

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

Bühnenwerke

WERKGRUPPE 6: MUSIK ZU SCHAUSPIELEN,
PANTOMIMEN UND BALLETTEN
BAND 1: CHÖRE UND ZWISCHENAKTMUSIKEN
ZU THAMOS, KÖNIG IN ÄGYPTEN

VORGELEGT VON HARALD HECKMANN



BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL

1956

En coopération avec le Conseil international de la Musique
Editionsleitung: 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

FRANCE
Éditions Bärenreiter Tours

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

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band ist erschienen: Harald Heckmann, Kritischer Bericht zur „Neuen Mozart-Ausgabe“, Serie II, Werkgruppe 6, Band 1. Zu den Chören und Zwischenaktmusiken ist auch das gesamte Aufführungsmaterial erschienen.

Unter Berücksichtigung der im Kritischen Bericht auf S. a/35 zusammengestellten Berichtigungen und Ergänzungen durchgesehene, dritte Auflage 1990.

Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany

© 1956 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

INHALT

Vorwort	VI
Zum vorliegenden Band	VII
Faksimile: Seite 1 recto des Autographs (Hochformatteil)	X
Faksimile: Seite 1 verso des Autographs (Hochformatteil)	XI
Faksimile: Seite 24 verso des Autographs (Querformatteil)	XII
Faksimile: Seite 25 recto des Autographs (Querformatteil)	XIII
Faksimile: Titelseite und Vorrede des Original- textbuchs	XIV
Personen	2
Verzeichnis der Chöre und Zwischenaktmusiken	2
Erster Aufzug	3
Zweiter Aufzug	52
Dritter Aufzug	63
Vierter Aufzug	67
Fünfter Aufzug	88
Anhang	
Erste Fassungen von Nr. 1, 6 und 7	166
Spätere Fassungen der Texte zu den Chören Nr. 1, 6 und 7	232
Nachtrag 1990	234

VORWORT

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

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

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

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

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

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

Mit Ausnahme der Werktitel, der zugehörigen Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen des Bearbeiters innerhalb der Notenbände gekennzeichnet, und zwar Buchstaben (z. B. Stärkegrade) und Zahlen durch Kursivdruck, sonstige Zeichen (Staccatostriche und -punkte, Schwellzeichen) durch kleineren bzw. schwächeren Stich oder (Bogen) durch Strichelung bzw. Punktierung, in manchen Fällen (Vorzeichen, aufführungspraktische Hinweise) auch durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen usw. eine Ausnahme. Sie sind stets kursiv gestochen, wobei aber die ergänzten in kleinerer Type erscheinen.

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

Der Editionsleiter

ZUM VORLIEGENDEN BAND

Die Chöre und Zwischenaktmusiken zum „König Thamos“ sind Mozarts einzige Schauspielmusik. Den Anlaß zu ihrer Komposition verdanken wir einem Auftrag des Dichters dieses „heroischen Dramas“, Tobias Philipp Freiherrn von Gebler, der zuerst den 1773 schon verstorbenen Magister Johann Tobias Sattler mit der Komposition des Textes betraut hatte, mit dessen Musik aber dann wohl nicht zufrieden war¹. Mozart schrieb damals – 1773 – die zwei Chöre, die im Anhang dieser Ausgabe als Nr. 1a und 6a (S. 166 ff. und S. 202 ff.) abgedruckt sind, und wahrscheinlich auch die Zwischenaktmusiken. In dieser Form erklang das Stück im April 1774 im Kärtnertheater in Wien². Der Anteil von Mozarts Chören an dieser Aufführung ist jedenfalls gesichert. Daß auch die Zwischenaktmusiken von ihm waren, ist sehr wahrscheinlich. Wyzewa/St. Foix kommen mit stilistischen Argumenten ebenfalls zu dem Ergebnis, daß die Instrumentalstücke schon 1773 geschrieben waren³.

