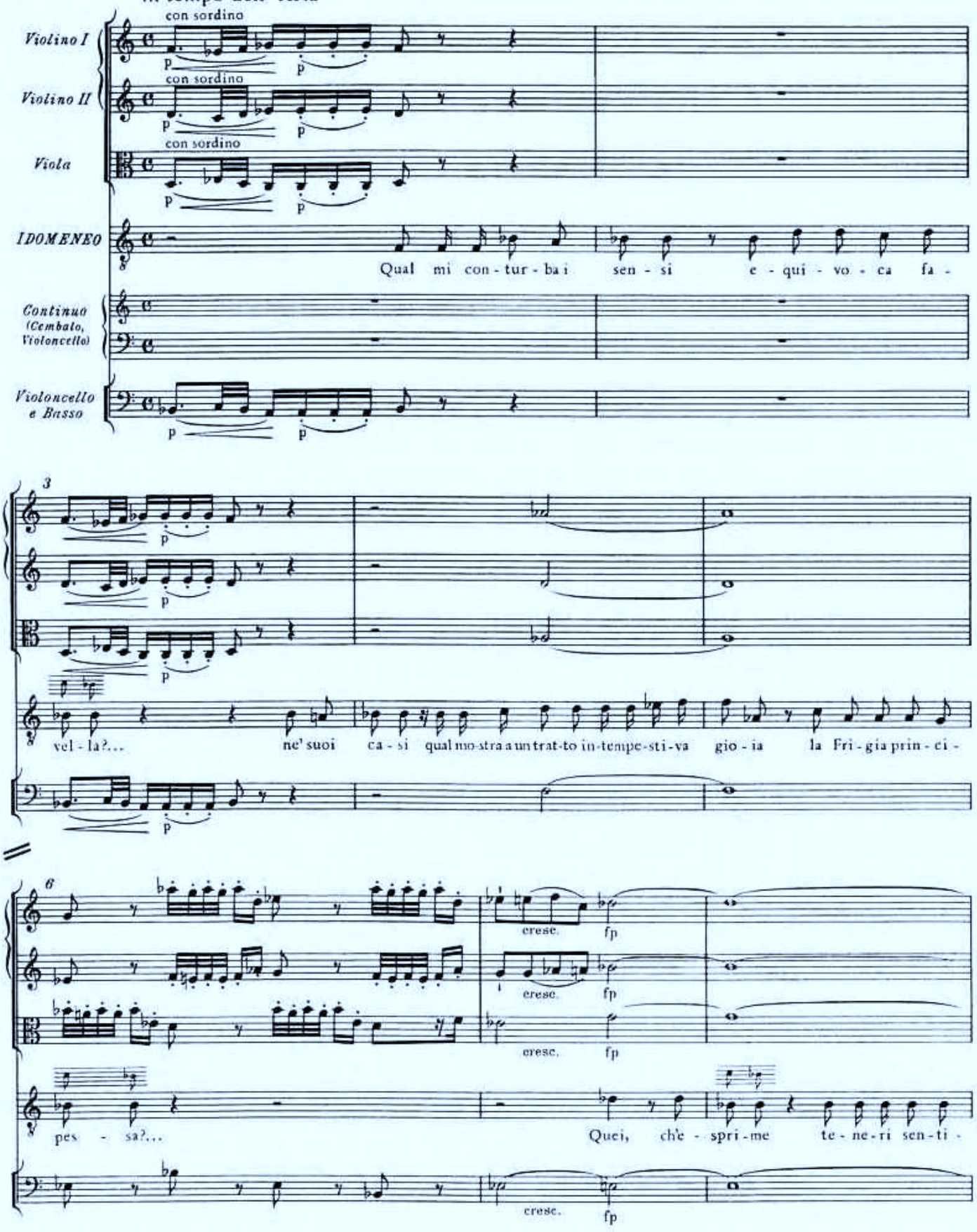

102
106
[parte]
die, il cie - lo mi die, il cie - lo mi
die.
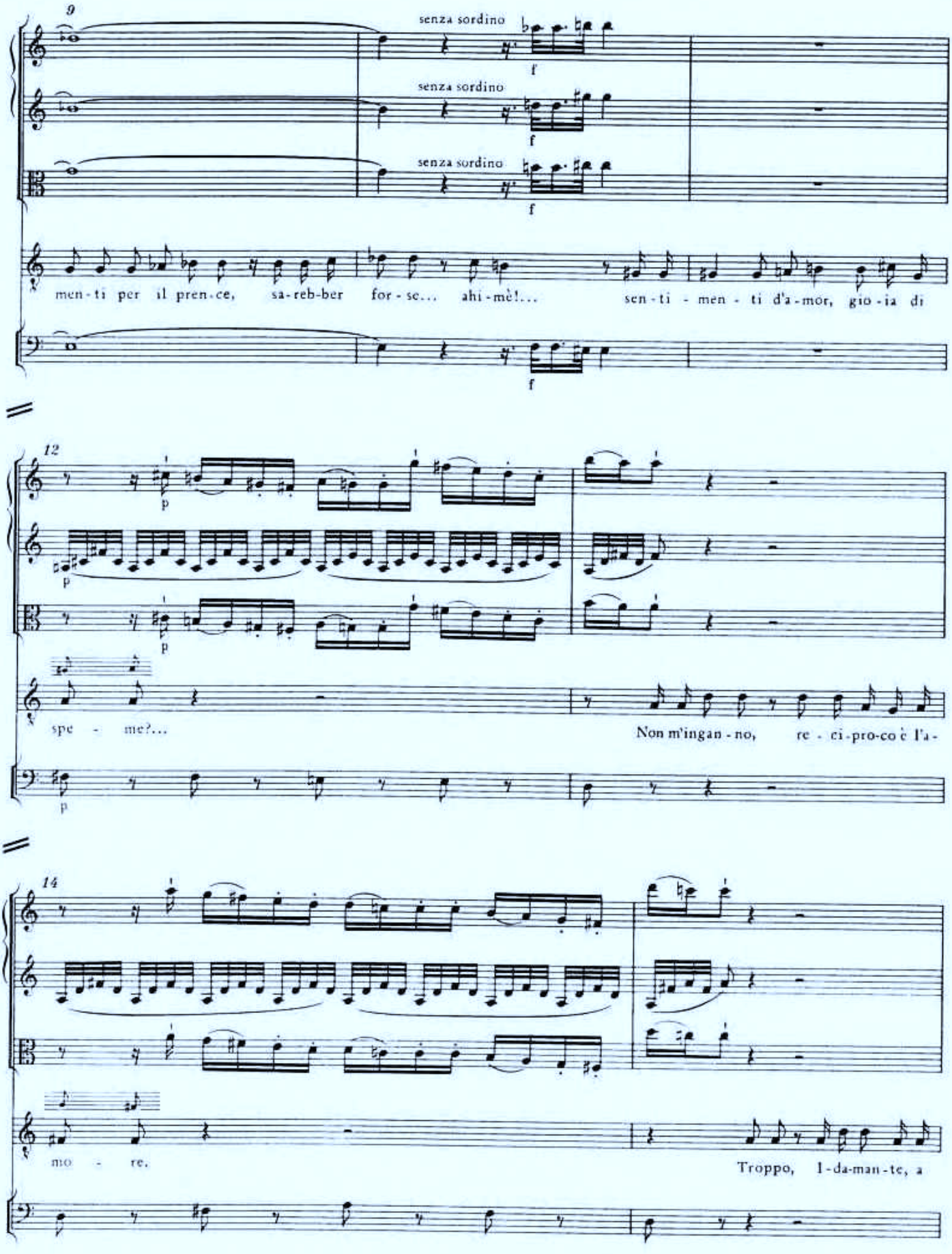
Scena III
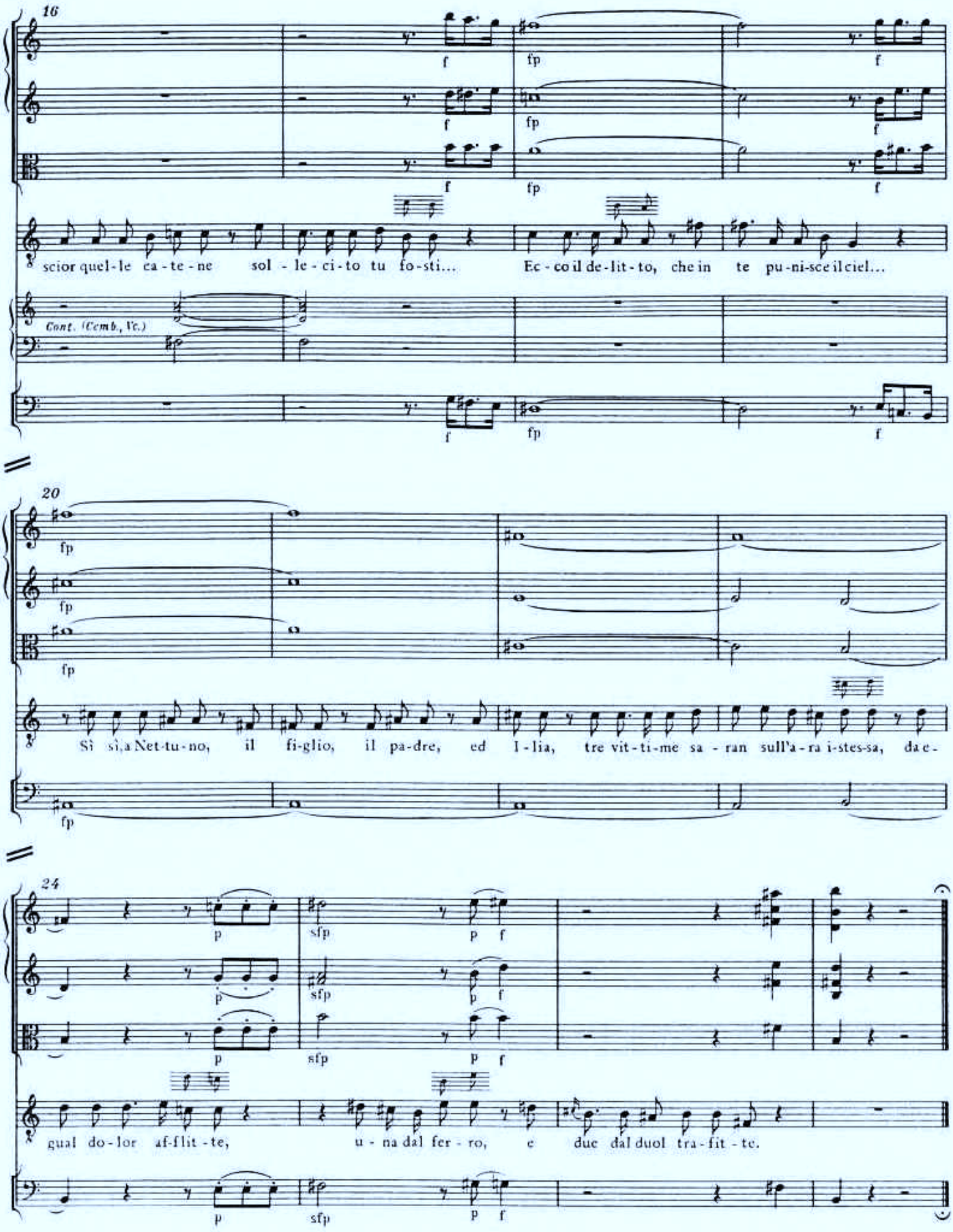
Recitativo

In tempo dell' Aria

IDOMENEO solo.
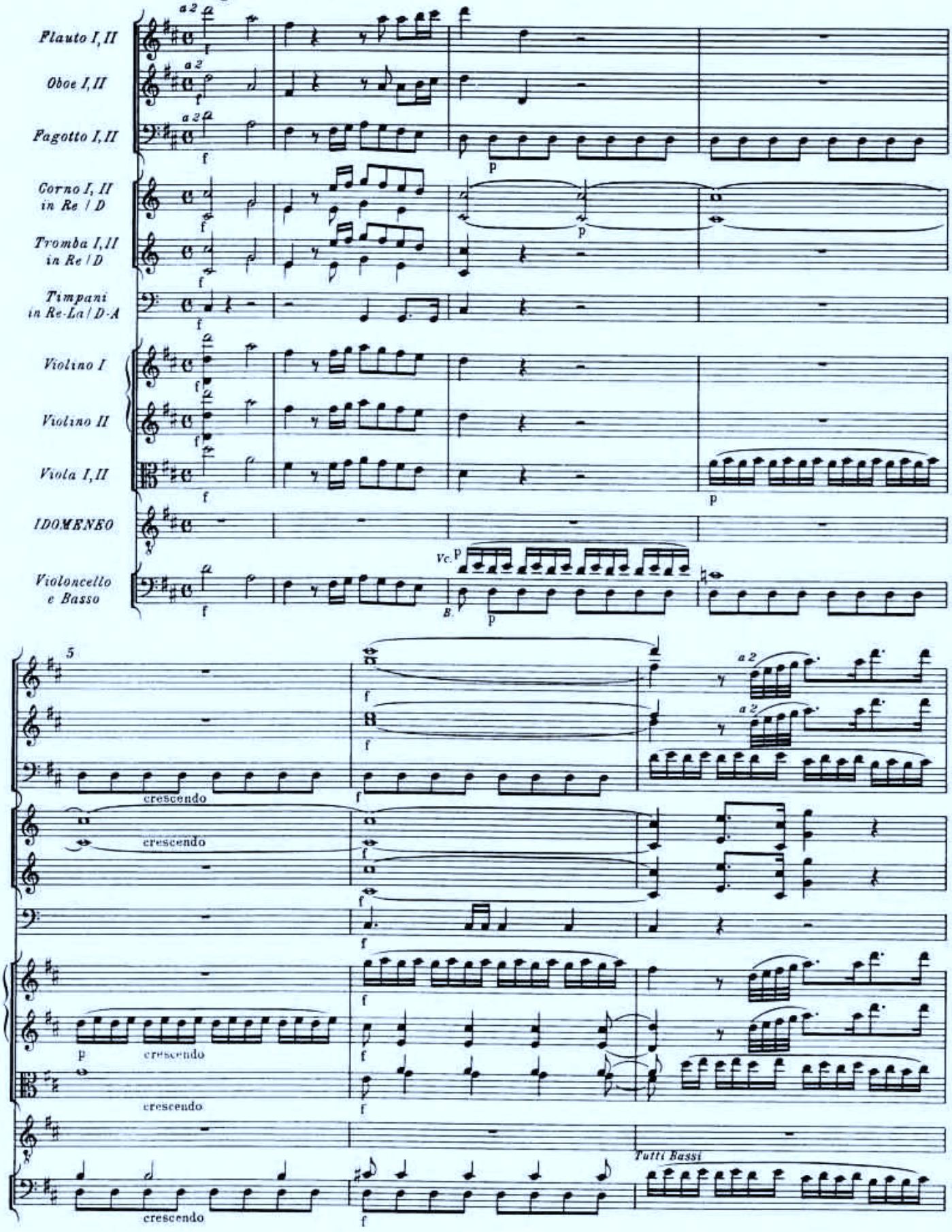



9
senza sordino
f
senza sordino
f
senza sordino
f
f
men - ti per il pren - ce, sa - reb - ber for - se... ahi - mè!... sen - ti - men - ti d'a - mor, gio - ia di
12
p
p
p
spe - me?...
Non m'ingan - no, re - ci - pro - co è l'a -
14
mo - re.
Troppo, I - da - man - te, a
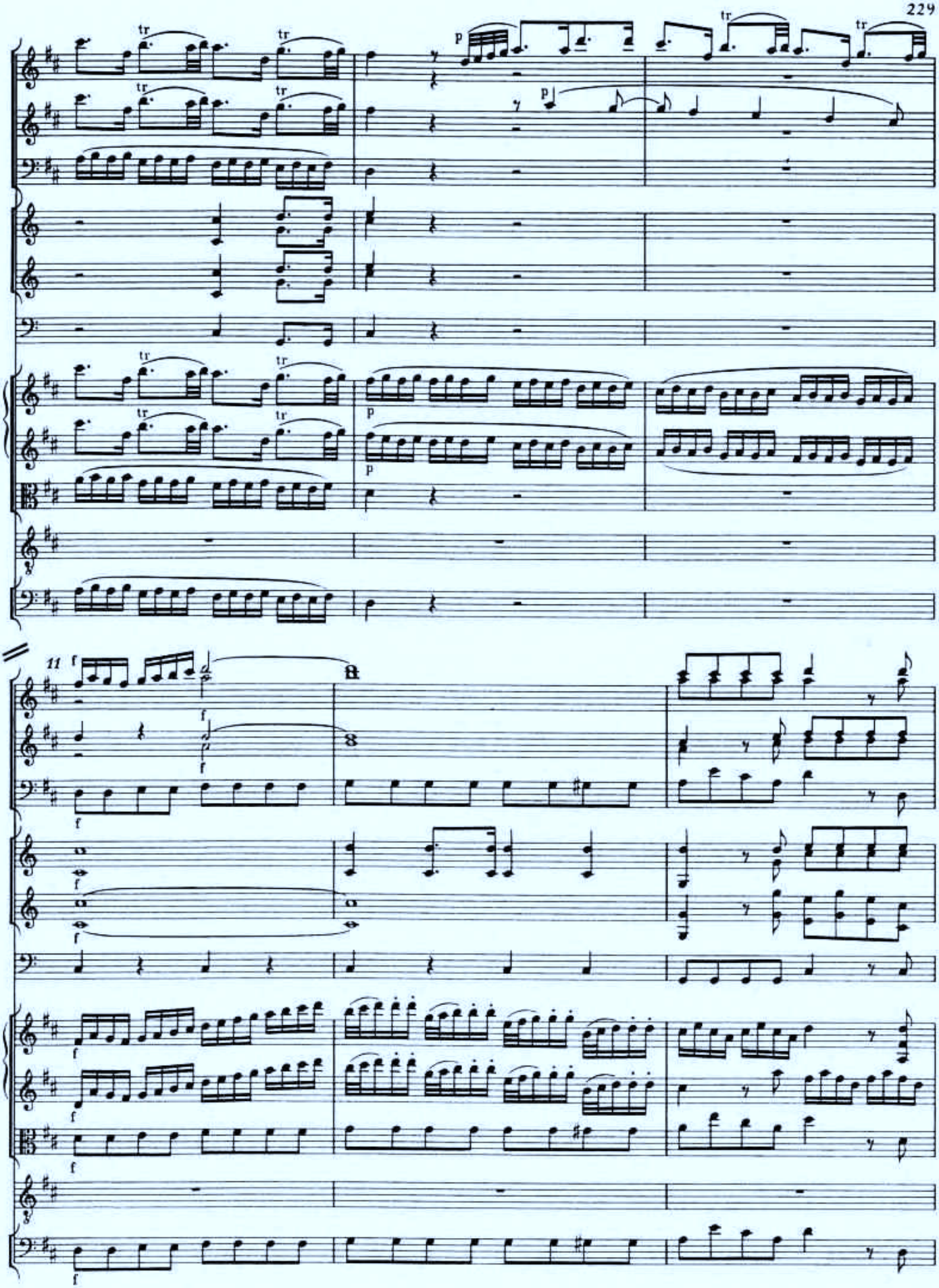

16
scior quel-le ca-te-ne sol-le-ci-to tu fo-sti... Ec-co il de-lit-to, che in te pu-ni-sce il ciel...
Cont. (Cemb., Vc.)
20
Sì sì, a Net-tu-no, il fi-glio, il pa-dre, ed I-lia, tre vit-ti-me sa-ran sull'a-ra i-stes-sa, da e-
24
gual do-lor af-flit-te, u-na dal fer-ro, e due dal duol tra-fit-te.
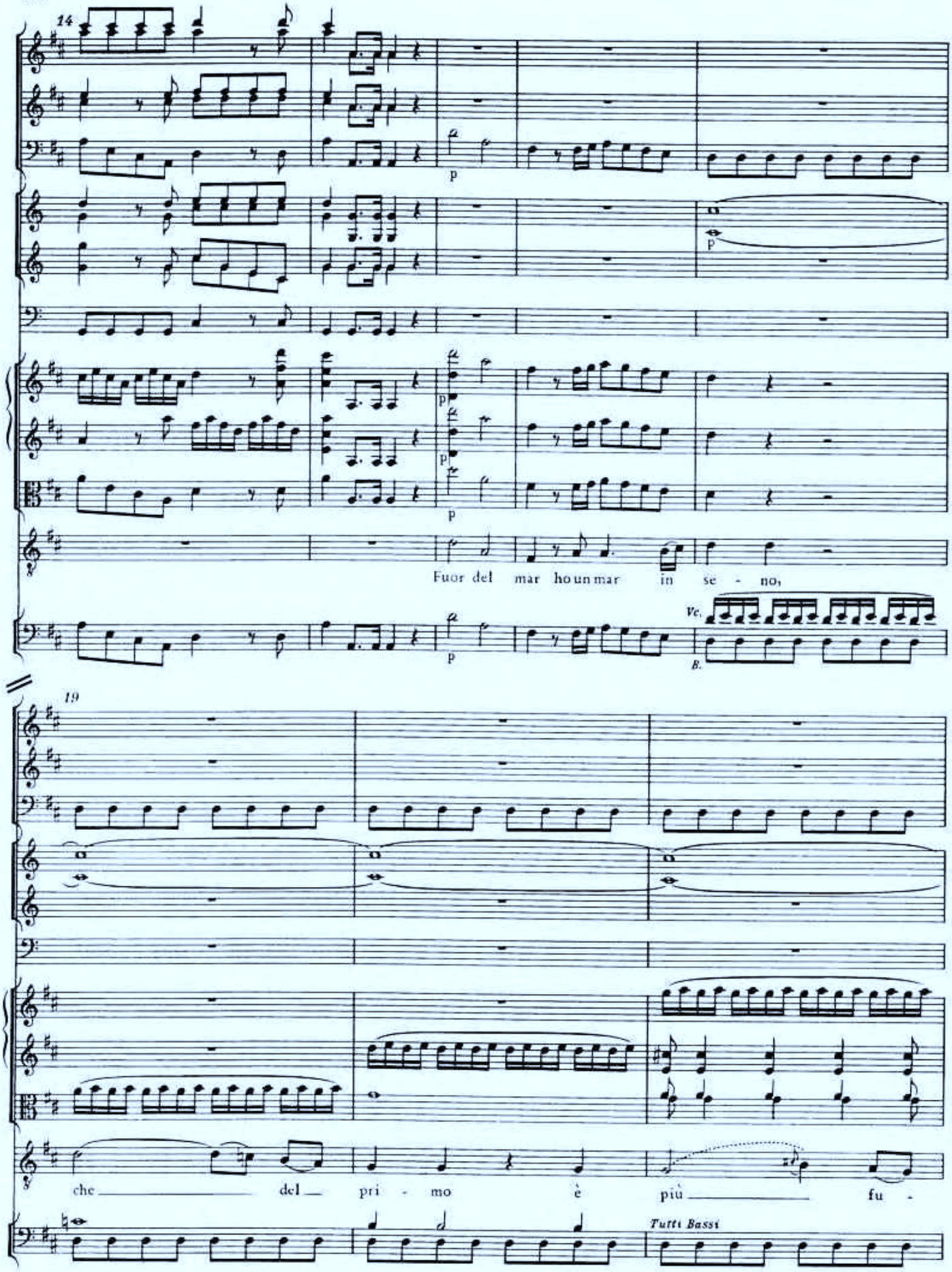
Nº 12a Aria*)
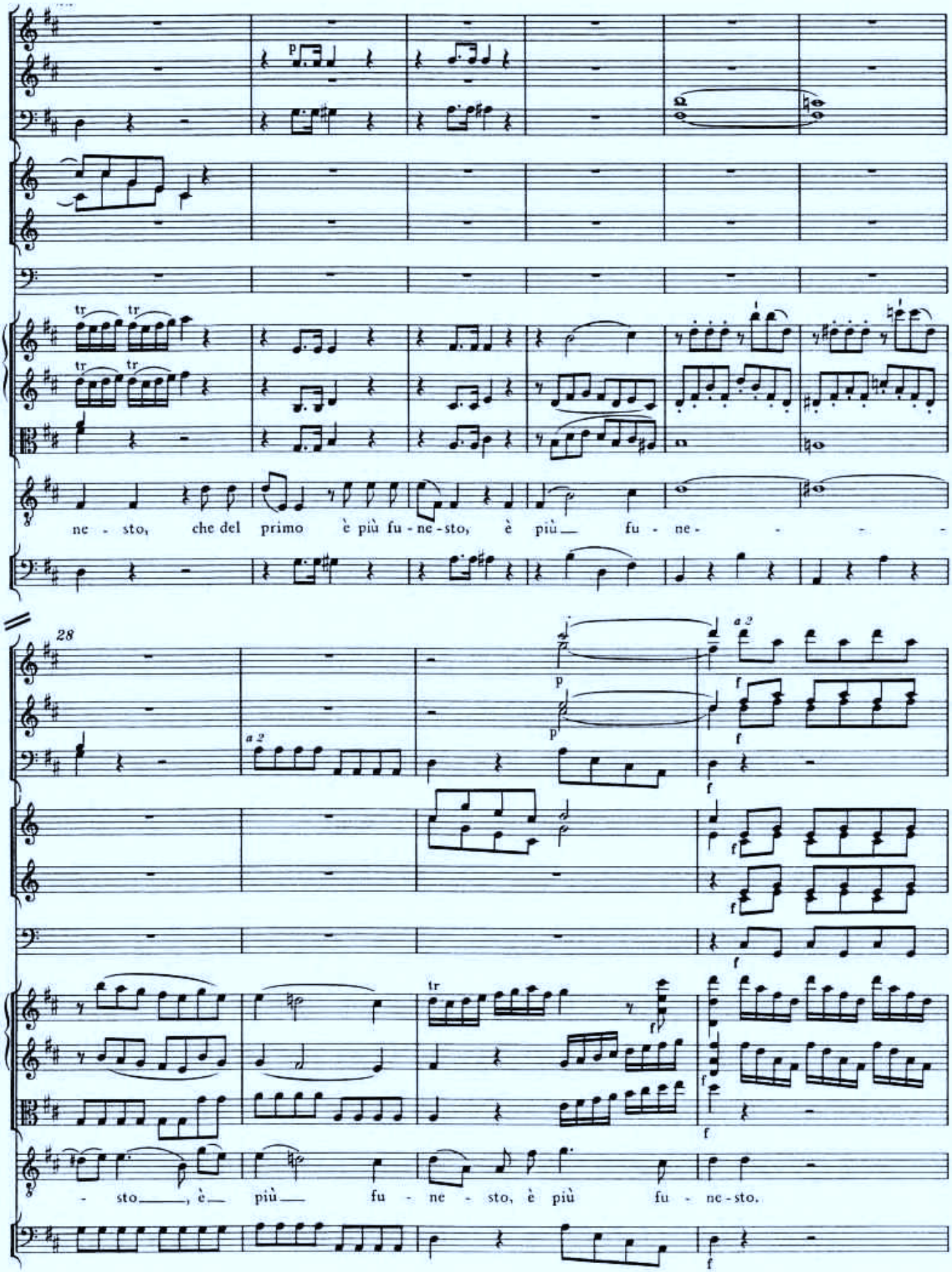
Allegro maestoso
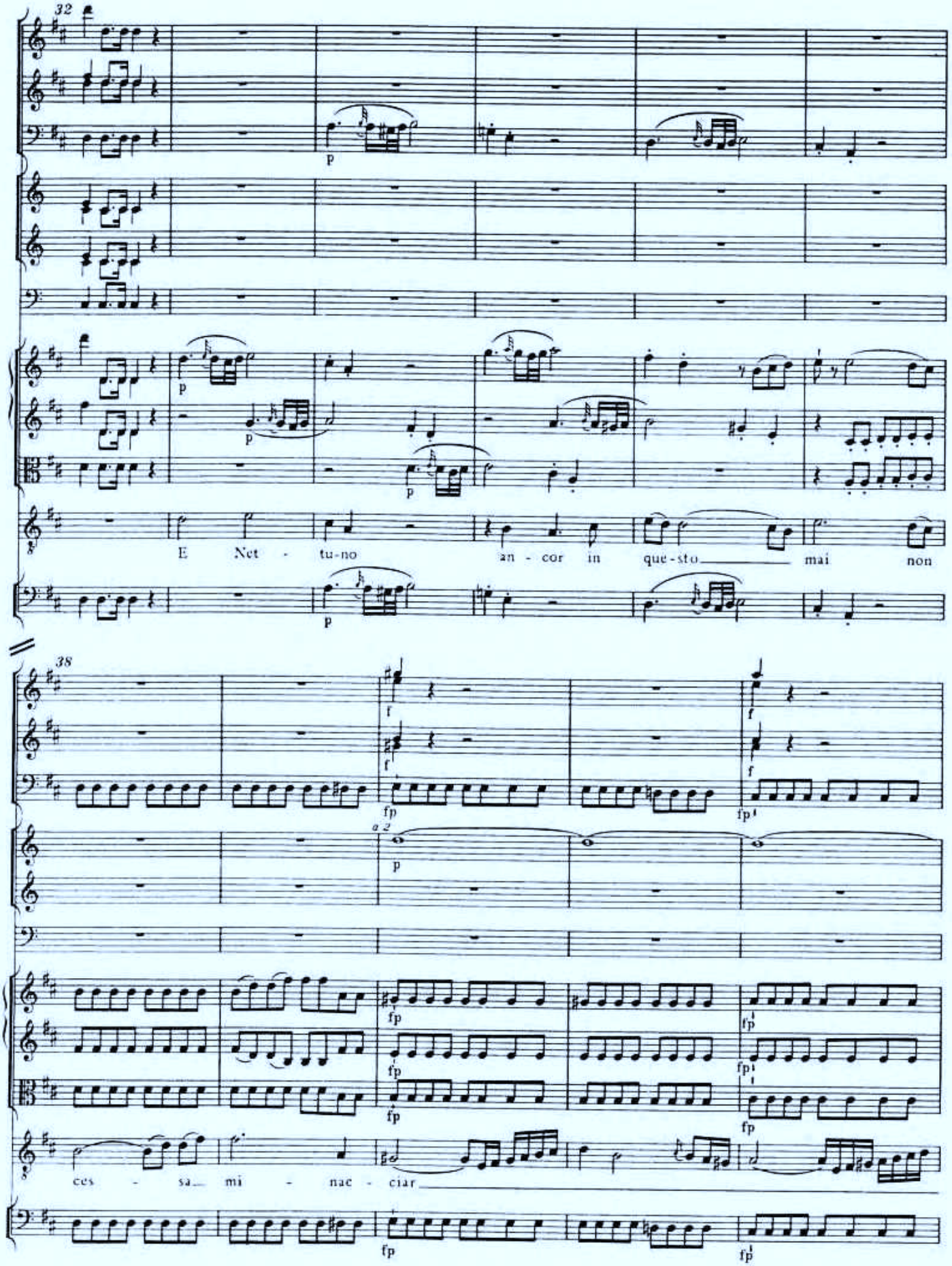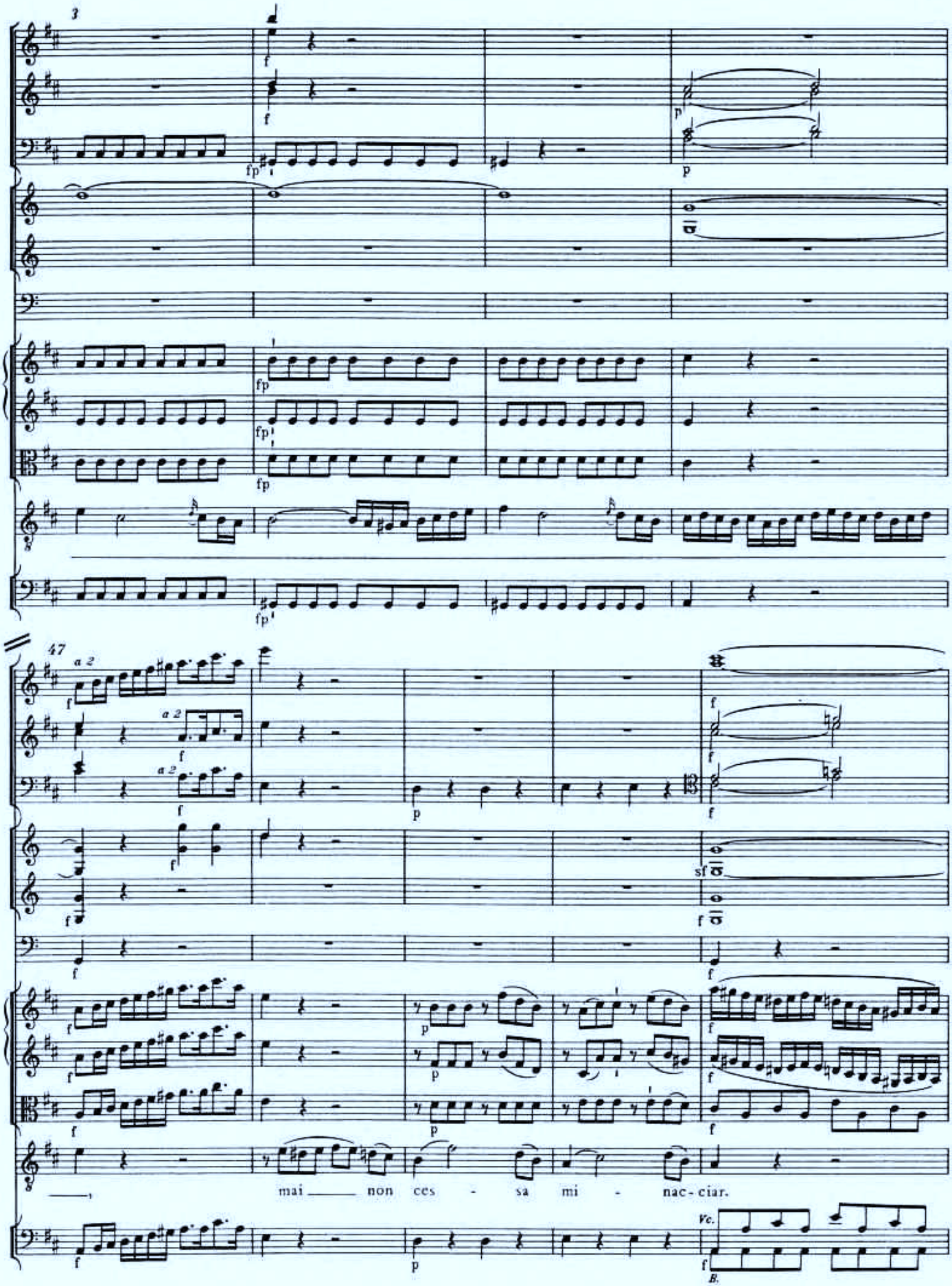


*) Vgl. Vorwort (I/d).
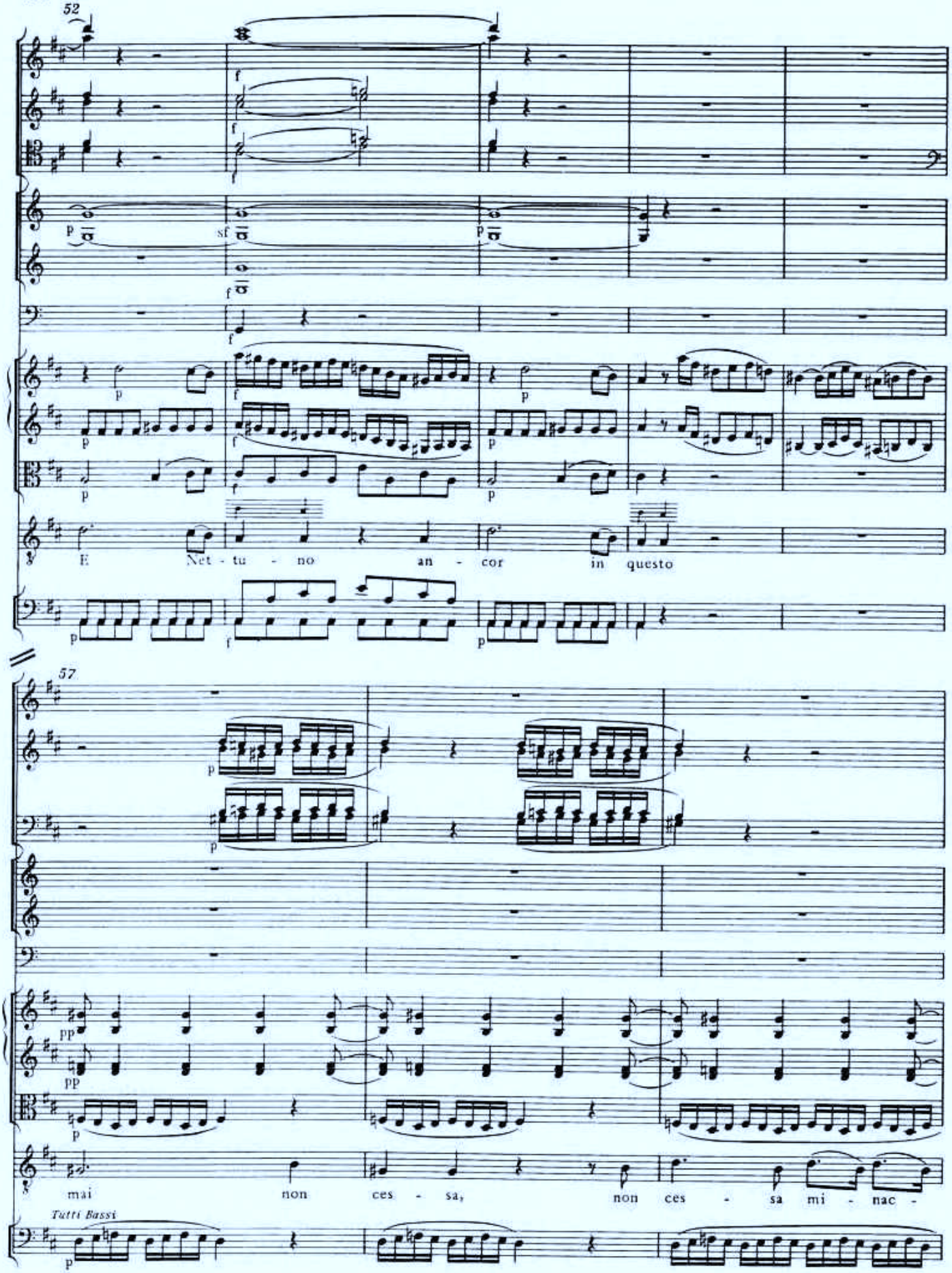

11
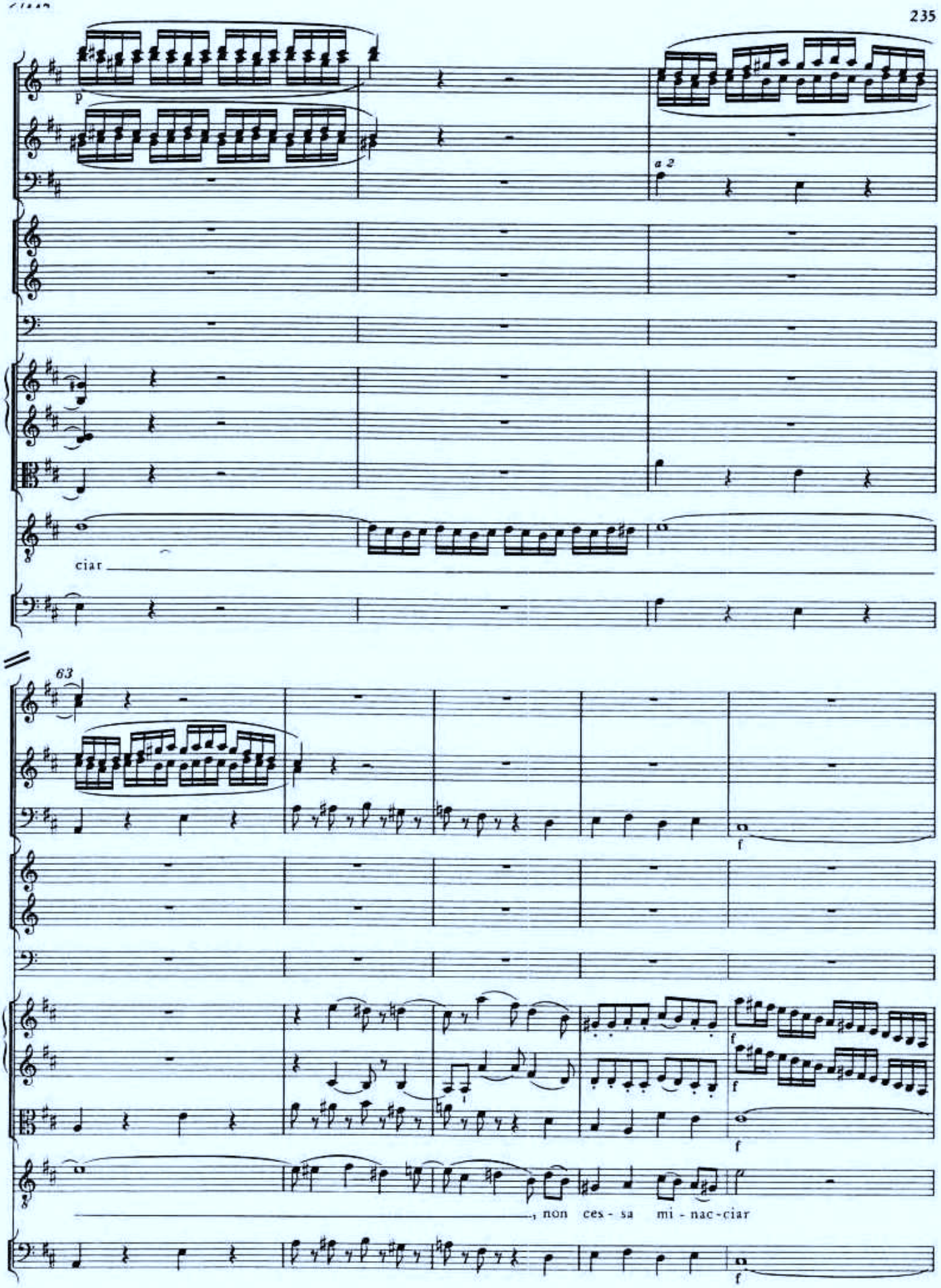

14
p
Fuor del mar ho un mar in se - no,
Vc.
B.
19
che del pri - mo è più fu -
Tutti Bassi
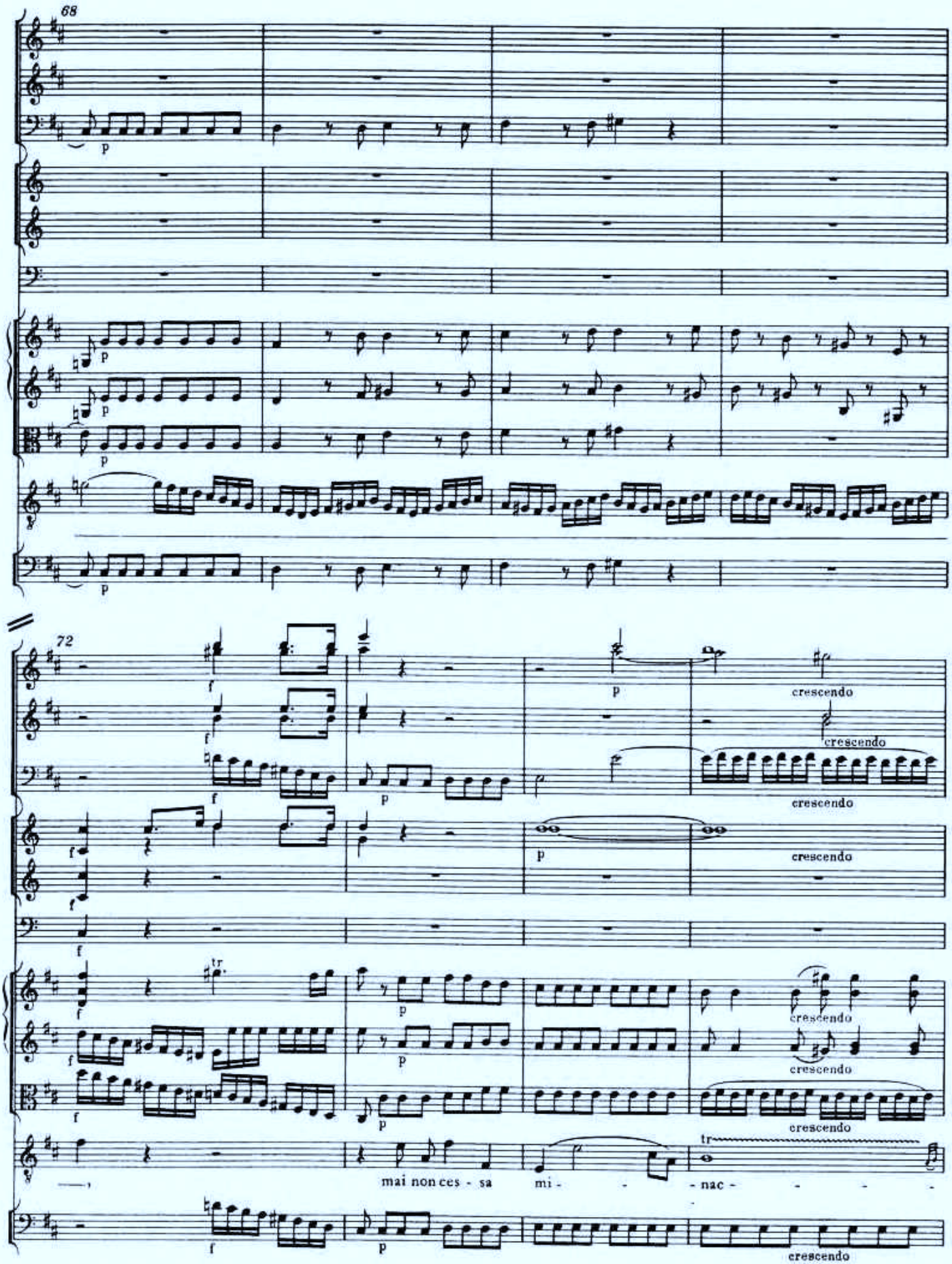

ne - sto, che del primo è più fu - ne - sto, è più fu - ne -
28
a 2
- sto, è più fu - ne - sto, è più fu - ne - sto.
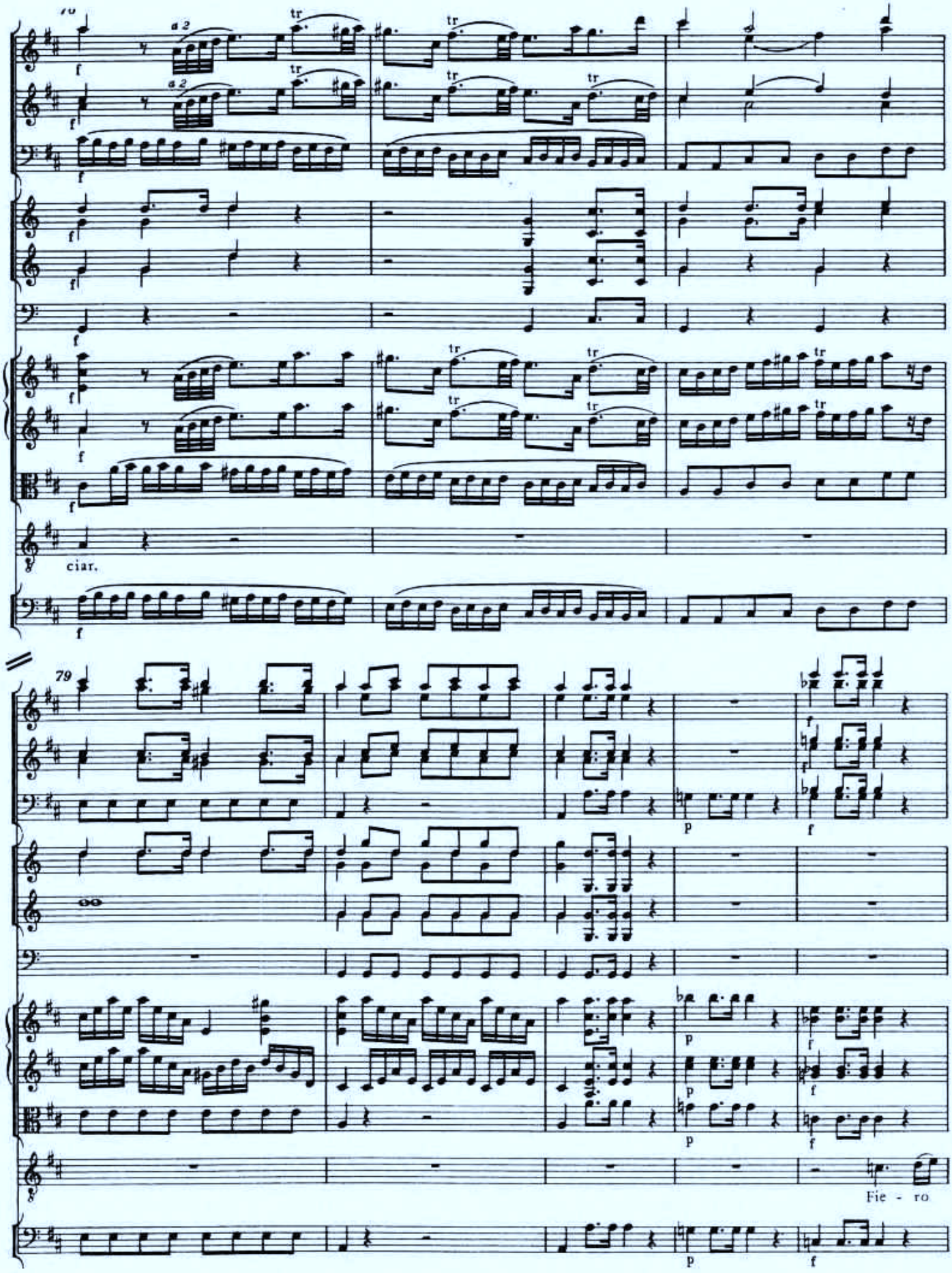

32
p
E Net - tu-no an - cor in que-sto mai non
38
f
fp
a 2
ces - sa mi - nac - ciar
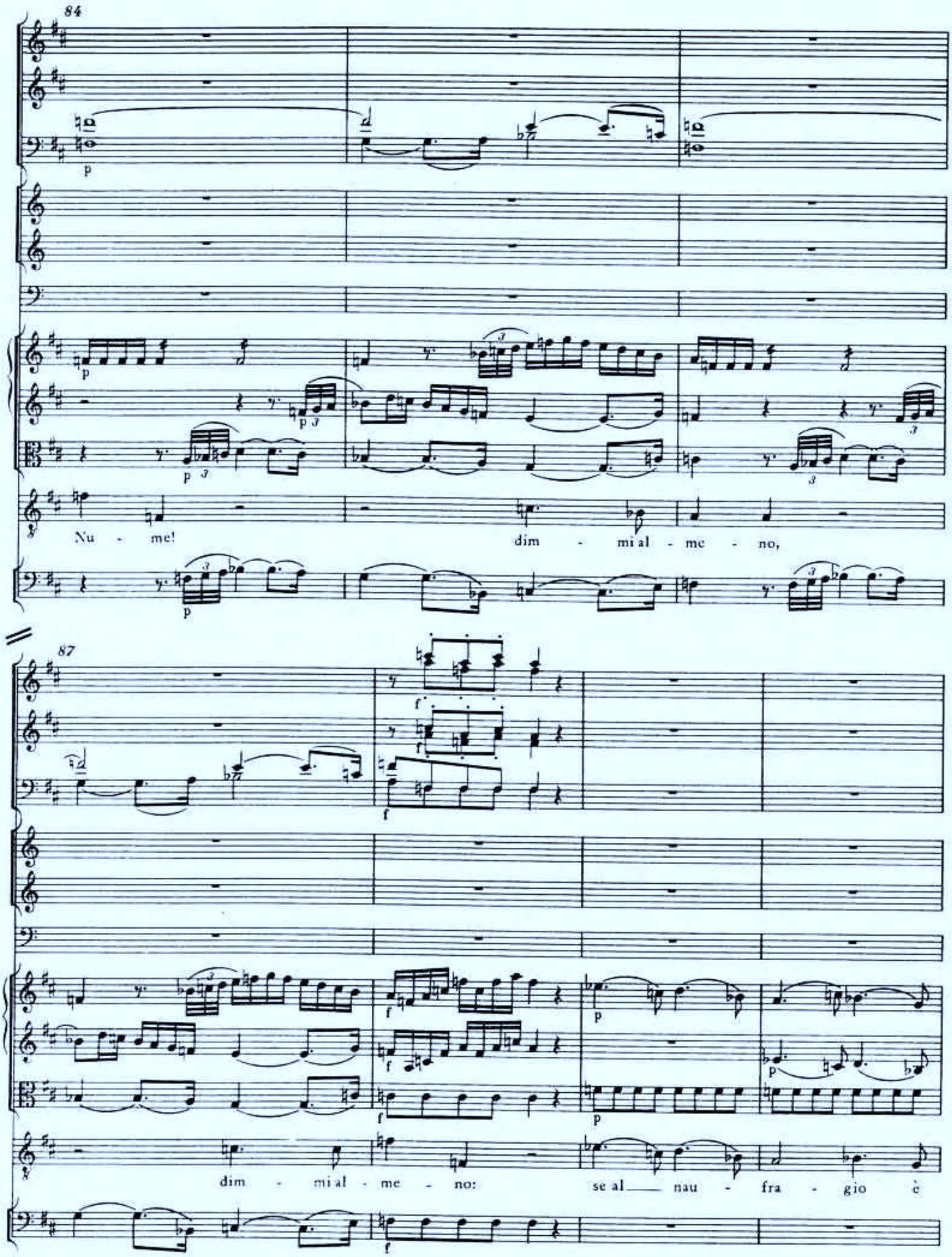

3
47
a 2
mai non ces - sa mi - nac - ciar.
Vc.
B.


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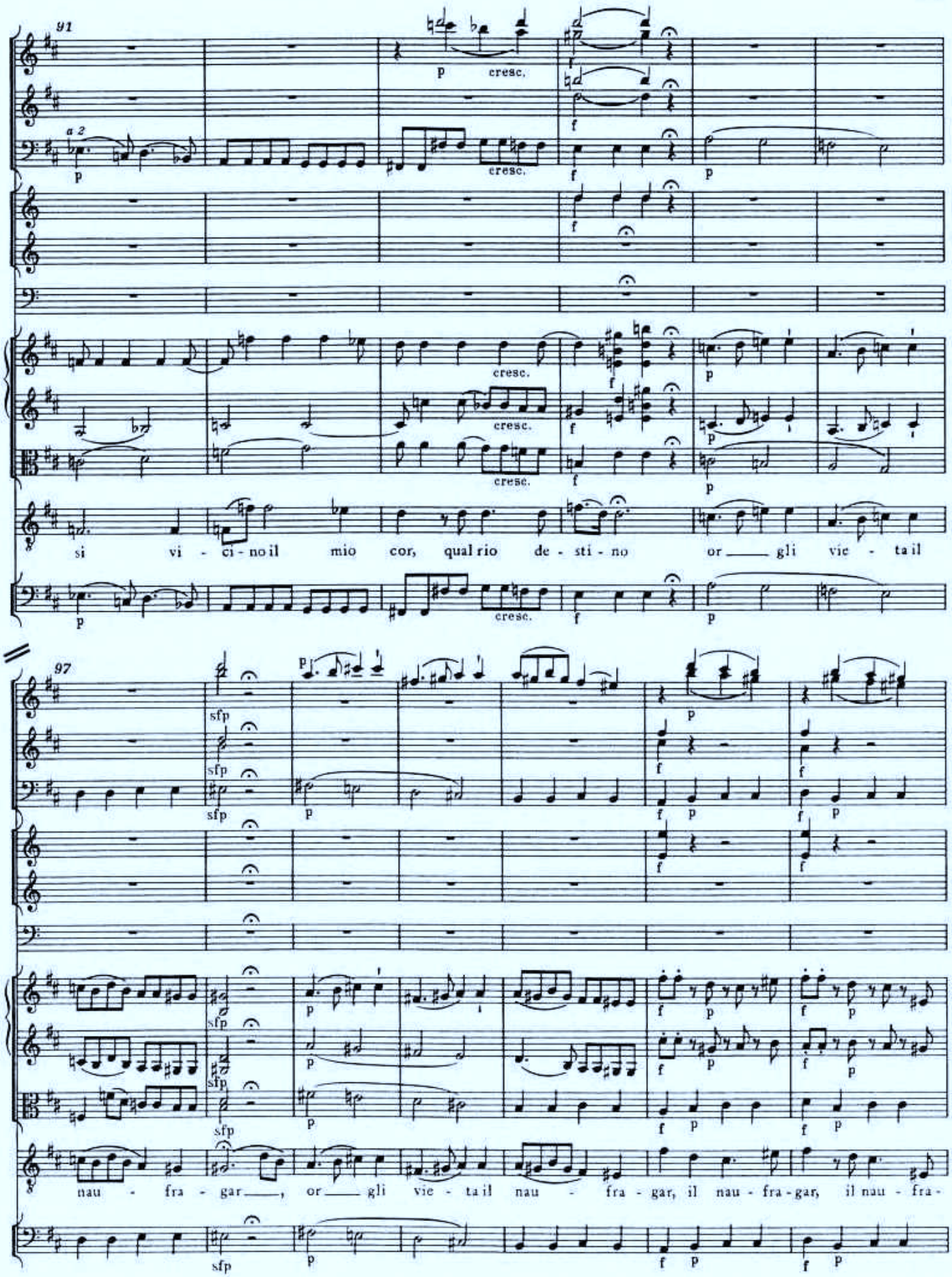

p
a 2
ciar
63
f
f
f
f
, non ces - sa mi - nac - ciar
f
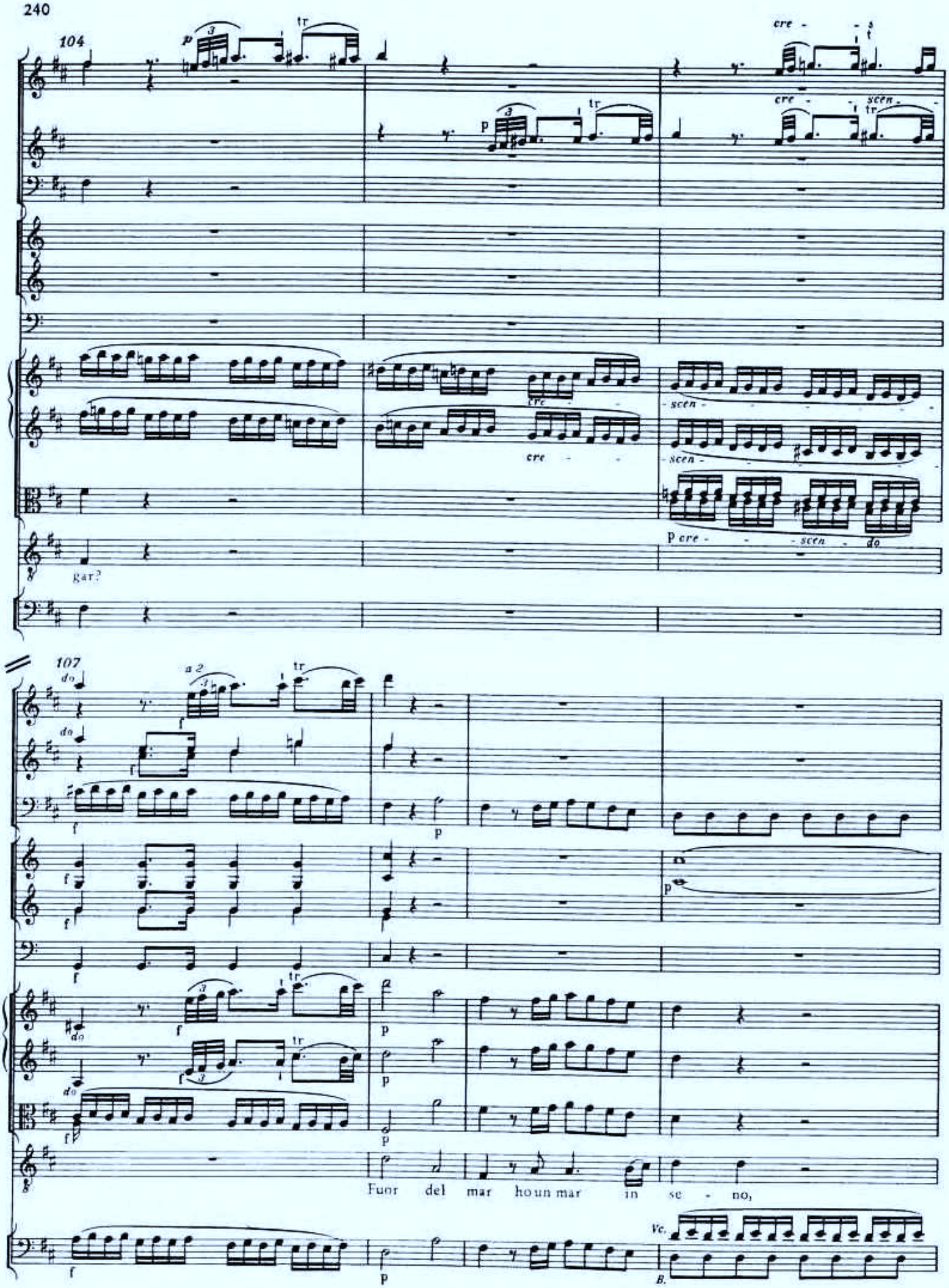

68
72
crescendo
mai non ces - sa
mi -
- nac -
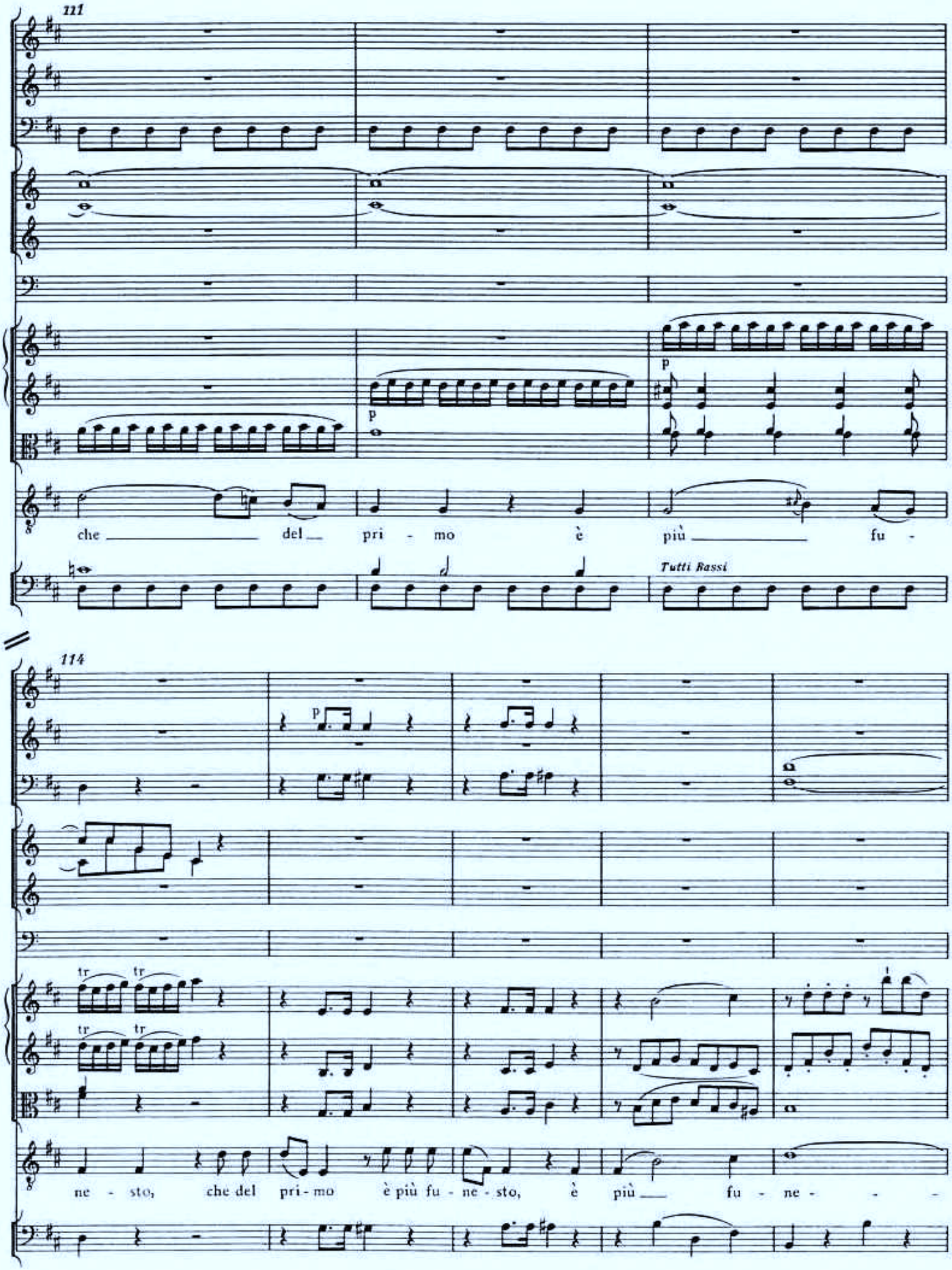

a 2
a 2
ciar.
79
Fie - ro
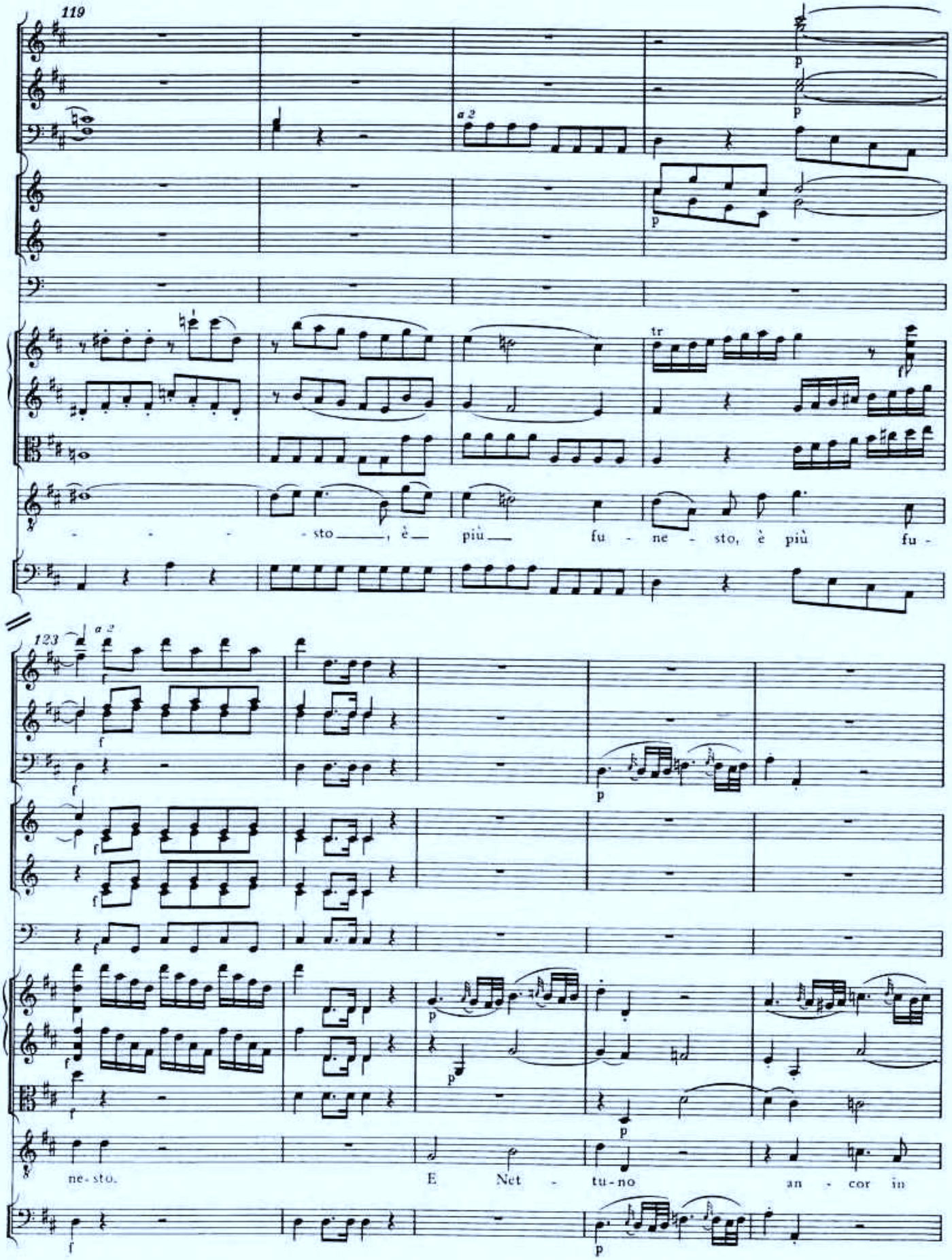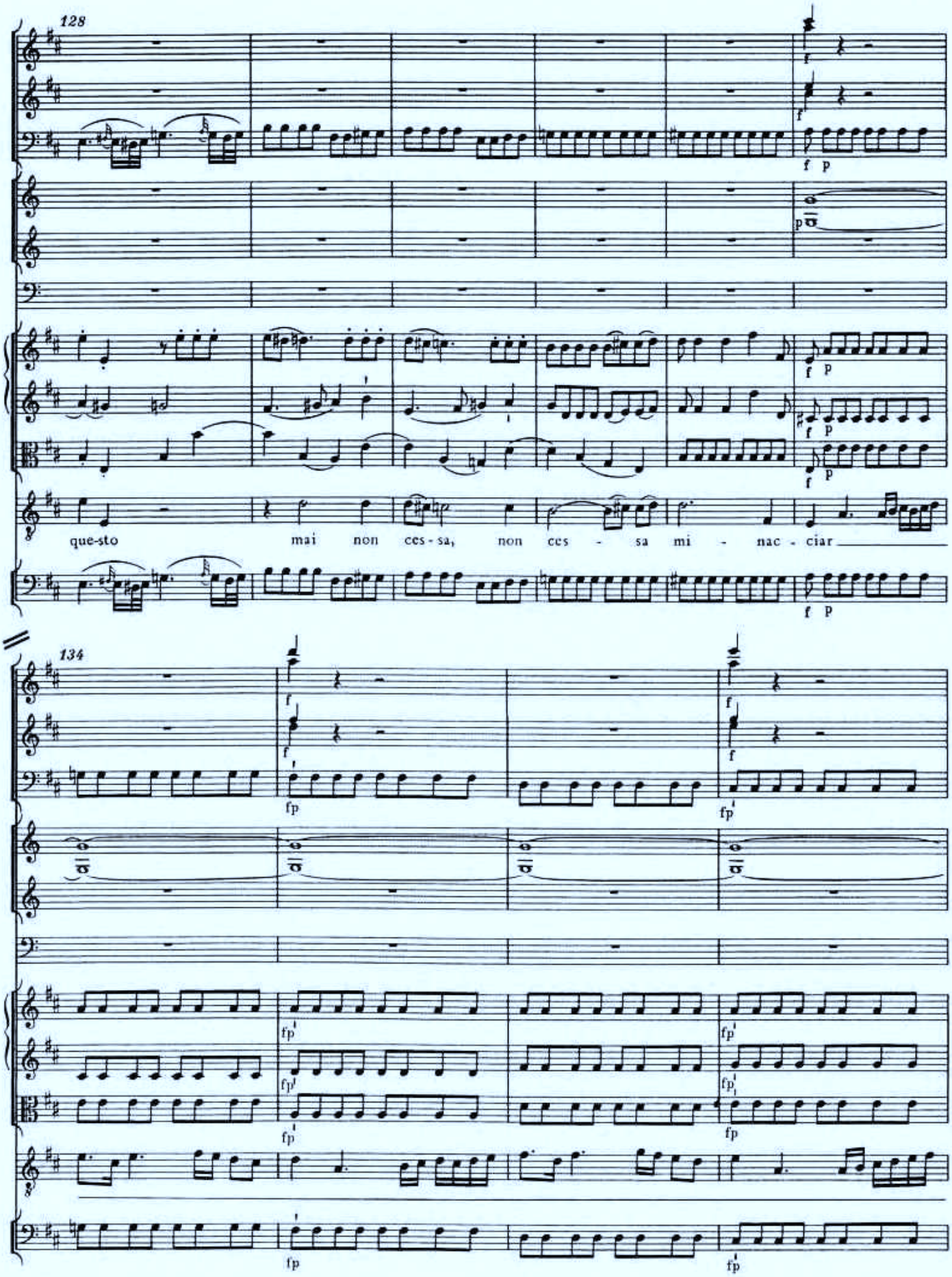


Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)
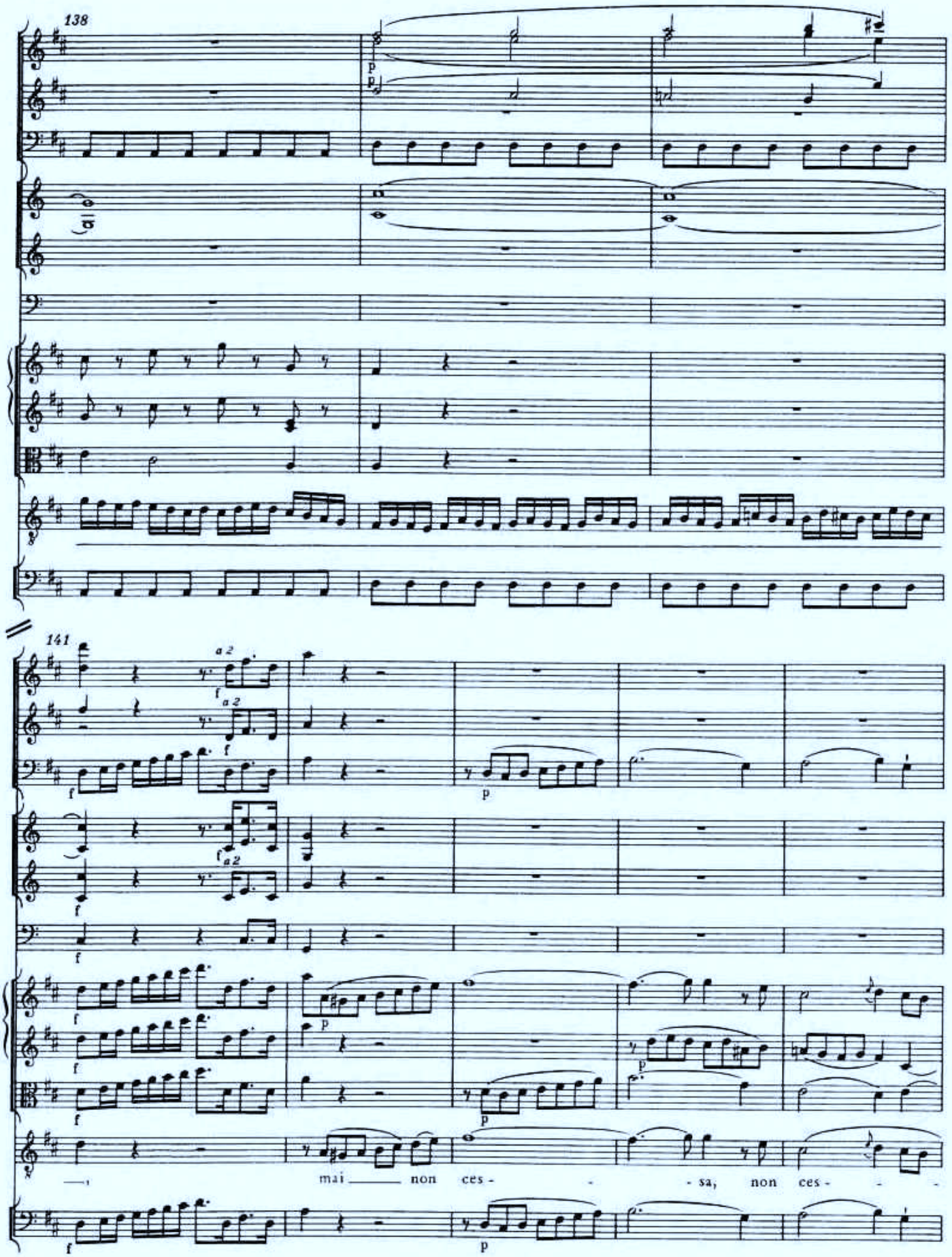

91
a 2
p
cresc.
f
si vi - ci - no il mio cor, qual rio de - sti - no or gli vic - ta il
97
sfp
nau - fra - gar, or gli vie - ta il nau - fra - gar, il nau - fra - gar, il nau - fra -
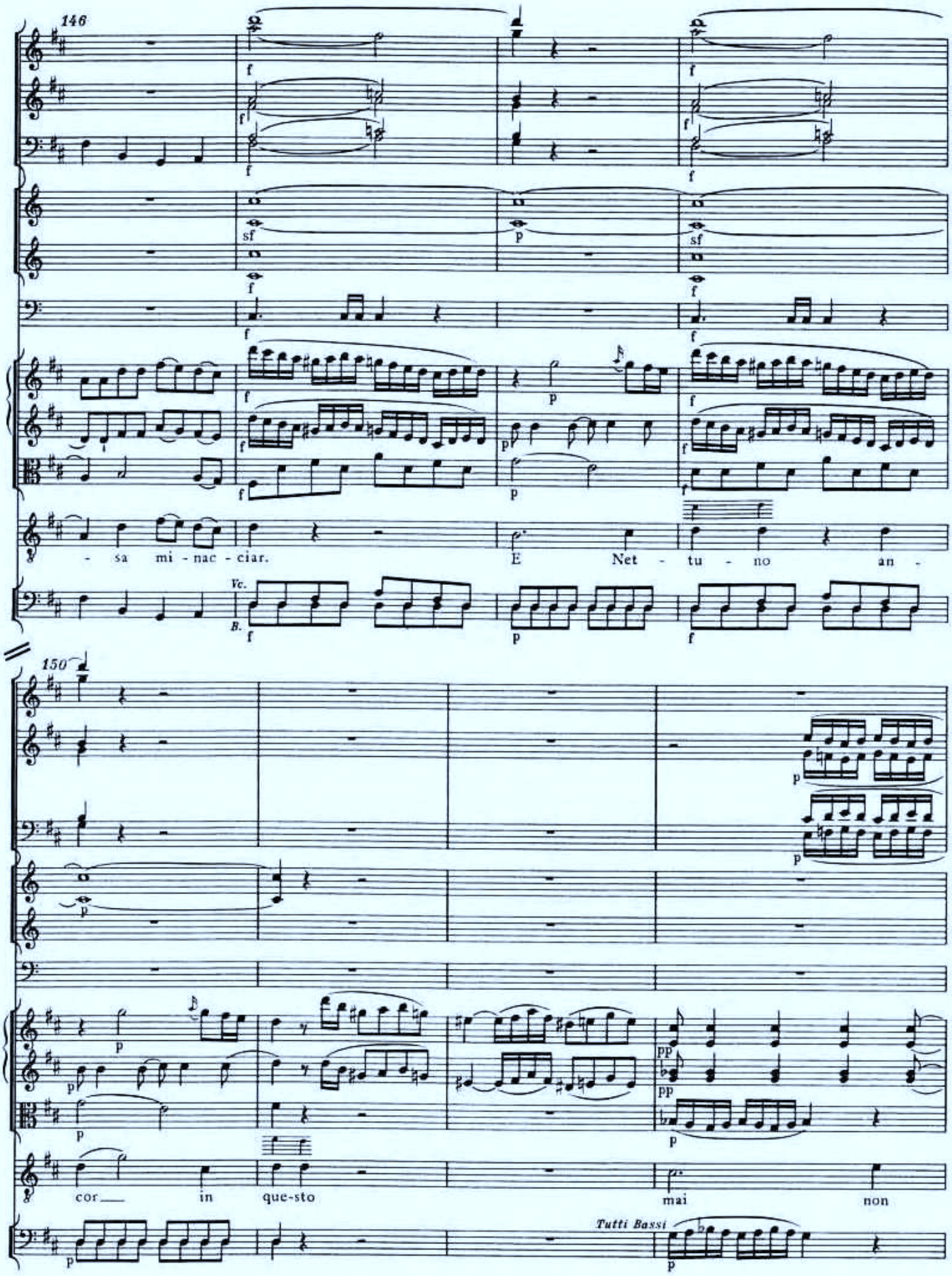

104
cre - - scen -
gar?
107
a 2
Funr del mar houn mar in se - no,
Vc.
B.
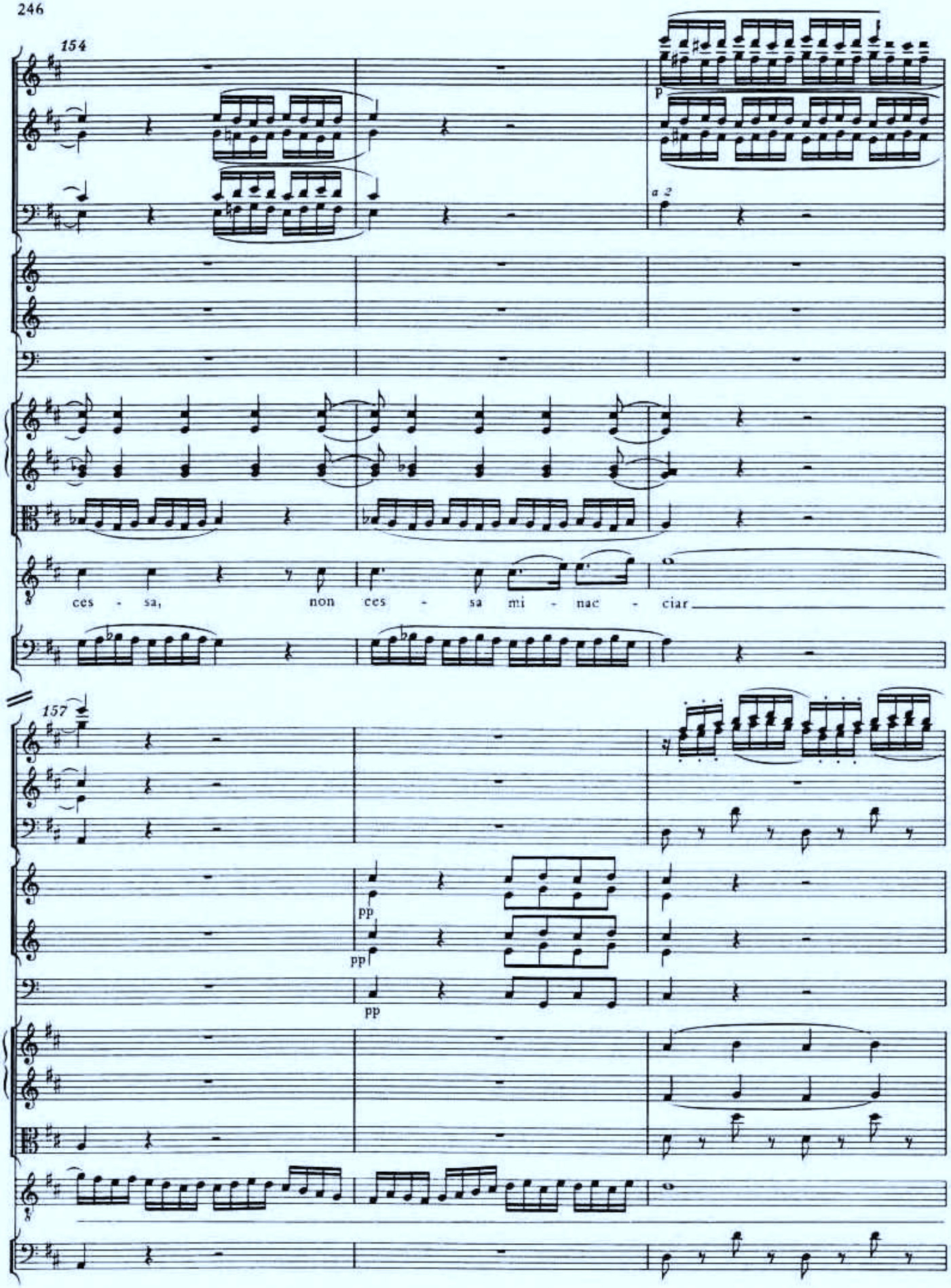

111
che del pri - mo è più fu -
p
p
Tutti Rassi
114
tr
tr
ne - sto, che del pri - mo è più fu - ne - sto, è più fu - ne -
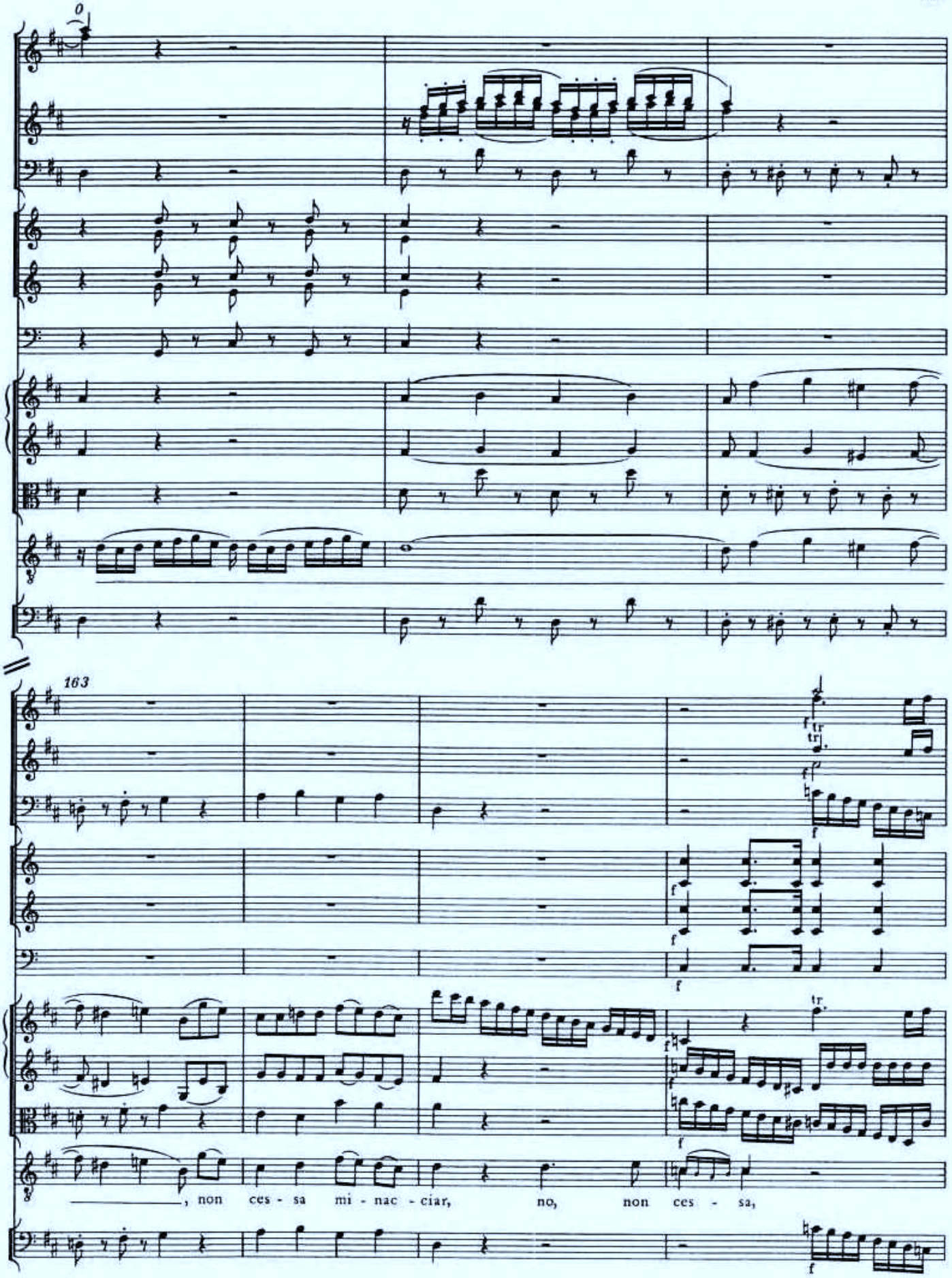

119
a 2
p
tr
- - - - sto ___, è ___ più ___ fu - ne - sto, è più fu -
123
a 2
f
p
ne - sto.
E Net - tu - no an - cor in
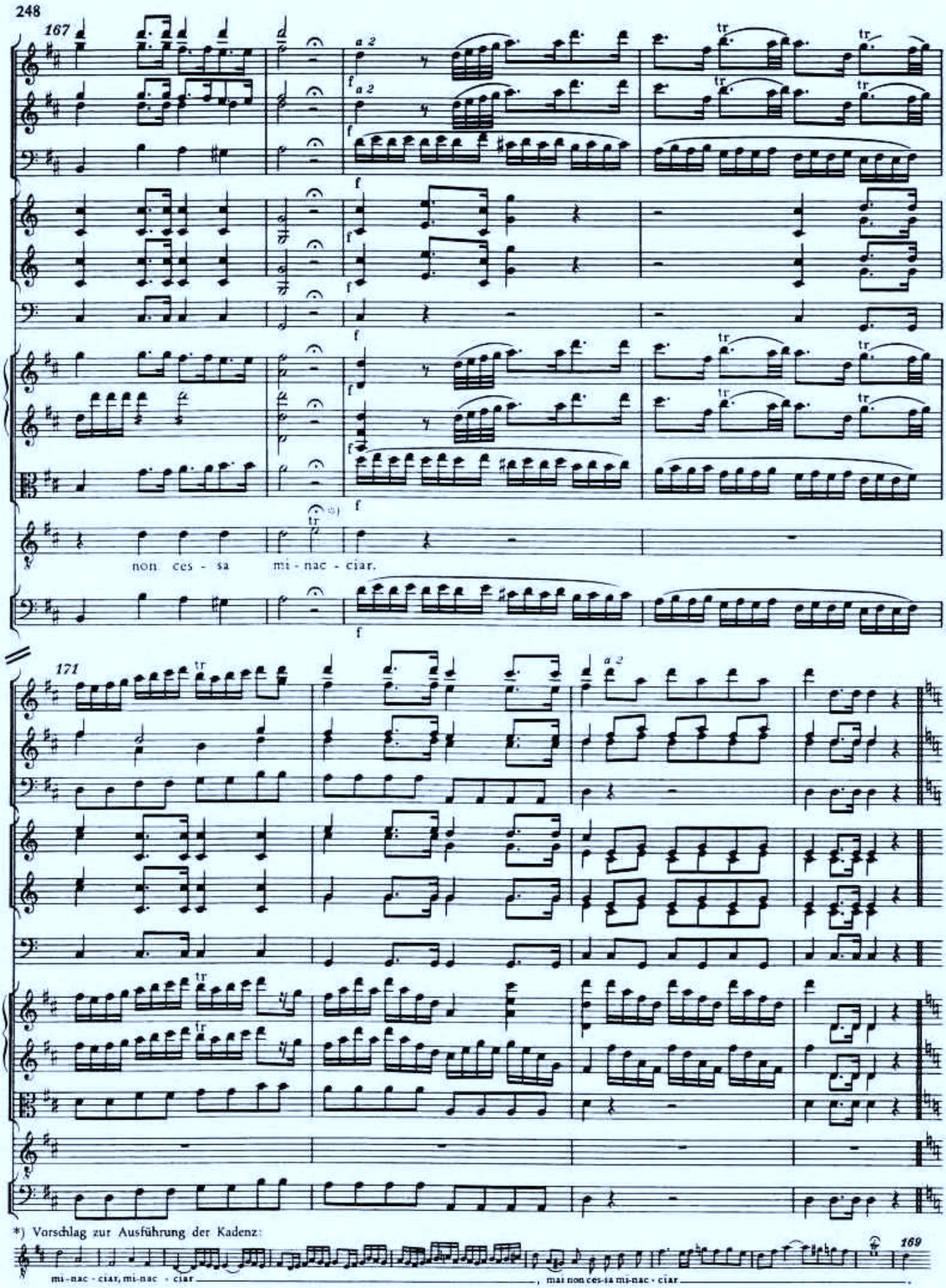

128
que-sto mai non ces - sa, non ces - sa mi - nac - ciar
134


138
141
a 2
a 2
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


0
163
, non ces - sa mi - nac - ciar, no, non ces - sa,
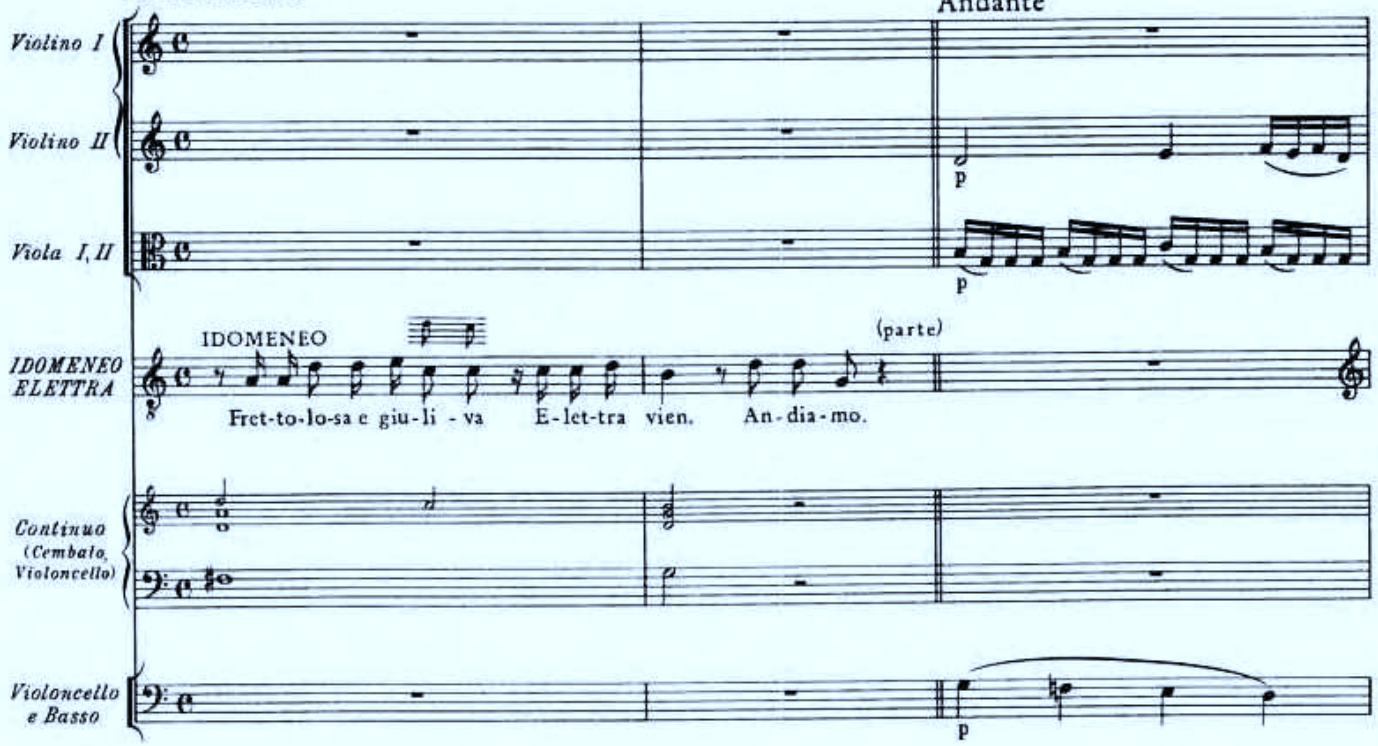

167
a 2
a 2
non ces - sa mi - nac - ciar.
171
a 2
*) Vorschlag zur Ausführung der Kadenz:
mi - nac - ciar, mi - nac - ciar
mai non ces - sa mi - nac - ciar
169
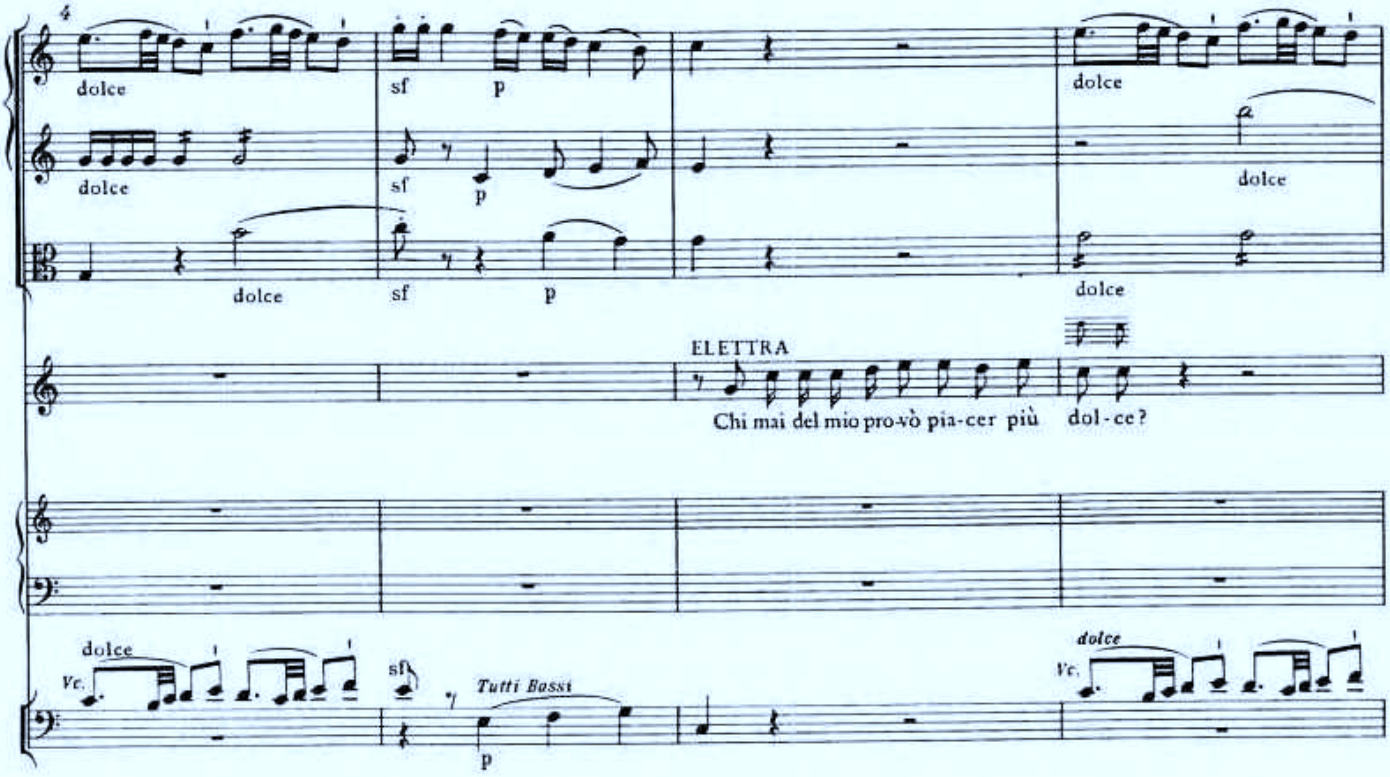
Scena IV
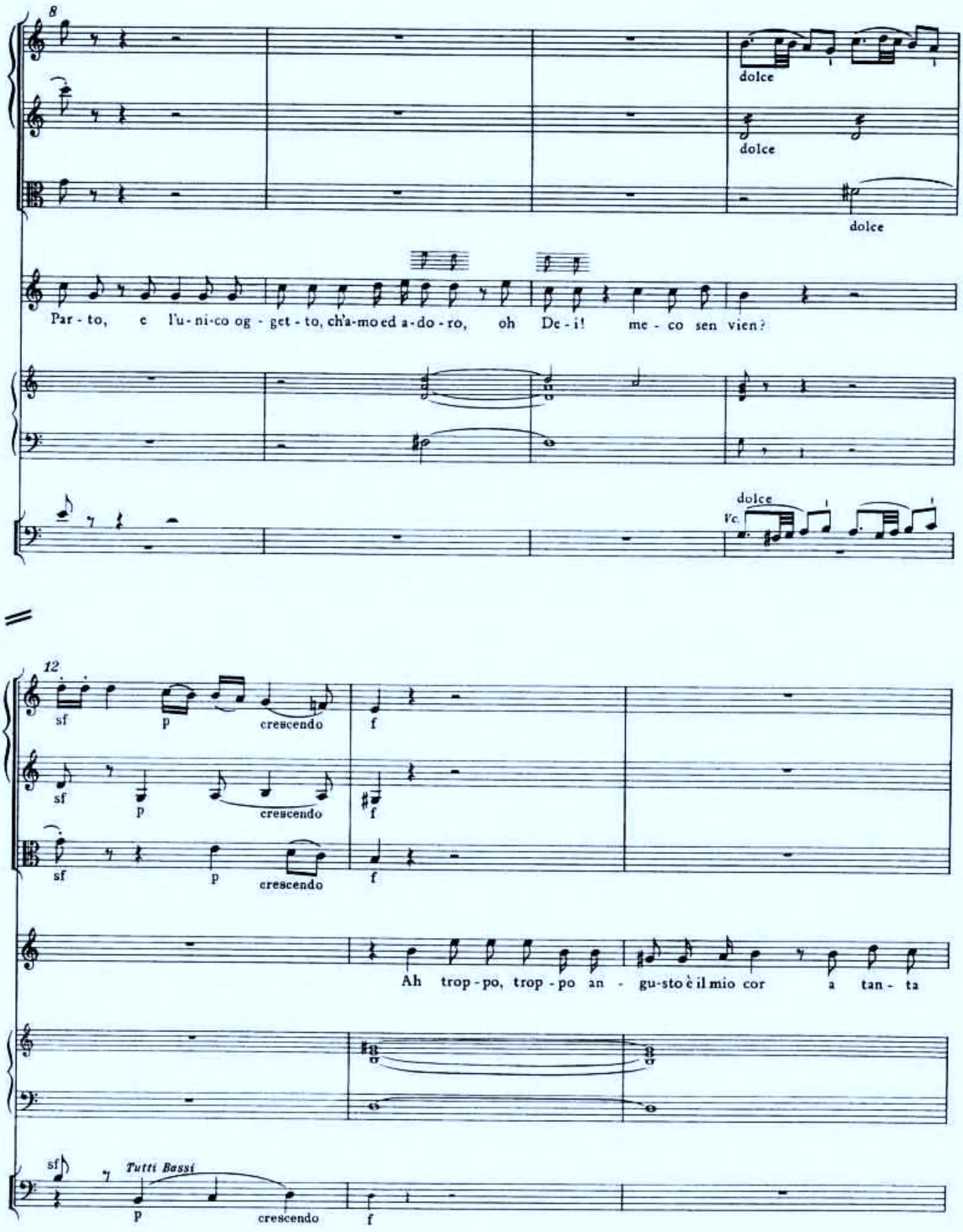
ELETTRA sola.
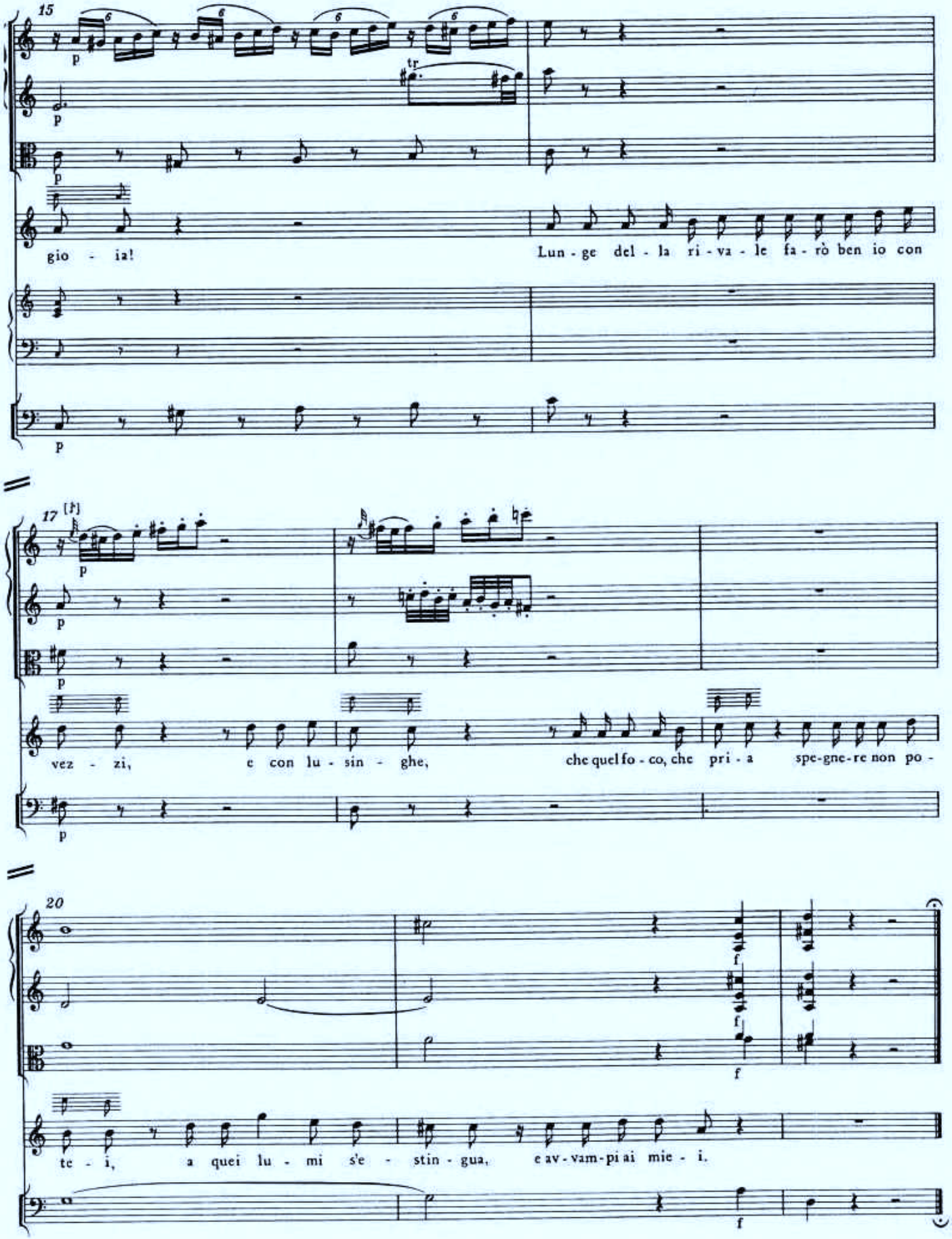
Recitativo

Andante
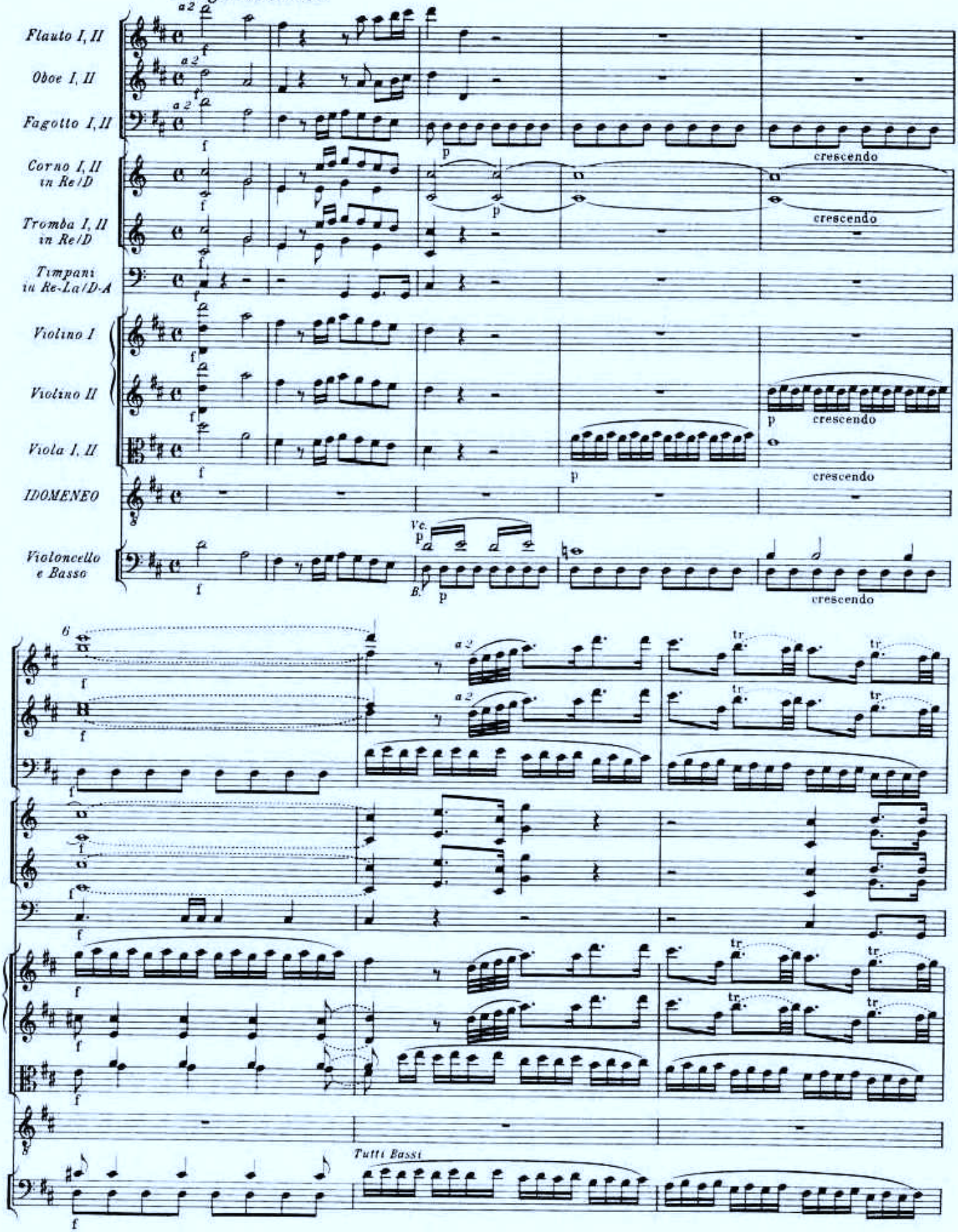





8
dolce
dolce
dolce
Par - to, e l'u - ni - co og - get - to, ch'a - mo ed a - do - ro, oh De - i! me - co sen vien?
dolce
Vc.
12
sf
p
crescendo
f
sf
p
crescendo
f
sf
p
crescendo
f
Ah trop - po, trop - po an - gu - sto è il mio cor a tan - ta
sf
Tutti Bassi
p
crescendo
f
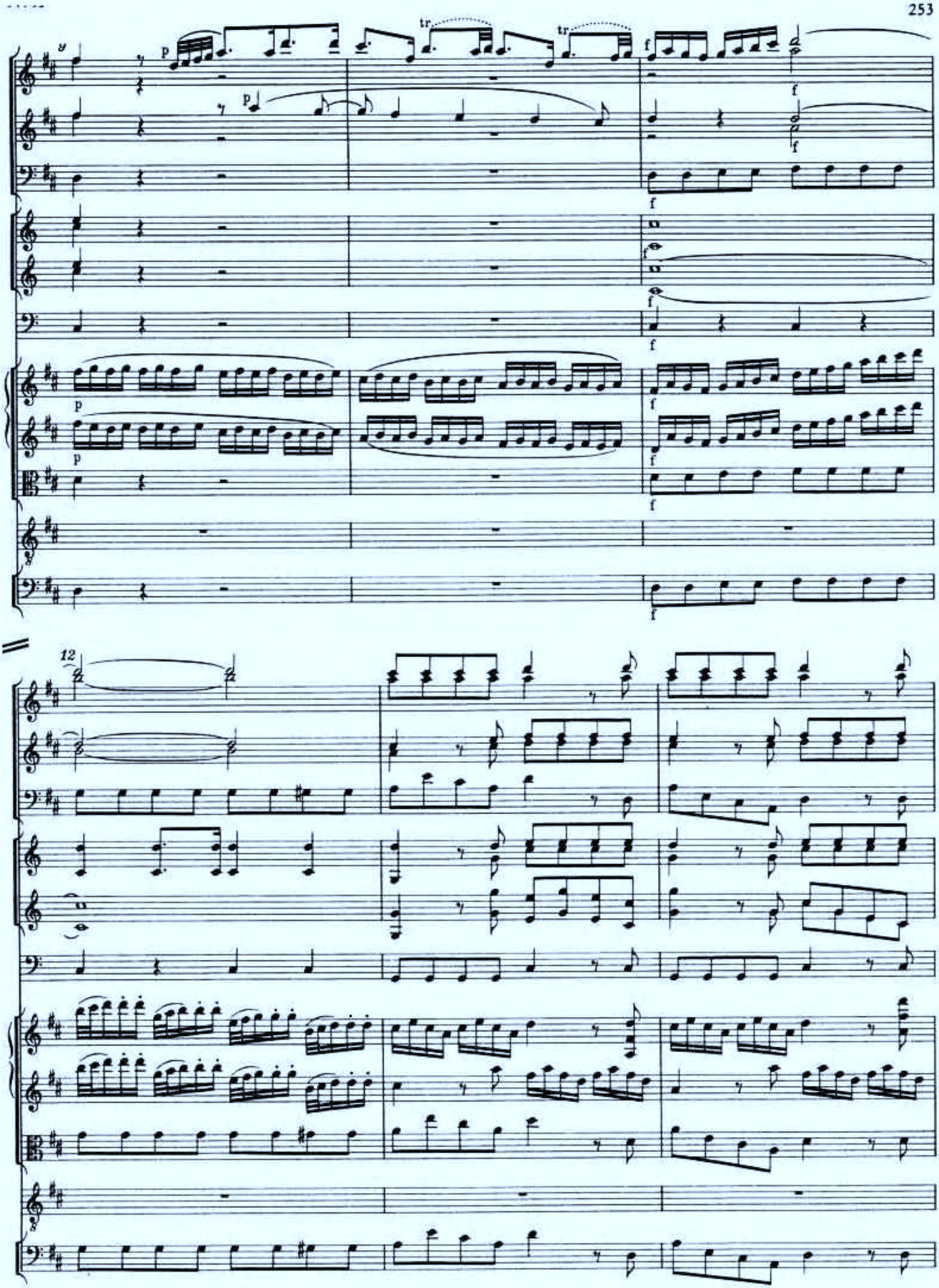

15
p
tr
gio - ia!
Lun - ge del - la ri - va - le fa - rò ben io con
17
vez - zi, e con lu - sin - ghe, che quel fo - co, che pri - a spe-gne-re non po -
20
te - i, a quei lu - mi s'e - stin - gua, e av - vam-pi ai mie - i.
f
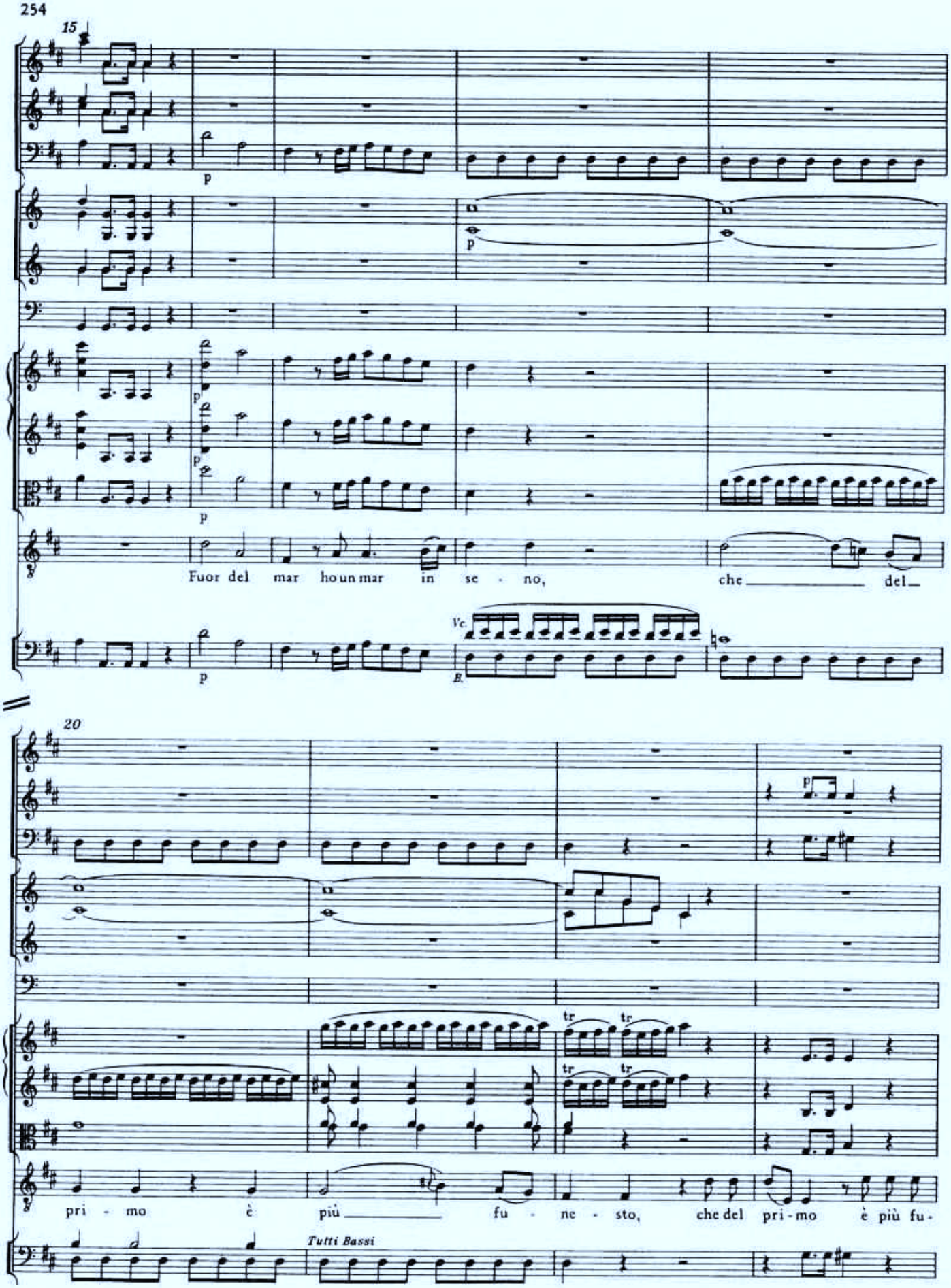
Nº 12 b Aria*)
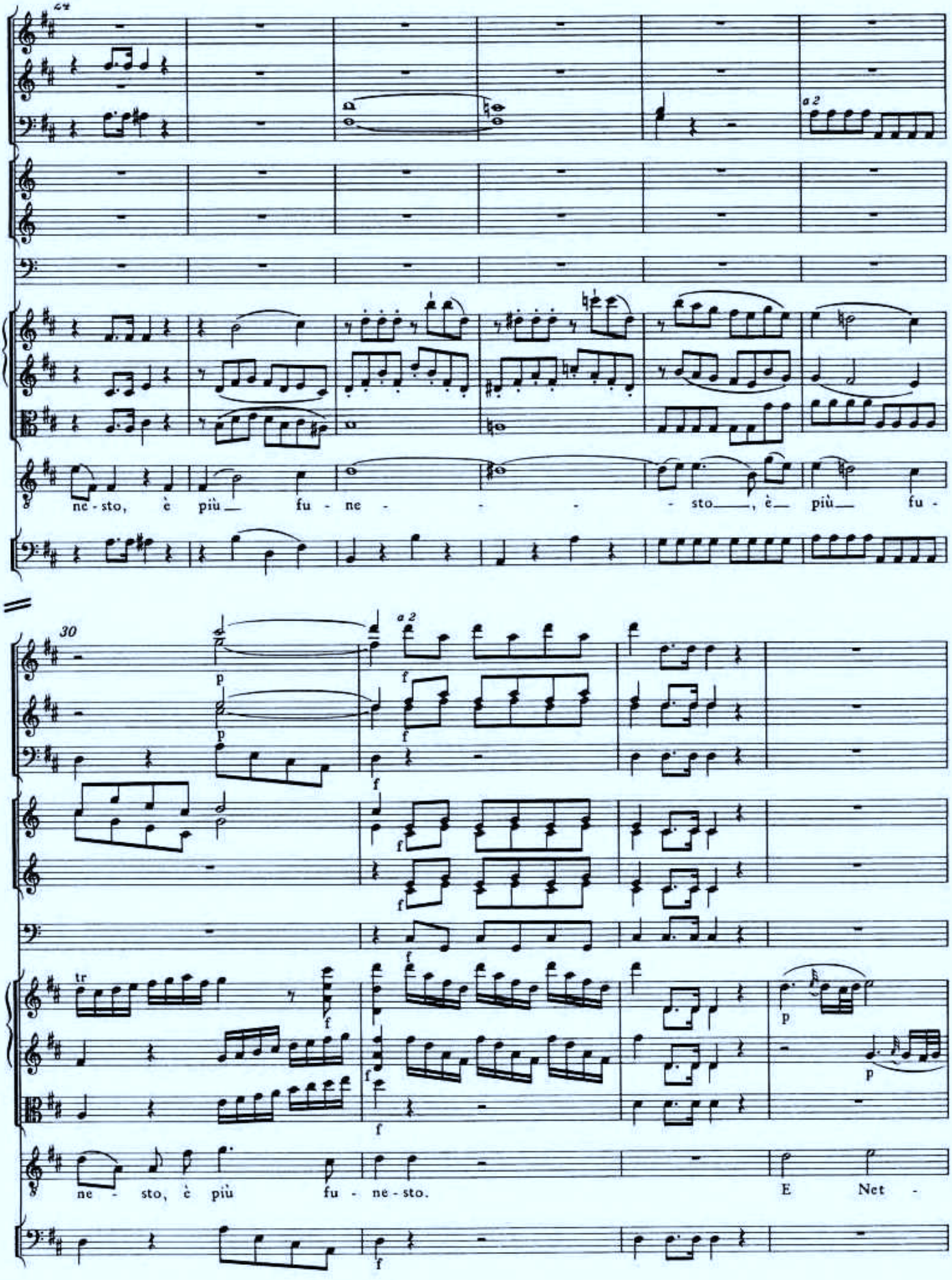
Allegro maestoso
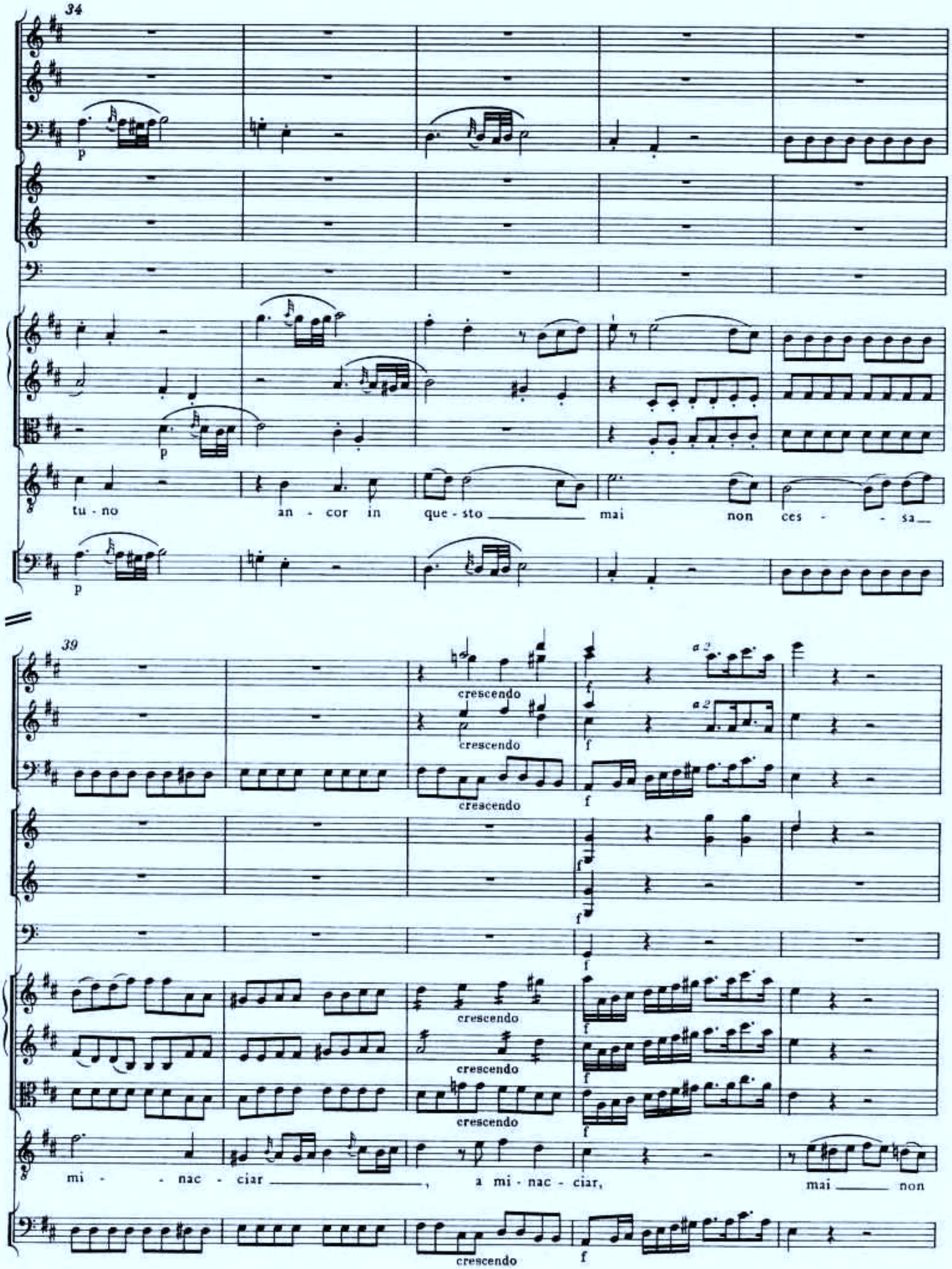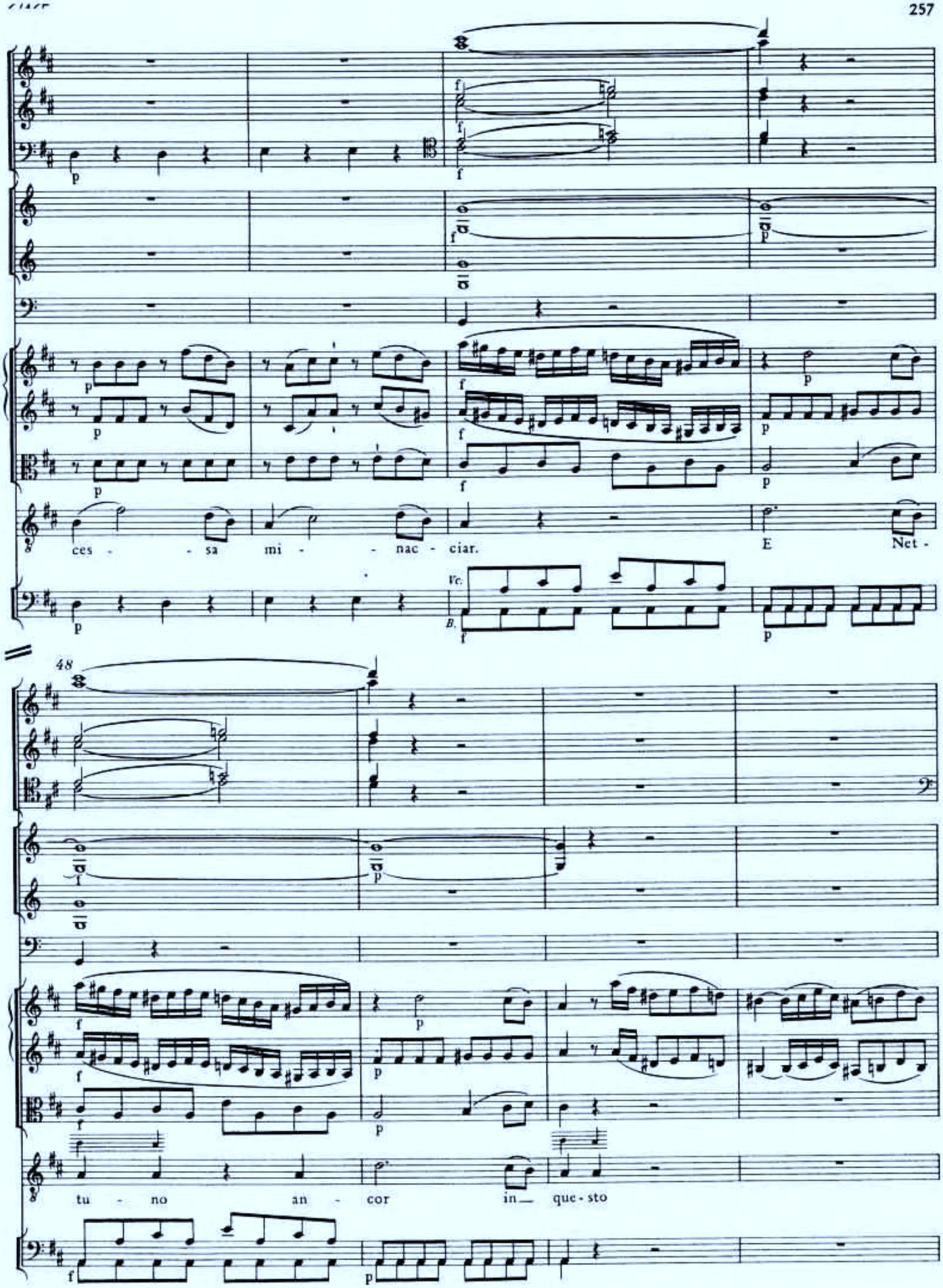


*) Vgl. Vorwort (I/d).
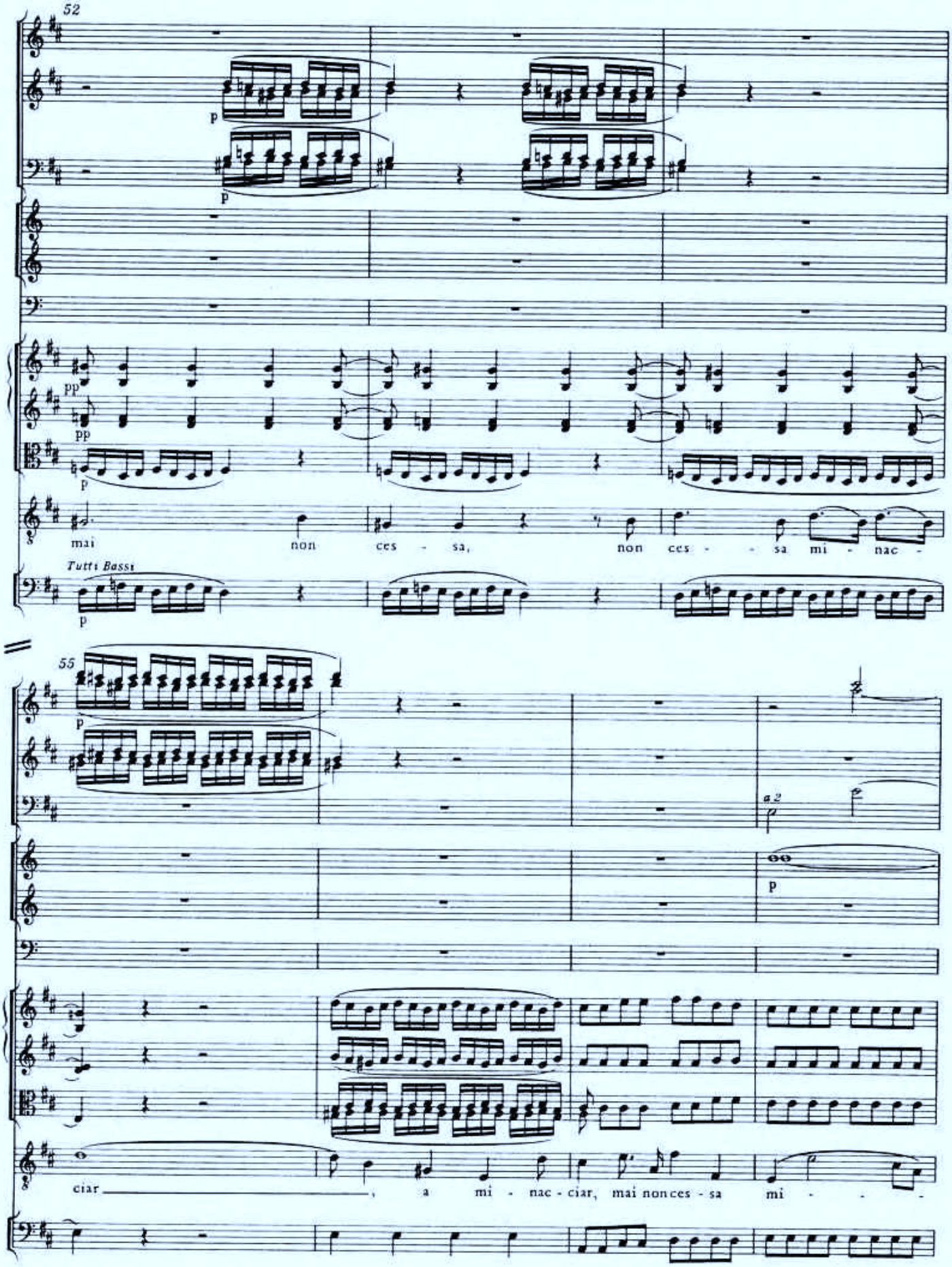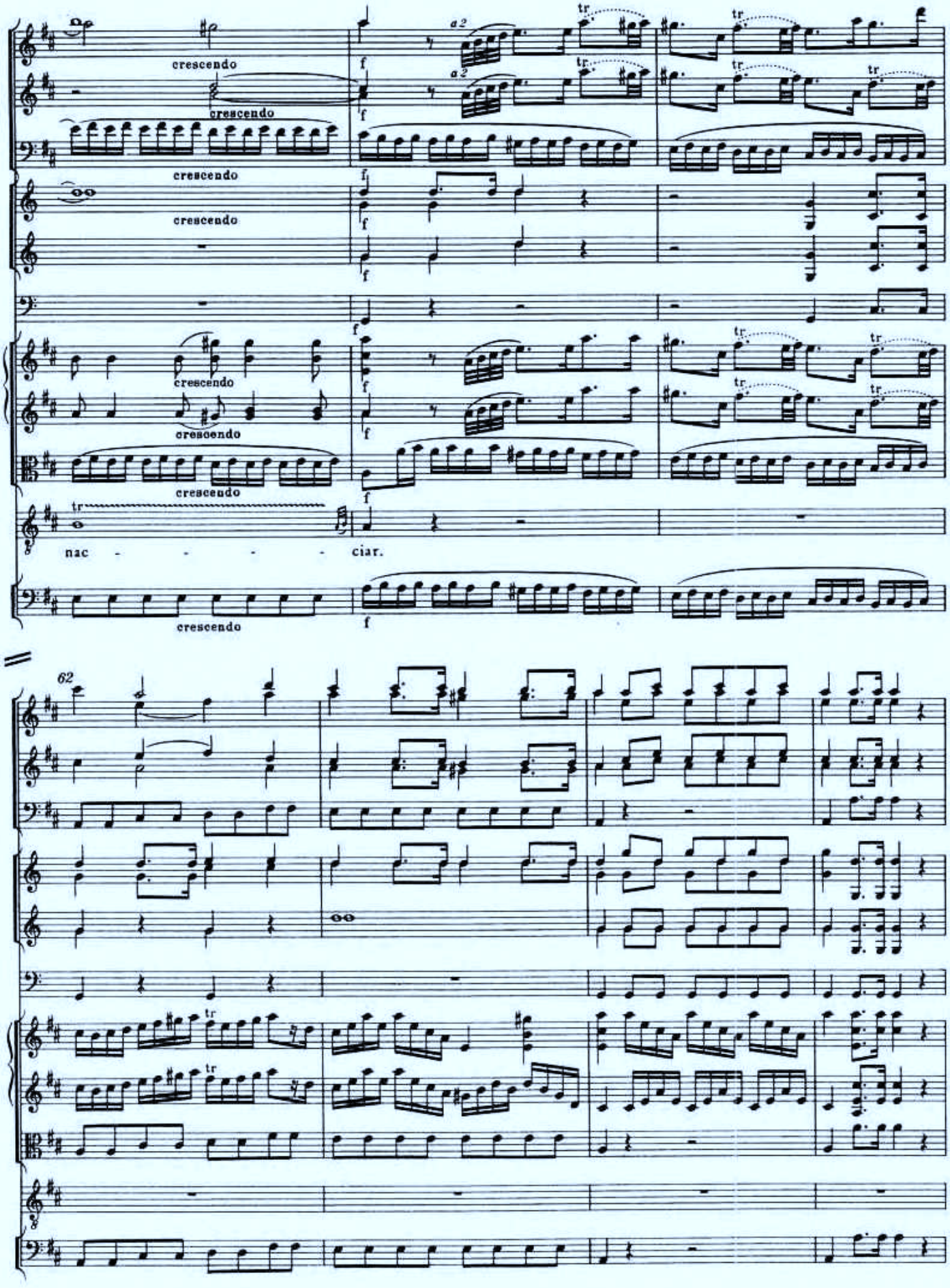



15
p
Fuor del mar ho un mar in se - no, che del
Vc.
20
tr
pri - mo è più fu - ne - sto, che del pri - mo è più fu -
Tutti Bassi
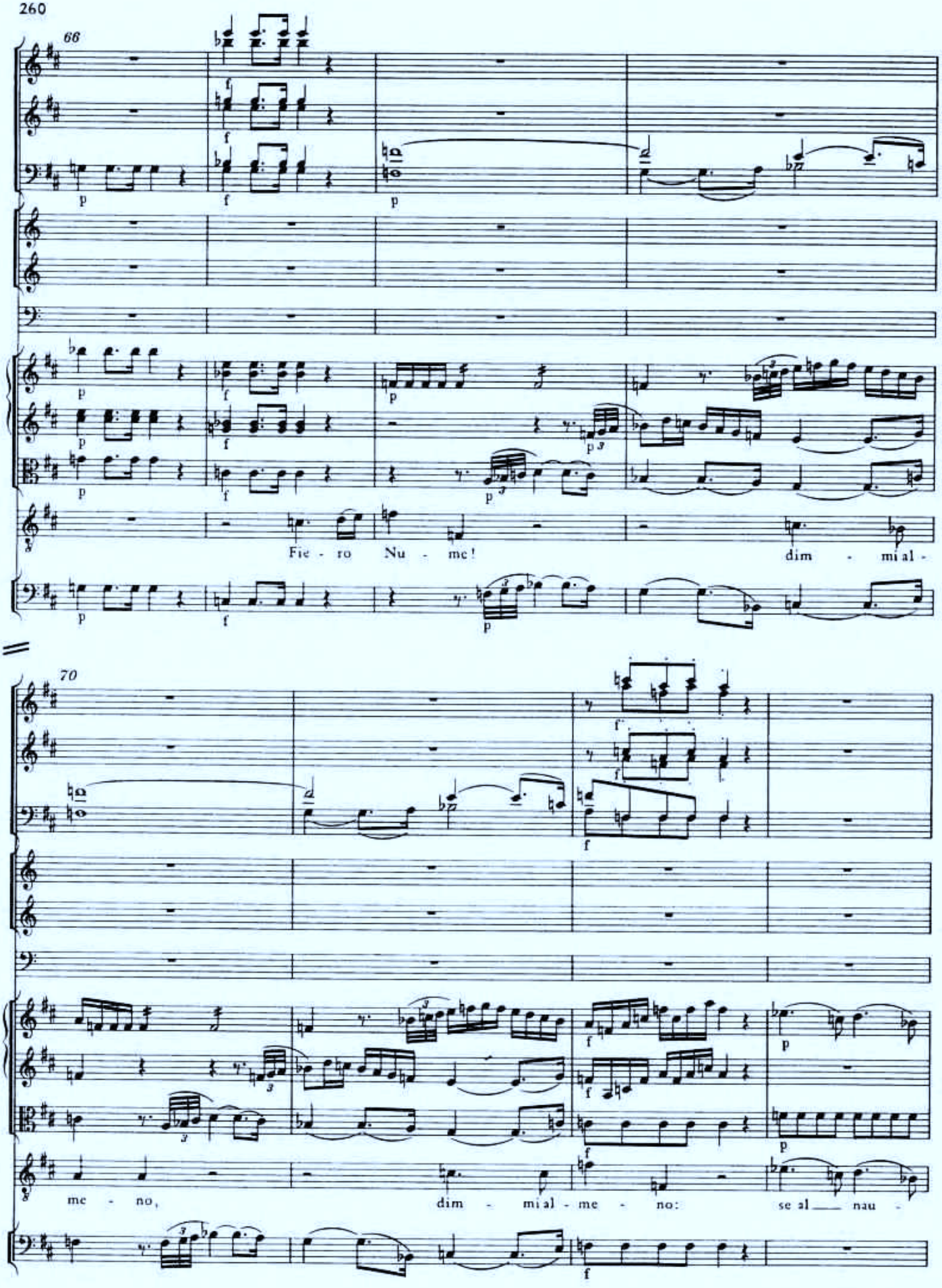

a 2
ne - sto, è più fu - ne - sto, è più fu -
30
a 2
tr
ne - sto, è più fu - ne - sto. E Net -
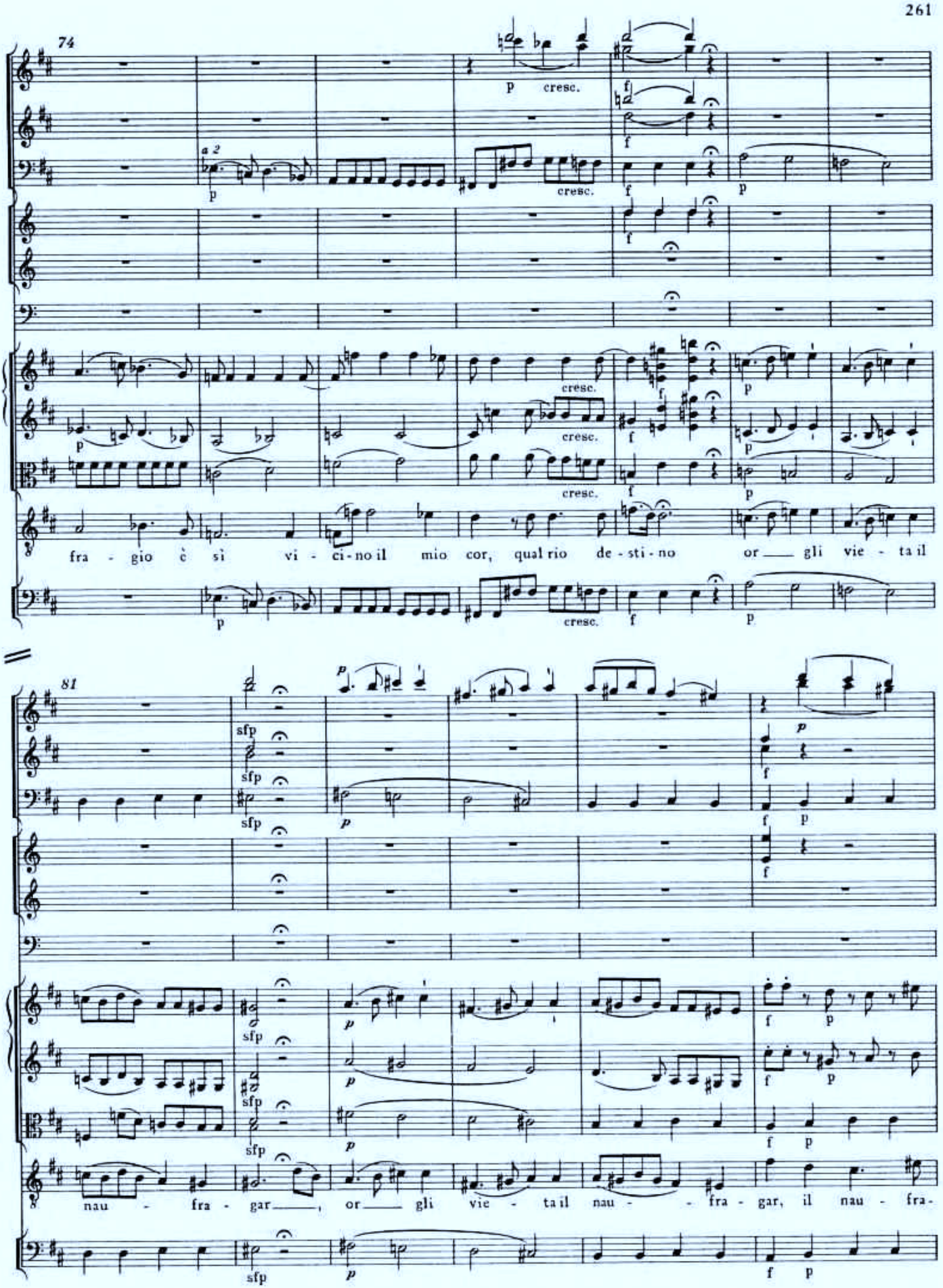

34
p
p
tu - no an - cor in que - sto mai non ces - - sa
p
39
crescendo
crescendo
crescendo
a 2
a 2
f
f
f
f
crescendo
crescendo
crescendo
f
f
f
mi - - nac - ciar , a mi - nac - ciar, mai non
crescendo
f
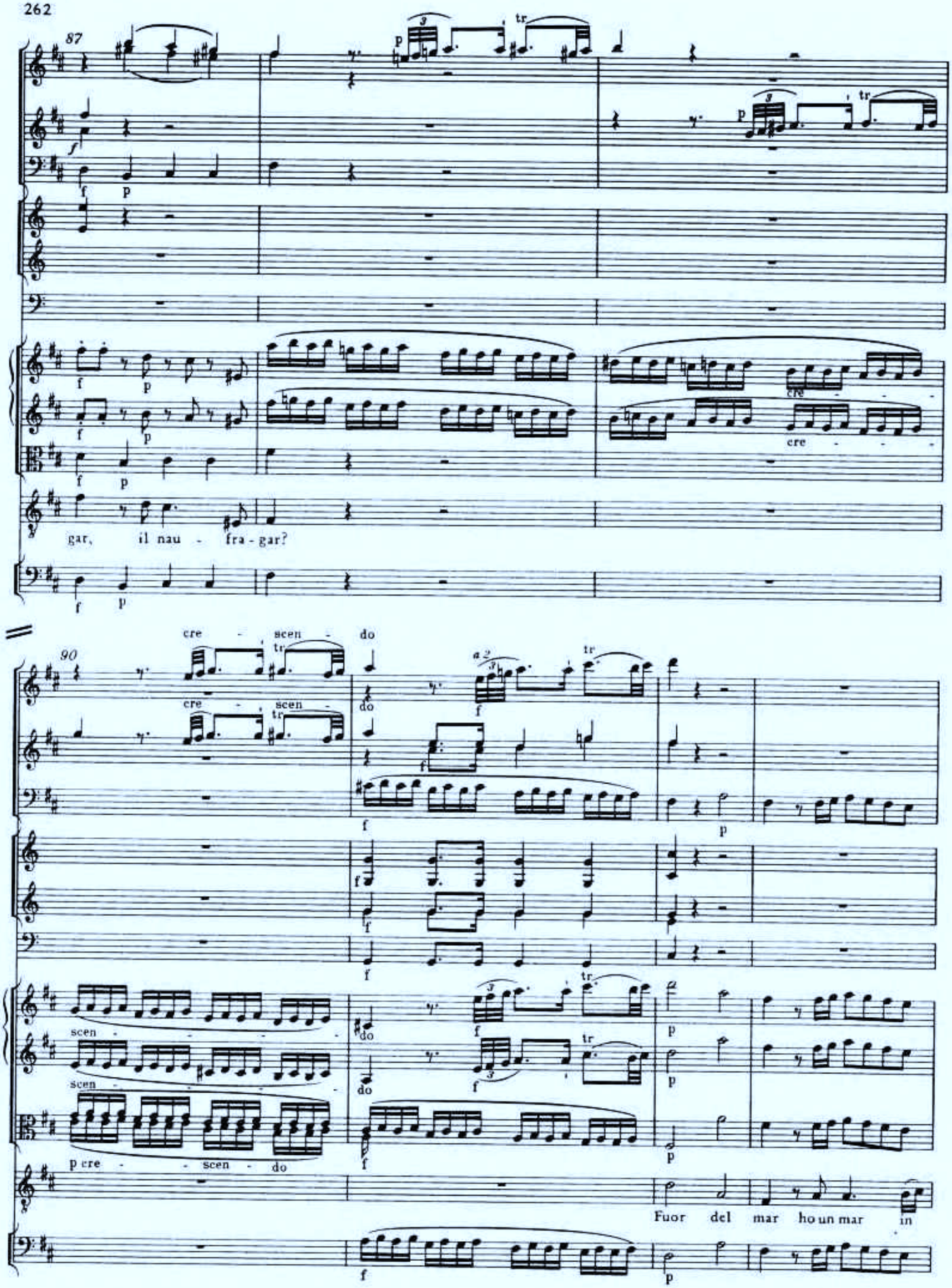

ces - - sa mi - - nac - ciar.
E Net -
Vc.
B.
48
tu - no an - cor in_ que - sto
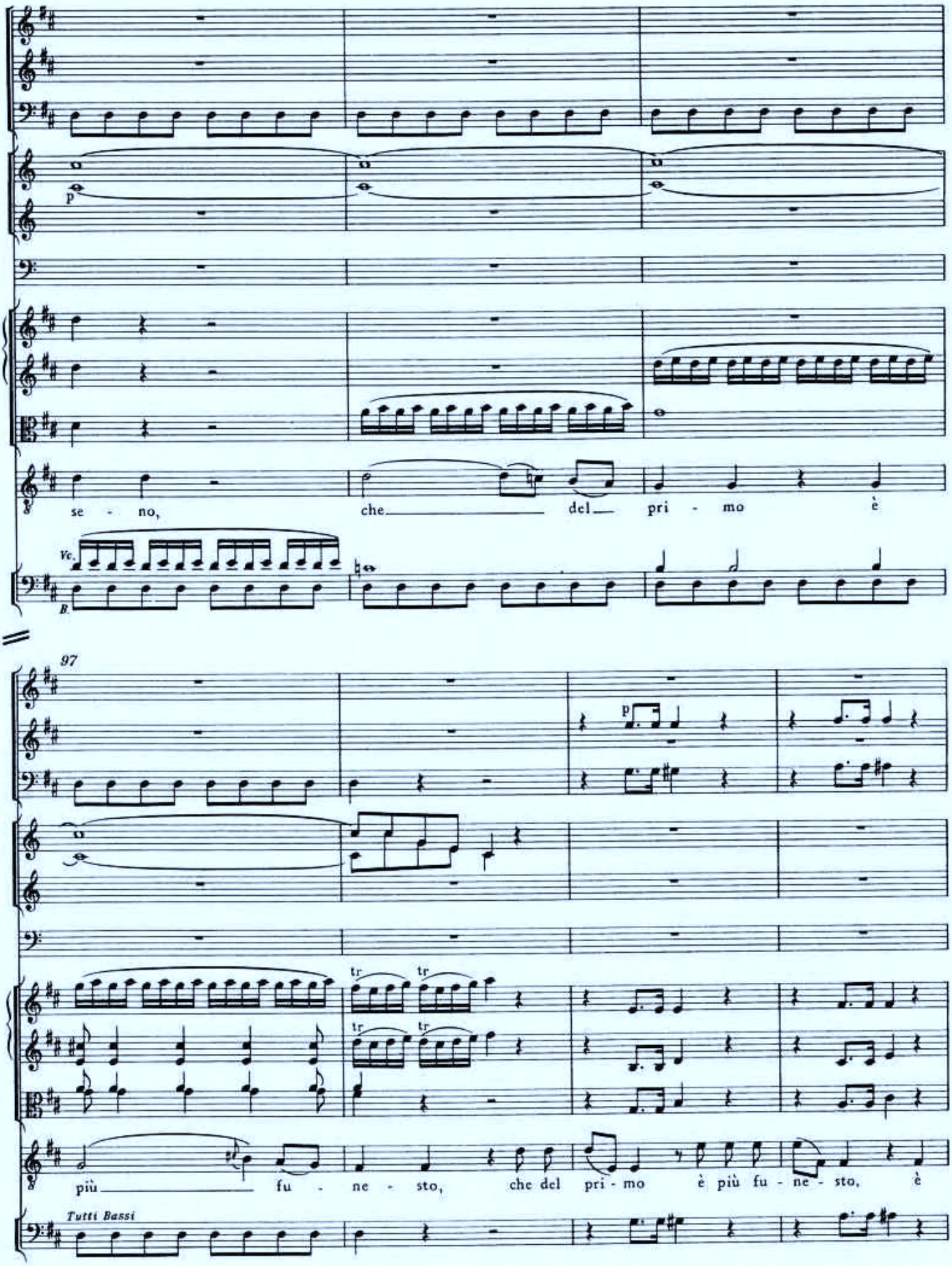

52
p
p
pp
pp
p
mai non ces - sa, non ces - - sa mi - nac -
Tutti Bassi
p
55
p
a 2
p
ciar , a mi - nac - ciar, mai non ces - sa mi - - -
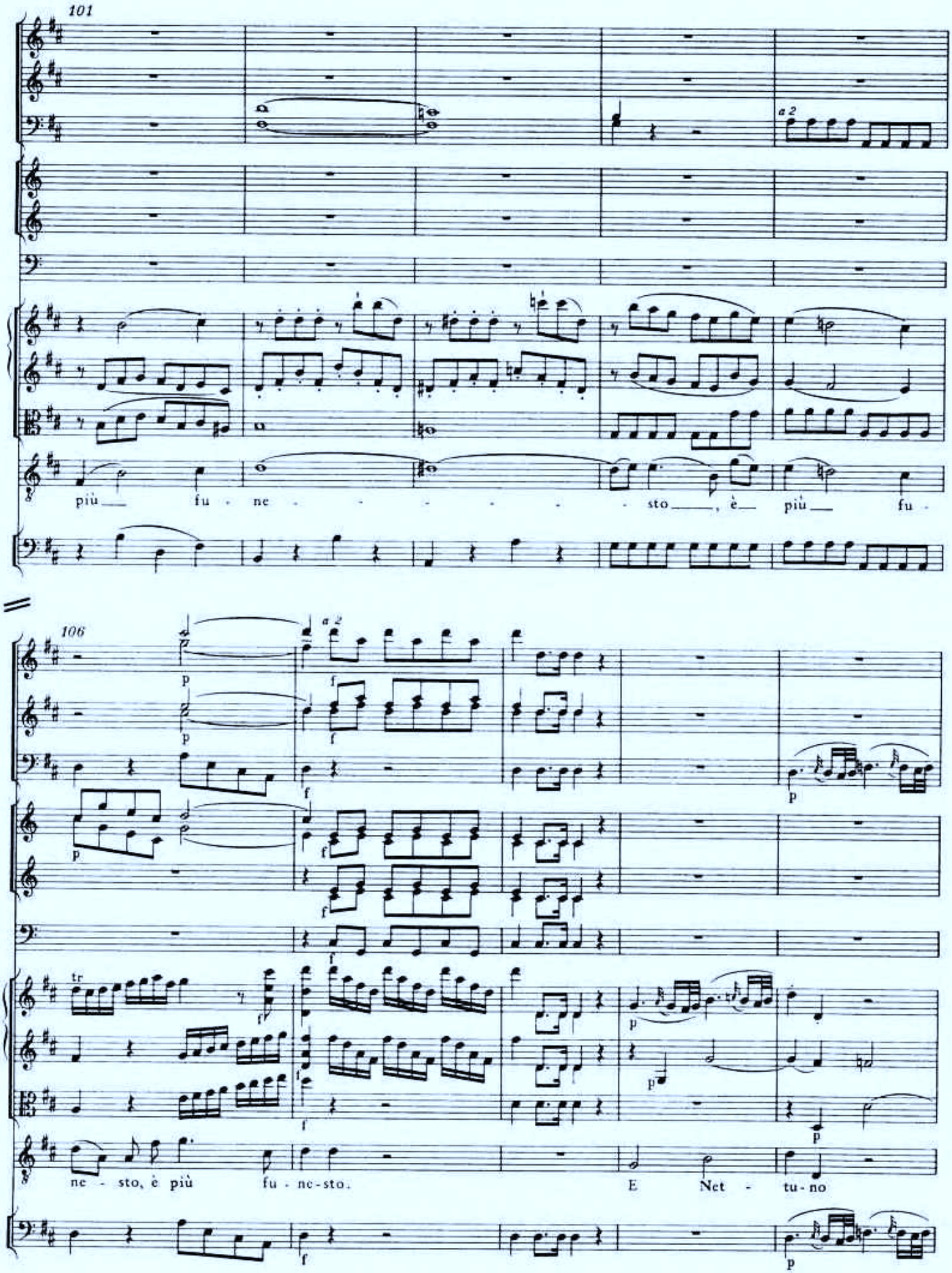

crescendo
a2
f
tr
nac - - - - - ciar.
62
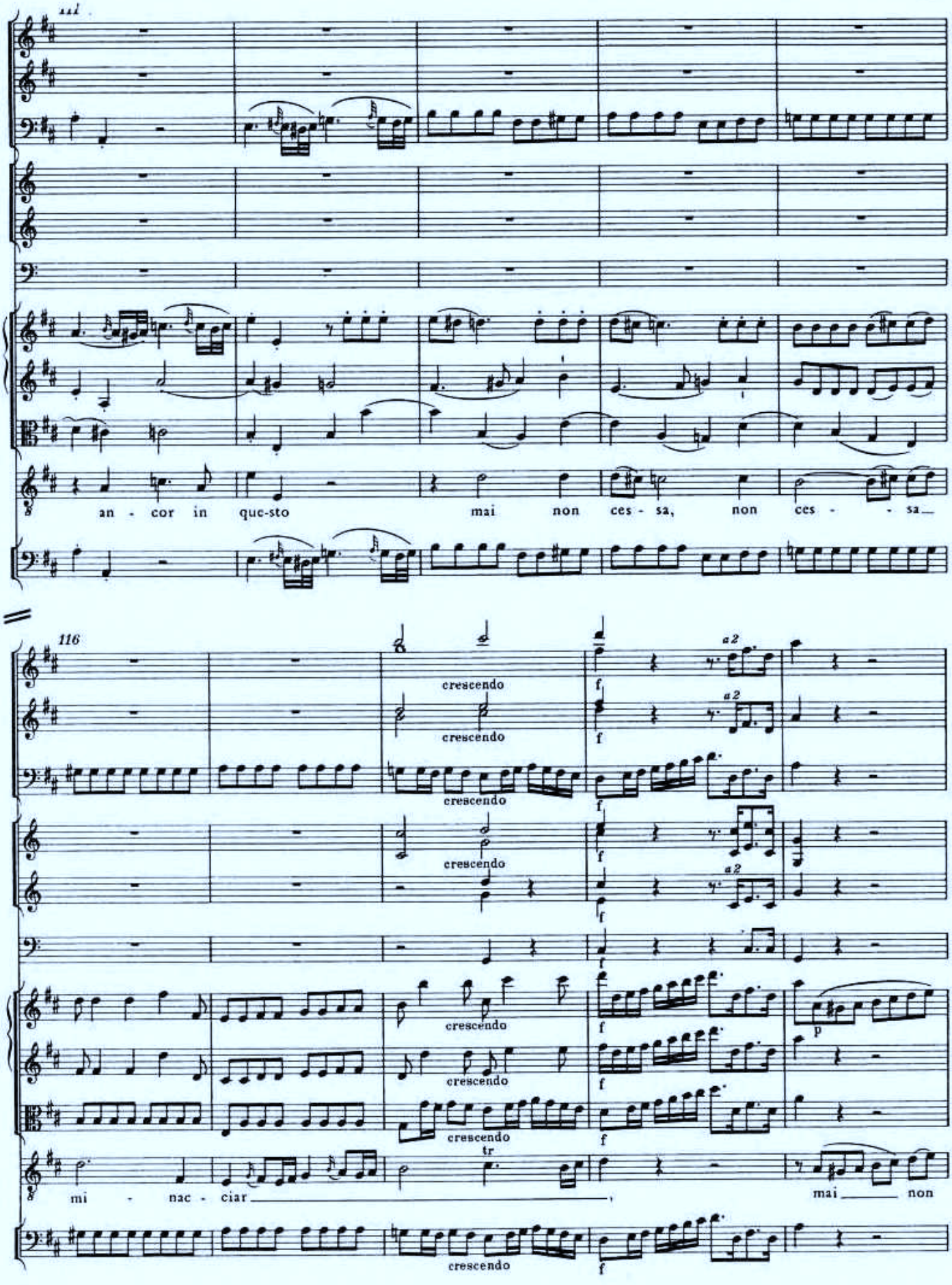

66
Fie - ro Nu - me!
dim - mi al -
70
me - no,
dim - mi al - me - no:
se al___ nau -
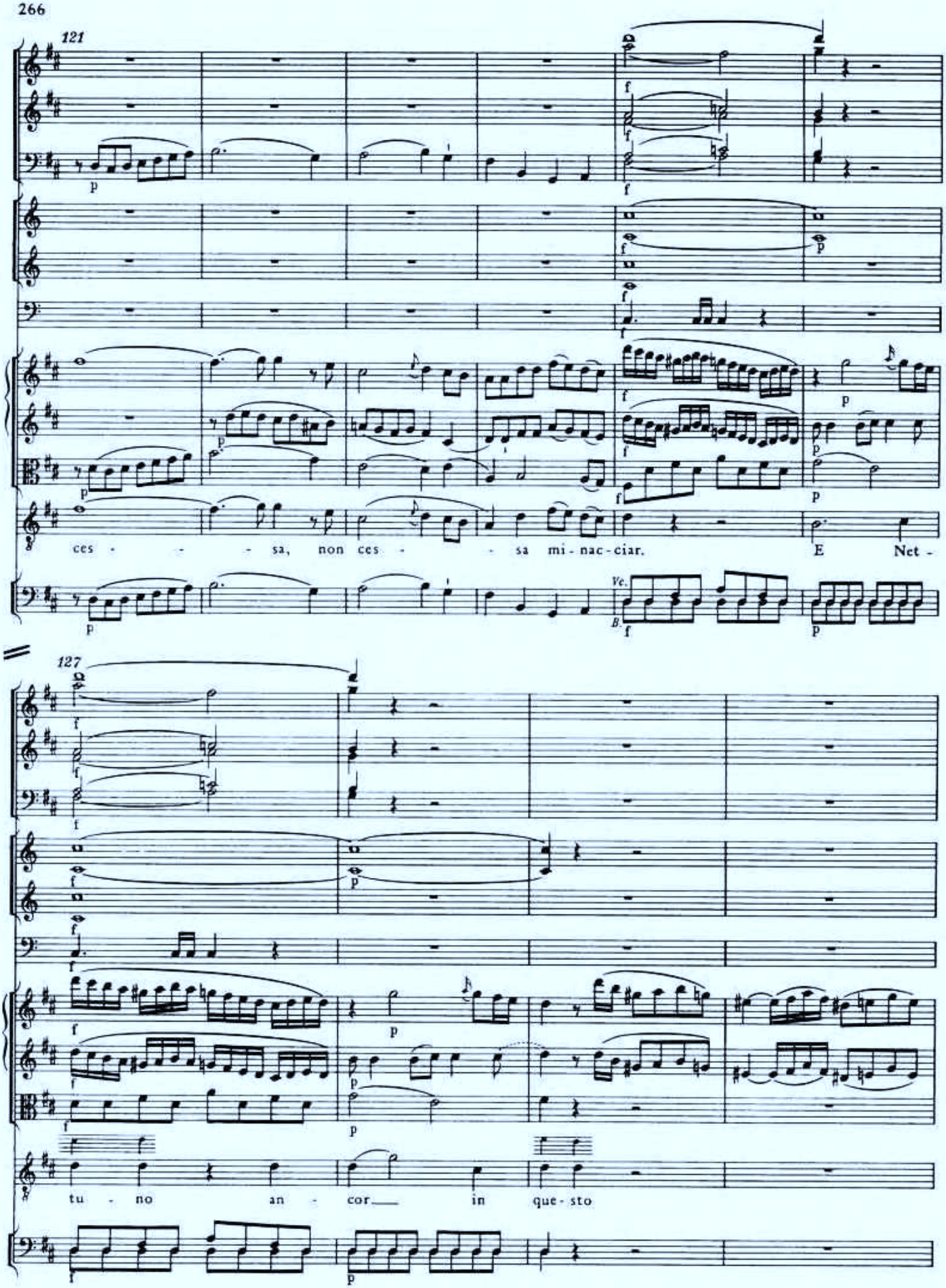

74
a 2
p cresc.
f
cresc.
fra - gio è sì vi - ci - no il mio cor, qual rio de - sti - no or gli vie - ta il
81
sfp
nau - fra - gar, or gli vie - ta il nau - fra - gar, il nau - fra-
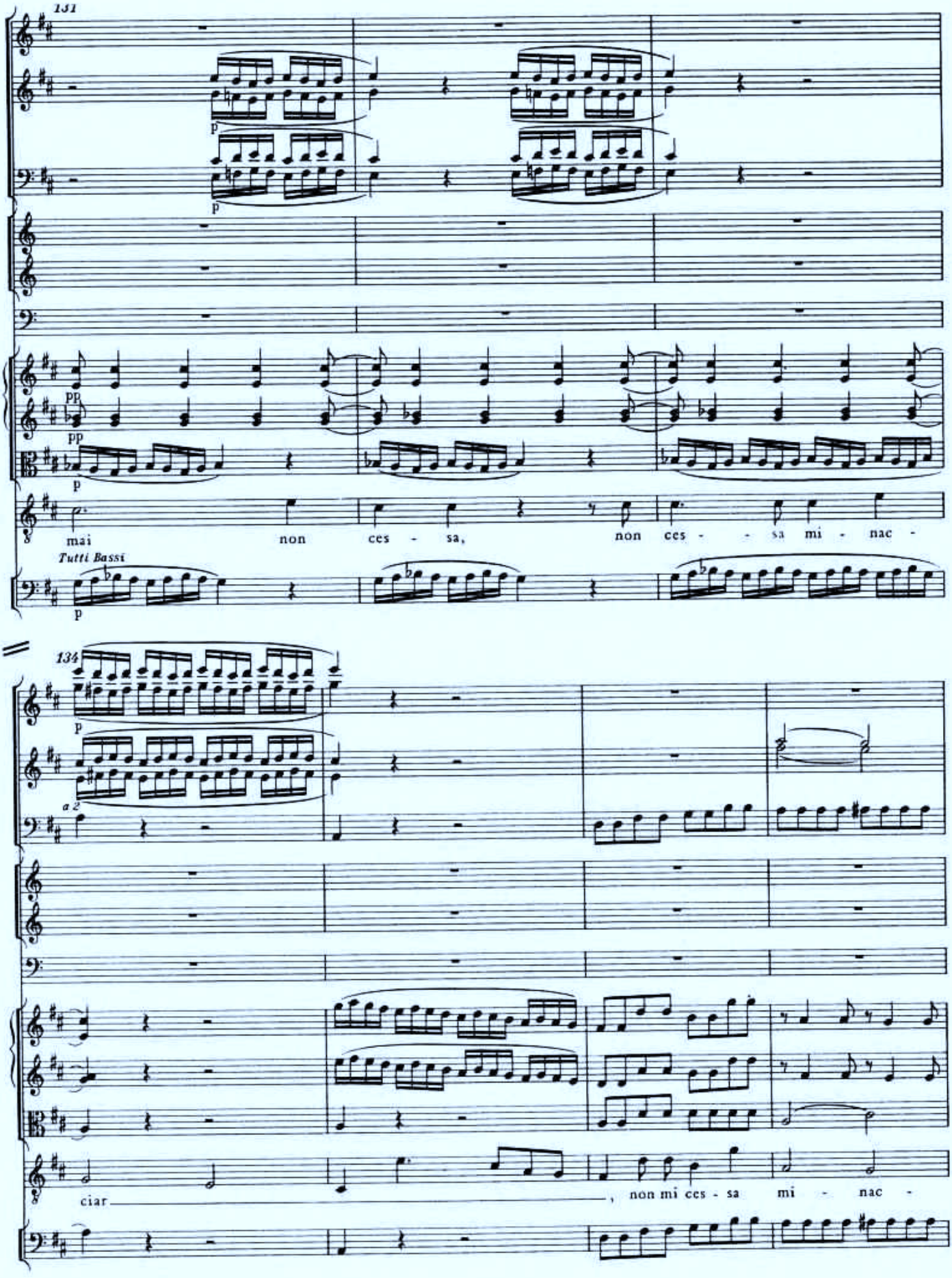

87
gar, il nau - fra - gar?
90
cre - scen - do
scen - do
Fuor del mar ho un mar in
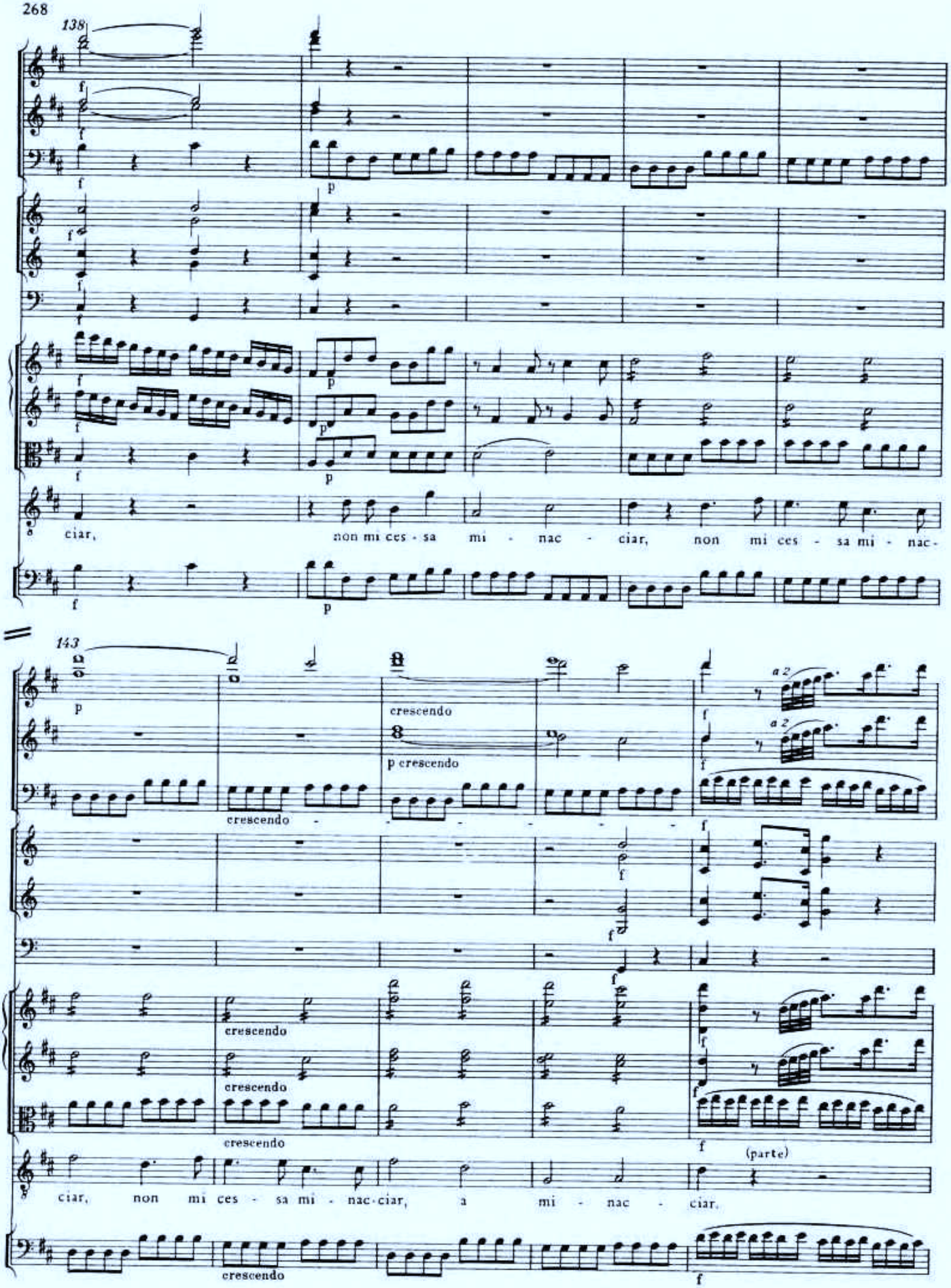

p
se - no, che del pri - mo è
Vc.
B.
97
p
tr
più fu - ne - sto, che del pri - mo è più fu - ne - sto, è
Tutti Bassi
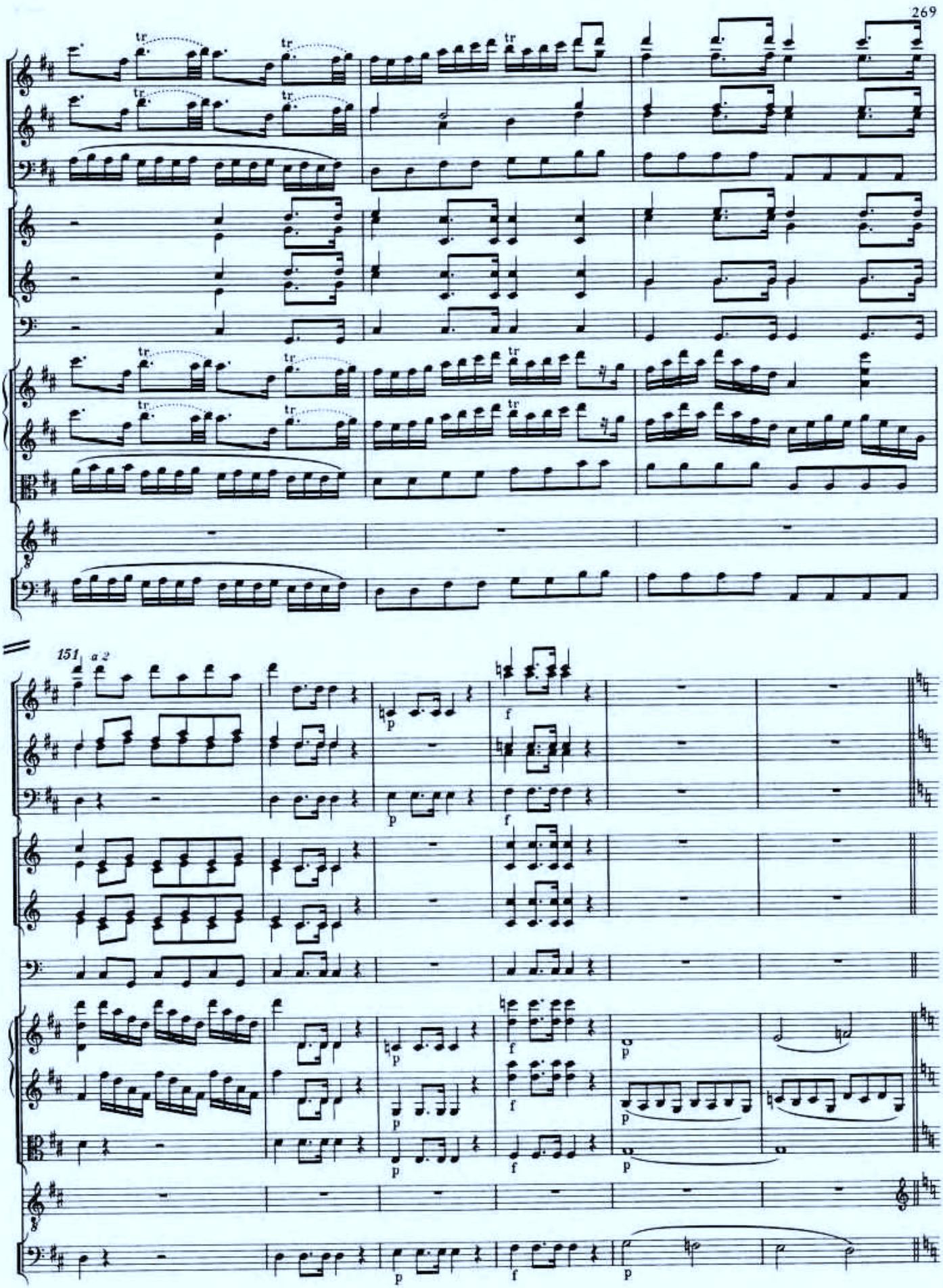

101
a 2
più fu - ne - - - - - - sto, è più fu -
106
a 2
ne - sto, è più fu - ne-sto. E Net - tu - no


an - cor in quc-sto mai non ces - sa, non ces - - sa
116
crescendo
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
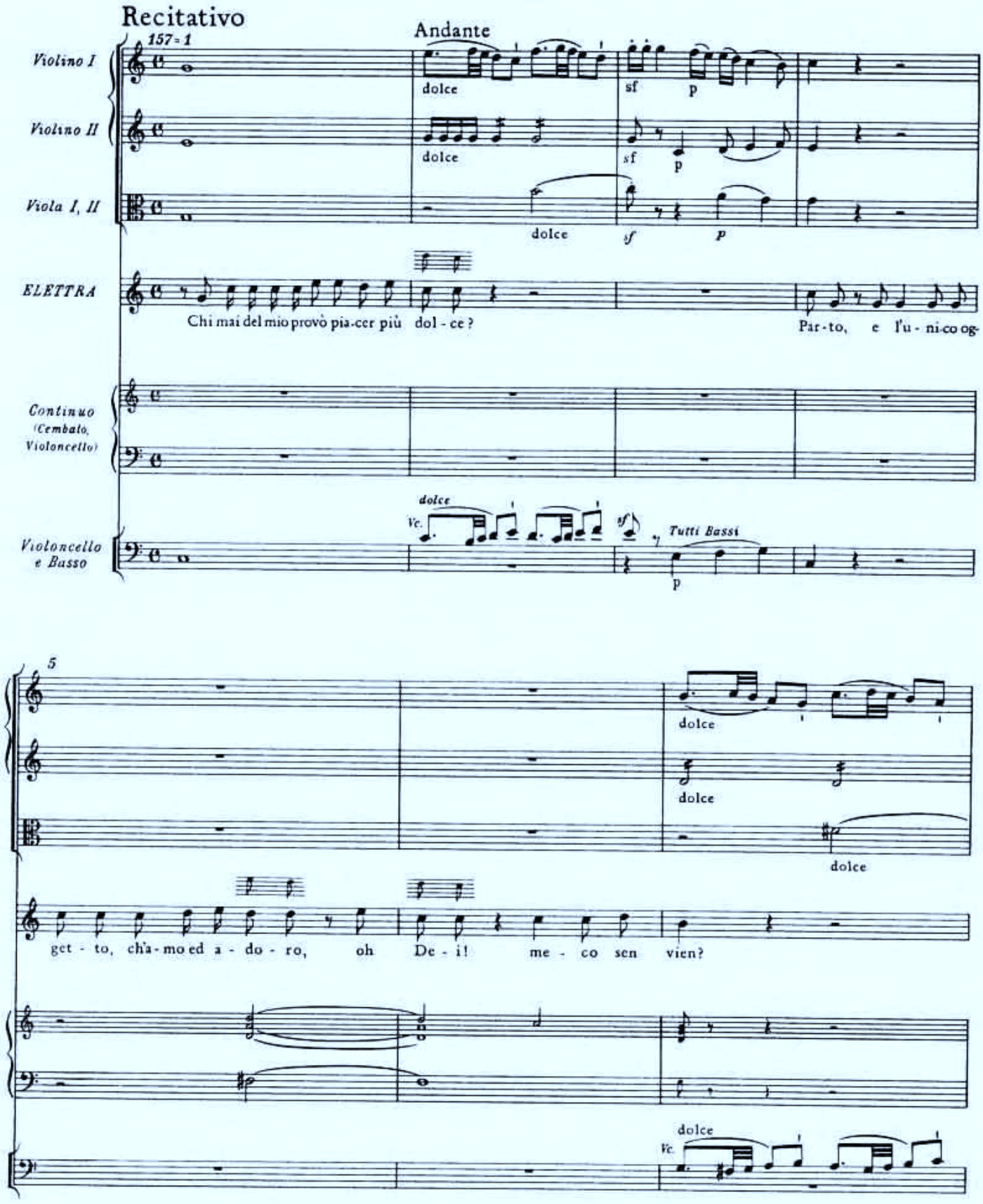

131
p
p
pp
pp
p
mai non ces - sa, non ces - - sa mi - nac -
Tutti Bassi
p
134
p
a 2
ciar , non mi ces - sa mi - nac -
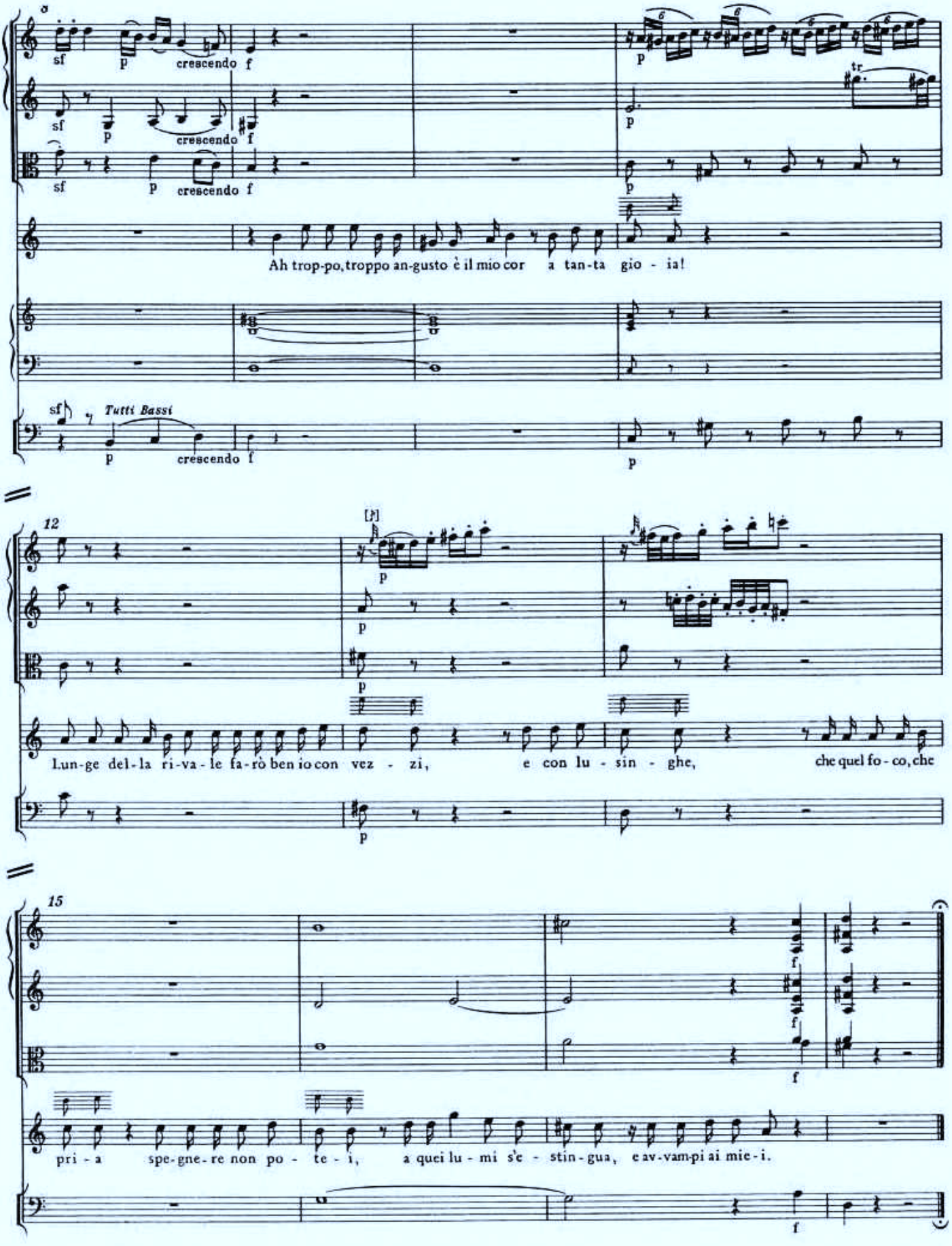

138
ciar, non mi ces - sa mi - nac - ciar, non mi ces - sa mi - nac-
143
crescendo
p crescendo
a 2
(parte)
ciar, non mi ces - sa mi - nac-ciar, a mi - nac - ciar.
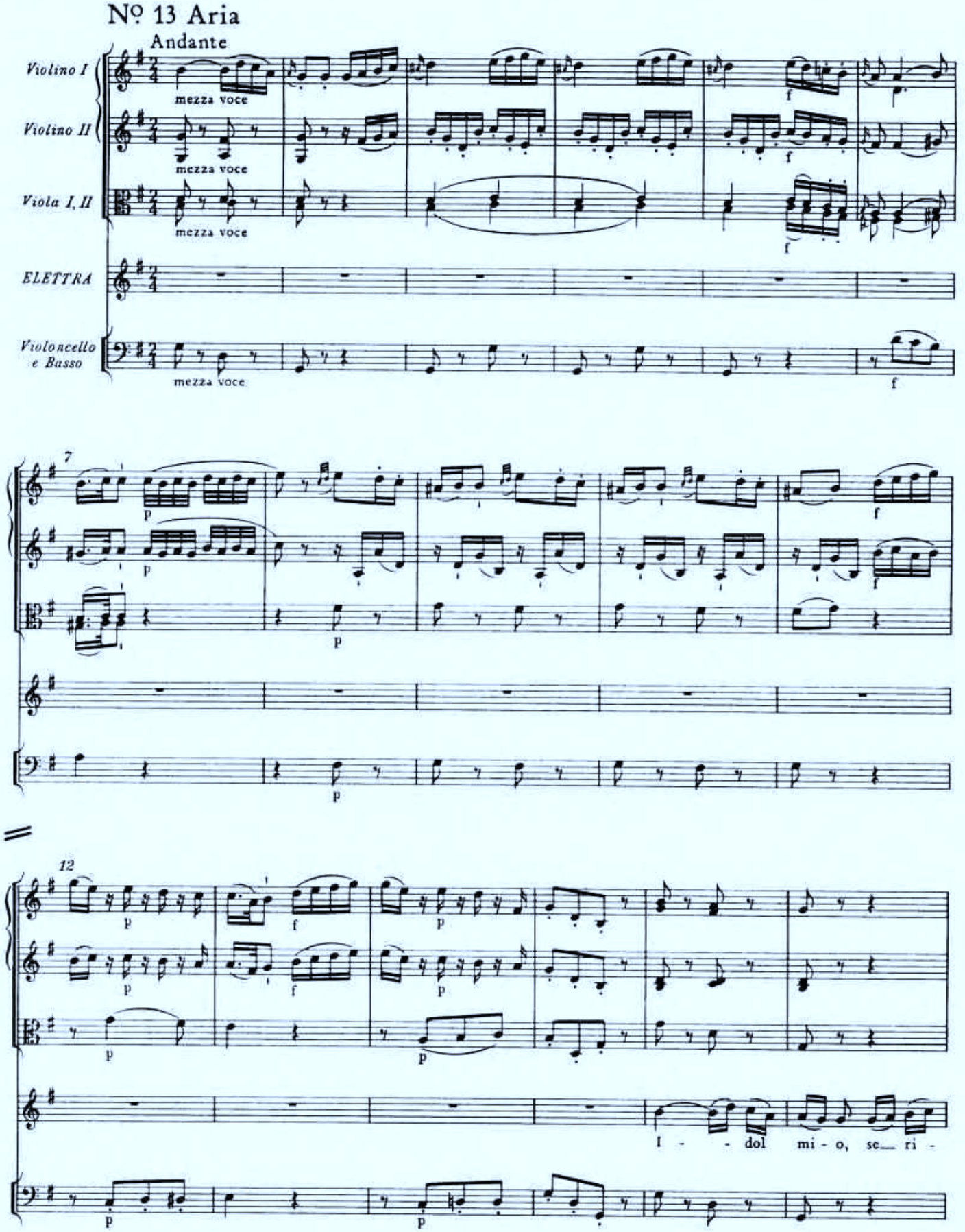

151
a 2
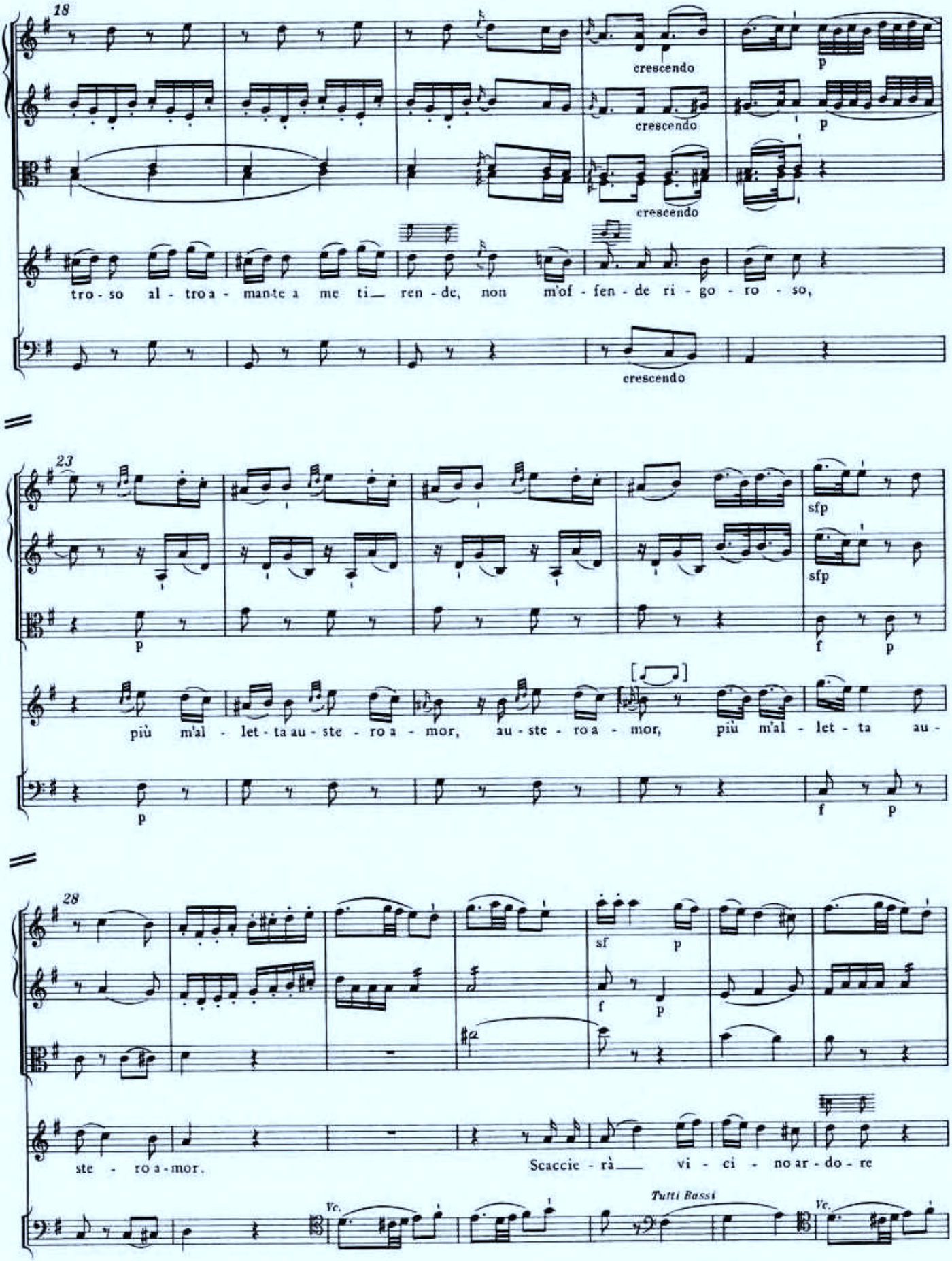
Scena IV
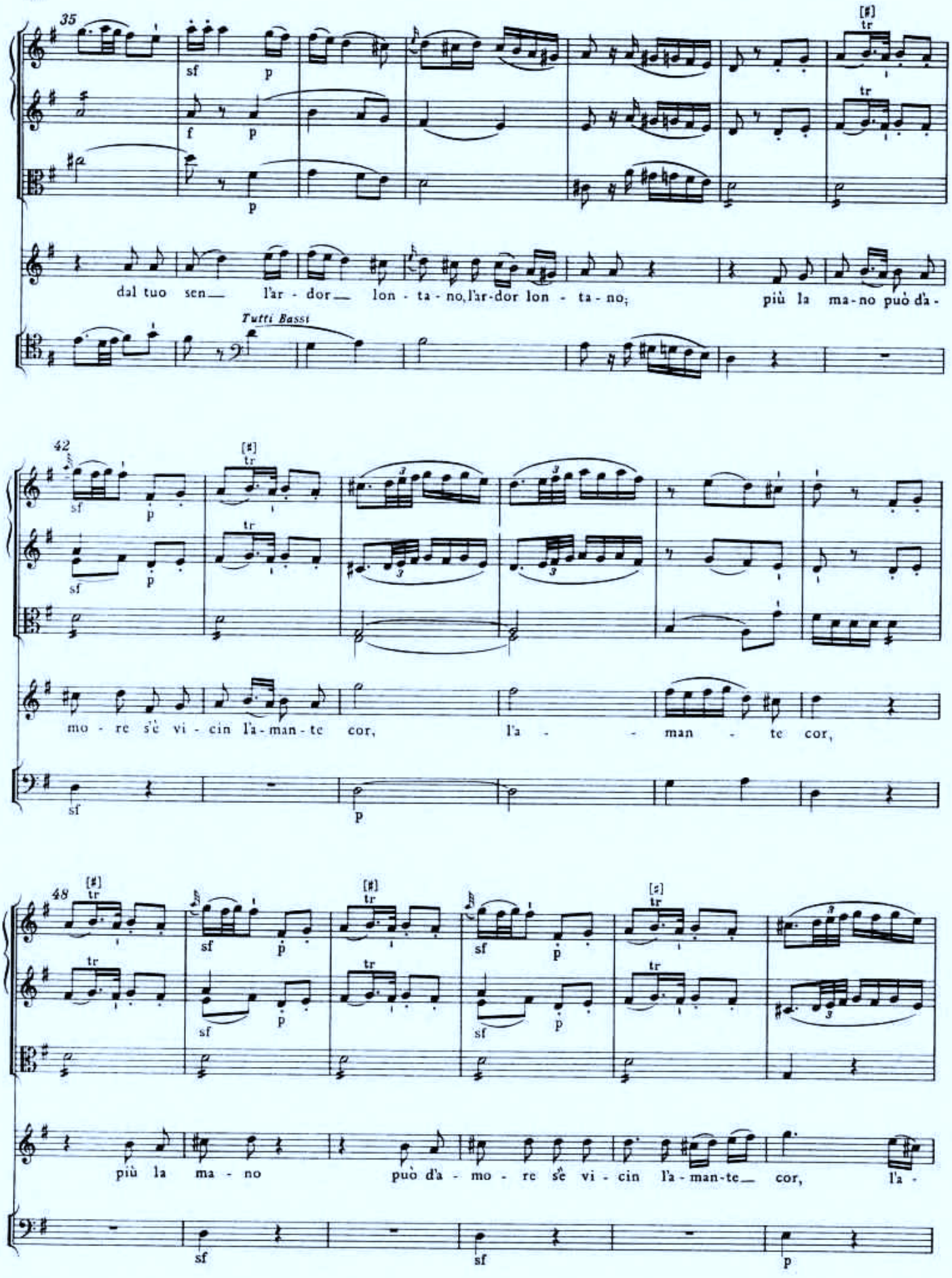
ELETTRA sola.
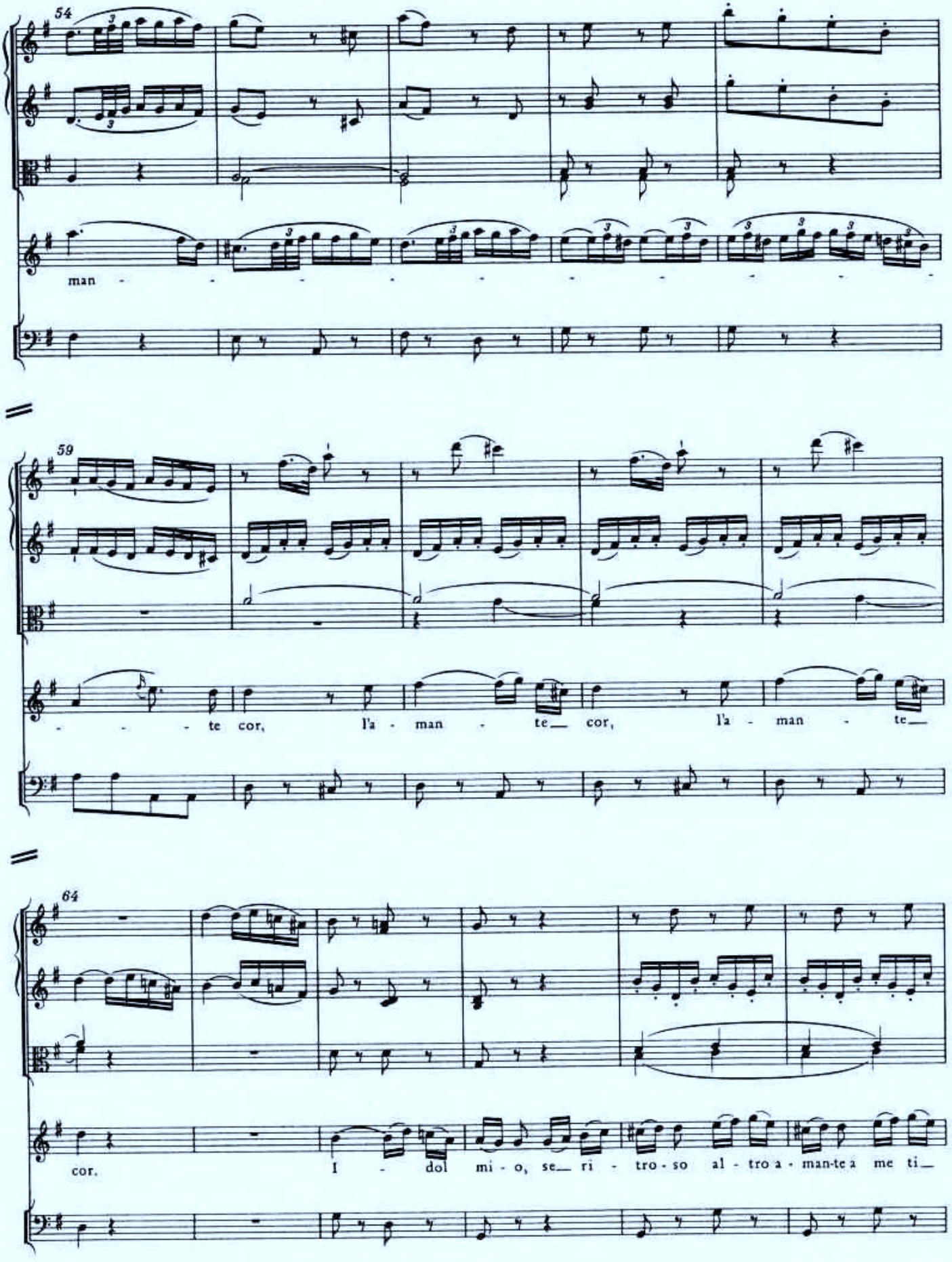


