

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

# Bücherei

WERKGRUPPE 5  
BAND 9: IL RE PASTORE

VORGELEGT VON  
PIERLUIGI PETROBELLI UND WOLFGANG REHM



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON

1985

En coopération avec le Conseil international de la Musique

Editionsleitung:

Dietrich Berke · Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS

Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK

VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

SCHWEIZ

und alle übrigen hier nicht genannten Länder

Bärenreiter-Verlag Basel

Aussetzung des Continuo in den Rezitativen: Heinz Moehn

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Pierluigi Petrobelli und Wolfgang Rehm,  
Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie II, Werkgruppe 5, Band 9.

Ferner erscheint das vollständige Aufführungsmaterial (BA 4599) leihweise.

---

Alle Rechte vorbehalten / 1985 / Printed in Germany  
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.



Die Editionsarbeiten der „Neuen Mozart-Ausgabe“  
werden gefördert durch:

Stadt Augsburg

Stadt Salzburg

Land Salzburg

Stadt Wien

Konferenz der Akademien der Wissenschaften  
in der Bundesrepublik Deutschland,  
vertreten durch die

Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz,  
aus Mitteln des

Bundesministeriums für Forschung und Technologie, Bonn, und des  
Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus

Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik

Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Wien

Außerdem ist die

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg  
der Österreichischen Nationalbank Wien

für die großzügige Zuwendung zum vorliegenden Band  
zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

## INHALT

Zur Edition .....	VII
Vorwort .....	VIII
Faksimile: Erste Seite des Autographs: Beginn der Overtura .....	XIX
Faksimile: Autograph Atto primo, Blatt 24 <sup>v</sup> : Schluß des Rezitativs „ <i>Perdono amici Dei</i> “ .....	XX
Faksimile: Autograph Atto primo, Blatt 25 <sup>r</sup> : Beginn des Rezitativs „ <i>Compagne amene</i> “ .....	XXI
Faksimile: Autograph Atto primo, Blatt 27 <sup>r</sup> : Schluß des Rezitativs „ <i>Compagne amene</i> “ .....	XXII
Faksimile: Autograph Atto secondo, Blatt 28 <sup>r</sup> : Beginn von No. 10 .....	XXIII
Faksimile: Autograph Atto secondo, Blatt 35 <sup>r</sup> : Beginn von No. 11 .....	XXIV
Faksimile: Autograph Atto secondo, Blatt 56 <sup>r</sup> : Beginn von No. 14 .....	XXV
Faksimile: Autograph von Kadenz und „Eingängen“ zu No. 10 .....	XXVI
Argomento, Personen, Orchesterbesetzung .....	2
Verzeichnis der Nummern und Szenen .....	3
Atto primo .....	5
Atto secondo .....	149



## ZUR EDITION

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

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

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

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

Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zugrunde gelegt. Vorformen bzw. Frühfassungen und gegebenenfalls Alternativfassungen werden im Anhang wiedergegeben.

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

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

Der jeweilige Werktitel sowie die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singstimmen zu Beginn eines jeden Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem heutigen Gebrauch angepaßt; der Wortlaut der originalen Titel und Bezeichnungen sowie die originale Partituranordnung sind im Kritischen Bericht wiedergegeben. Die originale Schreibweise transponierend notierter Instrumente ist beibehalten. In den Vorlagen in *c*-Schlüsseln notierte Singstimmen oder Tasteninstrumente werden in moderne Schlüsselung übertragen. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h.  $\frac{1}{16}$ ,  $\frac{1}{32}$  statt  $\frac{1}{16}$ ,  $\frac{1}{32}$ ); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die NMA verwendet in diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift  $\frac{1}{16}$ ,  $\frac{1}{32}$  etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[ $\frac{1}{16}$ ]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bögchen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten sind grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Dynamische Zeichen werden in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for*: und *pia*: Die Gesangstexte werden der modernen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt.

Zu etwaigen Abweichungen editionstechnischer Art vergleiche man jeweils das Vorwort und den Kritischen Bericht.

Die Editionsleitung



## VORWORT

### Auftrag, Entstehung und erste Aufführung in Salzburg

Nach seiner Rückkehr aus München, wo am 13. Januar 1775 *La finta giardiniera* KV 196 zum ersten Mal in Szene gegangen war, begann Mozart in Salzburg wohl noch im März mit der Arbeit an einer neuen Vokalkomposition: *Il re pastore*. Einen entsprechenden Auftrag hatte Fürsterzbischof Hieronymus Graf Colloredo nicht nur an ihn, sondern auch an den Salzburger Hofkomponisten, den aus Neapel gebürtigen Domenico Fischietti, vergeben; beide Komponisten wählten Texte von Pietro Metastasio: Fischietti *Gli orti esperidi* und Mozart eben *Il re pastore*. Anlaß für die beiden Aufträge war der Besuch von Erzherzog Maximilian Franz am fürsterzbischöflichen Hof zu Salzburg: Der jüngste Sohn der Kaiserin Maria Theresia, ein Altersgenosse Mozarts, wollte auf einer Reise nach Italien, die er um den 20. April 1775 von Wien aus antrat, in Salzburg Station machen und traf dort am 21. April ein. Als dokumentarische Quelle mit den reichsten Informationen über die Visite des jungen Erzherzogs und über die Begebenheiten am Salzburger Hof im Jahr 1775 erweist sich das Tagebuch von Johann Baptist Joseph Joachim Ferdinand von Schiedenhofen, Hofrat und Landschaftskanzler in Salzburg. So ist seinen Aufzeichnungen<sup>1</sup> unter anderem zu entnehmen, daß für die musikalischen Ereignisse aus Anlaß des Besuches von Erzherzog Maximilian zwei bedeutende Künstler des Münchner Hofes verpflichtet worden waren: der Sopran-Kastrat Tommaso Consoli und der Flötist Johann Baptist Becke. Die 1974 von Rudolph Angermüller in Salzburg wiederentdeckte Partitur von Fischiettis *Gli orti esperidi*<sup>2</sup> brachte auffallende Quer-

verbindungen besetzungsmäßiger wie struktureller Art zu Mozarts *Re pastore*-Partitur an den Tag: dieselbe Anzahl von Personen, dieselbe Aufteilung der Partien, nämlich ein Sopran-Kastrat, zwei Soprane und zwei Tenöre. Besonders signifikant ist die Tatsache, daß beide Werke eine Männerrolle für Kastratenstimme enthalten (Aminta bei Mozart, Adone bei Fischietti), was sich einzig aus der Verpflichtung Consolis erklären läßt<sup>3</sup>. Dieser Sänger – in *La finta giardiniera* war er möglicherweise mit der Partie des Ritters Ramiro betraut worden – hatte bereits die Hauptrolle in einer anderen Version des *Re pastore* verkörpert, und zwar in der Vertonung des Metastasio-Textes durch Pietro Alessandro Guglielmi, die 1774 in München („*nel teatro nuovo di corte*“) aufgeführt worden war<sup>4</sup>. Dieser Umstand und die Tatsache, daß sich im Vergleich von Mozarts Partitur und dem Libretto der Münchner Aufführungen aus dem Jahre 1774 Guglielmis Oper als wohl maßgebliches Vorbild für Mozarts *Re pastore* erweist, erlauben folgende Hypothese: Mit der Möglichkeit, sich der Fähigkeiten Consolis bedienen zu können, eines Sängers, der die Hauptpartie des *Re pastore* gut kannte, sollte Mozart einen Anreiz erhalten, den Text Metastasios für den Salzburger Auftrag zu wählen. Diese Hypothese kann noch durch die Vermutungen er-

S. 21–24, und Ernst Hintermaier, *Domenico Fischietti und W. A. Mozart*, in: *Osterreichische Musikzeitschrift* 29 (1974), Heft 1, S. 25–28.

<sup>3</sup> Über die Gründe zum Engagement von Johann Baptist Becke lassen sich nur Vermutungen anstellen: Bei Schiedenhofen wird er am 19. April erwähnt (an diesem Tag traf ihn der Tagebuchschreiber zusammen mit Consoli bei den Mozarts), dann wieder am 22. April im Zusammenhang mit der Aufführung von Fischiettis „*Serenade*“. In diesem Werk mag er die erste (teilweise solistisch geführte) Flötenstimme in No. 7 (Arie des Adone), aber auch die Solo-Oboe in No. 11 (Arie der Venere mit einleitendem *Accompagnato*) geblasen haben, während er in *Il re pastore* in „*Intendo amico mio*“ und in den Nummern 9 und 10 eingesetzt worden sein kann; alle diese Nummern bei Fischietti und Mozart rechtfertigen allerdings kaum das Engagement eines so bekannten Instrumentalisten aus München – Becke dürfte also während seines Salzburger Aufenthalts im Jahre 1775 noch andere solistische Aufgaben absolviert haben.

<sup>4</sup> Der Titel des für diese Aufführung gedruckten Librettos (Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek München) lautet: *IL RE PASTORE DRAMMA DA RAPPRESENTARSI IN MUSICA NEL TEATRO NUOVO DI CORTE PER COMANDO DI S.A.S.E. MASSIMILIANO GIUSEPPE Duca dell'Alta, e Bassa Baviera, e del Palatinato Superiore, Conte Palatino del Reno, Arcidapifero, ed Elettore del S.R.I. Landgravius di Leuchtenberg &c. &c. Nel 1774. La Poesia è del Signor Abbate Pietro Metastasio, Poeta di S.C.M. La Musica è del Signor Guglielmi Maestro di Capella Napoletano. In Monaco, Apresso Francesco Giuseppe Thuille.*

<sup>1</sup> Vgl. Otto Erich Deutsch, *Aus Schiedenhofens Tagebuch*, in: *Mozart-Jahrbuch 1957*, Salzburg 1959, S. 15–24. – Alle Passagen aus Schiedenhofens Tagebuch, die die Ankunft des Erzherzogs Maximilian in Salzburg, die Proben der beiden Serenate von Mozart und Fischietti und deren Aufführungen im April 1775 betreffen, sind zusammengestellt bei Pierluigi Petrobelli, „*Il re pastore*“: *una serenata*, in: *Mozart-Jahrbuch 1984/85* (im Druck); dort sind auch die wenigen Stellen im Briefwechsel der Familie Mozart aufgeführt, in denen *Il re pastore* später erwähnt wird (vgl. auch Anmerkung 36). – Weitere dokumentarische Belege aus dieser Zeit basieren auf: Mozart, *Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch (*Neue Mozart-Ausgabe X/34 = Dokumente*), Kassel etc. 1961, S. 135 ff., mit *Addenda und Corrigenda*, zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl (*Neue Mozart-Ausgabe X/31/1*), Kassel etc. 1978, S. 25.

<sup>2</sup> Vgl. Rudolph Angermüller, *Il re pastore*, in: *Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Mozartwoche 1974. Programm*,



gänzt werden, daß die Wahl des Librettos schon in München erfolgt ist (auch Vater Leopold und Schwester Nannerl waren dorthin gekommen, ihre Rückreise trat die Familie am 6. März an), die Komposition selbst aber erst nach der Heimkehr am 7. März in Angriff genommen wurde. So bildeten ein vorzüglicher Protagonist und ein Sujet, das alle Tugenden der habsburgischen Politik verherrlichte und deshalb ganz besonders dem festlichen Ereignis angemessen war, die idealen Voraussetzungen für das Gelingen von Mozarts Partitur.

Im Zusammenhang mit *Il re pastore* und dem Schwesterwerk von Fischietti spricht Schiedenhofen in seinen Aufzeichnungen stets von der am Salzburger Hof aufgeführten „Serenade“, also von jener am Wiener Hof in lebendiger und fruchtbarer Tradition stehenden Aufführungsform<sup>5</sup>, in der das szenische Element auf ein Minimum reduziert oder überhaupt vernachlässigt ist. Darin mag ein Grund dafür liegen, warum sowohl für Fischiettis Werk als auch für Mozarts Partitur kein gedrucktes Libretto nachweisbar ist, das mit den Salzburger Aufführungen am 22. April (*Gli orti esperidi*) und 23. April 1775 (*Il re pastore*) in Beziehung steht. Ein anderer Grund, warum weder ein solcher Libretto-Druck noch Hinweise auf einen szenischen Apparat für beide Werke vorhanden sind, ist aber vielleicht auch mit der Eile zu erklären, in der die Aufführungen vorbereitet und die genannten Partituren fertiggestellt werden mußten.

Völlig überzeugend ist die Annahme, daß zu Tommaso Consoli für die anderen vier Rollen Mitglieder der Salzburger Hofkapelle getreten sind:

„Folgende Sänger kommen für die Besetzung des Mozartschen *Il Re pastore* in Salzburg neben Consoli in Frage: für die Sopranpartien (Elisa, Tamiri): Maria Anna Fesemayr, verehlt. Adlgasser (1743 bis 1782?), Maria Anna Braunhofer (1748–1819), Maria Magdalena Lipp, verehlt. M. Haydn (1745?–1827), für die Tenorpartien (Alessandro, Agenore) Franz Anton Spitzeder (1735–1796), Felix Hofstätter (um 1744–1814).“<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Vgl. Jacques Joly, *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731–1767)*, Clermont-Ferrand: Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, 1978, S. 55. – Zum Problem der „Serenata“ vgl. man die ausführliche Diskussion bei Petrobelli, a. a. O. (siehe Anmerkung 1), und das Kapitel über Mozarts *Re pastore* in: Reinhard Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven 1979, S. 353 ff. (das Kapitel bringt auch eine eingehende Analyse von Mozarts Partitur).

<sup>6</sup> Vgl. Angermüller, a. a. O., S. 23.

## Das Libretto von Pietro Metastasio

Metastasios Text entstand in Wien zwischen Ende 1750 und Frühjahr 1751 für den Hofkomponisten Giuseppe Bonno, mit dessen Musik *Il re pastore* am 27. Oktober 1751 vor einer Gesellschaft „di dame e cavalieri“ am Wiener Hof (in Schönbrunn) zum ersten Mal aufgeführt wurde<sup>7</sup>. Das Libretto war bereits vor dieser ersten Aufführung gedruckt worden und hatte, wie die anderen Texte des Dichters, in Italien und in anderen Ländern sofort weiteste Verbreitung gefunden. Nach den Gepflogenheiten im Operntheater des 18. Jahrhunderts war auch dieser Text von Ort zu Ort den jeweiligen Aufführungsbedingungen angepaßt worden. Rezitativische Abschnitte wurden gekürzt, Szenen gestrichen, und bei den Arien waren drei Änderungsformen geläufig: Sie wurden entweder ersatzlos gestrichen oder aber gegen andere ausgetauscht, die mit dem Original-Libretto nichts zu tun hatten. Daneben kannte man die „Paraphrasierung“: Der Text Metastasios wurde dabei in Versart und Reimstruktur so verändert, daß er einer bereits vorhandenen Musik unterlegt werden konnte. Alle diese Modifizierungen waren von der Art des Opernauftrags abhängig, lassen Rückschlüsse sowohl auf den Typus des jeweiligen Theaters als auch auf sein Publikum zu und geben Aufschluß darüber, wem die Leitung des Theaters oblag und welche Sänger zur Verfügung standen. Ein Hoftheater zum Beispiel wurde vom betreffenden Hof selbst geführt, sein Publikum hatte freien Eintritt, seine Aufführungen waren nicht notwendigerweise an eine feste Spielzeit gebunden, und seine Sänger gehörten in der Regel der Hofkapelle an. Dagegen waren die Aufführungen und die Wahl der Interpreten in den Theatern der Städte, auch in denen der Provinz, Sache des jeweiligen Impresarios. Dieser verpflichtete die Sänger nach eigenem Gutdünken und gemäß seinen finanziellen Möglichkeiten, die es nicht immer zuließen, berühmte Künstler zu gewinnen, Künstler, die auch bereit waren, neue Werke einzustudieren. Vielmehr mußten häufig Künstler mit einem festen Repertoire engagiert werden, wobei dann ein vorhandenes Libretto wie selbstverständlich im Nachhinein zugeschnitten wurde – die „paraphrasierten Arien“ hatten hier ihren Nährboden. Von allen diesen Faktoren war

<sup>7</sup> Vgl. den Brief Metastasios an Carlo Broschi, genannt Farinello, vom 27. Oktober 1751: „Questa sera va in scena l'opera [= *Il re pastore*]“, in: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, herausgegeben von Bruno Brunelli, Band 3, Mailand 1951, S. 679.



daher der Typus der Partitur abhängig, für die das Libretto als Grundlage gedient hat. So wurde Metastasios *Re pastore* für Aufführungen an einer Hofbühne außer von Bonno auch von Francesco Antonio Uttini und Johann Adolf Hasse (beide Opern 1755)<sup>8</sup> sowie von Christoph Willibald Gluck (1756)<sup>9</sup> in Musik gesetzt, während Giuseppe Sarti<sup>10</sup>, Antonio Maria Mazzoni, Giovanni Battista Lampugnani, Baldassare Galuppi und Niccolò Piccinni<sup>11</sup> auf den Text Metastasios im Auftrag italienischer Theater normale „opere serie“ komponiert haben. In solchen Fällen wurde nichts anderes erwartet als eine auf die Sänger zugeschnittene Musik: Die Partitur wurde ihrem Können angepaßt, und hinter dem euphemistischen Hinweis im Libretto „*La musica è di diversi celebri autori*“ verbirgt sich häufig nichts anderes als die sogenannten „Reisekoffer“-Arien der einzelnen Sänger, aus denen sich die Operntruppe zusammensetzte<sup>12</sup>.

Einen besonderen Stellenwert unter allen genannten Partituren nimmt der *Re pastore* des Neapolitaners Pietro Alessandro Guglielmi ein, da Mozarts Serenata von 1775 der Münchner Fassung (1774) dieser von Guglielmi im Auftrag des Teatro di San Benedetto in Venedig für die Himmelfahrtsaison („*Fiera dell'Ascensione*“) 1767<sup>13</sup> komponierten Oper verpflichtet ist. Aber es gibt noch eine andere venezianische Aufführung, die in unserem Zusammenhang von Interesse ist: *Il re pastore* von Baldassare Galuppi

wurde im Sommer 1769 ebenfalls am Teatro di San Benedetto in Venedig in Szene gesetzt. Dafür hatte man Metastasios Dichtung, um sie den Gegebenheiten des Theaters anzupassen, aus Zeitgründen gekürzt und ihre ursprüngliche „hochgelehrte“ Erfindung und Anlage abgeändert. Das führte dazu, daß Galuppi Oper in ihrer venezianischen Gestalt nur zwei statt drei Akte hat, und die Aufführung dieser Fassung fand, was noch interessanter ist, im Juli 1769 anlässlich des privaten Venedig-Aufenthaltes von Kaiser Joseph II., Sohn und Mitregent Kaiserin Maria Theresias, statt<sup>14</sup>. Nicht zufällig also wurden Guglielmi Partitur und Metastasios Libretto für die Inszenierung von *Il re pastore* am kurfürstlichen Hof zu München (1774) von drei auf zwei Akte gekürzt; denn in diesem Umfang entsprach das Werk sowohl einer festlichen Aufführung vor einem höchsten Vertreter des kaiserlichen Hofes als auch aufs genaueste dem des venezianischen Festspiels von 1769. Zugleich aber nimmt der Text Metastasios durch die Reduzierung auf zwei Akte das richtige Ausmaß für eine Serenata an, als die Mozarts *Re pastore* 1775 in Salzburg zu Ehren von Erzherzog Maximilian, dem jüngeren Bruder Kaiser Josephs II., zur Aufführung kam.

Wir haben bewußt so eindringlich und ausführlich auf den Aspekt des mehr oder weniger „Zufälligen“ hingewiesen, wie er die meisten Vertonungen von Metastasios *Re pastore*-Libretto in entscheidender Weise bestimmt hat; denn erst aus einem solchen Vergleich tritt die Überlegenheit von Mozarts Komposition zutage: In ihrer klaren formalen Gliederung, in ihrem ebenso komplexen wie vielfältigen Zusammenspiel struktureller Beziehungen zwischen dichterischem Text und musikalischer Organisation ist sie das Ergebnis einer genauen Vorstellung vom Werkgesamten. In der gesamten Partitur Mozarts gibt es keine einzige Arie, die in ihrer formalen Anlage den vorausgehenden oder den nachfolgenden Stücken völlig entspricht. Ganz offensichtlich hat Mozart jede Nummer als neue Herausforderung verstanden, und die Ergebnisse im Hinblick auf eine Synthese der beiden, unterschiedlichen stilistischen Traditionen zugehörigen Formprinzipien – Dacapo-Arie als Formtypus im vokalen und Sonatenform als Grundstruktur im instrumentalen Bereich – sind grundverschieden.

<sup>8</sup> Vgl. dazu im allgemeinen und zur Partitur Hasses im besonderen Pierluigi Petrobelli, „*Il re pastore*“ von Johann Adolf Hasse (Dresden 1755), in: Kongreßbericht *Die Dresdener Oper von Heinrich Schütz bis Johann Adolf Hasse*, Dresden 28.–30. Mai 1985 (in Vorbereitung).

<sup>9</sup> *Il Re pastore – Der König als Hirte, Drama per musica in drei Akten von Pietro Metastasio*, herausgegeben von László Somfai, Kassel etc. 1968 (*Gluck, Sämtliche Werke* III/8); im Vorwort weist der Herausgeber die Abhängigkeit einiger Nummern aus Glucks Partitur von der Partitur Bonnos nach.

<sup>10</sup> Sartis Oper (nach Bonno die nächste Vertonung von Metastasios Libretto) wurde in der Karnevalsaison 1752 zu Pesaro erstmals aufgeführt; vgl. Petrobelli, „*Il re pastore*“ von Johann Adolf Hasse, a. a. O.

<sup>11</sup> Mazzonis Oper erlebte ihre erste Aufführung im Sommer 1757 im Teatro Marsigli Rossi zu Bologna, die Lampugnani im Frühjahr 1758 im Regio Ducal Teatro zu Mailand; Galuppi *Il re pastore* wurde erstmalig im Frühjahr 1762 in Parma (Teatro Ducale) aufgeführt, Piccinnis Vertonung schließlich am 30. Mai 1765 im Teatro di San Carlo Neapel.

