

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

Bühnenwerke

WERKGRUPPE 5: OPERN UND SINGSPIELE
BAND 1: APOLLO UND HYACINTH

VORGELEGT VON ALFRED OREL



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

1959

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

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Edition London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
Deutscher Verlag für Musik Leipzig

ÖSTERREICH
Österreichischer Bundesverlag Wien

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

UNITED STATES OF AMERICA
Bärenreiter Music New York

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band ist erschienen: Alfred Orel,
Kritischer Bericht zur „Neuen Mozart-Ausgabe“, Serie II, Werkgruppe 5, Band 1

Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany
© 1959 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Zweite, durchgesehene Auflage 1990 unter Berücksichtigung der im Kritischen
Bericht auf S. (a/23) zusammengestellten Berichtigungen.
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

INHALT

Vorwort	VI
Zum vorliegenden Band	VII
Nachtrag 1990	XXII
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs	XXIII
Faksimile: Blatt 32 ^r des Autographs	XXIV
Faksimile: Blatt 71 ^v des Autographs	XXV
Faksimile: Titelseite, Beginn des Prologus und die letzten zwei Seiten mit dem Personenverzeichnis aus dem 1767 erschienenen Textbuch	XXVI
Personen	2
Verzeichnis der Akte und Musiknummern	2
Prologus (1. Akt)	3
Chorus Imus (2. Akt)	33
Chorus Idus (3. Akt)	67

VORWORT

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

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

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

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

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

Die Ausgabe verwendet die alten Nummern des chronologisch-thematischen Verzeichnisses sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts von Ludwig Ritter von Köchel; neue Nummern nach der dritten und ergänzten dritten Auflage von Alfred Einstein sind in Klammern beige-

fügt. Diese Nummern erscheinen auch in der jedem Band beigegebenen Inhaltsübersicht.

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

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

Zu etwaigen Abweichungen editionstechnischer Art, die durch besondere Umstände bedingt sein können, vergleiche man jeweils das Vorwort „Zum vorliegenden Band“.

Der Editionsleiter

ZUM VORLIEGENDEN BAND*

*Apollo und Hyacinth*¹ ist das früheste Opernwerk Mozarts. Komposition und Aufführung fallen in das Jahr 1767, in die Zeit des nicht einmal ein ganzes Jahr währenden Aufenthalts des Knaben in Salzburg zwischen der „Weltreise“ (1763–1766) des Wunderkinds und der zweiten Reise nach Wien (1767–1769). Am 29. November² 1766 war Leopold Mozart mit seiner Familie nach fast vierthalbjährigem Fernsein von der Wahlheimat nach Salzburg zurückgekehrt. Wenn er trotz dem beispiellosen Ruhm, den besonders Wolfgang auf dieser großen Kunstfahrt geerntet hatte, noch am 15. November aus München an seinen Freund und Hausherrn Lorenz Hagenauer geschrieben hatte: „sie wissen auch selbst wie Viel meine Kinder, sonderlich der Wolfgangl zu lernen hat“³, so kann es nicht wundernehmen, wenn die kommenden Monate ruhigen Lebens in der Heimat in weitem Maße dazu verwendet wurden, die unvermeidlichen Lücken in Wolfgangs musikalischer Ausbildung auszufüllen⁴. Daneben galt es aber auch, den Knaben seinen schon während der großen Reise betretenen schöpferischen Weg in die Öffentlichkeit fortsetzen zu lassen, und insbesondere der Heimatstadt zu beweisen, daß weder Leopolds Reiseberichte über die Triumphe des Kindes, noch die sonstigen nach Salzburg gelangten Nachrichten darüber⁵ übertrieben waren. Wenn daher alsbald nach der Heimkehr Wolfgang als Komponist beachtenswert im Musikleben der Salzachstadt hervortritt, so darf man darin ebenso das Wohlwollen des Dienstherrn erblicken und vielleicht auch dessen Stolz darauf, in seinem Hofstaat eine Begabung wie Wolfgang zu besitzen, wie auch die sorgsam führende Hand des erzbischöflichen Vizehofkapellmeisters, der planvoll und zielsicher den künstlerischen Weg des Sohnes zu bahnen und jede dargebotene Gelegenheit zu nützen wußte, um ihn in der Öffentlichkeit vorwärtszubringen.

* Verzeichnis der herangezogenen Quellen und Literatur s. S. XXII.

¹ Zum Titel vgl. u. S. IX.

² Dieses Datum wurde erst 1957 durch die von H. Klein im Mozartjahrbuch 1957 mitgeteilten Auszüge aus dem Tagebuch des Konventualen des St. Petersstiftes in Salzburg P. Beda Hübner, eines Neffen des damaligen Abtes P. Beda Seeauer, einwandfrei festgestellt (Kl 175 ff.). Die Angaben in der bisherigen Literatur sind durchwegs irrig oder ungenau.

³ Schdm. IV, 261.

⁴ Vgl. das im Salzburger Mozartarchiv erhaltene Notenheft mit kontrapunktischen Übungen. A/I, 99 f.

⁵ Beda Hübner schreibt in seinem Tagebuch unterm 29. November 1766, daß „die letztverflossene zwey, oder drey Jahre nichts oeffters in denen Zeitungen geschrieben worden, als die wundervolle Kunst der Mozartischen Kinder“ (Kl 175).

Schon eine Woche nach der Ankunft in Salzburg, am Fest der unbefleckten Empfängnis Mariä (8. Dezember), ist von Wolfgang im Dom „an einen so großen Festtag eine Symphonie gemacht worden welche nicht allein bei allen Hofmusikanten großen Beyfall gefunden, sondern auch große Verwunderung erweckte“⁶. Kaum 14 Tage später, am 21. Dezember, kam Wolfgang bekanntlich bei einer Vorstellung im erzbischöflichen Hoftheater zu Wort⁷, die am Jahrestag der Konsekration Erzbischof Sigismunds stattfand, der als einer der höchsten Salzburger Festtage galt⁸. Eine italienische Theatertruppe brachte nach der „*Comoedia Itala*“ *Il cavaliere di spirito* die opera buffa *Li tre goggi rivali* zur Darbietung; die „Licenza“, die an den Schluß gestellte übliche Huldigungsmusik, war von Mozart komponiert, nämlich Rezitativ und Tenorarie *Ordì il dover* KV 36 (33i). Auch als anlässlich des Geburtstages Erzbischof Sigismunds am 1. März 1767 von den eigenen Kräften des Salzburger Hofes G. Sartis *Vologeso* dargeboten wurde⁹, soll Mozart als Licenza hierfür Rezitativ und Sopranarie „*Sol nascente*“ KV 70 (61c) geschrieben haben¹⁰.

Inzwischen war aber Wolfgang offensichtlich schon mit einem neuen Auftrag beschäftigt. Mit dem Aschermittwoch (4. März 1767¹¹) war die Fastenzeit angebrochen, und damit hatte der seit 26. Februar sogar

⁶ Beda Hübner in seinem Tagebuch zum 8. Dezember 1766 (Kl 178). H. Klein vermutet (Kl 178 Anm. 15), daß es sich hierbei um eine der drei Kirchensonaten KV 67–69 (41 h–k) handelte. Wenn dies zutrifft, müßte wenigstens eine derselben zurückdatiert werden. M. Dounias hält aber im Krit. Bericht zu Band VI/16 der NMA, S. i/4 unter Hinweis auf H. Dennerlein (*Zur Problematik von Mozarts Kirchensonaten*, Mozart-Jb. 1953, 95 ff.) an der Datierung 1772 fest und zitiert die Ansicht E. F. Schmidts, daß am 8. XII. 1766 im Salzburger Dom beim Hochamt „wahrscheinlich eine ganze Sinfonie des damals Zehnjährigen“ aufgeführt wurde. Diese Frage endgültig zu entscheiden ist nicht Aufgabe dieses Vorworts.

⁷ Vgl. A/I, 100, insbes. Anm. 2 mit der nach Pirckmayer wiedergegebenen Beschreibung im Hofdiarium. Beda Hübners Notiz s. Kl 180. Dort auch Anm. 25 der Vermerk des Abtes P. Beda Seeauer im Abteidiarium, der gleichfalls der Aufführung beiwohnte.

⁸ Beda Hübner in seinem Tagebuch zum 21. Dezember 1766 (Kl 180): „*dies honoris unus ex primariis.*“

⁹ Beda Hübner beschreibt zum 1. März 1767 (Kl 182) das Werk „*ein magnifiques Meysterstück von einer music, und deren Singern, welche doch lauter eigene Leüth, und Hofmusicci des Erzbischoffens waren.*“

¹⁰ So H. Klein (Kl 182, Anm. 34) unter Berufung auf O. E. Deutsch. Wenn dies zutrifft, müßte auch diese Komposition Mozarts, „*die Einstein vermuthungsweise zum 28. Februar 1769 datiert*“, um zwei Jahre rückdatiert werden.

¹¹ Die Angabe „2. März“ Kl 181, Anm. 29, ist — wie mir H. Direktor Dr. Klein mitteilte — ein Druckfehler.

tägliche¹² Theaterbetrieb am erzbischöflichen Hof sein Ende gefunden. Am 12. März gab es nun „nach dem abendlichen Gebethleiten bei Hoff in dem sogenannten Ritter Saal ein oratorium in der musique von fünf Personen, nämlich drey Singerinnen¹³ und zweyen Mannesbildern, Herr Meisner und Herr Spitzeder...“¹⁴. Die musique hat componiret der Wolfgang Mozart Knab alt von 10 Jahren“¹⁵. Es handelt sich bekanntlich um die Aufführung des Mozart zur Komposition übertragenen ersten Teils der *Schuldigkeit des ersten und fürnehmsten Gebottes*. Eine Wiederholung dieser Aufführung fand am 2. April statt¹⁶. Als Virtuose ist Wolfgang wahrscheinlich am 29. März in dem Hofkonzert aufgetreten, das anlässlich der Anwesenheit des damaligen kaiserlichen Botschafters in Spanien Fürst Franz

¹² Beda Hübner zum 16. Februar 1767 (KI 181): „Von diesem Montag an biß auf dem Aschermittag werden täglich bey Hoff Komedien gespielt, und zwar wechselweis, bald deutsche, bald wälsche; dann es seynd zwey Banda Komedianten alhier.“

¹³ Bekanntlich die Hofsängerinnen Maria Anna Fesemayr, Maria Magdalena Lipp, die spätere Gattin Michael Haydns und Marie Anna Braunhofer.

¹⁴ Die Hofsänger Joseph Meißner und Anton Franz Spitzeder.

¹⁵ KI 182 zum 12. März 1767 und Anm. 38. Auch das Gymnasialprotokoll, eine vom damaligen Präfekten (Direktor) des Universitätsgymnasiums P. Placidus Scharl — über diesen vgl. vor allem P. Magnus Sattler *Ein Mündsleben aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (Regensburg 1868) — geführte Handschrift der Salzburger Studienbibliothek, verzeichnet bekanntlich diese Aufführung (s. Hammerle S. 6 und danach A/I, 102, Anm. 2). Ob überhaupt und inwieweit auch der Textdichter des Oratoriums Ignaz Anton Weiser — vgl. über diesen KI 171 ff. — der seit Jahrzehnten mit der Familie Mozart in persönlicher Beziehung stand (s. KI 174, bes. Anm. 30), vielleicht auch bei der Betrauung Mozarts mit der Komposition des ersten Teils seine Hand im Spiel hatte, ist nicht bekannt. Die Möglichkeit ist nicht von der Hand zu weisen.

¹⁶ A/I, 102, Anm. 2 nach Hammerle¹ 7. Die Aufführung des 2. Teils mit der Musik Michael Haydns fand nach Beda Hübners Tagebuch (KI 182) am 19. März gleichfalls im Rittersaal statt. Wenn Beda Hübner über die Aufführung des 3. Teils (mit der Musik von K. Adlgasser), wie Klein (KI Anm. 39) berichtet, nichts vermerkt, sei die Vermutung ausgesprochen, daß sie vielleicht am 26. März, also wieder eine Woche später, am Donnerstag stattfand, da die Wiederholung des 1. Teils wieder am nächsten Donnerstag, den 2. April, vermerkt ist, die Oratorienaufführungen demnach jeweils am Donnerstag erfolgten, und es zu verwundern wäre, wenn eine Wiederholung des 1. Teils vor der vollständigen Darbietung des ganzen Werks angesetzt worden wäre. Ob diese Aufführungen des Oratoriums szenisch stattfanden, ist hier nicht zu untersuchen. Ohne dem Kritischen Bericht der Neuausgabe des Oratoriums vorgreifen zu wollen, sei hier der Meinung Ausdruck gegeben, der auch einer der besten Kenner der Salzburger Kulturgeschichte, Landesarchivdirektor Dr. Herbert Klein, zustimmt, daß nämlich diese Darbietungen nicht szenisch erfolgten. Schon vom technischen Standpunkt aus wäre der über dem Rittersaal gelegene Theatersaal zweifellos besser geeignet gewesen, auch hätte eine theatermäßige Aufführung in der Fastenzeit dem streng religiösen Wesen Erzbischof Sigismunds nicht entsprochen. Die szenischen Bemerkungen des Textbuches dienen bei Oratorien vielfach nur der Orientierung der Zuhörer, die mangels eines Testos einer dergartigen Nachhilfe bedurften. Vgl. A. Schering, *Geschichte des Oratoriums*, 128.

de Paula Gundaccar I. Colloredo, eines Bruders von Sigismunds späterem Nachfolger Hieronymus Colloredo, dem bekannten letzten Salzburger Dienstherren Mozarts, stattfand und bei dem sich „alle virtuosen alhier, deren nicht wenig, und nicht schlechte hier anzutreffen, extra haben müssen hören lassen“¹⁷.

Wieder vergehen nicht einmal drei Wochen und Wolfgang tritt abermals mit einem neuen Werk vor die Salzburger Öffentlichkeit. Wohl für eine kirchliche Karfreitagaufführung entsteht die *Grabmusik* KV 42 (35^a), deren Darbietung im Dom(?) vor dem errichteten „Heiligen Grab“ man wohl für den 17. April 1767 anzusetzen hat¹⁸.

War es bisher vor allem der erzbischöfliche Hof, in dessen Dienst das öffentliche Hervortreten des Knaben stand, so trat nunmehr die Salzburger Universität mit einem überaus ehrenvollen Auftrag an den jungen Künstler heran. Die persönliche Beziehung war wohl durch Vater Leopold gegeben, dessen Schüler im Kapellhaus das Universitätsgymnasium besuchten, die sachliche durch die große Rolle, die Theater und Musik im Erziehungswesen und Lehrbetrieb der Benediktiner spielten. Wolfgang selbst war schon als Kind mit dem Universitätstheater in persönliche Berührung gekommen, als er fünfjährig im September 1761 bei den Aufführungen der Finalkomödie *Sigismundus, rex Hungariae* (Text von Jakob Anton Wimmer, Musik von J. Ernst Eberlin), unter den „*Salii*“ mitwirkte.

Diese großen Aufführungen der gesamten Schule (*Musae Benedictinae*) fanden alljährlich am Ende des Schuljahres Ende August oder anfangs September statt. Überdies gab es aber während des Schuljahres Theateraufführungen der Schüler, die von den einzelnen Klassen (Jahrgängen)¹⁹ veranstaltet wurden. Von den „*Rudimentistae*“ bis zu den „*Rhetores*“ findet man dabei alle Jahrgänge vertreten²⁰.

Diesmal war es eine Aufführung der *Syntaxisten*, des dritten Gymnasialjahrganges²¹, sie fand „*ex voto*“²², also wohl in Erfüllung eines nicht bekannten Verspre-

¹⁷ Tagebuch Beda Hübners (KI 183). Auch H. Klein bezeichnet (a. a. O., Anm. 42) das Auftreten der Geschwister Mozart bei dieser Gelegenheit als gewiß. Über die vermutlichen sonstigen Mitwirkenden s. daselbst.

¹⁸ Vgl. darüber auch F. Giegling im Krit. Bericht zur NMA Bd. I/4/4, S. d/4.

¹⁹ Über deren Bezeichnung s. meine Studien zur Familie Gerl in: Mozart-Jahrbuch 1955 und 1957, sowie Acta Mozartiana II (1955), Heft 3/4.

²⁰ Vgl. hiezu die Zusammenstellung der Schulspiele Eberlins bei Haas S. 12 ff.

²¹ A/I, 110 bezeichnet die *Syntaxisten* als „*zweitoberste Klasse der Humanitätsstudien*“. Den *Syntaxisten* folgten aber noch die „*Poetae*“ und die „*Rhetores*“.

²² Gymnasialprotokoll, Hammerle 7, A/I, 110, Anm. 3.

chens statt. P. Rufinus Widl²³, der in diesem Jahre die Klasse der Syntaxisten führte, hatte für diese Veranstaltung eine lateinische Tragödie *Clementia Croesi* verfaßt. Der Aufführungspraxis der Schüleraufführungen entsprechend fügte er diesem Haupt- und Sprechstück als Intermedium eine zweite Handlung hinzu, die zu musikalischer opernhafter Darstellung bestimmt war, und zwar eine Bearbeitung des Mythos von Apollo und Hyacinth.

Die Musik zu dieser Schüleraufführung, d. h. die Vertonung der zweiten Handlung wurde Mozart in Auftrag gegeben. Leopold Mozart trägt die Arbeit in sein eigenhändiges Verzeichnis der Frühwerke seines Sohnes²⁴ mit der Bezeichnung ein: „Eine Musik zu einer lateinisch[en] Comoedie für die universitet zu Salzburg. Von 5 singenden Person[en].“ Ob die bisherigen Erfolge des Knaben im Salzburger Musikleben allein Veranlassung waren, diesen mit dieser Aufgabe zu betrauen, oder ob auch persönliche Bemühungen des Vaters dazu führten, wissen wir nicht. Jedenfalls war dies ein bedeutsamer weiterer Schritt auf Wolfgangs Weg in die Öffentlichkeit und für den jungen Künstler eine besondere Auszeichnung. Hatte sich dieser bei dem vorangegangenen Oratorium noch mit zwei hervorragenden Salzburger Künstlern zu einem gemeinsamen Werk vereinigt, so sollte er nunmehr mit einer völlig selbständigen Arbeit in die Reihe der führenden Komponisten der Salzstadt treten, wie sie die Schüleraufführungen der Universität aufweisen²⁵.

Über die *Clementia Croesi* und die damit verbundene zweite Handlung, sowie über die Art ihrer Darbietung gibt das, wie gewöhnlich, in der Salzburger Universi-

tätsbuchdruckerei und -Buchhandlung Joseph Mairs Erben erschienene Textbuch²⁶ wesentliche Auskunft.

Das Titelblatt lautet:

CLEMENTIA/CROESI / Tragoedia in sce- / nam data / a/Syntaxi / in Universitate Salis- / burgensi / III Idus / Maii / CIO IO CCLXVII. / [Vignette] / Salisburgi / Typis Ioannis Iosephi Mair, Aulicoaca- / demici Typo- / graphi] et Bibliop[olae] p[ost] m[ortem] Haeredis²⁷.

Weder das Titelblatt noch der Inhalt des Textbuches weisen einen Titel der zweiten Handlung auf, die schon dadurch als — allerdings wesentliche — Beigabe zur *Clementia Croesi* gekennzeichnet ist. Der Titel der zweiten Handlung *Apollo und Hyacinth* erscheint zum erstenmal als nachträgliche Ergänzung in dem erwähnten handschriftlichen Verzeichnis Leopold Mozarts. Es handelt sich²⁸ um eine Einfügung von der Hand von Wolfgangs Schwester Nannerl, die diese anbrachte, als sie das Verzeichnis am 4. 8. 1799 an den Verlag Breitkopf & Härtel sandte. Der Titel *Apollo und Hyacinth* erscheint daher postum, um so mehr, als auch keine bisher bekannten Quellen oder Berichte aus der Zeit der Aufführung ihn nennen. Es handelt sich eben lediglich um die musikalische Beigabe zur Aufführung der *Clementia Croesi*²⁹.

