



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 Gölz, 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  
Alle Rechte vorbehalten / 2025 / Printed in Germany  
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.  
ISMN 979-0-006-56743-0

# INHALT

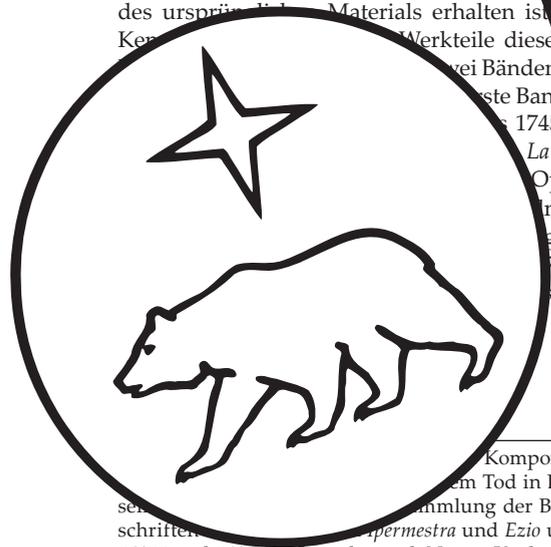
Vorwort .....	VII
 Bildbeigaben	
Beginn der Arie „ <i>Se fecondo e vigoroso</i> “ (I/4) aus <i>Demetrio</i> in der Partiturabschrift Br .....	LI
Beginn der Arie „ <i>Non so frenare il pianto</i> “ (II/7) aus <i>Demetrio</i> in der Partiturabschrift Bo .....	LII
Beginn der Arie „ <i>Io so qual pena sia</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

DEMETRIO

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 Widmungspartituren 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. Zu *Demofonte* (Mailand 1743) wiederum sind neben zwei abgeschlossenen Vokalnummern sowie ein Marsch und zwei Kontragnato-Rezitative nachweisbar,<sup>2</sup> wohingegen von den übrigen neun Opern aus Glucks früher Schaffensperiode weniger als die Hälfte des ursprünglichen Materials erhalten ist. Die nach derzeitigem Kenntnisstand rekonstruierten Werke dieser fragmentarisch über-



liefert sind. Die drei Bände der Gluck-Gesamtausgabe, die den ersten Band der erhaltenen Werke umfassen, sind 1745 ebenfalls für Mailand (*La Sofonisba* und *L’Ippolito*) und die zweite Oper *Il Tigrane* während der Komposition entstanden. Die Abschriften folgender, für die Gluck geschaffener Werke entstammen dem Zeitraum 1744, *La caduta dei giganti* (Prag 1752).

<sup>1</sup> Der Komponist Domenico Dragonetti, der nach seinem Tod in London wirkte, vermachte seine Bibliothek 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 Bennwitz, 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.

Entstehung und Produktionsbedingungen in Venedig

Bei dem am 2. Mai 1742 im venezianischen Teatro San Samuele uraufgeführten *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 Ausschlag für den nächsten 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 oligarchischer Selbstverwaltung stehenden Adelrepublik oblag die Organisation des ausschließlich öffentlichen Theatertreibes den wohlhabendsten und reichsten Patrizierfamilien, darunter dem Geschlecht der Grimani. Die altangesessene 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 betriebsbereit waren. Das 1655 am Kanal Rio del Duca erbaute Teatro San Samuele zählte zu den größeren Häusern und verfügte über fünf Ränge mit insgesamt 168 Logen sowie einer gegenüber liegenden Zuhauergalerie für die einfache Publikum, der so genannten *soffitta*,<sup>8</sup> womit es sogar die Kapazität des Teatro San Giovanni Grisostomo mit 205 Logen übertraf.<sup>9</sup> Bildliche Darstellungen der Bühne aus dieser Zeit, 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 1735 im Umfeld der böhmischen Adelsfamilie Lobkowitz in Wien kennengelernt und für seine Privatkapelle 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.

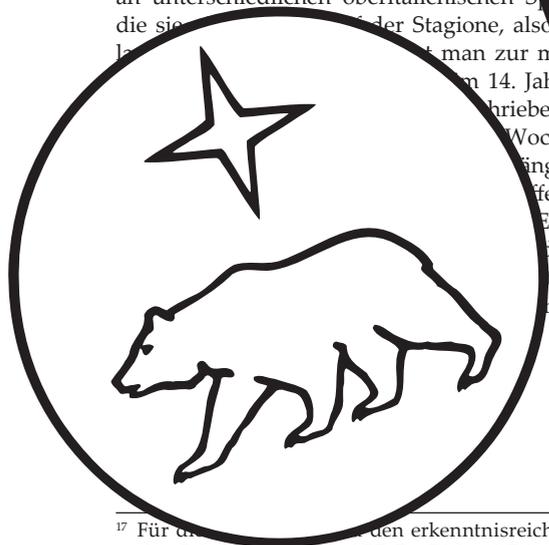
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



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 Himmelfahrts-saison eine kürzere, vermutlich während oder direkt nach der Karnevalszeit beginnende Vorlaufzeit anzunehmen.<sup>19</sup> Gluck hätte demnach – durchaus als Reaktion auf sein erfolgreiches Opern-debüt – 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 engagierten Interpreten und somit auch in diesem Fall erst im persönlichen Kontakt in Venedig. Sämtliche für die Himmelfahrt produzierten vorgesehenen Sänger waren in der vorangehenden Karnevalssaison an unterschiedlichen oberitalienischen Spielstätten verpflichtet,<sup>20</sup> die sie im Rahmen der Stagione, also ca. Mitte Februar verließen, um man zur mehrtägigen Reisedauer im 14. Jahrhundert ausnahmslos beschriebene Quarantänezei-



<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*, angeschlossen.<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 einer 16 venezianischen Produktionen ein und auf weit mehr 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 Demetrios I. Soter, dem König des syrischen Seleukidenreiches, gemeinsam mit seinem Bruder Antiochos VII. in den 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 erben. Überliefert sind diese Ereignisse u. a. durch den römischen Geschichtsschreiber Marcus Iunianus Iustinus, der hier von 35. und 36. Buch der *Epitoma historiarum Philippicarum* berichtet,<sup>24</sup> einer auszugsweisen Zusammenfassung der verstorbenen *Historiae Philippicae* des Historikers Pompeius Trogus. Weiteres Handlungsmaterialien Parallelen zur erschienenen Comédie héroïque *Demetrios* von Pierre Corneille auf.<sup>25</sup> Die Handlung von Metastasios Drama stellt sich wie folgt dar:

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.

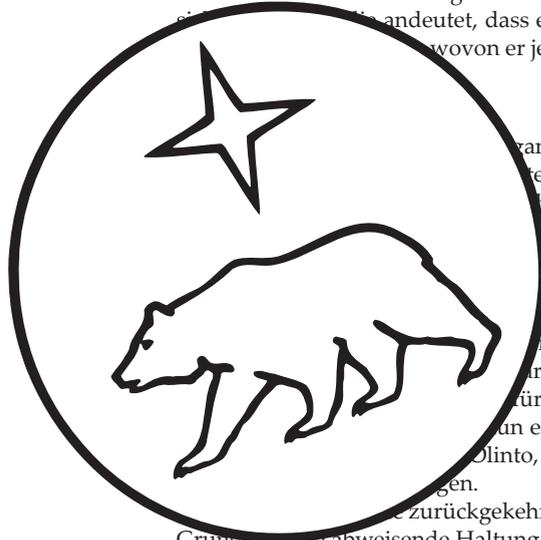
<sup>23</sup> Entsprechende Auflistungen finden sich in *Tutte le opere di Pietro Metastasio* (= *I Classici Mondadori*), hrsg. von Bruno Brunelli, Bd. 1: *Note*, Mailand 1953, S. 1476f., wo jedoch Hasses Vertonung von 1740 unter dem Titel *Cleonice* fälschlich Tomaso Albinoni zugeschrieben wird, bei 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 Iustinus, *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 Königinentscheidungsfreiheit 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 sei nicht Cleonice entzieht sich seinen Beteuerungen. Eine Erklärung suchend wendet er sich an Fenicio, der andeutet, dass er mit einer anderen Geliebten zusammen sei, wovon er jedoch nichts wissen will.



Olinto zum königlichen Palast zurückkehrt. Dies wiederholt sich hin- und her, bis Olinto seinen Untertanen und der Liebe Barsene einen Abschiedsbrief an ihn schreibt, in dem er sich nach Barsene verabschiedet. Fenicio und Alceste bereiten sich darauf vor, sich zu verabschieden und lassen Alceste sich Barsenes Liebe vergewissern. Die Königin entscheidet sich, ihren Thron für die Königin abzugeben habe und sich einem anderen widme. Verletzt Olinto, allen Widrigkeiten zum Trotz zurückkehrt 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 Fenicio erkennt und sein Verhalten bereut. Alceste und Cleonice besteigen gemeinsam den Thron, während das Volk ihre Liebe und Tugend preist.

Gemäß Mastalerichs Schematisierung der Textanlage ist *Demetrio* als *Primo uomo* (Dramma per musica mit typischer Intrigenhandlung, basierend auf dem Motiv der verdeckten Identität gestaltet, wobei Olinto im Schlussakt durch den hierfür bevorzugt verwendeten erkenntnisbringenden Brief enthüllt wird) und somit das *lieto fine* ermöglicht. Auch die Personenstellung entspricht den gängigen Prinzipien: Auf hierarchischer Ebene agieren die Protagonisten Cleonice und Alceste in die sich entwickelnde politische Handlung um die regierungslos regierte Syrens entspinnt, wobei Alceste mit der Erklärung seiner wahren Identität zum titelgebenden Helden *Primo uomo* wird. Gleichzeitig bildet er mit Cleonice das übergeordnete Liebespaar der inneren Handlung, dem die erstmalige Begegnung Olinto und Barsene gegenübersteht und durch jene die *tragedia*, unerwidertes Begehren mit dem Protagonisten verbunden ist. Das *Primo uomo* Olinto fungiert zudem als *Primo uomo* (Primo uomo) während die Vaterfigur Fenicio über die legitime Thronfolge durchzusetzen verweigert und darin von dem Confidente Mitrane unterstützt wird. Ein unerklärlicher Konflikt zwischen Pflicht und Neigung sieht sich Alceste am Ende 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.

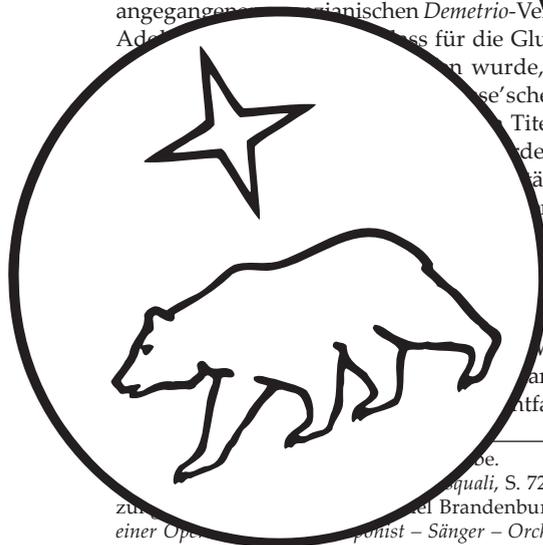
Der Rollenhierarchie entsprechend entfallen in der dichterischen Vorlage auf den *Primo uomo* Alceste sieben und die *Prima donna* Cleonice sechs Nummern (sechs bzw. fünf Arien und ein gemeinsames Duett). Die Sekundarier Olinto und Barsene sowie der *Primo tenore* Fenicio übernehmen je fünf Arien, der *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'istruzione 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 Karnevalsoperen 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 Padaforn zugeschriebene Widmung im Uraufführungslibretto ist in der Kürze „V. AV.“ unterzeichnet.<sup>29</sup> Ein Abgleich des Libretto mit demjenigen der vorangegangenen venezianischen *Demetrio*-Versionen durch Johann Adolf Hasses führt für die Gluck'sche Textvorlage auf



Bartholomeo Vitturi zurück, der die Hasse'schen Einsetzungen im Titel *Cleonice* im *Teatro San Samuele* jeweils zum Aktbeginn vollständig gestrichelt und die Änderungen über Aristoteles' Machtstreben befreit. In der Personenkonstellation aus erfuhren die Vorlage die Streichungen bzw. Wegfall der Uraufführung um Barsens und den Unfall der Szenen (9–11).<sup>31</sup>

...e.  
...quali, S. 720f. Eine deutsche Übersetzung des Libretto im *Handbuch der Musikgeschichte Brandenburg im Abschnitt Produktion einer Oper*, hrsg. von ...ponist – 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 unstandesgemäßen Rivalen stärker zum Ausdruck kommt. Auch der zweite nicht von Metastasio stammende Arienteil „*Perfido, in te punire*“ (II/3) der *Cleonice* weist wesentlich mehr expressives Potenzial auf als die Ursprungsarie „*Nacqu'io affluir di beno*“. 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 fehlenden Notenmaterials nicht zu sagen.

Durch die Reduzierung der Arienzahl entfällt die ursprüngliche Vormalstellung des Primo uomo *Alessandro*. Beide Protagonisten sind nun mit jeweils vier Arien ausgestattet, während die Sekundarier und den Tenor je drei Arien erhalten. Demgegenüber war in der Textbearbeitung von 1740 die Primadonna *Cleonice* mit fünf Arien eindeutig besetzt. Die Aufwertung dieser Rolle wird deren berühmtester Interpretin Caterina Camagalli geschuldet gewesen sein und liegt der Änderung des Werktitels in *Cleonice* bedingt nahe. Der Rückgriff auf Vitturis Textbearbeitung von 1740 dürfte sich im *Handbuch*, wenn Lionello Allacci in seinem 1755 erschienenen Aufführungskatalog basierend auf dem Uraufführungslibretto-Befunden basierend auf dem Aufführungskatalog unter dem Eintrag „*Demetrio*“ Glucks Vertonung fällt, ebenfalls unter dem Hinweis „*E di nuovo l'anno 1742 nel Teatro di San Samuele di Venezia, col titolo di Cleonice*“ versierte.<sup>33</sup> Obwohl Taddeo Wiel bereits 1897 in seinem *Verzeichnis venezianischer Opernaufführungen* des 18. Jahrhunderts die Irrtümer richtig stellte,<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 Lionello 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 Lampugnans *Ezio* debütierte. Nach einem kurzen Gastspiel in Graz und Brünn als Mitglied der Operntruppen Pietro Mingottis und Filippo Neri del Fantasias war er seit Beginn der 1740er-Jahre auf den wichtigsten italienischen Bühnen zu sehen.<sup>45</sup> Auf dem Höhepunkt seiner Karriere trat er in Venedig als Fenicio in Glucks *Demetrio* und bereits zwei Jahre später in der Rolle des Danao in Glucks zweiter venezianischer Opernproduktion, der am 21. März 1749 im Teatro San Giovanni Grisostomo uraufgeführt wurde. Er überbrachte Albuzzi zwei Spielzeiten nach Venedig zurückkehrte und

in seiner Heimatstadt Mantua in Carlo Monza *Amistocle* spielte und da als Chorusmitglied während der *Alpemestra* erhalten ist, ist von Albuzzis *Orontes* (I/4) nur eine Arie erhalten. Illustrierend für die beiden Zweifels als Sinnbild des Helden, der groß mit einem „*scello*“ nachzeichnet, den großen Intervallsprünge in der stark kontrastierenden diatonischen Melodik gegenüber der lyrischen Auftrittsarie für Albuzzi. Dem

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 Galuppis *Il trionfo della continenza* und Lampugnans *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 Mingottis Operntruppe war, um dort u. a. Rollen in den Pasticci *Arsace* und *La finta schiava* mit dem Ensemble die Wintersaison 1748/49 in Kopenhagen.<sup>52</sup> Von ihrer Partie der Barsene hat sich nur *Mauro non è tanto* (I/2) nur eine Arie erhalten, die in der Stimmlage als Sopran klassifiziert. In dem von Gluck geübten französischen Allegro moderato bevorzugten Tempo *Andante alla breve* schuf er eine effektvolle Aria di mezza *Andante* mit brillanten Bewegungen in den pulsierenden Streichen. Koloraturen erwarten lassen, die Singstimme aber eher überschaubarem Umfang und geringem Gesangsumfang, kurzen melodischen Phrasen verbleibt. Dafür wurde ein mit geringen sängerischen Erfahrungen bereicherter Wirkung einzubüßen. Als Seconda donna agierte der Soprancastrat Giuseppe Gallieni, von dem die Rolle des Oronte keine Arie überliefert ist. Sein Werdegang lässt sich vornehmlich durch die Angaben Sartoris erschließen, der sich bezüglich seiner Herkunft mit den Zusätzen *di Polesina di Romagna* „*o il pescianino*“ 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 in verschiedenen Engagements an den wichtigsten italienischen Bühnen tätig. Allerdings durchgehend in Sekundärpartien. Wie Gallieni war auch er an Glucks Oper *Il Trionfo della continenza* in der Rolle des Oronte innehatte, und sorgte schließlich 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*



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

<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.

<sup>49</sup> Vgl. die von Galletti aufgelistete Zusammensetzung der Imer-Kompanie 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.

*Prometeo assoluto*, bevor er wohl 1770 in Pavia seine dreißigjährige Sängerkarriere beendete. Auf einer Liste von *Musici che sogliono fare la prima figura su dei teatri italiani*, die Antonio Greppi am 15. Januar 1760 von Mailand an die Leitung des Teatro di San Carlo in Neapel übersandt hatte, wird Gallienis Name unter der Rubrik „Seconda classe“ genannt, verbunden mit dem Hinweis: „Bella voce, figura passabile, canta brillante, ma niente attore.“<sup>55</sup>

#### Choreograph, Bühnen- und Kostümbildner

Das Uraufführungslibretto zu *Demetrio* gibt den Hinweis „Li Balli sono d'invenzione e direzione del Sig. Gaetano Grossatesta“, nennt aber nicht die Titel der Zwischenaktballette und wie so häufig ist auch nicht bekannt, wer die Musik hierzu verfasst hat. Der renommierte Tänzer, Choreograph und Impresario Gaetano Grossatesta wurde ca. 1700 in Modena geboren und trat in den Jahren 1720 bis 1745 hauptsächlich in Venedig hervor, wo er am Teatro San Samuele und am Teatro San Giovanni Grisostomo die Ballette zu 35 Opernproduktionen schuf, darunter zu Werken von Porpora, Albinoni, Galuppi und Hasse. Parallel dazu war er in den 1730er-Jahren gemeinsam mit seiner Frau Maria, einer venezianischen Tänzerin, in Genua und Mailand tätig<sup>56</sup> sowie in den frühen 1740er-Jahren in Turin und Padua, wo Grossatesta als Choreograph und Tänzer engagiert war. Ab 1745 leiteten beide das Ballettensemble des Teatro San Carlo in Neapel, an dem Grossatesta von 1745 bis zu seinem Tod 1774 mit nur kurzer Unterbrechung als Impresario wirkte und in dieser Funktion die besten Tänzer und Ballettmeister aus Frankreich und Wien unter Vertrag nahm.

Der bekannte Maler und Szenograph Antonio Jolli wurde in Padua geboren, wo er seine Ausbildung bei Giovanni Paolo Paganini absolvierte. Er wirkte in den Landschafts- und Palastmalerei in Venedig von 1732 bis 1742 an verschiedenen Orten, doch aber in angesehenen Teatro-Produktionen. Die Jahre 1742 bis 1744 waren bestimmt von den Aufträgen aus Deutschland sowie von Aufträgen aus Madrid. 1757 ließ auch er sich in Neapel nieder. In seinem Todesjahr 1777 die Leitung der Produktionen von Glucks *Demetrio*. Er wirkte an den Produktionen der Bühnendekorationen sind wie von dem *Demetrio*-Pro-

duktion der Kostüme war gemäß den Angaben im Libretto der Venezianer Natale (Nadal) verantwortlich, der in dieser Funktion bereits 1718 und 1719 mit Arbeiten für das Teatro Molza in Modena nachweisbar ist und zehn Jahre später, in Diensten des Herzogs von Parma stehend, Aufträge in Parma, Turin, Bologna und Ferrara ausführte. In den Jahren 1732 bis 1763 wirkte er bevorzugt in sei-

ner Heimatstadt an nahezu sämtlichen zu dieser Zeit bespielten Theatern und schien somit ähnlich wie Antonio Jolli eine lokale Berühmtheit innerhalb seines Metiers gewesen zu sein. Parallel dazu war er in den 1740er- und 1750er-Jahren an Produktionen in Verona, Vicenza, Brescia, Bergamo, Treviso und Padua beteiligt.<sup>59</sup>

#### Orchester

Die genaue Größe und Zusammensetzung des Orchesters, das Gluck 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 den hohen Ausgaben, wie z. B. dem Komponistengehalt in Höhe von 2.380 Lire, ein geringer Betrag ist und eine niedrige Anzahl an Musikern vermuten lässt.<sup>61</sup> Dies entspricht dem Prinzip, das in kommerziell betriebenen Orchestern weniger Musiker unter Vertrag standen als in den repräsentativen Hoftheatern, von denen Mailand, Turin und Venedig die größten Orchester Italiens unterhielten, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zwischen 50 und 60 Instrumentalisten umfassten.<sup>62</sup> Während die meisten auch Mitglieder der Hofkapelle und somit dauerhaft angestellt waren, wurden in den venezianischen Theatern zusätzliche Instrumentalisten, darunter insbesondere Hörner, je nach Bedarf verpflichtet.<sup>63</sup> Dabei werden trotz geringerer Besetzungstärke 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 Corni vertreten gewesen sein.

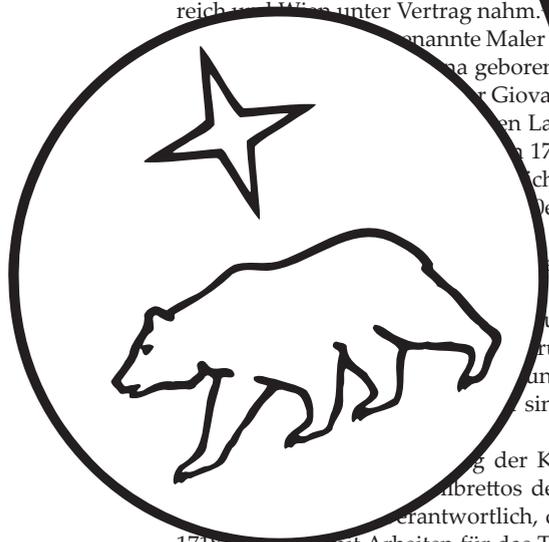
<sup>59</sup> Die wenigen Hinweise zu seinem Werdegang beruhen auf den Angaben von Bartolomeo Liberti *Indici I*, S. 517, sowie auf den dort aufgeführten jeweiligen Libretti Ob Canziani mit dem ebd. genannten Venezianer Giovanni Canziani verwandt war, der in den 1720er-Jahren ebenfalls als Kostümbildner wirkte und mit dem er 1729 gemeinsam für das Teatro delle Grazie in Vicenza tätig war, ist nicht bekannt.

<sup>60</sup> *Bilancio della spesa, ed entrata del Teatro di S. Samuele per le recite della Fiera dell'Ascensione dell'Anno 1730*, aufbewahrt in der Biblioteca Nazionale Marciana, Venedig, in einem Konvolut unterschiedlicher Dokumente mit der Signatur *Cod. It. XI, 426 (= 12142)*, Faszikel. 8, faksimiliert in: Mamy, *Les grands castrats*, Abb. 8b.

<sup>61</sup> Im Vergleich hierzu wurden beispielsweise für das Orchester des Mailänder Teatro Regio Ducale in der Karnevalssaison 1744 9.915,10 Lire ausgegeben, während Gluck für die Komposition und Einstudierung der zweiten Karnevalsoper *La Sofonisba* 1.500 Lire erhielt; vgl. Patrizia Vezzosi, „L'impresario in angustie“. *La gestione del Regio Ducal Teatro di Milano dal 1726 al 1749*, in: *Musica e storia* 7/2 (1999), S. 293–344: 337 und 342.

<sup>62</sup> Vgl. hierzu John Spitzer und Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650–1815*, Oxford – New York 2004, S. 142–148. Demgegenüber nimmt Diana Blichmann für das Teatro San Giovanni Grisostomo im Jahr 1729 ca. 25 Musiker an; vgl. dies., *Die Macht der Oper – Oper für die Mächtigen*, S. 77.

<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 Schlussstück 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 Orinto 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 *Obizzo*-Exemplare „*Rapp[rese]ntato dalle Figlie del Prosopio de M[...]*“.<sup>68</sup> Das gegenüber Metastasios Originaldichtung stark bearbeitete Textbuch nennt keinen Komponisten und auch nicht die Namen der Aufführenden. Die Tatsache, dass auch in dieser Produktion eine *Strane* fehlt, lässt eine Wiederaufnahme

erwarten,<sup>69</sup> aber bereits Roland Dietrich hat in dem Vergleich von *Demetrio* mit der *Partita di Venetia* (1747) die Partitur dieser Aufführung zu dem Libretto von 1749 von dem Komponisten mit der *Strane* stimmt, zwei davon aber in der Aufführung von Hasses *De-*

1751 handschriftlich erhalten ist, lässt sich aus den 1740er Jahren in *Pallade Veneta. Writings on Music* (1985, S. XXXI. 144f.

und das Musiktheater im Wandel, S. 35, überlieferten Vertragsbedingungen im entsprechenden Vorwort 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 Rezitativanlage 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 die Baumaßnahmen ursprünglich vorgesehenen, aber 1734 verstorbenen Hocharchitekten Filippo Juvarra realisierte dann Benedetto Alfieri innerhalb von zwei Jahren den *Palais 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 500 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. Wegen der Renommee es einer zeitgenössischen Repräsentation der Barockarchitektur zufolge wohl noch übertra-

„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 semplicità, e per l'architettura e comodità dell'edifizio, per l'opera delle decorazioni, per lo più dorati. È in fine che vale 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<sup>2</sup>, 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 Lütken, 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.

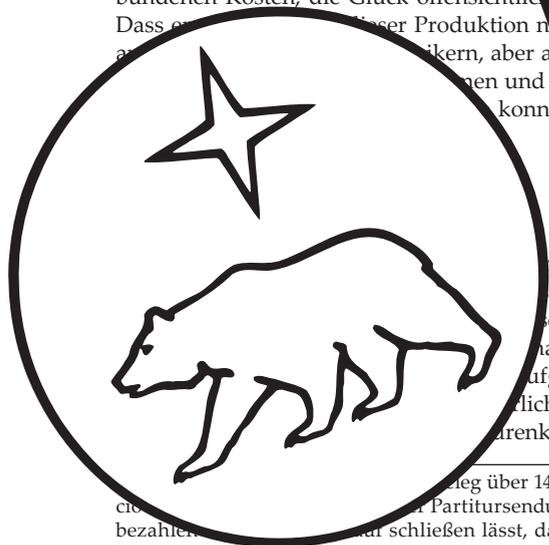


This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

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

wohl nach Mailand als auch Venedig gesandten Schreiben an seine vertraglichen Pflichten erinnerte und nachdrücklich aufforderte, zumindest den ersten und zweiten Akt der Oper zu übersenden, vermutlich um schnellstmöglich die Erstellung der Stimmenmaterialien in Auftrag geben zu können. Die Partitur traf schließlich am 12. Dezember in Turin ein.<sup>84</sup> Es fehlten allerdings einige Rezitative, die somit noch vor Ort zu erstellen waren,<sup>85</sup> sodass deren Proben erst am 22. Dezember, also vier Tage vor der geplanten Uraufführung, beginnen konnten.<sup>86</sup>

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“ ausbezahlt wurden,<sup>87</sup> und zum anderen der Auszahlungsvermerk der Cavalieri Direttori über Glucks gekürztes Honorar von nur 100 Zecchini (975 Lire), das ihm für die Komposition der Oper bezahlt und per Postanweisung im März 1745 nach Mailand übermittelt wurde.<sup>88</sup> Die fehlenden 30 Zecchini entsprechen dem in der Oper vorgesehenen Betrag für die mit dem öffentlichen Theater verbundenen Kosten, die Gluck offensichtlich nicht entstanden sind. Dass er sich dieser Produktion nicht persönlich mit den



Opernkern, aber auch nicht mit den Bühnen- und weder die Proben noch die Aufführung konnte, lag dem Erfolg der Oper am 12. Dezember 1730 in Rom entstandenes *Dramma per musica Alessandro e Poro* von Pietro Metastasio 1730 in seiner Heimatstadt Rom. Hier wurde die Oper von Leonardo Vinci erstmals aufgeführt wurde.<sup>89</sup> Es ist ein Beispiel für die Neuentwicklung des Barockdramas, die auch unter

dem Titel *Trattato di musica per il teatro* über 14 Lire an den Conte Carroccio für die Partitursendung aus Venedig das Porto bezahlen ließ, was schließen lässt, dass Gluck die Sendung zu Lasten des Empfängers versandt hatte; vgl. ASCT, Collezione IX, Bd. 19: *Conti dell'Opera, e Comedie 1744*, in 45, S. 47, sowie Mercedes Viale Ferrero, *Appunti di scenografia settecentesca, in margine a rappresentazioni di opere in musica di Gluck, e balli di Angiolini*, in: Chigiana 29–30 (neue Serie 9–10), Florenz 1975, S. 513–534: 533f.

<sup>85</sup> Dies ist einer Aufstellung der für *Poro* angefallenen Schreivarbeiten zu entnehmen, die den Posten „per aver ricomodato nell'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 *Dramma per musica Artaserse*, ebenfalls in der Erstvertonung Vincis.

abweichenden Titeln, wie z. B. *Poro, re dell'Indie* (Händel, London 1731) bzw. nur *Poro* (Porpora, Turin 1731 und nachfolgend Gluck), *Cleofide* (Hasse, Dresden 1731 und Johann Friedrich Agricola, Berlin 1754) sowie *Alessandro e Poro* (Graun, Berlin 1744). Geographische Schwerpunkte mit mehreren Produktionen bildeten Venedig, Florenz und Neapel, aber auch auf den übrigen europäischen Bühnen fand *Alessandro nell'Indie* bis 1824 weite Verbreitung und gilt neben *Artaserse* mit fast 90 nachweisbaren Kompositionen<sup>90</sup> als Metastasio's meistvertontes Opernlibretto.

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 seine *Bioi parva* Quintus Curtius Rufus im achten Buch der *Historiae Alexandri Magni Regis Macedonum* und wiederum Iustinus im zwölften Buch der *Epitoma historiarum Philippicarum*.<sup>91</sup> Durch die gleichen historischen Quellen belegt ist die über das Volk Massaker herrschende und von Alexander eroberte Inselnannahe der Stadt Beira ebenfalls begnadigte König Leopolis, der 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 Metastasio's Drama sicherlich mit beeinflusst hat.<sup>92</sup> dessen Handlung verläuft folgendermaßen:

#### I. Akt

Poros in der Schlacht gegen Alexander, der die Flucht seiner Soldaten nicht verhindern konnte, sieht sich dem Schmach der Eroberung zu ergeben. Sein Heerführer Candarte verweigert dies, indem er seine Krone mit der Krone des Königs tauscht, sodass dieser als indischer Krieger Asbite in die Hände der Griechen fällt. Dabei wird der verkleidete Gefangene Alessandro überführt. Er zeigt sich unerschrocken und betont, seine Krone Poros' sei eine Niederlage nicht zaghaft werden, sondern sporne die Soldaten noch mehr an. Beeindruckt lässt Alessandro Asbite freit und vergibt ihm sein Schwert mit der an Poro gerichteten Botschaft dieser möge sich nur von Alessandro oder vom Schicksal selbst überwinden lassen. Von zwei Indern ausgeliefert, wird Poros Schwester Erissena vor Alessandro geführt, der diesen Verrat der Untertanen bestrafen lässt und Erissena die Freiheit schenkt. Diese schwärmt gegenüber Alessandros Vertrautem Timagene von Alessandros Großmut, was Timagenes Eifersucht entfacht, da er in Erissena verliebt ist. Er sinnt auf Rache und will Alessandros Truppen in Aufruhr versetzen, um dadurch Poro zu stärken.

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

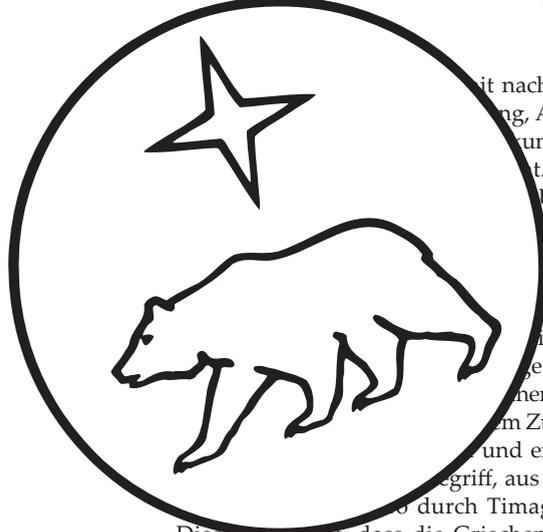
<sup>90</sup> Vgl. die Auflistungen in *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, Bd. 1: *Note*, S. 1442f., bei Stieger, *Opernlexikon*, Teil I: *Titelkatalog*, Bd. 1, S. 34f., sowie bei Leopold, Artikel „Metastasio“, Sp. 88.

<sup>91</sup> Vgl. *Des Plutarchus von Chäronia 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. Sibelius 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 bezeichnet und Alessandro ihre Liebe gesteht. Alessandro ist bereit, ihr Freund und Beschützer zu sein, nur sein Herz dürfe sie nicht verlangen. Miteinander allerdings gelassen zitieren Poro und Cleofide mit weiterer Ironie ihre gegenseitigen Treueschwüre und Versprechen, nicht auf ihren Ziel zu zweifeln, und unterstreichen damit den beidenseitigen Vertrauensverlust sowie den drohenden Bruch ihrer Verbindung.



...it nach wie vor verteidigt. Pellen  
...ng, Alessandro in eine Hinterh  
...kunft anündigt, mit Cleofide  
...t. Er greift mit seinen Truppen  
...Überqueren des Hydaspes an,  
...sandro aber kann den Angriff  
...eofide hält ihn auf und droht,  
...ie aufgrund seiner neidischen  
...rück und in mitten des Kampfes  
...den einander die Leber. Als  
...geschlossen zwischen Fluss und  
...nen Dolch zieht, um Cleofide und  
...m Zugriff der Feinde zu bewahren.  
...und entwapnet Poro, den er immer  
...griff, aus Stolz seine wahre Identität zu  
...o 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 retten. Hierüber soll Erissena Timagene informieren und sie ihm einen Brief ausweisen. Alessandro rät Cleofide zu fliehen, um sie zu retten, aber diese möchte nun lieber den Hinterhalt abwarten. 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 Namen der Timagene als Schuldigen ausweist, um Poro vor sich zu schützen. Als sie begreift, dass Alessandro wegen der antaichischen Griechen meinte, ist es schon zu spät und Timagene entlarvt.

Gefragt, wie er mit seinem Irrtum umginge, selbst wenn es ein Frevel sei, spricht sich Timagene Alessandro gegenüber ungezügelt in egoistischer Naivität aus. Konfrontiert mit dem Brief, lässt sich vor Scham und Mitleid um Gnade. Alessandro will ihm vergeben, wenn er sich in Zukunft ehrsam und treu verhält. Vor Schreck können die wissenslos geplanten will Timagene vor Poro nicht an den Anschlagplänen nichts mehr wissen und versucht seine bisherigen Taten. Des Dankes überdrüssig bittet Poro seinen treuen Gandarte, ihn zu töten, wozu er sich nicht überwinden kann, sondern sich selbst umbringen will. Die 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.

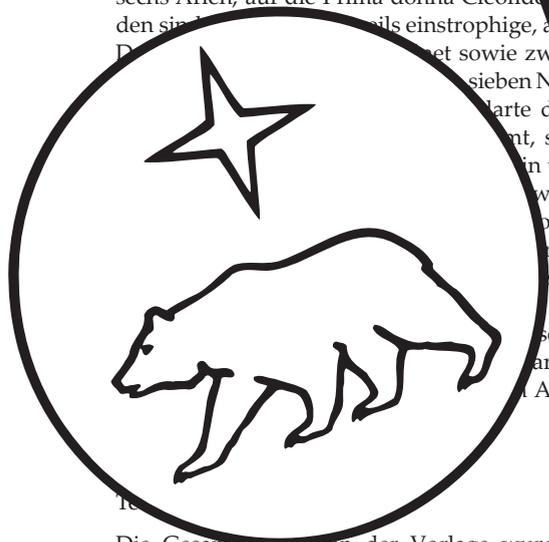
Begleitet von tanzenden Bacchanten und heimlich beobachtet von Poro betreten Alessandro und Cleofide den Tempel, in dem Cleofide einen großen Scheiterhaufen entzünden lässt. Als Alessandro ihr die Hände zur Vermählung reichen will, verkündet sie, es sei ihre Pflicht als Witwe des Poro, diesem in den 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 Poros 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 Confidante 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 Liebhaber Poro sechs Arien, auf die Prima donna Cleofide hingegen nur vier. Beiden sind jeweils jeweils einstrophige, als Ariosi zu vertonende Duette



Die Gesamtkonzeption der Vorlage wurde bei der Einrichtung des Textes für Glucks Vertonung, von der neben der Ouvertüre 13 Vokalnummern erhalten sind,<sup>93</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 Rezitativen 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

Die Gesamtkonzeption der Vorlage wurde bei der Einrichtung des Textes für Glucks Vertonung, von der neben der Ouvertüre 13 Vokalnummern erhalten sind,<sup>93</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 Rezitativen 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.

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 *Poros* 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, 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 Rezitativprotokoll der Società dei Cavalieri vom 18. September 1744, dass dem Komponisten der zweiten Karnevalsoper Giuseppe Gardella, nun die Textvorlage des ersten Aktes überreicht 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 Originalsituation noch nicht vollzogen war, und vermutlich beziehen sich auch die Aufträge in der Scrittura angekündigt von Gardella auf den Libretto.

Von den ursprünglich 28 Arien in Metastasios Drama wurden für 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 Chorus der Beiden der vorletzten Szene. Damit ist die Rollenhierarchie etwas ausgeglichener, wenngleich nicht ganz regelkonform gestaltet, da das Primarierpaar nur jeweils vier (von) Arien aufweist wie der Primo tenore und secondo uob. 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 *Poros* keine neuteextierten 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

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

<sup>95</sup> Für den Vergleich beider Textbücher wurde das in der Biblioteca Nazionale di Torino aufbewahrte Exemplar der *Poros*-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.

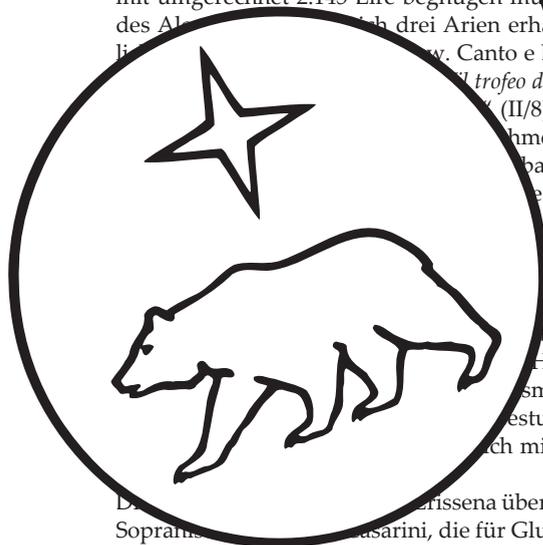


This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

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 *Porò* 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 in dem am 4. Juli 1744 geschlossenen Vertrag demgegenüber 200 Zecchini Honorar zusätzlich 20 Zecchini 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 ein Canto e Basso-Auszügen. Davon



Die Sopranistin Elisena übernahm die venezianische Sopranpartie in 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 *Porò* 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 aufgefunde- ne 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 *Porò*, 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 lag in einem höheren Register gelegen. Dass bezüglich ihrer Stimmfähigkeiten kein Material bestand, zeigt sich in den Bemühungen der Cavalieri Direttori, von Casarinis Engagement herauszufinden: „*Se sia Contralto, Soprano; se il tuono della voce sia sottile e non pretenzioni*.“<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: „*She is a very good singer, and well as well proportioned, with a good sense and sufficient skill in music and acting*.“<sup>122</sup> Bei der Arie „*Chiedi amore, sa che d'ora*“ (I/4) ist als galantes D-Dur-Allegro allegretto in dem Elisena beteuert, sich nicht den Geliebten in der Schwärze der Liebe zu unterwerfen, während sie kurz vor der Auflösung des Konflikts am Ende der Oper in der Arie „*Non colui pastorale*“ (III/11) diesen Zustand der Verzweiflung und Besorgnis besingt. Gluck gestaltet die Arie als elegantes pastorales Menuett, in das zu dem Verweis „*Che nel buio la notte oscura*“ als Volkstanz-Arrivier einmündende Unisono-Quartette hereinbrechen, wobei dieser kontrastierende Wechsel das gesamte Stück charakterisiert.

Auch für Giuseppe Gallieni, einen Schüler Nicolinis, war *Porò* nach *Demetrio* und *Il tiranno* bereits die dritte Oper Glucks, an der der Soprankastrat als Secondo uomo mitwirkte.<sup>123</sup> Die von seiner Rolle des Generals Gandarte sämtlich überlieferten Arien zeugen von Gallienis Beweglichkeit und Geschmeidigkeit der Stimme. Gleich die Eingangsarie „*È prezzo leggero*“ (I/1) vertonte Gluck

<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.

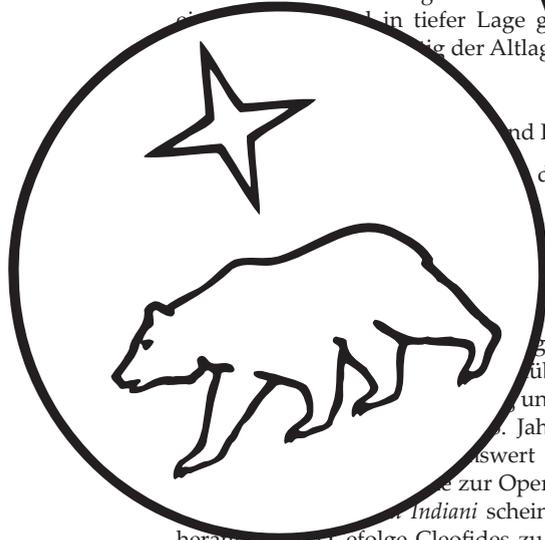
<sup>121</sup> Der Zeitpunkt ihrer Vermählung mit Gaetano Latilla ist im Frühling oder Sommer 1752 anzunehmen, da sie bereits in der Herbstsaison desselben Jahres in Venedig in dessen Oper *L'olimpiade* unter dem Namen „*Domenica Casarini Latilla*“ mitwirkte, während sie im Libretto der am 20. Januar 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 fortgeschrittenem 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 Mittel mit vollen Echo-Effekten vertont und zeigt mit einem *Amplius* von *h* bis *cis'''* sowie einem in tiefer Lage gehaltenen Gesangslinie, dass sie für die Artlage zuzuordnen ist.



und Kostümbildner des Hauses Savoia und dem 17. Jahrhundert für eine aus- diejenige anderer italienischer im Stellenwert der Entren- hlung, wobei nicht zu zehnte der jeweiligen Textlibretto zu Turin. 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

<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 insbesondere 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 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.

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 ausgezahlt wurden.

Die für Turin spezifische Tradition für zivile Ballettmeister zu bevorzugen, findet ihre Entsprechung im Hinweis des Urauführungslibretto, das „Insignor 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 Spielzeit 1745 am Teatro Obizzi in Padua die Balli zur Oper *Le fiamme* von Lampugnani *Semiramide* zusammenstellte.<sup>131</sup> Für die Choreographie und Einrichtung der Zwischenaktballette der turiner Karnevalsopern 1745 sowie seine Mitwirkung als Primo ballerino und die seiner Choreographen erzielten alle drei zusammen eine Gage in Höhe von 515 *scellini* (ca. 5,02 Lire).<sup>132</sup> Die beteiligten Tänzer sind nicht angegeben, aber anhand der überlieferten Honorarlisten benennbar: Als *Seconda ballerina* tanzte in dieser Saison Clelia Colucci, die in den beiden Karnevalsspielzeiten zuvor in Mailand und somit in den Balletten *Il Giallo* und *La Sofonisba* aufgetreten war. Mit *Terza ballerina* wurde die erwartungsgemäß höchstzulohnte als *Primo ballerino* Francesco Sabbioni, der *Terza ballerino* erhielt und ebenfalls 1743 in Mailand engagiert war. *Terza 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 langjährige Leiter der *scuola di ballo* und seine Frau begegnet. Zusammen mit drei männlichen und vier weiblichen Figuranten

<sup>128</sup> Dabei bildete sich neben dem Teatro Regio Ducale in Mailand insbesondere im Teatro Regio in Turin der Brauch aus, neben zwei Zwischenaktballetten 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 ‚lediglich‘ die Musik von neunzig Zwischenaktballetten der Turiner Spielzeiten von 1748 bis 1762; vgl. hierzu die ausführliche Beschreibung der Sammlung 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 einem 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 unbekannt) handelt es sich nicht um den Ende des 18. Jahrhunderts in Neapel wirkenden Choreographen Domenico Lefèvre, mit dem er oftmals gleichgesetzt 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.

umfasste das Ensemble somit 16 Tänzer und übertraf damit die an anderen großen Theatern zu dieser Zeit übliche Zahl von ca. zwölf Mitgliedern der Ballettkompanie.<sup>133</sup>

Als „*Inventore, Ingegnere, e Pittore delle Scene*“ nennt das Urauführunglibretto zu *Poro* „*Il Signor Gio. Francesco Costa Veneziano*“. Der 1711 in Venedig geborene Maler, Architekt und Szenograph trat dort 1742 gemeinsam mit seinem Lehrer Giovanni Battista Crosato im Teatro San Giovanni Grisostomo in Erscheinung sowie im darauffolgenden Jahr am Teatro Regio in Turin. Für die Karnevalssaison 1745 wurde er dann alleine mit der Szenenausstattung beauftragt, die allerdings nicht überzeugte und insbesondere Unzulänglichkeiten hinsichtlich der Bühnenmaschinerie für die zweite Oper aufwies.<sup>134</sup> Seit 1751 wirkte er bis zu seinem Tod 1772 vornehmlich in Venedig, wo er die Dekorationen für das Teatro San Samuele und San Benedetto schuf.<sup>135</sup>

Zum Kostümbildner findet sich kein Hinweis im Libretto. Infrage käme hierfür der Mailänder Francesco Mainino, der bereits in den 1730er-Jahren in Turin tätig und dann erneut von 1747 bis 1752 sowie von 1756 bis 1767 am Teatro Regio engagiert war.<sup>136</sup> Für seine Beteiligung an den Produktionen der Saison 1745 gibt es jedoch keinen Beleg.

#### Orchester

Anhand der für verschiedene Spielzeiten erhaltenen Produktionslisten lässt sich nachvollziehen, dass das Orchester des Teatro Regio 1742/43 17 Violinen, vier Violen, zwei Violoncelli, zwei Kontrabässe als Continuo-Instrumente, fünf Ripieno-Bass, drei Oboen, zwei Fagotte und zwei Cembali umfasste,<sup>137</sup> wobei anzunehmen ist, dass die Besetzung der Hofkapelle im Jahr 1743 mit der des Orchesters im Jahr 1742/43 übereinstimmte.



Die Besetzung der Hofkapelle im Jahr 1743 mit der des Orchesters im Jahr 1742/43 übereinstimmte. Die Besetzung der Hofkapelle im Jahr 1743 mit der des Orchesters im Jahr 1742/43 übereinstimmte. Die Besetzung der Hofkapelle im Jahr 1743 mit der des Orchesters im Jahr 1742/43 übereinstimmte.

„*Ballett und die italienische Oper*“ in: *Enciclopedia dello spettacolo*, Bd. 3, Sp. 1553f.

Viale Ferrero, *La scenografia dalle origini*, S. 159. Die Besetzung der Hofkapelle im Jahr 1743 mit der des Orchesters im Jahr 1742/43 übereinstimmte.

Vgl. Elena Povoledo, Artikel „Costa, Giovan Francesco“, in: *Enciclopedia dello spettacolo*, Bd. 3, Sp. 1553f.

Vgl. Butler, „*Olivero's*“ *Painting of Turin's Teatro Regio*, S. 143.

Vgl. Bouquet, *Il teatro di corte*, S. 168f., wo die Musiker zudem namentlich aufgelistet und der Besetzung der Hofkapelle desselben Jahres gegenübergestellt sind. Für die Karnevalssaison 1745 gibt Bouquet ebda., S. 171, die Besetzungsstärke mit 41 Orchestermitgliedern an, wobei jedoch nicht nachzuvollziehen ist, welche zwei Musiker bzw. Instrumente gegenüber 1742/43 hinzugekommen sind.

Dieses gängige Prinzip der Ausübung verschiedener Blasinstrumente durch denselben Musiker beschreiben für die italienischen Opernorchester des 18. Jahrhunderts Spitzer und Zaslav: „*Players listed in the rosters as 'oboes' doubled on flutes, sometimes also on bassoons and, toward the end of the century, on clarinets as well. Horns and trumpets were played by the same personnel during much of the period.*“ Dies., *The Birth of the Orchestra*, S. 143.

Dieser Fall ist für die zweite Oper der Karnevalssaison 1743, Jommellis Vertonung von *Tito Manlio*, überliefert, für deren Aufführung – insbesondere der Schlachtenmusik in der letzten Szene – zusätzlich der Trompeter Giovanni Olliva und sein Kollege verpflichtet wurden; vgl. Bouquet, *Il teatro di corte*, S. 272.

und in den 1760er-Jahren Giovanni Battista Somis als Konzertmeister ablöste.<sup>140</sup> Einer der beiden Cembalisten war Giuseppe Sordella, der für die Saison 1745 die zweite Karnevalsoper *La conquista del vello d'oro* schrieb und damit neben Razetti und Pugnani ein weiteres Beispiel für die Personalunion von Musiker und Komponist bietet. Als langjähriger „*Maestro di Capella*“<sup>141</sup> wird er vermutlich bei Glucks *Poro* an dessen Stelle die Aufführungen vom ersten Cembalo aus geleitet haben, während Carlo Pucci das zweite übernahm.<sup>142</sup> Hinsichtlich der Besetzung von Ballettmusik überliefern die Anweisungen der Società dei Cavalieri von 1747 den interessanten Hinweis, dass sowohl bei den Proben als auch den Aufführungen der Balli die ersten Pulte der Streicher und der Holzbläser sowie beide Cembali nicht spielen mussten.<sup>143</sup> Somit waren die jeweils renommiertesten Musiker von der Mitwirkung an den Balletten befreit, die gemeinhin als weniger attraktiv galt als die Ausführung der Opernmusik.<sup>144</sup>

Die für Opernorchester des 18. Jahrhunderts typische Anordnung der Instrumente ist auf dem Gemälde von Ignazio Olivo im Jahr 1740 zu sehen.<sup>145</sup> Graneri gehörte von 1740 bis 1752 als Violinist dem Orchester an und scheiterte somit seine Musikerkollegen verweigert zu haben, die die gegenüberliegenden Pulten sitzenden Streicher mit zwei Violoncelli in ihren Reihen, beidseitig flankiert von den zwei Cembali, hinter denen sich die Continuo-Instrumente gruppierten, und zwar je ein Cellist und Kontrabassist, sowie beim Cembalisten, um aus dessen Partitur zu spielen, zu verhindern, sowie weiter zurückgesetzt mit eigenem Notennständer je ein Fagottist und die Ripieno-Bass, während links zudem die beiden Hornisten stehen. Dass die Anzahl der dargestellten Musiker nicht ganz an die mit 1740 überlieferte Besetzungsstärke des Orchesters heranreicht, mag den Bedingungen einer auf Leinwandmaler beschränkten Darstellung geschuldet sein.

#### Aufführungen

Mit der ersten Karnevalsoper wurde in der Regel am 26. Dezember die Saison eröffnet, die zweite Produktion folgte im Januar. Glucks *Poro* erobte vom 26. Dezember 1744 bis 25. Januar 1745 lediglich 10 Aufführungen,<sup>146</sup> während im Vergleich hierzu Sordellas Oper auf 28 Wiederholungen kam.<sup>147</sup> Einige Ausfälle mag die Erkrankung der Prima donna Angela Paghetti bedingt haben, aber

<sup>140</sup> Vgl. ebda., S. 170 sowie Tafel XXIII. Zu Pugnans Aufgaben in der Nachfolge Somis' gehörte dann ebenfalls die ‚Inszenierung‘ und ggf. Leitung der ersten Karnevalsoper; vgl. ebda., S. 315.

<sup>141</sup> Als solcher wird er noch in einem Vertrag mit den Cavalieri Direttori vom 8. Mai 1765 bezeichnet, der zudem den für einen Kapellmeister typischen vielfältigen Aufgabenbereich festlegt, bestehend aus der Begleitung der Rezitative und Arien sowohl bei den Proben als auch bei den Aufführungen, der Anpassung von Partituren an wechselnde Sängerbedürfnisse sowie der Komposition von Vokalnummern und Ouvertüren; vgl. die vollständige Wiedergabe des Vertragswortlauts bei Bouquet, *Il teatro di corte*, S. 178f.

<sup>142</sup> Die bei Anwesenheit des Komponisten übliche Aufgabenverteilung schildern Spitzer und Zaslav: „*The instrument in this [left-hand] position was the first harpsichord, from which the composer led the first three performances of an opera. After that the local maestro di cappella took over. The harpsichord at the 'foot' of the orchestra was played by a second cembalo player – first the local maestro, then, from the fourth performance on, his assistant.*“ Dies., *The Birth of the Orchestra*, S. 149.

<sup>143</sup> Vgl. Punkt 3 der in ASCT, *Carte sciolte*, Nr. 6188, überlieferten „*Memoria*“, zitiert von Bouquet, *Il teatro di corte*, S. 175.

<sup>144</sup> Vgl. hierzu Spitzer und Zaslav, *The Birth of the Orchestra*, S. 151f.

<sup>145</sup> Vgl. die Abbildung auf S. LXVII sowie die ausführliche Beschreibung von Butler, „*Olivero's*“ *Painting of Turin's Teatro Regio*, S. 143ff.

<sup>146</sup> Vgl. Bouquet, *Il teatro di corte*, S. 261.

<sup>147</sup> Ebda., S. 252.

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.



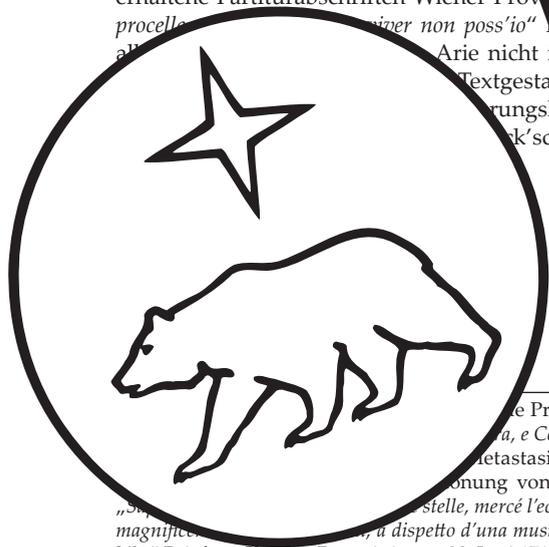
This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

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 *Poros* 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 der wohl auch nicht überzeugt hat.<sup>152</sup> Das dem zugehörige 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 dieser Arien „*Senza procella il mio viver non poss'io*“ lassen dies vermuten,<sup>154</sup>

die Arie nicht im Libretto der Wiener Produktion. Die Textgestalt weicht zudem stark von den Vorlage-Texten ab, das in der Wiener Produktion verwendete Libretto ab, das in der Wiener Produktion verwendet wurde.<sup>155</sup>



die Probe und Aufführung, vgl. *Die Opern des Christoph Gluck*, ed. von Carl Schindler, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 10, Sp. 100–101, S. 77. Metastasios Urteil nach der Wiener Produktion von *Semiramide* im Mai 1748: „*Stelle, mercè l'eccellenza della compagnia e la magnificenza del Re, à dispetto d'una musica arcivandolica 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 Herrschafften 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, niedergekommen) 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 „Poros“*, in: *Mozart-Jahrbuch* 3, Augsburg 1929, S. 309–330.

Entstehung und Produktionsbedingungen in London

Nach acht Opernserie, 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, erwarb 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 in französischer Sprache aufgeführten, in denen lediglich die auf Italienisch engagierten Sänger – darunter berühmte Kastraten wie Nicolò Jommadi (Nicolini) und Valentino Urbani (Valentini) – italienisch sangen, während die übrigen Partien in englischer Übersetzung dargeboten wurden.<sup>157</sup> Erst am Ende der Saison 1710 ging man dazu über, die Opern ausschließlich auf Italienisch aufzuführen, und bestärkt durch den Erfolg von Händels erster Londoner Oper, die am 2. Februar 1711 uraufgeführten *Rinaldo*, wurde diese Praxis im Haymarket Theatre beibehalten, das daher oftmals als *Italian Opera House* bezeichnet wurde.<sup>158</sup> Der Bau 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 der Sängern im Halbkreis angeordneten Sitzreihen erzeugten eine in diesem Theater für das Schauspiel wenig geeignete Akustik.<sup>159</sup> Der Bau wurde bereits 1709 eingeweiht und der Innenraum des Theaters entsprechend verändert: *They contracted*

die Däumsgänge 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*

its Wideness by three Ranges of Boxes on each Side, and brought down its enormous high cieling within so proportionable a Compass that it effectually cur'd those hollow Undulations of the Voice formerly complain'd of. The Remedy had its Effect; their Audiences exceeded their Expectation."<sup>161</sup>

In dieser Form und mit einer im Vergleich zu den großen italienischen Opernhäusern eher geringen Kapazität von ca. 1.230 Zuschauerplätzen blieb das King's Theatre bis 1778 und somit auch während der Aufführungszeit der Gluck'schen Opern bestehen, bevor es sukzessive Erweiterungen erfuhr und 1789 abbrannte.<sup>162</sup>

Finanziert wurde der Theaterbau durch eine Gruppe von 30 adligen Subskribenten, die mit dem Betrag von jeweils 100 Pfund das lebenslange Recht auf freien Eintritt erwarben.<sup>163</sup> Aber auch das regulär zahlende Publikum bestand vornehmlich aus Aristokraten, die als einzige die hohen Eintrittspreise begleichen konnten, wodurch die exklusive Zusammensetzung der Zuschauer gewährleistet blieb. Nicht zuletzt durch die erfolgreichen Aufführungen der Opern Händels, von denen 25 bis 1734 im King's Theatre dargeboten wurden, wuchs die Akzeptanz des Publikums für fremdsprachige Werke und die Begeisterung für die italienischen Sängervirtuososen, unter denen sich einige der angesehensten Größen wie Francesca Cuzzoni und Faustina Bordoni sowie die Kastraten Senesino und Farinelli befanden und die in London die im internationalen Vergleich höchsten Gagen erhielten.<sup>164</sup>

Wenngleich das Verhalten des Publikums als weitgehend ungemessen beschrieben wird, so war es auch im King's Theatre üblich, nach erfolgreich dargebotenen Arien zu applaudieren und eine Wiederholung einzufordern, ein Zustand, den die Theaterleitung versuchte entgegenzuwirken. So zitiert Charles Burney ent-



se auf den Subskriptionsrechnungen der Saison 1711/12: „frequent calling for the songs again, the singers are forbidden to sing any song they will call for 'em, take of the time that einzunehmen, was die Opernbesucher, was der Aufwandsplatzien.“<sup>165</sup> Die ironische Bemerkung von 1711 im Magazin *The Spectator*, eine Vorstellung von Händels *Haymarket the Undertaker* „presented with a Prospect of the Beauty of the Grovny, which I own I was not a little astonish'd in a full-bottom'd Wigg, appear in the visible Concern taking Snuff.“<sup>166</sup> Noch ein Public Advertiser eine Beschwerde über „persons who, to the great detriment of the performers“<sup>167</sup> sodass dieses Phänomen wohl auch wäh-

Word upon another.“ Ders., *Apology for the Life of Mr Colley Cibber, Comedian*, [London 1740], S. 242, zitiert nach Nalbach, *The King's Theatre*, S. 22.

<sup>161</sup> Ebda. Vgl. das Faksimile des Grundrisses auf S. LXIX.

<sup>162</sup> Ebda., S. 27f.

<sup>163</sup> Vgl. das Kapitel „The Haymarket Opera House“, in: *Survey of London: Volumes 29 and 30, St James Westminster, Part 1*, hrsg. von F. H. W. Sheppard, London, 1960, S. 223–250 (digital verfügbar unter *British History Online* <http://www.british-history.ac.uk/survey-london/vols29-30/pt1/pp223-250>, abgerufen am 10. August 2023), sowie zum Profil der Londoner Opernbesucher die Studie von Carole Mia Taylor, *Italian Opera going in London, 1700–1745*, Diss. Syracuse University 1991.

<sup>164</sup> Vgl. Judith Milhous und Robert D. Hume, *Opera Salaries in Eighteenth-Century London*, in: *Journal of the American Musicological Society* 46/1 (1993), S. 26–83, sowie John Rosselli, *Singers of Italian Opera. The History of a Profession*, Cambridge 1992, S. 142f.

<sup>165</sup> Burney, *A General History of Music*, Bd. 4, S. 694.

<sup>166</sup> *The Spectator*, Bd. 1, Nr. 14 vom 16. März 1711, Fol. 1v.

<sup>167</sup> Public Advertiser 16761 vom 8. April 1788, Fol. 1v.

rend Glucks Wirken in London begegnete. Darüber hinaus findet sich in untenstehender Vorankündigung zu seiner Oper *La caduta dei giganti* der Hinweis „No Persons whatsoever to be admitted behind the Scenes“, vermutlich um die amourösen Kontaktabhängungen der Aristokraten zu Sängerinnen und Tänzerinnen zu unterbinden. Die adelige Publikumsstruktur bedingte auch die Dauer der Theatersaison, die sich an den Sitzungen des Parlaments orientierte, da dessen Mitglieder in diesem Zeitraum in London anwesend waren. Somit begann eine neue Saison in der Regel mit der Parlamentsöffnung Anfang November und dauerte bis zur Sitzungspause Mitte oder Ende Juni an.<sup>168</sup> Die jeweilige Spielzeit bestritt ein – selten auch mehrere – ‚Composer in residence‘, der Neukompositionen beisteuerte, aber auch Opern anderer Komponisten aufführte, wobei in höherem Maße als in Italien Wiederaufnahmen älterer Werke erfolgten und sich insbesondere die Pasticcio-Praxis großer Beliebtheit erfreute. Letztere ermöglichte es vor allem den neu engagierten Sängern, sich dem englischen Publikum mit ihren favorisierten und bereits auf dem Kontinent erfolgreich dargebotenen Arien vorzustellen, und die damit verbundene Mobilität des Repertoires bewirkte einen ständigen Zufluss bis dato unbekannter Musik und den Austausch unterschiedlicher Produktionen.<sup>169</sup>

Als rein kommerziell ausgerichtetes öffentliches Theater wurde das King's Theatre nicht subventioniert und betrieb im Auftrag des königlichen Hofes betrieben. Vor dem britischen Impresario-System agierten die jeweiligen Unternehmer auf eigenes Risiko und dies mit unterschiedlichem Erfolg. Neben allein tätigen Direktoren gab es parnerschaftlichen Doppel-Leitungen, wie sie Händel mit John James Heidegger oder John Rich einging, fanden sich auch Gruppen von Adligen als Aktiengesellschaft zusammen, wie die von 1719 bis 1728 wirkende Royal Academy of Music.<sup>170</sup> Am Anfang der 1740er-Jahre bildeten 30 Aristokraten eine Theatergesellschaft mit einer achtköpfigen Leitungsgremium aus eigenen Reihen, das der Schlichter und Schatzmeister Horace Walpole wie folgt charakterisierte: „There are eight; Lord Middlesex, Lord Holderness, Mr. Frederick, Lord Conway, Mr. Conway, Mr. Damer, Lord Brouncker, and Mr. Brayton. The five last are directed by the three first; they by the first, and help by the Abbé Vanneschi, who will make a pretty sum.“<sup>171</sup>

Dabei beschreibt Walpole sehr treffend die Aufgabenverteilung, in welcher der Earl of Middlesex, Charles Sackville, als Theaterdirektor fungiert und der Librettist Francesco Vanneschi als dessen einflussreicher Direktionsassistent.<sup>172</sup> Welcher von beiden den ausschlaggebenden Impuls dafür gab, für die Saison 1745/46 Gluck zu engagieren, ist nicht bekannt. Am wahrscheinlichsten hierfür ist Vanneschi anzunehmen, denn dieser hatte im Zuge der Rekrutierung der Sänger mit Giuseppe Jozzi, Angelo Maria Monticelli und Teresa Pompeati (geb. Imer) auch solche angeworben, die bereits in Gluck-Opern mitgewirkt hatten, und somit wohl Kenntnis erhalten von Glucks bisherigen Erfolgen, die diesen für einen Londoner Auftrag qualifiziert haben mögen. Ob bei der Vermittlung zudem Musiker oder Komponistenkollegen aus Glucks Mailänder Zeit eine Rolle gespielt haben, wie Lampugnani, der in der Nachfolge

<sup>168</sup> Vgl. Walter, *Oper*, S. 100.

<sup>169</sup> Als Beispiel für den üblichen Verlauf und das Repertoire einer Spielzeit vgl. Burneys Schilderung der Saison 1741/42 in ders., *A General History of Music*, Bd. 4, S. 838–840.

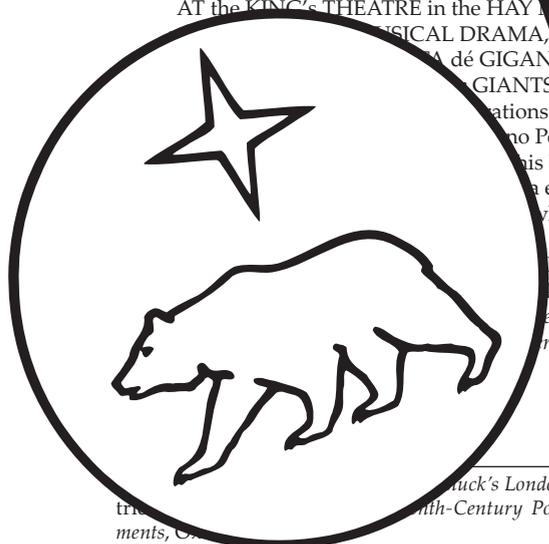
<sup>170</sup> Dabei bezog sich der Begriff „Royal“ auf das königliche Patent, für einen gewissen Zeitraum Opern aufführen zu dürfen; vgl. Walter, *Oper*, S. 98.

<sup>171</sup> Brief vom 5. November 1741 an Horace Mann, in: *The Letters of Horace Walpole. Earl of Orford*, Bd. 1, London 1840, S. 91.

<sup>172</sup> Vgl. hierzu William Barclay Squire, *Gluck's London Operas*, in: *The Musical Quarterly* 1 (1915), S. 397–409: 398f., sowie zu Middlesex' Wirken als Theaterunternehmer Carole Taylor, *From Losses to Lawsuit: Patronage of the Italian Opera in London by Lord Middlesex, 1739–45*, in: *Music & Letters* 68/1 (1987), S. 1–25.

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 Mäiländer 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 dé GIGANTI,  
OR THE FALL OF THE GIANTS.  
Representations Entirely New  
No Person to be admitted  
this Day, but the Opera-Office  
at each Gallery 5 s.  
Whatsoever to be admitted  
Pit and Boxes at Five.  
The last Payment of their  
Opera-Office in the Hay-Market



Gluck's London Operas, S. 400f., und Penth-Century Portrait in Letters and Documents, O.

<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. Er nimmt dabei vorherrlichend Bezug auf die zu erwartende Inferferung der Aufständischen durch den Herzog von Cumberland, vorausgesetzt zuletzt der im Libretto genannte Umsturz der Welt. *La ribellione punita* hindeutet hingegen auf das mynalogische Sujet des Aufstands der Giganten gegen die olympischen Götter, die sich unter Jupiters Führung erheben gegen die unberechtigten Machtansprüche zur Beherrschung der Erde und ihre Gegner vernichten.<sup>180</sup> Die Handlung wie folgt:

#### I. Teil

Im Atrium eines Palastes auf dem Olymp beunruhigen Giove Geryon und die Sterblichen sich gegen die Götter auflehnen. Iride beweist dies und sieht in Giones Plan zur Aufklärung der Erde zu gehen, einen Vorwand, um die irdische Schönheit zuzuwenden. Doch Iride kehrt von ihrem Erkundigungsgang auf der Erde zurück 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 erwarde. 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 Gemahlin nicht zu Ormonte geführt wurde. Er schneift nun wieder die Öffnung, 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

sofort in sie, wird jedoch von Tamur abgehalten. Tamur fordert die Freiheit oder die Todesstrafe für Padmane. Tamur, der sich für die Freiheit seiner geliebten Padmane entscheidet, tritt auf und verkündigt ihm die Flucht. Sandalida und Padmane annehmen die Flucht und schwelgt mit Padmane

den beiden treffen 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 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 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-

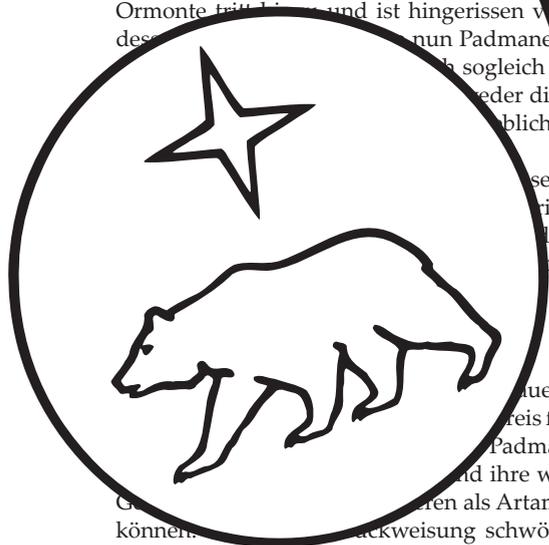
te daraufhin das Todesurteil bekräftigt, zieht sie einen Dolch und droht, sich auf der Stelle umzubringen: Wenn Artamene dem Tod geweiht sei, wolle sie mit ihm sterben. Alle bewundern ihre Stärke und angesichts Padmanes Mut und heroischer Haltung lenkt Ormonte ein und schenkt Artamene die Freiheit, woraufhin 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 Begleitung der politischen Widersacher ohne Entwicklung äußerer Handlungsstränge. Im Vordergrund steht die innere, emotionale Handlung um Ormontes unrechtmäßiges Begehren und Padmanes tugendhafte Treue und Standhaftigkeit. Das Drama ist eher als bezwungener Kontrahent und seine Gemahlin als eigentliche Gegenspielerin Ormontes anzusehen. Dem Protagonistenpaar nachgeordnet stehen Cosra und Sandalida als zweites Liebespaar; Verhältnisse liegen zwischen beiden Hierarchieebenen bestehen. Neben der Geschwisterbeziehung von Artamene und Sandalida in dem gangstypischen 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 vorrangiger als die des Titelhelden gemäß mit dem *arioso* der zwölften Szene des zweiten Akts angereichert. Demgegenüber sind den Sekundariern Cosra und Sandalida je zwei Arien zugeordnet, während die Herrscherfigur des Erbprinzen Ormonte die für den Primo tenore eher geringe Zahl von nur zwei Solonummern erhält und damit ebenso wie die des Gendarmen Tamur. Der erste Aktschluss streift die Primadonna Padmane und ihre große Rolle im mittleren Akt scheint geradezu prädestiniert für eine Vertonung als *essives* *Recitativo accompagnato* mit *scenisch* der *ombra*-Arie. Während Vitaris Textausgabe mit Artamenes dankbaren Schlussversen endet, fügt Vanneschis Libretto den üblichen Schlusschor hinzu, dessen Hoffungsstille englischsprachige Verse „*May sky-born peace far beyond know, / 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 „ <i>Tra tanti dubbi</i> “ (Giunone)	erste Strophe mit textlichen Anleihen aus <i>Artaserse</i> I/2 (Arbace)
I/2 „ <i>Se si accende in fiamme ardenti</i> “ (Giove)	erste Strophe aus <i>Il Tigrane</i> I/4 (Tigrane) ursprüngl. aus Metastasios <i>Endimione</i>



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

I/3 „Care pupille amate“<sup>185</sup> (Marte) leicht modifiziert aus *Il Tigrane* II/15 (Oronte)

I/4 „Vezzi, lusinghe e sguardi“ (Iride) erste Strophe aus *Il Tigrane* I/9 (Apamia)

I/6 „Chi mai non vide fuggir le sponde“ (Titano) erste Strophe aus *La Sofonisba* II/14 (Mezetulo) ursprgl. aus Metastasio *Issipile* I/7

I/7 „Conserva a noi il contento“ (Marte) keine textliche, aber musikalische Übernahme aus *Ipermestra* (dort „Perdono al crudo acciario“ III/6)

I/8 „Tornate sereni“ (Giove) leicht modifiziert aus *La Sofonisba* I/9 (Massinissa) ursprgl. aus Metastasio *Achille in Sciro* III/4

I/9 „Dì, che rival mi sei“ (Giunone) leicht modifiziert aus *Artaserse* I/14 (Mandane)

I/10 „Se in grembo all'erbe e ai fiori“ (Iride) erste Strophe mit textlichen Anleihen aus *Il Tigrane* II/7 (Oronte)

I/11 **Duetto** „Ah, m'ingannasti“ (Giove, Iride) leicht modifiziert aus *L'Ippolito* III/6 (Arsinoe, Ippolito)

II/1 „Pensa, che trema il cielo“ (Titano) erste Strophe mit textlichen Anleihen aus *Ipermestra* I/2 (Danao)

II/2 „Dal tuo destin vedrai“ (Marte) erste Strophe mit textlichen Anleihen aus *Il Tigrane* III/10 (Apamia)

II/2 „Caro tu solo sei“ (Sandalida) leicht modifiziert aus *La Sofonisba* I/10 (Sofonisba)

II/6 „Troppo ad un'alma è caro“ (Tamura) aus *Il Tigrane* I/2 (Apamia)

II/7 „Pensa a serbarmi, o cara“ (Artamene) erste Strophe aus Metastasio *Ezio* I/3

II/9 „O sciogli i lacci miei“ (Padmane) erste Strophe leicht modifiziert aus *La Sofonisba* II/6 (Sofonisba)

II/10 „Or del tuo re la sorte“ (Ormonte) erste Strophe aus *Ipermestra* II/9 (Danao)

II/11 „La speranza non m'inganni“ (Cosra)

II/12 Arioso „Mesti augelli, che cantando“ (Artamene)

II/12 „Disperato in mar turbato“ (Sandalida) aus *Demofonte* I/10 (Fenicio)

II/13 Duetto „Se fedel, cor mio, sarò“ (Artamene, Padmane) aus *La Sofonisba* III/7 (Siface)

III/1 „Perfida non colte“ (Oronte)

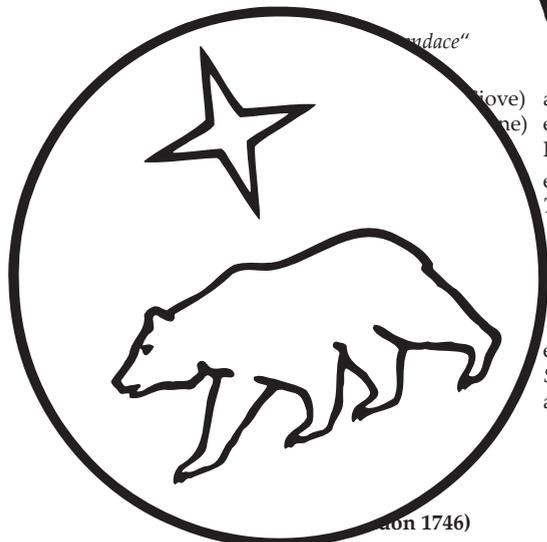
III/2 „Rasserena il mesto ciglio“ (Artamene) erste Strophe aus *Il Tigrane* III/11 (Tigrane), aber neu vertont!