<sup>12</sup> Als Beispiel für diesen Aufführungstyp können Darbietungen von *Il re pastore* in Prag (Karneval 1752), in Lucca und im Teatro Carignano in Turin (Herbst 1765) sowie in Verona (Karneval 1775, Teatro Filarmonico) gelten.

<sup>13</sup> Vgl. Taddeo Wiel, *I Teatri Musicali Veneziani del Settecento*, Venedig 1897 (Neudruck: Leipzig 1979), S. 267.

<sup>14</sup> Vgl. zur Aufführung von Galuppi *Il re pastore* in Venedig 1769 Wiel, a. a. O., S. 276.



## Das Libretto für Mozarts *Serenata*

Mozart hat, wie bereits ausgeführt, für seinen *Re pastore* den Libretto-Druck der Münchner Aufführungen von Guglielmis Oper (1774) benutzt. Neben den allgemeinen textlichen Übereinstimmungen wird diese Feststellung durch gleiche Schreibweise einzelner Worte und durch häufige Übereinstimmung der Interpunktion erhärtet.

Im Vergleich mit Metastasios Originaltext, wie er in der modernen Standardausgabe seiner Texte wiedergegeben ist<sup>15</sup>, ergeben sich für das Münchner Libretto von 1774 folgende Varianten: Die Aminta-Arie „*So che pastor son io*“ im ersten Akt wird ersetzt durch „*Aer tranquillo e di sereni*“ (No. 3) und der zentrale Teil des Elisa-Monologs in Szene VI desselben Aktes ausgelassen. Im zweiten Akt fehlt die gesamte erste Szene, so daß die folgenden Szenen im Münchner Librettodruck um eine Ziffer nach vorne rücken; darüber hinaus werden im zweiten Akt gestrichen: eine Agenore-Arie am Ende von Szene III, der größte Teil der Szene IV – einschließlich einer Aminta-Arie – sowie die Szenen VI–VIII. Im dritten Akt (dessen Eingangsszene als Szene V im zweiten Akt der Münchner Fassung von 1774 erscheint) werden alle Rezitative drastisch gekürzt, eine Arie für Elisa am Ende der Szene IV gestrichen, und bei der die Szene VII eröffnenden Alessandro-Arie „*Voi che fausti ognor donate*“ (No. 13) fehlt die zweite Strophe. Endlich wird der originale kurze Schlußchor Metastasios („*Dalla selva e dall'ovile*“) durch einen längeren fremden Text ersetzt („*Viva l'invitto duce*“, No. 14), der auch Mozarts Partitur beendet<sup>16</sup>.

Mozart übernahm das ihm vorliegende Münchner Libretto von 1774 jedoch nicht immer wortwörtlich. Da er seit 1770 im Besitz der Turiner Metastasio-Ausgabe war<sup>17</sup>, griff er in mehr als einem Fall auf den Originaltext zurück. So fügte er im ausgedehnten Rezitativ Amintas zu Beginn des Werkes (Szene I) nach den Worten Amintas an Elisa: „*Tu vanti il chiaro sangue di Cadmo*“ die im Münchner Libretto fehlende Verszeile „*io pastorello oscuro ignoro il mio*“ wieder ein<sup>18</sup>. Und es gibt weitere Stellen in Mozarts

Partitur, aus denen hervorgeht, daß Metastasios Originaltext mitberücksichtigt worden ist: So greift er zum Beispiel in der Tamiri-Arie „*Se tu di me fai dono*“ (No. 11), ganz offensichtlich aus Gründen der besseren Singbarkeit, auf seine Metastasio-Ausgabe zurück, wenn er die Verszeile „*se vuoi che d'altri sia*“ erweitert zu „*se vuoi che d'altri io sia*“. Und ebenso auf Kantabilität zielt eine freie Änderung in der ersten Agenore-Arie „*Per me rispondete*“ (No. 5): Mozart wandelt hier den dritten Vers der zweiten Strophe von „*quel di che vinceste*“ zu „*talor che vinceste*“ ab.

Schließlich ist noch auf zwei Textabschnitte in Mozarts Partitur hinzuweisen, die weder im Originaltext Metastasios noch im Münchner Libretto von 1774 aufscheinen, auf Rezitativtexte für Aminta, deren Einfügung ausschließlich durch musikalische Gründe motiviert ist:

1. Am Ende des ersten Akts (Szene VIII) wollte Mozart das große Duett zwischen Elisa und Aminta, „*Vanne a regnar ben mio*“ (No. 7), mit einem Accompagnato-Dialog der beiden Personen einleiten, doch bot Metastasio in diesem Fall nicht genügend Text für ein der Dimension des Duetts entsprechendes Rezitativ. Die zusätzlichen Verse in Mozarts Partitur, die nun Aminta mit Streicherbegleitung singt<sup>19</sup>, stellen nichts anderes dar als eine Ausweitung des Textes, den Metastasio für Aminta als Antwort auf Elisas affirmative Worte „*Va, regna, e poi . . .*“ vorgesehen hatte: „*Che? m'affretti a lasciarti?*“
2. Fassung B des Rezitativs vor der Arie „*Aer tranquillo e di sereni*“ (No. 3): In der alten Mozart-Ausgabe (AMA) besteht das der ersten Aminta-Arie vorangehende Rezitativ aus Metastasios originale Text, der mit dem Vers „*Si: ma il Cielo fin'or mi vuol pastore*“ endet, und weiteren, im Autograph überlieferten 23 Secco- und 33 Accompagnato-Takten; ihr Text ist wiederum weder bei Metastasio noch im Münchner Libretto zu finden. Daß diese Lösung nicht richtig sein kann, ist aus der AMA selbst abzulesen: Ohne erkennbaren Grund wiederholt sie zu Beginn des Abschnitts mit dem unbekanntem Text („*Compagne amene*“) die Bezeichnung „*Recitativo*“, was mitten im Rezitativablauf ungewöhnlich ist. Das Autograph selbst gibt eine eindeutige Lösung für dieses möglicherweise nur durch Nachlässigkeit der

<sup>15</sup> *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, herausgegeben von Bruno Brunelli, Band 1, Mailand 1943, S. 1115–1152. – Die Zählung der Szenen im folgenden Abschnitt bezieht sich auf diese Ausgabe.

<sup>16</sup> Zu diesen Varianten vgl. auch den Krit. Bericht und Reinhard Stroh, a.a.O., S. 371f.

<sup>17</sup> Vgl. den Brief Leopold Mozarts aus Mailand an seine Frau nach Salzburg vom 10. Februar 1770.

<sup>18</sup> Darauf hat bereits Klaus Hortschansky in einer umfassenden Studie zum *Re pastore*-Libretto Metastasios und seinen Vertonun-

gen hingewiesen: „*Il Re Pastore*“. Zur Rezeption eines Librettos in der Mozart-Zeit, in: *Mozart-Jahrbuch 1978/79*, Kassel etc. 1979, S. 61–70 (hier besonders S. 67).

<sup>19</sup> S. 124–127 unserer Ausgabe (auf S. 124 beginnend mit den Worten „*e non ti cale*“).



AMA entstandene Problem: Das Rezitativ Metastasio<sup>20</sup> endet auf Blatt 24<sup>v</sup>; unterhalb der Schlußkadenz steht Mozarts Hinweis *segue l'aria d'Aminta*, den der Vater durch das Textincipit *Aer Tranquillo etc.* erweitert hat<sup>21</sup>. Auf der folgenden Seite (Blatt 25<sup>v</sup>) beginnt dann das Rezitativ mit dem neuen Text („*Compagne amene*“), dessen Secco-Teil auf Blatt 25<sup>v</sup> in den *Accompagnato*-Abschnitt übergeht. Auf Blatt 25<sup>r</sup> oben hat Georg Nikolaus Nissen den Vermerk *Rezitativ. Vollständig* angebracht und in die linke obere Ecke derselben Seite die Ziffern 69., 45. und 44. geschrieben, von denen die ersten beiden durchgestrichen sind. Franz Gleissner schließlich, der Mitarbeiter Johann Anton Andrés in Offenbach (er ordnete dort den Mozart-Nachlaß), vermerkte auf dem rechten Rand dieser Seite: *Alles unvollständig, und nicht zum Gebrauch* (später durchgestrichen) und *gehört zum II Re Pastore*<sup>22</sup>. Der *Accompagnato*-Teil des Rezitativs endet auf Blatt 27<sup>r</sup> mit Mozarts erneutem Hinweis *segue l'aria Aer tranquillo*<sup>23</sup>. Dann folgen im Autograph die leere Rückseite, ein ebenfalls unbeschriebenes Blatt und auf den Blättern 29<sup>r</sup> bis 30<sup>v</sup> die Wiederholung der Gesangs- und Baßstimme für die 23 Secco-Takte von „*Compagne amene*“ von der Hand eines Salzburger Kopisten<sup>24</sup>; die Arie selbst beginnt auf Blatt 31<sup>r</sup>. Eine letzte Beobachtung an der Handschrift in ihrem heutigen Zustand hilft schließlich, das kleine von der AMA aufgeworfene Problem vollends zu lösen<sup>25</sup>: Die originale, aber nicht von Mozart stammende Paginierung<sup>26</sup> geht zunächst bis Blatt 24, endet hier und fährt mit Ziffer 25 auf dem heutigen Blatt 42<sup>r</sup>, mit dem Szene III einsetzt, fort, mit anderen Worten: Die Blattzählung des 18. Jahr-

hunderts wird nach Fassung A des Rezitativs, also nach Blatt 24, durch Fassung B des Rezitativs und die Arie des Aminta unterbrochen. Der Schluß liegt nahe, daß zur Zeit der Paginierung die Blätter mit dem neuen Rezitativ und der Arie (5 Lagen) nicht zum Korpus des Autographs gehört haben; das erklärt die Anmerkungen auf Blatt 25<sup>r</sup>, die Nissen im Rahmen seiner Versuche, den musikalischen Nachlaß von Constanzes erstem Mann zu ordnen, dort angebracht hatte<sup>27</sup>. Auf Grund der Identifizierung der Blätter durch Franz Gleissner („gehört zum II Re Pastore“)<sup>27</sup> wurde die einzeln im Mozart-Nachlaß aufscheinende Arie mit Rezitativ dann wieder in das Korpus des Autographs eingefügt. Zudem mag die Hypothese erlaubt sein, daß die Arie für eine Einzelaufführung im Konzert aus dem Verband des Autographs herausgenommen worden ist; Mozart hat dann für eine solche mögliche Einzelaufführung das neue Rezitativ komponiert und dafür einen neuen Text benötigt<sup>28</sup>. Unsere Hypothese wirft natürlich sofort die Frage nach Anlaß und Ort einer Einzelaufführung und damit nach der Entstehung des neuen Rezitativs auf: Da seine beiden Teile (Secco und *Accompagnato*) auf Papier geschrieben sind, das als „Nebepapier“ in beiden Akten Verwendung gefunden hat (auch für die zweite Notation des Secco-Abschnitts in der Hand des Salzburger Kopisten hat dieses Papier Verwendung gefunden!), und da der originale Schriftbefund des Rezitativs keine wesentlich spätere Entstehungszeit als die des Gesamtautographs zuläßt, dürfte Mozart die Arie aus dem Konvolut I (*Atto primo*) spätestens nach der Aufführung am 23. April 1775 herausgenommen und dann das Rezitativ neu komponiert haben. Naheliegend ist daher die Annahme einer konzertanten Einzelaufführung in Salzburg, über die es aber keinerlei dokumentarische Belege gibt, es sei denn, man wollte das in Schiedenhofens Tagebuch erwähnte Konzert vom 25. Juli 1775 im Rathaus, das mit dem von Nannerl in ihrem Tagebuch vermutlich für denselben Zeitraum erwähnten identisch sein könnte, für die Einzelaufführung von „*Aer tranquillo e di sereni*“ in Anspruch nehmen: Bei Nannerl heißt es jedenfalls, daß „eine Sängerin und ein Geiger“ sich haben hören lassen<sup>29</sup>. Dokumentarisch belegt ist

<sup>20</sup> = Fassung A unserer Ausgabe: S. 44–48.

<sup>21</sup> Vgl. das Faksimile auf S. XX.

<sup>22</sup> Zu allen Eintragungen auf Blatt 25<sup>r</sup> vgl. das Faksimile auf S. XXI.

<sup>23</sup> Vgl. das Faksimile auf S. XXII.

<sup>24</sup> Vgl. Walter Senn, *Die Mozart-Überlieferung im Stift Heilig Kreuz zu Augsburg*, in: *Neues Augsburger Mozartbuch (= Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben, 62./63. Band)*, Augsburg 1962, S. 333–368, besonders Abbildung 25: Schriftproben des in Frage kommenden Kopisten C.

<sup>25</sup> Otto Jahn hat übrigens in seinem Partitur-Erstdruck des *Re pastore* (siehe dazu weiter unten den Abschnitt *Die Quellen*) bereits erkannt, daß das Autograph zwei Fassungen (A und B unserer Ausgabe) für das Rezitativ vor No. 3 überliefert: Er bringt getreu dem Autograph nach beiden Fassungen Mozarts den auf die Arie hinweisenden *Segue*-Vermerk und wiederholt dann richtig zu Beginn der Fassung B in runden Klammern die im Autograph fehlende Bezeichnung „*Recitativo*“; da die AMA laut Revisionsbericht Jahns Ausgabe für ihre Edition mit herangezogen hat, ist es umso unverständlicher, daß sie den Sachverhalt nicht richtig erkannt hat.

<sup>26</sup> Die beiden ursprünglichen Konvolute des Autographs (vgl. dazu weiter unten den Abschnitt *Die Quellen*) sind gesondert foliiert.

<sup>27</sup> Vgl. weiter oben und das Faksimile auf S. XXI.

<sup>28</sup> Zu weiteren Einzelheiten im Zusammenhang mit den beiden Fassungen des Rezitativs vor No. 3 vgl. Krit. Bericht.

<sup>29</sup> Vgl. *Dokumente: Addenda und Corrigenda* (vgl. Anmerkung 1), S. 25. – Vielleicht ist in diesem Konzert auch die im Sommer 1775 entstandene Sinfonie-Fassung der *Re pastore*-Ouvertüre erklingen (vgl. dazu weiter unten den Abschnitt *Bemerkungen zu einzelnen Nummern*).



dann eine Einzelaufführung der Arie durch Aloysia Weber in Mozarts Mannheimer Akademie vom 12. März 1778. Abgesehen von der Feststellung, daß die Lagen mit Fassung B des Rezitativs und die Arie nach der angenommenen Einzelaufführung nicht wieder in das Autograph zurückgelegt worden sind, erhebt sich eine weitere Frage: Ist bei einer Einzelaufführung im Konzertsaal der Rezitativbeginn allein mit Continuo-begleitung denkbar, in der zudem im ersten Takt das Fundament fehlt (sofern hier nicht ein Fehler Mozarts anzunehmen ist<sup>30</sup>), oder hat das Rezitativ bei der angenommenen Einzelaufführung erst mit dem Accompagnato-Teil begonnen, was dann die weitere Frage nach sich zieht, warum Mozart die 23 Secco-Takte überhaupt komponiert hat? Es bleibt im Zusammenhang mit der Fassung B des Rezitativs vor „*Aer tranquillo e di sereni*“ also in jedem Fall ein ungelöster Rest; mit ihm wird der hypothetische Charakter unserer Ausführungen in bezug auf eine konzertante Einzelaufführung von No. 3 nur unterstrichen.

Es ist nicht abwegig, den Rahmen der sich aus den genannten Texterweiterungen von Metastasio's Libretto ergebenden Probleme auf die Frage nach ihrem Urheber auszudehnen. Da beide Textzusätze sicherlich in Salzburg entstanden sind und da sie eines erfahrenen, nicht nur der italienischen Sprache, sondern auch der Technik der Versdichtung mächtigen Autors bedurften, braucht das Karussell der möglichen Kandidaten nicht lange gedreht zu werden: Abate Giambattista Varesco, der später für Mozart das *Idomeneo*-Libretto verfassen sollte, könnte diese Textzusätze verfaßt haben. Varesco war 1766 vom Fürsterzbischof Siegmund Christoph Graf Schrattenbach<sup>31</sup> eingestellt worden; nach Schrattenbachs Tod im Jahre 1771 wurde Varescos Einkommen drastisch gekürzt, so daß er ständig nach zusätzlichen Geldquellen Ausschau halten mußte. Neben einer soliden humanistischen Bildung verfügte der Abate offenbar auch über gute musikalische Kenntnisse: Im Anstellungsdekret wird nämlich ausdrücklich vermerkt, daß er sich „auch bei der Hofmusik gebrauchen lassen soll“. Die Rezitativ-Zusätze für *Il re pastore* mögen somit Gelegenheit für eine erste Zusammenarbeit mit Mozart gegeben haben.

<sup>30</sup> Vgl. dazu weiter unten den Abschnitt *Bemerkungen zu einzelnen Nummern*.

<sup>31</sup> Vgl. Kurt Kramer, *Das Libretto zu Mozarts „Idomeneo“: Quellen und Umgestaltung der Fabel*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Idomeneo 1781–1981. Essays, Forschungsberichte, Katalog*, München–Zürich 1981, S. 7–43, besonders S. 23f. (Varescos Lebenslauf).

## 1. Musik

a) *Vollständiges Partitur-Autograph*: Mozarts Niederschrift des *Re pastore* war ursprünglich aktweise in Karton gebunden worden; im 19. Jahrhundert wurden die beiden Konvolute dann zu einem Halblederband vereinigt, der zu den im Zweiten Weltkrieg ausgelagerten Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin gehörte. Heute befindet sich das Autograph in der Biblioteka Jagiellońska Kraków. Für die Edition standen Rückvergrößerungen nach dem von der Bibliothek in Kraków liebenswürdigerweise für die Editionsleitung der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA) angefertigten Mikrofilm zur Verfügung; die beiden Herausgeber haben darüber hinaus während eines längeren Aufenthaltes in Kraków im Mai 1984 die abschließenden Editionsarbeiten am Original selbst vorgenommen.

b) *Autographes Einzelblatt*: Auf seiner Vorderseite hat Mozart etwa 1784 in Wien die Kadenz sowie zwei „Eingänge“ zu „*L'amerò, sarò costante*“ (No. 10) niedergeschrieben<sup>32</sup>; das Einzelblatt, dessen Rückseite leer ist, wird in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin/DDR (Musikabteilung) aufbewahrt<sup>33</sup>. – Nachdem Mozart schon im Frühjahr 1778 in Mannheim in zwei verschiedenen Akademien sowohl die Overtura (am 13. Februar)<sup>34</sup> als auch die Arie „*Aer tranquillo e di sereni*“ mit Aloysia Weber als Solistin (am 12. März)<sup>35</sup> zur Aufführung gebracht hatte, was auf seine eigene Wertschätzung der Serenata von 1775 hindeuten mag<sup>36</sup>, erinnerte er sich auch noch in den ersten Wiener Jahren dieses Salzburger Werkes: Vielleicht sollte Constanze Amintas Beteuerung standhafter Liebe mit den eigens dafür komponierten Auszierungen singen.

c) Über die unter a) und b) genannten Primärquellen hinaus sind von einzelnen Stücken alte handschriftliche *Partitürkopien* erhalten, so von der Overtura und von No. 10, und von der Arie „*Aer tranquillo e di*

<sup>32</sup> Hinweis von Dr. Wolfgang Plath, Augsburg. – Der Vermerk in KV<sup>3</sup> (S. 290) bzw. in KV<sup>6</sup> (S. 233), nach dem diese Auszierungen „vielleicht für Aloisia Weber, 1777“ komponiert worden sind, muß als überholt bezeichnet werden.

<sup>33</sup> Vgl. das Faksimile auf S. XXVI.

<sup>34</sup> Vgl. *Dokumente*, S. 155 (aufgeführt wurde ohne Zweifel die Sinfonie-Fassung; vgl. Anmerkung 29).

<sup>35</sup> Vgl. *Dokumente*, S. 156, und oben den Abschnitt *Das Libretto für Mozarts Serenata*.