1779 hat Mozart seine Musik zum „Thamos“ gründlich umgearbeitet. Komorzynski sieht hier einen Zusammenhang mit dem Dichter der „Zauberflöte“, Emanuel Schikaneder, wozu ihn das ins Auge springende gemeinsame ägyptische Kolorit beim „Thamos“ und bei der „Zauberflöte“ veranlaßt haben mag⁴. Er ist der Meinung, daß Schikaneder auf Mozarts Wunsch hin den „Thamos“ in Salzburg aufgeführt habe, worauf dann beide den Plan, die „Zauberflöte“ zu schreiben, gefaßt hätten. Tatsächlich kommt aber der „Thamos“ in Schikaneders Spielplan gar nicht vor, wodurch dieser Annahme und den übrigen Hypothesen Komorzynskis über die Zusammenhänge zwischen Schikaneder und der letzten Fassung des „Thamos“ einerseits und zwischen diesem Schauspiel und der „Zauberflöte“ (Thamos = Tamino!) andererseits der Boden entzogen ist⁵. Viel

wahrscheinlicher ist es, daß Mozart seine Schauspielmusik für die Böhmsche Truppe umarbeitete, die 1779 in Salzburg mit zahlreichen Singspielaufführungen hervortrat⁶. Dieselbe Truppe ist dann später – seit etwa 1785 – mit der auf das Schauspiel „Lanassa“ von Karl Martin Plümicke angepaßten Thamos-Musik gereist. So führte sie das Stück auch 1790 bei den Krönungsfeierlichkeiten in Frankfurt auf, wo Mozart es hörte. Als Ouvertüre spielte man die Sinfonia KV 184 (166a) vorweg⁷.

In der neuen Fassung von 1779 sind die beiden Chöre so gründlich umgearbeitet, daß man von einer Neukomposition sprechen kann. Wahrscheinlich sind auch die Zwischenaktmusiken mehr oder minder stark verändert worden. Das Melodram Nr. 4 legt diese Annahme nahe, da Mozart diese Kompositionsform nach seinem eigenen Briefzeugnis erst 1778 in Mannheim an dem Beispiel von Bendas „Medea“ kennenlernte⁸.

Schließlich komponierte Mozart noch einen großangelegten Chor mit einer Solostimme hinzu, der das Werk triumphal beschließt. Der Text zu diesem Schlußchor ist in Geblers Drama nicht enthalten. Jahn nimmt an, daß Andreas Schachtner ihn verfaßt habe⁹. Die Stellung dieses Chores am Schluß des ganzen Werkes steht in einem gewissen Widerspruch zu der Bemerkung von Mozarts Hand bei dem als Nr. 7a im Anhang wiedergegebenen Instrumentalstück: „Nach dem 5. und letzten Akt“. Man könnte daher meinen, daß die beiden Stücke hintereinander am Schluß des Dramas gespielt worden seien, daß das Instrumentalstück nicht nach, sondern während des letzten Aktes, gegen Ende des 2. Auftritts, erklingen sei. Diese Möglichkeit wird durch zwei Bemerkungen von der Hand Leopold Mozarts im Autograph dieses Instrumentalstückes nahegelegt. Sie lauten: „Pherons Verzweiflung, Gotteslästerung und Tod“ und „Anfang des Donnerwetters“¹⁰. Ohne Zweifel weisen sie auf die genannte Szene des letzten Aktes hin. Aber abgesehen von dem Widerspruch zu Mozarts

¹ O. Jahn, W. A. Mozart, II. Theil, Leipzig 1856 S. 379 ff.; H. Abert, W. A. Mozart, I. Theil, Leipzig 1923, S. 817 ff.; A. Einstein, Mozart, Sein Charakter, seine Werke, Stockholm 1947, S. 586 ff.; Köchel-Einstein, Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts, dritte Auflage mit einem Supplement „Berichtigungen und Zusätze“ von A. Einstein, Ann Arbor/Mich. 1947, S. 418 f. (KV^{3a}).

² A. Orel, Zu Mozarts Sommerreise nach Wien im Jahre 1773, Mozart-Jahrbuch 1951, Salzburg 1953, S. 47 f.

³ T. Wyzewa und G. de Saint-Foix, W. A. Mozart, tome II, Paris 1919, S. 116 ff. und tome III, Paris 1936, S. 186 ff.

⁴ E. Komorzynski, Emanuel Schikaneder, Wien 1951, S. 179; ders., Mozart, Wien 1955, S. 85 ff.

