

W. A. MOZART

Idomeneo

Dramma per musica in tre atti

Libretto: Giambattista Varesco

KV 366

Deutsche Übersetzung von / German translation by
Eberhard Schmidt

Klavierauszug
nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe von
Piano Reduction
based on the Urtext of the New Mozart Edition by

Hans-Georg Kluge



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 4562a

VORWORT

Idomeneo KV 366, erstmals aufgeführt am 29. Januar 1781 im Münchner Cuvilliés-Theater, ist nach der Opera buffa *La finta giardiniera* von 1775 Mozarts zweite Oper für den Münchner Hof. Die Voraussetzungen, unter denen der Fünfundzwanzigjährige sein musikdramatisches Talent in einer großen Opera seria, also einer Oper mit einem ernstesten Sujet, unter Beweis stellen konnte, waren in mehr als einer Hinsicht optimal. Im Januar 1778 hatte Karl Theodor von der Pfalz die Nachfolge des verstorbenen bayerischen Kurfürsten Maximilian III. Joseph angetreten und war mit seinem gesamten Hof von Mannheim nach München übergesiedelt, einschließlich der hervorragenden Hofkapelle samt Solisten und Sängern, die Mozart von seiner großen Mannheim–Paris-Reise 1777–1779 her bestens vertraut waren. Den Opernstoff hatte der Münchner Hof offenbar selbst bestimmt – die Tragödie *Idoménée* von Antoine Danchet (in der Vertonung von André Campra von 1712), und auch die Umformung zu einem italienischen Opernlibretto war vom Hof in einer ausführlichen schriftlichen Anweisung fixiert worden – dem „Plan“, wie diese Anweisung im Briefwechsel zwischen Vater und Sohn Mozart genannt wird; leider ist sie verschollen. Doch die Wahl des Librettisten war den Mozarts selbst überlassen. Sie fiel auf den in Salzburg lebenden Giambattista Varesco, einem am fürsterzbischöflichen Dom tätigen Priester, literarisch überaus gebildet und außerdem der Musik kundig, denn er wirkte auch in der Dommusik mit. Die *Idomeneo*-Geschichte stammt aus der Zeit des alten Griechenland, wie sie in Homers *Ilias* und *Odyssee* erzählt und auch später in Vergils *Aeneis* wieder aufgegriffen wird, Geschichten von heimkehrenden Helden nach dem Fall Trojas, die den Stoff für zahlreiche Dramen lieferten. Idomeneus, mit seinen Kriegern auf der Meeresfahrt ins heimatische Kreta, hat den Zorn der Götter herauf beschworen; womit, bleibt in den alten Erzählungen undeutlich. Der überaus belesene Varesco hat seinem Idomeneo ein mögliches Motiv für den Götterzorn in den Mund gelegt (II. Akt, erste Szene): „Gonfio di tante imprese al varco alfin m’attese il fier Nettuno ...“ (wörtlich übersetzt: „Voll Stolz ob so vieler Siege war ich, da er-

wartete mich bei der Überfahrt der kühne Neptun ...“). Hybris, frevelhafte Selbstüberhebung über die Götter, galt den alten Griechen als die schlimmste Verfehlung, der sich ein Mensch schuldig machen konnte (nach H. J. Kreutzer). Nur dadurch kann sich Idomeneus mit seinem Gefolge aus dem tosenden Meer retten, dass er schwört, den ersten lebenden Menschen, dem er an Land begegnen wird, den Göttern als Opfer darzubringen. Es ist sein eigener Sohn, den er als ersten zu Gesicht bekommt, und Idomeneus erfüllt sein Gelübde und opfert sein eigen Fleisch und Blut, womit er allerdings erneut schwerste Schuld auf sich lädt. Sein weiteres Schicksal wird in den alten Quellen unterschiedlich erzählt, wir gehen dem nicht weiter nach.

Es ist dies der Stoff, aus dem Tragödien geformt werden; aber die vor allem durch den Wiener Hofpoeten Pietro Metastasio (1698–1782) geprägte Ästhetik der italienischen Opera seria, in deren Tradition – trotz französischer Einflüsse – Mozarts *Idomeneo* letztlich steht, kannte keine echten Tragödien. Das Drama, mit zusätzlichem Konfliktpotential angereichert, in Varesco/Mozarts *Idomeneo* mit der Liebesgeschichte Idamante/Ilia und gleichsam kontrapunktiert durch die Figur der eifersüchtigen und stets zu Wut und Raserei neigenden Elektra, sollte versöhnlich enden und seinen Schluss in einem „lieto fine“, einem glücklichen Ausgang finden. Hier, aber auch in anderen Seria-Opern der Zeit, bediente man sich zur Lösung des Konflikts des „Deus ex machina“. Bei Varesco/Mozart ist dieser Kunstgriff die mächtige unsichtbare Stimme *La Voce*, die auf dem Höhepunkt der tragischen Verwicklung das endgültige Urteil der Götter verkündet; versöhnlich, auch für Idomeneo selbst, wenngleich er ob seiner schweren Verfehlungen nicht länger König von Kreta sein kann.

Mozart hat massiv in die Gestaltung des Textbuches eingegriffen, noch vor Ort in Salzburg, später brieflich von München aus über seinen Vater Leopold als Mittelsmann. Dieser einzigartigen Personalkonstellation ist es zu verdanken, dass wir über die Entstehungsgeschichte des *Idomeneo* so viel mehr wissen als über jede andere Oper Mozarts vorher und nachher; „Werkstattbriefe“ aus der Arbeit, die Mozart als instinkt-

sicheren Musikdramatiker ins helle Licht rücken, mit stets wohlbegründeten Wünschen nach Erweiterungen, meist aber Kürzungen am Textbuch, denen Varesco ausnahmslos nachgekommen ist. Zu Einzelheiten sei auf die detaillierte Darstellung von Daniel Hertz im Vorwort seiner *Idomeneo*-Edition verwiesen.

Welche Teile der Oper Mozart bei seiner Ankunft in München am 8. November 1780 bereits fertig komponiert im Gepäck hatte, lässt sich nicht mit letzter Sicherheit sagen. Da er die Stimmen einiger Protagonisten von Mannheim her kannte, dürfte er zumindest Entwürfe der entsprechenden geschlossenen Nummern noch in Salzburg konzipiert haben, denn viel Zeit blieb nicht: Bereits am 1. Dezember 1780 sollte mit den Probenarbeiten begonnen werden. Andere Teile, insbesondere die für die Rolle des Idamante, wird er erst in München haben schreiben können, da ihm die Stimme des Sängers, des Kastraten Vincenzo dal Prato nicht bekannt war. Von seinen Schwierigkeiten mit ihm berichtet er im Brief vom 22. November dem Vater nach Salzburg: „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.“¹ Über die weiteren Vorbereitungen und Proben bis zur Uraufführung vgl. das Vorwort zu NMA II/5/11, S. XI f. Als die Oper im wesentlichen abgeschlossen war, wurde deutlich, dass sie zuviel Text und entsprechend auch zuviel Musik enthielt, sodass Mozart „schließlich drastische Schritte unternehmen mußte, um die Folgen von Varescos Weitschweifigkeit aus der Welt zu schaffen“ (Daniel Hertz). Betroffen war davon vor allem der III. Akt. „die Probe mit dem dritten Act“, schreibt Mozart am 18. Januar 1781 nach Salzburg, „ist vortreflich ausgefallen. man hat gefunden daß er die 2 Ersten Acte noch um vieles 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 [No. 27a = Anhang 7], weg, – welche ohnedieß ungeschickt da ist – worüber aber die leute die sie in Musick gehört haben, darüber