<sup>36</sup> Vgl. dazu auch den Brief Mozarts vom 11. Oktober 1777 aus München an den Vater nach Salzburg; „ich habe ihm [Joseph Mysliveček] gestern [...] meine serenada von Salzburg für den Erzherzog Maximilian geschickt [...]“



sereni“ (No. 3) ist eine unvollständige *Stimmenkopie* überliefert. – Über dieses sekundäre Quellenmaterial, das für diese Edition der *Serenata Il re pastore* nicht relevant sein konnte, wird der Kritische Bericht ebenso Auskunft geben wie er im Detail das primäre Quellenmaterial zu beschreiben hat.

d) *Vollständiger Partitur-Erstdruck*: Autographierter Druck mit deutscher Übersetzung in den geschlossenen Nummern; auf der Grundlage von Mozarts Original besorgt (und wohl auch eigenhändig geschrieben) von Otto Jahn, erschienen frühestens 1856 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig<sup>37</sup>. Otto Jahn hat nach Leopold Sonnleithner<sup>38</sup> die Bedeutung des *Re pastore* richtig erkannt, wenn er sein Vorwort mit folgenden Worten beschließt:

„Und nicht allein den frühen Opern Mozarts, sondern auch den meisten Opern gleichzeitiger Meister ist sie durch die Schönheit und den Adel der Erfindung, durch freiere Behandlung der Form und besonders durch die selbständige und feine Anwendung des Orchesters weit überlegen, so dass sie keineswegs allein das historische Interesse einer genaueren Kenntniss von Mozart's Entwicklungsgänge zu befriedigen geeignet ist, sondern wenigstens dem größten Theile nach, an und für sich dem Künstler und dem Kunstfreund wahren Genuss bereiten wird.“

e) *Klavierauszug-Erstdruck einer einzelnen Nummer*: Rondeaux „L'amerò, sarò costante“ (No. 10), erschienen 1795 in Frankfurt bei Gayl & Hedler<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> In keinem der bekannten Exemplare dieses autographierten Erstdrucks (Nachweise im Krit. Bericht) ist die seit KV<sup>3</sup> (S. 290) im Zusammenhang mit dem Erscheinungsjahr „1856“ mitgeteilte Verlagsnummer „5363“ eingedruckt, von der übrigens in KV<sup>1</sup> und KV<sup>2</sup> nicht die Rede ist. KV<sup>6</sup> übernimmt aus KV<sup>3</sup> diese Verlagsnummer und nennt irrtümlicherweise als Erscheinungsjahr „1832/33“ (Otto Jahn ist 1819 geboren!). Alfred Einstein in KV<sup>3</sup> fußt bei seiner Angabe über das Erscheinungsjahr 1856 ganz offensichtlich auf Otto Jahns diesbezüglichem Hinweis im ersten, 1856 bei Breitkopf & Härtel erschienenen Band seiner Mozart-Biographie, wo es auf S. 405 bei der Besprechung von KV 208 in Anmerkung 15 heißt: „Partitur und Klavierauszug erscheinen bei Breitkopf und Härtel in Leipzig“. Der früheste Erscheinungstermin für die Jahn-Partitur ist also in der Tat 1856, der späteste 1859, denn 1860 wird die Ausgabe in Adolph Hofmeisters *Handbuch der musikalischen Literatur* als unter den bis 1859 erschienenen „musikalischen Werken“ auf S. 327 genannt. – Für entsprechende Hinweise sei Frau Dr. Gertraut Haberkamp (München) und Herrn Prof. Dr. Alexander Weinmann (Wien) besonderer Dank ausgesprochen.

<sup>38</sup> Vgl. Ueber Mozart's Opern aus seiner früheren Jugend. Von Dr. Leopold Edlem von Sonnleithner. (Schluss), in: *Caecilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt* 25, Mainz-Brüssel-Antwerpen 1846, S. 65–94, hier S. 84ff.: „Il Rè Pastore“.

<sup>39</sup> Vgl. Gertraut Haberkamp, *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart*, Tutzing 1985 (unter KV 208); nähere Hinweise im Krit. Bericht.

f) *Klavierauszug-Erstdruck der vollständigen Serenata*: erschienen um 1856 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig, Verlagsnummer 9169.

Auch die unter d) bis f) genannten Quellen hatten für die Textgestaltung der vorliegenden Edition keinerlei Bedeutung, sie sollten aber dennoch, zusammen mit den unter b) und c) zusammengestellten Sekundärquellen, im Quellenkatalog dieses Vorworts aufgeführt werden, um insgesamt den relativ frühen Bekanntheitsgrad des *Re pastore* zu dokumentieren. (Zu weiteren Einzelheiten vgl. den Kritischen Bericht.)

## 2. Text

Da ein gedrucktes Libretto von der Salzburger Aufführung der *Serenata Il re pastore* am 23. April 1775 fehlt, mußte das Libretto der 1774 in München aufgeführten *Re pastore*-Oper Pietro Alessandro Guglielmis, das Mozart nachweislich als Vorlage für seine Vertonung der Metastasio-Dichtung gedient hat, herangezogen werden; daneben wurde natürlich auch die moderne Metastasio-Edition konsultiert<sup>40</sup>.

## Bemerkungen zur Edition

*Zur Editionstechnik*: Die auf Seite VII (*Zur Edition*) festgelegten Regeln für die Editionstechnik der NMA wurden in diesem Band extensiv angewandt, allerdings mit folgender Ausnahme: Auf eine Wiedergabe der alten c-Schlüssel in den Gesangsstimmen zu Beginn jeder Nummer und jedes Rezitativs wurde verzichtet; sie sind stattdessen im Personenverzeichnis auf Seite 2 ein für allemal mitgeteilt.


*Zum Notentext*: Maßgebliche Quelle war Mozarts Autograph. Die fehlenden Tempobezeichnungen in den Nummern 7 bis 9, 12 und 13 haben die Herausgeber dem Partitur-Erstdruck entnommen. Otto Jahns diesbezügliche Ergänzungen sind in der NMA kursiv wiedergegeben, wobei es ratsam schien, die zweite Tempobezeichnung in No. 7 von *Allegro* zu *Allegretto* abzuwandeln (S. 134). Da Mozarts Niederschrift von KV 208 in der Regel eindeutig ist, ergaben sich bei der Edition keine schwerwiegenden textlichen Probleme. Auf eine generelle Angleichung verschieden notierter und bezeichneter Parallelstellen wurde verzichtet. Bei Artikulationsdivergenzen haben sich die Herausgeber gelegentlich (vor allem in No. 10) dazu entschlossen,

<sup>40</sup> Zu dem Münchner Libretto vgl. die ersten Abschnitte dieses Vorworts, besonders Anmerkung 4; der Abdruck des *Re pastore*-Texts in der modernen Metastasio-Ausgabe ist in Anmerkung 15 nachgewiesen.



auf Mozarts verschiedenartige Bogensetzung folgendermaßen hinzuweisen:



In diesem Beispiel aus No. 10 (T. 1) soll mit den beiden zusätzlichen gestrichelten Bögen in Violine I angedeutet werden, daß Mozarts divergierende Bogensetzung in Violine II auf die erste Violine übertragen werden kann; der originale Sachverhalt wird nicht angetastet (vgl. das Faksimile auf S. XXIII). Über Korrekturen im Autograph, in KV 208 sehr zahlreich, über Herausgeberentscheidungen bei strittiger Platzierung von dynamischen Zeichen oder im Zusammenhang mit nicht eindeutig gesetzten Bögen, über gelegentlich doch notwendige Angleichungen berichtet wie auch sonst über alle Details der Kritische Bericht (*Bemerkungen zum Autograph*). Hinsichtlich der Unterscheidung der beiden Staccatozeichen Punkt und Strich haben die Herausgeber, wie bei anderen Werken der frühen Zeit, dem Staccatostrich den Vorzug gegeben, was dem autographen Befund entspricht; Punkte wurden nur im Zusammenhang mit Bögen (  ) gesetzt und immer dort, wo das Schriftbild eine eindeutige Entscheidung für dieses Staccatozeichen erlaubt.

Leopold Mozarts Schriftanteil im Autograph der *Serenata Il re pastore* ist so geringfügig, daß in der Regel entsprechende Hinweise in Anmerkungen an Ort und Stelle gegeben werden konnten; zusätzlich vom Vater eingetragene Einzelzeichen sowie die von ihm im allgemeinen geschriebenen Textincipits bei den Segue-Vermerken am Ende der Rezitative werden im Kritischen Bericht erwähnt.

*Zum italienischen Text:* Die Wiedergabe des italienischen Gesangstextes folgt ebenfalls Mozarts Autograph. Dazu wurden, wie bereits ausgeführt, sowohl das Guglielmi-Libretto von 1774 als auch die moderne Metastasio-Ausgabe herangezogen. Mozarts Autograph enthält nur Akt- und Szeneneinteilung; da sich die *Serenata Il re pastore* der szenischen Darstellung eher entzieht, wurde auf die Übernahme von szenischen Angaben aus dem Münchner Libretto von 1774 grundsätzlich verzichtet, der *Argomento* überschriebene Abschnitt aber vor dem Personenverzeichnis auf Seite 2 zum Abdruck gebracht, allerdings ohne den abschließenden Hinweis auf das Szenarium (vgl. auch den Kritischen Bericht).

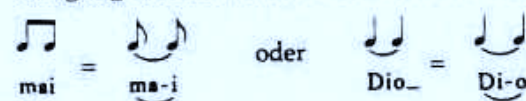
Bei der Gestaltung des italienischen Gesangstextes haben die Herausgeber eine vorsichtige Angleichung

an das moderne Italienisch vorgenommen, wie sie in heutigen Editionen von Texten aus dem 18. Jahrhundert (also etwa in der Brunelli-Ausgabe) üblich ist. Einige wenige Beispiele seien angeführt: statt „ai“ bringt NMA „hai“, „ha“ steht für „à“, „ho“ für „hò“ oder „re“ für „rè“ usw. Bei der Groß- und Kleinschreibung folgt die NMA im allgemeinen modernen Regeln, behält aber typische Eigenheiten von Mozarts Schreibweise bei, etwa stets „Dei“ und in der Regel „Ciel“, wenn im Zusammenhang mit „Dei“ oder „Numi“ verwendet, ändert aber grundsätzlich in „re“, „regno“, „ninfa“, „eroe“ oder „pastore“, obgleich Mozart hier in seiner Schreibweise durchaus variabel ist.

Mozarts eigenwillige, aber sehr genau gesetzte Interpunktion in den Rezitativem wurde in der Regel übernommen, und zwar auch dann, wenn sie modernem Gebrauch widerspricht, jedoch den musikalischen Sinn oder die Deklamation unterstreicht; wirklich sinnwidrig, das heißt von Mozart falsch gesetzte Satzzeichen wurden selbstverständlich eliminiert und sollen im Kritischen Bericht verzeichnet werden. In den geschlossenen Nummern setzt Mozart nur sehr spärliche Interpunktion; dort mußte nach heutigem Gebrauch ergänzt werden, worüber der Kritische Bericht pauschal Auskunft gibt.

In einigen wenigen Fällen schien es ratsam, störende Fehler in der Deklamation zu korrigieren: Die originale Deklamation bleibt dabei in normaler Type im Haupttext (Noten und Worttext) erhalten; die Korrektur erscheint im Gesangstext in kleinerer Type unter dem Haupttext, in den Noten durch kurze und entgegengesetzte Behalsung und – soweit nötig – kleingestochene zusätzliche Noten und Pausen.

In verschiedenen Nummern, wie zum Beispiel in „*Aer tranquillo e di sereni*“ (No. 3), wurden für die Sänger Vorschläge zur Silbenverteilung und damit Aussprache im Kleinstich über dem System angebracht, so zum Beispiel in No. 2 („*Alla selva, al prato, al fondo*“), Takt 29ff. (S. 29). In diesem Zusammenhang sei nachdrücklich auch darauf hingewiesen, daß Worte mit zwei aufeinander folgenden Vokalen wie etwa „Dio“, „mio“, „hai“ oder „mai“, wenn sie mehreren Noten unterlegt sind, auf keinen Fall quasi einsilbig, aber auch nicht in zwei abgetrennten Silben, sondern legato, das heißt „verschleift“ zu singen sind. Mozarts originale Notation mit Textunterlegung wurde in allen diesen Fällen beibehalten:





## Generelles zur Aufführungspraxis

*Kadenzen, Eingänge, Appoggiaturen:* Abgesehen vom sehr kurzen, im Partitur-Autograph selbst in Takt 36 notierten „Eingang“ zu Don Ottavio für Wien 1788 nachkomponierter Arie „*Dalla sua pace*“ KV 540<sup>41</sup> sind Kadenz und die beiden „Eingänge“ zu „*L'amerò, sarò costante*“ von etwa 1784 in Mozarts Vokalschaffen singulär<sup>41</sup>, darin vergleichbar etwa den Auszierungen für die Singstimme im ersten Teil der Konzertarie „*Non so d'onde viene*“ KV 294, denen als eigenhändige Festlegung einer Auszierung in Mozarts Werk kein zweiter Fall zur Seite gestellt werden kann<sup>42</sup>. „Eingänge“ (T. 47 und T. 85) und Kadenz (T. 106) sind in No. 10 an Ort und Stelle jeweils am Fuß der Seiten 208, 212 und 215 abgedruckt; ihre Ausführung sollte ebenso obligatorisch sein wie ihre Anlage als Vorbild für die Fermatenauszierungen und Kadenzen in anderen Nummern der Serenata dienen kann (in unserer Ausgabe durch entsprechende Hinweise indiziert). Mozart läßt in seiner später komponierten Kadenz zu No. 10 (T. 106) die bei der Aufführung 1775 wohl von ihm oder von Johann Michael Haydn gespielte Solo-Violine außer acht<sup>43</sup>, doch besteht durchaus die Möglichkeit, vom Sologeiger eine Gegenstimme zur originalen Kadenz für die Singstimme improvisieren zu lassen.

Der NMA-Praxis folgend, wurden Vorschläge zur Ausführung von Appoggiaturen sowohl in den Rezitativen als auch, sehr zurückhaltend, in den geschlossenen Nummern im Kleinstich über dem Gesangssystem angebracht. Diese Vorschläge sind nicht verbindlich, sondern wollen die eigenschöpferische Improvisation der Sänger anregen<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> Siehe auch oben den Abschnitt *Die Quellen*.

<sup>42</sup> Vgl. NMA II/7: *Arien · Band 2* (Stefan Kunze). – Zu verweisen ist in diesem Zusammenhang auch auf die authentische, von Nannerl notierte Singstimmen-Auszierung (mit Kadenzen) zur Cecilio-Arie „*Ah se a morir mi chiama*“ aus *Lucio Silla* KV 135, No. 14 (vgl. NMA II/5/7: *Lucio Silla*, vorgelegt von Kathleen Kuzmick Hansell), und auf durch sekundäres Quellenmaterial überlieferte Teilauszierungen der Singstimme in einigen späten Konzertarien (vgl. NMA II/7: *Arien · Band 4*, Stefan Kunze).

<sup>43</sup> Das bedeutet, daß die Violine nach Abschluß ihres Solos vor der Kadenz (T. 105) bis zu ihrem Einsatz nach der Kadenz (T. 114) zu schweigen hat.

<sup>44</sup> Zur Ausführung der Appoggiaturen bei Mozart vgl. die grundlegenden Bemerkungen von Luigi Ferdinando Tagliavini in NMA II/5/5: *Ascanio in Alba*, S. Xff. (Vorwort), von Franz Giegling in NMA I/4/1: *Die Schuldigkeit des Ersten Gebots*, S. VIIIff. (Vorwort), von Daniel Heartz in NMA II/5/11: *Idomeneo*, S. XXVIIIff. (Vorwort), und von Stefan Kunze in NMA II/7: *Arien · Band 1*, S. XIXf. (Vorwort). – Vgl. neuerdings auch die in bezug auf die geübte NMA-Praxis durchaus kritische und ihrerseits zu Kritik anregende Studie von Frederick Neumann, *The*

*Continuo-Aussetzung:* Entsprechend der NMA-Praxis (vgl. S. VII: *Zur Edition*) ist der Basso continuo lediglich in den vom Continuo begleiteten Rezitativen (Secchi oder Recitativi semplici) in etwas kleinerem Stich ausgesetzt, und zwar in einer möglichst einfachen Weise, die bei Aufführungen selbstverständlich Raum zu Improvisation und Abänderung zuläßt. Die Mitwirkung eines Tasteninstrumentes in den beiden von Streichern begleiteten Rezitativen (S. 50–53 und S. 124–129) ist ebenso zwingend und deshalb im Instrumentenvorsatz gefordert (auch in einigen geschlossenen Nummern ist sie denkbar) wie die Mitwirkung eines tiefen Streichinstrumentes (Violoncello und/oder Kontrabaß) in den Continuo-Rezitativen.

*Mitwirkung der Fagotte:* Nur in den Nummern 10 und 12 des *Re pastore* notiert Mozart die Fagotte als obligate Instrumente. Es entspricht aber durchaus zeitgenössischer Praxis, ein oder zwei Fagotte mitspielen zu lassen, wenn die Holzbläser-Instrumentation zumindest zwei Oboen (oder auch Flöten) aufweist<sup>45</sup>, so in den Nummern 1 bis 4, 6 bis 9 sowie 13 und 14 der Serenata.

*B-Hörner:* In den beiden Nummern von *Il re pastore* mit B-Hörnern gibt es im Hinblick auf die Lagenfrage („alto“ = hoch oder „basso“ = tief) keine Probleme: In No. 8, Arie der Elisa: „*Barbaro! oh Dio mi vedi*“, schreibt Mozart 2 *Corni in B fa bassi* vor, und auch in No. 3, Arie des Aminta: „*Aer tranquillo e di sereni*“, ist „basso“ zwingend, obwohl dieser Vermerk im Instrumentenvorsatz fehlt und dort nur 2 *Corni in B fa* zu lesen ist.

*Bedeutung von fp (Fortepiano):* Mozart verwendet *fp* auch im Autograph des *Re pastore* in mehrfacher Bedeutung<sup>46</sup>:

a) Mit *fp* bezeichnet werden Zielnoten, harmonische Schwerpunkte, Synkopen, Wiederholungen ein und derselben melodischen Wendung. Neben der Akzentuierung einzelner Töne verwendet Mozart *fp* zur Hervorhebung ganzer Notengruppen bzw. Figuren, und zwar unabhängig davon, ob dies innerhalb eines Forte- oder Piano-Abschnittes geschieht; *f* oder *p* als Ab-

*Appoggiatura in Mozart's Recitative*, in: *Journal of the American Musicological Society* XXXV (Spring 1982), No. 1, S. 115–137; deutsche Version: *Vorschlag und Appoggiatur in Mozarts Rezitativ*, in: *Mozart-Jahrbuch 1980–1983*, Kassel etc. 1983, S. 363–384.

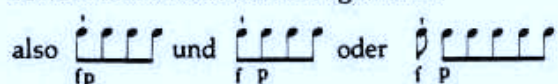
<sup>45</sup> Vgl. NMA IV/12: *Kassationen, Serenaden und Divertimenti für Orchester · Band 4* (Walter Senn), S. XII (Vorwort), NMA V/14/3: *Konzerte für Flöte, für Oboe und für Fagott* (Franz Giegling), S. XI (Vorwort).

<sup>46</sup> Vgl. auch NMA II/5/2: *La finta semplice* (Rudolph Angermüller und Wolfgang Rehm), S. XXII (Vorwort).



schnitts- bzw. Strukturdynamik wird also durch *fp* nur zeitweise unterbrochen, nicht aber aufgehoben.

b) Tonrepetitionen: Hervorhebung des jeweils betonten Takteils durch *fp*, wobei dessen erste Note zusätzlich häufig mit einem Staccato-Strich bezeichnet ist. Mozart schreibt in diesen Fällen Fortepiano sowohl zusammen als auch getrennt.



Unsere Ausgabe behält in der Regel diese verschiedenen Schreibweisen für Fortepiano bei in der Überzeugung, daß ihnen keine unterschiedliche Bedeutung zukommt. Abweichungen von dieser Regel sind durch den jeweiligen Kontext bestimmt; sie werden im Kritischen Bericht begründet, so zum Beispiel für No. 9 (Alessandro: „*Se vincendo vi rendo felici*“), Takt 11–14 etc.: Bei der Auflösung der im Autograph abbreviiert notierten Viola ( $\frac{\dot{p}}{f}$ ) wird *fp* getrennt und

damit der originalen Schreibweise in den Violinen angeglichen:



#### Bemerkungen zu einzelnen Nummern

No. 1 Overtura, „*Intendo amico rio*“ (*Aminta*) und Rezitativ „*Bella Elisa? idol mio?*“ (*Aminta*, *Elisa*): Da Overtura und *Amintas* „*Intendo amico rio*“ musikalisch zusammengehören, griff Mozart für die im Sommer 1775 entstandene Sinfonie-Fassung der *Re pastore*-Overture wie selbstverständlich auf „*Intendo amico rio*“ als langsamen Satz zurück: Die erste Seite des Autographs zum nachkomponierten Finalsatz (KV 102/213<sup>c</sup>) überliefert originale Schlußakte für die sonst nicht erhaltene Instrumentalfassung von *Amintas* Einleitungsgesang<sup>47</sup>. Und wenn die Herausgeber dieses Bandes auch noch das folgende Rezitativ „*Bella Elisa? idol mio?*“ in die erste Nummer der *Serenata* miteinbeziehen, so einmal deshalb, weil alle drei Teile in Mozarts Autograph eine Einheit bilden (drei Lagen zu je vier Blättern, deren letzte mit einer leeren Verso-Seite endet, mit der

nächsten Lage beginnt dann *Elisas* erste Arie = No. 2), und zum anderen, weil der ganze Komplex auch in seiner textlichen und damit musikalischen Anlage und Gestaltung eng miteinander verbunden ist: So kann es denn kaum verwundern, daß etwa auch Hasse, Guglielmi und Gluck in ihren *Re pastore*-Vertonungen Overture, „*Intendo amico rio*“ und das folgende Rezitativ „*attacca*“ ineinander übergehen lassen. – Hinzuweisen ist auf eine Ähnlichkeit zwischen „*Intendo amico rio*“ aus No. 1 und der C-dur-Sinfonie KV 96 (111<sup>b</sup>): Der Beginn von „*Intendo amico rio*“ mutet geradezu wie die Dur-Version des Andante-Incipits aus der Sinfonie an (Hinweis von Dr. Wolfgang Plath)<sup>48</sup>.

Beim Übergang von „*Intendo amico rio*“ zum Rezitativ notiert Mozart in Takt 43 (S. 20) in der Singstimme vor den beiden ersten Rezitativ-Noten (zwei Sechzehntel  $g^{\flat}$ ) eine Achtelpause. Damit ist der auftaktige Beginn des Rezitativs richtig schon im  $\frac{1}{4}$ -Takt notiert, als  $\frac{1}{4}$ -Takt allerdings hat der Übergangstakt in der Singstimme ein Achtel zuviel; dennoch folgt die NMA der autographen Schreibweise.

Zu den beiden Fassungen des *Rezitativs vor No. 3* sei im allgemeinen auf den Abschnitt *Das Libretto für Mozarts Serenata* weiter oben in diesem Vorwort verwiesen, im einzelnen für Takt 1 der Fassung B hier jedoch festgehalten: Die Originalnotation im Continuo (Ganztaktpause) ist zwar eindeutig, aber nur schwer verständlich. Aus diesem Grund empfehlen die Herausgeber die Ergänzung einer ganzen Note *e*, damit das Rezitativ wie üblich mit einem Sextakkord beginnen kann.