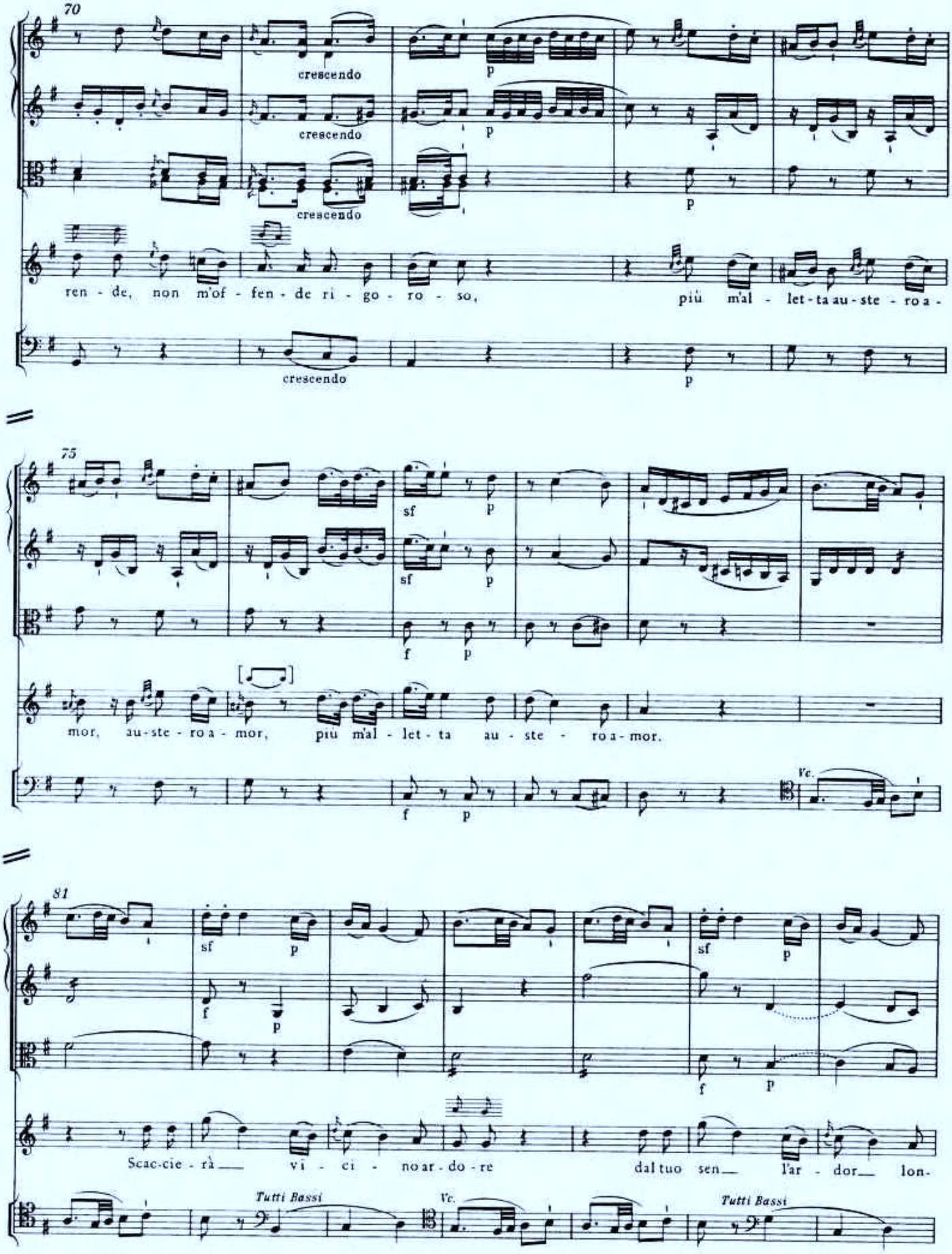

a
sf p crescendo f
sf p crescendo f
sf p crescendo f
p
tr
p
Ah trop-po, troppo an-gusto è il mio cor a tan-ta gio - ia!
sf Tutti Bassi
p crescendo f
p
12
[p]
p
p
p
Lun-ge del-la ri-va-le fa-rò ben io con vez - zi, e con lu - sin - ghe, che quel fo - co, che
p
15
f
f
f
pri - a spe-gne-re non po - te -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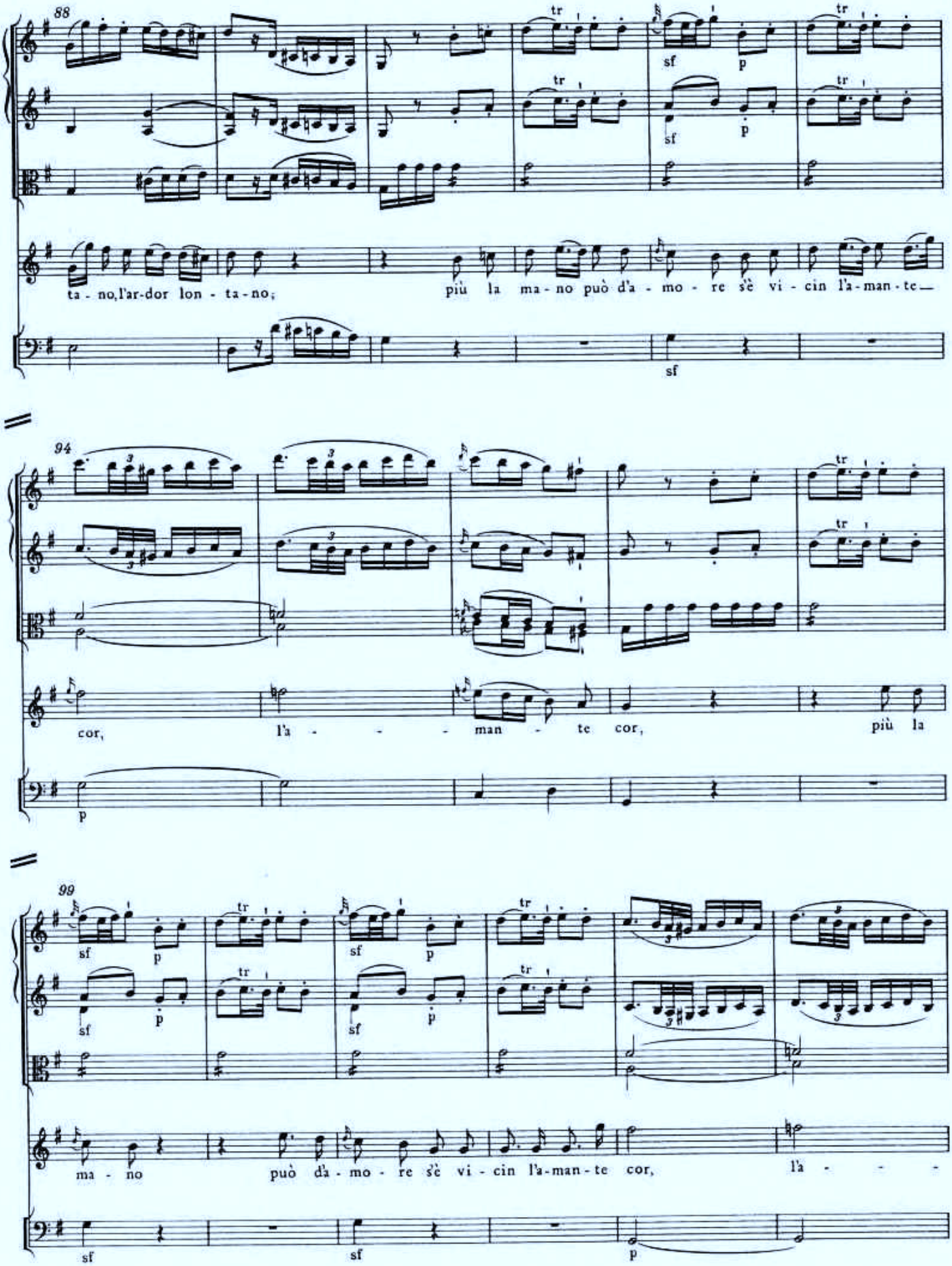

Nº 13 Aria
Andante
Violino I
Violino II
Viola I, II
ELETTRA
Violoncello e Basso
mezza voce
f
7
p
12
I - - dol mi - o, se__ ri -
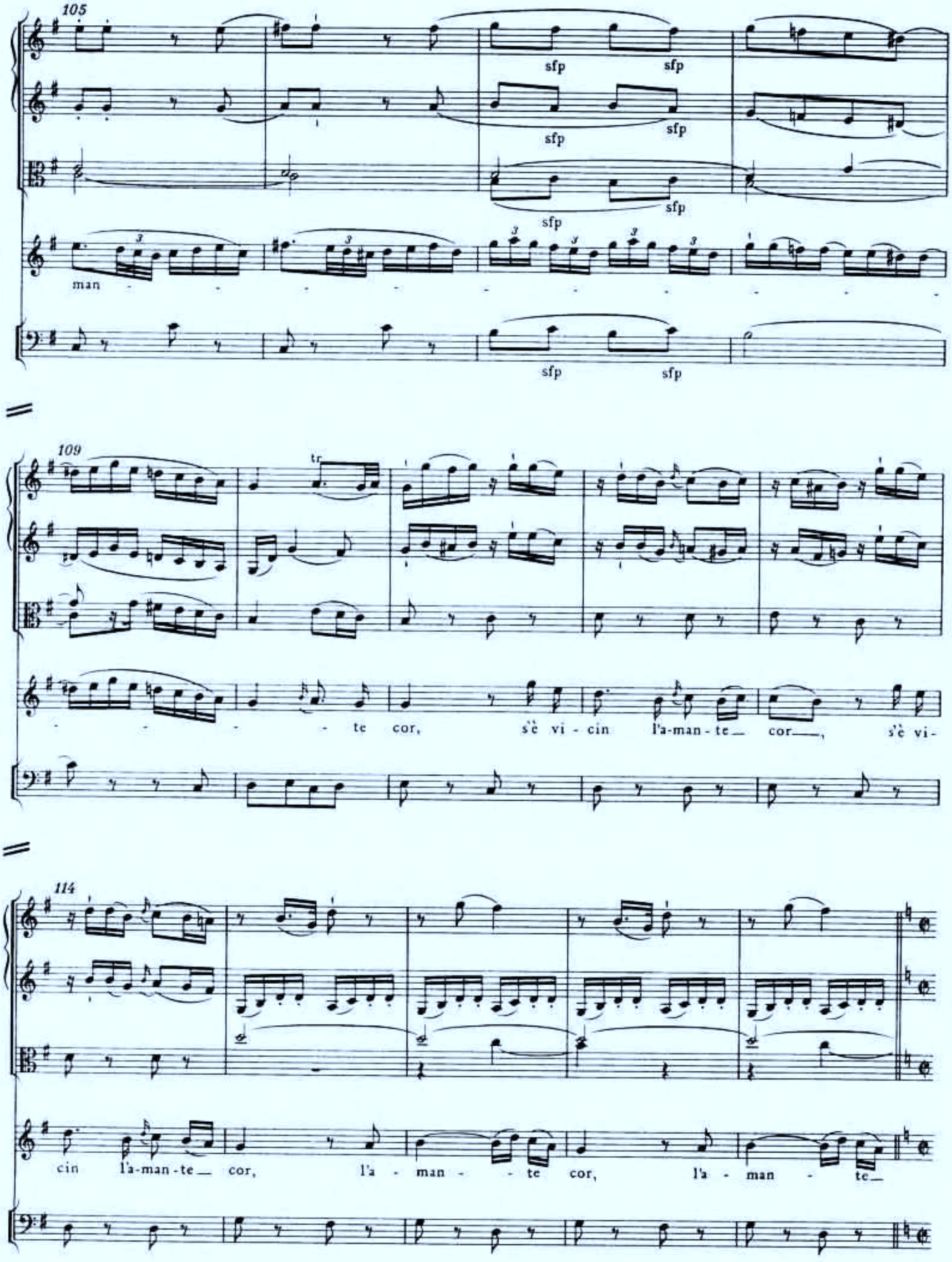

18
crescendo
crescendo
crescendo
p
p
tro - so al - tro a - man-te a me ti_ ren - de, non m'of - fen - de ri - go - ro - so,
crescendo
23
sfp
sfp
p
f p
più m'al - let - ta au - ste - ro a - mor, au - ste - ro a - mor, più m'al - let - ta au -
p
f p
28
sf p
f p
ste - ro a - mor. Scaccie - rà_ vi - ci -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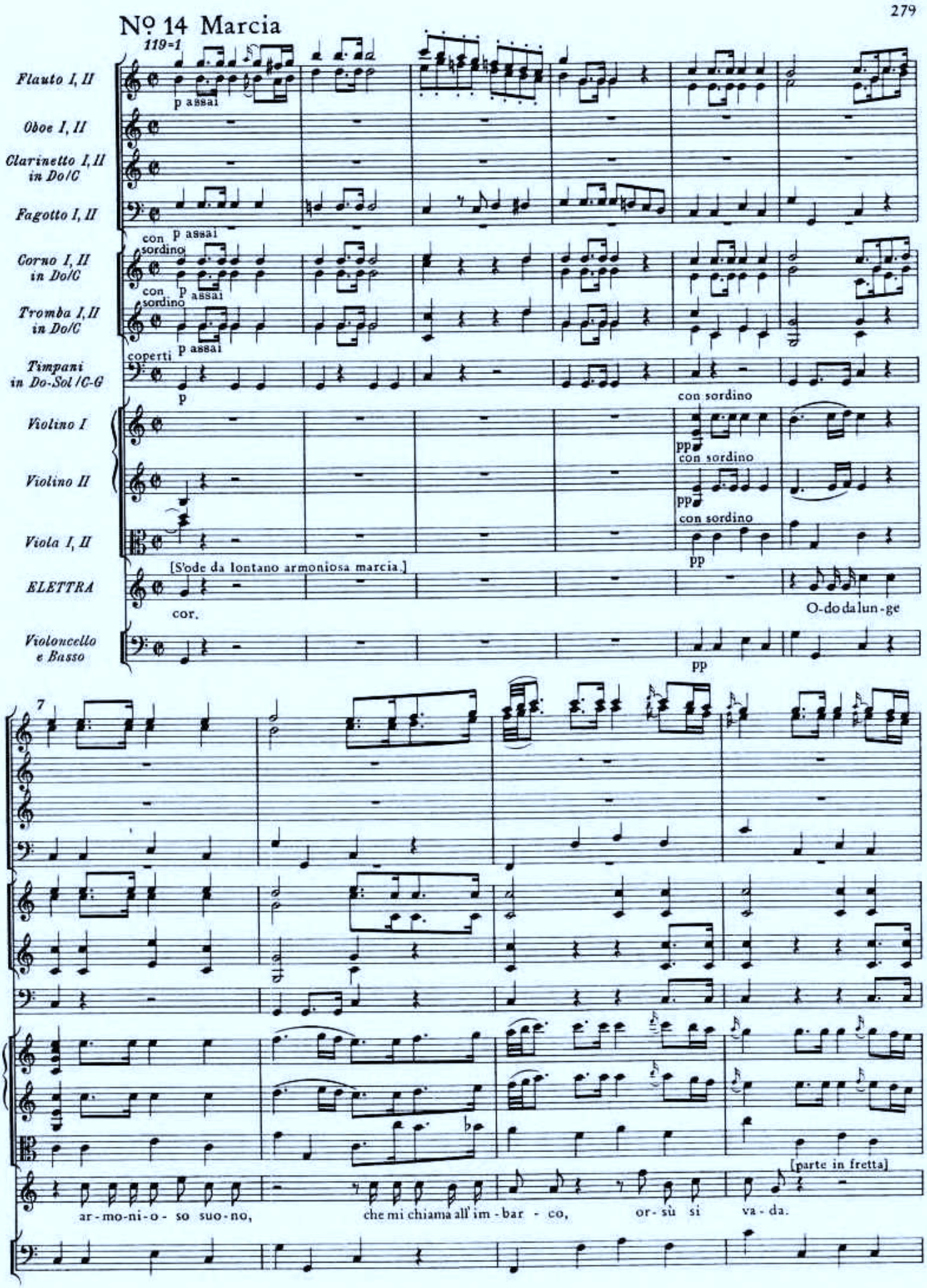

35
sf p
f p
p
tr
dal tuo sen_ l'ar - dor_ lon - ta - no, l'ar-dor lon - ta - no; più la ma-no può d'a-
Tutti Bassi
42
mo - re s'è vi - cin l'a-man-te cor, l'a - man - te cor,
48
più la ma - no può d'a - mo - re s'è vi - cin l'a-man-te_ cor, l'a -


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
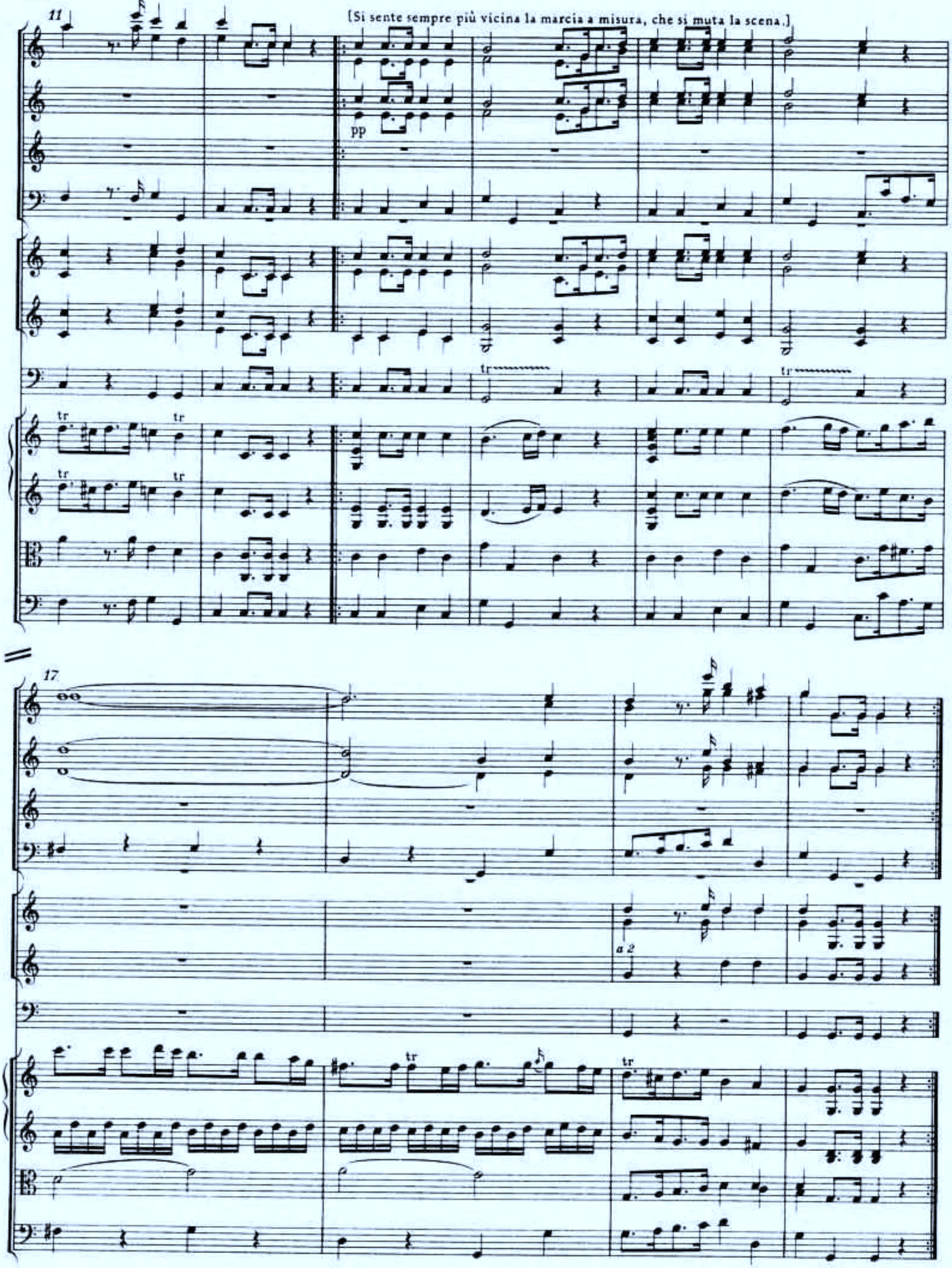

70
crescendo
p
ren - de, non m'of - fen - de ri - go - ro - so, più m'al - let - ta au - ste - ro a -
75
sf
f
mor, au - ste - ro a - mor, più m'al - let - ta au - ste - ro a - mor.
Vc.
81
Scac-cie - rà vi - ci - no ar - do - re dal tuo sen l'ar - dor lon-
Tutti Bassi
Vc.
Tutti Bassi
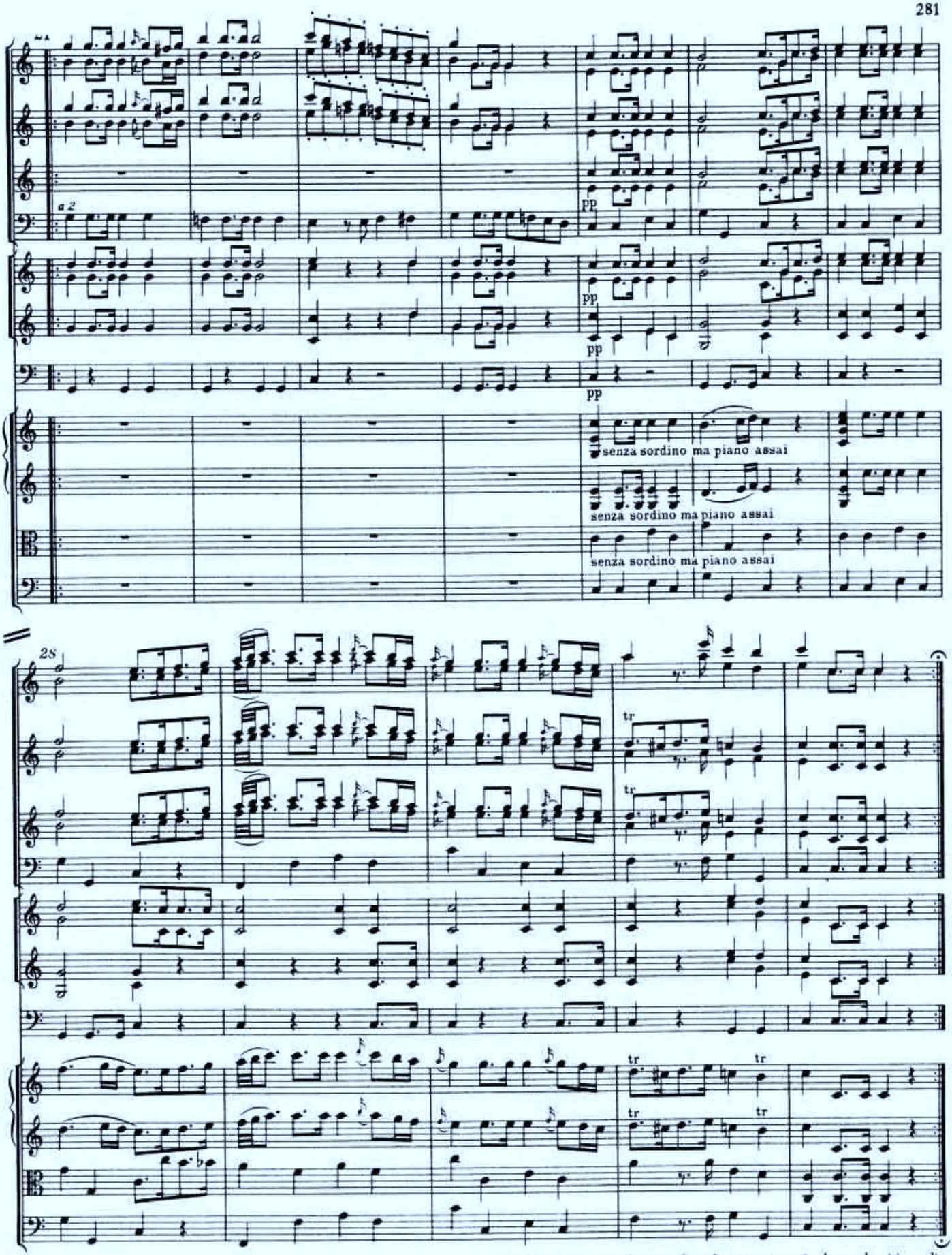

88
ta - no, l'ar-dor lon - ta - no;
più la ma - no può d'a - mo - re s'è vi - cin l'a - man - te
94
cor,
l'a - - - man - te cor,
più la
99
ma - no
può d'a - mo - re s'è vi - cin l'a - man - te cor,
l'a - - -


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



Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)


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



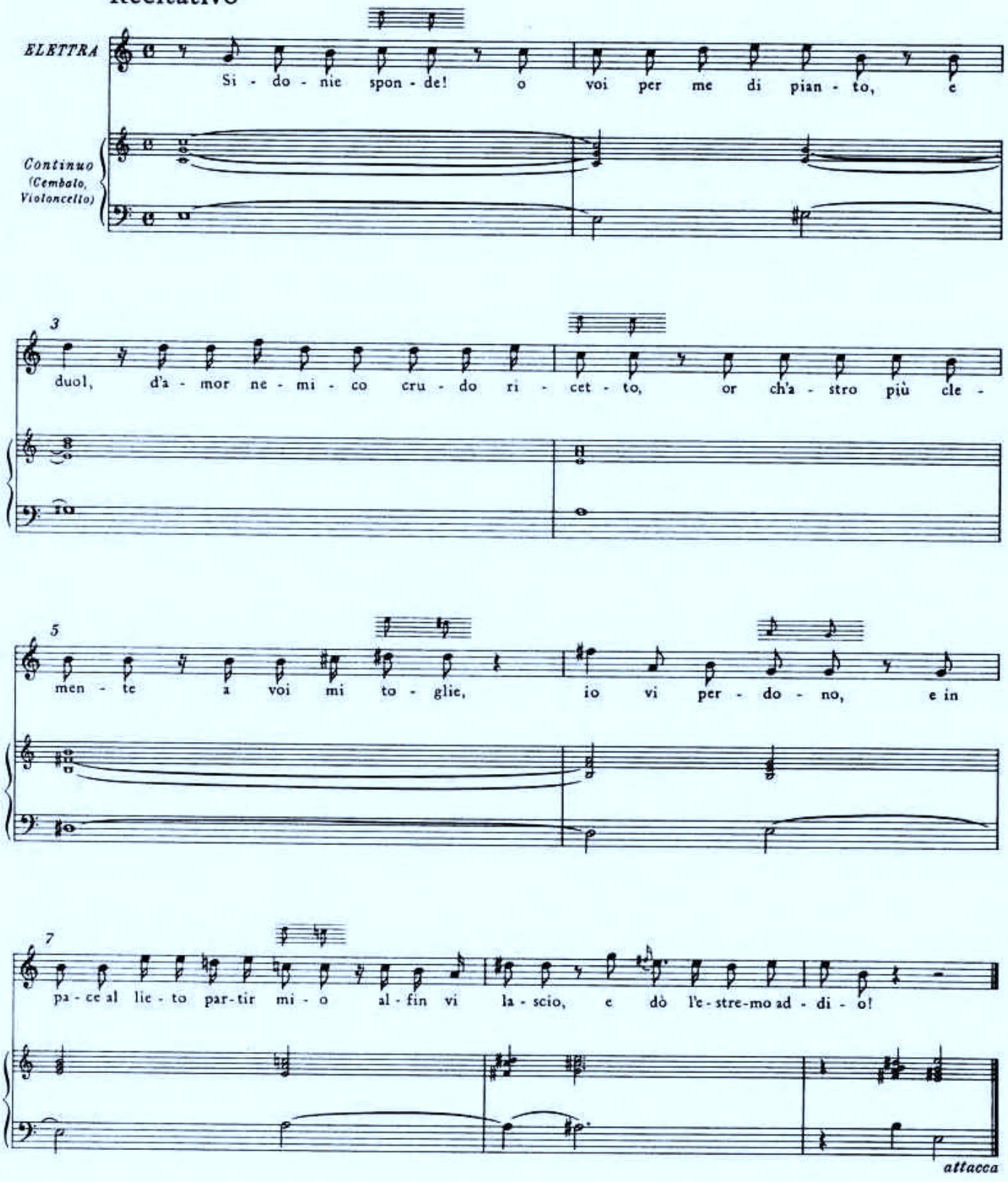
All' ultima ripetizione di sopra, facendo pausa, i corni e le trombe ritirano li sordini, ma suonano molto piano. L'orchestra va crescendo sino al fortissimo.
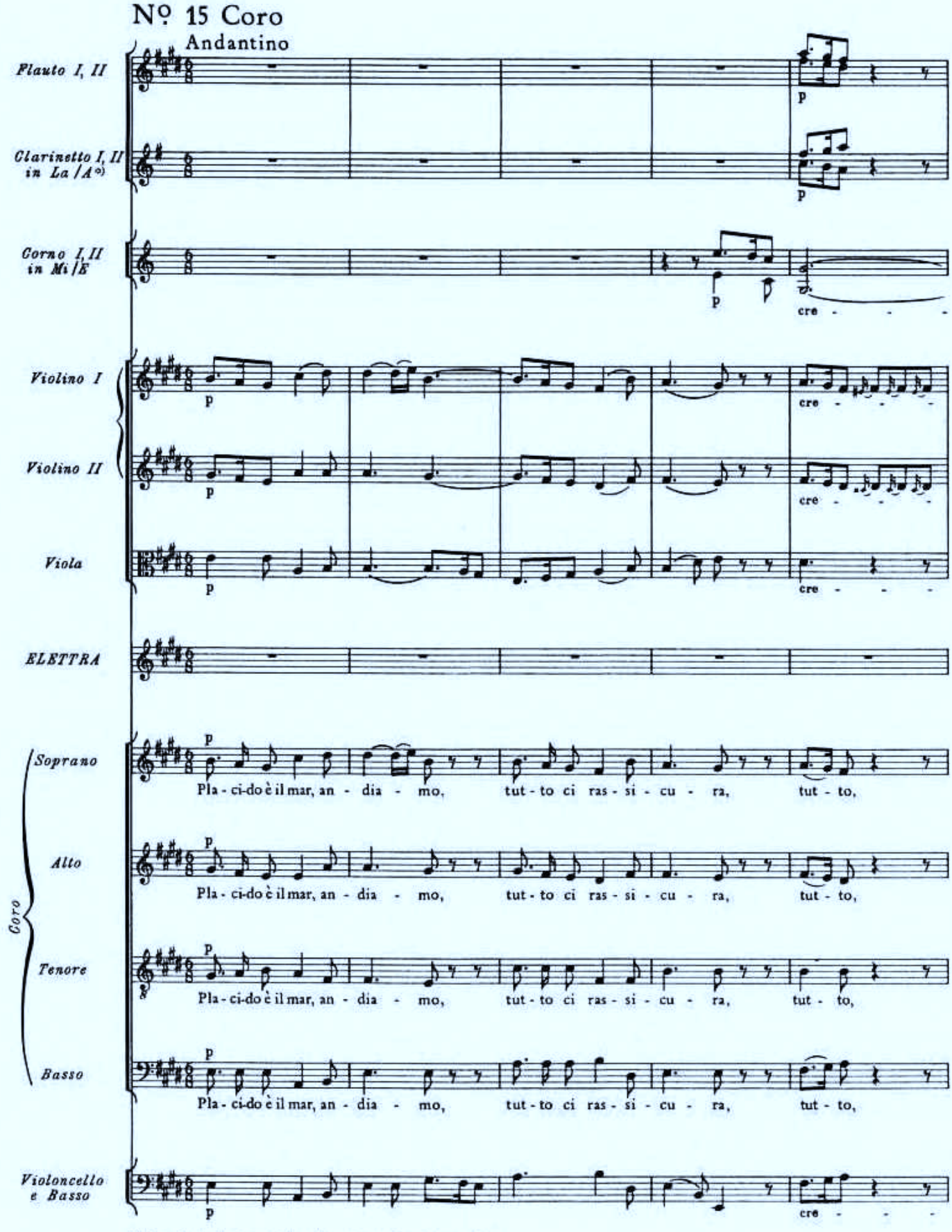
Porto di Sidone con bastimenti lungo le spiagge.

Scena V
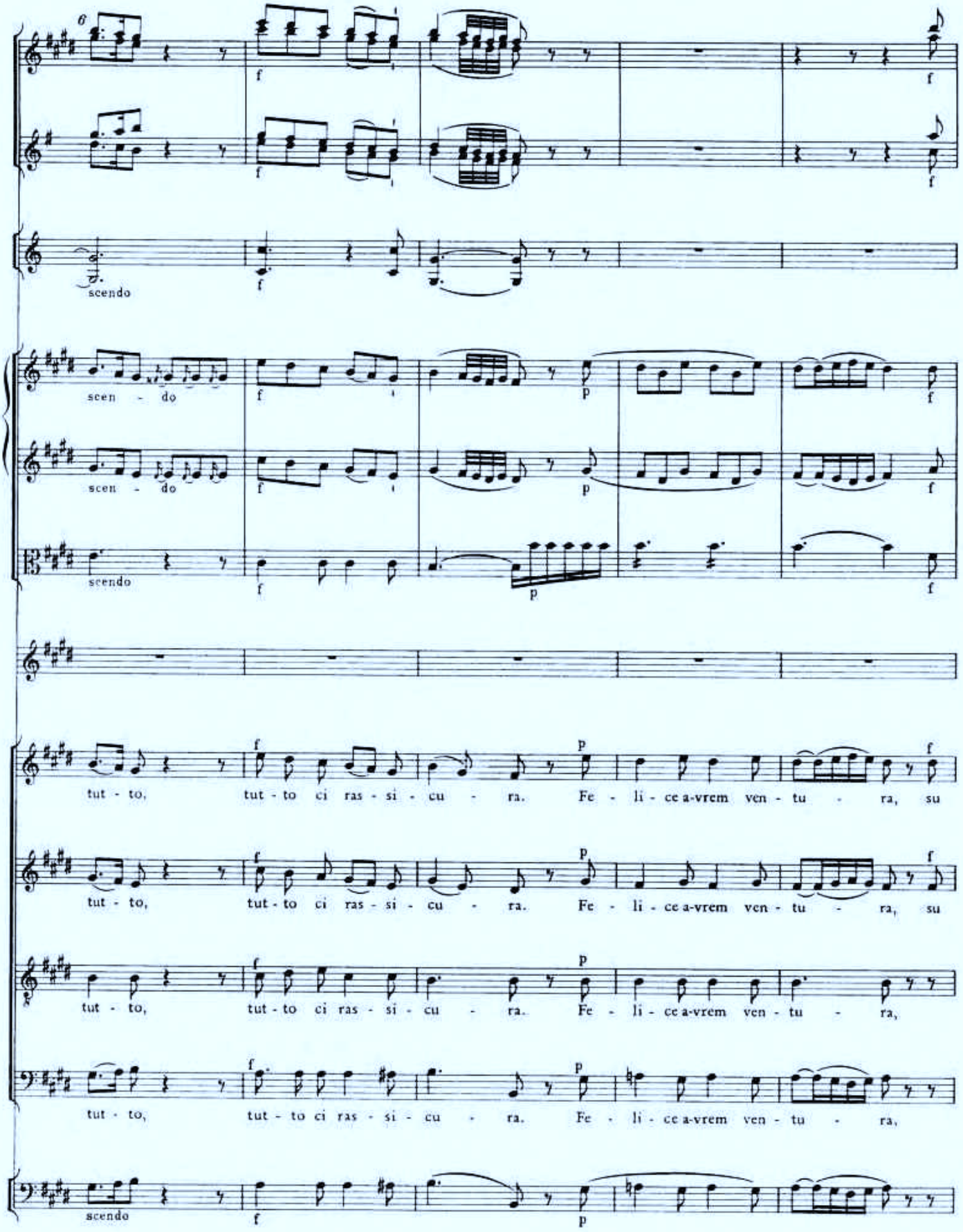
ELETTRA, truppa d'Argivi, di Cretesi e di marinari.
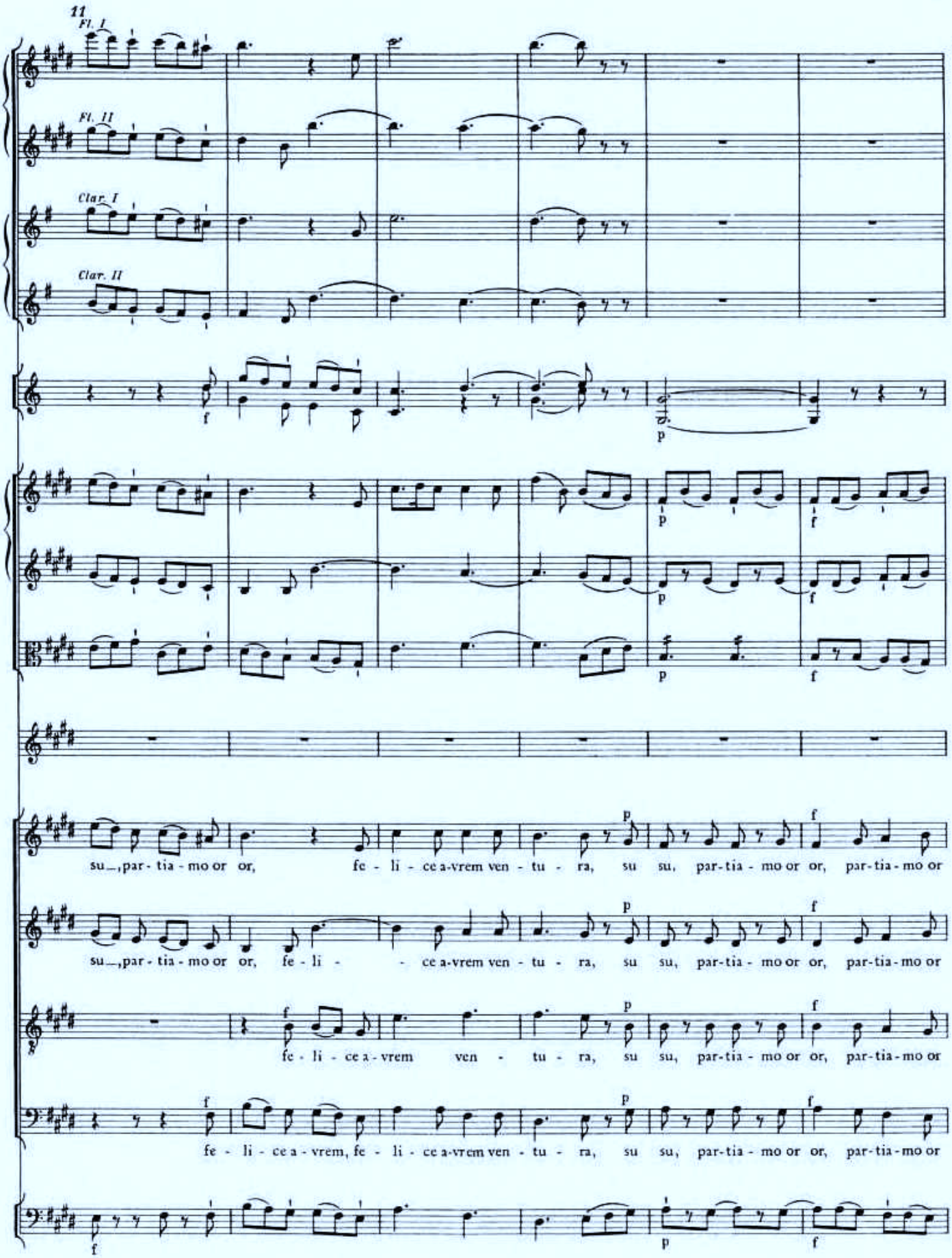
Recitativo

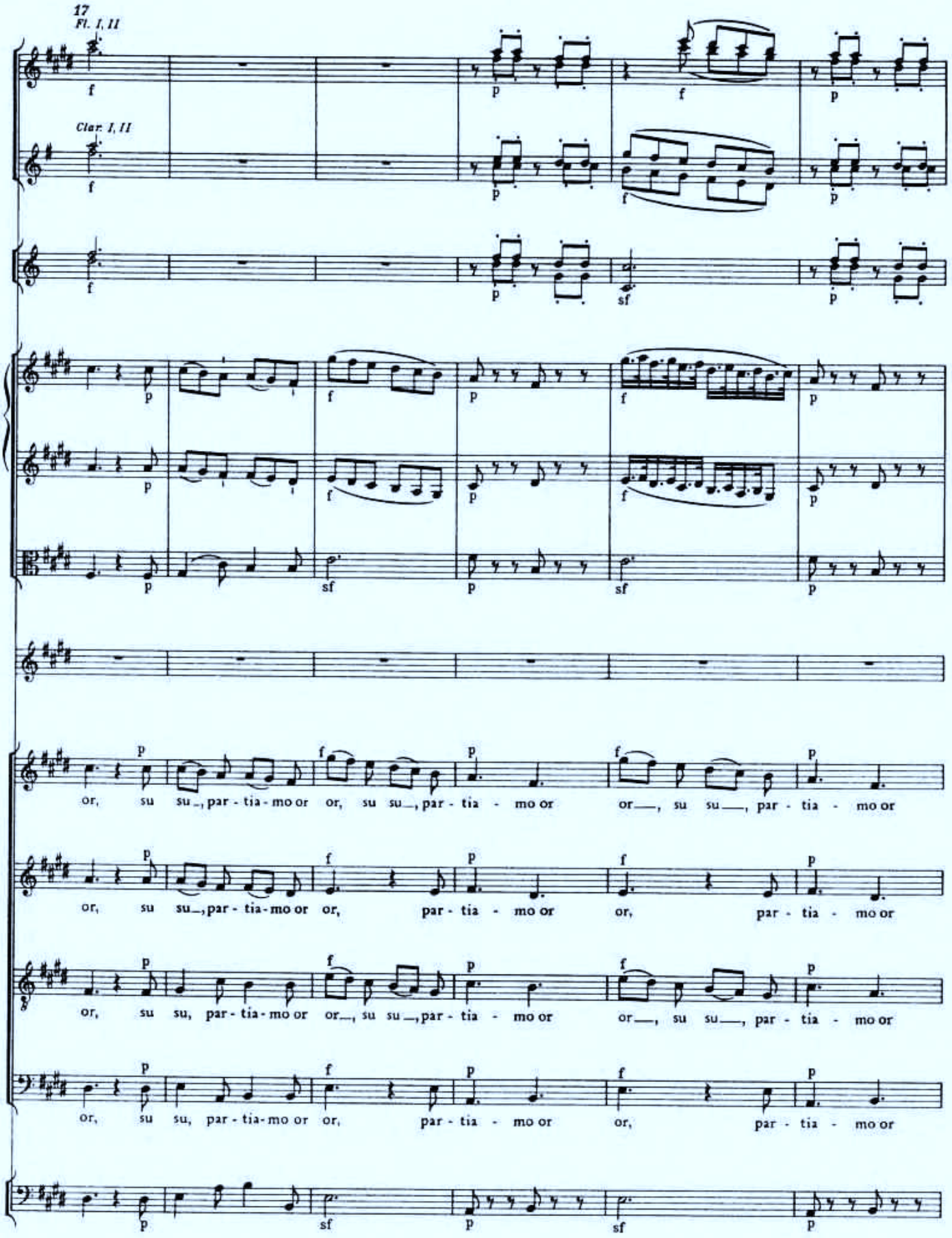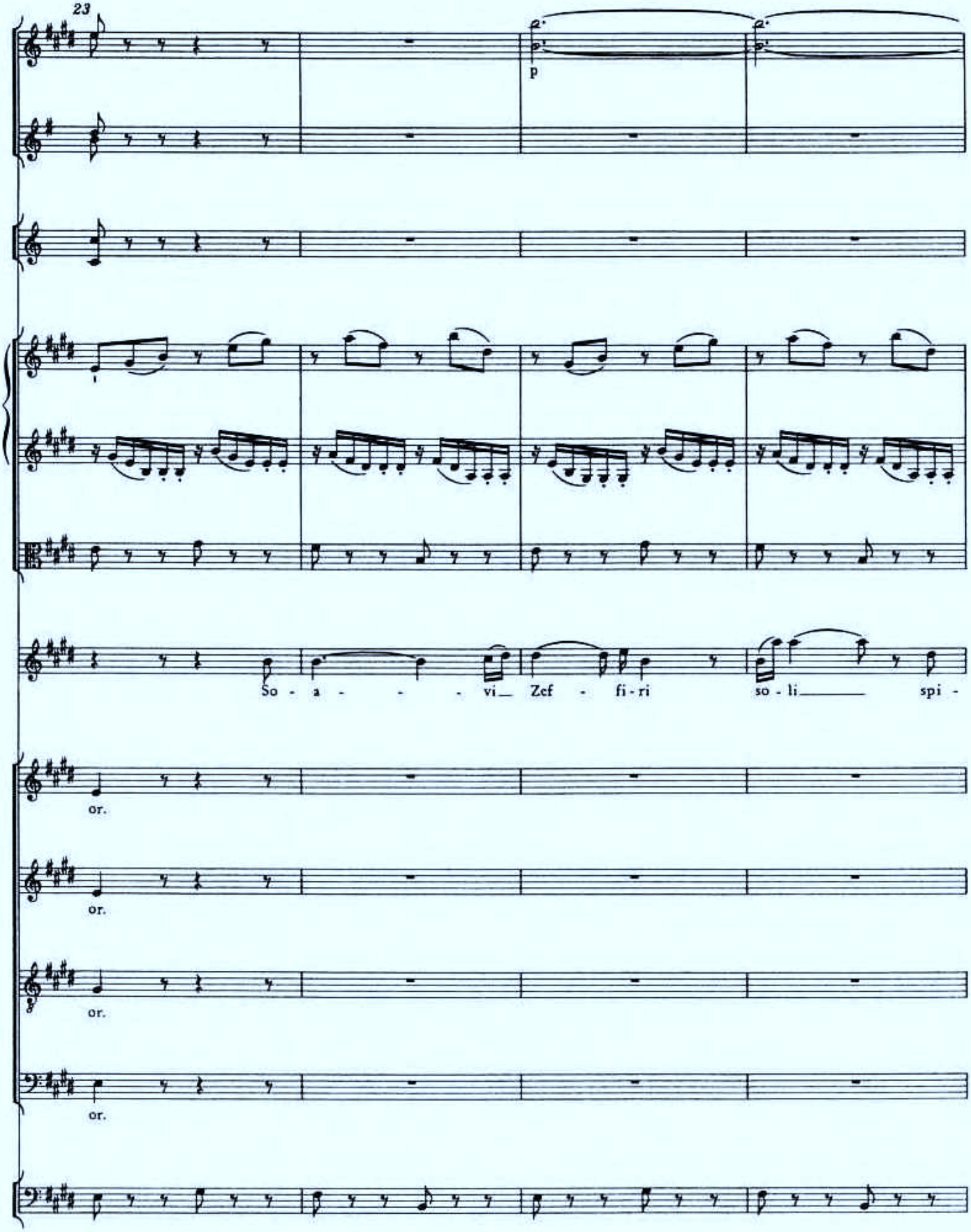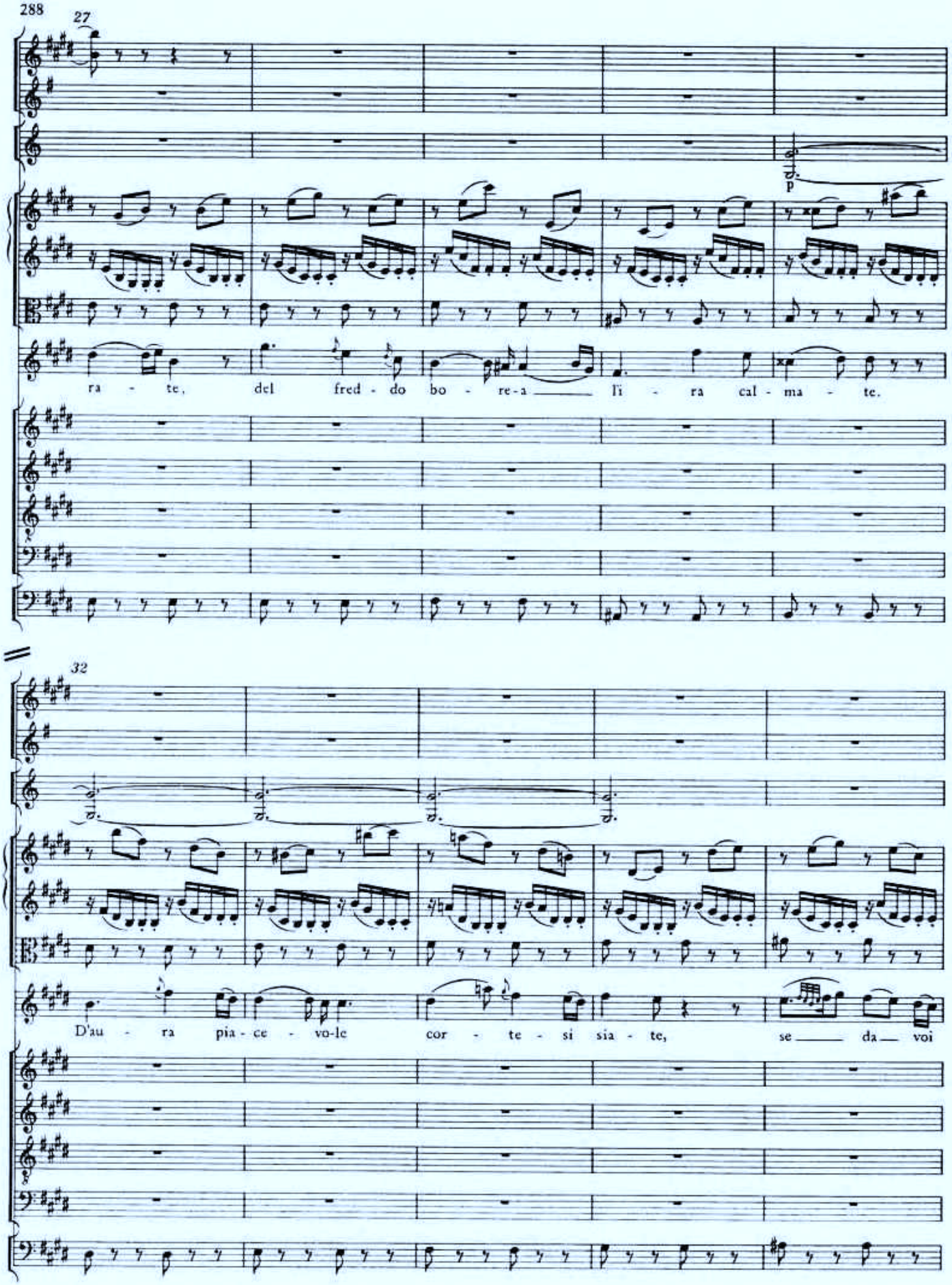




*) Zur Originalnotierung der Klarinetten vgl. Vorwort (V/b/5).
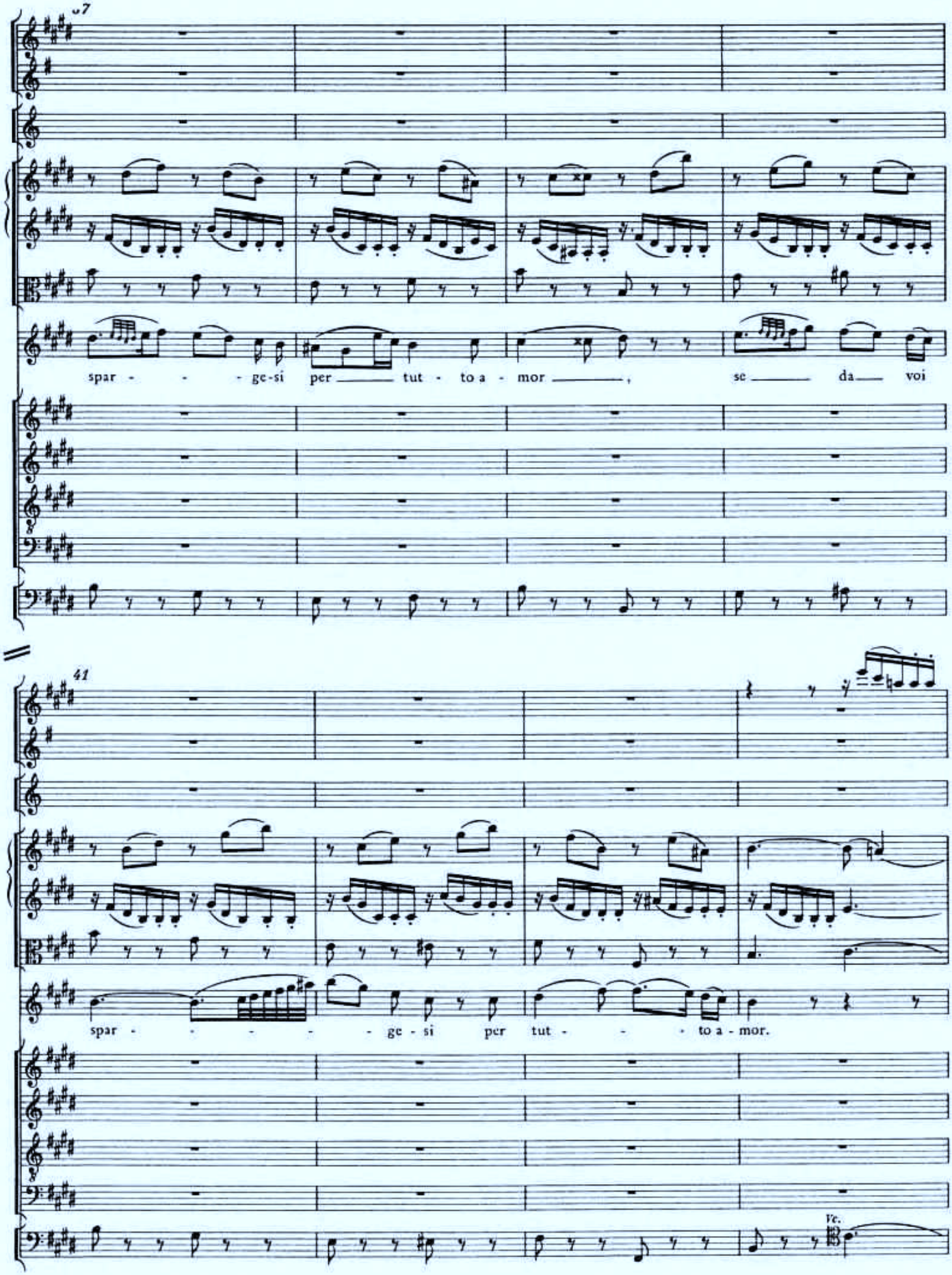

6
scendo
scen - do
scen - do
scendo
tut - to, tut - to ci ras - si - cu - ra. Fe - li - ce a-vrem ven - tu - ra, su
tut - to, tut - to ci ras - si - cu - ra. Fe - li - ce a-vrem ven - tu - ra, su
tut - to, tut - to ci ras - si - cu - ra. Fe - li - ce a-vrem ven - tu - ra,
tut - to, tut - to ci ras - si - cu - ra. Fe - li - ce a-vrem ven - tu - ra,
scendo
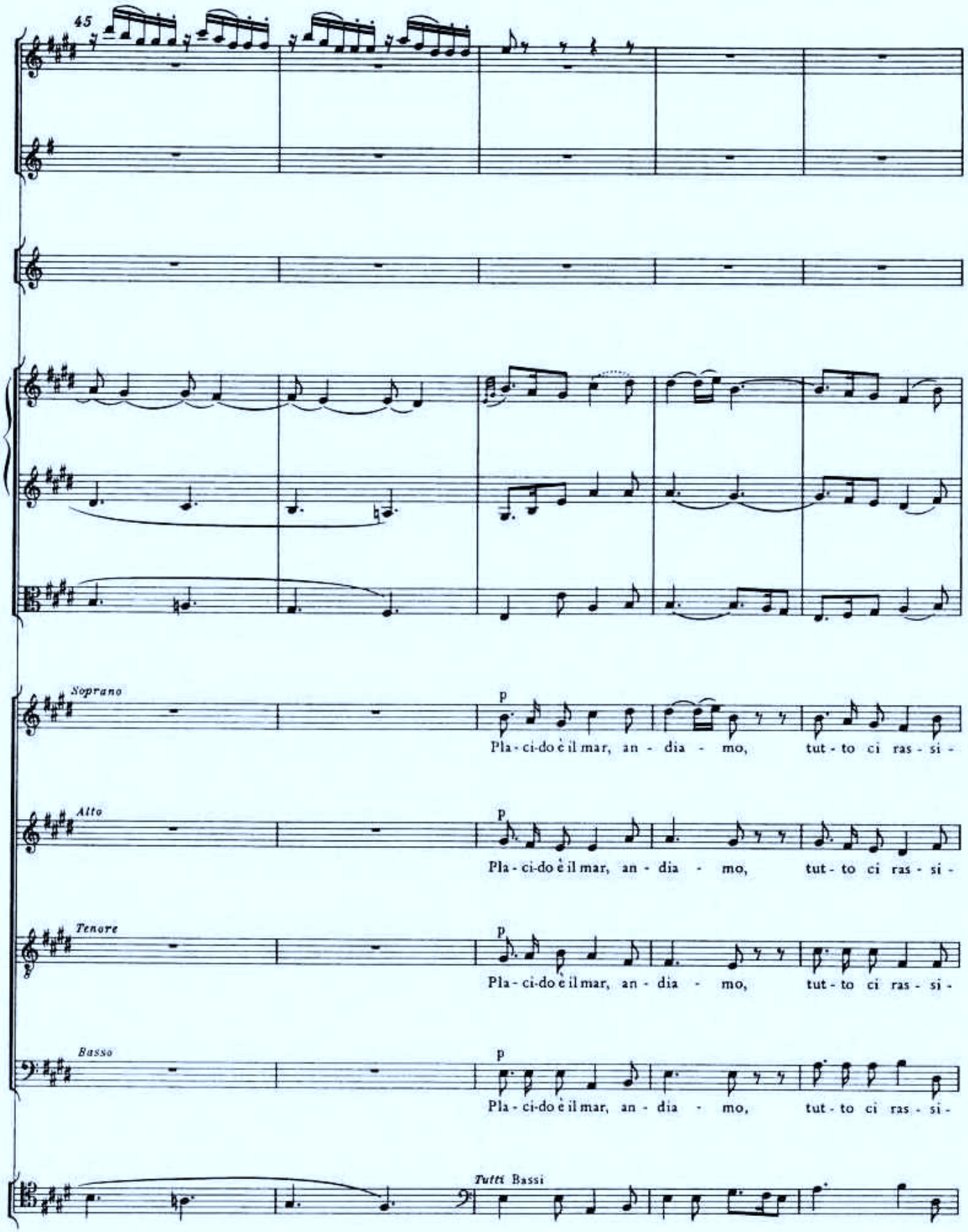

11
Fl. I
Fl. II
Clar. I
Clar. II
su_, par - tia - mo or or, fe - li - ce a-vrem ven - tu - ra, su su, par-tia - mo or or, par-tia - mo or
su_, par - tia - mo or or, fe - li - ce a-vrem ven - tu - ra, su su, par-tia - mo or or, par-tia - mo or
fe - li - ce a - vrem ven - tu - ra, su su, par-tia - mo or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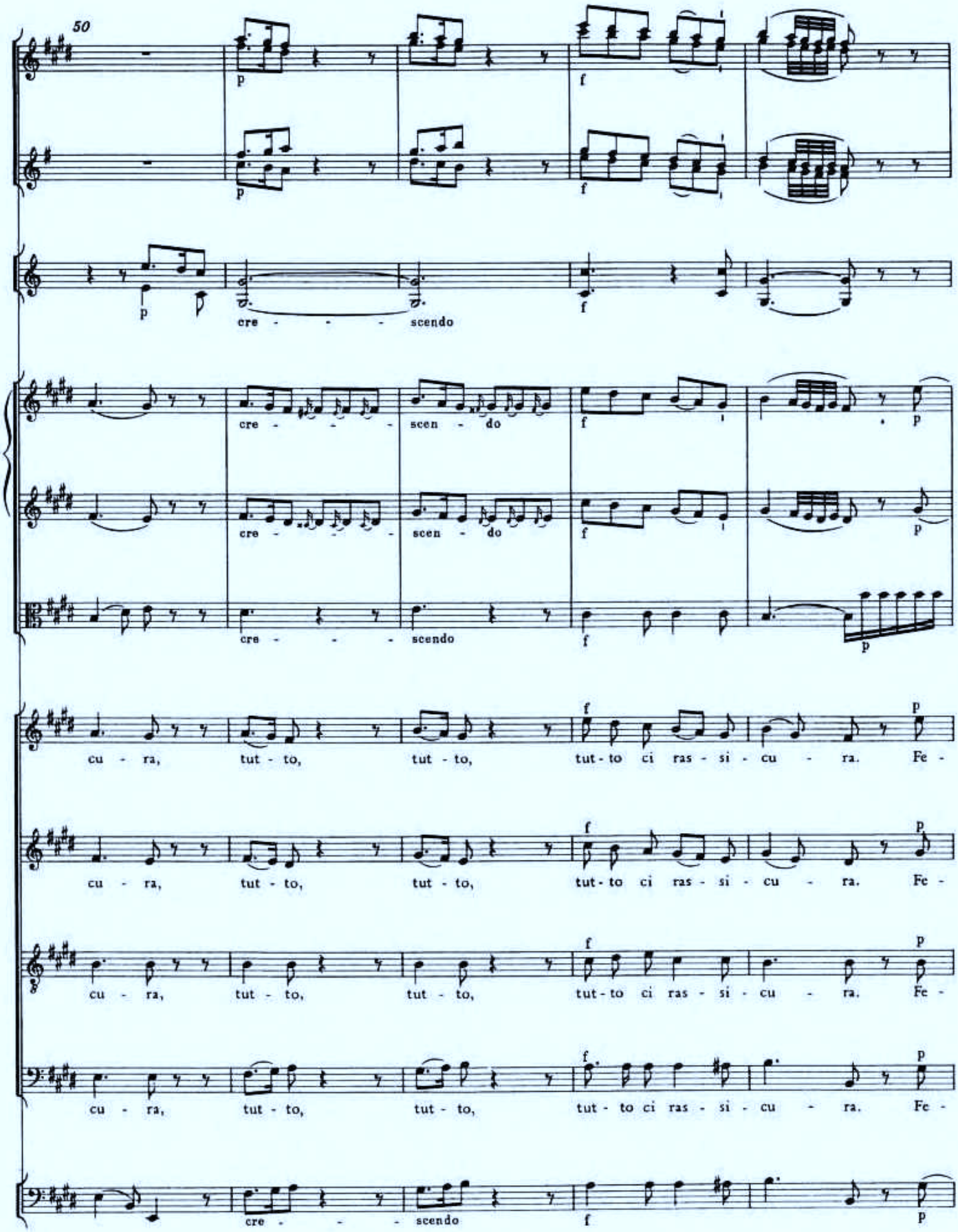

17
Fl. I, II
Clar. I, II
or, su su_, par - tia - mo or or, su su_, par - tia - mo or or__, su su__, par - tia - mo or
or, su su_, par - tia - mo or or, par - tia - mo or or, par - tia - mo or
or, su su, par - tia - mo or or__, su su_, par - tia - mo or or__, su su__, par - tia - mo or
or, su su, par - tia - mo or or, par - tia - mo or or, par - tia - mo or
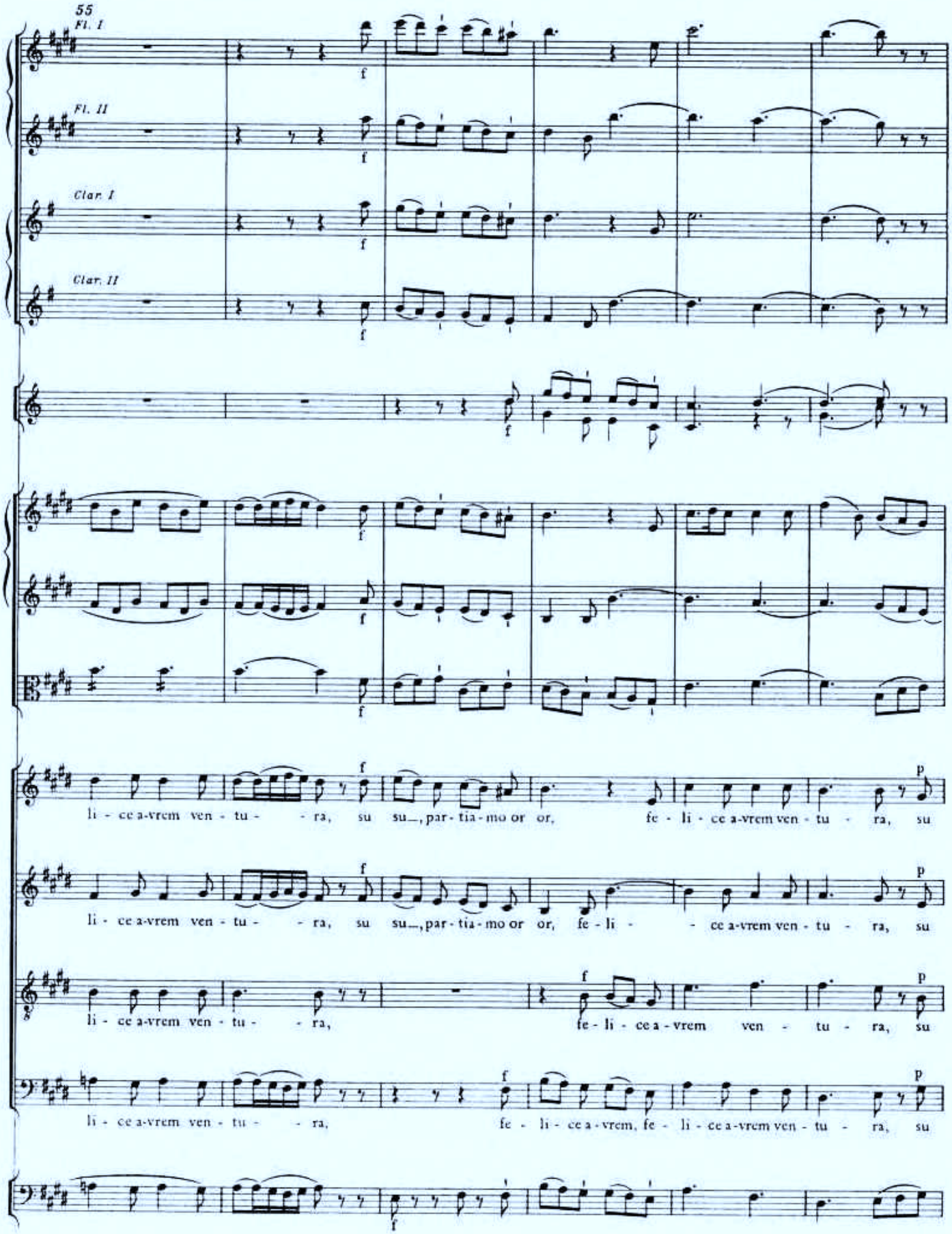

23
p
So - a - - - - vi_ Zef - fi - ri so - li_____ spi -
or.
or.
or.
or.
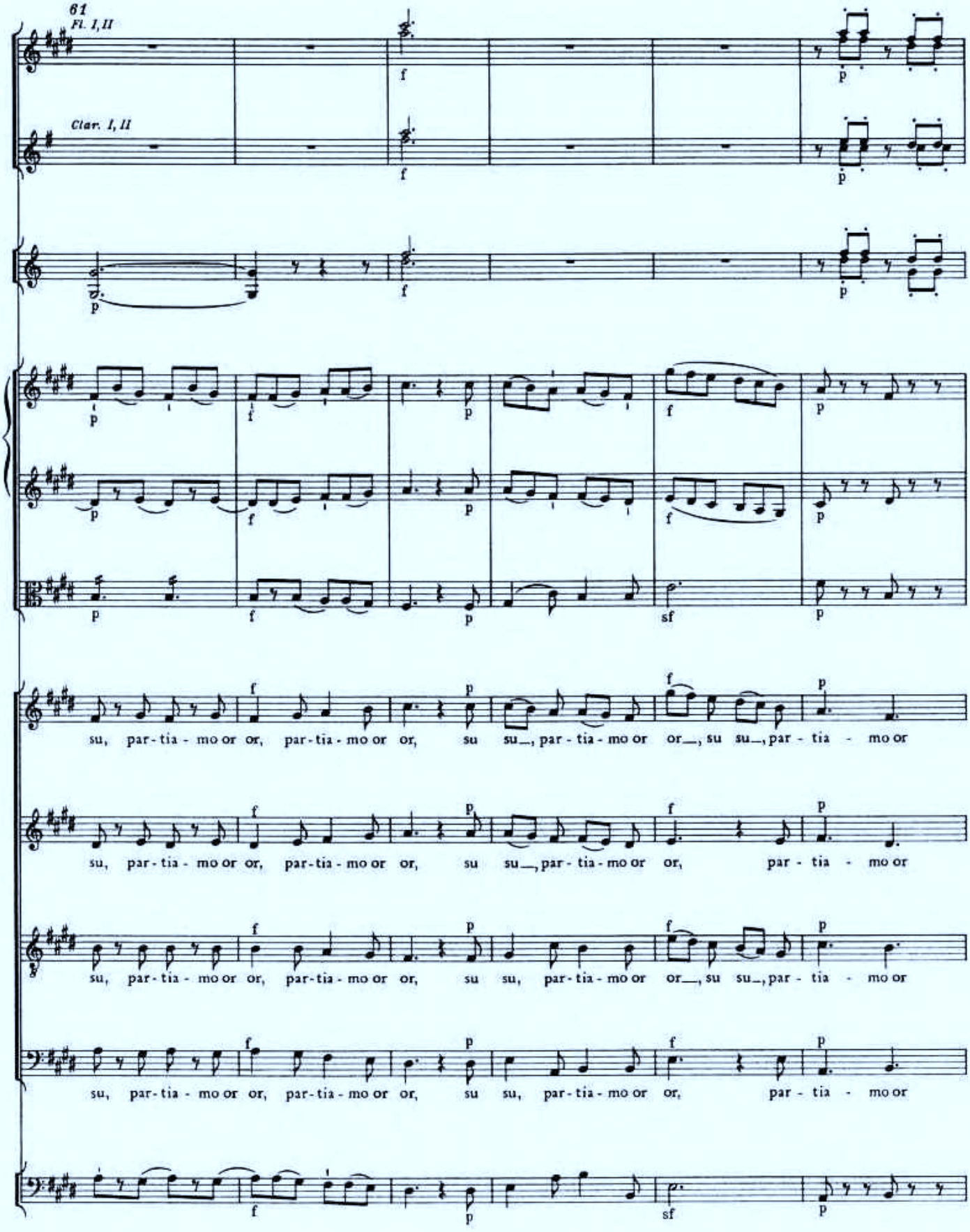

27
p
ra - te, del fred - do bo - re-a ___ l'i - ra cal - ma - te.
32
D'au - ra pia - ce - vo-le cor - te - si sia - te, se ___ da ___ voi


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
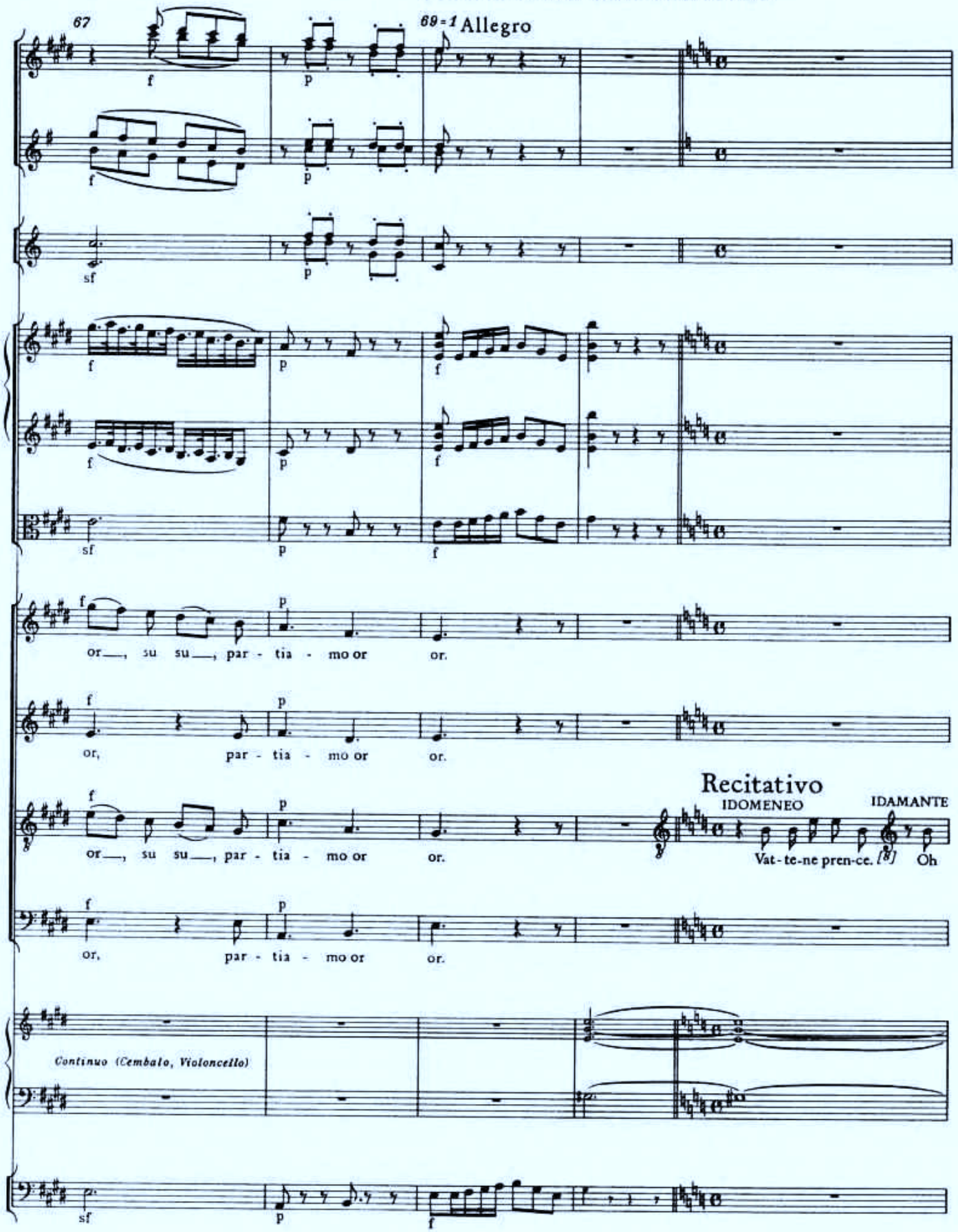

50
p
f
cre - - - - scendo
cre - - - - scen - do
cu - ra, tut - to, tut - to, tut - to ci ras - si - cu - ra. Fe -

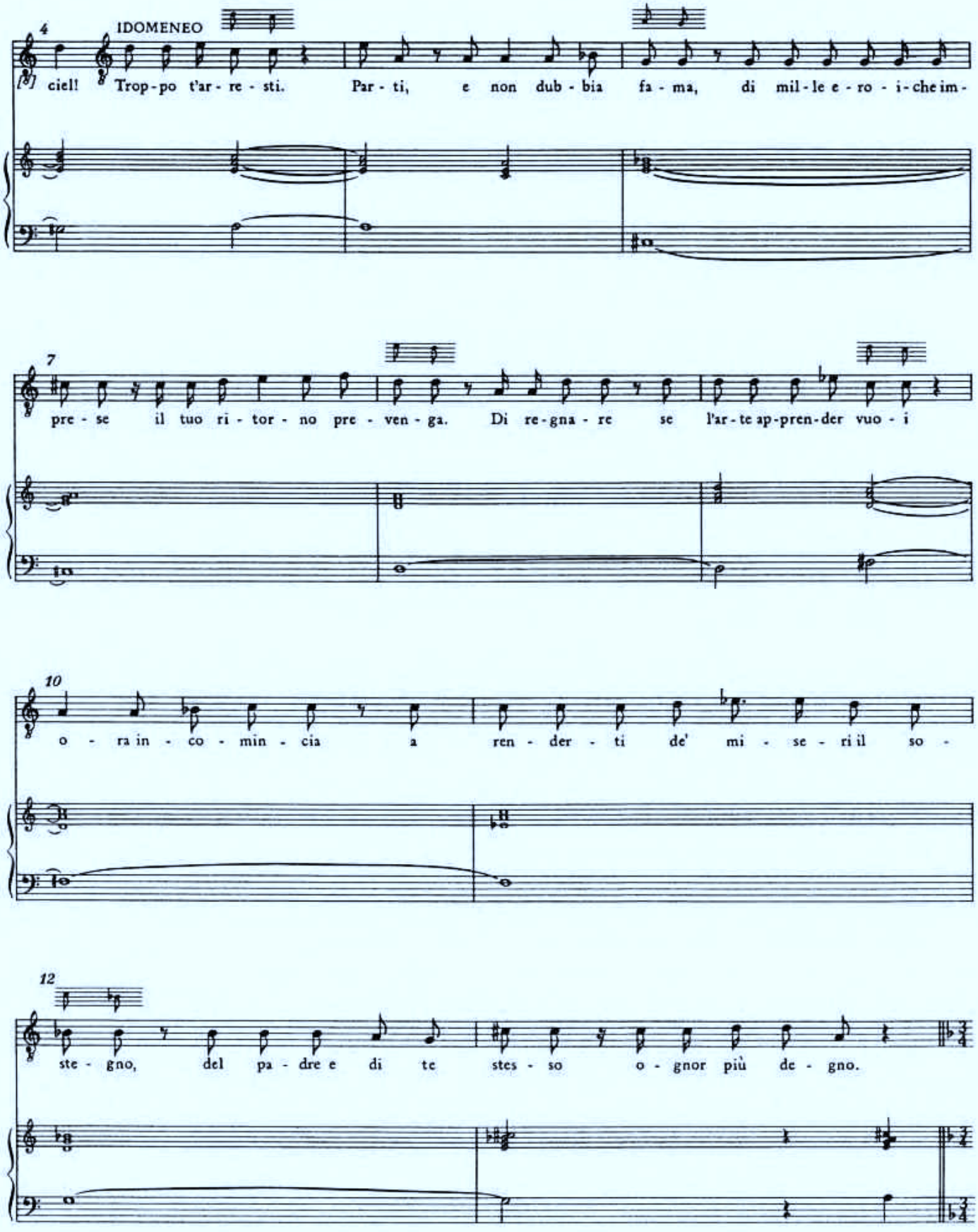

55
Fl. I
Fl. II
Clar. I
Clar. II
f
li - ce a-vrem ven - tu - - ra, su su_, par - tia - mo or or, fe - li - ce a-vrem ven - tu - ra, su
p
li - ce a-vrem ven - tu - - ra, su su_, par - tia - mo or or, fe - li - - ce a-vrem ven - tu - ra, su
li - ce a-vrem ven - tu - - ra, fe - li - ce a - vrem ven - tu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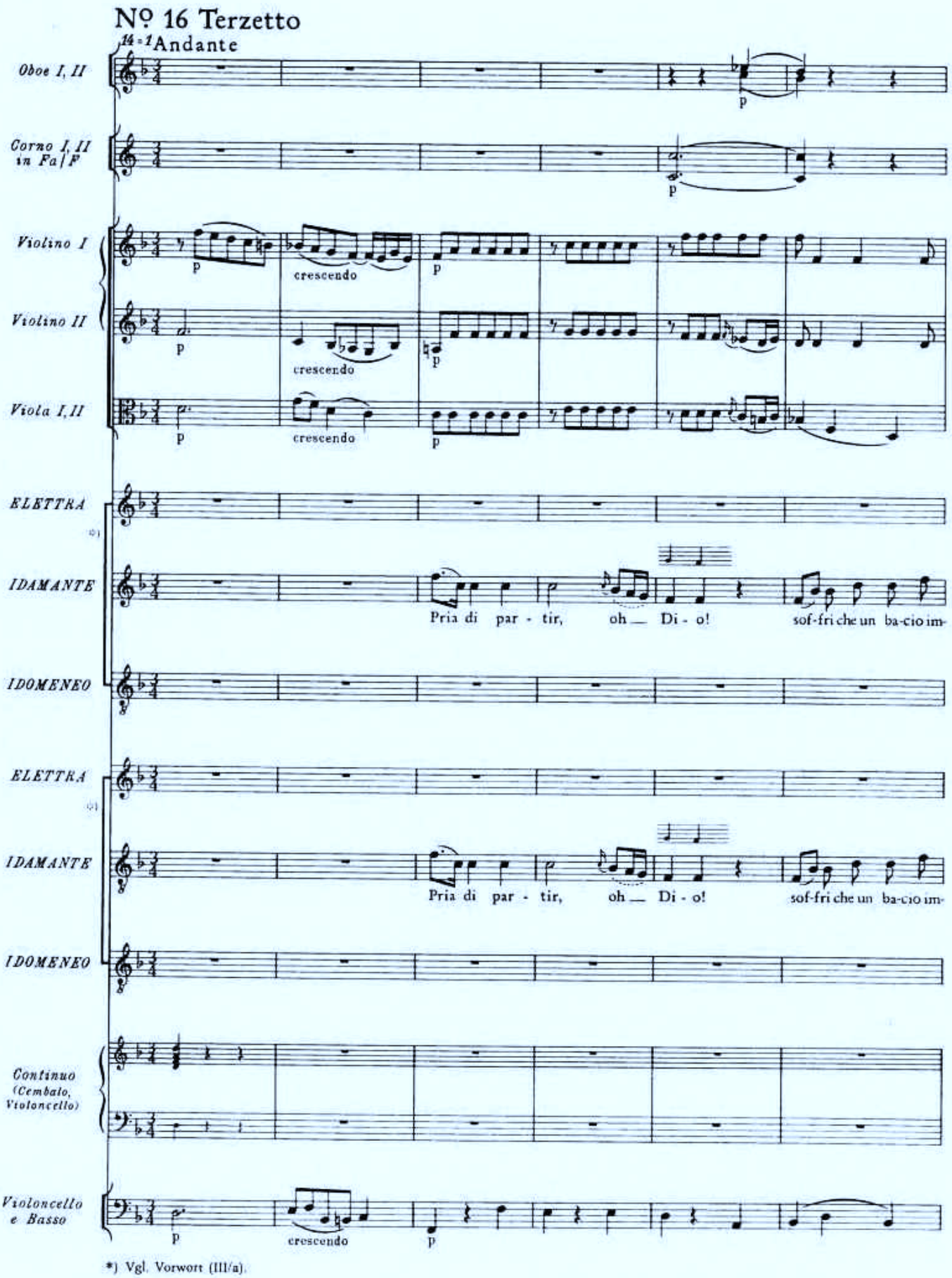

61
Fl. I, II
Clar. I, II
su, par - tia - mo or or, par - tia - mo or or, su su_, par - tia - mo or or_, su su_, par - tia - mo or
su, par - tia - mo or or, par - tia - mo or or, su su_, par - tia - mo or or, par - tia - mo or
su, par - tia - mo or or, par - tia - mo or or, su su, par - tia - mo or or_,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

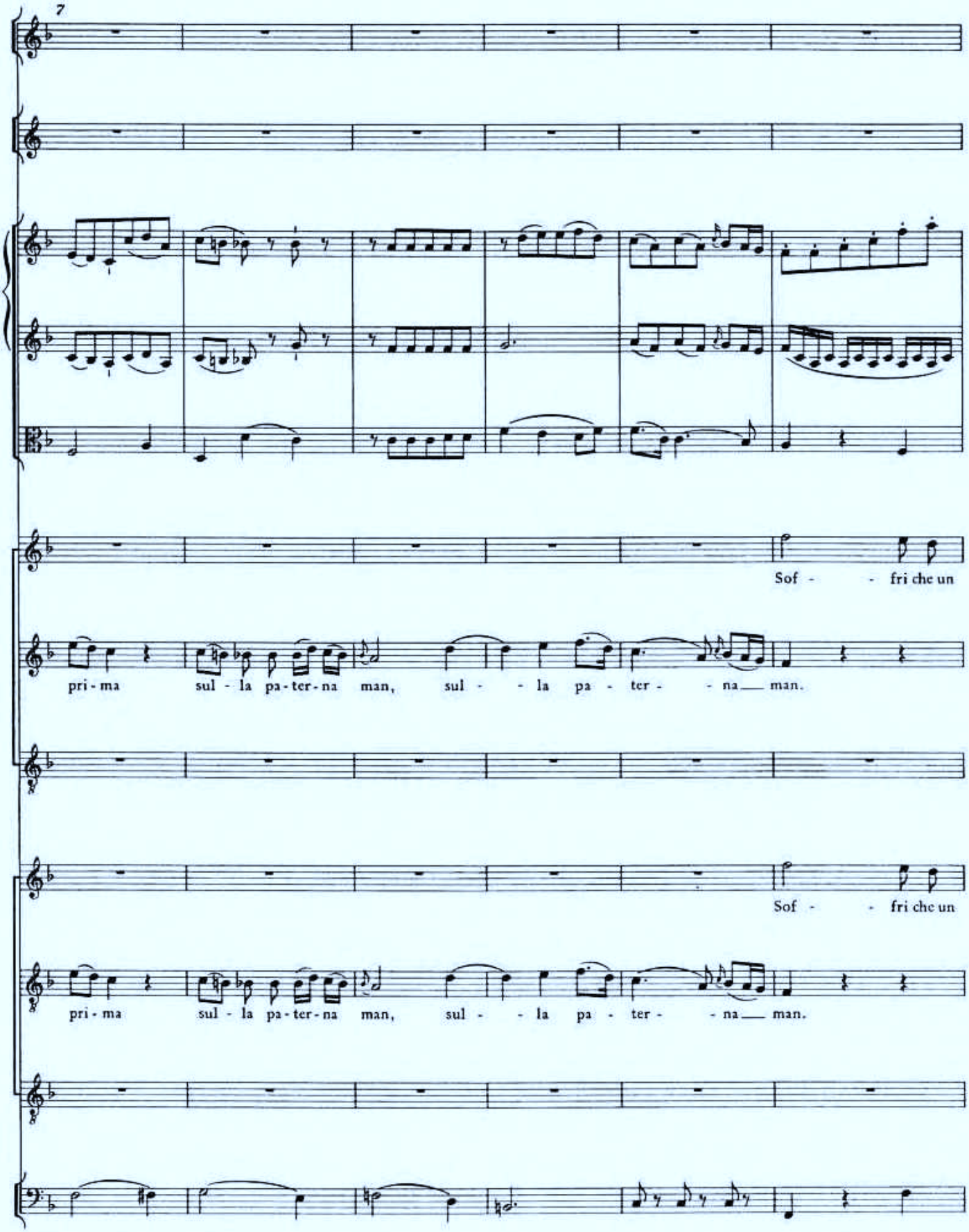
IDOMENEO, IDAMANTE, ELETTRA. Seguito del re.

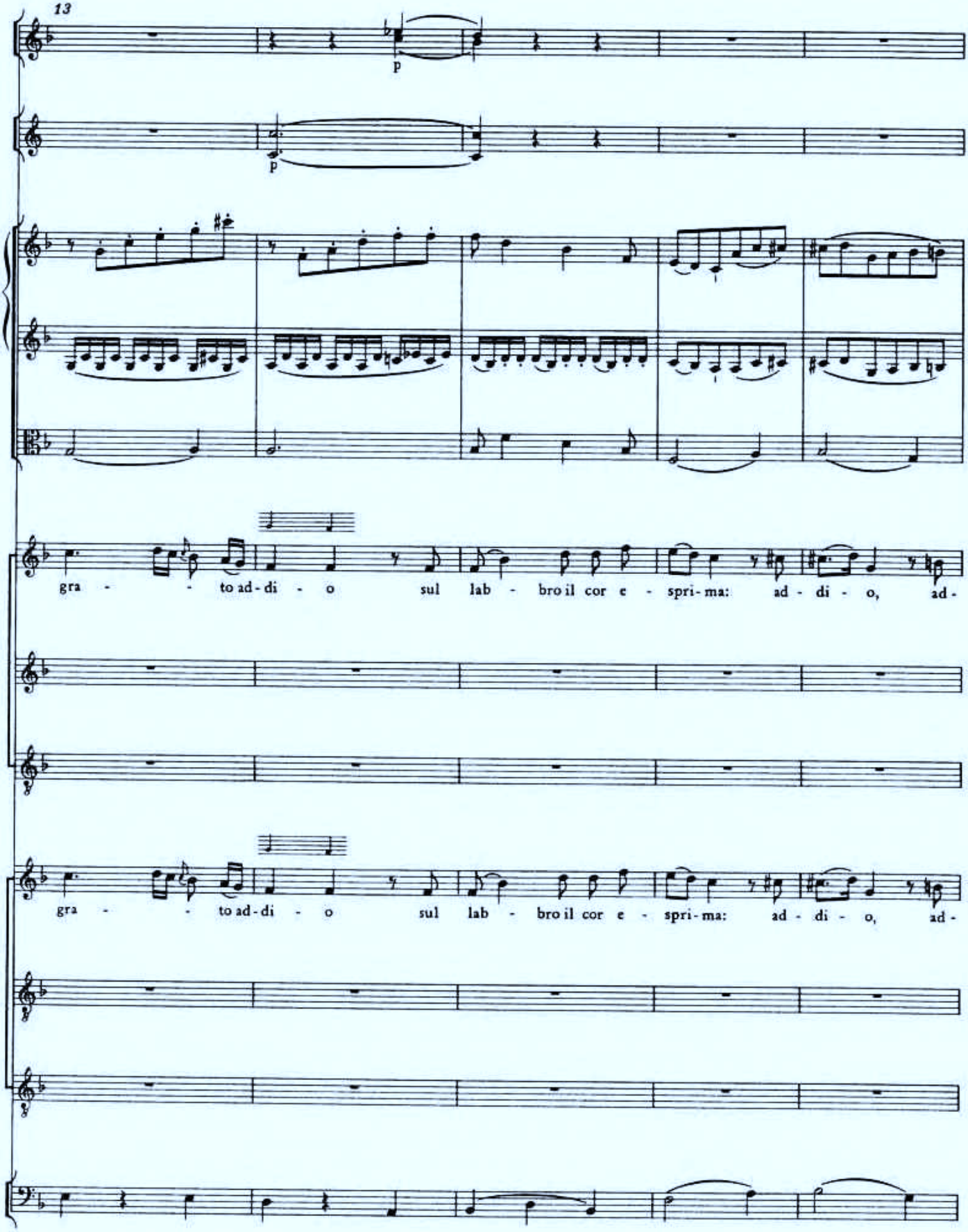


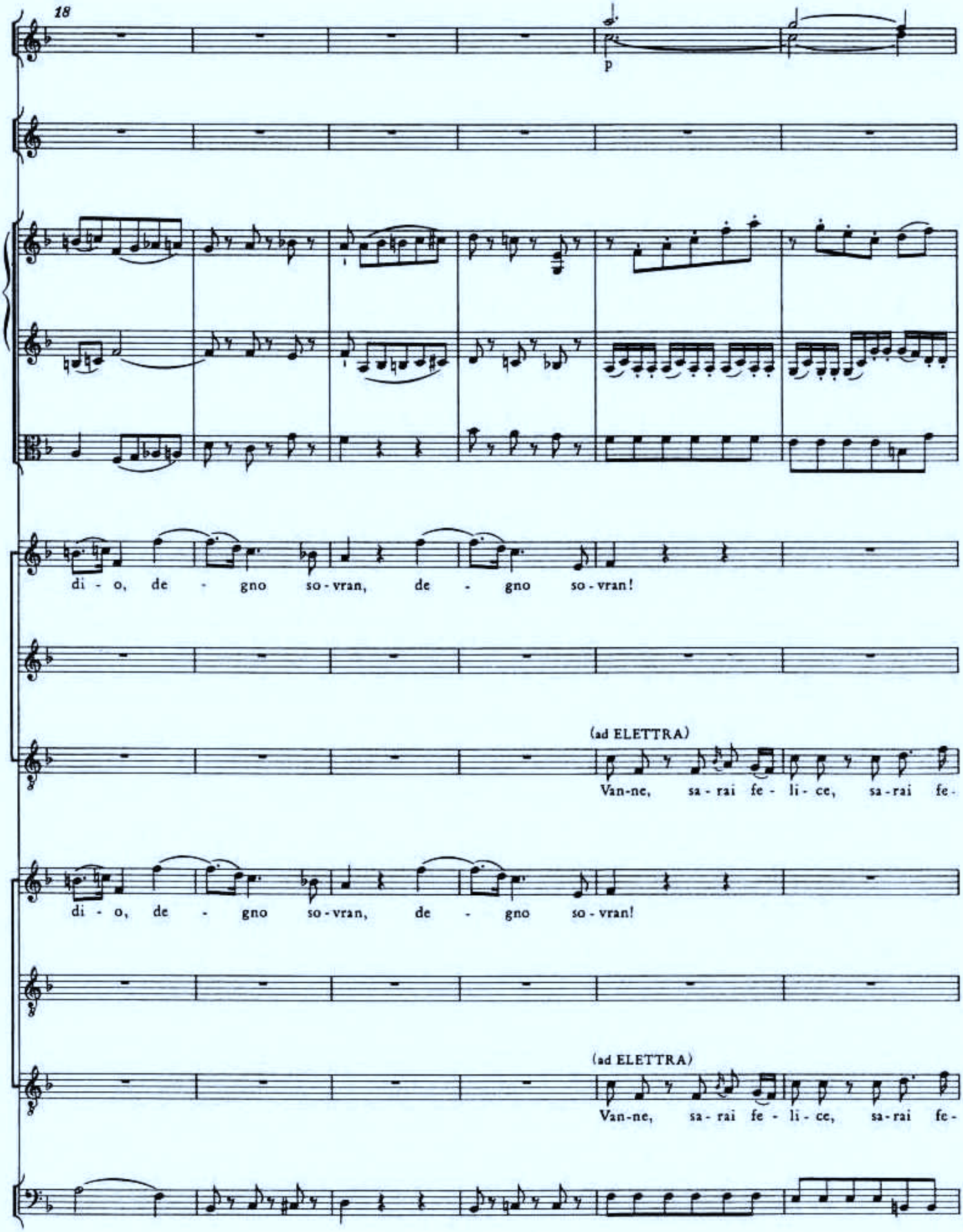

4
IDOMENEO
ciel! Trop-po t'ar-re-sti. Par-ti, e non dub-bia fa-ma, di mil-le e-ro-i-che im-
7
pre-se il tuo ri-tor-no pre-ven-ga. Di re-gna-re se l'ar-te ap-pren-der vuo-i
10
o-ra in-co-min-cia a ren-der-ti de' mi-se-ri il so-
12
ste-gno, del pa-dre e di te stes-so o-gnor più de-gno.

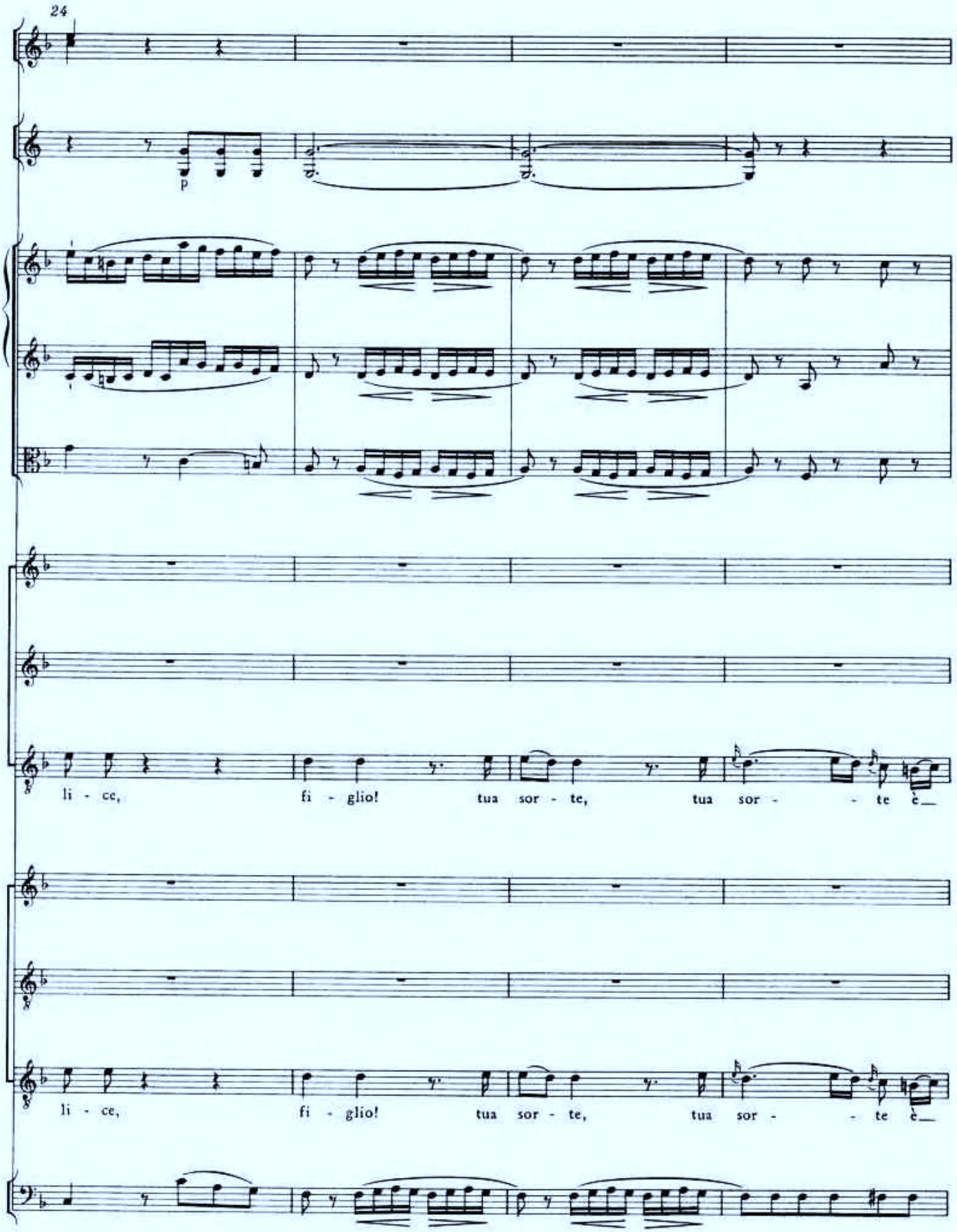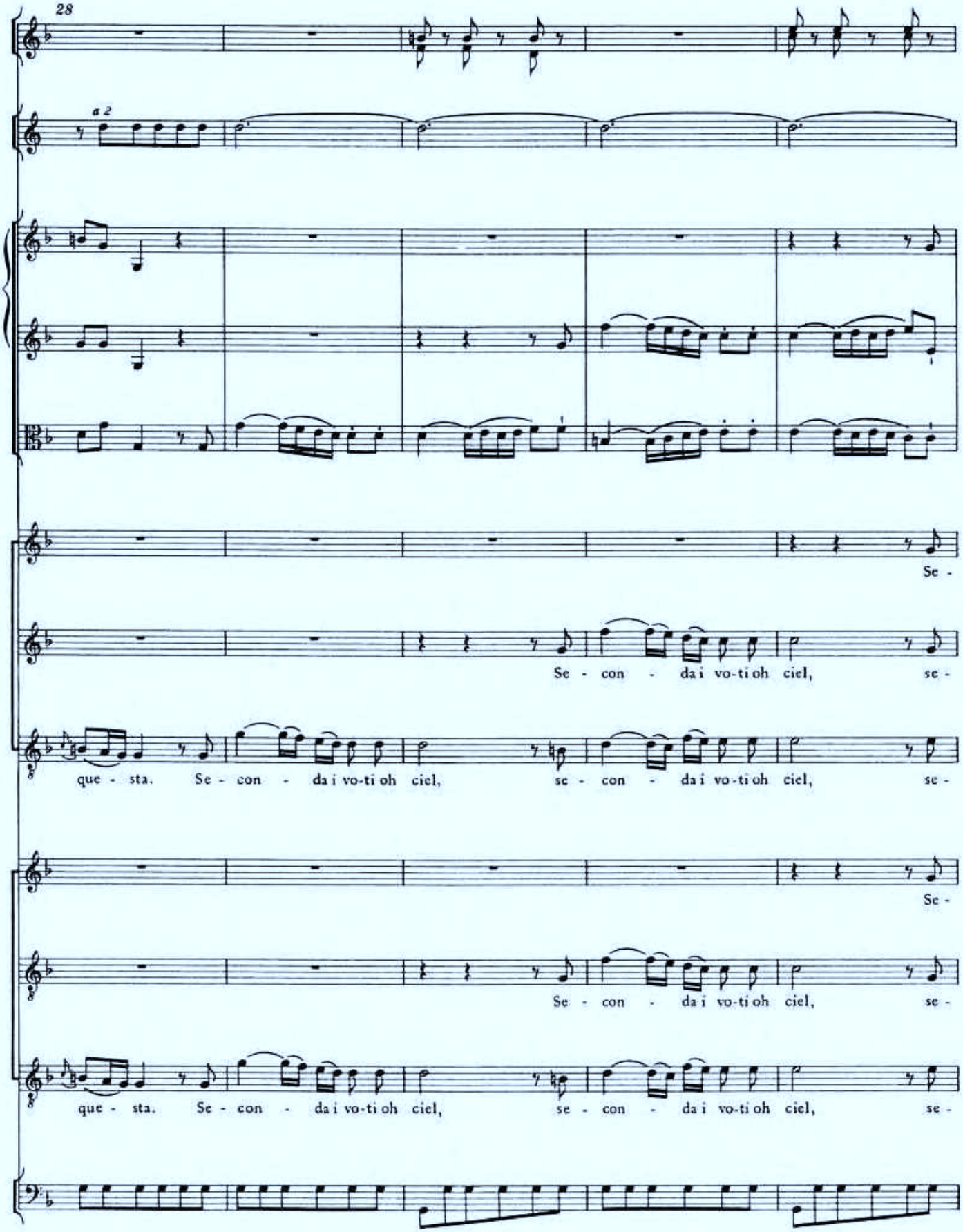


*) Vgl. Vorwort (III/a).
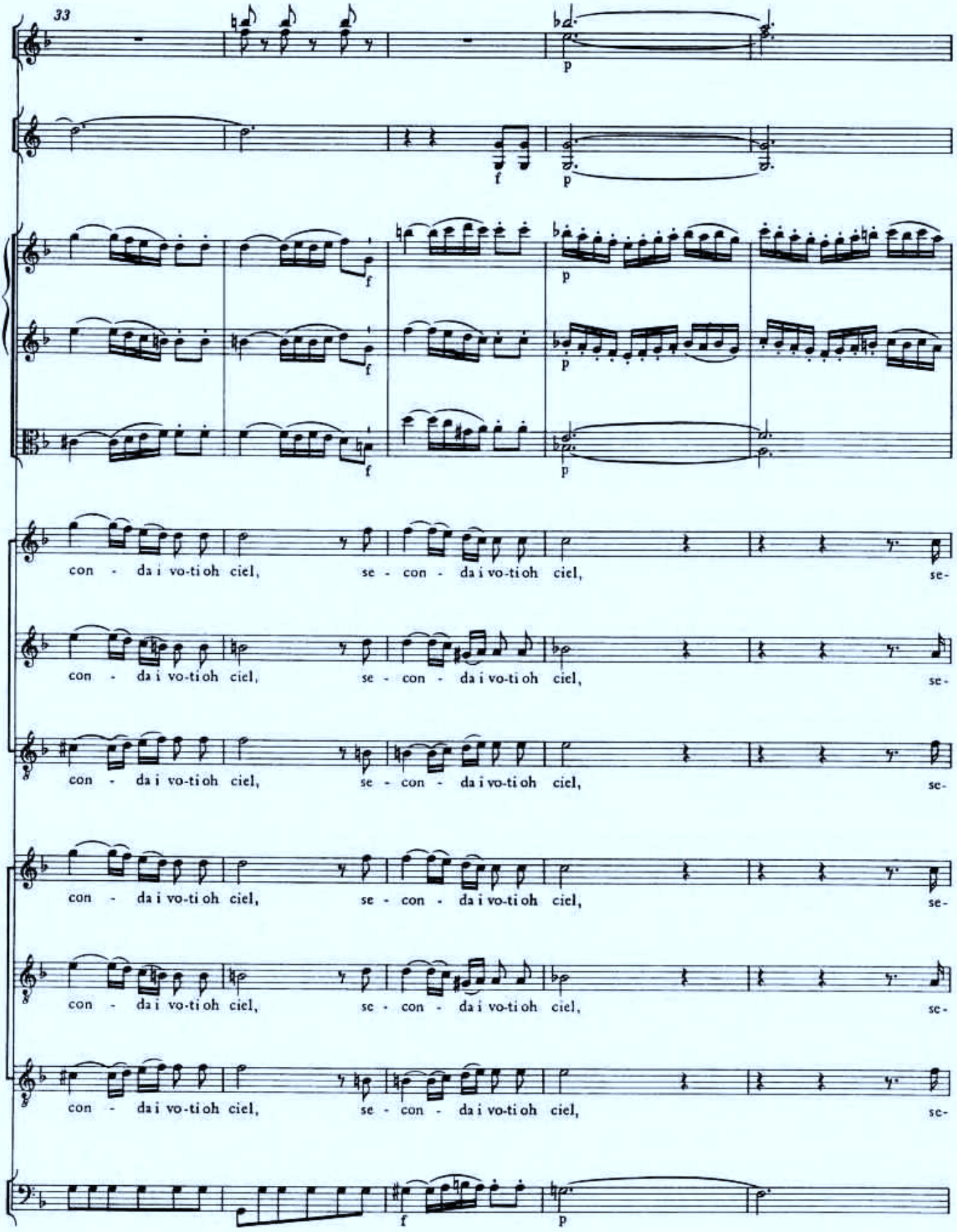

7
Sof - - fri che un
pri - ma sul - la pa - ter - na man, sul - - la pa - ter - - na man.
Sof - - fri che un
pri - ma sul - la pa - ter - na man, sul - - la pa - ter - - na man.

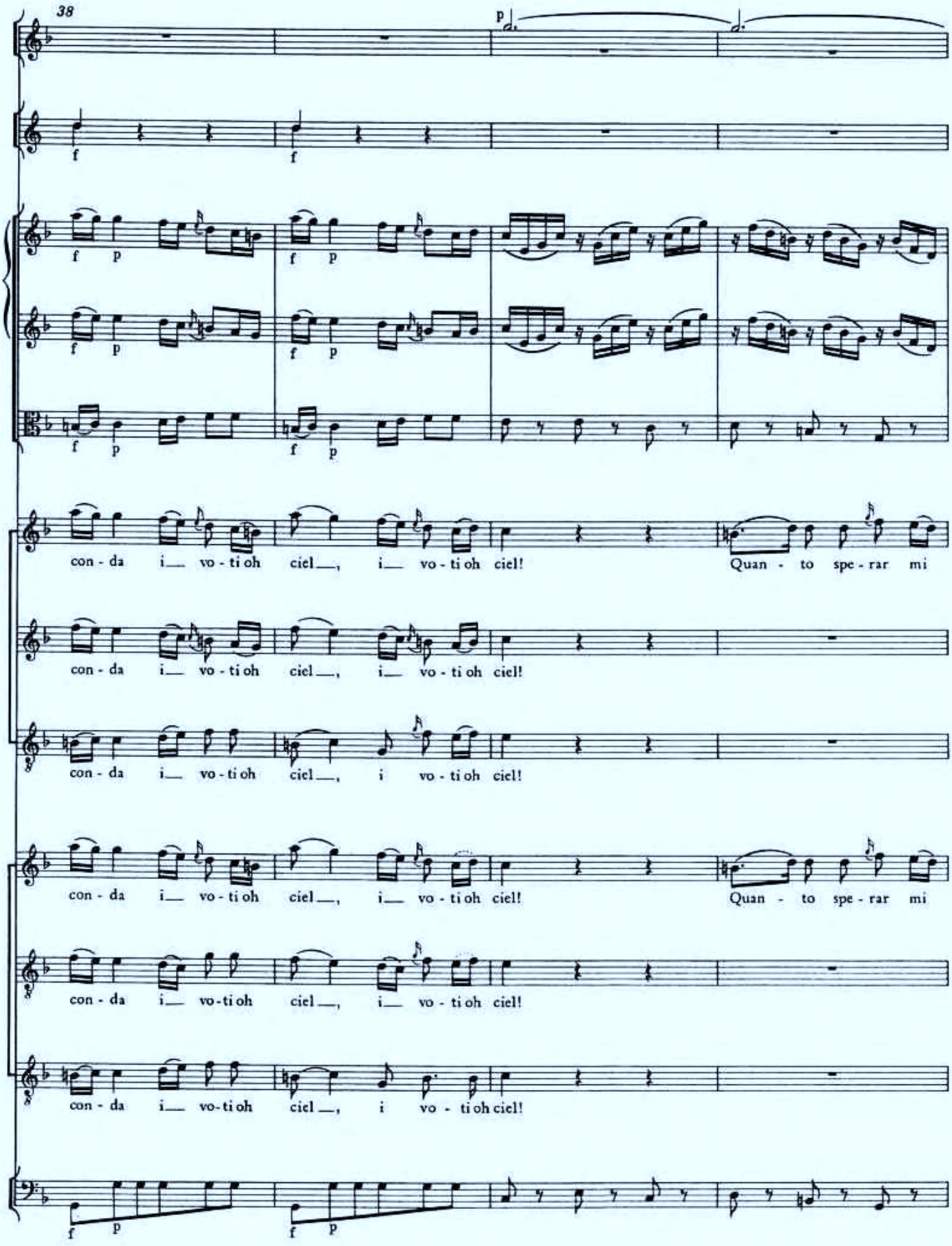

13
p
p
gra - - to ad - di - o sul lab - bro il cor e - spri - ma: ad - di - o, ad -
gra - - to ad - di - o sul lab - bro il cor e - spri - ma: ad - di - o, ad -

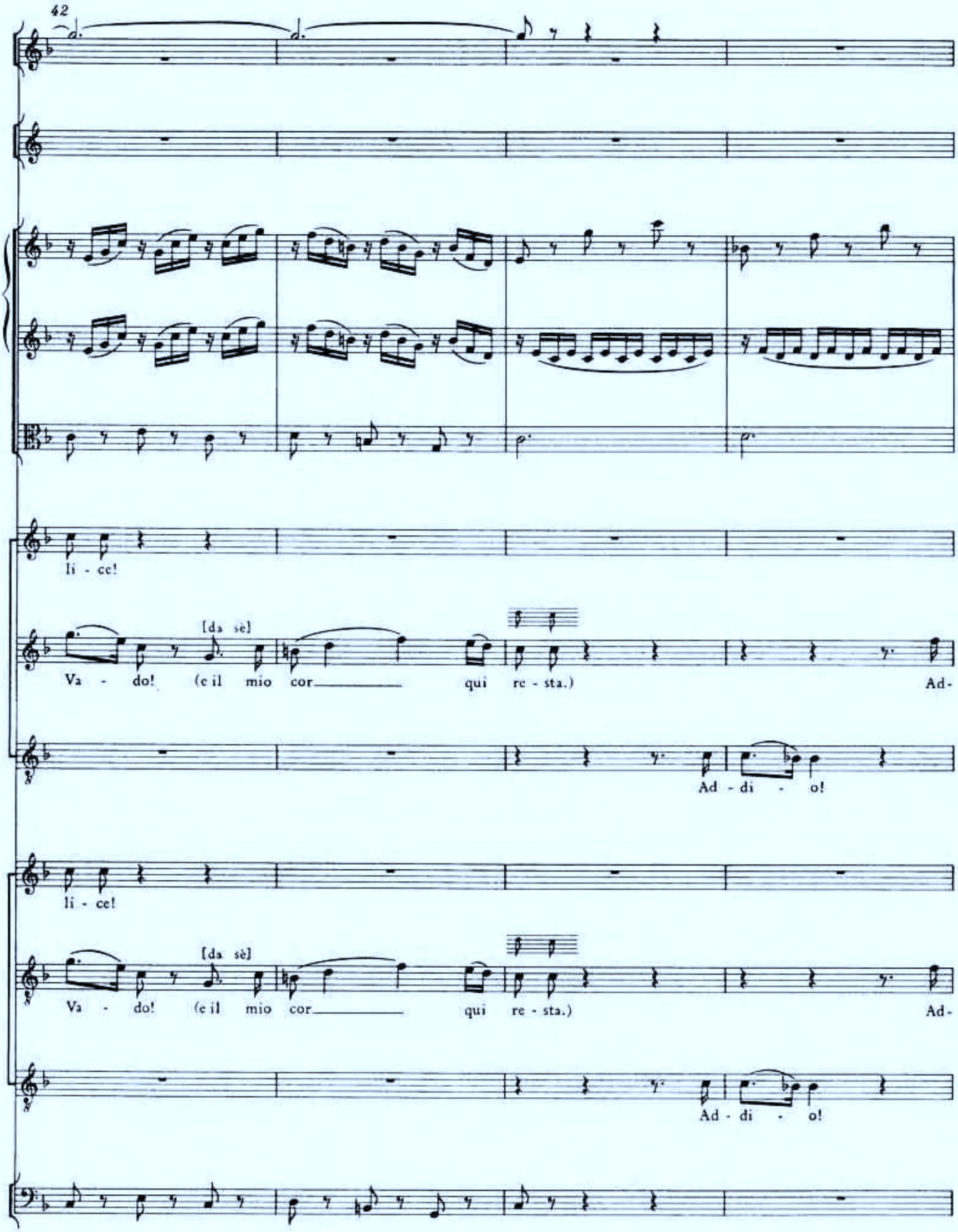

18
p
di - o, de - gno so - vran, de - gno so - vran!
(ad ELETTRA)
Van-ne, sa - rai fe - li - ce, sa - rai fe -
di - o, de - gno so - vran, de - gno so - vran!
(ad ELETTRA)
Van-ne, sa - rai fe - li - ce, sa - rai fe -
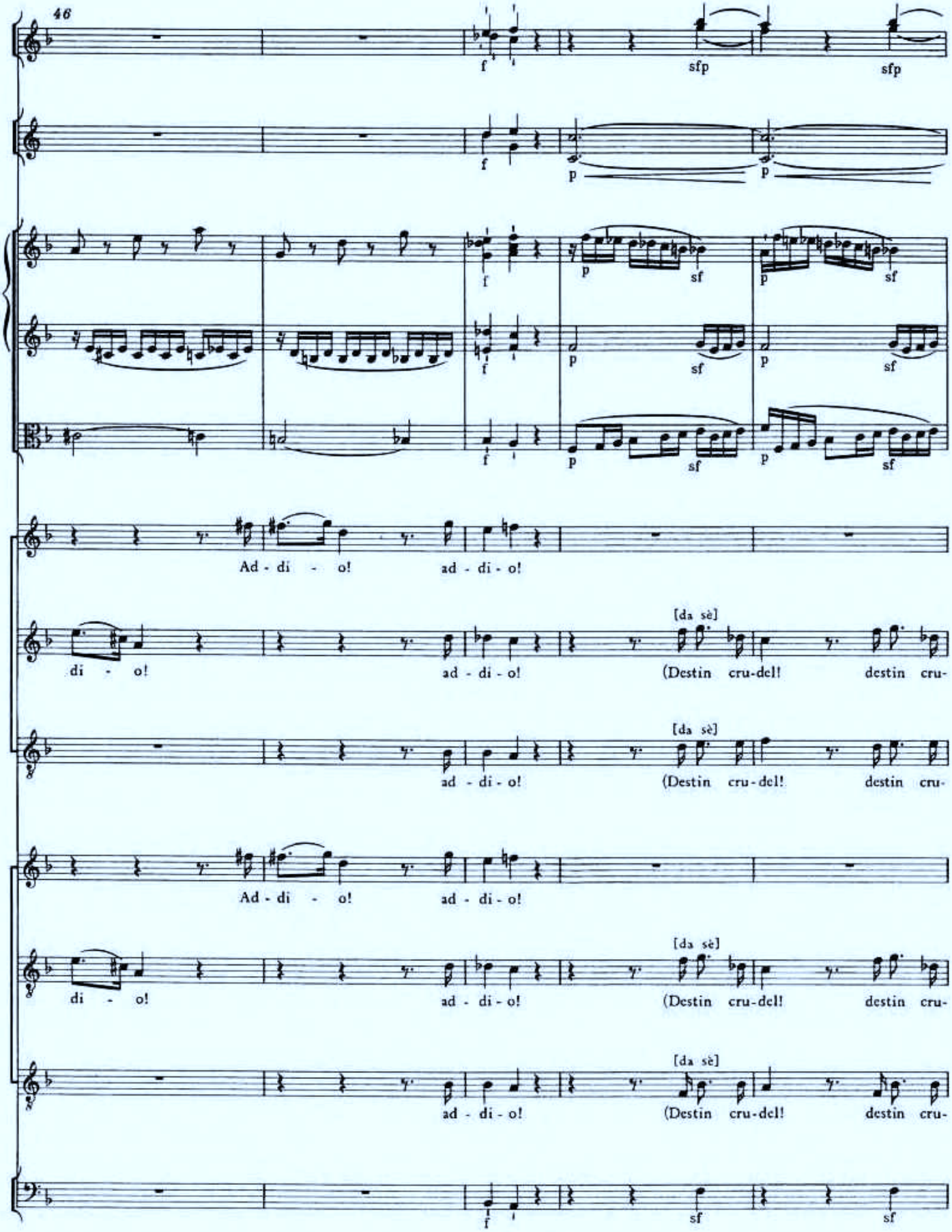

24
p
li - ce, fi - glio! tua sor - te, tua sor - te è
li - ce, fi - glio! tua sor - te, tua sor - te è
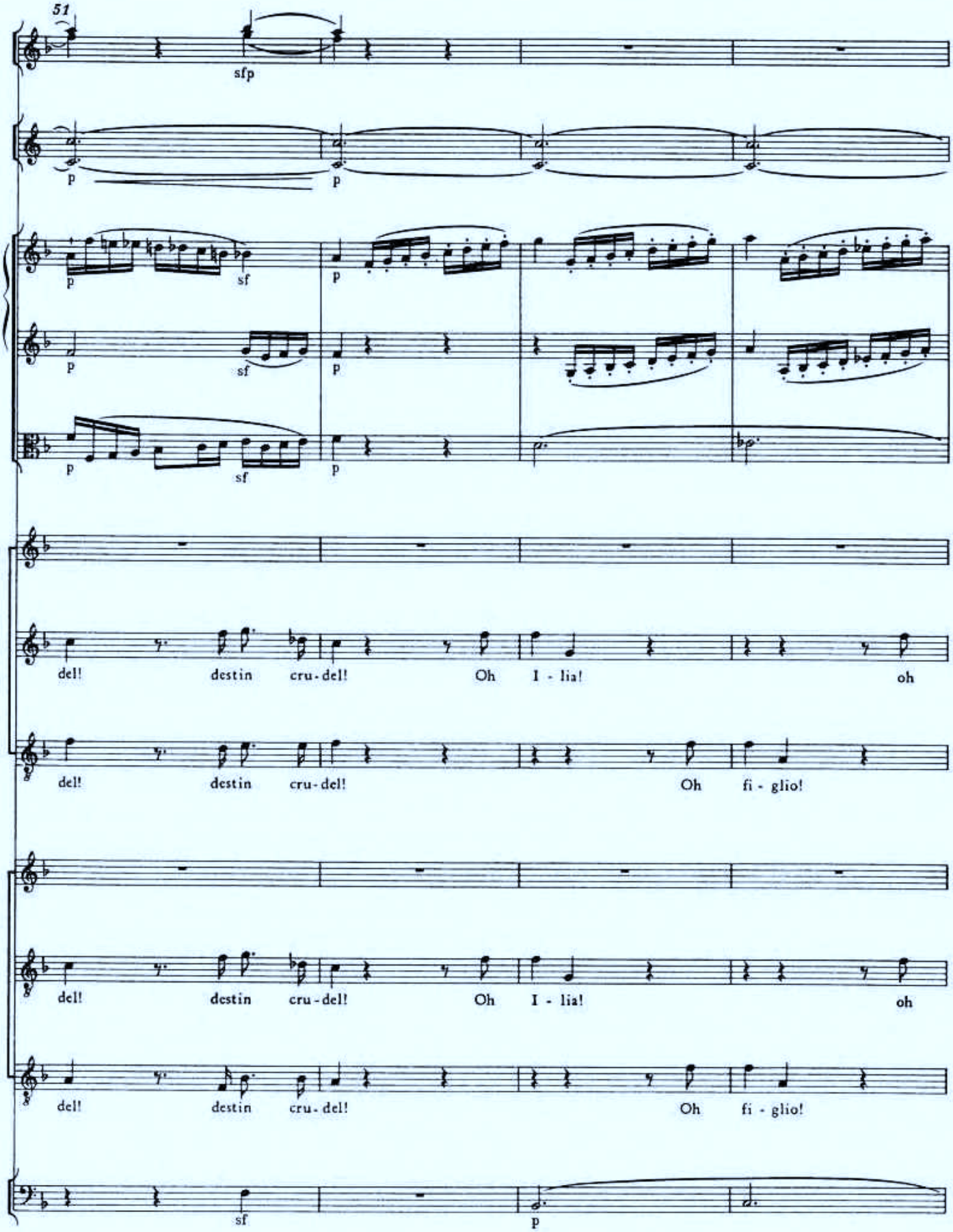

28
a 2
Se -
Se - con - da i vo-ti oh ciel, se -
que - sta. Se - con - da i vo-ti oh ciel, se - con - da i vo-ti oh ciel, se -
Se -
Se - con - da i vo-ti oh ciel, se -
que - sta. Se - con - da i vo-ti oh ciel, se - con - da i vo-ti oh ciel, se -

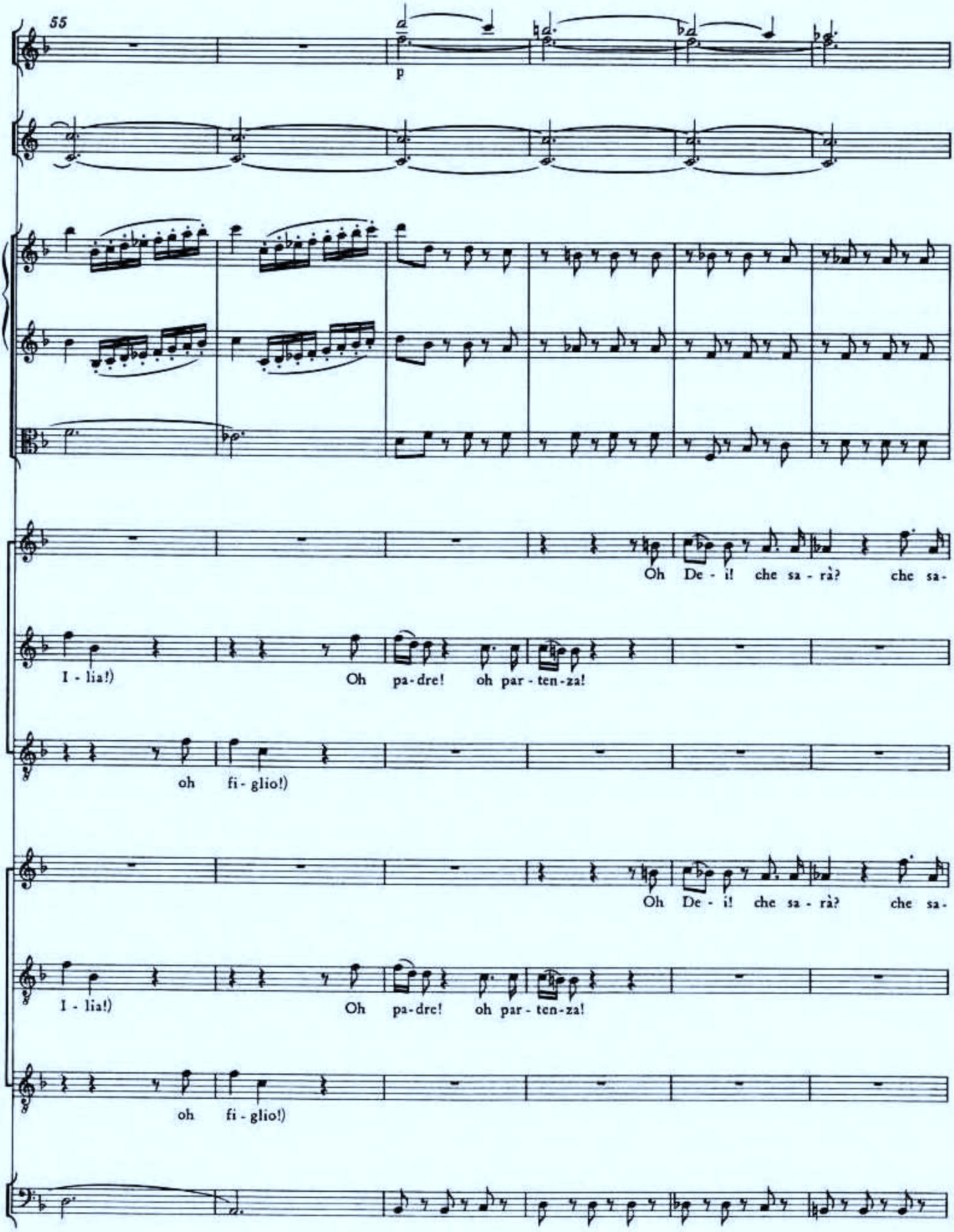

33
p
f
p
f
p
f
p
f
p
con - da i vo-ti oh ciel, se - con - da i vo-ti oh ciel, se-
con - da i vo-ti oh ciel, se - con - da i vo-ti oh ciel, se-
con - da i vo-ti oh ciel, se - con - da i vo-ti oh ciel, se-
con - da i vo-ti oh ciel, se - con - da i vo-ti oh ciel, se-
con - da i vo-ti oh ciel, se - con - da i vo-ti oh ciel, se-
con - da i vo-ti oh ciel, se - con - da i vo-ti oh ciel, se-
f
p

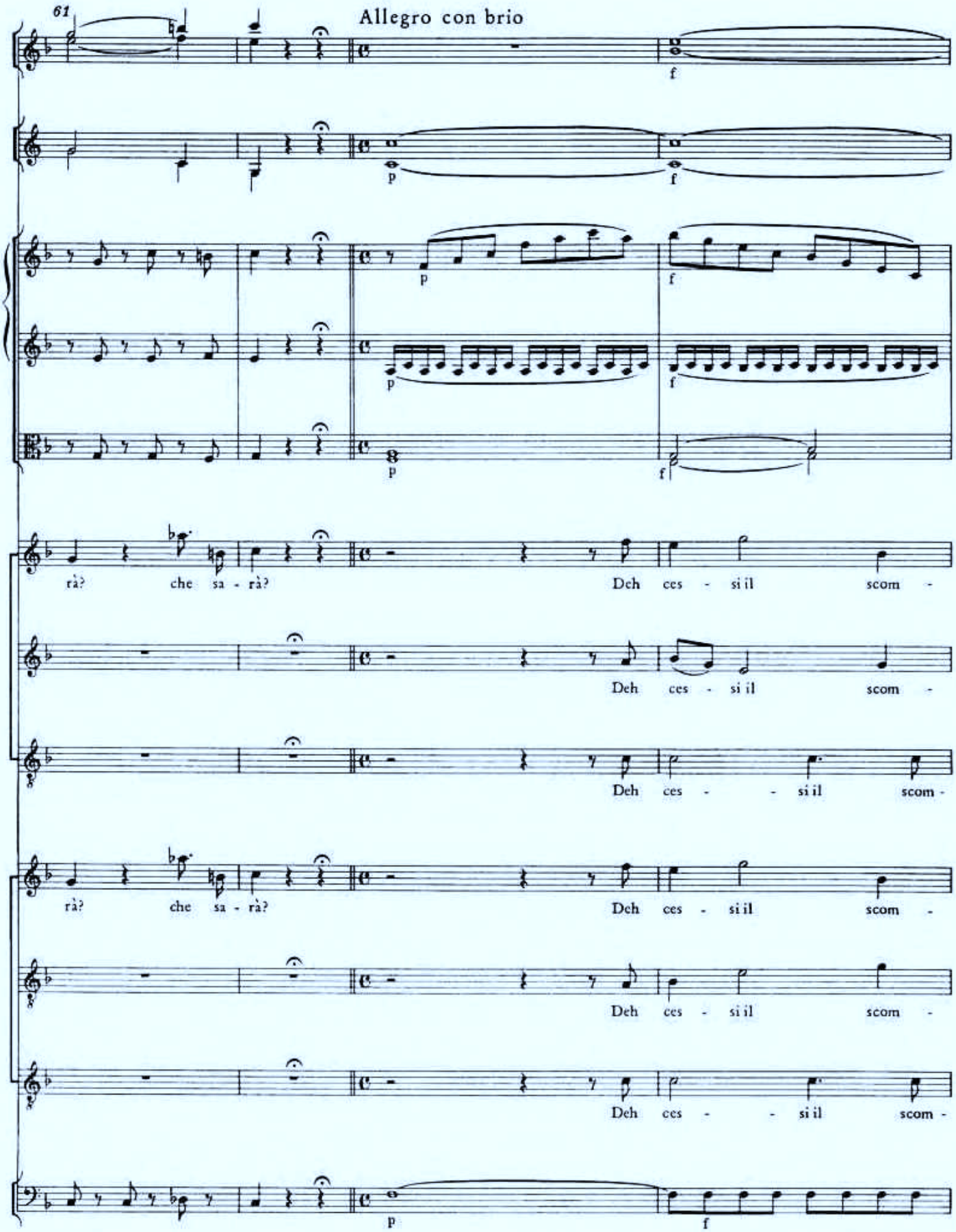

38
con - da i__ vo - ti oh ciel__, i__ vo - ti oh ciel!
Quan - to spe - rar mi
con - da i__ vo - ti oh ciel__, i__ vo - ti oh ciel!
con - da i__ vo - ti oh ciel__, i vo - ti oh ciel!
con - da i__ vo - ti oh ciel__, i__ vo - ti oh ciel!
Quan - to spe - rar mi
con - da i__ vo - ti oh ciel__, i__ vo - ti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

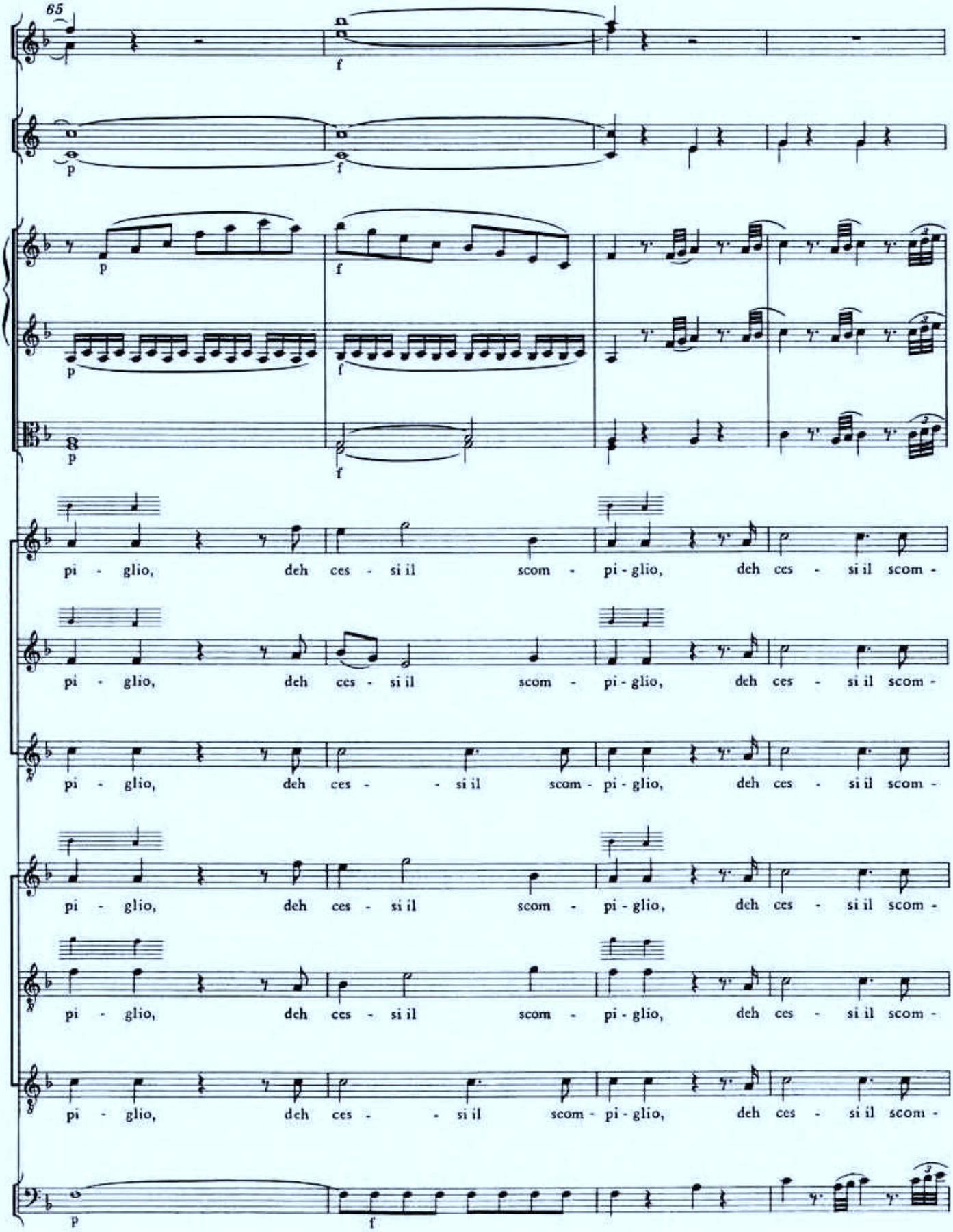

42
Li - ce!
[da sè]
Va - do! (e il mio cor qui re - sta.)
Ad-
Ad - di - o!
Li - ce!
[da sè]
Va - do! (e il mio cor qui re - sta.)
Ad-
Ad - di - o!

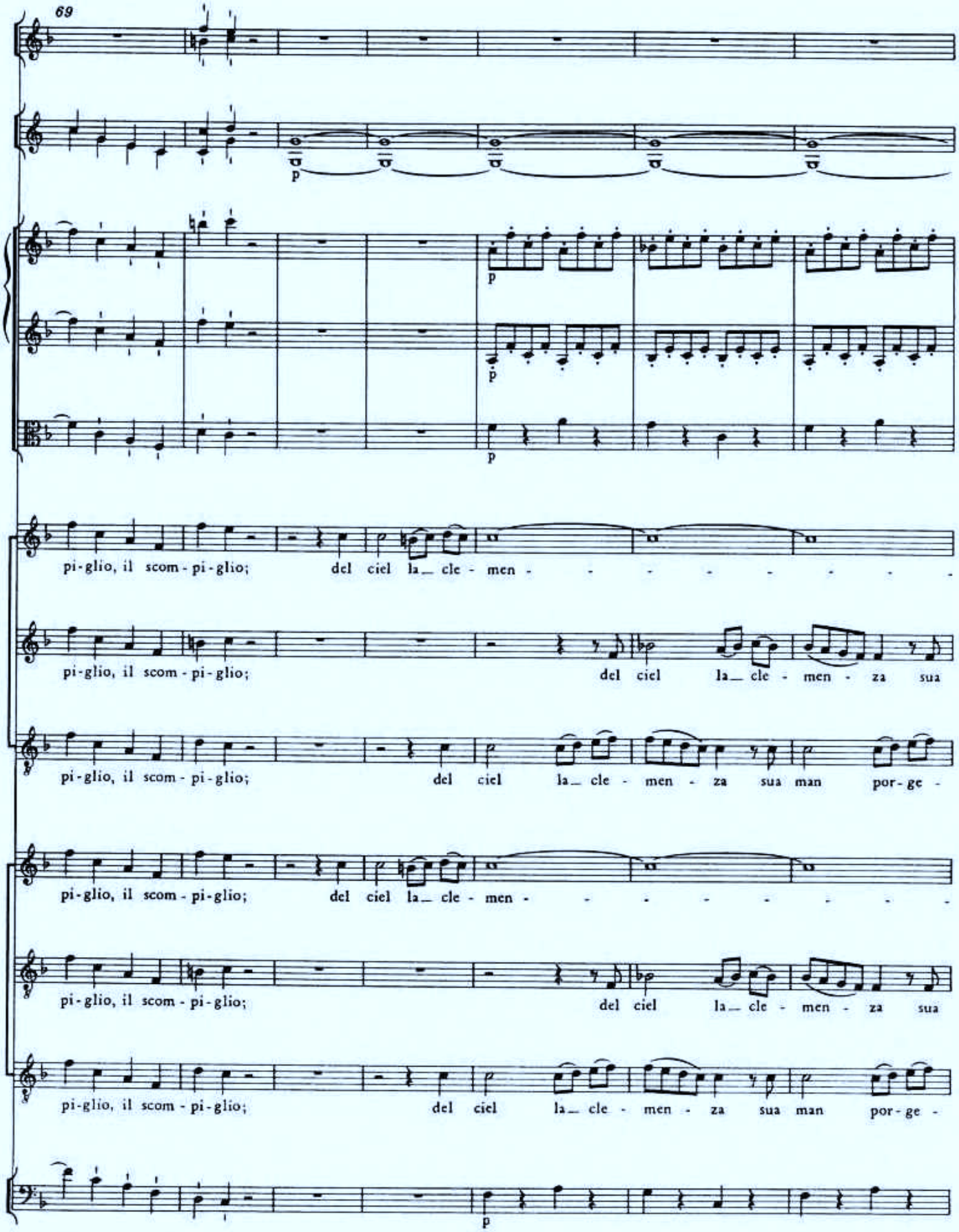

46
f
sfp
sfp
f
p
p
f
p
sf
p
sf
f
p
sf
p
sf
f
p
sf
p
sf
Ad - di - o!
ad - di - o!
di - o!
ad - di - o!
[da sè]
(Destin cru-del!
destin cru-
ad - di - o!
[da sè]
(Destin cru-del!
destin cru-
Ad - di - o!
ad - di - o!
di - o!
ad - di - o!
[da sè]
(Destin cru-del!
destin cru-
ad - di - o!
[da sè]
(Destin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

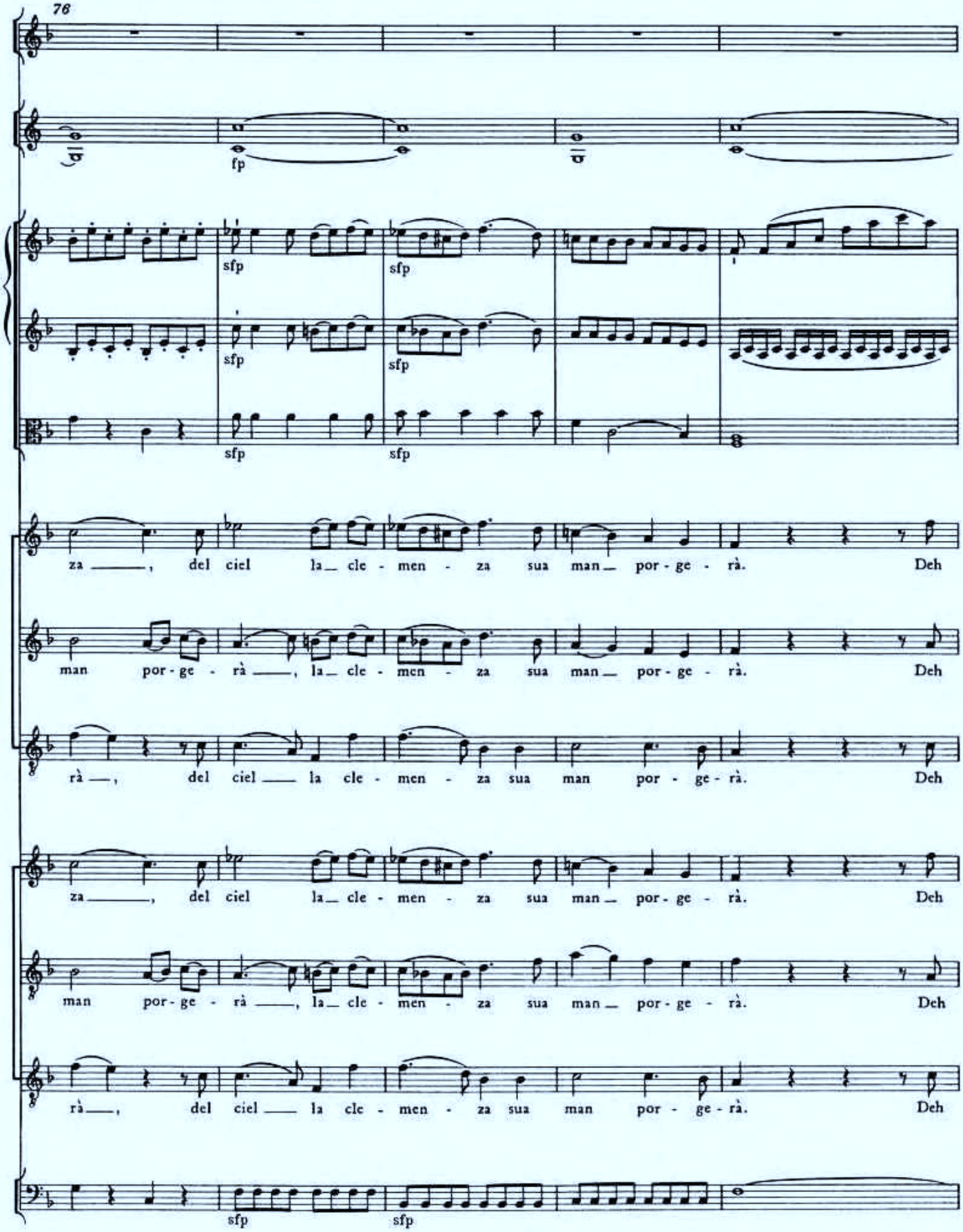

55
p
Oh De - i! che sa - rà? che sa-
I - lia!)
Oh pa-dre! oh par - ten-za!
oh fi - glio!)
Oh De - i! che sa - rà? che sa-
I - lia!)
Oh pa-dre! oh par - ten-za!
oh fi - glio!)
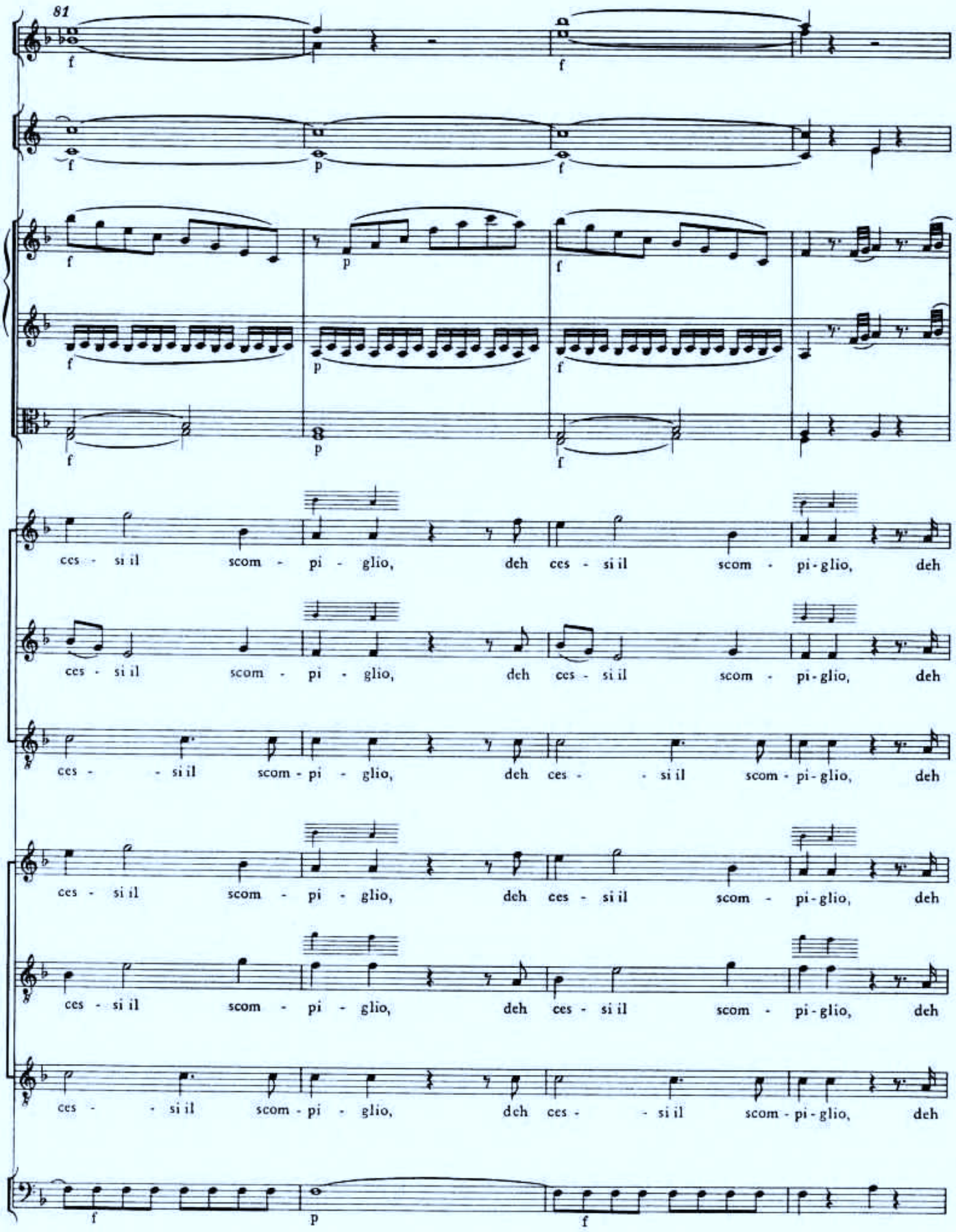

61
Allegro con brio
f
p
f
p
f
p
f
p
f
rà? che sa - rà? Deh ces - si il scom -
Deh ces - si il scom -
Deh ces - - si il scom -
rà? che sa - rà? Deh ces - si il scom -
Deh ces - si il scom -
Deh ces - - si il scom -
p
f

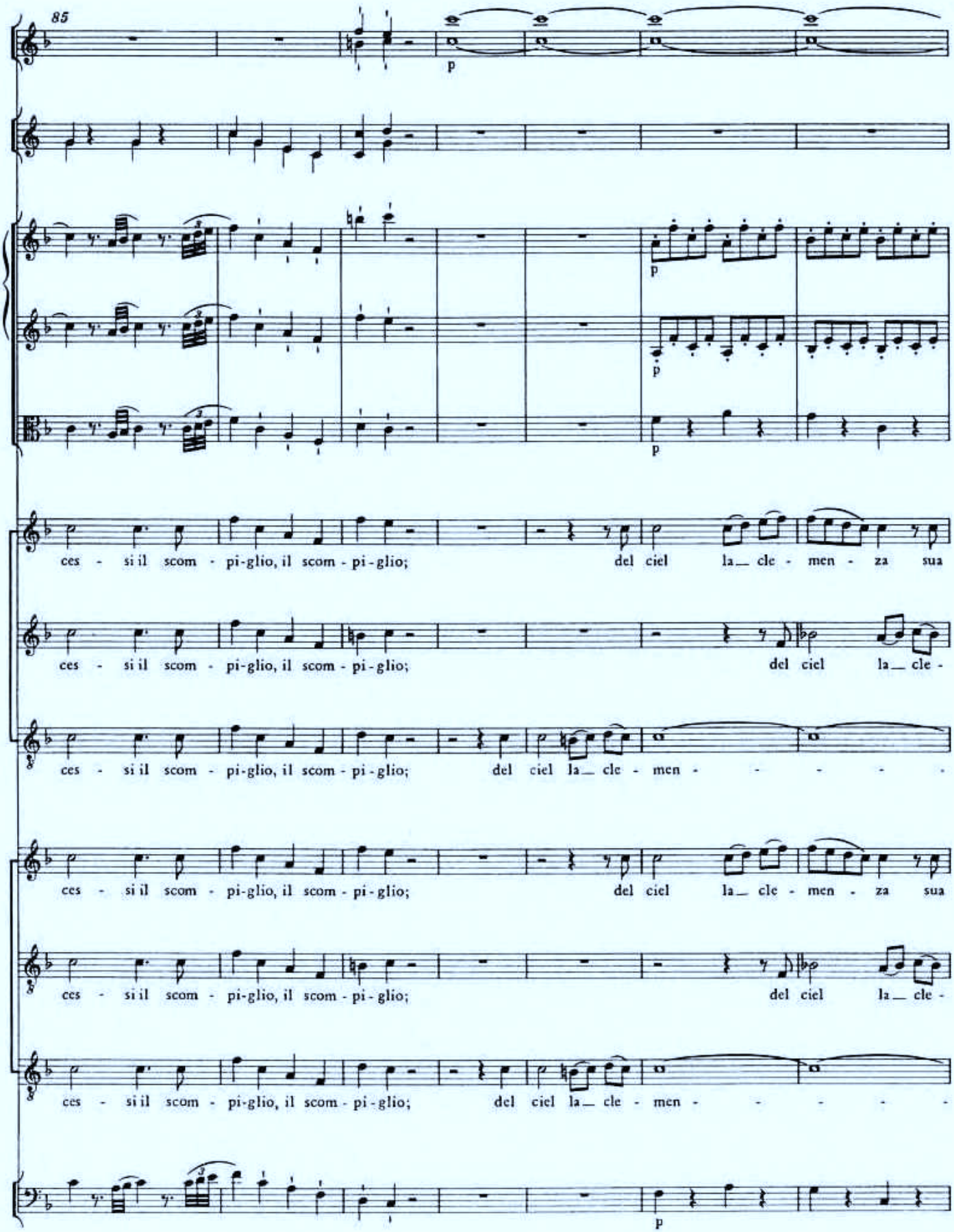

65
pi - glio, deh ces - si il scom - pi - glio, deh ces - si il scom -
pi - glio, deh ces - si il scom - pi - glio, deh ces - si il scom -
pi - glio, deh ces - - si il scom - pi - glio, deh ces - si il scom -
pi - glio, deh ces - si il scom - pi - glio, deh ces - si il scom -
pi - glio, deh ces - si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

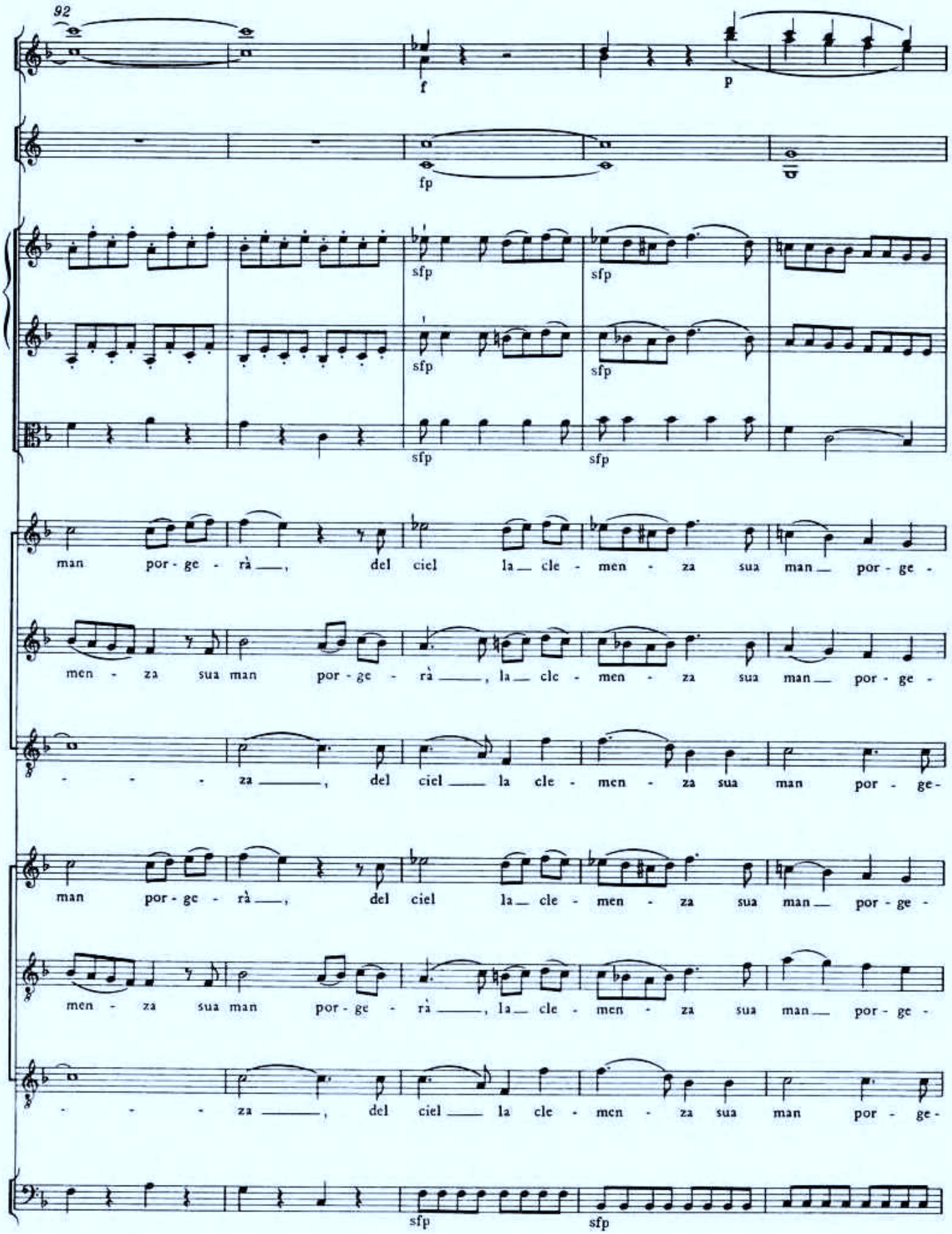


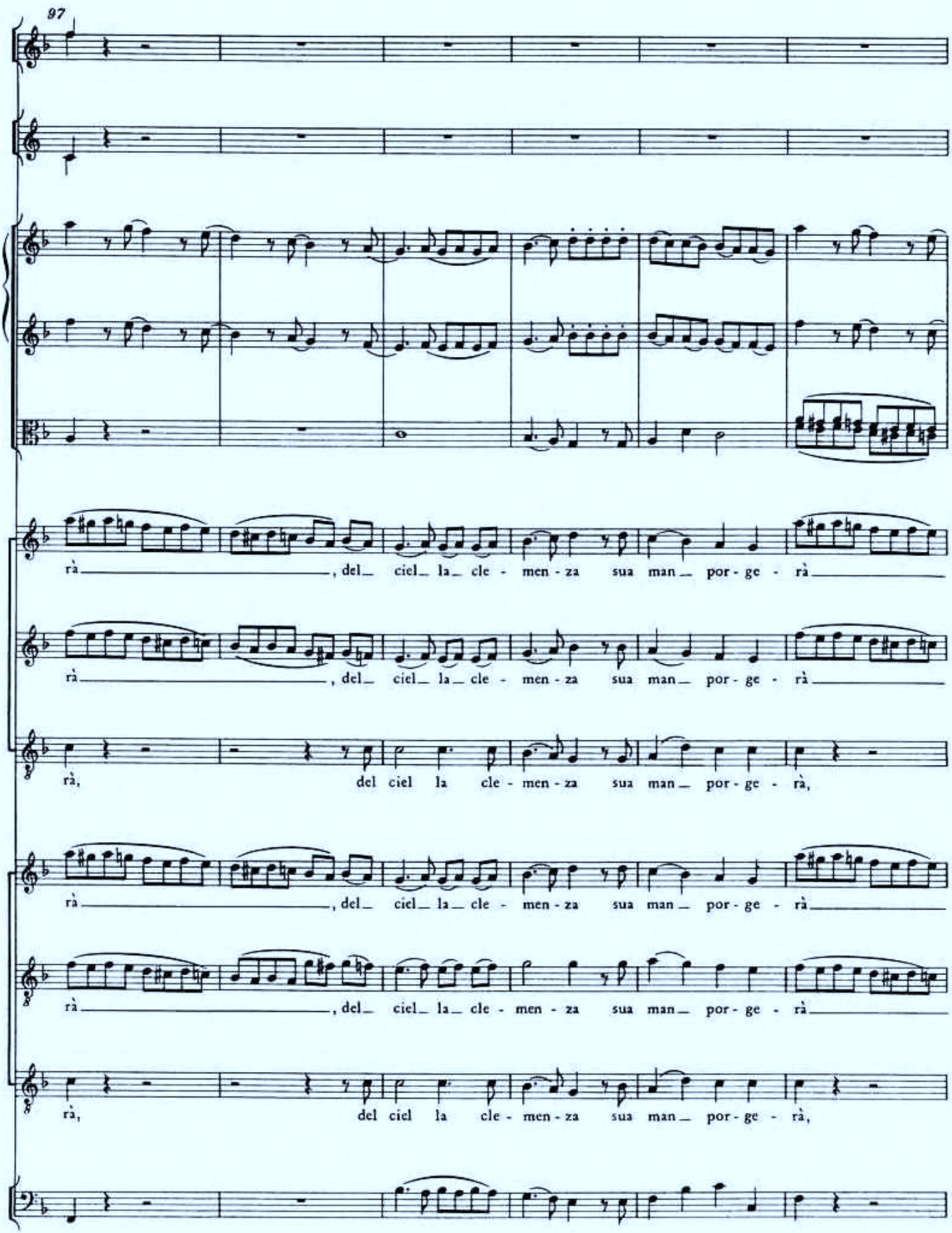
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

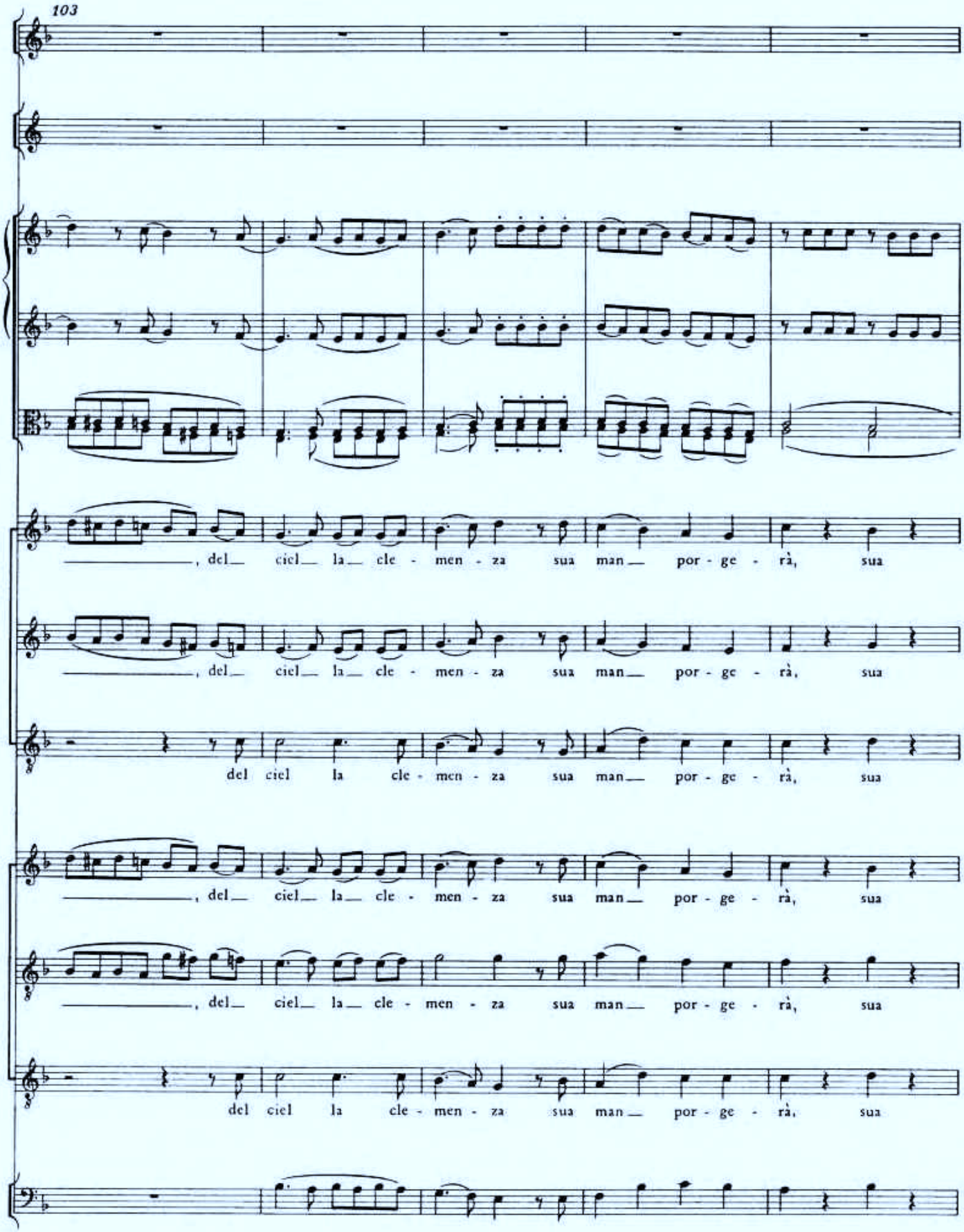

76
fp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
za ——, del ciel la cle - men - za sua man por - ge - rà. Deh
man por - ge - rà ——, la cle - men - za sua man por - ge - rà. Deh
rà ——, del ciel —— la cle - men - za sua man por - ge - rà. Deh
za ——, del ciel la cle - men - za sua man por - ge - rà. Deh
man por - ge - rà ——,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

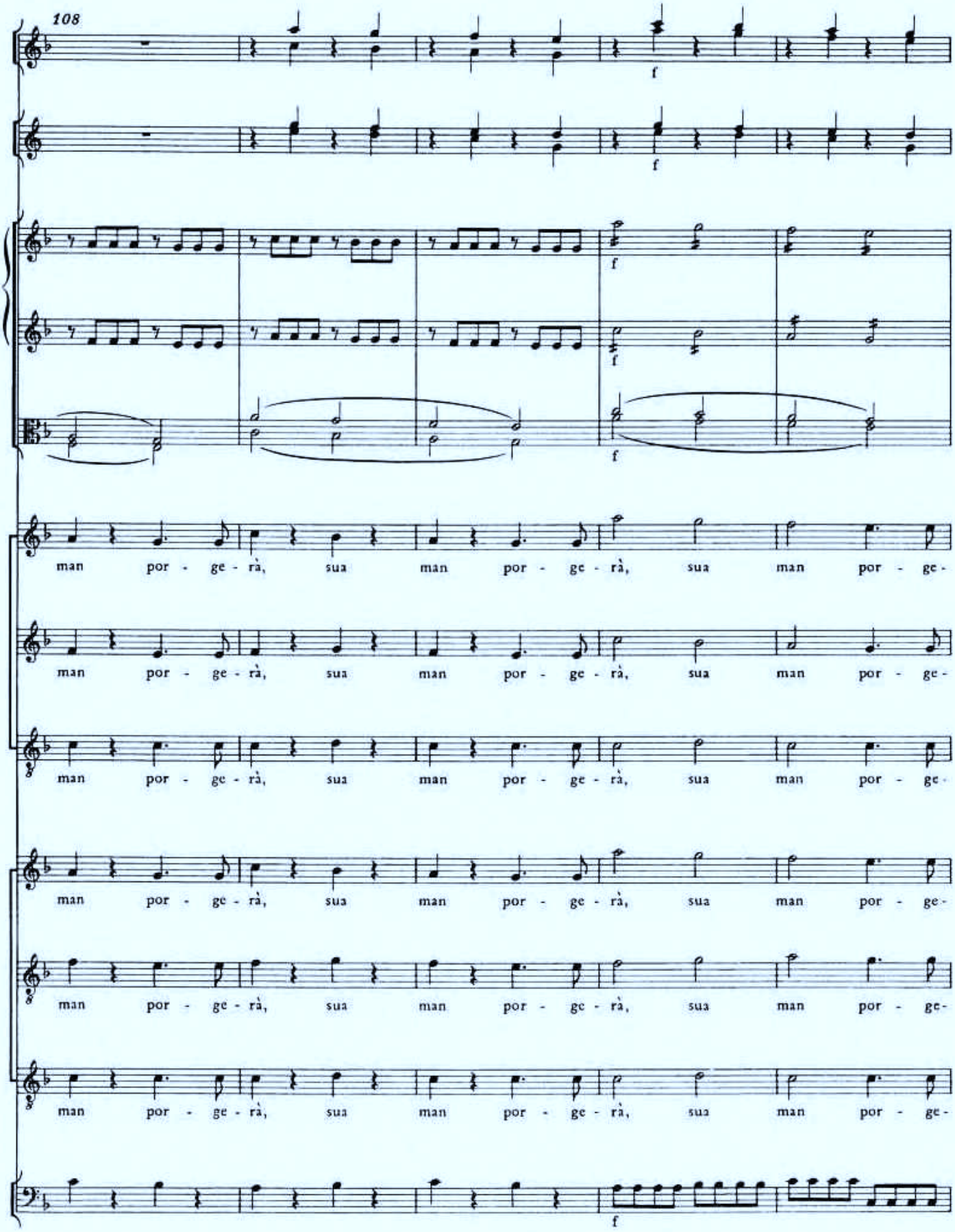

81
ces - si il scom - pi - glio, deh ces - si il scom - pi - glio, deh
ces - si il scom - pi - glio, deh ces - si il scom - pi - glio, deh
ces - si il scom - pi - glio, deh ces - si il scom - pi - glio, deh
ces - si il scom - pi - glio, deh ces - si il scom - pi - glio, deh
ces - si il scom - pi - glio,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

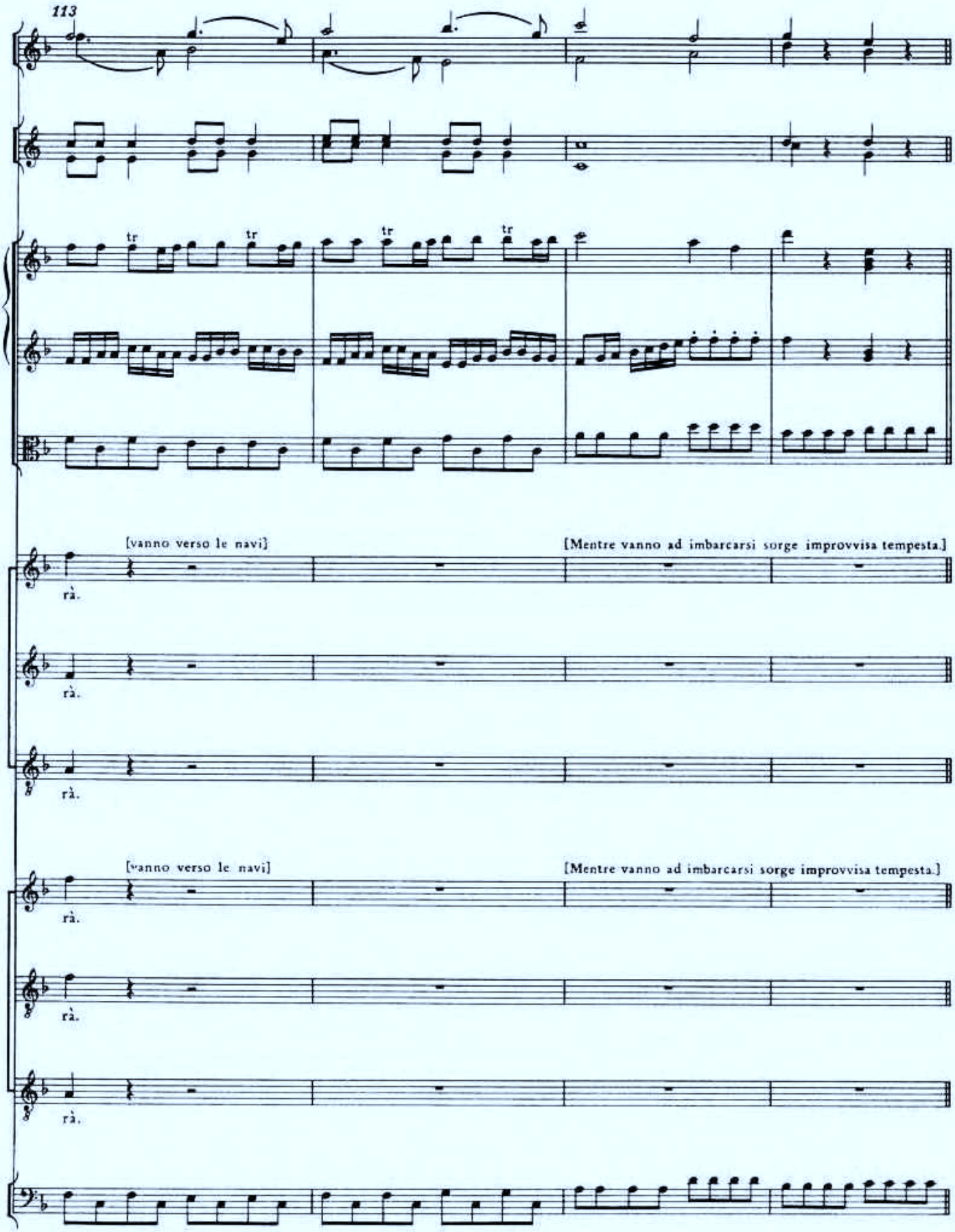

85
p
p
p
p
ces - si il scom - pi-glio, il scom - pi - glio; del ciel la_ cle - men - za sua
ces - si il scom - pi-glio, il scom - pi - glio; del ciel la_ cle -
ces - si il scom - pi-glio, il scom - pi - glio; del ciel la_ cle - men - - - - -
ces - si il scom - pi-glio, il scom - pi - glio; del ciel la_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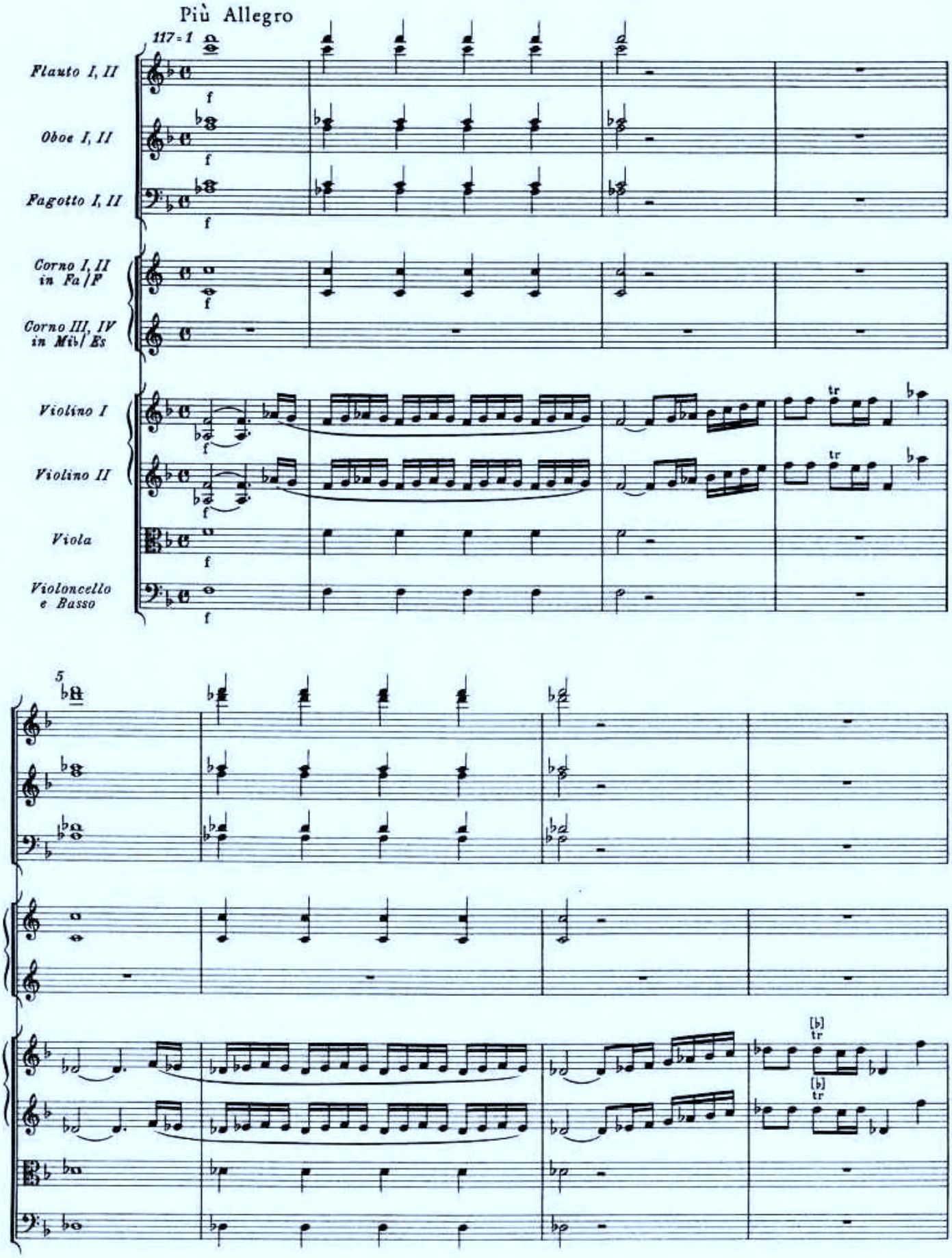

92
f
p
fp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
man por - ge - rà ___, del ciel la ___ cle - men - za sua man ___ por - ge -
men - za sua man por - ge - rà ___, la ___ cle - men - za sua man ___ por - ge -
- - - za ___, del ciel ___ la cle - men - za sua man por - ge -
man por - ge - rà ___, del ciel la ___ cle -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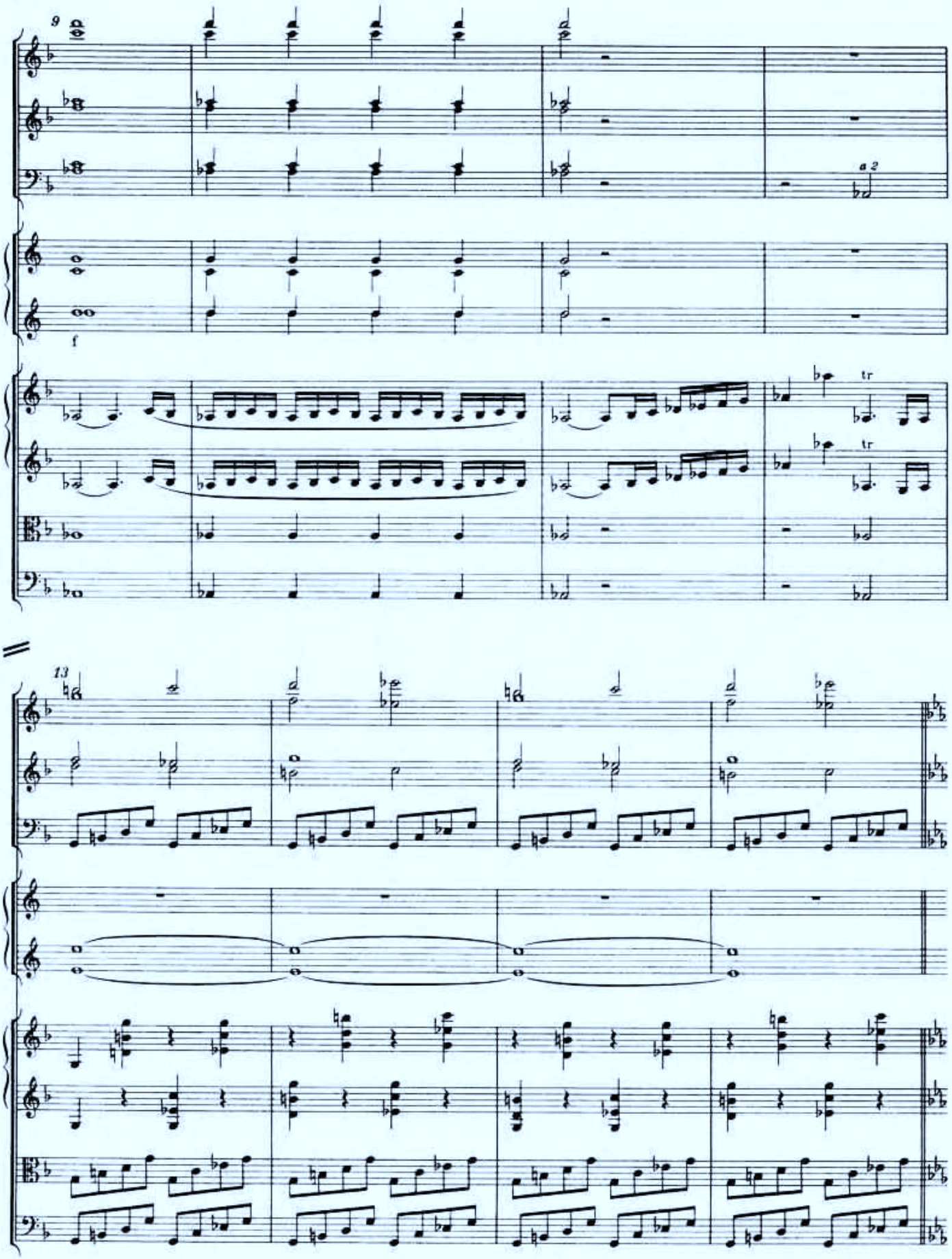

97
rà , del ciel la cle - men - za sua man por - ge - rà
rà , del ciel la cle - men - za sua man por - ge - rà
rà, del ciel la cle - men - za sua man por - ge - rà,
rà , del ciel la cle - men - za sua man por - ge - rà
rà , del ciel la cle - men - za sua man por - ge - rà
rà, del ciel la cle - men -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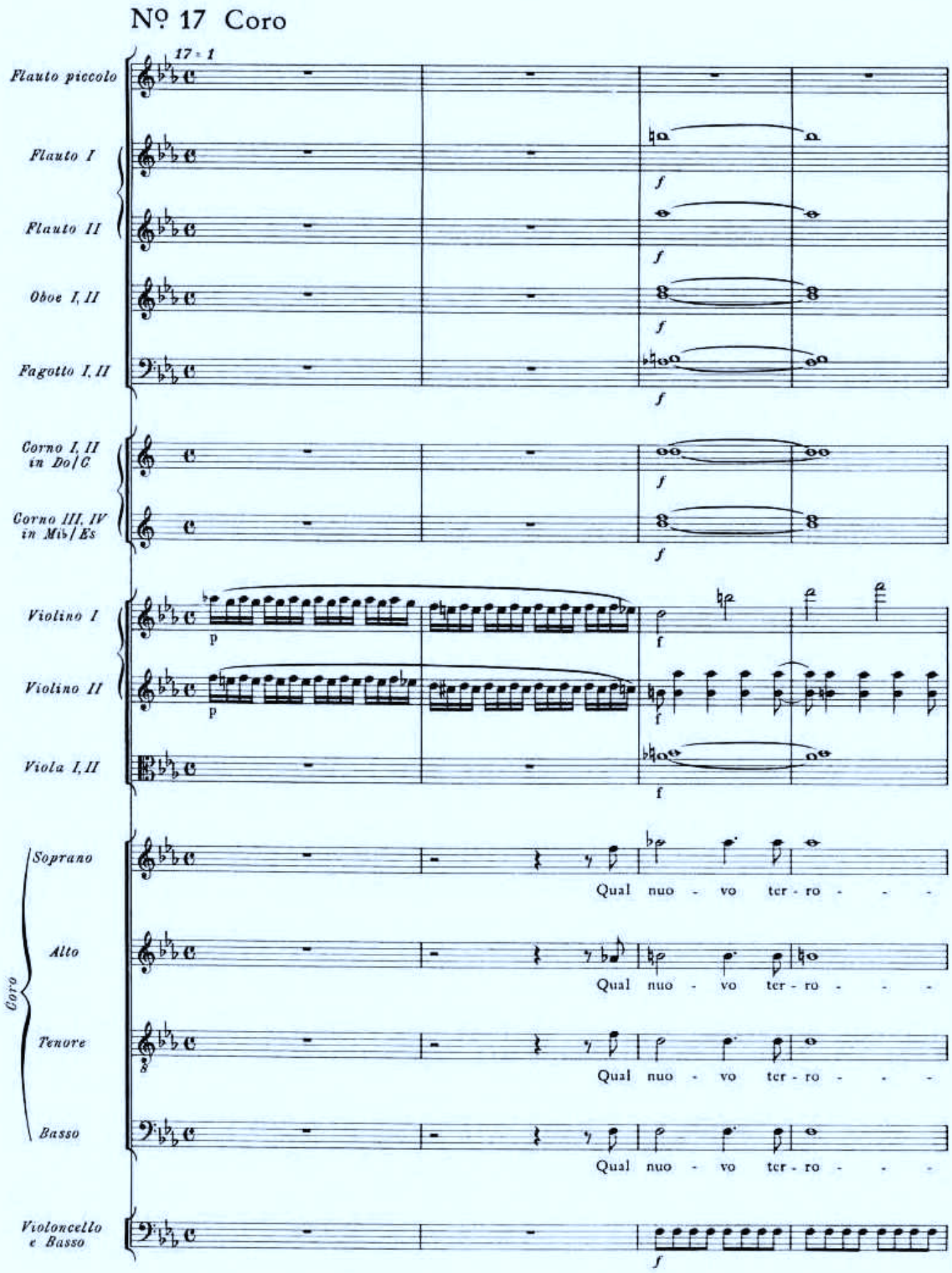

103
, del ciel la cle - men - za sua man por - ge - rà, sua
, del ciel la cle - men - za sua man por - ge - rà, sua
del ciel la cle - men - za sua man por - ge - rà, sua
, del ciel la cle - men - za sua man por - ge - rà, sua
, del ciel la cle - men - za sua man por - ge - rà, sua
del ciel la cle - men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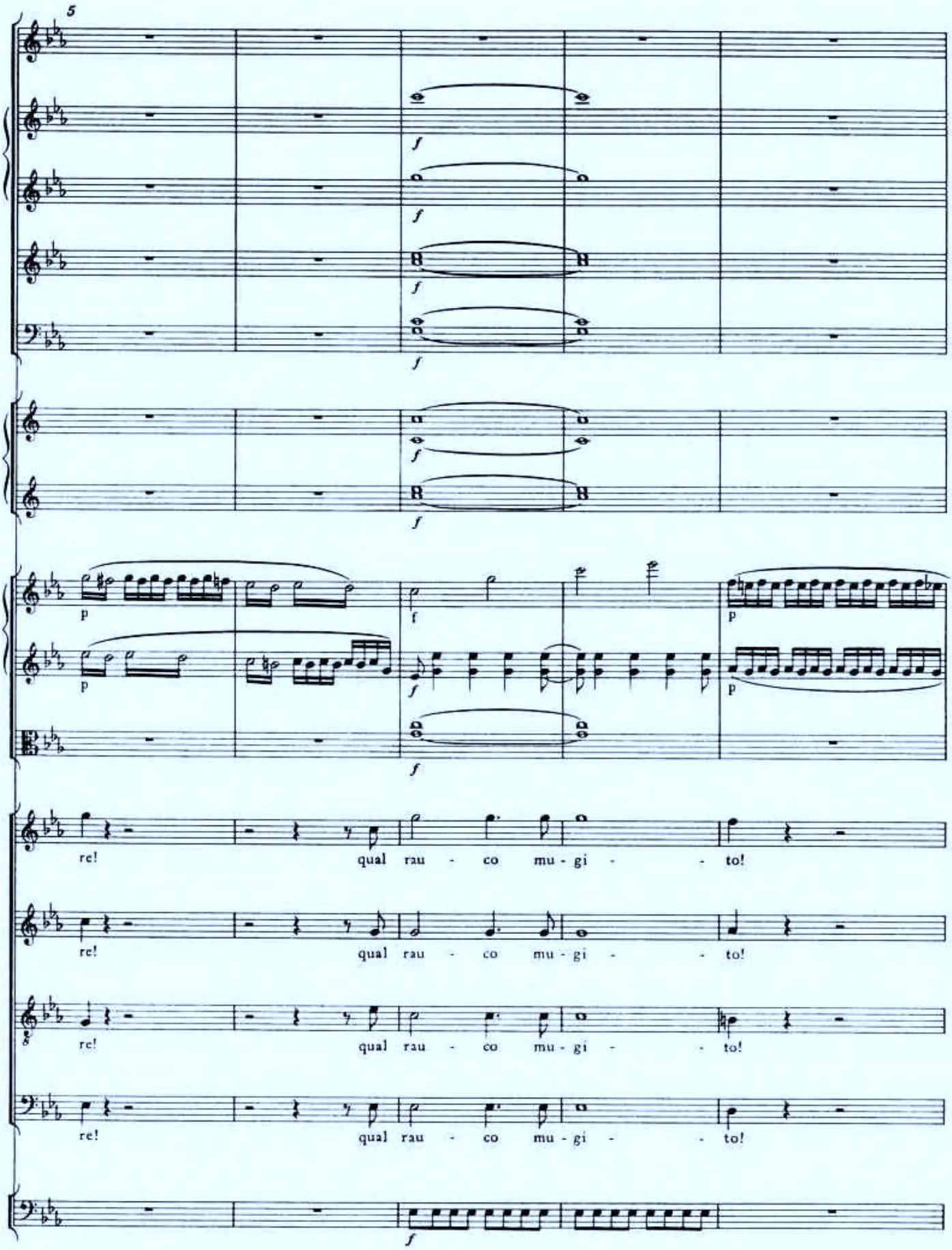

108
f
man por - ge - rà, sua man por - ge - rà, sua man por - ge-
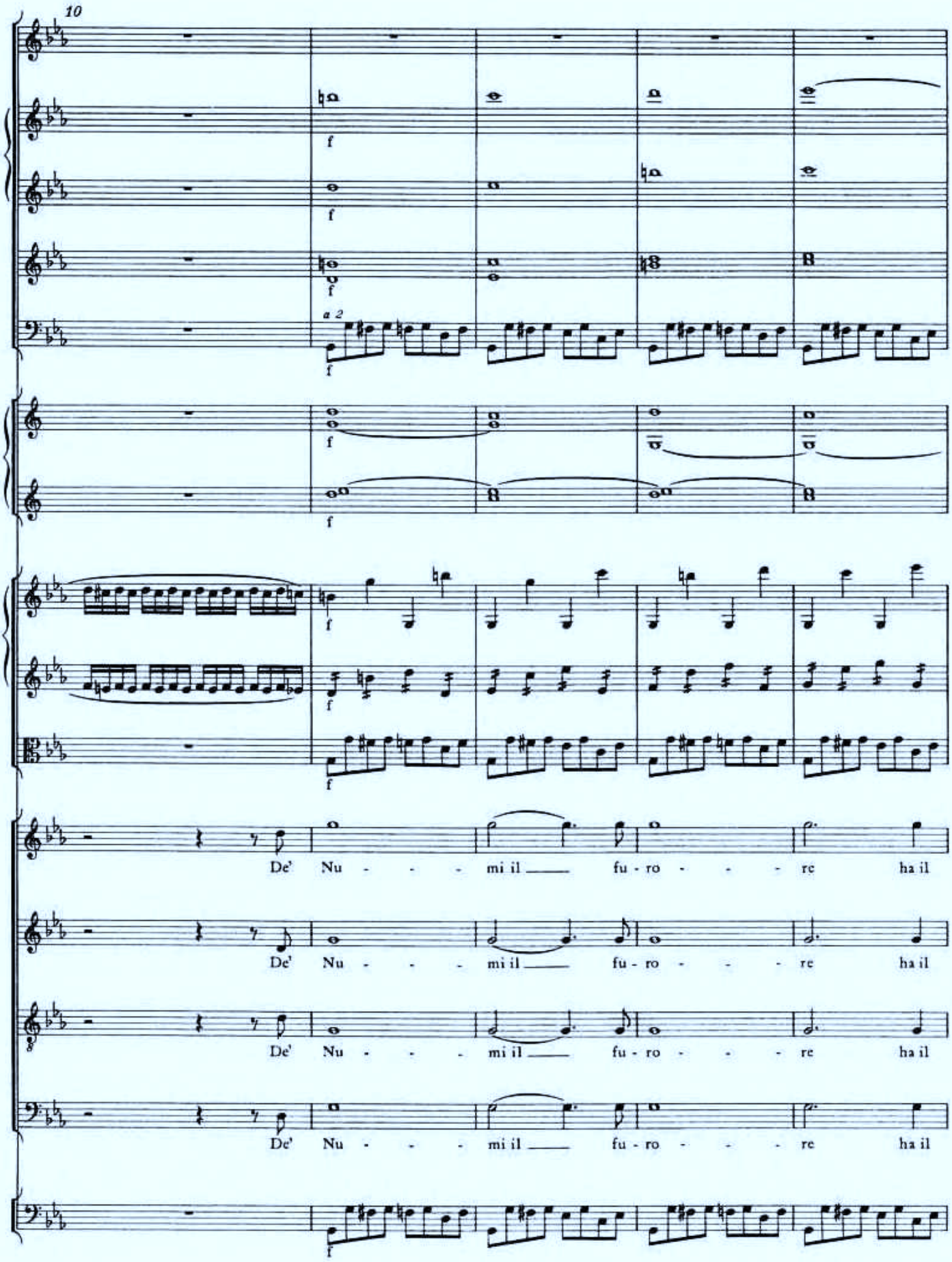

113
tr
tr
tr
tr
[vanno verso le navi]
[Mentre vanno ad imbarcarsi sorge improvvisa tempesta.]
rà.
rà.
rà.
[vanno verso le navi]
[Mentre vanno ad imbarcarsi sorge improvvisa tempesta.]
rà.
rà.
rà.
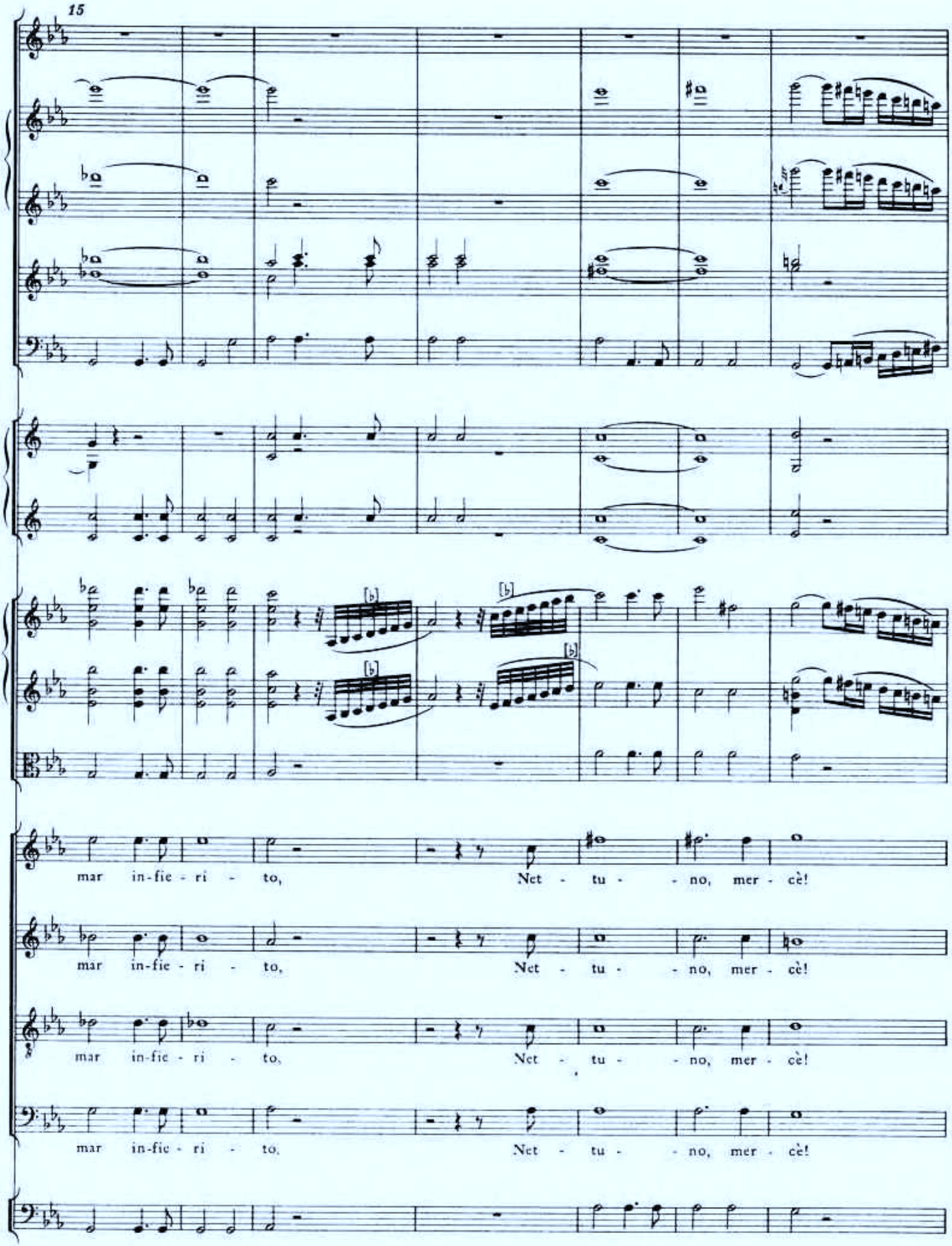

Più Allegro
117=1
Flauto I, II
Oboe I, II
Fagotto I, II
Corno I, II in Fa/F
Corno III, IV in Mib/Es
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso
f
tr
5
[b]
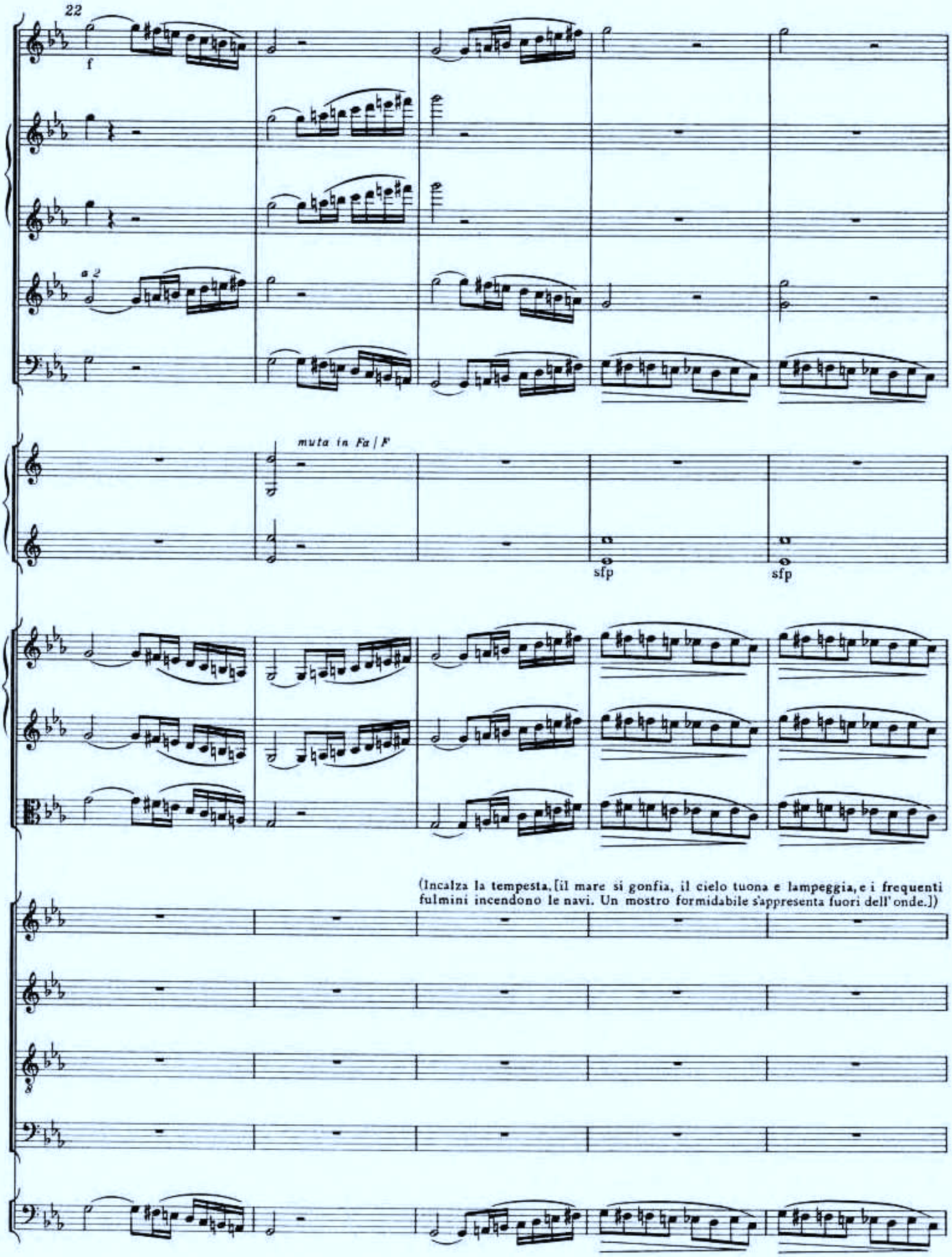