seüfzen – und die letzte vom Raaff auch [No. 30a = Anhang 12] – worüber man noch mehr seüfzt – allein – man muß aus der Noth eine tugend machen.“ Von großer dramaturgischer Bedeutung ist die Revision der letzten Elektra-Szene im III. Akt. Mozart ersetzte die Arie „D’Oreste, d’Aiace“ (No. 29a = Anhang No. 11) durch das neue Recitativo obbligato „Oh smania! oh furie!“ mit nur acht Textzeilen (statt des ursprünglich sechzehnzeiligen Arientextes). „Mozart meisterte den notwendigen Strich kongenial und komponierte ein kurzes, aber unvergleichlich feuriges Rezitativ mit einem Abgang Elektras, der sicherlich zu den dramatischsten der ganzen Oper gehört“ (Daniel Hertz). Weitere Striche betreffen den großen Chor „Oh voto tremendo“ (No. 24) und Idamantes Cavatine „Accogli, oh re del mar“ (No. 26), die Mozart auf jeweils eine Strophe reduzierte, Striche, die im vorliegenden Klavierauszug mit „Vi-de“ gekennzeichnet sind, bei heutigen Aufführungen jedoch nicht berücksichtigt werden sollten, „da sie wohl mehr auf die spezielle Situation der Münchner Premiere als auf allgemeine musikalisch-dramaturgische Notwendigkeit zurückzuführen sind“ (Hertz). Ein weiteres Problem, das Mozart lange und immer wieder beschäftigt hat, betrifft den Orakelspruch (La Voce), von dem insgesamt vier Fassungen unterschiedlicher Ausdehnung und Besetzung überliefert sind, was wohl damit zusammenhängt, dass Mozart bei der Gestaltung zunächst und in mehreren Anläufen versucht hat, eine Empfehlung des Vaters umzusetzen. „Ver-muthlich wirst du tieffe Blas-instrumenten zum accomp: der unterirrdischen Stimme haben. Wie wär es, wenn nach dem wenigen unterirrdischen Lermen die Instrumenten piano aushielten aigentlich auszuhalten anfiengen. dann ein Crescendo bis ins Schröckliche machten, und beym decrecendo die Stimme zu Singen anfieng? und so ein schauderndes crescendo bey jedem Absatz der Stimme.“ (Brief vom 29. Dezember 1780). Mozart ist in einer ersten 70 Takte umfassenden Version mit Begleitung von drei Posaunen und zwei Hörnern (No. 28c = Anhang 9) – um die Bewilligung der zusätzlichen drei Posaunen, die sonst in der Oper nicht vorkommen, hat Mozart kämpfen müssen (Brief vom 10./11. Januar 1781) – dieser Empfehlung Leopolds getreulich gefolgt, hat danach aber eine auf 31 Takte gekürzte Version mit derselben Besetzung und ebenfalls mit den charakteristischen Crescendi und Decrescendi zu Pa-

1 Vgl. Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, vier Textbände, Kassel etc. 1962/63. Als Nachweis für Briefzitate, in der Regel aus Band III, wird im Vorwort dieses Klavierauszugs lediglich das Briefdatum verwendet.

pier gebracht (No. 28d = Anhang 10). Indes, auch diese Fassung scheint noch zu lang gewesen zu sein, denn am 18. Januar 1781 schreibt er dem Vater: „der orackel spruch ist auch noch viel zu lange – ich habe es abgekürzt – [...]“. Mozart hat die Fassung No. 28d im Autograph mit kräftigen Tintenstrichen ungültig gemacht und eine nurmehr neun Takte lange Version mit neuem, nur 13 Wörter langem Text notiert (No. 28a), ebenfalls mit drei Posaunen und zwei Hörnern besetzt, aber bis auf den Schlussakkord ohne Crescendi und Decrescendi.

Nicht autograph sondern nur abschriftlich überliefert ist eine vierte Version des Orakelspruchs (No. 28b), 44 Takte lang mit abweichendem Text und einer Besetzung mit je zwei Klarinetten, Hörnern und Fagotten, die zwar Crescendi und Decrescendi enthält, deren Authentizität in jüngster Zeit jedoch angezweifelt wird.²

Da die Premiere um eine Woche verschoben werden musste, scheint Mozart die Zeit für weitere Revisionen am gesamten Werk genutzt und noch weitere Kürzungen vorgenommen zu haben (vgl. hierzu im vorliegenden Klavierauszug die Anhänge). Ob alle diese Kürzungen tatsächlich bereits für die Münchener Uraufführung von 1871 durchgeführt worden sind oder erst im Zusammenhang mit den späteren Wiener Revisionen, lässt sich nicht in jedem Fall zweifelsfrei entscheiden (vgl. hierzu weiter unten).

Der Tatsache, dass Mozart für die Uraufführung des *Idomeneo* mit dem Mannheimer Orchester das beste Ensemble seiner Zeit zur Verfügung hatte und der Münchner Hof darüber hinaus ein hervorragendes Ballett unter der Leitung von Claude Le Grand sein eigen nennen konnte, ist es zu verdanken, dass Mozart für das Schlussballett eine Musik geschrieben hat – die Ballettmusik KV 367 –, die dem Hauptwerk musikalisch absolut ebenbürtig ist.³ Leider gibt die Quelle des Werks, ein erst später zusammengefügtes Konvolut mit Mozarts

Autographen der einzelnen Stücke, auf die Frage, welche der Tänze bei der Münchner Uraufführung erklingen sind, keine eindeutige Antwort. Das letzte Stück der Partitur ist eine fragmentarische *Passacaille* (im vorliegenden Klavierauszug nicht enthalten), die natürlich ebensowenig als Schlusstück gedient haben kann wie der zierliche *Passepied* (=Anhang Nr. 13) oder die kleine *Gavotte* in G, die der Herausgeber von NMA II/5/11 als kleine Ballettmusik (No. 8a) in das *Intermezzo* zwischen I. und II. Akt in die Partitur eingefügt hat. Kein Zweifel kann indes daran bestehen, dass das auf S. 455 dieses Klavierauszugs beginnende Stück (*Pas seul*, in Mozarts Autograph *Pas seul de M^r. Le Grand*) mit seinem triumphalen Schluss in D-Dur, der Haupttonart der Oper, den Abschluss gebildet hat. Im übrigen sei darauf hingewiesen, dass die zahlreichen Massenszenen und dramatischen Chöre des *Idomeneo* sehr wohl auch die Beteiligung von Tänzern erfordert haben, zumal überliefert ist, dass Ballettmeister Le Grand selbst die Einstudierung der Szenen am Ende des II. Aktes besorgt hat.