Die Heranziehung von Musik zu Sprechstücken läßt sich in Salzburg bei den Schulaufführungen bis in die Gründungszeit des Gymnasiums im Jahre 1617 durch Erzbischof Marcus Sitticus und der Universität unter Paris Lodron 1622 zurückverfolgen. C. Schneider zitiert³⁰ einen zeitgenössischen Bericht, wonach schon am 25. Oktober 1618 im akademischen Gymnasium eine Festlichkeit stattfand, bei der „ein in lateinischer Sprach neu componiertes Drama oder Comoedie, welches Triumphus laboris mag genannt werden, vermittels der Scolaren in einem zierlich aufgerichteten Theater exhibiert worden. Bei dieser Action hat sich auch ein lieblicher Chor der Musiker mit lebendigen Stimmen sambt der Trommetrey und anderen musikalischen Instrumenten befunden, welche eingangs... danach zwischen den Actibus und zu beschluss...“

²³ Rufinus Widl — der Name „Wildl“, Sch. 192 und 826, ist zu berichtigen — war laut Gymnasialprotokollen und *Collectaneen-Blätter zur Geschichte der ehemaligen Benediktiner-Universität Salzburg* (Kempten 1890) 478, — ein Benediktiner der Abtei Seeon und wurde am 26. September 1731 zu Frauenwörth im Chiemsee geboren. Er unterrichtete einige Jahre in Freising philosophische Fächer und wurde 1763 als Gymnasialprofessor nach Salzburg berufen. Im Herbst dieses Jahres übernahm er die Klasse der Rudimentisten und stieg mit seinen Schülern bis zur Syntax auf, die er bis 1767 behielt. Von 1768 bis 1770 war er in Salzburg Professor der Philosophie. Nach Beendigung des philosophischen Kurses wurde er Prior in Seeon. Er starb als Pfarrer in Obing bei Seeon am 12. März 1798. Widl war auch wissenschaftlich publizistisch tätig und schrieb: *Prima (Secunda . . . Tertia . . .) mentis humanae actio theoretice et practice expensa*, Salzburg 1769, sowie *Epitome psychologiae empirice et practice expensa*, Salzburg 1770. (Freundliche Auskunft Landesarchivdirektor Dr. Herbert Kleins.)

²⁴ Verzeichniß alles desjenigen, was dieser 12jährige Knab seit seinen 7^{ten} Jahre componiert, und in originali kann aufgezeigt werden. Zusammen mit Mozarts eigenem Verzeichniß seiner Werke, herausgegeben von E. H. Müller von Asow, L. Doblinger, Wien 1956.

²⁵ Vgl. hiezu die Angaben bei Haas und Schn 1.

²⁶ Exemplar in der Salzburger Studienbibliothek, 5607 I, 8^o, 23 Ss. Ein weiteres Exemplar in der Textbuchsammlung des Stiftes Kremsmünster (Nr. 40).

²⁷ Vgl. das beigegebene Faksimile, S. XXVI.

²⁸ Nach Angabe des Herausgebers des Verzeichnisses E. H. Müller v. Asow, S. 1 der Einleitung.

²⁹ Die gesonderte Veröffentlichung dieses Intermediums rechtfertigt wohl in vollem Maß die Beibehaltung dieses, wenn auch nur auf Nannerl, aber doch auf die Familie Mozart zurückgehenden, überdies völlig passenden Titels, um so mehr, als auch der von André herrührende Titel *Zaide* für KV 344 in der NMA beibehalten wird.

³⁰ Schn 2, S. 198.

lieblich und triumphierlich musiziert hat". Damit ist einerseits schon an die Tradition des Humanistendramas mit seinem „Chorus“ an den Aktschlüssen angeknüpft, andererseits die Verwendung von Musik als Einleitung, zwischen den Akten und als Abschluß der Aufführung bezeugt.

Zwischen dieser frühen Schulfestlichkeit, an deren Schluß „den Fleissigsten Studiosis in jedem Classibus die Praemia Principis liberalitate ihrer Verdienung nach mit großem Chor durch Mercurium ausgeteilt worden“, und der Aufführung der *Clementia Croesi* liegt der weite Weg einer ununterbrochenen anderthalbhundertjährigen Entwicklung mit dem Wandel der einzelnen Chorabschlüsse über einzelne selbständige Szenen zu Akten einer eigenen geschlossenen Handlung, wie sie in *Apollo und Hyacinth* vorliegt, also der Vereinigung von Sprechdrama und Oper im Rahmen einer Aufführung. Aus dieser Tradition erklärt sich auch die noch im Textbuch der Aufführung von *Clementia Croesi* und *Apollo und Hyacinth* anzutreffende verschiedenartige Bezeichnung der einzelnen Akte der Haupt- und der zweiten Handlung sowie die aktweise Verschränkung der beiden Handlungen bei der Aufführung. Während die Akte des Sprechstücks als „Actus“ (I bis V) bezeichnet werden, sind die drei Akte der Opernhandlung „Prologus“, „Chorus I“ und „Chorus II“ benannt.

Das Textbuch der Schüleraufführung am 13. Mai 1767 enthält entsprechend seinem Wesen als Aufführungsbefehl für den Zuschauer die beiden Handlungen nicht etwa geschlossen eine nach der anderen, sondern in der Abfolge ihrer verschränkten Darbietung, nämlich: Prologus (Intrada und 1. Akt der Oper), Actus I und II (des Sprechstücks), Chorus I (2. Akt der Oper), Actus III und IV (des Sprechstücks), Chorus II (3. Akt der Oper), Actus V (des Sprechstücks). Die Aufführung setzte demnach mit dem Beginn der Oper ein und schloß mit dem Ende des Sprechstücks. Ein musikalischer Abschluß (Epilogus), wie man ihn bei anderen Schüleraufführungen antrifft, war diesmal nicht vorgesehen. Während der Ablauf der *Clementia Croesi* im Textbuch nur durch Inhaltsangaben der einzelnen Akte dargeboten wird, da die Verständlichkeit des Textes bei der Rezitation des Sprechstücks ohne weiteres gegeben war, ist bei *Apollo und Hyacinth* außer derartigen Inhaltsangaben der Akte der vollständige Text der Rezitative und Arien aufgenommen, offenbar um die Verständlichkeit der gesungenen Worte zu gewährleisten.

Die Zusammengehörigkeit von Sprechstück und Oper ist aber bei *Clementia Croesi* und *Apollo und Hyacinth* nicht nur durch die verschränkte Wiedergabe zu äußerlichem Ausdruck gebracht, sondern — worauf bisher

kaum hingewiesen wurde³¹ — auch innerlich gegeben, wie sich aus einem Vergleich der beiden Handlungen ergibt.

Für die *Clementia Croesi* bietet das Textbuch im üblichen „Argumentum“ vor allem die quellenmäßige Erzählung des Stoffes. Er ist dem 1. Buch der *Historiae* Herodots entnommen:

„Daß Milde eine besondere Zierde der Könige sei, hat Croesus, der König Lydiens, durch sein Beispiel bestätigt. Als Adrast, der Sohn des Phrygerkönigs Midas, ob der unabsichtlichen Tötung seines Bruders aus seinem Vaterlande vertrieben worden war, hatte Croesus den aller Dinge Entblöbten gastfreundlich aufgenommen und unter seinen Lieblingen gehalten. Da ereignete es sich, daß die Einwohner Mysiens von Croesus seinen Sohn Atys bekehrten, damit dieser einen wilden Eber vernichte, der ihr Land verwüstete. Lange Zeit widerstand Croesus, dem im Schlafe geweissagt worden war, daß Atys durch eine Lanze sterben werde, diesen Bitten. Endlich gab er aber dem dringenden Verlangen nach und gewährte die Hilfe seines Sohnes; gab ihm aber Adrast als Gefährten mit, der ihn heil und unverseht zurückbringen sollte. Dieser durchbohrte aber mit einem unglücklich geschleuderten Wurfspeer nicht die Bestie, sondern Atys. Croesus jedoch nahm, wengleich dadurch von tiefstem Schmerze erfüllt, den zurückkehrenden Adrast, der über der Leiche des Atys Strafe für seinen unglückseligen Irrtum verlangte, wieder in Gnaden auf“³².

Daß eine Dramatisierung des im Argumentum trocken erzählten Geschehnisses bis ans Dichterische heranreichende dramaturgische Arbeit erforderte, ist selbstverständlich. Dies kommt schon in dem am Schlusse des Textbuches befindlichen Verzeichnis der „Personae in actione“³³ rein äußerlich zum Ausdruck, das folgende Rollen enthält:

Croesus, König von Lydien,

Atys, sein Sohn,

Adrast, Sohn des Midas, am Hofe des Croesus,

³¹ Bei A/I, 110 findet sich zwar die allgemeine Bemerkung über die Gepflogenheit, mit dem Sprechstück eine „kürzere lateinische Oper von verwandter Tendenz“ zu vereinigen; auf die Beziehungen zwischen *Clementia Croesi* und *Apollo und Hyacinth* wird jedoch nicht eingegangen.

³² „Regum esse proprium Clementiae insigne, suo Croesus Lydiae Rex comprobavit exemplo. Is Adrastum (filius hic erat Mydae Phrygum Regis) ob coedem Fratri imprudenter illatam patria electum, rebusque exutum omnibus hospitio exceperat, atque inter carissimos semper habuerat. Factum interea, ut feroce Apro Mysiam depopulante incolae a Croeso Atyn Filium, qui pessimam prosterneret feram, ardentem rogarent. Croesus (in somno utpote praemonitus, Atyn cuspide periturum) diu illorum precibus restitit; urgentium autem votis tandem annuens Filium concessit, adiuncto tamen Adrasto comite, qui saluum et incolumem denuo reduceret. Verum is emissio infeliciter iaculo non feram, sed Atyn traiecerat. Croesus summo exinde adfectus dolore reducem Adrastum super Atys cadaver imprudentis erroris supplicium urgentem iterum in gratiam recepit. Ita Herodotus Lib. I, Hist.“

³³ S. das beigegebene Faksimile, S. XXVI. Die Namen der Darsteller in *Clementia Croesi*, offenbar durchaus Syntaxisten, können hier als irrelevant weggelassen werden. Bemerkte sei lediglich, daß auch die Frauenrolle der Mandana selbstverständlich einem der Gymnasiasten anvertraut war.

Olynthus, Sohn des Adrasts,
 Mandana, Schwester Adrasts und Braut des Atys,
 Megabasus, }
 Hystaspes, } Vornehme,
 Pharnaspes, }
 Datis, }
 Clitander, } Heerführer,
 Philinto, Opferdiener,
 Dimnus, Edelknabe des Croesus.

Als Schauplatz der Handlung wählt Widl die Hauptstadt von Lydien: Sardis³⁴.

Den Ablauf der Bühnenhandlung geben die Inhaltsangaben der Akte folgendermaßen an:

1. Akt: Croesus ist mit den Vorbereitungen zur unmittelbar bevorstehenden Hochzeit des zurückkehrenden Atys beschäftigt, wird aber zuerst durch ein widriges Vorzeichen, sodann durch die Unglücksbotschaft von der Tötung seines Sohnes durch Adrast in Schrecken versetzt, und durch den Anblick der Wunde des zurückgebrachten Sohnes von tiefstem Schmerz erfüllt³⁵.

2. Akt: Während der König, durch den Schmerz über den Tod seines Sohnes und von den Vornehmen angestachelt, einerseits zur Bestrafung hinneigt, andererseits durch seine Liebe zu Adrast und durch die Bitten Mandanas und des Olynthus zur Milde, fordert Pharnaspes am schärfsten von allen Adrasts Bestrafung³⁶.

3. Akt: Pharnaspes, der durch Hinterlist Adrast verderben will, während Mandana mit Olynthus den Bruder zu retten versucht, stachelt Croesus zur Rache auf, indem er heimtückisch Ursache und Schuld an dem vollbrachten Verbrechen auch auf die Schwester und den Sohn des Adrasts schiebt; inzwischen sagt aber Clitander den Verzweifelten seine Hilfe zu³⁷.

4. Akt: Während Pharnaspes über den Erfolg seiner Hinterlist frohlockt, betreibt es Mandana mit Clitander bis zur Erschöpfung, den Bruder dem Tode zu entreißen; sie hat aber mit ihren Versuchen keinen Erfolg³⁸.

5. Akt: Der König wird zwar durch Hystaspes milder gestimmt, aber von Pharnaspes und Datis in neu angefachter Glut zum Zorn fortgerissen, und beschließt für die Schwester und den Sohn, endlich selbst für Adrast den Tod. Er wird aber von Megabasus über den Betrug des Pharnaspes genau unterrichtet und nimmt Adrast mit Schwester und Sohn von neuem in Gnaden auf³⁹.

³⁴ „Scena figitur in urbe Sardi.“

³⁵ „Croesus ad instantes redituro Filio nuptias omnia parans sinistra inprimis omine, dein infausto Atys ab Adrasto peremti nuntio territus, ex reducti Nati vulnere in summum conicitur dolorem.“

³⁶ „Rege partim dolore peremti filii, et Procerum stimulis ad vindictam, partim amore erga Adrastum et Mandanae ac Olynti precibus ad clementiam propendente, Pharnaspes omnium maxime Adrasti subplicium urget.“

³⁷ Pharnaspes dolo Adrastum perditurus, dum Mandana cum Olynto fratrem servare conatur, Croesum, sceleris patrati causa et culpa in sororem quoque et filium Adrasti subdole coniecta, ad vindictam exagitat: suam interea operam miseris addicente Clitandro.“

³⁸ „Pharnaspe de successu doli laeto, Mandana cum Clitandro agens Fratrem neci subtrahere fatagit, sed conatu irrito.“

³⁹ „Rex ab Hystaspe mitior factus, novis autem per Pharnaspem et Datis facibus ad iram concitatus Sorori, Filio et ipsi denique Adrasto mortem decernit; a Megabaso tamen Pharnaspis dolum edoctus, Adrastum cum Sorore et Nato in gratiam denuo recipit.“

Schon diese andeutende Inhaltsangabe des Textbuchs kennzeichnet Widls Dichtung als eines der zahlreichen „Clementia“-Stücke, die im Schuldrama im Hinblick auf seine erzieherischen Tendenzen überaus beliebt waren⁴⁰. Die frei erfundene eingefügte Intrige, Spiel und Gegenspiel, die sich immer mehr verstärkende Spannung, die Hindernisse, die sich der Lösung entgegenstellen und ihren Eintritt bis zum Schlusse hinauszögern, dienen eigentlich nicht so sehr der Darstellung des tatsächlichen Geschehens als vielmehr der Beleuchtung der widerstreitenden Gefühle, die den König erfüllen, bis er sich zur Milde durchringt. Das Stück ist im Wesen eine Illustration des Eingangssatzes des Argumentums: „Regum esse proprium clementiae insigne.“

Vor die Aufgabe gestellt, neben die *Clementia Croesi* eine zweite passende Handlung zu stellen, wählte Widl als Stoff den Mythos von *Apollo und Hyacinth*. Der Parallellfall der unabsichtlichen Tötung des Freundes liegt auf der Hand. Damit wurde dem Sujet der *Clementia Croesi* ein analoges an die Seite gestellt, überdies aber der herrschenden Übung der Zeit gefolgt, den Stoff des Sprechstücks und der als zweite Handlung dazugehörigen Oper aus zwei verschiedenen Stoffgebieten des Schuldramas⁴¹ zu wählen, im vorliegenden Fall aus der alten Geschichte und der Mythologie.

Das Fehlen eines „Argumentums“ der zweiten Handlung im Textbuch hat dazu verleitet, als Quelle Widls für seine Bearbeitung des alten Frühlingmythos⁴² die allbekannte Darstellung Ovids⁴³ anzunehmen⁴⁴. Die kritische Untersuchung der vorhandenen Quellen⁴⁵ im Vergleich mit Widls Libretto läßt dies aber als irrig erkennen. Nicht als ob damit gesagt sein sollte, daß Widl die Ovidsche Fassung der Sage nicht gekannt hätte, sondern insofern, als wichtige Abweichungen des Librettos, Übernahmen von Details aus anderen Überlieferungen, diese als Quellen Widls erkennen lassen⁴⁶. Der tragische Kern des Mythos, die unabsichtliche Tötung des Hyacinthus durch einen unglücklichen Diskus-

⁴⁰ Vgl. z. B. Haas 12 ff.: 1749, *Cyri, Persarum regis de Astyage clemens ultio*; 1761, *Clementia Cyri*; Hammerle 1, 58: *Clementia Vespasianorum* (1764), Schn 1, 40: *Clementia Theodosii* (1768). Man vgl. auch Metastasio *La clemenza di Tito*, die Mozarts letzter opera seria zugrunde liegt.

⁴¹ Abert nennt (A/1, 109 f) biblische, alte oder neuere Geschichte, seltener heidnische Mythologie.

⁴² s. Hunger, Art. Hyacinthos, vor allem aber Art. Hyacinthos bei Pauly-Wissowa.

⁴³ *Metamorphosen*, 10. Buch, 162 ff.

⁴⁴ So auch Sch 192 („Bearbeitung von Ovids *Metamorphose*“).

⁴⁵ Vgl. vor allem Pauly-Wissowa Art. Hyacinthos.

⁴⁶ Bei meinen Bemühungen, die Quellen Widls festzustellen, durfte ich mich der tatkräftigen Unterstützung seitens Prof. Otto Weinreich (Tübingen) und Prof. Dr. Herbert Hunger (Wien) erfreuen. Beiden Herren sei auch an dieser Stelle verbindlich Dank gesagt.

wurf Apollos, ist in Ovids Darstellung lediglich auf die beiden unmittelbar beteiligten Personen (Apollo und Hyacinth) beschränkt; das Unglück tritt dadurch ein, daß beim Wettspiel Apollos mit seinem Liebling dieser im Spieleifer auf den von Apoll bis in die Wolken emporgeschleuderten und nun wieder herabstürzenden Diskus zuläuft, um ihn aufzuheben. Der Diskus prallt aber vom Boden ab und trifft Hyacinthus tödlich ins Gesicht⁴⁷. Darauf folgt die Totenklage Apollos und die bekannte Metamorphose.

Dieser verhängnisvolle Diskuswurf Apollos begegnet schon in der ältesten literarischen Erwähnung des Mythos, in Euripides' *Helena*⁴⁸. Schon in der griechischen Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts und bei den alexandrinischen Dichtern wird aber als neues Motiv die Eifersucht des Westwinds (Zephyros) in der Darstellung der Sage mit Vorliebe kultiviert. Zephyros erscheint als Nebenbuhler Apollos in der Liebe zu Hyakinthos und er ist es⁴⁹, der dem herabstürzenden Diskus die verhängnisvolle Richtungsänderung gibt, weil Hyakinthos ihm Apollo vorzieht.

Tritt nun in Widls Libretto Zephyrus geradezu als Gegenspieler Apollos auf, so ist es einerseits klar, daß Ovid als Quelle keinesfalls ausreicht, andererseits auch eine Darstellung der Sage in ihrer erweiterten Fassung von ihm benützt wurde, da angesichts der vorhandenen Überlieferung der Rolle des Zephyrus in anderen antiken Quellen deren Einfügung keinesfalls als bloßes Phantasieprodukt Widls angesehen werden kann. Als einzige ausführlichere antike Darstellungen dieser Sagenversion liegen aber solche von Palaiphatos und von Lukian vor.

Palaiphatos, ein Schüler des Aristoteles, schrieb um das Jahr 300 v. Chr. eine Schrift *Περὶ ἀνίστων*, in deren 46. Kapitel⁵⁰ er die *Erzählung von Hyakinthos* in folgender Art wiedergibt:

⁴⁷ Ovid, *Metamorph.* 10:178 ff:

*„Quem (sc. discum) prius aerias libratum Phoebus in auras
Misit, et oppositas disiecit pondere nubes.
Decidet in solidam longo post tempore terram
Pondus: et exhibuit junctam cum viribus artem.
Protinus imprudens actusque cupidine lusus,
Tollere Taenarides orbem properabat: at illum
Dura repercusso subiecit in aera tellus
In vultus Hyacinthe tuos.“*

Bei Nikander, *ther.* 906 springt der Diskus vom Felsen zurück an Hyakinthos' Kopf.

⁴⁸ 1471 ff. Auch in Apollodors *Bibliotheca* wird lt. Auskunft Prof. Weinreichs des Hyakinthos Tod ohne Erwähnung des Zephyros kurz berichtet.

⁴⁹ bei Pausanias III, 19,5 ist Boreas (der Nordwind) an die Stelle Zephyros' getreten.

⁵⁰ Hgg. von Festa in *Mythographi Graeci* vol. III, fasc. 2, S. 67 f. Die Kapitel 46 bis 52 sind — was für die Benützung der Stelle durch Widl irrelevant ist — byzantinische Zusätze, die nicht in allen Palaiphatos-Hss. enthalten sind.

