



CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

# Sämtliche Werke

Begründet von Rudolf Gerber  
Fortgeführt von Gerhard Croll

Herausgegeben von der  
AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN  
UND DER LITERATUR, MAINZ

Abteilung III:  
Italienische Opere serie und Opernserenaden  
Band 2



BÄRENREITER

KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAHA

2025

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

*Fragmentarisch überlieferte Opere serie*

*Demetrio*  
(Venedig 1742)

*Poro*  
(Turin 1744)

*La caduta dei giganti*  
(London 1746)

*Artamene*  
(London 1746)

*Issipile*  
(Prag 1752)

Drammi per musica  
von Pietro Metastasio, Francesco Vanneschi und Bartolomeo Vitturi

Herausgegeben von  
TANJA GÖLZ



BÄRENREITER

KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAHA

BA05821-01

Herausgeber-Gremium:

Thomas Betzwieser, Frankfurt am Main / Irene Brandenburg, Salzburg /

Bruce Alan Brown, Los Angeles / Michele Calella, Wien /

Sibylle Dahms, Salzburg / Tanja Götz, Mainz / Nils Grosch, Salzburg /

Daniela Philippi, Frankfurt am Main / Yuliya Shein, Mainz

Leitung: Klaus Pietschmann, Mainz

Die Editionsarbeiten werden gefördert durch die  
Union der deutschen Akademien der Wissenschaften, vertreten durch die  
Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz,  
aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung, Bonn und Berlin,  
des Ministeriums für Wissenschaft und Gesundheit, Rheinland-Pfalz, Mainz,  
und des Hessischen Ministeriums für Wissenschaft und Kunst, Wiesbaden.

Generalbassaussetzung: Thomas Hauschka

---

© 2025 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG,  
Heinrich-Schütz-Allee 35–37, 34131 Kassel, Germany, [info@Baerenreiter.com](mailto:info@Baerenreiter.com)  
Alle Rechte vorbehalten / 2025 / Printed in Germany  
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.  
ISMN 979-0-006-56743-0



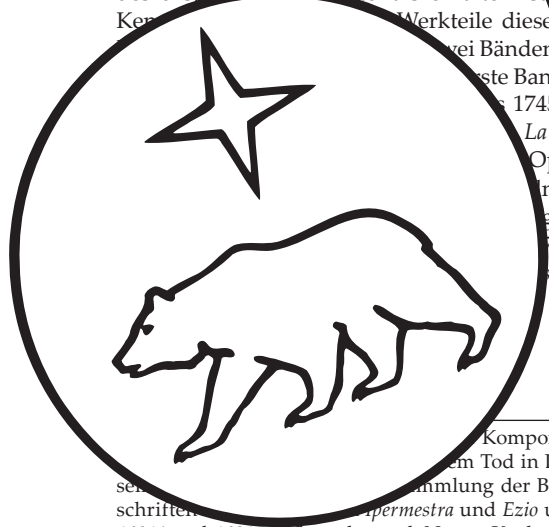
# INHALT

Vorwort .....	VII
Bildbeigaben	
Beginn der Arie „ <i>Se fecondo e vigoroso</i> “ (I/4) aus <i>Demetrio</i> in der Partiturabschrift Br .....	LI
Beginn der Arie „ <i>Non so frenare il pianto</i> “ (II/7) aus <i>Demetrio</i> in der Partiturabschrift Bo ....	LII
Beginn der Arie „ <i>Io so qual pena sia</i> “ (III/1) aus <i>Demetrio</i> in der Partiturabschrift U .....	LIII
Beginn der Ouvertüre zu <i>Poro</i> im Stimmensatz Pr (1. Violine) .....	LIV
Beginn der Ouvertüre zu <i>Poro</i> in der Abschrift T (reduzierte Cembalopartitur) .....	LV
Beginn der Arie „ <i>Son confusa pastorella</i> “ (III/11) aus <i>Poro</i> in der Abschrift T und Bs .....	LVI
Beginn der Arie „ <i>Se viver non poss'io</i> “ (II/15) aus <i>Poro</i> in der Abschrift Bs und Wn1 .....	LVII
Titelseite und Beginn der Arie „ <i>Care pupille amate</i> “ (I/3) aus <i>La caduta dei giganti</i> im Partiturdruk D1 .....	LVIII
Titelseite und Beginn der Arie „ <i>Pensa a serbarmi</i> “ (II/7) aus <i>Artamene</i> im Partiturdruk D2 ..	LIX
Beginn der Arie „ <i>Già presso al termine</i> “ (III/6) und Schluss der Arie „ <i>Se crudeli tanto siete</i> “ (I/2) aus <i>Artamene</i> im teilautographen Partiturfragment TA .....	LX
Autographe Partitur der Arie „ <i>Parto, se vuoi così</i> “ (II/11) aus <i>Issipile</i> .....	LXII
Glucks Scrittura vom 10. Juli 1744 mit den Cavalieri Direttori des Teatro Regio di Torino ..	LXIV
Abrechnung des Kopisten Raimondo Clerici über 1745 ausgeführte Arbeiten für das Teatro Regio di Torino .....	LXV
Innenansicht des Teatro San Samuele mit Bühnendekoration von Antonio Codognato, Venedig 1753 .....	LXVI
Porträt des Kastraten Felice Salimbeni, Stich von Georg Friedrich Schmidt, Berlin 1751 ....	LXVI
Innenansicht des Teatro Regio di Torino, Ölgemälde von Giovanni Michele Graneri, Turin 1752 .....	LXVII
Grundriss des Teatro Regio di Torino, Stich nach der Zeichnung von Benedetto Alfieri ....	LXVIII
Längsschnitt und Grundriss des King's Theatre London .....	LXIX
Porträts der Sängerin und Unternehmerin Teresa Cornelys, geb. Imer, sowie des Kastraten Giuseppe Jozzi, unbekannte Künstler .....	LXX
Porträt des Kastraten Angelo Maria Monticelli, Mezzotinto von Andrea Casali .....	LXXI
Ansicht des Theaters an der Kotzen in Prag, Stich von Josef Carmine, um 1780 .....	LXXII
<i>Demetrio</i> , Textbuch der Uraufführung, Venedig 1742 .....	LXXIII
<i>Poro</i> , Textbuch der Uraufführung, Turin (1744) .....	LXXXVI
<i>La caduta dei giganti</i> , Textbuch der Uraufführung, London 1745 .....	CVI
<i>Artamene</i> , Textbuch der Uraufführung, London 1746 .....	CXXI
<i>Issipile</i> , Textbuch der Uraufführung, Prag (1752) .....	CXXXVI
<i>Demetrio</i>	
Besetzungs- und Nummernverzeichnis .....	2
7 erhaltene Arien .....	5
<i>Poro</i>	
Besetzungs- und Nummernverzeichnis .....	54
Overtura .....	57
13 erhaltene Vokalnummern .....	68

<i>La caduta dei giganti</i>	
Besetzungs- und Nummernverzeichnis .....	110
6 erhaltene Vokalnummern .....	113
 <i>Artamene</i>	
Besetzungs- und Nummernverzeichnis .....	158
6 erhaltene Arien .....	161
 <i>Issipile</i>	
Besetzungs- und Nummernverzeichnis .....	198
4 erhaltene Arien .....	201
 Kritischer Bericht	
Abkürzungsverzeichnis .....	220
A. Quellen .....	221
<i>Demetrio</i> .....	221
<i>Poro</i> .....	224
<i>La caduta dei giganti</i> .....	227
<i>Artamene</i> .....	229
<i>Issipile</i> .....	233
B. Allgemeines .....	237
C. Einzelbemerkungen .....	248
<i>Demetrio</i> .....	248
<i>Poro</i> .....	250
<i>La caduta dei giganti</i> .....	253
<i>Artamene</i> .....	254
<i>Issipile</i> .....	255

## VORWORT

In den ersten elf Jahren seiner Kompositionstätigkeit (1741–1752), bevor Gluck sich dauerhaft in Wien niederließ, schuf er als ‚Compositore scritturato‘ für den saisonalen Opernbetrieb in Italien und London sowie als Mitglied der Wandertruppen Pietro Mingottis und Giovanni Battista Locatellis 16 Opere serie und Opernserenaden vornehmlich nach Texten Pietro Metastasios. Lediglich sechs dieser frühen Opern sind vollständig durch zeitgenössische Partiturabschriften überliefert. Im Falle der für höfische Festivitäten komponierten Auftragswerke *Le nozze d'Ercole e d'Ebe* (Pillnitz 1747), *La Semiramide riconosciuta* (Wien 1748) und *La contesa dei numi* (Kopenhagen 1749) ist dies der Anfertigung von Widmungs-partituren für die jeweiligen Auftraggeber zu verdanken, im Falle von *Ipermestra* (Venedig 1744) und *Ezio* (Prag 1750) der Sammlertätigkeit Domenico Dragonettis, aus dessen Besitz Abschriften beider Werke stammen,<sup>1</sup> und bei *La clemenza di Tito* (Neapel 1752) der Verpflichtung der Impresari, von jeder im Teatro di San Carlo neu aufgeführten Oper eine Partiturabschrift als Belegexemplar für die königliche Bibliothek (später für die Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella) erstellen zu lassen.<sup>2</sup> Zu *Demofonte* (Mailand 1743) wiederum sind die zumindest eine 20 geschlossenen Vokalnummern sowie ein Marsch und zwei contraginato-Rezitative nachweisbar,<sup>3</sup> wohingegen von den übrigen neun Opern aus Glucks früher Schaffensperiode weniger als die Hälfte des ursprünglichen Materials erhalten ist.<sup>4</sup> Nach derzeitigem Kenntnisstand sind nur Werkteile dieser fragmentarisch über-



Der Komponist Domenico Dragonetti, der nach seinem Tod in London wirkte, vermachte seine Partiturabschriften der Sammlung der British Library, die die Abschriften von *Ipermestra* und *Ezio* unter den Signaturen Add. 16014 und 16015 aufbewahrt; vgl. Nanna Koch, Artikel „Dragonetti, Domenico (Carlo Maria), gen. Il Drago“, in: MGG<sub>2</sub> Personenteil, Bd. 5, Kassel usw. 2001, Sp. 1385–1387.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu Guido Gasperini und Franca Gallo, *Catalogo delle opere musicali del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella di Napoli*, Parma 1934, Nachdruck Bologna 1988, S. VI.

<sup>3</sup> Aufgrund ihrer fast vollständigen Überlieferung ist die Edition dieser Oper ebenso wie diejenige der vorgenannten Werke in einem jeweils eigenständigen Band der Gluck-Gesamtausgabe erschienen; vgl. *Demofonte*, GGA III/3, hrsg. von Tanja Gözl, Kassel usw. 2014, *Ipermestra*, GGA III/6, hrsg. von Axel Beer, Kassel usw. 1997, *Le nozze d'Ercole e d'Ebe*, GGA III/11, hrsg. von Tanja Gözl, Kassel usw. 2009, *La Semiramide riconosciuta*, GGA III/12, hrsg. von Gerhard Croll und Thomas Hauschka, Kassel usw. 1994, *La contesa dei numi*, GGA III/13, hrsg. von Daniela Philippi, Kassel usw. 2004, *Ezio*, GGA III/14, hrsg. von Gabriele Buschmeier und Hanspeter Benniswitz, Kassel usw. 1990 und *La clemenza di Tito*, GGA III/16, hrsg. von Franz Giegling, Kassel usw. 1995.

<sup>4</sup> Vgl. *Fragmentarisch überlieferte Opere serie*: *Artaserse* (Mailand 1741), *Il Tigrane* (Crema 1743), *La Sofonisba* (Mailand 1744), *L'ippolito* (Mailand 1745), GGA III/1, hrsg. von Tanja Gözl, Kassel usw. 2017.

### DEMETRIO

#### Entstehung und Produktionsbedingungen in Venedig

Bei dem am 2. Mai 1742 im venezianischen Teatro San Samuele uraufgeführten *Dramma per musica Demetrio* nach der gleichnamigen Textvorlage Pietro Metastasios handelt es sich um Glucks zweite Oper. In der vorangegangenen Karnevalssaison trat er erstmals mit der Vertonung von Metastasios *Artaserse* am Teatro Regio Ducale in Mailand hervor, dem unter Herrschaft der österreichischen Habsburger stehenden Herzogtum, in dem er sich in den Jahren 1737 bis 1745 vornehmlich aufhielt.<sup>5</sup> Es ist anzunehmen, dass Glucks erfolgreiches Mailänder Debüt den Auftrag für das Mailänder Opernauftrag in Venedig gab, und zu dem dankbar, dass sein Dienstherr, Fürst Antonio Maria Principe Melzi, die Verbindung zu diesem kulturellen und musikalischen Zentrum positiv beeinflusst hat.

In dem im 1797 unter öligarischer Selbstverwaltung stehenden Adelrepublik oblag die Organisation des ausschließlich öffentlichen Theatertreibes den wohlhabendsten und einflussreichsten Patrizierfamilien, darunter dem Geschlecht der Grimani. Die altgesessene Familie stellte im Laufe der Jahrhunderte nicht nur drei Dogen,<sup>6</sup> sondern besaß zwischen 1639 und 1650 insgesamt vier Theater, von denen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts das renommierte Teatro San Giovanni Grisostomo und das Teatro San Samuele betrieben wurden. Das 1655 am Kanal Rio del Duca gebaute Teatro San Samuele zählte zu den größeren Häusern und verfügte über fünf Ränge mit insgesamt 168 Logen sowie einer gegenüberliegenden Zuschauergalerie für die einfache Publikums, der so genannten *soffitta*,<sup>8</sup> womit es sogar die Kapazität des Teatro San Giovanni Grisostomo mit 155 Logen übertraf.<sup>9</sup> Bildliche Darstellungen des Theaters existieren lediglich von dem 1748 errichteten Nachgebäude<sup>10</sup> nachdem das originale Theater im

<sup>5</sup> Der italienische Aristokrat Antonio Maria Principe Melzi hatte Gluck vermutlich 1730 im Umfeld der böhmischen Adelsfamilie Lobkowitz in Wien kennengelernt und für seine Privatkanzel abgeworben. Welche Funktion Gluck dort übernahm und wie lange er in Melzis Hauskapelle angestellt war, ist jedoch nicht bekannt. Vgl. Gerhard Croll, Artikel „Gluck, Christoph Willibald“, in: MGG<sub>2</sub> Personenteil, Bd. 7, Kassel usw. 2002, Sp. 1100–1160: 1103f.

<sup>6</sup> Nach Antonio (1521 bis 1523) und Marino Grimani (1595 bis 1606) wurde für die Jahre 1741 bis 1752 Pietro Grimani zum Oberhaupt Venedigs gewählt; vgl. Diana Blichmann, *Die Macht der Oper – Oper für die Mächtigen. Römische und venezianische Opernfassungen von Dramen Pietro Metastasios bis 1730* (= *Schriften zur Musikwissenschaft* 20), Mainz 2012, S. 75.

<sup>7</sup> Das bereits 1639 errichtete Teatro San Giovanni e Paolo wurde im 18. Jahrhundert mit Ausnahme der Karnevalssaison 1715 nicht mehr bespielt und das letzte Theater der Grimani, San Benedetto, erst 1755 eröffnet; vgl. Michael Talbot, Artikel „Grimani“, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, hrsg. von Stanley Sadie, Bd. 2, London – New York 1992, S. 545.

<sup>8</sup> Vgl. Nicola Mangini, *I teatri di Venezia*, Mailand 1974, S. 70f. Demgegenüber berichtet der anonyme Verfasser des *Lettre écrite de Venise sur le Carnaval, les Spectacles, etc.* im *Mercure de France*, Februar 1726, S. 241–253: 245, von vier Rängen mit jeweils 35 Logen und hat dabei vermutlich den so genannten *pepiano*, den untersten, 28 Logen umfassenden Rang auf der Ebene des Parketts nicht mitberücksichtigt.

<sup>9</sup> Vgl. Michael Talbot, *Tomaso Albinoni. The Venetian Composer and his World*, Oxford 1990, S. 204.

<sup>10</sup> Vgl. die Abbildung auf S. LXVI. Der anonym überlieferte Druck zeigt die von Antonio Codognato geschaffene Bühnendekoration zur 1753 im Teatro Nuovo di San Samuele aufgeführten Oper *Il mondo alla roversa* (Musik von Baldassare Galuppi, Text von Carlo Goldoni); vgl. hierzu Elena Povoleto, Artikel „Codognato, Antonio“, in: *Enciclopedia dello spettacolo*, Bd. 3, Rom 1956, Sp. 1025–1027.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

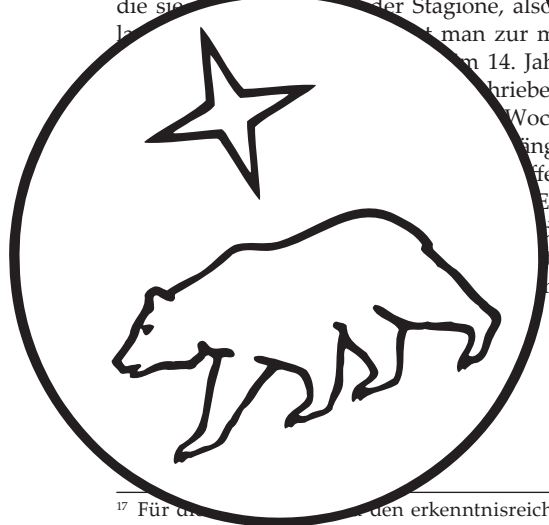
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

Von wem genau Gluck den Kompositionsauftrag für *Demetrio* erhielt, ist nicht bekannt. Neben Anstellungsverträgen mit einzelnen Impresari und teilverantwortlichen Direttori betrieben die Gebrüder Grimani auch kollektive Organisationsformen an ihren Theatern; zu Beginn der 1740er-Jahre z. B. in Form einer Società dei Cavalieri, einer Teilhabergesellschaft, innerhalb derer sie selbst federführend Anteile hielten, aber auch das venezianische Patriziat in die Finanzierung einbinden konnten.<sup>17</sup> Im Sinne eines ‚Eigentümer-Impresarios‘ war Michele Grimani<sup>18</sup> daher zu dieser Zeit aktiv am operativen Produktionsgeschäft und somit auch an der Rekrutierung von Sängern und Komponisten beteiligt. Ob er wiederum persönlich Glucks Scrittura unterzeichnet hat, ist ebenso wenig belegt wie der Zeitpunkt, zu dem Gluck diese übermittelte wurde. Während die organisatorischen Vorbereitungen für die Karnevalssaison, wie von Nemeitz beschrieben, in der Regel im Sommer zuvor aufgenommen wurden, ist für die Himmelfahrtssaison eine kürzere, vermutlich während oder direkt nach der Karnevalszeit beginnende Vorlaufzeit anzunehmen.<sup>19</sup> Gluck hätte demnach – durchaus als Reaktion auf sein erfolgreiches Operndebüt – den Auftrag sowie die Textvorlage zu Beginn des Jahres 1742 erhalten haben und noch in Mailand mit der Komposition der Ouvertüre und der Rezitative beginnen können. Die Ausarbeitung der Vokalstücke hingegen erfolgte üblicherweise in Anpassung an die stimmlichen Fähigkeiten und Präferenzen der vorgesehenen Interpreten und somit auch in diesem Fall erst im persönlichen Kontakt in Venedig. Sämtliche für die Himmelfahrtssaison vorgesehenen Sänger waren in der vorangehenden Karnevalssaison an unterschiedlichen oberitalienischen Spielstätten verpflichtet,<sup>20</sup> die sie im Februar der Stagione, also ca. Mitte Februar verlassen und man zur mehrtägigen Reisedauer im 14. Jahrhundert ausnahmslos beschriebene Quarantänezeit, die zwei Wochen umfassen konnte,<sup>21</sup> im Theater der Sängerkolonie verbringen mussten. Gluck hatte sich für die Erstellung des Stimmenplans und die Komposition des Deklamationsparts der Rezitative bis zum Abschluss der



<sup>17</sup> Für die intensiven erkenntnisreichen Austausch zur Impresaria der Grimani-Theater sei PD Dr. Richard Erkens (Centro Tedesco di Studi Veneziani) herzlich gedankt (Korrespondenz vom 4. März 2020). Vgl. hierzu auch Franco Piperno, Kapitel „Das Produktionssystem bis 1780“ in: *Geschichte der italienischen Oper*, hrsg. von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli, übersetzt aus dem Italienischen von Claudia Just und Paola Riesz, Bd. 4: *Die Produktion: Struktur und Arbeitsbereiche*, Laaber 1990, S. 15–79; 26f.

<sup>18</sup> Michele Grimani (1697–1775), Sohn des 1714 verstorbenen Giovanni Carlo Grimani, kümmerte sich seit den 1720er-Jahren federführend um die Geschäfte des Teatro San Samuele und San Giovanni Grisostomo; vgl. Blichmann, *Die Macht der Oper – Oper für die Mächtigen*, S. 76.

<sup>19</sup> So auch von Carlo Goldoni beschrieben, der mit der Bearbeitung der Textvorlage für Antonio Vivaldis Vertonung von Apostolo Zenos *Griselda* für die Himmelfahrtssaison 1735 zu Beginn der Fastenzeit beauftragt wurde; vgl. ders., *Prefazioni dell'Edizione Pasquali*, in: *Tutte le opere di Carlo Goldoni* (= *I Classici Mondadori*), hrsg. von Giuseppe Ortolani, Bd. 1, Mailand 1954, S. 720.

<sup>20</sup> Felice Salimbeni und Ottavio Albuzio sangen zuvor in Turin, Giuseppe Gallieni in Genua, Teresa Imer in Florenz und Barbara Stabili in Bologna und somit in Städten, die bis zu 400 Kilometer von Venedig entfernt waren.

<sup>21</sup> Vgl. Selfridge-Field, *Song and Season*, S. 103.

## Textvorlage und Handlung

Bei *Demetrio* handelt es sich um das erste Drama per musica, das Pietro Metastasio zu Beginn der 1730er-Jahre in seiner Funktion als *poeta cesareo* am Wiener Hof verfasste und das dort mit der Musik von Antonio Caldara am 4. November 1731 anlässlich des Namenstages Kaiser Karls VI. erstmals aufgeführt wurde. Bereits im Folgejahr gelangten sechs weitere musikalische Umsetzungen zur Aufführung, darunter diejenige Johann Adolf Hasses im Teatro San Giovanni Grisostomo, an die sich mehrere Bearbeitungen seiner Komposition, auch unter dem Titel *Cleonice*, anschlossen.<sup>22</sup> Daneben wurde das Libretto u. a. von Leonardo Leo, Davide Perez, Pietro Scalabrini, Giovanni Battista Lampugnani, Georg Christoph Wagenseil, Baldassare Galuppi, Niccolò Jommelli, Giuseppe Scarlatti, Giovanni Paisiello, Josef Mysliveček und Johann Simon Mayr vertont. Gluck reihte sich mit seiner Umsetzung in eine 16 venezianische Produktionen ein und auch auf weiteren Bühnen fand *Demetrio* bis 1840 in ganz Europa Verbreitung und zählt mit annähernd 60 nachweisbaren Kompositionen zu Metastasios erfolgreichsten und beliebtesten Opernlibretti.

Das Sujet des Textbuches beruht auf der historischen Figur des Demetrios II. Nicator, der im Jahre 153 v. Chr. von seinem Vater Seleukos II. Soter, dem König des syrischen Seleukidenreiches, gemeinsam mit seinem Bruder Antiochos VII. Sidetes ins griechische Exil geschickt wurde, um vor dem Zugriff des Usurpators Alexander I. Balas geschützt zu sein. Nach dem Tod seines Vaters gelang es Demetrios II. Alexander Balas zu besiegen und den syrischen Thron zurück zu erobern. Überliefert sind diese Ereignisse u. a. durch den römischen Geschichtsschreiber Marcus Iunianus Justinus, der hier von 35. und 36. Buch der *Epitoma historiarum Philippicarum* berichtet,<sup>24</sup> einer auszugsweisen Zusammenfassung der verschollenen *Historiae Philippicae* des Historikers Pompeius Trogus. Weitere Handlungstränge weisen Parallelen zur erschienenen Comédie héroïque *Demetrios d'Arasie* von Pierre Corneille auf.<sup>25</sup> Die Handlung von Metastasios Drama stellt sich wie folgt dar:

## Libretto

*Cleonice*, die seit dem Tod ihres Vaters Alessandro als Königin von Syrien herrscht, soll nach dem Willen ihrer Untertanen einen Ehemann und damit neuen König wählen. Als Bewerber bietet sich auch ihr Reichsrat Olinto an, den Cleonice aber nicht erhört, da sie den geliebten Krieger und ehemaligen Hirten Alceste herbeisehnt, der seit der Schlacht auf Kreta als verschollen gilt. Sie erklärt sich

<sup>22</sup> Vgl. hierzu Roland Dieter Schmidt-Hensel, *Zur Aufführungsgeschichte und Quellenüberlieferung von Hasses „Demetrio“*, in: *Johann Adolf Hasse in seiner Zeit: Bericht über das Symposium vom 23. bis 26. März 1999 in Hamburg*, hrsg. von Reinhard Wiesend, Stuttgart 2006, S. 105–117.

<sup>23</sup> Entsprechende Auflistungen finden sich in *Tutte le opere di Pietro Metastasio* (= *I Classici Mondadori*), hrsg. von Bruno Brunelli, Bd. 1: *Note*, Mailand 1953, S. 1476f., wo jedoch Hasses Vertonung von 1740 unter dem Titel *Cleonice* fälschlich Tomaso Albinoni zugeschrieben wird, bei Franz Stieger, *Opernlexikon*, Teil I: *Titelkatalog*, Bd. 1, Tutzing 1975, S. 306–308, sowie bei Silke Leopold, Artikel „Metastasio, eigentlich Trapassi, Pietro Antonio Domenico Bonaventura“, in: *MGG*, Personenteil, Bd. 12, Kassel usw. 2004, Sp. 85–97; 88f. Eine detaillierte Aufführungsübersicht bietet zudem Reinhart Meyer, *Die Rezeption der Opernlibretti Pietro Metastasios*, in: *Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782). Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio*, hrsg. von Andrea Sommer-Mathis und Elisabeth Theresia Hilscher, Wien 2000, S. 311–352.

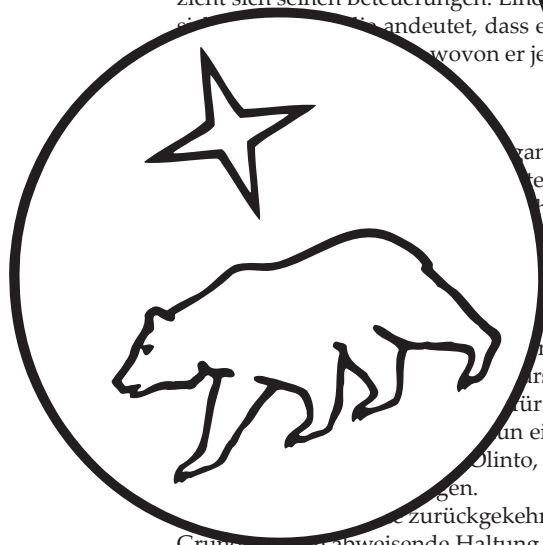
<sup>24</sup> Vgl. Marcus Iunianus Justinus, *Epitoma historiarum Philippicarum Trogi Pompeii*, hrsg. von Isaac Vossius, Lugdunum Batavorum (Leiden) 1640, S. 240–243. (Digitalisat verfügbar unter: <http://mdz-nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10245459-3>, abgerufen am 11. März 2023.)

<sup>25</sup> Vgl. hierzu Don Neville, Artikel „Demetrio („Demetrius“)“, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, Bd. 1, S. 1118f.



ihrer Vertrauten Barsene, überzeugt davon, dass Alceste noch lebt, während diese auf die Vielzahl verdienstvollerer Bewerber verweist. Mitrane, Hauptmann der königlichen Wache, bittet Cleonice, sich dem ungeduldigen Volk zu zeigen, um einen Aufstand zu verhindern. Er ist verliebt in Barsene, die ihn jedoch ablehnt, weil sie heimlich Alceste liebt. Olintos Vater Fenicio gesteht Mitrane, dass Demetrios gleichnamiger Sohn nicht, wie angenommen, gemeinsam mit dem Vater in der Verbannung gestorben ist, sondern ihm selbst anvertraut wurde und es sich hierbei um Alceste handelt. Fenicio beabsichtigt, ihn als rechtmäßigen Thronfolger einzusetzen, worin ihm Mitrane seine Unterstützung zusichert.

Als Cleonice dem erwartungsvollen Volk ihre Unentschlossenheit angesichts der zahlreichen Bewerber erklärt, ruft Olinto zur Eile, während Fenicio ihr rät, sich noch Zeit zu lassen. Alcestes überraschendes Eintreffen bewegt Cleonice dazu, von den Anwesenden Loyalität für den zukünftigen König zu fordern, unabhängig von dessen Herkunft. Sie wolle ihren Ehemann frei wählen können oder eher auf den Thron verzichten. Angetrieben von Eifersucht und Neid auf Alceste, den sein Vater ihm als Vorbild empfiehlt, erkennt Olinto in diesem trotz dessen niederen Standes einen ernsthaften Rivalen. Im Garten vertraut Cleonice Barsene an, dass ihr die Liebe zu Alceste mehr bedeute als die Königsherrschaft. Als aber Fenicio berichtet, das Volk räume ihr auch als Königin Entscheidungsfreiheit ein, befürchtet sie, mit der Wahl Alcestes ihre Untertanen und die vermeintlich würdigeren Bewerber zu beleidigen, und beschließt, die Erfüllung ihrer Pflicht einen standesgemäßen Ehemann zu wählen. Alceste tritt hinzu und versichert ihr, seine Liebe zu Cleonice entzieht sich seinen Beteuerungen. Eine Erklärung suchend wendet er sich an Fenicio, der andeutet, dass er mit einer anderen Geliebten verheiratet ist, wovon er jedoch nichts wissen will.



Olinto gelang zum königlichen Palast, um Alceste zu finden. Diese wiederum ist hin- und hergerissen zwischen ihren Untertanen und der Liebe zu Alceste. Sie schreibt einen Abschiedsbrief an ihn, in dem sie ihren Neid mit Alceste, der sich nach dem Tod ihres Mannes erhebt, offenbart. Doch Olinto ist bereits dazu gebracht, sich für sich und lässt Alceste sich Barsenes Liebe vergewissern. Die Königin entscheidet sich für die Königin abzugeben haben und Olinto, allen Widrigkeiten zum Trotz, zu folgen.

Alceste zurückgekehrt und fragt Cleonice nach dem Grund für ihre abweisende Haltung. Sie erklärt ihm ihren Konflikt und bittet ihn, in Verantwortung für ihr Volk auf ihre Verbindung zu verzichten. Tieftraurig ist er hierzu bereit und verabschiedet sich von ihr, was Cleonice in Verzweiflung stürzt. Barsene lobt ihre Standhaftigkeit, während Fenicio ihr Grausamkeit vorwirft. Barsenes Bestrebungen enttarnt er als eigennützig und bittet die Götter um Beistand für sein Vorhaben.

### III. Akt

Alceste rüstet sich zur Abreise, als Cleonice ihm gesteht, dass sie ohne ihn nicht leben könne. Lieber werde sie auf die Krone verzichten und mit ihm das Land verlassen, um gemeinsam mit ihm ein einfaches Leben zu führen. Alceste ist jedoch nicht bereit, ihren Verzicht auf den Thron zuzulassen, woraufhin Cleonice seine Selbstlosigkeit bewundert und ihn bittet, der Verkündung ihres Bräutigams beizuwohnen. Als Olinto hiervon erfährt, glaubt er, Cleonice habe sich für Alceste entschieden, und beschließt sich zu rächen. Währenddessen berich-

tet Mitrane Fenicio, dass sich die kretische Flotte nähert und somit Alcestes wahre Identität bald preisgegeben werden kann. Alceste bringt die königlichen Insignien herein, verbunden mit der Nachricht, Fenicio werde der neue König. Nun lässt dieser Alceste endlich wissen, dass als Demetrios Sohn er der rechtmäßige Thronerbe ist. Im Sonnentempel klärt Fenicio auch Cleonice über Alcestes Identität auf. Als dieser erscheint, bittet Cleonice ihn, den Thron zu besteigen, was er jedoch nur mit ihr an seiner Seite tun will. Vor dem Altar reichen sie sich die Hände. Da erscheint Barsene und berichtet von der Ankunft der Kreter, unter denen Olinto derweil das Gerücht gestreut habe, dass Fenicio einen Betrug plane, während ihm, Olinto, der wahre Demetrio bekannt sei. Olinto tritt mit dem kretischen Gesandten herein und führt einen versiegelten Brief mit sich, in dem der alte Demetrio vor seinem Tod seinen wahren Erben benannt hat. Er öffnet und verliest das Schriftstück, das Alceste als Thronfolger bestätigt, woraufhin Olinto diesen als Regenten erkennt und sein Verhalten bereut. Alceste und Cleonice besteigen gemeinsam den Thron, während das Volk ihre Liebe und Tugend preist.

Gemäß Morstans Schematisierung der Textanlage ist *Demetrio* als *tragedia* (Drama) mit typischer Intrigenhandlung, basierend auf dem Motiv der verdeckten Identität gestaltet, wobei letzteres im Schlussakt durch den hierfür bevorzugt verwendeten erkenntnisbringenden Brief erschüllt wird und somit das *lieto fine* ermöglicht. Auch die Personenkonstellation entspricht den gängigen Prinzipien: Auf hierarchischer Ebene agieren die Protagonisten Cleonice und Alceste in die sich entwickelnde politische Handlung um die regierungsfähige Regentschaft Syrens entspinnt, wobei Alceste mit Aufklärung seiner wahren Identität zum titelgebenden Herrscher Demetrio wird. Gleichzeitig bildet er mit Cleonice das übergeordnete Liebespaar der inneren Handlung, dem die Sekundarier Olinto und Barsene gegenübersteht und durch jene die Intrige, unerwidertes Begehren mit den Protagonisten verbunden ist. Das fungiert Olinto zudem als konfliktregulierender Agent, während die Vaterfigur Fenicio über die legitime Thronfolge durchzusetzen versucht und darin von dem Confidente Mitrane unterstützt wird. Am unerlässlichen Konflikt zwischen Pflicht und Neigung sieht sich am stärksten Cleonice ausgesetzt, deren Verantwortung gegenüber ihrem Volk im Widerstreit zu ihren Gefühlen steht. Mit dem Entschluss zum Thronverzicht reift sie jedoch zu einer eigenständig handelnden Person, die für ihre zutiefst menschlichen Bedürfnisse einsteht, was sich am Ende glücklicherweise mit der gemeinsamen Regentschaft als vereinbar herausstellt. Demgegenüber unterwirft Alceste seine persönlichen Neigungen sowohl der Staatsräson als auch Cleonices jeweiligen Vorgaben und verkörpert damit am konsequentesten das Ideal der Tugendhaftigkeit.

Der Rollenhierarchie entsprechend entfallen in der dichterischen Vorlage auf den *Primo uomo* Alceste sieben und die *Prima donna* Cleonice sechs Nummern (sechs bzw. fünf Arien und ein gemeinsames Duett). Die Sekundarier Olinto und Barsene sowie der *Primo tenore* Fenicio übernehmen je fünf Arien, der Confidente Mitrane seiner untergeordneten Rolle entsprechend nur drei. Dabei handelt es sich durchgehend um zweistrophige, die jeweilige Szene beendende Abgangsarien. Die *Seconda donna* beschließt den ersten Akt, den zweiten Aktschluss wiederum bestreitet der Tenor. Das hier üblicherweise platzierte Liebesduett erfolgt erst mit der definitiven Vereinigung und gemeinsamen Thronbesteigung Alcestes und Cleonices im dritten Akt, unmittelbar vor der für die Konfliktlösung notwendigen Folge arienloser Szenen und dem obligatorischen Schlusschor.

## Textbearbeitung

Für Glucks Vertonung des *Demetrio*, von der sieben Arien überliefert sind,<sup>26</sup> wurde Metastasios Drama um mehr als ein Drittel gekürzt. Dies entsprach dem üblichen, auf die Produktionen der Himmelfahrtssaison angewandten Prinzip, das Goldoni für das Jahr 1735 in seinen Memoiren beschreibt:

„Soleva Sua Eccellenza Grimani per la Fiera dell’Ascensione far rappresentare nello stesso Teatro [San Samuele] un’Opera seria per musica. Si serviva ordinariamente di Drammi vecchi; e questi avevan sempre bisogno, o di essere accorciati per adattarli alla calda stagione, o di essere in parte cangiati secondo il bisogno del Compositore della Musica, o secondo il capriccio de’ Virtuosi. Per questo dunque, ed anche per la direzione e per l’istruzion degli Attori, vi voleva un Poeta, che sapesse far delle Arie nuove ed avesse qualche cognizion di Teatro.“<sup>27</sup>

Neben dem warmen Wetter waren in der Frühjahrssaison zudem die kürzeren Nächte dafür verantwortlich, dass die Darbietungen nicht den Umfang von Karnevalsopern hatten. Denn da sich der venezianische Tagesablauf und die Uhrzeiten streng nach dem Sonnenstand richteten und Abendveranstaltungen wiederum nicht vor Sonnenuntergang beginnen durften, war dem Publikum im Mai bei kürzerer Nachtruhe keine vierstündige Oper zumutbar.<sup>28</sup> Der Bearbeiter der Textvorlage für Glucks *Demetrio* ist namentlich nicht bekannt; die an den Patrizier Francesco Zappalà adressierte Widmung im Uraufführungslibretto ist von „Kürzer“ W. A. V. unterzeichnet.<sup>29</sup> Ein Abgleich des Librettos mit demjenigen der vorangegangenen venezianischen *Demetrio*-Versionen durch Johann

Adolf Hasses führt zu dem Schluss für die Gluck’sche Textvorlage auf den Bearbeiter Bartolomeo Vitturi hin, der die Hasse’schen Einsetzungen in der Titel *Cleonice* im Teatro San Samuele in Venedig jeweils zu Beginn vollständig gestrichen und die Arien über A. V.’s Herkunft des Machtstrebens befreit. In der Personenkonstellation aus der die Vorlage die Streichungen bzw. Wegfall der Uraufführung um Barsen und den Entfall der Szenen 10–11).<sup>31</sup>

z. B. in der Ausgabe von Zappalà, S. 720f. Eine deutsche Übersetzung des Librettos ist in der Ausgabe von Brandenburg im Abschnitt *Produktion einer Oper* im Kapitel *Sänger – Orchester* seines Kapitels *Italienische Oper zur Zeit Glucks* in: ders. und Vera Grund, *Gluck und das Musiktheater im Wandel*, hrsg. von der Gluck-Forschungsstelle Salzburg, München 2015, S. 31–42: 33f.

<sup>26</sup> Vgl. Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera*, S. 24.

<sup>27</sup> Vgl. das Faksimile auf S. LXXIV.

<sup>28</sup> Vgl. Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera*, S. 466f. Konsultiert wurde das in der Biblioteca Nazionale Braidense di Milano unter der Signatur *Racc. dramm.* 2819 aufbewahrte Libretto-Exemplar, das ebenso wie das Uraufführungslibretto zu Glucks *Demetrio* 48 Seiten umfasst im Gegensatz zu den jeweils 72 Seiten starken Textbüchern der Hasse’schen *Demetrio*-Vertonungen von 1732 und 1737.

<sup>29</sup> Umgekehrt weist das Textbuch zu *Cleonice* insbesondere in der Abschiedsszene der beiden Protagonisten im 2. Akt eine stärkere Versreduktion auf und folgt lediglich bei drei der insgesamt 22 Arien dem metastasianischen Originaltext; vgl. hierzu die Übersicht der Austauscharien von Roland Dieter Schmidt-Hensel, *„La musica è del Signor Hasse detto il Sassone...“*. Johann Adolf Hasses *„Opere serie“* der Jahre 1730 bis 1745. Quellen, Fassungen, Aufführungen, Teil 2: Werk-, Quellen- und Aufführungsverzeichnis (= *Abhandlungen zur Musikgeschichte* 19/2), Göttingen 2009, S. 302f. Den Ersatz der Arien schreibt Vitturi in einer Vorbemerkung des Librettos den unter

Ob die über die *Cleonice*-Bearbeitung hinausgehenden Modifikationen der Textvorlage von 1742 ebenfalls Vitturi besorgte oder aber ein anderer, namentlich nicht identifizierter Hauslibrettist des Teatro San Samuele, ist nicht bekannt.<sup>32</sup> Ebenso wenig ist festzustellen, ob und in welchem Umfang Gluck an den Änderungen beteiligt war, die sich gegenüber Metastasios Originaltext wie folgt darstellen: Neben der Reduktion der handelnden Personen auf fünf Akteure wurden die ursprünglich 45 Szenen auf 31 gekürzt und von 29 Arien zwölf gestrichen. Somit entfielen die Chorszene im ersten und das Duett im dritten Akt sowie die ausschließlich für die Erstaufführung anlässlich des Namenstages von Karl VI. verfasste Licenza. Ersetzt wurde in Olintos Solo-Szene I/6 die Arie „*Che mi giova l’onor della cuna*“ durch eine Umtextierung („*Saprò di quell’altero*“), in der Olintos Zorn über den umstandesgemäßen Rivalen stärker zum Ausdruck kommt. Auch der zweite nicht von Metastasio stammende Arientext „*Perfido, in te punire*“ (II/3) der *Cleonice* weist wesentlich repräsentives Potenzial auf als die Ursprungsarie „*Nacqui in affluenza di beni*“. Ob es sich hierbei um eine bereits existierende Arie handelt, die die Interpretin Barbara Staudacher in einer vorangegangenen Produktion mitgebracht hat, oder um eine von ihr angeregte Neutextierung als Gluck’sche freie, besonders ausdrucksvolle Vertonung, ist angesichts des Fehlens des Notenmaterials nicht zu sagen.

Durch die Reduzierung der Arienzahl entfällt die ursprüngliche Vormalstellung des Primo uomo *Amest*. Beide Protagonisten sind nun mit jeweils vier Arien ausgestattet, während die Sekondarier und den Tenor je drei Arien erhalten. Demgegenüber war in der Textbearbeitung von 1740 die Primadonna *Cleonice* mit fünf Arien eindeutig bevorzugt. Die Aufwertung dieser Rolle wird deren berühmtester Interpretin Caterina Fumagalli geschuldet gewesen sein und liegt der Änderung des Werktitels in *Cleonice* bedingt haben. Der Rückgriff auf Vitturis Textbearbeitung von 1740 könnte dementsprechend, wie Lionel Allacci in seinem 1755 erschienenen Libretto-Befunden basierende Aufführungskatalog unter dem Eintrag „*Demetrio*“ Glucks Vertonung fällt, fehlerweise mit dem Hinweis „*E di nuovo l’anno 1742 nel Teatro di San Samuele di Venezia, col titolo di Cleonice*“ versehen.<sup>33</sup> Obwohl Taddeo Wiel bereits 1897 in seinem *Venezianisches Opernaufführungen des 18. Jahrhunderts* die Irrtum richtigstellt,<sup>34</sup> hielt sich in der Gluck-Literatur hartnäckig die parallele Titulierung von Glucks zweiter Oper als *Demetrio* und/oder *Cleonice*,<sup>35</sup> die zukünftig aufgegeben werden sollte.

Zeitdruck stehenden Sängern zu, von denen wiederum Selfridge-Field im Zusammenhang mit der zweiten Karnevalsoper *Tullo Ostilio* berichtet, sie hätten 1740 im Konflikt mit der Theaterleitung gestanden; vgl. dies., *A New Chronology of Venetian Opera*, S. 468.

<sup>32</sup> In Frage käme möglicherweise auch Goldoni, der bis 1740 als Librettist an beiden Grimani-Theatern tätig und im Frühjahr 1742 noch in Venedig verfügbar war; vgl. hierzu das von Lucie Comparini und Andrea Fabiano herausgegebene *Dictionnaire Goldoni*, Paris 2019, S. 212.

<sup>33</sup> *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all’anno MDCCLV*, Venedig 1755, Sp. 246. Demgegenüber findet sich in Antonio Groppos bereits 1745 publiziertem Aufführungskatalog unter der Nr. 773 die korrekte Nennung von Glucks Oper mit dem Titel *Demetrio*; vgl. dies., *Catalogo di tutti i drammi per musica* (= *Bibliotheca musica Bononiensis* I, 10), reprografischer Nachdruck der Ausgabe Venedig 1745, Bologna 1977, S. 146.

<sup>34</sup> Taddeo Wiel, *I teatri musicali veneziani del Settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701–1800)*, Venedig 1897, Nr. 417, S. 141.

<sup>35</sup> So bei Max Arend, *Gluck. Eine Biographie*, Berlin 1921, S. 55–59, Rudolf Gerber, *Christoph Willibald Gluck*, Potsdam 1950, S. 28, sowie Gerhard und Renate Croll, *Gluck. Sein Leben, seine Musik*, Kassel usw. 2010, S. 32.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



ziehende Gewitter nachzeichnen. Demetrios zweite Arie „*Dal suo gentil sembante*“ (I/11), in der er gegen Aktschluss seine Liebe zu Cleonice beteuert, ist als Aria cantabile mit einer durch zahlreiche Triller und Triolen verzierten Gesangslinie gestaltet, die Salimbenis Kunstfertigkeit bei der Ausführung der „kleinen Manieren“ Rechnung trägt und die Empfindungen der Protagonisten musikalisch widerspiegelt. Ähnliches gilt für die Abschiedsarie „*Non so frenare il pianto*“ (II/7), die als großes Lamento im Largo mit gewagter Dissonanzbehandlung in den Violinen angelegt ist und über hohe Expressivität verfügt. Auch hier bietet sich mehrfach die Gelegenheit für ein *Messa di voce* in tiefer Lage, während der kontrastierende Presto-Mittelteil durch deklamatorische Melodik gekennzeichnet ist. Demgegenüber weist die vierte Arie „*Quel labbro adorato*“ (III/2) leichteren Charakter auf und besticht als tänzerisches E-Dur-Allegro mit kreisenden Bewegungen durch Motivwiederholungen in Form von Zweierbindungen, wobei die instrumental geführte Singstimme durchgehend von den Violinen verdoppelt wird. Den von Gerber angegebenen Stimmumfang von zweieinhalb Oktaven hingegen hat Gluck in dieser Partie nicht ausgeschöpft, die lediglich einen Ambitus von *h* bis *a'* fordert.

Auch der Mailänder Tenor Ottavio Albuzzi (Albuzio) trat regelmäßig in Venedig auf, wo er 1737 im Teatro San Angelo als Massimo in Lampugnani's *Ezio* debütierte. Nach einem kurzen Gastspiel in Graz und Brünn als Mitglied der Operntropen Pietro Mingotti's und Filippo Neri del Fantasia's war er seit Beginn der 1750er-Jahre auf den wichtigsten italienischen Bühnen zu sehen.<sup>45</sup> Darunter als Fenicio in Glucks *Demetrio* und bereits zwei Jahre früher in der Rolle des Danaos in Glucks zweiter venezianischer Opernproduktion, der am 21. März 1749 im Teatro San Giovanni Grisostomo uraufgeführt wurde. Überbrachte Albuzzi zwei Spielzeiten nach Venedig zurückkehrte und in seiner Heimatstadt Mailand in Carlo Monza's *Amistocle* auftrat und da, als Schloßbesitzer während der napoleonischen *Impermeestra* erhalten ist, ist von Albuzzi's *Amistocle* (I/4) nur eine Arie erhalten, die als „a highly skilled singer with a mastery of the voice and a range about c to b'“,<sup>47</sup> was genau dem Ambitus und den Anforderungen der Arie des Fenicio entspricht.

Die Partie der Seconda donna Barsene hatte Teresa Imer inne, die Tochter des Genueser Schauspielers und Capocomico Giuseppe Imer, der 1734 die Leitung der Komödienkompanien des Teatro San Samuele übernahm und dort in Zusammenarbeit mit Carlo Goldoni insbesondere Tragikomödien und musikalische Intermezzi aufführte.<sup>48</sup> 1723 in Venedig geboren, erhielt sie ebenso wie ihre ältere Schwester Marianna schon früh Gesangs- und Schauspielunterricht

und wirkte wie diese ab 1734 in der väterlichen Truppe mit.<sup>49</sup> Als Interpretin von Seria-Partien debütierte sie 1741 in Verona an der Seite Salimbenis und Albuzzis in Geminiano Giacomellis *Cesare in Egitto* und sang im Karneval 1742 in Florenz gemeinsam mit ihrer Schwester Marianna in Michele Finis *Tito Manlio*. Ihre Mitwirkung in Glucks *Demetrio* blieb ihr einziger Opernauftritt in ihrer Heimatstadt.<sup>50</sup> Im Februar 1745 heiratete sie in Wien den Tänzer und Choreographen Angelo Francesco Pompeati, unterhielt aber daneben weitere Beziehungen, darunter eine langjährige intime Verbindung mit Giacomo Casanova.<sup>51</sup> Zusammen mit Marianna ging Teresa Imer Pompeati 1745 nach London, wo beide Schwestern in Glucks Opern *La caduta dei giganti* und *Artamene* sowie in Galuppi's *Il trionfo della continenza* und Lampugnani's *Alessandro nell'Indie* mitwirkten, bevor sich ihre Wege trennten. Teresa Imer Pompeati traf 1748 in Hamburg erneut mit Gluck zusammen, der nun Kapellmeister in Pietro Mingotti's Operntrope war, und nahm dort u. a. Rollen in den Pasticci *Arsace* und *La finta schiava* und in der Oper mit dem Ensemble die Wintersaison 1748/49 in Venedig an. Von ihrer Partie der Barsene hat sich nur *Mauro non è tanto* (I/2) nur eine Arie erhalten, die in der Stimmhöhe als Sopran klassifiziert. In dem von Gluck geschriebenen französischen Allegro moderato bevorzugten Tempus Andante *Ma brevo* schuf er eine effektvolle Aria di mezza *Ma brevo*, bei der die brillanten Bewegungen in den pulsierenden Streichen Koloraturen erwarten lassen, die Singstimme aber eher überschaubarem Umfang und geistig begrenzten, kurzen melodischen Phrasen verbleibt. Darauf wurde eine mit der geringen sängerischen Erfahrung gerechtfertigte Wirkung einzubüßen. Als Seconda donna agierte der Soprankastrat Giuseppe Gallieni, von dem die Rolle des Fenicio keine Arie überliefert ist. Sein Werdegang lässt sich vornehmlich durch die Angaben Sartoris erschließen, der sich bezüglich seiner Herkunft mit den Zusätzen *di Venezia o di Bergamo* „*il cescianino*“ versieht.<sup>53</sup> Gallieni ist erstmals 1741 in Verona nachweisbar, wo er die Titelrolle in Pietro Chiari's *Artaserse* sang, und war danach bis 1744 mit zahlreichen Engagements an den wichtigsten italienischen Bühnen tätig. Allerdings durchgehend in Sekundärpartien. Wie Salimbeni war auch er an Glucks Oper *Il Trionfo della continenza* in der Rolle des Oronte innehatte, und sorgte vermutlich für die Übernahme einzelner Gluck-Arien in das 1744 am venezianischen Teatro San Angelo aufgeführte Pasticcio *La finta schiava*.<sup>54</sup> Eine erneute Zusammenarbeit mit Gluck ergab sich Ende desselben Jahres in Turin, wo Gallieni den Gandarte in *Poro* sang. Außerhalb Italiens wirkte er von 1752 bis 1755 in Lissabon an verschiedenen Opern Davide Perez' mit und übernahm 1762 in Wien die Rolle des Mercurio in Georg Christoph Wagenseils *Serenata*

<sup>49</sup> Vgl. die von Galletti aufgelistete Zusammensetzung der Imer-Kompagnie in ders., *Lo spettacolo senza riforma. La compagnia del San Samuele di Venezia (1726–1749)*, Florenz 2016, S. 209–211, sowie Goldoni, *Prefazioni dell'Edizione Pasquali*, S. 716.

<sup>50</sup> Vgl. Sartori, *I libretti italiani, Indice dei cantanti*, S. 351. Nicht korrekt ist dort jedoch die Jahreszahl 1744 im Verweis auf ihre Mitwirkung an der Turiner *Demofonte*-Produktion, die im Karneval 1754 stattfand; vgl. hierzu den Librettoeintrag Nr. 7512 in Bd. C–D, S. 321.

<sup>51</sup> Vgl. hierzu Casanova, *Histoire de ma vie jusqu'à l'an 1797. Édition établie d'après le manuscrit d'autographe*, Bd. 3, Gallimard 2013, S. 166f., und Bd. 4, Gallimard 2015, S. 81–97.

<sup>52</sup> Vgl. Erich H. Müller, *Angelo und Pietro Mingotti. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im XVIII. Jahrhundert*, Dresden 1917, S. 87–95, sowie zu Pompeatis weiterem Lebensweg bis zu ihrem Tod 1797 Murray R. Charters, Artikel „Cornelys, Theresa [Imer, Teresa; Mme Trenti]“, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, Bd. 1, S. 955f.

<sup>53</sup> Sartori, *I libretti italiani, Indice dei cantanti*, S. 301.

<sup>54</sup> Vgl. Fragmentarisch überlieferte Opere serie, GGA III/1, S. XXVII, sowie den Beitrag der Herausgeberin, *Gluck's Contribution to the Pasticcios Arsace and La finta schiava*, in: *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe. Contexts, Materials and Aesthetics*, hrsg. von Berthold Over und Gesa zur Nieden (= *Mainz Historical Cultural Sciences* 45), Bielefeld 2021, S. 687–704: 696f.

<sup>45</sup> Vgl. Sartori, *I libretti italiani, Indice dei cantanti*, S. 11.

<sup>46</sup> Vgl. Dennis Libby, Artikel „Albuzzi (Albuzio), Ottavio“, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, Bd. 1, S. 59f. Albuzzis Lebensdaten gibt Libby mit ca. 1720 bis nach 1766 an.

<sup>47</sup> Ebda., S. 60.

<sup>48</sup> Vgl. hierzu Lorenzo Galletti, *Il teatro tragico della compagnia Imer (1732–1749)*, in: *Drammaturgia* 13/3 (2017), S. 59–101, sowie Goldoni, *Prefazioni dell'Edizione Pasquali*, S. 711–723.

The logo of the Bayerischer Kulturfonds is a circular emblem. Inside the circle, there is a stylized bear walking towards the left, and a five-pointed star positioned above the bear's head. The bear and star are drawn with simple black outlines.



Die genaue Größe und Zusammensetzung des Orchesters, das Glück für die Aufführungen des *Demetrio* im Mai 1742 zur Verfügung stand, ist nicht bekannt. Für das Teatro San Samuele ist nach derzeitigem Kenntnisstand nur eine Besoldungsliste der Himmelfahrtssaison 1730 überliefert,<sup>60</sup> die keine Besetzungsangaben oder Instrumentalistenamen aufführt, sondern lediglich den „*A Sonadori diversi*“ ausbezahlten Gesamtbetrag in Höhe von 2.448 Lire verzeichnet, was in Relation zu anderen Ausgaben, wie z. B. dem Komponistengehalt, eine Höhle von 2.380 Lire, ein geringer Betrag ist und eine reduzierte Anzahl an Musikern vermuten lässt.<sup>61</sup> Dies entspricht dem Prinzip, dass in kommerziell betriebenen Orchestern weniger Musiker unter Vertrag standen als in den repräsentativen Hof- und Theatern, von denen Mailand, Turin und Venedig die größten Orchester Italiens unterhielten, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zwischen 40 und 60 Instrumentalisten umfassten.<sup>62</sup> Während das Musikensemble meist auch Mitglieder der Hofkapelle und somit dauerhaft gebildet waren, wurden in den venezianischen Theatern zusätzlich eine Instrumentalisten, darunter insbesondere Bläser, je nach Bedarf verpflichtet.<sup>63</sup> Dabei werden trotz geringerer Instrumentalistenstärke die zu dieser Zeit üblichen Instrumentengruppen wie Streicher, eine aus Violoncelli, Kontrabass und Fagott(en) bestehende Continuo-Gruppe sowie Oboen, Hörner bzw. Trompeten und zwei Cembali vertreten gewesen sein.

<sup>63</sup> Vgl. Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera*, S. 61. Den entsprechend sporadischen Einsatz von Bläsern beschreibt auch Reinhard Strohm nach Auswertung der autographen Partitur von Vivaldis Oper *Griselda*, die in der Himmelfahrtssaison 1735 im Teatro San Samuele uraufgeführt wurde: „Das Orchester besteht aus Streichern; in zwei Arien werden zwei Hörner mit musikalisch sehr bescheidenen Aufgaben verwendet; sogar die Sinfonia ist ohne Bläser. Für das extrem kurze und simple Schlusstutti werden zwei Trompeten verlangt, die wahrscheinlich von den Hornisten gespielt wurden.“ Ders., *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 25), Wilhelmshaven 1979, S. 228.

Über den zitierten Hinweis im *Diario ordinario* hinaus liegen keine zeitgenössischen Berichte zur Uraufführung von *Demetrio* vor.<sup>64</sup> Die an die Himmelfahrtsmesse gekoppelte Spielzeit währte in der Regel drei Tage über das Ende der zweiwöchigen Handelsmesse hinaus, um die Aufführungspausen an den Feiertagen Christi Himmelfahrt und Pfingsten zu kompensieren, an denen die Theater geschlossen blieben.<sup>65</sup> Ausgehend vom 2. Mai 1742 sind somit 14 Vorstellungen anzunehmen, von denen die letzte am Freitag, den 18. Mai stattfand. Davon wird Gluck mindestens die ersten drei vom Cembalo aus geleitet haben, was üblicherweise zu den mit der Scrittura festgelegten Aufgaben des Komponisten gehörte.<sup>66</sup>

Für weitere Aufführungen von Glucks *Demetrio* gibt es nach derzeitigem Kenntnisstand keine hinreichenden Belege. 1744 wurde im Teatro Obizzi während der Frühjahrsmesse in Padua ein gleichnamiges Pasticcio aufgeführt, dessen Musik gemäß dem dazugehörigen Libretto von „*diversi Celebri Autori*“ stammt.<sup>67</sup> An dieser Produktion wirkte Giuseppe Gallieni erneut in der Rolle des Olinto mit und es liegt nahe, dass er zumindest die im Textbuch gleichlautende Arie „*Non fidi al mar che freme*“ (II/9) aus Glucks *Demetrio*-Vertonung übernommen hat, was aber angesichts des fehlenden Notenmaterials nicht zu beweisen ist. Eine weitere *Demetrio*-Aufführungsserie in Venedig fand in der Karnevalssaison 1749 statt, gemäß handschriftlichem Hinweis auf dem der *Libretto*-Exemplare „*Rapp[rese]ntato dalle Figlie del Prosopio de M. G. Canali*“.<sup>68</sup> Das gegenüber Metastasios Originaldichtung in hohem Maße bearbeitete Textbuch nennt keinen Komponisten und auch nicht die Namen der Aufführenden. Die Tatsache, dass auch in dieser Produktion die Scrittura fehlt, lässt eine Wiederaufnahme



so, wie es in der *Handbuch des Musiktheaters im Wandel*, S. 35, sowie in der *Enzyklopädie der Musik*, S. 311f., dargestellt wird. Vorworts auf S. XVI.

<sup>67</sup> Vgl. S. [X] des wohl einzigen, in der Biblioteca Nazionale Braidense di Milano unter der Signatur *Racc. dramm.* 4497 erhaltenen Libretto-Exemplars.

<sup>68</sup> Vgl. das in der Biblioteca Nazionale Braidense di Milano unter der Signatur *Racc. dramm.* 3292 erhaltene Exemplar sowie die Angaben von Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera*, S. 646. Der dortige Hinweis auf eine angeblich in der Biblioteca Nazionale Marciana, Venedig, erhaltene Partitur zu dieser Aufführung konnte jedoch nicht bestätigt werden.

<sup>69</sup> So ist der Librettodruck von 1749 im Online-Katalog *Corago* (*Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900*) der Università di Bologna ohne weitere Erläuterung Gluck zugeschrieben; vgl. den Eintrag unter: <http://corago.unibo.it/libretto/DRT0013471> (abgerufen am 23. April 2023).

<sup>70</sup> Schmidt-Hensel, „*La musica è del Signor Hasse detto il Sassone...*“, Teil 2, S. 311.

<sup>71</sup> Vgl. ebda., S. 311f. Ungeachtet dessen zeigt er Beziehungen zwischen der Textgestalt des Gluck'schen *Demetrio* und derjenigen der Hasse'schen Produktion von 1747 auf, die aber mit dem Rückgriff auf Vitturis Textredaktion für Hasses *Cleonice* 1740 zu erklären sind und ausschließlich die Rezipienten betreffen; vgl. ebda., S. 308f.

## Entstehung und Produktionsbedingungen in Turin

Neben seinen insgesamt vier Beiträgen für die Mailänder Karnevalsspielzeiten 1742 bis 1745 schuf Gluck mit *Poro* eine weitere, einmal mehr auf einem Metastasio-Text basierende Karnevalsoper, die am 26. Dezember 1744 im Teatro Regio in Turin uraufgeführt wurde. Dieses international berühmte Theater entstand in der von 1730 bis 1773 währenden Regierungszeit von Carlo Emanuele III., dem Herzog von Savoyen und König von Sardinien, und bildete den Grundstein für Turins Entwicklung zu einem der bedeutendsten Opernzentren Italiens bzw. ganz Europas.<sup>72</sup> Bereits der vorangegangene Herrscher Vittorio Amedeo II. beabsichtigte, den in den Palast integrierten Theatersaal<sup>73</sup> durch ein freistehendes Gebäude und somit das Hoftheater durch ein öffentliches Opernhaus zu ersetzen. Nach dessen Tod und in der Nachfolge des für diese Baumaßnahmen ursprünglich vorgesehenen, aber 1724 verstorbenen Architekten Filippo Juvarra realisierte dann Benedetto Alfieri innerhalb von zwei Jahren den Palazzetto Nuovo Teatro Regio an der Piazza Castello, das im Dezember 1740 mit Francesco Feos *Arsace* eröffnet wurde.<sup>74</sup> Der Grundriss des Theaters entsprach nicht dem im 18. Jahrhundert üblichen und verbreiteten Hufeisenmodell, sondern eher der halbrunden Form einer abgeschliffenen Ellipse; einer Saalform, die zu dieser Zeit nach optischen und akustischen Kriterien als besonders vorteilhaft angesehen wurde.<sup>75</sup> Mit 150 auf fünf Rängen angeordneten Logen und dem großzügig angelegten Parkett bot das Teatro Regio Platz für bis zu 500 Zuschauer und reihte sich mit seiner repräsentativen Ausstattung in repräsentative Prachtbauten wie das Teatro Regio Ducale in Mailand und das Teatro San Carlo in Neapel ein, deren Renommee es einer zeitgenössischen Beschreibung zufolge wohl noch übertraf.

„Questo Teatro è giudicato da tutti il più grandioso, e compito d'Europa, ed è meritevolmente oggetto della maraviglia de' Forestieri, per la vastità, e l'ampiezza sua, e per l'architettura e comodità dell'edifizio, e per l'ornata bellezza de' ornamenti, per lo più dorati. È anche la più bella la pittura della Volta. Ivi si recitano ogni Carnevale Drammi musicali con tale magnificenza di apparato, quale si con-

<sup>72</sup> Zur Geschichte des Teatro Regio vgl. die detailreiche, auf der Auswertung zahlreicher Archivalien basierende Studie von Marie-Thérèse Bouquet, *Il teatro di corte: dalle origini al 1788* (= *Storia del Teatro Regio di Torino* 1), Turin 1976, die ergänzend zu eigenen Archivrecherchen die Grundlage der nachfolgenden Ausführungen bildet.

<sup>73</sup> Als Bestandteil des Palazzo Vecchio di San Giovanni wurde dieses Theater zunächst als Teatro di San Giovanni und ab 1727 als Teatro di Corte bzw. Teatro Regio bezeichnet; vgl. hierzu Marie-Thérèse Bouquet-Boyer, Axel Beer und Andrea della Corte, Artikel „*Turin*“, in: MGG, Sachteil, Bd. 9, Kassel usw. 1998, Sp. 1039–1043: 1041, sowie Bouquet, *Il teatro di corte*, S. 104f. und 111.

<sup>74</sup> Vgl. die Abbildungen auf S. LXVIIIf. Dabei wurde die allgemeine Annahme, dass das ehemals Pietro Domenico Olivero, seit 1993 jedoch Giovanni Michele Graneri zugeschriebene Ölgemälde der Theaterinnenansicht die Aufführung von Feos *Arsace* wiedergibt, von Mercedes Viale Ferrero in Frage gestellt und ihr berechtigter Zweifel von Margaret R. Butler aufgegriffen, ohne sich auf eine andere dargestellte Aufführung festzulegen; vgl. Mercedes Viale Ferrero, *La scenografia dalle origini al 1936* (= *Storia del Teatro Regio di Torino* 3), Turin 1980, S. 153f., 164 und 195, sowie Margaret R. Butler, „*Olivero's*“ *Painting of Turin's Teatro Regio: Toward a Reevaluation of an Operatic Emblem*, in: *Music in Art* 34, Nr. 1/2: *Music, Body, and Stage: The Iconography of Music Theater and Opera*, 2009, S. 137–151.

<sup>75</sup> Vgl. hierzu Gesa zur Nieden, Artikel „*Opernhaus – Akustisch-visuelle Systematisierung und städtebauliche Weiterentwicklung des Opernhauses im 18. Jahrhundert*“, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel usw. 2016ff., veröffentlicht Oktober 2017, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50588> (abgerufen am 3. August 2023), sowie Mercedes Viale Ferrero, Kapitel „*Theater und Bühnenraum*“ in: *Geschichte der italienischen Oper*, Bd. 5: *Die Oper auf der Bühne*, Laaber 1991, S. 9–164: 85.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

Die Tatsache, dass die Partitur im Dezember auf dem Postweg übermittelt wurde, lässt vermuten, dass Gluck die Reise nach Turin gar nicht angetreten hat. Zwar wäre seine Ankunft zum vereinbarten Termin am 10. Dezember theoretisch möglich gewesen, sollte er Venedig gleich nach den ersten Aufführungen der *Ipermestra* und somit noch in der letzten Novemberwoche verlassen haben, aber dann hätte er die Partitur naheliegenderweise selbst mitgebracht. Definitive Belege dafür, dass er seiner vertraglichen Verpflichtung der Einstudierung und Leitung der Oper vor Ort nicht nachgekommen ist, bilden zum einen der Hinweis, dass stattdessen dem Konzertmeister Giovanni Battista Somis 100 Lire „per la solita gratificazione d'aver messo in iscena la p<sup>ma</sup> opera di q<sup>to</sup> Carnovale“ ausgezahlt wurden,<sup>87</sup> und zum anderen der Auszahlungsvermerk der Cavalieri Direttori über Glucks gekürztes Honorar von nur 30 Zecchini (975 Lire), das ihm für die Komposition der Oper bezahlt und per Postanweisung im März 1743 nach Mailand übermittelt wurde.<sup>88</sup> Die fehlenden 30 Zecchini entsprechen dem in der Oper vorgesehenen Betrag für die mit dem Aufenthalt in Turin verbundenen Kosten, die Gluck offensichtlich nicht entstanden sind. Dass er sich bei dieser Produktion nicht persönlich mit den Bühnenkünstlern, aber auch nicht mit den Bühnenmusikern, auseinandersetzte, ist ebenfalls möglich, aber auch nicht mit den Bühnen

men und weder die Proben noch  
konnte, was dem erforderlichen

# Le...

rogramma per musica Ales-  
Pietro Menestasio 1997  
seiner Heimatstadt Rom  
Nardo Vinci erstmals auf-  
geführt wurde.<sup>89</sup> Es in-  
lich Neuvertonungen des  
arenkonstellation auch unter

<sup>85</sup> Dies ist einer Aufstellung der für *Poro* angefallenen Schreibarbeiten zu entnehmen, die den Posten „*per aver ricomodato nelli Originali molti versi de Reccitativi, che mancavano*“ enthält; ASCT, Carte sciolte, Nr. 6240. Vgl. das Faksimile auf S. LXV.

<sup>86</sup> Das Datum der Rezitativ-Proben lässt sich aus einem Zahlungsvermerk an den daran beteiligten Beleuchter ableiten; vgl. ASCT, Collezione IX, Bd. 19, S. 73.

<sup>87</sup> ASCT, Collezione IX, Bd. 19, S. 48. Zu Somis Aufgaben gehörte seit 1737 auch häufig die Leitung der ersten Karnevalsoper, bis in den 1740er-Jahren zunehmend die Komponisten verpflichtet wurden, hierfür nach Turin zu kommen; vgl. Bouquet, *Il teatro di corte*, S. 134.

<sup>88</sup> Vgl. ASCT, Collezione IX, Bd. 19, S. 41.

<sup>89</sup> Als zweite Karnevalsoper dieser Saison folgte am 4. Februar 1730 Metastasio's letztes in Rom entstandenes Drama per musica *Artaserse*, ebenfalls in der Erstvertonung Vincis.

Den Ausgangspunkt der Handlung bildet eine Episode des Indienfeldzuges Alexander des Großen, der im Jahre 326 v. Chr. in der Schlacht am Hydaspes das Fürstentum der Paurava unter König Poros eroberte. Dessen Tapferkeit bei den wiederholten Kampfhandlungen zollte Alexander Respekt, indem er ihn weiter regieren ließ und seinem Reich sogar zusätzliche Gebiete hinzufügte. Hier von berichten u. a. Plutarch in seiner *Bioi paralleloi*, Quintus Curtius Rufus im achten Buch der *Historiae Alexandri Magni Regis Macedonum* und wiederum Iustinus in der zweiten Hälfte der *Epitoma historiarum Philippicarum*.<sup>21</sup> Durch diese griechischen historischen Quellen belegt ist die über das Volk der Massaken herrschende und von Alexander nach dessen Eroberung der Stadt Beira ebenfalls begnadigte Königin Kleopatra, die allerdings in keiner Verbindung zu Poros stand. Insbesondere auf Curtius' Schilderungen fußt auch die 1665 in Paris uraufgeführte Tragödie *Alexandre le grand* von Jean Racine, die Metastasios Drama sicherlich mit beeinflusst hat.<sup>22</sup> Dessen Handlung verläuft folgendermaßen:

## I. Akt

In einem Zypressenhain nahe ihrer Residenz wirft Poros Cleofide vor, Alessandro umgarnt zu haben, was diese erklärt, aus rein strategischen Gründen getan zu haben. Poros Eifersucht hält sie

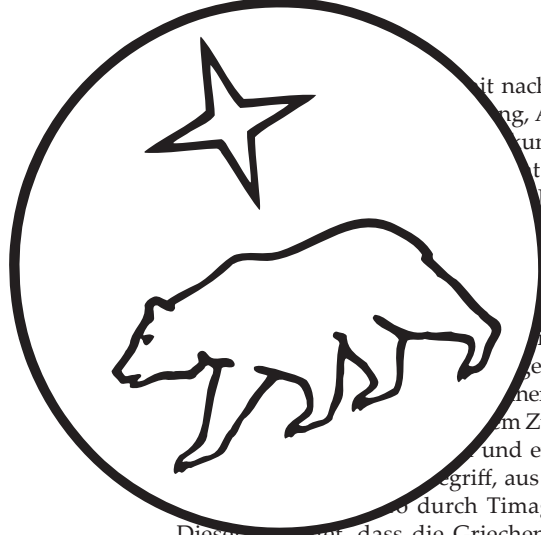
<sup>90</sup> Vgl. die Auflistungen in *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, Bd. 1: *Note*, S. 1442f., bei Stieger, *Opernlexikon*, Teil I: *Titelkatalog*, Bd. 1, S. 34f., sowie bei Leopold, Artikel „Metastasio“, Sp. 88.

<sup>91</sup> Vgl. *Des Plutarchus von Chäroneia vergleichende Lebensbeschreibungen*, aus dem Griechischen übersetzt mit Anmerkungen von Johann Friedrich Salomon Kaltwasser, 10 Bde., Magdeburg 1799–1806, Bd. 6, Nachdruck Wien – Prag, 1805, S. 392–397 (Digitalisat verfügbar unter: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10238947-5>, abgerufen am 29. Mai 2023), Quintus Curtius Rufus, *Alexandergeschichte*, nach den Übersetzungen von J. Sibelis und H. Weismann neu bearbeitet von Gabriele John, Stuttgart 1987, 8. Buch, Kapitel 12–14, S. 269–280, sowie Iustinus, *Epitoma historiarum Philippicarum Trogi Pompeii*, S. 111–113 (Digitalisat verfügbar unter: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10245459-3>, abgerufen am 29. Mai 2023).

<sup>92</sup> Vgl. *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, Bd. 1: *Note*, S. 1442.

für unangebracht und bittet ihn, ihr zu vertrauen, was er ihr letztlich schwört. Erissena kommt hinzu und berichtet von Alessandros Güte. Dies will Cleofide taktisch nutzen und diesen aufsuchen. Poros Eifersucht entflammt erneut, doch Cleofide versichert ihn ihrer Liebe und bricht auf. Gandarte tritt hinzu und berichtet von Timagenes Umsturzplänen, kann aber Poro dennoch nicht davon abhalten, Cleofide misstrauisch zu folgen. Auf Erissenas Begeisterung für Alessandro reagiert Gandarte mit dem Hinweis, dass Poro sie bereits ihm versprochen habe.

Alessandro gesteht Timagene seine Zuneigung zu Cleofide. Diese erreicht sein Lager per Schiff und bringt zahlreiche Geschenke mit, die er jedoch ablehnt. Schmeichelnd erklärt sie ihm, dass sie ihn eigentlich bewundere, sich aber wohl in ihm getäuscht und sich falsche Hoffnungen gemacht habe, woraufhin Alessandro ihr beinahe seine Zuneigung offenbart. Erneut als Asbite verkleidet tritt Poro hinzu und erklärt, sein König betrachte sich nicht als unterlegen und fordere Alessandro weiterhin heraus. Besänftigend lädt Cleofide Alessandro in ihre Residenz ein, damit er dort Poros wahre Absichten erfahren könne, was Asbite mit dem Hinweis vereitelt, Cleofide sei nicht zu trauen, da sie bereits Poro hintergangen habe. Hierüber ist Cleofide derart erbost, dass sie Poro nun wirklichen Anlass zur Eifersucht geben will, ihn als meineidig bezeichnend und Alessandro ihre Liebe gesteht. Alessandro ist bereit, ihr Freund und Beschützer zu sein, nur sein Herz dürfe sie nicht verlangen. Miteinander allmählich gelassen zitieren Poro und Cleofide mit Interimströme ihre gegenseitigen Treueschwüre und Versprechen, bittet sie ihren Ziel zu zweifeln, und unterstreichen damit den beiden nötigen Verzicht auf Verlust sowie den drohenden Bruch ihrer Verbindung.



mit nach wie vor verteilten Rollen. Poro, der sich nach dem Angriff auf Cleofide in der Hoffnung, dass sie sich mit ihm versöhnen wird, in der Nähe von Alessandro aufhält, wird von Timagene überrascht. Er greift mit seinen Truppen überquert des Hydaspes an, Alessandro aber kann den Angriff abwehren. Cleofide hält ihn auf und droht, sie aufgrund seiner neugierigen Rück und in mitten des Krieges werden einander die Hände als geschlossen zwischen Fluss und seinen Dolch zieht, Cleofide und im Zugriff der Feinde zu bewahren. Poro und entwarfnet Poro, den er immer im Zugriff, aus Stolz seine wahre Identität zu Poro durch Timagenes Ankunft unterbrochen.

Dieser berichtet, dass die Griechen Cleofide für den Hinterhalt verantwortlichen machen, woraufhin Alessandro sie in Sicherheit bringen und den geständigen Asbite gefangen nehmen lässt. Um sich von Poro verabschieden zu können, ohne seine Identität zu enthüllen, lässt Cleofide ihm durch Timagene ausrichten, ihre Liebe und Treue sei unerschütterlich und er möge sie nicht vergessen. Asbite (Poro) gibt Timagene die Schuld an seiner Niederlage und fühlt sich von ihm verraten. Dieser lässt ihn als Beweis seiner Loyalität frei, gibt ihm einen Brief an Poro mit, in dem er seine Rolle bei dem Anschlag erklärt, und hofft auf eine weitere Gelegenheit, die Welt von Alessandros Herrschaft zu befreien.

Trotz der damit verbundenen Gefahr sucht Gandarte Cleofide in ihrer Burg auf und versteckt sich, als Alessandro hinzukommt. Cleofide will sich dem unnachgiebig rachsüchtigen griechischen Volk opfern. Um sie zu retten, ist Alessandro bereit, sie zur Frau zu nehmen. Nun taucht der verkleidete Gandarte auf, der in der Rolle des Poro die Schuld auf sich nehmen und sich an Cleofides Stelle

opfern will. Von solcher Treue tief beeindruckt, will Alessandro das Tauschangebot nicht annehmen, gibt stattdessen dem vermeintlichen Poro seine Cleofide zurück und beabsichtigt zudem, Asbite freizulassen. Erissena eilt herbei und berichtet verzweifelt, Poro habe sich in den Fluss gestürzt. Nun hegt auch Cleofide Selbstmordgedanken, während Gandarte mit seiner geliebten Erissena fliehen will. Diese rät ihm jedoch, sich allein zu retten; sie kann den trügerischen Hoffnungen nicht trauen.

### III. Akt

In den Vorhallen der königlichen Gärten trifft Erissena auf Poro und erfährt, dass Timagene die Nachricht seines Todes verbreiten ließ, um sein Verschwinden zu verschleiern. Erissena soll vorerst alle in dem Glauben lassen, Poro sei tot, denn dieser plant mit Timagenes Hilfe einen weiteren Hinterhalt, um Alessandro zu töten. Hierüber soll Erissena Timagene informieren und sich mit dessen Brief ausweisen. Alessandro rät Cleofide zu fliehen, um sie zu retten, aber diese möchte nun lieber die Heiratsangelegenheiten. Erissena ist verblüfft über die despotischen Wesenswandel, während diese ihr rät, sie solle nicht dem ersten Anschein glauben. Erissena trifft auf den kühnen Alessandro, der von Timagene vor einem Anschlag bewahrt wurde. In dem Glauben, er spräche von Poros geplantem Hinterhalt, gibt sie ihm vornehmlich den Frieden der Timagene als Schuldigen ausweist, um Poro vor sich zu schützen. Als sie begreift, dass Alessandro wegen der griechischen Griechen meinte, ist es schon zu spät und Timagene entlarvt.

Gefragt, wie er mit seinem Irrtum umginge, selbst wenn es ein Freundschaftsbruch sei, gesteht Alessandro gegenüber Erissena, dass er sich nicht schäme, Timagene gegenüber seine eigene Naivität aus. Konfrontiert mit dem Brief, dass es vor dem Anschlag um Gnade. Alessandro will ihm vergeben, wenn er sich in Zukunft ehrsam und treu verhält. Vor schockierten Erissena wissen lassen, dass er will Timagene vor Poro nicht an den Anschlagplänen nichts mehr wissen und versucht seine bisherigen Taten. Des Dankes bittet Poro seinen treuen Gandarte, ihn zu töten, sozusagen sich selbst überwinden kann, sondern sich selbst zu bringen will. Der herbeieilende Erissena hält ihn davon ab und berichtet von Cleofides Hochzeitsplänen mit Alessandro. Besessen von Eifersucht, Rachsucht und verzweifelter Liebe eilt Poro zum Tempel. Erissena bittet Gandarte Poro beizustehen und bleibt besorgt und verwirrt zurück.

Begleitet von tanzenden Bacchanten und heimlich beobachtet von Poro betreten Alessandro und Cleofide den Tempel, in dem Cleofide einen großen Scheiterhaufen entzünden lässt. Als Alessandro ihr die Hände zur Vermählung reichen will, verkündet sie, es sei ihre Pflicht als Witwe des Poro, diesem in den Tod zu folgen. Sie habe die Feierlichkeiten nur veranlasst, um nicht von Alessandros Mitleid vor dem Tod bewahrt zu werden. Alessandro will sie zurückhalten, doch sie droht sich zu erdolchen. Timagene tritt auf und präsentiert Gandarte als Gefangenen. Als Cleofide ihn nicht als Poro identifiziert, gibt der wahre Poro sich zu erkennen und bittet sie um Verzeihung für sein ungerechtfertigtes Misstrauen. In seinem Stolz ungebeugt, erbittet er von Alessandro eine Strafe, die eines Königs würdig sei. Großmütig vergibt Alessandro ihm und gewährt Poro den Königsthron, die Gemahlin und die Freiheit. Gandartes Standhaftigkeit belohnt Poro mit der Hand seiner Schwester Erissena, während Alessandro ihm obendrein das von ihm eroberte Land jenseits des Ganges schenkt. Poro schwört Alessandro die ewige Treue und der Chor besingt den großen Helden.

Als auf Verkleidung und Intrigen basierendes Verwirrspiel mit standardisierter Personenkonstellation stellt *Alessandro nell'Indie* geradezu ein Paradebeispiel für Metastasios typisierte Textanlage dar: Der titelgebende Herrscher steht an der Spitze und verkörpert

mit seinem historisch überlieferten Großmut die in Metastasios Libretti durchgängig idealisierte Tugendhaftigkeit. Als äußere politische Gegenspieler sind ihm die Protagonisten Poro und Cleofide gegenübergestellt, die ihr jeweiliges Reich verteidigen wollen und gleichzeitig das erste Liebespaar der inneren Handlung bilden. Auf nachgeordneter Ebene agieren Erissena und Gandarte als weiteres Paar, die Poro verwandtschaftlich bzw. freundschaftlich verbunden sind, während Timagene die Rolle des Confidente als vermeintlicher Vertrauter Alessandros und heimlicher Verbündeter Poros quasi in Doppelfunktion ausfüllt und damit gleichzeitig als Initiator der Intrige fungiert.

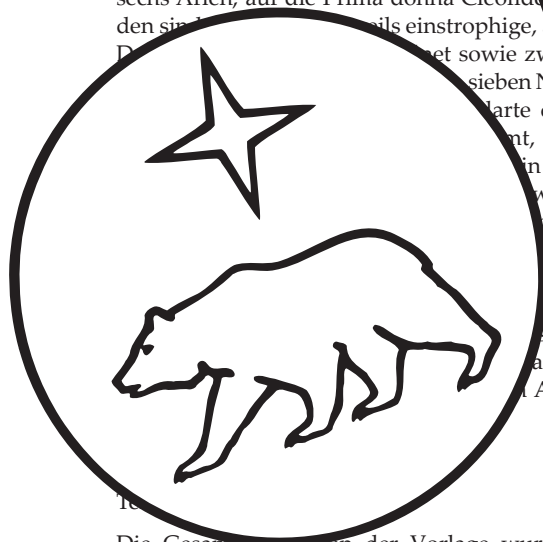
Dem Ehrenkonflikt zwischen Alessandro und Poro, die als ursprünglich ebenbürtige Herrscher um ihre jeweilige Machtposition ringen, stellt Metastasio den Beziehungskonflikt zwischen Poro und Cleofide gegenüber unter Verwendung des vorherrschenden Eifersuchtmotivs. Auf diese Weise erhält die emotionale Stabilität des erfolgreichen Eroberers Alessandro einen kontrastierenden Gegenpol in Form der aufbrausenden, unberechenbaren Gefühlswelt des Poro und der strategisch raffinierten Vorgehensweise Cleofides, Alessandro mit taktischen, manipulativen Schmeicheleien zu Zugeständnissen zu überreden. Im vorbereiteten rituellen Akt der Witwenverbrennung demonstriert sie wiederum am stärksten die Bereitschaft zur treuen Pflichterfüllung, indem sie gemäß der traditionellen Sitte beabsichtigt, dem Geliebten freiwillig in den Tod zu folgen.

Seiner zentralen Funktion im Handlungsgefüge entsprechend erhält Alessandro als Herrscher die vergleichsweise hohe Zahl von fünf Arien. Demgegenüber entfallen auf den Liebenden Poro sechs Arien, auf die Prima donna Cleofide hingegen nur vier. Beiden sind jeweils jeweils einstrophige, als Ariosi zu vertonende Duette sowie zwei gemeinsame Duette zugeordnet.

Die sieben Nummern der Ensemblebesetzung Gandarte und Sekondario übertreffen die von Erissena und Timagene, sind Erissena jedoch zu unregelmäßigen Abständen in ungewöhnlichen Maße wiederholt. Cleofide erhält die für einen Charakter der ersten drei Akte typische Zahl von drei Arien. Bis auf die Nummern durchgehend zweifache Szenen bestehender Arien, die im ersten Akt ein kürzeres Szenenstück bilden, schließen sich die beiden Schlusschoräle an. Der Schlusschoral des ersten Aktes der Einzug in den

stark dessen heroisch-tugendhaftes Handeln in den Vordergrund rücken.<sup>94</sup> Der Fokus verschiebt sich dadurch eher auf das emotional motivierte, ungestüme Agieren Poros und dessen Konflikt in seiner Beziehung zu Cleofide, was die Änderung des Titels in *Poro* bedingt haben mag. Gestützt wird diese Annahme dadurch, dass die Kürzungen der Rezitative auf der Textbearbeitung basieren, die Porporas 1731 ebenfalls in Turin aufgeführter, gleichnamiger Vertonung zugrundelag.<sup>95</sup> Der Wortlaut einzelner modifizierter Versanknüpfungen und Szenenanweisungen stimmt in beiden Libretti überein, ebenso wie die eliminierten Textpassagen, deren Streichungen aber im Textbuch zu Glucks Vertonung noch etwas umfassender sind. Es liegt demnach nahe, dass die Società dei Cavalieri auf die bereits vorhandene Version zurückgegriffen hatte und diese entweder von demselben oder einem anderen Librettisten oder – in diesem Fall – vom Komponisten selbst weiterbearbeiten ließ, der dabei allerdings auch Teile des Ursprungstextes wiederherstellte und anstelle der insgesamt acht in Porporas Produktion von 1731 enthaltenen Austauscharien die originalen Arien Metastasios einfügte. Für die Annahme, dass Gluck diese Rekonstruktion ausführte, spricht der Hinweis im Protokoll der Società dei Cavalieri vom 18. September 1744, dass dem Komponisten der zweiten Karnevalsoper Giuseppe Verdella, nun die Textvorlage des ersten Aktes vorgelegt werden soll,<sup>96</sup> wohingegen Gluck mitteilen sei, wie er hinsichtlich der originalen Arien Metastasios zu verfahren habe.<sup>97</sup> Dies lässt darauf schließen, dass in dem ihm übergebenen Textbuch die Anpassung an die Originaltextur noch nicht vollzogen war, und vermutlich beziehen sich auch die auf die in der Scrittura angekündigten Änderungen zum Libretto.

Von den ursprünglich 28 Arien in Metastasios Drama wurden in Glucks Vertonung vier gestrichen, wodurch Alessandro und Erissena jeweils eine Arie einbüßen und Poro sogar zwei. Zudem entfallen im dritten Akt Cleofides Arioso und der Chor der Beiden der vorletzten Szene. Damit ist die Rollenhierarchie etwas ausgeglichener, wenngleich nicht ganz regelkonform gestaltet, da das Primarierpaar nur sieben (vier) Arien aufweist wie der Primo tenore und Secondo uomo. Die Dominanz der Seconda donna bleibt ungegengnügt mit fünf Arien bestehen. Dies war wohl zum einen möglich, da als Prima donna keine in Italien etablierte Virtuosa engagiert worden war, die diese Vormachtstellung zweifelsohne für sich beansprucht hätte, und zum anderen da Gluck die Interpretin der Erissena, Domenica Casarini, bereits von ihrer Mitwirkung an *Demofonte* und *La Sofonisba* kannte und somit auch ohne erneutes Zusammenwirken im Vorfeld hinreichend Arien für sie vertonen konnte. Im Gegensatz zur Textvorlage für Porporas Vertonung weist das Libretto zu Glucks *Poro* keine neutextierten Arien auf, was insofern nicht verwundert, da durch die Sänger motivierte Textanpassungen ohne Gelegenheit der Zusammenarbeit mit dem Komponisten vor Ort kaum realisierbar waren. Bei renommierteren Akteuren hätte man unter diesen Umständen wiederum eine gewisse Anzahl an Austauscharien vermutet, die aus vorangegangenen Produktionen zur Verfügung gestanden und in Glucks Vertonung Wiederverwendung gefunden hätten, was bei



Die Gesamtkonzeption der Vorlage wurde bei der Einrichtung des Textes für Glucks Vertonung, von der neben der Ouvertüre 13 Vokalnummern erhalten sind,<sup>98</sup> weitgehend beibehalten. Die Änderungen bestehen ausschließlich in Kürzungen unter Einhaltung der Szeneneinteilung, -abfolge und -anzahl, sodass der Umfang des Textbuches gegenüber Metastasios Ursprungsdichtung etwa ein Zehntel geringer ist. Im Sinne der dramatischen Straffung wurden in den Rezitativem vornehmlich monologisierende Reflexionen über die jeweilige Gefühlslage der agierenden Personen gestrichen ebenso wie Erläuterungen geplanter Intrigen und Listen, um die Spannung zu erhöhen und die Handlung voranzutreiben. Daneben wurden vergleichende Charakterisierungen von Griechen und Indern sowie Poros Kritik an Alessandros Eroberungspolitik reduziert und insbesondere jene Stellen getilgt, die besonders nachdrücklich auf Alessandros Überlegenheit und Edelmut verweisen bzw. zu

<sup>93</sup> Vgl. S. 57–107 der vorliegenden Ausgabe.

<sup>94</sup> So wird beispielsweise in der sechsten Szene des dritten Aktes vollständig auf Timagenes Ausführungen verzichtet, welche unerbittliche Strafe er dem von Alessandro entlarvten Verräter geben würde, wodurch sich seine eigene Fallhöhe nach der Aufdeckung seines Verrats verringert und Alessandros Gnade weniger großherzig erscheint.

<sup>95</sup> Für den Vergleich beider Textbücher wurde das in der Biblioteca Nazionale di Torino aufbewahrte Exemplar der *Poro*-Produktion von 1731 konsultiert.

<sup>96</sup> Für die Einrichtung des Textes von *La conquista del vello d'oro* nach Angelo Caris Libretto war dem Sekretär des Leitungskollektivs C. Papanti, der demnach mit solchen Aufgaben betraut wurde, im Juni 1744 eine Gratifikation zugesichert worden; vgl. ASCT, Collezione IX, Bd. 3, S. 21.

<sup>97</sup> Vgl. ebda., S. 23.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



für Neukompositionen nicht zur Verfügung stand und deren Einstudierung auch zu zeitaufwändig gewesen wäre. Dass Visconti für ihren Einsatz 500 Luigi d'oro erhielt – gegenüber den an Paghetti und Nicolini für die gesamte Stagione gezahlten 300 Luigi d'oro –, zeigt einmal mehr die großen Unterschiede im Marktwert der einzelnen Sängerpersönlichkeiten. Von der Partie der Cleofide hat sich keine Solonummer erhalten und anhand des überlieferten Primarierduetts „*Se mai turbo il tuo riposo*“ (I/16) lassen sich kaum Hinweise zu Paghettis stimmlichen Fähigkeiten ableiten, die nach 1745 in keinen weiteren Produktionen nachzuweisen ist.

Ebenso wie für Nicolini blieb für den Tenor Domenico Bonifacci das Engagement am Turiner Teatro Regio auf die Saison 1745 und seine Mitwirkung an einer Oper Glucks auf *Poros* beschränkt. Aus Bologna stammend trat er von 1735 bis 1763 ausschließlich in Italien auf, und zwar in jungen Jahren zunächst in nachgeordneten Partien, bevor er 1741 in Verona als Primo tenore Artabano in Pietro Chiarinis *Artaserse* hervortrat (gemeinsam mit Nicolini als Primo uomo Arbace und mit Giuseppe Gallieni als Secondo uomo Artaserse).<sup>114</sup> Die Rolle des Alessandro hatte er bereits in der Karnevalsaison 1744 in Jommellis *Alessandro nell'Indie* in Ferrara bestritten, was ihn möglicherweise für die Besetzung in Turin qualifizierte. Neben der Scrittura ist von ihm ein Brief erhalten, in dem er am 17. Juni 1744 auf die Anfrage der Cavalieri Direttori reagiert und als Honorarvorstellung für sein Engagement 150 Luigi d'oro (ca. 2.400 Lire) angibt.<sup>115</sup> Vereinbart werden dem am 4. Juni 1744 geschlossenen Vertrag demgegenüber 200 Zecchinen Honorar zuzüglich 20 Zecchinen Aufwandsentschädigung, sodass Bonifacci sich mit umgerechnet 2.145 Lire begnügen musste.<sup>116</sup> Von seiner Partie des Alessandro sind drei Arien erhalten, wengleich lediglich in w. Canto e Basso-Auszügen. Davon



Das Engagement der Sopranistin Elisena übernahm die venezianische Sopranistin Casarini, die für Gluck, wie bereits erwähnt, keine Unbekannte mehr war. Nach ersten Auftritten in Brünn, Graz

Rosmiri in Lampugnani's Oper *Alceste* und „*Sento che amor l'impero*“ als Senocrita in Giovanni Battista Pescettis Melodrama *Aristodemo tiranno di Cuma*. Der vierten Arie „*Digli ch'io son fedele*“ lag vermutlich die Arie „*Frena l'ardir se m'ami*“ aus Giuseppe Ferdinando Brivios Oper *Mandane* zugrunde, die Visconti 1742 in London in der Titelrolle sang und deren A-Teil für die Turiner Produktion der aus *Poros* stammende Text unterlegt wurde. Die von Clerici angefertigte Abschrift dieser Austauscharie sowie diejenige der Arie „*A me ritornate speranze più care*“ sind durch die 2023 aufgefundene Sammelhandschrift Bs überliefert; vgl. die entsprechende Quellenbeschreibung im Krit. Bericht, Teil A, S. 225.

<sup>114</sup> Vgl. Sartori, *I libretti italiani, Indice dei cantanti*, S. 104.

<sup>115</sup> Vgl. ASCT, *Carte sciolte*, Nr. 6190.

<sup>116</sup> Vgl. ASCT, *Carte sciolte*, Nr. 6239, Fol. 96. Wie alle für die Saison 1744/45 engagierten Sänger verpflichtet sich Bonifacci in der Scrittura, spätestens am 5. Dezember 1744 in Turin einzutreffen, um an allen Proben der beiden Opern teilzunehmen und in diesen während der gesamten Saison aufzutreten.

und Prag<sup>117</sup> wirkte sie 1743 und 1744 an seinen Mailänder Produktionen *Demofonte* und *La Sofonisba* mit, jeweils in den Sekundärpartien Creusa und Janisbe. Nach ihrem Engagement in Turin war sie von 1746 bis 1748 am King's Theatre in London tätig, wo sie in Händels Opernpasticcio *Lucio Vero* sang und die Titelrollen in dem mit Musik von Händel und Lampugnani gestalteten Pasticcio *Rossane*<sup>118</sup> sowie in Hasses *Didone* und *La Semiramide riconosciuta* innehatte. Über weitere Partien in dieser Zeit berichtet Winton Dean: „*The two parts Handel composed for her in the oratorios Joshua and Alexander Balus are long and rewarding, but narrow in compass (d' to g#')*“.<sup>119</sup> Dies deckt sich nur teilweise mit den Anforderungen ihrer Rolle in *Poros*, von der drei Arien als Particell überliefert sind und von denen Gluck insbesondere die effektvolle Schlussarie des zweiten Akts „*Di rendermi la calma*“ (II/16) mit ausgedehnten Koloraturen und einem Ambitus von *a bis g'* gestaltet hat, sodass anzunehmen ist, Casarinis Stimmumfang habe in mehreren Registern gelegen. Dass bezüglich ihrer Stimmfähigkeiten mit Bestand, zeigt sich in den Bemühungen der Cavalieri Direttori, von Casarinis Engagement herauszuheben: „*Se sia Contralto, Soprano; se il tuono della voce sia soave e non pretentivo*“.<sup>120</sup> Nach ihrer Rückkehr aus London wirkte sie bis 1756 ausschließlich an italienischen Spielstätten, darunter 1751 erneut in Turin und im Folgejahr in Neapel und Venedig.<sup>121</sup> Aus dieser Zeit wird die im Artikel von Dean mitgeteilte Beschreibung stammen: „*Her voice was of a good size, and as well proportioned, with a good sense and a good and sufficient skill in music and acting*“.<sup>122</sup> Bei der Arie „*Sei tu che mi rendi la calma*“ (II/16) zeigt sich bei Casarini ein weiterer, aus dem erhaltenen Arien Casarinis hervorgeht, dass sie sich um etwas weniger exponierte Stücke: „*Ch'io m'amo, se che d'ora*“ (I/4) ist als galantes D-Dur-Allegro allegretto in dem Erhsena beteuert, sich nicht den Geliebten zu widersetzen, sondern die Liebe zu unterwerfen, während sie kurz vor der Auflösung des Konflikts am Ende der Oper in der Arie „*Non colui pastorella*“ (III/11) diesen Zustand der Verwirrung und Besorgnis besingt. Gluck gestaltet die Arie als elegantes pastorales Menuett, in das zu der Versetzung „*Che nel buio la notte oscura*“ als Volkstanz-Ähnlichkeit einmündende Unisono-Quartettprünge hereinbrechen, bevor dieser kontrastierende Wechsel das gesamte Stück charakterisiert.

<sup>117</sup> Vgl. Sartori, *I libretti italiani, Indice dei cantanti*, S. 156. Insofern ist Winton Deans Aussage „*She made her debut in Venice in Lampugnani's Ezio (1743)*“ nicht korrekt; vgl. ders., Artikel „*Casarini, Domenica*“, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, Bd. 1, S. 751. Auch Casarinis Lebensdaten sind nicht überliefert und sie ist in Gerbers Tonkünstlerlexikon mit keinem Eintrag vertreten.

<sup>118</sup> Charles Burney berichtet, dass 1747 „*Lampugnani's favourite opera of Roxana*“ erneut auf dem Spielplan stand, womit dessen erstmals am 15. November 1743 aufgeführte Bearbeitung von Händels *Alessandro* gemeint ist; vgl. ders., *A General History of Music, from the Earliest Ages to 1789*, Bd. 4, Nachdruck der Ausgabe London 1789, Baden-Baden 1958, S. 847.

<sup>119</sup> Dean, Artikel „*Casarini, Domenica*“, S. 751.

<sup>120</sup> Protokollvermerk vom 15. April 1744 in ASCT, Collezione IX, Bd. 3, S. 15.

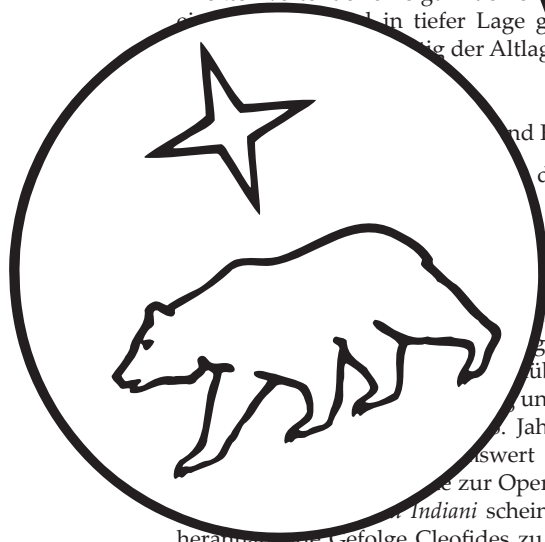
<sup>121</sup> Der Zeitpunkt ihrer Vermählung mit Gaetano Latilla ist im Frühling oder Sommer 1752 anzunehmen, da sie bereits in der Herbstsaison desselben Jahres in Venedig in dessen Oper *L'olimpiade* unter dem Namen „*Domenica Casarini Latilla*“ mitwirkte, während sie im Libretto der am 20. Januar 1752 in Neapel uraufgeführten Oper *Attalo re di Bitinia* von Giuseppe Conti noch mit ihrem Geburtsnamen erscheint. Vgl. hierzu Sartori, *I libretti italiani*, Bd. L–Q, Nr. 16959, S. 279, sowie Bd. A–B, Nr. 3438, S. 364.

<sup>122</sup> Dean, Artikel „*Casarini, Domenica*“, S. 751.

<sup>123</sup> Zu seinem Werdegang vgl. die Ausführungen zu den an *Demetrio* beteiligten Sängern im entsprechenden Abschnitt dieses Vorwort, S. XIII.

als eingängliche Aria di mezza bravura mit nahezu federleichten Achtelkoloraturen, sodass die gesamte Nummer durch das Wort „leggero“ charakterisiert zu sein scheint. Gallienis stimmlicher Agilität entsprechen auch die tänzerische d-Moll-Arie „Voi che adorate il vanto“ (I/11) mit ihrer Anhäufung von Zweierbindungen sowie die galante, in graziösem Stil vertonte F-Dur-Arie „Mio ben, ricordati“ (III/10), in der Gandarte Erissena seiner Liebe versichert. Entsprechend erscheinen die heroischen Quart- und Quintsprünge der Melodielinie durch Vorhalte abgemildert und somit in schmeichelnd umspielenden Gestus. In mehreren Partiturabschriften ist die Arie „Se viver non poss'io“ (II/15) überliefert, die Gluck in zügigem 3/4-Takt als schnelles Menuett in G-Dur mit eingänglichen melodischen Wendungen und Streicherbegleitung vertonte. Eine in das erhaltene zeitgenössische Probenmaterial vermutlich vom Sänger selbst eingetragene Kadenzausführung belegt zudem mit dem Spitzenton *e'''*, dass Gallieni über eine bemerkenswerte Höhe verfügte.