Mozart hat das Interesse an seinem *Idomeneo* nie verloren und „an diesem Werk gehangen wie an keinem zweiten“ (Kreutzer), was an Ergänzungen greifbar wird und an einer Reihe von Veränderungen, die Mozart an der autographen Partitur vorgenommen hat. Da das Autograph des II. und III. Aktes, das der NMA-Edition von 1972 nicht zur Verfügung stand, heute in der Biblioteka Jagiellońska Kraków der Wissenschaft zugänglich ist, lassen sich – nicht zuletzt auch aufgrund der Papier- und Wasserzeichen-Forschungen von Alan Tyson⁴ – die meisten Veränderungen und Ergänzungen den Münchener und späteren Wiener Arbeitsstadien deutlicher zuweisen als dies noch 1972 möglich war. Gegenüber der ersten Auflage der NMA-Partitur und damit auch des vorliegenden Klavierauszugs hatte dies einige Umstellungen zwischen Hauptteil und Anhängen zur Folge, die unter anderem auch die Szenen III-V mit den beiden Fassungen der *Idomeneo*-Arie „Fuor del mar“ (No. 12a und b) im zweiten Akt betreffen. Heute können wir mit Sicherheit sagen, dass Mozart die zweite vereinfachte Fassung der Arie (No. 12b) erst im Zuge der Wiener Revisionen,

2 Vgl. Manfred Hermann Schmid, *Das Orakel in Mozarts »Idomeneo«*, in: *Mozart Studien* 10 (2001), S. 103–138, hier S. 128.

3 Die moderne Bühnenpraxis verzichtet in der Regel auf eine Aufführung des Balletts, nicht zuletzt deshalb, weil die Dimensionen der Oper ohnedies gewaltig sind. Der „Vi-de“-Vermerk für T. 69–144 des 1. Satzes der Ballettmusik (S. 450ff.) ist ein Kürzungsvorschlag von Daniel Heartz.

4 Vgl. Alan Tyson, *Wasserzeichen-Katalog* (NMA X/33/2, Kassel etc. 1992).

möglicherweise für die Aufführung 1786 (siehe unten) eingerichtet hat, womit alle Spekulationen, der Sänger des Idomeneo bei der Münchener Premiere 1781, Anton Raaff, sei den Schwierigkeiten der ursprünglichen Fassung nicht mächtig gewesen, gegenstandslos werden. Anders als noch in der ersten Auflage lässt sich nun auch die Münchener Fassung der Szenenfolge III–V eindeutig gegen die beiden Wiener Revisionen abgrenzen. In einer ersten Wiener Revision (= Anhang 6) bleibt Idomeneos Rezitativ am Ende der III. Szene, „Frettoloso e giuliva“ erhalten, doch überspringt Mozart die ursprüngliche IV. Szene Elettra/Idomeneo (Rezitativ „Sire, da Arbace intesi“) und überlässt das Geschehen ganz Elettras Soloauftritt (Rezitativ und Arie No. 13). Im Zuge einer weiteren Revision schließt Mozart Elettras Soloszene (Rezitativ „Chimai del mio provò“ mit nachfolgender Arie No. 13, S. 240 ff.) dann unmittelbar an die vereinfachte Fassung der Idomeneo-Arie „Fuor del mar“ (No. 12b) an.

Mozarts Bemühungen um eine Aufführung in Wien waren schließlich 1786 von Erfolg gekrönt, als die Oper am 13. März im Palais des Fürsten Karl Auersperg zur Aufführung kam, allerdings nur konzertant, weil Fastenzeit war. Für die Aufführung mussten wesentliche Änderungen vorgenommen werden, weil die Rolle des Idamante statt von einem Sopran-Kastraten von einem Tenor gesungen wurde (vgl. hierzu auch unten den Abschnitt *Hinweise zur Anlage des Klavierauszugs*). Für diese Rolle schrieb Mozart zu Beginn des II. Aktes eine neue Szene, Rezitativ und konzertante Arie mit Solo-Violine „Non più. Tutto ascoltai“ – „Non temer, amato bene“ KV 490 (No. 10b), die Szene und Arie des Arbace (No. 10a) ersetzte. Auch das Liebesduett Ilia/Idamante in der zweiten Szene des III. Aktes komponierte Mozart neu („Spiegarti non pos’io“ KV 489, No. 20b). In den beiden Ensemble-Nummern (No. 16 und 21), musste die Partie des Idamante verändert werden, was auch Veränderungen in anderen Vokalstimmen zur Folge hatte. Auf weite Strecken blieb aber die Partie des Idamante unverändert und erklang bei der Wiener Aufführung entsprechend eine Oktave tiefer als notiert. Weitere Bemühungen Mozarts um eine Aufführung des gesamten Werks blieben indes ohne Erfolg, sodass die Wiener Revisionen von 1786 als Mozarts „letztes Vermächtnis“ (Heartz) an *Idomeneo* zu gelten haben.

Die Handlung

Sie spielt in Sidon am königlichen Hof Idomeneos, des Königs von Kreta, der nach Beendigung des trojanischen Krieges, an dem er auf Seiten der Griechen erfolgreich teilgenommen hatte, in der Heimat zurück erwartet wird. Gleichsam als Kriegsbeute vorausgeschickt hatte er zusammen mit gefangenen Trojanern die trojanische Prinzessin Ilia, die Tochter des Königs Priamus, in die sich Idomeneos mittlerweile erwachsener Sohn Idamante sogleich heftig verliebt hat. Am Hof anwesend ist auch Elektra, die Tochter von Agamemnon und Klytemnästra. Nach dem Mutttermord ihres Bruders Orest war sie nach Kreta geflüchtet und ist dort ihrerseits in leidenschaftlicher Liebe zu Idamante entbrannt.

Erster Akt: Ilia (Szene I), zwischen aufkeimender Liebe zu Idamante und vermeintlich pflichtgemäßem Griechenhass hin und her getrieben, vermutet, Idamante liebe Elektra und gibt ihren widerstrebenden Gefühlen in einer Klage Ausdruck (No. 1 Arie). Voll innerer Ungewissheit sieht sie Idamante nahen, der die Feier eines Freudenfestes anordnet (Szene II), da die Rückkehr seines Vaters Idomeneo unmittelbar bevorstehe, denn schon habe Arbace, der Vertraute des Königs, die Schiffe auf dem Meer erblickt. Er erklärt Ilia seine Liebe, die ihn jedoch angesichts dessen, was sich erst vor kurzem in Troja abgespielt hat, zurückweist. Idamante beteuert seine Unschuld und erneuert sein Bekenntnis leidenschaftlicher Liebe zu ihr (No. 2 Arie), doch sie weist ihn auf das traurige Schicksal der trojanischen Gefangenen hin. Idamante verspricht, deren Fesseln zu lösen, was er auch sogleich in die Tat umsetzt (Szene III): Dankbar besingen die Trojaner ihre wieder erlangte Freiheit (No. 3 Chor). Den Einspruch Elektras (Szene IV), mit der Freilassung der trojanischen Gefangenen beleidige er die Ehre Griechenlands, weist Idamante großzügig zurück. Doch dann kommt Arbace und berichtet tiefbetrübt vom Untergang der Flotte Idomeneos und von dessen Tod. Idamante, zutiefst verzweifelt, eilt sogleich zum Strand, und auch Ilia kann sich des Gefühls von Mitleid nicht erwehren. Anders Elektra (Szene VI), die an die glückliche Rückkehr Idomeneos gewisse Hoffnungen für ihre eigene Zukunft geknüpft hatte und nun schwinden sieht: Angesichts der Nachricht von Idomeneos

unerwartetem Tod gerät sie in Wut und Raserei (No. 4 Arie).