9
a 2
f
tr
tr
13
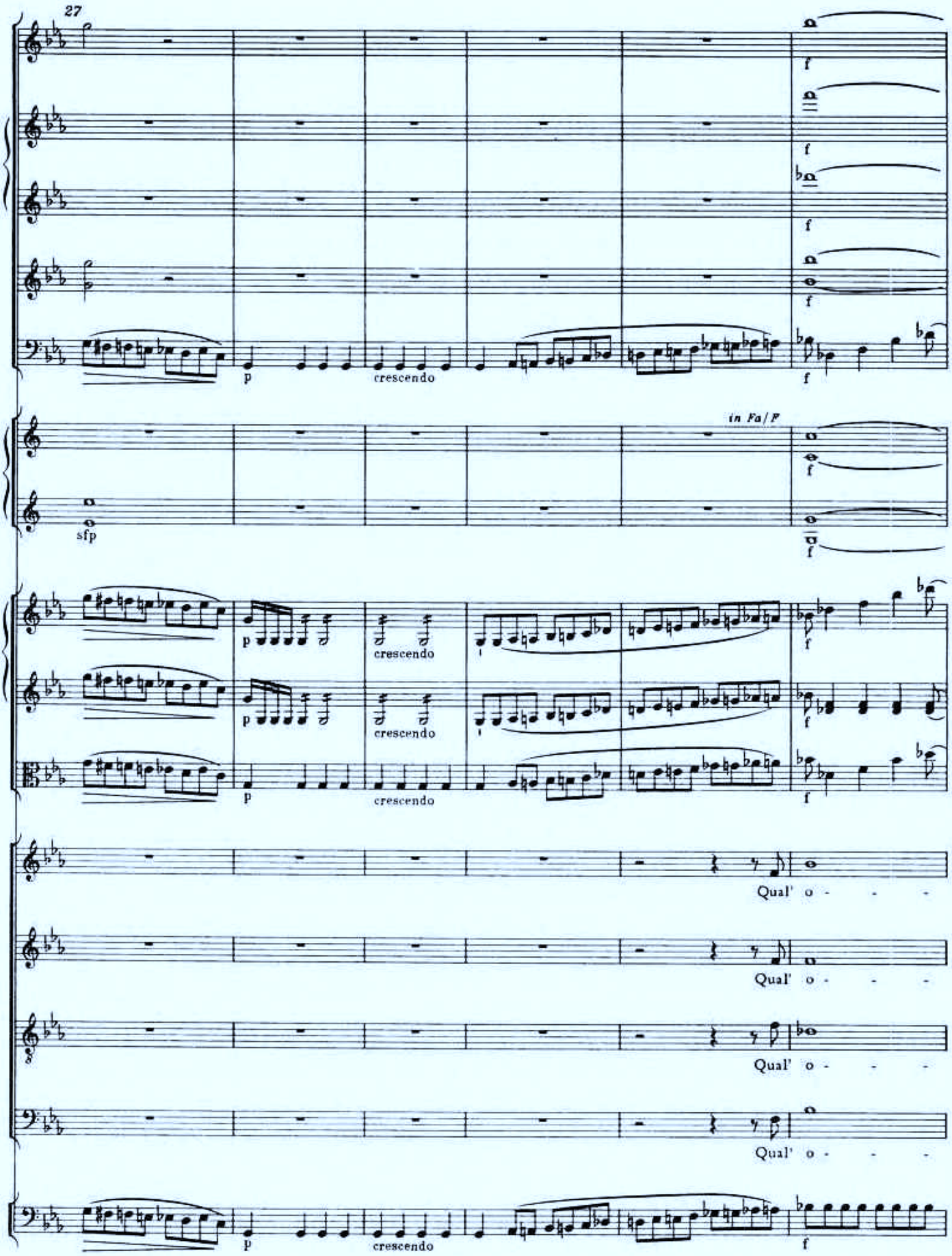

Nº 17 Coro
17 - 1
Flauto piccolo
Flauto I
Flauto II
Oboe I, II
Fagotto I, II
Corno I, II in Do/C
Corno III, IV in Mib/Es
Violino I
Violino II
Viola I, II
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Coro
Violoncello e Basso
Qual nuo - vo ter - ro - - -
Qual nuo - vo ter - ro - - -
Qual nuo - vo ter - ro - - -
Qual nuo - vo ter - ro - - -
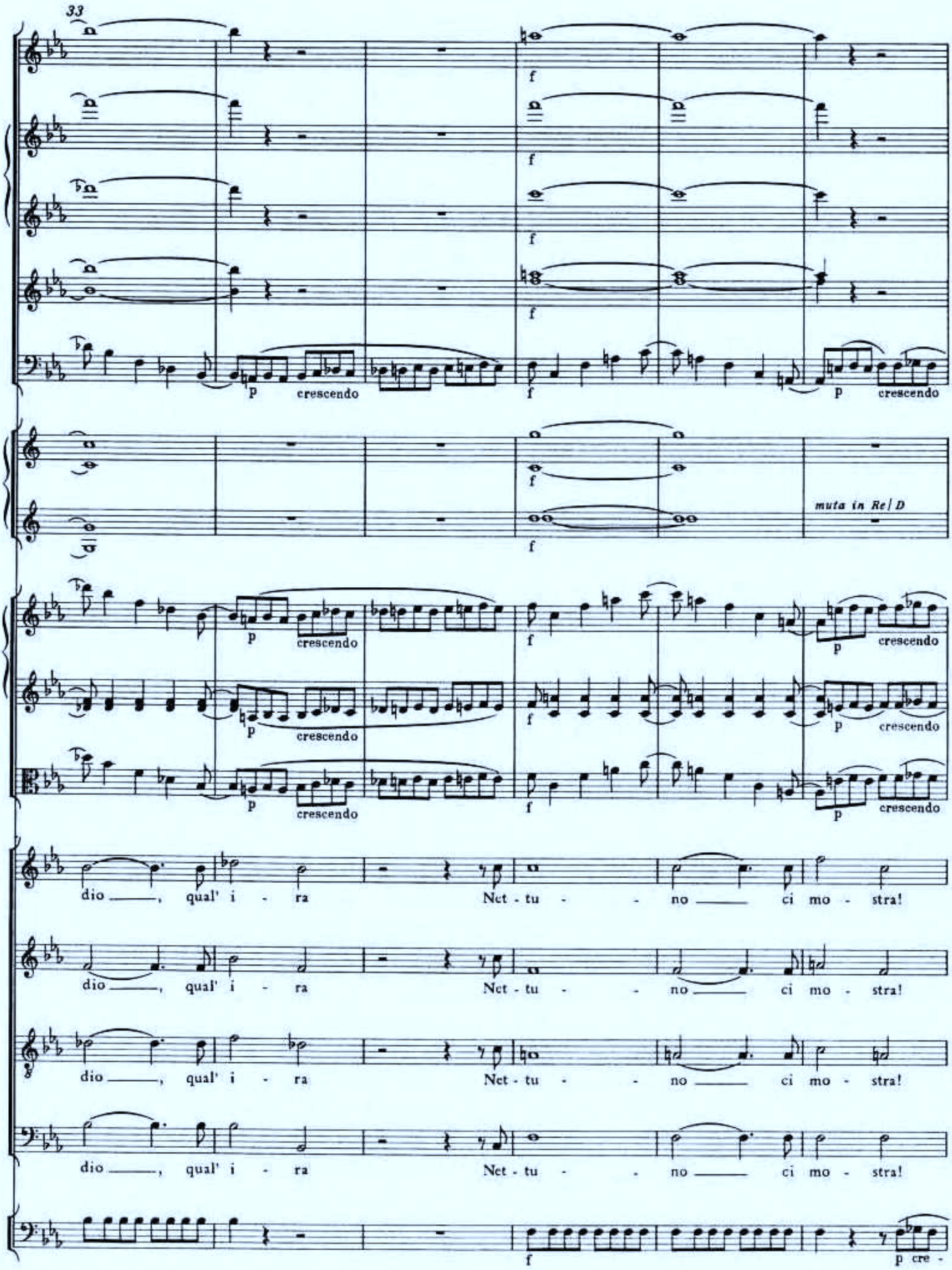

5
f
p
re! qual rau - co mu - gi - - to!
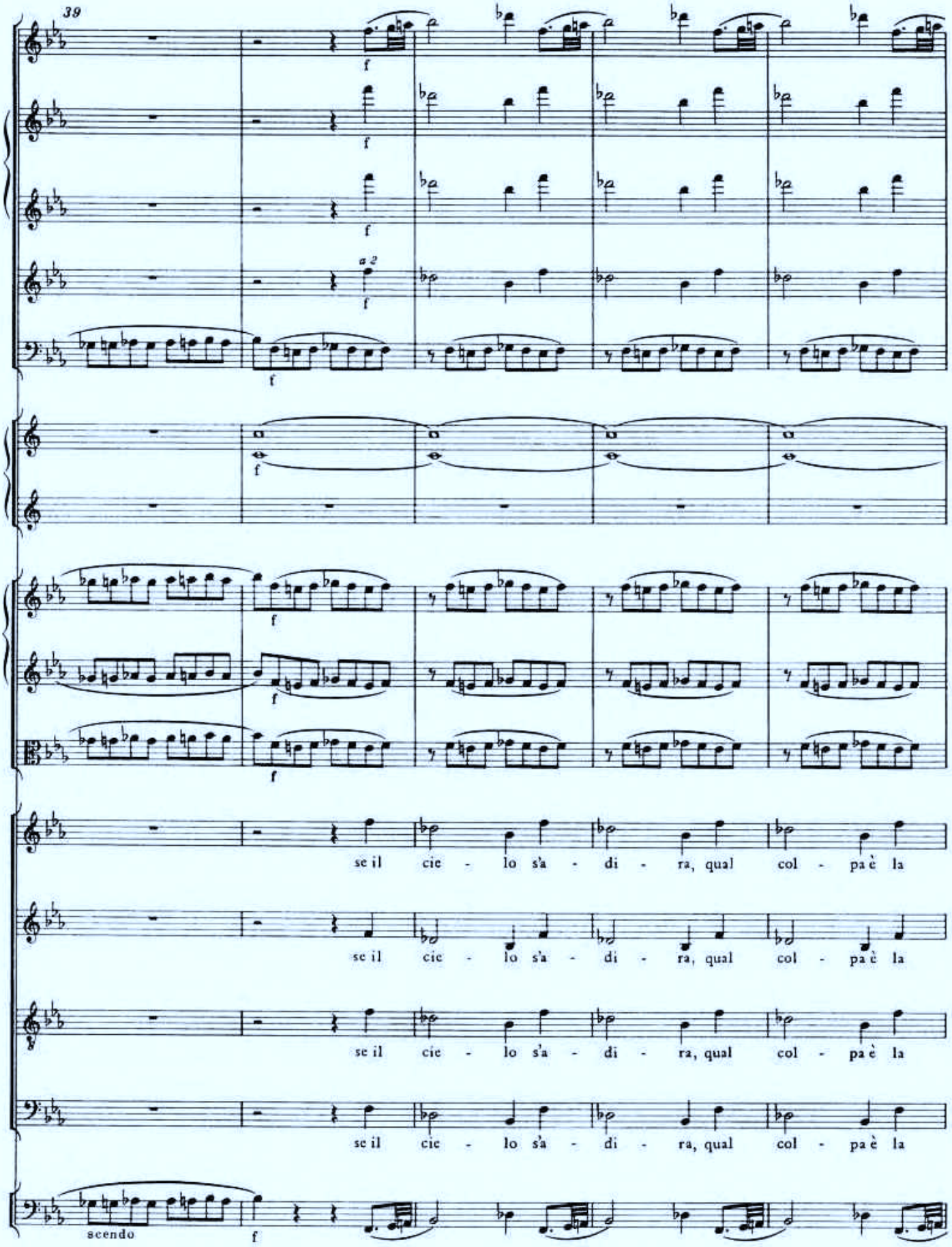

10
a 2
f
De' Nu - - - mi il fu - ro - - - re ha il
De' Nu - - - mi il fu - ro - - - re ha il
De' Nu - - - mi il fu - ro - - - re ha il
De' Nu - - - mi il fu - ro - - - re ha il

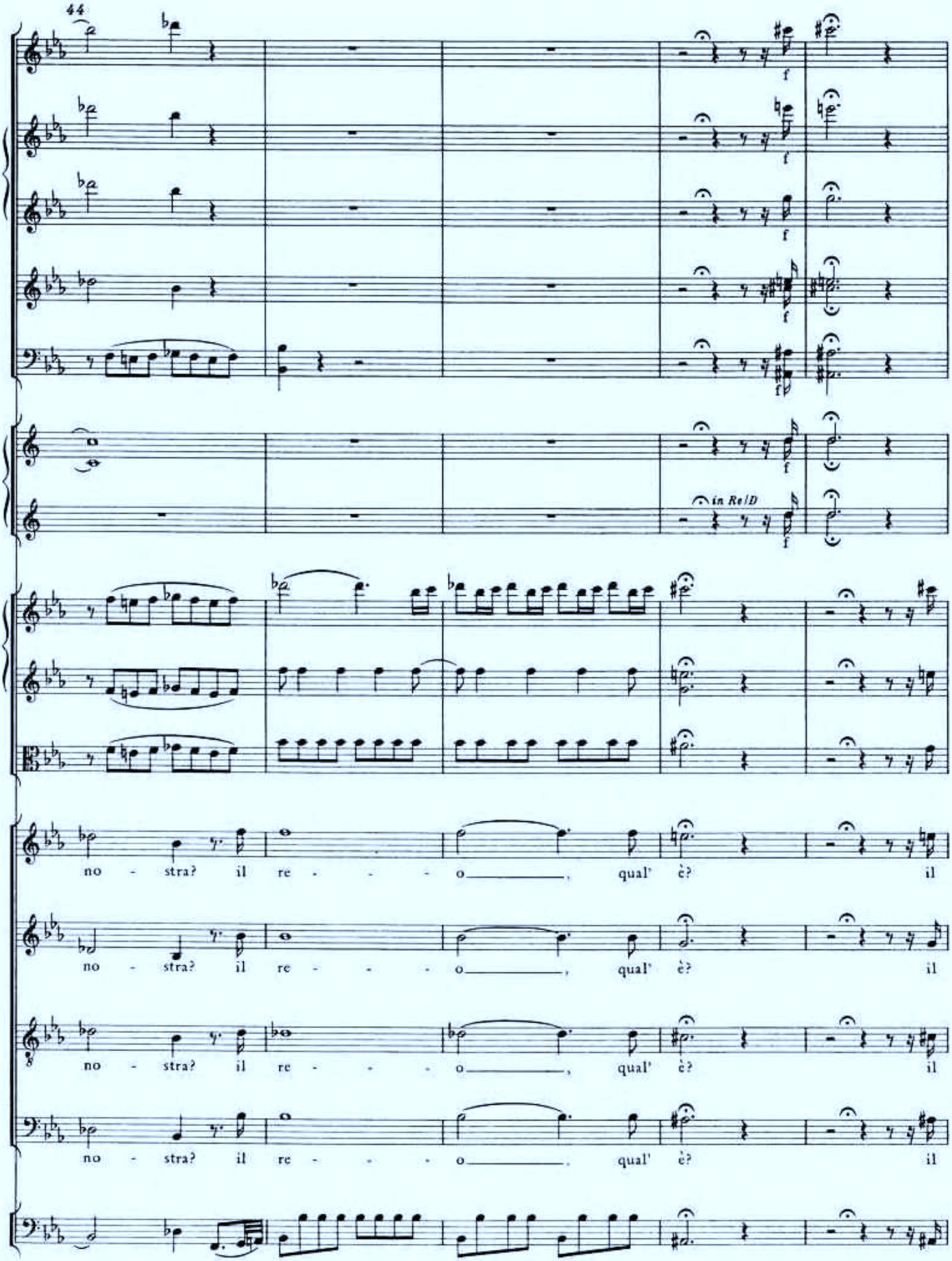

15
mar in-fie - ri - to, Net - tu - - no, mer - cè!
mar in-fie - ri - to, Net - tu - - no, mer - cè!
mar in-fie - ri - to, Net - tu - - no, mer - cè!
mar in-fie - ri - to, Net - tu - - no, mer - cè!
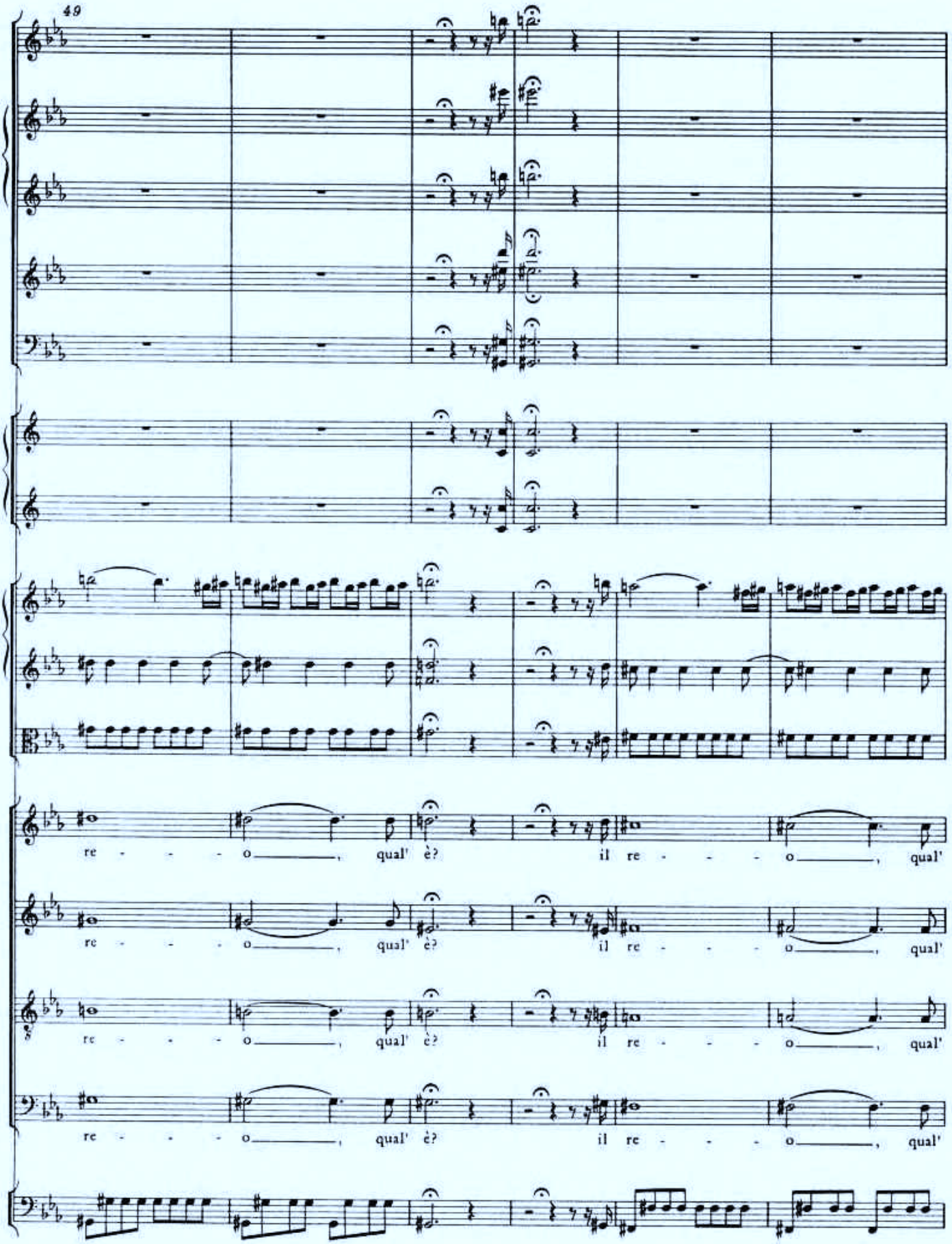

22
f
a 2
muta in Fa / F
sfp
sfp
(Incalza la tempesta, [il mare si gonfia, il cielo tuona e lampeggia, e i frequenti fulmini incendono le navi. Un mostro formidabile s'appresenta fuori dell'onde.])
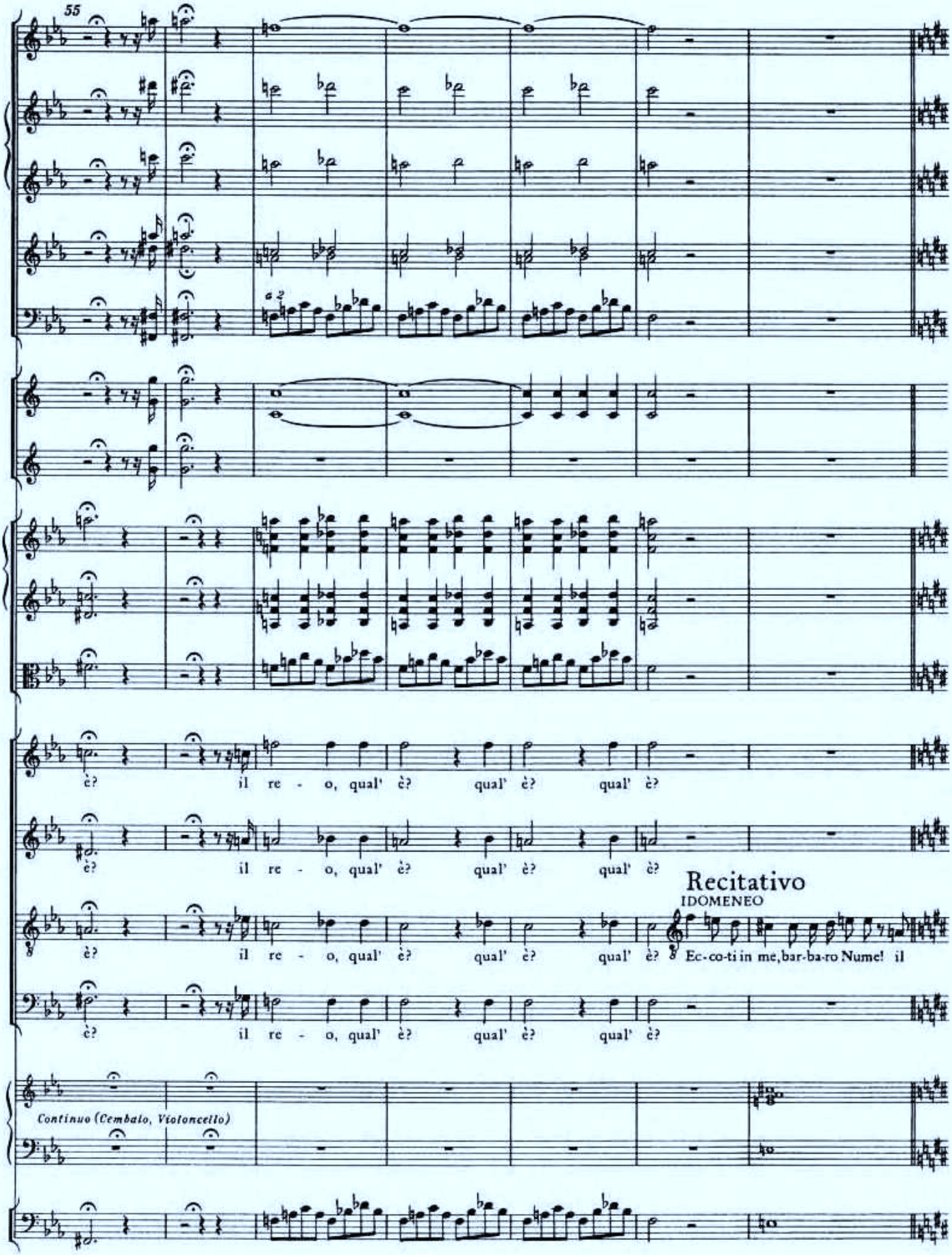

27
f
p
crescendo
in Fa / F
sfp
Qual' o - - -
Qual' o - - -
Qual' o - - -
Qual' o - - -
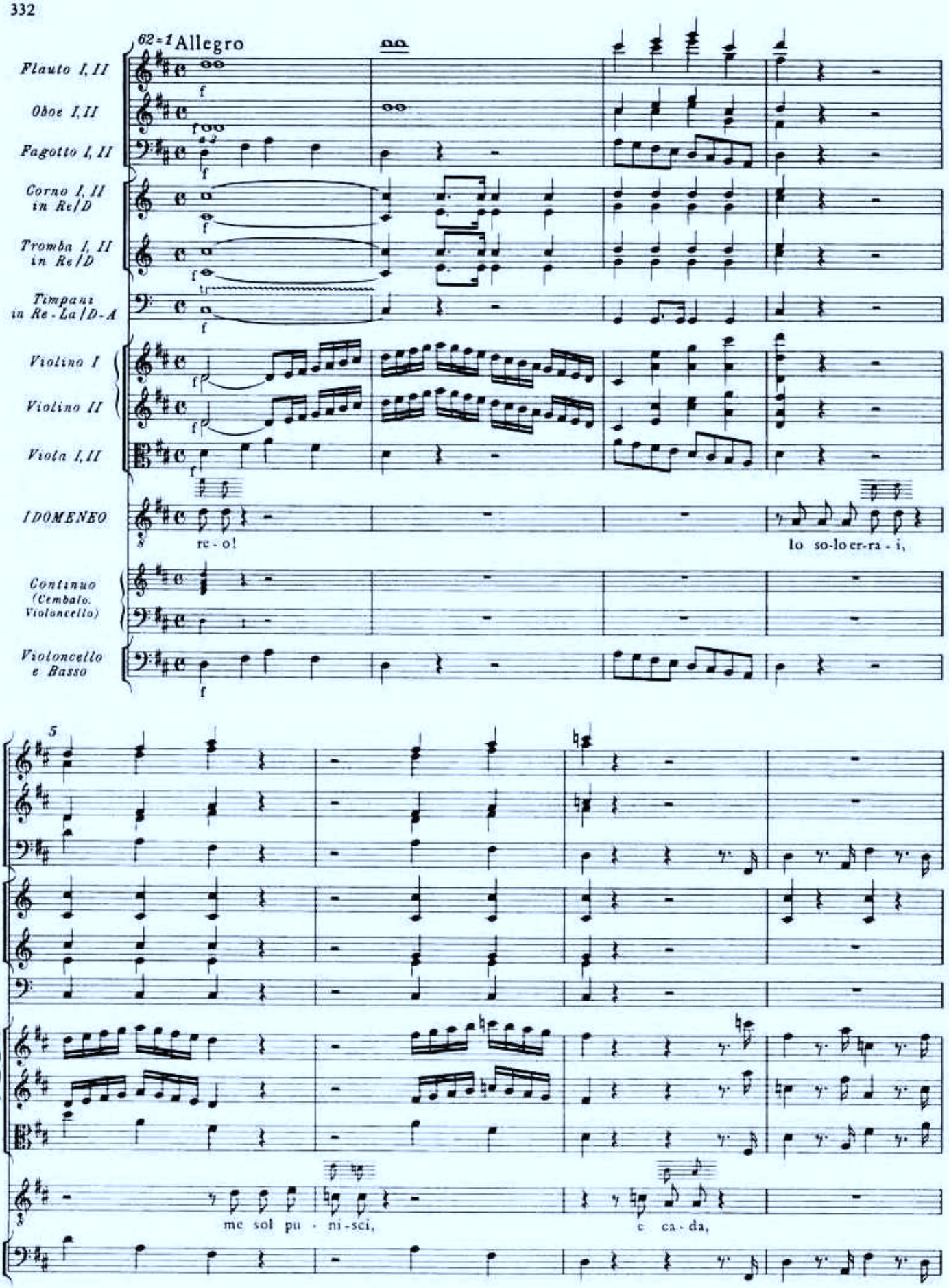

33
f
p crescendo
muta in Re/D
dio ___, qual' i - ra Net - tu - - no ___ ci mo - stra!
p cre -
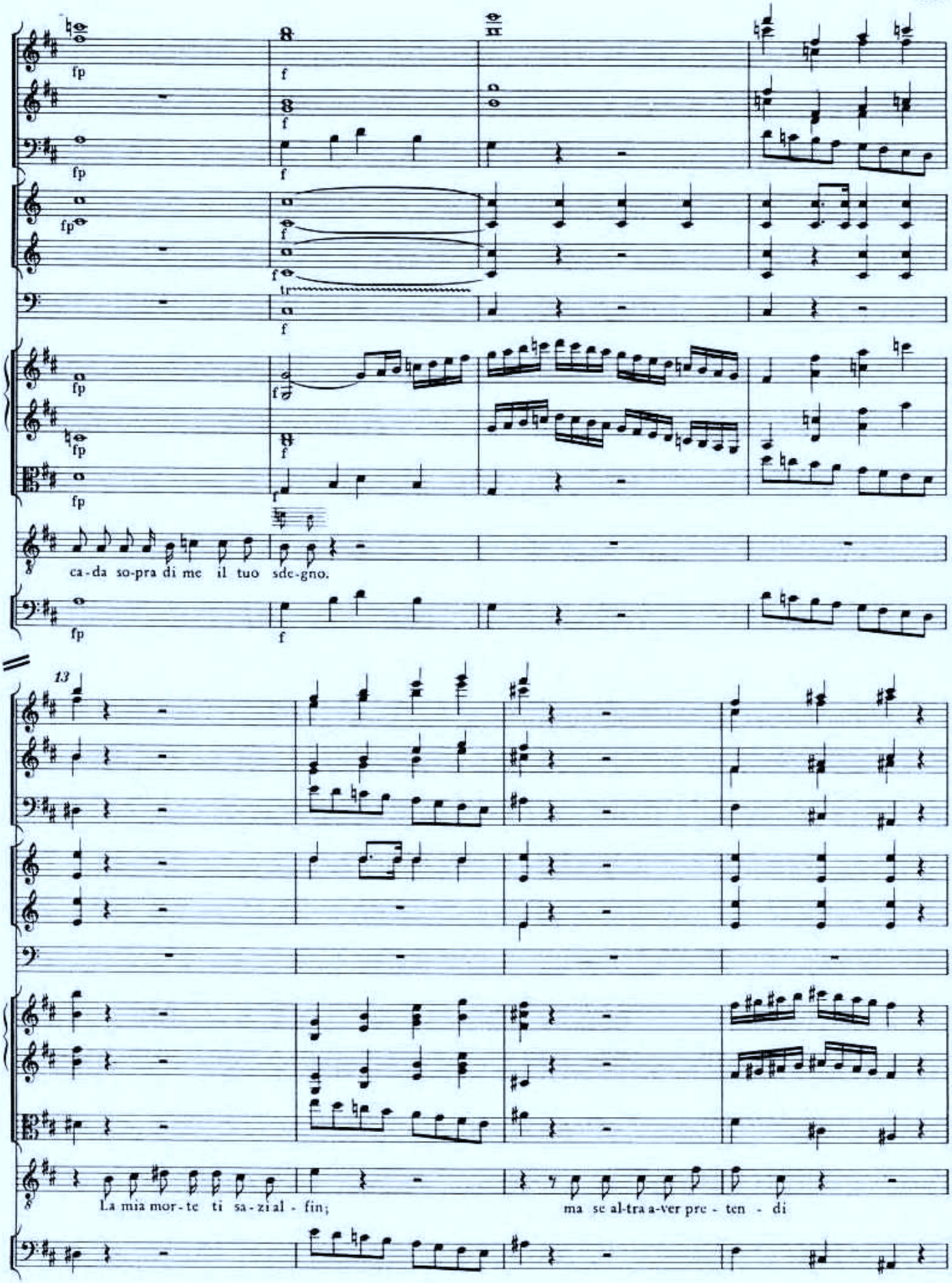

39
a 2
f
se il cie - lo s'a - di - ra, qual col - pa è la
se il cie - lo s'a - di - ra, qual col - pa è la
se il cie - lo s'a - di - ra, qual col - pa è la
se il cie - lo s'a - di - ra, qual col - pa è la
scendo
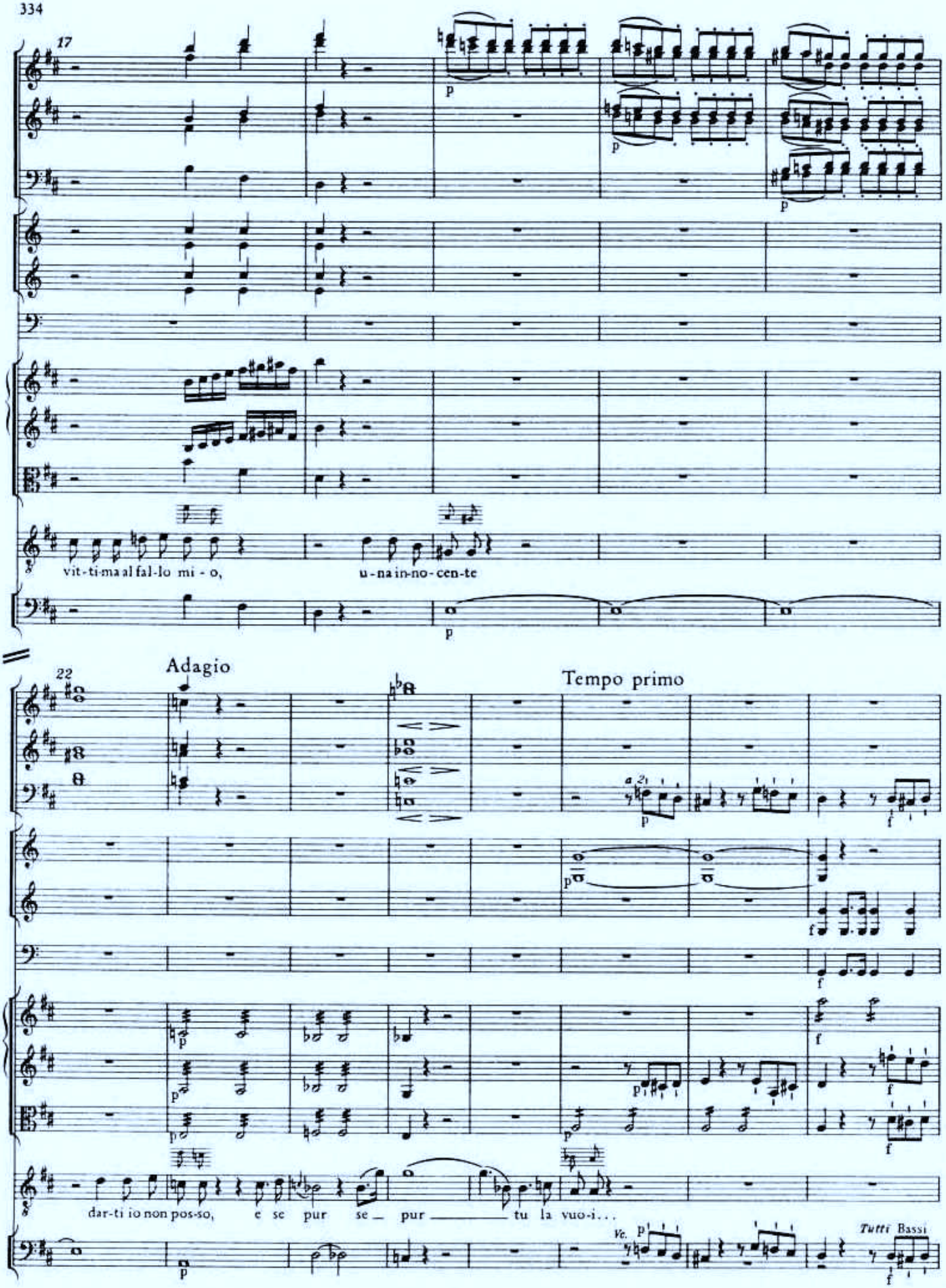

44
f
in Re/D
no - stra? il re - - - o, qual' è? il
no - stra? il re - - - o, qual' è? il
no - stra? il re - - - o, qual' è? il
no - stra? il re - - - o, qual' è? il
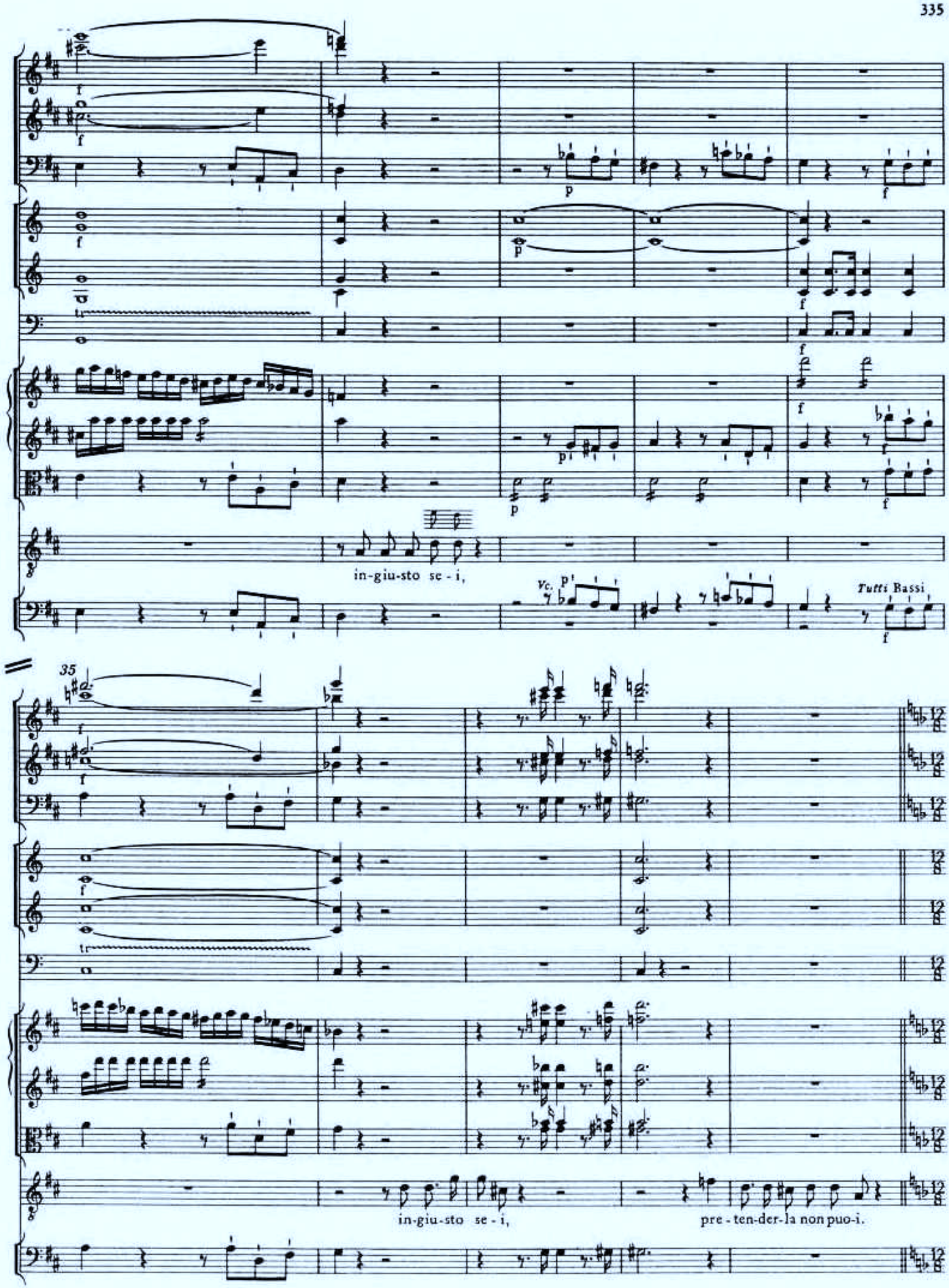

49
re - - - - o _____, qual' è? il re - - - - o _____, qual'
re - - - - o _____, qual' è? il re - - - - o _____, qual'
re - - - - o _____, qual' è? il re - - - - o _____, qual'
re - - - - o _____, qual' è? il re - - - - o _____, qual'


55
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,
c ca - da,


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
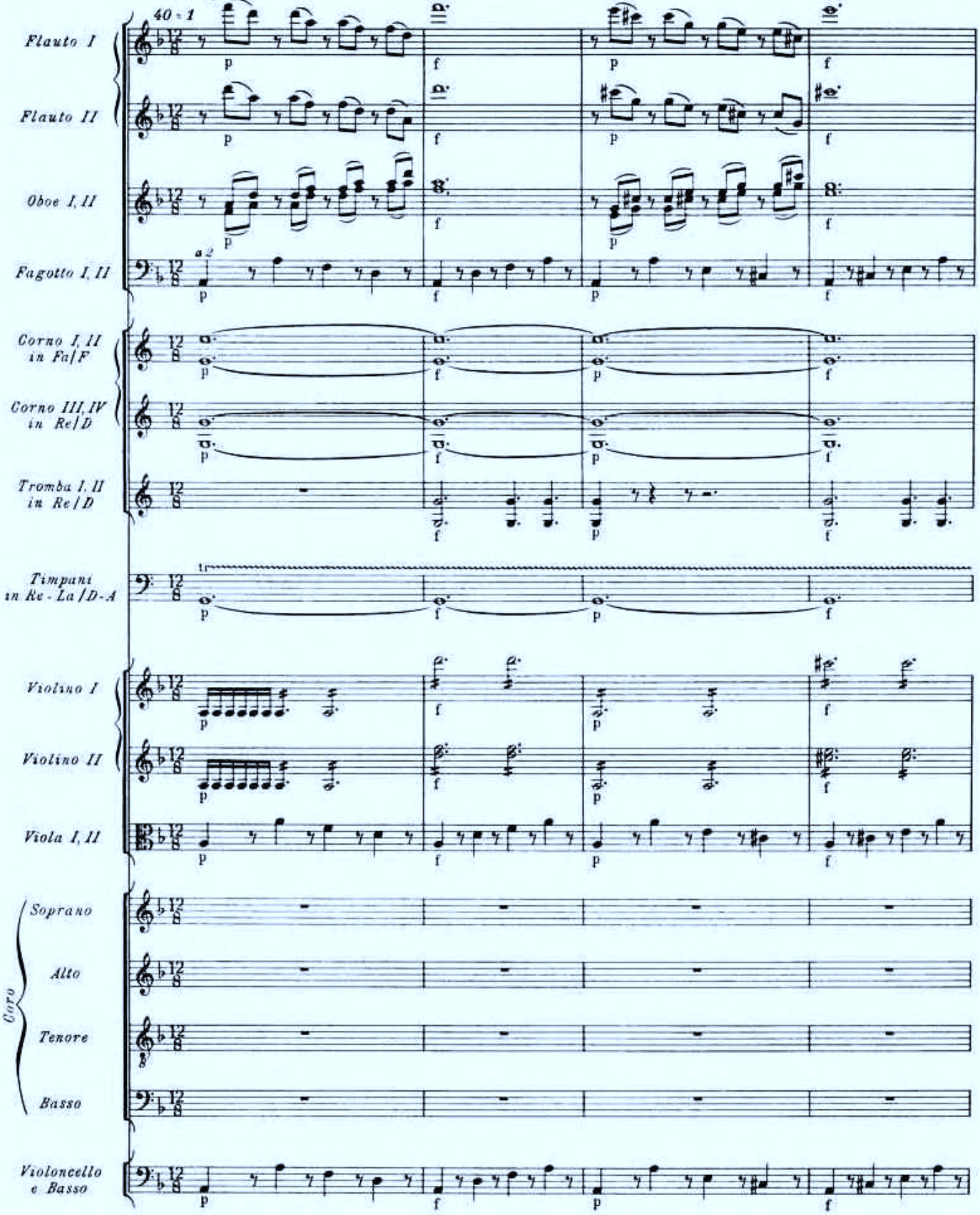

17
vit-ti-ma al fal-lo mi - o,
u-na in-no-cen-te
Adagio
22
Tempo primo
dar-ti io non pos-so, e se pur se_ pur _____ tu la vuo-i...
Vc.
Tutti Bassi
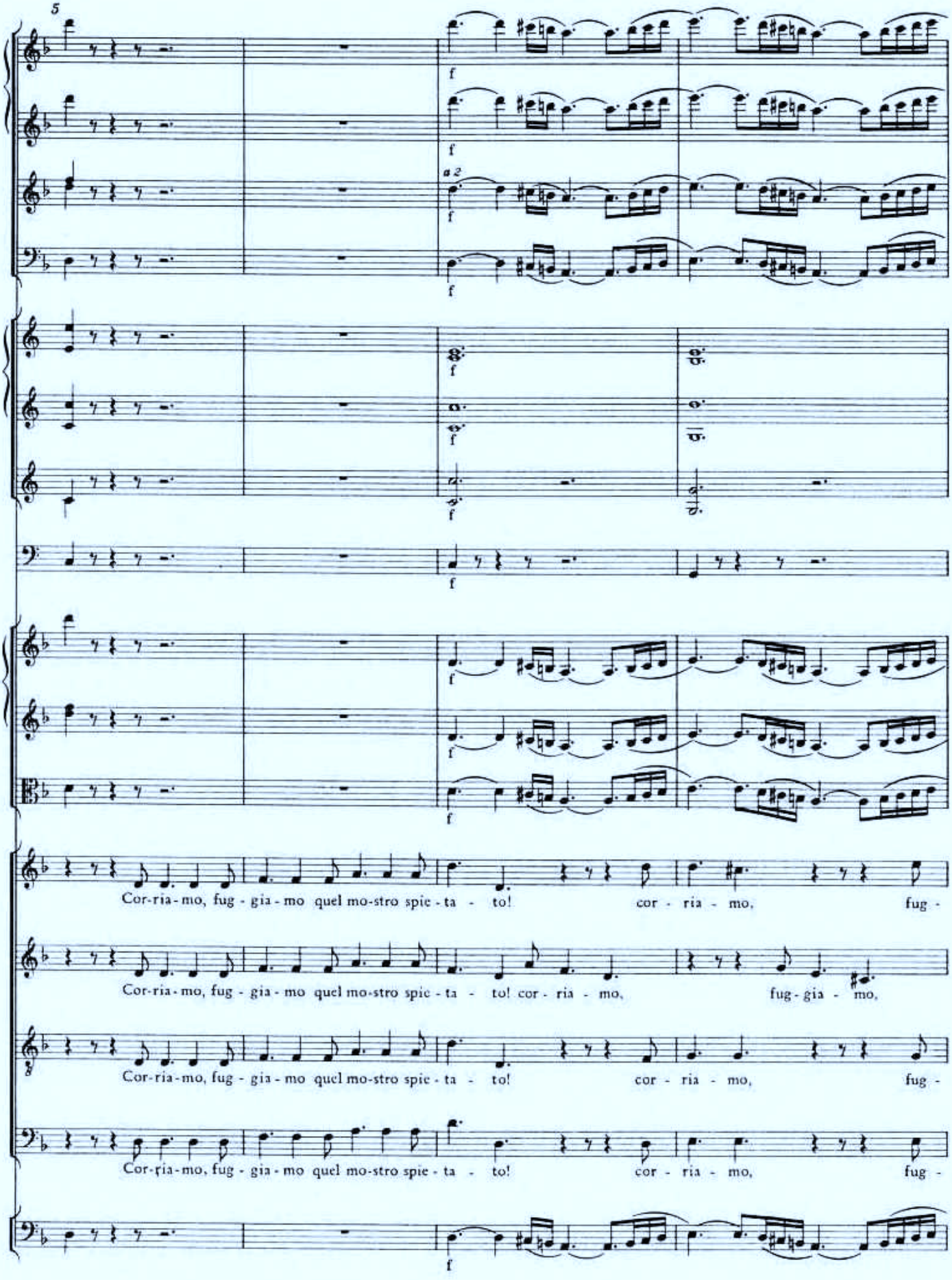

in-giu-sto se - i,
Vc. p
Tutti Bassi
35
in-giu-sto se - i,
pre - ten-der-la non puo-i.
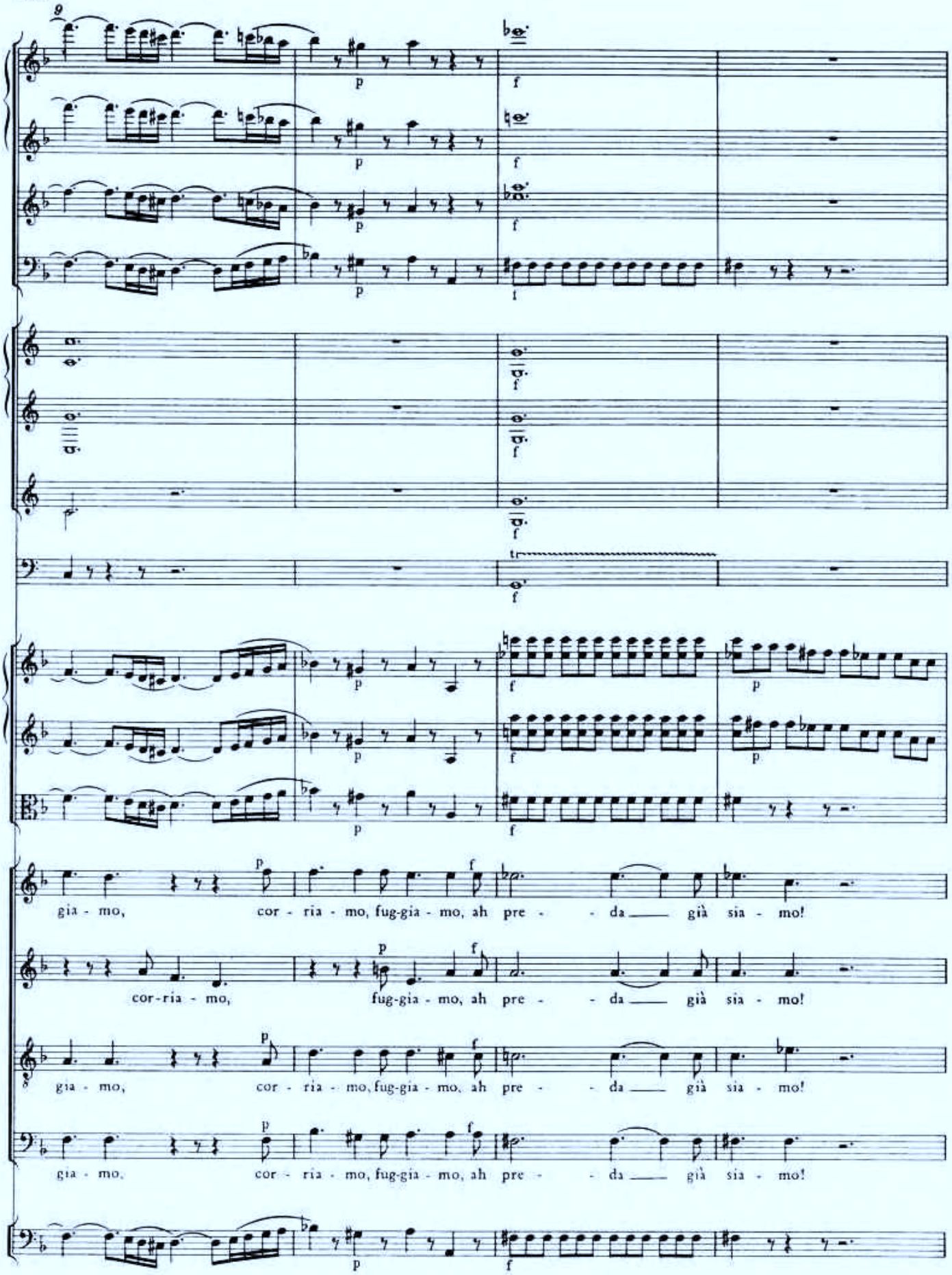
[La tempesta continua. I Cretesi spaventati fuggono e nel seguente coro col canto e con pantomime esprimono il loro terrore, ciò che tutto forma un' azione analoga e chiude l'atto col solito Divertimento.]

Nº 18 Coro
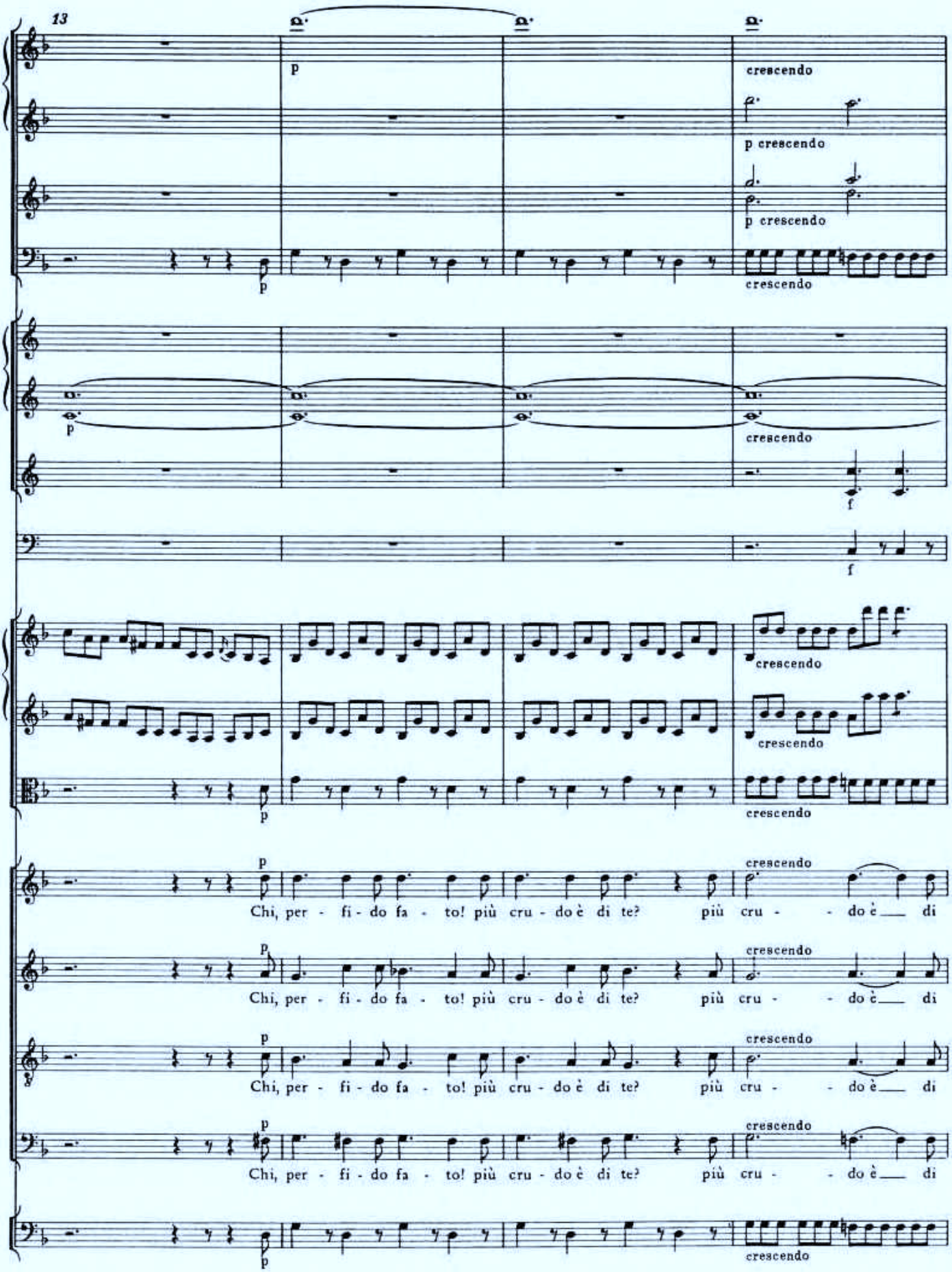
Allegro assai
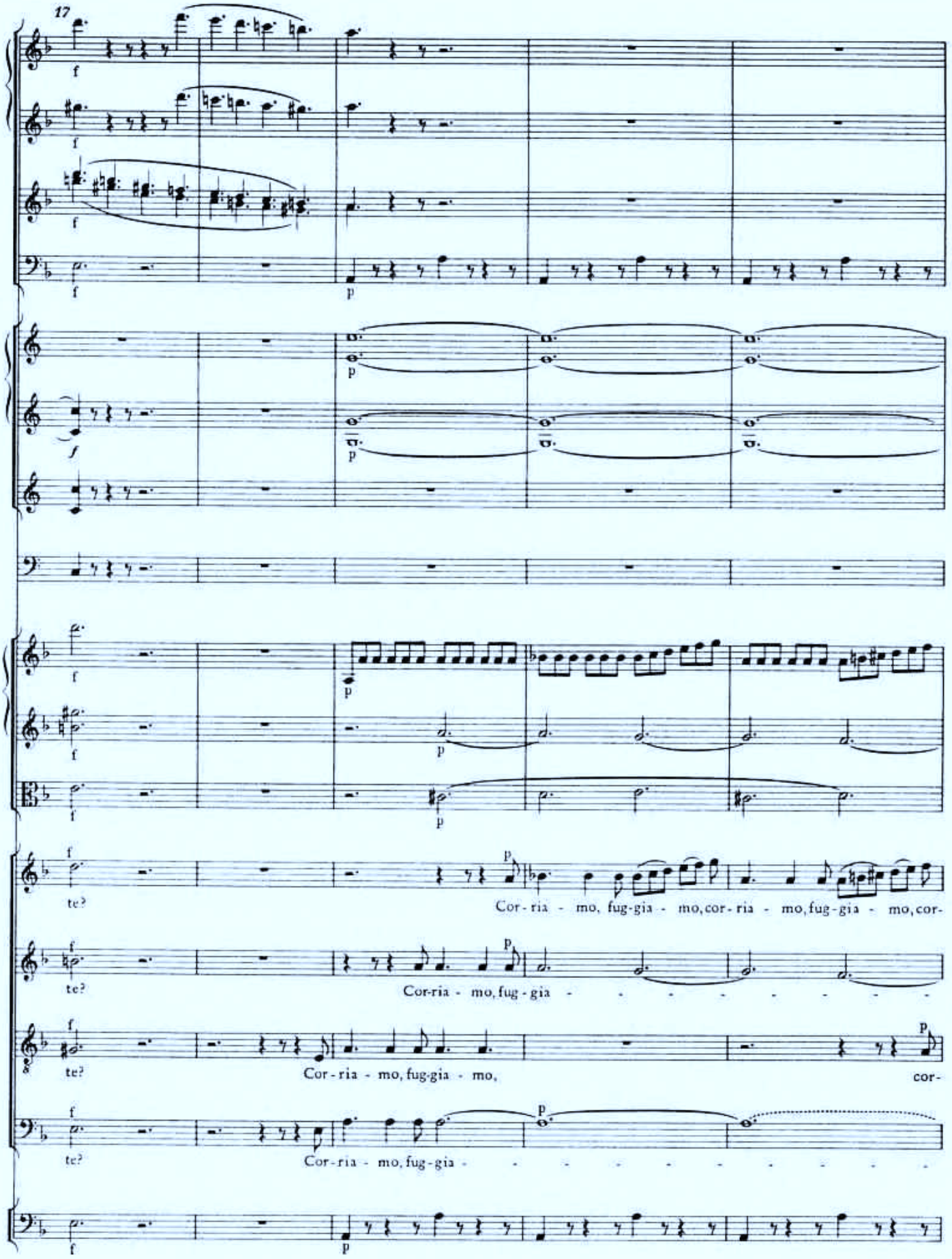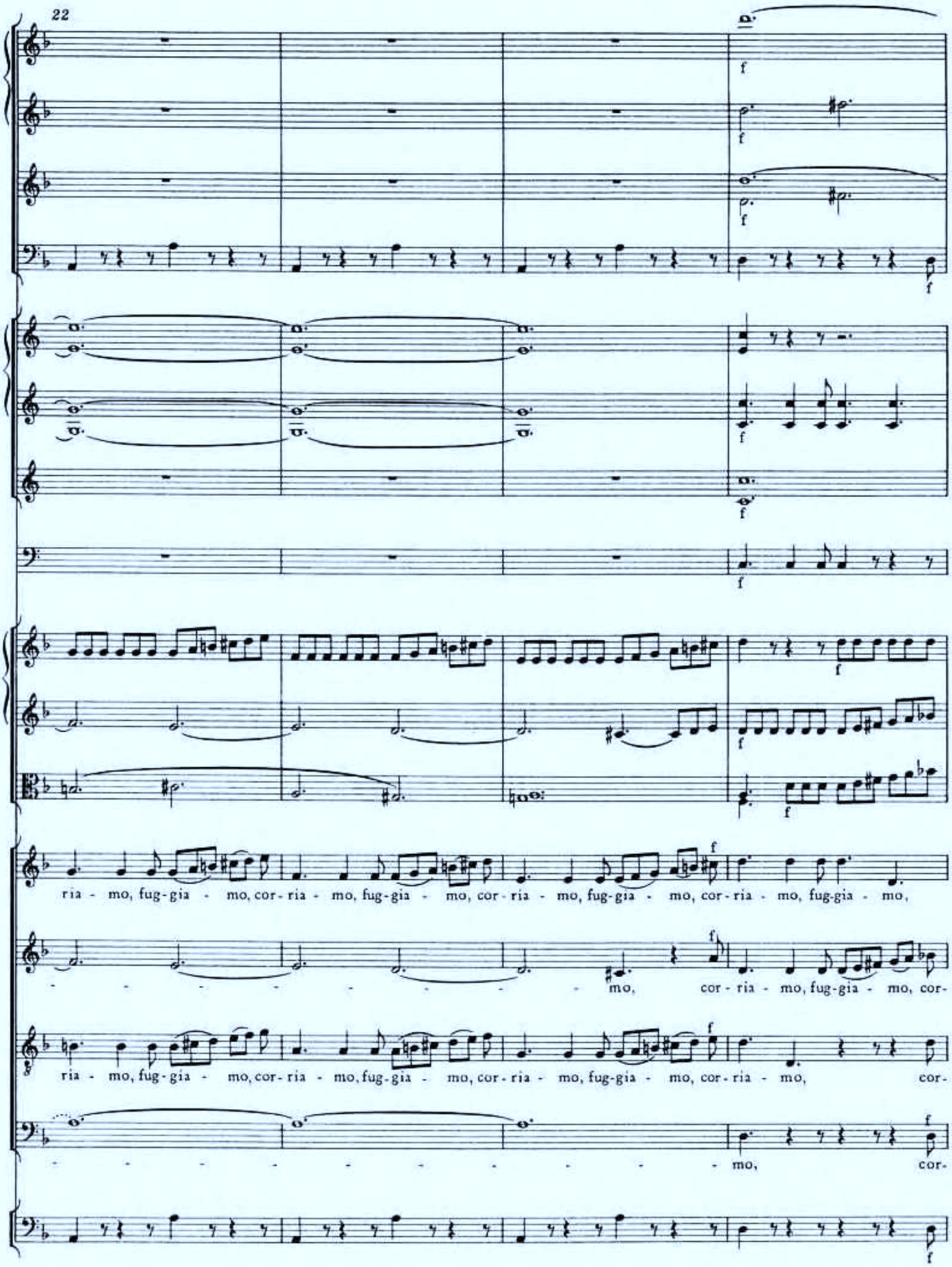



5
a 2
Cor-ria-mo, fug-gia-mo quel mo-stro spie-ta-to! cor-ria-mo, fug-
Cor-ria-mo, fug-gia-mo quel mo-stro spie-ta-to! cor-ria-mo, fug-gia-mo,
Cor-ria-mo, fug-gia-mo quel mo-stro spie-ta-to! cor-ria-mo, fug-
Cor-ria-mo, fug-gia-mo quel mo-stro spie-ta-to! cor-ria-mo, fug-
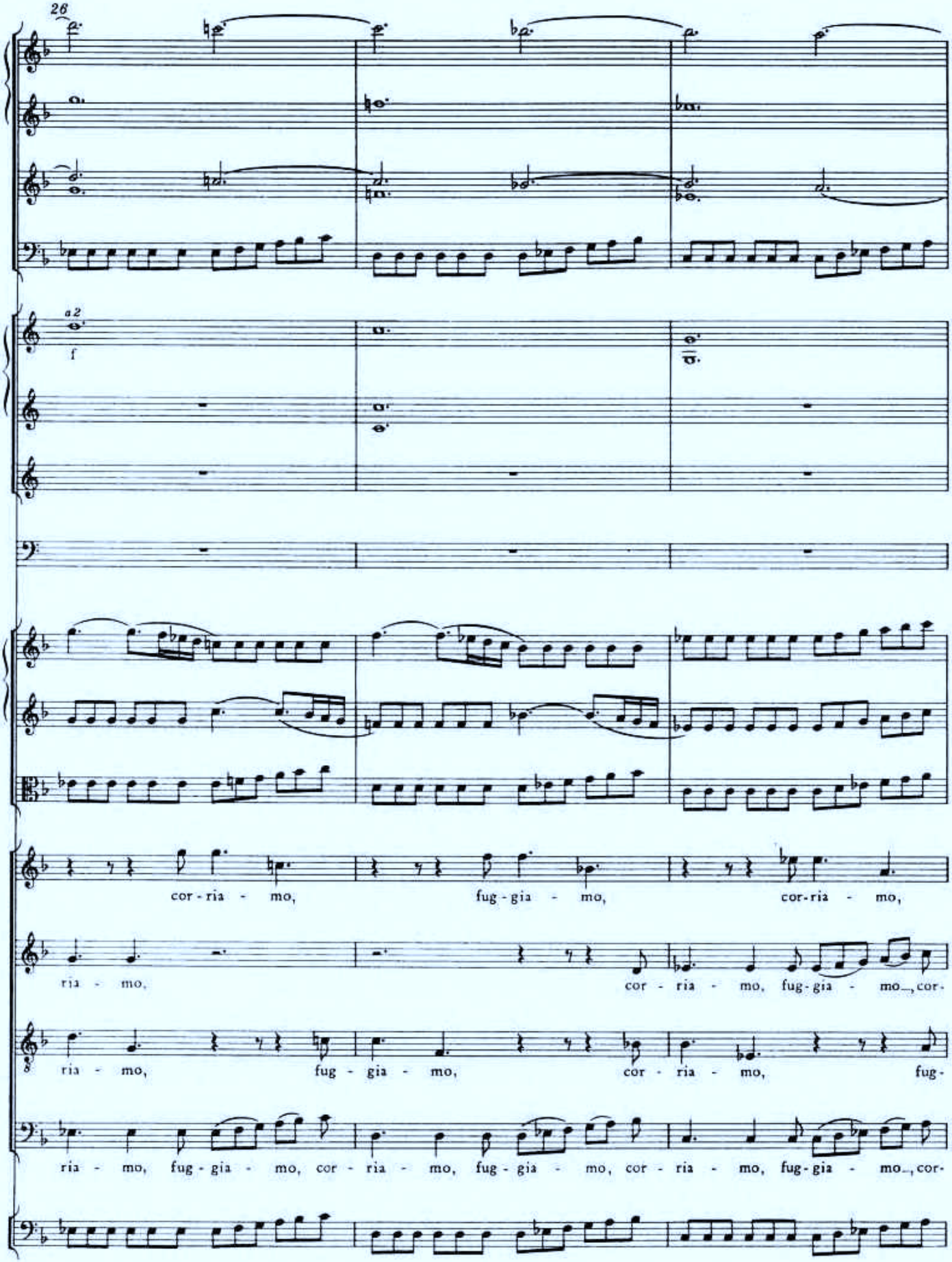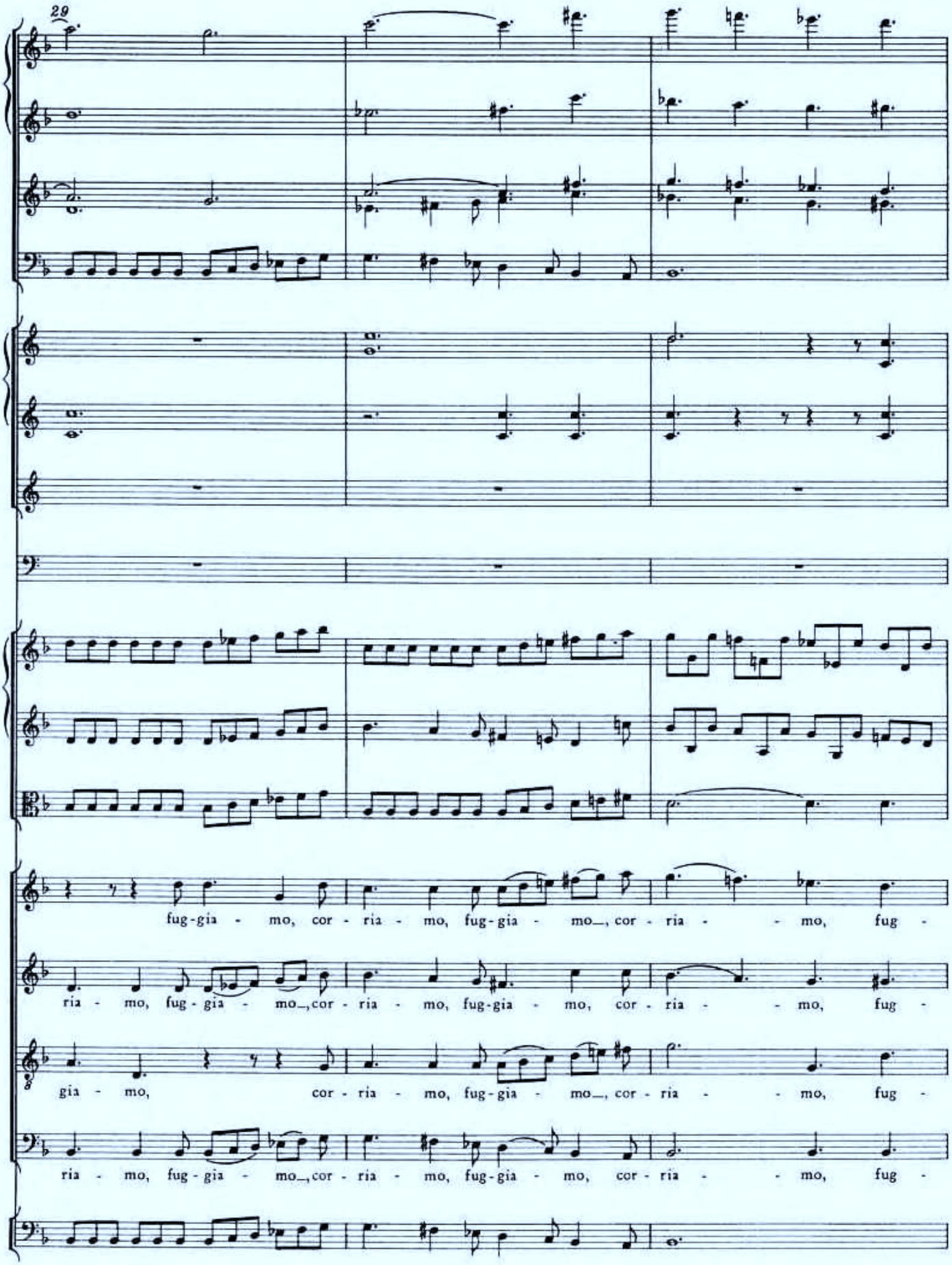


Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)
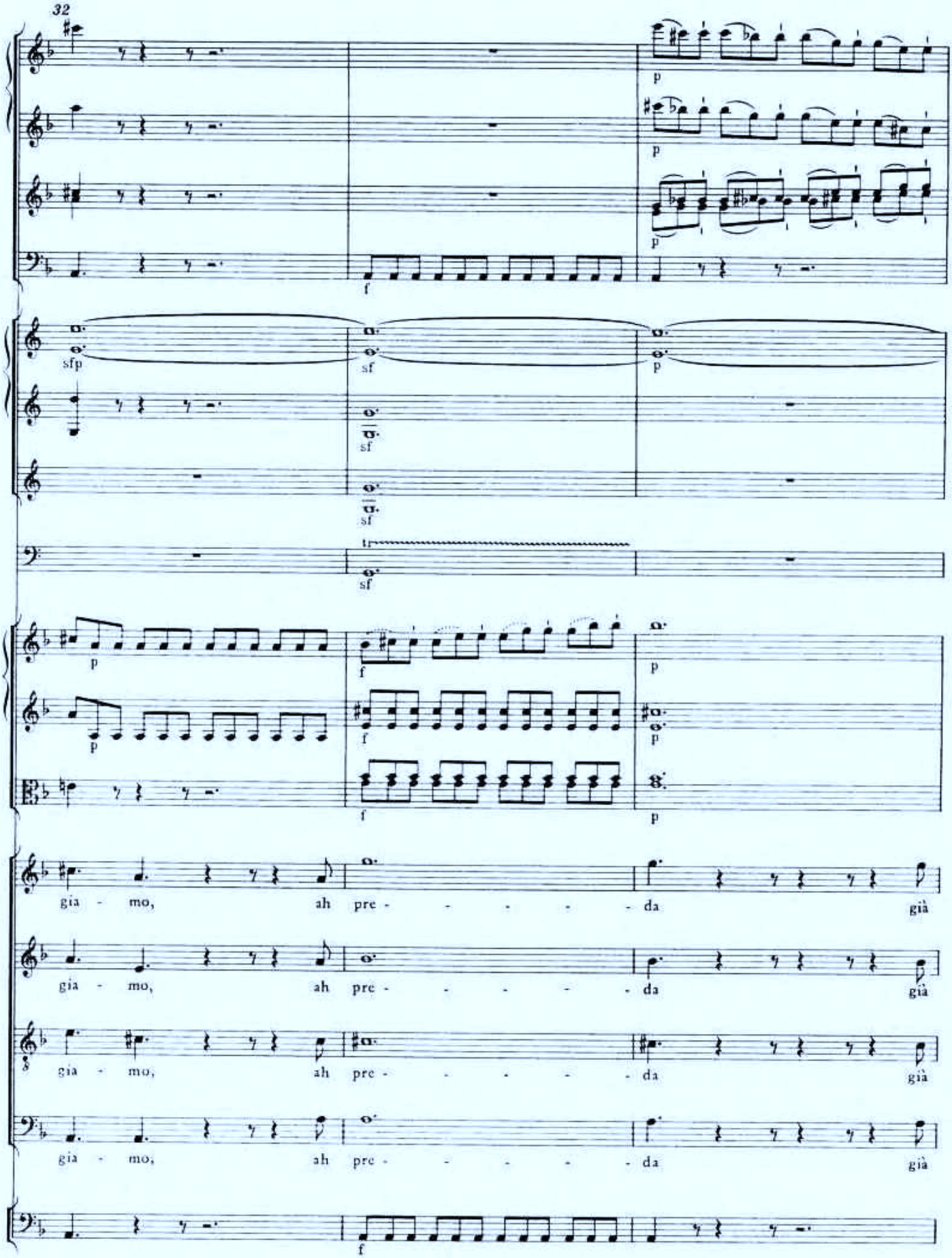

13
p
crescendo
p crescendo
p crescendo
crescendo
p
crescendo
f
f
crescendo
crescendo
p
crescendo
p
Chi, per - fi - do fa - to! più cru - do è di te? più cru - do è di
p
Chi, per - fi - do fa - to! più cru - do è di te? più cru - do è di
p
Chi, per - fi - do fa - to! più cru - do è di te? più cru - do è di
p
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-
Cor-ria - mo, fug - gia
Cor - ria - mo, fug - gia - mo,
cor-
Cor - ria - mo, fug - gia

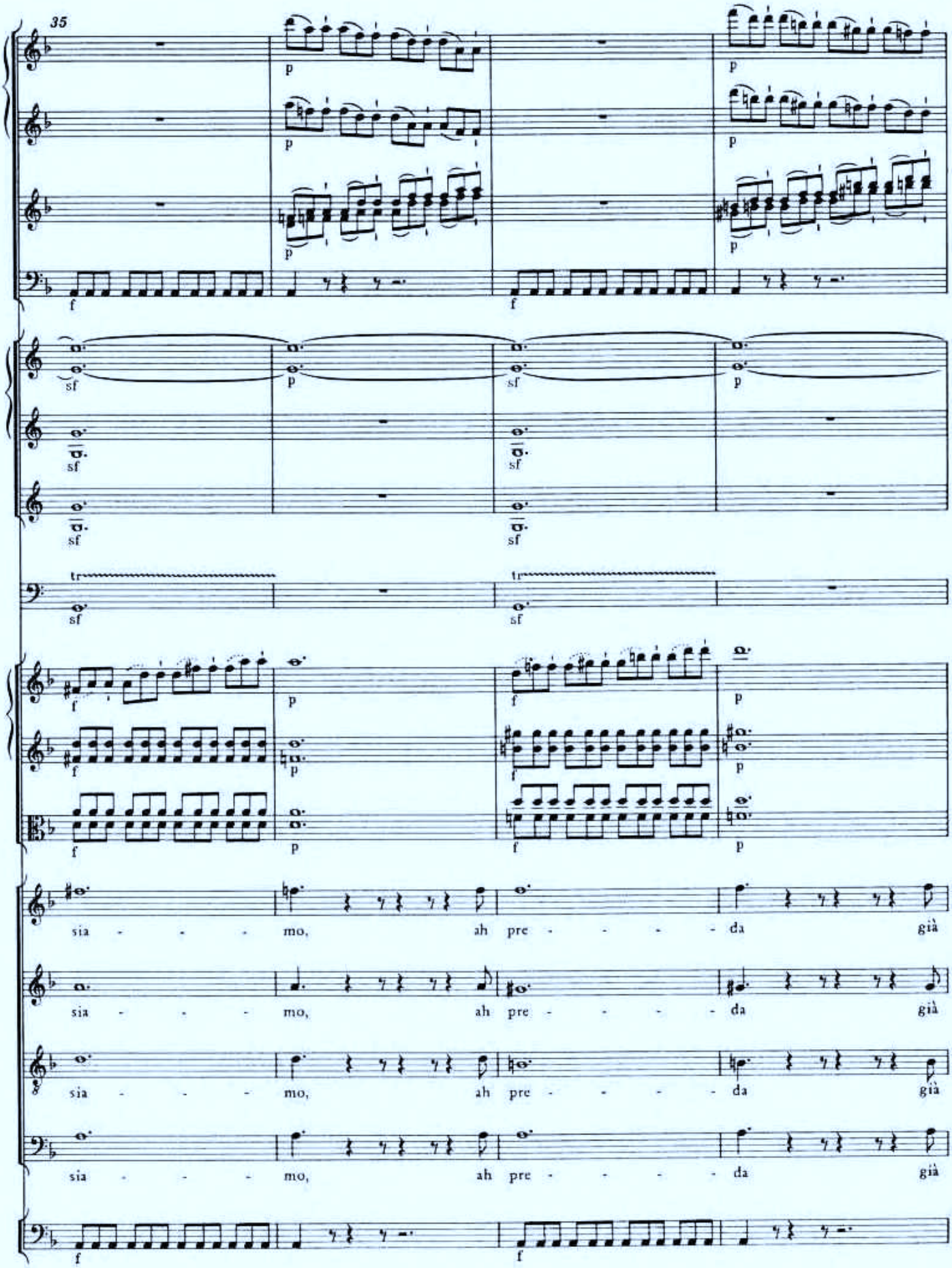

22
ria - mo, fug-gia - mo, cor-ria - mo, fug-gia - mo, cor-ria - mo, fug-gia - mo, cor-ria - mo, fug-gia - mo,
mo, cor-ria - mo, fug-gia - mo, cor-
ria - mo, fug-gia - mo, cor-ria - mo, fug-gia - mo, cor-ria - mo, fug-gia - mo, cor-ria - mo, cor-
mo, cor-
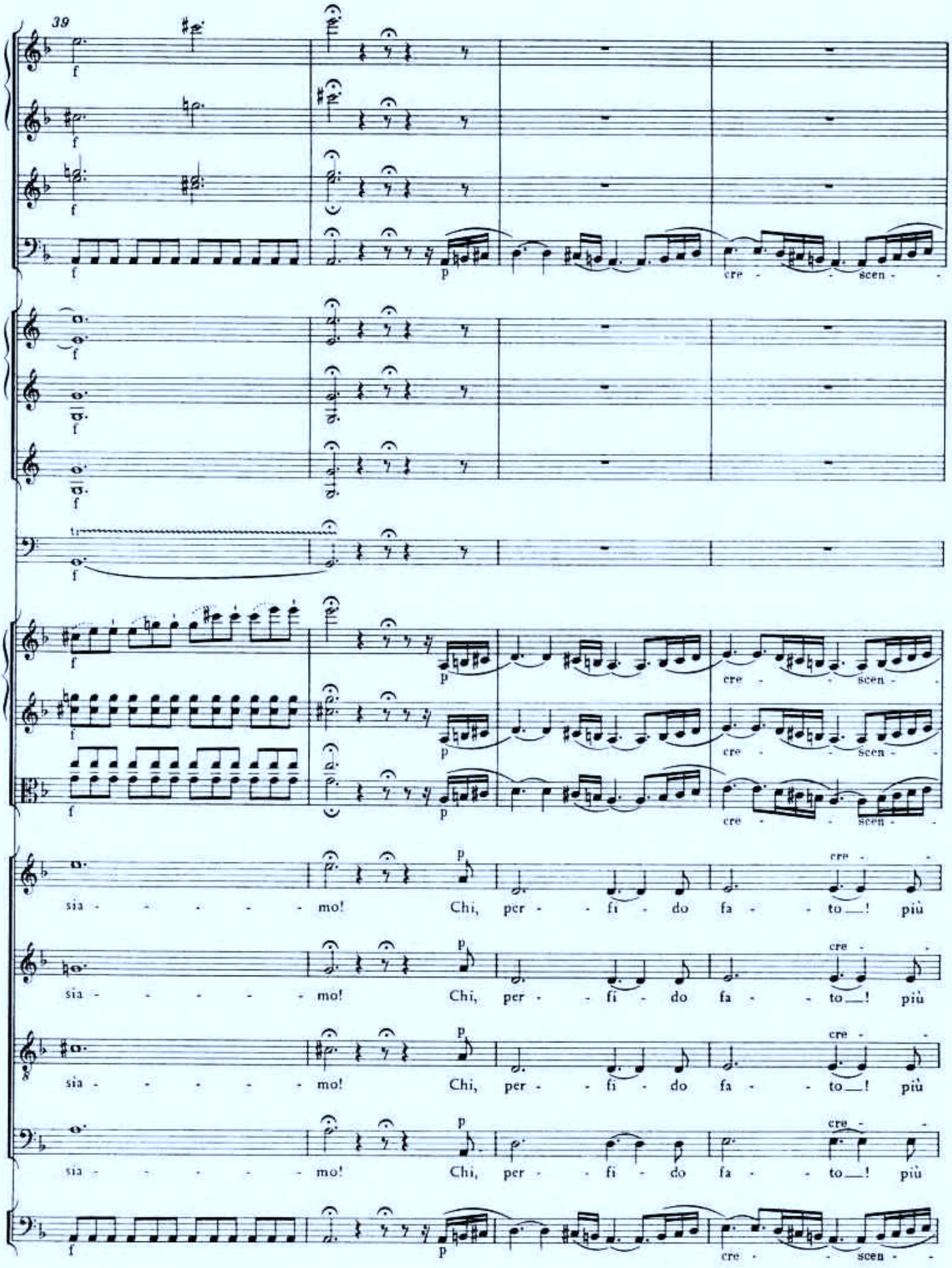

26
a 2
f
cor - ria - mo, fug - gia - mo, cor - ria - mo,
ria - mo, cor - ria - mo, fug - gia - mo_, cor -
ria - mo, fug - gia - mo, cor - ria - mo, fug -
ria - mo, fug - gia - mo, cor - ria - mo, fug - gia - mo, cor - ria - mo, fug - gia - mo_, cor -
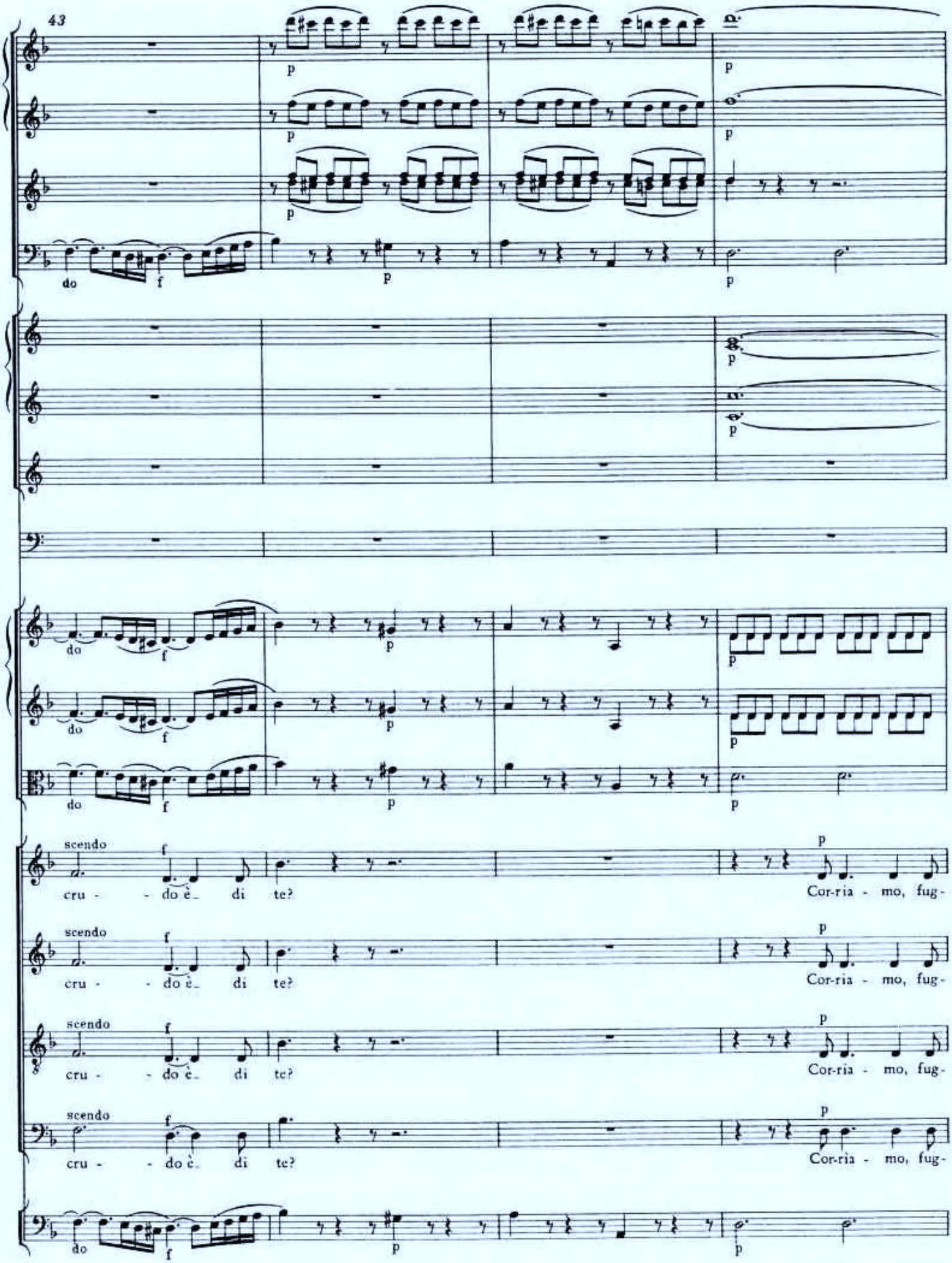

29
fug-gia - mo, cor - ria - mo, fug-gia - mo_, cor - ria - - mo, fug -
ria - mo, fug-gia - mo_, cor - ria - mo, fug-gia - mo, cor - ria - - mo, fug -
gia - mo, cor - ria - mo, fug-gia - mo_, cor - ria - - mo, fug -
ria - mo, fug-gia - mo_, cor - ria - mo, fug-gia - mo, cor - ria - - mo, fug -
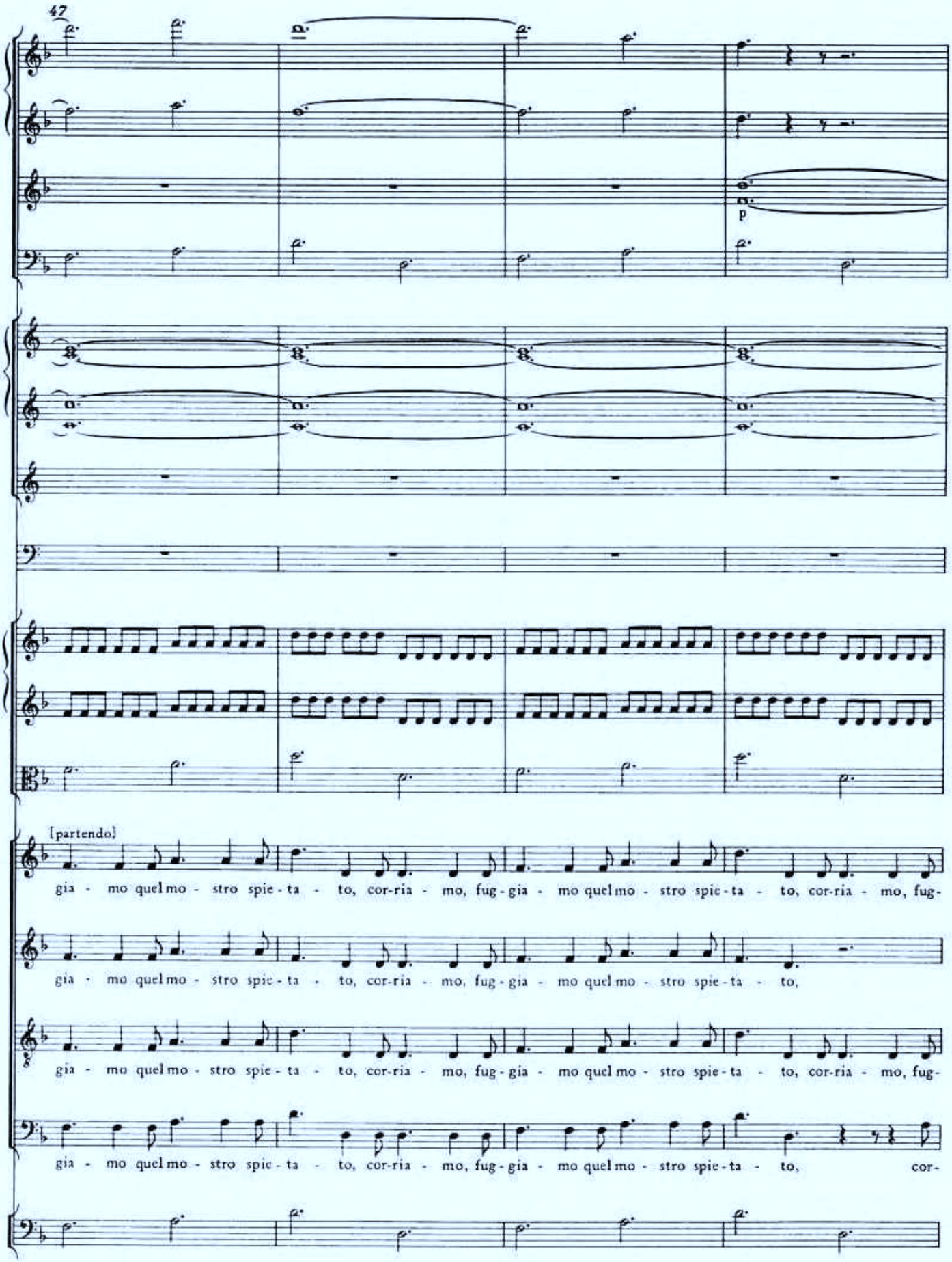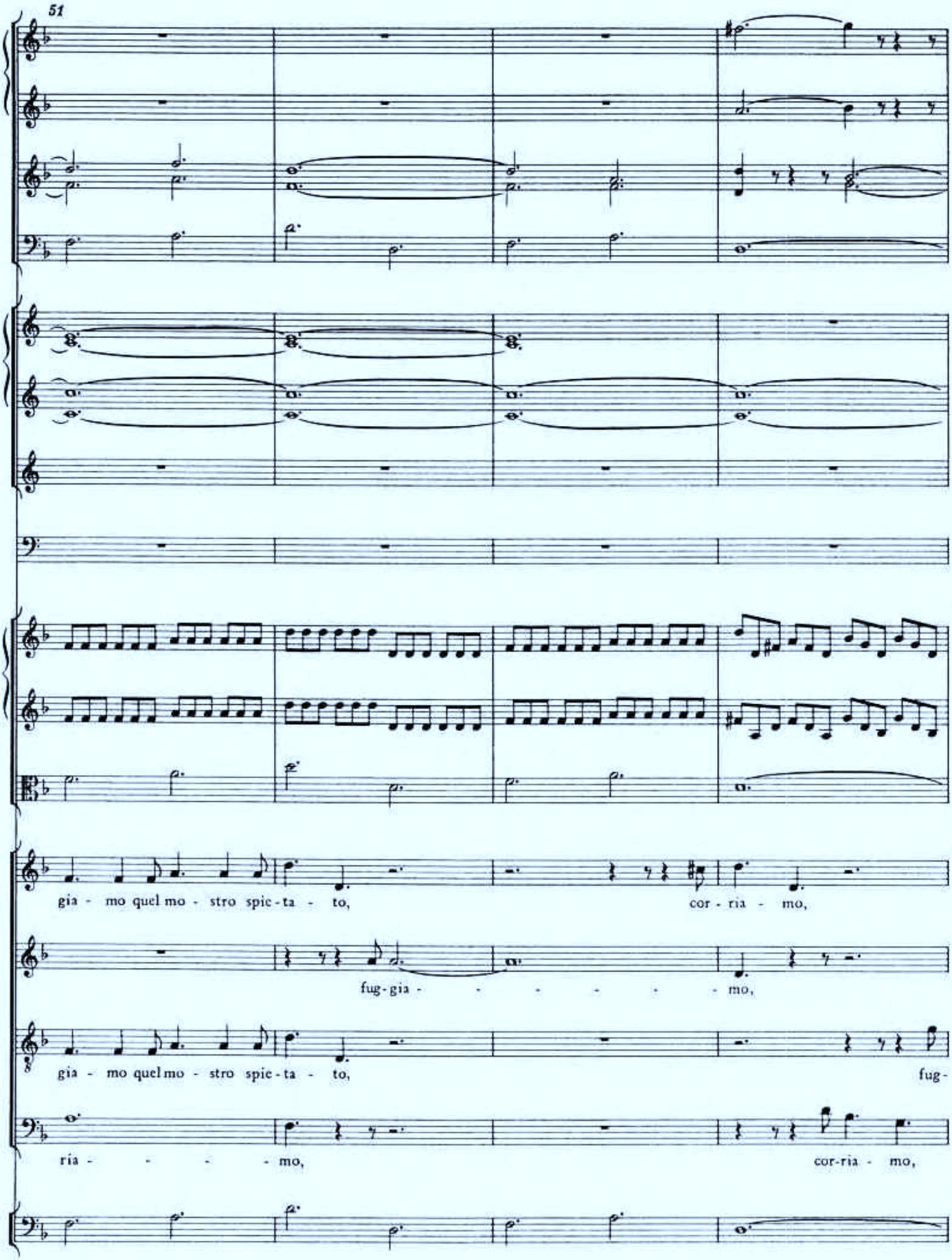


Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)
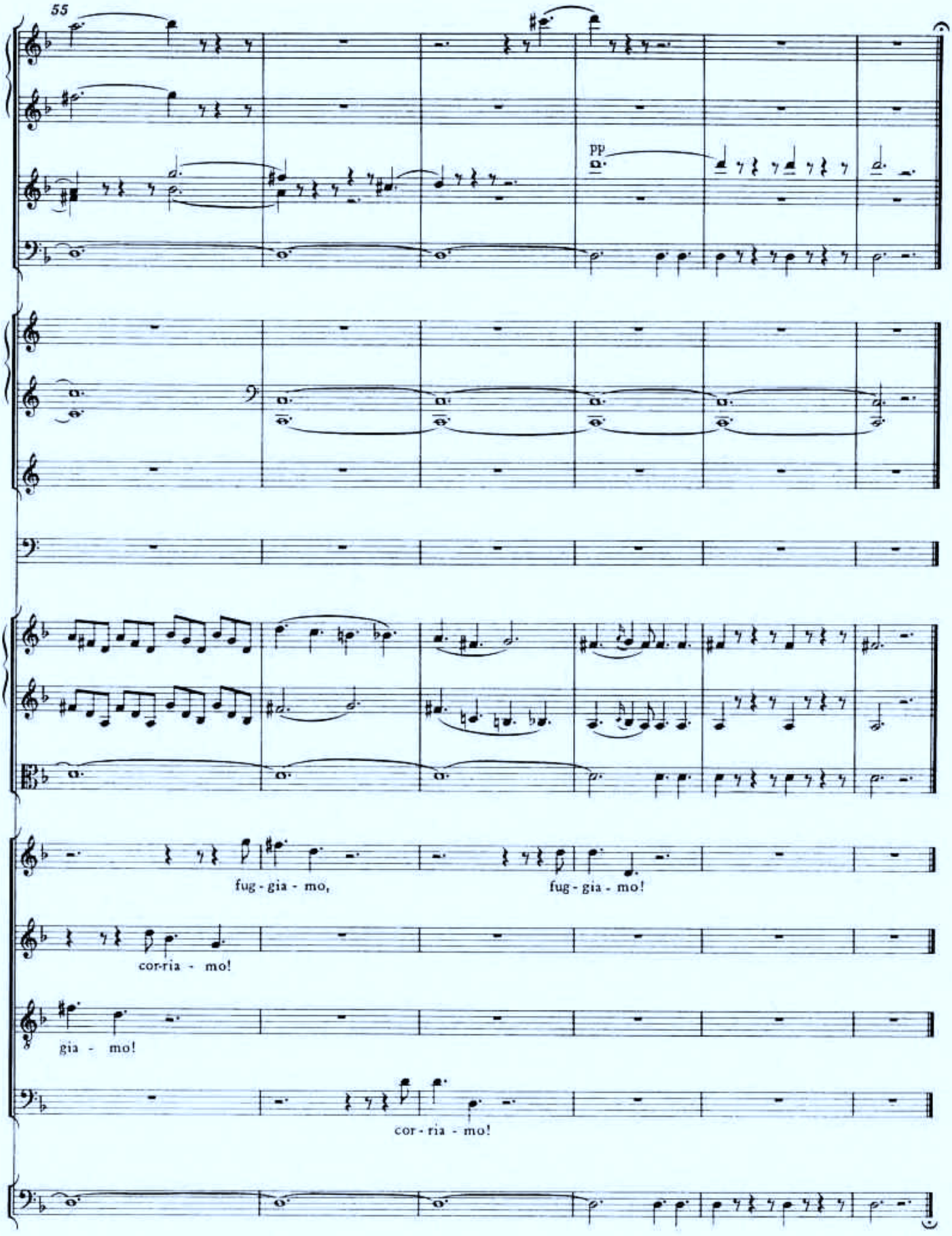

35
sia - - - - mo, ah pre - - - - - da già
sia - - - - mo, ah pre - - - - - da già
sia - - - - mo, ah pre - - - - - da già
sia - - - - mo, ah pre - - - - - da già


39
f
p
cre - - scen - -
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 spic - ta - to,
cor - ria - mo,
fug - gia - - - - - - mo,
gia - mo quel mo - stro spic - ta - to,
fug -
ria - - - - mo,
cor - ria - mo,



[Fine dell' Atto secondo]
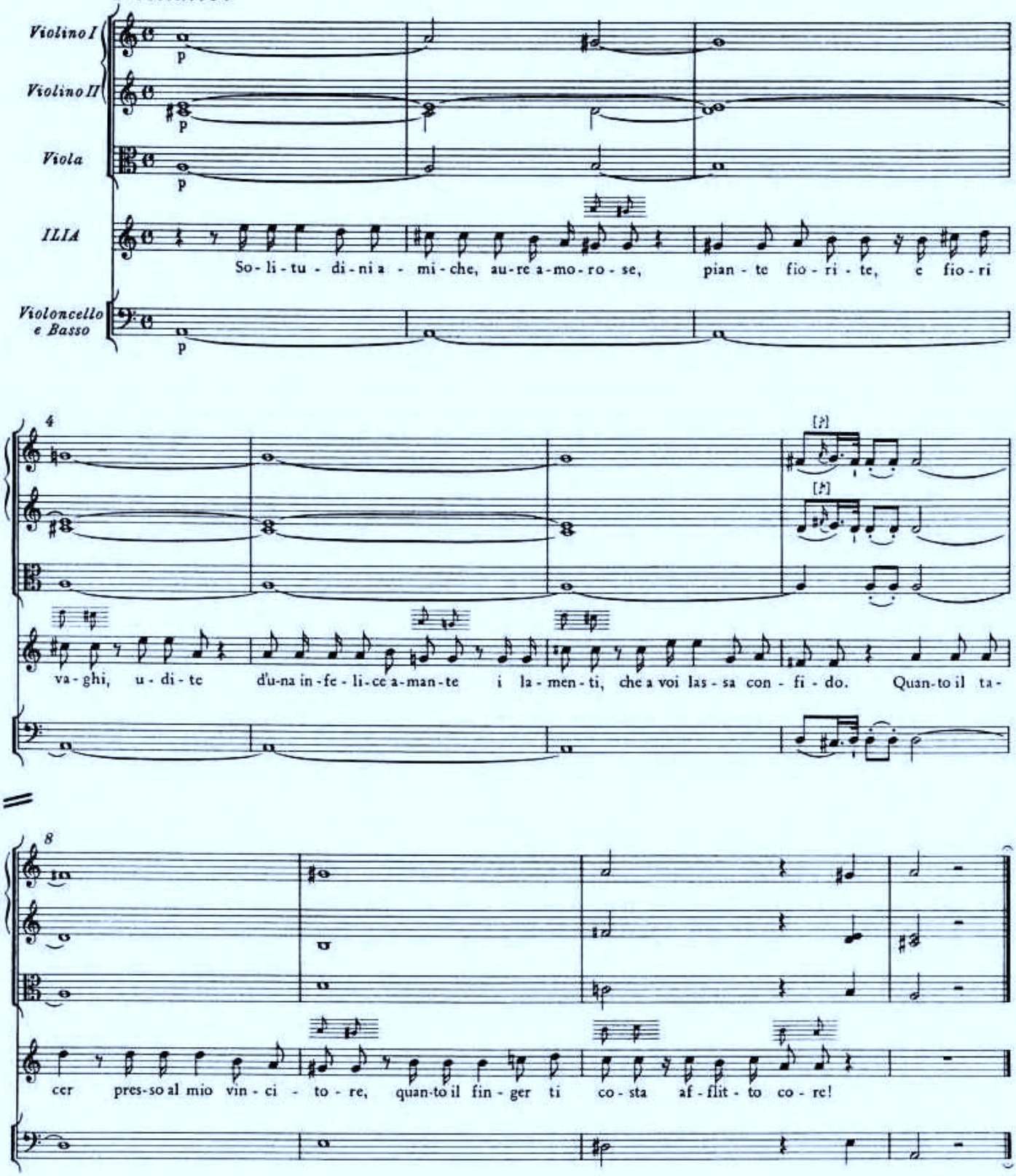
ATTO TERZO

Giardino reale.

Scena I
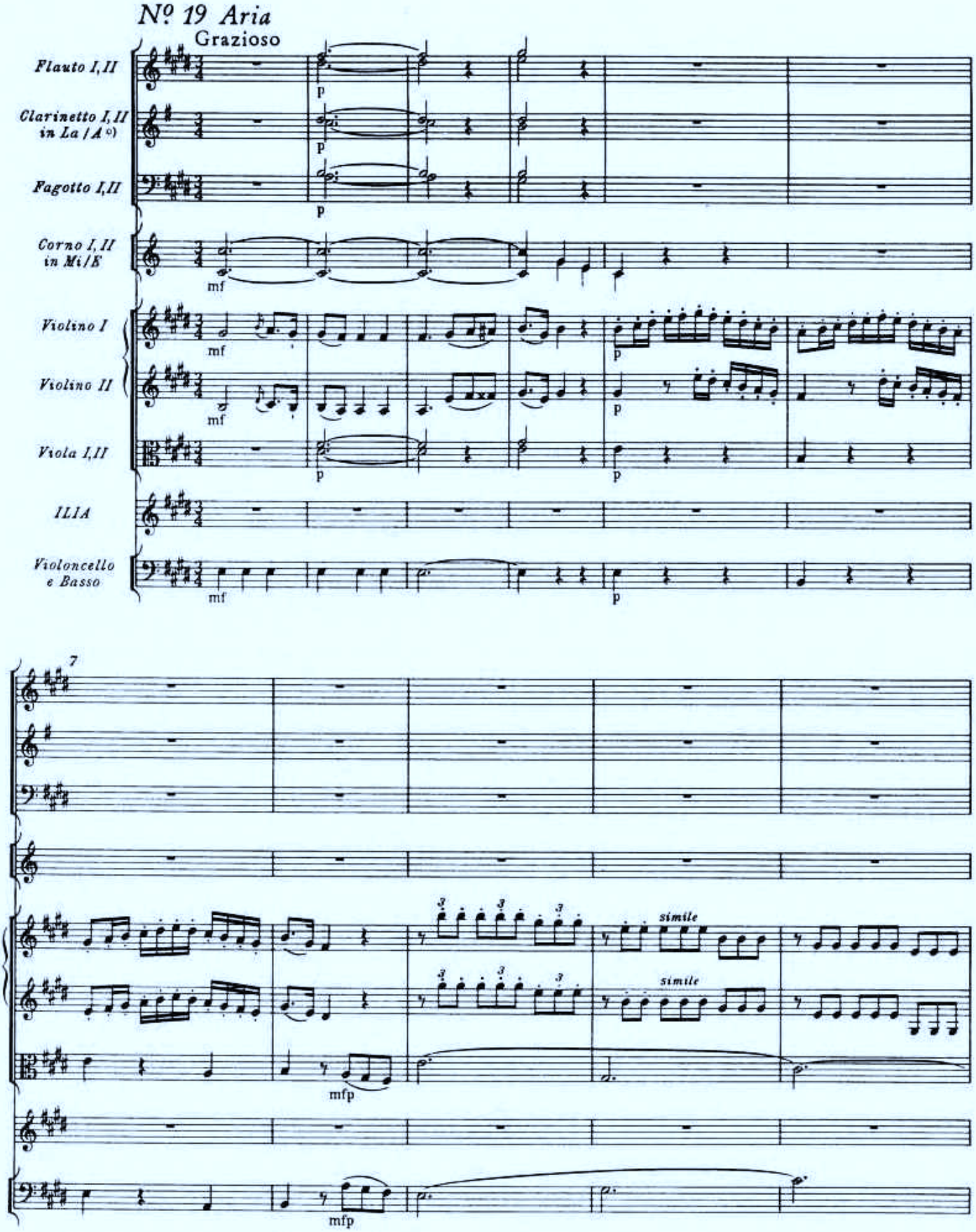
ILIA sola.

Recitativo
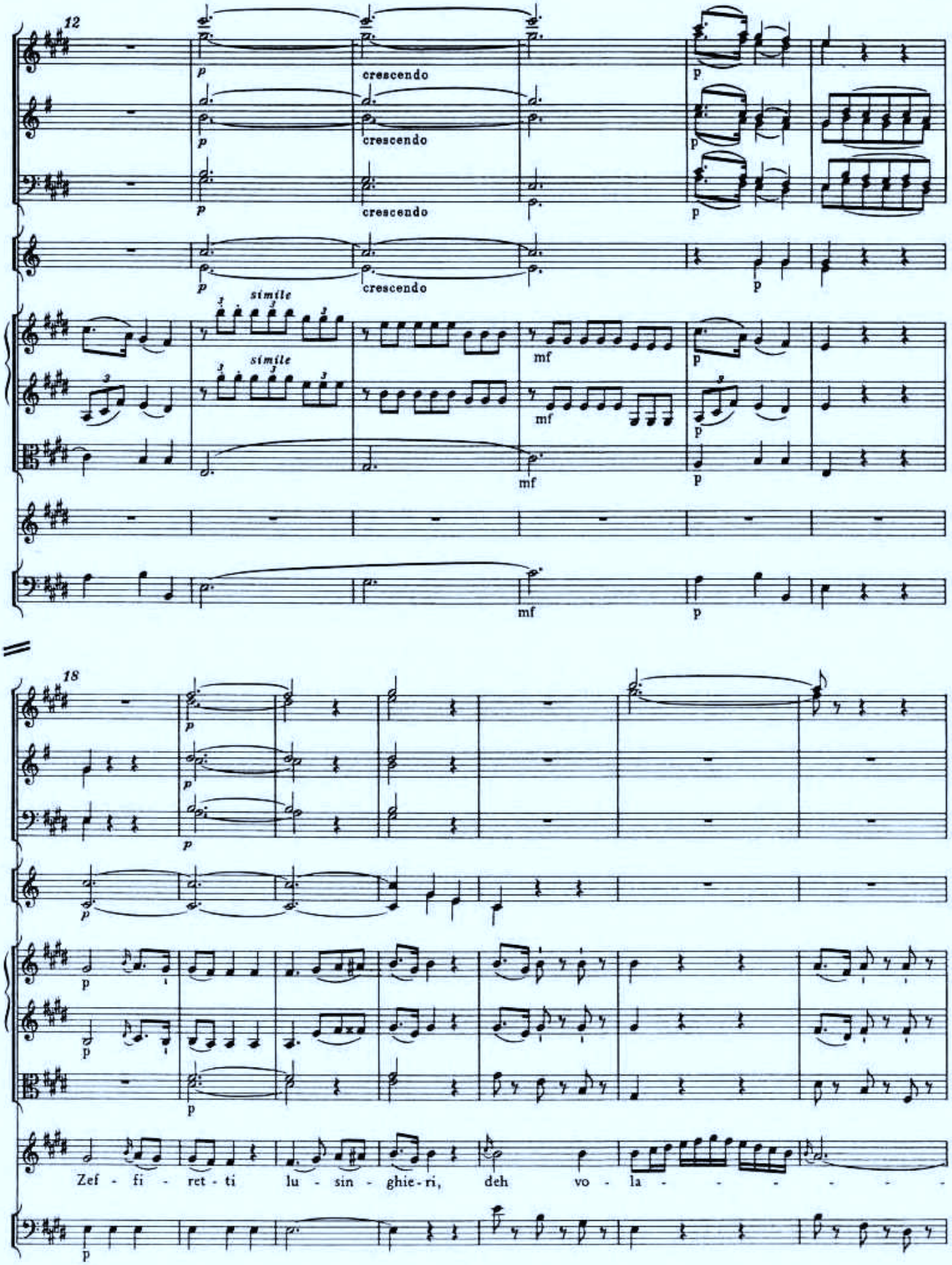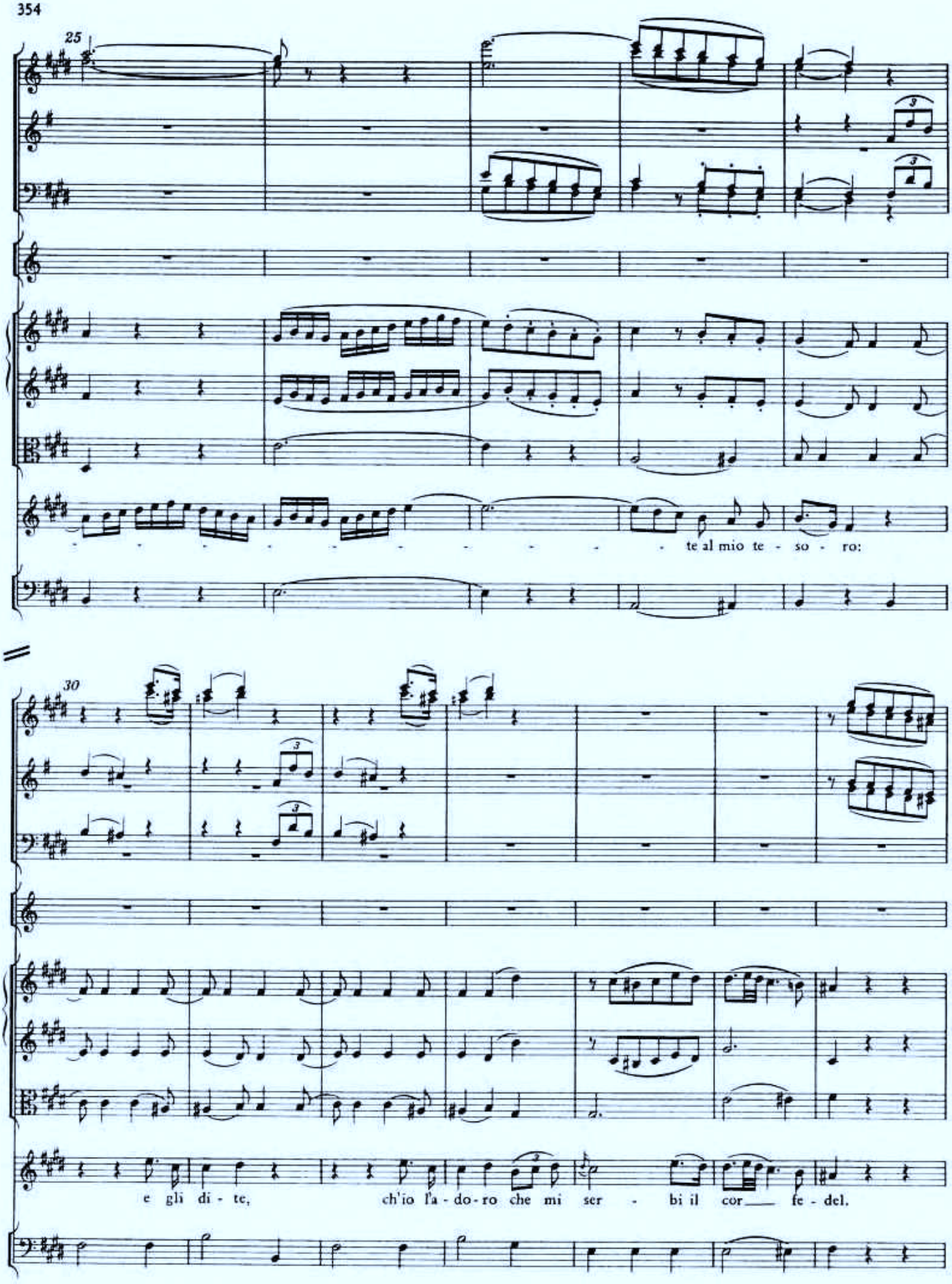


© 1972 by Bärenreiter-Verlag, Kassel
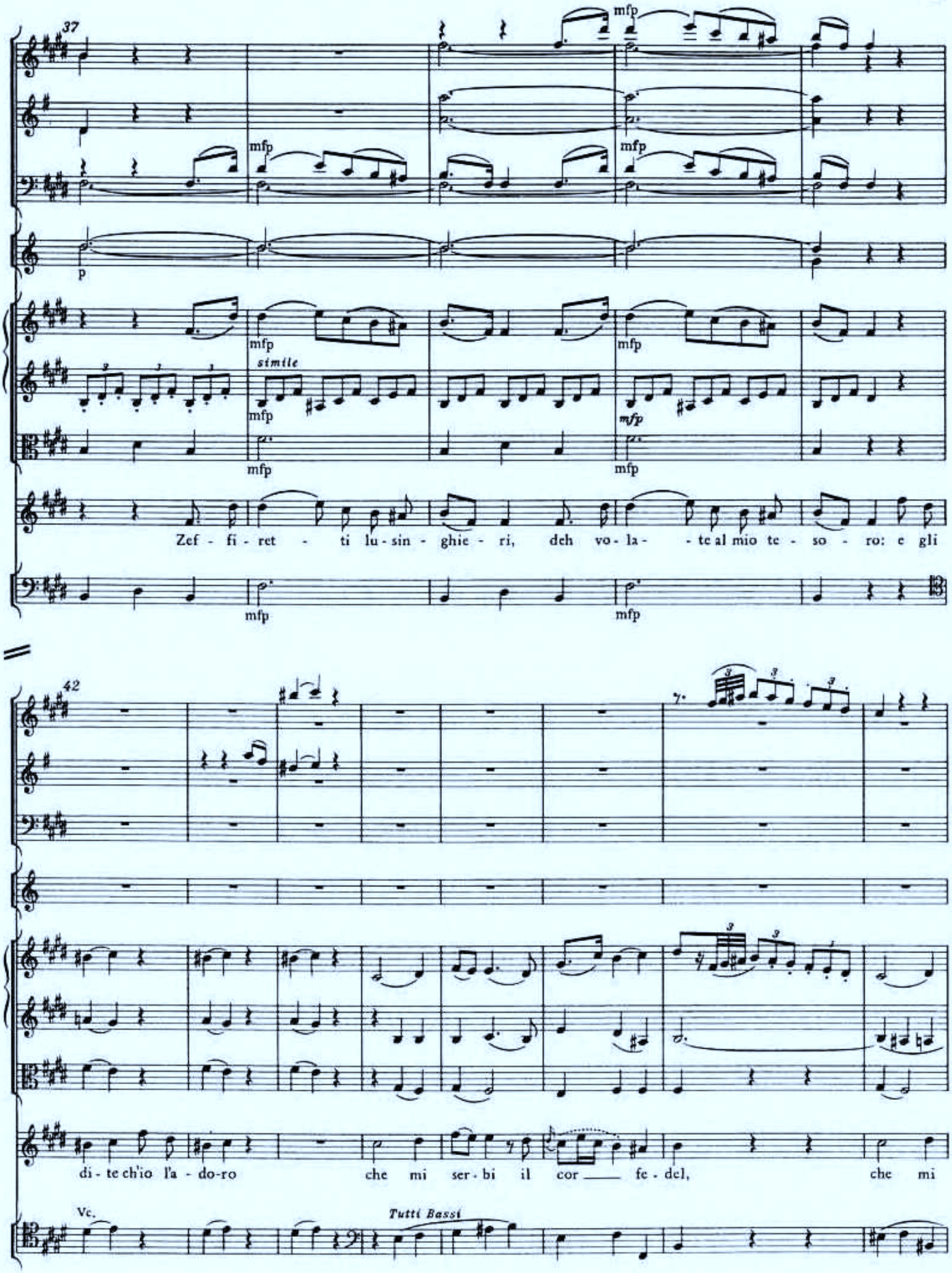
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)
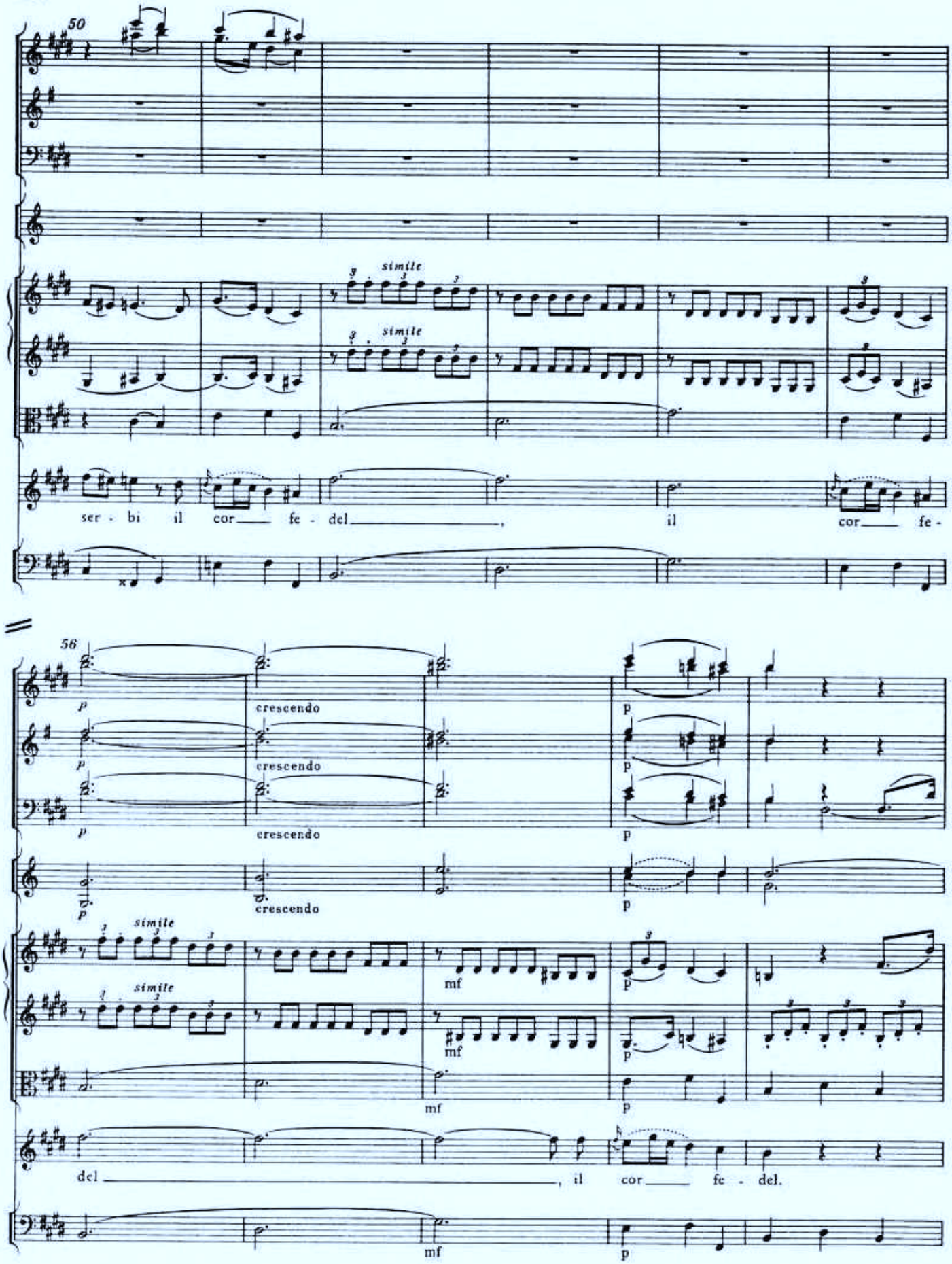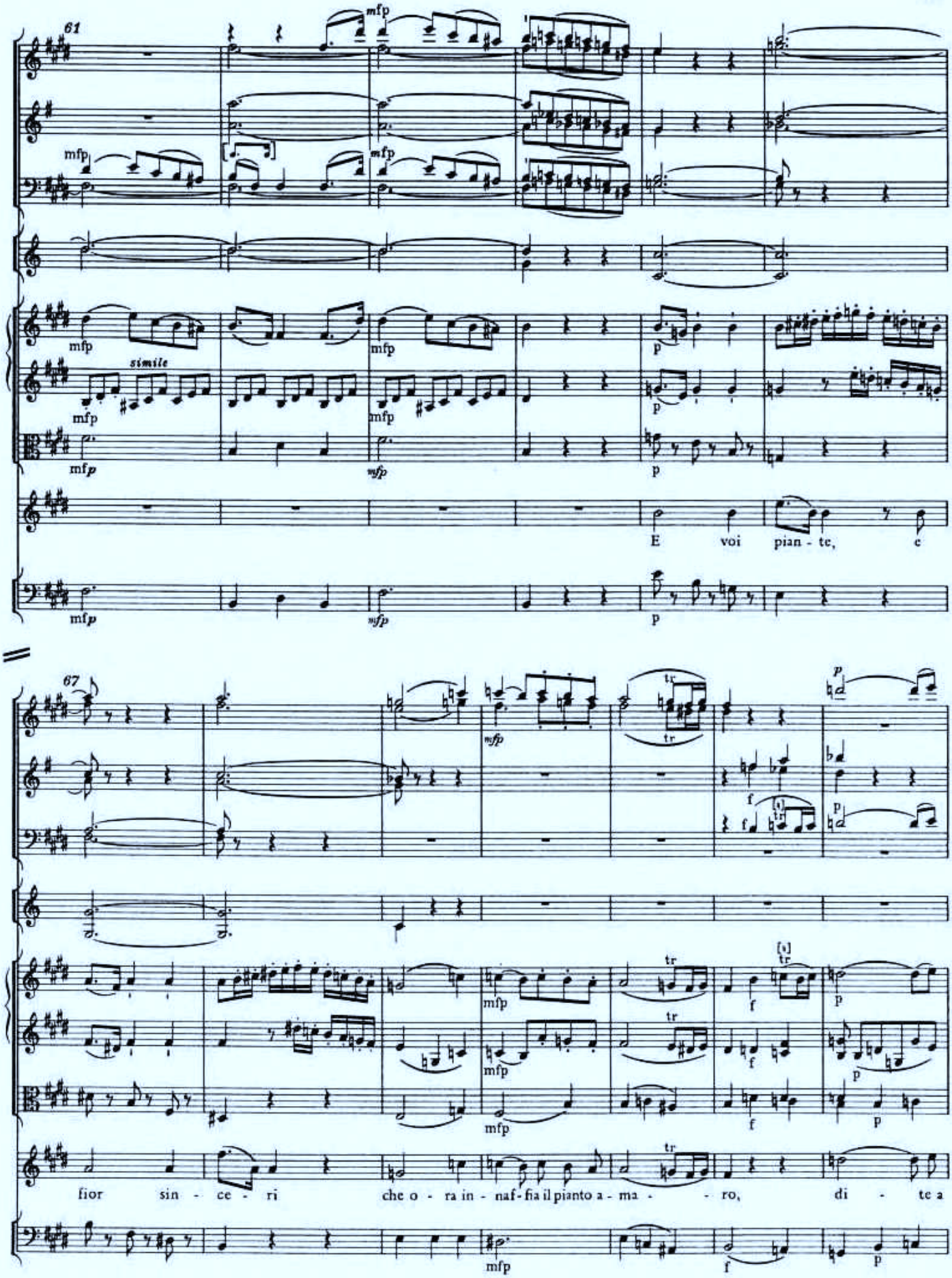


*) Zur Originalnotierung der Klarinetten vgl. Vorwort (V/b/5).
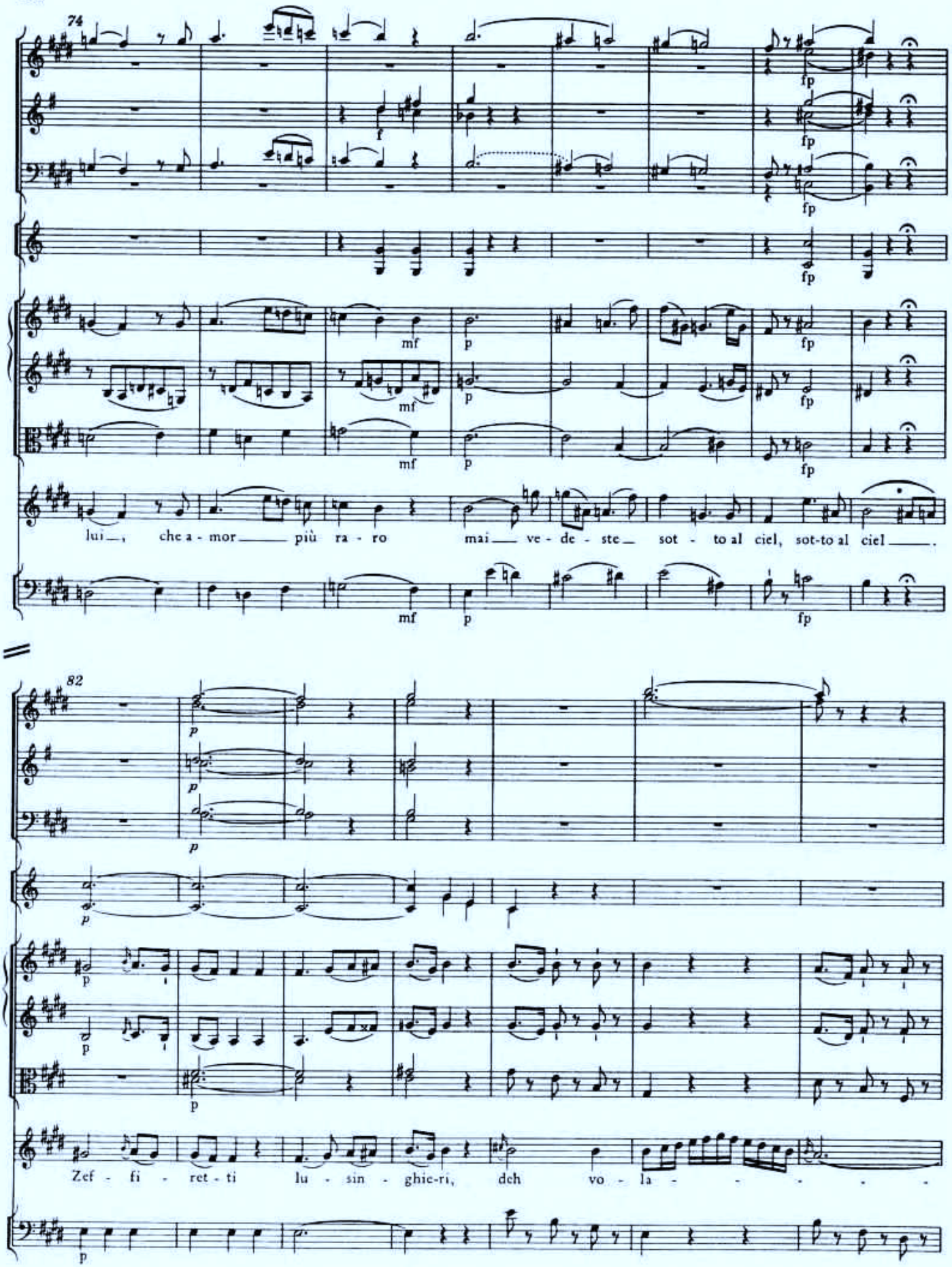

12
crescendo
simile
mf
18
Zef - fi - ret - ti lu - sin - ghie - ri, deh vo - la - - - - - -
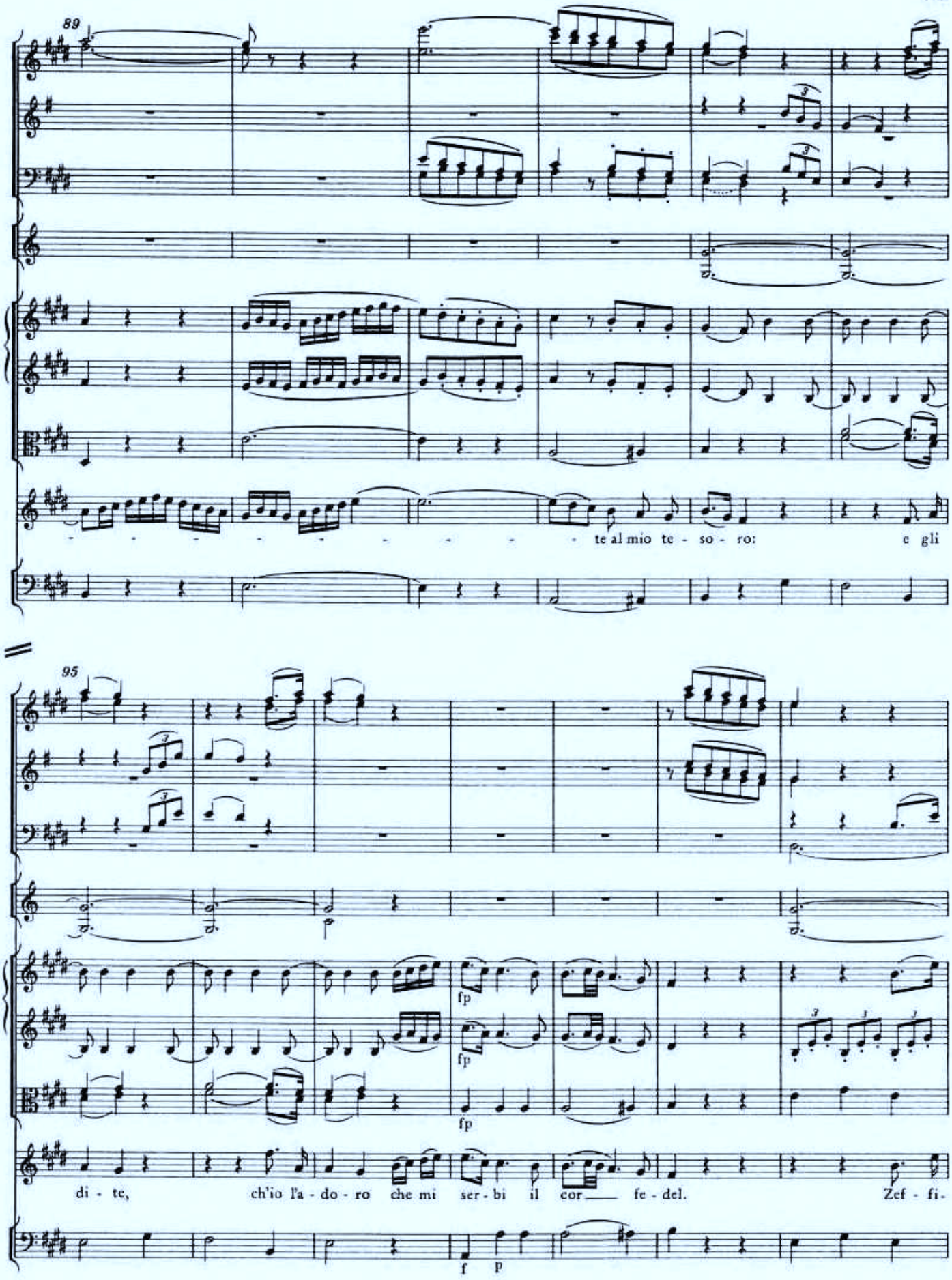

25
te al mio te - so - ro:
30
e gli di - te, ch'io l'a - do - ro che mi ser - bi il cor fe - del.
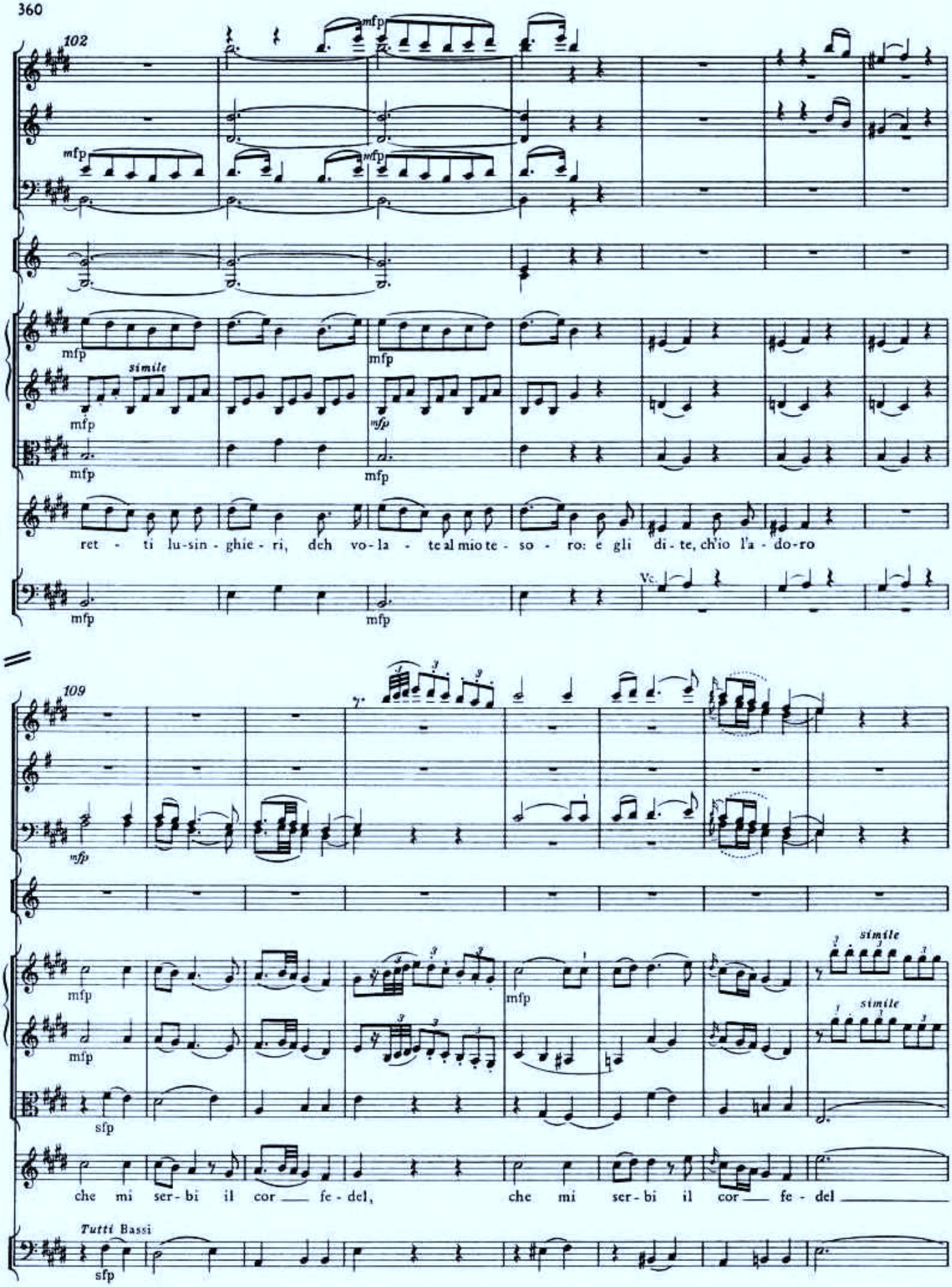

37
mfp
p
simile
Zef - fi - ret - ti lu - sin - ghie - ri, deh vo - la - - te al mio te - so - ro: e gli
42
di - te ch'io l'a - do-ro che mi ser - bi il cor fe - del, che mi
Vc.
Tutti Bassi
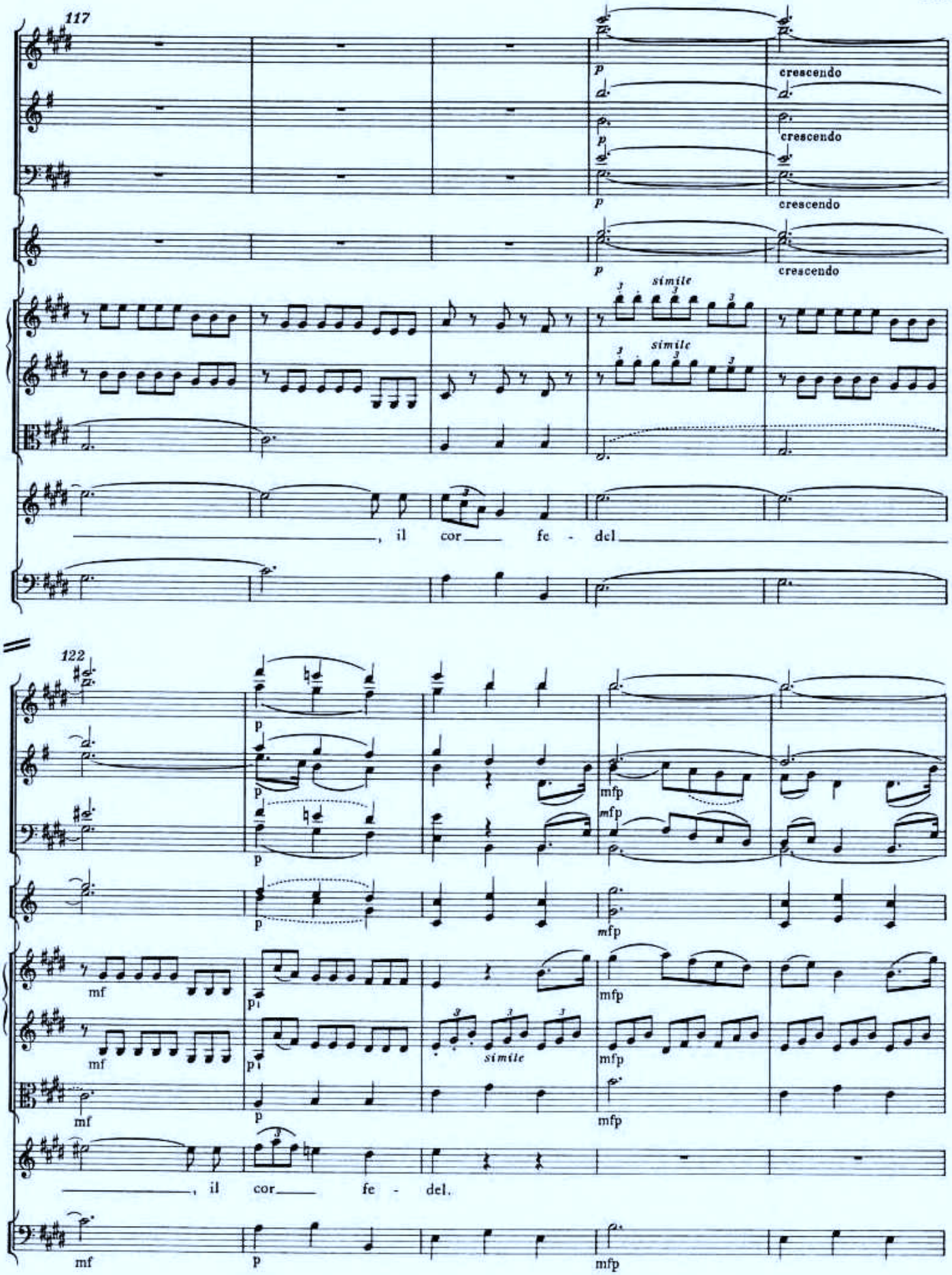

50
simile
simile
ser - bi il cor fe - del, il cor fe -
56
p
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo
p
p
p
p
simile
simile
mf
mf
mf
p
p
p
del, il cor fe - del.
mf
p
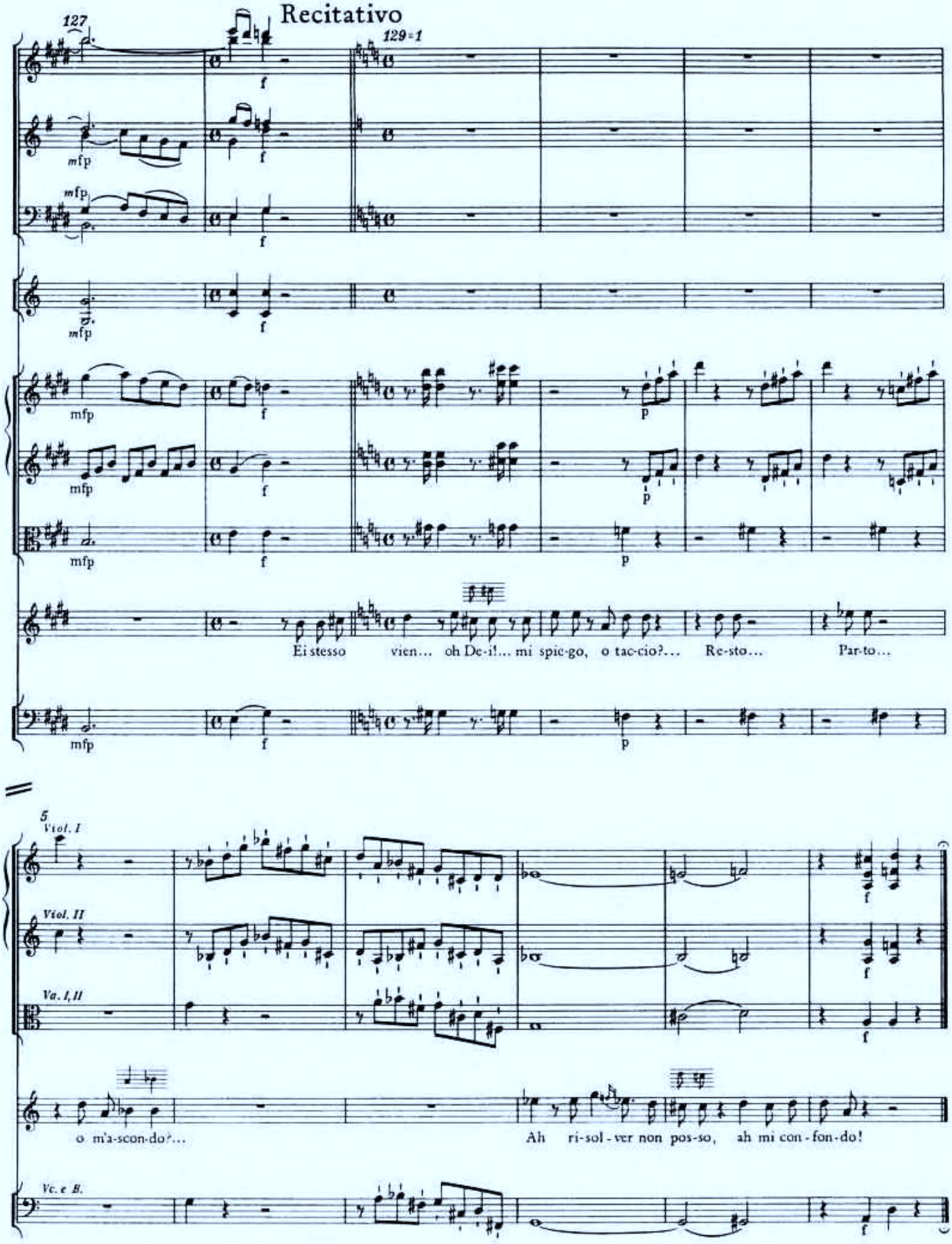

61
mfp
simile
mfp
mfp
mfp


74
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
sfp
che mi ser - bi il cor — fe - del, che mi ser - bi il cor — fe - del
Tutti Bassi
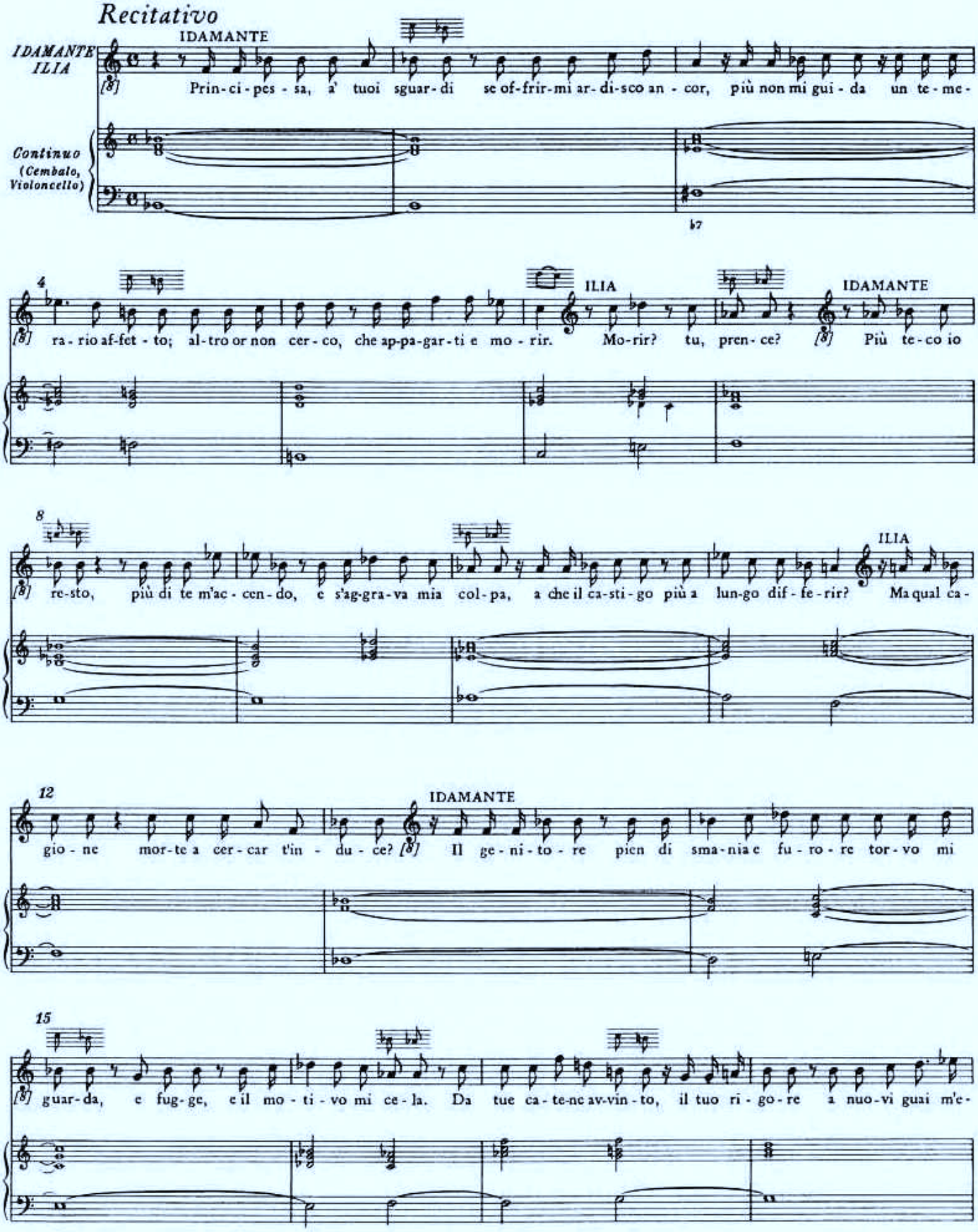

117
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo
simile
simile
, il cor fe - del
122
mf
mfp
simile
, il cor fe - del.
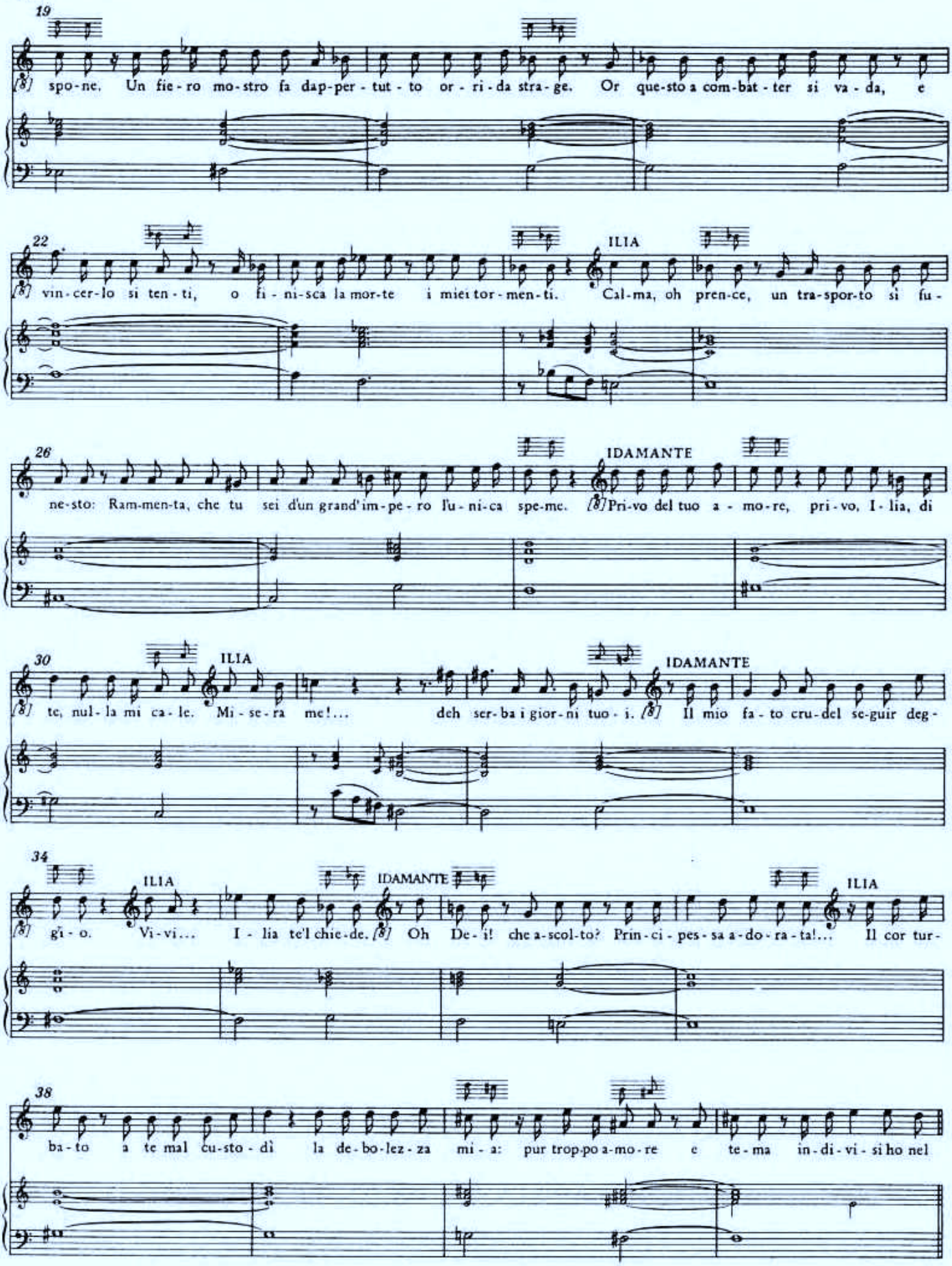

Recitativo
127
129=1
mfp
f
p
Ei stesso vien... oh De-i!... mi spie-go, o tac-cio?... Re-sto... Par-to...
5
Viol. I
Viol. II
Va. I, II
Vc. e B.
o m'a-scon-do?...
Ah ri-sol-ver non pos-so, ah mi con-fon-do!
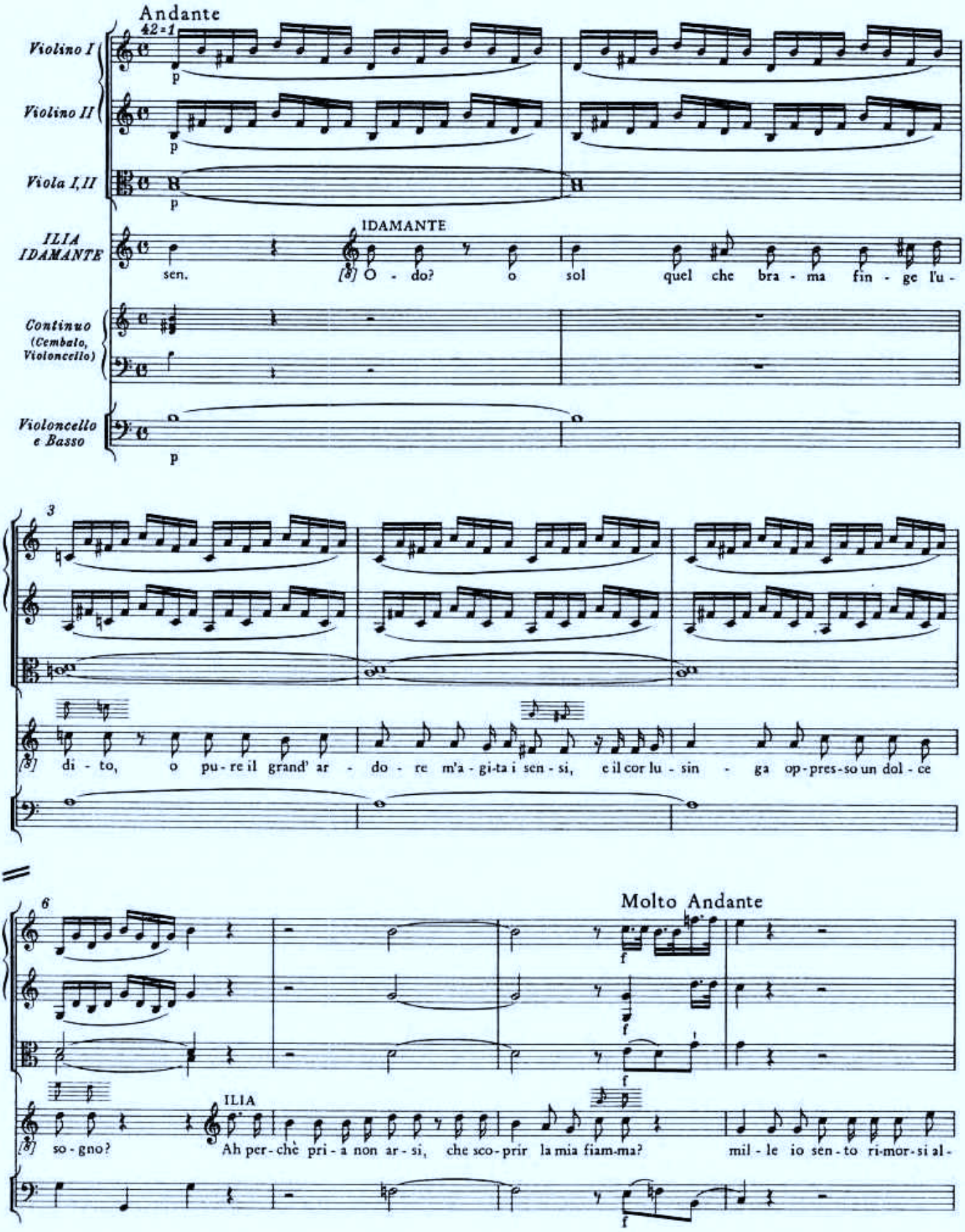
Scena II
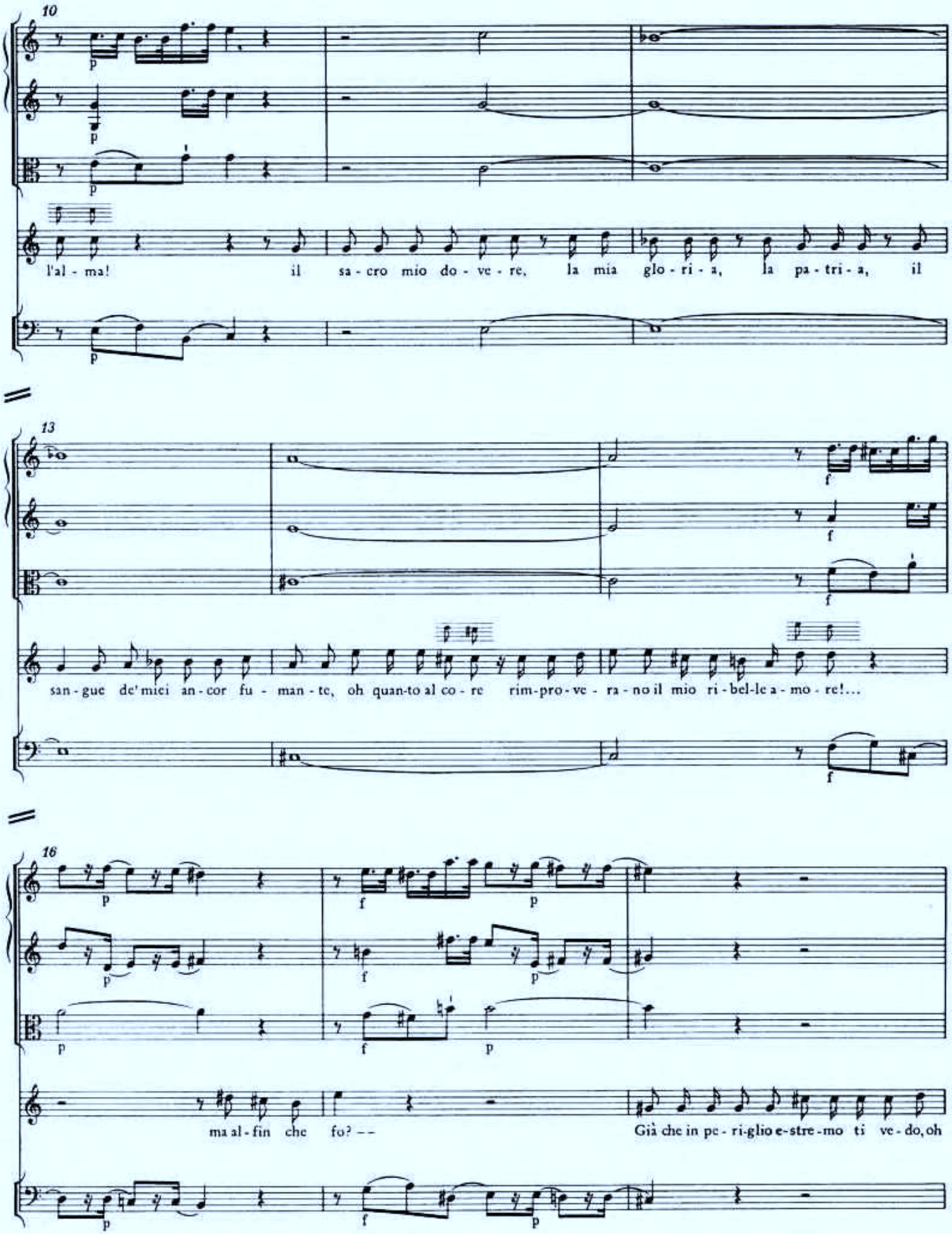
ILIA, IDAMANTE.
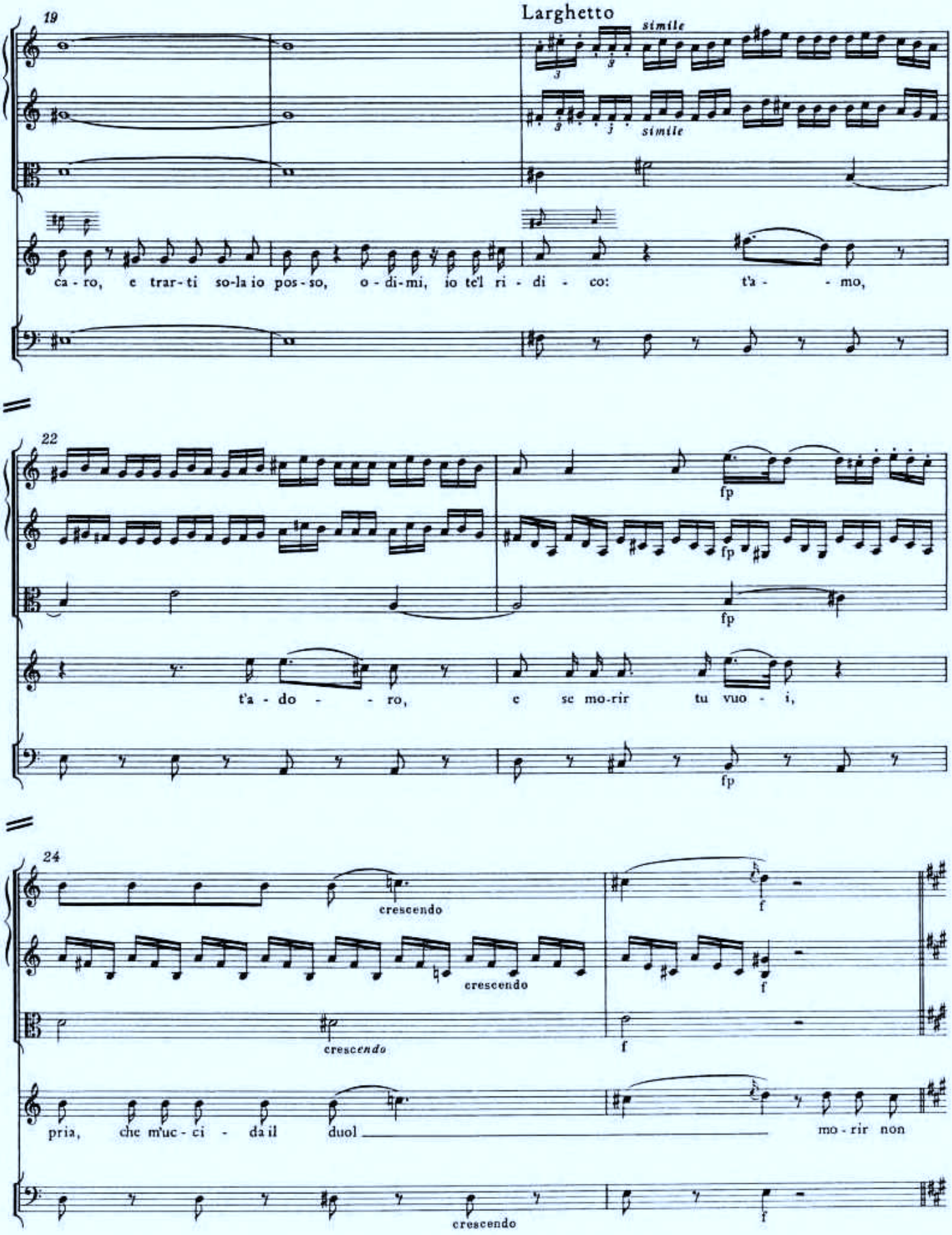
Recitativo

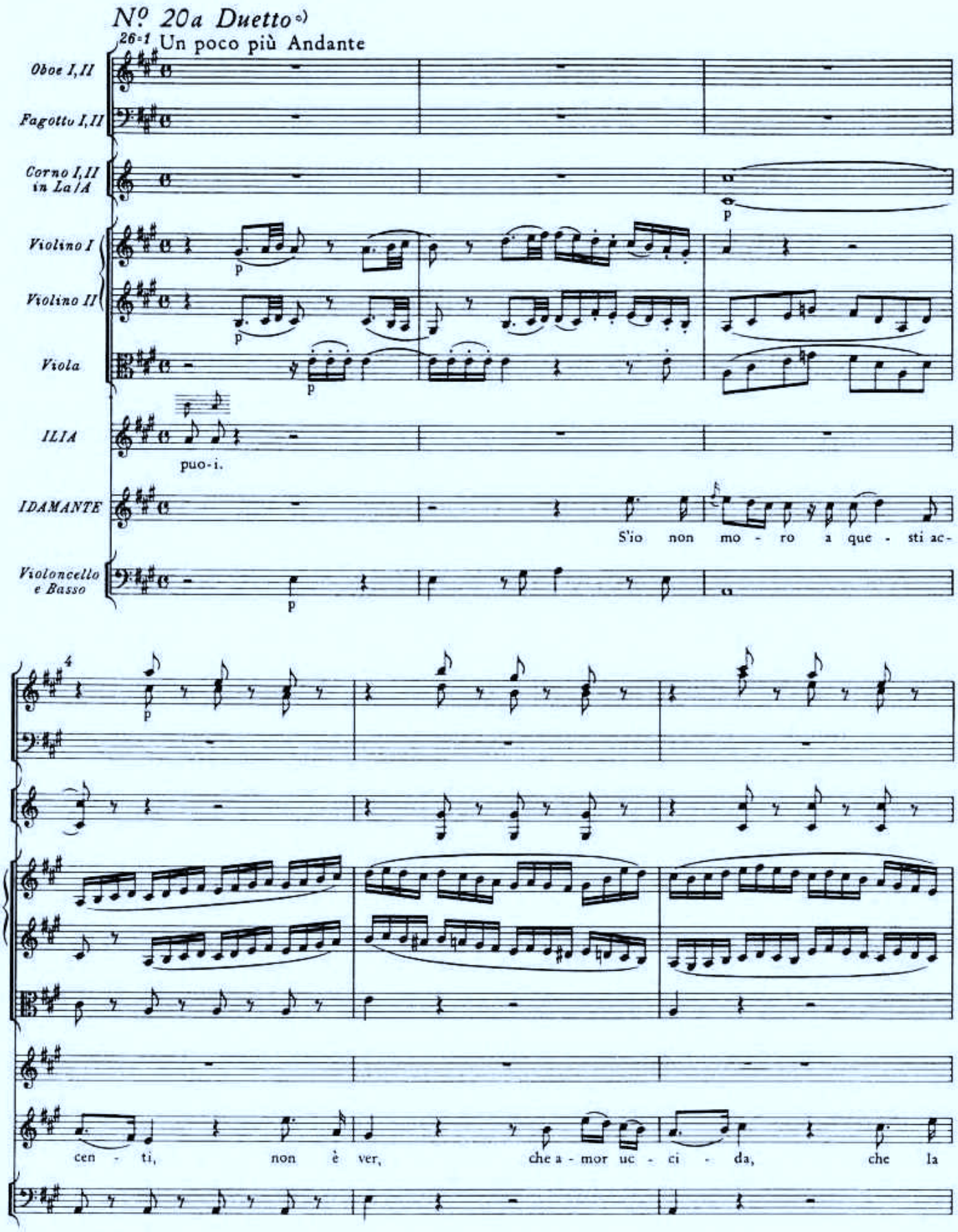



19
spo-ne. Un fie-ro mo-stro fa dap-per-tut-to or-ri-da stra-ge. Or que-sto a com-bat-ter si va-da, e
22
ILIA
vin-cer-lo si ten-ti, o fi-ni-sca la mor-te i miei tor-men-ti. Cal-ma, oh pren-ce, un tra-spor-to si fu-
26
IDAMANTE
ne-sto: Ram-men-ta, che tu sei d'un grand'im-pe-ro l'u-ni-ca spe-me. Pri-vo del tuo a-mo-re, pri-vo, I-lia, di
30
ILIA
IDAMANTE
te, nul-la mi ca-le. Mi-se-ra me!... deh ser-ba i gior-ni tuo-i. Il mio fa-to cru-del se-guir deg-
34
ILIA
IDAMANTE
ILIA
gi-o. Vi-vi... I-lia te'l chie-de. Oh De-i! che a-scol-to? Prin-ci-pes-sa a-do-ra-ta!... 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

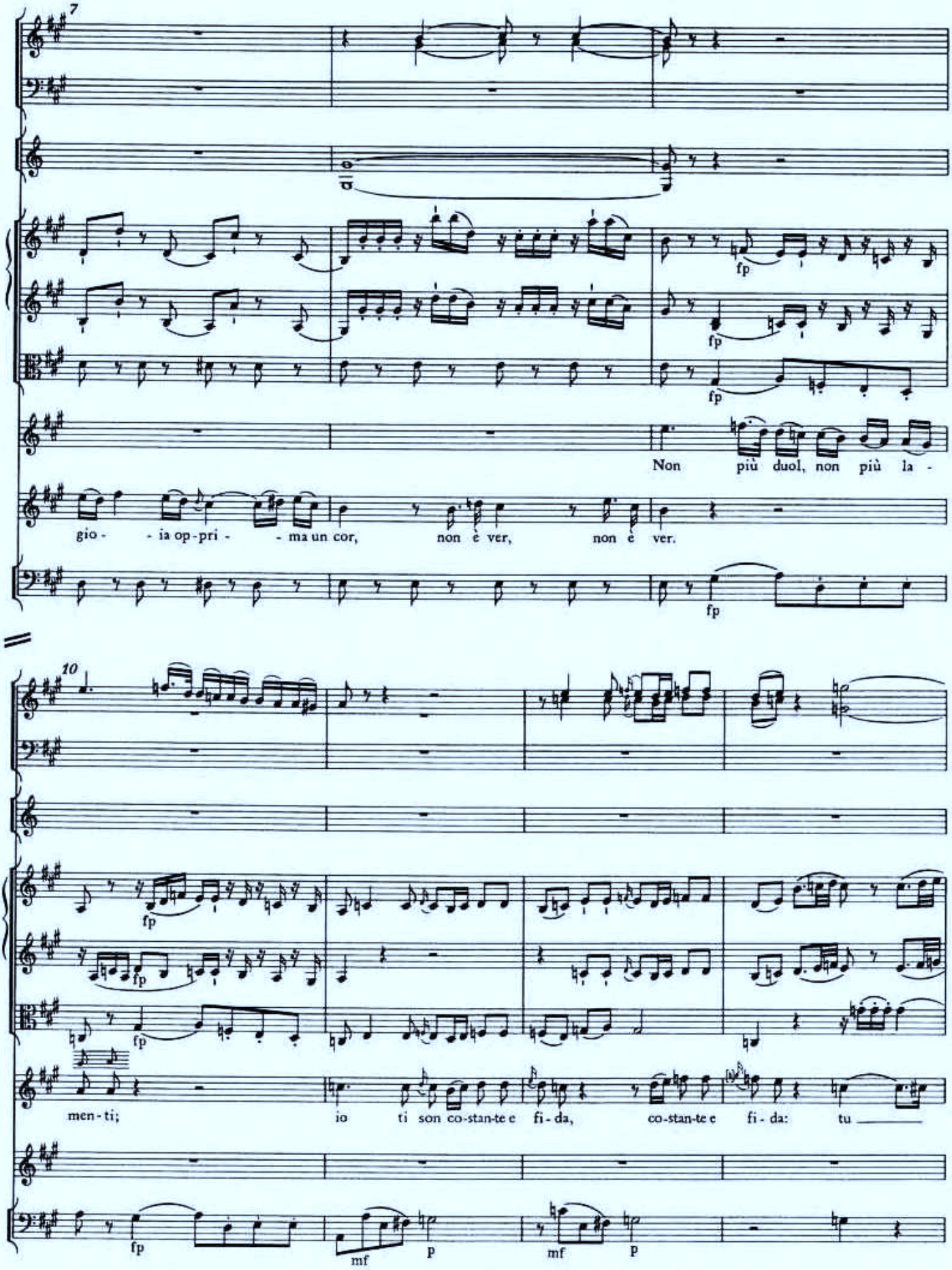

Andante
42=1
Violino I
Violino II
Viola I, II
ILIA
IDAMANTE
Continuo
(Cembalo, Violoncello)
Violoncello e Basso
p
IDAMANTE
sen.
O - do? o sol quel che bra - ma fin - ge l'u -
3
di - to, o pu - re il grand' ar - do - re m'a - gi-ta i sen - si, e il cor lu - sin - ga op-pres-so un dol - ce
6
Molto Andante
f
ILIA
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 -
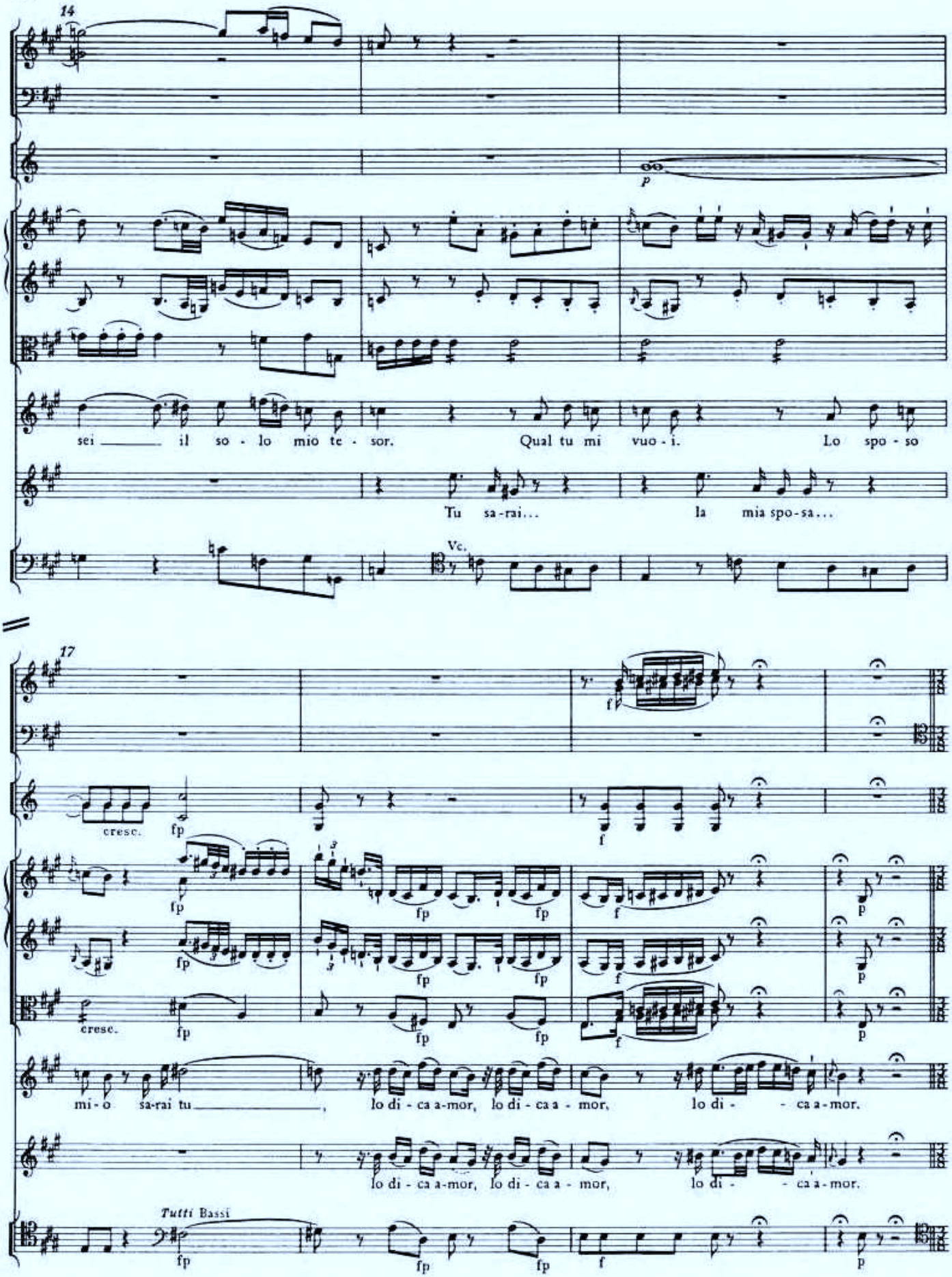

10
l'al - ma! il sa - cro mio do - ve - re, la mia glo - ri - a, la pa - tri - a, il
13
san - gue de' miei an - cor fu - man - te, oh quan-to al co - re rim-pro - ve - ra - no il mio ri - bel-le a - mo - re!...
16
ma al - fin che fo? – –
Già che in pe - ri-glio e-stre - mo ti ve - do, oh
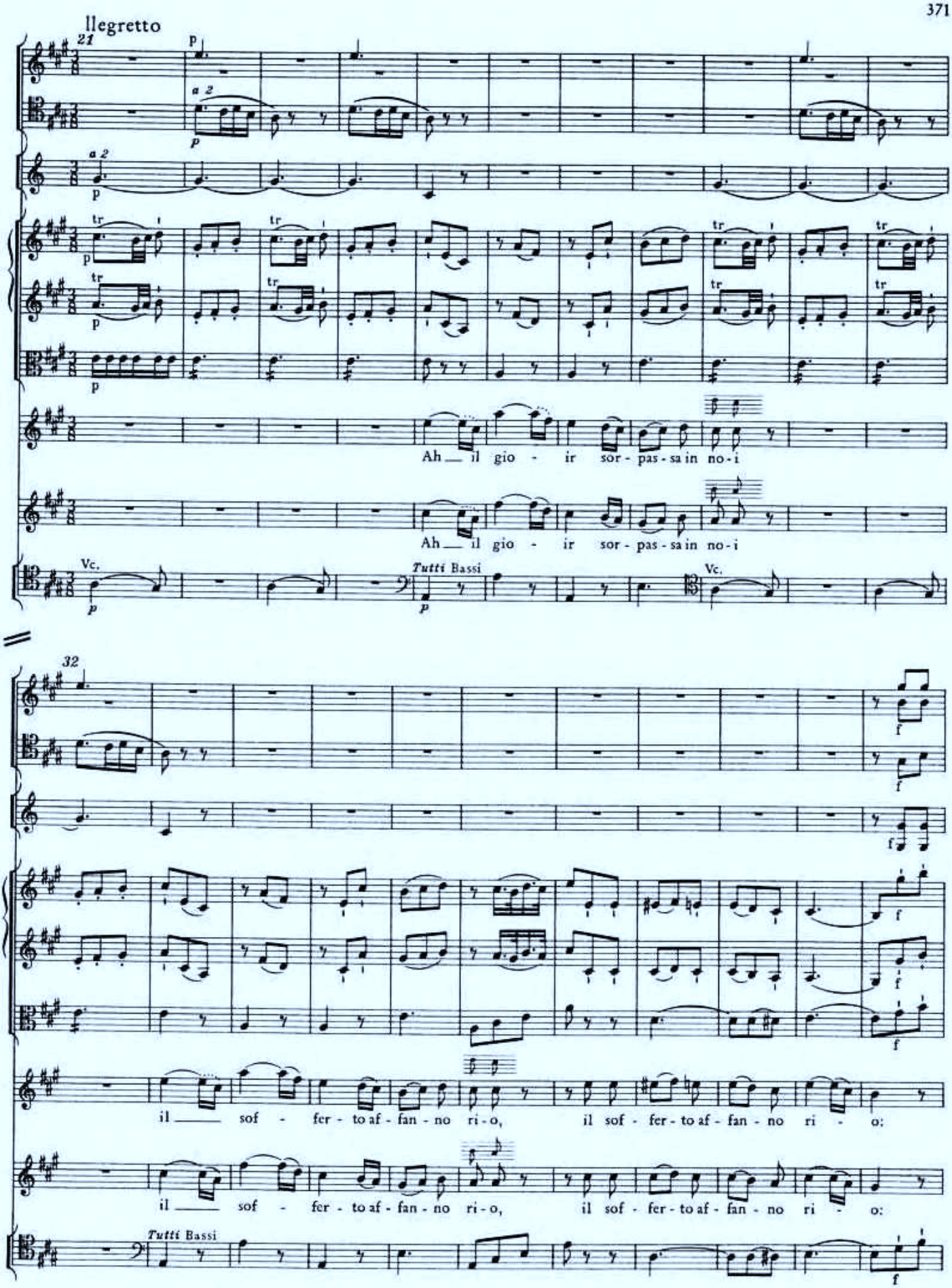

19
Larghetto
simile
simile
ca - ro, e trar - ti so-la io pos - so, o - di-mi, io te'l ri - di - co: t'a - - mo,
22
fp
fp
fp
t'a - do - - ro, e se mo-rir tu vuo - i,
fp
24
crescendo
crescendo
f
f
cresc*endo*
f
pria, che m'uc - ci - da il duol
mo - rir non
crescendo
f
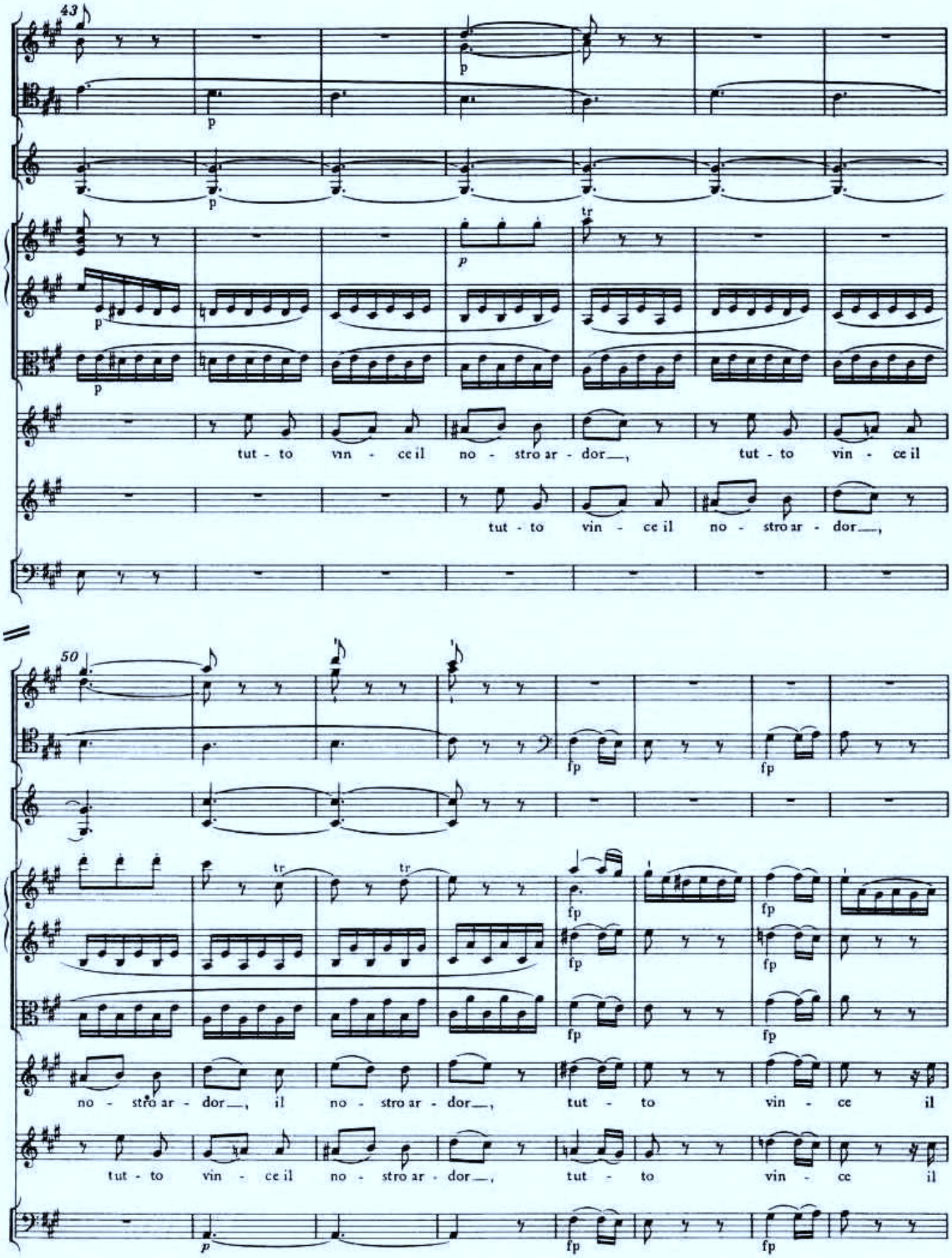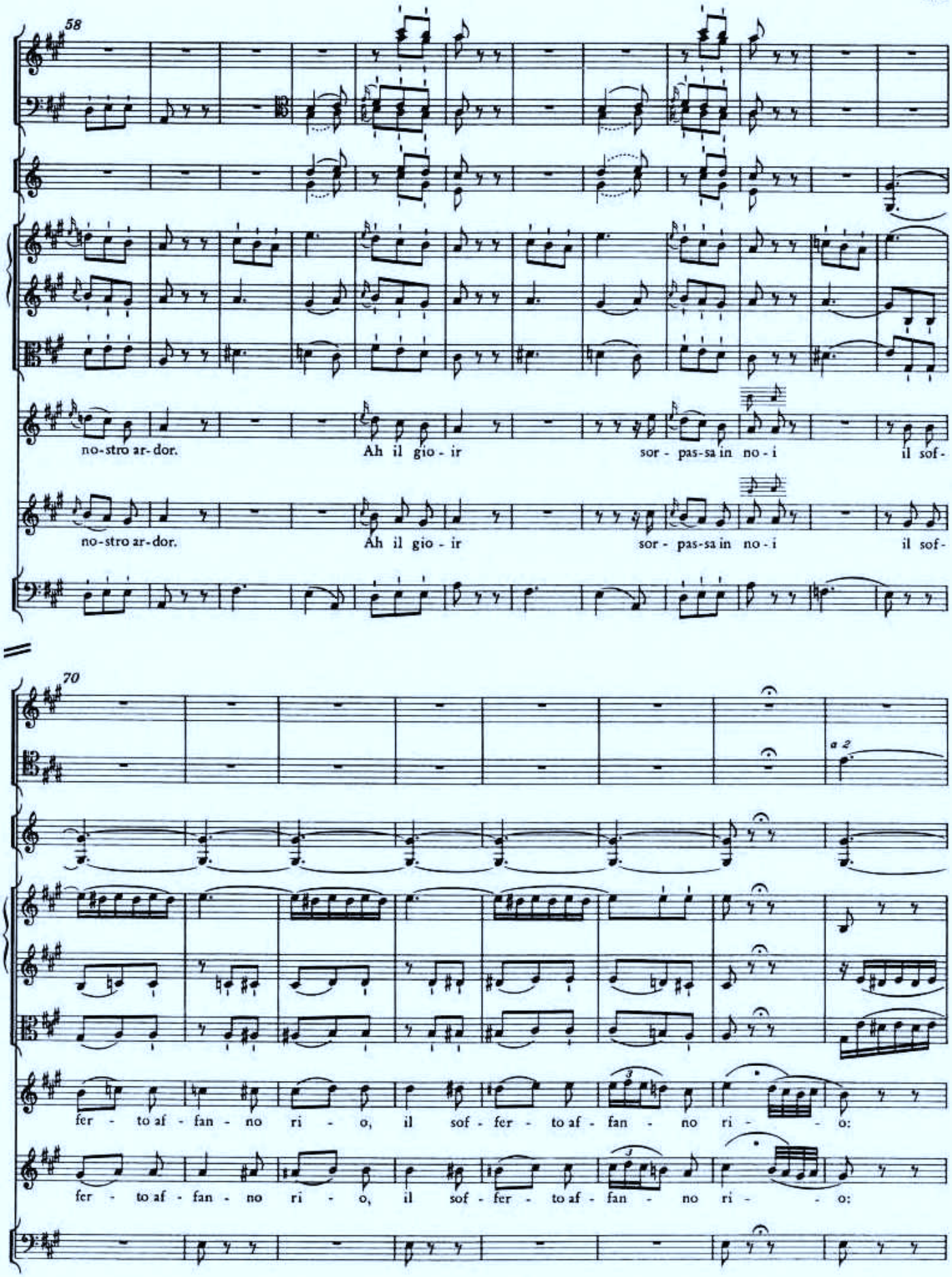


*) Vgl. Vorwort (III/a und c).
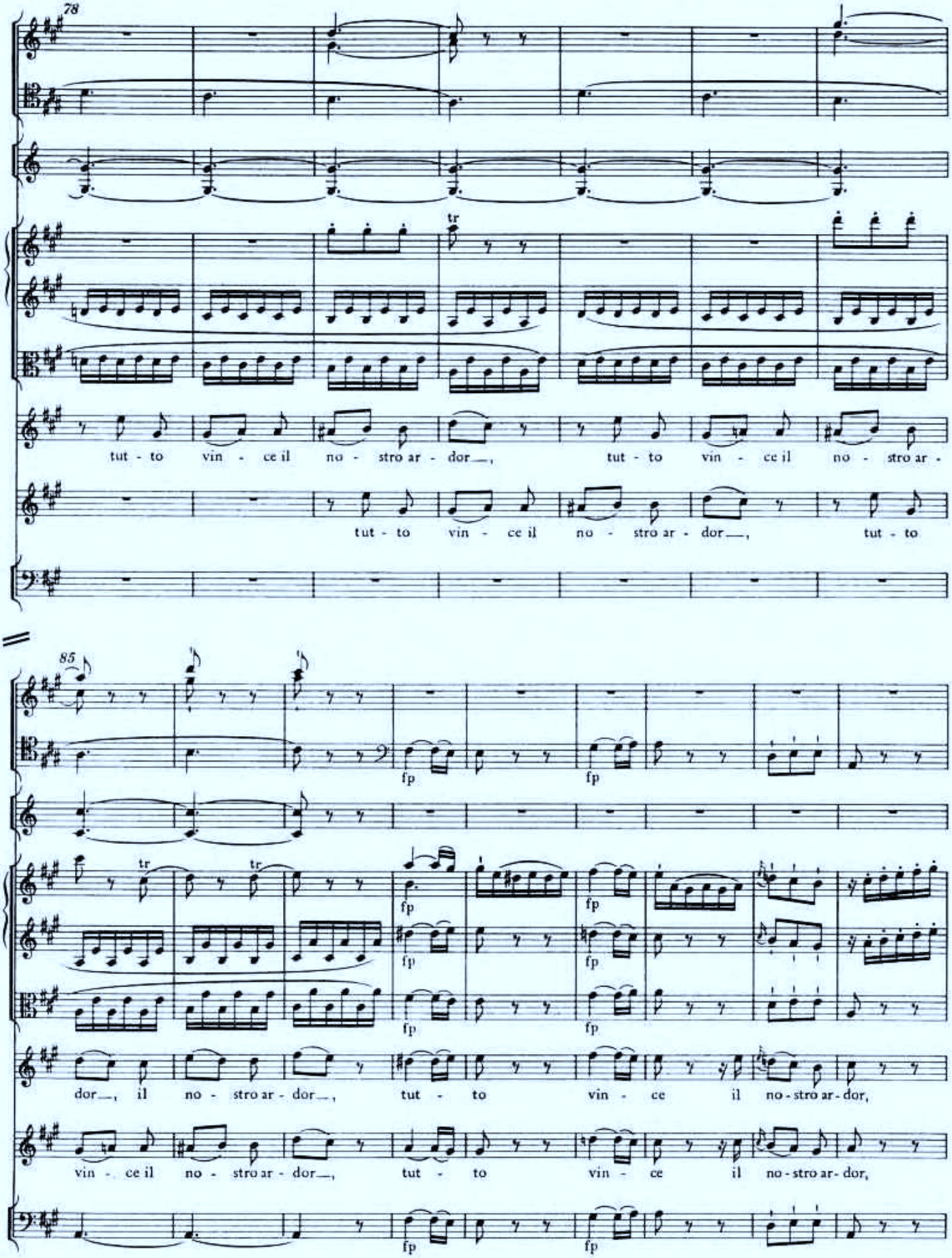

7
fp
fp
fp
Non più duol, non più la -
gio - - ia op-pri - - ma un cor, non è ver, non è ver.
fp
10
fp
fp
fp
men-ti; io ti son co-stan-te e fi-da, co-stan-te e fi-da: tu
fp
mf
p
mf
p
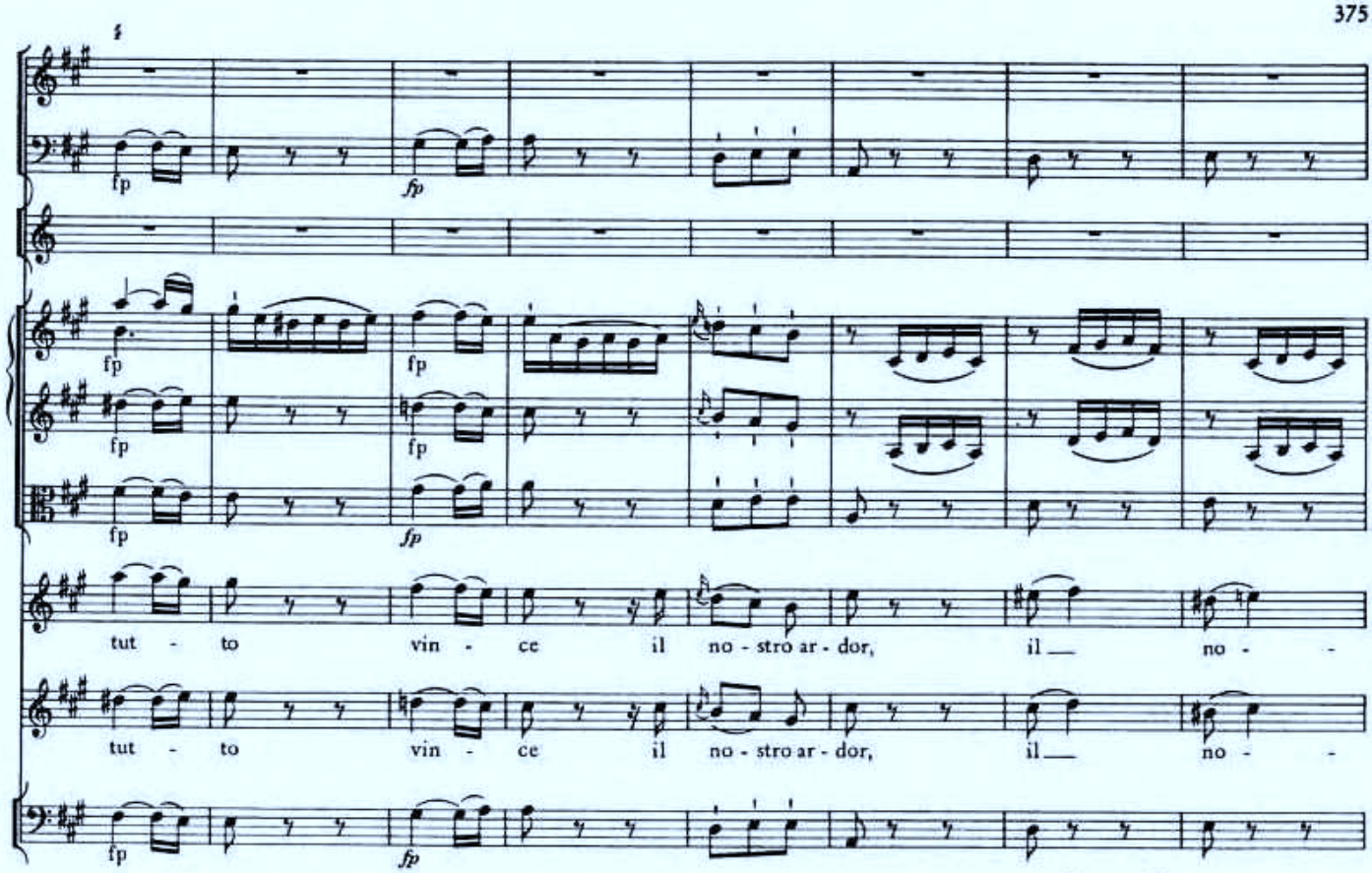

14
p
sei il so - lo mio te - sor.
Qual tu mi vuo - i.
Lo spo - so
Tu sa-rai...
la mia spo-sa...
Vc.
17
cresc.
fp
f
p
mi - o sa-rai tu
lo di - ca a-mor, lo di - ca a - mor, lo di - ca a-mor.
Tutti Bassi


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
p
tr
tut - to vin - ce il no - stro ar - dor__, tut - to vin - ce il
tut - to vin - ce il no - stro ar - dor__,
50
fp
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
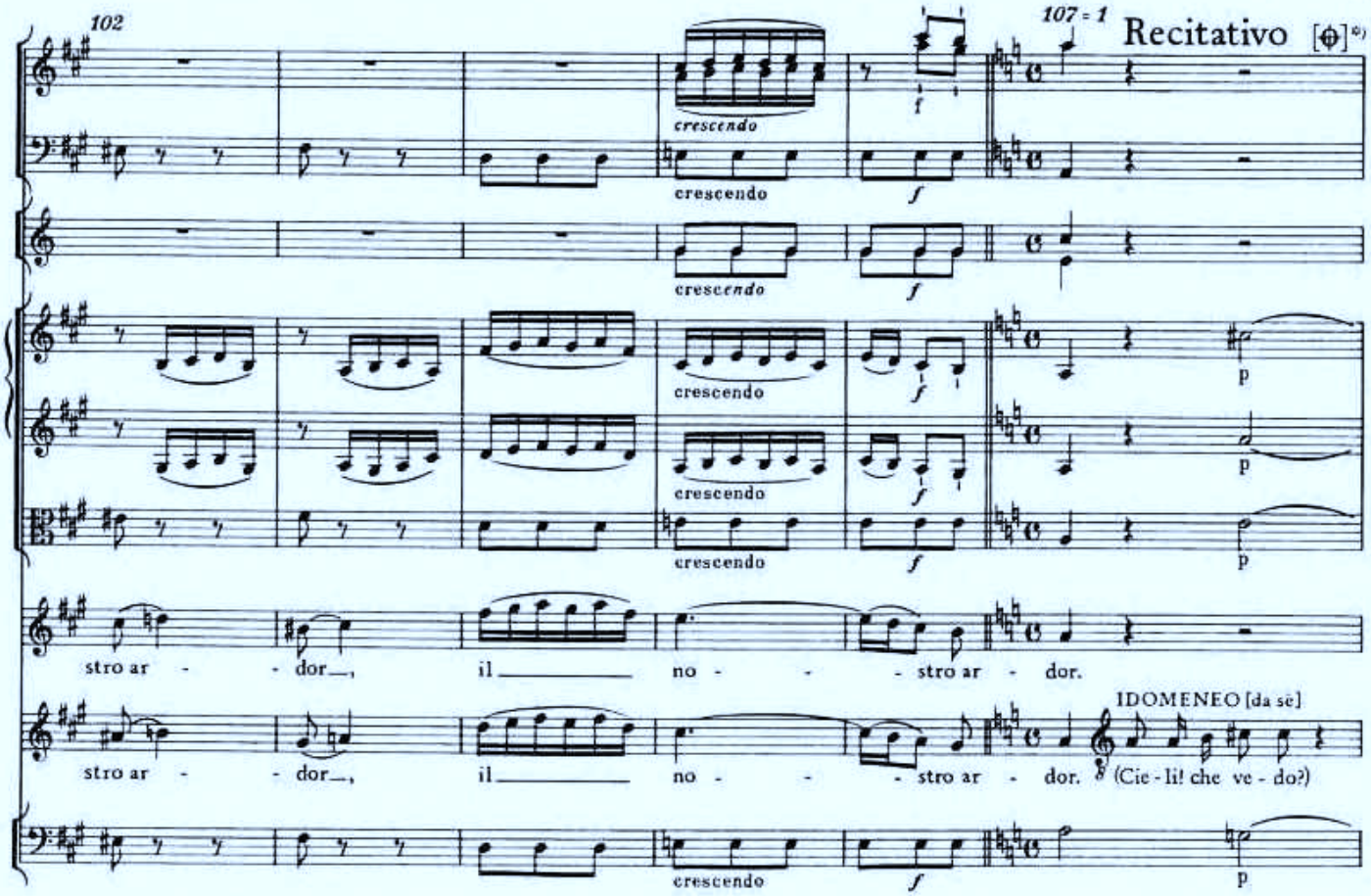

58
no-stro ar-dor.
Ah il gio-ir
sor-pas-sa in no-i
il sof-
no-stro ar-dor.
Ah il gio-ir
sor-pas-sa in no-i
il sof-
70
a 2
fer-to af-fan-no ri-o, il sof-fer-to af-fan-no ri-o:
fer-to af-fan-no ri-o, il sof-fer-to af-fan-no ri-o:


78
tr
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
tr
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,



Scena III

[IDOMENEO, ELETTRA e detti.]