III/3 „Freme fra le armi“ (Sandalida) aus *Demofonte* I/3 (Demofonte)

III/4 „Presso l'onda d'Acheronte“ (Padmane) erste Strophe aus *Il Tigrane* II/12 (Cosra)

III/6 „Già presso il tempio“ (Cosra) erste Strophe aus Metastasio *Adriano in Siria* I/2

III/10 Coro „Dai ci gli affari fuggano“



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

(Text-)Übernahmen

I/2 „Se crudeli tanto siete“ (Padmane)

I/3 „Se in campo armato“ (Artamene) erste Strophe aus *La Sofonisba* I/11 (Siface)

I/5 „È maggiore d'ogn'altro dolore“ (Tamura) leicht modifiziert aus *La Sofonisba* II/10 (Massinissa)

I/6 „T'intendo ingrato“ (Sandalida) aus *Demofonte* I/5 (Cherinto)

I/7 „Il suo leggiadro viso“ (Cosra) aus *Demofonte* I/8 (Cherinto)

I/8 „Nobil onda“ (Artamene) erste Strophe aus *La Sofonisba* I/5 (Siface)

I/9 „Non vi piacque, ingiusti dei“ (Padmane) erste Strophe aus *La Sofonisba* I/14 (Janisbe)

Von den insgesamt zwölf erhaltenen Vokalnummern zu den musikalischen Vorlage bzw. der Notentexte der jeweiligen Gegenstücke überliefern und somit der Bezug zu Glucks früheren Opern bzw. die Übernahme einer hierfür komponierten Arie in die Londoner Produktionen zu bestätigen. 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, präexistente Musik – in diesem Fall der Arie „Perdono al crudo acciario“ 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>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.

<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 freme“ 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.

naheliegenden Umkehrschluss, dass es sich auch bei den übrigen Nummern gleichlautenden Textes<sup>188</sup> stets um musikalische Übernahmen handelt, was ohne überlieferten Notentext nicht belegbar ist. Gleichwohl ist zumindest für die Textebene zu konstatieren, dass in beiden Londoner Opern in außergewöhnlich hohem Maße auf die Libretti und in der Konsequenz wohl auch auf die Partituren zu Glucks italienischen Opere serie zurückgegriffen wurde und er somit an der Texteinrichtung beteiligt war. Denn im Rahmen seines Engagements als resident composer waren ihm offensichtlich keine vorgegebenen Textvorlagen übermittelt worden, die im Laufe der Vertonung lediglich Anpassungen erforderten und für deren musikalische Umsetzung sich Gluck einzelner Entlehnungen bediente. Vielmehr handelt es sich im Resultat um vom Komponisten aus eigenen Werkteilen zusammengestellte Pasticci, für die der Librettist jeweils das Handlungsgerüst, bestehend aus Rezitativen und umgedichteten Textpassagen, beitrug.

Bemerkenswert ist, dass die Übernahmen nicht oder nur in geringem Maße durch die Sänger motiviert gewesen zu sein scheinen. Wie bereits erwähnt, hatten drei der engagierten Interpreten zuvor in Italien an Glucks Opere serie mitgewirkt und im Sinne der Selbstdarstellung stimmlicher Fähigkeiten vor nunmehr neuem Publikum wäre zu erwarten gewesen, dass die Kastraten Giuseppe Jozzi und Angelo Maria Monticelli wirkungsvolle Arien ihrer jeweiligen Titelpartie aus *Artaserse* und *L'Ippolito* sowie Terzetti Pompeati entsprechend bewährte Stücke aus *Demofonte* präsentierte. Aber gerade aus *Artaserse* lassen sich die besten Beispiele für die Arien der Giunone „Tra tanti dubbi“ und „No, che val mi“ höchstens zwei Übernahmen vermuten und aus *Demofonte* mit „Disperato in mar“ nur eine, von denen jedoch alle drei weder im Original noch in der Produktion zu Jozzis und Pompeatis Rollen

wurde wahrscheinlich das Duett mit dem Monticelli sowohl in der *Artaserse* als auch in der *Demofonte* beteiligt war, aber keine Entlehnung in sich zu begegnen. In *La caduta* sind die Arien aus *L'Igrane*, *La Sofonisba* und *Demofonte* – vier Londoner Stücke – engagiert, die sich somit vornehmlich in der Produktion präsentierte. Burney<sup>189</sup> spricht aber für die Komponisten bei der Auswahl nicht zuletzt da dieser über die Partituren verfügte. Reinhold<sup>190</sup> besonders im Londoner Opernbezug. In der gleichen Weise, reine Komponisten-Pasticci zu sein, die zunehmende Komplexität des musikalischen Materials verantwortlich, „die eine über die Sängerperspektive hinausgehende Beurteilung des Gesamtklangs erforderte.“<sup>190</sup> Vor diesem Hintergrund erscheint es umso plausibler, dass Gluck bei seinem Londoner Debüt gezielt von ihm besonders geschätzte Stücke aus seinen früheren Werken auswählte, die sich musikalisch und text-

<sup>188</sup> Zu den Um- oder Nachdichtungen vgl. Hortschansky, *Parodie und Entlehnung*, S. 252–256.

<sup>189</sup> Vgl. hierzu Daniel Brandenburg, *Italian operisti, Repertoire and the aria di baule. Insights from the Pirker Correspondence*, in: *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe*, S. 271–283, sowie Götz, *Gluck's Contribution to the Pasticcios Arsace and La finta schiava*, S. 696–701.

<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.

lich gut in den neuen Kontext einfügen ließen und mit denen er an die bereits in Italien erzielten Erfolge anzuknüpfen hoffte.

#### Sängerinnen und Sänger

Wie an italienischen Theatern üblich, wurde auch am King's Theatre das Sängersenble für die gesamte Saison engagiert und wirkte somit 1746 neben weiteren Produktionen an beiden Opere serie Glucks mit. Die Rollenbesetzung geben die Uraufführungslibretti wie folgt wieder:<sup>191</sup>

GIOVE – Il Sig. Monticelli.	ARTAMENE – Il Sig. Monticelli.
GIUNONE – La Sig. Imer.	SANDALIDA – La Sig. Imer.
IRIDE – La Sig. Pompeati.	PADMANE – La Sig. Pompeati.
MARTE – Il. Sig. Jozzi.	COSRA – Il. Sig. Jozzi.
TITANO – Il. Sig. Ciacchi.	ORMONTE – Il. Sig. Ciacchi.
BRIAREO – La Sig. Frasi.	AMUR – La Sig. Frasi.

Als Primo uomo stand erneut der in London bereits etablierte Soprankastrat Angelo Maria Monticelli unter Vertrag und übernahm die Rolle des Cosra bzw. die Titelpartie des Artamene. Aus Mailand<sup>192</sup> kam er 1728 sein Debüt in Venedig in Tommaso Albinoni's Oper *Le due rivali in amore* und trat hier ebenso regelmäßig auf wie in seiner Heimatstadt und in Rom. Er übernahm er zunächst Frauenrollen und auf weiteren italienischen Bühnen wie Venedigo und Verona Sekundärrollen, bevor er 1737 in Mailand in Lampugnani's Oper *L'Argon* den Titelhelden verkörperte und ins Primärfach aufstieg. 1741 stellte er sich mit großem Erfolg in dem von Giuseppe Zamboni gestellten Pasticcio *Alessandro in Persia* im King's Theatre vor, wobei bis 1746 blieb und lediglich die Aufführungspause 1744/45 für ein Mailänder Gastspiel setzte und an Gluck's Oper *L'Ippolito* mitwirkte. Eine weitere Zusammenarbeit ergab sich später am Wiener Hof, an dem Monticelli bereits seit 1733 angestellt war, doch aber in der Produktion von nur 1748 und 1749 hervortrat, darunter in Gluck's *Semiramide riconosciuta* in der Rolle des Scitalce.<sup>193</sup> 1752 bis 1756 erhielt er ein Engagement in Dresden, an dem sechs Opern von Hasse beteiligt war, bevor er 1757 in Venedig mit der Partie des Scitalce in einer *Semiramide*-Produktion unbekannter Autorschaft seine Karriere beendete. Monticelli begeisterte durch seine schöne Gestalt ebenso wie durch seine hervorragende Gesangs- und Darstellungskunst. Burney attestiert ihm „a beautiful face and figure“<sup>194</sup> und berichtet weiter:

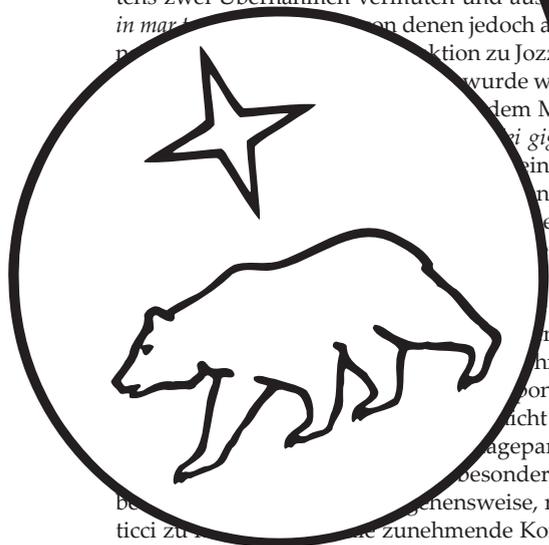
„His voice was clear, sweet, and free from defects of every kind. He was a chaste performer, and never hazarded any difficulty which he was not certain of executing with the utmost precision. To his vocal

<sup>191</sup> Vgl. die Faksimiles der jeweiligen *Attori*-Verzeichnisse von *La caduta dei giganti* und *Artamene* auf S. CVII und CXXII.

<sup>192</sup> Über die Lebensdaten Monticellis herrscht Uneinigkeit: Burney gibt sie in *A General History of Music*, Bd. 4, S. 839, mit ca. 1710 bis 1764 an, während in neuerer Zeit Dale E. Monson in seinem Artikel „Monticelli, Angelo Maria“, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, Bd. 3, S. 455, „c1712; d?Dresden, ?1758“ verzeichnet. Einen Beleg für Monticellis Lebensspanne von 1710 bis 1758 liefert demgegenüber die Nachricht vom 15. September 1758 im Historischen Kern Dresdnischer Merkwürdigkeiten des 1758.sten Jahres, Nr. 17, S. 70: „Eben diesen Tag ward der Königl. Kammermusikus und erste Opernsänger, Herr Angelo Maria Monticelli, der im 48sten Jahre an einem Schlagfluß todes verfahren, auf den Röm. Kathol. Begräbnisplatz in Friedrichstadt begraben.“

<sup>193</sup> Vgl. hierzu das Vorwort zu *La Semiramide riconosciuta*, GGA III/12, S. XI.

<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 dreitaktigen Auszug des Duetts „Nei giorni tuoi felici“ aus dem von Galuppi 1742 im King's Theatre aufgeführten Pasticcio *Meraspe ovvero 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 evirati cantori* (= Kongressbericht Bologna 2005), hrsg. von Luigi Verdi, Lucca 2007, S. 77–86.



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.

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 „Il passo al termine“ (III/6) keiner vorangegangenen Oper Glucks zugeordnet werden kann. Als galantes Grazioso in *Esmeralda* für spätere Aufführungen Jozzis volle Mittellage aus.<sup>209</sup>

Eine der Gründe für die vermutlich in den 1720er-Jahren in Mailand entstandene Frasi inne. Aus Mailand stammend wurde die Ausbildung bei Giuseppe Ferdinando in oberitalienischen Theatern im November 1742 sein Debüt zusammengefasst beschrieben. Burney sie als „sweet and clear voice, and a rough cold and unimpassioned nature of critics.“ Weiterhin von Handel, Galuppi, Gluck, Franzoni verlagerte und bis 1770 in den englischen Opernrollen sie auf dem Zenit ihrer Gesangsleistung Susanna und Theodora zu

<sup>205</sup> Burney, *A General History of Music*, Bd. 4, S. 1008, sowie Johanna E. Blume, *Lebenswelten und soziale Praktiken von Kastratensängern 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 Oper *Il tanto Manlio*, an der er gemeinsam mit Marianne und Theodora im Jahr 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 „not to be reckoned as one of the powers of pleasing“.<sup>214</sup> Danach war er erneut in Mailand an oberitalienischen Bühnen tätig, bis sich 1765 mit seiner Beteiligung an einer Florentiner Produktion unbekannter Autorschaft von *Ipermestra* seine Spurensuche verliert.

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 auf die Verwendung von Ballettensembles da sich deren regelmäßige Nennung in London erst in den 1760er-Jahren durchsetzte.<sup>215</sup> Eine ebenfalls erwähnenswerte Anmerkung bildet insofern das Libretto zu Galuppi's im März 1746 aufgeführter Oper *Antigono*, das auf einer einseitigen Seite die Besreibungen dreier Ballette enthält, von denen anzunehmen ist, dass sie nach den jeweiligen Arien angeführt wurden, und als „Inventore de' Balletti“ (S. 3) Salomoni [sic] di Vienna“ nennt.<sup>216</sup> Dies verweist auf den 1710 in Venedig geborenen renommierten Tänzer und Choreographen Giuseppe Salomoni,<sup>217</sup> der seine Reputation in den 1750er-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 Stimmfrage konnte u. a. anhand seiner Arie „Tu m'involesti 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.

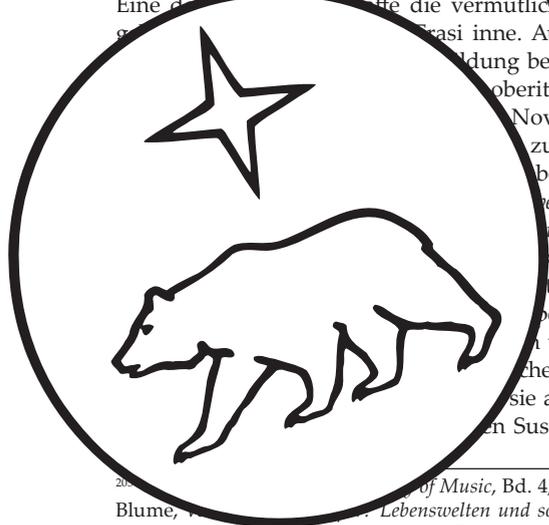
<sup>214</sup> Burney, *A General History of Music*, Bd. 4, S. 846.

<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> Ebd. 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 [Salomom, 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.

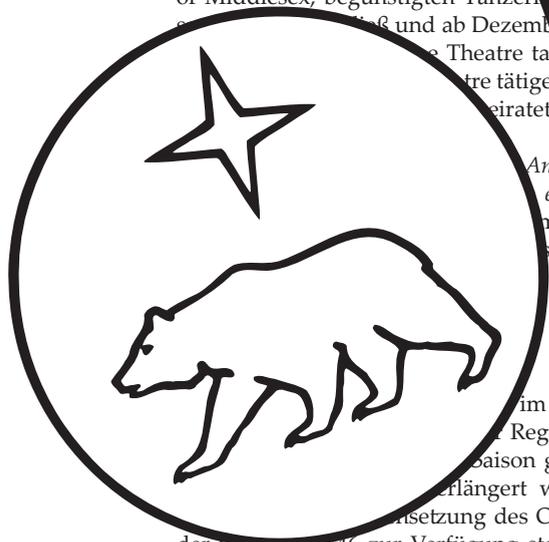


Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

den Namenszusatz ‚detto di Vienna‘ einbrachte, auch um ihn von seinem ebenfalls als Tänzer wirkenden gleichnamigen Sohn abzugrenzen. Ab 1742 war er in Venedig, Padua und Crema tätig, wo er 1743 an Glucks Oper *Il Tigrane* mitwirkte, sowie von 1746 bis 1749 in London. Weitere Stationen bildeten Rom, Mailand, Turin und ab 1765 Stuttgart, wobei er immer wieder Engagements in Wien annahm und dort 1777 verstarb.

Da die oben genannten Funktionsträger ebenso wie die Sänger üblicherweise für die gesamte Saison engagiert wurden, ist davon auszugehen, dass Salomoni bereits im Januar und März an Glucks Opern mitgewirkt hatte. Dass auch diese Ballette enthielten, ist neben den genannten Aufführungsankündigungen im *General Advertiser* Burneys Hinweis zu *La caduta dei giganti* zu entnehmen: „The new dances by Auretti, and the charming Violetta, afterwards Mrs. Garrick, were much more applauded than the songs, which, however, for the time, had considerable merit.“<sup>219</sup> Der Name Auretti lässt als Ausführende die französischen Tänzerinnen Anne und Janneton Auretti vermuten, die von 1742 bis 1754 auf Londoner Bühnen auftraten, dabei aber hauptsächlich am Covent Garden und Drury Lane Theatre tanzten.<sup>220</sup> Hinter dem erwähnten Beinamen Violetta hingegen verbirgt sich die 1724 in Wien geborene Tänzerin Eva Maria Veigel,<sup>221</sup> die als Schülerin Franz Anton Hilverdings bereits im Alter von zehn Jahren in der kaiserlichen Ballettkompanie am Hoftheater mitwirkte. Ihr Londoner Debüt gab sie 1746 am King’s Theatre, allerdings nicht, wie von Burney angegeben, in *La caduta dei giganti*, sondern erst in *Artamene*.<sup>222</sup> Ihr rasch zunehmender Erfolg führte zu Konkurrenz mit der von Charles Sackville, Earl of Middlesex, begünstigten Tänzerin Millicent Nardi, sodass sie des Jahres 1748 und ab Dezember 1746 ebenso wie Giuseppe Salomoni am Theatre tanzte. In dieser Zeit lernte sie den ebenfalls dort tätigen Schauspieler David Garrick kennen, mit dem sie heiratete und daraufhin in die Tanzkompanie von Garrick eintrat.

**Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page**



Antigone den Herkules. Le Scene dipinte del sig. Jolli“, womit der in Venedig wirkende Maler und Szenograph Giovanni Battista Tiepolo die Bühnenbilder zu Glucks Opern entwarf.

Im 18. Jahrhundert wurde jeweils über die gesamte Saison fest angestellten Musikern, die die Saison geschlossen, aber häufig über den Winter hinaus verlängert wurde. Dabei ist die genaue Besetzung des Orchesters, so wie es Gluck in der Spitzzeit 1746 zur Verfügung stand, nicht bekannt. Lediglich für 1733 ist die Formation des Orchesters am King’s Theatre anhand von Reiseberichten ausländischer Opernbesucher überliefert und umfasste demnach zu dieser Zeit knapp 40 Ausführende:<sup>224</sup> Der Streicherapparat bestand aus ca. 20 Violinen, mit überwiegender Stimmgruppe der ersten Violine, und vier Violen sowie vier Violon-

celli und zwei Kontrabässen. Hinzu kamen vier Fagotte und zwei Oboen, wobei davon auszugehen ist, dass die Oboisten auch die Flöten übernahmen und für den Einsatz von Hörnern bzw. Trompeten und Posaunen im Bedarfsfall weitere Bläser verpflichtet wurden. Etabliert hatte sich bereits nach italienischem Vorbild die Besetzung mit zwei Cembali, von denen der Komponist am ersten die Aufführung leitete und das zweite als Continuo-Instrument diente, verstärkt durch zwei der Celli, die Kontrabässe und Fagotte sowie eine Theorbe.

Die kontinentale Beeinflussung der Zusammensetzung und Anordnung der Instrumente fand in der internationalen Besetzung mit italienischen, deutschen, französischen und britischen Musikern ihre Entsprechung. Unter diesen fanden sich namhafte Soloinstrumentalisten, wie z. B. der Mailänder Oboist Giuseppe Sammartini, der bis ca. 1750 unter Vertrag stand.<sup>225</sup> Als Konzertmeister in Händels Orchester wirkte er für den Zeitraum von Glucks Londoner Aufenthalt. Der englische Violinist William de Fesch belegt, wobei jedoch nicht nachvollziehbar ist, ob dieser auch während der Spitzzeit dem Orchester des King’s Theatre angehörte.<sup>226</sup>

Nach der Aufführung von *Artamene* erschien am 8. Januar 1746 ein kurzer Bericht im *Daily Advertiser*:

„The new Musical Italian Drama intitled *La Caduta dei Giganti*, or the Fall of the Giants, was on occasion of the expulsion of the Rebels who perform’d last Night at the King’s Theatre in the Haymarket. The Performance was received and carried on with great Attention, Tranquility, and Applause: and not a little honour’d by the Presence of his Royal Highness the Duke of Cumberland.“

Mit nur fünf Wiederholungen scheint die Oper wenig Anklang gefunden zu haben. Möglichlicherweise konnte dies ganz auf die erhofften Vermerkmale der Oper zurückzuführen sein, die auf die erhofften Vermerkmale der Oper zurückzuführen sind und ausgerichtetes Libretto mit der entworfenen und konstruierten Handlung sowie die nicht originären, die beteiligten Sänger komponierten Arien im Gesamtdruck nicht überzeugen. So bezieht sich auch Burneys Kritik an den von Walsh veröffentlichten Arien hauptsächlich auf Einzelaspekte der von Gluck nicht immer adäquat gestalteten Gesangspartien und der unzureichenden Interpretation durch die beteiligten Sänger, wohingegen er der Musik durchaus Originalität und neue Effekte, insbesondere bei der Behandlung des Begleitapparats, bescheinigt und anerkennend resümiert: „Something might be expected from a young man able to produce this opera, imperfect as it was.“<sup>227</sup>

Einen weiteren Eindruck der Uraufführung vermittelt die durch Johann Friedrich Reichardt überlieferte Anekdote:

<sup>225</sup> Vgl. Siegbert Rampe, Artikel „Orchester“, in: *Das Händel-Lexikon*, hrsg. von Hans Joachim Marx in Verbindung mit Manuel Gervink und Steffen Voss (= *Das Händel-Handbuch* 6), Laaber 2011, S. 530–534: 533.

<sup>226</sup> Vgl. ebda. sowie Hans Joachim Marx, Artikel „De Fesch (Defesch), William (Willem)“, in: *Das Händel-Lexikon*, S. 210.

<sup>227</sup> *Daily Advertiser* 4 vom 8. Januar 1746, Fol. 1r. Der gerade aus Flandern zurückbeorderte Herzog von Cumberland befand sich vor seinem geplanten Feldzug gegen die aufständischen Jakobiten zu dieser Zeit in London, was den gewählten Zeitpunkt für die Eröffnung der Opernsaison (mit)bedingt haben mag.

<sup>228</sup> Auf die erste Aufführung am 7. Januar 1746 folgten Darbietungen am 11., 14., 18., 21. und 25. Januar, bevor die Oper am 28. Januar von dem Pasticcio *Il trionfo della continenza* mit Musik von Baldassare Galuppi abgelöst wurde; vgl. die entsprechenden Ankündigungen im *General Advertiser* 3494 bis 3512, während Burney irrtümlich von insgesamt „five representations“ berichtet; vgl. ders., *A General History of Music*, Bd. 4, S. 844.

<sup>229</sup> Ebda.

<sup>219</sup> Burney, *A General History of Music*, Bd. 4, S. 844.

<sup>220</sup> Vgl. den Artikel „Auretti, Anne“, in: *A Biographical Dictionary*, Bd. 1, Carbondale (Ill.) 1973, S. 176f., sowie Marian Hannah Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, London 1974, S. 94 und 128.

<sup>221</sup> Vgl. den Artikel „Garrick, Mrs David, Eva Maria, née Veigel, called ‘Violetta’“, in: *A Biographical Dictionary*, Bd. 6, Carbondale (Ill.) 1978, S. 104–112.

<sup>222</sup> Die Ankündigung der dritten Aufführung von *Artamene* am 11. März enthält den Zusatz: „Note, Madem. VIOLETTE, a new dancer from Vienna, will perform this Day, for the first Time.“ *General Advertiser* 3548 vom 11. März 1746, Fol. 1v.

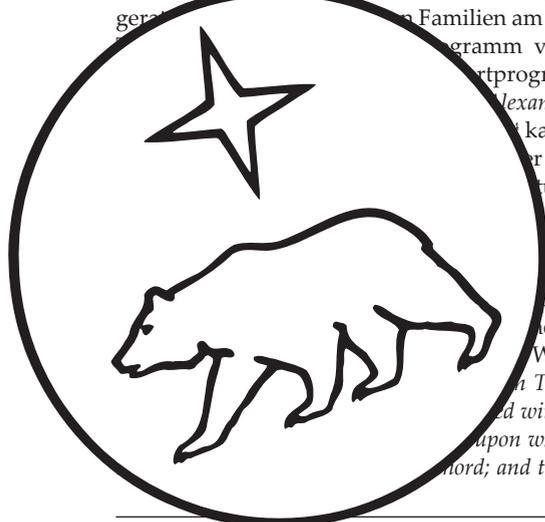
<sup>223</sup> Vgl. den entsprechenden Abschnitt dieses Vorworts auf S. XIV.

<sup>224</sup> Vgl. Spitzer und Zaslav, *The Birth of the Orchestra*, S. 272–282: 275f.

„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 important a part of the great genius this composer afterwards manifested.“<sup>232</sup> Vollständige Wiederaufnahmen scheinen dem Opernrecht erfahren zu haben. Zumindest aus der ersten wurden vier einzelne Nummern bei den alljährlichen Benefizkonzerten zugunsten in Not gerathener Familien am 25. März 1746 im King's Theatre im Programm vornehmlich Stücke aufgeführt.



<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 Galuppis *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 verlangte. 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 dead if she desires to come hither. I have long existed, 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 Violette 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 two years besides, forcing him entirely three hundred pounds, in presence of his siding with the Violette. If the Violette has account – *Alga! vengal!*“<sup>237</sup>

Dieser Vorwurf der geschilderten Rivalitäten der Walpole oft ins vorgeworfener „Eighteenth-century gossip“<sup>238</sup> entsprechen und nicht alleinige Ursache der überwundenen Zahlungsverweigerung gewesen sein; gleichwohl sind weitere Elemente durch Monticellis 1748 erfolgreich erhobene Klage gegen Sackville wegen des nach Ende der Saison 1746 nicht in voller Höhe einbehaltenen 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.



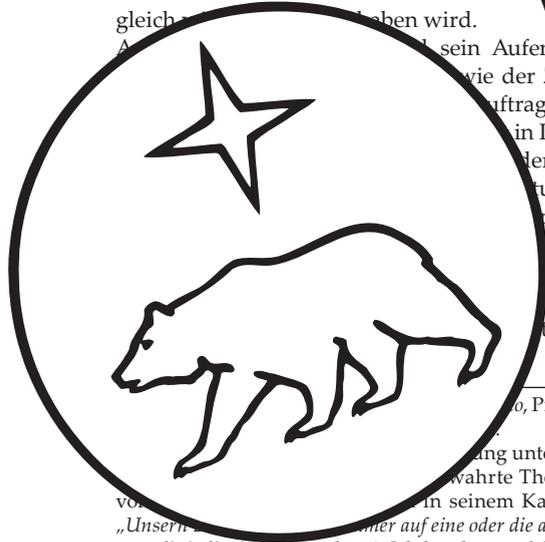
This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

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

letzt daran zeigt, dass er in Locatellis Widmungstext als „celebre, e rinomato Maestro“<sup>249</sup> sowie in dem Theaterzettel zur Opernpremiere des Ezio am 4. Februar 1750 als neuer, „aber hier Orths mehr als zu bekannten Compositeurs und Capell-Meisters“ bezeichnet wird.<sup>250</sup> Die Bezeichnung Kapellmeister scheint in diesem Zusammenhang eher allgemein Glucks Profession zu beschreiben und darauf zu verweisen, dass er im Rahmen des Kompositionsauftrags seine Oper vor Ort selbst einstudiert und geleitet hat. Unklar ist aber, ob er zu diesem Zeitpunkt bereits in Locatellis Ensemble fest als Kapellmeister angestellt war und somit auch die andere Karnevalsoper der Saison 1750 leitete sowie in dieser Funktion ebenso für die Einrichtung und Aufführung nachfolgender Produktionen verantwortlich zeichnete.<sup>251</sup> Das Libretto zu *Ezio* weist ihn (noch) nicht als ‚Maestro di Capella‘ aus.

Angesichts seines zum Zeitpunkt des ersten Auftrags nicht restlos geklärten Status schließt sich die Frage an, ob Gluck an der Vorbereitung und Leitung der Prager Wiederaufführung seiner 1744 für Venedig komponierten Oper *Ipermestra* im Herbst 1750 beteiligt war und somit möglicherweise die ganze Zeit in Prag geblieben ist. Es ist gut vorstellbar, dass die Wiederaufnahme dieses Werks von ihm initiiert wurde und auch dass er die Bearbeitung und Anpassung seiner Partitur an die veränderten Aufführungsbedingungen selbst durchgeführt hat.<sup>252</sup> Die Darbringung des Pascios, um das es sich bei dieser Produktion zweifellos handelte, ist allerdings nicht zwingend unter seiner Leitung erfolgt sein, zumal er am 13. September 1750 nachweislich in Wien Maria Anna Benti heiratete<sup>253</sup> und zur Vorbereitung der Hochzeit gewiss nicht früher dort eintraf bzw. Wien nicht unmittelbar nach der Eheschließung gleich wieder verlassen wird.

Außerdem ist sein Aufenthaltsort im Jahr 1751 wie der Zeitpunkt des Vertragsauftrags seiner zweiten Uraufführung in Prag. Während dank des Theaterzettel zur Uraufführung von *Ezio* die Partitur vor dem Ende des Jahres möglichst aber der nachfolgenden Produktion des Reichsgrafen geisterten Angehörigen Proben der Theateraufführungen und somit bereits in



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

„Den 7 ten [...] abends die *General Probe* der neuen schönen *Opera Issipile* von der vortreflichen *composition* des Herren *Gluck* *produciret* worden, so allgemeinen beyfahl gefunden, dann von starcker *musicque* Stellen frembden und *particularen gusto*, vor das *subjectum* der Wertter, Stimmen, und Vorstellung wohl *addaptiret*.“<sup>255</sup>

Wrtbys Ausführungen ist nicht nur zu entnehmen, dass Glucks Oper gefallen hat und aufgrund ihrer kraftvollen Musik, ihrer als neu empfundenen Fremdartigkeit und ihres besonderen Geschmacks allgemeines Lob erhielt; die Anmerkung, dass die Generalprobe am 7. Januar – und die Uraufführung somit vermutlich am Samstag, den 8. Januar<sup>256</sup> – stattgefunden habe, ist zudem ein Hinweis darauf, dass es sich bei *Issipile* um die Eröffnungsober der Spielzeit 1752 handelte, da die Karnevalssaison am Kotzentheater üblicherweise im Januar begann.<sup>257</sup> Dieses Maß weist das Uraufführunglibretto Gluck explizit als „*Maestro di Capella*“ aus,<sup>258</sup> was für eine Veränderung und gleichzeitige Ausweitung seiner Funktion in Locatellis Ensemble spricht, nämlich als Resultat aus der ersten erfolgreichen Zusammenarbeit zwei Jahre zuvor. Die Hervorhebung, dass die Musik „*buona, e novissima invenzione*“ sei, ist dabei ein Anspielung auf den in den vorherigen Spielzeiten darauf boten Neuen und Wiederaufnahmen zu sehen.<sup>259</sup> Entsprechend ist das Libretto erneut „*alle dame prottetrici dell'opera*“ gewidmet, die Locatelli in Anspielung auf die Handlung in einem Widmungstext gar als „*Atto primo*“ bezeichnet und deren finanzieller Unterstützung sich offensichtlich auch bei dieser Neuproduktion zu bedienen. Mit dem gegenüber der Benutzung des ursprünglich neuen Sängerensembles und Glucks dem üblichen Prozedere folgend, vor Ort zu sein angeheuert und die Arien nach den Vorlieben und dem Geschmack der Voraussetzungen der Interpreten eingerichtet haben, von denen ihm nachstens Giovanna Della Stella und Carolina Ruggiani aus der vorjährigen Pasticci-Produktion sein *Ipermestra* bekannt gewesen sein mögen, sofern er an dieser beteiligt war. Demnach ist anzunehmen, dass er im Herbst oder späthjahr 1751 in Prag eintraf und spätestens zu diesem Zeitpunkt mit der Komposition von *Issipile* begonnen und die Partitur im Dezember fertiggestellt hatte, um die Erstellung des Stimmenmaterials und die Proben realisieren zu können.

#### Textvorlage und Handlung

*Issipile* ist das zweite Drama per musica, das Pietro Metastasio nach *Demetrio* für den Wiener Hof verfasste. Es wurde am 7. Februar 1732 in der Vertonung von Francesco Bartolomeo Conti uraufgeführt und brachte dem *poeta cesareo* die öffentliche Anerkennung Karls VI. ein.<sup>261</sup> Noch im selben Jahr erfolgten drei weitere musika-

Prag 1750; vgl. das Faksimile unter der Signatur GP-4274 im Theaterzettel wurde erstmals in seinem Kapitel *Gluck in/und Böhmen*. „Unsern [...] unter auf eine oder die andere Art zu“, in: ders., *Mozart, die italienische Oper des 18. Jahrhunderts und das musikalische Leben im Königreich Böhmen*, Bd. 2, S. 851–860: 854–856.

<sup>251</sup> Als Eröffnungsober wurde *Alessandro nell'Indie* in der Vertonung Giovanni Marco Rutinis gegeben, über dessen Rolle in Locatellis Unternehmen nichts bekannt ist. Da es sich bei dieser Produktion aber nicht um eine Wiederaufnahme, sondern um Rutinis Operndebüt handelte, ist anzunehmen, dass sowohl er als auch Gluck ihre jeweiligen Neukompositionen selbst geleitet haben. Vgl. Antonella Dovidio, Artikel „*Rutini, I. Giovanni Marco, Giovanni Maria, Giovanni Placido*“, in: MGG, Personenteil, Bd. 14, Kassel usw. 2005, Sp. 706–708.

<sup>252</sup> Vgl. hierzu Reinhard Strohm, *Der wandernde Gluck und die verwandelte „Ipermestra“*, in: *Gluck der Europäer. Kongressbericht Nürnberg 2005 (= Gluck-Studien 5)*, hrsg. von Irene Brandenburg und Tanja Gözl, Kassel usw. 2009, S. 37–63.

<sup>253</sup> Vgl. den Trauungseintrag vom 13. September 1750 in: *Briefe und Dokumente*, GGA VII/3, S. 411f.

<sup>254</sup> Trotz eingehender Recherchen und entsprechenden Anfragen sowohl im Prager Kunstgewerbemuseum als auch in der Musiksammlung des Archivs der Prager Burg war kein Theaterzettel zur Uraufführung der *Issipile* aufzufinden.

<sup>255</sup> Tagebuch von Johann Josef Graf von Wrtby, aufbewahrt unter der Signatur R 199 in der Bibliothek des Prager Nationalmuseums, zitiert nach Volek, *Gluck in/und Böhmen*, S. 857. Letzterer gibt ebda. zudem Informationen zu Wrtbys Herkunft und seiner großen Affinität zur italienischen Oper.

<sup>256</sup> Dem Theaterzettel zu *Ezio* ist der Hinweis zu entnehmen, dass die Opernvorstellungen üblicherweise montags, mittwochs und samstags stattfanden; vgl. das Faksimile ebda., S. 855.

<sup>257</sup> Vgl. hierzu das Vorwort zu *Ezio*, GGA III/14, S. VI, Fußnote 1.

<sup>258</sup> Vgl. das Faksimile des *Attori*-Verzeichnisses des Librettodrucks zu *Issipile* auf S. CXXXVIII.

<sup>259</sup> Nach Glucks *Ezio* brachte Locatelli bearbeitete Wiederaufnahmen von Galuppis *Lolimpiade* (Frühjahr 1750) und Glucks *Ipermestra* (Herbst 1750) sowie die Pasticci *La Zenobia* (August 1750) und *Il Ciro riconosciuto* (Karneval 1751) auf die Bühne und präsentierte somit erst mit *Issipile* wieder eine Neukomposition.

<sup>260</sup> Vgl. das Faksimile des Titelblatts und des Widmungstextes des Librettodrucks auf S. CXXXVI.

<sup>261</sup> So berichtet Metastasio nach dem Ende der Aufführungsserie der Sängerin Marianna Bulgarelli Benti in einem Brief vom 23. Februar 1732: „*Finita*

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 Apollonius Laikios weisen.<sup>263</sup>

In der Vorgeschichte zu Metastasios' Drama wird Issipile bereits als geplante Massenmörderin des Giasones Verlobten Eurinome als Anlass für die Heimkehr der Königin Toante dargestellt. Mit der verwitweten Prinzessin Eurinome wird die zentrale Figur eingeführt. Der Sohn Eurinomes, der König Learco, führt, um diese seine Zuneigung zu beweisen, ein Heiratsschloß an, in dem sich Piraten an dem oben beschriebenen Handlung

rauen unter Führung von Eurinome Männer zu töten, um sich für den jährigen Feldzug zu rächen. Die Mechanik unbemerkt stattfinden. Issipile, die Tochter von Toante, hat den Racheschwur nur halbherzig angenommen. Sie achtet jedoch, ihren Vater heimlich zu unterstützen. 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.

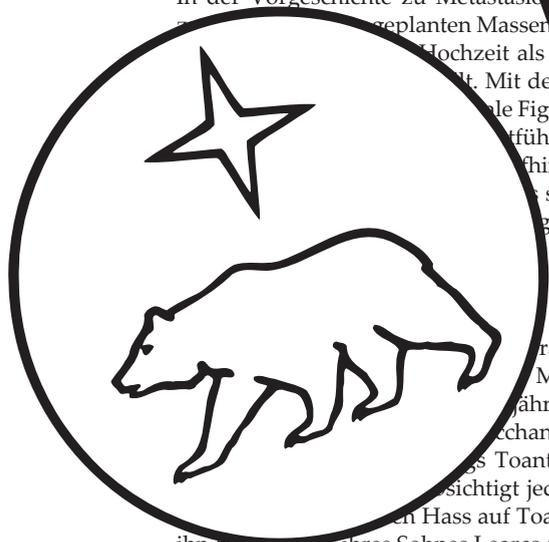
Währenddessen erscheint der für tot gehaltene Learco heimlich bei seiner früheren Geliebten Rodope und enthüllt ihr, sein vermeintliches Ableben inszeniert zu haben, um Toante zu täuschen. Rodope bezweifelt, dass er ihretwegen zurückgekehrt ist, warnt ihn aber vor dem geplanten Massaker, da ihre Gefühle 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 Unterschlopf 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 schwört, den König zu rächen. Als Eurinome ihm jedoch erzählt, dass Issipile ihren Vater selbst getötet habe, ist sie entsetzt und wendet sich von ihr ab. Issipile ist verzweifelt, Giasone nicht die Wahrheit sagen zu können, will aber zuerst ihren Vater in Sicherheit wissen, bevor sie sich öffnet.

In einem düsteren Waldstück des Palastes wartet Learco im Verborgenen auf Issipile. Seine Mutter Eurinome begegnet ihm zufällig und glaubt, den Tod 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 beschützen. Eurinome erkennt Issipiles Verstand und wütet darüber. Als Learco hervortritt, glaubt Issipile Toante vor sich zu haben und berichtet ihm von dem verbotenen Unterschlopf durch Giasone. Eurinome kehrt mit besessenen 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 dem Versuch seiner Mutter getötet, die ihn, aus seinem Versteck kommend, ins Tor führt. 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.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

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 geistig-kränkende Eitelkeit und Triebfeder seiner schändlichen Taten bildet, weil Issipile ihn nicht erhört. Von Rache gelüftet, erregt die langiert Eurinome als Initiatorin des Massakers, während Issipiles Vertraute Rodope die Rolle der Confidente einnimmt, gleichzeitig aber mit dem Liebespaar bildet.

Issipile ausgesetzt, die zwischen dem Vater und dem Sohn zerissen ist und sich mit Toante in Rache schwört, weigert sich, die Rache zu vollziehen. In der Zwischenzeit wird er in der Rache zwischen dem Vater und dem Sohn zerissen. Dem Spielplan des Schicksals folgen ist er auf die Hilfe der Tochter angewiesen, was in seiner Geiselhaft an Issipiles Tugendhaftigkeit für seine Freilassung von dem Vertrauen und schließlich dem meintlichen Vater, der das Geschehen ein, indem er stellt und diesen zur Aufgabe stellt und diesen zur Aufgabe stellt. In der tragischen Mutterfigur in Konflikt mit der Liebe zu ihrem Sohn, dessen Leben sie zu retten will, 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

<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.

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

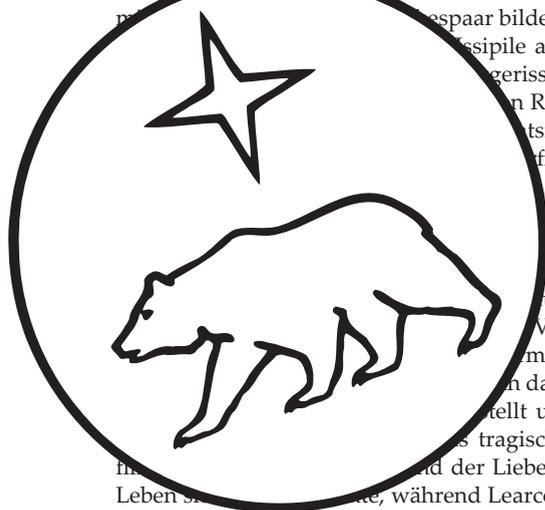
Dem üblichen Prozedere folgend, wurde die Textvorlage unter weitgehender Beibehaltung der Gesamtkonzeption für die Prager Opernproduktion eingereicht, von der sich die Arien Glucks erhalten haben.<sup>265</sup> Als Bearbeiter ist Locatelli anzunehmen, der bereits 1744 für Petrovichs Wandertruppe als Librettist tätig war<sup>266</sup> und den folgenden Jahren die Gründung seiner eigenen Opernunternehmung, an kurböhmischen 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 ursprünglichen Dichtung bestehen vornehmlich aus Kürzungen, hinsichtlich derer Bruce Alan Brown festgesteuert hat, dass insbesondere jene Rezitativpassagen eliminiert wurden, die besonders drastische Schilderungen der Giasonesen Vorwürfe und deren Ausführung enthalten und umschon von den weiblichen Widmungsträgerinnen oder als anstößig hätten empfunden werden können.<sup>268</sup> Des Weiteren wurden Stellen getilgt, in denen Learco, wie in den 1/8 der Originaldichtung, ausführlich über den ihn betreibenden Hass und seine fehlenden Gewissensbisse reflektiert und die das Ausmaß seiner Skrupellosigkeit verdeutlichen. Auf diese Weise wird der Text zusätzlich entschärfte aber ausschweifende Dialoge werden komprimiert, um insbesondere zu Beginn des dritten Akts die dramatische Zusammenfassung 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 Notencipit 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.



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.

Autorschaft sowie die Titelrolle in Hesses *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 Sopranakstrat 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 La medicina universale* wechselte er zum Seria-Fach und übernahm in seiner Heimatstadt ab 1740 zunächst Frauenrollen und auf weiteren italienischen Bühnen in Florenz, Livorno und Neapel Sekundärpartien, bevor er 1743 in der komischen Oper *Tigrane* als Primo

Locatellis Ensemble bereicherte. Ricciarelli bestritt in Prag einschließlich der weiblichen Hauptrolle, neben dem zweiten Sopranisten Giovanni Neupodietz die Titelrolle. In der Seria-Produktion *Il Volturno* als Mitglied der Operntruppe nach Kopenhagen und London, wo er von 1754 bis 1755 die Rolle der Genua Mingotti an 14 Pasticcios auftrat, übernahm Burney berichtet, dass er „*being performer, with a voice inferior to Mingotti, with in every high favour.*“<sup>276</sup> In Italien war er für die nachfolgenden Produktionen in Florenz, Siena und Pisa engagiert.

Von seiner Partie als 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 Galuppis *Argenide* übernahm und im darauffolgenden Jahr in Graz, Prag und Leipzig an dem bereits erwähnten Pasticcio *La finta schiava* sowie an einer Wiederaufführung von Hesses *Semiramide riconosciuta* mitwirkte. Gemeinsam mit Mingottis Truppe führte sie ihr Weg im Sommer 1746 nach Dresden, wo sie an Darbietungen von Vincis *Artaserse* und Hesses *La clemenza di Tito* beteiligt war.<sup>277</sup> 1747 übernahm sie in Trento männliche Sekundärpartien, bevor sie 1752 in Prag während der Karnevals- und Frühjahrssaison Locatellis Ensemble verstärkte und im Herbst des gleichen Jahres in Parma ihre Sopranrollen an komischen Opern verlor.<sup>278</sup>

Aus *Issipile* ist lediglich ihre Arie „*Ombra d'itta*“ (II/1) überliefert, die Gluck dem Text entsprechend als ausdrucksstarke Ombra-Arie in g-Moll gestaltet: In der Tonpetitionen und Streichertremoli unterlegt er seine monotone Klage um den verlorenen Sohn steht der Hauptkonflikt der Scherz nach Rache gegenüber, der durch ein charakteristisches Motiv im Fortissimo ausgedrückt wird und Eurinome beharrlich quält. In diesem und im folgenden Kontrast spiegelt sich eine weitere Facette des „*fiel den in d'articularen Gusto*“ Glucks wider, wie ihn Graf Sartori 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. Er sang 1744 in Kopenhagen die Partie des Liciscio in Giuseppe Scarlatts *Mercato*. Er folgte ab 1746 Auftritte in verschiedenen italienischen Städten, Wien und Nürnberg, bevor er 1752 für die Prager Karnevals- und Frühjahrssaison engagiert wurde und hier für Seria-Partien übernahm. 1755 war er zunächst am Bayreuther Hoftheater und 1757/58 in Bonn tätig, als Aufführungstätiger 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 Karnevalsstagioni engagiert wurde.

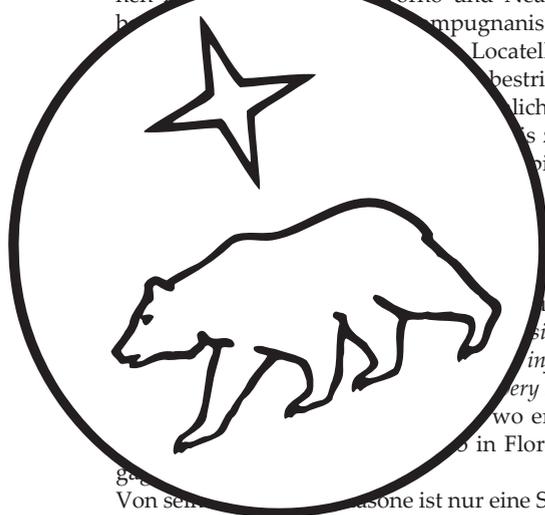
Mehr Hinweise sind zu der bereits erwähnten Altistin Giovanna della Stella überliefert: Aus Venedig stammend trat sie 1736 erstmals in Arezzo als Lesbano in Geminiano Giacomellis Oper *Rosba-*

<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.

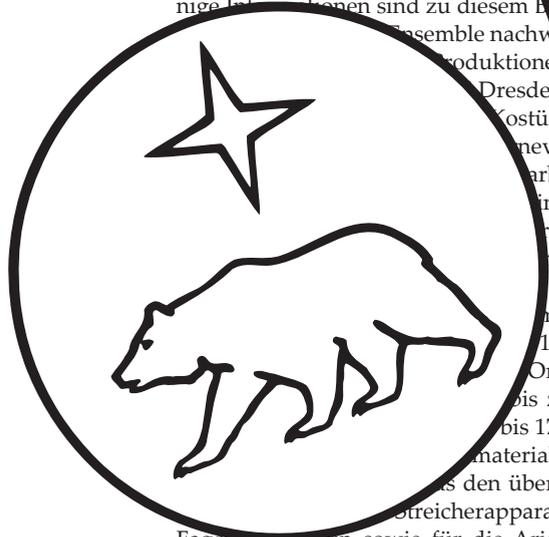


Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

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 Uraufführunglibretto als „*engamente venturosi*“ (Sig. Giuseppe Ciuti [sic]) ausgewiesen, welche allerdings im Einzelnen genannt zu werden. Gemäß der damaligen Praxis in Italien auszugehen, dass sie als Zwischenaktballi präsentiert wurden, hierfür von Giuseppe Cinti eingerichtet und choreographiert wurden. Nur wenige Informationen sind zu diesem Ballmeister überliefert,<sup>283</sup> der Ensemble nachweisbar ist und in diesem Zeitraum Produktionen auch die Balli im Rahmen der Produktionen in Dresden zusammenbrachte. Die Kostümbildner sind im Libretto der Karnevalssaison 1744/45 als Giovanni Carboni mit den Bühnenbildern zu den Jahren 1758 bis 1761 zuzurechnen, der in Prag und Moskau beteiligt war,<sup>284</sup> in Prag weiterhin begleitet hat und auch in der Besetzung des Orchesters 1746/47 16 einheimische Instrumentalisten und Orchesterdirektor fungierte zu sein bis zu seinem Tod 1776 am Koblenz. Er war bis 1756 in Locatellis Opernbetrieb tätig. Angaben zur Instrumentation sind den überlieferten Notenquellen zu *Issipile* für 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>



**Bärenreiter-Verlag  
Leseprobe  
Sample page**

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 Odelgeschlechts, aus dessen Provenienz Quellen zu Wiener Werken Glucks erhalten sind.<sup>290</sup> Im Anschluss daran wird Gluck Prag verlassen und sich den Weg nach Italien gemacht haben, wo er von Leitung des Teatro di San Carlo in Neapel einen fächern Auftrag für eine Opera seria erhalten hatte und am 4. November *Alcinaide* 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 Wiederaufnahmen unter Locatelli oder durch eine andere Opernscholar dokumentiert. Gemäß einem Hinweis von Gerhard Croll erfolgte im Karneval 1831 auf Initiative von Ferdinand von Lobkowitz eine Wiederaufführung der *Issipile* in Potsdam, wenige Monate später gefolgt von einer *Pasticcio Il re pastore*, basierend auf der gleichzeitigen 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 Partiturkopie 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 Uraufführunglibrettos 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 maippiù 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).

<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*

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 in für die übrigen Werke auch aus den erhaltenen Sinfonien Glucks nicht eindeutig rekonstruierbar 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 beiden ersten Sätzen und hiermit dynamisch durch einen Kopfsatz sowie der identischen Sinfonia in *Artamene* traditionellen Opernsinfonien mit charakteristische Tonarten D-Dur über dem Streichquintett werden, bevor die Hörner in Quellen mag der Überlieferung der Ouvertüre lediglich als nachträglich für ein erstellten Sinfoniesatzes orchestriert liegt. Die erwähnte Verwendung des Uraufführungslibrettos, das den Waffeln und militärischen Geräuschen gut vorstellbar ist, wie die Instrumentalisten übernehmen.

Weitere Informationen über diese Werke 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

<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.

*passa il ponte una parte de' Soldati Greci, ed appresso al loro Alessandro con Timagene*“.<sup>298</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>299</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 Terz- und Sextparallelen besingen beide Partner ihr Schicksal und enden mit einer ausgedehnten und ornamentierten Melodiarbeit. Dieses Prinzip wird im A'-Teil mit stark akzentuierten Sätzen variiert und im Mittelteil zum Text der letzten Strophe mit sukzessiv einsetzenden und dann simultan erklingenden Singstimmen erneut aufgegriffen. Beide Duette beschließen jeweils den ersten Akt, weisen mit 147 bzw. 104 Taktten vergleichbaren Umfang auf und sind in Da-capo-Form gestaltet. Dabei korrespondierenden Vokalstücke „*non mi sa gelare*“ (Arioso des Poro in I/6) und „*Se mai turbo il tuo riposo*“ (Arie der Cleofide in I/7) nicht überliefert sind, können sie nicht nachzuvollziehen, ob und inwieweit Gluck im dynamischen Duett „*Se mai turbo il tuo riposo*“ auf diese Weise auch verweisen und die textlichen Reminiszenzen durch musikalische Unterstrichen hat.

Bei den 34 erhaltenen Solonummern handelt es sich neben der einstrophigen Cavatina *„So ti scordo quanto adio“* (II/1) aus *Issipile* um 33 zweistrophige Arien, von denen 20 nach dem gängigen Formenschema der Arie in Da-capo-Anlage gestaltet sind und acht durch den Dal-segno-Prinzip folgen. Dabei ist zu beachten, dass die Arie „*Se non mi sarò*“ (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>300</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>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.

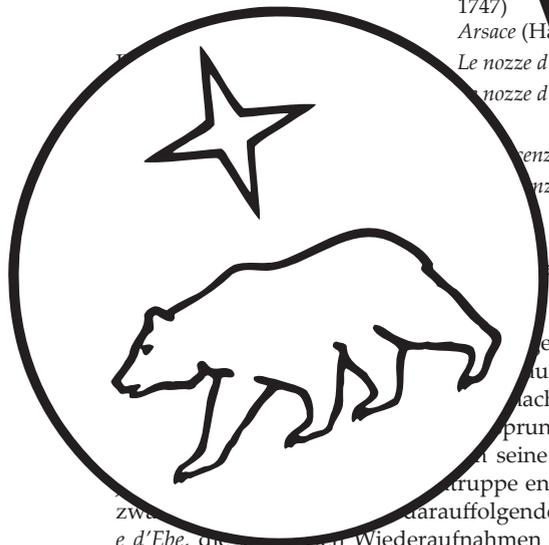
hauptsächlich aus Wiederaufnahmen bestehen.<sup>303</sup> Hier begegnet die Arie „*Perdono al crudo acciaio*“ aus *Ipermestra* noch einmal, deren Hauptteil von E-Dur nach G-Dur transponiert und mit neuem Text unterlegt für die Arie „*Conserva a noi il contento*“ in *La caduta dei giganti* übernommen wurde. Daneben finden sich mit den Arien „*Care pupille amate*“, „*Vezi, 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 *Demofonte* und *La Sofonisba*.<sup>304</sup> Dass im Gegensatz hierzu aus *Porò* 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* (1750)  
*Le nozze d'Ercole e d'Ebe* (Dresden 1747)  
*Arsace* (Hamburg 1748)  
*Le nozze d'Ercole e d'Ebe*  
*Le nozze d'Ercole e d'Ebe*  
*La giustizia giustificata* (1755)  
*La giustizia giustificata* (Neapel 1752)



... von Text...  
... aus eigenen Werken...  
... nachfolgenden...  
... Ursprungsarien. Dabei fanden...  
... während der Wander...  
... Gruppe entstandenen Werke, und...  
... darauffolgende Oper *Le nozze d'Ercole e d'Ebe*, die...  
... 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 demjenigen der Arie des Ercole „*Quasi 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 zu behalten und erst mit Beginn der zweiten Verszeile ab Takt 110 die vollständige Melodie vollständig aufgegriffen und rhythmisch modifiziert weitergeführt wird. Die gesamte Arie „*Se crudeli tanto siete*“ verwendete Gluck im Gegenzug noch einmal im Zuge der Entlehnung des Pasiccios *Arsace* in seiner Funktion als Doppelmeister der Mingotischen Truppe für die Auftrittsarie der Remia „*Temer di perdere per rio sospetto*“.<sup>309</sup> Diese Übernahme scheint umso plausibler, da die Interpretin dieser Partie, Teresa Paganini, bereits die Ursprungsarie in London besungen hatte und deren Faktur somit weitgehend bekannt sein konnte. Einzelne Änderungen werden auch in diesem Fall vornehmlich durch das abweichende Setting der neuen Textierung bedingt und die Modifikationen der Gesangsmelodie entsprechend von den Violinen übernommen, während die ausladenden Koloraturen keiner Anpassung bedürftig waren.  
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.

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 Ouvertüre 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 unbekanntem 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 nachvollziehbar.<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 übernahm Riccardo di Cavaletto „*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) er-

halten. Wegen die Arie der *Issipile* „*Impallidire in*“ in der Tenorpartie ist durch einen Eintrag im Katalog der Verlage von 1750 in der handschriftlichen Sammlung bei der Arie „*Se le nubi è il cielo*“ in *Demofonte* um eine Entlehnung aus *Issipile* übernahm. Gluck die Cavaletto in seine drei Jahre später in *Artamene* *giustificata*, und zwar für die Partitur der Claudia.<sup>315</sup> Die Arie behält die ursprüngliche Stimme und der sparsamen, die Arie [...] kaum [...] überbetont [...] bei, verzichtet auf [...] das instrumentale [...] und [...] die Bitte mit Eintreten der götter [...] und in ein Recitativo accompagnato [...] schbaren Effekt erzielte Gluck ein weichen [...] dieser Arietta in seine nächste Oper *Artamene* *giustificata* innige *Pregiera* „*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 Antigonos durch die stark kontrastierenden rezitativischen Abschnitte in besonders eindrucksvol-

<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. XVf.

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 Opernszene 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 Ouvertüre, 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 Vor-Text zu rekonstruieren. So sind fünf der sieben zu *Demetrio* erhaltenen Arien singular 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 che il pianto*“ weitere zeitgenössische Partiturskizzen italienischer Provenienz nachweisbar sind, die als zusätzliche Quellentexte herangezogen wurden. Von der Ouvertüre zu *Poro* hat sich aus dem Besitz der Grafen Emanuel Philibert von Waldstein und Wartenberg zu Dux ein Sammelblatt aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der ursprünglichen musikalischen Besetzung erhalten, das erst im Katalog einer seiner Sammelhandschriften der Turiner Accademia Musicale, die ebenso die Ouvertüre und vier Vokalnummern aus *Poro* in Particellabschriften beinhaltet, dieser Quelle 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 dann erhaltenen 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

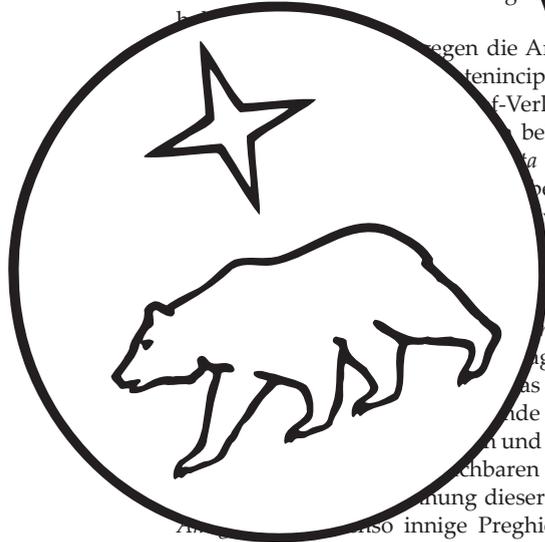
<sup>318</sup> Vgl. das Vorwort zu *Antigono*, GGA III/20, S. XVII, sowie den Notentext auf S. 394–396.

<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.

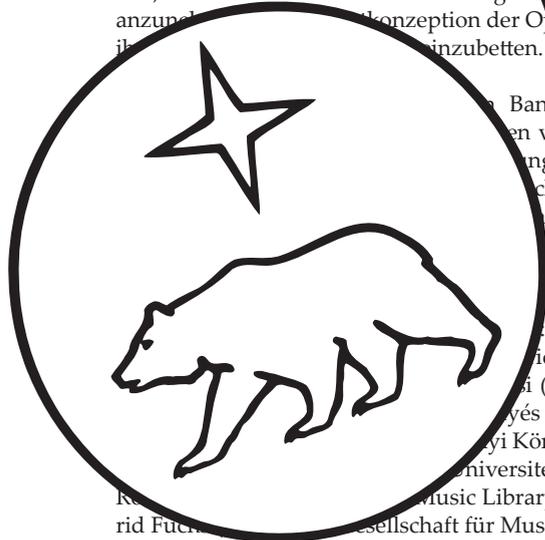
<sup>321</sup> Vgl. Hortschansky, *Unbekanntes aus Glucks „Poro“ (1744)*, S. 461.

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



„Già presso al termine“ erhalten, in denen Gluck die Textunterlegung und einzelne Korrekturen im Notentext vorgenommen hat.<sup>323</sup> Darüber hinaus sind von der Arie „Si, ben mio, sarò“ eine weitere zeitgenössische Partiturabschrift sowie von „È uguale ad un tormento“ und „Se crudeli tanto siete“ handschriftliche Stimmensätze aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts tradiert, wovon erstere als zusätzliche Primärquelle für die Edition fungierte, während letztere als Sekundärquellen nur punktuell Berücksichtigung fanden. Die vier erhaltenen Vokalnummern aus *Issipile* hingegen sind nur durch jeweils eine zeitgenössische Musikquelle ganz unterschiedlicher Präsentationsform überliefert: Neben der bereits erwähnten autographen Partitur von „Parto, se vuoi così“ sind die Arie „Ombra diletta“ und die Cavata „Io ti lascio e questo addio“ als Partiturabschriften in der British Library nachweisbar und die Arie „Ogni amante“ als Teil einer gedruckten Auswahlgabe der in dem Londoner Pasticcio *Demofonte* 1755 wiederverwendeten Vokalstücke. Darüber hinaus existieren mehrere auf die angeführten Quellen zurückgehende Partiturskizzen und Einzeldrucke, die jedoch als eindeutig nachgeordnete Abschriften und Druckausgaben des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts für die Edition ohne Relevanz sind.

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 angesehen werden, versteht sich die im Vorwort vorgenommene Betrachtung der anzunehmenden Konzeption der Opern als Versuch, jene in ihr ursprüngliches Umfeld einzubetten.



Das Projekt wurde ermöglicht durch die Unterstützung verschiedener Institutionen und zahlreicher Personen, die sich gedanklich und tatächlich an der Realisierung beteiligt haben. Mitarbeiter der Bibliotheken untersuchten Quellen und boten durch ihre eigenen Einsichten wertvolle Anregungen zur Verfügung. Besonders zu erwähnen sind Maura Basso (Nationalbibliothek der Österreichischen Nationalbibliothek), Enrico Vaio (Archivio storico della Società del Whist di Torino), György Boglárka (Színház-történelmi Könyvtár, Budapest), Anna Johansson (Universitätsbibliothek, Uppsala), Richard C. Brown (Music Library, Manchester), Dr. Ingrid Fuchs (Gesellschaft für Musikfreunde, Wien), Molly Haigh (Charles E. Young Research Library, University of California, Los Angeles), Dr. Andrea Harrandt (Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien), Jane McGuinness und Fiona McHenry (Music Collections, British Library, London), Dr. Jürgen Neubacher (Historische Bestände der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky), Yvonne Peters M.A. (RISM Digital Center, Bern), Dr. Roland Dieter Schmidt-Hensel (Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz), Prof. Dr. Licia Sirch (Biblioteca del Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi di Milano), Petr Slouka (Lobkowitz Collections, Zámek Nelahozeves), Vittoria Teppati (Archivio musicale della Società del Whist di Torino) und Olivia Wahnon de Oliveira (Bibliothèque du Conservatoire royal de Bruxelles). Hilfreiche Recherchehinweise verdanke ich zudem PD Dr. Richard

Erkens (Centro Tedesco di Studi Veneziani) und Dr. Lucio Tufano (Università degli Studi di Palermo).

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 Herausgeberremiums 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 Notenkorrrektur gilt mein Dank Prof. Dr. Stefanie Acquavella-Rauch, Prof. Dr. Daniela Philippi und Dr. Yuliya Shein. Unterstützung bei der redaktionellen Durchsicht und einzelnen Rechenschritten verdanke ich Dr. Stefania Mantelmann (Frankfurt a. M.), Laura Hafner M.A. und Susanna Konstantinidis M.A. (beide Mainz). Ferner richtet sich mein Dank an Dr. Thomas Hauschka (Salzburg) für die Ansetzung des Generalbasses und an PD Dr. Daria Brandenburg von der Frankfurter Arbeitsstelle der Gluck-Gesamtausgabe für das Lesen der Blindkorrektur des Notentextes. Letzterer übernahm zudem die Durchsicht der Textieße und stand mir stets kompetentem Rat für alle Fragen zur Seria-Praxis und für die Übersetzung einzelner Dokumente aus dem Italienischen 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 fruchtbaren Austausch über Glucks Musik. Schließlich danke ich Annette Thein M.A. und Dr. Wolfgang Thein (beide Kassel) für die hervorragende Betreuung des Bandes, die gewinnbringende Koordination der Herstellungsgänge und die langjährige freundschaftlich geprägte Zusammenarbeit.

Mainz, im März 2024

Tanja Gözl

<sup>323</sup> Vgl. das Faksimile auf S. LXf.

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

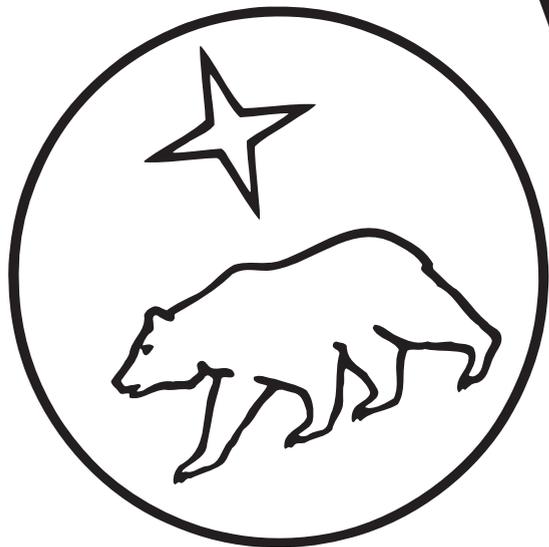
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



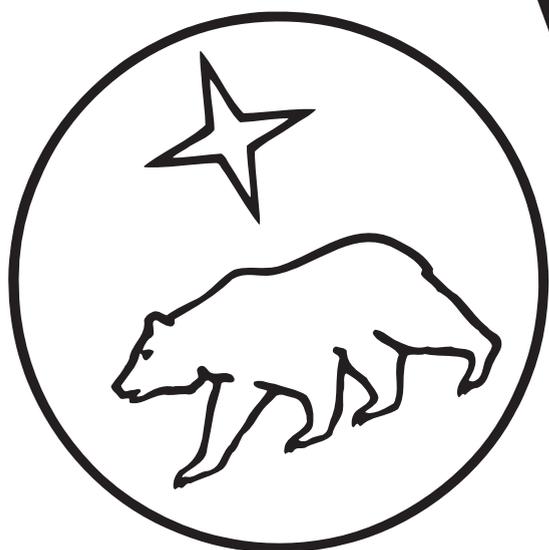
This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

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**

742 *San Samuele* nel Demetrio Del. Ric. Cristoforo Mucch. 1

*And.*

*Se fecondo e vigoroso*

*And.*

*Se fe: condo e uigo: voro*

*ingrue uede' un arborcello*

*affaticat' inter: no a*

**Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page**



Beginn der Arie „*Se fecondo e vigoroso*“ (1/4) 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.



**Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page**



Beginn der Arie „Io so qual pena sia“ (III/1) aus *Demetrio* in der Partiturabschrift U  
(Uppsala, Universitätsbiblioteket, 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.

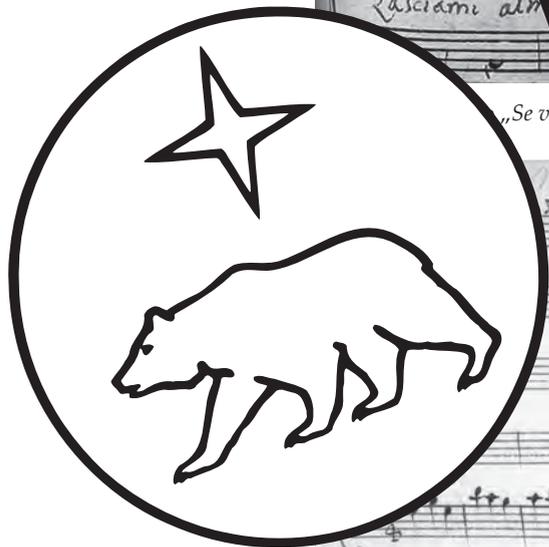
Del Sig.<sup>ro</sup> Gluk 157

*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  
 mio  
 mo = viv...  
 lasciami almen ben mio Je viv...

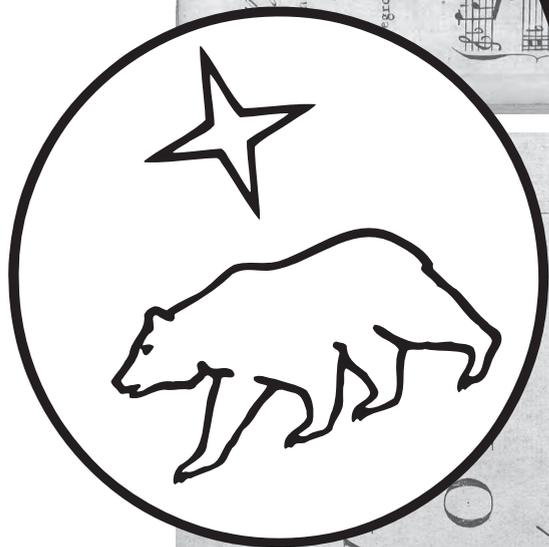
„Se viver non poss'io“ (1. 5) aus ... Abschrift Bs (Cant. e Basso-Auszug)

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



**Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page**

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



THE  
FAVOURITE SONGS

in the

OPERA

Call'd

LA CADUTA de GIGANTI

By Sig. G. G. G.

London. Printed for I. Walsh in Catharine Street in the Strand  
of whom may be had the favourite songs from the following Operas

Artamene	By	Il Trionfo della Continenza
Alcibiade		Alexander in Perfia
Alfonso	LAMBURNANI	Granquair
Sirbace		Mercede & Olympia
Enrico	GALUPPI	Temistocle
Scipione		Polypheme
Pendolope		Porpora

Le Donzelle dell'Opera, containing the favourite songs from the above operas, and all the Italian Operas for Ten Years  
late past, Composed by Lampugnani, Galuppi, Veracini, Vinci, Pergolotti, Buffo, Porpora, Felice, and Bononcini. in 4 Vols:  
Half-Celebrated Venetian Ballads, and Comic Tunes to the Opera and Theatre Dances, for the German Flute, Violin, and  
Harpsichord, in 3 Volumes 4to.