Die Bewohner Kretas flehen die Götter um Gnade an (No. 5 Chor), und in der Tat erscheint Neptun auf dem Meer (Szene VIII, Pantomime) und befiehlt den Winden, sich in ihre Höhlen zurückzuziehen. Er versäumt es indes nicht, noch im Verschwinden einen drohenden Blick auf Idomeneo zu werfen, doch dieser wähnt sich mit seinem Gefolge nunmehr in Sicherheit (Szene IX), doch quälen ihn die Gedanken an das schreckliche Gelübde, mit dem er von den Göttern die Rettung erkaufte: Den ersten lebenden Menschen, dem er auf dem festen Lande begegnet, so hatte er geschworen, werde er den Göttern opfern, einen Unschuldigen, dessen trauriger Schatten ihn verfolgen werde, wie er dunkel ahnt (No. 6 Arie). Und schon sieht er einen Mann, Idamante, nahen (Szene X), beide begegnen sich, unkenntlich zunächst, doch bei beiden stellen sich alsbald Vorahnungen ein, bis sie sich schließlich gegenseitig zu erkennen geben. Doch zu Idamantes Entsetzen wird er von Idomeneo brüsk zurückgewiesen: Den Vater, den er endlich wieder gefunden zu haben glaubt, scheint er nun erneut zu verlieren (No. 7 Arie).

Intermezzo: Das Meer hat sich beruhigt, und die Truppen Idomeneos gehen an Land (No. 8 Marsch), wo sie von den Frauen Kretas mit einem Tanz freudig begrüßt werden (No. 8a Tanz). Die an Land gehenden Krieger huldigen Neptun mit Gesang (No. 9 Chor).

Zweiter Akt: Idomeneo zieht Arbace ins Vertrauen (Szene I, No. 19a Rezitativ und Arie) und bittet ihn eindringlich um Rat, wie Idamante vor dem Opfertod gerettet werden kann. Nach kurzem Nachdenken sieht Arbace nur einen Ausweg: Idamante soll Elektra nach Argos begleiten und sie auf den Thron ihres Vaters zurückführen. Idomeneo greift diesen Vorschlag nach kurzem Besinnen dankbar auf, zeigt sich aber durch das Nahen Ilias beunruhigt.

*Ossia:*⁵ Ila bedrängt Idamante, sein Versprechen gegenüber Elektra zu halten; sie selbst solle er vergessen (No. 19b Rezitativ und Rondo). Für

Idamante wäre dies jedoch schlimmer als der Tod. Eindringlich versichert er Ila seine unerschütterliche Liebe, beklagt aber zugleich die ihm unverständliche Härte seines Schicksals.

Ila bekennt Idomeneo rückhaltlos, wie glücklich sie ist, an seinem Hof aufgenommen zu sein (Szene II). Sie, die Heimat, Vater, alles verloren hat, sieht nun in Kreta ihre neue Heimat und in Idomeneo den Vater. Idomeneo jedoch (Szene III) ahnt, dass Ilias Liebe Idamante gilt und dass diese Liebe auch erwidert wird. Schmerzlich wird ihm bewusst, dass dem Neptun nun drei Opfer dargebracht werden: eines durch das Opferschwert und zwei, denen das Schwert des Schmerzes die Brust durchbohrt. Voller Verzweiflung fragt er den Gott, welcher noch grausameres Schicksal ihn nun erneut vor dem endgültigen Untergang bewahren wird (No. 12 a und b Arie). Elektra allerdings sieht sich bereits nahe am Ziel ihrer Wünsche (Szene IV) und hofft, erst einmal allein mit ihm, Idamante nun endgültig für sich zu gewinnen (No. 13 Arie). Ein aus der Ferne erklingender Marsch (No. 14) ruft sie auf das Schiff. Am Hafen, wo sie auf Idamante und Idomeneo trifft, sagt sie Kreta Lebewohl. Das Meer ist ruhig und alle hoffen auf eine glückliche Fahrt (No. 15 Chor); auch Idomeneo mahnt zum Aufbruch (Szene VI). Im Abschiedsterzett (No. 16) geben alle drei ihren unterschiedlichen Gefühlen Ausdruck: Elektra, glücklich und voller Erwartung; Idamante, verzweifelt über die Trennung von Ila, und Idomeneo, von banger Hoffnung erfüllt, als plötzlich ein fürchterliches Unwetter losbricht und ein grässliches Ungeheuer dem Meer entsteigt (No. 17 Chor). Idomeneo sieht nun in sich allein den Schuldigen und bietet sich selbst als Opfer dar. Bei anhaltendem Unwetter und aus Furcht vor dem Ungeheuer läuft alles in Panik auseinander (No. 18 Chor).

Dritter Akt: Ila (Szene I) kann nur den Lüften und den blühenden Blumen ihre Liebe zu Idamante anvertrauen (No. 19 Arie), und als der Geliebte erscheint (Szene II), gerät sie in Verwirrung und Ratlosigkeit. Doch als Idamante erklärt, nicht länger leben zu können mit der unerwiderten Liebe zu ihr und dem unerklärlichen Verhalten des Vaters und darum im Kampf mit dem Ungeheuer den Tod suchen will, gesteht sie ihm endlich ihre Liebe. Voller Freude besingen beide ihr Glück (No. 20a und b Duett). Sie werden alsbald von Idomeneo und Elektra entdeckt (Szene III).

5 *Ossia:* Rezitativ und Rondo KV 490 für die Wiener Aufführung 1786.

Idomeneo sieht seine Ahnungen schmerzvoll bestätigt, doch der Bitte des Sohnes, sein abweisendes Verhalten zu erklären, widersteht er. Mehr denn je ist Idamante nun entschlossen, den Tod im Kampf mit dem Ungeheuer des Neptun zu suchen, doch Ilia will als seine Gefährtin stets an seiner Seite sein, und während alle ihren traurigen Gedanken nachhängen (No. 21 Quartett), hat Elektra nichts als Rached Gedanken im Sinn. Da kommt Arbace eilends herbei (Szene IV) und verkündet, das Volk, angeführt vom Oberpriester Neptuns, wünsche Idomeneo zu sehen, und der ist auch gewillt, sich dem Volk zu stellen. Der allein zurückbleibende Arbace (Szene V) beklagt bitter das harte Schicksal Kretas (No. 22 Arie).

Der Oberpriester drängt nun auf den Vollzug des Opfers (Szene VI), doch als Idomeneo verkündet, das Opfer sei Idamante, sein eigen Fleisch und Blut, löst das bei Volk und Priester tiefste Niedergeschlagenheit aus (No. 24 Chor). Dessen ungeachtet beginnen Idomeneo und der Priester mit der Vorbereitung des Opfers, als Arbace hereinstürzt (Szene VIII) und berichtet, Idamante habe das Ungeheuer besiegt und getötet, eine Nachricht, die Idomeneo in noch größere Verzweiflung stürzt, weil er einen erneuten Zornesausbruch des Gottes fürchtet. Da wird Idamante im Opfergewand hereingeführt. Er versteht nun, dass die abweisende Haltung des Vaters Ausdruck verzweifelter Liebe war und ist bereit, das Opfer auf sich zu nehmen. Doch als Idomeneo das Opfer vollstrecken will, fällt ihm die hinzu eilende Ilia in den Arm: Statt Idamante bietet sie sich als Opfer an. In diesem Augenblick bewegt sich die Statue Neptuns auf dem Opferaltar und eine mächtige Stimme verkündet das Urteil des Himmels (No. 28a): „Idomeneo sei nicht mehr König, König sei Idamante und Ilia seine Gemahlin“. Und während alle das soeben Geschehene noch gar nicht fassen können, stürzt Elektra in Wut und Raserei davon, um ihrem unseligen Bruder Orest in die Hölle zu folgen. Idomeneo aber ernennt Idamante zum König und gibt dem Paar seinen Segen, bejubelt von den Gesängen des Volks.