Hyakinthos war ein schöner Knabe aus Amyklae. Auf ihn hatten Apollon und auch Zephyros ein Auge geworfen. Beide wurden von seiner Schönheit gefesselt und bemühten sich jeder nach seiner Art⁵¹ um ihn. Apollo schoß mit dem Bogen und Zephyros wehte. Lieder und Freude standen jenem zur Verfügung, Schrecken und Verwirrung diesem. Der Jüngling neigte sich der Gottheit zu und Zephyros rüstet sich aus Eifersucht zum Kampf. In der Folge fugte es sich, daß den Jüngling bei gymnastischen Übungen die Rache des Zephyros ereilte. Ein Diskos war es, der zu jenes (des Knaben) Verderben diente, der von diesem abgeschossen, von jenem aber aus der Richtung gelenkt war. Und dieser starb. Die Erde ließ aber das Begebnis nicht in Vergessenheit geraten, sondern an Stelle des Jünglings die Blume ersprießen, die dessen Namen erhielt. Und es heißt, daß der Anfang seines Namens auf den Blättern geschrieben erscheine⁵².

Lukian erzählt hinwiederum im 14. seiner *Göttergespräche* im 2. Jahrhundert n. Chr. ein Gespräch zwischen Hermes und Apollo:

Hermes: Warum so finster, Apollon?

Apollo: Ach Hermes, ich bin so unglücklich in der Liebe.

Hermes: Das ist allerdings betrüblich. Wie bist du aber aufs neue unglücklich geworden? Oder ist es noch die alte Geschichte mit Daphne?

Apollo: O nein, ich betraure meinen lakonischen Liebling, des Obalus Sohn.

Hermes: Wie? den Hyakinthos? Ist er denn tot?

Apollo: Leider.

Hermes: Ist's möglich, Apoll? Wer konnte so fühllos für das Schöne sein, den liebenswürdigen Jüngling zu töten?

Apollo: Ach, es ist mein eigen Werk.

Hermes: Bist du rasend, Apoll?

Apollo: Das nicht, es war ein widriges Geschick.

Hermes: Wieso? Erzähle mir die Sache!

Apollo: Er lernte den Diskus werfen und ich warf mit ihm. Zephyros, der verfluchtete aller Winde, war gleichfalls seit langem schon in den Knaben verliebt gewesen, und fand, da ihm Hyakinthos kein Gehör schenkte, diese Verachtung unerträglich. Wie ich nun den Diskus auf die gewöhnliche Art in die Höhe werfe, fährt Zephyr vom Taygetos herab und wirft den Diskus mit solcher Gewalt dem Knaben auf den Kopf, daß das Blut sogleich wie ein Strom aus der Wunde floß, und Hyakinthos auf der Stelle den Geist aufgab. Eilends verfolgte ich den Zephyros bis auf das Gebirge und zahlte ihm mit meinen Pfeilen. Dem Knaben errichtete ich zu Amyklai an der Stelle, wo ihn der Diskus niederschlug, einen Grabhügel, und aus seinem Blut ließ ich die lieblichste und schönste aller Blumen sprießen, auf welcher ich mit Buchstaben die Klage töne um den Verstorbenen bezeichnete⁵³. Habe ich nun nicht Grund genug zu meiner Traurigkeit?

Hermes: Ich finde nicht. Du wußtest ja, daß du einen Sterblichen zu deinem Liebling erkoren hattest: wie kannst du es übel nehmen, daß er gestorben ist?⁵⁴

⁵¹ Wörtlich: mit dem was sie hatten, d. h. mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln.

⁵² Ich verdanke die Übersetzung dieser Stelle der Liebenswürdigkeit von Prof. Dr. H. Gerstinger (Graz).

⁵³ Nämlich die Klagelaute AI AI, wie sich aus anderen Quellen, z. B. Ovid, *Met.* X, 215 ergibt.

⁵⁴ Übersetzung von Prof. Dr. O. Weinreich (Tübingen).

Steht es demnach eindeutig fest, daß Ovid nicht als ausreichende Quelle für Widl angesehen werden kann, so ist es kaum mit Sicherheit zu entscheiden, ob er Palaiphatos oder Lukian heranzog. Denn wohl wird die Eifersucht Zephyros' in das Libretto übernommen, doch weicht die Darstellung der Tötung des Hyacinthos, die im Libretto bewußt falsch von Zephyros erzählt wird, von beiden Quellen ab, wie auch die Rache Apollos an ihm aus Gründen der dramatischen Gestaltung sich abweichend von Lukians Erzählung vollzieht⁵⁵.

Schließlich muß wohl auch noch auf das im Jahre 1741 in Leipzig erschienene *Lexikon Mythologicum* von Hederich⁵⁶ als mögliche Hilfsquelle Widls hingewiesen werden, das ebenfalls von dem Wettstreit zwischen Zephyrus und Apollo um die Liebe des Hyacinthus berichtet: „Weil aber letzterer [Apollo] mehr als ersterer [Zephyros], von ihm [Hyacinthos] geädelt worden, verdross es jenen, daher er, als beide sich einst mit dem Disco exercirten und Apollo diesen in die Höhe warf, blies ihn Zephyros dem Hyacintho dermassen auf den Kopf, daß er alsofort liegen blieb, worauf dann Apollo zwar den Zephyren alleweile mit seinen Pfeilen verfolgte, den Hyacinthum aber in eine Blume seines Namens verwandelte“⁵⁷.

Ist damit die Quellenlage zu Widls Operndichtung nach Möglichkeit klargelegt, so bietet auch die Betrachtung der dramaturgischen Gestaltung des Librettos zu *Apollo und Hyacinth* bedeutsame Erkenntnisse. Mit den bisherigen Angaben, „die alte Sage ist in diesem Gedicht mit einiger Freiheit nach der Weise einer italienischen Oper zugerichtet“⁵⁸, „nach den Bauprinzipien der italienischen Oper textiert“⁵⁹ ist nur die äußere Faktur angedeutet. Das Wesentliche liegt aber auch hier in dem Zusammenhang zwischen Sprechstück und dazugehöriger Oper, der schon die Wahl des Sujets bestimmte.

Mußte bei der *Clementia Croesi* das gesamte Gegenstück bei der Dramatisierung eingefügt werden, so war in der Hyacinthos-Sage der Gegenspieler Apollos in der

Gestalt des Zephyros schon gegeben. Es wurden von Widl noch Oebalus, der Vater des Hyacinthus⁶⁰ sozusagen als Gegenstück zu Croesus eingefügt, überdies wohl als reine Erfindung Widls Melia⁶¹, die Schwester des Hyacinthus sowie als Nebenfiguren zwei Opferpriester. Melia, das Pendant zur Mandana der *Clementia Croesi*, vertritt gleich dieser das übliche weibliche Element in der Handlung. Als Schwester des Hyacinthus wird sie zum Objekt der Bewerbung Apollos und hat am glückhaften Ausgang der Oper durch ihre Vermählung mit dem Gotte wesentlichen Anteil. Daß durch ihre Einfügung gleichzeitig auch das zweifellos für die Jugend heikle Thema der Knabenliebe Apollos und Zephyros zu Hyacinth, die Ursache der Eifersucht Zephyros in der Sage, einigermaßen überdeckt wird, indem Zephyr auch zum Nebenbuhler Apollos bei Melia wird, wurde schon von Abert hervorgehoben⁶². Die Tötung Hyacinths durch Zephyr wird allerdings dadurch eines Gutteils ihrer Motivierung beraubt.

Schon die äußere Gliederung des Handlungsablaufs in *Apollo und Hyacinth* läßt die Zusammenhänge mit der *Clementia Croesi* erkennen. Im Textbuch lautet die Inhaltsangabe der drei Akte der Oper⁶³:

Prologus (1. Akt): König Oebalus wird durch einen Blitzstrahl, der den Altar zerstört, auf dem Apollo ein Opfer dargebracht werden soll, in Schrecken versetzt, von den Seinen aber wieder ermutigt, und nimmt den verbannten Apollo gastfreundlich auf.

Chorus I. (2. Akt): Apollo wird ob seiner Tötung des Hyacinth aus dem Reich des Oebalus verwiesen.

Chorus II. (3. Akt): Oebalus erfährt Apollos Schuldlosigkeit, nimmt ihn gnädig wieder auf und vermählt ihm seine Tochter.

Der kaum zu übertreffende Lakonismus dieser Inhaltsangaben geht weit über den bei der *Clementia Croesi*⁶⁴ hinaus. Dennoch erkennt man darin die aktweise Gliederung der Handlung in Exposition, Entwicklung des Konflikts und endliche Lösung des Knotens analog den bei der Aufführung auf die einzelnen Akte der Oper folgenden Teilen des Sprechstücks. Aber auch innerhalb der Akte sind Parallelen unverkennbar. In beiden Stücken ist die äußere Ausgangssituation die Vorberei-

⁵⁵ Zephyrus schildert in seinem Bericht über die Tötung Hyacinths diese Oebalus gegenüber dergestalt, daß Hyacinthus den von ihm geschleuderten Discus ganz nahe am Ziel erblickte und ausrief: „Siehe, mein Discus ist vor Deinem und berührte das Ziel.“ Daraufhin habe Apollo den Discus geworfen und ihn dem Knaben an den Kopf geschleudert, sodaß dieser vornüber zur Erde stürzte. Mag auch die Benützung Lukians durch die Verbreitung seiner „Göttergespräche“ nahegelegt sein, so war auch Palaiphatos, wie v. Blumenthal in der Realenzyklopädie Pauly-Wissowa-Kroll (Art. *Palaiphatos*) erwähnt, bis ins 18. Jahrhundert wegen seiner rationalisierenden Mythendeutung viel gelesen und bearbeitet.

⁵⁶ Den Hinweis auf dieses Lexikon verdanke ich H. Prof. Hunger.

⁵⁷ a. a. O. Artikel *Hyacinthus*. Hederich nennt als Quellen für seine Schilderung, Lukian, Ovid und Palaiphatos.

⁵⁸ A/I, 111.

⁵⁹ Sch 192.

⁶⁰ So bei Hygin, Lukian, Ovid.

⁶¹ Auf dem amykläischen Altar, der ältesten Darstellung der Sage (VI. Jh. v. Chr.) werden Hyacinthos und seine Schwester Polybia in den Olymp eingeführt (P.—W., Art. *Hyacinthos*).

⁶² A/I, 111. — Hederich schreibt nach Apollodor lib. 1, cap. 3, § 3, Hyacinthos sei ein so schöner Knabe gewesen, „daß *Thamyras* zuerst mit ihm eine Art der Liebe ausgedacht, so wider die Natur selbst ist“ (Art. *Hyacinthos*).

⁶³ „*Oebalus Rex fulmine, aram Apollini sacrificantis destruyente, territus, a suis erigitur et Apollinem exsulem hospitio excipit. — Apollo propter necem Hyacintho illatam Oebali Regia discedere iubetur. — Oebalus, cognita Apollinis innocentia, hunc benigne recipit, eique filiam coniugem tradit.*“

⁶⁴ S. o. Anm. 35 bis 39.

tung zu einer kultischen Handlung (Hochzeitsvorbereitung für Mandana und Atya, Opfer für Apollo). In *Apollo und Hyacinth* wird auch schon im ersten Auftritt (Hyacinth und Zephyrus) die innere Ausgangssituation entrollt. Zephyrus macht seinem Freunde Vorwürfe wegen der seiner Ansicht nach übertriebenen Verehrung Apollos in Sparta, verrät aber gleichzeitig seine Liebe zu ihm⁶⁵ und seine Eifersucht auf Apollo mit den Worten: „Wie gerne würde ich, o Teurer, Weichen und Brust (Herz) darbringen, wenn du mir mein Apollo würdest“⁶⁶. Im zweiten Auftritt (Oebalus und Melia zu den Vorigen) beginnt mit der Opferhandlung das eigentliche äußere Geschehen, obwohl Melia auf das herannahende Unwetter hinweist. Ein Chorgesang (Nr. 1) mit einer Anrufung des Gottes durch Oebalus begleitet die Feier, doch ein Blitzstrahl tilgt das Opferfeuer aus und zerstört den Altar. Man erinnere sich des „bösen Omens“ in der Inhaltsangabe des 1. Aktes der *Clementia Croesi*. Wie dort Croesus, so wird hier Oebalus in argen Schrecken versetzt (er fürchtet Apollos Ungnade), doch beruhigt ihn Hyacinth in seiner nun folgenden Arie (Nr. 2) damit, daß „die Götter es nicht immer so ernsthaft meinen“⁶⁷. Im dritten Auftritt erscheint Apollo in der Gestalt eines Hirten; er ist von Jupiter verbannt und bittet um Aufnahme. Diese Verbannung Apollos ist durch keine Quelle belegt und bietet abermals eine Parallele zur *Clementia Croesi* mit ihrer Verbannung Adrasts durch seinen Vater. Auch die selbstverständliche Aufnahme Apollos durch Oebalus hat in Adrast ihr Analogon. Nicht zu übersehen ist, daß Apollo Melias Freude über die Ankunft des Gottes ins Persönliche und Menschliche kehrt und ihre Darbietung des Herzens als schönstes Geschenk der Welt bezeichnet. Die gegenseitige Liebe der beiden kündigt sich damit zwanglos an, und Apollos Zusage an Hyacinth, ihm ein stets zugetaner Freund zu sein, wenn er ihn zu lieben vermöge, verliert dadurch in weitem Maße ihre Bedeutung der quellenmäßigen Knabenliebe. Eine Arie Apollos (Nr. 3) beschließt den Auftritt und damit den 1. Akt der Oper.

Der zweite Akt (Chorus I) läßt das Gegenspiel zur vollen Entwicklung kommen. Apollo hat inzwischen bei Oebalus um Melias Hand angehalten und dieser macht im 1. Auftritt (Oebalus und Melia) seiner Tochter hievon Mitteilung. Apollo, Hyacinth und Zephyrus sind inzwischen am Ufer des Eurotas beim Diskuswettbewerb. Melia ist von der Werbung Apollos beglückt und gibt ihrer Freude in einer Arie (Nr. 4) Ausdruck. Im zwei-

ten Auftritt (Zephyrus zu den Vorigen) bringt Zephyrus die Nachricht, daß Hyacinth durch einen Diskuswurf Apollos gegen seinen Kopf niedergestreckt worden und daß an seinem Tode nicht zu zweifeln sei. Durch die sofortige Weigerung Melias, den Mörder ihres Bruders zu heiraten, erfährt Zephyrus von der Heiratsabsicht Apollos und fürchtet nunmehr für seine eigenen Pläne bezüglich Melias⁶⁸. Als Oebalus beschließt, dem Mörder seines Sohnes das Verlassen seines Landes zu befehlen, erblickt Zephyrus darin ein Gelingen seines Betrages, den er in einer Abseitsbemerkung einbekennt⁶⁹, und hofft, daß nunmehr die geliebte Melia ihm als Gattin verbleibt⁷⁰. Auch hier findet sich eine Parallele zur *Clementia Croesi*, wo Pharnaspes zu Beginn des 4. Aktes über das Gelingen seines Betrages frohlockt. Oebalus geht ab, um zu sehen, ob Hyacinth noch lebe, und um allenfalls Apollo zu begegnen, und ihm seine Verbannung mitzuteilen. Der dritte Auftritt (Zephyrus und Melia) bringt den Versuch des Zephyrus, Melia in ihrem Abscheu gegen Apollo, den vermeintlichen Mörder ihres Bruders, zu bestärken, und in einer Arie (Nr. 5) stellt er sich als den getreuen Liebhaber Apollo gegenüber, der auch sie vernichten werde. Als er nun Apollo (3. Auftritt, Apollo zu den Vorigen) herannahen sieht, will er sich verbergen, Melia befiehlt ihm aber zu bleiben. Apollo hält nun mit Zephyrus Abrechnung. Er ruft die Winde herbei und befiehlt Aeolus, den in einen Wind verwandelten Zephyrus⁷¹ in eine Höhle zu sperren. Zephyrus wird von den Winden fortgerissen. (Wie sich diese Bestrafung des Zephyrus szenisch vollzog, insbesondere ob die von Apollo herbeibefohlenen Winde — als jedenfalls stumme Mitwirkende erscheinen sie im Libretto nicht unter den Darstellern — tatsächlich auftraten oder die Verwandlung und Entführung des Zephyrus mit Hilfe einer der zahlreichen Maschinen des Barock-Theaters erfolgte, wissen wir nicht.) Melia glaubt immer noch an Apollos Schuld, der nunmehr nach Hyacinth auch Zephyrus vernichtet habe; in einem Duett (Nr. 6) weist sie ihn von sich, während Apollo sie vergeblich seiner Schuldlosigkeit und Liebe zu versichern sucht. Nach ihrem Abgang kündigt Apollo in einer Arie seinen Ent-

⁶⁵ Nicht zu Melia, wie Abert A/I, 111 meint.

⁶⁶ „O care! quam libenter offerrem illa pectusque, si tu Apollo mihi meus fores!“

⁶⁷ A/I, 111.

⁶⁸ „Quid audio? an coniugia meditatatur Deus? An Meliam et rapuisse mihi amatam cupit?“

⁶⁹ „nam caedis ego sum factae reus!“

⁷⁰ „Succedit ad mea vota, succedit dolus, Meliaque me dilecta mihi coniux manet.“

⁷¹ Die Verwandlung des Zephyrus in einen Wind erfolgt demnach hier als Strafe. Vorher ist er lediglich als Mensch Freund des Hyacinth. Dadurch bleibt aber die Art der Schuld des Zephyrus am Tode des Hyacinth unklar, die in der Sage durch die Ablenkung des von Apollo geschleuderten Diskus gegeben ist. Als Mensch hatte Zephyrus dazu keine Fähigkeit.

schluß an, zu verbleiben und sich vorläufig zu verbergen, bis Melia sich beruhigt habe. An dieser Stelle kommt Mozart in Widerspruch mit dem Libretto: Er vertont nach damaliger Opersitte das Duett Melia-Apollo samt der darauffolgenden Arie Apollos, die laut Textbuch erst nach dem Abgang Melias einsetzt und den Akt beschließt, in Da-capo-Form mit der Arie des Apollo als Mittelteil. Der Musik nach soll demnach nach Apollos Arie das Duett wiederholt werden, so daß also Melia während dessen Arie noch anwesend sein müßte, wodurch jedoch der wirksame Aktschluß mit dem einsam zurückbleibenden Apollo verlorengehe. Wie diese Diskrepanz bei der Aufführung tatsächlich gelöst wurde, wissen wir nicht. Vom Bühnenstandpunkt aus müßte das Dacapo wegbleiben, wodurch allerdings die musikalische Form beeinträchtigt wäre.

Der dritte Akt (Chorus II) bringt die Lösung. Im ersten Auftritt (Oebalus und Hyacinthus) wird der verwundete Hyacinthus hereingebracht und berichtet sterbend seinem Vater, daß nicht Apollo, sondern Zephyrus sein Mörder sei. Gegen diesen richtet sich nun des Oebalus Wut, der er in einer Rachearie (Nr. 7) Ausdruck gibt. Die sodann auftretende Melia (2. Auftritt, Oebalus und Melia an der Leiche des Hyacinthus) berichtet dem Vater von dem neuerlichen Verbrechen Apollos an Zephyrus, und daß sie Apollo fortgewiesen habe. Oebalus klärt sie nunmehr über das tatsächliche Geschehen und die Schuldlosigkeit Apollos auf. Beide beklagen in einem Duett (Nr. 8) ihr Tun und wünschen die Rückkehr des Gottes. Dieser erscheint denn auch, durch die Liebe zu Hyacinth veranlaßt, und vollzieht das bekannte Verwandlungswunder. Oebalus und Melia erleben sodann des Gottes Verzeihung, die ihnen auch zuteil wird. Apollo nimmt die ihm neuerlich dargebotene Hand Melias an, und ein Schlußterzett (Nr. 9) drückt die allgemeine Freude über den glücklichen Ausgang aus.

Der äußere und innere Zusammenhang von *Clementia Croesi* und *Apollo und Hyacinth* wird wie in der Wahl der Stoffe, so in deren Gestaltung offenbar und beweist die Einheit der gesamten Schüleraufführung. Widl zeigt sich auch in dieser Hinsicht durchaus nicht ungeschickt; jedenfalls ist es ihm gelungen, den moralisch im Sinne einer Schüleraufführung einigermaßen schwierigen Stoff der Oper des Problems der Knabenliebe in weitem Maß zu entkleiden.