Apollon's Feast, containing the favourite songs and Overtures in Score from all Mr Handel's Operas, in 6 Volumes.

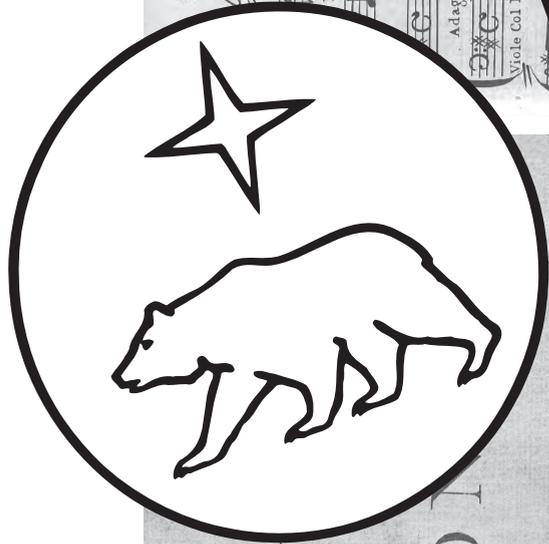
[1746]

By Sig. G. G. G. in La Caduta de Giganti. Del Sig. G. G. G.

Musical score for piano and voice. The piano part is on the left, and the vocal line is on the right. The lyrics are in Italian. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like *For.* (Forzando) and *Pia.* (Piano).

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Titelseite und Beginn der Arie „Care pupille amate“ (1/3) von G. G. G. in La Caduta dei giganti im Partiturdruk D1  
(Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek der Hamburgischen Musikabteilung, 1 in M B/2698)



*By Sig. Monticelli Nell Artamene Del Sig. Gluck*

*Adagio*

*Vole Col Falso*

*ca-ra oh ca-ra i dolci af-fet-ti tuoi i dolci af-fet-ti*

*salvatte l'af-fet-ti e l'af-fet-ti poi e l'af-fet-ti poiogni al-tra cura*

*me al- tra cura a me al- tra cura a me*

THE

Favourite SONGS

in the

OPERA

Call'd

ARTAMENE

By Sig. Gluck.

London. Printed for I. Walsh in Catharine Street in St. Bride's Church Lane.

Artamene }  
 Alceste }  
 Alfonto } LAMPUGNANI  
 Sirbace }  
 Enrico } GALUPPI  
 Scipione }  
 Penelope }

Il Trionfo della Continenza }  
 Alexander in Perfidia } HANDEL  
 Merope } VINCI  
 Merode & Olympia } PERGOLINI  
 Temistocle } PORPORA  
 Polypheme }

La Caduta de Giganti }  
 Rollinda } VERACINI  
 Partenio }  
 Adriano }  
 Roxana }  
 Angelica and Medoro }  
 Diana and Endymion }

Le Delizie dell'Opera, containing the Favourite Songs from the above Operas, and all the Italian Operas for Ten Years last past, Compos'd by Lampugnani, Galuppi, Veracini, Vinci, Pergolini, Haffo, Porpora, Perfetti, and Bononcini, in 4 Vols. Bound in 3 volumes 4to.

Handwritten: [1746]

**Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page**

Titelseite und Beginn der Arie „Pensa a serbarmela“ aus Artamene im Partiturdruk D2  
 (Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Musikabteilung, 7 in M.B/2700)

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 *Artamene im reifen Alter* von Christoph Willibald Gluck (1755–1805), *Artamene im reifen Alter*, Partiturfragment TA  
(Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Album *Impresari* Bd. 1)

*Vigi Fumagalli in Braga*

parto se mi così se mi così ma questa crudelha forse ti costerà qualche sospiro

*piangiam*

ti costerà forse qualche sospiro

*forte* *se mi così* *se mi così* *parto*

*le*

parto ma questa crudelha questa crudelha ti costerà ti costerà forse qualche sospiro

**Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page**





**Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page**



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.



1745

Poro, Prima Opera  
Musica Del Sig. Cristofano Gluck  
Memoria della Copistura rifatta  
per ordine dell' Ill. M. Sig. Direttore  
della Opera, nel Carnevale  
Del 1745.

Atto Primo  
Poi per aver Copiato L' Ouverture nel primo  
Originale fogli 3.  
poi per aver ricopiato nella Originali  
molti versi de Roscicatus, che man-  
cavano fogli 4.  
piu per avere Copiato 6 due Marches,  
nel primo Originale fogli 1.  
poi per avere Copiato L' Aria che dice  
Da questo foglio io scendo, per la  
Sig. Vincenza, nelli Originali  
et tutta L' Orchestra fogli 12.

Atto Secondo  
parimente per avere Copiato L' Aria  
Dagli chi' io son fedele  
per la detta Sig. Vincenza, per li  
et tutta L' Orchestra fogli 10.  
poi per avere Copiato L' Aria che dice  
L' amore m' ha fatto  
per li detti, nelli  
Originali, et tutta L' Orchestra fogli 12.

Atto Terzo  
per l' Aria, A me ritornate,  
peranze piu Care, per detto Sig.  
nelli Originali, et tutta L' Orchestra fogli 12.

Opera Seconda  
La Conquista Del Messico  
Musica Del Sig. Giuseppe Sarti  
Atto Secondo  
per avere Copiato L' Aria che dice  
L' amore m' ha fatto  
per li detti, et tutta L' Orchestra fogli 8.  
poi per avere ricopiato L' Aria che dice  
So che in uedo d'incerto per il Sig.  
Manzoni, per tutta L' Orchestra fogli 10.

Atto Terzo  
piu per avere ricopiato L' Aria che dice  
Al furor di torrida Orza  
per la Sig. Vincenza, a tutta L' Orchestra fogli 12.  
poi per avere ricopiato tutta la parte  
di Medea per la Sig. Paghetti fogli 12.

Ballo Primo  
per il Sig. Costa, il Ballo del Tabajo fogli 8.  
piu per il Ballo della Tunisia, fogli 4.  
piu per il Ballo del Character fogli 14.  
piu per Libri tre d' Augumentazione  
patteggiati Lire 24.

Opera 1.<sup>a</sup> f. 42  
Opera 2.<sup>a</sup> f. 68 in tutto fogli 58.  
f. 150  
f. 75  
f. 48  
f. 123

1745 10

Memoria di Copistura  
fatta per il Sig.  
Ill. M. Cavaliere  
D. Cesare, della Opera  
in detto Carnevale  
dell' anno 1745.  
Raimondo Clerici  
Copista

Il Sig. Marchese di Casio ha pagato il compiacere pagato  
al Copista Raimondo Clerici la somma di Lire 120 =  
Venticinque Rente, quali sono 120 L. 75 = per la ripetitiva  
di fogli 111. Copista: oltre la sua obbligazione nelle due  
Opere a pag. 120, e L. 118, per li sei Libri d' Augumentazione  
per Copiato per l' Orchestra nella sua opera a L. 8100 =  
quali 113. la paranna d' un' altro più buono ne  
per li suoi giorni li 6. Marzo 1745 =

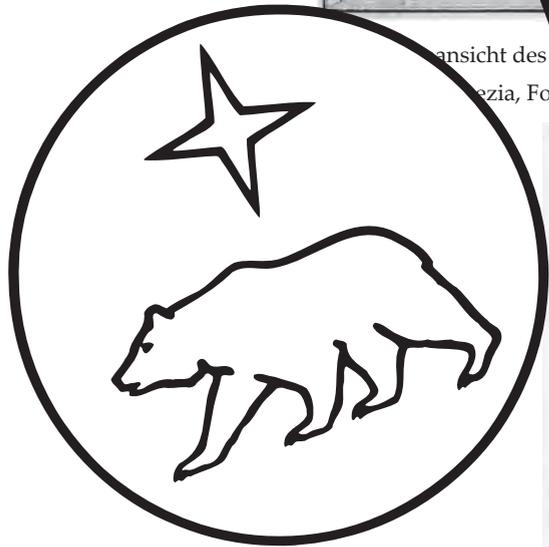
E del M. M. Carroccio D.  
1745 ricevuto in nome del detto Sig. Marchese Casio la somma  
di Lire 120 = per la ripetitiva di fogli 111. Copista: oltre la sua  
obbligazione nelle due Opere a pag. 120, e L. 118, per li sei  
Libri d' Augumentazione per Copiato per l' Orchestra nella sua  
opera a L. 8100 = quali 113. la paranna d' un' altro più buono ne  
per li suoi giorni li 6. Marzo 1745 =

Raimondo Clerici

Abrechnung des Kopisten Raimondo Clerici über in der Karnevalssaison 1745 ausgeführte Arbeiten für das Teatro Regio di Torino  
(Archivio Storico della Città di Torino, Carte sciolte, Nr. 6240)



Ansicht des Teatro San Samuele mit Führung des Kastraten von Antonio Codognato, Venedig 1753  
Venedig, Fondazione Museo del Teatro San Samuele, Archivio del teatro, 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.

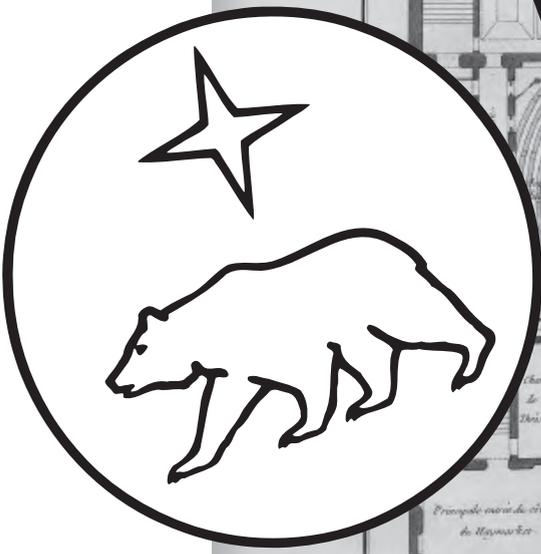
The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

25.

Coupe prise sur la longueur du Theatre de l'Opéra de Londres.



**Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page**

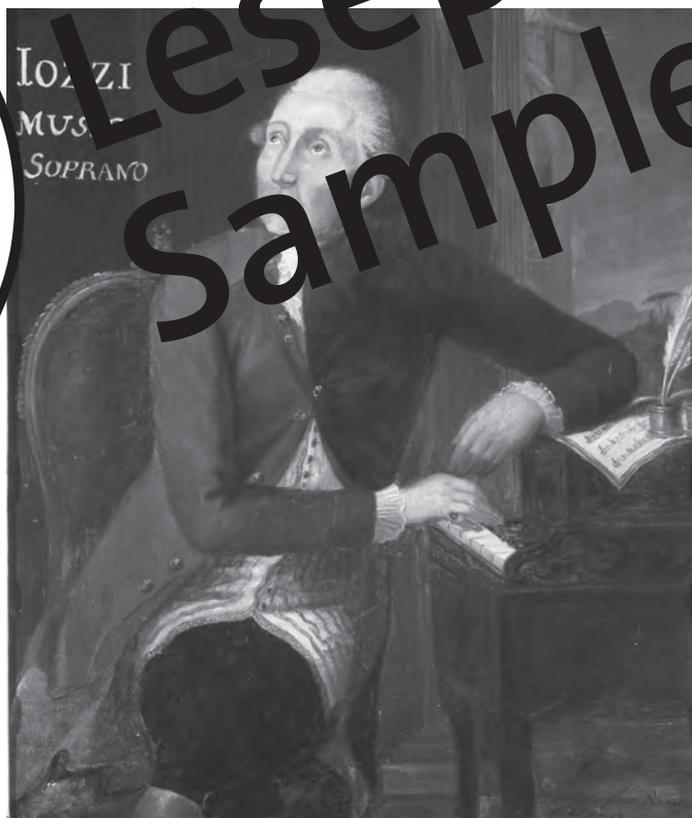
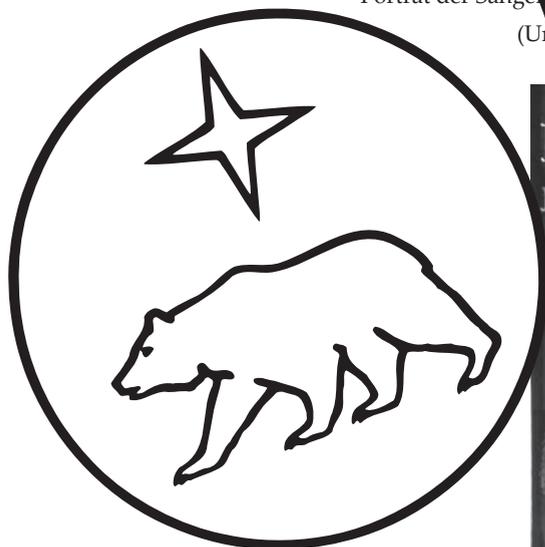


Plan de la Salle de l'Opéra de Londres et de ses dépendances.

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, Kupfer, Radierung, unbekannter Künstler  
(University of Illinois Theatrical Poster 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.

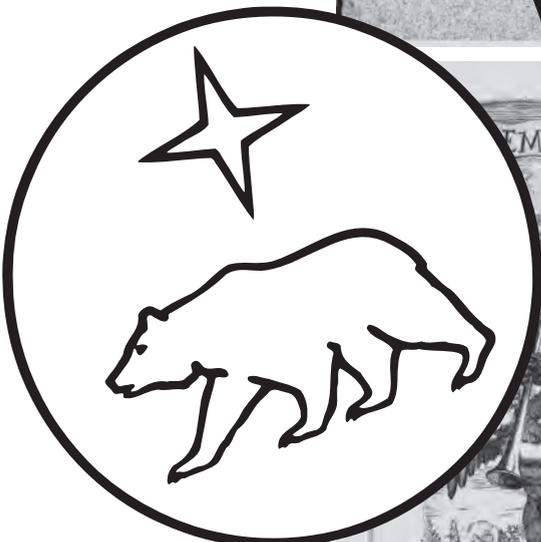


This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

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

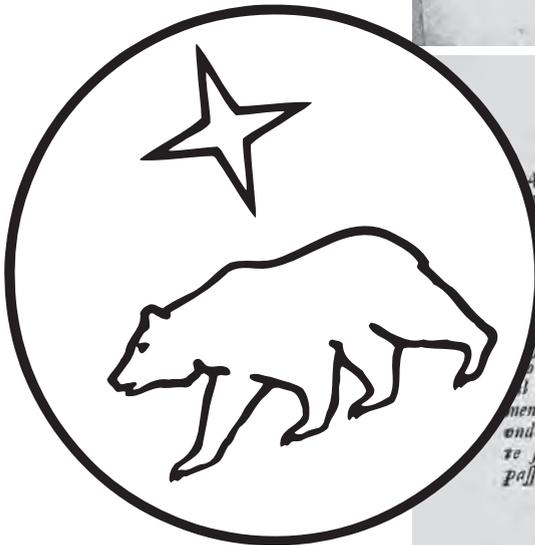


Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



*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)



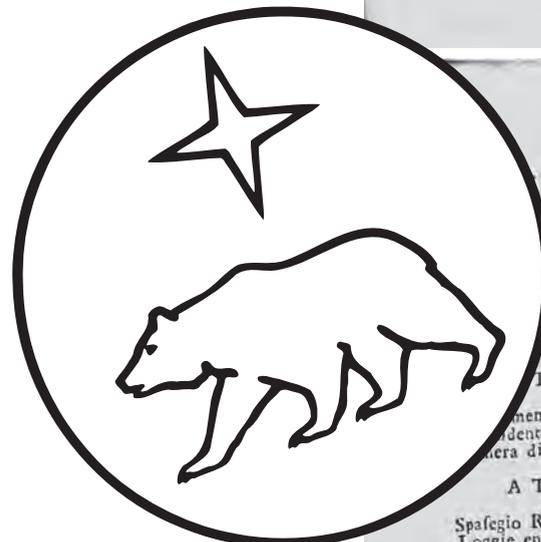
6  
per necessità del suo grado militare, ne per qualche tempo si ebbe in Seleucia più notizia di Lui. Onde la morte di Alcifandro tanto desiderata da Fenicio avvenne in tempo inopportuno a suoi disegni, sì perchè Alcete non era in Seleucia, come perchè conobbe in tale occasione, che l'ambizione de' Grandi (de quali ciascuno aspirava alla Corona) avrebbe fatto passar per impostore il legittimo erede. Perciò sospirandone il ritorno, e sollecitando occultamente il soccorso de' Cretesi, sospese la pubblicazione del suo Segreto. Intanto egli convenne fra i pretendenti, che la Principessa Cleonice, da loro riconosciuta per Regina, eleggesse fra loro uno Sposo. Questa differì lungamente la scelta sotto vari pretesti per attendere la venuta di Alcete, il quale opportunamente ritorna quando l'affitta Regina era sul punto di eleggere. Quindi per vari accidenti scoperto in Alcete il vero Demetrio, ricupera la Corona Paterna.

### INTERLOGUTORI.

CLEONICE Regina de Sirj.  
*La Sig. Barbara Stabli.*  
DEMETRIO sotto nome di Alcete?  
*Il Sig. Felice Salimbeni.*  
BARSENE Principessa.  
*La Sig. Teresa Imer.*  
FENICIO Generale de Sirj.  
*Il Sig. Ottavio Abuzio.*  
OLINTO figlio di Fenicio.  
*Il Sig. Giuseppe Galleni.*

### LA MUSICA

E' del Sig. Christoforo Gluck.  
LI BALLI.  
Sono d'Invenzione e direzione del  
Sig. Gaetano Grossatella.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

TAVOLI  
I SCENE.  
TO PRIMO.  
eno destinato per le Pubb-  
nze.  
te nel Giardino.  
TO SECONDO  
mento Tereno di Cleonice cori-  
dente al Giardino.  
era di Cleonice.  
ATTO TERZO.  
Spasagio Realle 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.  
S C E N E  
Luoce Terreno destinato per le  
Pubbliche Udienze.  
*Cleonice preseduta da Olinto, Fenicio,  
Popolo, e Guardia.*  
Oli **D** Al tuo labro, o Regina, il suo Monarca  
La Siria tutta impaziente accende.  
Risolvi: Ogn'uno il gran momento affretta  
Col silenzio modesto.  
*Cleo.* Sedete o Dei. (Che gran momento è questo?)  
*Fen.* Che mai farà?  
*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  
Ricuso, eleggo, e mille faccio, e mille  
Cangiamenti in un'ora  
A sciogliet vengo, e son incerta ancora.  
*Fen.* E ben: prendi, o Regina  
Maggior tempo a pensar.  
*Oli.* Come?  
*Fen.* T'accetta: *(ad Olinto)*  
A 5 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.

**A T T O**  
 Allor che di Pastor si fè Guerriero.  
*Ol.* Ma in quelle vene ancora  
 Scorre l'ignobil sangue.  
*Alc.* In quelle vene  
 Tutto si rinovò, tutto il cangiai.  
 Quando in vostra difesa io lo versai.  
*Ol.* Ma qual de tuoi maggiori  
 A tant'oltre aspirar t'apri la strada?  
*Alc.* Il mio cor, la mia destra, e la mia spada.  
*Ol.* Dunque.....  
*Fen.* Eh taci una volta.  
*Ol.* Almen si sapia  
 La chiarezza qual'è degl'Avi lui?  
*Fen.* Finisce in te quando comincia in Lui.  
*Cleo.* Non più. Nel mio commando  
 Si nobilita Alceste.  
*Ol.* In questo loco  
 Solo a giadi supremi  
 Di seder è permesso.  
*Cleo.* Eh ben. Alceste  
 Sieda Luce deli'armi,  
 Del Sigillo Real sieda Custode.  
 Ti basta Olinto?  
*Ol.* Ah quello è troppo. A Lui  
 Dona te stessa ancor. Conosce ogn'ano  
 Dove giunger tu brami.  
*Fen.* In questa guisa  
 Temerario favelli? Al braccio mio  
 Lascia il peso, o Regina,  
 Di punir quell'audace.  
*Cleo.* Al meriti tuoi  
 Alla insperata età tutto perdono,  
 Ma taccia in avvenire.  
*Fen.* Siedi, e raffrena.  
 Tacendo allean, il violato inge  
 Uditi

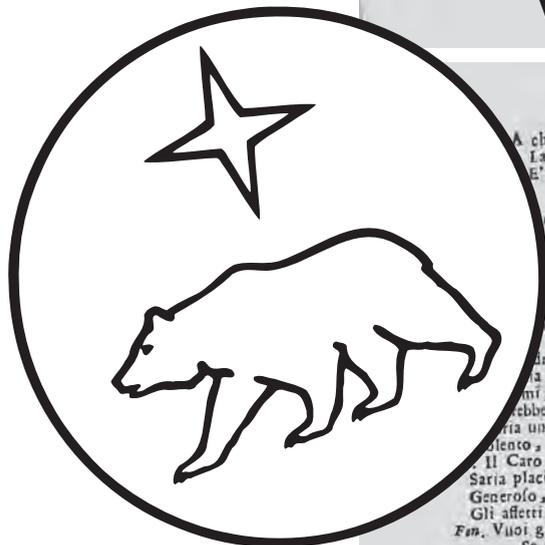
**P R I M O.**  
*Cl.* Ubbidì: (Fremo di fdegno.)  
*Cleo.* Scioglì gi nel mio cor, ma pria che faccia  
 Palese il mio pensiero, un'altra io voglio  
 Sicurezza da Voi. Giuri ciascuno  
 Di tolerar del nuovo Re l'impero,  
 Sia di Siria, o Siranico.  
 O fia di chiaro, o fia di sangue oscuro.  
*Ol.* (Come tacè?)  
*Fen.* Sù la mia fè lo giuro.  
*Cleo.* Segui Olinto.  
*Fen.* Non parli?  
*Ol.* Lasciatemi tacer.  
*Fen.* Forse ricusi?  
*Ol.* Io u'ho ragion, ne solo  
 M'appoggio al giuramento, altri vi sono...  
*Cleo.* E ben sù questo Troon  
 Regni chi vuole. Io d'un fervil impero  
 Non voglio il peso.  
*Fen.* Eh non curar di pochi  
 Il contrasto, o Regina,  
 Rispettosi Vassalli  
 In faccia a tanti.  
*Cleo.* In faccia mia  
 L'ardir di pochi io tolerar non deggio  
 Libero il gran Consiglio  
 L'affar decida, o senza legge alcuna  
 Sceglier mi lasce, o senza  
 Che da quel Soglio, dove s'hielti, resti  
 Volontaria difesa, o alme  
 Dignità mio, volli gli affari  
 A chi possi, dov'è il g  
 Ed all'ora ardè l'inter Regina.  
 Se sibi non fano,  
 S'hielti la sedir nel Trono,  
 Non curo di regnar,  
 L'impero io fdegno.

**A T T O**  
 A chi servitù impo  
 La servitù è vera  
 E' finto il regno.

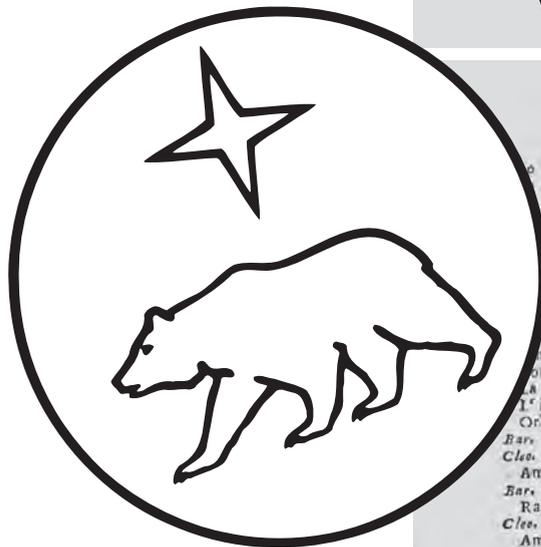
**S C E N A**  
**I V.**  
*Olino, ed Alceste.*  
 de tuoi traspo  
 re arrossir degg  
 o, l'escempio  
 farà  
 re, io soffro  
 da te. Potresti al foglio  
 mi, e m'opprimi.  
 ebbe in vero  
 ia un degno Rè, torbido, audace,  
 olento, inquieto...  
 Il Caro Alceste  
 Saria placido, umile,  
 Generoso, prudente. Ah chi d'un Padre  
 Gli affetti ad acquistar l'arce m'addita?  
*Fen.* Vuoi gl'affetti d'un Padre? Alceste immita:  
 Se fecondo, e vigoroso  
 Crescer vede un arbo scello,  
 Si affatica intorno a quello  
 il sagace Agricoltor.  
 Ma da lui rivolge il piede,  
 Se lo vede  
 In sù le sponde  
 Tutto rami, e tutto fronde  
 Senza frutto, e senza fior.  
 Se fecondo ec:

**P R I M O.**  
**S C E N A**  
*Olino solo.*  
 le tue sole Padre  
 volche stud  
 Fben Al  
 omina ad em  
 Signor, quei  
 lo soffro da te. Senza  
 Teo può dir chi di Fenico è figlio.  
*Olino.* Io poco faggio in vero  
 Ragionai col mio Re: Signor perdona.  
 Se offendo in Te la maestà del foglio,  
*Alc.* Olinto addio: Più cimentar non voglio  
 La sofferenza mia: tu scherzi meco,  
 M'insulti, mi deridi,  
 E del rispetto mio troppo m'fidi.  
 Scherza il Nocchier talora  
 Coll'aura, che si desta,  
 Ma poi divien tempesta,  
 Che impallidisce lo fà.  
 Non cura il Pellegrino  
 Picciola nauvolera,  
 Ma quando men l'aspetta  
 Quella tuonando vā.

**S C E N A**  
**V I.**  
*Olino solo.*  
**C H I** di costui l'olcura  
 Origine ignorate,  
 Di Pelope, e d'Aleide  
 Progenie il crederetibe, e pur ad onta  
 Del



Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page



18 **A T T O**  
Del rustico natale  
Alceste per Olinio è un gran rivale;  
Saprò di quell'altro  
Domar il folle orgoglio;  
A me l'amante, il foglio  
Contender non potrà.  
Un vil Pastore indegno  
Soffrir dovrò rivale!  
Ah che il mio giusto sdegno  
Punito oggi saprà. Saprà ec.

**S C E N A V I I.**  
Cortile.  
Cleonice, Barfene.  
Cle. **D**'Inque, perch'io l'adoro,  
Tutto il Mondo ad Alceste oggi è nemico  
Questo contratto appunto  
Più impegna l'amor mio.  
Bar. Ma in questo istante  
Forse il consiglio a tuo favor decide,  
Che giova innanzi tempo...  
Cle. Eh ch'io conosco  
Dell'invidia il poter. Forse a quest'ora  
Terminai di regnar.

**S C E N A V I I I.**  
Cle. e detti  
Fen. Eglio, o Regina,  
Giudicami, che non ho  
Per te, che non ho  
An r'etto, ed a sei Di

**P R I M O.** 19  
Di sollevat qual più ti piace al Trono,  
Il tuo voler sovranò  
In qualunque si scelga  
Di chiara turpe, o di progrene oscura,  
Ciascuno adorerà, ciascuno il giura.  
Cle. Come! In sì brevi istanti  
Si da prima diverfif  
Fen. Ah tu non fai  
Quanta fede è ne tuoi. Nel gran congresso  
Turca si palesò. Chi del tuo volto,  
Chi del tuo cor, Chi della mente i pregi  
A gara ramemorò. Con tutto il sangue  
Offerse in tua difesa, e lo mezzo a quello  
Impeto di piacer, Regina, oh come  
S'udia chiamar di Cleonice il nome!  
Bar. ( Infelice amor mio! )  
Cle. Vanne: al consiglio  
Rapporra i sensi miei di, che il mio core  
A tai prove d'amore  
Insensibil non è, che sia cura  
Che non si pentà il Regno  
Di sua fiducia in me, che grata  
Fen. Ecco in Alceste il vero E

**S C E N A X I.**  
Alceste, e Barfene.  
Al. **N** Umi, che avvene mai quei dubbj accetti.  
Quel palor, quei sospiri  
Mi fanno palpar. Qual è, Barfene,  
La cagion di sì strano  
Cangiamento improvviso? È invidia altro?  
È incoftanza di Lei?  
È ingiustizia degli affari? È colpa mia?  
Mi

**A T T O**  
quello più accorto ancor non fai  
Inci frenar, e meste  
Lara Barfene ora è perduto Alceste.  
Come perduto?  
E vuoi,  
fiano i miei Vassalli  
ne più generoso genio mi  
dueque milti, e curar di tan  
meriti altrui, e curar di tan  
sangue illustre, fu  
il Pastorello a regolar l'oro  
on qual cor, con qual fronte non  
la gloria mia mi consiglia, ora  
L'invidia a superar, nella appressa  
Or mi consiglia a superiar me stessa.  
Bar. Alceste che dirà?  
Cle. Se m'ama Alceste,  
Amerà la mia gloria.  
Bar. Non so, se in faccia a Lui  
Ragionerai così.  
Cle. Questo cimento  
Amica, io fugirò. Non sò, se avrei  
Virtù di superarmi. E troppo aezzo  
Ad smarrir il mio cor. Se vincer voglio...  
Bar. Mira Alceste, che giugne.  
Cle. Oh Dio! Barfene  
Bar. Or tempo è di costanza:

**S C E N A X I I.**  
Alceste, e detti;  
Cle. **R** Esisti anima mia.  
Al. Senza riguardi  
La mia bella Regina  
D'appresso Vagheggiar posso una volta.  
Posso

12 A T T O  
*Bar.* Le smanie del tuo core  
Mi fan pietà. Forse d'un' altra amante  
Piu felice faresti.  
*Ale.* Ah giunga prima  
L'ultimo de miei giorni. Io voglio amarla  
A prezzo ancor di non trovar mai pace,  
Che piu soffrir mi piace  
Per la mia Cleonice ogni tormento,  
Che per mille bellezze esser contento.  
Dal suo gentil sembiante  
Nacque il mio primo amore,  
E l'amor mio costante  
A da morir con me.  
Ogni beltà piu rara  
Benchè mi sia pietosa,  
Per me non è vezzosa,  
Vaga per me non è, Dal co.

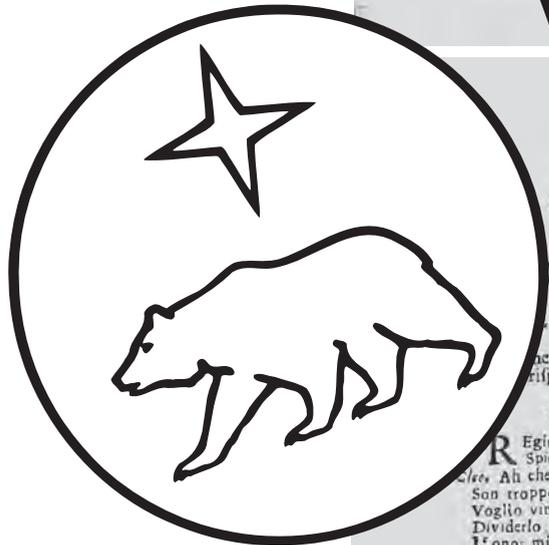
S C E N A X L

*Barbara.*

I N felice cor mio qual altro attendi  
Disinganno maggiore: indarno alpirò  
Ad espugnar la fedeltà di Alceste.  
Ma pur chi sà: la tolleranza, il tempo  
Forse lo vincerà. Vince i casti  
Il nativo rigor picciola nella  
Collo spesso cader. Rovere annoso  
Cede al vento frequente.  
D'acqua sciolta. E l'ingegno: O Dio!  
Temo che l'arbitrio mio  
Nel cedere al primo amor s'ostin  
Sia più vano di un'arbitrio.  
Vorrei

P R I M O. 13  
Vorrei dai lacci sciogliere  
Quest' alma prigioniera,  
Tu non mi fai risolvere  
Speranza lusinghiera.  
Fossi la prima a nascere,  
Sei l'ultima a morir.  
Nò, dell' altrui tormento  
Nò, che non sei ristoro:  
Ma servi d'alimento  
Al credulo desir.  
Vorrei cc.

Fine dell'Atto Primo.



T T O  
CONDO  
NA P I M A.

quanto Terreno di Cleonice  
rispondente al Giardino.  
*Cleonice, e Barbara.*  
*R* Egina, è pronto il foglio: I sensi tuoi  
Spiega in quello ad Alceste.  
*Cleo.* Ah che in tal guisa  
Son troppo a lui, son troppo a me crudele!  
Voglio vincermi, e voglio  
Dividerlo da me. L'attende il Regno:  
L'onor mio lo consiglia. Il Ciel lo vuole.  
Io lo farò. Ma dal mio labro almeno  
Vorrei, che lo sapessi: E rianima  
Annunciar con un foglio  
Sì barbara novella: Altro sollievo  
Non resta, amica, a due fedeli amanti  
Costretti a separarsi,  
Che a vicenda lagnarsi,  
Che ascoltar a vicenda  
D'un lungo amor le tenerezze estreme,  
E nell'ultimo Addio pianger insieme.  
*Bar.* Questo è sollievo! Ah divider Alceste  
Il desio ti seduce: a tal cimento  
Non esporti di nuovo: assai facesti  
Ressuscendo una volta. Il frutto perdi  
Della prima Vittoria.

S E C O N D O.  
Se senti la seconda...  
Più debole...  
E il Nemico...  
Gloria...  
Dunque per te degg'io  
Morte di pena, e rimaner per sempre  
Così d'ogni mio ben vedova, e priva?  
Legge Crudel! T'appagherò: Si scriva  
*Bar.* ( Par, che m'arida il fato.  
Non disperò d'Alceste. )  
*Cleo.* Alceste amata  
*Bar.* ( Lusingarmi potrò d'esser felice.  
Se la gloria restasse  
Fra i moti di quel cor, pochi momenti )  
*Cleo.* E non vuole il destino farci contenti?  
*Bar.* ( Cresce la mia speranza. Oh Dio! sospende  
La man tremante, e si ricopre il volto.  
Ah che ritorna ai primi affetti in preda! )  
*Cleo.* Povero Alceste mio!  
*Bar.* ( Temo, che ceda:  
Io nel caso di Lei,  
Non so dir che farei;  
*Cleo.* Vivi mio bene,  
Ma non per me. Già terminai, Barbara.  
*Bar.* Eccomi in porto. O giustamente al Trovò  
Un' anima sì grande il Ciel destina;  
*Cleo.* Prendi, e tua cura sia. )

B S C E.

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 A T T O  
E teme  
Sol quando vede il mar.  
Non si cimenti in campo  
Chi trema al suono, al lampo  
D'una Guerrierà tromba,  
D'un ballicoso acciar.  
Non ec.

S C E N A V I I.

Camera di Cleonice.

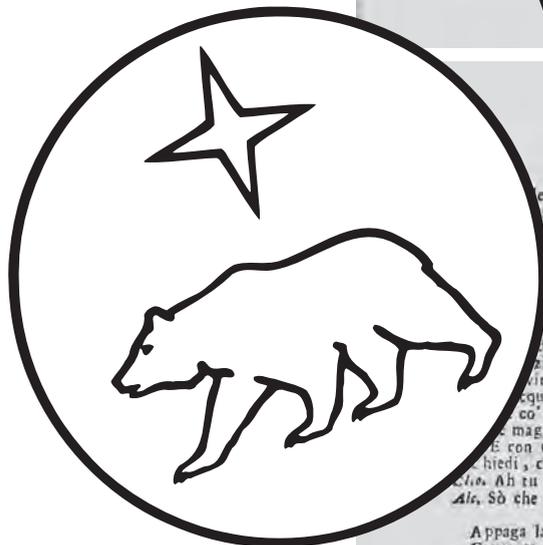
Cleonice, poi Alceste.

Cleo. E Cotti, Cleonice, al duro passo  
Di riveder Alceste,  
Ma per l'ultima volta; avrai coraggio  
D'annunciargli tu stessa  
La sentenza fatal, che t'abbandoni;  
Che ti scordi di Te? Quant'era meglio  
Non impedir la tua partenza. Oh Dio!  
S'appressa ei già Magnanimi pensieri  
E di gloria, e di Regno,  
Radunatevi tutti intorno al core  
L'ultimo sforzo a sostener d'amore;  
Alc. Adorata Regina, io più non credo;  
Che di dolor si mora; E tolle inganno  
Dir, che affretti un affanno  
L'ultime della vita ore funeste;  
Se lassù ver non vivrebbe scelle.  
Ma se quella produce  
Sospira a mercè la pena mia  
Ià pena prova!  
In que' puni con che tu sai,  
Cleo (Aprezza i giudizi.)  
Alc. Ah!

31 S E C O N D O.  
Per me tu sei, come per te son io;  
S'è ver, che possa ancora  
Tutto sperar da Te, qual fù l'errore,  
Per cui tanto rigore  
Io da te meritai, dimmi una volta,  
Cleo. Tutto Alceste, saprai; Siedi, em'alcolta  
Alc. Servo al Sovrano Impero.  
Cleo. Io gelo, e tremo.  
Alc. Io mi consolo, e spero. ) Siedono  
Cleo. Alceste, ami da vero  
La tua Regina? O' innamorata in Lei  
Lo splendor della cuna,  
L'onor degli Avi, o la real Fortuna;  
Alc. Così bassi pensieri  
Credi in Alceste, o con i dubbj tuoi  
Rimproverar mi vuoi  
Le paterne capanne! Io fra le selve  
Ove nascui, ove crebbi,  
O lasciai quelli sena, o mai non gl'ebbi;  
In Cleonice adora  
Quella beltà, che non foggiate al giro  
Di fortuna, ed erede; amo il suo core;  
Amo l'anima bella,  
Che adorna di se stessa  
E delle sue virtù, rende all'etere  
Ed al sero Real core  
Luce maggiore, che a ottanta Lui.  
Cleo. Prometti non si ante  
Un'annata, e sfiora  
Quasi possederai  
Quasi possederai  
Cleo. Non prometti;  
Alc. tutto ademprio. Non v'è periglio;  
Che lieve non divenga.  
Soltanto per te. N'andrò sicuro  
B 4

A T T O  
E tempeste, il petro  
E lo chiedo contro all'armi.  
molto di più: convien lasciarmi.  
? Oh Dei! Che dici?  
mi, per sempre, e in altro Ciclo  
di me.  
precrive  
a legge?  
decoro?  
de vassalli,  
zia, il dover, la gloria m  
ritù, che tanto  
segue in me quella, che m'è sero  
co' pregi fut  
e maggior, che non ottien da lui;  
e con tanta collanza  
chiedi, ch'io t'abbandoni!  
Cleo. Ah tu non sai...  
Alc. Sò che non m'ami, e lo conosco assai.  
in atto di partire.  
Appaga la tua gloria  
Contenta i tuoi Vassalli  
Servi alla tua virtù. Porta sul trono  
La raccia d'infedele. Io tra le selve  
Porterò la memoria  
Viva nel cor della mia Fe tradita,  
Se pur il mio dolor mi lascia in vita;  
Cleo. Deh non partire ancor.  
Alc. Del tuo decoro  
Troppo son io geloso. Un vil Pastore  
Con più lunga dimora avvilirebbe  
Il tuo grado Real  
Cleo. Tu mi deridi  
Ingrato Alceste,  
Alc. Io sono  
Veramente l'ingrato; Io ti abbandono.  
Io

33 S E C O N D O.  
Io sacrifico al fatto  
La fede, i giuramenti  
Le promesse, e i nomi.  
In nome di Te, Alceste,  
io tutto ho fatto.  
tutto ho fatto. S  
ngari. Ma quando  
io sei, consultami, a non per poco  
zia, ch'io parli.  
Alc. La tua diletta, ingrata  
Che dir potrai? d'infedeltà si nera  
La colpa ricoprir forse ti credi?  
Cleo. Non condannarmi ancor. M'alcolta, e fedeli  
Alc. (Oh Dei! quanto si fida  
Del suo poter!)  
Cleo. Se ti ricordi, Alceste,  
Che per due lustri intieri  
Fosti de miei pensieri  
Il più dolce pensier; e creder potrai  
Quanto mai fiera sia  
Nel doverti lasciar la pena mia.  
Ma in faccia a tutto il Mondo  
Coltratta Cleonice  
Ad eleggere un Re, più col suo core  
Consigliarsi non può, ma deve oh Dio  
Tutti significar gli affetti sui  
Alla sua gloria, ed alla pace altrui.  
Alc. Arborea della scelta  
Non ti rese il consiglio?  
Cleo. E' ver, potrei  
Dell'arbitrio abusar, condurti in Trono;  
Ma credi tu, che tanti  
Ingiustamente esclusi  
Ne soffrirono il torto? Infidie ascole  
Aperti insulti, e turbolenze interne  
Agitariano il Regno,  
B 5 Alce-



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

14                    A T T O  
 Alceste, e me. La debolezza mia,  
 La tua giovane etade, i tuoi natali  
 Sarian armi all'invidia. I nostri nomi  
 Sarian per l'Asia in mille bocche, e mille  
 Vil materia di riso. Ah caro Alceste  
 Mentiscano i maligni; altrui d'etempio  
 Sia la nostra virtù. Quest'atto illustre  
 Compatisca, ed ammi  
 Il Mondo spettator. Dagli occhi altrui  
 Qualche lagrima sfugga il calo acceso  
 Di due teneri amanti  
 Per la gloria capaci  
 Di sprezzar volontari i dolci nodi  
 Di così giullo, e così lungo amore?  
*Alc.* Perché, barbari Dei, farvi Pallori?  
*Cleo.* Và, cediamo al desin, da me lontano  
 Vivi felice, e il tuo dolor consola.  
 Poco avrai da dolerti,  
 Ch'io ti viva infedel, anima mia.  
 Già da questo momento  
 Io comincio a morir. Questo, eh'io verso,  
 Forse è l'ultimo pianto. Addio; non dirmi  
 Mai più che infida, e che spergiarà io sono.  
*Alc.* Perdonò anima bella, oh Dio! perdonò,  
 Regna, vivi, conserva  
 Intatta la tua gloria. Io m'arrossisco  
 De miei trasporti, e son felice appieno.  
 Se da un labro si cavo  
 Tanta virtù, tanta costanza imparo.  
*Cleo.* Sorgi, parti, s'è vero,  
 Ch'ami la mia virtù.  
*Alc.* Sì quella virtù  
 Che tu mi non farti per un alma  
 Che non sia il tuo.  
 Tu l'hai macchiato, e poi l'hai  
 C'addi  
 Alc.

35                    S E C O N D O.  
*Alc.* Non sò frenare il pianto,  
 Cara, nel dirti Addio.  
 Ma questo pianto mio  
 Tutto non è dolor;  
 E' maraviglia, e amore,  
 E' pentimento, e speme:  
 Son mille affetti insieme  
 Tutti raccolti al cor.  
 Non lo es.

S C E N A V I I I.

*Cleone, poi Barfene, e Fenicio.*

*Cleo.* E comi abbandonata, eccomi priva  
 D'ogni conforto mio: Qual nume infautto  
 Sceminò fra mortali  
 Quella legge d'onore? Che giova al Mondo  
 Quella gloria tiranna,  
 Se costa un tal martire,  
 Se per viver a Lei convien morire.  
*Bar.* Regina, e dunque vtro,  
 Che trionfar sapetti  
 Sù i propri affetti  
*Fen.* Dunque è stato regin  
 Che avelli  
 Con  
 Ceffe  
 vero  
 vero  
 ti  
 capa  
 Di  
 cruda,  
 Mi  
 colanza  
 Non  
 speravo da te;  
 L'atto inumano  
 Desserà chi vanta  
 Massime di pietà.  
*Bar.* L'atto sublime.

15                    A T T O  
 ammirerà ch'ente  
 noli di vi  
 ol tuo rig  
 quanto perdi  
 h quanta gloria acquisti!  
 eh rivoca...  
 h resisti!...  
 h Dio! tasete  
 nè affigermi  
 Che mai vol  
 orrei render  
 agano tuo.  
 Di tua Costanza il vanto  
 orrei serbar.  
 E m'uccidere in tan  
 egualmente il mio cor.  
 Il proprio mal, ed il rimedio aborre,  
 E m'affretta il morir, chi mi soccorre.  
 Manca, sollecita  
 Più dell'usato  
 Ancorche s'agiti  
 Con lieve fiato  
 Face, che palpita  
 Preso al morir.  
 Se consolarmi  
 Voi non potete,  
 Perché turbarmi;  
 Perché volete  
 La forza accrescere  
 Del mio martir:  
 Manca ec.

S E C O N D O.  
 S C E N A X I

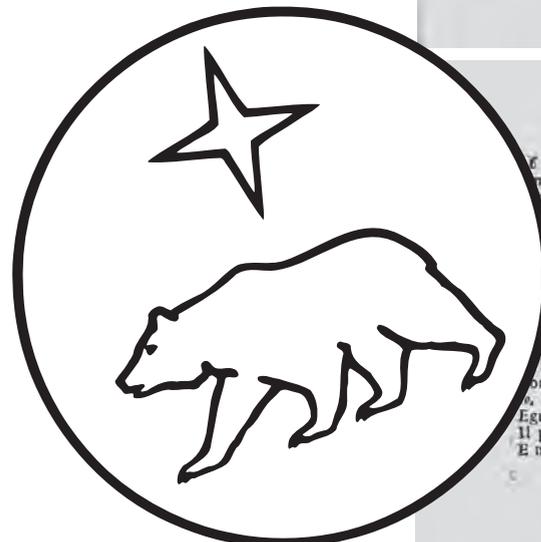
*Fenicio, e Zafiro.*

*Fen.* Il tuo celo  
 Interio io  
 so: la nobil cura  
 Da gloria di Len  
 oppo ti preme;  
 Senz'osì severi  
 Nel cor d'una Donzella  
 Figurarmi non posso. Altro interesse  
 Sotto questi d'onore sensi fallaci  
 Nascondi in sen. Ma t'arrossisci, e taci?  
 Parla, saresti mai  
 Rival di Cleonice? Io ben ti vidi  
 Talor gl'occhi ad Alceste  
 Voglier furtivi, e sospirar. Ma tanto  
 Ingrata non farai. La tua Regina  
 Querelarsi a ragion di te potrà.  
*Bar.* Ma se l'amo, o Fenicio, è colpa mia?  
 Lo sai meglio di me: sovente amore  
 Violenta tiranno il nostro core.

S C E N A X I

*Fenicio sola.*

*F*enicio, che farai? tutto s'oppono  
 Al tuo nobil desio, Pietosi Dei.  
 Vindici de Monarchi,  
 Voi vedete il mio core. Io non vi chiedo  
 Uno scettro per me. Sarebbe indegno  
 Della vostra assistenza il voto avaro.  
 Favor chiedo, e riparo  
 Per un oppresso Re. Chi sà; talora  
 Nasce luccido il dì da fosca Aurora.  
 Di.



Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page

38 A T T O  
Disperato in mare irato  
Sotto Ciel turbato, e nero  
Pur talvolta il piallaggero  
Il suo porto ritrovò,  
E venuti i di felici  
Và per gioco in su le arene  
Dissegnando ai cari amici  
I perigli, che passò.  
Disperato ec.

Fine dell'Atto Secondo.

39 A T T O  
TERZO.  
SCENA PRIMA.

Loggie entro la Reggia.

Cleone, ed Alceste.

Cleo. Alceste, assai diverso  
E' il meditar dall'effluvia le imprese!

Alc. Che vuoi dirmi per ciò?

Cleo. Che non poss'io

Viver senza di te; Se Alceste, e il Regno

Non vuol, ch'io goda uniti,

Il rigor delle Stelle a me funeste,

Si perda il regno, e non si late! Alceste.

Alc. Come?

Cleo. Sù queste Arene

Rimancr non conviene; aure

A respirar alcrove

Teco verrò.

Alc. Meco verrai? m'ave?

Cleo. Sì, ma anch'io

Sudore gli occhi miei fuddi

farei, ch'io non ho

facile compier il mio disegno,

Ma i sudori, e il Regno,

Che in un gaggio mi die forte tiranna,

Se poi armenti, ed una umil capanna

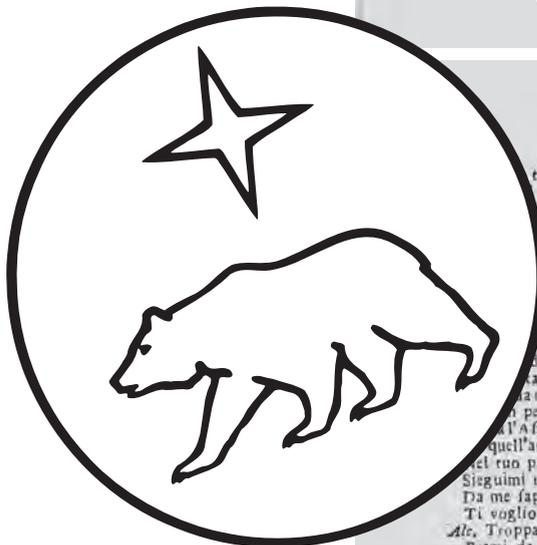
Nel tuo povero albergo

Quella pace godrò, che in regio

te non trovo.

A T T O  
te questo cor non  
monte a l'alto  
scelte a la  
foreste,  
Alceste, e sempre il Sole  
monta, e l'occidente adorna;  
lascierà,  
troverà, quando ritorna;  
anime grandi  
prodote a rimar  
o riposo, ed io  
debitor di quella pace  
ante vicende  
a man, dalla tua mente  
l'Asia non è, che l'Asia tutta  
quell'amor, che in Cleonice accusa  
nel tuo parlar ritroveria la scusa  
Seguimi nella Regia. Il novo Sposo  
Da me saprai. Dell'Imenco Reale  
Ti voglio spettator.  
Alc. Troppa costanza  
Brami da me.  
Cleo. Ci solterremo assieme  
Emulandoci a gara.  
Alc. Oh Dio! Non sai  
Il barbaro martir d'un cor amante,  
Che di quel ben, che a lui sperar non lice,  
Invidia in altri il Possessor felice.  
Cleo. Io so qual pena sia  
Quella d'un cor geloso  
Ma penso al tuo riposo  
Fidati pur di me.  
Allorchè l'abbandono  
Conoscerai chi sono;  
E l'el-

TERZO:  
E l'efferti infelice  
Prova farà di  
Io ec.  
E T A T I I  
Alc. I Ch'io dice i detti  
Mi confondon la men  
Ella deffa,  
Ch'io la rimite in braccio, ad altro Sposo  
E poi dice, che pensa al mio riposo.  
Oli. Sei pur solo una volta; or non avrai  
Chi differisca il tuo partire. Permetti,  
Che in pegno d'amistà l'ultimo amplesso.  
Ti porga Olinio.  
Alc. Un generoso eccolo  
Del tuo bel cor la mia partenza onora,  
Ma la partenza mia non è per ora;  
Oli. Come? Per qual ragione?  
Alc. La Regina l'impone,  
Oli. Ogni momento  
Vai cangiando deffo,  
Alc. Il comando cangio, mi cangio anch'io;  
Oli. Ma che vuol Cleonice? E' tuo pensiero  
Forse eleggerli Re?  
Alc. Tanto non spero.  
Oli. Dunque ti vuol presente.  
Al novello Imenco, barbaro cenno,  
Che non devi esquir.  
Alc. T'inganni? Io voglio  
Tutto offrir: Sarà qualunque sia  
Bella, se vien da Lei, la forte mia.  
Olinio.  
Quel labro adorato  
M'è grato, m'accende,  
Se vita mi rende,  
Se



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 A T T O  
Di vederti arrossir del nostro amore ;  
Fra tanti beni, e tanti,  
Che al destino real congiunti sono,  
Quello è il maggior, ch'io troverò su'l Trono;  
*Cleo.* Signor, cangiammo sorte. Il Re tu sei,  
La Suddita son'io.  
E il timor dal tuo sen passò nel mio,  
Và Demetrio. Ecco il Soglio,  
Degli Avi tuoi. Con quel piacere lo recado,  
Che donato l'avrei. Godilo almeno  
Più felice di me. Finche mi accolse  
Così mi fù d'ogni contento avaro,  
Che sol quando lo perdo, egli mi è caro.  
*Alc.* Io ne anderò su'l Trono.  
Ma la tua man mi guidi; e quella mano  
Sia premio alla mia fé.  
*Cleo.* Si grato cenno  
Il merito d'ubbidir tutto mi roglierò;  
Vanno all'Arca, e si porgono la mano.  
*Fen.* Oh qual piacer nell'alma mia s'accoglie!

S C E N A V I I I.

*Barbano, e Detti.*

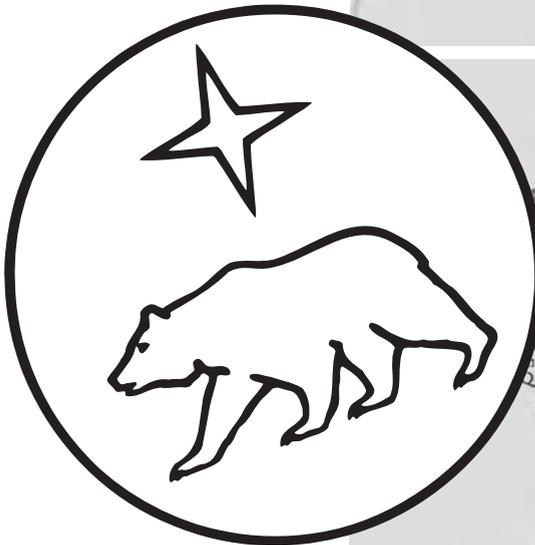
*Bar.* Ah, che tutta in tumulto  
È Seleucia, o Regina,  
*Cleo.* Perché?  
*Bar.* Sai, che poi anzi  
Giunse di Creca il Messaggio, e feco  
Cento legni Seguace.  
*Cleo.* E bene fra poco.  
L'aspetta.  
*Bar.* Ma inquit, Olibo  
Non andò a dir, che Alcete  
Col n...  
Che

47 T E R Z O.  
Che fenicio l'inganna.  
Che sosterrà verace i detti suoi,  
E che il vero Demetrio è noto a Lui.  
*Cleo.* Ahime, Fenicio!  
*Fen.* Eh non temer: Su'l trono  
Con sicurezza andare;  
Si vedrà chi mentisce.

S C E N A U L T I M A.

*Tutti.*

*Oli.* O Là fermate! (foglio)  
Il Ciel non soffre inganni: In questo  
Si scoprirà l'Erede  
Dell'estinto Demetrio. Etule in Creca  
Pria di morir lo scrisse. Il foglio è chiuso  
Dal Sigillo real. Questi lo vide  
Da Demetrio segnare: Questi lo rese  
Per publico comando, e porta seco  
Tutte l'armi Crecenti.  
Del Regio Sangue a sostenere l'onore;  
*Cleo.* Oh Dei!  
*Fen.* Legga il foglio.  
*Oli.* Alcete finirà cotanto agguato.  
Popoli della Siria, e degli  
Vive in pace. Verrà nel giorno.  
C'è un foglio scoperto. Se ad  
Raccontar no l'accolse  
Fenicio lo ed... nato Alcete.  
Demetrio.  
*Cleo.* Io to... in via.  
*Fen.* In questo passo  
S'aspettava Fenicio.  
*Oli.* Io son di fatto.  
In te, Signor, conosco;



Fine dell' Drama.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

*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 roverciati, 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 numerofo di Alessandro, disposto in ordinanza di là dal fiume, con elefanti, ri, carri coperti, e d'ogni specie d'armi.

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.

T E R Z O.

COMPOSITORE DE' MEDESIMI BALLI.

Il Signor Alessio Rasetti musico sonatore di Sua Maestà.

Il Signor le Febvre.

COMPOSITORE DELLE ARIETTE DE' MEDESIMI BALLI.

Il Signor Alessio Rasetti musico sonatore di Sua Maestà.

Il Signor le Febvre.

COMPOSITORE DELLE ARIETTE DE' MEDESIMI BALLI.

Il Signor Alessio Rasetti musico sonatore di Sua Maestà.

Il Signor le Febvre.

COMPOSITORE DELLE ARIETTE DE' MEDESIMI BALLI.

Il Signor Alessio Rasetti musico sonatore di Sua Maestà.

Il Signor le Febvre.

COMPOSITORE DELLE ARIETTE DE' MEDESIMI BALLI.

Il Signor Alessio Rasetti musico sonatore di Sua Maestà.

Il Signor le Febvre.

COMPOSITORE DELLE ARIETTE DE' MEDESIMI BALLI.

Il Signor Alessio Rasetti musico sonatore di Sua Maestà.

Il Signor le Febvre.

COMPOSITORE DELLE ARIETTE DE' MEDESIMI BALLI.

Il Signor Alessio Rasetti musico sonatore di Sua Maestà.

Il Signor le Febvre.

COMPOSITORE DELLE ARIETTE DE' MEDESIMI BALLI.

Il Signor Alessio Rasetti musico sonatore di Sua Maestà.

Il Signor le Febvre.

COMPOSITORE DELLE ARIETTE DE' MEDESIMI BALLI.

Il Signor Alessio Rasetti musico sonatore di Sua Maestà.

Il Signor le Febvre.

COMPOSITORE DELLE ARIETTE DE' MEDESIMI BALLI.

Il Signor Alessio Rasetti musico sonatore di Sua Maestà.

Il Signor le Febvre.

COMPOSITORE DELLE ARIETTE DE' MEDESIMI BALLI.

Il Signor Alessio Rasetti musico sonatore di Sua Maestà.

Il Signor le Febvre.

COMPOSITORE DELLE ARIETTE DE' MEDESIMI BALLI.

Il Signor Alessio Rasetti musico sonatore di Sua Maestà.

Il Signor le Febvre.

COMPOSITORE DELLE ARIETTE DE' MEDESIMI BALLI.

Il Signor Alessio Rasetti musico sonatore di Sua Maestà.

Il Signor le Febvre.

COMPOSITORE DELLE ARIETTE DE' MEDESIMI BALLI.

Il Signor Alessio Rasetti musico sonatore di Sua Maestà.

Il Signor le Febvre.

COMPOSITORE DELLE ARIETTE DE' MEDESIMI BALLI.

Il Signor Alessio Rasetti musico sonatore di Sua Maestà.

Il Signor le Febvre.

COMPOSITORE DELLE ARIETTE DE' MEDESIMI BALLI.

Il Signor Alessio Rasetti musico sonatore di Sua Maestà.

Il Signor le Febvre.

COMPOSITORE DELLE ARIETTE DE' MEDESIMI BALLI.

Il Signor Alessio Rasetti musico sonatore di Sua Maestà.

Il Signor le Febvre.

COMPOSITORE DELLE ARIETTE DE' MEDESIMI BALLI.

Il Signor Alessio Rasetti musico sonatore di Sua Maestà.

Il Signor le Febvre.

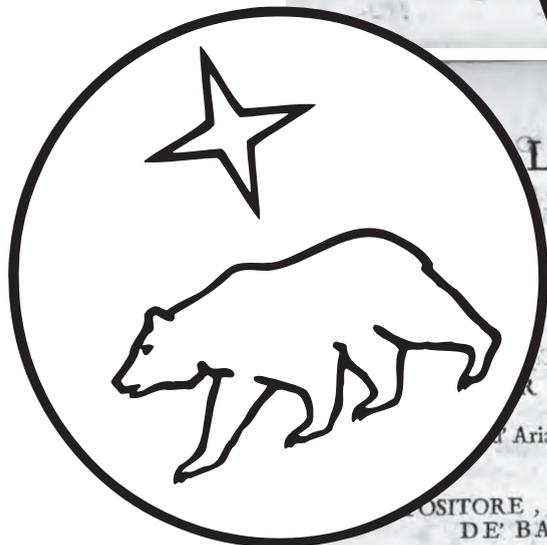
COMPOSITORE DELLE ARIETTE DE' MEDESIMI BALLI.

Il Signor Alessio Rasetti musico sonatore di Sua Maestà.

Il Signor le Febvre.

COMPOSITORE DELLE ARIETTE DE' MEDESIMI BALLI.

Il Signor Alessio Rasetti musico sonatore di Sua Maestà.



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 T T O

*Alef.* Tregua alle stragi. Aduna  
 Le disperse Falangi; e in esse affrena  
 Di vincere il desio.

*Parte.*

*Tim.* Il cenno eseguirò.

*Por.* (Questi è il rivale.)

*Alef.* Guerrier, chi sei?

*Por.* Se mi richiedi il nome,  
 Mi chiamo Asbite: se il natal; sul Gange  
 Io vidi il primo dì: se poi ti piace  
 Saper le cure mie, per genio antico  
 Son di Poro seguace, e tuo nemico.

*Alef.* (Come arduo ragiona!) E quali offese  
 Tu soffristi da me?

*Por.* Quelle, che soffre  
 Il resto della Terra. E qual ragione  
 A' Regni dell'Aurora  
 Guida Aleffandro a disturbar la pace?  
 Hai tributario ormai  
 Il Mondo in ogni loco,  
 E tutto il Mondo alla tua sete è poco?

*Alef.* T'inganni, Asbite.  
 In ogni clima ignoto,  
 Se pugnando m'aggiro, i Regni altrui  
 Ufurpar non pretendo. Io cerco solo,  
 Per compire i miei fasti,  
 Un' emula virtù, che mi contrasti.

*Por.* Forse in Poro avvia?

*Alef.* Qual è di Poro  
 L' indole, il genio?

*Por.*

A T T O

*Alef.* (Ma che cosa scieggi?)  
 Libero il passo  
 Ma in bianco non rimanda l'arme.  
 Tim. S'è cava la spada per  
 S'è spoglia: darla a Poro.  
 Tim. rammemora  
 Tim. ti diran f  
 Tim. Aleffandro, al  
 Tim. us' altra.

Tim. noi ne faccia Asbite  
 Tim. in tuo periglio  
 Tim. questa spada il lampo,  
 Tim. che baleni in campo  
 Tim. dal ciglio  
 Tim. Al donator.  
 Tim. Conoscerai, chi sono;  
 Tim. Ti pentirai del dono;  
 Tim. Ma farà tardi allor.  
 Tim. Vedrai &c.

S C E N A I I I.

*Aleffandro, Timagene con Erissena incatenata,  
 Due Indiani con Seguito.*

*Tim.* Questa, che ad Aleffandro  
 Prigioniera donzella offre la sorte,  
 Germana è a Poro.

*Erif.* ( Oh Dei!

D'Erif-

P R I M O. 5

*Por.* E' degno  
 D' un guerriero, e d' un Re

*Alef.* Quai sensi in lui  
 Deltan le mie vittorie?

*Por.* Invidia, e non timor.

*Alef.* La sua sventura  
 Ancor non l' avviliſce?

*Por.* Anzi l' irrita.  
 E forse adesso a' patrij Numi ei giura  
 D' involar quegli allori alle tue chioeme,  
 Colà sull' are istesse,  
 Che il timor de' mortali offre al tuo nome.

*Alef.* In India Eroe sì grande,  
 E' germoglio ſtraniero.

*Por.* Credi dunque, che fia  
 Il Ciel di Macedonia  
 Sol fecondo d' Eroi? Qui  
 Di gloria il nome, e la virtù  
 Ha gli Aleffandri ſuoi: Idaffanco.

*Alef.* Oh coraggio! tu  
 Oh illustre ſignora!  
 Oh il nome di tuo Signor  
 E' ſovente di  
 Oh la Scoria, da me; l' antica pace,  
 Per tornare a' Regni ſui;  
 Altra ragion non mi riferbo in lui.

*Por.* Se ambasciador mi vuoi  
 Di simili propoſte,

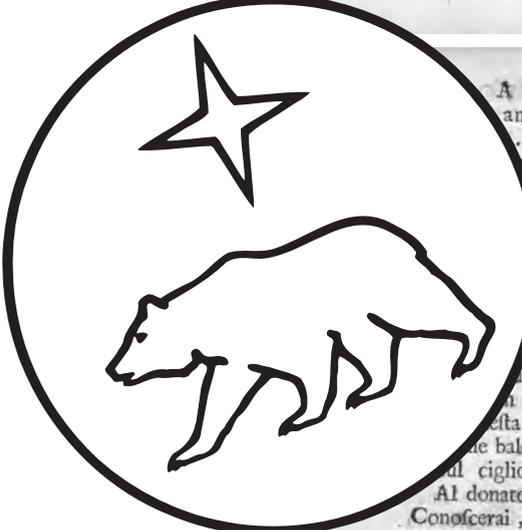
Por.

P R I M O. 7

*Por.* (Erisſena, che fia?)  
*Alef.* Chi di que' lacej  
 L' innocente aggrava?

*Tim.* Questi di  
 Sudditi a' nati,  
 Tim. nemico, re  
 Tim. disegno offrirli  
 Tim. Un mezzo alla  
*Alef.* Megni il  
 Tim. Rafciga, o Princ  
 Tim. ad Aleffandro  
 Tim. Perſuade riſpetto il tuo ſembante.  
*Erif.* ( Che dolce favellar! )  
*Tim.* ( Son quaſi amante. )  
*Alef.* Agli empj, o Timagene,  
 Si raddoppin i lacej,  
 Che ſi tolgon a lei. Tornino a Foro  
 G' infidi, ed Eriſſena:  
 Questa alla libertà: quegli alla pena. *Due Com-  
 parſe ſciolgono Eriſſena, ed incatenano g' Indiani.*  
*Erif.* Generoſa pietà!  
*Tim.* Signor, perdona:  
 Se Aleffandro foſſ' io, direi, che molto  
 Giova, ſe reſta in ſervitù coſtei.  
*Alef.* S'io foſſi Timagene, anche il direi.  
 Vil trofeo d' un' alma imbelle  
 E' quel ciglio allorchè piange:  
 Io non venni infino al Gange  
 Le donzelle  
 A debellar.

A 4 Ho



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

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

                          S C E N A I V.  
*Erißena, e Timagene.*

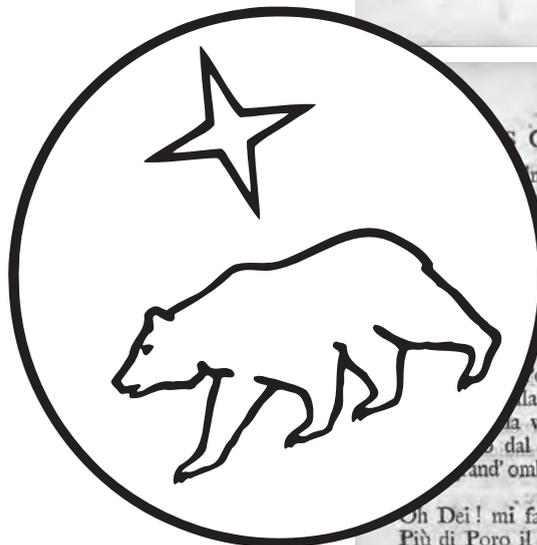
*Tim.* ( O H rimprovero acerbo,  
 Che irrita l'odio mio! )  
*Eriß.* Questi è Aleßandro?  
*Tim.* E' questi.  
*Eriß.* Quanto invidia la forte  
 Delle Greche donzelle! Almen fra loro  
 Foffi nata ancor io.  
*Tim.* Che aver potresti  
 Di più vago nascendo in altra arena?  
*Eriß.* Avrebbe un Aleßandro anche Erißena.  
*Tim.* ( Che pena! ) Ah già per lui  
 Fra gli amorosi affanni  
 Dunque vive Erißena?  
*Eriß.* Io?  
*Tim.* Sì.  
*Eriß.* T'inganni.  
 Chi vive amante, fai, 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, non m'ama! Ciel!  
 Dunque il mio core è per una pena,  
 O per un no?                    Chi &c.

9                    P R I M O.  
 S C E N A V.  
*Timagene.*

M A qual forte è la mia? Nacque Aleßandro  
 Per offendermi sempre. Anche in amore  
 M'oltraggia il merito suo: „ Picciola offesa,  
 Che rammenta le grandi. Ei di sua mano  
 „ Del mio gran genitor macchiò col sangue  
 „ L'infante mente: e se pentito ei pianie,  
 „ 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  
 „ Perfuafe natura anche alle bestie,  
 „ O fu gli estivi ardori  
 „ Placida al mar riposa  
 „ O nel campo, e fiorisce  
 „ Il picciol verpascor  
 „ Non la preme il piede  
 „ Di chi non è di pastor.  
 „ Ma se calcar si sente,  
 „ A vendicarsi affisa,  
 „ E full'acuto dente  
 „ Il suo veleno, e il  
 „ Tutta ragione al  
 „                    &c.                    SCE-

                          A T T O  
 S C E N A V.  
 me, e di preffo                    Picciolo  
 mezzo, de                    Bacco nella  
 ggia di Cleofide.  
 on Seguito, indi Poro.  
 qual riparo.                    (altri  
 medio adopra                    mancando  
 o. Tornate in Camp  
 o. Il vostro sangue  
 da difesa,  
 la vendetta,  
 dal seno  
 and'ombra in sacrificio almeno.  
 Partono le Compare.  
 Oh Dei! mi fa spavento  
 Più di Poro il coraggio,  
 L'anima intollerante, e le gelose  
 Furie, che in fen sì facilmente aduna,  
 Che il valor d'Aleßandro, e la fortuna!  
*Por.* ( Ecco l'infida. ) Io vengo,  
 Regina a te di fortunati eventi  
 Felice apportator.  
*Cle.* Numi! respiro.  
 Che rechi mai?  
*Por.* Per Aleßandro alfine  
 Si dichiarò la Sorte. A me non resta  
 Che

                          P R I M O.  
 Che una vana colozza,  
 Che un inutile ardezza,  
*Cle.* Son questi i Numi!  
 Le felicie svela  
 non saprei  
 Per me pensiero immaginarne. Il solo  
 Incipio a vincitor con me si toglie.  
 Al non tutti così, che ingiusto sei.  
*Por.* 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 fa?  
*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 vauo  
 Del sesso mio. Donde sperar difesa  
 Maggior 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 forte,  
 Che quel di gelosia.  
*Por.* Qual è? Pretendi,  
 Che di Aleßandro al piede  
 Io mi riduca ad implorar pietade?                    Ho



Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page

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 sia  
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 offerfi, accidò 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' amiltà d' Aleffandro,  
Di mie lusinghe il frutto,  
De' miei sudditi 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 Cie...

P R I M O.                      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 m' sono  
Maggior geloso,  
Maggior geloso, che il tuo Nume,  
O de l' India è domator.

S C E N A   V I I.

*Eriffena* accompagnata da *Macedoni*.  
*E* Riffena! Che veggio!  
Tu nella Reggia?  
*Por.* Io ti credea, g...

A T T O                      P R I M O.                      15

*Cle.* Questa è la tua cura.  
Partite.                      *A Macedoni, che partono.*

*Por.* ( Io smanio. )  
*Cle.* Ah non vorrò che affie  
Il tuo labbro non lo  
Il tuo labbro non lo  
L' ologa di Cleofide, un giuramento! Oh pena!  
*Cle.* Siegna a fidarti; questa guisa impegni  
Maggior fedeltà a' affetti miei.  
Quando Poro mi crede,  
Come tradir poss' io sì bella fede.  
Se mai turbo il tuo riposo,  
Se m' accendo ad altro lume,  
Pace mai non abbia il cor.  
Fosti sempre il mio bel Nume,  
Sei tu solo il mio diletto,  
E farai l' ultimo affetto,  
Come fosti il primo amor.

*Se &c.*

S C E N A   V I I I.

*Eriffena*, e *Poro*.  
*Por.* **E** Riffena che dici? ho da fidarmi?  
Ho da temer che sia  
Cleofide infedel?  
*Erif.* Oh quanto è folle  
Chi è geloso in amor! Perché non credi  
Le sue promesse? al fine  
Pegno maggior di questo  
Bramar non puoi.

*Por.*



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.

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 &amp;c.

## SCENA XII.

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-

## SCENA XIII.

*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.* Ciò, 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 feconda Aurora,

Se non mi sdegni amica, ecco un tributo,

All'amistà dovuto;

Se suddita mi brami, ecco un tributo,

*Alef.* Da' sudditi io non chiedo

Altr'omaggio, che l'obbedienza

Precedell'ultadito non richiedo.

Quando tutti sono

Le tue ricchezze, o tien tributo, o dono.

Timagene alle navi

Trova que' tesori.

*Timagene si ritira, dando ordine agli Indiani*

*che tornino sulle navi.*

*Cle.* Il tuo comando

B 3

*Cle.* Non domando i miei nemici;

Non spero il tuo favor. Tanto che

Nello stato infelice, cui mi trovo:

Non chiamarmi amica, o alta non trovo;

*Alef.* Io non so i tuoi pregi a contentar non feci

Se non se fosse tutte le vincitrici,

Per sciarti in almei miei nemici.

Tu e' Poros, non s'offendo,

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 suddita vi giunga.

*Alef.* (Alma, costanza.)