Hinweise zur Anlage des Klavierauszugs

Dieser Klavierauszug basiert auf der von Daniel Heartz 1972 vorgelegten Edition des *Drama per musica Idomeneo* KV 366 im Rahmen der „Neuen Mozart-Ausgabe“ (NMA II/5/11) und dem Kri-

tischen Bericht, 2005 vorgelegt von Bruce Alan Brown. Mozarts Autograph des I. und II. Aktes aus den Beständen der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek Berlin, heute aufbewahrt in der Biblioteka Jagiellońska Kraków, ist erst nach Erscheinen der NMA-Edition von 1972 wieder zugänglich geworden; für die vorliegende Neu-edition des Klavierauszugs wurde es mit herangezogen und der NMA-Text von 1972, wo immer aufgrund von abweichenden Lesarten notwendig, korrigiert. Zu allen weiteren Einzelheiten der NMA-Edition vgl. das Vorwort zu NMA II/5/11 sowie den Kritischen Bericht.

1. Der Klavierauszug bringt in seinem Hauptteil die im Auftrag des Münchner Hofes für die Karnevalssaison 1781 komponierte Oper in der Fassung der Uraufführung vom 29. Januar 1781. In diesen Hauptteil integriert ist die Revision, die Mozart für die konzertante Aufführung der Oper am 13. März 1786 in Wien vorgenommen hatte. Die Revision war unter anderem notwendig geworden durch den Stimmwechsel in der Partie des Idamante, der in Wien nicht, wie in München, von einem Sopran-Kastraten sondern von einem Tenor gesungen wurde. Im vorliegenden Klavierauszug ist, wie in der Partitur (BA 4562), die Vokalpartitur der Wiener Fassung an zweiter Stelle wiedergegeben. Idamante als Tenor sang den übrigen Teil seiner Rolle eine Oktave tiefer. Die Partie des Idamante ist demnach im Hauptteil des Klavierauszugs in der Regel im oktavierenden Violinschlüssel mit eingeklammerter „8“ notiert ()⁸, womit sowohl die Münchner Kastratenpartie als auch die Wiener Tenorpartie bezeichnet ist. Diese Praxis ist natürlich nur dort angewendet, wo die beiden Fassungen München und Wien zusammenlaufen; bei separatem Abdruck ist die Münchner Partie im Violinschlüssel, die Wiener im oktavierenden Violinschlüssel wiedergegeben.

2. Die Aussetzung des Continuo in den Secco-Rezitativen (als Herausgeberzutat im Kleinstich) ist bewusst schlicht gehalten und lässt so dem Interpreten Raum für weitere improvisatorische Ausschmückung. Als Begleitinstrumente kommen Cembalo und Violoncello, eventuell auch ein kleiner Kontrabass in Betracht.

3. Die in den Secco-Rezitativen in kleinerem Stich über den Gesangssystemen angebrachten Vorschläge zur Ausführung von Appoggiaturen sind nicht verbindlich, sondern sollen den Sänger zu eigenschöpferischer Improvisation anre-

gen. In den geschlossenen Nummern wurde jedoch auf Appoggiaturen-Vorschläge weitgehend verzichtet, ausgenommen in solchen, die Accom-pagnato-Abschnitte enthalten. Generell muss der Gebrauch von Appoggiaturen sowohl in Secchi als auch in geschlossenen Nummern dem guten Geschmack des Sängers überlassen bleiben.

4. Dies gilt auch für die improvisierte Ausführung von Fermaten bei Kadenzen und „Eingängen“. Fußnoten verweisen auf die Möglichkeit zur Auszierung, sind aber keinesfalls verbindlich, sondern wollen vielmehr den Sänger zu eigener Kreativität ermuntern. Allein Stilempfinden und künstlerisches Vermögen sollten darüber entscheiden, ob und in welcher von der textlichen und musikalischen Situation abhängigen Form ausge-

ziert wird. Weitere ausführlich Hinweise zur Auf-führungspraxis enthält das Vorwort zu NMA II/ 5/11, S. XXVff., worauf hier mit Nachdruck ver-wiesen sei.

5. Die sparsamen NMA-Ergänzungen im No-tentext sind typographisch gekennzeichnet: er-gänzte Tempobezeichnungen sind kursiv gesetzt, Vorschlagsinterpretationen stehen in eckigen Klammern. In den Gesangspartien sind Bögen gestrichelt und dynamische Angaben kleiner ge-setzt, Akzidenzien stehen in runden Klammern.

6. Die Seitenzahlen in eckigen Klammern in-nerhalb der Gesangstexte verweisen auf die Fort-setzung der Partie.

Dietrich Berke
Zierenberg, im Juni 2006

PREFACE

On 29 January 1781 *Idomeneo*, K. 366, received its first performance at the Cuvilliés-Theater in Munich. It was Mozart's second opera for the Munich court, the first being his opera buffa *La finta giardiniera* of 1775. The conditions under which the twenty-five-year-old composer was allowed to prove his talent in the field of opera seria (an opera based on non-comic subject-matter) were ideal in more than one respect. In January 1778 Carl Theodor of the Palatinate had succeeded the deceased Bavarian elector, Maximilian III Joseph, and relocated from Mannheim to Munich. With him came his entire retinue, including the outstanding court orchestra, with its singers and virtuoso instrumentalists, that Mozart had come to know well on his great Paris journey of 1777 to 1779. Apparently the Munich court itself chose the subject-matter of the new opera: the tragedy *Idoménée* by Antoine Danchet, in André Campra's operatic setting of 1712. It also provided detailed written instructions as to how the material was to be reworked into an Italian opera libretto. These instructions – the “plan”, as Mozart and his father referred to them in their correspondence – has unfortunately disappeared. But the Mozarts were free to select the librettist. Their choice fell on Giambattista Varesco, a priest employed at the archiepiscopal cathedral in Salzburg. Varesco was well-versed in literature and even competent in music, for he took part in the cathedral's musical ceremonies.

The story of *Idomeneo* dates back to the days of ancient Greece as related in the stories of Homer's *Iliad* and *Odyssey* and later in Virgil's *Aeneid* – tales of heroes on their homeward journeys after the fall of Troy. These tales formed the basis of countless stage plays. Idomeneus is returning with his warriors to their homeland, Crete. But he has incurred the wrath of the gods – for reasons that the ancient tales fail to make clear. Varesco, a learned *littérateur*, placed one possible motive for the god's anger on the lips of his Idomeneo (Act 2, Scene 1): “Gonfio di tante imprese al varco alfin m'attese il fier Nettuno” – or, roughly, “I was swelled with pride at so many victories, and bold Neptune lay in wait for me on the passage.” Hubris, reckless self-aggrandizement over the gods: this, to the ancient Greeks, was man's worst pos-

sible failing (H. J. Kreutzer). Idomeneus is only able to save himself and his followers from the roiling seas by promising to sacrifice the first living being to meet him on the shore. The first person he sees is his own son, and Idomeneus fulfills his oath by sacrificing his own flesh and blood, thereby assuming yet another crushing burden of guilt. His subsequent fate varies in the ancient sources, and we shall not pursue it here.