Über die Aufführung am 13. Mai 1767 in der großen Aula⁷² der Universität sind wir durch eine Reihe von Quellen unterrichtet. Vor allem weist die Original-

⁷² Über diese vgl. Kutscher und Hammerle 2.

partitur das Datum der Aufführung auf⁷³. Daß die Syntaxisten schon in der vorangehenden Zeit mit dem Einstudieren beschäftigt und vielleicht dadurch einigermaßen vom Studium abgelenkt waren, bezeugt das Gymnasialprotokoll mit seiner Eintragung zum 29. April, daß wegen der bevorstehenden Theateraufführung in der Syntaxklasse die Prüfung aus Religionslehre schon am Morgen dieses Tages stattfand⁷⁴, also vorverlegt worden war. Je näher der Aufführungstag heranrückte, desto intensiver wurde begreiflicherweise die Beschäftigung der Studenten mit dem Einstudieren der Stücke. Schon am 1. Mai war in der Aula das Theater aufgerichtet, und es wurde an diesem Tage der für gewöhnlich in der Aula stattfindende Meßgottesdienst für die Studenten ausnahmsweise in der Universitätskirche abgehalten⁷⁵. Das Universitätstheater war weit über den Rahmen einer Dilettantenbühne ausgestattet und besaß eine Reihe von Dekorationen, die vielbewundert und zum Teil nach berühmten Wiener Theaterarchitekten wie L. O. Burnacini, J. Galli-Bibiena gearbeitet waren⁷⁶. Gerade vor der Aufführung von Mozarts Erstlingsoper waren die Ausstattungstücke an eine in Salzburg tätige italienische Truppe verliehen gewesen. Sie wurden erst unter Drohungen und Gewaltanwendung zurückgestellt, und zwar in einem unbeschreiblichen Zustand, der P. Placidus Scharl veranlaßte, ihre weitere Verleihung zu verbieten⁷⁷.

Für den 10. Mai verzeichnet das Gymnasialprotokoll nach der St. Florians-Litanei eine „*proba musica*“⁷⁸. Man wird daher annehmen dürfen, daß an diesem Tage eine musikalische Bühnenprobe stattfand. Auch an diesem Sonntag fand die Studentenmesse unter Wegfall der Ansprache in der Universitätskirche statt⁷⁹. Am

⁷³ S. die Handschriftbeschreibung im Krit. Bericht. Das bei Sch 192 angegebene Datum (12. 3. 1767) beruht wohl auf einer Verwechslung mit dem Aufführungsdatum der *Schuldigkeit des ersten Gebots*.

⁷⁴ *Mane Examen Syntaxeos Studiosorum ex doctrina Christiana anticipatum ob futuram illorum comoediam.* (Hammerle 1, 7.)

⁷⁵ Gymnasialprotokoll: „*Missa studiosorum in ecclesia hora 8 (jam enim erectum in aula theatrum fuit).*“ (Hammerle 1, 7.)

⁷⁶ S. Hammerle 1, 74, Kutscher, Haas 11. Als vorhandene Dekorationen werden angeführt: Ansehnlicher Gartenprospekt, L. O. Burnacini; Szene 11 — Tempel, Burnacini; Scena fixa Atrium in Collegio, der rote Saal, der weiße Saal, Keller, tuschierte Gartendarstellung L. O. Burnacini oder Pedazzi, Wald, Kerker Fra. Beduzzi.

⁷⁷ Gymnasialprotokoll: „*Theatrum aulicum Italici Comoedis commodatum non aliter redditum nobis fuit, quam post minas et vim adhibitam: quantum vero destructum fuerit, explicandum non est: quare commodari nulli amplius debet.*“ (Hammerle 1, 7.)

⁷⁸ Hammerle 1, 7.

⁷⁹ „*Officium absque concione in ecclesia ob theatrum.*“

nächsten Tage dürfte wohl abermals eine Bühnenprobe zu *Apollo und Hyacinth* angesetzt gewesen sein, da das Gymnasialprotokoll für den 12. Mai eine „*tertia proba musica*“ verzeichnet⁸⁰, offenbar die Generalprobe, überdies „*Vacatio. Phlebotomia PP. Professorum*“. Es war nämlich wegen des Aderlasses der Patres Professoren schulfrei⁸¹.

Über die Aufführung am 13. Mai berichten die Quellen:

Gymnasialprotokoll: „13. May, Mercur⁸². *Mane scholae ob phlebotomiam breves. Post prandium Comoedia Syntaxistarum optime ab Ex[imio] D[omino] P[at]re Professore composita et ex voto ab illius discipulis producta, quod quidem summo mihi solacio fuit. Gratulor Ex[imio] D[omino] P[at]ri Professori applausum plurimum. Musica quoque a D[omino] Wolfgango Mozart undecenni Adulescentulo composita omnibus placuit, qui quidem ad noctem artis suae musicae in clavicembalo insignia specimina dedit*⁸³.

⁸⁰ Hammerle 1, 7.

⁸¹ Wie mir H. Archivdirektor Dr. H. Klein freundlich mitteilt, war der frühjährliche Aderlaß, dem sich nicht nur Kranke, sondern auch gesunde Personen unterzogen, damals allgemein üblich. Das Tagebuch eines Benediktiners von St. Peter verzeichnet auch (in Unzen) die ihm abgezapfte Blutmenge. An der Universität fand dieser Aderlaß jeweils an einem Dienstag um die Mitte Mai statt; an diesem Tage hatten die Studenten schulfrei, am kommenden (Ruhe-)Tag der Professoren war nur kurzer Schulbetrieb, der darauffolgende Donnerstag war (wie allwöchentlich) schulfrei, die Professoren verbrachten ihn als Erholungstag nach dem Aderlaß bei festlichem Essen in ihrer Burg auf dem Mönchsberg. Allerdings machte ihnen häufig das Wetter an diesem Tag einen Strich durch die Rechnung. So verzeichnet das Gymnasialprotokoll 1766 für den 13. Mai: „*Recreatio ob phlebotomiam communem PP. Professorum*“, für Mittwoch, den 14. Mai „*Scholae, sed propter phlebotomiam breves*“, für Donnerstag, den 15.: „*Missa cantata in aula, ceterum recreatio. Prandium ob turbidam tempestatem in collegio.*“ 1768 heißt es am 17. Mai (Dienstag): *Vacatio. Erat quidem PP. Professores [!] phlebotomia*, zum 18.: „*Scholae ob phlebotomiam breviores ad quam nempe et 31iam usque*“, zum 19. (Donnerstag): „*Vacatio; ob tempestatem pluviam non potuimus prandium in arce nostra Montis Monachorum ut alias moris sumere, sed in refectorio nostro mansimus.*“ Im Jahre 1767 ließen sich aber die Herren Professoren am 14. Mai durch das schlechte Wetter von dem Verbringen des Erholungstages auf dem Mönchsberg nicht abhalten. Das Gymnasialprotokoll vermeldet: „*Vacatio. Mensam et coenam serenissima tempestate in arce nostra Montis Monachorum ob phlebotomiam sumpsimus.*“

⁸² Mittwoch.

⁸³ Hammerle 1, 7; Abert A/I, 110 f., Anm. 3: „13. Mai, Mittwoch. Morgens kurzer Unterricht wegen des Aderlasses. Nach dem Mittagstisch wurde die Komödie der Syntaxisten, vom ausgezeichneten Herrn P. Professor gedichtet und in Erfüllung des Versprechens und von seinen Schülern aufs Beste dargeboten aufgeführt, was mir zur größten Freude gereichte. Ich beglückwünschte den ausgezeichneten Herrn P. Professor zu dem großen Beifall. Auch die Musik des Herrn Wolfgang Mozart, eines 11-jährigen Knaben, gefiel allgemein; er gab uns zur Nacht ausgezeichnete Proben seiner musikalischen Kunst auf dem Klavier.“

Protocollum S[anctae] Facultatis Theologiae⁸⁴ in Alma Universitate Salisburgensi: „*Eodem die exhibitus est ludus comicus Admodum R[everendo] D[omino] P[at]ri Ruffino Syntaxeos Professore in Aula majore actoribus illius personas suas praeclare agentibus.*“

Tagebuch des P. Beda Hübner⁸⁵ (zum 13. Mai 1767): „*Hodierna die etiam post prandium fuerat in alma Universitate comoedia, a R[everendo] P[at]re Ruffino Seeonensi Syntaxeos Professore producta: musicam ad hanc comoediam composuit famosissimus ille Juvenis undecennis Wolfgangus Mozart: filius D[omini] Leopoldi Mozart Magistri capellae hic Salisburgi.*“

Die Aufführung fand demnach nachmittags, d. h. nach der mittäglichen Mahlzeit⁸⁶ statt, da ein abendlicher Beginn der Aufführung deren Ende wohl in eine für die Knaben untunliche Nachtzeit hinausgeschoben hätte⁸⁷.

Als Ausführende der Oper (*Personae in musica*) verzeichnet das Textbuch⁸⁸:

Oebalus, König von Lacedämonien. Der ausgezeichnete und hochgelehrte Herr Matthias Stadler, Hörer der Moraltheologie und der Rechte.

Melia, des Oebalus Tochter. Felix Fuchs, Kapellknabe, Schüler der Grammatikklasse.

Hyacinthus, des Oebalus Sohn. Christian Enzinger, Kapellknabe, Schüler der Rudimentenklasse.

Apollo, von Oebalus als Gastfreund aufgenommen. Johann Ernst, Kapellknabe.

Zephyrus, Vertrauter des Hyacinthus. Joseph Vonderthon, Schüler der Syntaxklasse.

⁸⁴ Protokoll der Fakultät der hl. Theologie der Salzburger Universität. Hs. im Salzburger Landesarchiv. „An diesem Tage wurde ein Theaterstück des Herrn R. P. Ruffinus, Professors der Syntaxklasse in der großen Aula aufgeführt. Die Ausführenden stellten ihre Rollen hervorragend dar.“

⁸⁵ S. Kl., 183. „Am heutigen Tag fand auch nach Tisch in der Universität die Aufführung eines Theaterstücks des R. P. Ruffinus aus Seeon, Professors der Syntaxklasse, statt. Die Musik zu diesem Theaterstück schrieb jener hochberühmte 11-jährige Jüngling Wolfgang Mozart, der Sohn des Salzburger Kapellmeisters Leopold Mozart.“

⁸⁶ „Prandium“, die um die Mittagsstunde eingenommene kleine Mahlzeit (im Gegensatz zur „Coena“ gegen Abend).

⁸⁷ Bei der seinerzeitigen Aufführung der *Schuldigkeit des ersten Gebots* war eine derartige Rücksichtnahme nicht notwendig, da es sich bei den Ausführenden nicht um Jugendliche handelte. Auch die nächste Schüleraufführung, die laut Gymnasialprotokoll am 26. Juni stattfand und von der Klasse der Grammatistae veranstaltet wurde, fand „post prandium“ statt. Das zur Aufführung gelangte Stück *De S. Felicitate cum 7 filiis, martyre* hatte P. Florian Flierl geschrieben: „*rem egregie praestitere juvenes atque textus tragoediae optimo fuit iambo elaboratus.*“

⁸⁸ S. das beigegebene Faksimile, S. XXVI.

1. Opferpriester Apollos. Joseph Bründl, Schüler der Poesieklasse.

2. Opferpriester Apollos. Jakob Moser, Schüler der Syntaxklasse.

Komponist („*Auctor operis musici*“). Der edle Herr Wolfgang Mozart, elfjähriger Sohn des wohlledlen und gestrengen Herrn Kapellmeisters Leopold Mozart⁸⁹. Während zur Darstellung der Rolle des Oebalus (Tenor) ein 23jähriger Studierender der Theologie⁹⁰ herangezogen wurde, wurden Melia, Hyacinthus, Apollo von Kapellknaben dargestellt, die teilweise auch das Gymnasium besuchten. Als jüngste Darsteller erscheinen die 12jährigen Enzinger⁹¹ (Hyacinthus, Sopran) und Ernst⁹² (Apollo, Alt); Fuchs⁹³ (Melia, Sopran) war 15

⁸⁹ S. das beigegebene Faksimile, S. XXVI.

⁹⁰ Mathias Stadler, um 1744 in Schnaitsee in Bayern, einer zur Abtei Seon gehörigen Gemeinde geboren, erscheint 1761/62 als Schüler der Rhetorik und „*Musicus in Collegio*“, hatte damals also wohl als Musiker im Colleg seinen Unterhalt (Salzburger Landesarchiv Universität Hs. 6). In den Jahren 1764 bis 1767 ist er Hörer des kanonischen Rechts (ebda. Hs. 13). Im Jahre 1768 richtet er ein Gesuch an den Erzbischof um eine feste Anstellung als Tenorist bei der Hofmusik, nachdem er sich schon mehr als ein Jahr bei der Hof- und Dommusik hatte „*in allen Vorfällenheiten . . . gebrauchten lassen*“. Der Erzbischof habe schon „*die preyswürdigste Gut*“ gehabt, „*welcher angestert in höchst dero Universität meine Tenor Stimme dem Vernemen nach mit gnedigster Contento aufgenommen!*“. In dem erwähnten Gesuch führt er an, daß er „*auch bei der Violin meinen unermüdeten Fleiß und Eifer geprüffet*“ habe und daß er von der Universität, wo er den Kirchendienst mitversehen, „*nichts Hinlangliches einzunehmen habe*“. Er erhält diesmal 5 fl monatliche Zulage, im Jahre 1772 weitere 4 fl (schon von Erzbischof Hieronymus). Ab 1776 erscheint er in den Salzburger Hofkalendern als Tenorist der Hofkapelle, 1778 bis 1805 auch als Violinist. In den Briefen Leopold Mozarts an Wolfgang und an Nannerl wird er wiederholt erwähnt (so an Wolfgang 28. 9. 1777, Schdm. III/198, 19. 1. 1778 Schdm. III, 329, daß er wegen verspäteten Eintreffens zur Hofmusik mit zwei andern Hofmusikern über einen Tag „*ins Stockhaus*“ mußte, 23. 11. 1778, Schdm. IV, 122, an Nannerl 19. 11. 1784 [D.-P. 32 f.], daß Stadler bei der Salzburger Aufführung der *Entführung* am 17. d. M. bei der Marternarie Konstanzes die Violine, „*so leicht ist*“, gespielt habe, am 22. Dezember 1786 [D.-P. 422], daß Stadler auch das Hochamt in der Universität versehen müsse, 29. 12. 1786 [D.-P. 426]). Er gehörte zum engeren Bekanntenkreis der Familie Mozart. Am 26. Juni 1787, also einen Monat nach Leopold Mozarts Tod, wurde Stadler dessen Nachfolger als Geigenlehrer der Sängerknaben mit dem „*gewöhnlichen*“ monatlichen Genuß von 3 fl. Stadler starb am 20. April 1827 in Salzburg als „*Hof- und Dommusiker, dann jubilierter Chorregent der Lycealkirche*“, 83 Jahre alt, verwitwet (Landesarchiv Salzburg, Verlaßakt). Die Daten zu den Mitwirkenden bei *Apollo und Hyacinth* verdanke ich zum größten Teil Herrn Landesarchivdirektor Dr. Klein.

⁹¹ Christian Enzinger aus Vöcklabruck, 1767 noch im 1. Gymnasiallehrgang, erscheint 1770/71 als vierbester der Rhetoriker, geht sodann auf die Universität über und studiert Institutionen, auch noch 1777/78 auf der juristischen Fakultät.

⁹² Johannes Ernst gehörte 1767 noch nicht dem Gymnasium an, erscheint erst 1768 unter den „*Rudimentistae*“, stammte aus Piesendorf im Pinzgau, ist 1770/71 unter den Rhetorikern nachweisbar.

⁹³ Felix Fuchs, aus Froschheim bei Salzburg gebürtig, war sieben-einhalb Jahre lang Kapellknabe und beruft sich in einem späteren

Jahre alt, Vonderthon⁹⁴ (Zephyrus, Alt) 17 Jahre. Ob die beiden Opferpriester Bründl⁹⁵, (18 Jahre) und Moser⁹⁶ (16 Jahre) auch musikalisch verwendet wurden — sie könnten die Bassisten des Chores (Nr. 1) gewesen sein —, ist nicht mit Sicherheit festzustellen, doch erscheint dies wahrscheinlich, da von gesonderten Chordarstellern nicht die Rede ist. Daß der 17jährige Vonderthon noch eine Altpartie ausführen konnte, ist beachtenswert. Überhaupt müssen angesichts der Anforderungen der Arien die musikalischen Fähigkeiten dieser Knaben wohl recht beachtlich gewesen sein. Die Aufführung wurde anscheinend ein voller Erfolg. Dem Direktor (Präfecten) des Gymnasiums P. Placidus Scharl gereichte sie zur „*höchsten Freude*“ (*summo solacio*) und er verzeichnet auch größten Beifall (*applausum plurimum*), zu dem er P. Widl beglückwünscht. Auch die Musik Mozarts gefiel allgemein (*omnibus placuit*).

Wenn Scharls Bericht erwähnt, daß Wolfgang „*ad noctem*“ sich am Klavier produzierte und unerhörte Beweise seiner pianistischen Kunst gab, so wurde dies dahin ausgelegt, daß der Wunderknabe „*bis in die Nacht*“⁹⁷ spielte. Diese Auslegung geht zu weit. „*Ad noctem*“ bedeutet, wie z. B. die Eintragung im Gym-

Gesuch darauf, daß er während dieser Zeit „*sowohl auf dem Domchore als auch bey Hofe bey offenen Tafeln, dann allort abgehaltenen Fasten-Oratorien und anderen Gelegenheiten als erster Diskantist im Singen mich hören zu lassen, auch seitdem aus besaght hochfürstlichem Kapellhause ausgetreten, auch beständig in der Musik geübet habe*“. Er hofft auch „*in den vor 2 Jahren in hoher Gegenwart Sr. Excellenz Tit. Herrn Grafen v. Dietrichstein eb. angestellt gewesenen Concurs Satisfaktion gegeben zu haben*“. Er wurde sodann Chorvikar und erscheint als solcher in den Hofkalendern bis 1778.

⁹⁴ Joseph Vonderthon aus Schellenberg bei Berchtesgaden, geboren als Sohn des dortigen Mesners und Cantors am 13. 8. 1749, während seiner Studienjahre Musiker zu St. Peter, trat 1772 in den Benediktinerorden zu St. Peter ein (P. Gregor), war 1780 bis 1795 Professor am Gymnasium, sodann Superior von Maria Plain, starb dort am 2. Oktober 1797. Tat sich als Prediger hervor. Er schrieb auch eine Allegorie *Das fröhliche Wiedersehen* (Salzburg 1791), zu der Michael Haydn die Musik schrieb. Seine Biographie bei Pirman Lindner, Profeßbuch der Benediktiner-Abtei St. Peter (Salzburg, Mitt. d. Ges. f. Salz. Landeskunde (1906) S. 189.

⁹⁵ Joseph Bruendl (Brindl) stammte aus Mühldorf am Inn. Er ist ein Beispiel dafür, daß auch Schüler mit schlechtem Fortgang anscheinend bei besonderen anderweitigen Fähigkeiten herangezogen wurden und auch ihre Studien fortsetzen konnten. Seine Klassifizierung im Jahre 1767 lautet: „*Ingenium : obscurum, in quo chaos sedem fixit; Diligentia: nemo domi; Profectus: ultimus; Mores: pii, honesti et reverentes!*“ Im nächsten Jahr ist er Schüler der Rhetorikklasse: „*Ingenium: Turris babilonica; Diligentia: Nihil; Profectus: ultimus; Mores: honesti et reverentes*“. Die Bemerkung „*sustentatus musica*“ weist auf besondere musikalische Begabung hin. Er war anscheinend ein fauler Wirtkopf, der es nicht über den letzten Platz in der Klasse hinausbrachte. Im Jahre 1770/71 studiert er Kirchenrecht.

⁹⁶ Jakob Moser aus Aischbach in Bayern ist noch im Jahre 1768/69 in der Rhetorikklasse nachweisbar.

⁹⁷ Abert, A/I, 110, Sch 192.

nasialprotokoll zum 6. August 1769⁹⁸ dartut, nicht mehr als „zur Nacht“, wobei man die damalige Terminologie beachten muß, die die Zeit nach der Abendmahlzeit schon als „Nacht“ bezeichnete. Das intime Privatkonzert Mozarts wird eben nach der „Coena“, zu der Wolfgang wohl eingeladen war, stattgefunden haben, wobei über die Dauer dieser Produktion nichts ausgesagt ist. Ob und von welchem Jahrgang an Scholaren als Zuhörer teilnehmen durften, oder ob es sich um ein sozusagen improvisiertes Spielen Mozarts bloß vor den Professoren handelte, wissen wir nicht.