*Cle.* Tu non mi guardi, e fuggi

L'incontro del mio ciglio? Ah non credea

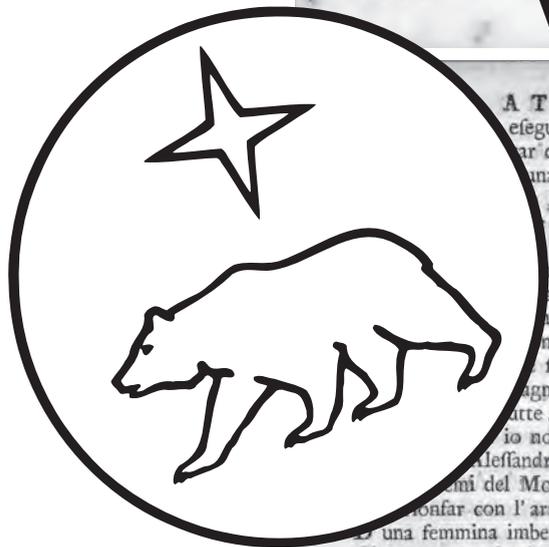
D'essere agli occhj tuoi

Orribile così. Signor, perdona

La debolezza mia. Questa sventura

B 4

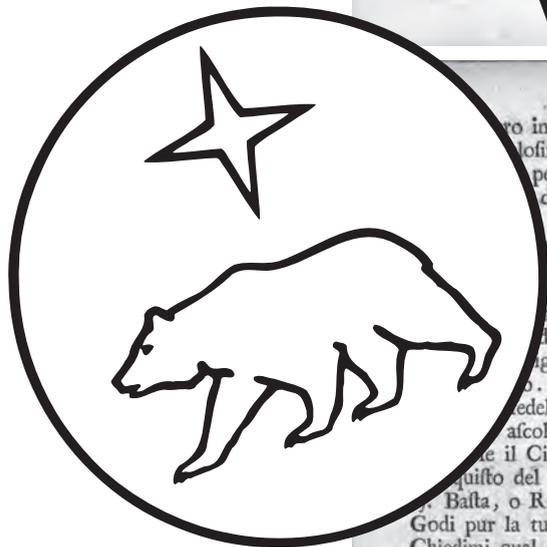
Giu-



Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page

24 **A T T O**  
 Giustifica il mio pianto,  
 L'efferti 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  
 Avrò 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.* Paventò affai; ma non fo dirti il vero.  
**S C E N A XV.**  
*Poro, e Detti.*  
*Por.* ( **E**ccola. Oh gelosa! )  
*Cle.* ( **E**ccola. Oh Poro! )  
*Por.* Perdon...  
 Cleofide, io voglio  
 Importuno... *Fin.* Più

**P R I M O.** 25  
 Più breve io figurai. Ma d'Alessandro  
 Piacevole è il foggiorno, 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, Ad...  
 Amico, o vincitor. Più d'...  
 Non ti contendo il vero, di...  
 Meglio i fetti miei.  
*Por.* ( Che parli! )  
 Non parti, Alessandro, quella infida  
 Aveva ad essere. Grato a' tuoi doni  
 ti voglio avvertir.  
*Cle.* Che soffro!  
*Alef.* Asbite,  
 Sei troppo audace.  
*Por.* Io n'ho ragion. Conosce  
 Cleofide, e l'amicizia. *Fin.* Fu



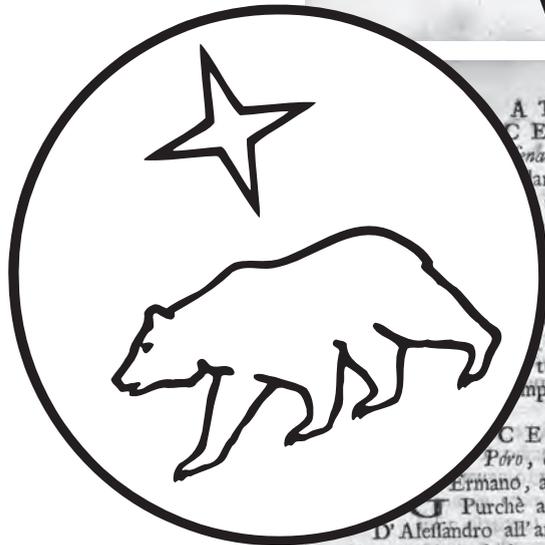
**A T T O**  
 ro in am...  
 lofirti  
 per suo...  
 di Poro...  
 ma tante volte  
 rgiuro,  
 abborrirlo. Or non è tempo  
 Per Alessa... solo  
 a che lo vid... lo scopro  
 t' Asbite  
 gnor, con tanta pen...  
 edeltà! )  
 ascolto! )  
 e il Ciel mi destina  
 quito del tuo cor....  
 Basta, o Regina.  
*S'alza.*  
 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.*

**P R I M O.**  
**S C E N A XVI.**  
*Por.* **I**l Duce di D... Sono persuaso al fine  
 Dell'... fedeltà.  
 L'... aglie dei, *Fin.*  
 oro di me... fida,  
 Più 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**

28 ATTO  
Se mai turbo il tuo riposo,  
Se m' accendo ad altro lume,  
Pace mai non abbia il cor.  
*Cle.* Se mai più farò geloso,  
Mi punisca il sacro Nume,  
Che dell' India è domator.  
*Por.* Infedel, questo è l'amore?  
*Cle.* Menzognier, questa è la fede?  
a 2 ( Chi non crede al mio dolore,  
Che lo possa un dì provar.  
*Por.* Per chi perdo, oh giusti Dei,  
Il riposo de' miei giorni!  
*Cle.* A chi mai gli affetti miei,  
Giusti Dei, serbai fin ora!  
a 2 ( Ah si mora,  
E non si torni  
*Por.* Per l' ingrata ) a sospirar.  
*Cle.* Per l' ingrato ) a sospirar.  
Se &c.



29 ATTO II.  
SCENA PRIMA.  
Gabinetti reali.  
*Por.* e *Gandarte.*  
*Por.* E Passerà l' Idaspe  
L' abborrito rival senza contesa?  
*Gan.* No, mio Re; per tuo cenno  
Già radunai gran parte  
De' tuoi sparsi guerrieri, e presso al ponte,  
Che unisce dell' Idaspe ambo le rive,  
Cauto gli ascosti. In questo aguato avvolto  
Troverassi Alessandro appenn' aiunni  
Di qua dal fiume; ed il foccorfo  
Dell' Esercito Greco il ponte agusto  
Ritarderà.  
*Por.* Benchè d' indifferenza  
L' Esercito mangia avrà difesa  
L' impur che ognun  
L' imprecano sopra  
G. Arginibidi tuoi.  
*Gan.* Ma questi appunto  
Semino Timagene  
L' odio per lui. Gli avrem  
Non ci faran nemici



ATTO II.  
SCENA III.  
*Por.* ed *Erifena.*  
Ermanno, anch' io vorrèi  
Purchè a te non dispiaccia esser nel  
D' Alessandro all' arrivo. ( Campo  
*Por.* Anzi tu devi  
Nella Reggia restare,  
A una real donzella  
Andar così fra l' armi,  
Come lice a un guerrier, non è permesso.  
*Erif.* Misera servitù del nostro fesso!  
Non farei sì sventurata,  
Se nascendo infra le schiere,  
Dalle Amazzoni guerriere  
Apprendevo a guerreggiar.  
Avrei forse il crine incolto,  
Fie-

SECONDO. 31  
Ero il ciglio, e prozzo  
Ma saprei farmi temere  
Non saperò innor  
SCENA IV.  
*Por.*  
L' indegn all' Audaci  
Ma vi vede Alessandro, e non vi teme.  
Provi in sua sventura  
quanto è lieve ingannar chi si assicura.  
Senza procelle ancora  
Si perde quel nocchiero,  
Che lento in sulla prora  
Passa dormendo il dì.  
Sognava il futo pensiero  
Forse le amiche sponde;  
Ma si trovò fra l' onde  
Allorchè i lumi aprì.  
Senza &c.  
SCENA V.  
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, tor-  
ri, carri coperti, e macchine da guerra.  
Nell' apertura della Scena si ode zinfonia di strumen-  
ti militari, nel tempo della quale passa il ponte  
una

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.

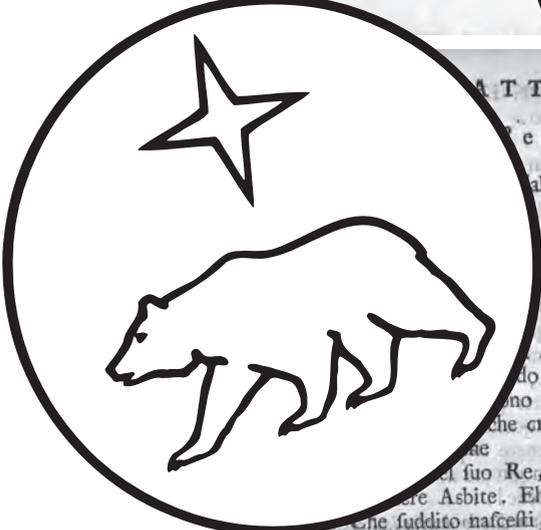
The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

36 **ATTO**  
 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,  
 Proteggete  
 a 2 Il bel desio  
 D' un amor così pudico.  
 Proteggete . . .  
 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, vedraffi  
 La conforte di Poro a' Greci in preda?  
 Chi fa qual nuovo amor . . .  
 Dall' infano furor di gelosia  
 Tutta l' alma avvilisce.  
 Cle. Spofa, un momento  
 Ci resta ancor da . . .  
 Un

**SECONDO.** 37  
 Un configlio, 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 Elifi in sulla foglia,  
 Senza il roffor 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 spofa,  
 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 a la Spofa.*  
 Perdona i miei furori,  
 Adorato ben mio, perdona, e non mori.  
 SCEENA VII  
 Alef. C Rudel, r' arresta  
 Cle. C (Aita!)  
 Alef. C

**ATTO**  
 e tanta  
 al mio  
 re.)  
 Poro è cen  
 nel mezzo  
 Asbite  
 do, non  
 che credi.  
 suo Re, perciò si scorda  
 Asbite. Eh rammentar dovresti,  
 che suddito nascesti, e che non basta  
 Un comando real, perchè in obbligo  
 Tu ponga il grado tuo; (Taci, ben mio.)  
 Piano a Poro.  
 Por. No; più tempo, o Regina,  
 Di ritegni non è. Sappi Aleffandro,  
 Che nulla mi sgomenta il tuo potere,  
 Sappi  
 SCE.

**SECONDO** 39  
**SCENA VIII**  
 Tim. I  
 Sig. r, ni  
 Di Cleofide  
 ea d' infida.  
 Po. Ella è innocente  
 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 . . .  
 Alef. ( Abbaftanza 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  
 Asbite in libertà. Sua colpa affine  
 E' l' effer 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'



Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page

40

**A T T O**

E' un pregio, che innamora  
 Più che la tua beltà.  
 Da lei, crudel, da lei,  
 Che ingiustamente offendi,  
 Quella pietade apprendi,  
 Che l'alma tua non ha.

D'un &c.

**SCENA IX.**

*Cleofide, Poro, e Timagene con Guardie.*

**Tim.** M'accedoni, alla Reggia  
 Cleofide si scorga, e intanto Asbite  
 Meco rimanga.

*Cle.* (In libertà potessi  
 Senza scoprirlo almen dargli un addio!)

*Por.* (Potessi all'idol mio  
 Libero favellar!)

*Cle.* De' casi miei,  
 Timagine, hai pietà?

*Tim.* Più che non credi.

*Cle.* Ah se Poro mai vedi,  
 Digli dunque per me, che non si scordi  
 Alle sventure in faccia  
 La costanza d'un Re, ma soffra,

Digli, che non si scordi

Digli, che non si scordi

Digli,

**SECONDO.**

Digli, che la mia stella  
 Spero placar col pianto;  
 Che lo consoli intanto  
 L'immagine di quella,  
 Che vive nel suo cor.

Digli &c.

**SCENA X.**

*Poro, e Timagene.*

*Por.* (Tenerzze ingegnose!)

*Tim.* Amico Asbite,  
 Siam pur soli una volta.

*Por.* E con qual fronte  
 Mi chiami amico? Al mio timore  
 Sedur parte del tuo cor?

*Tim.* Non in unan. Sed in  
 Gli spirati aveva, per ordinar usari  
 Angli al Campo d'Alessandro; onde rimase  
 In quella tenera,  
 Che doveva al passaggio esser primiera.

*Por.* Chi può di te fidarti?

*Tim.* Io mille prove  
 Ti darò d'amistà. Il tuo nome  
 Por. Ma come ad Asbite  
 Discolpe

*Tim.*

**A T T O**

mio pe. Intar  
 nascosto  
 Poro, e ca a  
 lio. da il foglio.

olto  
 miei furori as  
 to, che all'ar  
 usato dal chiufo  
 bergo, e la felva,  
 il crin sul tergo;  
 a co' fuoi nitriti  
 e valli risonar.  
 ogni suon, che ascolta,  
 Crede, che sia la voce  
 Del cavalier feroce,  
 Che l'anima a pugnar.

*Destrier &c.*

**SCENA XI.**

*Timagene.*

**D'**Alessandro in difesa  
 Sempre così non veglieranno i Numi.  
 Un' infidia felice  
 Spero fra tante, onde mi fia permesso  
 Sollevar dal suo giogo il Mondo oppresso.

E' ver,

**SECONDO.**

E' ver, che all'amo  
 L'abitato dell'ada  
 Selva andava per  
 fuo, e la ronna  
 lasciar in la sponda  
 eluso il peccator.

Ma se quel momento,  
 nel fuggir s'intrica;  
 E alla sua fatica  
 Il peccator contento  
 Si riconfola allor,

*E' ver &c.*

**SCENA XII.**

Appartamenti nella Reggia di Cleofide.

*Cleofide, e Gandario.*

**Gan.** E Tentò di svenarti? E a questo eccesso  
 Del geloso mio Re giunse il furor?

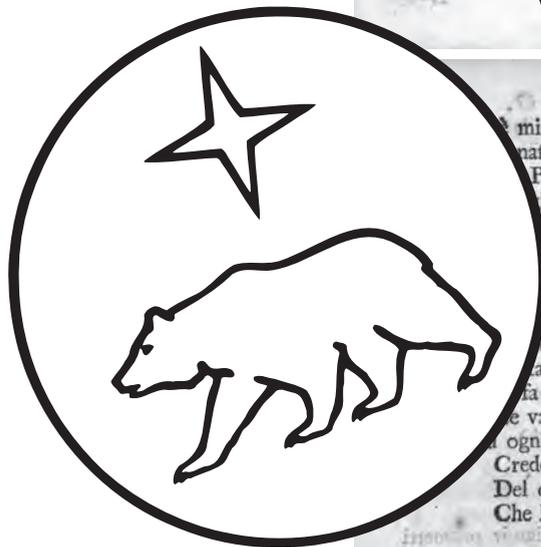
*Cle.* Fu trasporto d'amor.

*Gan.* Barbaro amore!

*Cle.* Ma tu, perchè qui vieni? Ah se Alessandro  
 Aggrava anche il tuo piè de' laccj suoi,  
 Chi più rimane in libertà per noi?  
 Ei vien, parti.

*Gan.* Non fia  
 Mai ver, ch'io ti abbandoni.

*Cle.*



Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page

44 ATTO III

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

S C E N A 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.* Abbiolo pure. Io vado  
Volontaria ad offrirvi. *In atto di partire.*

*Alef.* Eh no; r'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 odio,  
Ma il mio destino non indaga. *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 foggiori  
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 rimani  
L'infelice Regina?  
*Gan.* E' a me palese  
L'inumana richiesta  
Del Campo tuo, che per via nascosa, vengo  
Ad offrirvi a me. E se all'innocenza  
Greca un reo capo in seno  
Trova, gli salvami.  
In me puoi domare  
L'ardire, i tradimenti.  
Sono Cleofide, e Asbite ambo innocenti.  
*Alef.* Oh coraggio! Oh forza!  
*Cle.* (Oh fede, che innamorò?)  
*Gan.* (Il mio Re fedelmente e possente.)

ATTO III

*Cle.* ... mi viene  
... mi? ...  
... ti deve,  
... alle ferite il petto.  
... offerte io non accetto.

...rei salvarvi  
Ma quando

Dall'atto illustre  
... e l'amor tuo compiendo.  
... (lo dirlo) a te la rendo.

...za!

...a Timogene  
...Asbite io volo  
A discioglieri i lacci. Andate amici,  
E furbatevi altrove a' di felici.

S C E N A XIV.

*Cleofide, Gandarte, poi Erisena.*

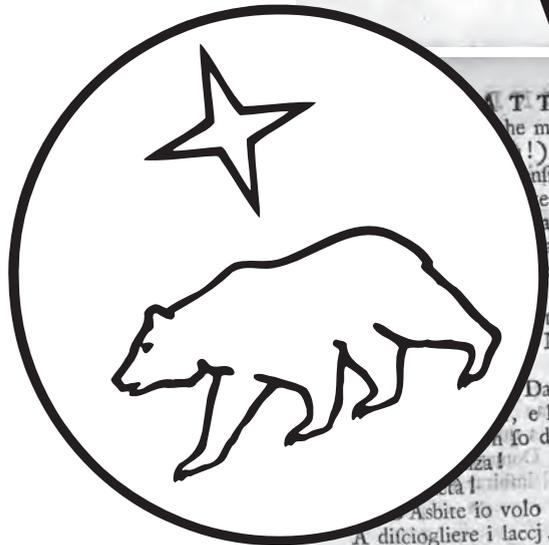
*Gan.* **D**I vassallo, e d'amico  
Ho compito il dover. Pensiamo intanto  
Quale asilo alla fuga  
Sarà miglior.  
*Cle.* L'arbitrio della scelta

Ri-

SECONDO. 47

*Gan.* ... a timo, E ancor non vien  
L'attenderlo è penoso! Ecco lo,  
Ma no, giunge Erisena.  
*Gan.* Oh come affrettato  
Ha di noi che il molto!  
*Cle.* Non sempre. *A Erisena sopraggiunge.*  
Di petto ora che mi rende  
Il mio sposo Alessandro. Andremo altrove  
... respicci con Porci pure felici.  
*Erif.* Ah che Poro morì.  
*Cle.* Come!  
*Gan.* Che dici!  
*Cle.* M'ha tradita Alessandro.  
*Erif.* Ei di se stesso  
Fu l'uccisor.  
*Cle.* Quando? Perchè? Finisci  
Di trafiggermi il cor.  
*Erif.* Sai, che rimase,  
Credito Asbite, a Timogene in cura.  
*Cle.* E ben?  
*Erif.* Cinto da' Greci  
Andava prigionier: quando improvviso  
Gli improvvisi custodi urtò, divise:  
Fra lor la via s'aperse;  
Si lanciò nell'Idaspe, e si sommerse.  
*Gan.* Ma donde il fài?  
*Erif.* Da Timogene 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.  
*Erisf.* Oh Dio!  
*Por.* Tu impallidisci? E di che temi? Hai forse  
 Pietà per Alessandro? E preferisci  
 La sua vita alla mia.  
*Erisf.* No, ma pavento.  
 Chi fa . . . può Timagene  
 Non credermi, tradirci . . . .  
*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 sesto  
 Un itteffo coraggio un sangue itteffo.

S C E N A II.

*Erißena, poi Cleofide.*

*Erisf.* S' funesto comando  
 Amareggia il piacer, ch'io proverei  
 Per la vita di Poro.  
*Cle.* Immagini dolenti,  
 Deh per pochi momenti  
 Partite dal pensier.  
*Erisf.* Regina, ormai  
 Rasciuga i lumi, con arfi infine  
 E' virtù necessaria alle Reine.  
 (Mi fa pietà, le voci di ch'viv

A T T O  
 ma n'hai ragione.  
 tanto,  
 necessario pianto  
 e Reine  
 co,  
 ni non piace?  
 in ne faria pace.  
 e pur diffi ue  
 re. Il tempo, il luo  
 e cose. Un'opra il  
 tu, se vario è il punto,  
 Il più sicuro è sempre  
 più tardo:  
 canna chi crede al primo sguardo.  
 Se troppo crede al ciglio  
 Colui, che va per 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-

T E R Z O.                    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 piacherà l'ira funesta.  
 Tu me l' offrirti, il fai.  
*Erisf.* (Sogno, o son desta!)  
*Alef.* (Oh forpresa! Oh dulzizza  
*Cle.* Ah sei forse pentito  
 Di tua pietà? Questa stento  
 Mi mancherà fra me, lo rimpro  
 Certa del . . .  
 So . . .  
 la . . .  
 lab . . .  
 Van . . .  
 S C E N A IV.

*Cleofide, Erißena.*

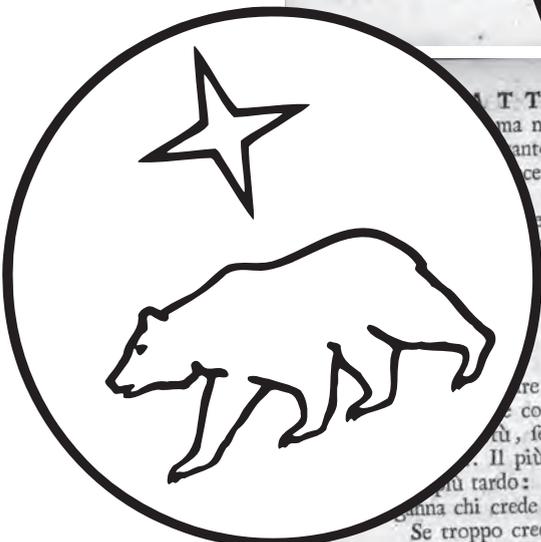
*Erisf.* C Leofide, sì presto  
 Le lacrime . . .

T E R Z O.                    53

S C E N A V.

*Erißena, poi Alessandro, e Guardie.*

*Erisf.* CHI non avria seduto  
 Cerac il suo solo  
 va . . .  
 Oh come in volto  
 Senza . . .  
 Che non ga . . .  
 Quanto contien di Timagene il foglio.  
*Alef.* Oh temerario orgoglio!  
 Oh infedeltà! Mai non avrei potuto  
 Figurarmi, Erißena,  
 Tanta perfidia.  
*Erisf.* (Ah di noi parla!) E quale,  
 Signore, è la cagion di tanto sdegno?  
*Alef.* L'odio, l'ardire indegno  
 Di chi dovrebbe a' benefeci miei  
 Esser più grato.  
*Erisf.* (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.  
*Erisf.* Alessandro, pietà. Son colpe infine.  
*Alef.* Son colpe, che impunte,  
 Moltiplican i rei. Voglio, che provi  
 La vendetta, il castigo ogni alma infida.  
 Olà, qui Timagene.  
 D 4                    *Erisf.*



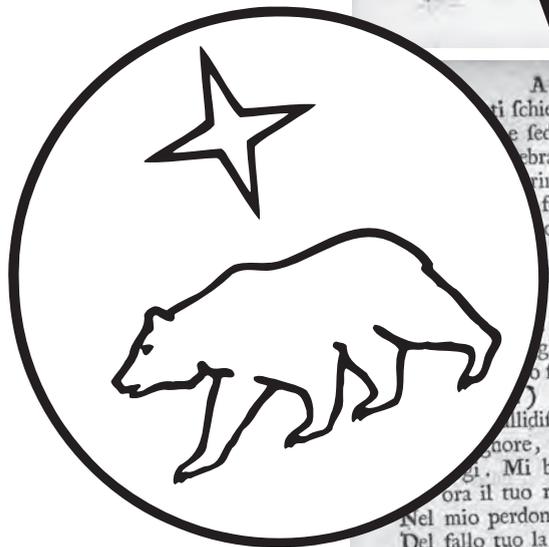
Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page

56 ATTO I  
*Eris.* Ei sol di tutto  
 E' la prima cagione.  
*Alef.* Anzi avvertito  
 Da Timagene io fui.  
*Eris.* Che indegno! Accufa  
 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?  
*Eris.* A me la chiede  
 Chi a me finor la rinfacciò?  
*Alef.* Parlai  
 Sempre de' Greci, il cui ribelle ardire  
 Si oppone alle mie nozze.  
*Eris.* (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 tua ma  
 Caratteri f...  
*Eris.* (Che f... mai...  
*Alef.* Ma don... il...  
*Eris.* Da un tu... guerra... Ri-

TERZO. 57  
 Ricercando di Poro a me lo diede.  
 (Celo il german.)  
*Alef.* A chi darò più fede?  
 Parti Erieffena.  
*Eris.* 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.  
*Eris.* Irresoluta, oh Dio!  
 Mi rendeva il timor.  
*Alef.* Lasciami solo  
 Co' miei pensieri.  
*Eris.* Oh sventurata! Io dunque  
 Teco perdei già di fedele il vanto.  
*Alef.* Eh non dolerti tanto. Un dubbio  
 Sicurezza non è.  
*Eris.* Sì, ma quell'alme,  
 Cui nutrice l'onor, l'adoro, accento  
 Il dubbio ancora a trimenti offeso  
 Parte.  
 SCENA VI.  
*Alef.* (A Timagene.)  
 Qual via non pensata  
 Mi scopre il Cielo un auditor. Ma  
 L'indo Timagene. Io non impendo,  
 Come abbia cor di comparir innanzi.  
*Tim.* Mio Re, fo, che...  
 Di me chiedesti...  
 5 Le

ATTO  
 ti schiere  
 e fedai. e regie  
 brar.  
 prima  
 fe; con... ai,  
 o cor: ne mai mi fosti  
 come or mi sei.  
 ar potrei,  
 Pagnar di... ovo? es...  
 Campo?  
 gi quel foglio,  
 o foglio! Ah son perdu...  
 )  
 allidisci, e tremi?  
 cuore, al tuo piè...  
 gi. Mi basta  
 ora il tuo rossor. Ti rassicura  
 Nel mio perdono; e conservando in mente  
 Del fallo tuo la rimembranza amara,  
 Ad esser fido un'altra volta impara.  
 Serbati a grandi imprese,  
 Accidò rimanga ascosa  
 La macchia vergognosa  
 Di questa infedeltà.  
 Che nel sentier d'onore,  
 Se ritornar saprai,  
 Ricompensata affai  
 Vedrà la mia pietà.  
 Serbati &c.  
 SCE-

TERZO. 59  
 SCENA VII  
 Timagene, Poro  
 Tim. Oh perdo! Oh delitto!  
 Oh horror! Oh rossore!  
 Por. O Timagene, e solo! Amico, il Cielo  
 Giacchè a... mi conduce...  
 Tim. Ah parti, Asbite,  
 Fuggi da me.  
 Por. Se d'Alessandro il fangue  
 Noi dobbiamo versar...  
 Tim. Prima si versi  
 Quello di Timagene.  
 Por. E la promessa?  
 Tim. La promessa d'un fallo,  
 Non obbliga a compirlo.  
 Por. 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-



Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page

## SCENA VIII.

*Porco, poi Gandarte.*

**P**or. Ecco spezzato il folo  
Debolissimo filo, a cui s'attenne  
Finor la mia speranza.

**G**an. Mio Re, tu vivi?

**P**or. Amico,  
Posso della tua fede  
Assicurarmi ancor?

**G**an. Qual colpa mia  
Tal dubbio meritò!

**P**or. 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.

**G**an. Ah Signor . . .

**P**or. Tu vacilli! Il tuo pallore  
Timido ti palesa. Ah finadora  
Di tal viltà non ti credei capace.

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

**P**or. Che tardi?

**G**an. Oh Dio!

Esposto al regio . . .  
Il rispettoso cor . . .  
Ah, se vuoi sì gran . . .

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

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

**G**an. Guarda, Signor, se il tuo Gandarte è vile.

## SCENA IX.

*Erissena, e Detti.*

**E**rif. Fermati. *(darte.)*

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

**G**an. Perché mi togli,

Principessa adorata,

La gloria d'una morte,

Che può render illustri i giorni miei.

**E**rif. Qui di morir si parla; e intanto altrove

Un placido Imeneo

Stringe Alessandro all'infedel tua

**P**or. Come!

**G**an. E fia ver?

**E**rif. A celebrare

Ma non potrei montare

**P**or. Odi, ma

perché in istanza! Or chi di voi

una a improvverarmi i miei

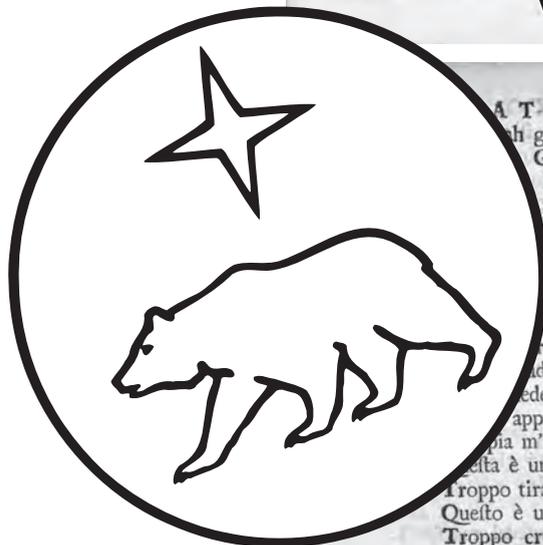
Le gelose follie,

Il soverchio timor, le furie mie?

**E**rif. Io m'ingannai.

**G**an. Forse la tema è un

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



chi germano  
Gelo, avvan  
Lagrime, e fren  
; ed è s  
il moto alterno,  
r tutto l'Averno.

tti  
morte.

ti!  
te!

ndirmi,  
edel?

appena:

ia m'inganna:

elta è una pena

Troppo tiranna;

Questo è un tormento

Troppo crudel.

Dov'è &c.

## SCENA X.

*Erissena, e Gandarte.*

**E**rif. Gandarte, in questo stato

Non lasciarlo, se m'ami.

**G**an. Addio, mia vita;

Non mi porre in obbligo,

Se questo fosse mai l'ultimo addio.

Mio ben, ricordati,

Se avvien, ch'io mora,

Quanto

Quanto quell' anima

Fedel t'amò.

Io, se p

Le

Nel

l'ad

Mio &c.

## SCENA XI.

*Erissena.*

**D**'Inaspettati eventi

Qual ferie 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 ſi ben ſoſtenne un finto Impero,  
 Avrà virtù di regolarne un vero.  
 Sulla feconda parte,  
 Ch'oltre il Gange io domai, regni Gandarte.

*Eriſ.* Oh illuſtre Eroe!  
*Gan.* Dal beneficio oppreſſo  
 Io favellar non oſo.

*Cle.* Secolo avventuroſo,  
 Che dal grande Aleſſandro il nome avrai.  
*Por.* Io non ſaprò giammai  
 Da te partire. Eſecutor fedele  
 Sarò de' cenſi tuoi. Guidami pure  
 Su gli eſtremi del Mondo. Avranno ſempre  
 Di Libia al Sole; o della Scitia al ghiaccio  
 La ſpoſa il core, ed Aleſſandro il braccio.

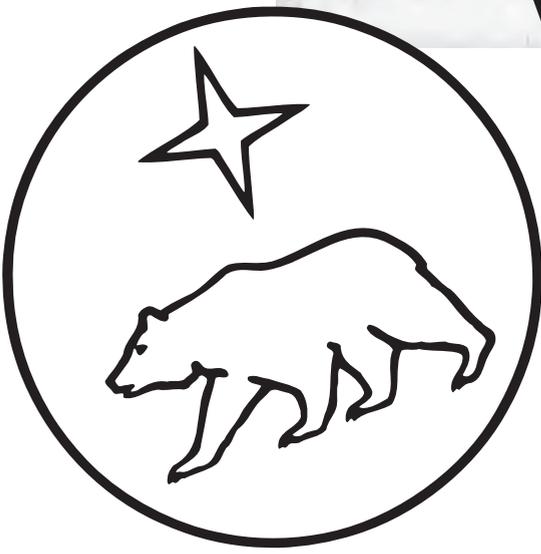
*Coro*    Serva ad Eroe sì grande,  
 Cura di Giove, e prole,  
 Quanto rimira il Sole,  
 Quanto circonda il mar.  
 Nè lingua adulatrice  
 Del nome ſuo felice  
 Trovi più dolce ſono,  
 Di chi ſi ſol in Troja  
 Il fatto fuſſe ar.

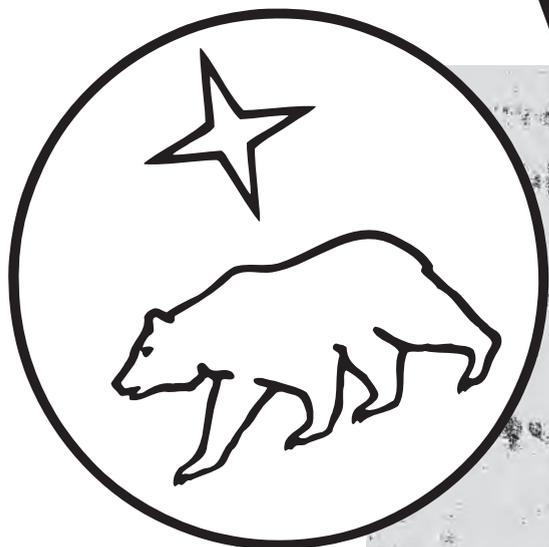
Teatro Regio  
 Indice  
 Del Volume Secondo

---

43 - *Cajo Fabricio*      *Auletta*  
 44 - *Vologeſo Re di Parti*      *Leo*  
 44 - *Germanico*      *Bernasconi*  
 45 - *Poro*      *Stuck*  
 48 - *Ezio*      *N.*  
 48 - *Semetrio*      *Haye*

**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 Iride 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.

A T T O R I.

GIOVE. Il Sig. Monticelli.

GIUNONE. La Sig. Imer.

IRIDE. La Sig. Pompeati.

MARTE. Il Sig. Jozzi.

TITANO. } Giganti. { Il Sig. Ciacchi.

BRIAREO. } { La Sig. Frasi.

The Musical Composition by Sig. GLUCK.

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.

5.                    P A R T E I.

Par, che tutta la terra  
 Congiuri contro noi, portici guerra.  
 Gio. E delli eterni Dei l'altra potenza  
 Non curan gli empj? Questa destra irata  
 Co' suoi fulmini ardenti,  
 Non gli reca terror? La mia clemenza  
 Fieri dunque gli fà? L'amor, la pace,  
 Se ricusan gli adegni,  
 Provino il mio furor, provin gli sdegni.  
 Mar. Gran Monarca dei Numi,  
 Usa tutto il rigor, giammai la pena  
 Al fallo lor proporzionata sia,  
 Benchè tardi, gli 'ngrati  
 Conochin nello 'mpugno  
 Vano il progetto lor, vano il disegno.  
 Iri. Al solo nome tuo  
 De' ribelli Porgoglio,  
 Cader vedrai umiliato appiè del Soglio.  
 Gio. Marte, mi seguì, spettatore io stesso,  
 Dell' ardir di costor men vado al mondo.  
 Mi seguin gli altri dei: tremi l'audace  
 Che ardi il primiero di 'nvidiarmi 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  
 Vã col fumo ad oscurar.

6.                    P A R T I.

So mighty is th'alarm, that earth's fall sons  
 Seem all combin'd, in odious war, against us.  
 Jup. How!—shall the savage, impious brood contemn  
 The power irremedious of th'immortal Gods!  
 Shall not this hand, when grasping the red Boll,  
 With terror strike the most intrepid rebel?—  
 Does my known clemency enflame their pride?—  
 Ah! shou'd this stubborn, grumbling 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 th'effects,  
 Prove that their black designs are empty, vain.  
 Iri. Before thy awful throne, the daring pride  
 Of these insulting rebels, swift, shall vanish;  
 And, prostrate in the dust, for mercy sue.  
 Jup. Mars, follow me.—To earth now let us go,  
 And view, unmov'd, these insolent attempts.  
 My kindred deities must likewise follow.—  
 Tremble, thou Son of earth, who's scornful  
 To envy Jove his imperial throne!  
 Hark! Jerked leaders, beneath my feet.

P A R T I.

Tal ne azzurra la mia faccia  
 A portar la mia vendetta  
 E di un popolo ribelle  
 L'empio orgoglio fulminar.

SEENA III.

Mars.

Iri. Marte.

Mar. Iride vaga, i tuoi vezosi rai  
 Non permetter, che offuschi  
 Così nera procella.

Iri. E che? Di Marte alli occhi io sembro bella?  
 Sò pur, che altra ti accende.

Mar. Ti 'nganni forse; un tempo sù, che ardei  
 Delle di lei pupille al chiaro lume,  
 Ma l'altrui gelosia, l'ira, l'offesa,  
 Anno per altra al fin quest' alma accesa.

Iri. Questa Ninfa felice, o questa Dea,  
 Fortunata così, dimmi, chi è mai?

Mar. Non mi 'ntender ti 'nfrangi, eppure il fai.

Iri. Sò, che la Dea di Gnido  
 Era dell' alma tua ristoro, e pace.

Mar. Iride, è ver, 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.

P A R T E I.

Tal ne azzurra la mia faccia  
 A portar la mia vendetta  
 E di un popolo ribelle  
 L'empio orgoglio fulminar.

SEENA III.

Mars.

Iri. Marte.

Mar. Iride vaga, i tuoi vezosi rai  
 Non permetter, che offuschi  
 Così nera procella.

Iri. E che? Di Marte alli occhi io sembro bella?  
 Sò pur, che altra ti accende.

Mar. Ti 'nganni forse; un tempo sù, che ardei  
 Delle di lei pupille al chiaro lume,  
 Ma l'altrui gelosia, l'ira, l'offesa,  
 Anno per altra al fin quest' alma accesa.

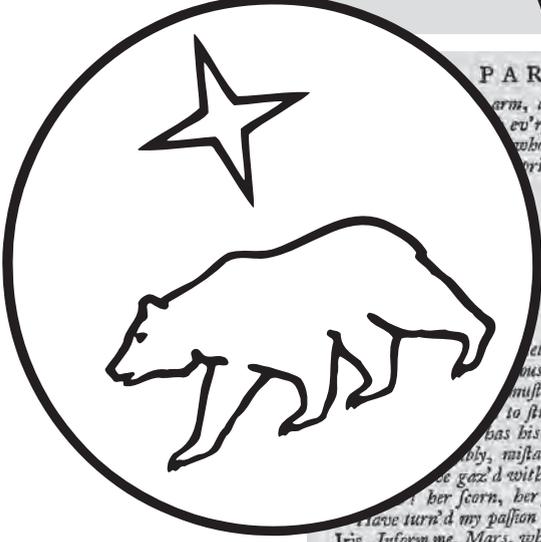
Iri. Questa Ninfa felice, o questa Dea,  
 Fortunata così, dimmi, chi è mai?

Mar. Non mi 'ntender ti 'nfrangi, eppure il fai.

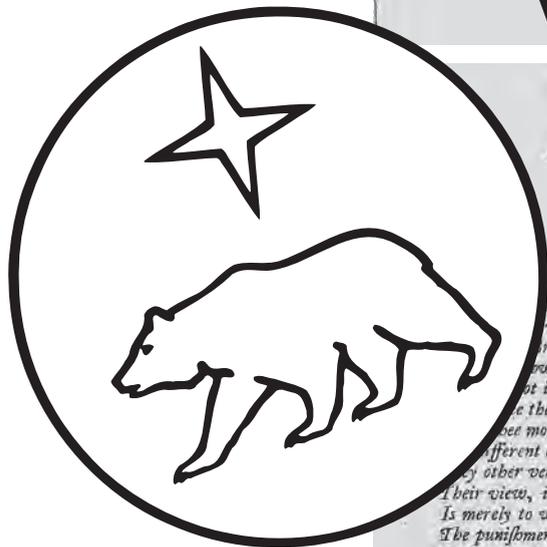
Iri. Sò, che la Dea di Gnido  
 Era dell' alma tua ristoro, e pace.

Mar. Iride, è ver, 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.



Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page



9                                    P A R T E I.

S' io lo potesse, ancora  
Saprei per voi morire,  
Balta, che avete allora  
Pietà del mio languire,  
Pietà del mio penar.  
Care, ec.  
[Parte.]

SCENA IV.

*Iride.*

Per altri che il mio foco  
Non cura, o non intende,  
Sento, che il cor nel petto amor mi accende.  
Ma, se il mio duol non preza,  
Per conquistar quel core  
Le possenti armi sue mi presti amore.

Vezi, lusinghe, e sguardi,  
Sarano i soli dardi,  
Che mi darà l'amor.  
Vincer con questi, io spero  
Quei che à del ciel l' Impero,  
Chi mi à rapito il cor.  
Vezi, &c.  
[Parte.]

SCENA V.

P A R T E I.

SCENA IV.

A

Titan, Briareus.

*He attempt. The war, with  
ve it. Bri. The first surd  
weak, compar the of f  
riareus, to my au,  
owers, of dreaded name,  
ot in them: these tere  
e thee to th' attempt, perhaps, wou'd griev  
see monarch of the boundless skies.  
fferent cares, their jarring minds employ;  
y other vengeance meditate; perhaps,  
their view, in urging thee to desolate war,  
Is mercy to ward off the foul disgrace,  
The punishment, their late exploits may draw.—  
O Titan! they may use thee as their engine.  
Tit. If, Briareus, fear can shake thy soul,  
Thy cavern keep; th' achievement leave to me.—  
Nought can assuage the fever of my soul,  
But the bright empire I've in distant prospect.  
Bri. Fear dwells not in me. Swift I'll follow Titan.—  
But mark my counsel: tread with wary steps;  
For O! on precipices, dark as these,  
The foot may slip, and soon perdition seize us.  
[Exit.]*

SCENA

10                                    P A R T I.

*Wou'd fate permit, for love of you,  
Death's dreary shades I'd, hapless, view:  
Enough, if you soft pity show,  
And one fond, parting glance bestow.  
Delicious eyes, &c.  
[Exit.]*

SCENA IV.

*Iris.*

*The warrior God must surely burn for me;  
His soul averse to every other Fair.—  
Ah! my own bosom is with love inflam'd.  
But, shou'd the charmer trifle with my woe,  
I'll haste to Cupid; borrow his dire weapons,  
And gain an easy conquest o'er his hea*

*Soft blandishments, fond ogles,  
All that the amorous heart desires,  
I'll on my Chastity  
Arm'd with beauty's arms, I'll stand  
Of him, who calls me my friend,  
I'll boast, and the eyes above  
Soft, &c.  
[Exit.]*

SCENA V.

P A R T E I.

SCENA IV.

A

Titan, Briareus.

*Ti. Facile impresa. Tit. Un van timore  
Avantar mi può. Bri. Le nostre forze  
A quelle de' Dei non sono uguali.  
Tit. Briareo, al mio fianco  
Per sostenermi, ò anch' io delli immortali.  
Bri. Non ti fidar, questi terrestri Numi,  
Che ti 'ncitano all' opra, in Ciel regnante  
Non curan di mirarti, altre vendette,  
Anno altre cure in petto  
Questi silvestri Dei;  
E dei disegni loro,  
Per isfuggirne forse e scorno, e danno,  
Te lo instrumento lor, Titan, ne fanno.  
Tit. Se in te alberga timor, la tua spelonca  
Guarda tranquillo, e lascia a me il pensiero;  
Un Regno che mi aspetta  
Troppo l'orgoglio mi sprona, ed alletta.  
Bri. Non sò temer, ti seguirò, ma almeno  
Vadasi circospetti,  
Che in sentier così erto  
L'utile è dubbio assai, ma il danno è certo.  
[Parte.]*

SCENA

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 funesta,  
 Temè ogni Zeffiro come tempesta,  
 Un picciol moto tremar lo fa,  
 Ma quel eh'è usato è ai flutti infidi  
 Del mar turbato non cura i gridi,  
 Sprezza i perigli, temer non si

PART I.      14  
 SCENE VI.  
 The earth.  
 Jupiter, Mars, (both disguis'd) and Titan.

Jup. Audacious enterprize! My eyes must 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 leads the way,  
 Fancies each star darts a fatal ray;  
 Hears tempests howl, and whirlwinds rage:  
 Who's next, the surging, dashing sea,  
 Storms around him, and in vain,  
 Whom long he plunges in the liquid plain.  
 Who ventures, &c. [Exit]

PART I.      16  
 SCENA VII.  
 Giove, Marte, Iride, Giunone, e i Semi-Dei.

Afterwards, follow'd by  
 Water fear themselves, round  
 Water'd about the cavern.

Empire is assai  
 fits down.

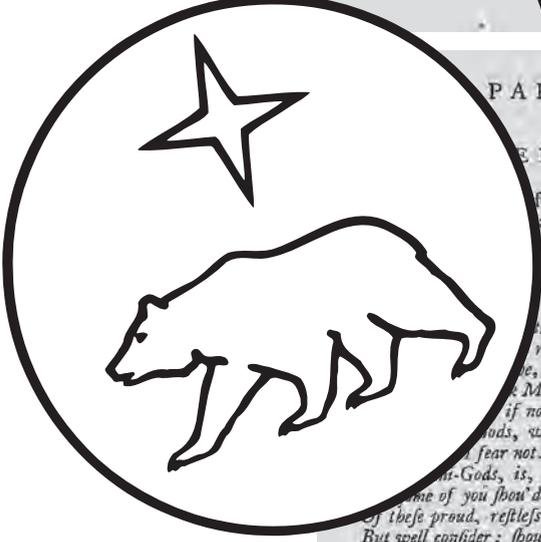
ies, are both in  
 round, exert your streng  
 he, to save your selves.—  
 Mortals wou'd not  
 if not by Gods excited,  
 Gods, who envy my bright throne.—  
 I fear not.—All I apprehend,  
 Gods, is, lest you swerve from duty;  
 If some of you shou'd aid th' enormous crime  
 Of these proud, restless 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 banus 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' ethereal Essence  
 Wou'd sink to slavery, and rise no more.—

PART I.      16  
 SCENA VII.  
 Giove, Marte, Iride, Giunone, e i Semi-Dei.

Numi, si vuol che a noi  
 Di tanta un tempo libertade, e pace,  
 Non si g'ave 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;  
 Jo 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 Jo stugio 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.



Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page

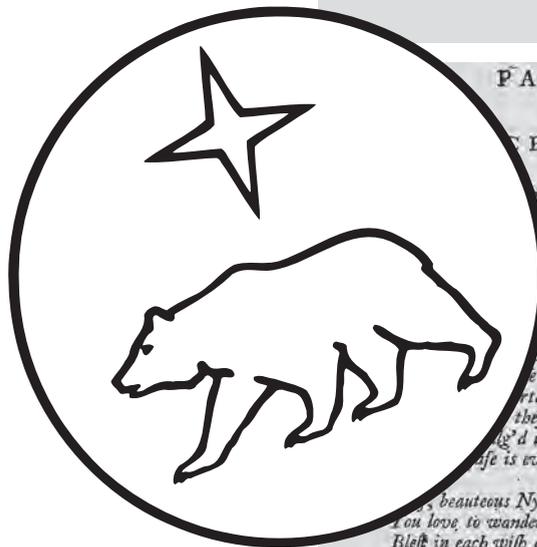
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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.



21

PART 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 sola  
Giammai per Giove in sen mi accese amore.

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

Di, che rival mi sei,  
Che vuoi strararmi il core,  
Che sposo è traditore,  
E allor ti crederò,  
Vorrei di lui scordarmi, [Da se.  
Odiarlo anch'io vorrei,  
Ma sento, che sdegnarmi  
Quanto dovrei non so.

Di, che rival mi sei,  
Che vuoi strararmi il core,  
Che sposo è traditore,  
E allor ti crederò,  
Vorrei di lui scordarmi, [Da se.  
Odiarlo anch'io vorrei,  
Ma sento, che sdegnarmi  
Quanto dovrei non so.

Di, che rival mi sei,  
Che vuoi strararmi il core,  
Che sposo è traditore,  
E allor ti crederò,  
Vorrei di lui scordarmi, [Da se.  
Odiarlo anch'io vorrei,  
Ma sento, che sdegnarmi  
Quanto dovrei non so.

Di, che rival mi sei,  
Che vuoi strararmi il core,  
Che sposo è traditore,  
E allor ti crederò,  
Vorrei di lui scordarmi, [Da se.  
Odiarlo anch'io vorrei,  
Ma sento, che sdegnarmi  
Quanto dovrei non so.

Di, che rival mi sei,  
Che vuoi strararmi il core,  
Che sposo è traditore,  
E allor ti crederò,  
Vorrei di lui scordarmi, [Da se.  
Odiarlo anch'io vorrei,  
Ma sento, che sdegnarmi  
Quanto dovrei non so.

PART I.

SCENA IX.

*Briareo*

*Ninfa* qual que... selva, o monte,  
Com'era que... di queste balze,  
Où si vagar? *Iri.* Dei passi miei  
È qual cura ti prende? *Bri.* E' pietà sola  
Chè per tutto il bel Sessio in seno ascondo.  
Parti, che in breve v'è a perire il mondo.  
*Iri.* Chi d'immortalità gode del dono  
Non sa temer. Di questi monti alpestri,  
Una Ninfa son io. *Bri.* Benchè dal fato  
Tanto a te fù concesso,  
Parti, che da temere à Giove istesso.

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

*Se in, ec.* [Parti.]

1 SCENA

PART I.

22

SCENA IX.

*Juno, Iris.*

*Juno.* The passion newly lighted in the breast  
Of Jove, I see in Iris.—Duly 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 spotless bosom,  
Cupid ne'er blew 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 she utters.

*Iris.* that thou'rt my rival, say;  
That thou'rt resolv'd to break—  
That Jove will nuptial—  
Then, from his—  
I'd blot my—  
O! my—, all-powerful fate.

*Iris.* &c.

Exit.

SCENA

PART I.

24

SCENA IX.

*Iris, Briareo*

*Ninfa* qual que... selva, o monte,  
Com'era que... di queste balze,  
Où si vagar? *Iri.* Dei passi miei  
È qual cura ti prende? *Bri.* E' pietà sola  
Chè per tutto il bel Sessio in seno ascondo.  
Parti, che in breve v'è a perire il mondo.  
*Iri.* Chi d'immortalità gode del dono  
Non sa temer. Di questi monti alpestri,  
Una Ninfa son io. *Bri.* Benchè dal fato  
Tanto a te fù concesso,  
Parti, che da temere à Giove istesso.

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

*Se in, ec.* [Parti.]

D 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 sola mia sperme,  
 Tu sol fei il mio tesoro,  
 Ed i tuoi vaghi rai  
 Sai, ch' estinguon sovente  
 In questo pugno la facketta 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 fei 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 farai core d' amare.

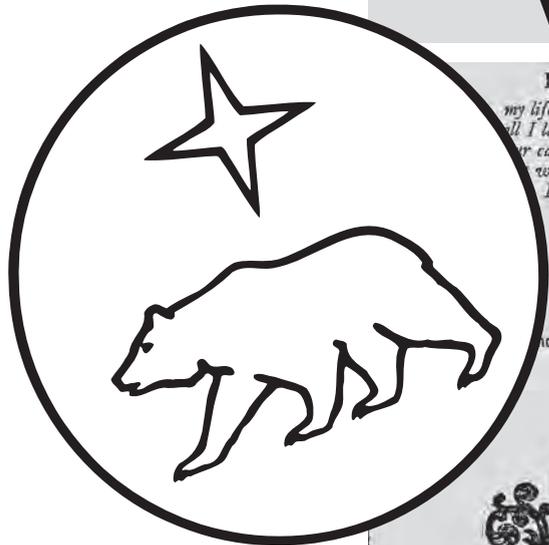
*Iri*

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;  
 Restrain'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.* Delusive sweet!—I shall no more  
 Injure us who dropt from your tongue,  
 Whom I have lov'd, and whom you swore  
 To love. O would you have those suspicions sprung?  
 Believe me: You I still adore.

Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page



nd of the first

Fine della prima Parte.



PARTE II.  
SCENA I.

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

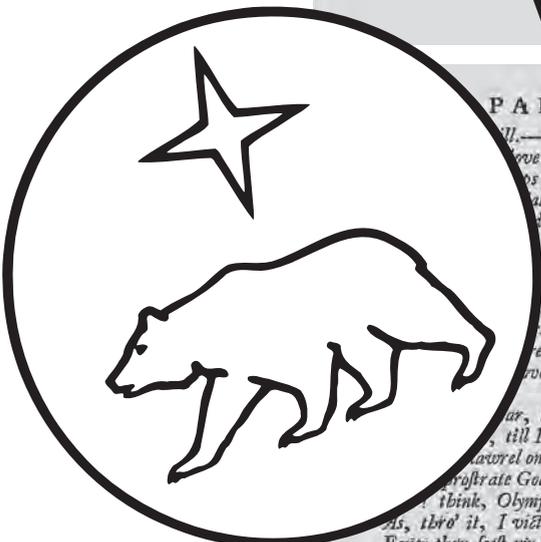
*Tit.* Finirà il regno tuo, Giove superbo.  
 [Minacciando il cielo.]  
 L'orgoglio de tuoi Dei  
 Umiliato vedrà Titano al piede.  
 Alle armi, o prodi, a quelle eterne sedi,  
 [Ai giganti.]  
 Vi guiderà la destra mia; spogliati  
 Delli attributi lor del cielo i Numi,  
 Quello splendor vi attende  
 Che in lor per pochi instanti 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 occanto.

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. Thee, theose  
 Celestial, of their attributes despoil'd;  
 The splendors darting, now, all eluding from them,  
 Shall you array, and awe the mortal world.  
*Bri.* O! grant it, Jove, that I may see  
 The late'st Gods glut their thirst;  
 Whom no divine stroke, nor might of strength can  
 shie.  
 But Titan, when ere the bold Demi-Gods,  
 Vbould' d th' way to th' adventurous attempt.  
 Th' expected succours are not yet arriv'd;  
 Th' Titan is advanc'd with soul undaunted,  
 To the fam'd verge of the dread precipice.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



PARTE II.

*Tit.* Seguaue ciò che vuol, già il cielo è tutto.  
 Vedi, che già dall' alto  
 Precipitando vien d' ogni parti il pad.  
 Mira, mira già scende,  
 Che per me e tu tante speranze alcomar;  
 Ma per la tua, non vedrà  
 Minerva che sospira. E poi la clava  
 Spesa omai in disparte. Il fulmin pende,  
 Vedi, inutantemente a mano 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.]

SCENA

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.

Più 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 fen l' annida.  
 Spofa 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 leno  
 Avrai tal fedeltà.

Mai l' amor mio, 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.* Ah! call to mind, big 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 doat on; hence, all gratitude be thine.  
*Juno.* For thee, I ever burnt with purest flame.

Jove shall not for my falshood  
 For know, my passion, constant, true  
 (If you are kind) with you will die  
 As its first spark shall for ever  
 Let Jove but meet the sympathy  
 And bid me true to his breast  
 I'll all enjoy the joys  
 And all his woes shall be my rest.

[Exit.]

SCENA

Mars,

*the Bolt.—The dangerous thickens  
 hurry, from different parts  
 Pelion, Olympus  
 our firm one awful mountain  
 it rosters at the  
 fly from from pole to pole  
 these audacious rebels.—  
 ceance on their guilt  
 dited 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,  
 all teach vain mortals to aspire no more.—  
 Thou ascends the skies.* [Exit Mars.]

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

*Iris, if you want my stay,  
 I'll 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, Ec.*  
 [Exit.]

SCENA

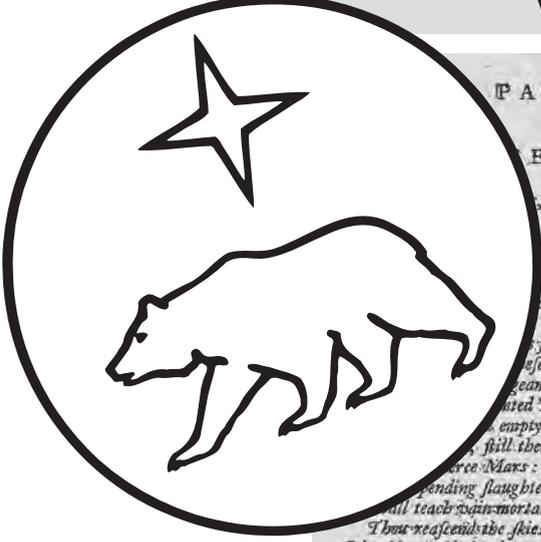
Mars,

*Il fulmine, ben mio, cresce il periglio.  
 [Il fulmine, ben mio, cresce il periglio.  
 Signor, di affrettarsi, una montagna sola  
 che, sull' Olimpo, ed è  
 rimano già, sotto i tuoi piè vacilla  
 L' agulsto foglio tuo; la tua faccia  
 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 batta nè; ma per la Sugia, o Marte,  
 Paludé io giuro, che vuol far de rei,  
 Così fiero lo scempio,  
 Che ad ogni altro mortal ferva 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 appressò 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.]

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 palpitar.  
Accorro, e non so dove,  
Temo per noi, per Giove,  
Tutto mi fa tremar.

Volgo,  
[Exit]

SCEN

## 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.* Dost 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 thro' my name  
If, to fly, I thus misgives,  
Shall my fears prevail.  
I know where  
I know where  
For all, despair.  
Toss'd by, &c.  
[Exit]

SCENE

## SCENE VI.

Juno

Why delay?—In this fell danger  
And aid insulted Jove—  
The also Juno comes.

[As going  
Whither rove?—What perchance  
the ops.

treasure, drove from his bosom  
lonely, thro' the dreary  
—  
once dread Senate of the Gods,  
the servile neck, and drag the chain.—

—But why vain words? whilst lo! the fiends,  
arrogance supreme invade the skies.—  
haste there, tho' I perish by Jove's side.

When waters swelling, mountains seem,  
In the (still then) pacific stream;  
The wand'ring billows proudly roar,  
And, foaming, lash the echoing shore.  
Should 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.

Juno

Dove an? che più ardo? ah, si soccorra  
In mio rischio del lo sposo mio.  
In tuo soccorso, o Giove, eccomi anch' io.

Ma, che fò? dove corro? ah, che già forse  
[S' arresta.

Privo del trono suo, ramingo, e solo  
Erra tralle foreste il mio tesoro,  
Forse, che i Numi tutti

Dì servitù già il duro giogo opprime;  
Forse—Ma che? Le sfere  
Gli empî assaltano in tanto.  
Andiam, si cada al nostro amore accanto.

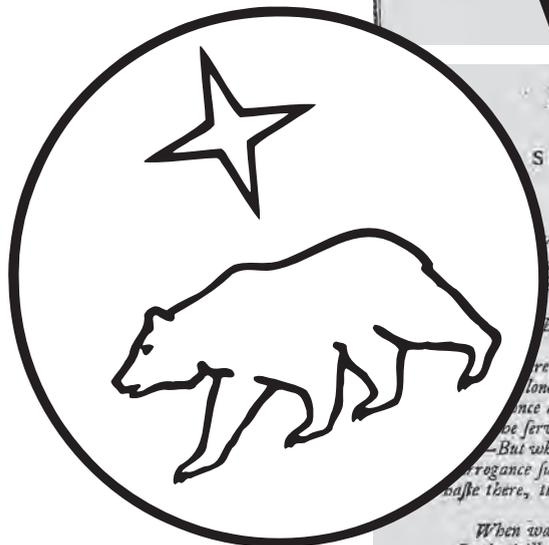
Se dell' onde il dolce moto  
Turba il vento, il flutto infido  
Corre il lido

Tutto sdegno ad insultar.  
Se turbar del ciel la pace  
Vuol de rei la defra audace,  
Vedrà il mondo vacillar.

Se dell' onde, &amp;c.

[Parte]

SCENA



SCENA VIII.

Luogo di montagne.

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 dirin da me ne avrete in dono.

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

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 with you. Courage, my trusty Bands, inspire our souls. Weak must the force be of Gods unaid, Gainst the dread region of Imperial Heav'n.— Come, fight valiantly 'gainst your Throne, I'll share the vict'ry 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.



SCENA VIII.

der-struct the mountains hidden, the palace of Judd descending, the celestial At the opening of the pany changes to a One. follow'd by the other Deities.

thy conqu'ring arms Liberty to Skies. who spread alarms thy godness, scornful rage. our Loyalty, strength in battle shown; throne's secur'd to me, bless 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 fell 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.

SCENA VIII.

Atterali i Giganti, e i Titani, si scendono alla volta di un trono, e si aprono le sfere del cielo. Sembrasi che si aprissi della regia, e angustia strepitosa si uida la sinfonia.

Jove, Monarca, Marte, Iride, e seguito ai 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 liberta.

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

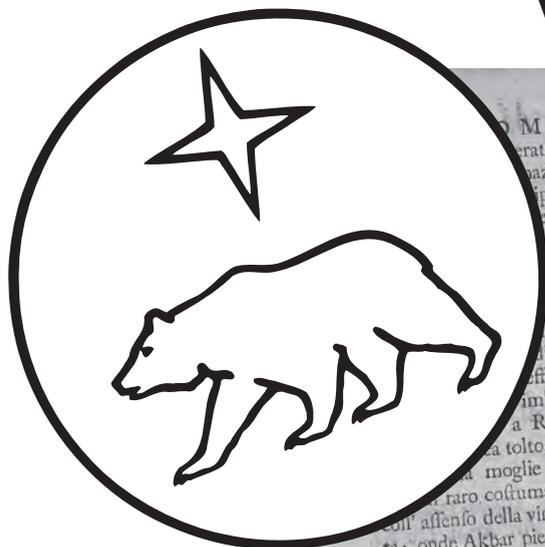
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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.

(3)

I O T T A

A T T O R I.

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

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

PADMANE, Sposa d'Artamene. *La Sig. Pompetti.*

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

ORMONTE, Imperator Mogollo. *Il Sig. Ciacchi.*

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

Soldati, e Guardie Indiane, ecc.

Musica del Sig. Gluck.

(7)

A T T O

S C E N E I.

Artamenes, Padmani, and Guards.

Art. **M**y darling consort! let not low-born fear  
 Thy beauteous face deform.  
 Pad. O Artamenes!  
 Our hopes are vanish'd, and we are undone.  
 Art. O say not so, my charmer! — The soul's vigour  
 Firm as the rock, which warring winds beset,  
 Our haughty enemy shall ne'er abate.

SCENE 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,*

(7)

A T T O

S C E N E I.

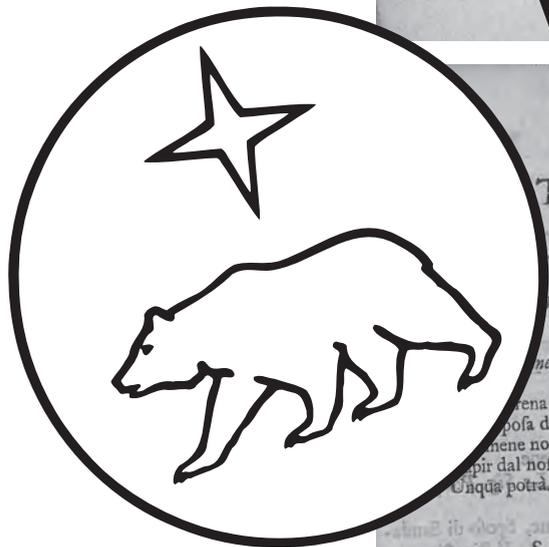
Artamenes, Padmani, and Guards.

Art. **M**y darling consort! let not low-born fear  
 Thy beauteous face deform.  
 Pad. O Artamenes!  
 Our hopes are vanish'd, and we are undone.  
 Art. O say not so, my charmer! — The soul's vigour  
 Firm as the rock, which warring winds beset,  
 Our haughty enemy shall ne'er abate.

SCENE 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,*



Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page

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 abject 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 Coira; with guards, the populace, &c.]

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

[Presents letter.]  
Art. *Coira, read thou the letter; I have heard terms  
Of peace, thus offer'd, which I have not.*

Cof. [He reads.] *To Artamenes, King of Persia, I  
grant  
On this condition, that thou shalt be  
A nymph, whose beauty shall be mine.*  
*If*

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 soffirò.*  
*Se crudeli, ec. [parte.]*

SCENE III.  
*Artamene, e guardie.*

Art. *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 donna, doni, popoli, e guardie.]

Or. *Lo splendore del tuo trionfo,  
Per che star da Vittorie fue  
A mani tue potrei, per me t'invia.  
Pace concedrai, per me t'invia.*  
[Da una lettera.]

Art. *Della pace le leggi,  
Per la voce di Coira ognuno intendi.*  
Cof. *Pace, e amisiade ad Artamene io rendo  
Ed in cambio una donna io ti offrendo.  
La di cui fama sol non si può*

ACT I.

Wisdom says thy mind, the blooming fair  
Thou'lt yield to my fond art, to be my friend,  
Thy friend, Ormontes.

Orm. *Thy answer, Coira, shall be my delight,  
Sandalis, Has she the name of Padmani.*  
Cof. *Yes, my King, she is the daughter of Padmani.*  
Art. *What beauty? How! How! yield my darling  
To a woman?*  
Cof. *Yes, my King, she is the daughter of Padmani.*  
Orm. *Which 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 contemn 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

SCENE

ACT I.

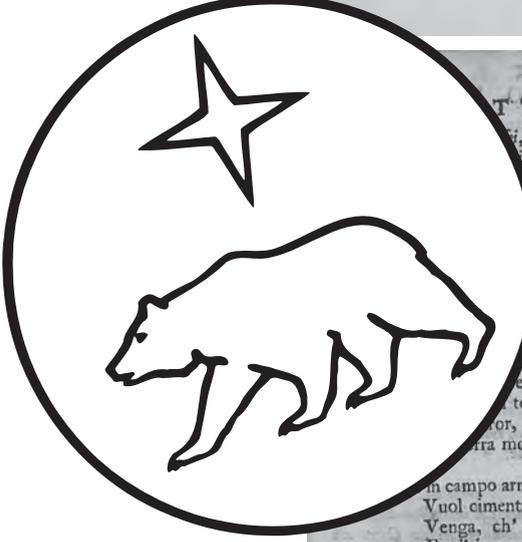
Wisdom says thy mind, the blooming fair  
Thou'lt yield to my fond art, to be my friend,  
Thy friend, Ormontes.

Orm. *Thy answer, Coira, shall be my delight,  
Sandalis, Has she the name of Padmani.*  
Cof. *Yes, my King, she is the daughter of Padmani.*  
Art. *What beauty? How! How! yield my darling  
To a woman?*  
Cof. *Yes, my King, she is the daughter of Padmani.*  
Orm. *Which 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 contemn 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

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.

16 ACT I.  
SCENE VII.  
Cofra folus.  
*Thou must not die, incantress of my soul! —  
I'll love thee: O! for ever. — Yet fear, honour,  
Bid me suspend, awhile, the tender glance. —  
Suffer an instant; then, thy sky-born charms,  
Shall swift be clasp'd by thy adoring Cofra.*

*The beauties which adorn thy face,  
No gust of passion can deform:  
Thro' sorrow's cloud they dart a grace;  
In wrath they gild, like Sol, the storm.  
Lovely as Venus is my fair,  
When winning smiles bid dimples rise;  
My charmer has fam'd Pallas' air,  
When anger flashes from her eyes.*  
*The beauties, &c.*  
[Exit.]

SCENE VIII.  
Gallery in the Royal Apartments.  
Artamenes, Padmani.  
Art. *On thee alone, blest idol of my heart,  
The safety, welfare, and the calm,  
Thou charmer — If my life can be of use;  
If, to preserve thy precious days, thy  
The blood of fond Padmani's veins  
Behold her here, a willing, joyful*  
Art.

ACT I.  
nemico.  
ardar? prete si vada  
car, mio e la pad  
è quella, ch' io p  
tal contr  
en capir non basto.  
ier Ormonte chiede,  
fola adora;  
vincitor riva  
Art. Si trat  
dei saper l' affetto  
debole Artamene.  
te, perdo ogni bene.  
giammai, che d' un  
armi lo splendor, vedrai  
te da presso  
e morire: il mio destino  
e a quello d' Artamene, io voglio;  
vivo con te comune o morte o foglio.  
Art. Numi, ah voi difendete  
Cosi bella costanza;  
Sentimenti si cari  
Mi ravvivan nel cor la persa pace.  
Sento tra miei disastri  
Farmi di me maggiore,  
E più grande virtù sento nel core.

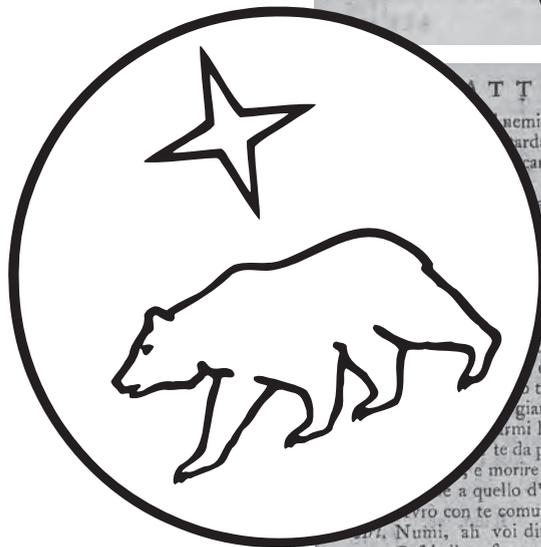
Nobil onda  
Chiara figlia d' alto monte  
Piu ch' è stretta, e prigioniera,  
Piu gioconda  
Scerza

17 ATTO I.  
SCENA VII.  
Cofra solo.  
No, mio tesoro, io t' amo, i tuoi bei lumi  
Costante adorerò, ma onore, e tema  
Chiedon tregua all' amor, foffri un istante,  
Il suo merito non perde il tuo sembiante.

Il suo leggiadro viso  
Non perde mai beltà,  
Bello nella pietà  
Bello è nell' ira.  
Quando apre i labbrì al riso,  
Parmi la Dea del Mar;  
E Pallade mi par,  
Quando si adira.

SCENA VIII.  
Loggia negli appartamenti di Artamene, e di Adamane.  
Art. Si da te sol, mia cara,  
La comune salvezza oggi dipende  
Pad. Sposo, se può giovar questa mia vita  
E se salvar ti può questo sangue  
La vita, il regno, un monumento, caro,  
La infelice Padmani  
Noi non si a der. Art. Non molo meno  
Art.

ACT I.  
19  
Art. Ab! me — Of thee, the  
Pad. Why then delay? Why in  
Peace to thy mind, thou lost in  
Art. Peace to my  
And, to gain  
Pad. I am in raptures, and do  
Gods! — the only f  
Ormonte claims;  
And its (for thee) — thee only worships:  
And hapless — so  
Mankind implicitly — bis dire dictates:  
Pad. Why thus dejected, sunk?  
Art. They're treating (Gods!)  
Pad. About Padmani? — Know'st thou not my passion? —  
O Artamenes! rouse thy fainting spirits.  
Art. Ab! losing thee, I ev'ry comfort lose.  
Pad. Think not that empire has such mighty charms,  
Such splendors as can dazzle thy Padmani.  
Thou'lt find her soul is so wrapt up in thine,  
She'll live, or die, by Artamene's side.  
One common fate (thou darling of my eyes!)  
Will sad Padmani share with Artamene;  
Ready with him, to mount the throne, or die.  
Art. Ye deities! who generous thoughts inspire,  
O! with your smiles, this matchless truth protect:  
Such tender sentiments incant my soul,  
And long-lost harmony and peace restore.  
Spite of the horrors gathering o'er my head,  
A ray of hope darts healing comfort round,  
And bids me rise superior to myself.  
The gently-murm'ring, silver rill,  
Descending from some lofty hill,  
If unconfin'd, at large it strays,  
No sportive sallies mark its way:  
But, when restrain'd by art, it lies,  
Exulting, thro' the tube it flies.  
C 2 And



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

20 ACT I.

*And, lighter, in the yielding air,  
Dances, in glitt'ring circles, there.  
Thus my fond heart, which woes surround,  
Grows stronger from affliction's wound:  
Rises beneath oppression's weight;  
Victorious o'er opposing fate.  
The gently-murm'ring, &c.  
[Exit.]*

SCENE IX.

Padmani sola.

*Ye vengeful planets, why thus dart your rage!  
Why make my bosom the sad seat of horror?  
Say, why was I to a proud kingdom born,  
Since I, so dear, the brilliant gift must purchase?  
Swift take it back, for crowns delight no more.*

*Ye cruel Gods! why did not I  
To some good shepherd owe my birth?  
Then, for my stray'd Lamò I might sigh;  
And this my sole ally of mirth;  
Whilft, fold'd by some gentle youth,  
His lips would charm with spotless truth.  
Thus, in some butt, supremely blest,  
I had not wept my luckless lot;  
But found, in deserts, balmy rest,  
And Eden, in one lovely spot.*

*Ye cruel Gods! why did not I  
To some good shepherd owe my birth?  
Then, for my stray'd Lamò I might sigh;  
And this my sole ally of mirth;  
Whilft, fold'd by some gentle youth,  
His lips would charm with spotless truth.  
Thus, in some butt, supremely blest,  
I had not wept my luckless lot;  
But found, in deserts, balmy rest,  
And Eden, in one lovely spot.*

[Exit.]

End of the first ACT.

ACT

ATTO I. 21

*Scherza in fonte, più leggierra  
All'aure va.  
Tale sento ch' il mio core  
Tra il tormento, ed il dolore  
Più contento in sen ne sta.  
Nobil, cc.  
[Parte.]*

SCENA IX.