This material is the stuff of tragedy. But the aesthetic of Italian opera seria, as codified above all by the Viennese court poet Pietro Metastasio (1698–1782), did not cater to genuine tragedy. This was the tradition in which Mozart's *Idomeneo*, despite its French influences, ultimately stands. In order to produce a conciliatory dénouement and finish with a *lieto fine* (a “happy ending”), the story was embroidered with extra potential conflicts. In the case of Varesco-Mozart's *Idomeneo* the added subplot is the love-story of Idamante and Ilia, offset by the figure of the jealous and ever-irate Electra. Here, as in other opere seria of the day, the conflict was resolved with the aid of a *deus ex machina*. In Varesco-Mozart's story this artifice took the form of the mighty and invisible Voice – *La Voce* – that proclaims the final judgment of the gods at the climax of the tragic entanglement. It is indeed conciliatory, even for Idomeneo himself, though his grave failings disqualify him from serving further as king of Crete.

Mozart took an active and commanding part in the design of the libretto, both in Salzburg and later by letter from Munich, using his father Leopold as an intermediary. Thanks to this unique combination of personalities, we know more about the genesis of *Idomeneo* than any other of Mozart's operas, whether earlier or later. These “workshop letters” shed bright light on Mozart at work, revealing him to be an instinctively sure-footed musical dramatist with always well-argued requests for expansions – and more often cuts – in the libretto. Varesco complied without demur. Readers interested in a detailed account are invited to read the preface to Daniel Heartz's edition of *Idomeneo*.

Mozart arrived in Munich on 8 November 1780. We cannot say for certain which sections of the

opera he already brought with him in his luggage. Since he knew the voices of several of the protagonists quite well from Mannheim, he probably produced at least drafts of their numbers while still in Salzburg. He did not have much time left, for rehearsals were meant to begin on 1 December 1780. Other sections, in particular for the role of Idamante, were most likely written in Munich, for he was unfamiliar with the voice of the singer, the castrato Vincenzo dal Prato. He reported his difficulties with Dal Prato to his father in Salzburg in a letter of 22 November: "When the castrato comes I have to sing with him, for I have to teach him his whole part as if he were a child. He has not got a farthing's worth of method."¹ The further preparations and rehearsals leading up to the première are discussed on pages XI f. of the preface to NMA II/5/11.

When the opera was more or less finished it became clear that it contained too much text, and hence too much music. As a result, Mozart "finally had to take drastic steps to circumvent the consequences of Varesco's long-windedness" (Daniel Heartz). Most of all, these steps had repercussions for the third act. "The rehearsal of Act 3 went off splendidly", Mozart wrote to his father on 18 January 1781:

"It was considered much superior to the first two acts. But the libretto is too long and consequently the music also [...]. Therefore Idamante's aria 'Nò, la morte io non pavento' [No. 27a, cf. Appendix 7] is to be omitted; in any case it is out of place there. But those who have heard it with the music deplore this. The omission of Raaff's last aria too [No. 30a, cf. Appendix 12] is even more regretted; but we must make a virtue of necessity."

Of greater significance to the dramatic structure was the revision of Electra's final scene in Act 3. Mozart replaced her aria "D'Oreste, d'Aiace" (No. 29a, cf. Appendix 11) with the new *recitativo obbligato* "Oh smania! oh furie!" which contains only eight lines of text instead of the original sixteen lines in the aria. "Mozart brilliantly negotiated

the necessary cut and wrote a brief but incomparably fiery recitative with an exit for Electra that surely figures among the most dramatic in the whole opera" (Daniel Heartz). Further cuts were made in the great chorus "Oh voto tremendo" (No. 24) and in Idamante's cavatina "Accogli, oh re del mar" (No. 26), each of which Mozart reduced to a single stanza. These cuts, identified by "Vi-de" marks in the vocal score, ought not to be observed in modern-day performances, however, "for they more likely resulted from the special circumstances of the Munich première than the general demands of the musical drama" (Daniel Heartz).

Another problem that exercised Mozart again and again over a long period of time involved the oracular pronouncement of La Voce, which has come down to us in a total of four versions of different length and scoring. The most likely reason is that he initially made several attempts to carry out a suggestion in his father's letter of 29 December 1780: "I assume that you will choose very deep wind instruments to accompany the subterranean voice. How would it be if after the slight subterranean rumble the instruments sustained, or rather began to sustain, their notes softly and then made a crescendo to the verge of the terrifying, while the voice begins to sing during the decrescendo? And there might be a horrifying crescendo at every new phrase uttered by the voice."

Mozart dutifully followed this fatherly advice in an initial seventy-bar version accompanied by three trombones and two horns (No. 28c; see Appendix 9); he even had to fight for permission to use the three extra trombones, which do not otherwise appear in the opera (letter of 10–11 January 1781). He then wrote out another version using the same scoring, likewise with the characteristic crescendos and decrescendos, but now reduced to thirty-one bars (No. 28d; see Appendix 10). Yet even this version must have seemed overly long, for on 18 January 1781 he wrote to his father that "the speech of the Oracle is still far too long and I have therefore shortened it." Mozart deleted Version No. 28d in his autograph, crossing it out heavily in ink, and wrote out a new version of only nine bars on a new text consisting of only thirteen words (No. 28a). This version too called for three trombones and two horns, but dispensed with crescendos and decrescendos until the final chord.

1 Mozart: *Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe*, ed. by the International Mozarteum Foundation, Salzburg, compiled and annotated by Wilhelm A. Bauer and Otto Erich Deutsch, 4 vols. (Kassel, 1962–3). Quotations from the correspondence, most of which come from vol. 3 of this edition, are cited below by date only.

A fourth version of the Oracle's speech has not survived in Mozart's hand, but rather in copyists' manuscripts (No. 28b). It has forty-four bars, yet another text, and a scoring for two clarinets, two horns, and two bassoons. Though it contains crescendos and decrescendos, their authenticity has recently been questioned.²

As the première had to be postponed one week, Mozart took advantage of the delay to make further revisions and cuts throughout the opera (see the appendices of our vocal score). Whether all of these cuts were actually observed at the Munich première of 1781 or only occurred in conjunction with the later Vienna revisions cannot be established with certainty in every case (see below).

The fact that Mozart had the best instrumental ensemble of his day at his disposal for the première of *Idomeneo* – and that the Munich court could boast of an outstanding *corps de ballet* under the direction of Claude Le Grand – prompted him to compose music for the concluding ballet (K. 367) that is artistically on a par with the score as a whole.³ Unfortunately the source of this work – a later miscellany containing Mozart's autograph scores for the individual numbers – sheds no light on the question of which of the dances were heard at the Munich première. The final piece in the score, a fragmentary *Passacaille* (omitted from our volume), can no more have served as a concluding number than the delicate *Passepied* (Appendix 13) or the little G-major *Gavotte* that the editor of NMA II/15/11 inserted into the intermezzo between Acts 1 and 2 as a short ballet (No. 8a). Yet there can be no doubt that the piece beginning on page 455 of our vocal score – *Pas seul* (entitled *Pas seul de M^r. Le Grand* in Mozart's autograph score) – with its triumphant ending in D major, the principal key of the opera, formed the conclusion. Moreover, it should also be pointed out that the many crowd scenes and dramatic choruses in *Idomeneo* very likely required the participation of dancers, the

more so as ballet master Le Grand himself took charge of the rehearsals for the scenes at the end of Act 2.