Nach *Apollo und Hyacinth*, dessen Aufführung man wohl als einen der Höhepunkte der damaligen Aufenthaltszeit Mozarts in Salzburg bezeichnen darf, scheint die schon im April begonnene, im Juni und Juli 1767 fortgesetzte Bearbeitung von Kompositionen Pariser Künstler als Klavierkonzerte darauf hinzuweisen, daß die bevorstehende Reise nach Wien schon ihre Schatten vorauswarf. *Apollo und Hyacinth* wurde zur Episode.

Für die Herausgabe der Partitur von *Apollo und Hyacinth* stand als alleinige handschriftliche Quelle die autographe Niederschrift Mozarts zur Verfügung, die sich in der Westdeutschen Bibliothek in Marburg/Lahn befindet. Über sie wird der Kritische Bericht in seiner Handschriftbeschreibung ausführlich Nachricht geben. Hier sei nur bemerkt, daß die Handschrift zahlreiche Eintragungen von der Hand Leopold Mozarts aufweist, die aber — wie auch F. Giegling in seinem Vorwort zur Ausgabe der *Schuldigkeit des ersten Gebots* (NMA I/4/1, S. VIII) bezüglich der nur um etwa 2 Monate älteren autographen Partitur dieses Werks feststellt — sich „mitunter überhaupt nicht von denjenigen Wolfgang unterscheiden“ lassen⁹⁹. Ein Versuch, nach dem Kriterium der Schrift den Anteil Leopold Mozarts von dem Wolfgang exakt zu trennen, ist vorläufig zum Scheitern verurteilt und könnte nur hypothetischen Charakter tragen. Angesichts dieses Umstandes sowie der unbestrittenen Tatsache der zumindest beratenden Mithilfe des Vaters an den frühen Kompositionen des Sohnes, die sich auch in zweifellos vom Knaben selbst niedergeschriebenen Stellen auswirken konnte, wurde daher auch hier — wie bei der *Schuldigkeit des ersten Gebots* — die erhaltene einzige Vorlage „als unteilbares Ganzes“ für die Feststellung des Notentextes angesehen und herangezogen.

⁹⁸ „Dom[inica] Menstrua[li]s. Ad noctem musica Ex[imii] D[omi]ni Professoris Logices ab adolescentulo lectissimo Wolfgang Mozart composita.“ Hammerle 1, 8.

⁹⁹ Vgl. hierzu den Krit. Bericht.

Von besonderer Wichtigkeit wurde für die Herausgabe von *Apollo und Hyacinth* das gedruckte Textbuch¹⁰⁰, das schon zur Erstaufführung 1767 erschien. Mozarts begreiflicherweise damals noch recht mangelhafte Beherrschung des Lateinischen hatte in den textierten Zeilen der Partitur eine Unmenge von Schreibfehlern zur Folge, deren Übernahme in die Ausgabe eine nicht zu verantwortende Schwierigkeit der Lesung, manchmal geradezu Unverständlichkeit zur Folge gehabt hätte¹⁰¹. Es wurde daher für den Text und die szenischen Bemerkungen die dem Willen des Librettisten entsprechende Vorlage, nämlich das gedruckte Textbuch gewählt, ausgenommen jene wenigen Fälle, in denen eine bewußte Änderung oder Abweichung Mozarts gegenüber diesem vorzuliegen scheint, wie z. B. im ersten Rezitativ des Prologus (Part. S. 7 T. 14), wo Mozart statt „Pater“ das Wort „caput“ setzt, oder im 2. Rezitativ des Prologus (Part. S. 18 T. 10), wo er „dixisti“ statt „dixi“ vertont. In diesen Fällen verweist eine Anmerkung auf den Kritischen Bericht. Wahrscheinlich ist Mozart bei der Arbeit an der Komposition ein handschriftliches Libretto vorgelegen — daß das Textbuch schon Monate vor dem Aufführungstag ausgedruckt gewesen wäre, ist kaum anzunehmen —, in dem diese „bewußten Abweichungen“ der Partitur standen, die erst bei der Druckkorrektur des Librettos geändert, von Mozart aber nicht mehr nachträglich in sein Manuskript eingetragen wurden. In diesen Fällen wurde also der handschriftliche Text Mozarts übernommen.

Da Mozart die in jambischen Trimetern¹⁰² abgefaßten Dialoge (Texte der Rezitative) als Prosa vertont (vielleicht war ihm ihr metrischer Charakter gar nicht bewußt), wurden die Großbuchstaben der Versanfänge durch Kleinbuchstaben ersetzt, es wäre denn, das Anfangswort einer Zeile sei auch aus einem anderen Grunde großzuschreiben. Die (kursiv gedruckten) szenischen Bemerkungen sind selbstverständlich nicht Zusätze des Herausgebers, sondern dem Libretto entnommen. Über etwaige Abweichungen in Mozarts Partitur wird der Kritische Bericht Auskunft geben.

Die Ausstattung des Basso continuo (in Kleinstich) erfolgte in durchaus schlichter Gestalt. Sie bietet die akkordliche Grundlage, beschränkt aber in keiner Weise die damals wie heute dem Geschmack und improvisatorischen Geschick des Ausführenden anheim-

¹⁰⁰ Darüber s. oben S. IX f.

¹⁰¹ Vgl. hierzu den Krit. Bericht.

¹⁰² Bezeichnung von Prof. Dr. O. Weinreich. Abert schreibt (A/1, 111) „jambische Senare“.

gestellte Auszierungsmöglichkeit¹⁰³. Selbstverständlich muß zum Cembalo der Streicherbaß (Violoncello) hinzutreten, wie überhaupt die Leitung der Aufführung seinerzeit vom Cembalo aus erfolgte.

Bezüglich der Appoggiaturen, über deren Wichtigkeit und Grundsätze sich L. F. Tagliavini und F. Giegling in den Vorworten der von ihnen vorgelegten Bände (II/5/5, S. X/XII, I/4/1, S. VIII f.) ausführlich geäußert haben, sei bemerkt, daß sie (durch Kleinstrich gekennzeichnet) in den Seccorezitativen in weitem Maß, in den Arien aber nur in wenigen seltenen Fällen angezeigt wurden. Dies deshalb, weil Mozart in den Arien die Appoggiaturen vielfach selbst ausschreibt, also in den Einfügungen große Beschränkung geboten war. Mozarts Ausschreibungen der Appoggiaturen in den Arien sind wohl ein Beweis dafür, wie sehr diese ursprünglich rezitatorischen Gesangsmanieren in die Melodiebildung selbst eingedrungen waren, so daß sie im Ohr des Komponisten lagen¹⁰⁴. In den Rezitativen wurde bei der Ausdeutung der Appoggiaturen versucht, auch den durch diese accenti beeinflussten melodischen Ductus, der auch im Sprechgesang nicht fehlt, zur Geltung zu bringen.

Selbstverständlich mußten in den Arien die zur Zeit Mozarts allgemein üblichen Auszierungen der Fermaten seitens der Sänger(innen) durch improvisierte Kadenzen angedeutet werden. Ernst Hess (Zürich) hat über Einladung der Editionsleitung der NMA hiefür folgende Fassungen vorgeschlagen; beim Da Capo sind es der Übung entsprechend erweiterte Fassungen:

No. 1 Chorus (Solo des Oebalus)

Seite 11, Takt 75



No. 2 Aria (Hyacinthus)

Seite 24, Takt 125



¹⁰³ Man braucht sich nur der meisterhaften Improvisierung des Basso continuo und seiner durchaus nicht bei jeder Aufführung gleichen Einzelheiten bei den Mozart-Aufführungen in der Wiener Hofoper unter Gustav Mahler zu erinnern, um eine Festlegung der Spielmanier und der Auszierung im Einzelnen als unerträgliche Zwangsjacke für den künstlerischen Ausführenden zu erkennen.

¹⁰⁴ Vgl. Giegling im Vorwort zu NMA I/4/1, S. IX.

beim Da capo:



Seite 25, Takt 107



No. 3 Aria (Apollo)

Seite 32, Takt 116



No. 4 Aria (Melia)

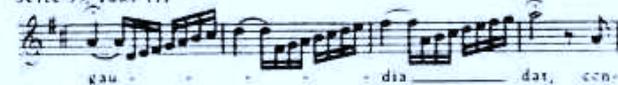
Seite 30, Takt 29



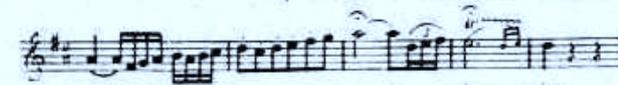
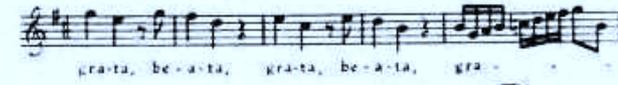
beim Da capo:



Seite 39, Takt 111



beim Da capo:



No. 5 Aria (Zephyrus)

Seite 48, Takt 82

e - - - - - li - gis?
quem pru - dens e - - - - - li - gis?

No. 6 Duetto (Melia, Apollo)

Seite 58, Takt 131

me - - - - -
re - - - - -

- tuo - te
i - cis - me

Seite 58, Takt 144

an - ter - - - - - ris a - put

Seite 60, Takt 160

la - te - - - - - bo

Seite 60, Takt 274

me - tu - o te, Vah' in - so - len - - - - -
re - i - cis me, sic per - - - - -

- tem, dis - ce - de, dis - ce - de, nam
- dis a - mi - cum, a - mi - cum, si

me - tu - o te, dis - ce - de, dis - ce - de, nam
re - i - cis me, sic - - - - - per - dis a - mi - cum, si

me - - - - - tuo - te
re - - - - - i - cis - me

No. 7 Aria (Oebalus)

Seite 70, Takt 167

gras - sa - - - - - tur, per
cor - pus, per ve - nas, per mem - bra gras - sa -

rit. - - - - - a tempo
tur, per mem - bra gras - sa -
tur

beim Da capo

gras - sa - - - - - tur, sic bi - lis a - pe - cto - re bel - la mi -
nan - - - - -

rit. - - - - - a tempo
te, per cor - pus, per ve - nas, per mem - bra gras - sa -
tur

Seite 78, Takt 201

me - - - - - non

Seite 78, Takt 207

me - - - - - non

Seite 78, Takt 217

de - si - nunt me, non de - si - nunt me,

at - que quas - sa -

re - non de - - - - - sinunt me,

No. 8 Duetto (Melia, Oebalus)

Seite 90, Takt 120

Melia
(re-)gre - - - de-re, Nu - men ah re -

Oebalus
(re-)ver - te - re, - - - te-re, et ad nos re -

gre-de-re, Nu - men ah re - gre - de-re

ver-te-re, et ad nos re - ver - te - re!

Die Staccatozeichnung in der Vorlage zeigt die Schreibgewohnheit des jungen Mozart, das Staccato in der Regel durch zarte senkrechte oder nur wenig geneigte Striche anzuzeigen, die im Zuge der Niederschrift sich verkürzen und schließlich fast zu Punkten übergehen können, ohne daß von irgendeiner Bedeutungsänderung die Rede sein könnte. Bei der Übertragung mußte selbstverständlich eine Angleichung dieser dasselbe bedeutenden Zeichen vorgenommen werden. Sie erfolgte nach der Richtung des Grundzeichens Mozarts, des Striches, dem aber — wie schon F. Giegling für die zeitlich nächstliegende Partitur zur *Schuldigkeit des ersten Gebots* (NMA I/4/1, S. XII) festgestellt hat — keinerlei Betonungsbedeutung beizumessen ist. In jenen Fällen, wo Mozart grundsätzlich Punkte schreibt, wie immer dann, wenn sie unter Bogen stehen, wurde die Punktform selbstverständlich beibehalten, ebenso dann, wenn sie selbständig auftreten, wie z. B. S. 5 T. 55, S. 40 T. 130 oder S. 46 in den Violinen. Das Problem Strich (Keil) und Punkt besteht damals für Mozart nicht, sondern es handelt sich lediglich um eine wechselnde Schreibart ohne tiefere Bedeutung.

Mozart pflegt auch in seiner Partitur sehr häufig Vorzeichen zu setzen, die nach unserem heutigen Schreib- und Lesegebrauch überflüssig sind (Vorsichtsvorzeichen). Sie wurden, da sie das Partiturbild entsprechend der heutigen Übung leicht verwirren können, weggelassen, wo sie in diesem Sinne überflüssig erscheinen. Andererseits wurden fehlende Ganztaktpausen stillschweigend ergänzt. Die gelegentlich (z. B. S. 3 T. 4, S. 4 T. 19, S. 29 T. 2, 6 bei den Violinen) anzutreffende Sonderdynamik gegenüber der der anderen Instrumente hat wohl ihre Bedeutung darin, daß an diesen Stellen das sonstige Füllinstrument die motivisch-melodische Führung hat, demgemäß gegenüber den sonstigen Führungsinstrumenten hervortreten muß. Dies ist aber in Mozarts Partitur nicht konsequent durch-

geführt. Es wurde die originale Schreibung übernommen. Ebenso wurde bei der abkürzenden Notierung pochender Achtel, gelegentlich auch Sechzehntel, möglichst an Mozarts Schreibung festgehalten. Abweichungen hiervon werden im Kritischen Bericht verzeichnet. Angemerkt seien endlich die S. 71 T. 28–30, S. 73 T. 93, S. 76/77 T. 154–156, 168–170 zwischen den beiden Violinen durch den imitatorischen Einsatz der 32stel-Läufe entstehenden offenen Quinten, über die sich Mozart aber mit Recht als völlig irrelevant hinwegsetzt.

An einigen Stellen mußten fehlende Tempobezeichnungen ergänzt werden. Sie sind selbstverständlich durch Kursivdruck gekennzeichnet. In drei Fällen sind es Vorschläge des Unterzeichneten, die sich aus dem textlichen und musikalischen Charakter der betreffenden Stücke ergaben; es sind dies S. 25 T. 134 beim Mittelteil der Aria Nr. 2, S. 67 T. 1 am Anfang des Recitativo accompagnato Hyacinthus-Oebalus, S. 70 T. 1 am Anfang der Aria Nr. 7. Beim Schlußritornell der Aria Nr. 3 (S. 32 T. 117) konnte die Tempobezeichnung „Andantino“ dem Anfang der Arie entnommen werden. Beim Recitativo accompagnato (Blumenwunder) Part. S. 91 T. 7, dessen musikalische Substanz ihrem Wesen nach auch 1776 im gestrichenen Andantino aus Nr. 4 der Musik zum *König Thamos* (NMA II/6/1, Kritischer Bericht S. a/15), ferner in der Gavotte der Ballettmusik zu *Idomeneo* KV 367, überdies im Finale des Klavierkonzerts KV 503 (dort als „Allegretto“) wiederkehrt, wurde die Tempobezeichnung an die des erwähnten Thamos-Entwurfs angeschlossen. Es obliegt mir noch die angenehme Pflicht, all denen zu danken, die mir bei der Herausgabe von *Apollo und Hyacinth* wertvolle Hilfe und Unterstützung angedeihen ließen. Für die Erteilung des Auftrages und stete Förderung meiner Arbeit habe ich der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg verbindlichst zu danken. Bei den Arbeiten zur Stoff- und Aufführungsgeschichte konnte ich mich vor allem der kollegialen Unterstützung der Herren Universitätsprofessoren Dr. Hans Gerstinger (Graz), Dr. Herbert Hunger (Wien), Dr. Otto Weinreich (Tübingen) erfreuen, ferner der unermüdbaren Such- und Auskunftsbereitschaft des Herrn Landesarchivdirektors Dr. Herbert Klein (Salzburg), endlich auch Prof. Dr. Karl Pfannhausers (Wien). Die Westdeutsche Bibliothek in Marburg/Lahn (die Herren Direktor Dr. Martin Cremer und Musikreferent Heinz Ramge) stellte mir ihre reichen Bestände und technischen Einrichtungen sowie persönliche Mitarbeit bereitwilligst zur Verfügung, die öffentliche Studienbibliothek in Salzburg bot wertvolles Material. Bei den Arbeiten zur Erstellung des vorliegenden Ban-

des kam der Editionsleiter der NMA, Herr Dr. Ernst Fritz Schmid (Augsburg), meinen zahlreichen Wünschen in zuvorkommender Weise entgegen; er leistete auch fruchtbare beratende Korrekturenrevision. Schließlich habe ich den Herren Dr. Wolfgang Rehm (Kassel),

Dr. Werner Bittinger (Kassel) und Karl Heinz Füssl (Wien) zu danken. Herr Musikdirektor Ernst Hess (Zürich) stellte die Fermatenauszierungen bei.

Wien, im Frühjahr 1959

Alfred Orel

VERZEICHNIS

DER HERANGEZOGENEN QUELLEN UND LITERATUR MIT DEN DAFÜR VERWENDETEN SIGLEN

Quellen:

W. A. Mozart, *Apollo und Hyacinth*. Eigenhändige Partitur in der Westdeutschen Bibliothek, Marburg/L.

Rufinus Widl, *Clementia Croesi*... Salzburg 1767 (Textbuch zu *Apollo und Hyacinth*).

Leopold Mozart, Eigenhändiges Verzeichnis der Frühwerke Wolfgang's (bis 1768). In der Bibliothéque du Conservatoire in Paris. Fotokopie im Besitz der Editionsleitung der NMA.

Protocollum praefecturae Gymnasii Universitatis Salisburgensis. Handschrift der Studienbibliothek Salzburg.

Protocollum S. Facultatis Theologicae in Alma Universitate Salisburgensi. Handschrift des Salzburger Landesarchivs.

Ovid, *Metamorphosen*. Benützte Ausgabe: P. Ovidii Nasonis *Operum tomus II*, Amstelodami 1634.

Palaiphatos, *Περί ἀνίστων*, cap. 46, ed. Festa in „*Mythographi Graeci*“, vol. III.

Luciani Samosatensis opera ex recognitione Caroli Jakobitz (*Bibliotheca scriptorum graecorum et Romanorum Teubneriana*) Bd. I, Leipzig 1913, S. 72 ff. (Göttergespräche).

Tagebuch des P. Beda Hübner OSB. Hs. der Stiftsbibliothek St. Peter in Salzburg (nach den von H. Klein — s. Lit. — mitgeteilten Auszügen).

Literatur:

H. Abert, *W. A. Mozart*... 6. Aufl. Leipzig 1923, 2 Bde. A

Leopold Mozarts Briefe an seine Tochter, hrsg. von O. E. Deutsch und B. Paumgartner, Salzburg 1936. D.-P.

M. Dounias, Krit. Bericht zu Band VI/16 der NMA: *Sonaten für Orgel und Orchester*, Kassel 1957.

F. Giegling, Krit. Bericht zu Band I/4/4 der NMA: *Kantaten*, Kassel 1957.

F. Giegling, Vorwort zu Band I/4/1 der NMA: *Die Schuldigkeit des ersten Gebots*, Kassel 1958.

R. Haas, *Eberlins Schuldramen und Oratorien*, Stud. zur Musikwissenschaft VIII, Wien 1921. Haas

A. J. Hammerle, *Neue Beiträge für Salzburgische Geschichte, Literatur und Musik, Mozart und einige Zeitgenossen*, Salzburg 1877. Hammerle 1

A. J. Hammerle, *Die Aula*, Salzburger Zeitung 1861, Nr. 40. Hammerle 2

Hederich, *Lexikon Mythologicum*, Leipzig 1741.

Herbert Hunger, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Wien 4/1955.

Herbert Klein, *Unbekannte Mozartiana von 1766/67*, Mozart-Jahrbuch 1957, Salzburg 1958. Kl

A. Kutscher, *Vom Salzburger Barocktheater zu den Salzburger Festspielen*, Düsseldorf 1939.

P. Lindner, *Professbuch der Benediktiner-Abtei St. Peter*, Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg 1906.

Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. P-W

F. Pirckmayer, *Über Musik und Theater am Salzburgischen Hofe*, Salzburger Zeitung 1866, Nr. 160 f.

P. Magnus Sattler, *Ein Mönchsleben aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Regensburg 1868.

P. Magnus Sattler, *Collectaneenblätter zur Geschichte der ehemaligen Benediktiner-Universität Salzburg*, Kempten 1890.

Erich Schenk, *W. A. Mozart*, Wien 1955. Sch

A. Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911.