Die Rolle des Timagene wurde von Anna Maria Bianchi übernommen, über die nur wenige Informationen vorliegen. Aus Florenz stammend und in Diensten des Erbprinzen der Toscana, Ferdinando de' Medici, stehend, debütierte sie dort 1710 als Auretta in dem Pasticcio *La forza dell'innocenza*. Auch in den folgenden zehn Jahren wirkte sie vornehmlich in ihrer Heimatstadt als Ultima parte und ist nach ihrem Engagement in Turin, bei dem sie bereits im fortgeschrittenen Alter gewesen sein muss, nicht mehr nachweisbar. Die einzige von ihrer Partie erhaltene Arie „Così mi senti adori“ ist als kantables 2/4-Andante im gesamten Stil mit volleren Echo-Effekten vertont und zeigt mit einem *Amplius* von *h* bis *cis''* sowie einem in tiefer Lage gehaltenen Gesangslinie, dass sie eindeutig der Altlage zuzuordnen ist.



und Kostümbildner des Hauses Savoyen und dem 17. Jahrhundert für eine aus- diejenige anderer italienischer im Stellenwert der Entren- hlug, wobei nicht zuletzt die in der jeweiligen Textbe- glibretto zu Turin. Der Titel üblich war und andernorts erst und Ausdehnung der Zwischen- . Jahrhunderts zur Gepflogenheit wert ist der offensichtliche inhalt- e zur Opernhandlung: Der Titel des ers- *Indiani* scheint explizit auf das mit Booten herannahende Gefolge Cleofides zu verweisen, das in der achten Szene des ersten Aktes mit Geschenken eintrifft, während der zweite, etwas allgemeiner als *Di varie Nazioni* bezeichnete Ballo vermutlich auf das Aufeinandertreffen der griechischen und indischen Truppen in der fünften Szene des zweiten Aktes anspielt. Und sehr eindeutig nimmt der als *Festa di Bacco, e d'Arianna con Baccanti, e Satiri &c.* betitelte dritte Ballo Bezug auf die beiden letzten Szenen des dritten Aktes, die im Bacchus geweihten Tempel stattfinden. Gleichwohl scheint es sich nicht um in die Handlung integrierte

und zu Beginn der genannten Szenen dargebotene Balli zu handeln, deren Titel sonst auch dort genannt wären, sondern um Divertissement-Ballette, die im Anschluss an die jeweiligen Akte aufgeführt wurden.<sup>128</sup> Als „Compositore delle Ariette de' medesimi Balli“ weist das Textbuch „Il Signor Alessio Rasetti musico sonatore di Sua Maestà“ aus. Auch diese namentliche Nennung des Autors der Ballettmusik, die nach gegenwärtigem Kenntnisstand nicht erhalten ist,<sup>129</sup> ist für die 1740er-Jahre ungewöhnlich und ebenfalls der Sonderstellung des Balletts in Turin geschuldet. Razetti war seit Mitte der 1730er-Jahre als Orchestergeiger am Teatro Regio tätig und in dieser Funktion bis 1752 für die Neukomposition von Ballettmusik und/oder die Überarbeitung bereits existenter Ballettpartituren zuständig.<sup>130</sup> Hierfür erhielt er in der Karnevalssaison 1745 die übliche Gratifikation in Höhe von 60 Lire, während an den Violinisten Giovanni Antonio Bussolono (genannt Strambino) 30 Lire für die Ballettproben ausbezahlt wurden.

Die für Turin spezifische Tendenz, für solche Ballettmeister zu bevorzugen, findet in der Entlohnung im Hinweis des Urauf- führungslibretto, das „Il Signor Le Febure“ als „Compositore, e Direttore de' Balli“ funktionierte. Nur geringe Informationen sind zu diesem aus, von dem die Choreographen überliefert, der gemeinsam mit seiner Schwester und seinem Bruder, Baptiste Le Febure, in den Spielzeiten 1742 bis 1745 am Teatro Regio engagiert war und im Anschluss daran während der Frühjahrssaison 1745 am Teatro Obizzi in Padua die Balli zur Opernkomposition von Lampugnani *Semiramide* zusammenstellte.<sup>131</sup> Für die Choreographie und Ein- richtung der Zwischenaktballette der turiner Karnevalsopern 1745 sowie seine Mitwirkung als Primo ballerino und die seiner Schwester erhielten alle drei zusammen eine Gage in Höhe von 515 *scudi* (ca. 5.012 Lire).<sup>132</sup> Die beteiligten Tänzer sind nicht angegeben, aber anhand der überlieferten Honorarlisten zu benennen: Als Seconda ballerina tanzte in dieser Saison Clelia Col- lucci, die in den beiden Karnevalszeiten zuvor in Mailand und somit in den Balletten der Götter-Opern *Dei Giganti* und *La Sofonisba* aufgetreten war. Mit Terza ballerina wurde die erwartungsgemäß höchstentlohnt als Terzo ballerino Francesco Sabbioni, der als Terzo ballerino erhielt und ebenfalls 1743 in Mailand engagiert war. Terzo ballerino war der Lyoneser Pierre Bodin detto Merville und Terza ballerina Anna Beccari detta La Luchesina, während mit Claude und Teresa Le Comte als nachgeordnete Tänzer der lang- jährige Leiter der *scuola di ballo* und seine Frau begegnen. Zu- sammen mit drei männlichen und vier weiblichen Figuranten

<sup>128</sup> Dabei bildete sich neben dem Teatro Regio Ducale in Mailand insbeson- dere im Teatro Regio in Turin der Brauch aus, neben zwei Zwischenaktbal- letten ein drittes nach dem letzten Akt darzubieten; vgl. ebda., S. 249.

<sup>129</sup> Die im Conservatorio di Santa Cecilia in Rom unter der Signatur G. Coll. Mss. 12-13-15 aufbewahrte *Raccolta de' balli fatti nelle opere del Real Teatro di Torino con la spiegazione dei medesimi e gli nomi dei compositori* enthält 'ledig- lich' die Musik von neunzig Zwischenaktballetten der Turiner Spielzeiten von 1748 bis 1762; vgl. hierzu die ausführliche Beschreibung der Samm- lung von Lorenzo Tozzi, *Musica e balli al Regio di Torino (1748–1762)*, in: *La danza italiana* 2 (1985), S. 5–21. Bouquet ging demgegenüber noch von ei- nem vollständigen Verlust der Ballettkompositionen aus; vgl. dies., *Il teatro di corte*, S. 177.

<sup>130</sup> Vgl. Bouquet, *Il teatro di corte*, S. 133f. und 169f., sowie Kuzmick Hansell, Kapitel „Das Ballett und die italienische Oper“ in: *Geschichte der italienischen Oper*, Bd. 5, S. 261.

<sup>131</sup> Vgl. Sartori, *I libretti italiani, Indici I*, S. 508, sowie die Angaben in den dort aufgelisteten jeweiligen Libretti. Bei M. Le Febure (der Vorname ist unbe- kannt) handelt es sich nicht um den Ende des 18. Jahrhunderts in Neapel wirkenden Choreographen Domenico Lefèvre, mit dem er oftmals gleich- gesetzt wird; so auch von Piperno, Kapitel „Das Produktionssystem bis 1780“ in: *Geschichte der italienischen Oper*, Bd. 4, S. 45, Fußnote 117.

<sup>132</sup> Vgl. Bouquet, *Il teatro di corte*, S. 275. Der dort mitgeteilten Übersicht entstammen auch die nachfolgenden Honorar- und Namensangaben der übrigen Tänzer.

<sup>124</sup> Vgl. Sartori, *I libretti italiani, Indice dei cantanti*, S. 88.

<sup>125</sup> Vgl. hierzu Bouquet-Boyer u. a., Artikel „Turin“, Sp. 1040f., sowie ins- besondere zur Turiner *scuola di ballo* Bouquet, *Il teatro di corte*, S. 180–189.

<sup>126</sup> Vgl. das Faksimile auf S. LXXXVII.

<sup>127</sup> Vgl. hierzu die Ausführungen von Kathleen Kuzmick Hansell im Ab- schnitt „Opera seria, Dramma giocoso und die Herausforderung durch die Ballett- pantomime“ ihres Kapitels „Das Ballett und die italienische Oper“ in: *Geschichte der italienischen Oper*, Bd. 5, S. 248–289.

XXIII



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

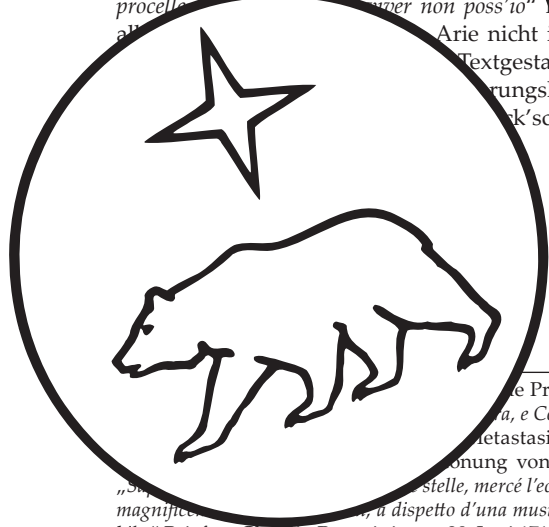


This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

wird neben dem angeblich maroden Zustand der Bausubstanz im Innenraum des Theaters der fehlende Einsatz (echter) Bären, Tiger und Elefanten auf der Bühne moniert, was mit einem Hinweis in den Abrechnungsunterlagen korreliert, demzufolge lediglich vier Statisten in Löwen- und Tigerkostümen mitwirkten.<sup>150</sup> Der Lächerlichkeit preisgegeben wird die Nachahmung des französischen Tanzstils durch den als „Pollacco“ bezeichneten Choreographen und einmal mehr Glucks Nationalität in Verbindung gebracht mit fehlender italienischer Melodiösität und Eingänglichkeit der Musik. Süffisant als auserlesen bezeichnet, wird dieser ein Mangel an Anmut und Schwung attestiert; als Erklärung gereicht der Hinweis, dass der Komponist Deutscher ist und somit der geschliffenen italienischen Sprache Metastasios die barbarische germanische Musik übergestülpt hat.<sup>151</sup> Wenngleich der beißende Spott als Stilmittel der Überzeichnung gewiss nicht wörtlich zu nehmen ist, so mag dieser Kritik doch ein wahrer Kern innewohnen angesichts des wenig illustren Sängersensembles, Glucks Nicht-Anwesenheit bei den Vorbereitungen und Proben sowie den möglicherweise als fremd und sperrig empfundenen Harmonien.

Weitere Aufführungen von Glucks *Poro* sind nach derzeitigem Kenntnisstand nicht nachweisbar. 1746 wurde in Wien anlässlich des Geburtstags Kaisers Franz I. eine Vertonung von *Alessandro nell'Indie* aufgeführt, deren Verfasser nicht bekannt ist und die wohl auch nicht überzeugt hat.<sup>152</sup> Das dazugehörige Libretto<sup>153</sup> nennt weder die Ausführenden noch den Komponisten, was auf eine Pasticcio-Produktion hindeutet, für deren Zusammenstellung möglicherweise auch Arien von Gluck verwendet wurden. Zwei erhaltene Partituraschriften Wiener Proben der Arien „*Senza procella non poss'io*“ lassen dies vermuten,<sup>154</sup> wobei die Arie nicht im Libretto der Wiener Textgestalt weicht zudem stark von den Drucklibrettos ab, das eine Gluck'schen *Poro* anknüpfend die-



Die Probe und Aufführung, vgl. *Metastasio, e Commedie 1744*, in 45, S. 77. Metastasios Urteil nach der Wiener Produktion von *Semiramide* im Mai 1748: „*Stupendo spettacolo, a dispetto d'una musica arcivandalica insopportabile*.“ Brief an Claudio Pasquini vom 29. Juni 1748, zitiert nach *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, Bd. 3: *Lettere*, Nr. 284, S. 353.

<sup>152</sup> Vgl. den Tagebucheintrag des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, der unter dem 8. Dezember 1746 notiert: „Nach 5 Uhr ware Appartement und gegen 6 Uhr verfügten sich die Herrschaften in publico ins Balhaus, allwo eine neue Opera, *Alessandro nelle Indie* genant, produciret und wie vorn Jahr auf der Kaiserin Unkosten, und zwar gegen 200 Ducaten, der Einlaß jedermänniglich gratis verstattet wurde. Das Spectacl ware aber so schlecht und wegen Abgang eines gantzen Personage (da eben die Sängerin Pompeati, als sie das Opera Haus kommen wollen, nidergekommen) so confus, daß ich mich wegen deren villen anwesenden Fremmden recht geschämet habe.“ Ders., *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, kaiserlichen Obersthofmeisters 1742–1776*, hrsg. von Rudolf Graf Khevenhüller-Metsch und Hanns Schlitter, Bd. 1745–1749, Wien – Leipzig 1907, S. 131.

<sup>153</sup> Konsultiert wurde das in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek unter der Signatur 4919-A MUS MAG aufbewahrte Exemplar.

<sup>154</sup> Vgl. die entsprechende Quellenbeschreibung im Krit. Bericht, Teil A, S. 225f., sowie Robert Haas, *Zwei Arien aus Glucks „Poro“*, in: *Mozart-Jahrbuch 3*, Augsburg 1929, S. 309–330.

#### Entstehung und Produktionsbedingungen in London

Nach acht Operen serie, die Gluck für unterschiedliche Spielstätten Oberitaliens komponiert hatte, bildeten die am 7. Januar und am 4. März 1746<sup>155</sup> im Londoner King's Theatre uraufgeführten Opern *La caduta dei giganti* und *Artamene* seine ersten Bühnenwerke nördlich der Alpen. Die Verbreitung und nachfolgende Etablierung der italienischen Oper hatte in London bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts eingesetzt und stand in Verbindung mit dem je nach Regentschaft als Queen's oder King's Theatre bezeichneten Theater am Haymarket.<sup>156</sup> Ursprünglich als Schauspielhaus geplant, erwies sich das 1704/05 von dem Dramatiker und Architekten John Vanbrugh etwas außerhalb vom Londoner Zentrum errichtete Theater unter akustischen Aspekten als ideal für Opernaufführungen und wurde am 9. April 1705 mit der ersten auf Italienisch dargebotenen Oper *Gli amori d'Ergasto* (*The Loves of Ergasto*) des deutschen Komponisten Jakob (Giacomo) Greuter eröffnet. Vorherrschend blieben jedoch zunächst semipastichische Aufführungen, in denen lediglich die auf Italienisch engagierten Sänger – darunter berühmte Kastraten wie Nicolò Piccini (Nicolini) und Valentino Urbani (Valentini) – italienisch sangen, während die übrigen Partien in englischer Übersetzung dargeboten wurden.<sup>158</sup> Erst ab der Saison 1710 ging man dazu über, die Opern pastichisch auf Italienisch aufzuführen, und bestärkt durch den Erfolg von Händels erster Londoner Oper, das am 2. Februar 1711 uraufgeführten *Rinaldo*, wurde diese Praxis im Haymarket Theatre beibehalten, das daher oftmals auch als Italian Opera House bezeichnet wurde.<sup>159</sup> Der Zusammenschluss des Haymarket Theatre kombinierte ein halbkreisförmiges Zuschauerraum mit einer eher für italienische Theater üblichen tiefen Bühne. Riesige Säulen, eine hohe Decke und die bis zu den Kehlen Seitenwänden im Halbkreis angeordneten Sitzreihen erzeugten eine insbesondere für das Schauspiel wenig geeignete Akustik.<sup>160</sup> Der Raum wurde bereits 1709 adaptiert und der Innenraum des Theaters entsprechend verändert: *They contracted*

<sup>155</sup> Die Datumsangaben der Londoner Aufführungen folgen dem bis zum 2. September 1752 in Großbritannien gültigen Julianischen Kalender, woraus sich eine Differenz von elf Tagen gegenüber der kontinentalen Zeitrechnung ergibt. Nach dieser wäre *La caduta dei giganti* am 18. Januar und *Artamene* am 15. März 1746 uraufgeführt worden.

<sup>156</sup> Dabei handelte es sich nicht um ein Hoftheater, sondern die Bezeichnung Queen's Theatre bezog sich lediglich auf die von Queen Anne 1704 erteilte Lizenz für den Theaterbau. Mit der Thronbesteigung Georges I. änderte sich die Benennung 1714 in King's Theatre, während der Nachfolgebau mit Beginn der Regentschaft von Queen Victoria 1837 Her Majesty's Theatre bzw. unter der Herrschaft männlicher Monarchen ab 1901 His Majesty's Theatre hieß; vgl. Michael Walter, *Oper. Geschichte einer Institution*, Stuttgart 2016, S. 97.

<sup>157</sup> Vgl. hierzu Daniel Nalbach, *The King's Theatre 1704–1867. London's First Italian Opera House*, London 1972, S. 6–8. Nach wenigen Jahren Konkurrenzbetrieb zum Drury Lane Theatre, das ebenfalls Sprech- und Musiktheater bot, erfolgte auf Anordnung des Lord Chamberlain eine Spartentrennung, derzufolge ab 1708 im Drury Lane Theatre ausschließlich gesprochene Schauspiele und im Haymarket Theatre nur noch Opern aufgeführt wurden; vgl. Walter, *Oper*, S. 98.

<sup>158</sup> Vgl. ebda. Daneben existierte auch das Prinzip, bei italienischen Opern nur die Arien in Originalsprache, die Rezitative hingegen zum besseren Verständnis der Handlung auf Englisch zu singen; vgl. Nalbach, *The King's Theatre*, S. 17. Ein Verfahren, das mit dem Druck zweisprachiger Libretti zunehmend überflüssig wurde.

<sup>159</sup> Vgl. Walter, *Oper*, S. 97.

<sup>160</sup> Der britische Schauspieler Colley Cibber beschreibt diese wie folgt: „*This extraordinary and superfluous Space occasion'd such an Undulation from the Voice of every Actor, that generally what they said sounded like the Gabbling of so many people in the lofty Isles in a Cathedral – the Tone of a Trumpet, or the Swell of a Eunuch's holding Note, 'tis true, might be sweeten'd by it, but the articulate Sounds of a speaking Voice were drown'd by the hollow Reverberations of one*





von Galuppi für die Spielzeit 1743/44 als resident composer verpflichtet war, kann nur gemutmaßt werden.<sup>173</sup> Ebenso im Dunkeln liegen die näheren Umstände von Glucks Aufbruch nach London sowie die exakten Reisedaten und die gewählte Route. Gerhard Croll vermutet ihn nach der Aufführungsserie seiner letzten Mailänder Karnevalsoper *L'Ippolito* ab dem Frühjahr 1745 zunächst in seiner nordböhmischen Heimat, wofür es aber keinen Beleg gibt.<sup>174</sup> Nicht haltbar ist die in der älteren Literatur verbreitete Annahme, Gluck sei über Paris gereist und überdies gemeinsam mit dem Fürsten Ferdinand Philipp von Lobkowitz,<sup>175</sup> dem Sohn des ehemaligen Dienstherrn seines Vaters Alexander Gluck, denn Burney zufolge war Lobkowitz bereits im April 1745 in London,<sup>176</sup> während Gluck dort vermutlich erst im Herbst eintraf. Eine frühere Ankunft ist angesichts der in dieser Saison besonderen Bedingungen des Londoner Kulturbetriebs unwahrscheinlich: Politische Unruhen, hervorgerufen durch die schottische Rebellion unter Führung des Thronprätendenten Charles Edward Stuart, brachten den Theaterbetrieb vorübergehend zum Erliegen und boten ungünstige Voraussetzungen für Glucks Londoner Debüt, nicht zuletzt angesichts herrschender Vorurteile, die zumeist italienischen Musiker und Sänger würden mit den katholischen Aufständischen sympathisieren.<sup>177</sup> Nach Charles Edwards Rückzug aus Derby Anfang Dezember entspannte sich die Lage etwas und mit Glucks *Orfeo* wurde das King's Theatre am 7. Januar 1746 wiedereröffnet, wie die an diesem Tag im *General Advertiser* veröffentlichte Ankündigung belegt:

„HAY-MARKET.  
AT the KING's THEATRE in the HAY-MARKET, this Day,  
A MUSICAL DRAMA, in Two Parts, call'd  
LA CADUTA dei GIGANTI,  
OR THE FALL of the GIANTS.  
Representations Entirely New  
No Person to be admitted  
this Day, but the Opera-Office  
will be open till 5 o'clock  
for whatsoever to be admitted  
into the Pit and Boxes at Five.  
The last Payment of their  
Opera-Office in the Hay-Market



Gluck's London Operas, S. 400f., und Pöhlmann, *18th-Century Portrait in Letters and Documents*, S. 10.

<sup>174</sup> Vgl. Croll, Gluck, S. 40.

<sup>175</sup> Vgl. Anton Schmid, *Christoph Willibald Ritter von Gluck. Dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken*, Leipzig 1854, S. 27. Denkbar ist eher, dass Gluck über Frankfurt gereist ist, dort Anfang Oktober 1745 den Krönungsfeierlichkeiten von Kaiser Franz I. beigewohnt hat und bei diesem Ereignis erstmals mit Pietro Mingottis Truppe in Kontakt kam; vgl. hierzu Müller, *Angelo und Pietro Mingotti*, S. 41.

<sup>176</sup> Vgl. Burney, *A General History of Music*, Bd. 4, S. 844. Auch Lobkowitz käme somit als Fürsprecher für Glucks Engagement in Frage.

<sup>177</sup> Nach seiner Begegnung mit Gluck 1772 zitiert Burney dessen Äußerung, die Arbeiten an *La caduta dei giganti* erfolgten seinerzeit „with fear and trembling, not only on account of the few friends he had in England, but from an apprehension of riot and popular fury, at the opening of the theatre, in which none but foreigners and papists were employed.“ Ders., *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces. Or, the Journal of a Tour through those Countries undertaken to collect Materials for a General History of Music*, Bd. 1, London 1775, S. 268. Vgl. zudem Donald Burrows, *To set the Italian performers in the most contemptible Light possible, they are invidiously represented as a Set of Beggars'. The controversy about the London opera company in 1745*, in: *Händel-Jahrbuch* 65 (2019), S. 71–84.

where Attendance will be given this and every Day, from Ten 'till Two, to receive the same, and deliver out the Silver Tickets.“<sup>178</sup>

Knapp zwei Monate später folgte am 4. März Glucks zweite Oper *Artamene*. Die Vorbereitungen hierzu unterlagen im regulären Theaterbetrieb gewiss geringeren Unwägbarkeiten und die laufende Saison ermöglichte eine koordiniertere Zusammenarbeit mit den beteiligten Akteuren. Die am Tag der Erstaufführung publizierte Ankündigung im *General Advertiser* enthält nicht mehr die nur zum Saisonbeginn formulierte Zahlungsaufforderung an die Subskribenten, ist aber gleichlautend bis auf die Formulierung „this Day, will be perform'd a New OPERA, call'd ARTAMENE.“<sup>179</sup>

## Textvorlagen und Handlung

Den Text zu *La caduta dei giganti* hatte Varnano offenbar eigens für die Eröffnungsooper angefertigt. Damit findet sich ein verblüffend Bezug auf die zu erwartende Interpretation der Aufständischen durch den Herzog von Cumberland, vorausgesetzt zuletzt der im Libretto genannte Umsturz der Welt: *La ribellione punita* hindeutet auf einen Widerstand gegen das mythische Sujet des Aufstands der Giganten gegen die olympischen Götter, die sich unter Jupiters Führung erheben gegen die unberechtigten Machtansprüche zur Beherrschung der Welt und ihre Gegner vernichten.<sup>181</sup> geschildert. Die Handlung wie folgt:

### I. Teil

Im Atrium eines Palastes auf dem Olymp beunruhigen Giove Genien, dass Stern sich gegen die Götter auflehnen. Titan, der die Welt bewacht, sieht in Giones Plan zur Aufklärung der Erde einen Vorwand, um die irdischen Schöpfung zu zerstören. Doch Iride klagt von ihm die Ankündigungsgang auf der Erde zu Gluck und bestätigt die Bedrohung: Die Giganten bewaffnen sich, um den Olymp zu erobern, und die ganze Welt scheint sich mit ihnen zu verbünden. Giove ist außer sich und beschließt, gemeinsam mit Marte und anderen Göttern in die Schlacht zu ziehen. Vor ihrem Aufbruch gesteht Marte Iride eine neue Liebe ohne den Namen der Auserwählten zu nennen. Iride vermutet, dass er sich in sie selbst verliebt habe, und deutet an, auch sie sei in Liebe entbrannt und würde, wenn nötig, Amors Waffen zu Hilfe nehmen.

Unterdessen planen die Giganten unter Titano und Briareo ihren Aufstand. Briareo fürchtet, dass sie von den irdischen Mächten nur für deren Zwecke benutzt werden und ihre Verbündeten nie gegen die mächtigen Götter bestehen könnten, aber Titano versucht, alle Zweifel und Warnungen in den Wind zu schlagen. Auf der Erde angelangt beobachten Giove und Marte unerkannt die Giganten. Titano, der sie für irdische Verbündete hält, hofft auf ihren Beistand und schöpft neuen Mut aus ihrer Anwesenheit. Giove hingegen versammelt die Halbgötter um sich und beschwört sie, keine

<sup>178</sup> General Advertiser 3494 vom 7. Januar 1746, Fol. 1v. Eine Vorabankündigung erfolgte bereits am 4. Januar 1746 in der Ausgabe 3492, Fol. 2r.

<sup>179</sup> General Advertiser 3542 vom 4. März 1746, Fol. 1v. Eine Vorabankündigung erfolgte in diesem Fall tags zuvor in der Ausgabe 3541, Fol. 1v.

<sup>180</sup> Vgl. das Faksimile des Innentitels auf S. CVI. Dass dieser, wie von Croll in Gluck, S. 41, vermutet, als Reaktion auf die erfolgreiche Eindämmung der Revolte nachträglich eingefügt wurde, ist nicht zu belegen und eher unwahrscheinlich, da der Aufstand der Jakobiten erst im April 1746 in der Schlacht bei Culloden definitiv niedergeschlagen wurde und damit zu einem Zeitpunkt, als *La caduta dei giganti* bereits vom Spielplan verschwunden und kein Nachdruck des Librettos mehr erforderlich war.

<sup>181</sup> Hierauf verweist das auf dem Titelblatt des Librettos mitgeteilte Zitat „Imperium est Jovis clari giganteo triumpho“ aus der ersten Ode des dritten Buches der Horazischen *Carmina*.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



mane ihr grausames Schicksal und bedauert, nicht von einfacher Abstammung zu sein und geringere Sorgen tragen zu müssen.

## II. Akt

Im Atrium rät Cosra Sandalida erneut zur Flucht. Sie jedoch gibt sich Tamur und seinen bewaffneten Begleitern gegenüber als Padmane aus und wird daraufhin zu Ormonte gebeten, der sie schon erwarte. Sie willigt ein und beruhigt Cosra, der verzweifelt die Götter anruft und auf einen glücklichen Ausgang hofft.

Artamene tritt mit seinem Gefolge auf und redet sich in Rage, wie er an Ormonte Rache nehmen wird, sollte dieser es wagen, ihn seiner Gemahlin zu berauben. Dem hinzukommenden Ormonte erklärt er spöttisch, Padmane warte schon auf ihren neuen Geliebten. Seine überlegene Zuversicht schwindet jedoch, als Tamur berichtet, Padmane sei bereits in Ormontes Zelt geführt worden. Dieser verkündet Artamene, er könne nicht auf Mitleid hoffen, bevor sich Padmane ihm nicht hingegeben habe, und lässt ihm Fesseln anlegen. Artamene rühmt Padmanes Standhaftigkeit, während Tamur erwidert, Frauen seien wankelmütig und könnten schwerlich widerstehen – das wisse er aus eigener Erfahrung.

Artamene ist verzweifelt: Er kann die Vorstellung, Padmane in den Armen eines anderen zu wissen, nicht ertragen. Aus dem Palast, in dem Feuer gelegt wurde, eilt Cosra zu ihm, gefolgt von Padmane. Daraufhin begreift Artamene, dass seine Götter ihn nicht zu Ormonte geführt wurde. Er schneift nicht wieder auf, versichert Padmane seine Liebe und überlässt Cosra Obhut. Als Bewaffnete auftauchen, will Cosra mit Padmane fliehen, doch Ormonte tritt hinzu und ist hingerissen von ihrer Schönheit. Auf dessen Befehl nun Padmane als seine Verlobte Sandalida zu betrachten, wird jedoch von Ormonte abgelehnt.

Ormonte tritt sofort in sie, wird jedoch von Padmane abgewiesen. Er bittet sie, die Freiheit oder den Tod zu wählen, aber Padmane, die sich für das Leben entschieden hat, bittet um die Freiheit. Ormonte, der sich für die Freiheit entschieden hat, bittet sie, die Freiheit oder den Tod zu wählen, aber Padmane, die sich für das Leben entschieden hat, bittet um die Freiheit.

Ormonte tritt sofort in sie, wird jedoch von Padmane abgewiesen. Er bittet sie, die Freiheit oder den Tod zu wählen, aber Padmane, die sich für das Leben entschieden hat, bittet um die Freiheit. Ormonte, der sich für die Freiheit entschieden hat, bittet sie, die Freiheit oder den Tod zu wählen, aber Padmane, die sich für das Leben entschieden hat, bittet um die Freiheit.

Ormonte tritt sofort in sie, wird jedoch von Padmane abgewiesen. Er bittet sie, die Freiheit oder den Tod zu wählen, aber Padmane, die sich für das Leben entschieden hat, bittet um die Freiheit. Ormonte, der sich für die Freiheit entschieden hat, bittet sie, die Freiheit oder den Tod zu wählen, aber Padmane, die sich für das Leben entschieden hat, bittet um die Freiheit.

Im Tempel des Sonnengottes thront Ormonte, während Artamene auf die Vollstreckung des Todesurteils wartet. Zuvor soll er jedoch den Anblick seiner Gemahlin Padmane als neue Braut Ormontes ertragen. Sandalida und Cosra bitten vergeblich um Gnade, doch Ormonte stellt Padmane vor die grausame Wahl: Sofern sie einwilligt, seine Braut zu werden, kann sie auf diese Weise als Einzige Artamenes Leben retten. Padmane jedoch bleibt standhaft und betont ihre unerschütterliche Treue über den Tod hinaus. Als Ormon-

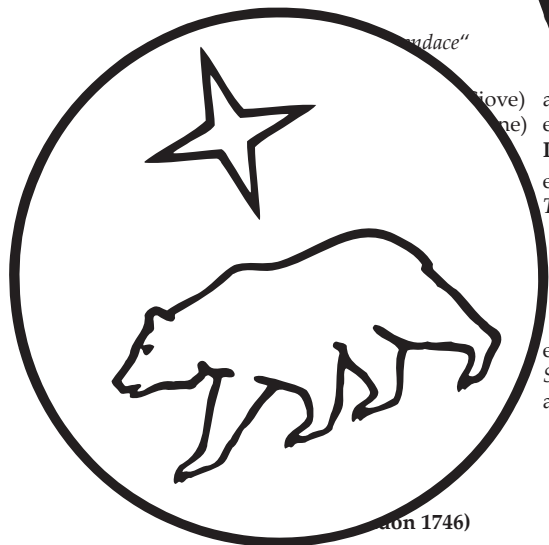
te daraufhin das Todesurteil bekräftigt, zieht sie einen Dolch und droht, sich auf der Stelle umzubringen: Wenn Artamene dem Tod geweiht sei, wolle sie mit ihm sterben. Alle bewundern ihre Stärke und angesichts Padmanes Mut und heroischer Haltung lenkt Ormonte ein und schenkt Artamene die Freiheit, woraufhin der Chor den Triumph der Freude über den Kummer besingt.

Im Gegensatz zu *La caduta dei giganti* entspricht *Artamene* der formalen und inhaltlichen Struktur des *Dramma per musica*, allerdings ohne die Qualität einer metastasianischen Vorlage zu erreichen. Die historisch belegte Eroberung der Stadt Chittorgarh gerinnt in Vanneschis Bearbeitung zum reinen Anlass für die Begegnung der politischen Widersacher ohne Entwicklung äußerer Handlungsstränge. Im Vordergrund steht die innere, emotionale Handlung um Ormontes unrechtmäßiges Begehren nach Padmanes tugendhafte Treue und Standhaftigkeit. Padmane eher als bezwungener Kontrahent und seine Gemahlin als eigentliche Gegenspielerin Ormontes fungiert. Dem Protagonistenpaar nachgeordnet stehen Cosra und Sandalida als zweites Liebespaar; Verbindungen zwischen beiden Hierarchieebenen bestehen nur in der Geschwisterbeziehung von Artamene und Sandalida in dem gattungstypischen Identitätstausch, der jedoch recht spektakulär ohne äußere Auslöser enthüllt wird. Dem Rollenschema entsprechend entfallen auf die Primarien jeweils vier Arien wie das gemeinsame Liebesduett am Ende des zweiten Aktes. Zudem ist Artamenes Partitur dem Vorangegangenen des Titelhelden gemäß mit dem *arioso* der zwölften Szene des zweiten Akts ausgestattet. Demgegenüber sind den Sekundariern Cosra und Sandalida je drei Arien zugeordnet, während die Herrscherfiguren Cosra und Ormonte die für den Primo tenore eher geeigneten Partien erhalten. Ormonte erhält und dann Cosra viele die Partien. Tamur. Der erste Aktschluss streift die Primaria Padmane und ihre große Rolle im dritten Akt scheint geradezu prädestiniert für eine Vertonung als *edessives Recitativo accompagnato* mit *schweifender Ombra-Aria*. Während Vitis Text mit Artamenes dankbaren Schlussversen endet, fügt Vanneschi dem Libretto den üblichen Schlusschor hinzu, dessen Hoffungs- und Glückswörter in die üblichen Schlussverse „May sky-born peace far be known, / And grief no more our hearts inest! / O! may our bliss no more be known, / But we, for ever, thus be blest.“ durchaus als erneute Anspielung auf den ersehnten Sieg über die Aufständischen verstanden werden können.

## Textstruktur und anzunehmende Werkgestalt

Wie die nachfolgende Übersicht verdeutlicht, handelt es sich bei den Texten der zu vertonenden Vokalnummern zu *La caduta dei giganti* und *Artamene* bis auf wenige Ausnahmen nicht um originäre Dichtungen Vanneschis, sondern um wörtliche, leicht modifizierte oder umgedichtete Übernahmen aus Libretti anderer Autoren – darunter vornehmlich von Metastasio –, die Gluck bereits vor 1746 vertont hatte:

<i>La caduta dei giganti</i> (London 1745/46)	(Text-)Übernahmen
I/1 „Tra tanti dubbi“ (Giunone)	erste Strophe mit textlichen Anleihen aus <i>Artaserse</i> I/2 (Arbace)
I/2 „Se si accende in fiamme ardenti“ (Giove)	erste Strophe aus <i>Il Tigrane</i> I/4 (Tigrane) ursprgl. aus Metastasios <i>Endimione</i>



I/3 „Care pupille amate“ <sup>185</sup> (Marte)	leicht modifiziert aus <i>Il Tigrane</i> II/15 (Oronte)
I/4 „Vezzi, lusinghe e sguardi“ (Iride)	erste Strophe aus <i>Il Tigrane</i> I/9 (Apamia)
I/6 „Chi mai non vide fuggir le sponde“ (Titano)	erste Strophe aus <i>La Sofonisba</i> II/14 (Mezetulo) ursprgl. aus Metastasio <i>Issipile</i> I/7
I/7 „Conserva a noi il contento“ (Marte)	keine textliche, aber musikalische Übernahme aus <i>Ipermestra</i> (dort „Perdono al crudo acciaro“ III/6)
I/8 „Tornate sereni“ (Giove)	leicht modifiziert aus <i>La Sofonisba</i> I/9 (Massinissa) ursprgl. aus Metastasio <i>Achille in Sciro</i> III/4
I/9 „Dì, che rival mi sei“ (Giunone)	leicht modifiziert aus <i>Artaserse</i> I/14 (Mandane)
I/10 „Se in grembo all'erbe e ai fiori“ (Iride)	erste Strophe mit textlichen Anleihen aus <i>Il Tigrane</i> II/7 (Oronte)
I/11 Duetto „Ah, m'ingannasti“ (Giove, Iride)	leicht modifiziert aus <i>L'Ippolito</i> III/6 (Arsinoe/Ippolito)
II/1 „Pensa, che trema il cielo“ (Titano)	erste Strophe mit textlichen Anleihen aus <i>Ipermestra</i> I/2 (Danao)
II/2 „Dal tuo destin vedrai“ (Marte)	erste Strophe mit textlichen Anleihen aus <i>Il Tigrane</i> III/10 (Janisbe)
II/3 „Se crudeli tanto siete“ (Padmane)	erste Strophe mit textlichen Anleihen aus <i>Il Tigrane</i> III/10 (Janisbe)
II/4 „Se in campo armato“ (Artamene)	erste Strophe aus <i>La Sofonisba</i> I/11 (Siface)
II/5 „È maggiore d'ogn'altro dolore“ (Tamur)	leicht modifiziert aus <i>La Sofonisba</i> II/10 (Massinissa)
II/6 „T'intendo ingrato“ (Sandalida)	aus <i>Demofoonte</i> I/5 (Cherinto)
II/7 „Il suo leggiadro viso“ (Cosra)	aus <i>Demofoonte</i> I/8 (Cherinto)
II/8 „Nobil onda“ (Artamene)	erste Strophe aus <i>La Sofonisba</i> I/5 (Siface)
II/9 „Non vi piacque, ingiusti dei“ (Padmane)	erste Strophe aus <i>La Sofonisba</i> I/14 (Janisbe)

<sup>185</sup> Die fettgedruckten Textanfänge kennzeichnen die zwölf überlieferten Vokalnummern der Londoner Opern, vgl. S. 113–156 und 161–196 der vorliegenden Ausgabe, bzw. in der rechten Spalte die erhaltene Vertonung der Vorlage.

XXX

II/2 „Caro tu solo sei“ (Sandalida)	leicht modifiziert aus <i>La Sofonisba</i> I/10 (Sofonisba)
II/6 „Troppo ad un'alma è caro“ (Tamur)	aus <i>Il Tigrane</i> I/2 (Apamia)
II/7 „Pensa a serbarmi, o cara“ (Artamene)	erste Strophe aus Metastasio <i>Ezio</i> I/3
II/9 „O sciogli i lacci miei“ (Padmane)	erste Strophe leicht modifiziert aus <i>La Sofonisba</i> II/6 (Sofonisba)
II/10 „Or del tuo re la sorte“ (Ormonte)	erste Strophe aus <i>Ipermestra</i> II/9 (Danao)
II/11 „La speranza non m'inganni“ (Cosra)	erste Strophe aus <i>Ipermestra</i> II/9 (Danao)
II/12 Arioso „Mesti augelli, che cantando“ (Artamene)	aus <i>Demofonte</i> I/10 (Fenicio)
II/12 „Disperato in mar turbato“ (Sandalida)	aus <i>Demofonte</i> I/10 (Fenicio)
II/13 Duetto „Se fedel, cor mio, sarò, se il vuoi“ (Artamene/Padmane)	aus <i>La Sofonisba</i> III/7 (Siface/Sofonisba)
III/1 „Perfidia non colto“ (Oronte)	erste Strophe aus <i>Il Tigrane</i> III/11 (Tigrane), aber neu vertont!
III/2 „Rasserena il mesto ciglio“ (Artamene)	erste Strophe aus <i>Il Tigrane</i> III/11 (Tigrane), aber neu vertont!
III/3 „Poi lei fra le armi“ (Sandalida)	aus <i>Demofoonte</i> I/3 (Cherinto)
III/4 „Presso l'onda d'Acheronte“ (Padmane)	erste Strophe aus <i>Il Tigrane</i> II/12 (Cosra)
III/6 „Già presso il tempio“ (Cosra)	erste Strophe aus Metastasio <i>Adriano in Siria</i> I/2
III/11 Coro „Dai cieli affari fuggano“	

Von den insgesamt zwölf erhaltenen Vokalnummern I/1 bis zu III/11 sind die musikalische Vorlage bzw. der Notentext der jeweiligen Gegenstücke überliefert und somit der Bezug zu Glucks früheren Opern bzw. die Übernahme einer hierfür komponierten Arie in die Londoner Produktionen zu bekräftigen. Dabei handelt es sich bei der Arie „Conserva a noi il contento“ (I/7) um das von Gluck auch in späteren Werken häufig angewandte Entlehnungsprinzip, prä-existente Musik – in diesem Fall der Arie „Perdono al crudo acciaro“ aus *Ipermestra* – für einen neuen Text zu verwenden. Bei den Arien „Vezzi, lusinghe e sguardi“ (I/4) und „Si, ben mio, sarò, se il vuoi“ (II/5) hingegen wurde neben der Musik der Text der jeweiligen ersten Strophe mit nur leichten Modifikationen übernommen, während die wiederverwendeten Arien „Care pupille amate“ (I/3), „È maggiore d'ogn'altro dolore“ (I/5) und „Il suo leggiadro viso“ (I/7) in Gänze den Ursprungsvertonungen entsprechen und nur geringe Anpassungen erfahren haben.<sup>186</sup> Daneben findet sich aber auch der Fall, dass Gluck die Arie „Rasserena il mesto ciglio“ (III/2) für Artamene neu vertonte und nicht die gleichnamige Komposition aus *Il Tigrane* übernahm.<sup>187</sup> Gerade diese Vorgehensweise relativiert den

<sup>186</sup> Zu den entsprechenden Abstufungen und daraus resultierenden Schlussfolgerungen vgl. Klaus Hortschansky, *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks* (= *Analecta Musicologica* 13), Köln 1973, S. 48–52. Dabei enthält die auf S. 48 dargestellte Übersicht die fälschliche Annahme, zu dem Duett „Ah, m'ingannasti“ sei der Notentext der vermutlich aus *L'Ippolito* stammenden Vorlage erhalten, basierend auf dem Incipit-Eintrag in Wotquennes Werkverzeichnis nach dem Druck des gleichnamigen Duetts aus *La caduta dei giganti*; vgl. Wotquenne, *Catalogue thématique des œuvres de Chr. W. v. Gluck*, reprografischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1904, Hildesheim – Wiesbaden 1967, S. 27.

<sup>187</sup> Gleiches gilt für die Arien „Tremo fra' dubbi miei“ und „Talor se il vento fremente“ aus *La Sofonisba*, die er für seine späteren Opern *La clemenza di Tito* und *La Semiramide riconosciuta* erneut komponierte; vgl. hierzu Klaus Hortschansky, *Doppelvertonungen in den italienischen Opern Glucks. Ein Beitrag zu Glucks Schaffensprozeß* (Teil 2), in: *Archiv für Musikwissenschaft* 24/2 (1967), S. 133–144.

<sup>190</sup> Reinhard Strohm, *Wer entscheidet? Möglichkeiten der Zusammenarbeit an Pasticcio-Opern*, in: „*Per ben vestir la virtuosa*“. Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern (= *Forum Musikwissenschaft* 6), hrsg. von Daniel Brandenburg und Thomas Seedorf, Schliengen 2011, S. 62–79: 78.

<sup>194</sup> Burney, *A General History of Music*, Bd. 4, S. 839. Vgl. zudem die Abbildung auf S. LXXI: Auf dem Porträt von Andrea Casali hält Monticelli einen dreitaugigen Auszug des Duets „*Nei giorni tuoi felici*“ aus dem von Galuppi 1742 im King's Theatre aufgeführten Pasticcio *Merasete overo L'olimpiade* in der Hand, in dem er die Titelrolle sang; vgl. Xavier Cervantes, *Farinelli oppure no? Rilettura di una incisione satirica inglese*, in: *Il Farinelli e gli eviscerati cantori* (= Kongressbericht Bologna 2005), hrsg. von Luigi Verdi, Lucca 2007, S. 77–86.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



vorwurf aufgab und 1748 auf den Kontinent zurückkehrte.<sup>205</sup> Burney hob in diesem Zusammenhang die Brillanz und Präzision seines Instrumentalspiels hervor, während er ihn nach dem Eindruck der Operndarbietungen als „good musician with little voice“ bezeichnete.<sup>206</sup> Nach einem kurzen Gastspiel in Pietro Mingottis Operntruppe<sup>207</sup> war Jozzi in den 1750er-Jahren als Kammervirtuose am Stuttgarter Hof beschäftigt, wo er als Primo uomo an Werken des dort seit 1753 als Oberkapellmeister angestellten Niccolò Jommelli mitwirkte. Im Anschluss an seine von 1762 bis 1768 währende Tätigkeit in der königlichen Kapelle in Lissabon beendete er seine 40-jährige Karriere und kehrte nach Italien zurück, von wo er Sänger an den Lissaboner Hof vermittelte und vermutlich nach 1784 in Rom starb.

Auch von Jozzis Partien sind jeweils zwei Arien durch Walshs Auswahldrucke überliefert, darunter aus *La caduta dei giganti* „Care pupille amate“ (I/3) und „Conserva a noi il contento“ (I/7) als Entlehnungen aus *Il Tigrane* und *Ipermestra*. Die erste Arie bezeichnet Burney als monoton, während sich das Gleichmaß ihrer ständig wiederholten Motive aus dem Typus der Aria agitata in g-Moll erklärt. Über die zweite berichtet er, sie sei „full of new and ingenious passages and effects; I should like much to hear this air well performed at the opera; it is kept alive from beginning to end.“<sup>208</sup> Aus *Artamene* wurde mit „Il suo leggiadro viso“ (I/7) die textgleiche Übernahme aus *Dei fuonte* veröffentlicht und lediglich wegen Jozzis tieferer Stimmfarbe von G-Dur nach F-Dur transponiert, während die Arie „Và presso al termine“ (III/6) keiner vorangegangenen Oper Glucks zugeordnet werden kann. Als galantes Grazioso in E-Dur spielte er offensichtlich Jozzis volle Mittellage aus.<sup>209</sup>

Eine dritte Arie hatte die vermutlich in den 1720er-Jahren von Jozzi komponierte Frasi inne. Aus Mailand stammend wurde sie bei Giuseppe Ferdinando in oberitalienischen Theatern im November 1742 in sein Debüt zusammengefasst. In der Beschreibung beschreibt Burney sie als „sweet and clear voice, and a rough cold and unimpassioned nature of critics.“<sup>210</sup> Weiterungen von Handel, Galuppi und Gluck, die er in Paris verlagerte und bis 1770 in seinen englischen Opern sie auf dem Zenit ihrer Genialität. Susanna und Theodora zu

<sup>205</sup> Vgl. *A General History of Music*, Bd. 4, S. 1008, sowie Johanna E. Blume, *Lebenswelten und soziale Praktiken von Kastrationsängern in Mitteleuropa 1712–1844*, Göttingen 2019, S. 238f., und Norbert Dubowy, Artikel „Jozzi [...], Giuseppe“, in: MGG, Personenteil, Bd. 9, Kassel usw. 2003, Sp. 1293f., sowie die Abbildung auf S. LXX.

<sup>206</sup> Burney, *A General History of Music*, Bd. 4, S. 844.

<sup>207</sup> Vgl. zu dieser Schaffensphase 1748/49 den von Daniel Brandenburg kommentierten Briefwechsel des mit Jozzi befreundeten Künstlerehepaars Franz und Marianne Pirker in *Die Operisti als kulturelles Netzwerk*.

<sup>208</sup> Burney, *A General History of Music*, Bd. 4, S. 844.

<sup>209</sup> Über Jozzis Rivalität mit Monticelli und seine wohl daraus resultierende geringe Wertschätzung Glucks geben einzelne seiner Briefe an Marianne Pirker Auskunft. So warnte er sie in einem Schreiben vom 28. September 1748, ihrem Landsmann Gluck nicht zu sehr zu vertrauen, da er diesen für einen Verräter hält, der imstande sei, für einen Schilling Christus ans Kreuz zu bringen, so wie er es mit Monticelli gegen ihn getan habe. Und am 14. Oktober desselben Jahres berichtete er, verbunden mit einer Verwünschung gegenüber Gluck, von seiner neuen Art zu singen, mit der er nun im Vergleich zu Monticelli auf jeden Fall bestehen könne; vgl. die kommentierten Briefe Nr. 31 und 51 in: Brandenburg, *Die Operisti als kulturelles Netzwerk*, Bd. 1, S. 146–150 und 219–221.

<sup>210</sup> Burney, *A General History of Music*, Bd. 4, S. 841.

ihren Paraderollen wurden. Nach 40-jähriger Karriere verließ sie London hochverschuldet und starb 1772 in Calais.<sup>211</sup> Von ihrer Partie des Tamur aus Glucks *Artamene* ist die Arie „È maggiore d'ogn'altro dolore“ (I/5) überliefert, bei der es sich um eine nahezu wörtliche Übernahme aus *La Sofonisba* handelt, dort von Rosalia Andreides in der Rolle des Secondo uomo Massinissa gesungen. Dabei mag der von syllabischer Stimmführung mit Dreiklangsmelodik geprägte Gesangspart mit nur geringem Umfang von e' bis fis' Frasis expressiven Stärken in der Mittellage entgegengekommen sein.

Wenige Informationen liegen zu dem Florentiner Tenor Giuseppe Ciacchi vor,<sup>212</sup> von dessen nachgeordneten Partien des Titano und Ormonte keine der Gluck'schen Vertonungen überliefert sind.<sup>213</sup> Nach seinem Debüt in Neapel 1736 trat er bis 1745 in Florenz, Venedig und Pisa auf und verkörperte dabei vereinzelt auch führende Rollen, wie z. B. die Titelpartie in Michele Finis *Opinto Manlio*, an der er gemeinsam mit Marianne und Teodoro 1742 in Florenz mitwirkte. Ebenso wie die beiden Sängerinnen wurde er für die Saison 1746 erstmalig in London engagiert, wo er bis 1748 blieb, Burney zufolge aber „[h]aving never been possessed of the powers of pleasing“.<sup>214</sup> Danach war er erneut in Florenz an oberitalienischen Bühnen tätig, bis sich 1765 mit seiner Beteiligung an einer Florentiner Produktion unbekannter Autorschaft von *Ipermestra* seine Spurensuche verlieren.

Choreograph, Tänzer und Ballettbildner

Die Uraufführungslibretti zu *La caduta dei giganti* und *Artamene* enthalten einen Hinweis auf Balletten, Tänzern, dem Choreographen oder zu den Bühnen- und Kostümbildnern, was sich fern von der Verwendung, da sich deren regelmäßige Nennung in London erst in den 1760er-Jahren durchsetzte.<sup>215</sup> Eine exakte Annahme bildet insofern das Libretto zu Galuppi's im Mai 1746 aufgeführter Oper *Antigono*, das auf eine einseitige Seite die Bezeichnungen dreier Ballette enthält, von denen anzunehmen ist, dass sie nach den jeweiligen Arien angeordnet seien, und als „Inventore de' Balli“ (S. 3) Salomoni deca [sic] di Vienna“ nennt.<sup>216</sup> Dies verweist auf den ca. 1710 in Venedig geborenen renommierten Tänzer und Choreographen Giuseppe Salomoni,<sup>217</sup> der seine Reputation in den 1730er-Jahren zunächst am Wiener Hof erwarb,<sup>218</sup> was ihm

<sup>211</sup> Vgl. Irene Brandenburg, Artikel „Frasi [...], Giulia“, in: MGG, Personenteil, Bd. 7, Kassel usw. 2002, Sp. 44f., sowie Winton Dean, Artikel „Frasi, Giulia“, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, Bd. 2, S. 289f.

<sup>212</sup> Sie basieren auf den Angaben von Sartori, *I libretti italiani, Indice dei cantanti*, S. 181, der Ciacchis Herkunft mit „di Firenze“ angibt.

<sup>213</sup> Ciacchis Stimmfarbe konnte u. a. anhand seiner Arie „Tu m'involasti un regno“ aus der ebenfalls 1746 aufgeführten Oper *Antigono* ermittelt werden; vgl. *The Favourite Songs in the Opera Call'd Antigono by Sig.<sup>r</sup> Galuppi*, Bd. 2, John Walsh, London [1746], S. 37–39, sowie den Hinweis bei Blume, *Verstümmelte Körper*, S. 258.

<sup>214</sup> Burney, *A General History of Music*, Bd. 4, S. 846.

<sup>215</sup> Vgl. hierzu Michael Burden, *Dancers at London's Italian Opera Houses as Recorded in the Libretti*, in: *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 33/2 (2015), S. 159–211: 161.

<sup>216</sup> Ebda. Die Grundlage für Burdens Aussage bildet das in der Victoria and Albert Museum Library unter der Signatur *Plays 90 (1)* aufbewahrte Libretto-Exemplar.

<sup>217</sup> Burden gibt ebda. seinen Namen irrtümlich mit Francesco Salomoni an, bei dem es sich um Giuseppe Salomonis jüngeren Sohn handelt, der aber erst in den 1750er-Jahren in Italien wirkte und nicht in London; vgl. Irene Alm, Artikel „Salomoni [Salomoni, Salomone, Salomoni]. Italian Family of Dancers and Choreographers“, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, Bd. 4, S. 139f.

<sup>218</sup> Zu seiner Beeinflussung durch Franz Anton Hilverding und den so genannten ‚Wiener Stil‘ vgl. Kathleen Kuzmick Hansell im Abschnitt „Opera seria, Dramma giocoso und die Herausforderung durch die Ballettpantomime“ ihres Kapitels „Das Ballett und die italienische Oper“ in: *Geschichte der italienischen Oper*, Bd. 5, S. 248–289: 253.

XXXIV



„Gluck komponierte zu Händels Zeiten auch für die grosse italiänische Oper in London: seine erste Oper soll bey der ersten Vorstellung nicht gefallen haben, und Gluck beklagte sich darüber gegen Händel, ihm seine Partitur vorzeigend. Händel erwiderte ihm darauf: Ihr habt Euch nur zu viel Mühe mit der Oper gegeben, das ist hier aber nicht angebracht; für die Engländer müsst Ihr auf irgend etwas Frappantes und so recht aufs Trommelfell Wirkendes raffinieren und Eure Oper wird dann gewiss sehr gefallen. Dieser Rath soll Gluck auf die Idee gebracht haben zu den Chören der Oper Posaunen zu setzen, und nun soll die Oper ausserordentlich gefallen haben.“<sup>230</sup>

Wenngleich der Wahrheitsgehalt dieser Schilderung in Ermangelung des Notenmaterials der Chorstücke aus *La caduta dei giganti* nicht überprüfbar ist, so scheint daraus doch eine Vorliebe des englischen Publikums für pompöse Instrumentierung erkennbar, wie sie Händel in seinem am 14. Februar 1746 im Covent Garden Theatre uraufgeführten *Occasional Oratorio* anwandte und mit diesem triumphierenden Gestus die Siegeszuversicht der Engländer angesichts der bedrohlichen politischen Situation in ähnlicher Weise zu stärken versuchte, wie dies Glucks Oper bezwecken sollte.

*Artamene* hingegen konnte sich mit insgesamt zehn Aufführungen länger auf dem Spielplan halten,<sup>231</sup> schien aber dabei insbesondere durch Glucks für Monticelli neu komponierte Arie *Rasserena il mesto ciglio* zu überzeugen, wenn Burney betont: „Indeed, no other aria in this opera, that has been printed, furnishes so potent to the great genius this composer afterwards manifested.“<sup>232</sup> Vollständige Wiederaufnahmen scheinen sich dem Opernrecht erfahren zu haben. Zumindest aus der ersten wurden später einzelne Nummern bei den alljährlichen Benefizkonzerten zugunsten in Not gerathener Familien am 25. März 1746 im King's Theatre im Programm vornehmlich Stücke aus dem ersten Akt.



<sup>230</sup> Johann Friedrich Reichardt, Artikel „Gluck (Christoph)“, in: Studien für Tonkünstler und Musikfreunde. Eine historisch-kritische Zeitschrift für das Jahr 1792 in 2 Teilen, hrsg. von Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen und Johann Friedrich Reichardt [sic], reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1793, Hildesheim – Zürich – New York 1992, S. 72–74: 74.

<sup>231</sup> Dokumentiert durch die Ankündigungen im General Advertiser 3542 bis 3576, die nach der Uraufführung am 4. März 1746 Wiederholungen am 8., 11., 15., 18. und 22. März sowie am 1., 5., 8. und 12. April nennen.

<sup>232</sup> Burney, *A General History of Music*, Bd. 4, S. 845. Dabei bezieht er sich allerdings nicht retrospektiv auf Glucks spätere Werke, sondern, wie in einer Fußnote auf derselben Seite ausgeführt, auf Glucks musikalische Darbietung auf mit Wasser gefüllten Trinkgläsern und Orchesterbegleitung am 23. April 1746.

<sup>233</sup> Das vollständige Programm findet sich in der Ankündigung des General Advertiser 3560 vom 25. März 1746, Fol. 1v, wiedergegeben von Patricia Howard, *Gluck. An Eighteenth-Century Portrait*, S. 18.

<sup>234</sup> Laut Bernd Baselt aus seinen *Twelve Grand Concertos*, op. 6 (HWV 319–330); vgl. ders., *Zum Thema Händel und Gluck*, in: *Gluck in Wien. Kongressbericht Wien 1987* (= *Gluck-Studien* 1), hrsg. von Gerhard Croll und Monika Woitas, Kassel usw. 1989, S. 139–150: 141.

*Curious, as well as the Lovers of Musick.*“<sup>235</sup> Über den Erfolg der Darbietung und zu der Frage, welche Stücke zur Aufführung kamen und ob weitere Konzerte folgten, ist nichts bekannt.

Im laufenden Opernbetrieb schlossen sich an Glucks eigene Kompositionen ab dem 15. April die Wiederaufnahme von Lampugnani *Alessandro nell'Indie* sowie am 13. Mai die Erstaufführung von Galuppi *Antigono* an, mit deren letzter Darbietung am 24. Juni die Saison beschlossen wurde. Damit endete zugleich Glucks einmaliges Gastspiel als resident composer in London und da sich keine Hinweise auf weitere Konzerttätigkeiten finden, wird er England vermutlich kurz darauf verlassen haben.<sup>236</sup> Wie die meisten Mitwirkenden an der Spielzeit 1746 scheint allerdings auch Gluck davon betroffen gewesen zu sein, dass der Unternehmer Sackville, Earl of Middlesex, aufgrund der Theaterschließung 1744/45 sowie der verkürzten Saison 1746 finanzielle Einbußen erlitten hatte und infolgedessen seinen Zahlungsverpflichtungen nicht nachkommen konnte bzw. Honorarkürzungen vornahm. So schreibt Horace Walpole in einem Brief vom 12. August 1746 die Situation in London wie folgt:

„To begin with the 1<sup>st</sup>; she is mad if she desires to come hither. I have long wished, and will only tell you in a few words, that Lord Middlesex took the opportunity of a rivalry between his own mistress, the Nardi, and the Violette, the finest and most admired dancer in the world, to involve the whole of the Opera in the quarrel, and has paid nothing; but like a true lord of the Treasury, has shut up his own cheque-book. The principal man-dancer was arrested for debt; the composer's bankruptcy gave a bad note, not payable for two years; besides, forcing him entirely three hundred pounds, on pretence of his siding with the Violette. If the Treasurer says account – vengal! vengal!“<sup>237</sup>

Die von Walpole geschilderten Rivalitäten der beiden Tänzerinnen vorgeworfener „Eighteenth-century gossip“<sup>238</sup> entsprechen und nicht alleinige Ursache der erfolglosen Zahlungen gewesen sein; gleichwohl sind letztere ebenfalls durch Monticellis 1748 erfolgreich erhobene Forderung gegen Sackville wegen des nach Ende der Saison 1746 noch immer bestehenden Restbetrags von 315 englischen Pfund seines ursprünglich vereinbarten Honorars in Höhe von 1.000 Pfund.<sup>239</sup> Angesichts der unsicheren Zahlungsbedingungen

<sup>235</sup> General Advertiser 3565 vom 31. März 1746, Fol. 2r. Da hierauf bis zum avisierten Aufführungsdatum keine weiteren Hinweise folgten, ist anzunehmen, dass das Konzert erst zum in der nächsten Ankündigung genannten Termin am 23. April stattgefunden hat; vgl. General Advertiser 3585 vom 23. April 1746, Fol. 1v, sowie F. G. Edwards, *Gluck in England. Christoph Willibald Ritter von Gluck. Born, July 2, 1714: Died, November 15, 1787*, in: *The Musical Times* 49, Nr. 786 (1908), S. 508–513: 512.

<sup>236</sup> In der von William Barclay Squire und nachfolgend von Patricia Howard geäußerten Schlussfolgerung, Gluck müsse London bereits nach seinem Konzert Ende April verlassen haben, bleibt dessen Verpflichtung unberücksichtigt, als resident composer auch die Opern anderer Komponisten einzustudieren und zu leiten, nicht zuletzt da weder Galuppi noch Lampugnani zu dieser Zeit in England weilten; vgl. Barclay Squire, *Gluck's London Operas*, S. 409, und Howard, *Gluck. An Eighteenth-Century Portrait*, S. 19, sowie Reinhard Wiesend, *Studien zur Opera seria von Baldassare Galuppi* (= *Würzburger Musikhistorische Beiträge* 8), Bd. 1, Tutzing 1984, S. 311f.

<sup>237</sup> Brief vom 12. August 1746 an Horace Mann, in: *The Letters of Horace Walpole*, Bd. 2, S. 146f. Für den Hinweis auf diesen, im Zusammenhang mit Gluck bislang nicht ausgewerteten Brief sei Prof. Dr. Karl Böhmer (Villa Musica, Mainz) herzlich gedankt (Korrespondenz vom 4. Mai 2024).

<sup>238</sup> Taylor, *From Losses to Lawsuit*, S. 7, Fußnote 21.

<sup>239</sup> Vgl. Cheryll Duncan, *Castrati and Impresarios in London: Two Mid-Eighteenth-Century Lawsuits*, in: *Cambridge Opera Journal* 24/1 (März 2012), S. 43–65. Dass zudem Walpoles Warnung vor künftigen Engagements am King's Theatre berechtigt war, mussten Franz und Marianne Pirker erfahren, deren Gagen aus der Saison 1747/48 nicht ausgezahlt wurden, sodass sie ihrerseits in Zahlungsverzug bei ihrem Vermieter kamen; vgl. Brandenburg, *Die Operisti als kulturelles Netzwerk*, Bd. 1, S. 2, sowie hinsichtlich Mon-

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



XXXVII

lische Umsetzungen durch Antonio Bioni, Johann Adolf Hasse und Giovanni Porta, gefolgt von Vertonungen u. a. von Francesco Feo, Nicola Porpora, Baldassare Galuppi, Leonardo Leo, Ignaz Holzbauer, Florian Leopold Gassmann, Giuseppe Scarlatti, Pasquale Anfossi und Gaetano Marinelli. Nicht nur in italienischen Opernzentren, sondern auch in London, Mainz, Braunschweig, Mannheim und Kopenhagen kam *Issipile* zur Aufführung sowie einzig in Glucks Umsetzung in Prag. Trotz anfänglicher Erfolge erfreute sich dieses Libretto Metastasios jedoch mit annähernd 30 nachweisbaren Kompositionen<sup>262</sup> bis zum Ende des 18. Jahrhunderts eher durchschnittlicher Beliebtheit.

Stoffgeschichtlich basiert der Text auf dem Mythos um Hypsipyle, der Tochter von Dionysos' Sohn Thoas, König der griechischen Insel Lemnos. Als deren Bewohnerinnen aus Rache an dem Verrat ihrer Ehemänner, die sie lange Jahre mit thrakischen Frauen betrogen hatten, alle männlichen Inselbewohner ermordeten, versteckte Hypsipyle ihren Vater und verhalf ihm zur Flucht. Sie wurde an seiner statt Königin von Lemnos und empfing die vorbeireisenden Argonauten, dessen Anführer Jason sie Zwillingssöhne gebar. Gemeinsam mit diesen wurde sie jedoch vertrieben, als die anderen Amazonen erfuhren, dass sie ihren Vater vor dem Massaker verschont hatte. Als Teil der Argonautensage basiert der Mythos verschiedenen Quellen, von denen die Angaben in *Argonautica* u. a. auf das sechste Buch *Erato* der Historien des Herodot, den sechsten Brief der *Heroides* von Ovid, das zweite Buch der *Argonautica* von Gaius Valerius Flaccus, das fünfte Buch der *Metamorphosen* von Statius sowie das erste Buch der *Bibliotheca* des Apollonios d. Rhodios<sup>263</sup> zurückweisen.

In der Vorgeschichte zu Metastasios' Drama wird Issipile bereits als geplante Massenmörderin als Giasones Verlobte dargestellt. Die Hochzeit als Anlass für die Heimkehr der Verlobten wird durch die veritablen Ereignisse des Dramas unterbrochen. Mit der verwitweten Prinzessin Eurinome wird eine neue Figur eingeführt. Der Sohn des verstorbenen Königs, Learco, führt diese neue Zuneigung zwischen sich und Toante herbei. Unter der Bedingung, dass sich Piraten an dem verfallenen Schloss festsetzen, beschreiben die Handlung

die Frauen unter Führung von Eurinome die Männer zu töten, um sich für den jahrelangen Feldzug zu rächen. Die Mechanismen unbemerkt stattfinden. Issipile, die Toante, hat den Racheschwur nur als Warnung betrachtet, sieht jedoch, ihren Vater heimlich zu töten. Ihr Hass auf Toante besonders groß ist, da sie ihn für den Tod ihres Sohnes Learco verantwortlich macht, schlägt vor, Toante selbst zu töten, was Issipile jedoch ablehnt. Eine beabsichtigte Warnung ihres Vaters durch ihre Vertraute Rodope ist nicht mehr möglich, da Toante mit seinen Soldaten bereits eintrifft. Als er an Land geht, ist er über Issipiles zurückhaltende Begrüßung nach der langen Trennung irritiert.

*l'ultima recita dell'Issipile, l'augustissimo padrone, nello scendere dalla sua sedia, mi venne all'incontro, ed in presenza di tutta la Corte ebbe la clemenza di mostrare d'essere contento della mia fatica, esprimendosi: Che l'opera era bella molto; ch'era assai bene riuscita, e che egli era di me soddisfatto. Grazia tanto distinta quanto difficile ad ottenere dal nostro padrone, così sostenuto in pubblico che, quando si degna di farla, è certamente fatta a bello studio e non a caso.*" Zitiert nach *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, Bd. 3: *Lettere*, Nr. 39, S. 63f.

<sup>262</sup> Vgl. die Auflistungen in *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, Bd. 1: *Note*, S. 1477f., bei Stieger, *Opernlexikon*, Teil I: *Titelkatalog*, Bd. 2, S. 632f., sowie bei Leopold, Artikel „Metastasio“, Sp. 89.

<sup>263</sup> Vgl. hierzu Don Neville, Artikel „Issipile (Hypsipyle)“, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, Bd. 2, S. 832f.

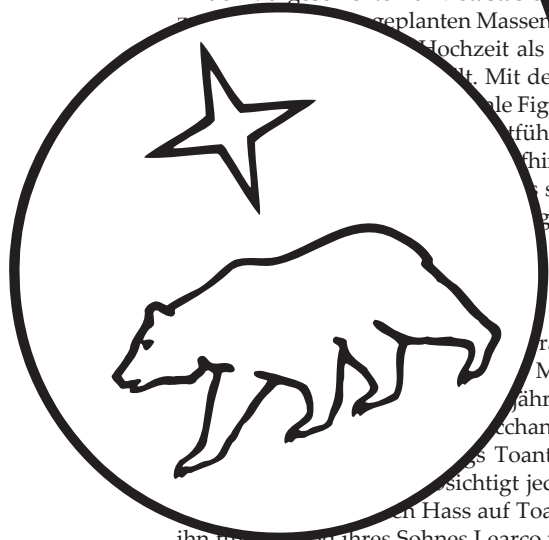
Währenddessen erscheint der für tot gehaltene Learco heimlich bei seiner früheren Geliebten Rodope und enthüllt ihr, sein vermeintliches Ableben inszeniert zu haben, um Toante zu täuschen. Rodope bezweifelt, dass er ihr wegen zurückgekehrt ist, warnt ihn aber vor dem geplanten Massaker, da ihre Gefühle für Learco noch nicht erloschen sind. Learco zeigt sich unbeeindruckt und hält an seinem Vorhaben fest, Issipiles bevorstehende Hochzeit mit Giasone zu verhindern.

In einem nahegelegenen Wald versteckt Issipile Toante und beabsichtigt, seinen Tod vorzutäuschen, indem sie einen anderen Lemnier opfert. Learco belauscht jedoch ihr Gespräch und bringt Toante unter dem Vorwand, sein Unterschlupf sei entdeckt worden, dazu, diesen zu verlassen. Unterdessen trifft Giasone früher als erwartet im Palast ein, um Issipile zu überraschen. Er erfährt durch sie von den Mordplänen der Frauen und bittet den König zu rächen. Als Eurinome ihn jedoch erfährt, dass Issipile ihren Vater selbst getötet habe, ist sie entsetzt und wendet sich von ihr ab. Issipile ist verzweifelt, Giasone bittet die Wahrheit sagen zu können, will aber zuerst den Vater in Sicherheit wissen, bevor sie sich öffnet.

III. Akt  
In einem düsteren Waldstück des Palastes wartet Learco im Verborgenen auf Issipile. Seine Mutter Eurinome begegnet ihm zufällig und glaubt, den Toten ihres verstorbenen Sohnes zu sehen. Issipile trifft ebenfalls ein und hält Eurinome in der Dunkelheit irrtümlich für Rodope. Sie bittet Giasone mitzuteilen, dass Toante noch lebt und einen Gefährten bereithalten soll, ihn zu befreien. Eurinome erkennt Issipiles Verweigerung und wütet darauf. Als Learco hervortritt, glaubt Issipile Toante vor sich zu haben und berichtet ihm von der erbetenen Unterstützung durch Giasone. Eurinome kehrt mit beauftragten Bacchantinnen zurück, um Toante zu suchen, was aufhin Learco sich verbirgt. Sie beschuldigt Issipile des Verrats und befiehlt den gesamten Wald in Brand zu setzen. In der allgemeinen Verwirrung wird Learco bei der Verhaftung seiner Mutter getötet, die ihn, aus seinem Versteck kommend, festhält. Überrascht, ihren Sohn lebend zu sehen, kann Eurinome nicht verhindern, dass er von den Bacchantinnen gefangen genommen wird. Immer noch Learco zugetan, versucht Rodope ihn mit einer List zu retten: Unter dem Vorwand, dass er öffentlich hingerichtet werden soll, schickt sie zur Vorbereitung alle anderen weg und lässt ihn heimlich frei. Von Rodopes Edelmut beeindruckt, beginnt Learco, sein eigenes Verhalten zu hinterfragen. Learco entdeckt im Wald den schlafenden Giasone und will den wehrlosen Widersacher töten, wird aber von der hinzukommenden Issipile im letzten Moment daran gehindert. Er übergibt Issipile das Schwert und flieht, sodass der erwachte Giasone glaubt, Issipile wolle ihn umbringen. Ihren Beteuerungen, dass sie ihn gerettet habe und auch Toante noch lebe, schenkt er keinen Glauben und schickt sie fort, was sie in große Verzweiflung stürzt. Am königlichen Palast trifft Giasone jedoch auf Toante und erkennt nun die Wahrheit. Mit seinem Gefolge begibt er sich auf die Suche nach Issipile.

### III. Akt

In einer einsamen Gegend gelingt es Learco mit Unterstützung seiner Piraten, Toante gefangen zu nehmen. Er beabsichtigt, ihn als Druckmittel einzusetzen, um Issipile zu zwingen, seine Braut zu werden. Währenddessen haben Giasone und seine Argonauten die Bacchantinnen besiegt und die Kontrolle über Lemnos zurückgewonnen. Rodope berichtet Issipile von der Gefangennahme ihres Vaters durch Learco, die daraufhin Giasone um Hilfe bittet. Währenddessen sucht Eurinome verzweifelt ihren Sohn.



Am Ufer werden Issipile, Rodope und Giasone mit seinem Gefolge damit konfrontiert, dass Learco auf seinem Schiff Toante in seiner Gewalt hat. Er bietet an, diesen im Austausch mit Issipile freizulassen, wozu diese sich sofort bereit erklärt. Toante jedoch lehnt dies entschieden ab und ist eher bereit zu sterben, als seine Tochter mit Learco gehen zu lassen. Als Eurinome herbeieilt, überwältigt Giasone sie und setzt sie als Geisel im Tausch gegen Toantes Freilassung ein. Learco jedoch zeigt keine Regung und bleibt unachgiebig, bis Giasone droht, Eurinome zu töten. Schließlich gibt er auf, setzt seinem ehrenlosen Leben selbst ein Ende und stürzt sterbend ins Meer, woraufhin Eurinome in Ohnmacht sinkt. Toante wird befreit und ist glücklich mit Issipile und Giasone vereint, an deren Freude Rodope teilhat.

Mit *Issipile* schuf Metastasio nach *Didone abbandonata* und *Semiramide* ein weiteres Drama um eine titelgebende standhafte Heldin, die in diesem Fall als liebende Tochter bereit ist, ihr Glück und ihr Leben dem Vater zu opfern. Gemeinsam mit Giasone bildet sie das Liebespaar auf oberster Hierarchieebene. Beide Protagonisten entstammen ebenso dem die äußere Handlung bildenden Mythos wie Toante als Herrscher- und Vaterfigur in Personalunion. Demgegenüber erscheint die Personenkonstellation auf nachgeordneter Ebene verzahnt, da die Sekundarier Eurinome und Learco nicht in einer Liebes-, sondern in einer Mutter-Sohn-Beziehung zueinander stehen, unerwidertes Begehren aber die Ursache für Learcos verkränkte Eitelkeit und Triebfeder seiner schändlichen Taten bildet, weil Issipile ihn nicht erhört. Von Rache gelüftet, erregt Eurinome als Initiatorin des Massakers, während Issipiles Vertraute Rodope der Confidente einnimmt, gleichzeitig aber mit dem Liebespaar bildet.

Issipile ausgesetzt, die zwischen dem Vater und dem Sohn gerissen ist und sich im Toante in Rache schwur, weigert sich, Eurinome zu übergeben, was in seiner Eitelkeit und in seinen Trübsalserwartungen zu einer fatalen Entscheidung führt. Dem Spielball des Schicksals morgen ist er auf die Hilfe der Tochter angewiesen, was in seiner Geiselhaft an Issipiles Tugendhaftigkeit für seine Freilassung zu einem Vertrauensbruch und schließlich zum Scheitern des Geschehens führt, indem Toante sich selbst tötet und diesen zur Aufgabe seines tragischen Mutterfigur in Konfrontation mit der Liebe zu ihrem Sohn, dessen Leben er zu retten sucht, während Learcos niederträchtiges Streben einzig auf die Eroberung Issipiles ausgerichtet ist, wofür ihm jedes Mittel recht ist. Angelegt als eindimensionaler, skrupelloser Charakter, dessen Läuterung aussichtslos erscheint, mündet sein Einlenken folgerichtig im Selbstmord.<sup>264</sup>

Ihrer zentralen Funktion entsprechend sind Issipile als Prima donna sechs Arien zugeordnet, während sich der Primo uomo Giasone mit vier Solonummern begnügen muss. Damit steht er abweichend von der gängigen Rollenhierarchie auf einer Ebene mit dem Primo tenore Toante und den Sekundariern Eurinome und Learco, die ebenfalls je vier Arien übernehmen. Als untergeordneter Partie der Confidente ist Rodope die hierfür übliche Anzahl von

drei Arien zugewiesen. Insgesamt handelt es sich überwiegend um zweistrophige Abgangsarien. Lediglich Giasones Cavata „*Io ti lascio e questo addio*“ (II/13) beim Aufbruch seiner Suche nach Issipile umfasst nur eine Strophe. Auf seine Arie „*Fra' dubbi penosi*“ (II/9) wiederum folgt ein Solo-Rezitativ, bevor er am Ende der Szene einschläft und somit auf der Bühne verbleibt, und auch Issipiles Arie „*Eccomi, non ferir*“ ist als dramatischer Höhepunkt in die Scena penultima eingebunden, ohne dass sie die Bühne verlässt. Neben dieser wichtigen Position bestreitet sie zudem den ersten Aktabschluss, während der Tenor den zweiten Akt beschließt. Bis auf den obligatorischen Schlusschor weist dieses Drama Metastasios keine Ensembles und auch kein Duett auf.

## Textbearbeitung

Dem üblichen Prozedere folgend, wurde die Textvorlage unter weitgehender Beibehaltung der Gesamtkonzeption für die Prager Opernproduktion eingestrichelt, von der sich die Arien Glucks erhalten haben.<sup>265</sup> Als Bearbeiter ist Locatelli anzunehmen, der bereits 1744 für Pietro Mingos Wandertruppe als Librettist tätig war<sup>266</sup> und den folgenden Jahren die Gründung seiner eigenen Opernunternehmung, am kurkölnischen Hof in Bonn als Hofdichter wirkte<sup>267</sup> und somit auch mit dem Metier des Textdichters und -bearbeiters hinreichend vertraut war. Die Änderungen der Ursprungsdichtung bestehen vornehmlich aus Kürzungen, hinsichtlich derer Bruce Alan Brown feststellt, dass insbesondere jene Rezitativpassagen eliminiert wurden, die besonders drastische Schilderungen der Geschehnisse und deren Ausführung enthalten und ähnlich von den weiblichen Widmungsträgerinnen oder -kannibalisten als anstößig empfunden werden könnten.<sup>268</sup> Des Weiteren wurden Stellen getilgt, in denen Learco, wie in denen II/8 der Originaldichtung, ausführlich über seinen ihn antreibenden Hass und seine fehlenden Gewissensbisse reflektiert und die das Ausmaß seiner Skrupellosigkeit verdeutlichen. Auf diese Weise wird der Text zusätzlich entschärft, aber auch ausschweifende Dialoge werden kompaktiert, um insbesondere zu Beginn des dritten Akts die dramatische Zuspitzung der Handlung und damit die Konfliktlösung voranzutreiben (Entfall der Szenen III/2–3 und III/5). Zudem wurden je nach Personenkonstellation einzelne Szenen ausgetauscht, zusammengefasst oder auch hinzugefügt. So wird Learcos Szene im ersten Akt durch eine Soloszene von Rodope ersetzt (I/7), in der sie mit ihrer Liebe zu Learco hadert, die dieser nicht verdient hat. In der zusätzlich eingefügten Szene I/9 wiederum übernimmt Giasone anstelle von Learco dessen durch den vorherigen Szenentausch entfallene, aber auch auf ihn passende Gleichnisarie „*Chi mai non vide fuggir le sponde*“ über die Unerschrockenheit des erfahrenen Seefahrers. Umstellungen erfuhren auch die Szenen mit Learcos vorgetäuschter Hinrichtung im zweiten Akt (II/5–6), wodurch die Abfolge der Abgangsarien von Eurinome und Issipi-

<sup>265</sup> Vgl. S. 201–218 der vorliegenden Ausgabe. Das von Wotquenne angegebene Notenincipit der Arie „*Impallidisce in campo*“ (I/4) basiert nicht auf einer überlieferten Quelle zu *Issipile*, sondern auf dem Incipit im zeitgenössischen Verlagskatalog von Johann Gottlob Emanuel Breitkopf, *Catalogo delle Arie, Duetti, Madrigali e Cantate con Stromenti diversi e con Cembalo solo, che si trovano in manoscritto nella officina musica di Breitkopf in Lipsia*, Bd. 6, Leipzig 1765, S. 6. Vgl. Wotquenne, *Catalogue thématique des œuvres de Chr. W. v. Gluck*, S. 45 und 196.

<sup>266</sup> Für dessen Prager Gastspiel schrieb er den Text zu dem von Filippo Finazzi vertonten zweiteiligen Intermezzo *Il matrimonio concertato dalla forza di Bacco*, vgl. Jonášová, *Die Sänger der Locatelli-Ära in Prag*, S. 39f.

<sup>267</sup> Vgl. ebda., S. 40f., sowie Strohm, *Der wandernde Gluck und die verwandelte „Ipermestra“*, S. 40.

<sup>268</sup> Vgl. Brown, *Glucks „Ezio“ (Prague, 1750) and the Female Operagoer*, S. 108–110.

<sup>264</sup> Diesbezüglich bemerkt Claudia Michels: „Mit dem Tod des Widersachers ist der Konflikt gelöst, in der Schlussbetrachtung des Ensembles steht nicht die Liebe im Mittelpunkt, sondern die moralische Erkenntnis, dass man sein Glück nicht mittels Schandtaten erreichen kann“, dies., *Karnevalsoper am Hofe Kaiser Karls VI. 1711–1740. Kunst zwischen Repräsentation und Amusement (= Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 41)*, Wien 2019, S. 367.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



Autorschaft sowie die Titelrolle in Hasses *Siroe, re di Persia*. Als Mitglied von Locatellis Operntruppe ist sie in Prag und damit erstmals außerhalb Italiens 1750 nachweisbar, wo sie im August in dem Pasticcio *Zenobia* und im Herbst in der erwähnten Wiederaufführung von Glucks *Ipermestra* die Titelheldinnen verkörperte. Dem Ensemble gehörte sie zwei Jahre an und hatte in dieser Zeit in allen Produktionen die weibliche Hauptrolle inne,<sup>274</sup> bevor sie nach Italien zurückkehrte, wo letzte Auftritte 1753 in Venedig und 1754 in Bologna belegt sind.

Von ihrer Partie der Issipile ist mit „*Parto se vuoi così*“ (II/11) nur eine Arie überliefert. Diese beginnt ohne Orchestervorspiel und lässt Issipile somit unmittelbar auf Giasones Aufforderung „*O parto, o parti!*“ reagieren, mit der dieser sie zurückweist, in der Annahme, sie sei für den Mordanschlag auf ihn verantwortlich. Mit markanten Seufzerfiguren in der Singstimme und übergebundenen Triolen in den ersten Violinen zeichnet Gluck explizit „*qualche sospiro*“, aber auch die damit verbundene tragische Grundstimmung des Textes nach. Der gewichtige Duktus der punktierten Rhythmen und die charakteristischen Pausen in der Gesangslinie ermöglichten Fumagalli, die spannungsgeladene Situation des fatalen Missverständnisses besonders expressiv auszugestalten.

Mit der Rolle des Giasone wurde der Soprankastrat Giuseppe Ricciarelli betraut, der den Libretto-Angaben zufolge aus Rom stammte und zum Zeitpunkt der Prager *Issipile*-Aufführungen in Diensten des Herzogs von Bayern stand. Nach seinem römischen Debüt 1738 in Rinaldo di Capuas *Dramma giocoso* „*Comedia in musica*“ wechselte er zum Seria-Fach und übernahm in seiner Heimatstadt ab 1740 zunächst Frauenrollen und auf weiteren italienischen Bühnen in Florenz, Livorno und Neapel Sekundarierpartien, bevor er 1746 in der Campagnanis Oper *Tigrane* als Primo Ucalegone in Locatellis Ensemble berufen wurde.

Ricciarelli bestritt in Prag einschließlich der weiblichen Hauptrolle, neben dem zweiten Opern-Seria- und dem Sopran-Neuproduktion *Il Volturno* als Mitglied der Operntruppe nach Kopenhagen und Mailand, wo er von 1754 bis 1755 die Rolle der Regina Mingotti an 14 Pasticcio-Produktionen übernahm. Burney berichtet über ihn: „*... singing performer, with a voice inferior to Mingotti, both in power and in very high favour.*“<sup>276</sup> In Italien war er für die nachfolgenden Jahre in Florenz, Siena und Pisa engagiert.

Von seiner Partie des Giasone ist nur eine Solonummer erhalten. In der Cavata „*Io ti lascio e questo addio*“ (II/13) verband Gluck Ricciarellis helle Stimmfarbe mit dem Pizzicato der Streicher zu einem ganz besonderen Klangeffekt. Die zahlreichen Pausen unterstreichen zunächst Giasones Zögern angesichts des möglicherweise letzten Abschieds, während der Übergang zum Coll'arco am Ende seine Entschlossenheit, Issipile zurückzuholen, zum Ausdruck bringt.

<sup>274</sup> Eine Übersicht gibt Jonášová, *Die Sänger der Locatelli-Ära in Prag*, S. 39–67: 47f., auf deren grundlegender Untersuchung auch die Angaben zu den weiteren Mitwirkenden an Glucks *Issipile* basieren.

<sup>275</sup> In Kopenhagen übernahm Ricciarelli in der Karnevalssaison 1754 u. a. die Rolle des Megacle in Francesco Uttinis Vertonung von *Olimpiade*, überwarf sich aber in Hamburg mit Mingotti und verweigerte die Mitwirkung an den dort im Juli vorgesehenen Vorstellungen; vgl. Müller, *Angelo und Pietro Mingotti*, S. 131–133.

<sup>276</sup> Burney, *A General History of Music*, Bd. 4, S. 853. Vgl. hierzu auch Michael Burden, *Regina Mingotti. Diva and Impresario at the King's Theatre, London* (= Royal Musical Association Monographs 22), Farnham 2013.

Das Nachspiel der Streicher ist dabei zugleich als szenische Musik für den Aufbruch der Argonauten zu verstehen.

Die Partie der Seconda donna Eurinome hatte die venezianische Sopranistin Adelaide Segalini inne, über deren Werdegang wenig bekannt ist. 1745 ist sie in Graz erstmals in Angelo Mingottis Ensemble nachweisbar, als dessen Mitglied sie die Rolle der Ercena in einer Wiederaufnahme von Galuppi's *Argenide* übernahm und im darauffolgenden Jahr in Graz, Prag und Leipzig an dem bereits erwähnten Pasticcio *La finta schiava* sowie an einer Wiederaufführung von Hasses *Semiramide riconosciuta* mitwirkte. Gemeinsam mit Mingottis Truppe führte sie ihr Weg im Sommer 1746 nach Dresden, wo sie an Darbietungen von Vincis *Artaserse* und Hasses *La clemenza di Tito* beteiligt war.<sup>277</sup> 1747 übernahm sie in Trento männliche Sekundarierpartien, bevor sie 1752 in Prag während der Karnevals- und Frühjahrssaison Locatellis Ensemble verstärkte und im Herbst des gleichen Jahres in Parma ihre Sopranrolle an komischen Opern verlor.<sup>278</sup>

Aus *Issipile* ist lediglich ihre Arie „*Ombra dell'alta*“ (II/1) überliefert, die Gluck dem Text entsprechend als ausdrucksstarke Ombra-Arie in g-Moll gestaltet: In der Tonpetitionen und Streichtremoli unterlegt, weise die monotone Klage um den verlorenen Sohn steht der Hauptrolle die Schrei nach Rache gegenüber, der durch ein charakteristisches Motiv im Fortissimo ausgedrückt wird und Eurinome beharrlich quält. In diesem eindringlichen Kontrast spiegelt sich eine weitere Facette des „*federale e particolare Gusto*“ Glucks wider, wie ihn Graf Fritsch nach dem Ende der Generalprobe beschrieben hat.

Als Seconda donna wurde Giuseppe Ferrini eingesetzt, über den nur wenig Informationen vorliegen.<sup>279</sup> Aus Florenz stammend war er 1738 in Arezzo sowie im folgenden Jahr in seiner Heimatstadt an komischen Opern von Giovanni Chinzer beteiligt. Danach sang er in Kassel die Partie des Liciscio in Giuseppe Scarlatti's *Mercede*. Er folgten ab 1746 Auftritte in verschiedenen italienischen Städten, Wien und Nürnberg, bevor er 1752 für die Prager Karnevals- und Frühjahrssaison engagiert wurde und für Seria-Partien übernahm. 1755 war er zunächst am Bayreuther Hoftheater und 1757/58 in Bonn am Kurfürstlichen Hoftheater tätig und blieb diesem Fach treu, als er 1762 erneut in Prag im Ensemble von Joseph Kurtz mitwirkte.

Von seiner Rolle des Marco hat sich seine einzige Arie „*Ogni amante*“ erhalten, allerdings nicht aus dem Aufführungskontext der *Issipile*, sondern als Wiederaufnahme durch Ricciarelli im 1755 in London dargebotenen Pasticcio *Demofonte*. Vor diesem Hintergrund ist Ferrinis Stimmlage nicht sicher zu beurteilen, da die Arie für Ricciarellis Darbietung transponiert worden sein könnte.

Von den übrigen Partien der Oper sind keine Kompositionen Glucks überliefert. Die Rolle des Toante verkörperte der Mailänder Tenor Francesco Boschi, der nach seinem römischen Debüt 1738 in Porporas Oper *Carlo il Calvo* bis 1751 in verschiedenen italienischen Theatern auftrat,<sup>280</sup> bevor er sich im Folgejahr mit *Issipile* erstmals dem Prager Publikum vorstellte. Locatellis Truppe gehörte er bis zum Ende der Karnevalssaison 1754 an und war in Prag ebenso wie bei den Gastspielen in Leipzig an den Seria-Produktionen beteiligt. Ab 1755 ist er wieder in Oberitalien nachweisbar, wo er in Genua an Felice Mazzinghis Pastorale *Il figlio delle selve* mitwirkte und nachfolgend in Mailand und 1759 in Pavia für die jeweiligen Karnevalsstazioni engagiert wurde.

Mehr Hinweise sind zu der bereits erwähnten Altistin Giovanna della Stella überliefert: Aus Venedig stammend trat sie 1736 erstmals in Arezzo als Lesbano in Geminiano Giacomellis Oper *Rosba-*

<sup>277</sup> Vgl. Müller, *Angelo und Pietro Mingotti*, S. 36 und 46–55, sowie Theobald, *Die Opern-Stationen der Brüder Mingotti*, S. 36 und 41–44.

<sup>278</sup> Vgl. Sartori, *I libretti italiani, Indice dei cantanti*, S. 605.

<sup>279</sup> Vgl. ebda, S. 275.

<sup>280</sup> Vgl. ebda, S. 110.

le auf, bevor sie im Herbst 1738 zu Pietro Mingottis Operntruppe stieß, der sie mit Unterbrechungen bis 1748 angehörte und an zahlreichen Produktionen in Graz, Brünn, Linz, Hamburg, Leipzig und Kopenhagen mitwirkte, darunter vornehmlich an Opern des Kapellmeisters Paolo Scalabrini.<sup>281</sup> Spätestens während Mingottis Prager Gastspiel in der Karnevalssaison 1744 wird sie Locatelli geheiratet haben, da sie in der Taufmatrikel der gemeinsamen Tochter Maria Teresia im März 1744 als dessen Ehefrau bezeichnet wird.<sup>282</sup> In Hamburg begeisterte sie im Herbst desselben Jahres als Enea in Scalabrinis *Didone* derart, dass der anwesende Kurfürst Clemens August von Köln sie ebenso wie Rosa Costa von 1745 bis 1749 als Hofsängerin in Bonn anstellte, wohin Locatelli sie begleitete und dort, wie bereits erwähnt, als Hofdichter wirkte. Als fester Bestandteil seines Ensembles war Della Stella während des gesamten Prager Impresariats in Locatellis Produktionen tätig, ebenso wie in St. Petersburg, wo er ab 1757 die Zaren-Oper leitete und sie 1759 letztmalig als Berenice in Gioacchino Cocchis *Dramma giocoso per musica Il pazzo glorioso* nachweisbar ist, bevor sie am 21. Juli 1761 in Wien starb.

Choreograph, Bühnenbildner und Orchester

Die Balli sind im Uraufführungslibretto als „*agamente*“ (entw. v. *Sig. Giuseppe Ciuti* [sic]) ausgewiesen, wobei alle Namen im Einzelnen genannt zu werden. Gemäß der damaligen Praxis, davon auszugehen, dass sie als Zwischenaktballette präsentiert wurden, hierfür von Giuseppe Cinti eingerichtet und choreographiert wurden. Nur wenige Informationen sind zu diesem Ballettmeister überliefert,<sup>283</sup> der Ensemble nachweisbar ist und in diesem Zeitraum Produktionen auch die Balli im Rahmen der Opern in Dresden zusammenstellte. Die Kostümbildner sind im Libretto der Karnevalssaison 1744 als *Costumieri* bezeichnet, der Carboni mit die Bühnenbilder zu den Jahren 1758 bis 1761 zu Prag und Moskau beteiligt war,<sup>285</sup> in Prag weiterhin begleitet hat und auch in der Instrumentation des Orchesters 16 einheimische Instrumente und der Orchesterdirektor fungierte zu Prag bis zu seinem Tod 1776 am Koten. Bis 1756 in Locatellis Opernbetrieb tätig war.<sup>287</sup> Angaben zur Instrumentation sind den überlieferten Notenquellen zu *Issipile* sowie dem Streicherapparat je zwei Oboen, Hörner und Fagotte versehen sowie für die Arie „*Ogni amante*“ zudem eine Flöte, die in diesem Fall vermutlich gemäß der gängigen Praxis von einem der Oboisten gespielt wurde.<sup>288</sup>

<sup>281</sup> Vgl. Müller, *Angelo und Pietro Mingotti*, S. 13, 21–24, 31–35 und 79.

<sup>282</sup> Vgl. Jonášová, *Die Sänger der Locatelli-Ära in Prag*, S. 40f. und 44–47.

<sup>283</sup> Die Hinweise zu seiner Tätigkeit beruhen auf den Angaben von Sartori, *I libretti italiani, Indici I*, S. 504, sowie auf den dort aufgelisteten jeweiligen Libretti.

<sup>284</sup> Vgl. das Vorwort zu *Ezio*, GGA III/14, S. VII.

<sup>285</sup> Vgl. hierzu Sartori, *I libretti italiani, Indici I*, S. 486, sowie die dort aufgelisteten jeweiligen Libretti.

<sup>286</sup> Vgl. Teuber, *Geschichte des Prager Theaters*, S. 223.

<sup>287</sup> Vgl. Jonášová, *Die Sänger der Locatelli-Ära in Prag*, S. 42, sowie dies., Artikel „*Franz Anton Alexander Foyta*“, in: *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien*, S. 196f.

<sup>288</sup> Hinsichtlich der Instrumentation von Glucks *Ezio* wies Bruce Alan Brown darauf hin, dass der Marsch in Szene I/2 die zu erwartenden Trompeten vermissen lässt, vgl. ders., *Glucks „Ezio“ (Prague, 1750) and the Female*

Aufführungen

Zur Uraufführung von *Issipile* haben sich keine zeitgenössischen Berichte erhalten und über die Einschätzung des Grafen Wrthby hinaus sind auch keine weiteren Eindrücke von Probenbesuchen oder sonstigen Darbietungen überliefert. Auch die Anzahl der Aufführungen ist nicht bekannt. Als zweite Karnevalsoper 1752 wurde das Pasticcio *Il re pastore* dargeboten, für dessen Einrichtung, Einstudierung und Leitung Gluck in seiner Funktion als vermutlich nunmehr fest angestellter Kapellmeister in Locatellis Truppe ebenso verantwortlich gewesen sein wird wie für die Wiederaufnahme des Hasse'schen *Leucippo* im Frühjahr 1752. In jedem Fall hielt sich Gluck noch längere Zeit in Prag auf, wo er Kontakt zu adeligen Kreisen pflegte, denn am 6. August folgte er einer Einladung des Grafen Wrthby auf dessen Landsitz und traf dort auch Mitglieder der gräflichen Familie Kolovrat<sup>289</sup> – wie Wrthby Angehörige eines weiteren böhmischen Adelsgeschlechts, aus deren Provenienz Quellen zu Wiener Werken Glucks erhalten sind.<sup>290</sup> Im Anschluss daran wird Gluck Prag verlassen und sich auf den Weg nach Italien gemacht haben, wo er von Leitung des Teatro di San Carlo in Neapel einen ähnlichen Auftrag für eine Opera seria erhalten hatte und am 4. November *Alfonsina di Tito* uraufgeführt wurde.<sup>291</sup> In Locatellis Ensemble trat seine Nachfolge als Kapellmeister vermutlich Giovanni Marco Rutini an, dessen zweite Oper *La Semiramide riconosciuta* am 6. November mit einem neu zusammengestellten Sängerstab im Prager Hoftheater uraufgeführt wurde. Im Gegensatz zu Glucks *Ezio*, der im Oktober 1751 in einer bearbeiteten Version von Pietro Mingottis Truppe in Leipzig aufgeführt wurde, sind zu *Issipile* keine zeitgenössischen Wiener Aufführungen unter Locatelli oder durch eine andere Opernschar dokumentiert. Gemäß einem Hinweis von Gerhard Croll erfolgte im Karneval 1831 auf Initiative von Ferdinand von Lobkowitz eine Wiederaufführung der *Issipile* in Boulogne, wenige Monate später gefolgt von einer *Pasticcio Il re pastore*, basierend auf der gleichnamigen 1744 in Potsdam uraufgeführten Serenata mit Musik von Carl Heinrich Bach, Johann Joachim Quantz und Christian Nikolaus Bach auf Grundlage eines Librettos von Friedrich II.<sup>292</sup> Während sich zu letzterer eine Partiturskopie von ca. 1750 auf der Sammlung des Fürsten Ferdinand Philipp von Lobkowitz im Musikarchiv der Lobkowitz-Bibliothek in Nelahozeves erhalten hat, sind dort keine Aufführungsmaterialien oder eine Partiturabschrift zu Glucks *Issipile* nachweisbar.<sup>294</sup>

*Operagoer*, S. 110. Insofern ist anzunehmen, dass das Prager Orchester Anfang der 1750er-Jahre nur die genannte Bläser-Besetzung umfasste.

<sup>289</sup> Vgl. Volek, *Gluck in/und Böhmen*, S. 857f.

<sup>290</sup> So z. B. das in der Bibliothek des Prager Nationalmuseums unter der Signatur 96 d 115, *Radenin 1611,9* aufbewahrte Exemplar des Uraufführungslibrettos zur Opéra-comique *La Fausse esclave*, Wien 1758; vgl. die entsprechende Quellenbeschreibung im Krit. Bericht zu *La Fausse esclave*, GGA IV/2, hrsg. von Elisabeth Schönfeld, Kassel usw. 2018, S. 57.

<sup>291</sup> In einem Brief an Ministro Giovanni Fogliani vom 25. August 1752 berichtet der Impresario Diego Tuffarelli, er erhoffe sich von dem bereits auf der Reise befindlichen „*Maestro di Cappella Cristoforo Klug, Boemo [...] una musica di stile tutto vario e maip più inteso*“, zitiert nach Benedetto Croce, *I teatri di Napoli, secolo XV–XVIII*, Neapel 1891, S. 437f. Diese Erwartungshaltung korrespondiert mit Wrthbys Einschätzung des neuen, nie zuvor gehörten Stils und scheint als Charakteristikum der Gluck'schen Vertonungen bereits allgemein bekannt gewesen zu sein.

<sup>292</sup> Vgl. das Vorwort zu *Ezio*, GGA III/14, S. VIII.

<sup>293</sup> Korrespondenz mit Prof. Dr. Gerhard Croll vom 12. Mai 2015 unter Verweis auf Patrick de Gmeline, *Histoire des princes de Lobkowitz*, Berger-Levrault 1977, S. 153. Dabei konnte der ebda. formulierte Hinweis „*Ces deux partitions se trouvent maintenant à Prague*.“ trotz eingehender Recherchen in Prager Bibliotheken nicht verifiziert werden.

<sup>294</sup> Für entsprechende Auskunft und hilfreiche Unterstützung bei den Recherchen sei Petr Slouka (Lobkowitz Musikarchiv, Nelahozeves) herzlich gedankt (Korrespondenz vom 6. November 2019).

Die Uraufführungslibretti und erhaltenen Einzelstücke zu den im vorliegenden Band behandelten Werken lassen erkennen, dass Gluck überwiegend dem gängigen Gattungsschema der Opera seria mit den damit verbundenen Stilmitteln folgt: In der – mit Ausnahme der zweiteiligen Serenata *La caduta dei giganti* – jeweils dreiaktigen Anlage dominieren die stets durch ein Rezitativ eingeleiteten Solonummern, ergänzt um ein Duett des Primarierpaares, das in *Poro* und *La caduta dei giganti* den ersten sowie in *Artamene* den zweiten Akt beschließt und in *Issipile* im dritten Akt vor der Zuspitzung des Konflikts hinzugefügt wurde, wohingegen es in *Demetrio* den umfangreichen Kürzungen der Textvorlage zum Opfer fiel. Am Ende der Opern findet sich als Bestätigung des *lieto fine* der obligatorische kurze Freudenchor, wobei unterstellt werden kann, dass die in den Libretti mit „Coro“ überschriebenen Schlussverse der üblichen Praxis gemäß jeweils von den beteiligten Solisten vorgetragen wurden. Eine Ausnahme hiervon begegnet in *La caduta dei giganti*, wo die Schlusszene des zweiten Teils mit einem zusätzlichen Chor der Halbgötter beginnt, dessen Sänger vermutlich auch den abschließenden Jubelchor verstärkten. Über Duette und Chöre hinausgehende Ensemblestücke sind in den genannten Werken nicht vorgesehen.