Padmane sola.

*Con troppo sdegno, o stelle,  
Tormentate quell' alma; e perchè farmi  
Nascere a un regno, se costar mi debba  
Cotanto il vostro dono?  
Riprendetelo pur, non curo un trono.*

*Non vi piacque ingiusti Dei,  
Ch' io nasceffi in corell  
Ch' altra pena or non m'ha  
Che la cura d'un signell  
Che l' afflitt' d' un signell  
Che ridon in un signell  
Che ridon in un signell  
Non fiate, che fia riss  
Non vi, cc.  
[Parte.]*

Fine dell' Atto primo.

ACTO

(22)

ATTO I.

SCENA I.

*Padmane alle stanze di Padmani.*

*Padmane valida seguendo Cosra.*

*Padmane attendi.*

*Oh Dio! tutto è perduto.  
Padmane! Cos. Il Cielo  
Padmane sopra lui pensa a salvarlo.  
Padmane mostrami la via.*

[Parlano.]

SCENA II.

*Tamur con seguito d'armati, e detti.*

Tam. Ferma, e d'Ormonte  
Servi al comando. Cos. Oh Ciel!  
Tam. Qual è costei?  
Sand. Per ingannar quest' empio,  
Si mostri di virtude un grand' esempio.  
Tam. Non parli. Sand. D'Artamene  
Son la sposa Padmane.  
Cos. Oh Dei! che finge?  
Tam. Bella, del mio signore

Gli

(23)

ACT II.

SCENE I.

*Padmane responding to Padmani's Apartment.*

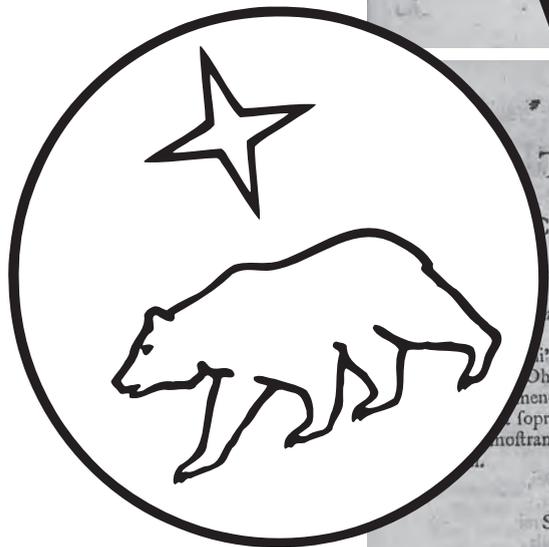
Sandalida following Cosra.

Sand. Stay for me, Cosra.  
Cos. Gods! we are undone.  
Sand. And Artamenes?  
Cos. Gracious heaven will shield him.—  
But fly, Sandalida: secure thyself.  
Sand. Point out the way, good Cosra.  
Cos. Follow me.  
[Exeunt.]

SCENE II.

To them Tamur, attended by armed Men.

Tam. Halt, I command you, in Ormontes' name.  
Cos. Too cruel Fate!  
Tam. Tell me, what fair-one's here?  
Sand. Yes?—We'll impose on Tamur; and, for this,  
My virtue shall submit to a sad trial.  
Tam. Who art thou?—Why art thou silent?  
Sand. I'm Padmani,  
Ill-fated consort of great Artamenes.  
Cos. Gods! why these airs untroubled?  
Tam. O! beautiful Queen,  
Dread



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

24 ACT II.

*Dread not the wraith of far-renown'd Ormones.—  
'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!—W'uber go, with-  
out me?  
Ab! canst thou fly to thy irreverent 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, set free from guilt,  
On thee its dearest home has fix'd;  
Why should I thus, and toine end,  
Why, from the great, that distant  
O listen to thy charms,  
And soon sweet peace shall cheer my mind.*

*Then*

ACT II. 25

Gli sdegni non temer, tu sola puoi  
In un punto appagar li torri tuoi.

*Cof. Deh resisti mio cor. Sand. Seguiam l'inganno,  
Inutil non farà, 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 è  
Tu mi tu  
Eh! mi tu

ACT II. 26

*Thou only, to my bleeding heart,  
Canst give rest, lasting bliss, and part.  
Know grief will, fierce as these, never  
Drive then the tears far away.*

*[Exit.]*

SCENA 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.]*

SCENA 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,  
Shudder, reflecting on thy various woes.—  
Ormontes, shudder thou thro' disappointment.*

SCENA

ACT II. 27

*Thou only, to my bleeding heart,  
Canst give rest, lasting bliss, and part.  
Know grief will, fierce as these, never  
Drive then the tears far away.*

*[Exit.]*

SCENA 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!*

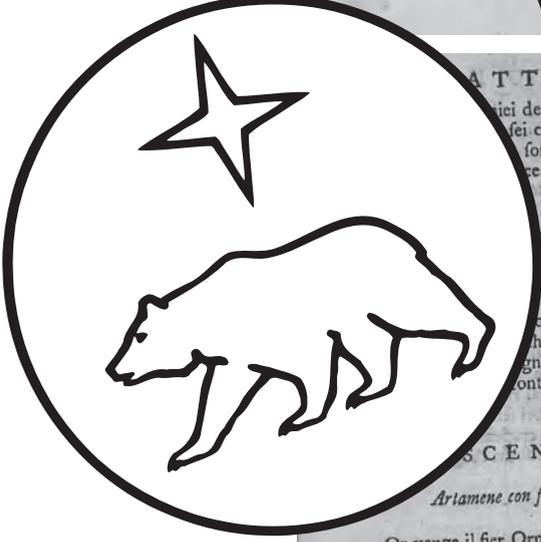
*[Exit.]*

SCENA 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,  
Shudder, reflecting on thy various woes.—  
Ormontes, shudder thou thro' disappointment.*

D 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.

*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 burl 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 sov' reign! — art thou in shackles?*

*Art. Hush, hush, lest, — Pad. My soul's joy, Ah! 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 be controul'd,  
 On thee, these blessings all depend.  
 Never, O never! — (Exit.)*

SCENE

*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.*

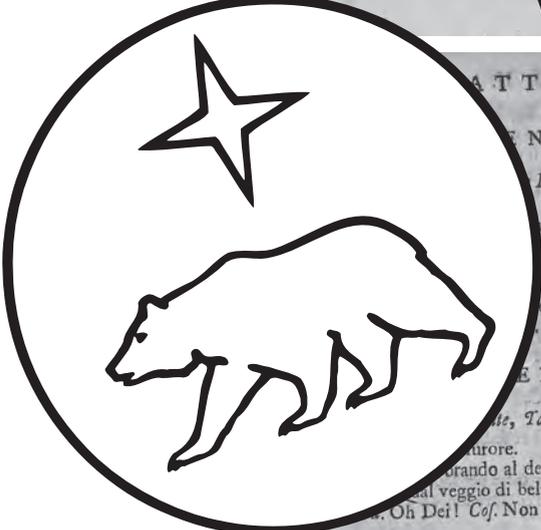
*Cof. Fatti cor. Art. Che veggio?  
 Cof. Fuor di periglio  
 Noi fiam: ah mio Signor, tu di catene  
 Cinto? Art. Taci. Pad. Mio ben.  
 Art. Ti accheta, o sposa;*

*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 conferme, o  
 Pensa a serbarmi, o cara,  
 I dolci affetti  
 Salvami, o cara, poi  
 Oggi, tra cui tu sei,  
 Vita, e costanza,  
 Tutta nel cor mi hai  
 Tutta mia speranza  
 Sono riposte in te.*

**Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page**



*Padmani  
 Io spero ancora  
 ranea via  
 parte  
 Cof. Che ve  
 a questa  
 seguimi, la fia*

*me, Tamur, e detti.  
 tuore.  
 urando 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 noi credi agli occhi miei.  
 A lui per te la libertade fo dono,  
 [accennando Cofra.*

*Tu guidata alla reggia, or or farai;  
 Ed il core d' Ormonte allor vedrai.  
 Pad. Ormonte, tenti in vano  
 Ricoprir di pietà gl' inganni tuoi,  
 Questo*

*Cof. My queen, thy place! — Hope whispers still,  
 Thou shalt find a fortunate 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, th' 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 pain! —  
 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,  
 E 2 To*



40 ACT II.

Tam. *My Liege, (O Artamenes!) 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*  
*confort!*

Art. *Sandalida! Padmani! — doubly welcome. —*  
*Yet, can I trust my senses? — Charmer, tell me:*  
*Say, art thou not some visionary form?*  
*And do I truly clasp my dear Padmani? —*  
*Ah! 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 dark'ning clouds, and day shines forth.*

*Tho', round the pilot, tempests roar;*  
*Tho' long, in vain, the Gods implore,*  
*Yet be the wish'd-for port, may gain.*  
*On the firm strand be oft may stray,*  
*And, to his wandering friends, display*  
*The perils of th' inconstant main.*  
*Tho' round thee.*  
 [Exit.]

SCENE

41 ATTO II.

Tam. *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'acciaio; 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. *Ah 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*  
*Pur tal volta il passaggio*  
*Il suo porto ritrovò.*  
*O godendo i dì felici*  
*Va tal volta in lusinga;*  
*Racchiudendo in amici,*  
*Il periglio che usò.*  
 [Parte.]

F

42 ATTO II.

SCENA XI.

Art. *Padmani.*  
*in ci lusinghiamo!*  
 era  
 tà ci rese,  
 gnor mi semb  
 nostro perigli  
 gnoto affanno,  
 il pianto,  
 mio diletto accanto.

Art. *Per mio tu sei,*  
*gnar di pianto il ciglio.*  
*Oh Dio! di sospirar.*  
*Se, 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

43 ACT II.

SCENA XI.

Art. *O Padmani! if I'm dear,*  
*Dry that sadly-trickling tear,*  
*And suppress those heaving sighs.*

Pad. *Whist with anguish thou'rt oppress'd,*  
*Can Padmani be at rest,*  
*And her love-sick soul disguise?*

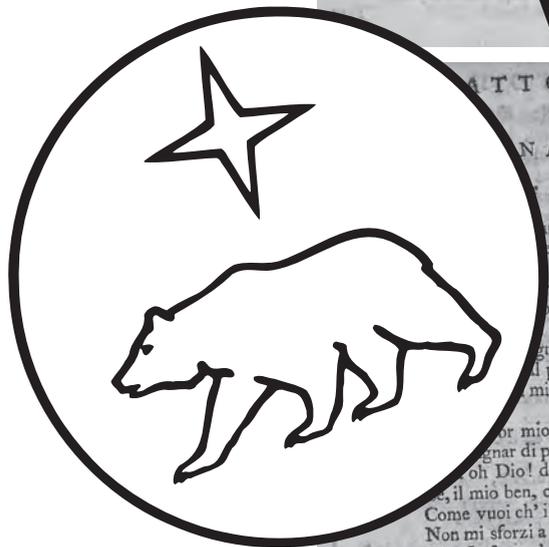
Art. *Blest with me, why fears betray?*

Pad. *I could weep my eyes away.*

Both. *May dire fate be sooth'd at last;*  
*Soon repay our sorrows 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



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.

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 blest 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:  
 Blithe sings the pilot, thro' each wave,  
 Scoop'd by the wind, presents a grave.  
 Necessity can pang beguile,  
 And ev'n in death extort a smile  
 Fiv'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.*

49 ATTO III.  
SCENA 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 foccorso non date al mio dolore,  
 Deh! m' insegnate almen, come fi more.*  
 Sand. *Costanza Principessa, oggi ci è d' uopo  
 D' armarsi di virtù; necessitate  
 Ci obliga 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  
 Terror non è.  
 Fin le più timide  
 Belve, agiti,  
 Valor mostrano;  
 E quando il combattere  
 Necessita*

ATTO III.  
SCENA V.  
Padmane sola.

*tantanti affanni?  
 E ma spargo al vento  
 (oh dolce nome)  
 consolata, e sola.  
 lo asciutto,  
 soffrirà Padmane?  
 non lo siegue? egli va  
 vivo, ah lascia!  
 imagine fiera,  
 che Palma mia  
 a freme d'orror, e di spavanto.  
 Oh Dei! già veggio sopra il capo illustre  
 Cader la scure; e veggio il labbro amato  
 Palpitante, esalar l'ultimo fiato.  
 Veggio lo spirito invitto  
 Già presso a valicar Ponda di Stige.  
 Odo ch' a se mi chiama,  
 E dice:—offerva, si Padmane offerva,  
 Qual sostenne per te forte proterva.*

*Presso l' onda d'Acheronte  
 Odo il misero gridarmi,  
 Tu giurasti, oh Dio! d'amarmi,  
 Or qui vengo senza te.*

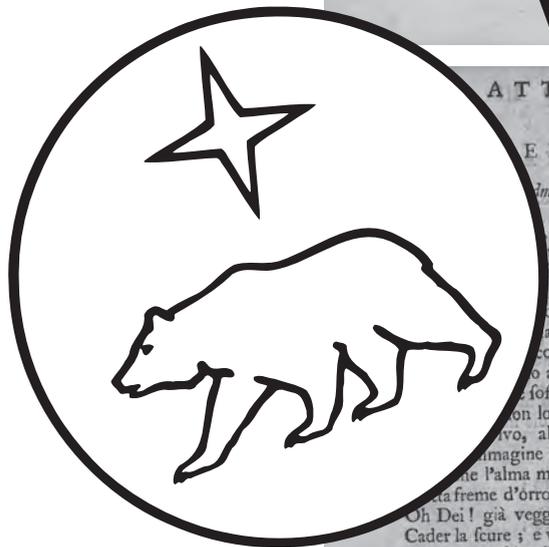
Voglio

ACT III.  
SCENE V.  
Padmane sola.

*And Sandalida, and canst thou leave me  
 To suffer all these woes, and rest with ill? —  
 To whom can I apply for friendly aid? —  
 Alas! the winds I pour forth fruitless moan;  
 Whilst my sad consort flames for ever dear!  
 Is torn from me by unrelenting fate,  
 And I am left disconsolate, alone. —  
 Ah! shall Padmani, comfort of his soul,  
 Refuse, to his dire fall, the tribute-tear?  
 Not weep a flood o'er Artamenes' bier? —  
 Shall he be doom'd to die, and she survive him?  
 Ye Gods! the image of his cruel woes,  
 Rise horrid to my soul, and dart distraction. —  
 Bear, bear me from the fight! — O! on his neck,  
 I see, I see, the tyrant axe descend! —  
 Lo! where his melting lips, now deadly pale,  
 Quiver in death, and breathe the last fond sigh. —  
 There his great spirit flies, aloft in air;  
 And wings its way to Styx's gloomy strand! —  
 Hark! his lov'd voice, dread, solemn, hollow, slow,  
 Bids me draw nigh; and thus, in anguish, speaks:  
 Behold, Padmani, what for thee I've suffer'd.*

*Sbio'ring on the Stygian shore,  
 Thus I hear my charmer cry:  
 "Lasting love to me you swore,  
 "Yet, alas! beguil'd am I."*

G 2 Blame



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

52. ACT III.

*Blame not, darling prince, thy bride;  
She'll revenge by luckless doom.  
O'twill then be all her pride,  
To sleep by thee in the tomb.  
Shiv'ring on, &c.* [Exit.]

SCENE V.

Ormontes, Cofra, Tamur.

Cof. *I'm here at thy command. Orm. Cofra, I pardon  
Thy imposition; and so, thee will give  
A proof of gracious temper, and regard.—  
Know that the fair Sandalida is thine,  
On this condition, that thou instant swear  
Fidelity and friendship to Padmani's consort.*

Cof. *Delightful words! Sweet solace to my mind.—  
All thou requir'st, I swear.—O! bear me Gods!  
Or. Hasten to the sun's bright temple.—And thou Tamur,  
Follow me thither.—Swift the nuptial pomp  
Prepare, agreeably to my late orders.* [Exit. Orm. and Tam.]

SCENE VI.

Cofra solo.

O! I'm much surpris'd that I should be so happy?  
'Tis blest indeed that I should be so happy?  
Ye gracious powers! Bless my dear Padmani's prayer:  
Be all our wishes with joyful success crown'd.

Lo!

ATTO III. 53.

Voglio prima vendicarmi:  
Agli Elisi per trovarli,  
Ampia strada v'è per me. Paffo, ec.  
[Parte.]

SCENA V.

Ormote, Cofra, e Tamur.

Cof. *Eccomi a cenni tuoi. Or. Cofra 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 Padmani al consorte  
Costanza, e fedeltà. Cof. Numi! che sento,  
Insuperato contento?  
Quanto chiedi, Signor, ai Numi Io giuro  
Or. Dunque al Tempio. Sol. Soli fra poco  
Lieta pompa prepara ai Numi.* [Parte Orm. e Tam.]

SCENA VI.

Cofra solo.

Me felice che sento!  
Sandalida fra poco  
La mia sposa farà, lo credo a me  
Pietoso Ciel concedi ch'io possi  
Dopo tante nozze, al fine averla.  
Già

ACT III.

effo al tempio  
tuoi martir  
quest' arca  
in sospiri  
to amabile  
to ben.  
lacrime  
tormentino  
Sen.  
Già, ec.  
[P]

SCENA VII.

del Sole magnificamente ornato: trono da  
cui siede Ormonte; dall'altro lato Ar-  
col carnesfice vicino, e guardie.

Artamene, ed Ormonte.

Art. *Dona, tiranno, almen fine a mia vita.*  
Orm. *Vuò che prima mia sposa  
Veda quella Padmane,  
Che ardisti di negarmi a te richiesta.*  
Art. *Qual nova forma di tormento è questa?  
Ah! consorte infedel, Io non perduto.*

SCENA VIII.

Sandalida, Cofra, e detti.

Sand. *Grand' Ormonte pietà. Cof. Signor clemenza.*  
Sand. *Innocente è il german. Cof. Io sono il reo.*  
Sand. *E' questo il paragon? Cof. Questo è trofeo.*

Sand.

ACT III.

Lo! where my soul, from evils freed,  
Fondly dissolved in amorous  
On wings of love, with softest  
To my dear Padmani's arms  
more all my joys depend  
with thee of bliss and joy fair.  
Lo! where, &c.  
[Exit.]

SCENE 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.

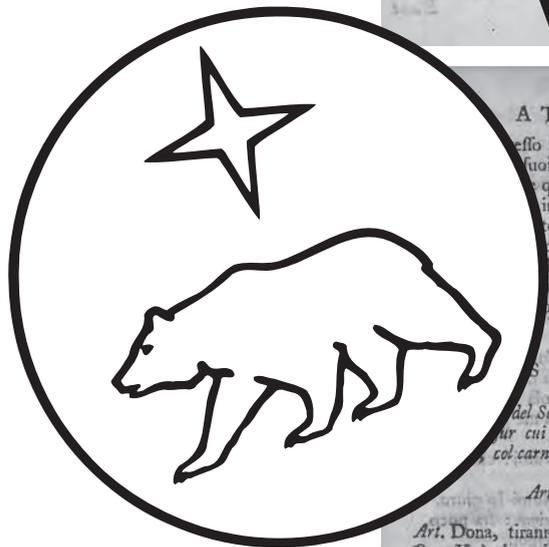
Artamenes, Ormontes.

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!  
Ah! my Padmani false.—All, all is ruin'd.*

SCENE VIII.

To Them, Sandalida, and Cofra.

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.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

56 ACT III.  
Sand. *Of constancy heroic. Conf. Peerless truth.*  
Orm. *No more.—I'm deaf to all things but my passion.*

SCENE the last.

To Them, Padmani, and Tamur.

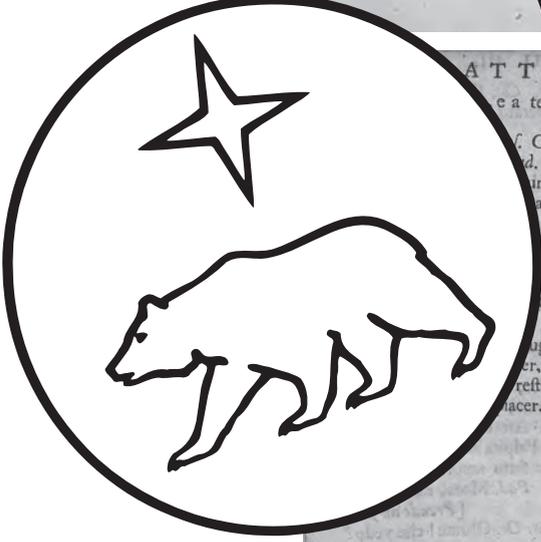
Pad. *Why am I sent for?—Dearest Artamenes!*  
O! art thou yet alive? Do I behold thee?  
Art. *Yes: I still breathe.—Alas! to find thee perjur'd.*  
Orm. *Tamur: lead hither the enchanting fair.*  
On thee, fall'n Artamenes' life depends.— [To Pad.  
Listen: if thou consent to be my bride,  
The chains shall, instant, fall from thy adorer.  
Pad. O! think not, cruel tyrant, to seduce  
My dauntless soul from my lov'd Artamenes.—  
Living, 'Im bis: nor will, in death, be sever'd.  
Sand. *How does my bosom heave with torturing thoughts!*  
Art. *Thou lowly fall'n. O! let not love deceive me!*  
Orm. *He then must die, Pad. If this be his sad doom,*  
[Pulling forth a dagger.  
Lo! my bare breast: I'll perish, greatly, with him.  
Orm. *What do I see!—Take the dire weapon from her.*  
Pad. *Approach not: else I'll plunge the dagger deep.*  
Orm. *Think, ere thou—Pad. Pve resolv'd it o'er and o'er.*  
No longer feed vain hopes; thou shalt not triumph.  
Orm. *What fortitude! Conf. What truth!*  
Tam. *Heroic fair!*  
Art. O! come then death: I'll follow artamenes.  
Orm. *Hast thou yet too much to say, my friend?*  
Padmani, thou hast answer'd.—Yes, O  
Must yield to heroism,  
My flames eclips'd by his transcendent  
I claim

ACT III. 57  
Sand. *D' una eroica virtù. Conf. D' un gran valore.*  
Orm. *Solo conosco un disperato amore.*

SCENA ULTIMA.

Padmane, Tamur, e detti.

Pad. Che si vuole da me?  
Artamene mio ben, tu vivi ancora?  
Art. Si vivo, oh Dio! sol per vederti infida.  
Orm. Presso al foglio colci, Tamur mi guida,  
D' Artamene da te pende la vita. [a Pad.  
La mia sposa farai,  
Quello libero, e sciolto, or or vedrai.  
Pad. No: non sperar tiranno,  
Sedur questa alma, d' Artamene Io sono,  
E sua morrò. Sand. Palpita in seno il core.  
Art. Non mi tradire in tale stato amore,  
Orm. Egli dunque morrà. Pad. Ma, m'è  
Morrà Padmane ancor. Or. Oh! che! chiedo?  
Gli si tolga quel ferro  
Pad. Qui non si accorti a...  
Orm. Dunque...  
Orm. Pad. Già...  
Pad. Per...  
Orm. Quasi stan...  
Or. Or...  
Orm. Rimpio...  
vincti Padmane, a tal fortezza  
Cede d' Ormonte il core,  
E a si bella virtù cede il suo



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

ACT III.  
e a te il tuo ferro ei r...  
Oh p... Tam...  
d. O degn...  
una! Art...  
al fin la f...  
la morte.  
O...  
uggano  
er,  
restino  
acer.

ACT III. 59  
[To Art.] Give back his sword.  
Sand. *What joy! Conf. What pleasure!*  
Pad. *Thou gracious...!*  
erous...  
Per...  
Give...  
to fav...  
CHORUS.  
May sky-born peace far banish woe,  
And grief no more our hearts infect!  
O! may our bliss no period know,  
But we, for ever, thus be blest.

The END.

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.

## ARGOMENTO.

GLi Abitatori in Lemno, Isola dell' Egeo, occupati prima a guerreggiar nella vicina Tracia, ed allestiti 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. Giasone poco grata alle Donne di Lemno simil novella: poichè oltre la memoria delle antiche offese, si sparse fra di esse, che gli Sposi infedeli conducevan di Tracia le abborrite rivali a trionfar su gli occhi delle tradite Consorti. Onde lo sdegno, e la gelosia degenerando in furor, conclusero, ed eseguirono il barbaro disegno di ucciderli tutti al primo loro arrivo: simulando tenere accoglienze; e facendosi ritovare occultate nella celebrazione delle Feste di Bacco, anche il dispendio dello strepitoso rito ricoprìsse, e confondeva il tumulto, e le insidie, che dovean nascere nell' esecuzione di sì feroce, e le abborriva di versare il sangue di termini, nè poter più avvertir Toante del suo pericolo, che si accingeva in vano, simulando il furor delle altre, a cedere, e non fosse il Gemitore, e

## Innhalt.

Die Innhalt der Insel Lemnos in Egeo, 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 Stämme unter ihnen ausgebreitet hatte: daß die ungetreue Ehe-Männer würden die häßlichsten Neben-Buhlerinnen auß Thracien zum Vaterland zu ihren Frauen mit führen: Daher brachte sie, daß sie sich in eine solche Buth aus, als sie sich in alle Thracien bey ihrer Ankunft zu verordnen, und der Kern der Ordnung bey dem Ispile hingegen, welche einen Buthen hatte, das väterliche Blut zu vergießen / und ihn doch nicht ohne davon Nachricht erhalten, bevor er Lemnos langte, zeigte zwar gleich den andern ihre Buthen, welche Buthen empfing aber den Buthen, welcher mit ihr mit Begeben / als hätte sie ihn nicht vorher mit leydige List kostete der Tugend, und die Buthen, indem sie ihr dadurch den Haß der Buhlerinnen entdeckte wäre /



Bärenreiter  
Leeseprobe  
Sample page

to però molto alla virtù di questa, perchè creata la prima volta; e scopre l'esperto dello Idem unnil con la sua feroce, oltre le comuni, al di questa avendo lungamente in isposato, onde obbligato a fuggir lo Lemno, e si creduta morte era contro il Re: onde per le delle ragioni più che a Learco intanto esule, e diati: ma per tempo, e lontananza una amorosa passione per Ispile. A quella, si partì co' suoi seguaci alle marine di Lemno, e cautamente s' introdusse nella Reggia, per tentar di muovo di rapir la Principessa, o disturbar almeno le sue nozze. L' insidie dell' innamorato Learco 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-

den Voru deren begehrenen Gesehten an gesehen hen mußte. Die ergrimnte Eurinome, welche die Anführerin der Heberin dieser Buthen, welche die Ursache der allgemeinen Ursache, noch den andern, und darzu hatte. Learcus, der Sohn der Königin, war zu jener Zeit ein Liebhaber der Ispile, und da sie sich zu verheirathen verlangte / entschloß sie sich endlich doch unglücklich, dieselbe mit Gewalt zu erzwingen; da er verbunden war sich aus Lemnos zu begeben, in dem Form des Toantes zu entgehen, da er ausbreiten wollte, als hätte er sich aus Verzweiflung selbst geoddet. Dieser sein geglaubter Tod ward eben die Ursache des unversöhnlichen Hasses der Eurinome wider den König, weswegen sie sich bey der Zurückkunft der Lemniter des allgemeinen Vorwands bediente, um ihre eigene Rache zu vollziehen. Learcus 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 zwar, 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 Learcus verursachen die meiste Brängstigung der Ispile, welche doch endlich aus verschiedenen Zufällen den Vater in Freyheit siehet: der Verräther wurde bestrafet / 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



### 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 figlio d'Issipile.

*Il Sig. Giuseppe Ferr...*

*La Musica è di vaga, ... Maestro di Capella Sig. ...*

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 Learcus.

*Die Frau Adelheid Segalini.*

Jason, Prinz aus Thessalien / Liebhaber und versprochener Bräutigam der Issipile / Führer der Argonauten in Colcos.

*Der H. Joseph Ricciarelli, Capellan des Sr. Churfürstl. ...*

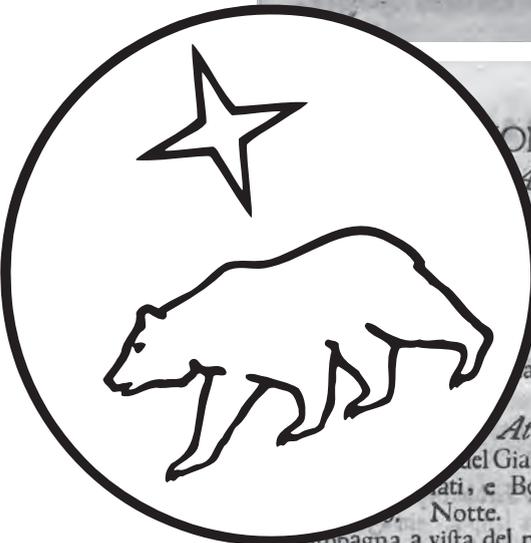
Rodope, Vertraute der Issipile, und hintergangene Liebhaberin des Learcus.

*Die Frau Johanna della Stella.*

Learcus, der Eurinome Sohn, und letzter Liebhaber der Issipile.

*Der H. Joseph Ferr...*

*Die Musik ist eine künstreiche Erfindung des H. Joseph ...*



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

### SCENE.

#### Atto Primo.

Il Reo festivamente adorno di ... pendenti dagli Archi, e ravvolto.

... con fontane rustiche ... a Diana in prospecto.

... con simulacro della Diana.

#### Atto Secondo.

... del Giardino Reale con fontane rustiche, e Boscchetto sacro a Diana nel Notte.

... Campagna a vista del mare sparfa di Tende militari. Sole che spunta.

#### Nell' Atto Terza.

Luogo rimoto fra la Città, e la marina, adorno di Cipressi.

Lido del mare con navi di Learco, e ponte, per cui si ascende ad una di esse. Da un lato rovine del Tempio di Venere, dall' altro d' un antico porto di Lenno.

*I Balli sono vagamente inventati dal Sig. Giuseppe Ciuri.*

ATTO

### Veränderung in der Scene.

In der ersten Abhandlung. Vorhof ... auf das prächtigste aus ... mit ... von Wein-Äben / welche ... herab hängen / und um die ... gewunden seynd. Eine Schaar ... von ferne.

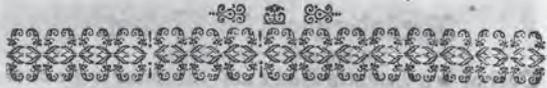
Ein Theil des königlichen Gartens mit verschiedenen Brunnen auf Muschel-Arch seith-werts / und der Diana geheiligte Wald in Prospect. Nacht. Ein beleuchteter Waffen-Saal mit dem Sinn-Bild der Rach-Göttin in der mitte.

In der anderten 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 Learcus, 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.*



ATTO PRIMO.  
SCENA PRIMA.

Atrio del Tempio di Bacco festivamente adorno di festoni di pampini pendenti dagli archi, e ravvolti alle colonne di esso.

ISSIPILE, e RODOPE coronate di pampini, ed armate di Tirso, sciera di Baccanti in loutano.

Issip. **A**H per pietà del mio  
Giustissimo dolor, Rodope amica  
Corri, vola, t'affretta;  
Salvami il Padre. A queste sponde infami  
Digli che non s'appressi. A lui palesa  
Le congiure, i tumulti,  
Le furie femminili.

Rodo. E tu poc' anzi  
Non giurasti svenarlo? lo pur ti vidi  
Con intrepido volto  
Su l'are atroci

Issip. Io secondai fingendo  
D'Eurinome il furor. Vedeſti come  
Forſenara, e feroce in  
Propagò le ſue furie? e  
Un torrente arrear? Sosp  
Già fedotte compagne io  
Utile al Padre. A comparir  
Miſegno la pietà: Giurav  
lo ſempio, e in tua difeſa



Erſte Abhandlung.  
Erſter Eintritt.

Vorhof des Tempels Bacchi feyerlich beziehet mit Feſtonen von Wein-Reben hangend von denen Bögen, und um die Säulen gebuuden.

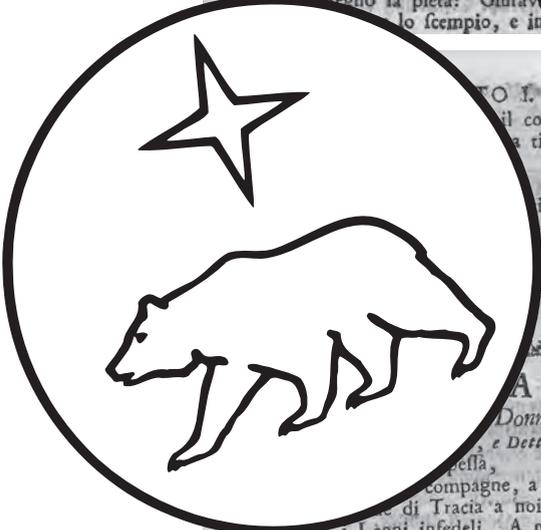
Issipile, und Rodope mit Wein-Blättern gecrönet / bewaffnet mit Spießten die mit Laub umwunden / eine Schaar Bacchantinen in Feuer.

Issip. **A**h geliebter Rodope! habe Mitleyden mit  
neum gerechten Schmerzen / erhalte den Vater  
diesen unglückseligen Haufen.  
ſenbar die grimmen Verſchöndelungen / und Ausſehen der  
Bettes Boiſes.

Rod. Und du hast mich nicht mit einer Eidschwur ihm  
versprochen / verſprochen? Habe dich kurz zuvor  
immer rocken / An-ſich beherzt zu dem Opfer.

Issip. Hast nicht im Bräutigam der Eurinome ein Sündigen zu  
thun verſehen. Hast du nicht gesehen, wie thöricht,  
und wütend sie alle mit ihrer Opferung angeht,  
wer kann sich dem Gewalt einwenden / wer  
widerſetzen? wann ich bey den Händen der  
Geſpannen mich in die Hände nehme /  
Vater nicht nur / sondern auch zu ſeine hat mich das  
Erbarmen verlaſſen. Der Handlung Mord des  
Vaters / ſeyn, und in welcher Zeit das Herz die  
Götter

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



TO I.  
el core;  
a timore,  
ine al pad  
rri - - Oh Dio!  
a il ciglio!  
configlio.

A II.  
Donne vestite a guisa di Bac-  
e Dette.  
peſſa,  
compagne, a queſt' arene  
di Tracia a noi ritorno  
L'oltraggio vendicar. Tornan gl' ingrati;  
Ma dopo aver tre volte  
Vilte da noi lontano  
Le meſſi rinnovar. Tornano a noi;  
Ma ci portan fugl'occhi  
Dè talami furtivi i frutti infami.  
Ah vendetta, vendetta:  
La giurammo: s'addempia. Al gran diſegno  
Tutto cospira. L'opportuna notte:  
La ſtanchezza dè rei: Del Dio di Naſſo  
Il rito ſtrepitoſo. I Padri, i figli.  
I germani, i conſorti  
Cadano eſtinti: e ſia frà noi comune  
Il merito, o la colpa. Il grande eſempio

Erſte Abhandlung.  
Götter zu ſeine Beſetzung  
zeugte Kühnheit war  
Rod. Auch ich  
Issip. Wann du /  
Wann du /  
o du nicht  
Komet  
d. Es ſcheinet  
d. Räthet mir / O Götter! was ich thu, und mache.

Anderter Eintritt.  
Eurionime mit Gefolg / verkleydeter Weibern als  
Bacchantinen / und die Vorigen.  
Eur. **A** Rodope / meine Fürſtin, tapffere Geſpannen, an  
diesem Ufer haben die anreuen Schiffe auß Thra-  
cien ihre Zuruckkunft vor uns lieget ob / die Schmach  
der Verachtung zu rächen. Es kehren die undanckbahre  
zuruck, aber, nachdem sie sich in unserer weiten Entfer-  
nung die Jahre zu drey-mahlen erneuere; Sie kehren zu-  
ruck: aber mit schmähligen Früchten geſtohlener Ehe. Ach  
Rache, ach Rache wir haben geſchworen, es geſche-  
he. Alles ſey zu diesen wüthigen Vorhaben gerichtet,  
die bevorſiehende Nacht, die Ruhe-Zeit deren ſträſtli-  
chen, das Geſtimmel der Götter, der Sohn, Vate-  
ter/Bruder, Ehegemahl, alles ſolle des Todes ſeyn / und  
ſolle dieſſſals der Verdienst und die Schuld uns gleich

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**SSIPILE.  
Che chiedi?  
Issip. 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. Impallidisco 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  
Sul volto si ferma  
Impallidisco

(parte.)

SCE-

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. **I**SSIPILE.  
Was verlangest 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?  
lasse dich keck auf mich.  
Eur. Du versprichst zwar viel. Wie soll ich dich  
zu verlassen? Da ich  
habe erlassen gesch.  
Issip. Auch  
Der alle  
Da  
am Streit gegeben wird.  
Der Sturdmuth ist kein  
Ein Merckmahl der  
Sorget / die vom  
Nur das  
uch d

Sünff

Erste Abhandlung.

Fünfter Eintritt.

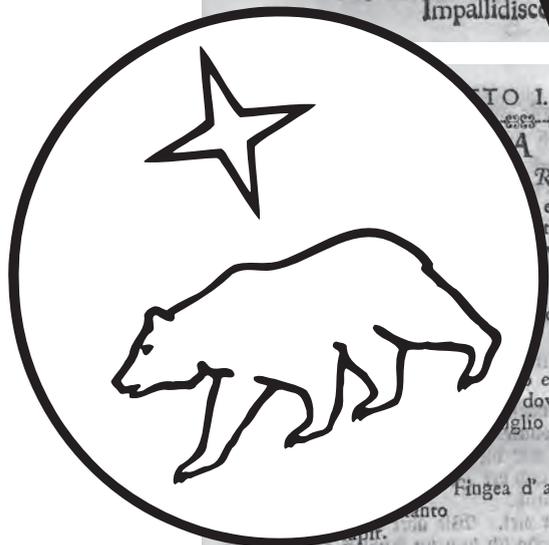
Eurinome und Rodope.

Rod. Ich bedaure das graue Alter in Toantes / und berechre in  
ihme die königliche Würde.  
Eur. Er ist der ärgeste von unseren Feinden / daß durch ihm  
Learcus / in strenger Verfassung / das Leben eingebüßet,  
und du soltest dich noch mehrer dessen erinnern, nach-  
deme ich in ihme einen Sohn, du aber einen Liebhaber  
verlohren.  
Rod. Sein Verbrechen hat diese Straff verdient; er hat der-  
gleichen gethan / als hätte er mich geliebet, und hat ins-  
dessen die Issipile zu entführen gesucht.  
Eur. Ich sehe, Rodope / daß du Entschuldigungen suchest, 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 Geschäncke uns versaget  
Als nur bloß zur Lieb / und Freundlichkeit;  
Dann wir können / da wir sollen  
Streitbar / friedsam / wie wir wollen /

B 2

Mit



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

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

SCENA VI.

RODOPE, e poi LEARCO.

Rodo. MA i Numi in Ciel che fanno?

Un sol fra loro  
Non ve n'à che protegga  
Questa terra infelice? oh infausta notte!  
Oh terror! - - Ma - - - travveggo?  
Learco?

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 al Prence di  
Illipile si stringe,  
Macchina ordisci.

Lear. Ah così reo non sono.

Rodo.

Mit Liebkosungen / und Zorn  
Reitzen / und auch Furcht erwecken.  
Unwahr ist es / &c.

Sechster Eintritt.

Rodope, und Learcus.

Rodo. Doch 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! lebest du? Da dich doch  
gehalten.

Lear. Ich habe den Toantes  
gehört.

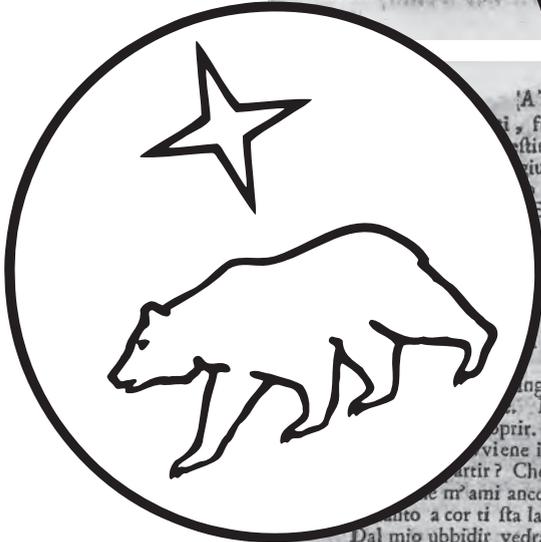
Rodo. Wer führet dich, Un-  
hiesher?

Lear. Er be-  
sen

Rodo. Jetzt ist es keine Zeit, Learcus! mich zu hintergehen.  
Deine Zurückkunft ist eine rasende Wuth. Der Eifers  
sucht. Du wirst unfehlbar vernommen haben, daß Is  
sipile mit dem Prinzen  
werden, und du  
stellung.

Lear. Halte mich  
so

Rodo;



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Rodo. wenig. Sey vorsichtig, fliehe, denn du wirst dich  
andrehenden Augen aller Manns-  
todt find  
Lern  
die Ver  
Himmel

Lear. Du dachst mich für so leichtglaubig? du mußt einen  
be  
und erfinden mich zu erschrecken.

Rodo. Glaube dir sicher: ergreife die Flucht. Du wirst zu  
Grunde gehen, so du meinen gutthätigen Rath ver  
achtest.

Lear. (Sagt sie wohl die Wahrheit, oder betrüget sie mich?)  
Wer weiß? - - - vielleicht. Doch die Bestimmung kos  
tet 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.

Und 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 Gedancken führe: Diese Neigung will ich  
aber gänzlich aus dem Herzen verbannen, wenn es mir  
auch den herbesten Schmerz verursachen sollte - - -  
wäre

Ma chi può mai spezzar a suo talento  
 Del Dio d' amor lo strale? Si propone,  
 Si giura, e intanto il foco,  
 Se non arde di più, s' estingue poco.  
 Oh Dei! piagato un core  
 Se vuole il crudo amore,  
 Chi mai si può difendere  
 Dal barbaro voler!  
 Fuggirlo nulla giova,  
 Il pianto non ascolta:  
 La mano quando è sciolta,  
 E il piede è prigionier.  
 O Dei! &c.

SCENA VIII.

Parte del Giardino Reale con fontane rustiche da' lati, e Boschetto sacro a Diana in prospetto. Notte.

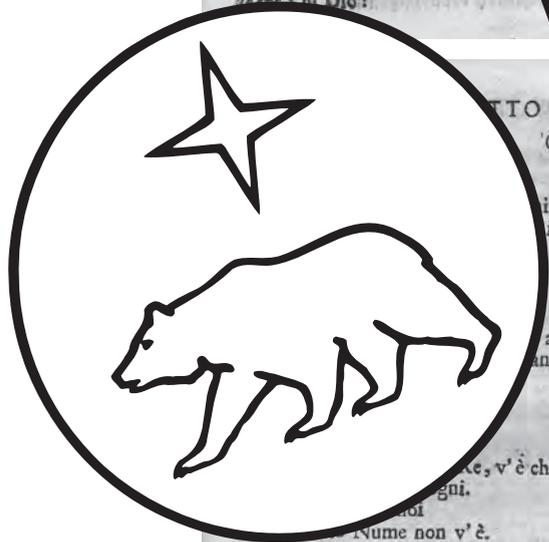
*Issipile, Toante, e poi Learco in disparte.*  
*Issp.* E Coci in salvo, o Padre. E' questo il bosco  
 Sacro a Diana. Il mio ritorno  
 Fra quell' ombre celato.  
*Toant.* E' questo, o Figlia,  
 L'imeneo di Giafone? E' questo  
 Le tenere accoglienze?  
*Issp.* Ah di querele  
 Non è tempo, Signor. Ce  
 Oh Dio!

wankendes Vorhaben! doch wer ist im Stande die Pfeile der Liebe nach seinem Belieben zu brechen? man setzt sich viel vor / man schwöret, und unterdessen wird das Feuer, wenn es nicht noch heftiger wird, sehr wenig gedämpft.  
 O Götter! wenn die Liebe  
 Ein Herz verwunden will /  
 Wer kann sich wohl beschützen  
 Vor dessen Grausamkeit!  
 Die Flucht wird wenig nutzen/  
 Das Weinen nicht gehöret /  
 Und ist gleich die Hand ungeseselt /  
 Ist doch der Fuß gefangen.  
 O Götter! &c.

Achter Eintritte

Ein Theil des Königs  
 nen kleinen S  
 heilig  
 Toan. Ist dann dieses O Tochter  
 son? und dieses ist  
 Iff. Jetzt ist es nicht  
 Toan.

Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page



(Learco in disparte.)

inganno  
 ad arte  
 tanto mio  
 e, v' è chi seconda  
 gui.  
 Nume non v' è.  
*Issp.* Se poi congiura  
 Tutto a mio danno, e del tuo fangue in vece  
 L'altrui furor deluso  
 Chiedesse il mio; spargasi pure. Almeno  
 M'involerà il mio fato  
 All'aspetto del tuo. Saprà la terra  
 Che nel comune errore  
 Il cammin di Virtù non è smarrito:  
 E'l dover d'una Figlia avrò compito. (Parte.)  
*Toan.* Oh coraggio! Oh virtù! Pensando solo  
 Che a così degna Figlia Padre io sono,  
 Ogui altra ingiuria al mio destin perdono.

Toan. O Götter! du sehest dich  
 Iff. Auf solche  
 Toan. Wie ge  
 Iff. Man  
 Toan. Diese mitleydige List ist nicht gar zu sicher.  
 Iff. Endlich wird sich der Himmel wohl der Könige annehmen / welcher die unschuldigen Unternehmungen zu unternahmen weiß.  
 Toan. Ach für uns ist keine mitleydige Gottheit mehr zu finden.  
 Iff. Und wenn sich dann endlich alles wider mich verschwöret, meine List entdecken / und mein Blut statt deines ihre Rache fordern soll, so werde es vergossen. Dadurch werde ich wenigstens enthoben seyn, dein widriges Schicksal zu erleben. Die Welt wird darauß erkennen / daß ich bey dem allgemeinen Irrthum den Weg der Tugend nicht verfehlet / sondern die Pflicht einer Tochter verrichtet habe. (Geht ab.)  
 Toan. O Großmuth! O Tugend! das bloße Angedenken / daß ich der Vater einer so würdigen Tochter bin, verurthelet, daß ich das übrige Unrecht meinem Schicksal gerne vergesse.

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.

Crede ogni stella per lui funesta,  
Teme ogni Zeffiro come tempesta,  
Un picciol moto tremar lo fa.  
Ma reso esperto, sì poco teme,  
Che dorme al suono del mar che freme,  
O su la prora cantando va.  
Chi mai &c.

SCENA X.

LEARCO, poi TOANTE.

Lear. VA pur: Forse correndo a certa morte  
Così servir tu puoi  
Meglio che col partire ai voti miei.  
Ma qual felice inganno  
Sarebbe mai, se me del Padre in vece  
Il sipile trovasse al suo ritorno!  
Libero allor potrei  
Deluderla, rapirla -- E' ver -- ma come?  
Sì, la frode ingegnosa  
Amor mi suggerisce. Ardir. Toante,  
Toante! Ove si cela?  
(Addicinandosi al To.)  
Toan. (Ignota voce)  
Ripete il nome mio.  
Che fia?  
Lear. Misera Figlia! Il Padre in vece  
Non volendo l'uccide!  
Toan. Olà che dici?  
Chi compiangi? Chi sei?  
Lear.

Der hält jeden Stern für einen Comet/  
Ein jeder Wind scheint ihm ein Sturm/  
Und die geringste Bewegung macht ihn  
Zittern.

Doch da er sich darin geübet hat /  
Fürchtet er sich so wenig /  
Daß er auf dem brausenden Meer  
Ganz geruhig schläfft /  
Oder am Steuer-Ruder  
Vnerschrocken singet.

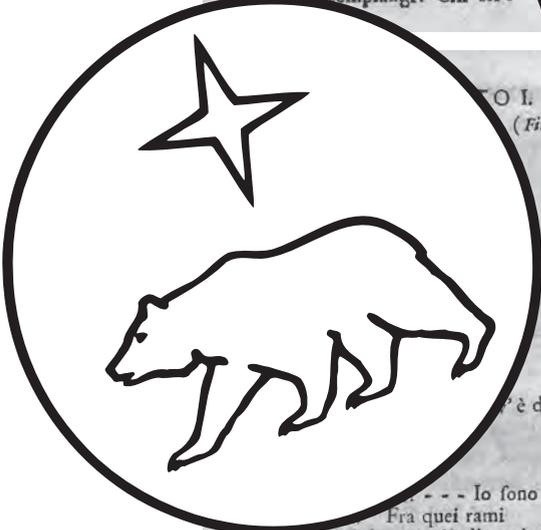
Der / 2c.

Zehender Eintritt.

Learcus, hernach Toantes.

Lear. Gehe nur: Indem du dem ge...  
...laufst, wirst du mein...  
...friedigen als durch...  
...ein artiger...  
...rer Zuecht...  
...er...  
...Doch wie...  
...Ja, ja...  
...versteht...  
...verbergt er...  
...Eine unbekante Stimme wieder...  
...men. Was soll dieses...  
Lear. Unglückselige Tochter!  
Toan. Hola!  
Lear.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



(Finge n... udirlo.)

qui t'afcondi  
verranno  
nita,

è di questa

Io sono --

Fra quei rami

veggo già lampeggiar l'armi rubelle.

Toan. Vi piacherete mai barbare stelle? (Parte frettoloso.)

SCENA XI.

LEARCO Solo.

Oh come il Ciel seconda  
L'ingegnoso amor mio! Ti midì amanti  
Imparate da me. Mischiar con arte  
E la frode, e l'ardire,  
Otenere, rapire:  
Tutto è gloria per noi. Vinci pure

Per

Lear. Wenn... den König...  
...geschehen.  
Toan. Warum?  
Lear. Dem...  
...König...  
...wird sich alsbald hier befinden /  
...würde die Toch-  
...wegen ihres Mitleyd bestrafet werden.  
Toan. Ich will wenigstens mein Leben für ihre Vertheidigung  
opfern.  
Lear. Ach! wenn du sie ja liebest, so eyle zur Flucht. Du  
kannst keine bessere Vertheidigung als diese finden.  
Toan. Und wem habe ich wegen so grosser Sorgfalt zu dan-  
cken?  
Lear. Kennst du mich nicht? Ich bin ja...  
...he: Ich sehe schon die treulose Waffen zwischen jenem  
Wald hervor blitzen.  
Toan. Werdet ihr euch wohl einmal befänstigen? Ihr grau-  
same Sterne.  
(Geht eilfertig ab.)

Elfster Eintritt.

Learcus allein.

Wie siehet der Himmel meiner sinnreichen Liebe so  
günstig bey! Ihr forchtsamme Liebhaber! lehrnet  
von mir, und wißet, daß die Kühnheit und List mit  
Kunst vermischet, die erhaltung einer Sache mit Recht,  
oder auch mit Gewalt uns jederzeit zur Ehre und Ruhm  
gedehet. Wenn man nur obfiegert, es seye durch blosses  
Blut

D 2

Per forte, o per ingegno,  
 Sempre di lode il Vincitore è degno.  
 Ogni Amante può dirsi Guerriero:  
 Che diversa da quella di Marte  
 Non è molto la scuola d' Amor.  
 Quello adopra lusinghe, ed inganni:  
 Questo inventa l'insidie, gli agguati:  
 E si scorda gli affanni passati  
 L' uno, e l' altro, quand' è vincitor.  
 Ogni &c. (Entra nel bosco.)

SCENA XII.

Sala d' Armi Illuminata, con Simulacro della Vendetta nel mezzo.

ISSIPILE, e RODOPE.

*Issip.* S'Entimi. Non saggirmi. (Entra nel bosco.)  
*Rodo.* S' O' troppo orrore  
 Della tua crudeltà.  
*Issip.* Ma se t' inganni.  
*Rodo.* Barbara agli occhi miei  
 Dunque non crederò? Nel Regio albergo  
 Io vidi il Re trafitto: e tremo  
 Di spavento, e d' orror.  
*Issip.* Vedesti, Amica,  
 In vece di Toante - Al fin s' appressò  
 Senti. Al bosco m' appressò  
 Sacro a Diana. Appressò  
 E giovar mi potrai.

SCE-

Glücke, oder durch gekünstelte Art / so ist der Ubertwin- der doch stets Lobens würdig.

Jeder Liebhaber  
 Kann sich einem Krieger vergleichen:  
 Weil die Liebs- und Kriegs-Schule  
 Nicht weit unterschieden ist.  
 Dieser erfindet List mit Hinterhalt /  
 Jener bedienter sich des Betrugs und des  
 Schmeichlens /  
 Und da sie sich als Ubertwinder sehen /  
 Vergessen sie beyde des vorigen Leyds.

Jeder / zc.  
(Begiebt sich in den Wald.)

Zwölfter Eintritt

Ein beleuchteter Wald. Ein simulacrum der

*Issip.* Ich habe den König gesehen / und ich zittere  
*Rodo.* Deine Grausamkeit ist mir gar zu verhaßt.  
*Issip.* Du hättest dich aber irren.  
*Rodo.* Unbarmherzige! soll ich meinen eugen nicht  
 glauben? Ich habe den König gesehen / und ich zittere  
*Issip.* Freundin! du zitterst nicht vor mir. (Indem sie  
*Rodo.* Es nahe / wenn ich dich sehe. Erwarte mich  
*Issip.* Ich habe den König gesehen / und ich zittere  
*Rodo.* Ich habe den König gesehen / und ich zittere  
*Issip.* Ich habe den König gesehen / und ich zittere  
*Rodo.* Ich habe den König gesehen / und ich zittere

SCENA XII.

ISSIPILE, e RODOPE.

*Issip.* Non saggirmi.  
*Rodo.* O' troppo orrore  
 Della tua crudeltà.  
*Issip.* Ma se t' inganni.  
*Rodo.* Barbara agli occhi miei  
 Dunque non crederò? Nel Regio albergo  
 Io vidi il Re trafitto: e tremo  
 Di spavento, e d' orror.  
*Issip.* Vedesti, Amica,  
 In vece di Toante - Al fin s' appressò  
 Senti. Al bosco m' appressò  
 Sacro a Diana. Appressò  
 E giovar mi potrai.

SCENA XIV.

*Gias.* IN vano all' ira mia (Di dentro.)  
 D' involarvi sperate. (Esce.) Eccovi - - -  
 (Nell' atro d' assalir Issipile la conosco.)

*Eur.* O Numi!  
*Rodo.* Spofa!  
*Gias.* Principe!  
*Issip.* E' questa  
 Pur la Reggia di Lenno? O son le sponde  
 Dell' inospita Libia?  
*Issip.* Amato Prence,  
 Qual Nume ti salvò?  
*Gias.* Vengo alle nozze,  
 E mi trovo fra l' armi!

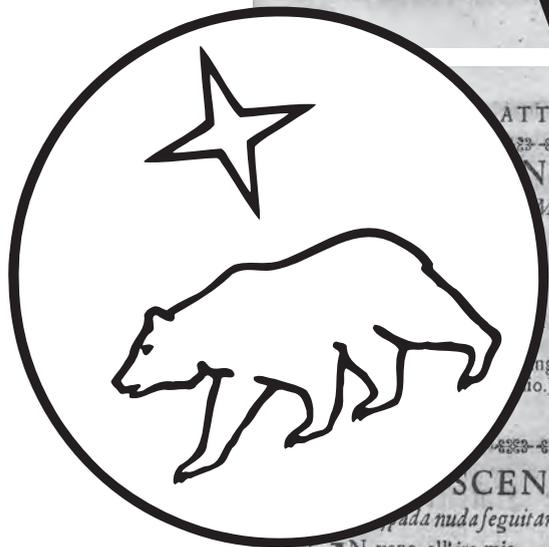
Issip

ierzehender Eintritt.

Jason verfolget mit blossen Schwerdt einige Ama- zonen, und die Vorigen.

*Jas.* U'Ergebens hoffet ihr meiner Rache zu entgehen.  
 (In herauß kommen.) Sehet - - - (indem  
 er die Issipile überfallen will, erkennet er sie.)  
*Eur.* O Götter!  
*Rodo.* Braut!  
*Jas.* Bring!  
*Issip.* Ist dieses die königliche Insul? oder ist es das Gestätt  
 des unbewohnten Lybiens?  
*Jas.* Geliebter Bring! welche Gottheit ist dir beygestanden?  
*Issip.* Ich komme hieher die Vermählung zu halten / und sin-  
 de mich zwischen den Waffen!

Issip

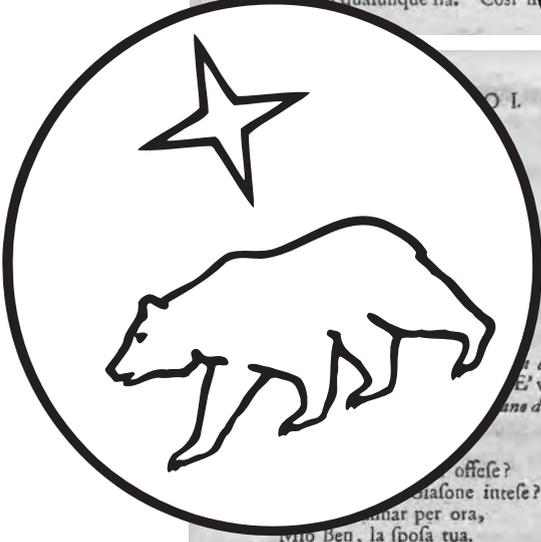


Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page

*Isip.* Almen dovevi  
Avvertir che giungesti.  
*Gias.* Anzi sperai  
D'un improvviso arrivo  
Più gradito il piacer.  
*Isip.* Rodope va. Prescrivi  
Che del Tessalo Prence  
Si rispetti la vita. Il nostro voto  
Solo i Lennj comprende. *(Parte Rodope.)*  
*Gias.* Di qual voto si parla?  
*Euri.* Il fello ingrato  
Fu punito da noi. Non vive un solo  
Fra gli Uomini di Lenno.  
*Gias.* Oh stelle! E come  
Eleguir si potè si reo disegno?  
*Isip.* Agevolòl' impresa  
La stanchezza, e la notte.  
*Gias.* Io gelo! E 'l Padre?  
*Isip.* Anch'ei spirò, confuso  
Nella strage comun: *(Se scopro il vero,*  
Espongo il Genitor.)  
*Gias.* Dunque i foggjorni  
Delle furie son questi.  
Ah che Del Re trafitto  
Invendicato il sangue  
Non resterà. Ne giuro  
Memorabil vendetta a tutti i Numi.  
*Euri.* Il nome della Rea  
Basterà per peccati.  
*Gias.* Perchè?  
*Euri.* Cara è a Giasone. Avrà d'ogni  
E perdono, e pietà.  
*Gias.* Sarò crudele  
E contro qualunque fia. Così m'

*Iff.* Du hättest wenigstens deine Ankunft sollen melden lassen.  
*Jaf.* Und ich vermeinte unverhoffter Weise die Freude zu vergrößern.  
*Iff.* Gehe Rodope! und befehle, daß man des Thessalischen Prinzens verschone: unsre Rache erstreckt sich nur über die Lemniter. *(Rodope gehet ab.)*  
*Jaf.* Von welcher Rache redet man?  
*Iff.* Das undankbare Geschlecht ist von uns bestraft worden / kein einziger aus den Lemnitem ist mehr am Leben.  
*Jaf.* O Sterne! und wie hat man eine so greuliche Absicht bewerkstelligen können?  
*Iff.* Die Nacht / und die Mädigkeit hat vieles zur Unternehmung beygetragen.  
*Jaf.* Ich erstarre! und dein Vatter?  
*Iff.* Er ist bey der allgemeinen Rache auch der Rodope erblichen. *(Wenn ich die Rache nicht offenbart / so ist ich den Vatter der Gefahr.)*  
*Jaf.* So ist dieses der Rache halber geschehen: daß der ermordete König nicht ungerochet werden sollte. Ich werde bald den Vatern eine schreckliche Rache ausführen.  
*Euri.* Durch den Namen der Mörderin wirst du aber leicht beschuldigt werden.  
*Jaf.* Wie so?  
*Euri.* Weil sie dem Jason angenehm ist / und so bald sie Mitleid und Verzeihung erhalten.  
*Jaf.* Ich werde mit ihr nicht verfahren. Und so gewiß behalte ich mich, so bald ich die Gelegenheit der Rache sehe.

**Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page**



*Gias.* *(Nel partire si ferma vicino alla scena, e guarda con meraviglia Isipile.)*  
*Isip.* *(Quanto mi costi, o Padre!)*  
*Gias.* Oh Dei! Qual volto!  
Qual dolcezza mentita!  
Quali sguardi fallaci!  
*Isip.* Idolo mio, perchè mi guardi, e taci?

*Euri.* Sie hat ihn nicht bemerkt.  
*Jaf.* Was?  
*Euri.* Sie hat ihn nicht bemerkt.  
*Iff.* O Vatter!  
*Jaf.* Ich werde nicht verfahren. Und so gewiß behalte ich mich, so bald ich die Gelegenheit der Rache sehe.  
*Iff.* *(O schwere Begebenheit! (bevor sie antwortet, siehet sie die Eurinome an.) Es ist wahr.)*  
*Jaf.* Wie so? *(Er verläßt ihre Hand, und bleibt unbeweglich.)*  
*Iff.* *(Welches Leyden!)*  
*Jaf.* Traume, oder rase ich? welche Worte haben mein Herz durchdrungen? hat Isipile geredet, und hat es Jason vernommen?  
*Iff.* Mein geliebter! verurtheile deine Braut nicht so eylesfertig.  
*Jaf.* Entferne dich, steh von hier. Du bist meine Braut? ich dein Geliebter? und wer könnte sich wohl mit jener Hand verbinden / die annoch mit dem Väterlichen Blut bespritzt ist? ich würde mich ja deines Verbrechens zugleich theilhaftig machen / wenn ich auch nur die Luft, die du genüßtest / genüßten sollte; Da ich erstarre, indem ich dich ansehe. *(Im Abgehen bleibt er neben der scen stehen, und siehet die Isipile mit Verwunderung an.)*  
*Iff.* *(Welche Peyn verursachest du mir, O Vatter!)*  
*Jaf.* Götter! welches Angesicht! welche verstellte Annehmlichkeit! welche falsche Blicke!  
*Iff.* Mein Abgott! warum betrachtest du mich, und schweigst?

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 SECONDO.

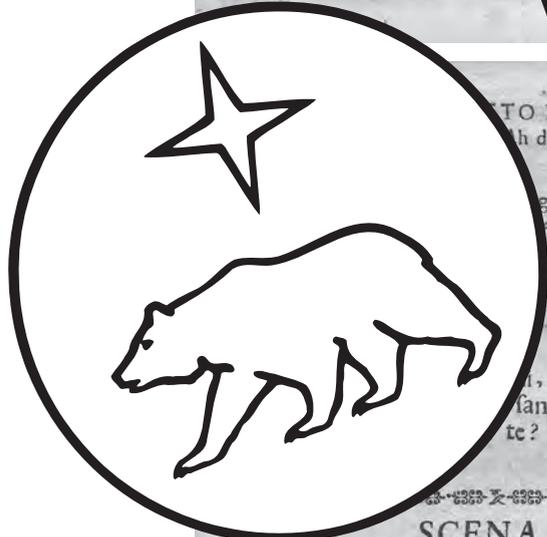
SCENA PRIMA.

Di nuovo parte del Giardino Reale con fontane rustiche da lati, e Boschetto sacro a Diana nel mezzo. Notte.

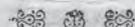
EURINOME, e LEARCO in disparte.

*Euri.* Ah che per tutto io veggio  
Qualche oggetto funesto,  
Che rinfaccia a quest' alma i suoi furori.  
Voi solitari orrori  
Da' seguaci rimorsi  
Difendete il mio cor. Ditemi voi  
Che per me più non erra invendicata  
L' ombra del Figlio mio: che più di Lete  
Non sospira il tragitto:  
E che val la sua pace il mio delitto.  
*Lear.* (Ecco Iffipile. Ardite.) (Esce dal bosco.)  
*Euri.* Alcun s' appressa.  
Numi! Chi giunge mai?  
*Lear.* Cara. (Credendola Iffipile che s' appressa.)  
*Euri.* Chi sei? Qual voce? (Secundosi Learco si scosta.)  
*Lear.* (Ah m' ingannai.)  
*Euri.* Misera me. Qual gelo  
Per le vene mi scotte! E' di Learco

Quel.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



Anderte Abhandlung.

Erster Eintritt.

Das vorige Theil des Königlichen Gartens mit verschiedenen kleinen Spring-Brunnen seitwärts/ und der Diana geheiligte Wald im Prospect. Nacht.

Eurinome, und Learcus abseits.

*Euri.* Ach! aller Dörthen stellet sich mir ein betrübter Gegenstand dar, welcher meiner Seele ihre Luft vorwirft. Du einsame Gegend/ befreie dich von der beständigen Bekümmerniß- und Beschwerd: zeige mir an, daß ich nicht mehr des blaffen Sohns nicht mehr um mich herum schwebte, der die Überfuhr nach dem Felde nicht mehr verweigert, und das mein Vertheilung an sich selbst nicht mehr weigert.  
*Lear.* (Hier ist Iffipile.) (Hörst du? Er kommt aus dem Wald hervor.)  
*Euri.* Wie stehst du da? Wer mag es wohl dir thun?  
*Lear.* (Er hält sie für die Iffipile, und nimmt sie bey der Hand.)  
*Euri.* Wer bist du? welche Stimme schreien von Learco?  
*Lear.* (Ach ich habe mich selbst umgebracht.)  
*Euri.* Ich elende! Du bist der erlösete Stimme/ die ich nicht mehr um mich herum sehe. Ach wo bist du? verberge dich nicht vor meinen Augen. Erleuchte mich deines Lichts. Sage mir, warum hast du mich verlassen?  
Gehe zu dem Schatten des blaffen Sohns/ Verlang keine Rache mehr von mir/ Du hast sie schon durch mich erhalten.  
Was wird dir jemahls Deine Ruhe verschaffen können/ Wenn das Blut nicht genug ist/ So für dich vergossen worden?  
Beliebter / 2c.

Anderter Eintritt.

Iffipile eylferrig/ und die vorige.

*Iffip.* O du sothe billig vor mir schon angelanget seyn.  
*Euri.* Hier ist sie. Freundin! eyle zum Jason, und melder ihm, daß der König lebet, daß ich selbst mit ihm am das Ufer gehen werde. (Indem sie die Eurinome für Rodope hält.) Höre. Jason könnte uns mit seinen Gescherten entgegen kommen, und uns also in der Unternehmung verhilfflich seyn. (Geht dem Wald zu.)  
*Euri.* Welches unbekantes Vorhaben entdecken mir das Glück? nun verstehe ich/ O Sohn! warum dein Schatten mich nicht verläßt. So soll ich dann vergebens die laufferhafte

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. **E**Cco le sacre piante, ove si cela  
L' amato Genitore.  
Padre, Signor, t' affretta.  
Lear. (E' pur la voce (Esse 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. (Incontrà Learco, e lo prende per mano)  
Lear. (M' affisti, 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 rimito  
Lo splendor delle faci.  
Lear. (Io son perduto.)  
Issip. Ed ascoltar già parmi  
Le voci del mio Beato.  
Lear. (Torno a celarmi.)  
Issip. Dove vai? Perché fuggi?  
Gli animi più virili  
La sventura avvillisce!

SCE-

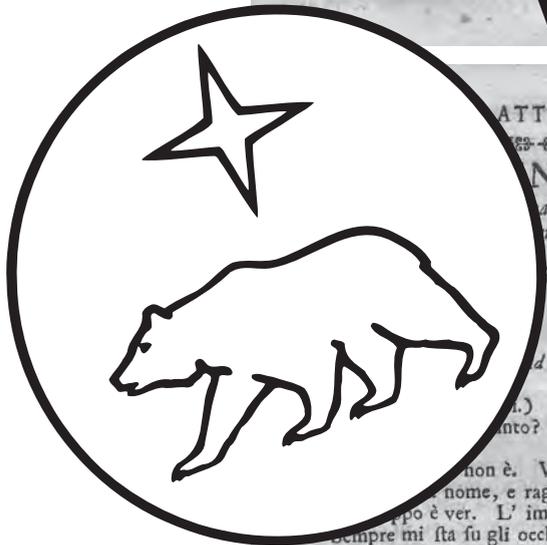
hätte heißen: der Tyrann lebet! Ach nein, es soll nicht  
geschehen, ich würde dadurch den Lohn meiner sträfli-  
chen Unternehmung gänzlich verlieren.  
(Geht rasend ab.)

Dritter Eintritt.

Issipile, und Learcus.

Issi. **W**er 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 herkhast! O Götter!  
mein Herz zittert / indem ich mich zu ihr nehm.)  
Issi. Komme herbey. Wo findest du mich? Ich höre deine  
Schritte / und finde dich dennoch nicht. Die Dunkel-  
heit ist vielleicht zu groß / dich zu ge-  
(Begegnet dem Learco und nimmt ihn bey der Hand.)  
Lear. (O Liebster! mit mir.)  
Issi. Wer du bist / weiß ich nicht. Ich sehe nichts. Jason  
hat mich in die Flucht gebracht; Er ist unlängst an dem  
Ort von mir angelanget.  
Lear. (Nimm mich mit. Was hör ich!)  
Issi. Ich erblicke schon von weiten den Schein der Fackeln.  
Lear. (Ich bin verlohren.)  
Issi. Ich höre schon die Stimme der Götter.  
Lear. (Ich kehre in den Wald zurück. Ich gehe in den Wald.)  
Issi. Wo gehst du hin? Darum fliehe nicht. O wie  
kann ich dich finden? Ich will dich zu Boden  
schlagen.

Bier



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

SCENA IV.

...anti, e Amazoni con faci  
...mi; e detti.  
...o intorno, ed usciti  
...d Issipile.)  
...nto?  
...non è. V'è chi t' intese  
...nome, e ragionar con lui.  
...po è ver. L' immagine funesta  
...mpre mi sta su gli occhi. In ogni loco  
Siegue 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.  
Ardelele, o Compagne. In un istante  
Vada in cenere il bosco.  
Issip. Ah no: fermate.  
Alla Dea delle selve  
Sacre son queste piante.

Euri.

Dritter Eintritt.

...ur kommen mit Fackeln / und Amazonen / die  
...me angezündet. Fackeln und Waffen versehen seynd, und  
...die vorigen.  
Euri. **O** Diana der Gespänninen! 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.) offenbahre den Vatter.  
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 betrubte 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 erstarre, da ich doch weiß / daß sie sich verstellet.)  
Issi. (Ich verstelle mich, und zittere.)  
Euri. Unglückselige Prinzeßin! ich bedaure dich selbst.  
Issi. (Wenn sie sich doch zum Mitleyd bewegen liesse!)  
Euri. Dieser finstre Wald ist ein unglücksvoller Aufenthalt/  
unruhiger Gestir. Er werde angezündet / und auf  
einmahl zu Asche gemacht.  
Issi. Ach nein; haltet ein! er ist der Diana geheiliget.

Euri:

Euri. Incauta. Oh come Tradisci il tuo segreto. Ecco la felva Dove ascoso è Toante. Andate amiche, Traetelo al supplicio. (Entrano le Amazzoni nel bosco di Diana.)

Ifsip. Aime sentite. Misera! Che farò? Numi del Cielo, Eurinome pietà. (S'inginocchia.) Per quanto accoglie Di più sacro 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 Quell' 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! Ifsip. Che avvenne! Io son di fasso. (S'alza.)

SCENA V.

RODOPE, e detti

Rodo. D'Ei! Learco in catene? Come salvarlo mai? Euri. Sei pur tu? Son pur io? Rodo. Compagne, il reo Ad un tronco s'anodi; e segna

Alle

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



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!

O

Euri. Unvorsichtige! du verräthest dein eigenes Geheimniß. Dieses ist unfehlbar der Wald, wo sich Toantes verborgen aufhält. Sehet Freundinnen! und führet ihn seine Straffe zu empfangen. (Die Amazonen begeben sich in den Wald.)

Isi. 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 finden / um die Nische selbst deines geliebten Learcus

Euri. Ach dieser Rahm erneuert meine Wuth. Es sterbe der Tyrann. Entblöset den Degen.) Und zwar von meiner Hand. So lang werde ich nicht zufriednen seyn, bis ich dieses Schwerdt mit seinem Blut nicht gefärbet sehe.

(Indem sie vermeinet dem Toantes zu begegnen, sehet sie den Learcus, welcher von den Amazonen auf dem Wald herbey geführt wird, sie verbleibe unerschrocken und läßt das Schwerde fallen.)

Lear. Ach Mutter! Euri. Ach Sohn! Isi. Was hat dich getroffen? (Stehet auf.)

Fünfter Eintritt.

Rodope, und die vorerwähnten

Rodo. Götter! Learcus ist gefesselt wie ich ihn habe, freyen können wir nicht freytag ihn zu befreien.