*) 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 -
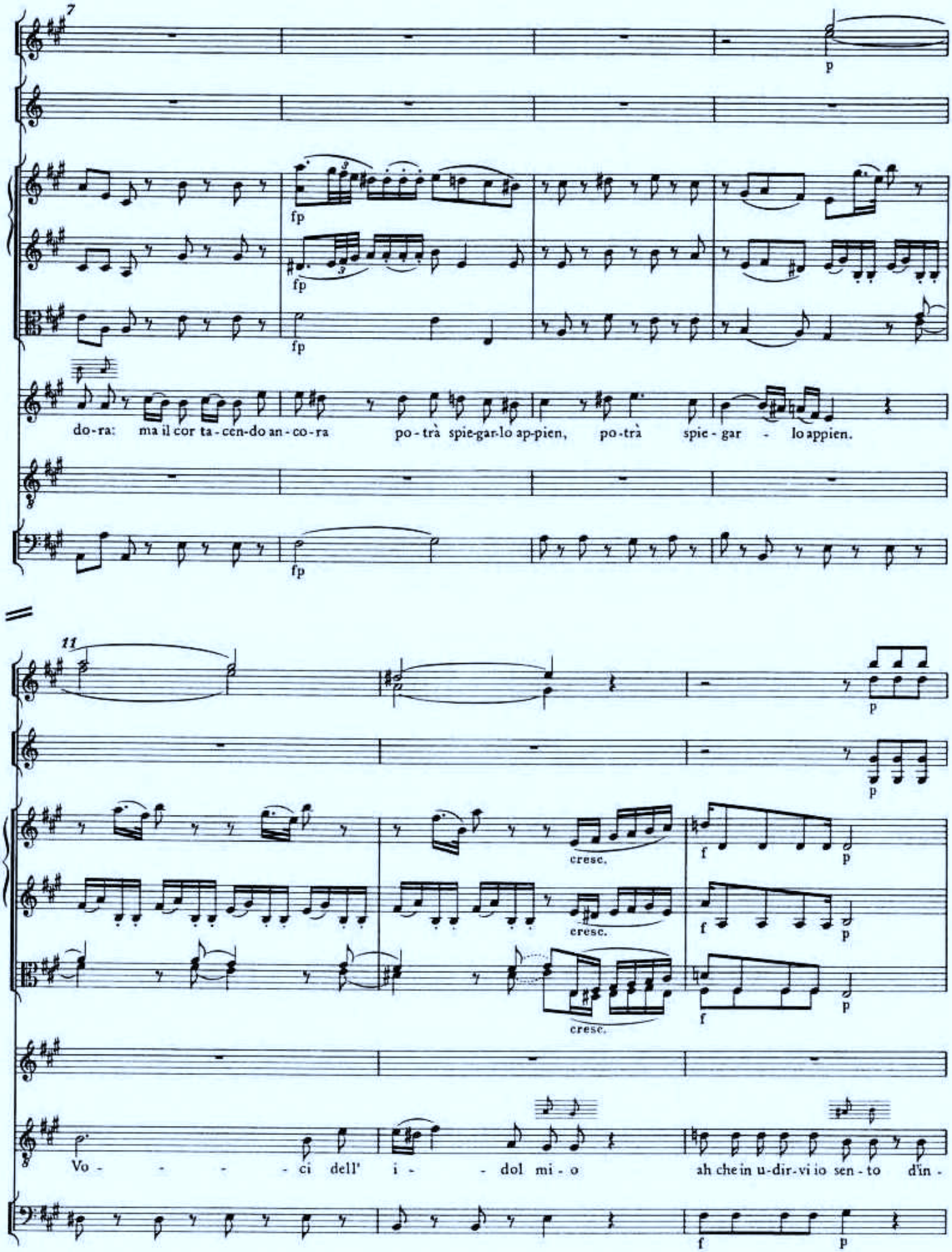
IDAMANTE
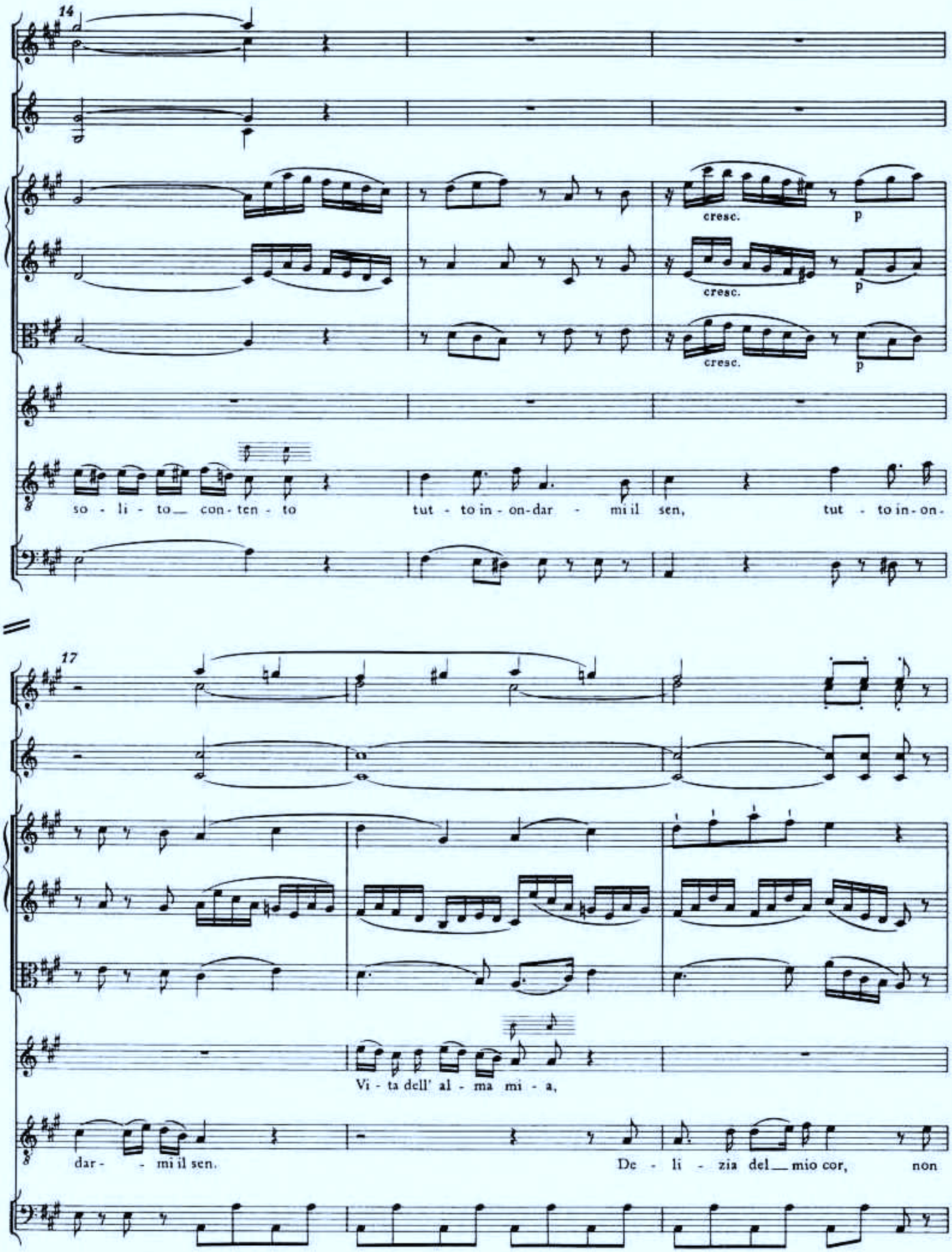
Violoncello e Basso
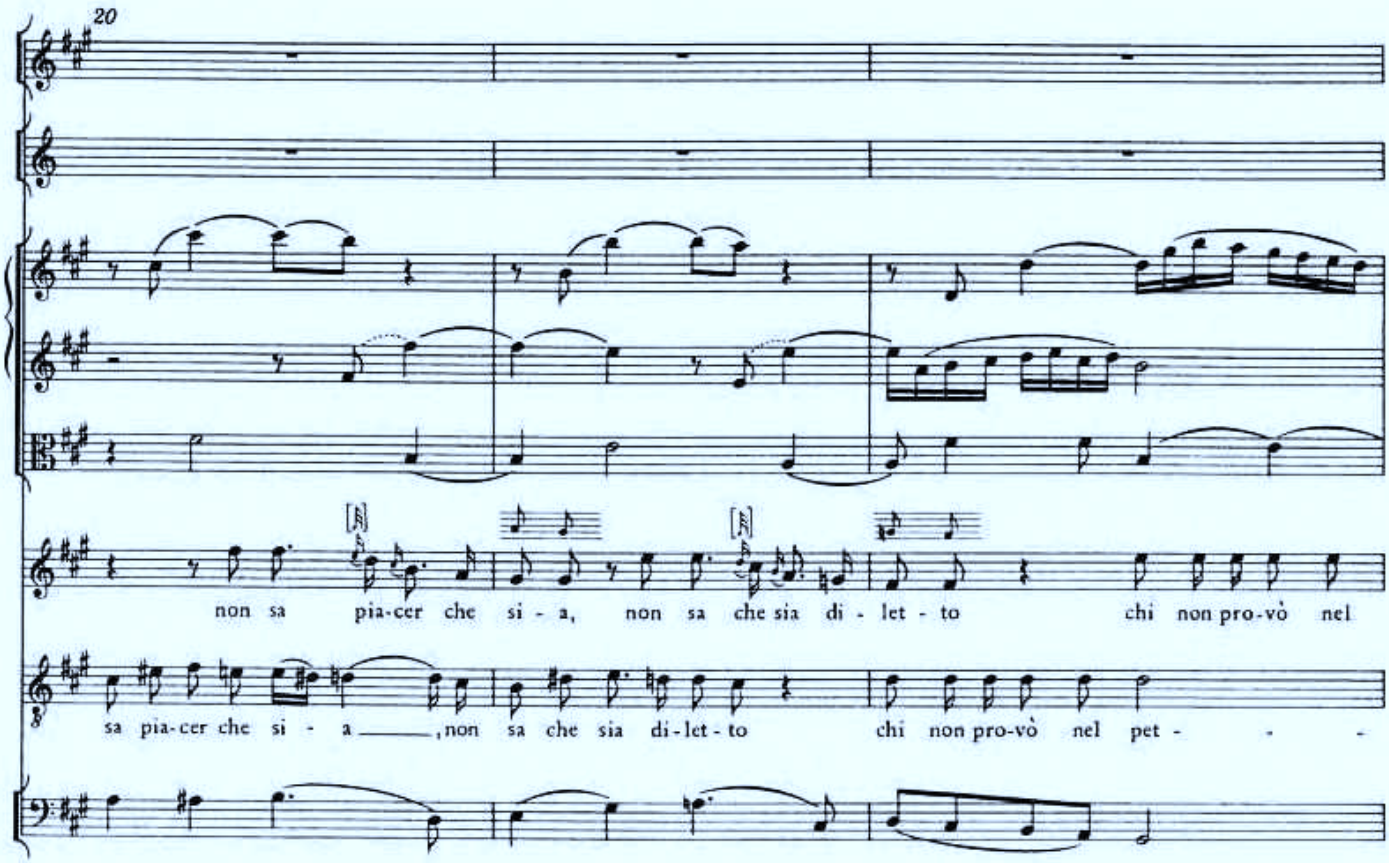
4
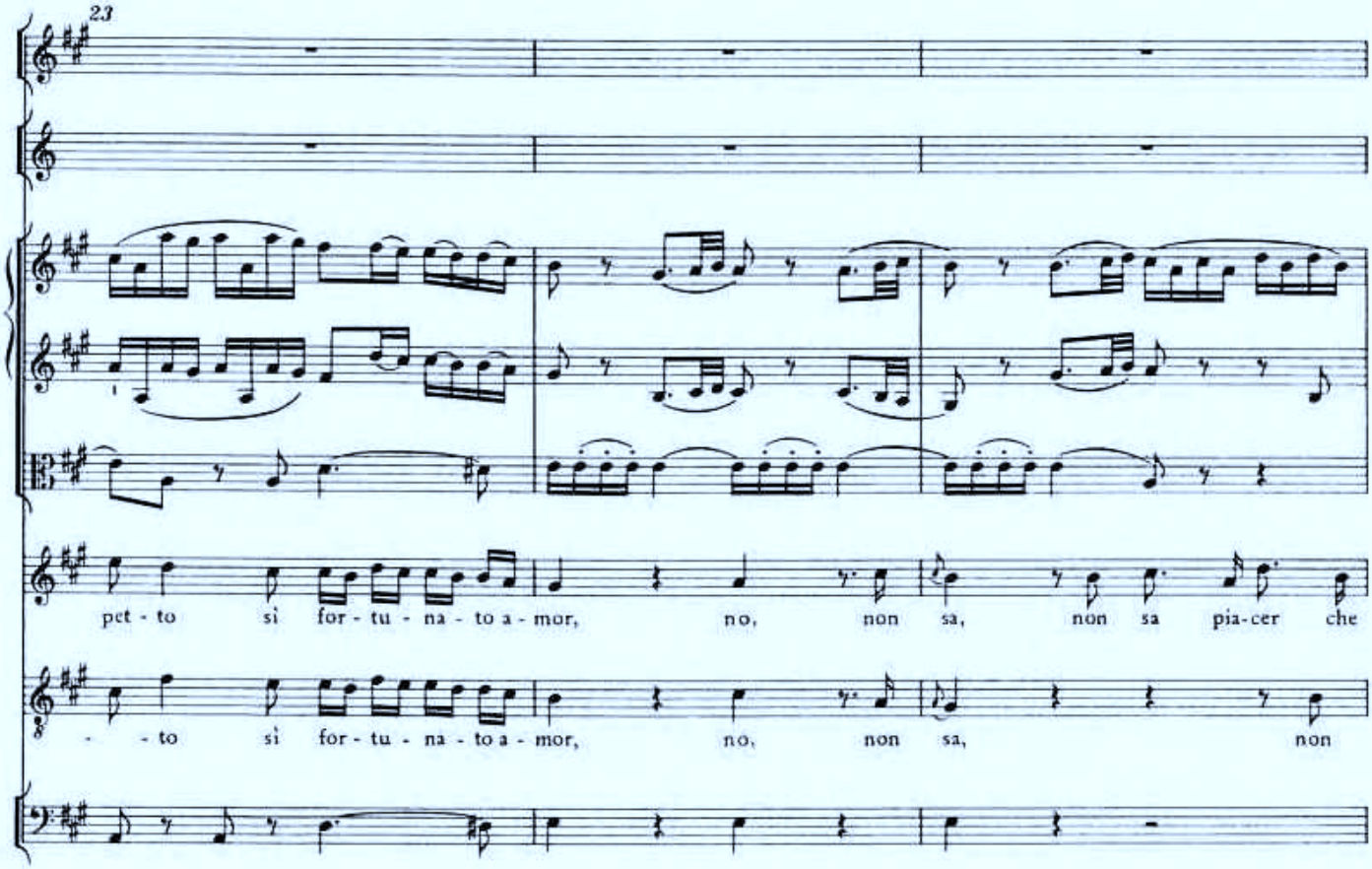
s'i - o quan - to il mio cor t'a - do - ra, quan - to il mio cor t'a -
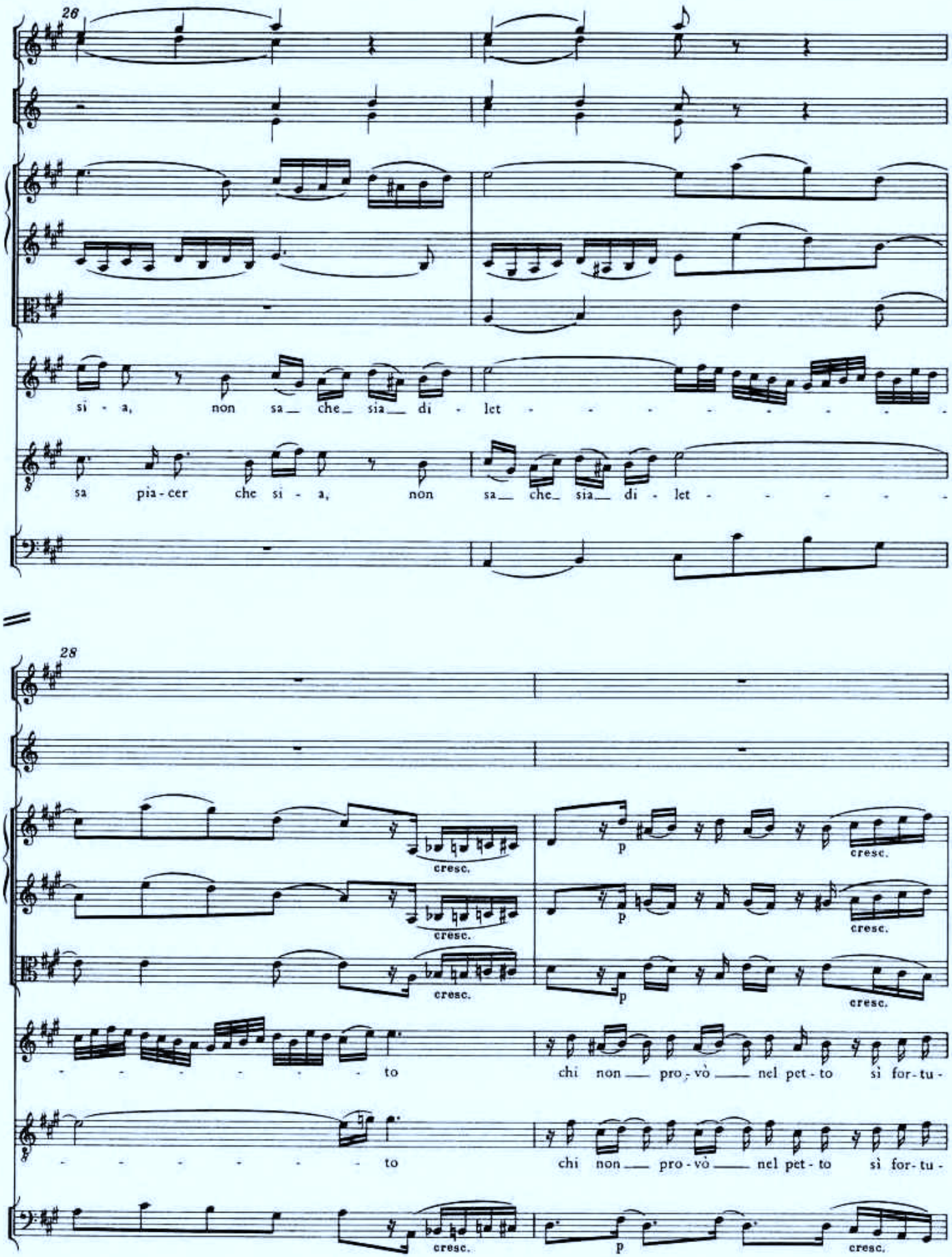
*) Vgl. Vorwort (III/a und c).
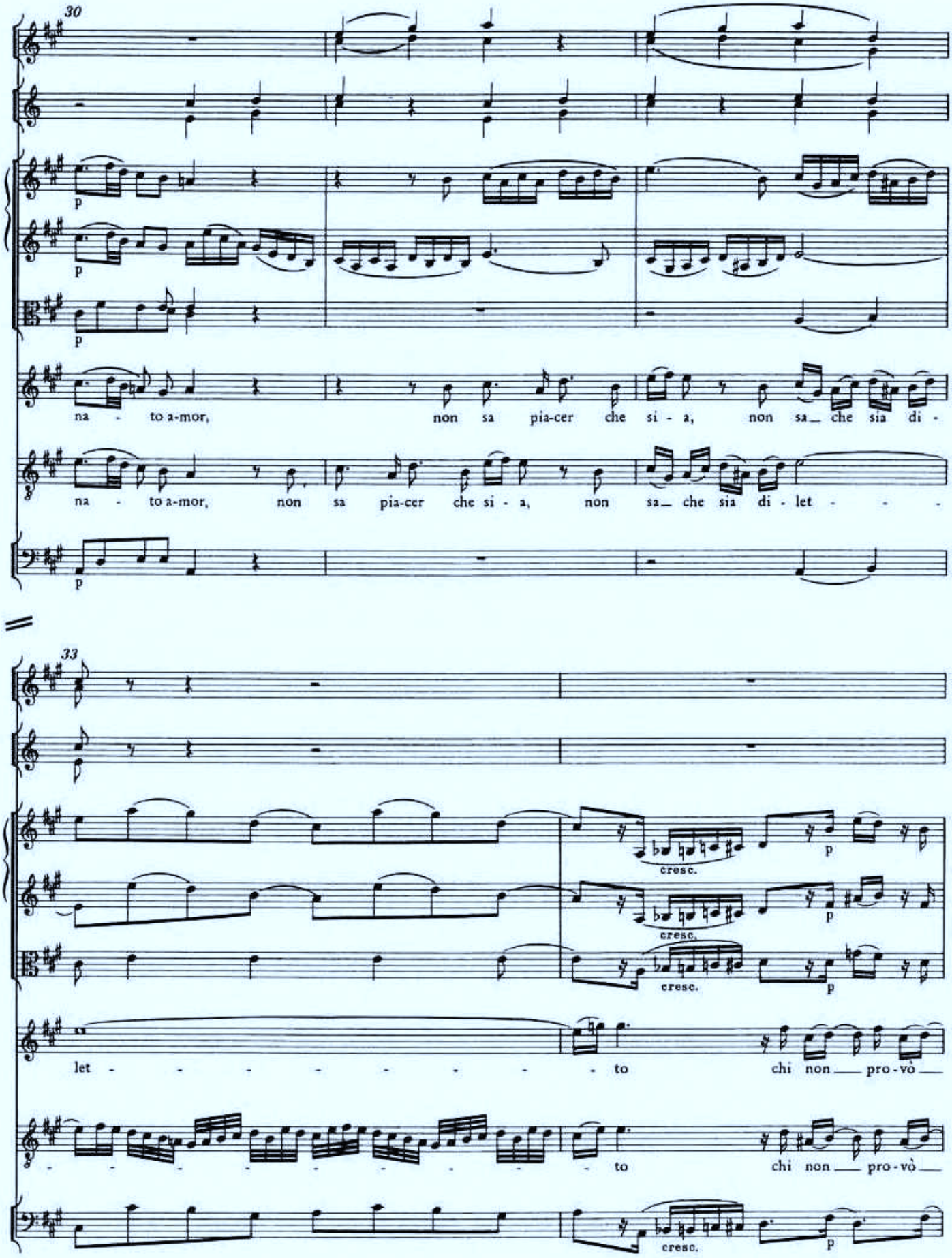

7
p
fp
fp
fp
do-ra: ma il cor ta-cen-do an-co-ra po-trà spie-gar-lo ap-pien, po-trà spie-gar - lo appien.
fp
11
p
p
cresc.
f
p
cresc.
f
p
cresc.
f
p
Vo - - - - - ci dell' i - - dol mi - o ah che in u-dir-vi io sen-to d'in -
f
p

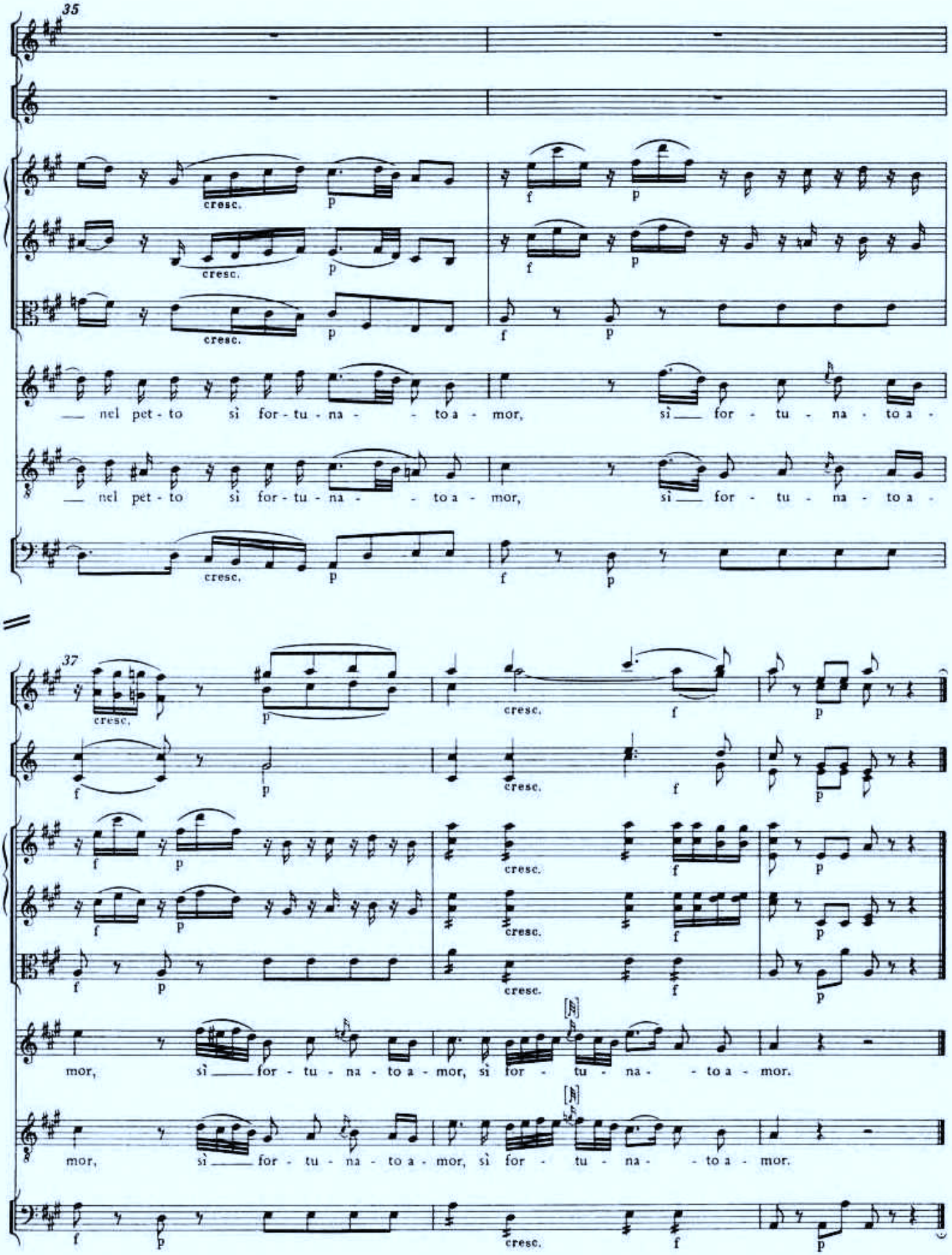

14
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
p
so - li - to con - ten - to
tut - to in - on-dar - mi il sen,
tut - to in - on-
17
Vi - ta dell' al - ma mi - a,
dar - - mi il sen.
De - li - zia del mio cor,
non


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 -
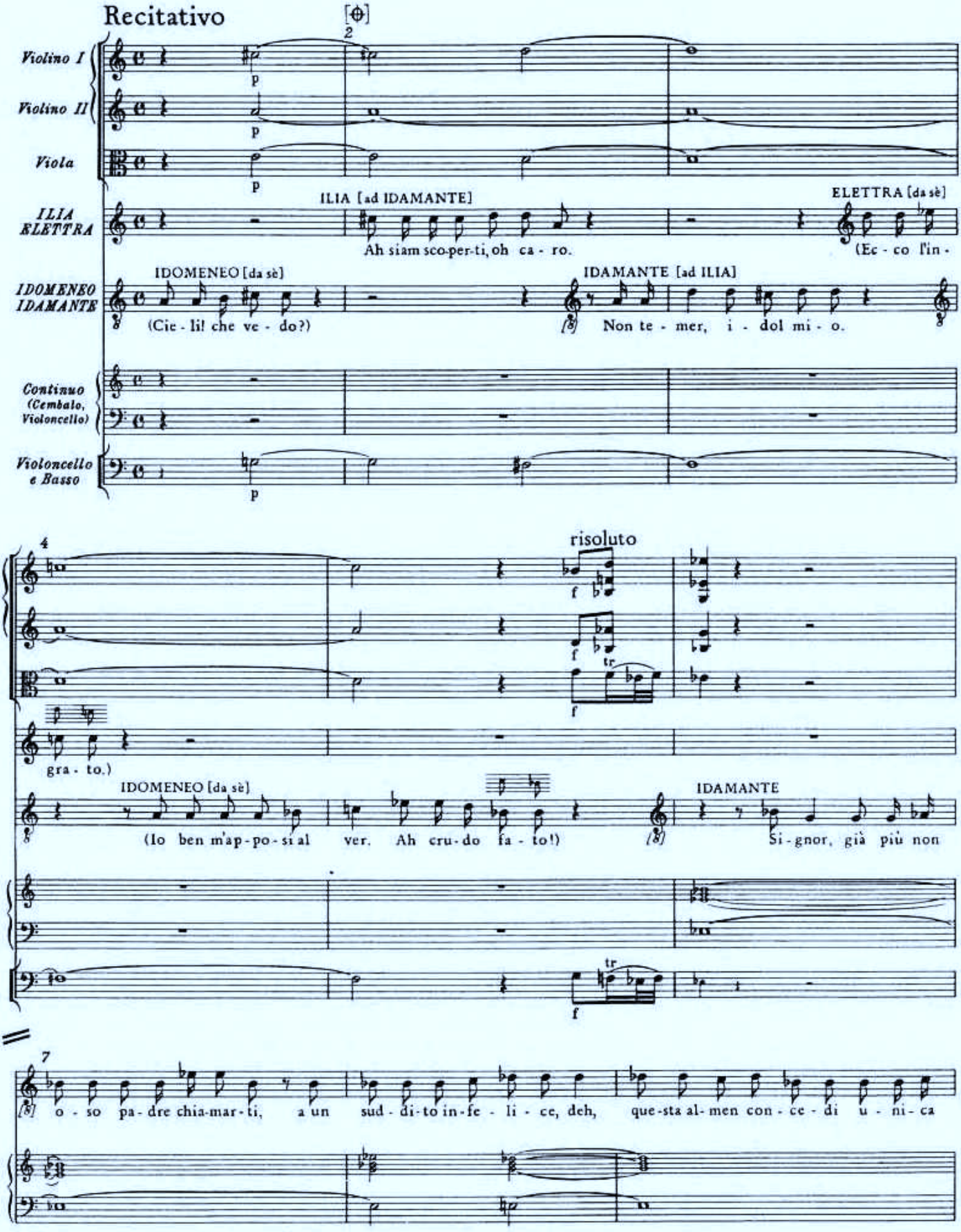

30
p
p
p
na - to a-mor, non sa pia-cer che si - a, non sa_ che sia di -
na - to a-mor, non sa pia-cer che si - a, non sa_ che sia di - let - - -
p
33
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
p
let - - - - - - - - - - to chi non_ pro - vò_
- - - - - - - - - - to chi non_ pro - vò_
cresc.
p
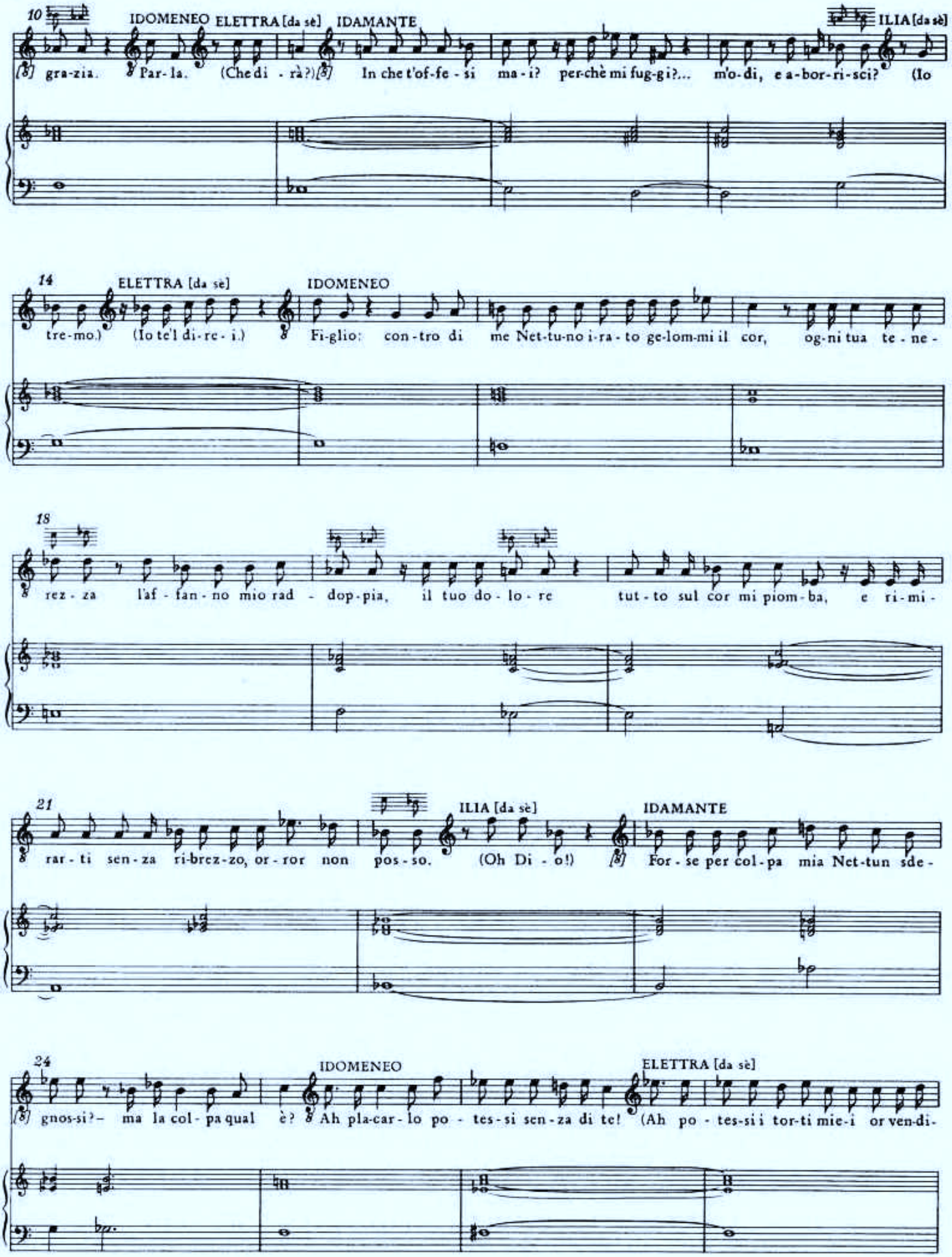

35
cresc.
p
f
nel pet - to sì for - tu - na - to a - mor, sì for - tu - na - to a -
37
mor, sì for - tu - na - to a - mor, sì for - tu - na - to a - mor.

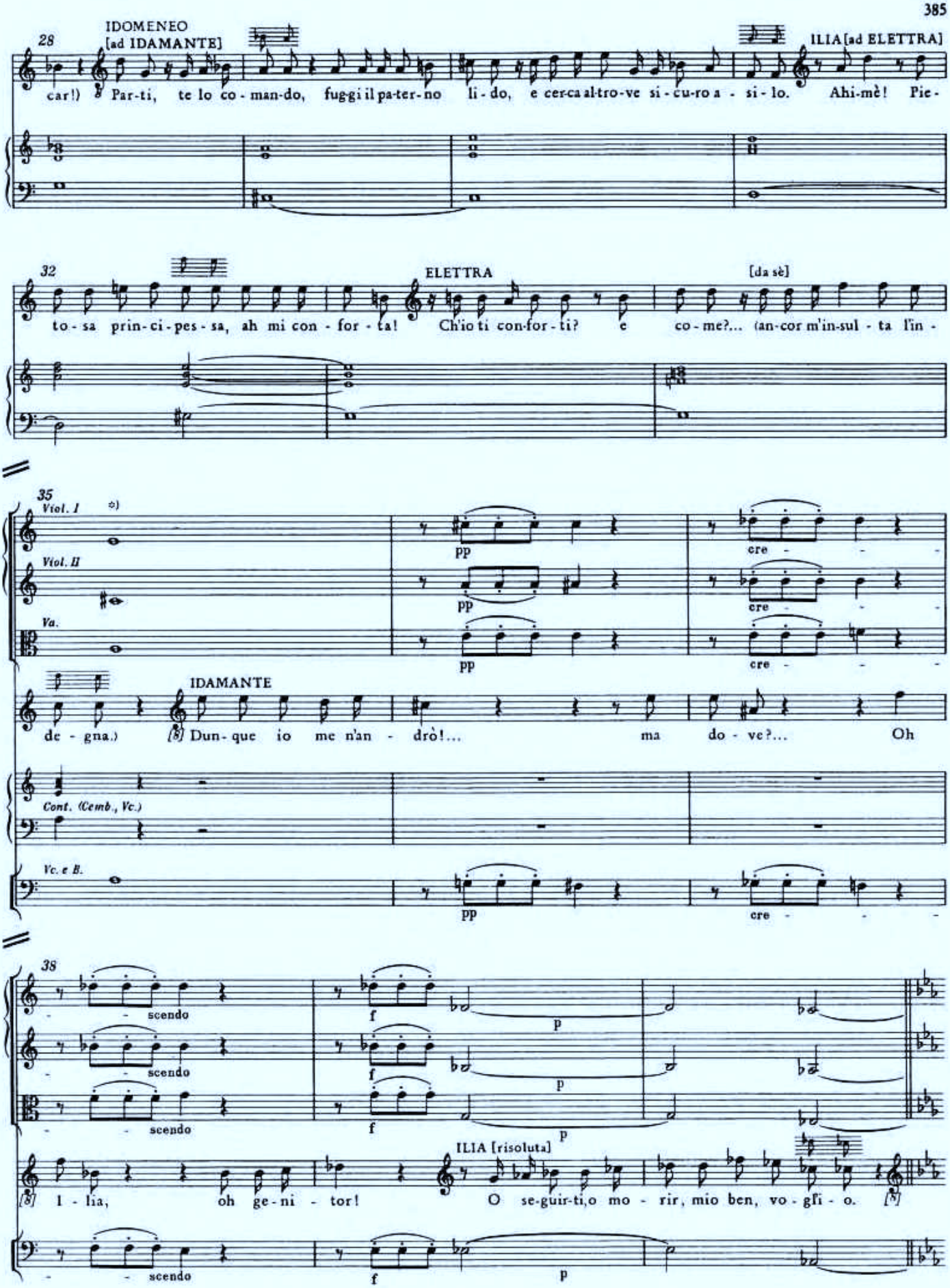
Scena III

[IDOMENEO, ELETTRA e detti.]

Recitativo



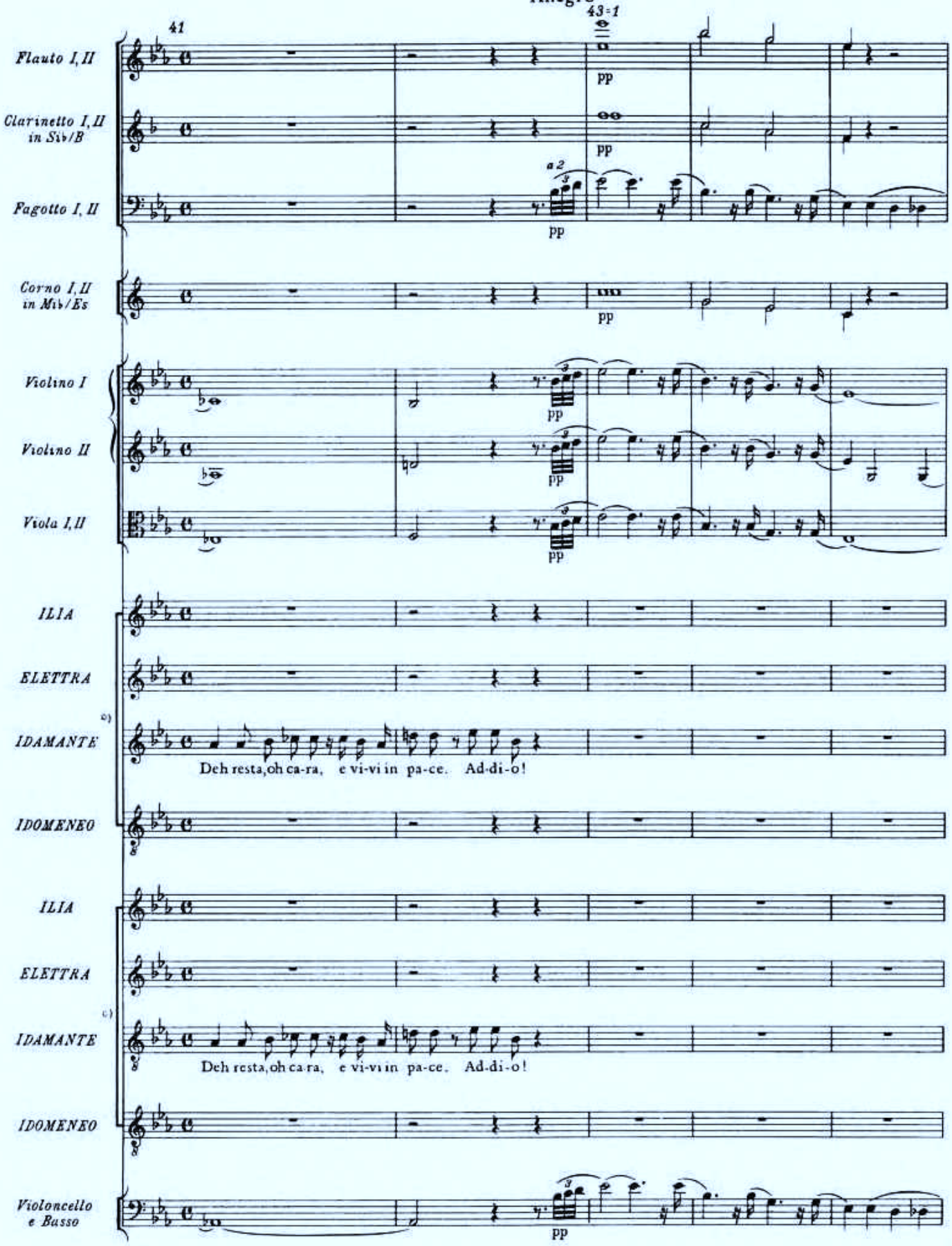

10
IDOMENEO
ELETTRA [da sè]
IDAMANTE
ILIA [da sè]
gra-zia. Par-la. (Che di - rà?) In che t'of-fe - si ma - i? per-chè mi fug-gi?... m'o-di, e a-bor-ri-sci? (Io
14
ELETTRA [da sè]
IDOMENEO
tre-mo.) (Io te'l di-re - i.) Fi-glio: con-tro di me Net-tu-no i-ra - to ge-lom-mi il cor, og-ni tua te - ne -
18
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
ILIA [da sè]
IDAMANTE
rar - ti sen - za ri-brez-zo, or - ror non pos - so. (Oh Di - o!) For - se per col - pa mia Net-tun sde -
24
IDOMENEO
ELETTRA [da sè]
gnos-si?– ma la col - pa qual è? Ah pla-car - lo po - tes - si sen - za di te! (Ah po - tes-si i tor-ti mie-i or ven-di-



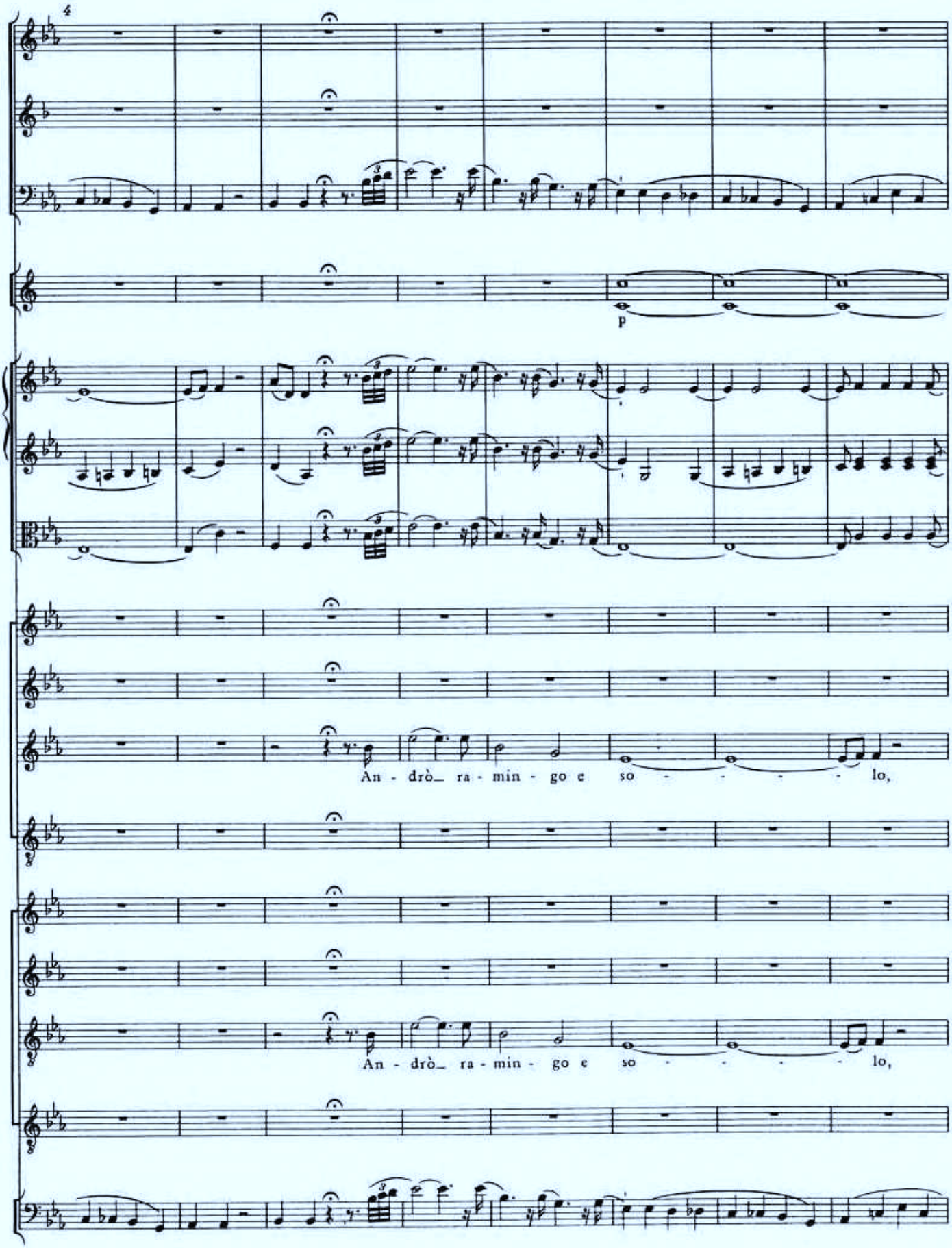
*) Vgl. Vorwort (V/c/2).

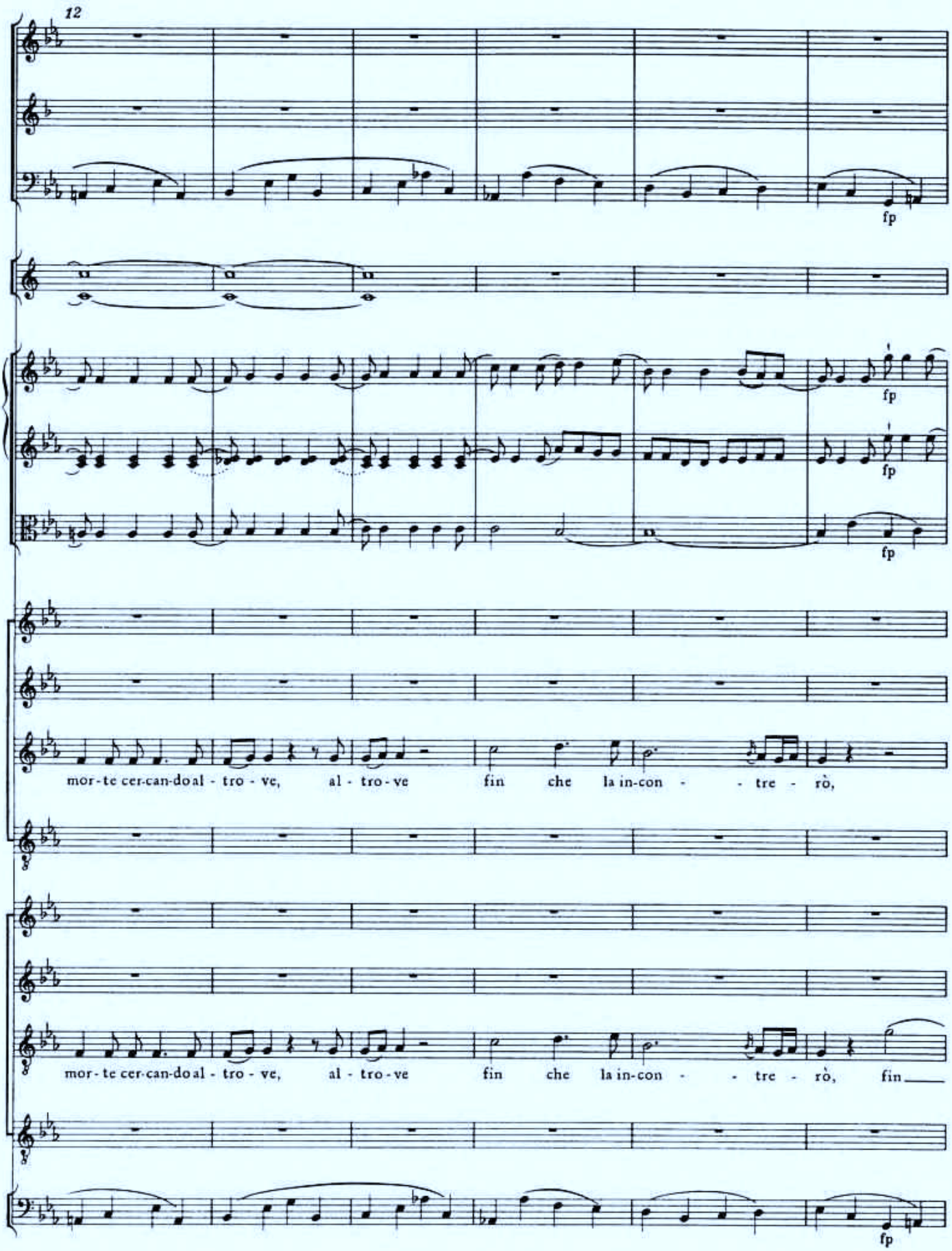
Nº 21 Quartetto

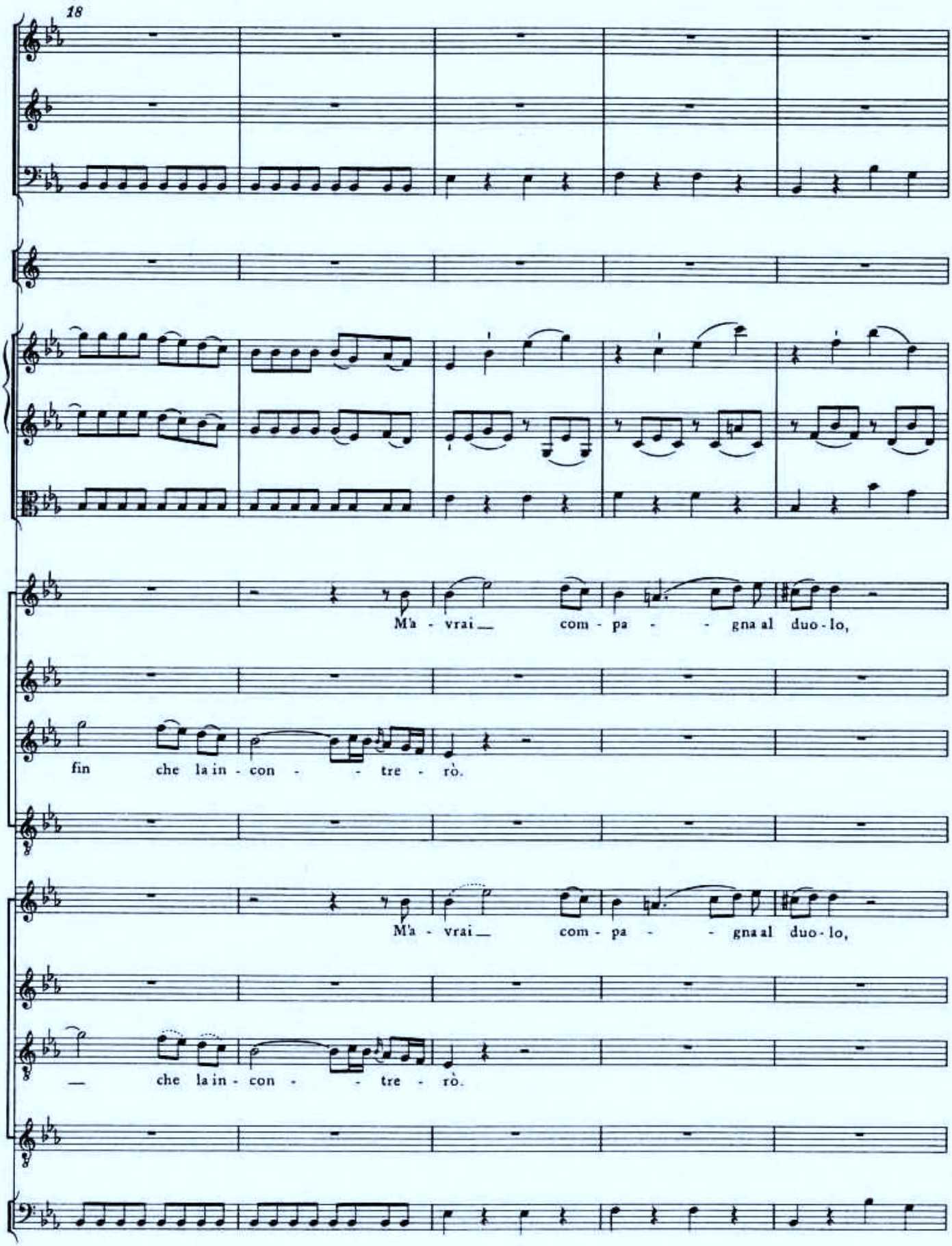
Allegro
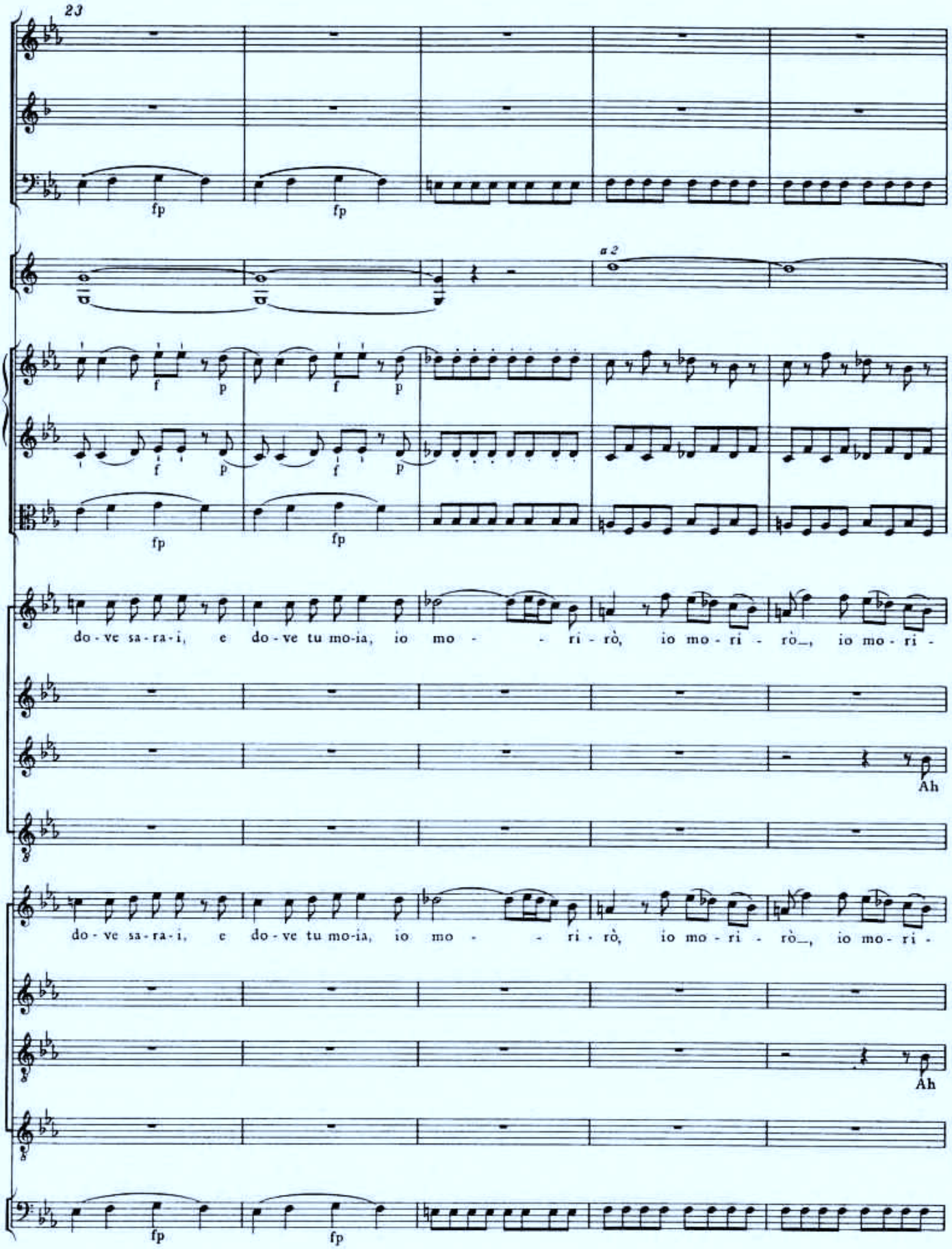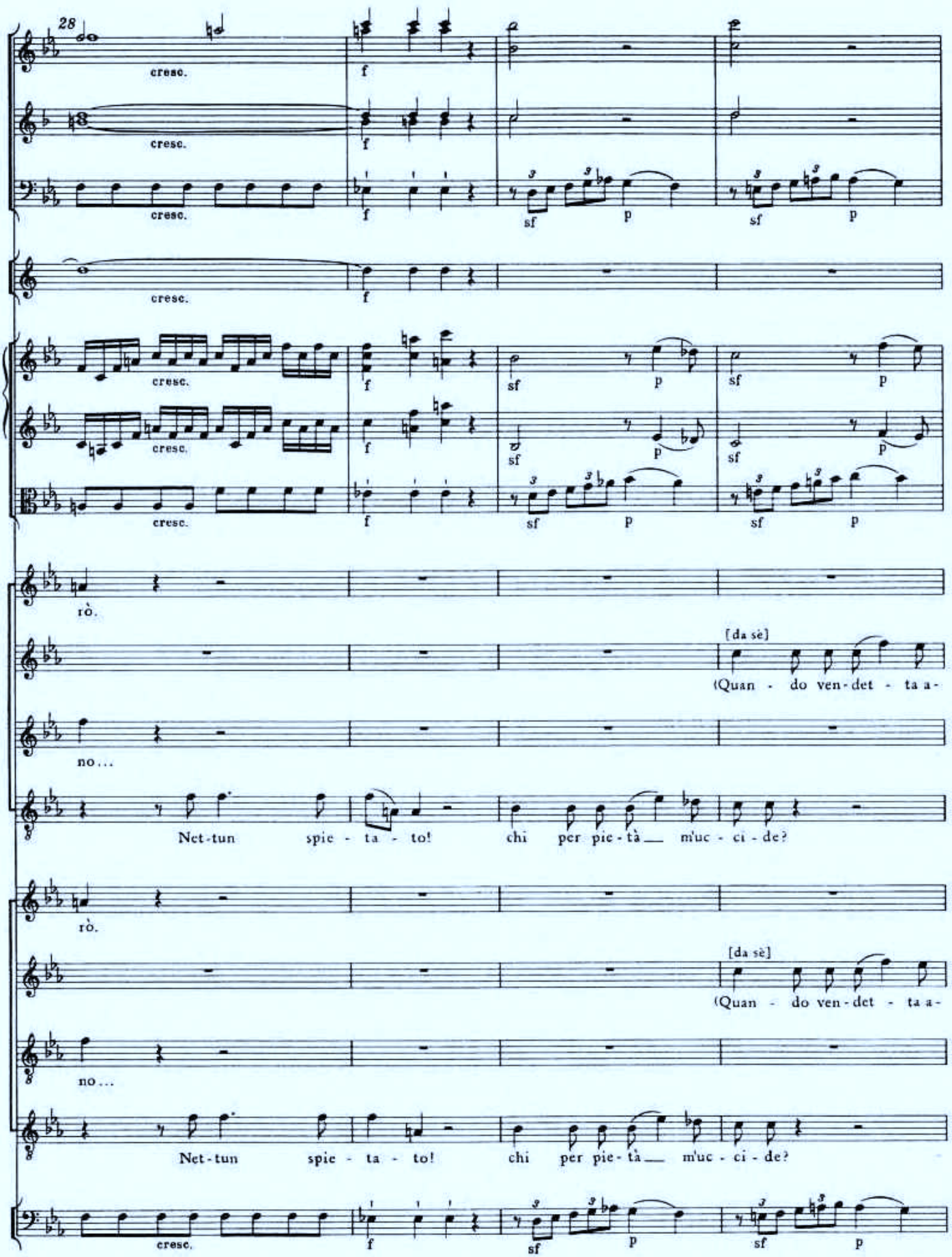


*) Vgl. Vorwort (III/a).
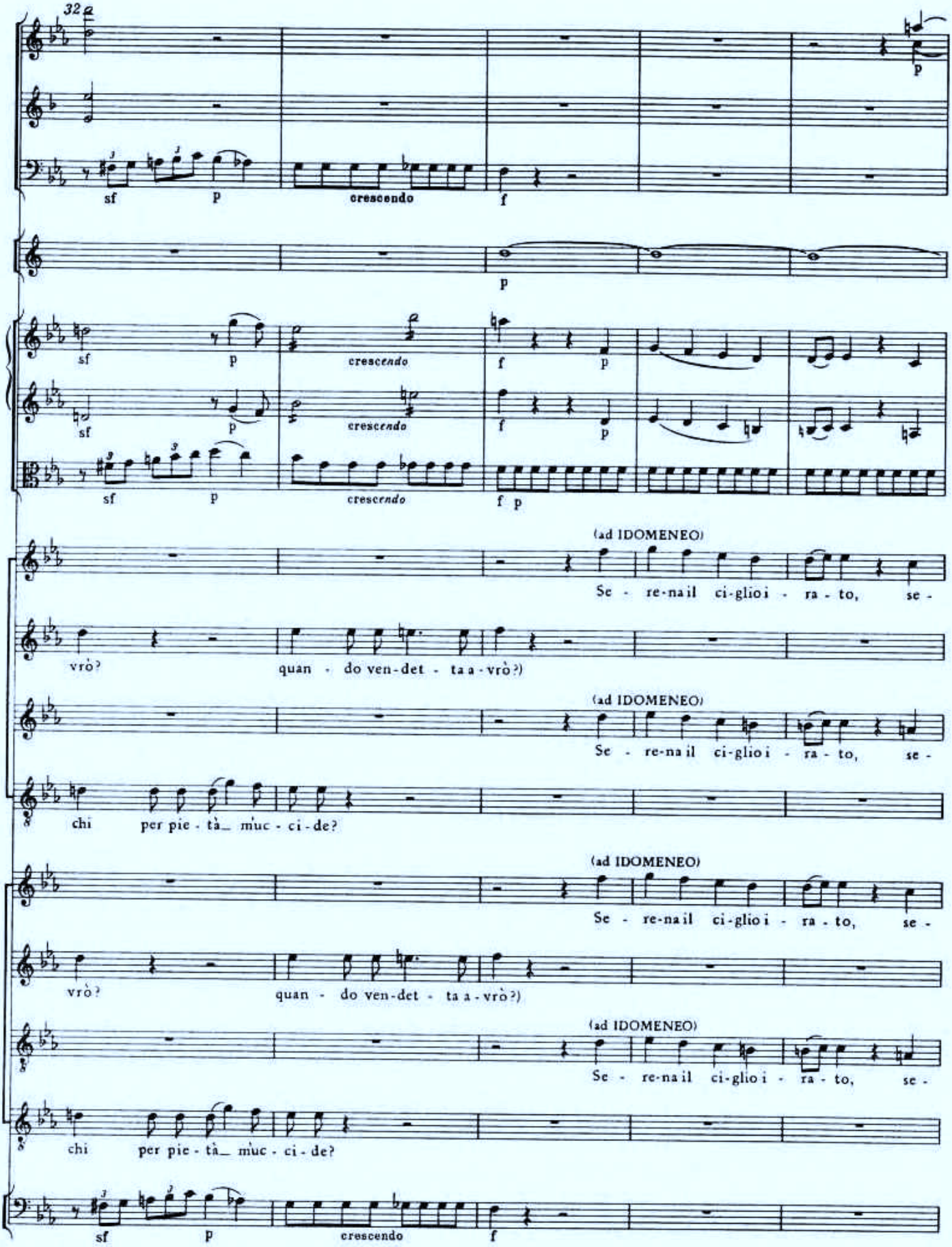

4
p
An - drò_ ra - min - go e so - - - - - lo,
An - drò_ ra - min - go e so - - - - - lo,

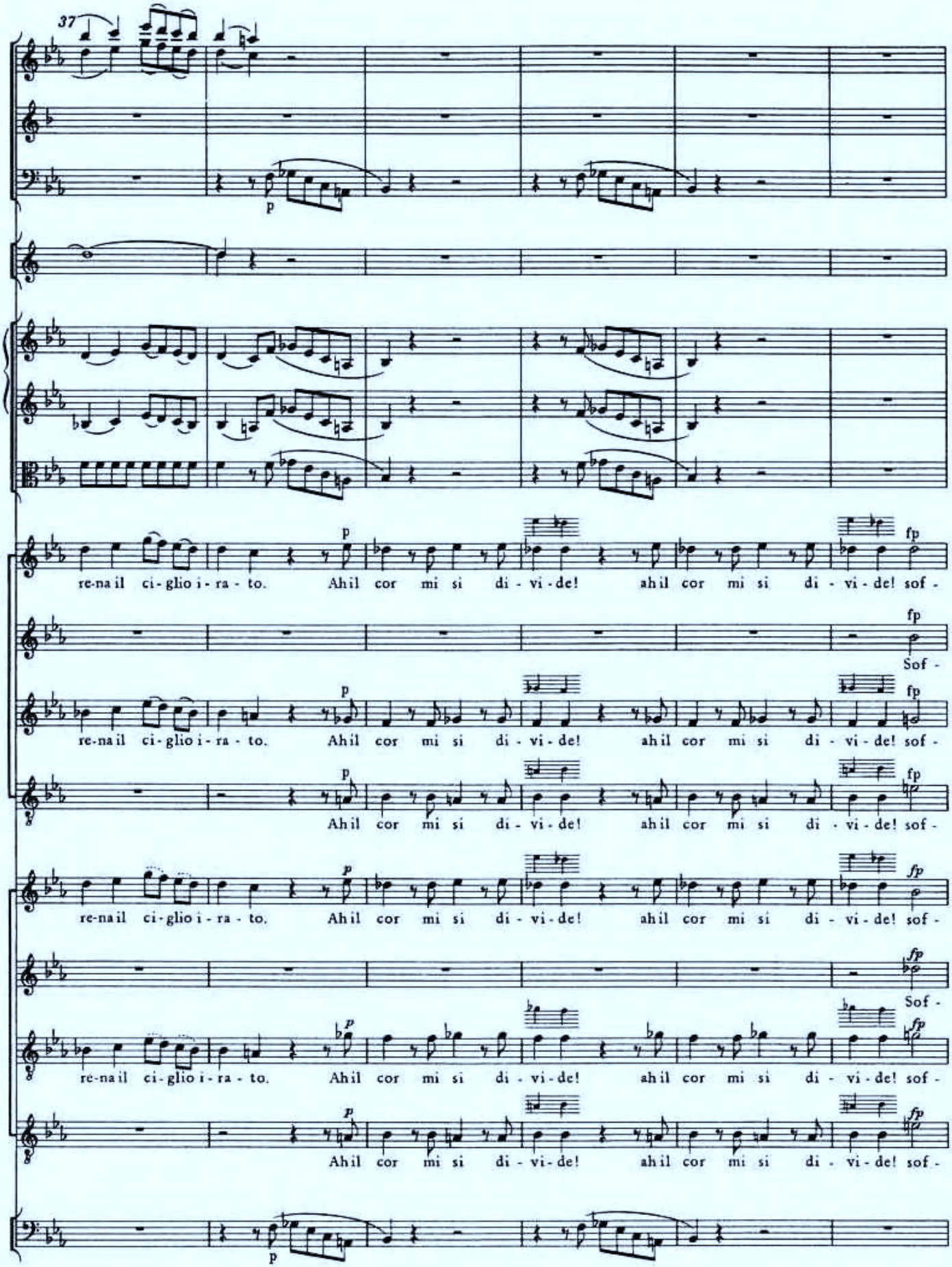

12
fp
fp
fp
fp
mor - te cer-can-do al - tro - ve, al - tro - ve fin che la in-con - - tre - rò,
mor - te cer-can-do al - tro - ve, al - tro - ve fin che la in-con - - tre - rò, fin
fp
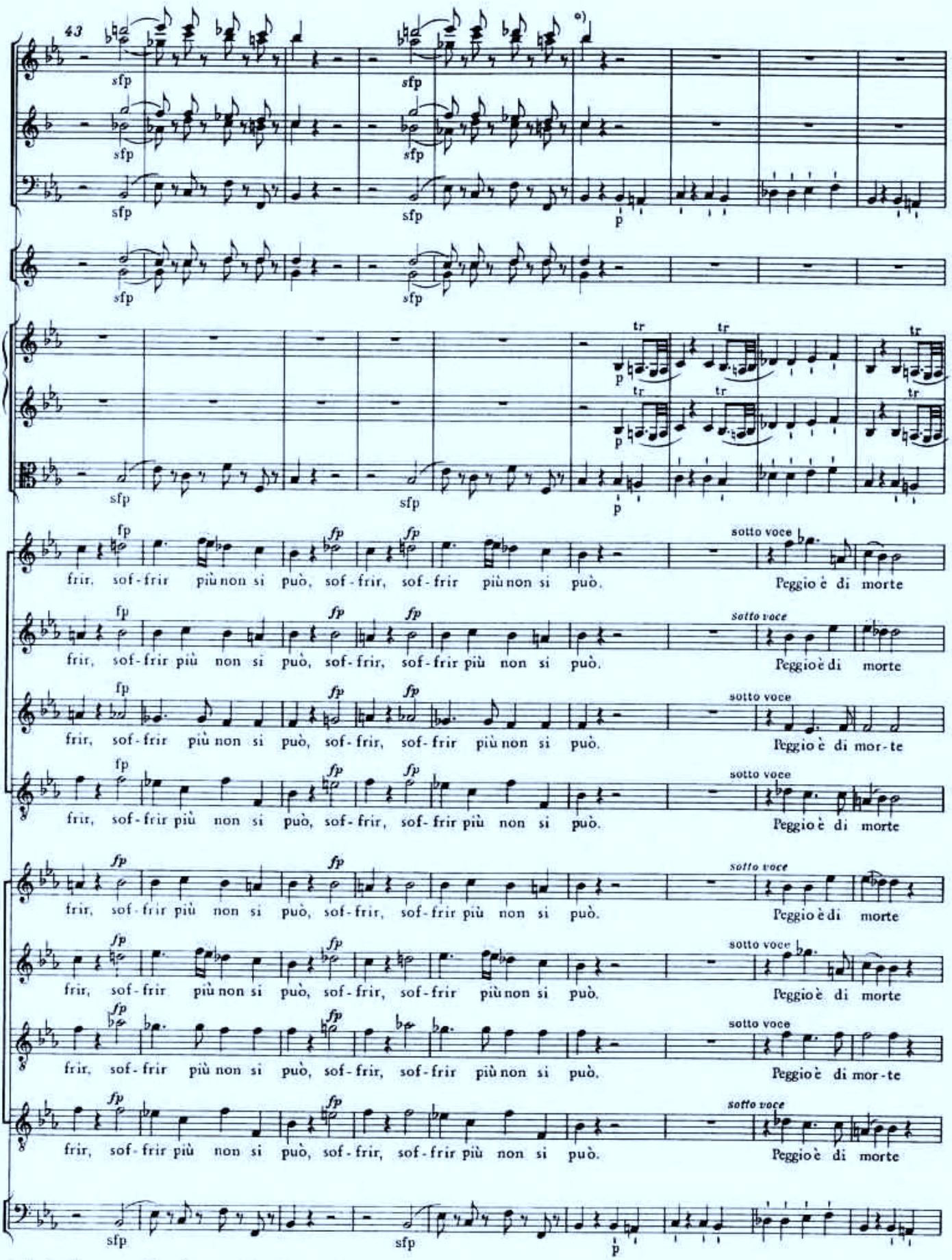

18
M'a - vrai_ com - pa - - gna al duo - lo,
fin che la in - con - - tre - rò.
M'a - vrai_ com - pa - - gna al duo - lo,
_ che la in - con - - tre - rò.


23
fp
fp
a 2
f
p
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
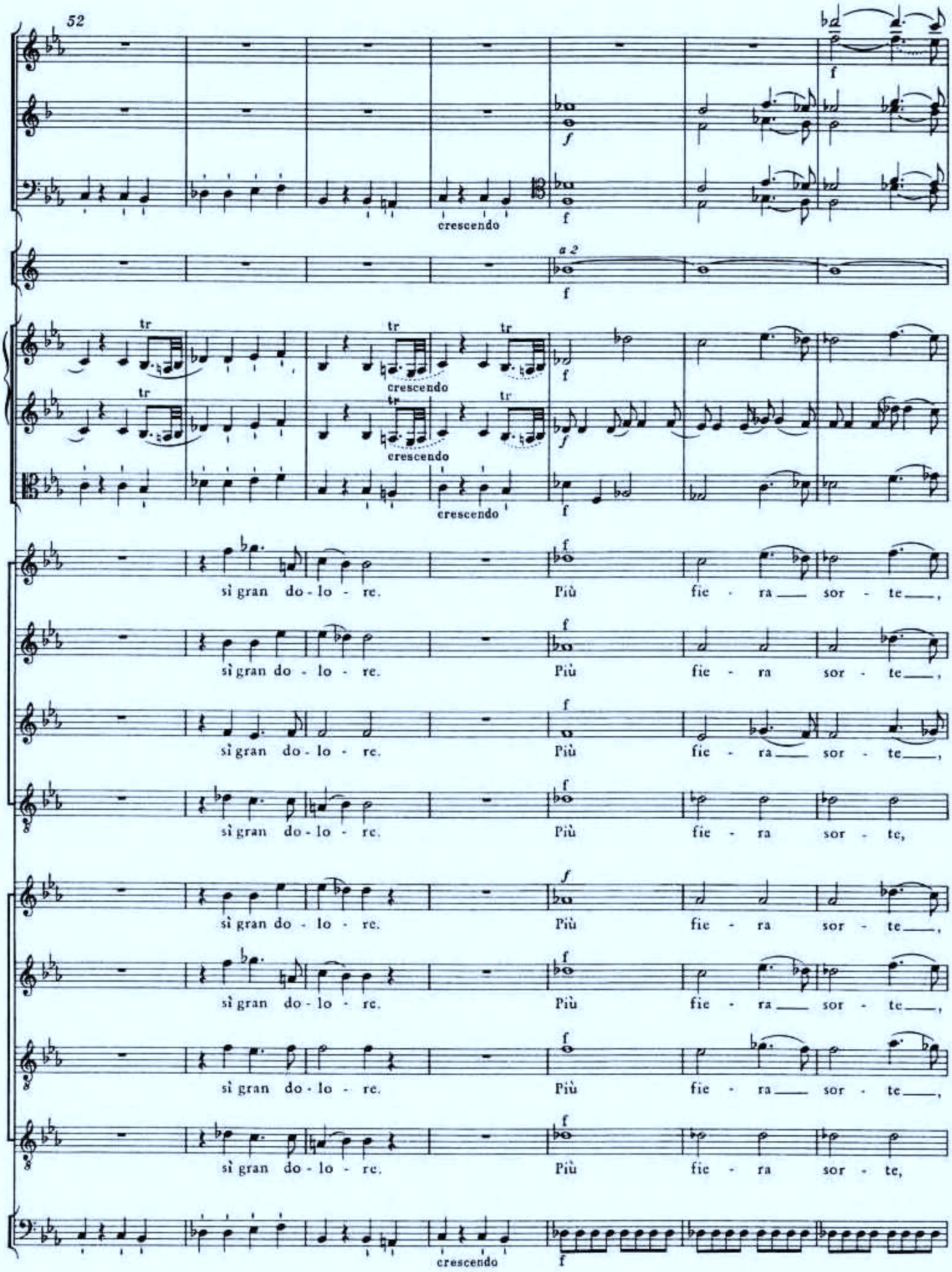

28
cresc.
f
sf
p
rò.
no...
[da sè]
(Quan - do ven-det - ta a-
Net-tun spie - ta - to! chi per pie-tà m'uc - ci - de?
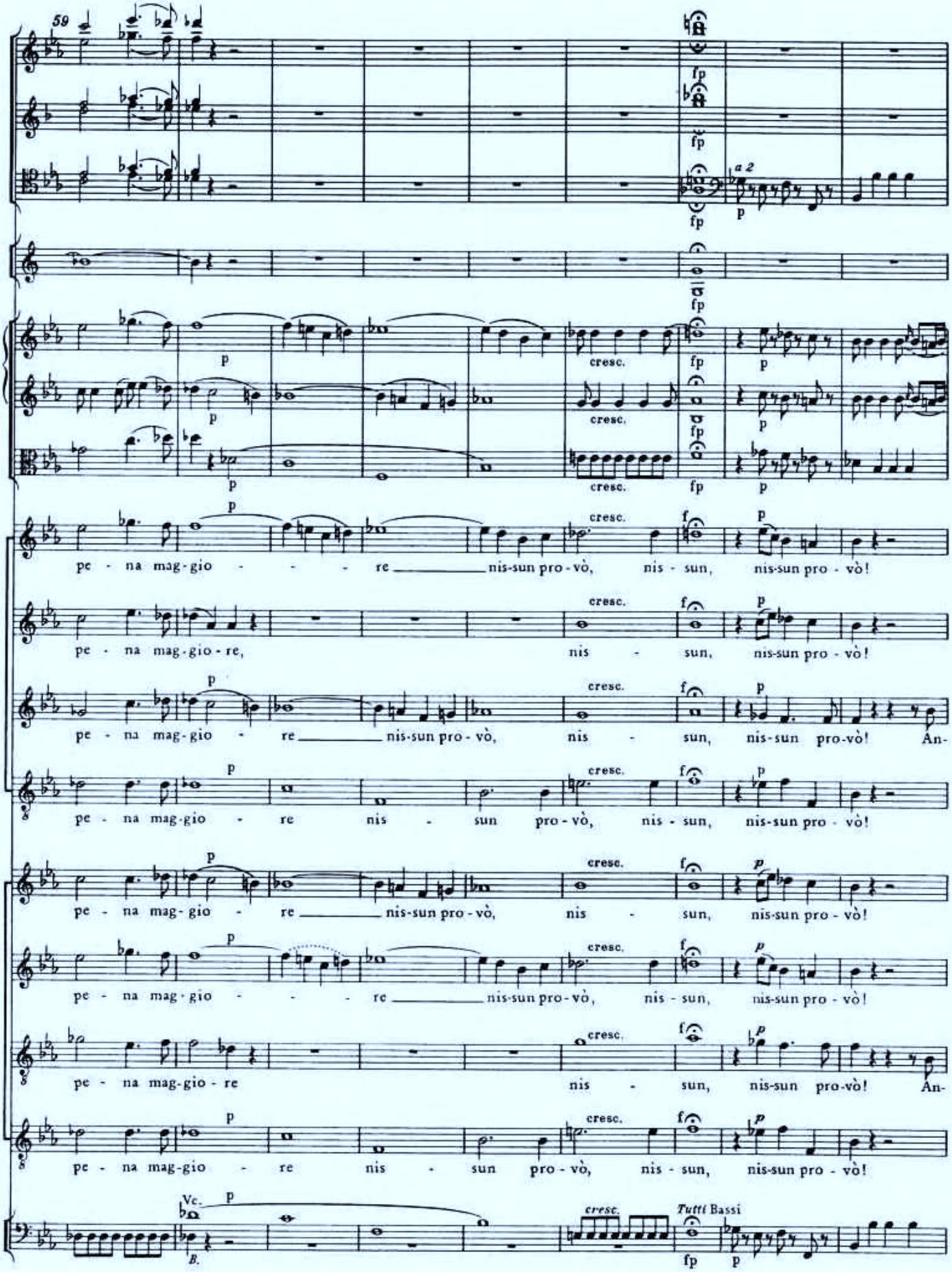

32
sf p crescendo f
p
sf p crescendo f p
sf p crescendo f p
sf p crescendo f p
(ad IDOMENEO)
Se - re-na il ci-glio i - ra - to, se -
vrò?
quan - do ven-det - ta a - vrò?)
(ad IDOMENEO)
Se - re-na il ci-glio i - ra - to, se -
chi per pie - tà_ mi uc - ci - de?
(ad IDOMENEO)
Se - re-na il ci-glio i - ra - 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_ mi uc - ci - de?
sf p crescendo f

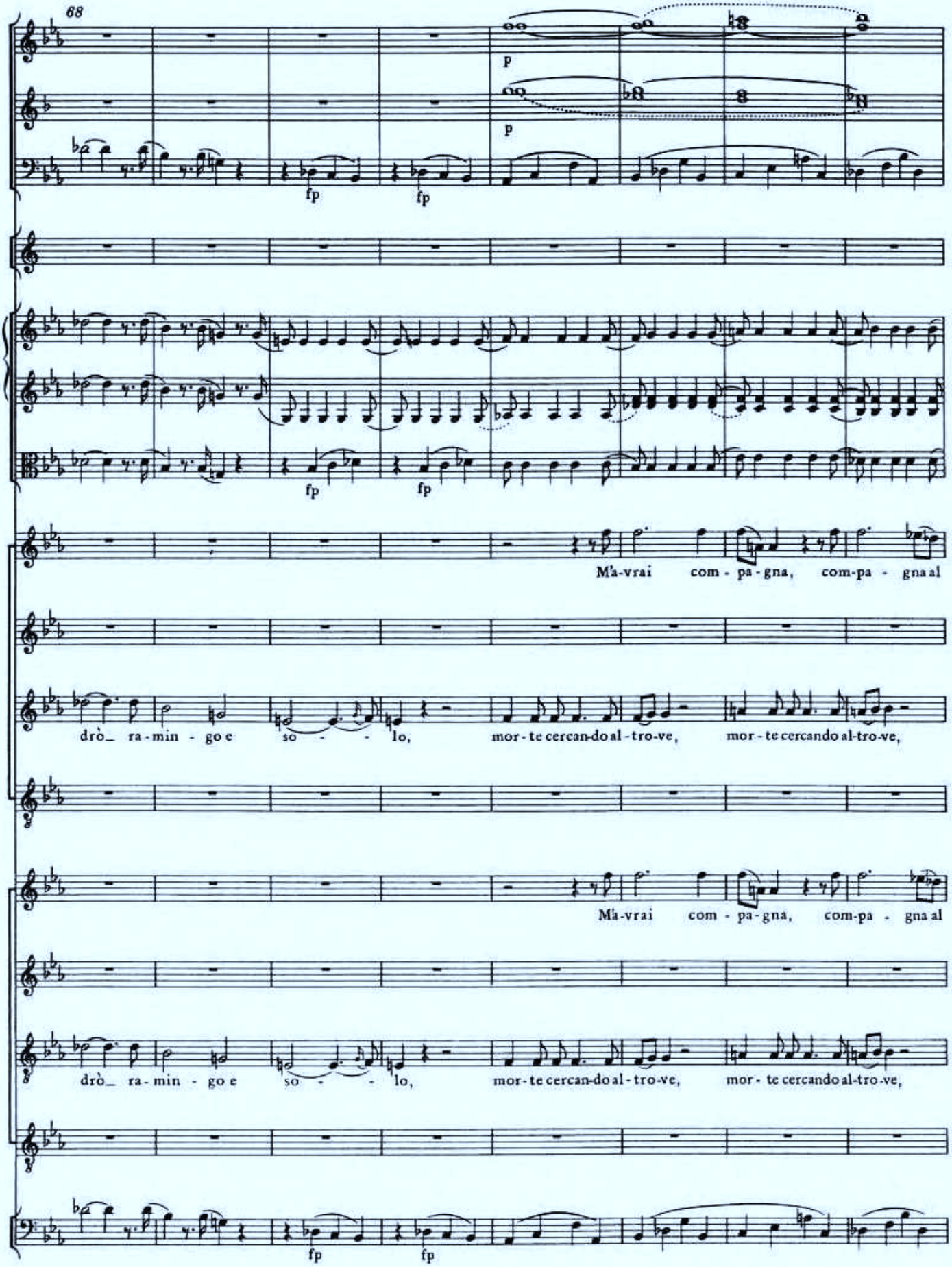

37
p
re-na il ci-glio i-ra-to. Ah il cor mi si di-vi-de! ah il cor mi si di-vi-de! sof-
fp
Sof-
re-na il ci-glio i-ra-to. Ah il cor mi si di-vi-de! ah il cor mi si di-vi-de! sof-
Ah il cor mi si di-vi-de! ah il cor mi si di-vi-de! sof-
re-na il ci-glio i-ra-to. Ah il cor mi si di-vi-de! ah il cor mi si di-vi-de! sof-
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-

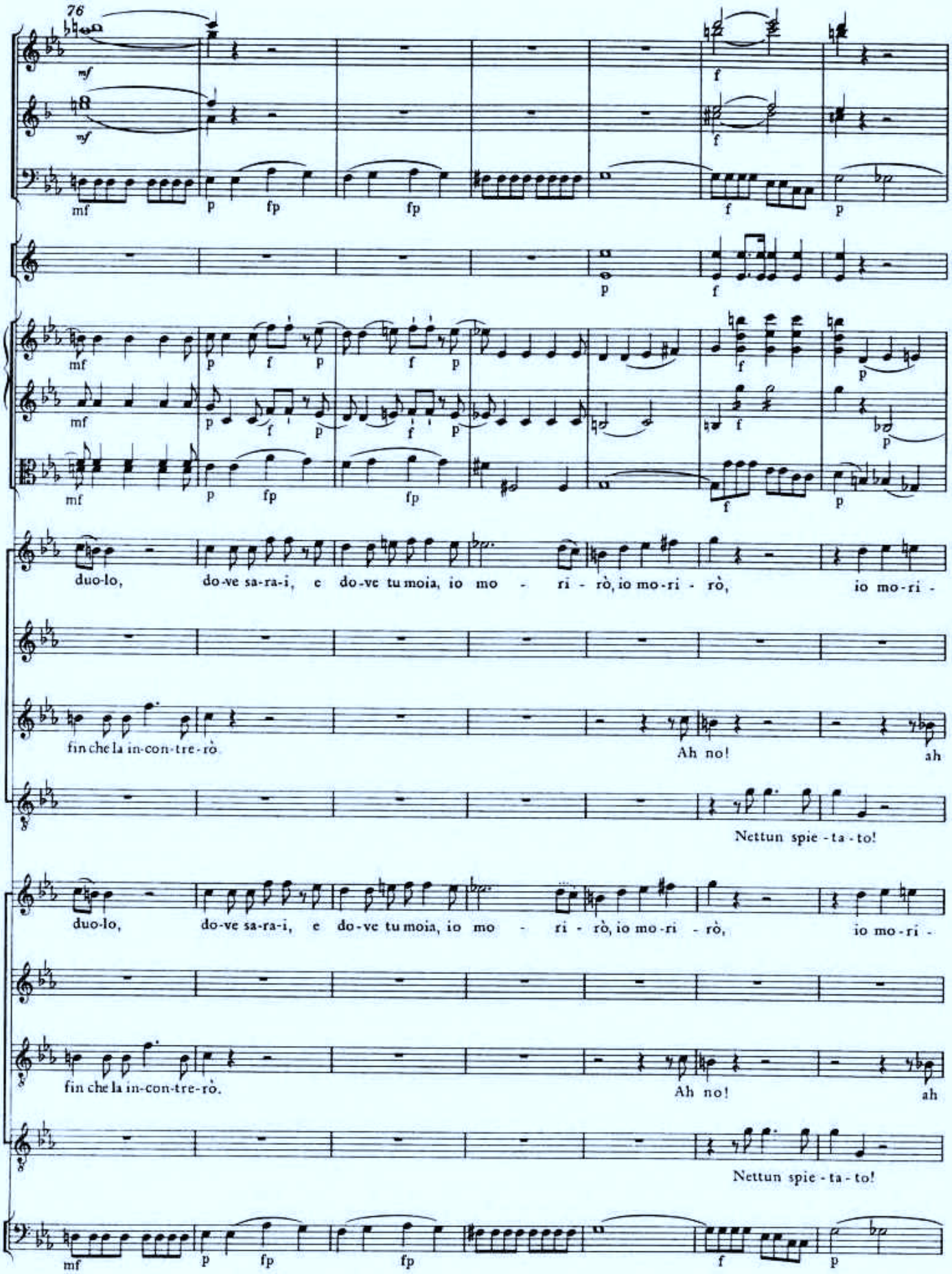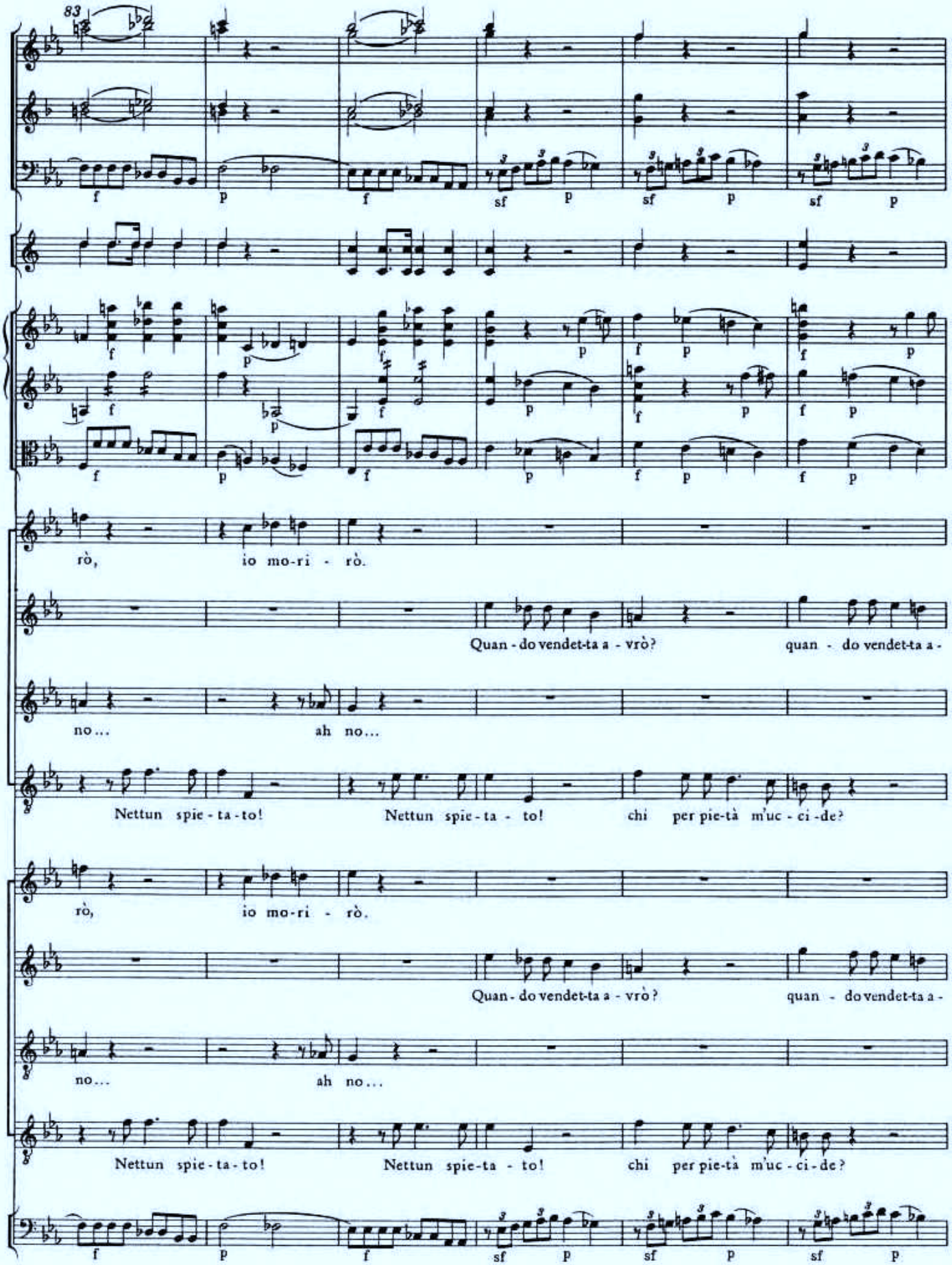


*) Zu Streichungen und Korrekturen in den Takten 48 ff. und 122 ff. vgl. Krit. Bericht.
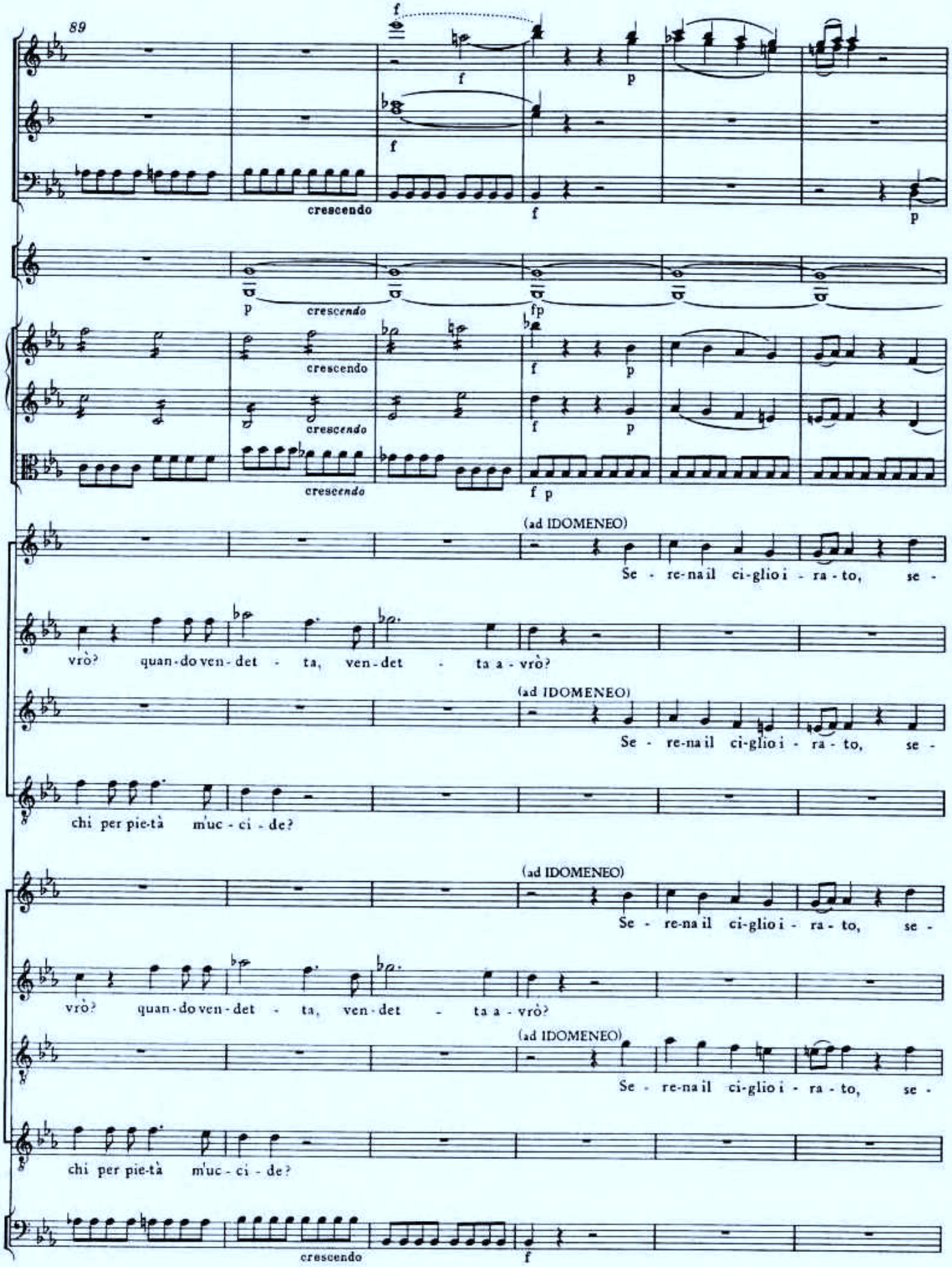

52
crescendo
a 2
tr
sì gran do - lo - re. Più fie - ra sor - te,
sì gran do - lo - re. Più fie - ra sor - te,
sì gran do - lo - re. Più fie - ra sor - te,
sì gran do - lo - re. Più fie - ra sor - te,
sì gran do - lo - re. Più fie - ra sor - te,
sì gran do - lo - re. Più fie - ra sor - te,
sì gran do - lo - re. Più fie - ra sor - te,
sì gran do - lo - re. Più fie - ra sor - te,

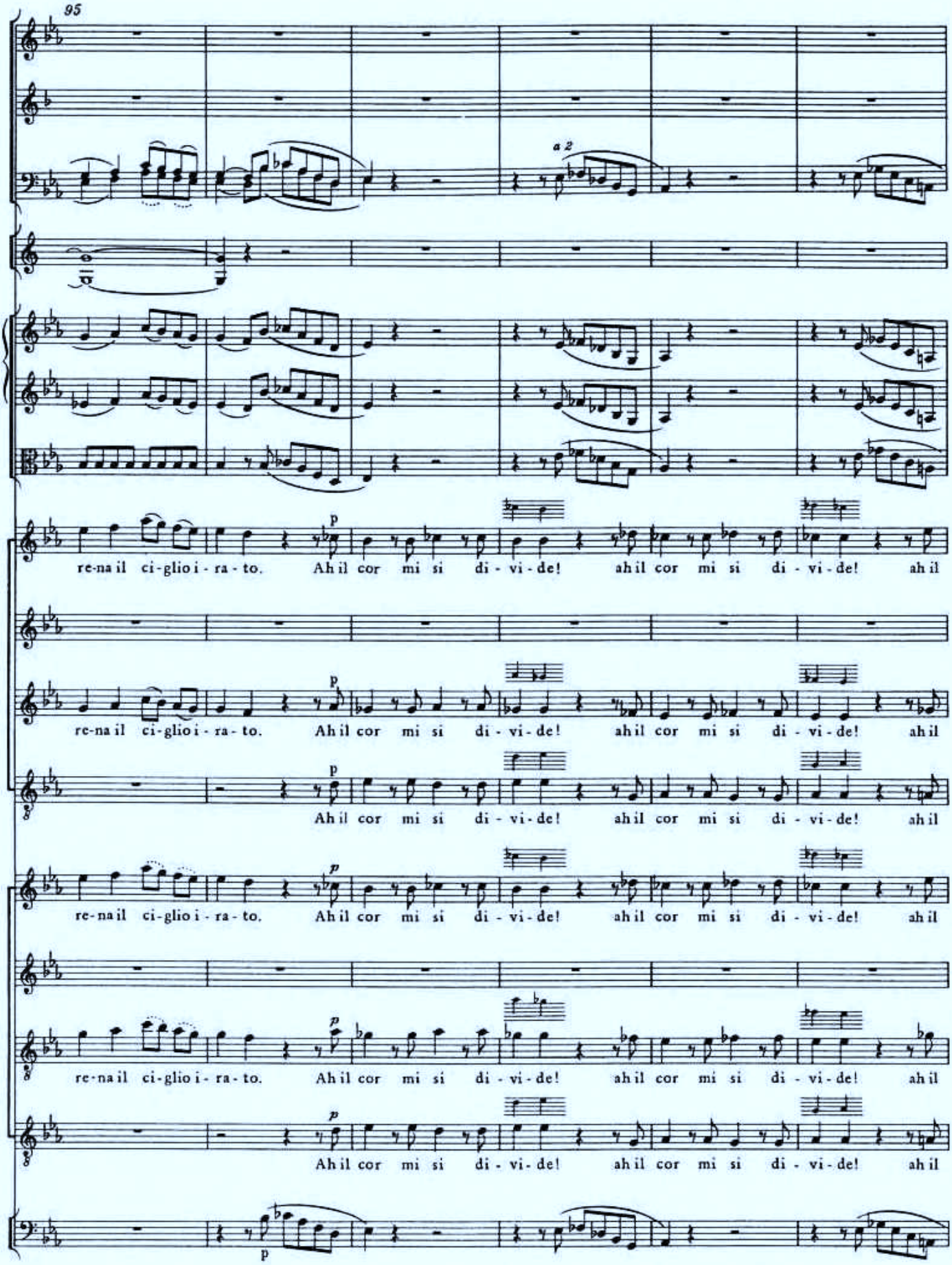

59
a 2
pe - na mag - gio - - - re nis-sun pro - vò, nis - sun, nis-sun pro - vò!
pe - na mag - gio - re, nis - sun, nis-sun pro - vò!
pe - na mag - gio - re nis-sun pro - vò, nis - sun, nis-sun pro-vò! An-
pe - na mag - gio - re nis - sun pro - vò, nis - sun, nis-sun pro - vò!
pe - na mag - gio - re nis-sun pro - vò, nis - sun, nis-sun pro - vò!
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! An-
pe - na mag - gio - re nis - sun pro - vò, nis - sun, nis-sun pro - vò!
Vc.
B.
Tutti Bassi
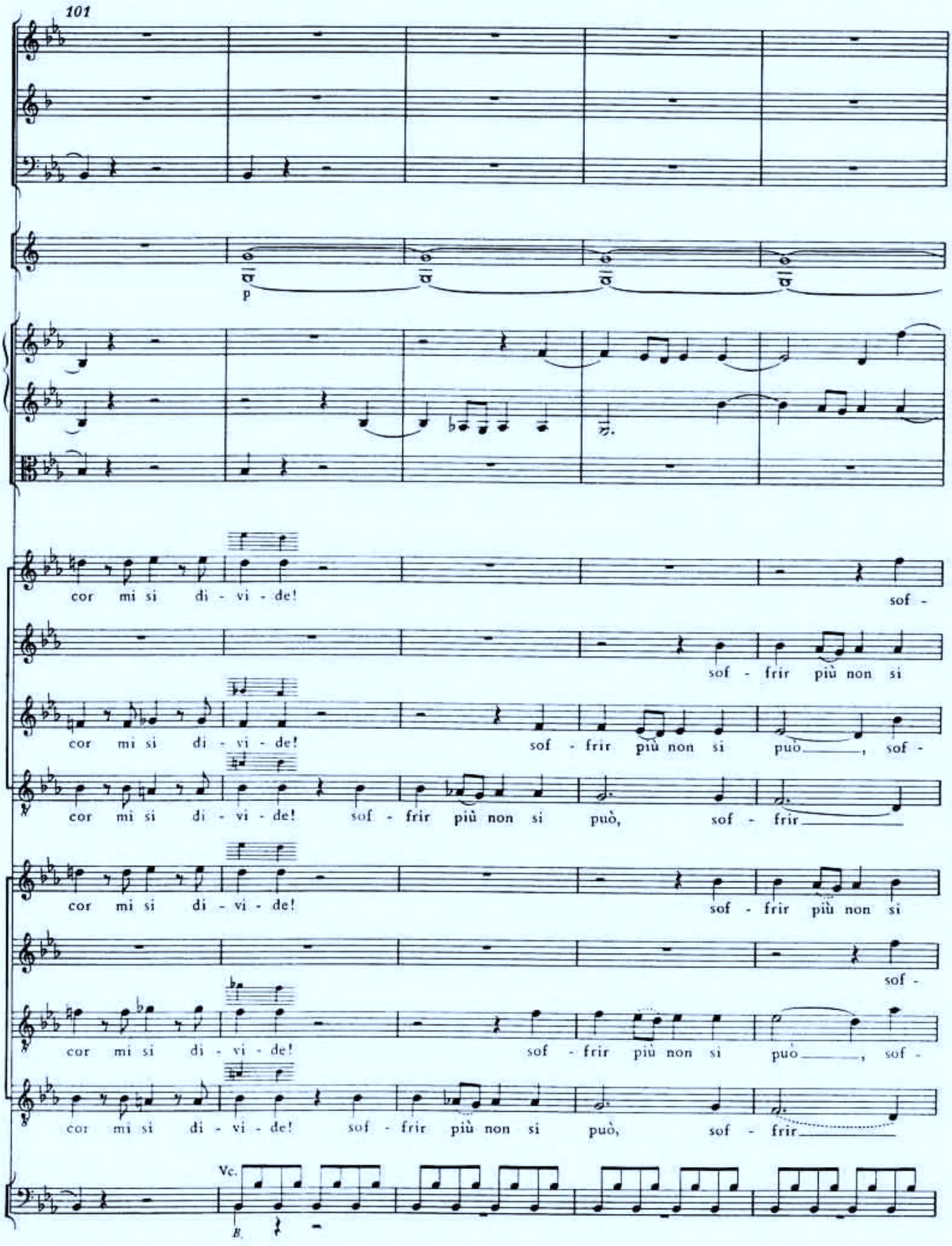

68
p
p
fp
fp
fp
fp
M'a-vrai com - pa-gna, com-pa - gna al
drò_ ra-min - go e so - - lo, mor-te cercan-do al-tro-ve, mor-te cercando al-tro-ve,
M'a-vrai com - pa-gna, com-pa - gna al
drò_ ra-min - go e so - - lo, mor-te cercan-do al-tro-ve, mor-te cercando al-tro-ve,
fp
fp
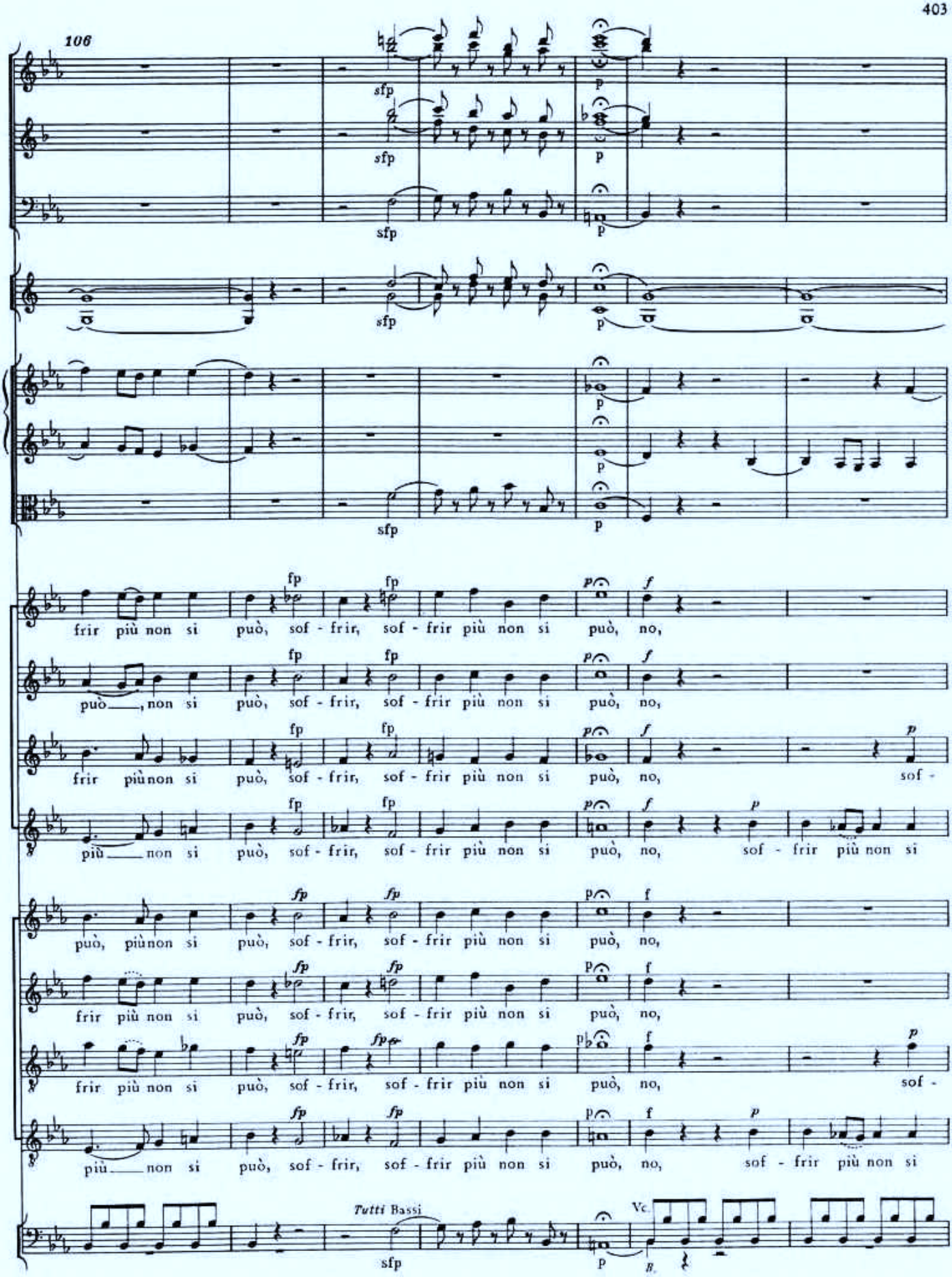

76
duo-lo, do-ve sa-ra-i, e do-ve tu moia, io mo - ri - rò, io mo-ri - rò, io mo-ri -
fin che la in-con-tre-rò.
Ah no!
ah
Nettun spie - ta - to!
duo-lo, do-ve sa-ra-i, e do-ve tu moia, io mo - ri - rò, io mo-ri - rò, io mo-ri -
fin che la in-con-tre-rò.
Ah no!
ah
Nettun spie - ta - to!
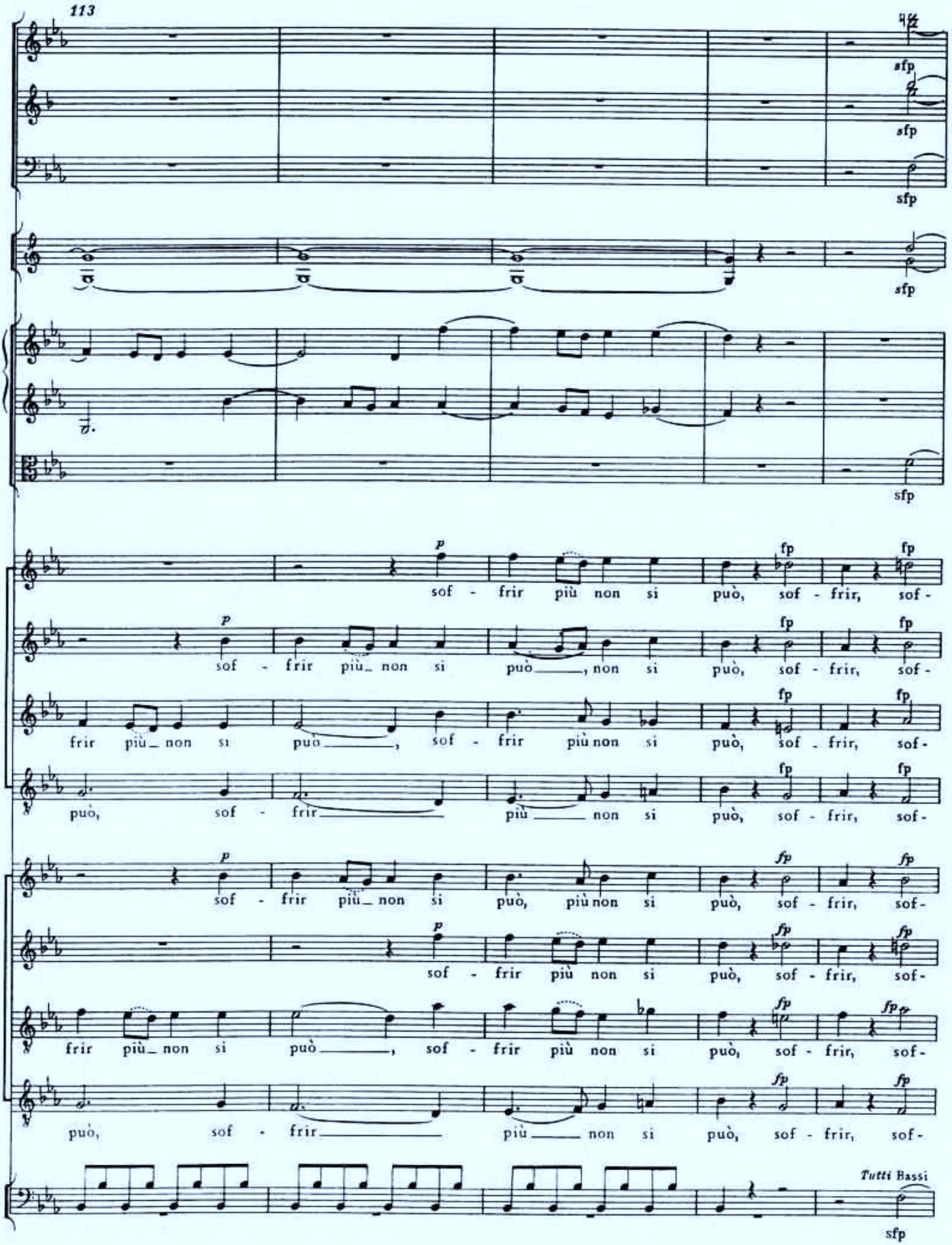

83
rò, io mo-ri - rò.
Quan - do vendet-ta a - vrò? quan - do vendet-ta a -
no... ah no...
Nettun spie - ta - to! Nettun spie - ta - to! chi per pie-tà m'uc - ci - de?
rò, io mo-ri - rò.
Quan - do vendet-ta a - vrò? quan - do vendet-ta a -
no... ah no...
Nettun spie - ta - to! Nettun spie - ta - to! chi per pie-tà m'uc - ci - de?

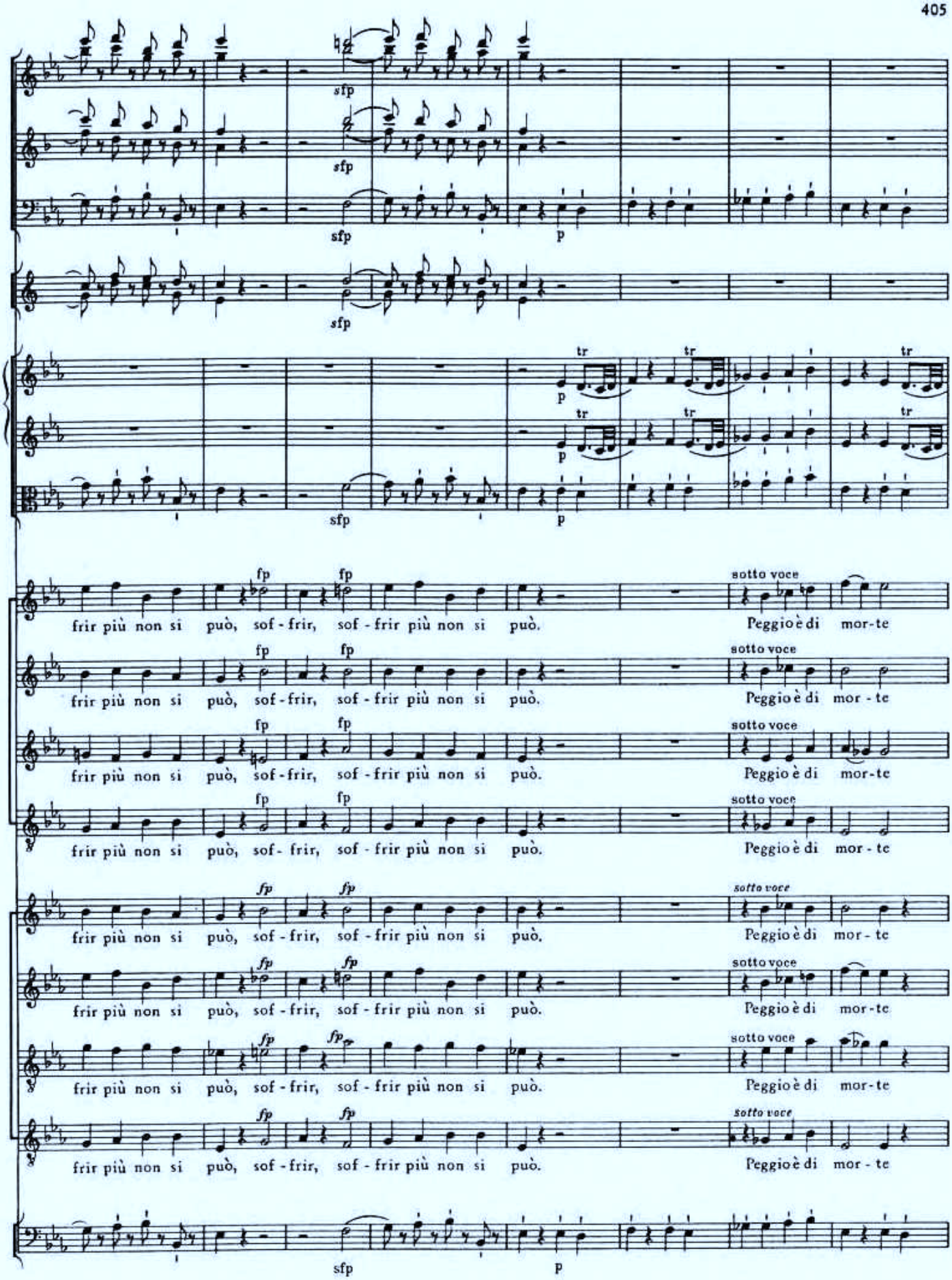

89
crescendo
(ad IDOMENEO)
Se - re-na il ci-glio i - ra - to, se -
vrò? quan-do ven-det - ta, ven-det - ta a - vrò?
chi per pie-tà m'uc - ci - de?

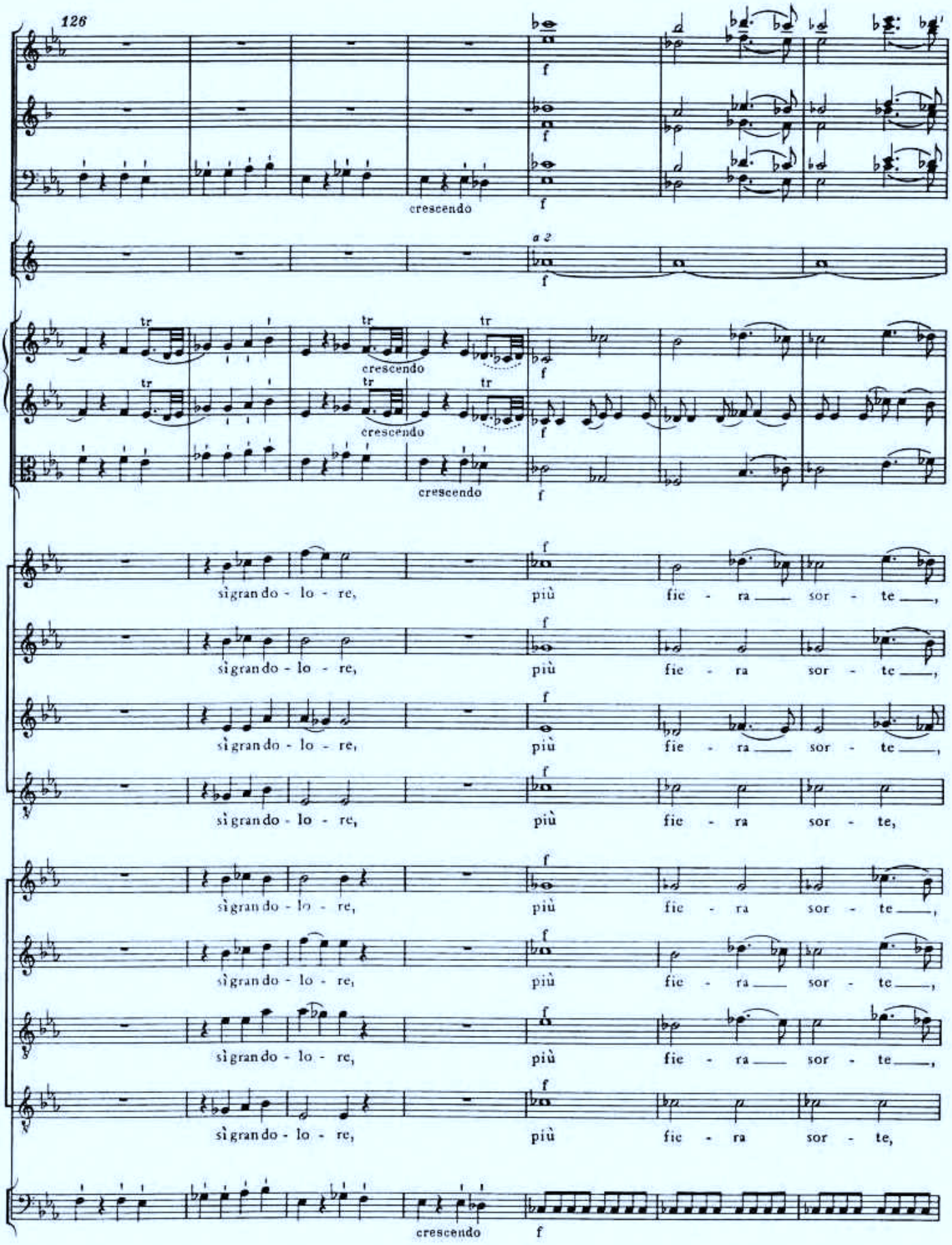

95
a 2
p
re-na il ci-glio i-ra-to. Ah il cor mi si di-vi-de! ah il cor mi si di-vi-de! ah il
re-na il ci-glio i-ra-to. Ah il cor mi si di-vi-de! ah il cor mi si di-vi-de! ah il
Ah il cor mi si di-vi-de! ah il cor mi si di-vi-de! ah il
re-na il ci-glio i-ra-to. Ah il cor mi si di-vi-de! ah il cor mi si 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
p
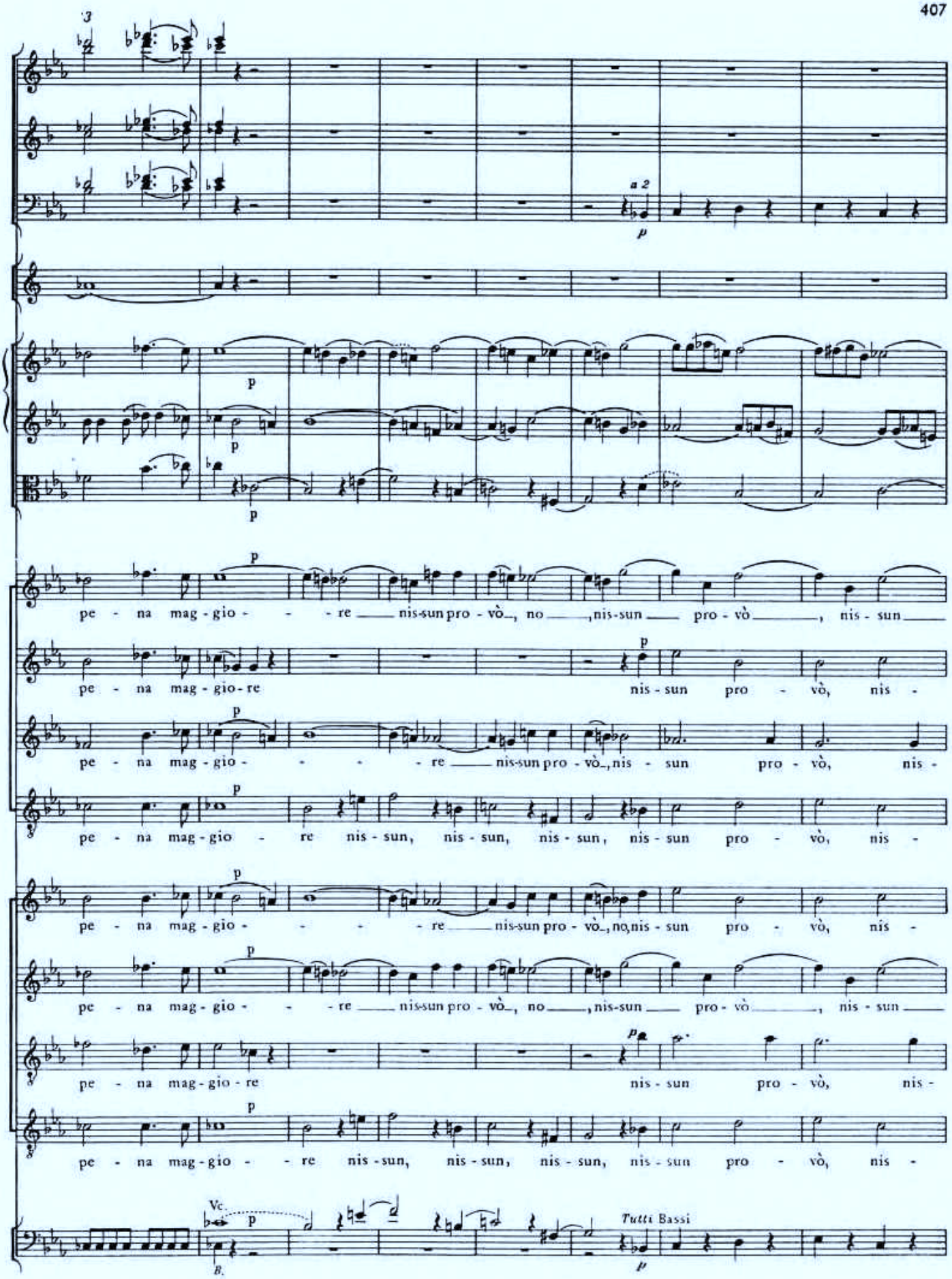

101
p
cor mi si di - vi - de!
sof -
sof - frir più non si
cor mi si di - vi - de!
sof - frir più non si può, sof -
cor mi si di - vi - de! sof - frir più non si può, sof - frir
cor mi si di - vi - de!
sof - frir più non si
sof -
cor mi si di - vi - de!
sof - frir più non si può, sof -
cor mi si di - vi - de! sof - frir più non si può, sof - frir
Vc.
B.
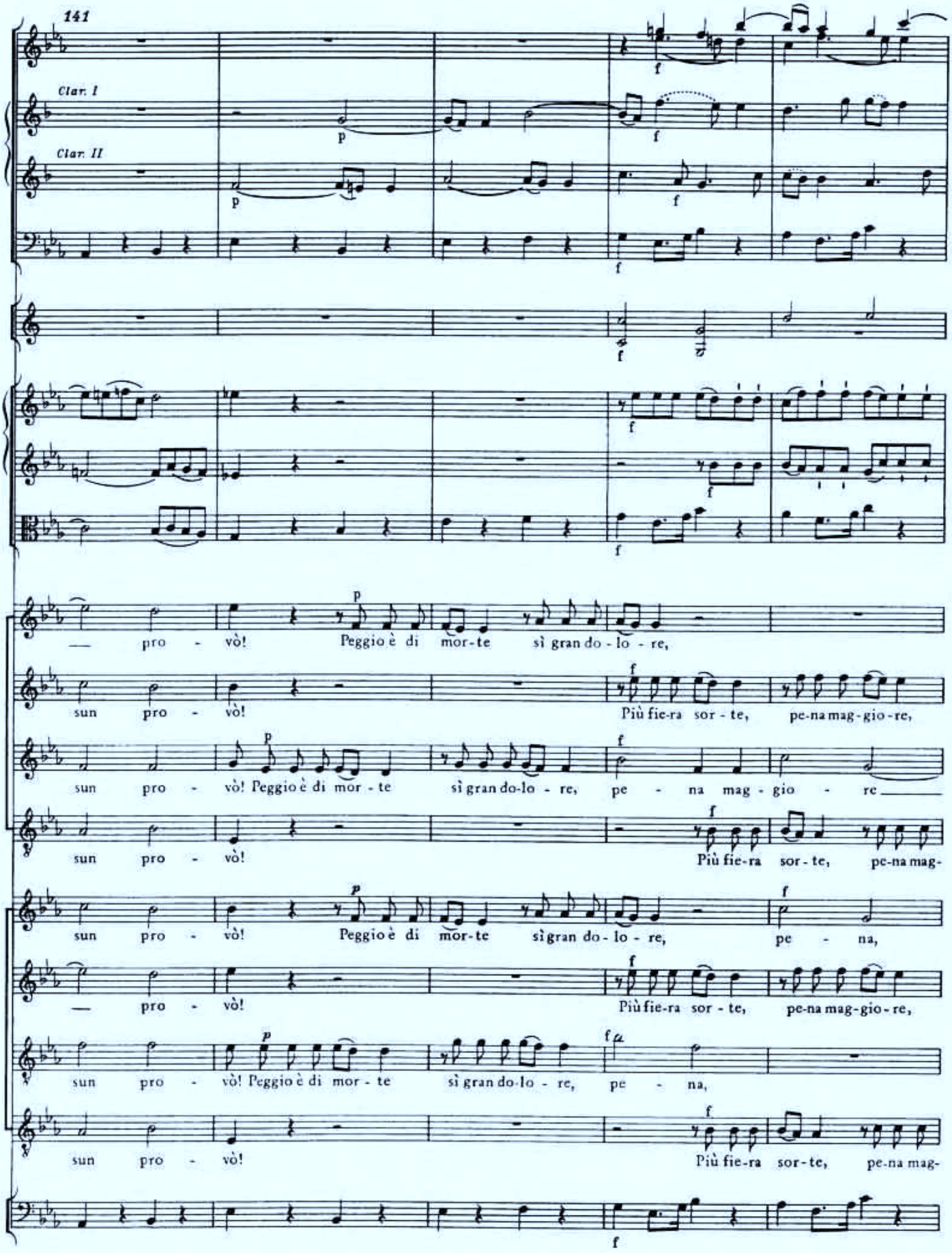

106
sfp
p
frir più non si può, sof - frir, sof - frir più non si può, no,
può ___ non si può, sof - frir, sof - frir più non si può, no,
frir più non si può, sof - frir, sof - frir più non si può, no, sof -
più ___ non si può, sof - frir, sof - frir più non si può, no, sof - frir più non si
può, più non si può, sof - frir, sof - frir più non si può, no,
frir più 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
Tutti Bassi
Vc.
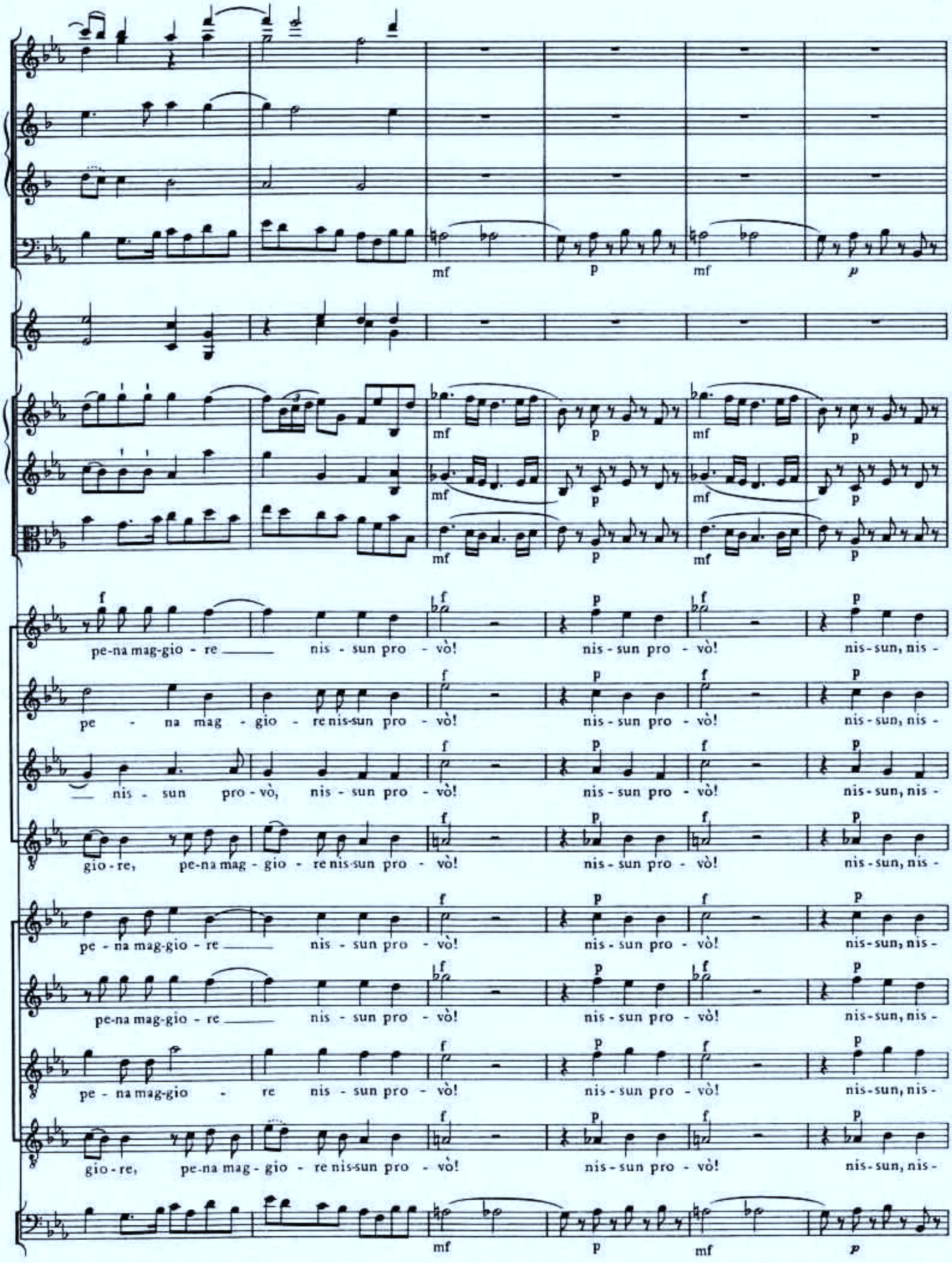

113
sfp
sfp
sfp
sfp
p
sof - frir più non si può, sof - frir, sof -
p
sof - frir più non si può, non si può, sof - frir, sof -
frir più non si può, sof - frir più non si può, sof - frir, sof -
può, sof - frir più non si può, sof - frir, sof -
p
sof - frir più non si può, più non si può, sof - frir, sof -
p
sof - frir più 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 -
Tutti Bassi
sfp

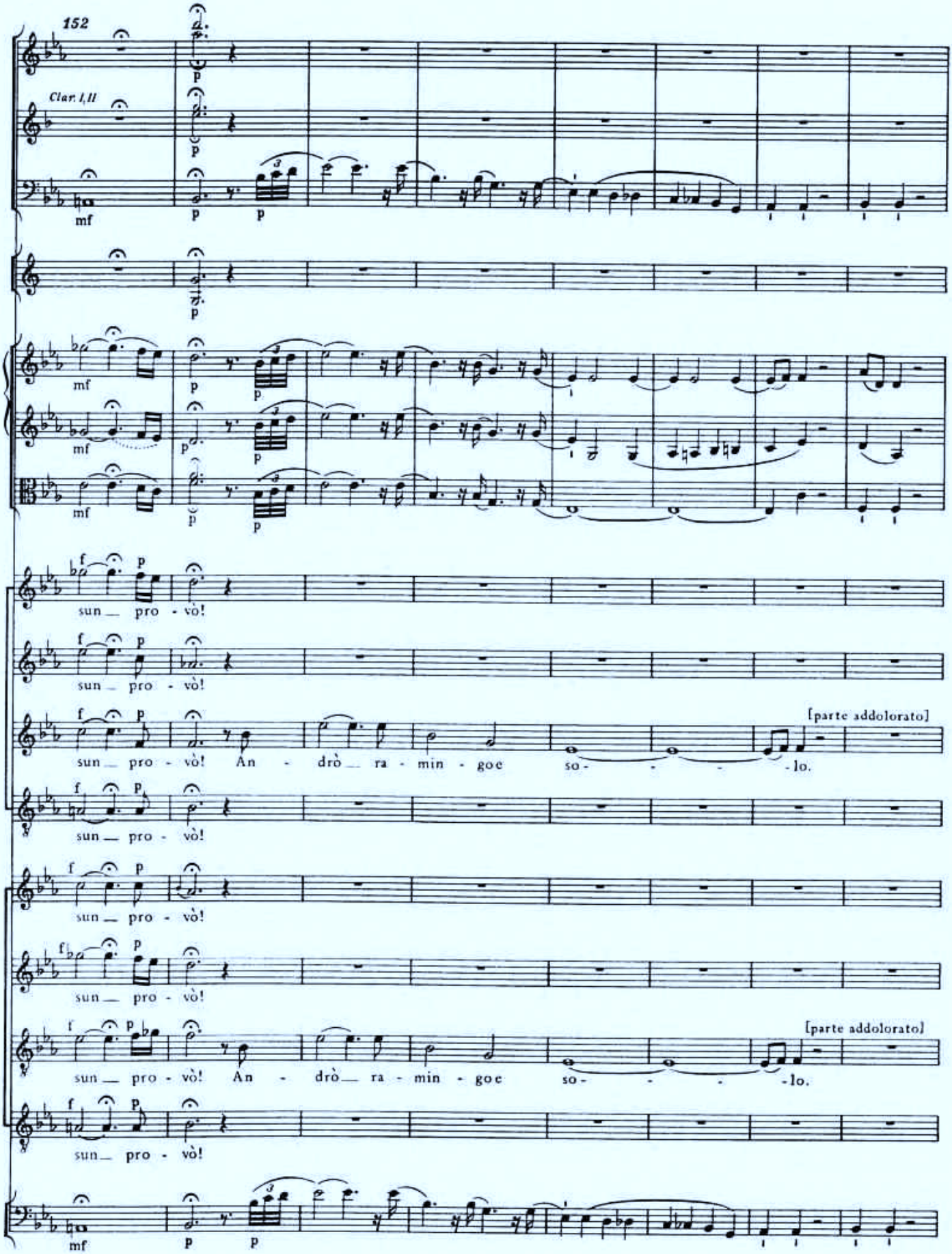

sfp
p
tr
fp
sotto voce
frir più non si può, sof - frir, sof - frir più non si può.
Peggio è di mor - te
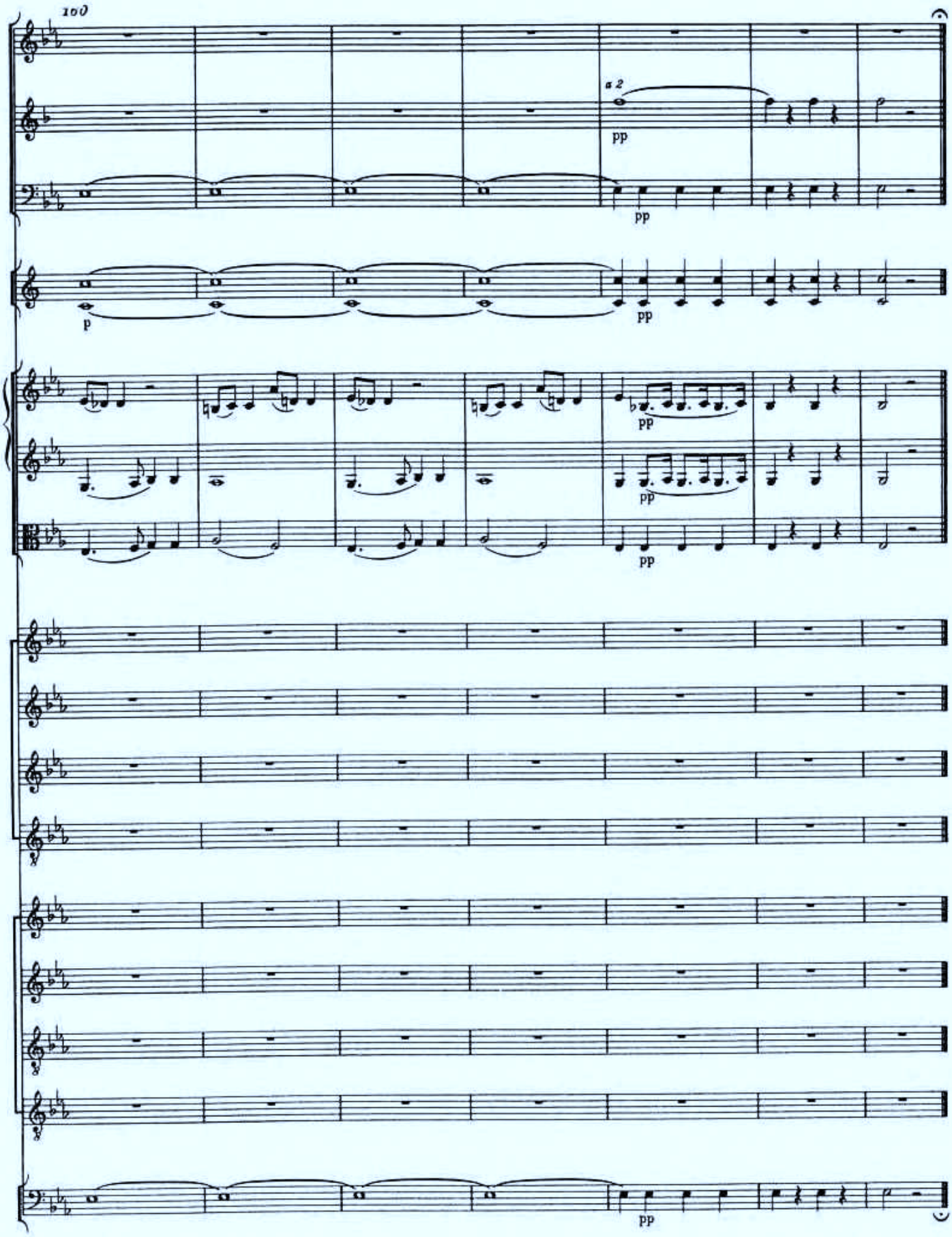

126
crescendo
a 2
sì gran do - lo - re, più fie - ra sor - te,


3
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-


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
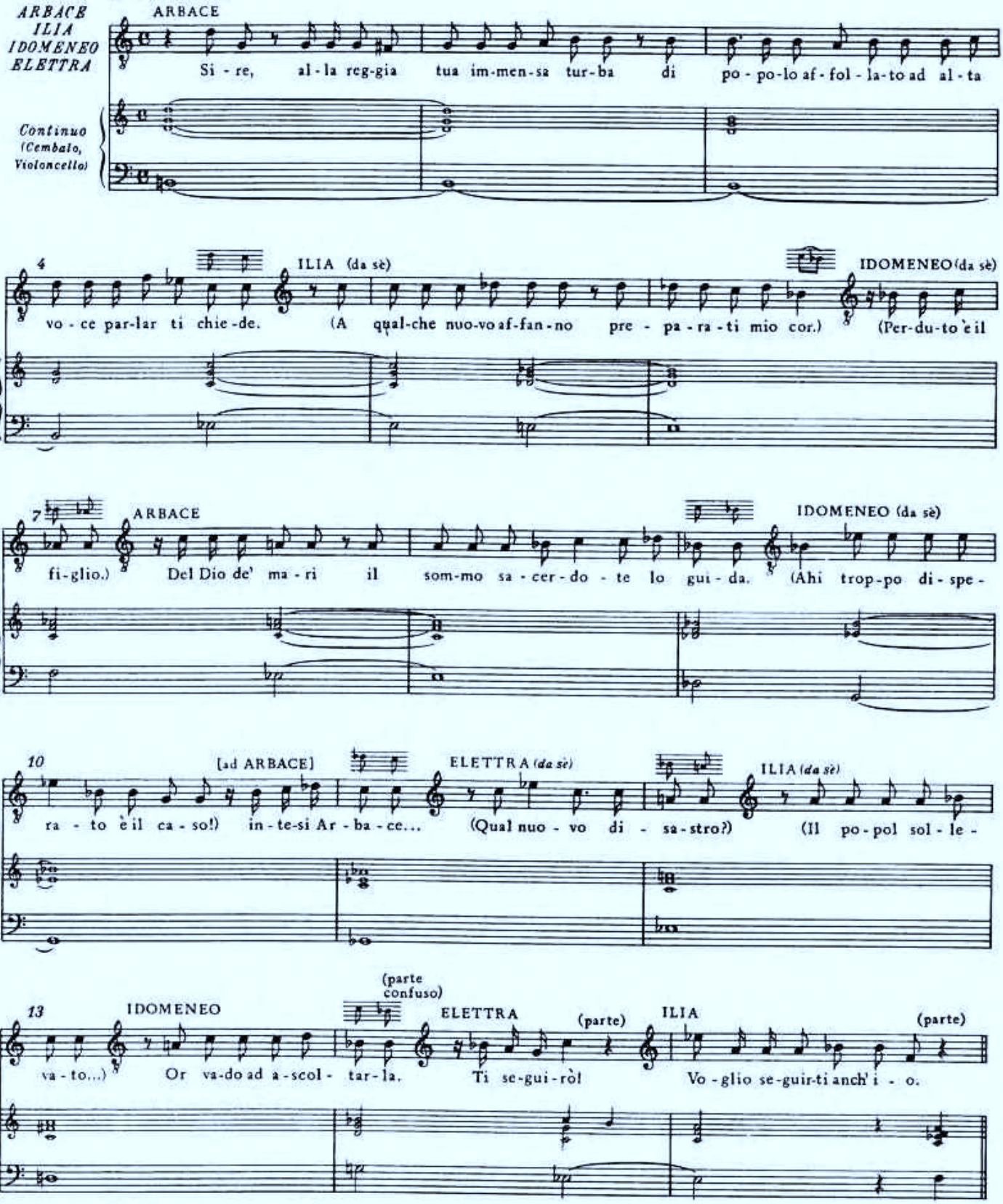

152
Clar. I, II
mf
p
sun_ pro - vò!
An - drò_ ra - min - goe so- - - -lo.
[parte addolorato]


100
a 2
pp
pp
p
pp
pp
pp
pp
pp

Scena IV

ARBACE, IDOMENEO, ILIA, ELETTRA.

Recitativo
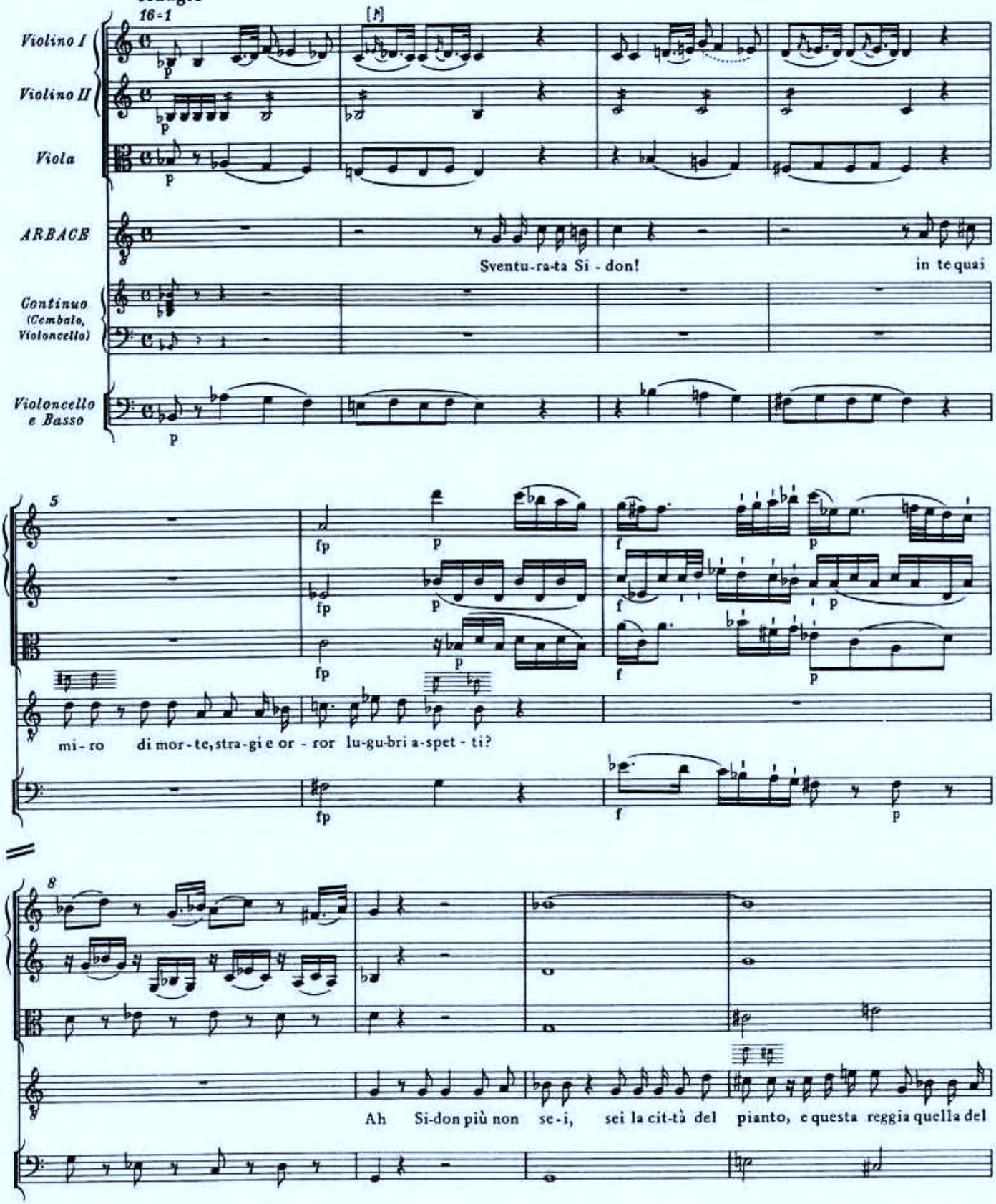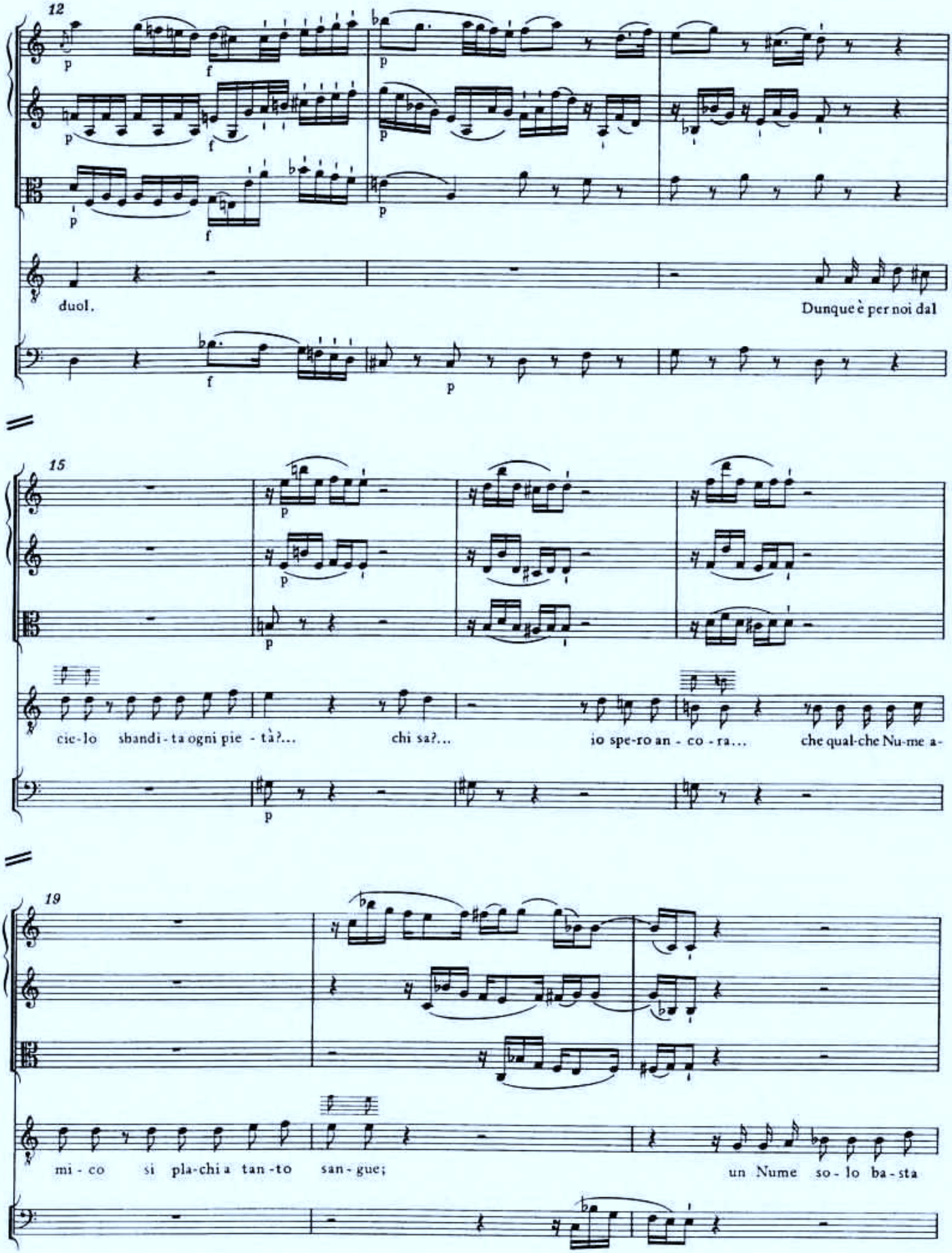


Scena V
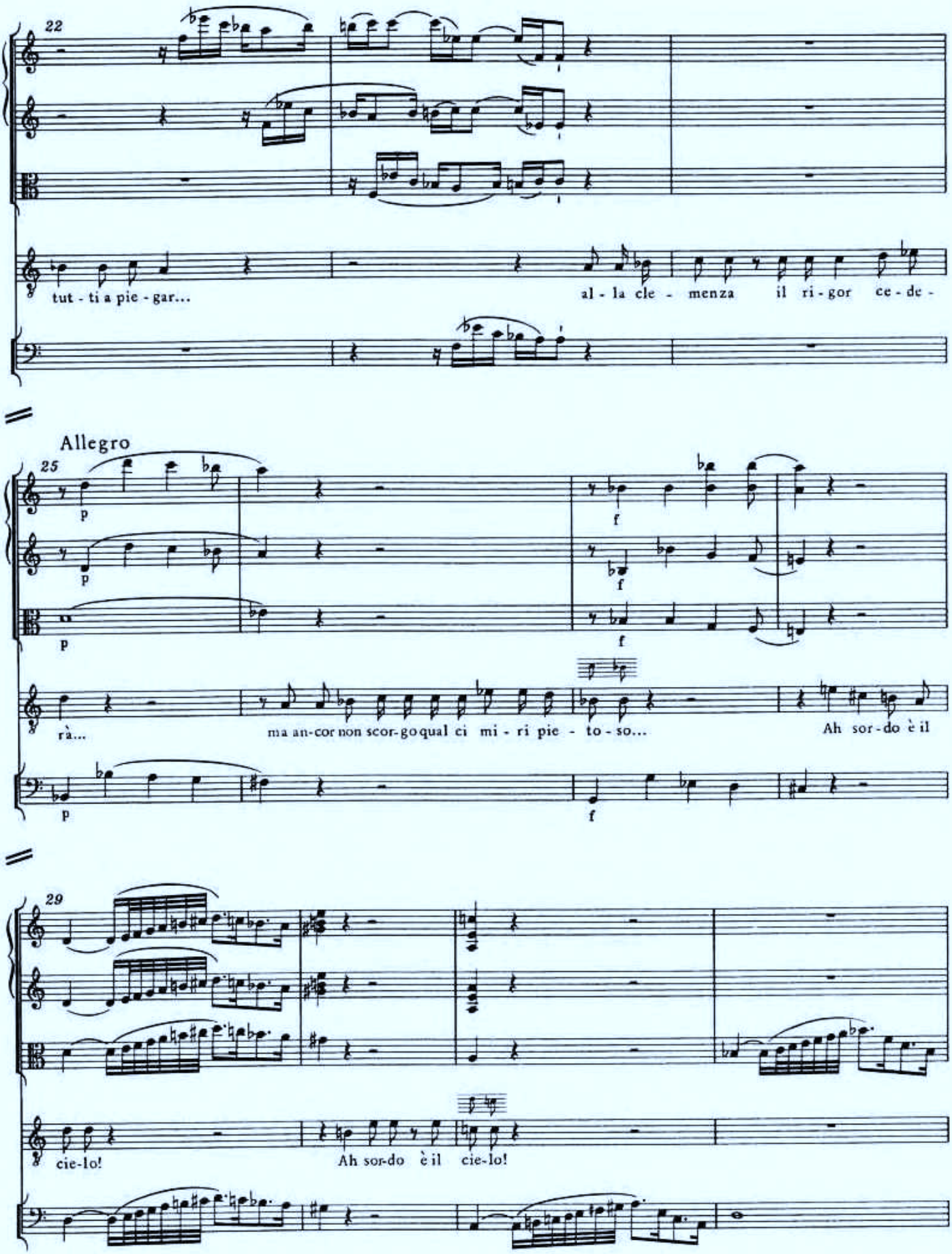
ARBACE solo.
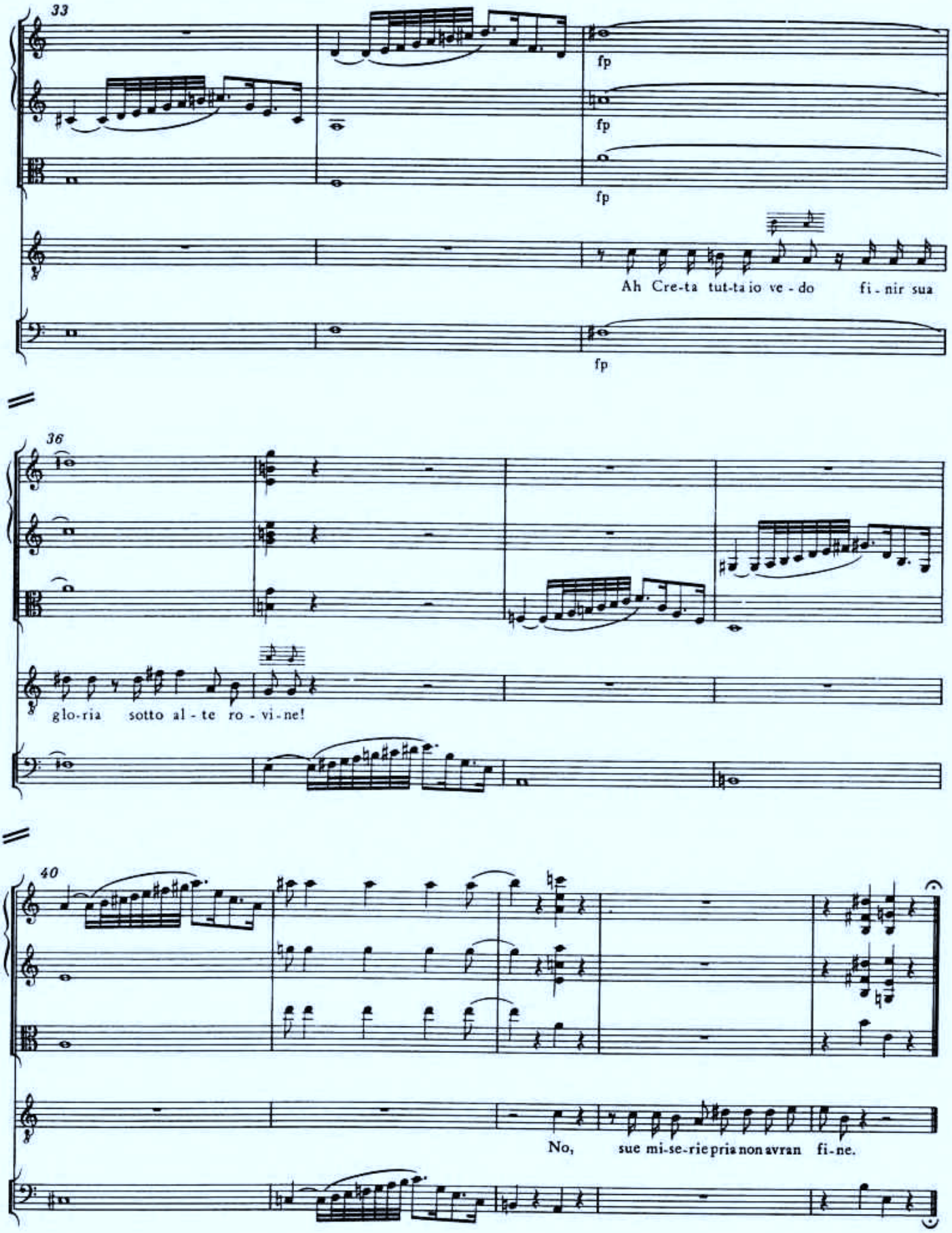
Recitativo
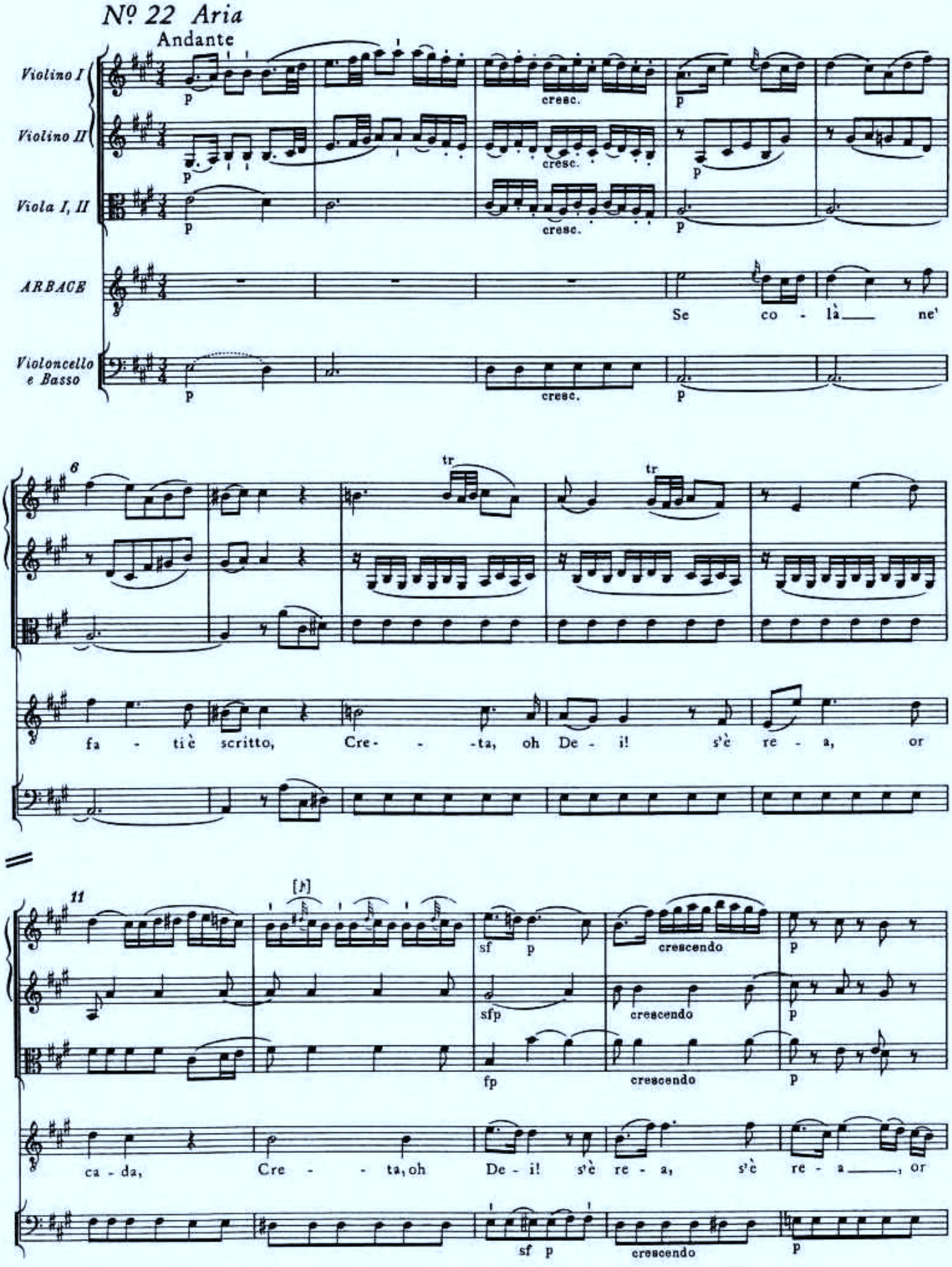
Adagio
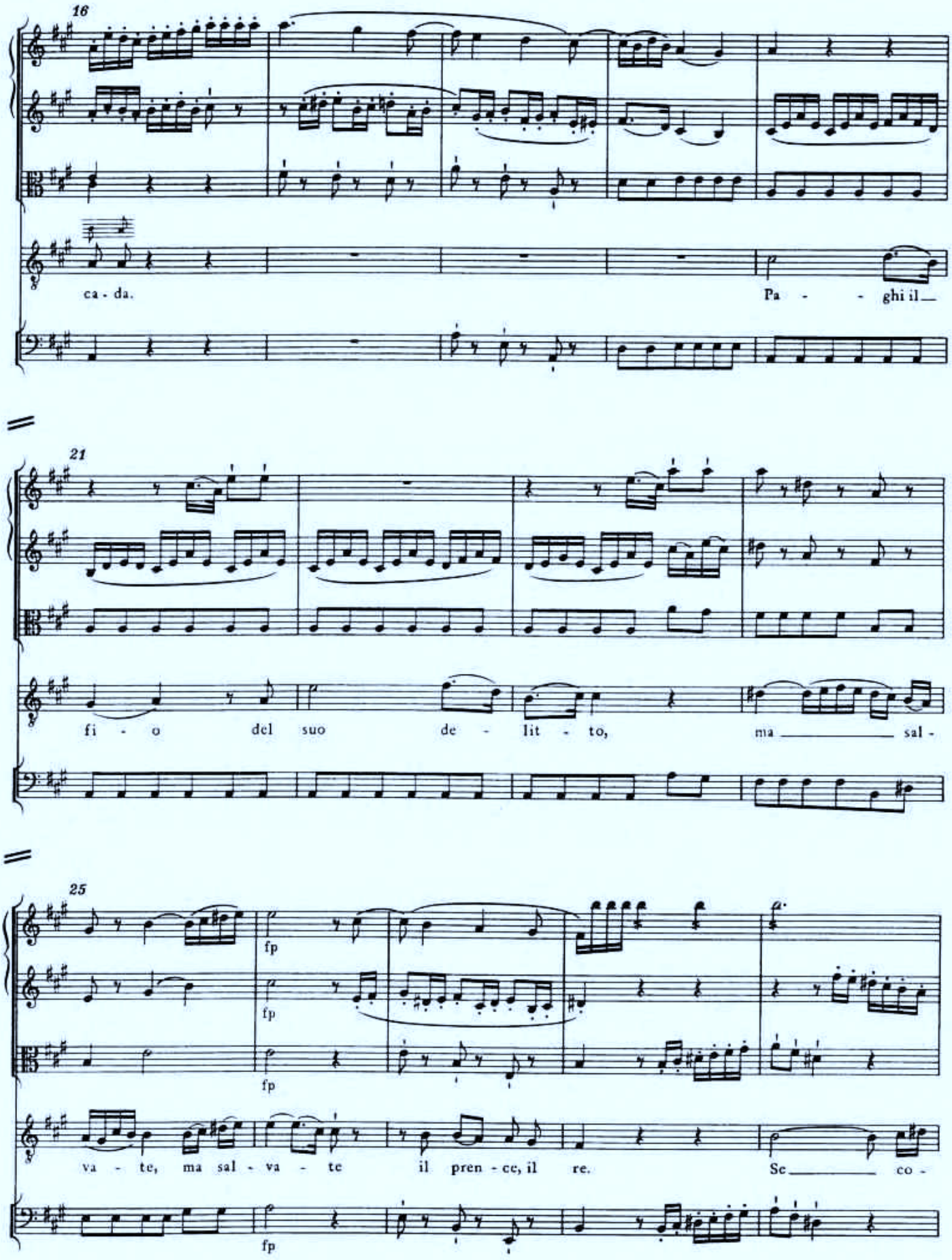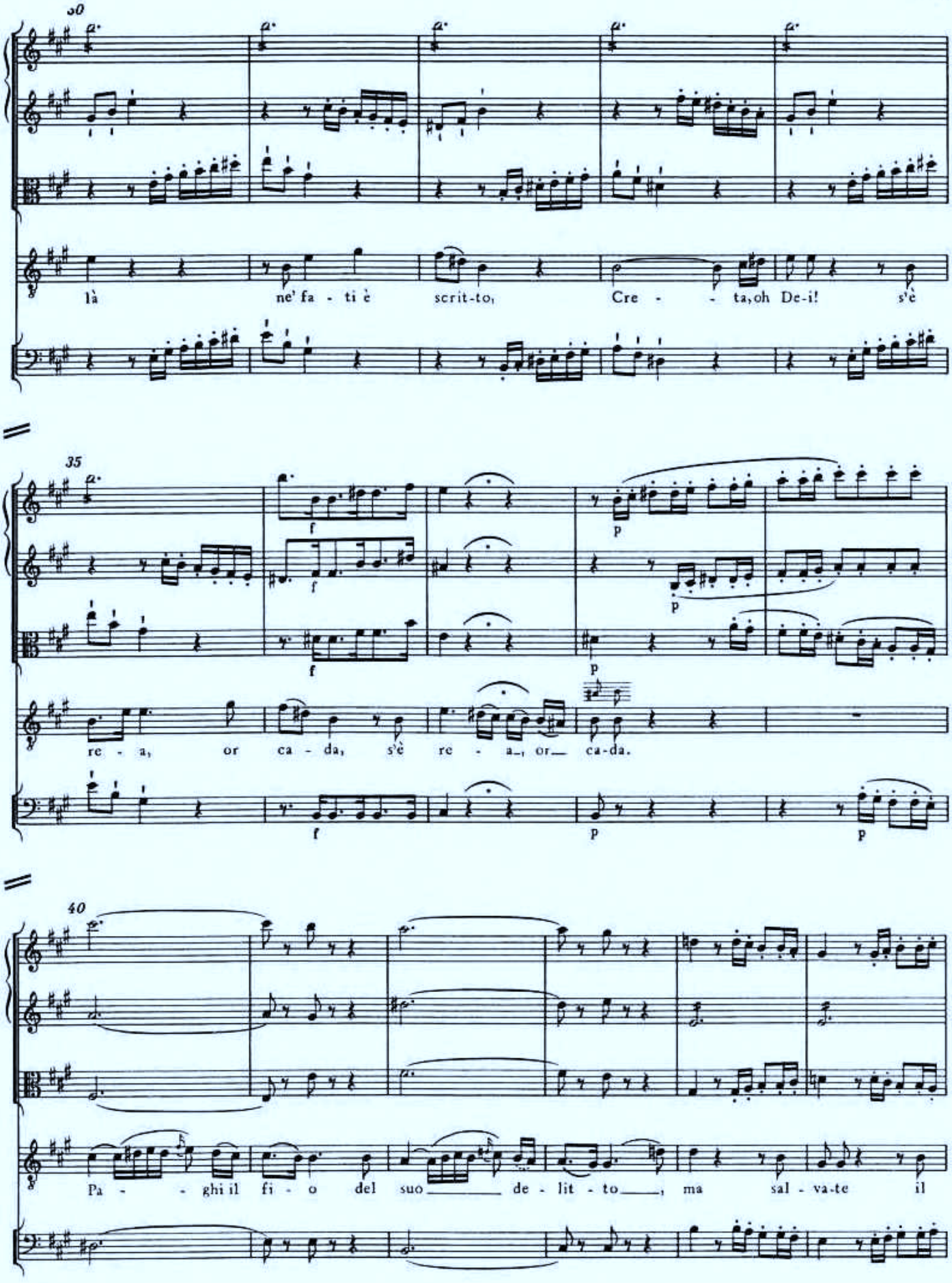



12
duol.
Dunque è per noi dal
15
cie-lo sbandi-ta ogni pie-tà?... chi sa?... io spe-ro an-co-ra... che qual-che Nu-me a-
19
mi-co si pla-chi a tan-to san-gue; un Nume so-lo ba-sta
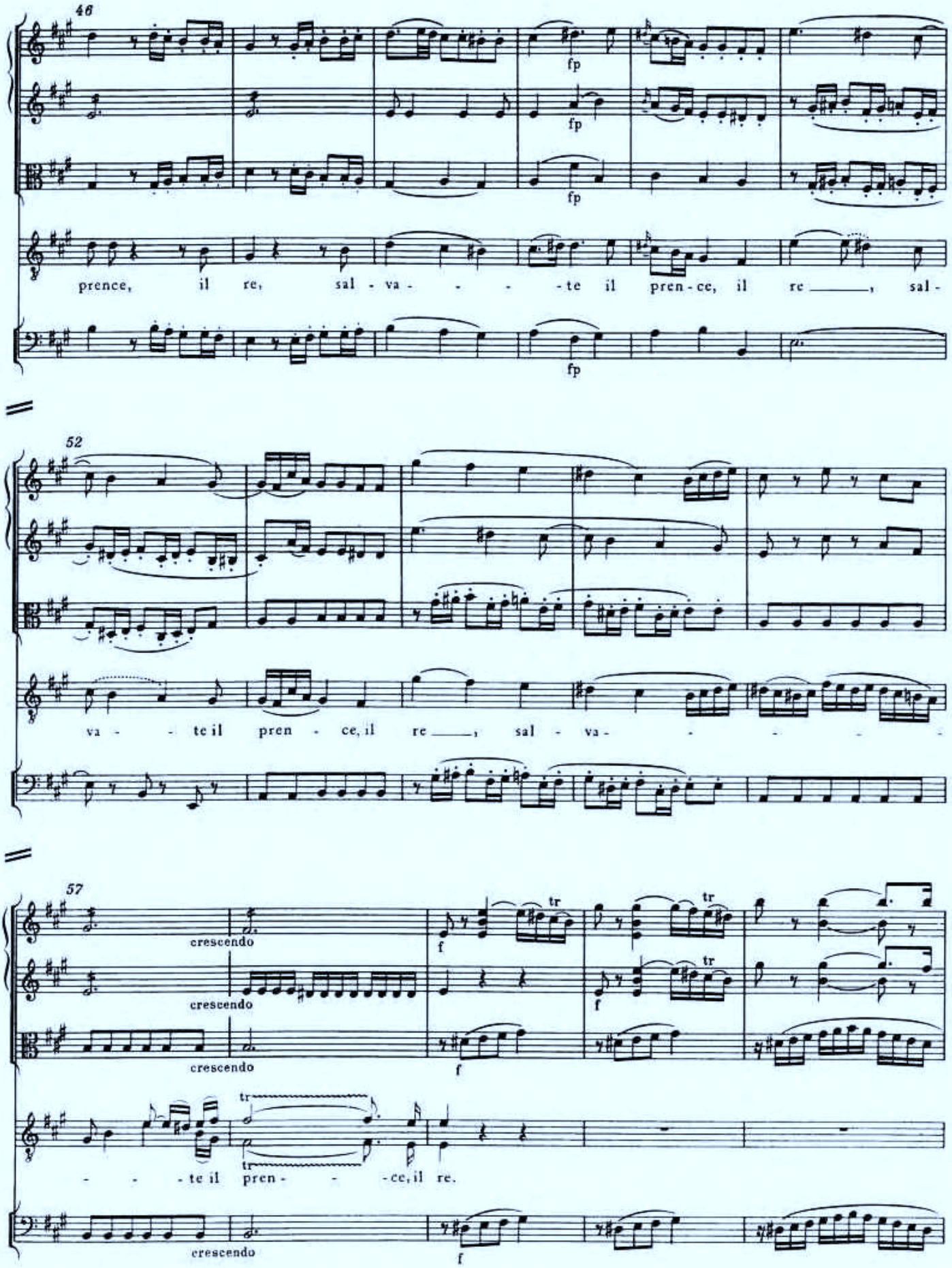

22
tut - ti a pie - gar...
al - la cle - menza il ri - gor ce - de -
Allegro
25
p
f
rà...
ma an-cor non scor-go qual ci mi - ri pie - to - so...
Ah sor - do è il
29
cie-lo!
Ah sor-do è il cie-lo!
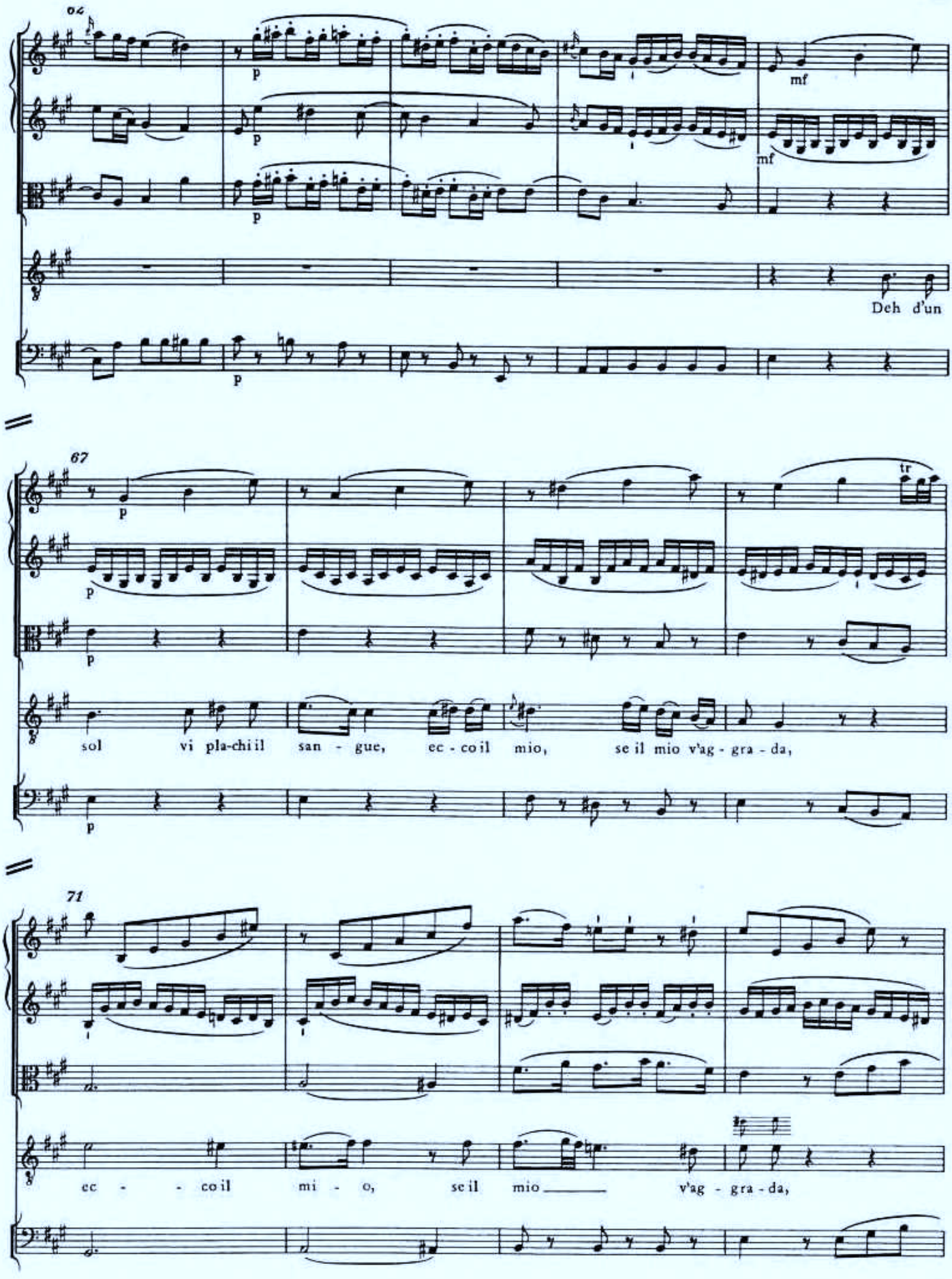

33
fp
fp
fp
Ah Cre-ta tut-ta io ve - do fi - nir sua
fp
36
glo-ria sotto al - te ro - vi - ne!
40
No, sue mi-se-rie pria non avran fi-ne.
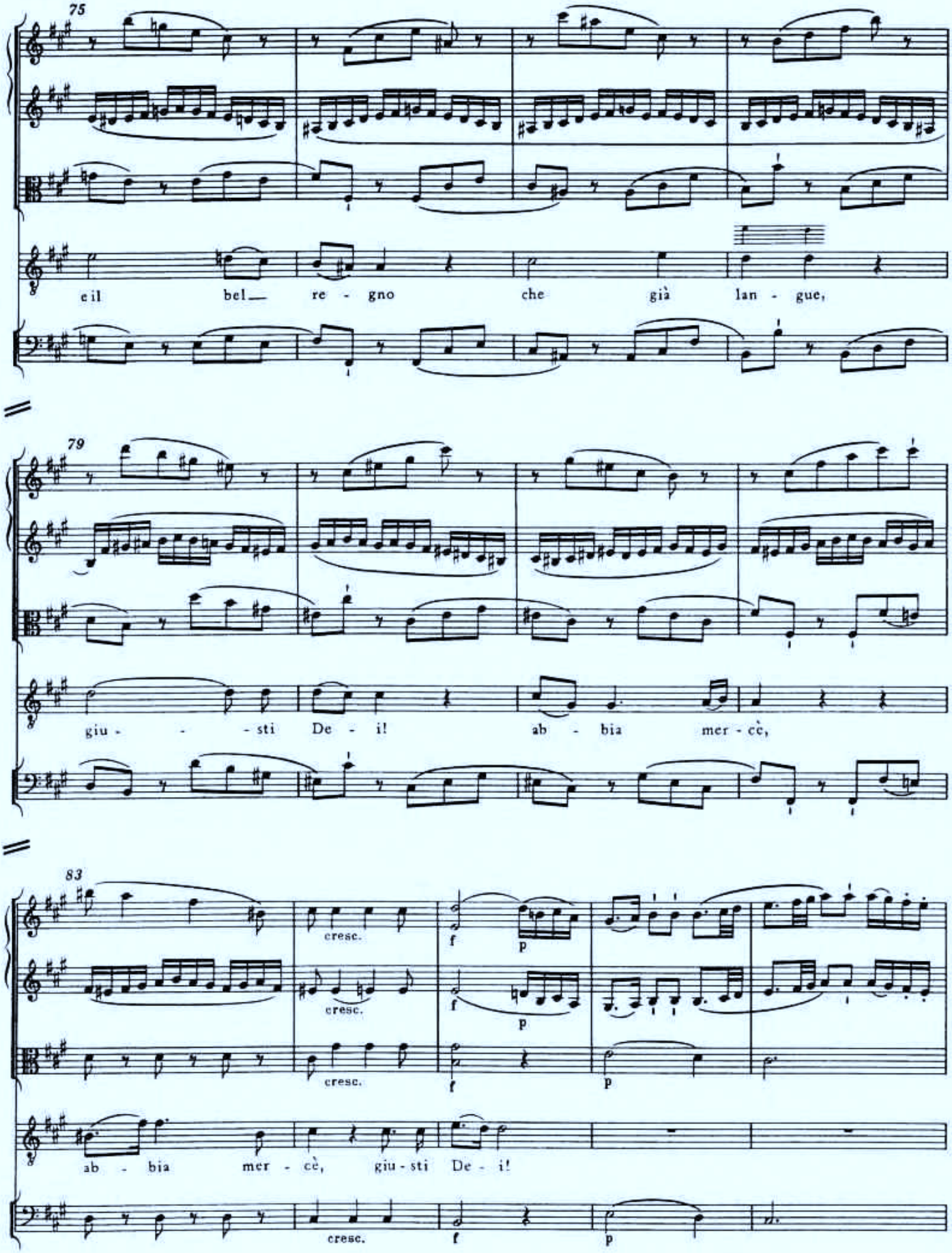

Nº 22 Aria
Andante
Violino I
Violino II
Viola I, II
ARBACE
Violoncello e Basso
p
cresc.
Se co - là ne'
6
tr
fa - ti è scritto, Cre- -ta, oh De - i! s'è re - a, or
11
[f]
sf p
crescendo
sfp
fp
ca - da, Cre - - ta, oh De - i! s'è re - a, s'è re - a, or
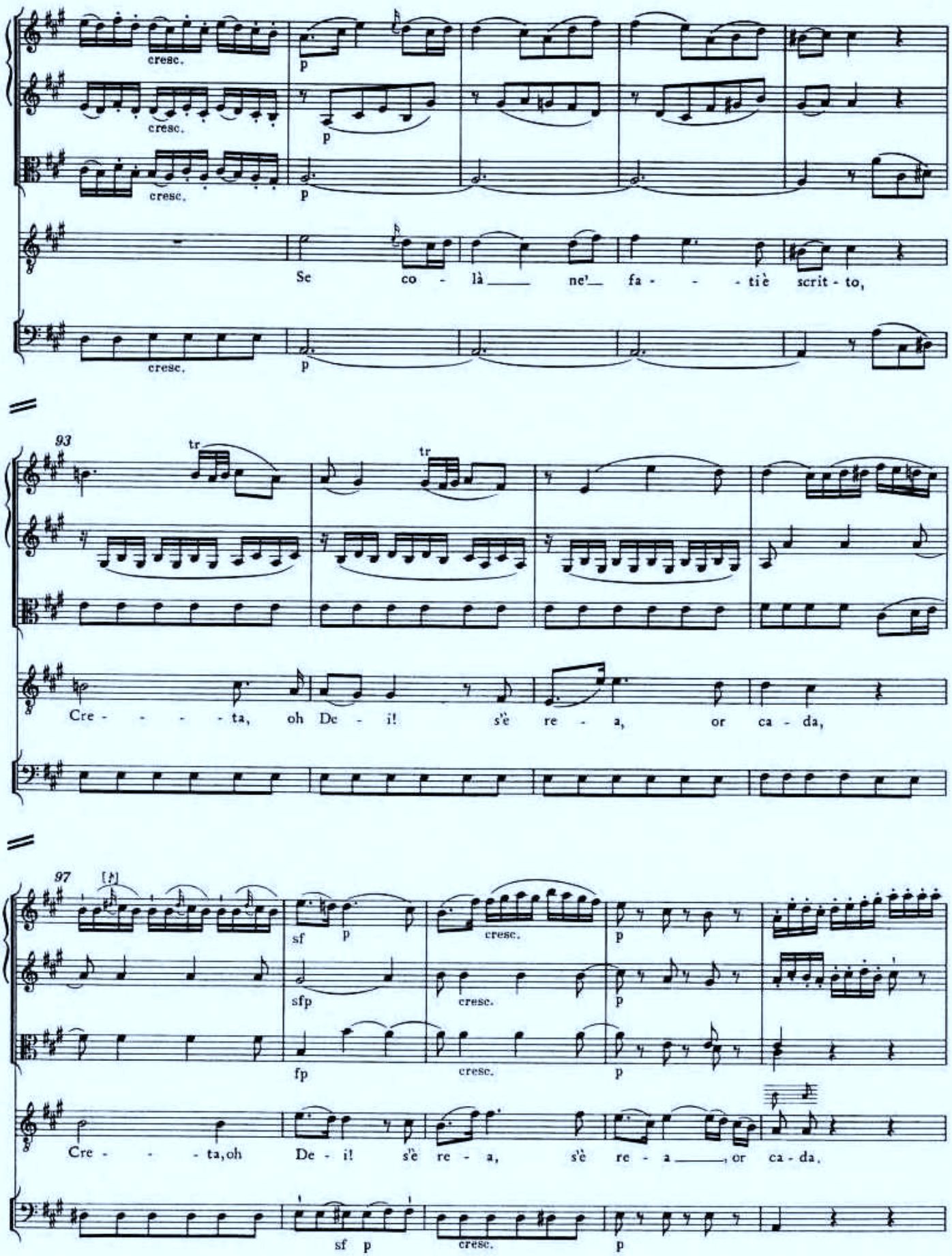

16
ca - da.
Pa - - ghi il
21
fi - o del suo de - lit - to, ma sal -
25
fp
fp
fp
va - te, ma sal - va - te il pren - ce, il re. Se co -
fp

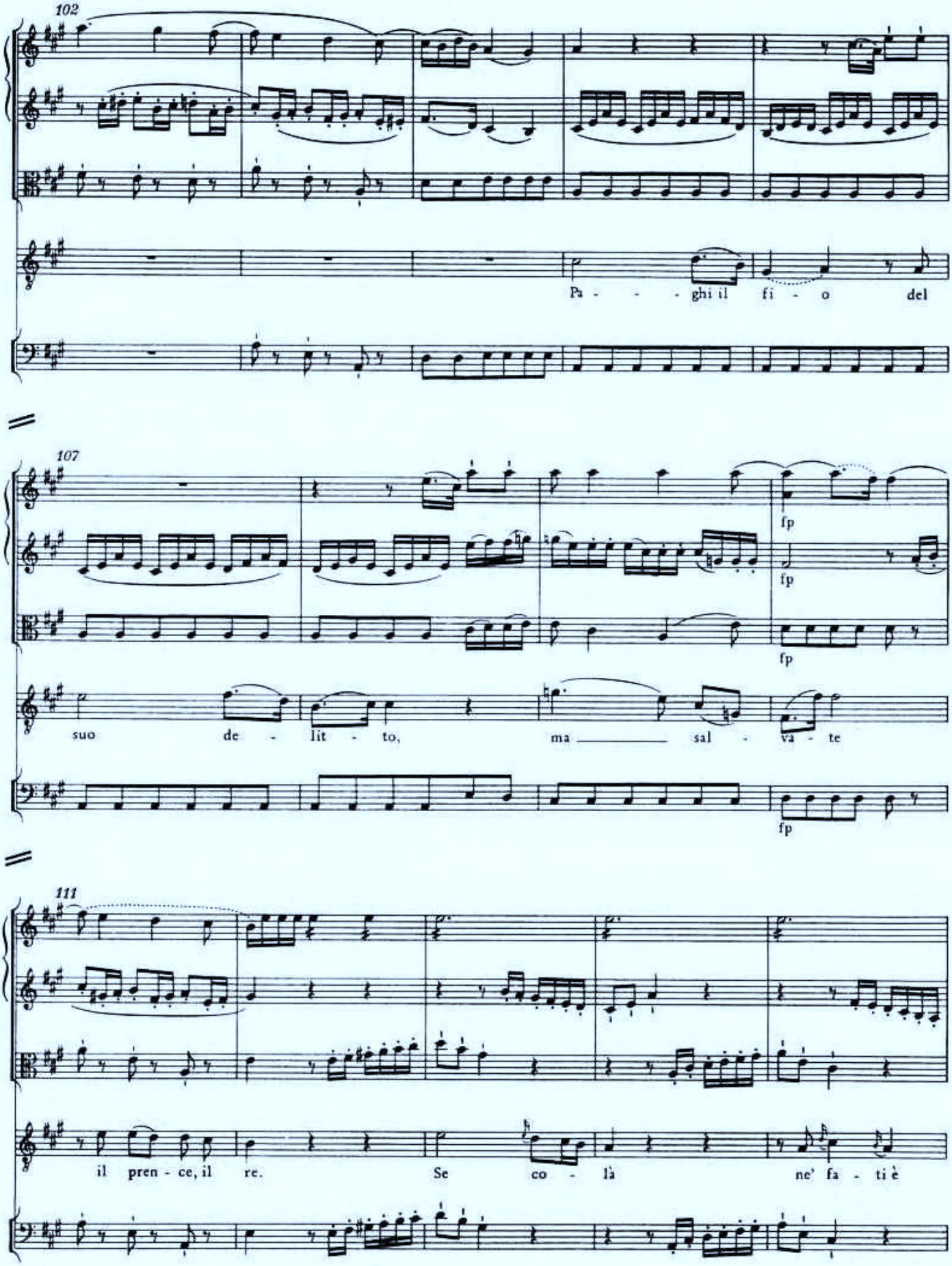

30
là ne' fa - ti è scrit-to, Cre - - ta, oh De-i! s'è
35
f
p
re - a, or ca - da, s'è re - a, or ca-da.
40
Pa - - ghi il fi - o del suo de - lit - to, ma sal - va-te il
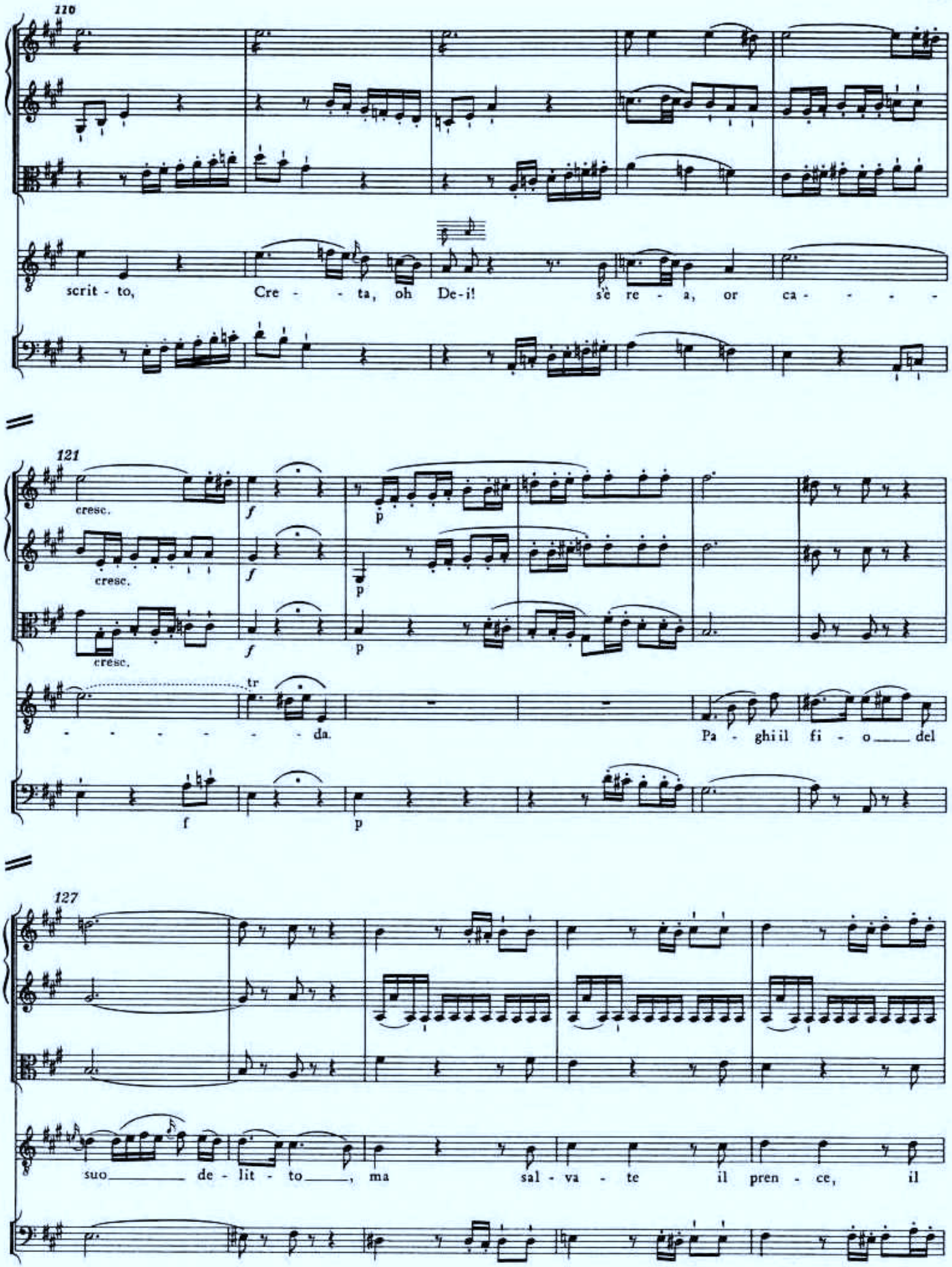

46
fp
fp
fp
prence, il re, sal - va - - - - te il pren - ce, il re ____, sal -
52
va - - te il pren - ce, il re ____, sal - va - - - - -
57
crescendo
crescendo
crescendo
f
f
f
tr
tr
tr
tr
- - - te il pren - - - ce, il re.
crescendo
f
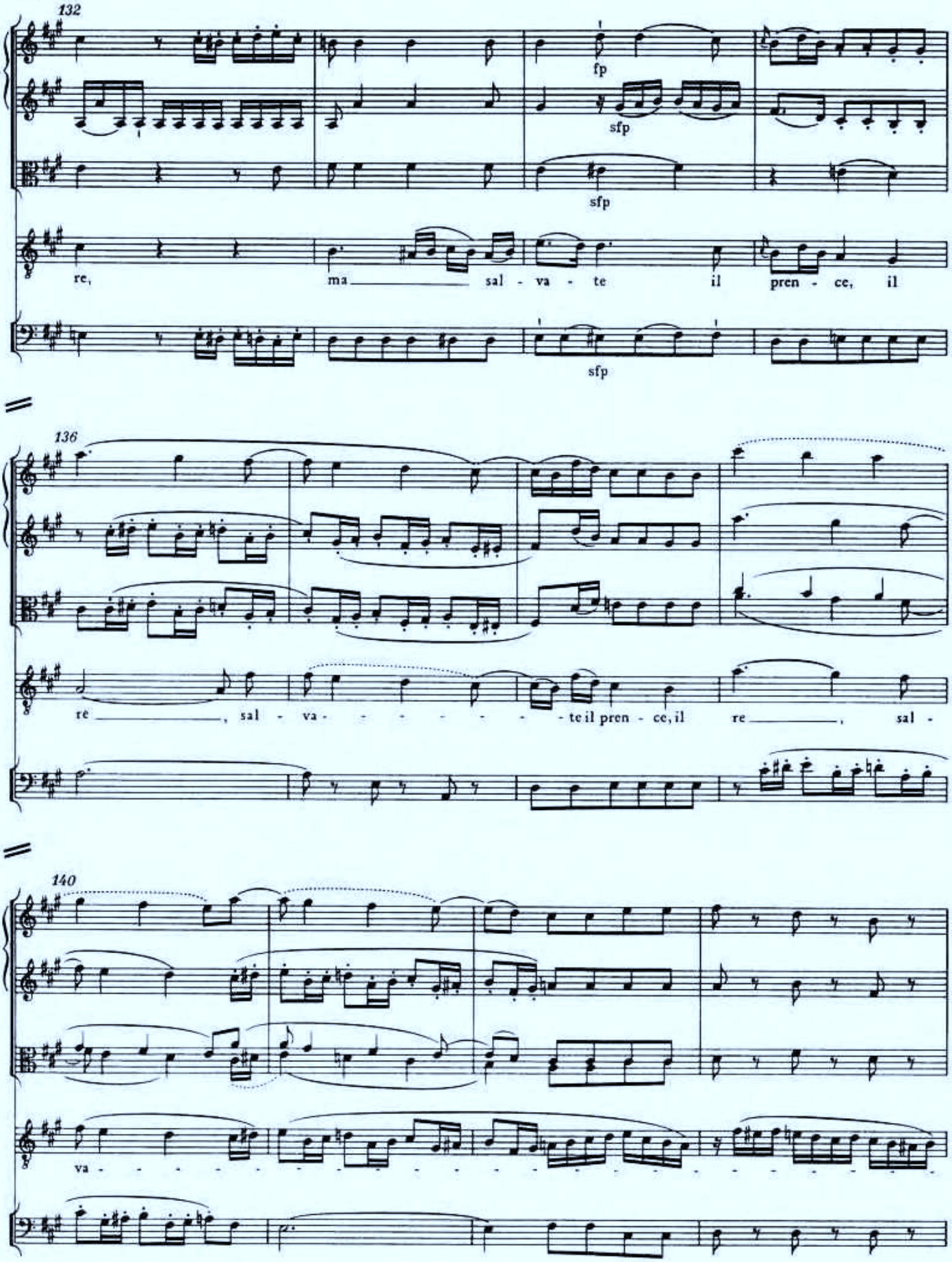

66
p
mf
Deh d'un
67
tr
sol vi pla-chi il san - gue, ec - co il mio, se il mio v'ag - gra - da,
71
ec - - co il mi - o, se il mio v'ag - gra - da,
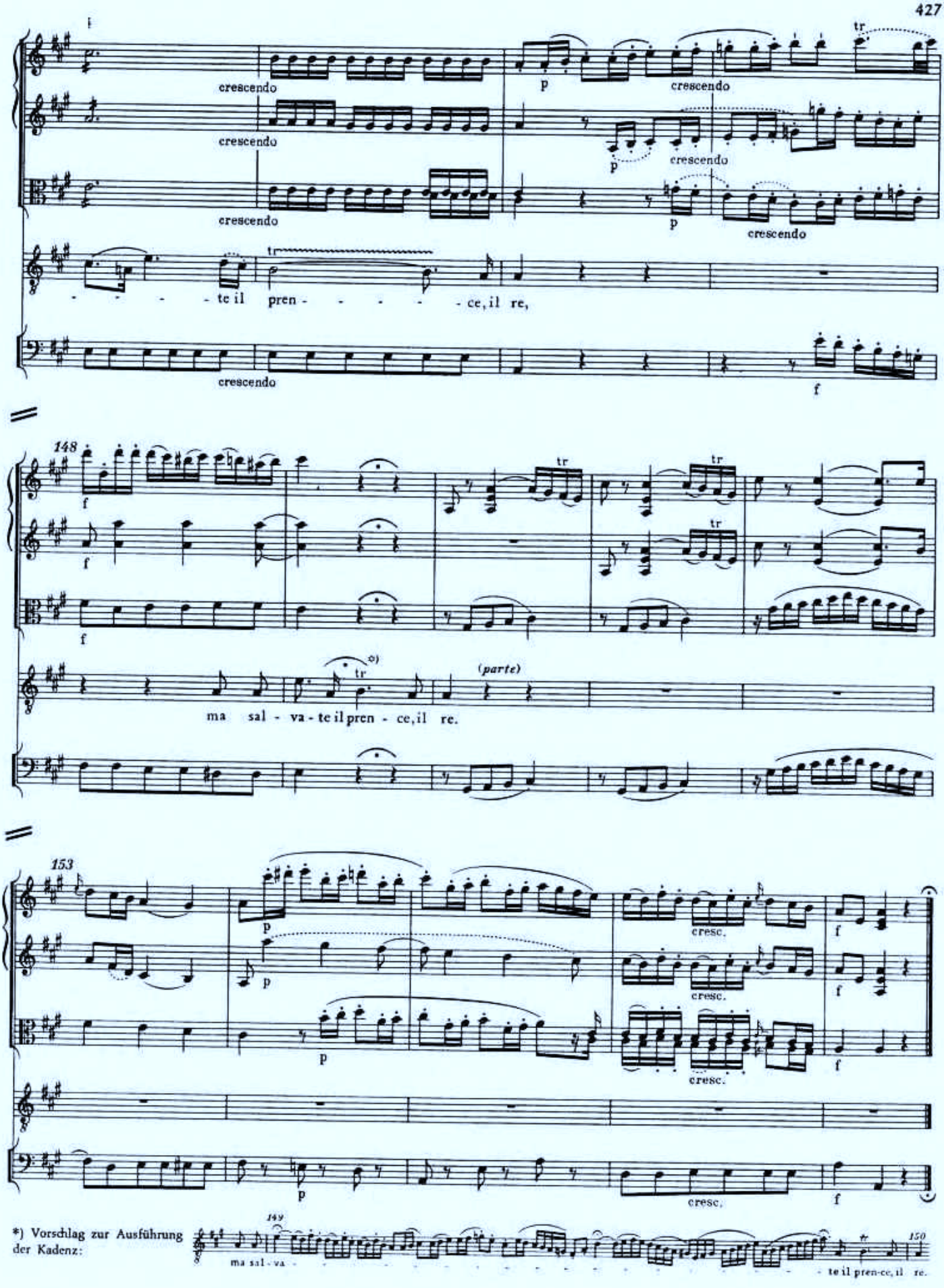

75
e il bel re - gno che già lan - gue,
79
giu - - - sti De - i! ab - bia mer - cè,
83
cresc.
f
p
ab - bia mer - cè, giu - sti De - i!