⁵ Vgl. E. K. Blüml, Aus Mozarts Freundes- und Familienkreis, Wien, Prag, Leipzig 1923, bes. S. 147.

⁶ E. K. Blüml, a. a. O. S. 148.

⁷ KV^{3a} S. 419, R. Haas, W. A. Mozart, Potsdam 1950, S. 86 nennt die konzertante Sinfonie KV 364 (320d) als Ouvertüre. Wahrscheinlich hat hier die Gleichheit der Tonarten zu einer Verwechslung geführt.

⁸ Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart, hrsg. von Erich H. Müller von Asow, II. Band, Berlin 1942, S. 553.

⁹ a. a. O. S. 400.

¹⁰ Vgl. die Handschriftenbeschreibung im Kritischen Bericht.

handschriftlicher Anweisung, nach der das Stück nach dem letzten Akt zu spielen sei, bietet sich aus dem Studium des Autographs noch eine andere Lösung an. Aus einer später sorgfältig durchgestrichenen Stelle in der Partitur des fraglichen Satzes¹¹ geht hervor, daß die Blätter, die das Stück enthielten, von der übrigen Partitur getrennt waren. Nur die erste Seite ist mit der gesamten Partitur zusammen geblieben, aber von Mozart diagonal durchgestrichen. Mozart hat offenbar das Instrumentalstück durch den neukomponierten, wirkungsvolleren Schlußchor ersetzen wollen und es daher aus seiner Partitur entfernt. Da der Beginn aber auf der Rückseite des letzten Blattes der Niederschrift von Nr. 5 stand, konnte er ihn nicht mit abtrennen. Statt dessen hat er ihn durchgestrichen¹². Aus diesen Gründen wurde das Stück, das — bezeichnend genug — auch als einziges in der Partitur nicht numeriert ist, in dieser Ausgabe im Anhang (als Nr. 7a) abgedruckt.

Das Textbuch des Dramas, das zu seiner Zeit den Beifall Wielands, Ramlers und Sulzers¹³ gefunden hatte, wurde sogar bald ins Italienische und Französische übersetzt. Dennoch konnte sich das Stück nicht recht durchsetzen. So schreibt Mozart am 15. Februar 1783 aus Wien an seinen Vater: „Mon très cher Père! Ich danke ihnen von Herzen für die überschickte Musique! — Es thut mir recht leid daß ich die Musique zum Thamos nicht werde nützen können! — dieses Stück ist hier, weil es nicht gefiel, unter die verworfenen Stücke; — welche nicht mehr aufgeführt werden, — es müßte nur blos der Musick wegen aufgeführt werden, — und das wird wohl schwerlich gehen; — schade ist es gewis!“¹⁴.

Um wenigstens die drei großen Chöre für eine Auf-führung zu retten, hat man ihnen schon früh einen lateinischen geistlichen oder einen neuen deutschen Text unterlegt. In dieser Form sind Nr. 1 und 7 unter KV Anhang 121 („Splendente te, Deus“) und KV Anhang 122 („Ne pulvis et cinis“) zu finden. Der letzte von beiden fand sich in einer Abschrift mit dem lateinischen Text in Mozarts Nachlaß, der erste mit einem geänderten deutschen Text („Preis dir, Gottheit“), dazu der Chor Nr. 6 mit dem lateinischen Text „Jesu, Jesu, rex tremendae“¹⁵. Dieser Umstand legt die Annahme

nahe, daß die Chöre mit Mozarts Billigung, wenn nicht gar auf seine Anregung hin, mit neuen Texten versehen wurden. Diese späteren Textfassungen sind — soweit sie uns überliefert wurden — im Anhang dieser Ausgabe (S. 232f.) abgedruckt.

Die vorliegende Ausgabe gibt die Fassung von 1779 wieder. Ihr lag das Autograph zu Grunde, während für die frühe Fassung der beiden ersten Chöre, die hier zum erstenmal im Druck erscheinen, auf die Photokopie einer recht sorglos gefertigten Abschrift von unbekannter Hand, wohl aus den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts, zurückgegriffen werden mußte. Das Autograph dieser frühen Fassungen und auch die Abschriften sind verschollen¹⁶.