No. 3 *Aria*: Aus Gründen der Vollständigkeit sei auch an dieser Stelle die Themenverwandtschaft mit dem ersten Satz aus dem nur kurz nach *Il re pastore* komponierten Violinkonzert in G KV 216 festgehalten.

No. 9 *Aria*: Im Schlußritornell notiert Mozart in der ersten Hälfte von Takt 177 für Violoncello/Baß (und damit auch für die „*col Basso*“ geführte Viola) Viertelpause mit folgender Viertelnote *a*. An der entsprechenden Stelle im Orchester-Einleitungsritornell (T. 22) steht aber eine Halbtaktpause. Die AMA gleicht Takt 177 an Takt 22 an und vermerkt im Revisionsbericht: „*im zweiten Viertel der Bässe die*

<sup>47</sup> Vgl. NMA IV/11: *Sinfonien* · Band 5 (Hermann Beck), Notenband und Kritischer Bericht.

<sup>48</sup> Vgl. NMA IV/11: *Sinfonien* · Band 2 (Gerhard Allroggen), S. XIV (Vorwort), und den Kritischen Bericht zu NMA IV/11/5, S. e/78.



*Viertelnote A, ein Schreibfehler; wurde nach dem gleichen Takte [22] fortgelassen.*“ Wir halten die Viertelnote *a* in Takt 177 für möglich und sind auch der Meinung, daß Mozart sie mit voller Absicht eingefügt hat: Im Gegensatz zur Parallelstelle sind in Takt 177 die Bässe in das Crescendo mit einbezogen, und der autographe Befund dieser Stelle zeigt eindeutig, daß Mozart deshalb die Viertelnote *a* eingeschaltet hat.

\*

Die Herausgeber danken vor allem Leitung und Musikabteilung der Biblioteka Jagiellońska Kraków; ihr Dank gilt aber ebenso auch der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin/DDR und allen im Kritischen Bericht zu nennenden Bibliotheken und Sammlungen, die das sekundäre Quellenmaterial zur Verfügung gestellt haben. Zu danken haben sie weiterhin den Herren Professoren Dr. Marius Flothuis (Amsterdam) und Karl Heinz Füssl (Wien) für kriti-

sches Mitlesen der Korrekturen; Frau Dr. Faye Ferguson (Fort Worth/USA) war während ihres Salzburger Studienaufenthaltes im Sommer 1985 den Herausgebern eine wesentliche Hilfe in der letzten Korrekturphase des Notenteils. Frau Leonore Haupt-Stummer (Salzburg) verdanken die Herausgeber die Neuschrift der Rezitative für die Stichvorlage (Continuo-Aussetzung: Heinz Moehn, Wiesbaden), Maestro Claudio Cornoldi (Rom) den Rat des Praktikers bei der Lösung von Artikulationsfragen in No. 4 und Herrn Markus Engelhardt (Monticelli Terme/Würzburg) die Übersetzung der in italienischer Sprache abgefaßten Vorwortteile. Ihr letzter und ganz besonderer Dank sei den Herren Dr. Dietrich Berke (Kassel) und Dr. Wolfgang Plath (Augsburg) für Hilfe und Rat bei den Editionsarbeiten am vorliegenden Band ausgesprochen.

Rom und Salzburg,  
Sommer 1985

Pierluigi Petrobelli  
Wolfgang Rehm













Handwritten musical score for voice and piano. The score consists of several systems of staves. The vocal line is written in a high register, and the piano accompaniment is in the lower register. The lyrics are in Italian. The score includes dynamic markings such as *f*, *ff*, and *rit*. The text includes:

*sempre il Destino vince:*  
*deliqui, e poi, e il vero:*  
*Segue l'Atto per Margallo.*  
*non*  
*nella vita s'arresta del Destino.*

Autograph Atto primo, Blatt 27: Schluß des Rezitatives „Compagne amena“. Vgl. Seite 53, Takt 27-33 und Vorwort. — Der Vermerk am Schluß ist von Mozart geschrieben.







25

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

1467

1468

1469

1470

1471

1472

1473

1474

1475

1476

1477

1478

1479

1480

1481

1482

1483

1484

1485

1486

1487

1488

1489

1490

1491

1492

1493

1494

1495

1496

1497

1498

1499

1500

1501

1502

1503

1504

1505

1506

1507

1508

1509

1510

1511

1512

1513

1514

1515

1516

1517

1518

1519

1520

1521

1522

1523

1524

1525

1526

1527

1528

1529

1530

1531

1532

1533

1534

1535

1536

1537

1538

1539

1540

1541

1542

1543

1544

1545

1546











# Il re pastore

SERENATA IN ZWEI AKTEN  
TEXT VON  
PIETRO METASTASIO  
KV 208




Komponiert in Salzburg, Frühjahr 1775 (vgl. dazu Vorwort)  
Erste Aufführung: Salzburg, 23. April 1775



## ARGOMENTO

Fra le azioni più luminose d'Alessandro il Macedone fu quella di aver liberato il regno di Sidone dal suo tiranno, e poi, in vece di ritenerne il dominio, l'aver ristabilito su quel trono l'unico rampollo della legittima stirpe reale, che, ignoto a se medesimo, povera e rustica vita traeva nella vicina campagna. (*Curzio*, lib. IV, cap. III; *Giustino*, lib. II, cap. X).  
Come si sia edificato su questo storico fondamento, si vedrà nel corso del dramma.

## PERSONEN

Alessandro	Tenor	
Aminta	Sopran	
Elisa	Sopran	
Tamiri	Sopran	
Agenore	Tenor	

## ORCHESTERBESETZUNG

2 Flauti, 2 Oboi / 2 Corni inglesi, 2 Fagotti; 4 Corni, 2 Clarini; Violino principale, Archi.  
Continuo in den Rezitativen: Cembalo, Violoncello.



## VERZEICHNIS DER NUMMERN UND SZENEN

<b>Atto primo</b>		<b>Atto secondo</b>
<b>No. 1 Overtura</b> .....	5	<b>SCENA I</b>
<b>SCENA I</b>		<b>Recitativo</b> Questa del campo greco è la tenda maggior (Elisa, Agenore) .....
Intendo amico rio (Aminta) .....	17	149
<b>Recitativo</b> Bella Elisa? idol mio? (Aminta, Elisa) . . .	20/21	<b>No. 8 Aria</b> Barbaro! oh Dio mi vedi (Elisa) .....
<b>No. 2 Aria</b> Alla selva, al prato, al fonte (Elisa) .....	26	153
<b>SCENA II</b>		<b>SCENA II</b>
<b>Recitativo</b> [Fassung A] Perdono amici Dei (Aminta, Agenore, Alessandro) .....	44	<b>Recitativo</b> Nel gran cor d'Alessandro (Agenore, Aminta) .....
<b>Recitativo</b> [Fassung B] Compagne amene (Aminta) . . .	49	168
<b>No. 3 Aria</b> Aer tranquillo e di sereni (Aminta) .....	54	<b>SCENA III</b>
<b>SCENA III</b>		<b>Recitativo</b> Per qual ragione resta il re di Sidone (Alessandro, Aminta) .....
<b>Recitativo</b> Or che dici Alessandro? (Agenore, Alessandro) .....	72	172
<b>No. 4 Aria</b> Si spande al sole in faccia (Alessandro) . . .	74	<b>SCENA IV</b>
<b>SCENA IV</b>		<b>Recitativo</b> Or per la mia Tamiri è tempo di parlar (Agenore, Alessandro) .....
<b>Recitativo</b> Agenore? T'arresta (Tamiri, Agenore) . . .	91	175
<b>No. 5 Aria</b> Per me rispondete (Agenore) .....	94	<b>No. 9 Aria</b> Se vincendo vi rendo felici (Alessandro) .....
<b>SCENA V</b>		180
<b>Recitativo</b> No: voi non siete, o Dei (Tamiri) .....	101	<b>SCENA V</b>
<b>No. 6 Aria</b> Di tante sue procelle (Tamiri) .....	102	<b>Recitativo</b> Oimè! declina il sol (Aminta) .....
<b>SCENA VI</b>		201
<b>Recitativo</b> Oh lieto giorno! (Elisa, Aminta) .....	118	<b>SCENA VI</b>
<b>SCENA VII</b>		<b>Recitativo</b> E irresoluto ancora (Agenore, Aminta) . . .
<b>Recitativo</b> Dal più fedel vassallo (Agenore, Elisa, Aminta) .....	120	202
<b>SCENA VIII</b>		<b>No. 10 Rondeaux</b> L'amerò, sarò costante (Aminta) . . .
<b>Recitativo</b> Elisa! – Aminta! – È sogno? (Aminta, Elisa) .....	123	204
<b>No. 7 Duetto</b> Vanne a regnar ben mio (Elisa, Aminta) 130		<b>SCENA VII-VIII</b>
		<b>Recitativo</b> Uscite, alfine uscite (Agenore, Elisa) . . .
		217
		<b>SCENA IX</b>
		<b>Recitativo</b> Povera ninfa! (Agenore, Tamiri) .....
		220
		<b>No. 11 Aria</b> Se tu di me fai dono (Tamiri) .....
		222
		<b>SCENA X</b>
		<b>Recitativo</b> Misero cor! (Agenore) .....
		229
		<b>No. 12 Aria</b> Sol può dir come si trova (Agenore) .....
		230
		<b>SCENA XI-XIII</b>
		<b>No. 13 Aria</b> Voi che fausti ognor donate (Alessandro) 242
		<b>Recitativo</b> Olà! che più si tarda? (Alessandro, Tamiri, Agenore, Elisa, Aminta) .....
		256
		<b>No. 14 Coro</b> Viva l'invitto duce (Elisa, Tamiri, Aminta, Agenore, Alessandro) .....
		262











11

Musical score for measures 11-15. The score consists of six staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom four are for the piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *f*, *fp*, and *f*.

16

Musical score for measures 16-20. The score consists of six staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom four are for the piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *p*, *f*, and *p*.



20

Musical score for measures 20-23. The score is written for a piano and includes a vocal line. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The vocal line consists of a few notes in the first two measures, followed by rests.

24

Musical score for measures 24-27. The score is written for a piano and includes a vocal line. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The vocal line consists of a few notes in the first two measures, followed by rests. The score includes a double bar line and a repeat sign at the beginning of the section.



28

Musical score for measures 28-31. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. The piano part includes dynamic markings of forte (f) and piano (p). The upper staves are mostly empty, with some notes in the second and third staves.

52

Musical score for measures 52-55. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. The piano part includes dynamic markings of forte (f) and piano (p). The upper staves are mostly empty, with some notes in the second and third staves.



37

Musical score for measures 37-41. The score consists of five staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom three are for the piano accompaniment. Measure 37 starts with a piano (p) dynamic. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. Dynamics alternate between forte (f) and piano (p) in the vocal and piano parts.

42

Musical score for measures 42-46. The score consists of five staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom three are for the piano accompaniment. Measure 42 starts with a forte (f) dynamic. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. Dynamics alternate between forte (f) and piano (p) in the vocal and piano parts.



47

51

52

56



57

Musical score for measures 57-60. The score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a whole rest. The second and third staves are treble clefs with chords. The fourth and fifth staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. Dynamics include p, f, and p.

61

Musical score for measures 61-64. The score consists of five staves. The top staff is a treble clef with chords and a fermata. The second and third staves are treble clefs with chords. The fourth and fifth staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. Dynamics include r, p, and f.



65

Musical score for measures 65-68. The score is written for a grand piano with three systems of staves. The first system consists of two treble clef staves. The second system consists of two treble clef staves. The third system consists of four staves: two treble clef staves and two bass clef staves. The music features various dynamics including *f* (forte) and *p* (piano). A double bar line is present at the end of measure 68.

69

Musical score for measures 69-72. The score is written for a grand piano with three systems of staves. The first system consists of two treble clef staves. The second system consists of two treble clef staves. The third system consists of four staves: two treble clef staves and two bass clef staves. The music features various dynamics including *f* (forte) and *p* (piano). A double bar line is present at the end of measure 72.



73

Musical score for measures 73-76. The score is written for a grand piano (G-clef and F-clef) and includes dynamics markings: *f* (forte) and *p* (piano). The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, and dynamic changes. The upper staves (treble and alto clefs) are mostly empty, with some chords and rests.

77

Musical score for measures 77-80. The score is written for a grand piano (G-clef and F-clef). The piano part continues with a rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes. The upper staves (treble and alto clefs) are mostly empty, with some chords and rests.



82

Musical score for measures 82-85. The score is written for two staves (treble and bass clef) and a grand staff (treble, middle, and bass clefs). The top two staves show a melodic line with a *p* dynamic marking. The grand staff shows a complex rhythmic pattern with *f* and *p* dynamics. The bottom two staves show a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

87

Musical score for measures 87-90. The score is written for two staves (treble and bass clef) and a grand staff (treble, middle, and bass clefs). The top two staves show a melodic line with a *f* dynamic marking. The grand staff shows a complex rhythmic pattern with *f* and *p* dynamics. The bottom two staves show a bass line with a steady eighth-note accompaniment.



91

Musical score for measures 91-95. The score is arranged in two systems. The first system contains measures 91-93, and the second system contains measures 94-95. The top two staves are vocal staves. The bottom four staves are piano accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

96

Musical score for measures 96-100. The score is arranged in two systems. The first system contains measures 96-98, and the second system contains measures 99-100. The top two staves are vocal staves. The bottom four staves are piano accompaniment. Dynamics include *p* (piano). There are also markings *[#]* above notes in measures 99 and 100.



101

*crescendo* *f* *p* *a 2* *p*

106

*crescendo* *f* *p* *attacca*



Scena I

*Andantino*  
 III-1

Flauto I, II  
 f p f p f tr tr

Corno I, II in Do/C  
 f

Violino I  
 f p f p f tr tr p

Violino II  
 f p f p f p

Viola  
 f p f p f p

AMINTA

Violoncello e Basso\*)  
 f p f p f p

6

p crescendo f tr

p crescendo f p

crescendo f p

crescendo f p

crescendo f p

In - ten - do a - mi - co ri - - o quel bas - so mor - mo -

crescendo f p

\*) Fagott ad libitum.



11

ri - - o: tu chie-di, tu chie-di, tu chie-di in tua - fa - vel - la, il no-stro bea do-

17

v'è? In - ten - do, tu chie-di, in - ten - do a - mi - co ri - o quel bas - - so mor - mo -



23

ri - - o: tu chie-di, tu chie-di, tu chie - di in tua - fa - vel - la, il no-stro ben do-

29 Flauto I

Flauto II

v'è? il no - stro ben do - v'è? In - ten - do. In - ten - do. Tu



34

chie - di in tua - fa - vel - la, il no - stro ben do - v'è? il no - stro ben do -

39

crescendo *f* *p*

crescendo *f* *p*

crescendo *f* *p*

crescendo *f* *p*

crescendo *f* *p*

v'è? il no - stro ben do - v'è? In - ten - do a - mi - co ri - - o... Bel - la E -

*Reci-*

\*) Zu T. 43 in der Singstimme vgl. Vorwort.



-tativo

AMINTA  
ELISA

44-1

ELISA

li - sa? i - dol mi - o? do - ve? A te ca - ro A -

Continuo\*)  
(Cembalo,  
Violoncello)

3

AMINTA

min - ta. Oh De - i! non sai che il cam - po d'A - les - san - dro quin - di lun - gi non è? Che tut - te in -

6

ELISA

AMINTA

fe - sta que - ste a - me - ne con - tra - de il Ma - ce - do - ne ar - ma - to? Il so. Ma

9

ELISA

dun - que per - chè so - la t'e - spo - ni al - l'in - so - len - te li - cen - za mi - li - tar? Ri - schio non

11

te - me, non o - de a - mor con - si - glio. Il non ve - der - ti è il mio mag - gior pe - ri - glio.

\*) Zur Continuo-Aussetzung und zu den Herausgeber-Vorschlägen für die Ausführung von Appoggiaturen vgl. Vorwort.



14 AMINTA ELISA

E per me? Deh m'a - scol - ta. Ho col - moil co - re di fe - li - ci spe - ran - ze: e non ho

17 AMINTA ELISA

pa - ce fin - ché con te non le di - vi - do, Al - tro - ve più si - cu - ra po - tra - i... Ma d'A - les -

20

san - dro fai tor - to al - la vir - tù. Son del - la no - stra si - cu - rez - za cu - sto - di, quel - le

23

schie - re che te - mi. Ei da un ti - ran - no ven - ne Si - do - ne a li - be - rar; né vuo - le che sia ven - di - ta il

27 AMINTA ELISA

do - no: ne fran - se il gio - go, e ne ri - cu - sa il tro - no. Chi sa - rà dun - que il no - stro re? Si



30 AMINTA

cre - de, che i - gno - to an - chea se stes - so oc - cul - to vi - va il le - git - ti - mo e - re - de. E

33 ELISA

do - ve... Ah la - scia, che A - les - san - dro ne cer - chi. O - di. La mia pie - to - sa ma - dre (oh ca - ra

37 AMINTA ELISA

ma - dre!) al - fi - ne già l' a - mor mio se - con - da. Ah! Tu so - spi - ri A - min - ta! che vuol  
già l' a - mor \*)

40 AMINTA

dir quel so - spi - ro? Con - tro il de - stin m' a - di - ro, che sì po - co mi fe - ce de - gno,

43

E - li - sa, di te. Tu van - ti il chia - ro san - gue di Cad - mo; io pa - sto - rel - lo o - scu - ro i - gno - ro il

\*) Zu gelegentlichen Korrekturen der originalen Deklamation vgl. Vorwort.



46  
 mi - o. Tu ab-ban-do-nar do - vra - i per me gli a - gi pa - ter - ni, of-frir-tiin-ve-ce io non po-

49  
 trò nel - la mia sor-teu - mi - le, cheu-na po - ve - ra greg-gia, un roz-zoo-vi - le.

52 ELISA  
 Non la-guar-ti del Ciel: pro-di-go-as-sa-i ti fu de' do-ni suo-i. Se l'o-stro, e l'o-ro a te ne-

56  
 gò; quel fa-vel-lar, quel vol - to, quel cor ti die'. Non le ri-chez-ze, o gli a - vi; cer-co A-

59  
 min-tain A-min-ta: ed a-moin lu - i fin la sua po-ver - tà. Dal dì pri-mie-ro, che an-cor bam-



62

bi - na io lo mi - ra - i, mi par - ve a - ma - bi - le, gen - ti - le, quel pa - stor, quel - la greg - gia, e quel - l'o -

65

vi - le: e mi re - stò nel co - re quel - l'o - vil, quel - la greg - gia, e quel pa - sto - re.

68 AMINTA

Oh mia so - la, oh mia ve - ra fe - li - ci - tà! Quei ca - ri det - ti... Ad - di - o. Cor - ro al - la ma - dre, e

ELISA

72

ven - go a te fra po - co. Io non do - vrò mai più la - sciar - ti. In - sic - me sem - pre il sol noi ve - drà,

76

par - ta, o ri - tor - ni. Oh dol - ce vi - ta; oh for - tu - na - ti gior - ni!



## No. 2 Aria

*Allegro* \*)

Oboe I, II

Corno I, II in Sol/G

Violino I

Violino II

Viola I, II

ELISA

Violoncello e Basso\*\*) *f*

\*) Tempobezeichnung im Autograph von Kopistenhand; vgl. Krit. Bericht.

\*\*) Fagott ad libitum.



10

11

12

13

14

15

16

17

18

19



19

Al - la sel - va, al pra - to, al fon - te, io - n'an - drò col greg - ge a -

24

ma - - to, io - n'an - drò col greg - ge a - ma - to;



29

e al - la sel - va, al fon - te al pra - to, l'i - dol mio con me ver -

33

rà, con me — ver - rà.



37

Al - la sel - va, al pra - to al fon - te,

41

io n'an - drò col greg - ge a - ma - to; e al - la sel - va, al fon - te, al -



46

pra

50

to, l'i - dol - mio con me ver - rà,



54

l'i - dol mio con me ver - rà

58

l'i - dol mi - o con me ver - rà, l'i - dol



63

67

mio con me ver - - - rà.



71

In quel roz - zo an - gu - sto tet - to, che ri -

76

cet - to a noi da - rà, che ri - cet - to a noi da - rà,



81

con la gio - ia e col di - let - to l'in - no -

85

cen - za al - ber - ghe - rà, con la gio - ia



87

e col di - let - to l'in - no - cen - za al - ber - ghe - rà, l'in-no -

93

cen - za al - ber - - ghe - rà.

\*) T. 94, Singstimme: Die Fermate sollte ausgeziert werden.



98

Al - la sel - va, al pra - to, al fon - - te, io - n'an - drò col greg - ge a -

103

ma - - to, io - n'an - drò col greg - ge a - ma - to;



108

e al - la sel - va, al fon - - te al pra - to, l'i - dol mio con me ver -  
 e al - la sel - va, al fon - - te al pra - to, l'i - dol mio con me ver -

112

rà, con me — ver - rà.  
 rà, con me — ver - rà.



116

Al - la sel - va, al pra - to al fon - te,

120

io n'an - drò col greg - ge a - ma - to; e al - la sel - va, al fon - te, al -



125

pra -

129

- to, l'i - dol - mio con me ver - rà,



133

l'i - dol mio con me ver - rà

137

l'i - dol mi - o con



141

me ver - rà, l'i - dol mio con me ver

146

rà, con me ver

\*) T. 150, Singstimme: Hier ist eine Kadenz zu singen.



151

rà.

154

tr

tr



## Scena II

## Recitativo [Fassung A\*)]

AMINTA  
AGENORE  
ALESSANDRO

AMINTA

Per - do - no a - mi - ci De - i. Fui trop-po in-giu - sto la -

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)

3

gnan - do - mi di vo - i. Non splen-de in cie - lo del - l'a - stro che mi gui - da, a - stro più bel - lo. Se la

5

ter - ra ha un fe - li - ce, A - min - ta è quel - lo. (Ec - co il pa - stor.) Ma

9

fra' con - ten - ti o - bli - o la mia po - ve - ra greg - gia. A - mi - co, a - scol - ta. (Un guer -

12


rier!) che di - man - di? Sol con te ra - gio - nar. Si - gnor per - do - na (qua - lun - que se - i)

\*) Vgl. Vorwort.