Mozart never lost interest in his *Idomeneo* and "clung to this work as to none of his other creations" (Kreutzer). This interest is manifest in the additions and numerous changes he entered in the autograph score. Since the autographs of Acts 2 and 3 were not available to the editors of the NMA volume of 1972, but are accessible to scholars today in the Biblioteka Jagiellońska in Kraków, most of the changes and additions can be assigned more clearly to the Munich and the later Viennese stages than was possible in 1972, thanks especially to Alan Tyson's studies of the paper types and watermarks.⁴ This necessitated a few rearrangements between the main body of the music and the appendices as compared to the first impression of the NMA volume (and hence the present vocal score), including Scenes III to V with the two versions of Idomeneo's aria in Act 2, "Fuor del mar" (Nos. 12a and b). Today we can say with certainty that Mozart only produced the second simplified version of this aria (No. 12b) in connection with his Vienna revisions, possibly for the 1786 performance (see below). This puts paid to the speculation that the singer who created Idomeneo at the Munich première of 1781, Anton Raaf, was unequal to the difficulties of the original version. Further, unlike the first impression of NMA, the Munich version of Scenes III to V can now be clearly distinguished from the two Viennese revisions. The first Viennese revision (Appendix 6) retained Idomeneo's recitative at the end of Scene III, "Frettoloso e giuliva." But Mozart then skipped the original Scene IV between Elettra and Idomeneo (Recitative "Sire, da Arbace intesi") and confined the action entirely to Elettra's solo entrance (Recitative and Aria No. 13). During yet another revision he then had Elettra's scene (Recitative "Chimai del mio provò" with adjoining Aria No. 13, pp. 240ff.) immediately followed by the simplified version of Idomeneo's aria "Fuor del mar" (No. 12b).

Mozart's efforts to obtain a performance in Vienna were finally crowned with success in 1786, when the opera was given at the Palace of

2 See Manfred Hermann Schmid, *Das Orakel in Mozarts »Idomeneo«*, *Mozart Studien* 10 (2001), pp. 103–38, esp. 128.

3 Modern stagings generally omit the ballet, if only because the opera is long enough as it stands. The Vi-de marks for mm. 69–144 of the first movement of the ballet music (pp. 444ff.) indicate an abridgement suggested by Daniel Heartz.

4 Cf. Alan Tyson, *Wasserzeichen-Katalog* (NMA X/33/2, Kassel etc., 1992).

Prince Karl Auersperg on 13 March, albeit in a concert version as the performance took place during the Lent. Substantial alterations had to be made for this performance because the role of Idamante was sung by a tenor rather than a male soprano (see “Notes on the Layout of the Vocal Score” below). Mozart wrote a new scena, recitative, and concertante aria with solo violin for this role at the opening of the second act. The new aria, “Non piú. Tutto ascoltai” – “Non temer, amato bene” (K. 490, No. 10b), replaced Arbace’s scena and aria (No. 10a). The love duet between Ilia and Idamante in the second scene of Act 2 (“Spiegarti non pos’io”, K. 489, No. 20b) was likewise newly composed. The part of Idamante had to be changed in both the ensembles (Nos. 16 and 21), which also led to alterations in the other vocal parts. But for large sections at a time the part of Idamante was left unchanged at the Vienna revival and merely sounded an octave lower than written. Mozart’s other efforts to obtain a performance of the entire work were doomed to failure. As a result, the Vienna revisions of 1786 must be considered Mozart’s “final legacy” (Heartz) with regard to *Idomeneo*.

The plot

It is set in Sidon at the royal court of Idomeneo, King of Crete. Idomeneo has fought successfully at the side of the Greeks in the Trojan War. Now that the war is over he is expected to return home. In advance of his arrival he has dispatched a number of Trojan prisoners as what might be called spoils of war. Among them is the daughter of King Priam, the Trojan princess Ilia, with whom Idomeneo’s now grown son Idamante has promptly fallen violently in love. Also present at the court is Electra, the daughter of Agamemnon and Clytemnestra, who fled to Crete after her brother Orestes had murdered their mother. There she has developed a passionate attachment to Idamante.

Act 1: Ilia (Scene 1) is torn hither and thither between her burgeoning love for Idamante and her presumably dutiful hatred of the Greeks. She assumes that Idamante is in love with Electra and gives vent to her conflicting feelings in a lament (Aria No. 1). Full of trepidation she sees Idamante approach. He orders a festival of joy (Scene 2) to celebrate the impending arrival of his father, for Arbace, the king’s confidant, has seen his

ships on the horizon. Idamante declares his love to Ilia. Mindful of the events that had taken place in Troy only a short while ago, she spurns him. Idamante protests his innocence and again confesses his passionate love for her (Aria No. 2), but Ilia merely points out the sad fate of the Trojan prisoners. Idamante promises to free them from their shackles – a promise he immediately fulfills (Scene 3). In their gratitude, the Trojans sing a chorus to their newly regained freedom (Chorus No. 2). Electra objects that by releasing the Trojan prisoners he has insulted the honor of Greece (Scene 4). Idamante magnanimously dismisses her objection. Then Arbace bursts onto the scene and reports, in utter dejection, the sinking of Idomeneo’s fleet and his certain death. Idamante, distraught, rushes to the beach; nor can Ilia hide her feelings of sympathy. Electra however views these events quite differently (Scene 6): she had attached hopes for her own future on Idomeneo’s safe return and now sees them dashed. Faced with the news of his unanticipated death, she explodes in rage and fury (Aria No. 4).

The inhabitants of Crete beg for mercy from the gods (Chorus No. 5). Neptune duly appears on the sea (Scene 8, Pantomime) and commands the winds to return to their caves. Nor does he neglect, before leaving, to cast a withering glance at Idomeneo, who vainly imagines himself and his followers to be in safety (Scene 9). But Idomeneo is tormented by memories of the terrible oath he had to swear in order to purchase his deliverance: he has sworn to sacrifice to the gods the first living being to greet him on firm land. He darkly suspects that the unhappy shade of this innocent being will return to haunt him (Aria No. 6). Immediately he sees a man approach: Idamante (Scene 10). The two men fail to recognize each other at first, but they soon begin to sense the truth and ultimately reveal their identities. To Idamante’s horror, he is brusquely rebuffed by Idomeneo: he has finally rediscovered his father only to lose him once again (Aria No. 7).

Intermezzo: The storm has subsided, and Idomeneo’s troops step ashore (March No. 8), where they are greeted in a joyous dance by the women of Crete (Dance No. 8a). Once ashore, the warriors pay tribute in song to Neptune (Chorus No. 9).

Act 2: Idomeneo draws Arbace into his confidence (Scene 1, Recitative and Aria No. 19a) and urgently asks him how he can prevent Idamante from becoming a human sacrifice. After brief reflection, Arbace sees only one solution: Idamante must accompany Electra to Argos and lead her to the throne of her father. Idomeneo, after a moment's pause, gratefully accepts this suggestion, but is made uneasy by the approach of Ilia.