L. Schiedermair, *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie*, München 1914, 5 Bde. Schdm

C. Schneider, *Die Oratorien und Schuldramen Anton Cajetan Adlgassers*, Stud. z. Musikwissenschaft XVIII, Wien 1931. Schn 1

C. Schneider, *Zur Frühgeschichte der Oper in Salzburg (bis 1650)*, Bericht über den Internationalen musikhistorischen Kongreß der Beethoven-Zentenarfeier in Wien, Wien 1927. Schn 2

L. F. Tagliavini, Vorwort zu Bd. II/5/5 der NMA: *Ascanio in Alba*, Kassel 1956.

Nachtrag 1990

Das Autograph befindet sich heute (wie schon im Kritischen Bericht auf S. a/4 vermerkt) in der Staatsbibliothek Preußischer

Kulturbesitz Berlin/West (Musikabteilung). Demgemäß ist die entsprechende Angabe im Vorwort (Zum vorliegenden Band: S. XVIII) und in den Faksimilelegenden auf S. XXIII–XXV abzuändern.

172.

Figura
Faint-
Tutti.

J. Wolfgang Mozart
Intrada 18. Aug. 1789

38

Viel Spaß bei der Arbeit, die Sie mir machen, Sie werden mich
Nie hier aufsuchen.

Blatt 1r des in der Westdeutschen Bibliothek in Marburg/Lahn verwahrten Autographs. Anfang der Intrada, rechts oben die Datierung. (Vgl. S. 3, T. 1-11)

Handwritten musical score on page 32. The page contains several staves of music. The left side shows clear notation with lyrics. The right side is obscured by heavy diagonal scribbles. Visible lyrics include "d. id er" and "gentia libenter gra-". Dynamic markings "p" and "pia." are present. The page number "32" is written in the top right corner.

Blatt 32r des in der Westdeutschen Bibliothek in Marburg/Lahn verwahrten Autographs. Nr. 4, Aria (Melia) T. 84 ff. mit einer verworfenen Fassung der Takte 90-92. (Vgl. S. 38, T. 84 - S. 39, T. 89)

**CLEMENTIA
CROESI
TRAGOEDIA IN SCE-
NAM DATA** 5607 I

**SYNTAXI
IN VNIVERSITATE SALIS-
BURGENSI
III IDVS MAII
CICIOCCCLXVII.**



SALISBURGI
Typis Ioannis Iosephi Mair, Aulicoce-
censiel Typogr. et Bibliop. p. m. Haeredit.



PROLOGVS.

OEBALVS Rex fulmine, iram Apollini sa-
crificantis destrucendo, territus, a suis
erigitur et Apollinem exsalem hospiti-
o excipit.

**OEBALVS. MELIA. HYACIN-
THVS. ZEPHYRVS. APOLLO. SA-
CRIFICVLI APOLLINIS.**

HYAC. Amice! iam parata sunt omnia. Aderit,
Vt spero, cum sorore dilecta mea
Adfœca, quae constitit, acturum Pater.

ZEPHYR. Ni fallor, est Apollo, quem colitis.

HYAC. Hic est.

ZEPHYR. Apollini ergo tanta sacrificia putat
Oebalus? an alios deicit in coelis Deos?
An Semelus ergo natus, an Iuno, Venus,
A 2. Dis-

OMNES. Post facta
APOLLO. Sperata
MEL. Beata
OEBAL. Optata

APOL. et **MEL.** *[Vos tanta coronat et excitat me.
Nos tanta coronat et erigit te.]*

ACTVS V.

Rex ab Hystaspe mitior factus, nonis su-
tem per Pharnaspe et Datim facibus
ad iram concitatus Sorori, Filio et
ipsi denique Adrasto mortem deorant;
a Megabaso tamen Pharnaspis dolum
edoctus, Adrastum cum Sorore et Na-
to in gratiam denuo recipit.

AVCTOR OPERIS MVSICI

Nobilis Dominus Wolfgangus Mozart,
vndecennis Filius Nobilis ac Strenni
Domini Leopoldi Mozart Capellae Ma-
gistri.

PERSONAE IN MVSCA.

OEBALVS, *Lacedaemonus Rex.* Ornatiss. ac Doctiss.
D. Mathias Studler, Theolog. Moral. et Iurium
Auditor.

Ms.

MELIA, *Oebali filia.* Felix Fuchs ex Capella, in
Grammatica.

HYACINTHVS, *Oebali Filius.* Christianus Ensin-
ger ex Cap. in Rudiment.

APOLLO, *ab Oebalo hospite excipitur.* Ioannes
Ermil ex Capella.

ZEPHYRVS, *Hyacinthi intimum.* Iosephus Von-
terthor ex Syntax.

SACRIFICVLI APOLLINIS *zmm.* Ioseph. Brundl,
ex Poetl.

ndm. Iacobus Moser ex Syntaxi.

PERSONAE IN ACTIONE.

CROESVS, *Lydias Rex.* Antonius Fabmpichler.

ATYS, *Croesi Filius.* Ioannes Krueger.

ADRASTVS; *Midas Filius in amia Croesi.* Nobil.
Augustinus Preitenbach.

OLYNTHVS, *Adrastris Filius.* Nob. Mathias Rauffl.

MANDANA, *Adrastris Soror et Sponsa Atys.* Fran-
ciscus Pichler.

MEGABASVS, Iosephus Forchner. } *Provers.*

HYSTASPE, Antonius Hartmair. } *Provers.*

PHARNASPE, Bernardo Eden. } *Provers.*

DATIS, Iosephus Mueller. } *Provers.*

CLITANDER, Franciscus Prugger. } *Provers.*

PHILETO, Pops. Mathias Flatbacher.

DIMVS, *Croesi Epistabus.* Indas Thad. Moser.

V. I. O. G. D.

Titelseite, Beginn des Prologus und die letzten zwei Seiten mit dem Personenverzeichnis aus dem 1767 in Salzburg erschienenen Textbuch (5607 I der Studienbibliothek Salzburg).

PROLOGUS

*OBALUS Rex fulmine, aram Apollini sacrificantis destruyente, territus, a suis erigitur et Apollinem exsulem excipit.
OBALUS, MELIA, HYACINTHUS, ZEPHYRUS, APOLLO sacrificuli Apollinis.*

Intrada
Allegro

Oboi

Corni in Re/D

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Violoncello e Basso

7

*) Zur Dynamik der Violen vgl. Vorwort, S. XXI und Krit. Bericht.

14

Musical score for measures 14-20. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p* and *f*.

21

Musical score for measures 21-28. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with the rhythmic pattern. Dynamics include *p* and *f*.

29

Musical score for measures 29-35. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *p*, *fp*, and *f*. Trills (*tr*) are present in the vocal line.

39

Measures 39-46 of a musical score. The score is written for a piano with four staves (treble and bass clefs on both sides). The key signature is one sharp (F#). The music features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano).

47

Measures 47-53 of a musical score. The score is written for a piano with four staves. The key signature is one sharp (F#). The music continues with intricate textures, including a prominent sixteenth-note figure in the right hand. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano).

54

Measures 54-60 of a musical score. The score is written for a piano with four staves. The key signature is one sharp (F#). The music features a mix of textures, including a sixteenth-note figure in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano).

61

Musical score for measures 61-67. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with six staves (treble and bass clefs). The vocal line has a melodic line with some rests and a dotted line indicating a breath mark. Dynamics include *r* (ritardando) and *tr* (trills).

68

Musical score for measures 68-75. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with six staves. The vocal line has a melodic line with some rests and a dotted line indicating a breath mark. Dynamics include *p* (piano), *fp* (fortissimo piano), and *tr* (trills).

76

Musical score for measures 76-83. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with six staves. The vocal line has a melodic line with some rests and a dotted line indicating a breath mark. Dynamics include *fp* (fortissimo piano), *s* (sforzando), and *r* (ritardando).

HYACINTHUS, ZEPHYRUS, sodann OEBALUS und MELIA

Recitativo

HYACINTHUS

A-mi-ce! jam pa-ra-ta sunt o-mni-a. Ad-e-rit, ut spe-ro, cum so-

ZEPHYRUS

ro-re di-le-cta me-us ad sa-cra, quae con-sti-tu-it, a-ctu-tum pa-ter. Ni fal-lor, est A-pol-lo, quem

HYACINTHUS ZEPHYRUS

co-li-tis. Hic est. A-pol-li-ni er-go tan-ta sa-cri-fi-ci-a pa-rat Oe-ba-lus? an

a-li-os ne-scit in coe-lis De-os? An Se-me-lis er-go na-tus, an Ju-no, Ve-nus, Di-a-na, Mars, Vul-ca-nus, an

HYACINTHUS

Su-pe-rum po-tens ca-put*) at-que Prin-ceps tu-re nil ve-stro in-di-gent. Qui-bus-que con-se-

*) Vgl. Krit. Bericht.

17

cra-mus, o Ze phy-re! Di - is, nul-lus-que no-stris va - cu - us a tem-plis ab - it: at so-lus i - stud A -

20

pol - lo si - bi tem-plum su - o vin - di - cat ho - no - ri. Ge - ni - tor hunc ma-gnum De-um ve - ne -

23

ZEPHYRUS

ra - tur, et e - go ve - ne - ror ex - em - plo Pa - tris. O ca - re! quam li - ben - ter of - fer - rem

26

HYACINTHUS

i - li - a pe - ctus-que, si tu A - pol - lo mi - hi me - us fo - res! Di - le - cte quid me Ze - phy - re! per - mi - sces

29

(Venit OEBALUS et MELIA)

Di - is? Ho - no - re non me di - gnor: at no - vi be - ne; ex - tor - sit i - sta ni - mi - us in Hy - a - cin - thum a - mor. Sed

34

OEBALUS

en! so - ro - re co - mi - te nunc Ge - ni - tor ve - nit. Dic Na - te! num pa - ra - ta sa - cri - fi - ci - o ho - sti - a et

HYACINTHUS

i-gnes? Ec-ce Ge-ni-tor! ad nu-tum o-mni-a pa-ra-ta prae-sto-lan-tur ad-ven-tum tu-um.

41 OEBALUS

Be-ne: er-go suc-cen-da-tur a fla-mi-ne fo-cus, et tu-re plu-ri-mo a-ra prae-gra-vis

44

MELIA

ge-mat, fu-mus-que sa-cri-fi-can-tis in nu-bes e-at. Heu Ge-ni-tor! a-tra nu-be tem-

47

OEBALUS

pe-stas mi-nax in-gru-it, et o-mnis glo-me-rat huc noc-tem Po-lus. Ad-e-ste! lon-gi-o-ris im-pa-ti-ens

50

mo-rae A-pol-lo tus et ho-sti-am a no-bis pe-tit. Fu-gi-et ad i-stas sae-va tem-pe-stas

53

pre-ces, et blan-da fa-ci-es So-lis his i-te-rum pla-gis re-di-bit. A-gi-te! fun-di-te et me-cum pre-ces.

segue chorus

Nº 1 Chorus (mit Solo des OEBALUS)

Andante alla breve

Oboi *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

Corni in Re/D *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

Violino I *p* *fp* *fp* *fp*

Violino II *fp* *fp* *fp* *fp*

Viola *fp* *fp* *fp* *fp*

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violoncello e Basso *fp*

7 *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

Nu - men o La - to - ni - um. Au - di vo - ta

Nu - men o La - to - ni - um. Au - di vo - ta

Nu - men o La - to - ni - um. Au - di vo - ta

Nu - men o La - to - ni - um. Au - di vo - ta

29

Te ho - no - re cer-tant, cer-tant san-cte co - le-re:
 Te ho - no - re cer-tant, cer-tant san-cte co - le-re:
 Te ho - no - re cer-tant, cer-tant san-cte co - le-re:
 Te ho - no - re cer-tant, cer-tant san-cte co - le-re:

35

Hos be - ni-gno Tu fa - vo - re sub - - di -
 Hos be - ni-gno Tu fa - vo - re sub - - di -
 Hos be - ni-gno Tu fa - vo - re sub - - di -
 Hos be - ni-gno Tu fa - vo - re sub - - di -

55 *Tempo moderato*

Violino I *p*

Violino II *p*

Viola *p*

OE BALUS

Violoncello e Basso *p*

O A - pol - lo, o A - pol - lo cre - di - tam Ti - bi sem - per

62

pro - te - ge et di - gna - re lu - mi - ne Oe - ba - li La - co - ni - am. O A - pol - lo sem - per

69

pro - te - ge, o A - pol - lo di - gna - re lu - mi - ne Oe - ba - li, Oe - ba - li La - co - ni - am,

76

ti - bi cre - di - tam La - co - ni - am.

*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XIX.

Chorus

84 Andante alla breve

Oboi
 Corni in Re/D
 Violino I
 Violino II
 Viola
 Soprano
 Alto
 Tenore
 Basso
 Violoncello e Basso

Nu - men o La - to - ni - um. Au - di vo - ta sup - pli - cum, au - di vo - ta,
 Nu - men o La - to - ni - um. Au - di vo - ta sup - pli - cum, au - di vo - ta,
 Nu - men o La - to - ni - um. Au - di vo - ta sup - pli - cum,
 Nu - men o La - to - ni - um. Au - di vo - ta sup - pli - cum,

90

au - di vo - ta sup - pli - cum, au - di, au - di vo - ta
 au - di vo - ta sup - pli - cum, au - di, au - di vo - ta
 au - di vo - ta, au - di vo - ta sup - pli - cum, au - di, au - di vo - ta
 au - di vo - ta, au - di vo - ta sup - pli - cum, au - di, au - di vo - ta

112

fp fp fp fp fp fp

sub - di - tos pro - se - que - re, sub - di - tos pro -

sub - di - tos pro - se - que - re, sub - di - tos pro -

ni - gno Tu fa - vo - re sub - di - tos pro - se - que - re, sub - di - tos pro -

ni - gno Tu fa - vo - re sub - di - tos pro - se - que - re, sub - di - tos pro -

fp fp fp fp

120

fp fp fp fp fp fp

se - que - re.

fp

Fulmen ignem et aram destruit

Recitativo

MELIA

Heu me! per-i-i-mus! Nu-men heu no-stras pre-ces re-spu-it!

4 OEBALUS

MELIA

An a-li-quis fors-an ex vo-bis De-um vi-o-la-vit? Haud me Ge-ni-tor ul-li-us re-am in-ve-ni-o

7 HYACINTHUS

cul-pae. Sem-per hunc co-lu-i De-um. (O Ze-phy-re! quan-tum ti-me-o, ne ver-bis tu-is haec

10 ZEPHYRUS

i-ra-sit suc-cen-sa, quae di-xi-sti*) pri-us) (Hy-a-cin-the! si me di-li-gis, ce-la Pa-trem, et

13 OEBALUS

ver-ba pro-la-ta pri-us a no-bis ta-ce!) Ex-tin-ctus i-gnis, a-ra sub-ver-sa,

*) Vel. Krit. Bericht.

16

ho - sti - a con - tem - ta no - bis gran - de prae - sa - git ma - lum. Heu to - tus hoc con - cus - sus a ful - mi - ne

19

HYACINTHUS

tre - mol! E - ri - ge - re men - tem Ge - ni - tor! in - son - tem ge - ris a - ni - mum, quid er - go Nu - mi - ne a

22

bo - no ma - li me - tu - as? ab i - sto ful - mi - ne es lae - sus ni - hil, no - strum - que

24

ne - mo, quot - quot ad - su - mus, ru - it. Vi - vi - mus, et o - mnes pri - sti - nus vi - gor be - at:

27

hinc ter - ru - is - se vo - lu - it hoc ful - mi - ne De - us ter - ras, po - te - stas pa - te - at ut mun - do

30

ma - gis, ma - ne - at - que cum fi - du - ci - a in no - bis ti - mor.

segue Aria

N^o 2 Aria

Allegro moderato

Oboi

Violino I

Violino II

Viola

HYACINTHUS

Violoncello e Basso

7

p

f

tr

ff

dolce

p

f

tr

p

f

ff

p dolce

f

tr

p

f

ff

p dolce

f

tr

p

f

ff

dolce

p

f

16

tr

p

f

27

Sae-pe ter-rent Nu-mi-na, sur - gunt, sur - gunt et mi-

36

nan-tur, fin - - gunt bel-la, quae nos an-gunt, quae nos

42

an-gunt, mit - tunt te-la, quae non tangunt; at post fi-cta nu-bi-la

51

ri - dent et io - can - - - tur, ri - dent et io - can - - - tur,

60

Sae-pe terrent Nu-mi-na,

70

sur - gunt, sur - gunt, sur - gunt et mi - nan - tur,

78

p dolce

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

fin - gunt bel - la, quae nos an - gunt, quae nos an - gunt, mit - tunt

p

85

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

te - la, quae non tan - gunt; at post fi - cta nu - bi - la ri - dent et io - can -

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *tr*

95

f *p dolce* *dolce*

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

tur, ri - dent et io - can -

104

- tur, at post fi-cta

113

nu-bi-la ri-dent et io-can-tur, ri-dent et io-can-tur,

124

et io-can-tur.

Fine

*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XIX.

134 *Andantino*

Et a - mo - re et tre - mo - - - - - re gen - tes

145

strin - gunt sub - di - tas: nunc a - man - do, nunc mi - nan - do sal - va stat au - cto - ri - tas, sal - va

157

stat - au - cto - ri - tas, sal - va stat au - cto - ri - tas.

Aria da Capo al Fine

*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XIX.

Recitativo OEBALUS, dann APOLLO, HYACINTHUS, MELIA, ZEPHYRUS

OEBALUS *Accedit APOLLO*

Ah na-te! ve-ra lo-que-ris: at me-tu-o ta-men, A-pol-lo ne fors per-dat hoc i-gne Oe-ba-lum.

5 APOLLO

A-pol-lo ve-stras au-dit, o cre-di-te! pre-ces su-am-que pol-li-ce-tur his ter-ris o-pem, re-ci-pe-re si ve-

9 OEBALUS

li-tis hunc mo-do ex-su-lem i-ram-que ful-mi-nan-tis ex-o-sum Jo-vis. Quid? - Nu-men hac sub ve-ste pa-sto-ris

13 HYACINTHUS

la-tens in no-stra prae-sens re-gna sus-ci-pi cu-pit? En Ge-ni-tor! ut lu-sis-senos Su-pe-ri so-lent! jam

17

ti-bi me-de-lam sae-va post vul-ne-ra De-us ad-fert, tu-am-que re-gi-am prae-sens be-at.

MELIA

O quam be - a - to si - de - re haec nu - bi - la di - es nos re - cre - at, i - pse A - pol - lo dum

23

no - stros la - res o - pta - tus ho - spes vi - si - tat! - O quan - tus de - cor! quae for - ma! - quan - ta di - gni - tas! -

27

APOLLO

quan - ta o - mni - bus glo - ri - a - que mem - bris at - que Ma - je - stas se - det! Me - li - a! quid in pa - sto - re tam di - gnum

31

MELIA

APOLLO

vi - des sus - pen - sa quod mi - re - re? Vi - de - o - - Et quid vi - des? e - lo - que - re pul - cra!

35

MELIA

APOLLO

Vi - de - o pul - crum A - pol - li - nem, cui cum Pa - ren - te cor - da jam du - dum ob - tu - li. Quod

38

ZEPHYRUS

ob - tu - li - sti pe - ctus, haud re - vo - ca am - pli - us; hoc in - ter or - bis do - na prae - pri - mis pla - cet. (Hy - a -

*) Vgl. Krit. Bericht.

HYACINTHUS

42
cin - the! quan - tum ti - me - o prae - sen - tem De - um! (Me quo - que tre - men - da di - gni - tas ti - mi - dum fa - cit.)