15 ALESSANDRO

d'ab-be-ve-rar la greg-gia l'o-ra già pas-sa, An-drai: ma un bre-ve i-stan-te do-na-mi sol.



18 AMINTA ALESSANDRO AMINTA ALESSANDRO

(Che si-gno-ril sem-bian-te!) (Da-me che mai vor-rà!) Co-me t'ap-pel-li? A-min-ta, E il



21 AMINTA ALESSANDRO AMINTA ALESSANDRO

pa-dre? Al-ce-o, Vi-ve? No: scor-se un lu-stro già ch'io lo per-de-i. Che a-



24 AMINTA

ve-sti dal pa-ter-no re-tag-gio? Un or-to an-gu-sto on-d'io trag-go a-li-men-to, po-che a-



27 ALESSANDRO AMINTA

gnel-le, un tu-gu-rio, e il cor con-ten-to. Vi-vi in po-ve-ra sor-te. As-sai be-ni-gna sem-bra a





30 ALESSANDRO

me la mia stel - la. Non bra - mo del - la mi - a sor - te più bel - la. Ma in sì scar - sa for -

33 AMINTA ALESSANDRO AMINTA

tu - na... As-sai più scar-se son le mie vo-glie. A-spro su-dor t'ap-pre-sta ci-bo vol-gar. Ma lo con-

36 ALESSANDRO AMINTA

di - sce. I - gno - ri le gran - dez - ze, gli o - no - ri. E ri - va - li non te - mo, e ri -

39 ALESSANDRO AMINTA

mor - si non ho. T'of - fre un o - vi - le, son-ni in - co - mo - di,e du - ri. Ma tran-

42 ALESSANDRO

quil - li, e si - cu - ri. E chi fra que - ste, che ti fre - mo - no in - tor - no, ar - ma - te squa - dre;



45 AMINTA

chi as-si-cu-rar ti può? Que-sta, che tan-to io lo-do, tu di-sprez-zi, e il Ciel proteg-ge po-ve-ra

48 AGENORE ALESSANDRO AMINTA

o-scu-ra sor-te. (Hai dub-bi an-co-ra?) (Quel par-lar mi sor-pren-de, e m'in-na-mo-ra.) S'al-tro non

51 ALESSANDRO

bra-mi, ad-di-o. Sen-ti. I tuoi pas-si ad A-les-san-dro io gui-de-rò, se

54 AMINTA ALESSANDRO AMINTA

vu-o-i. No. Per-chè? Se-dur-reb-be ei-me dal-le mie cu-re; io qual-che i-

57

stan-te al mon-do u-sur-pe-re-i del suo fe-li-ce be-ne-fi-co va-lor. Cia-scun se



60

stes - so de - ve al suo sta - to. Al - tro il do - ver d'A - min - ta, al - tro è quel d'A - les - san - dro. È trop - po an -

63

gu - sta per lui tut - ta la ter - ra. U - na ca - pan - na, as - sai

65

va - sta è per me, d'a - gnel - le io so - no, ei du - ce è di guer - rie - ri: pic - ciol cam - po io col -

68

ALESSANDRO

ti - vo, ei fon - daim - pe - ri. Ma può il Ciel di tua sor - te in un pun - to can - giar tut - to il te -

71

AMINTA

no - re. Si: ma il Cie - lo fi - n'or mi vuol pa - sto - re.

segue l'Aria  
d'Aminta [No. 3]



*Recitativo* [Fassung B\*)]

AMINTA

Com-pa-gne a-me-ne, ro-mi-te sel-ve, a voi quan-to deg-g'i-o! La mi pa-ce, il ri-

po-so, e di se-re-ni d'o-gni gio-ia ri-pie-ni, d'o-gni ve-ro pia-cer, per cui con-

ten-to il fa-sto o-gn'or ri-cu-se-rei d'un tro-no, tut-to, lo ri-co-no-sco, è vo-stro

do-no. Se so-let-to tra vo-i del-la te-ne-ra greg-gia i pas-si os-ser-vo, col roz-zo

suon del-l'u-mil mia zam-po-gna a quel-la i pa-schi rad-dol-ci-sco, e in-tan-to scac-cio dal cuor la no-ia,

\*) Fassung B des Rezitativs ist möglicherweise für eine konzertante Aufführung der Arie No. 3 komponiert worden; vgl. Vorwort.

\*\*) Zu T. 1 im Continuo vgl. Vorwort.



16

e lie-to io can-to. Can-to del-la mia nin-fai dol-ci a - mo-ri, che se me - co non è, so che so-spi-ra; tutto a-

20

mor el - la spi-ra, tut-to fuo-co è per me, e al suo fuo-co an-ch'io qual fe-ni - ce mi strug-go in-di ri-na-sco.

attacca

## Andante

24-1

Violino I

Violino II

Viola I, II

AMINTA

Violoncello e Basso  
(Continuo: Cemb., Vc.)\*)

4

Di - te - lo voi pa - sto - ri, se un più di me fe - li - ce e for - tu - na - to si ri - tro - va fra

\*) Vgl. Vorwort.



7

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

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

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

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

voi. Che al fi - do A-

10

*p* *p* *p*

*p* *p* *p*

*p* *p* *p*

min - ta fi - da è la bel - la E - li - sa o - gni ru - scel - lo gar - ru - lo il di - ce a tut - ti,

13

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

*f* *p* *f*

*f* *p* *f*

*f* *p* *f*

il ca - vo mon - te lo ri - pe - te giu - li - vo



16

ed o - gni fron - da chi - nan - do - si l'af - fer - ma,

19

e fin gl'au - gel - li e - mu - li al no - stro a - mor a - ma - no an -

22

ch'es - si; e fra ba - ci, ed am - ples - si se - pa - ran - do - si, al - l'un, e al - l'al - tro



25

po-lo por-tan de' pa-sto-rel-li E-li-sae A-min-ta alchia-ro e-sem-pio il te-sti-mon ve-ra-ce:

28

che il ri-po-so, la pa-ce,

31  $\left[ \frac{6}{4} \right]$  [c]

eil ve-ro a-mo-re nel-la vi-ta s'an-ni-dan del pa-sto-re.



## No. 3 Aria

Allegro aperto

Oboe I, II  
*f*

Corno I, II  
in Si<sup>basso</sup> / B tief  
*f*

Violino I  
*f p*

Violino II  
*f p*

Viola  
*f p*

AMINTA

Violoncello e Basso\*)  
*f p*

5

\*) Fagott ad libitum.



Musical score for measures 9-13. The score is written for a piano and includes a vocal line. The key signature is one flat (B-flat major or E-flat minor). The time signature is 4/4. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Dynamics range from piano (p) to forte (f). Trills (tr) are present in the vocal line and the right hand of the piano. A fermata is placed over the final note of measure 13.

Musical score for measures 14-18. The score is written for a piano and includes a vocal line. The key signature is one flat (B-flat major or E-flat minor). The time signature is 4/4. The piano part continues with the eighth-note accompaniment. Dynamics range from piano (p) to forte (f). Trills (tr) are present in the vocal line and the right hand of the piano. The vocal line has rests in measures 14, 15, and 16, followed by notes in measures 17 and 18.




19

Musical score for measures 19-23. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. Dynamics include piano (p) and forte (f).

24

Musical score for measures 24-27. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. Dynamics include forte (f) and piano (p). A trill (tr) is marked in the vocal line at measure 25. The lyrics "Aer tran - - quil - lo e di - se - re - ni," are written below the vocal line.

\*) T. 22, Violine I/II, 1. Viertel: ossia  (vgl. T. 182).



28

fre - - schi — fon - - ti, e ver - di — pra - ti so - no i

33

vo - ti — for - - tu - na - ti, for - - tu - na - ti



37

del - - - la greg - gia, del - - - la greg - gia e

41

del pa - stor.



44

Aer tran - quil - lo, e di se - re - ni,

48

fre - - schi fon - ti, e ver - di pra - ti



52

so - noi vo - ti\_ for - tu - na - ti del - la\_

*mf p* *mf p* *mf p*

57

greg - gia e del pa - stor, so - noi vo - ti\_ for - tu - na - ti\_, for - tu - na - - -

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



Musical score for measures 62-64. The score is in 3/4 time and features a piano (p) dynamic. It includes a vocal line with a long note at the start, a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line, and a violin part with a sixteenth-note figure.

Musical score for measures 65-68. The score includes a vocal line with a melodic phrase and a fermata, piano accompaniment with dynamic markings of *fp* and *p*, and a violin part with a sixteenth-note figure. The word "ti" is written below the vocal line in measure 68.



69

del - la greg - gia e del pa - stor

*p*

73

del - la greg - gia e del pa - stor, del - la greg - - gia e del

*f p fp fp crescendo*

*f p fp fp crescendo*

*f p fp fp crescendo*

*f p fp fp crescendo*



Musical score for measures 78-81. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a *crescendo* and a *f* dynamic. The piano accompaniment features a *p crescendo* and *f* dynamics, with trills (*tr*) in the right hand. The lyrics are: "pa - stor."

Musical score for measures 82-85. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment features a *f* dynamic and a *p* dynamic. The lyrics are: "pa - stor."



## 86 Grazioso \*)

Che se poi — pia-ces - se ai fa - ti di cam-biar gl'of-fi - ci mie-i, a-vran cu - ra al-lo-rai

De - i di — cam - biar - mie men - tee cor, a-vran cu - ra al-lo-rai De - i

\*) Tempobezeichnung im Autograph von Leopold Mozarts Hand.



107

di cam - biar - mie men - te e cor, di cam - biar -

115

crescendo *f* *p* *f* *p* *f* *p*

crescendo *f* *p* *f* *p* *f* *p*

crescendo *f* *p* *f* *p* *f* *p*

crescendo *f* *p* *f* *p* *f* *p*

mie men - te e cor.



123 *Tempo primo* \*)

Aer tran - - quil - loe di - - se - re - ni,

128

fre - - schi - - fon - ti,e ver - di - pra - ti so - noi vo - ti - for - tu - na - ti,

\*) Im Autograph von Leopold Mozarts Hand, „Allegro“.







144

fp

fp

mf p mf p f p

mf p mf p f p

f p

fre - schi fon - ti, e ver - di pra - ti so - noi vo - ti - for - tu -

f p

149

p

p

mf

mf

mf

na - ti - , for - tu - na -



153

157

ti del-la greg-gia e del pa-stor, so-no i



162

*p*

*mo*

*p*

*simile*

*simile*

vo - ti - lor - tu - na - ti del - la greg - gia e del pa - stor

166

del - la greg - gia e del - pa -







179

## Scena III

## Recitativo

AGENORE ALESSANDRO

Or che di-ci A-les-san-dro? Ah cer-to a-scon-de quel pa-sto-rel lo sco-no-sciu-to e-re-de del

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)

so-glio di Si-do-ne. E-ran già gran-di le pro-ve tu-e; ma quel par-lar, quel vol-to son la mag-



7

gior. Che no-bil cor! che dol-ce, che se-re - na vir - tù! Sie-gui-mi. An-dia-mo la gran-d'o-pra a com-pir. De'fa-sti

11

mie - i sa-rà que - sto il più bel - lo. Ab-bat-ter mu - ra, e - ser - ci - ti fu - gar, scuo-ter gl'im-

14

pe - ri fra tur - bi - ni di guer - ra, è il pia-cer che gl'e - ro - i pro - va-no in ter - ra. Ma

17

sol - le - var gli op-pres - si, ren - der fe - li - ci i re - gni, co-ro - nar la vir - tù, to - glie-re a

20

le - i quel che l'a-dom-bra in-giu-ri-o-so ve - lo, è il pia-cer, che gli De - i pro - va-no in Cie-lo.

\*) Zur 1. Hälfte von T. 20 in der Singstimme vgl. Krit. Bericht.



## No. 4 Aria

Allegro

Oboe I, II

Corno I, II in Re/D

Clarino I, II in Re/D

Violino I

Violino II

Viola I, II

ALESSANDRO

Violoncello e Basso\*

\*) Fagott ad libitum.



11

11

16

16







33

nu - be - ta - lor co - sì, nu - be - ta - lor co - sì,

e fol - go - ra, e mi - nac - cia,

34



44

fol - go - ra, e - mi - nac - cia su l'a - - ri - do ter - ren.

49

Si span - de al so - - le in fac - cia



55

nu - be ta - lor co - sì, e fol - go - ra,

60

e mi - nac -



64

cia su l'a - ri -

f p

f p

f p

69

p crescendo

p crescendo

f p

f p

crescendo

f p

f p

crescendo

f p

f p

crescendo

do - ter - ren, su - l'a - ri - do ter -

f p

f p

crescendo

tr



Musical score for measures 74-78. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano accompaniment and a single melodic line. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The melodic line starts with a forte (*f*) dynamic and includes trills and slurs. The word *simile* is written above the melodic line in measures 75 and 76. The piano part also has a forte (*f*) dynamic. A *ren.* (ritardando) marking is present in the first staff of measure 78.

Musical score for measures 79-83. The score continues in G major and 2/4 time. It features a piano accompaniment and a single melodic line. The piano part continues with its eighth-note accompaniment and bass line. The melodic line includes trills (*tr*) and slurs. The piano part has a forte (*f*) dynamic.



53

Ma poi, che in quel - la fog - gia, as - sai d'u - mo - ri u -

59

ni, as - sai d'u - mo - ri u - ni,



94

crescendo

f

f

p

f

p

f

p

tut - ta si scio - - glie in piog - gia,

f

p

98

p

f

p

e gli fe - con - - da il sen, e gli fe -

Detailed description of the musical score: The score is for a vocal and piano piece. It begins at measure 94. The vocal line starts with a 'crescendo' marking and a forte 'f' dynamic. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The lyrics are: 'tut - ta si scio - - glie in piog - gia,'. The score continues to measure 98, where the vocal line has the lyrics 'e gli fe - con - - da il sen, e gli fe -'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. Dynamics include 'p' (piano) and 'f' (forte).







114

fac - cia nu - be ta - lor co - si, nu - be - ta - lor co -

*f* *p* *sf* *p*

120

si, e fol - go - ra, e mi - nac - cia,

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



125

e fol - go-ra, e mi - nac - cia su l'a - ri - do ter - ren.

131

Si span - - de al so - - le in fac - cia



136

nu - be ta - lor co - sì,

141

fol - go - ra, e mi - nac -



145

149

cia su l'a - ri - do - - ter - ren, su l'a - - ri - do

\*) T. 146, Violine I, 4. Viertel: So im Autograph; zur Vermeidung der Oktavparallelen mit Violine II wird empfohlen, in Violine I d<sup>2</sup>-cis<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>-e<sup>2</sup> statt d<sup>2</sup>-e<sup>2</sup>-fis<sup>2</sup>-g<sup>2</sup> zu spielen.







165

Musical score for measures 165-168. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line with trills (tr) and a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a more active treble line. The piano part includes a trill in the right hand at measure 168.

169

Musical score for measures 169-172. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line with trills (tr) and a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a more active treble line. The piano part includes trills in both hands at measure 169.



## Scena IV

## Recitativo

**TAMIRI** **AGENORE**

*TAMIRI*  
*AGENORE*

A - ge - no - re? T'ar - re - sta. O - di... Per - do - na leg - gia - dra pa - sto -

*Continuo*  
(Cembalo,  
Violoncello)

rel - la; io d'A - les - san - dro deg - gio or su l'or - me... (Oh De - i! Ta - mi - ri è quel - la) prin - ci - pes - sa - - Ah mio

**AGENORE** **TAMIRI** **AGENORE** **TAMIRI**

ben! Sei tu? So - n'ì - o. Tu qui, tu in que - sta spo - glia? Io deg - gio a que - sta il sol

ben, che mi re - sta, ch'è la mia li - ber - tà: già che A - les - san - dro pa - dre e re - gno m'ha

**AGENORE**

tol - to. Oh quan - to mai ti pian - si, e ti cer - ca - il Ma do - ve a - sco - sa ti ce -



16 TAMIRI AGENORE

la - sti fi - n'or? La bel-la E - li - sa fug-gi - ti - va m'ac - col - se. E qual di - se - gno?...

19 TAMIRI

Ah m'at - ten - de A - les - san - dro. Ad - di - o: ri - tor - ne - rò. Sen - ti, Al - la fu - ga

22

tu d'a - prir - mi un cam - min, ben mio, pro - cu - ra. Al - tro - ve al - me - no io pian - ge - rò si - cu - ra.

25 AGENORE

Vuoi se - guir, prin - ci - pes - sa, un con - si - glio più sag - gio? Ad A - les - san - dro me - co ne vie - ni.

28 TAMIRI AGENORE

Al - l'uc - ci - sor del pa - dre! Stra - ton se stes - so uc - ci - se; ei la cle - men - za del vin - ci - tor pre -



31 TAMIRI

ven-ne. Io stes-sa ai lac-ci of-frir la de-stra? Io del-le gre-che spo-se an-drò gl'in-sul-ti a tol-le-

34 AGENORE

rar? T'in-gan-ni; non co-no-sci A-les-san-dro. Ed io non pos-so per or di-sin-gan-

37 TAMIRI

nar-ti. Ad-di-o, fra po-co a te ver-rò. Guar-da: d'E-li-sai tet-ti co-

40 AGENORE TAMIRI AGENORE TAMIRI AGENORE

là... Già mi son no-ti. O-di. Che bra-mi? Co-me sto nel tuo co-re? Ah non lo

43

ve-di? A' tuoi be-gl'oc-chi, o prin-ci-pes-sa, il chie-di.



## No. 5 Aria

Grazioso

Violino I *p*

Violino II *p*

Viola I, II *p*

AGENORE

Violoncello e Basso *p*

7

*calando* *p*

*calando* *p*

*f* *p*

Per me ri - spon - de - te, be -

13

*f* *f*

*f*

gl'a - stri d'a - mo - re: se voi - nol sa - pe - te, chi mai,



18

*calando*

*p*

*calando*

*p*

chi mai lo - sa - rà? Per me ri - spon - de - te, be -

*p*

23

gl'a - stri d'a - mo - re, be - gl'a - stri d'a - mo - re: se

27

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

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

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

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

voi nol sa - pe - te, chi mai lo sa - rà? chi mai, chi

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

*tr* *simile* *tr*

*tr* *simile* *tr*



32

mai lo sa - rà? se voi nol sa - pe - te, chi mai lo sa -

37

prà? chi mai, chi mai lo sa - rà? chi mai lo sa -

42

prà? chi mai lo sa - rà?



47

tr

p

Voi tut - te ap - pren - de - ste le

52

3

3

p

vie del mio co - re, voi tut - te ap - pren - de - ste le vie del mio

57

f

p

f

p

co - re, ta - lor che vin - ce - ste la mia li - ber - tà, la



62

fp

fp

fp

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

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381



78

me ri - spon - de - te, be - gl'a - stri d'a - mo - re, be -

82

gl'a - stri d'a - mo - re: se voi nol sa - pe - te, chi mai lo sa -

87

prà? chi mai, chi mai lo sa - rà? se voi nol sa -







## Scena V

*Recitativo*

TAMIRI

No: voi non sie - te, o De - i, quan - to fi - n'or cre - de - i in - cle -

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)

3  
men - ti con me. Can - gia - ste, è ve - ro, in ca - pan - na il mio

5  
so-glio; in roz-zi vel - li la por - po-ra re - al; ma fi-do an - co - ra l'i-dol mio ri - tro -

8  
va - i, Pic - to - si De - i, voi mi la - scia - ste as - sa - i.



## No. 6 Aria

Allegro aperto \*)

Oboe I, II

Corno I, II in Mi<sup>b</sup>/Es

Violino I

Violino II

Viola

TAMIRI

Violoncello e Basso\*\*)

\*) Tempobezeichnung im Autograph von Leopold Mozarts Hand.  
 \*\*) Fagott ad libitum.



Musical score for measures 9-12. The score is written for a piano and includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate treble clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The music features a melodic line in the upper treble staff with trills (tr) and a piano (p) dynamic marking. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the bass clef and a more complex rhythmic pattern in the treble clef, also marked piano (p). The grand staff includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The music concludes with a piano (p) dynamic marking.

Musical score for measures 13-16. The score is written for a piano and includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate treble clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The music features a melodic line in the upper treble staff with a piano (p) dynamic marking. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the bass clef and a more complex rhythmic pattern in the treble clef, also marked piano (p). The grand staff includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The music concludes with a piano (p) dynamic marking.



17 *f*

21 *p*

Di tan - te - sue pro - cel - le

*p*



25

già si scor-dò que - st'al - ma,

28

già si scor-dò que - - st'al - ma:



32

*fmo*  
p

p

p

p

già ri - tro - vò la - cal - ma sul

36

vol - to del mio ben, già ri - tro - vò la - cal



40

ma sul vol - to del mio

44

ben. Di tan - - te sue pro - cel - - le



47

già si scor-dò que-st'al-ma, già si scor-dò que-st'al-ma:

*p* *f* *a2* *p* *f*

51

già ri-tro-vò la cal-ma sul vol-to del mio ben, sul-

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



56

p crescendo

p crescendo

crescendo

crescendo

crescendo

vol - to - del mio ben, sul vol - - to del mio

tr

crescendo

61

f

f

f

f

f

ben.

f



64

Fra l'i - - re del - - le

66

stel - le se pal - pi - tò d'or - ro - re, se - pal - pi - tò d'or -



72

ro - re, or - di con-ten - to il co - re, va pal - - pi-tan - - do in

76

sen, va pal - pi - tan - do in sen, va pal - pi - tan - do in sen.