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
cresc.
sfp
fp
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
fp
111
il pren - ce, il re. Se co - là ne' fa - ti è


110
scrit - to, Cre - - ta, oh De-i! s'è 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 -
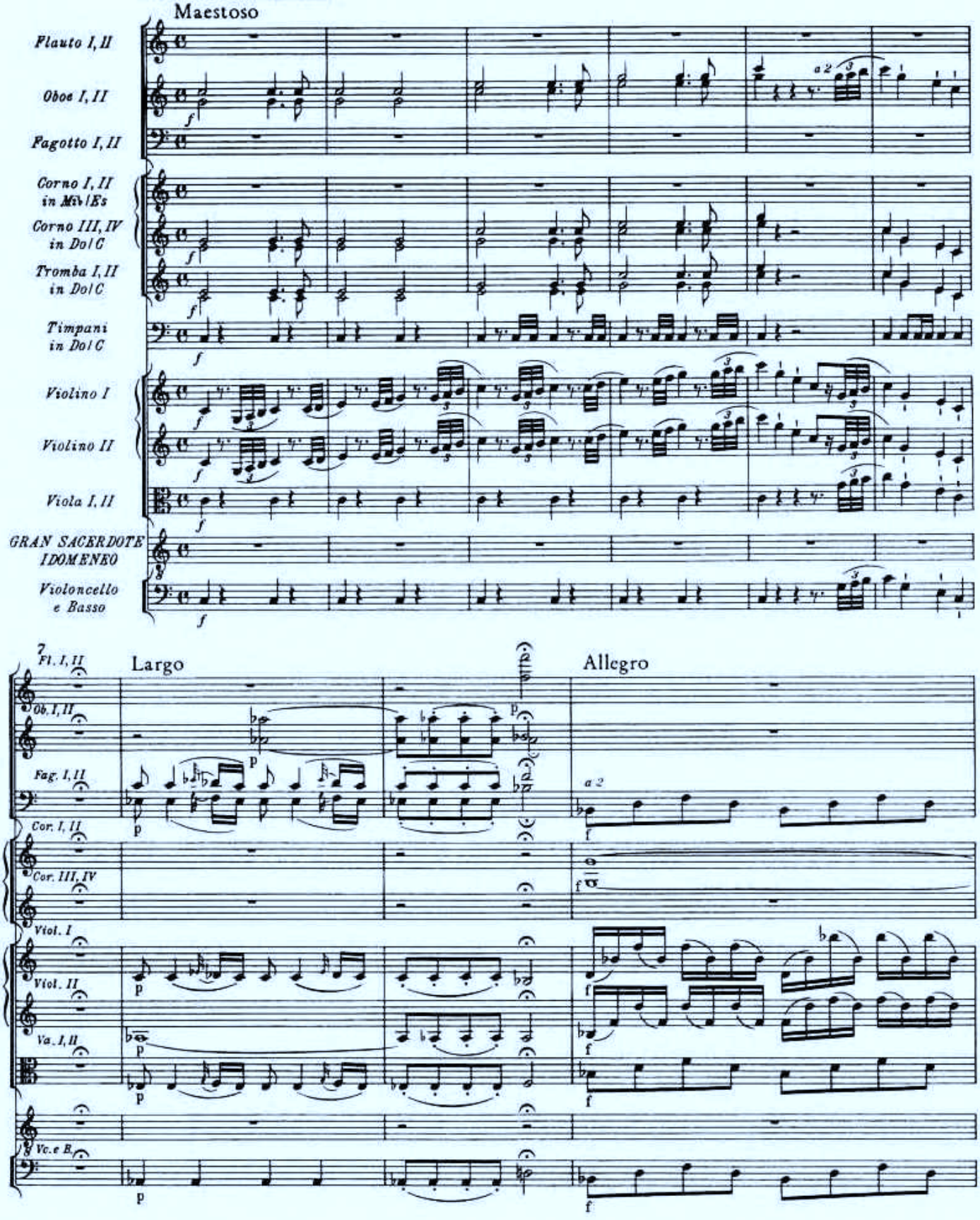

crescendo
p
tr
te il pren - ce, il re,
f
148
ma sal - va - te il pren - ce, il re.
(parte)
153
cresc.
*) Vorschlag zur Ausführung der Kadenz:
ma sal - va - te il pren-ce, il re.

[Gran piazza abbellita di statue avanti al palazzo, di cui si vede da un lato il frontespizio.]
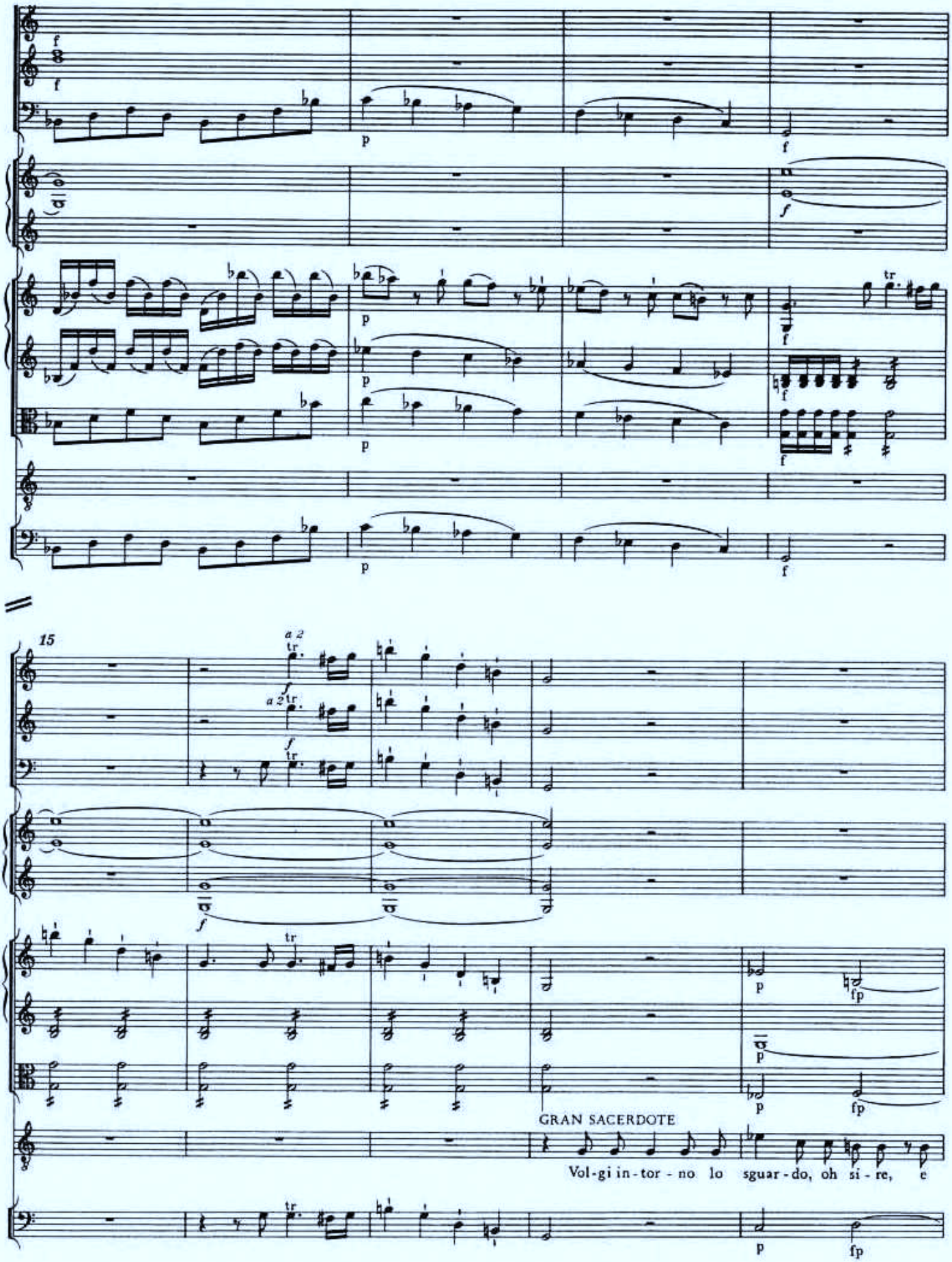
Scena VI
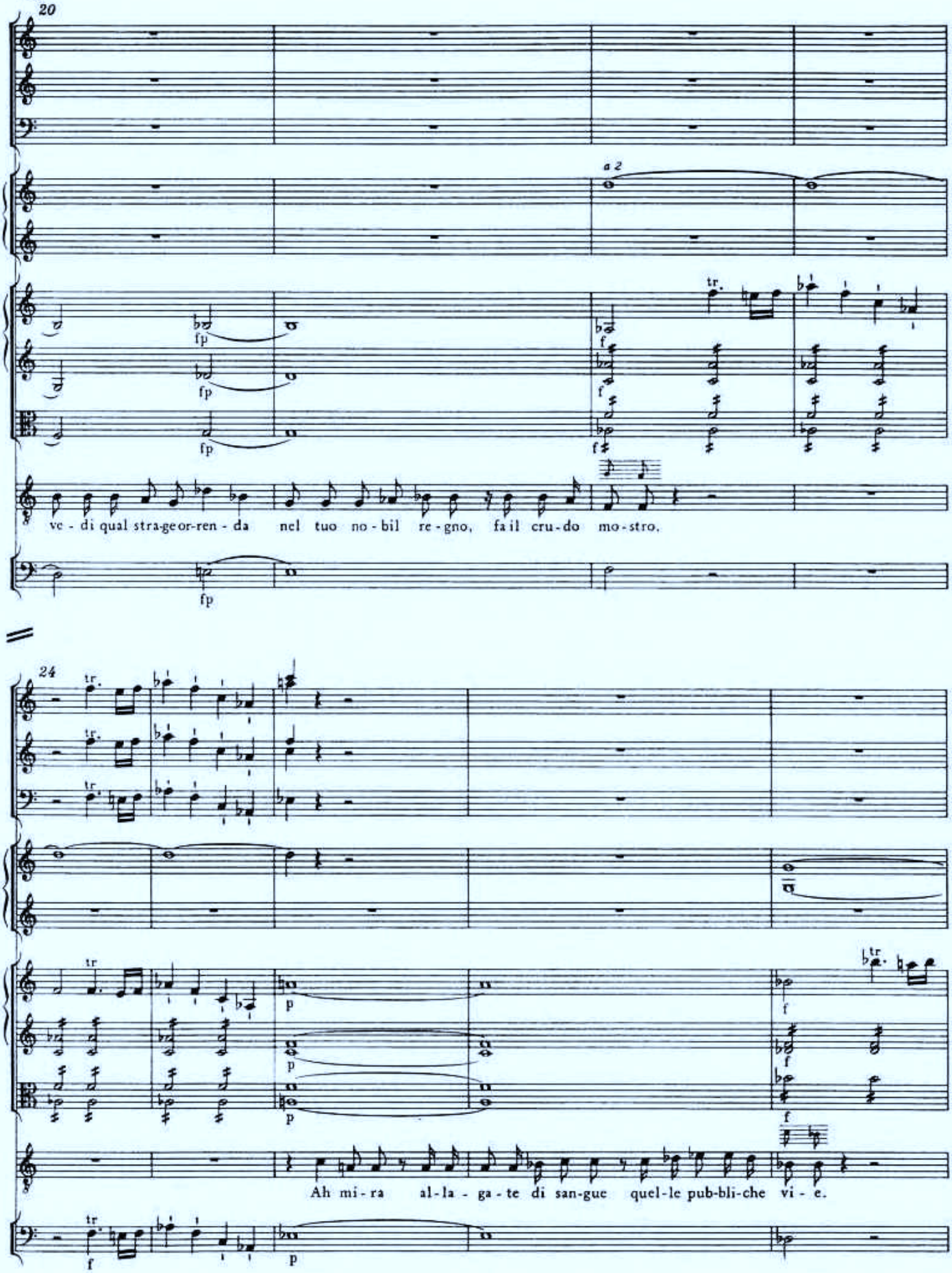
[Arriva IDOMENEO accompagnato d'ARBACE e dal seguito reale; il re scortato d'ARBACE si siede sopra il trono destinato alle pubbliche udienze; GRAN SACERDOTE e quantità di popolo.]
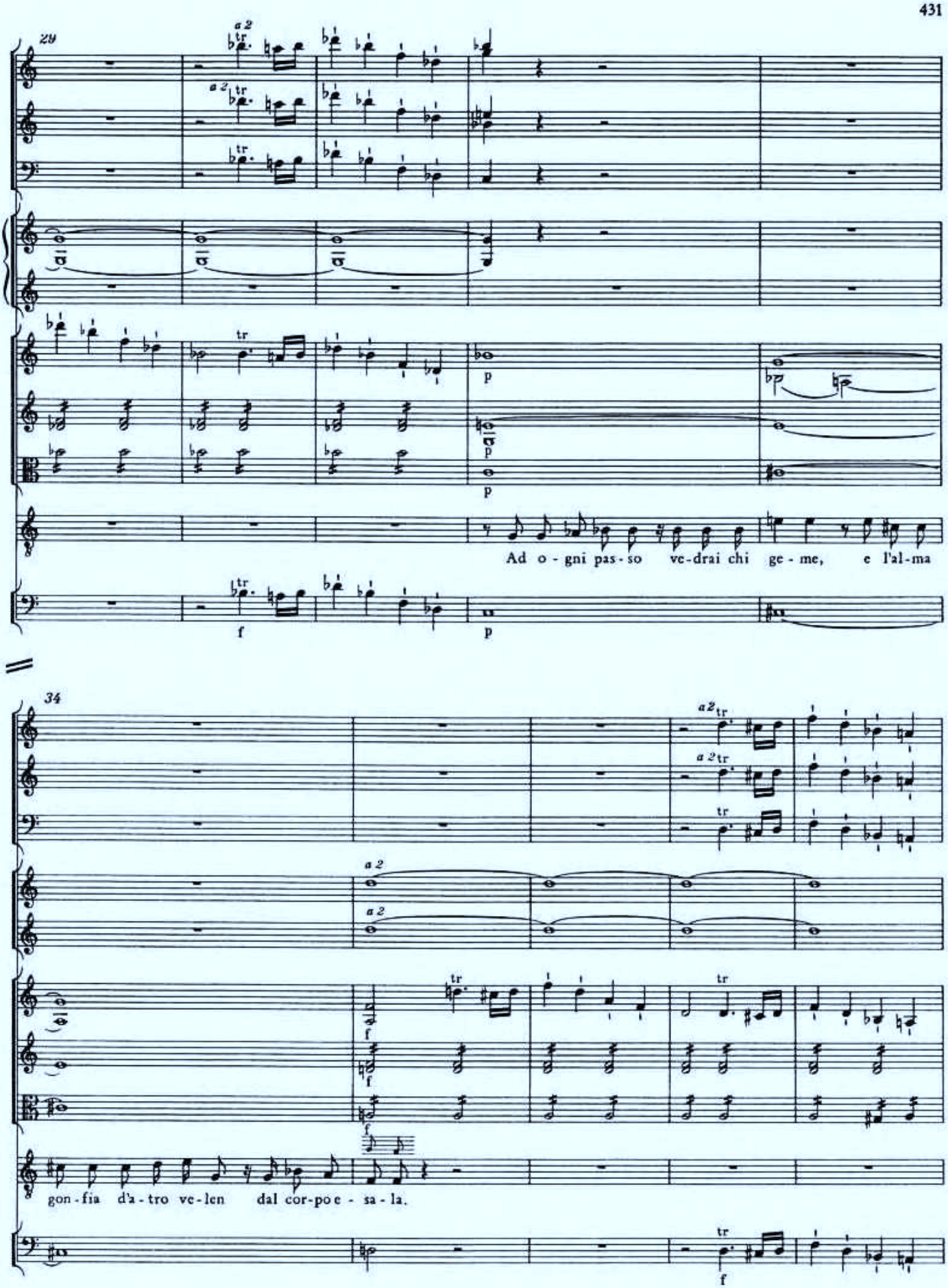
Nº 23 Recitativo
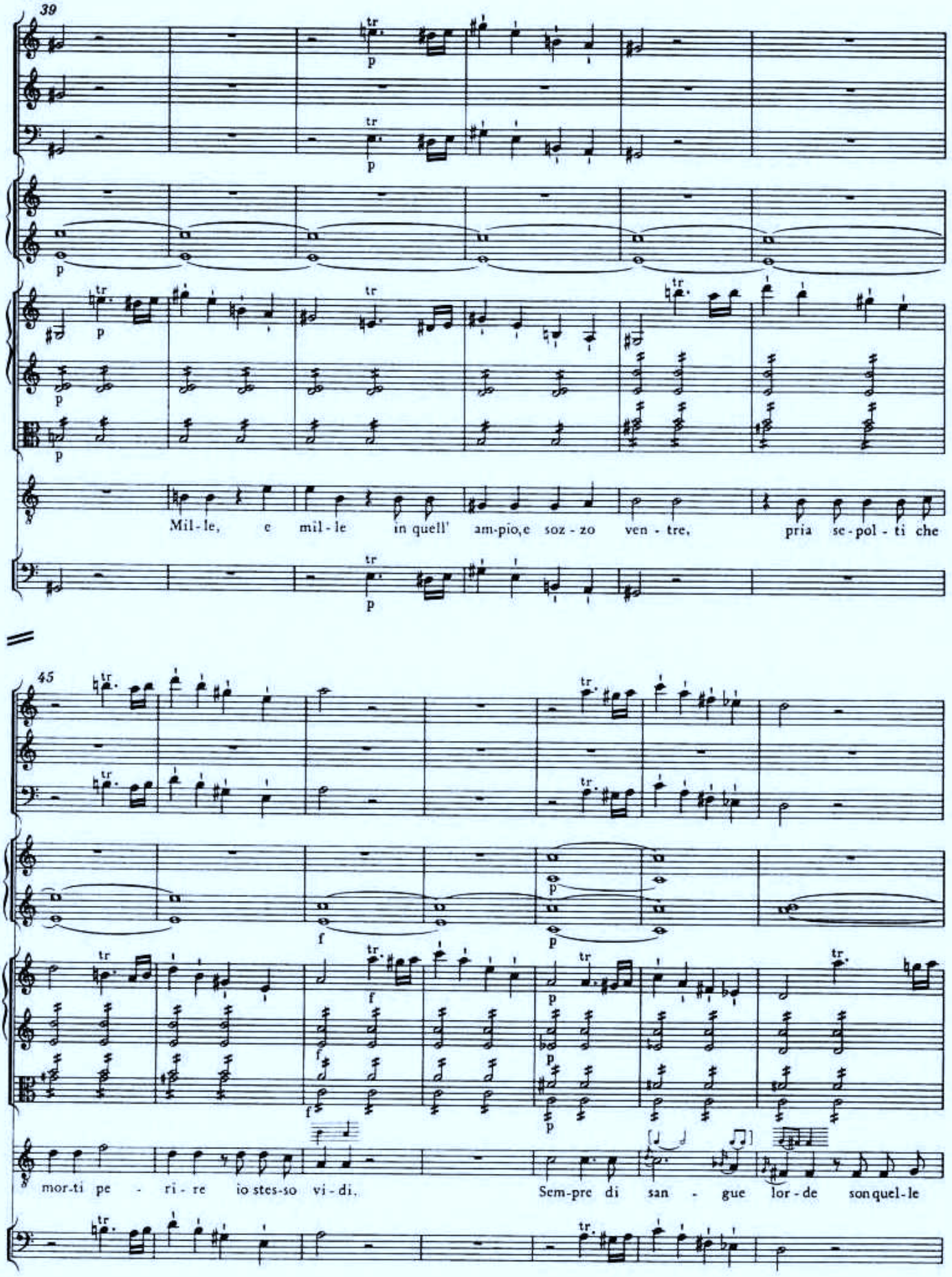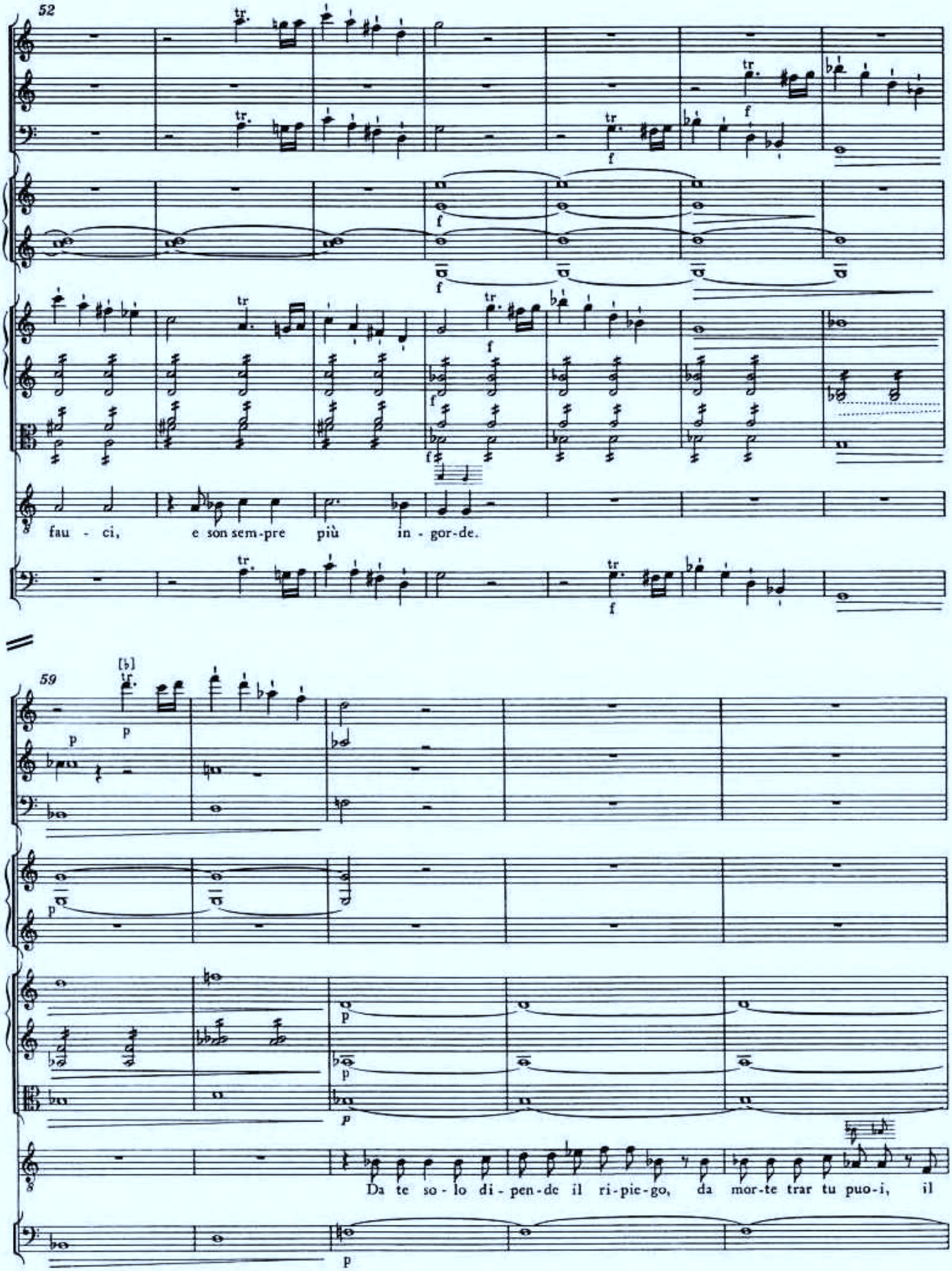


Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)
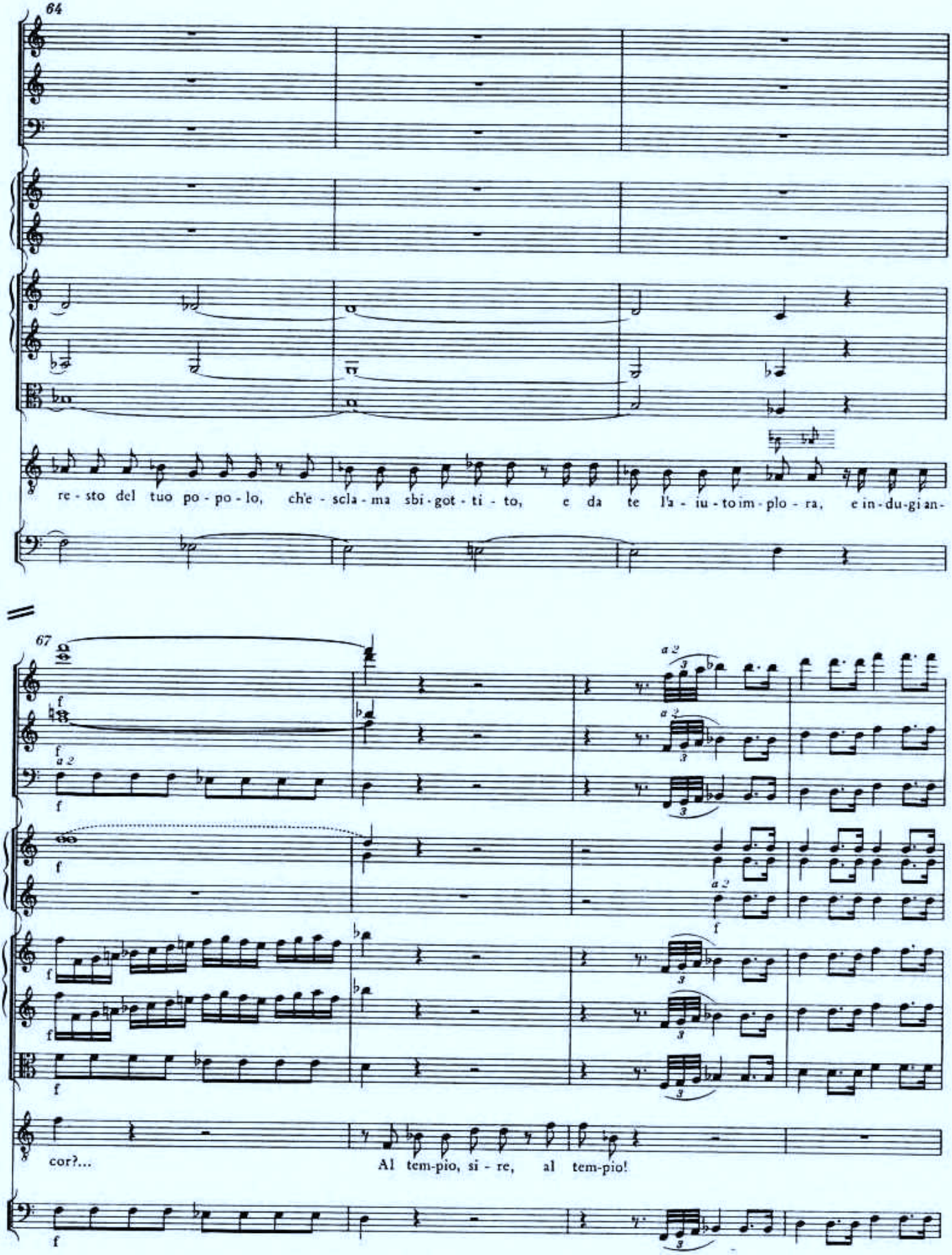

15
a 2
GRAN SACERDOTE
Vol-gi in-tor-no lo sguar-do, oh si-re, e
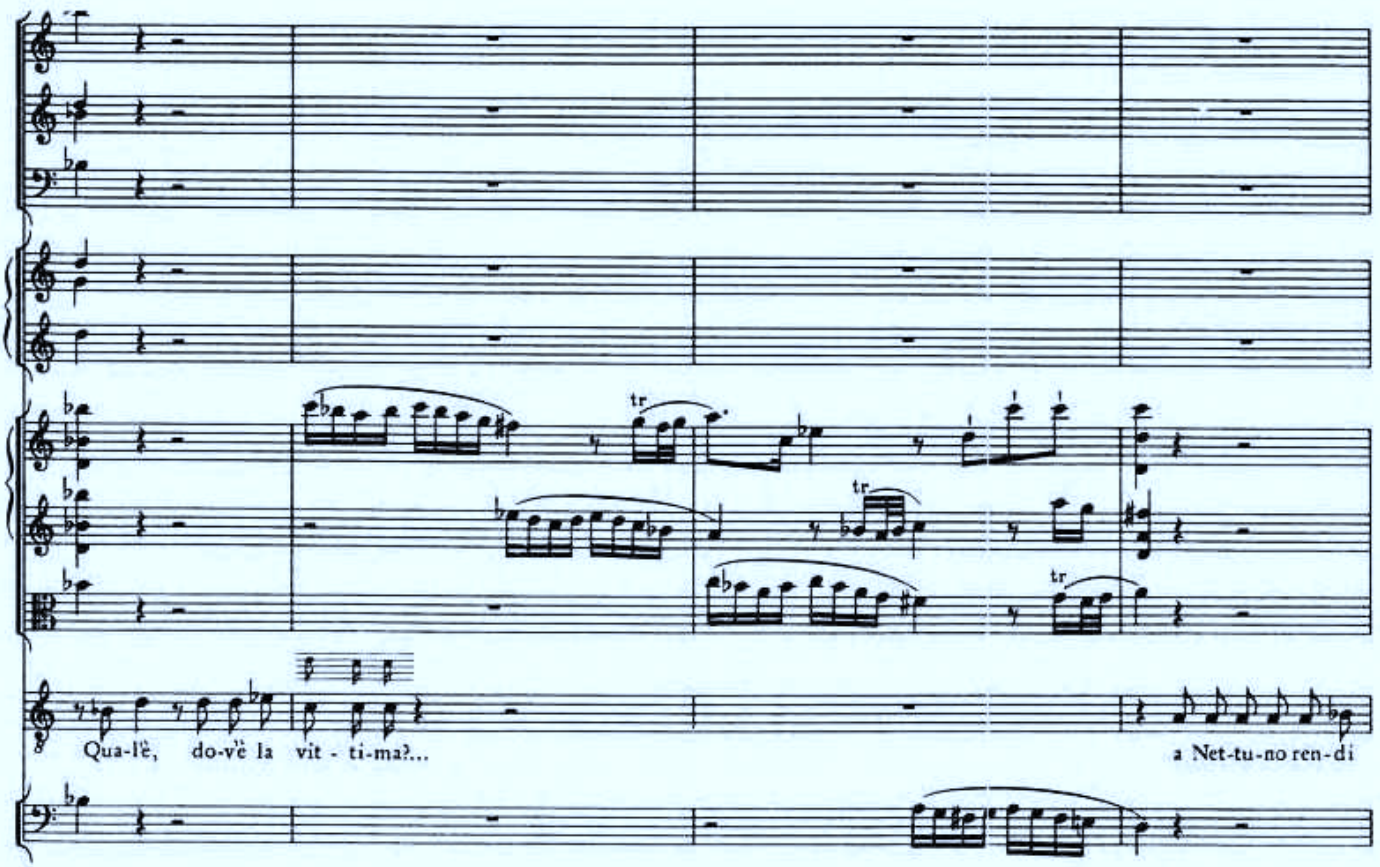

20
a 2
fp
fp
fp
fp
tr.
f
f
f
ve - di qual stra-ge or-ren - da nel tuo no - bil re - gno, fa il cru - do mo - stro.
24
tr.
tr.
tr.
tr
p
p
p
f
f
f
tr.
Ah mi - ra al - la - ga - te di san-gue quel-le pub-bli-che vi - e.
tr
f
p
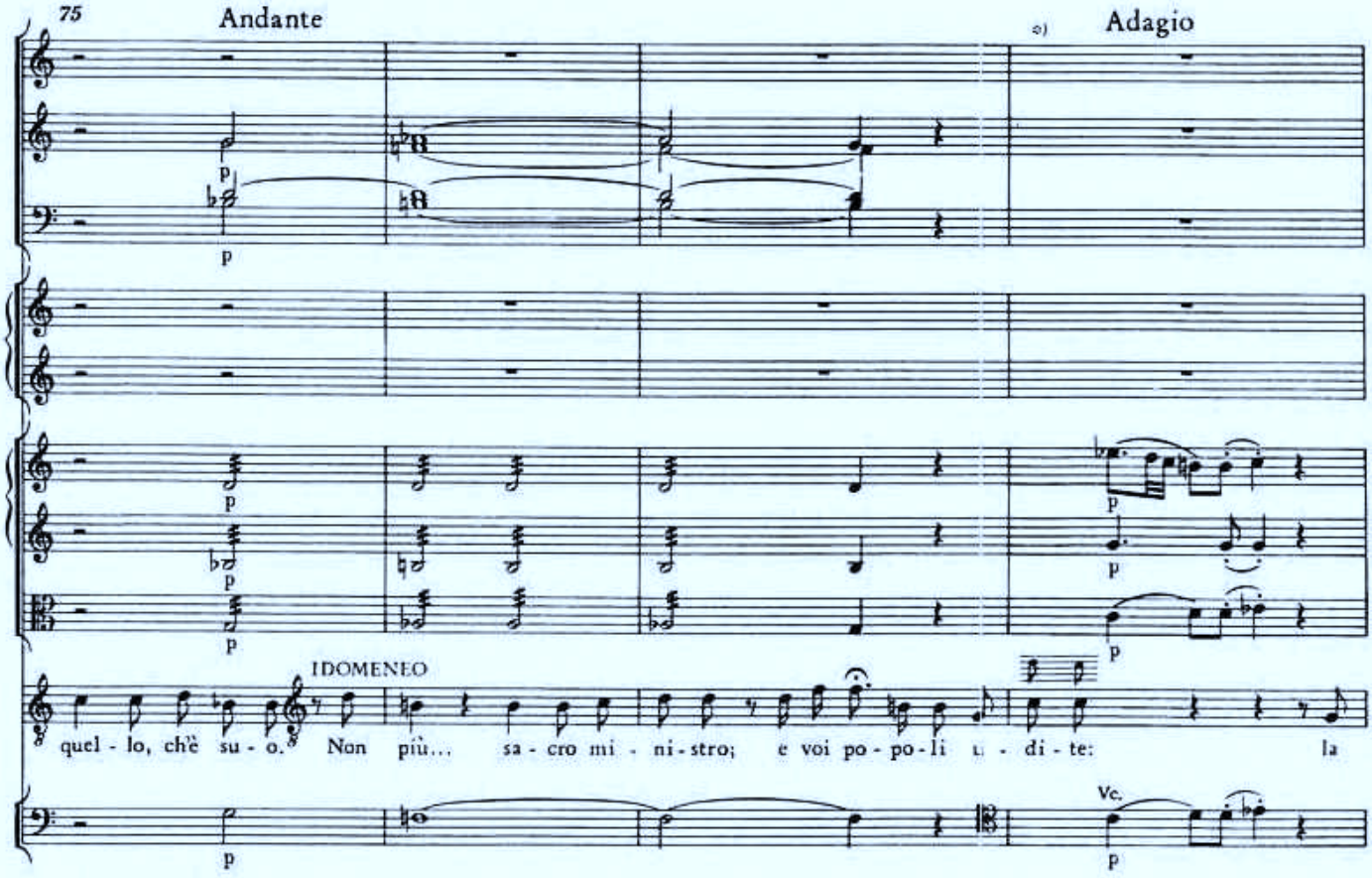

29
a 2
tr
p
Ad o - gni pas - so ve - drai chi ge - me, e l'al - ma
f
34
gon - fia d'a - tro ve - len dal cor - po e - sa - la.


39
Mil-le, e mil-le in quell' am-pio, e soz-zo ven-tre, pria se-pol-ti che
45
mor-ti pe-ri-re io stes-so vi-di, Sem-pre di san-gue lor-de son quel-le
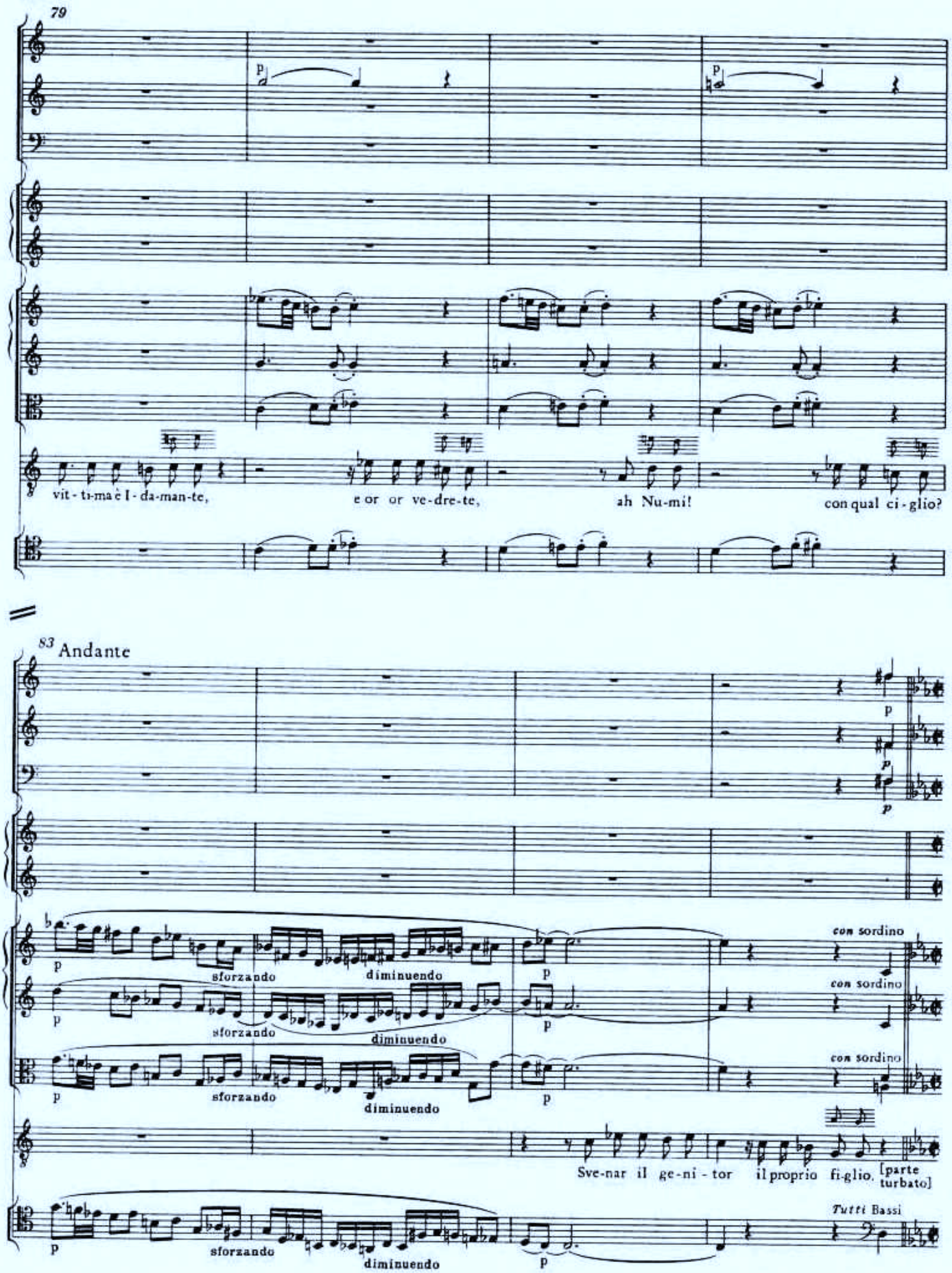

52
fau - ci, e son sem-pre più in - gor-de.
59
Da te so - lo di - pen-de il ri-pie-go, da mor-te trar tu puo-i, il
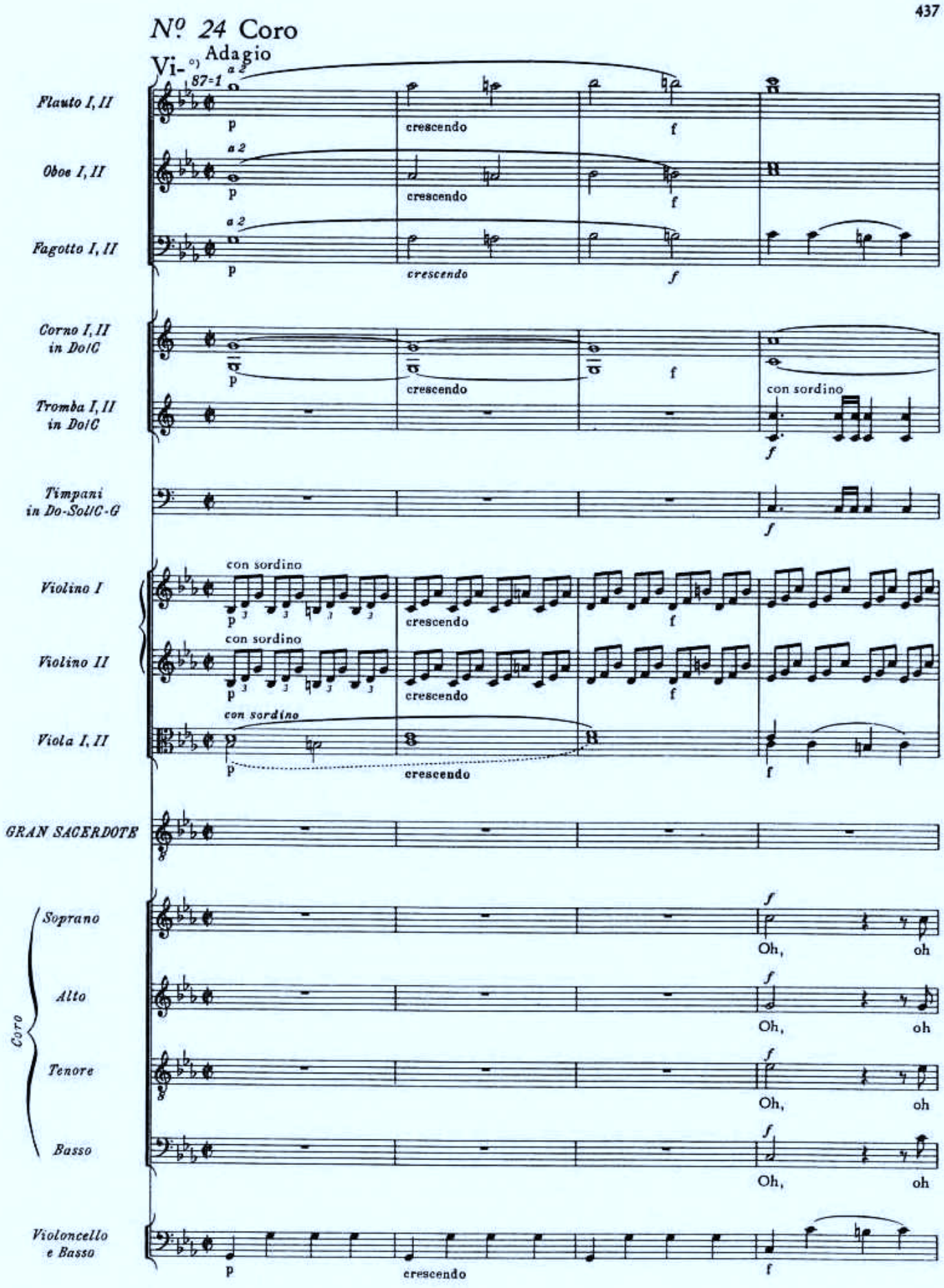

64
re - sto del tuo po - po - lo, ch'e - scla - ma sbi - got - ti - to, e da te l'a - iu - to im - plo - ra, e in - du - gi an -
67
a 2
f
cor?...
Al tem-pio, si - re, al tem-pio!
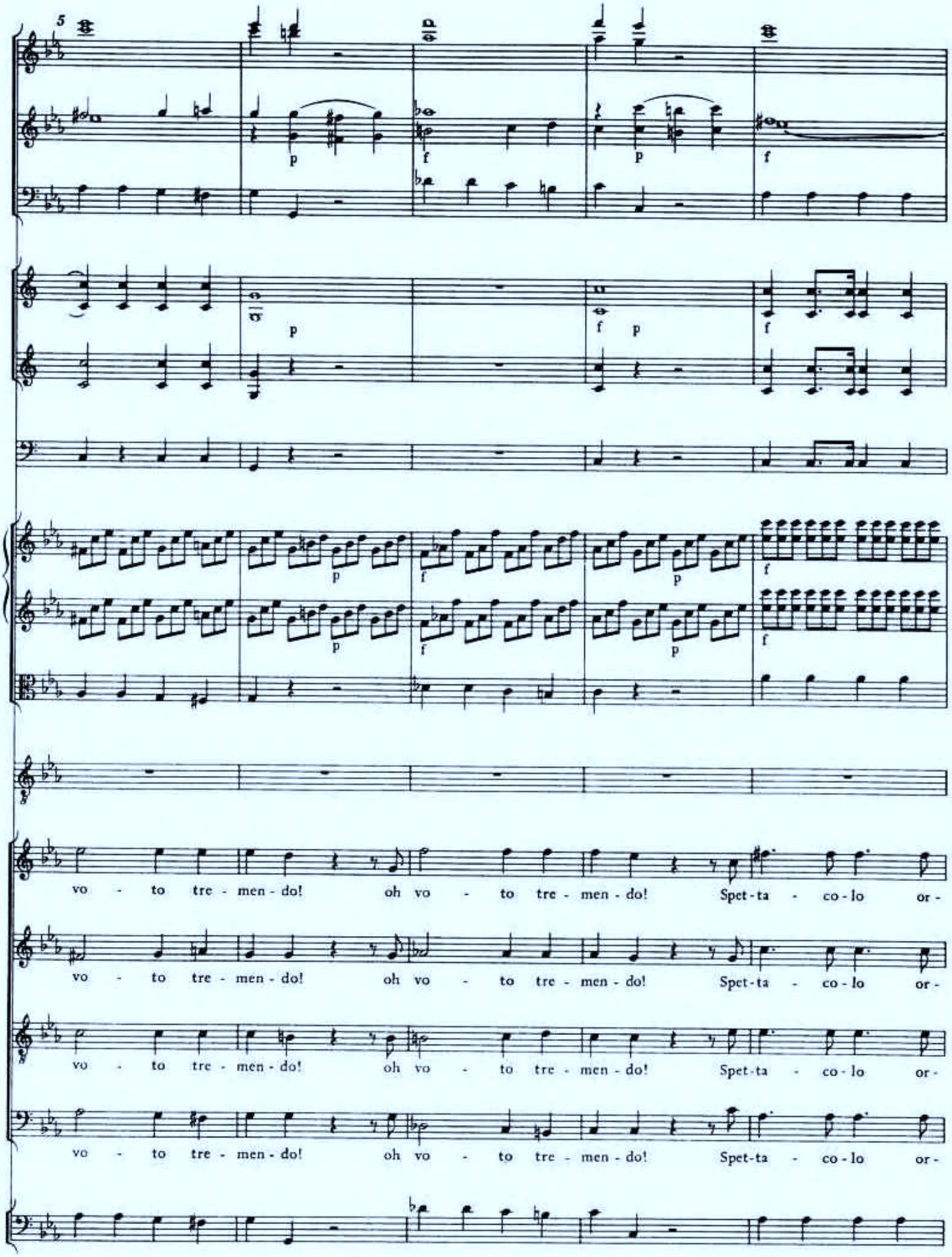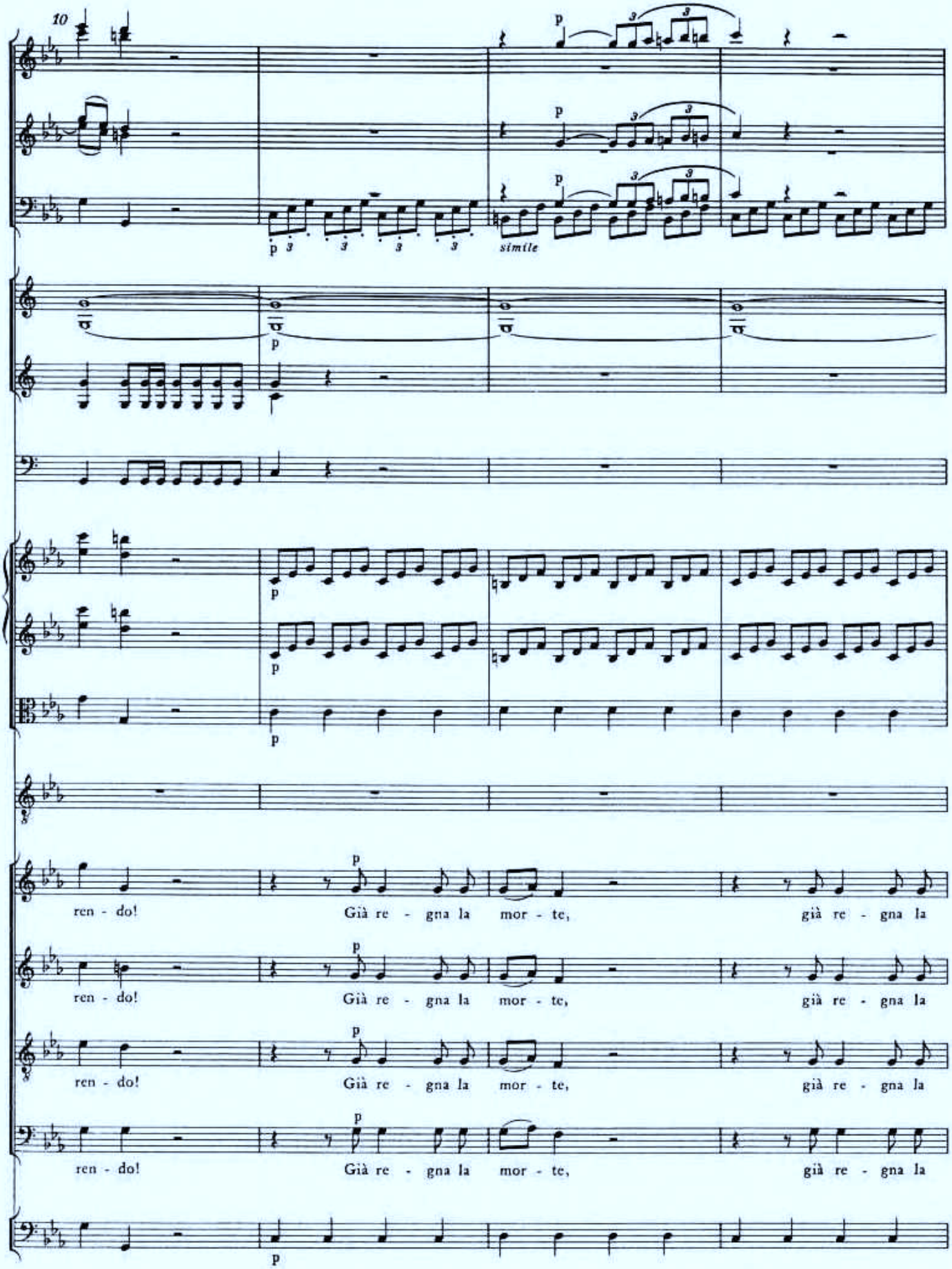




*) Vgl. Vorwort (V/c/2).


79
p
p
vit - ti-ma è l - da-man-te,
e or or ve-dre-te,
ah Nu-mi!
con qual ci - glio?
83 Andante
p
p
p
sforzando
diminuendo
p
con sordino
sforzando
diminuendo
p
con sordino
sforzando
diminuendo
p
con sordino
Sve-nar il ge-ni - tor
il proprio fi-glio,
[parte turbato]
Tutti Bassi
sforzando
diminuendo
p
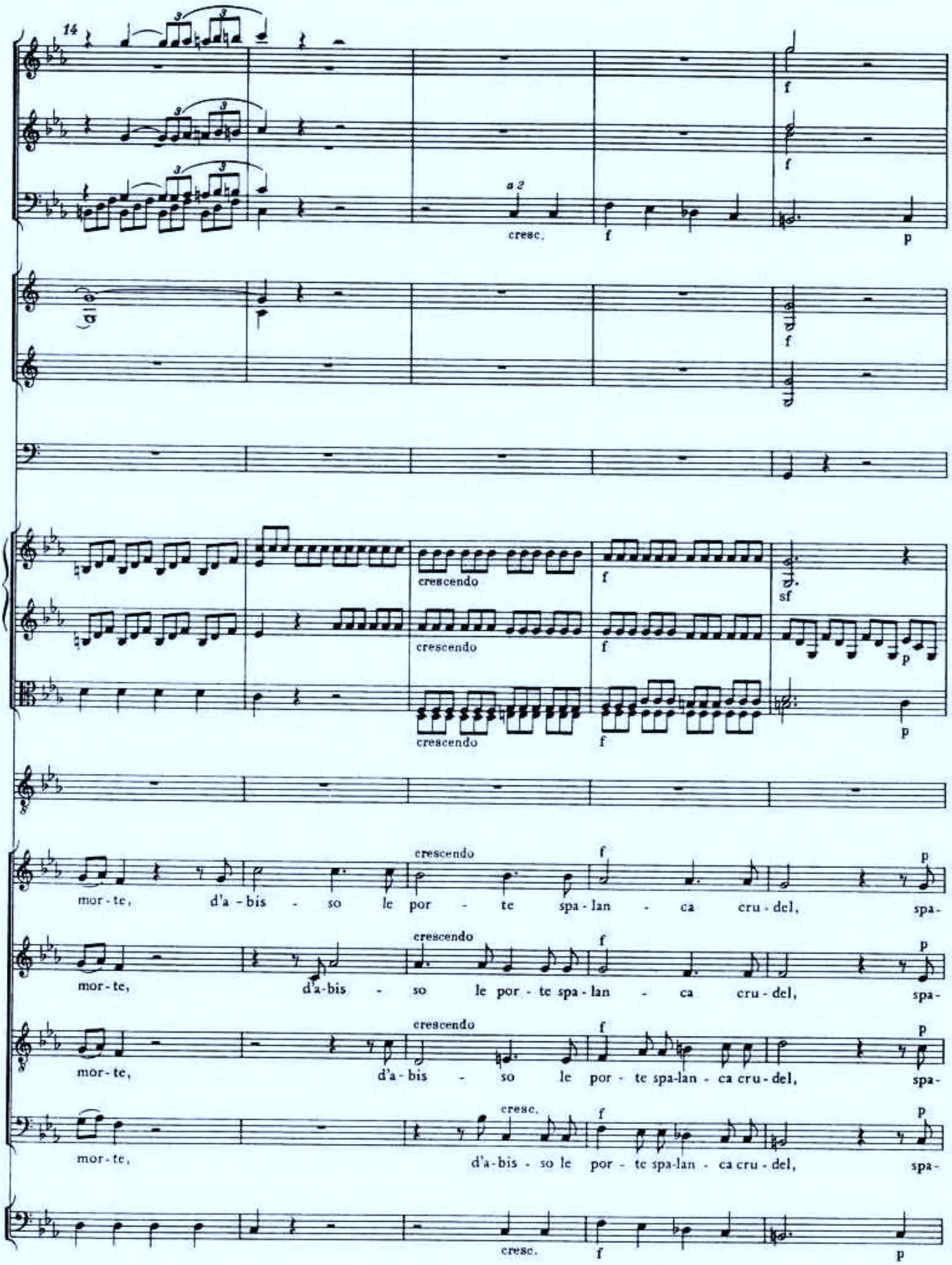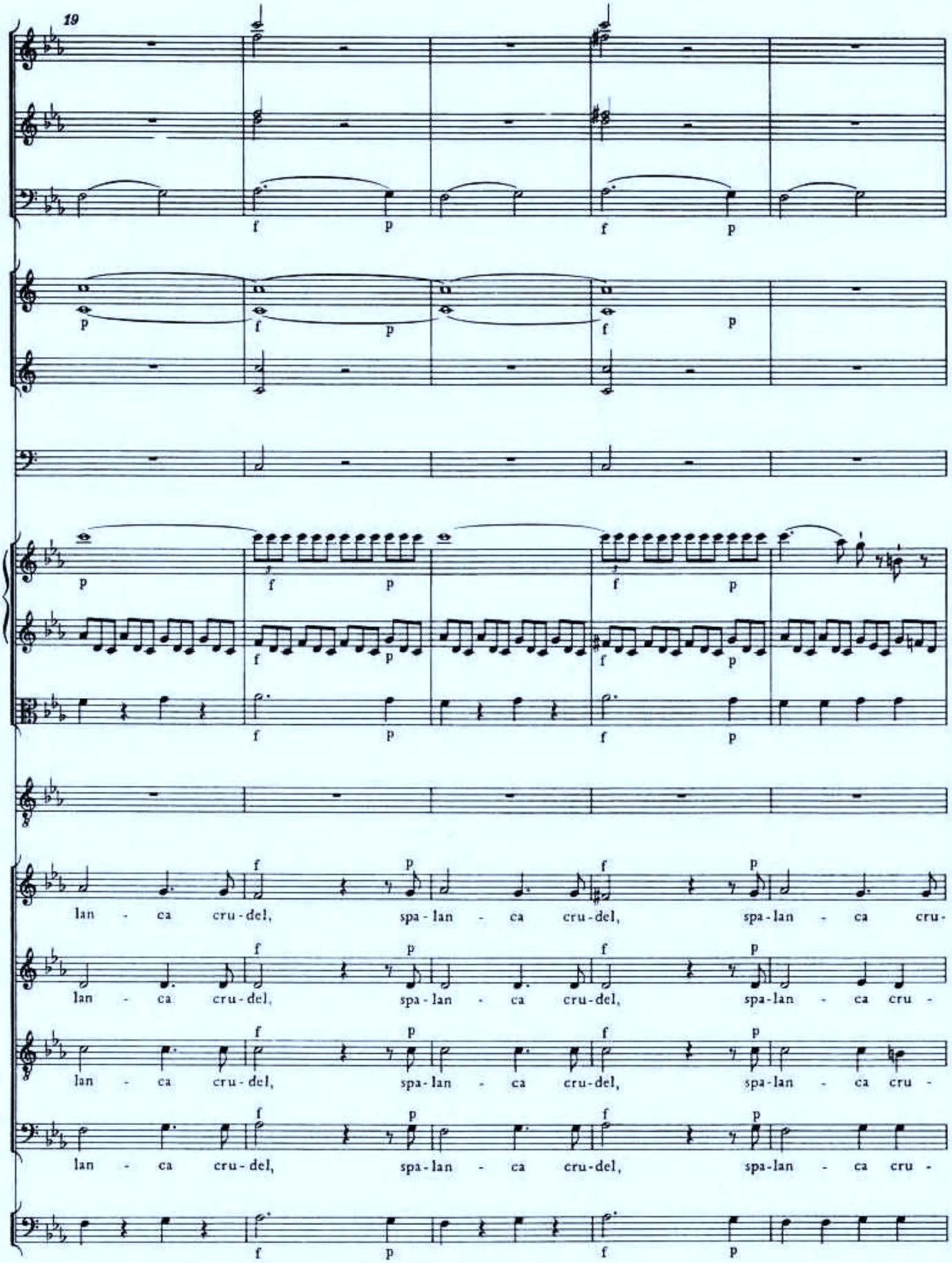


*) —de: S. 444; vgl. Vorwort (I/d).


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 -
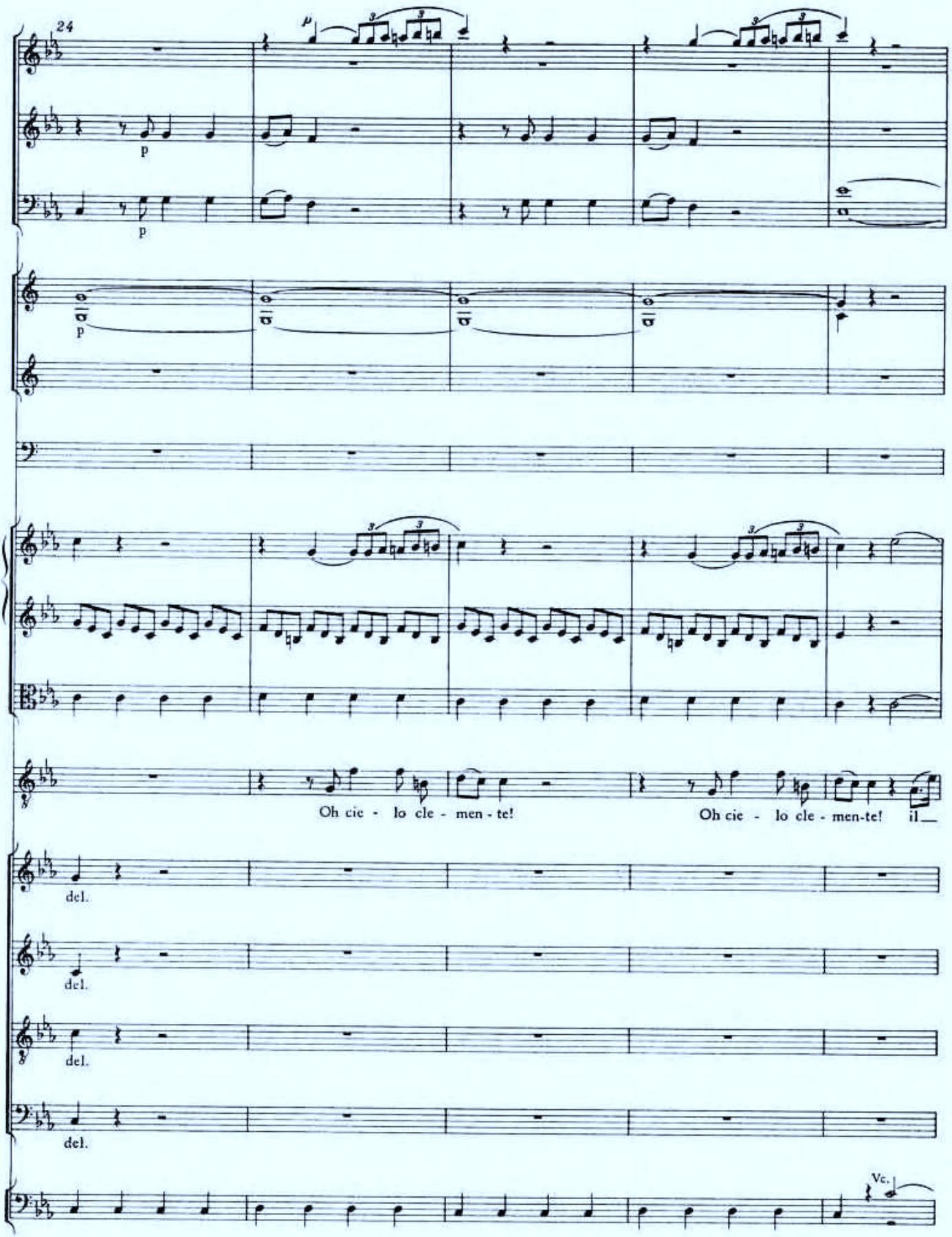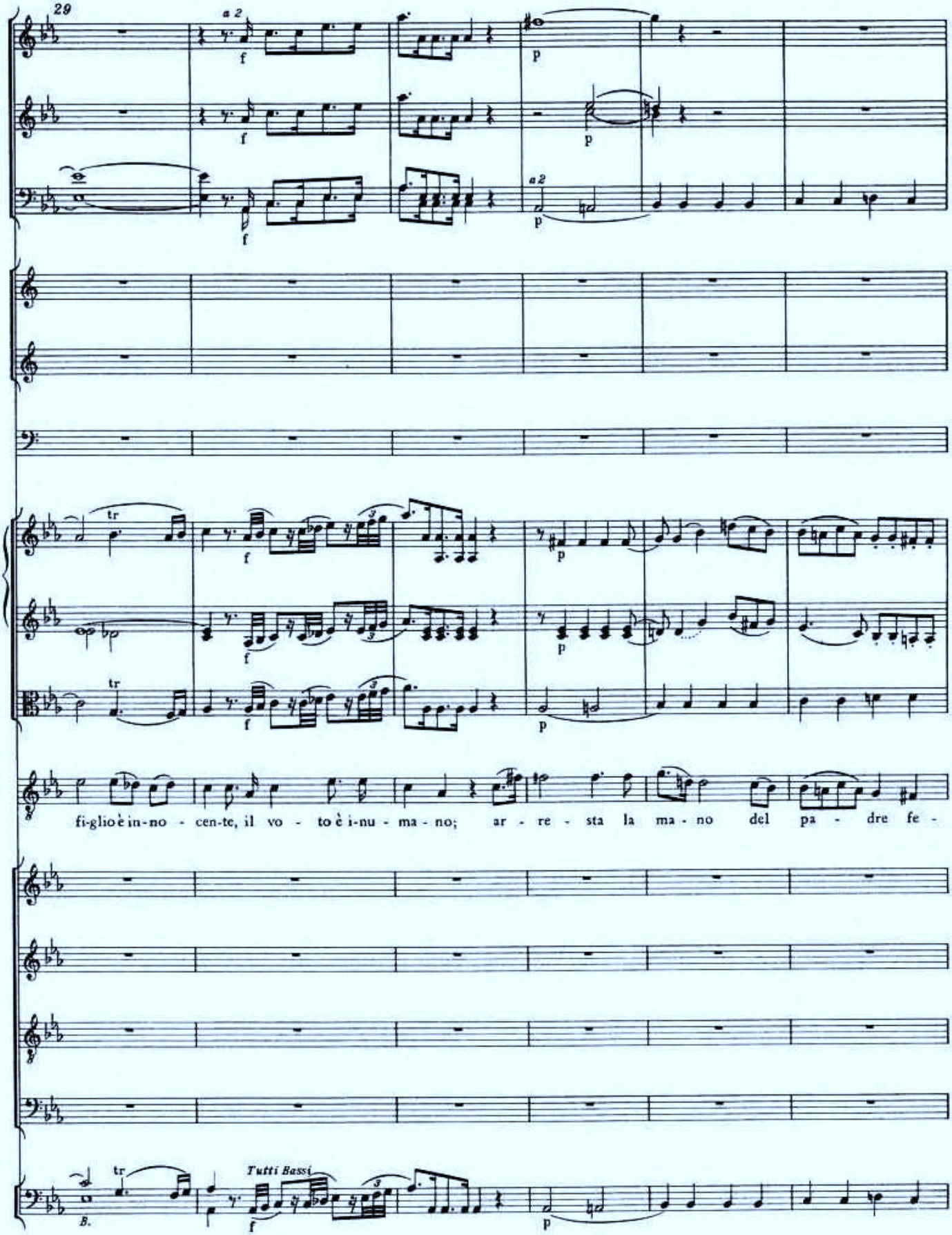


Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)
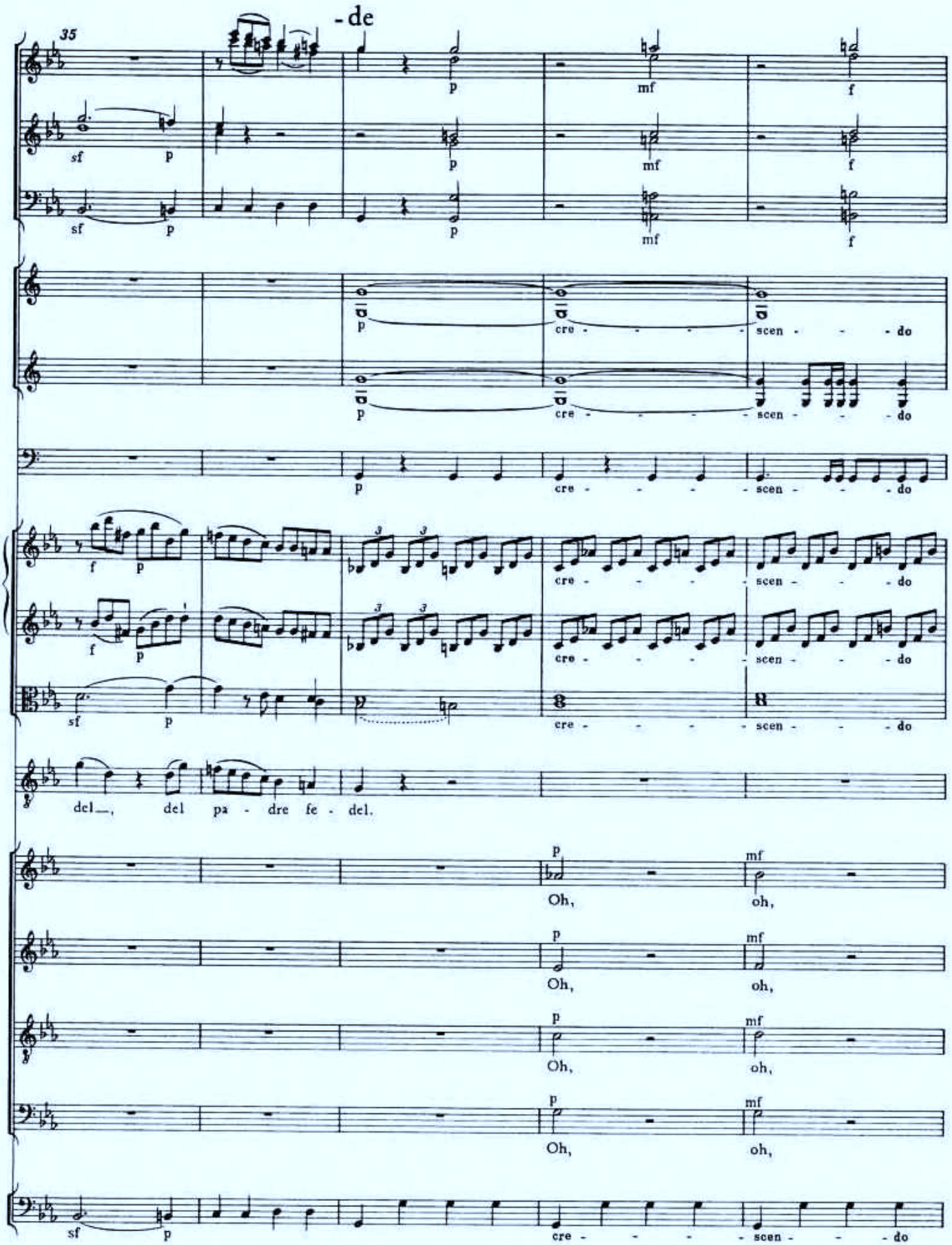

14
a 2
cresc.
f
p
crescendo
sf
mor - te, d'a - bis - so le por - te spa - lan - ca cru - del, spa-
mor - te, d'a - bis - so le por - te spa - lan - ca cru - del, spa-
mor - te, d'a - bis - so le por - te spa-lan - ca cru - del, spa-
mor - te, d'a-bis - so le por - te spa-lan - ca cru - del, spa-

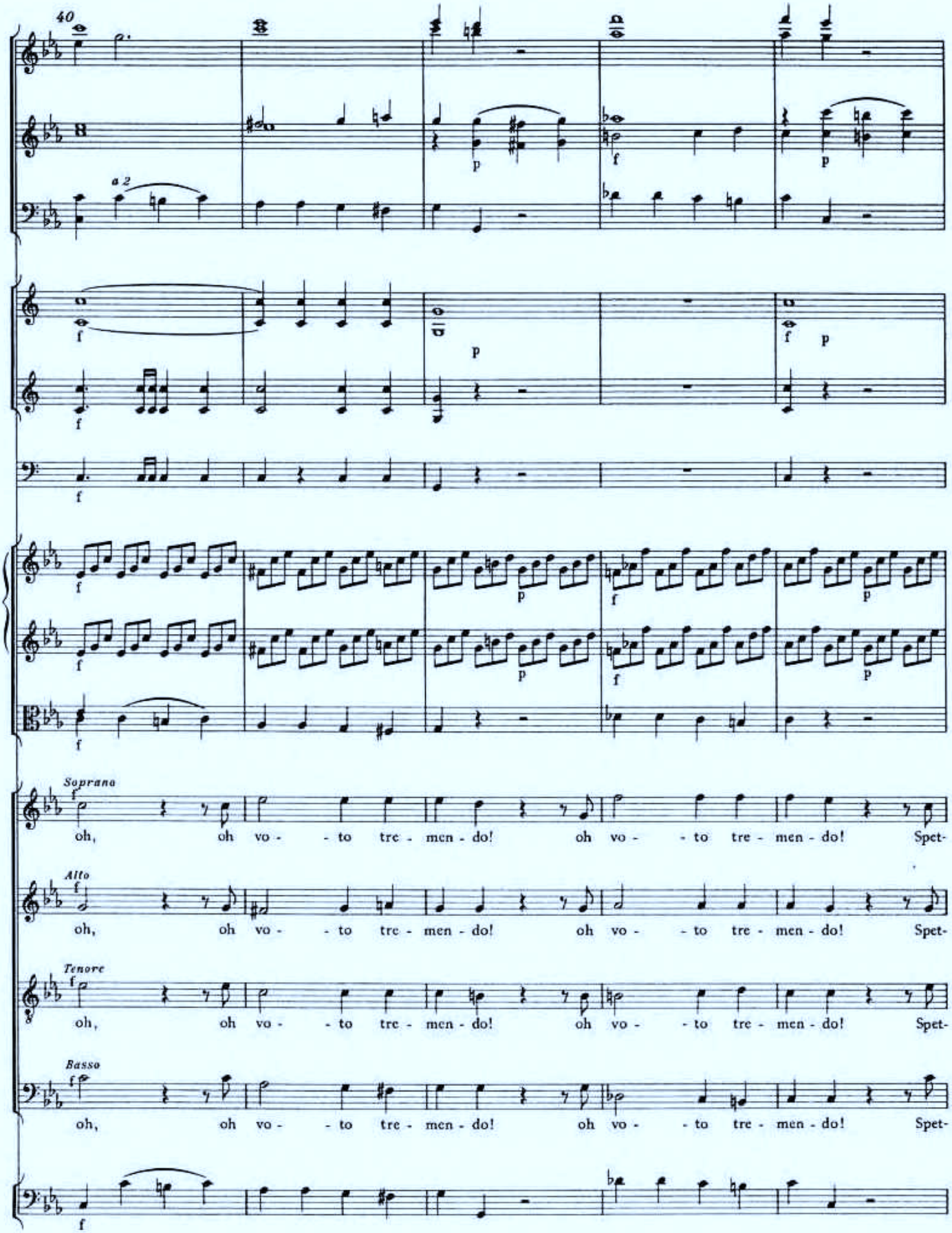


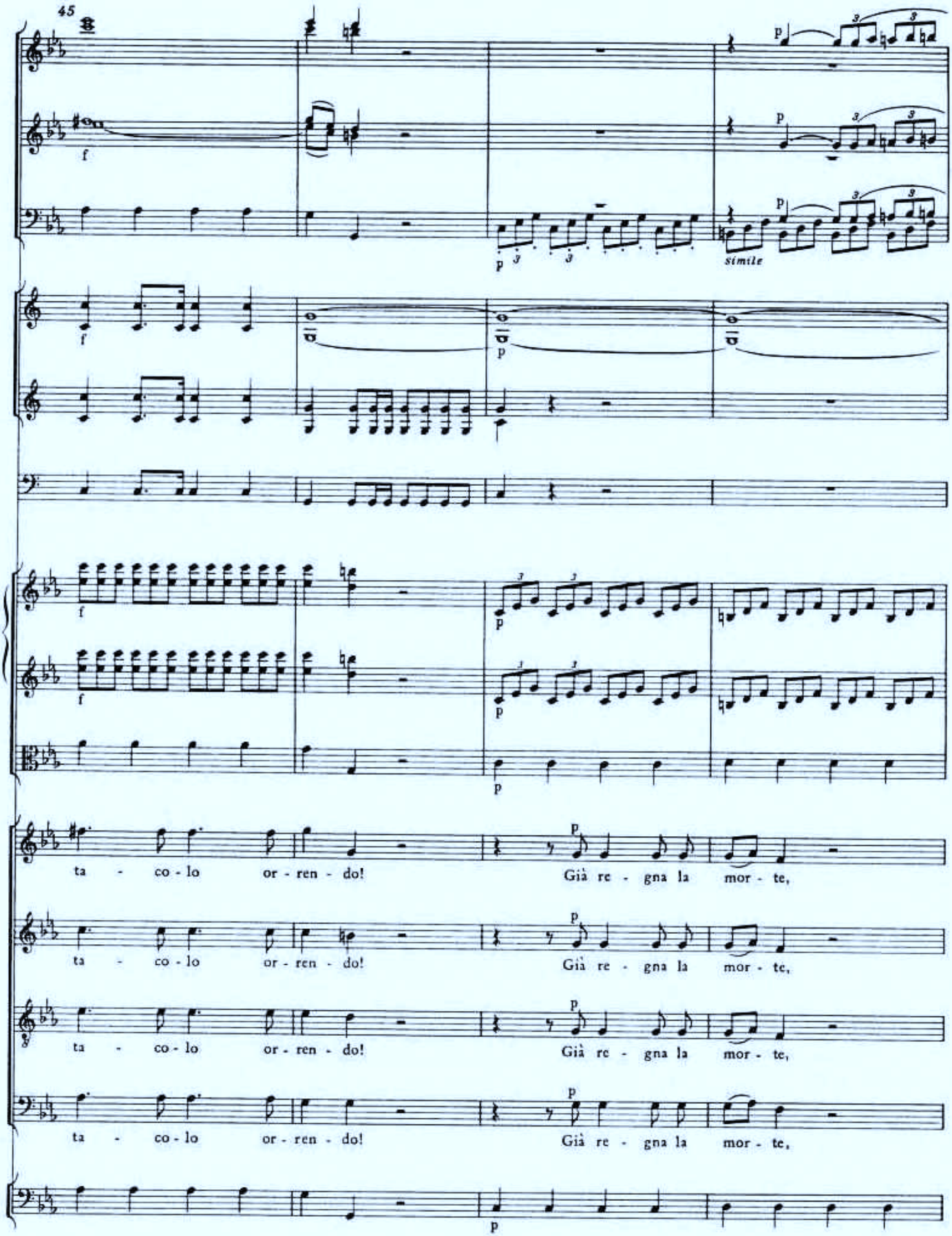
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)
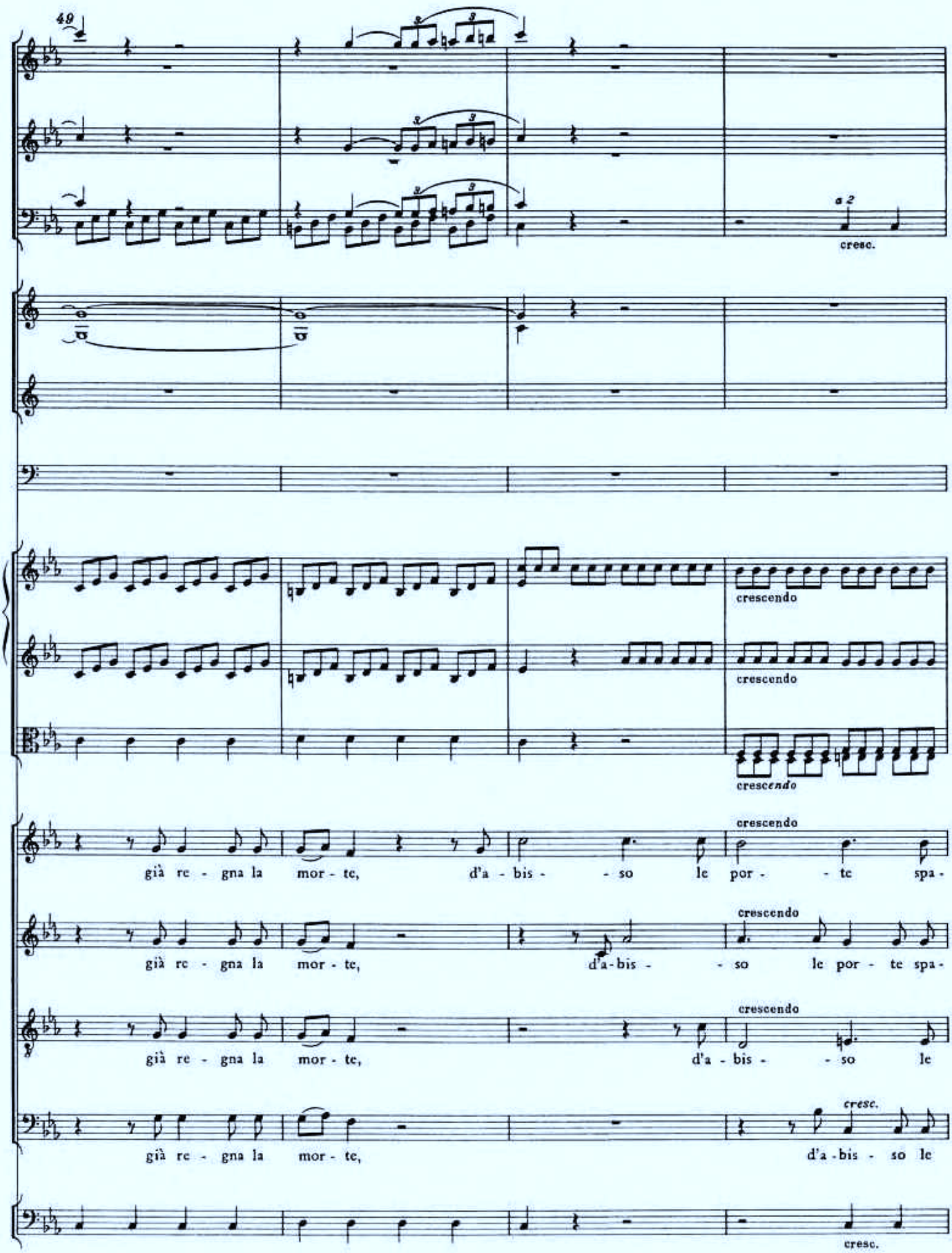

24
p
p
p
Oh cie - lo cle - men - te!
Oh cie - lo cle - men-te! il
del.
del.
del.
del.
Vc.
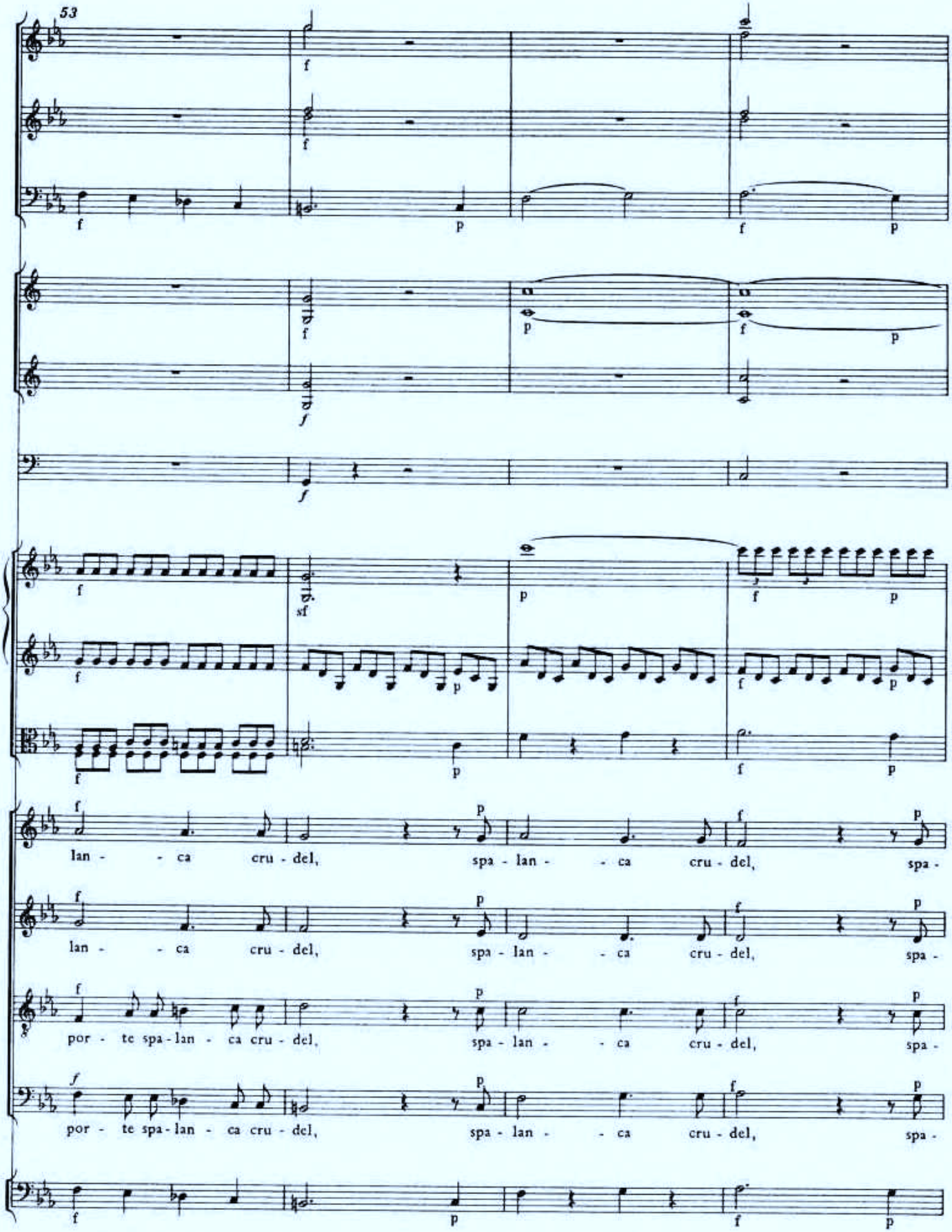

29
a 2
f
p
tr
fi-glio è in-no - cen-te, il vo - to è i-nu - ma - no; ar - re - sta la ma - no del pa - dre fe -
Tutti Bassi
B.
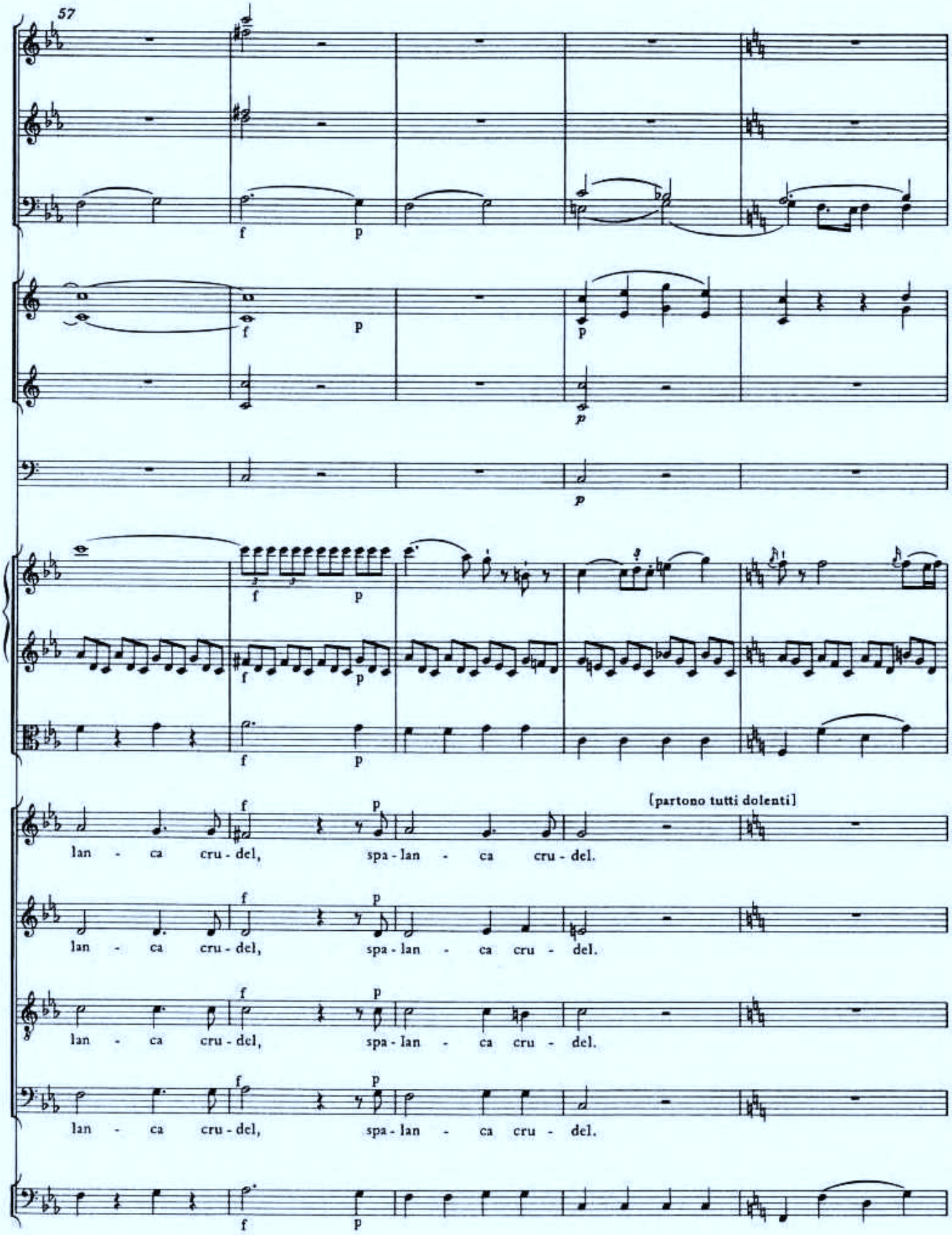

-de
35
sf p
p
mf
f
cre - - - - scen - - - do
f p
sf p
del_, del pa - dre fe - del.
Oh, oh,
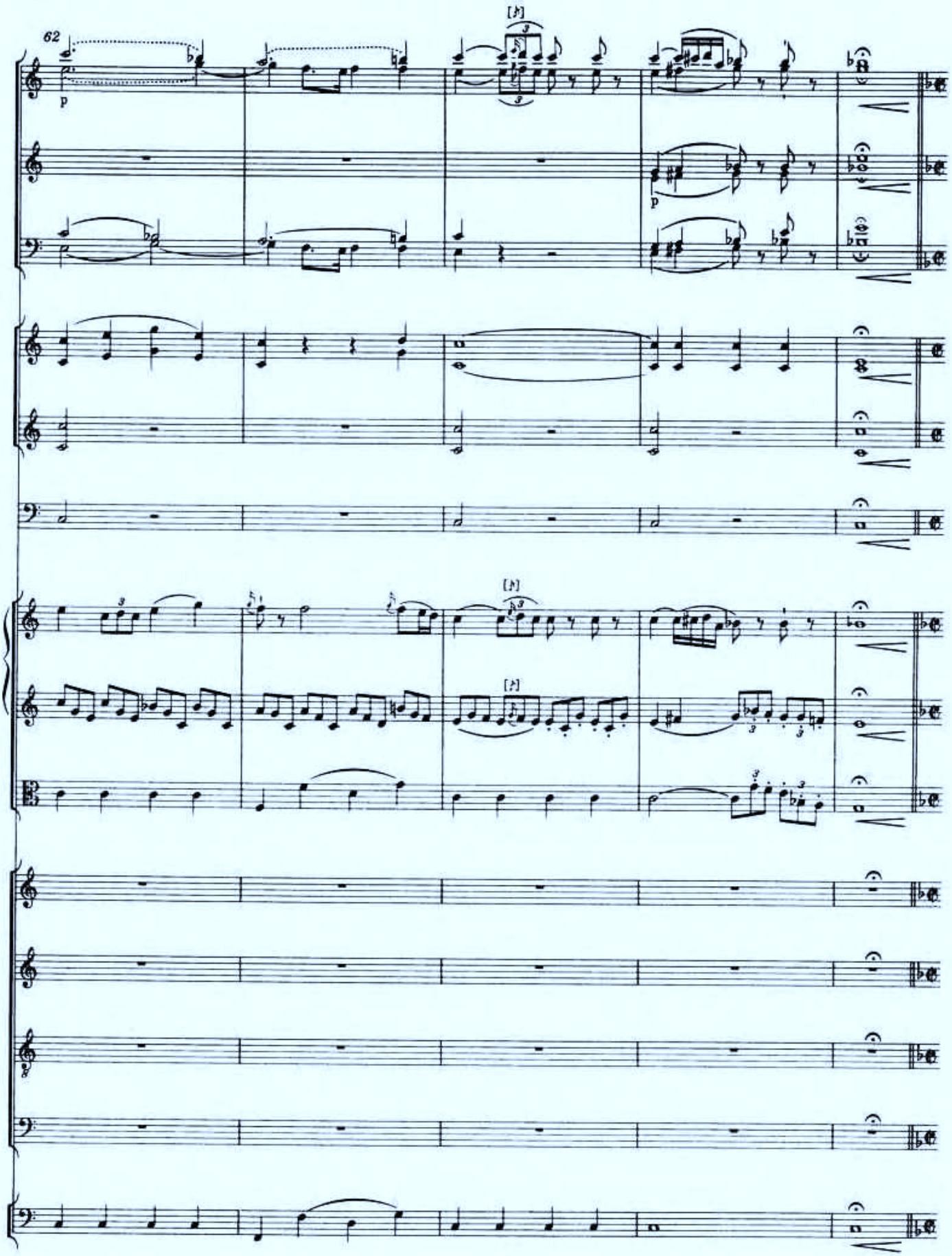

40
a 2
Soprano
oh, oh vo - - to tre - men - do! oh vo - - to tre - men - do! Spet-
Alto
oh, oh vo - - to tre - men - do! oh vo - - to tre - men - do! Spet-
Tenore
oh, oh vo - - to tre - men - do! oh vo - - to tre - men - do! Spet-
Basso
oh, oh vo - - to tre - men - do! oh vo - - to tre - men - do! Spet-


45
simile
ta - co - lo or - ren - do! Già re - gna la mor - te,
ta - co - lo or - ren - do! Già re - gna la mor - te,
ta - co - lo or - ren - do! Già re - gna la mor - te,
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.
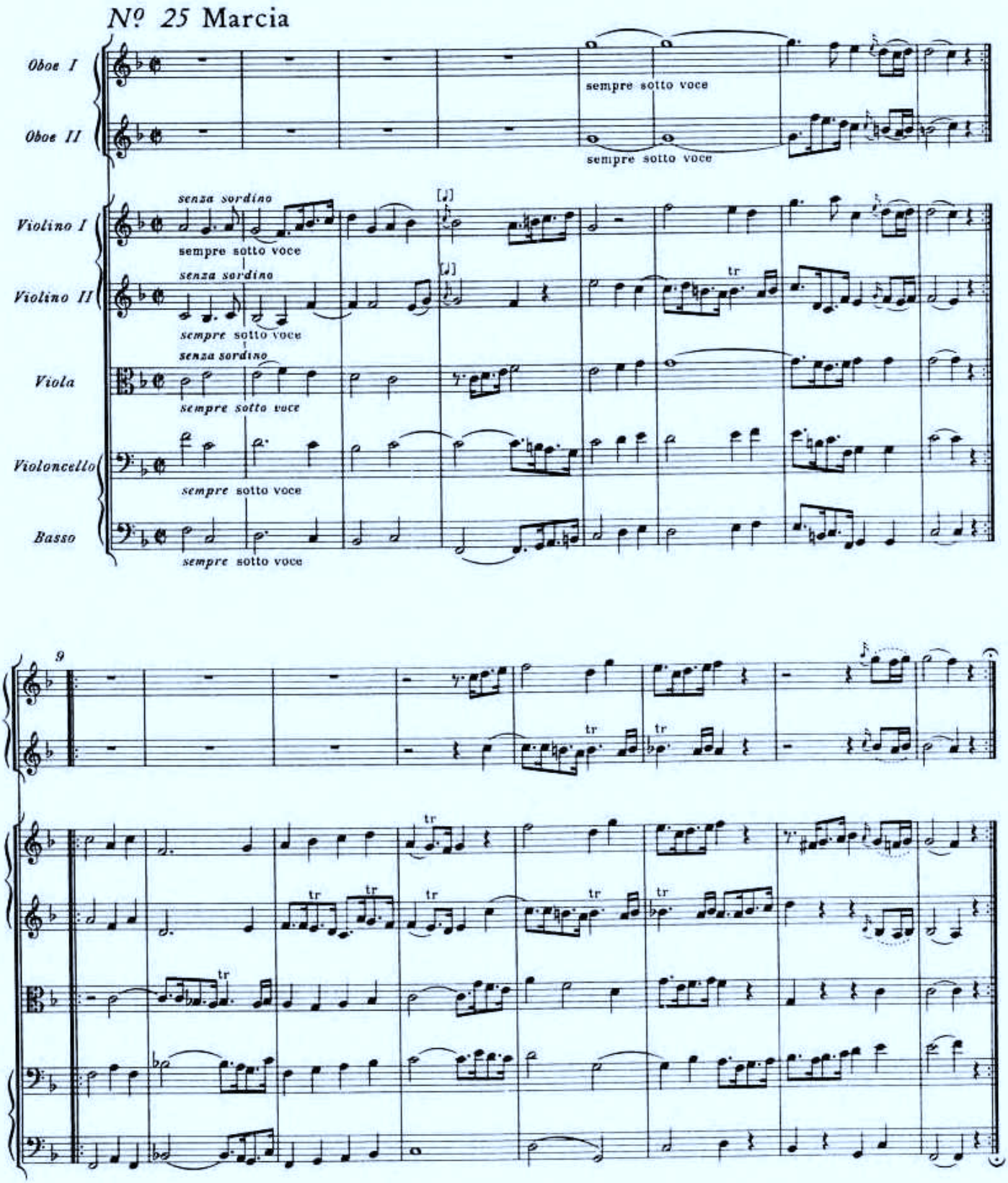


Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

[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
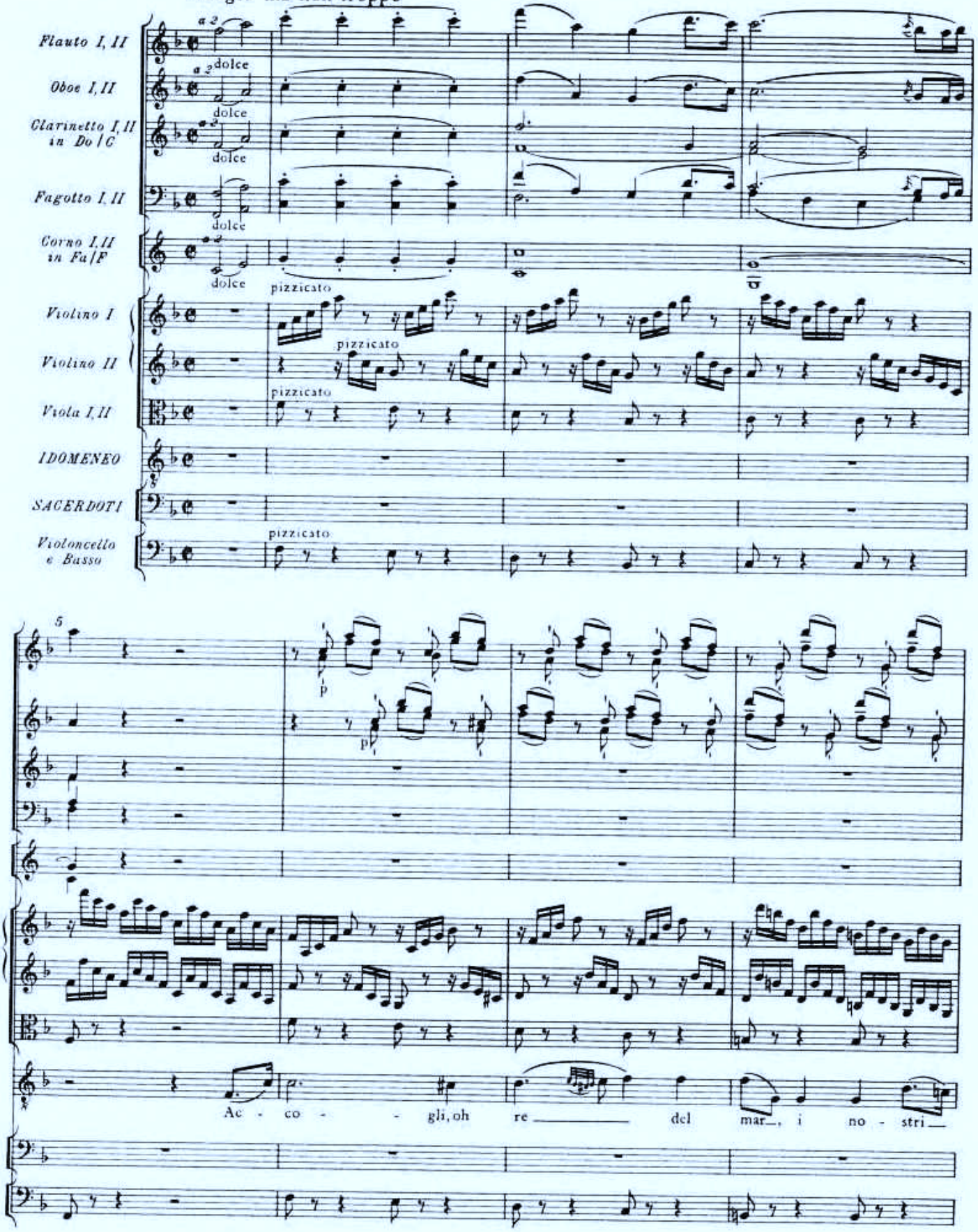
[L'atrio e le gallerie del tempio sono ripiene d'una moltitudine di popolo, li sacerdoti preparono le cose appartenenti al sacrificio.]

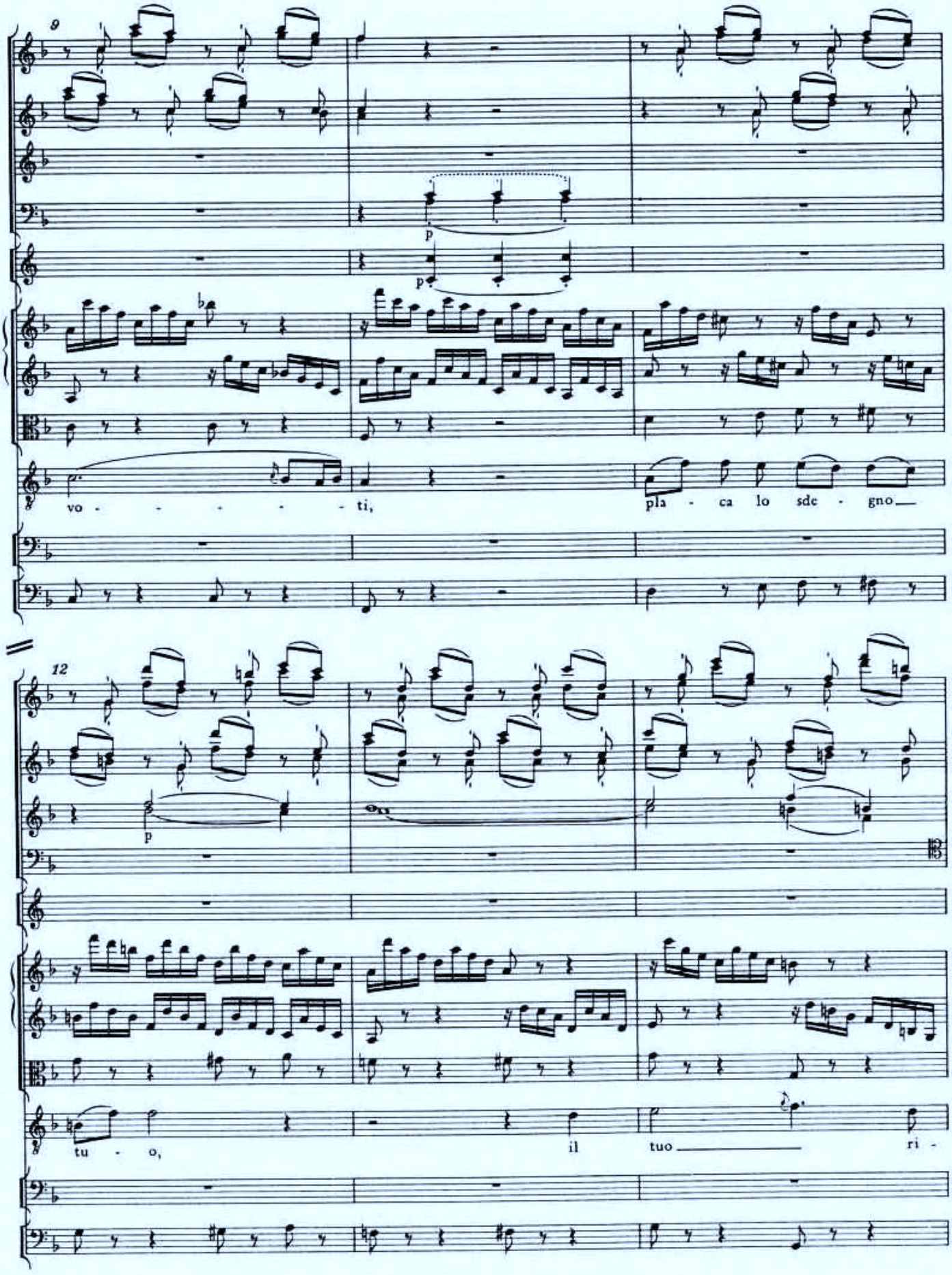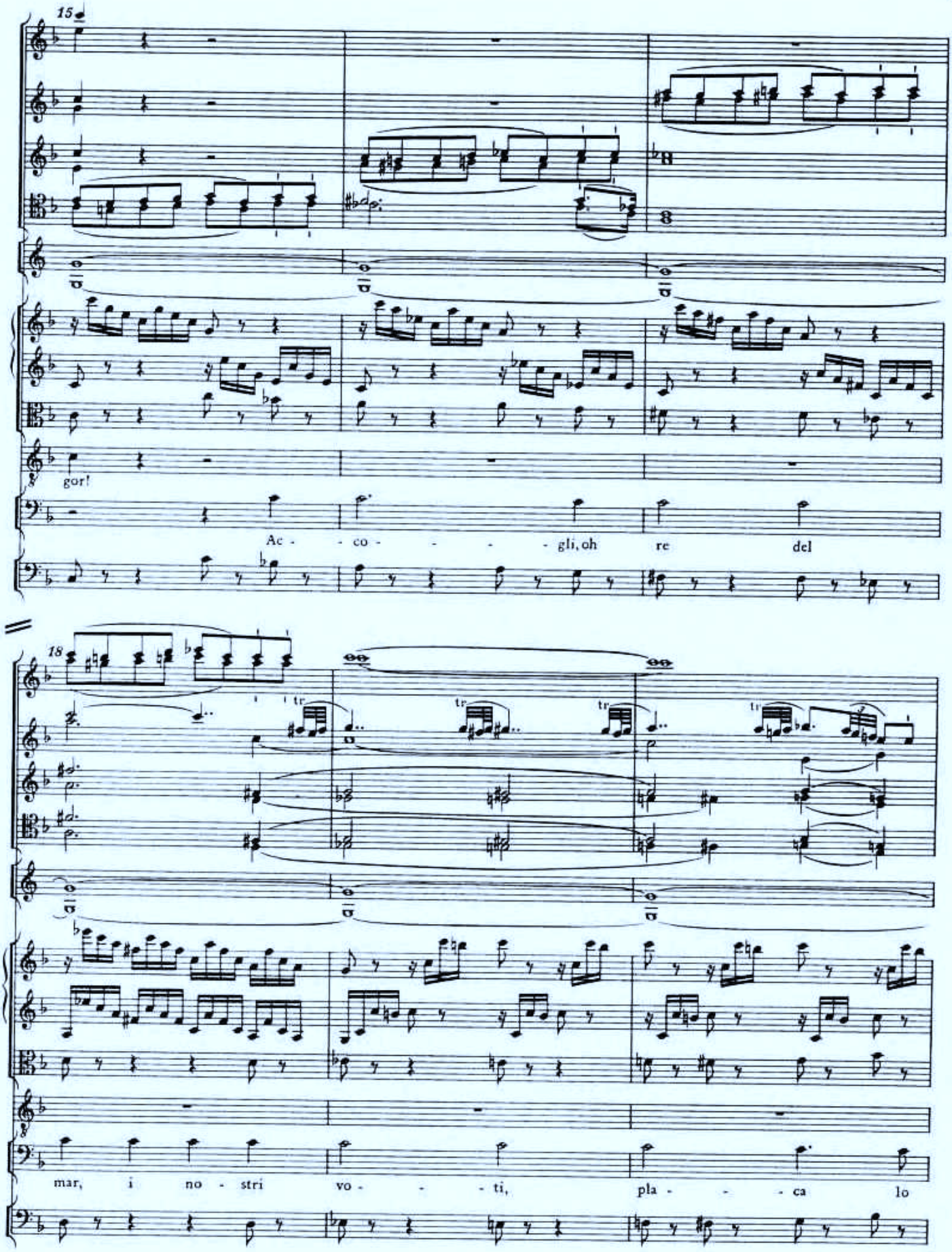


[Arriva IDOMENEO accompagnato da numeroso e fastoso seguito.]
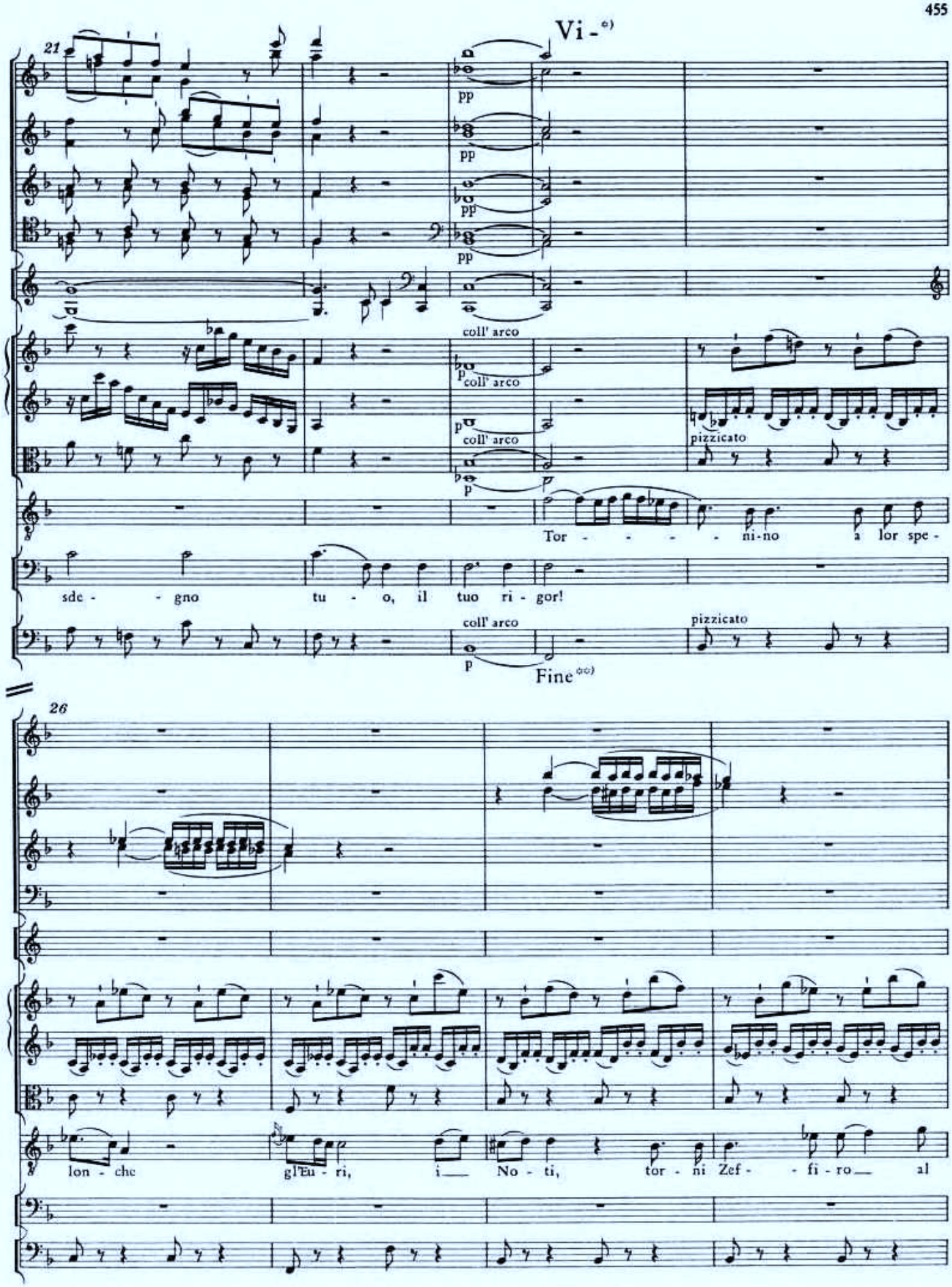
Nº 26 Cavatina con coro

Adagio ma non troppo
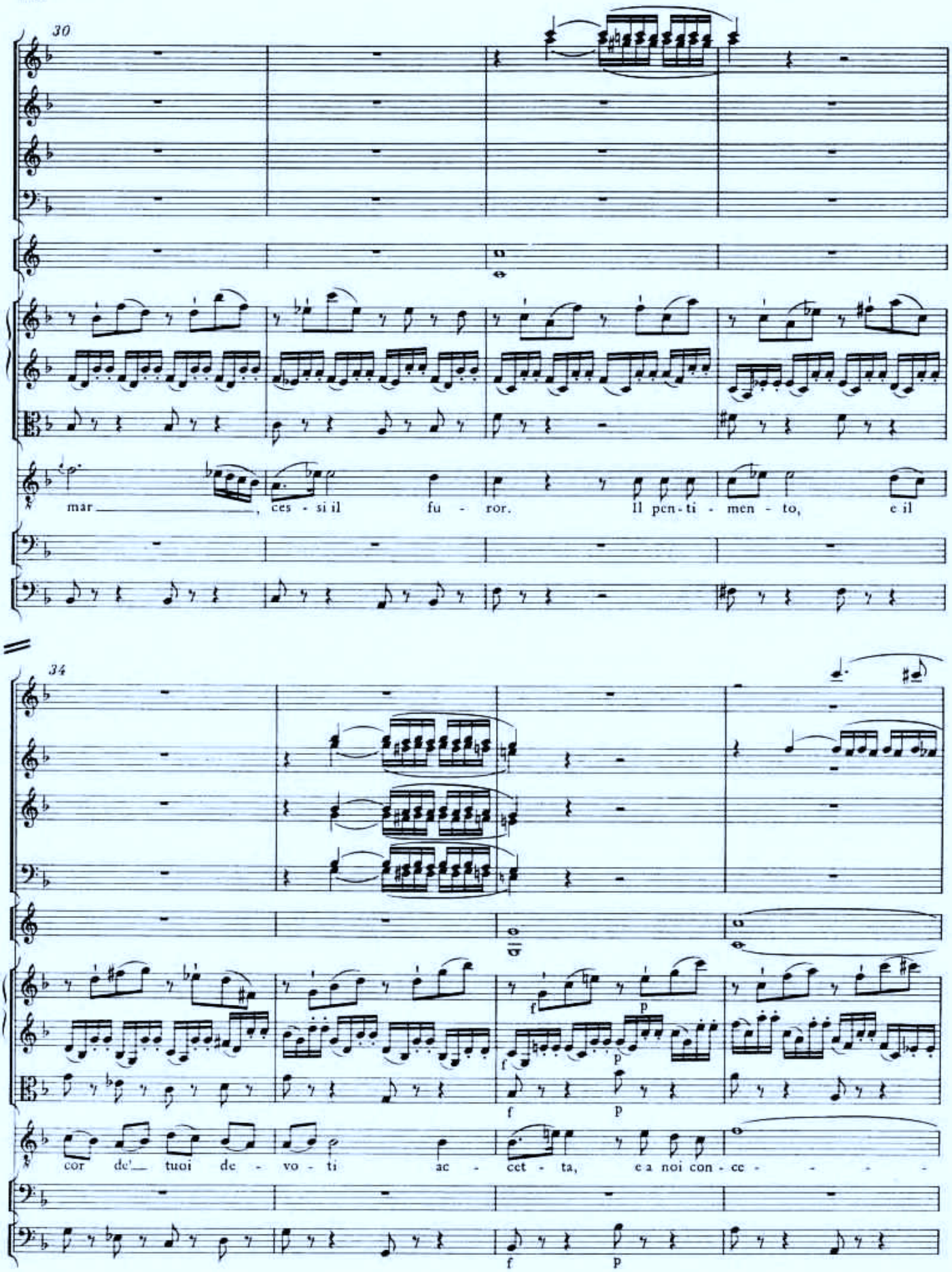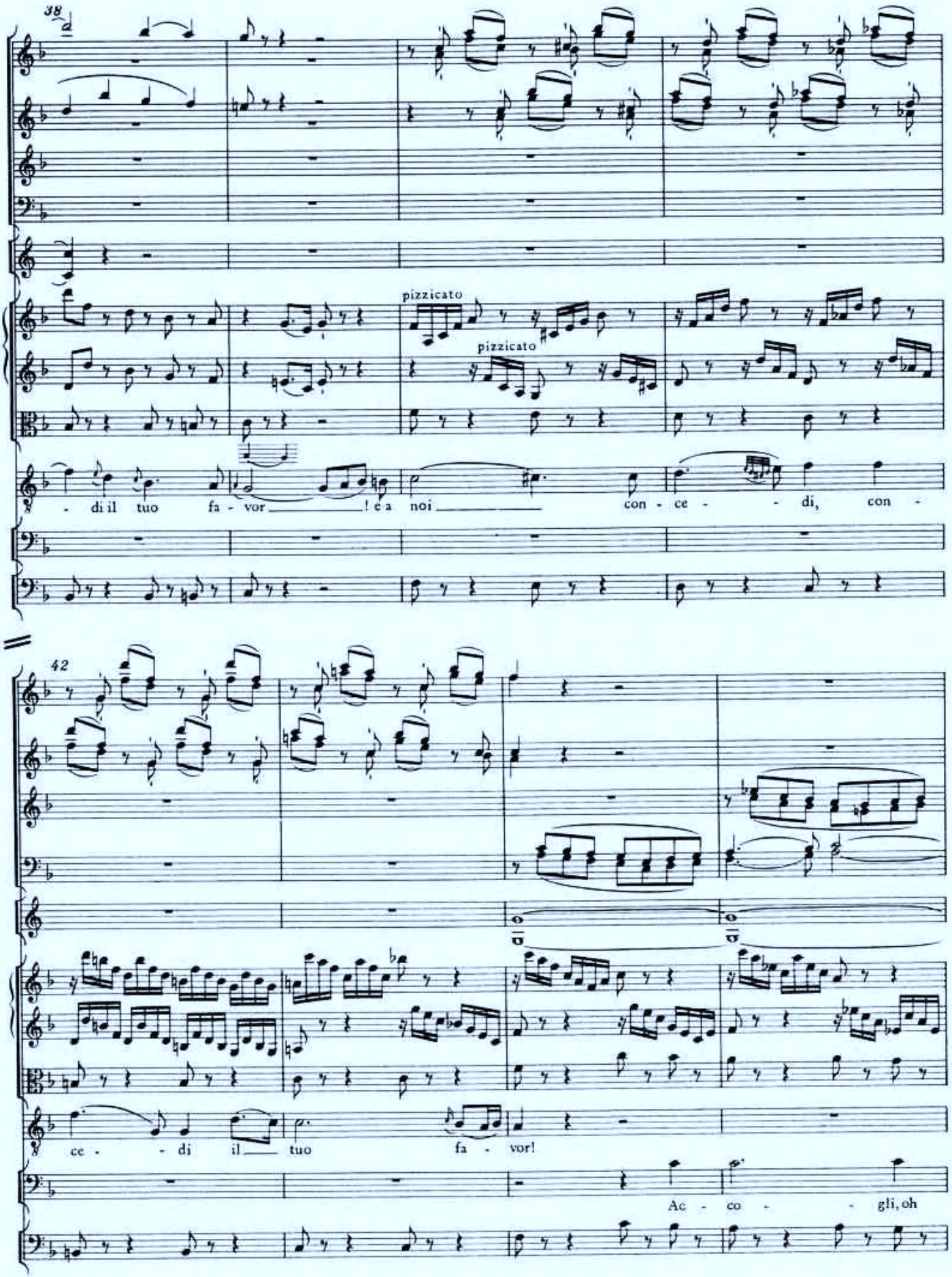



9
p
p
vo - - - - - ti,
pla - ca lo sde - gno
12
p
tu - o,
il
tuo
ri -
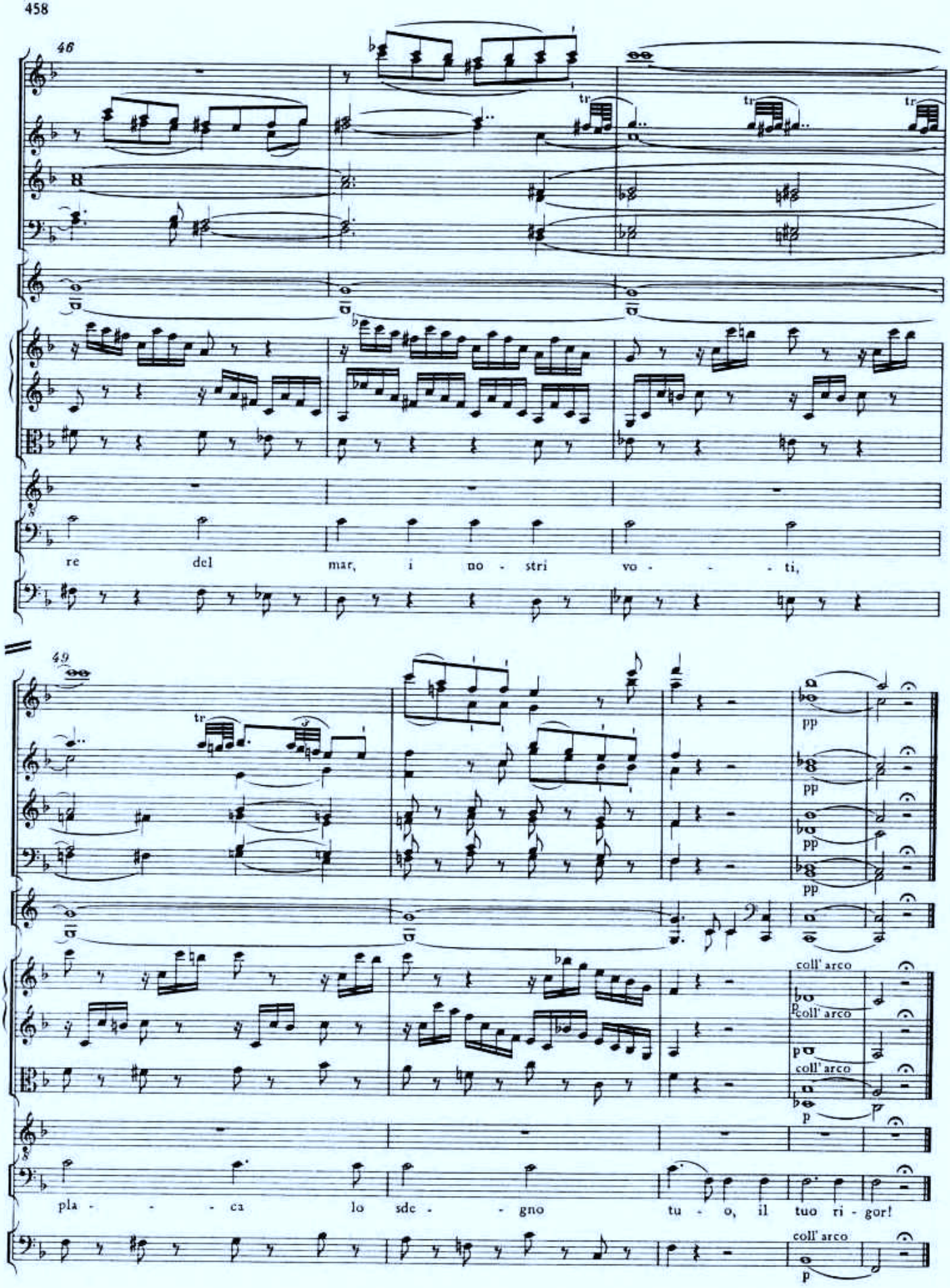

15
gor!
Ac - co - - - - gli, oh re del
18
tr
tr
tr
tr
mar, i no - stri vo - - - ti, pla - - - ca lo

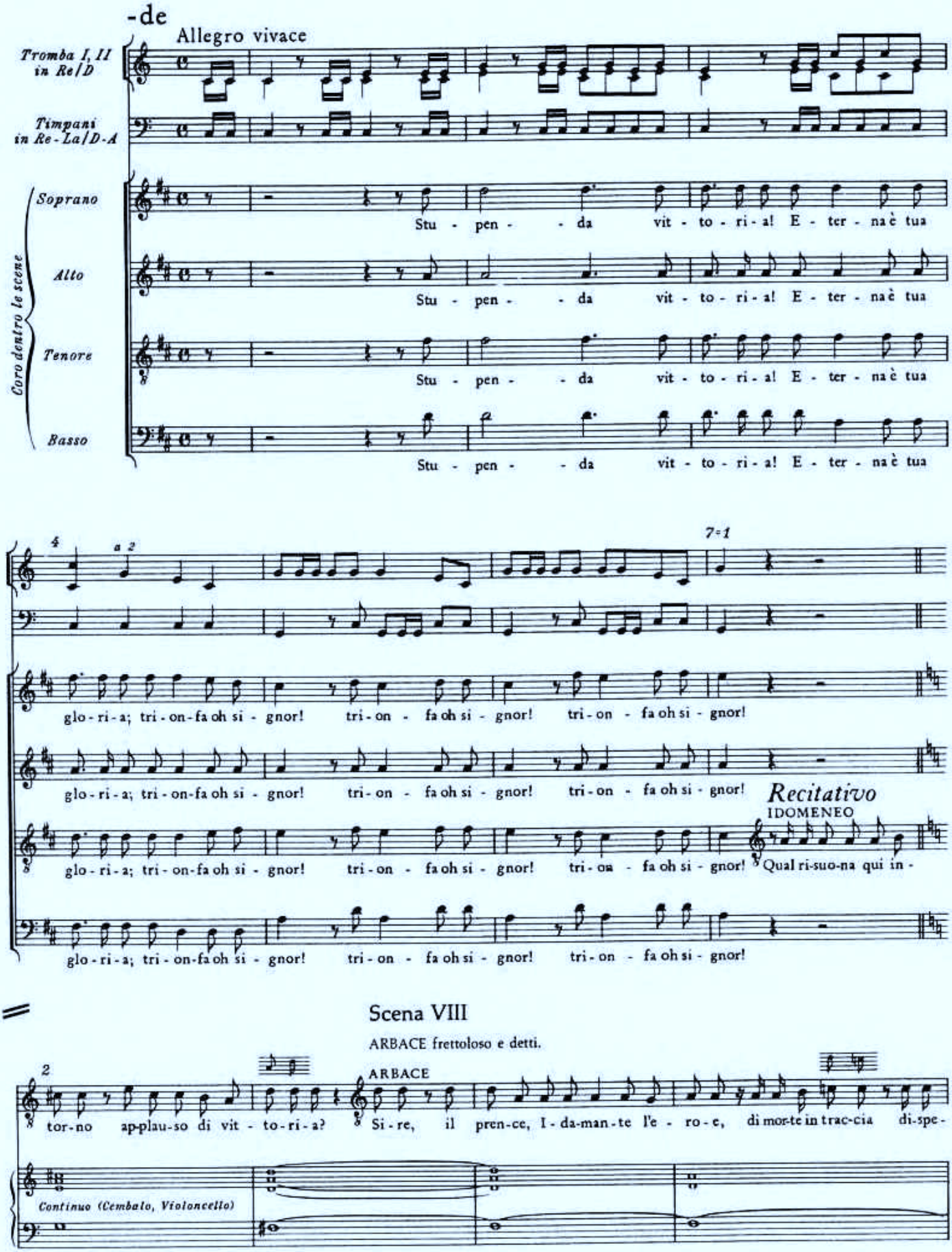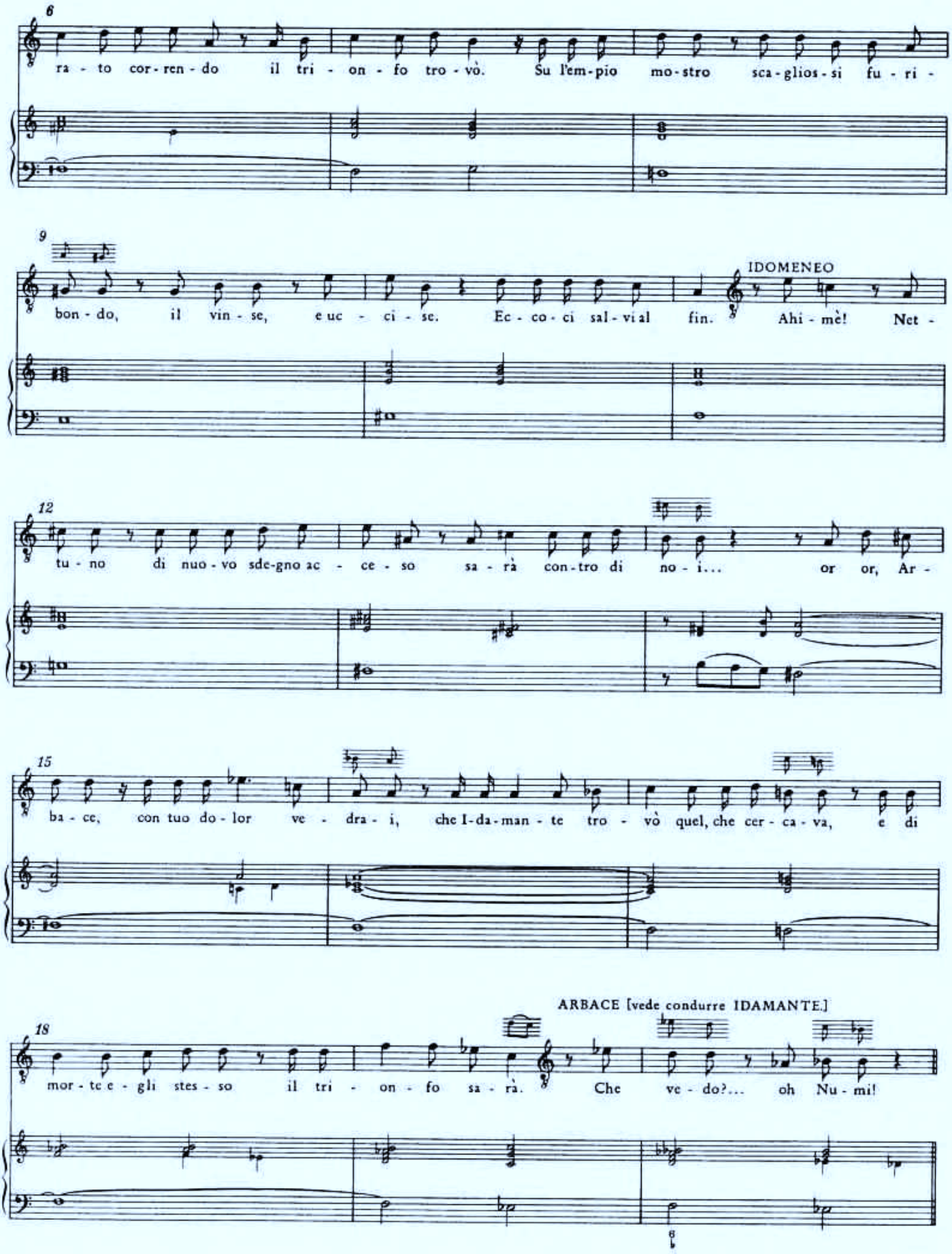


*) —de: S. 459 (beim „Vi-de" entfällt Einsatz Idomeneo); vgl. Vorwort (I/d).
**) „Fine" gilt bei „Vi-de".


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 -
f
p
f
p
f
p


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
re del mar, i no - stri vo - - - ti,
49
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
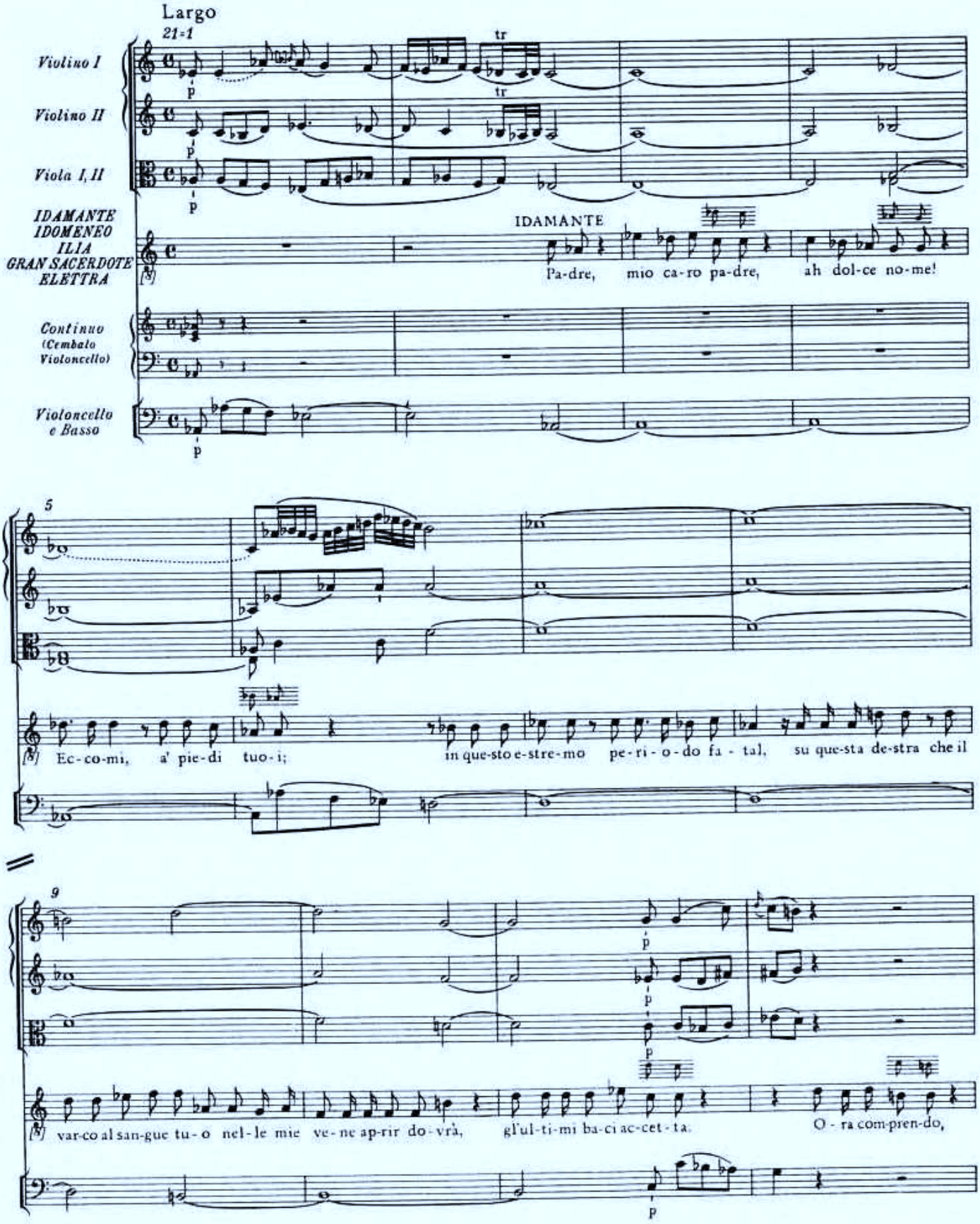

-de
Allegro vivace
Tromba I, II in Re/D
Timpani in Re-La/D-A
Coro dentro le scene
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Stu - pen - - da vit - to - ri - a! E - ter - na è tua
7=1
a 2
glo - ri - a; tri - on - fa oh si - gnor! tri - on - fa oh si - gnor! tri - on - fa oh si - gnor!
Recitativo
IDOMENEO
Qual ri-suo-na 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)
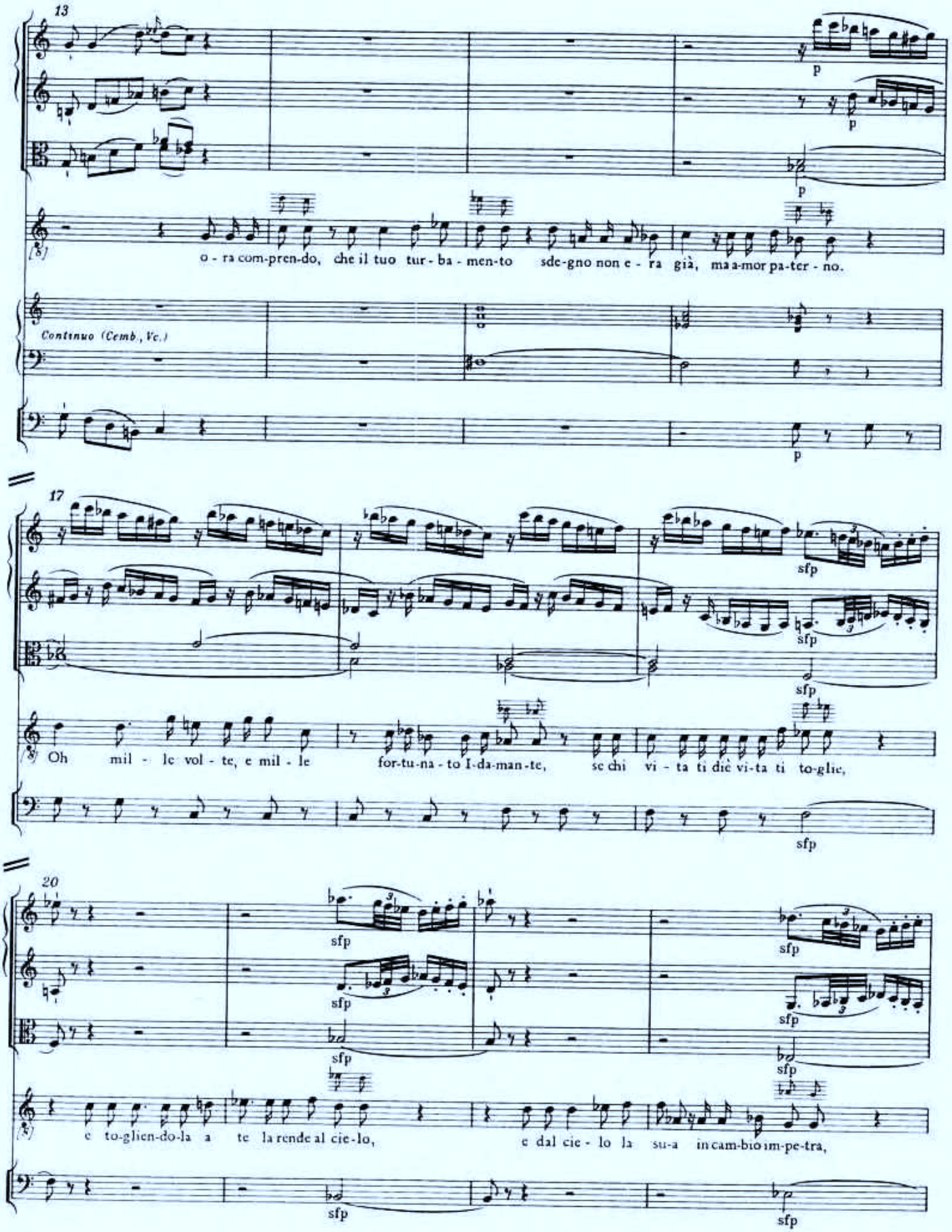

6
ra - to cor - ren - do il tri - on - fo tro - vò. Su l'em - pio mo - stro sca - glios - si fu - ri -
9
bon - do, il vin - se, e uc - ci - se. Ec - co - ci sal - vi al fin.
IDOMENEO
Ahi - mè! Net -
12
tu - no di nuo - vo sde-gno ac - ce - so sa - rà con - tro di no - i... or or, Ar -
15
ba - ce, con tuo do - lor ve - dra - i, che I - da - man - te tro - vò quel, che cer - ca - va, e di
ARBACE [vede condurre IDAMANTE.]
18
mor - te e - gli stes - so il tri - on - fo sa - rà.
Che ve - do?... oh Nu - mi!
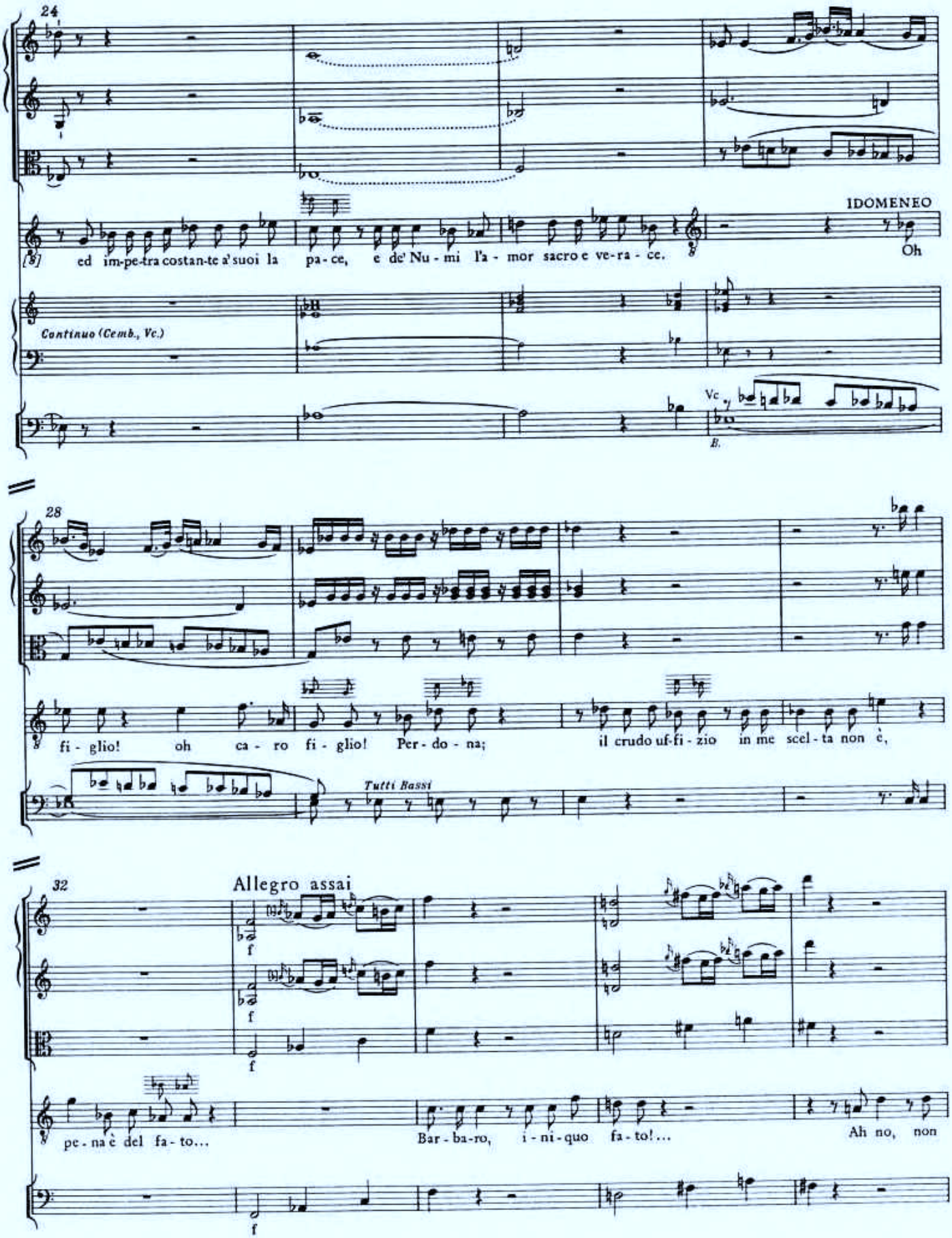
Scena IX
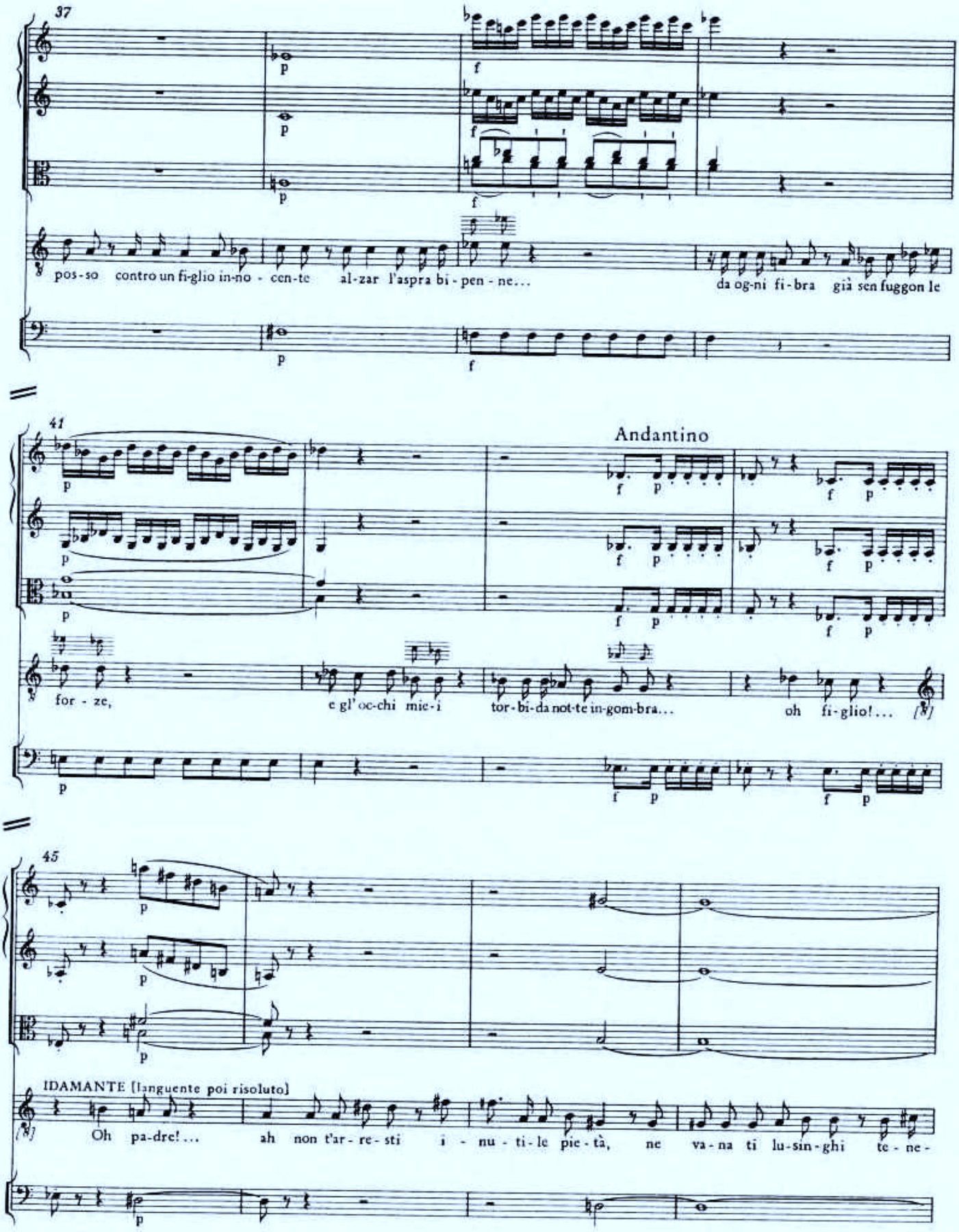
[IDAMANTE in veste bianca, ghirlanda di fiori in capo, circondato da guardie e da sacerdoti. Moltitudine di mesto popolo e suddetti.]
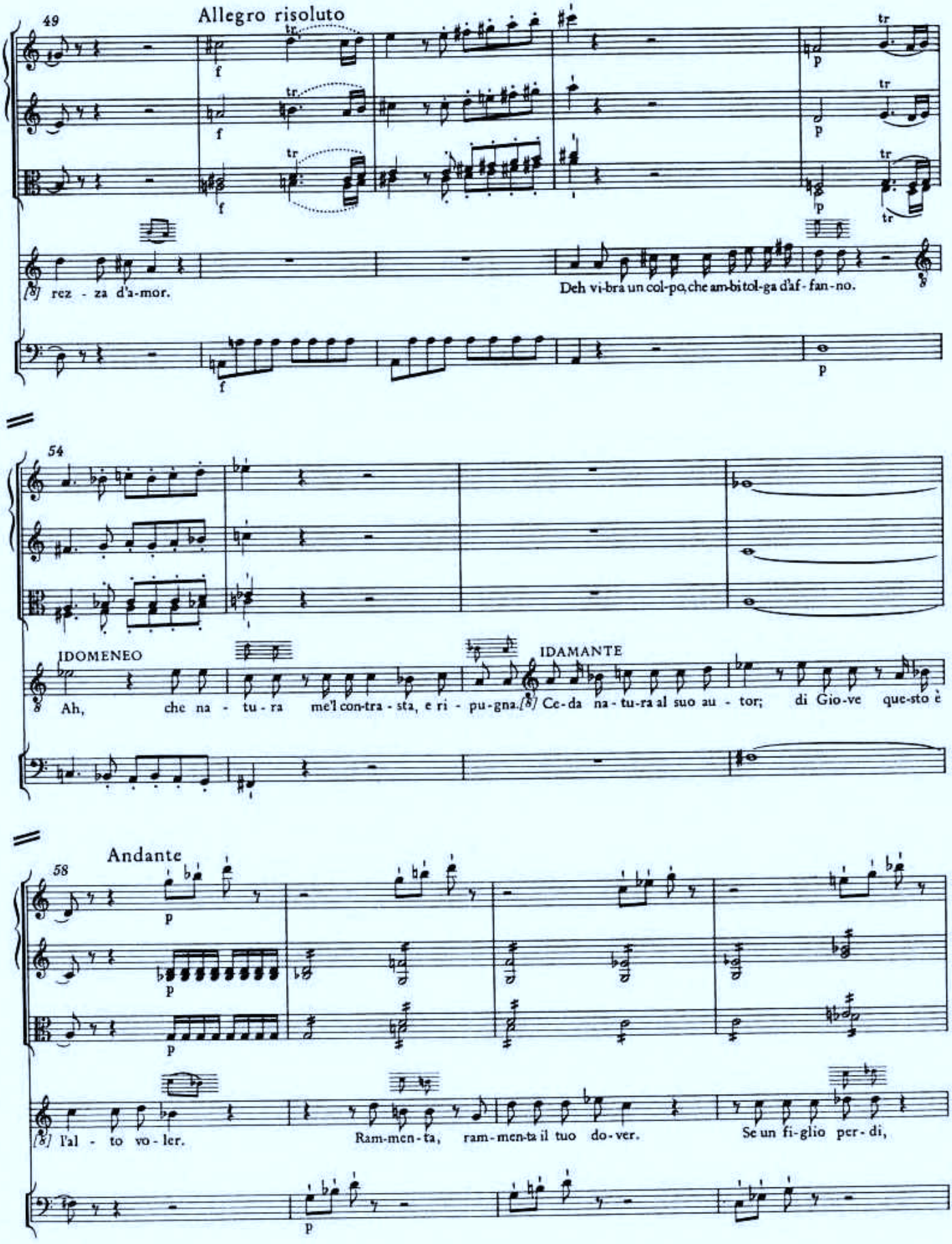
Nº 27 Recitativo
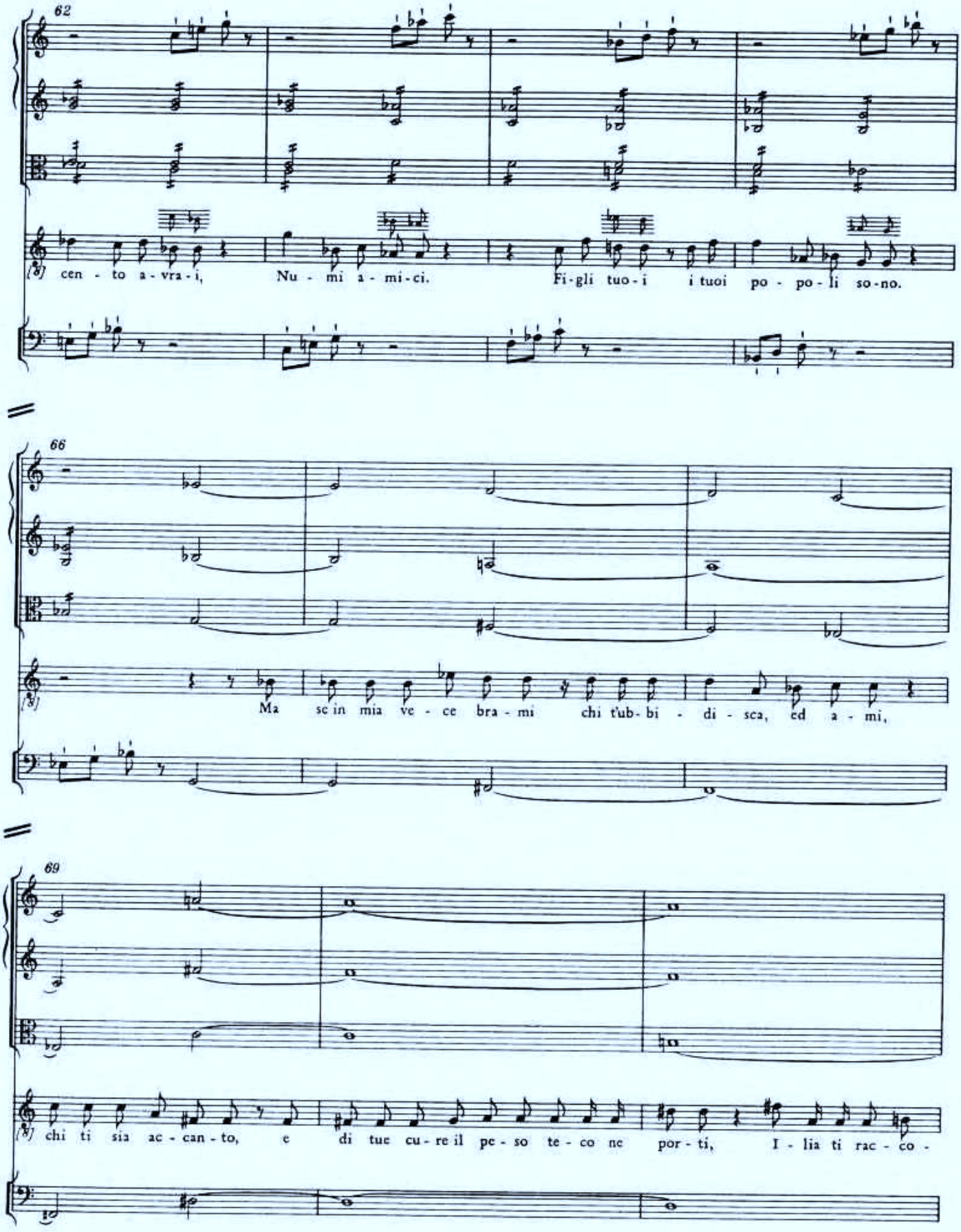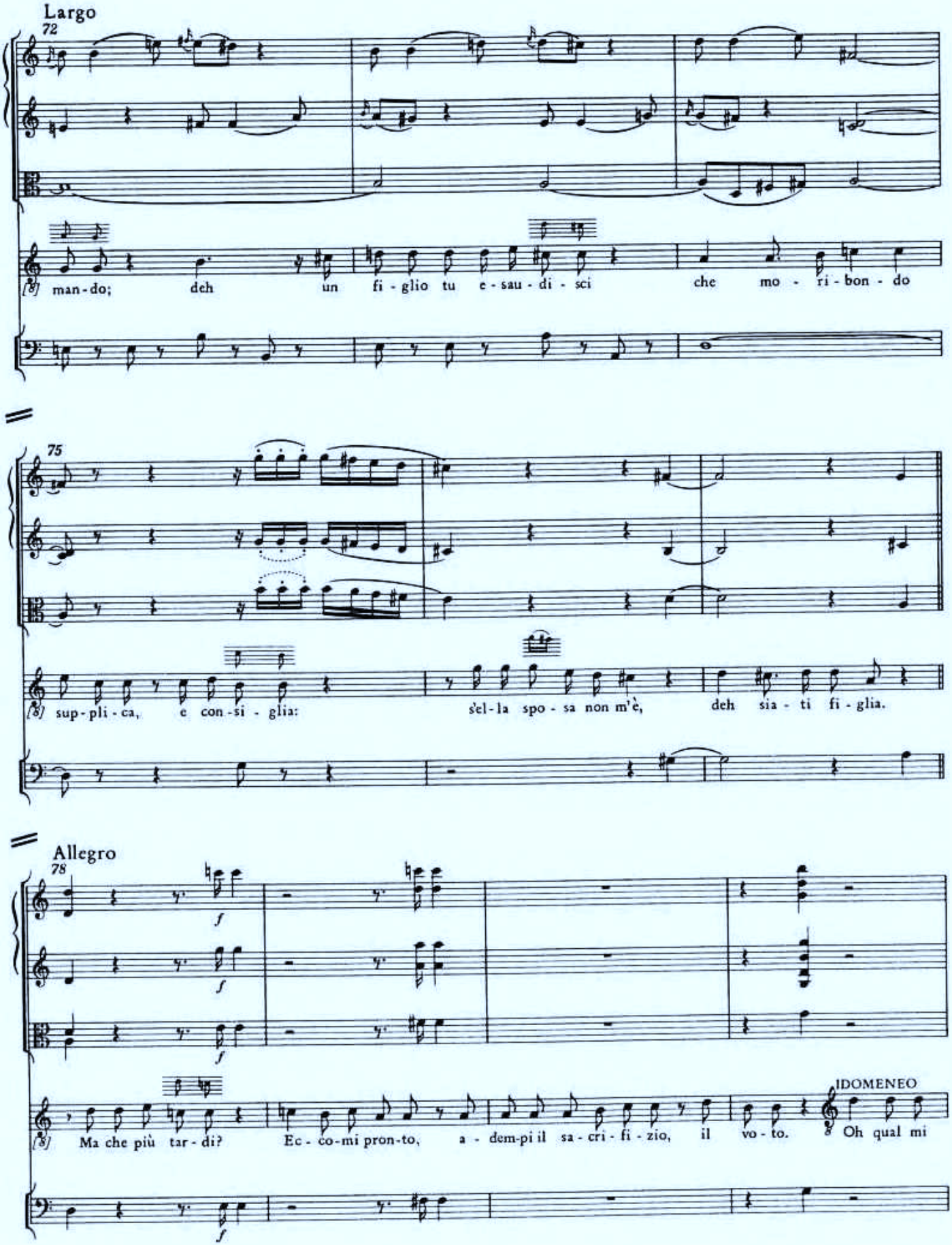



13
p
p
p
o - ra com-pren-do, che il tuo tur - ba - men-to sde-gno non e - ra già, ma a-mor pa-ter - no.
Continuo (Cemb., Vc.)
p
17
sfp
sfp
sfp
Oh mil - le vol - te, e mil - le for-tu-na - to I-da-man-te, se chi vi - ta ti die vi-ta ti to-glie,
sfp
20
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
e to-glien-do-la a te la rende al cie-lo, e dal cie - lo la su-a in cam-bio im-pe-tra,
sfp
sfp
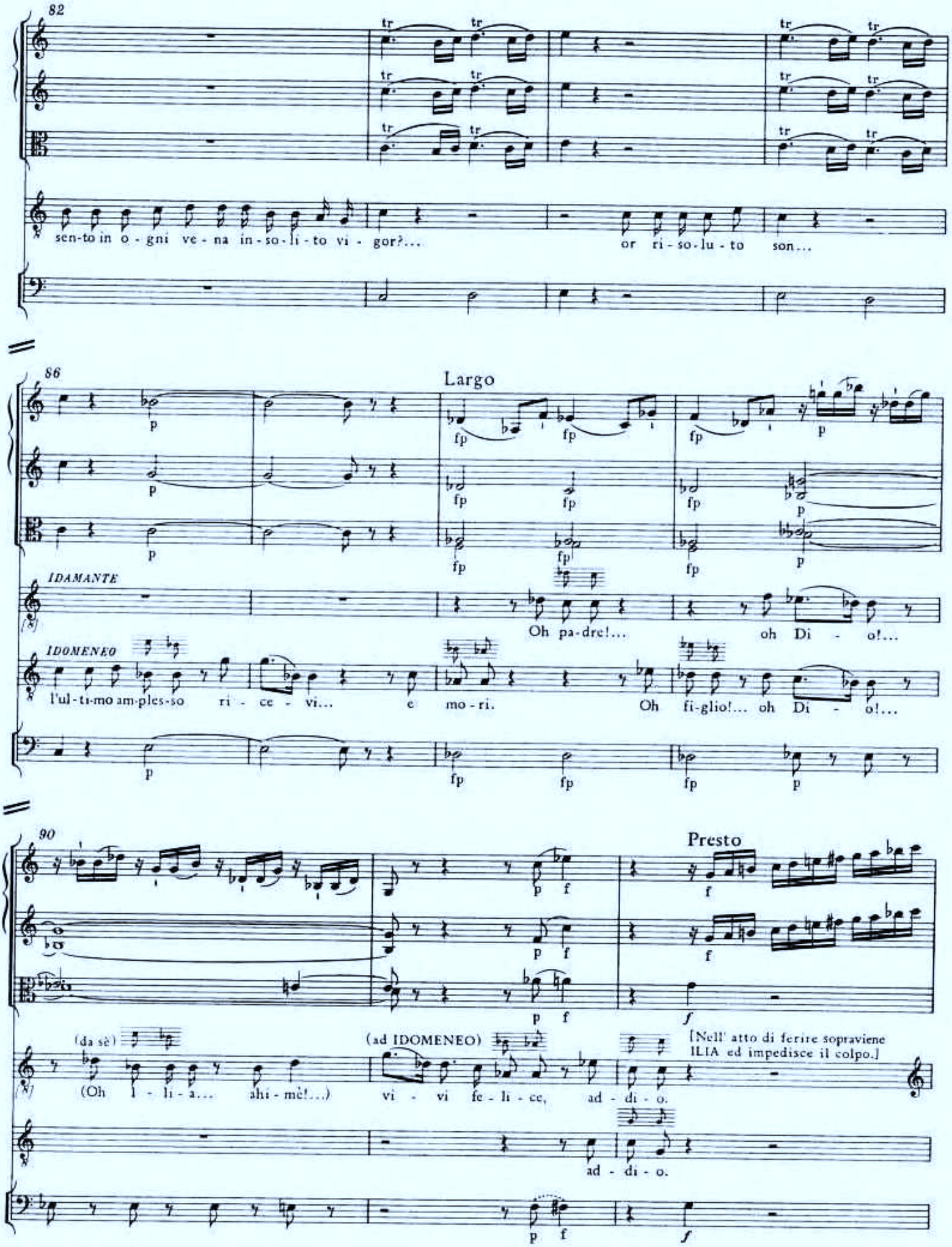

24
IDOMENEO
[8] ed im-pe-tra costan-te a' suoi la pa-ce, e de' Nu-mi l'a-mor sacro e ve-ra-ce.
Oh
Continuo (Cemb., Vc.)
Vc.
B.
28
fi-glio! oh ca-ro fi-glio! Per-do-na; il crudo uf-fi-zio in me scel-ta non è,
Tutti Bassi
32
Allegro assai
f
pe-na è del fa-to...
Bar-ba-ro, i-ni-quo fa-to!...
Ah no, non


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 mic-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-
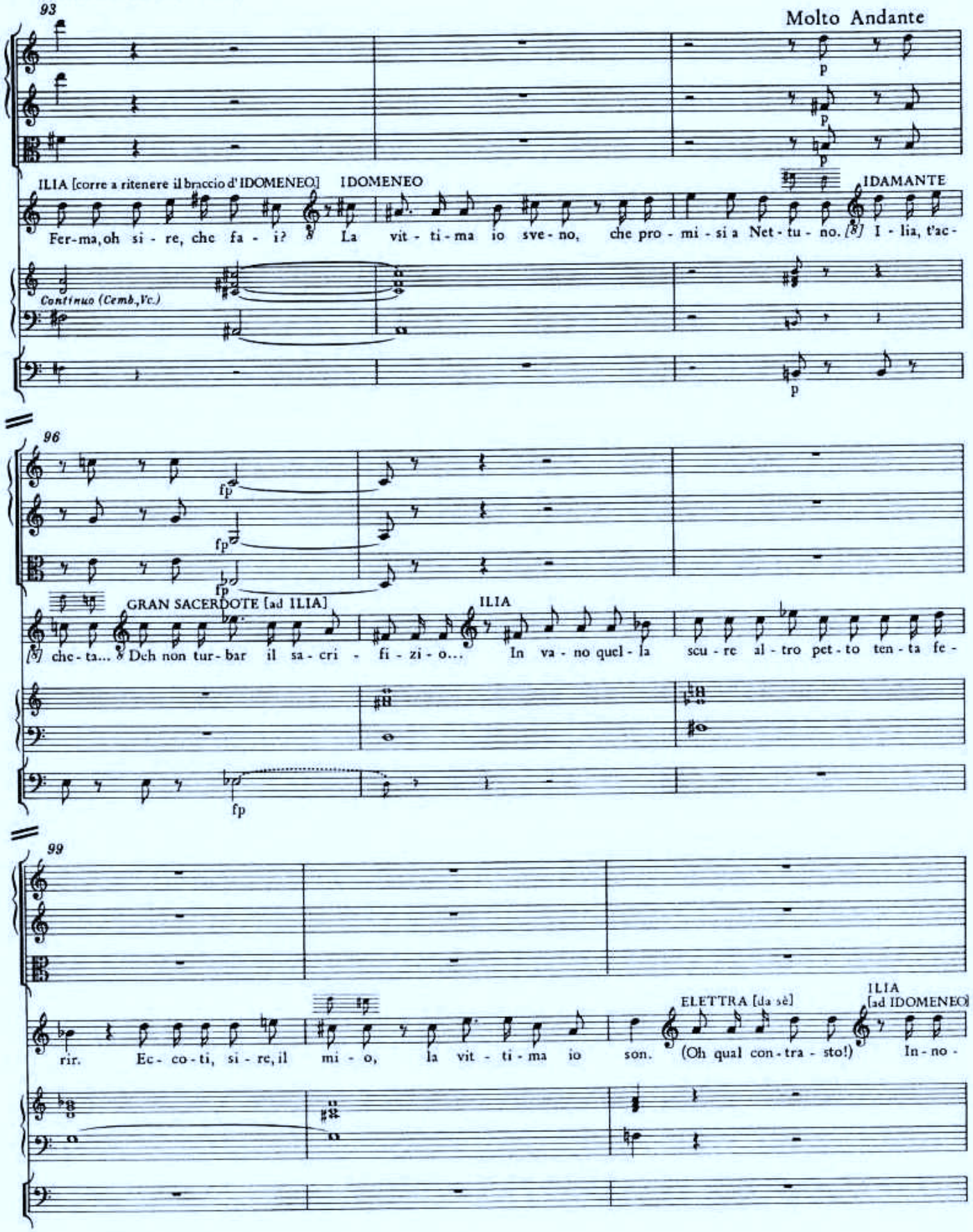

49
Allegro risoluto
rez - za d'a-mor.
Deh vi-bra un col-po, che am-bi tol-ga d'af - fan-no.
54
IDOMENEO
Ah, che na - tu - ra me'l con-tra - sta, e ri - pu-gna.
IDAMANTE
Ce-da na - tu-ra al suo au - tor; di Gio-ve que-sto è
Andante
58
l'al - to vo - ler.
Ram-men - ta, ram - men-ta il tuo do-ver.
Se un fi-glio per - di,
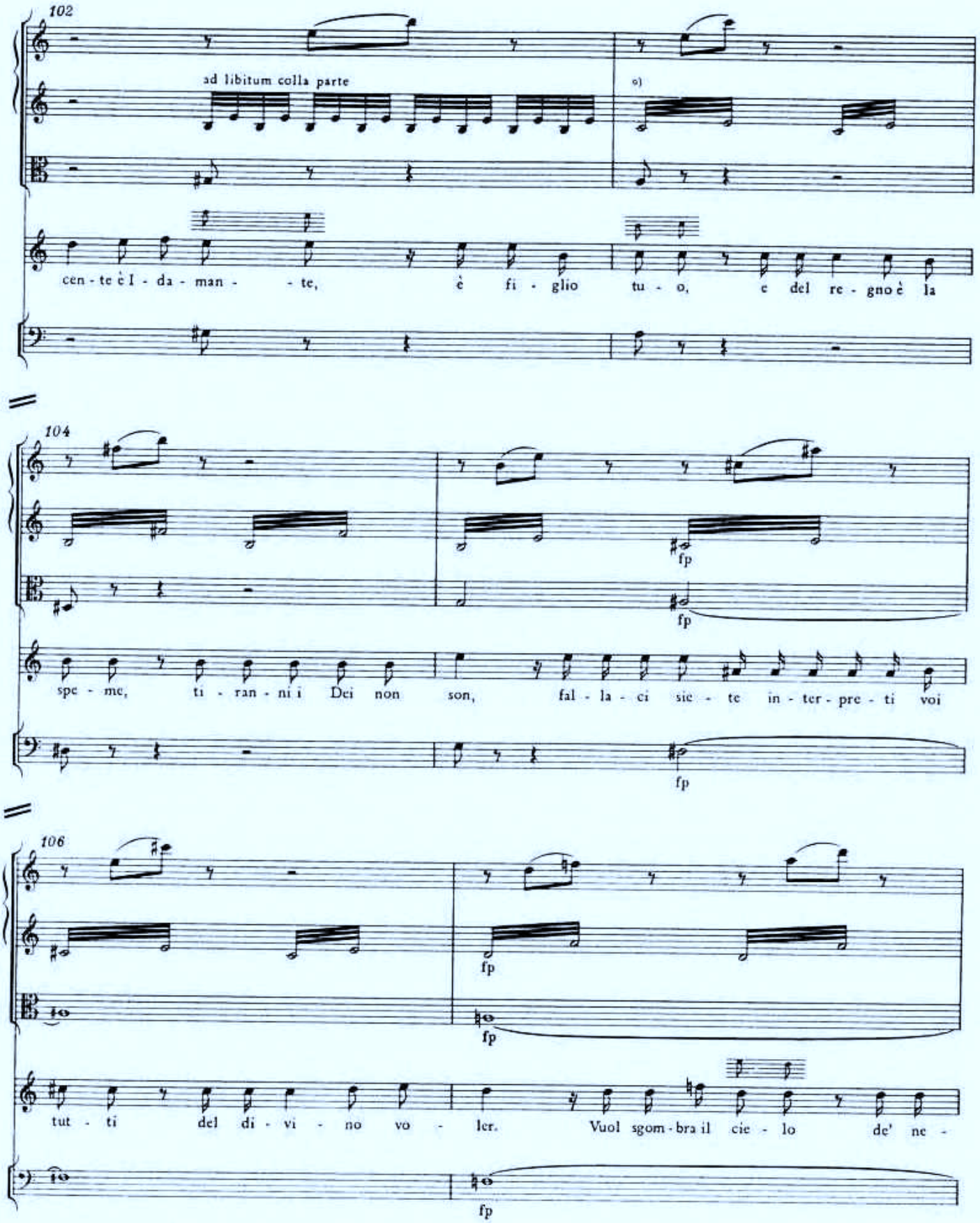

62
cen - to a - vra - i, Nu - mi a - mi - ci. Fi - gli tuo - i i tuoi po - po - li so - no.
66
Ma se in mia ve - ce bra - mi chi t'ub - bi - di - sca, ed a - mi,
69
chi ti sia ac - can - to, e di tue cu - re il pe - so te - co ne por - ti, I - lia ti rac - co -


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
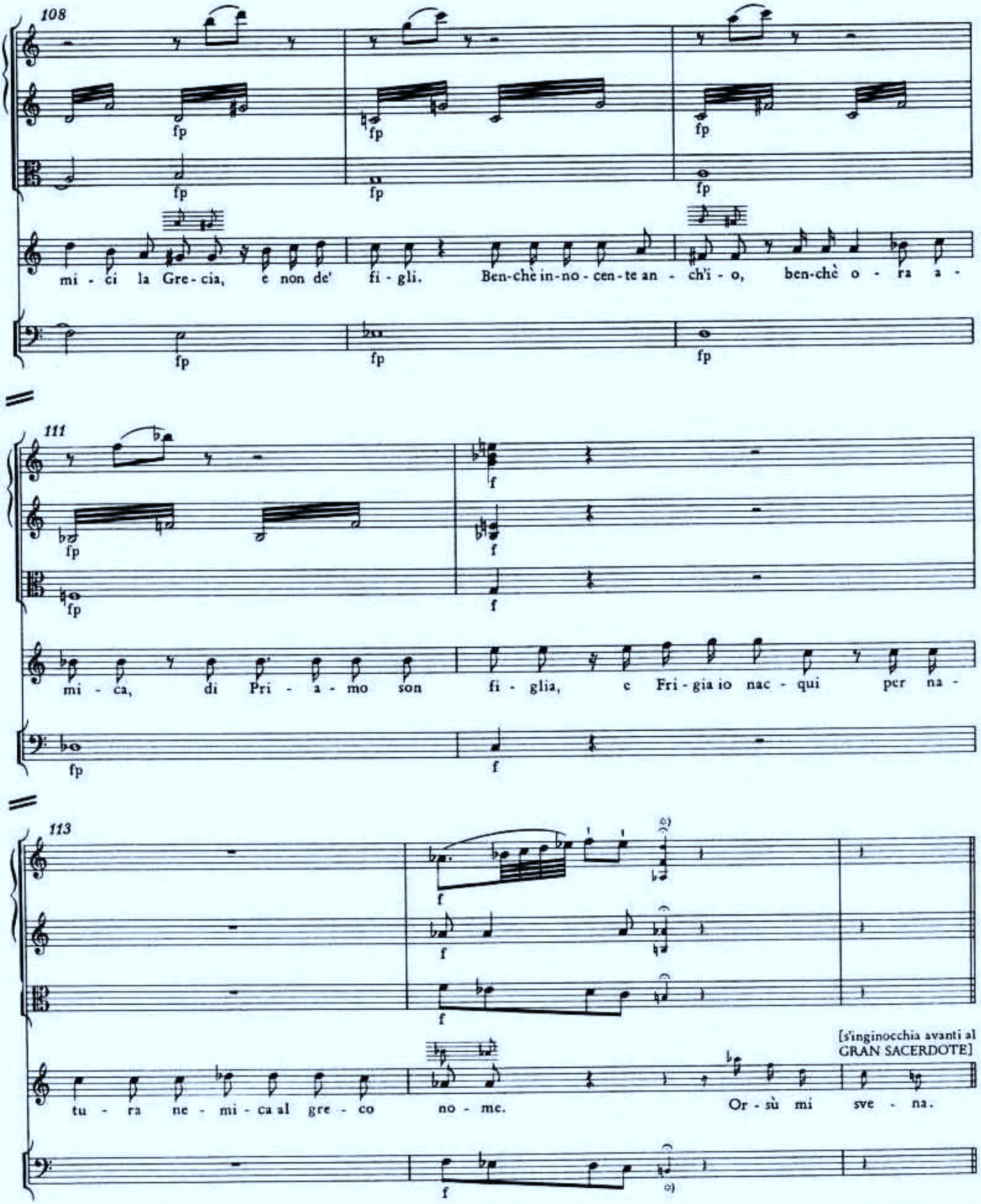

82
sen-to in o - gni ve - na in-so-li-to vi - gor?...
or ri-so-lu-to son...
86
Largo
IDAMANTE
Oh pa-dre!... oh Di - o!...
IDOMENEO
l'ul-ti-mo am-ples-so ri - ce - vi... e mo-ri. Oh fi-glio!... oh Di - o!...
90
Presto
(da sè)
(Oh I - li - a... ahi - mè!...)
(ad IDOMENEO)
vi - vi fe - li - ce, ad - di - o.
[Nell' atto di ferire sopraviene ILIA ed impedisce il colpo.]
ad - di - o.

ILIA frettolosa; ELETTRA e detti.
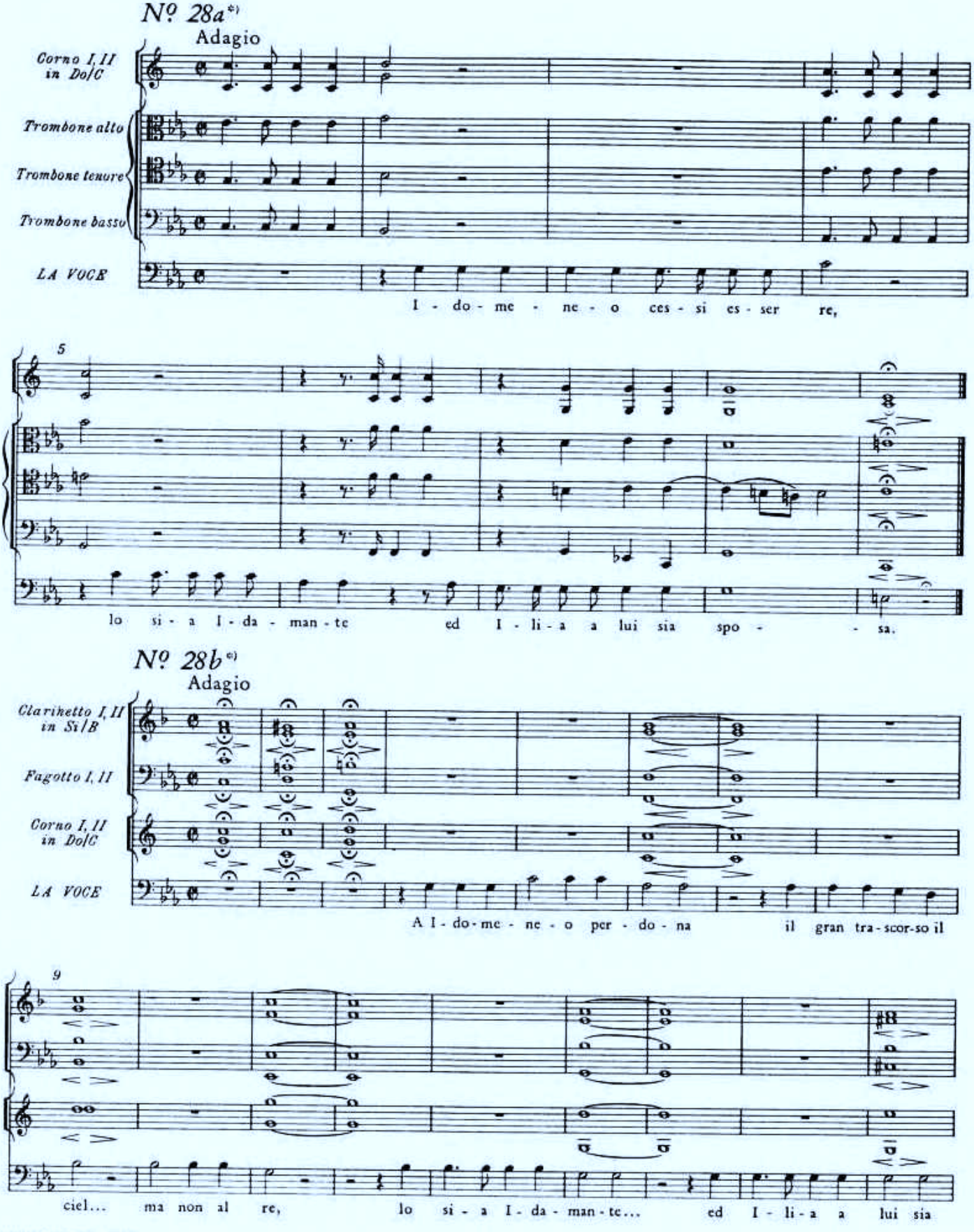




*) T. 103–111, Violine II: im Autograph wohl irrtümlich 16tel- statt 32stel-Bewegung.
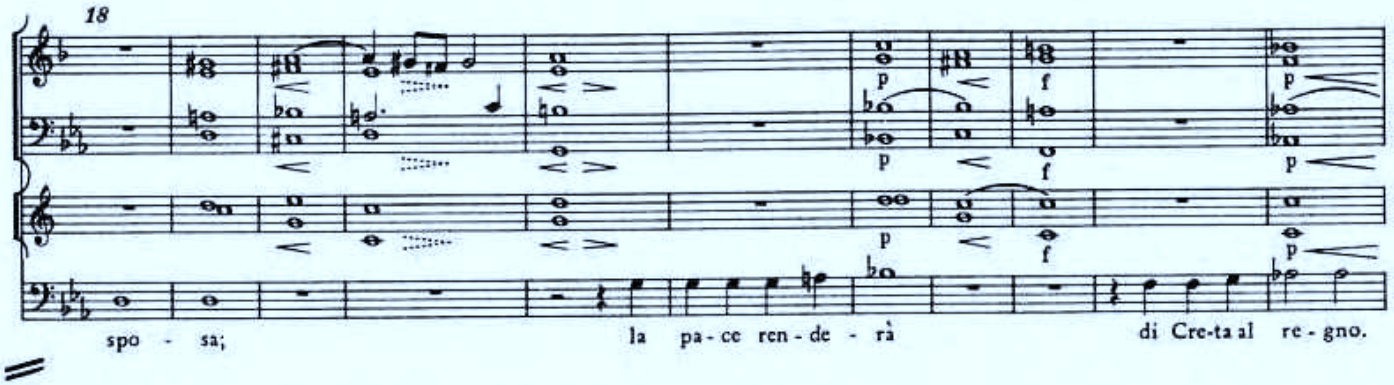


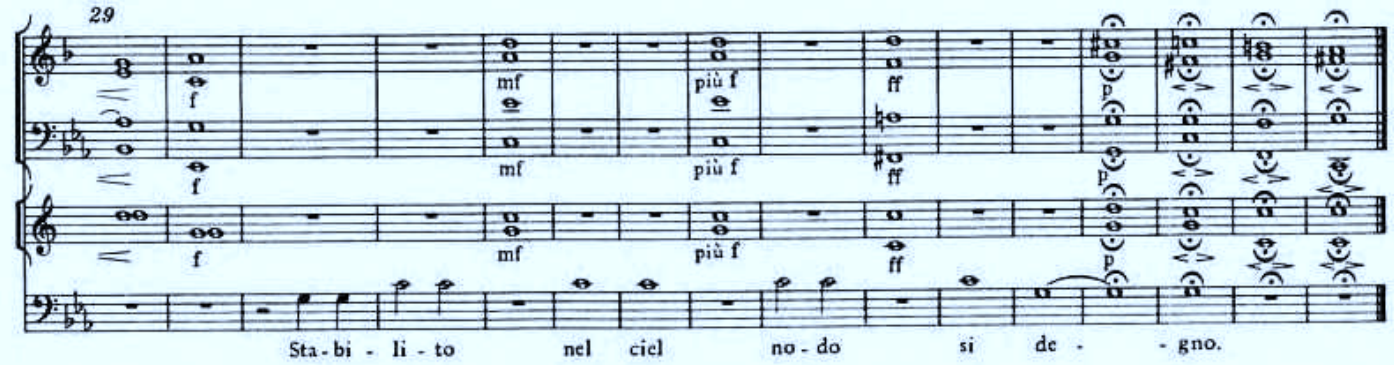
*) Zu den kleiner gestochenen Noten in T. 114 f. vgl. Vorwort (V/b/6).