Des Weiteren ist davon auszugehen, dass jeder der Opern eine einleitende dreisätzige Sinfonia vorangestellt wurde, deren Musik jedoch nur zu *Poro* überliefert ist und sich in den übrigen Werken auch aus den erhaltenen Sinfonien Glucks nicht rekonstruieren lässt. Von Rudolf Gerber als „schmissige Tasterstimme“ mit „grazilem Wuchs und beachtlicher motivischer Konzentration“ bezeichnet, entspricht die Sinfonia von *Poro* mit der Tempobezeichnung Allegro – Andante

den üblichen Sinfonienblöcken und hiermit dynamisch vom Kopfsatz sowie der identischen Sinfonia in *Artamene* der traditionellen Opernsinfonia charakteristische Tonarten (D-Dur) über dem Streichquintat werden, bevor die Hörner in Quellen mag der Über-Ouvertüre lediglich als nachträglich für ein erstellten Sinfoniasatzes orchestriert liegt.<sup>295</sup> Diese Verwendung von Sinfonien im Uraufführungslibretto, das Waffeln und militärischen Marsch gut vorstellbar ist, wie die mittelbaren Anschluss die Funktion der „Coro“ übernehmen.

Weitere Details haben sich nach gegenwärtigem Kenntnisstand nicht erhalten. Der bereits erwähnten Kostenaufstellung des Kopisten Raimondo Clerici ist zu entnehmen, dass in *Poro* zwei Märsche vorgesehen waren. Zu dem ersten gibt das Uraufführungslibretto keinen expliziten Hinweis, aber es ist anzunehmen, dass dieser Cleofides Ankunft in Alessandros Lager und insbesondere den Aufmarsch ihres mit Geschenken beladenen indischen Gefolges in Szene I/13 begleitete. Der zweite wird dem Marsch der griechischen Soldaten in der fünften Szene des zweiten Akts entsprochen haben, wozu die Regieanweisung im Libretto lautet: „Nell'apertura della Scena si ode zinfonia di strumenti militari, nel tempo della quale

passa il ponte una parte de' Soldati Greci, ed appresso al loro Alessandro con Timagene“.<sup>296</sup> Vom üblichen Marsch zum Auftritt militärischer Formationen auf der Bühne unterscheidet sich die tonmalerische Illustration einer kriegerischen Auseinandersetzung, wie sie die „strepitosa sinfonia / warlike symphony“ in Szene II/8 von *La caduta dei giganti* darstellt, die sich der Anweisung im Libretto zufolge in der letzten Szene nach dem Sturz der Riesen in eine „lieta sinfonia / a joyful one“ wandelt.<sup>297</sup>

Als einzige Ensemblestücke sind zwei Duette überliefert, die im Stil einer konventionellen Aria a due beginnen und dann in typische Duett-Satzweise übergehen. In „Se mai turbo il tuo riposo“ (I/16) aus *Poro* setzt nach dem Anfangsritornell zunächst der Primo uomo und in „Ah, m'ingannasti“ (I/11) aus *La caduta dei giganti* die Prima donna mit einem solistischen Abschnitt ein, der im Anschluss von dem jeweiligen Duettpartner mit dem Text der nächsten Strophe aufgegriffen und leicht modifiziert wiederholt wird. Hieran schließt sich jeweils ein kurzer, dialogartiger Übergang mit teilweise überlappenden Gesangsphrasen an, der – ähnlich der ‚Verknüpfung‘ der Protagonisten – in den gemeinsamen Vortrag der letzten Verszeilen der dritten Strophe mündet. In Duett- und Sextparallelen besingen beide Partner den gemeinsamen Schicksal und enden mit einer ausgedehnten und hiermit dynamisch vom Kopfsatz sowie der identischen Sinfonia in *Artamene* der traditionellen Opernsinfonia charakteristische Tonarten (D-Dur) über dem Streichquintat werden, bevor die Hörner in Quellen mag der Über-Ouvertüre lediglich als nachträglich für ein erstellten Sinfoniasatzes orchestriert liegt.<sup>295</sup> Diese Verwendung von Sinfonien im Uraufführungslibretto, das Waffeln und militärischen Marsch gut vorstellbar ist, wie die mittelbaren Anschluss die Funktion der „Coro“ übernehmen.

Bei den 34 erhaltenen Solonummern handelt es sich neben der einstrophigen Cavatina *Io ti scelse questo adagio* (II/1) aus *Issipile* um 33 zweistrophige Arien, von denen 25 nach dem gängigen Formenschema der Arie in da-capo-Anlage gestaltet sind und acht in Dal-segno-Form folgen. Dabei ist zu beachten, dass die Arie „Sehen me saro“ (II/5) aus *La caduta dei giganti* von Gluck ursprünglich als Da-capo-Arie konzipiert und so 1746 in den *Favourite Songs* publiziert wurde. Erst in einer zeitgenössischen Partiturabschrift Wiener Provenienz (Quelle Wn2) begegnet sie in Dal-segno-Form, wobei Glucks Einflussnahme auf diese Änderung weder belegt noch ausgeschlossen werden kann.<sup>298</sup> Demgegenüber erfuhr die aus *Demofoonte* entlehnte Da-capo-Arie „Il suo leggiadro viso“ mit Übernahme in *Artamene* (I/7) offensichtlich durch Gluck eine Umgestaltung zur Dal-Segno-Arie, so wie er auch die Neukompositionen „Se crudeli tanto siete“ (I/2) und „Pensa a serbarmi, o cara“ (II/7) in dieser Form anlegte. Während bei der Mehrzahl der Dal-segno-Arien die Wiederholung des A-Teils noch beibehalten und hierfür lediglich die instrumentale Einleitung durch ein ausnotiertes, verkürztes Überleitungsritornell ersetzt wurde, handelt es sich bei der Arie „Parto, se vuoi così“ (II/11) aus *Issipile* um eine sehr frühe, und damit durchaus zukunftsweisende vierteilige Dal-Segno-Form (A-A'-B-A'). Die Arie „Ogni amante“ (I/11) ist demgegenüber als Menuet en Rondeau in A-B-A-B'-A-Form gestaltet, womit Gluck ähnlich wie mit der Arie „Rasserena il mesto ciglio“ (III/2) in *Artamene* die Möglichkeiten der modernen Rondeau-Form erprobt hat.

In drei der vier überlieferten Gesangsnummern aus *Issipile* verzichtet Gluck auf das Anfangsritornell und greift somit in der Arie „Ombra

<sup>295</sup> Rudolf Gerber, *Unbekannte Instrumentalwerke von Christoph Willibald Gluck*, in: *Die Musikforschung* 4 (1951), S. 305–318: 310.

<sup>296</sup> Vgl. hierzu die Ausführungen im Vorwort zu *Sinfonien / Einzelne Instrumentalstücke*, GGA V/2, hrsg. von Yuliya Shein, Kassel usw. 2018, S. IXf. und XV.

<sup>297</sup> Vgl. die entsprechenden Quellenbeschreibungen im Krit. Bericht, Teil A, S. 224 und 226.

<sup>298</sup> Vgl. das Faksimile der S. 31f. des Librettos auf S. XCVf.

<sup>299</sup> Vgl. das Faksimile der S. 45–48 des Librettos auf S. CXIX.

<sup>300</sup> Vgl. hierzu die Ausführungen im Krit. Bericht, Teil B, S. 241f.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



hauptsächlich aus Wiederaufnahmen bestehen.<sup>303</sup> Hier begegnet die Arie „*Perdono al crudo acciaio*“ aus *Ipermestra* noch einmal, deren Hauptteil von E-Dur nach G-Dur transponiert und mit neuem Text unterlegt für die Arie „*Conserva a noi il contento*“ in *La caduta dei giganti* übernommen wurde. Daneben finden sich mit den Arien „*Care pupille amate*“, „*Vezzi, lusinghe e sguardi*“ und „*Si, ben mio, sarò, se il vuoi*“ sowohl musikalische als auch teilweise modifizierte textliche Entlehnungen aus *Il Tigrane* sowie in *Artamene* mit den Arien „*Il suo leggiadro viso*“ und „*È maggiore d'ogn'altro dolore*“ nahezu unveränderte Übernahmen aus *Demofoonte* und *La Sofonisba*.<sup>304</sup> Dass im Gegensatz hierzu aus *Poros* keinerlei Entlehnungen in spätere Werke bekannt sind – ein Phänomen, das Klaus Hortschansky zufolge einer Erklärung bedarf –,<sup>305</sup> liegt neben dem geringen Erfolg der Oper vermutlich darin begründet, dass Gluck nicht mehr über das Autograph verfügte. Dieses hatte er im Dezember 1744 nach Turin gesandt und offensichtlich nie zurückerhalten,<sup>306</sup> sodass er nicht wie in anderen Fällen jederzeit auf die Noten zurückgreifen und einzelne Stücke für nachfolgende Opern wiederverwenden konnte. Folgende Arien wurden demnach aus den im vorliegenden Band behandelten Werken entlehnt:

#### ursprüngliche Vertonung

*La caduta dei giganti*

I/3 „*Care pupille amate*“  
(entlehnt aus *Il Tigrane*)

*Artamene*

I/2 „*Se crudeli tanto siete*“

#### übernommen in:

*Antigono* (1755)

*Le nozze d'Ercole e d'Ebe* (Dresden 1747)  
*Arsace* (Hamburg 1748)

*Le nozze d'Ercole e d'Ebe*

*La giustizia* (1755)  
*La giustizia* (Neapel 1752)

*La giustizia*

Die Übernahme von Text und Musik aus eigenen Werken zu nachfolgenden Opern ist nur bei den ursprünglichen Arien. Dabei fanden sich seine während der Wandertruppe entstandenen Werke, und zwar die darauffolgende Oper *Le nozze d'Ercole e d'Ebe*, die in seinen Wiederaufnahmen einen recht hohen Entlehnungsanteil aufweist.<sup>307</sup> Aus der Arie des Artamene „*Rasserena il*

*mesto ciglio*“ übernahm Gluck den Hauptteil für die erste Arie der Giunone „*Ben conosco maggior il contento*“ mit nur wenigen Modifikationen und Anpassungen der Gesangsmelodie an die neue Textierung. Der Mittelteil hingegen weist bis auf einzelne melodische Anleihen kaum Übereinstimmungen mit der Vorlage auf, sodass Hortschanskys Angaben, auch dieser sei mit übernommen worden,<sup>308</sup> nicht zugestimmt werden kann. Den Hauptteil der Arie „*Pensa a serbarmi, o cara*“, in der Artamene seine Gemahlin Padmane beschwört, ihm liebend zu vertrauen, verwendete Gluck für Ebes Arie „*Il piacer d'un dolce ardore*“ und wählte damit den passenden Tonfall für deren Appell an die Götter, die aufkeimende Liebe nicht mit zweifelnden Gefühlen zu gefährden. Auch hier finden sich die wenigen Abweichungen hauptsächlich in der Anpassung an den neuen Text begründet und bestehen darüber hinaus vornehmlich aus einer etwas freieren Fortführung des motivischen Materials in den Violinen. Den Mittelteil von „*Pensa a serbarmi, o cara*“ wiederum legte Gluck demjenigen der Arie der Giunone „*Augellin da' lacci sciolto*“ zugrunde und übernahm aus der Arie der Padmane „*Se crudeli tanto siete*“ ebenfalls den Mittelteil zu denjenigen der Arie des Ercole „*Quand'io nel suo regno*“, allerdings in diesem Fall mit wesentlichen Änderungen. Dies betrifft den Wechsel der Tonart von E-Dur nach G-Moll ebenso wie die Anlage der Singmelodie, in der zunächst nur der Quintsprung und die punktierte Halbe beibehalten und erst mit Beginn der zweiten Verszeile ab Takt 110 die vollständige Melodie vom Violinbogen aufgegriffen und rhythmisch modifiziert weitergeführt wird. Die zweite Arie „*Se crudeli tanto siete*“ verwendete Gluck im Gegensatz gegenüber noch einmal im Zuge der Entlehnung des Pasquaccios *Arsace* in seiner Funktion als Kapellmeister der Mingottischen Truppe für die Auftrittsarie der Romyia „*Temer di perdere per rio sospetto*“.<sup>309</sup> Diese Übernahme scheint umso plausibler, da die Interpretin dieser Partie, Teresa Pasquatti, bereits die Ursprungsarie in London gesungen hatte und deren Faktur somit weitgehend beibehalten werden konnte. Einzelne Änderungen werden auch in diesem Fall vornehmlich durch das abweichende Genre, die neuen Textierung bedingt und die Modifikationen der Gesangsmelodie entsprechend von den Violinen übernommen, während die ausladenden Koloraturen keiner Anpassung bedurften.

Während Gluck aus *Artamene* ausschließlich Neukompositionen entlehnte, übernahm er aus *La caduta dei giganti* die bereits aus *Il Tigrane* entlehnte Arie „*Care pupille amate*“ erneut in seine zehn Jahre später entstandene Oper *Antigono* für die Arie des Alessandro „*Sai qual ardor m'accende*“.<sup>311</sup> Dabei kehrte er zur ursprünglichen

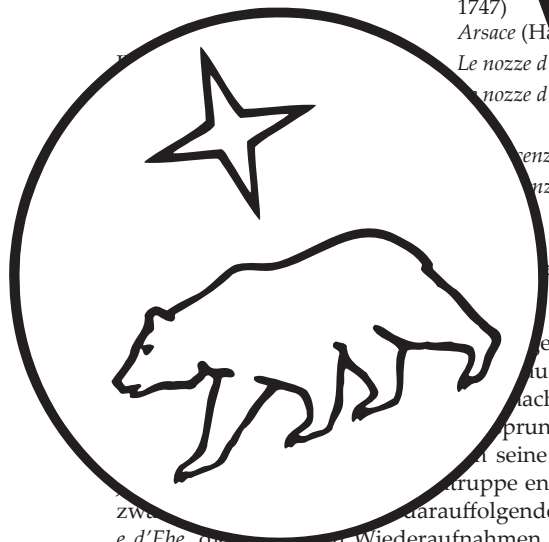
d'Ebe, GGA III/11, S. XIV–XVII, und den Notentext auf S. 64–72, 76–84, 136–146 und 156–161.

<sup>308</sup> Die in seinen Entlehnungstabellen verwendete geschweifte Klammer deutet die vollständige Übernahme einer zweiteiligen Arie an, vgl. Hortschansky, *Parodie und Entlehnung*, S. 284.

<sup>309</sup> Vgl. hierzu die Edition dieser Arie in *Geistliche und weltliche Vokalmusik*, GGA VI/1, hrsg. von Yuliya Shein, Kassel usw. 2022, S. 36–41, sowie die Ausführungen zu *Arsace* im dazugehörigen Vorwort, S. XI–XIII. Die anhand der überlieferten Noten nachweisliche Entlehnung aus Glucks *Artamene*, die zudem seine Autorschaft der Arie „*Temer di perdere per rio sospetto*“ stützt, findet hier allerdings keine Erwähnung, ist aber im digitalen Werkverzeichnis GluckWV-online unter der Rubrik *Übernahmen* aufgeführt, vgl. <https://www.gluck-gesamtausgabe.de/id/3-01-03-1> (abgerufen am 18. Juli 2024).

<sup>310</sup> Klaus Hortschansky weist in seiner Untersuchung zu *Doppelvertonungen in den italienischen Opern Glucks*, S. 143, Fußnote 27, zudem darauf hin, dass das Thema der Arie „*Se crudeli tanto siete*“ Übereinstimmung mit demjenigen der singular durch Glucks autographe Partitur überlieferten Arie „*Ha negli occhi un tale incanto*“ aufweist; vgl. hierzu den im weiteren Verlauf abweichenden Notentext der Einzelarie in *Geistliche und weltliche Vokalmusik*, GGA VI/1, S. 25–35.

<sup>311</sup> Vgl. *Antigono*, GGA III/20, hrsg. von Irene Brandenburg, Kassel usw. 2007, S. 208–214.



<sup>303</sup> Vgl. den entsprechenden Abschnitt dieses Vorworts auf S. XXIX–XXXI.

<sup>304</sup> Vgl. hierzu die jeweiligen Ausführungen zu Entlehnungen und Wiederaufnahmen in den Vorworten zu *Demofoonte*, GGA III/3, S. XXIII f., und *Fragmentarisch überlieferte Opere serie*, GGA III/1, S. XXXVII f.

<sup>305</sup> So resümiert er nach Auswertung der durch die Turiner Sammelhandschrift (Quelle T) überlieferten Einzelnummern aus *Poros*: „Damit scheint sich die Vermutung, der Poros habe aus noch unbekannten Gründen für das Entlehnungsverfahren keine Rolle gespielt, weiterhin zu bestätigen“; vgl. Klaus Hortschansky, *Unbekanntes aus Glucks „Poros“* (1744), in: *Die Musikforschung* 27 (1974), S. 460–464: 464.

<sup>306</sup> Weder in den Sitzungsprotokollen noch in den Abrechnungsunterlagen der Theaterleitung findet sich ein Hinweis darauf, dass die autographe Partitur nach der Aufführungsserie an Gluck zurückgeschickt worden wäre, sodass sie vermutlich in den Beständen des Teatro Regio verblieb und dort im Laufe der Zeit verloren ging oder zerstört wurde.

<sup>307</sup> Vgl. hierzu Hortschansky, *Parodie und Entlehnung*, S. 53 f. und 284 f., sowie die entsprechenden Ausführungen im Vorwort zu *Le nozze d'Ercole e*

Tonart a-Moll zurück und gestaltete die Schlussphrase des A-Teils für den Soprankastraten Lorenzo Gherardi etwas ausgedehnter und mit einem aufschwingenden Melisma bis zum *a*“.

Ein Beispiel für Fremdentlehnung begegnet mit der Arie „*Ogni amante*“ aus *Issipile*, der Gluck den seinerzeit sehr populären Menuettsatz der Ouverture zu Händels *Arianna in Creta* (London 1734) zugrundelegte, den er vermutlich während seines Englandaufenthalts kennenlernte.<sup>312</sup> Dieses Menuett wurde zuvor bereits von einem unbekannten Bearbeiter für die Einrichtung der Arie „*Se dal ciel voi belenate*“ verwendet, die Vittoria Tesi in dem 1750 in Wien aufgeführten Pasticcio *Andromeda liberata* sang. Ob Gluck hierdurch zu seiner Übernahme angeregt wurde oder vielmehr er die Interpretin seiner Wiener *Semiramide riconosciuta* 1748 auf die Händel'sche Vorlage hingewiesen hatte, ist nicht mehr nachzuvollziehen.<sup>313</sup> Aus *Issipile* entlehnte er die Arie in seine nächste Oper *La clemenza di Tito* und folgte damit einmal mehr dem Prinzip, kurz zuvor geschaffene Stücke an einem anderem Aufführungsort erneut zu präsentieren. Für die Tenorpartie des Titus transponierte er die Arie „*Se all'impero, amici dei*“ von D-Dur nach G-Dur und behielt die Gesangslinie bis auf die üblichen Anpassungen an die andere Stimmlage und den neuen Text weitgehend bei.<sup>314</sup> Auch die Besetzung mit Traversflöte und Hörnern sowie deren Stimmführung blieb gleich, was als Hinweis darauf gelten kann, dass die Fassung nicht erst bei der Wiederaufnahme der Arie in London hinzugefügt wurden. Denn wie bereits erwähnt, übernahmen Richard die Arie „*Ogni amante*“ als „*Aria di baule*“ im Pasticcio *Demofonte* (London 1755), womit die Musik ihren Weg nach London zurückfand und die Arie durch den dort angefertigten Druck (Quelle D3) erhalten blieb.

Wegen die Arie der *Issipile* „*Impallidite in*“ im Notentextincipit ist durch einen Eintrag im Verlagsverzeichnis von 1750 nachweisbar, bei der Arie „*Se nubi è il*“ in *La caduta dei giganti* um eine Entlehnung aus *Issipile* übernahm. Gluck die Cava- in seine drei Jahre später in *La clemenza di Tito* „*giustificata*“, und zwar für die Arie „*Claudia*“.<sup>315</sup> Der Text behält die Stimm- und der sparsamen, [...] kaum [...] überbeten [...] bei, verzichtet auf [...] das instrumentale [...] und [...] Bitte mit Eintreten der gött- und in ein Recitativo accompagna- schbaren Effekt erzielte Gluck ein wei- dieser Arietta in seine nächste Oper *Artamene* „*Non partir, bell'idol mio*“ fügte er diese in das ausgedehnte Accompagnato „*Berenice, che fai?*“ der Soloszene der Berenice ein, wo die anrührende Schlichtheit des Gebets „im musikalisch-dramatischen Kontext des Antigono durch die stark kontrastierenden rezitativischen Abschnitte in besonders eindrucks-

voller Weise zur Geltung“ kommt.<sup>318</sup> Ein weiteres Beispiel dafür, dass Gluck einen als ideal empfundenen dramatischen Ausdruck mehrfach und auch noch Jahre später in seinem Œuvre fortleben lässt.

#### Zur Überlieferung und zur vorliegenden Ausgabe

Zu den in diesem Band vorgelegten Werkteilen der frühen Opernserie Glucks haben sich bis auf seine eigenhändige Niederschrift der Arie „*Parto, se vuoi così*“<sup>319</sup> aus *Issipile* keine vollständig autographen Quellen erhalten. Aufführungsmaterialien der jeweiligen Uraufführungen sind nach derzeitigem Kenntnisstand ebenso wenig nachweisbar wie Partiturskizzen der gesamten Opern. Die vorliegende Neuausgabe (NA) stützt sich somit ausschließlich auf Einzelquellen der 36 überlieferten Gesangsnummern und der Ouverture, von denen 20 Vokalstücke mit der NA erstmals im Druck erscheinen.

Dabei stellt sich das der Edition zugrundegelegte Quellenmaterial als außerordentlich heterogen dar, was das Vorhaben erschwerte, einen einheitlich gestalteten und als authentisch anzunehmenden Notentext zu rekonstruieren. So sind fünf der sieben zu *Demetrio* erhaltenen Arien singulär durch in verschiedenen europäischen Bibliotheken aufbewahrte Partiturskopien des 18. Jahrhunderts überliefert, während von den offenbar besonders beliebten Arien „*Se fecondo e vigoroso*“ und „*Non so più il pianto*“ weitere zeitgenössische Partiturskizzen italienischer Provenienz nachweisbar sind, die als zusätzliche Primärquellen herangezogen wurden. Vor der Ouverture zu *Poro* hat sich aus dem Besitz der Gräfin Emmauer Philibert von Waldstein und Wartenberg zu Dux ein Sammelblatt aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit kammermusikalischer Besetzung erhalten, das erst in der Edition einer Sammelhandschrift der Turiner Accademia di Musica, die ebenso die Ouverture und vier Vokalnummern aus *Poro* in Particellabschriften beinhaltet, dieser Ouverture zugeordnet werden konnte.<sup>321</sup> Zusätzlich beachtet wurde der Quellenbestand zu *Poro* durch einen 2023 erfolgten Neudruck einer aus anonymem Privatbesitz stammenden zeitgenössischen Sammelhandschrift.<sup>322</sup> Die darin enthaltenen 95 Einzelfaszikel konnten von der Herausgeberin dieses Bandes nun in den 1740er- und frühen 1750er-Jahren im Turiner Teatro Regio aufgeführten Opern zugeordnet und darunter elf Vokalstücke aus Glucks Vertonung des *Poro* identifiziert werden, von denen acht bis zu diesem Zeitpunkt als verschollen galten. Offensichtlich zur Einstudierung der Sängerpartien angefertigt, entstammen diese Abschriften dem unmittelbaren Uraufführungskontext und liegen ihrer Funktion entsprechend als Particelle bzw. Canto e Basso-Auszüge vor. Lediglich die Arien „*Senza procelle ancora*“ und „*Se viver non poss'io*“ sind zusätzlich als Partiturskopien italienischer und Wiener Provenienz erhalten.

Demgegenüber sind die jeweils sechs Vokalnummern der beiden für London komponierten Opern *La caduta dei giganti* und *Artamene* durch gedruckte Auswahlgaben der *Favourite Songs* überliefert, die noch während der Aufführungsserie der Saison 1746 publiziert wurden. Von den hierfür benötigten Vorlagen haben sich in der Bibliothek der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde Fragmente von teilautographen Partituren der Arien „*Se crudeli tanto siete*“ und

<sup>312</sup> Vgl. Georg Friedrich Händel, *Arianna in Creta* (HWV 32), HHA II/29, hrsg. von Reinhold Kubik, Kassel usw. 2012, S. 9f., sowie John Roberts, *The „Sweet Song“ in Demofonte: A Gluck Borrowing from Handel*, in: *Opera and the Enlightenment*, hrsg. von Thomas Bauman und Marita Petzoldt McClymonds, Cambridge 1995, S. 168–188.

<sup>313</sup> Vgl. ebda., S. 178.

<sup>314</sup> Vgl. *La clemenza di Tito*, GGA III/16, S. 345–354.

<sup>315</sup> Vgl. hierzu Fußnote 265 sowie den entsprechenden Eintrag im Gluck-WV-online unter der Rubrik *Übernahmen*: <https://www.gluck-gesamtausgabe.de/id/1-15-00-0> (abgerufen am 22. Juli 2024).

<sup>316</sup> Vgl. *L'innocenza giustificata*, GGA III/19, hrsg. von Josef-Horst Lederer, Kassel usw. 1999, S. 167f.

<sup>317</sup> Ebda., S. XVI.

<sup>318</sup> Vgl. das Vorwort zu *Antigono*, GGA III/20, S. XVII, sowie den Notentext auf S. 394–396.

<sup>319</sup> Vgl. die Beschreibung dieser und weiterer Quellen im Krit. Bericht, Teil A, S. 221–236.

<sup>320</sup> Eine ausführliche Stellungnahme zur Abhängigkeit und Bewertung der Quellen findet sich im Krit. Bericht, Teil B.I.2, S. 239–243.

<sup>321</sup> Vgl. Hortschansky, *Unbekanntes aus Glucks „Poro“* (1744), S. 461.

<sup>322</sup> Vgl. Jan Brachmann, *Ein unglaublicher Glücksfall*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 129 vom 6. Juni 2023, S. 12.

Die NA stützt sich zudem auf die für die Uraufführung der jeweiligen Opern gedruckten Libretti, deren Text bis auf geringfügige Abweichungen mit den musikalischen Quellen übereinstimmt und anhand derer die Werkgestalt annähernd rekonstruiert werden kann. Vor dem Hintergrund, dass die erhaltenen Gesangsstücke zwangsläufig als Ansammlung einzelner Nummern betrachtet werden, versteht sich die im Vorwort vorgenommene Betrachtung der anzunehmenden Konzeption der Opern als Versuch, jene in ihr einzubetten.

Von den in Mainz für die Gluck-Gesamtausgabe Tätigen danke ich zuvorderst der langjährigen Projektleiterin Dr. Gabriele Buschmeier (†), die während der Entstehung der Edition hilfreiche Anregungen bereithielt. Eine kritische Durchsicht der Noten- und/oder Textteile erfolgte durch weitere Kolleginnen und Kollegen des Herausbergremiums unter der Leitung von Prof. Dr. Klaus Pietschmann, namentlich Prof. Dr. Thomas Betzwieser (Frankfurt a. M.), Dr. Irene Brandenburg (Salzburg), Prof. Dr. Bruce Alan Brown (Los Angeles), Prof. Dr. Daniela Philippi (Frankfurt a. M.) und Dr. Yuliya Shein, denen dafür herzlich gedankt sei. Für das Lesen der ersten Notenkorrektur gilt mein Dank Prof. Dr. Stefanie Acquavella-Rauch, Prof. Dr. Daniela Philippi und Dr. Yuliya Shein. Unterstützung bei der redaktionellen Durchsicht und einzelnen Rechterschritten verdanke ich Dr. Maria Mantelmann (Frankfurt a. M.), Laura Hafner M. und Christina Konstantinidis M.A. (beide Mainz). Ferner richtet sich mein Dank an Dr. Thomas Hauschka (Salzburg) für die Ansetzung des Generalbasses und an PD Dr. Daniel Brandenburg von der Frankfurter Arbeitsstelle der Gluck-Gesamtausgabe für das Lesen der Blindkorrektur des Noten- und Textes. Letzterer übernahm zudem die Durchsicht der Texteingabe und stand mir stets kompetent Rat für alle Fragen zur Serier-Praxis und für die Übersetzung einzelner Dokumente aus dem Griechischen zur Verfügung, wofür ich herzlich bedankt sei. Mein ganz besonderer Dank gilt dem langjährigen Kollegen Prof. Dr. Karl Böhmer (Mainz) für wertvolle Ratschläge und kenntnisreiche Hinweise zur Opernseria sowie für den stets anregenden und freudigen Austausch über Glucks Musik. Schließlich danke ich Armin Thein M.A. und Dr. Wolfgang Thein (beide Kassel) für die verlegerische Betreuung des Bandes, die gewinnzuverbringende Konzeption der Herstellungsgänge und die langjährige freundschaftlich geprägte Zusammenarbeit.

Tanja Gölz

XLVII

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

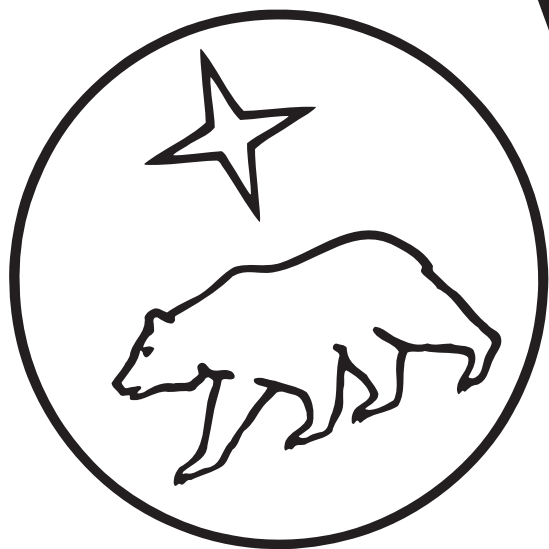


This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

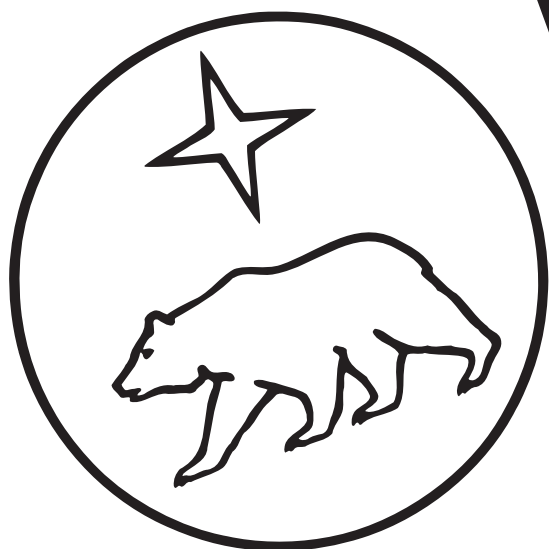
The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



BILDBEIGABEN



# Bärenreiter Leseprobe Sample page



# Bärenreiter Leseprobe Sample page



Beginn der Arie „Se fecondo e vigoroso“ (I/4) aus *Demetrio* in der Partiturnabschrift Br  
(Bruxelles, Conservatoire Royal de Musique, Bibliothèque, Lit. Q. 4025 MSM)

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.





Beginn der Arie „Io so qual pena sia“ (III/1) aus *Demetrio* in der Partiturnabschrift U  
(Uppsala, Universitätsbibliothek, Carolina Rediviva, Vok. mus. i hs. 54:24)



Beginn der Ouvertüre zu *Poro* im Stimmensatz Pr (1. Violine)  
(Praha, Národní muzeum – České muzeum hudby, Hudebněhistorické oddělení, XXXIV E 206)





Beginn der Ouvertüre zu *Poro* in der Abschrift T (reduzierte Cembalopartitur)  
(Torino, Accademia Filarmonica, Archivio musicale della Società del Whist, 1 | 1)

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.





Del Sig.<sup>ro</sup> Gluk 157

*Allegro*

Se viver non poss'io

Lun-gi da te mio bene Lun-gi da te mio

bene lasciami almen ben mio lasciami almen ben

mi-o mo-vir-mi da te

lasciami almen ben mi-o Je vivr non poss'io

„Se viver non poss'io“ (11. 5) aus „Il Trovatore“ Abschrift Bs (Cant. e Basso-Auszug)

Se viver non poss'io. (Aus der Partitur von Giuseppe Verdi)

*piano*

Se viver non poss'io Lun-gi da te mio bene Lun-gi da te mio bene

Beginn der Arie „Se viver non poss'io“ in der Partiturnabschrift Wn1  
(Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, SA.67.H.65)



[illegible]

By Sig. Luck

of whom may be had the favourite Soups from the following

...e deliziosi Dell' Opere, containing the Favorite Songs from the above Operas, and all the Italian Operas for Ten Years past. Composed by Lampugnani, Gluppi, Vesinani, Vinci, Pergolifi, Haffi, Porpora, Pelicani, and Monoponti. in 4 Vols. Containing the Celebrated Venetian Ballads, and Comic Tunes to the Opera and Theatre Dances, for the German Flute, Violin, and Harpsichord, in 3 Volumes. 40s.

[1746]

Titelseite und Beginn der Arie „*Care pupille amate*“ (1/3) von *caduta dei giganti* im Partiturdruk D1 (Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Carl-Neuberg-Saal, Ossesky, Musikabteilung, 1 in M B/2698)





# Favourite SOT

in the

OPERA

Call'd

# ART AMENITY

By Sig<sup>r</sup> Glück.

London. Printed for I. Walsh in Catharine-Street in y<sup>e</sup> Strand  
of whom may be had the favourite Songs from the following Names

of whom may be had the favourite Songs from the following Operas

[illegible]

The *Delizie Dell' Opere*, containing the Favorite Songs from the above Operas, and all the Italian Operas for Ten Years past. Composed by Lippugnan, Galuppi, Versicini, Vinci, Pergoliffi, Haffa, Porpora, Pavesani, and Buonocini. in 4 Vols. Newly Calabretted Venetian Ballads, and Comic Tunes to the Opera and Theatre Dances, for the German Flute, Violin, and Celloppicon, in 3 Volumes 4to.

Harpiccord, in 3 Volumes 4to.  
Handel's Estt. containing the Famouske Songs and Overtures in Score from all Mr Handel's Operas; in 6 Volumes.

[1746]

Titelseite und Beginn der Arie „*Pensa a serbatoio*“ in M 12700 aus *Artamene* im Partiturdruk D2 (Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Musikabteilung, 7 in M B12700)

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.





Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Beginn der Arie „Già presso al termine“ (III/6) und Schluss der Arie „Se crudeli tanto siete“ (I/2) aus der Oper „Artamene im teile“ von Christoph Willibald Gluck, Partiturfragment TA  
(Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Album „Impressionen“, Bd. 1)







Autographe Partitur der Arie „Parto, se vuoi così“ (II/11) aus *Issipile*  
(Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus.Hs.41405)

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



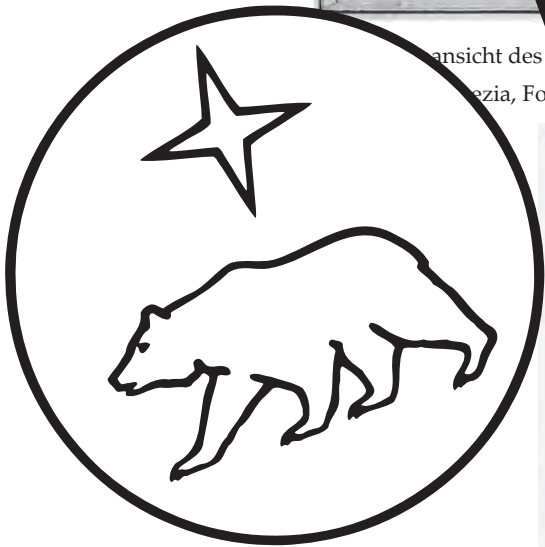


LXV





Ansicht des Teatro San Samuele mit Führung des Kastraten von Antonio Codognato, Venedig 1753  
 Venedig, Fondazione Museo del Teatro, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. Correr 108



Porträt des Kastraten Felice Salimbeni, Kupferstich von Georg Friedrich Schmidt, Berlin 1751  
 (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, PORT\_00156142\_01)





Innenansicht des Teatro Regio di Torino, Ölgemälde von Giovanni Michele Graneri, Turin 1752  
(Torino, Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica, inv. 0534/D. Mit freundlicher Genehmigung der Fondazione Torino Musei  
[photo: Studio Fotografico Gonella 2008]. Weitere Vervielfältigung untersagt)

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

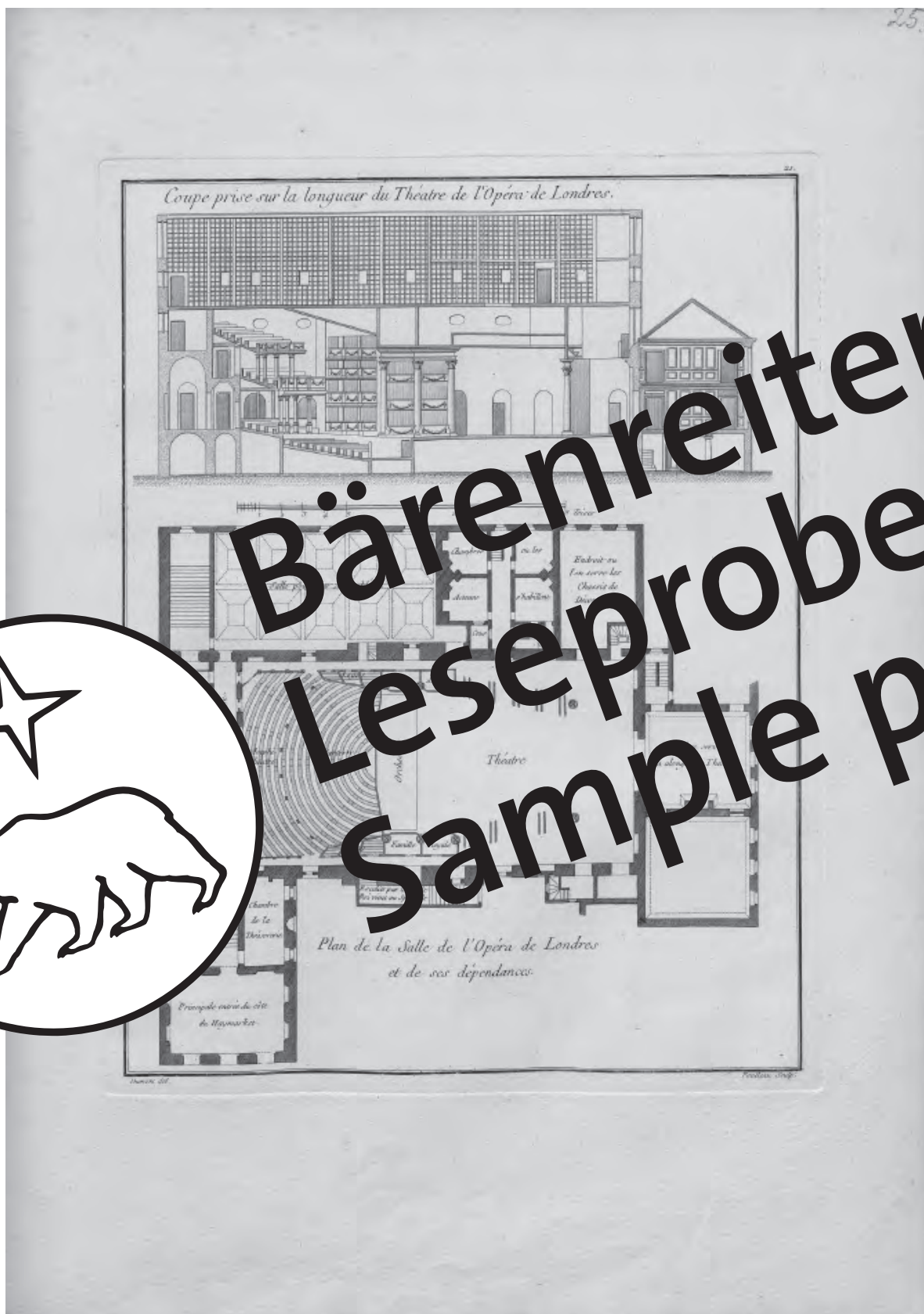
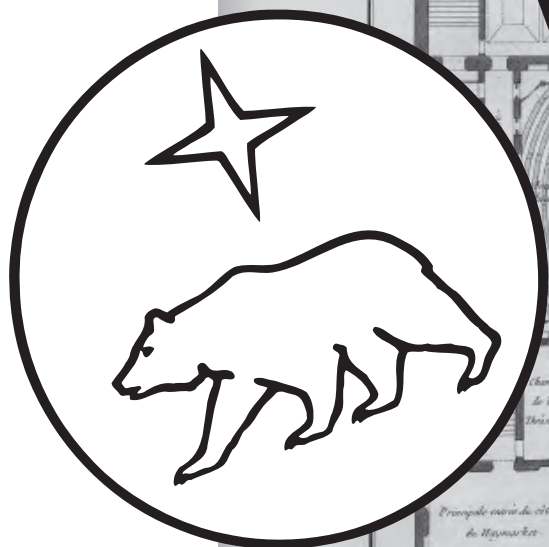
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

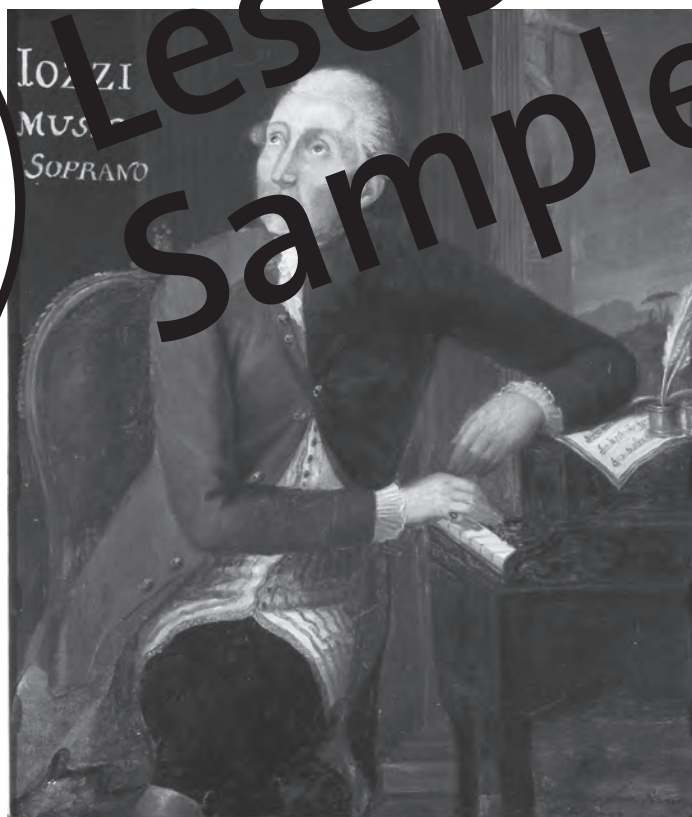
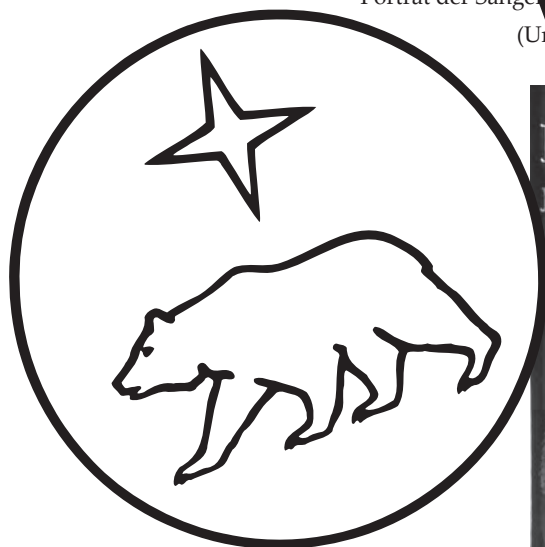




Längsschnitt und Grundriss des King's Theatre London  
(in: Gabriel Dumont, *Parallèle de plans des plus belles salles de spectacles d'Italie et de France*, 1774)



Porträt der Sängerin und Unternehmerin Teresa Cornelys, gezeichnet, Radierung, unbekannter Künstler  
(University of Illinois Theatrical Portraits Collection, File Number C814A-01)



Porträt des Kastraten Giuseppe Jozzi, Ölgemälde, unbekannter Künstler  
(Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna, B 11959 / B 39252)



Porträt des Kastraten Angelo Maria Monticelli, Mezzotinto von Andrea Casali,  
gedruckt von John Faber Jr., London  
(Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, PORT\_00155895\_01)

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

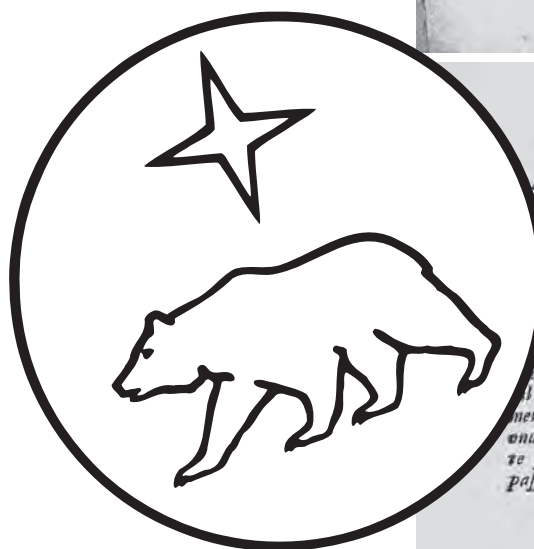
The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.





*Demetrio*, Textbuch der Uraufführung, Venedig 1742

(Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, *Racc. dramm.* 4132. Mit freundlicher Genehmigung des Ministero della Cultura – Pinacoteca di Brera – Biblioteca Braidense, Milano. Weitere Vervielfältigung untersagt)



6  
per necessità del suo grado militare, ne  
per qualche tempo si ebbe in Seleucia più  
notizia di Lui. Onde la morte di Ale-  
fandro tanto desiderata da Fenicio avven-  
ne in tempo inopportuno a suoi disegni,  
si perchè Alcete non era in Seleucia, co-  
me perchè conobbe in tale occasione, che  
l'ambizione de' Grandi (de quali ciascu-  
no aspirava alla Corona) avrebbe fatto  
passar per impostore il legittimo erede.  
Perciò sospirandone il ritorno, e solleciti-  
tando occultamente il soccorso de' Cretesi,  
sospese la pubblicazione del suo Segreto.  
Intanto egli convenne fra i pretenditori, che  
la Principessa Cleonice, da loro ricono-  
sciuta per Regina, eleggesse fra loro uno  
Sposo. Questa diffusi lungamente la scel-  
ta sotto vari pretesti per attendere la ve-  
nuta di Alcete, il quale opportunamen-  
te ritorna quando l'attitta Regina era sul  
punto di eleggere. Quindi per vari acci-  
denti scoperto in Alcete il vero Deme-  
trio, recupera la Corona Paterna.

## INTERLOCUTORI.

CLEONICE Regina de Sirja.  
*La Sig. Barbara Stabili.*  
DEMETRIO sotto nome di Alcete?  
*Il Sig. Felice Salimbeni.*  
BARSENE Principessa.  
*La Sig. Teresa Imer.*  
FENICIO Generale de Sirja.  
*Il Sig. Ottavio Albuzio.*  
OLINTO figlio di Fenicio.  
*Il Sig. Giuseppe Gallani.*

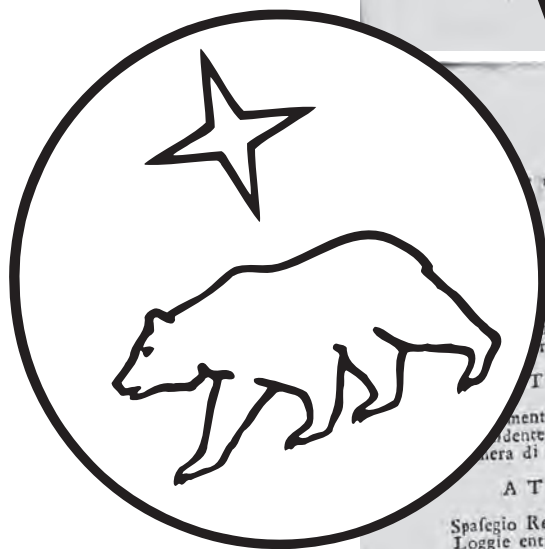
## LA MUSICA

E' del Sig. Christoforo Gluck.

## LI BALLI.

Sono d'Invenzione e direzione del  
Sig. Gaetano Grossatella.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



TAVOLI

SCENE.

TO PRIMO.

Ueno destinato per le Pub-  
liche.

nte nel Giardino

TO SECONDO

mento Tereno di Cleonice cori-  
dente al Giardino.

ra di Cleonice.

## ATTO TERZO.

Spasagio Reale per il Ballo.  
Loggie entro la Reggia.  
Tempio del Sole con Simulacro.

## LE SUDETTE SCENE:

Sono d'invenzione, e direzione del  
Sig. Antonio Joli.

## GL' ABITI.

Sono d'invenzione del Sig. Nadal  
Canciani.

## ATTO

A T T O

PRIMO.

SENZA MA.

Luoco Terreno destinato per le  
Pubbliche Udienze.

Cleonice preceduta da Olinto, Fenicio,  
Popolo, e Guardia.

Oli D Al tuo labro, o Regina, il tuo Monarca  
La Siria tutta impaziente attende.  
Risolvi: Ogn'uno il gran momento affretta  
Col silenzio modesto.

Cleo. Sedete o Dei. (Che gran momento è questo?)  
Fen. Che mai sarà?

Cleo Voi m'inalzate al Trono,  
Son grata al vostro amor: ma troppo è il peso,  
Che unite al Trono; e chi fra tanti eguali  
Di meriti, e di Natali

Incerto non sarà? Ne miei pensieri  
Dubiosa, irresoluta, or questo, or quello  
Ritroso, eleggo, e mille faccio, e mille  
Cangiamenti in un'ora

A scieglier vengo, e son incerta ancora.  
Fen. E ben: prendi, o Regina

Maggior tempo a pensar.

Oli. Come?

Fen. T'accetta:

A 5 (ad Olinto)  
Teco



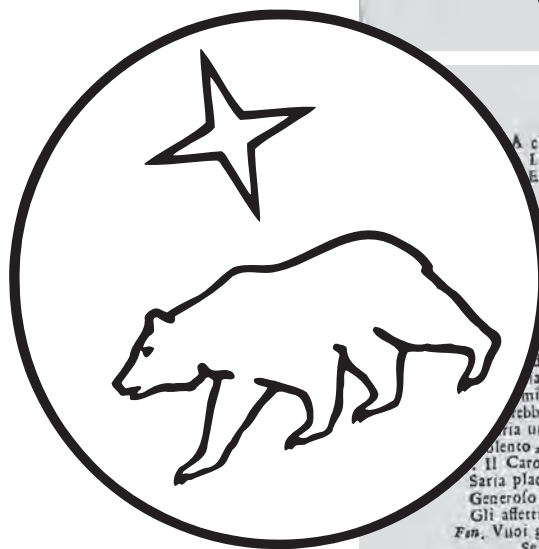
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

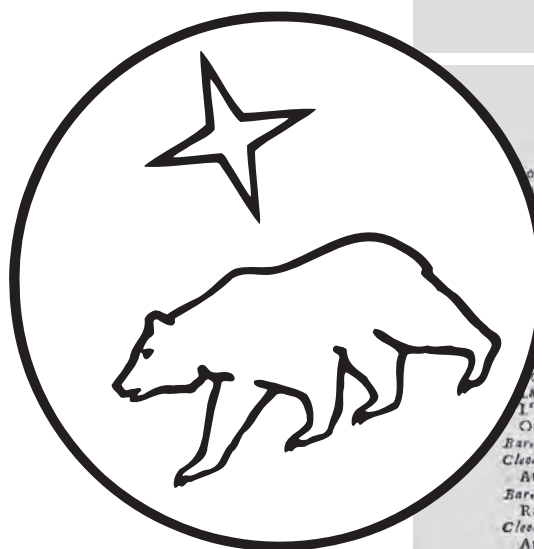
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



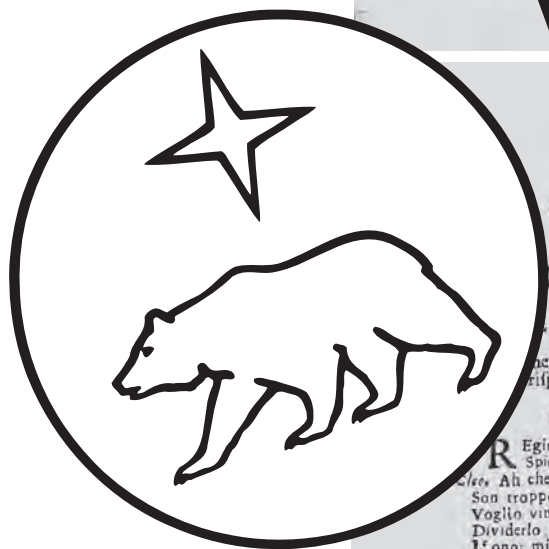
This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.









Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

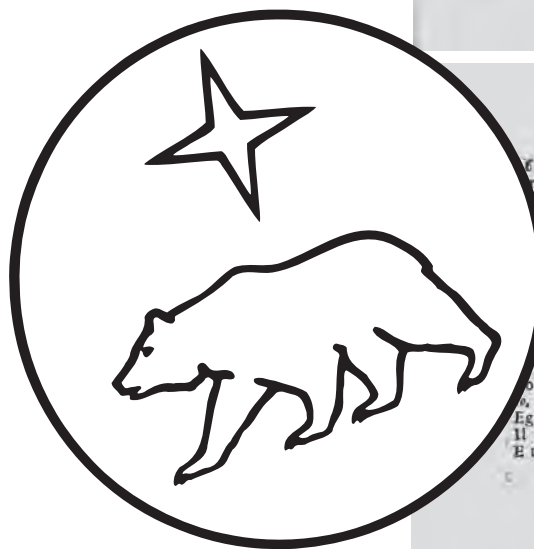


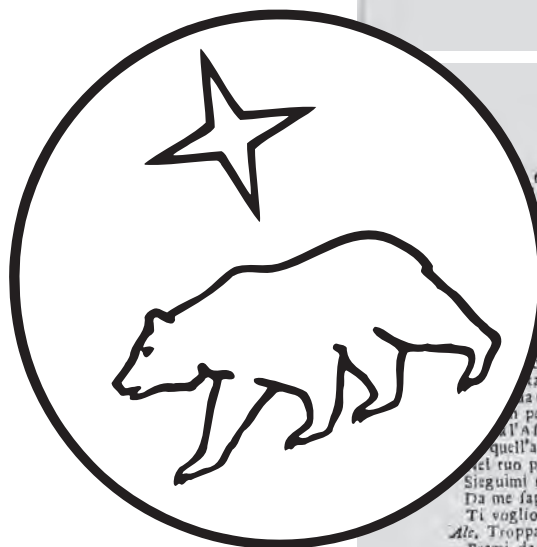
This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.









Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.







Poro, Textbuch der Uraufführung, Turin (1744)

(Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, F XIII 486/4.

Mit freundlicher Genehmigung des Ministero della Cultura. Weitere Vervielfältigung untersagt)



MUTAZIONI DI SCENE.

A T T O I.

Campo di Battaglia sulle rive dell'Idaspe, tende, e carri roversciati, Soldati dispersi, armi, insegne, ed altri avanzi dell'Esercito di Poro, disfatto da Alessandro.

Recinto di palme, e di cipressi con picciolo Tempio nel mezzo, dedicato a Bacco nella Reggia di Cleofide.

Gran Padiglione d'Alessandro, vicino all'Idaspe, con vista della Reggia di Cleofide sull'altra sponda del fiume.

A T T O II.

Gabinetti reali.

Campagna sparfa di fabbriche antiche, con tende, ed alloggiamenti militari, preparati da Cleofide per l'Esercito Greco. Ponte sull'Idaspe.

Campo numeroso di Alessandro, disposto in ordinanza di là dal fiume, con elefanti, ri, carri coperti, e se ne danno.

Appartamenti nella Reggia di Cleofide.

A T T O

A T T O III.

Logge corrispondenti a' Giardini reali.

Tempio magnifico, dedicato a Bacco, con rogo nel mezzo, che poi s'accende.

INVENTORE, INGEGNERE, E  
PITTORE DELLE SCENE,

Il Signor Gio. Francesco Costa Veneziano.

PERSONAGGI.

PORO Re d'un parte d'Indie, amante di Cleofide.

Signor *Mariano Nicotri*.

CLEOFIDE Regina d'un'altra parte dell'Indie, amante di Poro.

Signora *Angiola Foggetti*.

ALESSANDRO.

Signor *Domenico Bonifazi*.

ERISSENA sorella di Poro.

Signora *Domenica Cafarini*.

GANDARTE Generale dell'armi di Poro, amante d'Erisseña.

Signor *Giuseppe Gallieni*.

TIMAGENE Confidente d'Alessandro, e nemico occulto del medesimo.

Signora *Anna Maria Bianchi*.

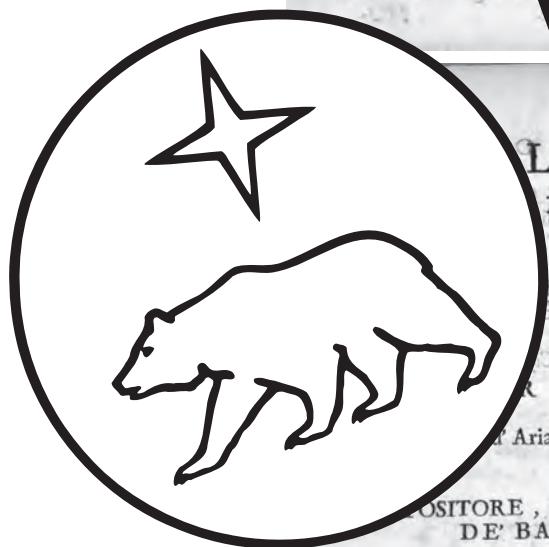
La Musica è del Sig. *Cristofano Gluck*.

POSITORE, E DIRETTORE  
DE' BALLI.

Il Signor *le Febvre*.

COMPOSITORE DELLE ARIETTE  
DE' MEDESIMI BALLI.

Il Signor *Alessio Rasetti* musico sonatore di  
Sua Maestà.





Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.





8                    A T T O  
 Ho rossor di quegli allori,  
 Che non han fra' miei sudori  
 Cominciato a germogliar,  
 Vil &c.

SCENA I V.  
*Erissena, e Timagene.*

Tim. ( O H rimprovero acerbo,  
 Che irrita l'odio mio! )

Erif. Questi è Alessandro?

Tim. E' questi.

Erif. Quanto invidia la forte  
 Delle Greche donzelle! Almen fra loro  
 Fossi nata ancor io.

Tim. Che aver potresti  
 Di più vago nascendo in altra arena?

Erif. Avrebbe un Alessandro anche Erissena.

Tim. ( Che pena! ) Ah già per lui  
 Fra gli amorosi affanni  
 Dunque vive Erissena?

Erif. Io?

Tim. Sì.

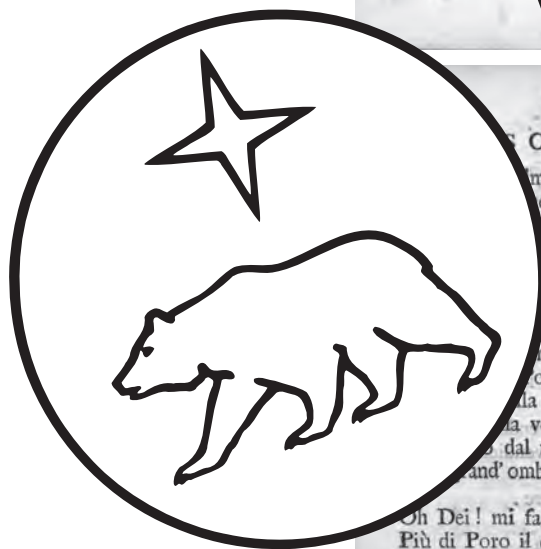
Erif. T'inganni.  
 Chi vive amante, sai, che delira,  
 Spesso si lagna, sempre sospira,  
 Nè d'altro parlar che di mormora.  
 Io non m'affanno, non mi querelo,  
 Guai a chi non m'ama! Ciel!  
 Dunque il mio core non è in pena,  
 O per non esser d'altro  
 Chi &c.

PRIMO.                    9  
 SCENA V.  
*Timagene.*

MA qual forte è la mia? Nacque Alessandro  
 Per offendermi sempre. Anche in amore  
 M'oltraggia il merto suo: „ Picciola offesa,  
 „ Che rammenta le grandi. Ei di sua mano  
 „ Del mio gran genitor macchiò col sangue  
 „ L'infaste mense: e se pentito ei pianse,  
 „ Io n'abborrisco appunto  
 „ La tiranna virtù, con cui mi scema  
 „ La ragion d'abborrirlo. Eh l'odio mio  
 „ S'appaghi al fine. Irriterò le squadre;  
 „ Solleverò di Poro  
 „ Le cadenti speranze: -- alla vendetta  
 „ Qualche via troverò. Che il vendicarsi  
 „ D'un ingiusto potere  
 „ Persuade natura anche alle fere.  
 O fu gli estivi ardori  
 Placida al mio riposo  
 O fu l'odio, e i fieri  
 Il mio perplesso  
 Se non la preme il piede  
 Di questo di pastor.  
 Ma se calcar si sente,  
 A vendicarsi affina,  
 E full'acuto dente  
 Il suo veleno, e il  
 Tutta ragione al  
 &c.

A T T O  
 SCENA V.  
*Timagene, e Cleopatra.*  
 Cle. Che un inutile ardo  
 Cle. Son questi i miei  
 Le felici novelle  
 Tim. Non saprei  
 Per me primier immaginare. Il solo  
 Incipio a vincitor con me si toglie.  
 Cle. Ah non temi così, che ingiusto sei.  
 Tim. Ingiusto? forse ignoto,  
 Che quando in full'Idaspe  
 Spiegò primier le pellegrine insegne,  
 Adorasti Alessandro? E che di lui  
 Seppe la tua beltà farsi tiranna?  
 Forse l'India nol sa?  
 Cle. L'India s'inganna,  
 Io non l'amai; ma dall'altrui ruine  
 Già resa accorta al suo valor m'opposi  
 Con lusinghe innocenti, armi non vane  
 Del sesso mio. Donde sperar difesa  
 Maggiore di questa? Era miglior consiglio  
 Forse nell'elmo imprigionar le chiome,  
 Vacillar sotto il peso  
 D'insolita lorica, e farmi teco  
 Spettacolo di riso al fatto Greco?  
 Torna, torna in te stesso. Altro pensiero  
 Chiede la nostra sorte,  
 Che quel di gelosia.  
 Tim. Qual è? Pretendi,  
 Che di Alessandro al piede  
 Io mi riduca ad implorar pietade? Ho

A T T O  
 SCENA V.  
*Timagene, e Cleopatra.*  
 Cle. Che un inutile ardo  
 Cle. Son questi i miei  
 Le felici novelle  
 Tim. Non saprei  
 Per me primier immaginare. Il solo  
 Incipio a vincitor con me si toglie.  
 Cle. Ah non temi così, che ingiusto sei.  
 Tim. Ingiusto? forse ignoto,  
 Che quando in full'Idaspe  
 Spiegò primier le pellegrine insegne,  
 Adorasti Alessandro? E che di lui  
 Seppe la tua beltà farsi tiranna?  
 Forse l'India nol sa?  
 Cle. L'India s'inganna,  
 Io non l'amai; ma dall'altrui ruine  
 Già resa accorta al suo valor m'opposi  
 Con lusinghe innocenti, armi non vane  
 Del sesso mio. Donde sperar difesa  
 Maggiore di questa? Era miglior consiglio  
 Forse nell'elmo imprigionar le chiome,  
 Vacillar sotto il peso  
 D'insolita lorica, e farmi teco  
 Spettacolo di riso al fatto Greco?  
 Torna, torna in te stesso. Altro pensiero  
 Chiede la nostra sorte,  
 Che quel di gelosia.  
 Tim. Qual è? Pretendi,  
 Che di Alessandro al piede  
 Io mi riduca ad implorar pietade? Ho





12      A T T O

Ho da soffrir tacendo,  
Di rimirarti ad Aleffandro in braccio?  
Spiegati pur, ch' io l' eseguisco, e taccio.

Cle. Nè mai termine avranno  
Le frequenti dubbiezze  
Del geloso tuo cor? Credimi, o caro,  
Fidati pur di me.

Por. Di te si fida  
Anche Aleffandro; e chi può dir qual fia  
L' ingannato di noi?

Cle. Ingrato, hai poche prove  
Della mia fedeltà? Comparve appena  
Sull' Indico confine  
Dell' Asia il domator, che il tuo periglio  
Fu il mio primo spavento. Incontro a lui  
Lusinghiera mi offerse, acciò con l'armi  
Non passasse a' tuoi Regni. Ad onta mia  
Seco pugnasti. A te già vinto asilo  
Fu questa Reggia; e non è tutto. In campo  
La seconda fortuna  
Vuoi ritentar, l'armi io ti porgo, e perdo  
L' amistà d' Aleffandro,  
Di mie lusinghe il frutto,  
De' miei fuderti il sangue, il Regno mio.  
E non ti basta? E non mi credi?

Por. ( Oh Dio! )  
Cle. Tollerar più non posso  
Così barbari oltraggi.  
Fuggirò questo Ciel, se non torcerò  
Le

PRIMO.      13

Le tue furie una volta  
Finiranno così. *In atto di partire.*

Por. Fermati, ascolta.

Cle. Che dir mi puoi?

Por. Che a gran ragion t' offende  
Il geloso amor mio.

Cle. Questo è un amore  
Peggior dell' odio.

Por. Io ti prometto, o cara,  
Che mai più di tua fede  
Dubitar non saprò.

Cle. Queste promesse  
Mille volte facesti, e mille volte  
Tornasti a vacillar.

Por. Se mai di nuovo  
Io ti credo infedel, per mio tormento  
Altra fiamma t' accenda;  
E vera in te l' infedeltà si renda.

Cle. Ancor non m' afficuro  
Giuralo.

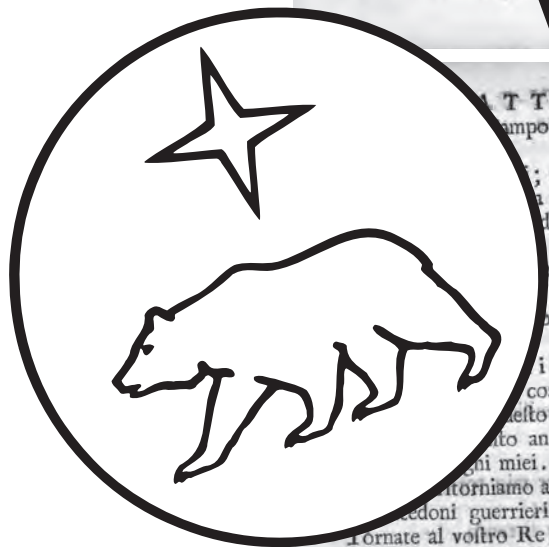
Por. A tutti i Numi, che giuro  
Ma più m' afficuro  
Che tu non s' accenda.  
O de l' India è domator.

SCENA VII.

*Erissena accompagnata da' Macedoni.*

Erissena. E Rissena! Che veggio!  
Tu nella Reggia?

Por. Io ti credea, già



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

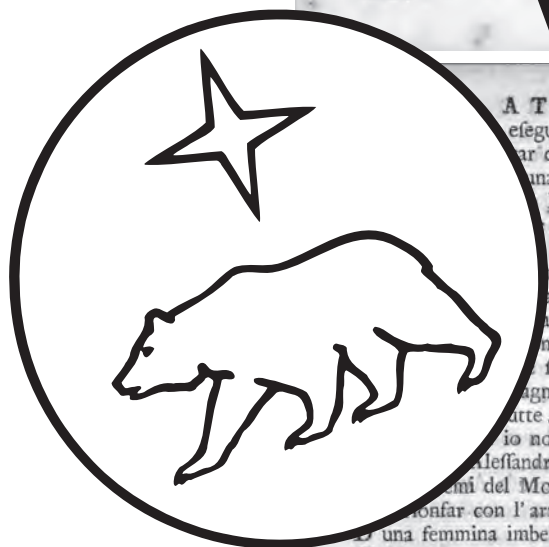


20                    A T T O  
Mentisca pure, e finga  
Colei, che m'arde il seno;  
Che almeno mi lusinga,  
Che non mi toglie almeno  
La libertà d'odiarla,  
Quando infedel mi fu.  
Voi &c.  
S C E N A   X I I .  
Gran Padiglione d'Alessandro, vicino all'Idaspe,  
con vista della Reggia di Cleofide  
sull'altra sponda del fiume.  
*Alessandro con Guardie dietro al Padiglione,  
e Timagene.*  
*Alef.* Alla tua fede, o amico,  
Io svelo il più geloso  
Segreto del mio cor. Nol crederai,  
Ama Alessandro, e del suo cor trionfa  
Cleofide già vinta.  
*Tim.* Ella viene.  
*Alef.* Oh cimento!  
*Tim.* Eccoti in porto.  
Cleofide è tua preda;  
Puoi domandarle  
*Alef.* Tolgan gli  
Che vinca amor  
La debolezza mia  
SCE-

PRIMO.                    21  
S C E N A   X I I I .  
*Si vedono venir diverse barche pel fiume, dalle  
quali scendono molti Indiani del Seguivo di  
Cleofide, portando diversi doni; e dalla  
principale sbarca la suddetta Cleofide  
incontrata da Alessandro.*  
*Cleofide, e Detti.*  
*Cle.* C'è, ch'io t'offro, Alessandro,  
E' quanto di più raro,  
O nell'Indiche rupi,  
O nella vasta Oriental marina  
Per me nutre, e colora  
Il Sol vicino, e la seconda Aurora,  
Se non mi sdegni amica, ecco un tributo,  
All'amistà dovuto;  
Se sudditi mi brami, ecco un tributo  
*Alef.* Da' sudditi io non chiedo  
Altr'omaggio, che l'edacità di amici  
Prende nell'ultad, io non richiedo.  
Sonde tutti sono  
Le tue ricchezze, o tien tributo, o dono.  
Timagene alle navi  
Tornano que' tesori.  
Timagene si ritira, dando ordine agli Indiani  
che tornino sulle navi.  
*Cle.* Il tuo comando                    B 4

A T T O                    22  
*Cle.* Non domando i miei nemici;  
Non spero il tuo favor. Niente  
Nello stato infelice, cui mi trovo:  
Non chiamarmi amica, o alta non  
*Alef.* Io non ti ho mai vista, e non feci  
E se schiere tuote vincitrici,  
Per sciararti in alba i miei nemici.  
Tu e Poros, e Socarso,  
Tu contro me....  
*Cle.* Che ascolto!  
Sei tu che parli? E mi farà delitto  
L'aver pietà d'un infelice amico?  
E' tua virtù privata  
Forse l'usar pietà? Ne usurpo forse  
La tua ragion, quando t'imito? Ah fia  
Cleofide infelice,  
Se questo è fallo. Avrà la gloria almeno,  
Che il gran cor d'Alessandro  
Seppe imitar. Si perda  
Regno, sudditi, e vita,  
Non questo pregio. Inonorata a Dite  
L'ombra mia non andrà, benchè in sembianza  
Di sudditi vi giunga.  
*Alef.* (Alma, costanza.)  
*Cle.* Tu non mi guardi, e fuggi  
L'incontro del mio ciglio? Ah non credea  
D'essere agli occhj tuoi  
Orribile così. Signor, perdona  
La debolezza mia. Questa sventura  
Giu-

A T T O                    23  
*Cle.* Non domando i miei nemici;  
Non spero il tuo favor. Niente  
Nello stato infelice, cui mi trovo:  
Non chiamarmi amica, o alta non  
*Alef.* Io non ti ho mai vista, e non feci  
E se schiere tuote vincitrici,  
Per sciararti in alba i miei nemici.  
Tu e Poros, e Socarso,  
Tu contro me....  
*Cle.* Che ascolto!  
Sei tu che parli? E mi farà delitto  
L'aver pietà d'un infelice amico?  
E' tua virtù privata  
Forse l'usar pietà? Ne usurpo forse  
La tua ragion, quando t'imito? Ah fia  
Cleofide infelice,  
Se questo è fallo. Avrà la gloria almeno,  
Che il gran cor d'Alessandro  
Seppe imitar. Si perda  
Regno, sudditi, e vita,  
Non questo pregio. Inonorata a Dite  
L'ombra mia non andrà, benchè in sembianza  
Di sudditi vi giunga.  
*Alef.* (Alma, costanza.)  
*Cle.* Tu non mi guardi, e fuggi  
L'incontro del mio ciglio? Ah non credea  
D'essere agli occhj tuoi  
Orribile così. Signor, perdona  
La debolezza mia. Questa sventura  
Giu-





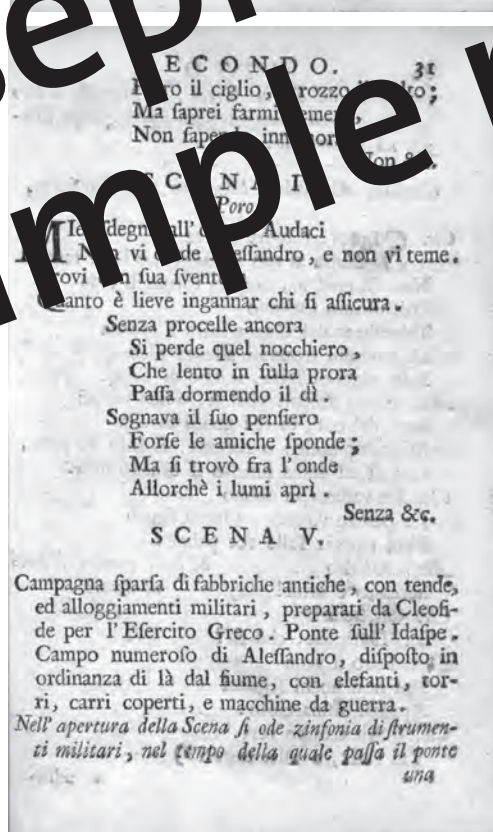
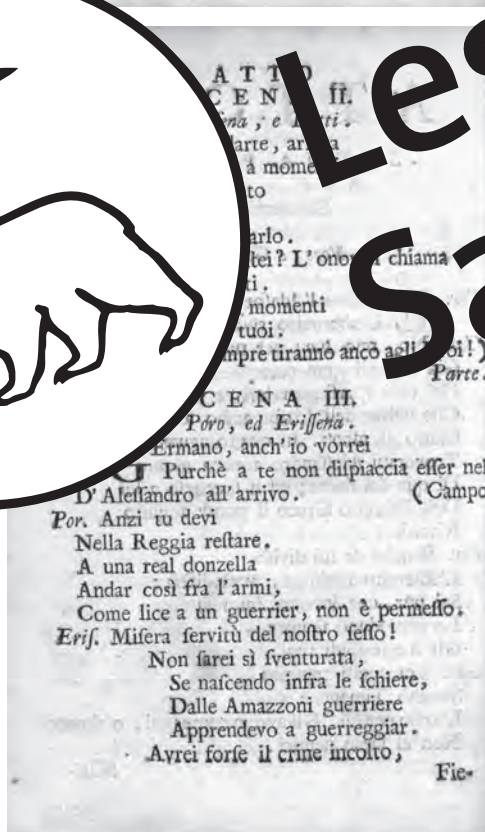
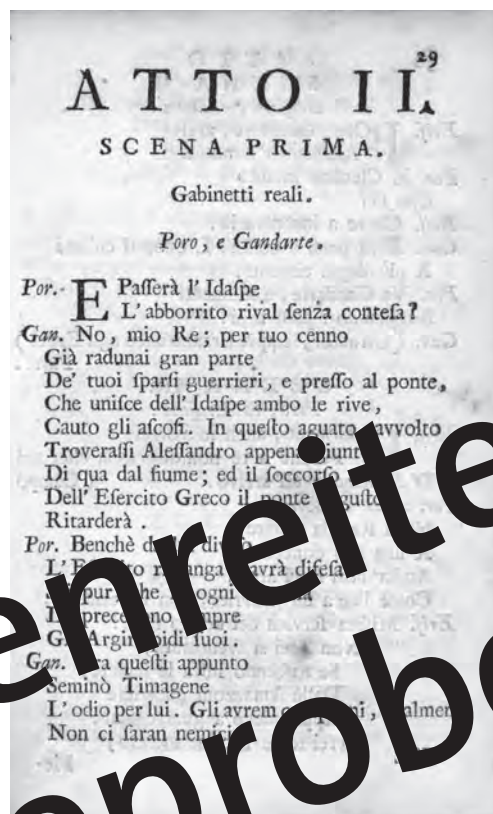
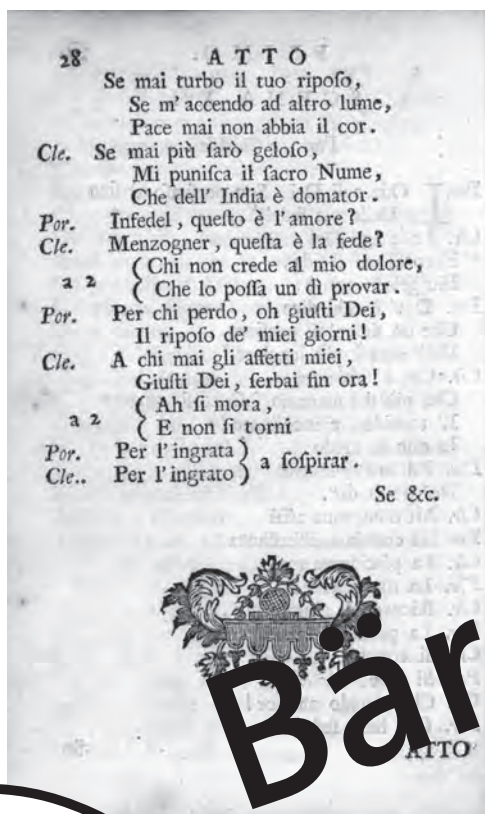


24                    A T T O  
Giustifica il mio pianto,  
L' esserti odiosa tanto.... ( Dio !  
Alef. Ma non è ver. Sappi... t' inganni.... oh  
( Mi uscì quasi da' labbri , Idolo mio . )  
S C E N A XIV.  
Timogene, e Detti.  
Tim. **M**onarca, il Duce Asbite  
Chiede a nome di Poro  
Di presentarsi a te.  
Cle. ( Numi ! )  
Alef. Fra poco  
Avrà l' ingresso.  
Tim. Impaziente ei brama  
Teco parlar.  
Alef. Ma la Regina....  
Tim. Appunto  
Innanzi a lei di ragionar desia.  
Alef. Venga.                    Parte Timogene.  
Cle. Poro l' invia !  
Chi è mai costui ?  
Alef. Ti è noto il suo pensiero ?  
Cle. Pavento affai ; ma non so dirti il vero ,  
S C E N A XV.  
Poro, e Detti.  
Por. ( **E**ccola . Oh gelosa ! )  
Cle. ( **E**ccola . Oh gelosa ! )  
Por. Perdona ,  
Cleofide ,  
Importuno  
Piu

PRIMO.                    25  
Piu breve io figurai . Ma d' Aleffandro  
Piacevole è il soggiorno , e di te degno .  
Cle. ( Già di nuovo è geloso , ardo di sdegno . )  
Alef. Parla , Asbite ; che chiede  
Poro da me ?  
Por. Le offerte tue ricusa ,  
Nè vinto ancor si chiama .  
Alef. E ben di nuovo  
Tenti la sorte sua ,  
Cle. Signor , sospendi  
La tua credenza , Asbite  
Forse non ben compresa  
Di Poro i detti .  
Por. Anzi son questi .  
Cle. Eh taci .  
( Egli si perde . ) Alla mia Reggia il passo  
Volgi , qual più ti piace ,  
Amico , o vincitor . Più di  
Non ti contendo il vanto ,  
Meglio i senti miei .  
Por. ( **C**he parli ! )  
Non parti d' Aleffandro ? quella infida  
Avverrà ad annoiarti . Grato a' tuoi doni  
ti d'agio avvertir .  
Cle. ( Che soffro ! )  
Alef. Asbite ,  
Sei troppo audace .  
Por. Io n' ho ragion .  
Cleofide , e l' amico .  
Fu

A T T O  
ro in am  
lofirsi  
per suo stigo .  
di Poro  
ma tante volte  
giuro ,  
abborrirlo . Or non è tempo  
Per Aleffandro solo  
che lo vidi . Io scopro  
d' Asbite  
gnor , con tanta pen  
edeltà ! )  
ascolto ! )  
te il Ciel mi destina  
quisto del tuo cor ....  
Balta , o Regina .  
Godi pur la tua pace , i Regni tuoi ,  
Chiedimi qual mi vuoi ,  
Amico , e difensore ,  
Tutto otterrai , non domandarmi il core .  
Se amore a questo petto  
Non fosse ignoto affetto ,  
Per te m' accenderei ,  
Lo proverei per te .  
Ma se quest' alma avvezza  
Non è a sì dolce ardore ,  
Colpa di tua bellezza ,  
Colpa non è di amore ,  
E colpa mia non è .                    Se &c.

PRIMO.  
S C E N A XVI.  
Poro, e Detti.  
P. **I**l Duce di D... Se persuaso al fine  
Dell' sua fedeltà ,  
Lo sagli dei ,  
oro di me fida ,  
Piu geloso non è .  
Por. Dov' è , chi dice ,  
Che un femminil pensiero  
Dell' aura è più leggiero ?  
Cle. Ov' è , chi dice ,  
Che più del mare un sospettoso amante  
E' torbido , e incostante ?  
Io non lo credo .  
Por. Ed io  
Nol posso dir .  
Cle. Mi disinganna affai  
Por. Mi convince abbastanza  
Cle. La placidezza tua .  
Por. La tua costanza .  
Cle. Ricordo il giuramento .  
Por. La promessa rammento ,  
Cle. Si conosce .  
Por. Si vede .  
Cle. Che placido amator !  
Por. Che bella fede !  
Se



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

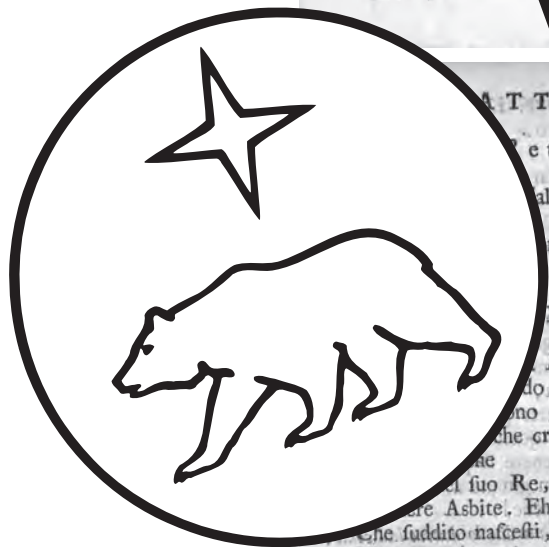
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

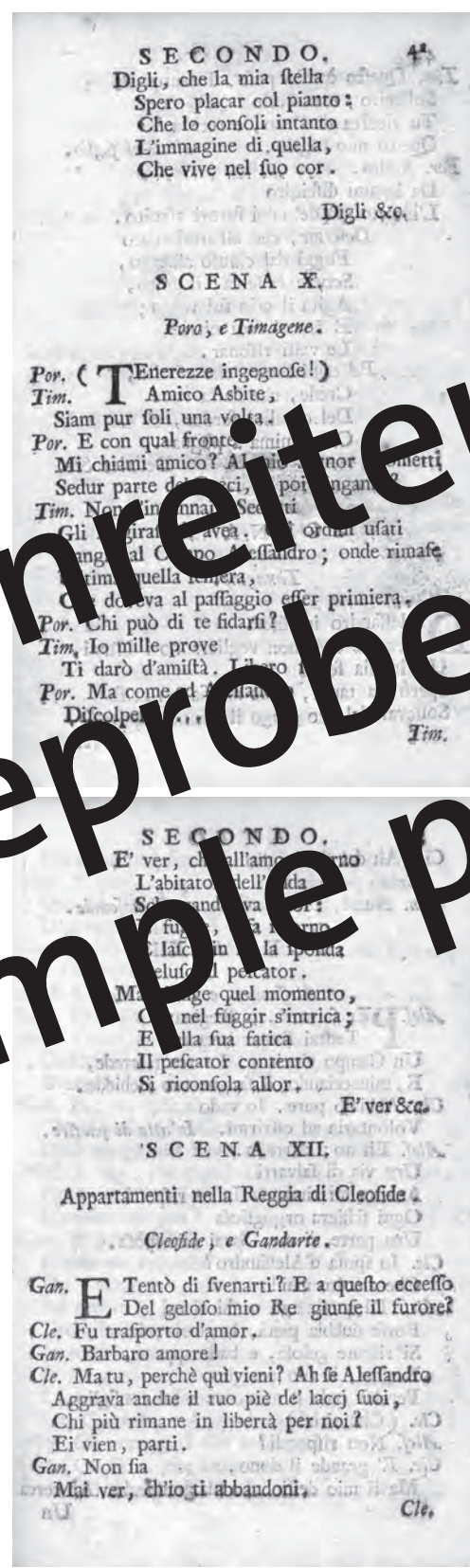
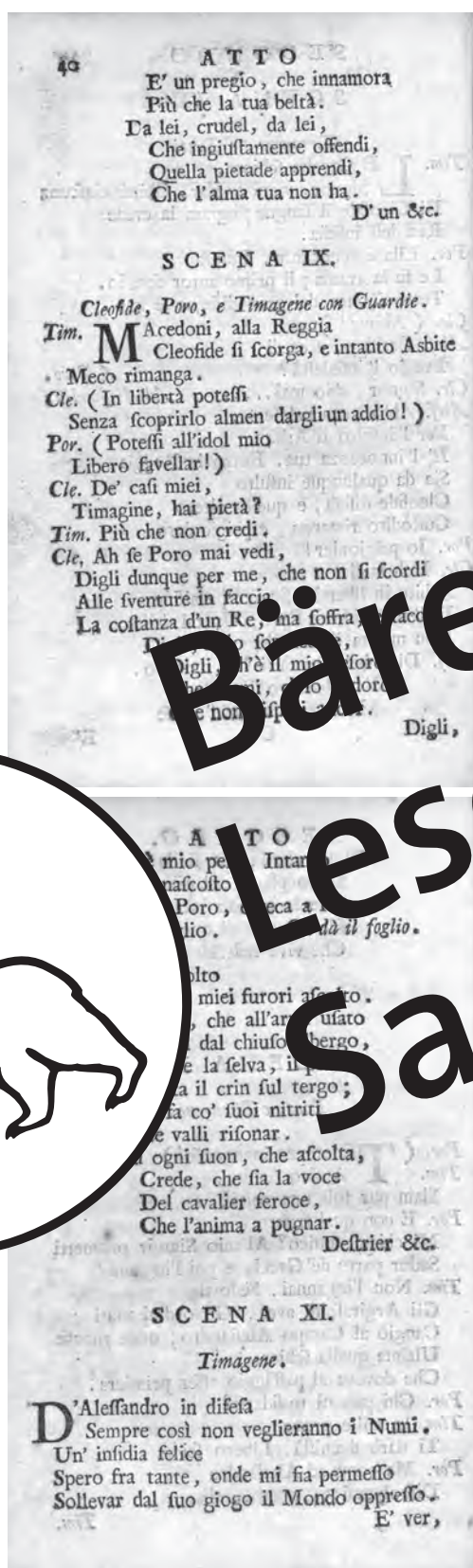
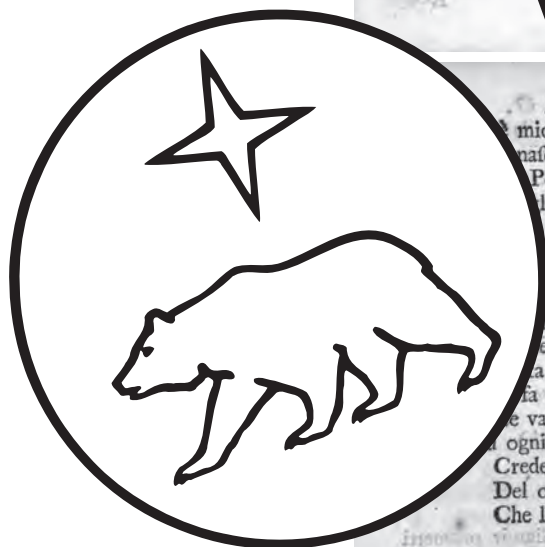
The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.





36                    A T T O  
De' tuoi dubbj gelosi ultimo fia.  
Porgimi la tua destra, ecco la mia.  
Por. Ah qual tempo, qual luogo,  
Quali auspici funesti,  
Per invitarmi a tanto ben, sciegliesti?  
Cle. Prendi della mia fede,  
Prendi il pegno più grande.  
Por. In tal momento  
La mia sorte infelice io non rammento.  
Sommi Dei, se giusti siete,  
Protegete  
a 2 Il bel desio  
D' un amor così pudico.  
Protegete...  
Cle. Ah, ben mio, giunge il nemico.  
Por. Vieni, quest' altra via  
Involar ci potrà. Ma quindi ancora  
Giunge stuol numeroso. Agl' infelici  
Son pur brevi i contenti!  
Cle. Io non saprei  
Figurarmi uno scampo.  
Eccoci prigionieri.  
Por. Oh Dei, vedrassi  
La consorte di Poro a' Greci in preda?  
Chi fa qual nuovo amor... Ah, ch'io mi sento  
Dall' infano furor di gelosia  
Tutta l' alma avvilire.  
Cle. Spofo, un momento  
Ci resta ancor di vita.  
Un

SECONDO. 37  
Un consiglio, un ajuto.  
Por. Eccolo. E' questo *Impugna uno stile.*  
Barbaro sì, ma necessario, e degno  
Del tuo core, e del mio. Mori, e mi attenda  
L' ombra tua degli Elisi in sulla foglia,  
Senza il rossor della macchiata spoglia.  
Cle. Come!  
Por. Sì, mori. Oh Dio *Vuol ferirla, e si ferma.*  
Qual gelo! Qual timor! Vacilla il piede,  
Palpita il core, e fugge  
Dall' ufficio crudel la man pietosa.  
Ah Cleofide, ah sposa,  
Ah dell' anima mia parte più cara;  
Qual momento è mai questo! E chi potrebbe  
Non avvilirsi, e trattenere il pianto?  
Cara, la mia virtù non giugne a tanto.  
Cle. Oh tenerezze! oh pene!  
Por. Ecco i nemici. *Guardando alla Scena.*  
Perdona i miei furori  
Adorato ben mio, perdona, e mori.  
SCENA VIII  
Alessandro, che discende alle spalle di Poro la  
trattura, e lo disarmo, Soldati Greci,  
e Detti.  
Alef. C Rudel, t' arresta  
Cle. C (Aita, che!)  
SCENA IX  
Timoteo, Dea, e Detto.  
Tim. I. Che chier  
Signor, mi parlar. Chiede ciascuna  
Di Cleofide, e di Poro, ognun la crede  
Ella è innocente. Ignota 2  
Le fu la trama; il primo autor son io.  
Tutto l' onor del gran disegno è mio.  
Cle. ( Ahime! )  
Alef. Barbaro, e credi  
Pregio l' infedeltà?  
Cle. Signor, s' io mai... *Ad Alessandro.*  
Alef. Abbastanza palese  
Per l' insulto d' Asbite  
E' l' innocenza tua. Entro la Reggia  
Sia da qualunque insulto  
Cleofide difesa, e questo altero  
Custodito rimanga, e prigioniero.  
Por. Io prigionier!  
Cle. Deh lascia in libertà  
Asbite in libertà. Sua colpa alfine  
E' l' esser fido a Poro. Un tal delitto  
Non merita il tuo sdegno.  
Alef. Di sì bella pietà ti rese indegno.  
D' un barbaro scortese  
Non rammentar l' offese  
C 4 E





44      A T T O      45

*Cle.* Ah dal suo ciglio  
Celati per pietà.  
*Gan.* Numi, consiglio!      *Si nasconde.*

SCENA XIII.

*Alessandro, e Detti.*  
*Alef.* **P**Er salvarvi, o Regina,  
Tentai frenar invano  
Un Campo vincitor. La rea ti crede,  
E, minacciando, il sangue tuo richiede.  
*Cle.* Abbiato pure. Io vado  
Volontaria ad offrirvi. *In atto di partire.*  
*Alef.* Eh no; t'arresta.  
Una via di salvarvi  
Ancora mi rimane. In te rispetti  
Ogni schiera orgogliosa  
Una parte di me. Sarai mia sposa.  
*Cle.* Io sposa d'Alessandro?  
Che ascolto mai!  
*Alef.* Di questa agli occhi altrui  
Forse dubbia pietà, la gloria mia  
Si risente gelosa, e basta appena,  
Regina, il tuo periglio,  
Perchè ceda il mio core a tuo consiglio.  
*Cle.* (Che dirò!)  
*Alef.* Non rispondi.  
*Cle.* E' grande il mio core,  
Ma il mio destino è in tua mano. Un

SECONDO.      45

Un riparo migliore.  
*Alef.* E qual riparo,  
Quando il Campo ribelle  
Una vittima chiede?  
*Gan.* Eccola.      *Scoprendosi ad Alessandro.*  
*Cle.* Oh stelle!  
*Alef.* Chi sei?  
*Gan.* Poro son io.  
*Alef.* Come fra questi  
Custoditi foggiorvi  
Giungesti a penetrar?  
*Gan.* Per via nascosa,  
Che il passaggio assicura  
Dalle sponde del fiume a queste mura.  
*Alef.* E ben, che vuoi? Domandi  
Pietà, perdono? O ad insultar ritorni  
L'infelice Regina?  
*Gan.* E' a me palese  
L'inumana richiesta  
Del Campo tuo, che per via di morte, vengo  
Ad offrirvi. E se all'infelice  
Greco barbaro un capo in dono,  
Invece di gl'innocenti  
In me poter dovre  
L'indie, tradimenti.  
Sont Cleofide, e Asbite ambo innocenti.  
*Alef.* Oh coraggio! Oh fermezza!  
*Cle.* (Oh fede, che innamorò)  
*Gan.* (Il mio Re si fida, e poi m'ha.)

A T T O      46

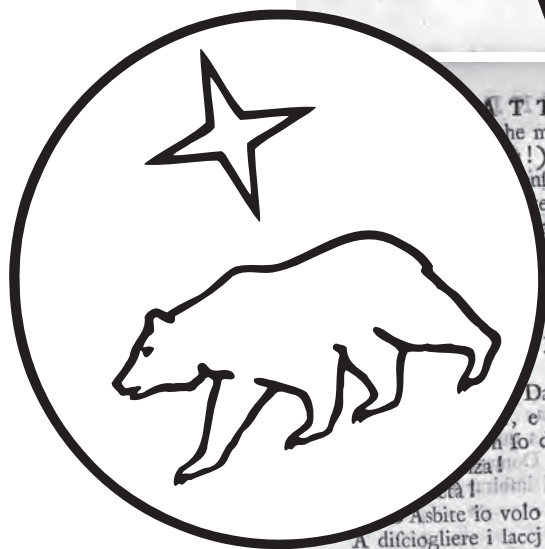
*Cle.* che mi vien  
mi?  
e,  
ar ti deve,  
alle ferite il petto.  
offerte io non accetto.  
trei salvarla  
Ma quando  
Dall'atto illustre  
e l'amor tuo compendo.  
lo dirlo) a te la rendo.  
za!  
Asbite io volo  
A discioglieri i lacci. Andate amici,  
E ferbatevi altrove a' di felici.

SCENA XIV.

*Cleofide, Gandarte, poi Erifene.*  
*Gan.* **D**I vaffallo, e d'amico  
Ho compito il dover. Pensiamo intanto  
Quale asilo alla fuga  
Sarà miglior.  
*Cle.* L'arbitrio della scelta  
Ri-

SECONDO.      47

Timagene avaro, E ancora vien nel quanto  
L'artenderlo è penoso! Ecco lo, s'ien  
Ma no, giunge Erifene.  
*Gan.* Oh come aspro  
Ha di lui che m'è tolto!  
*Cle.* Non sempre. *Ad Erifene sopravvaggente.*  
Di pinto oro, che mi rende  
Il mio sposo d'Alessandro. Andremo altrove  
respirar con Porco aure felici.  
*Erif.* Ah che Poro mori.  
*Cle.* Come!  
*Gan.* Che dici!  
*Cle.* M'ha tradita Alessandro.  
*Erif.* Ei di se stesso  
Fu l'uccisor.  
*Cle.* Quando? Perché? Finisci  
Di trafiggermi il cor.  
*Erif.* Sai, che rimase,  
Creduto Asbite, a Timagene in cura.  
*Cle.* E ben?  
*Erif.* Cinto da' Greci  
Andava prigionier: quando improvviso  
Gl'improvvisi custodi urtò, divise:  
Fra lor la via s'aperse;  
Si lanciò nell'Idaspe, e si sommerse.  
*Gan.* Ma donde il fai?  
*Erif.* Da Timagene istesso.  
*Cle.* Che mi giovi sull'are  
Tante vittime offrirvi, ingiusti Dei?  
*Gan.*



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

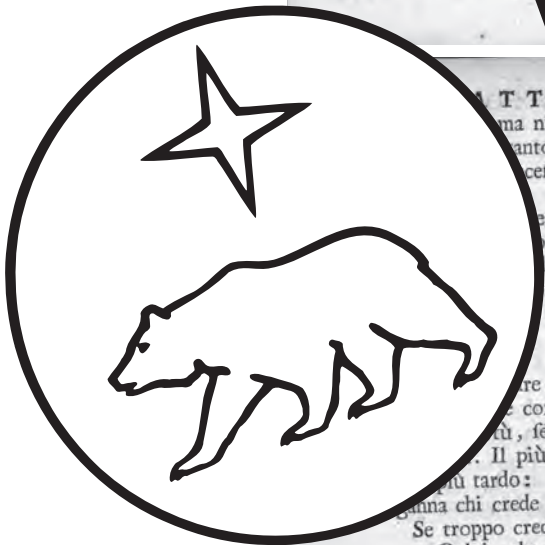
The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

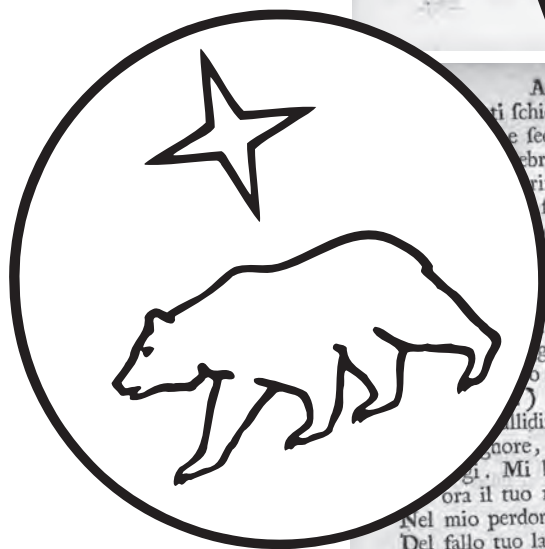
52                    A T T O  
 Può valermi l'offerta. Io di svenarlo,  
 Ei di condurlo abbia la cura.  
*Erif.* Oh Dio!  
*Por.* Tu impallidisci? E di che temi? Hai forse  
 Pietà per Alessandro? E preferisci  
 La sua vita alla mia.  
*Erif.* No, ma pavento.  
 Chi fa.... può Timagene  
 Non credermi, tradirmi....  
*Por.* Eccoti un pegno,  
 Per cui ti creda, anzi ti tema. E' questo  
 Vergato di sua mano un foglio, in cui  
 Mi stimola all'infidia; e farlo reo  
 Può col suo Re, quando c'inganni. Ardisci,  
 Mostrati mia germana:  
 E mostra, che ti diede in vario sesso  
 Un itesso coraggio un sangue itesso.  
 S C E N A II.  
*Erissena, poi Cleofide.*  
*Erif.* S' funesto comando  
 Per la vita di Poro.  
*Cle.* Immagini dolenti,  
 Deh per pochi momenti  
 Partite dal pensier.  
*Erif.* Regina, ormai  
 Rasciuga i lumi. con arsi alfine  
 E' virtù necessaria le lene.  
 (Mi fa pietà, le voci di chi viv  
 SCE-

TERZO.                    53  
 S C E N A III.  
*Alessandro, e Dette.*  
*Alef.* R Egina, a che mi chiami?  
 Come qui senza Poro?  
*Cle.* Mi lasciò, lo perdei; e non mi resta  
 Altra speme, che in te.  
*Alef.* Ma in questo loco,  
 Cleofide, ti perdi. E' di mie schiere  
 Troppo contro di te grande il furore.  
*Cle.* Sì; ma più grande è d'Alessandro il core.  
*Alef.* Che far poss'io?  
*Cle.* Della tua destra il dono  
 De' Greci placherà l'ira funesta.  
 Tu me l' offrirti, il fai.  
*Erif.* (Sogno, o son desta!)  
*Alef.* (Oh forpresa! Oh durezza  
*Cle.* Ah sei forse pentito  
 Di tua pietà? Questa stentura sola  
 Mi mancherà fra tante cose rimpro.  
 Certa del tuo occhio, tu puoi far mi;  
 So che una speranza tu puoi far mi;  
 Ma la tua misera me, sospendi?  
 Ah Vani al Tempio verrò; spio m'attendi.  
 S C E N A IV.  
*Cleofide, Erissena.*  
*Erif.* C Leofide, sì presto non spai  
 Le lacrime dal ciglio  
 D

A T T O                    54  
 ma n'hai ragione.  
 tanto,  
 necessario pianto  
 e Reine  
 co,  
 ni non piace?  
 n ne faria pace.  
 e pur distiue  
 re. Il tempo, il luogo  
 e cose. Un'opra il  
 tù, se vario è il punto,  
 Il più sicuro è sempre  
 più tardo:  
 Anna chi crede al primo sguardo,  
 Se troppo crede al ciglio  
 Colui, che vaper l'onde;  
 In vece del naviglio  
 Vede partir le sponde:  
 Giura, che fugge il lido;  
 E pur così non è.  
 Se troppo al ciglio crede  
 Fanciullo al fonte appresso;  
 Scherza con l'ombra, e vede  
 Moltiplicar se stesso:  
 E semplice deride  
 L'immagine di se.  
 Se &c.                    SCE-

TERZO.                    55  
 S C E N A V.  
*Erissena, poi Alessandro, e Guardie.*  
*Erif.* CHI non avria veduto  
 Perac il suo solo  
 Avvicinar Alessand. Oh come in volto  
 Senza idemato io tremo,  
 Che non già sia prese  
 Quanto contien di Timagene il foglio.  
*Alef.* Oh temerario orgoglio!  
 Oh infedeltà! Mai non avrei potuto  
 Figurarmi, Erissena,  
 Tanta perfidia.  
*Erif.* (Ah di noi parla!) E quale,  
 Signore, è la cagion di tanto sdegno?  
*Alef.* L'odio, l'ardire indegno  
 Di chi dovrebbe a' beneficj miei  
 Esser più grato.  
*Erif.* (Ah che dirò!) Potresti  
 Forse ingannarti.  
*Alef.* Eh non m'inganno. Io stesso  
 Vidi, ascoltai, scopersi  
 Il pensier contumace:  
 E chi lo meditò, neppur lo tace.  
*Erif.* Alessandro, pietà. Son colpe alfine..,  
*Alef.* Son colpe, che impuniti,  
 Moltiplican i rei. Voglio, che provi  
 La vendetta, il castigo ogni alma infida.  
 Olà, qui Timagene.  
 D 4                    Erif.