81

*f* *p*

Di

*f*

85

[A]

*p* *p*

tan - te - sue pro - cel - le già si scor-dò que -

*p*



50

st'al - ma, già si scor - dò que - - st'al - ma:

94

già ri - tro - vò la cal - - ma sul



98

vol - to\_ del mio ben, già \_\_\_\_\_ ri - tro - vò la cal -

102

ma\_ sul\_ vol - to\_ del mio



106

f p f p f p  
 tr tr  
 f p f p  
 f p f p  
 f p f p  
 ben. Di tan - te sue pro - cel - le già si scor - dò que -

110

f fp  
 f p f p  
 f p f p  
 f p f p  
 f p f p  
 st'al - ma, già si scor - dò que - st'al - ma:



114

già ri - tro - vò la cal - ma sul vol - to del mio ben, sul

118

vol - to del mio ben, sul vol - - to



122

*p* *crescendo* *f*

*p* *crescendo* *f*

*crescendo* *f*

*crescendo* *f*

*crescendo* *f*

*crescendo* *f*

*tr*

del mio ben.

*crescendo* *f*

126

*p* *crescendo* *f*

*crescendo* *f*

*crescendo* *f*

*crescendo* *f*

*crescendo* *f*

*crescendo* *f*



## Scena VI

## Recitativo

ELISA  
AMINTA

ELISA

Oh lie - to gior - no! oh me fe - li - ce! oh ca - ro mio ge - ni - tor!

Ma -- do - ve an - dò? Pur di - nan - zi qui lo la - scia - i, Sa - rà là

den - tro. A - min - ta! A - min - ta!... oh stol - ta! mi sov - vie - ne; è l'o - ra

d'ab - be - ve - rar la greg - gia. Al fon - te io deg - gio e non qui ri - cer -

car - ne... Do - ve t'af - fret - ti E - li - sa? Ah tor - na - sti u - na



15

AMINTA ELISA AMINTA ELISA

vol - ta. An - dia - mo. E do - ve? Al ge - ni - tor. Dun - que ei con - sen - te. Il co - re non m'in - gan -

16

nò. Sa - rai mio spo - so, e pri - ma che il sol tra - mon - ti. Im - pa - zien - te il pa - dre n'è al par di

19

no - i. D'un co - si a - ma - bil fi - glio, su - per - bo, e lie - to... ei tel di - rà. Ve -

22

AMINTA

drai dal - l'ac - coglien - ze su - e... vie - ni. Ah ben mi - o la - scia - mi re - spi - rar. Pie - tà d'un

25

ELISA

co - re che fra le gio - ie e - stre - me... Deh non tar - diam: re - spi - re - re - mo in - sie - me.

*attacca*



## Scena VII

## Recitativo

28-1 AGENORE  
 AGENORE  
 ELISA  
 AMINTA

Dal piú fe-del vas-sal-lo il pri-mo o-mag-gio, ec-cel-so re, ri-ce-vi. Che di-ce? A chi fa-

Continuo  
 (Cembalo,  
 Violoncello)

4 AGENORE AMINTA  
 vel-li? A te si-gnor. La-scia-mi in pa-ce: e pren-di al-cun al-tro a scher-nir.

7  
 Li-be-ro io nac-qui, se re non so-no; e se non mer-to o-mag-gi, ho un co-re al-men,

10 AGENORE  
 che non sop-por-ta ol-trag-gi. Quel ge-ne-ro-so sde-gno, te sco-pre, e me di-fen-de.

13 ELISA  
 O-di-mi: e sof-fri che ti sve-lia te stes-so il ze-lo mi-o. Co-me! A-min-ta ei non



16 AGENORE AMINTA AGENORE

è? No. E chi so - n'ì - o? Tu Ab-do-lo - ni - mo se - i; l'u - ni-coe - re - de del

19 AMINTA AGENORE

so - glio di Si - do - ne. Io! Sì. Scac - cia - to dal reo Stra - to - ne il pa - dre tu - o, bam -

22

bi - no al mio ti con - se - gnò. Que - sti mo - ren - do al - la mia fè com - mi - se te,

25 ELISA AGENORE AMINTA AGENORE

il se - gre - to, e le pru - o - ve. E il vec - chio Al - ceo... L'e - du - cò sco - no - sciu - to. E tu fi - n'ò - ra... Ed

vecchio Al - ce - o...

28

io fi - n'or ta - cen - do, al - la pa - ter - na leg - ge ub - bi - di - i. M'e - ra il par - lar vie -



31

ta - to, fin-chè qual-che cam - min t'a-pris-se al tro-no l'as-si-sten-za de' Nu-mi. Io la cer-ca - i nel gran

35

ELISA

cor d'A - les - san - dro, e la tro - va - i. Oh giu - bi - lo! oh con-ten - to! il mio

38

AMINTA

AGENORE

be - ne è il mio re. Dun-que A-les - san - dro... T'at-ten - de, e di sua ma - no vuol co-ro-nar-ti il

41

crin. Le re-gie spo-glie quel-le son, ch'ei t'in - vi - a. Que - sti che ve - di, son tuoi ser - vi e cu - sto - di.

45

Ah vie - ni or - ma - i; ah que - sto gior - no ho so-spi-ra - to as - sa - i.



## Scena VIII

## Recitativo

AMINTA  
ELISA

E - li - sa! A - min - ta! È so - gno? Ah

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)

3 AMINTA ELISA

no. Tu cre - di dun - que... Sì; non è stra - no que - sto col - po per

5 me, ben - chè im - prov - vi - so. Un cor di re sem - pre io ti vi - di in

7 AMINTA ELISA

vi - so. Sa - rà. Va - da - si in - tan - to al pa - dre tu - o. No; mag - gior cu - ra i

10 Nu - mi o - rae - si - gon da te. Va, re - gna, e po - i...

attacca



13

*Violino I*  
fp

*Violino II*  
fp

*Viola I, II*  
fp

AMINTA  
ELISA

Che? m'af-fret-ti a la-sciar-ti? e non ti ca-le, che il ge-ni-

*Violoncello e Basso*  
(Continuo: Cembalo, Violoncello)\*  
fp

15

tor, il ge-ni-to-re, oh De-i! a cui la tua tu de-i, la mia fe-li-ci-tà deg-

18

fp

fp

fp

g'i-o, de' nuo-vi im-prov-vi-si con-ten-ti, or ne sia a par-te?

fp

\*) Vgl. Vorwort.



27 *Andante*

Per-do-na E - li - sa, ub-bi-dir - ti non

24

pos - so; me'l vie-tan l'a-mor tu - o, il gran pia-ce - re, il ri -

27

spet-to, il do-ve - re. Ah pri - a, ch'al-tri il pre -



## Allegro

30

ven - ga, dal mio lab - bro si lie - ta nuo - va in - ten - da, e ad A - les -

33

san - dro, e al re - gno poi n'an - drò; quin - di fra po - co nel tuo

36

fi - do pa - sto - re un re tuo spo - so a te ri - tor - ne - rà.



39

Sof - fri, ch'io va - da...

43

Ah se sa - pes - si, quan - to lun - gi da te, i - dol

47

mio, un so - lo i - stan - te pe - ni il mio cor a - man - te...



51

ELISA

Ah se ve - des - si, co - me sta que - sto

55

cor!

Di gio - ia e - sul - ta.

59

Ma pur... no no, ta - ce - te, im - por - tu - ni ti - mo - ri.



68

Or non si pen - si, se non che A-min - ta è re. Deh va:

67

po-treb - be A-les-san-dro sde-gnar - si. AMINTA A - mi - ci De - i, son gra - to al vo - stro

70

do - no: ma trop-po è ca - ro a que-sto prez - zo un tro - no.



## No. 7 Duetto

*Andante*

Oboe I, II

Corno I, II in La/A

Violino I

Violino II

Viola

ELISA

AMINTA

Violoncello e Basso \*)

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

Van - ne,

5

*p* *p*

van - ne a re-gnar ben mi - o, ma fi - do a chi t'a - do - ra ser - - ba se - puoi quel

\*) Fagott ad libitum.



10 *fmo*

*p*

*mf* *p* *mf* *p* *mf*

*mf* *p* *mf* *p* *mf*

*mf* *p* *mf* *p* *mf*

cor. Van - ne a re - gnar ben mi - o, ma

*mf* *p* *mf* *p* *mf*

---

13

*p* *tr*

*p*

*p*

fi - - do a chi t'a - do - ra, ser - ba, ser - ba, ser - ba se puoi quel *tr*

*p*







27

co - ra il fi - do, il fi - do, il - fi - do tuo pa - stor. Ah che il mio re tu

32

se - i! Ah che il mio re tu se - i! Ah che il mio re tu se - i!

Ah che crudel ti - mor! Ah che cru - del, cru - del ti - mor!



*Allegretto* 38

Musical score for measures 38-41. The score includes a piano accompaniment and two vocal staves. The piano part features dynamics *p* and *fp*. The vocal staves have the lyrics: "Ah — pro- teg- ge- te o De- i,".

Musical score for measures 42-45. The score includes a piano accompaniment and two vocal staves. The piano part features dynamics *fp* and *f*. The vocal staves have the lyrics: "ah — pro- teg- ge- te o De- i,".



46

que - sto in - - no - cen - - - te, in - - no -  
 que - sto in - - no - cen - te \_\_\_\_\_, que - sto in - - no - cen - te, in - - no -

50

cen - - te a - mor. Ah pro - teg - ge - - -  
 cen - - te a - mor. Ah pro - teg - ge - - -



54

58

- te o De - i,  
- te o De - i,



62

que-sto in - no - cen-te, in - no - cen - - te a - mor, que - - sto in - - no - -

que-sto in - no - cen-te, in - no - cen - - te a - mor, que - - sto in - - no - -

67

crescendo *p* crescendo *f*

*p* crescendo *f* *a2*

crescendo *f*

crescendo *f*

crescendo *f*

tr

cen - - te a - - mor.

cen - - te a - - mor.

crescendo *f*



72

Van - - ne a re - gnar ben

76

mi - o, ma fi - do a chi t'a - do - ra, ser - - ba,



80

ser - - ba, ser - - ba se puo - i quel cor.  
Se ho da re -

84

gnar ben mi - o, sa - rò sul tro - no, sul



88

tro - no an - co - ra il - fi - do, il - fi - do, il - fi - do tuo pa -

93

Ah che il mio re - tu - se - il  
stor. Ah che cru - del ti - mor!



98

fp

p

fp

p

Ah — pro- teg - ge - te o De - i,

Ah — pro- teg - ge - te o De - i,

p

102

fp

fp

f

f

ah — pro- teg - ge - te o De - i,

ah — pro- teg - ge - te o De - i,

f



106

que - sto in - - no - cen - - - te, in - no -  
 que - sto in - - no - cen - te, que - sto in - - no - cen - te, in - no -

110

cen - - te a - mor, Ah pro - teg - ge - -  
 cen - - te a - mor, Ah pro - teg - ge - -



115

119

crescendo *f*

crescendo *f*

crescendo *f*

te o De - il

te o De - il

crescendo *f*



123

que - sto in - no - cen - te, in - no - cen - te a - mor. Ah

que - sto in - no - cen - te, in - no - cen - te a - mor.

127

pro - teg - ge -

Ah - pro - teg - ge - te o De - i, ah - pro - teg - ge - te o



131

te que - - stoin - no - cen - te a - mor.

De - i, que - - stoin - no - cen - te a - mor. Ah

134

Ah - pro - teg - ge - te o De - i, ah - pro - teg - ge - te o

pro - teg - ge -



138

De - i, que - - - sto in - no - cen - te a - mor, Ah pro - teg - ge - - -  
 - te que - - - sto in - no - cen - te a - mor, Ah pro - teg - ge - - -

142

- - - - - te  
 - - - - - te



146

que - sto in - no - cen - te, in - no - cen - - te a - mor, que - - sto in - - no - -

que - sto in - no - cen - te, in - no - cen - - te a - mor, que - - sto in - - no - -

151

cen - - - te a - - - mor,

cen - - - te a - - - mor,



155

que - sto in - no - cen - - te a - mor.

que - sto in - no - cen - - te a - mor.

159

*Fine dell'Atto primo*

\*) T. 157, Singstimmen: Hier ist eine Kadenz zu singen.



## ATTO SECONDO\*)

## Scena I

## Recitativo

**ELISA**  
**AGENOIRE**

Que - sta del cam - po gre - co è la ten - da mag - gior. Qui l'i - dol

**Continuo**  
(Cembalo,  
Violoncello)

3

**AGENOIRE**

mi - o cer - to ri - tro - ve - rò. Do - ve t'af - fret - ti, leg - gia - dra

5

**ELISA** **AGENOIRE** **ELISA**

nin - fa? Io va - do al re. Per - do - na, ve - der nol puo - i. Per qual ra -

7

**AGENOIRE** **ELISA**

gio - ne? Or sie - de coi suoi Gre - ci a con - si - glio. Coi Gre - ci

9

**AGENOIRE** **ELISA** **AGENOIRE**

suo - i? Si. Dun - que an - dar pos - s'i - o, non è quel - lo il mio re. Fer - ma: nè

\*) „Atto secondo” im Autograph von Leopold Mozarts Hand.



12

ELISA AGENORE

pu - re al tuo re li - ce an - dar. Per - chè? Che at - ten - da A - les - san - dro, or con -

15

ELISA AGENORE

vien. L'at - ten - da. Io bra - mo ve - der - lo so - lo. No, d'i - nol - trar - ti tan - to

18

ELISA AGENORE

non è per - mes - so a te. Dun - que l'av - ver - ti: e - gli a me ven - ga. E

20

ELISA

que - sto non è per - mes - so a lu - i. Per - mes - so al - me - no mi sa -

22

AGENORE

rà d'a - spet - tar - lo. A - mi - ca E - li - sa, va: cre - di a me. Per o - ra deh non tur -



25 **ELISA**

bar - ci. Io col tuo re fra po - co più to - sto a te ver - rò. No: non mi fi - do.

28 **AGENORE**

Tu non pen - si a Ta - mi - ri, ed a me pen - se - ra - i? T'in -

30

gan - ni. Ap - pun - to io vo - glio ad A - les - san - dro di lei par - lar. Già in - co - min -

32

cia - i, ma fui nel - l'o - pe - ra in - ter - rot - to. Ah va! S'ei vie - ne, gl'op - por - tu - ni mo -

35 **ELISA**

men - ti ru - bar mi puo - i. T'ap - pa - ghe - rò, Ma sen - ti. Se



37

AGENORE ELISA

tar - di, io tor - no. È giu - sto. Ad - di - o. Frat - tan - to non ce - la - re ad A - min - ta

40

AGENORE ELISA AGENORE ELISA

le sma - nie mi - e. No. Di - gli, che le sue mi fi - gu - ro. Sì. Da me lun - gi

43

AGENORE ELISA AGENORE ELISA

oh quan - to pe - ne - rà l'in - fe - li - ce! Mol - to. E par - la di me? Sem - pre. E che

46

AGENORE

di - ce? Ma tu par - tir non vuo - i. Se tut - te io deg - gio ri - dir le sue que -

48

ELISA

re - le... Va - do: non ti sde - gnar. Sei pur cru - de - le!



## N°8 Aria

*Andante*

Oboe I, II

Corno I, II in Si<sup>b</sup> basso / B tief

Violino I

Violino II

Viola I, II

ELISA

Violoncello e Basso \*)

Bar - ba - ro! oh Dio - mi

5

ve - di di - vi - sa dal mio ben —, di - vi - sa dal mio ben:

\*) Fagott ad libitum.



10 *f* *p*

bar - ba-ro, e non con - ce - di ch'io ne di-man-di al - men.

*f* *p*

15 *p* *f* *p*

*a 2* *f*

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

Bar - ba-ro! oh Dio mi ve - di di - vi - sa dal mio ben: e non con -

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



20

ce - - - - - di

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

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

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

26

ch'io ne di - - man - - di al - men, bar - ba-ro! oh - - Di - o!

*f*

*f*

*f*

*f* *tr* *tr*

*f*



31 *Allegro*

Co - me di tan - to af - fet - to al - la pie - tà - non ce - di?

35

al - la pie - tà non ce - di? Hai pu - re un co - re in pet - to,



40

hai pu - re u-n'al - ma in sen! hai — pu-re un co - re in pet - to, hai —

45

- pu-re u-n'al-ma in sen...! hai pu - re u - n'al - ma in





61 *Tempo primo*

Bar - ba - ro! oh Dio mi ve - di, bar - ba - ro! oh

65

Dio mi ve - di di - vi - - sa dal mio ben - , di -



69

vi - - sa dal mio ben: bar - ba-ro, e non con -

73

ce - di ch'io ne di - man-di al - men. Bar - ba-ro! oh Dio mi

77

ve - di di - vi - - sa dal mio ben: e non con - -

81

ce -



85

*p*

*f*

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

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

- di

89

*f*

*f* *f* *f*

*f* *tr* *tr*

ch'io ne di - man - - di al - men, bar - ba-ro! oh - Di - o!

94 *Allegro come prima*

Co - me di tan - to af - fet - to al - la pie - tà non ce - di?

98

al - la pie - tà non ce - di? Hai pu - re un co - re in pet - to,



103

hai pu - re u-n'al - main sen! hai pu-re un co-re in pet - to, hai

108

— pu-re u-n'al-ma in sen —! hai pu - - re u - -

113

n'al - ma in sen. Bar - ba-ro! oh Dio! oh Dio! mi

*simile*  
 fp fp fp fp

118

ve - di di - vi - sa dal mio ben. Bar - ba-ro! Bar - ba-ro! hai —

fp fp f f f

\*) T. 122, Singstimme: Die Fermate sollte ausgeziert werden.



123

— pu-re un co - re in pet - to, hai — pu-re u-n'al-ma in sen —!

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

128

hai pu - - re u - - n'al - - ma in sen, hai pu - - re u - -

*simile* *simile*

133

*p* crescendo

*p* crescendo

crescendo

crescendo

crescendo

n'al - - - ma in sen, u - - n'al - - ma in sen, u - -

crescendo

138

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

n'al - - ma in sen.

*f*



## Scena II

## Recitativo

AGENORE  
AMINTA

AGENORE

Nel gran cor d'A-les-san-dro, o Dei cle-men-ti, se-con-da-te i miei

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)

3  
det-ti, a fa-vor di Ta-mi-ri. Ah n'è ben de-gna la sua vir-tù, la sua bel-

6  
tà... Ma do-ve, do-ve cor-ri mio re? La bel-la E-li-sa pur da lun-gior mi-

9  
ra-i; per-chè s'a-scon-de? Do-v'è? Par-ti. Sen-za ve-der-mi? In-gra-ta!

12  
Ah rag-giun-ger-la io vo-glio. Fer-ma, si-gnor. Per-chè? Non



15 AMINTA AGENORE

puo - i. Non pos - so? Chi dà leg - ge ad un re? La sua grandez - za, la giu - sti - zia, il de -

18 AMINTA

co - ro, il be - ne al - tru - i, la ra - gio - ne, il do - ver. Dun - que pa -

20 AGENORE

sto - re io fui men ser - vo. E che mi gio - va il re - gno? Se il

22

re - gno a te non gio - va, tu gio - var de - vi a lu - i. Se te non reg - gi, co - me al - trui reg - ge -

25

ra - i? Co - me -- ah mi scor - do che A - min - ta è il re, che un suo vas - sal - lo io



28



so - no. Er - rai per trop - po zel; si - gnor, per - do - no.

30 AMINTA



Che fai! sor - gi. Ah se m'a - mi par - la - mi o - gnor co - si. Mi par si

33 AGENORE



bel - la, che di sé m'in - na - mo - ra la ve - ri - tà, quan - do mi sfer - za an - co - ra. Ah

36 AMINTA



te de - sti - na il fa - to ve - ra - men - te a re - gnar! Ma dim - mi, a -

38



mi - co: non deg - gio a - mar, chi m'a - ma? È po - co E - li - sa de - gna d'a -

40

mo-re? Chi con-dan-nar po-treb-be fra gli uo-mi-ni, fra i Nu-mi, in ter-ra, in

43

AGENORE AMINTA

cie-lo, la te-ne-rez-za mi-a? Nes-su-no. È giu-sta. Mapria di tut-to... Ah pria di

46

AGENORE

tut-to an-dia-mo, a-mi-co, a con-so-lar-la, e po-i... T'ar-re-sta. Sciol-to è il con-

49

AMINTA AGENORE

si-glio: e-sco-noi du-ci: a noi vie-ne A-les-san-dro. O-v'è? Non ri-co-no-sci i suoi cu-

52

AMINTA AGENORE AMINTA

sto-di al-la-re-al di-vi-sa? Dun-que?-- At-ten-der con-vien. Po-ve-ra E-li-sa!

attacca



## Scena III

## Recitativo

55-1 ALESSANDRO

ALESSANDRO  
AMINTA

Per qual ra - gio - ne re - sta il re di Si - do - ne rav - vol - to an -

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)

3 AMINTA

cor fra quel - le la - ne i - stes - se? Per - chè an - cor non im - pres - se, su quel - la man, che lo sol - le - va al

6 re - gno, del suo gra - to ri - spet - to un ba - cio in pe - gno. Sof - fri che pri - ma al pie - de del

9 ALESSANDRO

mio be - ne - fat - tor... No: del - l'a - mi - co vie - ni al - le brac - cia; e di ri - spet - to in

12 ve - ce ren - di - gli a - mo - re. E - se - cu - tor so - n' i - o dei de - cre - ti del Ciel. Tu del con -



15

ten-to, che in e-se-guir-li io pro-vo, sol mi sei de-bi-tor. Per mi mer-ce-de

18

AMINTA

chie-do la glo-ria tu-a. Qual glo-ria, o De-i, io sa-prò me-ri-tar, se fi-no ad

21

ALESSANDRO

o-ra u-na greg-gia a gui-dar so-lo im-pa-ra-i? Sa-rai buon

23

AMINTA

re, se buon pa-stor sa-ra-i. Sì. Ma in un mar mi veg-go i-gno-to, e pro-cel-

26

lo-so. Or se tu par-ti, chi sa-rà l'a-stro mi-o? Da chi con-si-gli pren-der do-vrò?