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.
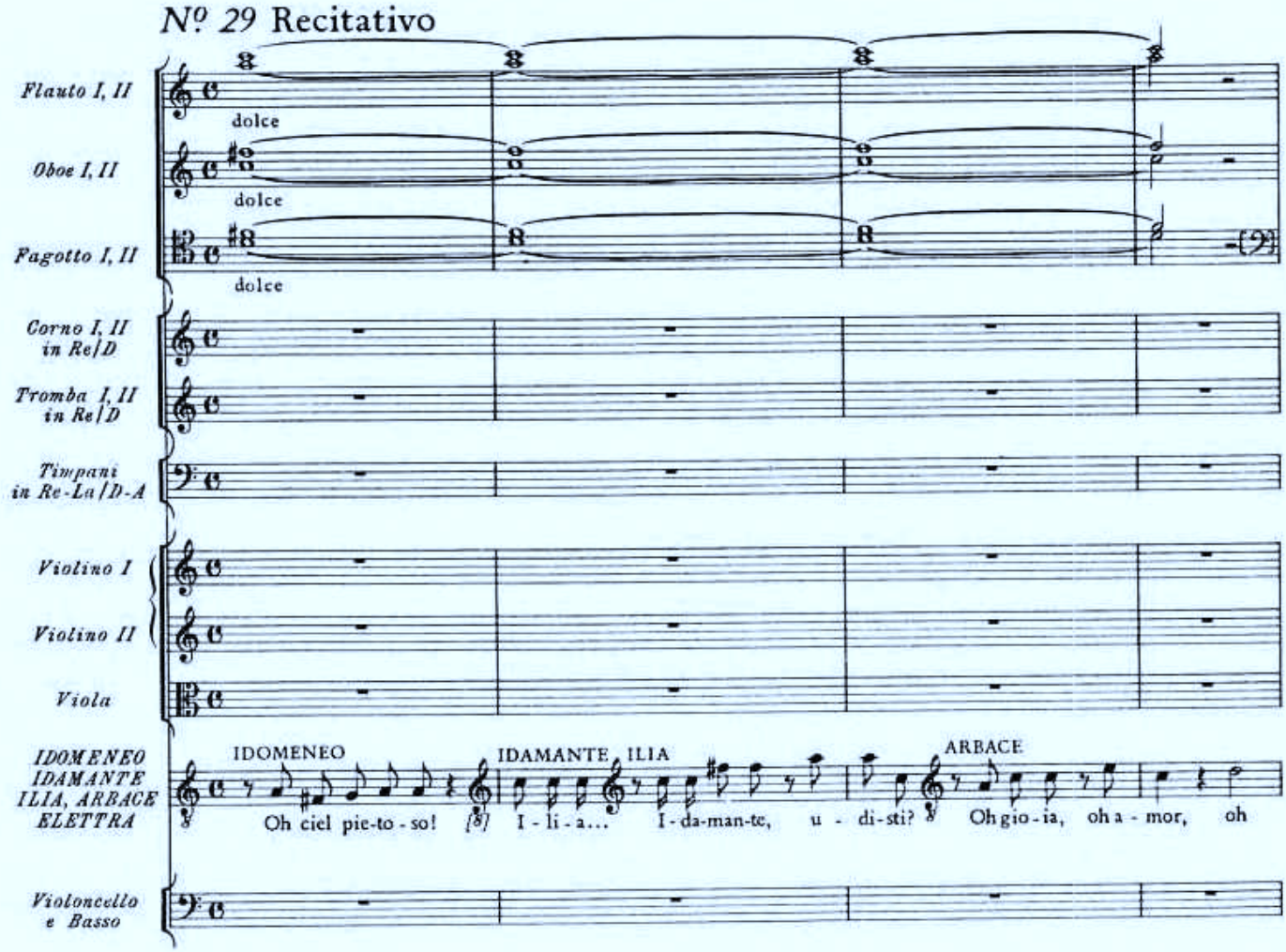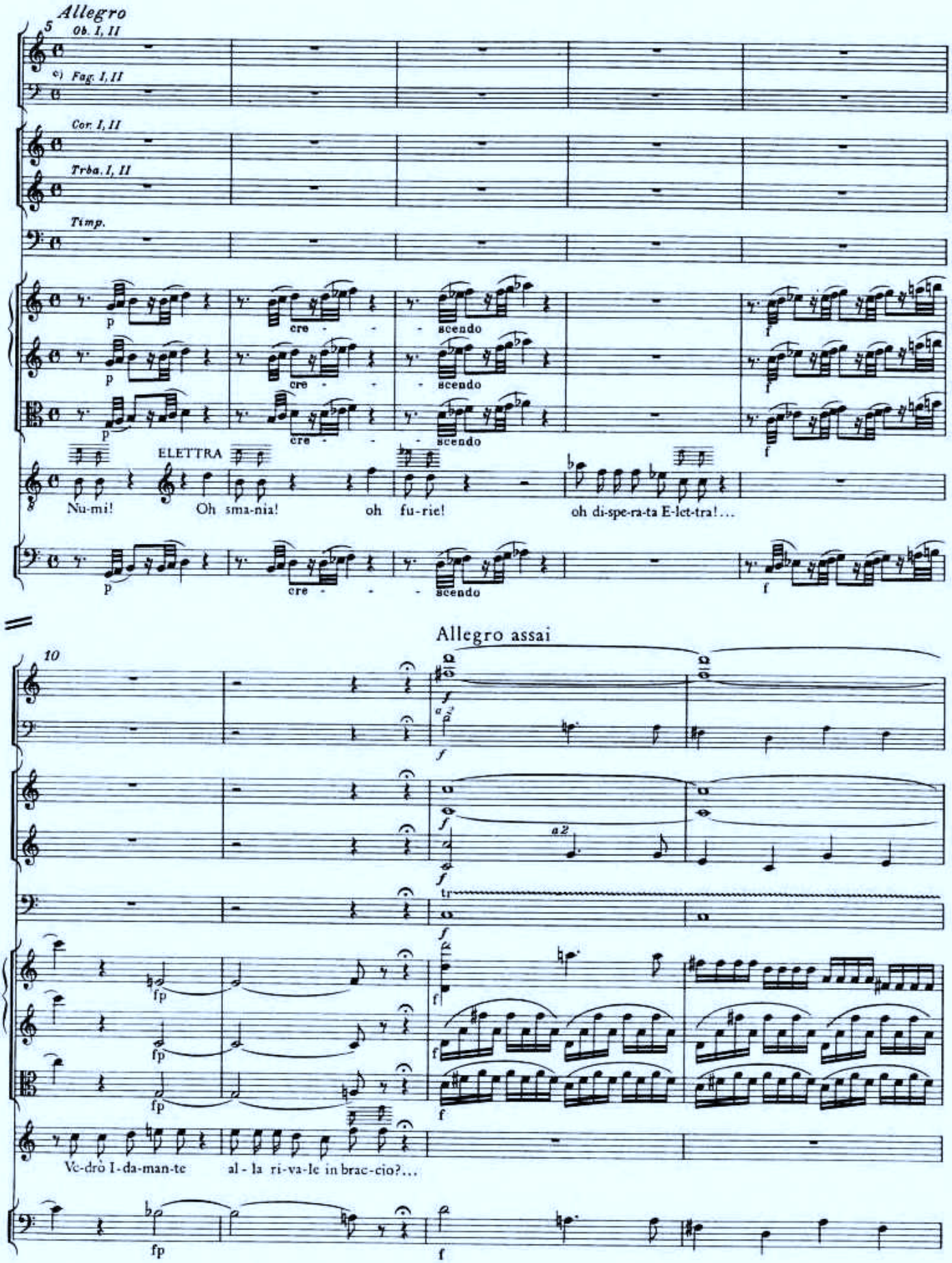


*) Vgl. Vorwort (I/d).
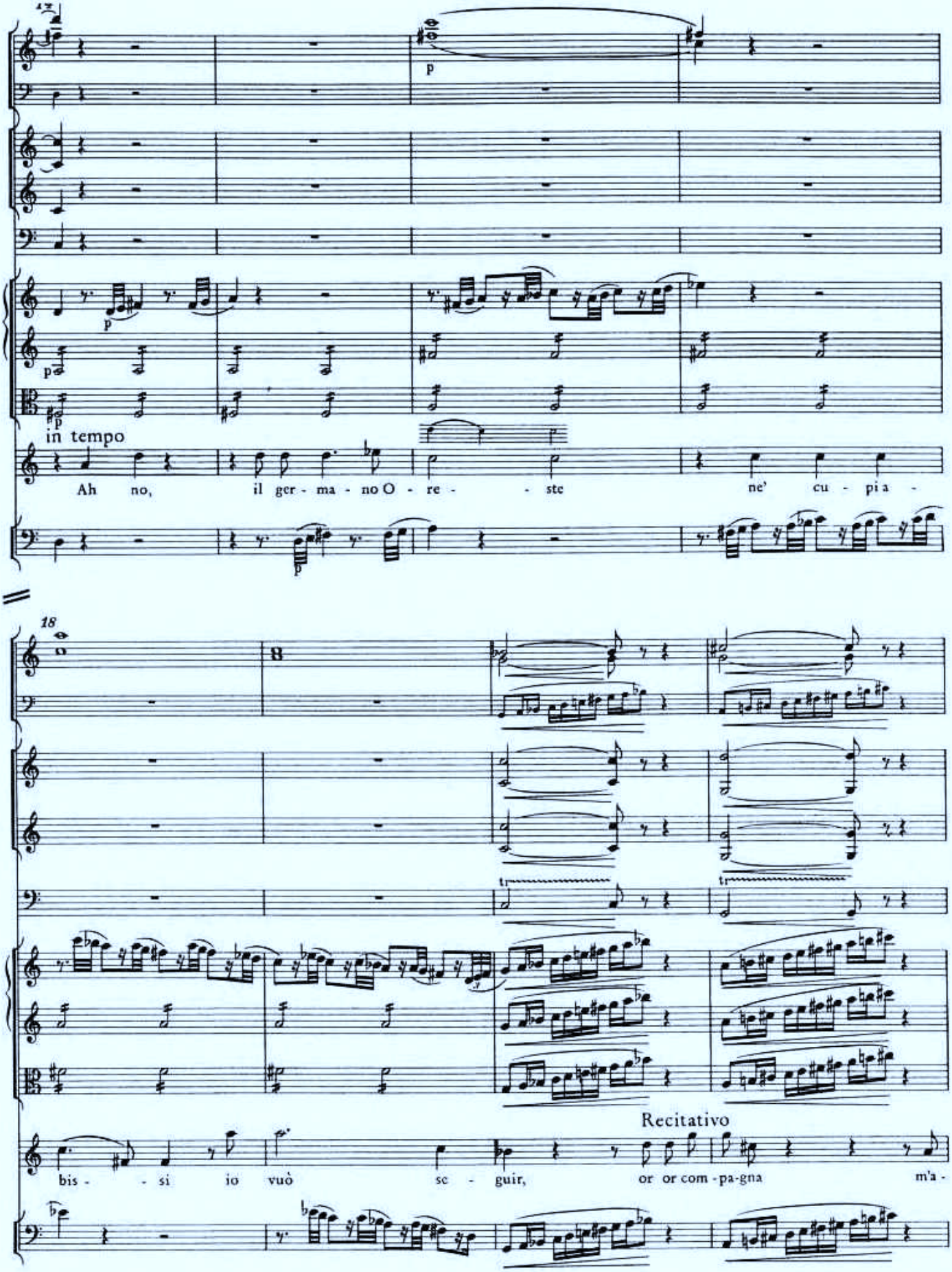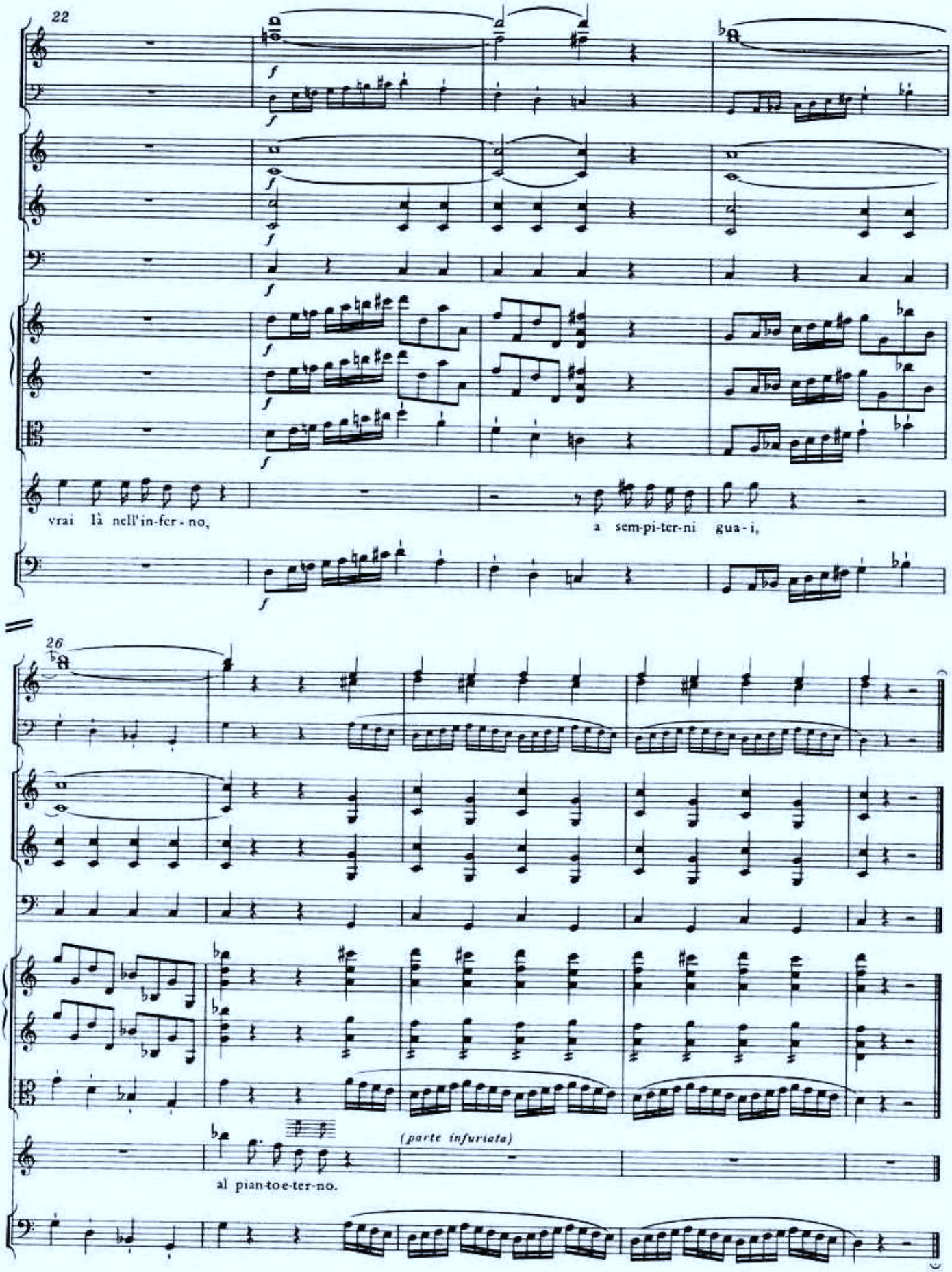




Nº 29 Recitativo
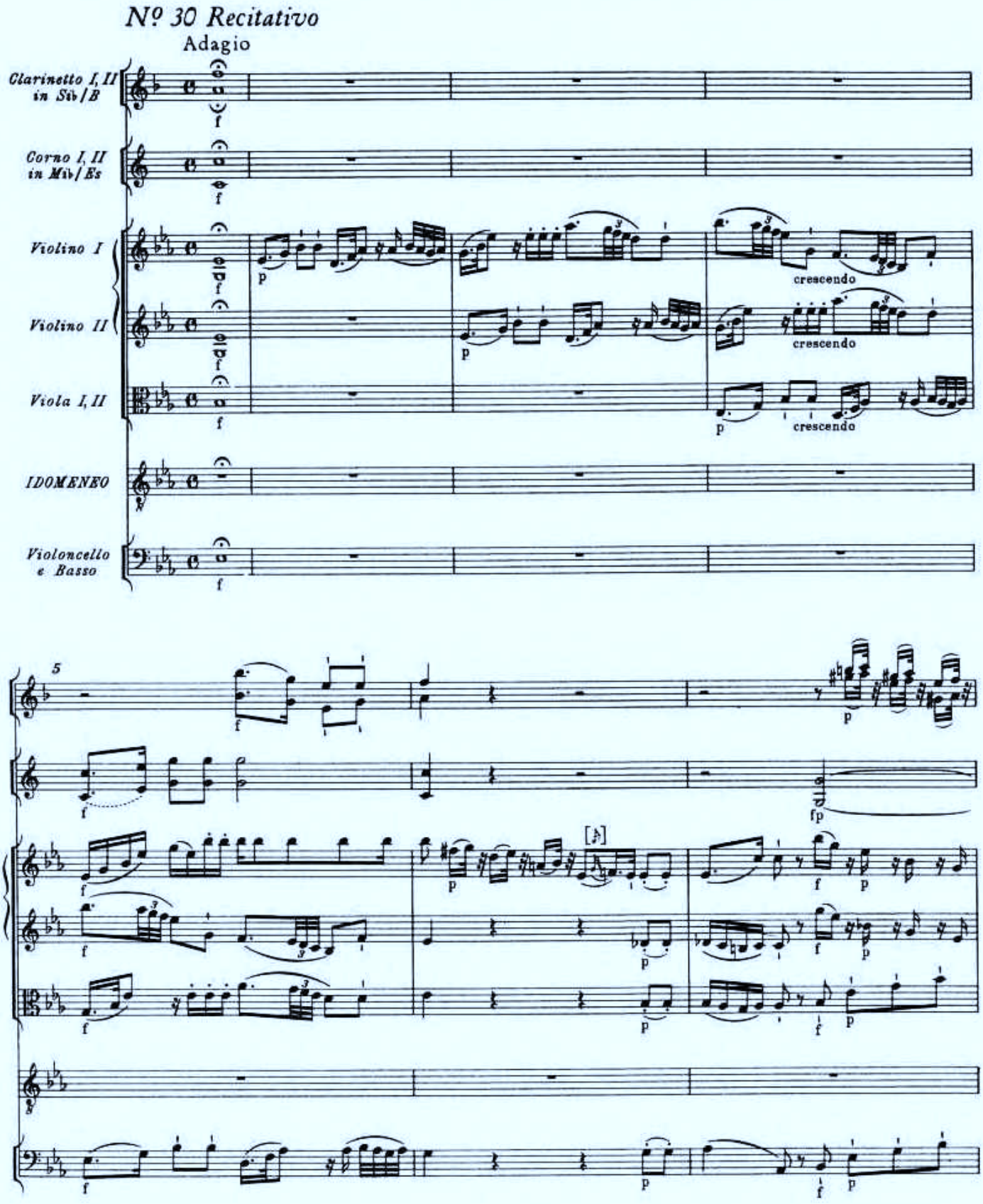




*) Zum kleiner gestochenen Fagottsystem in T. 5–30 vgl. Krit. Bericht.

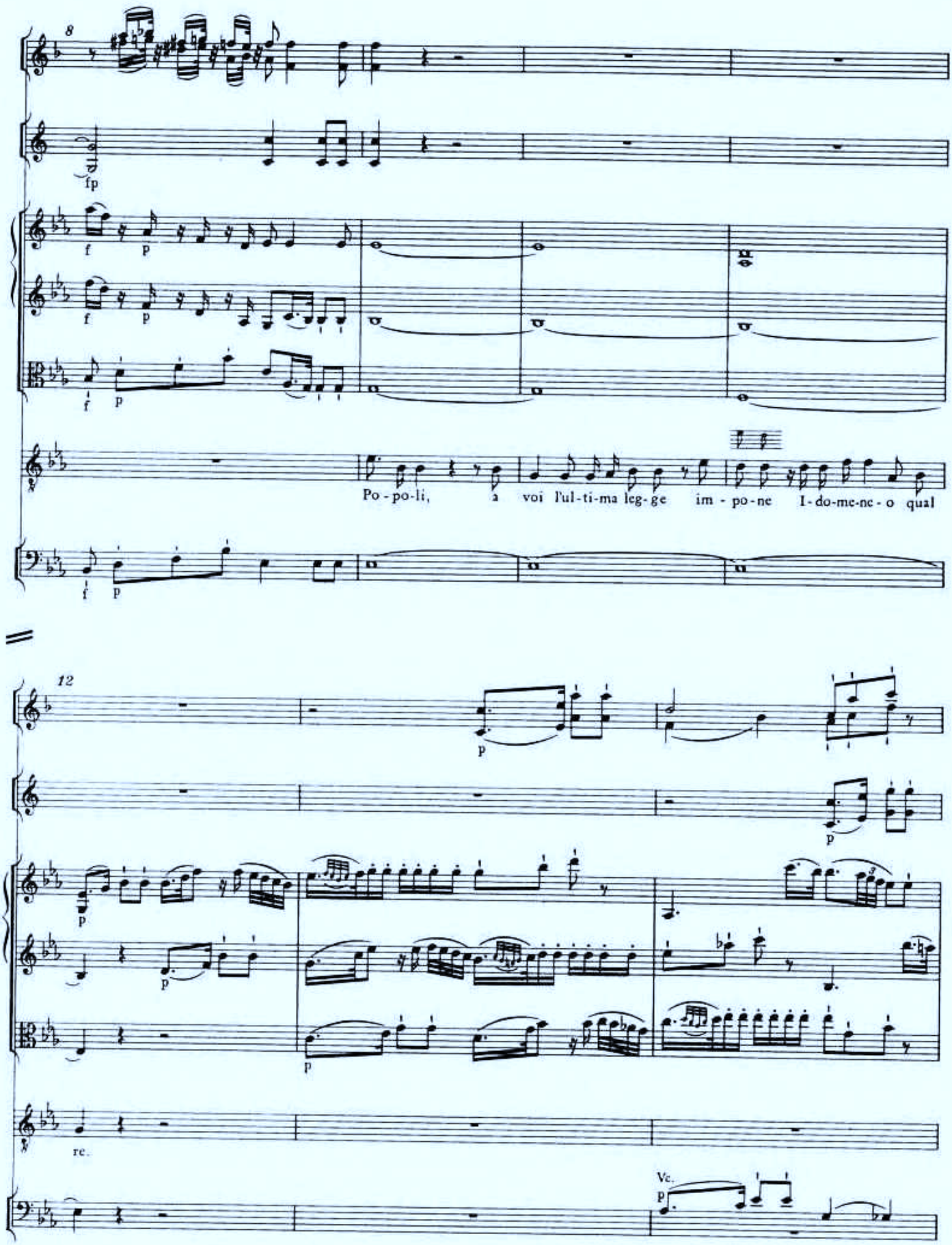

17
p
p
p
in tempo
Ah no, il ger - ma - no O - re - ste ne' cu - pi a -
18
tr
tr
Recitativo
bis - si io vuò se - guir, or or com - pa-gna m'a -
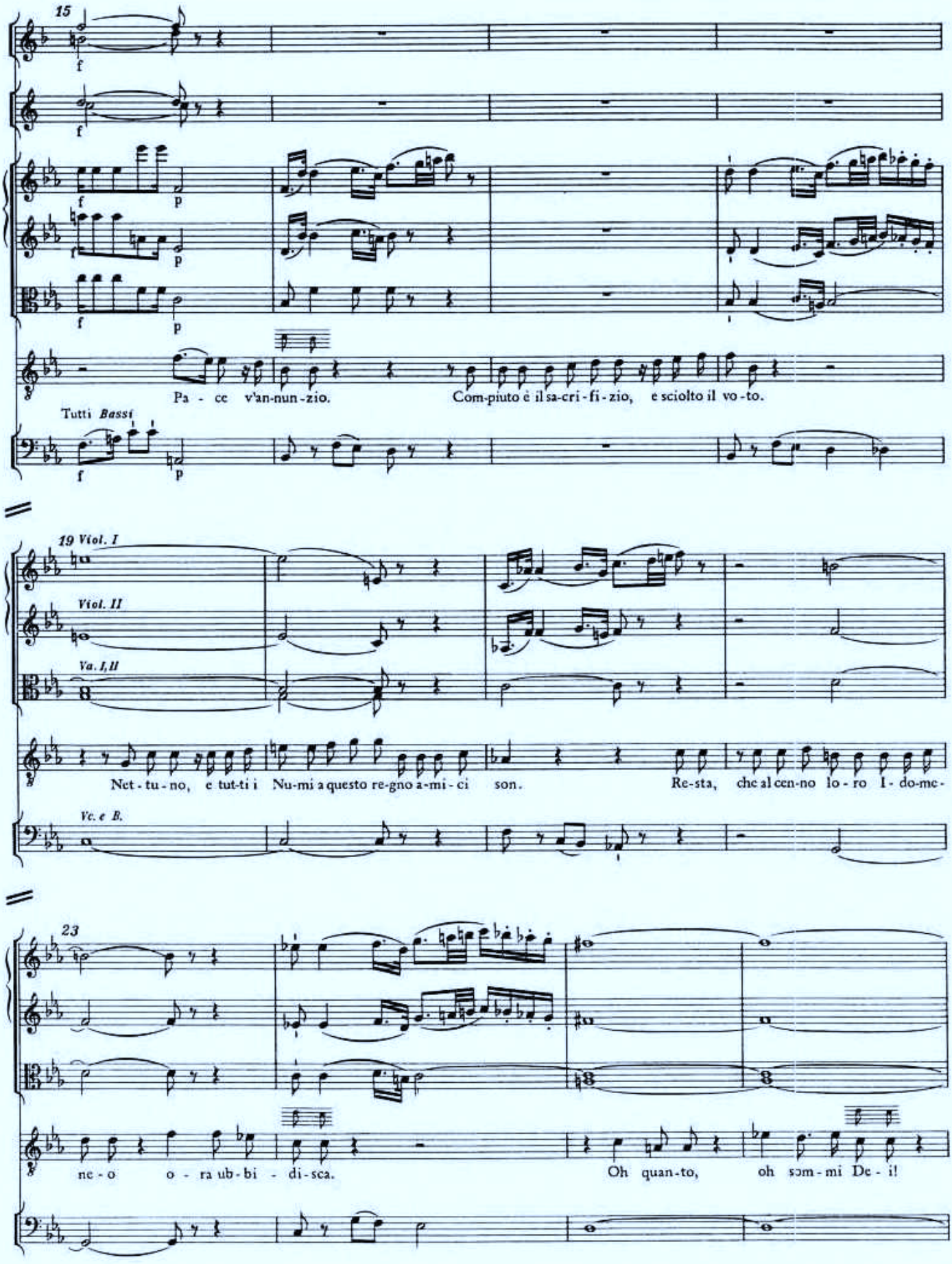

22
f
vrai là nell'in-fer - no,
a sem-pi-ter-ni gua - i,
26
(parte infuriata)
al pian-to e-ter-no.
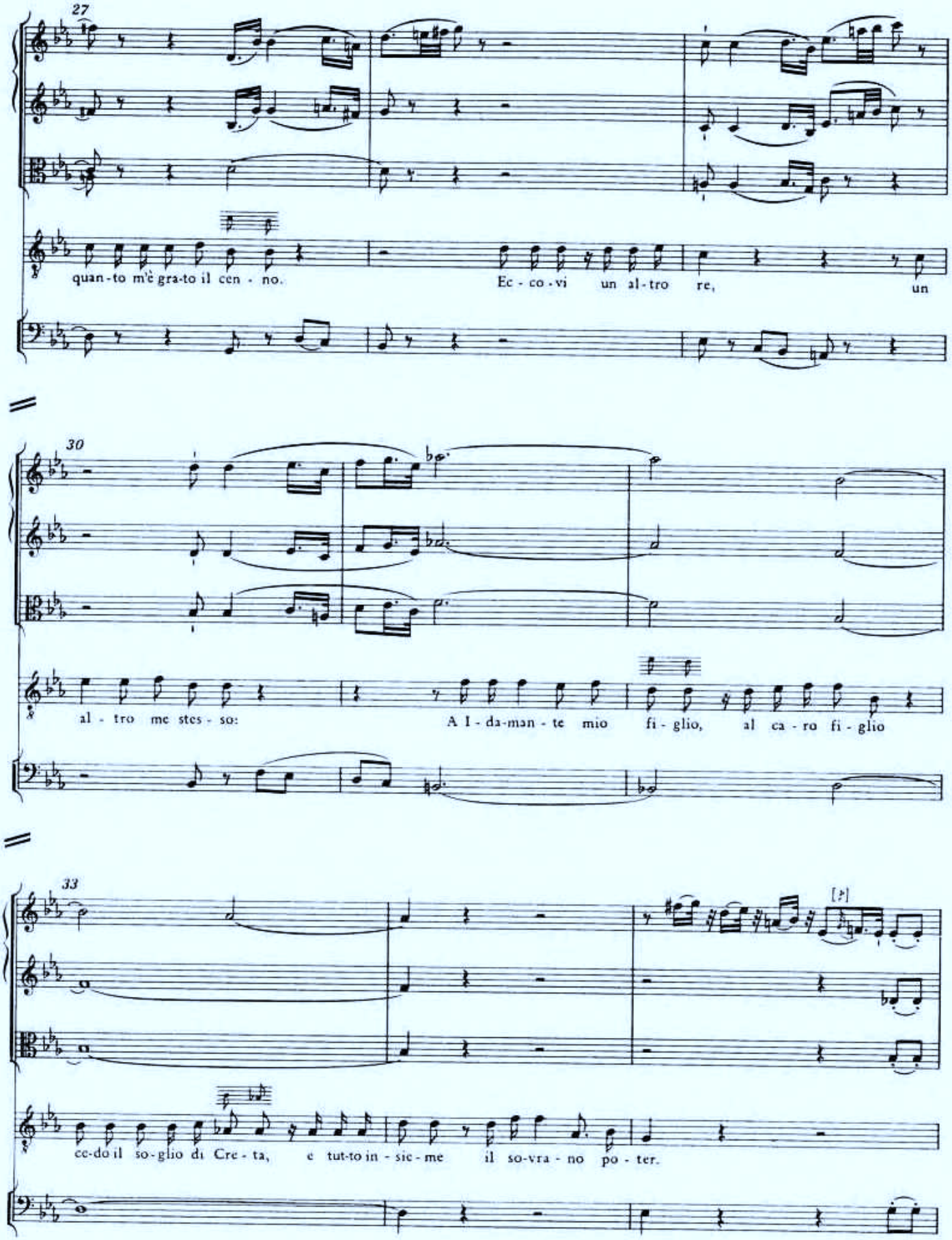
Scena ultima
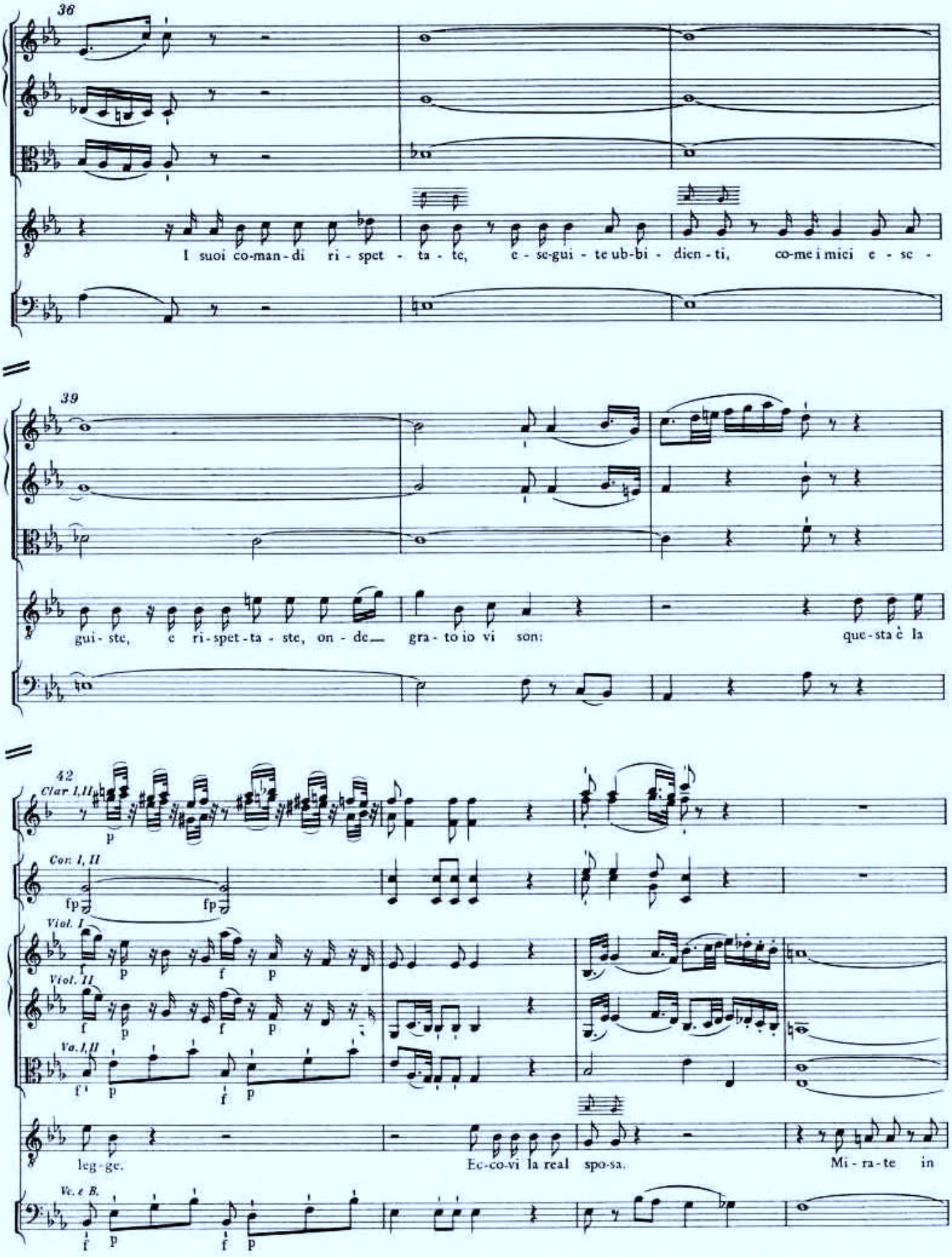
[IDOMENEO, IDAMANTE, ILIA, ARBACE. Seguito d'Idomeneo, d'Idamante e d'Ilia; popolo.]
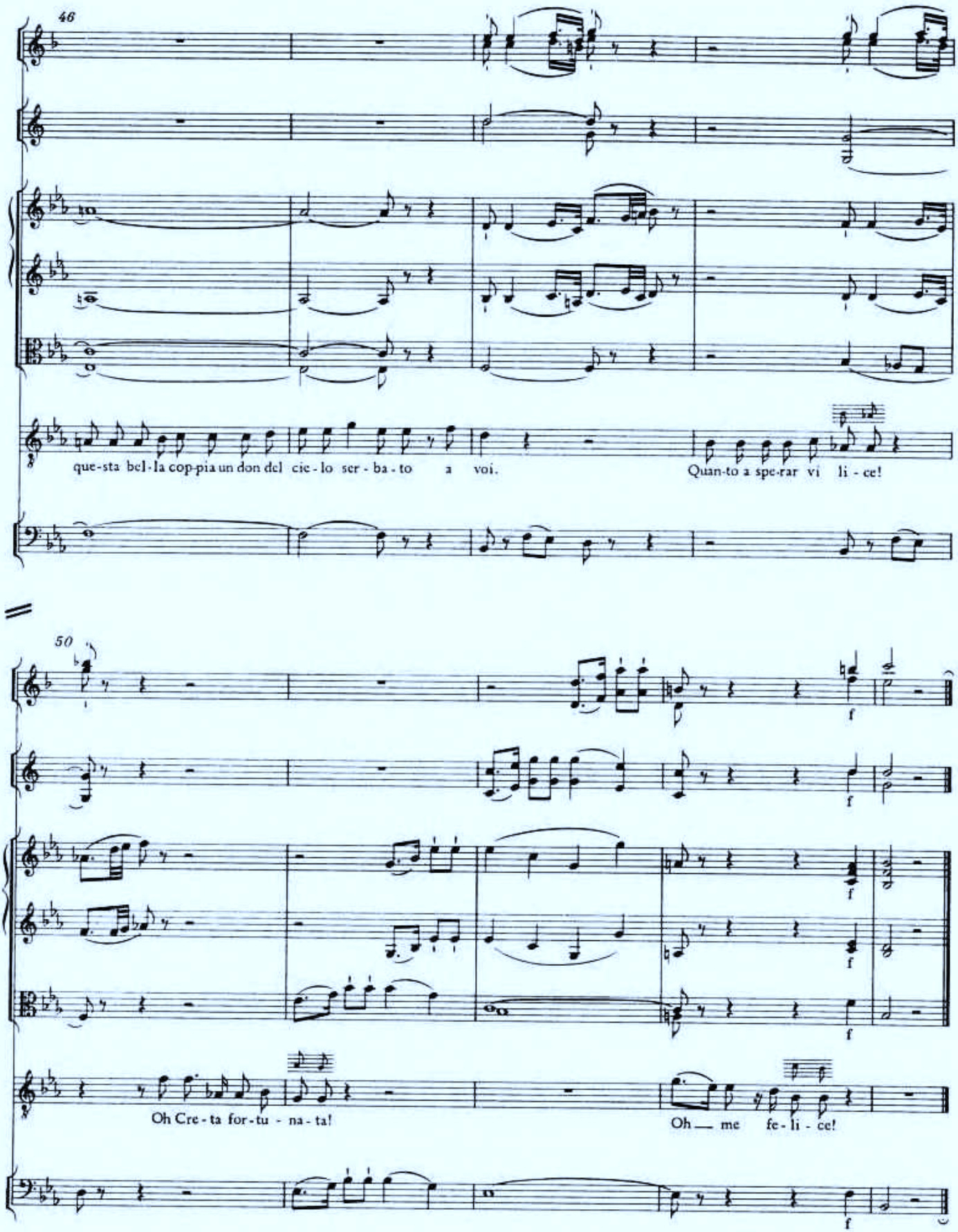



8
fp
f
p
Po - po-li, a voi l'ul-ti-ma leg-ge im - po-ne I-do-me-ne-o qual
12
re.
Vc.


15
Pa - ce v'an-nun-zio.
Com-piuto è il sa-cri-fi-zio, e sciolto il vo-to.
Tutti Bassi
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!
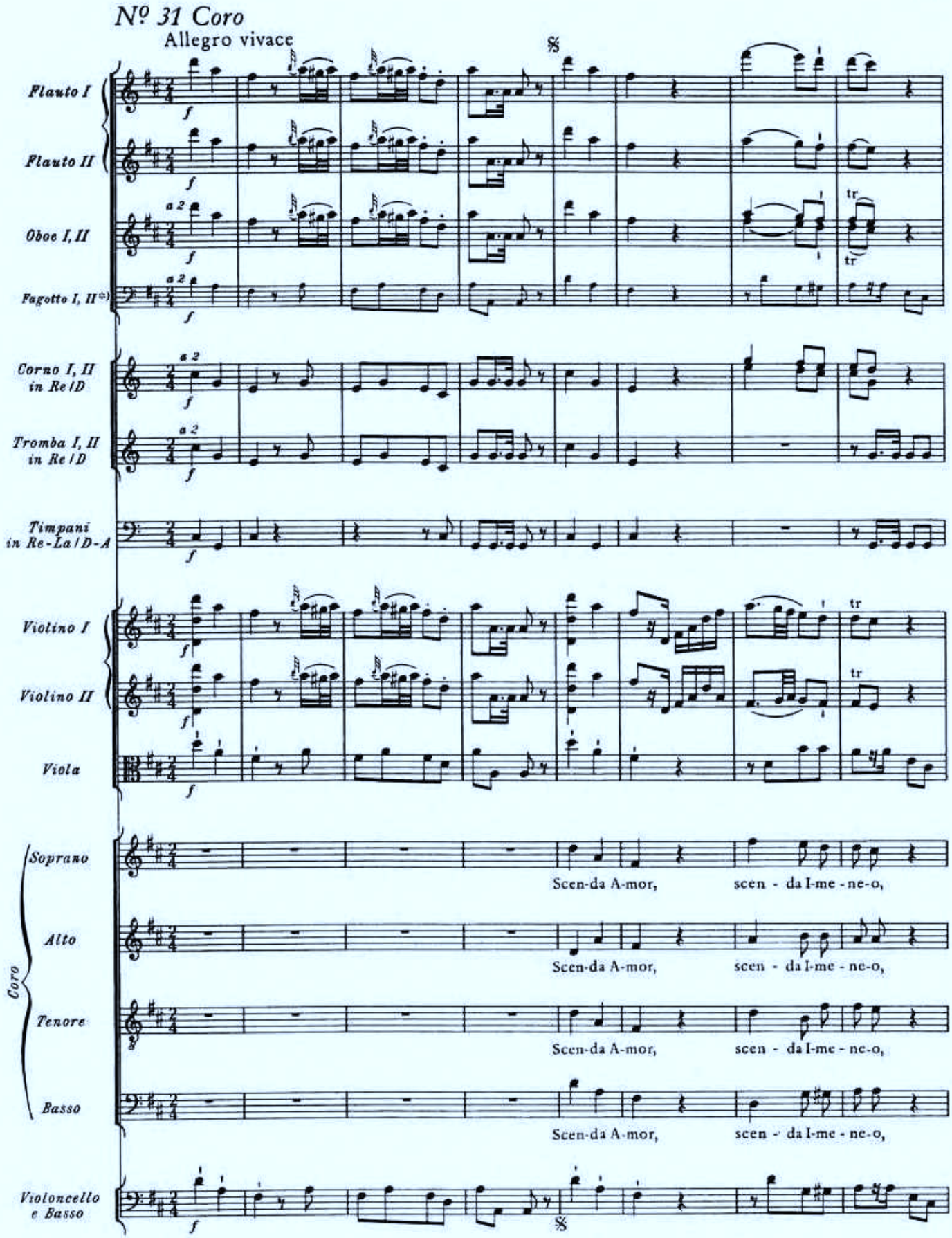

27
quan-to m'è gra-to il cen - no.
Ec - co - vi un al-tro re, un
30
al - tro me stes - so:
A I - da-man - te mio fi - glio, al ca - ro fi - glio
33
ce-do il so-glio di Cre - ta, e tut-to in - sie - me il so-vra - no po - ter.


36
I suoi co-man-di ri-spet-ta-te, e-se-gui-te ub-bi-dien-ti, co-me i mici 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.

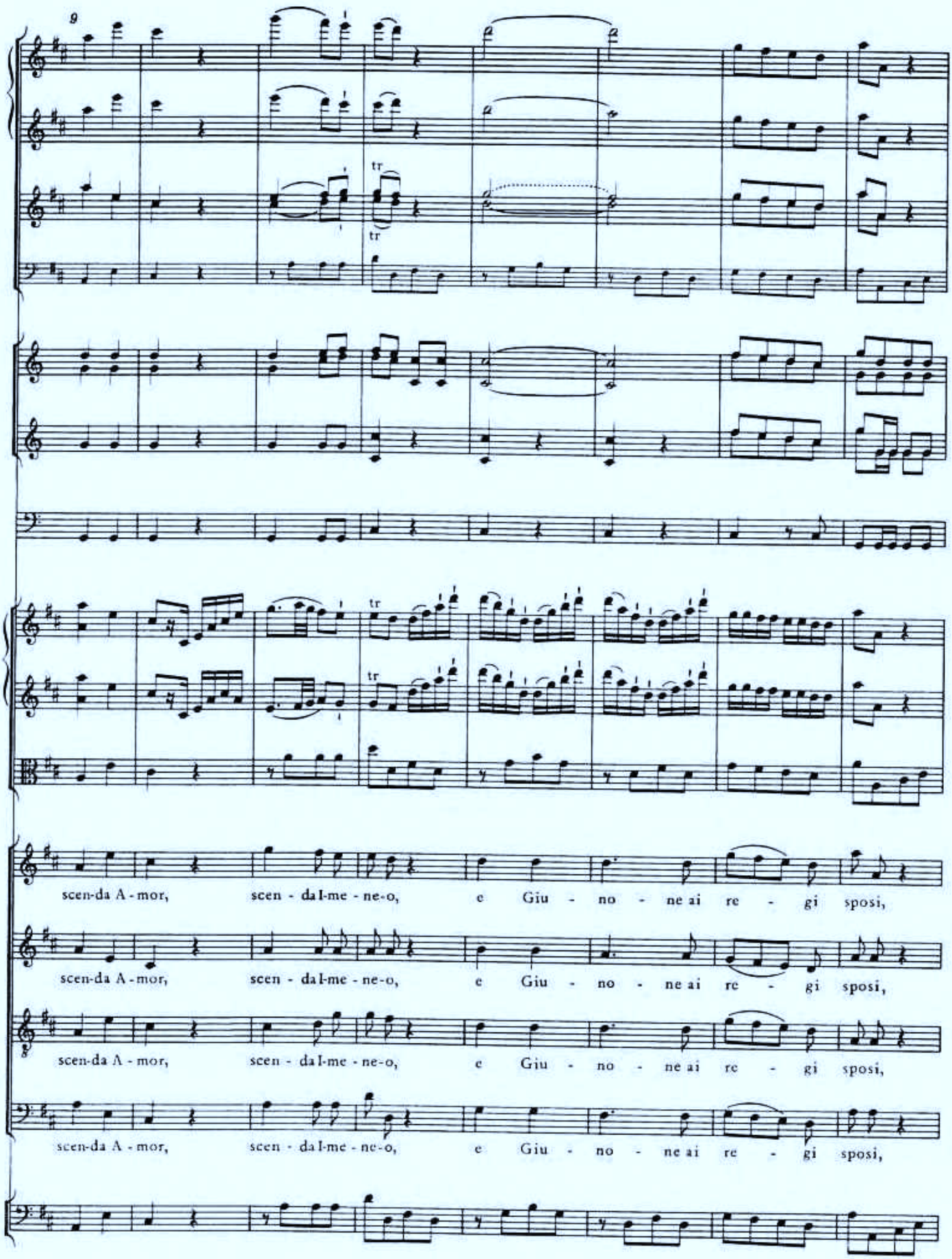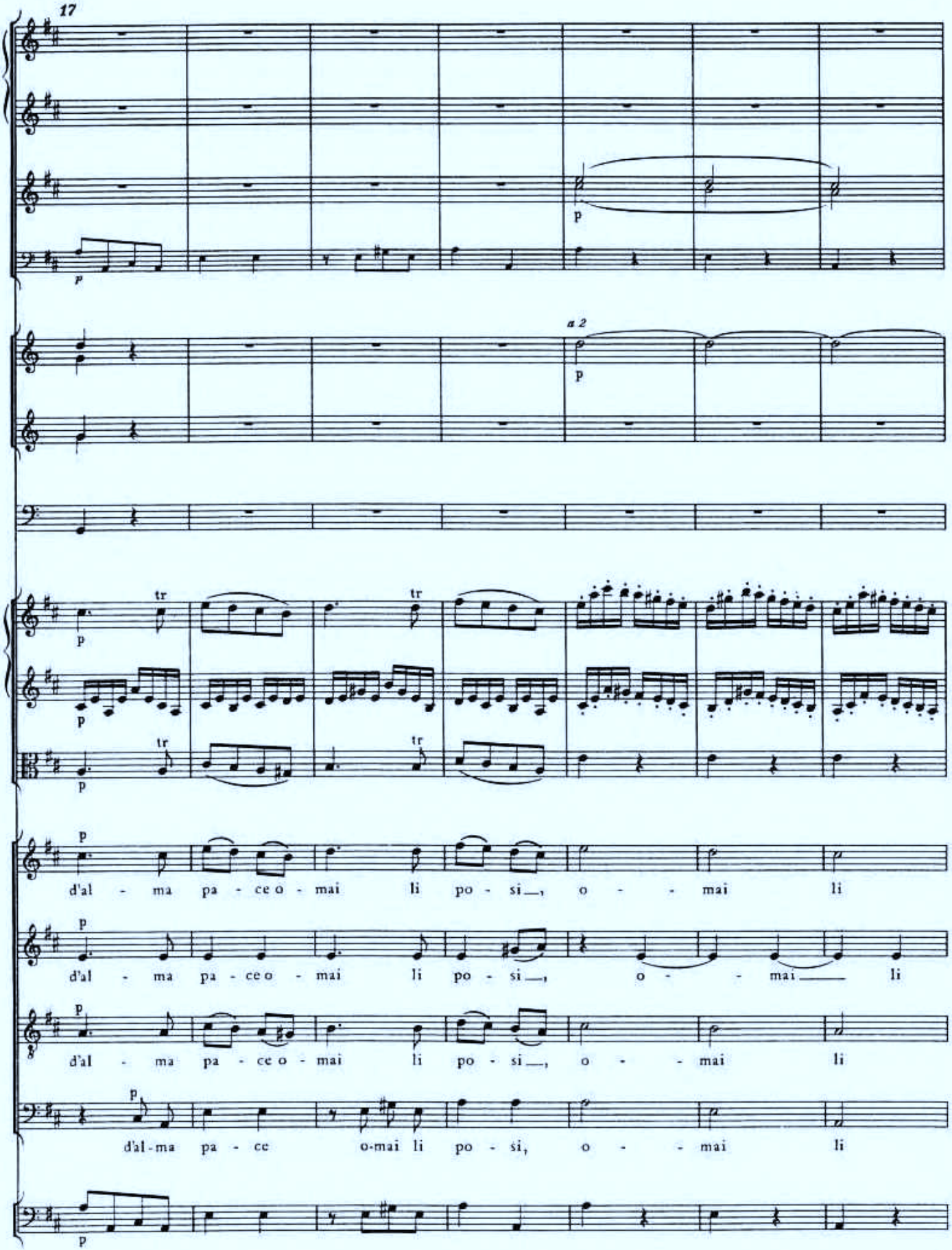


[Segue l'incoronazione d'IDAMANTE, che s'eseguisce in pantomima, ed il coro che si canta durante l'incoronazione ed il ballo.]

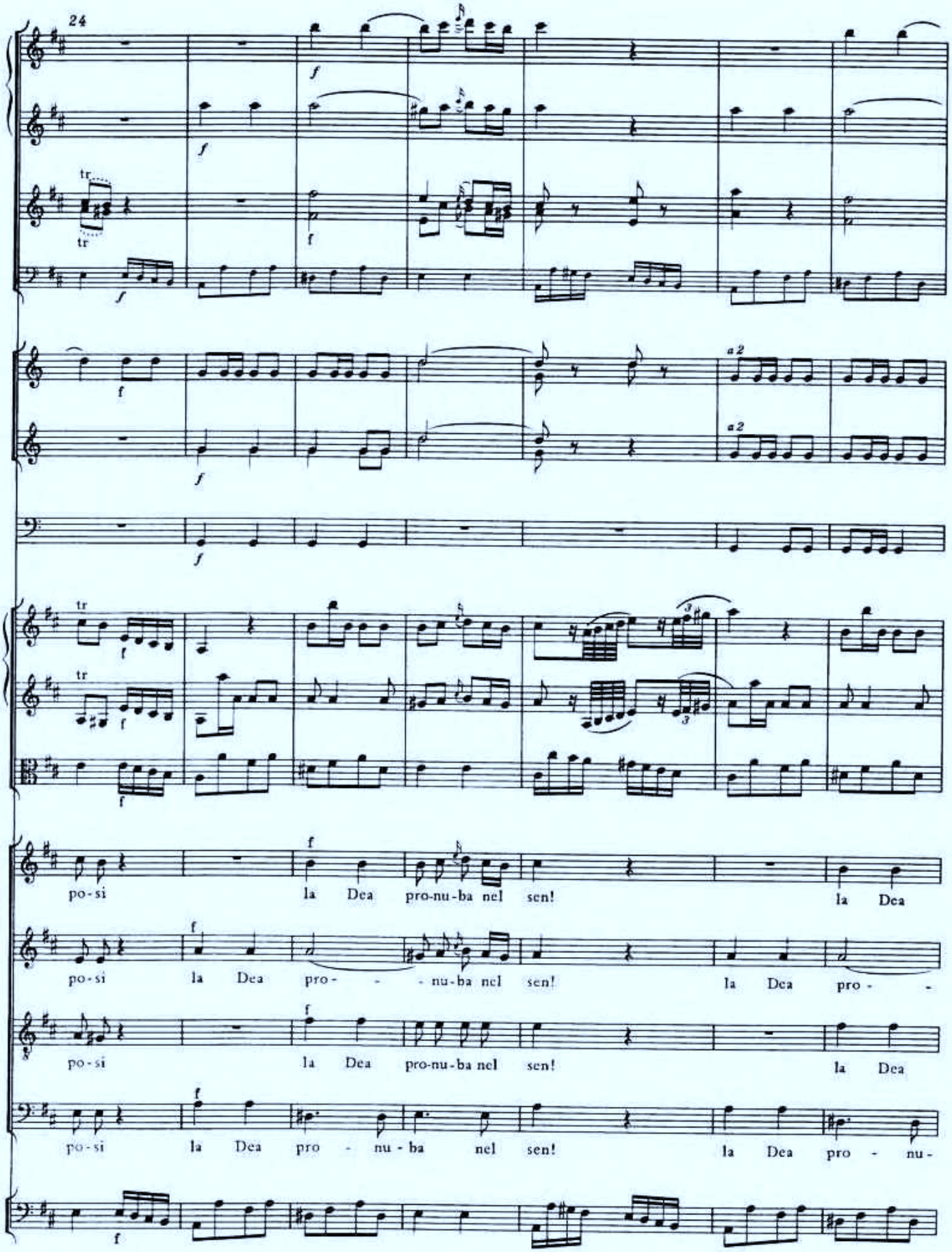
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)
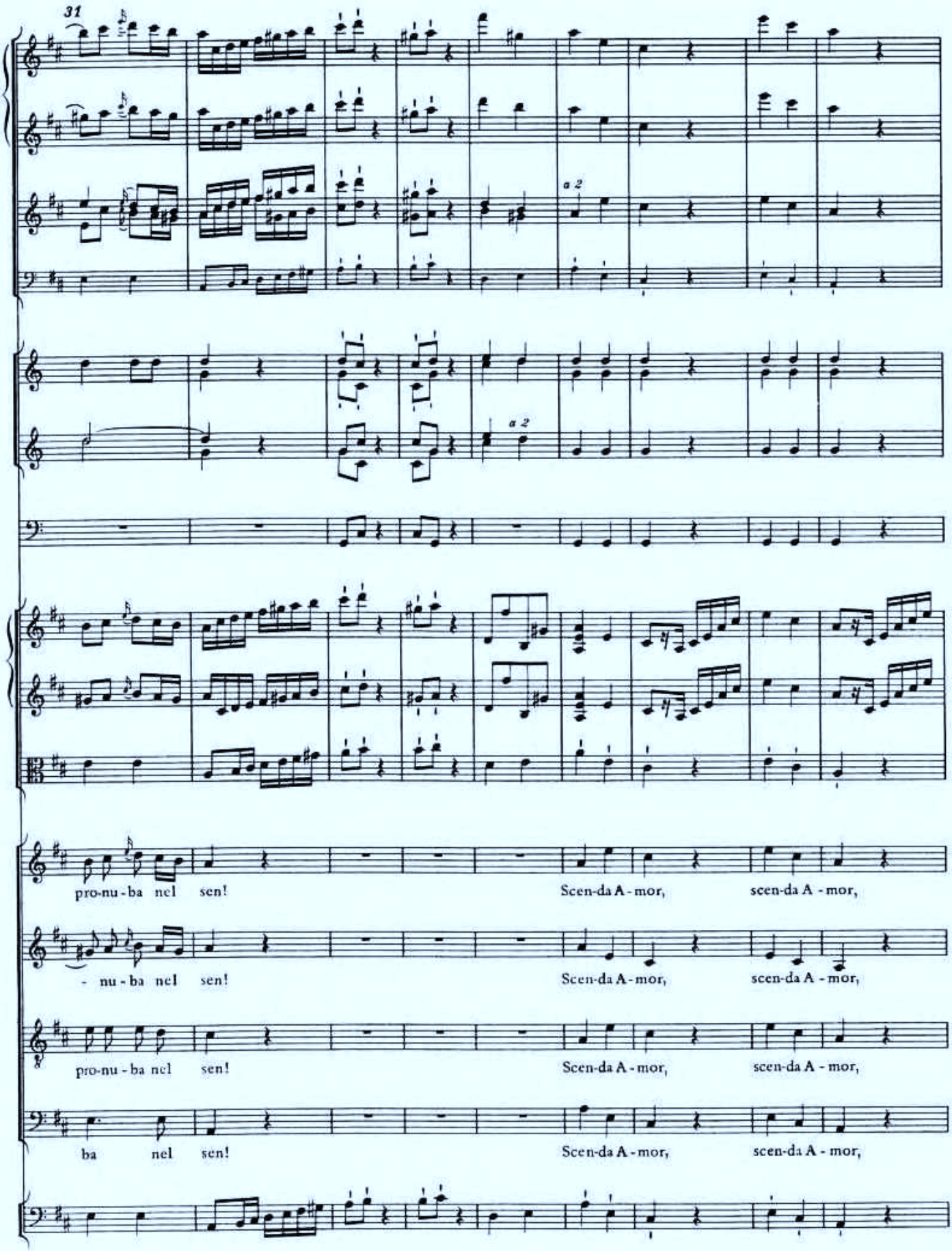


*) Zum kleiner gestochenen Fagottsystem in T. 1–75 und T. 75a–77a vgl. Krit. Bericht.
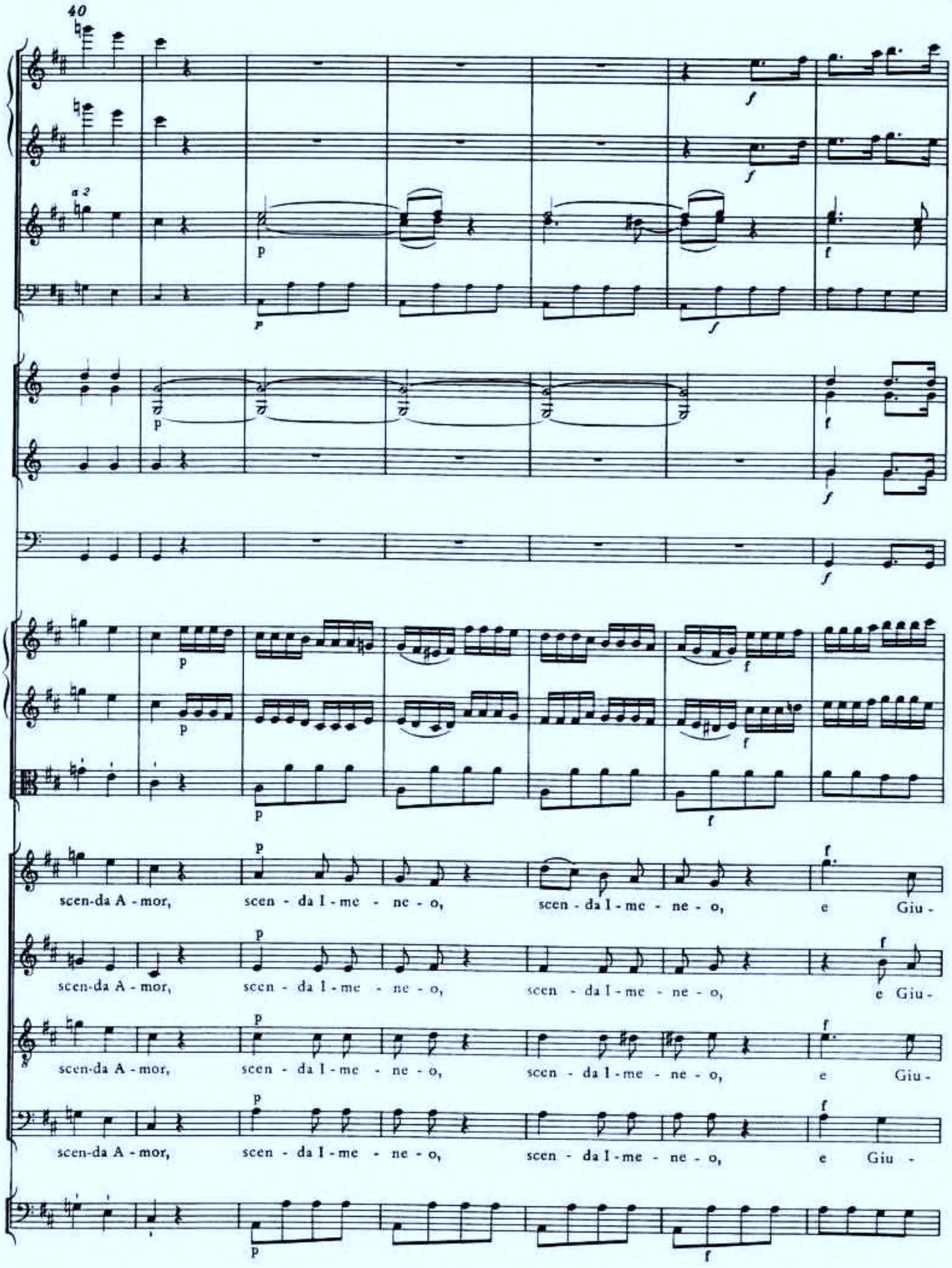

9
tr
tr
tr
tr
scen-da A - mor, scen - da l-me - ne-o, e Giu - no - ne ai re - gi sposi,
scen-da A - mor, scen - da l-me - ne-o, e Giu - no - ne ai re - gi sposi,
scen-da A - mor, scen - da l-me - ne-o, e Giu - no - ne ai re - gi sposi,
scen-da A - mor, scen - da l-me - ne-o, e Giu - no - ne ai re - gi sposi,
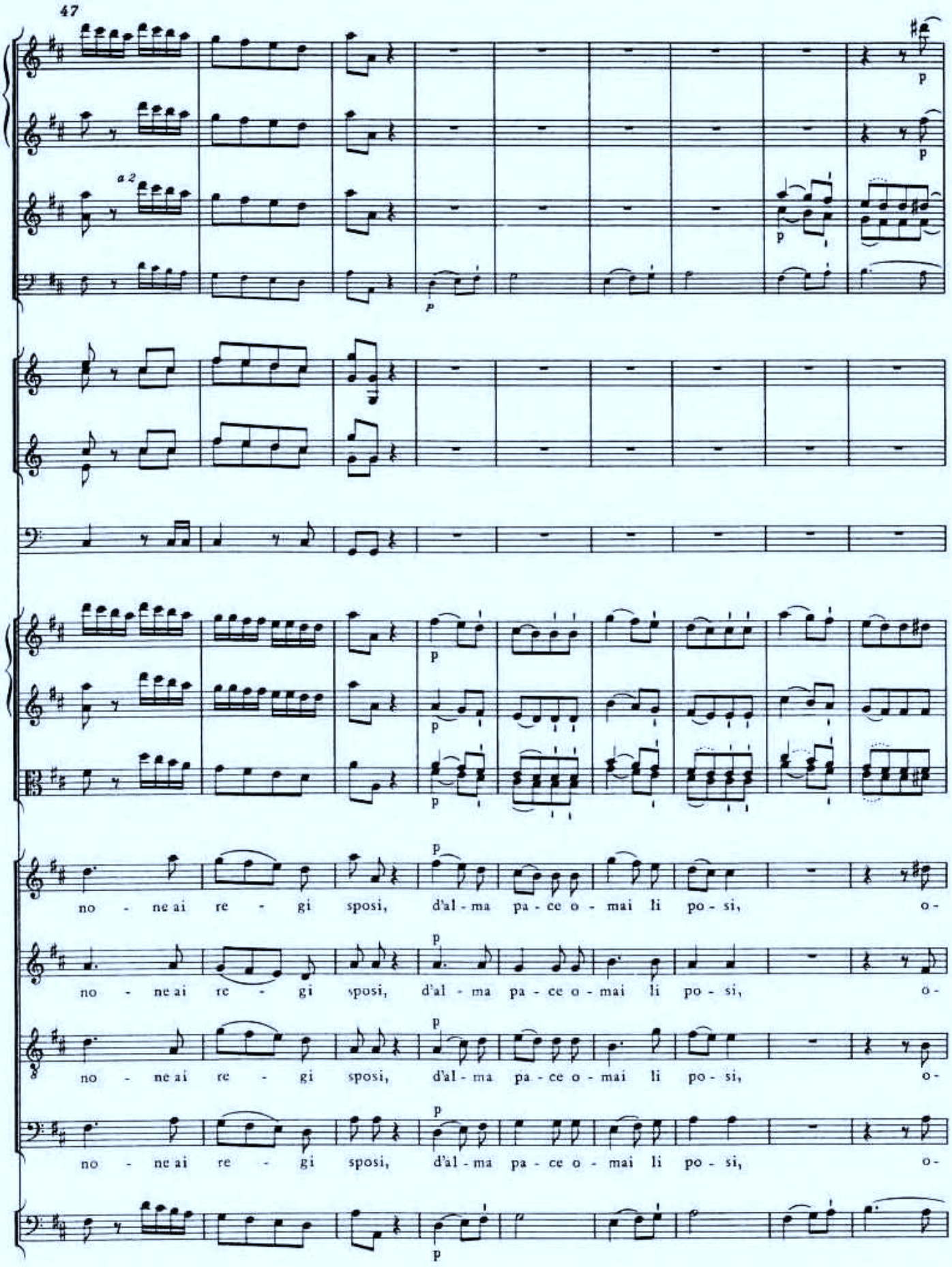

17
a 2
d'al - ma pa - ce o - mai li po - si_, o - - mai li
d'al - ma pa - ce o - mai li po - si_, o - - mai_ li
d'al - ma pa - ce o - mai li po - si_, o - - mai li
d'al-ma pa - ce o-mai li po - si, o - - mai li

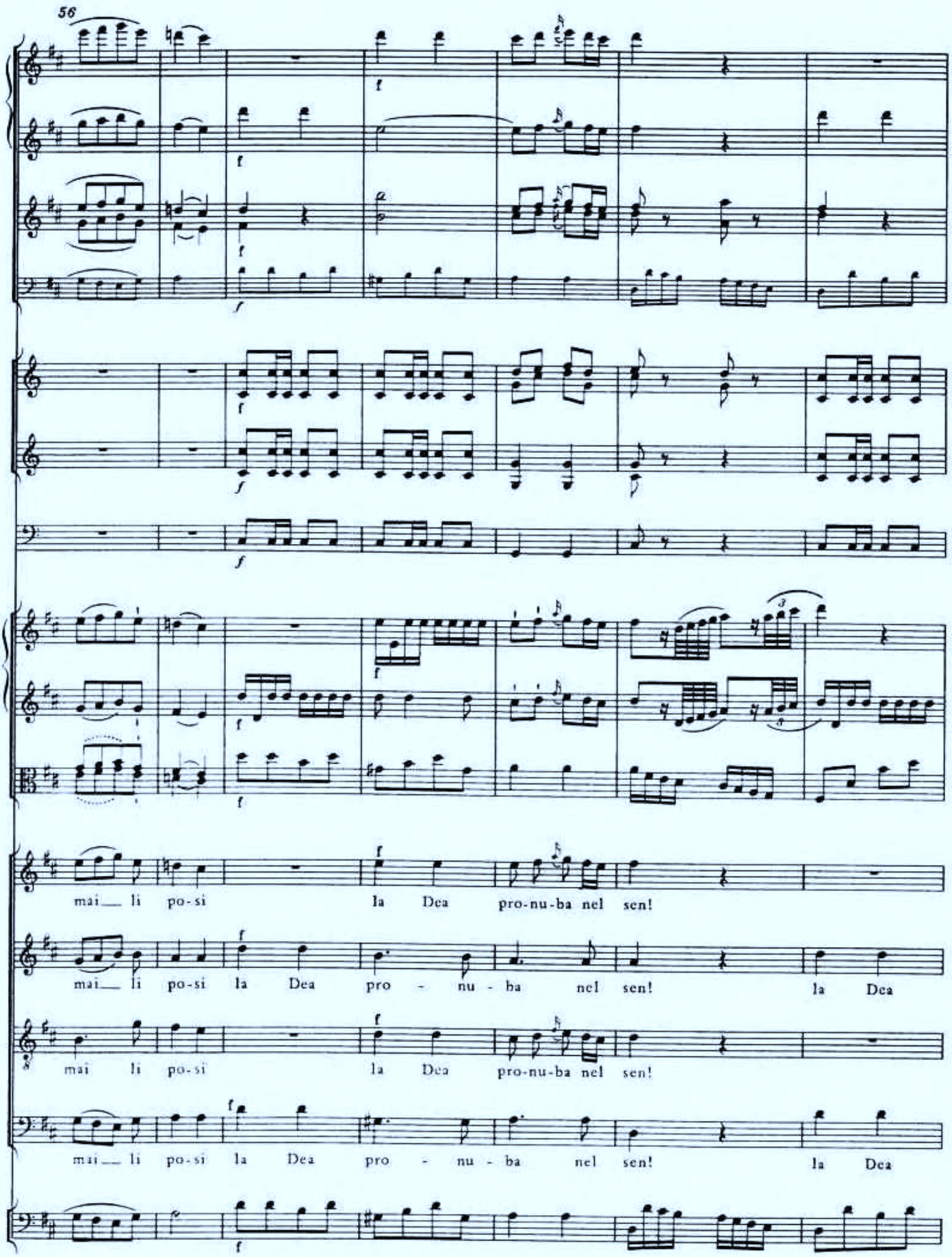


Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)
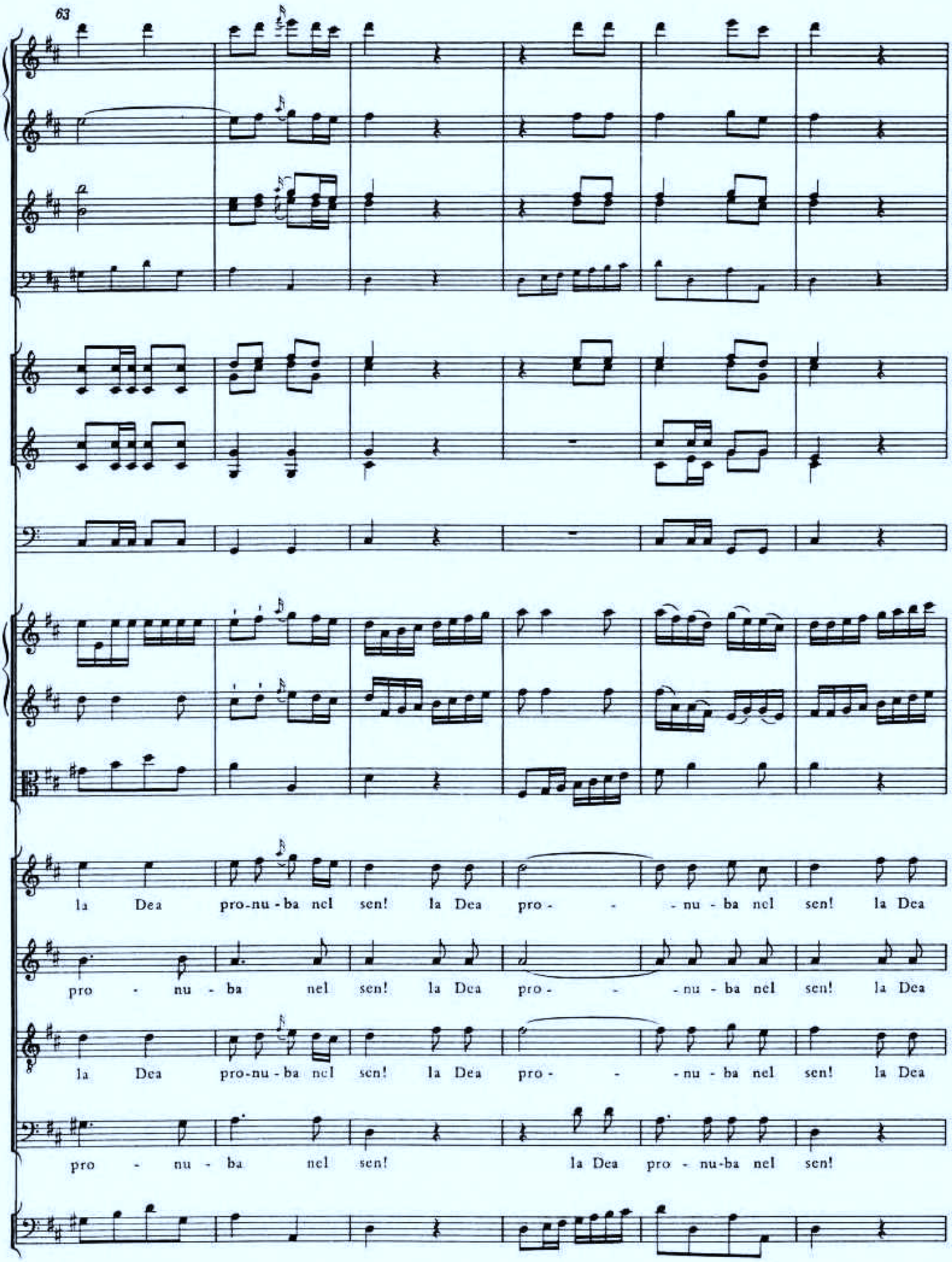

31
a 2
a 2
pro-nu-ba nel sen! Scen-da A-mor, scen-da A-mor,
- nu-ba nel sen! Scen-da A-mor, scen-da A-mor,
pro-nu-ba nel sen! Scen-da A-mor, scen-da A-mor,
ba nel sen! Scen-da A-mor, scen-da A-mor,
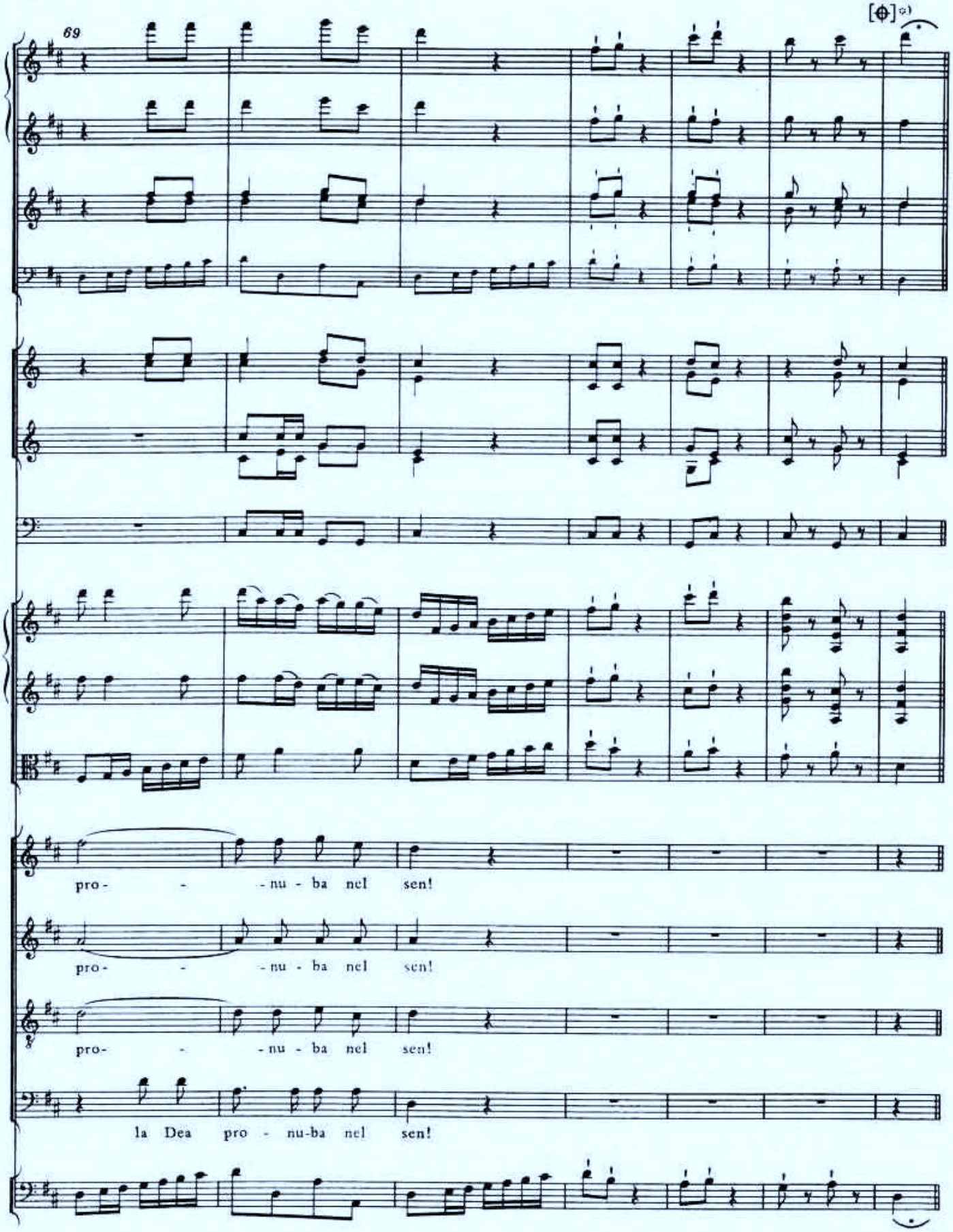

40
a 2
scen-da A - mor, scen - da l - me - ne - o, scen - da l - me - ne - o, e Giu -
scen-da A - mor, scen - da l - me - ne - o, scen - da l - me - ne - o, e Giu -
scen-da A - mor, scen - da l - me - ne - o, scen - da l - me - ne - o, e Giu -
scen-da A - mor, scen - da l - me - ne - o, scen - da l - 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-
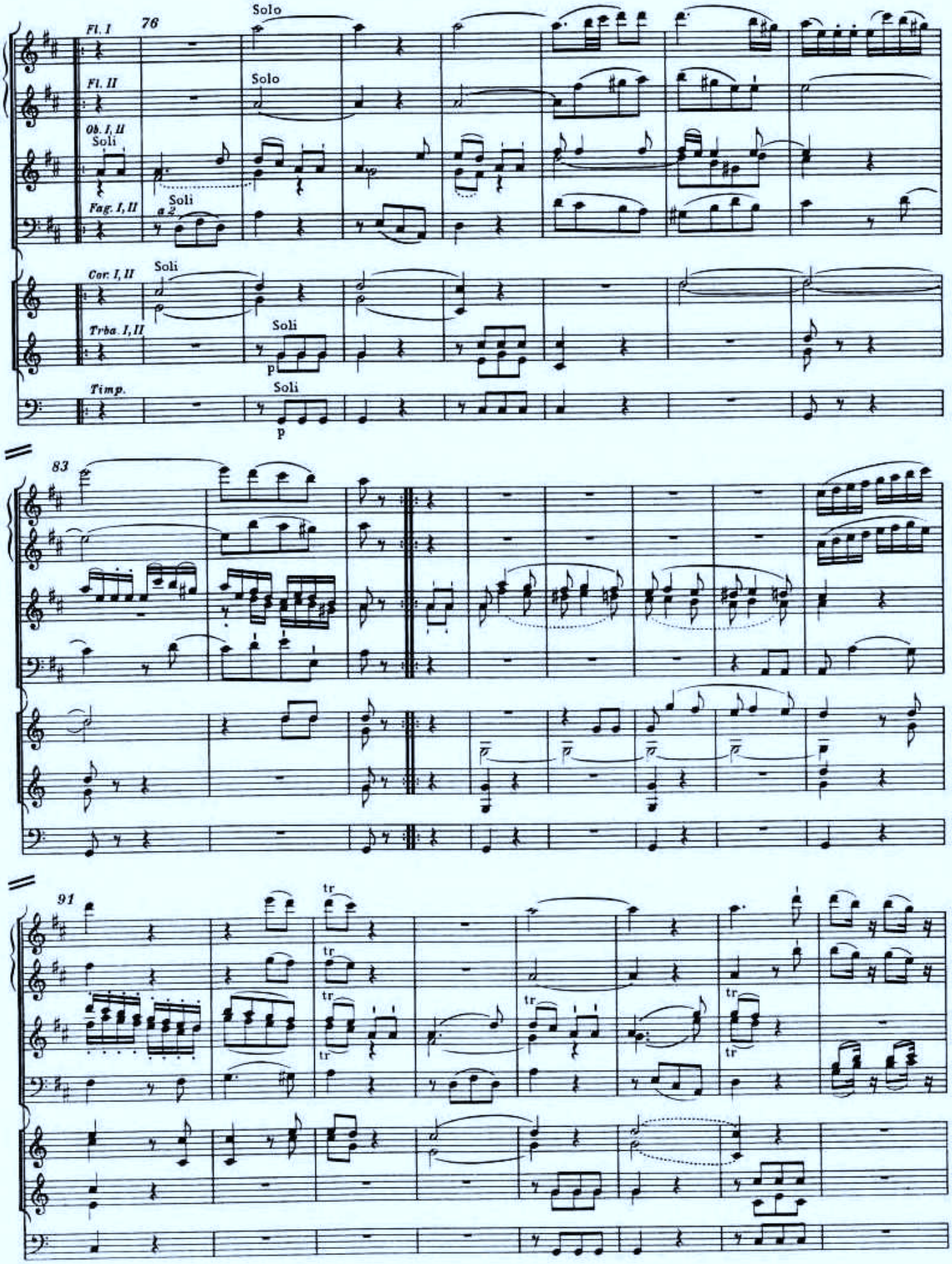


Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)
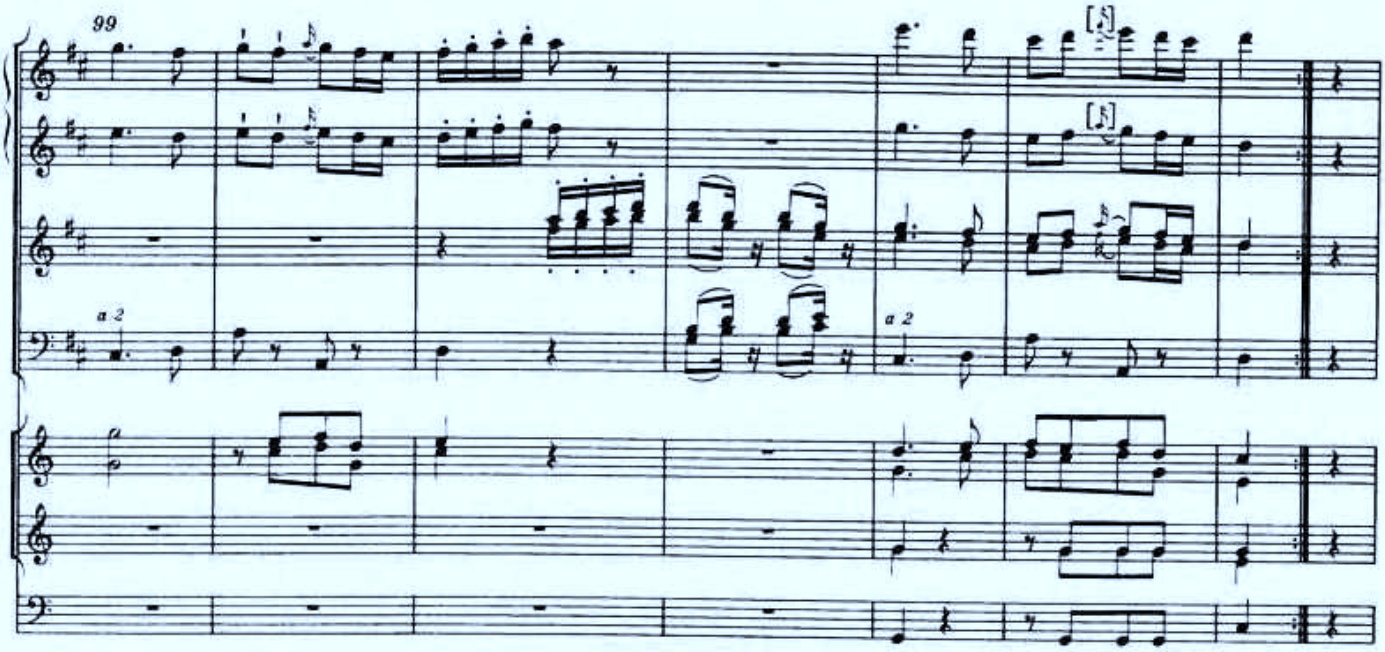

63
la Dea pro-nu-ba nel sen! la Dea pro- -nu-ba nel sen! la Dea
pro-nu-ba nel sen! la Dea pro- -nu-ba nel sen! la Dea
la Dea pro-nu-ba nel sen! la Dea pro- -nu-ba nel sen! la Dea
pro-nu-ba nel sen! la Dea pro-nu-ba nel sen!



*) 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).

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)
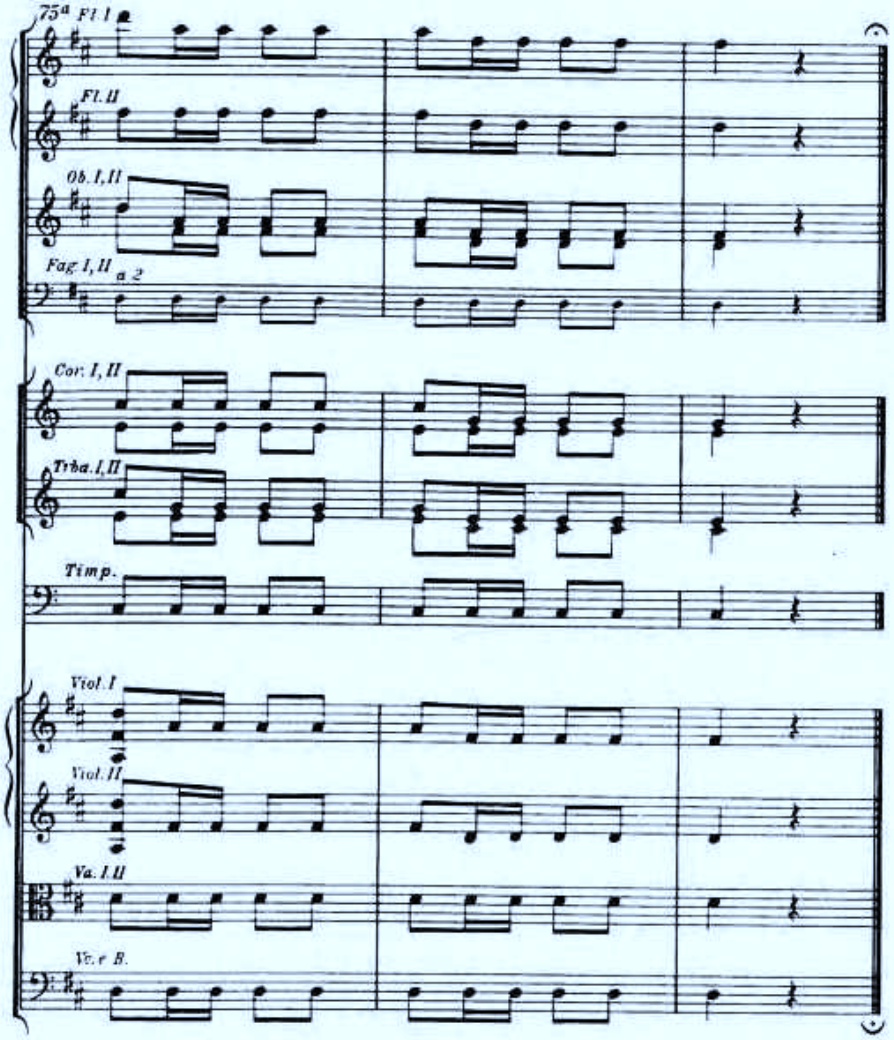

Fl. I
76
Solo
Fl. II
Solo
Ob. I, II
Soli
Fag. I, II
a 2
Soli
Cor. I, II
Soli
Trba. I, II
Soli
p
Timp.
Soli
p
83
91
tr



Da capo il coro dal segno

[⊕]

Coda
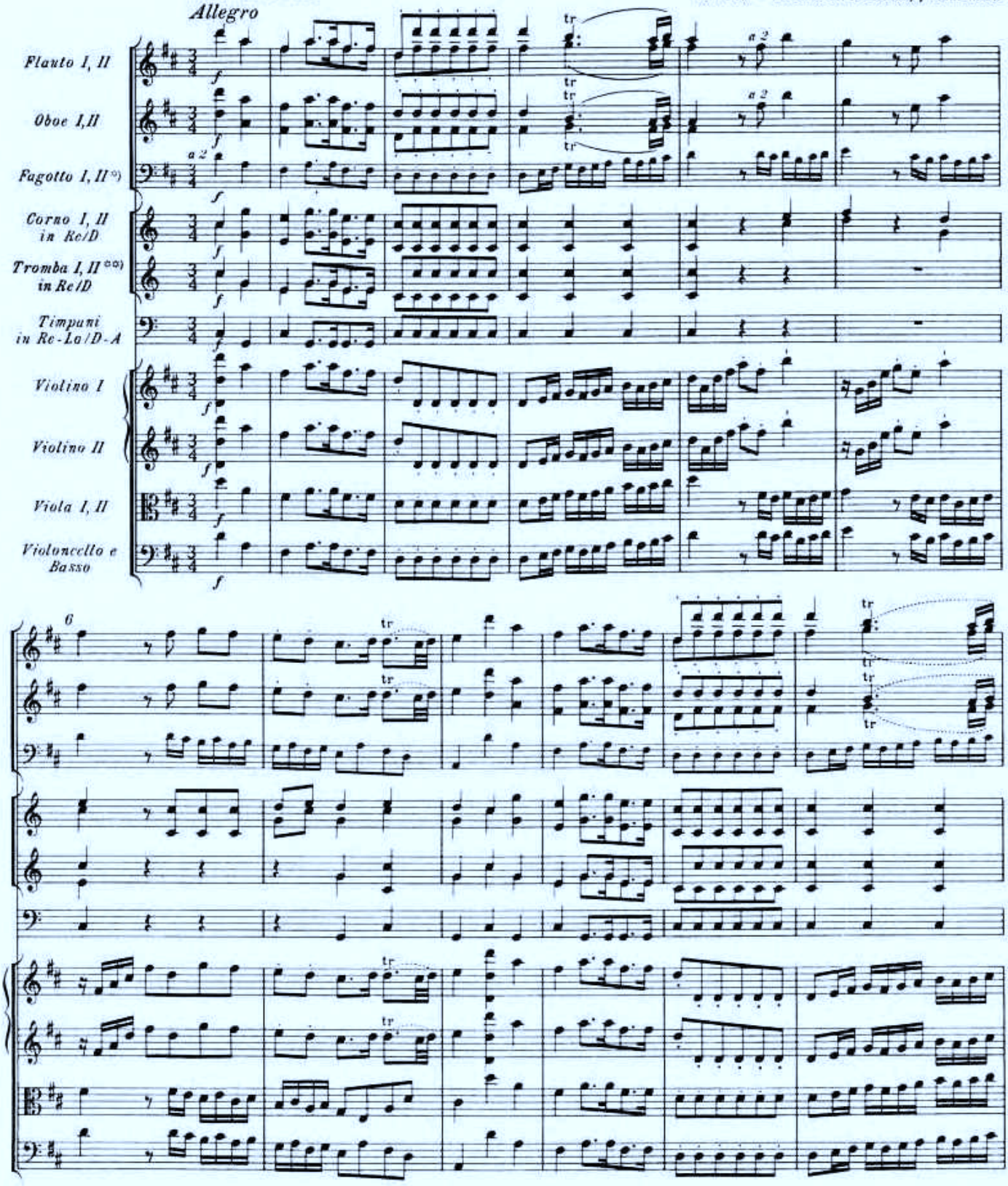


Nº 32 Ballet

Chaconne

Pour le Ballet
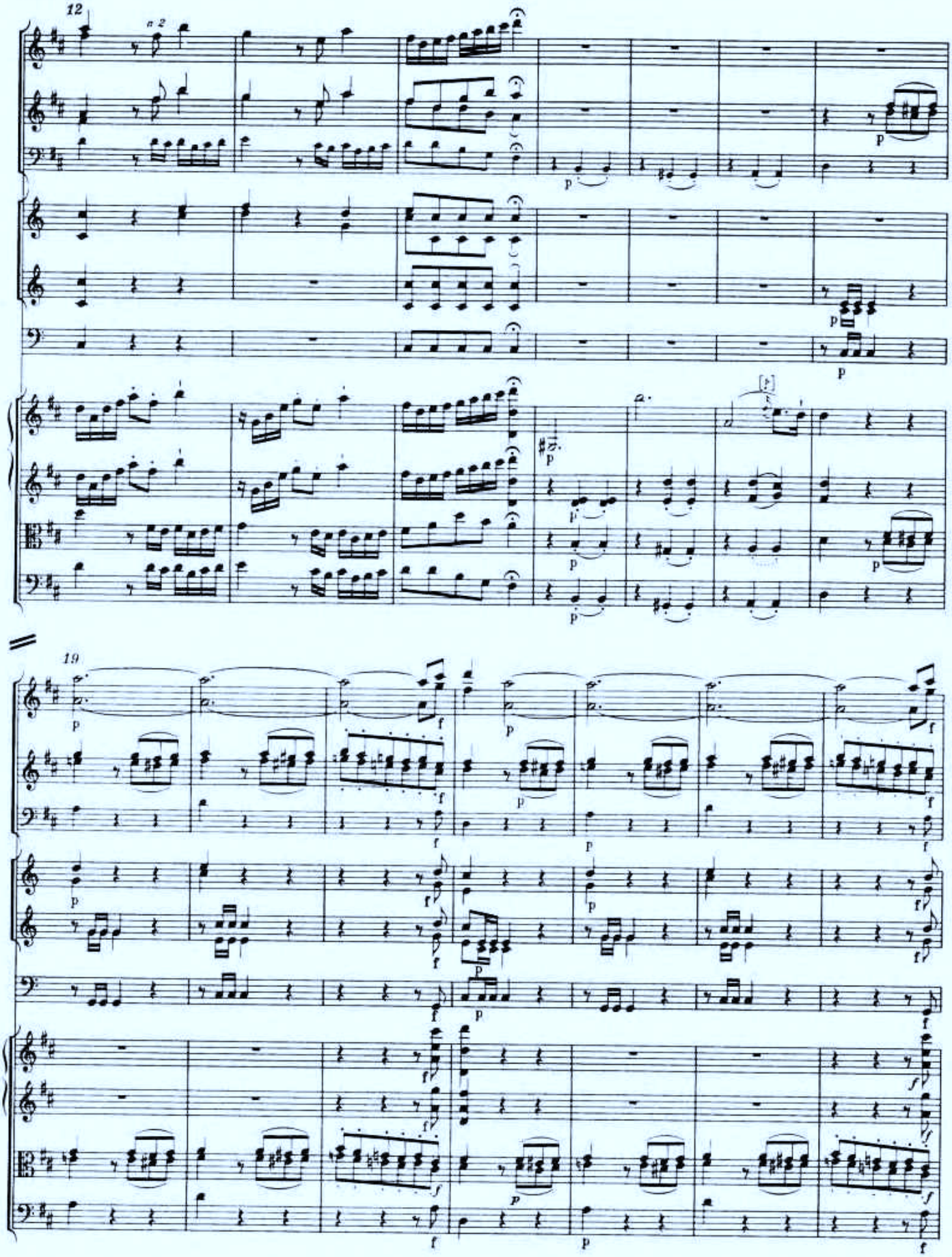
Allegro
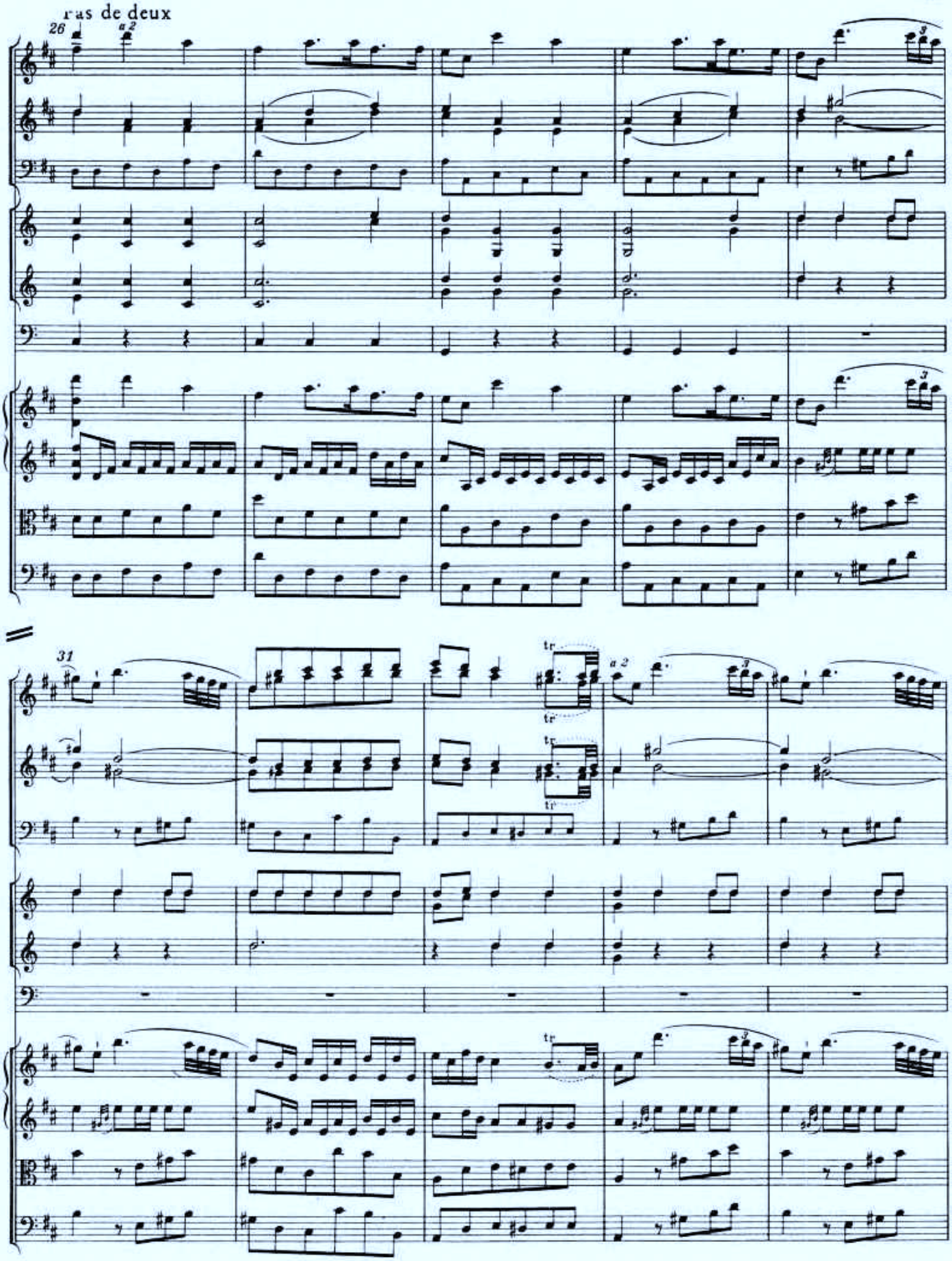
KV 367 – Entstanden München, Januar 1781
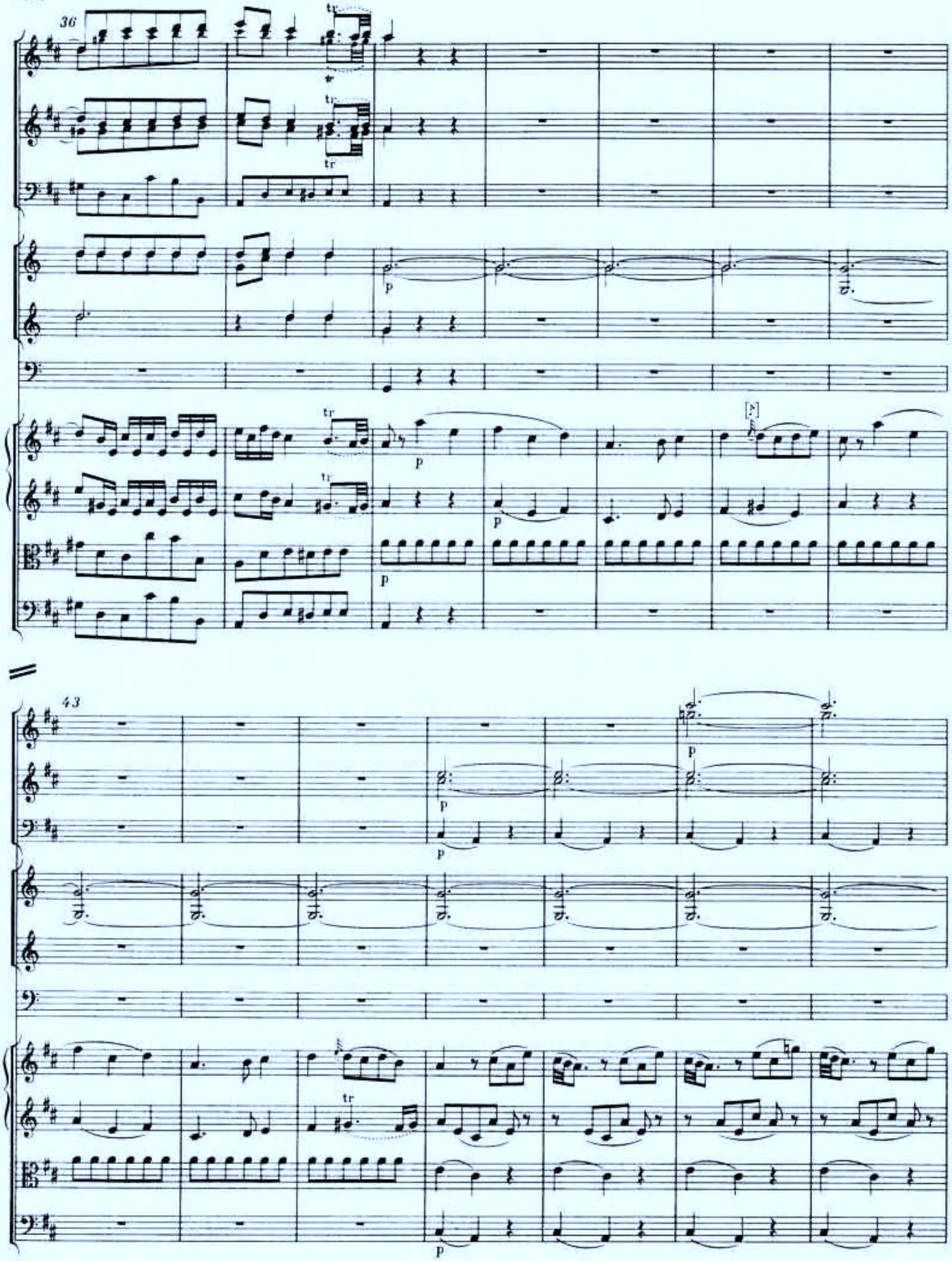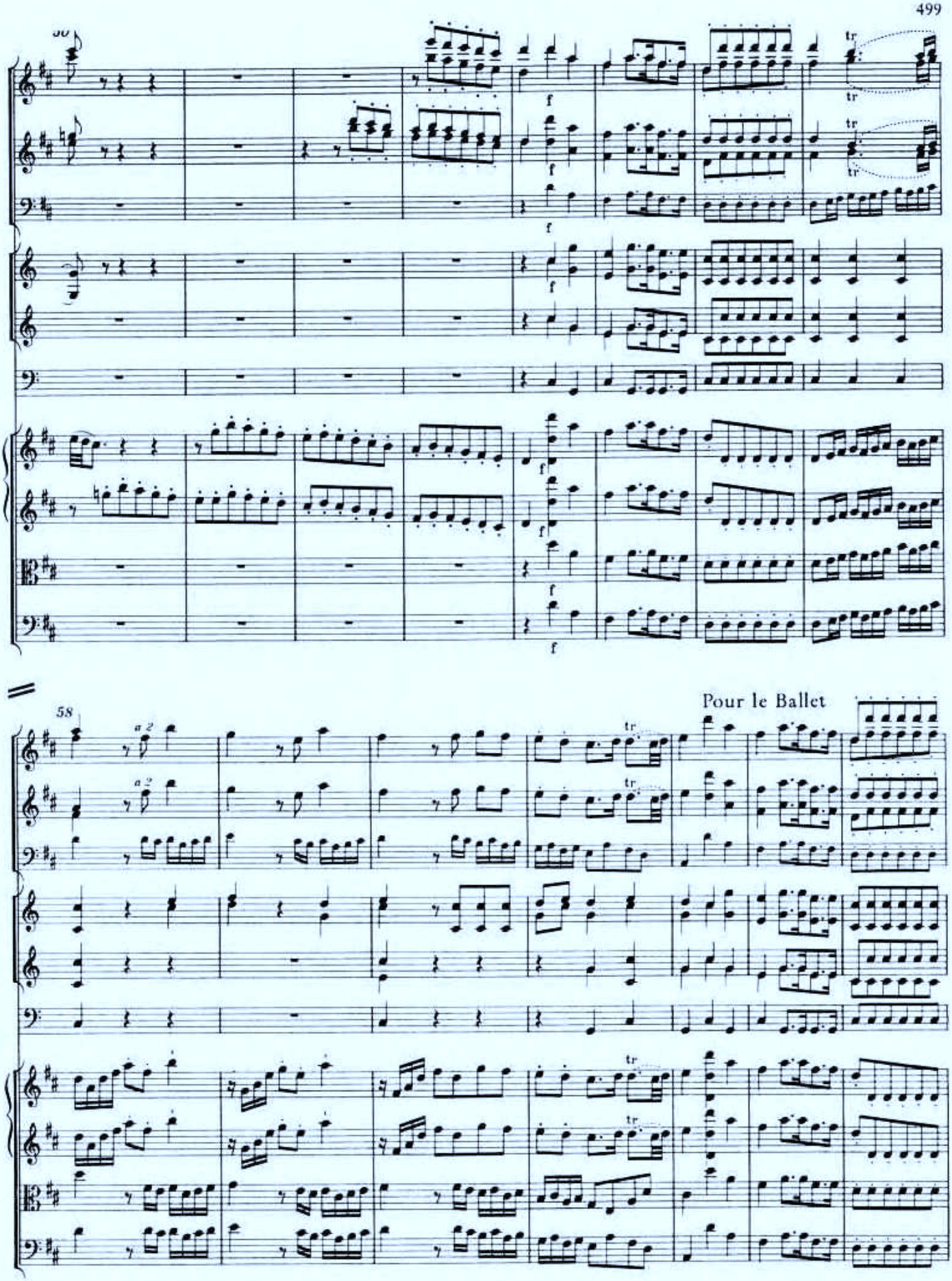


*) Zum kleiner gestochenen Fagottsystem in T. 1–153 vgl. Krit. Bericht zu NMA II/6/2, S. b/16.
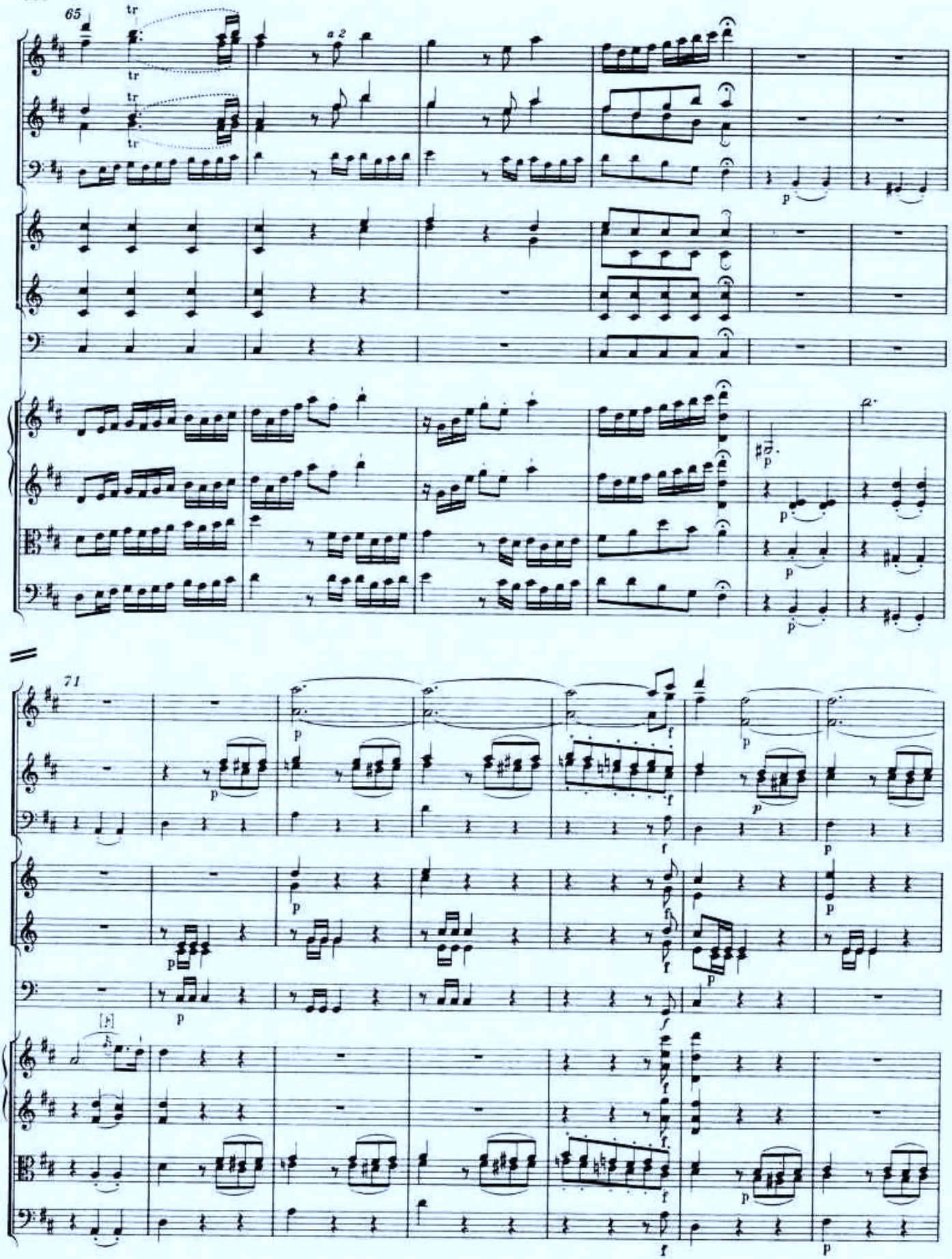
**) Im Autograph hier und im folgenden: Clarini.


12
a 2
19
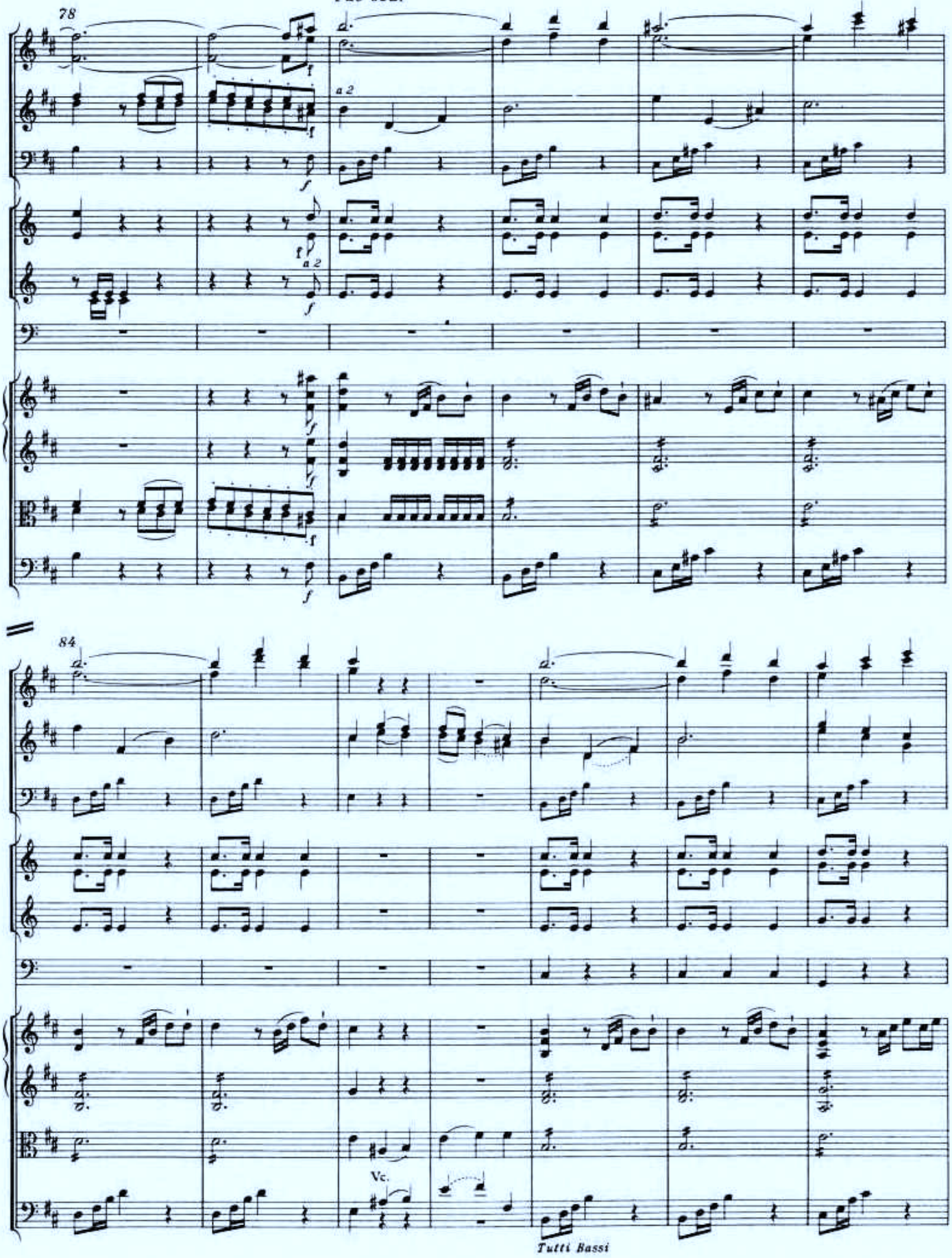

Pas de deux
26
a 2
31
tr
a 2


36
43
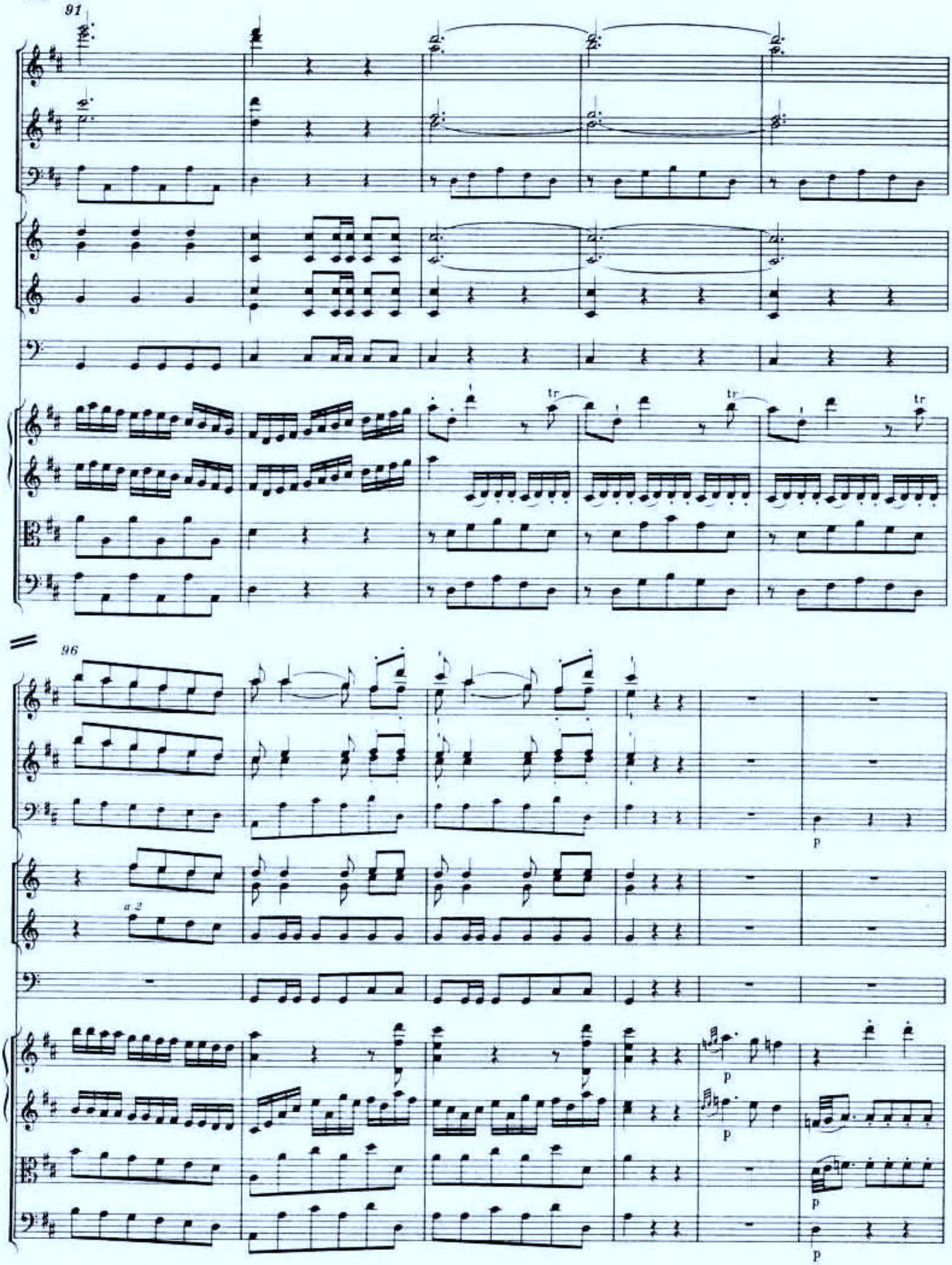

57
f
tr
58
a 2
Pour le Ballet
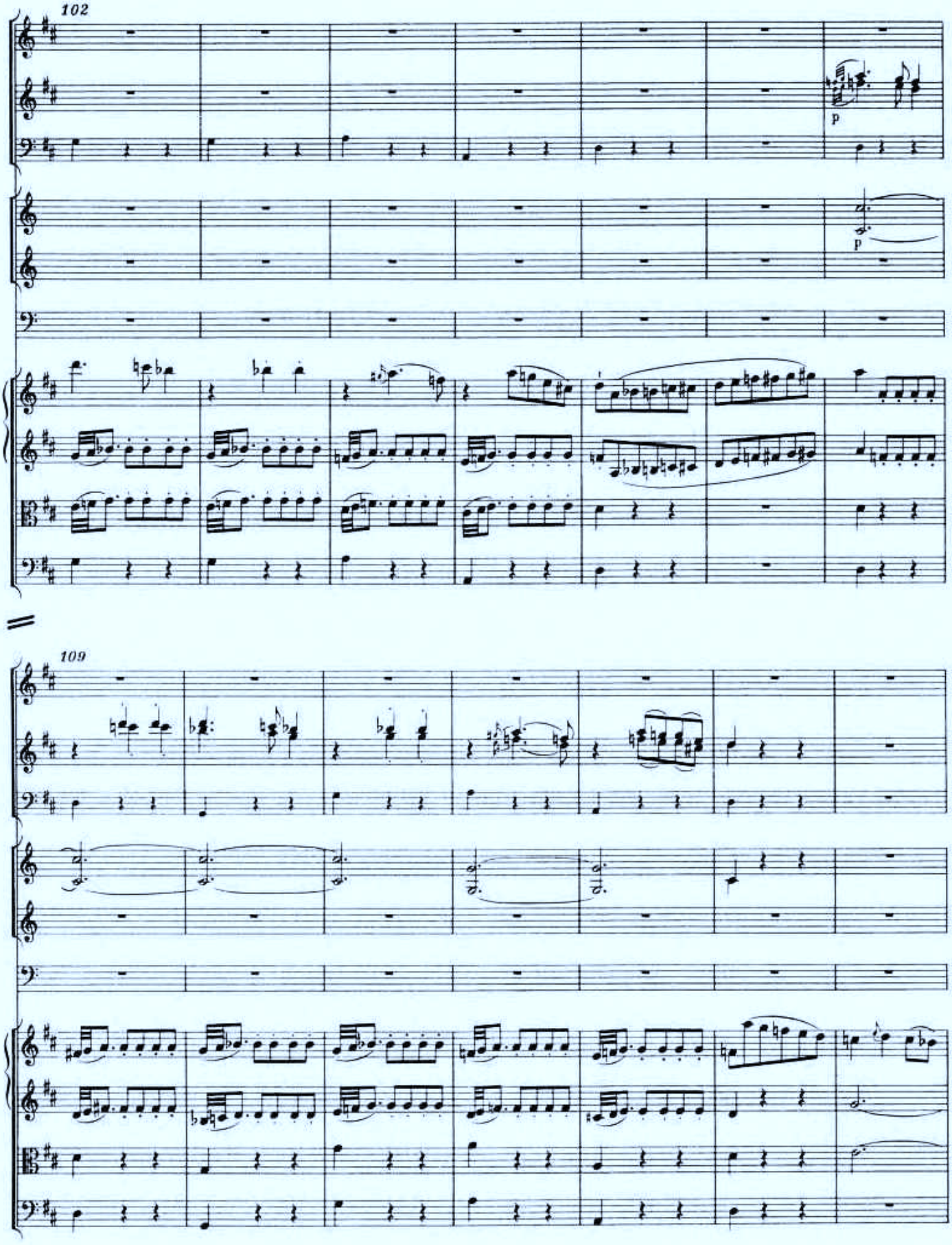

65
tr
a 2
p
71
f
p
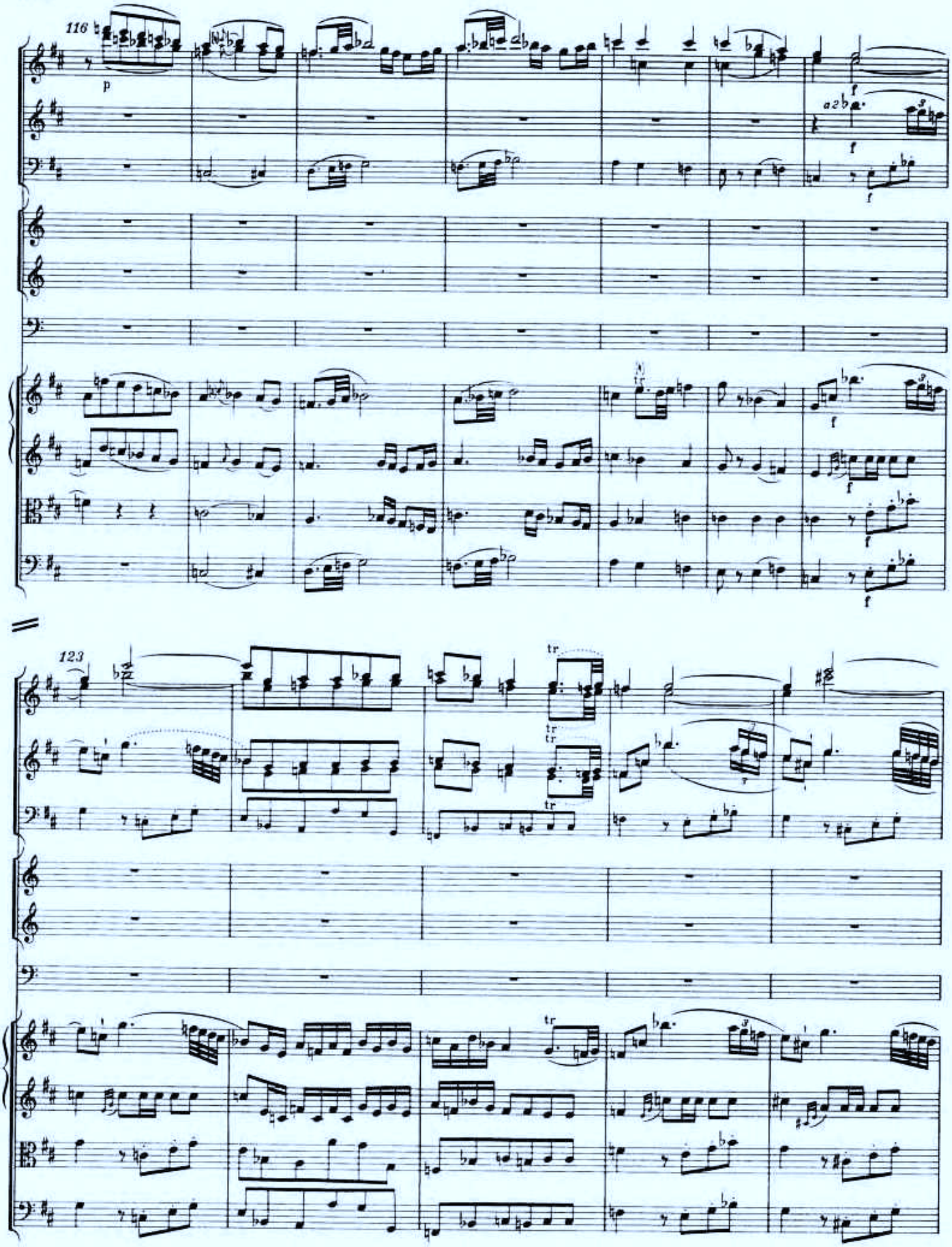
Pas seul
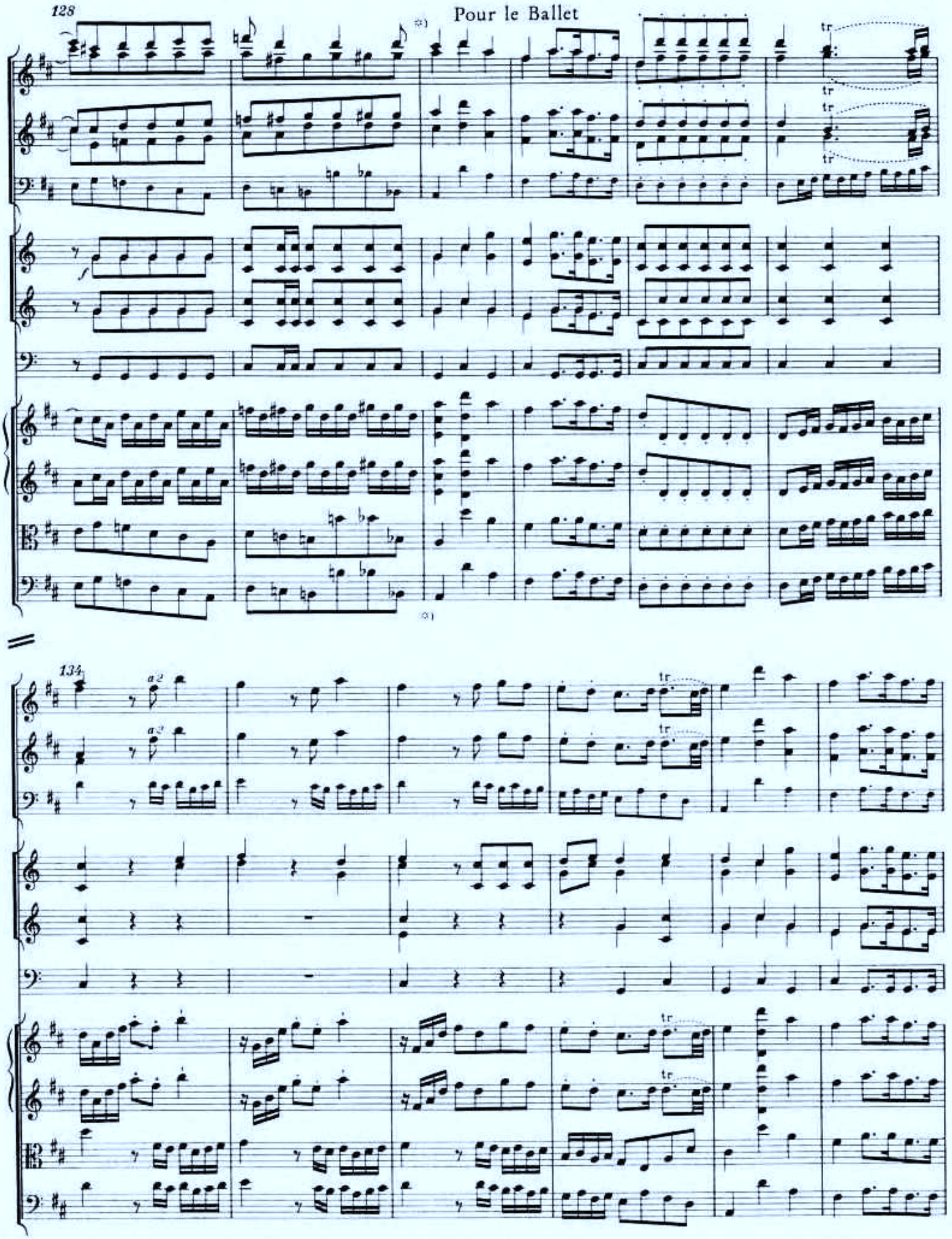


Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)
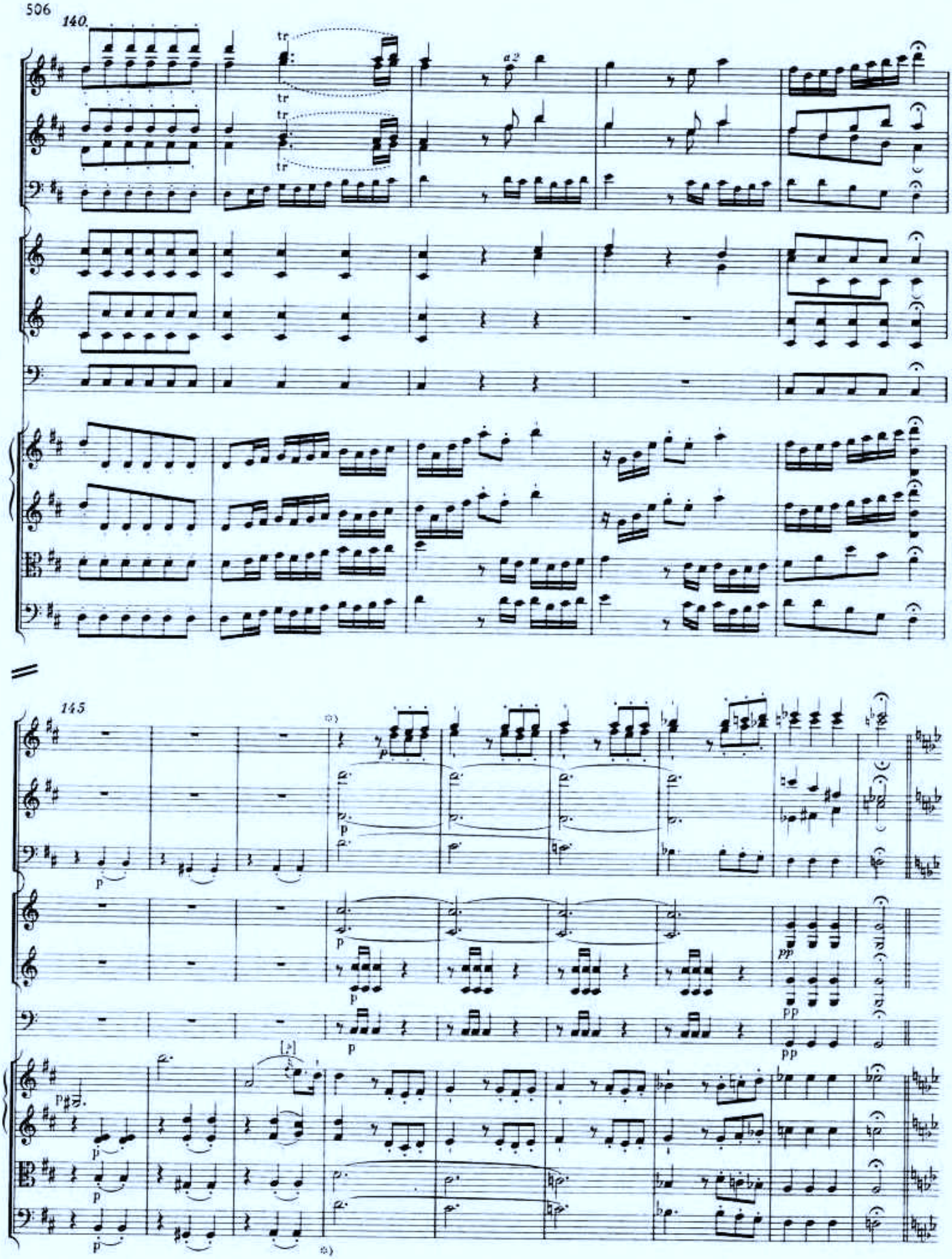

91
96
a 2
tr
tr
tr
p
p
p
p
p


102
p
p
109
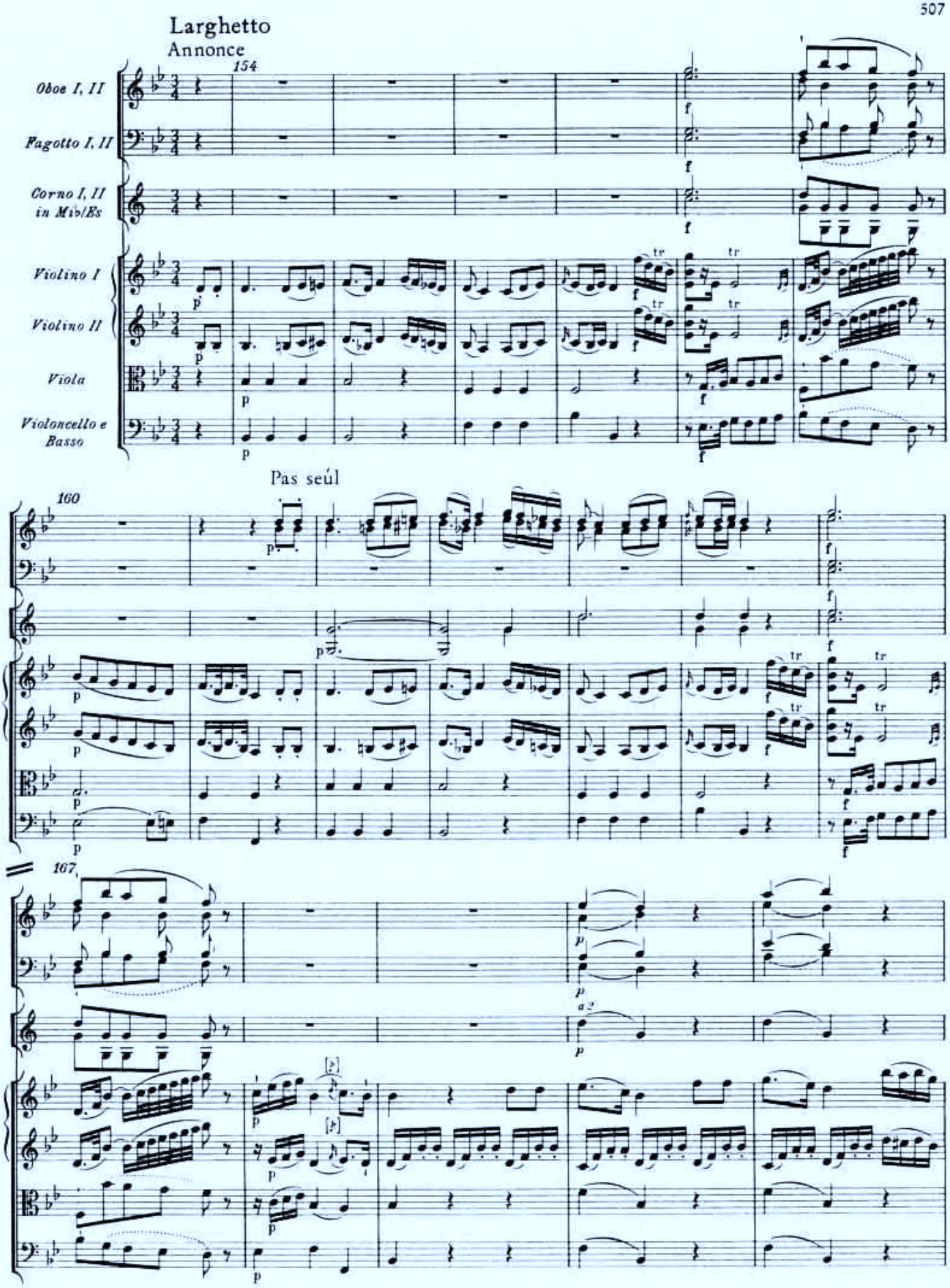

116
p
a2
f
123
tr
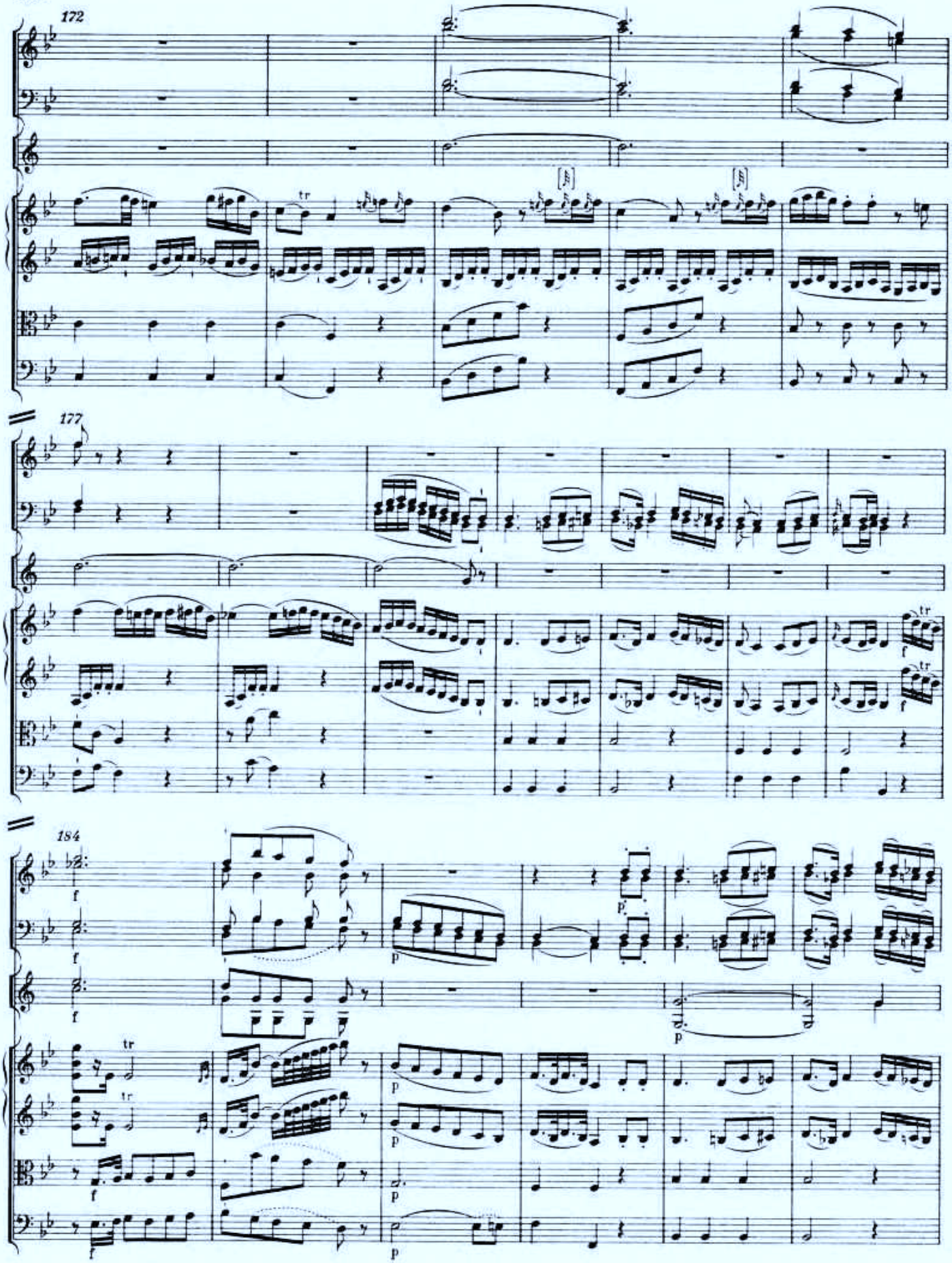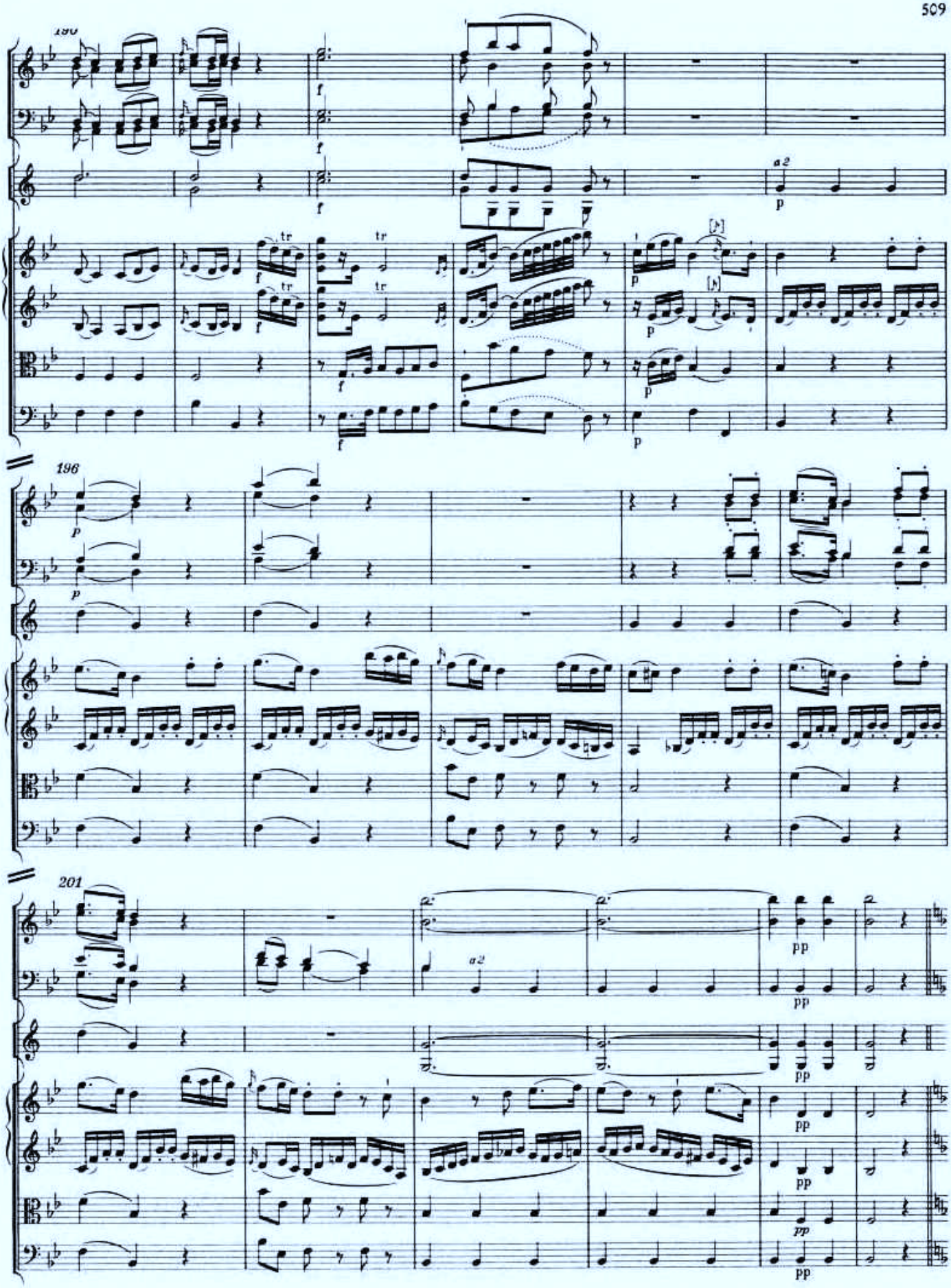


*) Nach T. 129 stehen im Autograph 23 gestrichene Takte, die in NMA II/6/2 als Anhang III, 1. a), S. 114, abgedruckt sind; vgl. auch Vorwort zu NMA II/6/2, S. XI.
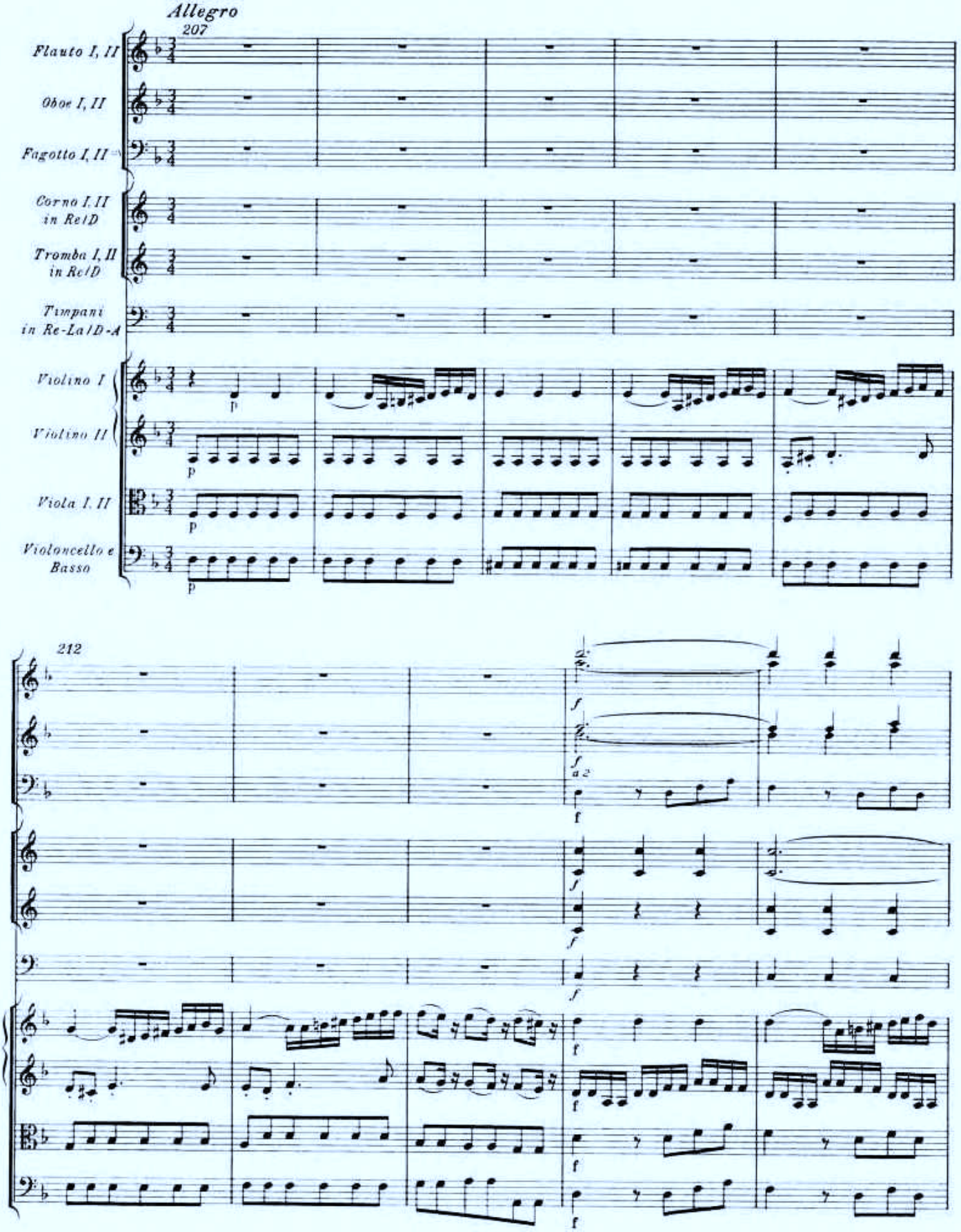


*) Nach T. 147 stehen im Autograph neun gestrichene Takte, die in NMA II/6/2 als Anhang III, 1. b), S. 115, abgedruckt sind; vgl. auch Vorwort zu NMA II/6/2, S. XII.


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
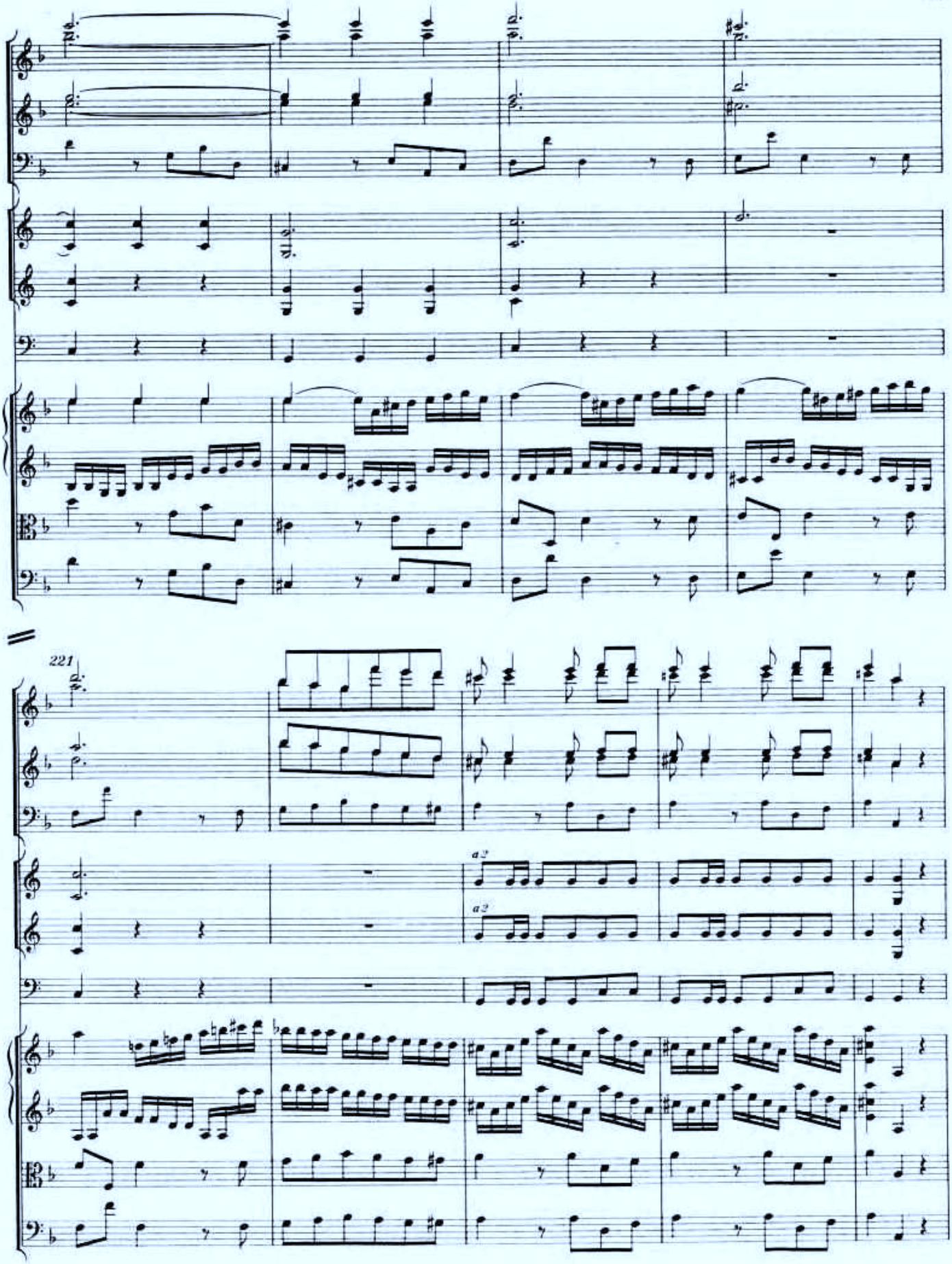

172
177
184
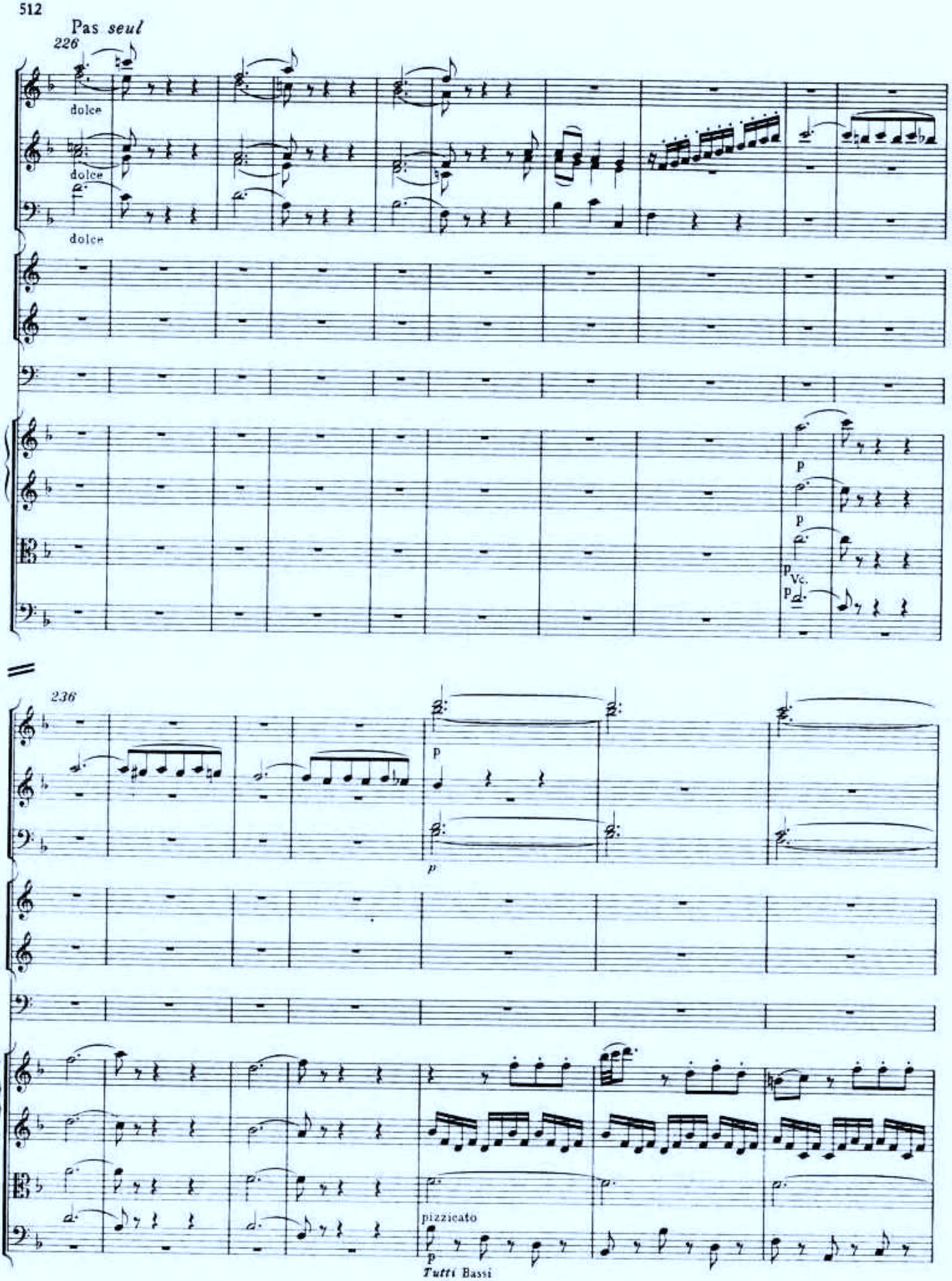

190
196
201
a2
tr
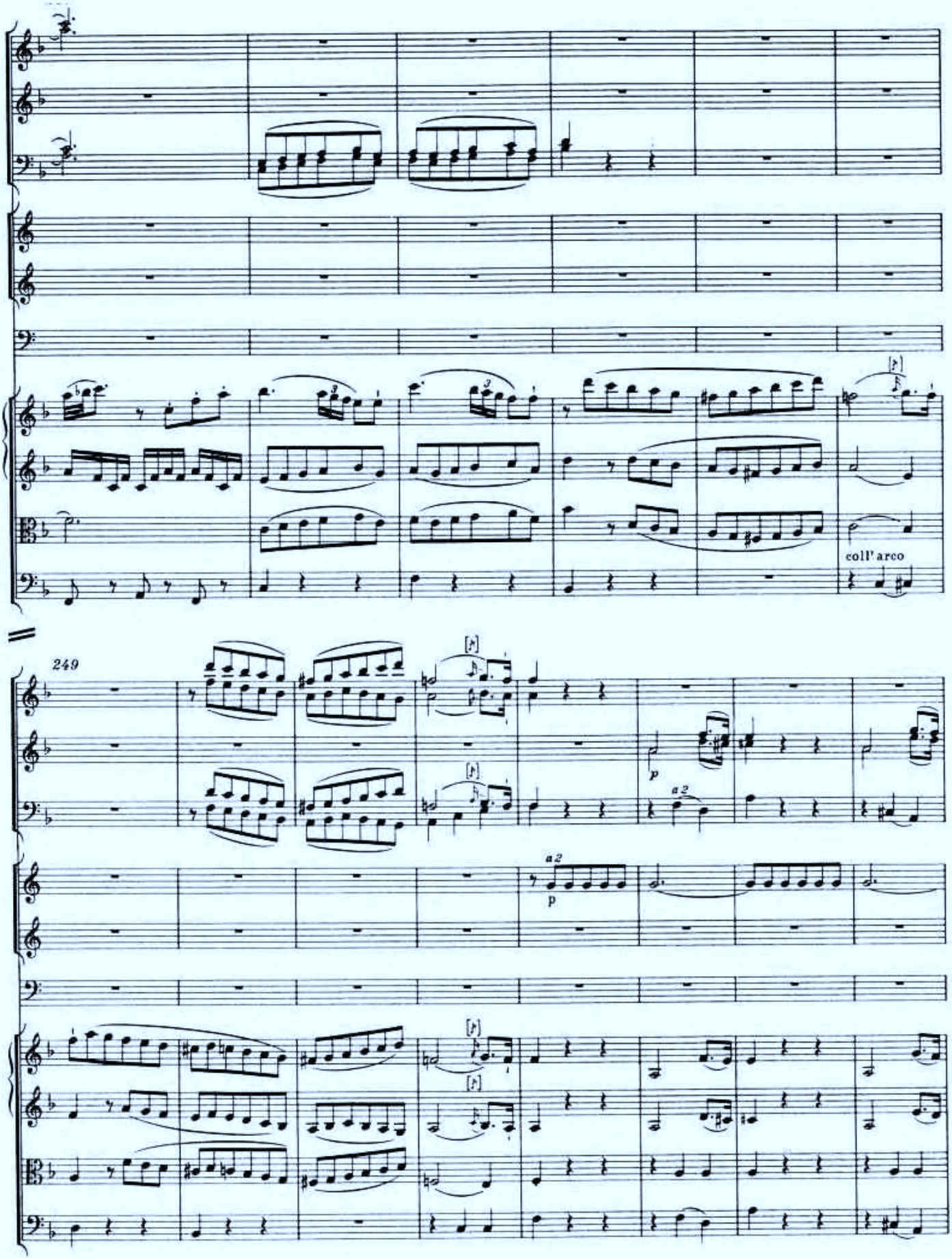
La Chaconne, qui reprend
Annonce
Allegro
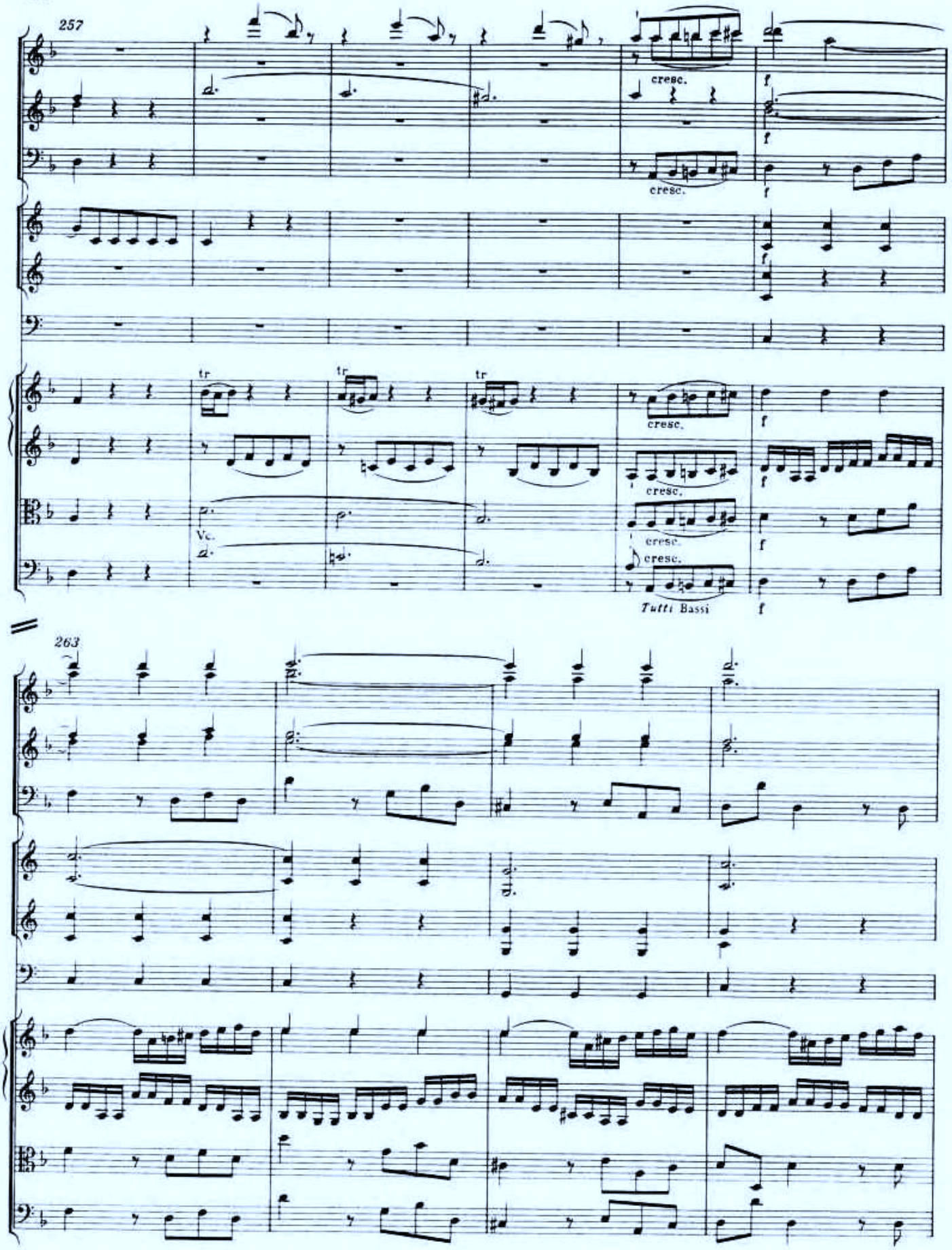


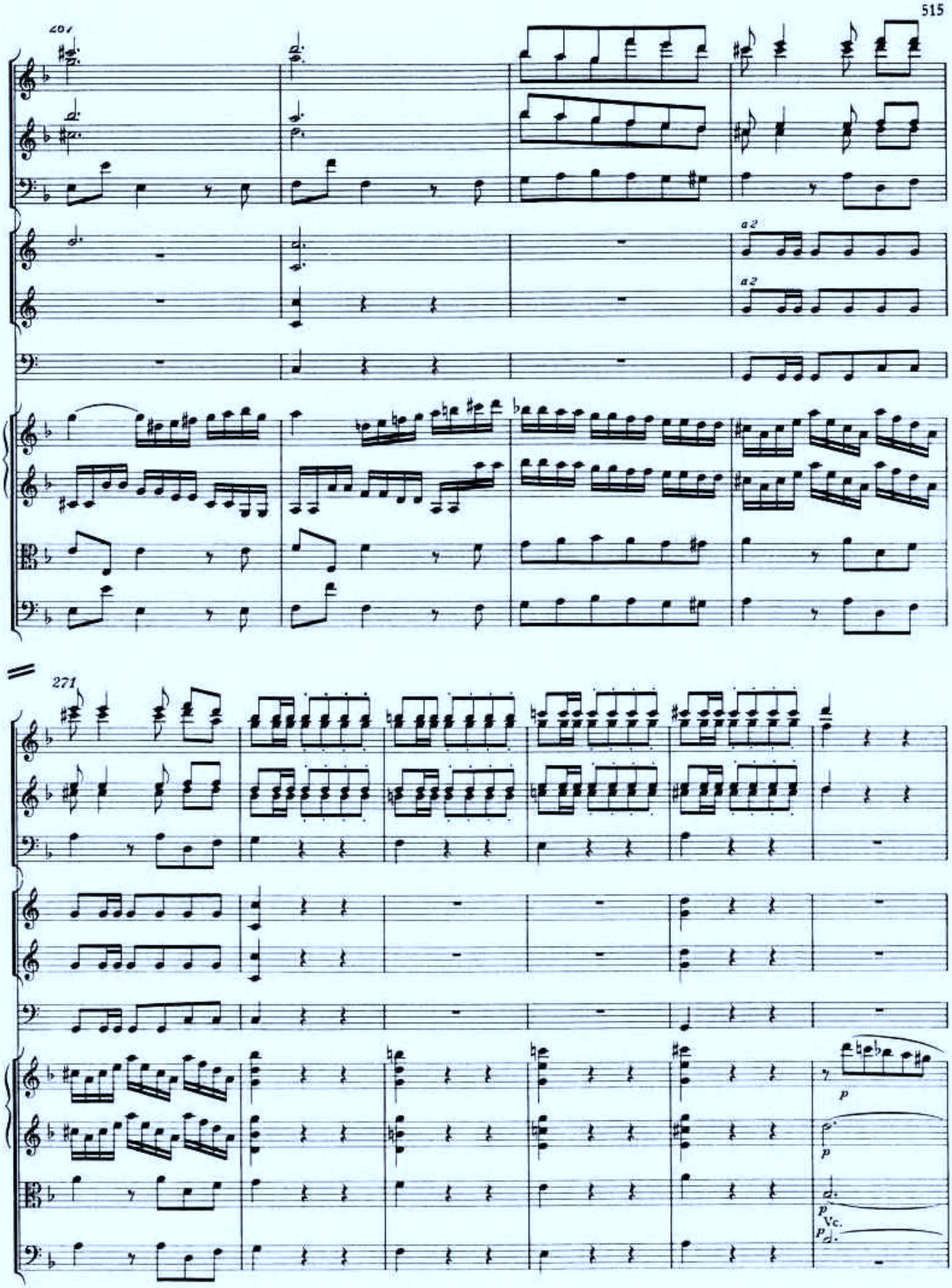
*) Zur Mitwirkung der Fagotte in T. 215–225 vgl. Krit. Bericht zu NMA II/6/2, S. b/17 f.
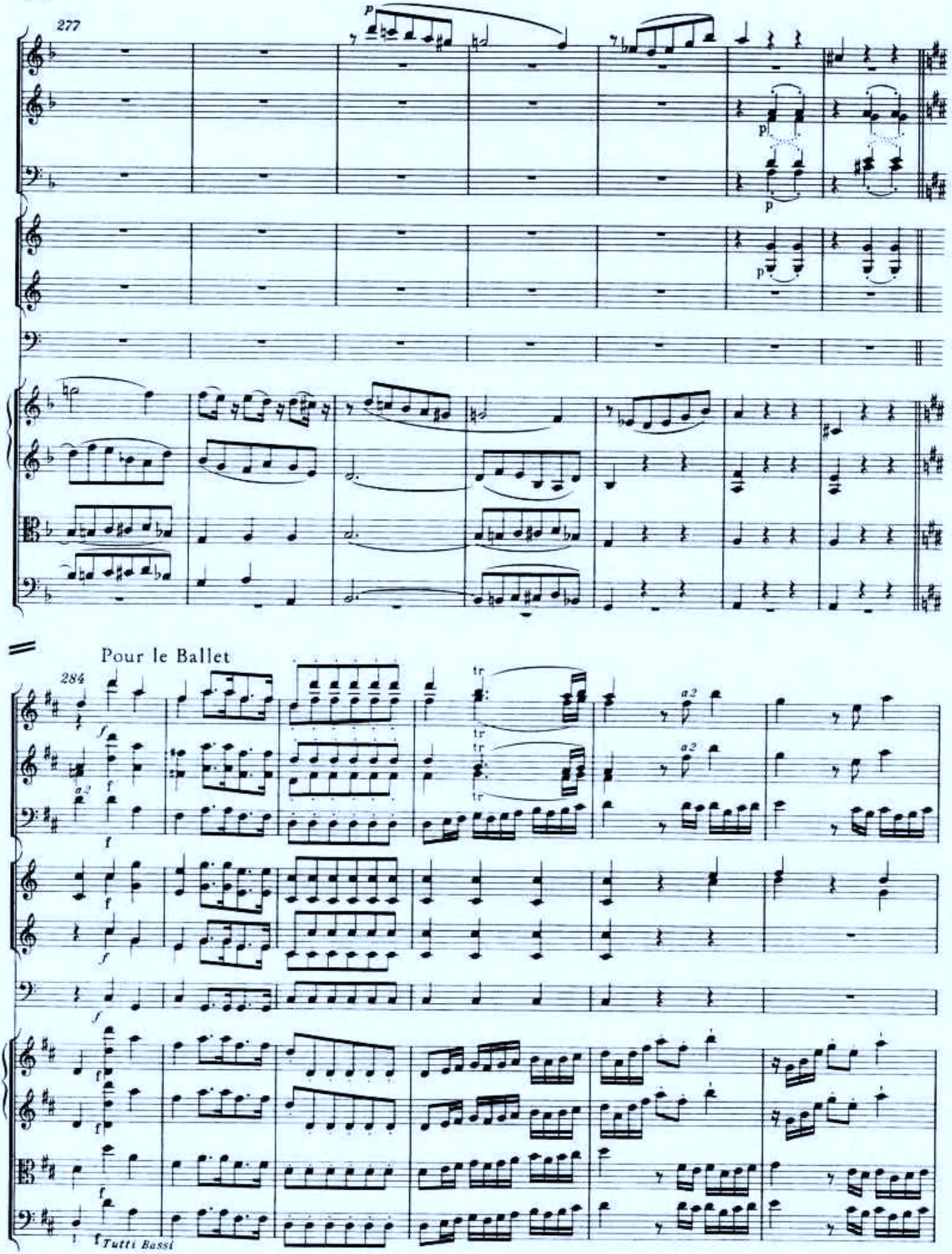

221
a 2
a 2
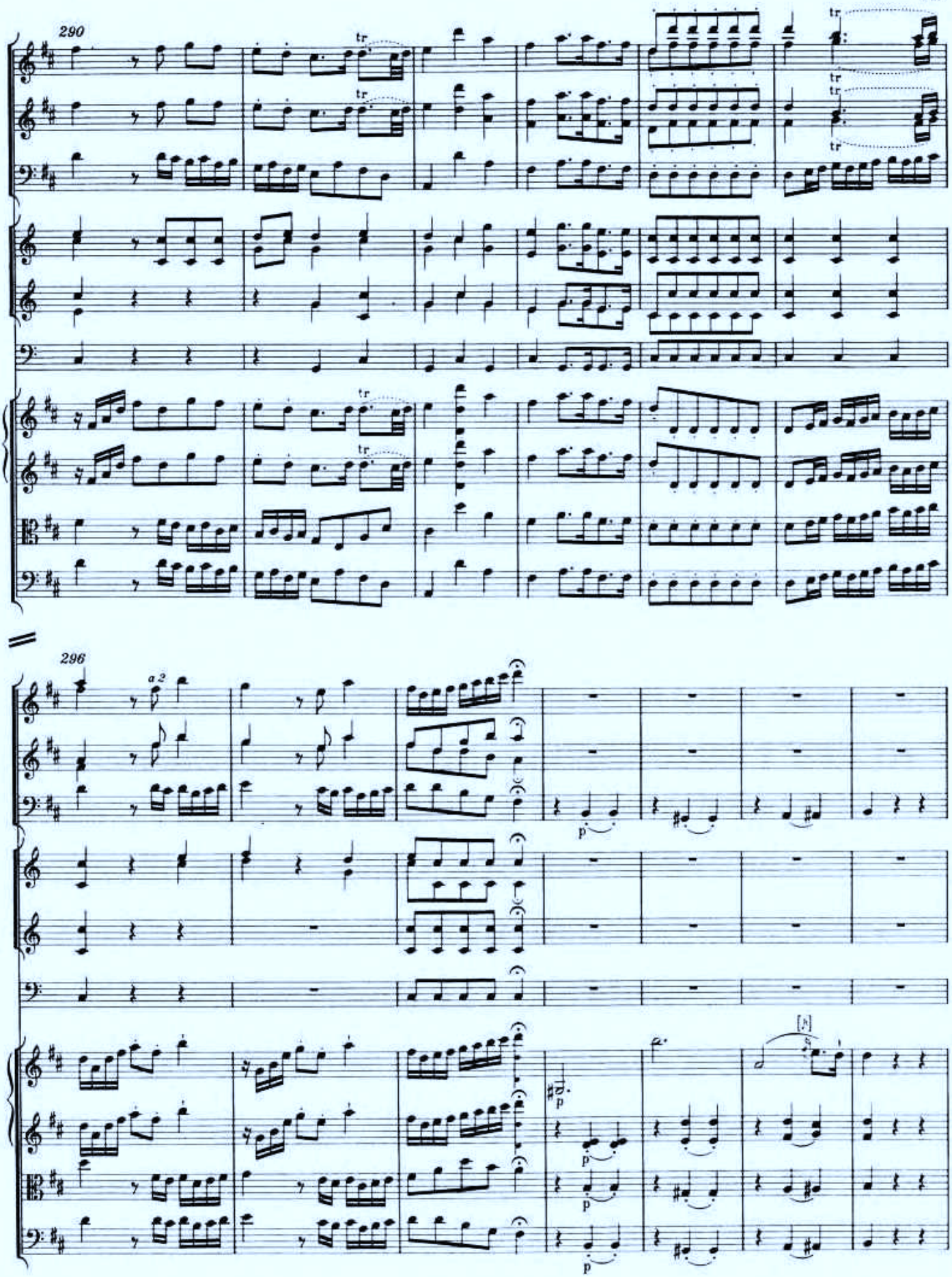

Pas seul
226
dolce
dolce
dolce
p
p
p
Vc.
236
p
p
pizzicato
p
Tutti Bassi
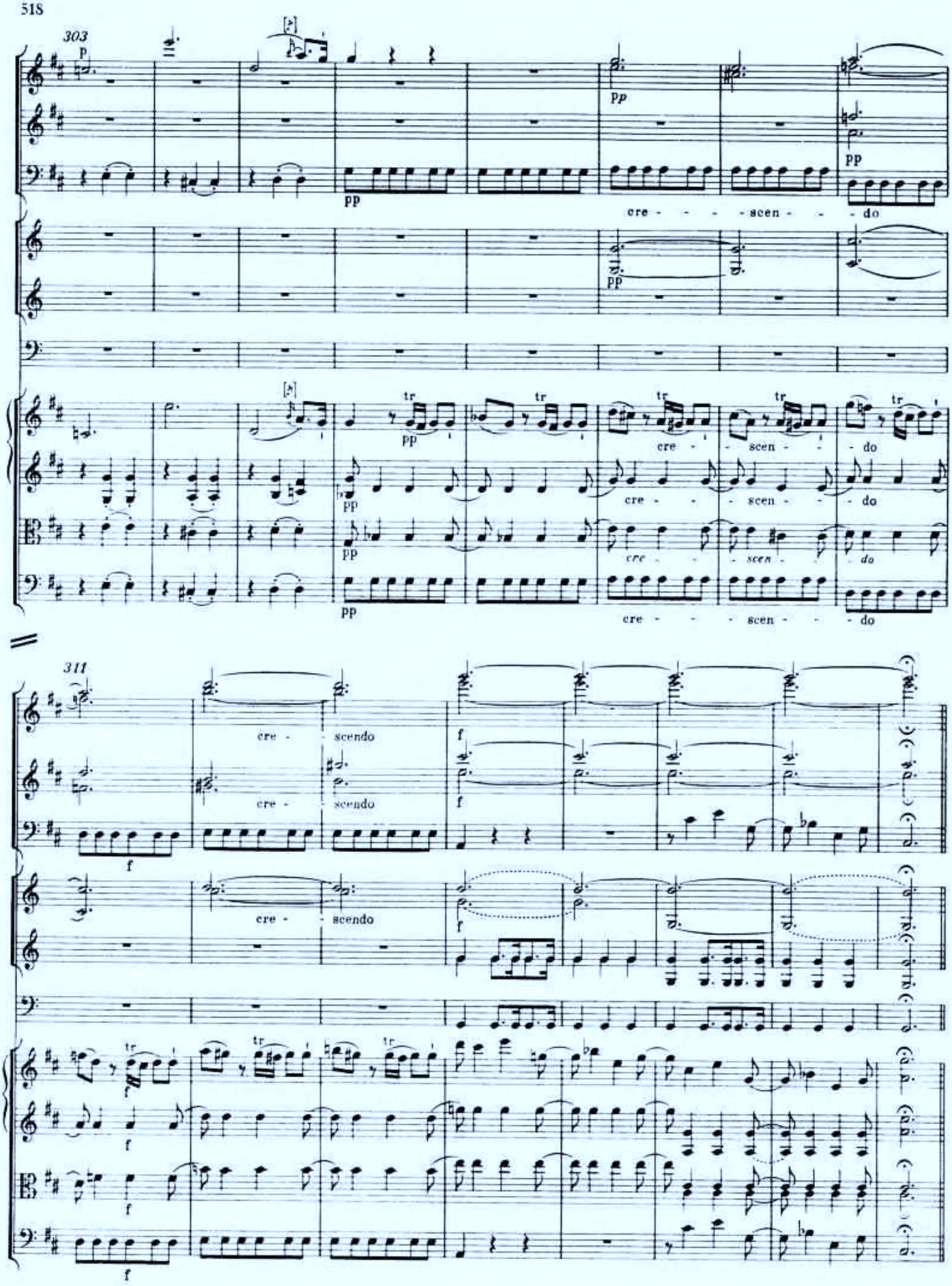

coll' arco
249
a 2
p
a 2
p


257
cresc.
f
tr
Vc.
Tutti Bassi
263


270
a 2
a 2
271
p
p
p
Vc.
p
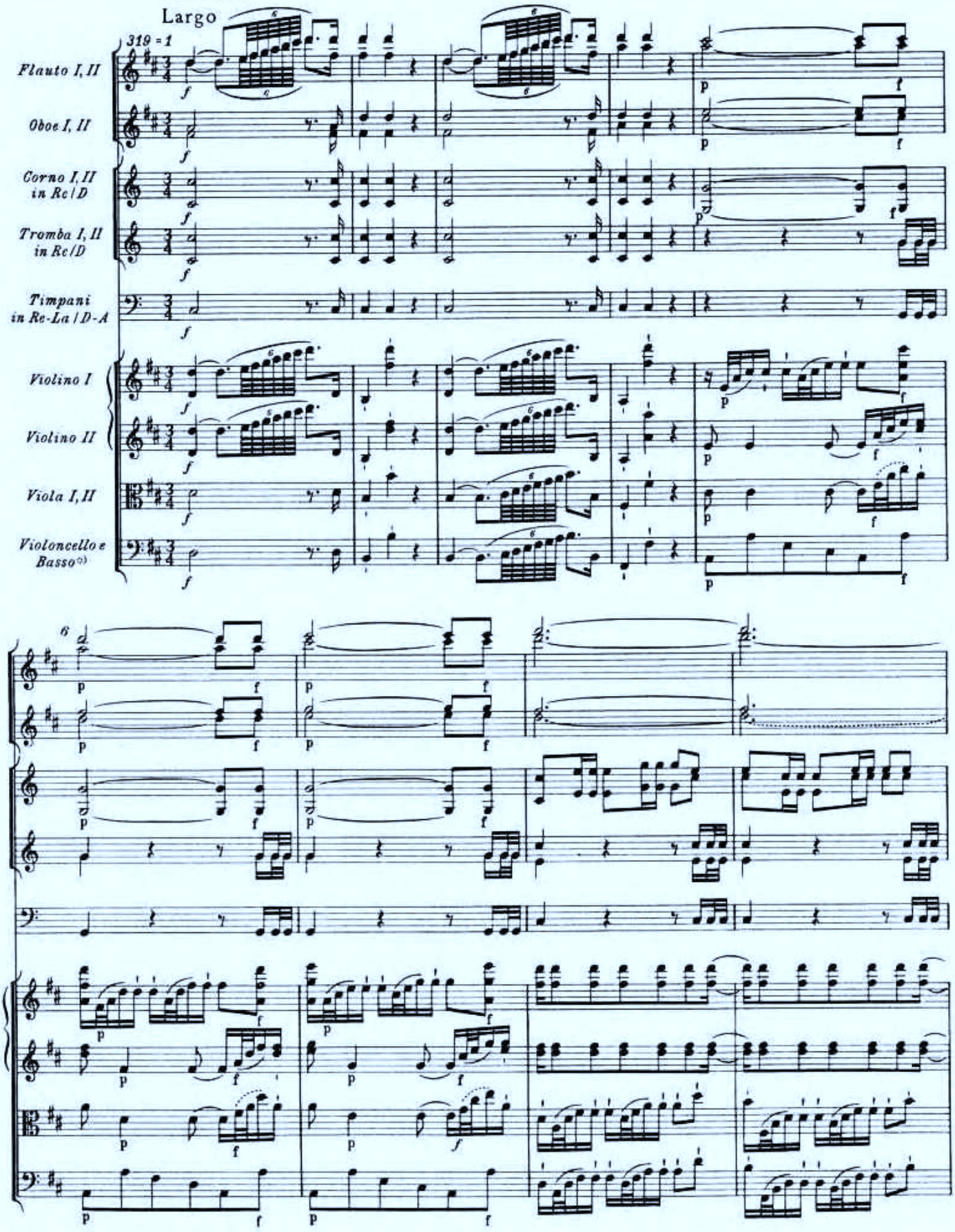

277
Pour le Ballet
284
Tutti Bassi


290
tr
296
a 2
p
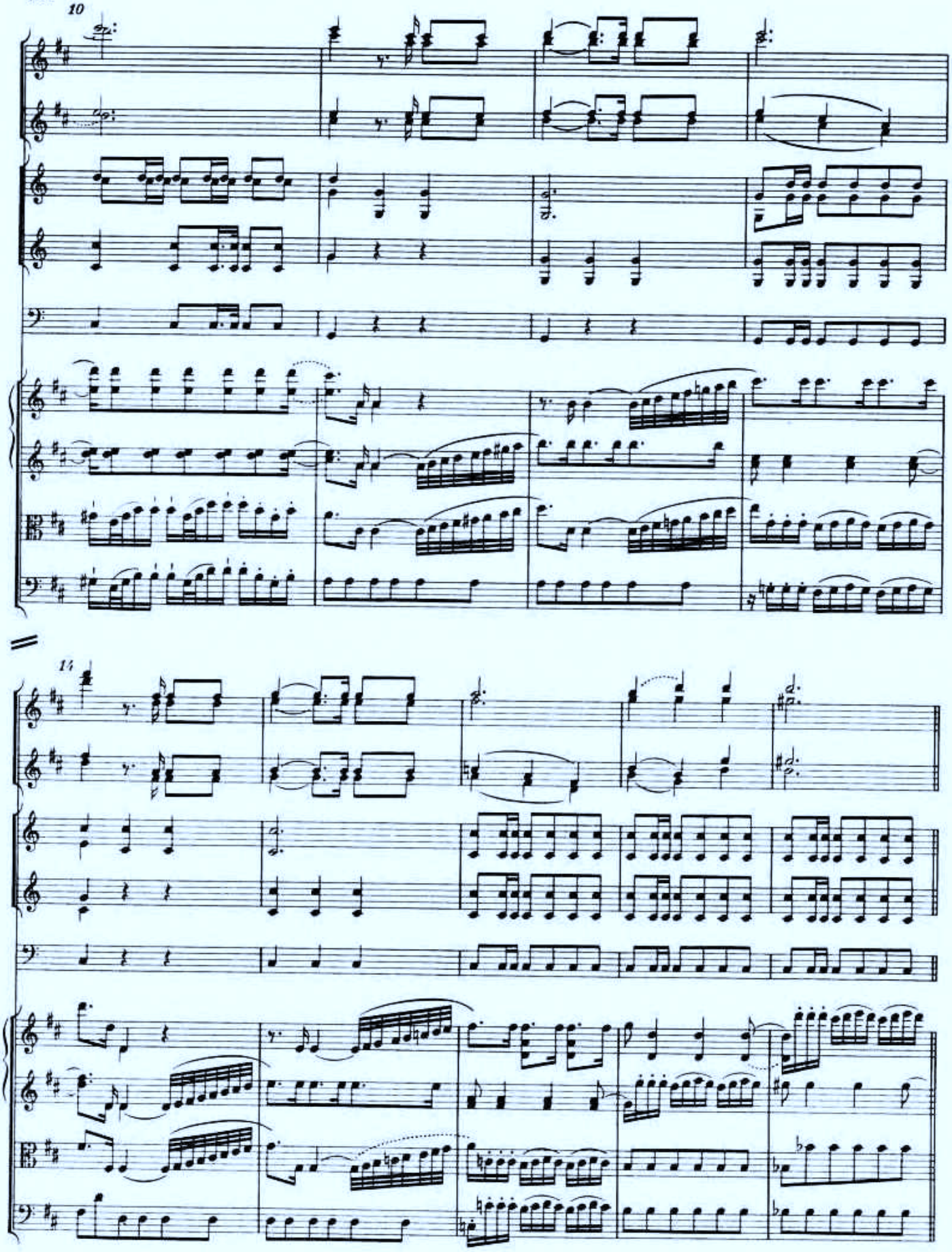

303
p
pp
cre - - - scen - - - do
tr
311
cre - scendo
f

Pas seul
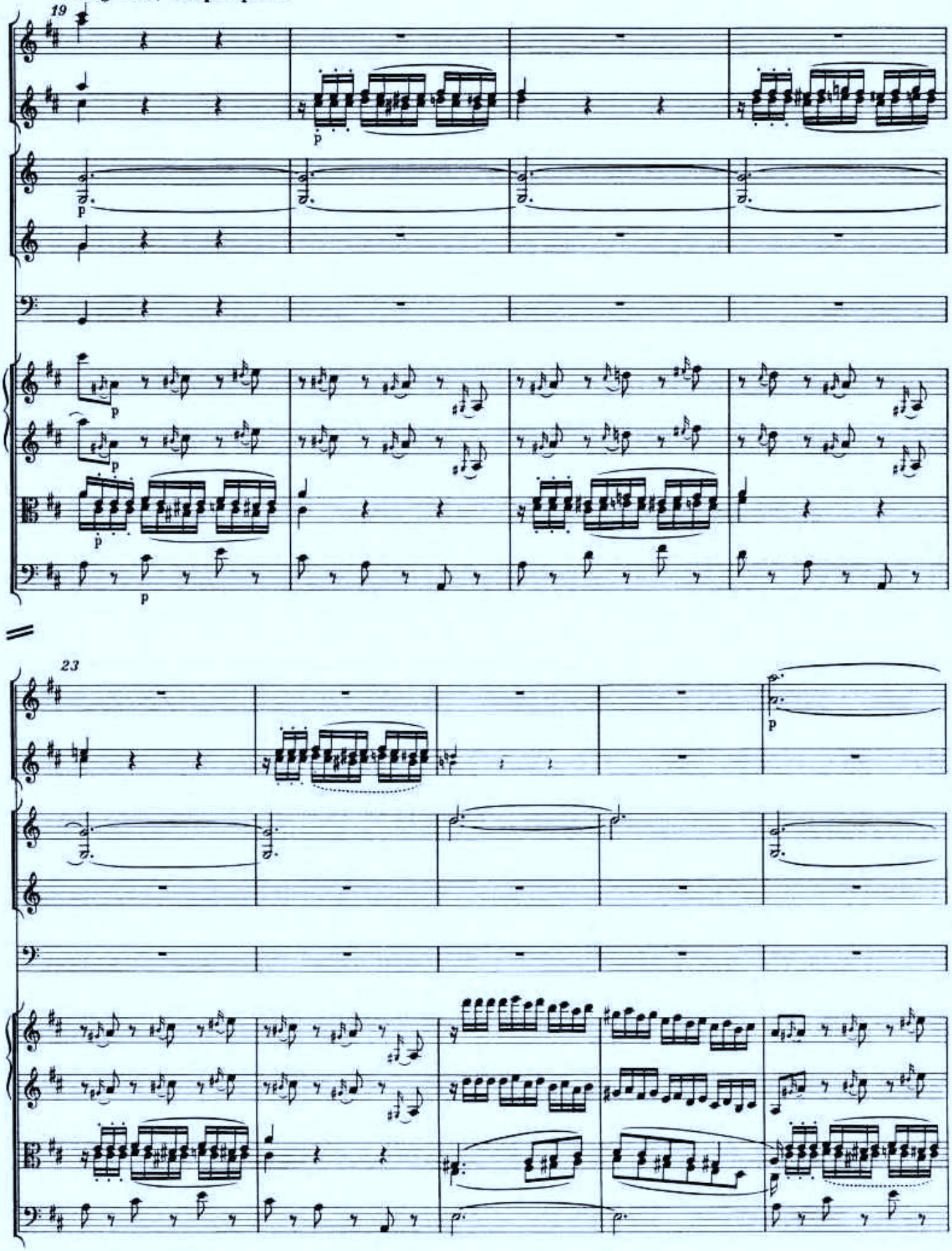
Largo
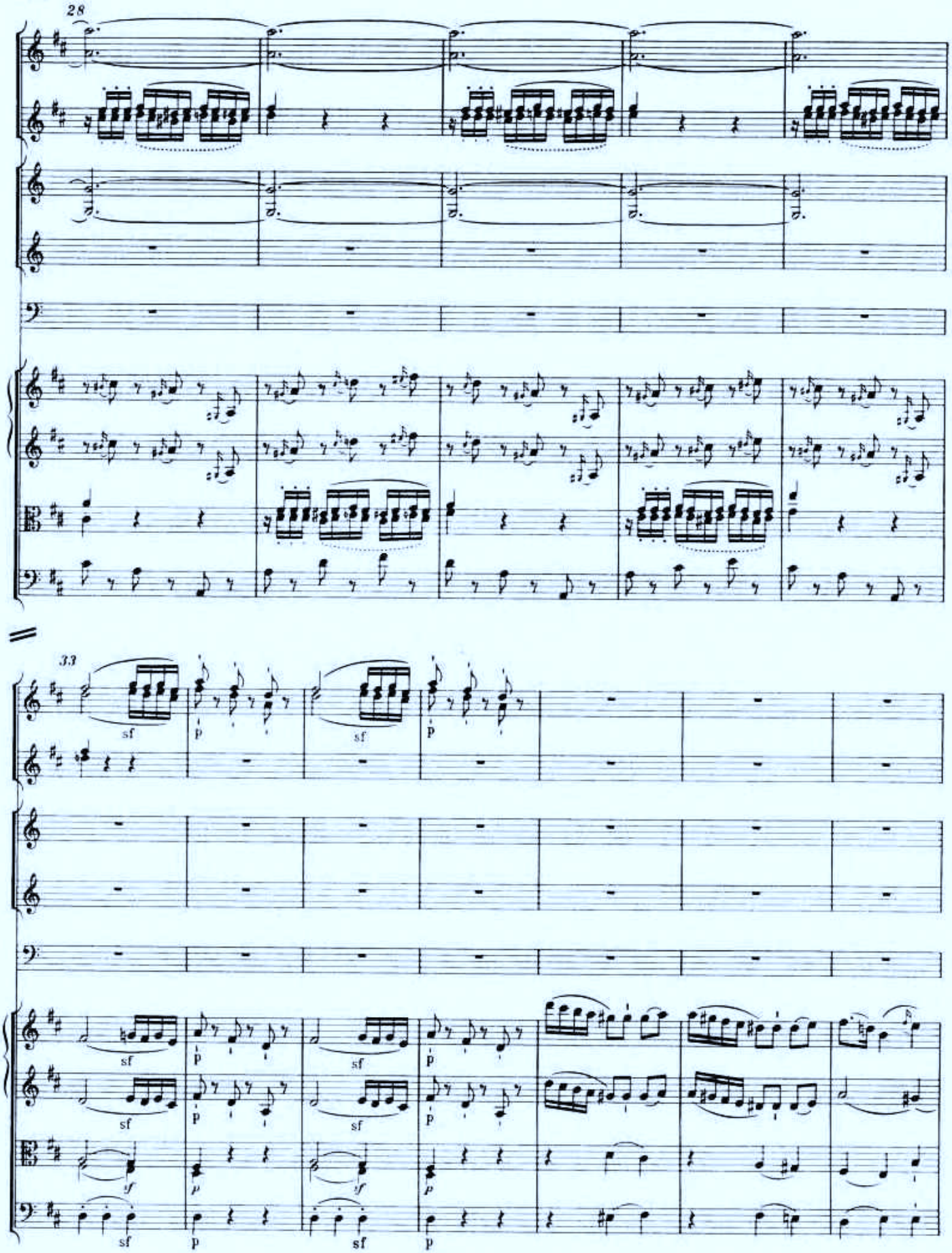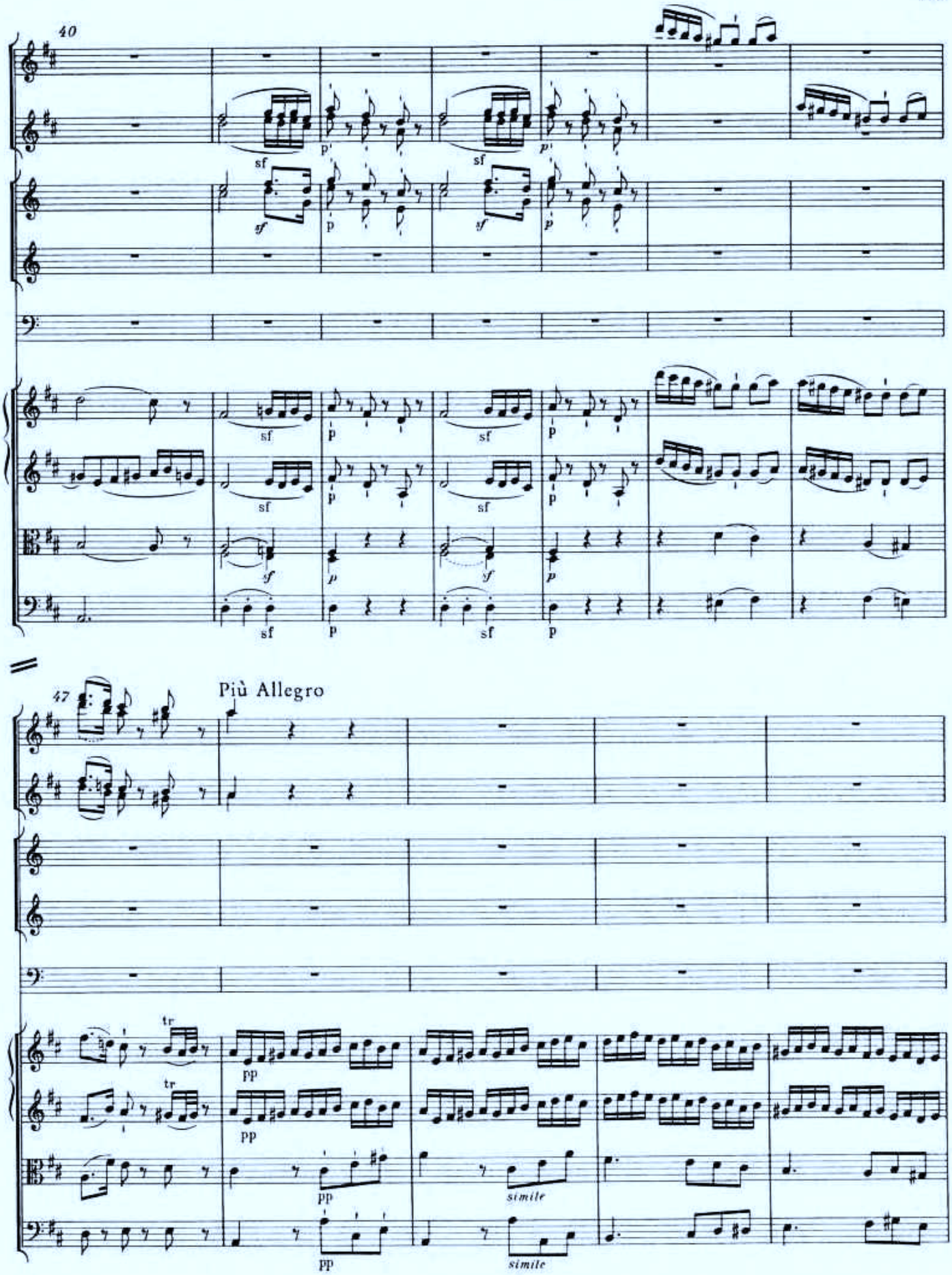