Euri. Bist du es? Rodo. Ja, ich bin es. Euri. Was ist das? Rodo. Man hat die Schulden an einen Baum und

und was zum Ziel derer... Amazonen binden den Learcus an einen Baum. Euri. Ich nein! ihr... Lear. Betrachtet... Rodo. Sehe; 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 Abenteuer!

Sechster Eintritt.

Rodope, Eurinome, und Learcus.

Euri. O Rodope! habe wenigstens Mitleyd mit meinem Sohn! Rodo. Und willst du deine Gesäße in Vergessenheit setzen? Euri. So soll dann grausame... Rodo. Sehe; 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 Abenteuer!

G 2

Oder

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.



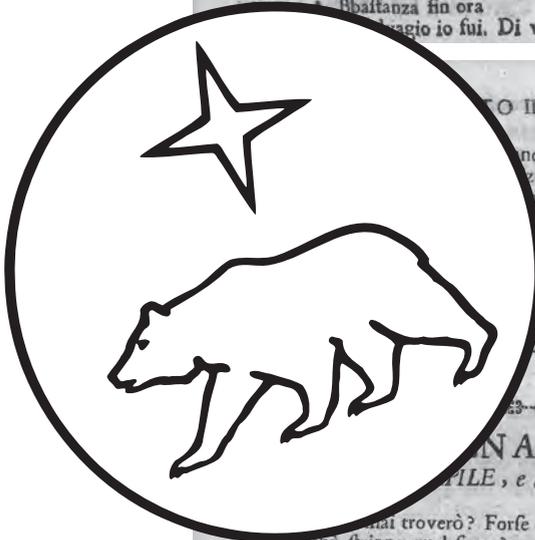
This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

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

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  
 Scuote 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 vegliare ancora,  
 Languidi spirti 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.

Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page



SCENA

GIASONE che dorme e LEAR  
 Abbandona fin ora  
 il suo regno io fui. Di variar costume

...neo alfin  
 ...zio appra  
 ...ir me sta  
 ...esti  
 ...si serba  
 ...Non si lasci  
 ...(*Impugna il ferro fure.*)  
 ...(*Fuol ferir*  
 ...anzi  
 ...(*Resta pensoso.*)

SCENA X.

FILE, 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.*)

Gyrcantischen Wäldern ein neues Wunder der Grausamkeit verursachen; alldort 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 wirst 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; (setz dich 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 angeneh  
 Wenigstens schlaff  
 Verschaffet /  
 Mich /  
 Doch finde:  
 und gefällt  
 des wahrhaftigen Guts.  
 Liebste / zc. (*Schläfft.*)

Neunter Auftritt

Jafon, welcher  
 Lear.  
 Ich habe  
 nach  
 Gefahren die

Lebensart zu verändere  
 immer in Furcht und Zittern  
 gang anderer  
 werde. Doch  
 alle  
 meine Getreuen gehören  
 worberst  
 Mein, man lasse demjenigen das Leben  
 das meinige entzühlet. (*Siehet einen  
 hervor.*)  
 was thue ich? (*will ihn  
 verwunden, und laßt wieder ab.*)  
 seynd dieses jene großmüthige Gedanken,  
 die ich mir kurz vorhin selbst vorgesehet habe?  
 (*bleibt in Gedanken stehen.*)

Zehender Auftritt.

Käpile, und die vorigen.

III. D werde ich meinen Erzeuger antreffen können?  
 Vielleicht -- -- Learcus! zu was Ende hält er jenen Dolch?  
 Lear. Diese Tugend wäre der Welt doch verborgen. (*Bey sich.)* man vollführe die That. (*Will ihn ermorden.)*  
 III. Ach Verräther! was beginnest du? (*hält ihm den Arm.)*  
 Lear. Lasse mich.  
 III. Hoffe es nicht.  
 Lear. Ich übergieb dir den Dolch, sofern du mit mir gehest.  
 III. Bevor soll mich der Donnerkeil des Jupiters zu Asche machen.  
 Lear. So ist für ihm keine Gnade zu hoffen. (*will sich los machen.)*  
 III. Bedencke, wenn ich meiner Bräutigam aufwecte, daß du verlohren bist.

60. ATTO II.  
*Lear.* Ah taci. Io parto.  
*Issip.* No. La man difarmata  
 M'abbandoni l' acciario  
*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 uu testimon non resti.  
*Issip.* Può radunar la sorte  
 Più sventure per me? Signor t'ingano  
 Io non venni a svenarti.  
*Gias.* E quell' acciario,  
 E quel volto finaristi, que' tuoi  
 Che tua non fu, che mi del dal for  
 Non ti convince assai?  
*Issip.* Altri tentò svenarti.  
*Gias.* Sì, veramente ò grandi



Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page

ATTO II.  
 Chi u... un P...  
 ...to.  
 ...amento.  
 ...etto 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 entwässnet, und der Dolch  
 mir überlassen werden.  
*Lear.* Hier ist er, undanckbahre!  
 (*Learcus bedencket sich etwas, und überläßt den Dolch  
 der Issipile.*) Bring! du wirst hintergangen. (*Er er-  
 weckt den Jason, und entfliehet.*)  
*Issi.* Halte ein. (*Jason erwachet, stehet eylends auf, und  
 indem er das Schwert entblößen will, siehet er die Issi-  
 pile, welche den Dolch in der Hand hält, und bleibt voll  
 Verwunderung.*)

Fünftter Eintritt.

Jason, und Issipile.

*Jas.* Er hintergehet mich? Ihr ewige Götter!  
*Issi.* Mein Bräutigam?  
*Jas.* O unbarmherzige! was ist dir in dem  
 gethan? welches Verbrechen willst du in mir be-  
 Ich bin zu dir gekommen, um dich zu  
 Ich hab dich doch nicht von mir  
 des Lebens zu berauben, damit nur kein Zeuge von  
 der Last der Ehe übrig bleibe.  
*Issi.* Kann das Schicksal 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 Aug, dein  
 verwirrtes Angesicht, und die Thränen, die mich er-  
 wachen machte, daß ich nicht die Wahrheit war?  
*Issi.* Jemand der mich tödte, und ich beschütz-  
 te dich.  
*Jas.* Ich hab für dich genugsame Proben von dei-  
 nem

*Iffip.* Un guardo solo.  
*Gias.* E' delitto il mirarti.  
*Iffip.* Idol mio, caro sposo.  
*Gias.* O parto, o parti.  
*Iffip.* Parto, se vuoi cosi;  
 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! soffrirà? Se qui  
 Che scorrere per tutto  
 E frode, e tradimento, e orrore  
*Rodo.* Oh Iffipile infelice!

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 Lenno il Regnante?  
*Toan.* Almen lo fui.  
*Gias.* Son fuor di me. Come risorgi? Estinto

*Iffip.* Nur einen Blick.  
*Jaf.* Dich anzusehen ist ein Verbrechen.  
*Iffip.* Mein Abgott! mein geliebter Bräutigam!  
*Jaf.* Entferne dich / oder ich gehe ab.  
*Iffip.* Weil du willst / so gehe ich ab;  
 Doch diese Grausamkeit  
 Wird dir noch vielleicht  
 Manchen Seufftzer kosten.  
 Du wirst deinen Fehler erkennen;  
 Doch deine späte Reue  
 Wird meinem herben Schmerz  
 Nicht mehr zum Trost gereichen.  
 Weil / zc.

Zwölfter Eintritt.

Jafon, hernach Rodope.

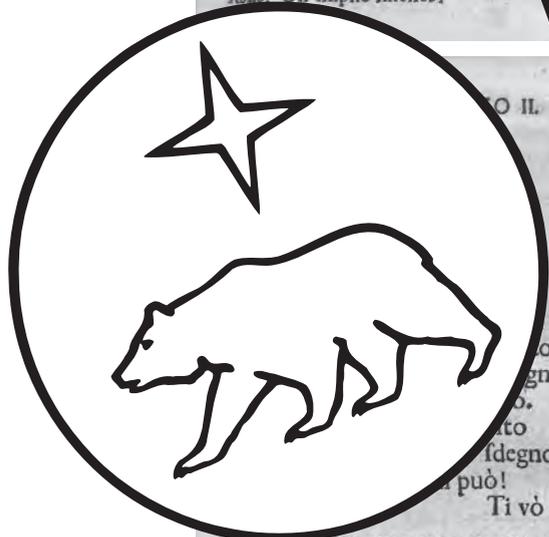
*Jaf.* O En Göttern sey Dank, esag, endt ist sie abge  
 gangen. Ich hab' den Bräutigam noch nicht  
 gendlich gesehen, und er wird mein Herz auf  
 mich verwerfen. Man entferne sich demnach von  
 ihm.  
*Rodo.* Was hörst du! Ich verharre.  
*Jaf.* Die Entfernung wird so eine schändliche Leidenschaft  
 vertilgen.  
*Rodo.* Du willst abreißen? und hast du nicht noch  
 etwas anzusehen?  
*Jaf.* Warum dieses nicht? das ist doch nicht  
 als List, Betrug, und Saufte un Betrug  
 herrschen.  
*Rodo.* Du willst abreißen? Iffipile!

*Jaf.* Ich schmerze mit dieser nahen, (schon im  
 verhaßt ist / als angenehm) war.  
*Rodo.* In welchem Augenblicke?  
*Jaf.* Lass mich friedlich unternommen  
*Rodo.* Wenn du dich abreißen willst  
 ich verheiß' dir; Suchen mich auch zu hintergehen:  
 doch, du gehst noch nicht ab? warum verweist du?  
*Rodo.* Ich betrachte / ob in einem Angesicht  
 Ein wahres Zeichen des Jorns 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.

Jafon, hernach Toantes.

*Jaf.* 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  
 zulassen.  
*Toan.* Prinz / Freund!  
*Jaf.* Herr! irre ich, oder bist du der wirkliche Regent in  
 Lemnos?  
*Toan.* Ich ware es wenigstens.  
*Jaf.* Ich bin ausser mir. Wie? bist du noch an Leben? Ich  
 habe



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 rimoto fra la Città, e la marina, adorno di Cipressi.

LEARCO con due Pirati suoi seguaci, e poi TOANTE.

Lear. **O**gni nostra speranza  
Fu vana, amici. Alle più belle imprese  
La fortuna s'oppone. Andate, e sia  
Ciascun pronto a partir. Ma veggio. O parmi?  
Sì, Toante s' appressa. E solo ei viene  
(Partono i Pirati.)

Per queste vie rimote.  
Facciam l'ultima prova. Amici, udite. (Tornano i  
Pirati, a' quali tratti in disparte Learco parla in voce  
sommessa.)

Toan. Nelle Tessale tende  
Restar dovrei; ma voi no'l tollerate,  
Affetti impazienti.

Lear. (Udiste? Andate.)

Toan. Sollecito, dubbioso  
Palpito, non ò pace; ogni mio  
Qualche nuncio funesto  
Temo ascoltar. Per questa

Più



Dritte Abhandlung.  
Erster Eintritt.

Ein abgesondertes Orth zwischen der Stadt  
und dem Meer, welcher mit Cypressen gezieret ist.

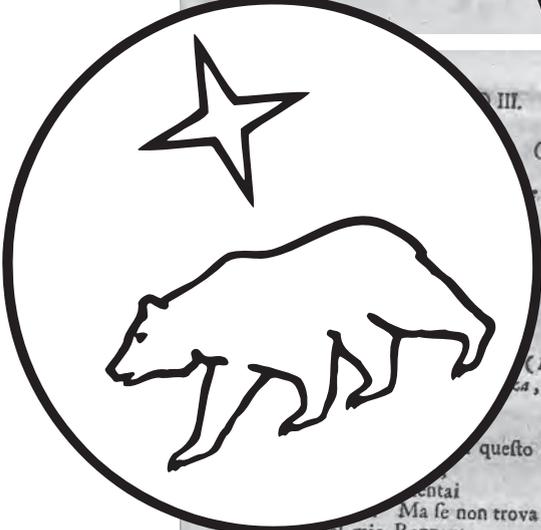
Learcus, nebst zwey See-Räubern aus seinem Gefolg, und hernach Toantes.

Lear. **N**ie unsere Hoffnung, Freunde!  
Das Glück wird sich nicht den untern  
Entscheidungen; Ich will denn  
auch zur Abreise fertig. Das Glück  
aber? Ist es nicht, was ich so sehr  
ja er ist, wenn er sich durch dies  
abgelenket. Wir wollen die letzte Probe  
bestehen. Ich höret. (Das Gefolg kehret zu-  
rück mit welchem sich Learcus in geheim unterredet.)

Toan. Ich ste zwar in dem Theatralischen Lager  
seyn, jedoch meine ängstliche Denckart  
duld nicht zu.

Lear. (Habt ihr es gehöret?)

Toan. Von dem Jüngling, welcher abgedet  
und finde keine  
besorget, ein neues Unheil zu



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

III.  
(In atto di partire.)  
g' ingiuriam innanzi.)

(In atto di partire.)  
sa, e lo segue.)

questo lido?  
entai  
Ma se non trova  
nel mio Regnante  
Un giovanile errore,  
Che persuade amore,  
Che l'rimorso puni; si mora almeno  
Nel paterno terren. De' mali miei  
Il più grande è la vita: e chi dal seno  
Lo spirto mi divide,  
E' pietoso con me, quando m'uccide.  
Toan. (Quel disperato affanno  
Scema l'orror della sua colpa antica.)  
Lear. (Quanto tarda a venir la schiera amica!)  
(Impaziente verso la Scena.)  
Toan. Da' tuoi disastri impara  
A rispettar, Learco,

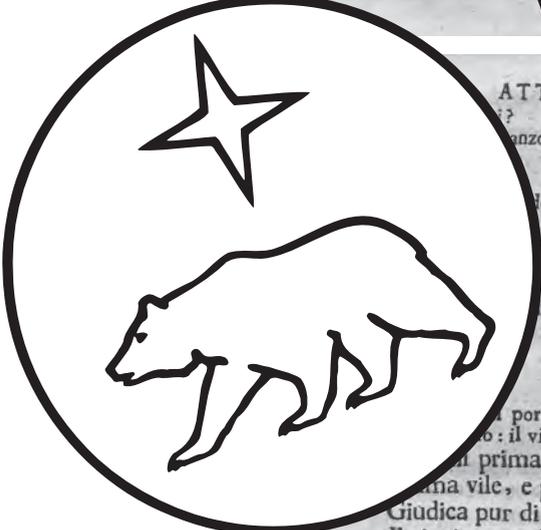
In

Dritte Abhandlung.  
Ich werde mich an diesem Orte  
Orth nach der Burg zu begeben. Will abge-  
Lear. (Learcus!) Mein Herr! erlaube mir  
der Gräfin. Und habe ich nicht schon  
Bayer vor ihn nieder.)  
Toan. Bist du Learcus, oder bist du es  
Lear. Ich bin Learcus.  
Toan. Was verlangst du von mir?  
Lear. Den Tod, oder Verzehrung.  
Toan. Verräther! komme nicht wieder vor mein Angesicht.  
(Will abgehen.)  
Lear. Höre mich an / und verstoffe mich hernach, so es dir  
gefällig. (Gehet auf, und folget ihm nach.)  
Toan. Weißt du nicht treulofer! was für eine Straffe dir als  
hier vorbehalten wird?  
Lear. Den Tod O Herz! habe ich verdienet, als ich die In-  
pule zu entführen gesucht; Jedoch / wenn ein Fehler der  
Jugend, welcher von der Liebe entsprungen, und von  
der Neue schon ist bestraffet worden, keine Gnade bey  
meinem König findet, so sterbe man wenigstens in dem  
Geburts Orthe; das Leben ist ohne dem mein größtes  
Ubel / und derjenige wird mitleydig gegen mir seyn, wel-  
cher mir den Tode glebt.  
Toan. (Diese Verzweiflungs-volle Bedängstigung bedeckt ein  
Theils die Größe seiner vorigen Schuld.)  
Lear. (O wie lang verweilen meine Freunde!)  
(Wie Ungeduld gegen der Scen.)  
Toan. Lehre Kunstighin / Learcus! aus deinem Unglück, wel-  
R. 2

In avvenir la maestà del trono.  
 Riconsolati, e vivi. Io ti perdono. (*In atto di partire.*)  
 Lear. Ah Signor, tu mi lasci  
 Dubbiofo ancor, se un più sicuro pegno  
 Non o di tua pietà.  
 Toan. Doppo il perdono,  
 Che di più posso darti?  
 Lear. La tua destra real.  
 Toan. Prendila, e parti.  
 Lear. O de' Numi clementi (*Va allungando queste parole rivoltandosi impaziente, che i compagni giungano.*)  
 Pietroso imitator. Questo momento  
 Di tutti mi ristora  
 Gli affanni, che passai. (Nè giunge ancora!)  
 E dubbiofo, e tremante  
 Eccomi alle tue piante --- E in umil atto ---  
 (*Mentre vuole inginocchiarsi, e prender la mano al Re, e sono i Corsari armati, che racchiudono nel mezzo Toante.*)  
 Toan. Qual gente ne circonda!  
 Lear. Il colpo è fatto. (*Lascia la mano, sorge, ed abbandona l'affettata umiltà da lui finca fuori.*)  
 Cedimi quella spada. (*A Toante.*)  
 Toan. A chi ragioni?  
 Lear. Parlo con te.  
 Toan. Meco favelli? Oh Dei! Come ---  
 Lear. Non più. Mio prigionier tu sei.  
 Toan. Qual nera frode!  
 Lear. Alfine  
 Cadesti ne' miei lacci  
 Toan. Scellerato.  
 Lear. Toante,  
 Cambia linguaggio. Ugrandi  
 Di prudenza da me.

de Ehrerbietung du einer Majestät schuldig bist. Tröste dich, und lebe; Ich verzeihe dir.  
 (*Da er abgehen will.*)  
 Lear. Ach Herr! du läst mich annoch zweiffelhaft/ wenn ich keine grössere Versicherung von deiner Gnad erhalte.  
 Toan. Was kann ich dir wohl mehr als die Verzeihung geben?  
 Lear. Deine Königliche Hand.  
 Toan. Hier ist sie. Gehe.  
 Lear. O gütiger Nachahmer der mitleydigen Götter! (*Er ziehet seine Worte, indem er mit Ungeduld die Befehle erwartet.*) Dieser Augenblick erlehrt mich alle ausgestandene Ubel. (Und kommen sie noch nicht?) Gehe mich hier zitternd/ und zweiffelhaft zu deinen Füßen und mit solcher Unterthänigkeit . . . . (*indem er sich neigen, und des Königs Hand nehmen will, und die See-Räuber bewachen, die umringen.*)  
 Toan. Was für Leuthe umringeln mich!  
 Lear. Der Streich hat mich erlunden. (*verläßt sein Hand, stehet auf, und alle gehen nach so dem König vorhin.*)  
 Toan. Wem redest du?  
 Lear. Ja, Rede!  
 Toan. Nichts?  
 Lear. O Götter! wie . . . .  
 Toan. Nichts mehr. Du bist ein Gefangener.  
 Toan. Welche schändliche List!  
 Lear. Endlich bist du in meine Gewalt!  
 Toan. Pasterhafter!  
 Lear. Toante, gib die Hand! Du hast ein Herz!  
 Toan. Er ist ein Spiel der Betrug!

Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page



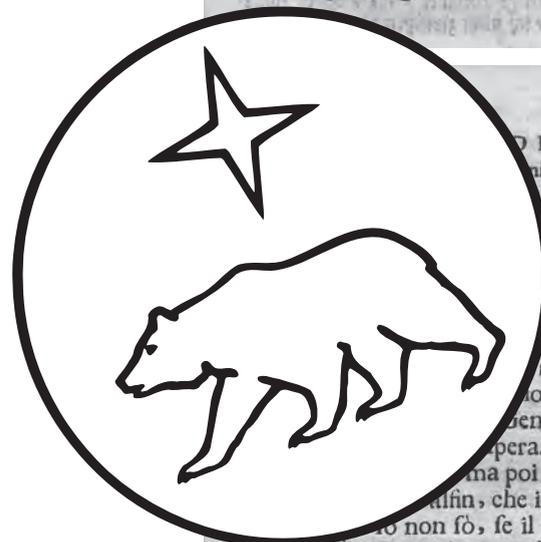
ATTO III.  
 Anz  
 negli affanni miei.  
 no l' credei.  
 amio, amici  
 E tu deponi  
 (*A Toante.*)  
 (*Getta la spada.*)  
 porre in oblio.  
 il vincitor son io.  
 prima in volto,  
 una vile, e poi  
 Giudica pur di noi  
 Il vincitor qual è.  
 Tu libero, e disciolto  
 Sei di pallor dipinto:  
 Io di catene avvinto  
 Sento pietà di te. Guardami &c.  
 (*Parte fra i Pirati.*)

SCENA II.  
 ISSIPILE dalla parte opposta a quella dov' è entrato TOANTE fra l' armi, e poi GIASONE con Argonauti.  
 Issip. Ah Numi! pur veggio --- O parmi? Ah

Toan. Was kannst du mir wohl thun/ du kannst mir nichts als den blossen Vest und die alten hanteln, so mir ohnedinst du mich nicht zu heile haträtte. Ich schon bes  
 Lear. Ich sage eben also/ ich war es meine Meinung nicht.  
 Toan. Es ist ein grosser Unterschied zwischen mein / und dem megen.  
 Lear. Freunde führet diesen Verständigen Erkennor der Menschen. Wanken gefangen nach denen Schiffen: du aber lege das unuhliche Schwert ab. (*Zu Toantes.*)  
 Toan. Nimm es Verrätter! (*Wirffe das Schwert hinan.*)  
 Lear. Du soltest doch endlich diesen Königlichen Stolz in Vergessenheit setzen, dann Toantes ist überwunden/ und der Überwinder bin ich.  
 Toan. Betrachte mich vorher/  
 Du niederträchtige Seele!  
 Und urtheile hernach/  
 Wer aus uns der Überwinder ist.  
 Du bist frey / und ungesesselt /  
 Und erblassest doch im Angesicht:  
 Ich / der ich mit Betten umgeben bin/  
 Habe noch Mitleyd mit dir.  
 Betrachte zc.  
 (*Wird von den See-Räubern weggeführt.*)

Anderter Eintritt.  
 Issipile gegen über/ wo Toantes bewachtet ist hingeführt worden, und hernach Jason mit dem Gefolg der Argonauten.  
 Issi. Adlich hat der gütige Himmel . . . . Doch wie? Ach ihr Götter! sehe ich nicht zwischen jenen Waffen . . .

Ah che pur troppo il Genitore è quello.  
 L' altro è Learco il traditor rubello.  
 Non vi bastavan forse  
 I miei sofferti affanni!  
 Avete più sventure altri tiranni?  
 Ah Padre ascolta, traditor t' arresta.  
 Ma a chi favello? Oh Dio! Che pena è questa!  
*Gias.* Iffipile mio Ben, qual nuovo affanno  
 Oscura i lumi tuoi?  
*Iffip.* Sposo adorato,  
 Opportuno giungesti. Ah puoi tu solo  
 Consolarmi, se vuoi. Corri - - - Difendi - - -  
 Abbi pietà di me.  
*Gias.* Spiegati. Ancora  
 Intenderti non so.  
*Iffip.* Incatenato il Re  
 Al mar conduce il traditor Learco.  
*Gias.* L'istesso è forse - - -  
*Iffip.* Sì, quel Learco istesso,  
 Che te dal sonno oppresso  
 Svenar tentò; ma trattenuto, almeno  
 Funestar co' sospetti  
 Volle la nostra pace.  
*Gias.* Anima rea!  
*Iffip.* Principe generoso; ecco un impresa  
 Degna di te. Tu conservar mi puoi  
 Il caro Genitor. Perdi la sposa,  
 Se lui non salvi. E' ad un sol filo unita  
 La vita di Toante, e la tua.  
*Gias.* Lasciami il peso, o caro,  
 Di punire il fellon. Sull' acqua  
 Fidi amici correte,  
 Io pur vi seguirò; ma tu raga



**Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page**

ATTO III.  
 mio corag  
 ciglio.  
 cor.  
 ve volete.  
 io valor.  
 ate  
 mio dolor.  
 non è il pianto,  
 genitor.  
 pera.  
 ma poi - - -  
 alfin, che il ciel placato  
 non sò, se il ciel placato  
 Cangerà tutto il rigor.  
 Se de' suoi, de mali miei  
 Non sentiste alfin pietà.  
 Si, la vostra, Eterni Dei!  
 Saria troppa crudeltà.  
 Care &c.

SCENA III.

EURINOME, e poi RODOPE.

*Euri.* Ah che cercando il Figlio  
 Me stessa perderò. Ma che mi giova

Ah ja es ist nur gar zu gewis mein Erzeuger. Der an-  
 dere ist Learcus der nichts-würdige Verräther. Wa-  
 ren euch meine erlittene Schmerzen nicht genug? Habt  
 ihr noch mehr Unglück mir vorbehalten? Ihr grausame  
 Sterne! ach Vatter! höre; Verräther halte ein: Doch  
 zu weim rede ich? O Himmel! welche Peyn ist diese?  
*Jaf.* Iffipile mein Leben! welcher Schmerz verdunkelt dei-  
 ne schöne Augen.  
*Iff.* Geliebter Bräutigam! du bist eben zu rechter Zeit an-  
 gelanger. Ach du allein kannst mich trösten, wenn du  
 anders willst. Eyle - - - Besühle - - - Habe Mit-  
 leyd mit mir.  
*Jaf.* Erkläre dich besser. Ich verstehe dich noch nicht genugh  
*Iff.* Learcus der Verräther stößt die Königin aus dem  
 den Schiffen.  
*Jaf.* Vielleicht ist es der iung  
*Iff.* Ja eben der Learcus, welcher dich in Sibirien  
 den wolkgehabt worden wurde; wolte  
 hereinführen, weil wenig durch den Verdacht  
 andred  
*Jaf.* Treue Seele!  
*Iff.* Proftreicher Bring! du hast die Unternehmung  
 Hand/ die deiner würdig ist. Du kannst die mei-  
 nen geliebten Vatter erhalten, und ich werde dich  
 verlehrest du deine Braut, dann dein Leben, de  
 tes/ und das meinte hast geteilt. Fader  
*Jaf.* Überlasse mich. So - - - O Götter! der Verräther  
 zu - - - Ich treue Freunde seylen ihm auf den Fuß  
 na - - - Ich werde ihn eben - - -  
 drine

Dritte Abhandlung.  
 deine schmerzliche Thränen auf meine Stand  
 keit siehet zu - - - Hoffe, Bese, so ich dein An  
 solch - - -  
*Jaf.* Ich hoffe/ daß der besänftigte Himmel  
 über die Wundung meines Hertzens/  
 Wernet/ wenn ihr wollt/  
 Daß ich andhaft verbleiben soll.  
*Iff.* Schönster Mund/ gieb mir doch  
 Einen Trost in meinem Schmerzen/  
 Dann das Weinen ist nicht so herb/  
 Wenn ich den Vatter dadurch bestre.  
*Jaf.* Mein Abgott! hoffe.  
*Iff.* Meine Seele! wie aber - - -  
*Jaf.* Ich hoffe/ daß der besänftigte Himmel  
*Iff. a. 2.* Ich weiß nicht/ ob der  
 Seine Härte endlich verändern wird.  
 Und solte für unser Unglück  
 Keine Gnad zu finden seyn/  
 So wäre eure Grausamkeit/  
 Ihr ewige Götter! eine gar zu grosse Ty-  
 ranney. Liebste &c.

Dritter Eintritt.

Eurinome, hernach Rodope.

*Euri.* Ach! indem ich meinen lieben Sohn zu suchen be-  
 fließen bin, gehe ich selbst zu Grunde. Doch was  
 2 nu

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.

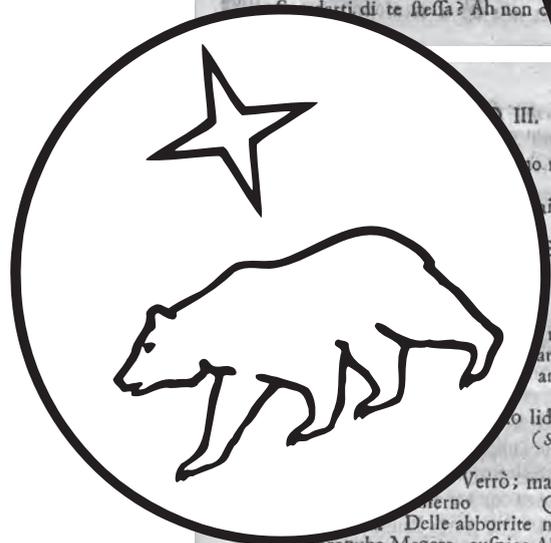


This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

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

(Learco comparisce sulla poppa della nave, tenendo con la sinistra per un braccio incatenato Toante, ed impugnando uno stile nella destra sollevata in atto di ferirlo.)

Lear. Sì, ma quel di Toante  
Si cominci a versar.  
Iffip. Fermati.  
Rodo. Indegno.  
Gias. Qual furor ti trasporta?  
Iffip. Padre - - Sposo - - Learco - - Oh Dei - - Son morta.  
Lear. Iffipile, che giova  
L'affiggerli così? Della sua vita  
Arbitra sei. Su questa nave ascendi  
Sposa a Learco. Il mio costante amore  
Premi la figlia, e'l Genitor non muore.  
Iffip. Che ascolto, o Sposo!  
Gias. E proferire ardisci  
Il patto scellerato, anima rea?  
Ah raffrenar non posso  
Il mio giusto furor. (In atto di snudar la spada.)  
Iffip. Pietà, Giafone. (Trattenendolo.)  
L'empio trafugge il Padre,  
Se tenti d'affalarlo.  
Gias. Ah ch'io mi sento  
Tutte le furie in sen.  
Lear. Vedi, o Toante,  
Quella tenera Figlia  
Come corre a salvarti? I fuoi difezzi  
Paghì il tuo sangue. O...  
Iffip. Eccoli: non ferir.  
Toan. Figlia, che fai?  
Porelli a questo segno...  
...di te stessa? Ah non...



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

III.  
...o reale  
...i.  
...Eroi?  
...rifiuto.  
...arco,  
...ancora?  
...o lido?  
(S'inginocchia.)  
...Verrò; ma quanto  
...erno (S'alza furiosa.)  
...Delle abborrite nozze  
...na pronuba Megera, auspice Aletto.  
Io delle furie tutte,  
Io farò la peggior. Verrò; ma solo  
Per strapparti dal seno,  
Mostro di crudeltà, quel core infido.  
Scellerato, verrò.  
Lear. Vieni, o l'uccido. (Con sdegno in atto di ferire.)  
Iffip. Eccoli, non ferir. (A Learco.)  
Numi! pietà non v'è?  
Ricordati di me. (A Giafone.)  
Morir mi sento.

(Learcus erschiener auf dem vorder Theil des Schiffs, hält mit der Linken den Arm des gefesselten Toantes, und in der Rechten einen Dolch erhoben, ihn zu ermorden.)

Euri. Ja / aber das Blut des Toantes werde zum ersten vergossen.  
Iff. Haltet ein.  
Rodo. Nichtswürdiger!  
Jaf. Welche Missethat überfällt dich?  
Iff. Vatter... Bräutigam... Learcus... O Götter... Ich bin des Todes.  
Lear. Iffipile! was hilft dir / daß du dich also beträbest? du hast über sein Leben zugebeten. Steige auf dieses Schiff als eine Braut des Learcus; auf solche Art belohne die Tochter meine beständige Liebe, und der Vatter soll nicht sterben.  
Iff. Was höre ich? O Bräutigam!  
Jaf. Und unterfangest du dich / niederträchtige Seele! seinen lasterhaften Vortrag zu thun? Ich hab' ihm die gerechten Zorn unmöglich gemacht.  
Iff. Habe Mitleyd... (in die Hand anheben... den unwürdige er... den... / so... ihn zu überfallen suchest.)  
Jaf. ...haben mein Brust eingenommen.  
Iff. ...deine zärtliche Tochter dir so eyntlich... Hilfe kommt? dein Blut soll ihre Vergeltung... ich habe genug...  
Iff. Sehe mich hier: tödte ihn nicht.  
Toan. Tochter! was weiter... du? ...Iffip...  
...hast du auf solche Art...  
...ich hätte nicht...  
...ich hab' mich zu...  
...lung

III.  
...o reale  
...i.  
...Eroi?  
...rifiuto.  
...arco,  
...ancora?  
...o lido?  
(S'inginocchia.)  
...Verrò; ma quanto  
...erno (S'alza furiosa.)  
...Delle abborrite nozze  
...na pronuba Megera, auspice Aletto.  
Io delle furie tutte,  
Io farò la peggior. Verrò; ma solo  
Per strapparti dal seno,  
Mostro di crudeltà, quel core infido.  
Scellerato, verrò.  
Lear. Vieni, o l'uccido. (Con sdegno in atto di ferire.)  
Iffip. Eccoli, non ferir. (A Learco.)  
Numi! pietà non v'è?  
Ricordati di me. (A Giafone.)  
Morir mi sento.

A' ben di fasso il cor,  
Chi senza lagrimar  
A' forza di mirar  
Questo tormento. Eccomi &c.

*(Issipile piangendo s' incammina lentamente alla nave, e va rivolgendosi a riguardar con tenerezza Giafone.)*

Giaf. Spofa. Così mi lasci? Empio. Vorrei ---  
Fremo --- Non è consiglio ---  
Barbari Dei --- *(Mentre Giafone va smaniando per la scena, esce frettolosa Eurinome.)*

SCENA Ultima.

EURINOME, e detti.

Euri. **P**ur ti ritrovo, o figlio.  
Lear. Salvati, o Madre.  
Giaf. Ah scellerata, a caso *(Trattiene Eurinome)*  
Qui non giungesti. Issipile, t' arreka.  
Guardami, traditor. Libero appieno  
Rendi Toante, o la tua Madre io l'vengo. *(Issipile si ferma a mezzo il ponte, e Giafone impugnando uno stile minaccia di ferire Eurinome.)*  
Lear. Come?  
Euri. Che fu?  
Rodo. Qual cambiamento!  
Lear. In lei  
Non punire i miei. Il mio nemico  
Son io, Giafone.  
Giaf. Il mio furor non lascia  
Luogo a consiglio.  
Eterni Dei, prestate  
Il vostro ajuto. Giaf.

Derjenige muß ein Hertz von Stein haben /  
Der so viel Muth besitzt /  
Daß er ohne zu Weinen  
Meinen Schmerz mit Ansehen kann.

Sehe 2c.

*(Issipile begiebt sich weinend allgemach zu den Schiff, indem sie sich bisweilen umkehret den Jason mit Zärtlichkeit anzusehen.)*  
Jaf. Braut! verläßt du mich also? Nichtswürdiger! Ich wolte ich rase ich rase Die Vernunft fehlet mir grausame Götter! *(Indem er rasend herum laufte, kommt Eurinome eylesfertig heraus.)*

Letzter Eintritt.

Eurinome, und die

Euri. **M**üde finde ich dich.  
Lear. Begleite dich. Mutter!  
Jaf. Lasterhaft! Du bist nicht  
Lear. Issipile verbleibe. Sehe  
Rodo. Welche Veränderung?  
Lear. Bestrafte meine Mutter in  
Jaf. Mein Sohn nicht kein  
Euri. Götter! verhebe nunmehr euren Verstand.

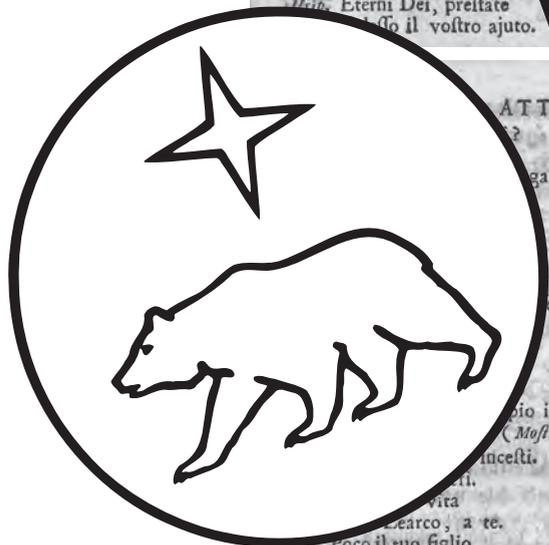
Jaf. Grünsamer! entlasse du mich?  
Lear. Ich habe entschlossen. Ich werde sie im  
Rodo. Ich bin ein angenehmer Vortrag  
Lear. Ich zittere.  
Jaf. Euch wird es obliegen, den Tod der Mutter in ihrem  
Sohn zu rächen. Stirb Unglücks-volle.  
*(In Begriff sie zu tödten.)*

Lear. Ach tödte sie nicht. Du hast überwunden.  
Rodo. Er ist dennoch erweletet worden.  
Euri. Dir, geliebter Learcus! habe ich mein Leben zu danken.  
Lear. Eurinome! du kennest die Beschaffenheit deines Sohns  
sehr wenig. Das Mitleyd, so ich zeige, ist eine Schwach-  
heit, und keine Tugend: Ich wolte wünschen, ich könte  
deinen Tod mit ansehen, und dennoch fehlt es mir an  
Standhaftigkeit. O niederträchtiges Hertz! du bist  
weder gerecht / noch lasterhaft genug, und dieser einzi-  
ge Zweifel beschleintiget meinen Untergang. So soll  
dann meine Rache bey dir den Anfang machen.  
*(Verwundet sich.)*

Euri. Halte ein. Was thust du?  
Lear. Ich hoffe keine Verzeihung / und verlange sie nicht.  
Mein Tod soll gleich dem Leben seyn.  
*(Stürzt sich ins Meer.)*

Euri. O Götter! ich bin des Todes. *(Fällt in Ohnmache, und wird weg geführt.)*

Rodo.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Rodo. Oh giustissimo Ciel!  
 Giac. Correte, amici,  
 A disciogliere il Re. *(Gli Argonauti corrono sulla nave.)*  
 Isip. Sposo, io non posso  
 Rassicurarmi ancor.  
 Rodo. Quante vicende  
 Un sol giorno adunò!  
 Toan. Principe, Figlia. *(Scendendo dalla Nave.)*  
 Isip. Padre.  
 Giac. Signor.  
 Isip. Questa paterna mano  
 Torno pure a bacciar. *(Baccia la mano a Toante.)*  
 Toan. Posso al mio seno  
 Stringervi ancora. *(Gli abbraccia.)*  
 Rodo. I tollerati affanni  
 L' allegrezza compensi  
 D'un felice imeneo.  
 Toan. Ma pria nel Tempio  
 Rendiam grazie agli Dei. Che troppo o figli,  
 E' perigliosa, e vana,  
 Se da lor non comincia ogni opra umana.

CORO.

E' follia d' un alma stolta  
 Nella colpa aver speranza.  
 Fortunata è ben tal volta;  
 Ma tranquilla mai non fu  
 Nella forte più serena  
 Di se stesso il vizio;  
 Come premio è della,  
 Benchè oppressa,  
 La virtù. E' gloria.

FINE DELL' OPERA.

Rodo. O gerechtester Himmel!  
 Jas. Eylet / ihr Freunde! den König loß zu machen.  
*(Die Argonauten laufen auf das Schiff.)*  
 Isi. Mein Bräutigam! ich kann es fast nicht begreifen.  
 Rodo. Wie vielerley Abwechslung enistchen in einem Tag!  
 Toan. Bring! Tochter! *(Indem er aus dem Schiff steigt.)*  
 Isi. Vater!  
 Jas. Hetz!  
 Isi. Endlich kann ich deine Väterliche Hand wieder küssen.  
*(Küßet ihm die Hand.)*  
 Toan. Und ich kann euch abermahls an meine Brust drücken.  
*(Umarmt sie beyde.)*  
 Rodo. Das Vergnügen einer beglückten Vermählung wird das  
 ausgestandene Ubel ersetzen.  
 Toan. Man sage aber bevor den Göttern im Tempel Dank,  
 dann alle Menschliche Unternehmung ist gefährlich, und  
 vergebens, wenn sie nicht von selbigen ihren Schutz  
 nimmt.

CHOR.

Es ist eine Thorheit den unbenenneten Sünden;  
 In der Laßheit der Hoffnung zu gründen;  
 Es schadet bisweilen gewaltich aus,  
 Doch wird es niemahls ruhig seyn.  
 Auch in den vergnügtesten Tagen  
 Wird die Schuld ihr selbst zur Last!  
 Gleichwie die Tugend,  
 Wenn sie gleich und unbenennet ist,  
 Ihre eigene Schwachheit ist.

FIN DE L' OPERA.



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.



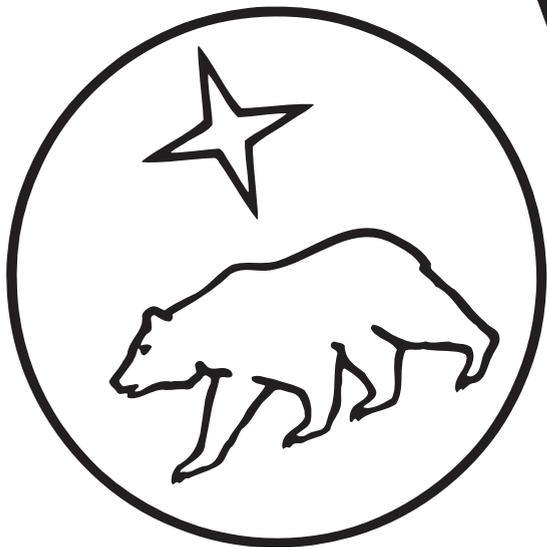
This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

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

DEMETRIO

(Venedig 1742)

**Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page**



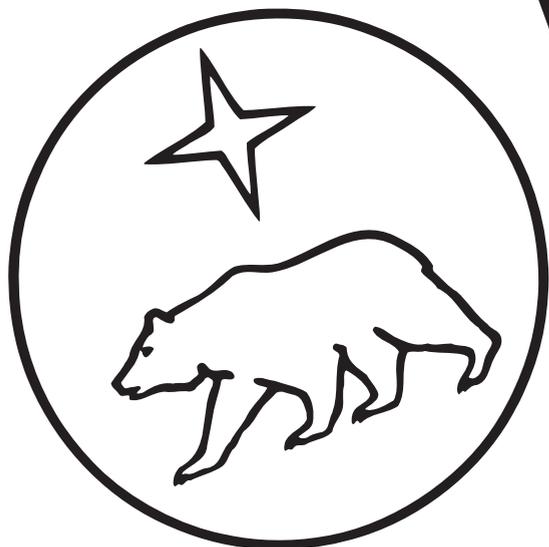
INTERLOCUTORI\*

		Ambito:
<i>Cleonice, regina de Siri</i> .....	[Soprano]	 cis'-fis''
<i>Demetrio, sotto nome di Alceste</i> .....	[Soprano]	 h-a''
<i>Barsene, principessa</i> .....	[Soprano]	 h-gis''
<i>Fenicio, generale de Siri</i> .....	[Tenore]	 c-b'

Orchestrazione

[Fagotto];  
2 Corni;  
Archi; Ce. Mante

\* Angabən über die Vokalnummern nach dem Libretto (siehe 1. u. 2. Akt)



**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

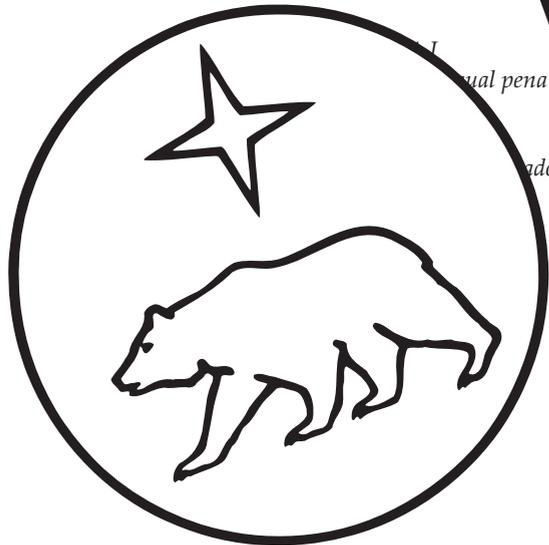
Atto secondo

SCENA VII  
**Aria** *Non so frenar il pianto (Alceste)* ..... 36

Atto terzo

SCENA VIII  
**Aria** *Qual pena sia (Cleonice)* ..... 41

SCENA IX  
**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

Violino I  
(p)

Violino II  
(p)

Viola  
(p)

BARSENE

Cembalo  
Violoncello  
e Basso  
(p)

*f* \*)

*f*

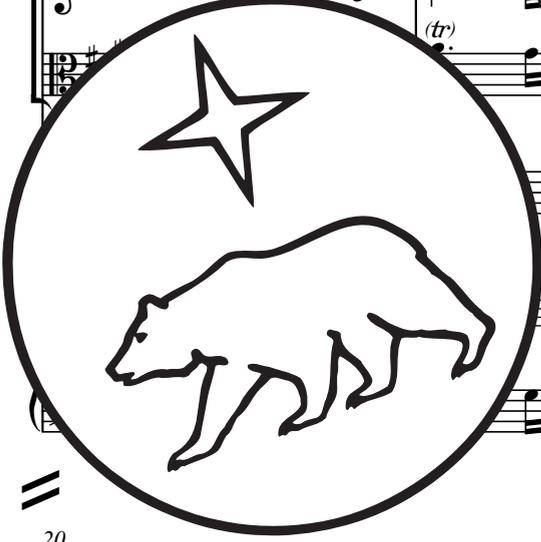


\*) *f* ist hier sowie in T. 8, 62 und 64 als sforzato auszuführen.

10

Musical score for measures 10-14. The right hand features a melody with triplets and trills, while the left hand provides a bass line. Dynamics include *(f)* and *(f)<sup>3</sup>*.

Musical score for measures 15-19. The right hand features a melody with trills and triplets, while the left hand provides a bass line. Dynamics include *(tr)* and *3*.



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**sample page**

20

Musical score for measures 20-24. The right hand features a melody with triplets and trills, while the left hand provides a bass line. Dynamics include *(p)* and *(p)*.

Mi - se-ro non è

25

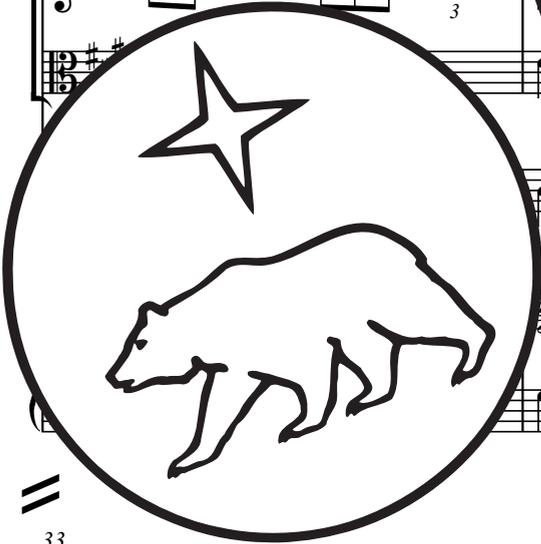
tan - to chi spie - ga il suo do - lo - re, chi spie - ga il suo do -

29

e non de - sta a 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)*

*tr*

mo - re, ri - tro - va al - men pie - tà, ri - - tro - va al - men pie -

*(tr)*

73

*f* 3 3 3 3 3 3

*tr* (*parte*\*)

pie - tà.

*(f)*

78

*(tr)*

*(tr)*

*(tr)*

3 3 3 3 3 3

*(tr)*



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.

83

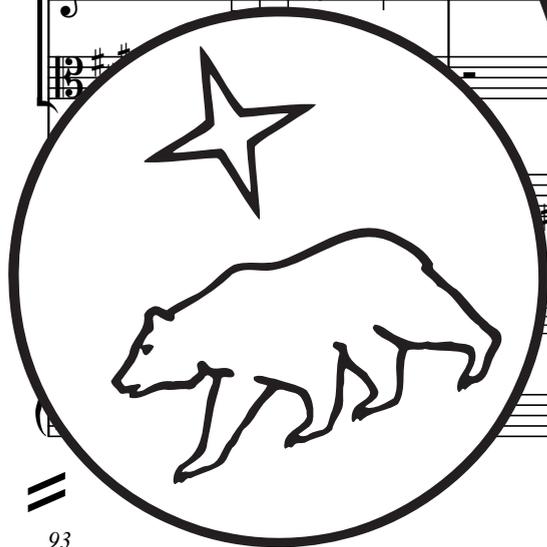
Mi - se-ra ben son

88

se - gre - to lac - cio, non spe - ro e tac - cio, e

93

tac - cio, e l'i - dol mio nol sa, e l'i - dol mio nol sa.



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*  
*p*  
*(p)*  
*p*

Se fe -

21

*tr*  
*p*

- go - ro - so cres - cer ve - de un ar - - bo -

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

26

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

scel - lo, cre - scer ve - de un ar - - - bo - scel - lo, s'af - fa - ti - - - ca in -

31

tor - no a quel - lo il sa - ga - - ce a - gri - - col - tor, il sa -

36

tor - no a quel - lo il sa - ga - - ce a - gri - - col - tor, il sa -

41

tor - no a quel - lo il sa - ga - - ce a - gri - - col - tor, il sa -



**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

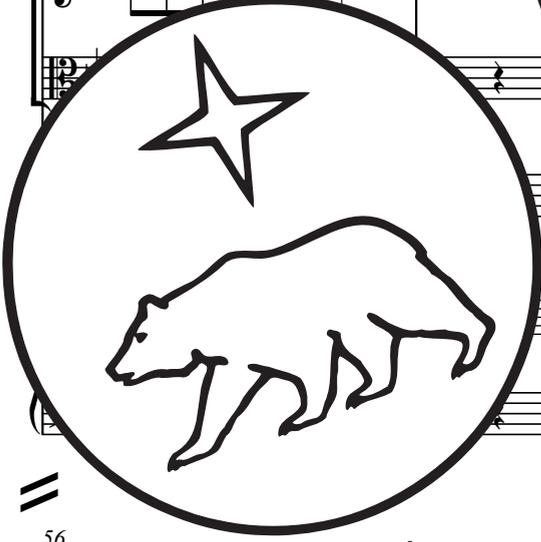
*f*

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.

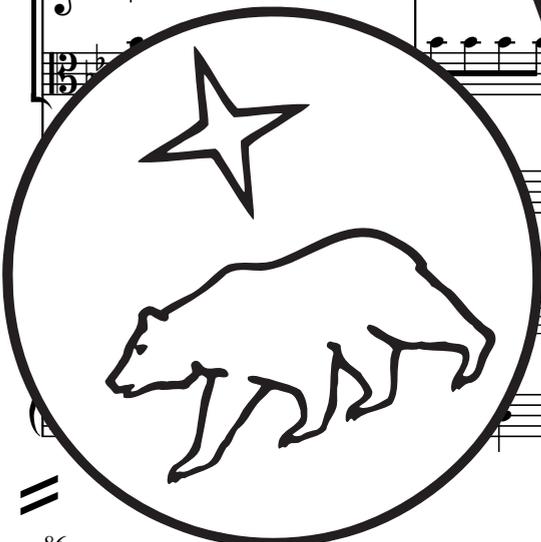
The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

76

Musical score for measures 76-80. It consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single treble clef staff. The grand staff shows a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a more active treble line. The single staff contains a melodic line with triplets and slurs.

81

Musical score for measures 81-85. Similar to the previous system, it features a grand staff and a single treble clef staff. The piano accompaniment continues with a consistent rhythmic pattern. The melodic line includes triplets and slurs.



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

86

Musical score for measures 86-90. This system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: *- ce a-gri - col - tor, il sa-ga - ce a - gri - col - tor, il sa - ga-ce a-gri - col -*. The piano accompaniment features triplets and trills (tr) in the vocal line.

91

8 tor, il sa - ga - ce a - gri - col - tor. (parte)\*

96



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

101

\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.

105

Ma da lui ri - vol - ge il pie - de, ri - vol - ge il pie - de, se lo

(FINE) (p)

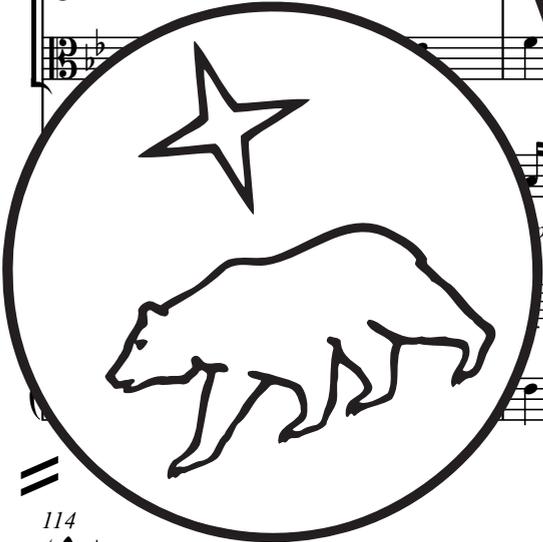
110

pon - de tut - to mi t to fron - de, sen - za

114

frut - to e sen - za fior, sen - za frut - - - to e sen - za fior.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



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

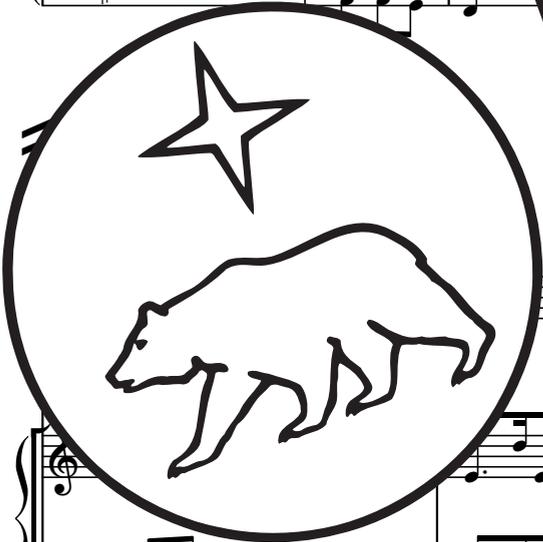
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



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.

11

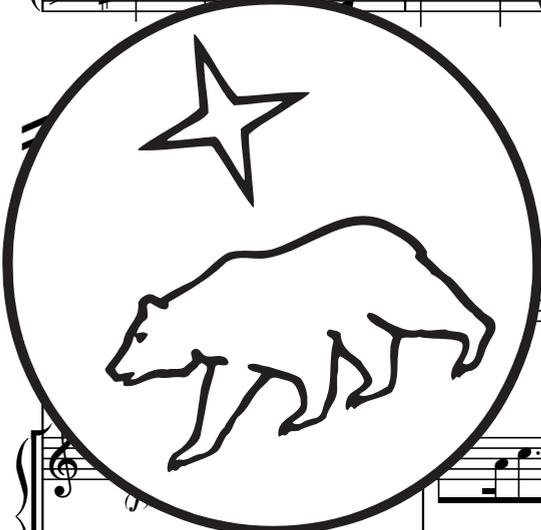


**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

Musical score for the first system, including vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *f p* and *(f) (p)*.

*l'au - ra che si de - sta; ma poi di-vien pe*

Musical score for the second system, including piano accompaniment. Dynamics include *f p* and *(f) (p)*.



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

Musical score for the third system, including piano accompaniment. Dynamics include *(f) (p)*.

*sta, ch'im - pal - li - - dir lo fa*

Musical score for the fourth system, including piano accompaniment. Dynamics include *(f) (p)*.

Musical score for the first system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features triplets and trills.

Musical score for the second system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line contains the lyrics: *ch'im-pal - li - dir lo fa, ch'im p - li - dir, ch'im-pal - li -*



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

Musical score for the third system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features triplets and trills.

Musical score for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line contains the lyrics: *dir lo fa.*

\*) *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.

a 2

*f*

*f p*

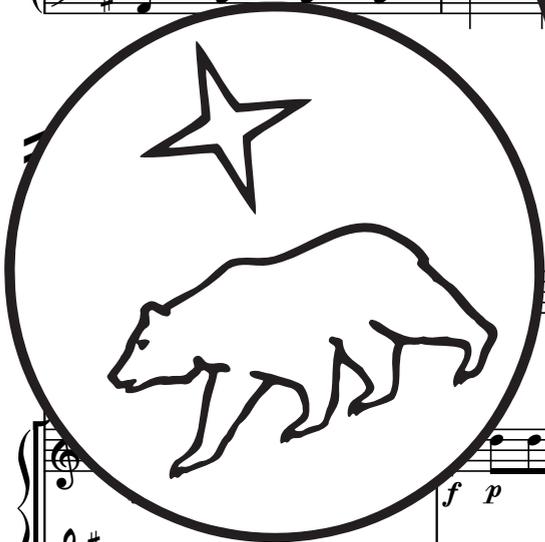
*f (p)*

*f p*

*f p*

*sch*er-za il noc-chier ta - lo - ra, col - l'au - ra che sta sta; ma poi di-vien tem -

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



*f p*

*f p*

*f p*

*f p*

*(f) (p)*

*pe*

*tr*

*tr*

6

*tr*

*tr*

6

*tr*

*tr*

*(f) (p)*

*(f) (p)*

*(f) (p)*

*(f) (p)*

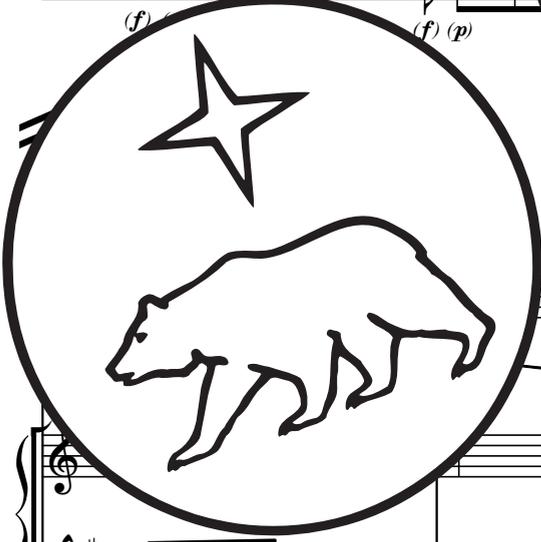
*(f) (p)*

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *(p)*. The staff contains a melodic line with a long note and a rest.

Piano accompaniment consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs). It features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic markings include *f p*, *(f) (p)*, and *(f) (p)*.

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and dynamic markings of *(f) (p)*. It includes a sixteenth-note run with a slur and a trill (*tr*) over a triplet of eighth notes.

Piano accompaniment consisting of two staves (treble and bass clefs). It features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic markings include *(f) (p)*, *(f) (p)*, and *(f) (p)*.



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

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *(f) (p)*. The staff contains a melodic line with a rest.

Piano accompaniment consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs). It features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic markings include *(f) (p)*, *(f) (p)*, and *(f) (p)*.

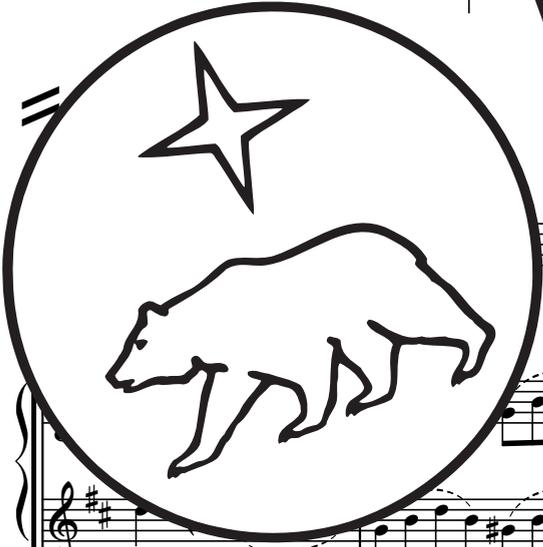
Vocal line with lyrics: *- sta, ch'im - pal - li - - dir, ch'im - pal - li - dir lo fa, ch'im - pal - li -*

Piano accompaniment consisting of two staves (treble and bass clefs). It features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic markings include *(f) (p)*, *(f) (p)*, and *(f) (p)*.

Musical score for piano, first system. It includes a grand staff with treble and bass clefs. The music features triplets and trills. Dynamics include *f* (forte).

Vocal line with lyrics: *dir\_ lo fa, ch'im - pal - li - ch'im - pal - dir\_ lo*. The score includes trills (*tr*) and dynamics like *f*.

Musical score for piano, second system. It includes a grand staff with treble and bass clefs. The music features triplets and trills. Dynamics include *f* (forte).



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

Musical score for piano, third system. It includes a grand staff with treble and bass clefs. The music features triplets and trills. Dynamics include *f* (forte).

Vocal line with lyrics: *fa, ch'im - pal - li - dir lo fa.* The score includes trills (*tr*) and dynamics like *f*.

Musical score for piano, fourth system. It includes a grand staff with treble and bass clefs. The music features triplets and trills. Dynamics include *f* (forte).

\*) 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.



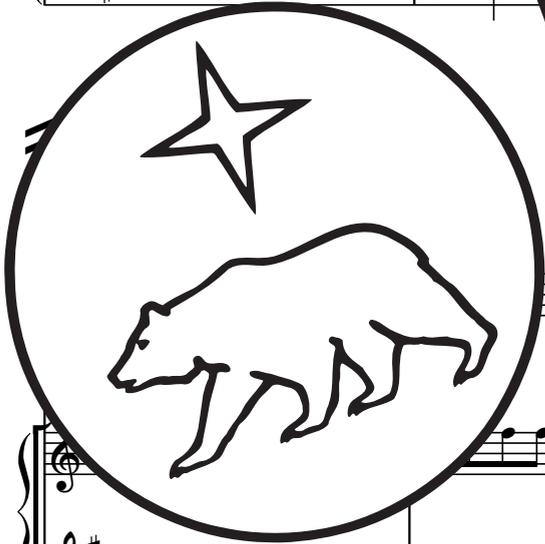
This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

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

Musical score for the first system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* (forte).

let - ta; ma —, quan-do men l'a - spet - ta, quel - la tuo - na - do va

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



Musical score for the second system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part continues with a steady accompaniment. Dynamics include *f* (forte).

quel - la tuo - nan - do va.

Musical score for the third system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* (forte).

Aria

Largo

Violino I

Violino II

Viola

ALCESTE

Cembalo  
Violoncello  
e Basso

The image displays a page of a musical score for an aria. The score is written for Violino I, Violino II, Viola, ALCESTE (soprano), and Cembalo/Violoncello/Basso. The tempo is marked 'Largo'. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The score is divided into systems. The first system (measures 1-3) features a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 4-6) features a forte (*f*) dynamic. The third system (measures 7-9) features a piano (*p*) dynamic. A circular logo with a bear and a star is overlaid on the score. A large watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is also present.

10

*(p)*

*(p)*

*p*

*tr tr*

Dal suo gen - til sem - bian - te nac - que il mio pri - - mo a -

*p*

14

*p*

que il mio pri - mo a - so re, e la mia fè co -

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

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

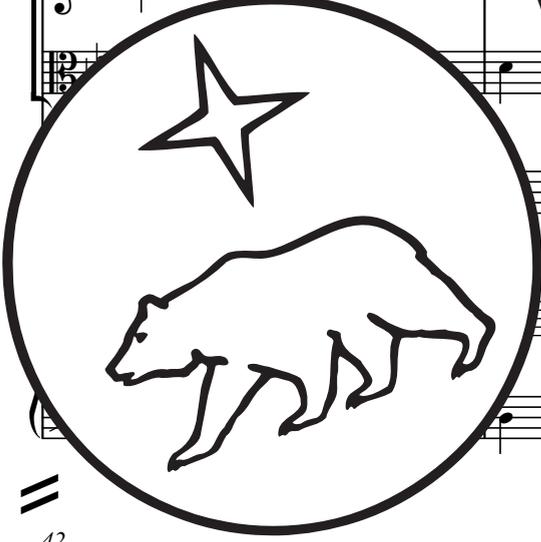
*p*

la mia fè co - - - - -

*(p)*

42

*p*



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

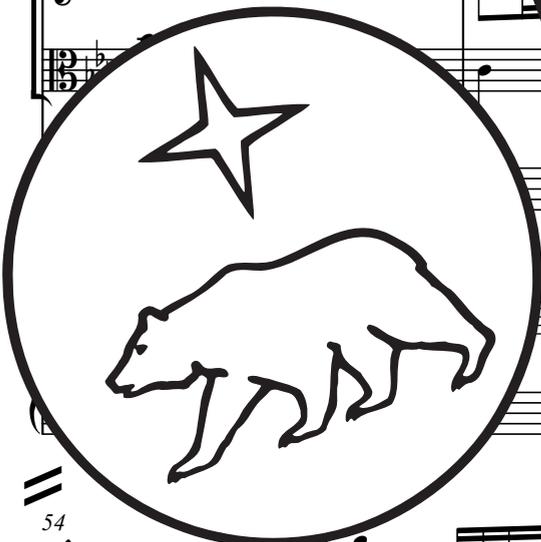
46

tr  
- te ha da mo - rir con me, ha da mo -

50

ha da mo - rir con me.

tr (parte)\*



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

54

Presto

O-gni bel - tà più

(FINE) (f)

\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.

59

Piano accompaniment for measures 59-66, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

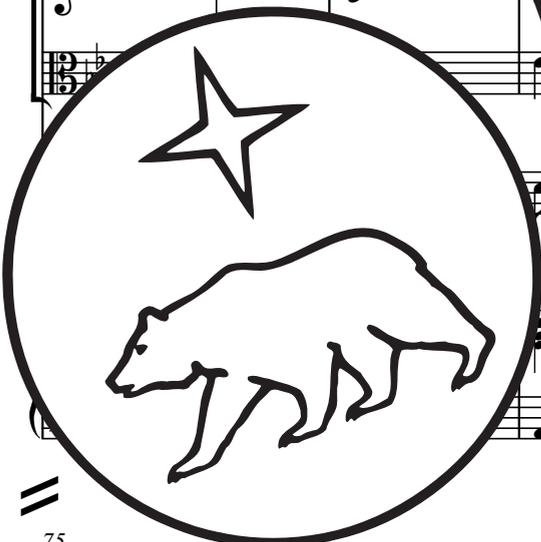
ra - - - ra ben - ché mi sia pie - to - sa, per me non è vez -

Piano accompaniment for measures 67-74, continuing the melody and bass line.

67

Piano accompaniment for measures 67-74, continuing the melody and bass line.

a - ga per me non è per me non è vez -



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

75

Piano accompaniment for measures 75-82, concluding the piece with a final cadence.

zo - - sa, va - ga per me non è, va - - ga per me non è.

Piano accompaniment for measures 83-90, concluding the piece with a final cadence.

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 -

Musical score for measures 10-13, featuring piano and forte dynamics and a vocal line.

14

*f* *p*

ca - - ra, nel dir - ti ad - di - o: ma

Musical score for measures 14-17, including a large circular logo with a bear and a star.

18

que - sto pian - - - - - to mi - o tut -

Musical score for measures 18-21, including a large circular logo with a bear and a star.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



23

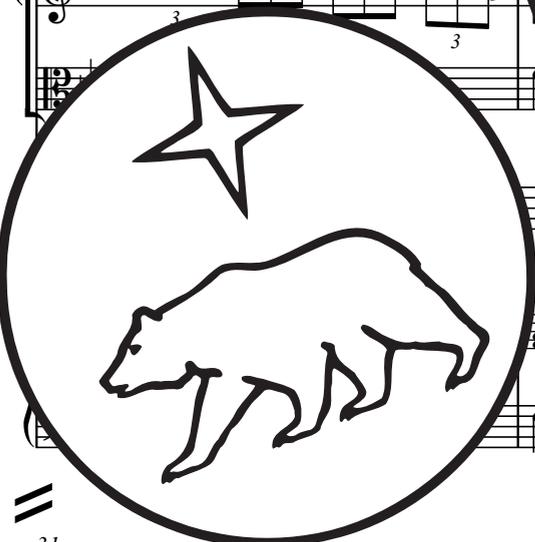
Piano accompaniment for measures 23-26. The right hand features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, while the left hand plays a steady bass line. Dynamics include *f* and *p*.

- - to non è do - lor, tut - to non è do -

Piano accompaniment for measures 27-30. The right hand continues with complex rhythmic patterns, and the left hand provides harmonic support. Dynamics include *f* and *p*.

27

Piano accompaniment for measures 27-30. The right hand features triplets of eighth notes. Dynamics include *f* and *p*.



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

Piano accompaniment for measures 31-34. The right hand continues with complex rhythmic patterns, and the left hand provides harmonic support. Dynamics include *f* and *p*.

31

Piano accompaniment for measures 31-34. The right hand continues with complex rhythmic patterns, and the left hand provides harmonic support. Dynamics include *f* and *p*.

pian - to, ca - - - ra, nel dir - ti ad - di - o: ma que - sto pian -

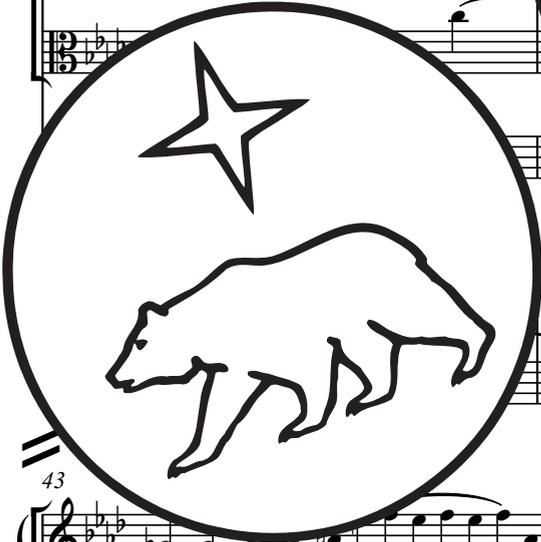
Piano accompaniment for measures 35-38. The right hand continues with complex rhythmic patterns, and the left hand provides harmonic support. Dynamics include *f* and *p*.

35

Musical score for measures 35-38. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef, and a vocal line. The piano part includes a triplet in measure 36 and trills in measure 38. The vocal line has a trill in measure 38 and the word 'to' at the end of the phrase.

39

Musical score for measures 39-42. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part includes triplets in measures 39 and 40, and a forte (*f*) dynamic in measure 41. The vocal line includes the lyrics 'tut - to non è do - lor, tut to non è do - lor,'.



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

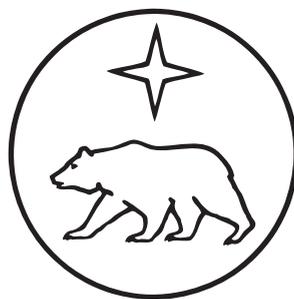
43

Musical score for measures 43-46. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part includes piano (*p*) and forte (*f*) dynamics in measures 43 and 44, and a fermata in measure 45. The vocal line includes the lyrics '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

Piano accompaniment for measures 58-62, featuring a flowing melody in the right hand and a steady bass line in the left hand.

pen - ti - men - to, è spe - me; son mil - le af - fet - ti in - sie - me tut - - ti rac - col - ti al

Vocal line and piano accompaniment for measures 58-62, showing the vocal melody and the piano accompaniment.

63

Piano accompaniment for measures 63-67, continuing the musical texture from the previous page.

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

le af - fet - ti in - sie - me tut - ti rac - col - ti cor.



da capo (al fine), S. 36

### Aria

**Andantino**

Orchestral score for the Aria section, including parts for Violino I, Violino II, Viola, CLEONICE, and Cembalo/Violoncello e Basso. The score is marked with dynamics like *f* and *p*.

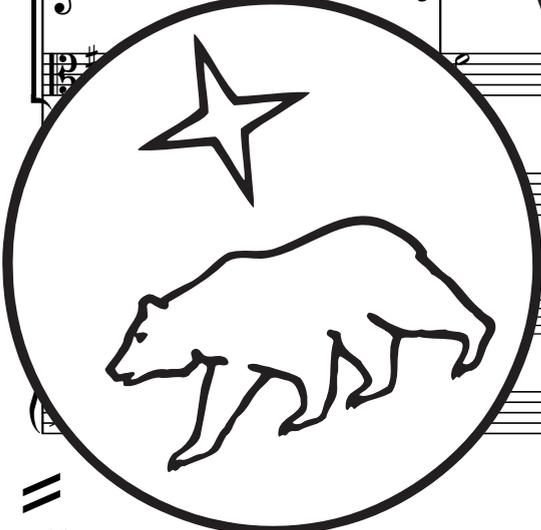
6

11

*Io so qual*

16

*pe - - na, qual pe - - na si - a quel - la d'un cor ge -*



21

lo - so, quel - la d'un cor - ge - lo - so; ma pen - so al tuo ri -

27

- so: *mf* *più f* fi - da - ti pur di me, fi - da - ti pur di



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

33

me, fi - da - ti pur di me, fi - da - ti pur di

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

*mf* *f* 3 3 3

fi - da-ti pur di me fi - da-ti pur di me,

67

*p* *mf* *f* 3 3 3

*f* *p* *f* (parte)\*

fi - da-ti pur di me, fi - da-ti pur di me.

\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.