29 ALESSANDRO

AMINTA

Già que-sto dub-bio so - lo mi pro-met - te un gran re. Ma d'on-de un sì gran lu - me può spe -

32 ALESSANDRO

ra - re un pa - stor? Dal Ciel, che il - lu - stra quei, che sce - glie a re - gnar. Or

35

va, de - po - ni quel - le ru - sti - che ve - sti, al - tre ne pren - di, e tor - na a me.

38 AMINTA

Già di mo-strar-ti è tem - po a' tuoi fi - di vas - sal - li. Ah fa - te, o Nu - mi,

41

fa - te che A-min-ta in tro - no se stes-so o - no - ri, il do - na - to - re, e il do - no.

## Scena IV

## Recitativo

AGENORE  
ALESSANDRO

(Or per la mia Ta - mi - ri è tem - po di par - lar.) La glo - ria

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)

mi - a me fra lun - ghi ri - po - si, o A - ge - no - re, non sof - fre. Og - gi a Si - do - ne il suo

re do - ne - rò. Col nuo - vo gior - no par - tir vo - gl' i - o. Ma (tel con - fes - so) a pie - no sod - di -

sfat - to non par - to. Il vostro gio - go io fran - si, è ve - ro; io ri - tor - nai lo

sct - tro nel - la stir - pe re - al; nel sag - gio A - min - ta un buon re la - scio al re - gno; un ve - ro a -



15

mi - co in A - ge - no - re al re. Sa - reb - be for - se o - no - ra - ta me - mo - ria il no - me

18

mi - o lun - ga - men - te fra vo - i. Ta - mi - ri, o De - i, sol Ta - mi - ri l'o -

21

scu - ra. O - v'el - la giun - ga fug - gi - ti - va, ra - min - ga, di me che si di - rà? Che u - n'em - pio io

24

AGENORE

so - no, un bar - ba - ro, un cru - del. De - gna è di scu - sa se, fi - glia d'un ti - ran - no, el - la te -

27

ALESSANDRO

me - a... Que - sto è il suo fal - lo. E che te - mer do - ve - a? Se A - les - san - dro pu - ni - sce le col - pe al -



30

AGENORE ALESSANDRO

tru - i, le al-trui vir-tu - di o - no - ra. L'A-sia non vi - de al-tri A-les-san-dri an-co - ra. Quan-ta

33

glo - ria m'u - sur - pal Io la - sce - re - i tut - ti fe - li - ci. Ah per lei

36

AGENORE ALESSANDRO

so - la or que - sta ri - man del mio va - lo - re or - ma fu - ne - sta! (Co - rag - gio!) A-vrei po -

39

tu - to al-trui mo-strar, se non fug-gia Ta-mi-ri, ch'io di - stin-guer dal re - o, so l'in - no -

42

AGENORE ALESSANDRO AGENORE ALESSANDRO AGENORE

cen - te. Non la-gnar - ti, il po - tra - i. Co - me? È pre - sen - te. Chi? Ta -



45 ALESSANDRO AGENORE

mi - ri. E mel ta - ci? Il sep-pi ap - pe - na che a te ven - ni: e or vo -

47 ALESSANDRO AGENORE ALESSANDRO

le - a... Cor - ri, t'af-fret - ta, gui - da-la a me. Va-doe ri-tor-no. A - spet-ta. (Ah si, mai più bel

50

no - do non strin-se a-mo - re.) Or si con-ten-to a pie - no par-tir po-trò. Vo-la a Ta-mi - ri, e

53

dil - le, ch'og-gi al nuo - vo so - vra - no io da-rò la co - ro - na: el - la la ma - no,

56 AGENORE ALESSANDRO

La man? Si a - mi - co. Ah con un sol dia - de - ma di due bel - l'al - me



59

io la vir-tù co-ro-no! Ei sa-li-rà sul tro-no, sen-za ch'el-la ne scen-da; a voi la

62

pa-ce, la glo-ria al no-me mi-o ren-do co-si: tut-to as-si-cu-ro. (Oh Di-o!) Tu im-pal-li-

AGENORE ALESSANDRO

65

di-sci! e ta-ci? di-sap-pro-vi il con-si-glio? È pur Ta-mi-ri... De-gnis-si-ma del

AGENORE

68

tro-no. È un tal pen-sie-ro... De-gnis-si-mo di te. Di qua-le af-fet-to quel ta-cer dun-que è

ALESSANDRO AGENORE ALESSANDRO

71

se-gno, e quel pal-lo-re? Di pia-cer, di ri-spet-to, e di stu-po-re.

AGENORE



Nº 9 Aria

*Allegro moderato*

Flauto I, II  
f

Oboe I, II  
f

Corno I, II in Fa/F  
f

Violino I  
f

Violino II  
f

Viola I, II  
f

ALESSANDRO

Violoncello e Basso\*)  
f

tr

p

a2

Detailed description: This system contains the first five measures of the score. The Flute I and II parts play a melodic line starting with a forte (f) dynamic. The Oboe I and II parts play a similar melodic line, also starting with f. The Horn I and II parts play a sustained chord with f. The Violin I and II parts play a rhythmic accompaniment with f. The Viola I and II parts play a rhythmic accompaniment with f. The Cello and Bass parts play a rhythmic accompaniment with f. The character name ALESSANDRO is written on a staff that is otherwise empty. Trills (tr) are marked above the first notes of the Flute and Oboe parts. A piano (p) dynamic is marked for the Violin I and II parts in the fifth measure. A second ending bracket (a2) is shown above the Horn part in the fifth measure.

5

f

f

f

f

Detailed description: This system contains measures 6 through 10. The Flute I and II parts continue their melodic line. The Oboe I and II parts continue their melodic line. The Horn I and II parts continue their sustained chord. The Violin I and II parts continue their rhythmic accompaniment. The Viola I and II parts continue their rhythmic accompaniment. The Cello and Bass parts continue their rhythmic accompaniment. A forte (f) dynamic is marked at the beginning of the system. A second ending bracket (a2) is shown above the Horn part in the sixth measure.

\*) Fagott ad libitum.



Musical score for measures 10-14. The score is written for a grand piano and includes a vocal line. The key signature is one flat (B-flat major or F minor). The time signature is 4/4. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The piano part features a complex texture with multiple voices, including a prominent bass line in the left hand. Dynamics are marked as *p* (piano) and *f* (forte). The vocal line consists of a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The piano accompaniment includes chords, arpeggios, and a steady bass line. The score is divided into two systems, with measures 10-14 in the first system and measures 15-19 in the second system.

Musical score for measures 15-19. The score is written for a grand piano and includes a vocal line. The key signature is one flat (B-flat major or F minor). The time signature is 4/4. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The piano part features a complex texture with multiple voices, including a prominent bass line in the left hand. Dynamics are marked as *p* (piano) and *f* (forte). The vocal line consists of a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The piano accompaniment includes chords, arpeggios, and a steady bass line. The score is divided into two systems, with measures 15-19 in the first system and measures 20-24 in the second system.



20

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

*fp* *crescendo* *f*

*fp* *p* *f*

*fp* *p* *f*

25

*p* *tr.* *a2*

*p* *tr.*

*p* *tr.*

Se vin - cen - do vi ren - do fe - li - ci,

*p*



29

se par - ten - do non la - scio ne - mi - ci,

33

che bel gior - no fia que - - sto per me!



37

De' su - do - ri, ch'io spar - go pu -

41

quan - do, non di - man - do più bel - la mer - cè, non di - man -

45

49

- do, non di-man - do più bel - la mer-



53

Musical score for measures 53-56. The score includes a vocal line with lyrics: *cè. Se vin - cen - do vi ren - do fe -*. The piano accompaniment features various dynamics: *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*. The bass line includes dynamics: *f*, *p*.

57

Musical score for measures 57-60. The score includes a vocal line with lyrics: *li - ci, se par - ten - do non la - scio ne -*. The piano accompaniment features various dynamics: *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*. The bass line includes dynamics: *f*, *p*.

62

*Imo*  
*p*

*Imo*  
*p*

*a 2*  
*p*

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

*f* *p*

mi - ci, che bel gior - no fia que - sto per me, fia que - sto per

65

*p*

me! De' su - do - - ri ch'io spar - go pu -



69

*p* *11<sup>do</sup>* *p* *f*

gnan - - do, non di-man - - do più bel - - la mer - - cè, non di -

74

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

man - do più bel - la mer - cè, non di - man - do più



78

*1<sup>mo</sup>*  
*p*

*fp*

*fp*

*fp*

bel - la mer - cè , non di -

*fp*

82

*1<sup>mo</sup>*  
*p*

*crescendo*

*crescendo*

*p crescendo*

*crescendo*

*crescendo*

*crescendo*

man - do più bel - la mer -

*tr*

*crescendo*



Musical score for measures 65-88. The score is written for piano and bass. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4.

**Measures 65-88:**

- Measure 65:** Starts with a dynamic of *f*. The piano part features a trill (*tr.*) and a second attack (*a 2*). The bass part has a dynamic of *f*.
- Measures 66-68:** The piano part continues with trills and a second attack. The bass part has a dynamic of *f*.
- Measure 69:** The piano part has a dynamic of *f*. The bass part has a dynamic of *f*.
- Measures 70-72:** The piano part has a dynamic of *f*. The bass part has a dynamic of *f*.
- Measures 73-75:** The piano part has a dynamic of *f*. The bass part has a dynamic of *f*.
- Measures 76-78:** The piano part has a dynamic of *f*. The bass part has a dynamic of *f*.
- Measures 79-81:** The piano part has a dynamic of *f*. The bass part has a dynamic of *f*.
- Measures 82-84:** The piano part has a dynamic of *f*. The bass part has a dynamic of *f*.
- Measures 85-88:** The piano part has a dynamic of *f*. The bass part has a dynamic of *f*.

The score includes various musical notations such as trills (*tr.*), second attacks (*a 2*), and dynamics (*f*, *p*). The bass part includes a *simile* marking and a dynamic of *f*.



Musical score for measures 94-97. The score is written for a piano and includes a vocal line. The piano part features complex rhythmic patterns with many sixteenth notes, often beamed together. Dynamics include piano (p) and forte (f). The vocal line has lyrics: "Se vin - cen - - do vi ren - do fe - li - ci,". The key signature has one flat (B-flat).

Musical score for measures 98-101. The score continues with piano and vocal parts. The piano part has a prominent bass line with eighth notes. Dynamics include piano (p) and forte (f). The vocal line has lyrics: "Se vin - cen - - do vi ren - do fe - li - ci,". The key signature has one flat (B-flat).

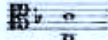


102

se par - ten - do non la - scio ne - mi - ci,

106

che bel gior - no fia que - - sto per me!

\* T. 107, Viola I/II: ossia  (vgl. T. 34).



111

De' su - do - ri ch'io spar - go pu - gnan - do, non di -

115

man - do più bel - la mer - cè, non di - man -



119

Musical score for measures 119-122. The score consists of six staves. The top two staves are vocal lines. The middle two staves are piano accompaniment. The bottom two staves are additional piano accompaniment. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

123

Musical score for measures 123-126. The score consists of six staves. The top two staves are vocal lines. The middle two staves are piano accompaniment. The bottom two staves are additional piano accompaniment. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines. The lyrics are: - do, non di-man - do piú bel - la mer - cè.

127

*f p f p f p*

*f p f p f p*

*f p*

*f p*

*f p*

*f p*

*f p*

*f p*

*f p*

Se vin - cen - do vi ren - do fe - li - ci,

*f p*

131

*f p f p f p*

*f p f p f p*

*f p*

*f p*

*f p*

*f p*

*f p*

*f p*

*f p*

se par - ten - do non la - scio ne - mi - ci, che bel

*f p*



135

*1<sup>mo</sup>* *p* *tr*

*1<sup>mo</sup>* *p*

*p*

gior-no fia que-sto per me, fia que - sto per mel De' su-

140

*Il do* *p*

*un poco f*

*p*

do - ri ch'io spar - go pu - gnan - do, non di - man - do più



145

bel - - la mer - cè, non di - man - do più bel - la mer - cè,

149

non di - man - do più bel - la mer - cè.



153

De' su - do - ri ch'io spar - go pu - gnan-do, non di -

157

man - do più bel - la mer - cè, no, non di - man - do più bel - la mer - cè, non di -

161 *f<sup>mo</sup>* *p* *crescendo* *f* *tr.* *a<sup>2</sup>*

*crescendo* *f*

*p* *crescendo* *f* *a<sup>2</sup>*

*crescendo* *f* *tr.*

*crescendo* *f*

*crescendo* *f*

man - - do - - più - - bel - - la mer - - cè,

*crescendo* *f*

165 *tr.* *tr.* *p*

*tr.* *tr.* *p*

*p*



169

più bel - la mer - cè.

tr\*

174

p

f

f

f

fp

crescendo

crescendo

fp

crescendo

f

fp

crescendo

f

\*\*

\*\*

\*) T. 171, Singstimme: Hier ist eine Kadenz zu singen.

\*\*) Zu T. 177 in Violoncello/Baß (und Viola I, II) vgl. Vorwort.



## Scena V

## Recitativo

AMINTA

AMINTA

Oi - mè! de - cli - na il sol. Già il tem - po è scor - so, che a' miei dub - bi pe - no - si A -

ge - no - re con - ces - se. Io nel pe - ri - glio di pa - rer vi - le, o di mo - star - mi in -

fi - do, tre - mo, on - deg - gio, m'af - fan - no, e non de - ci - do.

E que - sto è il re - gno? E co - si ben si vi - ve fra la por - po - ra, e l'or?

Oh me in - fe - li - ce! A - ge - no - re già vien. Che dir - gli? oh Dio!

*attacca*



## Scena VI

## Recitativo

16-1 AGENORE AMINTA

E ir - re - so - lu - to an - co - ra ti ri - tro - vo, o mio re? No.

Continuo (Cembalo, Violoncello)

3 AGENORE AMINTA AGENORE AMINTA

De - ci - de - sti? Sì. Co - me? Il do - ver mio a com - pir son di -

5 AGENORE AMINTA

spo - sto. Ad A - les - san - dro dun - que d'an - dar più non ri - cu - si? A

7 AGENORE

lu - i an - zi già m'in - cam - mi - no. E - li - sa, e tro - no ve - di che an - dar non pon - no in -

10 AMINTA

sie - me. È ve - ro. Nè d'un e - roe be - ne - fi - co al di -

12 AGENORE

se - gno op - por si de - e chi ne ri - ce - ve un re - gno. Oh

14

for - tu - na - to A - min - ta! Oh qual com - pa - gna ti de - sti - nan le stel - le!

17 AMINTA

A - ma - la; è de - gna de - gl'af - fet - ti d'un re. Com - pren - do, a - mi - co, tut - ta la

20

mia fe - li - ci - tà. Non dir - mi d'a - mar la spo - sa

22

mi - a. Già l'a - mo a se - gno, che sen - za le - i mi spia - ce - reb - be il re - gno.



## N° 10 RONDEAUX

Andantino

Flauto I, II *a 2* *p*

Corno inglese I, II *p*

Fagotto I, II *a 2* *p*

Corno I, II in Mi<sup>b</sup>/Es *p*

Violino principale

Violino I *con sordino* *p*

Violino II *con sordino* *p*

Viola I, II *con sordino* *p*

AMINTA

Violoncello e Basso *p*

5

*a 2* *fp*

*fp*

*fp*

*fp*

*fp*

*fp*

*fp*

*fp*







le - i so - spi - re - rò, sol per le - i

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

so - spi - re - rò,

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

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



26

In si - ca - ro e dol - - ce og - get - to la mia -

33

gio - ia, il mi - o di - let - to, lu - mia pa - ce



38

io tro - ve - rò, la mia pa - ce io tro - ve -

43

rò, la mia pa - ce io tro - ve - rò.

\*) T. 47, Singstimme: Hier ist der von Mozarts Hand überlieferte „Eingang“ zu singen; vgl. Vorwort.

tr

Adagio

Tempo I

68

[trove-] rò. Ua -

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



48 <sup>a2</sup>

La - me - rò, sa - rò co - stan - te:

52

fi - do spo - so, e fi - do a - man - te



56

sol per le - i so - spi - - re - rò., sol per le - i

61

so - spi - re - rò.



oo

In si - ca - ro e dol - - ce og - get - to

71

la mia gio - ia, il mi - o di - let - to, la - - mia



76

pa - ce io tro - ve - rò, la mia pa - ce io

81

tro - - ve - rò, la mia pa - - - - - ce io tro - ve - rò.

\*) T. 85, Singstimme: Hier ist der von Mozarts Hand überlieferte „Eingang“ zu singen; vgl. Vorwort.

Adagio Tempo I

[trove-]rò

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



86 *a<sup>2</sup>*

L'a - me - rò, sa - rò co - stan - te:

90

fi - do spo - so, e fi - do a - man - te

\*) Zu T. 86 in Viola I, II vgl. Krit. Bericht.



94

sol per le - i so - spi - re - rò, sol per le - i

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

99

so - spi - re - rò,

*tr* *fp* *sf* *fp* *fp* *fp*



103

so - spi - re -

107

rò.

\*) T. 106, Singstimme: Hier ist die von Mozarts Hand überlieferte Kadenz zu singen; vgl. Vorwort.

so - spi - re - rò.



111

L'a - - me - rò, sa - rò co - stan - - te, sa -

116

rò co - stan - te.



## Scena VII

## Recitativo

AGENORE  
ELISA

U - sci - te, al - fi - ne u - sci - te, trat - te - nu - ti so - spi - ri, oh

## Scena VIII

ELISA

Di - o, bel - la Ta - mi - ri, oh Di - o... Ma sen - ti A - ge - no - re quai

fo - le s'in - ven - tan qui per tor - men - tar - mi. È spar - so ch'og - gi A - min - ta a Ta - mi - ri, da -.

AGENORE ELISA  
rà la man di spo - so. E - sci d'er - ror. Nes - sun t'in - gan - na. E sci

AGENORE ELISA  
tu si cre - du - lo an - cor? Io non sa - pre - i per qual via du - bi - tar - ne. E mi abban - do - na dun - que A -.



14

min - ta co - si? Do - ve ap - pren - de - sti no - vel - la sì gen - til? Da lui. Da

AGENORE ELISA

17

lui! Sì, dal-l'i - stes - so A - min - ta. Do - ve? Qui. Quan - do? Or o - ra. E

AGENORE ELISA AGENORE ELISA AGENORE ELISA

20

Jis - se? Che al vo - ler d'A - les - san - dro non des - si op - por chi ne ri - ce - ve un

AGENORE

22

re - gno. San - ti Nu - mi del Ciel! Co - me! a Ta - mi - ri da - rà la man? La ma - no, e il

ELISA AGENORE

25

cor. Che pos - sa co - sì tra - dir - mi A - min - ta! Ah can - gia Eli - sa, can - gia an - cor tu pen - sie - ro: ce - di al de -

ELISA AGENORE



28 ELISA AGENORE

stin. No: non sa-rà mai ve-ro. Ma s'ei tuo più non è, con quei tra-spor-ti che puoi

31 ELISA

far? Che far pos-so? Ad A-les-san-dro, a-gli uo-mi-ni, a-gli

33

De-i, pic-tà, mer-ce-de, giu-sti-zia chie-de-rò. Vo-glio che A-min-ta con-fes-si a tut-ti in

36

fac-cia che del suo cor m'ha fat-to do-no: e vo-glio, se pre-ten-de il cru-del, che ad al-tri il

39

ce-da, vo-glio mo-rir d'af-fan-no: e ch'ei lo ve-da.



## Scena IX

*Recitativo*

AGENORE  
TAMIRI

Po - ve - ra nin - fa! lo ti com - pian - go: e in - ten - do nel - la

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)

3  
mia la tua pe - na. Io da Ta - mi - ri con-vien ch'io fug - ga: e ri - tro - var non

6  
spe - ro al-la mia de - bo - lez - za al - tro ri - cor - so. A - ge - no - re, t'ar - re - sta. (Oh

9  
TAMIRI  
De - i! soc - cor - so.) D'un re - gno de - bi - tri - ce ad a - ma - tor sì de - gno dun-que è Ta -

12  
AGENORE TAMIRI  
mi - ri? Il de - bi - to - re è il re - gno. Per - chè sì gran no - vel - la non re - car - mi tu



15 AGENORE

stes - so? È ver: ma for - se l'i - dea del do - ver mio in fac - cia a te...

18 TAMIRI AGENORE

bel - la re - gi - na, ad - di - o. Sen - ti - mi. Do - ve cor - ri? A ri - cor - dar - mi che

21 TAMIRI AGENORE

sei la mia so - vra - na. Al - le mie noz - ze io pre - sen - te ti vo - glio. Ah no, per -

24 TAMIRI

do - na: que - sto è l'ul - ti - mo ad - di - o. Ub - bi - dien - za io vo - glio da un sud - di - to fe -

27 AGENORE TAMIRI AGENORE

del. (Oh Di - o!) M'u - di - sti? Ub - bi - di - rò, cru - de - le.



## N° II Aria

Andantino grazioso

Violino I

Violino II

Viola I, II

TAMIRI

Violoncello e Basso

7

Se tu di me fai do - no: se vuoi che d'al-tri io si - a: per-

13

chè la col - pa è mi - a? per - chè son io cru - del? per - chè?



18

Se tu di me fai do - no: se vuoi che d'al-tri io si - a: per - chè la - col - pa è

23

mi - a? per - chè son io - cru - del? per - chè? per - chè? per -

25

chè la - col - pa è mi - a? per - chè son io cru - del? La miadol-cez - zai - mi - ta.