Der Herausgeber bemühte sich, den in seiner Handschrift niedergelegten Willen Mozarts möglichst getreu wiederzugeben. Über Abweichungen in der Schreibweise, soweit sie über das im Vorwort des Editionsleiters Gesagte hinausgehen, gibt der Kritische Bericht Auskunft. Die Zusammenfassung von Halte- und Bindebögen (♩ ♪♪♪) wurde im allgemeinen in die heute übliche Schreibweise (♩ ♪♪♪) übertragen. Die von Mozart häufig abgekürzt wiedergegebenen gleichen Tonfolgen wurden im allgemeinen ausgeschrieben. Ergänzungen, die sich durch Vorschriften wie „col basso“ oder „unisono“ ergaben, sind im Druck nicht besonders gekennzeichnet, im Kritischen Bericht aber vermerkt. Die doppelte Behausung auch parallel verlaufender, in einem System notierter Stimmen, entspricht der Schreibweise Mozarts, von der er nur selten — aus Platzmangel etwa — abweicht. Doppelt behaltene Streicherakkorde wurden dort, wo eindeutig Doppel-

Stiftung in den Besitz der Deutschen Mozart-Gesellschaft überging. Die Chöre stehen dort unter Nr. 36 (KV 345/336a Nr. 6 = „Jesu, Jesu, rex tremendae“, nicht im KV-Anhang), Nr. 37 (KV 345/336a Nr. 7 = „Nos [!] pulvis et cinis“, KV Anhang 122) und Nr. 38 (KV 345/336a Nr. 1 = KV Anhang 121 mit dem deutschen Text „Preis dir, Gottheit“). Das Verzeichnis ist eine frühe Abschrift des kürzlich von Ernst Fritz Schmid in Privatbesitz festgestellten Verzeichnisses („Gleißner-Verzeichnis“), das Franz Gleißner anlegte, als er für den Verlag Joh. Anton André in Offenbach den musikalischen Nachlaß Mozarts ordnete, der aus der Hand von dessen Witwe dorthin gelangt war (vgl. KV^{3a}, S. XXXIII). H. A b e r t gibt den Sachverhalt im Anschluß an O. Jahn unklar und mißverständlich an (a. a. O. II, S. 1000). KV Anhang 123 nennt den Chor KV 345/336a Nr. 6 nur mit dem in Mozarts Nachlaß nicht nachgewiesenen, laut Abert geänderten deutschen Text „Gottheit, über alle mächtig“.

¹⁶ Vgl. den Kritischen Bericht.

¹¹ Vgl. das Faksimile S. XIII.

¹² Vgl. das Faksimile S. XII.

¹³ H. A b e r t a. a. O., II, S. 823.

¹⁴ Gesamtausgabe der Briefe ... (vgl. Anm. 8), III. Band, Berlin 1942, S. 195.

¹⁵ Diese Mitteilung machte mir freundlicherweise Herr Dr. Ernst Fritz Schmid nach einem bisher unbekanntem thematischen Verzeichnis von Mozarts musikalischem Nachlaß, das kürzlich durch

griffe gemeint sind, einfach behalst wiedergegeben. Wie schon im Vorwort des Editionsleiters gesagt wurde, sind Mozarts Vorschläge stillschweigend in die heutige Schreibweise übertragen worden.

Besondere Beachtung wurde den Keilen, oder besser Strichen, im Unterschied zu den Punkten geschenkt, die allerdings in der Handschrift Mozarts nicht immer zweifelsfrei voneinander zu unterscheiden sind und die auch Mozart – an analogen Stellen zum Beispiel – keinesfalls immer konsequent in derselben Weise verwendet hat. Manche Zwischenform, die im Autograph das, was gemeint ist, klar erhellt, läßt sich im Stich und Druck gar nicht wiedergeben. Wo das Autograph mehrere Deutungen zuläßt, ist das im Kritischen Bericht vermerkt. Auf keinen Fall darf der Keil (Strich) beim Musizieren zu einer derben, allzu heftig betonten Ausföhrung verleiten.