*) Fagott ad lib.
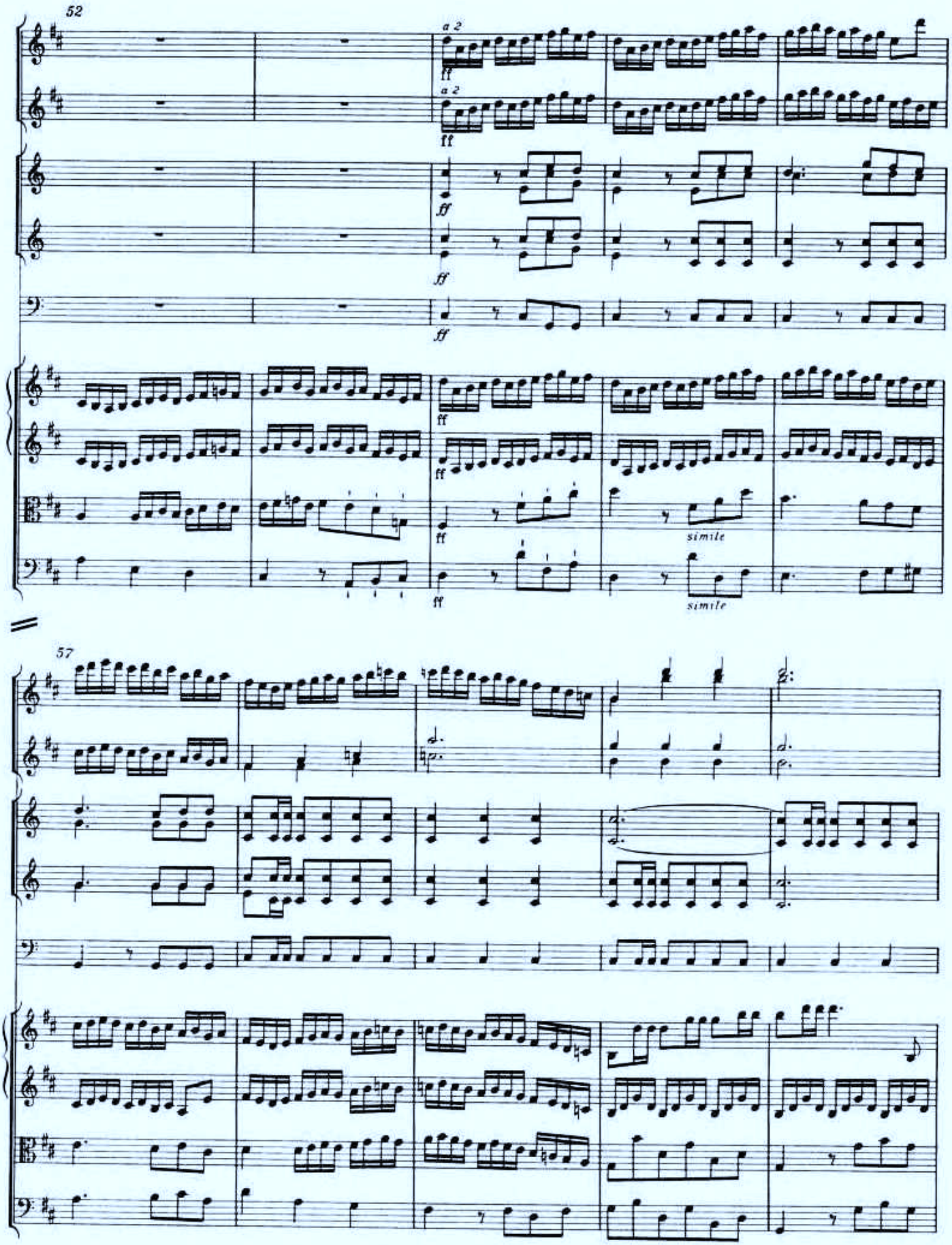

10
11
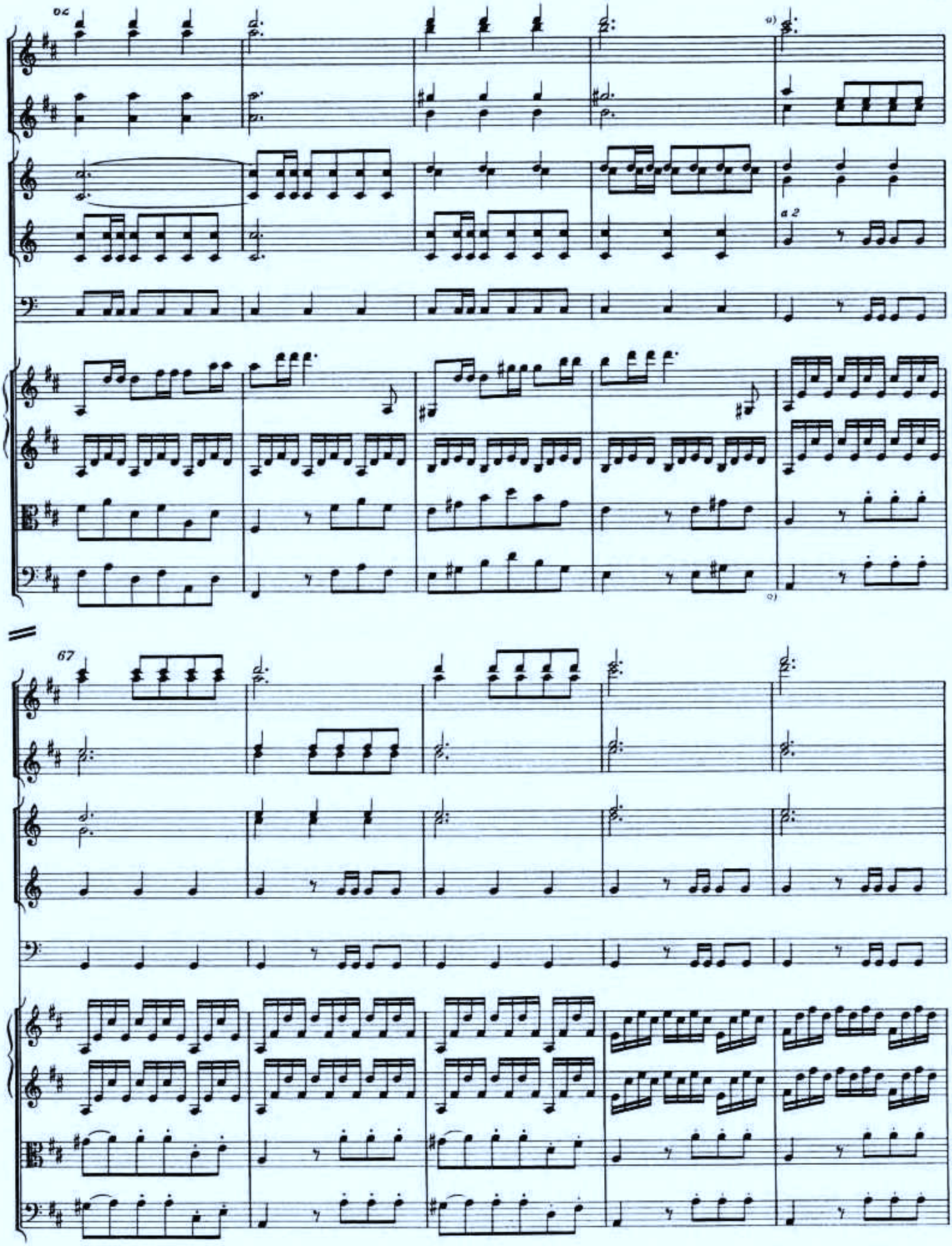
...legretto, sempre piano
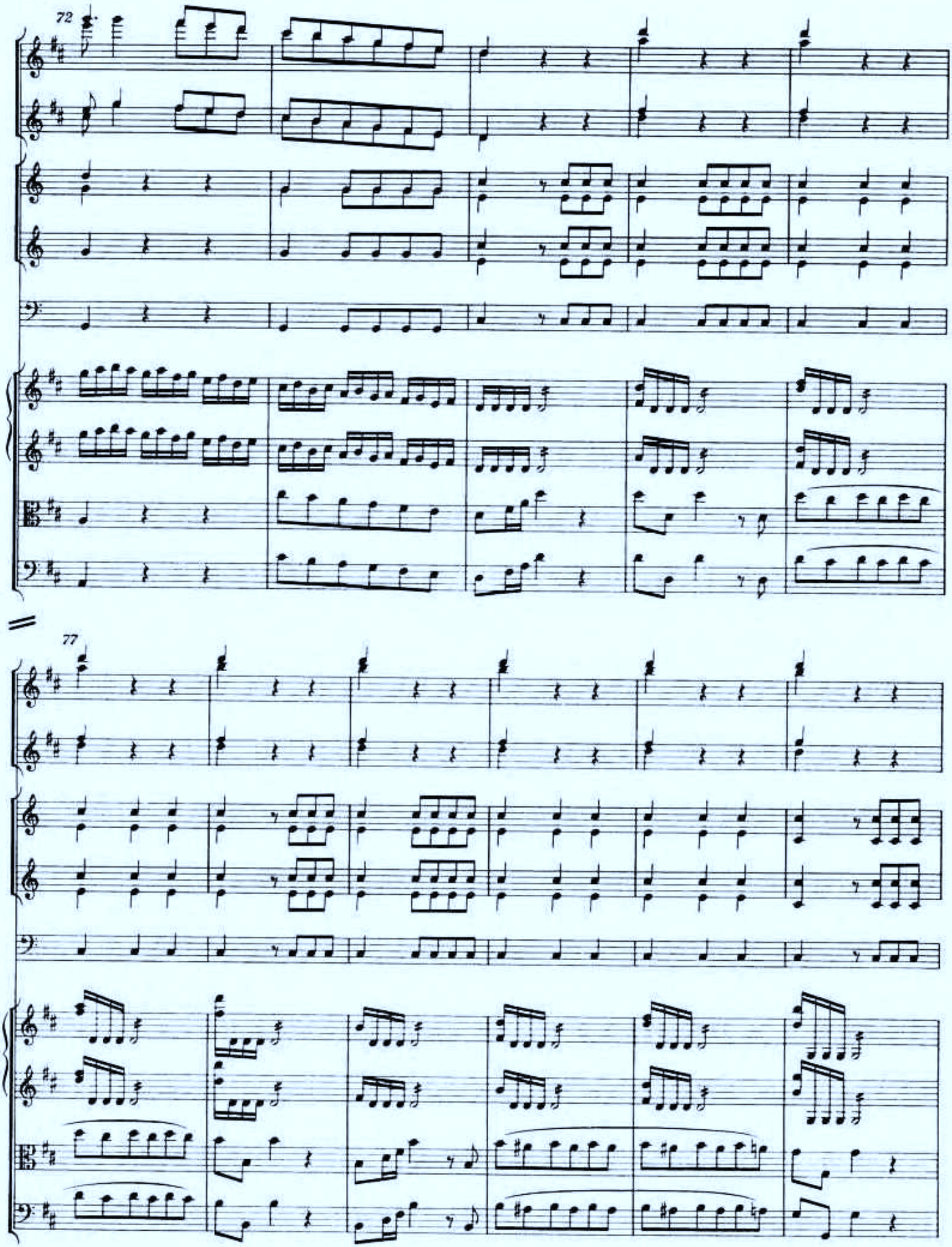



28
33
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
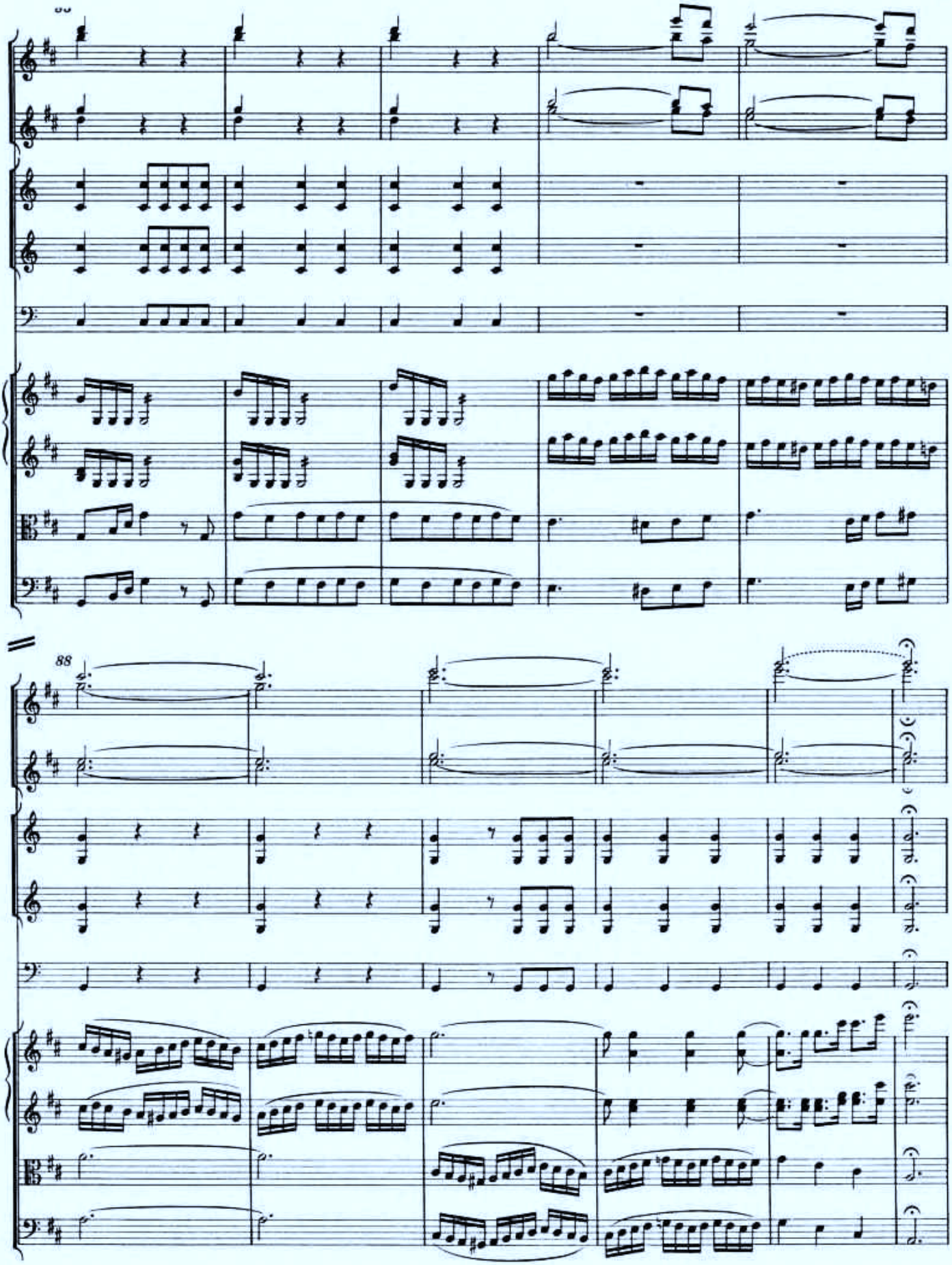

40
47
Più Allegro
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
tr
tr
pp
pp
pp
pp
simile
simile
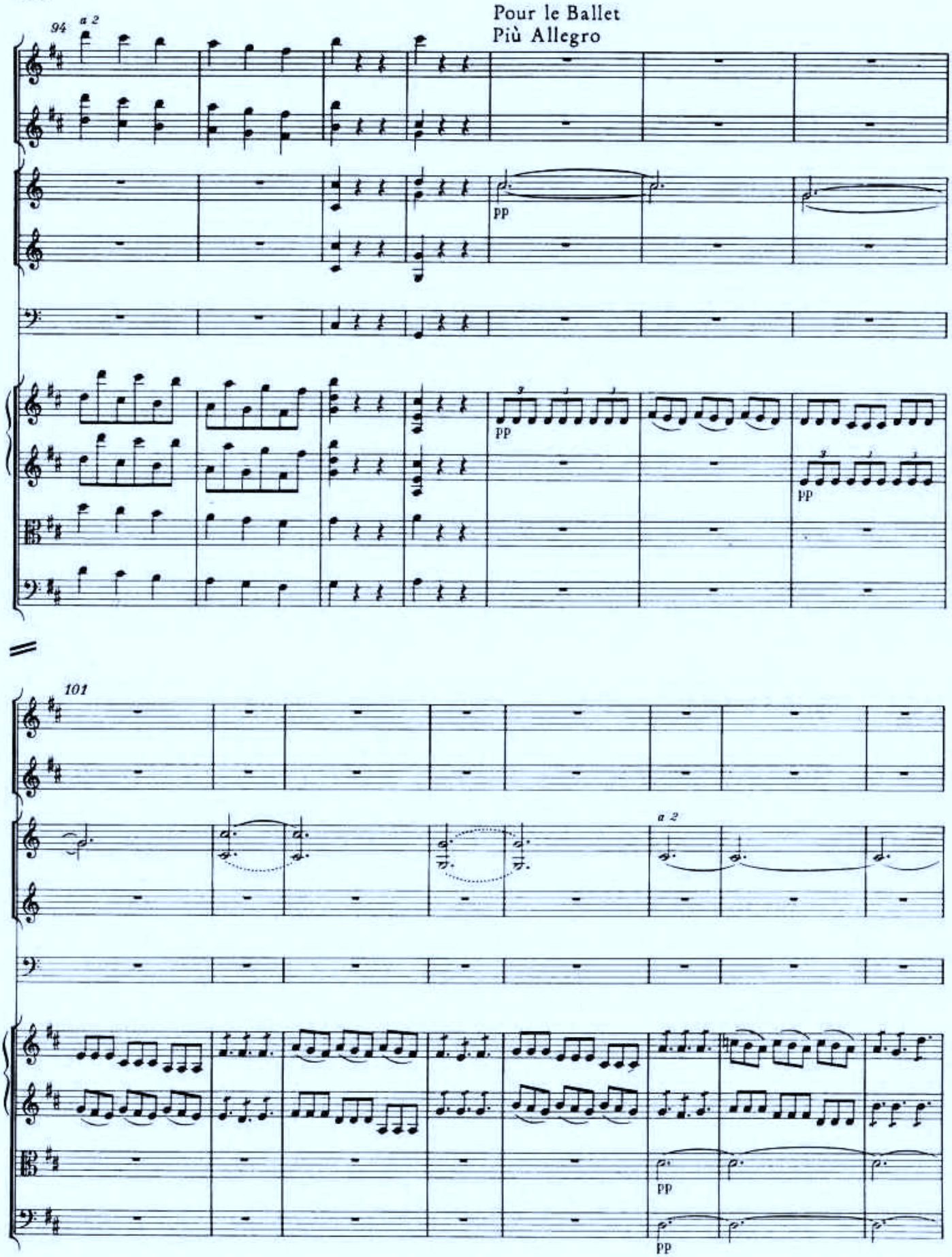

52
a 2
ff
a 2
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
simile
simile
57

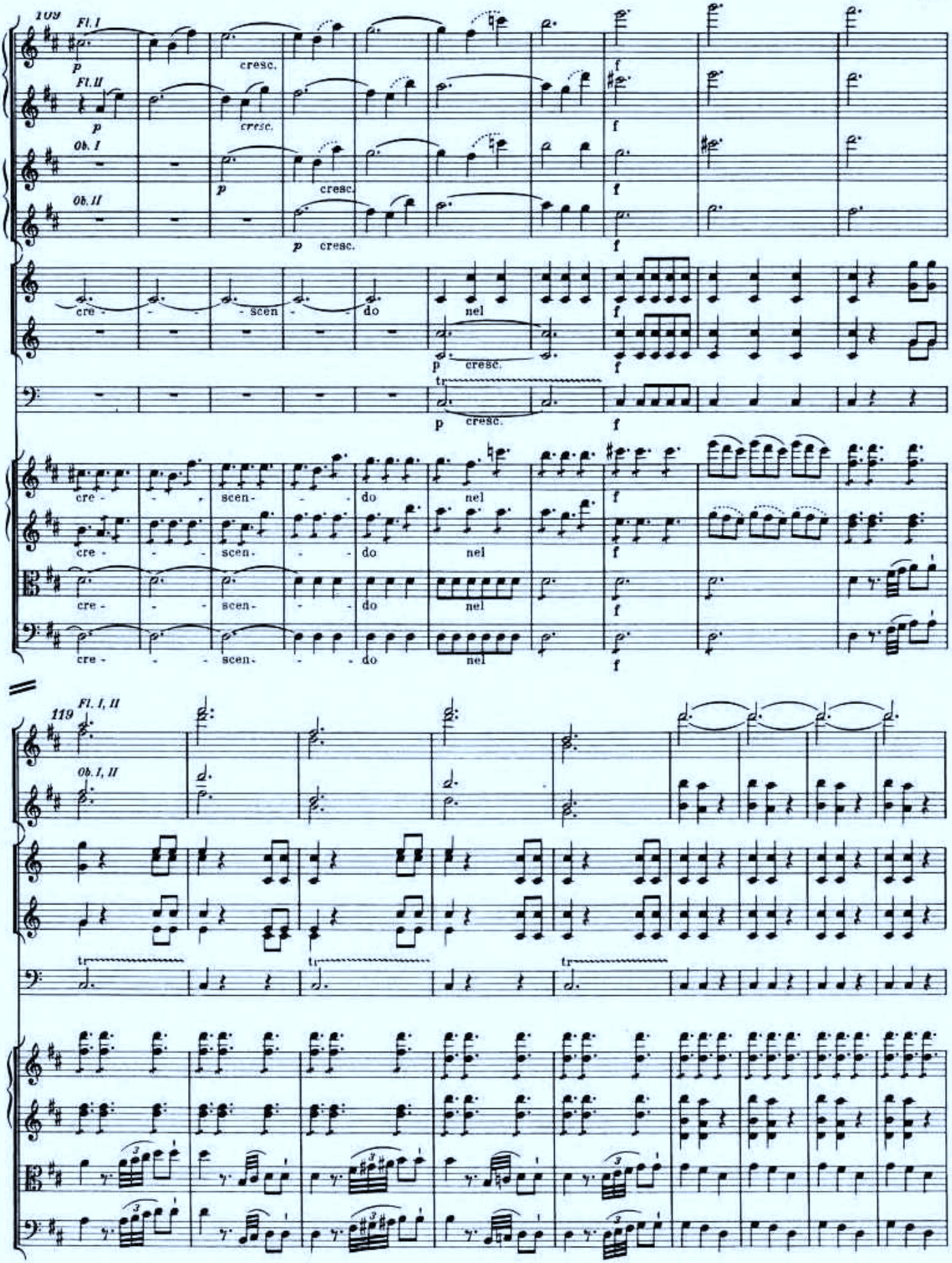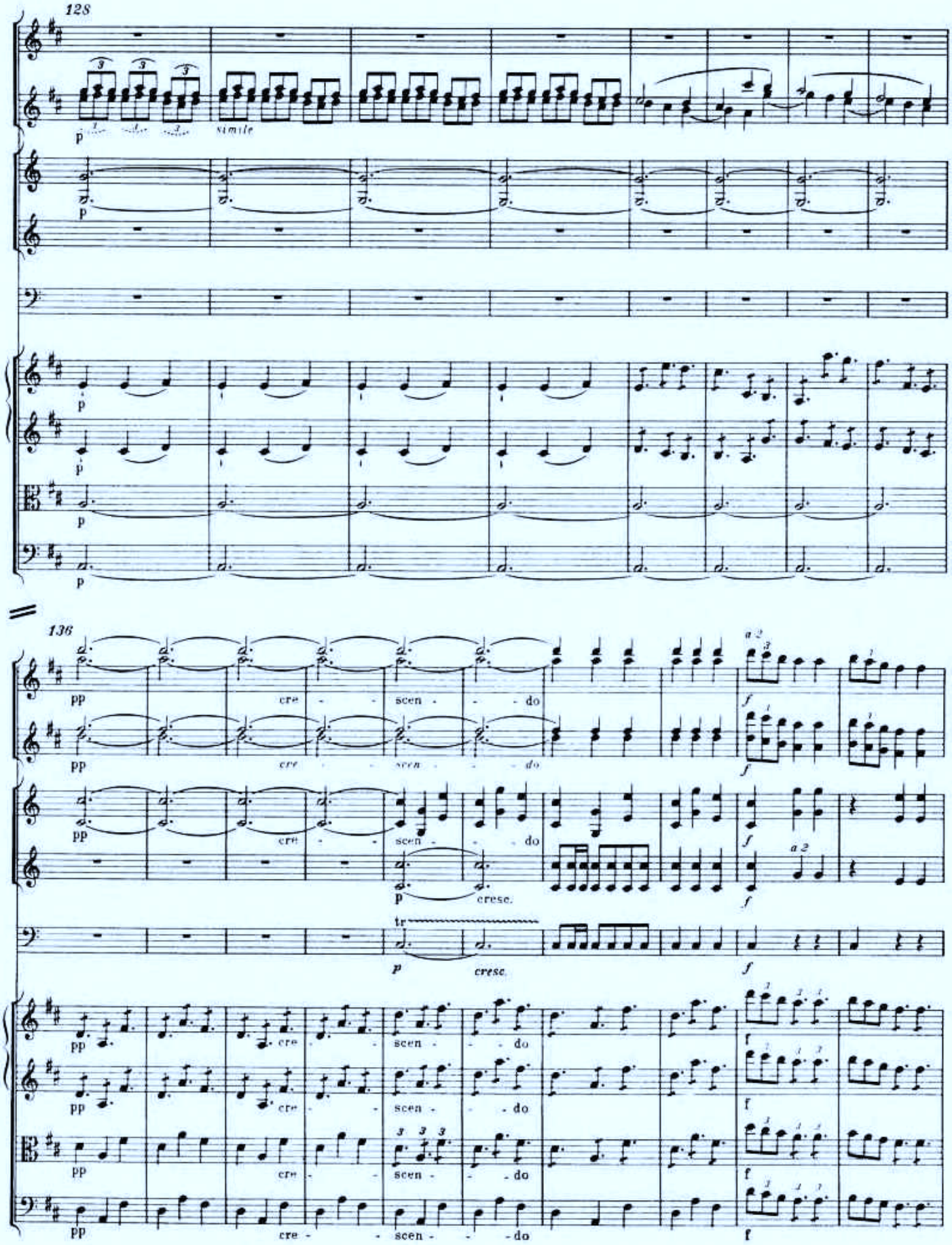


*) Nach T. 65 stehen im Autograph vier gestrichene Takte, die in NMA II/6/2 als Anhang III, 2., S. 116, abgedruckt sind; vgl. auch Vorwort zu NMA II/6/2, S. XII.
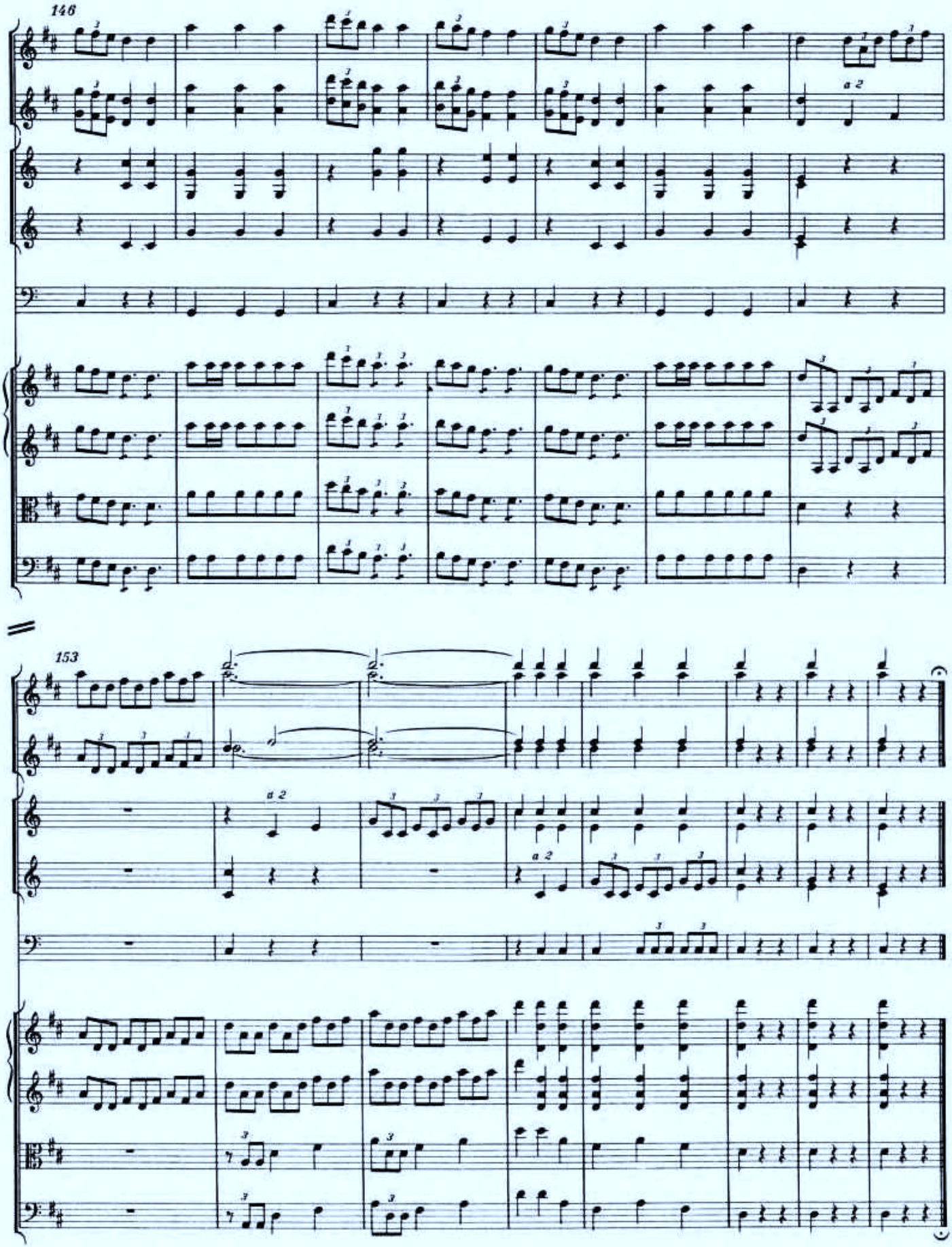

72
77


88


Pour le Ballet
Più Allegro
94
a 2
pp
pp
pp
101
a 2
pp
pp


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.
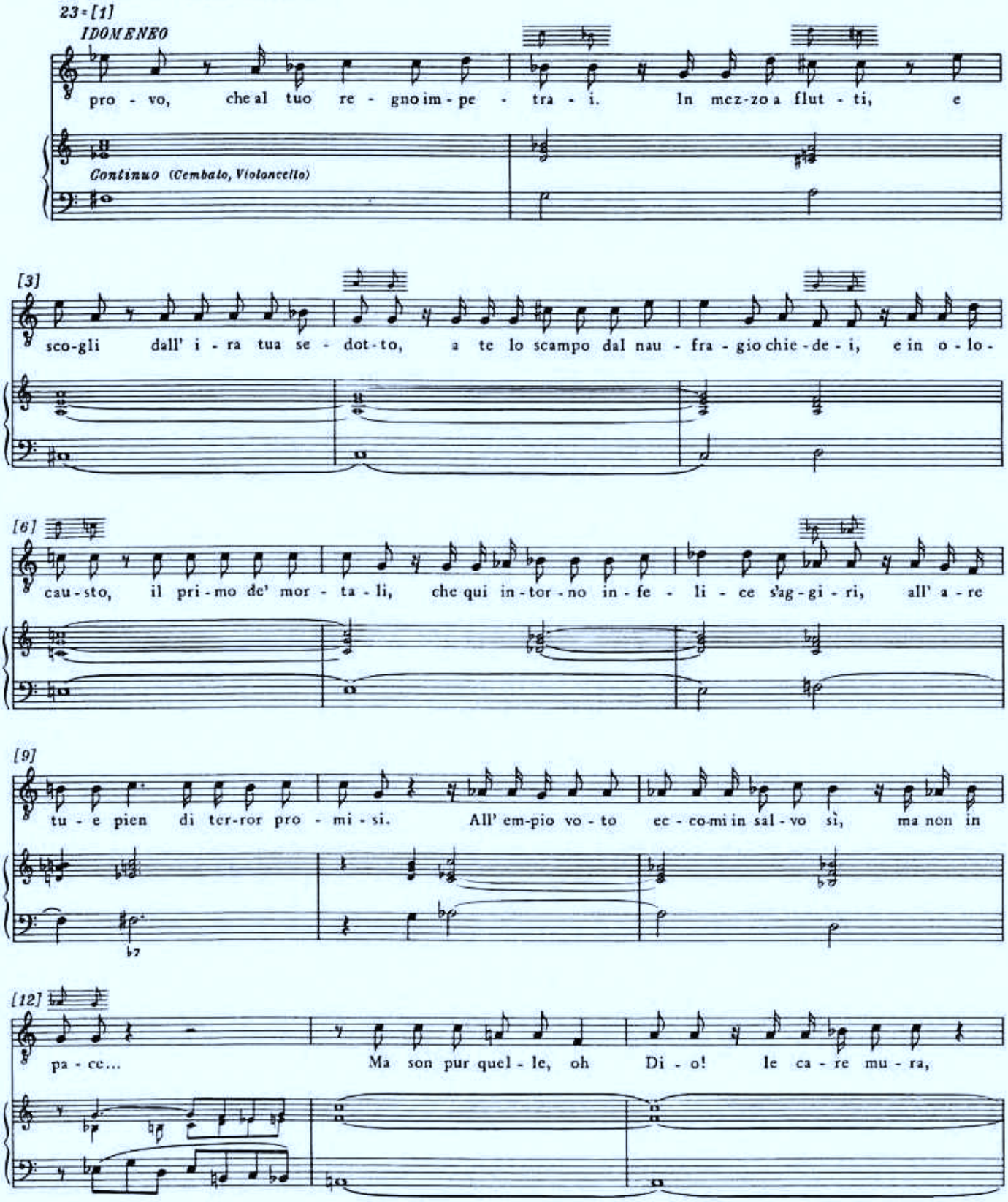


[Fine del Dramma]

ANHANG
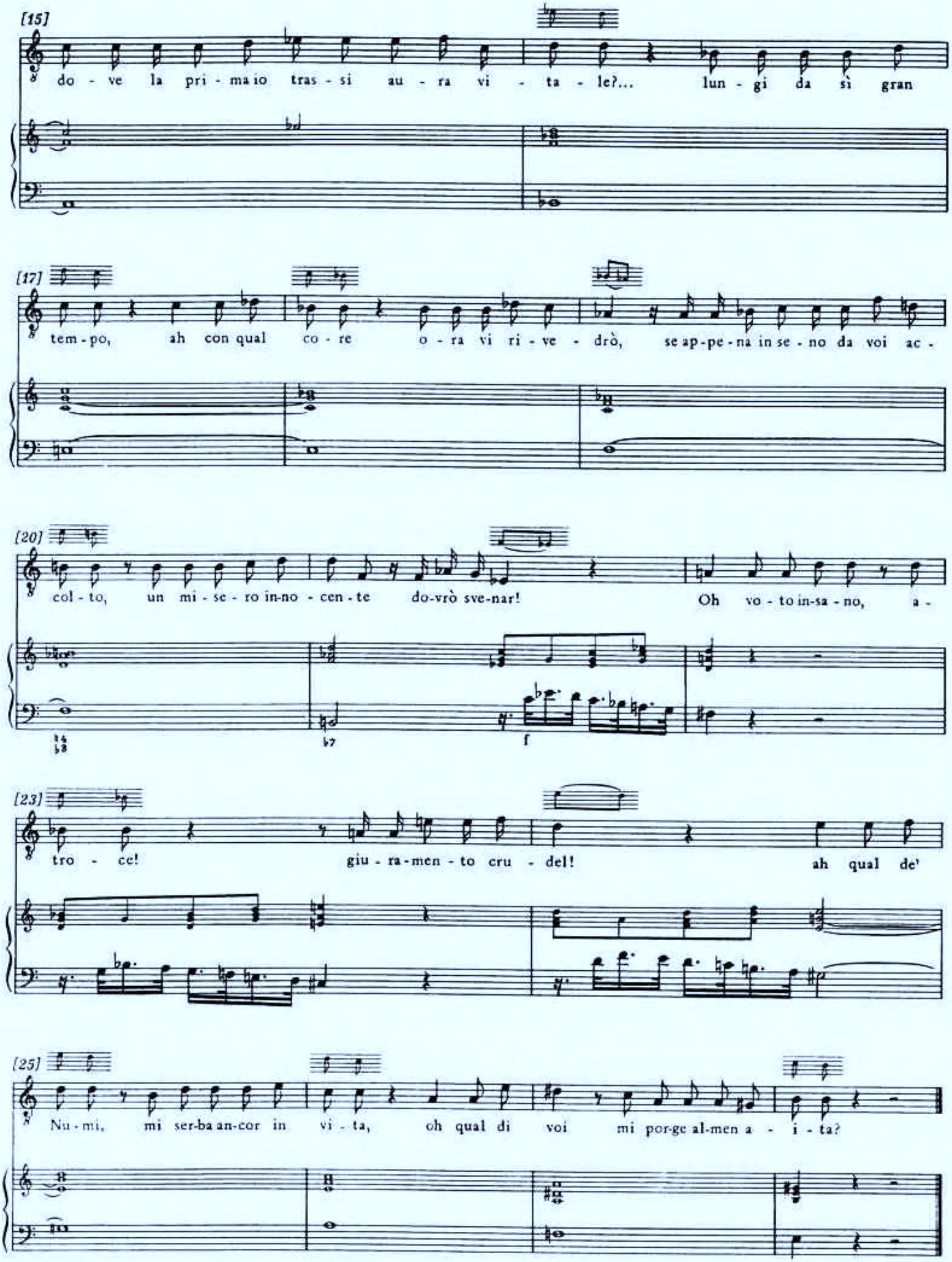
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Striche anläßlich der Uraufführung München 1781*)
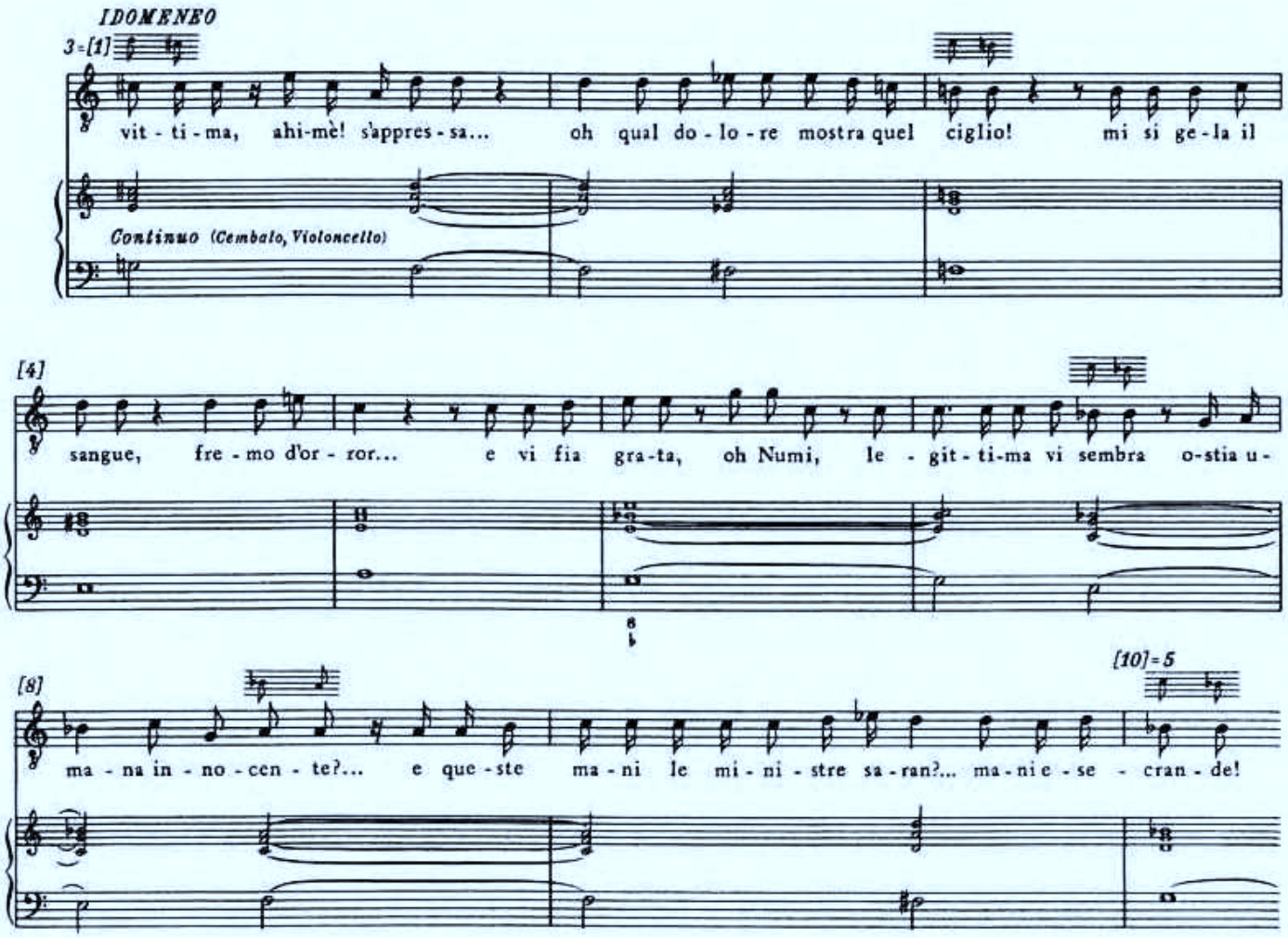
1. Atto primo, in Scena IX**)
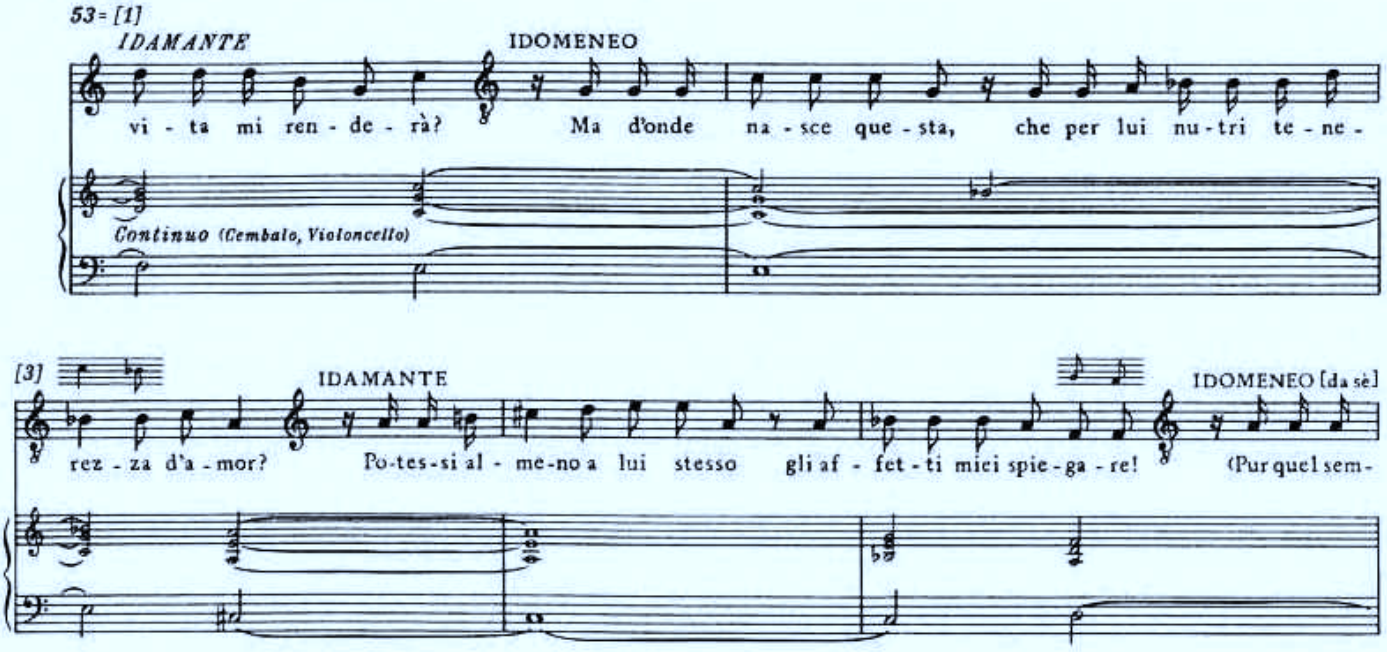


*) Vgl. Vorwort (I/d).
**) Vgl. S. 96.


[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 -
f
[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?
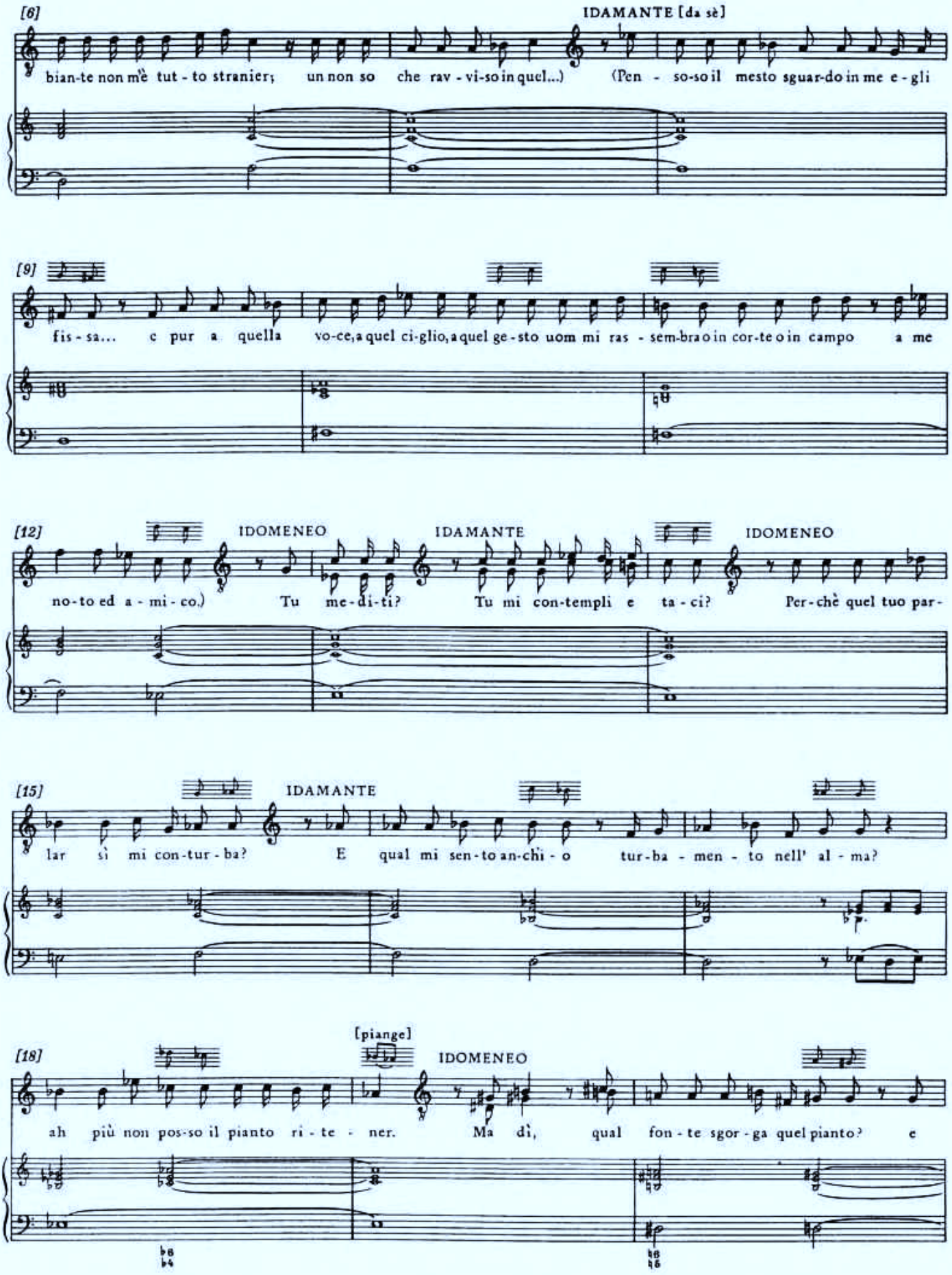
... Atto primo, in Scena IX *)
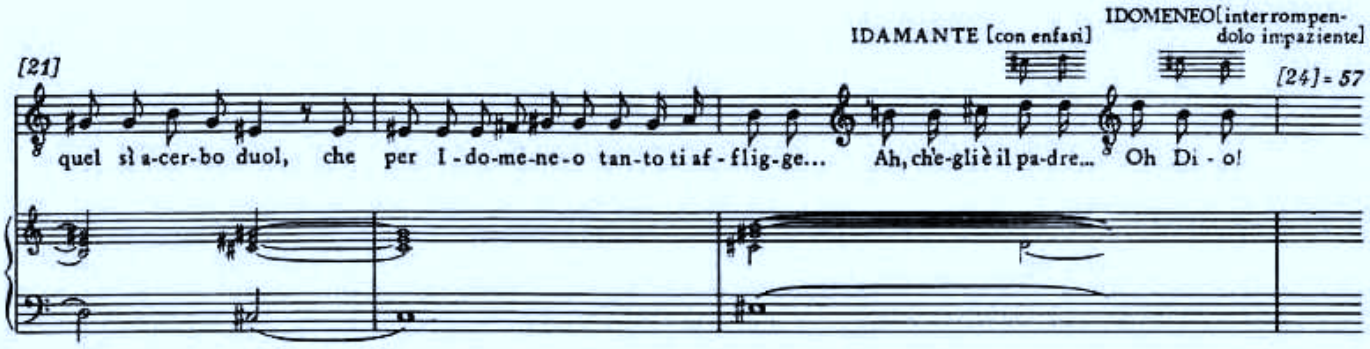


3. Atto primo, in Scena X **)
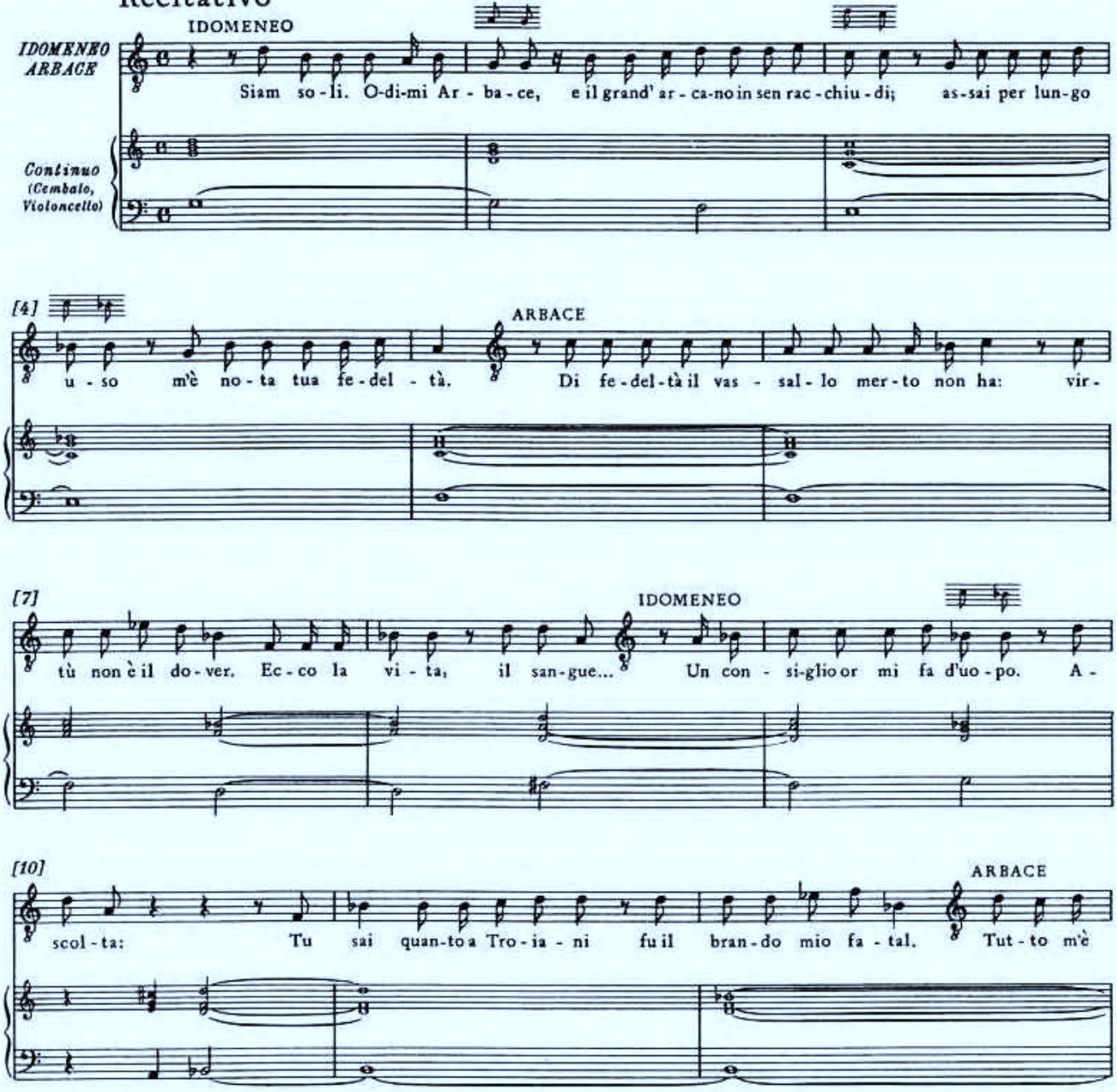


*) Vgl. S. 105.
**) Vgl. S. 108.


[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
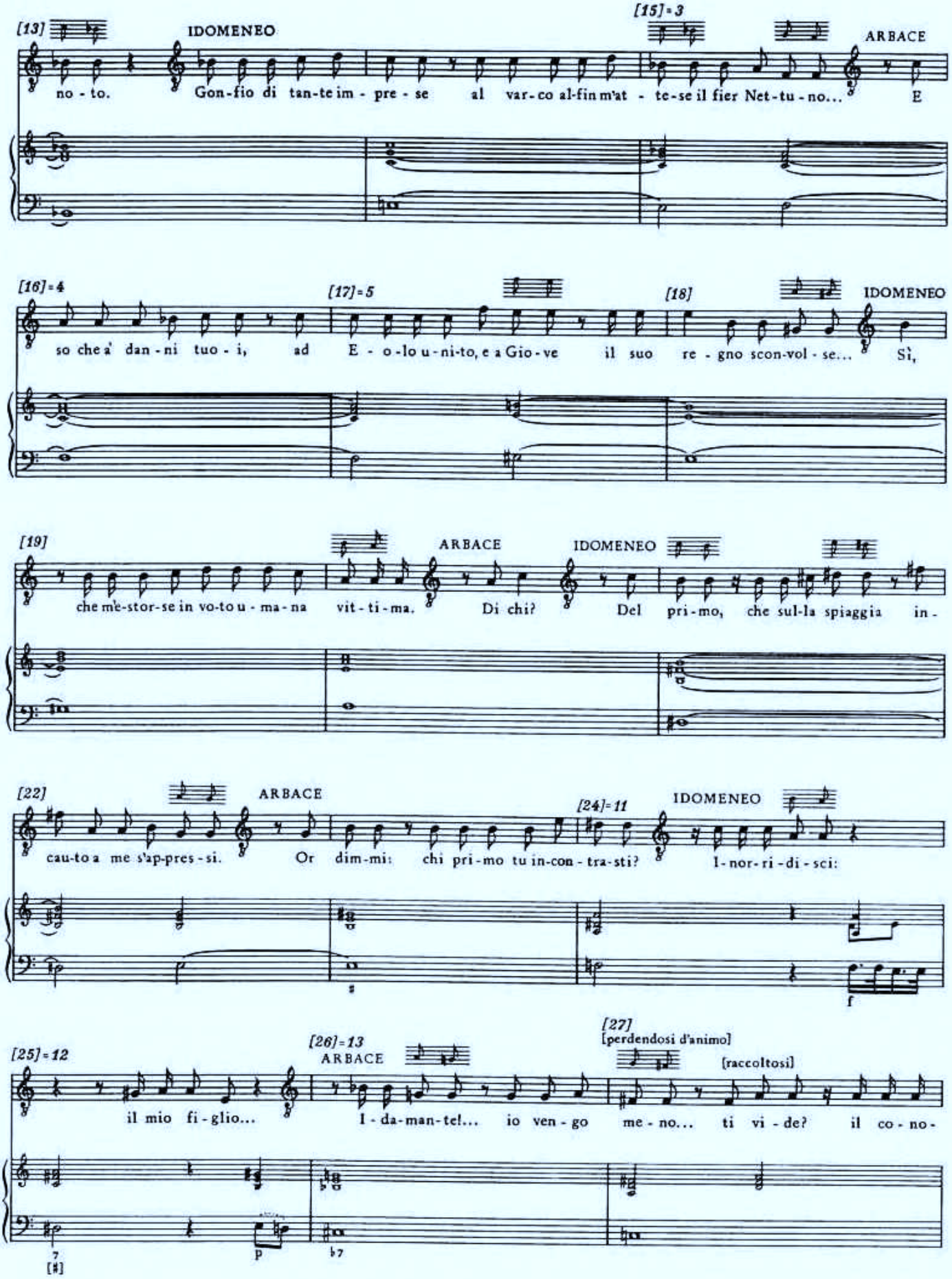


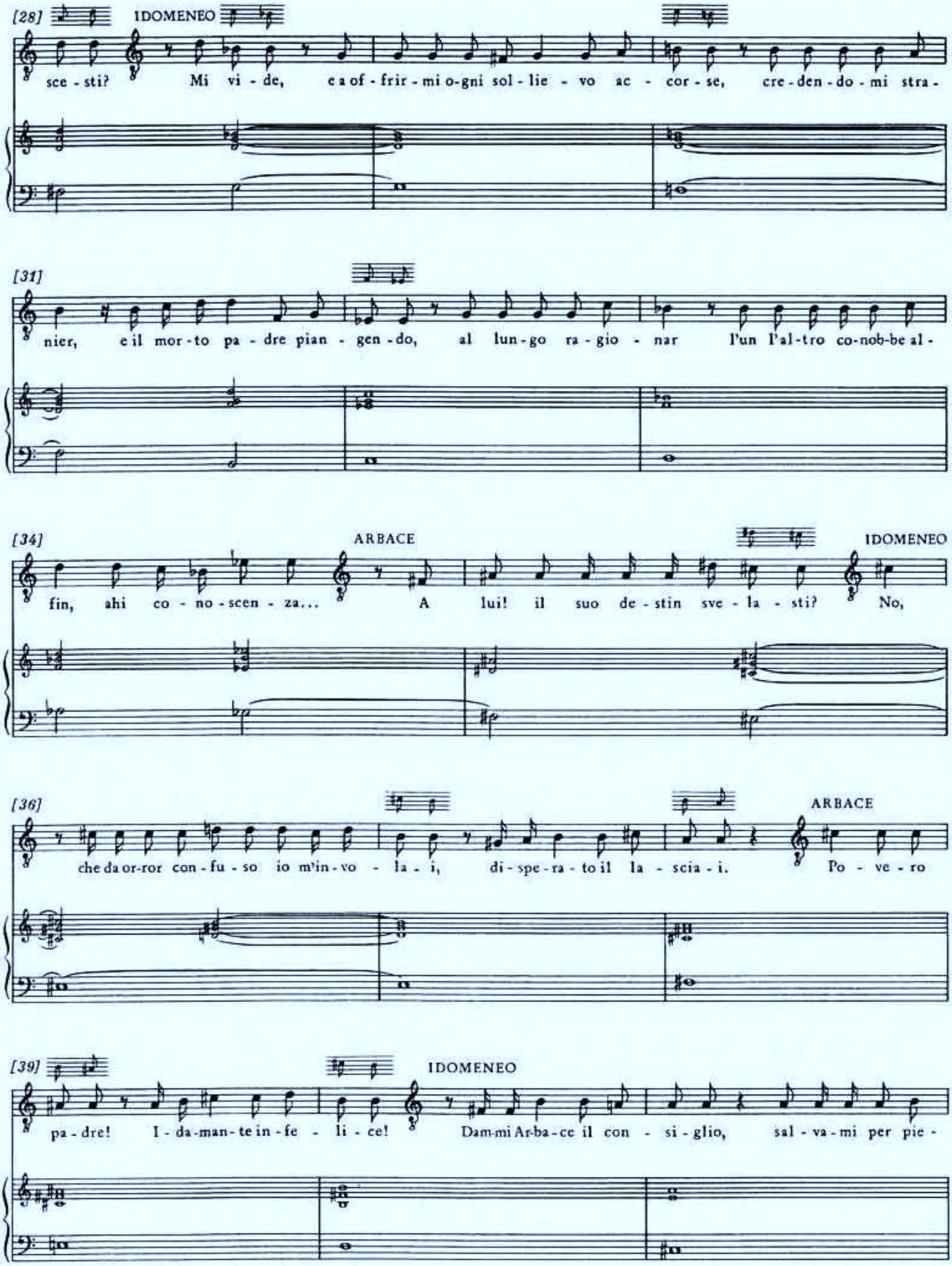
4. Atto secondo, in Scena I *)
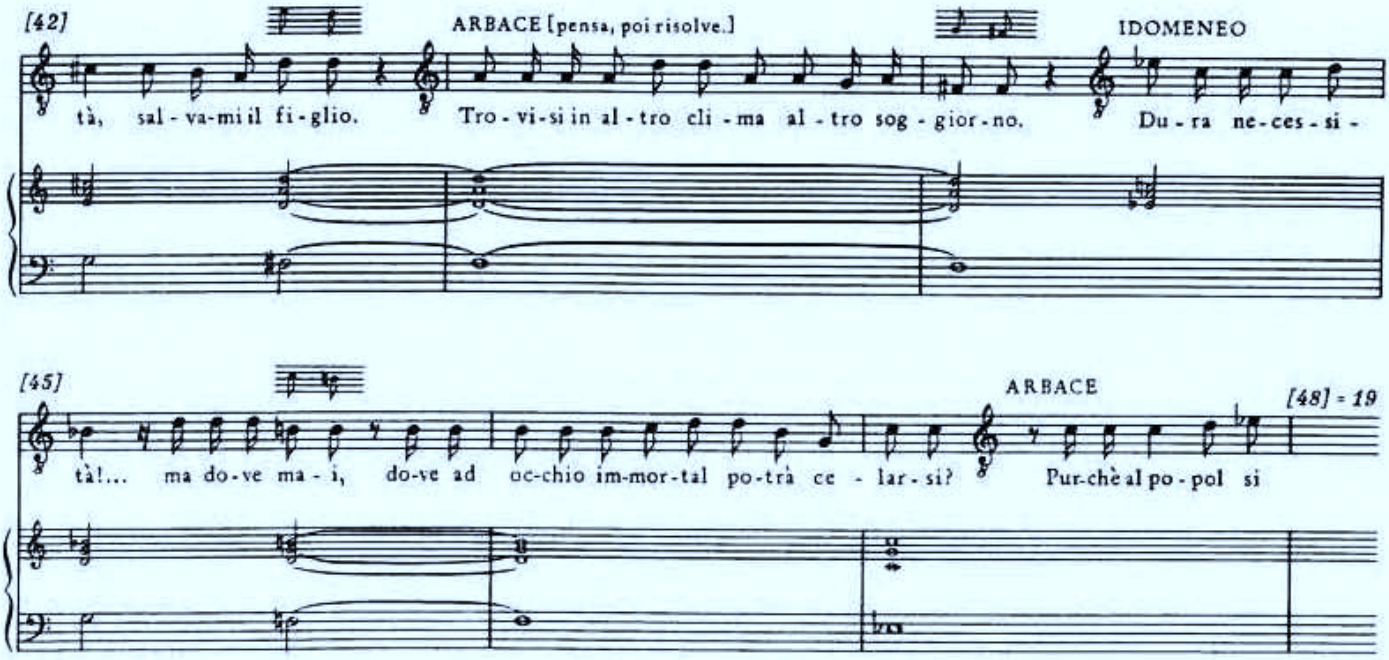
Recitativo
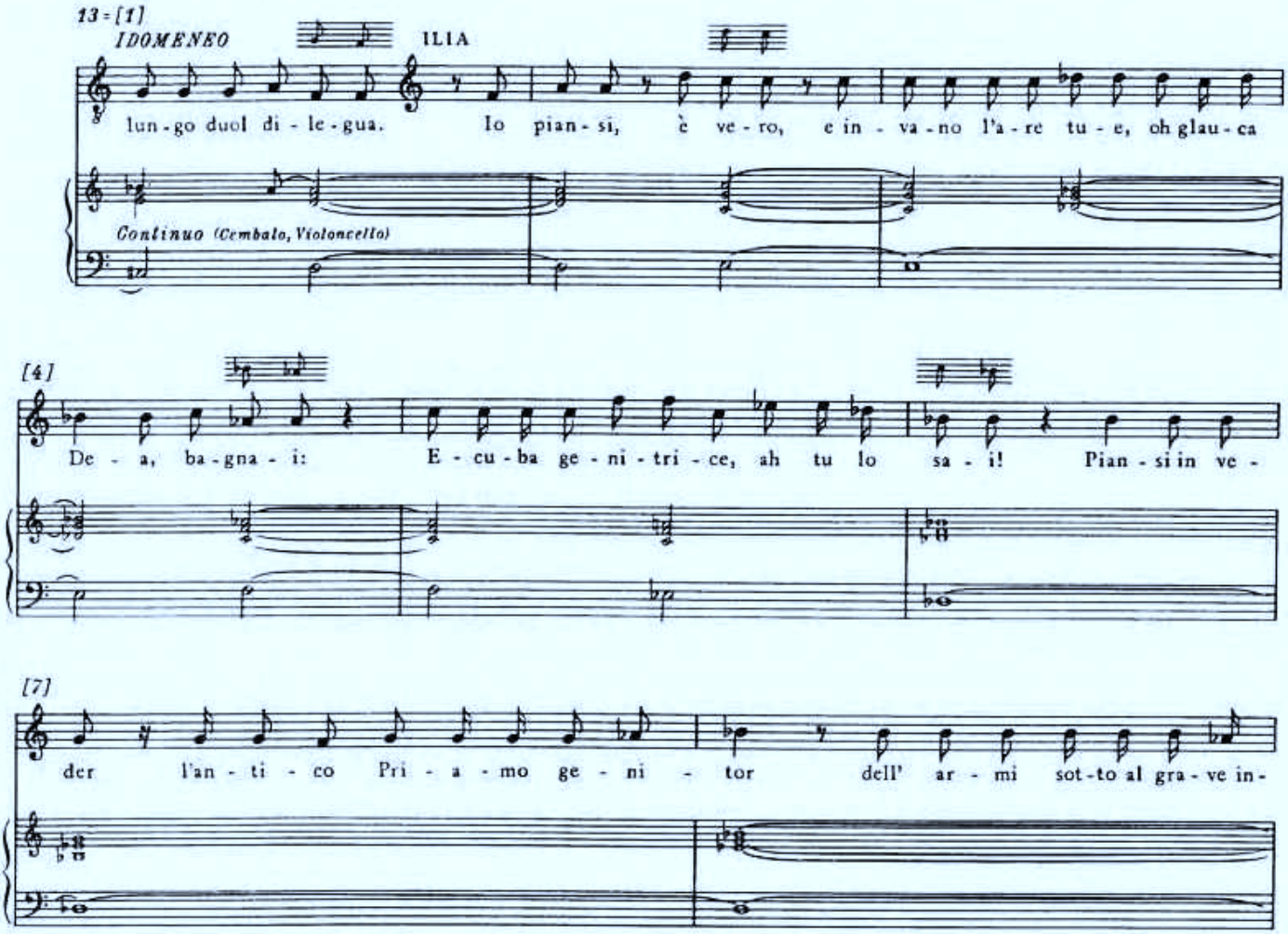


*) Vgl. S. 173–174.


[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 E - o-lo u-ni-to, e a Gio - ve il suo re - gno scon-vol - se...
[17]=5
[18]
IDOMENEO
Sì,
[19]
che m'è-stor-se in vo-to u - ma - na vit - ti - ma.
ARBACE
Di chi?
IDOMENEO
Del pri - mo, che sul-la spiaggia in -
[22]
ARBACE
cau-to a me s'ap-pres - si.
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]
[raccoltosi]
me - no... ti vi - de? il co - no -
p
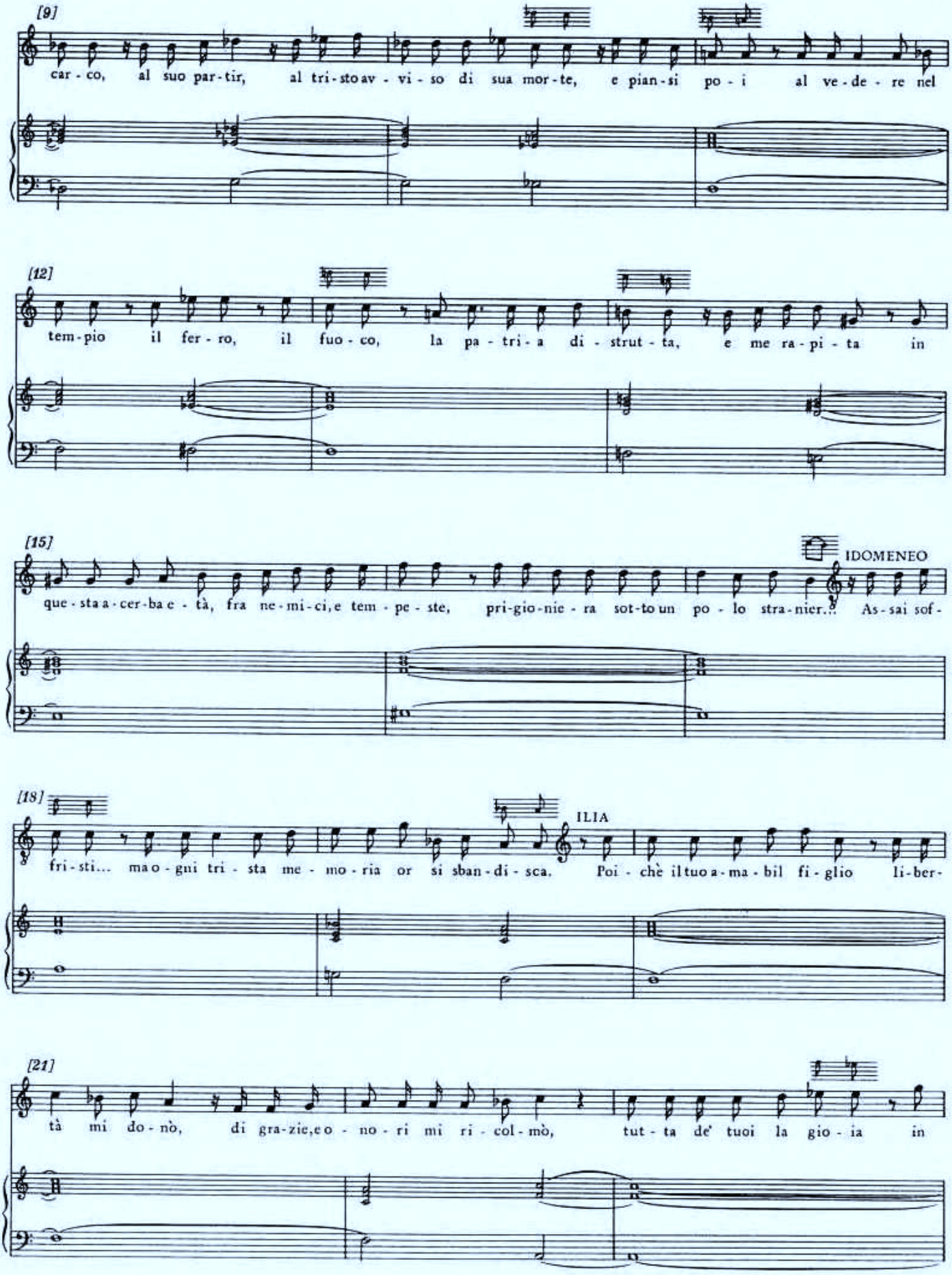

[28]
IDOMENEO
sce - sti? Mi vi - de, e a of - frir - mi o-gni sol - lie - vo ac - cor - se, cre - den - do - mi stra -
[31]
nier, e il mor - to pa - dre pian - gen - do, al lun - go ra - gio - nar l'un l'al - tro co-nob-be al -
[34]
ARBACE
IDOMENEO
fin, ahi co - no - scen - za... A lui! il suo de - stin 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 -
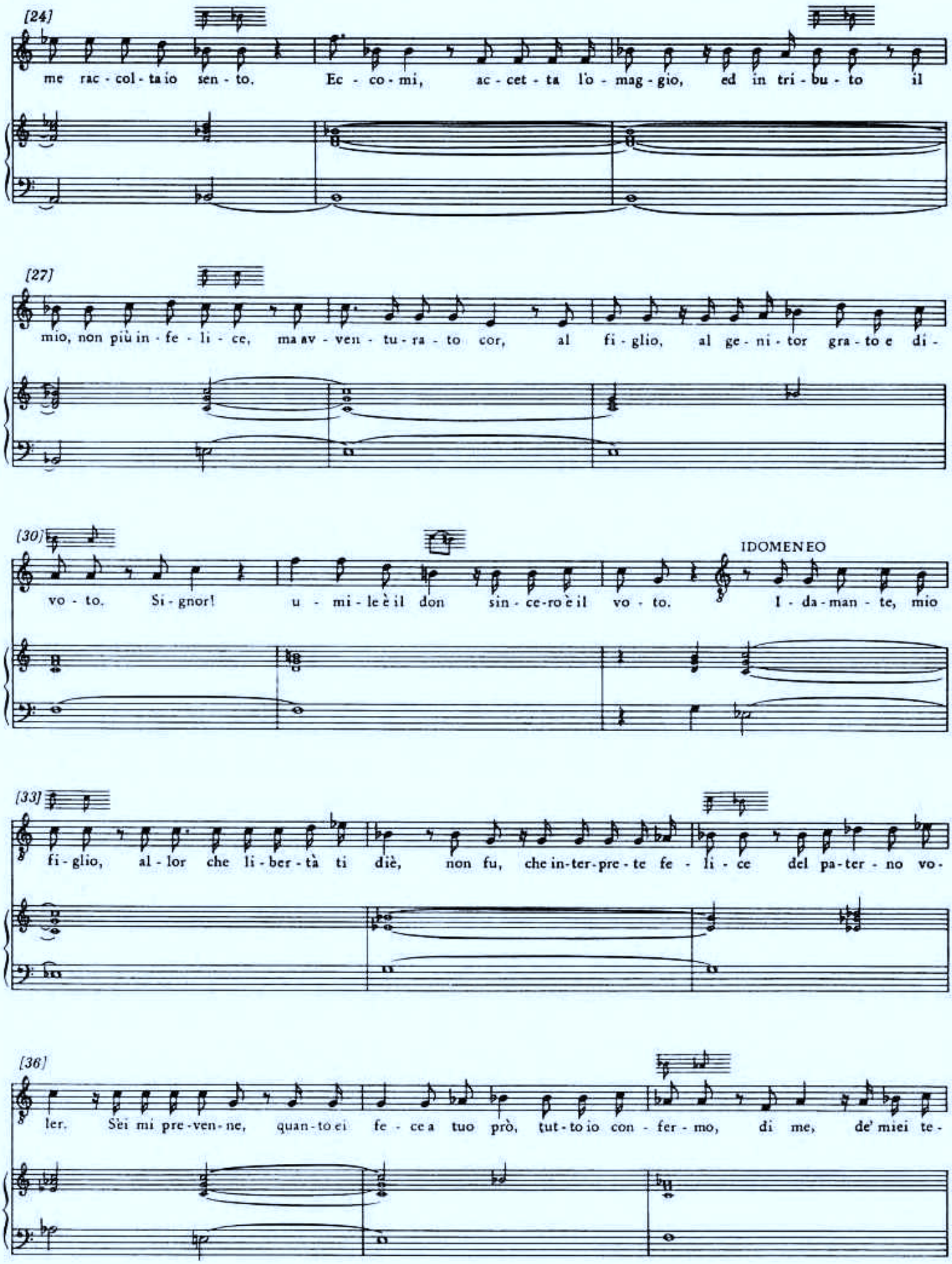


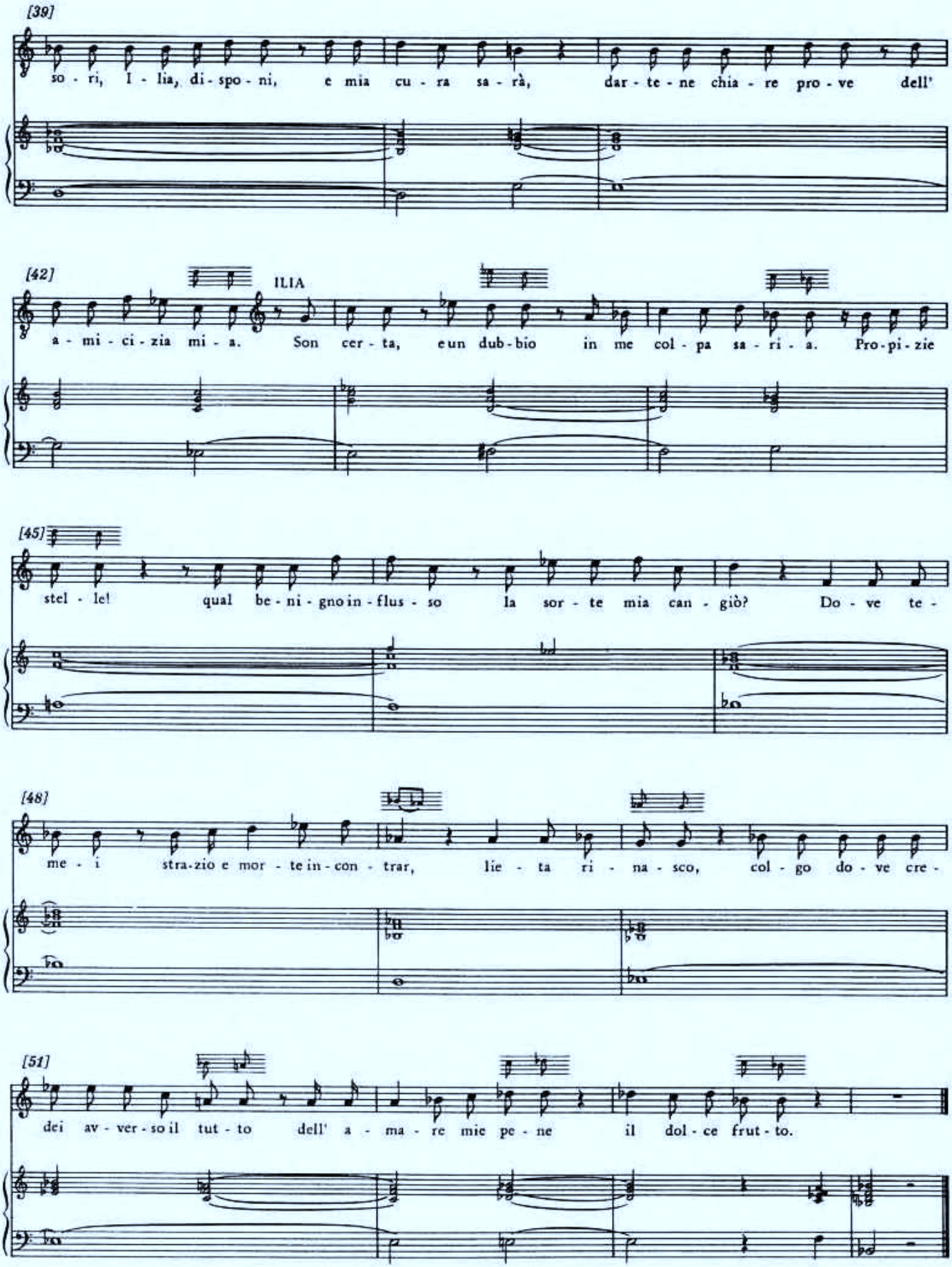
5. Atto secondo, in Scena II *)



*) Vgl. S. 214.
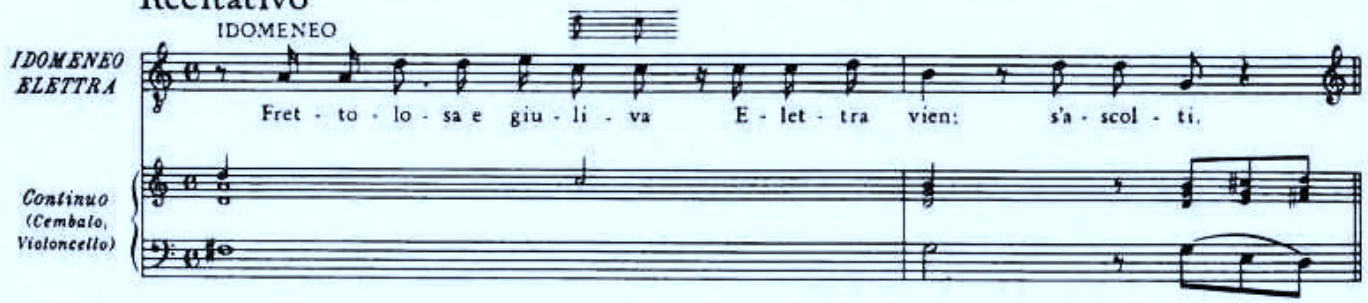

[9]
car - co, al suo par - tir, al tri - sto av - vi - so di sua mor - te, e pian - si po - i al ve - de - re nel
[12]
tem - pio il fer - ro, il fuo - co, la pa - tri - a di - strut - ta, e me ra - pi - ta in
[15]
IDOMENEO
que - sta a - cer - ba e - tà, fra ne - mi - ci, e tem - pe - ste, pri - gio - 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 sban - 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]
IDOMENEO
vo - to. Si - gnor! u - mi - le è il don sin - ce - ro è il vo - to. 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. Sèi 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.

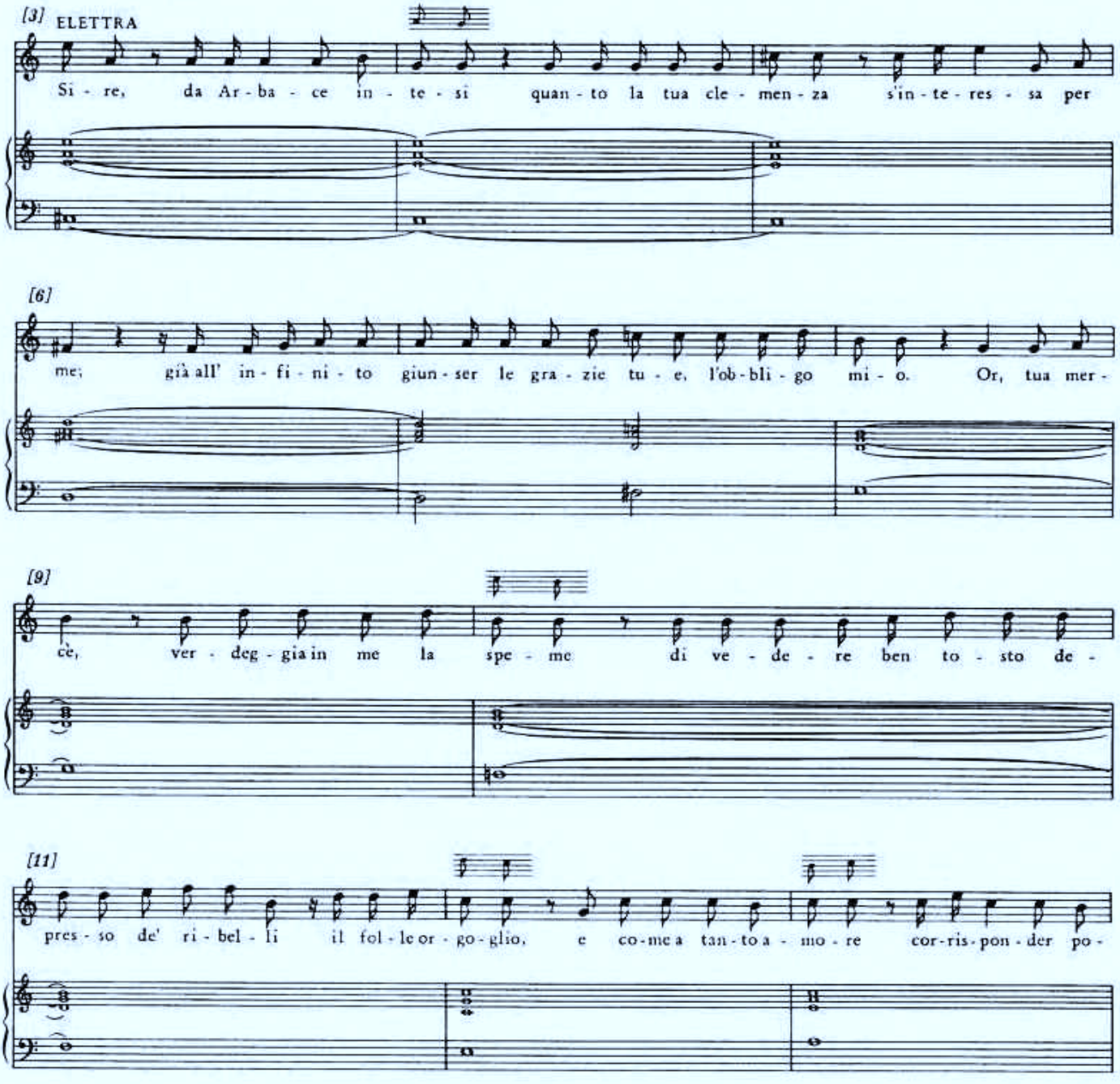
6. Atto secondo, in Scena III etc. *)

Recitativo
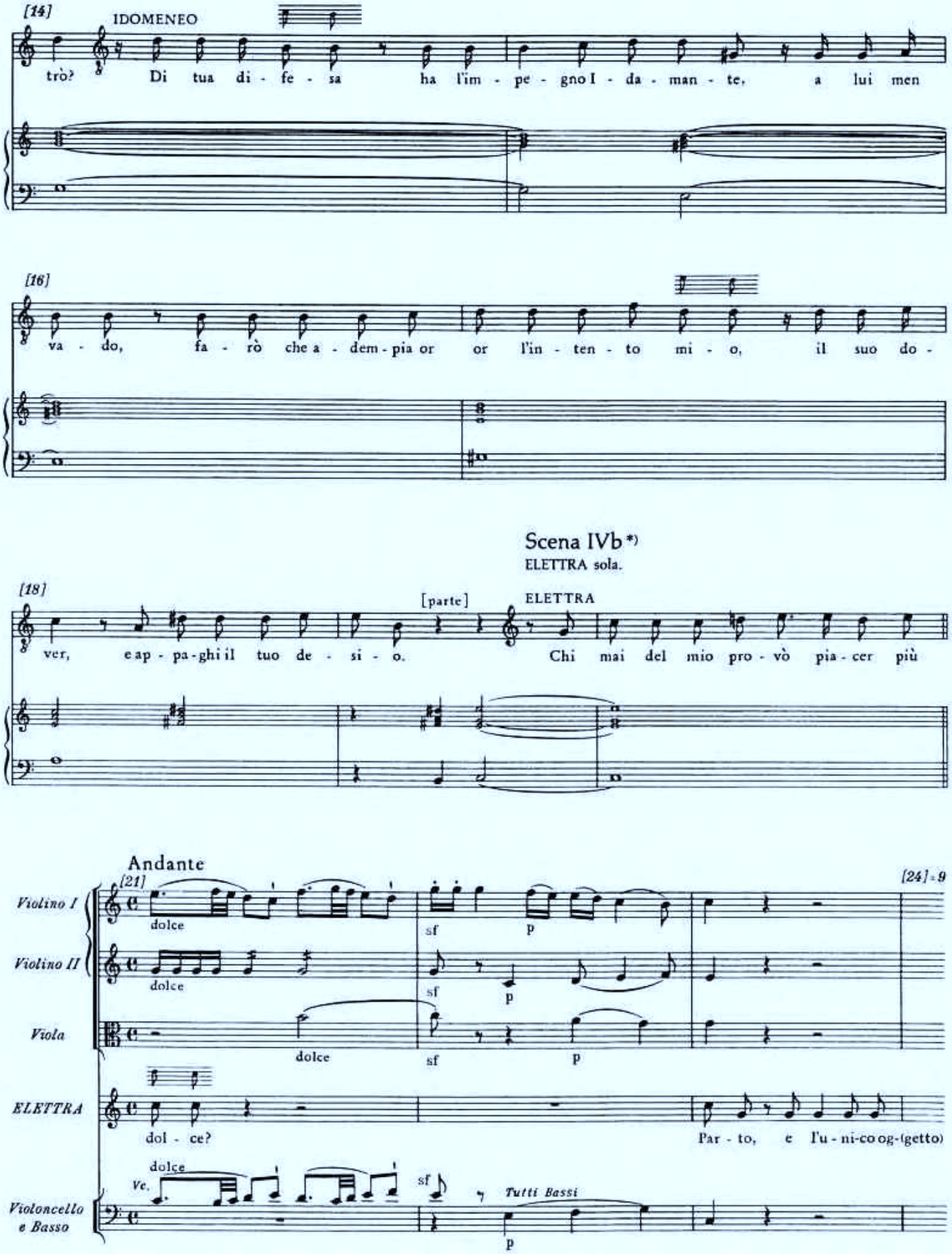


Scena IVa **)

IDOMENEO, ELETTRA.



*) Vgl. S. 249–250.
**) Vgl. Vorwort (V/b/4).
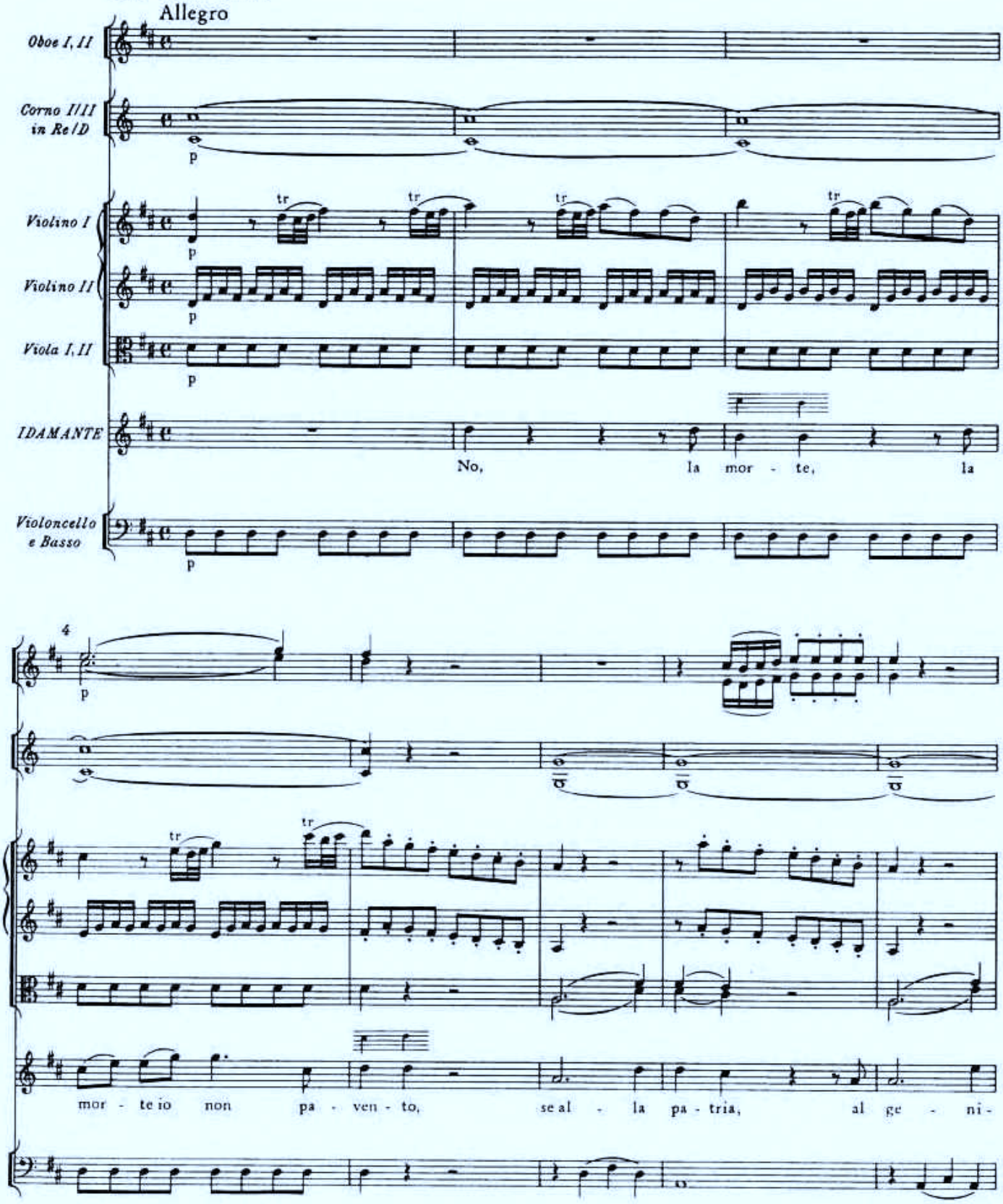


*) Vgl. Vorwort (V/b/4).
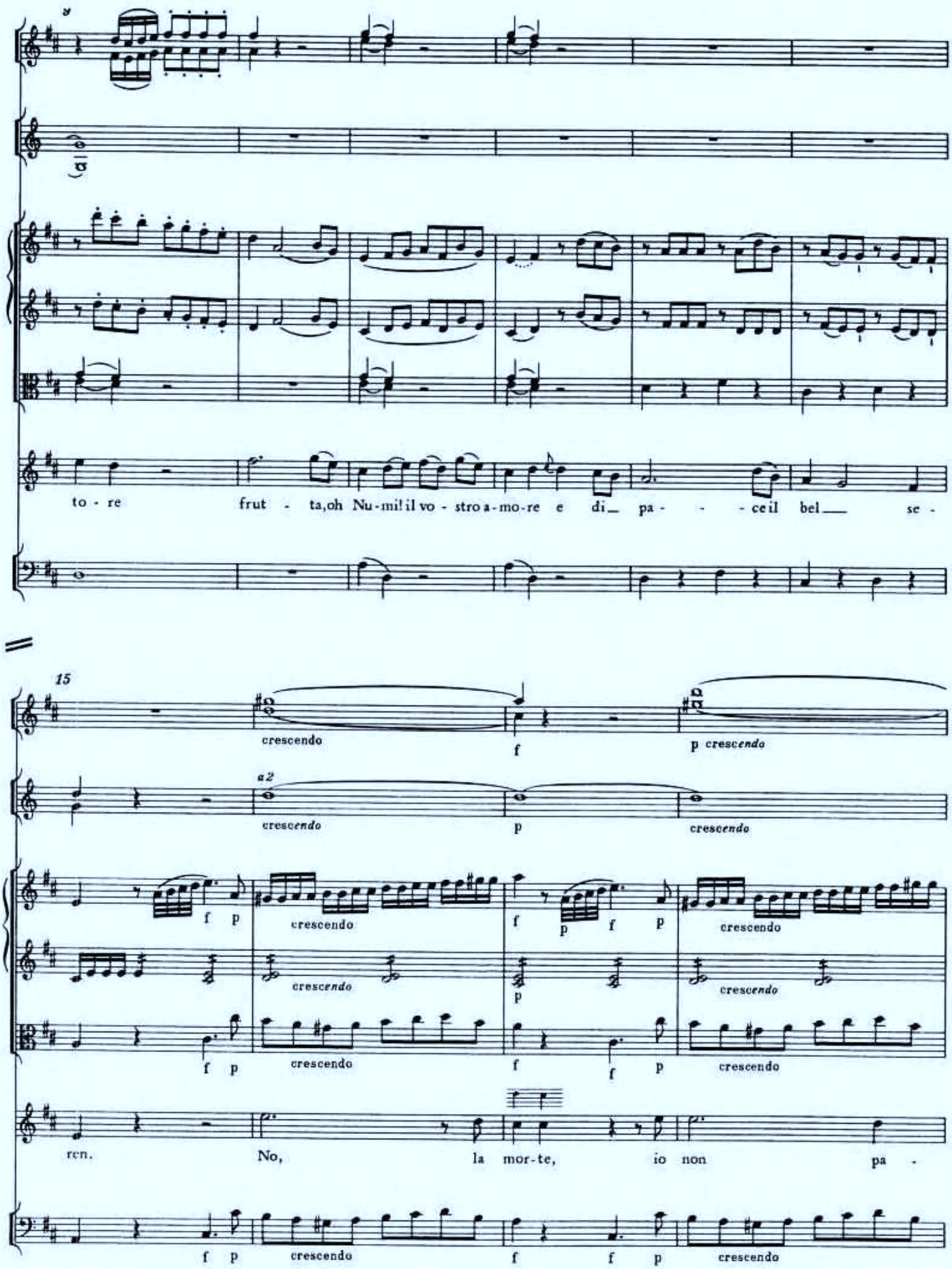
7. Atto terzo, in Scena IX *)
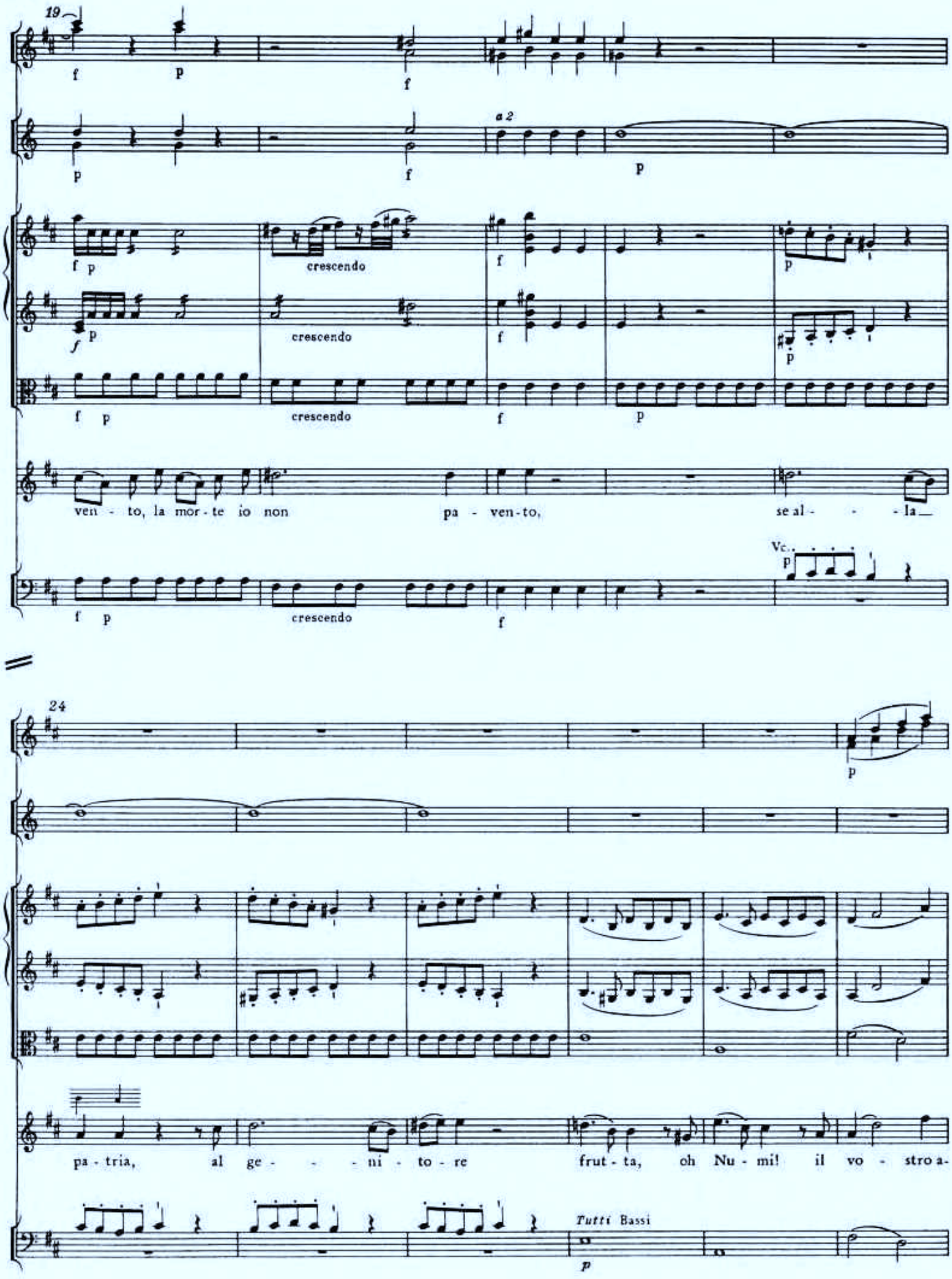
Nº 27a Aria
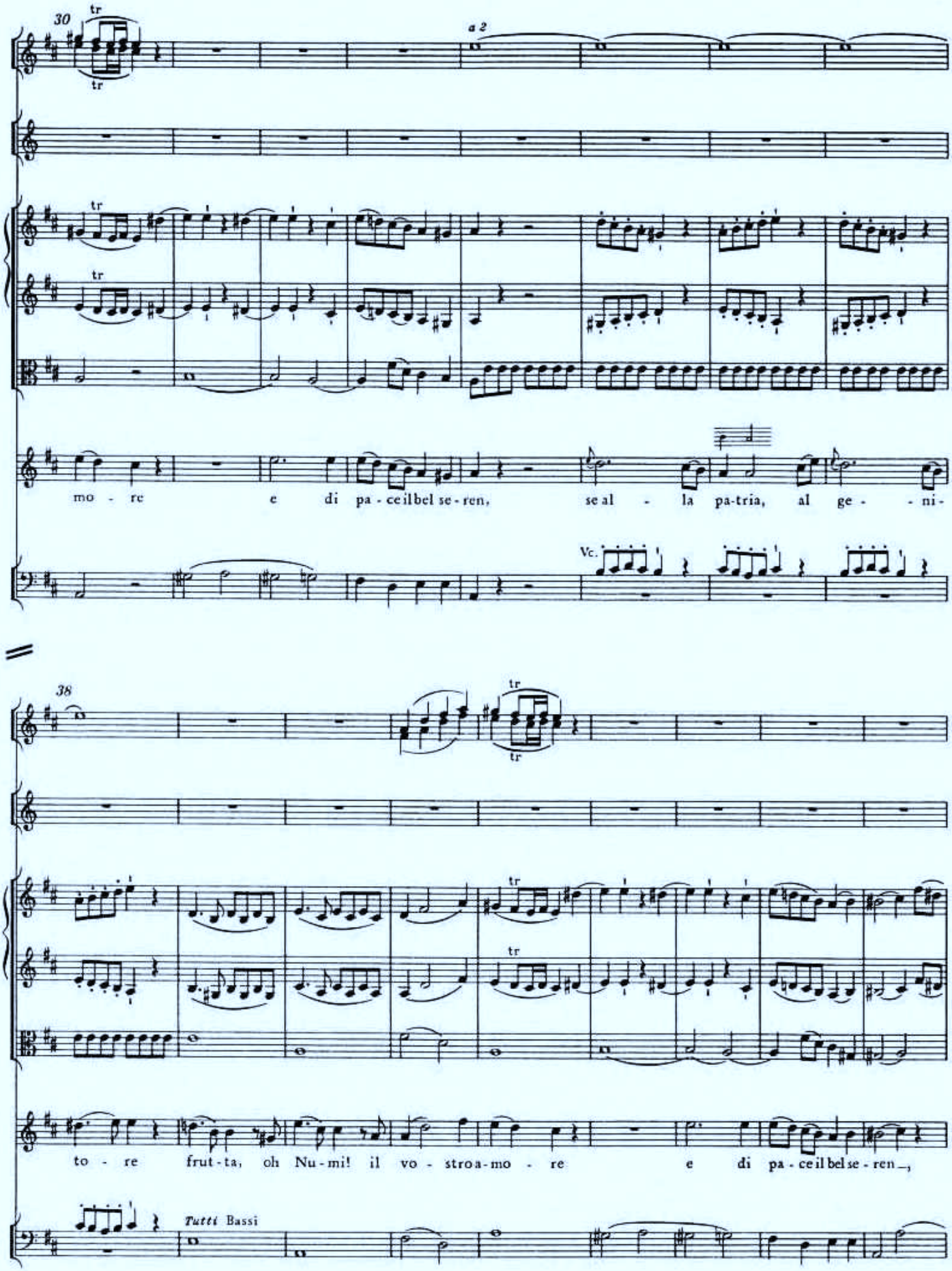
Allegro
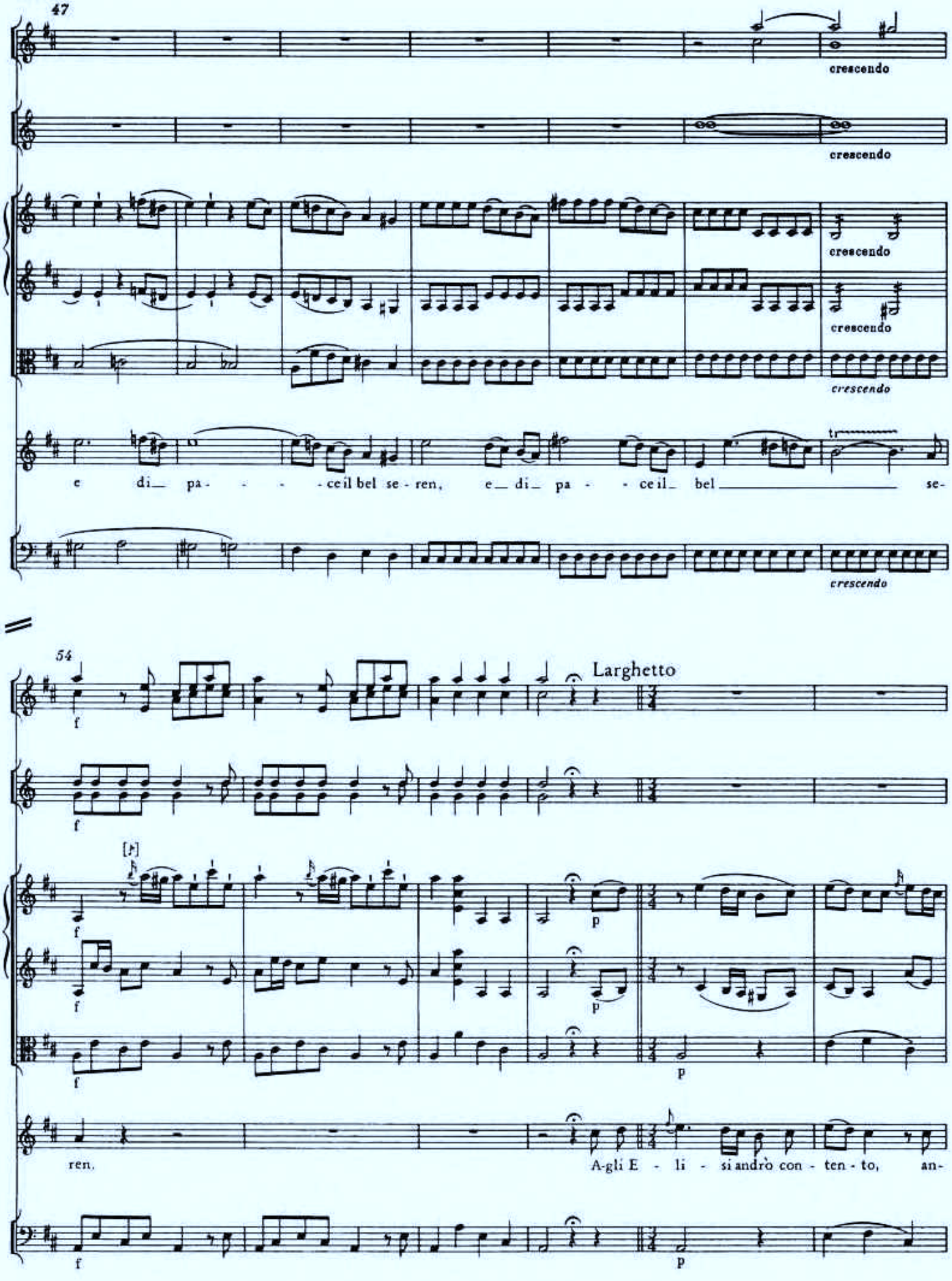


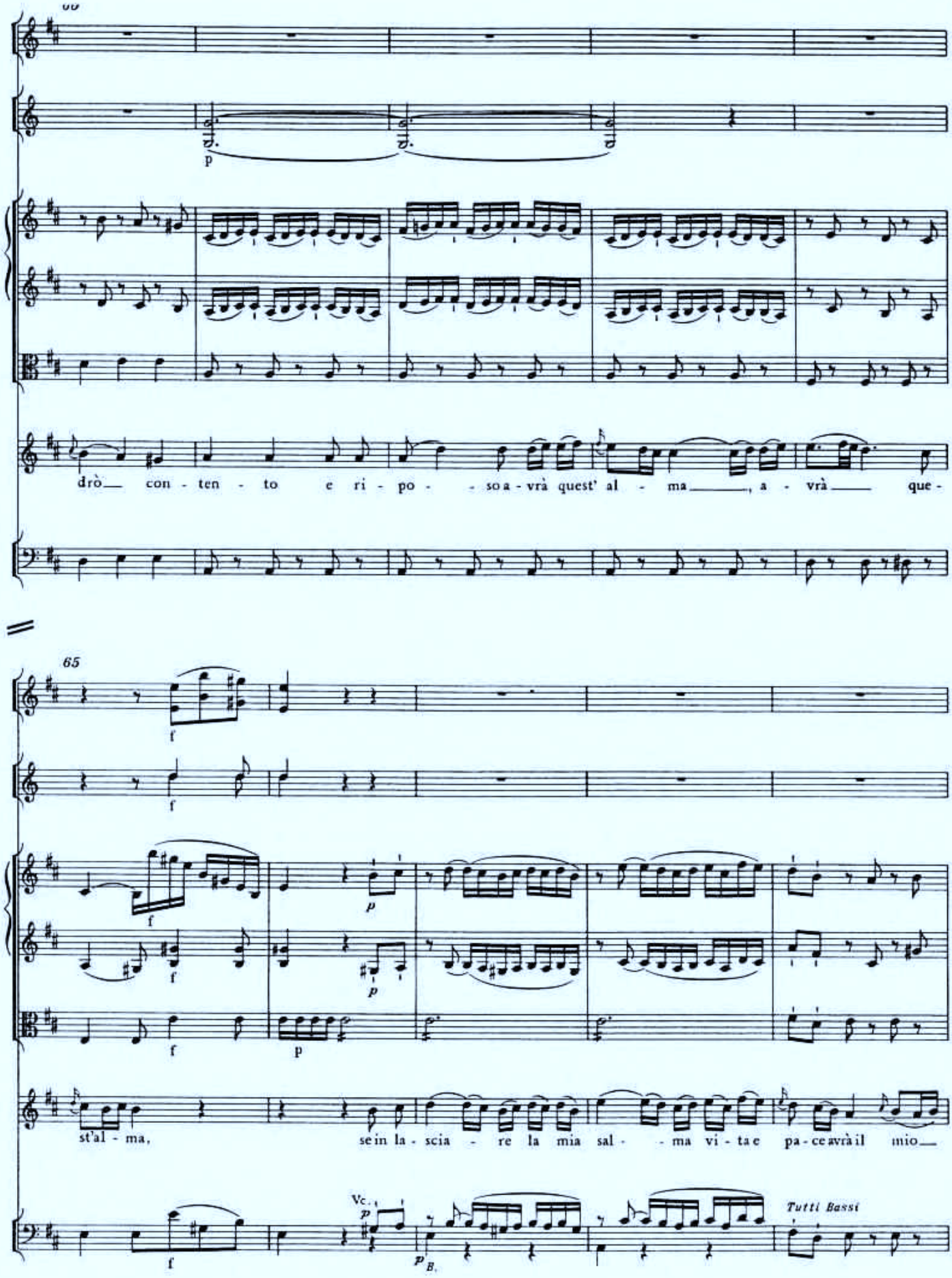
*) Vgl. S. 467 (nach T. 77).
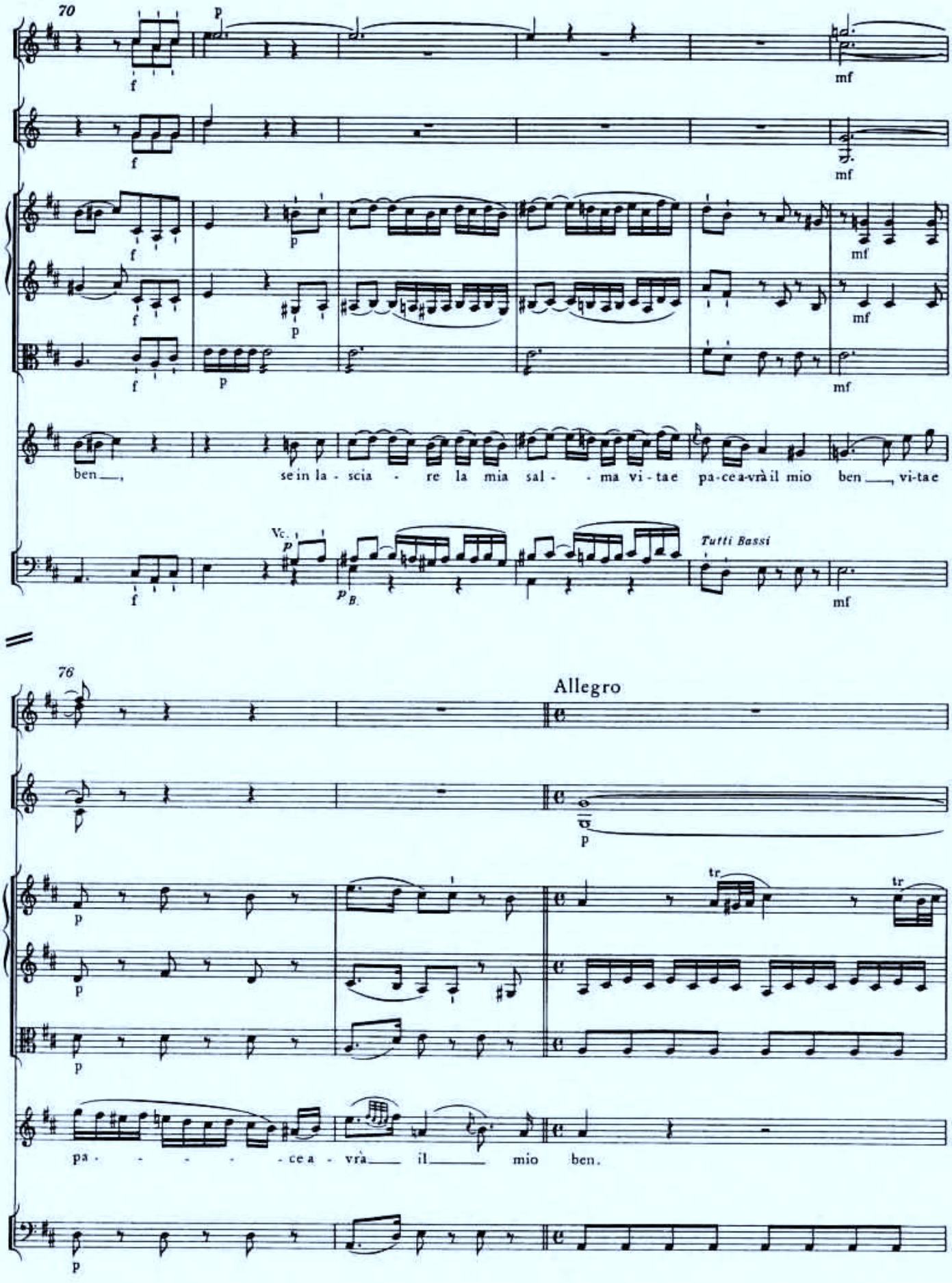

to - re frut - ta,oh Nu-mi! il vo - stro a-mo-re e di_ pa - - - ce il bel___ se -
15
crescendo
f
p crescendo
a2
crescendo
p
crescendo
f p
crescendo
f p f p
crescendo
crescendo
p
crescendo
f p
crescendo
f f p
crescendo
ren. No, la mor-te, io non pa -
f p
crescendo
f f p
crescendo
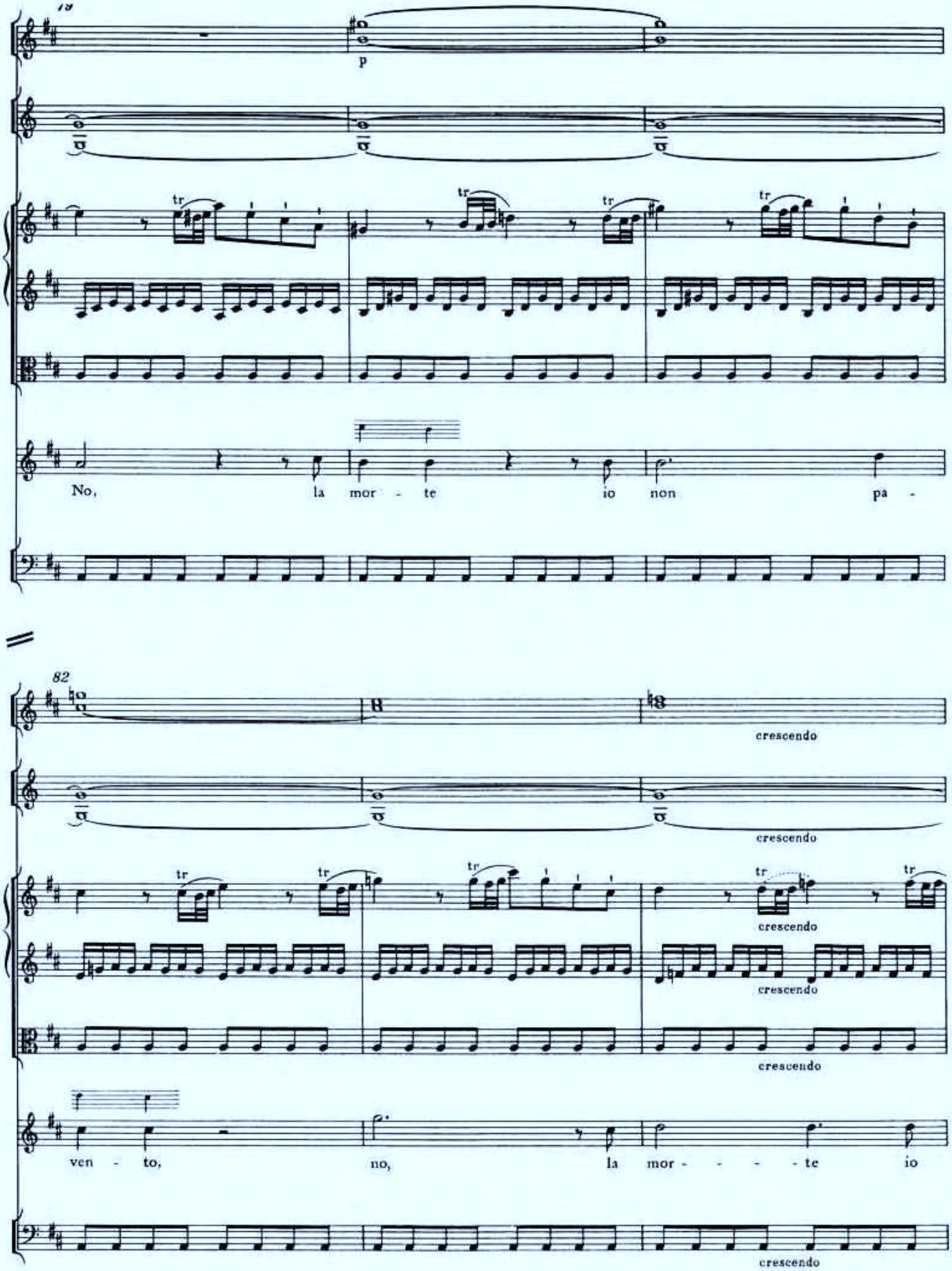

19
a 2
crescendo
ven - to, la mor - te io non pa - ven-to, se al - - - la
Vc.
24
pa - tria, al ge - - - ni - to - re frut - ta, oh Nu - mi! il vo - stro a-
Tutti Bassi
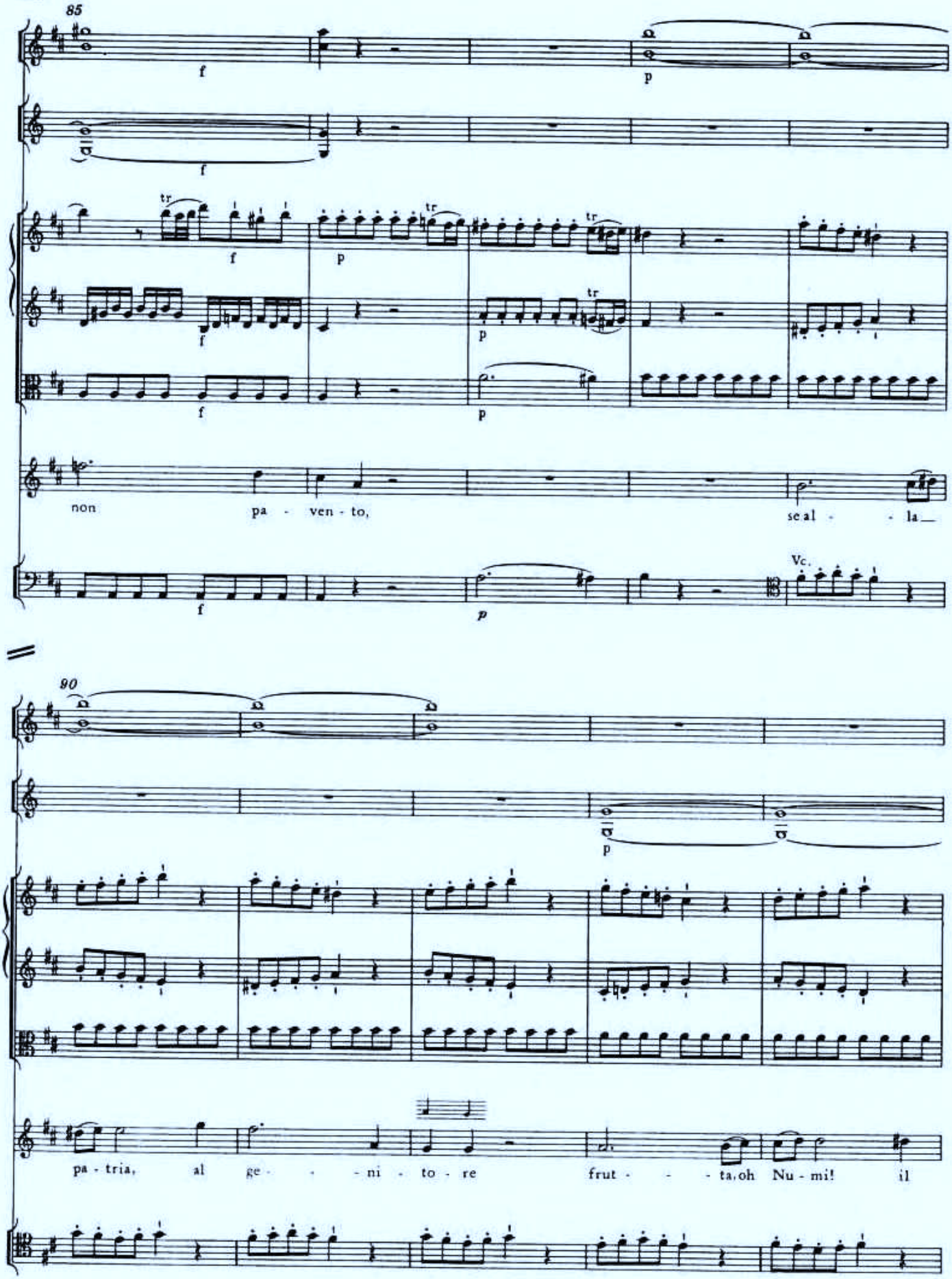

30
tr
tr
a 2
tr
tr
mo - re e di pa - ce il bel se - ren, se al - la pa-tria, al ge - - ni-
Vc.
38
tr
tr
tr
tr
to - re frut - ta, oh Nu - mi! il vo - stro a-mo - re e di pa - ce il bel se - ren,
Tutti Bassi
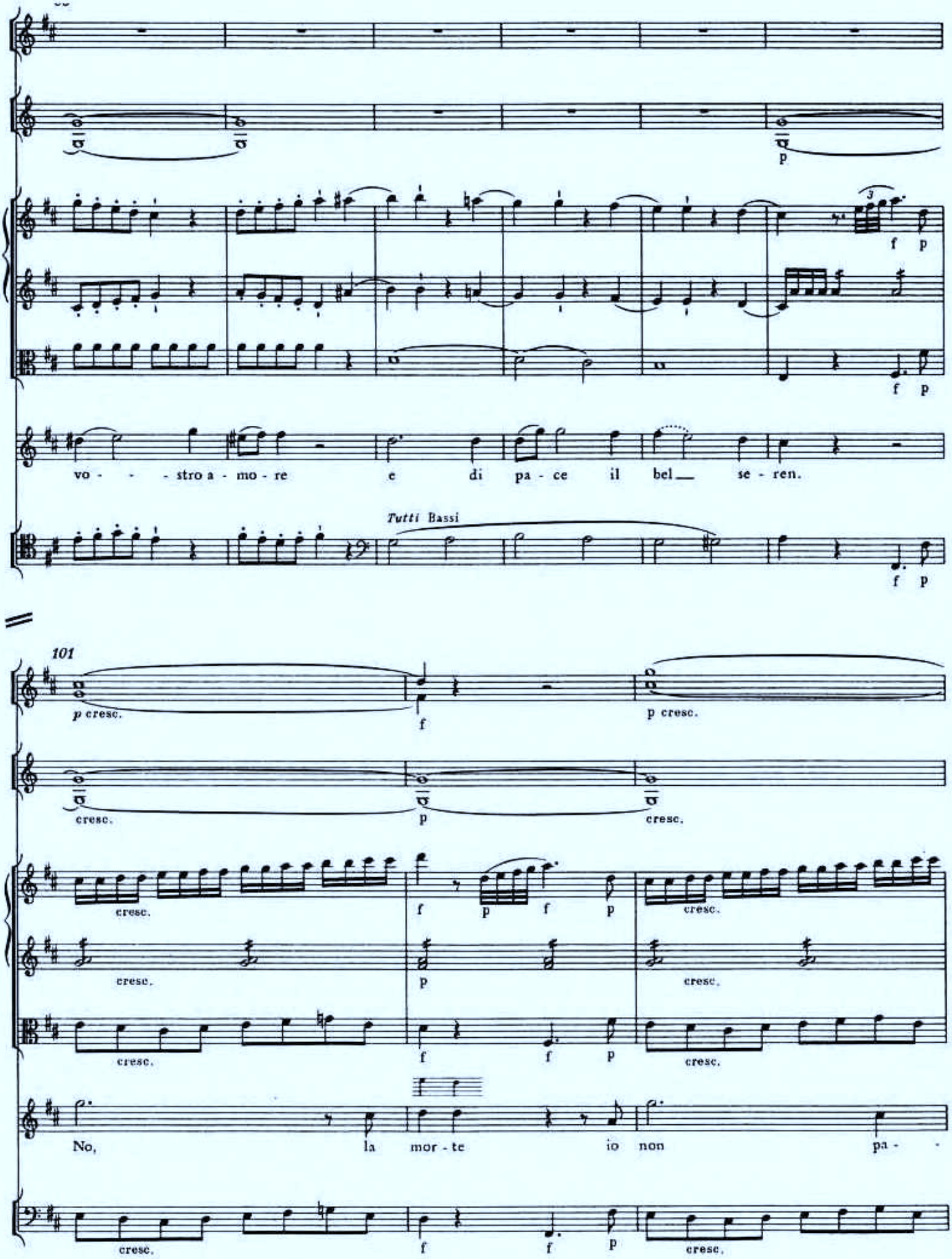

47
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo
e di_ pa- - - -ce il bel se-ren, e_ di_ pa- - -ce il_ bel se-
54
Larghetto
ren.
A-gli E - li - si andrò con - ten - to, an-
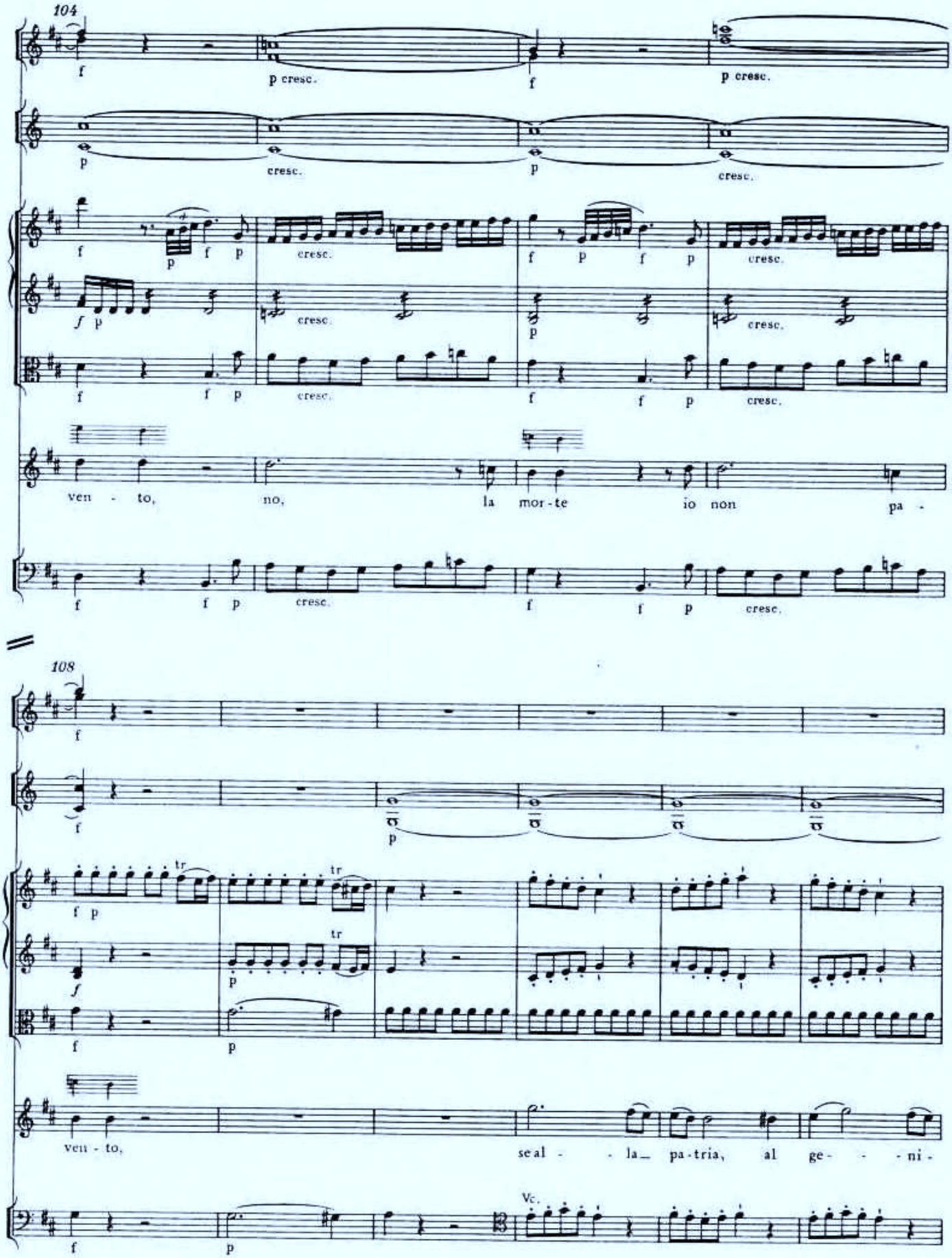

drò con - ten - to e ri - po - so a - vrà quest' al - ma, a - vrà que -
st'al - ma, se in la - scia - re la mia sal - ma vi - ta e pa - ce avrà il mio
Vc.
Tutti Bassi
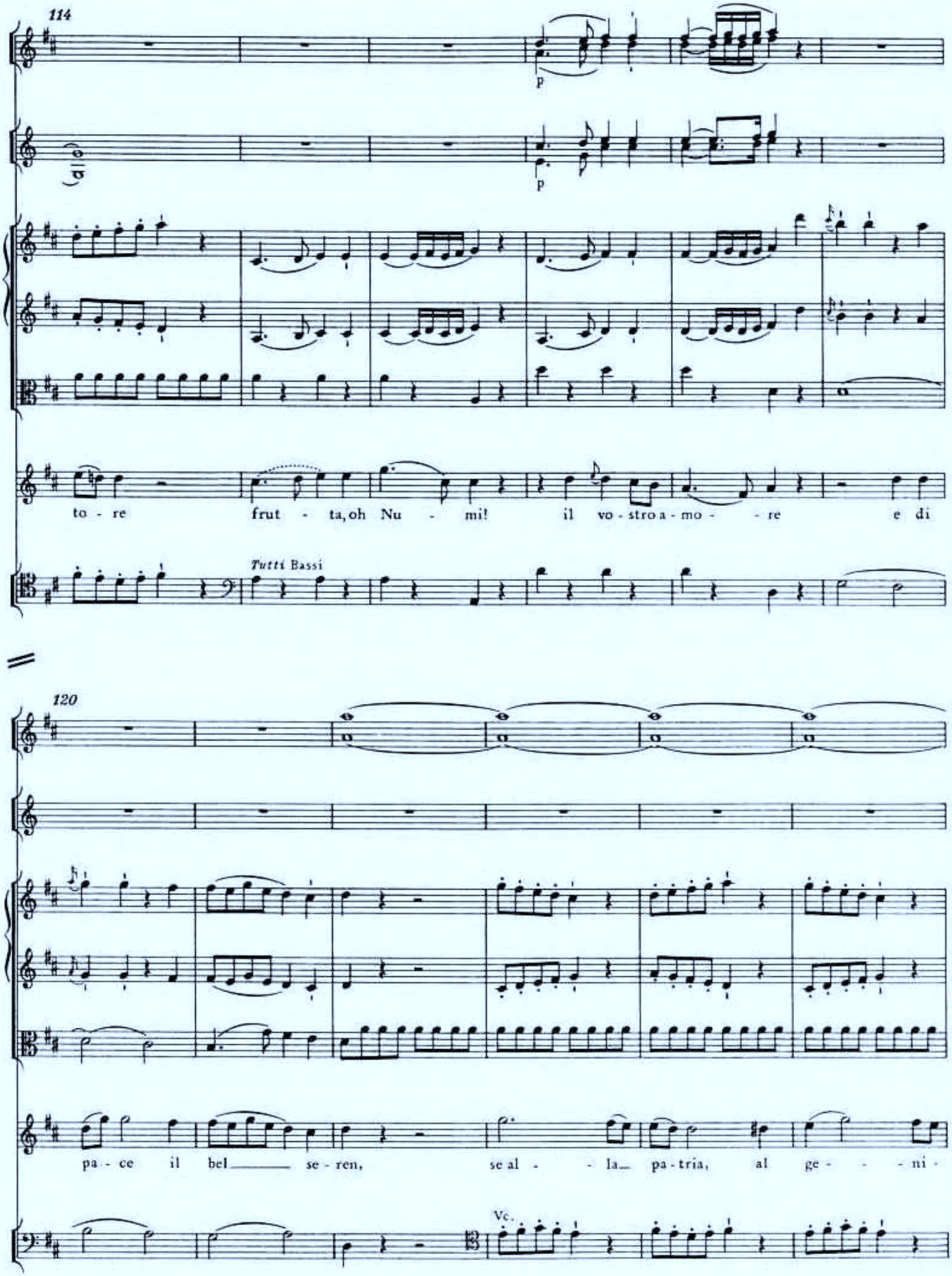

70
f
p
mf
ben__, se in la - scia - re la mia sal - - ma vi - tae pa-ce a-vrà il mio ben__, vi-tae
Vc.
Tutti Bassi
76
Allegro
tr
pa - - - - - ce a - vrà__ il__ mio ben.
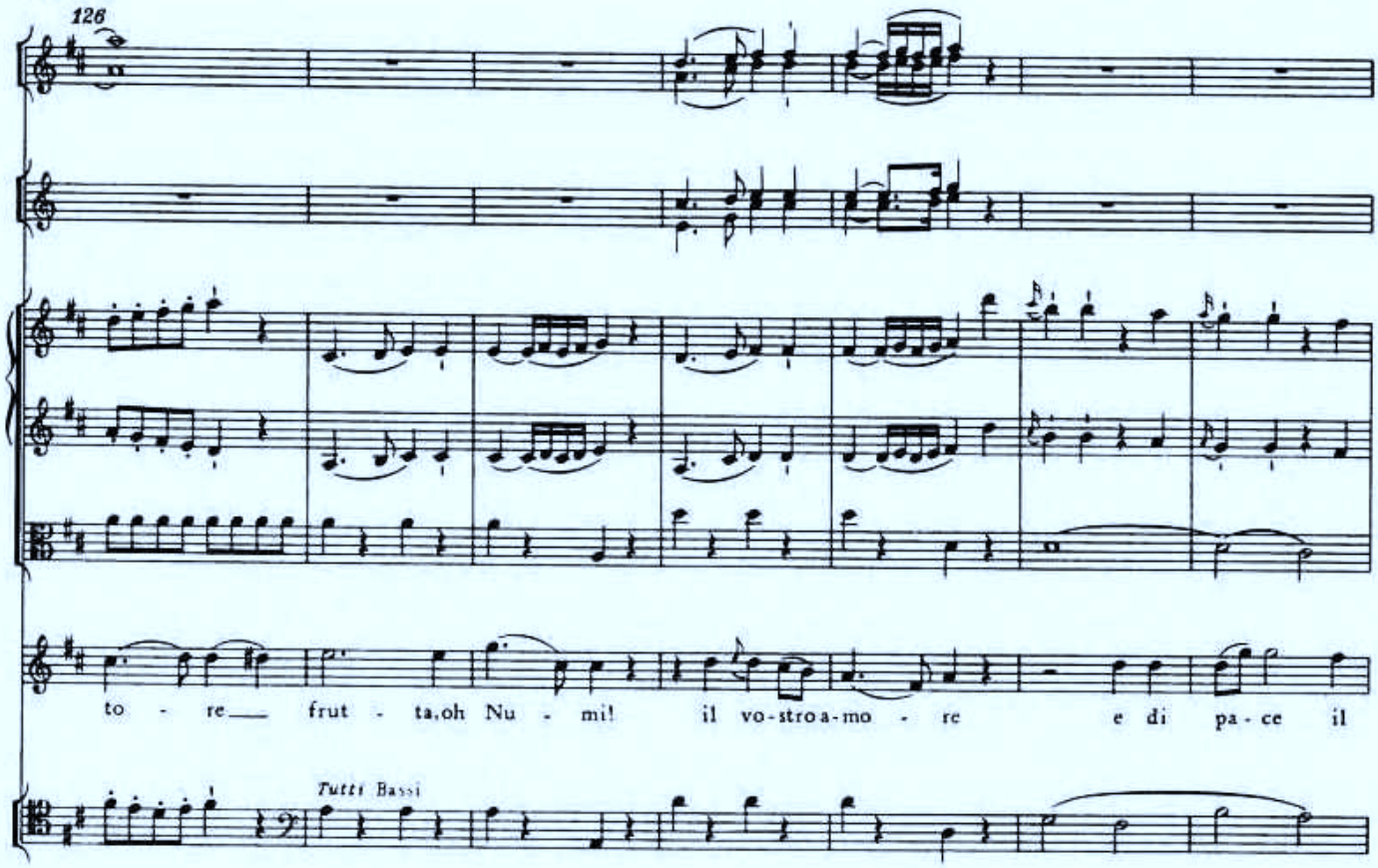

p
No, la mor - te io non pa -
82
crescendo
ven - to, no, la mor - - - - te io
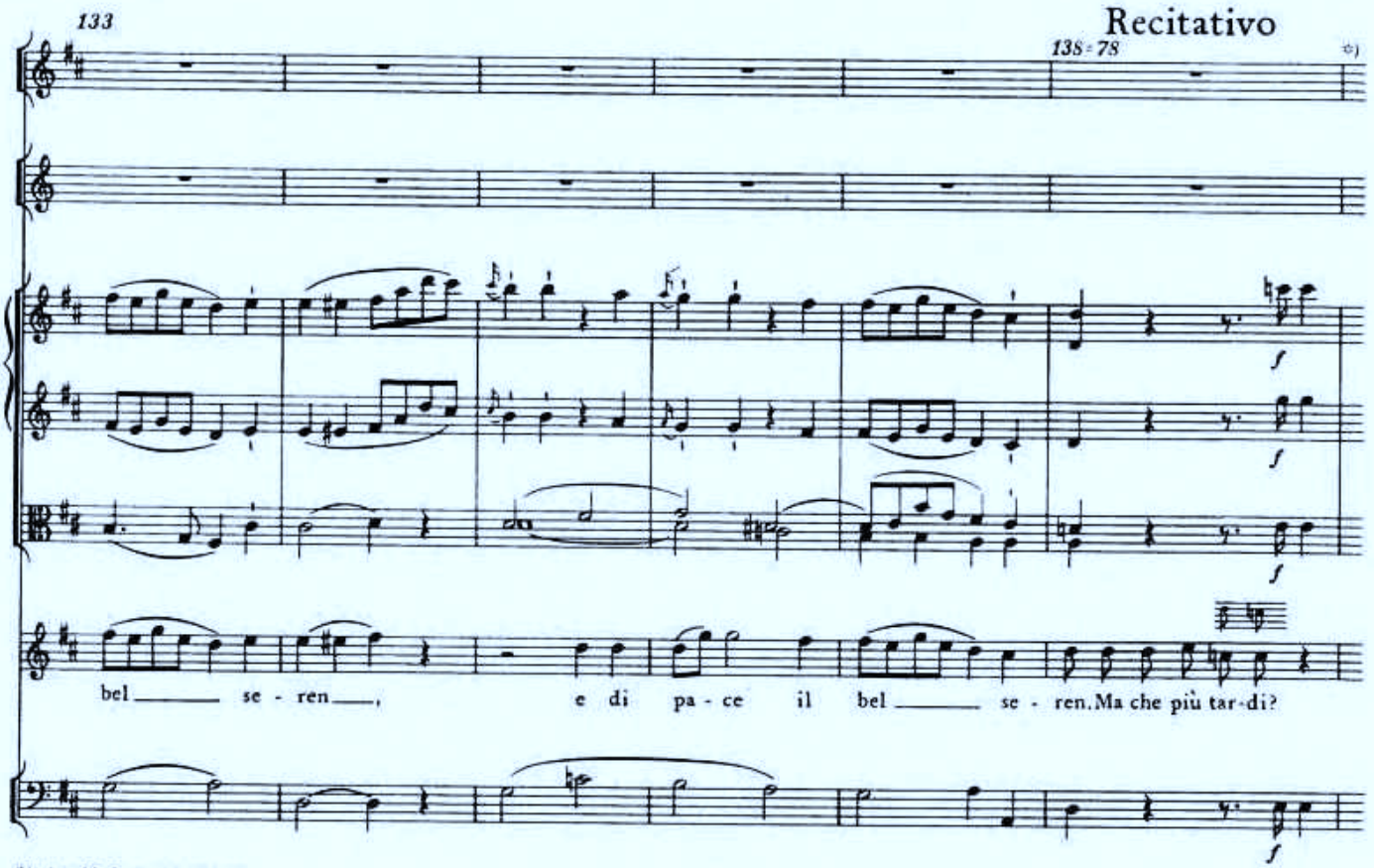

85
f
p
tr
non pa - ven - to,
se al - - la
Vc.
90
pa - tria, al ge - - - ni - to - re frut - - - ta, oh Nu - mi! il


f p
vo - - - stro a - mo - re e di pa - ce il bel se - ren.
Tutti Bassi
101
p cresc.
cresc.
No, la mor - te io non pa -


104
f
p cresc.
f
p cresc.
p
cresc.
p
cresc.
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
f
p
f
p
ven - to,
seal - - la pa - tria, al ge - - - ni -
Vc.
f
p
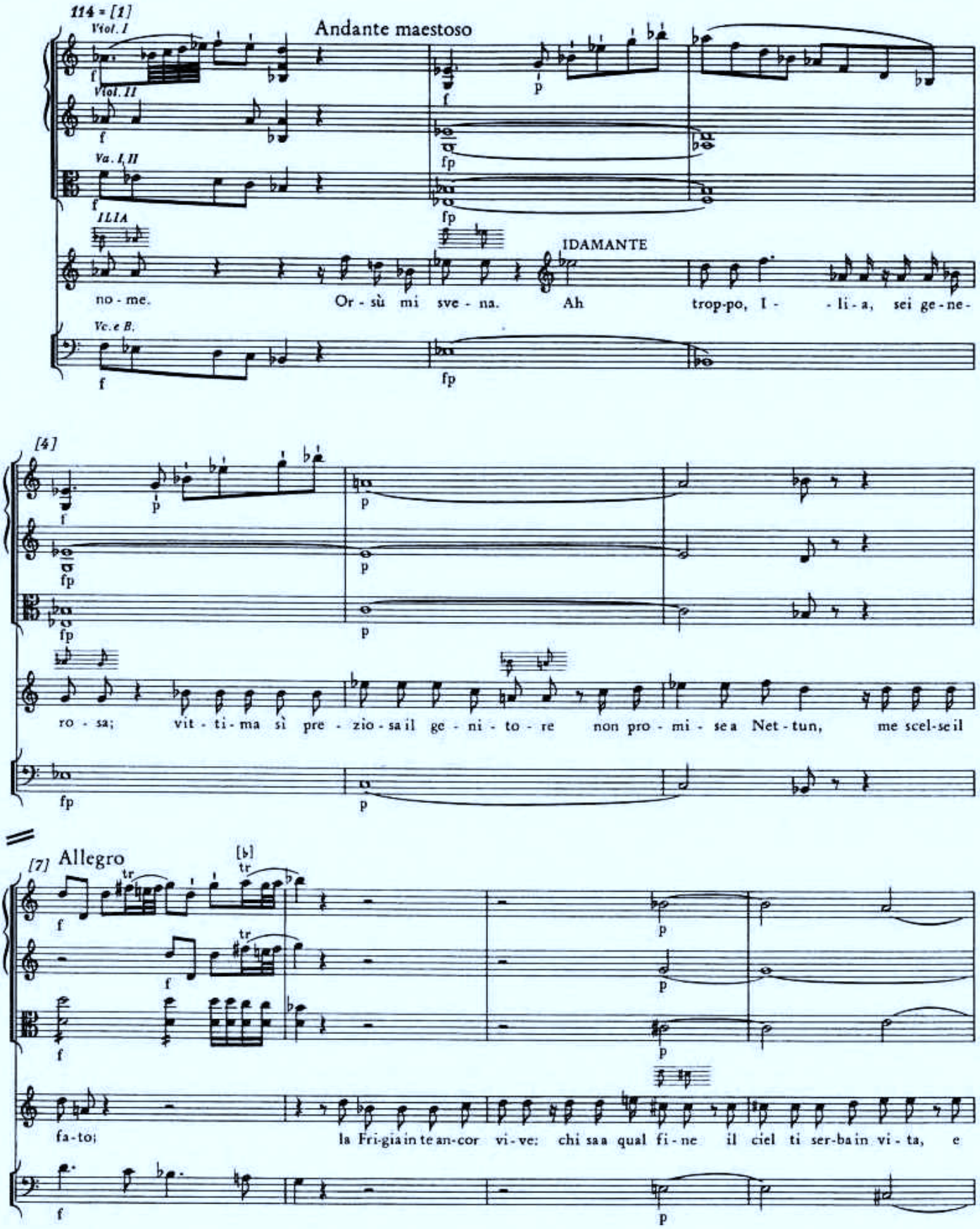

114
p
p
to - re frut - ta, oh Nu - mi! il vo - stro a - mo - - re e di
Tutti Bassi
120
pa - ce il bel _____ se - ren, se al - - la_ pa - tria, al ge - - - ni -
Vc.
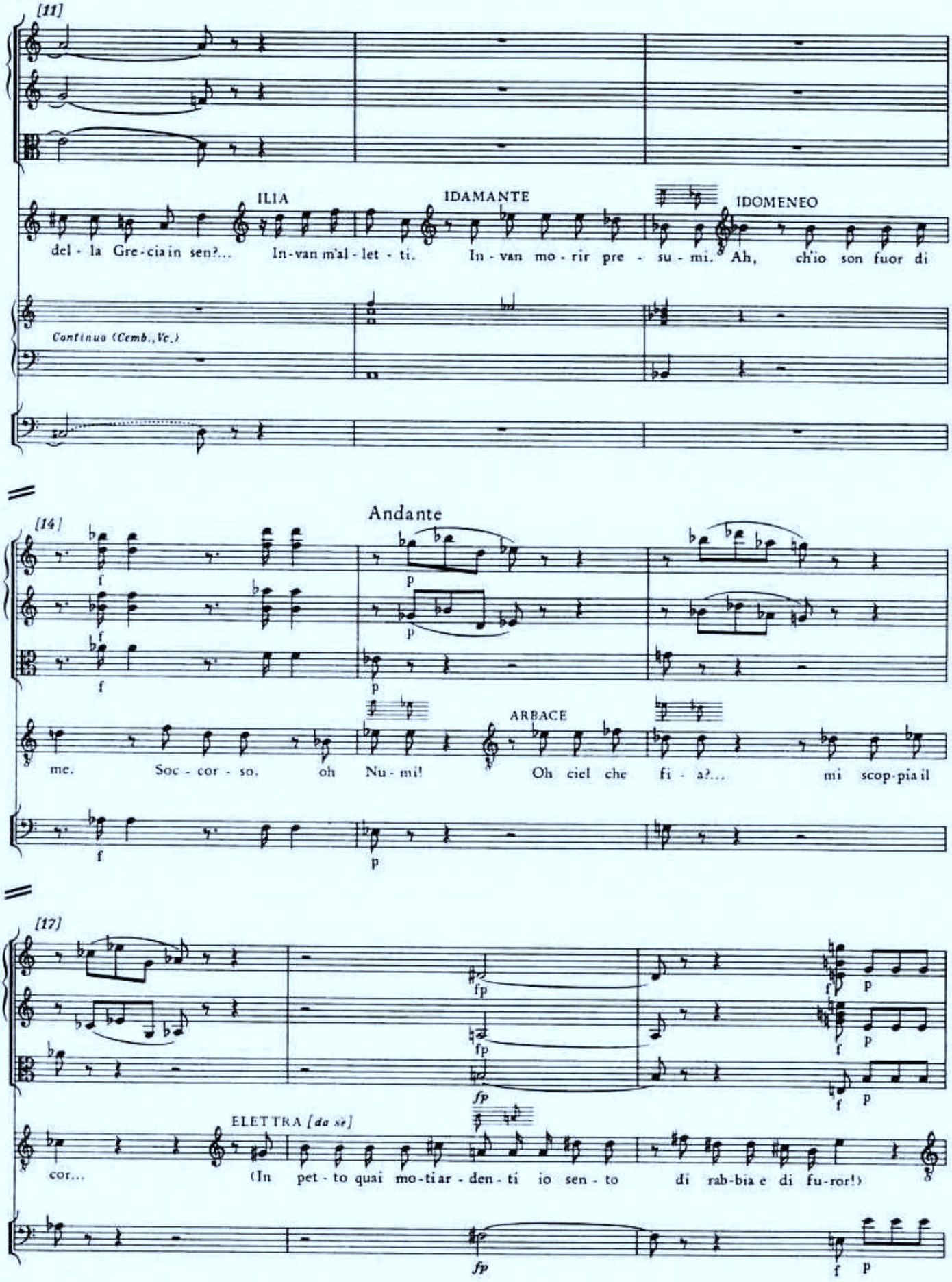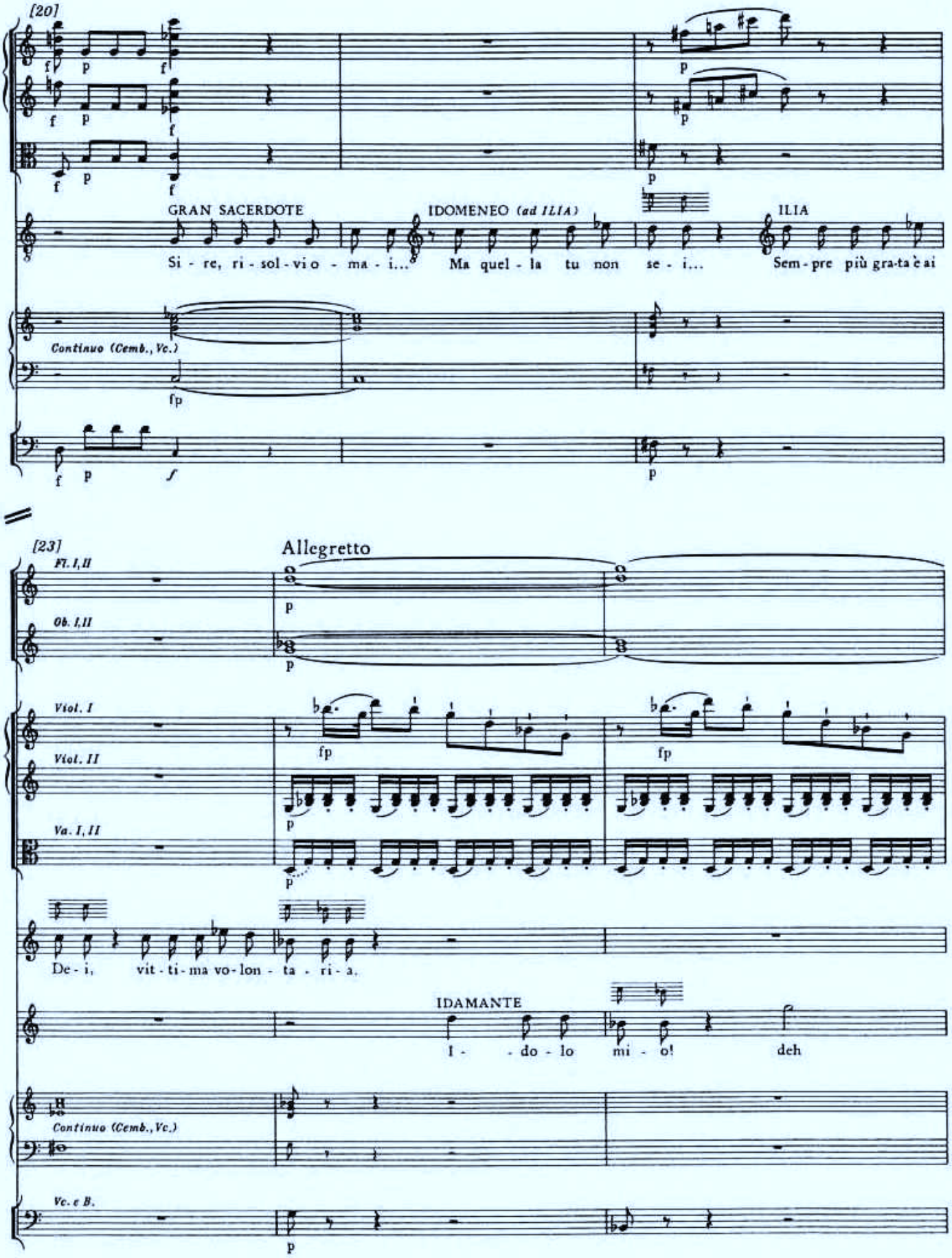




*) Anschluß: S. 467, T. 79.
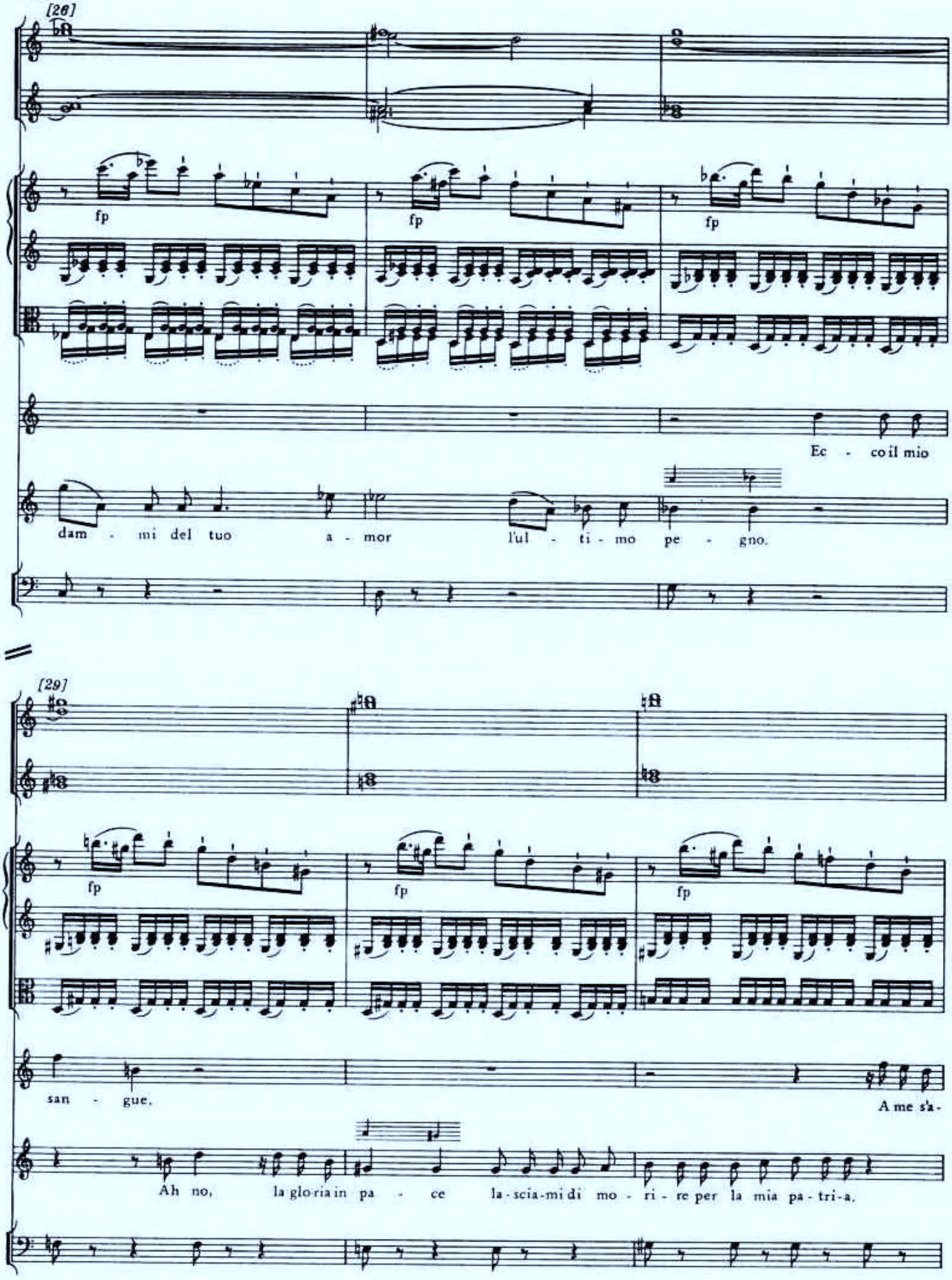
8. Atto terzo, in Scena X *)

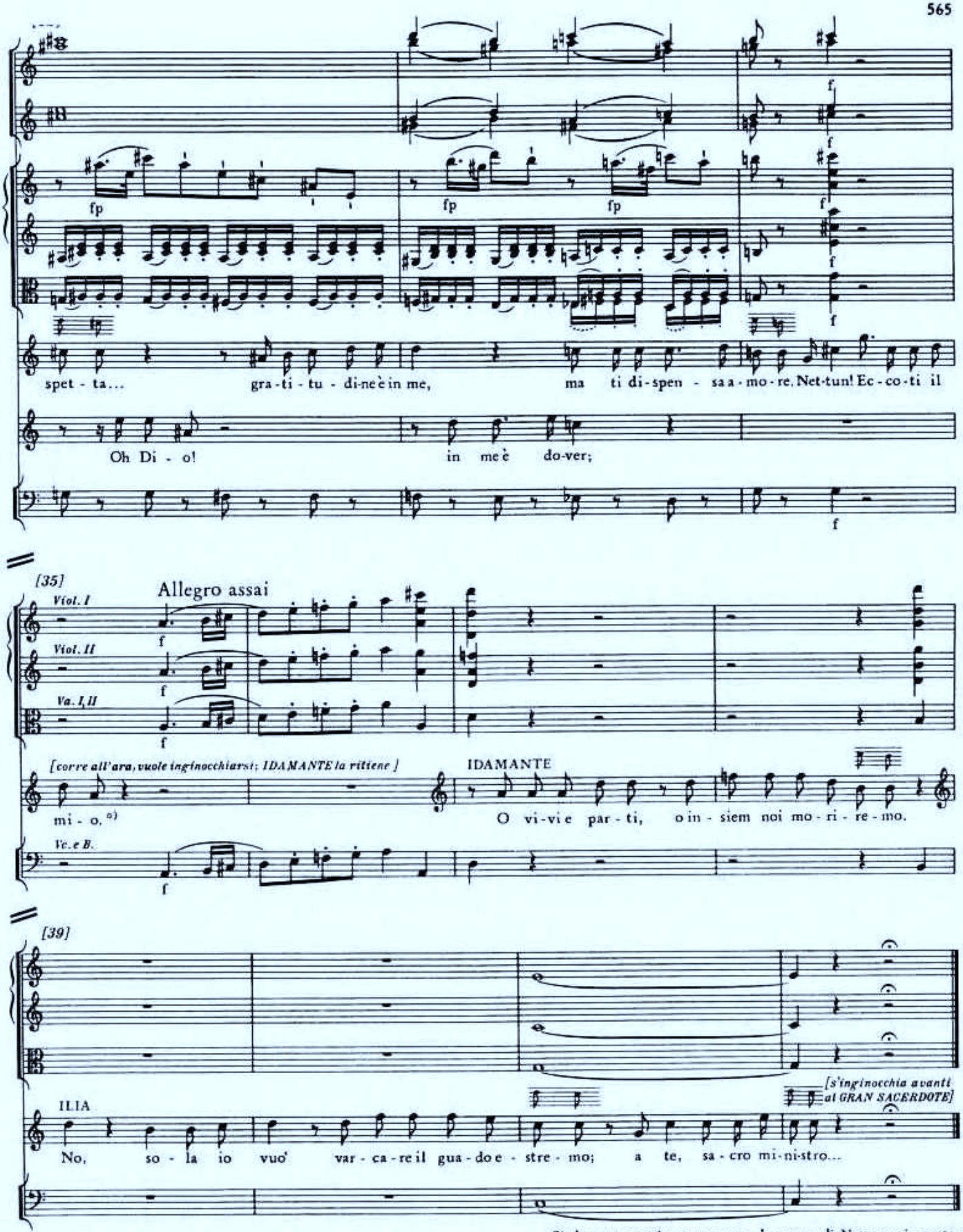


*) Vgl. S. 471.


[11]
ILIA
del - la Gre - cia in sen?...
IDAMANTE
In - van m'al - let - ti.
IDOMENEO
In - van mo - rir pre - su - mi. 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
Si - re, ri - sol - vi o - ma - i...
IDOMENEO (ad ILIA)
Ma quel - la tu non se - i...
ILIA
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.


[28]
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.
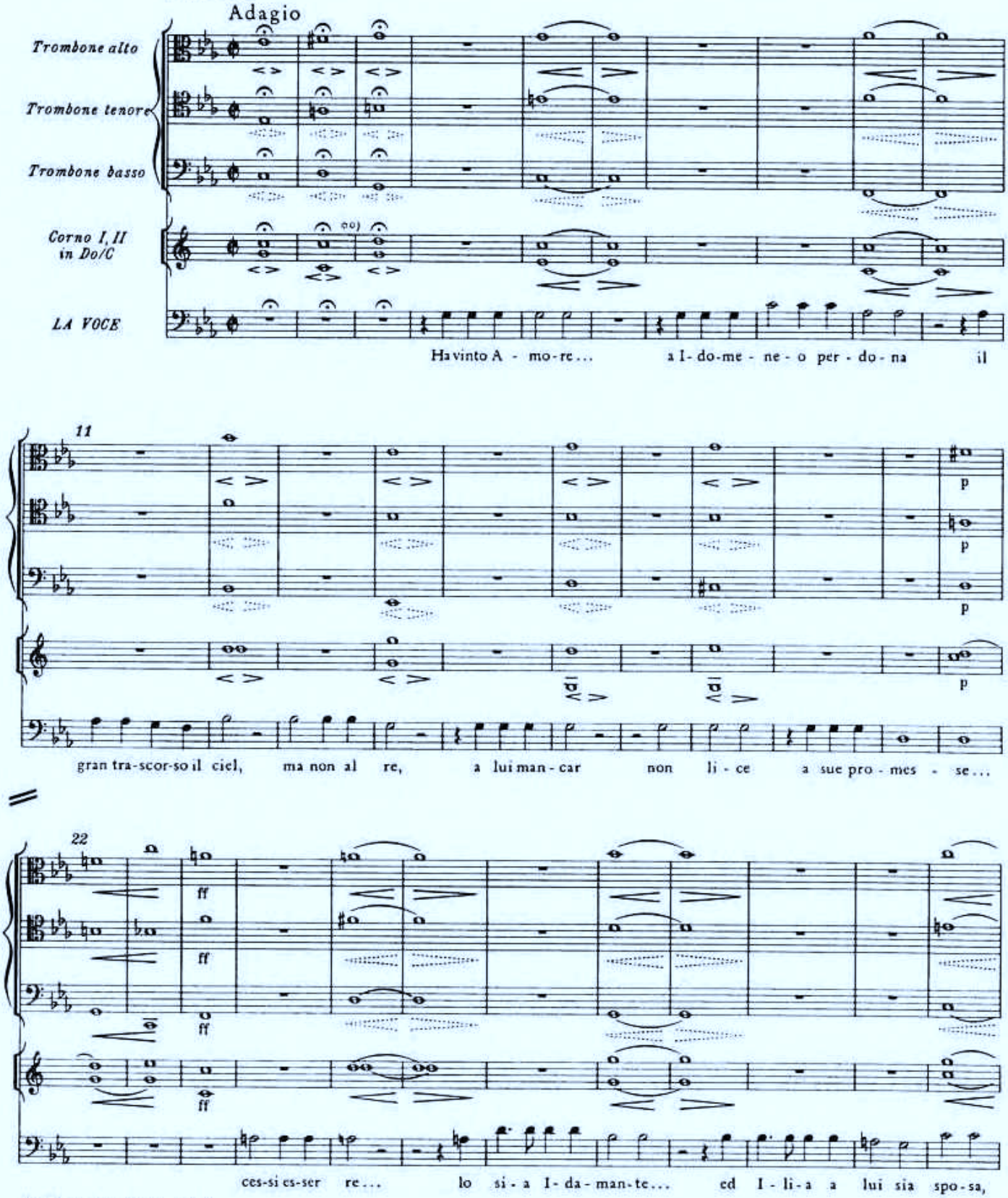


*) Im Libretto I: „cambio" statt „mio".

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.

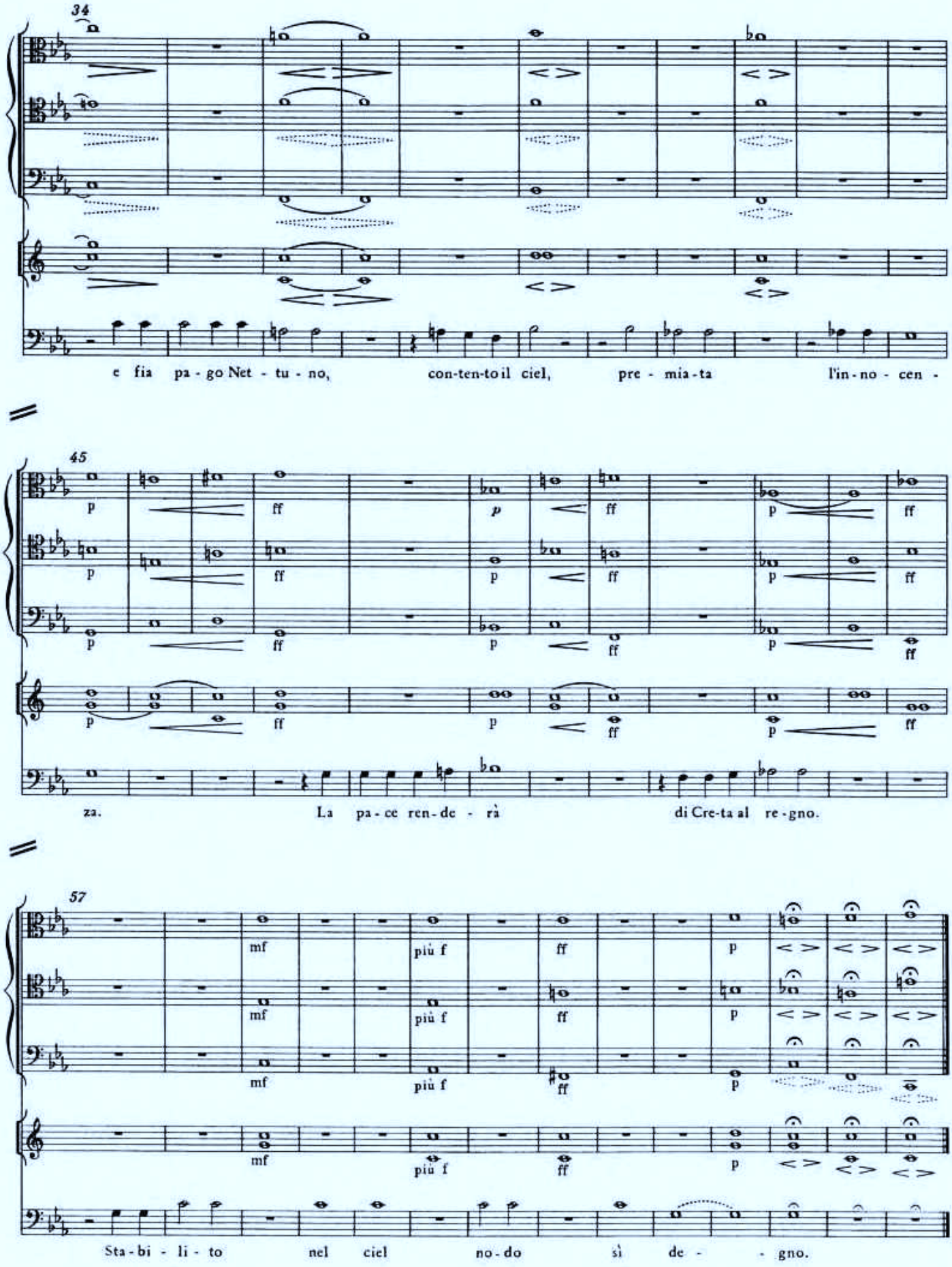
9. Atto terzo, in Scena X*)

Nº 28c[*)]

Adagio
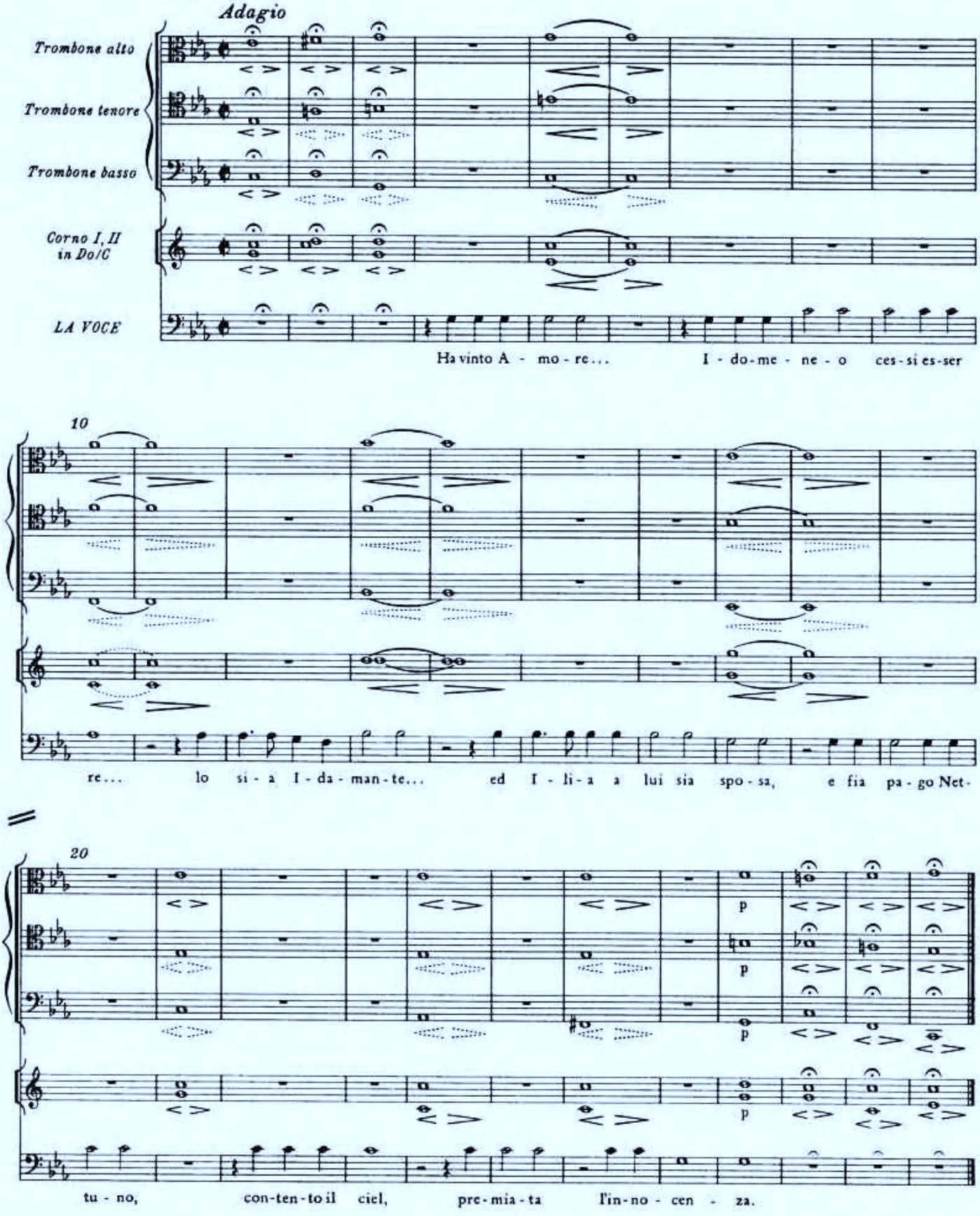


*) Vgl. S. 472–473 (Nr. 28a/b).
**) T. 2 (und T. 16, 18, 47), Hörner: so im Autograph.


34
e fia pa - go Net - tu - no, con-ten-to il ciel, pre - mia - ta l'in - no - cen -
45
za. La pa - ce ren - de - rà di Cre-ta al re - gno.
57
Sta - bi - li - to nel ciel no - do si de - - gno.