34

La mia dol-vez - za i - mi - ta, L'ab - ban-do-na - ta io so - no: e non t'in -

39

sul - to, t'in-sul - to ar - di - ta, chia - man - do-ti in - fe-del, chia - man - doti in - fe-del,

45

Se tu di me fai do - no; se vuoi che d'altri io si - a: per - chè la col - pa è mi - a? per -

\*) T. 44, Singstimme: Hier sollte ein „Eingang“ gesungen werden.







70

*simile*

*simile*

L'ab-ban-do-na - ta io so - no. La mia dol-chez-za i - mi - ta. L'ab-ban-do - na - ta io so - no, io

76

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

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

so - no: e non t'in-sul - to ar - di - ta, chia - man - do - ti in - fe - del.

81

Se tu di me fai do - no: se vuoi che d'al-tri io si - a: per - ché la col - pa è mi - a? per -

\*) T. 80, Singstimme: Hier sollte ein „Eingang“ gesungen werden.







102

Se tu di me fai do - no: se vuoi che d'al-tri io si - a, se vuoi che d'al-tri io si - a: per -

106

chè la - col - pa è mi - a? per - chè son io cru - del? per - chè? per - chè? per -

112

che la - col - pa è mi - a? per - chè son io cru - del? per - chè son i - o cru - del? per - chè son cre -







## N° 12 Aria

*Allegro*

Oboe I, II

Fagotto I, II

Corno I, II in Mi $\flat$ /Es

Corno III, IV in Do $\flat$ /C

Violino I

Violino II

Viola I, II

AGENORE

Violoncello e Basso

Sol può dir\_ co - me\_ si\_



9

tro - va un a - man - te in que - sto sta - to qual - - che a - man - te

14

sfor - - tu - na - to che lo pro - va al par - di me.



20

Sol — può dir co - me si tro - va un a -

21

*simile*

*simile*

man - te in que - sto sta - to, un a - man - te in que - sto sta - to qual - che a - man - te sfor - tu -



31

na - to che lo pro - va al par di me, che - lo pro - va al par di

37

me, che - lo pro - va al par di me, che lo pro - va, che lo







54

fp  
fp  
fp  
p  
fp

Un tor - men - to è quel ch'io sen - to, un tor -

60

f  
f  
fp  
fp  
fp  
f  
p  
fp  
f  
p

men - to è quel ch'io sen - to più cru - del d'o - gni tor - men - to, è un tor - men - to di - spe - ra - to,



66

di - spe - ra - to che sof - fri - bi - le non è, che sof -

*fp fp f p crescendo*

71

fri - - bi - le non è, che sof - fri - - bi - le, che sof -

*f p f p crescendo f p*



77

*p crescendo*  
*a 2*  
*p crescendo*

*simile*  
*simile*  
*simile*  
*crescendo*  
*crescendo*  
*crescendo*

fri - bi - le non è, che sof - fri - bi - le non è, che sof -

*crescendo*

82

Oboe I  
Oboe II

*p crescendo*  
*f*  
*f*  
*f*  
*f*  
*p*  
*f*  
*p*  
*f*  
*p*

fri - bi - le non è.



88 Oboe I, II

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

Sol — può dir co — me si tro — va un a —

*f*

*p*

*f*

*p*

93

*simile*

*simile*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

man — te in que — sto sta — to, un a — man — te in que — sto — sta — to

*f*

*p*



97

qual - che a - man - te sfor - tu - na - to che lo pro - va al par di

101

me, che - lo pro - - va al par - di me,



106

che lo pro - va al par - di me, che lo pro - va, che lo

111

pro - va al par di - me, che lo pro - va, che lo pro - va al par di - me, che lo



116

*p* crescendo

*p* crescendo

*f*

*p* crescendo

*p* crescendo

*f*

crescendo

crescendo

crescendo

*f*

pro - va al par di me, che lo pro - va al par di me.

crescendo

*f*

121







10

gnor — do - na - te nuo - - vi ger - mi a'

*f* *p*

14

lau - - ri mie - i, nuo - - vi ger - - - mi a'

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



18

crescendo *f* *p*

crescendo *f* *p*

crescendo *f* *p*

lau - - - ri mie - i, se - con -

crescendo *f* *p*

22

*a 2* *p*

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

da - te, a - mi - ci De - i, an - che i mo - ti del mio cor, an - che i

*f* *p*



26

mo - ti del mio cor. Voi che fau - sti o - gnor do -

30

na - te nuo - vi ger - mi a' lau - ri - mie - i,



34

se - con - da -

39

- te, a - mi - ci







51

*p* crescendo *f*

*f* *p* *f*

*tr*

mio cor.

55

*p*

*p*

Voi che fau - sti o - gnor do - na - te nuo - vi



59

ger - mi a' lau - ri mie - i, a' lau - ri - mie - i;

63

voi che fau - sti o - gnor - do - na - te



67

nuo - - vi ger - mi a' lau - - - ri mie - i,

71

nuo - - vi ger - - - mi a' lau - - - ri



74

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

mie - i, se - con - da - te, a - mi - ci

78

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

De - i, se - con - da - te, a - mi - ci De - i,



82

an - - che i mo - ti, an - che i mo - ti del mio cor.

56

Voi che fau - sti ognor do - na - te nuo - vi



90

ger - mi a' lau - ri mie - i, se - con - da -

94

- te, a - mi - ci De - i, an - che i mo - ti del mio



98

cor, an - che i mo - ti, an - che i

102

*p* crescendo. *f*

*p* crescendo *f*

crescendo *f*

crescendo *f*

crescendo *f*

tr mo - ti del mio cor, *f*

crescendo *f*



106

i mo - ti del mio cor.

110

\*) T. 107, Singstimme: Hier ist eine Kadenz zu singen.



## Recitativo

ALESSANDRO  
TAMIRI  
AGENORE  
ELISA, AMINTA

ALESSANDRO

O - là! che più si tar - da? Il sol tra - mon - ta: per - ché il

Continuo  
(Cembalo,  
Violoncello)

re non si ve - de? Do - v'è Ta - mi - ri? È d'A - les - san - dro al

pie - de. Sei tu la prin - ci - pes - sa? So - n'i - o. Si - gnor, non du - bi - tar - ne: è

des - sa. O - di: A - ge - no - re a - man - te la mia gran - dez - za al - l'a - mor suo pre -

po - ne. Se al - la gran - dez - za mi - a pos - por - re io deb - ba u -



13

ALESSANDRO

n'a - ni - ma sì fi - da; e - sa - mi - ni A - les - san - dro, e ne de - ci - da. Dei! qual vir -

16

Scena XII

ELISA

tù! qual fe - de! Ah giu - sti - zia, si - gnor, pie - tà, mer -

19

ALESSANDRO

ELISA

ce - de! Chi se - i? che bra - mi? Io so - no E - li - sa. Im - plo - ro d'A - les - san - dro il soc -

22

ALESSANDRO

cor - so, a pro d'un co - rein - giu - sta - men - te op - pres - so. Con - tro chi

24

ELISA

ALESSANDRO

ELISA

ma - i? Con - tro A - les - san - dro i - stes - so. Che ti fe - ce A - les - san - dro? E - gli m'in -



27

vo - la o - gni mia pa - ce, o - gni mio ben: d'af - fan - no ei

29

vuol ve - der - mi e - stin - ta. D'A - min - ta io vi - vo: ei mi ra - pi - sce A -

31

ALESSANDRO

ELISA

min - ta. A - min - ta! E qual ra - gio - ne hai tu so - pra di lu - i? Quall!

33

ALESSANDRO

da bam - bi - na eb - bi il suo co - re in do - no. Co - lui che il cor ti diè, nin - fa gen - ti - le, e - ra A -

37

Scena XIII

AMINTA

min - ta, il pa - sto - re: a te giam - ma - i Ab - do - lo - ni - mo, il re, non die - de il co - re. Si -



40

ALESSANDRO AMINTA

gno - re, io so - no A - min - ta, e son pa - sto - re. Co - me! Le re - gie

42

spo - glie ec - co al tuo piè: con le mie la - ne in - tor - no al - la mia greg - gia, al - la mia pa - ce io

45

ALESSANDRO AMINTA

tor - no. E Ta - mi - ri non è... Ta - mi - ri è de - gna del cor d'un re: ma non è de - gna E -

48

li - sa ch'io le man - chi di fè. Ab - bia - si il re - gno, chi ha di re - gnar ta - len - to: pur - ch' E -

51

AGENORE

li - sa mi re - sti, io son con - ten - to, Che a - scol - to!



53 ALESSANDRO ELISA ALESSANDRO

O - ve so - n' i - o! A - ge - no - re io tel dis - si, A - min - ta è mi - o. Sì ge - ne - ro - si a -

56

man - ti non di - vi - da A - les - san - dro. Ec - co - ti, A - min - ta, la bel - la E - li - sa.

59

Ec - co, Ta - mi - ri, il tuo A - ge - no - re fe - del. Voi di Si - do - ne or sa - re - tei re -

62

gnan - ti: e voi sog - get - ti non re - ste - re - te. A fab - bri - car - vi il

64

tro - no, la mia for - tu - na im - pe - gno: ed a tan - ta vir - tù non man - ca un re - gno.



67 ELISA

AMINTA Oh gran - de! oh giu - sto!

TAMIRI Oh gran - de! oh giu - sto!

AGENORE Oh gran - de! oh giu - sto!

ALESSANDRO Ah veg - ga al - fin Si -

69

AMINTA do - ne co - ro - na - to il suo re.

ALESSANDRO Ma in que - ste spo - glie... In que - ste spo - glie a ca - so qui

72

non ti gui - da il Cie - lo. Il Ciel pre - di - ce del tuo re - gno fe - li - ce tut - to per que - sta

75

vi - a for - se il te - no - re: bel - la sor - te d'un re - gno, è IL RE PA - STO - RE.



## N° 14 Coro

*Molto allegro\*\*)*

Oboe I, II

Corno I, II in Re/D

Violino I

Violino II

Viola

ELISA

TAMIRI

AMINTA

AGENORE

ALESSANDRO

Violoncello e Basso \*)

Vi - va, vi - va l'in-vit - to

Vi - va, vi - va l'in-vit - to

Vi - va, vi - va l'in-vit - to

Vi - va, vi - va l'in-vit - to

Vi - va, vi - va l'in-vit - to

\*) Fagott ad libitum.

\*\*) Tempobezeichnung im Autograph von Leopold Mozarts Hand. Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)



du - ce, vi - va del Cie - lo il do - no più ca - - ro, più

du - ce, vi - va del Cie - lo il do - no più ca - - ro, più

du - ce, vi - va del Cie - lo il do - no più ca - - ro, più

du - ce, vi - va del Cie - lo il do - no più ca - - ro, più

du - ce, vi - va del Cie - lo il do - no più ca - - ro, più

du - ce, vi - va del Cie - lo il do - no più ca - - ro, più







13

ca - - ro, più ca - ro al no - - stro cor.

ca - - ro, più ca - ro al no - - stro cor.

ca - - ro, più ca - ro al no - - stro cor.

ca - - ro, più ca - ro al no - - stro cor.

ca - - ro, più ca - ro al no - - stro cor.



17

*p*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

Vi - va l'in - vit - to - du - - ce,

Vi - va l'in - vit - to - du - - ce,

Vi - va l'in - vit - to - du - - ce,



21

vi - va l'in - vit - to du - - ce,

vi - va l'in - vit - to du - - ce,

vi - va l'in - vit - to du - - ce,



25

*f*

*f*

*p*

*p*

*p*

vi - va del Cie - lo il do - no più ca - ro, più ca - ro al

vi - va del Cie - lo il do - no più ca - ro, più ca - ro al

vi - va del Cie - lo il do - no più ca - ro, più ca - ro al

Vi - va del Cie - lo il do - no, del Cie - lo il do - no più ca - ro, più ca - ro al

Vi - va del Cie - lo il do - no, del Cie - lo il do - no più ca - ro, più ca - ro al

*p*



30 *a 2*

*f*

no - - stro cor. Vi - va, vi - va del Cie - lo il

no - - stro cor. Vi - va, vi - va del Cie - lo il

no - - stro cor. Vi - va, vi - va del

no - stro cor. Vi - va, vi - va del Cie - lo il

no - stro cor. Vi - va, vi - va del Cie - lo il

*f*



34

do - no più - ca - ro al no - stro - cor, al no - stro cor.

do - no più - ca - ro al no - stro - cor, al no - stro cor.

Cic - - lo il do - - no più ca - ro al no - stro cor.

do - no più ca - ro al no - stro cor, al no - stro cor.

do - no più ca - ro al no - stro cor, al no - stro cor.

*p*



38

Vi - - va del Cie - - lo il do - - no più ca - ro al no - stro

Vi - - va del Cie - - lo il do - - no più ca - ro al no - stro

Vi - va del Cie - lo il do - no più ca - ro al no - stro cor, al no - stro

Vi - - va del Cie - - lo il do - - no più ca - ro al no - stro

Vi - va del Cie - lo il do - no più ca - ro al no - stro cor, al no - stro



42

cor, al no - stro cor, al no - stro cor.

cor, al no - stro cor, al no - stro cor.

cor, al no - stro cor, al no - stro cor.

cor, al no - stro cor, al no - stro cor.

cor, al no - stro cor, al no - stro cor.



46

Con for-tu - na - ti au - spi - ci

Con for-tu - na - ti au - spi - ci

p

p

p



52

in - que - sti di - più bel - le splen - - da - no in ciel le stel - le, ri - -

in - que - sti di - più bel - le splen - - da - no in ciel le stel - le, ri - -



56

da più lie - to a - mor, ri - da, ri - da, ri - -

da più lie - to a - mor, ri - da, ri - da, ri - -

60

*p*

da\_ più\_ lie - to a - mor, splen - da - no in ciel le\_

da più lie - to a - mor, splen - da - no in ciel le stel - le,



64

stel - le, ri - da, ri - da, ri - da più lie - to a - mor.

ri - da più lie - to a - mor, ri - da, ri - da più lie - to a - mor.

69

Con for-tu-na - ti au-spi - ci in - que-sti di - più bel - le splen - -

Con for-tu-na - ti au-spi - ci in - que-sti di - più bel - le splen - -



73

- - da-no in ciel le stel - le, ri - - - da più lie - to a - mor,  
 - - da-no in ciel le stel - le, ri - - - da più lie - to a - mor,

77

ri - da, ri - da, ri - - da - più - lie - to a - mor,

ri - da, ri - da, ri - - da - più - lie - to a - mor,



81

ri - da, ri - da, ri - - da - più - lie - to a - mor.

ri - da, ri - da, ri - - da - più - lie - to a - mor.

*f* Vi - va del Cie - lo il

*f* Vi - va del Cie - lo il

*f*

85

*f*

*f*

*f* *p* *f*

*f* *p* *f*

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

Vi - va del Cie - lo il do - no più ca - ro, più ca - ro al no - stro cor.

Vi - va del Cie - lo il do - no più ca - ro, più ca - ro al no - stro cor.

Vi - va del Cie - lo il do - no più ca - ro, più ca - ro al no - stro cor.

do - no, del Cie - lo il do - no più ca - ro, più ca - ro al no - stro cor.

do - no, del Cie - lo il do - no più ca - ro, più ca - ro al no - stro cor.

*p* *f*



91

92

Vi - va, vi - va del Cie - lo il do - no più ca - ro al no - stro

Vi - va, vi - va del Cie - lo il do - no più ca - ro al no - stro

Vi - va, vi - - va del Cie - lo il do - no più

Vi - va, vi - va del Cie - lo il do - no più ca - ro al no - stro

Vi - va, vi - va del Cie - lo il do - no più ca - ro al no - stro

\*) Zu T. 93 in Violine II (Doppelgriff a'+g'') vgl. Krit. Bericht.

95

cor, al no - stro cor.

cor, al no - stro cor.

ca - ro al no - stro cor.

cor, al no - stro cor.

cor, al no - stro cor.



100

The musical score consists of several staves. At the top, there are two empty staves. Below them is a grand staff with two treble clefs and one bass clef. The piano accompaniment includes a right-hand part with eighth and sixteenth notes, and a left-hand part with a steady eighth-note bass line. The vocal line is on a single treble clef staff. The lyrics are written below the vocal staff. The word 'simile' appears twice in the piano accompaniment. The page number '100' is written above the first measure of the piano part.

Nel - l'a - do - rar - - ti o - gno - ra qual si - a un fe - li - ce a - mo - re, qual

105

si - a un fe - li - ce a - mo - re ca - - - ro il mio cor - - - sa -



109

*p*

*p*

*p*

prà.

Se quel tuo cor m'a - do - ra, ca - - - ra,

114

ca - ra più dol - ce ar - do - re no, che l'a - mor non dà, no,



119

no, che l'a - mor non dà.

Gio - ia ne pro - vo al

Que - sto è per me con - ten - to.

123

No, che ad A - mo - re un

No, che ad A - mo - re un cor—,

cor. Gio - ia ne pro - vo al cor.

Que - sto è per me con - ten - to.



127

No, che ad A - mo - re un cor, ad A - mo - re un cor re - si - ste - re, re -

cor - , no, che ad A - mo - re un cor re - si - ste - re, re -

no, che ad A - mo - re un cor re - si - ste - re, re -

No, che ad A - mo - re un cor re - si - ste - re, re -

131

si - ste - re, re - si - ste - re non sa.

si - ste - re, re - si - ste - re non sa.

si - ste - re, re - si - ste - re non sa.

si - ste - re, re - si - ste - re non sa.



136

*f*

*f*

*p* *f* *p*

*p* *f* *p*

*fp* *f*

Va-ghe lu-ci\_, mio te-so-ro.

Ca-ri ac-

141

*fp* *f p* *f p*

Nel mi - rar - ti mi con - vie - ne, mi con - vie - ne

cen - ti - del mio be - ne, nel mi - rar - ti mi con - vie - ne, mi con - vie - ne



146

dol - ce - men - te - so - - spi - - rar, dol - ce -

dol - ce - men - te - so - - spi - - rar, dol - ce -

151

men - te - so - - spi - - rar.

Al - - me lie - te, al - - me

men - te - so - - spi - - rar.

Al - - me lie - te, al - - me



156

ca - re, si go - de - te nel - - l'a - mar, si go -

ca - re, si go - de - te nel - - l'a - mar, si go -

161

de - te nel - l'a - mar. No, che ad A - mo - re un cor\_\_\_,

No, che ad A - mo - re un cor\_\_\_, no, che ad A -

de - te nel - l'a - mar.



165

cor, ad A - mo - re un cor re - si - ste - re, re - si - ste - re, re -

no, che ad A - mo - re un cor re - si - ste - re, re - si - ste - re, re -

mo - re un cor re - si - ste - re, re - si - ste - re, re -

No, che ad A - mo - re un cor re - si - ste - re, re - si - ste - re, re -

169

si - ste - re non sa, re - si - ste - re non sa.

si - ste - re non sa, re - si - ste - re non sa.

si - ste - re non sa, re - si - ste - re non sa.

si - ste - re non sa, re - si - ste - re non sa.



175

Vi - va, vi - va l'in - vit - to du - ce,

Vi - va, vi - va l'in - vit - to du - ce,

Vi - va, vi - va l'in - vit - to du - ce,

Vi - va, vi - va l'in - vit - to du - ce,

Vi - va, vi - va l'in - vit - to du - ce,

179

vi - va del Cie - lo il do - no più ca - - ro, più ca - - ro, più

vi - va del Cie - lo il do - no più ca - - ro, più ca - - ro, più

vi - va del Cie - lo il do - no più ca - - ro, più ca - - ro, più

vi - va del Cie - lo il do - no più ca - - ro, più ca - - ro, più

vi - va del Cie - lo il do - no più ca - - ro, più ca - - ro, più

vi - va del Cie - lo il do - no più ca - - ro, più ca - - ro, più



183

ca - ro al no - - stro cor.

ca - ro al no - - stro cor.

ca - ro al no - - stro cor.

ca - ro al no - - stro cor.

ca - ro al no - - stro cor.

188

Vi - va l'in-vit - to - du - ce, vi - va l'in-vit - to - du - ce,  
 Vi - va l'in-vit - to - du - ce, vi - va l'in-vit - to - du - ce,  
 Vi - va l'in-vit - to - du - ce, vi - va l'in-vit - to - du - ce,  
 Vi - va l'in-vit - to - du - ce, vi - va l'in-vit - to - du - ce,



194

*f*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

vi - va del Cie - lo il do - no più ca - ro, più ca - ro al

vi - va del Cie - lo il do - no più ca - ro, più ca - ro al

vi - va del Cie - lo il do - no più ca - ro, più ca - ro al

Vi - va del Cie - lo il do - no, del Cie - lo il do - no più ca - ro, più ca - ro al

Vi - va del Cie - lo il do - no, del Cie - lo il do - no più ca - ro, più ca - ro al

*p*

199

no - stro cor, vi - va, vi - va del Cie - lo il do - no più

no - stro cor, vi - va, vi - va del Cie - lo il do - no più

no - stro cor, vi - va, vi - va del Cie - lo il

no - stro cor, vi - va, vi - va del Cie - lo il do - no più

no - stro cor, vi - va, vi - va del Cie - lo il do - no più



204

ca - ro al no - stro cor, al no-stro cor. Vi - - va del Cie - lo il do - - no più

ca - ro al no - stro cor, al no-stro cor. Vi - - va del Cie - lo il do - - no più

do - no più ca-ro al no-stro cor. Vi - va del Cie-lo il do-no più ca - ro al no - stro

ca - ro al no - stro cor, al no-stro cor. Vi - - va del Cie - lo il do - - no più

ca - ro al no - stro cor, al no-stro cor. Vi - va del Cie-lo il do - no più ca - ro al no - stro

ca - ro al no - stro cor, al no-stro cor. Vi - va del Cie-lo il do - no più ca - ro al no - stro





215

The musical score consists of the following parts:

- Vocal line (top staff): Features a melodic line with various ornaments and rests.
- Piano accompaniment (middle staves): Includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate bass line.
- Horn parts (bottom staves): Five staves, each labeled "cor.", all containing rests throughout the section.

*Fine della Serenata*