56 ATTO I  
Erif. Ei sol di tutto  
E' la prima cagione.  
Alef. Anzi avvertito  
Da Timagene io fui.  
Erif. Che indegno! Accusa  
Gli altri del suo delitto! E Poro, ed io,  
Signor, siamo innocenti. In questo foglio  
Vedi l'autor del tradimento.  
Alef. E quando  
Io mi dolli di voi! Che foglio è questo?  
Di qual frode si parla?  
Erif. A me la chiede  
Chi a me finor la rinfacciò?  
Alef. Parlai  
Sempre de' Greci, il cui ribelle ardire  
Si oppone alle mie nozze.  
Erif. (Il timor mi tradì.)  
Alef. Poro, se invano  
Sull'Idaspe Alessandro  
Di opprimer si tentò, colpa non ebbi.  
Tutto il Messò dirà. Ma tu frattanto  
Non avviliti; a me ti fida, e credi,  
Che alla vendetta avrai  
Quell'aita da me, che più avrai.  
Timagene. Infedel! Sì, di sua ma  
Caratteri f...  
Erif. (Che f... mai...)  
Alef. Ma don... il...  
Erif. Da un tu...  
Ri-

TERZO. 57  
Ricercando di Poro a me lo diede.  
(Celo il german.)  
Alef. A chi darò più fede?  
Parti Erißena.  
Erif. Ah tu mi scacci! Io vedo,  
Che dubiti di me. Se tu sapessi  
Con quant'orrore io ricevei quel foglio.  
Alef. Ma tu tardasti affai  
Nell'avvertirmi.  
Erif. Irresoluta, oh Dio!  
Mi rendeva il timor.  
Alef. Lasciami solo  
Co' miei pensieri.  
Erif. Oh sventurata! Io dunque  
Teco perdei già di fedele il vanto.  
Alef. Eh non dolerti tanto. Un dubbio  
Sicurezza non è.  
Erif. Sì, ma quell'alme,  
Cui nutrice l'onor, l'adoro, accento  
Il dubbio ancora non ti ha offeso.  
Parte.  
SCENA VI.  
Alef. E Timagene.  
Alef. DE qual via non pensata  
Mi ricopre il Cielo un auditor. Ma vanto  
L'indio Timagene. Io non temendo,  
Come abbia cor di comparir innanzi.  
Tim. Mio Re, fo, che...  
Di me chiedesti...  
5 Le

TERZO. 59  
SCENA VII.  
Poro, Timagene, Alef.  
Poro. Perdo! Oh delitto!  
Tim. Oh delitto! Oh rossore!  
Poro. Timagene, e solo! Amico, il Cielo  
Giacchè a me mi conduce....  
Tim. Ah parti, Asbite,  
Fuggi da me.  
Poro. Se d'Alessandro il sangue  
Noi dobbiamo versar....  
Tim. Prima si versi  
Quello di Timagene.  
Poro. E la promessa?  
Tim. La promessa d'un fallo,  
Non obbliga a compirlo.  
Poro. E pur quel foglio....  
Tim. L'abborro, lo calpesto,  
E la mia debolezza in lui detesto.  
Finchè rimango in vita,  
Ricomprerò col sangue  
La gloria mia tradita,  
Il mio perduto onor.  
Farò, che al Mondo sia  
Chiara l'emenda mia,  
Al pari dell'error.  
Finchè &c.  
SCE-



## SCENA VIII.

*Poro, poi Gandarte.*

**Por.** Ecco spezzato il solo  
Debolissimo filo, a cui s'attenne  
Finor la mia speranza.

**Gan.** Mio Re, tu vivi?

**Por.** Amico,  
Posso della tua fede  
Assicurarmi ancor?

**Gan.** Qual colpa mia  
Tal dubbio meritò!

**Por.** Gandarte, è tempo  
Di darmene un gran pegno. Il brando stringi,  
Ferisci questo sen. Da tante morti  
Libera il tuo Sovrano:

E toglì quest'ufficio alla sua mano.

**Gan.** Ah Signor....

**Por.** Tu vacilli! Il tuo pallore  
Timido ti palesa. Ah finadora  
Di tal viltà non ti credevi capace.

**Gan.** Agghiacciai, lo confesso,  
Al comando crudel; ma giacchè vuoi,  
Il cenno eseguirò.

**Por.** Che tardi?

**Gan.** Oh Dio!

Esposto al regio fando  
Il rispetto cor perita tremò  
Ah, se vuoi sì gran...

*Snuda la spada.*

Volgi, mio Re, volgi il tuo ciglio altrove.  
**Por.** Ardisci; io non ti miro. Il braccio invitto  
Conservi nel ferir l'usato stile.

*Poro rivolge il volto; e Gandarte allontanatosi da lui, in atto d'uccidersi, dice:*

**Gan.** Guarda, Signor, se il tuo Gandarte è vile.

## SCENA IX.

*Erissena, e Detti.*

**Erif.** Fermati. *(darte.)*

**Por.** Oh Ciel, che fai? *Rivolgendosi a Gan-*

**Gan.** Perché mi togli,

Principessa adorata,  
La gloria d'una morte,  
Che può render illustri i giorni miei.

**Erif.** Qui di morir si parla; e intanto altrove

Un placido Imeneo

Stringe Alessandro all'infedel tua...

**Por.** Come!

**Gan.** E fia ver?

**Erif.** A celebrare...

Ma non posso...

**Por.** Odi, ma...

...per te in istanza! Or chi di voi

...a improvverarmi i miei...

...Le gelose follie,

Il soverchio timor, le furie mie?

**Erif.** Io m'ingannai.

**Gan.** Forse la tema è...

Quanto quell'anima  
Fedel t'amò.

Io, se p...  
Le...  
Nel...  
L'ad...  
Mio &c.

## SCENA XI.

*Erissena,*

**D'**Inaspettati eventi  
Qual serie è questa! Oh come

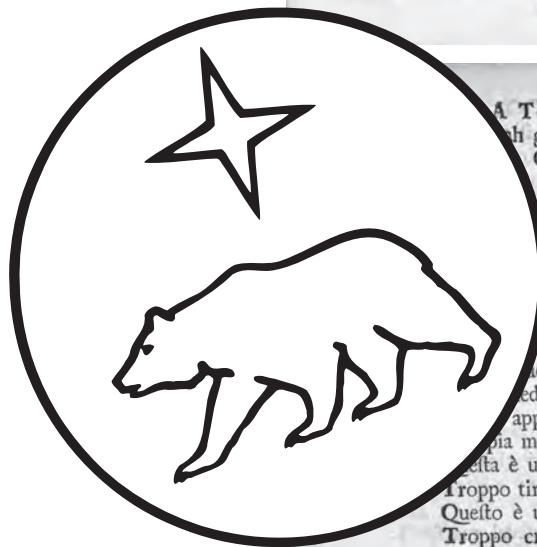
L'alma mia, non avvezza  
A sì strane vicende,  
Si perde, si confonde, e nulla intende!

Son confusa pastorella,  
Che nel bosco a notte oscura,  
Senza face, e senza stella,  
Infelice si smarrì.

Ogni moto più leggiero  
Mi spaventa, e mi scolora;  
E' lontana ancor l'aurora,  
E non spero un chiaro dì.

Son &c.

SCE-



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



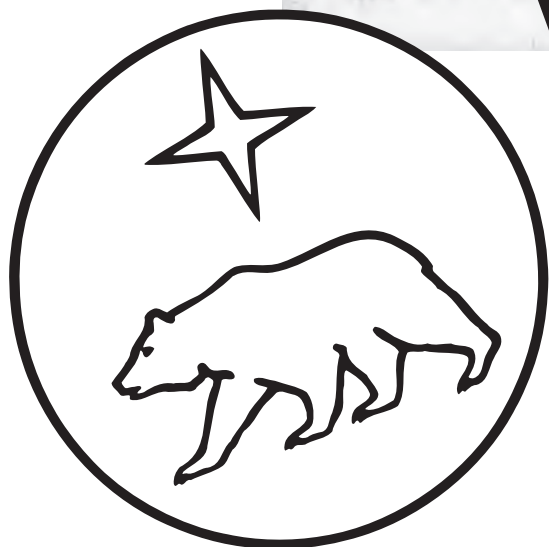
This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

68      A T T O  
 Con la man d'Erißena  
 Premj il valor.  
*Alef.* Da voi dipende. Intanto,  
 Ei che fi ben foßtenne un finto Impero,  
 Avrà virtù di regolarne un vero.  
 Sulla feconda parte,  
 Ch'oltre il Gange io domai, regni Gandarte.  
*Eriß.* Oh illußtre Eroee!  
*Gan.* Dal beneficio oppreffo  
 Io favellar non oßo.  
*Cle.* Setolo avventuroßo,  
 Che dal grande Aleßandro il nome avrai.  
*Por.* Io non fapßò giammai  
 Da te partire. Eßeutor fedele  
 Sarò de' cenßi tuoi. Guidami pure  
 Su gli eßtremi del Mondo. Avranno fempere  
 Di Libia al Sole; o della Scitia al ghiaccio  
 La fpofa il core, ed Aleßandro il braccio.  
*Coro*    Serva ad Eroee sì grande,  
 Cura di Giove, e prole,  
 Quanto rimira il Sole,  
 Quanto circonda il mar.  
 Nè lingua adulatrice  
 Del nome fuo felice  
 Trovi più dolce fono,  
 Di chi eßte in Troia  
 Il fatto fuo narrar.

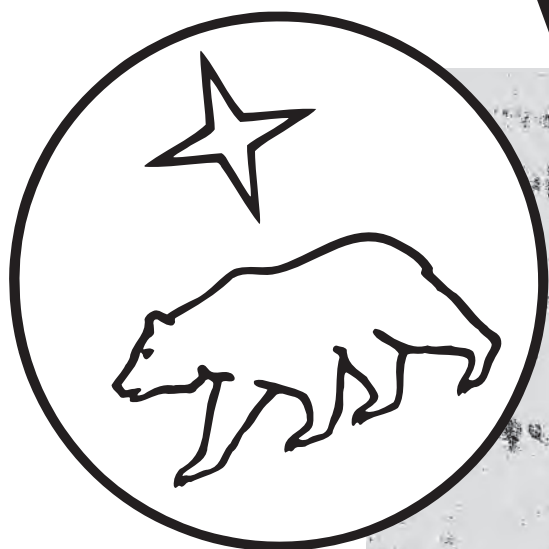
*Teatro Regio*  
*Indice*  
*Del Volume Secondo*

43 -	<i>Cajo Fabiio</i>	<i>Auletta</i>
44 -	<i>Vologeso Re di Parti</i>	<i>Leo</i>
44 -	<i>Germanico</i>	<i>Bernasconi</i>
45 -	<i>Poro</i>	<i>Stuck</i>
48 -	<i>Ezio</i>	<i>N.</i>
48 -	<i>Demetrio</i>	<i>Hage</i>



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**





Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



*La caduta dei giganti*, Textbuch der Uraufführung, London 1745  
(London, The British Library, 907.i.5.(2.))

# AGNIZIONE.

Sollevatisi i Giganti per togliere al sommo Giove il Trono dell' Olimpo, ed agli altri Numi la lor Libertade, nel tempo Stesso che andavano Monti sopra Monti inalzando, furono della audacia loro dal fulmine di Giove puniti, e sotto le Ruine delle Montagne stesse, da loro ammassate, sepolti.

La Gelosia di Giunone, e gli Amori di Giove per Iris non sono che ornamenti Epilodici.

# ARGUMENT.

The Giants having rebell'd, in order to dethrone Jupiter, in the Skies, and deprive the other Gods of their Freedom ; whilst they are piling Mountain upon Mountain, Jupiter darts Thunder from Olympus, and takes due Vengeance on their daring Attempt ; by burying them under the ruins of the Mountains they have rais'd.

Juno's Jealousy, and Jupiter's Amour with Iris, are produc'd merely as

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



IS PERSONÆ.

ER.

RS.

TITAN.

BRIAREUS.

} Giants.

The Musical Composition by Sig. GLUCK.

A T T O R I.

GIOVE.

Il Sig. Monticelli.

GIUNONE.

La Sig. Imer.

IRIDE.

La Sig. Pompeati.

MARTE.

Il Sig. Jozzi.

TITANO.

BRIAREO.

} Giganti. { Il Sig. Ciacchi.  
La Sig. Frasi.

MUSICA del Sig. GLUCK.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



Par, che tutta la terra  
Congiuri contro noi, portici guerra.  
*Gio.* E dell' eterni Dei l'alta potenza  
Non curan gli empì? Questa destra irata  
Co' suoi fulmini ardenti,  
Non gl' reca terror? La mia clemenza  
Fieri dunque gli fa? L'amor, la pace,  
Se ricusan gl'adegni,  
Provino il mio furor, provin gli sdegni.  
*Mar.* Gran Monarca dei Numi,  
Ufa tutto il rigor, giammai la pena  
Al fallo lor proporzionata sia,  
Benche' tardi, gli 'ngrati  
Conoschin nello 'mpiego  
Vano il progetto lor, vano il disegno.  
*Iri.* Al solo nome tuo  
De' ribelli Porgoglio,  
Cader vedrai umiliato appiè del Soglio.  
*Gio.* Marte, mi segui; spettatore io stesso,  
Dell' ardir di costor men vado al mondo.  
Mi seguin gli altri dei: tremi l'audace  
Che ardi il primiero di 'nvidiar mi il trono;  
Già sotto i piedi miei ne scoppia il tuono.

Se si accende in fiamme ardenti  
Selva annosa esposta ai venti,  
Arde, stride, e fin le stelle  
Và col fumo ad oscurar.

So mighty is th' alarm, that earth's fall joys  
Seem all combin'd, in odious war, against us.  
Jup. How!—shall the savage, impious brood contend  
The power tremendous of th' immortal Gods!  
Shall not this band, when grasping the red Bolt,  
With terror strike the most intrepid rebel?—  
Does my known clemency enflame their pride?—  
Ah! shou'd this stubborn, graveling race refuse  
To drop their arms, & reject the proffer'd pardon,  
Sudden I'll dart my fiercest vengeance round them.  
Mars. Dread sovereign of the Gods! at once exert  
Thy power invincible: for crimes, like these,  
The heaviest punishments can never expiate.—  
Tho' slow thy wrath, yet, let th' ungrateful foes  
Find its dire certainty; and, by its effects,  
Prove that thy black designs are empty, vain.  
Iris. Before thy awful throne, the daring pride  
Of these insulting rebels, sciss'd, shall vanish;  
And, prostrate in the dust, for mercy sue.  
Jup. Mars, follow me.—To earth I now descend,  
And view, unmov'd, these insolent attendants.  
My kindred deities must likewise follow.—  
Tremble, thou Son of earth, when thou shalt see  
To envy Jove his empire, and his throne!—  
Hark! I'll jerked leaders, and beneath my feet.

You'd fire a cannon, and seize,  
 Swift, thro' the wilds, the blaze wou'd run;  
 And, fanned by a destructive breeze,  
 In clouds aspire, and blot the sun.

arm, dreadfuls shall  
ev'ry vent'ur'd woe  
who tempt the sky,  
pride due hands to  
there, &c.  
[Exit.

Mars.  
 Not thus, a gloom  
 on cheeks, and cloud thos  
 to captivate the sou  
 strike the god of war?—  
 heart enslav'd.  
 Time was, indeed,  
 on her face;  
 jealously, her ire,  
 to a worthier object.  
 that blooming nymph or goddess  
 fix thy roving fancy?  
 ignorance?—You know th  
 tis sure, once form'd your joy  
 in her rosy shackles.  
 now, has won my soul.

*Delicious eyes! in whose bright rays,  
A troop of Loves, enraptur'd, plays;  
Tho', scornful, you Mars' suit deny,  
Still, in their flame, the God must sigh.*

Tal ne avrà la mia fact  
A portar la mia vende  
E di un popolo ribelle.  
L'empio c'era il fulmar,  
fi,  
[Parte,

*Iride, Marte.*

... i tuoi vezosi rai  
... metter, che offuschi  
... procella.

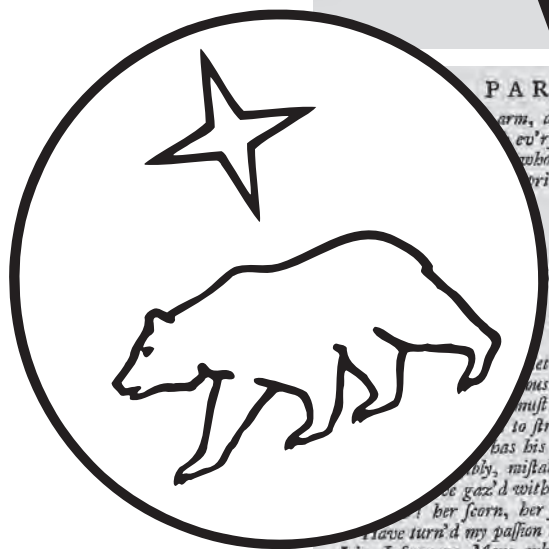
Di Marte alli occhi io fembro bella?  
... che altra ti accende.

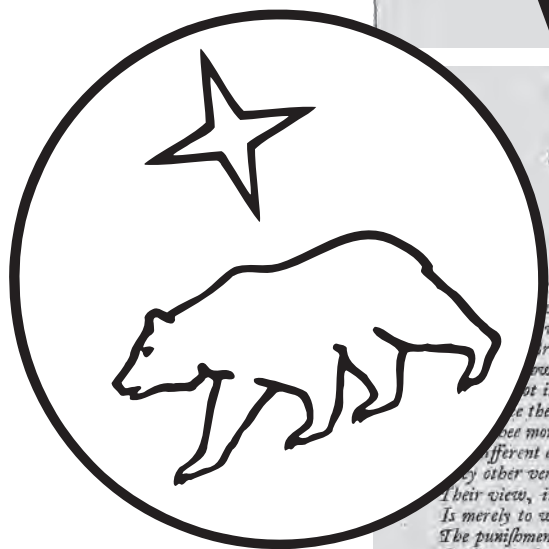
... sì forse; un tempo sì, che ardei  
... ei pupille al chiaro lume,  
... sì gelosia, l'ira, l'offesa,  
... altra al fin quest' alma accesa.

... infia felice, o questa Dea,  
... così, dimmi, chi è mai?  
... tander ti 'nfini, eppure il fai.

... a Dea di Gnido  
... alma tua ristoro, e pace.  
... er, ma un'altra oggi mi piace.

Care pupille, amate,  
Stelle del ciel d'Amore,  
Con troppo di rigore,  
Sò ben, che mi sprezzate,  
Eppur vi voglio amar.





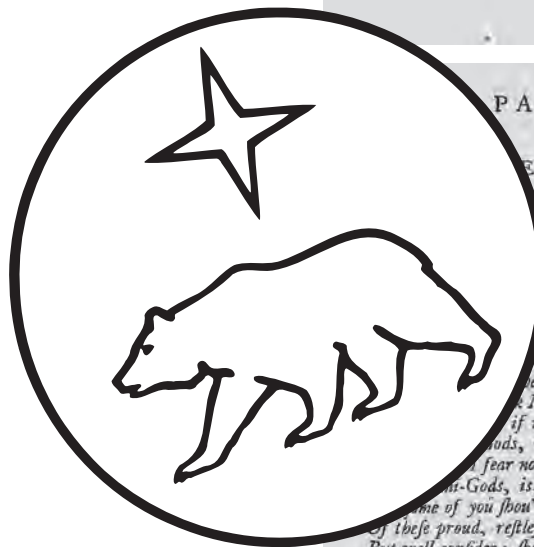


13 PARTE I.  
SCENA VI.  
La Terra.  
Giove, Marte sconosciuti, e Titano.  
Gio. Evvi ardire maggiore? Alli occhi miei  
Lo credo appena; e giunger puote a tanto  
D'un mortal la baldanza? Mar. Eterno Padre,  
Il letargo profondo  
Scuoti, la tua bontà ribella il mondo. [tra loro.  
Tit. In me tema non regna,  
Andianne all'opra; e voi Numi terrestri,  
Che movete il mio braccio all'alta impresa,  
Nello impegno crudel, del vostro aiuto  
Non mancate a Titano,  
Senza l'aiuto vostro io pugno in vano.  
Chi mai non vide fuggir le sponde,  
La prima volta che v'è per l'onde,  
Crede ogni stella per lui funella,  
Teme ogni Zeffiro come tempesta,  
Un picciol moto tremar lo fa.  
Ma quel che usato è ai flutti infidi  
Del mar turbato non cura i gridi,  
Sprezza i perigli, teme non s'è.

14 PART I.  
SCENE VI.  
The earth.  
Jupiter, Mars, (both disguis'd) and Titan.  
Jup. Audacious enterprize! My eyes might sure  
Deceive me.—Th'insolence of a vain Mortal  
Can'd never soar so high! [To Mars.  
Mars. O! Sire of Gods,  
Rouse from this depth of thought.—Thy lenity  
Emboldens this dire Brood to curse rebellion.  
Tit. [apart] Dauntless is my great soul!—With hasty steps  
Let's to th'exploit advance.—Terrestrial gods!  
You who first urg'd me to th'exalted deed,  
O! fail me not in this important crisis,  
But nobly wade, with me, thro' seas of blood!  
By you unaided, Titan arms in vain.  
Who ventures, first, and dares to lead,  
Fancies each star his faithful guide;  
Hears tempests howl, and Zephyrs howl;  
Hears every wave, and every wind,  
And storms around him in vain,  
While long he plunges in the liquid plain.  
Who ventures, &c. [Exit]

PARTE I.  
SCENA VII.  
[afterwards, follow'd by  
after fear themselves, round  
after'd about the cavern.  
Empire is assai... fits down.  
ties, are both in  
round, exert your streng  
ne, to save yourselves.—  
Mortals wou'd not  
if not by Gods excited;  
ods, who envy my bright throne.—  
fear not.—All I apprehend,  
Gods, is, lest you swerve from duty;  
me of you shou'd aid th'enormous crime  
Of these proud, restless Sons of black rebellion.—  
But well consider: shou'd th'imperial scepter  
Be wrested from the hand of sovereign Jove,  
You'd all be slaves to those you now command.  
Mars. Great monarch, mighty Parent of th'immortals,  
Thy reititude, the mildness of thy sway  
O'er the bright bands of Gods and Demi-Gods,  
So precious are, so dear is Liberty  
To skies, that, All thy mighty power invoke.—  
For shou'd thy rebel-foes (avert it fate!)  
Succeed, our privileges soon were lost:  
Jove drove from his bright throne, th'eternal Essence  
Wou'd sink to slavery, and rise no more.—  
From

PARTE I.  
SCENA VII.  
Giove, Marte, Iride, e i Semi-Dei. Giunti  
i Semi-Dei, paragonando l'ardimento di Giove  
ad alcuni fatti suoi, e all'interdittione del  
Nume, si vuol a noi presentata a voi  
Di tutto a un tempo libertade, e pace,  
Non si gode periglio,  
Per me, per voi salva, Numi, consiglio,  
Sò, che mortale audacia  
Tanto osar non potria, senza che spinta  
Da più terrestri Dei non fusse all'opra;  
Io la possanza loro  
Non temo già; payento sol, che in voi,  
Gloriosi Semi-Dei la fe non manchi,  
Che tra voi non si scuopra,  
Chi de' ribelli rei l'opra sostenga;  
Ma, se pur vi è, rifletta,  
Che mancando nel Ciel di Giove il regno,  
Debbe portar di schiavo il nome indegno.  
Mar. Immenso delli Dei Padre, e Signore,  
Il dolce fren con cui governi, e reggi  
De' Numi, e Semi-Dei lo stuolo eletto  
Troppo è grato ad ognun, troppo all'Olimpo  
Preme la libertà, che da te solo  
Tutta dipende; i privilegi nostri,  
L'esser divin, mancando tu, si cangia  
In servitute abietta.  
C Da





Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

## PARTE I.

## SCENA IX.

*Giunone. Iride.*

*Giu.* Del divin sposo mio la nuova face,  
Iride, io scorgo in te? Pensa qual sia  
Distanza tra di noi,  
Poi l'ira di Giunon spreza, se il puoi.

*Iri.* Gran Dea, quai dubbi vani  
Dell' animo divin turban la pace?

*Giu.* Parlano i lumi tuoi, se il labro tace.

*Iri.* Giunon, ti' nganni una scintilla fola  
Giammai per Giove in sen mi accese amore.

*Giu.* Quel che il labro negò, scuopre il rossore.  
Confessati rival, dimmì, che Giove  
E' un infedel, che amia il tuo volto altiero;  
E allora io crederò, che parli il vero.

Di, che rival mi fei,  
Che vuoi strappar mi il core,  
Che spofa è traditore,  
E allor ti crederò.  
Vorrei di lui scordarmi, [Da fe.  
Odiarlo anch' io vorrei,  
Ma sento, che fdegnarmi  
Quanto dovrei non sò.

Di, ch, garte

SCENA

SCENE IX.

Juno, Iris.

Juno. The passion newly lighted in the breast  
 Of Jove, I see in Iris.—Only weigh  
 The wide disparity 'twixt our conditions ;  
 Then scorn bright Juno's anger, if thou canst.  
 Iris. Great Goddess! why is your celestial mind  
 Tortur'd with fancied doubts, with groundless visions?  
 Juno. Tho' dumb your lips, your eyes too plainly speak.  
 Iris. Mistaken Juno :—In my spoils below,  
 Cupid ne'er blent a single spark, for Jove.  
 Juno. Thy cheeks discover, what thy tongue denies.—  
 Confess thyself my rival ; say, that Jove  
 Is faithless to me ; doats on haughty Iris :  
 Then will I credit the dire truths he utters.

*Iris, that thou'rt my rival, say  
That thou'rt rejoic'd to break my heart;  
That I've will nuptial vows betwixt  
Then, from fair trial to the nuptial bed,  
I'd blot my name from the world's record;  
And I would swear by thee, my dear, my dear,  
Iris, I am justly rewarded.  
O! my own, all-powerful fate.  
Iris &c.*

C N F

Briareu

whether of vale or mountain—  
ro' these gloomy wilds,  
ing, menace instant ruin?  
to shape my flight—  
sweet woman—  
comfort!—  
world will be destroy'd  
to fear, the chosen soul  
tal stream, and sick  
these bleak, cloud-rept mountains,  
thee this high privilege,  
w'n the Thunderer.

*beauteous Nymph, thro' yonder bowers  
 You love to wander, crown'd with flowers:  
 Blest in each wish can raise delight,  
 Blest with the youth who glads your sight:  
 From these dire wilds, O! instant fly—  
 See thunders threatening from the sky!  
 Believe me.—Think not, charms of face  
 Can such surrounding evils chase.—  
 Then, do not on thy Form presume.—  
 Fly! else destruction is thy doom.*

*If, beauteous, &c.*

Exit.

SCENE

## S G E V X

Iris Brian

Ninfa qual que tu sei selva, o monte,  
Com'era qu'era? disse l'efe balze,  
Où fu' vagar? *Irr.* I miei passi miei  
E qual cura ti prende? *Bri.* E' pietà sola  
Che per tutto il bel Sefso in feno alcondo.  
Parti, che in breve va a perire il mondo.  
Chi d' immortalità gode del dono  
Non sa temer. Di quelli monti alpestri,  
Una Ninfa son io. *Bri.* Benchè dal fato  
Tanto a te fù concesso,  
Parti, che da temere a Giove istesso.

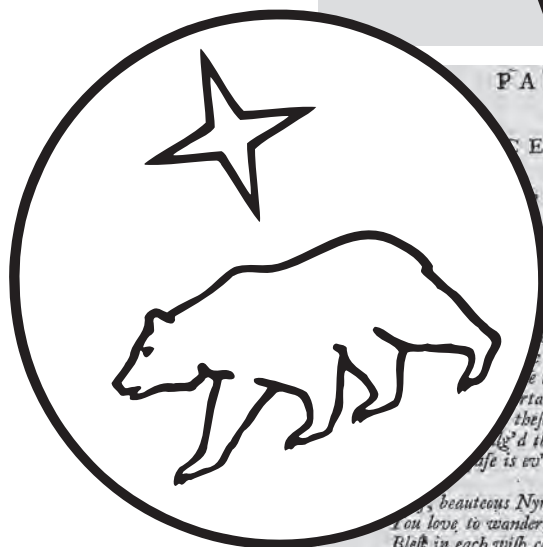
Se in grembo all' erbe, e ai fiori  
Brami goder chi adori,  
Ninfa gentile, e bella,  
Da questa rea processa  
Volgi veloce il piè.  
Fidati al mio configlio,  
A quel tuo bel cinabro,  
Non ti fidar, ne al ciglio,  
O non sperar mercè.

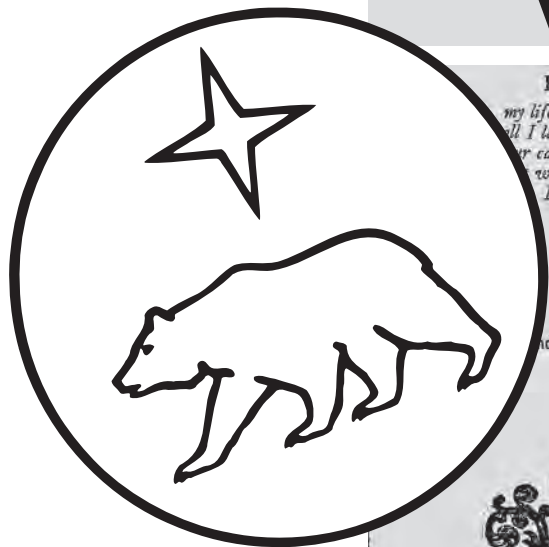
Se in, ec.

[*Parle.*

I

SCENA





## SCENA XI.

*Iride, Giove.*

*Gio.* Iride vaga. *Iri.* Così dolce nome  
Serba per altra diva a te più cara.  
Pel Padre delli Dei  
Son troppo abietti, il sò, gli affetti miei.  
*Gio.* Quale ingiusto rimprovero è mai questo?  
Tu la fola mia sperme,  
Tu sol sei il mio tesoro,  
Ed i tuoi vaghi rai  
Sai, ch' estinguan sovente  
In questo pugno la fiamma ardente.  
*Iri.* "Altri tempi, altre cure;" adesso il fato  
A più degna beltà Giove soggetta;  
Lasciami al pianto mio. *[in atto di partire.]*  
*Gio.* Iride, aspetta.  
Sappi, che sei il cor mio.  
*Iri.* L' oggetto del tuo amor nò, non son io.

Ah, m' ingannasti, quando dicesti,  
Che mio saresti, che mia farei.  
*Gio.* Ah, sol ti basti, ch' io sento amore,  
Tu mi core il mio sei.

*Iri*

## PART I.

my life. *Iri.* My for adie  
all I languish, I torne f  
our calls: I must obey  
with some Iri stay  
I shall p

nd of the first



PART

## SCENE XI.

*Iris, Jupiter.*

*Jup.* Incanting Iris! Iris, Keep that soothing name  
For some fair goddess, dearer to your heart.—  
Conscious I am, that my restless flame  
For Jove, dread fire of Gods, is too aspiring.  
*Jup.* Unjust reproaches! whence can they arise?—  
O! Iris, thou'rt my All; my darling hope;  
The only treasure of my raptur'd soul.—  
Thou know'st, that glances shot from thy bright eyes,  
Have frequent check'd the red uplifted Bolt;  
Refrain'd my arm, and sooth'd my wrath tremendous.  
*Iris.* Ah! things are chang'd.—To some more lovely  
goddess,  
The Paphian deity now turn your passion.  
Leave, leave me to my tears. *[Exit Iris.]*  
For only thou canst soothe my troubled soul.  
*Iris.* Deceptive!—  
In Jove's words dropt from his tongue,  
When last he swore to me, you swore.  
*Jup.* O whence have these suspicions sprung?  
Believe me: You I still adore.

*Fine della prima Parte.*

PARTE



## PARTE II.

## SCENA I.

*Campagna con bosco dal quale escono Titano, Briareo, con seguito di giganti.*

Tit. **F**inirà il regno tuo, Giove superbo.

*[Minacciando il cielo.]*  
L'orgoglio de' tuoi Dei  
Umiliato vedrà Titano al piede.  
Alle armi, o prodi, a quelle eterne sedi,

*[Ai giganti.]*

Vi guiderà la destra mia; spogliati  
Delli attributi lor del cielo i Numi,  
Quello splendor vi attende  
Che in lor per pochi istanti ora risplende.

Bri. Lo voglia il fato. Tit. Il fato è questo strale  
Contro i colpi di cui forza non vale.

Bri. Ma, dove son, Titano,  
Quei forti Semi-Dei che all'ardua impresa  
T'impegnaron così? Questo sperato  
Lor soccorso non giunge, e tu a tanto  
Posto ti trovi al precipizio accanto.

## PART II.

## SCENE I.

*A rural prospect, in which is a wood, whence come forth Titan, Briareus, followed by giants.*

Tit. **P**ROUD Jove, thy boundless sway must soon  
expire. *[As threatening heaven.]*

Thy ambition of thy vain, confederate Gods  
Will vanish at th' approach of greater Titan.—  
To arms, my valiant Chiefs! *[To the giants.]*

To you bright Jove  
I'll lead you in fierce triumph. Then, those  
Celestial, of their attributes despoil'd;

The splendors darting, now, all glories from them,  
Shall you array, and awe the mortal world.

Bri. O! grant it, Jove. *[To the giants.]*

Thy late'st Gods glitt'ring host;  
No more divine stroke, no mighty strength can  
shie.

But Titan, when ere the bold Demi-Gods,  
Vowed th' advent'rous attempt.

Th' expected succours are not yet arriv'd;  
Titan is advanc'd with soul undaunted,  
To the fam'd verge of the dread precipice.

## PARTE II.

*[Titano.]*—Th' important...  
Jove lifts up the thund'ring...  
from his mercurate...  
ate boasted... Gods,  
long down, from heaven's big...

proud deity of war  
sword, thro'... conceal'd...  
which echo from Minerva,  
s, deplores his... lost.—  
breaks his dreadful...  
ve my mighty triumph.

ur, lo! mountains rise  
till I scale the skies.

lawrel on my brow,  
grate Gods submissive bow,  
I think, Olympus trembling wide,  
as, thro' it, I victorious ride:

Fancy thou seest my thunders burst'd;  
And I enthron'd, to awe the world.

To aid, &c.

*[Exit, with the giants.]*

SCENE

## PARTE II.

32

Tit. Seguaue ciò che vuol, già l'ado è fatto.  
Vedi, che già dall'alto  
Precipitando vien d'armi l'ado.  
Mira, mira già l'alto,  
Che per me e per tante speranze alcomar;  
per me la lancia, non vedea  
Mira che sospira. Poi la clava  
Spez ommai si dispa. Il fulmin pende,  
Vedi, inutantemente a Giove,  
Briareo, del mio trionfo ecco le prove.

Penfa, che trema il cielo,  
Penfa, che armato sono,  
Che il fulmine, che il trono  
Tutto si aspetta a me.  
Per mover guerra ammasso,  
Già monte sopra monte,  
Mira, o già il ferro in fronte  
Già son de' Numi il Rè.

Penfa, ec.

*[Parte coi giganti.]*

E

SCENA



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

Piti Giuno ai lumi tuoi.  
 Ingrato, ò inteso assai, negal se il puoi.  
*Gio.* Negar nol posso; ma per te mia Diva,  
 Delizia delli Dei, di Giove amore,  
 Non già per altra sospirava il core.  
 Quando in periglio è il cielo,  
 Altro che amor nel divin sen l' annida.  
 Sposa lascia i sospetti, e a me ti fida.  
*Giu.* Deh, ti sovvenga, o Giove,  
 Che cento volte, e cento  
 Mi dicesti lo stesso.  
*Gio.* Mio ben, stringimi al sen, credilo adesso.  
*Giu.* Non sò fidarmi. *Gio.* Il già passato oblia.  
*Giu.* Mi amerai? *Gio.* Tuo sarò, calma ogni pena,  
 Credi a sospiri miei. *Gia.* Lo credo appena.  
*Gio.* Te sola adorerò, vivo conserva  
 Per me il tuo grato, ed amoroso affetto.  
*Giu.* L' alma accesa per te sempre ebbi in petto.

Mai l' amor mio verace,  
 Mai non vedrassi infido,  
 Ove formossi il nido,  
 Ivi la tomba avrà.  
 Godrò nel ciel la pace,  
 Sarò contenta appieno,  
 Se tu nel divin seno  
 Avrai tal fedeltà.

Mai l' amor, ec.

[A]

SCENA

*Ab! can thy once-lov'd Juna please no more?—*  
*Too much I've heard, Ingrate.—'Tis all too plain.*  
*Jup.* I ought deny.—*'Tis, charmer of my eyes,*  
*Delight of Gods, incantress of my soul,*  
*Believe, for thee alone I heav'd the sky.—*  
*When dangers menace loud the starry empire,*  
*Passions, from love far different, sway my breast.—*  
*Leave thy suspicions, and in me confide.*  
*Juno.* *Ab! call to mind, high Jove, how oft thou'st sworn,*  
*(Whilest sighing, gazing on me all in raptures)*  
*The same kind things; and yet, as oft wert perjur'd.*  
*Jup.* Believe me now.—*O! clasp me to thy Bosom.*  
*Juno.* I scarce can trust thy words. *Jup.* Forget the past.  
*Juno.* And wilt thou love me? *Jup.* I'll be ever thine.—  
*Believe my sighs; each aching thought suppress.*  
*Juno.* I know not what to credit. *Jup.* Thee alone  
 I'll daunt on; hence, all gratitude be thine.  
*Juno.* For thee, I ever burnt with purest flame.

*Jove shall not for my falsehood*  
*For know, my passion, constant, true*  
*(If you are kind) wait you will die*  
*As its first spark shall for*  
*Let Jove but sweetly smile*  
*And bid me love him as he loves me*  
*For I will enjoy his joys*  
*And all his woes shall be my rest.*

*Jove shall not, &c.*

[Exit.

SCENA

*the Bolt.—The dangerous chicken*  
*hurry, from different parts*  
*Pelion, Olympus*  
*perform one awful mountain*  
*it rosters at the*  
*fly from from pole to pole*  
*these audacious rebels.—*  
*vengeance on their guilty*  
*anted Liberties restore.—*  
*empty my Wrath's mighty quiver*  
*still their crimes wou'd call for more.*  
*erce Mars: by Styx' black rivers I swear,*  
*pending slaughter made by my dread shafts,*  
*will teach pain-mortals to aspire no more.—*  
*Thou'rt ascend the skies.* [Exit Mars.

*Iris.* Yet, mid the clangor of celestial arms;  
 When midst the battle rages, think of me.  
*Jup.* All-beauteous fair, the splendor of thine eyes  
 Will fire my soul, and animate the war.

*Iris, if you want my stay,*  
*Pls your fondest wish obey;*  
*Dry your tears, and calm your sighs.*  
*Mid the battle's fierce alarms,*  
*I'll with rapture hail your charms,*  
*And adore your shining eyes.*

*Iris, &c.*

[Exit.

SCENA

*fulmine, ben mio, cresce il periglio.*  
*(Angonosi mostri da diverse parti.*  
*Signori affrettati, una montagna sola*  
*delio, Olimpo, ed altre*  
*rimano già, sotto i tuoi piè vacilla*  
*L' agusto foglio tuo; la tua laetta*  
*Strida, Signor, de temerari attorno,*  
*Questa turba proterva*  
*Disperdi, e al ciel la libertà conserva.*  
*Gio.* Tutto lo sdegno mio per punir gli empì  
 Non basta nò; ma per la Soglia, o Marte,  
 Paludé io giuro, che vuol far de rei,  
 Così fiero lo scempio,  
 Che ad ogni altro mortal serva d' esempio.  
 Tornate al ciel. *Iris.* Ma, tralli sdegni, e l' ire  
 [Parte Marte.

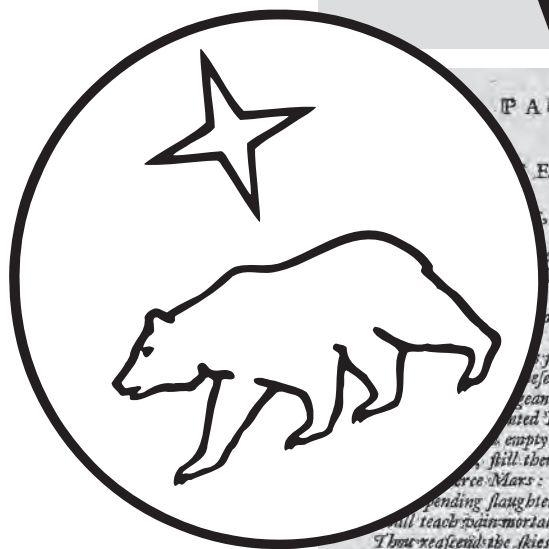
Ricordati di me. *Gio.* L' anima amante  
 Al chiaror dé tuoi rai,  
 Cara, trall' ire, e l' armi arder vedrai.

*Si, ben mio, farò, se il vuoi*  
*Sempre appresso agli occhi tuoi,*  
*Il tuo pianto a consolar.*  
*Mi vedrai trall' armi ancora,*  
*Quel tuo ciglio che inamora*  
*Tutto fuoco vagheggiar. Si, ben, ec.*

[Parte.

F

SCENA



Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page



## SCENA VI.

Giunone, Iride.

*Giu.* Il mio fido conforte,  
Sen parte al giunger mio? *Iri.* Giunon, per tutti  
I Numi verio il ciel Giove sen vola.  
*Giu.* E tu, partendo i Dei, resti qui sola?  
E qual nuova premura  
Lo richiama alle sfere? *Iri.* Ignori forse  
Che i Giganti feroci  
S'avanzan già per portar guerra alli astri?  
Di sì giusto Monarca,  
Di te, di noi pietà ti mova. Ah, Diva,  
Gelo dallo spavento.  
*Giu.* In periglio il mio ben? *Iride*, veggio  
Che atterrirmi tu vuoi.  
*Iri.* Vieni, e credilo almeno alli occhi tuoi.

Volgo dubbiosa il passo,  
Pavento al gran periglio,  
Se volgo alli astri il ciglio  
Comincio a palpitare.  
Accorro, e non so dove,  
Temo per noi, per Giove,  
Tutto mi fa tremare.

Volgo,

[Iri.]

SCENA

## SCENE VI.

Juno, Iris.

*Juno.* How!—Does my faithful Consort, instant, fly  
At my approach? *Iris.* Thy Jove, (O radiant Queen!)  
Now hastes to skies, with the immortal train.  
*Juno.* Darest thou stay, lonely, here, the Gods all absent?  
Ah! what new, anxious cares demand his presence  
In high Olympus? *Iris.* Probably you know not,  
That the tremendous Giants, breathing vengeance,  
Advance to wage fell war against the Gods.—  
Let generous pity in thy bosom rise  
For equitable Jove, for thee, for us.—  
Goddess: fear thro' my veins spreads icy horrors.  
*Juno.* My Jove in danger!—Plainly I perceive  
Thy aim's to raise distracting terror round me.  
*Iris.* Come: trust thine eyes, and thou shalt see.

Toss'd by doubts, in wild surpris  
Dreadful perils to my name;  
If, to save I know not where;  
Should my dear Jove's presence  
Be in danger, I know where;  
And now I see for all, despair.  
Toss'd by, &c.  
[Exit.]

SCENA

## SCENA VI.

Juno

Why delay?—In this fell danger  
And aid insulted Jove—  
The also Juno comes—  
[As going]  
Whither rove?—[As she goes]  
Treasure, drove from his breast  
Lonely, thro' the dreary  
Once dread Senate of the Gods,  
The servile neck, and drag the chain.—  
But woe vain words? resist lo! the fiends,  
Rogance supreme invades the skies.—  
Haste there, tho' I perish by Jove's side.

When waters swelling, mountains seem,  
In the (till then) pacific stream;  
The wand'ring billows proudly roar,  
And, foaming, lash the echoing shore.  
Shout'd the Giants rage increase,  
Still disturb our blissful peace,  
In ruins will Olympus lie,  
Vanish'd the empire of the sky.

When waters, &amp;c.

[Exit.]

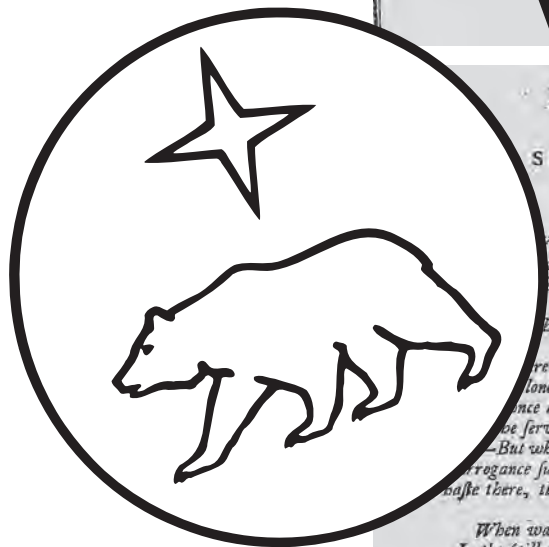
SCENE

## SCENA VI.

Dove son? — Il più terro? ah, si soccorra  
In ahio del lo sposo mio.  
In tu soccorro, o Giove, eccomi anch' io.  
[In atto di partire]  
Ma, che fò? dove corro? ah, che già forse  
[S'arresta]  
Privo del trono suo, ramingo, e solo  
Erra tralle foreste il mio teloro,  
Forse, che i Numi tutti  
Di servitù già il duro giogo opprime;  
Forse—Ma che? Le sfere  
Gli empî assaltano in tanto.  
Andiam, si cada al nostro amore accanto.

Se dell' onde il dolce moto  
Turba il vento, il flutto infido  
Corre il lido  
Tutto sdegno ad insultar,  
Se turbar del ciel la pace  
Vuol de rei la defra audace,  
Vedrà il mondo vacillar.  
Se dell' onde, &c.  
[Parte.]

SCENA



## SCENA VIII.

Luogo di montagna.

*In faccia si vede il monte Olimpo sul quale montano i Giganti per dar l'assalto alle sfere; nel tempo che s' inoltrano cade il fulmine dal cielo che gli disperde, e nell' istante medesimo aprirsi la montagna restano tralle di lei ruine sepolti.*

*Titano, Briareo, e seguito di Giganti armati, in atto di portar guerra al cielo.*

*[Escono furiosi al suono di strepitosa sinfonia.]*

*Tit. Ecco il momento. Bri. Ancora Per la salvezza tua. Tit. Corfo è l' impegno. Coraggio, fidi miei, già nostro è il regno. Contro le forze vostre Non à forze bastanti il Rè del cielo. Seguitemi, pugnate, Conquistatemi il trono, L' elier divin da me ne avrete in dono.*

*[Ripiglia la sinfonia. Si portano frettolosi alla volta della montagna. Giganti alla metà della quale sono arretrati dal fulmine, ed altri nella ruina.]*

45

## SCENA VIII.

*Under-structure of the mountains hidden, the palace of Jove descending, the celestial At the opening of the pa- ny changes to a new One.*

*Follow'd by the other Deities,*

*thy conqu'ring arms Liberty to Skies. Who spread alarms of thy goodness, scornful rage. Your Loyalty, strength in battle shown; throne's secur'd to me, blest Freedom is your own.*

*Immortal Jove! thy conqu'ring arms, &c. My triumph, let the planets hail: And joy, thro' all the spheres, prevail: Whilst Envy gnaws, with frantic rage, His heart, who dar'd sell war to wage. Cho. Immortal Jove! thy conqu'ring arms, &c. Jup. We're Deities secure:—Rebellious guilt Now vanquish'd, trampled on, with anguish shudders:—The perjur'd Gods who aided these Attempts, Lost in confusion, sunk in deep despair, Their heads low bending, dare not face the skies. Mars. Glory be to thy Goodness! to thy Arm! All Glory to thy Thunders.—Jove, thou'rt King.*

Juno.

## SCENE VIII.

A pile of mountains.

*A view of mount Olympus, which the Giants ascend in order to invade the skies: As they advance, thunder darts from thence, which disperses them; when, the mountain opening that instant, the Giants are buried in the ruins.*

*Titan, Briareus, follow'd by arm'd Giants, as prepar'd to scale the skies.*

*[These come forth with fury, a warlike symphony founding.]*

*Tit. Th' important moment's come. Bri. Yet, for thy safety, O Titan! let us first— Tit. I'll war no more. Courage, my trusty Bands, inspire our souls. Weak must the force be of our united, Gainst the dread legions of Imperial Jove. Come, fight valiantly, win your throne, I'll share the with Imperial Essence. [Again the symphony. They advance hastily towards the mountain; in the midway of which, they are struck by thunder, and struck down.]*

46

## SCENA VIII.

*Alterati i Giganti, s'iscendono alla volta di Giove, e ad un tratto la ruina di Giove, e la sua nube in dono celeste. Semi-dei. All' aprirsi della regia, angustia strepitosa sinfonia.*

*Jove, Monarca, Marte, Aride, e seguito di Dei.*

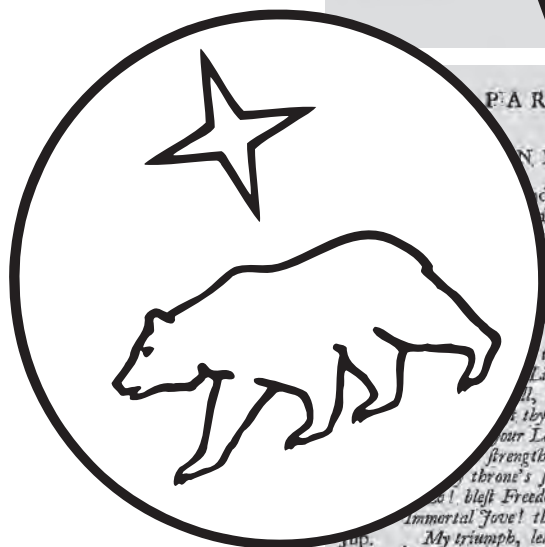
*Tua mercè, Monarca invitto, Libertade il ciel respira, Così pera ognun che aspira A insultar la tua bontà. Gio: Degni Eroi, la bella fede, E il valor che in voi risiede, Anno a me serbato il trono, Ed a voi la libertà.*

*Tua mercè, Monarca invitto, ec. Di sì degna, e gran vittoria Tutto il ciel festeggia, e godà, E l' invidia il cor ne roda. D'èhe armata à l' empietà.*

*Tua mercè, Monarca invitto, ec. Numi, fiam salvi; già depressa, e vinta Freme la fellonia, gli Dei che tanto Fomentata l' avean, confusi e messi, Per dispetto, per duolo. Più non osano alzar la fronte al polo. Mar. Gloria alla tua bontà, gloria al tuo braccio, Gloria ai fulmini tuoi; Giove tu regni.*

G

Giu.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

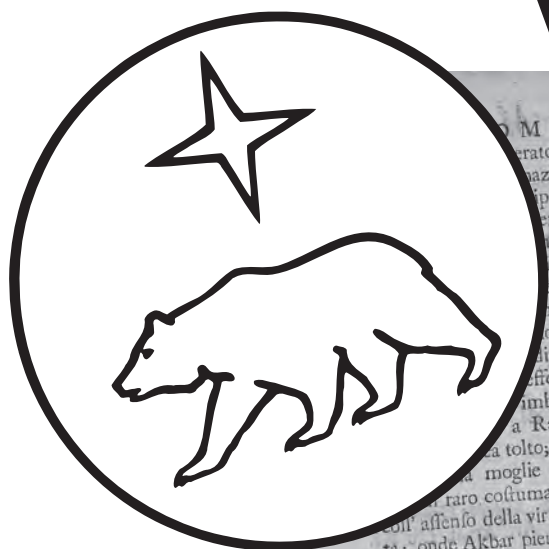
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



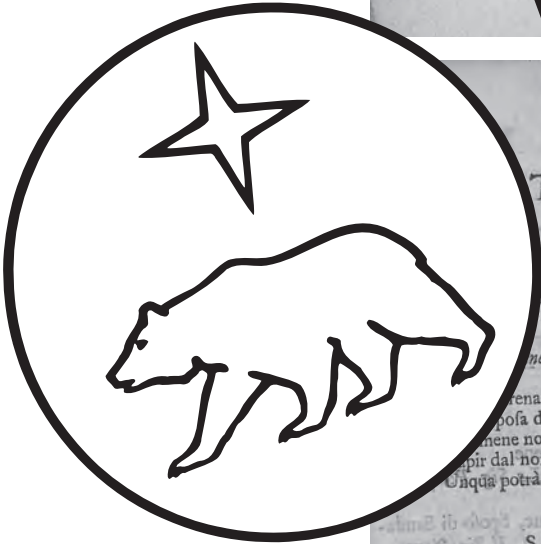


# Bärenreiter Leseprobe Sample page



Artamene, Textbuch der Uraufführung, London 1746

(Los Angeles (Cal.), University of California, Special Collections Dept., University Research Library, ML50.2.M68 T47 1746)



DRAMATIS PERSONÆ.

ARTAMENES, *an Indian Raja, descended from Porus,*

SANDALIDA, *his Sister,*

PADMANI, *Consort to Artamenes,*

COSRA, *a Prince of the Blood, Consort to Sandalida,*

ORMONTES, *Emperor of Mogul,*

TAMUR, *a General, and Confident of Ormontes,*

*Soldiers and Indian Guards.*

*The Musick by Sig. GLUCK.*

SCENA II.

*Cosra, e detti.*

Cof. Signor, giunge Tassile  
Ambasciator d'Ormonte.

Art. Che mai farà? Si ascolti. (Sento in seno  
Involarmi dall' alma il bel sereno.)

[Cof. parte.]

Pad. Rammenta, sposo mio, la tua costanza.

Art. Vanne altrove, o Padmane.

Pad. Parto, ma del mio core il gran contrasto,  
Da te lungi, mio ben, soffrir non basto.

Se

ATTORI.

ARTAMENE, *Raggia nelle Indie, discendente di Poros.* Il Sig. Monticelli.

SANDALIDA, *sua Sorella.* La Sig. Iner.

PADMANE, *Spesa d'Artamene.* La Sig. Pombo.

COSRA, *Principe del Sangue, sposo di Sandalida.* Il Sig. Pozzi.

ORMONTES, *Imperatore Mogollo.* Il Sig. Ciacchi.

TAMUR, *Generale, e Confidente d'Ormonte.* La Sig. Fra.

*Soldati, e Guardie Indiane, ecc.*

SCENA II.

To them, Cosra.

Cof. My Leige, Taxillus enters now the gates,  
Dispatch'd, in embassy, from proud Ormontes.

Art. What will it's event be?—Hear him.—O! I feel  
A gloomy cloud slow-spreading o'er my soul,  
And blotting the bright beams which late illum'd it.

[Exit Cosra.]

Pad. Rouse your mind's fortitude, my life's best shield.

Art. Padmani, go. — This is no place for thee.

Pad. Alas! I leave you, but my throbbing heart,  
Weigh'd down with grief, won't long survive your  
absence. Lovely,



8 ACT I.

*Lovely, cruel charmer, say,  
Must I your dire will obey?  
Must I your sweet presence fly?—  
Yes: I'll leave you, tho' I die.  
Your command, to me's a law:  
Yet, with anguish, I withdraw.  
Every bliss I here resign:  
Black despair, and death, are mine.*  
*Lovely, &c.*

SCENE III.

Artamenes, and Guards.

Art. *Inspire me, fortitude!—Each absent thought  
I'll banish, now th' ambassador approaches.*  
[He ascends the throne.]

[At the sound of instruments, Ormontes is introduced (disguis'd) with Tamur, bringing gifts, accompanied by Cofra; with guards, the populace, &c.]

Orm. *India's dread sovereign, the sun's bright image;  
He who, to thy destruction, swift cou'd turn  
His triumphs; lo! to gentle peace inclin'd,  
Will now indulge it thee, as hence appears.*  
[Presents letter.]

Art. *Cofra, read thou the letter; th' offer terms  
Of peace, thus offer'd, may be heard by me.*

Cof. [He reads.] *To Artamenes, th' ambassador for peace I grant  
On this condition, that thou be content  
A nymph, whose beauty fame in Indian courts*

9 ATTO I.

*Se crudeli tanto siete,  
Care luci del mio ben,  
Che da lungi mi volete,  
Care luci io partirò.  
Basta sia vostro volere,  
Ogni male è mio piacere,  
Ogni pena io soffrirò.*  
*Se crudeli, ec. [parte.]*

SCENE III.

Artamenes, e guardie.

Ari. *Si risvegli virtù, costui non vegga  
Ombra in noi di viltade.*  
[Va sul trono.]

[Al suono di musicali stremiti si introduce Ormontes, sconosciuto, e Tamur accompagnato da una schiera di doni, popoli, e guardie.]

Or. *Lo splendore di tua eterna gloria,  
Per che star da vittorie sue  
A mani tue potrei  
Pace concedrai, per me t'invia.*  
[Da una lettera.]

Art. *Della pace le leggi,  
Per la voce di Cofra ognuno intendi.*

Cof. *Pace, e amistade ad Artamene io rendo  
Ed in cambio una donna io ti offrendo.  
La di cui fama sol in India è nota*

ATTO I.

*ai desir miei;  
Artamenes?  
Or. Ormontes?  
ah fosse mai!  
r. Sì, ella è Padmane.  
a sposa?  
ia.  
rispondi?  
ad un tiranno.  
dette faranno?  
e doni suoi disprezzo.  
temo,  
or, ch' a sue minaccie io rido,  
tra mortale oggi lo sfido.*

*In campo armato,  
Vuol cimentarmi,  
Venga, ch' il fato  
Fra l' ire, e l' arme  
La gran contesa  
Deciderà.  
Digli, che spero,  
Ch' al fin per noi  
Fato fevero  
Si cambierà.*

*Se in, ec. [Parte.]*

SCENE

ACT I.

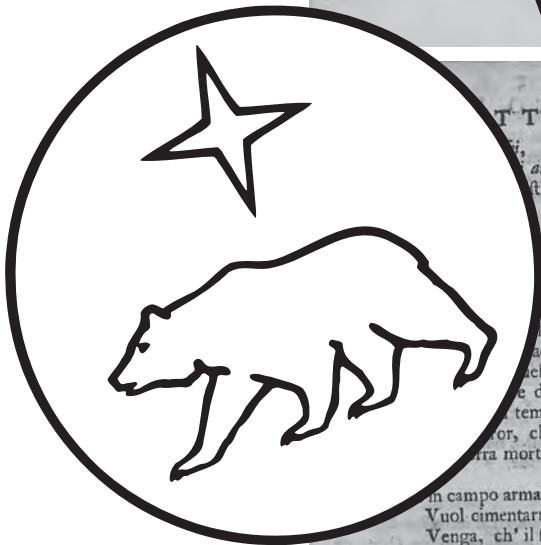
*Wisdom says thy mind, the blooming fair  
Thou'lt yield to my fond arms, to be my dear?  
Thy friend, Ormontes. —*

Orm. *Thy answer, O Cofra, I have heard;  
Sanda's daughter, Has she been thy delight?  
Cofra, my friend, Let me see her, — He says she is Padmani.  
Art. What beauty? I? — How! yield my darling  
To a conqueror's lust?*

Orm. *Such is Ormontes' will.  
O barbarous boon! Or, is this thy final answer?  
Art. What other answer suits a tyrant prince?  
Orm. Weigh well thy words, e'er I thy presence leave.  
Art. Tell thy proud king: — I trample on his gifts;  
His proffer'd peace, nor fear him for my foe. —  
Say, I condemn his menaces, his fury;  
And, 'gainst him, thus, denounce perpetual war.*

*If arm'd, be'll to the field advance;  
Meet dauntless me, with shield and lance,  
Fate shall our rival worth proclaim.  
Tell him: — Tho' stars are now severe;  
Me, with their rays, they soon may cheer,  
And, round him dart eternal shame.*  
*If arm'd, &c. [Exit.]*

B 2 SCENE



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



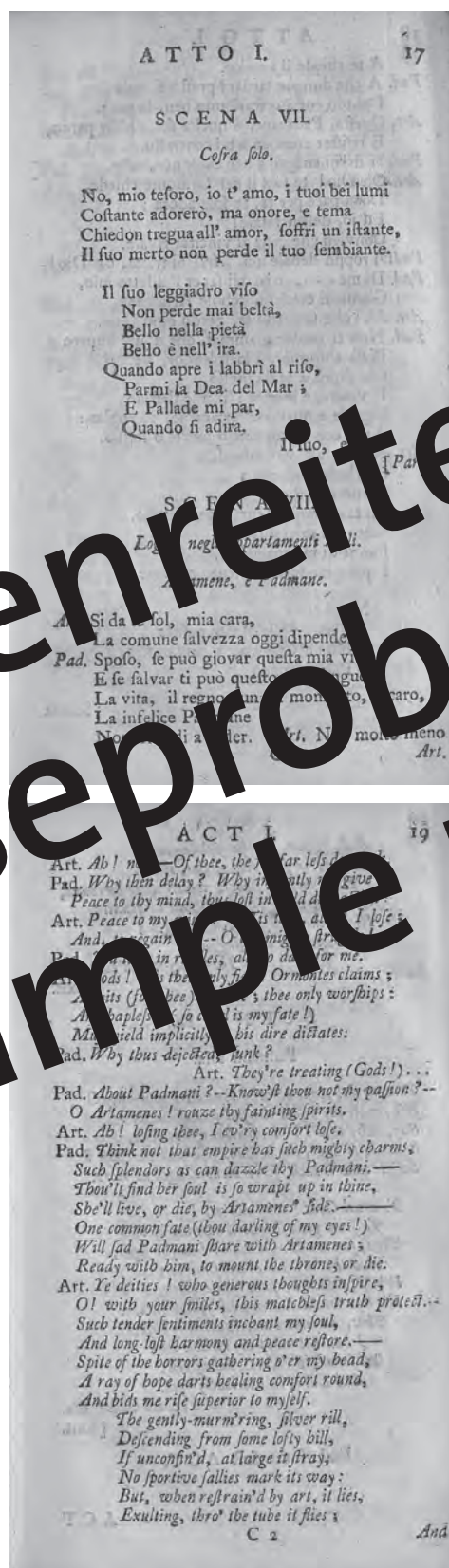
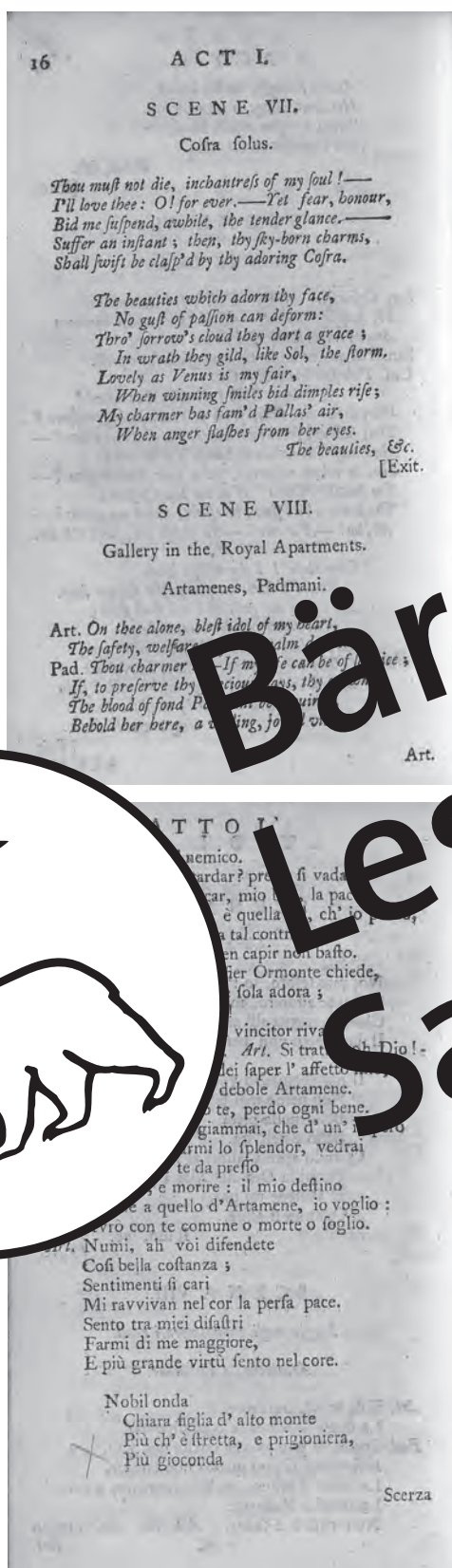
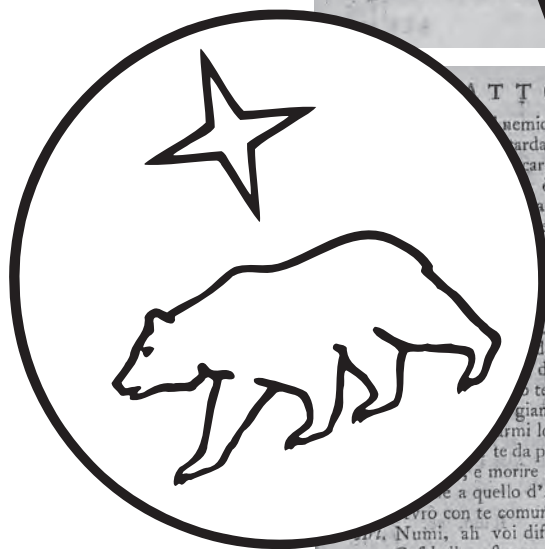
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

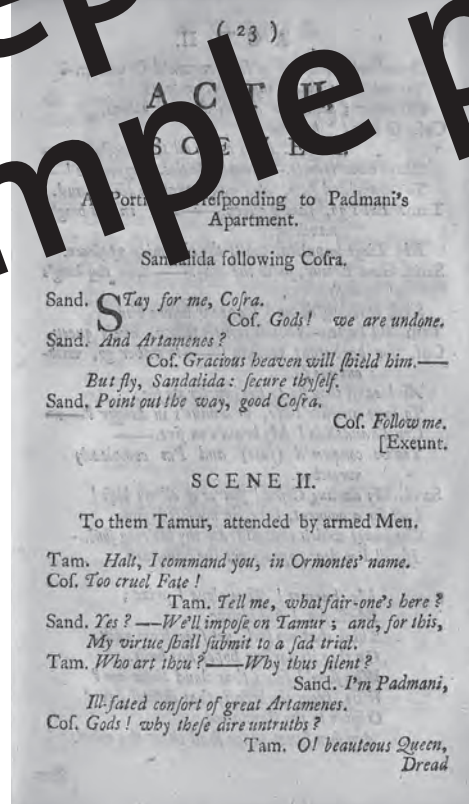
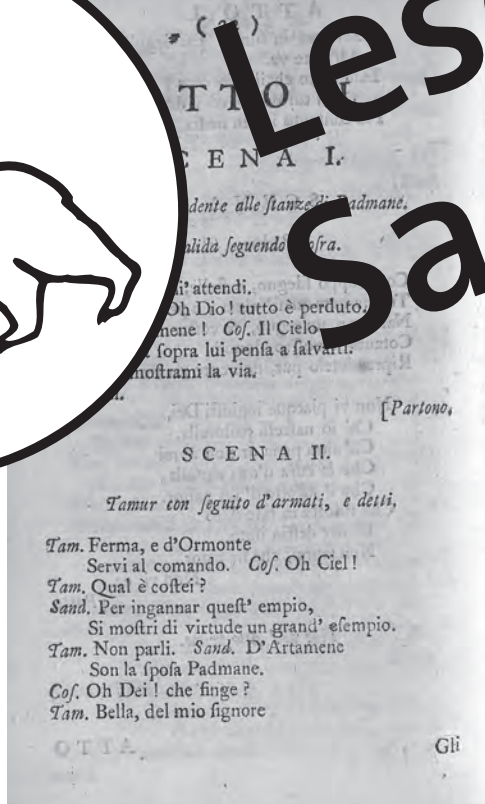
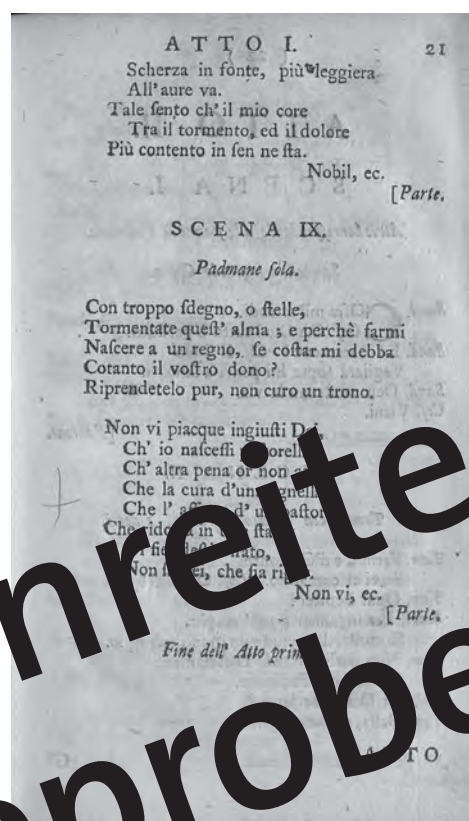
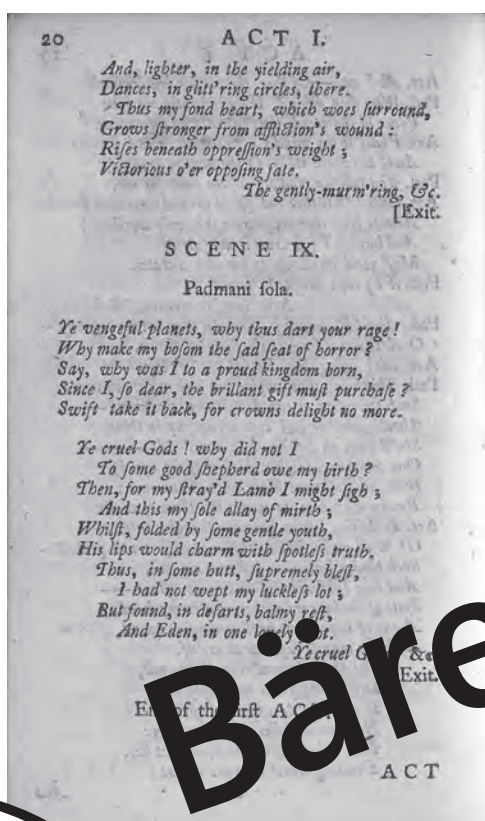
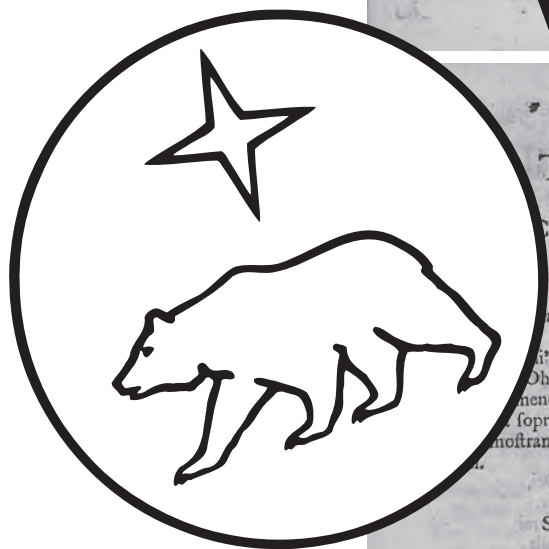
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



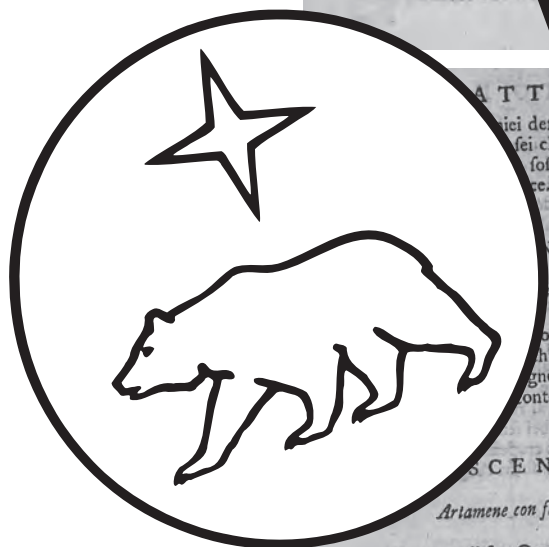
This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.









24 ACT II.  
*Dread not the wrath of far-renown'd Ormontes.—  
'Tis only thou canst, instantly, appease  
His anger; and, for all his wrongs, atone.  
Cof. O heart! be strong.  
Sand. Let's carry on th' imposture.—  
'Twill have its use.—Great Deities, forgive me!—  
Thy wayward fate, and mine, require this fraud.  
Tam. Let's go, fam'd queen.—Lo! in his bright  
pavillion,  
My Liege impatient waits thy charming presence.  
Sand. Good Tamur, show the way.—Soon thy king's  
wish  
Shall be indulg'd, and I appear before him.  
Tam. I'll haste.—Thou'lt swiftly follow, lovely queen.  
Cof. Too barbarous woman!—Wubber go, with-  
out me?  
Ab! canst thou fly to thy inveterate foe,  
To save another's life, now mine's in danger?  
Cruel Sandalida! My brain's on fire.—  
You've conquer'd (fate) and I'm compleatly  
wretched.  
Sand. My darling Cofra! source of all my bliss!  
Lull for a moment, here, in my soft bosom,  
The pangs which thus distract thy lab'ring soul.—  
If still I'm dear, oppose not the imposture.  
  
My charmer! Thee alone I prize:  
My Cofra I still idolize.  
Think that my soul, yet free from guilt,  
On thee its darling seat has fix'd.  
Why should'st thou thus and thine eyes  
Why, from the great, great distance,  
O listen to thy dearest Anna,  
And soon sweet peace shall cheer thy mind.  
Then*

ACT II.  
ici desiri  
fei che piange  
sospir,  
ce.  
A III.  
solo:  
o sommi D  
hi;  
ignor salvo e l' onore,  
contento ogni dolore.  
SCENA IV.  
Artamene con face, e seguito.  
Or venga il fier Ormonte  
A involarmi Padmane; ai di lui amplexi  
Troverà che la invola  
Opra di questa man, la fiamma ultrice.  
Perdonami ben mio, vedi, che in petto  
Frema il core al rio scempio:  
Ma frema pure, e non trionfi un' empio.

SCENA

ACT II. 25  
Gli sdegni non temer, tu sola puoi  
In un punto appagar li torti suoi.  
Cof. Deh resisti mio cor. Sand. Seguiam l'inganno,  
Inutil non sarà, perdona oh Dio!  
Così richiede il tuo destino, e il mio.  
Tam. Andiam Regina, ch' alle Reggie tende  
Impaziente il mio Re-fo, che ti attende.  
Sand. Precedimi Tamur, in breve istante  
Ormonte a lui mi scorderà d'avante.  
Tam. Ne Andrò, tu non tardar. [Parte Tamur.]  
Cof. O Stelle! e dove  
Te ne andrai senza di me? mia vita, in preda  
T'en vai, per salvar altri, al tuo nemico?  
Ah Sandalida, il core  
Sento di già spezzarsi al rio dolore.  
Sand. Mio nume, in quel bel seno  
Calma per poco il tuo crudele affanno,  
Se amor senti per me, soffri l'inganno.  
  
Caro tu solo sei  
Luce degli occhi miei,  
La mia terra:  
Tu mi tu  
Eh! mi pa

ACT II. 27  
Thou only, to my bleeding heart,  
Canst give rest, lasting bliss impart.  
Know grief will, fierce as grief, rev-  
Drive then the tears far away.  
My charmer, &c.  
[Exit.  
SCENE III.  
Cofra solus.  
Oppose not the imposture!—O ye Gods!—  
Padmani's the great object now sought after.  
If she escape but with unsullied honour,  
How will my Leige be blest! how happy I!  
[Exit.  
SCENE IV.  
Artamenes, follow'd by a train, with tapers.  
Come, if thou dar'st, Ormontes; come and force  
Beauteous Padmani from her Artamenes.—  
Ab! should'st thou seize my fair, this flaming torch,  
Shall swift revenge the insolent attempt.—  
Forgive me, kind Padmani.—O! my heart,  
Shudders, reflecting on thy various woes.—  
Ormontes, shudder thou thro' disappointment.

D 2 SCENE

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

32 ACT II.

*Clasp'd in th' embraces of the curst invader?—  
With love, with jealousy, I freeze! I burn!—  
I weep from tenderness, thro' rage I shudder.  
Alas! th' impulses of these warring passions  
Distract and hurl me to th' infernal seats.*  
Cof. Rouse thy great soul. Art. What do I see?  
Cof. My Liege;  
Thank heaven, th' impending perils are remov'd.—  
But, gracious for reign!— art thou in shackles?  
Art. Hush, hush, lest,—Pad. My soul's joy, Ab! let  
me speak.  
Art. Padmani, O! be comforted.—Thou only  
Art the bright object of the tyrant's search.—  
And know, another, in my charmer's stead,  
Is led to his proud tent.—This blest deceit  
May change our scene of woe to lasting bliss.  
Pad. And must I leave thee? Art. Silence, or the keepers  
May quick discover us, and thus fix our ruin.—  
Cofra: to thy blest care I leave my queen.—  
When fate has done her worst, the gate of death  
Opens, to ease the wretch with ills oppress'd.—  
Preserve thy lovely self, my soul's delight,  
And we shall triumph ev'n o'er proud Ormontes;  
But should'st thou fall, my darling, all is lost.—  
Ye Gods! secure to me, at least, this treasure.

*Never, O never! peerless fair,  
Banish my image from thy breast:  
But save thyself; be this thy care  
To Artamenes leave the rest.  
Know that my life, my soul, my all,  
That peace the sword to win I lend;  
With hope, which cannot fail, I control  
On thee, these blessings all depend.  
Never, O never!—* [Exit.

SCENE

ATTO II. 33

D'Amor, di gelosia: lagrimo, e fremo  
Di tenerezza, e d'ira; ed è sì fiero  
Di sì barbare smanie il moto alterno,  
Che mi sento nel cor tutto l' inferno.  
Cof. Fatti cor. Art. Che veggio?  
Cof. Fuor di periglio  
Noi fiam: ah mio Signor, tu di catene  
Cinto? Art. Taci. Pad. Mio ben.  
Art. Ti accheta, o sposa;  
Te sol cerca, il tiranno, ed altra in vece  
Alle tende è condotta: un tale inganno  
Ci può forse sottrar dal nostro affanno.  
Pad. E lasciarti dovrò? Art. Taci, i custodi  
Qui ti ponno scoprir, e fiam perduti.  
La cura alla tua fe, Cofra abbandono.  
In ogni caso estremo  
Morte non manca; se ti serbi, o cara,  
E già vinto il tiranno?  
Ma se mi manchi tu, tutto perdel.  
Deh questa almeno mi concedete, o

*Pensa a serbarmi, o cara,  
I dolci affetti miei.  
Salva la tua vita poi,  
Ogni altra cura è vana.  
Evita la costanza,  
Tutta la cor non è,  
Tutta la mia speranza  
Sono riposte in te.*

ATTO II. 34

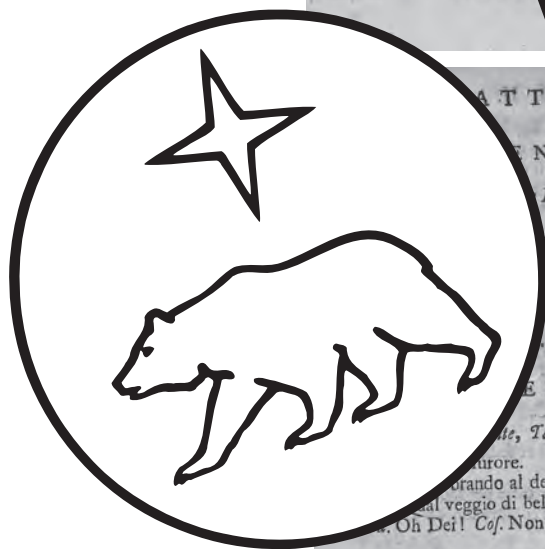
Padmani  
Io spero ancora  
Tramare via  
Parte  
Cof. Che veggio a questa  
Seguimi, la fida  
EN A IX.  
Te, Tamur, e detti.  
urrore.  
Quando al destino e al mio Signore.  
Al veggio di beltà celeste lampo?  
Oh Dei! Cof. Non vi è più scampo.  
[Getta la spada:  
Orm. Chi è costei?  
Col. Sandalida Signor, che a me destina  
Artamene per sposa.  
Orm. Bella, fugga il timore;  
Solo regna pietà nel cor d' Ormonte.  
Pad. Se ai dunque pietà, sciogli i miei lacci.  
Orm. Non dubitar! tu sei  
Cara più che non credi agli occhi miei.  
A lui per te la libertade fo dono,  
[accennando Cofra.  
Tu guidata alla reggia, or or sarai;  
Ed il core d' Ormonte allor vedrai.  
Pad. Ormonte, senti in vano  
Ricoprir di pietà gl' inganni tuoi,  
Questo

ACT II. 35

SCENE IX.  
Cofra and Tamur  
Cof. Queen's place!—Hope whispers still,  
Thou shalt find a favourable passage,  
To save thee from the clutches of the soul tyrant.  
Pad. Grant heaven I may escape him!  
Cof. O! what's yonder?  
An armed band?—Fly! follow swift my steps.—  
This sword shall cut its way thro' all opposers.

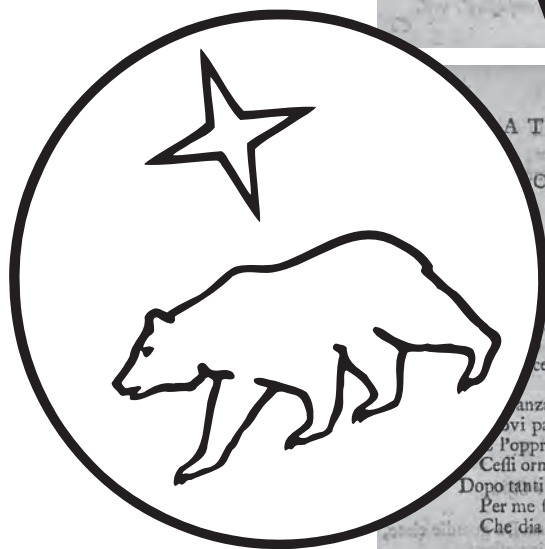
SCENE IX.  
To them, Ormontes and Tamur.

Orm. Restrain thy fury. Tam. Swift resign thy sword  
To fate, and to my sovereign. Or. O! what charms,  
What heavenly beauty, now, enchants my eye?  
Pad. Gods! Cof. All is lost! [He throws away his  
sword.] Who art thou, fair-one, say?  
Pad. Know, I'm Sandalida, long since betroth'd  
To Artamenes, great, tho' hapless monarch.  
Orm. O lovely princess! let not fears distract  
Thy gentle mind, Ormontes is all pity.  
Pad. If pity sways thy soul, unloose my bonds.  
Orm. Fair princess doubt not this.—O thou art dearer,  
Far dearer to my heart than words can paint!—  
Cofra, thou'rt free, for this bright beauty's sake.—  
Thou, to the palace, fair-one, shalt be led;  
And there I'll pour forth all my soul before thee.—  
Pad. In vain thou striv'st, beneath compassion's veil,  
To



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



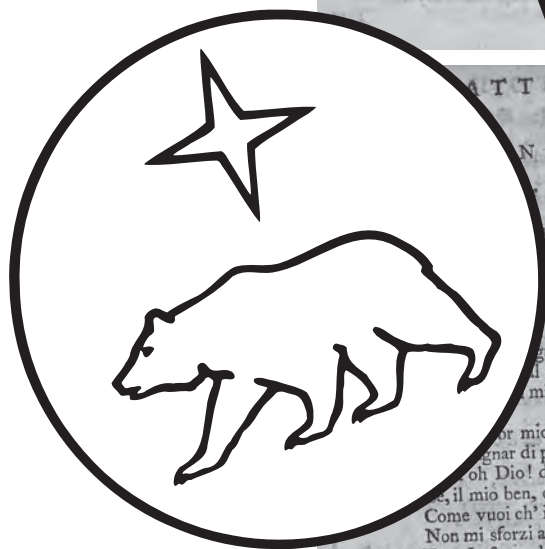


36 ACT II.  
To bide the guiltful words which grate my ear.  
But know, my heart boasts constancy and vigour.—  
Or give me liberty, or strike me dead.  
*These shackles break, or take my life;  
This as the last, fond boon I crave  
Ye Gods! O hush my woes averse strife,  
Or snatch me to the silent grave!  
Swift in your cheeks wou'd blushes rise, [To O.  
To see how I your threats despise.  
These shackles, &c. [Exit.*  
SCENE X.  
Ormontes, Tamur and Cofra.  
Orm. Where's Artamenes? Tam. By a guard inclos'd,  
With sighs he waits his doom, in yonder palace.  
Orm. He'll hear it soon. Cof. Go, save my gracious Liege,  
With pleasure I'll resign my fleeting breath.  
Orm. Cofra: thy sovereign's life may be redeem'd  
On far more easy terms.—Attend my words.  
*Thy monarch's life, thy lips may shield;  
Or bid it to death's horror yield,  
Then swift consult thy heart.  
He mercy shall from me, attend;  
If thou wilt save him, save him now,  
And bid me lose my life, &c. [Exit.*  
SCENE

ACT II.  
SCENE XI.  
Cofra sola.  
Mio pensier, Cieli che pena?  
Di così strani eventi  
Pa il fine; e non poco anzi  
Me, ed ora  
Il mio feno:  
E, e non m'inganni almen.  
Anza non m'inganni;  
Mi pace il mio dolore;  
P'oppresso, afflitto core  
Cessi ormai di sospirar.  
Dopo tanti varj affanni,  
Per me splenda un dì sereno,  
Che dia fine al mio penar.  
Ia, ec. [Parte.  
SCENA XII.  
Giardino delizioso per quale si passa a diversi appartamenti.  
Artamene: poi Tamur, Padmane, Sandalida, e guardie.  
Art. Mesti augelli, che cantando  
Vostre pene ognor sfogate;  
Al mio ben, deh! portate  
Le mie voci, i pianti miei,  
E gli affanni del mio cor. Tam.

ATTO II. 37  
Questo cor troverai costante, e forte,  
O sciogli i lacci miei, o dammi morte.  
O sciogli i lacci miei, [ad Orm.  
O dammi in don la morte.  
Ahi misera! a qual forte  
Mi riserbaste: oh Dei,  
Abbi di me pietà. [a Cof.  
O nel veder qual sia  
Costante l'alma mia,  
Tuo volto arroffirà.  
O sciogli. ec. [Parte.  
SCENA XI.  
Ormonte, Tamur, e Cofra.  
Orm. D'Artemene, che ha? Tam. Guardate  
Là nella reggia il fido, che aspetta  
Orm. Fra poco sarà. Cof. Padmio forse  
L'artemene, che non mangia di piacere  
Orm. Che non mangia di piacere,  
del Sultano la vita darai.  
Or del tuo Re la forte  
Da labbri tuoi dipende;  
Puoi dargli vita o morte:  
Parlane col tuo cor.  
Sarò più mite, e umano  
Se non fosti così sordo.  
Se tra me mi accende  
L'ama non feno al cor.  
Or, ec. [Parte con Tam.  
SCENA

ACT II.  
SCENE XII.  
Cofra sola.  
I take my mean—  
O what will be their issue?  
I brace of friends, wild enquiries—  
Bold of hope plays round my heart,  
And bids not despond, spite of these evils.  
Grant heaven it be not all a flatter'ing vision!  
Let not specious hopes betray;  
Doom me not pale sorrow's prey:  
Let not low-born fears annoy,  
Nor my soul's blest calm destroy.  
But affliction's night quite past,  
Shine (sweetest comfort!) forth at last:  
Heal my anguish, give me rest;  
And, again, be Cofra blest.  
SCENA XII.  
A delightful garden, leading to various apartments.  
Artamenes: and afterwards Tamur, Padmani, Sandalida, with guards.  
Art. Ye feather'd minstrels of the plain,  
Who careless rove from spray to spray;  
Who fondly soothe your amorous pain,  
As the sweet warblings burst away:  
O! to my darling, waft my sighs;  
My accents as they, mournful, flow:  
Tell her, how tears impearl these eyes,  
And that 'tis she must charm my woe. Tam.



40 ACT II.  
Tam. *My Liege, (O Ariamenes!) Art. Dooms my death.*  
Tam. *Not so: he bids thee live his chosen friend.—*  
*By his command thy shackles soon shall fall;*  
*And, as before, the sabre grace thy thigh.—*  
*Lo! (sure beyond thy warmest, dearest hopes?)*  
*The fair Sandalida, and bright Padmani,*  
*Whose awful beauty dazzles the beholder,*  
*Will cheer thee, loos'd from chains, and free as thou.*  
[Exit.  
Art. *Am I awake?—'Tis a delicious dream;*  
*Or my dire grief bids frenzy seize my mind.—*  
*No: 'tis reality.—O rapturous sight!*  
Sand. *My gracious Liege! Pad. My sweetly-foothing*  
*comfort!*  
Art. *Sandalida! Padmani!—doubly welcome.—*  
*Yet, can I trust my senses?—Charmers, tell me:*  
*Say, art thou not some visionary form?*  
*And do I truly clasp my dear Padmani?*  
*Al! wou'd my foe, my rival, grant this blessing?*  
Sand. *Suppress thy fears.—Sometimes, mid threatening*  
*The soul is comforted by hope's bright ray.— (ills,*  
*Swift fly the darkling clouds, and day shines forth.*  
*Thou, round the pilot, tempests roar;*  
*Thou, long, in vain, the Gods implore,*  
*Yet be the wise'd-for port, may gain.*  
*On the firm strand be oft may stray,*  
*And, to his wand'ring friends, display*  
*The perils of thy inconstant main.*  
*Thou round the pilot, tempests roar.*  
[Exit.  
SCENE

ACT II.  
SCENE XI.  
Padmani.  
...ci lusinghiamo!  
...era  
...tà ci rese,  
...gnor mi semb  
...nostro perigli  
...guoto affanno,  
...il pianto,  
...mio diletto accanto.  
...or mio tu sei,  
...gnar di pianto il ciglio.  
...oh Dio! di sospirar.  
...e, il mio ben, cor mio tu sei,  
...Come vuoi ch' il tuo periglio  
...Non mi sforzi a sospirar.  
Art. *Teco io son, che temi? Pad. Oh Dei!*  
*Solo al pianto esser vorrei.*  
A. 2. *Ah! si plachi avverso fato*  
*L'ostinato tuo rigor.*  
A. 2. *Di due cori innamorati*  
*Serba amor i lacci amati,*  
*E dia pace al mio dolor.*  
*Se fedel, ec.*  
[Partono.  
Fine del secondo Atto.  
ATTO

ATTO II. 41  
Art. *Artamene il mio Re. Art. Vuol la mia morte.*  
Tam. *Anzi amico ei ti vuol, le tue ritorte*  
*Dal piè ti toglie, e al fianco*  
*Ei ti rende l'acciaro; e al tempo stesso*  
*Ti fa il dono più grato,*  
*Che si possa da te sperar giammai;*  
*Padmane, e Sandalida*  
*A te ne invia, e a tuoi desir ne arride.* [Parte.  
Art. *Sogno, son desto, o pure il grave affanno,*  
*Or mi fa vaneggiar; no, non m'inganno.*  
Sand. *Al mio Signor! Pad. Mio sposo.*  
Art. *Sandalida, Padmane, e non farebbe*  
*Un sogno questo? e come*  
*Il nemico, il rivale.*  
Sand. *Non ti lagnar, talora un infelice,*  
*Quando lo pensa meno*  
*Scopri l' Iri di pace, ed il dì sereno.*  
*Disperato in mar turbato;*  
*Sotto Ciel funesto, e n*  
*Pur tal volta il passaggio*  
*Il suo porto ritrovò.*  
*O godendo i dì felici*  
*Va tal volta in su l'aria;*  
*Racchiudendo i suoi amici,*  
*I perigli che il suo*  
*Disperato, ec.*  
[Parte.  
ACT II.  
SCENE XI.  
Padmani.  
...My joys beyond measure we ourselves deceive.—  
...! my heart's true bliss with ills weigh'd down,  
... does not cease till it shall have an end.—  
... the proud tyrant has unloos'd our bonds,  
... each moment, tremble for my darling;  
... And our woes rise with blacker horrors round me.—  
... Sorrows I can't account for, thrill my soul;  
... And, from my eyes, extort the silver tear.  
... Thou blest with him who forms my sole delight.  
Art. *O Padmani! if I'm dear,*  
*Dry that sadly-trickling tear,*  
*And suppress those heaving sighs.*  
Pad. *Whilst with anguish thou'rt oppress'd,*  
*Can Padmani be at rest,*  
*And her love-sick soul disguise?*  
Art. *Blest with me, why fears betray?*  
Pad. *I could weep my eyes away.*  
Both. *May dire fate be scot'd at last;*  
*Soon repay our sorrow's past,*  
*With unceasing, perfect bliss.*  
*Thus may love, eternal bind;*  
*Heart in heart be thus enbrin'd,*  
*And each moment sweet as this.*  
*O Padmani, &c.*  
[Exeunt.  
End of the second ACT.  
F 2 ACT

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

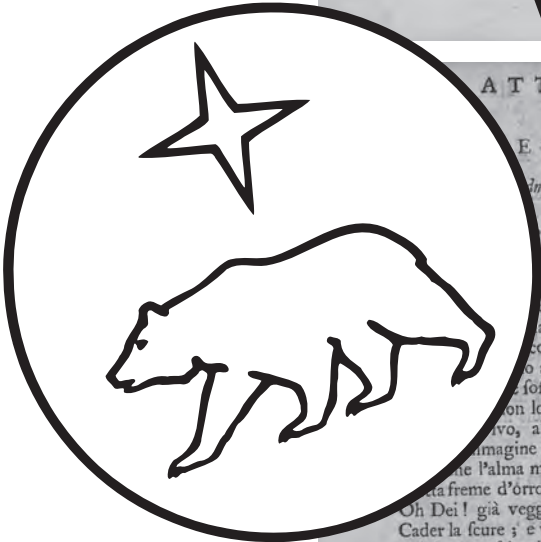
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.





48 ACT III.  
SCENE III.  
Padmani, Sandalida.  
Sand. Fled is the cheering beam which glitter'd round us.  
Pad. Ill-fated me! O! what is to be done?  
Sand. Rouse thy mind's vigour: that alone is left thee.  
Pad. Great Deities! if you refuse best comfort  
To my sad soul, Ah! teach me how to die.  
Sand. Courage, my queen.—Thy mind thou now must arm  
With fortitude: necessity demands it.  
Far banish groveling fear; exert the heroine,  
And show thyself worthy of Artamenes.—  
Necessity's a wonderful instructress.  
  
Rous'd by necessity to arms,  
The soldier sleeps mid-war's alarms:  
Bliishe sings the pilot, tho' each wave,  
Scoop'd by the wind, presents a grave.  
Necessity can pang's beguile,  
And ev'n in death extort a smile  
Fir'd, thro' necessity, to rage  
The timid beast will fierce engage;  
Will greatly dare; put forth his might,  
And shine superior in the fight:  
At the stern foe, exulting fly;  
And conquer gloriously, or die.

ACT III.  
SCENE IV.  
Padmane, e Sandalida.  
Sand. Spari qual lampo, oh Dio! la nostra pace.  
Pad. Misera, che farò? Sand. Più non ci resta  
Che sostentar virtù. Pad. Clementi Numi!  
Se soccorso non date al mio dolore,  
Deh! m' insegnate almen, come si more.  
Sand. Costanza Principessa, oggi ci è d' uopo  
D' armarsi di virtù; necessitate  
Ci obbliga alla costanza; oggi, Padmane,  
Del Principe Artamen mostrati degna:  
Che la necessità gran cose insegna.  
  
Per lei fra le armi  
Dorme il guerriero;  
Per lei fra le onde  
Canta il nocchiero;  
Per lei la morte  
Terrore non è.  
Fin le più timide  
Belve, e i cani,  
Malor non fanno  
Quando il combattere  
Necessita.  
  
Per lei, ec.  
[Parte]

49 ACT III.  
SCENE IV.  
Padmane, e Sandalida.  
Sand. Spari qual lampo, oh Dio! la nostra pace.  
Pad. Misera, che farò? Sand. Più non ci resta  
Che sostentar virtù. Pad. Clementi Numi!  
Se soccorso non date al mio dolore,  
Deh! m' insegnate almen, come si more.  
Sand. Costanza Principessa, oggi ci è d' uopo  
D' armarsi di virtù; necessitate  
Ci obbliga alla costanza; oggi, Padmane,  
Del Principe Artamen mostrati degna:  
Che la necessità gran cose insegna.  
  
Per lei fra le armi  
Dorme il guerriero;  
Per lei fra le onde  
Canta il nocchiero;  
Per lei la morte  
Terrore non è.  
Fin le più timide  
Belve, e i cani,  
Malor non fanno  
Quando il combattere  
Necessita.  
  
Per lei, ec.  
[Parte]

ACT III.  
SCENE IV.  
Padmane, e Sandalida.  
Sand. Spari qual lampo, oh Dio! la nostra pace.  
Pad. Misera, che farò? Sand. Più non ci resta  
Che sostentar virtù. Pad. Clementi Numi!  
Se soccorso non date al mio dolore,  
Deh! m' insegnate almen, come si more.  
Sand. Costanza Principessa, oggi ci è d' uopo  
D' armarsi di virtù; necessitate  
Ci obbliga alla costanza; oggi, Padmane,  
Del Principe Artamen mostrati degna:  
Che la necessità gran cose insegna.  
  