Zum ersten Mal wird hier zusammen mit der Musik zum „König Thamos“ auch der ganze Dramentext veröffentlicht. Seiner Revision lagen neben Mozarts Handschrift zwei zeitgenössische Drucke¹⁷ zu Grunde, deren Text in die heute übliche Rechtschreibung übertragen wurde. Dabei wurden die „Grundsätze für die äußere Textgestaltung bei der Herausgabe von Quellen zur neueren Geschichte“ (München 1931) als verbindlich angesehen. Dort, wo Mozart von der Textvorlage des Dramas abweicht, wurde im Zweifelsfall zu seinen Gunsten entschieden; die verschiedenen Lesarten sind in diesem Falle im Kritischen Bericht angemerkt. Dort, wo die Partitur der Chöre nicht allen Stimmen den Text unterlegt, wurde er stillschweigend ergänzt, ohne daß die Ergänzung im Druck kenntlich gemacht wurde. Ebenso wurden der Dialogtext und die von Gebler stammenden szenischen Bemerkungen (Personenangaben in den Chören Nr. 1 und 6), die in Mozarts Partitur fehlen, nicht besonders gekennzeichnet.

Die Mittelteile der ersten beiden Chöre¹⁸ sind von Mozart sicher solistisch gedacht, wenn das Autograph auch keine ausdrücklichen Hinweise darüber enthält. Aber ihre ganze Struktur (Aufteilung der vier Stimmen auf Duos der Männer- und Frauenstimmen, stärkere Kolorierung der Melodie, Zurücktreten des begleitenden Orchesters) lassen keinen Zweifel an Mozarts Absicht, die sich stellenweise auch aus den Vorschriften des Textbuches ergibt. („Eine Jungfrau“, „ein Priester“ etc.)¹⁹.

Für die Bereitstellung der Quellen, für wertvolle Hinweise und wichtige Auskünfte sei an dieser Stelle herzlich gedankt: Frau Archivdirektor Dr. Hedwig Kraus (Gesellschaft der Musikfreunde Wien) und den Herren P. Dr. Altman Kellner, OSB, (Musikarchiv des Benediktinerstiftes Kremsmünster), Dr. Werner Bittinger (Kassel), Bibliotheksdirektor Dr. Martin Cremer (Westdeutsche Bibliothek Marburg), Professor Otto Erich Deutsch (Wien), Professor Dr. Walter Gerstenberg (Tübingen), Dr. Paul Kast (ebda.), H. C. Robbins Landon (Wien), Oberbibliothekar Dr. Eugen Neuscheler (Universitätsbibliothek Tübingen), Hofrat Professor Dr. Leopold Nowak (Österreichische Nationalbibliothek Wien), cand. phil. Wolfgang Plath (Tübingen), Heinz Ramge (Westdeutsche Bibliothek Marburg), Rudolf von Reibnitz (Universitätsbibliothek Tübingen), Dr. Paul Sieber (Zentralbibliothek Zürich) und Dr. Wilhelm Virneisel (Deutsche Staatsbibliothek Berlin). Besonderen Dank schulde ich Herrn Dr. Ernst Fritz Schmid, dem Editionsleiter der Neuen Mozart-Ausgabe, der die Quellenliste zusammenstellte und mir manchen wertvollen Ratschlag gab. Schließlich habe ich noch meiner Frau zu danken, die mir bei der Herstellung der Stichvorlage und bei den Korrekturen half.

Kassel, im Mai 1956

Harald Heckmann

¹⁸ In Nr. 1 die Takte 63–80, 95–114 und 134–151; in Nr. 6 die Takte 70–171.

¹⁹ Vgl. auch O. Jahn, a. a. O. S. 546, Anm. 3 und S. 548, Anm. 5; H. Abert, a. a. O. I S. 825.

¹⁷ Vgl. den Kritischen Bericht.



Seite 1 verso nach dem in der Universitätsbibliothek Tübingen verwahrten Autograph (Hochformatteil)
aus den Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin (vgl. S. 4, T. 7-12).