APOLLO

HYACINTHUS

45
Hy - a - cin - the! a - mi - cum sem - per ad - di - ctum ti - bi ha - be - bis in me, a - ma - re si De - um po - tes. O quan - ta

ZEPHYRUS

49
res, di - li - ge - re si Hy - a - cin - thum po - tes! (Heu! nunc a - ma - tum A - pol - lo mi - hi pu - e - rum

OEBALUS

53
ra - pit!) Be - a - ta di - es! Nu - men o san - ctum! me - os, ma -

56

ne - re si di - gna - ris, in - gre - de - re La - res, di - u - que me ro - gan - te, no - bis - cum

59

APOLLO

ma - ne. Ha - be - bis in me, cre - de, ti - bi fa - ci - lem De - um.

segue Aria

Nº 3 Aria

Andantino

Corni in Mi/E

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

APOLLO

Violoncello e Basso

10

Jam pa-stor A-pol-lo cu-

21

sto-di-o gre-ges, ni-xus et ba-cu-lo vi-gi-lans sto: jam pa-sce-re no-lo et

33

vi-si-to re-ges, jam me-di - ci-nas mor-ta - li-bus do, jam pa-sce-re no-lo et vi - si-to re-ges, jam me-di-

34

ci-nas mor-ta - li-bus do. Jam pa-stor A-pol-lo cu-

53

sto-di-o gre-ges, cu-sto-di-o gre-ges, ni-xus et ba-culo vi-gi-lans sto: jam pa-sce-re

64

no-lo et vi-si-to re-ges, jam me-di - ci-nas mor-ta-li - bus do.

76 *Allegro*

Moe-stos le - va-re, ae-gros ju - va-re est so-la tan-gens A - pol - li - nem res: hinc me ma-nen-te,

86

vo-bis fa-ven-te rex o-mni re - ge be - a - tior es, be - a - - -

CHORUS I^{mus}

*APOLLO propter necem HYACINTHO illatam OEBALI Regia discedere iubetur
OEBALUS, MELIA, APOLLO, ZEPHYRUS*

Recitativo

OEBALUS, MELIA

OEBALUS

A - ma - re num - quid fi - li - a, haud du - bi - to, De - um, fa - vo - re qui ter

MELIA

di - gnus est no - stro, po - tes? Quid lo - que - re Pa - ter? - A - pol - lo mor - ta - lem si - bi me

OEBALUS

con - ju - ga - li cu - pi - at ad - jun - gi tho - ro? Du - bi - ta - re no - li, A - pol - lo te spon - sam

MELIA

pe - tit, me - um - que, li - ber - ta - te sed na - ta u - te - re tu - a, ro - gan - ti - pla - ci - dus ad - sen - sum de - di. Ne -

MELIA

ga - re num me Ge - ni - tor! ad - sen - sum pu - tes? quae vir - go con - tem - sis - se di - vi - num vi - rum tan -

17

tos - que ho - no-res, stul-ta ni - si et a - ni-mi im - po-tens fu-e-rit, et ob-sti-tis - se for-tu - nae

20

OEBALUS

ve-lit? Pru-den-ter i-stud Na-ta! con-ju - gi-um e - li-gis; sic nam-que per te Fra-ter et Ge-ni-tor

23

tu-us, sic et Ne-po-tes sor-te di - vi - na e - mi-ment, sic no-stra di - va ef-fi - ci-tur his fa - ci-bus do-mus.

27

MELIA

Dic, u - bi mo-ra - tur A - pol-lo? - col-lo-qui-o il - li - us o ut li - ce - ret o - pti-mo a - ctu-tum fru - i! Cum

OEBALUS

31

fra-tre di - sco lu - dit et Ze-phy-ro si - mul in ne - mo-re. At huc re - di - bit, ut spe-ro, ci - ti-us tu -

34

MELIA

um-que me prae-sen - te con-sen-sum pe-tet. O pe-tat! ha-be-bit o - mne, quod pe-ctus cu - pit.

segue Aria

Nº 4 Aria

Allegro

Oboi

Corni in Re/D

Violino I

Violino II

Viola

MELIA

Violoncello e Basso

7

14

19

tr

p

Lae - ta -

p

26

p

p

p

p

- ri, lae - ta - - ri, io - ca -

33

p

f

f

- ri fru - i - que di - vi - nis ho - no - ri - bus stat, fru - i - que di - vi - nis ho - no - ri - bus stat,

*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XIX.

42

dum hy - men o - pti - mus tae - dis et - flo - ri - bus gra - ta, be - a - ta, gra - ta, be - a - ta con-

51

nu - bi - a - iun - git et gau - dia dat, et gau - dia dat.

59

- dia dat.

66

Lae - ta - - - ri, io - ca - - -

73

- - ri fru - i - que di - vi - nis ho - no - ri - bus stat, dum hy - men o - pti - mus

81

tae - dis et flo - ri - bus gra - ta, be - a - ta, gra - ta, be - a - ta, gra - - -

83

p

p

p

tr

- ta, be - a - ta con - nu - bia — iun - git et gau -

97

p

dia dat, et gau -

104

p

f

f

f

f

f

tr

f

- dia dat, et gau - dia

*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XIX.

112

dat. Jam

Fine

118

di-va vo-ca-bor, si Nu-men a-ma-bo; per a-stra va-ga-bor et nu-bes cal-ca-bo: et ur-bes, et

p *fp*

127

re-gna de-vo-ve-ant se, et Fau-ni ad-o-rent, et Sa-ty-ri me, et Sa-ty-ri me.

Aria da capo Dal segno al Fine

Recitativo

ZEPHYRUS, OEBALUS, MELIA

ZEPHYRUS OEBALUS

Rex! de sa-lu-te fi-li-i est a-ctum, ja-cet Hy-a-cin-thus! Heu me! nun-ti-um o

5 ZEPHYRUS OEBALUS

tri-stem ni-mis! Qua mor-te ce-ci-dit? I-ctus a di-sco ru-it. Quis fi-li-um oc-ci-dis-se non tim-uit

9 ZEPHYRUS OEBALUS MELIA

me-um? A-pol-lo. Con-tre-mi-scol! Su-pe-ri quid? De-us, qui me be-a-re vo-lu-it,

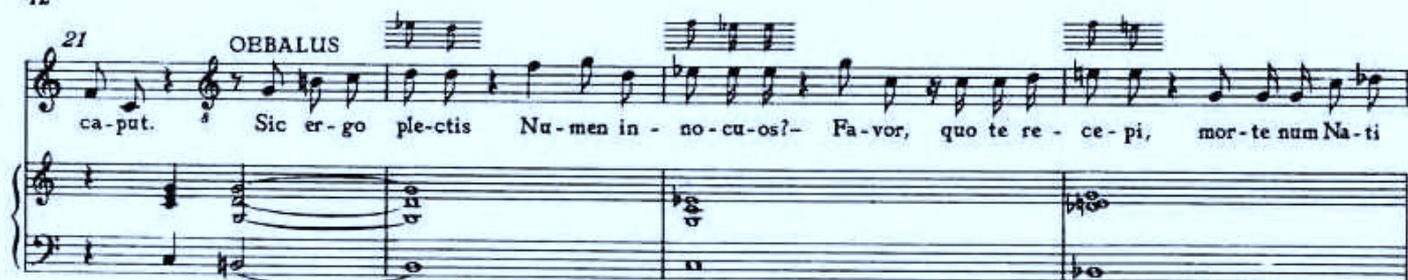
13 ZEPHYRUS

hic fra-tri ne-cem sit ma-chi-na-tus? I-sta quis cre-dat ti-bi? Ve-ra lo-quer, et te-stis e-go per-e-

17

un-tis fu-i. Vix lap-sus est Hy-a-cin-thus, au-fu-gi, ma-lum ne si-mi-le fe-ri-at for-san et no-strum

21 OEBALUS



ca-put. Sic er-go ple-ctis Nu-men in - no-cu-os? Fa-vor, quo te re - ce - pi, mor-te num Na-ti

25



u - ni-ci di-gnus e - rat? Er-go Me-li-am et Na-tam quo-que sur-ri - pe-re Pa-tri Nu-men o fal-sum

29 MELIA



pa-ras. O ab-sit a me Ge-ni-tor! ut spon-sum e - li-gam, De - o - que, qui cru-o - re Ger-ma - ni

32 ZEPHYRUS



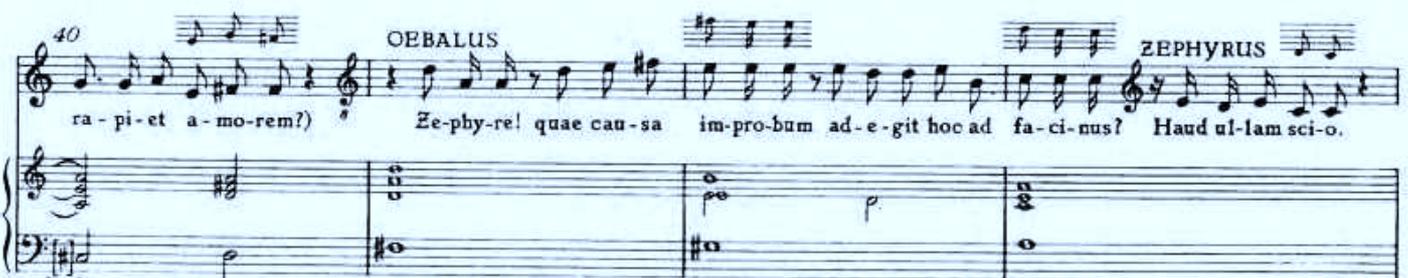
ma-det, nu-ptu-ra por-re - xis-se prae-su-mam ma-nus. (Quid au-di-o? an con-ju-gi-a me-di-tatur De-us? An

36



Me-li-am et ra-pu-is-se mi-hi a-ma-tam cu-pit? Qui ra-pu-it Hy-a - cin-thi, an-ne et i - sti-us mi-hi

40 OEBALUS ZEPHYRUS



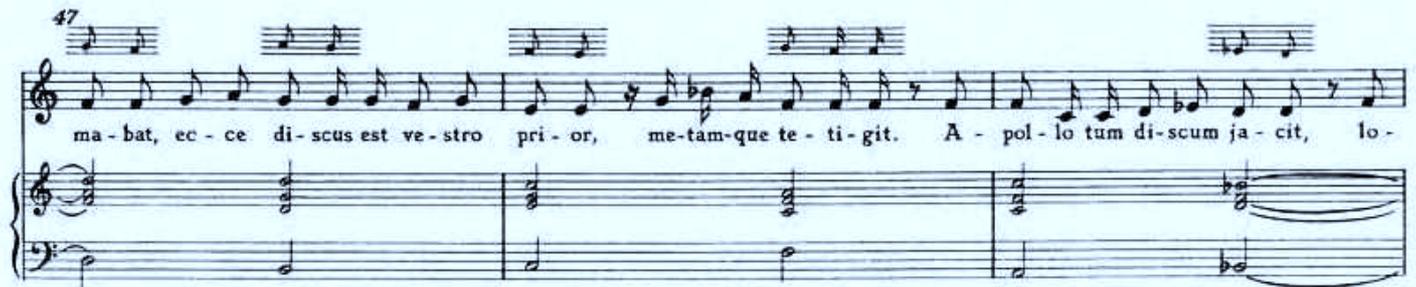
ra-pi-et a-mo-rem?) Ze-phy-re! quae cau-sa im-pro-bum ad-e-git hoc ad fa-ci-nus? Haud ul-lam sci-o.

44



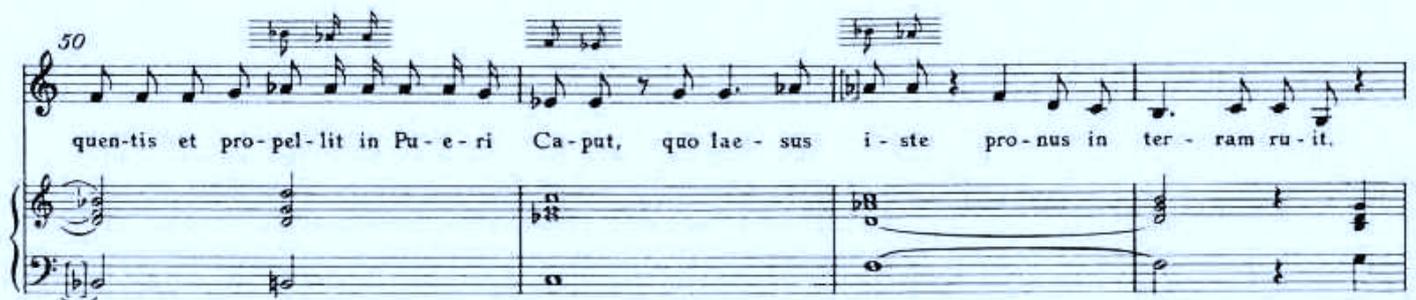
Na-tus ad a-moe-num li-tus Eu-ro-tae ste-tit, di-scum-que me-tae pro-xi-mum ad-spi-ci-ens, me-us cía-

47



ma-bat, ec-ce di-scus est ve-stro pri-or, me-tam-que te-ti-git. A-pol-lo tum di-scum ja-cit, lo-

50



quen-tis et pro-pel-lit in Pu-e-ri Ca-put, quo lae-sus i-ste pro-nus in ter-ram ru-it.

54



Non du-bi-to, quin ex-tin-ctus hoc di-sci im-pe-tu fu-e-rit. An sic fu-re-re non du-bi-tat De-us, ut

58



si-bi be-ni-gnum pri-vet et pro-le Oe-ba-lum? Ex-es-se re-gno Nu-men in-vi-sum mi-hi me-is-que ju-be-o.

62



Ze-phy-re! fac pel-las re-um, ma-jo-ra ne, vel plu-ra mi-hi dam-na in-fe-rat. Rex! re-gna

*) Vgl. Krit. Bericht.

66

tu - a sunt: i - pse tu pel - le im - pi - um. Tu mor - te Na - ti lae - sus es, Ti - me - o De - um, qui

70

ful - men hoc tor - que - ret in no - strum ca - put. (Ex - pel - lat ut - i - nam! no - ster ut pos - sit do - lus la -

73

OEBALUS

te - re; nam cae - dis e - go sum fa - ctae re - us!) Ab - i - ho! Vos ma - ne - te! si ve - ni - at De - us ad vos, ab -

77

i - re, Na - ta! cru - de - lem ju - be. Ad li - tus Eu - ro - tae i - bo, num vi - vat, me - um vi - de - re Na - tum.

81

Abii ZEPHYRUS

Fors - an oc - cur - ret mi - hi A - pol - lo, re - gnis Nu - men ex - o - sum me - is. (Suc - ce - dit ad me - a vo - ta, suc - ce - dit

85

MELIA

do - lus, Me - li - a - que me - a di - le - cta nunc con - jux ma - net.) Non ca - pi - o, cur A - pol - lo ne lae - sus

qui-dem ne-ca-rit u-ni-ce an-te di-le-ctum si-bi Hy-a-cin-thum. A-ma-re qui so-ro-rem me-que-at, si

92

ZEPHYRUS

fra-tris an-te pol-lu-at fa-to ma-nus? Di-le-cta! ne mi-ra-re, quod tan-tum sce-lus A-pol-lo per-pe-

96

tra-rit; haud no-sti im-pi-um: a-stu-tus est, cru-de-lis, in-con-stans, le-vis: hinc ex-a-la-re jus-sus est

100

MELIA

coe-lis, su-o fu-ro-re ne tur-ba-ret un-a-ni-mes De-os. Me-li-o-ra cre-di-dis-se de tan-to

103

De-o mens dic-tat, (Ast in-cer-tus est a-ni-mus ta-men, ti-mor-que, spes-que pe-cto-re al-ter-nant vi-ces.)

107

ZEPHYRUS

Me-li-a! quid a-ni-mo vol-vis? ah spon-sum ab-ji-ce, cu-jus cru-o-re dex-tra fra-ter-no

110

MELIA

ca-let, Ze-phyrumque, cu-ius i-psasat no-sti fi-dem, a - mo-re, quo be-a - tus ef-fi - ci-ar, be-a. Nunc

114

ZEPHYRUS

fa-ta fra-tris co-gi-to, haud Ze-phy-ri fa-ces. O du-ra! num sprevis-se sic Ze-phyrum po-tes?

segue Aria

Nº 5 Aria

Un poco Allegro

Violino I

Violino II

Viola

ZEPHYRUS

Violoncello e Basso

9

En! du-os con-spicis: a - mantem et no - cen-tem, ju - van-tem et fu - ren-tem; cu - i manum porrigis? A -

pol - lo te ne-ca-bit: at Ze - phyrus a - ma-bit, fra-ter - no qui dexteram tin - xit cru-o-re, ten-ta-bit in

te - ne-ra plu-ra so - ro-re: quem pru-dens e - li-gis? quem pru-dens e - li-gis? quem prudens e - li - gis?

quem prudens e - li-gis? En! du-os

*) Vgl. Krit. Bericht.

*) Im Autograph 3. und 4. Achtel gis'-h' (Violine II) bzw. h'-gis' (Viola); vgl. aber *Handwritten Mozart* (Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

52

conspicis: a - mantem et — no - centem, ju - vantem et — fu - ren-tem; cu - i ma-num porrigis? A-pol - lote ne-

60

ca - bit: at Ze - phyrus a - ma - bit, fra - ter-no qui dexteram tinxit cru-o-re, ten-ta-bit in te - nera plura so-ro-re:

69

quem pru-dens e-li-gis? quem prudens e-li-gis? quem pru-dens e - li - gis? quem pra-dens e - li -

79

gis? quem e - li - gis?

*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XX.

Recitativo

ZEPHYRUS, MELIA sodann APOLLO

ZEPHYRUS

Heu! Nu-men! ec-ce! Nu-men huc gres-sum mo-vet; Me-li-a quid a-gi-mus? in-di-ca ef-fu-gi-i

MELIA

lo-cum! ti-me-o fe-ro-cem. An er-go me so-lam ob-ji-cis? sub-si-ste! num ja-cta-ta sic per-stat fi-des?

ZEPHYRUS *accedit* APOLLO APOLLO

Ne pa-te-re, quae-so, ut no-ce-at in-son-ti De-us! Ad-es-ne la-tro! frau-dis in-fan-dae ar-ti-fex! Hy-a-

13

cin-thum a-mi-cum ra-pe-re non fu-e-rat sa-tis? ra-pu-is-se spon-sam num-quis et no-stram si-mul sce-le-ste!

17

ten-tas? Cri-men et men-dax no-vis cri-mi-ni-bus au-ges? Im-pi-e! i-ra-tum ti-bi quid

20

pos-sit, ex-pe-ri-re, jam Nu-men mo-do! A-man-tis et no-cen-tis, et ju-ste qui-dem no-

23

cen-tis ex-pe-ri-re vin-di-ctam De-i! Ir-ru-i-te ven-ti! clau-de sce-le-ra-tum spe-cu

27

ZEPHYRUS ZEPHYRUS
in ventum
mutatus
abripitur. MELIA

Ae-o-le! Quid? heu-me! Quid a-gis o Nu-men gra-ve! fu-ne-ri-bus an re-

30

ple-re vis regnum Pa-tris? jam fra-tre cae-so oc-ci-dis et Ze-phyrum si-mul? Ty-ran-ne! nunc et Me-li-am et regem

34

APOLLO MELIA APOLLO MELIA

ob-primes? O Ca-ra! Quid? vo-cas-se me ca-ram au-des? cru-en-te! Me per-ci-pe-re si non sit gra-ve, Est

38

gra-ve, ta-ce! at-que no-stra, sic Ge-ni-tor ju-bet, il-li-co re-lin-que re-gna, ne no-ce-as ma-gis!

*) Vgl. Krit.-Bericht.

42 APOLLO

(Ah! po-ne tan-dem ful-men o Su-pe-rum Pa-ter! Quo-us-que per-se-que-tur hic mi-se-rum fu-ror?)

segue Duetto

N^o 6 Duetto

Allegro

Oboi

Corni in Fa/E

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

MELIA

APOLLO

Violoncello e Basso

20

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

29

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

Dis-ce-de cru-de-lis! dis-ce-de cru-de-lis! gau-de-bo, ty - ran-nus si de-se-rit me!

39

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

Vah! in-so-len-tem, qui vi - o-lat iu - ral! qui vi - o-lat iu - ral Dis - ce - de! dis -

p

46

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

ce - de, nam me - tu - o te. Dis - ce - de! dis - ce - de, nam me - tu - o te, nam me - tu - o te.

f Est,

55

cre-de! fi-de-lis, est mi-tis A-pol-lo, qui de-pe-rit te, qui de-pe-rit te. Quid? in-no-cen-tem sic

65

Dis-
ab-i-cis du-ra! sic per-dis a-mi-cum, a-mi-cum, sic per-dis, si re-i-cis me, si re-i-cis me.

75

ce - de cru - de - lis! dis - ce - de! gau - de - bo, ty - ran - nus si
Est, cre - de! fi - de - lis, est mi - tis A - pol - lo,

84

de - se - rit me! tr est mi - tis A - pol - lo, qui de - pe - rit te. Yah! yah!