Per lei fra le armi  
Dorme il guerriero;  
Per lei fra le onde  
Canta il nocchiero;  
Per lei la morte  
Terrore non è.  
Fin le più timide  
Belve, e i cani,  
Malor non fanno  
Quando il combattere  
Necessita.  
  
Per lei, ec.  
[Parte]



A T T O III.

53.

Voglio prima vendicarmi: *Così*  
Agli Elisi per trovarti, *Or*  
Ampia strada v'è per me. *Pressio, ec.*  
[Parte.]

S C E N A V.

Ormonte, Cosra, e Tamur.

*Cof.* Eccoli a cenni tuoi. *Or.* Cosra l'inganno  
Io ti perdono; il cor qual fia d'Ormonte  
Ora conosci; la promessa sposa  
Sandalida già è tua, pur che a me giuri  
Di Padmane al consorte  
Costanza, e fedeltà. *Cof.* Nami! che sento,  
Inferato contento?  
Quanto chiedi, Signor, ai Nami Io giuro  
*Orm.* Dunque al Tempio? *Sol.* *Or.* *frase poco*  
Lieta pompa prepara al no. *[Parte]*  
[Parte] *Cosra Tam.*

S C E N A VI.

Cosra solo.

Me felice che sento!  
Sandalida fra poco  
La mia sposa farà, lo credo a me,  
Pietoso Ciel concedi, o sofferma,  
Dopo tante prove, al fine calma. *Già*

A C T A III.

*Lo! where my soul, from evils freed,  
Fondly dissolves in amor's bliss  
On wings of love, with left hand  
To my dear barbarous's smiles.  
more shall my joys be despoil'd  
With fear of loss, nor fear of loss fair.  
Lo! where, &c.  
[Exit.]*

S C E N E VII.

A magnificent temple of the sun. On one side of  
it a throne, whereon Ormontes is seated. On  
the other hand, Artamenes with the executioner,  
&c.

Artamenes, Ormontes.

*Art.* In pity, tyrant, end my forfeit life.  
*Orm.* 'Ere thou expire, first gaze on my Padmani,  
My soul's fond idol, my all-beauteous bride,  
Whom thou refus'dst to my enraptur'd wishes.  
*Art.* Strange, new-found torture! barbarous invention!  
*Ab!* my Padmani false.—All, all is ruin'd.

S C E N E VIII.

To Them, Sandalida, and Cosra.

*Sand.* Mercy! renew'd Ormontes. *Cof.* Pardon!  
Pardon!  
*Sand.* My brother's innocent. *Cof.* 'Tis I am guilty.  
*Sand.* Behold the touchstone. *Cof.* See the trophy here,  
Sand.







Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

## Innhalt.

Die Einwohner der Insel Lemnos in Egea, welche in dem benachbarten Thracien Krieg führten, und nachgehends von ihren eroberten Beuten / und den Schmeicheleyen des Frauen-Volcks verblendet, und eingenommen wurden, gedachten nichts weniger als nach dem Vaterland zu ihren hinterlassenen Frauen zu kehren; Daher diese Verachtung auch bey ihnen die vorige Liebe in den grausamsten Haß verwandelt machte. Endlich brachte sie zu dieser Entschlüssung nach ihrem Vaterland zu kehren Toantes der König/und Heer-Führer der Lemniter, welcher großes Verlangen trug bey der Vermählung seiner Tochter Ispile mit dem Thessalischen Prinzen Jason gegenwärtig zu seyn. Diese Zeitung ward denen Frauen von Lemnos gar nicht angenehm, indem sich noch über die vorige Beleidigung die Stimme unter ihnen ausbreitet hatte: daß die ungetreue Ehe-Männer würden die häßlichen Neben-Buhlerinnen aus Thracien zum Vaterland mit führen: Daher brachte Ispile ihren Vater und Heer-Führer in eine solche Buth aus, daß sie beschloß, alle sammentlich bey ihrer Ankunft zu morden. Sie stellte sich zwar auf das freundlichste, und ließ sich bey diesen Verrichtungen des Vaters nicht gestört sehn, damit durch das Vorhaben der Frauen das Geschrey, und der Lärm der Ordnung becket würde. Ispile hingegen, welche einen Mord begabte, das väterliche Blut zu vergießen / und ihn doch nicht ohne davon Nachricht erhalten, bevor er Lemnos langte, zeigte zwar gleich dem andern ihre Buth, die Buth, empfing aber den Vorwand, er solle mit ihr leydige List kostete der Tugend, und die Ehre, indem sie ihr dadurch einen Haß gegen ihn entdeckt würde.

Die ergrimimte Eurinome, welche die Anführerin der heberin dieser Buth war, welche neben den allgemeinen Ursachen noch einen andern Grund hatte. Learchus, der Sohn des Toantes, war zu jener Zeit ein Liebhaber der Ispile, und da sie sich zur Braut verlangte, entschloß sie sich, nicht doch glücklich, dieselbe mit Gewalt zu entführen; da er verbunden wäre sich aus Lemnos zu begeben, in dem Jorn des Toantes zu entgehen, da er ausbreitete, als hätte er sich aus Verzweiflung selbst getödtet. Dieser sein geglaubter Tod ward eben die Ursache des unversöhnlichen Hasses der Eurinome wider den König, weßwegen sie sich bey der Zurückkunft der Lemniter des allgemeinen Vorwands bediente, um ihre eigene Rache zu vollziehen. Learchus unterdessen, als er sich vertrieben, und in Verzweiflung sah, gelangte endlich ein Heer-Führer gewisser See-Räuber zu werden, doch konnte ihm weder die Länge der Zeit, noch die Entfernung die Liebe zur Ispile vergessen machen / also ward, daß nachdem er erführe, daß Jason die Vermählung mit jener halten würde, er sich mit seinen Gefehrten an das Ufer von Lemnos begab / und listiger Weise in die königliche Burg kamme, in der Meynung die Prinzeßin abermals zu entführen / oder wenigstens die Vermählung zu verhindern. Diese Nachstellungen des verlebten Learchus verursachen die meiste Brängstigung der Ispile, welche doch endlich aus verschiedenen Zufällen den Vater in Freyheit sieht: der Verräther wurde bestraft / die Aufruhr in Lemnos gestillet / und Jason aus dem Irthum gebracht, welcher die Ispile zur Braut begehrt hatte.

Die Action wird in Lemnos vorgestellet.

Auf:

## ARGUMENTO.

GLi Abitatori in Lemno, Isola dell' Egeo, occupati prima a guerreggiar nella vicina Tracia, ed allettati poscia dal possesso delle proprie conquiste, e dall' amore delle lusinghiere nemiche, non curarono per lungo tempo di ritornare alla Patria, nè alle abbandonate Consorti. Onde irritate queste da cost acerbo disprezzo, cambiarono il mal corrisposto affetto in crudelissimo sdegno. Alfine Toante Re, e condottiere de' Lemj, desideroso di trovarsi presente alle nozze della sua figlia Ispile, stabilite con Giasone Principe di Tessaglia, persuase loro il ritorno alla Patria. Giunse poco grata alle Donne di Lemno simil novella: poichè oltre la memoria delle antiche offese, si sparse fra di esse, che gli Spoji infedeli conducevan di Tracia le abborrite rivali a trionfar su gli occhi delle tradite Consorti. Onde lo sdegno, e la gelosia degenerando in furore, conclusero, ed eseguirono il barbaro disegno di ucciderli tutti al primo loro arrivo: simulando tenere accoglienze; e facendosi ritovare occupate nella celebrazione delle Feste di Bacco, mentre il disordine dello strepitoso rito ricoprìsse, e confondesse il tumulto, e le furie, che dovean nascere nell' esecuzione di sì feroce, e le abborriva di versare il sangue inferno, nè potè il coraggio avvertir Toante del suo pericolo, che si accorse in tempo, simulando il furore delle altre, non pose il Gemito, e finse

lo però molto alla virtù di un  
perchè creata le prole di  
e scopre l'esperto allo sde  
minil con la fero  
vea, oltre le comuni, al  
di questa avendo lunga  
mente in isposato al  
nde obbligato a fuggir lo  
a Lemno, e si feroce  
la creduta morte era ca  
contro il Re: onde poi  
ente delle ragioni pu  
a. Learchus intanto esule, e di  
ati: ma per tempo, e lontananza  
na amorosa passione per Ispile. A  
che Giasone andava a celebrar le nozze  
quella, si partì co' suoi seguaci alle marine di Len  
no, e cautamente s'introdusse nella Reggia, per tentar di morvo  
di rapir la Principessa, o disturbar almeno le sue nozze. L'insidie  
dell' innamorato Learchus fanno una gran parte delle agitazioni  
d' Ispile. La quale però finalmente vede per varj accidenti  
assicurato il Padre, punito l'insidiatore, calmato il tumulto di  
Lemno, e disingannato Giasone, che divien suo Consorte. Erod.  
lib. 6. Frat. Ovid, Valerio Flacco, Stazio, Apollodoro, ed altri.

L' Azzione si rappresenta in Lemno.

ATTO.







## ATTORI.

TOANTE, Re di Lenno, Padre d'Issipile.

*Il Sig. Francesco Boschi, Milanese.*

ISSIPILE, Amante, e promessa sposa di Giasone.

*La Sig. Caterina Fumagalli.*

EURINOME, Vedova Principessa del sangue Reale, Madre di Learco.

*La Sig. Adelaide Segalini.*

GIASONE, Principe di Tessaglia, Amante, e promesso Sposo d'Issipile, condottiere degli Argonauti in Colco.

*Il Sig. Giuseppe Ricciarelli, Romano, detto il Romanino, Virtuoso di Camera di S. A. S. Elettorale, il Duca di Baviera.*

RODOPE, Confidente d'Issipile, ed Amante ingannata di Learco.

*La Sig. Giovanna della Stella.*

LEARCO, Figlio d'Eurinome, Amante, e Sposo d'Issipile.

*Il Sig. Giuseppe Ferr...*

*La Musica è di vaga, e immanzi del Sig. Maestro di Capella Sig. G. Goffen.*

MUTA-



## Aufstretende Personen.

Toantes, König der Lemniter / Vater der Issipile.

*Der H. Franz Boschi.*

Issipile, Liebhaberin / und versprochene Braut des Jasons.

*Die Jungfrau Catharina Fumagalli.*

Eurinome, verwittibte Princessin aus Königlichen Geblüt / Mutter des Learchus.

*Die Frau Adelheid Segalini.*

Jason, Prinz aus Thessalien / Liebhaber und versprochener Bräutigam der Issipile.

*Der H. Joseph Ricciarelli, Romano, detto il Romanino.*

Rodope, Vertraute der Issipile, und hintergangene Liebhaberin des Learchus.

*Die Frau Johanna della Stella.*

Learchus, der Eurinome Sohn, und der Issipile Liebhaber.

*Der H. Joseph Ferr...*

*Die Musik ist eine künstreiche Erfindung des H. Capell-Meisters Hn Christoph Gluck.*

X



## SCENE.

### Atto Primo.

Il Re festivamente adorno di corone pendenti dagli Archi, e ravvolto in un manto di ermine.

Il Re con fontane rustiche, e un simulacro di Diana in prospecto.

Il Re con simulacro di Diana in prospecto.

Il Re con simulacro di Diana in prospecto.

Il Re con simulacro di Diana in prospecto.

Il Re con simulacro di Diana in prospecto.

Il Re con simulacro di Diana in prospecto.

Il Re con simulacro di Diana in prospecto.

Il Re con simulacro di Diana in prospecto.

Il Re con simulacro di Diana in prospecto.

Il Re con simulacro di Diana in prospecto.

Il Re con simulacro di Diana in prospecto.

Il Re con simulacro di Diana in prospecto.

Il Re con simulacro di Diana in prospecto.

Il Re con simulacro di Diana in prospecto.

Il Re con simulacro di Diana in prospecto.

Il Re con simulacro di Diana in prospecto.

Il Re con simulacro di Diana in prospecto.

Il Re con simulacro di Diana in prospecto.

Il Re con simulacro di Diana in prospecto.

## Veränderung in der Scene.

In der ersten Abhandlung.

Vorhof des Tempels auf das prächtigste ausgemalt mit Bildern von Wein-Reben / welche von den Schildd-Bögen herab hangen / und um die Säulen gewunden seynd.

Eine Schaar Vaganten von ferne.

Ein Theil des königlichen Gartens mit verschiedenen Brunnen auf Muschel-Arch seith-werts / und der Diana geheiligte Wald in Prospect.

Nacht.

Ein beleuchteter Waffen-Saal mit dem Sinn-Bild der Rach-Göttin in der mitte.

In der andern Abhandlung.

Das vorige Theil des königlichen Gartens mit unterschiedlichen kleinen Spring-Brunnen seith-werts / und der Diana geheiligte Wald in Prospect.

Nacht.

Feld an dem Meer / so mit vielen Kriegs-Gezelten besetzt ist.

Die aufgehende Sonne.

In der dritten Abhandlung.

Ein abgesonderter Orth zwischen der Stadt / und dem Meer / welcher mit Cypressen gezieret ist.

Meer-Ufer mit den Schiffen des Learchus, und der Brücke / worüber man in eines von selbigen steigen kann.

Auf einer Seite die überbleibsel des Tempels der Venus, auf der andern die Merckmale des alten Meer-Hafens der Insul Lemnos.

Die Tänze seynd eine künstreiche Erfindung des Hn Joseph Ciuri.

Erste



## CXXXIX

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

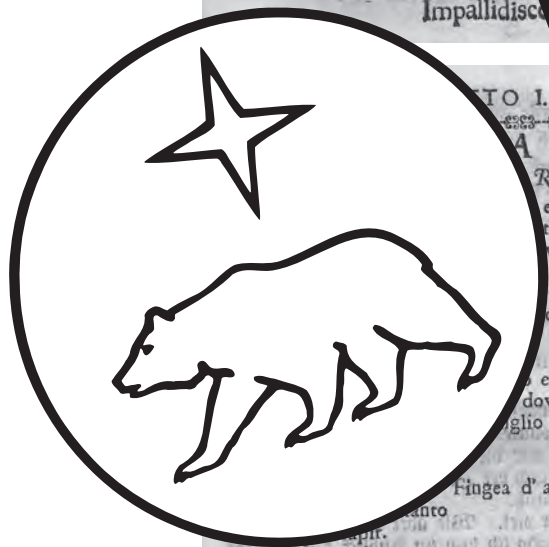
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.





ATTO I.  
E non s'inganna appieno  
D'un genitor lo sguardo,  
Se d'una figlia in seno  
Cerca le vie del cor. So che &c.  
(parte.)

SCENA IV.  
ISSIPILE, EURINOME. e RODOPE.

Eur. I Sipile.  
Issip. Che chiedi?  
Eur. Ah se non ai  
A trafigger Toante ardir che basti  
Lasciane il peso a me.  
Issip. Perchè mi vuoi  
Involar questo vanto?  
Fidati pur di me.  
Eur. Prometti assai.  
Vuoi che di te mi fidi;  
Ma in faccia al Padre impallidir ti vidi.  
Issip. Impallidisce in campo  
Anche il guerrier feroce  
A quella prima voce  
Che all'armi lo destò.  
D'ardir non è  
Un resto di timore,  
Che nel fuggir d'impallidisce  
Sul volto si ferma  
Impallidisce  
(parte.)

ATTO I.  
SCENA V.  
EURINOME, RODOPE.  
Eur. Rodope, io veggio,  
Che alla tua debolezza  
Scuse cercando vai.  
Rod. Son donna alfine.  
Eur. E perchè donna sei  
Scuotere il giogo, e vendicar ti dei.  
Non è ver (benchè si dica)  
Che dal Ciel non fu permesso  
Altro pregio al nostro sesso,  
Che piacendo innamorar.  
Noi possiam, quando a noi piace,  
Fiere in guerra, accorte in pace,

Erste Abhandlung.  
Und wird sich nicht betrügen  
Der Anblick eines Vatters  
Der in der Tochter Augen  
Das Herz sich bildet ein.  
Ein Uebermaß der Freuden &c.

Vierter Eintritt.  
Issipile, Eurinome, und Rodope.

Eur. Issipile.  
Issip. Was verlangst du?  
Eur. So fern du den Toantes unzubringen zu wenig Kühn-  
heit hast / überlasse mir die Sorg.  
Issip. Warum willst du mich der Heldenthat berauben?  
Eur. Du versprichst zwar viel. Wie hast du dich  
zu verlassen? Da ich mich dem Anblick des Vatters  
habe erblassen gesehen.  
Issip. Auch ich habe erblassen /  
Der alle Macht Kunst hasset /  
Da ihm das letzte Zeichen  
im Streit gegeben wird.  
Der Stachtmuth ist kein Nachtheil  
Ein Merckmahl der Engherzigkeit;  
Sorget / die vom Joch sich abwenden  
Nur das Joch verwerfen.  
Sinnf.

Erste Abhandlung.  
Fünfter Eintritt.  
Eurinome, und Rodope.

Eur. Rodope / der Tag geht zum Ende / und kein Ver-  
weilen ist gestattet; werde das Verabredete  
alsbald gethan. Du aber scheinst mir im Ange-  
sicht verwirret.  
Rod. Ich bedaure das graue Alter in Toantes / und verehre in  
ihme die königliche Würde.  
Eur. Er ist der ärgste von unseren Feinden / daß durch ihn  
Learcus / in strenger Verwundung / das Leben eingebüßet,  
und du soltest dich noch mehrer dessen erinnern, nach-  
deme ich in ihm einen Sohn, du aber einen Liebhaber  
verlohren.  
Rod. Sein Verbrechen hat diese Straff verdienet; er hat der-  
gleichen gethan / als hätte er mich geliebet, und hat in  
dessen die Issipile zu entführen gesucht.  
Eur. Ich sehe, Rodope / daß du Entschuldigungen suchst, deis-  
ne Jaghabtigkeit zu verbergen.  
Rod. Ich bin ein schwaches Weibsbild / dieses ist genug.  
Eur. Eben weil du ein Weibsbild / mußt du das Joch ab-  
lehnen, und dich rächen.  
Unwahr ist es / was man saget /  
Daß der Himmel alle Gaaben /  
Und Geschenke uns versaget  
Als nur bloß zur Lieb / und Freundschaft;  
Dann wir können / da wir sollen  
Streitbar / friedsam / wie wir wollen /  
B 2 Mit



Alternando i vezzi, e l'ire,  
Atterrire, ed allettar.  
Non è &c.

## SCENA VI.

RODOPE, e poi LEARCO.

Rodo. **M**A i Numi in Ciel che fanno?

Un sol fia loro  
Non ve n'è che protegga  
Questa terra infelice? oh infausta notte!  
Oh terror! - - Ma - - - travveggo?

Lear. Ah non scoprirmi.

Taci Rodope.

Rodo. Oh Dei! tu vivi? ognuno

Ti pianse estinto.

Lear. Ad ingannar Toante

Tal menzogna inventai.

Rodo. Chi mai ti guida

Sconsigliato a perir? Fuggi.

Lear. Un momento

Mi sia permesso almeno

Di vagheggiarti.

Rodo. Ehd' ingannarmi adesso

Non è tempo, Learco. E' il tuo

Smania di gelosia che ti avve

Che al Prencipe di sagli

Illipile si stringe, e tu

Macchina ordisci.

Lear. Ah così reo non sono.

Rodo.

## ATT. I.

...fuggi. Il nuov

...tinti

...giurò lo

...empio

...questa

...ora

...terrirmi iave

...inganna?

...Ma il finger nulla colla.

...sprir. Alcoso intanto

...viene io prenderò consiglio.)

...artir? Che pensi?

...m'ami ancora,

...anto a cor ti sta la mia salvezza.

...Dal mio ubbidir vedrai, che t'amo anch' io;

Non ti scordar di me, Rodope, Addio.

(parte.)

## SCENA VII.

Rodope Soli.

**E** pur del Traditor non so scordarmi!  
So che m'inganna, e sempre viva in seno  
Arde per lui la fiamma antica. Indegno!  
Non merta, no' ch'io fedel lo conservi  
Nel mio pensiero! Io voglio a costo ancora  
Del più fiero dolor tutto dal core  
Sradicarne l'affetto - - Ah ch'io vacillo;

Ma

Mit Liebkosungen / und Tönn  
Reitzen / und auch Furcht erwecken.  
Unwahr ist es / &c.

## Sechster Eintritt.

Rodope, und Learcus.

Rodo. **D**och warum verweilen die Götter? Ist dann keiner  
im Himmel, der dieses Unglücks-volle Erdreich bes  
schützen will? O unglückliche Nacht! O Schrecken - -  
doch - - - irre ich nicht? Ist es Learcus?

Lear. Ich verrathe mich nicht. Schweige Rodope.

Rodo. O Himmel! lebst du? Da dich doch ich einmal für todt  
gehalten.

Lear. Ich habe den Toantes zu Füßen nicht erloset.

Rodo. Wer führet dich? Und kommst du! zu meinem Untergang  
hierher? Giehe!

Lear. Erhebe mich wenigstens einen Augenblick, dich zu liebkos  
sen.

Rodo. Jetzt ist es keine Zeit, Learcus! mich zu hintergehen.  
Deine Zurückkunft ist eine rasende Wuth, der Eifers  
ucht. Du wirst unfehlbar vernommen haben, daß Is  
sipile mit dem Prinzen verlobt ist. Du vermachtest  
werden, und du gehst jetzt vor mich auf den Thron nach  
stellung.

Lear. Halte mich nicht für so leichtgläubig.

Rodo;

## Erste Abhandlung.

Rodo. Wenig. Sey vorsichtig, fliehe, denn du wirst dich  
andrehenden Augen aller Mannes: Augen allhier  
todt finden. Du erlaubbst Jünnwärtinnen von  
Lern haben sich über die Belästigung durch  
die Überlagerung zu setzen / und dieses ist eben die dazu  
Himmel zu

Lear. Du dachst mich für so leichtgläubig? du mußt einen  
beiden Grund erfinden mich zu erschrecken.

Rodo. Glaube mir sicher: ergreiffe die Flucht. Du wirst zu  
Grunde gehen, so du meinen gütthätigen Rath ver  
achtest.

Lear. (Sagt sie wohl die Wahrheit, oder betrüget sie mich?)  
Wer weiß? - - - vielleicht. Doch die Verstellung kö  
stet nichts. Ich werde dadurch noch mehr erforschen  
können, und indem ich mich verborgen halte / werde ich  
mich nach dem / was sich zuträgt / zu richten wissen.

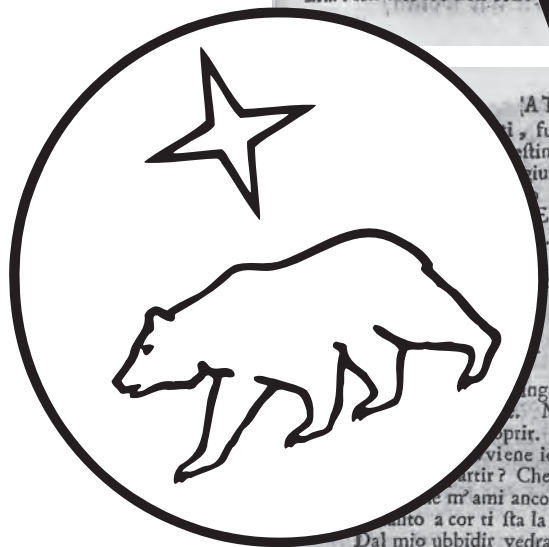
Rodo. Bist du dich noch nicht entfernen? was bedenkst du?

Lear. Ich bedencke, daß du mich doch noch lieben mußt; da du  
dir meine Sicherheit so sehr angelegen seyn läßt. Du  
sollst auch aus meinem Gehorsam abnehmen, daß ich dich  
ebensals liebe; vergesse nur meiner nicht, Rodope! lebe  
wohl. (Geht ab.)

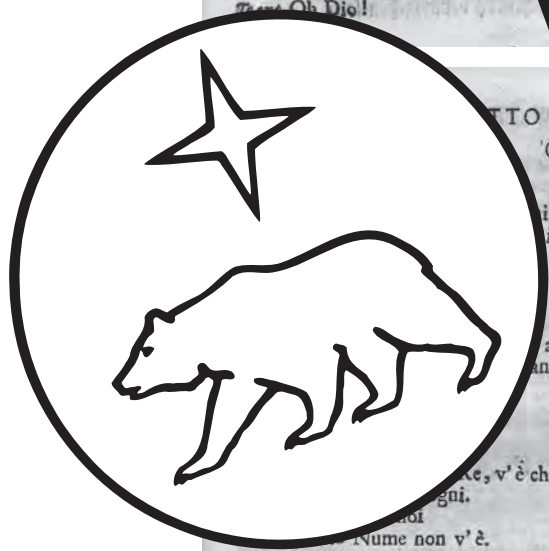
## Siebender Eintritt.

Rodope allein.

**M**id dennoch kann ich den Verräther nicht vergessen!  
Ich weiß, daß er mich betrüget; und gleichwohl emp  
finde ich in meiner Brust die alte Liebe zu ihm. Der  
nichtswürdige verdient nicht, daß ich ihn so beständig  
in meinen Gedanken führe: Diese Neigung will ich  
aber gänzlich aus dem Herzen verbannen; wenn es mir  
auch den herbesten Schmerz verursachen sollte - - -  
wano







Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



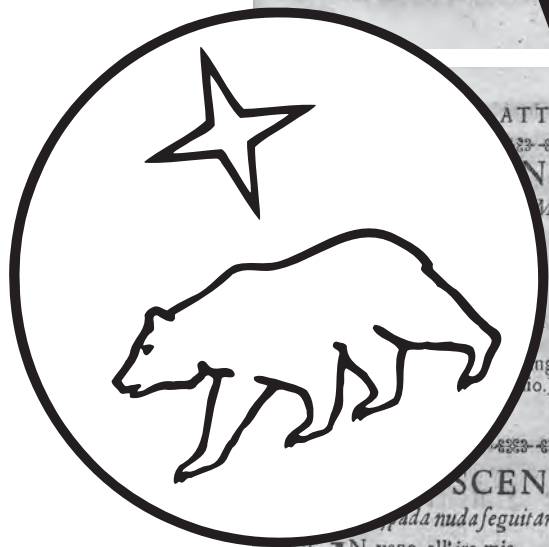
This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

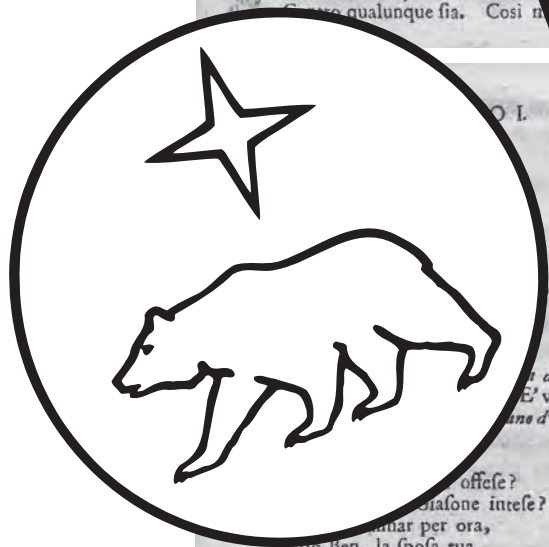














Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.





Scellerata farò? Vivrà il Tiranno?  
Ah non fia ver: Che tutto  
Io perderei della mia colpa il frutto. (*Parte furiosa.*)

## SCENA III.

ISSIPILE, e LEARCO.

*Issip.* Ecco le sacre piante, ove si cela  
L' amato Genitore.  
Padre, Signor, t' affretta.  
*Lear.* (E' pur la voce (*Esce dal bosco.*)  
Questa dell' Idol mio. Coraggio. Oh Dei!  
Palpita il cor, mentre m' appresso a lei.)  
*Issip.* Vieni. Dove t' aggiri? I passi ascolto,  
E trovarti non so. Fra questo orrore  
Forse - - - Pur t' incontrai. (*Incontra Learco, e lo prende per mano*)  
*Lear.* (M' affissi, Amore.)  
*Issip.* Tu tremi, o Padre! Ah non temer. Giasone  
Ci assicura la fuga. Ei, non à molto,  
Giunse al porto di Lenno.  
*Lear.* (Aimè, che ascolto!)  
*Issip.* Già da lungi rimiro  
Lo splendor delle faci.  
*Lear.* (Io son perduto.)  
*Issip.* Ed ascoltar già parmi  
Le voci del mio Ben.  
*Lear.* (Torno a celarmi.)  
*Issip.* Dove vai? Perché fugi?  
Gli animi più virili  
La sventura avvillisce!

SCE-

hastet heißen: der Tyrann lebet! Ach nein, es soll nicht  
geschehen, ich würde dadurch den Lohn meiner sträf-  
lichen Unternehmung gänzlich verlieren.  
(Geht rasend ab.)

## Dritter Eintritt.

Issipile, und Learcus.

*Issi.* Wer ist der geheiligte Wald / wo sich mein Geliebter  
Erzeuger verborgen hält. Vater! Her! eyle.  
*Lear.* (Dieses ist doch die Stimme meines Abgotts. (Komme  
aus dem Wald hervor.) Sey herzhast! O Götter!  
mein Herz zittert / indem ich mich zu ihr nehm.)  
*Issi.* Komme herby. Wo findest du? Ich höre deine  
Schritte / und sie dich noch nicht. Die Dunkel-  
heit ist velleicht / und dich nicht zu ge-  
(Begegnet dem Learco und nimmt ihn bey der Hand.)  
*Lear.* (O Liebster, warte mit mir.)  
*Issi.* (Ich höre dich nicht. Ich bringe nichts. Jason  
ist mit der Flucht bestritten; Er ist unlängst an dem  
Ort von uns angekommen.)  
*Lear.* (Ich bin verloren.)  
*Issi.* Ich höre schon die Stimme deines Geliebten.  
*Lear.* (Ich kehre in den Wald zurück.)  
*Issi.* Wo gehst du hin? (Learco flieht.) O wie  
kann ich dich noch finden? Ich will zu Boden  
fallen.

Bier-

## SCENA IV.

EURIPILO, e LEARCO, con facce  
di timore; e detti.

Learco intorno, ed Euripilo uscirà.

Euripilo.)

Learco?

non è. V'è chi t' intese  
il nome, e ragionar con lui.  
L' appo è ver. L' immagine funesta  
sempre mi sta su gli occhi. In ogni loco  
Segue la fuga mia. Mi chiama ingrata,  
Mi sgrida, mi rinfaccia,  
Che vide per mia colpa il giorno estremo.  
*Euri.* (Io gelo, e so che finge.)  
*Issip.* (Io fingo, e tremo.)  
*Euri.* Misera Principessa. Io sento in seno  
Pietà per te.  
*Issip.* (Si commovesse almeno.)  
*Euri.* L' orror di queste Pianta  
E' di larve importune infausto nido.  
Ardetele, o Compagne. In un istante  
Vada in cenere il bosco.  
*Issip.* Ah nò: fermate.  
Alla Dea delle selve  
Sacre son queste piante.

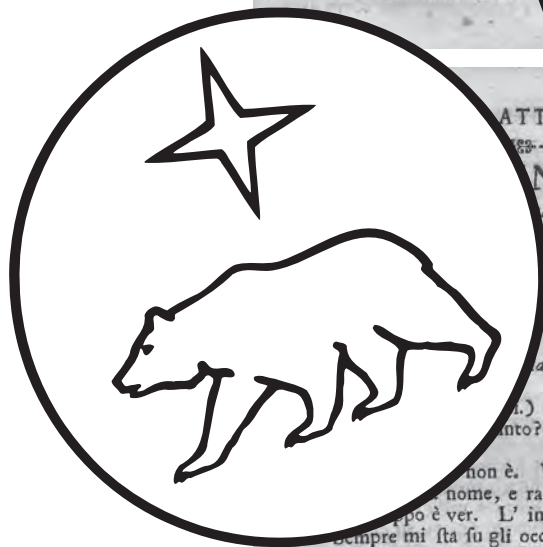
Euri.

## Vierter Eintritt.

Learco mit Achänen / und Amazonen / die  
mit Fackeln und Waffen versehen seynd, und  
die vorigen.

*Euri.* O Achänen! man umringe den Wald /  
und der königliche Garten werde allerwärts besetzt.  
*Issi.* (Ach die Furcht des Toantes hat wahr gesagt.)  
*Euri.* Du bist verrathen. (Zur Issipile.) offenbare den Vater.  
*Issi.* (O Götter! stehet mir bey.) verlangt man einen ver-  
storbenen von mir?  
*Euri.* Ey! zur Verstellung ist es nunmehr keine Zeit. Man  
hat ihn bey seinem Nahmen von dir rufen / und mit dir  
sprechen gehört.  
*Issi.* Es ist nur gar zu wahr. Seine betrübte Stellung  
schwebet immer vor meinen Augen, er folget mir aller-  
Orthen nach; Er nennet mich eine undankbare / er  
wirft mir vor / daß ich seinen Tod befördert habe.  
*Euri.* (Ich ersenne, da ich doch weiß / daß sie sich verstellet.)  
*Issi.* (Ich verstehe mich, und zittere.)  
*Euri.* Unglücksfelige Princessin! ich bedaure dich selbst.  
*Issi.* (Wenn sie sich doch zum Mitleyd bewegen liesse!)

Euri:





Euri. Incauta. Oh come  
Tradisci il tuo segreto. Ecco la selva  
Dove ascoso è Toante. Andate amiche,  
Traetelo al supplicio. *(Entrano le Amazzoni nel bosco di Diana.)*

Issip. Aime sentite.  
Misera! Che farò? Numi del Cielo,  
Eurinome pietà. *(S'inginocchia.)*  
Per quanto accoglie  
Di più sacra per noi la Terra, e'l Cielo;  
Per le ceneri istesse  
Del tuo caro Learco.

Euri. Ah questo nome  
Rinnova il mio furor. Mora il tiranno,  
*(Snuda la Spada.)*  
E mora di mia man. Non son contenta,  
Finchè del sangue suo fatto vermiglio  
Quest' acciaro non veggio. *(Crede incontrar Toante, ma nell'atto di rivoltarsi incontrandosi in Learco, che vien condotto dalle Amazzoni fuori del bosco, resta immobile.)*

Lear. Ah Madre!

Euri. Ah Figlio!

Issip. Che avvenne! Io son di fallo. *(S'alza.)*

## SCENA V.

RODOPE, e detti.

Rodo. D'Ei! Learco in catene  
Euri. Sei pur tu? Son pur io?  
Rodo. Compagne, il reo  
Ad un tronco s'annodi; e segna la

Alle

## ATTO II.

*(Le Amazzoni legano Learco.)*

## SCENA VI.

RODOPE, EURINOME, e LEARCO.

Euri. P'El Figlio mio nel seno  
Senta qualche pietà Rodope almeno.  
Rodo. E vuoi le leggi tue porre in obbligo?  
Euri. Dunque crudele...  
Rodo. Vanne; la sue morte  
Su gli occhi tuoi s'affretta,  
Se a partir differisci anche un momento.  
Euri. Oh tormento maggior d'ogni tormento!  
Rendimi il figlio mio,  
Mostro crudel d'orrore!

Euri. Unvorsichtige! du verräthest dein eigenes Geheimniß.  
Dieses ist unselbhabr der Wald, wo sich Toantes ver-  
borgen aufhält. Gehet Freundinnen! und fuhret ihn  
seine Straffe zu empfangen. *(Die Amagonen begeben sich in den Wald.)*

Issi. Wehe mir! höret. Ich elende! was werde ich thun?  
Ihr Götter! Eurinome! Gnade. *(Nyet nieder.)* um  
was immer geheiligtes im Himmel, und auf Erde zu sin-  
den / um die Asche selbst deines geliebten Learcus

Euri. Ach dieser Rahn erneuert meine Wuth. Es sterbe der  
Thyran. Entblöset den Degen. Und zwar von meiner  
Hand. So lang werde ich nicht zusehen seyn, bis ich  
dieses Schwerdt mit seinem Blut nicht gefärbet sehe.

*(Indem sie vermeinet dem Toantes zu begegnen, st-  
het sie den Learcus, welcher von den Amagonen aus dem  
Wald herbey geführt wird, sie erblickt und erschrickt, und  
läßt das Schwerde fallen.)*

Lear. Ach Mutter!

Euri. Ach Sohn!

Issi. Was hat dich getroffen? *(Siehst auf.)*

## Fünfter Eintritt.

Rodope, und die voran.

Rodo. Götter! Learcus ist gefesselt, wie ich ihn sehe.  
Freuen können die Götter, daß ich ihn so sehe.

Euri. Bist du es, die ich so sehe?

Rodo. Ja, ich bin es, die ich dich so sehe.

Rodo. Ja, ich bin es, die ich dich so sehe.

und wo sie zum Ziel ihrer Wuth gekommen ist, so  
Amagonen binden den Learcus an einen Baum.

Euri. Ich nein! ihr Amagonen! Ihr Vögel! das traurige Schick-  
sal des Learcus ist mein Verhängniß. Du allzu-  
schmerzliche Zeit, die ich in diese eiserne Gefangenschaft gebracht.

Issi. Du hast dir dein eigenes Unglück verursacht.  
Lear. Das Schicksal hatte es schon dazumal über mich ver-  
hängt / als ich geboren wurde.

O unglückseliger Augenblick, in dem ich dir gefiele.

In jener unglückvollen Stunde /

Da ich deinen Augen so schön vorkamme /

Hat der betäubte Einfluß

Den Himmel selbst verdunkelt.

Diese unsinnige Liebe

Ist viel ärger als der größte Haß.

In jener / zc.

Sechster Eintritt.

Rodope, Eurinome, und Learcus.

Euri. O Rodope! habe wenigstens Mitleyd mit meinem Sohn!

Rodo. Und willst du deine Gefährte in Vergessenheit setzen?

Euri. So soll dann grausame

Rodo. Gehe; Wenn du einen Augenblick verweilst, beförderst

du selbst seinen Tod.

Euri. O herber Schmerz über alle Schmerzen!

Stelle mir meinen Sohn wieder zu /

Du ungeheures Abentheuer!



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

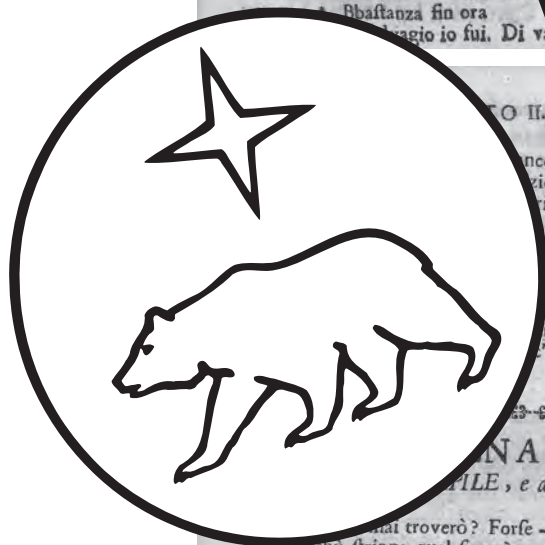
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.





46  
ATTO II.  
Accresceresti un nuovo  
Pregio di crudeltà. Là non s' annida  
Tigre sì rea, che'l genitore uccida.  
E fra me la difendo! E invento ancora  
Scuse alla mia dimora! Il proprio inganno  
Confessar non vorresti,  
Orgoglioso mio cor. Degna d' amore  
Giudicasti costei;  
E ancor difendi il tuo giudizio in Lei.  
Ma nasce il giorno; e voi (*Siede sopra un sasso.*)  
Stanchi di vaneggiar vegliate ancora,  
Languidi spiriti miei. Però vi sento  
Con tumulto Più lento  
Confondervi nel sen. S' aggrava il ciglio,  
E le fiere vicende  
Dei molesti pensier l' alma sospende.  
Care selve, amato rio,  
Di quest' alma il grave affanno  
Deh cangiate in dolce inganno,  
Se fra voi sognassi almen.  
Godi almen nei Sogni miei  
Finta ancor la vostra pace,  
A chi pena, giova, e piace  
L'ombra ancor del vero ber.  
Care etc.  
SCENA II.  
GIASONE che dorme, e L' ARCONTE.  
Bastanza fin ora  
Il mio io fui. Di variar costume  
Do.

47  
ATTO II.  
neco alfin  
zio appre  
ir me sto  
sti  
si serba  
Non si lasci  
(*Impugna il ferro.*)  
(*Fuol ferir.*)  
anzi  
(*Resta pensoso.*)  
SCENA X.  
ISIPILE, e detti.  
mai troverò? Forse -- Learco!  
Perché stringe quel ferro?  
Lear. Ignota al mondo (*Fra sé.*)  
Questa virtù farebbe.  
Si vibri il colpo. (*S' incammina in atto di ferirlo.*)  
Isip. Ah traditor, che fai? (*Trattenendogli il braccio.*)  
Lear. Lasciami.  
Isip. Non sperarlo.  
Lear. Il ferro io cedo,  
Se meco vieni.  
Isip. Un fulmine di Giove  
M' incenerisca pria.  
Lear. Dunque per lui  
Non si trova pietà. (*Tenta liberar il braccio.*)  
Isip. Vedi ch' io desto  
Lo sposo; e sei perduto.  
Lear.

47  
Zweite Abhandlung.  
Hyrcanischen Wäldern ein neues Wunder der Grausamkeit verursachen; alsoort befindet sich kein so schreckliches Thier, welches den Vater tödtet: und ich beschätze sie dennoch? und suche meine Entfernung gleichwohl zu verschieben? O mein erdgeistiges Herz! du willst nicht gestehen, daß du hintergangen bist. Du hast die selbige deiner Liebe würdig gehalten, und gedenkst also deine Vertheidigung auch dadurch zu finden. Jedoch der Tag bricht an; (setzt sich auf einen Stein.) und ihr durch langes Nachsinnen ermüdete schwache Geister! ihr wachet annoch. Ich verspähre zwar, daß ihr euch mit weit gelassener Wallung in meine Brust versenket. Die Augen werden schwer / und die Seele läßt von der greulichen Abwechslung der häufigen Gedanken allgemach ab.  
Liebste Wälder! heller Bach!  
Erleichteret doch mein überben  
Daß ich einen angenehmen  
Wenigstens schlaff, und mich  
Verschaffet / doch in Trauer  
Mein Herz / man gleich / doch finde:  
Der Betrüben hülf und gefallt  
Auch der / des wahrhaftigen Guts.  
Liebste / etc.  
(Schläft.)  
Neunter Eintritt.  
Jafon, welcher schlief, und Lear.  
Lear. Ich habe / lasten / gelebt / es  
einmal / nach / führen die  
Lear.

48  
Zweite Abhandlung.  
Lebensart zu verändern. Ich bin endlich erwecket  
immer in Furcht und Zittern. Ich habe den  
gang anderer / mich selbst verurtheilt  
werde. Doch das ist / der Betrüher  
allzeit. Dergleichen! du unter einem gütigen  
minne / geloben, und dem meine schöne Feind  
vorbesten. Nein, man lasse demjenigen das  
behalten, der es das meinige entziehet. (Zieht einen  
Dolch hervor.) Ich = was thue ich? (will ihn  
verwunden, und laßt wieder ab.) Seynd dieses jene groß  
müthige Gedanken, die ich mir euk vorhin selbst vor  
gesetzt habe? (bleibt in Gedanken stehen.)  
Zehender Eintritt.  
Isipile, und die vorigen.  
Isi. O werde ich meinen Erzeuger antreffen können?  
Vielleicht = = = = Learens! zu was Ende hält er  
jenen Dolch?  
Lear. Diese Tugend wäre der Best doch verborgen. (Bey  
sich.) man vollführe die That. (Will ihn ermorden.)  
Isi. Ach Verräther! was beginnest du? (hält ihm den  
Arm.)  
Lear. Lasse mich.  
Isi. Hoffe es nicht.  
Lear. Ich übergieb dir den Dolch, sofern du mit mir gehest.  
Isi. Bevor soll mich der Donner-Keil des Jupiters zu Asche  
machen.  
Lear. So ist für ihm keine Gnade zu hoffen. (will sich los machen.)  
Isi. Bedencke, wenn ich meinen Bräutigam aufwarte, daß  
du verlohren bist.  
Lear.





60. ATTO II.  
Lear. Ah taci. Io parto.  
Issip. No. La man disarmata  
M'abbandoni l'acciaro  
Lear. Eccolo, ingrata. (*Learco pensa un momento, e poi lascia lo stile in mano d'Issipile.*)  
Prence! Tradito sei. (*Scuote Giasone, e fugge.*)  
Issip. Ferma. (*Giasone si sveglia, s'alza con impeto, e nell'atto di voler snudar la spada, s'avvede d'Issipile, che tiene impugnato lo stile, e resta sorpreso.*)

SCENA XI.  
GIASONE, ed ISSIPILE.

Gias. Chi mi tradisce? Eterni Dei!  
Issip. Sposo.  
Gias. Ah barbara donna,  
Io che ti feci mai? Di qual delitto  
Mi vorresti punir? L'averti amata  
Merita un gran castigo;  
Ma non da te. D'abitatori il Mondo,  
Empia, spogliar vorresti,  
Perch' al tuo fallo un testimone non resti.  
Issip. Può radunar la sorte  
Più sventure per me? Signor t'inganni  
Io non venni a svenarti.  
Gias. E quell'acciaro,  
E quel volto smarrito, quel volto  
Che tua non fu, che mi del dal for  
Non ti convince assai?  
Issip. Altri tentò svenarti. Mi salvò.  
Gias. Sì, veramente o grandi

ATTO II.  
Chi u... un P...  
...olto.  
...amimento.  
...getto di spavento agli occhi miei.  
Issip. Ah furie abitratrici  
Di quest'orride sponde. Intendo, intendo.  
L'innocenza è delitto. E' poco il sangue  
Di cui miro vermiglio il suol natio.  
Saziatevi una volta: eccovi l'mio. (*Vuol ferirli.*)  
Gias. Fermati. (*La trattiene.*)  
Issip. Che pretendi?  
Che la mia morte a trattener ti muove?  
Gias. Mori, se vuoi morir; ma mori altrove.  
Issip. Almen - -  
Gias. Lasciami in pace.  
Issip. Ascoltami.  
Gias. Non voglio  
Issip. Uccidimi.  
Gias. Non posso.

61. Zweite Abhandlung.  
Lear. Ach Schweige. Ich will abgehen.  
Issi. Nein; Deine Hand muß entwaffnet, und der Dolch mir überlassen werden.  
Lear. Hier ist er, undankbare!  
(Learcus bedenkt sich etwas, und überläßt den Dolch der Issipile.) Bring! du wirst hintergangen. (Er erweckt den Jason, und entfliehet.)  
Issi. Halte ein. (Jason erwachet, steht eilends auf, und indem er das Schwert entblößen will, siehet er die Issipile, welche den Dolch in der Hand hält, und bleibt voll Verwunderung.)

Enfster Eintritt.  
Jason, und Issipile.

Jas. Er hintergehet mich? Ihr ewigen Götter!  
Issi. Mein Bräutigam!  
Jas. O unbarmherzige! was hast du mir angethan?  
Issi. Ich bin zu dir gekommen, um dich zu retten.  
Jas. Du suchst alle Menschen des Lebens zu berauben, damit nur kein Zeuge von deiner Last übrig bleibe.  
Issi. Kann das Capital wohl ein größeres Unglück über mich bringen? Herr! du irrst sehr; Ich bin nicht hieher gekommen dich zu ermorden.  
Jas. Überzeiget dich dann nicht mein Schmerz, dein verwirrtes Angesicht, und die Thränen, die mich erwachen machte, daß ich nicht die Wahrheit wahrnehme?  
Issi. Jemand, der dich tödelt, und dich beschuldigt, daß du ihn tödest.  
Jas. Ich habe für mich genugsame Proben von deinem Mitleid.  
Issi. Mein mitleidiger Herr! Du hast den Väter Rath nicht befolgt.  
Jas. Ich habe mich nicht begeben.  
Issi. Du hast dich selbst für so ein thörichtes Werk begeben.  
Jas. Ich habe mich nicht angethan.  
Issi. Und gläubst du nicht, daß ich dich nicht anhöre.  
Jas. Ich glaube, daß ich zu beschuldigen bin; so ich dich anhöre.  
Issi. Also?  
Jas. Entferne dich.  
Issi. Und die Liebe?  
Jas. Ich erinnere mich dieser zu meiner Schande.  
Issi. So bin ich?  
Jas. Du bist ein fürchterlicher Gegenstand meines Anblicks.  
Issi. Ich verstehe es: Die Unschuld ist ein Verbrechen, und mein Blut ist viel zu wenig, mit welchem ich dieses Erdreich gefärbet habe. Sättiget euch einmahl. Hier habt ihr auch das meinige. (Will sich umbringen.)  
Jas. Halte ein. (Er hält sie ab.)  
Issi. Was ist dein Begehren, daß du meinen Tod verhinderest?  
Jas. Stirb, wenn du sterben willst, doch nicht allhier.  
(Nehmet ihr den Dolch, und wirft ihr solchen vor.)  
Issi. Wenigstens?  
Jas. Lasse mich zu Frieden.  
Issi. Höre mich.  
Jas. Ich will nicht.  
Issi. Tödtet mich.  
Jas. Ich kann nicht.



64 ATTO II.  
*Icip.* Un guardo solo.  
*Gias.* E' delitto il mirarti.  
*Icip.* Idol mio, caro sposo.  
*Gias.* O parto, o parti.  
*Icip.* Parto, se vuoi così;  
 Ma questa crudeltà  
 Forse ti costerà  
 Qualche sospiro.  
 Conoscerai l'error;  
 Ma il tardo tuo dolor  
 Ristoro non farà  
 Del mio martiro.  
 Parto &c.

SCENA XII.  
 GLASONE, poi RODOPE.

*Gias.* Parti. Lode agli Dei!  
 Vi seducea quel pianto  
 Durando anche un momento affetti miei.  
 Lungi da questo cielo  
 Vadasi omai.  
*Rodo.* Che ascolto! Io son di gelo.  
*Gias.* La lontananza estingua  
 Un vergognoso amore.  
*Rodo.* Tu vuoi partire? E te lo fo il cor?  
*Gias.* Come no! soffrira? Se qui non  
 Che scorrere per tutto  
 E frode, e tradimento, e orrore e lutto  
*Rodo.* Oh Isipile infelice!

*Gias.*

Andere Abhandlung. 65  
*Isi.* Nur einen Blick.  
*Jas.* Dich anzusehen ist ein Verbrechen.  
*Isi.* Mein Abgott! mein geliebter Bräutigam!  
*Jas.* Entferne dich / oder ich gehe ab.  
*Isip.* Weil du willst / so gehe ich ab;  
 Doch diese Grausamkeit  
 Wird dir noch vielleicht  
 Manchen Seuffzer kosten.  
 Du wirst deinen Fehler erkennen;  
 Doch deine späte Reue  
 Wird meinem herben Schmerz  
 Nicht mehr zum Trost gereichen.  
 Weil / zc.

Zwölfter Eintritt.

Jason, hernach Rodope.

*Jas.* Ein Göttern sey Dank, es ist sie abge-  
 gangen. Ich habe sie endlich aus-  
 genblicklich von mir getrieben, und mein Herz auf  
 mich selbst zurückgeführt. Man entferne sich demnach von  
 mir. Rodope!  
*Rodo.* Was drohst du! Ich entlarre.  
*Jas.* Die Enttarnung wird so eine schändliche Leidenschaft  
 vertilgen.  
*Rodo.* Du willst abreifen? und hast du noch etwas aus-  
 zusehen?  
*Jas.* Warum dieses nicht? das ist es, was ich nicht mehr  
 als List, Betrug, und Schmeichelei in der Welt  
 herrschen.  
*Rodo.* Du willst abreißen! Isipile!  
*Rodo.*

Andere Abhandlung.

*Jas.* Ich schreibe mit dieser Annahme / welcher mich nicht  
 verhaft ist / als angenehm und harmlos war.  
*Rodo.* In welchem Sinne? Ich verstehe dich nicht!  
*Jas.* Laß mich in Frieden und Ruhe sein.  
*Rodo.* Wenn du dich abgeben willst, so  
 geh weg; such mich auch zu hintergehen;  
 doch, du gehst noch nicht ab? warum verweilst du?  
*Rodo.* Ich betrachte / ob in einem Angesicht  
 Ein wahres Zeichen des Zorns zu sehen /  
 Doch finde ich solches nicht.  
 Wie kann man einen so sträflichen Haß  
 So lang in dem Herzen verborgen tragen /  
 Und sich also verstellen!  
 Ich betrachte / zc.

Dreizehender Eintritt.

Jason, hernach Toantes.

*Jas.* Es ist wohl möglich / daß in der Brust einer Frauend-  
 Person solche Grausamkeit, und Verstellung ver-  
 einiget zu finden seye! doch man verweile nicht länger  
 sich auf das Meer zu begeben, und die Segel streichen  
 zu lassen.  
*Toan.* Bring! Freund!  
*Jas.* Herr! irre ich, oder bist du der wirkliche Regent in  
 Lemnos?  
*Toan.* Ich ware es wenigstens.  
*Jas.* Ich bin ausser mir. Wie? bist du noch an Leben? Ich  
 habe

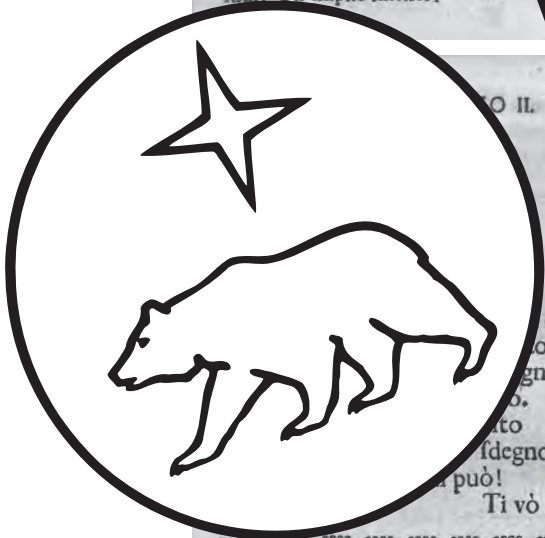
SCENA XIII.

GLASONE, poi TOANTE.

*Gias.* E In petto femminile  
 A tanta crudeltà tanta s' aggiunge  
 Arte di simular! Non più dimore,  
 A dar vele ai venti omai si torni al mar.  
*Toan.* Principe, Amico.  
*Gias.* Signor? M' inganno; o sei  
 Tu di Lemno il Regnante?  
*Toan.* Almen lo fui.  
*Gias.* Son fuor di me. Come risorgi? Estinto

Nell'

3 2



Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.





ATTO TERZO  
SCENA PRIMA.

Luogo remoto fra la Città, e la marina, adorno  
di Cipressi.

LEARCO con due Pirati suoi seguaci, e poi TOANTE.

*Leor.* **O** GNÌ nostra speranza  
Fu vana, amici. Alle più belle imprese  
La fortuna s'opponne. Andate, e sia  
Ciascun pronto a partir. Ma veggio. O parmi?  
Sì, Toantes s'appressa. E solo ci viene  
(*Parlano i Pirati.*)

Per queste vie remote.

Facciam l'ultima prova. Amici, udite. (Tornano i Pirati, a' quali tratti in disparte Learco parla in voce sommessa.)

Joan. Nelle Tefale tende

Restar dovrei; ma voi no'l tollerate,  
Affetti impazienti.

*Lear.* (Udiste? Andate.)

*Teo.* Sollecito, dubbioso

Palpito, non ò pace: ogni r

Qualche nuncio funesto

Temo ascoltare. Per questa

## Più



### Dritte Abhandlung.

Erster Eintritt.

Ein abgesonderter Orth zwischen der Stadt  
und dem Meer, welcher mit Cypressen gezieret ist.

Learcus, nebst zwey See-Räubern aus seinem Gefolge, und hernach Toantes.

Lear. **A**lle unsere Hoffnungen, Freunde! alle unsere  
 Erwartungen; alle unsere Freuden, alle unsere  
 Freuden zur Abreise! Was das Gesehene ab-  
 aber? ist es nicht ein wenig zu viel? (Zu  
 ja er ist nicht ein wenig zu viel. (Zu  
 abgelenkt. (Zu Lear. Wir wollen die letzte Probe  
 von Gerechtigkeit. (Zu Lear. (Das Gesehene kehrt zu  
 wieder, wie es ihm sich Learus in geheim unterredet.)

Ich ste zwar in dem thessalischen Lager  
seyn, jedoch meine ängstliche Besorgniß ist die  
duld nicht zu.

Lear. (Hört ihr es gehörtet?) (Hört ihr es gehörtet?)

...am G...elche...

Toan. Von dem Zweifel beunruhigt, zögert er und findet keine



III. (In atto di partire.)  
gl' inglesi in manzi.)

Drin' Abbandlung.  
vernehmen. Ich werd' mich aber aus diesem Lager in  
Orth nach der Burg begeben. (Will abgehen.)

Lear. (Leareus!) Mein Herr! erlaube, daß sich  
der Gräfflin und ich zu dir lassen werf-  
en. (Wenig vor ihn nieder.)

Toan. Heffst du? (Schreit!) bist du Leareus, oder bist du es  
nicht?

Lear. Ich bin Leareus.

Toan. Was verlangst du von mir?

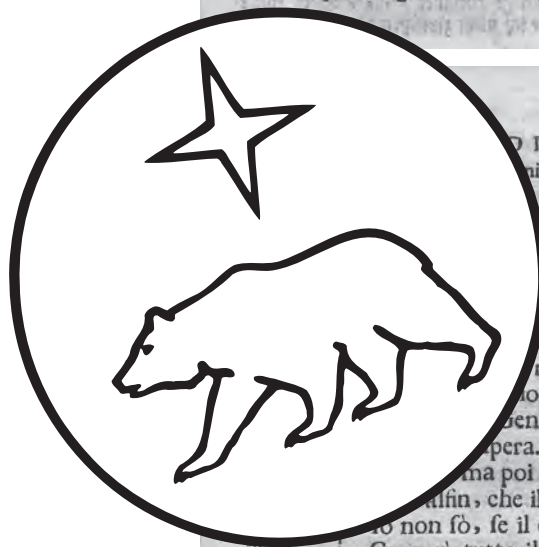
Lear. Den Tod, oder Verzeihung.

Toan. Verräther! komme nicht wieder vor mein Angesicht.  
(Will abgehen.)











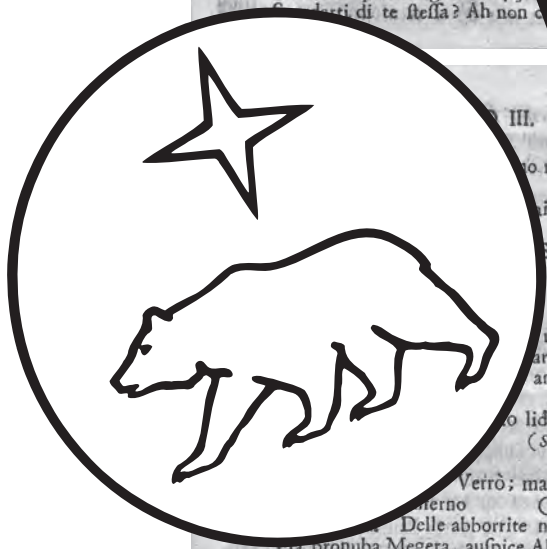
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

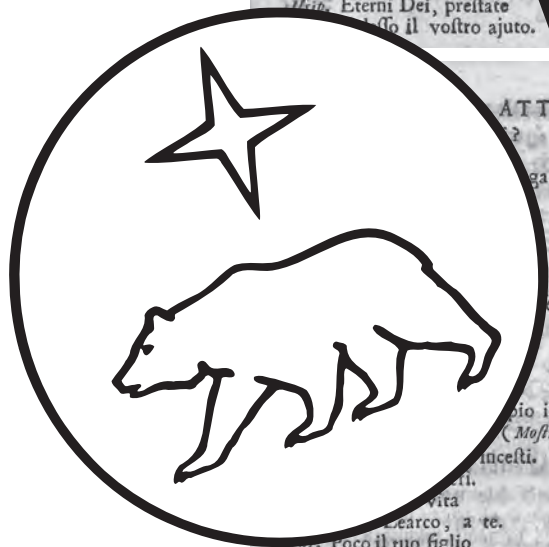


This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.











Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



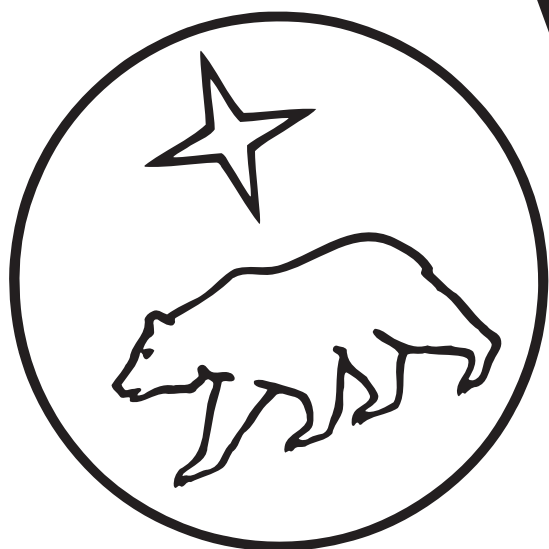
This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

DEMETRIO


(Venedig 1742)

**Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page**





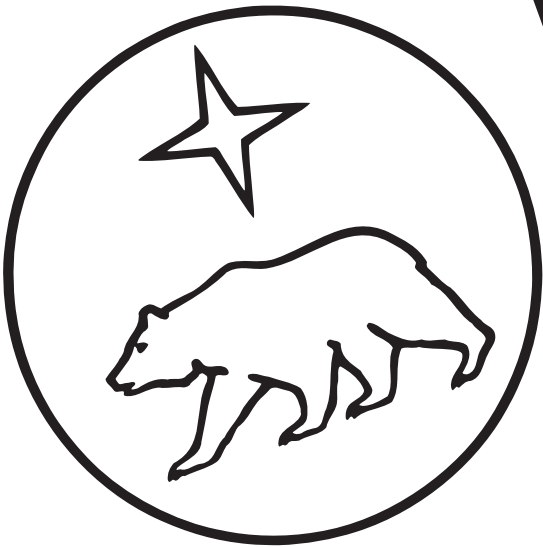
INTERLOCUTORI\*

Ambito:		
Cleonice, regina de Siri .....	[Soprano]	 cis'-fis''
Demetrio, sotto nome di Alceste .....	[Soprano]	 h-a''
Barsene, principessa .....	[Soprano]	 h-gis''
Fenicio, generale de Siri .....	[Tenore]	 c-b'

Orchestrazione

[Fagotto];  
2 Corni;  
Archi; Celesta

\* Angaben über Referenz Vokalnummern nach dem Libretto (siehe 1.2)



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

INDICE DEI NUMERI

Atto primo

SCENA II  
Aria *Misero non è tanto* (Barsene) ..... 5

SCENA IV  
Aria *Se fecondo e vigoroso* (Fenicio) ..... 12

SCENA V  
Aria *Scherza il nocchier talora* (Alceste) ..... 20

SCENA XI  
Aria *Dal suo gentil sembiante* (Alceste) ..... 30

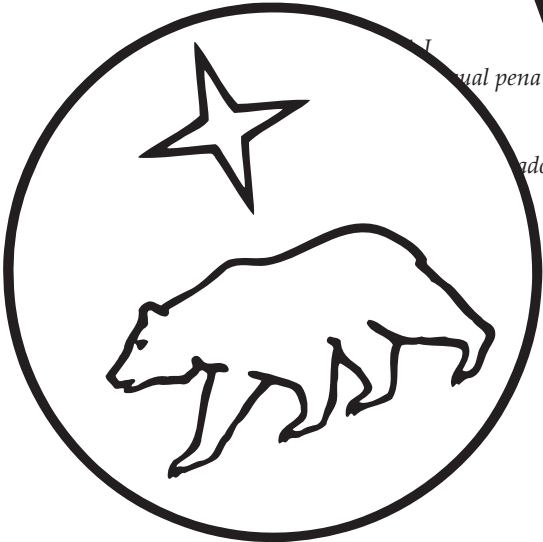
Atto secondo

SCENA VII  
Aria *Non so frenar il pianto* (Alceste) ..... 36

Atto terzo

SCENA I  
Aria *Qual pena sia* (Cleonice) ..... 41

SCENA II  
Aria *adorato* (Alceste) ..... 47



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



# Aria

## Andante

[illegible]

BARSENE

Cembalo

Violoncello  
e Basso

*(p)*

**Bärenreiter**  
**proben**



The image shows a musical score for a piece titled "Sanku" by Shirogane. The score is for piano and includes a large illustration of a bear in the top left corner. The music is in 3/4 time, key of D major (two sharps), and consists of 16 measures. The piano part features a melody with triplets and dynamic markings like *f\** and *f*. The right hand part is mostly rests. The left hand part provides harmonic support with chords and a bass line.

\*) **f** ist hier sowie in T. 8, 62 und 64 als sforzato auszuführen.

10

*(f)* 3 3 3 3

*(f)* 3 3 3 3

*(f)*

*(f)*

15

*tr* 3 3 3 3

*tr* 3 3 3 3

*(tr)* 3 3 3 3

20

3 3 3 3

3 3 3 3

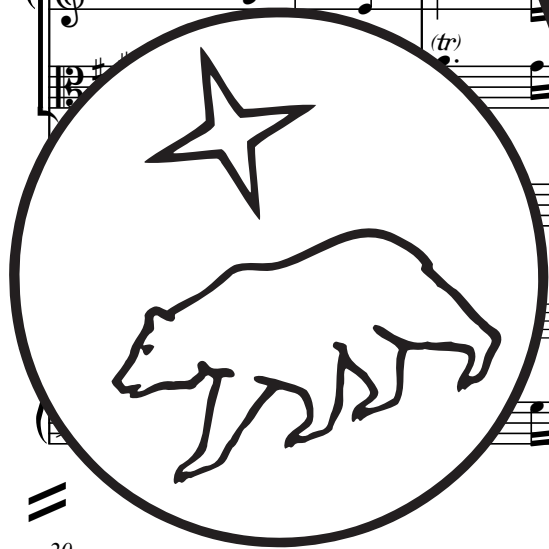
*p*

*p*

*(p)*

Mi - se-ro non è

*(p)*



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

25

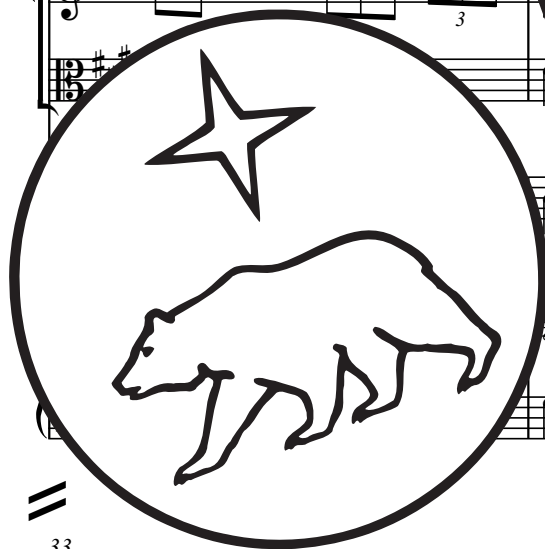
tan - to chi spie - ga il suo do - lo - re, chi spie - ga il suo do -

29

e non de - sta a n - ri - tro - va al - men pie -

33

tà, ri - tro - va al - men pie - tà, ri - tro - va al - men pie - tà, che



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

53

spie - ga il suo do - lo - re, chi spie - ga il suo do - lo - re; che se non de - sta a -

58

non de - sta a - mo - re, ri - ro va al - men pie - tà, ri -

63

tro - va al - men pie - tà, ri - tro - va al - men pie - tà, che se non de - sta a -



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

68

(tr)

(tr)

(tr)

mo - re, ri - tro - va al - men pie - tà, ri - - tro - va al - men pie -

73

(f) 3 3 3 3 3 3 3 3

tr (parte)\*

pie - tà.

(f)

78

(tr)

(tr)

(tr)

3 3 3 3 3 3 3 3

(tr)



\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.



83

*p*

*p*

*(p)*

Mi - se-ra ben son

88

*tr.*

*(tr)*

*tr.*

*(tr)*

*tr.*

*(tr)*

se - gre - to lac - ciò, non spe - ro e tac - cio, e

93

*tr.*

tac - cio, e l'i - dol mio nol sa, e l'i - dol mio nol sa.

da capo (al fine), S. 5



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

16

tr

tr

*p*

*(p)*

*p*

Se fe -

21

tr

*p*

*f*

*p*

- go - ro - so cre - scer ve - de un ar - - bo -

26

*f*

*p*

*f*

*p*

scel - lo, cre - scer ve - de un ar - - bo - scel - lo, s'af-fa - ti - - ca in -



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



31

tor - no a quel - lo il sa - ga - - ce a - gri - - col - tor, il sa -

(f)

36

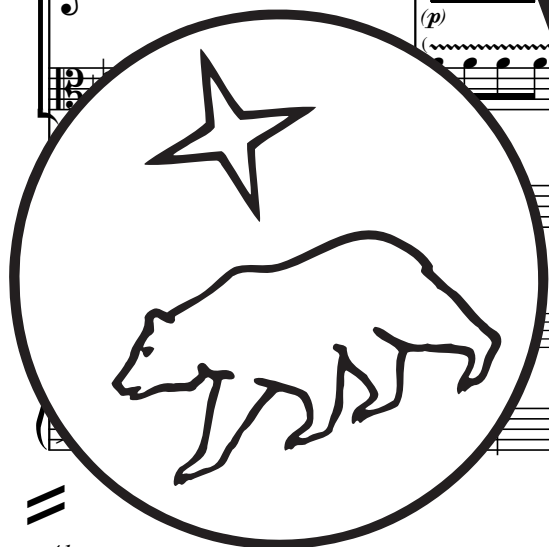
(p)

3

41

(p)

3



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

46

*f* *f* *f*

ce a-gri - col - tor, il sa - ga - ce a - gri - col - - tor, il sa - ga - ce a-

51

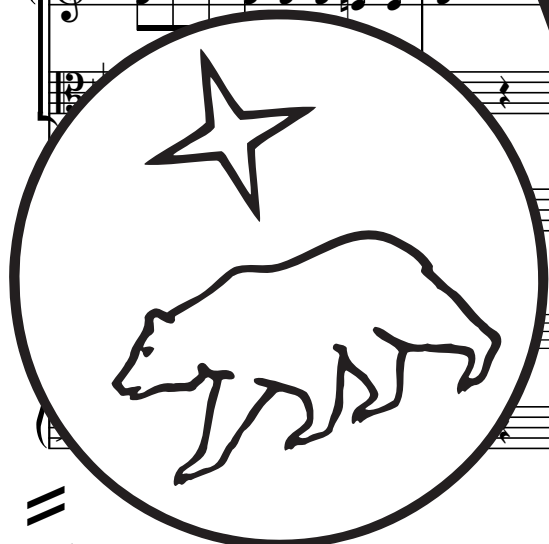
*f* *f* *f*

ce a-gri - col - tor, il sa - ga - ce a - gri - col - - tor, il sa - ga - ce a-

56

*p* *(p)* *(p)* *p*

Se fe - con - do e vi - go - ro - so



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



76



81



86



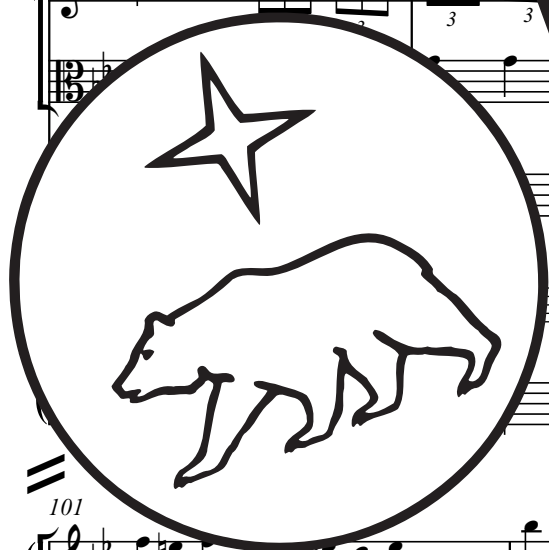
- - ce a - gri - col - tor, il sa - ga - ce a - gri - col - tor, il sa - ga - ce a - gri - col -

*il sa - ga - ce a - gri - col - tor.*

( $p$ )

 $(f)$ 

\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.



105

*tr*

*(p)*

*(p)*

*(p)*

*tr*

Ma da lui ri - vol - ge il pie - de, ri-vol - ge il pie - de, se lo

(FINE) *(p)*

110

*tr*

*(p)*

*(p)*

*(p)*

*tr*

pon-de tut - to mi t to fron - de, sen - za

114

*tr*

frut - to e sen - za fior, sen-za frut - - - to e sen - za fior.

da capo (al fine), S. 12



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

11

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

za il noc-chier ta - lo - ra col - l'au - - - - ra che si de - sta, col -

l'au - ra che si de - sta; ma poi di-vien - ti pe -

sta, ch'im - pal - li - - dir lo fa



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



The musical score is for a song in G major (one sharp). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes lyrics in German: "ch'im-pal - li - dir lo fa, ch'im p - li - dir, ch'im-pal - li - dir lo fa." The piano accompaniment features various musical notations, including triplets, trills, and dynamic markings such as *f* (forte) and *f*<sup>\*</sup> (sforzato). A large circular logo on the left side of the page depicts a bear walking to the right, with a five-pointed star above it. A large diagonal watermark across the center of the page reads "Bärenreiter Leseprobe Sample page".

\*) *f* ist hier sowie in T. 35, 74, 93 und 95 als sforzato auszuführen.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

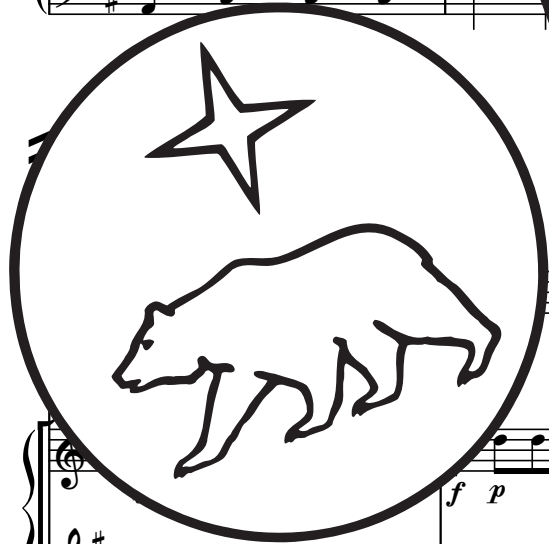


This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

*f p*  
- ra, col - l'au - ra che sta; ma poi di-vien tem -

*f p*







A circular logo with a thick black border. Inside the circle, a stylized bear is walking towards the left. Above the bear's head is a five-pointed star. Below the bear, a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#) is visible, with several notes and a double bar line. The logo is set against a white background.

\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



92

a 2

(f)

f

(f)

let - ta; ma —, quan-do men l'a - spet - ta,

quel

tuo-na - do

va

3

(◡)

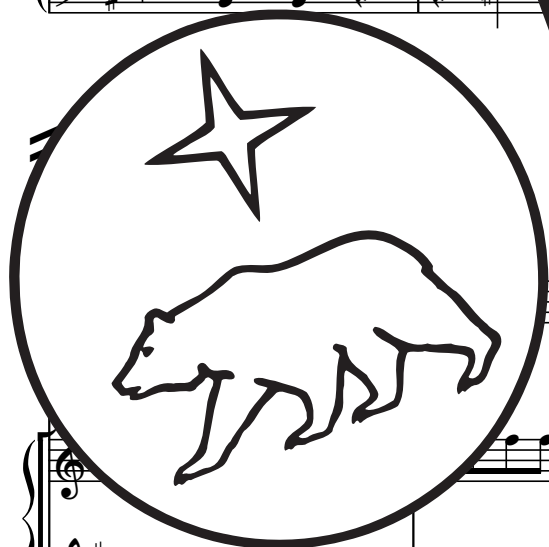
(◡)

(◡)

tr

quel - la tuo - nan - do va.

da capo (al fine), S. 20



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

**Largo**



10



*p* *tr* *tr*

Dal suo gen - til \_\_\_\_\_ sem - bian - te nac - que il mio pri - - mo a -

*p*

14



que il mio pri - mo a - po re, e la mia fè co -

18



stan - te ha da mo - rir con me, e la mia fè co -



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

34

*p*

*(p)*

*(p)*

Dal suo gen - til sem - bian - te nac - - - que il mio pri - mo a -

*(p)*

38

*p*

la mia fè co - - - - -

*(p)*

42

*p*



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

46

*tr*  
- te ha da mo - rir con me, ha da mo -

50

*tr*  
ha da mo - rir con me.

54

**Presto**

*tr*  
O-gni bel - tà più

(FINE) *(f)*

\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.



59

ra - - - ra ben - ché mi sia pie - to - sa, per me non è vez -

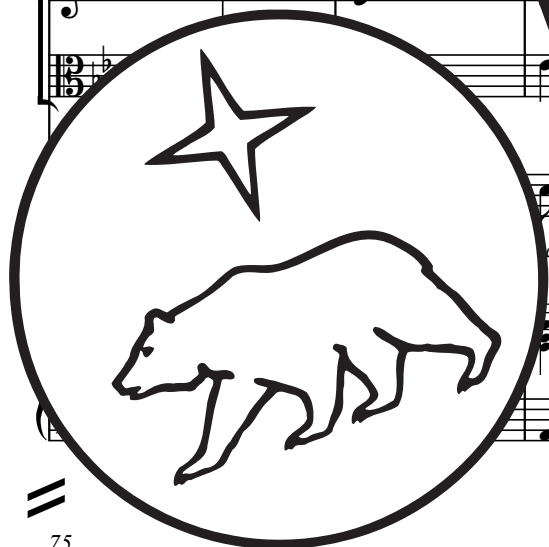
67

a - ga per me non è per me non è vez -

75

zo - - sa, va - ga per me non è, va - - ga per me non è.

da capo (al fine), S. 30



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

10

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

*(f)* *p*

Non so fre - na - re il pian - to, ca - - ra, nel dir - ti ad -

14

*f* *p*

ca - - ra, nel dir - ti ad - di - o: ma

18

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

*(f)* *p*

que - sto pian - - - to mi - o tut -



23

- to non è do - lor, tut - to non è do -

27

Non so fre - na - re il

31

pian - to, ca - - - ra, nel dir - ti ad - di - o: ma que - sto pian -

35

3

*tr*

*tr*

*tr*

to

39

3

*f*

*f*

*tr*

tut - to non è do - lor, tut to non è do - lor,

43

*p*

*f*

*(p)*

*f*

*(p)*

*f*

*\**

ca - ra, ca - ra, ad - di - o: ma que - sto pian - to

\*) Die Quelle Bo notiert für die 1. Violine:

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



58

pen - ti - men - to, è spe - me; son mil - le af - fet - ti in - sie - me tut - ti rac - col - ti al

63

le af - fet - ti in - sie - me tut - ti rac - col - ti cor.

da capo (al fine), S. 36

## Aria

Andantino

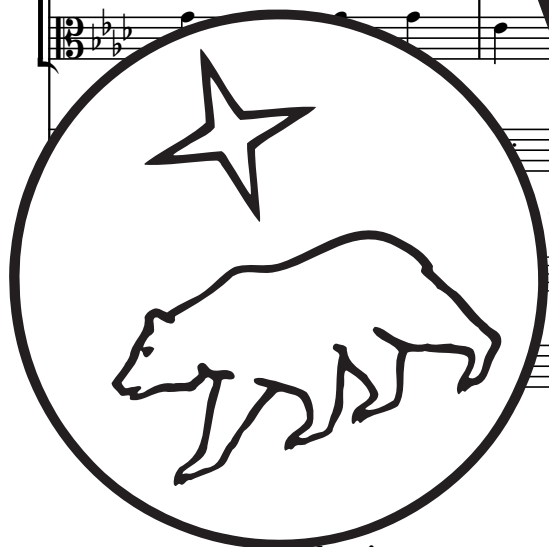
Violino I (f) p

Violino II (f) (p)

Viola (f) (p)

CLEONICE

Cembalo Violoncello e Basso (f) (p)



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



21

lo - so, quel - la d'un cor ge - lo - so; ma pen - so al tuo ri -

27

- so: fi - da-ti pur di

33

me, fi - da-ti pur di me, fi - da-ti pur di



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

55

po

61

fi - da-ti pur di me

67

fi - da-ti pur di me

(parte)\*

\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.

72

3 3 3

*p* *f*

(*p*) (*f*)

(*p*) (*f*)

77

*p* (*p*) (*f*)

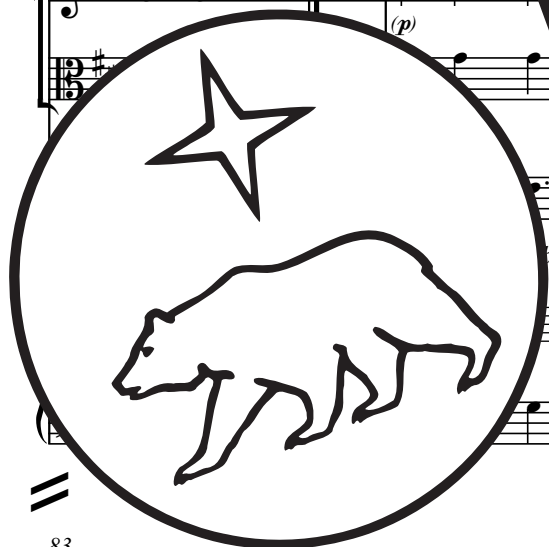
ban - do - no, co - no - sce - rai chi

83

*f* *p* *f*

3 3 3

so - no; e l'es - ser-ti in - fe - de - le pro - va sa - rà di fè,



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



88

pro - - - va sa - rà di fè, pro - va sa - rà di fè.

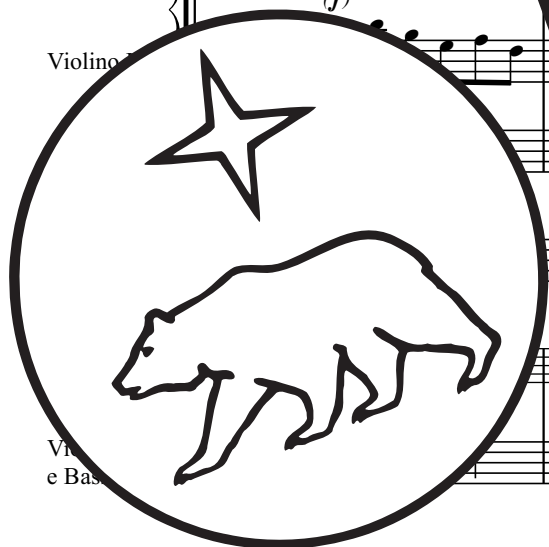
da capo (al fine), S. 41

## Aria

## Allegro

Violino I

Violino II

Viola  
e Bass

7

\*) *f* ist hier sowie in T. 8f., 45ff. und 80ff. als sforzato auszuführen.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

33

gra - to, m'ac - cen - de, se vi - ta mi ren - de, quel lab - bro a - do - ra - to, se

39

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

se vi - ta mi - n - de, s mor - te mi dà.

45

[illegible]



lab - bro a - do - ra - to m'è gra - to, m'ac - cen - de, se vi - ta mi ren - de, se

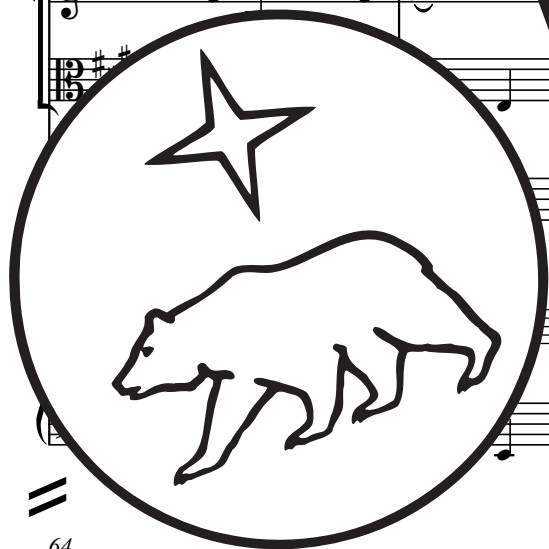
(p)

se vi - ta mi m'ac - cen - de, quel

(p)

lab - bro a - do - ra - to, se mor - te mi dà, m'è gra - to, m'ac - cen - de, se

(p)



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

70

The musical score for page 70 is written in E major (three sharps: F#, C#, G#) and 4/4 time. It consists of two systems. The first system has three staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and one piano accompaniment staff. The vocal parts have identical melodic lines, while the piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and single notes. The second system also has three staves, with the vocal parts continuing their melody and the piano accompaniment providing harmonic support. The lyrics 'vi - ta mi ren - de, quel lab - bro a - do - ra - to, se mor - te mi dà, se' are written below the vocal staves. A large, semi-transparent watermark 'Giteer' is visible in the bottom right corner of the page.

vi - ta mi ren - de, quel lab - bro a - do - ra - to, se mor - te mi dà, se

76

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

mor - te mi dà

83

83

This system contains measures 83 through 89. It features four staves: two for the piano accompaniment (treble and bass clef) and two for the vocal melody (treble and bass clef). The piano part continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal melody consists of a single line of music in the treble clef, with the bass clef staff remaining empty. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.

(FINE)

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



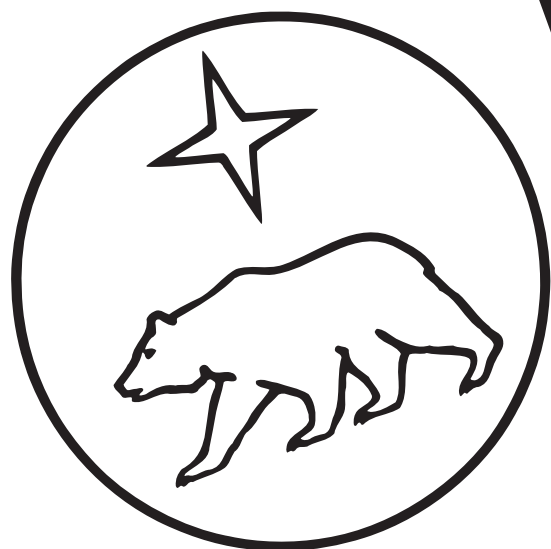
This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



PORO







(Turin 1744)



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

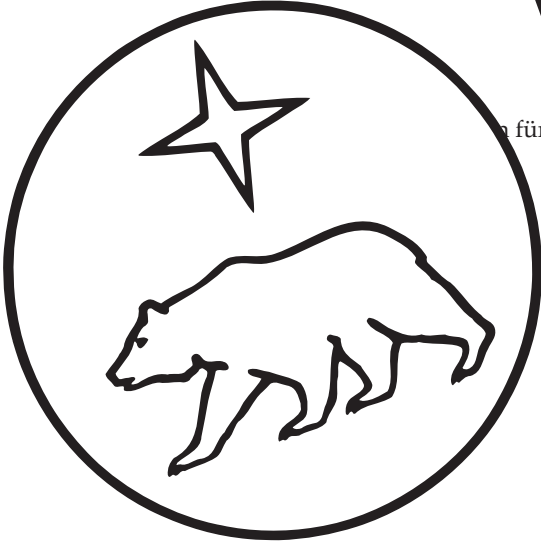
PERSONAGGI\*

Ambito:

<i>Poro, re d'una parte dell'Indie, amante di Cleofide</i> . . . . .	[Soprano]		cis'–gis''
<i>Cleofide, regina d'un'altra parte dell'Indie, amante di Poro</i> . . . . .	[Soprano]		d'–g''
<i>Alessandro</i> . . . . .	[Tenore]		d–a'
<i>Erissena, sorella di Poro</i> . . . . .	[Soprano]		a–gis''
<i>Gandarte, generale dell'armi di Poro, amante d'Erissena</i> . . . . .	[Soprano]		a–gis''
<i>Barsene, principessa</i> . . . . .	[Soprano]		a–gis''

Orchestrazione

Archi; Cembalo.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

... für die überlieferten Vokalstimmern nach dem Libretto (S. 174).

INDICE DEI NUMERI

**Overtura**  
Allegro ..... 57  
Andante ..... 62  
Presto ..... 65

**Atto primo**

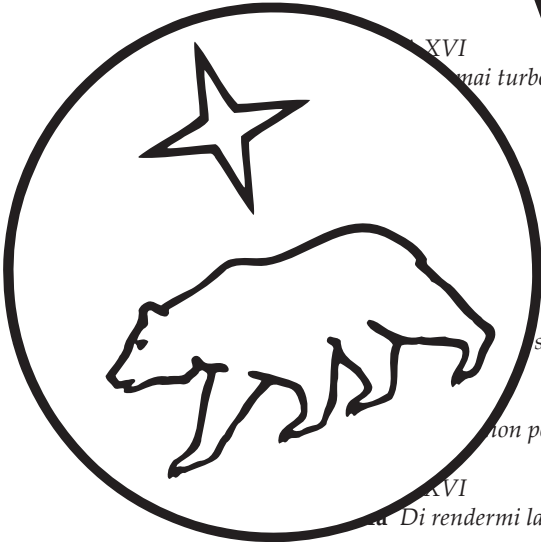
**SCENA I**  
**Aria** È prezzo leggero (Gandarte) ..... 68

**SCENA III**  
**Aria** Vil trofeo d'un'alma imbelle (Alessandro) ..... 70

**SCENA IV**  
**Aria** Chi vive amante, sai che delira (Erissena) ..... 72

**SCENA V**  
**Aria** O su gli esultanti (Tomagosa) ..... 75

**SCENA XI**  
**Aria** Voi che adorate il vostro (Gandarte) ..... 78



**SCENA XVI**  
**Aria** Non mai turbo il tuo riposo (Cleofide Poro) ..... 80

**Atto secondo**

**SCENA II**  
**Aria** Ancora (Poro) ..... 85

**SCENA VII**  
**Aria** Cortese (Alessandro) ..... 90

**SCENA VIII**  
**Aria** Non poss'io (Gandarte) ..... 92

**SCENA XVI**  
**Aria** Di rendermi la calma (Erissena) ..... 97

**Atto terzo**

**SCENA VI**  
**Aria** Serbati a grandi imprese (Alessandro) ..... 100

**SCENA X**  
**Aria** Mio ben, ricordati (Gandarte) ..... 103

**SCENA XI**  
**Aria** Son confusa pastorella (Erissena) ..... 105



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

## Violino I

[illegible]

7

Musical score for "The Rose Tree" in G major (one sharp) and 3/4 time. The score is divided into two systems, each containing three staves. The first system includes a vocal melody (top staff), a piano accompaniment (middle staff, marked *p*), and a bass line (bottom staff, marked *p*). The second system includes a vocal melody (top staff), a piano accompaniment (middle staff, marked *p*), and a bass line (bottom staff, marked *p*). The key signature is G major (one sharp). The time signature is 3/4. The score is written for a vocal soloist and piano.

10

*f*

*f*

*f*

*f*

13

*p*

*p*

*p*

*p*

*Vc.*

*p*

17

*f*

*f*

*f*

*Vc. e B.*

*f*



20

Musical score for measures 20-22. The score is written for piano (p) and features a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The melody in the treble staff is composed of eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment. A dynamic marking of *p* is present at the end of measure 22.

23

Musical score for measures 23-25. The score is written for piano (p) and features a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The melody in the treble staff is composed of eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment. A dynamic marking of *f* is present at the end of measure 25.



26

Musical score for measures 26-28. The score is written for piano (p) and features a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The melody in the treble staff is composed of eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment. A dynamic marking of *p* is present at the end of measure 28.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

39

*p*

*Vc.*

43

*f*

*f*

*Vc. e B.*

*f*

47

*f*



51

Piano score for measures 51-54. The score is written for a grand piano with two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand, with some syncopation and rests.

Andante

Violino I

Violino II



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Piano score for measures 55-60. The score is written for a grand piano with two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music continues with a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand, with some syncopation and rests. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano).

14

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

(p) (f)

20

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

(p) (f) (p) (f) (p) (f)

26

*p* *p* *p*

(p) (p) (p)

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



## Presto

Violino I

Violino II

Viola

Cembalo  
Violoncello  
e Basso



10



18



18



27

Musical score for measures 27-36. The score is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems. The first system has three staves: a grand staff (treble and alto clefs) and a bass staff. The second system has two staves: a grand staff and a bass staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

37

Musical score for measures 37-46. The score is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems. The first system has three staves: a grand staff (treble and alto clefs) and a bass staff. The second system has two staves: a grand staff and a bass staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

47

Musical score for measures 47-56. The score is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems. The first system has three staves: a grand staff (treble and alto clefs) and a bass staff. The second system has two staves: a grand staff and a bass staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



56



65



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

74





Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

42

ge - ro, se al - l'in - di - co im - pe - ro, se al -

47

l'in - di - co im - pe - ro con - ser - va il suo re. È

52

prez - zo leg - ge - ro d'un sud - di - to il sa - gu - se al l'in - di - co im - pe - ro, se al -

58

ro - con - ser - va il suo re. Oh in - gan - ni fe - li - ci, se al

(FINE)

71

par de' ne - mi - ci, se al par de' ne - mi - ci re - stas - se in - gan - na -

77

- to il fa - to da me, se al

\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

par de' ne - mi - ci re - stas - se in - gan - na - to il fa - - - - to da me.

da capo (al fine), S. 68

## Aria

## Allegro

Violino /  
ALESSANDROVioloncello e  
BassoBärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

9

16

Alessandro  
tr  
Vil tro - - fe - o d'u -

34  
8  
n'al - ma im - bel - le è quel ci - glio al - lor che pian - - - - - ge:

43  
8  
io non ven - ni in - si - no al Gan - ge le don - zel - le a de - bel - lar

51

io non ven - ni le don - zel - le a de - bel -

59

lar, a de - bel - lar, a de - bel - lar.

Viol.

68

Alessandro

il tro - fe - o d'u - n'al - ma im -

76

glio al - r pian - ge. io non ven - ni in -

don - zel - le a de - bel - lar

94

io non ven - ni le don - zel - le a de - bel - lar, io non

103

ven - ni in - si - no al Gan - ge le don - zel - le a de - bel - lar, a de - bel -



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



Chi vi - ve a - man - te, sai che de - li - ra; spes - so si la - gna, si la - gna, sem -

- pre so - spi - ra, de - li - ra, spes - so si la - gna, sem - pre so -

spi - ra, né d'al - tro par - la che di mo - rir, spes - so si la - gna,

spi - ra, né d'al - tro par - la che di mo - rir, né d'al - tro né

che di mo - rir, che di mo - rir, che di mo -

(parte\*) Viol.  
rir, che di mo - rir.

Erissena  
Io non mi af - fan - no,  
(FINE)

\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.

100

non mi que - re - lo; giam - mai — ti - ran - no non chia - mo il cie - lo:

106

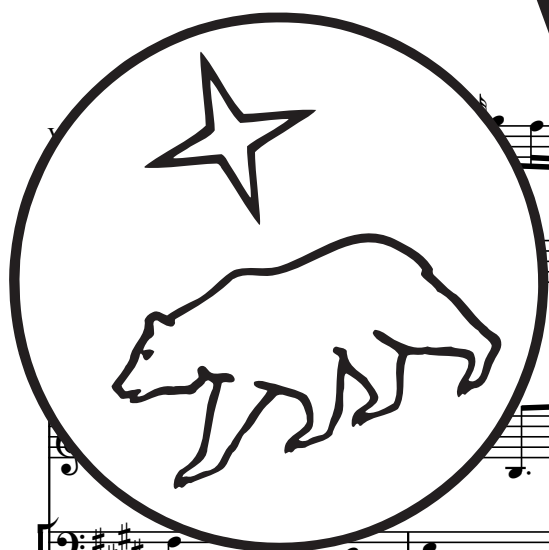
dun - que il mio co - re d'a - mor non pe - na, d'a - mor non pe - na, o pur l'a -

113

mor non è, non è — mar - tir, o pur l'a — mor non è mar - tir.

da capo (al fine), S. 72

Aria



14

*tr*

20

Timagene

O su gli e - sti - vi ar - do - ri pla - ci - da al sol ri - po - sa o



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

69

nin - fa o di pa - stor. O pla - ci - da al sol ri - po - sa o sta fra l'er - be e i

76

fio - - ri a - sco - sa, se non la pre - me il pie - de di nin - fa o di pa - stor. O al

82

sol ri - po - sa o sta a - - sa a pi - gra ser - -

89

pre - me pie - de di nin - fa o di pa - stor. (parte\*) fa o di pa - stor.

100

(tr)

106

(tr) Timagene Ma se cal - car si sen - te, a ven - di - car - si a -

(FINE)

\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.

spi - ra e su l'a - cu - to den - te il suo ve - le - no e l'i - ra tut - ta rac -

co - glie, tut - ta rac - co glie al - lor, tut - ta, tut - ta rac - co - glie al - lor.

da capo (al fine), S. 75

## Aria

## Spiritoso

GANDARTE

Violoncello e  
Basso

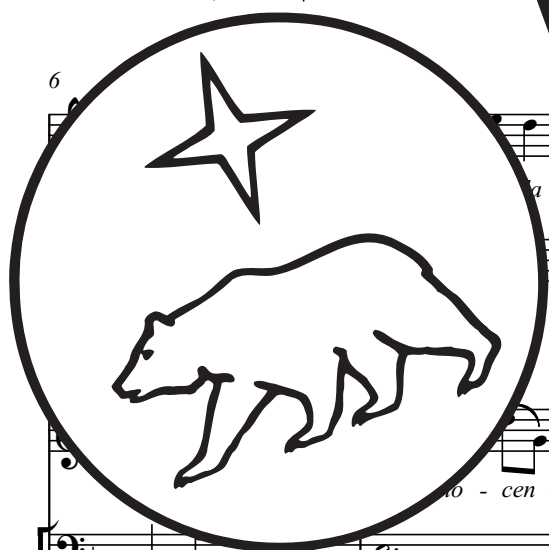
Voi che a - do - ra - te il van - to di sem - pli - ce bel - tà, di sem - pli - ce bel -

6 a - te tan - to, non vi fi - da - re in o di chi men - tir non

no - cen - za an - co - ra sem - pre non è vir - tù, che l'in - no - cen - za an -

co - ra sem - pre non è vir - tù, non è vir - tù.

Voi che a - do - ra - te il van - to di sem - pli - ce bel - tà, di sem - pli - ce bel -



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

31

tà, non vi fi - da - te, fi - da - te tan - to di chi men - tir non sa, che l'in - no - cen - za an -

37

co - ra sem - pre non è vir - tù, non vi fi - da - te tan - to di chi men - tir non

43

sa, che l'in - no - cen - za an - co - ra, che l'in - no - cen - za an - co - ra sem - pre non è vir -

49

(parte)\*

Men - ti - sca pur, men - ti - sca pur e fin - ga co -

(FINE)

63

lei che m'ar - de il se - no, che al - me - no mi lu - sin - ga, che non mi to - glie al - me - no

69

la li - ber - tà d'o - diar - lar, quan - do in - fe - del mi fu, quan - do in - fe - del mi fu.

da capo (al fine), S. 78

\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

31

rò ge - lo - so, sa - rò — ge - lo - - - so, mi pu - ni - sca il sa - cro

37

nu - me che del - l'In - dia è do - - ma - tor, che — del l'In - dia è

44

Men - zo - gner! que - sto è l'a - mo - re?

Chi cre - de al mio do - lo - re, che — lo

Chi non cre - de al mio do - lo - re, che — lo pos - sa un dì pro -

56

pos - sa un dì pro - var, un dì pro - var, che lo pos - sa un dì pro - var, che lo pos - sa un

var, che — lo pos - sa un dì pro - var, che lo pos - sa un dì pro - var, che lo pos - sa un

61

*Viol.*

dì — pro - var, un dì pro - var, un dì pro - var.

dì — pro - var, un dì pro - var, un dì pro - var.