*Ossia:*⁵ Ilia urges Idamante to keep his promise to Electra and to forget herself (Recitative and Rondo No. 19b). Idamante considers this outcome worse than death: he urgently reaffirms the steadfastness of his love while lamenting the incomprehensible harshness of his fate.

Ilia recklessly confides to Idomeneo how happy she is to have found acceptance at his court (Scene 2). She who has lost her homeland, her father, everything, now views Crete as her new home and Idomeneo as her father. But Idomeneo senses that Ilia is in love with Idamante (Scene 3), and that her love is requited. He becomes painfully aware that Neptune now has three sacrificial victims: one must sacrifice his life, and two their hearts. In despair he asks the god what even crueler fate must now preserve him from the final demise (Aria No. 12a–b). Electra, in contrast, sees herself close to the object of her desires (Scene 4) and hopes to gain Idamante for herself once she is alone with him (Aria No. 13). A march is heard in the distance (No. 4) calling her to the ship. Meeting Idamante and Idomeneo in the harbor, she bids farewell to Crete. The sea is calm, and all hope for a prosperous journey (Chorus No. 15). Idomeneo, too, urges them to depart (Scene 6). In a farewell trio (No. 16) the three characters give expression to their contrasting sentiments: Electra happy and full of anticipation, Idamante desperate at his separation from Ilia, and Idomeneo filled with fearful hope. Suddenly a violent storm erupts and a horrifying monster rises from the sea (Chorus No. 17). Idomeneo, recognizing that he alone is the guilty party, offers himself in sacrifice. Everyone flees in panic at the raging storm and the dread monster (Chorus No. 18).

Act 3: Ilia (Scene 1) can confide her love for Idamante only to the breezes and the blossoming

flowers (Aria No. 19). When her beloved appears (Scene 2) she falls into confusion and distress. But Idamante exclaims that faced with his unrequited love for her and the inexplicable behavior of his father, he no longer wishes to live and resolves to seek death in battle with the monster. Ilia is finally moved to confess her love, and the two young people sing ecstatically of their happiness (Duet No. 20a–b). They are promptly discovered by Idomeneo and Electra (Scene 3). Idomeneo is pained to see his premonitions confirmed, but resists his son's pleas to explain his dismissive behavior. Idamante is now more firmly resolved than ever to seek death in battle with Neptune's monster. But Ilia wants to remain forever at his side as his companion. While all give vent to their dejection (Quartet No. 21), Electra can think of nothing but vengeance. Now Arbace rushes onto the stage (Scene 4) and announces that the people, led by the High Priest of Neptune, wish to behold Idomeneo. He is willing to face his people. Arbace remains behind (Scene 5), bitterly lamenting Crete's cruel destiny.

The High Priest now urges the sacrifice to be carried out (Scene 6). But when Idomeneo announces that the victim is Idamante, his own flesh and blood, the news casts the deepest of gloom upon priests and population alike (Chorus No. 24). Nonetheless, Idomeneo and the priests are beginning to prepare the sacrifice when Arbace rushes in (Scene 8) to report that Idamante has vanquished and killed the monster. The news plunges Idomeneo into still greater despair, for he now fears a new outburst of wrath from the god. Idamante is led on stage, cloaked as a sacrificial victim. He now realizes that his father's dismissive behavior was borne of desperate love, and is willing to submit to his sacrifice. But as Idomeneo raises the knife, Ilia rushes in and stays his arm: she offers herself as a victim in his stead. At this moment the statue of Neptune on the sacrificial altar begins to move and a mighty voice announces the judgment of heaven (No. 28a): "Idomeneo shall no longer be king; the king shall be Idamante, and Ilia his queen." While the onlookers look on in wonder and awe, Electra rushes from the scene in rage and fury, following her own wretched brother Orestes to Hades. Idomeneo proclaims Idamante to be king and gives the couple his blessing, to the jubilation of the assembled throng.

⁵ *Ossia:* Recitative and Rondo, K. 490, for the Vienna revival of 1786.

Notes on the Layout of the Vocal Score

This vocal score is based on Daniel Heartz's edition of Mozart's *dramma per musica Idomeneo*, K. 366, published in the *Neue Mozart-Ausgabe* in 1972 (NMA II/5/11), and on the critical report presented by Bruce Alan Brown in 2005. The autograph score of Acts 1 and 2, formerly preserved in the Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin, and located today in the Biblioteka Jagiellońska, Kraków, only resurfaced after the 1972 edition had appeared in print. We have consulted it for our new edition of the vocal score and corrected the NMA text of 1972 as necessary wherever conflicting readings were found to occur. All other particulars of the NMA edition are discussed in the preface to NMA II/15/11 and the critical report.

1. The main body of our vocal score presents the opera, which was commissioned by the Munich court for the 1781 Carnival season, in the version heard at the première on 29 January 1781. The revisions that Mozart prepared for the concert performance given in Vienna on 13 March 1786 are integrated in the main text. Among other reasons, these revisions were made necessary by the alteration of the part of Idamante, which was not sung by a male soprano, as in Munich, but by a tenor. As in the full score (BA 4562), our volume reproduces the vocal part of the Vienna version in second place. Idamante sang the remainder of his part an octave lower. The role of Idamante is thus, for the most part, printed in the main body of our volume in a transposing treble clef, but with the subscript "8" enclosed in parentheses (8). It thereby reproduces both the Munich castrato part and the Vienna tenor part, but of course only in those passage where the Munich and Vienna versions happen to coincide. Where the parts conflict, the Munich part is printed in normal treble clef and the Vienna part in transposing treble clef.

2. The realization of the continuo part in the

secco recitatives is reproduced in small print as an editorial edition. It has been kept deliberately simple in order to grant the player latitude for his or her own improvised embellishments. The continuo group may consist of a harpsichord and cello, perhaps reinforced by a small double bass.

3. Suggestions for the execution of appoggiaturas in the *secco* recitatives appear in small print above the vocal staves concerned. They are not obligatory and are merely intended to stimulate singers to attempt improvisations of their own. We have generally refrained from making such suggestions in the separate numbers, however, except in those containing passages of accompanied recitative. As a general rule, whether in *secco* recitative or in the separate numbers, the use of appoggiaturas must be left to the taste and discretion of the singer.

4. The same applies to the improvised embellishment of fermatas in cadenzas and "lead-ins" (*Eingänge*). The possible solutions mentioned in footnotes are by no means obligatory, but are meant to spur the creativity of the singer. Artistic skill and sense of style alone should determine whether and what form of embellishments should be attempted in the musical and textual context. Further detailed comments on performance practice can be found on pages XXVff. of the preface to NMA II/5/11, which readers are hereby encouraged to consult.

5. A few additions to the musical text were made in NMA. They are indicated typographically, with tempo marks being italicized and suggested appoggiaturas enclosed in square brackets. In the vocal parts, added slurs are indicated by broken lines, dynamic marks by small print, and accidentals by parentheses.

6. Page numbers enclosed in square brackets in vocal texts refer to the continuation of the part concerned.

Dietrich Berke

Zierenberg, June 2006

(translated by J. Bradford Robinson)

© by Bärenreiter