25.
 Ha Majest
 und ihre
 Lauffuß
 Themer

II

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. At the top left, there is a handwritten number '25.' followed by the text 'Ha Majest und ihre Lauffuß Themer'. To the right of this text is a large Roman numeral 'II'. The first staff is filled with dense handwritten notes and musical symbols, including a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a few notes and rests. The third and fourth staves contain rhythmic patterns of notes and rests. The fifth and sixth staves are mostly empty. The seventh and eighth staves are also empty. The ninth and tenth staves contain musical notation, including a sharp sign at the end of the tenth staff.

Seite 25 recto nach dem in der Universitätsbibliothek Tübingen verwahren Autograph aus den Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin (vgl. S. 226/227, T. 12-21).

Thamos,

König in Egypten.

Ein heroisches Drama

in fünf Aufzügen.



Prag und Dresden, 1773.
In der Wallerischen Hofbuchhandlung.



Vorrede.

Die Namen Menes, Namoses, Thamos, (wegen der bequemen Aussprache hier Thamos) folgen zwar in keiner Dynastie der Egyptischen Könige unmittelbar auf einander. Man weiß aber, welche Ungewissheit und Dunkelheit überhaupt in der ältesten Geschichte dieses Reiches herrschet, und wie verschiedentlich, nach dem Julius Africanus, Lucubus, Josephus, Eratosthenes, und andern Chronologien, die Folge der Regenten Egyptens angegeben wird. Von den meisten derselben sind die bloßen Namen, und bey mehr als einer Dynastie, auch diese nicht einmal, auf uns gekommen. Der Dichter hätte also ein offenes Feld, Namen und Zeitpunkt nach Belieben zu wählen. Er siehe diesen, seinem Plane gemäß, in das entfernteste Alter zurück. In jene Zeiten, wo der Hochglaube die Vernunft noch nicht

A 2

4 Vorrede.

so weit erniedriget hatte, daß Krokodille, Kägen, ja eine Meermilch, Gegenstände der Verehrung ganzer Völkerschaften geworden waren, sondern der Ebbendienst, seinen ersten Ursprunge näher, und gewissermaßen reiner, sich auf wohnbähige Bestien oder Vögel beschränkte. Er konnte daher Priester ohne geschorne Häupter und Augenbrauen, die auf der Schaubühne eine sehr wunderliche Figur machen würden, aufführen. Er konnte heilige Gesänge und ganz Verfassungen geheiliger Jungfrauen erdichten; er konnte in den Tempeln Hymnen abjungen lassen: ob er schon gesehen hatte, daß die Egyptischen Priester, vermuthlich erst in spätern Zeiten, auf eine so außerordentliche Art sich getragen, (*) und daß bey ihrem Gottesdienste keine Musik gewesen. Wenn hier der Ort dazu wäre, könnte er, insonderheit gegen diesen letzten Punkt, nicht unangenehme Zweifel aufwerfen. Doch es ist ihm genug, die Beschuldigung der Verletzung des Costume meistens emparieren abzulehnen. Wer hat auch noch bey theatralischen Vorstellungen dessen strengste Beobachtung geordert? Eben so beruhiget er sich wegen des Orts der

(*) Herodotus im zweyten Buche, Kap. 33, 34.

5 Vorrede.

Sandlung damit, daß von dem Syncellus einer Reihe Könige, die zu Heliopolis ihre Residenz gehabt, Meldung geschieht: obgleich andere Christliche bis die Taniter, Memphisiter, Dispoliter oder Thebater und Saiter kennen.

Wöchte sonst der gegenwärtige Versuch, worinn er verschiedenes Neues gewagt hat, von dem Publikum mit Nachsicht aufgenommen werden!

Noch ein Wort insonderheit wegen der Chöre des ersten und fünften Actes. Vermißt man darinnen den hohen Schwung der Gedanken, die Nichtigkeit und Schönheit des poetischen Ausdrucks, die der Gegenstand erfordert hätte, so mildere des Verfassers Absicht, Dichtern, die mit den Alten in genauer Bekanntschaft stehen, zu glücklichen Versuchen einen Aufschub zu geben, die Strengigkeit der Kunstprüfer.



A 3

Titelseite und Vorrede nach dem in der Bibliothek der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg verwahrten Originaltextbuch (aus dem Besitz von Leopold Mozart).