66

*Cleofide*

e — u sa - rò ge -

Se mai tur - bo il po - - - so,

72

sa - cro nu mi pu - ni - sca il sa - cro nu mi

pa - ce mai non ab - bia il co pa - ce mai non

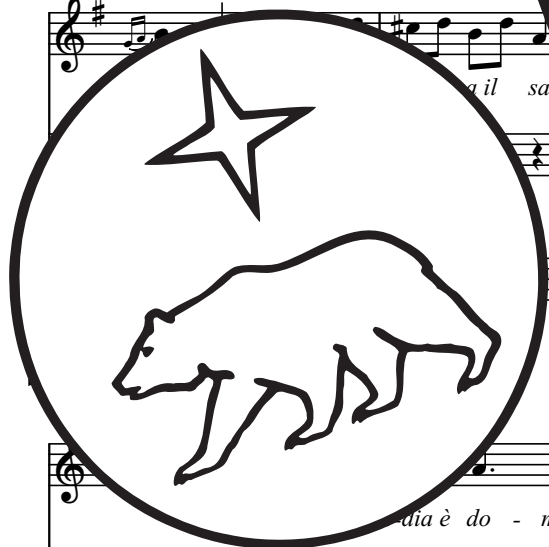
dia è do - ma - tor, è do - ma - tor. Men - zo - gner!

ab - bia il cor. In - fe - del! que - sto è l'a -

84

que - sta è la fe - de? Chi — non cre - de al mio do - lo - re,

mo - re? Chi non cre - de al mio do - lo - re,



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

90



che lo pos - sa un dì pro - var

96



che lo

103



che lo pos - sa un dì pro - var. Men-zo-gner! Men-zo-gner!

Chi non cre - de al mio do - lo - re, che lo pos - sa un dì pro -

115



pos - sa un dì pro - var, un dì pro - var, che lo pos - sa un dì pro - var, che lo pos - sa un



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

## Largo

Violino I

Violino II

Viola

PORO

Cembalo

Violoncello e Basso

5

9

per - de quel noc - chie - ro, si per - de quel noc - chie - ro, che len - to in su la

en za ro - cel - le an - co - ra si



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

14

pro - ra pas - sa dor - men - do il dì, che len - to in su la

18

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

23

sa dor - men - do il dì.

27

Sen - za pro-cel - le an - co - ra si per - de quel noc-chie - ro, che len - to in su la

32

pas - sa

37

sa dor - men - do il dì, che len-to in su la pro - ra pas - sa dor-men -





Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

57

for - - se l'a - mi - che spon - de, for - - se l'a - mi - che spon - de; ma si tro -

68

- de, a l'on - - - de, al -

77

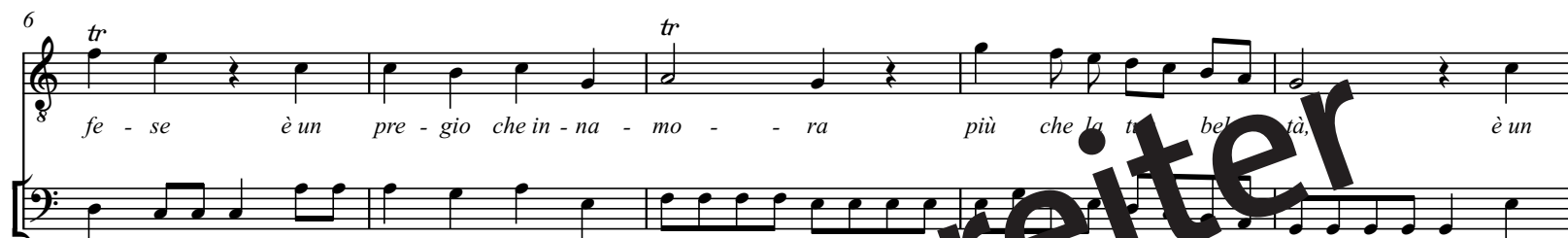
lor - - - che i lu - mi a - pri, al - lor - - - che i lu - mi a - pri.

da capo (al fine), S. 85

## Aria

(Allegro)

ALESSANDRO

Violoncello e  
Basso

32

tua bel - - tà. Non ram - men - tar l'of - fe - se d'un bar - - ba - ro scor -

37

te - se, non ram - men - tar l'of - fe - se è un pre - gio che in - na - mo - ra, che in - na -

42

mo - ra più che la tua bel - tà, più che la tua bel - tà più che la tua bel -

da le in - giu - sta - men - te of - fen - di, che in - giu - sta - men - te of -

54

fen - di, quel - la pie - ta - de ap - pren - di, quel - la pie - ta - de ap - pren - di, che l'al - ma tua non

60

ha, quel - la pie - ta - de ap - pren - di, che l'al - ma tua non ha, che l'al - ma tua non ha.

da capo (al fine), S. 90

\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

30

lun - gi da te, mio be - ne, la - scia-mi al-men, ben mi - o, la - scia-mi al - men, ben

40

rir - vi - ci - no a te, la - scia-mi al men, ben mi - o,



50

se vi - ver non pos - s'i - o, mo - rir vi - ci - no a te, mo - rir - vi - ci - no a te, mo -

60

rir vi - ci - no a te, mo - rir vi - ci - no a te. Lun -

(f) (p)

70

ne, se vi - ver non po - s - la - scia - mi al - men, ben mi - o,

(f) (p)

80

la - scia - mi al - men, ben mi - o, mo - rir vi - ci - no a te, la - scia - mi al -

(f) (p)



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

90

men, ben mi - - o, se vi - ver non pos - s'i - o, mo - rir vi - ci - no a te, mo -

100

mo - rir vi - ci - no a te, mo - rir vi - ci - no a te.

109

\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

## Aria

Allegro

Violino /  
ERISSENAVioloncello e  
Basso

6

11

17

28

34

mi la cal

ma pro - met - ti, o spe - me in - fi - da, pro - met - ti, o spe - me in - fi -

da; ma in - cre - du - la que - st'al - ma più fe - de non ti



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

39

dà

45

, più fe - de non ti dà , più fe - - - de

50

tr  
non ti dà.

55

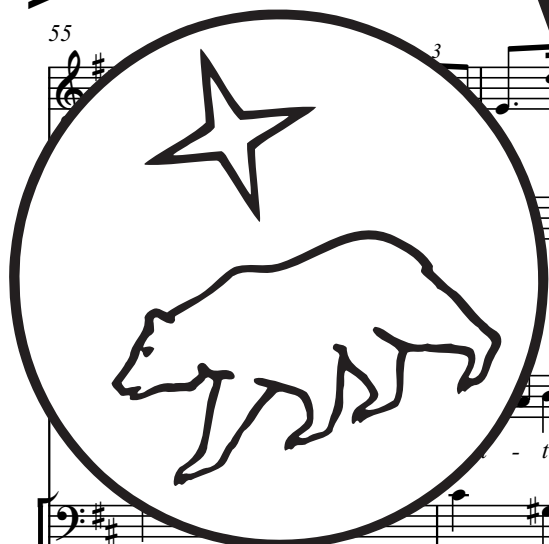
3  
Erissena  
- ti, o spe - - me in - fi - da; ma in - cre - du - la que -

65

st'al - ma più fe - de non ti dà

70

, più



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

76

fe - - - de non ti dà, pro - met - ti la cal - ma, o

81

spe - me in - fi - da; ma in - cre - du - la que - st'al - - - ma più

86

fe - de non ti dà - - - fe - - - de non ti

91

Viol. 3

Erissena

più fe - de non ti dà.

*(Ponte)\**

101

105

Erissena

Chi ne pro-vò lo sde - gno, se fol - le al mar si

(FINE)

\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

28

tà, ac - ciò ri - man - ga a sco

34

sa la mac - chia ver - go - gno - sa di que - sta in - fe - del - tà, di que -

40

sta in - fe - del - tà.

44

gran - di im - se, a gran - di in - pre - s c iò ri - man - ga a - sa, ac - ciò ri - man - ga a - sco

56

sa la mac - chia ver - go - gno - sa di

61

que - sta in - fe - del - tà, di que - sta in - fe - del - tà, ac - ciò ri - man - ga a -



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

67

sco - sa, ac - ciò ri - man - ga a - sco - sa la mac - chia ver - go - gno - sa di que -

73

(parte\*) Viol.

- - sta in - fe - del - tà, di que - - sta in - fe - del - tà.

78

82

se ri - tor - nar sa - pra - i, se ri - tor - nar sa -

(FINE)

87

pra - i, ri - com - pen - sa - ta as - sa - i ve - drò la mia pie - tà, ri - com - - pen -

92

sa - - ta as - sai ve - drò la mia pie - tà.

98

tr Viol.

sa - - ta as - sai ve - drò la mia pie - tà.

\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.

104

(dal segno al fine), S. 100

## Aria

## Grazioso

Violino /  
GANDARTEVioloncello e  
Basso

7

Gandarte

Mio ben

- cor - da-ti, se av-

quan - to que - st'a - ni - ma fe - del\_ t'a - mò,

mio

Viol.

Gan-  
darte

26

ben, ri - cor - da-ti, se av-vien ch'io mo - ra, quan - to que-st'a - ni-ma

33

fe - del\_ t'a - mò, quan - to que - st'a - - - -



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

83 *Gandarte*

Io, se pur a - ma - no le fred - de ce - ne - ri, le fred - de ce - ne - ri, nel-

(FINE)

91

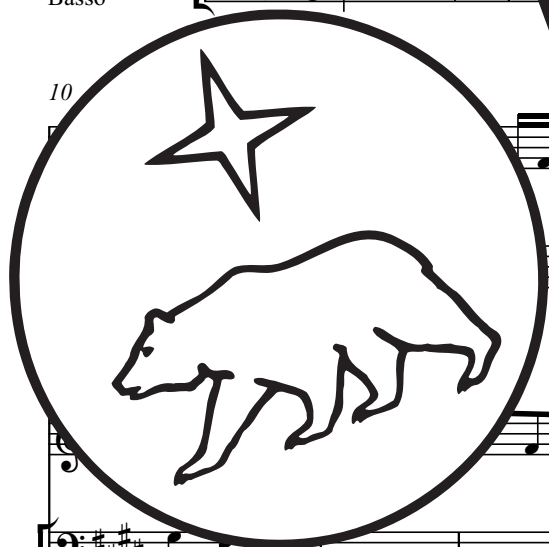
l'ur - na an - co - ra ti a - do - re - rò, nel - l'ur - na an - co - ra ti a - do - re - rò.

tr

da capo (al fine), S. 103

## Aria

## Allegro

Violino /  
ERISSENAVioloncello e  
Basso

27 *Erissena*

Son con - fu - sa pa - sto - rel - la, che nel

35 *Viol.* *Erissena*

bo - sco di not - te o - scu - ra, sen - za fa - ce, sen - za stel - la,

43 *Viol.* *Erissena*

in - fe - li - ce si smar - rì, sen - za fa - ce, sen - za

51

stel - la, in - fe - li - ce si smar - rì, in - fe - li - ce si smar -

59 *Viol.*

rì, in - fe - li - ce si smar - rì.

67

pa - sto - la, che nel bo - co - li no - te o -

sen - za fa - ce, sen - za stel - la, in - fe - li - ce

83

si smar - rì, in - fe - li - ce si smar - rì, di not - te o - scu - ra,

91 *Viol.* *Erissena* *Viol.* *Erissena*

sen - za fa - ce, sen - za stel - la, in - fe - li - ce



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

99

Viol.

si — smar - rì, in - fe - li - ce si smar - rì, di not - te o - scu - ra,

108

Erissena (parte)\* Viol.

in - fe - li - - ce si smar - rì.

115

123

(FINE)



più leg - gie - ro mi spa - ven - ta e mi sco - -

138

lo - - ra; è lon - ta - na an - cor l'au - ro - ra e — non spe - ro

146

chia - ro il dì, e non spe - ro chia - - - ro il dì.

da capo (al fine), S. 105

\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

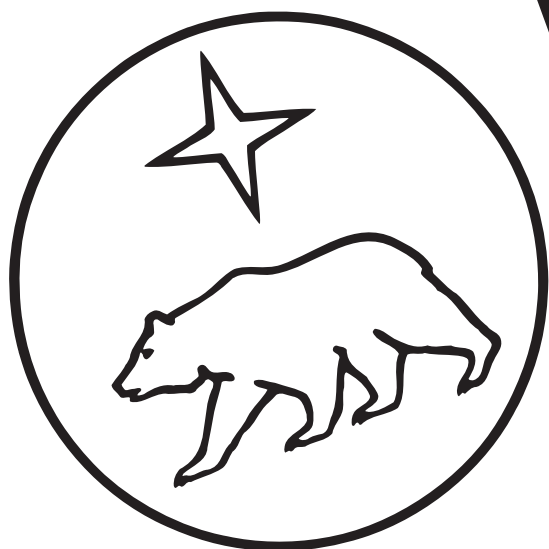


This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

LA CADUTA DEI GIGANTI




(London 1746)



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

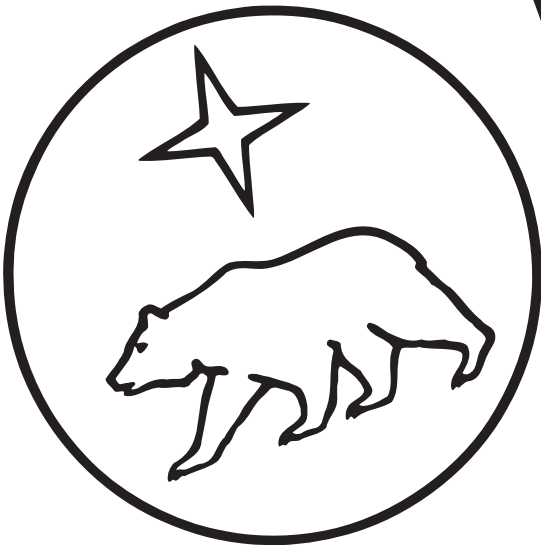
ATTORI\*

Ambito:

Giove .....	[Soprano]	 c'–g''
Iride .....	[Soprano]	 d'–g''
Marte .....	[Soprano]	 c'–g''

Orchestrazione  
Archi; Cembalo

\* Angaben in Klammern beziehen sich auf Vokalnummern nach dem Libretto (London 1775)



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

INDICE DEI NUMERI

Parte prima

SCENA III  
**Aria** *Care pupille amate (Marte)* ..... 113

SCENA IV  
**Aria** *Vezzi, lusinghe e sguardi (Iride)* ..... 119

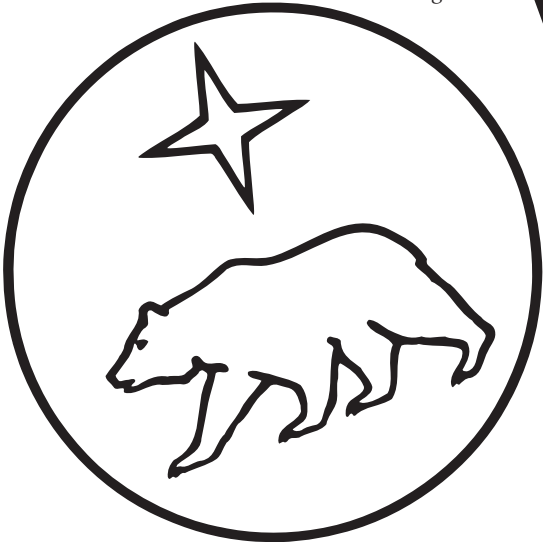
SCENA VII  
**Aria** *Conserva a noi il contento (Marte)* ..... 126

SCENA XI  
**Duetto** *Ah, m'ingannasti (Iride, Giove)* ..... 132

Parte seconda

SCENA V  
**Aria** *Sì, ben mi parlo (Giove)* ..... 144

SCENA IX  
**Aria** *È uguale ad un tormento (Giove)* ..... 150



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

## Allegro

Violino I

Violino II

Viola

MARTE

Cembalo  
Violoncello  
e Basso

*p*

*p*

*(p)*

*f*

*p*

*f*

*f*

*f*

*p*

*(p)*

*f*

*p*

Ca - re pu - pil - le, pu -



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

18

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

*pil - le a - ma - te, stel - le del ciel d'a - mo - re, con trop - - po di ri -*

6 6 5 3 # b6 4 b7 6 6

23

*pp*

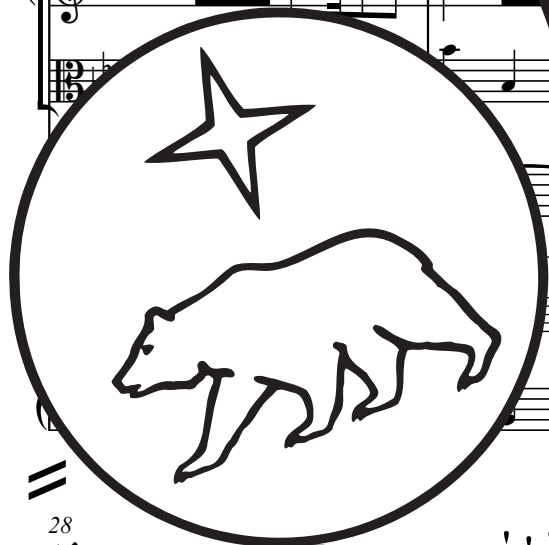
*, che mi sprezz - za - te e pur vi*

28

*mf* *mf*

*vo - glio a - mar, e pur vi vo - glio a - mar, vi vo - glio a -*

6 5 6 4 5 4 3 6 6 5 6 4 5 6 4 5



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

33

*f* *pp* *pp* *(f)* *(pp)*

*mar.*

*f* 6 5 3 6 5 3

38

pu - pil - le a - e, stel - le del ciel d'a -

*b7* *#6* *5* *b7* *6*

43

*mf* *mf* *pp* *pp*

mo - re, con trop - - po di ri - go - re, so ben, che mi sprezz - za - te,

*b4* *2* *6* *5* *b3*



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

64

*mf* *f* *mf* *f*

ossia:  (f) (parte)\*

mar, e pur vi vo - glio a - mar, vi vo - glio a - mar.

#4 6 #4 6 #3 6 4 #3 6

69

*p* *p* *p*

# 4 6 6 6 #

75

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

S'io lo po - tes - si, an -

(FINE) *p*

b3 #4 6 6 6 # b6

*f*

\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.

80

co - ra sa - prei per voi mo - ri - re, ba - sta, che a - vre - ste al - l'o - ra pie -

6 5 b7 6 7 6 4 b6

85

re, pie - tà del mio pe - nar, pie - tà, pie -

b4 2 6 - b3 b4 b3

90

tà del mio pe - nar, pie - tà, pie - tà del mio pe - nar.

6 6 4 b3 b3 6 b3 b4 b3 6 b3 b6 b3 b3

Violino I

Violino II

Viola

IRIDE

Cembalo  
Violoncello  
e Basso

*(f)*

*(f)*

*(f)*

*(f)*

*(f)*

6 6 6

7

Bären  
Leseprobe  
Sample page



13

6  
5  
4  
3  
2  
1



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

37

vez - zi, lu - sin - ghe e sguar - di

43

so - li da - rà, da -

49

rà l'a - mor, che mi da - rà, che mi da -

56

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

*(p)* *f* *f*

*f*

rà ———, da - rà ——— l'a - mor.

*f* 6 5

63

*p* *f* *p* *p* *(f)* *p* *p*

*(f)* *p* *p* *p*

Ven - z lu - sin - ghe e

6 5 *p* 6 5 6 5

70

*pp* *pp* *pp* *p* *(p)* *(p)*

*(pp)* *(p)*

sguar-di, vez - zi, lu - sin - ghe e sguar-di sa - ran - no i

*(h)* 6 5 *(pp)* *(p)* 6 7



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

77

so - li dar - di, che mi da - rà l'a - mor, da - rà l'a - mor,

6 7 6 6

84

sin - ghe ... quan di sa - ran - no i

6 6

91

so - li dar - di, che mi da - rà \_\_\_\_\_, da - rà \_\_\_\_\_ l'a - mor, che

6 5



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

119

que - sti, io spe - ro quei ch'han del ciel l'im - pe - ro, del

6 5 b3 6 b3 6

125

*Allegretto*

*chi mi ha ra-pi-to il cor, mi ha ra-pi-to il cor,*

*Bärenlied*  
*Leseprobe*  
*Sample page*

131

*(p)*

*f*

*(f)*

*f*

*tr*

chi mi ha ra - pi - to il cor, chi mi ha ra - pi - to il cor.

*b7* *6* *6* *5* *4* *3* *f* *6* *4* *7* *5* *6* *4* *#3*

(da capo al fine), S. 119

# Aria

[illegible]

17

Con - ser - va a noi il con - ten - to del tuo sì dol - ce im -

6 5 4 3

22

to io sen - to spez - si po - to cor, del tuo sì dol - ce im -

6 5 7 6 5

28

pe - ro con - ser - va a noi il con - ten - to, al tuo la - men - to io sen - to

#6 6



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

51

cor, con - ser - va a noi il con - ten - to del tuo sì dol - ce im - pe - ro, al

56

to spez - za in pe - to il cor, in pet - to il cor, del

61

tuo sì dol - ce im - pe - - ro con - ser - va a noi il con - ten - to, al tuo la-men - to io

66

sen - to spez - zar - si in pet - to il cor \_\_\_\_\_, spez - zar - si in pet - to il cor, spez - zar - si in

72

parte con semibreve e con tripla (\*)

77

Fre - ni l'ar-dir in -

(FINE) *p*

4  
2



\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.

83

sa - no che cep - pi a noi mi - nac - cia la tua ce - le - ste ma - no ed il tuo sde - gno

6 - - 6 4 3 6 6 7 7 6 b5

89

non fe l'a - mor, ed il tuo sde - gno fac - cia, ed

7 6 4

94

il tuo sde - gno fac - cia, quel che non fe l'a - mor, quel che non fe l'a - mor.

7 4 6 7 7 5 6 6 4 #3 da capo (al fine), S. 126

*Bärenreiter*  
*Leseprobe*  
*Sample page*





Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

12



*p*

Ah, m'in-gan - na - sti, quan - do di - ce - sti, che mio sa - sti, che tua sa -

6 7

rei ———, che tu - a sa - re - i, che tu - a sa - re - i.

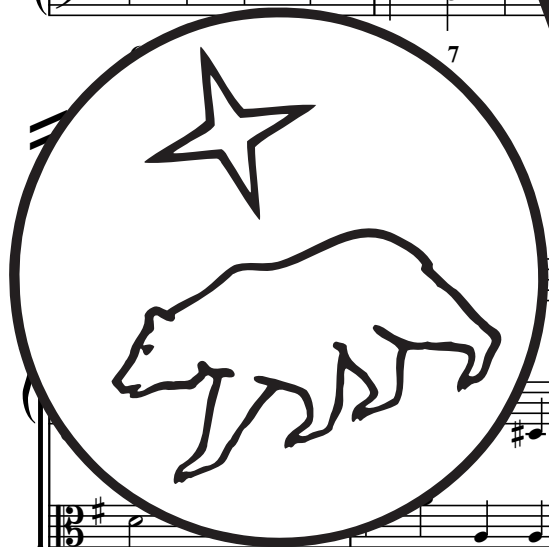
*tr*

Ah, sol ti ba - sti,

4 3 6 5 4 3 6 5 4 3 #6 6 4 3 6

ch'io sen - to a - mo - re, tu del mio co - re

ch'io sen - to a - mo - re, tu del mio co - re



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

*poco f*

*Ad - di - o, mio be - ne,*

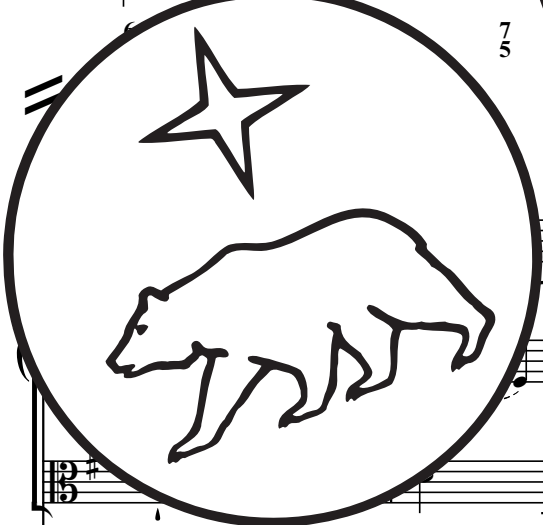
*l'i - do - lo se - - - i.* *Mia vi - ta, ad -*

6 4 #3 6

37

ad - di - - - o. Ah, che di pe - ne, di - - - ne lan -

di - o, ad - di - - - o. Ah, che di di pe - - - ne lan -



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

guir \_\_\_\_\_ do - vrò, ah, che do - vrò lan - guir di pe - - -

guir \_\_\_\_\_ do - vrò, ah, che do - vrò lan - guir di pe - - -



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

60

*p*

*tr*

*p*

*tr*

*(p)*

Ad - di - o, ad - di - o, mio be - ne, ad -

Ad - di o, ad - di - o, mia

*tr*

*tr*

di - o, ad - di - - - o. Ah, m'in - gan - na - sti, quan - do di -

*tr*

*tr*

vi - ta, ad - di - - - o.

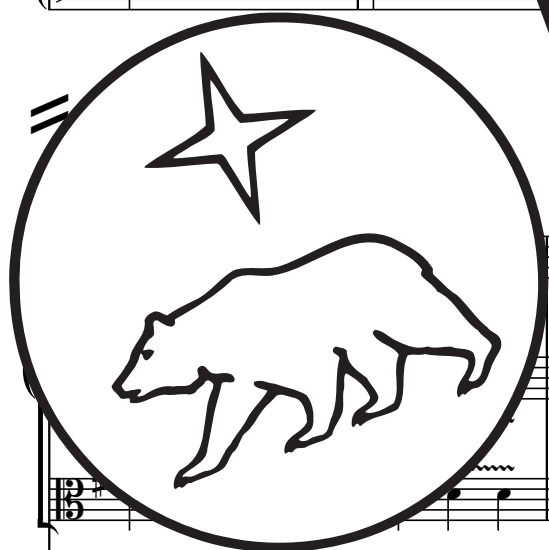
4 3 6  
5

6 7 6



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

ce - sti, che mio sa - re - sti, che tua sa - rei ———, che tu - a sa - re - i, che tu - a sa - re - i.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Ah, che do -

Ah, sol ti ba - sti, ch'io sen - to a - mo - re, ch'i - o sen - to a - mo - re, ah, che

86



*p*

*(p)*

*p*

*tr*

vrò lan - guir di pe - - - - -

do - vrò lan - guir di pe - - - - -

*tr*

*p*

6 7 6 5 7 6 7 6 5 6 6 4 2

*p*

*poco f*

*p*

*f*

*p*

*poco f*

*(p)*

*f*

*(p)*

ne, ad - di - o, ah, che di

ne, ad - di - o, ah, che di

*f*

6 - 5 7 3 6 6 7 *(p)*



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

111

*mf* *f* *(p)*

*(mf)* *f* *p*

*tr*

guir do - vrò, di pe - - ne lan - guir do - vrò, di pe - ne lan - guir do -

guir do - vrò, di pe - - ne lan - guir do - vrò, di pe - ne lan - guir do -

*tr*

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

*(f)*

*(parte)\**

vrò.

*(parte)\**

vrò.

*f* 6 6 6 6 6 -

\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.

123

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

*L'o -*

*FIN*

*p*

*La - sciar chi t'a - ma vir - tù non*

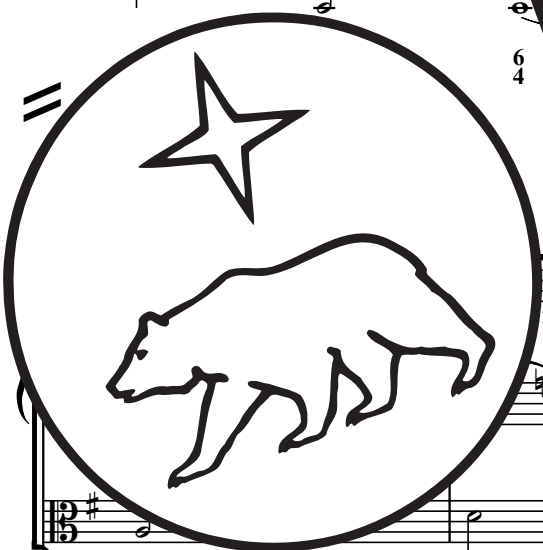
*nor mi chia - ma lun - gi da te.*

*5 3 p* *4 2* *6 5* *4 2* *7 6*

136

è. Sen - za il mio be - - ne, il mio

Sen - - za il mio be - ne co - me i - o me l - o vi -



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

6 4 7 #3 6 4 #2 4 6 #3

be - ne co - me i - o vi - vrò? co - me io vi - vrò?

vrò? sen - - za il mio be - - ne co - me io vi - vrò?

6 - #6 - 6 7 5 6 4 #3

da capo (al fine), S. 132



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

18

*p* *pp*

*(p)* *p*

Sì, ben mi - o, ben mi - o, sa - rò, se il vuoi, sem - - pre ap -

*p*

24

*mf* *p* *mf*

uo - i, il tuo pian - a con - so - lar,

*5/3* *6/5* *6/5* *4* *3* *7/5*

31

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

*(p)* *f* *(p)* *(f)* *(p)* *(f)* *(p)* *(f)*

*(p)* *f* *p* *(f)* *(p)* *(f)* *(p)*

sì, ben mi - o, sa - rò, il tuo pian - to a

*6/4* *7/2* *5/3* *7/5* *6/4* *7/2* *5/3*



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

37

con - so - lar \_\_\_\_\_, a con - so - lar.

43

Sì, ben \_\_\_\_\_ ben mi - o, sa - rò, se il

49

vuoi, sem - - pre ap - pre - so a - gl'oc - - chi tuo - i, a - gl'oc - - chi

6 5 4 #3 6 5 4 #3 #6 6

6 7 4 #3 6 4

7 #3 7 6 4



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

55

tuo - i, il tuo pian - to a con - so - lar

61

o pi - to a con - so - si, ben

67

mi - o, sa - rò, il tuo pian - to a con - so -

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



5/3 6/5 6/5 5/3

5/3 6/4 5/3 7 6/5 6/4 5/3 2

5/3 6/5 6/4 5/3 5/3 6/5 6/4 5/3



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

90

co - ra, quel tuo ci - - - glio ch'in - - na - mo - ra, quel tuo ci - - - glio

4 3 - b6 - 5 #4 6 - 6 b3 -

95

tut-to fuo - co a x teg giar

6 - - - b7 b3

100

tut-to fuo - co a x teg giar

6 4 - - - b7 - - -



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

**Bärenkreis**

Leseprobe  
Sample page

110

Aria

dal segno (al fine), S. 145

dal segno (al fine), S. 145

# Aria

Violino I

Violino II

Viola

GIOVE

Cembalo  
Violoncello  
e Basso

*(f)* *p* *(f)* *p*

*(f)* *p*

6 6 6 4 6 4 6 *p* 6 - -

\*) Die Quelle D1 gibt hier den Hinweis *D. Capo* und notiert dementsprechend T. 107–115 nicht.

6

*f*

*f*

6 6 - - 4 2 6 6 6 5 6 6 6

11

*p*

*p*

*p*

4 3 5 6 4 3

16

*p*

*p*

*p*

6 6 5 6 4 2 6 4 2 6 6 - -

È u - gua - le ad un tor - men - to, ad un tor - men - to, ad un tor - men - to, que - sto che pro - vo in



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

37

*tr*

*f*

*f*

*tr*

*f*

tea spe - - rar.

6 4 #3 #4 6 #6 6 5 #4 6 #6 6 5 6 5

(f)

42

*p*

*p*

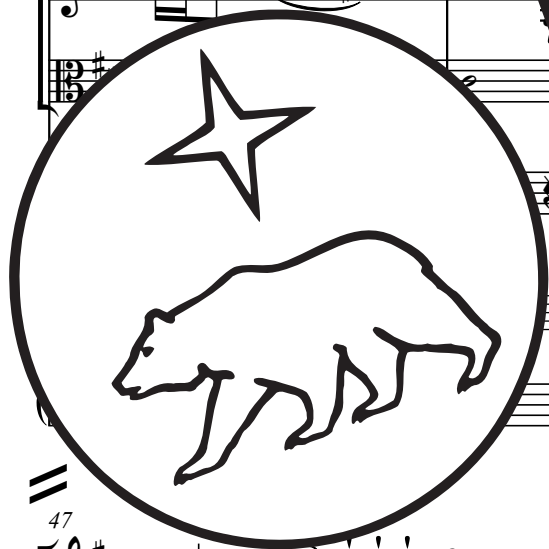
È u - gua - le ad un tor - me - to è u - gua - le ad un tor -

7

47

men - to que - sto che pro - vo in se - no, ec - ces - so di con - ten - to, di con -

6 4 - - 5 3 - - 6 4 6 6 6 5 4 6 6 6 5



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

52

ten-to che non po-tea spe - rar, che non po-tea spe - rar, que-sto è u -

6 4 - 3 9 8 6 5 - 6 p 6 4 2

58

io pro - vo, ec - so con - ten - to

#4 2 6 6 5

64

che non po - te - a spe - rar, po - tea spe -

4 2 6 6 6 5 4 2 6 6 6 5 6 6 4 5



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

69

rar \_\_\_\_\_, po - tea spe - - rar, che non \_\_\_\_\_ po - te - a, po -

75

mf mf (f) (f)

po - te - a spe - rar.

81

De'

(FINE)



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

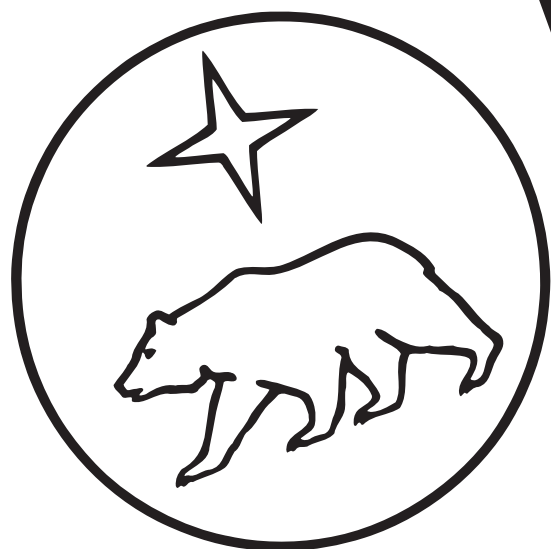


This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

ARTAMENE





(London 1746)



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

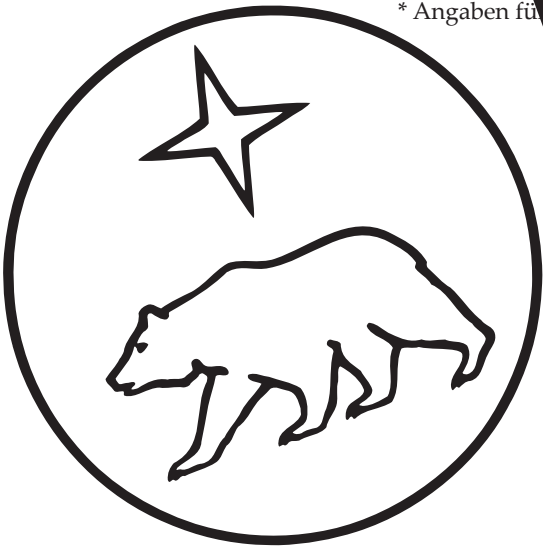
ATTORI\*

Ambito:

Artamene, raggia nelle Indie, discendente di Poro .....	[Soprano]		h–g''
Padmane, sposa d'Artamene .....	[Soprano]		d'–a''
Cosra, prencipe del sangue, sposo di Sandalida .....	[Soprano]		h–f''
Tamur, generale e confidente d'Ormontee .....	[Soprano]		e'–fis''

Orchestraione  
Violoncello, Contrabbasso.

\* Angaben für die überlieferten Vokalnummern nach dem Libretto L. 1746



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

INDICE DEI NUMERI

Atto primo

SCENA II  
**Aria** *Se crudeli tanto siete (Padmane)* ..... 161

SCENA V  
**Aria** *È maggiore d'ogn'altro dolore (Tamur)* ..... 167

SCENA VII  
**Aria** *Il suo leggiadro viso (Cosra)* ..... 173

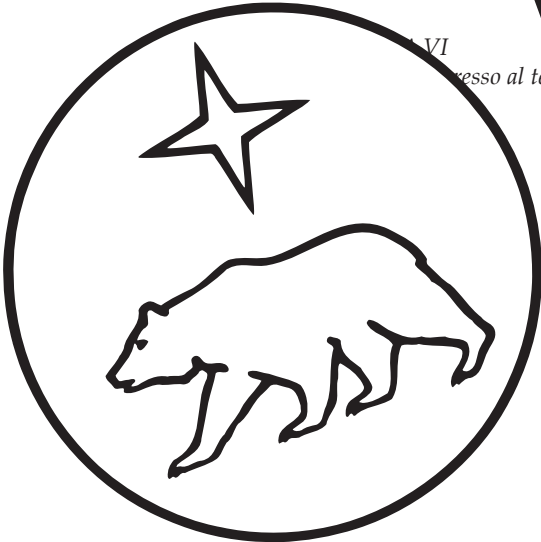
Atto secondo

SCENA VII  
**Aria** *Pensa a serbarmi (Artamene)* ..... 180

Atto terzo

SCENA II  
**Aria** *Rasserena il nostro orgoglio (Artamene)* ..... 185

SCENA VI  
**Aria** *Presso al termine (Cosra)* ..... 192



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

## Grazioso

Violino I

Violino II

Viola

PADMANE

Cembalo  
Violoncello  
e Basso

7

14

Se cru - de - li tan - - to sie - te,

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



21

*f* *p* *(p)* *tr*

ca - re lu - ci, ca - re lu - ci del mio ben, che da

5 6 5 6 6 - 5 4 7 3

29

*tr* *p* *f* *(p)* *tr*

vo - le - te, lu - ci io par -

7 5 5 3 - 6 5 #4 6 7 5

36

*mf* *p* *mf* *(p)* *mf* *p*

7 #3 6 4 - 7 #3 - 5 6 5 #6



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

43



ti - rò, ca - re lu - ci io par - ti - - rò,

50

par - ti - - rò.

57

*p*

*p*

*(p)*

Se cru - de - li tan - to sie - te, che da lun - gi mi vo - le - te,

*p*

7 4 2 7 5 2 7 5 3 6 4 7 6 5 7 5 6 4 5



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

88

*poco f* *p* *f* *p* *f* *p*

lu - ci io par - ti - rò, se cru - de - li tan - to sie - te, che da

6 - 3 6 6 4 5 3 6 4 #2 #3 4 #2 7 #3 p

96

le - le, ca - re lu ci io par - ti - rò,

5 6 - 3 6 6 4 5

103

ca - re lu - ci io par - ti - rò.

6 - 3 6 4 5 f 6 5 6

*parte\*)*



\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.

110

*tr* *p* *f* *p* *(p)*

Ba - sta sia vo - -

6 4 3 3 6 (p) (f) 6 - 3 6 6 4 3 5 6 4

117

gni ma - le è po - - e, o - gni

#3 4 #6 #3 6 6 6 6 #4 6 #6 5 3 #3

125

pe - na io sof - fri - rò, o - gni ma - le è mio pia - ce - re, o - gni

4 #6 6 6 #6 6 6 #6 #3 4 #3 6 #6

134

pe - na io sof - fri - rò, o - gni pe - na io sof - fri - rò.

#4 #2 6 #6 5 6 5 7 6 # 5

142

dal segno (al fine), S. 161



## Aria

dal segno (al fine), S. 161

Violino I

Violino II

Viola

TAMUR

Cembalo  
Violoncello  
e Basso

(f)

6 6 6 6 5 6 5 3

\*) *f* ist hier und im Folgetakt sowie in T. 21f. und 91f. als sforzato auszuführen.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

29

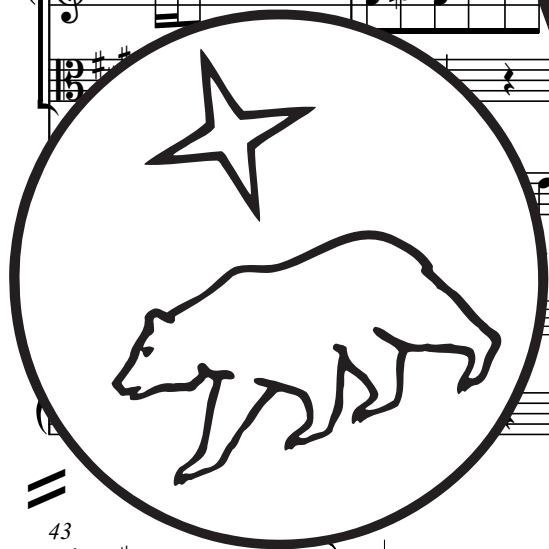


36



43





Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

50

ten - de chi a - man - te non è.

*f* *tr* *f*

6 6 6 #3 6 #3 #4 6 3 6 -

57

Quel a - fet to che l'al - ma gl'ac - cen - de,

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

4 #3 #4 2 6 #4 2 6

64

è mag - gio - re d'o - gn'al - tro do - lo - re, d'o - gn'al - tro do - lo - re, né l'in -

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

6 #3 #4 2 6 6 #3 3 6 7 6 5 6



71

*(f) p*

ten - de chi a - man - te non è, chi a - man - te non è, né — l'in - ten - de chi a -

78

*f p f p*

né — l'in - ten - de chi a - man - te non è, né — l'in -

85

*tr f f f f*

ten - de chi a - man - te non è.

*parte\*)*

6 5 6 4 5 f 6 6 6 5 6 5 -

\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

113

*p* *f*

*(p)*

*tr*

si scor-da, si scor-da di se, che per es-so si scor-da di se.

6 5 5(p) 6 6 5 3 6 4 7 6 4 #3

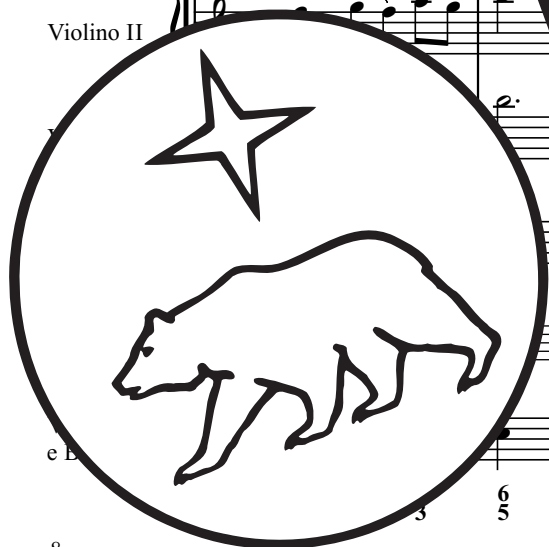
da capo (al fine), S. 167

## Aria

## Andante

Violino I

Violino II



e B

8

*f*

3 5 4 2 5 6 3 3 3 3 3 3

3 3 3 7 6 6 5 5

15

Il suo leg - gia - dro vi - so, leg -

22

non per mai - bel - tà, non

29

per - de mai - bel - tà: bel - - lo nel - la pie - tà, bel - -

36

per - de mai - bel - tà: bel - - lo nel - la pie - tà, bel - -

37

*tr*

*f* *p* *p* *(f)*

\*)

lo è nel - l'i - - ra, bel - - lo nel - la pie - tà, nel - la pie -

6 5 3 3 5 3 3

45

*tr* *tr* *tr*

nel bel - - - lo è nel -

6 5 4 3 5 7 6

53

*poco f* *f* *poco f* *f*

*tr* *tr* *tr* *f*

3 *tr* 3 *tr* *f*

l'i - - - ra, bel - - - lo è nel - l'i - - - ra.

4 7 5 4 3 *f* 3 3 3 3



\*) Die Quelle D2 schreibt für T. 41<sup>2</sup>–45 und für T. 90<sup>2</sup>–94 in der Singstimme einen Wechsel von *f* und *p* für jede Silbe vor.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

84

*tà, bel - - lo è nel - l'i - - ra, bel - - lo nel - la pie -*

5 6 7 7 3 3 3 5

92

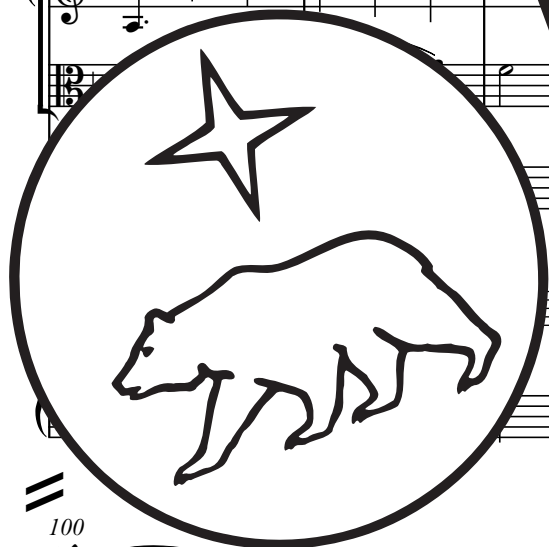
*bel - - lo nel - l'i - - ra,*

6 6 5 6 5 3 3 3

100

*bel - - lo nel - la pie - tà, nel - la pie - tà, bel - - lo è nel -*

5 3 3 5 3 3 5 7 6



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

123

*p*

*p*

*(p)*

Quan - do a - pre i lab - bri al ri - so, i lab - bri al ri - so, par - mi la dea del

*p*

5 3 4 5 6 4 5 6 6 5

\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.

130

mar, e Pal - la - de mi par, quan - - - do s'a -

6 5 6 5 6 7 6

138

an - - - do s'a - ra.

7 6 4 #3 5 4 5 6

(f)

146

an - - - do s'a - ra.

5 3 4 5 6 6 5 6 3 6 3



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

13

*poco f* *p* *poco f* *p*

*(poco f)* *(p)* *(poco f)* *(p)*

tuoi: sal-va-ti, sal - va-ti e la - scia poi, e la - scia poi o-gn'al-tra cu-ra a

6 6 5 - 7 6 5 3 6 5

17

*tr* *(f)* *tr*

cu - ra a me, o - gn'al-tra cu - ra a me.

5 6 5 6 6 5 6 4 #3 *f* #4 2

21

*p* *(p)* *p*

I dol - ci af - fet - ti tuo - i,

6 5 - 6 5 #3 *p* #7 5 - 5 4 #3



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

25

Measures 25-28 of the musical score. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two sharps (F# and C#). The voice part is on a single staff with a treble clef. The lyrics are: o ca - ra, pen - sa, pen - sa a ser - bar.

o ca - ra, pen - sa, pen - sa a ser - bar

*tr*

29

Measures 29-31 of the musical score. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two sharps (F# and C#). The voice part is on a single staff with a treble clef. The lyrics are: e la - scia poi o - gn'al - tra.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

32

Measures 32-35 of the musical score. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two sharps (F# and C#). The voice part is on a single staff with a treble clef. The lyrics are: cu - ra a me, sal - va - ti, sal - va - ti e la - scia poi o - gn'al - tra cu - ra a.

cu - ra a me, sal - va - ti, sal - va - ti e la - scia poi o - gn'al - tra cu - ra a

35

me, o - gn'al - tra cu - ra a me, o - gn'al - tra cu - ra a me.

*f* *tr* *parte\*)*

5 6 5 6 5 6 6 5 6 3 2 -

39

**Andante**

*p* *(p)* *p*

La vi - ta,

6 5 7 3 (FINE) *p*

44

la co - stan - za tut - ta del cor la pa - ce, del cor la pa - ce; tut - ta la

6 - 6  $\flat$ 3 # 6 6 6 5

\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



83 (Adagio)

*p*

*(p)*

*p*

(c)

*p*

6 7 4 3

5 7

dal segno (al fine), S. 180



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Viola I

*(sempre p)*

Viola II

*(sempre p)*

ARTAMENE

Cembalo

Violoncello  
e Basso*p*7  
5

5

6

6  
57  
5

6

7



Piano accompaniment for the first system of the musical score, featuring a grand staff with treble and bass clefs, key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 4/4 time signature. The music consists of flowing sixteenth and thirty-second notes in both hands.

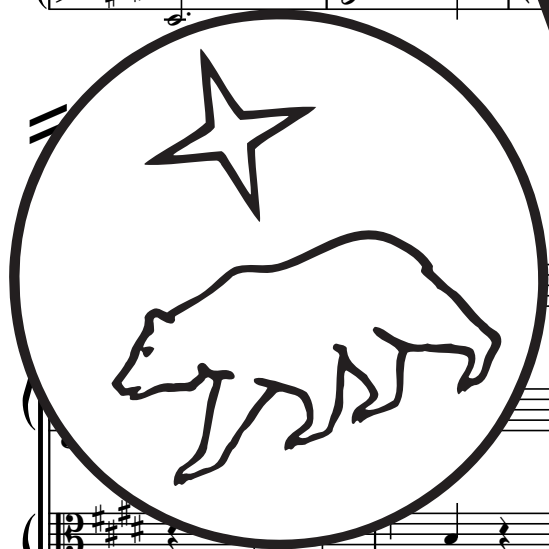


Vocal line for the first system, featuring a single staff with a treble clef, key signature of three sharps, and a 4/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes.

Ras - se - re - na il me - sto ci - glio, non va - do a mor - te;



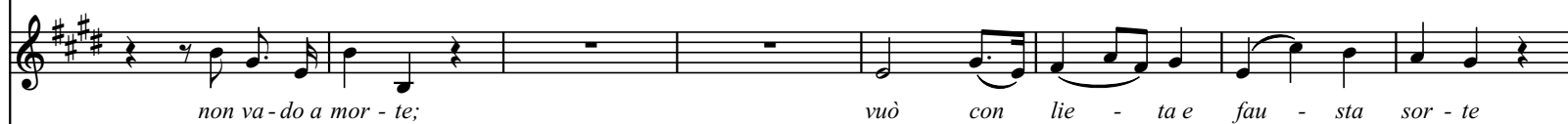
Piano accompaniment for the second system of the musical score, continuing the grand staff and key signature. The accompaniment features a mix of eighth and sixteenth notes.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



Piano accompaniment for the third system of the musical score, continuing the grand staff and key signature. The accompaniment features a mix of eighth and sixteenth notes.



Vocal line for the second system, featuring a single staff with a treble clef, key signature of three sharps, and a 4/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes.

non va - do a mor - te;      vuò con lie - ta e fau - sta sor - te



Piano accompaniment for the fourth system of the musical score, continuing the grand staff and key signature. The accompaniment features a mix of eighth and sixteenth notes.

25

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



il mio fa - to ad in - con - trar, il mio fa - to ad in - con -

trar, non è ver, non è ver, non va-do a

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

55



Piano accompaniment for the first system of the musical score, featuring a grand staff with treble and bass clefs, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 4/4 time signature. The music consists of flowing sixteenth and thirty-second note patterns in both hands.

*tr*  
in - con - trar, ras - se - re - na il - sto ci - glio,



Piano accompaniment for the second system of the musical score, continuing the melodic and harmonic patterns from the first system.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



Piano accompaniment for the third system of the musical score, featuring trills (tr) in the vocal line and corresponding piano accompaniment.

vuò con lie - ta e fau - sta sor - te il mio fa - to ad



Piano accompaniment for the fourth system of the musical score, concluding the page with sustained chords and a final cadence.



70

in - con - trar, il mio fa - to, il mio fa - to d - con - trar. *parte\*)*

6 6 5 4 6 6 5 4 5 3 f

7 7 6 7 6 7 7 6 7 (FINE)

\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.

85 *Viol. I*  
*p*  
*Viol. II*  
*(p)*  
*Va.*  
*p*

*Artamene*  
Tu mi ser - ba, tu mi ser - ba la co - stan - za, que - sta so - la è

*Cemb., Vc. e B.*  
*p*

94  
*f* *p* *f* *p*  
por - ta a giu bi - lar, che mi por -

102  
*poco f*  
*(poco f)*  
*f*  
ossia: *tr*  
*tr*  
- - - - ta a giu - bi - lar, che mi por - ta a giu - bi - lar.

7 5 6 5 5 7 6 4 #3  
*f*  
da capo (al fine), S. 185



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

25

musical score for piano and voice, measures 25-32. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The piano part features a complex harmonic structure with many accidentals. The vocal line includes the lyrics: *spi - ri, sul vol - to a - ma - bi - le del ca - ro ben, fug - ge que - st'a - ni -*

6 5 7 6 7 6

33

musical score for piano and voice, measures 33-40. The piano part continues with complex harmonies. The vocal line includes the lyrics: *ta in so - spi - al vol - to a - ma - bi - le*

6 5

41

musical score for piano and voice, measures 41-48. The piano part includes dynamic markings: *mf*, *f*, *p*, and *mf*. The vocal line includes the lyrics: *del ca - ro, ca - ro ben, sul vol - to a - ma - bi - le del*

5 6 6 #3 5



49

*f* *p* *(f)* *tr* *(f)* *tr* *p* *(tr)* *(p)*

*f* *p*

ca - ro, del ca - ro ben. Già pres-so al

6 6 6 4 #3 *f* 6 5 6 5 *p*

57

*mf* *(mf)* *(f)* *mf* *f* *p*

*(p)* *mf* *f* *p*

oi - mar - ti - ri, fuge que - st'a - ni - ma, fug - ge que -

6 4 5 3 6 5 5 6 6 6

*(p)*

65

*mf* *f* *p* *mf* *f* *(p)*

*mf* *f* *(p)*

st'a - ni - ma, sciol - ta in so - spi - ri, sciol - - -

6 - 5 3 7 - 6 4 7 #3



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



71

*tr*

ta in so - spi - ri, fug - ge que - st'a - ni - ma, sciol - - ta in so -

6 4 - - 5 3 6 5

79

*mf* *p*

sul vol - to a - ma - bi - le del ca - ro, ca - ro

6 6 5  
5 4 3

87

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

*(mf)* *(p)* *(f)*

ben, sul vol - to a - ma - bi - le del ca - ro ben.

5 6 6 5 3 *f* *parte\*)*

\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

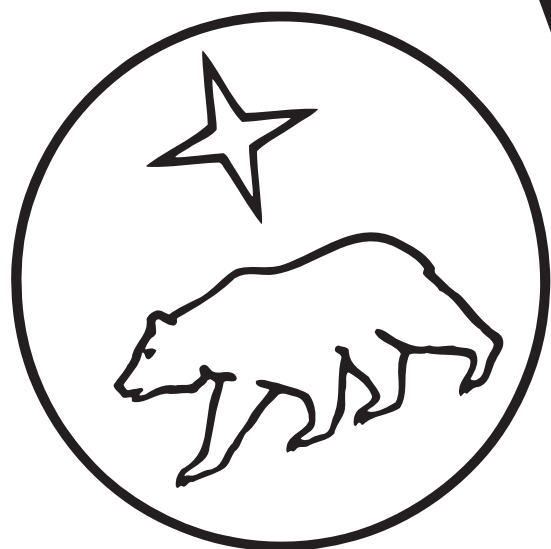


This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

ISSIPILE





(Prag 1752)



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

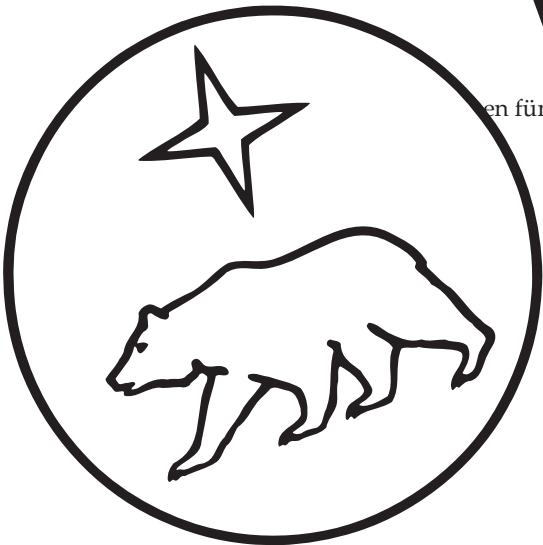
ATTORI\*

Ambito:

<i>Issipile, amante e promessa sposa di Giasone</i> . . . . .	[Soprano]	 d'–b''
<i>Eurinome, vedova principessa del sangue reale, madre di Learco</i> . . . . .	[Soprano]	 d'–f''
<i>Giasone, principe di Tessaglia, amante e promesso sposo d'Issipile, condottiere degli Argonauti in Colce</i> . . . . .	[Soprano]	 e'–g''
<i>Learco, figlio d'Eurinome, amante ricusato d'Issipile</i> . . . . .	[Soprano]	 d'–''

orchestrazione  
Flauto, 2 Oboi, 2 Fagotti;  
2 Corni;  
Arch; Cembalo.

en für die überlieferten Vokalstimmen nach dem Libretto Prag (1752)



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

INDICE DEI NUMERI

Atto primo

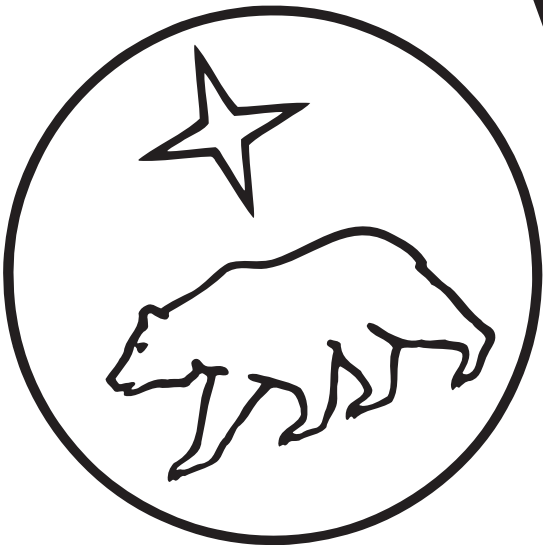
SCENA XI  
Aria Ogni amante (Learco) ..... 201

Atto secondo

SCENA I  
Aria Ombra diletta (Eurinome) ..... 208

SCENA XI  
Aria Parto, se vuoi così (Issipile) ..... 213

SCENA XIII  
Cavata Io ti lascio (Giasone) ..... 217



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

## Aria

(Allegro moderato)

Flauto

Corno I, II  
in Re/D

Violino I

Violino II

Viola

LEARCO

Cembalo  
Violoncello, Basso  
(e Fagotto)\*



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

6 5 6 6 6 6 4 3 6 6 6 6 7 5 6 6 4 3 (f molto)

(f)

(f)

(f)

(f)

(mf)

(p)

(p)

(p)

(mf)

(f molto)

(f molto)

(f molto)

tenuto

tenuto

tenuto

(f molto)

\*) Zur Mitwirkung des Fagotts vgl. den Krit. Bericht, Teil B.III.7.

[illegible]

35

35

*mf* *f molto*

*(mf)* *(f molto)*

*(f molto)* *(p)*

*(mf)* *(f molto)*

non è mol - to la scuo-la d'A - mor: Quel - lo a - do - pra lu -

*(f molto)* *(p)*

6 5 6 4 5 6 6 6 6 6 5 4 3

*(p)*

*(p)*

sin-ghe ed in - gan-ni: que - sto in ven - ta l'in - si - die, gl'ag-gua - ti; e si scor - da gl'af - fan - ni pas - sa - ti

6 5 6 6 7 6 6 6 5 6

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



73

The image shows a page of a musical score for a children's book. The score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The vocal line includes the lyrics: "non è mol - to la scuo - la d'A - mor. non è mol - to la scuo - la d'A - mor." and "Quel - lo a - do - pra lu - sin - ghe ed in - gan - ni: que - sto in - ven - ta l'in -". The piano accompaniment features a variety of musical notations, including chords, arpeggios, and dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, and *f molto*. A large, stylized logo of a bear walking to the right, with a five-pointed star above it, is positioned on the left side of the page. The logo is enclosed in a circle. The text "Bärenreiter Leseprobe" is written diagonally across the center of the page, with "Bärenreiter" in a larger font than "Leseprobe".

Bärenreiter  
Leseprobe

non è mol - to la scuo - la d'A - mor. non è mol - to la scuo - la d'A - mor.

Quel - lo a - do - pra lu - sin - ghe ed in - gan - ni: que - sto in - ven - ta l'in -



si - die e gl'ag-gua-ti; e si scor-da gl'af-fan-ni s-s-ti no e l'al-tro quan-do è vin-ci-

tor. O - gni a - man-te può dir-si guer-rie-ro, che di-ver-sa la scuo-la di



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

110

*p* *mf* *(mf)* *(mf)* *(mf)* *(mf)* *(ff)* *(ff)* *(ff)* *(ff)*

Mar - te non è mol - to la scu - la d'A - mor non è mol - to la

scuo - la d'A - mor; non è mol - to la scu - la d'A - mor.

*entra nel bosco*

5 4 3 6 6 6 6 6 6 4 3 6

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

14

*(tr)*

*p*

*(tr)*

*p*

*(p)*

*p*

*tr*

det - ta, non chie - der-mi ven - det - ta: a - ve - sti già da me, l'a -

*f*

*(f)*

*f*

*f*

*(f)*

*tr*

ve - sti già da me, l'a - ve - sti già da me, non chie - der-mi ven - det - ta, non

*(f)*

*(tr)*

*(tr)*

*(f)*



chiese - der-mi ven - det - ta: l'a - ve - sti già da me, Ol - - - bra di - let - - -

- - - - ta, l'a - ve - sti già da me, l'a - ve - sti già da



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

41

a 2 tr f

(f)

f tr

f tr

(f)

me, l'a - ve - sti già da me.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

(f) tr

(f)

(p)

(p)

(p)

Qual pa - - - ce ma - i

(FINE)

(p)

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

# Aria

**(Andante)**

Violino I

Violino II

Viola

ISSIPILE

Cembalo  
Violoncello  
e Basso

Par - to, se vuoi co - sì —, se vuoi co - sì —, ma que-sta cru-del - tà for - se ti co-ste-

- spi —, ti co-ste - rà —, ti co-ste - rà

for - se qual - che so - spi - ro, for - se qual - che so - spi -

\*) Zur Notation der zweiten Violine und der Viola im Autograph A in T. 38f. vgl. den Krit. Bericht.



39

for - se qual - che so - spi - ro, for - se qual - che so - spi -

46

(f) (p)

Ce no - sce - ra i l'er - ror \_\_\_\_,

(FINE) (p)

53

\*\*)

co - no - sce - ra i \_\_\_\_, co - no - sce - ra i \_\_\_\_, ma il tar - do tuo do - lor ri - sto - ro non sa -

\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.

\*\*) Zu Glucks Korrektur der zweiten Violine im Autograph A in T. 53<sup>3. Zahlzeit</sup> – 60 vgl. den Krit. Bericht.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

## Cavata

(Andante)

*pizz.*

Violino I

*(p)* *pizz.*

Violino II

*(p)* *(pizz.)*

Viola

*(p)*

GIASONE

*Io ti la - scio e que - sto ad - di - o se sia l'ul - ti - mo non so, se sia*

Cembalo

*(pizz.)*

Violoncello e Basso

*(p)*

**Bärenreiter**

**Leseprobe**

**Sample page**

7

*ad - di - o, tor - ne - rò col - l'ì - dol*

14

*mi - o o mai più non tor - ne - rò, ti la - scio, ti*

*(f)* *(p)* *(f)* *(p)* *(f)* *(p)* *(f)* *(p)*

21

(p)

la - scio,

ad - di - o,

ad - di - o,

tor - ne-rò col-l'i-dol mi - o

(p)

28

coll'arco  
f  
mf  
(coll'arco)

rò,

o mai più non tor-ne -

(mf)

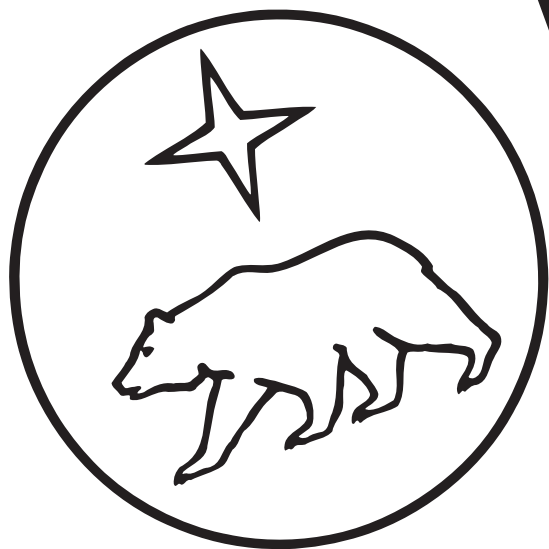
(f)

parte preso dagli Arcadi, che nel tempo dell'aria  
si vedono uscire dalle tende e radunarsi in scena.

35

FINE

KRITISCHER BERICHT



# Bärenreiter Leseprobe Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

## A. Quellen

Glucks frühe Opern *Demetrio*, *Porò*, *La caduta dei giganti*, *Artamene* und *Issipile* sind nicht vollständig überliefert; nach derzeitigem Kenntnisstand lassen sich nur zu einzelnen Vokalnummern und einer Ouvertüre Musikquellen nachweisen. Von der Arie „*Parto, se vuoi così*“ aus *Issipile* ist die autographe Partitur erhalten und von zwei Arien aus *Artamene* liegen fragmentarische Teilautographe vor. Zu elf Vokalnummern aus *Porò* konnten die für die Einstudierung der Sängerpartien angefertigten Particelle aufgefunden werden. Die Ouvertüre zu *Porò* sowie jeweils eine Arie aus *La caduta dei giganti* und *Artamene* sind durch handschriftliche Stimmensätze überliefert, während sonstige Aufführungsmaterialien der jeweiligen Werke als verschollen gelten müssen. Die Edition stützt sich demnach neben den (teil-)autographen Partituren auf zeitgenössische Abschriften und Drucke. Folgende Quellen zu Musik und Text konnten ermittelt werden:

### DEMETRIO

#### I. MUSIK

##### 1. Handschriften

##### a) Partituren mehrerer Nummern

Brüssel, Conservatoire Royal de Musique, Bibliothèque, Lit. 4016–4025 MSM

Als Teile einer Sammlung um 1916–1920 (MSM) in der Vokalpartitur *La caduta dei giganti* von *Telemaco* (ca. 18 × 25 cm), mit Tinte oder Bleistift in einen Band, jede Abschrift separat geklebt, darauf einheitlich mit schwarzer Tinte oben links mit „BIB“ und unten rechts mit „KCB“ beschriftet. Auf der letzten Seite ein Stempel mit königlichem Wappen und der Aufschrift „CONSERVATOIRE ROYAL DE MUSIQUE BIBLIOTHÈQUE“. In der rechten oberen Ecke aller Faszikel Prägestempel mit der Aufschrift „BIB / KCB – CRB“. Möglicherweise stammen die Abschriften aus der Sammlung Westphal, die in den 1840er-Jahren in den Besitz der Konservatoriumsbibliothek übergegangen ist.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Vgl. hierzu Alfred Wotquenne, *Catalogue de la bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, 4 Bde., Brüssel 1898–1912, Bd. 2, 1902, S. 182. Wotquenne war von 1894 bis 1918 als Bibliothekar am Brüsseler Konservatorium angestellt und hat zahlreiche Partiturskizzen Gluck'scher Werke anfertigen lassen bzw. auch selbst erstellt.

<sup>2</sup> Die mehr als 3.000 Partituren umfassende Sammlung des Schweriner Organisten und Musiksammlers Johann Jacob Heinrich Westphal (1756–1825) wurde nach dessen Tod zunächst privat von François-Joseph Fétis, dem ersten Direktor des Brüsseler Konservatoriums, erworben und diesem 1846 zu großen Teilen vom belgischen Staat abgekauft und der Konservatoriumsbibliothek übergeben. Quellen aus diesem Bestand wurden meist mit niedrigeren vierstelligen Signaturen versehen, während die Bestandteile der 1905 von Wotquenne erworbenen Sammlung Guido Richard Wageners (1822–1896) höhere Signaturen zwischen 9.000 und 13.000 erhielten. Für diese Informationen vom 24. Oktober 2019 sei Olivia Wahnnon de Oliveira, Bibliothekarin des Brüsseler Konservatoriums, sehr herzlich gedankt.

Die aus *Demetrio* stammenden Arien bilden die dritte, fünfte, achte, neunte und zehnte Nummer der Ariensammlung.

Lit. Q. 4018: Arie „*Dal suo gentil sembiante*“, 7 Notenseiten, letzte S. leer, 18,1 × 24,5 cm

Kopftitel: 1742 San Samuele (dahinter von moderner Hand mit rosafarbener Tinte 5 Arie nel *Demetrio*).<sup>3</sup> Del Sig.<sup>o</sup> Christoforo Gluck; zw. 3. und 4. Notensyst. von anderer Hand *Dal suo gentil sembiante*, in T. 1 über dem Sgst.-Syst. von moderner Hand mit Bleistift *Alceste*.

Lit. Q. 4020: Arie „*Misero non è tanto*“, 8 Notenseiten, 18,1 × 24,8 cm Kopftitel: 1742 San Samuele Del Sig.<sup>o</sup> Christoforo Gluck; zw. 3. und 4. Notensyst. von anderer Hand *Misero non è tanto*.

Lit. Q. 4023: Arie „*Quel labbro adorato*“, 8 Notenseiten, letzte S. leer, 18 × 24,8 cm

Kopftitel: 1742 San Samuele (dahinter von moderner Hand mit Bleistift: *nel Demetrio*, darunter von anderer Hand Bibliothekssignatur *littera q*, N° 4024.) Del Sig.<sup>o</sup> Christoforo Gluck; zw. 2. und 3. Notensyst. von anderer Hand *Quel labbro adorato*, in T. 1 über dem Sgst.-Syst. von moderner Hand mit Bleistift *Alceste*.

Lit. Q. 4024: Arie „*Scherza il nocchio talora*“, 12 Notenseiten, 18,1 × 25 cm

Kopftitel: 1742 San Samuele (dahinter von moderner Hand mit Bleistift *nel Demetrio*, darunter von anderer Hand Bibliothekssignatur *littera q*, N° 4024.) Del Sig.<sup>o</sup> Christoforo Gluck; zw. 6. und 7. Notensyst. von anderer Hand *Scherza il nocchio talora*.

Lit. Q. 4025: Arie „*Se fecondo e vigoroso*“, 8 Notenseiten, 18,1 × 24,8 cm Kopftitel: 1742 San Samuele (dahinter von moderner Hand mit Bleistift *nel Demetrio* und vor dem 3. Notensyst. von anderer Hand Bibliothekssignatur *littera q*, / N° 4025.) Del Sig.<sup>o</sup> Christoforo Gluck; zw. 3. und 4. Notensyst. von anderer Hand *Se fecondo e vigoroso*.

Sorgfältige Abschriften einer italienischen Kopie in schwarz-brauner Tinte, die gutl. in den unmittelbaren Kontext der Uraufführung einzuordnen sind.<sup>4</sup> Der Text ist recht stark abgegriffen und mit zahlreichen Schreibfehlern sowie mit differenzierten Angaben zu Artikulation und Dynamik. Das Papier ist cremefarben, sehr dünn und rein sowie 10-zeilig rastr. und an den Ecken stark abgegriffen und nachgedunkelt, was auf einen praktischen Gebrauch der Abschriften schließen lässt. Die Seiten sind teilweise eingerissen bzw. einzelne Ecken abgerissen sowie an den Rändern beschnitten. WZ: Auf vier Beinen stehender Löwe, durch den oberen Seitenrand beschnitten bzw. halbiert sowie als Gegenmarke Pfeil und Bogen.

RISM-Nr. 702001734, 702001735 und 702001738–702001740.

Bern, Schweizerische Nationalbibliothek, SLA-Mus-JL MLHs 33/8–12

Moderne Partiturschrift von fünf Arien nach Br als Teil eines Abschriftenkonvoluts mit Arien und Kontrafakturen aus Opern und Instrumentalwerken von Gluck, Ende des 19. Jahrhunderts, Hochformat (32,5 × 24 cm), 12, 12, 12, 10 und 8 S. Angefertigt von Corneille Vanuffelen als Bestandteil der Musiksammlung Liebes-

<sup>3</sup> Nach Angaben von Olivia Wahnnon de Oliveira handelt es sich hierbei vermutlich um die Handschrift von Albert Vander Linden, der von 1951 bis 1977 Bibliothekar am Brüsseler Konservatorium war.

<sup>4</sup> Von demselben Schreiber stammt eine Partiturschrift der Arie „*Come non vuoi ch'in lacrime*“ aus Giovanni Battista Lampugnani 1738 im Teatro di San Samuele wiederaufgeführter Oper *Angelica*, was für die venezianische Provenienz der Abschriften spricht. Diese Partiturschrift ist Teil einer im Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna unter der Signatur Ms. Martini.2.2 (olim DD.57) aufbewahrten Sammelhandschrift, in der auch die von anderer Hand erstellte Abschrift der Arie „*Non so frenare il pianto*“ aus Glucks *Demetrio* enthalten ist; vgl. die Quellenbeschreibung auf S. 223.

kind.<sup>5</sup> Die Abfolge der Nummern folgt der Werkgestalt von *Demetrio* und weicht somit von der Anordnung in der Vorlage ab.  
RISM-Nr. 400110692–400110696; Sammlung: RISM-Nr. 409003557.

Bern, Schweizerische Nationalbibliothek, SLA-Mus-JL MLHs 27/14–18

Moderne Partiturnabschrift von fünf Arien nach der in derselben Bibliothek befindlichen Abschrift MLHs 33/8–12 als Teil einer Sammelabschrift, die zudem elf Nummern aus *La Sofonisba* und zwei aus *Poro* sowie die Arie „*Va, ti sarò fedele*“ aus *Ipermestra* enthält, um 1900, Hochformat (25,5 × 16,5 cm), ein Band, 206 S., davon auf S. 151–195 die Arien aus *Demetrio* in der Reihenfolge der Vorlage. Bestandteil der Musiksammlung Liebeskind und von ihm selbst angefertigt.  
RISM-Nr. 400110552–400110556; Sammlung: RISM-Nr. 400110538.

#### b) Partituren einzelner Nummern

**M** Milano, Biblioteca del Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi, Fondo Nosedà Q.37.10

Partiturnabschrift der Arie „*Se secondo e vigoroso*“, Mitte des 18. Jahrhunderts, Querformat (22,5 × 28,5 cm), 11 Notenseiten mit nachträglicher Bleistiftpaginierung der ungeraden S. oben rechts (1–11); kein Einband, sondern einfache Fadenbindung. Bestandteil einer Sammlung Nosedà.<sup>6</sup>

Akkoladenvorschrift: *Christoforo / Gluck* oben rechts oberhalb des Notensyst. N.º 1., im 2. Syst. ovales Stempel mit der Aufschrift ARCHIVIO MUSICALE NOSEDÀ, rechts daneben weißes Etikett mit RISM-Nr. Q.37.10 / 37–10, am unteren rechten Seitenrand mit

Stempel eines Schreibers in brauner Tinte mit „S- und D-“ und „M- und D-“ sowie „10- und 11-“; das Papier ist ausgefranst und auf der 1. S. geringe Textverluste, die Partitur mit leichten Stellen, die, aber ohne zusätzliche Ein-

Conservatorio di Musica Alessandro Scarlatti 187

„*Se secondo e vigoroso*“ als Teil einer aus der Sammlung Nosedà mit 26 So-

von Komponisten und Musikforschers Josef Neumeier, der in den Jahren 1870–1871 in Neapel und in der Umgebung von Neapel eine umfangreiche Sammlung von Musikdrucken des 18. und 19. Jahrhunderts zusammenstellte, ging 1935 durch den Nachfahren Wolfgang-Amédée und Christoph Liebeskind in den Besitz der Schweizerischen Nationalbibliothek über.

<sup>6</sup> Die Sammlung des Mailänder Komponisten Gustavo Adolfo Nosedà (1837–1866), die über 10.000 von ihm vornehmlich in Neapel erworbene Manuskripte und Musikdrücke des 18. und 19. Jahrhunderts umfasst, wurde von seiner Familie zehn Jahre nach seinem Tod der Stadt Mailand gespendet und wird seit 1889 in der dortigen Konservatoriumsbibliothek aufbewahrt, in deren Besitz sie im Jahr 2000 übergang. Zum Bestand der Sammlung vgl. Eugenio de' Guarinoni, *Indice generale dell'Archivio musicale Nosedà*, Mailand 1897; die unter der Signatur Q.37.10 aufbewahrte Partiturnabschrift ist dort als Nr. 3885 verzeichnet.

<sup>7</sup> Dr. Lucio Tufano (Università degli Studi di Palermo) sei für die Einsichtnahme und Untersuchung der Sammelhandschrift vor Ort sowie für die daraus resultierenden Ergänzungen der Beschreibung herzlich gedankt.

<sup>8</sup> Der Archäologe, Literat und Musikliebhaber Baron Pietro Pisani (1763–1837) spendete 1831 im Zuge seines Amtsantritts als Direktor und Verwalter des Real Collegio di Musica di Palermo diesem seine Privatbibliothek, die gemeinsam mit den im 18. Jahrhundert gesammelten Unterrichtsmaterialien den Grundstock der Konservatoriumsbibliothek bildete; vgl. hierzu Antonina Galici Candiloro, *Lascito Pisani. Catalogo del fondo musicale*, Palermo 1972, S. 29–34, sowie die Einführung von Roberto Pagano, *Le tre corde di un barone*

pranarien aus italienischen Opern verschiedener Komponisten,<sup>9</sup> 18. Jahrhundert, Querformat (20,5 × 25,5 cm), ein Band, insges. 368 Notenseiten, zeitgenössische Folierung (1–184) in der oberen, äußeren Ecke; hellbrauner, sehr abgenutzter Ledereinband mit braunen Lederschnüren an allen drei Schnittseiten als Buchschließe, Einbandrücken in sechs Felder geteilt mit goldgeprägtem floralen Muster, im zweiten Feld von oben auf schwarzem Grund mit teilweise abgeblättern Goldbuchstaben die Aufschrift A[R]IETTE / D[I] DIVERSI / [A]OTORI [sic], vorderer und hinterer Innendeckel mit einfachem Papier beklebt, je ein Vorsatz- und Nachsatzblatt, auf dem ersteren hs. mit schwarzer Tinte *Dono Fatto dall'Ill.ª Sig.ª Barone D. Pietro Pisani / Dep. Amministratore Al R. Collegio di Musica / 1831*, auf dem letzteren hs. Verzeichnis der in der Sammelhandschrift enthaltenen Stücke mit teilweise von anderer Hand ergänzten Komponistennamen.

Die aus *Demetrio* stammende Arie befindet sich an dritter Stelle (Fol. 19r–24r) der Sammelhandschrift.

Akkoladenvorschrift: *Demetrio / Christoforo / Gluck*, zw. 4. und 5. Notensyst. *Non so fare il pianto*, rechts daneben im 3. Syst. rechteckiger Stempel mit der Aufschrift R. COLLEGIO DI MUSICA, der ebenso wie der Stempel des Vorrucks darauf verweist, dass die Partitur bereits vor der Verstaatlichung des Konservatoriums 1866 dem Bestand des Real Collegio di Musica di Palermo angehört.

Identische Abschrift eines Schreibers, der noch drei weitere in der Sammelhandschrift enthaltene Arien ebenfalls mit recht detaillierten und konsequent notierten Akzenten, Artikulation und nur wenigen Schreibfehlern 1. zeilig rastr., cremefarbenes, leicht fleckiges Papier ohne Gebrauchsspuren. Kein WZ nachweisbar.

Manchester, Central Public Library, Henry Watson Music Library, Rm411Cr72

Partiturnabschrift der Arie „*Non so fare il pianto*“ als Teil einer aus der Sammlung Watson<sup>11</sup> stammenden Sammelhandschrift mit 15 Arien aus italienischen Opern verschiedener Komponisten,<sup>12</sup> einer Motette von Baldassare Galuppi und drei anonym überlieferten Instrumentalstücken, 18. Jahrhundert, Querformat (22 × 30 cm), ein Band, insges. 122 Notenseiten, keine durchgehende Folierung; beidseitig brauner, leicht gewellter und fleckiger Pergamenteinband mit rechteckigem dunkelrotem Lederetikett mit goldgeprägtem Muster und der Aufschrift SONGS BY / SEVERALL [sic] MASTERS.

Die aus *Demetrio* stammende Arie befindet sich an siebter Stelle (Fol. 34r–37r) der Sammelhandschrift.

Kopftitel: *S. Samuele Del Sig.ª Christoforo Gluck*; am rechten oberen Rand von anderer Hand Sängername *Felicino*.

Routiniert erstellte Abschrift eines italienischen Kopisten in brauner Tinte mit recht differenzierten Angaben zur Artikulation, aber eher

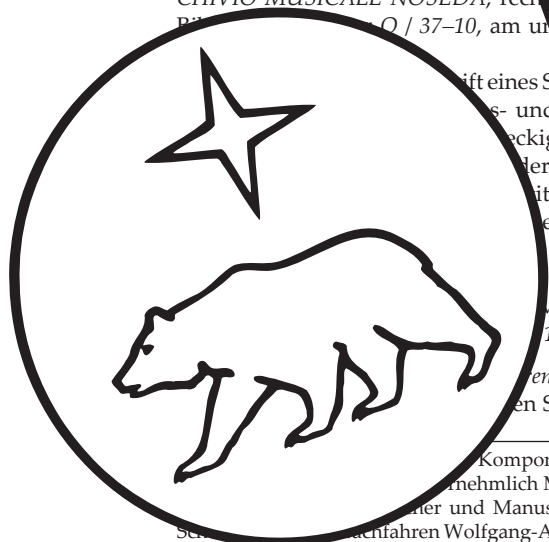
*palermitano borbonico, melomane e filantropo*, in: Nicolò Maccavino, *Catalogo delle cantate del fondo Pisani del Conservatorio "V. Bellini" di Palermo*, Palermo 1990, S. 9–15.

<sup>9</sup> Neben Gluck sind dies Girolamo Abos, Ignatio Fiorillo, Baldassare Galuppi, Geminiano Giacomelli, Niccolò Jommelli, Leonardo Leo, Davide Perez und Giuseppe Scarlatti.

<sup>10</sup> Darauf folgt die Ignatio Fiorillo zugeschriebene Vertonung desselben Arientextes (Fol. 25r–28v), die wohl seiner musikalischen Umsetzung des *Demetrio* (Braunschweig 1753) entstammt.

<sup>11</sup> Der englische Musiker und Professor am Royal Manchester College of Music Henry Watson (1846–1911) gründete 1902 auf Grundlage seiner 16.700 Musikhandschriften und -drucke umfassenden Sammlung die Henry Watson Music Library und vermachte diese nach seinem Tod der Central Public Library, Manchester, in deren Räumlichkeiten die Sammlung seit 1947 aufbewahrt wird; vgl. hierzu Leonard Duck, *The Henry Watson Music Library*, in: *The Musical Times* 93, Nr. 1310 (1952), S. 155–159.

<sup>12</sup> Hierbei handelt es sich neben Glucks *Demetrio* um Werke von Rinaldo di Capua, Johann Adolf Hasse, Gaetano Latilla, Leonardo Leo, Gennaro Manna und Giovanni Battista Pergolesi.



sparsamen Dynamikbezeichnungen, die möglicherweise für den persönlichen Gebrauch Felice Salimbenis angefertigt wurde. Der Notentext enthält einzelne nachträgliche Korrekturen, aber keine sonstigen Eintragungen. 10-zeilig rastr., hochwertiges, sauberes, blass cremefarbenes Papier ohne Gebrauchsspuren. Kein WZ nachweisbar. RISM-Nr. 806532779; Sammlung: RISM-Nr. 806553090.

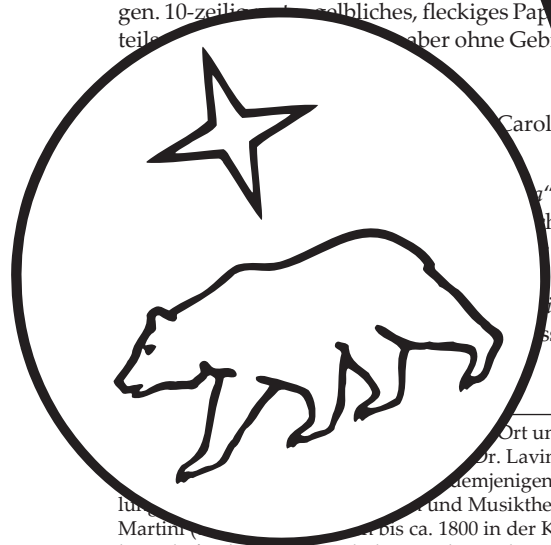
**Bo** Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, *Ms.Martini.2.2(17)* (olim *DD.57*)<sup>13</sup>

Partiturnabschrift der Arie „*Non so frenare il pianto*“ als Teil einer aus der Sammlung Padre Martinis<sup>14</sup> stammenden Sammelhandschrift mit 27 Vokal- und Instrumentalstücken verschiedener Komponisten,<sup>15</sup> 18. Jahrhundert, Querformat (22,2 × 29,2 cm), ein Band, insges. 416 Notenseiten, Follierung (1–208) in der oberen, äußeren Ecke; hellgrauer Pappereinband mit beigefarbenem, papierverstärktem Einbandrücken und der Aufschrift *Varj Autori / Arie con strumenti*, vorderer und hinterer Innendeckel mit einfachem Papier beklebt, je ein Vorsatz- und Nachsatzblatt, auf dem letzteren hs. Komponistenverzeichnis der in der Sammelhandschrift enthaltenen Stücke.<sup>16</sup>

Die aus *Demetrio* stammende Arie befindet sich an 17. Stelle (Fol. 113r–116r) der Sammelhandschrift.

Kopftitel: 1742 S. Samuele (dahinter mit Bleistift *DEMETRIO*) *Del Sig.<sup>o</sup> Cristoforo Gluck*.

Routiniert erstellte Abschrift in schwarzer Tinte, hinter dem Titel des selben Schreibers wie Ma oder zumindest im gleichen Umfeld bzw. derselben Kopistenwerkstatt angefertigt, enthält wenig konsequente Artikulationsangaben und nur zwei Dynamikbezeichnungen. 10-zeilig rastr., gelbliches, fleckiges Papier mit unregelmäßigen, teils unvollständigen Gebrauchsspuren. Kein WZ nachweisbar.



Carolina Medivva, *Vol. 1. mus.*

„*1742*“, 18. Jahrhundert, Querformat, 416 Notenseiten, Fol. 113r–116r, hinter dem Titel des selben Schreibers wie Ma oder zumindest im gleichen Umfeld bzw. derselben Kopistenwerkstatt angefertigt, enthält wenig konsequente Artikulationsangaben und nur zwei Dynamikbezeichnungen. 10-zeilig rastr., gelbliches, fleckiges Papier mit unregelmäßigen, teils unvollständigen Gebrauchsspuren. Kein WZ nachweisbar.

*Cristoforo Gluck*; davor von *Demetrio* stammende Arie befindet sich an 17. Stelle (Fol. 113r–116r) der Sammelhandschrift.

Ort und daraus resultierende Erfindung. Lavinia Hantelmann.

Die Arie ist Teil der Musikaliensammlung, die von 1742 bis ca. 1800 in der Kirche San Francesco in Bologna befand, bevor er nach der napoleonischen Besetzung in den Besitz des Konvents San Giacomo übergang und dann den ersten Bibliotheksbestand des 1804 gegründeten Liceo Musicale di Bologna bildete. Ein zweiter Teil der Sammlung wurde zunächst von Padre Martinis Schüler Stanislaw Mattei aufbewahrt und ging zwischen 1827 und 1829 in den Besitz des Liceo über. Für diese Informationen vom 9. April 2019 sei Francesca Bassi, Mitarbeiterin des Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna, sehr herzlich gedankt.

<sup>15</sup> Darunter u. a. Riccardo Broschi, Egidio Duni, Giovanni Battista Lampugnani, Gaetano Latilla, Giuseppe Orlandini, Davide Perez, Giovanni Battista Pergolesi, Pietro Pulli und Alessandro Scarlatti. Unter Glucks Namen sind zudem Abschriften der Arien „*Se mai senti spirarti sul volto*“ aus *La clemenza di Tito* (Neapel 1752) und „*Ah ritorna, età dell'oro*“ aus *Il trionfo di Clelia* (Bologna 1763) enthalten sowie das ihm fälschlich zugeschriebene Rondò „*Il caro ben perdei*“, das aus Giuseppe Gazzanigas Oper *Perseo ed Andromeda* (Florenz 1775) stammt.

<sup>16</sup> Dieses wurde von Gaetano Gaspari erstellt, der von 1855 bis 1881 als Bibliothekar am Liceo Musicale tätig war. Für diesen Hinweis vom 4. August 2018 sei Cristina Targa vom Beratungsservice der Musikbibliothek sehr herzlich gedankt.

Sorgfältige Abschrift eines Schreibers in schwarzer Tinte mit konsequent notierten Hinweisen zur Artikulation und durchgängigen Dynamikangaben sowie ohne Schreibfehler. Das Papier ist gelblich, teils fleckig und 10-zeilig rastr. WZ: Pfeil und Bogen sowie drei Halbmonde („*tre lune*“) als Gegenzeichen, was auf Papier italienischer Herkunft verweist. Die Partiturnkopie weist keine Gebrauchsspuren auf. RISM-Nr. 190008483.

Bern, Schweizerische Nationalbibliothek, *SLA-Mus-JL MLHs 34/4*

Moderne Partiturnabschrift der Arie „*Io so qual pena sia*“ nach U als Teil einer Sammelhandschrift mit drei weiteren Arien von Gluck<sup>17</sup> sowie einer ihm zugeschriebenen Arie ungesicherter Autorschaft,<sup>18</sup> um 1914, Hochformat (34 × 27 cm), 4 S., Bestandteil der Musiksammlung Liebeskind, angefertigt von Max Arend.

RISM-Nr. 400110719.

## 2. Druck

Moderne Partiturnabschrift der Arie „*Io so qual pena sia*“ nach U, hrsg. von Max Arend, im Verlag C. F. Schmidt, Leipzig 1914, unter dem Titel *Demetrio / Dr. Max Arend / [Lyra] / Elementar des Hauslehrers*. S. (1) Titel, S. (2) leer, S. (3)–6 Notentext. Hopkins nennt den Druck unter der Nr. 2 A (s. 19).

## II. TEXT

Venedig 1742

DEMETRIO / DRAMMA PER MARCO CORNIANI / Da Representarsi nel Teatro / GRIMANI / DI ANTONIO VENEZIA / PER LA FIERA / DELL' ASCENSIONE / DELL' ANNO 1742. / DEDICATO / A SUA ECCELLENZA IL SIG. DON FRANCESCO / SPADAFORA / DE PRINCEPI DI MANTOVA, / E VENETICO PATRIZIO / VENETO. / [Zwei Bände] / IN VENEZIA, / Per Marino Rossetti. / Con Licenza de' Superiori.

S. [I] hs. Titel in schwarzer Tinte: 1742. / Demetrio / Diversa / Marco Corniani / Co: degli Algarotti. / N. 463.

S. [II] Frontispiz

S. [1] Titel

S. [2] leer

S. 3–4 ECCELLENZA. / [...] / Venezia primo Maggio 1742. / *Umiliss. Devotiss. Obligatiss. Servitore* / N. .N

S. 5–6 ARGOMENTO / [...]

S. 7 INTERLOCUTORI. / CLEONICE Regina de Sirj. / *La Sig. Barbara Stabili*. / DEMETRIO sotto nome di Alceste. / *Il Sig. Felice Salimbeni*. / BARSENE Principessa. / *La Sig. Teresa Imer* / FENICIO Generale de Sirj. / *Il Sig. Ottavio Albuzio*. / OLINTO figlio di Fenicio. / *Il Sig. Giu-*

<sup>17</sup> Hierbei handelt es sich um die Arien „*Mi scacci sdegnato*“ aus *Artaserse* (MLHs 34/2), „*Tornate sereni*“ aus *La Sofonisba* (MLHs 34/3) und „*Gonfia tu vedi il fiume*“ aus *Ipermestra* (MLHs 34/5).

<sup>18</sup> Dabei handelt es sich um die Arie „*Pace, Amor, torniamo in pace*“ (MLHs 34/1) aus dem 1756 in Laxenburg aufgeführtem Pasticcio *Amor prigioniero*, deren musikalische Vorlage die Arie „*Ha la mia bella in viso*“ aus Galuppi's Vertonung der Oper *Idomeneo* (Rom 1756) bildet. Für den Hinweis zur Identifizierung sei meiner Kollegin Dr. Yuliya Shein herzlich gedankt.

<sup>19</sup> Cecil Hopkinson, *A Bibliography of the Printed Works of C. W. von Gluck 1714–1787*, New York 1967, S. 2.

<sup>20</sup> Vgl. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 Bde., Cuneo 1990–1994, Bd. C–D, 1990, Nr. 7370, S. 304.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



Bs Bensheim, Privatbesitz Tanja Gölz

Particellabschriften bzw. Canto e Basso-Auszüge von elf Vokalnummern als Teile einer einbändigen Sammelhandschrift mit 95 Vokalstücken der in den Jahren 1739 bis 1752 im Turiner Teatro Regio aufgeführten Opern, Mitte des 18. Jahrhunderts, Querformat (23 × 29 cm), 494 Notenseiten; brauner, beriebener Ledereinband, Vorder- und Rückdeckel mit goldgeprägtem Wappensupralibros, Einbandrücken in sechs Felder geteilt, mit reicher floraler und ornamentaler Goldprägung und im zweiten Feld Aufschrift *MUSICA*. Ohne Titel, auf der Rückseite des unrastr. und unpag. Vorsatzblattes dreispaltiges, mit *Arie* überschriebenes Inhaltsverzeichnis mit 1 bis 89 durchnummerierten Textincipis der keinem Ordnungsprinzip folgenden Arien.<sup>27</sup> Fol. 1r–247v Notentext, in einzelnen Fällen mit Titelblättern zu den jeweiligen Nummern, durchgängige moderne Bleistiftfoliierung in der oberen, äußeren Ecke.

Ohne konkreten Hinweis auf den Vorbesitzer; das gekrönte vergoldete Wappen des repräsentativen Einbands lässt jedoch einen italienischen Adeligen als ursprünglichen Besitzer vermuten, möglicherweise einen Angehörigen des Leitungskollektivs des Teatro Regio. Die Sammelhandschrift wurde im Januar 2023 von der Herausgeberin im Zusammenhang mit einer Anfrage des Berliner Antiquars Winfried Kuhn ausgewertet und erworben. Der Verkäufer des zuvor nicht im Handel angebotenen Manuskripts blieb dabei anonym.

Die zu *Porò* gehörenden Nummern befinden sich in der ersten und aufgelisteter Reihenfolge in der Sammelhandschrift.

Fol. 31r–32v, Arie „*Chi vive amante, sai che s'ira*“, Kopftitel: *Chi Vive amante Dell Sig' Gluck*, 22,3 × 28 cm, Kopist

Fol. 31r–32v, Arie „*Chi vive amante, sai che s'ira*“, Kopftitel: *Chi Vive amante Dell Sig' Gluck*, 22,3 × 28 cm, Kopist

Fol. 31r–32v, Arie „*Chi vive amante, sai che s'ira*“, Kopftitel: *Chi Vive amante Dell Sig' Gluck*, 22,3 × 28 cm, Kopist

Fol. 31r–32v, Arie „*Chi vive amante, sai che s'ira*“, Kopftitel: *Chi Vive amante Dell Sig' Gluck*, 22,3 × 28 cm, Kopist

Fol. 31r–32v, Arie „*Chi vive amante, sai che s'ira*“, Kopftitel: *Chi Vive amante Dell Sig' Gluck*, 22,3 × 28 cm, Kopist

Fol. 31r–32v, Arie „*Chi vive amante, sai che s'ira*“, Kopftitel: *Chi Vive amante Dell Sig' Gluck*, 22,3 × 28 cm, Kopist

Fol. 31r–32v, Arie „*Chi vive amante, sai che s'ira*“, Kopftitel: *Chi Vive amante Dell Sig' Gluck*, 22,3 × 28 cm, Kopist

Fol. 31r–32v, Arie „*Chi vive amante, sai che s'ira*“, Kopftitel: *Chi Vive amante Dell Sig' Gluck*, 22,3 × 28 cm, Kopist

Fol. 31r–32v, Arie „*Chi vive amante, sai che s'ira*“, Kopftitel: *Chi Vive amante Dell Sig' Gluck*, 22,3 × 28 cm, Kopist

Fol. 31r–32v, Arie „*Chi vive amante, sai che s'ira*“, Kopftitel: *Chi Vive amante Dell Sig' Gluck*, 22,3 × 28 cm, Kopist

Fol. 31r–32v, Arie „*Chi vive amante, sai che s'ira*“, Kopftitel: *Chi Vive amante Dell Sig' Gluck*, 22,3 × 28 cm, Kopist

Fol. 31r–32v, Arie „*Chi vive amante, sai che s'ira*“, Kopftitel: *Chi Vive amante Dell Sig' Gluck*, 22,3 × 28 cm, Kopist

Fol. 31r–32v, Arie „*Chi vive amante, sai che s'ira*“, Kopftitel: *Chi Vive amante Dell Sig' Gluck*, 22,3 × 28 cm, Kopist

Fol. 31r–32v, Arie „*Chi vive amante, sai che s'ira*“, Kopftitel: *Chi Vive amante Dell Sig' Gluck*, 22,3 × 28 cm, Kopist

Fol. 31r–32v, Arie „*Chi vive amante, sai che s'ira*“, Kopftitel: *Chi Vive amante Dell Sig' Gluck*, 22,3 × 28 cm, Kopist

Fol. 31r–32v, Arie „*Chi vive amante, sai che s'ira*“, Kopftitel: *Chi Vive amante Dell Sig' Gluck*, 22,3 × 28 cm, Kopist

Fol. 31r–32v, Arie „*Chi vive amante, sai che s'ira*“, Kopftitel: *Chi Vive amante Dell Sig' Gluck*, 22,3 × 28 cm, Kopist

Fol. 31r–32v, Arie „*Chi vive amante, sai che s'ira*“, Kopftitel: *Chi Vive amante Dell Sig' Gluck*, 22,3 × 28 cm, Kopist

Fol. 31r–32v, Arie „*Chi vive amante, sai che s'ira*“, Kopftitel: *Chi Vive amante Dell Sig' Gluck*, 22,3 × 28 cm, Kopist

Fol. 31r–32v, Arie „*Chi vive amante, sai che s'ira*“, Kopftitel: *Chi Vive amante Dell Sig' Gluck*, 22,3 × 28 cm, Kopist

Fol. 31r–32v, Arie „*Chi vive amante, sai che s'ira*“, Kopftitel: *Chi Vive amante Dell Sig' Gluck*, 22,3 × 28 cm, Kopist

Regio tätige Kopist Raimondo Clerici identifiziert werden konnte.<sup>28</sup>

Während die Arien „*Voi che adorare il vanto*“, „*È prezzo leggero*“, „*Se viver non poss'io*“ und „*D'un barbaro scortese*“ als Canto e Basso-Auszug nur Singstimme und Bass aufweisen, sind die übrigen als Particell mit in den Ritornellen notierter erster Violine überliefert. Die Arie „*Vil trofeo d'un'alma imbelli*“ liegt, wie andere Stücke der Sammelhandschrift auch, in zwei Abschriften vor, von denen die Singstimme einmal im C- und das andere Mal im Violinschlüssel notiert ist, was die Vermutung stützt, dass es sich um für die Uraufführung erstelltes Material handelt, nach dem die Sänger ihre Partien einstudierten und anhand der zweiten Abschrift der Cembalist die Proben begleitete. Alle Abschriften enthalten keinerlei Dynamik-, aber detaillierte und konsequent notierte Artikulationsangaben. Es finden sich von anderer Hand eingetragene Auszierungen und Oktavierungen einzelner Abschnitte der Singstimme sowie in der Abschrift der Arie „*Se viver non poss'io*“ eine unterhalb des Systems eingezeichnete Kadenz. Daneben begegnen einzelne Schreib- und Foliierungfehler sowie nachlässig gesetzte Vorzeichen, was dem Zeitdruck geschuldet sein mag, unter dem die Kopisten ihre Zwischenschriften angefertigt werden mussten. Das Papier ist beige, fest sowie 10-zeilig rastr. und teilweise beidseitig mit geringfügigem Textverlust. Kein WZ nachweisbar. Als Gebrauchsspuren sind die oben genannten aufführungsspraktischen Eintragungen sowie die teils abgeriebenen Ecken und Ränder zu werten.

ISM-Nr. 1001336138–1001336147, 1001336148 und 1001336151; Sammlung: RISM-Nr. 1001336151

Wn1 Wiener Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, SA.67.H.66 und 67

Particellabschriften der Arien „*Se viver non poss'io*“ und „*Senza procelle ancora*“, 18. Jahrhundert, Querformat, 4 und 6 Notensystemblätter mit nachträglicher Bleistiftfoliierung (1. und 1–3) in der oberen, äußeren Ecke; jeweils fester, brauner, blau oder roter Papp-einband mit blauem oder rotem Signaturetikett *Fond Kiesewetter*. / SA.67.H.65. / W. 65. / RISM-Nr. 1001336152. Rechteckigen blauem bzw. roten Einband mit goldgeprägtem Muster und der Aufschrift *Gluck* wie ein Vorsatz- und Nachsatzblatt, ohne Titel. Bestandteil der Sammlung *Kiesewetter*.<sup>30</sup>

SA.67.H.65: Arie „*Se viver non poss'io*“, 7 S., 23,3 × 30,5 cm  
Kopftitel: *Aria Del Sig' Gluck*, dahinter von anderer Hand *Se viver non poss'io*, dahinter von wieder anderer Hand (*Aus der Oper: Porò, ossia Alessandro / nell'Indie.*); der Name *Gluck* von späterer Hand mit Bleistift unterstrichen und dahinter *N 2*.