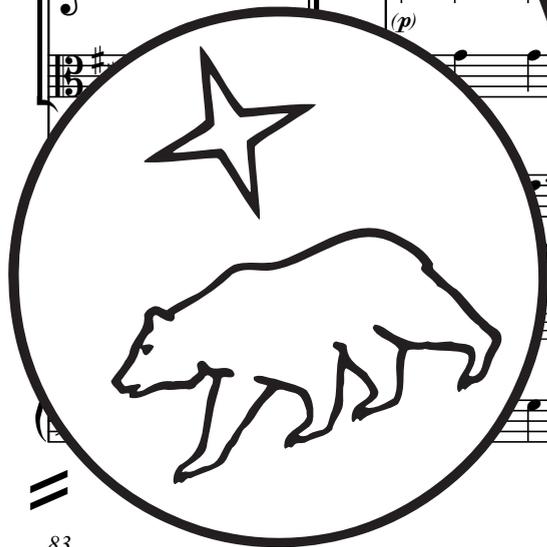
Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

72

Musical score for measures 72-76. The piano part includes triplets and dynamic markings *p* and *f*. The vocal line is mostly silent.

77

Musical score for measures 77-82. The piano part includes dynamic markings *p* and *f*. The vocal line includes the lyrics: *ban - do - no, ce - re - ra ni so - no, co - no - sce - rai chi*. A large watermark "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid on the score.



83

Musical score for measures 83-87. The piano part includes triplets and dynamic markings *f* and *p*. The vocal line includes the lyrics: *so - no; e l'es - ser-ti in - fe - de - le pro - - va sa - rà di fè,*

88

*p* *mf* *f*

*(p)* *(f)*

*(f)* *(p)* *(f)*

pro - - - va sa - rà di fě, pro - va sa - rà di fě.

*(f)* *(p)*

da capo (al fine), S. 41

Aria

Allegro

Violino I

Violino II

Viola

e Bass

*(f)* *(ff)* *(ff)*



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

7

*f* *f* *(f)* *f* *f* *f*

*f* *f* *(f)*

\*) *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

Piano accompaniment for measures 33-38, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs) in a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

gra - to, m'ac - cen - de, se vi - ta mi ren - de, quel lab - bro a - do - ra - to, se

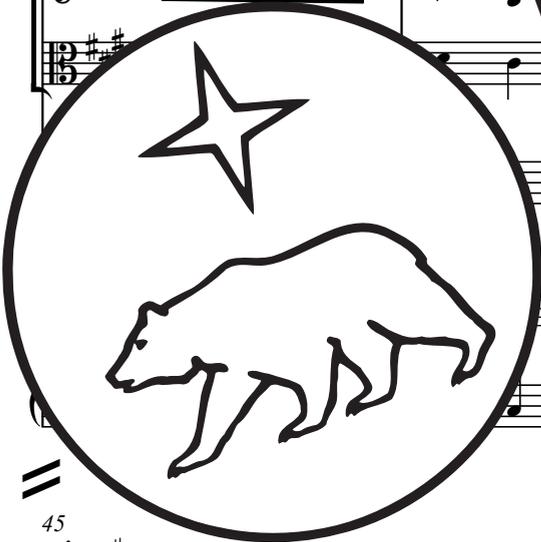
Vocal line and piano accompaniment for measures 33-38. The vocal line is on a single staff, and the piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs).

39

Piano accompaniment for measures 39-44, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs) in a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

se vi - ta mi ren - de, se mor - te mi dà.

Vocal line and piano accompaniment for measures 39-44. The vocal line is on a single staff, and the piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs).



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

45

Piano accompaniment for measures 45-50, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs) in a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Dynamics include *f* and *(p)*.

Quel

Vocal line and piano accompaniment for measures 45-50. The vocal line is on a single staff, and the piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs). Dynamics include *(f)*.

52

Piano accompaniment for measures 52-57, featuring a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

*(p)*

Vocal line for measures 52-57.

lab - bro a - do - ra - to m'è gra - to, m'ac - cen - de, se vi - ta mi ren - de, se

Piano accompaniment for measures 58-63, featuring a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

*(p)*

58

Piano accompaniment for measures 58-63, featuring a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#).



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

se vi - ta mi gra - to, m'ac - cen - de, quel

64

Piano accompaniment for measures 64-69, featuring a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

Vocal line for measures 64-69.

lab - bro a - do - ra - to, se mor - te mi dà, m'è gra - to, m'ac - cen - de, se

Piano accompaniment for measures 70-75, featuring a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

70

Musical score for measures 70-75. Includes vocal line and piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).



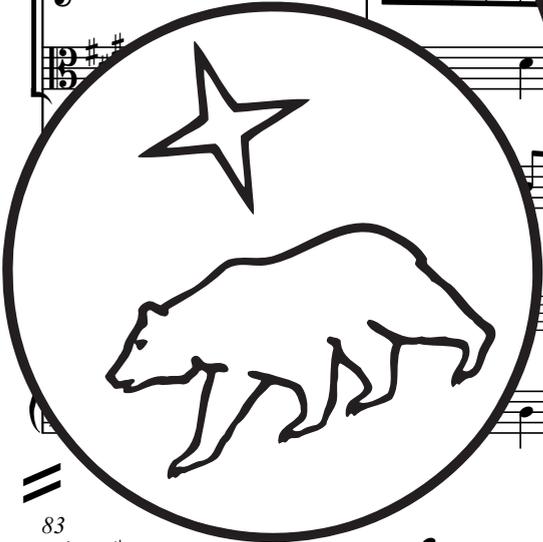
vi - ta mi ren - de, quel lab - bro a - do - ra - to, se mor - te mi dà, se

76

Musical score for measures 76-82. Includes vocal line and piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Dynamics include *ff*, *f*, and *(f) (parte)\**.



mor - te mi dà



83

Musical score for measures 83-90. Includes piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).



\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.

(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.

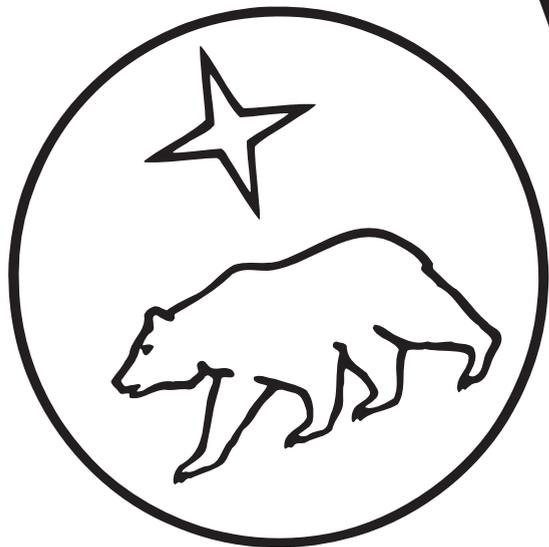


This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

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

PORO

(Turin 1744)



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

PERSONAGGI\*

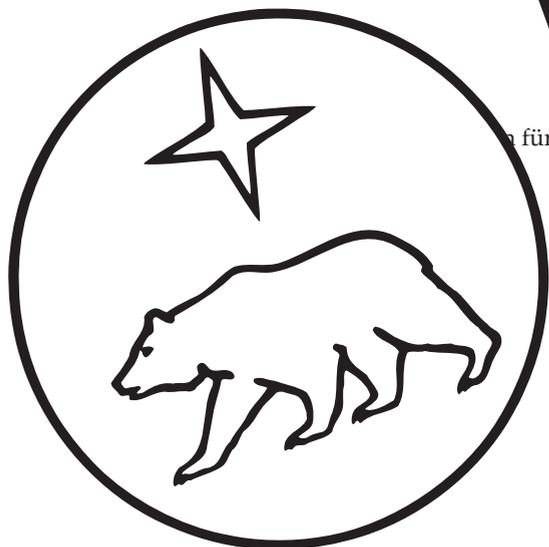
Ambito:

<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]		c
<i>Barsene, principessa</i> .....	[Tenore]		a

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

Orchestrazione

Archi; Cembalo.



... für die überlieferten Vokalstimmen nach dem Libretto (urin 174)

INDICE DEI NUMERI

<b>Overtura</b>	
Allegro .....	57
Andante .....	62
Presto .....	65

**Atto primo**

<b>SCENA I</b>	
<b>Aria</b> È prezzo leggero (Gandarte) .....	68
<b>SCENA III</b>	
<b>Aria</b> Vil trofeo d'un'alma imbelle (Alessandro) .....	70
<b>SCENA IV</b>	
<b>Aria</b> Chi vive amante, sai che delira (Erissena) .....	72
<b>SCENA V</b>	
<b>Aria</b> O su gli esultanti (Tomagosa) .....	75
<b>SCENA XI</b>	
<b>Aria</b> Voi che adorate il vostro (Gandarte) .....	78

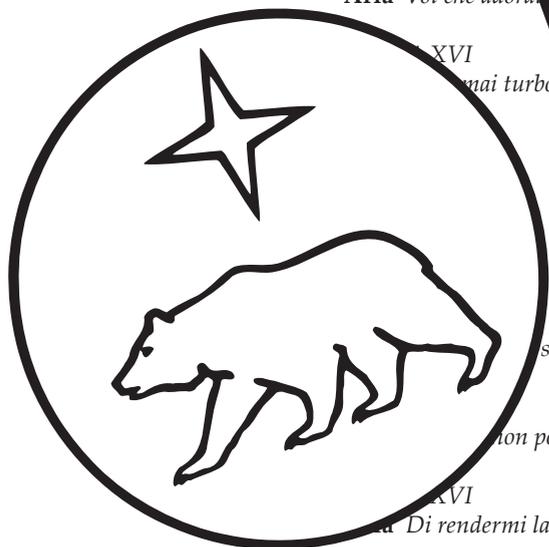
<b>SCENA XVI</b>	
<b>Aria</b> Non mai turbo il tuo riposo (Cleofide Poro) .....	80

**Atto secondo**

<b>SCENA I</b>	
<b>Aria</b> Non ancora (Poro) .....	85
<b>SCENA III</b>	
<b>Aria</b> Cortese (Alessandro) .....	90
<b>SCENA V</b>	
<b>Aria</b> Non poss'io (Gandarte) .....	92
<b>SCENA XVI</b>	
<b>Aria</b> Di rendermi la calma (Erissena) .....	97

**Atto terzo**

<b>SCENA VI</b>	
<b>Aria</b> Serbati a grandi imprese (Alessandro) .....	100
<b>SCENA X</b>	
<b>Aria</b> Mio ben, ricordati (Gandarte) .....	103
<b>SCENA XI</b>	
<b>Aria</b> Son confusa pastorella (Erissena) .....	105



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.

# Overtura

**Allegro**

Violino I  
*(f)*

Violino II  
*(f)*

Viola  
*(f)*

Cembalo  
Violoncello  
e Basso  
*(f)*

4



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

7

*p*

*p*

*p*

10

Musical score for measures 10-12. The score is written for piano in G major. Measures 10-12 feature a complex, rhythmic texture with sixteenth-note patterns in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. The dynamic marking is *f* (forte).

13

Musical score for measures 13-16. Measures 13-16 feature a more melodic and harmonic texture. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand has a steady accompaniment. The dynamic marking is *p* (piano). A section of the score is marked *Vc.* (Violoncello).

A circular logo containing a stylized bear silhouette and a five-pointed star above it.

17

Musical score for measures 17-20. Measures 17-20 feature a return to a complex, rhythmic texture with sixteenth-note patterns in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. The dynamic marking is *f* (forte). A section of the score is marked *Vc. e B.* (Violoncello e Bass).

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

20

Musical score for measures 20-22. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has three staves: two treble clefs and one bass clef. The second system has two staves: one treble and one bass clef. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. Dynamics include a piano (*p*) marking.

23

Musical score for measures 23-25. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has three staves: two treble clefs and one bass clef. The second system has two staves: one treble and one bass clef. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. Dynamics include a forte (*f*) marking. A large watermark is overlaid on the page, and a circular logo featuring a bear and a star is positioned on the left side of the score.

26

Musical score for measures 26-28. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has three staves: two treble clefs and one bass clef. The second system has two staves: one treble and one bass clef. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. Dynamics include a piano (*p*) marking.

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*

*p*

*p*

*Vc.*

This system contains measures 39 through 42. It features a grand staff with three staves (treble, middle, and bass) and a separate grand staff below. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first system has a piano (*p*) dynamic marking. The second system includes a *Vc.* marking.

43

*f*

*f*

*f*

*Vc. e B.*

*f*

This system contains measures 43 through 46. It features a grand staff with three staves and a separate grand staff below. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first system has a forte (*f*) dynamic marking. The second system includes a *Vc. e B.* marking. A large watermark is overlaid on this system.

47

This system contains measures 47 through 50. It features a grand staff with three staves and a separate grand staff below. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

51

Piano score for measures 51-54. The score is written for a grand piano with two staves (treble and bass clef). The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble with some grace notes.

Andante

Violino I

Violino II

Violino I and Violino II staves. The Violino I part starts with a *p* dynamic and features a melodic line with grace notes. The Violino II part starts with a *f* dynamic and has a more rhythmic accompaniment. Dynamics of *p* and *f* are indicated throughout.



Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page

Piano score for measures 55-58. The score continues with the grand piano. The treble clef part features triplets in measures 57 and 58. The bass clef part continues with the eighth-note accompaniment. Dynamics of *f* and *p* are indicated.

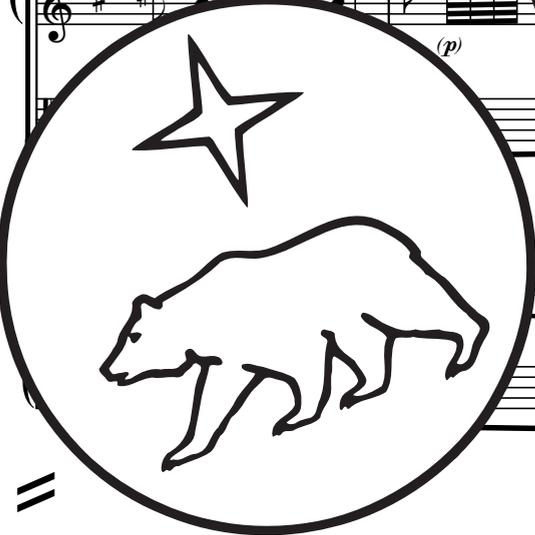
14

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

20

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

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



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

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 of staves. The first system has three staves: two treble clefs and one bass clef. The second system has two staves: one treble clef and one bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

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 of staves. The first system has three staves: two treble clefs and one bass clef. The second system has two staves: one treble clef and one bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns. A large watermark is overlaid on the score.

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 of staves. The first system has three staves: two treble clefs and one bass clef. The second system has two staves: one treble clef and one bass clef. The music features more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs.



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

56

Musical score for measures 56-64. The score is written for piano in G major (one sharp) and 2/4 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 slurs and accents.

65

Musical score for measures 65-73. The score is written for piano in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems. The first system has three staves: a grand staff and a bass staff. The second system has two staves: a grand staff and a bass staff. The music continues with similar rhythmic patterns. A large watermark is overlaid on this section.

74

Musical score for measures 74-82. The score is written for piano in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems. The first system has three staves: a grand staff and a bass staff. The second system has two staves: a grand staff and a bass staff. The music concludes with a final cadence.



**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.

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)

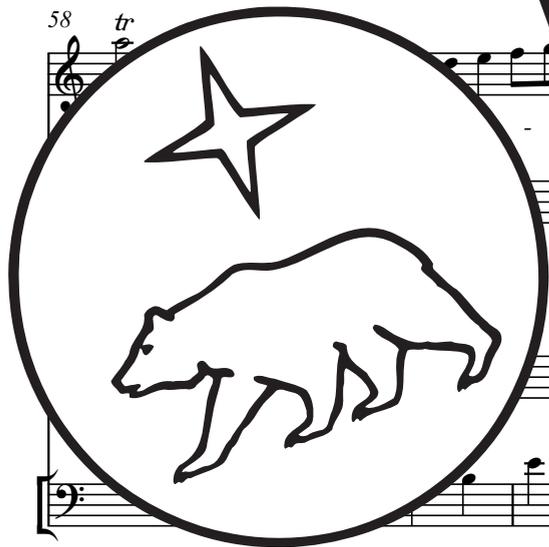
71

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.

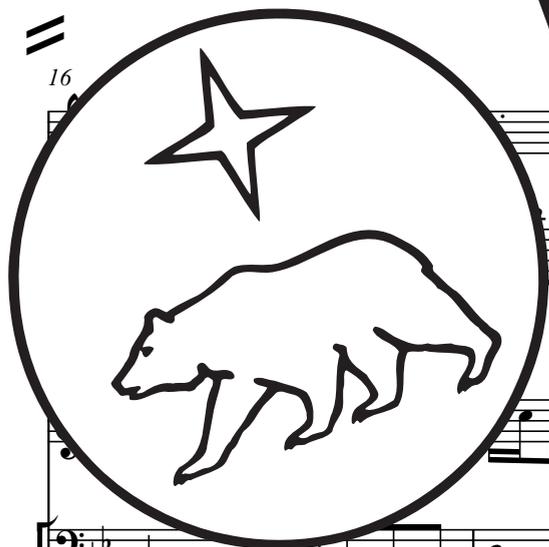
da capo (al fine), S. 68

### Aria

**Allegro**

Violino /  
ALESSANDRO

Violoncello e  
Basso



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

16

Vil tro - - fe - o d'u -

34

n'al - ma im - bel - le è quel ci - glio al - lor che pian - - - - - ge:

43

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

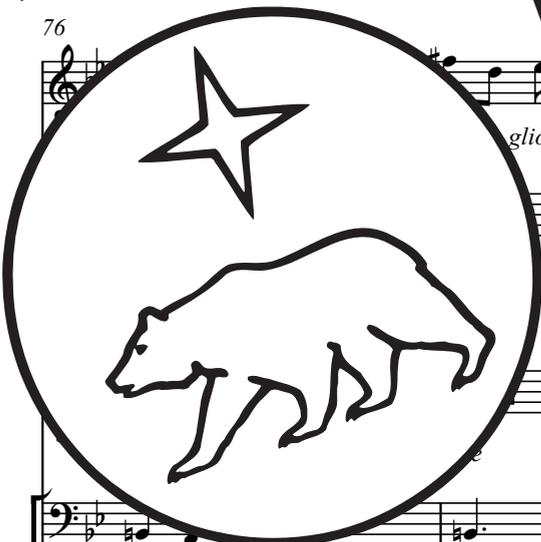
lar, a de - bel - lar, a de - bel - lar.

68

il tro - fe - o d'u - n'al - ma im -

76

glio al - r pian - ge. io non ven - ni in -



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

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 -

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.

7

13

*Erissena*  
Chi vi - ve a - man - te,

19

sai che de - li - ra; spes - so si la - gna, si la - gna, sem - pre so - spi - ra,

26

né d'al - tro par - la che di mo - rir,

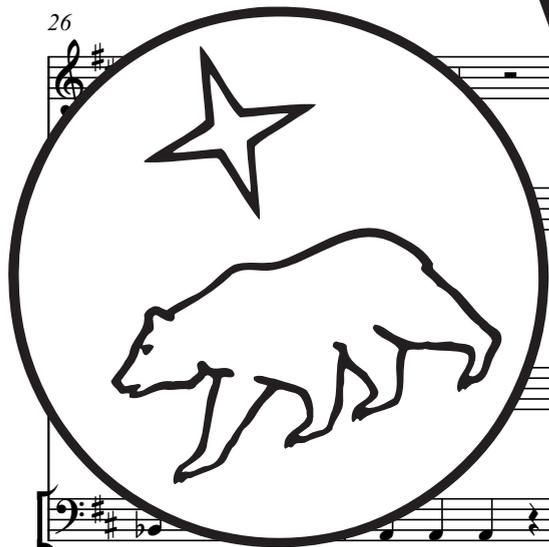
Spes - so si la - gna, sem - pre so - spi - ra, de - li - ra, de -

39

li - ra, né d'al - tro par - la che di mo - rir, so - spi - ra, so - spi - ra, né d'al - tro

44

par - la che di mo - rir, che di mo - rir, che di mo - rir.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

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

che di mo - rir, che di mo - rir, che di mo -

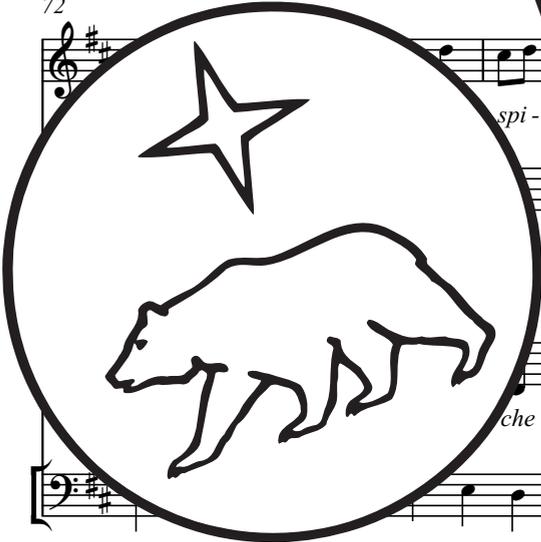
*(parte)\* Viol.*  
rir, che di mo - rir.

*Erissena*  
Io non mi af - fan - no,

(FINE)

\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



100

non mi que - re - lo; giam - mai — ti - ran - no non chia - mo il cie - lo:

106

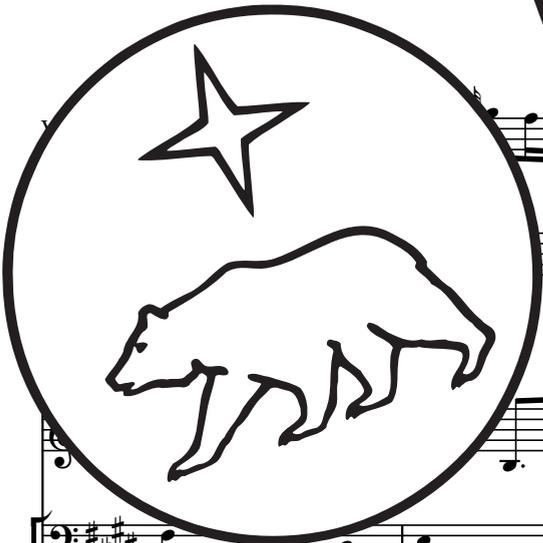
dun - que il mio co - re d'a - mor non pe - na, d'a - mor non pe - na, o pur l'a -

113

mor non è, non è — mar - tir, o pur l'a — mor non è mar - tir.

da capo (al fine), S. 72

Aria



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

14

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 se non la pre - me

95

fa o di pa - stor. (parte\*)

100

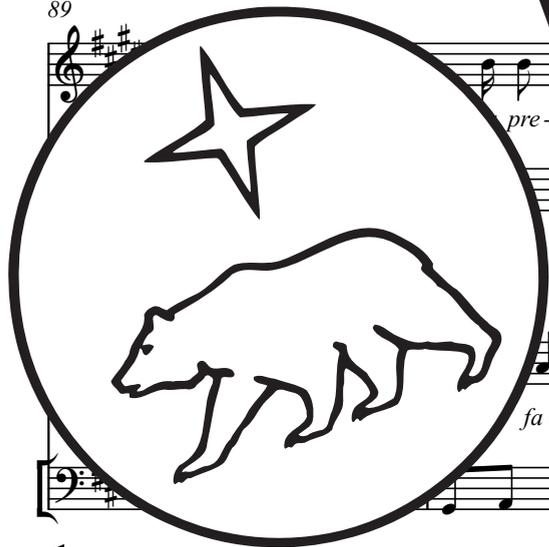
(tr)

106

Timagene  
Ma se cal - car si sen - te, a ven - di - car - si a -

(FINE)

\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

112

spi - ra e su l'a - cu - to den - te il suo ve - le - no e l'i - ra tut - ta rac -

118

co - glie, tut - ta rac - co glie al - lor, tut - ta, tut - ta rac - co - glie al - lor.

da capo (al fine), S. 75

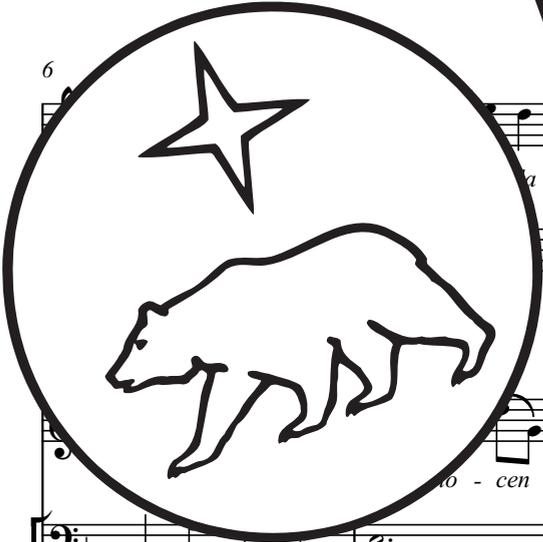
### Aria

**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 -



a - te tan - to, non vi fi - da - re in o - cchi di chi men - tir non  
no - cen - za an - co - ra sem - pre non è vir - tù, che l'in - no - cen - za an -

18

co - ra sem - pre non è vir - tù, non è vir - tù.

25

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

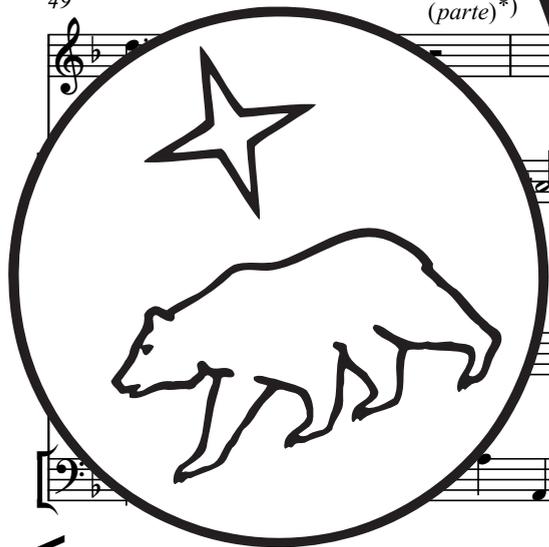
69



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.



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.

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-si fe-? fe - de 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



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

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*

Se mai tur-bo il po - so, e tu sa - rò ge -

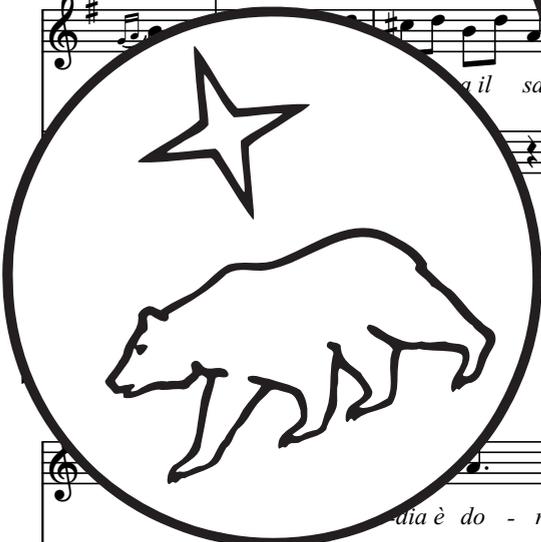
72

il sa - cro nu mi pu - ni - sca il sa - cro nu mi  
 pa - ce mai non ab-bia il cor. 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 di pro - var

che lo pos - sa un di pro - var

96

che lo

che lo

103



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

che lo pos - sa un di pro - var. Men-zo-gner! Men-zo-gner!

pos - sa un di pro - var. In-fel-de In-fel-del!

re - de al mio do - lo - re, che lo

Chi non cre - de al mio do - lo - re, che lo pos - sa un di pro -

115

pos - sa un di pro - var, un di pro - var, che lo pos - sa un di pro - var, che lo pos - sa un

var, che lo pos - sa un di pro - var, che lo pos - sa un di 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.

Aria

Largo

Violino I *p*

Violino II *p*

Viola *(p)*

PORO

Cembalo

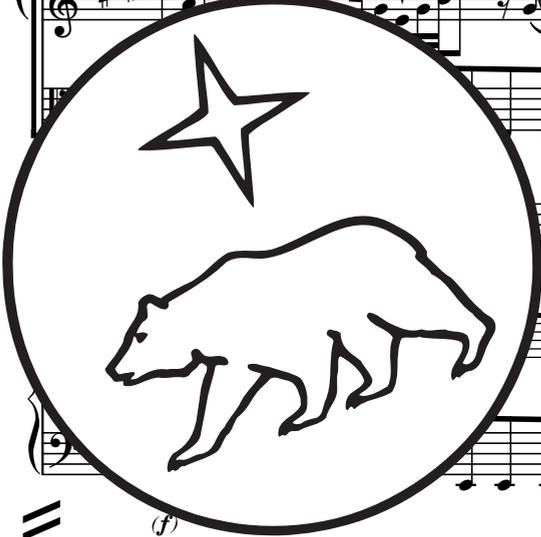
Violoncello e Basso *(p)*

5

*(f)* *(p)* *(p)* *(p)*

en za ro - cel - le an - co - ra si

*(f)* *(p)*



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

9

*(f)*

per - de quel noc - chie - ro, si per - de quel noc - chie - ro, che len - to in su la

14

Musical score for measures 14-17. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: *pro - ra pas - sa dor - men - do il dì, che len - to in su la*. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with dotted rhythms in the left hand.

18

Musical score for measures 18-22. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern. The vocal line is mostly obscured by a large watermark.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

23

Musical score for measures 23-26. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes. The vocal line includes the lyrics: *sa dor - men - do il dì.* There are dynamic markings *(f)* and a trill *tr* in the vocal line.

27

*(p)*

Sen - za pro-cel - le an - co - ra si per - de quel noc-chie - ro, che len - to in su la

32

*(p)*

a pas - sa dor - men - do il di, che len-to in su la pro - ra pas - sa dor-men -

37

sa dor - men - do il di, che len-to in su la pro - ra pas - sa dor-men -



**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.

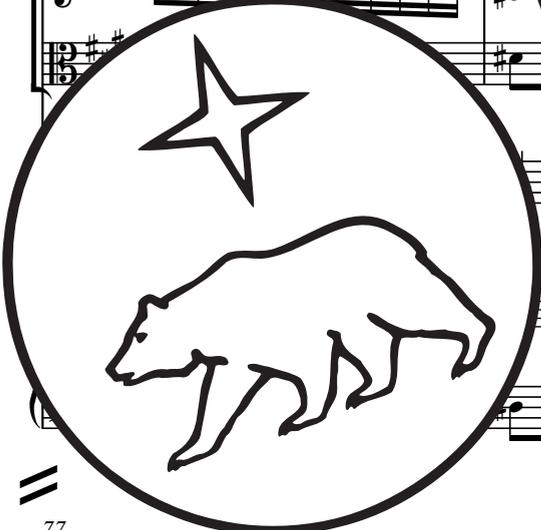
The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

57

for - - se l'a - mi - che spon - de, for - - se l'a - mi - che spon - de; ma si tro-

68

- de, a non - - 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

*D'un bar - ba - ro scor - te - se non ram - men - tar l'of - fe - se, non ram - men - tar l'of -*

Violoncello e Basso

6

*fe - se è un pre - gio che in - na - mo - - ra più che la tua bel - tà, è un*

11

*pre - gio che in - na - mo - ra, che in - na - mo - - ra più che la tua*

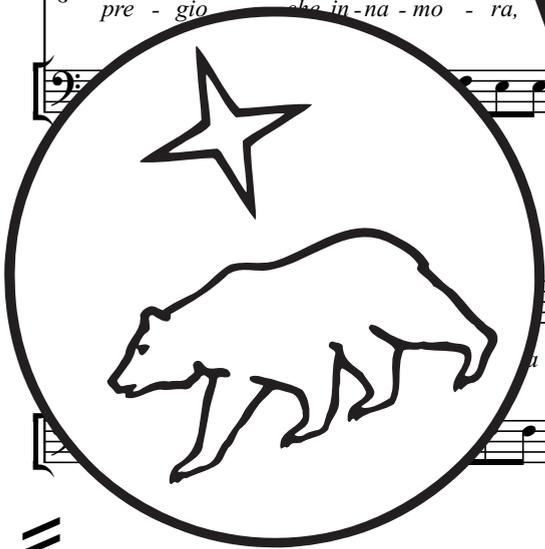
*la tua bel - tà, più che la tua bel - tà. D'un bar - ba - ro scor -*

21

*te - se non ram - men - tar l'of - fe - se, non ram - men - tar l'of - fe - se è un*

26

*pre - gio che in - na - mo - ra, è un pre - gio che in - na - mo - ra più che la tua bel - tà, più che la*



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

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 -



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

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,



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

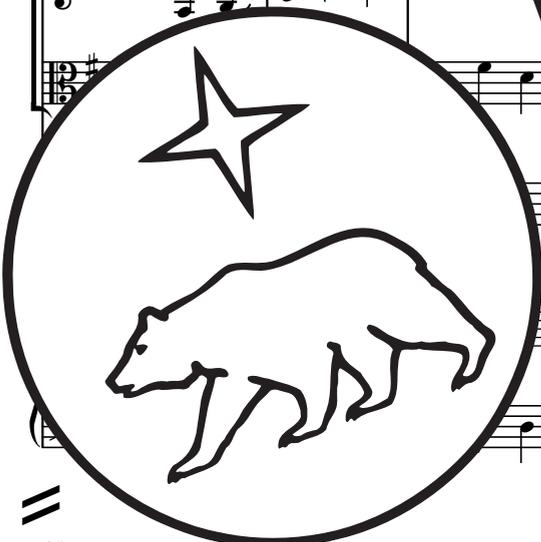
50

se vi - ver non pos - s'i - o, mo - rir vi - ci - no a te, mo - rir - - vi - ci - no a te, mo -

60

70

80



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



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

\*) 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 /  
ERISSENA

Violoncello e  
Basso

6

11

17



**Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page**

mi la cal

28

- ma pro - met - ti, o spe - - me in - fi - da, pro - met - ti, o spe - me in - fi - - -

34

da; ma in - cre - du - la que - st'al - - - - ma più fe - de non ti

39

dà

45

più fe - de non ti dà, più fe - - - de

50

tr Viol. non ti dà.

55

Erissena Di ren - der - mi

- ti, o spe - - me in - fi - da; ma in - cre - du - la que -

65

si'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

*tr*

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

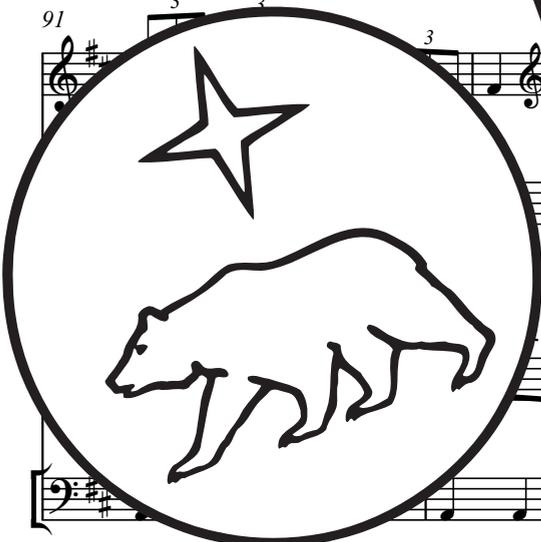
*tr*

91

*Viol.* 3

*Erissena* *(A parte)\** *Viol.*

più fe - de non ti dà.



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.

*Viol.*

44

gran - di im - se, a gran - di in - pr - s e ciò 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

se ri - tor - nar sa - pra - i, se ri - tor - nar sa -

82

pra - i, ri - com - pen - sa - ta as - sa - i ve - drò la mia pie - tà, ri - com - - pen -

88

sa - - ta as - sai ve - drò la mia pie - tà.

92

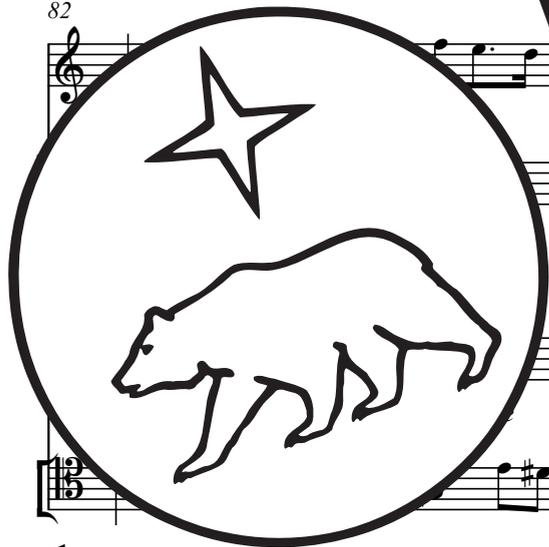
sa - - ta as - sai ve - drò la mia pie - tà.

98

*tr* *Viol.*

sa - - ta as - sai ve - drò la mia pie - tà.

\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

104

(dal segno al fine), S. 100

### Aria

#### Grazioso

Violino / GANDARTE

Violoncello e Basso

7



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

13

Gandarte

Mio ben - cor - da - ti, se av -

quan - to que - st'a - ni - ma fe - del - t'a - mò, mio

Viol. Gandarte

26

Viol. Gandarte

ben, ri - cor - da - ti, se av - vien ch'io mo - ra, quan - to que - st'a - ni - ma

Viol.

33

Gandarte

fe - del - t'a - mò, quan - to que - st'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.

83 *Gandarte*

Io, se pur a - ma - no le fred - de ce - ne - ri, le fred - de ce - ne - ri, nel-

(FINE)

91

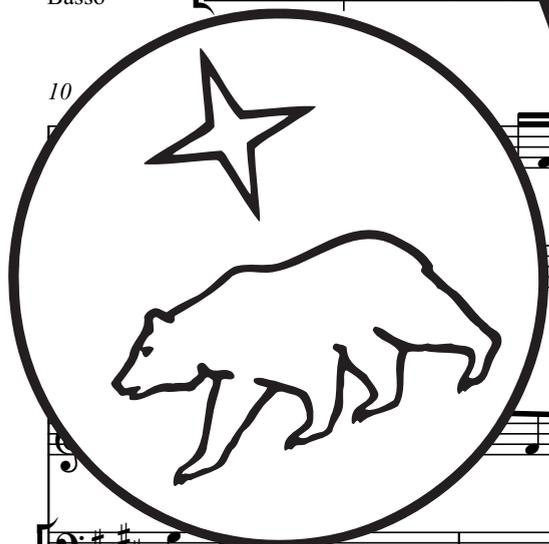
l'ur - na an - co - ra ti a - do - re - rò, nel - l'ur - na an - co - ra ti a - do - re - rò.

tr

da capo (al fine), S. 103

## Aria

Allegro

Violino /  
ERISSENAVioloncello e  
Basso

10

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

più leg - ge - ro mi spa - ven - ta e mi sco - -

(FINE)

138

lo - - ra; è lon - ta - na an - cor l'au - ro - ra e — non spe - ro

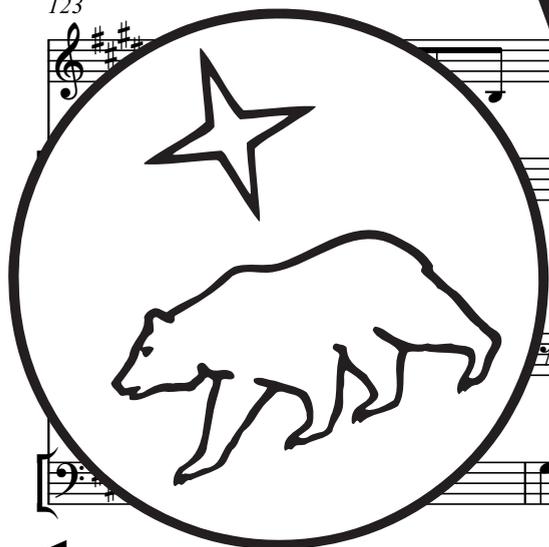
146

chia - ro il dì, e non spe - ro chia - - - ro il dì.

*tr.*

da capo (al fine), S. 105

\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.



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.

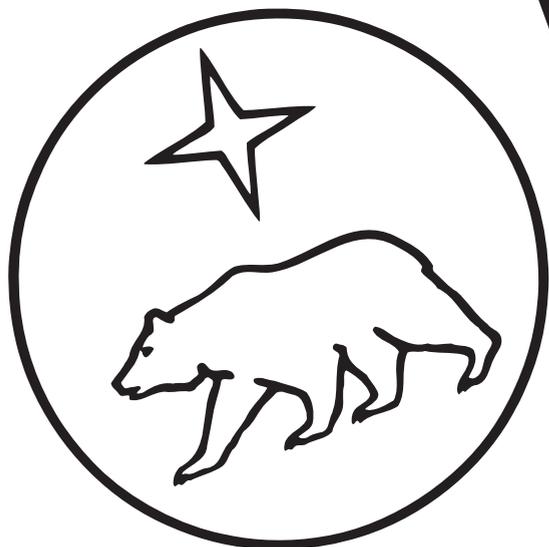


This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

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

LA CADUTA DEI GIGANTI

(London 1746)



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

ATTORI\*

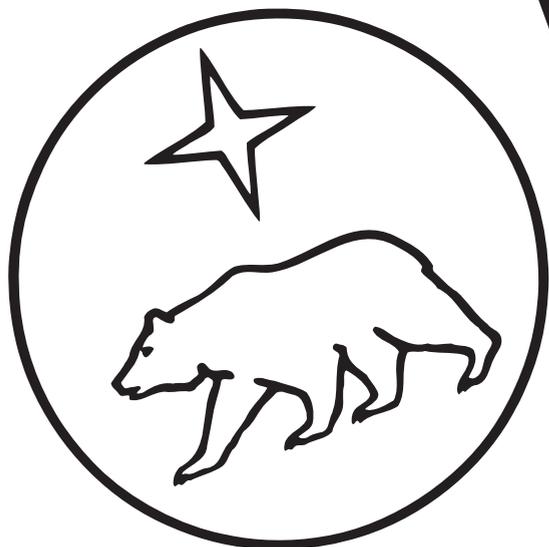
Ambito:

Giove .....	[Soprano]	 c'-g''
Iride .....	[Soprano]	 d'-g''
Marte .....	[Soprano]	 c'-g''

Orchestrazione

Archi; Ce. Viol.

\* 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

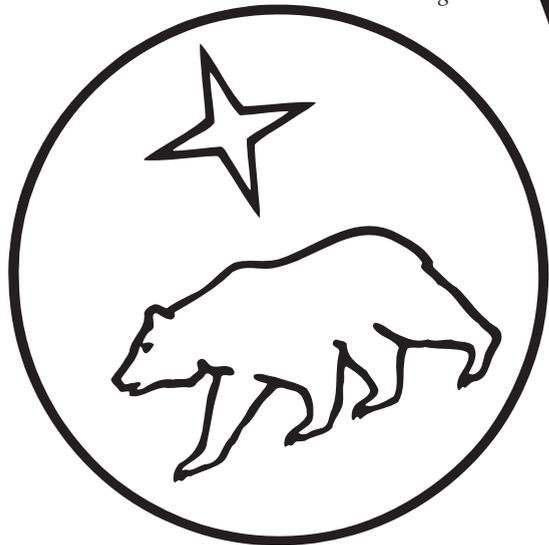
SCENA VII  
**Aria** *Conserva a noi il contento (Marte)* ..... 126

SCENA XI  
**Duetto** *Ah, m'ingannasti (Iride, Giove)* ..... 132

Parte seconda

SCENA V  
**Aria** *Si, ben mi parò (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 *p*

Violino II *p*

Viola *(p)*

MARTE

Cembalo  
Violoncello  
e Basso *p*

6 *f* *p* *p*



6 6 # 6 5 # 4 b7 6

# #4 b3 6 6 5 6 4 #3

*p*

12 *f* *p* *p* *(p)*

*f* *(p)*

Ca - re pu - pil - le, pu -

#4 b3 6 6 6 6 #3 *f* *p*

18

Piano accompaniment for measures 18-22. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady bass line with eighth notes. Dynamics include *f* and *p*.

*pil - le a - ma - te, stel - le del ciel d'a - mo - re, con trop - - po di ri -*

Piano accompaniment for measures 18-22. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady bass line with eighth notes. Dynamics include *f* and *p*.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

23

Piano accompaniment for measures 23-27. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady bass line with eighth notes. Dynamics include *pp*.

*, che mi sprez - za - te e pur vi*



Piano accompaniment for measures 23-27. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady bass line with eighth notes. Dynamics include *pp*.

28

Piano accompaniment for measures 28-32. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady bass line with eighth notes. Dynamics include *mf*.

*vo - glio a - mar, e pur vi vo - glio a - mar, vi vo - glio a -*

Piano accompaniment for measures 28-32. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady bass line with eighth notes. Dynamics include *mf*.

33

*f* *pp* *pp* *f* *(f)* *(pp)*

*mar.*

*f* 6 5 3 6 5 3 #

38

pu - pil - le a - e, stel - le del ciel d'a -

*mf* *pp* *pp*

b7 #6 5 b7 6

43

mo - re, con trop - - po di ri - go - re, so ben, che mi sprezz - za - te,

*mf* *pp* *pp*

$\frac{4}{2}$  6 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 (f) (f)

ossia: (parte)\*

mar, e pur vi vo - glio a - mar, vi vo - glio a - mar.

#4 6 #4 6 #3 6 4 #3

69

p p p

# 4 6 6 6 4 #

# 4 6 6 6 4 #

75

f f f (p) (p)

S'io lo po - tes - si, an -

b3 #4 6 6 6 4 # (FINE) p b6

\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.

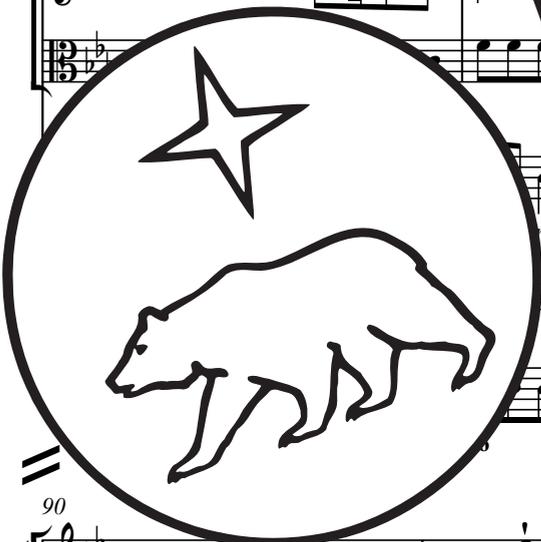
80

co - ra sa-prei per voi mo - ri - re, ba - sta, che a-vre-ste al - l'o - ra pie-

85

90

tà del mio pe - nar, pie - tà, pie - tà del mio pe - nar.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Allegro

Violino I  
Violino II  
Viola  
IRIDE  
Cembalo  
Violoncello  
e Basso

7

13



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

Piano accompaniment for measures 37-42. The right hand features a melodic line with slurs and dynamic markings of *f* and *p*. The left hand provides harmonic support with chords and single notes.

vez - zi, lu - sin - ghe e guar - di

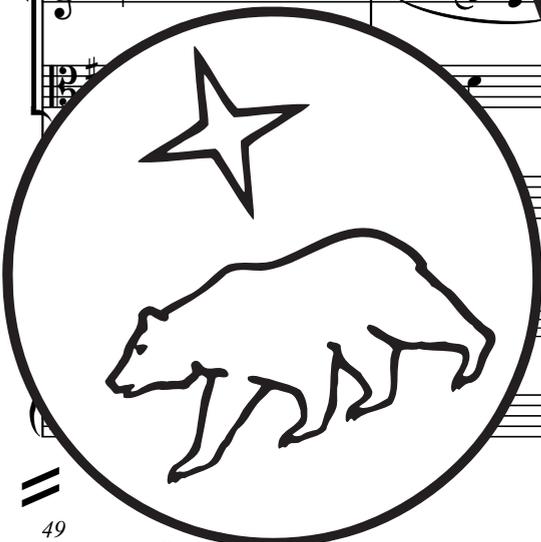
Piano accompaniment for measures 43-48. The right hand continues the melodic line, while the left hand plays chords and moving bass lines.

7

43

Piano accompaniment for measures 43-48. The right hand features a melodic line with slurs and dynamic markings of *f* and *p*. The left hand provides harmonic support with chords and single notes.

so - li a - ni, che mi da - rà, da -



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

#4 6

49

Piano accompaniment for measures 49-54. The right hand features a melodic line with slurs and dynamic markings of *mf*, *p*, and *f*. The left hand provides harmonic support with chords and moving bass lines.

rà l'a - mor, che mi da - - rà, che mi da -

Piano accompaniment for measures 55-60. The right hand continues the melodic line, while the left hand plays chords and moving bass lines.

# 5 6 5

56

*p* *f* *f*

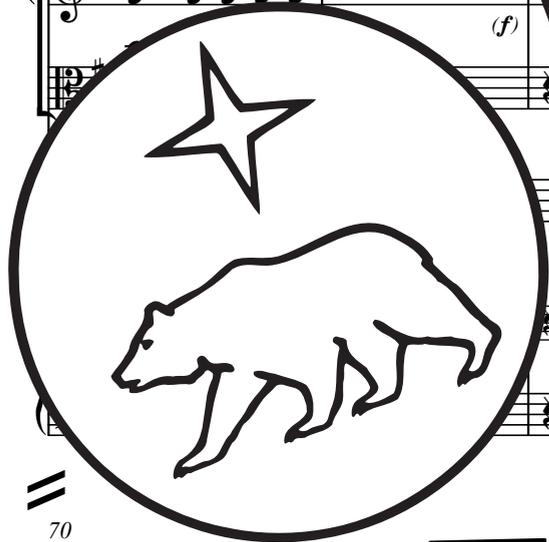
rà \_\_\_\_\_, da - rà \_\_\_\_\_ l'a - mor.

*f* 6 5

63

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

Ve - z lu - sin - ghe e



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

*p* 6 5 # 6 5 # 5

70

*pp* *pp* *p* *p* *p* *p*

sguar-di, vez - zi, lu - sin - ghe e sguar-di sa - ran - no i

*pp* *p* *p* 6 5 *pp* *p* 6 7

77

Piano accompaniment for measures 77-83, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#).

so - li dar - di, che mi da - rà l'a - mor, da - rà l'a - mor,

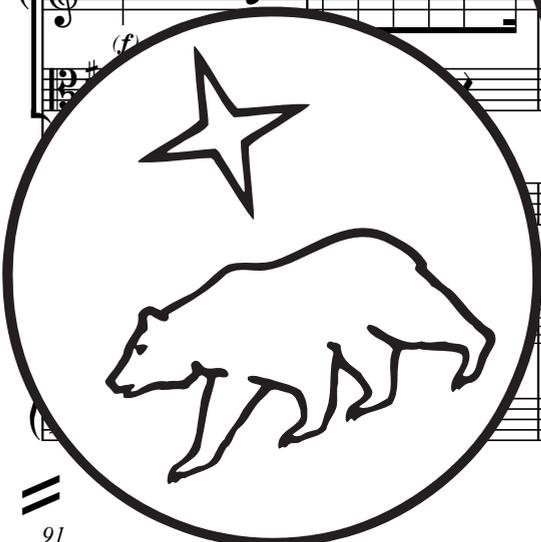
Piano accompaniment for measures 84-90, including dynamic markings *f* and *p*.

6 7 6 6

84

Piano accompaniment for measures 84-90, including dynamic markings *f* and *p*.

sin - ghe ... qua di sa - ran - no i



Piano accompaniment for measures 91-96, including dynamic markings *f* and *p*.

6

91

Piano accompaniment for measures 91-96, including dynamic markings *f* and *p*.

so - li dar - di, che mi da - rà \_\_\_\_\_, da - rà \_\_\_\_\_ l'a - mor, che

Piano accompaniment for measures 97-102, including dynamic markings *f* and *p*.

6

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

Piano accompaniment for measures 119-124, featuring treble and bass staves with various chords and melodic lines.

que - sti, io spe - ro quei ch'han del ciel l'im - pe - ro, del

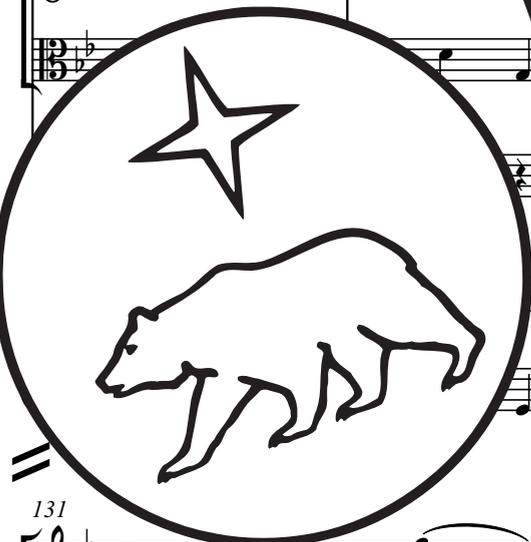
Piano accompaniment for measures 125-130, continuing the harmonic support for the vocal line.

5 6 b3 6 b3 6

125

Piano accompaniment for measures 125-130, including dynamic markings like *p* and *f*.

chi mi ha ra - pi - to il cor, chi mi ha ra - pi - to il cor,



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Piano accompaniment for measures 131-136, including dynamic markings like *p* and *f*.

5 6 b3

131

Piano accompaniment for measures 131-136, including dynamic markings like *p* and *f*.

chi mi ha ra - pi - to il cor, chi mi ha ra - pi - to il cor:

Piano accompaniment for measures 131-136, including dynamic markings like *f* and *tr*.

b7 6 6 5 4 3 f 6 7 6 #3

Aria

Andante

Violino I

Violino II

Viola

MARTE

Cembalo  
Violoncello  
e Basso

The musical score is for an aria, marked 'Andante'. It features five staves: Violino I, Violino II, Viola, MARTE, and Cembalo/Violoncello e Basso. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as dynamics (f, mf, p), trills (tr), and fingerings (6, 5, 7, 4, 3, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6). A circular logo on the left side of the page depicts a bear walking under a star. A large, diagonal watermark across the center of the page reads 'Bärenreiter Leseprobe Sample page'.

17

Con - ser - va a noi il con - ten - to del tuo sì dol - ce im -

6 6 6 5 4 3 6

22

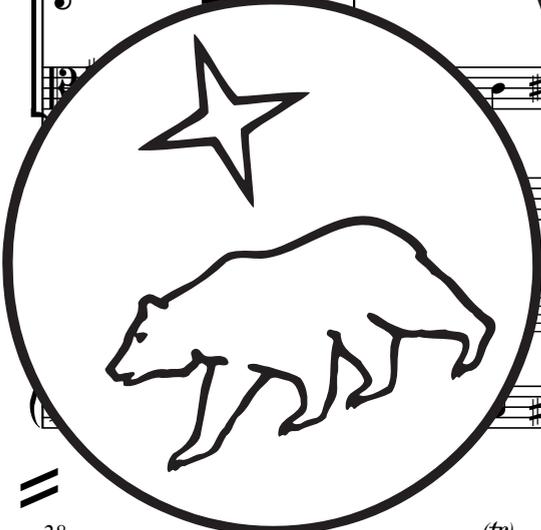
to io sen - to spez - si pi - to cor, del tuo sì dol - ce im -

6 5 7 6 - 6 5

28

pe - ro con - ser - va a noi il con - ten - to, al tuo la - men - to io sen - to

#6 6 #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.

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

5 5 6 7 6 5

61

tuo sì dol - ce im - pe - - ro con - ser - va a noi il con - ten - to, al tuo la - men - to io

6 5 6 5 #6



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

66

sen - to spez - zar - si in pet - to il cor, spez - zar - si in pet - to il cor, spez - zar - si in

6 5 6 3 6 6

72

parte co sem

6 5 6 5 6 6 4 3 6 5

77

Fre - ni l'ar-dir in -

(FINE) p 4 2



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.

83

Piano accompaniment for measures 83-88, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

sa - no che cep - pi a noi mi - nac - cia la tua ce - le - ste ma - no ed il tuo sde - gno

Piano accompaniment for measures 83-88, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

6 - - 6 4 3 6 6 7 7 6 b5

89

Piano accompaniment for measures 89-93, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

non fe l'a - mor, ed il tuo sde - gno fac - cia, ed

Piano accompaniment for measures 89-93, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

7 #3 - - 6 4 - -



94

Piano accompaniment for measures 94-98, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

il tuo sde - gno fac - cia, quel che non fe l'a - mor, quel che non fe l'a - mor.

Piano accompaniment for measures 94-98, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

- 7 #3 #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.

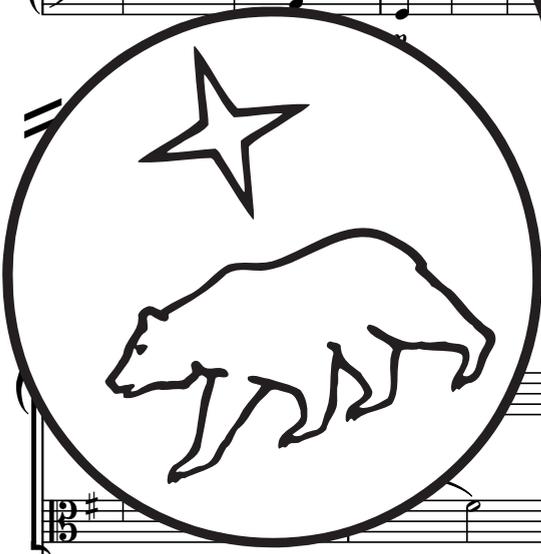
The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

12

*p*

Ah, m'in-gan - na - sti, quan - do di - ce - sti, che mio sa - sti, che tua sa -

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



6 7

rei ———, che tu - a sa - re - i, che tu - a sa - re - i.

Ah, sol ti ba - sti,

4 3 6 5    4 3 6    6 5    4 3 #6 6    4 3 6

25

ch'io sen - to a - mo - re, tu del mio co - re dol - so sei, del mi - o co - - re

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



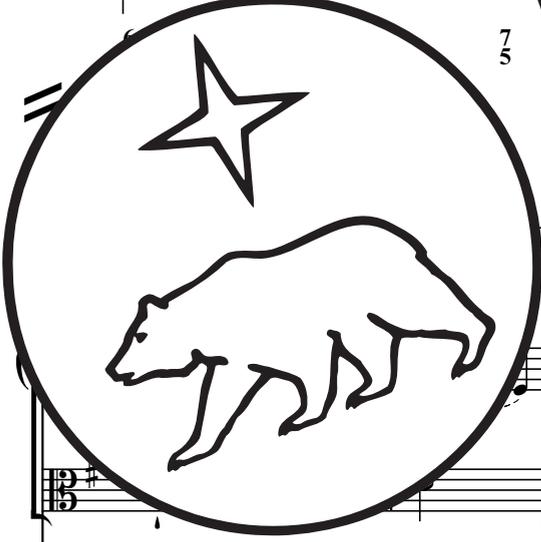
*poco f*

*tr*  
 l'i - do - lo se - - - i. Mia vi - ta, ad -

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**

7/5

mf p

(mf) (p)

mf p

guir - - - do - vrò, ah, che do - vrò lan - guir di pe - - -

guir - - - do - vrò, ah, che do - vrò lan - guir di pe - - -

6/5 6 6 6 6 #3

mf 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.

60

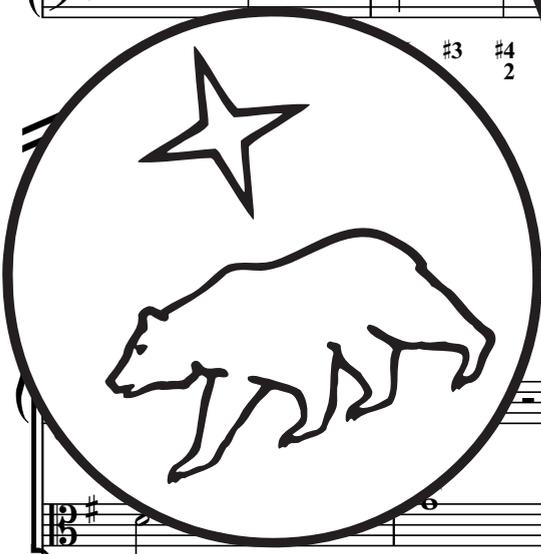
*p*

*p*

Ad - di - o, ad - di - o, mio be - ne, ad -

Ad - di o, ad - di - o, mia

*p*



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

#3 #4 6 #6 6 #7 4 3 #6 #

3

*p*

di - o, ad - di - - - o. Ah, m'in - gan - na - sti, quan - do di -

vi - ta, ad - di - - - o.

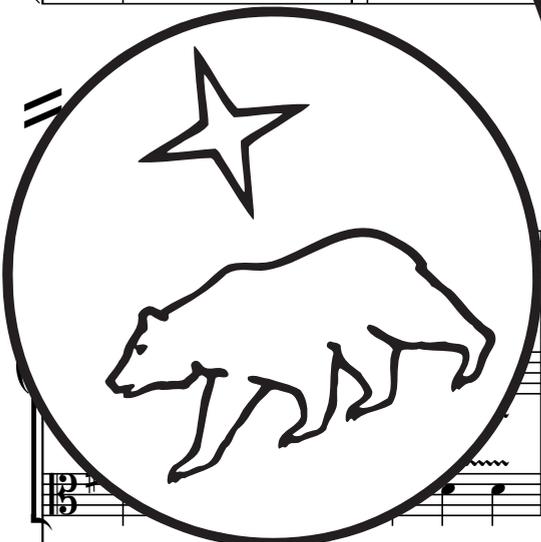
*p*

4 3 6 6 7 6

72

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**



mf  
 (mf)  
 mf

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

#3 #3 #4 6 b3 #4 6 6 7 6 5 6 5 mf

86

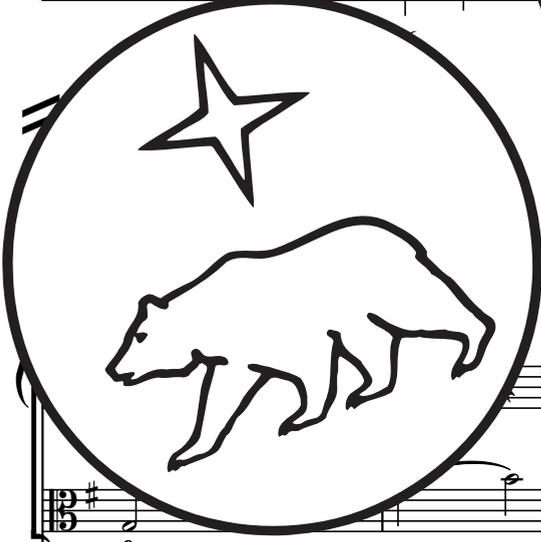
86  
 Musical notation for piano accompaniment, measures 86-90. Dynamics include *p* and *(p)*.

vrò lan - guir di pe - - - - - *tr*

do - vrò lan - guir di pe - - - - - *tr*

Musical notation for piano accompaniment, measures 91-95. Dynamics include *p*.

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



6 7 6 *p* 5 7 6 7 6 5 6 6 4

Musical notation for piano accompaniment, measures 96-100. Dynamics include *p*, *f*, *poco f*, and *(p)*.

ne, ad - di - o, ah, che di

ne, ad - di - o, ah, che di

Musical notation for piano accompaniment, measures 101-105. Dynamics include *f* and *(p)*.

*f* 6 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.

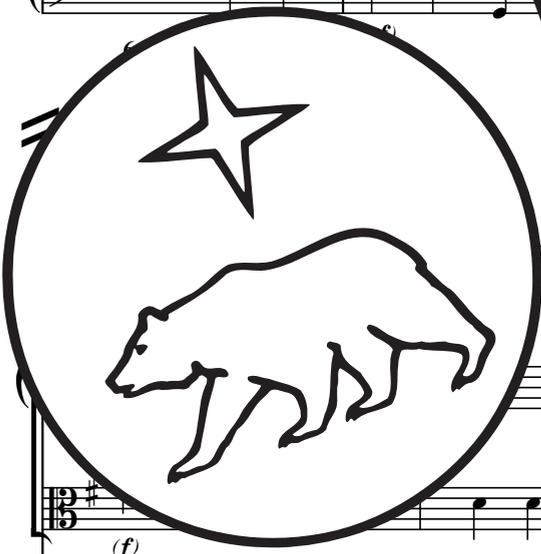
The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

111

mf f p

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 -



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

f p f

(parte)\*  
vrò.

(parte)\*  
vrò.

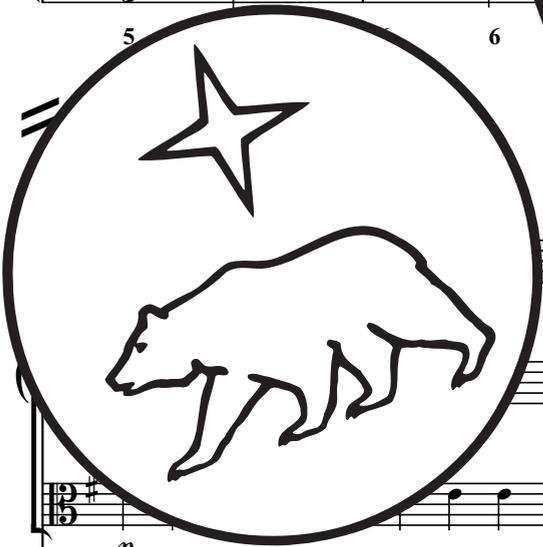
f 6 6 6 6 6

\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.

123

L'o-

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



5

6

5

7

FIN

*p*

La - sciar chi t'a - ma vir - tù non

nor mi chia - ma lun - gi da te.

5  
3  
5

4  
2

5

4  
2

7

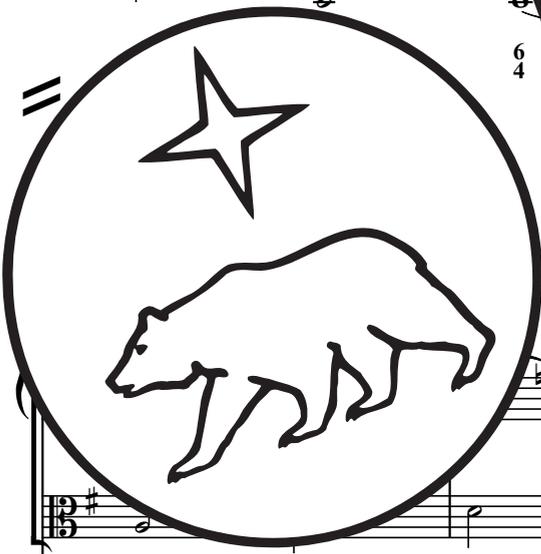
6

136

è. Sen - za il mio be - - ne, il mio

Sen - - za il mio be - ne co - me i - o, mel - 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 6 #7 5 6 4 #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.

18

*p* *pp*

*(p)* *p*

Sì, ben mi - o, ben mi - o, sa - rò, se il vuoi, sem - - pre ap -

24

*mf* *p* *mf*

uo - i, il tuo pian - a con - so - lar,

31

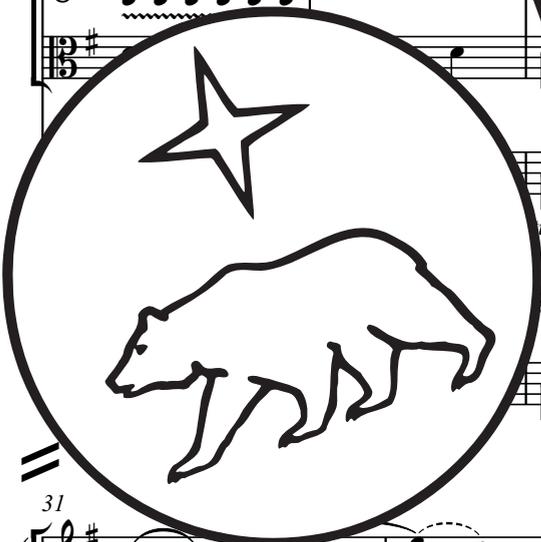
*p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

*(p)* *f* *(p)* *(f)* *(p)* *(f)* *(p)*

*(p)* *f* *p* *(f)* *(p)* *(f)* *(p)*

sì, ben mi - o, sa - rò, il tuo pian - to a

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



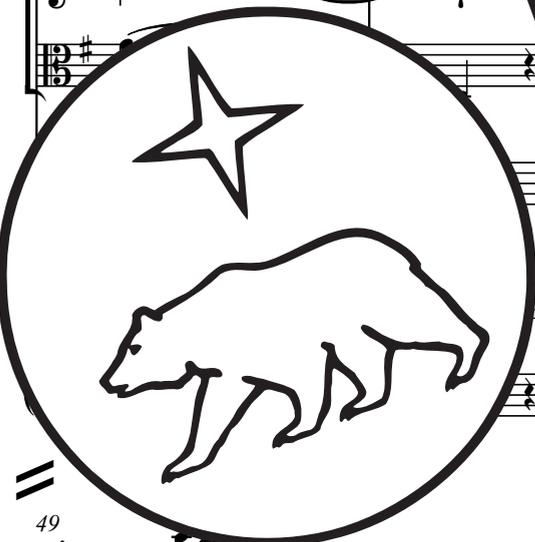
6 #7 5 #7 6 #7 5  
4 4 3 5 - 4 4 5

37

con - so - lar \_\_\_\_\_, a con - so - lar.

43

Sì, ben \_\_\_\_\_ ben mi - o, sa - rò, se il



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

49

vuoi, sem - - pre ap - pre - so a - gl'oc - - chi tuo - i, a - gl'oc - - chi

55

Piano accompaniment for measures 55-60, featuring a treble and bass clef with various rhythmic patterns and articulations.

tuo - i, il tuo pian - to a con - - so - lar

Vocal line and piano accompaniment for measures 55-60, including lyrics and chord symbols.

5/3 6/5 6/5

61

Piano accompaniment for measures 61-66, including dynamic markings like *f* and *p*.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

o pian - to a con - so - si, ben



6/5 6/4 5/3 7 6/5 6/4 6/2

67

Piano accompaniment for measures 67-72, including dynamic markings like *p*, *f*, and *tr*.

mi - o, sa - rò, il tuo pian - to a con - so -

Vocal line and piano accompaniment for measures 67-72, including lyrics and chord symbols.

5/3 6/5 6/4 6/2 5/3 6/5 6/4 5/4 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

Piano accompaniment for measures 90-94, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#).

co - ra, quel tuo ci - - - glio ch'in - - - na - mo - ra, quel tuo ci - - - glio

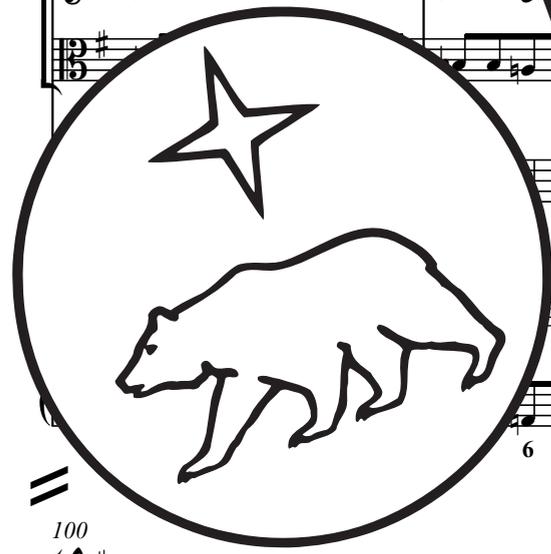
Piano accompaniment for measures 90-94, consisting of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). Includes chord symbols: 4 3 - b6 - b3 - - - 5 #4 6 - 6 b3 -

95

Piano accompaniment for measures 95-99, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#).

tut-to fuo - co a reg giar

Piano accompaniment for measures 95-99, consisting of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). Includes chord symbols: 6 - - - b7 b3 - - -



100

Piano accompaniment for measures 100-104, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#).

Vocal line for measures 100-104, featuring triplets of eighth notes.

Piano accompaniment for measures 100-104, consisting of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). Includes chord symbols: 6 - - - b7 - - -



6

6 6 - - 4 2 6 6 6 5 6 6

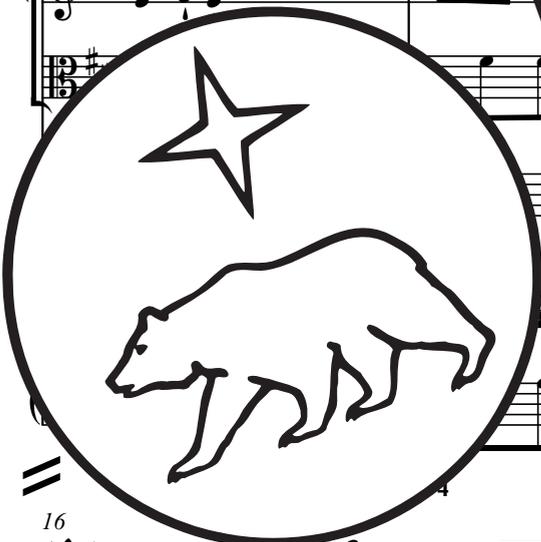
11

5 3 6 5 6 4 5

16

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

p 6 6 6 4 6 4 6 6 - -



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

tea spe - - rar.