92

vah! vah! in-so - len-tem, qui vi - o-lat iu-ra! Dis-
 Quid? in-no - cen-tem sic ab - i-cis du - ra! sic per - dis a -

101

ce - de! dis - ce - de, dis - ce - de, nam me - tu-o te, dis - ce - de,
 mi - cum, sic per - dis a - mi - cum, sic per -

109

Vah! in-so - len - - - - - tem, dis-ce-de, dis-ce-de, nam me - tu-o
 - - - - - dis a - mi - cum, si re - i - cis me, sic per-dis a - mi-cum, si re - i - cis

117

te, dis-ce-de, dis-ce-de, nam me - tuo te, dis - ce-de! dis-ce-de!
 me, sic per-dis a - mi-cum, si re - i - cis me, sic per-dis a - mi - cum,

128

nam me - tuo te.
si re-i-cis me.

moderato

138

Quem coe-li pre-munt in - o - pem, an ter-ris a-gat ex - su-lem, an ter-ris a-gat ex-su-lem? an ter - ris a-gat

*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XX.

145

ex-su-lem? Ma-ne-bo! ma-ne-bo! Quo-us-que-re-se-de-rit di-ra, quae

152

pe-cto-ra sau-ci-at i-ra, la-te-bo, la-te-bo,

173

Dis-ce-de cru-de-lis! dis-ce-de cru-de-lis! gau-de-bo, ty - ran-nus si de-se-rit me!

182

Vah! in-so-len-tem, qui vi-o-lat iu-ra! qui vi-o-lat iu-ra! Dis-ce-de! dis-

189

ce-de, nam me - tu-o te. Dis-ce-de! dis-ce-de, nam me - tu-o te, nam me - tu-o te.

Est,

198

cre-de! fi-de-lis, est mi-tis A-pol-lo, qui de - pe-rit te, qui de - pe-rit te. Quid? in-no-cen-tem sic

227

de - se - rit me! Vah! vah!

est mi - tis A - pol - lo, qui de - pe - rit te.

235

vah! vah! in - so - len - tem, qui vi - o - lat iu - ra! Dis -

Quid? in - no - cen - tem sic ab - i - cis du - ra! sic per - dis a -

244

ce - de! dis - ce - de, dis - ce - de, nam me - tu - o te, dis - ce - de,
 mi - cum, sic per - dis a - mi - cum, sic per -

252

Vahl in - so - len - - - - - tem, dis - ce - de, dis - ce - de, nam me - tu - o
 - - - - - dis a - mi - cum, si re - i - cis me, sic per - dis a - mi - cum, si re - i - cis

260

fp cresc. f p

fp cresc. f p

cresc. f p

cresc. f p

cresc. f p

f p cresc. f p

te, dis - ce - de, dis - ce - de, nam me - tuo te, dis - ce - de! dis - ce - de!

me, sic per - dis a - mi - cum, si re - i - cis me, sic per - dis a - mi - cum,

f p cresc. f p

271

f

sf

f

f

f

f

nam me - tuo te.

si re - i - cis me,

f

*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XX.

CHORUS II^{us}

OE BALUS, cognita Apollinis innocentia, hunc benigne recipit, eique filiam conjugem tradit
OE BALUS, MELIA, APOLLO, HYACINTHUS

Recitativo

HYACINTHUS, OE BALUS

Andante sostenuto
con sord.

Violino I *p* *fp*

Violino II *p* *fp*

Viola *p* *fp*

HYACINTHUS Non est. - Zephyrus, -

OE BALUS Quis er-go Na-te! dic, si Pa-trem a-mas, quis te per-e-mit?

Violoncello e Basso *p* *fp*

6

fp *f* *p*

fp *f* *p*

fp *f* *p*

heu me!- si-De-us- ad-es-set!- O Pa-ter!- Pa-ter! mors- est- a-cer-ba! Ge-ni-

Heu, jam, mo-ri-tur!- Nate!

fp *f* *p*

12

moritur

tor!- Ah! Va-le!-

Hya-cinthe!- na-te!- vi-xit- ex-a-ni-mis ja-cet!-

18

p *pp* *f*

A-pol-lo, di-xit, in-nocens est, o Pa-ter! Cre-de mi-hi, non

p *pp* *f*

23

senza sord.

senza sord.

senza sord.

pp legato *ten.* *f* staccato

pp *ten.* *f* staccato

pp legato *f* staccato

est; Zephyrus est au-ctor ne-cis.

pp *ten.* *f* staccato

Allegro

27

Sic er-go me-cum Ze-phy-re ter-mendax! a-gis? Sic Na-men i-psum sce-le-ris et

30

tan-ti re - um ar - gu - e - re, sic me fal - le - re haud re - gem ti - mes?

33

Cru-en - tel fa - xim cri - men hoc pro - pri - o lu - as cru -

37

o - rel - Mor - tem Fi - li - i an in - ul - tus fe - ram?

Nº 7 Aria

Allegro

Oboi

Corni in Mib/Es

Violino I

Violino II

Viola I/II

OEBALUS

Violoncello e Basso

8

16

*1 Vgl. Krit. Bericht

Musical score for a vocal and piano piece, page 71. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes complex textures with sixteenth-note patterns and dynamic markings like *fp*, *f*, *p*, and *tr*. The vocal line has lyrics in Latin: "Ut na-vis in ae-quo-re lu-xu-ri-an-te, per mon-tes, per val-les un-dar-um ja-cta-tur, per mon-tes, per val-les un-dar-um ja-cta-tur,".

32
 Ut na-vis in ae-quo-re lu-xu-ri-an-te, per
 p f p f

40
 mon-tes, per val-les un-dar-um ja-cta-tur, per mon-tes, per val-les un-dar-um ja-cta-tur,
 p f p f p f p f

48

et jam-jam pro - xi - ma nu - bi - bus stat; et jam-jam pro - xi - ma tar - ta - ro - nat: sic

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

56

bi - - - lis a pe - cto - re bel - la mi - nan - te per cor - - - pus, per

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

64

ve - nas, per mem - bra gras - sa - tur; sic bi - lis a pe - cto - re bel - la mi - nan -

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

77 78 79 80 81 82

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

a 2

fp *fp*

83 84 85 86 87 88

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

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

te per cor - pus, per ve - nas, per

89 90 91 92 93 94

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

tr *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

f *fp* *fp*

mem - bra gras - sa - - - tur,

f *fp* *fp*

96

Ult na - vis in ae - quo - re lu - xu - ri -

f *p* *f* *p*

104

an - te per mon - tes, per val - les un - dar - um ja - cta - tur, per mon - tes, per val - les un - dar - um ja -

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

112

cta - tur, et jam - jam pro - xi - ma nu - bi - bus stat; et jam - jam pro - xi - ma tar - ta - ro -

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

124

nat: sic bi - - - lis a pe - cto-re bel - la mi - nan-te per cor-pus,

128

per ve-nas, per membra gras - sa - - tur; sic bi - lis a pe - cto-re

137

bel-la mi - nan -

*) Beide Versionen original (zur Auswahl).

147

te per

155

cor - pus, per ve - nas, per mem - bra gras - sa - tur,

161

per mem-bra gras-sa - tur.

*) Vgl. Krit. Bericht.

**) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XX.

191

me, at-que quas-sa

199

- re non de-si-nunt me, non, non, non, non, non de-si-nunt me,

208

non, non, non, non, quas-sa-re non de-si-nunt me, non de-si-nunt me.

*) Zur Auszierung der Fermate vergl. Vorwort, S. XX.

Aria da capo (dal Segno al fine)

Recitativo

MELIA, OEBALUS

MELIA

Quo-cum-que me con-ver-to, cru-de-lis De-i mo-nu-men-ta de-te-stan-da con-

4

spi-ci-o. Pri-us per-i-re Ee-phy-rum vi-de-ram et Fra-trem mo-do vi-de-o na-ta-re

7

OEBALUS

san-gui-ne in-son-tem su-o. Quid co-mi-te nul-lo fi-li-a huc in-fers

10

MELIA

pe-dem? an la-tro jam-jam fu-git? Hunc jus-si il-li-co vi-ta-re no-stra re-gna; nam cae-dem

13

OEBALUS

im-pro-bus no-va gra-va-re cae-de non ti-mu-it De-us. Quid lo-que-re? caedem Na-ta! quam nar-ras

17 MELIA

no-vam? O rex! a-mi-cum ra-pu-it, et Ze-phy-rum qui-dem, ven-tis-que me vi-den-te la-ce-

20 OEBALUS

ran-dum de-dit. O ju-stus est A-pol-lo, dum ple-ctit sce-lus, quod im-pu-ta-vit

24

per-fi-dus et a-trox De-o Ze-phy-rus! hic au-ctor, fi-li-a! est fa-ctae ne-cis. Non est A-

28 MELIA

pol-lo: Ze-phy-rus in Fra-trem tu-um di-scum a-ge-re non du-bi-ta-vit. Un-de au-tem Pa-ter! haec

32 OEBALUS

nos-se po-te-ras? Na-tus haec re-tu-lit mi-hi, nam vi-vus est in-ven-tus a no-bis. Me-is ex-

36 MELIA

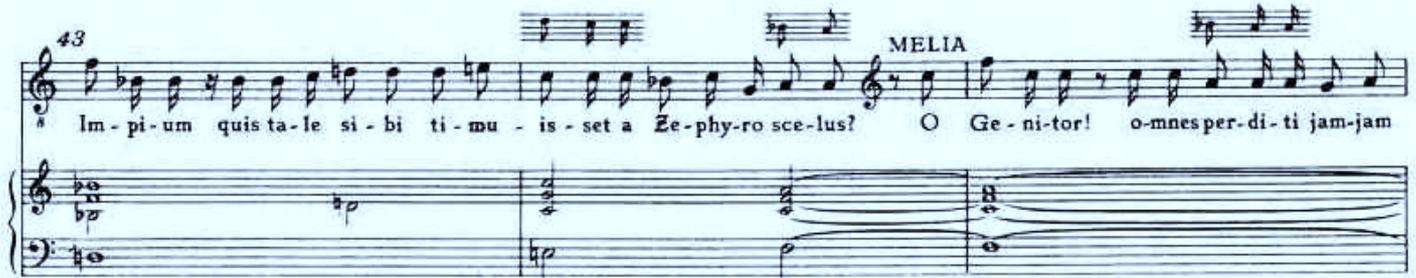
tin-ctus est in ma-ni-bus. Heu me! quid? Pa-ter! quid er-go re-gno ex-is-se jus-si-sti De-um?

40
OEBALUS



Fi-li-a! do-lo-re mo-tus, et Ze-phy-ri do-lis de-lu-sus id jus-sis-se me me-mi-ni.

43
MELIA



Im-pi-um quis ta-le si-bi ti-mu-is-set a Ze-phy-ro sce-lus? O Ge-ni-tor! omnes per-di-ti jam-jam

46



su-mus! Dis-ces-sit, heu! dis-ces-sit a no-bis De-us! O cre-de, non in-ul-tus id pro-brum fe-ret.

50
OEBALUS
MELIA



Quid? Na-ta, dis-ces-sis-se jam Nu-men pu-tas? Nil du-bi-to, nam-que ex-

53



i-re de-re-gno tu-o A-pol-li-nem i-psa, lin-que-re et nostros la-res jus-si. O ut hunc re-vo-

57
OEBALUS



ca-re nunc pos-sem De-um! Heu! fa-ta quam si-ni-stra nos ho-di-e ob-ru-unt!

segue il Duetto

Nº 8 Duetto

Andante

Corní in Do/C *p*

Violino I *con sordini p*

Violino II *pizzicato p*

Viola I *p*

Viola II *p*

MELIA

OEBALUS

Violoncello e Basso *pizzicato p*

7

14

tr

tr

tr

21

p

tr

p

p sempre

p sempre

Na - - tus ca - - dit, at - - que De - us

p

*) Vgl. Krit. Bericht.

28

p

me no - len - te, ne - sci - en - te lae - sus ab - it, lae - sus

35

ab - it reg - num si - ne Nu - mi - ne jam non di - u sta - bit: Nu - men! quae - so,

42

fle - cte-re, et ad nos re - ver - te-re, et ad nos re - ver - - - te -

49

Fra - ter ca - dit, at - que me - us te ju - ben - te
 re.

56

me do - len - te spon - sus ab - it. Spon - sa si - ne com - pli - ce quae - so, quid a -

63

ma - bit? no - li spon - sam ple - cte - re, Nu - men! Nu - men! ah! ah! re - gre - de - re,

70

ah! ah! re - gre - - - de - re! Fra - ter ca - dit,
Na - tus ca - dit, at - que

77

at - que me - us spon - sus ab - it, at - que me - us spon - sus ab - - it,
De - us lae - sus ab - - it, at - que De - us lae - sus ab - - it,

84

te ju - ben - te me do -
me no - len - te ne - sci - en - te

91

len - te, me - us spon - sus ab - - it. Spon - sa si - ne
De - us Iae - sus ab - - it. Reg - num si - ne Nu - mi - ne

98

com- pli- ce quae- so, quid a- ma- bit? no- li spon- sam ple - - - - -
 jam non di- u sta - bit: Nu- men! quae- so, fle - - - - -

105

- cte- re! Nu- men? ah re- gre- de- re! Nu- men
 - cte- re! et ad nos re- ver- te- re! et ad

113

ah re - gre - de - re, ah re - gre - de -
 nos re - ver - te - re, nos re - ver - te -

121

re!
 re!

Accedit Apollo

* Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XXI.
 ** Vgl. Krit. Bericht

Recitativo

APOLLO, OEBALUS, MELIA

APOLLO

Rex! me re-di-re co-git in Hy-a-cin-thum a-mor. I-gno-sce, quod

Nu-men e-go tu-a re-gna au-de-am prae-sens be-a-re! Di-sce, quid Nu-men que-at!

7 *Andantino*

Corni in Sol/G

Violino I *senza sord.*

Violino II *arco*

Viola

APOLLO

Violoncello e Basso *arco*

11

Hy-a-cin-the sur-ge!

15

fu-nus et flo-re ae-mu-lo no-men-que prae-fe-ren-te De-fun-cti te-ge.

19 *Subsidens cum funere, tellus Hyacinthos flores germinat.*

OEBALUS
Quid

23

MELIA
vi-de-o? Sur-re-xis-se de Na-to me-o con-spi-ci-o flo-res? Nu-men o ni-mi-um po-tens! Pu-

26

do-re me suf-fu-sa pro-fi-te-or re-am. Ad ver-ba Ze-phy-ri, Pa-tris ad jus-sa o-mni-a,* quae me

30 **OEBALUS**

poe - ni - tet, fe - ci. O - pti-me par - ce De - us! ig - na - rus e - go, quis fu - e - rit ne - cis au - ctor pa -

34

tra - tae, pes - si - mo Ze - phy - ro fi - dem ha - bu - i, me - um - que cre - di - di Na - tum tu - a per - i - is - se

38

frau - de. Ze - phy - rus o quan - ta im - pro - bus in - du - xit in re - gna me - a, ni par - cas,

42 **MELIA**

ma - la! O Nu - men! haud fu - is - se con - temp - tum pu - tes; ab - i - re quod te ius - se - rim, im - pru - dens

45

fu - i cre - du - la - que ni - mi - um, et i - ra mi - hi ver - ba abs - tu - lit, quae de do - lo - re Fra - tris oc -

49 **APOLLO**

ci - si me - ant. Con - fi - de rex! A - pol - lo non fu - gi - et tu - a re - gna. Ma - net, et ma - ne - bit he - ic

54

OE BALUS

te-cum, fi-de jam sta-re si pro-mis-sa de-mon-stres tu-a. In-tel-li-go. Ec-ce

58

MELIA

Na-ta! te spon-sam De-us di-gna-tur e-le-gis-se. Num cre-dam De-um a-ma-re pos-se

61

APOLLO

Me-li-am? O cre-de! i-pse-met Ju-pi-ter a-ma-re sae-pe mor-ta-les so-let; a-

64

MELIA

ma-re nam-que con-ve-nit tan-tum Di-is: vo-bis a-ma-ri. Nu-men! en fa-mu-lam, su-o quae pro Pa-

68

OE BALUS

ren-te pe-ctus hoc of-fert ti-bi. En! si pla-ce-re spon-sa mor-ta-lis po-test, A-pol-lo! no-stra Fi-li-am ad-

72

du-ctam ma-nu ac-ci-pe, me-o-que sem-per in re-gno ma-ne. Hy-a-cin-thus ob-i-it: al-ter Hy-a-

cin - thus mi - hi e - ris, ma - ne - re Fi - li - a hac fa - ctus ge - ner, re - gi - o - ne si di -

79 APOLLO
gne - ris in no - stra. Oe - ba - le! ac - ci - pi - o lae - tus Me - li - ae ob - la - tae ma - num, re - bus - que sem - per,

83 MELIA OEBALUS
pla - ci - dus ad - si - stam tu - is. Ju - sti - ti - a sic tu - a De - us e - lu - cet ma - gis. Sic in - no -

86 APOLLO
cen - tem de - bi - ta haud mer - ces fu - git. Sic sae - cla te fu - tu - ra cle - men - tem so - nent.

segue il Terzetto

Nº 9 Terzetto

Allegro

Oboi
Corni in Sol/F
Violino I
Violino II
Viola I
Viola II
MELIA
APOLLO
OEBALUS
Violoncello e Basso

Musical score for measures 9-13. The score is written for a piano and includes a vocal line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part features a complex texture with multiple voices, including a prominent sixteenth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line consists of a single melodic line with a long note in measure 9 and a final note in measure 13. Dynamics include piano (p) and forte (f). A fermata is present over the vocal line in measure 13.

Musical score for measures 14-18. The score continues the piano and vocal parts. The piano part features a complex texture with multiple voices, including a prominent sixteenth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line consists of a single melodic line with a trill (tr) in measure 14 and a final note in measure 18. Dynamics include piano (p) and forte (f). A fermata is present over the vocal line in measure 18.

23

Tan-dem post tur-bi-da ful-mi-na, nu-bi-la, to-nan-tis mur-mu-ra

31

pax, pax, pax al-ma vi-re-scit et ex-pli-cat se, pax al-ma vi-re-scit et

39

Post vin-cla do-fo-ris nos jun-git a -
 ex - pli-cat se. Post mon-stra pa - vo-ris nos jun - git a -
 Post bel-la fu - ro-ris vos jun - git a -

48

ma - bi-le pi-gnus a - mo-ris. Post fa-ta be - a - ta nos tae-da co - ro-net et
 ma - bi-le pi-gnus a - mo-ris. Post fa-ta spe - ra - ta nos tae-da co - ro-net et
 ma - bi-le pi-gnus a - mo-ris. Post fa-ta o - pta-ta vos tae-da co - ro-nat et

57

cresc. *f* tr

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

e - ri - gat te, nos tae - da co - ro - net et e - - ri - gat te.

e - ri - gat te, nos tae - da co - ro - net et e - - ri - gat te.

ex - ci - tat me, vos tae - da co - ro - nat et ex - - ci - tat me.

cresc. *f*

65

p tr

p tr

p

p

p

Tan - dem post tur - bi - da ful - mi - na, nu - bi - la, to - nan - tis mur - mu - ra

p

75

Post vin-cla do - lo - ris
 pax, pax, pax al - ma vi - re - scit et ex - pli - cat se. Post mon - stra pa -
 Post bel - la fu - ro - ris

84

nos jun - git a - ma - bi - le pi - gnus a - mo - ris. Post fa - ta be - a - ta, post
 vo - ris nos jun - git a - ma - bi - le pi - gnus a - mo - ris. Post fa - ta spe - ra - ta,
 vos jun - git a - ma - bi - le pi - gnus a - mo - ris. Post fa - ta o - pta - ta,

93

fa-ta be - a - ta nos
 post fa-ta spe - ra - ta nos
 post fa-ta o - pta-ta, o - pta-ta, post fa-ta vos

102

tae - da co - ro - net et e - ri - gat te, nos tae - da co - ro - net et e - ri - gat
 tae - da co - ro - net et e - ri - gat te, nos tae - da co - ro - net et e - ri - gat
 tae - da co - ro - nat et ex - ci - tat me, vos tae - da co - ro - nat et ex - ci - tat

109

te, nos tae - da co - ro - net et e - ri - gat te, nos tae - da co -
 te, nos tae - da co - ro - net et e - ri - gat te, nos tae - da co -
 me, vos tae - da co - ro - nat et ex - ci - tat me, vos tae - da co -

115

ro - net et e - ri - gat te.
 ro - net et e - ri - gat te.
 ro - nat et ex - ci - tat me.