SA.67.H.66: Arie „*Senza procelle ancora*“, 6 S., 23,3 × 30,5 cm  
Akkoladentitel: *Aria / del Sig' Gluck*, oberhalb des Notensyst. von anderer Hand *Senza procelle ancora*, dahinter von wieder anderer Hand (*Aus der Oper: Porò, ossia Alessandro nell'Indie.*) *Gluck*; der

<sup>28</sup> Die Zuordnung beruht auf dem Abgleich mit einer von Clerici nach Abschluss der Saison 1745 angefertigten Kostenaufstellung über seine im Zusammenhang mit *Porò* erstellten Abschriften, die im Archivio Storico Comunale di Torino, *Carte sciolte*, Nr. 6240, aufbewahrt wird; vgl. das Faksimile auf S. LXV.

<sup>29</sup> Glucks autographe Partitur traf erst am 12. Dezember 1744 und somit nur zwei Wochen vor der Uraufführung in Turin ein, sodass bis zur Einstudierung der Oper wenige Tage Zeit blieben für die Erstellung der Aufführungsmaterialien.

<sup>30</sup> Die Sammlung des österreichischen Musikhistorikers Raphael Georg Kiesewetter (1773–1850), die 1.400, zu einem Drittel von ihm erstellte Manuskripte und über 100 Drucke vornehmlich alter Musik umfasst, ging nach seinem Tod in den Besitz der Wiener Hofbibliothek und damit in die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB) über. Zum Bestand der Sammlung vgl. den *Catalog der Sammlung alter Musik des k. k. Hofrathes Raphael Georg Kiesewetter Edlen von Wiesenbrunn in Wien*, Wien 1847, der auf S. 36 die Quellen Gluck'scher Werke verzeichnet.

Name *Gluck* im Akkoladentitel von späterer Hand mit Bleistift unterstrichen und darüber *N 5*.

Saubere Abschriften vmtl. eines Wiener Schreibers in brauner Tinte mit umfassenden Abbrüviaturen, jeweils nur einer Dynamikangabe und wenigen, uneinheitlich notierten Hinweisen zur Artikulation sowie einigen Schreibfehlern. Vereinzelt finden sich nachträgliche Ergänzungen und Bleistiftkürzel. Das Papier ist sehr fest und glatt, beige-braun sowie 10-zeilig rastr. Kein WZ nachweisbar. Die Partiturskopien weisen keinerlei Gebrauchsspuren auf.

Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Musikabteilung, Mus. 3030-F-102 (olim IV (1921) 1499)

Moderne Partiturabschrift der Arien „*Se viver non poss'io*“ und „*Senza procelle ancora*“ nach Wn1, um 1900, Hochformat, Titelblatt und 14 Notenseiten, Paginierung (2–14) in der oberen, äußeren Ecke, zudem spätere Paginierung (1–16) unten mittig.

Titel [S. 1]: 2 Arien aus der Oper: / *Alessandro nell'Indie ossia Poro* / von Gluck. / (Turin 1745).

Saubere Abschrift, vmtl. eines Dresdner Kopisten, der vereinzelt Korrekturen und Angleichungen der Artikulation vorgenommen hat. Das Papier weist Sigel und Stempel C. A. Klemm. / A.Nº.2 und ist 12-zeilig rastr.

Bern, Schweizerische Nationalbibliothek, A-Mus-1, MLHs 33/18

Moderne Partiturabschrift der Arien „*Se viver non poss'io*“ und „*Senza procelle ancora*“ nach Wn1 als Teil eines Abschriftenkonvoluts mit Arien und Kontrafakturen aus Opern von Gluck sowie Instrumentalstücken des 19. Jahrhunderts, Hochformat (35 × 26 cm), Musiksammlung Liebeskind.

Titel [S. 1]: 2 Arien aus der Oper: / *Alessandro nell'Indie ossia Poro* / von Gluck. / (Turin 1745). Sammlung: RISM-Nr. 110551; Sammlung: RISM-Nr. 110551; Sammlung: RISM-Nr. 110551

Genova, Biblioteca del Conservatorio di Musica Niccolò Paganini, SS.B.2.87 (olim A.8.27)<sup>31</sup>

Partiturabschrift der Arie „*Se viver non poss'io*“ und „*Senza procelle ancora*“ nach Wn1, hrsg. von Robert Haas im Rahmen seines Aufsatzes *Zwei Arien aus Glucks „Poro“*, in: Mozart-Jahrbuch 3 (1929), Augsburg 1929, S. 307–330: 317–330. Hopkinson nennt den Druck unter der Nr. 8 A (a) und (b).<sup>35</sup>

Partiturabschrift der Arie „*Se viver non poss'io*“ und „*Senza procelle ancora*“ nach Wn1, um 1900, Hochformat, Titelblatt und 14 Notenseiten, Paginierung (2–14) in der oberen, äußeren Ecke, zudem spätere Paginierung (1–16) unten mittig.

Titel [S. 1]: 2 Arien aus der Oper: / *Alessandro nell'Indie ossia Poro* / von Gluck. / (Turin 1745).

Genova, Biblioteca del Conservatorio di Musica Niccolò Paganini, SS.B.2.87 (olim A.8.27)<sup>31</sup>

Partiturabschrift der Arie „*Se viver non poss'io*“ als Teil einer Sammelhandschrift mit 17 Vokalstücken verschiedener Komponisten,<sup>32</sup> 18. Jahrhundert, Querformat (22 × 29,5 cm), ein Band, insges. 180 Notenseiten, zeitgenössische Folierung (1–90) in der oberen, äußeren Ecke; dunkelbrauner, sehr fleckiger und abgenutzter Ledereinband, Einbandrücken in sechs Felder geteilt mit goldgeprägtem floralem Muster, das sich ebenso auf den Einbandkanten findet, vorderer und hinterer Innendeckel mit einfachem dünnen Papier beklebt, je ein Vorsatz- und Nachsatzblatt, auf dem letzteren hs. Inhaltsverzeichnis.

<sup>31</sup> Für die Untersuchung dieser Quelle vor Ort und daraus resultierende Ergänzungen der Beschreibung danke ich Dr. Lavinia Hantelmann.

<sup>32</sup> Darunter u. a. Baldassare Galuppi, Johann Adolf Hasse, Giovanni Battista Lampugnani, Antonio Maria Mazzoni und Davide Perez.

nis mit fünf von der Hand des Konservatoriumsarchivars ergänzten Komponisten- bzw. Sängernamen, rot marmorierter Schnitt.

Ohne konkreten Hinweis auf den Vorbesitzer; der repräsentative Einband lässt jedoch den Genueser Patrizier Giambattista Assereto (gest. 1842) als ursprünglichen Besitzer der Sammelhandschrift vermuten, der ca. 200 Partituren seiner Musikaliensammlung der Konservatoriumsbibliothek gespendet hat.<sup>33</sup>

Die aus *Poro* stammende Arie befindet sich an sechster Stelle der Sammelhandschrift (Fol. 27r–32r).

Kopftitel: *Del Sig<sup>r</sup> Gluck*, in der rechten, oberen Ecke mit Bleistift *Cat.* Routiniert erstellte Abschrift eines Schreibers in rotbrauner Tinte ohne Dynamikangaben und mit umfassenden Abbrüviaturen, aber demgegenüber mit recht konsequent notierten Hinweisen zur Artikulation und nur wenigen Schreibfehlern. 10-zeilig rastr., gelblich-beiges, festes Papier mit vereinzelt Wachsflächen und teils abgegriffenen Ecken. Kein WZ nachweisbar.

c) Stimmen einer einzelnen Nummer

Prag, Národního muzea – České muzeum hudby, Hudebněhistorické oddělení, XXXIV E 206

Stimmen der Ouvertüre (2 × V.I., V.II, Va., 7 × B.) aus dem Besitz des Grafen Emanuel Philibert von Wartenberg zu Dux (1731–1775),<sup>34</sup> zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, Querformat (23,5 × 29,5 cm), Umfang jeweils 2 Blätter (Titel) und 3 unpag. Notenseiten; eine der V.II-Stimmen den Umschlag, in den die anderen Stimmen eingelegt sind.

Umschlagtitel: *Couverture / Del Sig<sup>r</sup> Gluck / Violino Primo*, dahinter Notenseiten von anderer Hand und wieder darunter von anderer Hand *da Neipperg*, dahinter 10; in der oberen linken Ecke Stempel mit der Signatur XXII V. E. (mit Tinte) 206, dahinter mit dem Bleistift *a* und darunter *g* in der rechten oberen Ecke alte Signaturen N: 35. / N: 15.

Titel der zweiten V-St. *Del Sign: Gluck / Violino Primo*. Auf dem letzten St. nur Stimmenbezeichnung. In allen Stimmen auf dem letzten St. der runder Stempel des Museums ČMH / HHO sowie mit Tinte 179010.

An der Niederschrift waren zwei Schreiber beteiligt, wobei der erste einen Stimmensatz in schwarzer Tinte angefertigt hat, der zweite die zusätzliche V.I- und B.-St. in schwarz-brauner Tinte. Die Stimmen weisen nur wenige Fehler sowie vereinzelte, im Schreibprozess vorgenommene Korrekturen auf und keine nachträglichen Eintragungen. Das Papier ist gelblich, fest und etwas ausgefranst sowie 10-zeilig rastr. WZ: Engel mit Trompete sowie Initialen *I B.* Bis auf etwas abgegriffene bzw. nachgedunkelte Ränder der den Umschlag bildenden V.I-St. weist das Material keine Gebrauchsspuren auf.

## 2. Drucke

Moderne Partitur der Arien „*Senza procelle ancora*“ und „*Se viver non poss'io*“ nach Wn1, hrsg. von Robert Haas im Rahmen seines Aufsatzes *Zwei Arien aus Glucks „Poro“*, in: Mozart-Jahrbuch 3 (1929), Augsburg 1929, S. 307–330: 317–330. Hopkinson nennt den Druck unter der Nr. 8 A (a) und (b).<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Vgl. hierzu Salvatore Pintacuda (Hrsg.), *Genova. Biblioteca dell'Istituto Musicale „Niccolò Paganini“. Catalogo del fondo antico*, Mailand 1966, S. 9 und 231.

<sup>34</sup> Zur Musiksammlung der böhmischen Adelsfamilie Waldstein vgl. Milada Rutová, *Valdštejnská hudební sbírka v Doksech*, PhDr. Diss., Prag 1971, auch in: *Sborník Národního muzea v Praze – Acta Musei Nationalis Pragae*, Serie A, Bd. 28 (1974), Nr. 5, Prag 1976, S. 173–227.

<sup>35</sup> Hopkinson, *A Bibliography of the Printed Works of C. W. von Gluck*, S. 6.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



S. 2–4, Arie „Care pupille amate“, Kopftitel: *Sung by Sig.<sup>r</sup> Jozzi in La Caduta de' Giganti. Del Sig.<sup>r</sup> Gluck.*

S. 5–7, Arie „Vezzi, lusinghe e sguardi“, Kopftitel: *Sung by Sig.<sup>ra</sup> Pompeati in La Caduta de [sic] Giganti*

S. 8–12, Duett „Ah, m'ingannasti“, Kopftitel: *Duetto Sung by Sig.<sup>ra</sup> Pompeati & Sig.<sup>r</sup> Monticelli in / La Caduta de' Giganti.*

S. 13–15, Arie „Si, ben mio, sarò“, Kopftitel: *Sung by Sig.<sup>r</sup> Monticelli in La Caduta de [sic] Giganti*

S. 16–19, Arie „È uguale ad un tormento“, Kopftitel: *Sung by Sig.<sup>r</sup> Monticelli in La Caduta de' Giganti*

S. 20–23, Arie „Conserva a noi il contento“, Kopftitel: *Sung by Sig.<sup>r</sup> Jozzi in La Caduta de [sic] Giganti*

Recht sorgfältiger, platzsparend ausgeführter Stich mit vielen Systemeinsparungen und daraus resultierenden Unisono- und Col-Basso-Vorschriften sowie durchgehender Generalbassbezeichnung. Hopkinson nennt den Druck unter der Nr. 10 A mit dem Hinweis, dass die Titels. in einem Artikel von Georg Kinsky in *Philobiblon* 7, Heft 8 (1934), abgedruckt wurde.<sup>46</sup>  
RISM A/1: G 2728; RISM-Nr. 990021854.

Für die NA benutztes Exemplar:

Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Musikabteilung, 1 in M B/2698

Weitere Fundorte:

Bern, Schweizer Nationalbibliothek, S 11-Mus-JL ML 344  
Paris, Bibliothèque de Musique, Bibliothèque, Lit. Q.

London, The British Library, 907.i.5.(2.)<sup>51</sup>

London, Victoria and Albert Museum, Theatre and Performance Collection (enthält Band und das Theatre Museum), S.51–1985<sup>52</sup>

Novara, Biblioteca Civica Carlo Negrone, CIV 194.H.24

London, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, 35.6.K.15.2

London, British Library, 907.i.5.(2.)<sup>51</sup>

London, Victoria and Albert Museum, Theatre and Performance Collection (enthält Band und das Theatre Museum), S.51–1985<sup>52</sup>

Novara, Biblioteca Civica Carlo Negrone, CIV 194.H.24

London, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, 35.6.K.15.2

London, British Library, 907.i.5.(2.)<sup>51</sup>

London, Victoria and Albert Museum, Theatre and Performance Collection (enthält Band und das Theatre Museum), S.51–1985<sup>52</sup>

Novara, Biblioteca Civica Carlo Negrone, CIV 194.H.24

London, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, 35.6.K.15.2

London, British Library, 907.i.5.(2.)<sup>51</sup>

London, Victoria and Albert Museum, Theatre and Performance Collection (enthält Band und das Theatre Museum), S.51–1985<sup>52</sup>

Novara, Biblioteca Civica Carlo Negrone, CIV 194.H.24

London, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, 35.6.K.15.2

London, British Library, 907.i.5.(2.)<sup>51</sup>

London, Victoria and Albert Museum, Theatre and Performance Collection (enthält Band und das Theatre Museum), S.51–1985<sup>52</sup>

Novara, Biblioteca Civica Carlo Negrone, CIV 194.H.24

London, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, 35.6.K.15.2

London, British Library, 907.i.5.(2.)<sup>51</sup>

London, Victoria and Albert Museum, Theatre and Performance Collection (enthält Band und das Theatre Museum), S.51–1985<sup>52</sup>

Novara, Biblioteca Civica Carlo Negrone, CIV 194.H.24

London, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, 35.6.K.15.2

London, British Library, 907.i.5.(2.)<sup>51</sup>

London, Victoria and Albert Museum, Theatre and Performance Collection (enthält Band und das Theatre Museum), S.51–1985<sup>52</sup>

Novara, Biblioteca Civica Carlo Negrone, CIV 194.H.24

London, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, 35.6.K.15.2

London, British Library, 907.i.5.(2.)<sup>51</sup>

London, Victoria and Albert Museum, Theatre and Performance Collection (enthält Band und das Theatre Museum), S.51–1985<sup>52</sup>

Novara, Biblioteca Civica Carlo Negrone, CIV 194.H.24

London, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, 35.6.K.15.2

London, British Library, 907.i.5.(2.)<sup>51</sup>

London, Victoria and Albert Museum, Theatre and Performance Collection (enthält Band und das Theatre Museum), S.51–1985<sup>52</sup>

Novara, Biblioteca Civica Carlo Negrone, CIV 194.H.24

London, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, 35.6.K.15.2

London, British Library, 907.i.5.(2.)<sup>51</sup>

London, Victoria and Albert Museum, Theatre and Performance Collection (enthält Band und das Theatre Museum), S.51–1985<sup>52</sup>

Novara, Biblioteca Civica Carlo Negrone, CIV 194.H.24

London, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, 35.6.K.15.2

London, British Library, 907.i.5.(2.)<sup>51</sup>

London, Victoria and Albert Museum, Theatre and Performance Collection (enthält Band und das Theatre Museum), S.51–1985<sup>52</sup>

Novara, Biblioteca Civica Carlo Negrone, CIV 194.H.24

Hopkinson nennt den Druck unter der Nr. 10 A (a).<sup>49</sup>

Fundort:

London, The British Library, Music Collections, G.159

## II. TEXT

### London 1745<sup>50</sup>

LA / CADUTA de' GIGANTI. / DRAMA, / PER IL / TEATRO di  
S. M. B. / Di F. VANNESCHI. / Imperium est Jovis / Clari Gigantæo  
triumpho. / HORAT. Lib. III. Ode I. / LONDRA, MDCCXLV. / [in eckigen  
Klammern:] Price One Shilling.

S. [I] Titel

S. [II] leer

S. [III] Innentitel: LA / CADUTA de' GIGANTI. / DRAMA, / RIBEL-  
LIONE PUNITA. / [nachfolgender Haupttitel]

S. [IV] AGNIZIONE. / [ ]

S. [V] ARGUMENTO. / [ ]

S. [VI] DRAMATIS PERSONÆ. / JULIUS CÆSAR. / JUNO. / IRIS. / MARS. /  
TITUS. / BARRABAS. / [ ] Neben geschweifter Klammer um die  
letzten beiden Zeilen:] Giants. / The Musical Composition by Sig. GLUCK.

S. [VII] ATTO I. / GIOVE. Il Sig. Monticelli. / GIUNONE. Il Sig. Imer. /  
IRIDE. La Sig. Pompeati. / MARTE. Il Sig. Monticelli. / Ciacchi. /  
BRIAREO. La Sig. Frasi. [zwischen zweigeschweiften Klammern um  
die letzten beiden Zeilen:] Giganti. / MUSIC del Sig. GLUCK.

S. 1–50 italienisch-englischer Text mit Regieanweisungen (PARTE I  
S. 1–28, PARTE II S. 29–50).

S. 1–28, PARTE I S. 29–50).

S. 1–28, PARTE I S. 29–50).

S. 1–28, PARTE I S. 29–50).

S. 1–28, PARTE I S. 29–50).

S. 1–28, PARTE I S. 29–50).

S. 1–28, PARTE I S. 29–50).

S. 1–28, PARTE I S. 29–50).

S. 1–28, PARTE I S. 29–50).

S. 1–28, PARTE I S. 29–50).

S. 1–28, PARTE I S. 29–50).

S. 1–28, PARTE I S. 29–50).

S. 1–28, PARTE I S. 29–50).

S. 1–28, PARTE I S. 29–50).

S. 1–28, PARTE I S. 29–50).

S. 1–28, PARTE I S. 29–50).

S. 1–28, PARTE I S. 29–50).

S. 1–28, PARTE I S. 29–50).

S. 1–28, PARTE I S. 29–50).

S. 1–28, PARTE I S. 29–50).

S. 1–28, PARTE I S. 29–50).

S. 1–28, PARTE I S. 29–50).

S. 1–28, PARTE I S. 29–50).

S. 1–28, PARTE I S. 29–50).

S. 1–28, PARTE I S. 29–50).

S. 1–28, PARTE I S. 29–50).

S. 1–28, PARTE I S. 29–50).

## ARTAMENE

### I. MUSIK

#### 1. Handschriften

#### a) Partituren mehrerer Nummern

TA Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, Bibliothek, *Album  
Wimpffen*, Bd. 1

Teilautographes Partiturfragment der Arien „Se crudeli tanto siete“  
(T. 108–148) und „Già presso al termine“ (T. 1–40), vmtl. 1746, Quer-  
format (20,5 × 33,5 cm), ein beidseitig beschriebenes, stark beschnit-  
tenes Blatt, d. h. zwei unpag. Notenseiten, eingeklebt in ein Album

<sup>49</sup> Hopkinson, *A Bibliography of the Printed Works of C. W. von Gluck*, S. 7. Als  
Verleger gibt er anstelle von Randall Walsh an, der 1776 jedoch bereits ver-  
storben war.

<sup>50</sup> Vgl. Sartori, *I libretti italiani*, Bd. C–D, Nr. 4346, S. 5.

<sup>51</sup> Vgl. die Faksimiles auf S. CVI–CXX.

<sup>52</sup> Unter dem Titel *Serious Operas Vol. VIII* zusammengebunden mit den Li-  
bretti zu *Radamisto* (1720), *Julius Caesar* (1730), *Farnace* (1759), *Scipione in Car-  
tagine* (1742) und *Artamene* (1746).



der Sammlung Wimpffen,<sup>53</sup> davor ovales Porträt Glucks mit weißem Passepartout und dem Hinweis am Rand *Nach dem original Gemälde von J. Duplessis, befindlich in der k.k. Galerie in Wien* sowie unterhalb des Bildes C. GLÜCK, danach einseitiger Echtheitsvermerk von der Hand Aloys Fuchs<sup>54</sup> mit brauner Tinte *Fragment / einer eigenhändigen Partitur / von / Christoph Ritter von Gluck / Geb. 1714 + 1787. / Wien am 8. April 1844., daneben Zeuge dessen / Alojs Fuchs / Mitglied der / k. k. Hofkapelle, darunter NB Schade, daß dieses Musikstück / nicht komplett ist; sondern: / der Anfang ist von einer Arie E#: / der Schluß ---* [Wiederholungsstriche] *A#.*, dahinter von anderer Hand mit schwarzer Tinte *letzte / vorletzte*, geschweifte Klammer und dahinter *Arie aus Artamene*; schwarzer Ledereinband mit Goldschnitt, goldenem Schloss und goldgeprägten Initialen M. W.<sup>55</sup> auf der Einbandvorderseite, Albumseiten aus fester schwarzer Pappe. Akkoladentitel [vor dem 1. Syst. auf Fol. 1r]: *Aria*, unterhalb des Notentextes von der Hand Fuchs' 1: *Skizze von Chr. Gluck's eigener Hand* :1.

Bei dem Partiturfragment handelt es sich nicht vollständig um ein Autograph Glucks. Der Notentext wurde offensichtlich von einem Kopisten erstellt, während die Textunterlegung sowie einzelne vmtl. im Zuge dessen vorgenommene Korrekturen von Gluck stammen. Das einheitliche Schriftbild in schwarzbrauner Tinte mit recht konstant notierten Dynamik- und Artikulationsangaben sowie einzelne Abschreibfehler weisen eindeutig auf eine Abschrift und nicht auf eine autographe Niederschrift im Zuge des Kompositionsprozesses oder auf eine diesem vorausgegangene Skizze hin. Das Notenblatt wurde verkehrt herum in das Album eingeklebt. Tatsächlich befindet sich der Schluss der Arie „*Se crudeli tanto siete*“ (Fol. 1v) auf der Rückseite, der Beginn der Arie „*Gli presso al termine*“ (Fol. 1r) auf der Vorderseite.

Das Partiturfragment entspricht der Arienabfolge in D2, als Autograph vmtl. diente. Das Papier ist dünn, gelblich, besonders in der Mitte fleckig sowie an den Rändern abgenutzt, evtl. konserviert etc. Die Partitur ist in einem ovalen Rahmen eingeklebt, der oben links eine fünfzählige Sternform enthält.

Das Partiturfragment ist Bestandteil der Musiksammlung SLA-Mus-JL MLHs 24/2, die in acht Alben enthaltene Sammlung wurde von Graf Victor Wimpffen (1834–1897) ging 1898 als Geschenk in den Bibliotheksbestand der Wiener Gesellschaft für Musikfreunde über; vgl. hierzu Otto Biba, *Die Sammlungen der Gesellschaft für Musikfreunde in Wien*, in: Österreichs Museen stellen sich vor 17 (1983), S. 14–22: 20.

<sup>54</sup> Der österreichische Musiker, Sammler und Musikforscher Aloys Fuchs (1799–1853) war seit 1824 Beamter im Wiener Hofkriegsrat und gehörte ab 1836 als Sänger der Wiener Hofkapelle an. Seit 1820 befasste er sich mit dem Aufbau einer eigenen Musikbibliothek, die um 1850 mehr als 1400 Autographe umfasste, besorgte und beglaubigte aber daneben zahlreiche Autographe für Privatsammler und Institutionen; vgl. Richard Schaal, *Aloys Fuchs als Autographen-Vermittler. Zum Repertoire der von Fuchs vermittelten und begutachteten Manuskripte*, in: Mozart-Jahrbuch 1976/77 des Zentralinstitutes für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Kassel usw. 1978, S. 225–264, sowie Silke Leopold (Richard Schaal), Artikel „Fuchs, Aloys, Alois“, in: MGG, Personenteil, Bd. 7, Kassel usw. 2002, Sp. 226–228.

<sup>55</sup> Die Initialen verweisen vermutlich auf die Gräfin Maria Anna Cäcilie Wimpffen, geb. Eskeles (1802–1862), Victor von Wimpffens Mutter, der das Album mit dem von Aloys Fuchs erworbenen Partiturfragment offensichtlich ursprünglich gehörte und dann in Besitz ihres Sohnes gelangte. Vgl. hierzu August Schmidt, *Ein Autograph von Ludwig van Beethoven*, in: Allgemeine Wiener Musik-Zeitung vom 23. November 1843, Jg. 3, Nr. 140, S. 589f.

b) Klavierauszüge einer einzelnen Nummer

Chicago (Ill.), Newberry Library, Case MS 7Q 16

Klavierauszug der Arie „*Rasserena il mesto ciglio*“ als Teil einer Sammelhandschrift mit 52 Cembalostücken und Arien verschiedener Komponisten, eingerichtet und geschrieben von Johann Christoph Preissler,<sup>56</sup> 1751, Querformat (19,5 x 32,5 cm), insges. 142 Notenseiten, moderne Bleistiftfoliierung (1–71) in der oberen, rechten Ecke; dunkelbrauner Kalbsledereinband, auf der Einbandinnenseite eingeklebtes Exlibris *Purchased / from the / Jane Oakley / Fund / THE NEWBERRY LIBRARY*, auf Fol. 1r Titel: *FUNDAMENTA / pro / CLAVI CEMBALO / ad usum / Mariae Josephæ Natæ Comitissæ de Kaunitz. / Contexta à P.te Joanne Christophoro Preissler, ejusdem p.t. Instructore indigno. Anno 1751*. Die Sammlung scheint somit aus dem Besitz Maria Josepha von Kaunitz' (1739–1796) zu stammen, für die die Auswahl von Cembalostücken von Preissler zusammengestellt wurde und wurde von der Bibliothek im 20. Jahrhundert aus dem Bestand des deutschen Antiquars und Musikverlegers Otto Hasse (1864–1955) erworben.

Die aus *Artamene* stammende Arie findet sich an 25. Stelle (Fol. 20r–21r) der Sammelhandschrift.

Kopist: Ad. Sig. Preissler, Akkoladentitel: *ARIA*.

Wenig sorgfältig und vmtl. im Prozess der Einrichtung als Klavierauszug erstellter Notentext in schwarzer Tinte mit verschiedenen Korrekturen in Form von Streichungen, Rasuren sowie ohne Dynamikangaben, aber konsequent notiert. Hinweise zur Artikulation. Das Papier ist gelblich, ovale 6-zählige Rastri. Der Klavierauszug weist keine Gebrauchsspuren auf.

RISM-Nr. 113770; Sammlung: RISM-Nr. 113770.

Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, 60393 Mus. (olim: Kc. 184 Mus.)

Klavierauszug einer Bearbeitung der Arie „*Rasserena il mesto ciglio*“ textiert mit „*O laß hell sein Zornesbrüllen*“, eingerichtet und geschrieben von Emanuel Bach 1844, 4 Notenseiten.

Kopist: August Schade. (rechts davon): Gluck.

RISM-Nr. 3010677.

Bern, Schweizerische Nationalbibliothek, SLA-Mus-JL MLHs 125/1/4

Moderne Abschrift eines Klavierauszugs der Arie „*Rasserena il mesto ciglio*“ als Teil einer Sammelabschrift, die neben Arien von Dittersdorf, Haydn und Johann Christian Bach zudem das Air „*Le mari tranquille bornant ses desirs*“ aus Glucks *L'Île de Merlin* enthält, um 1900, Hochformat (36 x 27 cm), S. 13–17. Bestandteil der Musiksammlung Liebeskind und von ihm selbst angefertigt.

RISM-Nr. 402009936; Sammlung: RISM-Nr. 402009932.

c) Stimmen und Particell einer einzelnen Nummer

**B2** Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus.ms. 7806 (olim N. I. 24)

Stimmen und Particell der Arie „*Se crudeli tanto siete*“ (V.I, V.II, Va., Vc., V.I/Sgst.) vmtl. nach D2, zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, Hochformat (V.I und V.I/Sgst. 30 x 23 cm, V.II und Va. 30 x 21 cm, Particell 29,5 x 23,5 cm), nur Vc.-St. im Querformat (22,5 x 28,5 cm), Umfang 7 Bögen mit nachträglicher Bleistiftpaginierung (1–28) in der

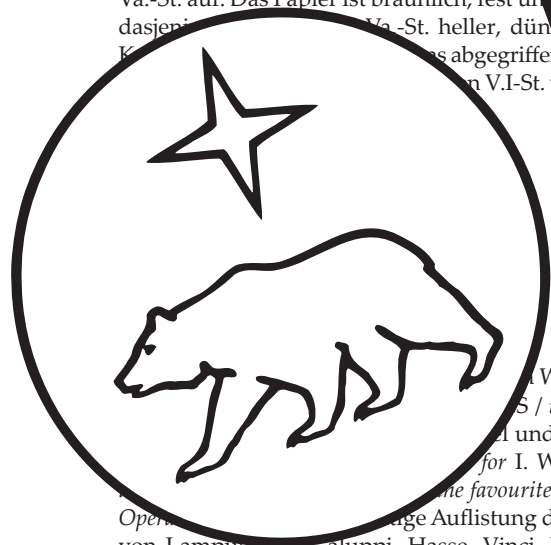
<sup>56</sup> Von dem böhmischen Kopisten, Komponisten und Musiklehrer Johann Christoph Preissler (gest. 1796) stammen 37 der Stücke, darunter vornehmlich Tanzsätze und Übungsstücke. Daneben finden sich Arrangements für Cembalo von Vokalstücken aus Werken von Gluck, Johann Adolf Hasse, Domenico Alberti, Girolamo Donini, Giuseppe Scarlatti, Joseph Umstatt u. a.

oberen, äußeren Ecke (pro Instrumentalst. und V.I./Sgst. 2 unpag. S. Notentext, das Particell 7 S.); die V.I.-St. bildet den Umschlag, in den die anderen Stimmen eingelegt sind.

Umschlagtitel: *A. dur.* [von anderer Hand] / *ARIA:* [dahinter von derselben Hand wie die Tonart:] *nell Artamene / Se crudeli tanto siete,,* [sic] / à 2. Violini / Viola / Soprano / e / Basso / del Sig.<sup>r</sup> Gluck, links davon Notenincipit von anderer Hand, darunter wieder von anderer Hand 6, in der rechten unteren Ecke p 2.8.; unterhalb der Stimmenbezeichnungen runder, roter Bibliotheksstempel mit dem Schriftzug *Ex / Biblioth. Regia / Berolinensi.*, in der linken oberen Ecke mit Bleistift Signatur *Mus.ms. / 7806, 1(-6)*, in der rechten oberen Ecke mit Tinte alte Signatur bzw. Nummerierung *N:J:#24*, die an dieser Stelle auf jeder St. und dem Particell verzeichnet ist.

Titel der V.I./Sgst.: *Aria: / Se crudeli tanto siete,,* [sic] / *Violino è Voce. / Del Sigr Gluck*, oberhalb des Notentextes dieser St. von späterer Hand *diese Stimme wird nicht mit abgeschrieben*; Titel der Vc.-St.: *Violoncello / del Aria: / Se crudeli tanto siete,,* [sic] / *Del Sigr Gluck*; Titel der V.II bzw. Va.-St.: *Aria / Violino Secondo bzw. Viola / Se crudeli tanto siete,,* [sic] / *del Sigr Gluck*; auf dem Particell Kopftitel *Nell' Artamene.* sowie Akkoladentitel *ARIA. / Del Sig.<sup>r</sup> / Gluck.*

An der Niederschrift waren mindestens drei Schreiber beteiligt, wobei die V.I.-St., die V.I./Sgst. und die Vc.-St. von demselben Schreiber erstellt wurden wie der Stimmensatz B1.<sup>57</sup> Braune bis schwarzbraune Tinte. Die Stimmen enthalten so gut wie keine Fehler und recht konsequente Artikulations- und Dynamikangaben. Die V.I.-St. und das Particell weisen an mehreren Stellen nachträgliche Einsätze und Änderungen des Notentextes durch den Schreiber der V.II- und Va.-St. auf. Das Papier ist bräunlich, fest und 9- bzw. 10-zeilig rastr., dasjenige der V.II- und Va.-St. heller, dünner und 11-zeilig rastr. Keine der Stimmen ist abgegriffene bzw. nachgedunkelte. Die V.I.-St. weist das Material



Walsh Jr., London 1746,<sup>58</sup> *in the / OPERA / Call'd /* und Komponistenname *for I. Walsh in Catharine Street* *the favourite Songs from the following* *Opera*. Die Auflistung derselben 21 Opern, u. a. von Lampugnani, Galuppi, Hasse, Vinci, Pergolesi, Porpora und Veracini, darunter weitere fünf Zeilen mit Verweisen auf mehrbändige Sammlungen von Favoritstücken; der gesamte Titel mit einer einfachen Linie umrahmt.<sup>59</sup>

Hochformat 2°; unpag. Titelblatt (Rückseite leer), S. (1) leer, S. 2–19 Notentext; S. (20) leer.

Die Vokalnummern sind in nachstehend aufgelisteter Reihenfolge angeordnet:

S. 2–4, Arie „*Rasserena il mesto ciglio*“, Kopftitel: *Sung by Sig.<sup>r</sup> Monticelli. nell' Artamene.*

S. 5–7, Arie „*Pensa a serbarmi, o cara*“, Kopftitel: *Sung by Sig.<sup>r</sup> Monticelli Nell Artamene Del Sig.<sup>r</sup> Gluck*

S. 8–10, Arie „*È maggiore d'ogn'altro dolore*“, Kopftitel: *Sung by Sig.<sup>ra</sup> Frasi. nell' Artamene.*

S. 11–13, Arie „*Il suo leggiadro viso*“, Kopftitel: *Sung by Sig.<sup>r</sup> Jozzi Nell Artamene*

S. 14–17, Arie „*Se crudeli tanto siete*“, Kopftitel: *Sung by Sig.<sup>ra</sup> Pompeati. nell' Artamene. Del Sig.<sup>r</sup> Gluck*

S. 18–19, Arie „*Già presso al termine*“, Kopftitel: *Sung by Sig.<sup>r</sup> Jozzi Nell Artamene*

Recht sorgfältiger, platzsparend ausgeführter Stich mit vielen Systemeinsparungen und daraus resultierenden Unisono- und Col-Basso-Vorschriften sowie durchgehender Generalbassbezeichnung. Hopkinson nennt den Druck unter der Nr. 1 A 10 mit dem Hinweis, dass die Titels. in einem Artikel von Georg Kinsky in Philobiblon 7, Heft 8 (1938) abgebildet wurden. Der Zustand 11 A wiederum weist keine Koppositen auf und listet ebenso wie 11 A 10 nur 20 statt 21 beim Verleger erhältliche Opern auf.<sup>60</sup> RISM 1/1: 2723 GG 2003 DMSM-Nr. 990021849.

Für die NA benutztes Exemplar:  
Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Musikabteilung, 7 in M B/2700

Weitere Fundorte:  
Bern, Schweizerische Nationalbibliothek, ML 345  
Boston (Mass.), Boston Public Library, Music Department  
Paris, Conservatoire Royal de Musique, Bibliothèque, Lit 380  
Cambridge, Bowe Music Library, King's College  
Cambridge, University Library, M RA 10.70.5  
Cambridge (Mass.), Harvard University, Houghton Library, Theatre Collection, M 15.G56.47.746  
Dublin, The National Library of Ireland, Add. Mus. 1229 (nur „*Se crudeli tanto siete*“)  
Edinburgh, National Library of Scotland, Mus.E.1.244(3) und Mus.E.1.244(4)

Firenze, Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, Biblioteca, B. 3484

Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Musikabteilung, 8 in M B/2698 (ohne Titelblatt)

Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Musikabteilung, M 5353 RH

Liverpool, Public Libraries, Central Library, 74-D1

London, The British Library, Music Collections, G.194.(1.) und Hirsch IV.1566

London, Royal Academy of Music, Library, 1.9 ITALIAN OPERAS 2

London, Royal College of Music, Library, D 1421/4

Mainz, Privatbibliothek Prof. Dr. Hellmut Federhofer

Moskva, Rossijskaja gosudarstvennaja biblioteka, M3 P-VH/1599

München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.pr. 31887 (unvollständig)

New Haven (Conn.), Yale University, Music Library, M1500 G567 A78+ Oversize

New York (N.Y.), New York Public Library for the Performing Arts, Music Division, Drexel 4911

Rochester (N.Y.), Sibley Music Library, Eastman School of Music, University of Rochester, M1505.G567A

<sup>57</sup> Für diesen Hinweis vom 15. Februar 2019 sowie für weitere Angaben zu den Stimmensätzen B1 und B2 sei Dr. Roland Dieter Schmidt-Hensel, stellv. Leiter der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, sehr herzlich gedankt. Zum Kopisten vgl. zudem Fußnote 44.

<sup>58</sup> Das Erscheinungsjahr ist durch die Ankündigung des Drucks für den gleichen Tag im General Advertiser Nr. 3553 vom 17. März 1746, Fol. 2v, belegt.

<sup>59</sup> Vgl. das Faksimile auf S. LIX.

<sup>60</sup> Hopkinson, *A Bibliography of the Printed Works of C. W. von Gluck*, S. 8.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

Provo (Ut.), Brigham Young University, Harold B. Lee Library, Music Special Collections, 4437 HBLL  
Wien, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Bibliothek, VI 43568

c) Klavierauszüge einer einzelnen Nummer

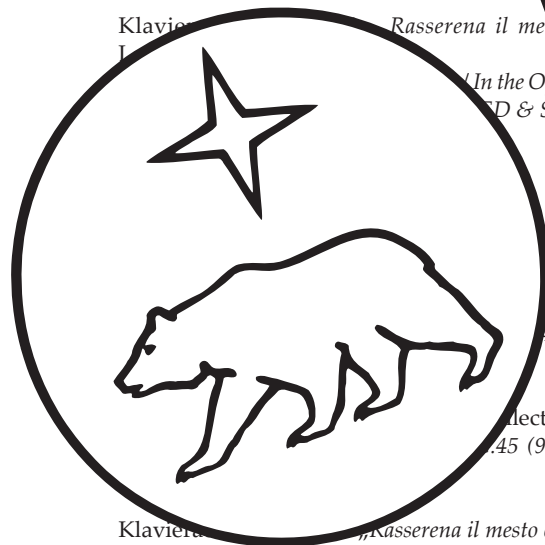
Klavierauszug der Arie „*Rasserena il mesto ciglio*“, London [ca. 1770], vier unpag. S., überschrieben mit *Del Sig.* GLUCK, auf S. [1] links oben hs. mit Tinte *Miss Fisher*.

Fundort:  
London, The British Library, Music Collections, G.1271.ii.(16.)

Klavierauszug einer Bearbeitung der Arie „*Rasserena il mesto ciglio*“, textiert mit „*Go, tell Amyntas, gentle swain*“, in: *The Beauties of Music and Poetry*, Bd. 1, John Preston, London [1784], S. 10–11.  
Kopftitel: *THE DISTRESS'D LOVER / Adapted to the celebrated Air sung by Sig.<sup>r</sup> Pacchierotti in the Op.<sup>a</sup> of Silla. / The Words by M.<sup>r</sup> DRYDEN. The Music by Sig.<sup>r</sup> GLUCK.*  
RISM B/II, S. 112.

Fundorte:  
Glasgow, University Library, Store HQ01161  
London, The British Library, Music Collections, G.351.(1.)  
Oxford, Bodleian Library, Harding private collection, Mus. 50  
Sheffield, University Library, Western Bank Library, 520

Klavierauszug der Arie „*Rasserena il mesto ciglio*“, Christopher L.  
In the Opera of / SILLA / Compos.  
ED & SOL. BY C. L. IN S. ALLE



(55)  
ciglio“, Nr. 38 der Serie  
posti dai più celebri maestri  
4, 5 S.

collections, H.2293./99  
45 (99) und Harding private

Klavierauszug der Arie „*Rasserena il mesto ciglio*“, London [1866].

Fundort:  
London, The British Library, Music Collections, H.1775.n.(23.)

Klavierauszug der Arie „*Rasserena il mesto ciglio*“, Nr. 38 in: *Echi d'Italia. Raccolta prima: Gemme d'antichità, composti dai più celebri maestri antichi*, Augener & Co., London 1880, Platten-Nr. 5465, S. 1–5.  
Kopftitel: *RASSERENA IL MESTO CIGLIO, / ARIA / IN THE OPERA OF "SILLA" / COMPOSED BY / GLUCK.*

Fundorte:  
London, The British Library, Music Collections, H.2397.  
Praha, Knihovna Národního muzea, XXI A 154

## II. TEXT

### London 1746<sup>68</sup>

*ARTAMENE. / DRAMA, / PER IL / TEATRO di S. M. B. / Saxa ferasque lyrâ movit Rhodopeius Orpheus. / OVID. Art. Amat. Lib. III. / [Vignette] / LONDRA, MDCCXLVI. / [in eckigen Klammern:] Price One Shilling.*  
S. [1] Titel  
S. [2] ARGOMENTO. / [...]  
S. [3] ARGUMENT. / [...]  
S. [4] DRAMATIS PERSONÆ. / ARTAMENES, an Indian Raja, descended from / Porus. / SANDALIDA, his Sister. / PADMANI, Consort to Artamenes. / COSRA, a Prince of the Blood, Consort to / Sandalida. / ORMONTES, Emperor of Mogul. / TAMUR, a General, and Confident of Ormontes. / Soldiers and Indian Guards. / The Musick by Sig. GLUCK.  
S. [5] ATTORI / ARTAMENE, Raggia nelle Indie, discendente / di Poro. / Il Sig. Monticelli. / SANDALIDA, sua Sorella. / Il Sig. / PADMANE, Sposa d'Artamene. / La Sig. Pompetti. / COSRA, Principe del Sangue, Sposo di Sanda- / lida. / Il / JOZUR, Ormontes, Imperator Mogollo. / Il Sig. Ciacchi. / TAMUR, Generale, Confidente d'Ormonte. / La Sig. Frasi. / Soldati, Guardie Indiane, &c. / MUSICA del Sig. GLUCK.  
S. 6–21 italienisch-englischer Text mit Regieanweisungen (ATTO I S. 6–21, ATTO II S. 22–43, ATTO III S. 44–59).

Für die NA benutztes Exemplar:  
Los Angeles (Cal.), University of California, Special Collections Dept., University Research Library, ML2.1.18 T4.1746<sup>69</sup>

Weitere Fundorte:  
Chicago (Ill.), University of Chicago, Joseph Regenstein Library, Rare Book Collection, Rare Books, PR3291.A8 1746  
London, The British Library, General Reference Collection, 9 (1.5) (ohne S. 4–5)  
London, Victoria and Albert Museum, Theatre and Performance Collection (enthält Bestände des Theatre Museum), S. 1746–1985<sup>70</sup>

ISSIPILE

I. MUSIK

1. Handschriften

a) Partituren einer einzelnen Nummer

A Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus.Hs.41405

Autographe Partitur der Arie „*Parto, se vuoi così*“, vmtl. 1751, Querformat (21,4 x 28,6 cm), Titelblatt und 4 unpag., oben beschnittene Notenseiten, Titel von der Hand Aloys Fuchs<sup>71</sup> mit schwarzer Tinte *Sopran=Arie (in F<sup>dur</sup>)*, dahinter mit Bleistift von späterer Hand *aus der Oper „Issipile“ / „Parto se vuoi“ / mit Quartett=Begleitung / componirt von / Christoph Ritter von Gluck / k. k. Hofkomponist. / Geb. 1714. + 1787. / Original=Partitur von der Hand / des Componisten geschrieben. / die vollkommene Aechtheit dieser / Handschrift verbürgt: / Alojs Fuchs. / Mitglied der k. k. Hofkapelle in Wien / 1846.*; kartonierter Einband mit blauem, mit Efeuranken gemustertem Papier überzogen und mit aufgeklebtem Titelschild auf der Einbandvorderseite, darauf mit schwarzer

<sup>68</sup> Vgl. Sartori, *I libretti italiani*, Bd. A–B, 1990, Nr. 2913, S. 308.

<sup>69</sup> Vgl. die Faksimiles auf S. CXXI–CXXXV.

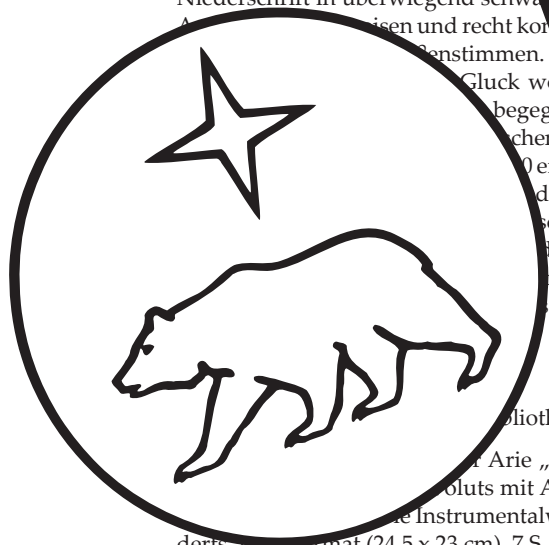
<sup>70</sup> Unter dem Titel *Serious Operas Vol. VIII* zusammengebunden mit den Libretti zu *Radamisto* (1720), *Julius Caesar* (1730), *Farnace* (1759), *Scipione in Cartagine* (1742) und *La caduta dei giganti* (1745).

<sup>71</sup> Vgl. Fußnote 54.



Tinte von der Hand Fuchs' *Original=Handschrift / von / Christoph Ritter von Gluck. / (K. K. HofComponist in Wien) / Gebor: 1714. + 1787.*, vorderer und hinterer Innendeckel mit rosafarbenem Papier beklebt, je ein Vorsatz- und Nachsatzblatt, auf ersterem Bleistiftporträt Glucks nach dem Gemälde von Joseph Duplessis, auf letzterem unten rechts kleiner Zettel eingeklebt mit dem Hinweis *restauriert durch / das institut für / restaurierung / ENIKÖ CS421 1994*; das Ganze in einem Schubert aus blauem Glanzleinen mit dem Rückentitel *GLUCK, AUTOGRAPH M.S. FROM ISSIPILE ca 1751*.

Dem Autograph liegen zwei Briefe Josef Liebeskinds an den englischen Sammler Sir Edward Speyer in Shenley, Herts, bei, der das Autograph Anfang März 1901 vom Wiener Auktionshaus Gilhofer und Ranschburg ersteigert hatte und von dem nach Angaben der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB) auch der Umschlag und Schubert stammen dürften.<sup>72</sup> In dem Schreiben vom 14. Mai 1901 bittet Liebeskind Speyer um eine Abschrift der Arie, um diese in sein geplantes thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke Glucks aufzunehmen, und führt nach Erhalt der Abschrift in seinem Dankschreiben vom 8. Juli 1901 seinen Kenntnisstand zur Überlieferung der Oper aus. Gemäß einem Eintrag des RISM-OPAC befand sich das Autograph zudem in der Privatbibliothek von John Kallir in Scarsdale, New York,<sup>73</sup> und gelangte 1993 vermutlich von dort erneut in den Handel, wo es im Rahmen einer Auktion bei Sotheby's in London für die Musiksammlung der ÖNB erworben wurde.<sup>74</sup> Das Autograph ist Notentext ohne Titel, oberhalb des 1. St. (T. 75), das oben von anderer Hand *Sigr. Fumagalli in Praga*, auf der letzten Seite in der rechten oberen Ecke ebenfalls von anderer Hand *Murn*. Saubere Niederschrift in überwiegend schwarzer Tinte mit durchgehenden Akzenten und recht konsequenten Dynamikangaben, die in den Stimmen. Einzelne Tonhöhen- und Notendauern Gluck wohl unmittelbar während des Komponierens begegneten Fälschungen der ursprünglichen Tinte und anschließende Übermalungen sind offensichtlich nachträglich. Das Verzeichnis der V.II- und Va.-Stimmen ist somit wahrscheinlich in einem späteren Band, die T. 74 und 76 der Va.-St. Das Verzeichnis ist mit Flecken und einem roten Stempel sowie 10-zeilig rastr. Kein Z



Bibliothek, *SLA-Mus-JL MLHs 33/14*.  
Arie „*Parto, se vuoi così*“ nach A als  
Konvoluts mit Arien und Kontrafakturen aus  
Instrumentalwerken, Ende des 19. Jahrhun-  
derts, Hochformat (24,5 x 23 cm), 7 S., Bestandteil der Musiksam-  
mlung Liebeskind.  
RISM-Nr. 400110698; Sammlung: RISM-Nr. 409003557.

<sup>72</sup> Vgl. hierzu die Katalogzettel 40413 und 40414 der ÖNB (online verfügbar unter: <https://katzoom.onb.ac.at/cgi-bin/katadmin/mus/mhsviw.pl?katalog=5&kz=1&start=0040413>; bei der Übertragung der Quellenbeschreibung in den Online-Katalogeintrag wurde fälschlich Liebeskind als Vorbesitzer bezeichnet: <http://data.onb.ac.at/rec/AC14013864>, beide abgerufen am 27. Juli 2024).

<sup>73</sup> Vgl. <https://opac.rism.info/rism/Record/rism101512> (abgerufen am 27. Juli 2024).

<sup>74</sup> Vgl. Günter Brosche, *Wichtige Neuerwerbungen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek 1993*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 49/9 (1994), S. 572f., sowie die Ausführungen Gerhard Crolls in: *Musikerhandschriften: Von Heinrich Schütz bis Wolfgang Rihm*, hrsg. von Günter Brosche, Stuttgart 2002, S. 36.

Bern, Schweizerische Nationalbibliothek, *SLA-Mus-JL MLHs 29/2*

Moderne Partiturabschrift der Arie „*Parto, se vuoi così*“ nach der in derselben Bibliothek befindlichen Abschrift *MLHs 33/14* als Teil eines Abschriftenkonvoluts mit Arien aus Opern von Gluck und anderen Komponisten sowie Instrumentalwerken, um 1900, Querformat (27 x 36 cm), S. 26–29, Bestandteil der Musiksammlung Liebeskind und von ihm selbst angefertigt.  
RISM-Nr. 400110568; Sammlung: RISM-Nr. 400110566.

Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Musikabteilung, *Mus. 3030-F-104*

Moderne Partiturabschrift der Arie „*Parto, se vuoi così*“ nach A, um 1900, Querformat, 4 Notenseiten, Paginierung (1–4) in der oberen, äußeren Ecke, zudem spätere Paginierung (1–4) in der Mitte. Kopftitel: *Nº 5 Sigr. Fumagalli in Praga*, unter rechts von anderer Hand (evtl. Josef Liebeskind) *in a. d. Oper: Issipile von Chr. W. von Gluck. / (Einzig erhaltenes Stück dieses Werkes)*. Saubere Abschrift, vgl. eines Dresdner Kopisten, der vereinzelt Angleichungen an die Dynamik vornimmt. Das Papier weist Sigel und Stempel C. 4. K. m. / L. N. 2. auf und ist 12-zeilig rastr.

in Partituren mehrerer Nummern

L London, The British Library, Music Collection, *Add. MS. 30973*

Partiturabschrift der Arie „*Ombra diletta*“ und der Cavata „*Io ti lascio e questo addio*“ als Teil einer Sammelhandschrift mit zehn Vokalstücken aus verschiedenen Opern Glucks,<sup>75</sup> zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, Querformat (22 x 31 cm), ein Band, insgesamt 260 Notenseiten, Paginierung (1–130) in der oberen, rechten Ecke; braune Einband mit Lederrücken und -ecken, Provenienz gemäß einer Handschrift auf dem Vorsatzblatt *Purchased of J. Grammer, 9 Nov. 1871*. Die aus *Issipile* stammenden Nummern befinden sich an siebter und achter Stelle der Sammlung.

Arie „*Ombra diletta*“, Fol. 89r–92r.

Titel [auf Fol. 89r]: *Ombra diletta del Caro Figlio / Aria / Del Sig. / D. Crivellaro Gluck. a. ii.*

Cavata „*Io ti lascio e questo addio*“, Fol. 93r–94v.

nur Akkoladentitel [auf Fol. 93r]: *Cavata*. Auf Fol. 94v unten rechts Kopistenkürzel F.S.

Recht nachlässige Abschrift eines Kopisten in dunkelbrauner Tinte mit wenigen bzw. nicht durchgängigen Angaben zu Dynamik und Artikulation sowie mehreren Tonhöhenfehlern. 10-zeilig rastr. Papier. WZ: Liegender Halbmond oder Sichel, durch den oberen Seitenrand beschnitten.

RISM-Nr. 806040688 und 806040689.

Bruxelles, Conservatoire Royal de Musique, Bibliothèque, *Lit. Q. 12.816 MSM*

Moderne Partiturabschrift der Arie „*Ombra diletta*“ und der Cavata „*Io ti lascio e questo addio*“ nach L, zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, Hochformat (33 x 24 und 29,5 x 23,5 cm), ein einzelnes unpag. Notenblatt (2 S.) und ein vierseitiger unpag. Bogen, zusammen eingeklebt in dünnen, braunen Papierumschlag mit von Alfred Wotquenne erstelltem Titel *Gluck, / 2 Fragments d'Issipile*.

<sup>75</sup> Neben den beiden Stücken aus *Issipile* handelt es sich um Nummern aus *La clemenza di Tito*, *Antigono* und *L'innocenza giustificata*. Eine Auflistung der Vokalnummern gibt Augustus Hughes-Hughes, *Catalogue of Manuscript Music in the British Museum*, Bd. 2, London 1908, S. 293.



Kopftitel: jeweils *British Museum Add. MS. 30973*, rechts davon *Ombra diletta del caro figlio / Aria del Sig.<sup>re</sup> D: Cristofaro Gluk. N. 11* / darunter von anderer Hand mit roter Tinte *nell'Issipile* (1750). bzw. bei der Cavata nur *Cavatina nell'Issipile* (1750). Saubere, detailgetreue Abschrift in schwarzer Tinte von einem Schreiber<sup>76</sup> mit nachträglichen „(sic)“-Hinweisen auf rhythmische Fehler. 20- und 12-zeilig rastr. Papier.

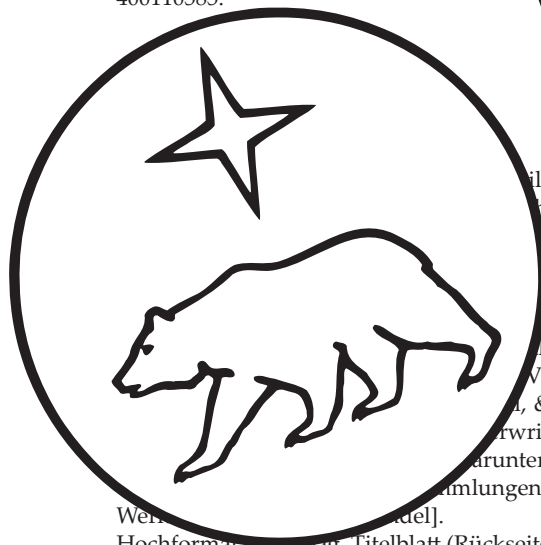
Bern, Schweizerische Nationalbibliothek, *SLA-Mus-JL MLHs 33/4-6b*

Moderne Partiturabschrift und Canto e Basso-Auszug der Arie „*Ombra diletta*“ und der Cavata „*Io ti lascio e questo addio*“ nach L als Teil eines Abschriftenkonvoluts mit Arien und Kontrafakturen aus Opern von Gluck sowie Instrumentalwerken, Ende des 19. Jahrhunderts, Hochformat (30 x 23 cm), S. 1–14, Bestandteil der Musiksammlung Liebeskind.

RISM-Nr. 400110687–400110690; Sammlung: RISM-Nr. 400110686.

Bern, Schweizerische Nationalbibliothek, *SLA-Mus-JL MLHs 30/2–3*

Moderne Partiturabschrift der Arie „*Ombra diletta*“ und der Cavata „*Io ti lascio e questo addio*“ nach der in derselben Bibliothek befindlichen Abschrift *MLHs 33/4-5* als Teil eines Abschriftenkonvoluts mit Vokal- und Instrumentalstücken Glucks und anderer Komponisten, um 1900, Hochformat (35 x 27 cm), ein Band, 100 S. davon auf S. 27–32 die Nummern aus *Issipile*. Bestandteil der Musiksammlung Liebeskind und von ihm selbst angefertigt. RISM-Nr. 400110587 und 400110588; Sammlung: RISM-Nr. 400110585.



Werk (Hochformat 27,5 cm pag. Titelblatt (Rückseite leer), S. (1) leer, S. 2–21

Notentext; S. (22) leer. Die Ausgabe umfasst fünf Gesangsstücke<sup>77</sup> des 1755 in London aufgeführten Pasticcios *Demofoonte*, als dessen Komponist im dazugehörigen Libretto Niccolò Jommelli genannt wird,<sup>78</sup> das aber auch einzelne Nummern aus Werken von Gluck

<sup>76</sup> Derselbe Kopist hat die ebenfalls in der Brüsseler Konservatoriumsbibliothek unter der Signatur *Lit. Q. 12.800 MSM* aufbewahrte Abschrift der Arie „*Se del fiume altera l'onda*“ aus Glucks Oper *Artaserse* angefertigt; vgl. hierzu die Quellenbeschreibung in GGA III/1, S. 305.

<sup>77</sup> Neben der Arie „*Ogni amante*“ handelt es sich um die Arie „*Tu sai chi son*“ (S. 6–9) aus einer *Demofoonte*-Vertonung unbekannter Autorschaft, das Duett „*La destra ti chiedo*“ (S. 10–14) aus Glucks *Demofoonte* sowie die Arien „*Padre, sposa, io vado a morte*“ (S. 15–17) aus Niccolò Jommellis *Cajo Mario* und „*No, non chiedo, amate stelle*“ (S. 18–21) aus Jommellis *Demofoonte*.

<sup>78</sup> So der Hinweis im zweisprachigen Libretto, London 1755, auf S. (4) „*The Musick by Signor Jomelli.*“ und auf S. (5) „*Musica del Signor Jomelli.*“ (konsultiert wurde das in der British Library, General Reference Collection unter der Signatur 1342.c.16.(5.) aufbewahrte Exemplar).

und anderen Komponisten enthielt.<sup>79</sup> Die aus *Issipile* stammende Arie befindet sich an erster Stelle (S. 2–5).

Kopftitel: *Aria nel Il Demofoonte \_ Sig.<sup>r</sup> Ricciarelli*

Recht sorgfältiger, platzsparend ausgeführter Stich mit einigen Systemeinsparungen und durchgehender Generalbassbezeichnung. RISM A/1: H 2247 und J 585; RISM-Nr. 990026436 und 990032643.

Für die NA benutztes Exemplar:

Berkeley (Cal.), University of California, Jean Gray Hargrove Music Library, *M1505.J65 A5*

Weitere Fundorte:

Ann Arbor (Mich.), University of Michigan, Music Library, *M1505.V.45 D4*

Cambridge, University Library, *MRA.260.75.15*

Cambridge (Mass.), Harvard University, Houghton Library, Theatre Collection, *M1505.D456 1755 F* und *M1505.D456 1755 F*

Chapel Hill (N.C.), University of North Carolina, Music Library, *M1505.D45 1755*

Chicago (Ill.), Lincolnton Library, *M1505.D456 1755*

Dublin, Royal Irish Academy of Music, Library

Madison (N.Y.), Cornell University Music Library

London, The British Library, Music Collections, *C.10.1.1* und *R.M.13.1020.8*

London, Royal College of Music, Library, *D.1023*

London, University of London, Senate House Library, *1782*

London (Ontario), Western University of Canada, Music Library, *MZ23*

Princeton (N.J.), University Library, Mendel Music Library, *M1505.A2.1755*

Druck von Walsh unter Verwendung der Originalplatten der Sammlung *Le Delizie Dell'Opere*, Bd. 8. London 1758, S. 24–143

Fundort:

London, Royal College of Music, Library *D 1023*

## II. TEXT

Prag (1752)<sup>81</sup>

ISSIPILE / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL NUOVO TEATRO / DI PRAGA / Nel Carnevale dell'Anno 1752. / DEDICATO / ALLE DAME / PROTETTRICI / DELL' OPERE / [Balken] / Stampato a Praga appresso Ignatio Pruscha.

S. [I] Titel

S. [II–III] *NOBILISSIME / SIGNORE. / [...] / Giovanni Battista Loccatelli.*

S. [IV, VI] ARGOMENTO. [...]

S. [V, VII] Inhalt. [sic] [...]

S. [VIII] ATTORI. / TOANTE, Re di Lenno, Padre d'Issipile. / *Il Sig. Francesco Boschi, Milanese.* / ISSIPILE, Amante, e promessa sposa di Giasone. / *La Sig. Catterina Fumagalli.* / EURINOME, Vedova Principessa del sangue Reale, / Madre di Learco. / *La Sig. Adelaide Segalini.* / GIASONE, Principe di Tessaglia, Amante, e pro- / messo Sposo d'Issipile, condottiere degli Argonau- / ti in Colco. / *Il Sig. Giuseppe Ricciarelli, Romano, detto il Romanino, Vir- / tuoso di Camera di S. A. S. Elettorale, il Duca di Baviera.* / RODOPE, Confidente d'Issipile, ed

<sup>79</sup> Vgl. hierzu John Roberts, *The „Sweet Song“ in Demofoonte: A Gluck Borrowing from Handel*, in: *Opera and the Enlightenment*, hrsg. von Thomas Bauman und Marita Petzoldt McClymonds, Cambridge 1995, S. 168–188: 169.

<sup>80</sup> Vgl. hierzu Smith und Humphries, *A Bibliography of the Musical Works*, Nr. 563, S. 124f., sowie Nr. 569, S. 126.

<sup>81</sup> Vgl. Sartori, *I libretti italiani*, Bd. E–K, 1991, Nr. 13919, S. 510.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

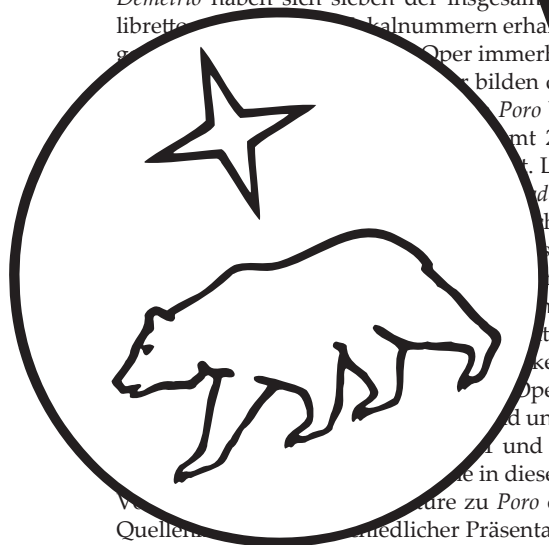
The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

## B. Allgemeines

### I. DIE QUELLENLAGE

#### 1. Zur Überlieferungssituation

Bis auf Glucks eigenhändige Niederschrift der Arie „Parto, se vuoi così“ aus *Issipile* sind zu seinen frühen Opere serie nach derzeitigem Kenntnisstand keine autographen Quellen überliefert. Auch die Orchesterstimmen und Aufführungspartituren zu den jeweiligen Uraufführungen der Opern des vorliegenden Bandes haben sich nicht erhalten, sondern wurden wahrscheinlich ein Opfer der Flammen, als das venezianische Teatro San Samuele 1747, das Londoner King's Theatre 1789 und das Turiner Teatro Regio 1936 abbrannten. Die für die Aufführungen von *Issipile* verwendeten Notenmaterialien wiederum gingen vermutlich im Verlauf der weiteren Reisetätigkeit von Giovanni Battista Locatellis Wandertruppe verloren. Während der Verlust von Autograph und Stimmenmaterial für die Überlieferung von Glucks Werken durchaus üblich ist, kommt für seine frühen Opere serie erschwerend hinzu, dass in der Regel keine vollständigen Partiturabschriften nachweisbar und die Opern demnach nur fragmentarisch durch verschiedene Musikquellen einzelner Nummern überliefert sind,<sup>83</sup> die für die vorliegende Edition kollationiert und je nach Wertigkeit in unterschiedlichem Maße berücksichtigt wurden.<sup>84</sup> Dabei ist der Anteil des erhaltenen Notentexts, den diesem Band herausgegebenen Werke unterschieden: Von *Demetrio* haben sich sieben der insgesamt 18 in Uraufführungslibretto und Vokalnummern erhalten, was angesichts des



Opern immerhin einem Anteil von 39 % entsprechen. In *Demetrio* bilden die 13 überlieferten Vokalnummern die Hälfte der 29 Nummern inklusive Orchesterparts. Lediglich ein Partikel des *La caduta dei giganti* und *Artamene* besteht aus 25 geschlossenen Vokalnummern. *Issipile* nach derzeitigem Kenntnisstand überliefert sind knapp 20 Nummern und deren Instrumentalparts. Überliefert ist auch ein Autograph der Arie „Parto, se vuoi così“ aus *Issipile*, das Glucks keine weiteren Quellen zuordnen konnte. In *Demetrio* und *Artamene* komponierten Gluck I/1 und III/3 vornehmlich nach Vorlagen anderer Komponisten. In diesem Band enthaltenen 36 Vokalnummern sind durch sehr heterogenes Quellenmaterial unterschiedlicher Präsentationsform und Qualität überliefert.<sup>85</sup> Eine Besonderheit stellt die bereits erwähnte autographe Partitur A der Arie „Parto, se vuoi così“ aus *Issipile* dar, bei der es sich nach derzeitigem Kenntnisstand um das früheste überlieferte Kompositionsautograph Glucks handelt.<sup>86</sup> Daneben liegen von den

Arien „Se crudeli tanto siete“ und „Già presso al termine“ aus *Artamene* jeweils 40 Takte umfassende Fragmente der teilautographen Partitur TA vor, in der Gluck die Textunterlegung sowie einzelne Korrekturen im Notentext vorgenommen hat. Hingegen bilden bei *Demetrio* und *Poro* zeitgenössische Partitur- und Particell-Abschriften die überwiegende Grundlage der Edition. Dabei sind die fünf Partiturabschriften venezianischer Provenienz der Arien „Misero non è tanto“, „Se fecondo e vigoroso“, „Scherza il nocchier talora“, „Dal suo gentil sembante“ und „Quel labbro adorato“ aus *Demetrio* nachträglich zur Ariensammlung Br hinzugefügt worden, während die in Turin entstandenen Particellabschriften der Ouvertüre zu *Poro* und der Vokalnummern „Se mai turbo il tuo riposo“, „Se viver non poss'io“, „Di rendermi la calma“ und „Non conosci il piacere“ vornehmlich als Bestandteile der Sammelhandschrift T in der Folge der fortlaufend angelegten Aufführungsskizzen des Teatro Regio konzipiert waren. Daneben liegen mit Bs eine weitere zeitgenössische Sammelhandschrift italienischer Provenienz vor, die erst 2023 und damit kurz vor Fertigstellung des vorliegenden Bandes bekannt wurde. Sie enthält Particellabschriften bzw. Canto e Basso-Auszüge von elf Vokalstücken aus *Poro*, darunter die nur noch durch überlieferten Arien „È prezzo leggero“, „Vincete, ma non l'imbelle“, „Chi vive amante, sai che delira“, „Crudeli e poi arde“, „Voi che adorate il vanto“, „D'un barbaro partito“, „Senza procelle ancora“ und „Mio ben, ricordati“, deren Notentext die Gluck-Forschung zuvor nicht zur Verfügung stand und die daher auffindbar sind. Die Zahl der überlieferten Nummern zu dieser Oper mehr als verdoppelt. Als Teil eines Kanons von 95 in Bs enthaltenen Arien, die ausnahmslos in den Aufführungskompositionen für das Turiner Teatro Regio zwischen den Jahren 1749 bis 1752 angeordnet werden konnten, steht die offensichtlich zur Einstudierung der längerpausierten angefertigten Abschriften in unmittelbarem Zusammenhang mit der Uraufführung, was ihre Relevanz für die Edition ungeachtet des reduzierten Notentextes erhöht. Im Übrigen hat sich von den Arien „Se fecondo e vigoroso“, „Io so qual pena sia“ und „Io so qual pena sia“ aus *Demetrio*, den Arien „Senza procelle ancora“ und „Se viver non poss'io“ aus *Poro* sowie der Arie „Sì, ben mio, sarò“ aus *La caduta dei giganti* weitere Partiturabschriften des 18. Jahrhunderts erhalten, denen je nach Nähe zum Uraufführungskontext unterschiedliche Bedeutung für die Edition zukommt. Sie sind entweder italienischer Provenienz (M, Ma, Bo, Pa, U und G) und vermutlich als Bestandteil privater Sammlungen in italienische Konservatorien oder Bibliotheken außerhalb Italiens gelangt, oder aber in Wien entstanden (Wn1 und Wn2) und als Material für dortige Aufführungen in den Bestand der Hofmusikkapelle übernommen worden (Wn2). Dabei handelt es sich bei den in verschiedenen Abschriften vorliegenden Vokalnummern vornehmlich um für die Primarier komponierte Stücke, deren mehrfache Überlieferung und entsprechende Verbreitung angesichts des Renommées und Wirkungsspektrums der beteiligten Sänger nicht verwundert.

Die Ouvertüre zu *Poro* wiederum ist zusätzlich durch den handschriftlichen Stimmensatz Pr überliefert, der, aus dem Besitz des Grafen Emanuel Philibert von Waldstein und Wartenberg zu Dux stammend, vermutlich für eine private kammermusikalische Aufführung erstellt wurde. Lediglich als *Overtura* [sic] *Del Sig.<sup>r</sup> Gluck* bezeichnet und ohne Verweis auf eine seiner Opern wurde diese Sinfonia von der Gluck-Forschung zunächst als Einzelstück behandelt,<sup>87</sup> bis Anfang der 1970er-Jahre durch die Kenntnisnahme

<sup>83</sup> Zu den Ausnahmen unter den 16 bis 1752 komponierten Opere serie vgl. die Anmerkungen im Vorwort, S. VII.

<sup>84</sup> Vgl. hierzu Abschnitt I.2.

<sup>85</sup> Vgl. zu den nachfolgend genannten Quellen deren Beschreibungen in Teil A, S. 221–236, sowie zur Überlieferungssituation der einzelnen Werke und den Quellenbewertungen die jeweiligen Angaben im folgenden Abschnitt I.2.

<sup>86</sup> Mit der von Gluck erstellten Partitur der singulär überlieferten Arie „Ha negli occhi un tale incanto“ liegt zwar ein weiteres Autograph vor, das vermutlich dem Seria-Repertoire der 1740er- oder 1750er-Jahre zuzuordnen ist, aber eine genaue Datierung dieser Quelle kann ebenso wenig vorgenommen werden wie die Klärung des Ursprungs und der Zugehörigkeit der Arie zu Glucks Werk; vgl. hierzu das Vorwort zu *Geistliche und weltliche Vokalmusik*, GGA VI/1, hrsg. von Yuliya Shein, Kassel usw. 2022, S. Xf.

<sup>87</sup> Vgl. Rudolf Gerber, *Unbekannte Instrumentalwerke von Christoph Willibald Gluck*, in: *Die Musikforschung* 4 (1951), S. 305–318: 309f.



der Sammelhandschrift T und unter Abgleich der darin enthaltenen reduzierten Cembalopartitur die Zuordnung zu *Poro* gelang.<sup>88</sup> Auch zu den Arien „*È uguale ad un tormento*“ und „*Se crudeli tanto siete*“ der Opern *La caduta dei giganti* und *Artamene* sind jeweils handschriftliche Instrumentalstimmen und ein Canto e Basso-Auszug bzw. ein Particell aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nachweisbar (B1 und B2), die als nachgeordnete Quellen jedoch vornehmlich zur Ergänzung aufführungspraktischer Hinweise für die Edition herangezogen wurden. Erstellt wurden diese nach den zeitgenössischen Drucken D1 und D2, welche die jeweils sechs in diesem Band vorgelegten Vokalnummern der beiden Londoner Opern überliefern. Gemäß der in England üblichen Praxis veröffentlichte der Verleger John Walsh von den auf Londoner Bühnen dargebotenen Opern kurz nach der Uraufführung Auswahlgaben der jeweiligen *Favourite Songs*,<sup>89</sup> die in der Regel sechs bis acht Vokalstücke umfassten und auch im Falle der Gluck'schen Vertonungen für entsprechende Verbreitung der beliebtesten Arien sorgten.<sup>90</sup> Bei diesen handelt es sich – auch im Sinne bestmöglicher Vermarktung – einmal mehr um Arien bzw. ein Duett der vorrangigen Partien und damit bis auf eine Ausnahme<sup>91</sup> um Vokalstücke, die Gluck den ihm bereits aus italienischen Produktionen vertrauten Kastraten Giuseppe Jozzi und Angelo Maria Monticelli sowie der Sopranistin Teresa Pompeati zugedacht hatte.<sup>92</sup> Ebenfalls durch einen zeitgenössischen Druck (D3) überliefert ist die Arie „*Ogni amante*“ aus *Issipile*, allerdings nicht im ursprünglichen Kontext der in Prag uraufgeführten Oper, sondern in der Übernahme in das 1755 in London dargebotene *Particell Demofoonte*, von dem Walsh kurz nach der Erstauflage eine Auswahlgaben herausgab.<sup>93</sup> Diese Songs veröffentlichte der darin als ausführende Kastrat Giuseppe Ricciarelli hatte auch an der Uraufführung der Arie seines Sängerkollegen Giulio in der Rolle des *Heard* gesungen, die in der Uraufführung gebracht und von Walsh übernommen wurde. Auch dabei um Glucks Vertonung der musikalischen Übereinstimmung der Arie mit der Arie „*Amici dei*“ aus dessen Oper *La clemenza di Tito* offensichtlich die aus *Issipile*.

Die Favoritstücke entwickelten sich in der Folgezeit zu Uraufführungen der Opern *Artamene* und *La caduta dei giganti*. Die Arie „*Io so qual pena sia*“ aus Glucks „*Poro*“ (1744), in: Die Gesammelte Werke von Christoph Willibald Gluck, Bd. 1, S. 461.

Die Arie „*È maggiore d'ogn'altro dolore*“ aus *Artamene* wurde im Ge-  
1746 für den gleichen Tag angekündigt und  
aus *Artamene* am 17. März 1746; vgl. The Ge-  
15. Februar 1746, fol. 2r, und die Ausgabe 3553  
v. 1746, fol. 2v.

<sup>90</sup> Verstärkt wurde die Distribution durch die Übernahme der als *Favourite Songs* publizierten Vokalnummern in die von Walsh ab 1740 herausgegebene mehrbändige Sammlung *Le Delizie dell'Opere*, meist unter Verwendung derselben Druckplatten. Ein Hinweis darauf, wie begehrt diese Ariensammlungen bei Opernimpresari und Interpreten waren, die hiermit ihr Repertoire erweiterten, findet sich in der Korrespondenz der Sängerin Marianne Pirker mit ihrem in London verbliebenen Mann Franz. In einem Brief vom 25. Oktober 1748 äußert sie die Bitte, er möge ihr für Pietro Mingotti aus London „5: oder 6: gedruckte Bücher von Arien schick[en]“, und erläutert auf Nachfrage Franz Pirkers, welche der gedruckten Auswahlgaben sie bereits besitzt, darunter auch diejenige zu Glucks *Artamene*; vgl. Daniel Brandenburg, *Italian operisti, Repertoire and the aria di baule. Insights from the Pirker Correspondence*, in: *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe. Contexts, Materials and Aesthetics*, hrsg. von Berthold Over und Gesa zur Nieden (= *Mainz Historical Cultural Sciences* 45), Bielefeld 2021, S. 271–283: 279.

<sup>91</sup> Die Arie „*È maggiore d'ogn'altro dolore*“ aus *Artamene* gehört zur nachgeordneten Rolle des Tamur und wurde von Giulia Frasi gesungen.

<sup>92</sup> Vgl. hierzu die Ausführungen im Vorwort, S. XXXIII.

<sup>93</sup> Vgl. hierzu Roberts, *The „Sweet Song“ in Demofoonte*, S. 178f., sowie den entsprechenden Abschnitt zu den Entlehnungen im Vorwort, S. XLIV–XLVI.

sonders begeistert aufgenommenen Arie „*Rasserena il mesto ciglio*“, die zu Beginn der 1780er-Jahre von dem Tenor Samuel Harrison bei verschiedenen Londoner Konzerten dargeboten und von dem Soprankastraten Gaspare Pacchierotti 1783 in das Pasticcio *Silla* übernommen wurde.<sup>94</sup> Flankierend zu diesen Produktionen erschienen bei den Verlegern John Bland sowie Wright & Wilkinson erneut Einzeldrucke der Arie als *Favorite Song [...] Composed by Signor Gluck*. Daneben wurden im 18. Jahrhundert Particelle einer Bearbeitung von „*Rasserena il mesto ciglio*“ mit englischer Neutextierung in verschiedenen Arien-Anthologien und Musikmagazinen veröffentlicht sowie bis Ende des 19. Jahrhunderts Klavierauszüge der Arie als Einzelpublikationen oder Bestandteile von Ariensammlungen gedruckt. Diese zumeist aufeinander basierenden Quellen sind ausschließlich von rezeptionsgeschichtlichem Interesse und für die Edition ohne Relevanz.

Von den meisten der genannten zeitgenössischen Quellen wurden seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Partiturabschriften aus konservatorischen Gründen oder auch zu Studienzwecken erstellt, wovon die in der schweizerischen Nationalbibliothek aufbewahrte Musikalien-Sammlung Liebeskind mit Abschriften von A, Br, L, U, Wn1, D1 und D2 den größten Anteil enthält.<sup>95</sup> Parallel zu Alfred Wotquenne's Gluck-Werkverzeichnis beabsichtigte Josef Liebeskind zu Beginn des 20. Jahrhunderts ebenfalls ein thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke Glucks herauszugeben,<sup>96</sup> und ließ hierfür zahlreiche Partiturkopien Gluck'scher Werke anfertigen bzw. erwarb Abschriften in seiner Sammlung. Von diesen erstellte er eigenhändig Partiturabschriften mit dem Ziel einer möglichst vollständigen Rekonstruktion des Werkbestandes. Dabei unternahm er ebenso wie Wotquenne den Versuch, unter Zuhilfenahme der jeweils in Uraufführungslibretti die Werkgestalt der einzelnen Opern rekonstruieren und dementsprechend die Partitur nach dem gegenüber der Vorlage neu anzuordnen.<sup>97</sup> Als nahezu zeitlich eindeutig nachgeordnete Quellen wurden die Partituren der Sammlung Liebeskind ebenso wie weitere moderne Abschriften einerseits nach A, D1, Wn1 und L für die NA nicht berücksichtigt.

Neben handschriftlichen Kopien entstanden im 20. Jahrhundert auch Partiturstücke nach zeitgenössischen Quellen, in der Regel im Zusammenhang mit deren Auffinden oder erstmaliger Beschreibung seitens der Gluck-Forschung. So fertigte Max Arend 1914 eine Partiturabschrift der Arie „*Io so qual pena sia*“ aus *Demetrio* nach U an, die Eingang in die Musiksammlung Liebeskind fand, und gab diese im gleichen Jahr im Druck heraus.<sup>98</sup> Robert Haas fügte nach Wn1 erstellte Partiturdrukke der Arien „*Senza procelle ancora*“ und „*Se viver non poss'io*“ seinem 1929 im Mozart-Jahrbuch erschienenen

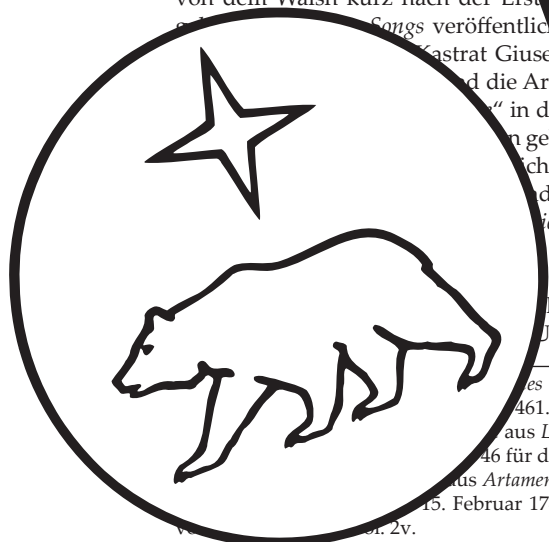
<sup>94</sup> Pacchierotti sang die Arie in seiner Rolle des Cecilio in Szene III/4. Konsultiert wurde das in der British Library unter der Signatur 907.i.18.(8.) aufbewahrte Exemplar des Librettodrucks London 1783.

<sup>95</sup> Vgl. hierzu den von Ewald Lengstorf erstellten *Katalog der in der Schweizer Landesbibliothek befindlichen Werke von Christoph Willibald Gluck* (maschr.), Bern 1944, sowie die entsprechenden Quellenbeschreibungen in Teil A.

<sup>96</sup> Mitgeteilt in den Briefen vom 14. Mai und 8. Juli 1901 an den englischen Sammler Sir Edward Speyer, den Liebeskind um eine Abschrift des Autographs der Arie „*Parto, se vuoi così*“ aus *Issipile* bat; vgl. Teil A, S. 233f. Aus diesem Vorhaben resultierte dann nach dem zeitigeren Erscheinen von Wotquennes Werkverzeichnis die Publikation *Ergänzungen und Nachträge zu dem Thematischen Verzeichnis der Werke von Chr. W. von Gluck* von Alfred Wotquenne, hrsg. von Josef Liebeskind, Leipzig 1911.

<sup>97</sup> Gut nachvollziehbar ist diese Vorgehensweise anhand Liebeskinds zusätzlich angefertigter Abschrift des Duett's „*Ah, m'ingannasti*“ nach D1, das er der Sammelhandschrift MLHs 26/1-7 mit Vokalstücken aus Glucks Oper *L'ippolito* hinzuzufügte, in der Annahme, hierbei handele es sich aufgrund der textlichen Übereinstimmung zwangsläufig um eine Übernahme aus der früheren Oper in *La caduta dei giganti*; vgl. hierzu Teil A, S. 228, sowie das Vorwort, S. XXXI.

<sup>98</sup> Zu den Quellenhinweisen vgl. Teil A, S. 223.



Aufsatz *Zwei Arien aus Glucks „Poro“* bei und Rudolf Gerber veröffentlichte 1953 auf Grundlage des Stimmensatzes Pr Glucks Overture in D-Dur für Streicher und Generalbass, deren Zugehörigkeit zu *Poro* sich 20 Jahre später herausstellte.<sup>99</sup> Auch diese modernen Drucke sind für die Edition nicht relevant.

Von jedem der in diesem Band vorgelegten Opernfragmente hat sich das Uraufführungslibretto in mehreren Exemplaren erhalten und ermöglicht somit eine eindeutige Zuordnung der überlieferten Einzelnummern zur jeweiligen ursprünglichen Werkgestalt. Neben den Musikquellen, mit deren Text es – abgesehen von orthographischen Abweichungen und einzelnen Wortvarianten – jeweils übereinstimmt, bildet es die Grundlage der Textunterlegung der NA.<sup>100</sup>

## 2. Abhängigkeit und Bewertung der Quellen

Angesichts der skizzierten Heterogenität des überlieferten Materials sowie der unterschiedlichen Produktionsbedingungen bei den jeweiligen Uraufführungen der Opern müssen Überlegungen zu Hierarchie und Filiation der Musikquellen weitgehend hypothetisch bleiben, weshalb auf den Darstellungsversuch eines Stemmas verzichtet wird. Übereinstimmend lässt sich zumindest festhalten, dass das Aufführungsmaterial nach dem Autograph erstellt wurde und im Scrittura-Betrieb der italienischen Opernproduktionen neben den Orchesterstimmen in der Regel mindestens eine Aufführungspartitur umfasste. Denn während das Autograph üblicherweise die Proben sowie die ersten Aufführungen sein. Welches aus dem Autograph leitete, benötigte dann ein Combant eine hiernach erstellte Partiturabschrift, die nach der Probe des Komponisten für die Leitung im Verlauf der weiteren Aufführungsserie zu verwenden. Dieses Prinzip ist auf jeden Fall für *Demetrio*

Situation bei *Poro* angesichts der nicht zwingend die Aufführung bedingte. Denkbar ist, dass dem Teatro Regio und Komponist 1745, Giuseppe Stella, dessen Autograph geleitet nach dem verspätet zeitaufwändig gewesen wurden lässt sich ein mit dem Hofkapellmeister Rachen.<sup>102</sup> Demzufolge wären neben der vollständigen Partitur vier Stimmen der ersten und zweiten und vier Stimmensätze von sowie Einzelstimmen bzw. Probenmaterialien der Oper und den Balli mitwirkenden Musiker und beteiligten Sänger zur Einstudierung ihrer Partie. Diese Aufführungsmaterialien verblieben im Besitz des Theaters, weshalb sie, wie eingangs erwähnt, meist verloren gingen, wenn die Bestände der Theaterarchive im Laufe der Zeit erneuert oder durch Brände bzw. andere äußere Einwirkungen zerstört wurden. Eine erfreuliche Ausnahme bildet insofern die Sammelhandschrift Bs, die in Form von Particellen bzw. Canto e Basso-Auszügen die Vokalpartien einzelner Nummern der Turiner Produktionen überliefert, darunter die genannten elf Abschriften zu Glucks *Poro*, von denen fünf von Clerici angefertigt wurden. Dabei liegen die Ab-

schriften in Bs teilweise in zweifacher Ausfertigung vor, einmal mit im C-Schlüssel notierter Singstimme zum Rollenstudium der Sänger und einmal als reduzierte Cembalopartitur zur Begleitung bei den Proben. Da in letzterer die Singstimme im Violinschlüssel notiert ist, wurden diese Abschriften vermutlich nach der colla parte geführten Violinstimme des Autographs angefertigt, was die abweichende, teilweise der Textunterlegung widersprechende Balkung erklärt.

Nach Ende der Aufführungsserie wurden dem Kopisten die Originalvorlagen für 50 Tage überlassen, um hiernach Abschriften der ganzen Oper oder einzelner Arien auf Anfrage und somit eigene Rechnung anfertigen zu können. Hieraus resultiert die Existenz einzelner Partiturabschriften für Sänger oder Liebhaber und Sammler, die demnach in der Regel ebenfalls nach dem Autograph oder aber, wenn dieses nach Abreise des Komponisten nicht mehr zur Verfügung stand, nach der Aufführungspartitur erstellt wurden. In diesem Zusammenhang mag auch die Abschrift der Arie „D'un barbaro scortese“ entstanden sein, die als textierter Vokalpartie und Bassstimme besteht, in Händel als *Aria per Flauto traversiere* bezeichnet ist und mittlerweile für einen Flötisten angefertigt wurde.

Der in den italienischen Theaterbetrieb geschilderte Bedarf an Aufführungsmaterialien und deren Herstellungsprozess scheint weitgehend auf die Londoner Produktionsbedingungen übertragbar. Auch hier mussten selbstverständlich nach dem Autograph Stimmenmaterialien für die Orchester Musiker und Sänger angefertigt werden und spätestens mit Etablierung des aus der italienischen Opernpraxis übernommenen Principis, an beiden Seiten des Orchesters je ein Cembalo zu platzieren,<sup>103</sup> war eine Partiturabschrift für den zweiten Combanten nötig. Allerdings musste dieser, außer im Verhinderungsfall, nicht wie im italienischen Scrittura-Betrieb nur wenige Aufführungen die Leitung übernehmen. Gluck als „Composen in residence“ während der gesamten Spielzeit im Frühjahr 1746 vor Ort und für die Leitung sämtlicher Aufführungen zuständig war, obgleich für das Autograph verwendete oder angesichts dessen aus überlieferten präexistierenden Werkteilen komponierter Gestalten eine hiernach angefertigte Reinschrift als Direktionspartitur,<sup>104</sup> ist aufgrund des Verlusts der Aufführungsmaterialien nicht mehr festzustellen.

Als Vorlage für die noch während der Aufführungsserie von John Walsh publizierten Auswahlrucke ist auf jeden Fall eine weitere Zwischenquelle anzunehmen, denn weder das Autograph noch eine mutmaßliche Direktionspartitur wären zu diesem Zeitpunkt entbehrlich und ersteres zudem aufgrund seiner kompilierten Faktur als Druckvorlage ungeeignet gewesen. Vielmehr scheint mit dem Teilautograph TA ein Fragment der zu diesem Zweck erstellten Kopistenabschrift der autographen Ursprungsarien vorzuliegen, in die Gluck eigenhändig die modifizierte bzw. neue Textunterlegung eingetragen hat. Die Tatsache, dass mit dem Ende der Arie „Se crudeli tanto siete“ auf der Recto- und dem Beginn der Arie „Già presso al termine“ auf der Verso-Seite genau die für die

<sup>99</sup> Vgl. ebda., S. 227, sowie die Fußnoten 87 und 88.

<sup>100</sup> Vgl. hierzu die Ausführungen im Abschnitt II.5.

<sup>101</sup> Vgl. zur Uraufführungssituation von *Poro* sowie zur üblichen Aufgabenverteilung das Vorwort, S. XV–XVII und XXIII.

<sup>102</sup> Aufbewahrt im Archivio Storico Comunale di Torino (ASCT), Collezione IX, Bd. 1: *Libri ordinati del Teatro Regio*, Fol. 41v; vgl. die vollständige Wiedergabe des Vertragswortlauts in Marie-Thérèse Bouquet, *Il teatro di corte: dalle origini al 1788* (= *Storia del Teatro Regio di Torino* 1), Turin 1976, S. 192, Anm. 78.

<sup>103</sup> Diese Anordnung fand bereits Händel 1710 im Haymarket Theatre vor, wo sie spätestens Ende der 1720er-Jahre zum Standard wurde; vgl. hierzu John Spitzer und Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650–1815*, Oxford – New York 2004, S. 274–276.

<sup>104</sup> Beide Varianten sind denkbar, denn während die Erstellung verschiedener Reinschriften je nach Bearbeitungsstand des Werks für Händels Londoner Opern durchaus üblich war (vgl. Hans Dieter Clausen, *Die Opernpartitur als „Werk“*, in: *Händel-Jahrbuch* 64, Kassel usw. 2018, S. 367–385), betont Reinhard Wiesend in Bezug auf Galuppis Opernserie, dass gerade die Anpassungen und Neukompositionen einzelner Nummern bis kurz vor der Uraufführung die Anfertigung einer Direktionspartitur gar nicht ermöglichten: „Die Leitung der Aufführungen aus einem Wust fliegender Blätter dürfte in einem solchen Fall die Norm gewesen sein.“, ders., *Studien zur Opera seria von Baldassare Galuppi* (= *Würzburger Musikhistorische Beiträge* 8), Bd. 1, Tutzing 1984, S. 85.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

Vokalpartien und Bassstimme. Während Bs als Material zum Rollenstudium – wenngleich zu unterschiedlichen Anteilen – Stücke von sämtlichen Partien umfasst, überliefert T schwerpunktmäßig Arien der Sekundarier neben einer Arie a due des Protagonistenpaars.<sup>109</sup> Sowohl dieses Duett der Primarier Poro und Cleofide „*Se mai turbo il tuo riposo*“ als auch die Arie „*Son confusa pastorella*“ der Seconda donna Erissena liegen in beiden Abschriften vor, die allerdings nicht in direkter Abhängigkeit zueinander stehen: Bs weist wesentlich mehr aufführungspraktische Details wie Artikulationsangaben und Anpassungen der Textunterlegung an die Gesangslinie auf, wohingegen T in den Singstimmenpausen eintaktige Ausschnitte der Violinstimme überliefert,<sup>110</sup> die Bs als Vorlage ausschließen und ergänzend in die NA übernommen werden. Übereinstimmende Abweichungen (z. B. fehlerhafte Textunterlegung in T. 129 des Duetts und fehlender Ton in T. 121 der ersten Violine der Arie) verweisen vielmehr auf eine gemeinsame Vorlage, für die in diesem Fall, wie bereits ausgeführt, das Autograph anzunehmen ist, das zu unterschiedlichen Zwecken von verschiedenen Schreibern kopiert wurde. Als verlässlichere Hauptquelle, die sich gemäß ihrer Funktion als Einstudierungsmaterial stärker an den Sängerbedürfnissen orientiert, wird Bs bei Varianten der Vorzug gegeben, T wiederum hinsichtlich der zusätzlichen Instrumentaltakte als weitere Primärquelle aus dem zumindest lokalen Kontext der Uraufführung vervollständigend für die Edition herangezogen. Damit einher geht die lückenlose Dokumentation der Abweichungen beider Abschriften untereinander sowie gegenüber dem Notentext der NA im Lesartenverzeichnis.

Als Partitur überliefert, wenngleich singulär durch die zeitgenössische Abschrift Wn1, ist die Arie „*Senza procelle ancora*“, welche die Erissena Mariano Nicolinis in seiner Rolle der Seconda vorführt. „*Non poss'io*“ des Seconda von 1748 als zeitgenössische Quelle vor, Bs als Basso-Auszug sowie im Partiturskizzenbuch Wn1. Die Arie weist eine Abbrechung in T. 22 notierten Vorwort für Bs und T gilt. Eine Auszuschließung von T. 106, die hiernach erstellt worden, eine Vorlage von T. 106, die Tempoangabe fehlt, und die konsequentere Artikulationshöhe aufweist (e' statt d' ergänzend werden daher beide Quellen für die Edition herangezogen, die in G teilweise durch die reduzierten Abschrift Wn1 gestützt werden. Bei Varianten wird G weitgehend der Vorzug gegeben, sofern diese Quelle die plausible Lesart bietet. Inkonsistenzen und Unzulänglichkeiten wie fehlende Bögen, Vorzeichen sowie der nicht notierte Takt werden nach Wn1 und gegebenenfalls auch Bs und/oder T ergänzt bzw. ausgeglichen

und ebenso in den Einzelbemerkungen mitgeteilt wie sonstige Abweichungen der Quellen untereinander und gegenüber der NA. Die Ouvertüre zu *Poro* ist neben T durch den Stimmensatz Pr überliefert. Dabei weist nur T eine zumindest räumliche Nähe zum Uraufführungskontext und eine explizite Zuordnung zu dieser Oper auf, ist allerdings als reduzierte Abschrift für den Gebrauch am Cembalo nur bedingt verlässlich für die Edition, nicht zuletzt da mit diesem Verwendungszweck einhergehende Modifikationen des Notentextes zu erwarten sind, wie z. B. die in der Bassstimme abweichende Schlussfloskel des ersten Satzes (T. 53f.). Pr wiederum mag für eine spätere Aufführung in kammermusikalischer Besetzung ebenfalls Anpassungen erfahren haben, übermittelt aber den Hauptanteil der Stimmen<sup>112</sup> und als Aufführungsmaterial detaillierte Angaben zu Artikulation und Dynamik, was sie als editionsrelevante Quelle klassifiziert. Gleichwohl wird T für die erste Violin- und Bassstimme gleichwertig berücksichtigt, hinsichtlich konsequenterer Notation von Vorschlägen und zur Korrektur einzelner Fehler (z. B. erster Satz, T. 26<sup>3</sup> der Violinen und zweiter Satz, T. 45<sup>4</sup> der Bassstimme). Demnach kommt sowohl T als auch Pr der Status einer Hauptquelle zu, weshalb Abweichungen untereinander und gegenüber der NA vollständig im Lesartenverzeichnis aufgelistet werden.

#### LA CADUTA DEI GIGANTI

Über die von John Nisbet veröffentlichten Auswahlgaben der *Favourite Songs* sind von beiden Londoner Opern Glucks keine weiteren Kammermusikern überliefert. Dabei bildet für vier der sechs erhaltenen Musikstücke zu *La caduta dei giganti* der Druck D1 die alleinige Editionsgrundlage; die hiernach erstellte und damit ebenfalls nachgeordneten modernen Abschriften der Violinen Novello und Liebeskind haben nicht berücksichtigt. Die Arie „*Sì, ben mio, sarò*“ wiederum ist zusätzlich durch die von einem Wiener Kopisten angefertigte zeitgenössische Partiturabschrift Wn2 überliefert. Die Edition ist offensichtlich nicht nach D1 erstellt, da sie zu Beginn des B-Teils eine andere Textzeile aufweist und im Gegensatz zu D1 als Dal-segno-Arie angelegt ist mit neuntaktiger Überleitung zum A-Teil. Vermutlich entstand Wn2 für eine Aufführung im Wiener Kontext,<sup>113</sup> wofür die detailreichen Dynamik- und Artikulationsangaben sprechen, die diejenigen in D1 vervollständigen. Aus diesem Grund und da als Vorlage für Wn2 das in Wien durch Gluck verfügbare Autograph nicht auszuschließen ist, werden sowohl D1 als auch Wn2 als Hauptquellen der Edition dieser Arie zugrunde gelegt und durch Zusammenführen der Artikulationsangaben ein plausibler Notentext erstellt. Bezüglich der abweichenden Textunterlegung wird dem im Uraufführungskontext entstandenen und mit dem dazugehörigen Libretto übereinstimmenden Druck der Vorzug gegeben. Einzelne logischer bzw. konsequenter erscheinende Angaben wiederum, wie z. B. die in T. 56 in der zweiten Violine anstelle von Strichen notierte Wellenli-

<sup>109</sup> Bereits Klaus Hortschansky wies in seinem Aufsatz *Unbekanntes aus Glucks „Poro“*, S. 463, darauf hin, dass es sich bei den Vokalstücken der Sammelhandschrift T um die Schlussnummern der drei Akte handelt bzw. um die letzte Solonummer in der *Scena penultima* des dritten Aktes und vermutet dahinter das Auswahlprinzip, die jeweils effektivsten Stücke tradieren zu wollen.

<sup>110</sup> Vgl. die Faksimiles auf S. LVI.

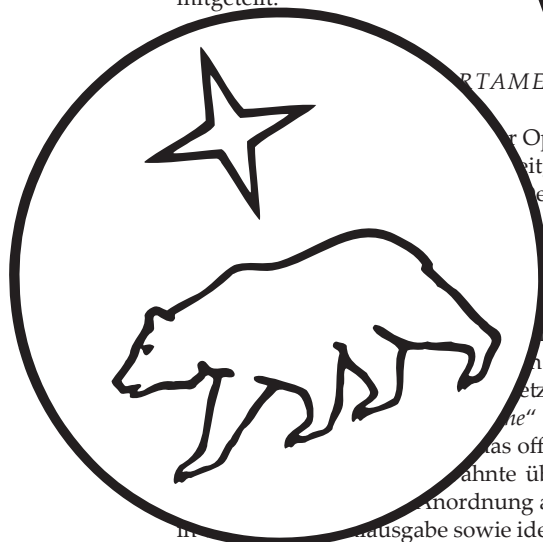
<sup>111</sup> Dass die von einem Wiener Kopisten erstellte Abschrift Wn1 in Zusammenhang steht mit einer eventuellen Wiederaufnahme des Gluck'schen *Poro* (vgl. hierzu das Vorwort, S. XXV) scheint wenig wahrscheinlich, da die Arie „*Senza procelle ancora*“ im dazugehörigen Libretto, Wien 1746, nicht enthalten ist.

<sup>112</sup> Zu den Überlegungen, dass das Uraufführungsmaterial dieser charakteristischen Opernsinfonia in D-Dur mit hoher Wahrscheinlichkeit Bläserstimmen umfasste, vgl. das Vorwort, S. XLIII.

<sup>113</sup> Ob dies auf Initiative bzw. unter Beteiligung von Angelo Maria Monticelli geschah, der nach seinem Londoner Engagement in Wien 1748 auch an Glucks Oper *Semiramide riconosciuta* mitgewirkt hatte, ist fraglich, denn die zu seiner Partie des Giove gehörende Arie „*Sì, ben mio, sarò, se il vuoi*“ wurde aufgrund der dominanten Streicherbegleitung von ihm als „*aria tedesca*“ bezeichnet und wenig geschätzt; vgl. hierzu auch Irene Brandenburg, „Für die Singstimme mehr in den natürlichen Tönen der menschlichen Empfindungen zu schreiben“. *Glucks Kastratenpartien im Kontext der Opernreform*, in: „*Per ben vestir la virtuosa*“. *Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern* (= *Forum Musikwissenschaft* 6), hrsg. von Daniel Brandenburg und Thomas Seedorf, Schliengen 2011, S. 130–150: 136.

ne oder die rhythmische Angleichung des Gesangsparts in T. 38<sup>11-12</sup> an die analoge Stelle in T. 73, werden ebenso wie die Schlussgestaltung des B-Teils aus Wn2 übernommen. Mit der gleichberechtigten Verwendung der beiden Primärquellen geht die lückenlose Dokumentation der Abweichungen untereinander sowie gegenüber dem Notentext der NA im Lesartenverzeichnis einher.