10. Atto terzo, in Scena X *)
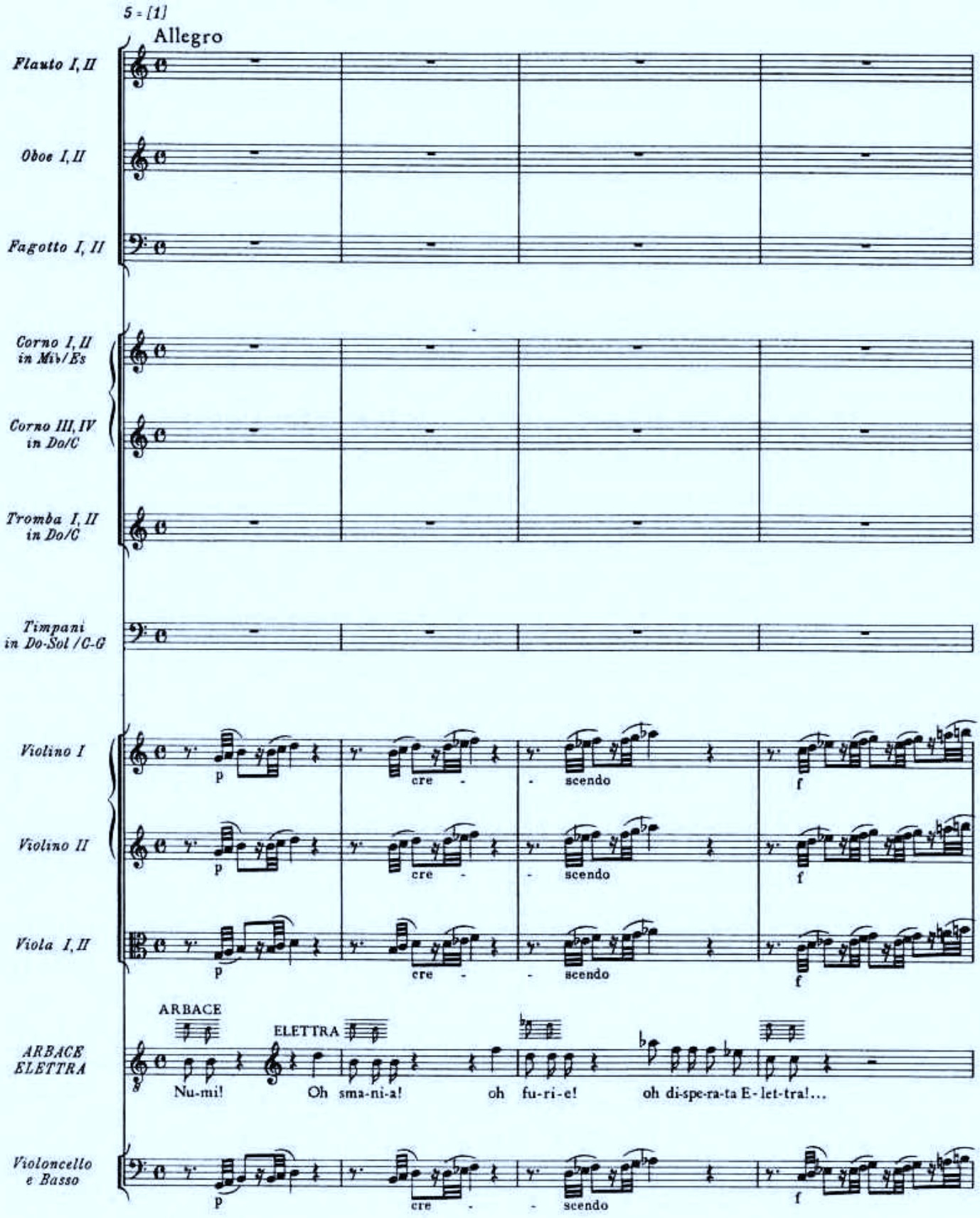
Nº 28d *)

Adagio

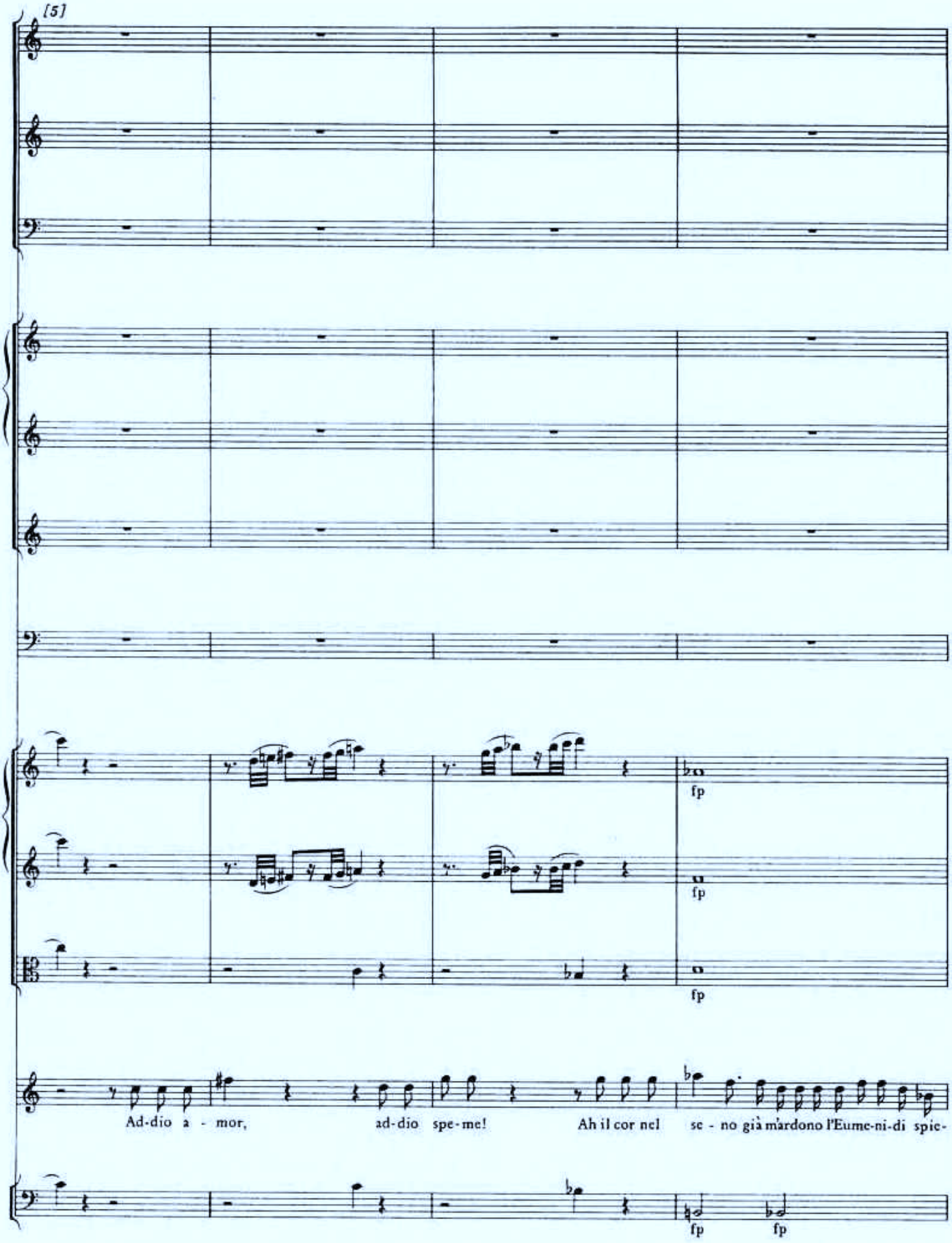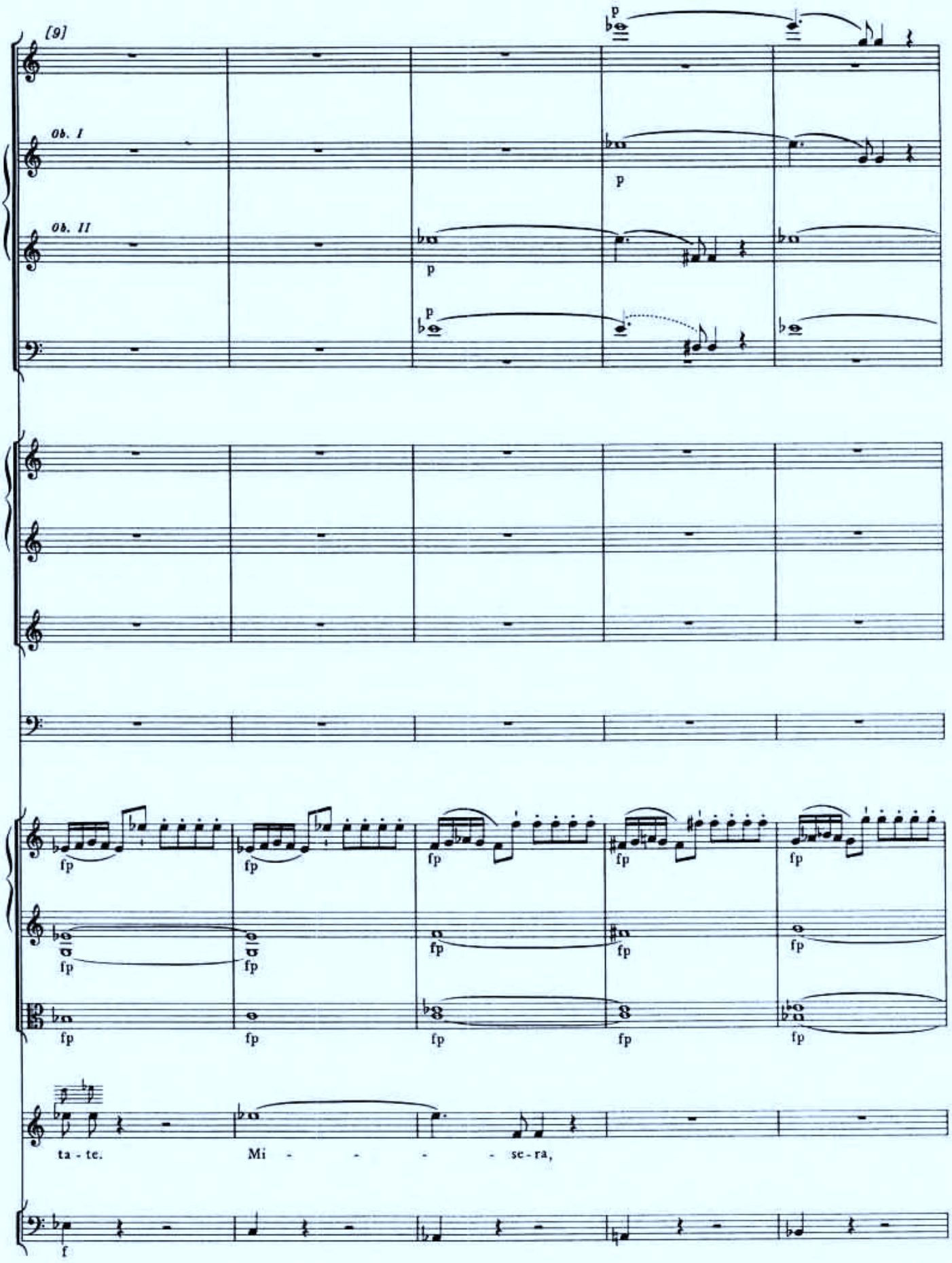


*) Vgl. S. 472–473 (Nr. 28a/b).
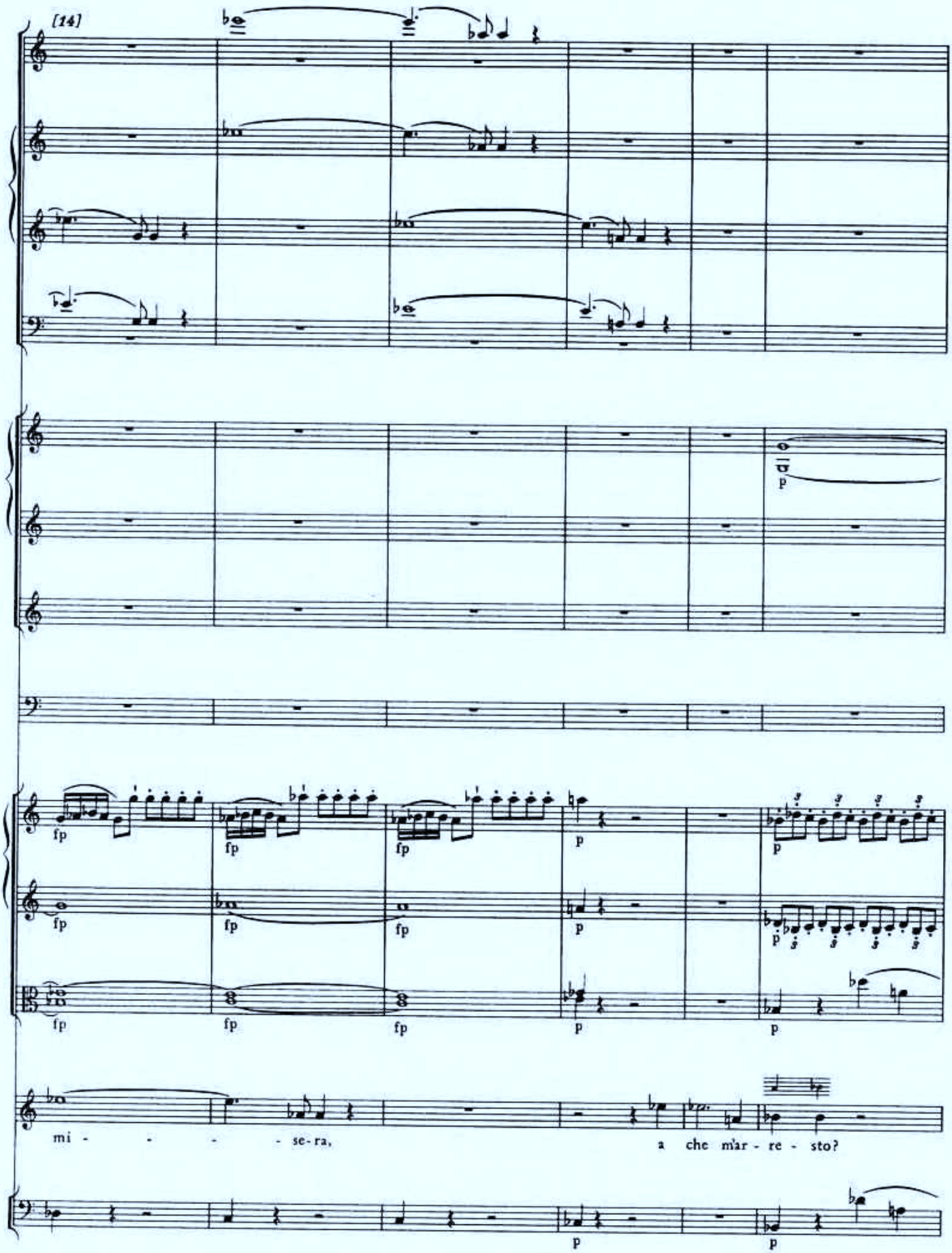
11. Atto terzo, in Scena X *)
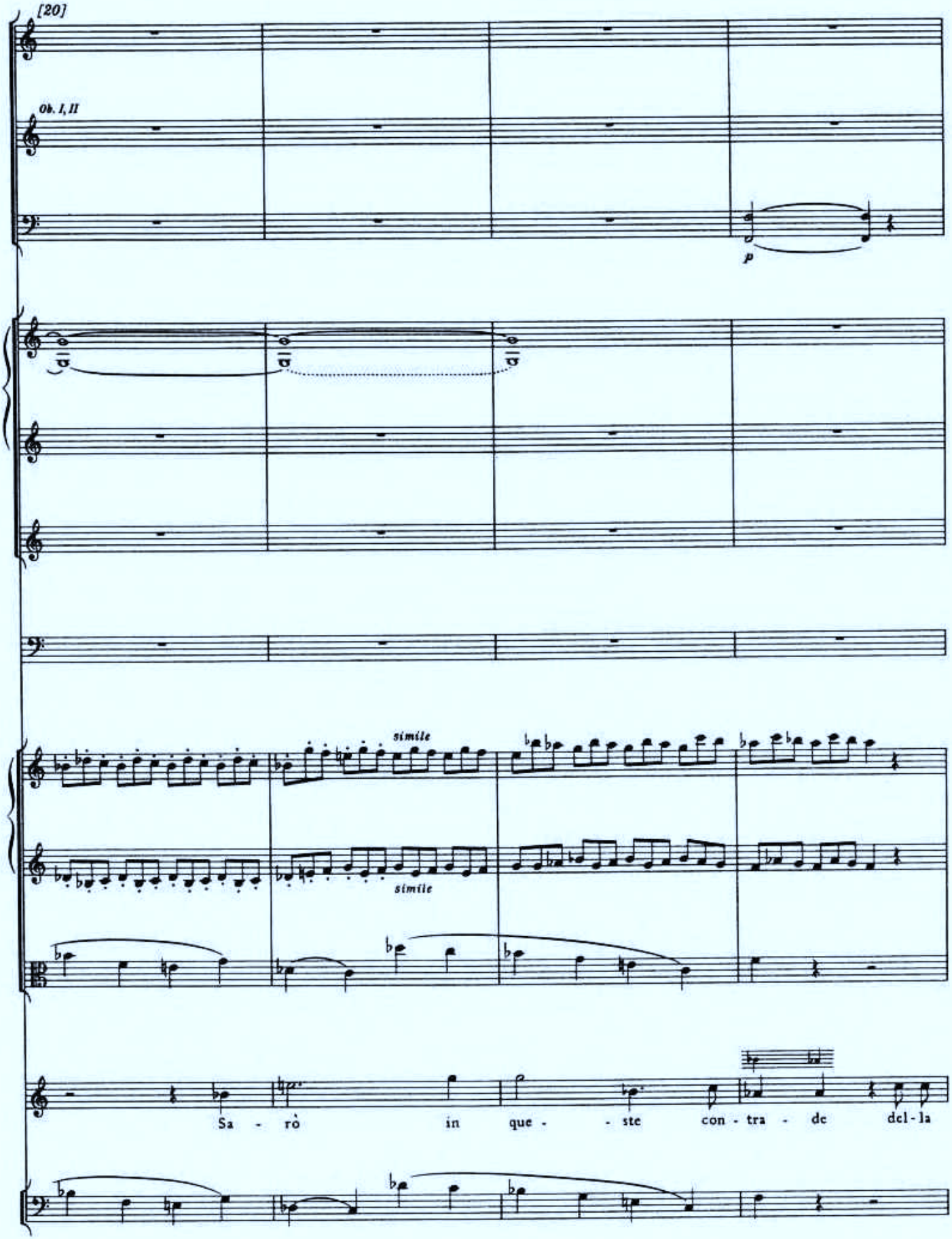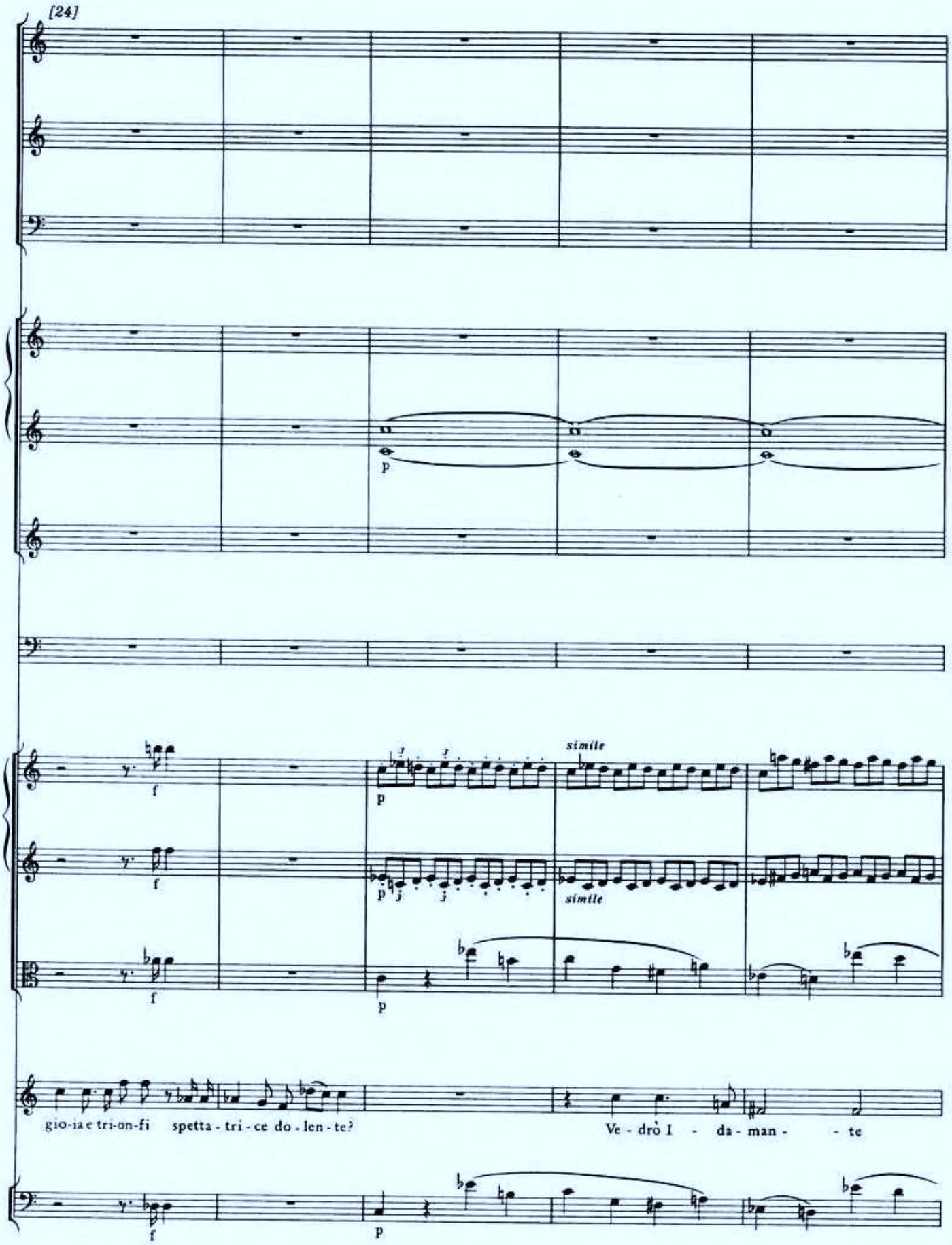


*) Vgl. S. 474–476.
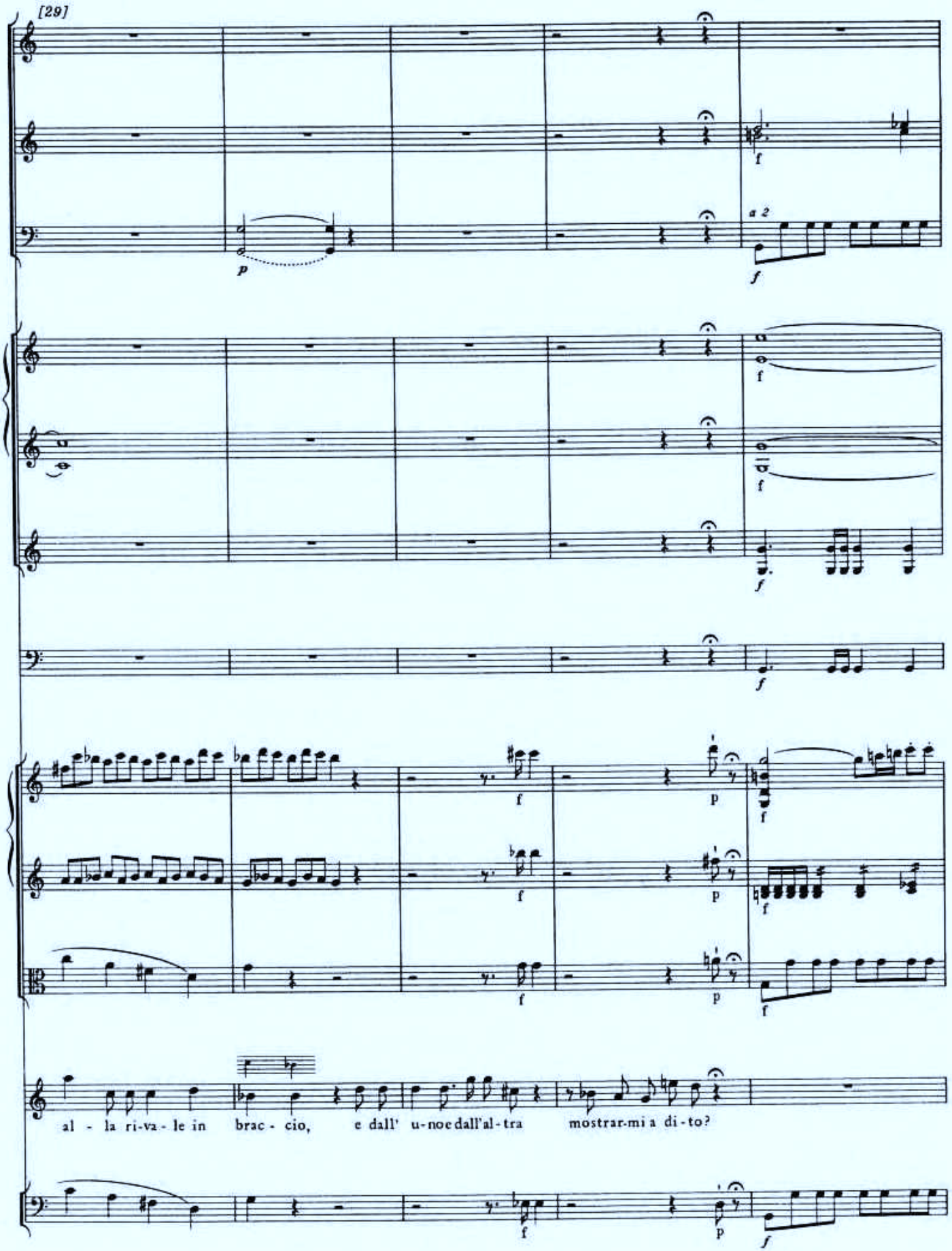

[5]
fp
fp
fp
Ad-dio a - mor, ad-dio spe-me! Ah il cor nel se - no già m'ardono l'Eume-ni-di spie-
fp
fp
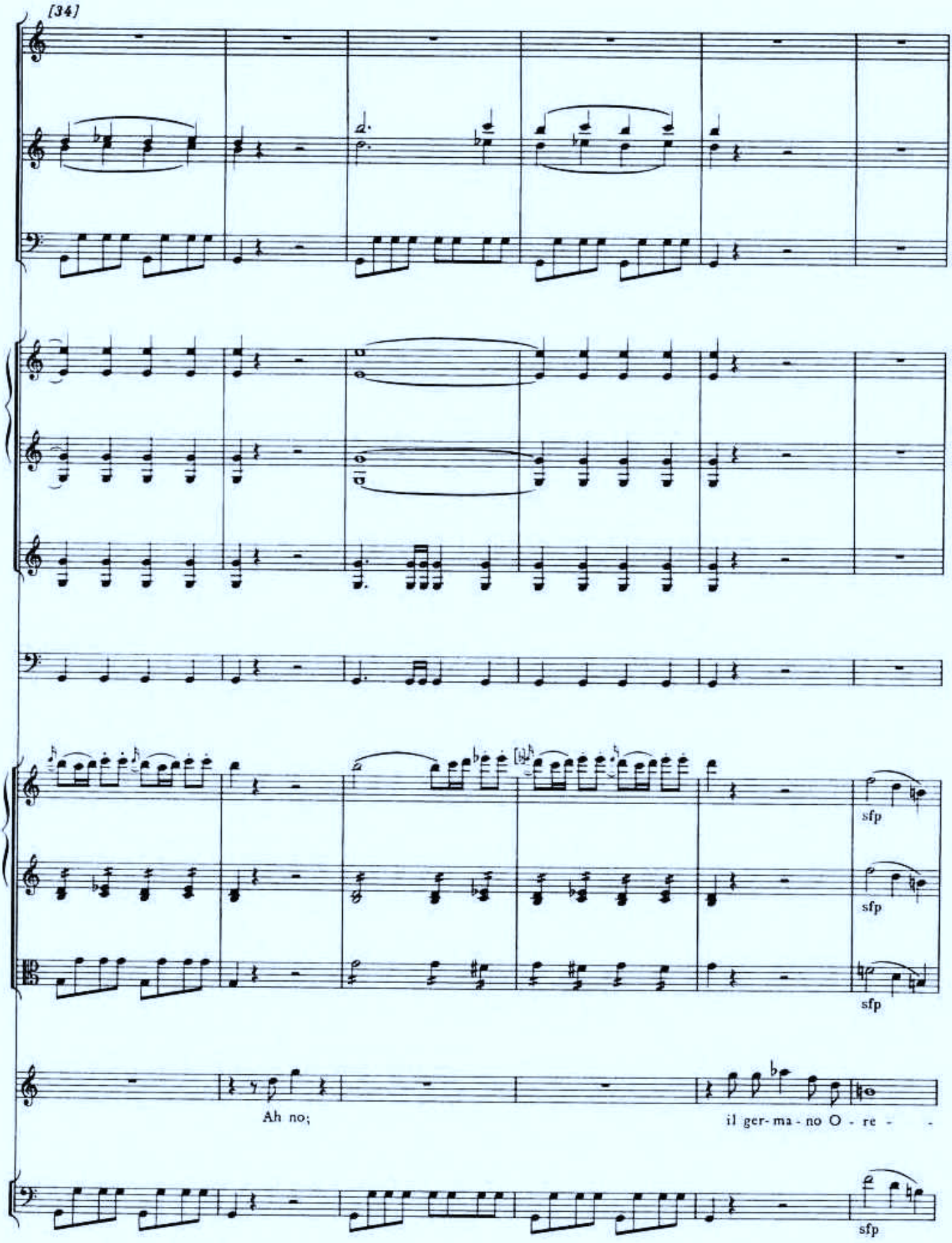

[9]
Ob. I
Ob. II
p
fp
ta - te.
Mi - - - - - se - ra,
f
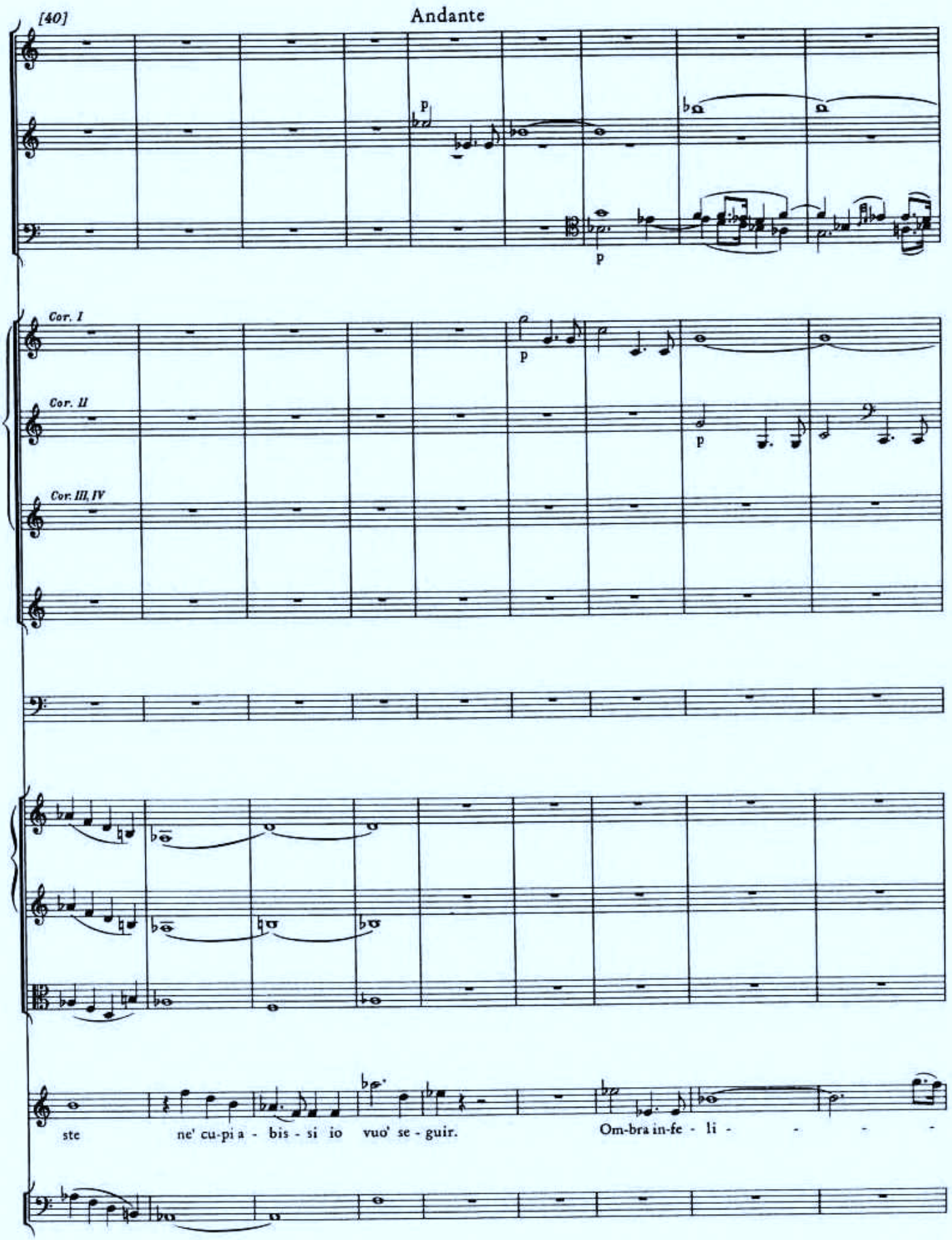

[14]
p
fp
fp
fp
p
p
fp
fp
fp
p
p
p
fp
fp
fp
p
p
mi - - - - se-ra,
a che m'ar - re - sto?
p
p


[20]
Ob. I, II
p
simile
simile
Sa - rò in que - - ste con - tra - de del - la

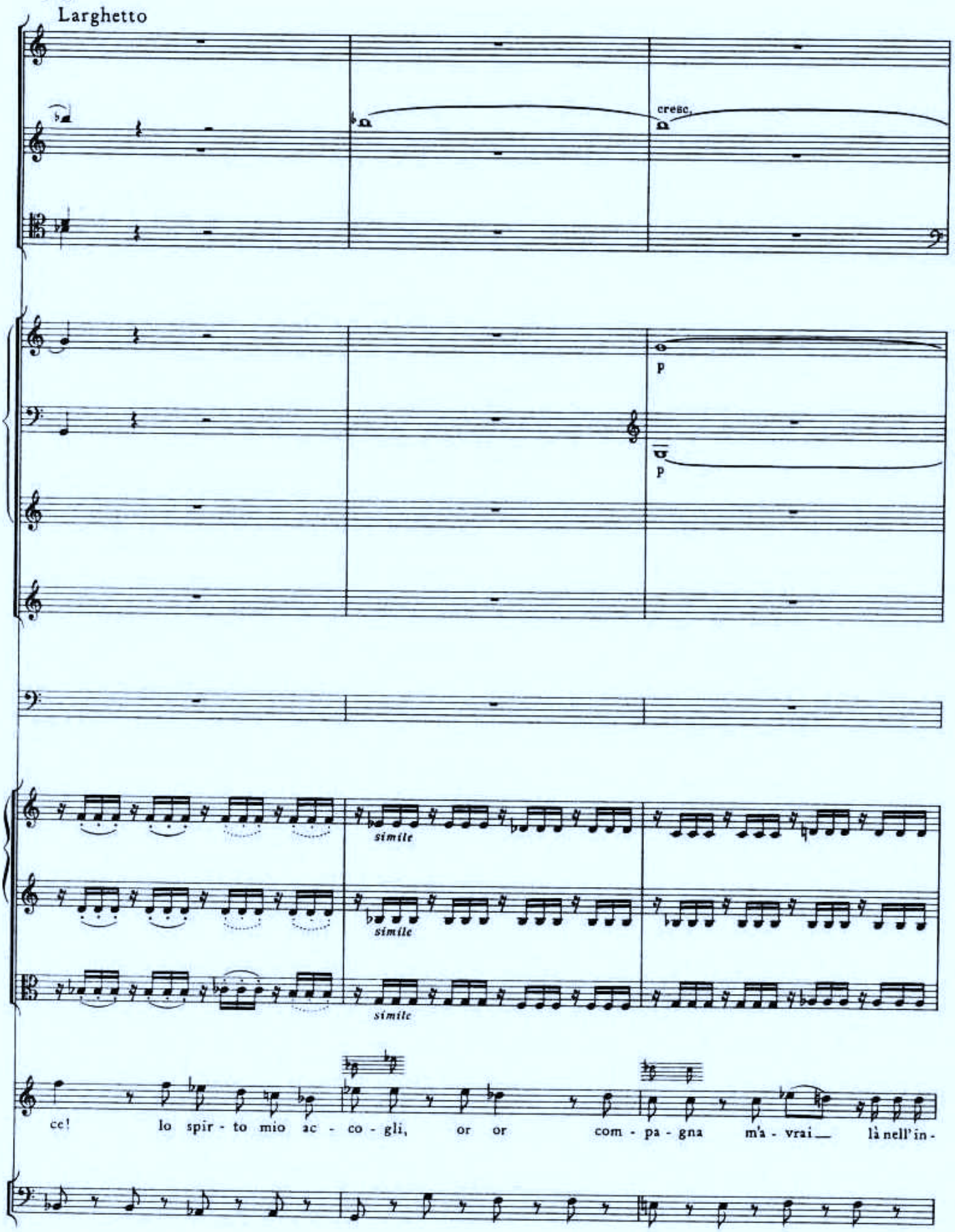

[24]
p
f
p
simile
simile
gio-ia e tri-on-fi spetta - tri - ce do - len - te?
Ve - drò I - da - man - te
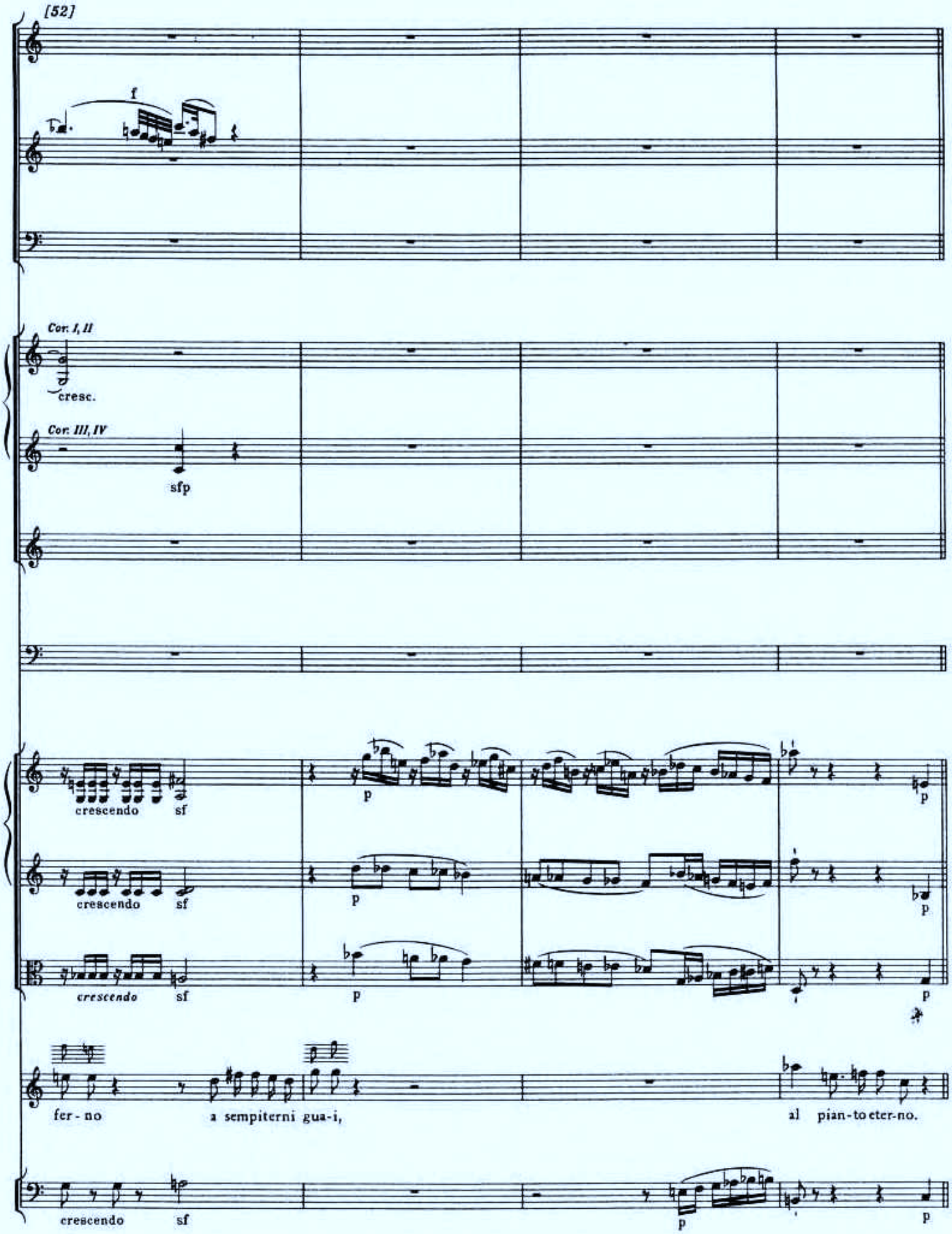

[29]
a 2
al - la ri-va - le in brac - cio, e dall' u-noe dall'al-tra mostrar-mi a di-to?
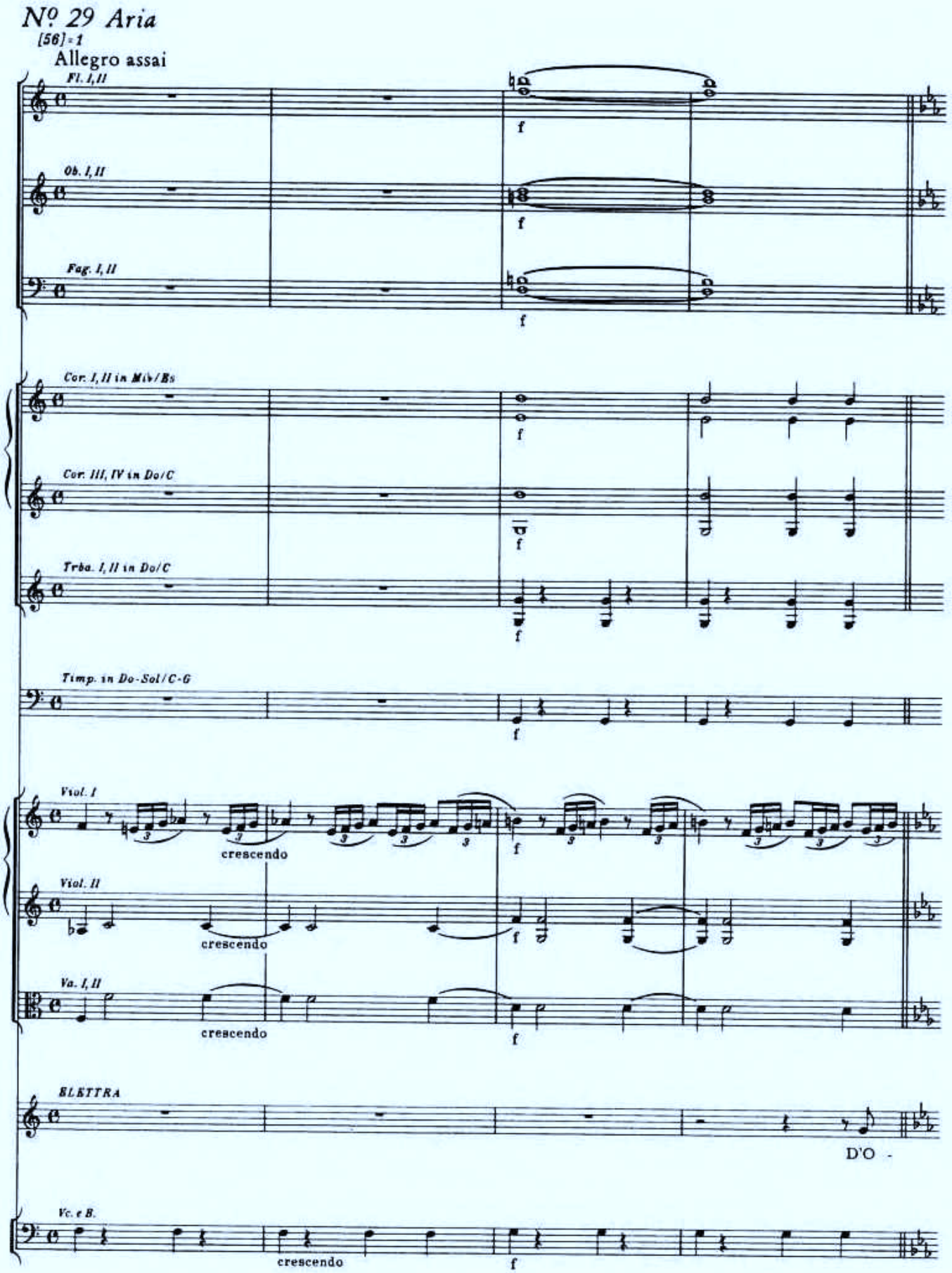

[34]
sfp
sfp
sfp
Ah no;
il ger- ma - no O - re -
sfp
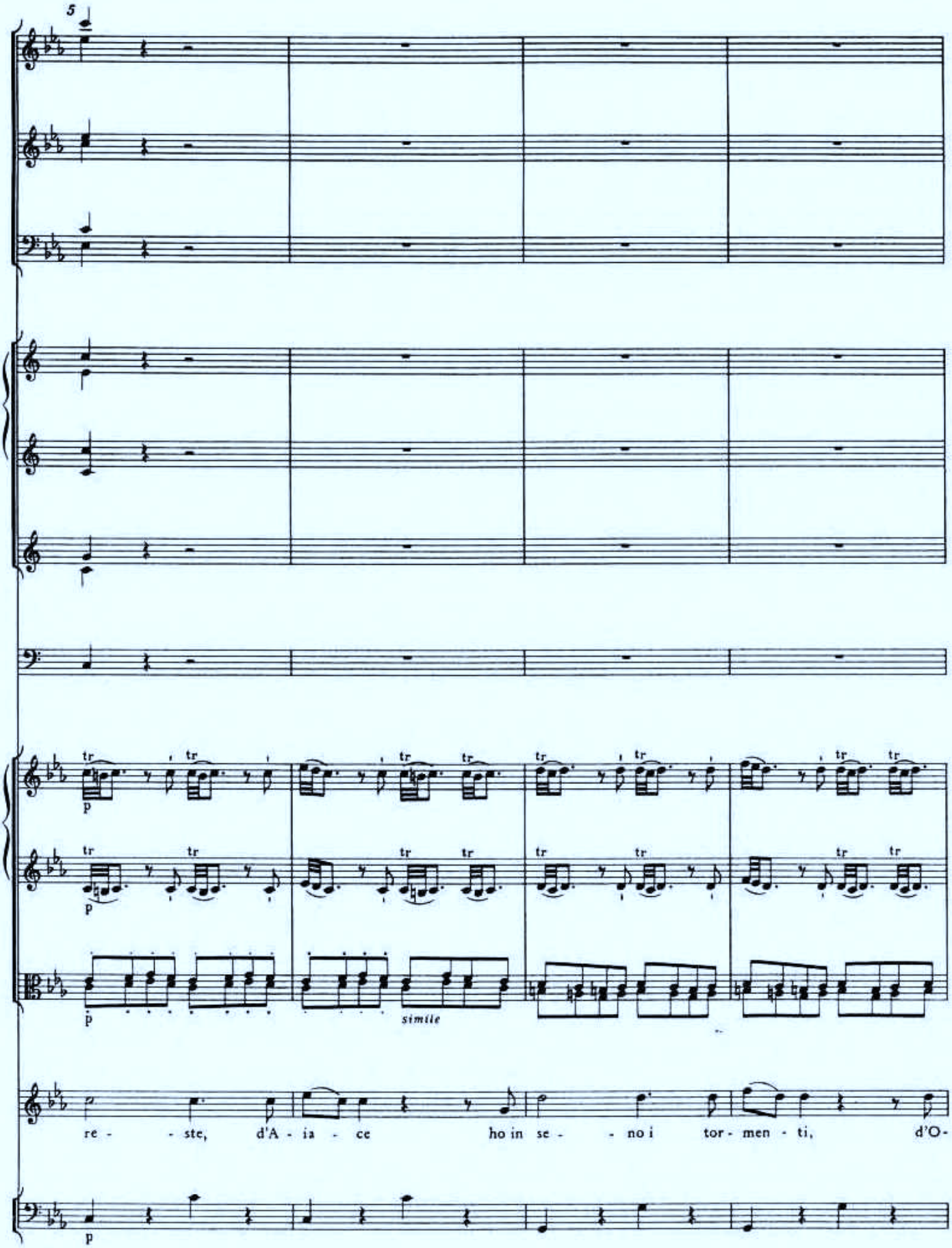

[40]
Andante
Cor. I
Cor. II
Cor. III, IV
ste ne' cu-pi a - bis - si io vuo' se - guir. Om-bra in-fe - li - - - -
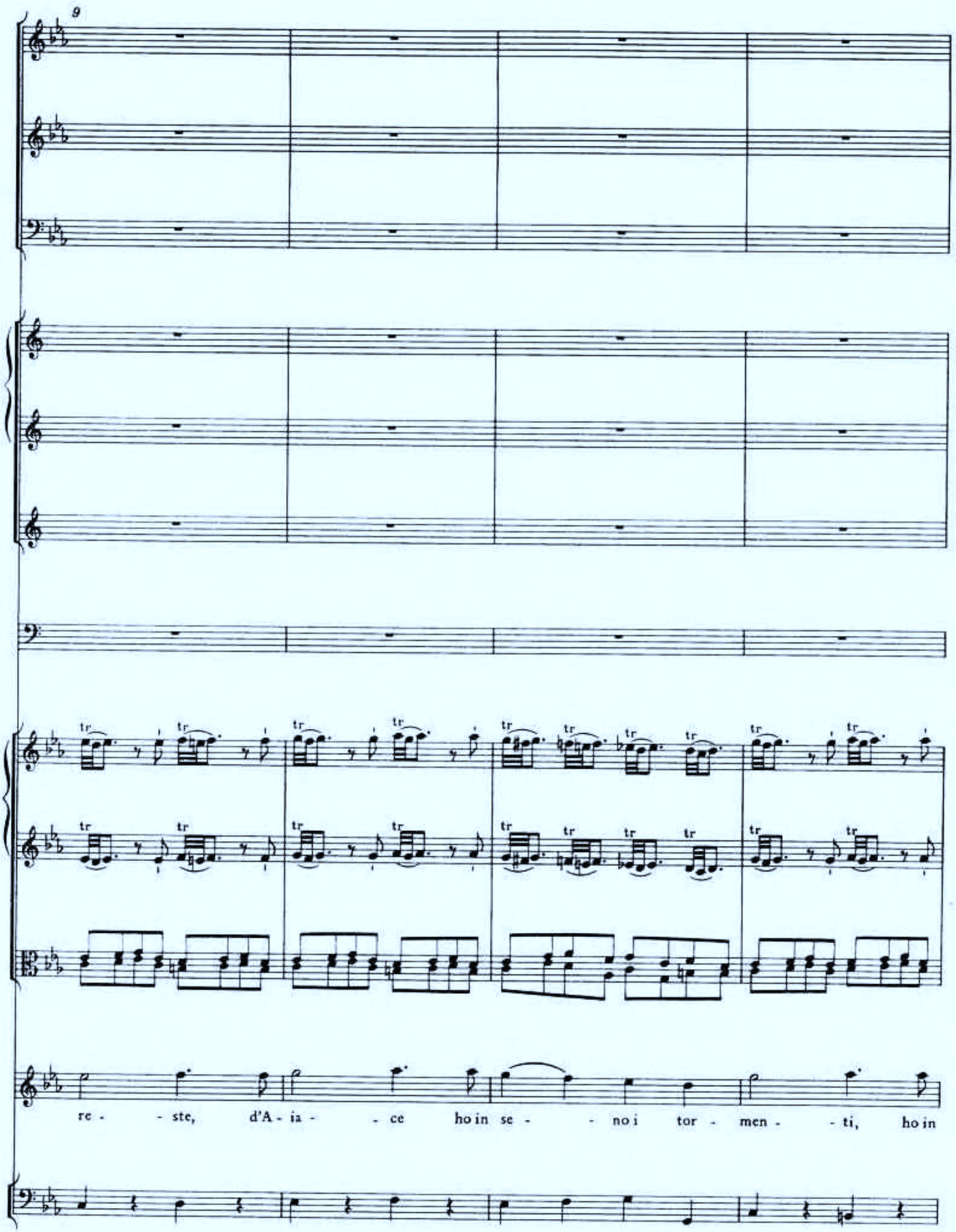
[49]
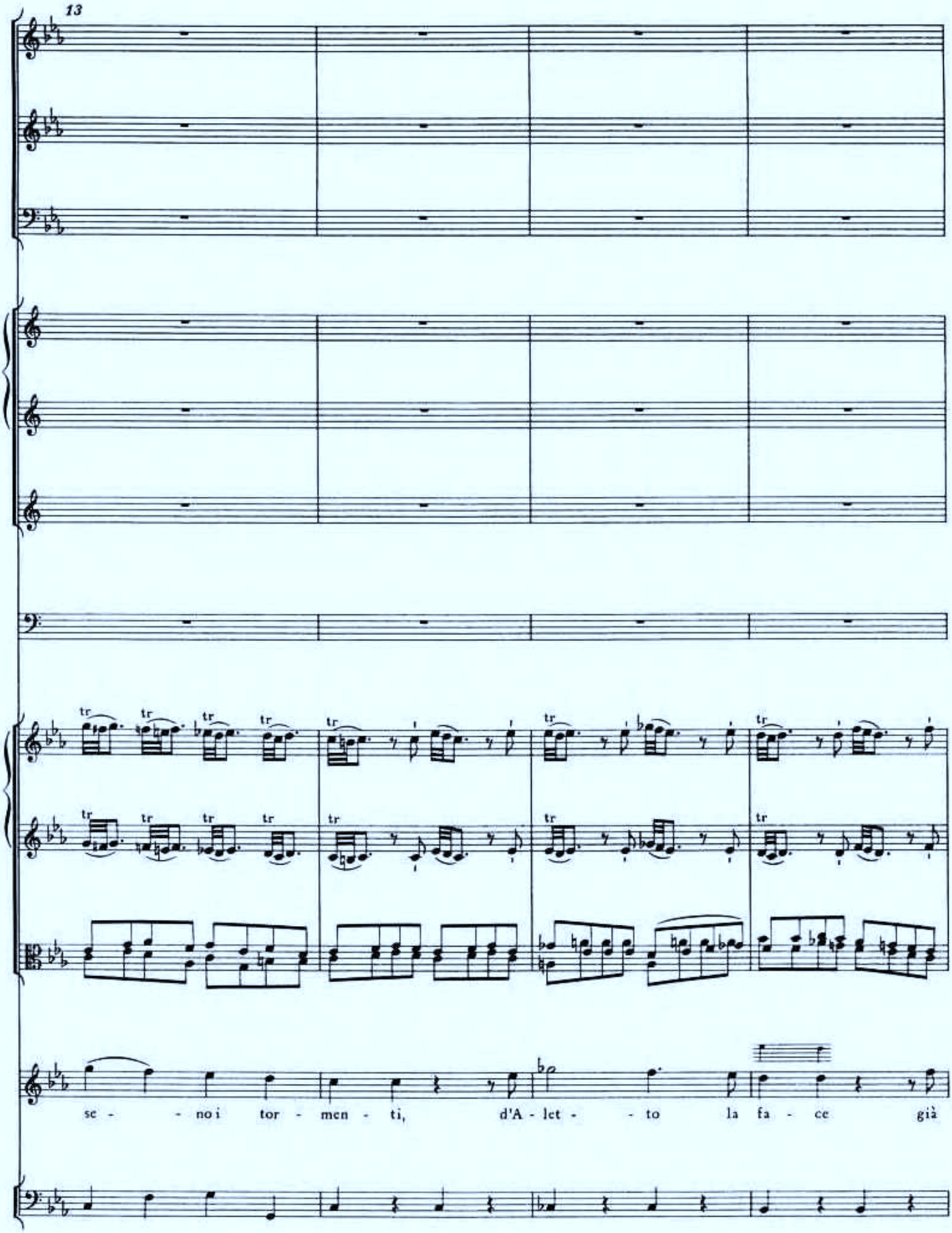

Larghetto
cresc.
p
p
simile
simile
simile
ce! lo spir - to mio ac - co - gli, or or com - pa - gna m'a - vrai_ là nell'in -
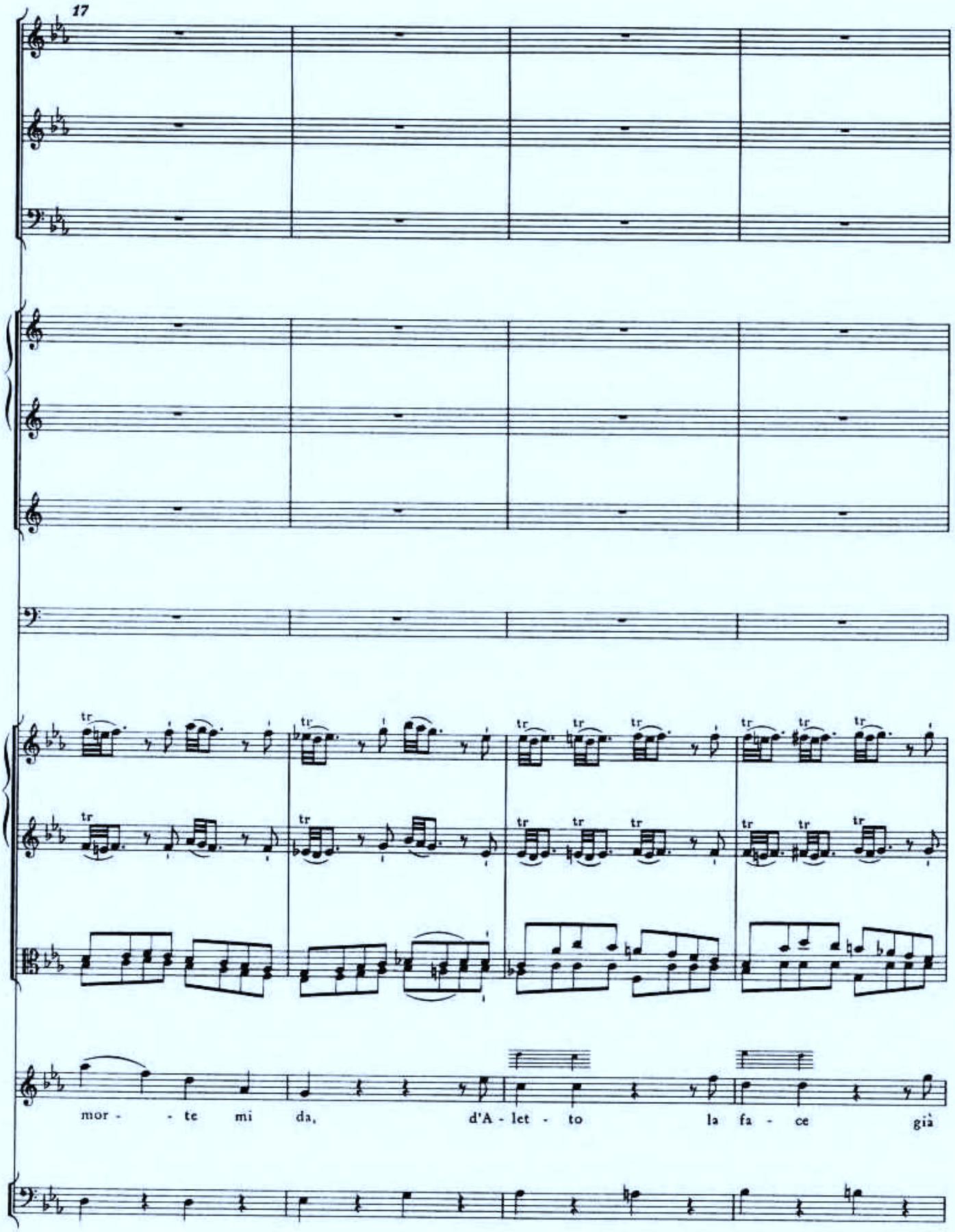

[52]
f
Cor. I, II
cresc.
Cor. III, IV
sfp
crescendo
sf
p
crescendo
sf
p
crescendo
sf
p
fer - no
a sempiterni gua-i,
al pian-to eter-no.
crescendo
sf
p
p
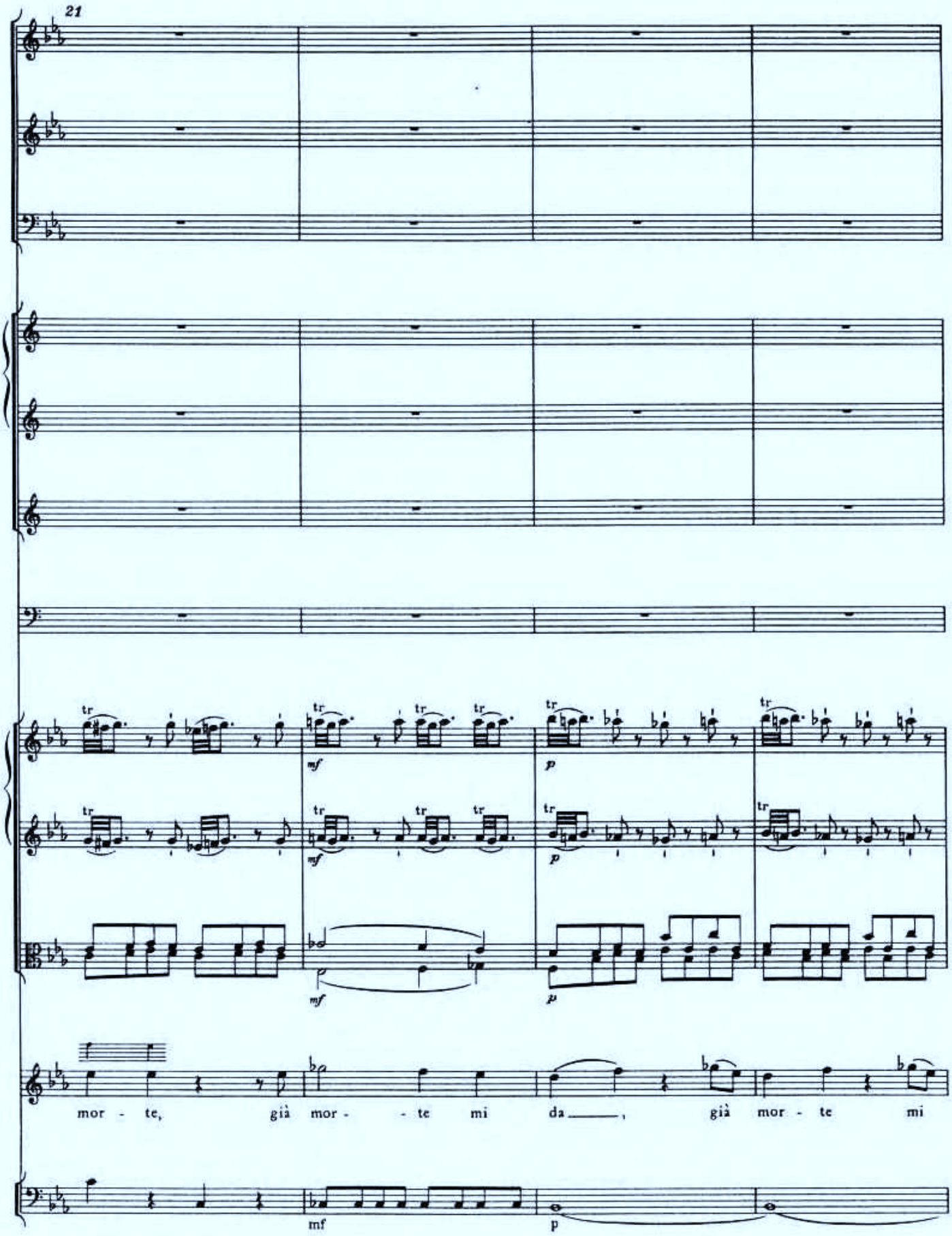

Nº 29 Aria
[56] = 1
Allegro assai
Fl. I, II
Ob. I, II
Fag. I, II
Cor. I, II in Mib/Es
Cor. III, IV in Do/C
Trba. I, II in Do/C
Timp. in Do-Sol/C-G
Viol. I
Viol. II
Va. I, II
ELETTRA
Vc. e B.
f
crescendo
D'O -


5
p
simile
re - ste, d'A - ia - ce ho in se - no i tor - men - ti, d'O-

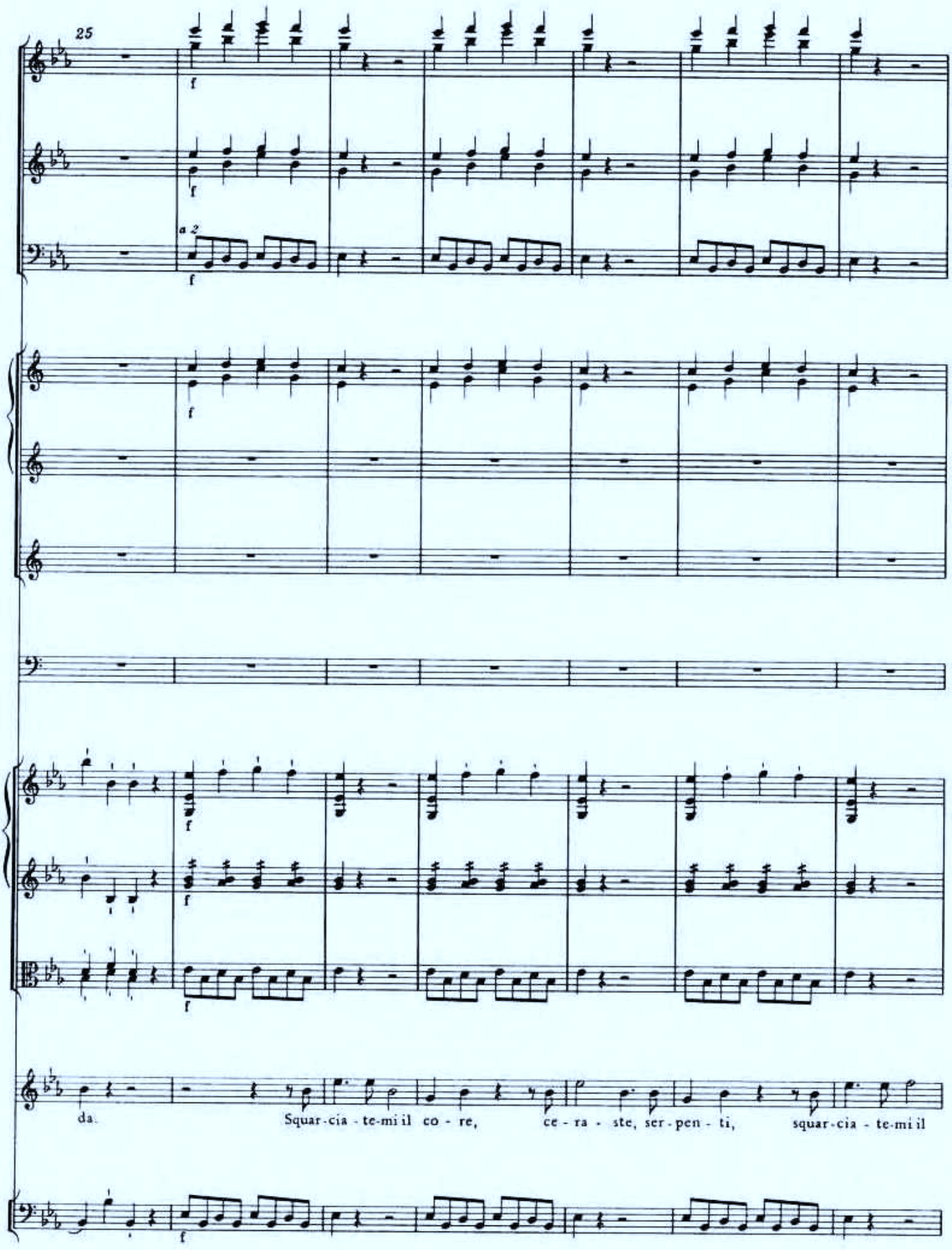

9
re - ste, d'A - ia - ce ho in se - no i tor - men - ti, ho in
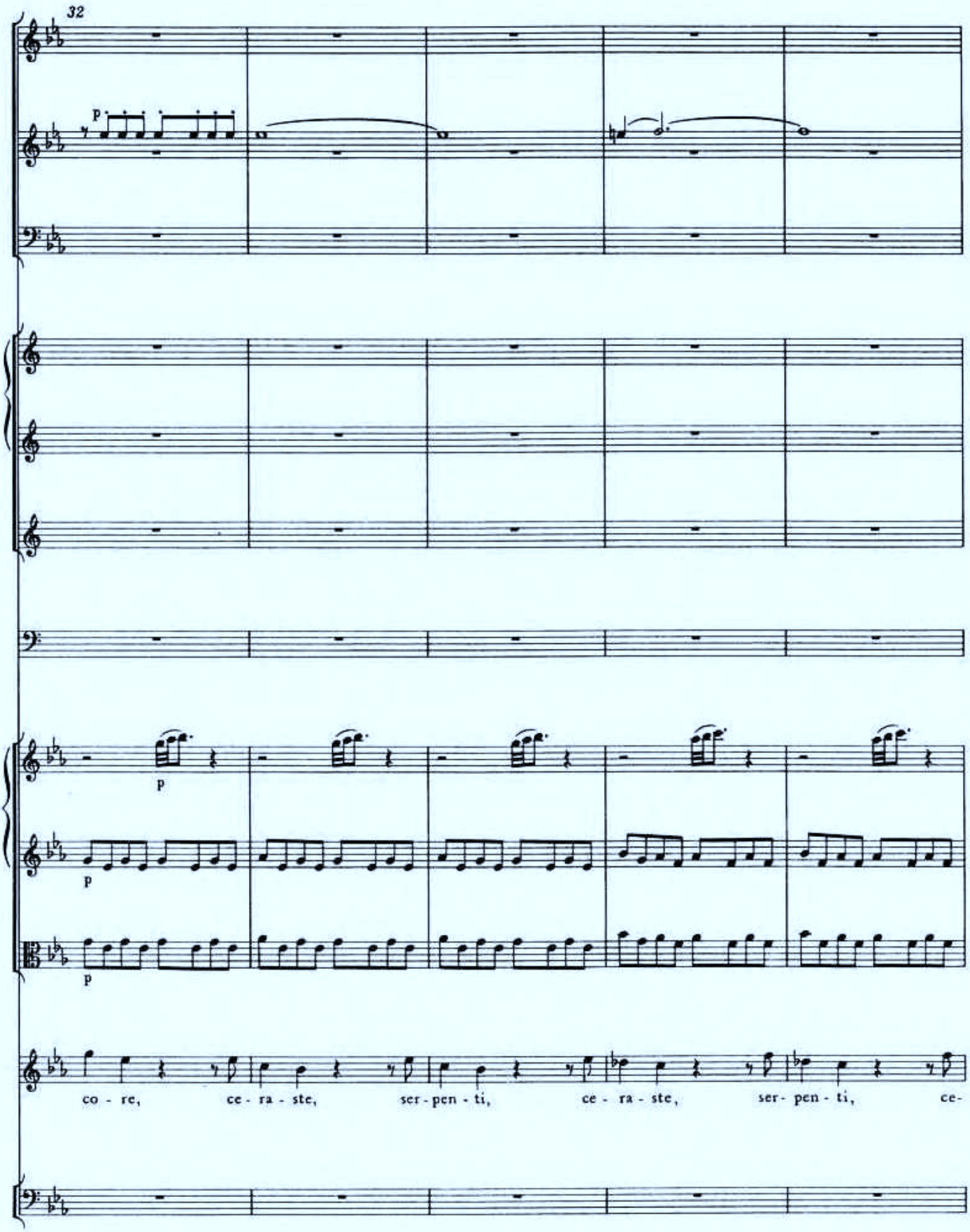

13
tr
sc - - no i tor - men - ti, d'A - let - - to la fa - ce già
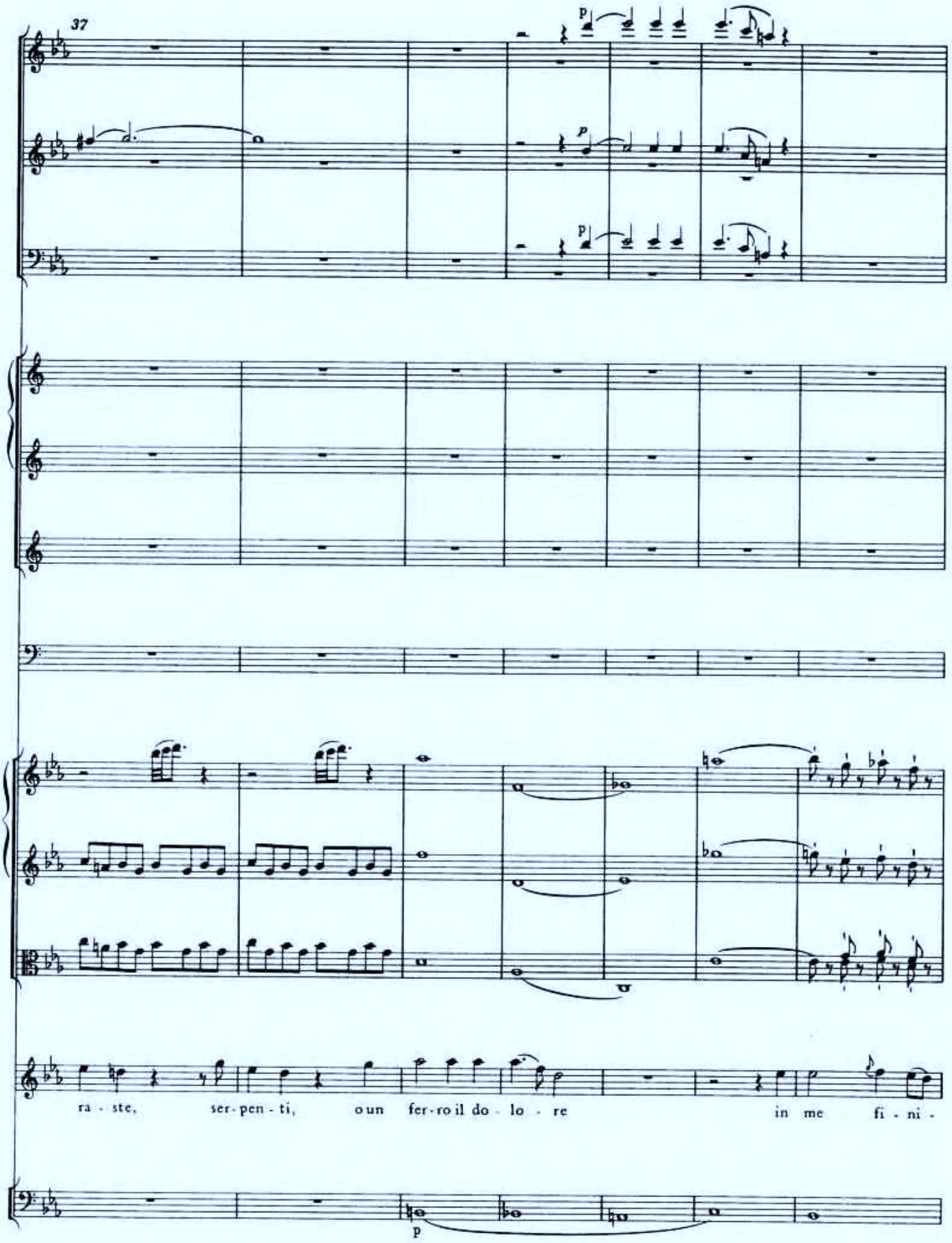

17
mor - - te mi da, d'A - let - to la fa - ce già
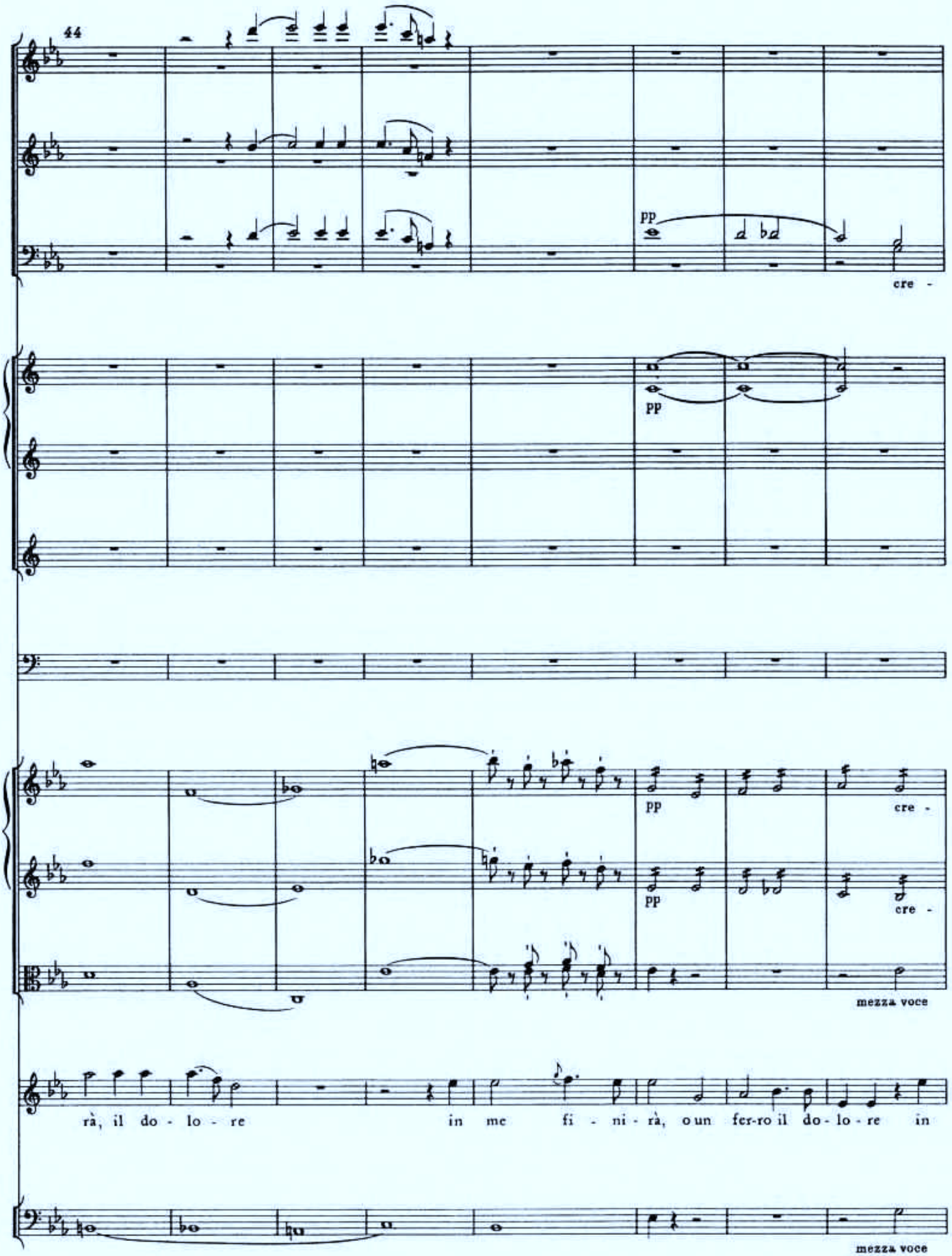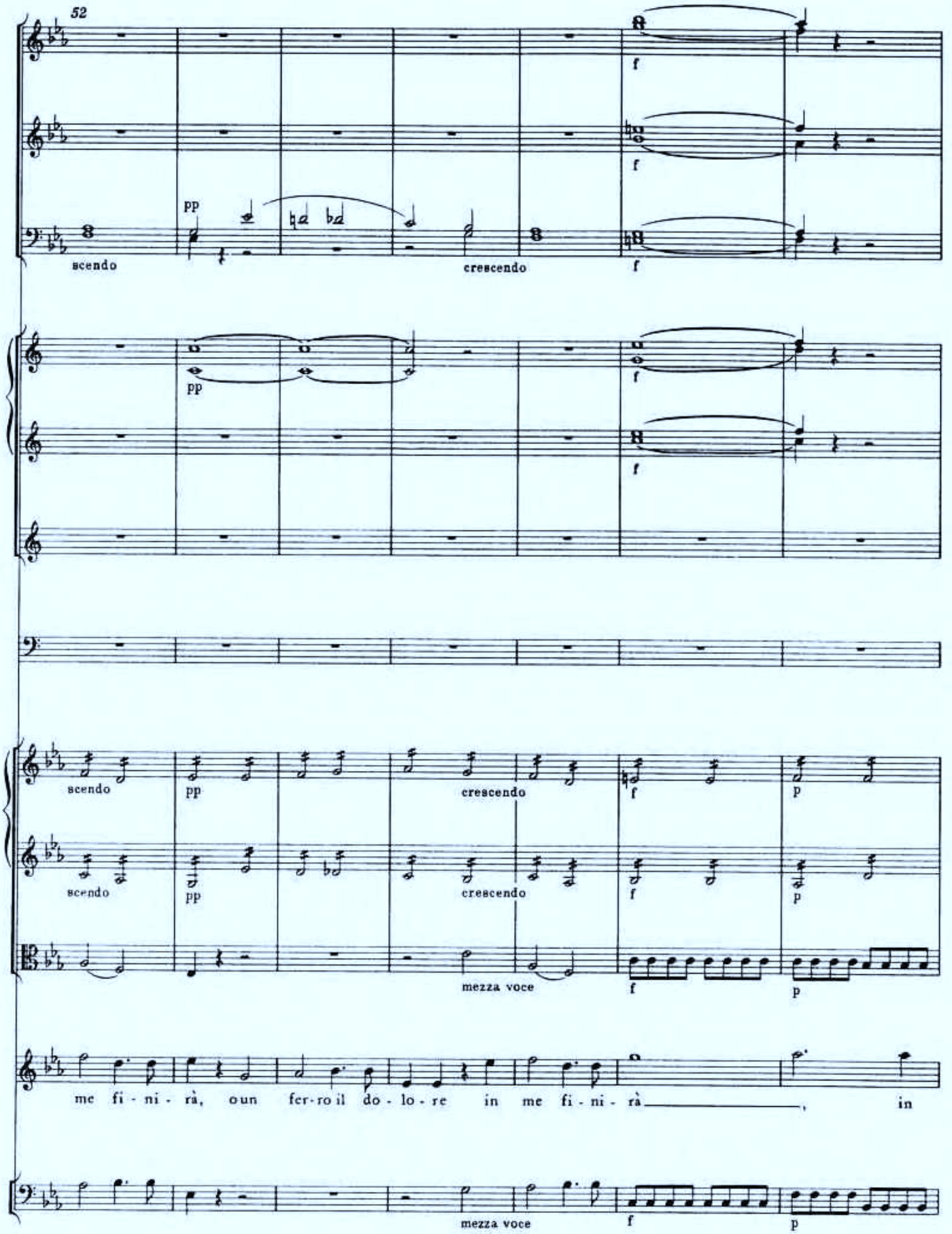


Internationale Stiftung Mozarteum. Online Publications (2006)
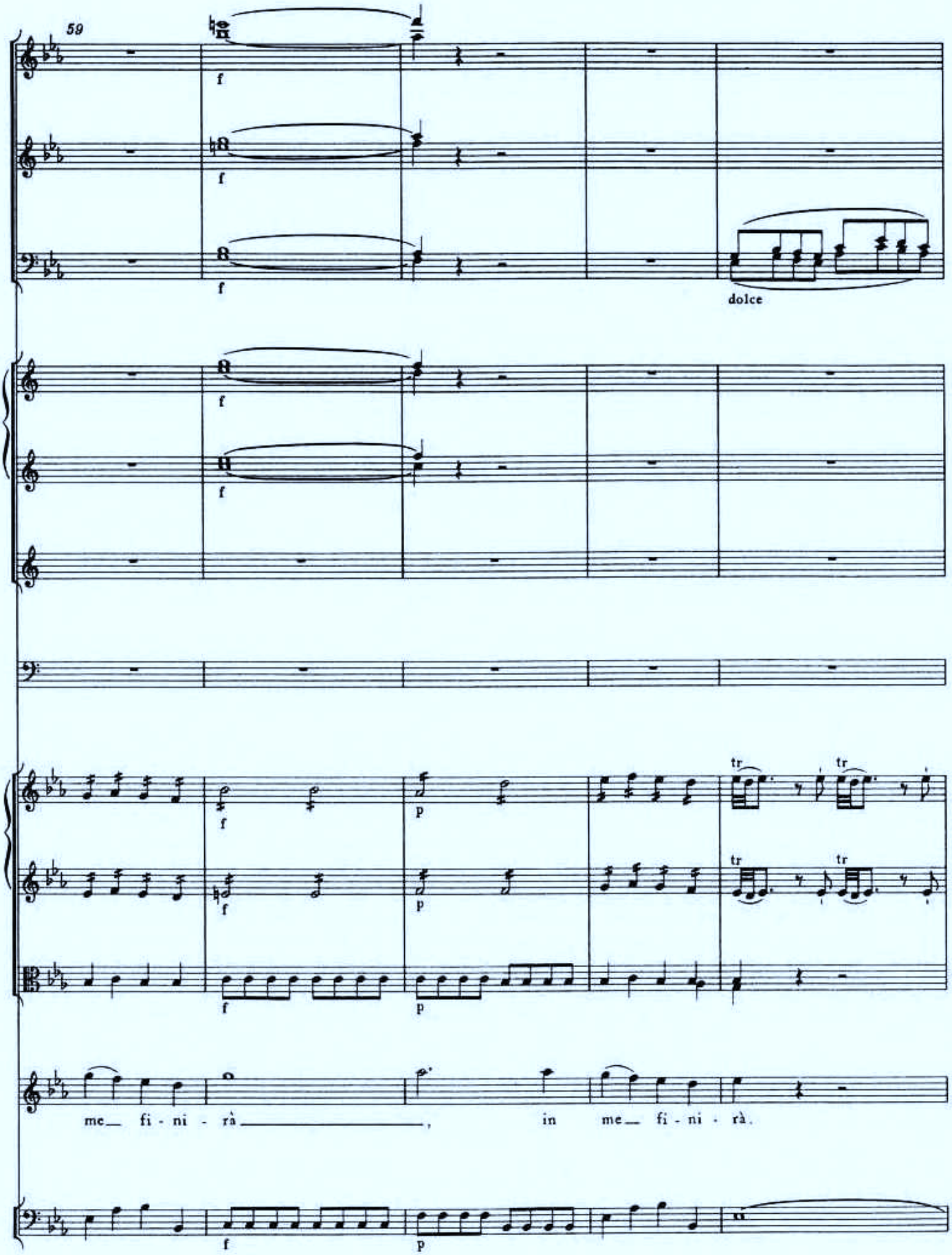

25
a 2
da.
Squar-cia-te-mi il co-re, ce-ra-ste, ser-pen-ti, squar-cia-te-mi il
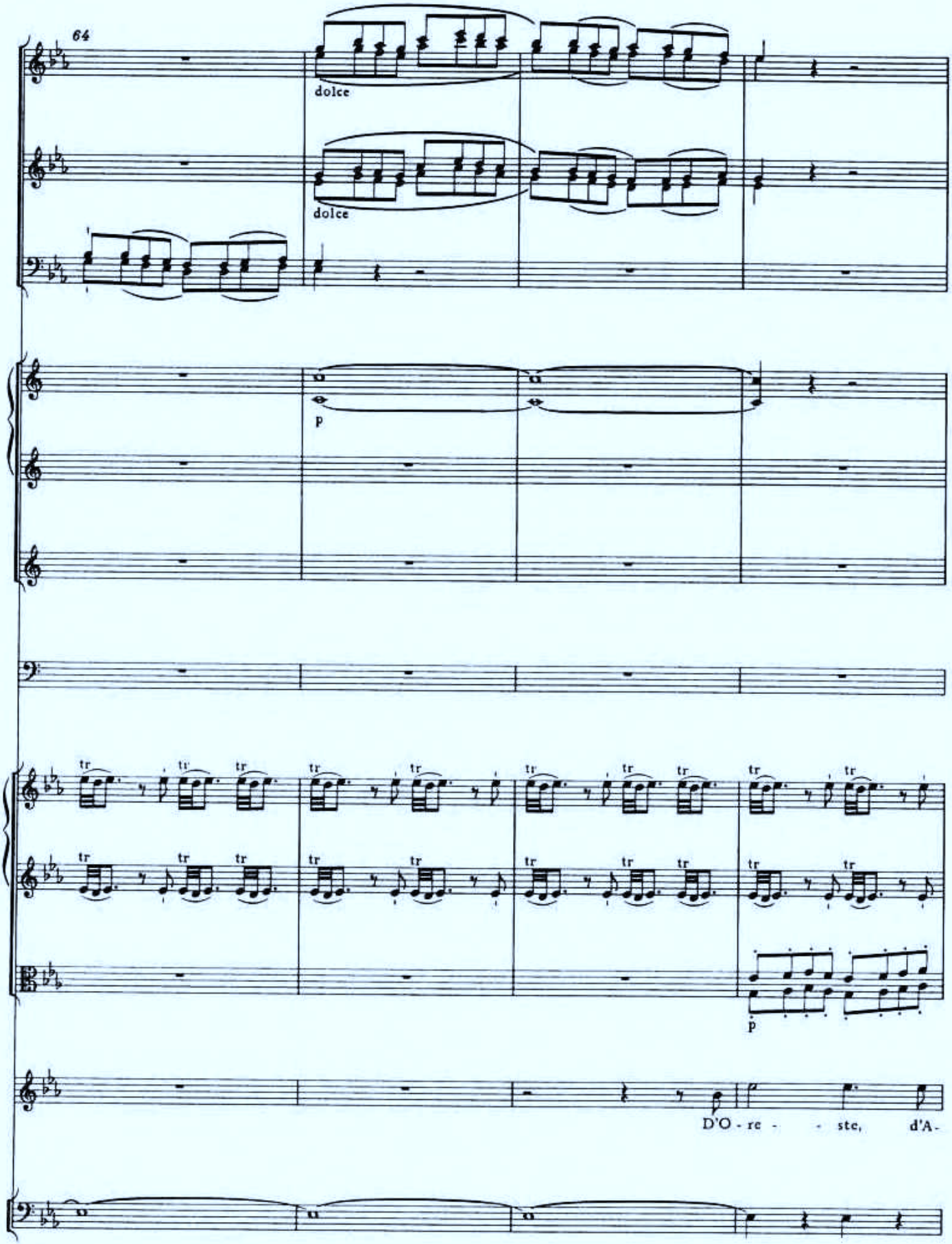

32
p
p
p
p
co - re, ce - ra - ste, ser - pen - ti, ce - ra - ste, ser - pen - ti, ce-

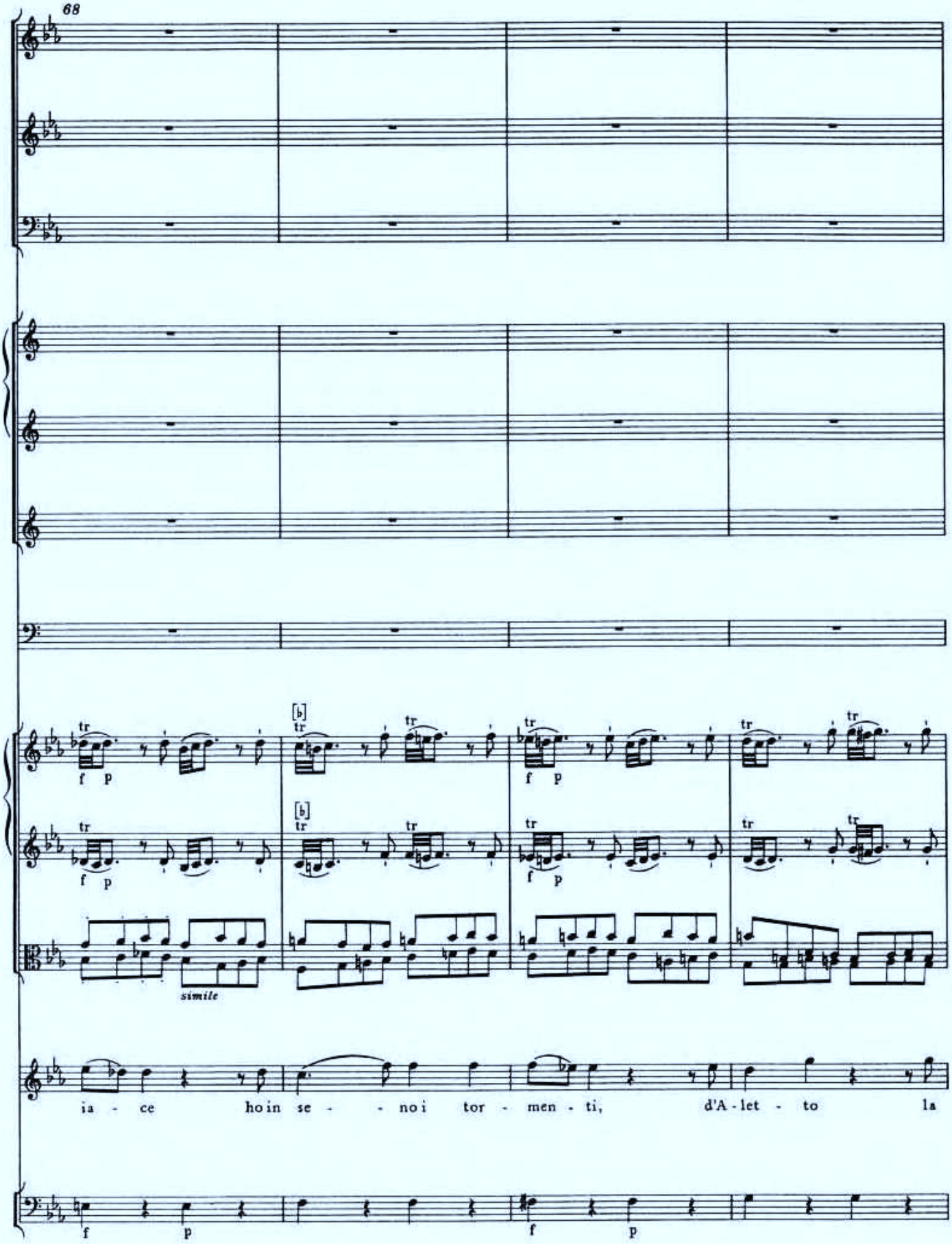

37
p
p
p
ra - ste, ser - pen - ti, o un fer - ro il do - lo - re in me fi - ni -
p

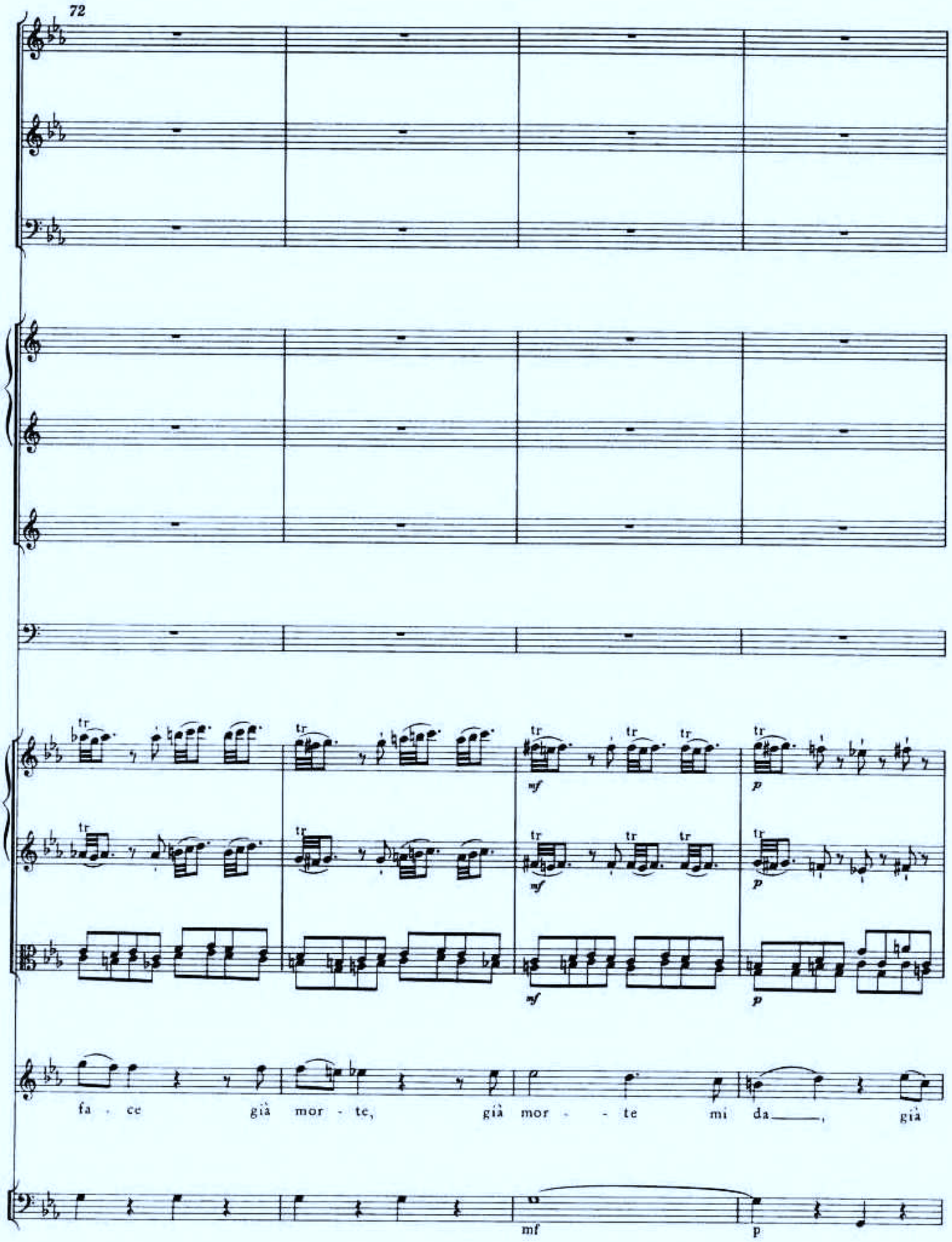

44
pp
cre -
pp
pp
cre -
pp
cre -
mezza voce
rà, il do - lo - re in me fi - ni - rà, o un fer-ro il do - lo - re in
mezza voce
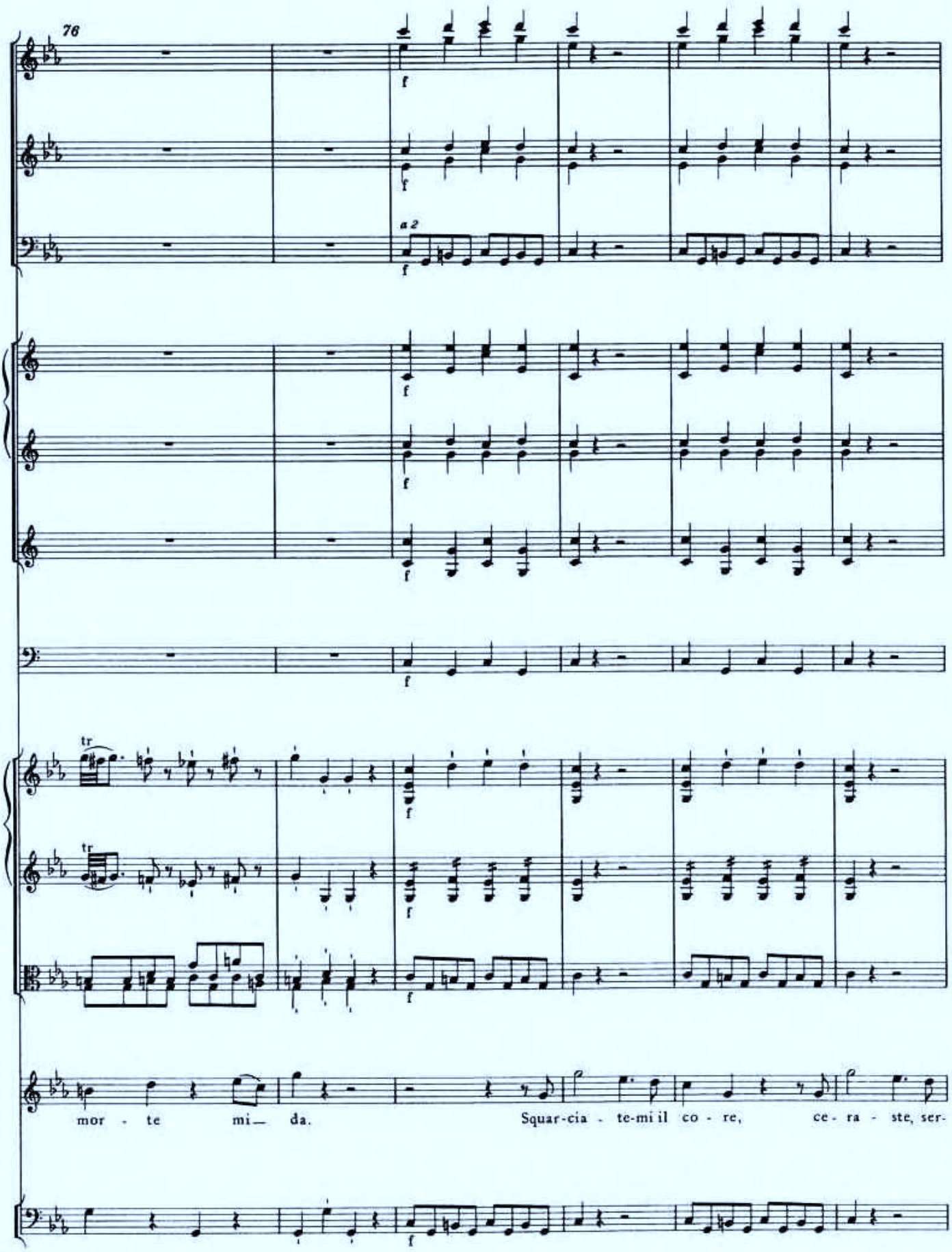

52
f
f
pp
scendo
crescendo
f
pp
f
f
scendo
pp
crescendo
f
p
scendo
pp
crescendo
f
p
mezza voce
f
p
me fi - ni - rà, o un fer-ro il do - lo - re in me fi - ni - rà in
mezza voce
f
p
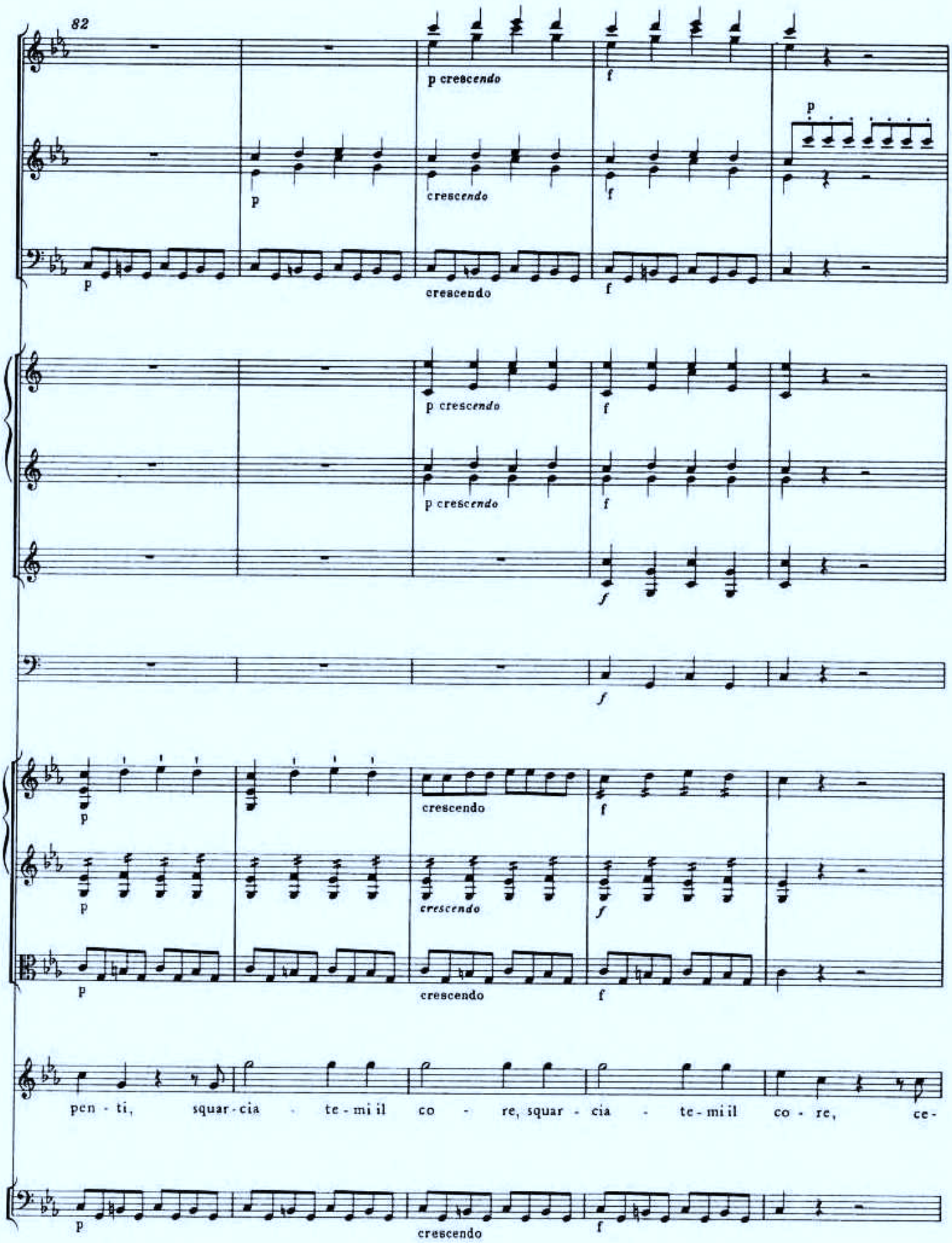

59
f
dolce
tr
p
me_ fi - ni - rà _____, in me_ fi - ni - rà.
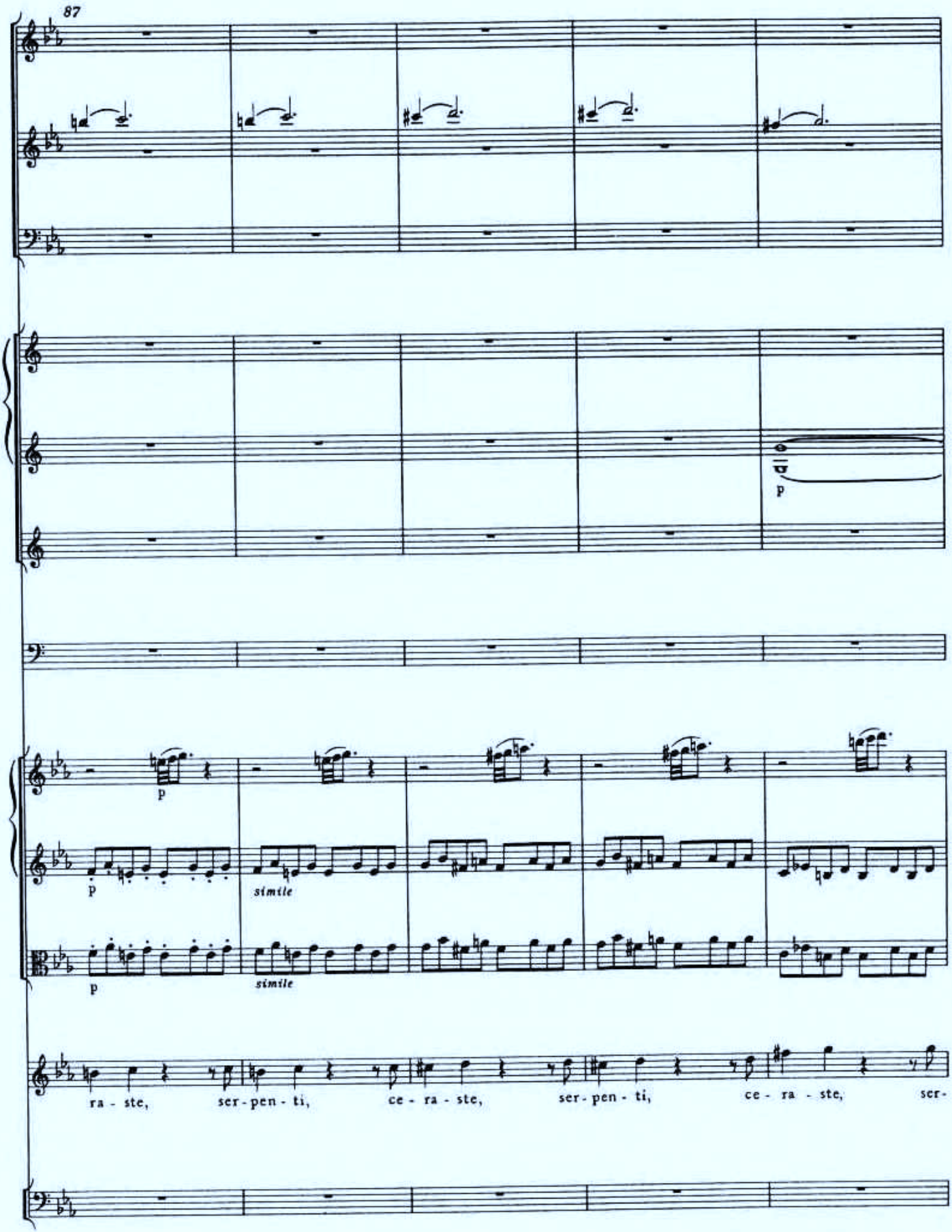

64
dolce
dolce
p
tr
p
D'O - re - - ste, d'A-
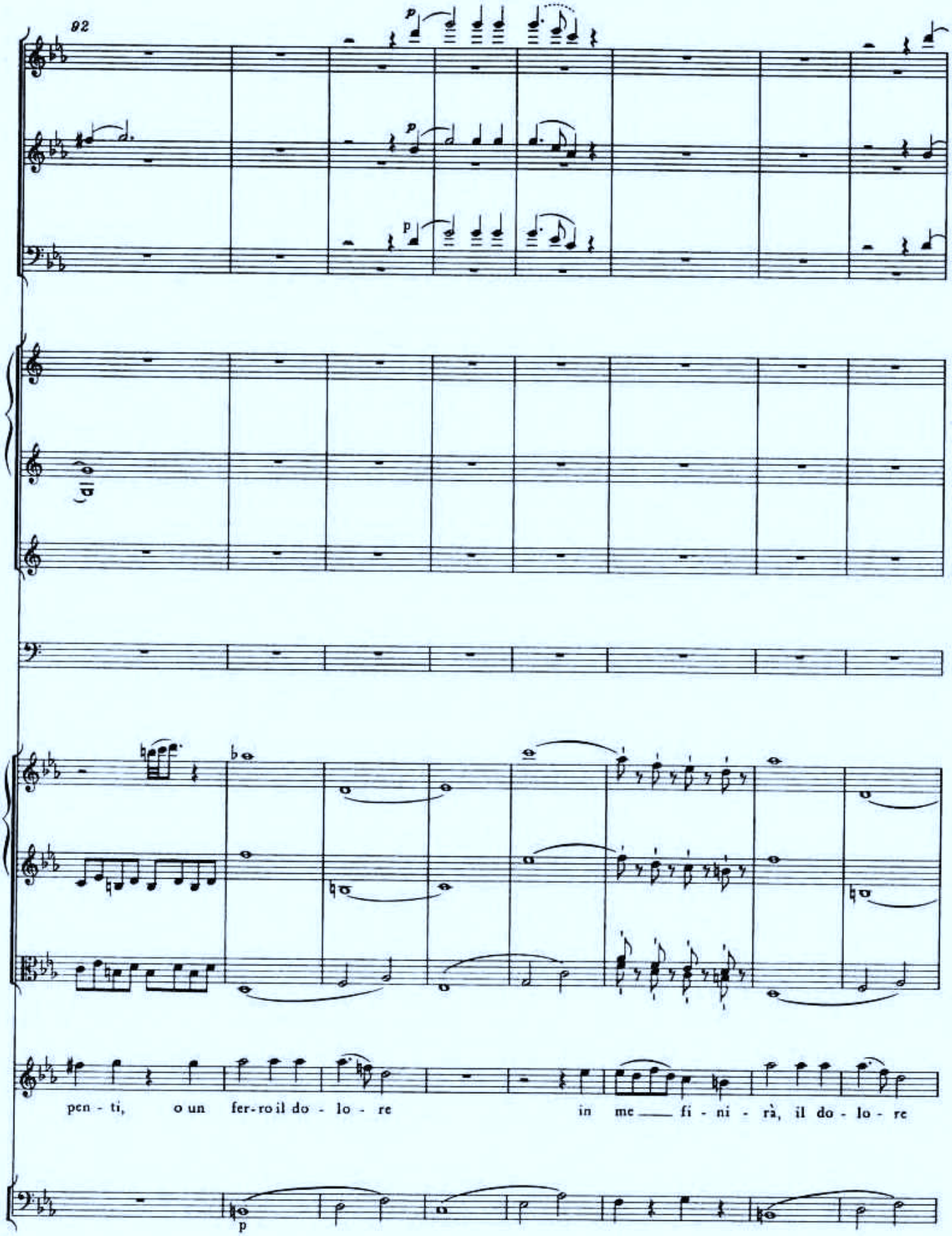

68
f p
simile
ia - ce ho in se - - no i tor - men - ti, d'A - let - to la
f p
f p
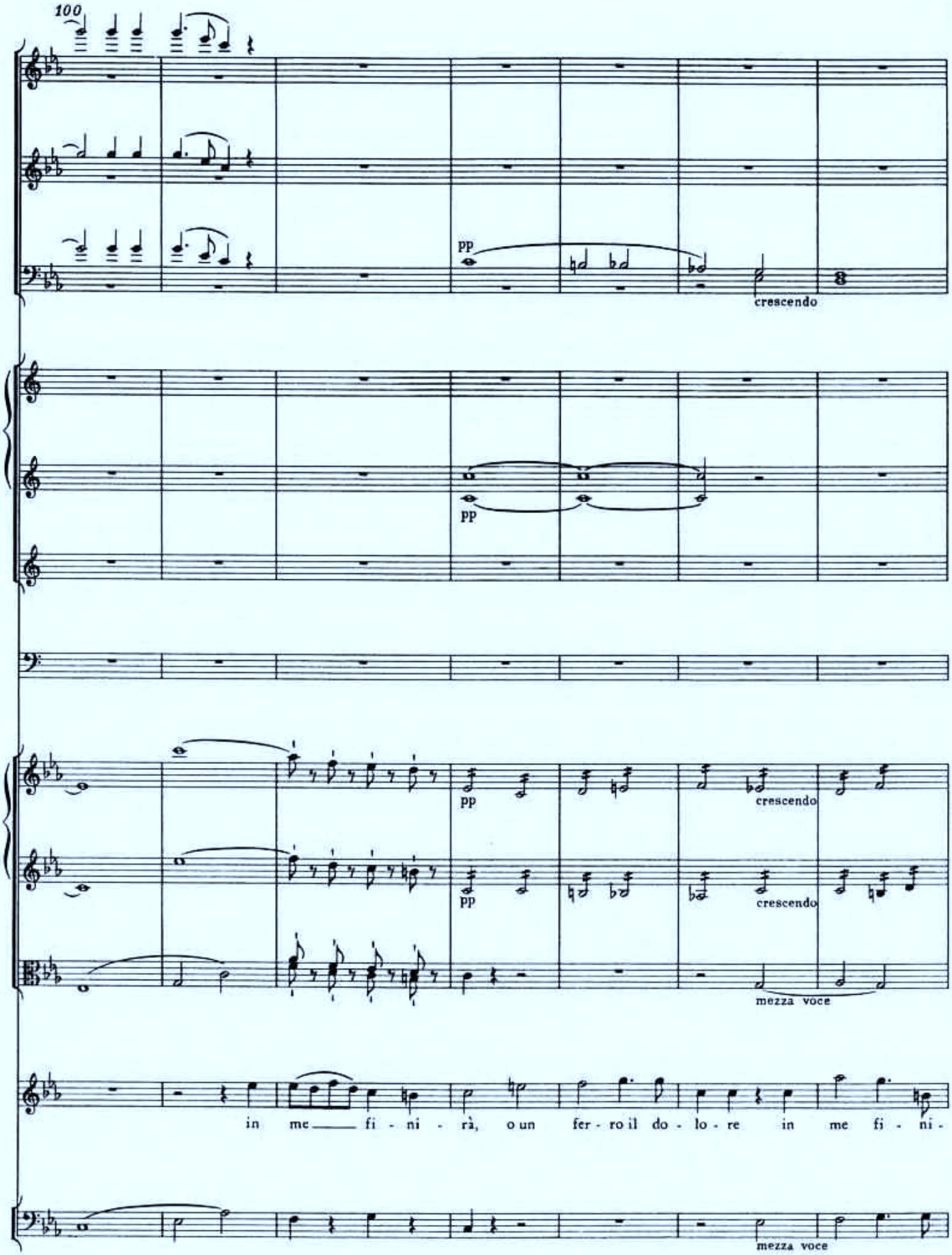

72
tr
mf
p
fa - ce già mor - te, già mor - - te mi da——, già
mf
p
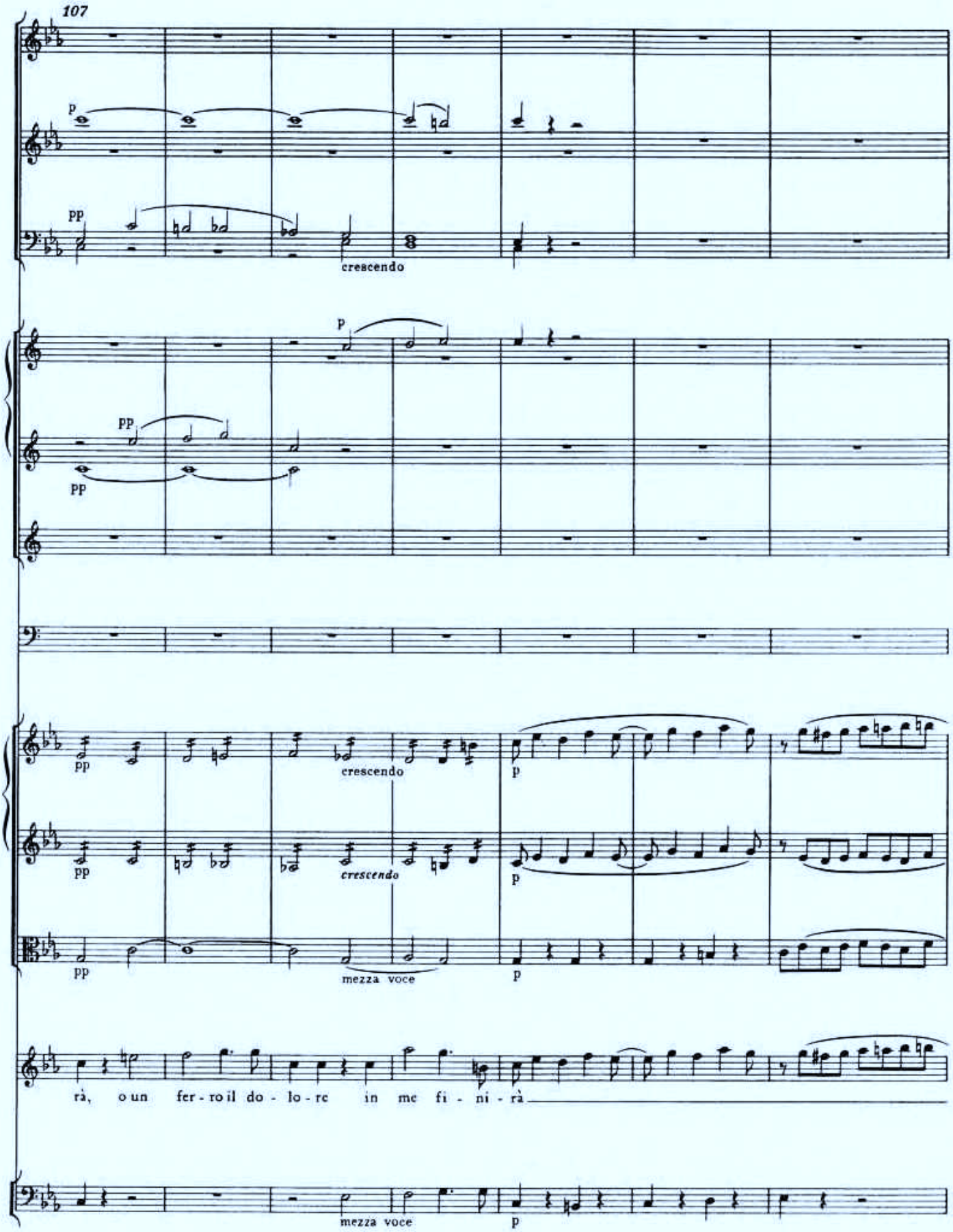

76
a 2
tr
tr
mor - te mi— da.
Squar-cia - te-mi il co - re, ce - ra - ste, ser-
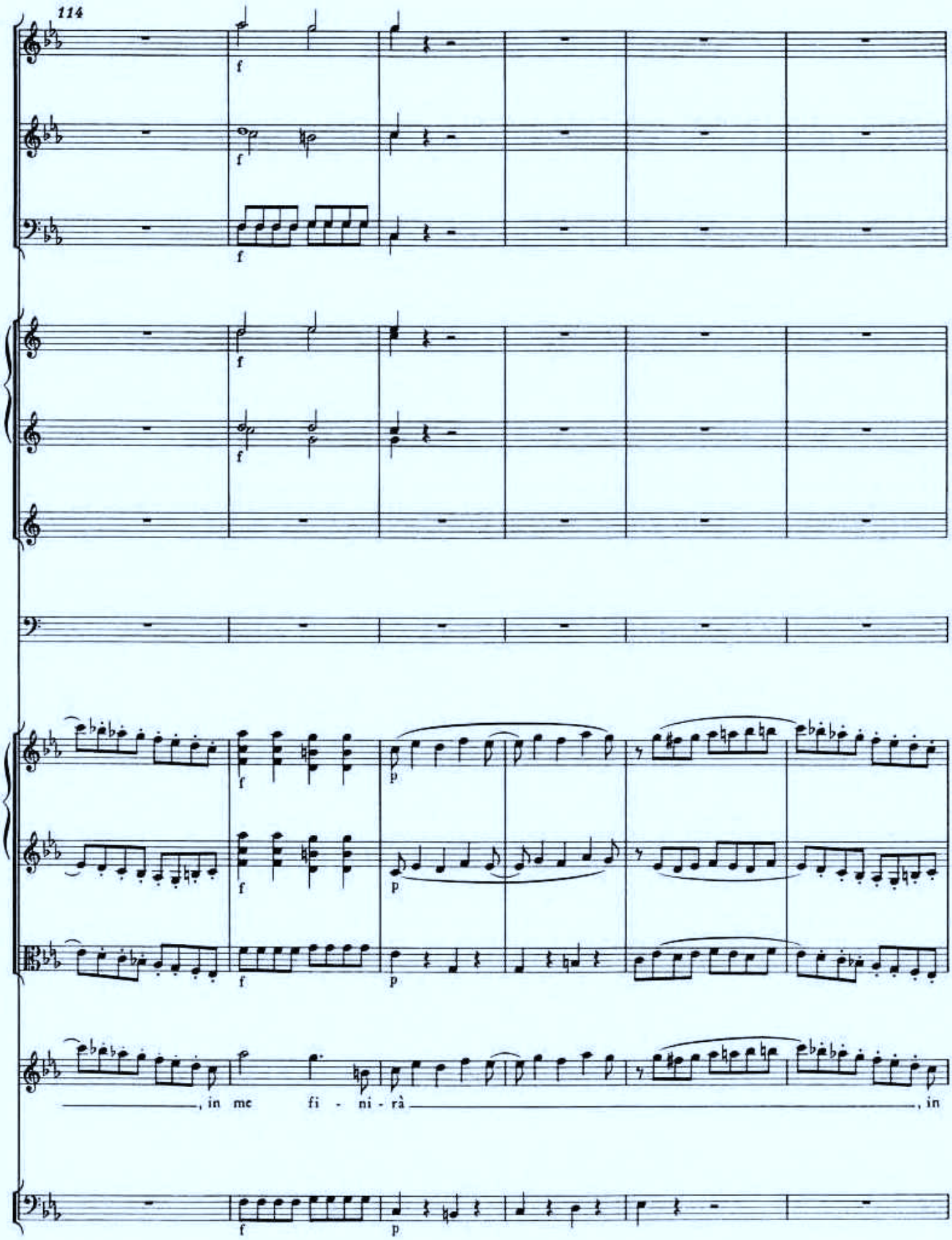

82
p crescendo
f
p
p
crescendo
f
p
crescendo
f
p crescendo
f
p crescendo
f
f
crescendo
f
p
p
crescendo
f
p
crescendo
f
pen - ti, squar - cia - te - mi il co - re, squar - cia - te - mi il co - re, ce-
p
crescendo
f
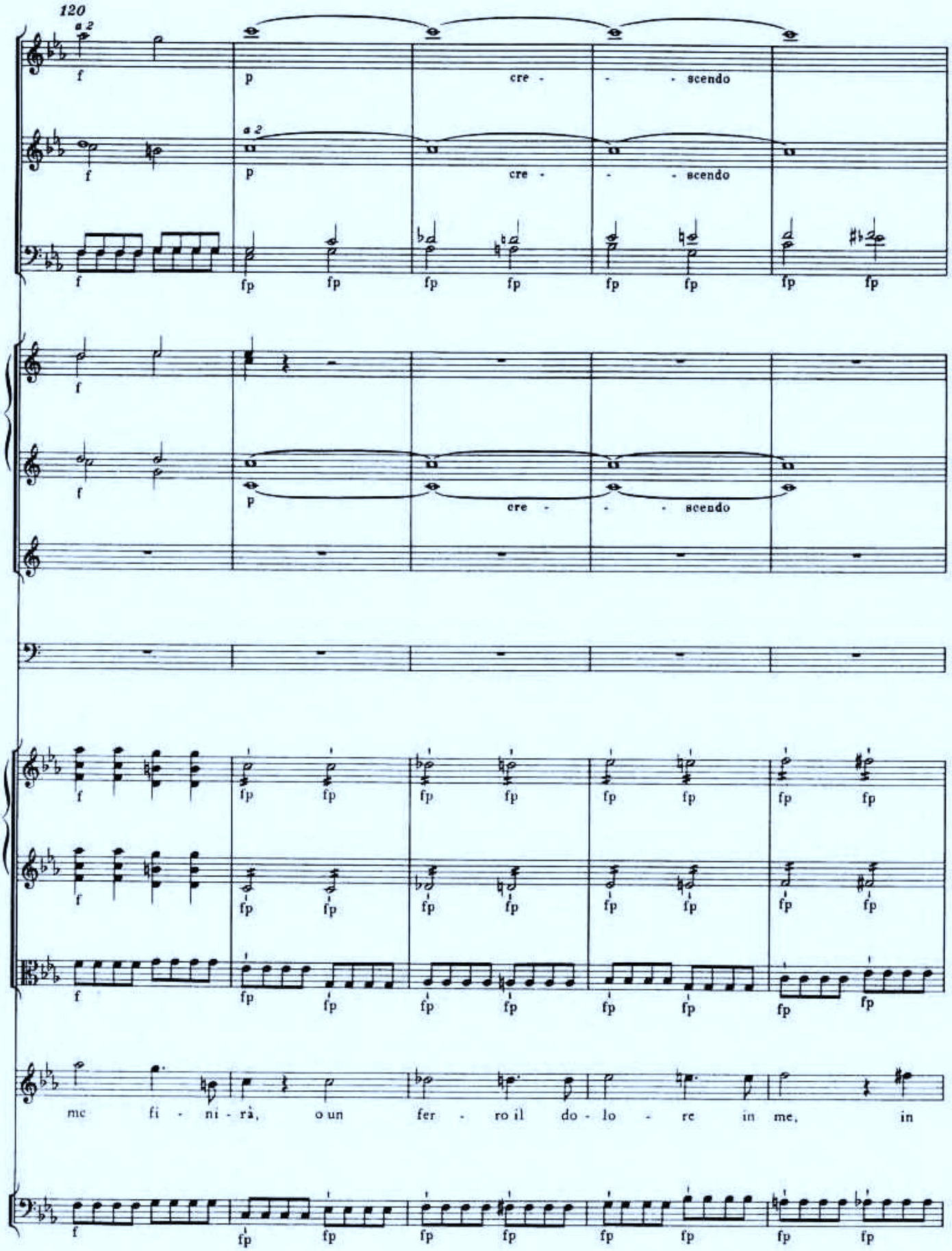

87
p
p
p
simile
p
simile
ra - ste, ser - pen - ti, ce - ra - ste, ser - pen - ti, ce - ra - ste, ser-


92
p
p
p
pen - ti, o un fer-ro il do - lo - re in me fi - ni - rà, il do - lo - re
p
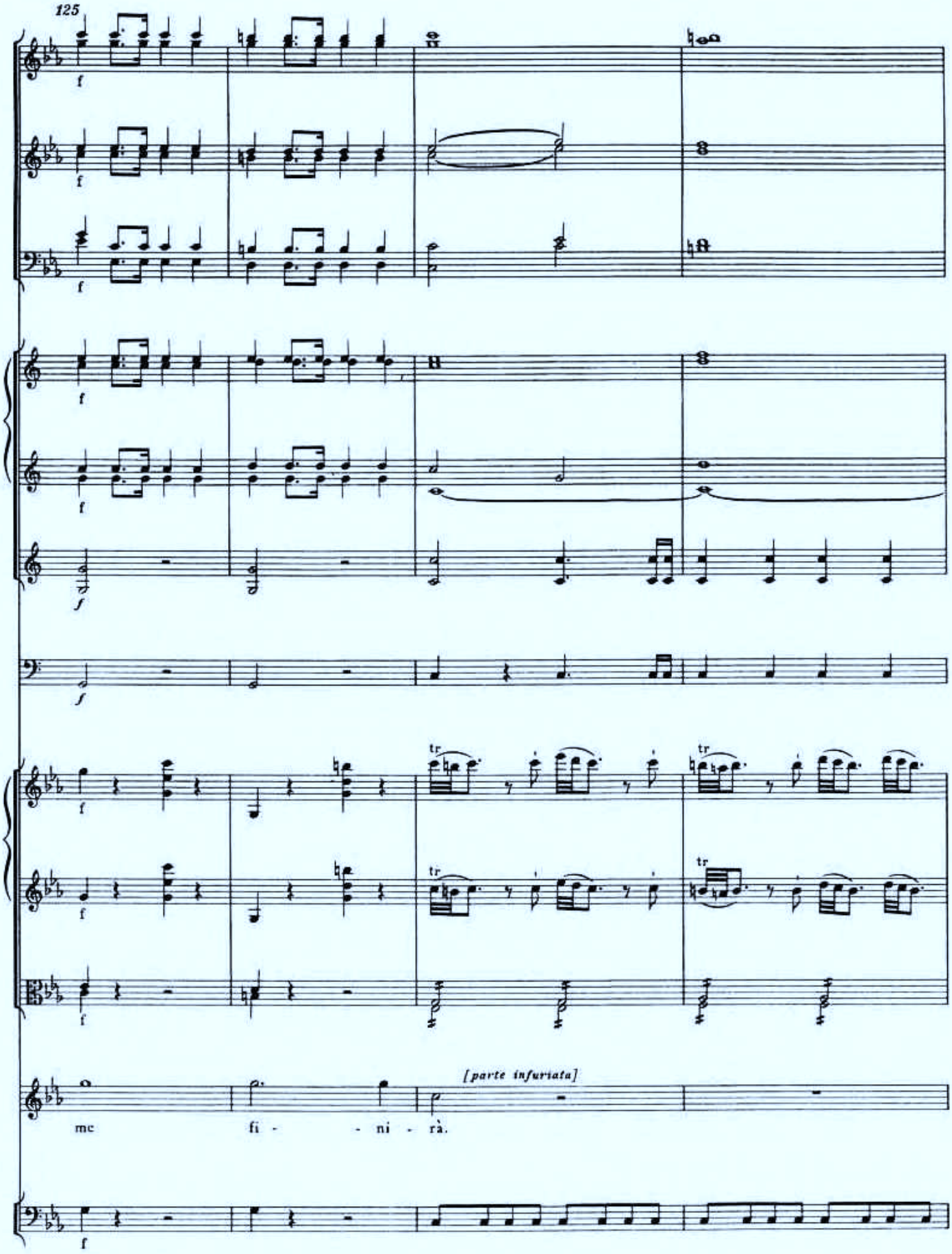

100
pp
crescendo
pp
pp
crescendo
pp
crescendo
mezza voce
in me fi - ni - rà, o un fer - ro il do - lo - re in me fi - ni -
mezza voce
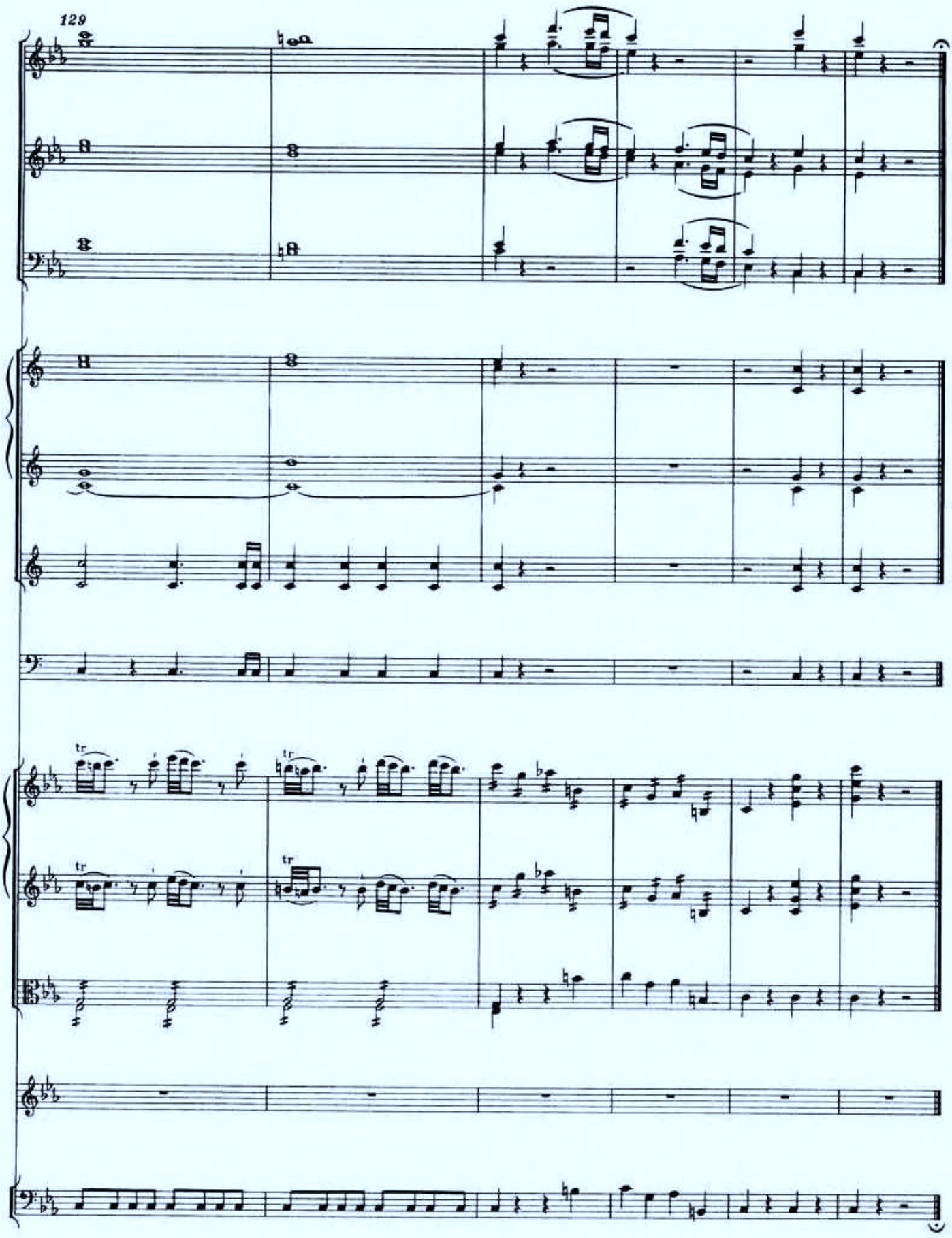

107
p
pp
crescendo
p
pp
pp
pp
crescendo
p
pp
crescendo
p
pp
mezza voce
p
rà, o un fer - ro il do - lo - re in me fi - ni - rà
mezza voce
p


114
f
p
, in me fi - ni - rà , in



Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)
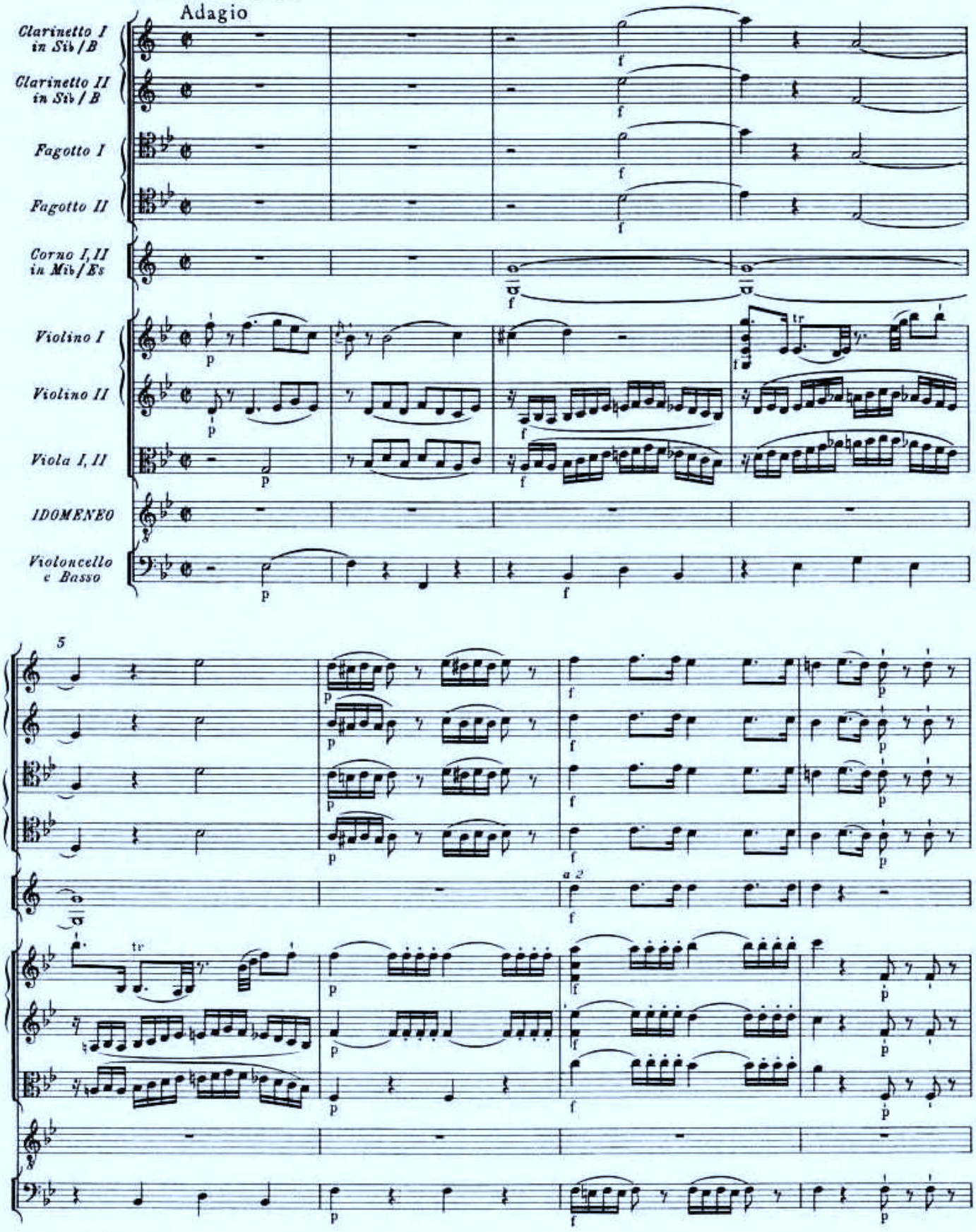

125
[parte infuriata]
me fi - - ni - rà.


129
tr
tr
tr
tr
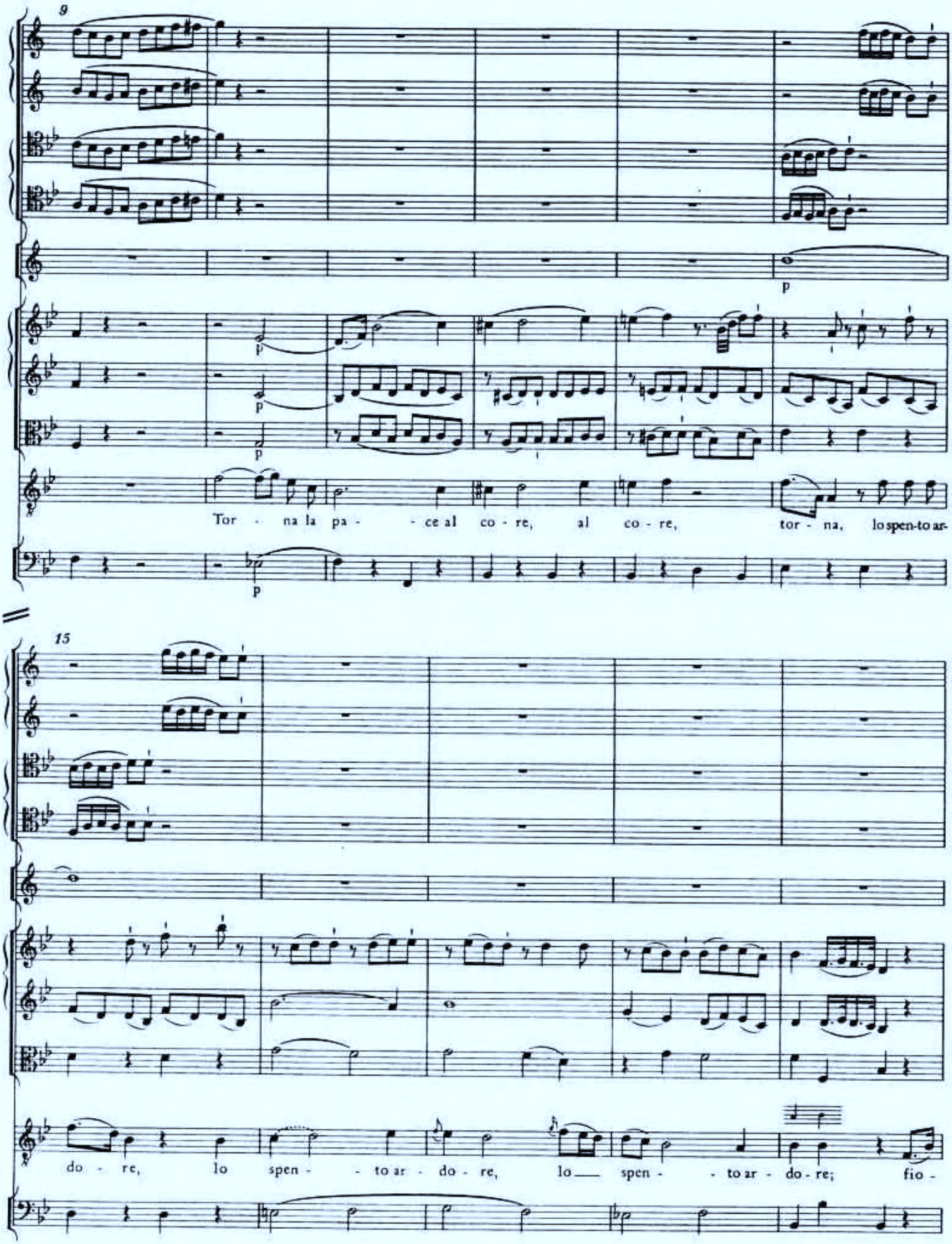
12. Atto terzo, in Scena ultima *)

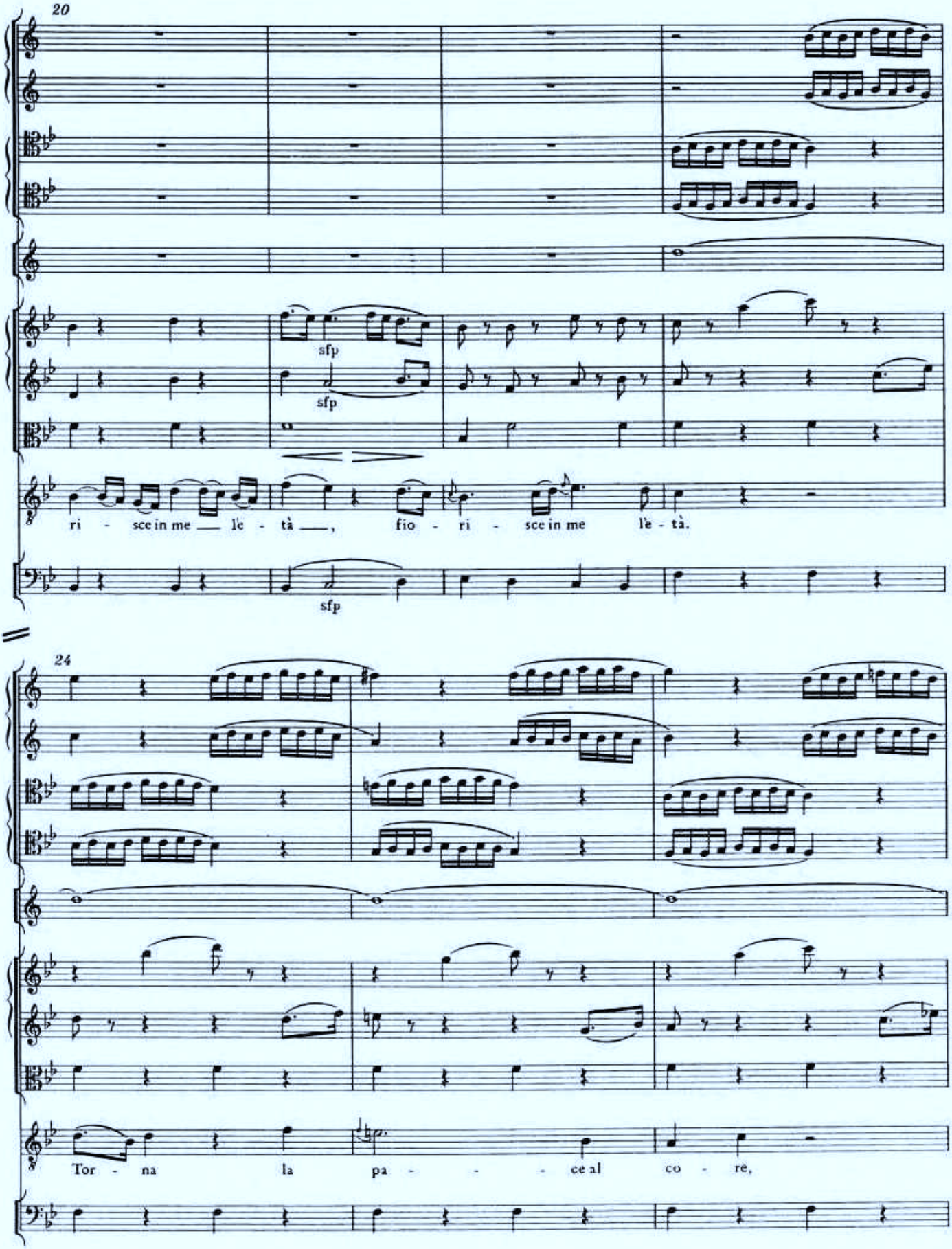
Nº 30a Aria
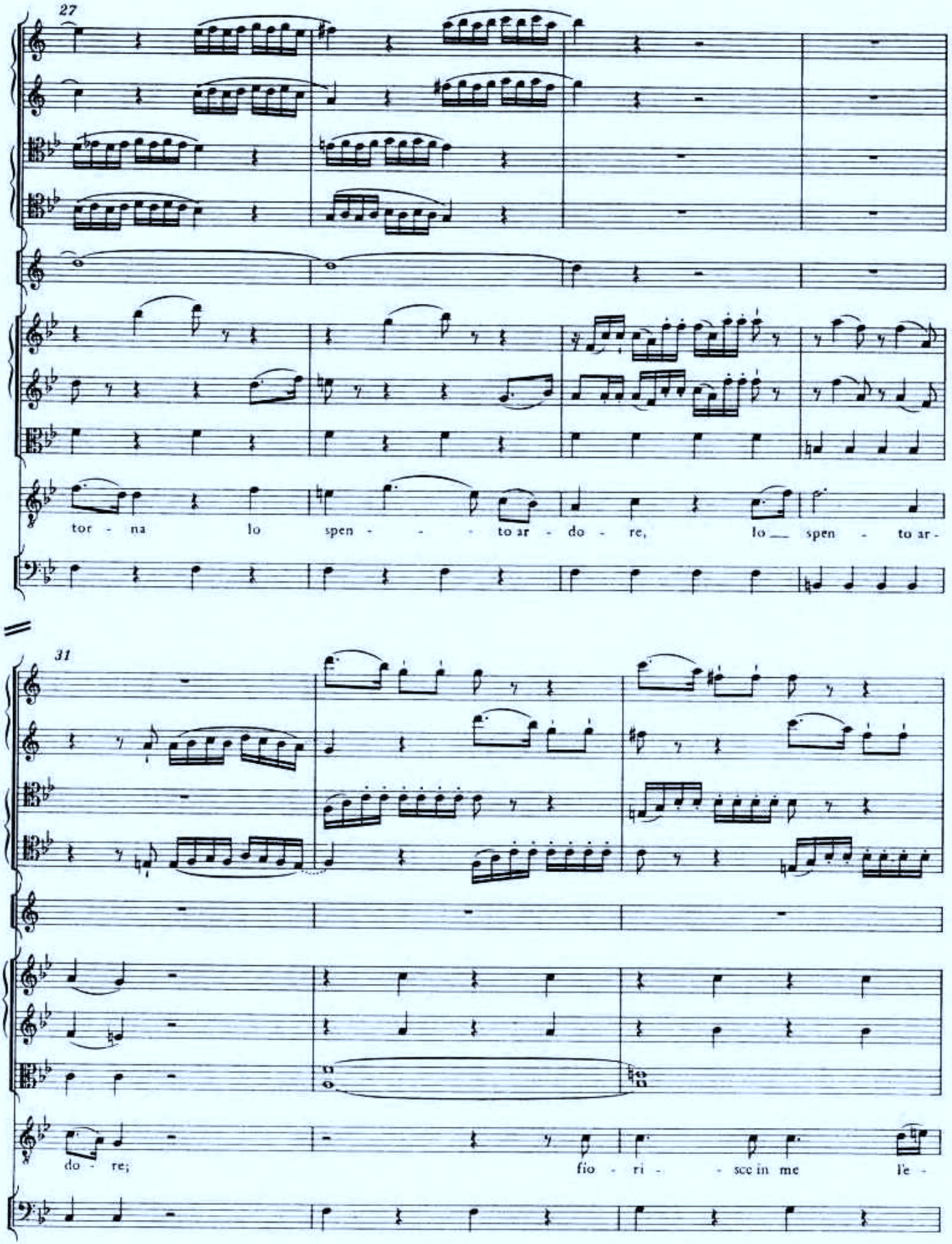
Adagio
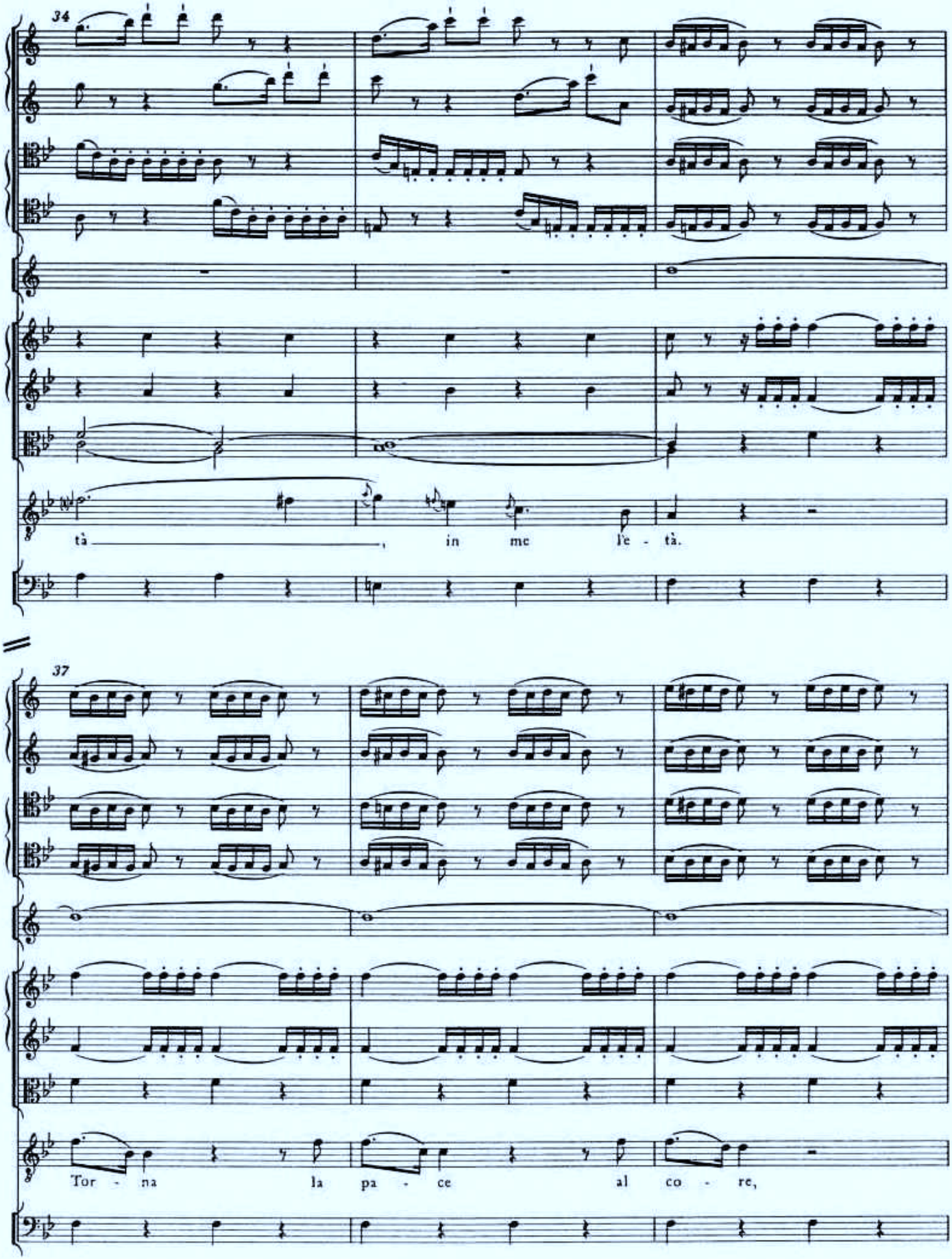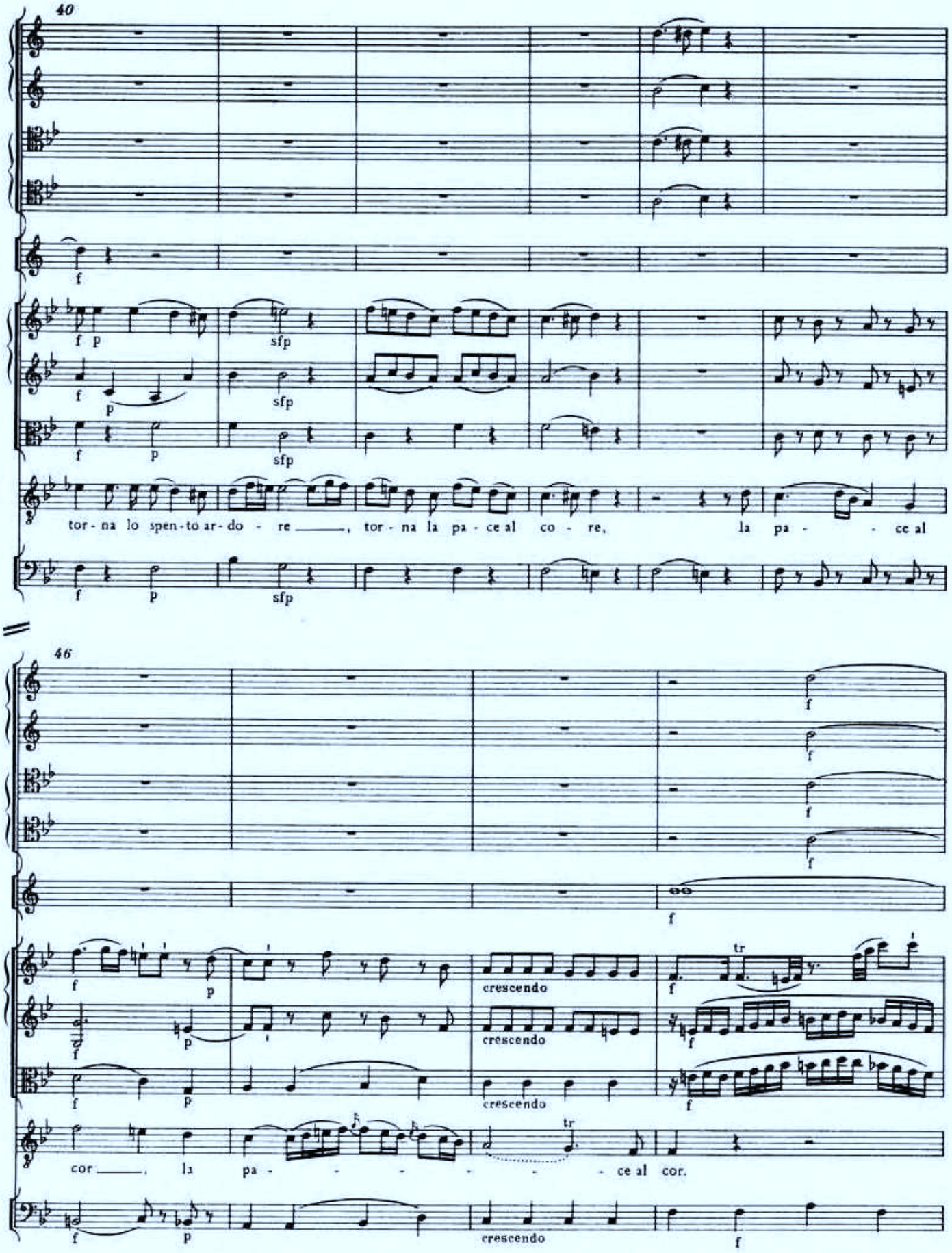


*) Nach S. 482.
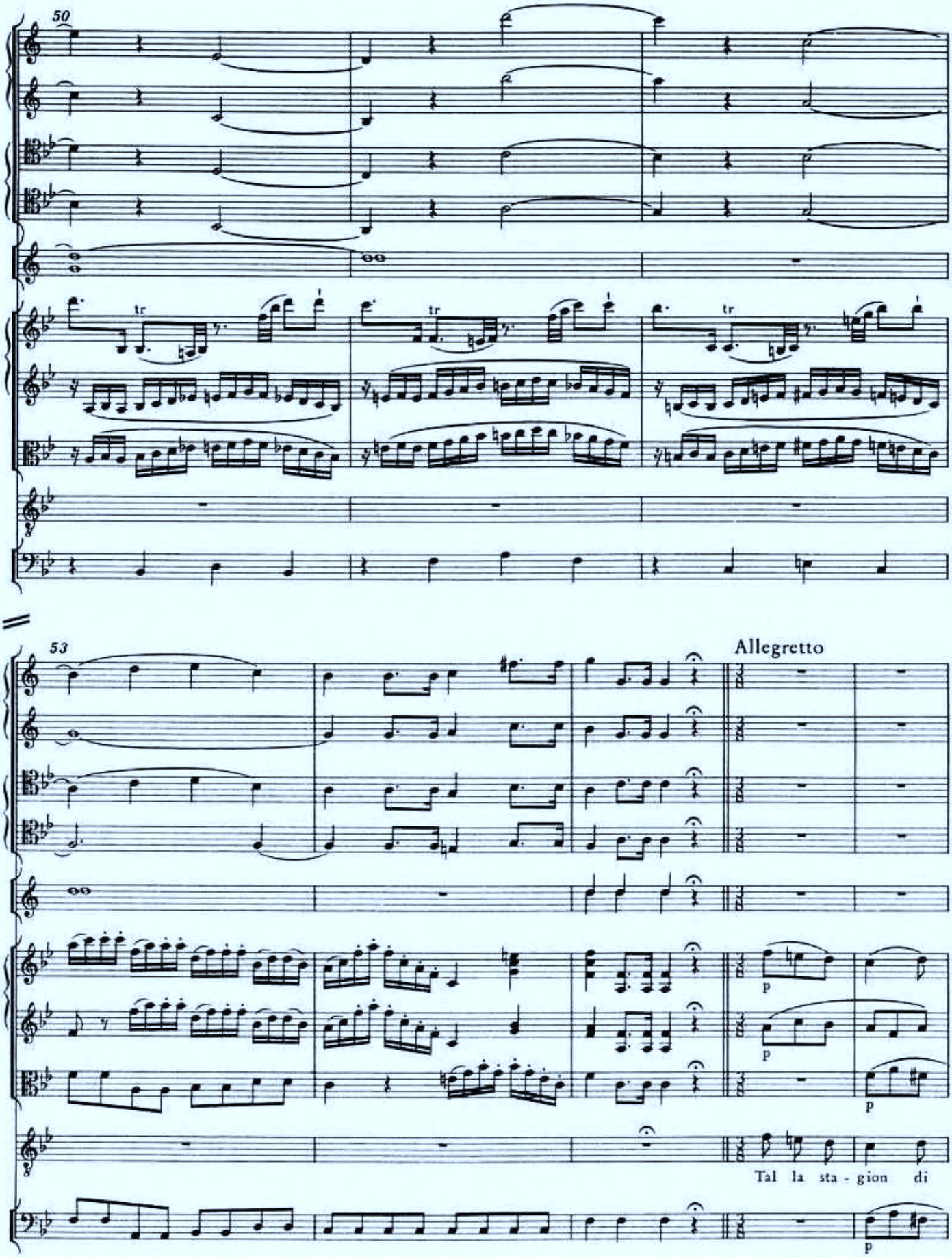

9
p
p
p
p
Tor - na la pa - - ce al co - re, al co - re, tor - na, lo spen-to ar-
p
15
do - re, lo spen - - to ar - do - re, lo spen - - to ar - do - re; fio -
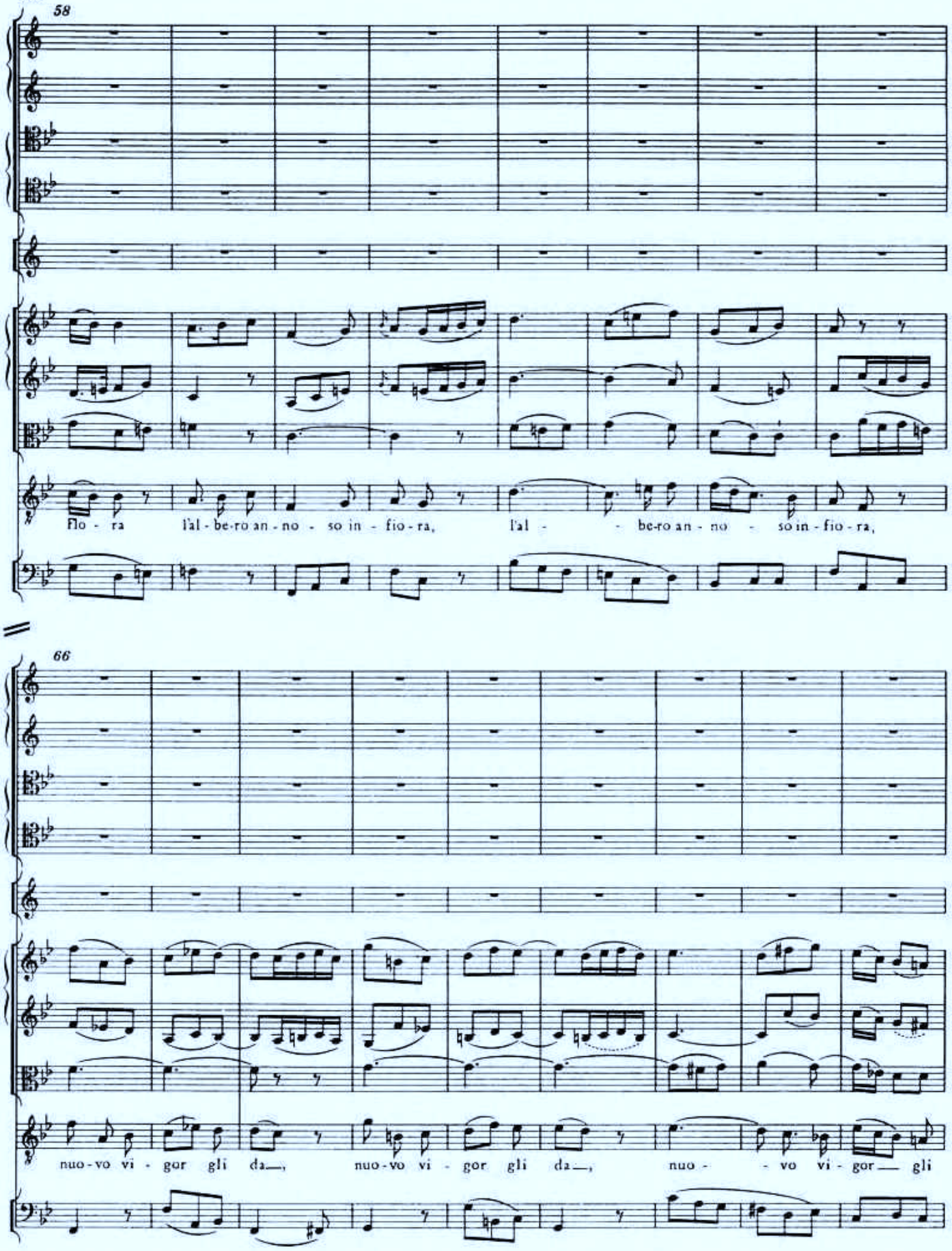

20
sfp
sfp
ri - sce in me — le - tà —, fio - ri - sce in me le - tà.
sfp
24
Tor - na la pa - - - ce al co - re,
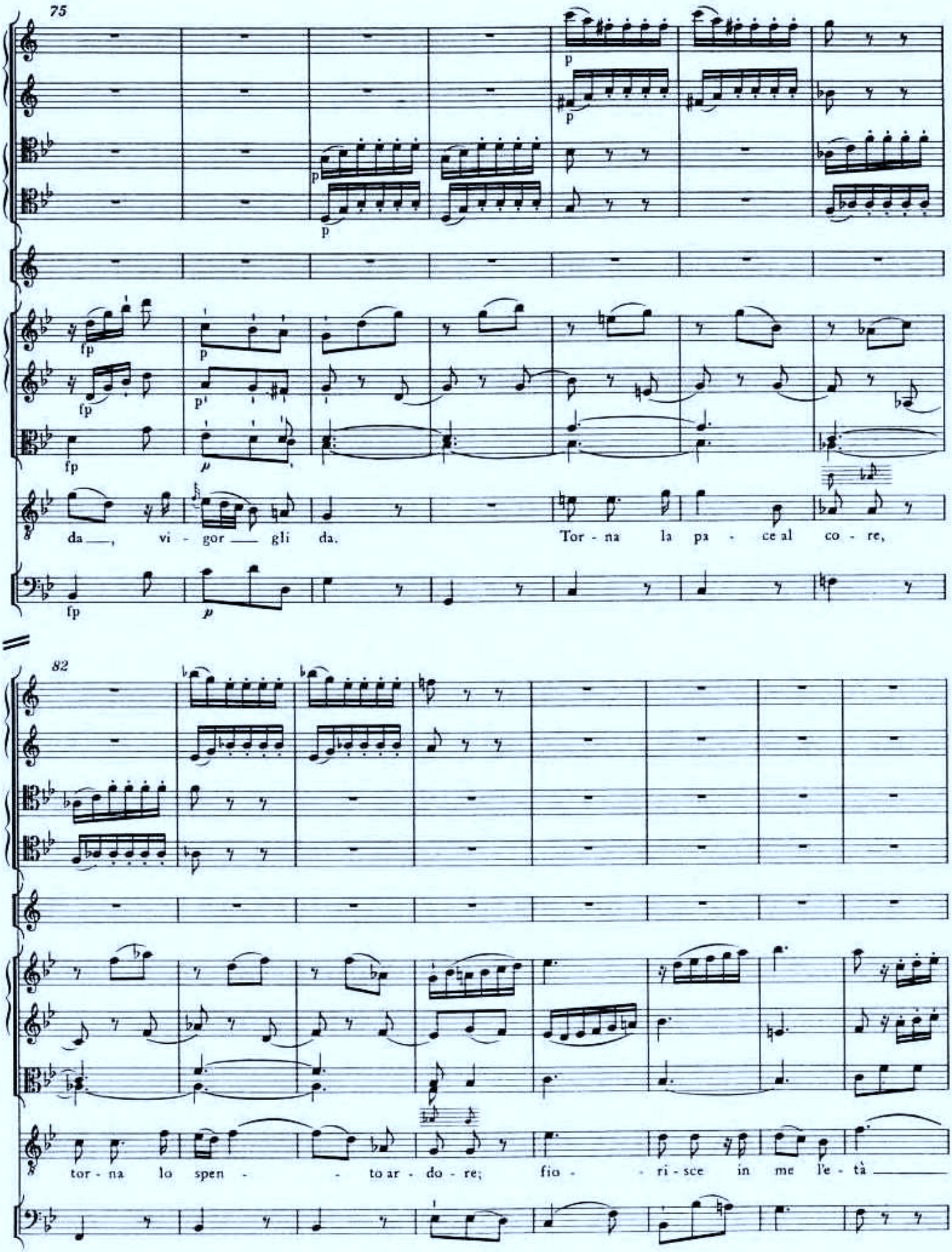

27
tor - na lo spen - - - to ar - do - re, lo spen - to ar -
31
do - re; fio - ri - - sce in me le -
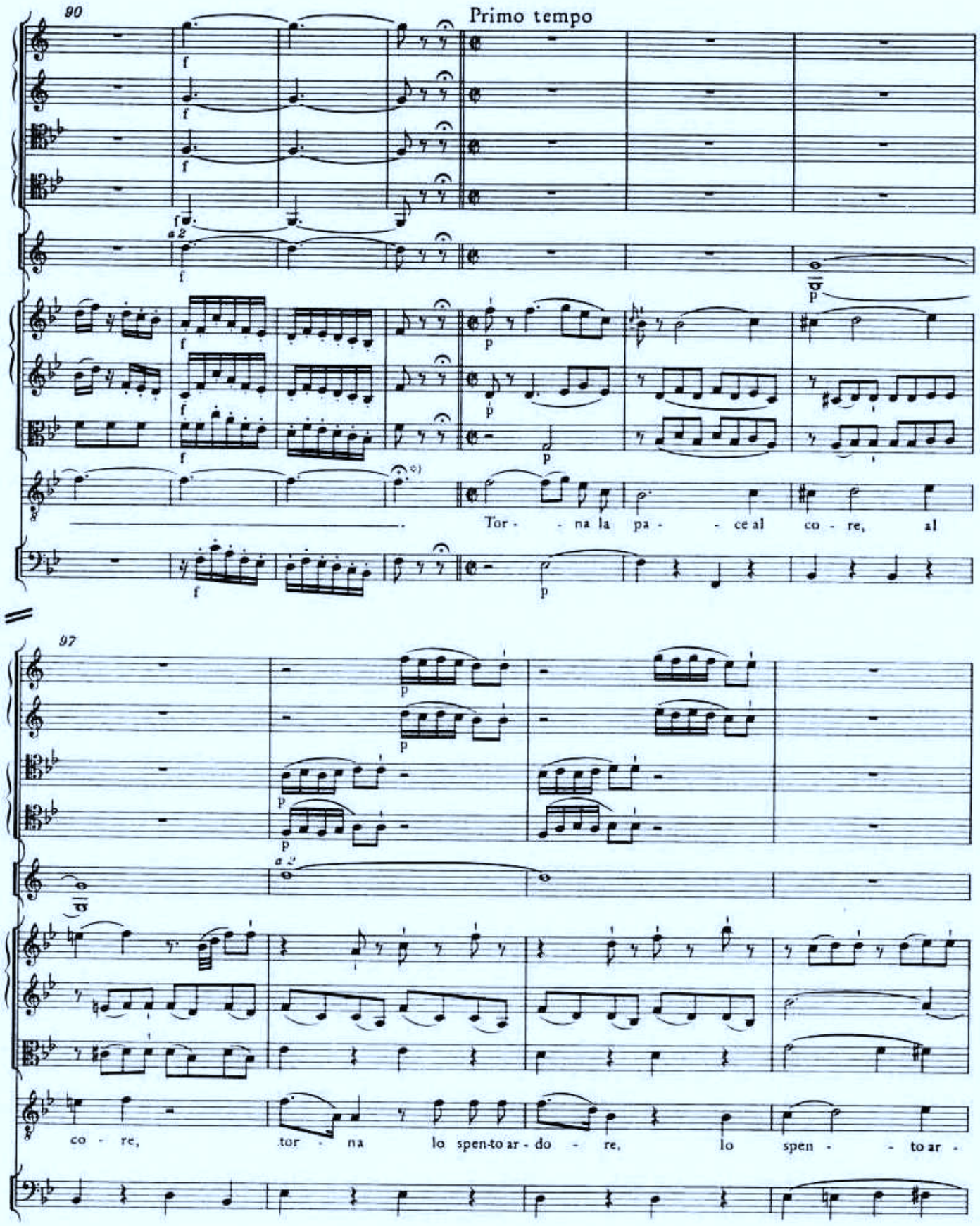

34
tà , in me le - tà.
37
Tor - na la pa - ce al co - re,


40
tor - na lo spen - to ar - do - re ——, tor - na la pa - ce al co - re, la pa - - ce al
46
cor ——, la pa - - - - - - ce al cor.
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo

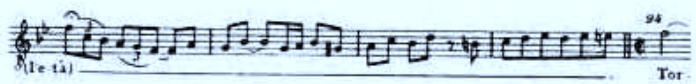

50
53
Allegretto
p
p
p
Tal la sta - gion di
p
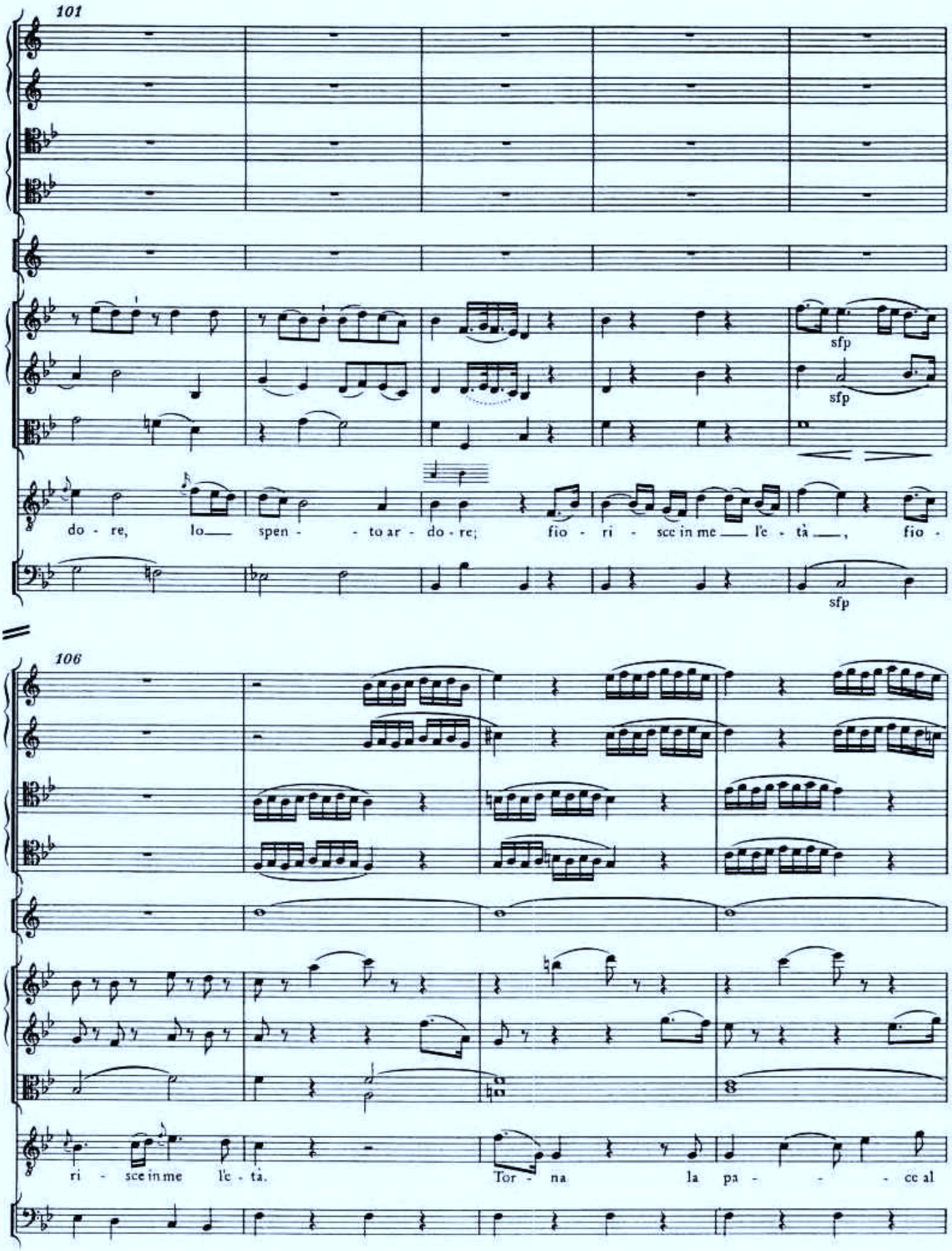

58
Flo - ra l'al - be-ro an - no - so in - fio - ra, l'al - - be-ro an - no - so in - fio - ra,
66
nuo - vo vi - gor gli da—, nuo - vo vi - gor gli da—, nuo - - vo vi - gor— gli
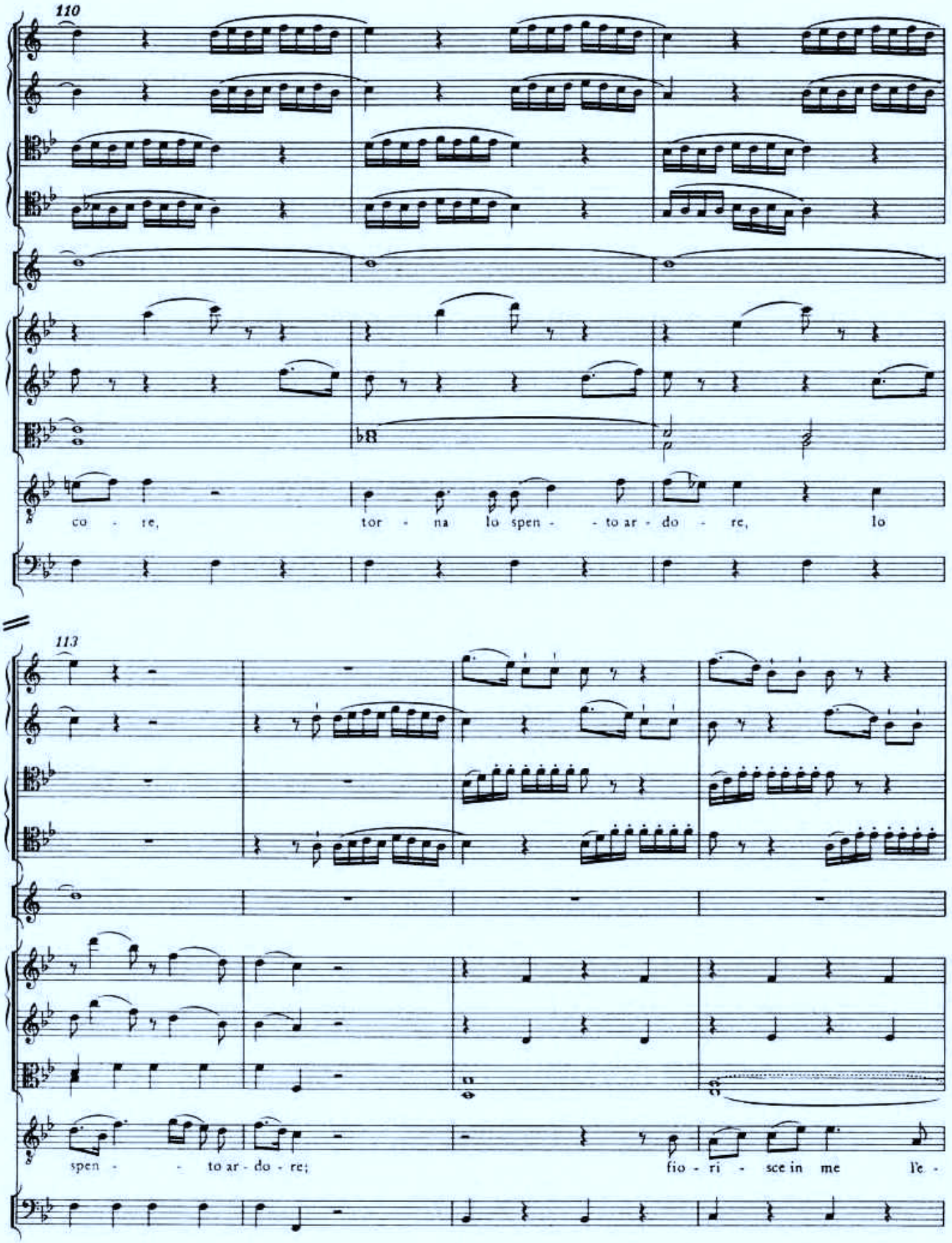

75
da — vi - gor — gli da.
Tor - na la pa - ce al co - re,
82
tor - na lo spen - - to ar - do - re; fio - - ri - sce in me l'e - tà
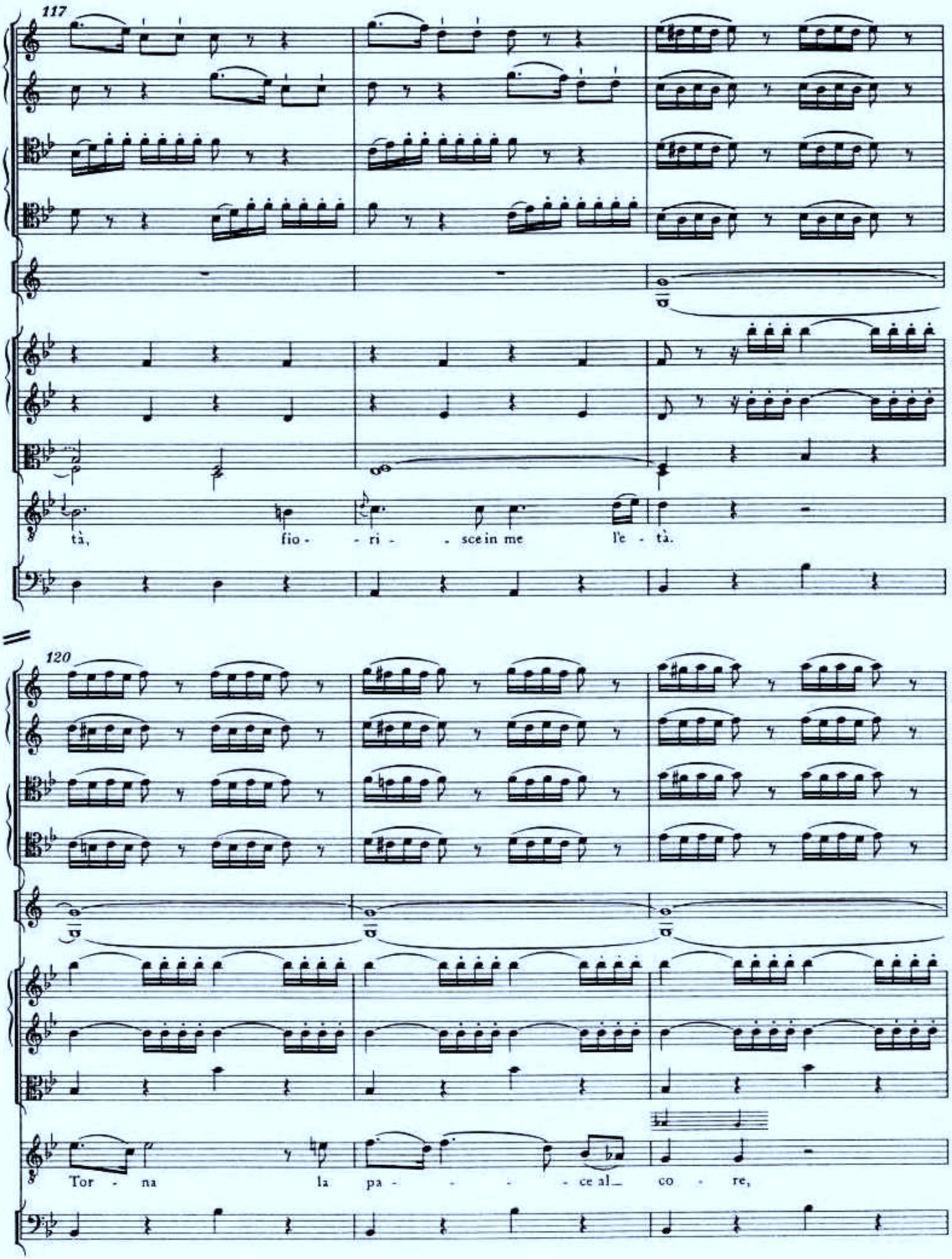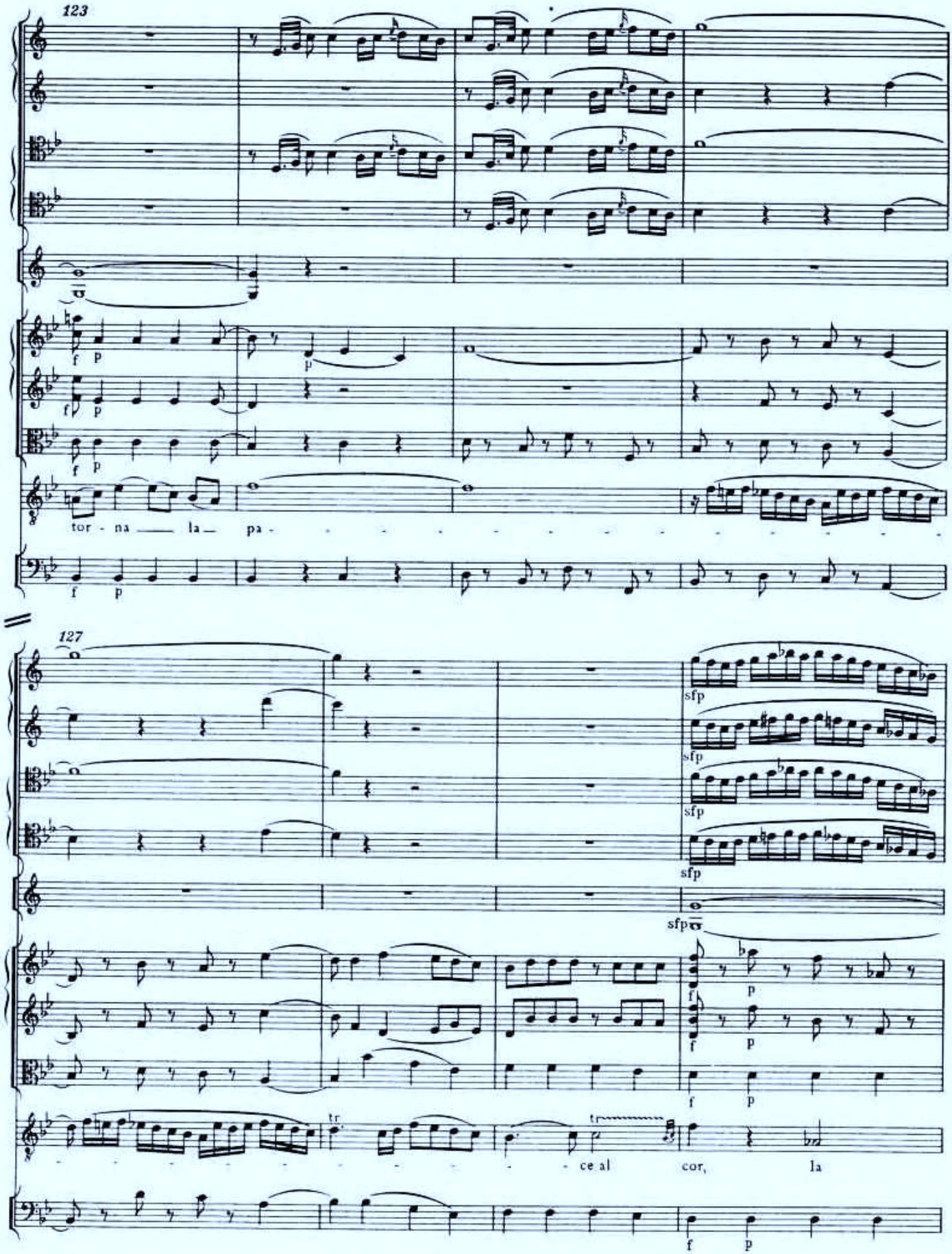


*) Vorschlag zur Auszierung der Fermate:
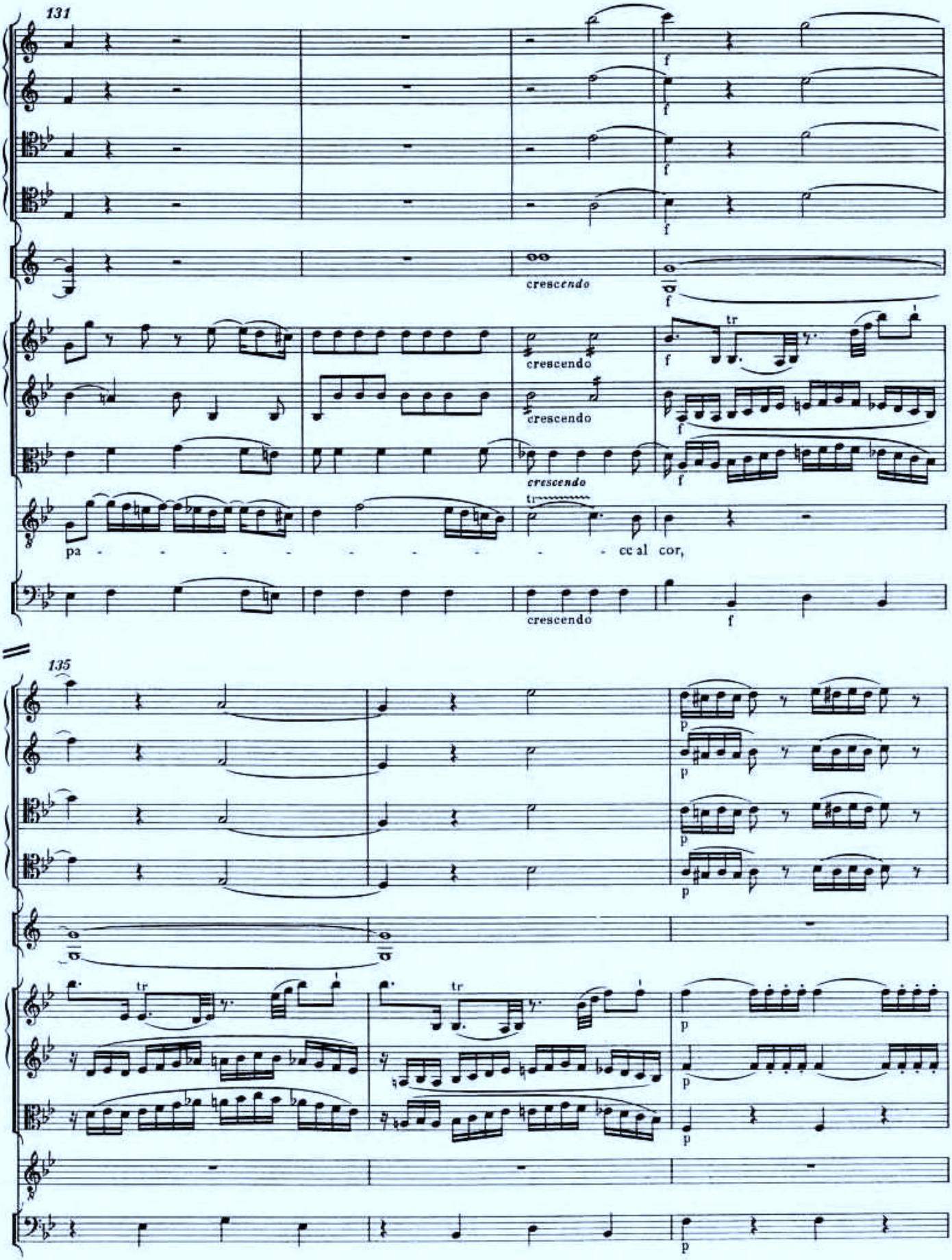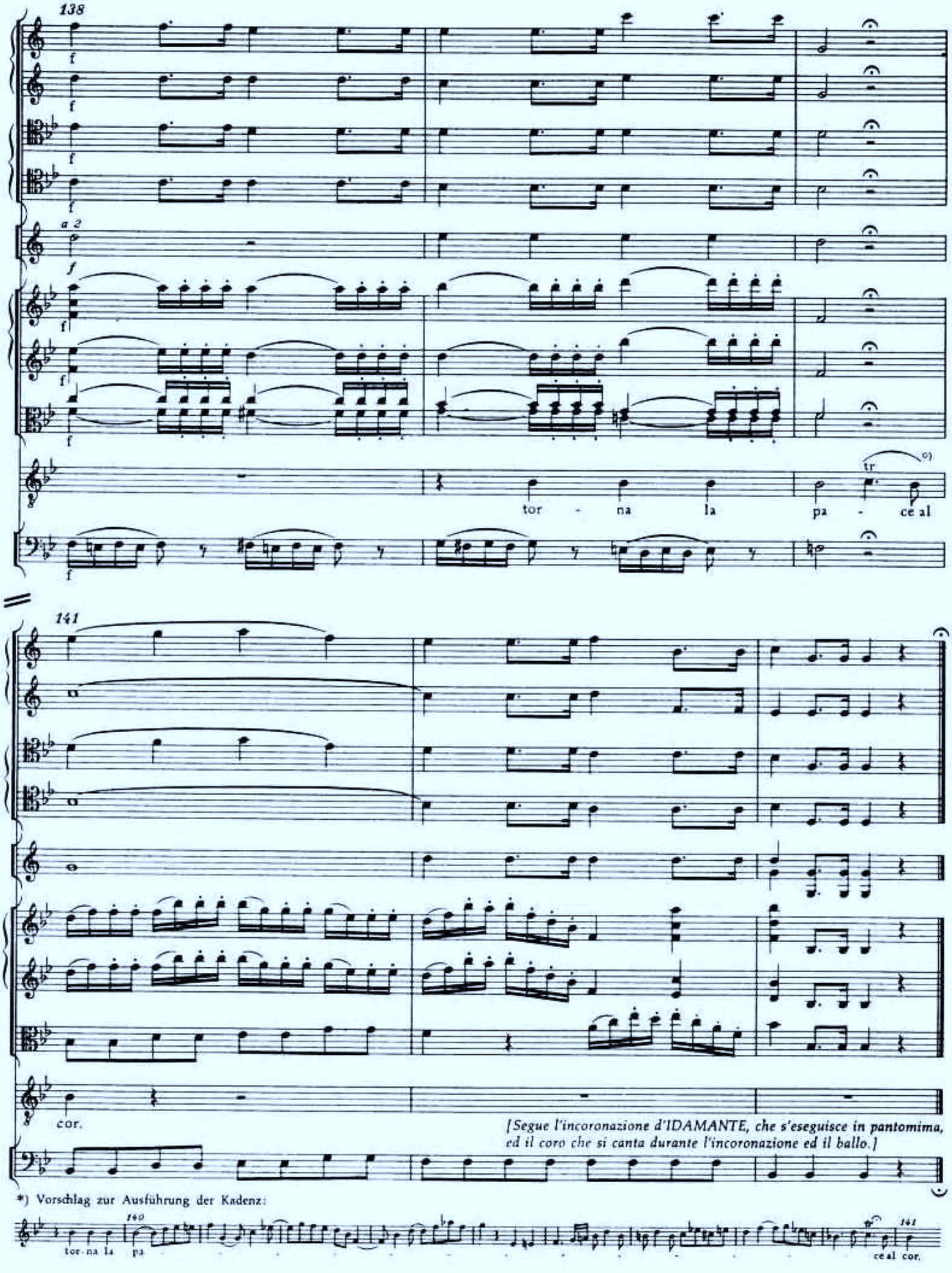



101
sfp
sfp
do - re, lo spen - - to ar - do - re; fio - ri - sce in me l'e - tà, fio -
sfp
106
ri - sce in me l'e - tà. Tor - na la pa - - - ce al


110
co - re, tor - na lo spen - - to ar - do - re, lo
113
spen - - to ar - do - re; fio - ri - sce in me le -
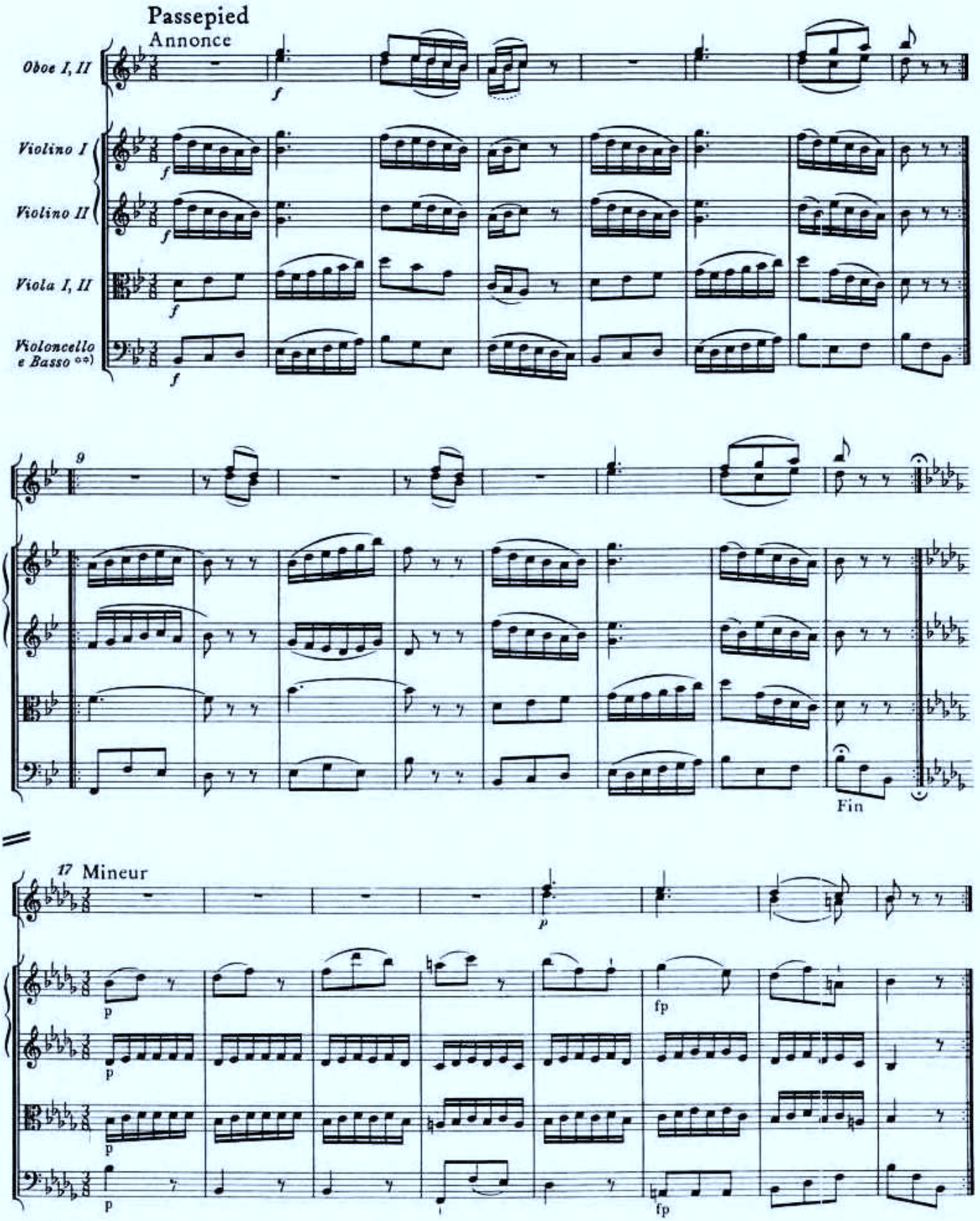

117
tà, fio - ri - scein me le - tà.
120
Tor - na la pa - ce al_ co - re,


123
tor - na la pa -
127
sfp
ce al cor, la
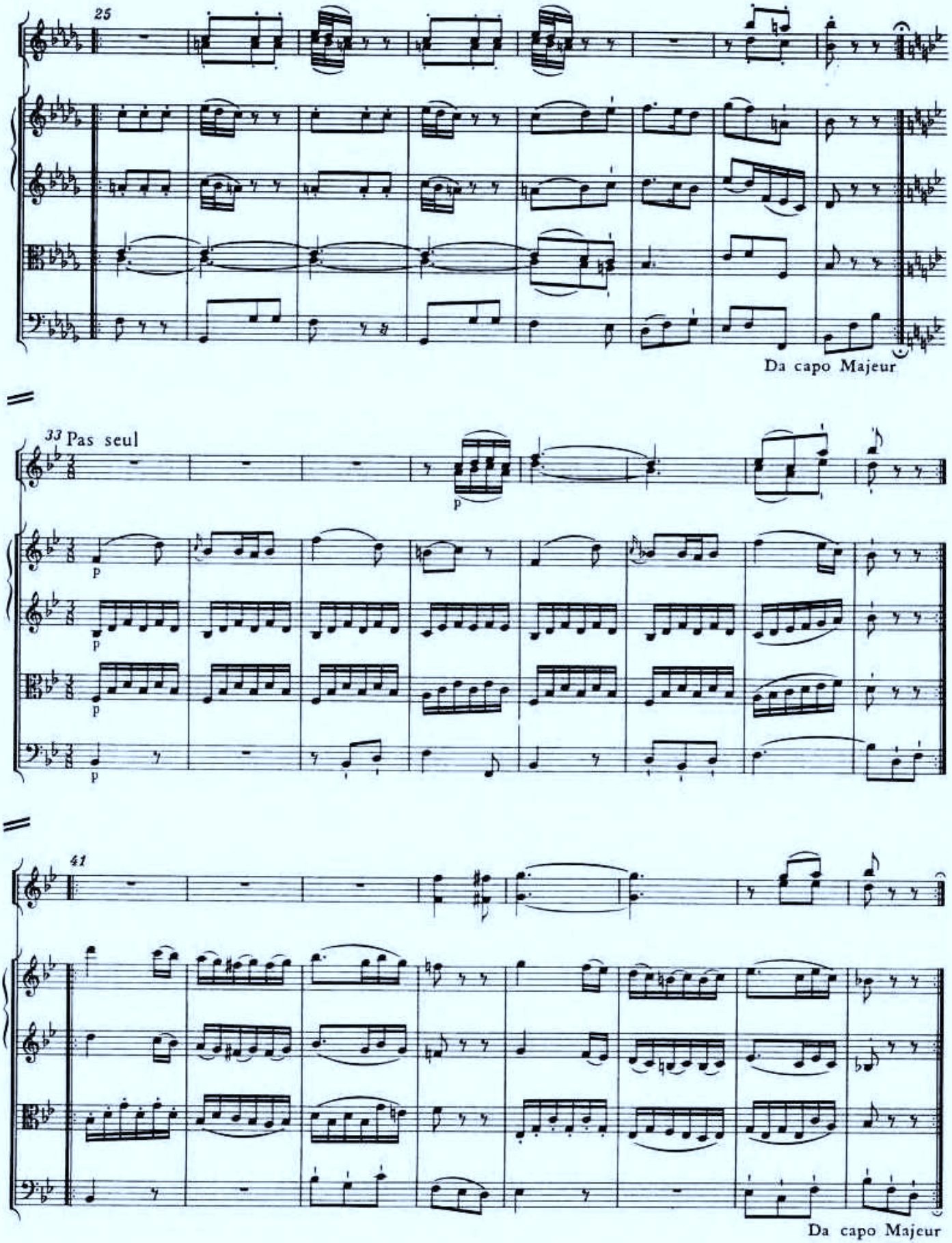

131
cresc*endo*
crescendo
crescendo
crescendo
tr
pa - - - - - - - - - - cc al cor,
crescendo
135
tr
tr


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
141
ce al cor.

13. In No. 32 *)
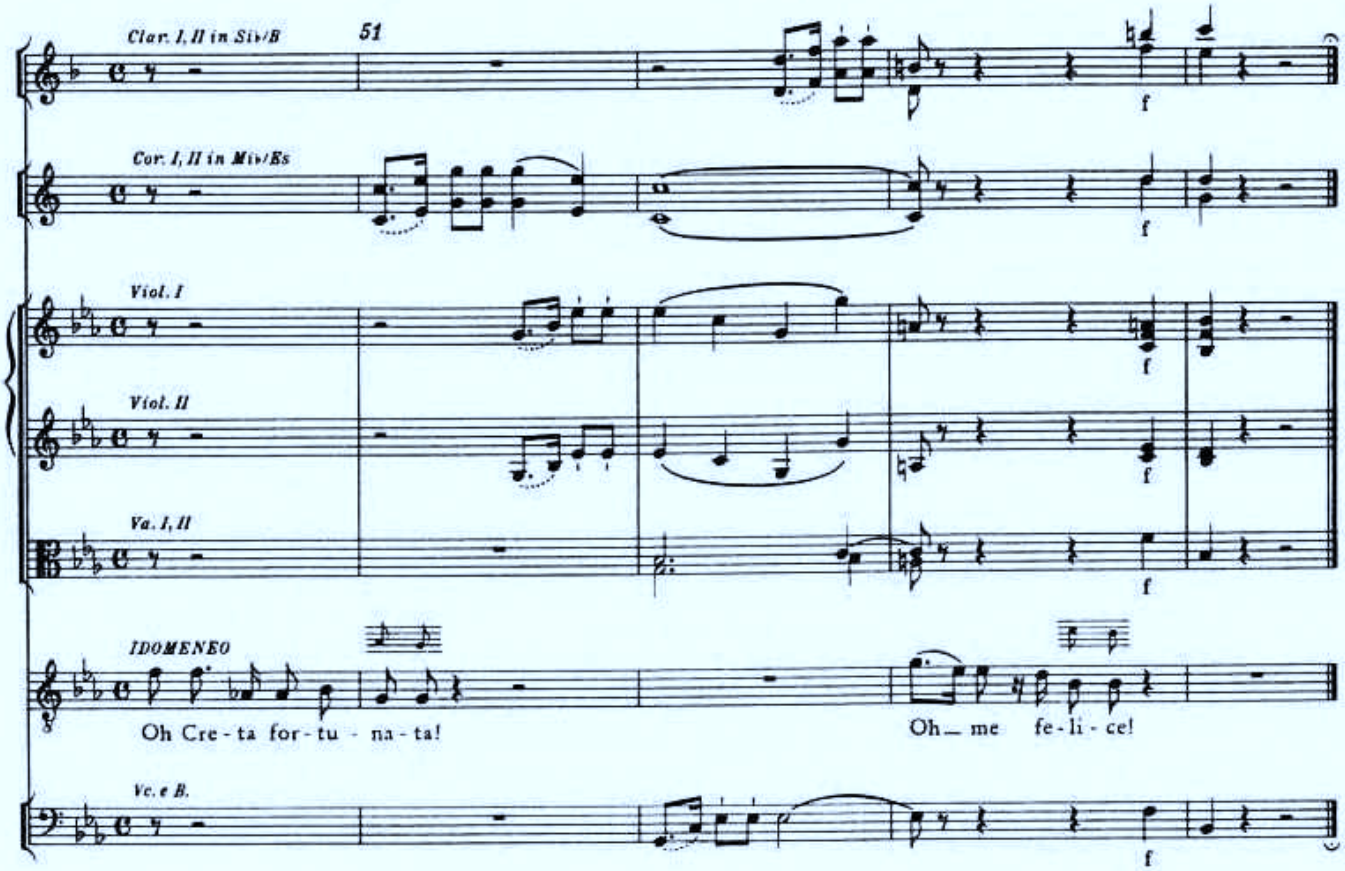


*) Nach S. 531.
**) Fagott ad lib.


25
Da capo Majeur
33 Pas seul
p
41
Da capo Majeur
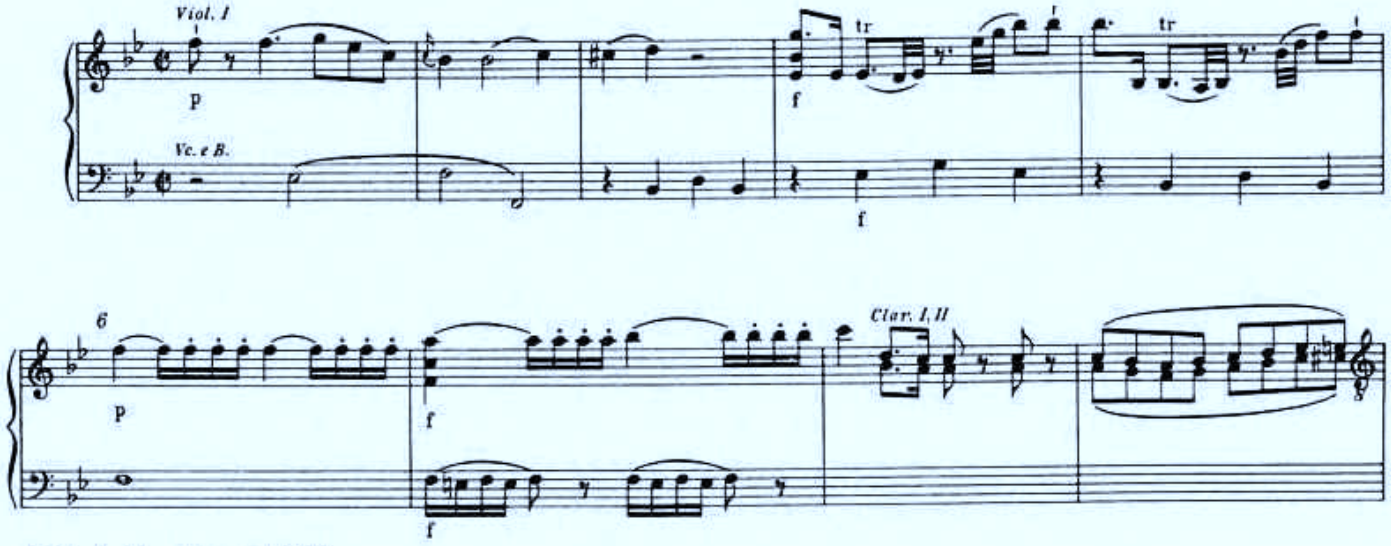
II

Andere Fassung der Takte 51-54 aus No. 30 *)

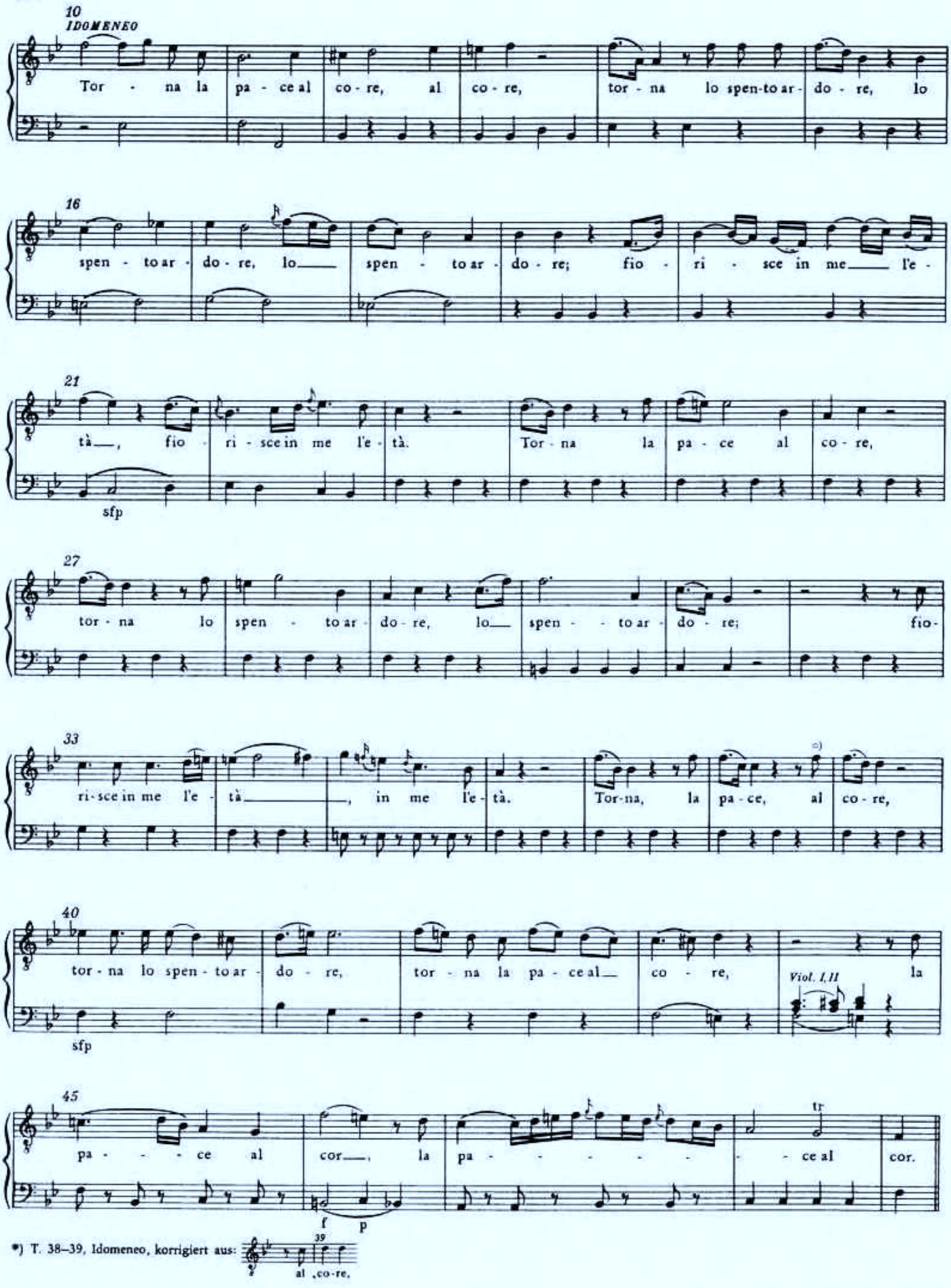


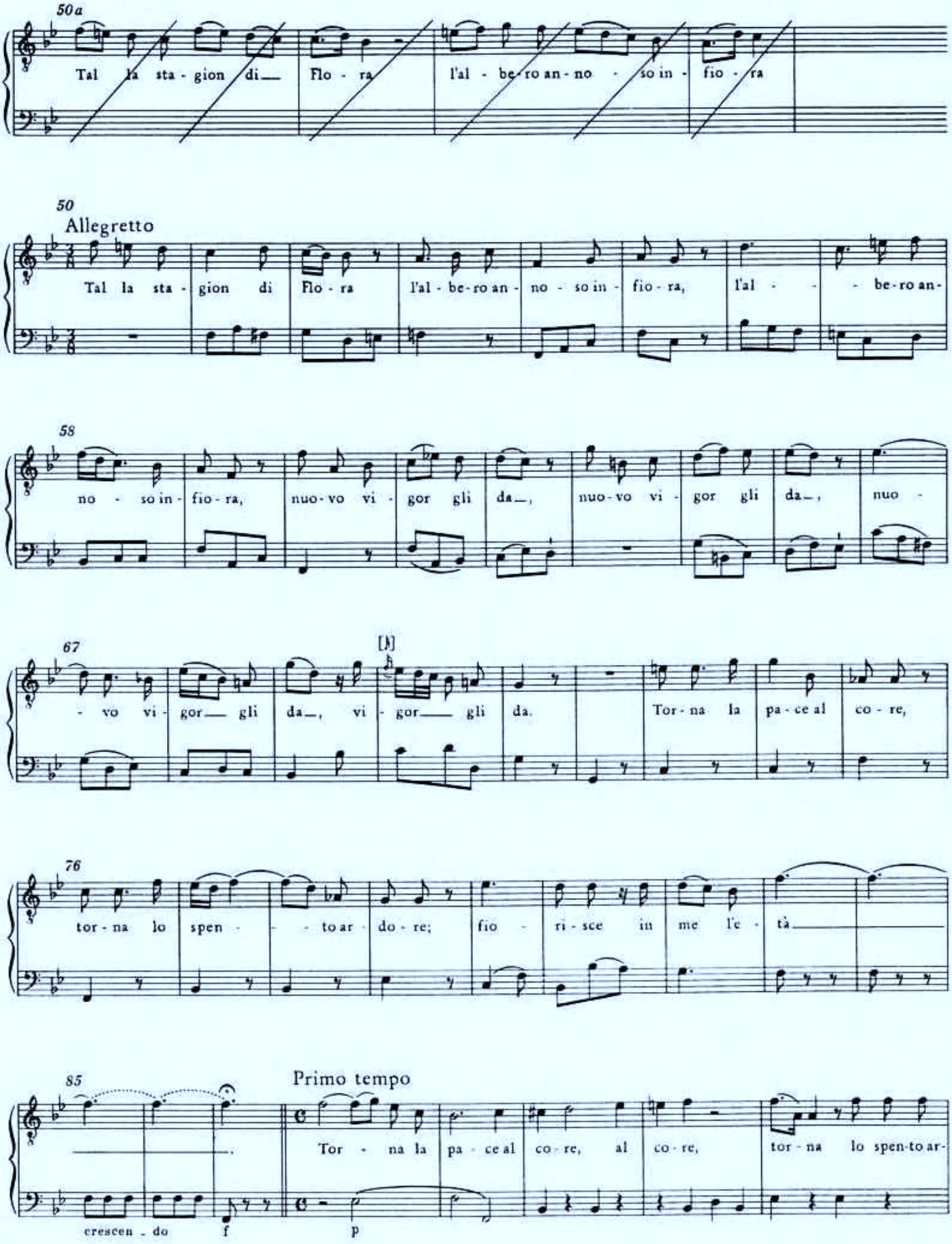
III

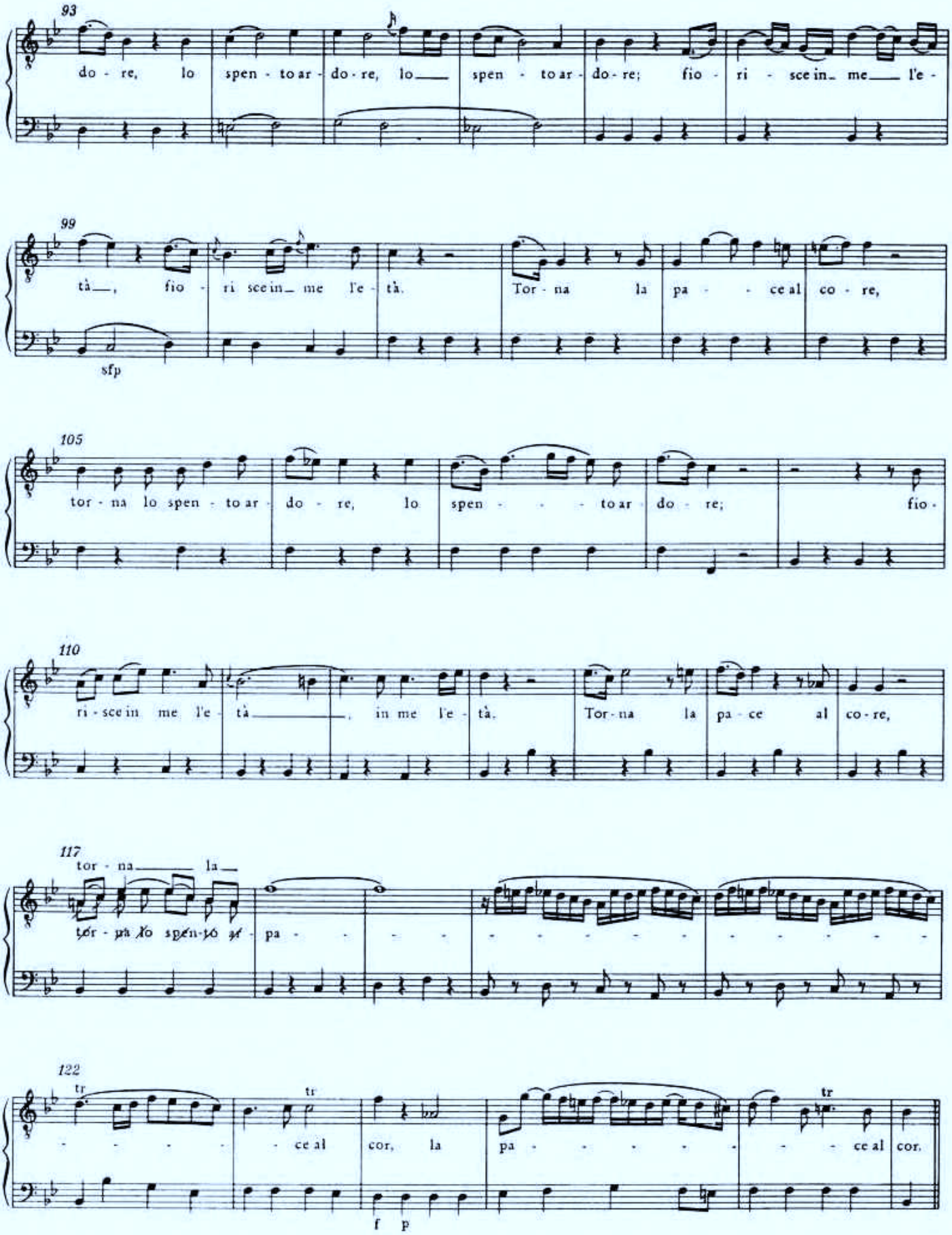
Skizzierter Vokalentwurf zur Arie No. 30a **)



*) Vgl. S. 482 und Vorwort (V/b/7).
**) Vgl. S. 605–620 und Vorwort (I/c).


10
IDOMENEO
Tor - na la pa - ce al co - re, al co - re, tor - na lo spen-to ar - do - re, lo
16
spen - to ar - do - re, lo spen - to ar - do - re; fio - ri - sce in me l'e -
21
tà, fio - ri - sce in me l'e - tà. Tor - na la pa - ce al co - re,
sfp
27
tor - na lo spen - to ar - do - re, lo spen - to ar - do - re; fio -
33
ri - sce in me l'e - tà, in me l'e - tà. Tor-na, la pa - ce, al co - re,
40
tor - na lo spen - to ar - do - re, tor - na la pa - ce al co - re, Viol. I, II la
sfp
45
pa - ce al cor, la pa - ce al cor.
f p
tr
*) T. 38–39, Idomeneo, korrigiert aus:
39
al ,co-re.


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 -
cresce n - 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.
tr
tr
f p