Auch die zweite erhaltene Arie von Monticellis Partie des Giove, „È uguale ad un tormento“, ist nicht singular überliefert, sondern über D1 hinaus durch das sehr sorgfältig erstellte handschriftliche Stimmenmaterial B1. Dieses scheint allerdings nach D1 angefertigt worden zu sein, worauf u. a. die in beiden Quellen fehlerhafte Harmonie in T. 93<sup>1-2</sup> verweist. Im Zuge der Stimmenerstellung wurde auf die Generalbassbezeichnung verzichtet und die Dynamik- und Artikulationsangaben wurden auf alle Stimmen übertragen sowie einzelne Modifikationen vorgenommen (Colla-parte-Führung der Viola in T. 101f. mit den Violinen statt col Basso). Unabhängig von diesen Abweichungen gibt es keinen eindeutigen Befund, der gegen eine Abhängigkeit von D1 bzw. für eine andere Vorlage sprechen würde, weshalb B1 für die vorliegende Edition als Sekundärquelle eingestuft und nur in den Fällen berücksichtigt wird, in denen sie ergänzende Artikulationshinweise oder musikalisch sinnvolle Anpassungen wie die Viola-Stimmführung in T. 101f. gibt. Hiernach werden in den Notentext der NA einfließende Angaben typographisch wie Herausgeberergänzungen gekennzeichnet, da es sich um Übernahmen aus einer nachgeordneten Quelle handelt, und nur in diesen oder anderen erwähnten Fällen, in denen die in B1 anzutreffenden Abweichungen in den Lesartenmerkungen mitgeteilt.



**ANTAMENE**  
 Die Oper *Antamene* ist, dass für die zeitgenössische Druck D2 die älteste in der Naumberry Library in London, dem böhmischen Musiklehrer und Komponisten Josef Schönerer, Schülerin Maria Josepha von Schönerer, die Arie „Parto, se vuoi così“ als Übungsstück für die Edition. Wie die D2 angefertigt wurde, ist nicht bekannt. Von der Arie „Se vuoi così“ sind die ersten 40 Takte (T. 115–148) und die letzten 40 Takte durch das offensichtlich die Vorlage für D2. Die Abfolge der Takte ist übereinstimmend als vorletztes und letztes Stück in der Ausgabe sowie identische Tonhöhenfehler nahelegen (gis' statt a' in T. 27<sup>3</sup> der Singstimme in der Arie „Già presso al termine“). Die umgekehrte Annahme hingegen, dass TA nach D2 entstanden sein könnte, entbehrt angesichts der autographen Bestandteile jeglicher Logik, da Gluck – auch anteilig – nicht seine eigene Komposition nach einem Druck hätte abschreiben müssen. Dass TA wiederum als Stichvorlage für D2 angefertigt wurde und nicht etwa der ursprünglichen Niederschrift im Zuge des Kompositionsprozesses entspricht, belegen neben der eindeutig nicht Gluck, sondern einem Kopisten zuzuordnenden Handschrift, in der der Notentext erstellt wurde,<sup>114</sup> folgende Faktoren: Die Singstimme ist (bereits) wie in D2 im Violinschlüssel notiert, während Gluck im

Autograph der Ursprungsarie gewiss wie sonst auch den Sopranschlüssel verwendet hat. Im Singstimmensystem der Arie „Già presso al termine“ wurde in T. 17 fälschlich der Notentext der zweiten Violine notiert und nachträglich – möglicherweise von Gluck bei Unterlegung des Gesangstextes – korrigiert, was für einen Fehler im Abschreibprozess spricht. Das Gleiche gilt in der Arie „Se crudeli tanto siete“ für die irrtümliche Wiederholung des T. 123 in der zweiten Violine im Folgetakt, worauf mit einer Korrektur im darunter befindlichen leeren Viola-System reagiert wurde. Demgegenüber weist TA keine Korrekturen oder Übersreibungen auf, die Änderungen oder Überarbeitungen im Rahmen des Kompositionsprozesses erkennen lassen würden. Als Vorlage für D2 und aufgrund der autographen Textunterlegung wurde TA als Primärquelle für die Edition der durch sie überlieferten Takte der beiden Arien verwendet, wobei einzelne inkonsequente Artikulationsangaben und nachlässige Bogensetzungen bereits in D2 korrigiert und hiernach in die NA übernommen wurden. Dabei werden sämtliche Abweichungen der beiden Quellen untereinander und gegenüber der NA in den Einzelmerkungen aufgelistet.

Von der Arie „Se crudeli tanto siete“ hat sich zudem das handschriftliche Stimmenmaterial B2 erhalten, das jedoch im Gegensatz zu B1 nicht von einem, sondern drei verschiedenen Schreibern erstellt wurde. Dabei wurden die Stimmen der ersten Violine und eine weitere mit hinzugefügter Singstimme sowie die Violoncellostimme von demselben Schreiber wie in D2 und vermutlich nach D2 angefertigt, weisen aber einzelne Korrekturen, Änderungen und einen von der Hand des Kopisten den Violinen und der zweiten Violinstimme geänderte Notentext auf, der von D2 abweicht sowie in T. 115 auch von D2. Während die Viola- und die zweite Violinstimme nur in den colla parte geführten Abschnitten den Notentext von D2 enthalten, wurde das von dritter Hand erstellte Particell eindeutig nach D2 angefertigt und enthält auch diese Generalbassbezeichnung, die jedoch an einzelnen Stellen modifiziert wurde. Offensichtlich lag B2 verschiedenen Aufführungen zugrunde, wobei die Stimmen der Viola und der zweiten Violine nachträglich von anderer Hand erstellt und von diesem Kopisten auch die erste Violinstimme sowie das Particell entsprechend angepasst wurden. Womöglich sind die unterschiedlichen Notationsschichten und Vorlagen nicht exakt zu bestimmen, handelt es sich doch um eine TA und D2 nachgeordnete Quelle mit zudem alternativ erstellten Stimmen, weshalb B2 als Sekundärquelle nur in einzelnen Fällen konsequenterer Artikulationsangaben unterstützend für die Edition herangezogen wird. Lediglich diese Zusätze finden Erwähnung im Lesartenverzeichnis und werden im Notentext der NA typographisch wie Herausgeberergänzungen kenntlich gemacht.

## ISSIPILE

Die Quellenlage zu *Issipile* stellt sich verhältnismäßig einfach dar, da nur vier Vokalnummern in jeweils einer zeitgenössischen Quelle erhalten sind und die eindeutig hiernach erstellten modernen Abschriften als nachgeordnete Quellen für die Edition ohne Relevanz sind. Die Arie „Parto, se vuoi così“ ist durch die autographische Partitur A überliefert. Die darin enthaltenen Streichungen, Übersreibungen und damit einhergehenden Korrekturen sowie Änderungen des ursprünglichen Notentextes von Glucks Hand, die sämtlich im Lesartenverzeichnis mitgeteilt und beschrieben werden, verweisen auf die Niederschrift im Zuge des Kompositionsprozesses und damit auf die Entstehung im unmittelbaren Vorfeld der Uraufführung.

Die Partiturabschrift L der Arie „Ombra diletta“ und der Cavata „Io ti lascio e questo addio“ hingegen ist nicht dem Uraufführungskontext zuzuordnen, da sie von demselben Schreiber erstellt

<sup>114</sup> Vgl. hierzu das Faksimile des Autographs der Arie „Parto, se vuoi così“ auf S. LXIIIf. sowie dasjenige der vermutlich aus dem gleichen Zeitraum stammenden Gluck'schen Niederschrift der Arie „Ha negli occhi un tale incanto“ in GGA VI/1, S. XXVII. Neben dem Schreibduktus weist insbesondere die Notation der Schlüssel, Taktangabe, Akkoladenklammer, Taktstriche, Vorschläge, Viertelpausen und Auflösungszeichen markante Unterschiede auf.

wurde wie weitere acht Stücke aus den nachfolgenden Opern *La clemenza di Tito*, *L'innocenza giustificata* und *Antigono*, sodass das Uraufführungsjahr 1756 des letztgenannten Werks als Terminus post quem für den Entstehungszeitpunkt von L anzusetzen ist. Es ist denkbar, dass die zehn Nummern der Sammelhandschrift nach Glucks Rückkehr aus Rom in Wien nach dem jeweiligen dort verfügbaren Autograph oder eventuellen Zwischenquellen angefertigt wurden und als Bestandteil einer Sammlung nach London gelangten.<sup>115</sup>

Demgegenüber bietet der zeitgenössische Partiturdruk D3 der Arie „*Ogni amante*“ quasi eine Überlieferung aus ‚zweiter Hand‘, da die in das Pasticcio *Demofonte* übernommene Arie möglicherweise Anpassungen an das Stimmprofil des Kastraten Giuseppe Ricciarelli erfahren hat und nicht mehr nachvollziehbar ist, wie die ursprünglich für den Secondo uomo Giuseppe Ferrini komponierte Arie gestaltet war.

Aufgrund der singulären Überlieferungssituation kommt A, L und D3 jeweils der Status einer Hauptquelle zu, weshalb Abweichungen gegenüber der NA vollständig in den Einzelbemerkungen mitgeteilt werden.

## II. BEMERKUNGEN ZUR EDITIONSTECHNIK

### 1. Gestaltung des Notentextes

Die NA überträgt den Notentext der Quellen in die heute gebräuchliche Notation. In diesem Sinne wurde die Partituranordnung normiert und die Instrumentenbezeichnungen erscheinen in moderner Weise jeweils vor der ersten Akkolade, die die Stimmenanordnungen und -bezeichnungen der Einzelbemerkungen. Aus der zeitgenössischen Partiturabschriften der Partiturabschriften übernommenen Stimmen übernahmen die Stimmen vorwiegend die Stimmen dem heutigen Violinschlüssel sind in Violinschlüsseln vierenden Violinschlüssel lässt der Ambitus der Stimmlage zu. Sopranrollen einzuspielen, und Angelo Maria Monti,<sup>117</sup> während die einzige erschließen lässt, dass Anna Maria in einzelnen Abschnitten der Quellen (Arie „*Imprese*“, T. 67–71) wird bei hoher Lage für die Bassostimme ein Tenorschlüssel verwendet; die NA übernimmt diese Notierung, die zudem einen Hinweis auf die Nichtbeteiligung des Kontrabasses gibt.<sup>118</sup>

Satzüberschriften finden sich nur für einzelne Nummern auf den Titelblättern bzw. im Kopf- oder Akkoladentitel der Quellen und werden entsprechend in die NA übernommen. In den übrigen Fällen wird die Satzbezeichnung *Aria* ohne gesonderte Kennzeichnung in der NA ergänzt. Auf eine fortlaufende Nummerierung der geschlossenen Nummern wird angesichts der lückenhaften Überlieferung der jeweiligen Werkgestalt verzichtet. Die Taktzählung hingegen wurde gemäß den Editionsrichtlinien der GGA nachgetragen und erfolgt für jede Vokalnummer sowie für die einzelnen Sätze der Ouvertüre zu *Porro* jeweils separat. Ergänzungen der Herausgeberin sowie Angaben, die sich ausschließlich in den Sekundärquellen finden, sind in der für die GGA üblichen Weise kenntlich gemacht: Typographisch unterschieden wird zwischen Kleinstich (Hauptnoten, kleinere Pausenwerte als Ganztaktpause und Staccato-Striche), runden Klammern und teilweise zusätzlich Kleinstich (Angaben zu Tempo, Dynamik und Vortrag, Vorzeichen, Vorschlagsnoten, Triller und Wellenlinien) sowie Strichelung (Bögen). Auch die Generalbassaussetzung sowie ergänzte Stimmen (wie z. B. einzelne Abschnitte der Viola und der Fagotte im A-Teil der Arie „*Ombra diletta*“) sind als Kennzeichnung als Zusatz kleiner gestrichelt. Stillschweigend ergänzt werden hingegen Angaben wie z. B. die in den Quellen meist fehlenden Triolen- bzw. Sexten- und Bögen zwischen Vorschlags- und Hauptnoten. Die originale Notierung der Faltung wird beibehalten, sofern sie Rückschlüsse auf die Artikulation erlaubt. Inkonsistent erscheinende Abweichungen innerhalb derselben Figur werden vereinheitlicht und der Quellenbefund hinterlegt. An diskussionswürdigen Stellen, die unterschiedliche Interpretationen zulassen, in den Einzelbemerkungen mitgeteilt. Zwei kürzerer Pausen oder zusammengebundene Noten gleicher Tonhöhe werden stillschweigend zu größeren Noten zusammengefasst. Dagegen werden punktuelle Pausen gemäß der heutigen Notierungsweise in solche mit unterschiedlichen Werten aufgespalten. Die in den Quellen beiweilen unzureichende Notierung von Pausen in längeren Abschnitten einzelner Stimmen wird in zweifelsfreien Fällen ohnehin gebundene Kennzeichnung nachgetragen.

Die originale Notierung der Faltung wird beibehalten, sofern sie Rückschlüsse auf die Artikulation erlaubt. Inkonsistent erscheinende Abweichungen innerhalb derselben Figur werden vereinheitlicht und der Quellenbefund hinterlegt. An diskussionswürdigen Stellen, die unterschiedliche Interpretationen zulassen, in den Einzelbemerkungen mitgeteilt. Zwei kürzerer Pausen oder zusammengebundene Noten gleicher Tonhöhe werden stillschweigend zu größeren Noten zusammengefasst. Dagegen werden punktuelle Pausen gemäß der heutigen Notierungsweise in solche mit unterschiedlichen Werten aufgespalten. Die in den Quellen beiweilen unzureichende Notierung von Pausen in längeren Abschnitten einzelner Stimmen wird in zweifelsfreien Fällen ohnehin gebundene Kennzeichnung nachgetragen.

Die originale Notierung der Faltung wird beibehalten, sofern sie Rückschlüsse auf die Artikulation erlaubt. Inkonsistent erscheinende Abweichungen innerhalb derselben Figur werden vereinheitlicht und der Quellenbefund hinterlegt. An diskussionswürdigen Stellen, die unterschiedliche Interpretationen zulassen, in den Einzelbemerkungen mitgeteilt. Zwei kürzerer Pausen oder zusammengebundene Noten gleicher Tonhöhe werden stillschweigend zu größeren Noten zusammengefasst. Dagegen werden punktuelle Pausen gemäß der heutigen Notierungsweise in solche mit unterschiedlichen Werten aufgespalten. Die in den Quellen beiweilen unzureichende Notierung von Pausen in längeren Abschnitten einzelner Stimmen wird in zweifelsfreien Fällen ohnehin gebundene Kennzeichnung nachgetragen.

Die originale Notierung der Faltung wird beibehalten, sofern sie Rückschlüsse auf die Artikulation erlaubt. Inkonsistent erscheinende Abweichungen innerhalb derselben Figur werden vereinheitlicht und der Quellenbefund hinterlegt. An diskussionswürdigen Stellen, die unterschiedliche Interpretationen zulassen, in den Einzelbemerkungen mitgeteilt. Zwei kürzerer Pausen oder zusammengebundene Noten gleicher Tonhöhe werden stillschweigend zu größeren Noten zusammengefasst. Dagegen werden punktuelle Pausen gemäß der heutigen Notierungsweise in solche mit unterschiedlichen Werten aufgespalten. Die in den Quellen beiweilen unzureichende Notierung von Pausen in längeren Abschnitten einzelner Stimmen wird in zweifelsfreien Fällen ohnehin gebundene Kennzeichnung nachgetragen.

### 2. Inhaltliche Aspekte der Einzelbemerkungen

Die Einzelbemerkungen dienen der Begründung editorischer Entscheidungen und der Beschreibung problematischer Stellen. Darüber hinaus dokumentieren sie die Abweichungen der für die jeweiligen Nummern gültigen Hauptquellen untereinander sowie gegenüber der NA. Auf in allen Quellen zu einer Nummer fehlende Angaben wird in den Einzelbemerkungen nicht hingewiesen, da die entsprechende Ergänzung im Notentext der NA als solche gekennzeichnet und der Quellenbefund daraus abzuleiten ist (zu den Ausnahmen vgl. Abschnitt II.1). Ebenfalls unerwähnt bleiben Schreibernachlässigkeiten bei der Vorzeichensetzung und der Textunterlegung sowie rhythmisch bzw. grafisch inkonsequente Notierungen von Vorschlägen und Staccato-Strichen, welche die NA korrigiert bzw. vereinheitlicht. Vom Schreiber selbst berichtigte Fehler finden nur dann Erwähnung, wenn sie Rückschlüsse auf die Beschaffenheit des verschollenen Autographs oder der Aufführungspartitur nahelegen. Abweichend hiervon werden sämtliche Korrekturen Glucks in der autographen Partitur der Arie „*Parto, se vuoi così*“ sowie im fragmentarisch erhaltenen Teilautograph der Arien „*Se crudeli tanto siete*“ und „*Già presso al termine*“ beschrieben.

### 3. Colla-parte-Notierungen und andere Abkürzungen

Wie für Partiturabschriften des 18. Jahrhunderts üblich, weisen die Quellen häufig Colla-parte-Notierungen auf, d. h. die colla parte gehende Stimme ist entweder gar nicht oder nur in Ansätzen ausgeschrieben und ihre Weiterführung dann durch entsprechende Angaben wie *unis.*, *col B.*, *col. VV* oder auch grafische Kürzel kenntlich gemacht. Die NA schreibt diese Stellen aus, wobei die Col-Basso-

<sup>115</sup> Der Kaufvermerk auf dem Vorsatzblatt von L verweist auf den britischen Diplomaten Sir John Crampton (1805–1886) als Erwerber der Sammelhandschrift, vgl. die Quellenbeschreibung in Teil A, S. 234.

<sup>116</sup> Vgl. hierzu die Besetzungsangaben auf S. 2, 54, 110, 158 und 198.

<sup>117</sup> Vgl. hierzu das Vorwort, S. XXI und XXXII, sowie Monticellis Partien des Ippolito und des Scitace in Glucks Opern *L'Ippolito* (Mailand 1745) in GGA III/1 und *La Semiramide riconosciuta* (Wien 1748) in GGA III/12, hrsg. von Gerhard Croll und Thomas Hauschka, Kassel usw. 1994.

<sup>118</sup> So auch in *L'innocenza giustificata*, GGA III/19, hrsg. von Josef-Horst Lederer, Kassel usw. 1999, vgl. ebda. S. 221.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



notiert ist,<sup>120</sup> sich aber meist je nach musikalischem Kontext *staccato* oder eine Akzentuierung im Sinne von *marcato* bedeuten können und verweist auf eine Auflistung der grafisch abweichenden Notationen und Einzelnotierungen. Beibehalten wird die in der Arie „*Non so frenare il pianto*“ und „*Se crudeli tanto siete*“ verortete Artikulation durch Kombination von Punkt und Bogenstrich gegenüber dem nachfolgend beschriebenen *Ondeggiando*, worüber es Portato zu interpretieren ist.

Die in Gluck Werken häufig auftretende *Ondeggiando*-Anweisung ist Staccato, denn auch in seinen frühen Opere sowie als Kennzeichnung der Ausdrucksintensivierung. Die Notierung erfolgt in den Stellen – und somit auch in der NAB aus Villenriede. Diese findet sich hauptsächlich bei Tonwerten von 4tel und 8tel und fordert ein An- und Abwachen des Tons, welches durch periodische Druckverfälschung und -veränderung mit dem Bogen ohne Strichwechsel auf einen gleichbleibenden Ton erzeugt wird.<sup>122</sup>

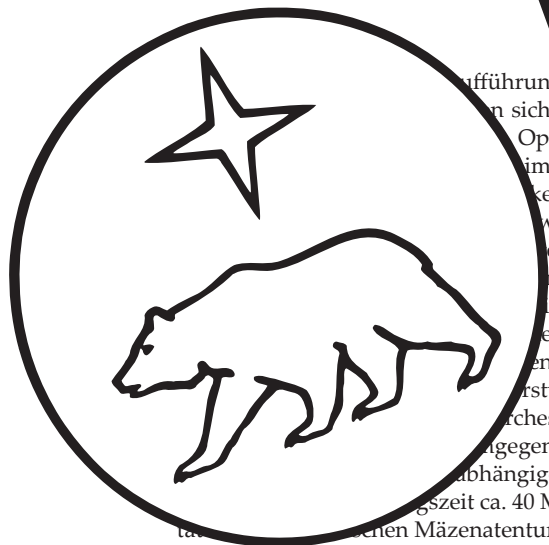
#### 4. Vorschläge

Die Notierung von Vorschlägen erfolgt in dem abschließenden sowie in Glucks Autograph unabhängig vom Wert des nachfolgenden Hauptnote übereinstimmend, nämlich nur in den Arien „*Se fecondo e vigoroso*“ (T. 5) „*Non so frenare il pianto*“ werden in Br, Bo und Ma vor 8tel-Hauptnoten 16tel-Vorschläge gesetzt sowie in D und T. 2, T. 6, Pa und W 4tel-Vorschläge vor halben Hauptnoten notiert. Daneben finden sich im Gesangspart der Arie „*Scherza il nocivier talora*“ in Br durchgehend 16tel-Vorschläge vor 8tel- und 4tel-Hauptnoten. Wenngleich diese Notierungsweise nicht konsequent erfolgt, scheint daraus zumindest das Prinzip ableitbar, dass die Vorschlagsnote in etwa dem halben Wert der Hauptnote zu ent-

„D'un barbaro scortese“, T. 25, „Io ti lascio e questo addio“, T. 14 und 27, „Ogni amante“, T. 6f., 12, 27f., 32, 37, 57, 62, 70, 76, 109, 114 und 118 sowie im Duett „Se mai turbo il tuo riposo“, T. 32 und 72). Diese können sowohl schnell als auch im oben beschriebenen Sinne halbwegs ausgeführt werden. Die in den Quellen weitgehend fehlenden Bögen von der Vorschlags- zur Hauptnote werden stillschweigend ergänzt.

##### 5. Kadenzen

Gemäß der zeitgenössischen Gesangspraxis wurden die Schlussphrasen der Arien und Duette von den Sängern, ihren stimmlichen Fähigkeiten und der stilistischen Anlage der jeweiligen Nummer entsprechend, ausgestaltet. Die hierfür geeigneten Stellen sind in den Quellen üblicherweise mit einem Fermate-Zeichen ausgewiesen, während die Gesangskadenzen ihrerseits in der Regel nicht überliefert sind, was insofern nicht verwundert, als deren schriftliche Fixierung dem weitgehend improvisatorischen Prinzip der Auszierung entgegensteht.<sup>123</sup> Einen Sonderfall bildet demnach die im Canto e Basso-Auszug Bs der Arie „Se viver non poss'io“ unterhalb des vorletztes Taktes notierte Kadenz, die vermutlich vom ausführenden Sänger Giuseppe Gallieni selbst im Zuge der Einstudierung seiner Partie hinzugefügt wurde und im Notendruck der NA in einer Fußnote mitgeteilt wird. Darüber hinaus verweist die NA jedoch auf Vorschläge zur Ausföhrung und fügt damit dem zunehmenden Kenntnisstand der Musikwissenschaft in der Musikpraxis Rechnung.



Aufführungsorten und Produktionsbedingungen sich zur Orchesterbesetzung und Opernregimen keine einheitliche Meinung im Vorwort darlegt, variierte sie an den verschiedenen Spielorten, wie das Teatro Regio in Turin, in der Hälfte des 18. Jahrhunderts umfassten, sondern in der Regel weniger Musiker. Die Teatro San Carlo in Neapel, die bei Bedarf durch Verstärkung unterstützt wurden, um am Prager Orchester Anfang der 1750er-Jahre gegenüber umfasste das ebenfalls abhängige Londoner King's Theatre zu dieser Zeit ca. 40 Musiker, was auf die Prosperität des italienischen Mäzenatentums verweist.

Zur genauen Zusammensetzung der Orchester haben sich nur in Einzelfällen Dokumente erhalten und da zudem das bei der Uraufführung verwendete Stimmenmaterial der in diesem Band vorgelegten Stücke verschollen ist, orientieren sich die Besetzungsangaben der NA an der Partituranordnung und den einzeln notierten

Stimmenbezeichnungen der Abschriften Br und L, des Drucks D3 sowie der Stimmensätze Pr, B1 und B2 (vgl. die diesbezügliche Auflistung zu Beginn jeder Nummer im Krit. Bericht, Teil C). Demnach setzen sich die Bläser aus zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Fagotten und zwei Hörnern (in D) zusammen. Für die Streichergruppe sind erste und zweite Violine sowie Viola vorgeschrieben, während Bassinstrumente in der Regel nicht bezeichnet werden. Wenngleich diese Gesamtübersicht die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts für italienische Orchester üblichen Instrumentengruppen widerspiegelt, so zeigt sich bei einzelnen Werken umso mehr die Begrenztheit der Musikquellen hinsichtlich der Instrumentation: Elf der tradierten 14 Nummern aus *Poro* liegen nicht orchestriert vor, lediglich zwei Arien sind als Partiturabschrift in Streicherbesetzung überliefert und der Stimmensatz Pr der Ouvertüre wurde vermutlich für eine private kammermusikalische Aufföhrung erstellt und weist daher ebenso keine über den Streicherapparat hinausgehenden Instrumentalanforderungen auf. Vergleichbares gilt für die beiden Londoner Opern, die hauptsächlich durch die ebenfalls für kammermusikalischen Gebrauch erstellten Auswahldrucke D1 und D2 und darüber hinaus in Streicherbesetzung überliefert sind. Unter den erhaltenen Stücken zu *Demetrio* sind in der Auftrittsarie des Prinzo uano „Oherza il nocchier talora“ in Br Hörner notiert, wobei das Fehlen von Bläserstimmen in den Partiturabschriften der übrigen sechs Vokalnummern nicht in allen Fällen eine von Gluck vorgesehene reine Streicherbesetzung vermuten lässt, sondern auch hier pragmatische Gründe wie Zeit- und Geldmangel oder Kostenersparnis beim Kopierauftrag eine Rolle gespielt haben mögen. Demgegenüber schreibt die Partiturdruck B3 der Arie „Ogni amante“ aus *Issi* explizit eine Traversflöte und Hörner in D vor, wobei die üblicherweise einmündende Instrumentierung der von Gluck in *La tempesta* übernommener Entlehnung als Hinweis darauf gelten kann, dass die Bläser nicht erst bei der Wiederaufnahme der Arie in das Londoner Pasticcio *Demetrio* hinzugefügt wurden. Oboen und Fagotte wiederum sind ausschließlich in der Abschrift L der Arie „Ombra diletta“ notiert, wobei die dort nicht eigenständig geführt, sondern zur Verstärkung der Violinen und des Basso eingesetzt werden, wobei diese Art der Colla-parte-Föhrung in den Hauptteilen einzelner Arien auch ohne entsprechende Vorschrift anzunehmen ist.

##### 7. Besetzung und Ausführung des Basso continuo

Die Bassostimme ist in den Partiturabschriften und -drucken durchgängig unbezeichnet notiert und mit Ausnahme der Ouvertüre zu *Poro*, für die das Stimmenmaterial Pr eine separate Violoncellostimme überliefert,<sup>126</sup> finden sich in den Quellen auch keine sonstigen Angaben zur Besetzung der Continuo-Gruppe. Die NA legt diese gemäß den Editionsrichtlinien der GGA mit Cembalo, Violoncello und Kontrabass fest, wobei – wie bereits unter II.1. bemerkt – die vereinzelt anzutreffende Notierung der Bassostimme im Tenorschlüssel das Pausieren des Kontrabasses vermuten lässt. Eine zumindest teilweise separat notierte Fagottstimme ist nur für die Arie „Ombra diletta“ überliefert, hinsichtlich der Mitwirkung von Fagotten bei den Generalbass-Instrumenten geben die Quellen hingegen keine Hinweise. Es ist jedoch davon auszugehen, dass zumindest bei Nummern mit Bläserbeteiligung die Basslinie durch den Einsatz mindestens eines Fagotts verstärkt wurde. Dessen Mitwirkung, auf die nicht zuletzt die Nennung zweier Fagotte in der für 1742/43 überlieferten Orchesterbesetzung des Teatro Regio in Turin verweist sowie das Giovanni Michele Graneri zugeschrie-

<sup>123</sup> Eine Ausnahme bilden die von Farinelli selbst hinzukomponierten Verzierungen einzelner Arien, die er 1753 Maria Theresia in einer heute in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien unter der Signatur Mus.Hs.19111 aufbewahrten Sammelhandschrift übermittelte. Hierbei mag die Notierung der Auszierungen und Kadenzen allerdings dadurch motiviert gewesen sein, mit der Niederschrift einen Eindruck des außergewöhnlichen sängerischen Könnens zu vermitteln. Vgl. hierzu auch Sabine Henze-Döhring, „One God, one Farinelli!“ *Kastratengesang des frühen 18. Jahrhunderts. Seine Verschriftlichung als arkane Kunst und öffentliche Präsentation in London*, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 24 (1997), S. 271–279.

<sup>124</sup> Vgl. hierzu die Ausführungen in den Abschnitten „Orchester“ der jeweiligen Werkkapitel des Vorworts, S. XIV, XXIII, XXXIV und XLII.

<sup>125</sup> Vgl. Fußnote 112.

<sup>126</sup> Dies gilt ebenso für die Stimmenkonvolute B1 und B2 der Arien „È uguale ad un tormento“ und „Se crudeli tanto siete“, die jedoch als nach D1 und D2 erstellte Abschriften lediglich als Sekundärquellen fungieren.

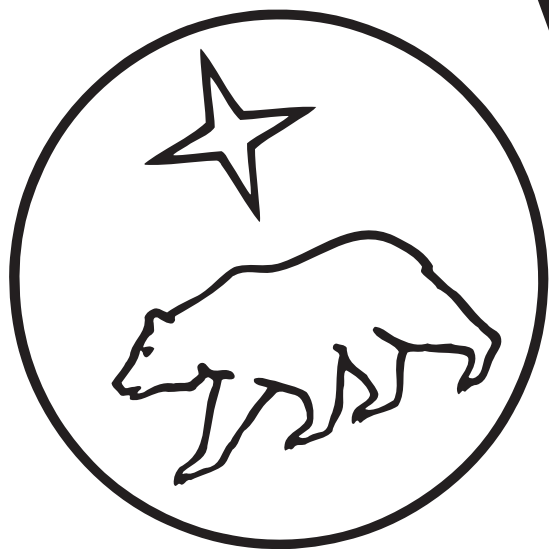
bene Gemälde vom Innenraum des Theaters,<sup>127</sup> wird in der NA durch die ergänzte Akkoladenvorschrift (*e Fagotto*) vorgeschlagen. Darüber hinaus ist jedoch denkbar, auch in Nummern mit reiner Streicherbesetzung je nach Klangcharakter und Dynamik ein oder zwei Fagotte hinzuzuziehen.

Wie für zeitgenössische Quellen üblich, ist der Basso continuo nicht ausgesetzt und mit Ausnahme der Partiturdrukke D1, D2 und D3 ohne Bezifferung überliefert. Dabei stammt die in den Druckausgaben von John Walsh enthaltene Bezifferung vermutlich nicht von Gluck, nicht zuletzt da sie sich in dem als Stichvorlage dienenden Teilautograph TA nicht findet, sondern ist vielmehr als Verlegerzusatz zu werten. Als Bestandteil der zeitgenössischen und möglicherweise von Gluck autorisierten gedruckten Primärquelle wurde sie dennoch in die NA übernommen. Die von Dr. Thomas Hauschka angefertigte Aussetzung folgt dieser Vorschrift mit Ausnahme einiger weniger Akkordzusätze und lässt insgesamt als schlichter,

überwiegend vierstimmiger Satz dem Ausführenden hinreichende Gestaltungsmöglichkeiten. Für die lediglich durch Particelle bzw. Canto e Basso-Auszüge überlieferten Vokalnummern aus *Poro* wurde auf eine Aussetzung verzichtet.

#### 8. Behalsung

In den Quellen des 18. Jahrhunderts verweist separate Behalsung in Streichinstrumenten nicht zwangsläufig auf Divisi-Spiel, sondern war vielmehr auch als Notation für Doppelgriffe üblich. Die NA gibt im Duett „*Ah, m'ingannasti*“ die leicht spielbaren Doppelgriffe der zweiten Violine in T. 40 und 98 einfach behalst wieder ebenso wie in der Arie „*Ogni amante*“ den Doppelgriff der Viola in T. 51. Grundsätzlich ist es den Interpreten jedoch je nach Ensemblestärke freigestellt, zugunsten der Intonation und Klangwirkung zwischen Doppelgriffen und Divisi-Spiel zu entscheiden.



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

<sup>127</sup> Vgl. die Abbildung auf S. LXVII sowie die ausführliche Beschreibung von Margaret R. Butler, „*Olivero's*“ *Painting of Turin's Teatro Regio: Toward a Reevaluation of an Operatic Emblem*, in: *Music in Art* 34, Nr. 1/2: *Music, Body, and Stage: The Iconography of Music Theater and Opera*, 2009, S. 137–151: 143ff.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



Kopftitel in Bo: 1742 S. *Samuele Del Sig.<sup>r</sup> Cristoforo Gluck*  
Glucke / *Christoforo Gluck*  
(*Feder Hand:*) Fe-  
*glucke* / Cristo-  
grenare il

44<sup>2</sup> – Alceste – Bo, Ma – ohne <sup>4</sup>.  
 44<sup>4</sup> – (Va.), B. – Bo, Ma – des statt d.  
 44<sup>6</sup> – V.I.(II) – Pa – *f*erst zu <sup>8</sup>.  
 44<sup>6-11</sup> – V.I.(II) – Bo, Ma – ohne Bg.  
 45<sup>1</sup> – Alceste – Pa – Fermate erst zu <sup>3</sup>.  
 45<sup>1-2</sup> – Alceste – Pa – zwei 8tel statt punkt. 8tel-  
 16tel.  
 45<sup>3</sup> – V.I – Bo, Ma – Fermate bereits zu <sup>2</sup>; V.II – ohne  
 Fermate.  
 45<sup>3</sup> – (Va.), B. – Bo – ohne Fermate.  
 47 – V.I.(II) – Bo und 47<sup>4-6, 8-10</sup> – Ma – ohne Bg.  
 47<sup>1-3, 8-10</sup> – V.II – Pa – ohne Bg.  
 49 – V.I.(II) – Bo, Ma – ohne Bg.  
 49<sup>1</sup> – V.I.(II) – Pa – ohne *f*.  
 49<sup>9</sup> – V.I.(II) – Bo, Ma – *b* fälschl. erst zu <sup>10</sup>.  
 50 – (Va.), B. – Pa – zwei Halbenoten mit Haltebg.  
 statt Ganzenote und Fermate nur zur zweiten  
 Note.  
 50<sup>1-4</sup> – Alceste – Ma – Pa – ohne Fermate.  
 50<sup>5</sup> – Alceste – Ma – ohne Fermate.  
 51<sup>1</sup> – (Va.), B. – Ma – ohne *f*.  
 51<sup>1-2</sup> – V.I.(II) – Pa – ohne Bg.  
 52<sup>1-17</sup> – V.I.(II) – Bo, Ma – ohne Strich.  
 53<sup>15-17</sup> – V.I.(II) – Bo – fälschl. drei 32stel statt 16tel-  
 note.  
 53–54 – V.I.(II) – Bo und 53<sup>10-12</sup>, 54 – Ma – ohne Bg.  
 Nach 55 – alle t. – Bo, Ma, Pa – Doppelstrich.  
 56 – Alceste – *meravigliosa* statt *meraviglia*.  
 63<sup>1</sup> – Alceste – Pa – ohne *f*.  
 63<sup>2</sup> – V.I – Ma – ohne *f*.  
 63<sup>2-4</sup> – Alceste – Ma – fälschl. 8tel statt 4tel.  
 66<sup>1-4</sup> – Alceste – Pa – Fermate nur zu <sup>2</sup>; Bo, Ma –  
 ohne Fermate.  
 66<sup>5</sup> – Alceste – Bo, Ma – ohne Vorschlag.  
 67 – Va. – Ma – Ganzepause, was in 66 Mal-  
 lelführung mit V.I,II nahe liegt.  
 Nach 67 – Bo, Ma – zw. V. und Va. – 8tel. *Ma*;  
 – ohne *apo-Vorschrift*.

1-109 – V.II – Br – *Unis*: mit V.I.



25–37<sup>3</sup>, 41–43, 52–59, 66<sup>3</sup>–74, 76–78, (91–109) – V.I – Br – *Con la p.<sup>te</sup>*, also unisono mit Sgst.

35<sup>1-2, 3-4, 5-6</sup>, 36<sup>1-2</sup>, 61<sup>1-2</sup>, 90<sup>1-2</sup> – Alceste – Br – mit Bg.  
89<sup>2/3</sup> – alle St. – Br – ohne Schluss- oder Doppelstrich.

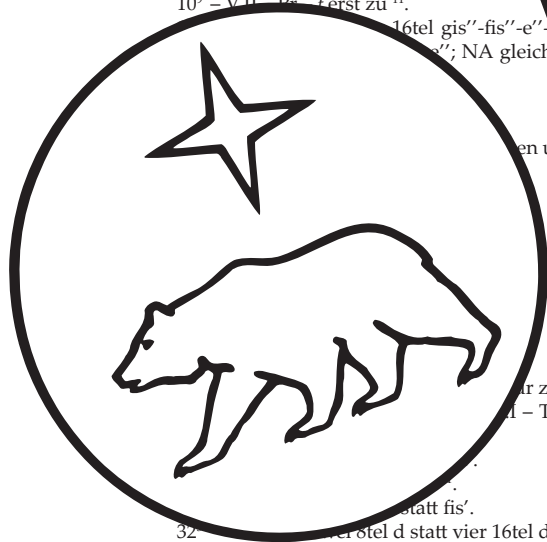
## PORO

### Overtura (S. 57–67)

Umschlagtitel in Pr: *Overtura / Del Sig.<sup>r</sup> Gluck / Violino Primo*, (darunter im 9. Syst. von anderer Hand Notenincipit, im 10. Syst. von wieder anderer Hand *C à Neipperg* [?] 10); Akkoladentitel in T: *Ouertura* [sic].  
Stimmenbezeichnung in Pr: *Violino Primo* (2 Ex.), *Violino Secondo*, *Viola*, *Basso* (2 Ex.); Partituranordnung in T: 1. Syst.: [V.I]; 2. Syst.: [B.].  
T – ohne Dynamikangaben.

### Allegro (S. 57–62)

51<sup>4</sup> – V.I – Pr – ohne Bg.  
51<sup>4</sup>, 61<sup>4</sup> – V.II – Pr – Bg. nur zu 2<sup>4</sup>.  
51<sup>2</sup> – V.I – T – mit Vorschlag.  
61<sup>4</sup> – V.I – T – ohne Bg; Pr – 1. Ex. Bg. nur zu 6<sup>9-11</sup> – V.I – Pr – 2. Ex. mit Bg.  
7<sup>3</sup>, 8<sup>3</sup>, 9<sup>3</sup>, 10<sup>3</sup> – V.I – Pr – ohne Vorschlag.  
10<sup>6</sup> – V.I – Pr – *f* im 1. Ex. erst zu 8.  
10<sup>9</sup> – V.II – Pr – *f* erst zu 11.  
16tel gis''-fis''-e''-d'' statt gis''-fis''-e''-d''; NA gleicht an V.I



32 – B. – T – 4tel g' statt 8tel g'–8tel g'–8tel g'.  
32<sup>5-8</sup> – V.I – Pr – 1. Ex. ohne Bg.  
33<sup>5</sup> – V.I – T – fälschl. a'' statt h''.  
35<sup>7</sup>–37, 47<sup>7</sup>–49 – B. – T – eine Oktave höher und somit im Tenorschlüssel notiert.  
39<sup>2,7</sup>, 41<sup>3</sup>, 51<sup>3</sup>, 54<sup>2</sup> – V.I – Pr – ohne Vorschlag.  
42<sup>1</sup> – Va. – Pr – *p* bereits zu 41<sup>6</sup>.  
43<sup>8-9</sup>, 44<sup>2-3</sup> – V.I – Pr – 1. Ex. mit Bg.  
45<sup>5</sup> – V.I – Pr – 2. Ex. ohne *f*; V.II – *f* erst zu 8.  
51 – B. – T – fälschl. der gleiche Notentext wie in 50 und 52.  
51<sup>5-6</sup> – V.I,II – Pr – zwei 8tel statt punkt. 8tel–16tel.  
53<sup>6</sup>–54 – B. – T – d statt D.  
Nach 54 – alle St. – Pr – Doppelstrich.

### Andante (S. 62–64)

4<sup>2-3</sup> – V.I – Pr – 2. Ex. ohne Bg.  
4<sup>2-3</sup>, 9<sup>2-3</sup>, 10<sup>2-3</sup> – V.I – T – Bg. eher zu 1<sup>3</sup>.  
71<sup>2</sup>, 331<sup>2</sup> – V.I – Pr – 2. Ex. ohne Bg.

11<sup>2-3</sup>, 12<sup>2-3</sup>, 29<sup>2-3</sup>, 34<sup>2-3</sup>, 35<sup>2-3</sup>, 36<sup>2-3</sup>, 37<sup>2-3</sup> – V.I – Pr – 2. Ex. und T – ohne Bg.

12<sup>1</sup> – V.I – Pr – 2. Ex. ohne Vorschlag.  
13<sup>5-10</sup> – V.I – T – ohne Bg.  
14<sup>2-4</sup>, 15<sup>2-4</sup> – V.I – Pr – 2. Ex. ohne Bg.  
14<sup>2-4</sup>, 16<sup>1-3, 5-7</sup>, 17<sup>2-4</sup>, 18<sup>1-3</sup> – V.I – T – ohne Bg.  
15<sup>2</sup> – V.I – T – mit Vorschlag.  
16<sup>5</sup> – V.I – Pr – ohne #.  
18<sup>5-8</sup> – V.I – Pr – 1. Ex. Bg. nur zu 6<sup>8</sup>.  
18<sup>7-10</sup> – V.II – Pr – Bg. nur zu 8<sup>10</sup>.

19 – V.I – Pr – 2. Ex. fälschl. statt

19<sup>2-3, 5-6</sup>, 20<sup>7-8</sup>, 22<sup>2-3, 5-6</sup>, 23<sup>7-8</sup> – V.I – T – ohne Bg.  
20<sup>2-5</sup> – V.I – Pr – 1. Ex. Bg. nur zu 2<sup>4</sup>.  
20<sup>7-8</sup>, 45<sup>7-8</sup>, 48<sup>7-8</sup> – V.I – Pr – 2. Ex. ohne Bg.  
22<sup>3</sup> – V.I – Pr – 1. Ex. ohne #.  
24<sup>7</sup> – V.I – Pr – *p* bereits zu 6.  
25<sup>2</sup> – V.I – Pr – *f* im 2. Ex. bereits zu 1.  
28<sup>1-2</sup>, 33<sup>1-2</sup> – V.I – T – ohne Bg.  
32<sup>3</sup> – V.I,II – Pr – fälschl. a' statt h'.  
35<sup>4</sup> – Va. – Pr – fälschl. gis statt a.  
35<sup>4</sup> – B. – Pr – 2. Ex. fälschl. h statt cis'.  
37<sup>1</sup> – V.I – Pr – ohne Vorschlag.  
39<sup>4-6</sup>, 40<sup>2-4</sup>, 41<sup>1-3, 5-7</sup>, 43<sup>1-3</sup> – V.I – Pr – 1. Ex. und T – ohne Bg.  
40<sup>2</sup>, 42<sup>2</sup> – V.I – T – mit Vorschlag statt r.  
45<sup>0</sup> – V.I – Pr – 2. Ex. ohne Bg.  
45<sup>4</sup>, 48<sup>3</sup> – V.I – T – fälschl. h statt g.  
48<sup>3</sup> – V.I – Pr – 1. Ex. und T – ohne Bg.  
48<sup>2-5</sup> – V.I – Pr – 1. Ex. ohne Bg.; V.II – Bg. nur zu 1.  
50<sup>7</sup> – V.I – T – ohne *tr*.  
50<sup>7-9</sup> – V.I – T – ohne Bg.  
Nach 51 – alle St. – Pr – Doppelstrich.

### Presto (S. 65–67)

1 – V.I – T – ohne Bg.  
4<sup>3</sup>, 5<sup>3-5</sup> – V.I – T – ohne Bg.  
6<sup>3</sup>, 31<sup>3</sup>, 52<sup>3</sup>, 54<sup>3</sup> – V.I – Pr – ohne Vorschlag.  
11<sup>2-5</sup> – V.I – Pr – Bg. nur zu 2<sup>4</sup>. T – ohne Bg.  
18<sup>2-3</sup> – V.II – Pr – fälschl. h' statt cis'.  
22<sup>3</sup> – V.I – T – ohne #.  
31<sup>3</sup> – B. – T – punkt. 4tel statt 4tel g'–8tel g'–8tel g'.  
37<sup>2-8</sup> – V.I – T – ohne Bg.  
37<sup>3-5</sup> – V.I – Pr – 2. Ex. und T – ohne Bg.  
37<sup>3-5</sup> – V.I – Pr – 1. Ex. ohne Bg.  
37<sup>3-5</sup> – V.I,II – Pr – 1. Ex. Bg. nur zu 4<sup>5</sup>; T – ohne Bg.

38<sup>2</sup> – V.I – T – a' statt cis'.  
40–42 – V.I – Pr – 1. Ex. ohne Bg.  
40<sup>2</sup> – V.I – T – fälschl. h' statt cis'.  
41<sup>2</sup> – V.I – Pr – e'' statt cis'.  
45, 46 – V.I – T – ohne Bg.  
47<sup>2-5</sup>, 65<sup>1-4</sup>, 77<sup>1-6</sup> – V.I – Pr – 2. Ex. mit Bg.  
48–50 – V.I – T – ohne Bg. und Striche.  
49<sup>4-6</sup>, 50<sup>4-6</sup> – V.I – Pr – 1. Ex. ohne Striche.  
50<sup>1-3</sup> – V.I – Pr – 1. Ex. ohne Bg.  
52<sup>1-2</sup>, 54<sup>1-2</sup> – V.I – Pr – 2. Ex. ohne Bg.  
55 – V.I – Pr – ohne Bg.  
59<sup>2-5</sup> – V.I – Pr – ohne Bg.  
63<sup>6</sup> – V.I – Pr – 2. Ex. fälschl. g'' statt fis''.  
70, 72 – V.I – Pr – ohne Bg.  
79<sup>1-3</sup> – V.II – Pr – Bg. nur zu 1<sup>2</sup>.  
Nach 83 – alle St. – Pr – Doppelstrich.

### Aria (I/1) (Gandarte; S. 68–70)

Kopftitel in Bs: *Del Sig.<sup>r</sup> Gluk*.  
Partituranordnung in Bs: 1. Syst.: [Gandarte]; 2. Syst.: [B.].

25<sup>6-7</sup> – Gandarte – Bs – durchgängige Balkung, was der Textunterlegung widerspricht.

68<sup>4</sup>. *Zahlzeit* – B. – Bs – Fermate, um Schluss des A-Teils anzuzeigen.

Nach 68 – alle St. – Bs – Doppelstrich.

78<sup>1</sup> – B. – Bs – fälschl. # statt h'.

79<sup>4</sup> – Gandarte – Bs – # erst zu 7.

### Aria (I/3) (Alessandro; S. 70–72)

Kopftitel in Bs (1. Ex.): *Del Sig.<sup>r</sup> Gluck*, (2. Ex.) *Del Sig.<sup>r</sup> Gluck*.

Partituranordnung in Bs (beide Ex.): 1. Syst.: [V.I/Alessandro; Sgst. im 1. Ex. im Sopranschlüssel notiert, im 2. Ex. im Violinschlüssel]; 2. Syst.: [B.]; in allen St. ist zu Beginn nur ein *mart*-Vorzeichen *b* vorgezeichnet; das zweite, den weiteren Verlauf als *zide* notiert, *b* ersetzt die NA ohne weitere Kennzeichnung der Akkolade.  
Bs – Ex. ohne Bg.

8<sup>3-9</sup> – V.I – Pr – (2. Ex.) – ohne Haltebg.  
30, 12<sup>1</sup> – V.I – Bs (2. Ex.) – 4tel g' statt 8tel g'–8tel g'.  
30<sup>2</sup> – B. – Bs (2. Ex.) – fälschl. F statt G.

Nach 30 – alle St. – Bs (2. Ex.) – ohne Doppelstrich.  
33<sup>1-2</sup>, 7<sup>1-2</sup> – Alessandro – (beide Ex.) – durchgängige Balkung, was der Textunterlegung widerspricht.

34<sup>3</sup>, 35<sup>1-2</sup>, 36<sup>1-2</sup>, 37<sup>1-2</sup>, 46<sup>2-3</sup>, 47<sup>1-2</sup>, 54<sup>1-2</sup>, 58<sup>1-4</sup>, 59<sup>1-4</sup>, 59<sup>1-4</sup>, 74<sup>3-4</sup>, 75<sup>3-4</sup>, 76<sup>1-2</sup>, 77<sup>1-2</sup>, 78<sup>2-3</sup>, 83<sup>1-2</sup>, 84<sup>1-2</sup>, 88<sup>2-3</sup>, 89<sup>4-5</sup>, 90<sup>4-5</sup>, 95<sup>1-2</sup>, 96<sup>2-3</sup>, 98<sup>4-5</sup>, 99<sup>1-2</sup>, 106<sup>1-2</sup>, 107<sup>3-4</sup>, 108<sup>3-4</sup>, 131<sup>2-3</sup>, 132<sup>1-2</sup>, 137<sup>2-3</sup>, 138<sup>2-3</sup>, 139<sup>2-3</sup>, 146<sup>1-2</sup> – Alessandro – Bs (2. Ex.) – durchgängige Balkung, was der Textunterlegung widerspricht.

48<sup>5</sup> – Alessandro – Bs (beide Ex.) – Text: *ne a*.  
63<sup>4</sup> – Alessandro – Bs (2. Ex.) – ohne Vorschlag.  
71, 100, 162 – V.I – Bs (2. Ex.) – fis'' statt d'+a'+fis'.  
131<sup>2-3</sup> – Alessandro – Bs (2. Ex.) – mit Bg.

Nach 131 – alle St. – Bs (beide Ex.) – Doppelstrich.  
131–143 – B. – Bs (2. Ex.) – leeres Syst., vmtl. da die Notation in dieser Akkolade vergessen wurde.

131 – Alessandro – Bs (beide Ex.) – Text: *quelli* statt *quegli*.

149 – B. – Bs (2. Ex.) – 4tel statt punkt. 4tel und ohne Fermate.

156<sup>2-3</sup>, 158<sup>2-3</sup> – V.I – Bs (1. Ex.) – ohne Bg.

### Aria (I/4) (Erissena; S. 72–75)

Kopftitel in Bs: *Chi Vive amante Dell Sig.<sup>r</sup> Gluck*.  
Partituranordnung in Bs: 1. Syst.: [V.I/Erissena]; 2. Syst.: [B.].

3<sup>4</sup> – Erissena – Bs – fälschl. g'' statt a''.  
30<sup>3-4</sup>, 39<sup>2-3</sup>, 40<sup>3-4</sup>, 43<sup>2-3</sup>, 44<sup>3-4</sup>, 79<sup>4-5</sup> – Erissena – Bs – durchgängige Balkung, was der Textunterlegung widerspricht.

54<sup>3-4</sup>, 99<sup>1-2</sup> – Erissena – Bs – mit Bg.  
65<sup>1</sup> – Erissena – Bs – d' statt d''; NA gleicht an 75 an.

66<sup>1</sup> – B. – Bs – fälschl. e statt d.  
69–70, 72–73, 83<sup>1</sup>, 85<sup>1</sup> – Erissena – Bs – eine Oktave tiefer notiert und die höheren Töne nachträgl. hinzugefügt.

92<sup>1</sup>, 93<sup>1</sup> – V.I – Bs – fälschl. eine Oktave tiefer notiert; NA gleicht an 11–12<sup>1</sup> an, wo die ursprgl. tiefen Töne getilgt und zur höheren Oktave korrigiert wurden.

Nach 97 – Erissena, B. – Bs – Doppelstrich.

106<sup>1-2</sup> – Erissena – Bs – Text: *donque* statt *dunque*.

115<sup>2</sup>–117<sup>2</sup> – Erissena – Bs – Text: *e pur l'amor* statt *o pur l'amore*.

#### Aria (I/5) (Timagene; S. 75–78)

Kopftitel in Bs: *Del Sig' Gluck*.

Partituranordnung in Bs: 1. Syst.: [V.I./Timagene; Sgst. eine Oktave höher notiert und in T. 21 mit dem Hinweis versehen *Si canta all'8.<sup>va</sup> bassa*]; 2. Syst.: [B.].

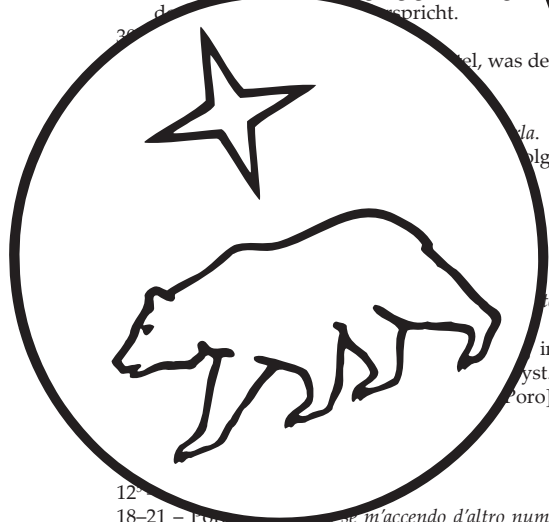
27<sup>5</sup>, 40<sup>5</sup>, 62<sup>5</sup>, 75<sup>5</sup> – Timagene – Bs – Text: *ei* statt *e i*.  
44<sup>1-2</sup> – Timagene – Bs – Balkung unterbrochen, was der Textunterlegung widerspricht.  
44<sup>5-6</sup>, 45<sup>1-2</sup> – Timagene – Bs – mit Bg.  
45<sup>3</sup>, 49<sup>3</sup> – Timagene – Bs – Text: *e* statt *o*.  
80<sup>6</sup> – Timagene – Bs – fälschl. 8tel statt 16tel.  
Nach 108 – Timagene, B. – Bs – Doppelstrich.  
117<sup>1-2</sup>, 119<sup>1-2</sup>, 121<sup>1-2</sup>, 122<sup>1-2</sup> – Timagene – Bs – Text: *tutto* statt *tutta*.

#### Aria (II/11) (Gandarte; S. 78–79)

Kopftitel in Bs: *Del Sig' Gluck*.

Partituranordnung in Bs: 1. Syst.: [Gandarte]; 2. Syst.: [B.].

14<sup>7</sup>, 35<sup>6</sup>, 72<sup>3</sup>, 92<sup>3</sup>, 151<sup>2</sup>, 192<sup>3</sup>, 204<sup>5</sup>, 264<sup>7</sup>, 285<sup>6</sup>, 323<sup>3</sup>, 312<sup>4</sup>, 323<sup>5</sup>, 345<sup>6</sup>, 362<sup>3</sup>, 386<sup>7</sup>, 401<sup>3</sup>, 452<sup>3</sup>, 482<sup>3</sup>, 494<sup>5</sup>, 591<sup>3</sup>, 602<sup>4</sup>, 691<sup>3</sup>, 711<sup>4</sup>, 721<sup>3</sup> – Gandarte – Bs – durchgängige Balkung, was der Textunterlegung widerspricht.



12<sup>2</sup>, 18–21 – Poros – Bs – Text: *se m'accendo d'altro lume* statt *se m'accendo ad altro lume*; Bs – Text: ebenfalls *lume* statt *lume*; NA folgt Libretto.

23<sup>1-2</sup> – Poros – Bs – mit Bg., was der Textunterlegung widerspricht.  
25 – V.I – Bs – Ganzepause der Sgst. notiert.  
27<sup>1-4</sup>, 28<sup>1-2</sup> – Poros – T – ohne Bg.  
28<sup>3</sup> – Poros – Bs – ohne *tr*.  
32<sup>3</sup>–33<sup>1</sup> – Cleofide – T – fälschl. mit Haltebg., was der Textunterlegung widerspricht.  
37<sup>1</sup> – Cleofide – Bs – ohne *tr*.  
38<sup>2-3</sup> – Cleofide – Bs – fälschl. zwei 16tel statt zwei 8tel.  
42<sup>3-4</sup> – Cleofide – Bs – ohne Bg.  
44<sup>2</sup> – Cleofide – T – ohne *tr*.  
44<sup>3</sup>, 58<sup>2</sup> – B. – T – a statt A.  
46<sup>2</sup>–47 – Poros – T – Text: fälschl. *questa a la fede* bzw. in Bs *questa è la fede* statt *questo è l'amore?*; NA folgt Libretto.

47–49 – Cleofide – T – Text: fälschl. *Infedel questo è l'amore* bzw. in Bs *menzogner questo è l'amore* statt *Menzogner! questa è la fede?*; NA folgt Libretto.

54<sup>4</sup> – B. – T – cis statt A.  
55<sup>1-2</sup> – Cleofide – T – Bg. zu 1<sup>3</sup>.  
55<sup>2-3</sup>, 56<sup>2-3</sup>, 57<sup>2-3</sup> – B. – T – ohne Bg.  
56<sup>1</sup> – B. – T – d statt d'.  
56<sup>2-3</sup>, 115<sup>2-3</sup> – Poros – T – Bg. zu 1<sup>2</sup> aufgrund anderer Textverteilung.  
57<sup>1-2</sup> – Poros – T – Text: fälschl. *-var un* statt *possa un*.  
61<sup>1-2</sup> – Cleofide, Poros – T – ohne Bg. aufgrund anderer Textverteilung.  
63<sup>6</sup> – Cleofide – T – c' statt cis'.  
64<sup>2</sup> – V.I – T – ohne d'''.  
69<sup>4</sup> – Poros – Bs – Text: fälschl. *mio* statt *tuo*.  
74<sup>3</sup> – B. – T – fälschl. c statt d.  
74<sup>3-4</sup> – Poros – T – 4tel d''-4tel a' statt punkt. 4tel d''-8tel fis'.  
77<sup>3-4</sup> – Poros – T – 4tel g'-4tel d'' statt punkt. 4tel g'-8tel g''.  
78<sup>2</sup>–79<sup>2</sup> – Cleofide – T – Text: fälschl. *dall'India* statt *dell'India*.

82–83, 107, 108 – Cleofide – T – Text: *menzogner* statt *Menzogner*.

83<sup>3</sup> – Poros – T – h' statt h'.  
84<sup>3</sup> – Cleofide – T – d' statt d'.  
89<sup>2</sup> – Poros – T – fälschl. nur 4tel statt Haltebg.

92<sup>3</sup> – Cleofide – T – ohne Bg.  
93<sup>3</sup>, 103<sup>3</sup> – Cleofide, Poros – Bs – ohne *tr*.

103<sup>3</sup> – Cleofide – T – d'' statt h'.  
111<sup>1-2</sup> – Poros – Bs, T – fälschl. mit Bg., was der Textunterlegung widerspricht.

114<sup>2-4</sup> – Poros – T – ein Akzent tiefer notiert.  
114<sup>4</sup> – B. – T – d statt d'.

115<sup>2</sup>–116<sup>1</sup> – Cleofide – Bs – eine Oktave tiefer notiert.

120<sup>1</sup> – Poros – T – fälschl. h' statt g'.

120<sup>4</sup> – Poros – T – g' statt h'.

120<sup>3</sup> – T – ohne h'.

129<sup>3</sup> – V.I – T – ohne g und ohne Fermata.

129<sup>nach 3. Zählzeit</sup> – alle St. – T – ohne Schlussbinder.

Doppelstrich.  
129 – Poros – Bs, T – Text: fälschl. *Perche* statt *Perchi*; NA folgt Libretto.

137<sup>2</sup>, 143<sup>2</sup> – Cleofide – T – Text: fälschl. ohne e.

137<sup>2-3</sup> – B. – T – ohne Bg.

143<sup>1</sup> – Poros – T – fälschl. a' statt h'.

143, 145 – B. – T – ohne Bg.

146<sup>1</sup> – Poros – Bs – ohne *tr*.

Nach 147 – Cleofide, Poros, B. – T – ohne Da-capo-Angabe.

#### Aria (II/4) (Poros; S. 85–89)

Akkoladentitel in Wn1: *Aria / del Sg' Gluck*, oberhalb des Notensyst. von anderer Hand *Senza procella ancora*, dahinter von wieder anderer Hand (*Aus der Oper: Poros, ossia Alessandro nell'Indie*) *Gluck*.

Partituranordnung in Wn1: 1.–2. Syst.: [V.I,II]; 3. Syst.: [Va.]; 4. Syst.: [Poros]; 5. Syst.: [B.].

1–5<sup>5</sup>, 8–23, 26<sup>1-5</sup>, 27<sup>6</sup>–49<sup>8</sup>, 68–83 – V.II – Wn1 – un[is] mit V.I.

3–86 – Va. – Wn1 – *col basso*.

73<sup>5</sup>, 273<sup>5</sup> – Poros – Wn1 – Text: *procella* statt *procelle*; NA folgt Libretto.

10<sup>4</sup> – Poros – Wn1 – Text: fälschl. *se* statt *si*.

20–23, 25, 27–30, 32–39, 42–44, 47–49 – B. – Wn1 – ohne zusätzliche 4tel-Halsung bei 1 und 5 so-

wie ohne 4telpausen; NA ergänzt diese analog zur vorangehenden Stimmführung.

31<sup>1-2</sup> – Poros – Wn1 – Halbenote statt zwei 4tel, was der Textunterlegung widerspricht.

52<sup>4. Zählzeit</sup> – alle St. – Wn1 – 4tel-pause, die NA wegen des auftaktigen Beginns des B-Teils zu 8tel-pause korrigiert.

Nach 52 – alle St. – Wn1 – Doppelstrich.

Auftakt zu 53 – alle St. – Wn1 – ohne Wechsel der Tonart-Vorzeichen, dafür im weiteren Verlauf 4 vor dis; NA ergänzt ohne weitere Kennzeichnung Tonart-Vorzeichen für A-Dur an der Akkolade.

58<sup>2</sup>–59<sup>3</sup> – V.I – Wn1 – Bg. durchgehend; NA gleicht an 78<sup>2</sup>–79<sup>3</sup> an.

71<sup>1</sup> – V.I,II – Wn1 – ohne 16tel e'; NA gleicht an analoge Stellen an.

84–85 – Poros – Wn1 – Text: fälschl. *lumi* statt *lumi*.

#### Aria (II) (Alessandro; S. 90–91)

Titel in Bs: *Scortese / Scortese / Non ramentar le offese / Aria per il Flauto traversiere nell'Opera / dell' Alessandro* [L zu XL korrigiert].

Partituranordnung in Bs: 1. Syst.: [Alessandro]; 2. Syst.: [B.].

21<sup>3</sup> – B. – Bs – fälschl. 1 statt zu 3.

92<sup>3</sup>, 103<sup>3</sup>, 104<sup>3</sup>, 105<sup>3</sup>, 171<sup>3</sup>, 181<sup>3</sup>, 182<sup>3</sup>, 222<sup>3</sup>, 67<sup>3</sup>, 34<sup>3</sup>, 35<sup>3</sup>, 40<sup>3</sup>, 41<sup>3-4</sup>, 44<sup>4-5</sup>, 46<sup>3-5</sup>, 47<sup>2-3</sup>, 57<sup>2</sup>, 64<sup>3</sup> – Alessandro – Bs – durchgängige Balkung, was der Textunterlegung widerspricht.

24<sup>3-4</sup> – B. – Bs – fälschl. d' statt e'.

37<sup>1-2</sup> – B. – Bs – fälschl. g statt a; NA gleicht an 35<sup>1-2</sup> an.

48<sup>2</sup> – Halte – Alessandro, B. – Bs – ohne Schlussbinder in Haltepause statt zwei 4tel-pausen.

51<sup>3</sup>, 52<sup>3</sup>, 53<sup>3</sup> – Alessandro – Bs – Text: *offende* statt *offendi*; NA folgt Libretto.

55<sup>3</sup>, 56<sup>3</sup>, 57<sup>3</sup>–58<sup>2</sup>, 62<sup>2</sup>–63<sup>3</sup> – Alessandro – Bs – Text: *apprende* statt *apprendi*; NA folgt Libretto.

65<sup>3-8</sup> – B. – Bs – fälschl. e-e-f-f-g-g statt f-f-g-g-a-a.

#### Aria (II/15) (Gandarte; S. 92–96)

Kopftitel in Bs: *Del Sig' Gluck*; in G: *Del Sig' Gluck*; in Wn1: *Aria Del Sg' Gluck*, dahinter von anderer Hand *Se viver non poss'io*, dahinter von wieder anderer Hand (*Aus der Oper: Poros, ossia Alessandro / nell'Indie*); kein Titel in T.

Partituranordnung in G, Wn1: 1.–2. Syst.: [V.I,II]; 3. Syst.: [Va.]; 4. Syst.: [Gandarte]; 5. Syst.: [B.]; in T: 1. Syst.: [V.I/Gandarte]; 2. Syst.: [B.]; in Bs: 1. Syst.: [Gandarte]; 2. Syst.: [B.].

G – Schreibweise der Tempovorschrift *Allegro più tosto*; Bs, Wn1 – nur *Allegro*; T – ohne Tempovorschrift.

(1–4), 21–25, 37–38, 65–68, 73<sup>2</sup>–77, 80–81, 108–111, 144–147 – V.II – G – *unis*: mit V.I.

1–4, 22–25, 34, 37–38, 41, 65–68, 74–77, 80–81, 84, 108–111, 127, 135, 144–148 – V.II – Wn1 – un[is] mit V.I.

1–148 – Va. – G – *Col Basso*; Wn1 – leere Syst., was wohl *col Basso* meint.

1<sup>1-2</sup>, 22<sup>1-2</sup> – V.I,II – Wn1 – ohne Bg.

2<sup>1</sup>, 3<sup>1</sup>, 6<sup>1</sup>, 15<sup>1</sup>, 66<sup>1</sup>, 109<sup>1</sup>, 110<sup>3</sup>, 113<sup>1</sup>, 115<sup>1</sup> – V.I – T – ohne Vorschlag.

5<sup>2-3</sup>, 72<sup>3</sup>, 112<sup>2-3</sup>, 114<sup>2-3</sup> – V.I – T – ohne Bg.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

121 – V.I – Bs – 8tel fis'–4tel dis' und T – fälschl. 8tel fis'–8telpause–4tel dis' statt 8tel fis'–8tel e'–8tel dis'; NA gleicht an 21 an.  
 122 – B. – T – 4tel e–8tel H statt gis–h–H.  
 123 – T – T. fälschl. zweimal notiert.  
 128<sup>2</sup> – B. – T – fälschl. a statt h.  
 129<sup>1</sup> – V.I, B. – T – ohne Fermate.  
 129 – V.I – T – punkt. 4tel statt 4tel–8telpause.  
 Nach 129 – alle St. – Bs, T – Doppelstrich.  
 130, 147 – B. – T – 4tel–8telpause statt punkt. 4tel.  
 134<sup>2</sup>–135<sup>2</sup> – Erissena – Bs – Text: fälschl. *spavento* statt *spaventa*.  
 136<sup>1</sup> – B. – T – zwei 16tel statt 8tel ais.  
 Nach 133<sup>4</sup> – Erissena – T – fälschl. 8telpause zu viel.  
 141<sup>1–2</sup> – Erissena – Bs, T – Balkung unterbrochen, was der Textunterlegung widerspricht.  
 145–147, 150–153 – Erissena – Libretto, T – Text: *spero un chiaro di* statt *spero chiaro il di*; NA folgt der besser singbaren Variante in Bs.  
 146<sup>3</sup> – B. – T – fälschl. cis statt A.  
 151 – Erissena – T – ohne Fermate.  
 152 – Erissena – T – ohne *tr*.  
 Nach 153 – Erissena, B. – T – ohne Da-capo-Angabe.

#### LA CADUTA DEI GIGANTI

#### Aria (I/3) (Marte; S. 113–118)

Kopftitel in D1: *Sung by Sig.<sup>m</sup> Jozzi in La Caduta dei Giganti*.  
 Partituranordnung in D1: 1. Syst.: [V.I/II] Unisoni; 2. Syst.: [V.II] bzw. T. 25–28 [Va.]; 3. Syst.: [Iride] bzw. T. 1–11 [Va.]; 4. Syst.: [B.]; in T. 37–46, 58–79 und 103–125 3. Syst.: [Va.] und somit 4. Syst.: [Iride] und 5. Syst.: [B.]; ab T. 117 ist in allen St. zu Beginn des Mittelteils nur ein Tonart-Vorzeichen *b* vorgezeichnet; das zweite, im weiteren Verlauf als Akzidenz notierte *b* ergänzt die NA ohne weitere Kennzeichnung an der Akkolade.  
 1–9<sup>4</sup>, 11<sup>1–4</sup>, 18<sup>2–5</sup>, 20<sup>2</sup>–21, (25–28), 37<sup>1–4</sup>, 39<sup>1–4</sup>, 41<sup>1–4</sup>, 52<sup>2–5</sup>, 54<sup>2–5</sup>, 58–62, 67–74, 83<sup>1–4</sup>, 85<sup>1–4</sup>, 87<sup>1–4</sup>, 98<sup>2–5</sup>, 100<sup>2</sup>–101, 104–109<sup>4</sup>, 111<sup>1–4</sup>, 113, 117–120 – V.II – D1 – *Uniss*[on]<sup>o</sup> mit V.I.

#### Aria (I/4) (Iride; S. 119–125)

Kopftitel in D1: *Sung by Sig.<sup>m</sup> Pompeati in La Caduta dei Giganti*.  
 Partituranordnung in D1: 1. Syst.: [V.I]; 2. Syst.: [V.II] bzw. T. 25–28 [Va.]; 3. Syst.: [Iride] bzw. T. 1–11 [Va.]; 4. Syst.: [B.]; in T. 37–46, 58–79 und 103–125 3. Syst.: [Va.] und somit 4. Syst.: [Iride] und 5. Syst.: [B.]; ab T. 117 ist in allen St. zu Beginn des Mittelteils nur ein Tonart-Vorzeichen *b* vorgezeichnet; das zweite, im weiteren Verlauf als Akzidenz notierte *b* ergänzt die NA ohne weitere Kennzeichnung an der Akkolade.  
 1–9<sup>4</sup>, 11<sup>1–4</sup>, 18<sup>2–5</sup>, 20<sup>2</sup>–21, (25–28), 37<sup>1–4</sup>, 39<sup>1–4</sup>, 41<sup>1–4</sup>, 52<sup>2–5</sup>, 54<sup>2–5</sup>, 58–62, 67–74, 83<sup>1–4</sup>, 85<sup>1–4</sup>, 87<sup>1–4</sup>, 98<sup>2–5</sup>, 100<sup>2</sup>–101, 104–109<sup>4</sup>, 111<sup>1–4</sup>, 113, 117–120 – V.II – D1 – *Uniss*[on]<sup>o</sup> mit V.I.

10–24, (29–36), 43–58, 63–66, 76–103, 112–116, 121–137 – Va. – D1 – *Col Bass*[o].

5<sup>1–5</sup>, 7<sup>1–5</sup> – V.I,II – D1 – Bg. zu <sup>1–6</sup>; NA gleicht an analoge Stellen an.  
 19–20<sup>1</sup> – V.I – D1 – Bg. fälschl. bis zu 20<sup>2</sup>.  
 27<sup>3–4</sup>, 29<sup>1–2</sup>, 75<sup>1–2</sup>, 77<sup>2–3</sup> – Iride – D1 – mit Bg.  
 44<sup>1–5</sup>, 46<sup>1–5</sup>, 122<sup>1–5</sup>, 124<sup>1–5</sup> – V.II – D1 – Bg. zu <sup>1–6</sup>; NA gleicht an analoge Stellen an.  
 59<sup>1</sup> – Va. – D1 – erneutes *f*.  
 75<sup>4</sup> – V.I – D1 – mit *f*.  
 89<sup>1–5</sup> – V.I – D1 – Bg. zu <sup>1–6</sup>; NA gleicht an analoge Stellen an.  
 Nach 116 – alle St. – D1 – Doppelstrich.  
 122<sup>2</sup> – Iride – D1, Libretto – Text: *a* bzw. *à* statt *han*[no].  
 127<sup>2</sup>, 129<sup>2</sup>, 132<sup>2</sup>, 135<sup>2</sup> – Iride – D1, Libretto – Text: *a* bzw. *à* statt *ha*.

#### Aria (I/7) (Marte; S. 126–131)

Kopftitel in D1: *Sung by Sig.<sup>m</sup> Jozzi in La Caduta dei Giganti*.  
 Partituranordnung in D1: 1. Syst.: [V.I]; 2. Syst.: [V.II] bzw. T. 39–43 und 93–94 [Va.]; 3. Syst.: [Marte] bzw. T. 13–14 [Va.]; 4. Syst.: [B.]; in T. 79–80 3. Syst.: [B.] und somit 4. Syst.: [Marte] und 5. Syst.: [B.].  
 12–19, 21–24, 44–74, 77–78, 82–99 – Va. – D1 – *Col Bass*[o].  
 26<sup>3</sup>, 10<sup>6</sup>–17<sup>6</sup>, 33, 35<sup>2–6</sup>, 37<sup>2–6</sup>, 39–43<sup>3</sup>, 57<sup>4</sup>, 66<sup>3–5</sup>, 73<sup>2</sup>–80<sup>6</sup> – V.II – D1 – *Uniss*[on] mit V.I.  
 11<sup>1</sup> – V.I,II – D1 – Vorschlag fälschl. *g''* statt *g'*.  
 21<sup>1</sup> – Marte – D1 – Text: *del* statt *de*; NA folgt Libretto.  
 41<sup>1</sup> – V.I – D1 – mit V.I. anlag.  
 41<sup>1</sup> – V.II – D1 – fälschl. *h'* statt *d'*; NA gleicht an 20<sup>1</sup> an.  
 61–62<sup>3</sup> – Marte – D1 – Text: fälschl. *impero* statt *impero*; NA folgt Libretto.  
 Nach 81 – alle St. – D1 – Doppelstrich.  
 82<sup>3</sup>–83<sup>3</sup> – Marte – D1 – Text: fälschl. *sano* statt *impero*; NA folgt Libretto.  
 86<sup>1</sup> – Marte – D1 – Text: fälschl. *tuo* statt *tua*; NA folgt Libretto.

#### Duetto (I/11) (Iride, Giove; S. 132–143)

Kopftitel in D1: *Duetto Sung by Sig.<sup>m</sup> Pompeati & Sig.<sup>m</sup> Monticelli in La Caduta dei Giganti*.  
 Partituranordnung in D1: 1. Syst.: [V.I]; 2. Syst.: [V.II]; 3. Syst.: [Iride] bzw. T. 1–8 [Va.]; 4. Syst.: [Giove]; 5. Syst.: [B.]; in T. 29–38, 58–65 und 116–124 3. Syst.: [Va.] und somit 4. Syst.: [Iride], 5. Syst.: [Giove] und 6. Syst.: [B.].

Auftakt zu 1–12, 33–36<sup>6</sup>, 58–60<sup>6</sup>, 93–97, 115–128 – V.II – D1 – *Unis*. mit V.I.  
 6–32, 37–57, 61–116, 122–144 – Va. – D1 – *Col Basso*.

4<sup>6</sup> – V.I,II – D1 – fälschl. 4tel statt 8tel.  
 12<sup>2</sup> Takthälfte – V.II – D1 – noch unisono mit V.I; NA gleicht an 68 an.  
 13<sup>1</sup> – V.II – D1 – erneutes *p*.  
 79<sup>1</sup> – V.I – D1 – erneutes *p*.  
 99<sup>1</sup> – V.I – D1 – *f* bereits zu 98<sup>5</sup>.  
 Nach 128 – alle St. – D1 – Doppelstrich.  
 134<sup>1–3</sup> – Iride – Libretto – *s'ama* statt *t'ama*.  
 138<sup>1–2</sup>, 139<sup>1–2</sup>, 143<sup>1</sup> – Iride und 141<sup>1–2</sup>, 143<sup>1</sup> – Giove – Libretto – ohne *io*.

#### Aria (II/5) (Giove; S. 144–150)

Kopftitel in D1: *Sung by Sig.<sup>m</sup> Monticelli in La Caduta dei Giganti*; in Wn2: *Del Sig.<sup>m</sup> Gluck*.  
 Partituranordnung in D1: 1. Syst.: [V.I]; 2. Syst.: [V.II]; T. 1–21, 40–56 und 93–106 3. Syst.: [Giove] bzw. T. 1–17 und 43–44 [Va.]; 4. Syst.: [B.]; in T. 22–39 und 57–92 3. Syst.: [Va.] und somit 4. Syst.: [Giove] und 5. Syst.: [B.]; in Wn2: 1. Syst.: [V.I]; 2. Syst.: [V.II]; 3. Syst.: [Va.]; 4. Syst.: [Giove]; 5. Syst.: [B.].  
 Wn2 – ohne Generalbassbezeichnung.

1–4, 16–28<sup>2</sup>, 37–42, 44–62, 79–80, 87–106 – Va. – D1 – *Col Bass*[o].  
 1–4, 16–28<sup>2</sup>, 37<sup>2</sup>–42, 44–62, 79–80, 85–104, 107–109 – Va. – Wn2 – *col basso*.

1<sup>2–6</sup> – V.I – D1 – Bg. vmtl. aus Platzgründen eher zu <sup>1–6</sup>.  
 5–9 – V.I,II – D1 – ohne Dynamik.  
 9<sup>1–2</sup> – Va. – Wn2 – ohne Dynamik.  
 11<sup>1</sup> – V.I – Wn2 – vmtl. wegen Seitenwechsel er-  
 12<sup>2–4</sup>, 15<sup>2–7</sup> – V.I,II – D1, Wn2 – Bg. zu <sup>2–7</sup>; NA gleicht an 22 und 113 an.  
 14<sup>2–3</sup> – Va. – D1 – ohne Bg.  
 16<sup>1</sup> – V.I – Wn2 – fälschl. mit *f* als Markierungspunkt.  
 16<sup>6</sup> – V.I – Wn2 – ohne *f*.  
 17/18 – alle St. – D1 – ohne Doppelstrich und *f*.  
 18<sup>1</sup>, 87<sup>1</sup> – B. – Wn2 – ohne *f*.  
 21<sup>1</sup> – V.I – D1 – ohne *pp*.  
 22<sup>2</sup> – V.I – Wn2 – *f* nur zu <sup>2–3</sup>.  
 24 – V.I – D1 – ohne *pp*.  
 71<sup>1</sup> – V.I – D1 – ohne *p*.  
 28<sup>2–4</sup> – V.I – D1 – ohne Bg.  
 30<sup>2</sup>, 31<sup>2</sup>, 32<sup>3</sup>, 33–35 – V.I – D1 – ohne Dynamik.  
 30<sup>3</sup>, 31<sup>3</sup> – V.II – D1 – ohne *f*.  
 31–33 – Va. – D1 – ohne Dynamik.  
 35<sup>1–3</sup> – V.I – Wn2 – *f* nur zu <sup>2</sup>.  
 38<sup>3</sup> – Giove – D1 – ohne Fermate.  
 39<sup>1</sup> – Giove – D1 – fälschl. 16tel statt 32stel.  
 39<sup>1</sup> – Giove – D1 – Text: fälschl. *consola* statt *consolar*.  
 42 – V.I – Wn2 – ohne Strich.  
 43<sup>1–3</sup> – Va. – D1 – ohne Bg.  
 43<sup>6</sup>, 85<sup>6</sup> – V.I – D1 – ohne *tr*.  
 44<sup>2</sup> – V.I,II – Wn2 – ohne Strich.  
 50, 59 – V.I,II – Wn2 – ohne *pp*.  
 51<sup>2</sup>–52, 53<sup>3</sup>–54 – Giove – D1 – Text: fälschl. *aghocchi* statt *a gl'occhi*.  
 56<sup>2–4</sup> – V.II – D1 – ohne Bg.  
 56<sup>5–7</sup> – V.II – D1 – Striche statt *pp*.  
 65–69 – V.II, Va. – Wn2 – ohne Dynamik.  
 65<sup>3</sup>, 66<sup>1</sup>, 67<sup>3</sup>, 68<sup>1</sup>, 69<sup>3</sup>, 70<sup>2</sup> – V.I – D1 – ohne Dynamik.  
 65<sup>3</sup>–66<sup>1</sup>, 67<sup>1–2</sup> – Va. – D1 – ohne Bg.  
 70<sup>2</sup> – V.I – Wn2 – *p* bereits zu <sup>1</sup>.  
 71, 75, 78 – V.II – Wn2 – ohne Dynamik.  
 71<sup>2</sup> – V.I – D1 – erneutes *p*.  
 72 – Va. – D1 – ohne *pp*.  
 72<sup>2–6</sup> – V.II – Wn2 – ohne *pp*.  
 72<sup>4</sup> – Giove – Wn2 – ohne *tr*.  
 75<sup>2</sup> – V.I – Wn2 – *f* statt *poco f*.  
 77 – Va. – D1 – punkt. Halbenote mit Fermate statt 8tel–8telpause–4telpause–4telpause.  
 77 – B. – D1 – zusätzliches *p*.  
 77<sup>1</sup> – Zeitzeit – V.I,II – D1 – Fermate eher zu <sup>1</sup> statt zur 8telpause.  
 77<sup>1–4</sup> – Giove – Wn2 – wegen fehlerhafter Textverteilung Bg. zu <sup>2–4</sup>.  
 79<sup>3</sup>, 80<sup>3</sup> – V.I und 83<sup>2</sup> – V.II – D1 – ohne *p*.  
 81<sup>4</sup>, 85<sup>4</sup> – V.I – D1 – ohne Strich.  
 82<sup>2–8</sup> – V.II – Wn2 – *pp* statt Striche.  
 86–90<sup>2</sup> – Giove – Wn2 – Text: *Seguirò più fido ogn'ora* statt *Mi vedrai fra l'armi ancora*; NA folgt D1 und Libretto.



Nach 86 – alle St. – D1, Wn2 – Doppelstrich.  
87<sup>2-4</sup>, 88<sup>3</sup>–89<sup>2</sup> – Giove – Libretto – *trall'armi* statt *fra l'armi*.

94<sup>2-3</sup> – Giove – Wn2 – ohne Bg.  
98<sup>1-2, 5-6</sup> – Giove – D1 – mit Bg.  
104<sup>1</sup> – V.I, (Va.), B. – Wn2 – *f* statt *poco f*.  
105 – V.I,II, Va. – Wn2 – ohne Fermate.  
106 – V.I,II – D1 – ohne Fermate.  
Nach 106 – alle St. – Wn2 – ohne Doppelstrich.  
109<sup>6</sup> – V.II – Wn2 – fälschl. *e'* statt *d'*.  
Nach 115 – Wn2 – hinter der Akkolade *Da Capo al segno*.

#### Aria (II/9) (Giove; S. 150–156)

Kopftitel in D1: *Sung by Sig.<sup>r</sup> Monticelli in La Caduta de' Giganti*; Umschlagtitel in B1: *D dur* (rechts davon alte Sign.: N/;#31) / *Aria: E'uguale ad'un tormento*, [sic] / à / *Violino primo / Violino Secondo / Viola / Soprano / e / Basso. del Sig.<sup>e</sup> Gluck*, links davon Notenincipit von anderer Hand.

Partituranordnung in D1: 1. Syst.: [V.I]; 2. Syst.: [V.II] bzw. T. 14–20, 28–37 und 46–47 [Va.]; T. 1–37, 46–50 und 82–102 3. Syst.: [Giove] bzw. T. 1–13, 82–86<sup>2</sup> <sup>Zählzeit</sup> [Va.]; 4. Syst.: [B.]; in T. 38–45 und 51–81 3. Syst.: [Va.] und somit 4. Syst.: [Giove] und 5. Syst.: [B.].  
Stimmenbezeichnung in B1: *Violino Primo; Violino Secondo; Viola; Violoncello; Soprano e Basso; Violino è Voce*.

Auftakt zu 1–7, 10, 24, 28–37, 40–45<sup>3</sup>, 46<sup>2</sup>–47, 50, 55<sup>3</sup>, 58, 61–62, 64–66, 72<sup>2</sup>–80, 86<sup>3</sup> <sup>Zähl-</sup>

11–13, 14–15, 16–17, 18–19, 20–21, 22–23, 24–25, 26–27, 28–29, 30–31, 32–33, 34–35, 36–37, 38–39, 40–41, 42–43, 44–45, 46–47, 48–49, 50–51, 52–53, 54–55, 56–57, 58–59, 60–61, 62–63, 64–65, 66–67, 68–69, 70–71, 72–73, 74–75, 76–77, 78–79, 80–81, 82–83, 84–85, 86–87, 88–89, 90–91, 92–93, 94–95, 96–97, 98–99, 100–101, 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, 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, 1546–1547, 1548–1549, 1550–1551, 1552–1553, 1554–1555, 1556–1557, 1558–1559, 1560–1561, 1562–1563, 1564–1565, 1566–1567, 1568–1569, 1570–1571, 1572–1573, 1574–1575, 1576–1577, 1578–1579, 1580–1581, 1582–1583, 1584–1585, 1586–1587, 1588–1589, 1590–1591, 1592–1593, 1594–1595, 1596–1597, 1598–1599, 1600–1601, 1602–1603, 1604–1605, 1606–1607, 1608–1609, 1610–1611, 1612–1613, 1614–1615, 1616–1617, 1618–1619, 1620–1621, 1622–1623, 1624–1625, 1626–1627, 1628–1629, 1630–1631, 1632–1633, 1634–1635, 1636–1637, 1638–1639, 1640–1641, 1642–1643, 1644–1645, 1646–1647, 1648–1649, 1650–1651, 1652–1653, 1654–1655, 1656–1657, 1658–1659, 1660–1661, 1662–1663, 1664–1665, 1666–1667, 1668–1669, 1670–1671, 1672–1673, 1674–1675, 1676–1677, 1678–1679, 1680–1681, 1682–1683, 1684–1685, 1686–1687, 1688–1689, 1690–1691, 1692–1693, 1694–1695, 1696–1697, 1698–1699, 1700–1701, 1702–1703, 1704–1705, 1706–1707, 1708–1709, 1710–1711, 1712–1713, 1714–1715, 1716–1717, 1718–1719, 1720–1721, 1722–1723, 1724–1725, 1726–1727, 1728–1729, 1730–1731, 1732–1733, 1734–1735, 1736–1737, 1738–1739, 1740–1741, 1742–1743, 1744–1745, 1746–1747, 1748–1749, 1750–1751, 1752–1753, 1754–1755, 1756–1757, 1758–1759, 1760–1761, 1762–1763, 1764–1765, 1766–1767, 1768–1769, 1770–1771, 1772–1773, 1774–1775, 1776–1777, 1778–1779, 1780–1781, 1782–1783, 1784–1785, 1786–1787, 1788–1789, 1790–1791, 1792–1793, 1794–1795, 1796–1797, 1798–1799, 1800–1801, 1802–1803, 1804–1805, 1806–1807, 1808–1809, 1810–1811, 1812–1813, 1814–1815, 1816–1817, 1818–1819, 1820–1821, 1822–1823, 1824–1825, 1826–1827, 1828–1829, 1830–1831, 1832–1833, 1834–1835, 1836–1837, 1838–1839, 1840–1841, 1842–1843, 1844–1845, 1846–1847, 1848–1849, 1850–1851, 1852–1853, 1854–1855, 1856–1857, 1858–1859, 1860–1861, 1862–1863, 1864–1865, 1866–1867, 1868–1869, 1870–1871, 1872–1873, 1874–1875, 1876–1877, 1878–1879, 1880–1881, 1882–1883, 1884–1885, 1886–1887, 1888–1889, 1890–1891, 1892–1893, 1894–1895, 1896–1897, 1898–1899, 1900–1901, 1902–1903, 1904–1905, 1906–1907, 1908–1909, 1910–1911, 1912–1913, 1914–1915, 1916–1917, 1918–1919, 1920–1921, 1922–1923, 1924–1925, 1926–1927, 1928–1929, 1930–1931, 1932–1933, 1934–1935, 1936–1937, 1938–1939, 1940–1941, 1942–1943, 1944–1945, 1946–1947, 1948–1949, 1950–1951, 1952–1953, 1954–1955, 1956–1957, 1958–1959, 1960–1961, 1962–1963, 1964–1965, 1966–1967, 1968–1969, 1970–1971, 1972–1973, 1974–1975, 1976–1977, 1978–1979, 1980–1981, 1982–1983, 1984–1985, 1986–1987, 1988–1989, 1990–1991, 1992–1993, 1994–1995, 1996–1997, 1998–1999, 2000–2001, 2002–2003, 2004–2005, 2006–2007, 2008–2009, 2010–2011, 2012–2013, 2014–2015, 2016–2017, 2018–2019, 2020–2021, 2022–2023, 2024–2025, 2026–2027, 2028–2029, 2030–2031, 2032–2033, 2034–2035, 2036–2037, 2038–2039, 2040–2041, 2042–2043, 2044–2045, 2046–2047, 2048–2049, 2050–2051, 2052–2053, 2054–2055, 2056–2057, 2058–2059, 2060–2061, 2062–2063, 2064–2065, 2066–2067, 2068–2069, 2070–2071, 2072–2073, 2074–2075, 2076–2077, 2078–2079, 2080–2081, 2082–2083, 2084–2085, 2086–2087, 2088–2089, 2090–2091, 2092–2093, 2094–2095, 2096–2097, 2098–2099, 2100–2101, 2102–2103, 2104–2105, 2106–2107, 2108–2109, 2110–2111, 2112–2113, 2114–2115, 2116–2117, 2118–2119, 2120–2121, 2122–2123, 2124–2125, 2126–2127, 2128–2129, 2130–2131, 2132–2133, 2134–2135, 2136–2137, 2138–2139, 2140–2141, 2142–2143, 2144–2145, 2146–2147, 2148–2149, 2150–2151, 2152–2153, 2154–2155, 2156–2157, 2158–2159, 2160–2161, 2162–2163, 2164–2165, 2166–2167, 2168–2169, 2170–2171, 2172–2173, 2174–2175, 2176–2177, 2178–2179, 2180–2181, 2182–2183, 2184–2185, 2186–2187, 2188–2189, 2190–2191, 2192–2193, 2194–2195, 2196–2197, 2198–2199, 2200–2201, 2202–2203, 2204–2205, 2206–2207, 2208–2209, 2210–2211, 2212–2213, 2214–2215, 2216–2217, 2218–2219, 2220–2221, 2222–2223, 2224–2225, 2226–2227, 2228–2229, 2230–2231, 2232–2233, 2234–2235, 2236–2237, 2238–2239, 2240–2241, 2242–2243, 2244–2245, 2246–2247, 2248–2249, 2250–2251, 2252–2253, 2254–2255, 2256–2257, 2258–2259, 2260–2261, 2262–2263, 2264–2265, 2266–2267, 2268–2269, 2270–2271, 2272–2273, 2274–2275, 2




85–109 – Va. – D2 – Col Basso.

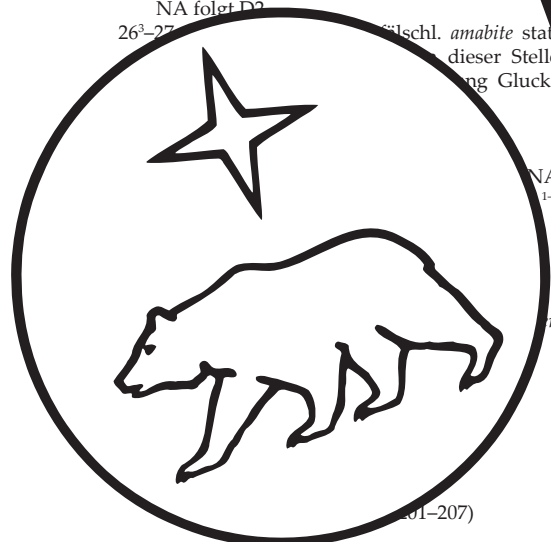
6<sup>1-3</sup> – V.I,II, (Va,I,II) – D2 – Bg. eher zu <sup>1-2</sup>.  
21<sup>1</sup>, 49<sup>1-2</sup>, 64<sup>1</sup> – Artamene – D2 – Text: *vò* statt *vuò*;  
NA folgt Libretto.  
Nach 84 – alle St. – D2 – Doppelstrich.

#### Aria (III/6) (Cosra; S. 192–196)

TA ist nur fragmentarisch erhalten und überliefert die T. 1–40 der Arie.  
Akkoladenvorschrift in TA: *Aria*; Kopftitel in D2: *Sung by Sig.<sup>r</sup> Jozzi Nell Artamene*.  
Partituranordnung in TA und D2: 1. Syst.: [V.I]; 2. Syst.: [V.II]; 3. Syst.: [Cosra]; 4. Syst.: [B.], davor in TA Generalvermerk *Viole col Basso* bzw. in D2 unterhalb des Syst. in T. 1 *Viole Col Basso*.  
TA – ohne Generalbassbezeichnung; Schreibweise der Tempovorschrift *Gratioso*.

62–66 – V.II – D2 – *Uniss.*<sup>o</sup> mit V.I.

9<sup>1-3</sup> – V.I,II – TA – zusätzl. Bg. zur .  
13<sup>1-4</sup> – V.II – TA – Bg. nur zu <sup>2-4</sup>.  
17<sup>1</sup> – V.II – D2 – Vorschlag fälschl. *gis''* statt *fis''*.  
17 – Cosra – TA – irrtüml. zunächst Notentext der V.II notiert, Korrektur vmtl. von Glucks Hand durchgeführt.  
19<sup>1-3</sup> – Cosra – TA – ohne Bg., der irrtüml. in der V.II-St. notiert wurde.  
20 – V.II – TA – irrtüml. Notentext der Sgst. notiert, NA folgt D2.  
26<sup>3</sup>–27<sup>3</sup> – fälschl. *amabite* statt *amabile* dieser Stelle; Bg. von Glucks Hand durchgeführt.



Kopftitel in D3: *Aria nel Il Demofonte – Sig.<sup>r</sup> Ricciarelli*  
Partituranordnung und Stimmenbezeichnung in D3: 1. Syst.: *Trav.* bzw. T. 43–64 und 86–102 [V.I]; 2. Syst.: *Viol.[ini]*; 3. Syst.: *Corni* bzw. T. 44–64 und 86–102 [Va.]; 4. Syst.: *Viola* bzw. T. 44–64 und 86–102 [Learco]; 5. Syst.: [B.]; in T. 22–43, 65–83 und 103–124 5. Syst.: [Learco] und somit 6. Syst.: [B.].

Nach 2 und 124 – alle St. – D3 – ohne Doppelstrich.  
12<sup>1</sup> – B. – D3 – fälschl. A statt H und entsprechend Generalbassbezeichnung 7 statt 6; NA gleicht an 33, 76 und 114 an.

16<sup>1-3</sup> – Fl., V.I/II – D3 – Bg. nur zu <sup>1-2</sup>; NA gleicht an 80<sup>1-3</sup> und 118<sup>1-3</sup> an.

Nach 21 – alle St. – D3 – Doppelstrich.  
26<sup>2</sup>–27<sup>2</sup>, 69<sup>2</sup>–70<sup>2</sup>, 107<sup>2</sup>–108<sup>2</sup> – Learco – D3 – Text: *di versa* statt *diversa*.

38 – Fl. – D3 – punkt. Halbenote statt Halbenote-4telpause; NA gleicht an 17, 81 und 119 an.

41<sup>1</sup> – B. – D3 – Generalbassbezeichnung fälschl. <sup>6</sup>/<sub>4</sub> statt 6.

43<sup>3</sup>–44<sup>3</sup>, 86<sup>3</sup>–87<sup>2</sup> – Learco – D3 – Text: *a dopra* statt *adopra*.

78<sup>1-4</sup>, 82<sup>1-4</sup>, 120<sup>1-4</sup> – Va. – D3 – Bg. nur zu <sup>2-4</sup>; NA gleicht an 18<sup>1-4</sup> an.

81 – Cor.I,II – D3 – punkt. Halbenote statt Halbenote-4telpause; NA gleicht an 38 und 119 an.

83<sup>3</sup> – B. – D3 – vmtl. fälschl. d statt H; NA gleicht an 19, 40 und 121 an.

99 – Va. – D3 – fälschl. e' statt d'.

110<sup>1</sup> – Cor.II – D3 – fälschl. c'' statt d''.

116<sup>1-3</sup>, 120<sup>1-3</sup> – Fl. – D3 – Bg. vmtl. aus Platzgründen nur zu <sup>2-3</sup>.

122<sup>1-4</sup> – Fl. – D3 – Bg. nur zu <sup>2-4</sup>; NA gleicht an 84<sup>1-4</sup> an.

#### Aria (II/1) (Eurinome; S. 208–212)

Titel in L: *Ombra diletta del Caro Figlio / Aria / Del Sig. / D: Cristofaro Gluk: / n. ii.*

Partituranordnung und Stimmenbezeichnung in L: 1.–2. Syst.: [V.I,II], T. 12–16, 23–31, 38–51; 3. Syst.: [Ob.], T. 17<sup>3</sup>–20; 4. Syst.: [Fagotti], T. 36<sup>2</sup>–39 [Fg.I,II]; 5. Syst.: [Eurinome]; 6. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 7. Syst.: [Ob.I,II] und Fg.I,II; 8. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 9. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 10. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 11. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 12. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 13. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 14. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 15. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 16. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 17. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 18. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 19. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 20. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 21. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 22. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 23. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 24. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 25. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 26. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 27. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 28. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 29. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 30. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 31. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 32. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 33. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 34. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 35. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 36. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 37. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 38. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 39. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 40. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 41. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 42. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 43. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 44. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 45. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 46. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 47. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 48. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 49. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 50. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 51. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 52. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 53. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 54. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 55. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 56. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 57. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 58. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 59. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 60. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 61. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 62. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 63. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 64. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 65. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 66. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 67. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 68. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 69. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 70. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 71. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 72. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 73. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 74. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 75. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 76. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 77. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 78. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 79. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 80. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 81. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 82. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 83. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 84. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 85. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 86. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 87. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 88. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 89. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 90. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 91. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 92. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 93. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 94. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 95. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 96. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 97. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 98. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 99. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 100. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 101. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 102. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 103. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 104. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 105. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 106. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 107. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 108. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 109. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 110. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 111. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 112. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 113. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 114. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 115. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 116. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 117. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 118. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 119. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 120. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 121. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 122. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 123. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 124. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 125. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 126. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 127. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 128. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 129. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 130. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 131. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 132. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 133. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 134. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 135. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 136. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 137. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 138. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 139. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 140. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 141. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 142. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 143. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 144. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 145. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 146. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 147. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 148. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 149. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 150. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 151. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 152. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 153. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 154. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 155. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 156. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 157. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 158. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 159. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 160. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 161. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 162. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 163. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 164. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 165. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 166. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 167. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 168. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 169. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 170. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 171. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 172. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 173. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 174. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 175. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 176. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 177. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 178. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 179. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 180. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 181. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 182. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 183. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 184. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 185. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 186. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 187. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 188. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 189. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 190. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 191. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 192. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 193. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 194. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 195. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 196. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 197. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 198. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 199. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 200. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 201. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 202. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 203. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 204. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 205. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 206. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 207. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 208. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 209. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 210. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 211. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 212. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 213. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 214. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 215. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 216. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 217. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 218. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 219. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 220. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 221. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 222. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 223. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 224. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 225. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 226. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 227. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 228. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 229. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 230. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 231. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 232. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 233. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 234. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 235. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 236. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 237. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 238. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 239. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 240. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 241. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 242. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 243. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 244. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 245. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 246. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 247. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 248. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 249. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 250. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 251. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 252. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 253. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 254. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 255. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 256. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 257. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 258. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 259. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 260. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 261. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 262. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 263. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 264. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 265. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 266. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 267. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 268. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 269. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 270. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 271. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 272. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 273. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 274. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 275. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 276. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 277. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 278. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 279. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 280. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 281. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 282. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 283. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 284. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 285. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 286. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 287. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 288. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 289. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 290. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 291. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 292. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 293. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 294. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 295. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 296. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 297. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 298. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 299. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 300. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 301. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 302. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 303. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 304. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 305. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 306. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 307. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 308. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 309. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 310. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 311. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 312. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 313. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 314. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 315. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 316. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 317. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 318. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 319. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 320. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 321. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 322. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 323. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 324. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 325. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 326. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 327. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 328. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 329. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 330. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 331. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 332. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 333. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 334. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 335. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 336. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 337. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 338. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 339. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 340. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 341. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 342. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 343. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 344. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 345. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 346. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 347. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 348. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 349. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 350. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 351. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 352. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 353. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 354. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 355. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 356. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 357. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 358. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 359. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 360. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 361. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 362. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 363. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 364. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 365. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 366. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 367. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 368. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 369. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 370. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; 371. Syst

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.