6 4 #3 #4 6 #6 6 6 5 #4 6 #6 6 6 5 6

(f)

42

È u - gua - le ad un tor - m - to è u - gua - le ad un tor -

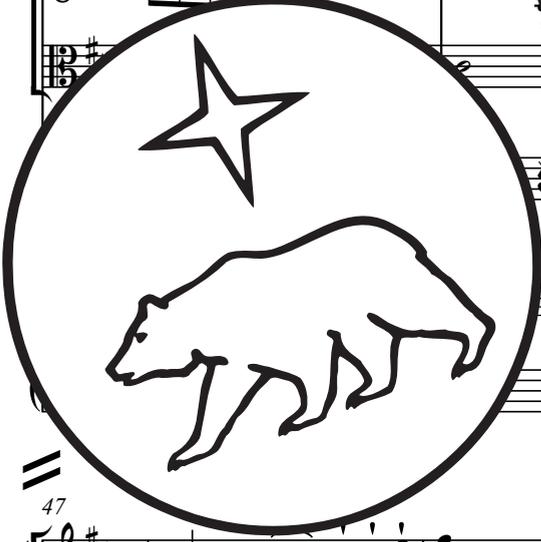
p

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 6 5 4 2 6 6 6 6 5



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

52

Piano accompaniment for measures 52-57. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a steady bass line with chords. Dynamics include *f* and *p*.

ten-to che non po-tea spe - rar, che non po-tea spe - rar, que-sto è u -

Piano accompaniment for measures 52-57. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a steady bass line with chords. Dynamics include *f* and *p*.

6 6 4 - 3 9 8 6 6 5 - 6 p 6 4 2

58

Piano accompaniment for measures 58-63. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a steady bass line with chords. Dynamics include *f* and *p*.

io pro - vo, ec - so con - ten - - to

Piano accompaniment for measures 58-63. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a steady bass line with chords. Dynamics include *f* and *p*.

#4 2 6 6 5

64

Piano accompaniment for measures 64-69. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a steady bass line with chords. Dynamics include *f* and *p*.

che non po - te - a spe - rar, po - tea spe -

Piano accompaniment for measures 64-69. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a steady bass line with chords. Dynamics include *f* and *p*.

4 2 6 6 6 5 4 2 6 6 6 5 6 6 4 5 3



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

69

rar po - tea spe - - rar, che non po - te - a, po -

6 5 6 4 5 3 3 3 3 4 #6 0 #6 #3 #6 6(#)6 6 5

75

po - te - a spe - rar

6 5 6 4 3 4 2 6 6 6 5 4 2 6 6 6 5

81

De'

6 5 6 4 5 6 5 6 4 5

(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.

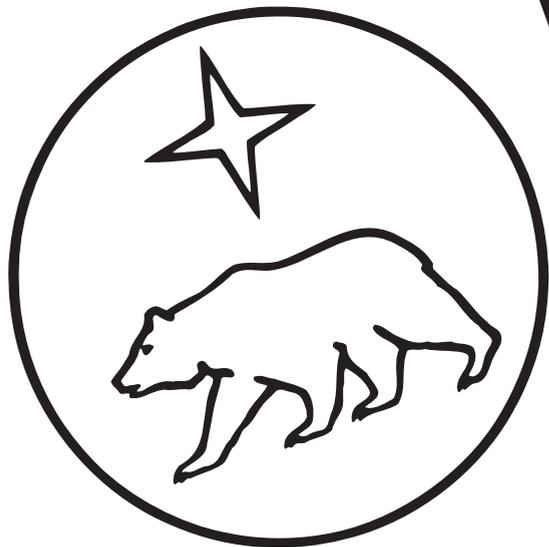


This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

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

ARTAMENE

(London 1746)



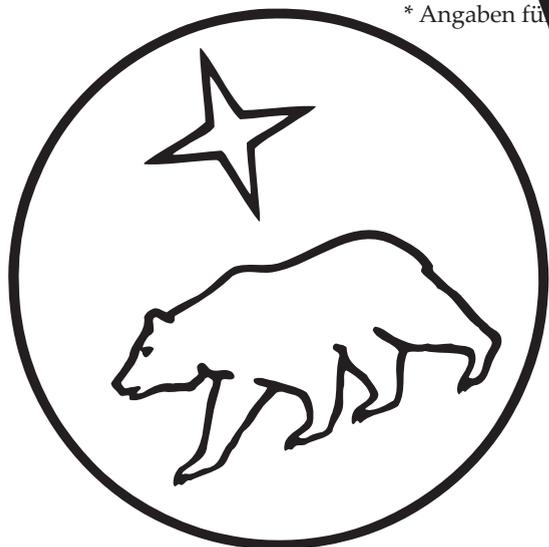
**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

ATTORI\*

		Ambito:
<i>Artamene, raggia nelle Indie, discendente di Poro</i> .....	[Soprano]	 h-g''
<i>Padmane, sposa d'Artamene</i> .....	[Soprano]	 d'-a''
<i>Cosra, prencipe del sangue, sposo di Sandalida</i> .....	[Soprano]	 h-f''
<i>Tamur, generale e confidente d'Ormontee</i> .....	[Soprano]	 e'-fis''

Orchestraione  
Centralo.

\* Angaben für 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

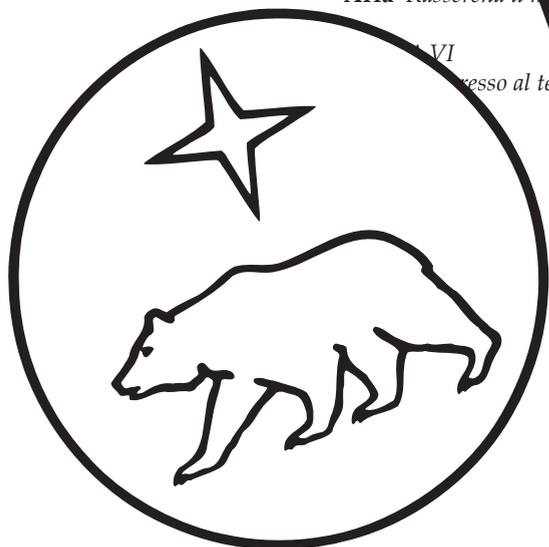
SCENA VII  
**Aria** *Il suo leggiadro viso (Cosra)* ..... 173

Atto secondo

SCENA VII  
**Aria** *Pensa a serbarmi (Artamene)* ..... 180

Atto terzo  
SCENA II  
**Aria** *Rasserena il mio stato d'animo (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  
(f)

Violino II  
(f)

Viola  
(f)

PADMANE

Cembalo  
Violoncello  
e Basso  
(f)

6 7 6 7 5 6

7

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

3 6 *p* *f* 6 5 6 6 5 3 5 3 - 6 *p*

14

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

Se cru - de - li tan - - to sie - te,

*f* *p*

6 5 6 6 5 6 7 6 7 5 3 - 6



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

21

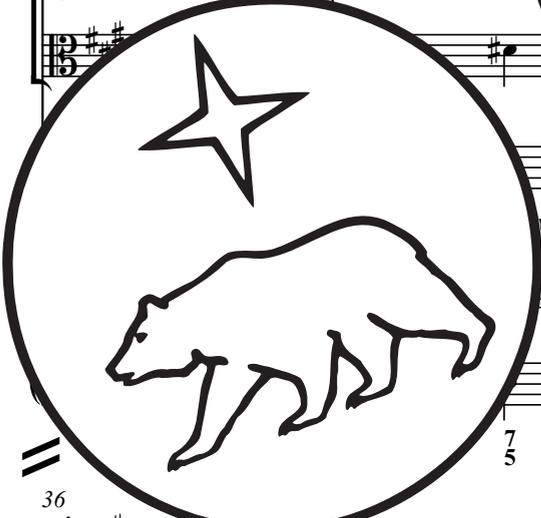
5 6 5 6 6 - 5 4 7 3

29

7 5 3 - 6 5 #4 6 7 5

36

#3 4 - #3 - 5 6 5 #6



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

43

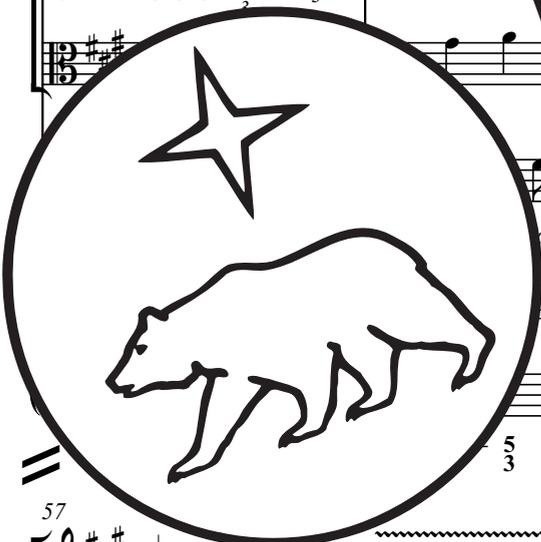
Musical score for measures 43-49, piano accompaniment. The score is written for piano and includes treble and bass staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music features a steady bass line and a more active treble line with some melodic fragments.

Vocal line for measures 43-49. The lyrics are: *ti - rò, ca - re lu - ci io par - ti - - rò,*. The melody includes trills (*tr*) and is set in the same key signature and time signature as the piano accompaniment.

Musical score for measures 50-56, piano accompaniment. This section features more complex piano textures, including triplets and trills. The bass line has a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature and time signature remain consistent.

Musical score for measures 57-64, piano accompaniment. The piano part is marked *p* (piano) and features a prominent wavy tremolo effect in the right hand. The bass line is more active, with a mix of eighth and sixteenth notes. The key signature and time signature are maintained.

Vocal line for measures 57-64. The lyrics are: *Se cru - de - li tan - to sie - te, che da lun - gi mi vo - le - te,*. The melody includes a trill (*tr*) and is marked *p*. The key signature and time signature are consistent with the rest of the page.



**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.



110

tr

*p* *f* *p*

*(p)* *f* *(p)*

Ba - sta sia vo - -

6 4 3 3 6 (p) (f) 6 - 3 6 6 4 3 5 6 4

117

*p*

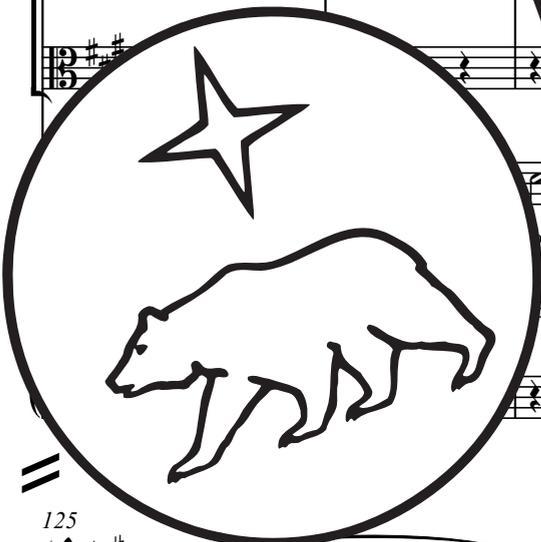
- gni ma - le è p - - e, o - gni

#3 4 #2 #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 #2 #6 #3 6 6 #6 6 6 #6 #3 4 #2 #3 6 #6

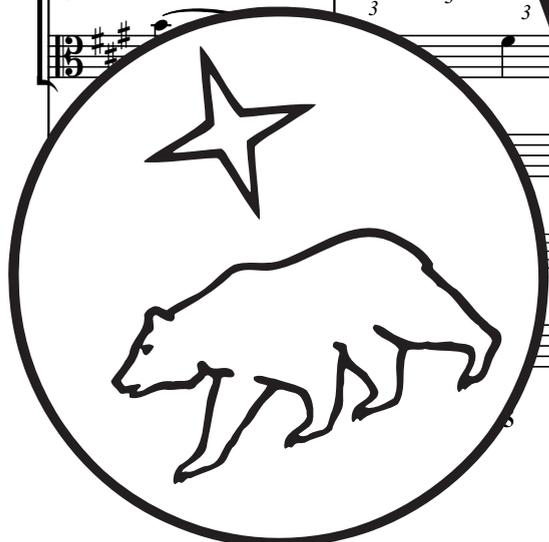


Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

134

pe - na io sof - fri - rò, o - gni pe - na io sof - fri - rò.

142



Aria

dal segno (al fine), S. 161

Violino I

Violino II

Viola

TAMUR

Cembalo  
Violoncello  
e Basso

\*) *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

Piano accompaniment for measures 29-35. The right hand features a melodic line with dynamic markings *p* and *f*. The left hand provides a steady bass line.

È mag - gio - re d'o - gn'al - tro do - lo - re quel - l'af - fet - to, che l'al - ma gl'ac -

Piano accompaniment for measures 31-35. Includes a double bar line at measure 31. Fingerings are indicated below the bass line: 6, 6, 6, 5, 6, 5, 4, 3.

36

Piano accompaniment for measures 36-42. Includes a double bar line at measure 36.

fet - to, che l'al - ma gl'a - ni - ma, né l'in - ten - de chi a -



6 5 4 3 6 6 6

43

Piano accompaniment for measures 43-49. Dynamic markings *f* and *p* are used. Includes a double bar line at measure 43.

man - te non è, né l'in - ten - de chi a - man - te non è, né l'in -

Piano accompaniment for measures 49-55. Includes a double bar line at measure 49. Fingerings are indicated below the bass line: #6, 5, #3, 5, #6, 5, 6, 6, #3, 6, 5.

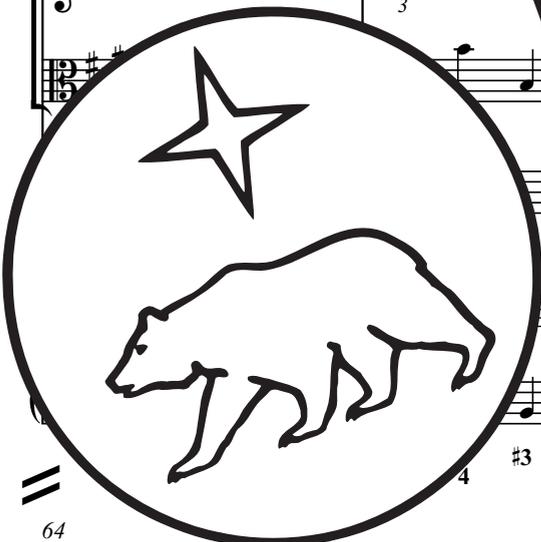
50

ten - de chi a - man - te non è.

6 5 4 #3 6 #3 #4 6 5 6

57

Quel - que fet to - che l'al - ma gl'ac - cen - de,



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

64

è mag - gio - re d'o - gn'al - tro do - lo - re, d'o - gn'al - tro do - lo - re, né l'in -

6 5 #3 #4 6 6 #3 3 6 7 6 5 6

71

Piano accompaniment for measures 71-77. The score is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Dynamics include *f* and *p*. The right hand features arpeggiated chords and melodic lines, while the left hand provides a steady bass line.

ten - de chi a - man - te non è, chi a - man - te non è, né l'in - ten - de chi a -

Piano accompaniment for measures 78-84. The score continues with similar arpeggiated textures. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

78

Piano accompaniment for measures 85-91. This section includes trills (*tr*) and triplets (*3*) in the right hand. Dynamics are marked *f* and *p*.

né l'in - ten - de chi a - man - te non è, né l'in -

Piano accompaniment for measures 92-98. The score concludes with sustained chords and a final melodic phrase in the right hand.

85

Piano accompaniment for measures 99-105. This section features a *tr* and a *parte\*)* instruction. Dynamics include *f*.

ten - de chi a - man - te non è.

Piano accompaniment for measures 106-112. The score ends with sustained chords and a final melodic phrase in the right hand. Dynamics include *f*.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

\*) 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*  
*p* *p*  
*(p)*

si scor-da, si scor-da di se, che per es-so si scor-da di se.

6 5 5 6 6 6 5 6 7 6 4 #3

da capo (al fine), S. 167

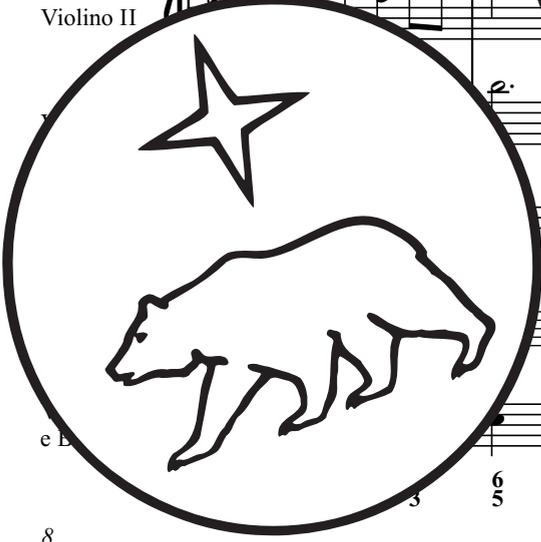
Aria

Andante

Violino I *(f)*  
 Violino II

e B

3 5 - 4 5 6 3 3 3 3 3 3



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

3 3 3 7 6 6 5

15

Il suo leg - gia - dro vi - so, leg -

6 5 6 5 3 4 3 1 2 3 6 4 2 3

22

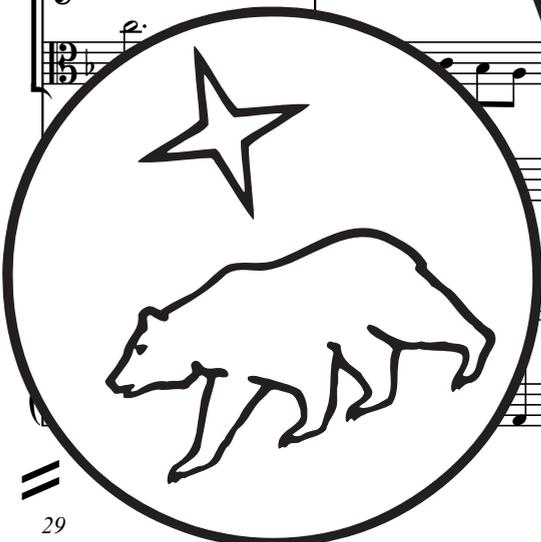
non — per — ma — bel — tà, non —

6 6 6

29

per - de mai — bel - tà: bel - - lo nel - la pie - tà, bel - -

6 4 3 6 6 5 6



37

*tr*

*f* *p*

*(f)* *p*

\*)

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 7 5 7 6

53

*tr* *poco f* *f*

*poco f* *f*

*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



\*) 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

84

tà, bel - - lo è nel - l'i - - ra, bel - - lo nel - la pie -

5 6 7 7 3 3 3 5

92

92

bel - - nel - l'i - - ra,

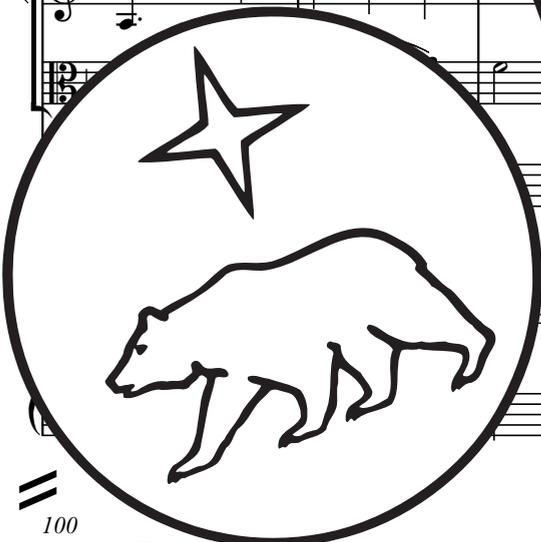
6 5 5 3 3 3

100

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

108

*tr* *poco f* *f* *tr* *f* *tr* *f* *parte\*)*

*l'i - - - ra, bel - - - lo è nel - l'i - - - ra.*

6 5 3 6 5 6 3 3 3 3

115

*tr* *poco f* *f* *tr* *f* *tr* *f* *tr* *f* *tr* *f*

*Quan - do a - pre i lab - bri al ri - so, i lab - bri al ri - so, par - mi la dea del*

6 5 6 5 3 6 5 3 4 (FINE)

123

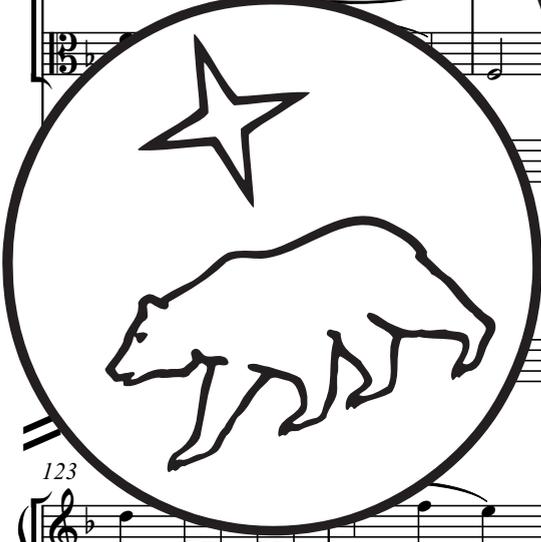
*p* *p* *(p)*

*Quan - do a - pre i lab - bri al ri - so, i lab - bri al ri - so, par - mi la dea del*

5 3 4 5 6 4 5 6 6

3 2 3 5 2 3 5 5

*p*



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.

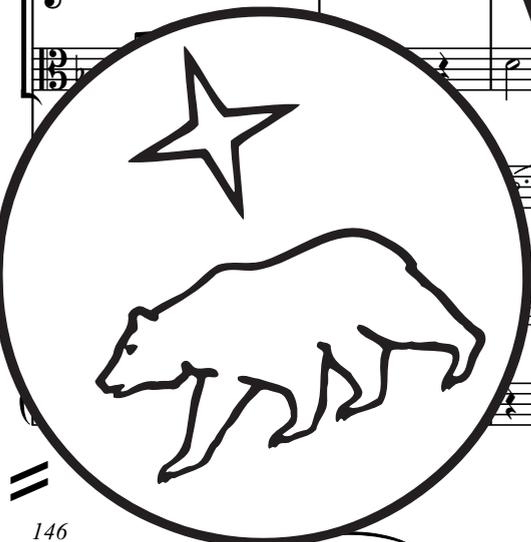
130

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

146

5 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

tuoi: sal-va-ti, sal - va-ti e la - scia poi, e la - scia poi o-gn'al-tra cu-ra a



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

17

21

I dol - ci af - fet - ti tuo - i,

25

Piano accompaniment for measures 25-28, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

o ca - ra, pen - sa, pen - sa a ser - bar

Piano accompaniment for measures 25-28, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

29

e la - scia poi o - gn'al - tra

Piano accompaniment for measures 29-31, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

32

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

*(mf)* *(p)* *(mf)* *(p)*

Piano accompaniment for measures 32-35, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

cu - ra a me, sal - va - ti, sal - va - ti e la - scia poi o - gn'al - tra cu - ra a

Piano accompaniment for measures 32-35, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

35

me, o - gn'al - tra cu - ra a me, o - gn'al - tra cu - ra a me.

*f* *(f)* *tr* *parte\*')*

5 6 5 6 5 6 6 5 6 3 2 #4 -

39

*Andante* *p* *(p)*

La vi - ta,

6 7 5 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 # 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*  
*p*

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

dal segno (al fine), S. 180



*(sempre p)*  
*(sempre p)*  
*p*

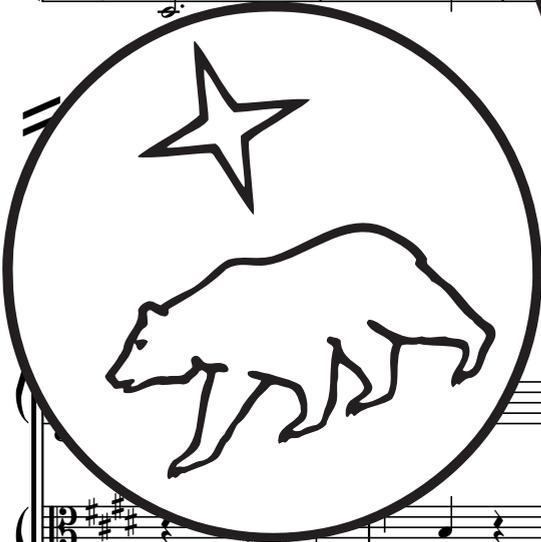
7 5 5 6 6 7 5 6 7

Piano accompaniment for the first system, consisting of four staves (treble and bass clefs for both hands).

Ras - se - re - na il me - sto ci - glio, non *va*; *non e* *va*; non va - do a mor - te,

Piano accompaniment for the second system, consisting of two staves (treble and bass clefs).

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



5 6 5 6 5

Piano accompaniment for the third system, consisting of two staves (treble and bass clefs).

non va - do a mor - te; *vuò* con lie - ta e *fau - sta* sor - te

Piano accompaniment for the fourth system, consisting of two staves (treble and bass clefs).

7 7 5 6 5

25

*tr* *tr* *(tr)* *tr*

il mio fa - to ad in - con - tar; il mio fa - to ad in - con -



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

7 7# 6 5 6 5 6 5 3 7

*tr*, non è ver, non è ver, non va - do a

f 6 - 7 7# 6 6 7# 6 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.

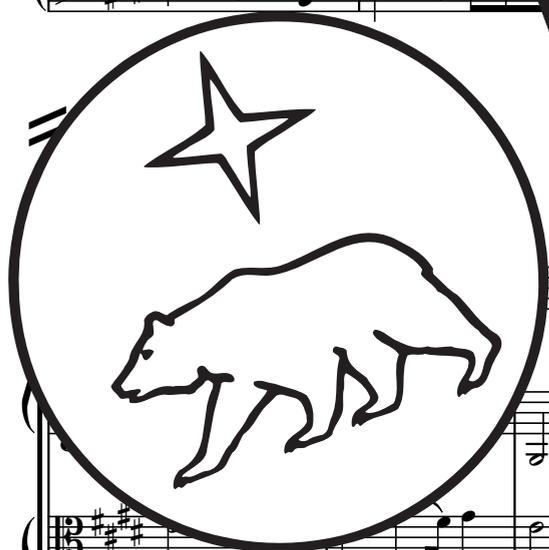
The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

55

Piano accompaniment for the first system, measures 55-60. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

*tr*  
in - con - trar, ras - se - re - na il - le - sto ci - glio,

Piano accompaniment for the second system, measures 61-66. The music continues with the same key signature and time signature.



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

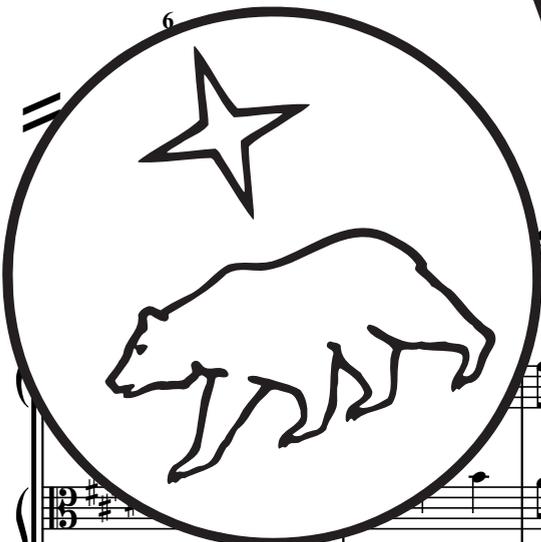
Piano accompaniment for the third system, measures 67-72. This system includes trills (tr) in the right hand.

vuò con lie - ta e fau - sta sor - te il mio fa - to ad

Piano accompaniment for the fourth system, measures 73-78. The music concludes with a final chord in the right hand and a bass line in the left hand.

70

in - con - trar, il mio fa - to, il mio fa - to d - con - trar. parte\*)



Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page

(FINE)

\*) Diese Anweisung gilt nur für die Wiederholung.

85 *Viol. I*  
*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*

6 6 5 - 6 6 6 5 #4 6 -

94

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

por - ta a giu bi - lar che mi por - -

6 5 #4 6 6 5 6 5 #4 6

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 5 6 4 #3



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.

25

spi - ri, sul vol - to a - ma - bi - le del ca - ro ben, fug - ge que - st'a - ni -

6 5/3 7 - 6 - 7/5 - 6/5

33

- ta in so - spi - - - - - il vol - to a - ma - bi - le



6/5 5/3

41

del ca - ro, ca - ro ben, sul vol - to a - ma - bi - le del

5/3 6/5 6/4 #3 5

49

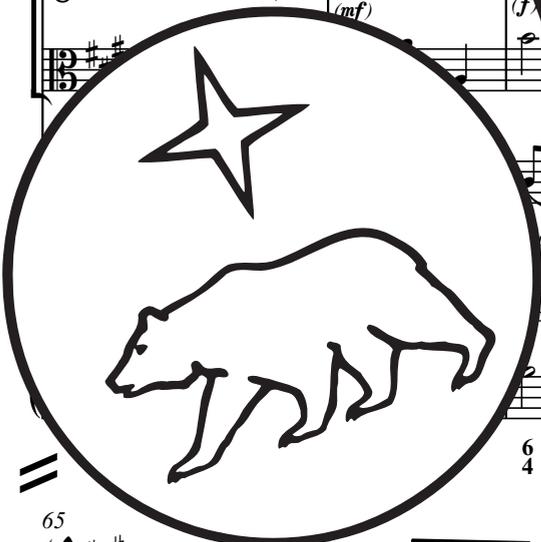
ca - ro, del ca - ro ben. Già pres-so al

57

oi - mar - ti - ri, fuge que st'a - ni - ma, fug - ge que -

65

st'a - ni - ma, sciol - ta in so - spi - ri, sciol - - -



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.

*f* *tr* *parte\*)*

5 6 6 4 5 3 *f*



\*) 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.



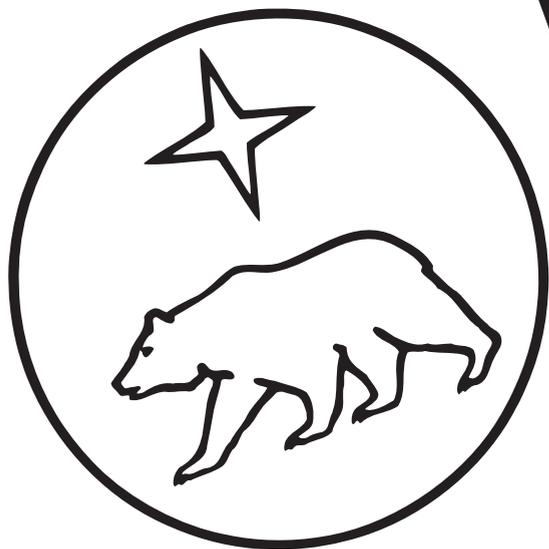
This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

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:

*Issipile, amante e promessa sposa di Giasone* ..... [Soprano]  d'-b''

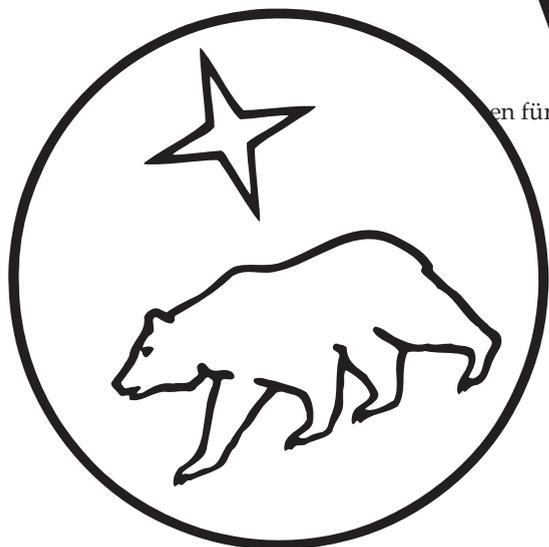
*Eurinome, vedova principessa del sangue reale, madre di Learco* ..... [Soprano]  d'-f''

*Giasone, principe di Tessaglia, amante e promesso sposo d'Issipile,  
condottiere degli Argonauti in Colce* ..... [Soprano]  e'-g''

*Learco, figlio d'Eurinome, amante ricasato d'Issipile* ..... [Soprano]  d'-f''

orchestrazione  
Flauto, 2 Oboi, 2 Fagotti;  
2 Corni;  
Archi; Cembalo.

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



en für die überlieferten Vokalstimmen nach dem Libretto Prag (1752)

INDICE DEI NUMERI

Atto primo

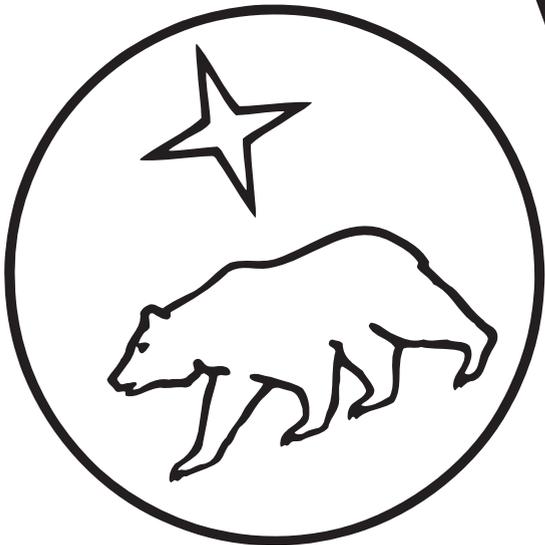
SCENA XI  
**Aria** *Ogni amante (Learco)* ..... 201

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 5 3 6 6 6 6 7 5 6 6 5 (f molto)  
(p) (mf)

\*) Zur Mitwirkung des Fagotts vgl. den Krit. Bericht, Teil B.III.7.

18

*f molto* *p*

*(f molto)* *(p)*

*(f molto)* *(p)*

*(f molto)* *(p)*

*gn - man può dir - si guer - rie - ro,*

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



(FINE)

6 6 5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1 6

*(mf)* *(mf)*

*che di - ver - sa da quel - la di Mar - te non è mol - to la scuo - la d'A - mor,*

6 4 3 6 5 6 6

35

*mf* *f molto*

*(mf)* *(f molto)*

*(f molto)* *(p)*

*(mf)* *(f molto)* *(p)*

non è mol - to la scuo - la d'A - mor. Quel - lo a - do - pra lu -

*(f molto)* *(p)*

6 6 5 6 6 5 6 6 5 6 4 3



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

*(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 6 7 6 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.



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

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and dynamic markings *p* and *mf*.

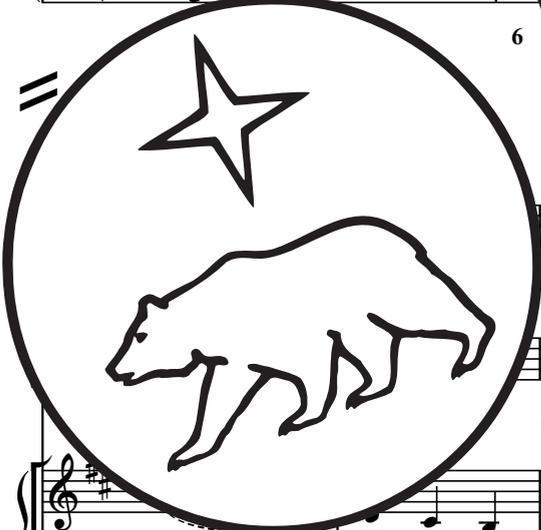
Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and dynamic marking *(mf)*.

Piano accompaniment with grand staff (treble and bass clefs), key signature of one sharp (F#), and dynamic marking *(mf)*.

Vocal line with lyrics: *Mar - te non è mol - to la scu - la d' - m non — è mol - to la*

Piano accompaniment with grand staff (treble and bass clefs), key signature of one sharp (F#), and dynamic marking *(mf)*.

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



Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and dynamic marking *(ff)*. Includes fingerings: 6, 4, 5, 6, 6, 6, 6, 5.

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and dynamic marking *(ff)*.

Piano accompaniment with grand staff (treble and bass clefs), key signature of one sharp (F#), and dynamic marking *(ff)*.

Vocal line with lyrics: *scuo - la d'A - mor, non — è mol - to la scuo - la d'A - mor.* Includes the instruction *entra nel bosco*.

Piano accompaniment with grand staff (treble and bass clefs), key signature of one sharp (F#), and dynamic marking *(ff)*.

5 4 3 (ff) 6 6 6 6 6 6 4 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.

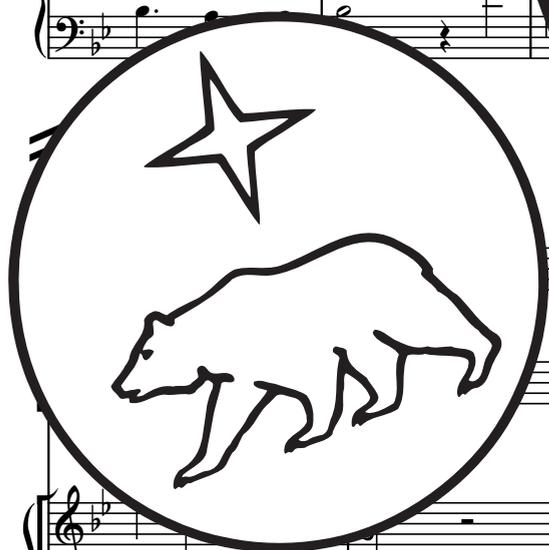
The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

14

Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features a bass line with trills (tr) and a treble line with chords. Dynamics include *p*.

Musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features a bass line with trills (tr) and a treble line with chords. Dynamics include *p*.

Musical notation for the third system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: *det - ta, non chie - der-mi ven - det - ta: a - ve - sti già da me, l'a -*. The piano part features a bass line with trills (tr) and a treble line with chords. Dynamics include *p*.



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

Musical notation for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: *ve - sti già da me, l'a - ve - sti già da me, non chie - der-mi ven - det - ta, non*. The piano part features a bass line with trills (tr) and a treble line with chords. Dynamics include *f*.

Musical notation for the fifth system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features a bass line with trills (tr) and a treble line with chords. Dynamics include *f*.

Musical notation for the sixth system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: *ve - sti già da me, l'a - ve - sti già da me, non chie - der-mi ven - det - ta, non*. The piano part features a bass line with trills (tr) and a treble line with chords. Dynamics include *f*.

tr

tr

tr

tr

pp

(pp)

(pp)

tr

chie - der-mi ven - det - ta: l'a - ve - sti già da me O - - - bra di - - - let - - -

tr

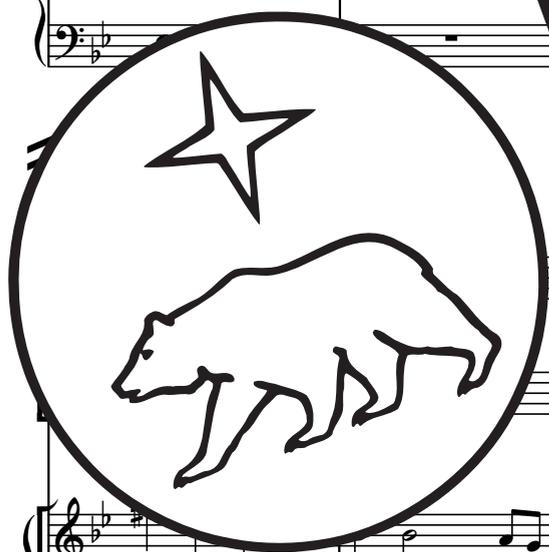


**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

- - - - ta, l'a - ve - sti già da me, l'a - ve - sti già da

41

me, l'a - ve - sti già da me.



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

Qual pa - - - - - ce ma - i

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 - si, se vuoi co - si, ma que - sta cru - del - tà for - se ti co - ste -

7

- spi ti co - ste - rà, ti co - ste - rà

13

for - se qual - che so - spi - - ro, for - se qual - che so - spi - -

20

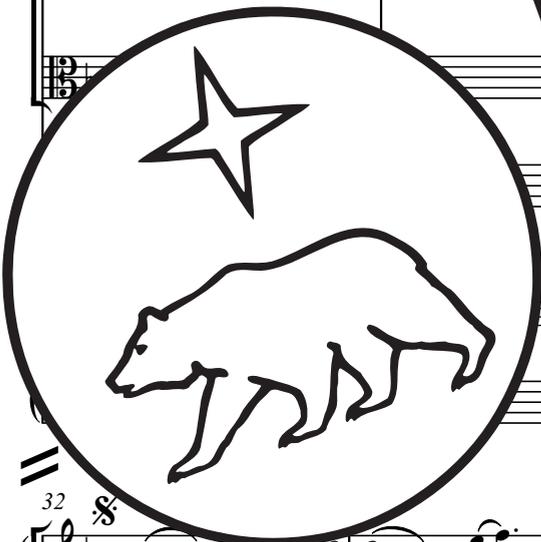
ro. Se vuoi co - si \_\_\_\_\_,

26

par - to, ta a que - sta cru - del - tà, que - sta cru - del -

32

tà ti co - ste - rà \_\_\_\_\_, ti co - ste - rà \_\_\_\_\_ for - se qual - che so - spi - ro,



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

\*) 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

Co - no - sce - si l'er - ror \_\_, (FINE) (p)

53

co - no - sce - rai \_\_, co - no - sce - rai \_\_, 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</sup>. Zählzeit - 60 vgl. den Krit. 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.

# Cavata

(Andante)

Violino I  
Violino II  
Viola  
GIASONE  
Cembalo  
Violoncello  
e Basso

pizz.  
(p)  
pizz.  
(p)  
(pizz.)  
(p)  
(pizz.)  
(p)

Io ti la - scio e que - sto ad - di - o se sia l'ul - ti - mo non so, se sia

7

ad - di - o, tor - ne - rò col - l' - i - dol



14

mi - o o mai più non tor - ne - rò, ti la - scio, ti

(f) (p) (f) (p) (f) (p) (f)

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

21

(p)

la - scio, ad - di - o, ad - di - o, tor - ne - rò col - l' - i - dol mi - o

(p)

28

coll'arco

mf

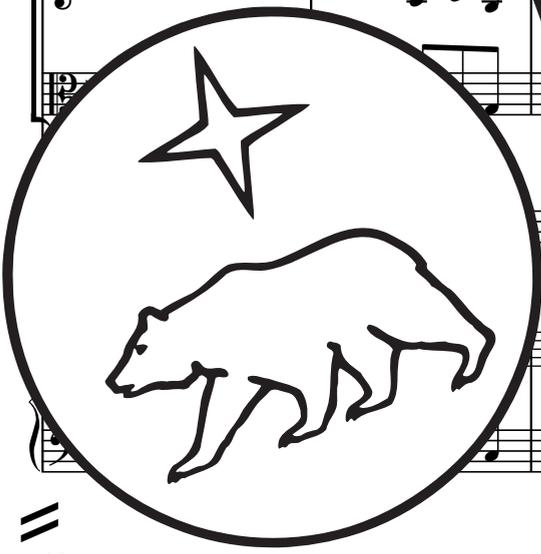
(coll'arco)

f

parte... dagli A... ti, che nel tempo dell'aria... uscì dalle tende e radunarsi in scena.

rò, o mai... non torne -

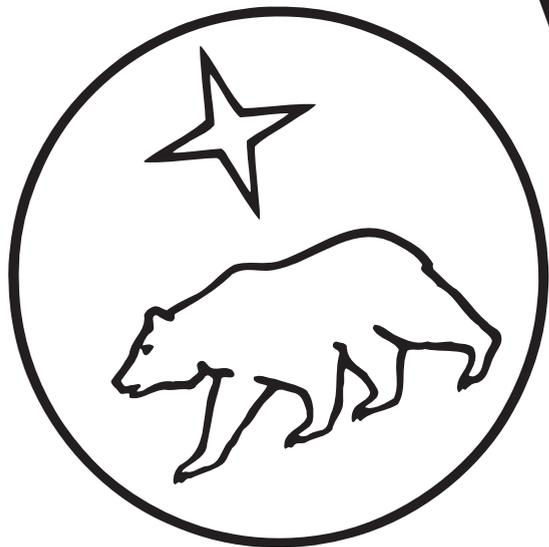
(mf) (f)



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

35

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*, *Poro*, *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 *Poro* konnten die für die Einstudierung der Sängerpartien angefertigten Particelle aufgefunden werden. Die Ouvertüre zu *Poro* 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. 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, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 2680, 2681, 2682, 2683, 2684, 2685, 2686, 2687, 2688, 2689, 2690, 2691, 2692, 2693, 2694, 2695, 2696, 2697, 2698, 2699, 2700, 2701, 2702, 2703, 2704, 2705, 2706, 2707, 2708, 2709, 2710, 2711, 2712, 2713, 2714, 2715, 2716, 2717, 2718, 2719, 2720, 2721, 2722, 2723, 2724, 2725, 2726, 2727, 2728, 2729, 2730, 2731, 2732, 2733, 2734, 2735, 2736, 2737, 2738, 2739, 2740, 2741, 2742, 2743, 2744, 2745, 2746, 2747, 2748, 2749, 2750, 2751, 2752, 2753, 2754, 2755, 2756, 2757, 2758, 2759, 2760, 2761, 2762, 2763, 2764, 2765, 2766, 2767, 2768, 2769, 2770, 2771, 2772, 2773, 2774, 2775, 2776, 2777, 2778, 2779, 2780, 2781, 2782, 2783, 2784, 2785, 2786, 2787, 2788, 2789, 2790, 2791, 2792, 2793, 2794, 2795, 2796, 2797, 2798, 2799, 2800, 2801, 2802, 2803, 2804, 2805, 2806, 2807, 2808, 2809, 2810, 2811, 2812, 2813, 2814, 2815, 2816, 2817, 2818, 2819, 2820, 2821, 2822, 2823, 2824, 2825, 2826, 2827, 2828, 2829, 2830, 2831, 2832, 2833, 2834, 2835, 2836, 2837, 2838, 2839, 2840, 2841, 2842, 2843, 2844, 2845, 2846, 2847, 2848, 2849, 2850, 2851, 2852, 2853, 2854, 2855, 2856, 2857, 2858, 2859, 2860, 2861, 2862, 2863, 2864, 2865, 2866, 2867, 2868, 2869, 2870, 2871, 2872, 2873, 2874, 2875, 2876, 2877, 2878, 2879, 2880, 2881, 2882, 2883, 2884, 2885, 2886, 2887, 2888, 2889, 2890, 2891, 2892, 2893, 2894, 2895, 2896, 2897, 2898, 2899, 2900, 2901, 2902, 2903, 2904, 2905, 2906, 2907, 2908, 2909, 2910, 2911, 2912, 2913, 2914, 2915, 2916, 2917, 2918, 2919, 2920, 2921, 2922, 2923, 2924, 2925, 2926, 2927, 2928, 2929, 2930, 2931, 2932, 2933, 2934, 2935, 2936, 2937, 2938, 2939, 2940, 2941, 2942, 2943, 2944, 2945, 2946, 2947, 2948, 2949, 2950, 2951, 2952, 2953, 2954, 2955, 2956, 2957, 2958, 2959, 2960, 2961, 2962, 2963, 2964, 2965, 2966, 2967, 2968, 2969, 2970, 2971, 2972, 2973, 2974, 2975, 2976, 2977, 2978, 2979, 2980, 2981, 2982, 2983, 2984, 2985, 2986, 2987, 2988, 2989, 2990, 2991, 2992, 2993, 2994, 2995, 2996, 2997, 2998, 2999, 3000, 3001, 3002, 3003, 3004, 3005, 3006, 3007, 3008, 3009, 3010, 3011, 3012, 3013, 3014, 3015, 3016, 3017, 3018, 3019, 3020, 3021, 3022, 3023, 3024, 3025, 3026, 3027, 3028, 3029, 3030, 3031, 3032, 3033, 3034, 3035, 3036, 3037, 3038, 3039, 3040, 3041, 3042, 3043, 3044, 3045, 3046, 3047, 3048, 3049, 3050, 3051, 3052, 3053, 3054, 3055, 3056, 3057, 3058, 3059, 3060, 3061, 3062, 3063, 3064, 3065, 3066, 3067, 3068, 3069, 3070, 3071, 3072, 3073, 3074, 3075, 3076, 3077, 3078, 3079, 3080, 3081, 3082, 3083, 3084, 3085, 3086, 3087, 3088, 3089, 3090, 3091, 3092, 3093, 3094, 3095, 3096, 3097, 3098, 3099, 3100, 3101, 3102, 3103, 3104, 3105, 3106, 3107, 3108, 3109, 3110, 3111, 3112, 3113, 3114, 3115, 3116, 3117, 3118, 3119, 3120, 3121, 3122, 3123, 3124, 3125, 3126, 3127, 3128, 3129, 3130, 3131, 3132, 3133, 3134, 3135, 3136, 3137, 3138, 3139, 3140, 3141, 3142, 3143, 3144, 3145, 3146, 3147, 3148, 3149, 3150, 3151, 3152, 3153, 3154, 3155, 3156, 3157, 3158, 3159, 3160, 3161, 3162, 3163, 3164, 3165, 3166, 3167, 3168, 3169, 3170, 3171, 3172, 3173, 3174, 3175, 3176, 3177, 3178, 3179, 3180, 3181, 3182, 3183, 3184, 3185, 3186, 3187, 3188, 3189, 3190, 3191, 3192, 3193, 3194, 3195, 3196, 3197, 3198, 3199, 3200, 3201, 3202, 3203, 3204, 3205, 3206, 3207, 3208, 3209, 3210, 3211, 3212, 3213, 3214, 3215, 3216, 3217, 3218, 3219, 3220, 3221, 3222, 3223, 3224, 3225, 3226, 3227, 3228, 3229, 3230, 3231, 3232, 3233, 3234, 3235, 3236, 3237, 3238, 3239, 3240, 3241, 3242, 3243, 3244, 3245, 3246, 3247, 3248, 3249, 3250, 3251, 3252, 3253, 3254, 3255, 3256, 3257, 3258, 3259, 3260, 3261, 3262, 3263, 3264, 3265, 3266, 3267, 3268, 3269, 3270, 3271, 3272, 3273, 3274, 3275, 3276, 3277, 3278, 3279, 3280, 3281, 3282, 3283, 3284, 3285, 3286, 3287, 3288, 3289, 3290, 3291, 3292, 3293, 3294, 3295, 3296, 3297, 3298, 3299, 3300, 3301, 3302, 3303, 3304, 3305, 3306, 3307, 3308, 3309, 3310, 3311, 3312, 3313, 3314, 3315, 3316, 3317, 3318, 3319, 3320, 3321, 3322, 3323, 3324, 3325, 3326, 3327, 3328, 3329, 3330, 3331, 3332, 3333, 3334, 3335, 3336, 3337, 3338, 3339, 3340, 3341, 3342, 3343, 3344, 3345, 3346, 3347, 3348, 3349, 3350, 3351, 3352, 3353, 3354, 3355, 3356, 3357, 3358, 3359, 3360, 3361, 3362, 3363, 3364, 3365, 3366, 3367, 3368, 3369, 3370, 3371, 3372, 3373, 3374, 3375, 3376, 3377, 3378, 3379, 3380, 3381, 3382, 3383, 3384, 3385, 3386, 3387, 3388, 3389, 3390, 3391, 3392, 3393, 3394, 3395, 3396, 3397, 3398, 3399, 3400, 3401, 3402, 3403, 3404, 3405, 3406, 3407, 3408, 3409, 3410, 3411, 3412, 3413, 3414, 3415, 3416, 3417, 3418, 3419, 3420, 3421, 3422, 3423, 3424, 3425, 3426, 3427, 3428, 3429, 3430, 3431, 3432, 3433, 3434, 3435, 3436, 3437, 3438, 3439, 3440, 3441, 3442, 3443, 3444, 3445, 3446, 3447, 3448, 3449, 3450, 3451, 3452, 3453, 3454, 3455, 3456, 3457, 3458, 3459, 3460, 3461, 3462, 3463, 3464, 3465, 3466, 3467, 3468, 3469, 3470, 3471, 3472, 3473, 3474, 3475, 3476, 3477, 3478, 3479, 3480, 3481, 3482, 3483, 3484, 3485, 3486, 3487, 3488, 3489, 3490, 3491, 3492, 3493, 3494, 3495, 3496, 3497, 3498, 3499, 3500, 3501, 3502, 3503, 3504, 3505, 3506, 3507, 3508, 3509, 3510, 3511, 3512, 3513, 3514, 3515, 3516, 3517, 3518, 3519, 3520, 3521, 3522, 3523, 3524, 3525, 3526, 3527, 3528, 3529, 3530, 3531, 3532, 3533, 3534, 3535, 3536, 3537, 3538, 3539, 3540, 3541, 3542, 3543, 3544, 3545, 3546, 3547, 3548, 3549, 3550, 3551, 3552, 3553, 3554, 3555, 3556, 3557, 3558, 3559, 3560, 3561, 3562, 3563, 3564, 3565, 3566, 3567, 3568, 3569, 3570, 3571, 3572, 3573, 3574, 3575, 3576, 3577, 3578, 3579, 3580, 3581, 3582, 3583, 3584, 3585, 3586, 3587, 3588, 3589, 3590, 3591, 3592, 3593, 3594, 3595, 3596, 3597, 3598, 3599, 3600, 3601, 3602, 3603, 3604, 3605, 3606, 3607, 3608, 3609, 3610, 3611, 3612, 3613, 3614, 3615, 3616, 3617, 3618, 3619, 3620, 3621, 3622, 3623, 3624, 3625, 3626, 3627, 3628, 3629, 3630, 3631, 3632, 3633, 3634, 3635, 3636, 3637, 3638, 3639, 3640, 3641, 3642, 3643, 3644, 3645, 3646, 3647, 3648, 3649, 3650, 3651, 3652, 3653, 3654, 3655, 3656, 3657, 3658, 3659, 3660, 3661, 3662, 3663, 3664, 3665, 3666, 3667, 3668, 3669, 3670, 3671, 3672, 3673, 3674, 3675, 3676, 3677, 3678, 3679, 3680, 3681, 3682, 3683, 3684, 3685, 3686, 3687, 3688, 3689, 3690, 3691, 3692, 3693, 3694, 3695, 3696, 3697, 3698, 3699, 3700, 3701, 3702, 3703, 3704, 3705, 3706, 3707, 3708, 3709, 3710, 3711

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*

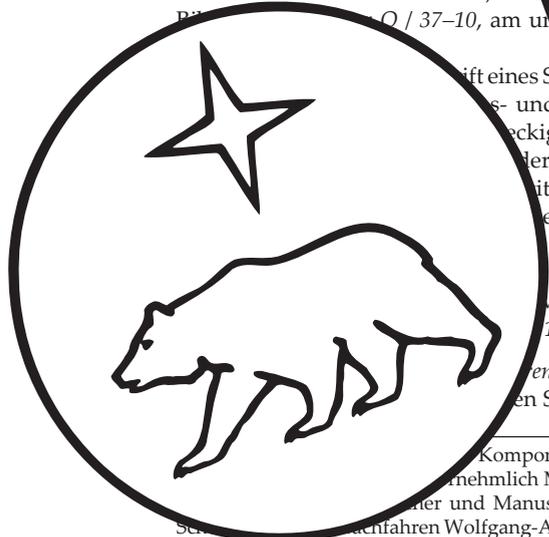
Moderne Partiturnabschrift von fünf Arien nach der in derselben Bibliothek befindlichen Abschrift *MLHs 33/8–12* als Teil einer Sammelabschrift, die zudem elf Nummern aus *La Sofonisba* und zwei aus *Poro* sowie die Arie „*Va, ti sarò fedele*“ aus *Ipermestra* enthält, um 1900, Hochformat (25,5 × 16,5 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 fecondo e vigoroso*“, Mitte des 18. Jahrhunderts, Querformat (22,5 × 28,5 cm), 11 Notenseiten mit nachträglich trügerlicher Bleistiftpaginierung der ungeraden S. oben rechts (1–11); kein Einband, sondern einfache Fadenbindung. Bestandteil der Sammlung Nosedà.<sup>6</sup>

Akkoladenvorschrift: *Christoforo / Gluck* oben rechts oberhalb des Notensystems N.º 1, im 2. Syst. ovales Stempel mit der Aufschrift ARCHIVIO MUSICALE NOSEDÀ, rechts daneben weißes Etikett mit RISM-Nr. Q / 37–10, am unteren rechten Seitenrand mit



Partiturnabschrift eines Schreibers in brauner Tinte mit dynamischen Angaben. Das pergamenteneckige Papier ist ausgefranst und zerfällt an der 1. S. geringfügig. Textverteilung auf der Partitur mit leeren Stellen, aber ohne zusätzliche Ein-

Conservatorio di Musica Alessandro Scarlatti, 187

Partiturnabschrift der Arie „*Non frenare il pianto*“ als Teil einer Sammelhandschrift mit 26 So-

Komponisten und Musikforschers Josef Neuhäusler in Neapel, der in seinen vornehmlich Musikdrucke des 18. und 19. Jahrhunderts und Manuskripte umfasst, ging 1935 durch den Verkauf an den Musikverleger 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 Musikdrucke 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 überging. 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[II] 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.<sup>re</sup> Sig.<sup>re</sup> Barone D. Pietro Pisani / Dep. Amministratore Al R. Collegio di Musica / 1831*, auf dem letzteren hs. Verzeichnis der in der Sammelhandschrift erhaltenen Stücke mit teilweise von anderer Hand ergänzten Komponistennamen.

Die aus *Demetrio* stammende Arie befindet sich an dritter Stelle (Fol. 19r–24r) der Sammelhandschrift. Akkoladenvorschrift: *Del Sig.<sup>re</sup> Christoforo / Gluck*, zw. 4. und 5. Notensystem. *Non so frenare il pianto*, rechts daneben im 3. Syst. rechteckiger Stempel mit der Aufschrift *COLLEGGIO DI MUSICA*, der ebenso wie der Schenkungsvermerk darauf verweist, dass die Partitur bereits vor der Verstaatlichung des Konservatoriums 1866 dem Bestand des Real Collegio di Musica di Palermo angehört.

Originalabschrift eines Schreibers, die noch drei weitere in der Sammelhandschrift enthaltene Arien enthält, mit recht detaillierten und konsequent nachvollziehbaren Angaben zu Dynamik und Artikulation und nur wenigen Schreibfehlern. 1-zeilig rastr., cremefarbenes, leicht fleckiges Papier ohne Coratuchsspuren. Kein WZ nachweisbar.

Royal Manchester Central Public Library, Henry Watson Music Library, *Mm411Cr72*

Partiturnabschrift der Arie „*Non frenare il pianto*“ als Teil einer 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, nicht 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.<sup>re</sup> 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.

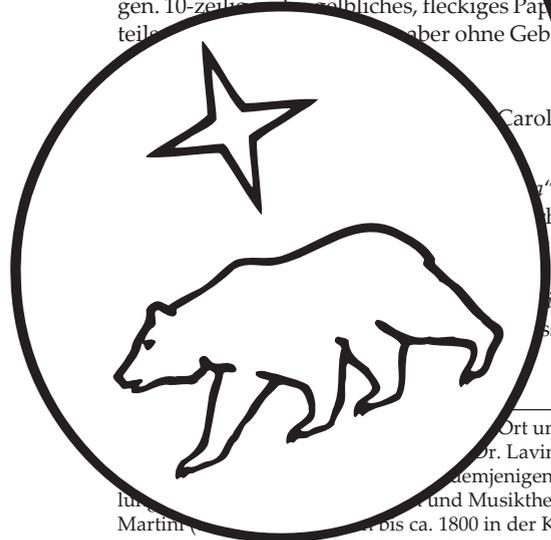
**Bo** Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, Ms.Martini.2.2(17) (olim DD.57)<sup>13</sup>

Partiturnachschrift 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 auf demselben Schreibpapier wie Ma oder zumindest im gleichen Umfeld bzw. derselben Kopistenwerkstatt angefertigt. Die Abschrift weist wenig konsequente Artikulationsangaben und nur zwei Dynamikzeichnungen. 10-zeilig rastr., gelbliches, fleckiges Papier mit unregelmäßigen, teils nachträglichen Korrekturen. Kein WZ nachweisbar.



Carolina Mediviv, *Vol. 1. mus.*  
18. Jahrhundert, Quer-  
trägerlicher Bleistiftpagi-  
zwei ineinander gelege  
Cristoforo Gluck; davor von  
Signatur 54

Ort und daraus resultierende Er-  
Dr. Lavinia Hantelmann.

demjenigen Teil der Musikaliensamm-  
und Musiktheoretikers Giovanni Battista  
Martinis (ca. 1705 bis ca. 1800 in der Kirche San Francesco in Bo-  
logna 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 Stanislao 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 Lampu-  
gnani, 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* (Bolo-  
gna 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 Bi-  
bliothekar am Liceo Musicale tätig war. Für diesen Hinweis vom 4. August  
2018 sei Cristina Targa vom Beratungsservice der Musikbibliothek sehr herz-  
lich gedankt.

Sorgfältige Abschrift eines Schreibers in schwarzer Tinte mit konse-  
quent notierten Hinweisen zur Artikulation und durchgängigen Dy-  
namikangaben sowie ohne Schreibfehler. Das Papier ist gelblich, teils  
fleckig und 10-zeilig rastr. WZ: Pfeil und Bogen sowie drei Halbmon-  
de („tre lune“) als Gegenzeichen, was auf Papier italienischer Her-  
kunft verweist. Die Partiturnachschrift weist keine Gebrauchsspuren auf.  
RISM-Nr. 190008483.

Bern, Schweizerische Nationalbibliothek, SLA-Mus-JL MLHs 34/4

Moderne Partiturnachschrift 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 Musiksam-  
mlung Liebeskind, angefertigt von Max Arend.  
RISM-Nr. 400110719.

## 2. Druck

Moderne Partiturnachschrift der Arie „Io so qual pena sia“ nach U, hrsg. von  
Max Arend im Verlag C. F. Kahlehandtetter, Leipzig 1914, unter dem  
Titel *Demetrio / Wilibald von Gluck / Arie der Cleonice / aus / Deme-  
trio / 3. Akt / für Sopran und Streichorchester <mit Cembalo> / <Vene-  
dies Theater San Samuele, Himmelfahrt 1742> / Hrsg. gegeben 1914 /  
von / Dr. Max Arend / [Lyra] / Eigentum des Herausgebers. S. (1) Titel,  
S. (2) leer, S. (3)–6 Notentext. Hopkins nennt den Druck unter  
der Nr. 2 A (s.<sup>19</sup>)*

## II. TEXT

Venedig 1742

DEMETRIO / DRAMMA PER MUSICA / Da Representarsi nel  
Teatro / GRIMANI / DRAMMA ANGELESE PER LA FIERA / DELL'  
ASCENSIONE / DELL'ANNO 1742. / DEDICATO / A SUA EC-  
CELLENZA IL SIG. DON FRANCESCO / SPADAFORA / DE  
PRINCIPI DI SALIZADA, / E VENETICO PATRIZIO / VENETO. /  
[zwei Bären] / 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 Albuizio*. / 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 „Gonfio 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 Verton-  
ung der Oper *Idomeneo* (Rom 1756) bildet. Für den Hinweis zur Identifizie-  
rung 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 Adligen 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 nachstehend 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 Raimondo Clerici

Fol. 185r–186v, Arie „*Barbo il tuo riposo*“, Kopftitel: *Duetto Del Raimondo Clerici*

Fol. 187r–188v, Arie „*Voi che adorato il vanto*“, Kopftitel: *Del Sig' Gluck*

Fol. 189r–190v, Arie „*Vil trofeo d'un'alma imbelle*“, Kopftitel: *Del Sig' Gluck*

Fol. 191r–192v, Arie „*Del Sig' Gluck*“

Fol. 193r–194v, Arie „*Del Sig' Gluck*“

Fol. 195r–196v, Arie „*Del Sig' Gluck*“

Fol. 197r–198v, Arie „*Del Sig' Gluck*“

Fol. 185r–186v, Arie „*Chi vive ben, ricordati*“, Kopftitel: *Del Sig' Gluck*, 22,2 × 28,5 cm, Kopist Raimondo Clerici

Fol. 200r–201v, Arie „*Son confusa pastorella*“, Kopftitel: *Del Sig' Gluck*, 22,2 × 28,2 cm, Kopist Raimondo Clerici

Fol. 208r, Titel: *D'un Barbaro / Scortese / Non ramentar le Offese / Aria per il Flauto traversiere nell Opera / dell MDCCLV [L zu XL korrigiert]*, Kopist A

Fol. 208v–209r, Arie „*D'un barbaro scortese*“, 22,2 × 28 cm, Kopist A

Fol. 246r–247v, Arie „*Vil trofeo d'un'alma imbelle*“, Kopftitel: *Del Sig' Gluck*, 22,1 × 28 cm, Kopist B

Die Abschriften wurden von mindestens drei Schreibern in schwarzer Tinte angefertigt, von denen einer als der seit 1737 für das Teatro

<sup>27</sup> Nicht alle Vokalstücke sind aufgelistet und 13 der 95 Nummern liegen in zwei Abschriften vor, sodass der Sammelband insgesamt 108 Abschriften enthält.

Regio tätige Kopist Raimondo Clerici identifiziert werden konnte.<sup>28</sup> Während die Arien „*Voi che adorato 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 imbelle*“ 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 notierte Kadenz. Daneben begegnen einzelne Schreibern und Komponisten sowie nachlässig gesetzte Vorzeichen, was dem Zeitdruck geschuldet sein mag, unter dem die Kopisten ihre Zwecke entsprechend 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 auffühungspraktischen Eintragungen sowie die teils abgeriffenen Ecken und Ränder zu werten.

ISM-Nr. 1001336138–1001336147, 1001336148 und 1001336151; Sammlung: RISM-Nr. 1001336151

Wn1 Wiener Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, SA.67.H.65 und SA.67.H.66

Particellabschrift der Arien „*Se viver non poss'io*“ und „*Senza procella ancora*“, 18. Jahrhundert, Querformat, 4 und 6 Notensystemblätter mit nachträgliche Bleistiftfoliierung (1 und 1–3) in der unteren äußeren Ecke; jeweils fester, braunbrauner, blau oder weißer Pappereinband mit blauem oder rotem Signaturetiket *Fond Kiesewetter*. / SA.67.H.65: 7 S., w. 60 cm / 10,5 cm, rechteckig in blauem bzw. rotem Leinwand mit goldgeprägtem Muster und der Aufschrift *GLUCK* wie ein Vorsatzblatt und Nachsatzblatt, ohne Titel. Bestandteil der Sammlung *Kiesewetter*.<sup>30</sup>

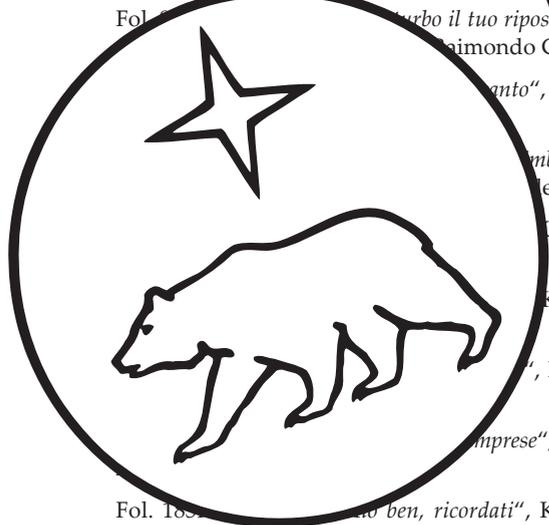
SA.67.H.65: Arie „*Se viver non poss'io*“, 7 S., 23,3 × 30,5 cm  
Kopftitel: *Aria Del Sig' Gluck*, dahinter von anderer Hand *Se viver non poss'io*, dahinter von wieder anderer Hand (*Aus der Oper: Porò, ossia Alessandro / nell'Indie.*); der Name *Gluck* von späterer Hand mit Bleistift unterstrichen und dahinter *N 2*.

SA.67.H.66: Arie „*Senza procella ancora*“, 6 S., 23,3 × 30,5 cm  
Akkoladentitel: *Aria / del Sig' Gluck*, oberhalb des Notensyst. von anderer Hand *Senza procella 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.



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.

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 System einsparungen 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 14-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 Bestand des Theatre Museum), S.51–1985<sup>52</sup>  
Novara, Biblioteca Civica Carlo Negrone, CIV 194.H.24  
Nizza, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, 35.6.K.15.2

London, Royal College of Music, Library, D 1021 und D 1024  
Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, Bibliothek, *Album Wimpffen*, Bd. 1  
Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, Bibliothek, *Album Wimpffen*, Bd. 1  
Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, Bibliothek, *Album Wimpffen*, Bd. 1  
Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, Bibliothek, *Album Wimpffen*, Bd. 1

Nachdruck von Walshs Nachfolger William Randall unter Verwendung derselben Platten in der Sammlung *Le Delizie Dell'Opere*, Bd. 9, London 1776.<sup>48</sup>

Fundort:  
London, Royal College of Music, Library, D 1021 und D 1024

Nachdruck von Walshs Nachfolger William Randall unter Verwendung derselben Platten in der Sammlung *Le Delizie Dell'Opere*, Bd. 9, London 1776.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Hopkinson, *A Bibliography of the Printed Works of C. W. von Gluck*, S. 7. Allerdings beschreibt er drei Spalten mit jeweils sechs statt sieben Opern, was für eine abweichende Druckversion spricht.

<sup>47</sup> Vgl. hierzu William C. Smith und Charles Humphries, *A Bibliography of the Musical Works Published by the Firm of John Walsh during the Years 1721–1766*, London 1968, Nr. 561 und 564, S. 124f., sowie Nr. 721, S. 162. Der im Werkeintrag Nr. 721 genannte Verweis auf einen weiteren Nachdruck in Bd. 11 der Sammlung *Le Delizie Dell'Opere*, London 1764, S. 161–170, ist hingegen nicht korrekt, da dort stattdessen vier Arien aus Niccolò Jommellis Oper *Attilio Regolo* abgedruckt sind; vgl. Smith und Humphries, *A Bibliography of the Musical Works*, Nr. 566, S. 125, und Nr. 872, S. 196, sowie den im Londoner Royal College of Music unter der Signatur D 1026 aufbewahrten Band.

<sup>48</sup> Vgl. Smith und Humphries, *A Bibliography of the Musical Works*, S. 122.

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] Innetitel: LA / CADUTA de' GIGANTI. / DRAMA, / RIBELLIONE PUNITA. / DRAMA, / [nachfolgender lautet wie Haupttitel]

S. [IV] AGNIZIONE. / [ ]

S. [V] ARGUMENTO. / [ ]

S. [VI] DRAMATI. / PER NE. / JUNO. / IRIS. / MARS. / TITIA. / B. AR. IS. [ ] Neben geschweifter Klammer um die letzten beiden Zeilen:] Giants. / *The Musical Composition by Sig. GLUCK.*

S. [VII] ATTORI. / GIOVE. Il Sig. Monticelli. / GIUNONE. Il Sig. Imer. / IRIDE. Il Sig. Pompeati. / MARTE. Il Sig. Jozzi. / CACCHI. Il Sig. Ciacchi. / BRIAREO. *La Sig. Frasi.* [zwischen zweiter und dritter Klammer um die letzten beiden Zeilen:] Giganti. / *MUSICA 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).

Für die NA benutztes Exemplar:

London, The British Library, 907.i.5.(2.)<sup>51</sup>

Weitere Fundorte:

London, Victoria and Albert Museum, Theatre and Performance Collection (enthält Bestand des Theatre Museum), S.51–1985<sup>52</sup>  
Novara, Biblioteca Civica Carlo Negrone, CIV 194.H.24  
Nizza, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, 35.6.K.15.2

## 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, Querformat (20,5 × 33,5 cm), ein beidseitig beschriebenes, stark beschnittenes 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 verstorben 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 Libretti zu *Radamisto* (1720), *Julius Caesar* (1730), *Farnace* (1759), *Scipione in Cartagine* (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 Gemählde von J. Duplessis, befindlich in der k.k. Galerie in Wien* sowie unterhalb des Bildes C. GLUCK, 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' I: *Skizze von Chr. Gluck's eigener Hand*: I.

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 in einzelnen Abschnitten auftretende Abschrift und nicht auf eine autographe Niederschrift im Zuge des Kompositionsprozesses oder auf eine diesem vorausgegangene Skizze hinweisende Notation wurde verkehrt herum in das Album eingeklebt. Tatsächlich befindet sich der Schluss der Arie „*Se crudeli tanto siete*“ (Fol. 1v) auf der Rückseite des Albums, der Beginn der Arie „*Gli presso al termine*“ (Fol. 1r) auf der Vorderseite.

Die Arie „*Gli presso al termine*“ entspricht der Arienabfolge in D2, als Autograph vmtl. diente. Das Papier ist dünn, gelblich gealtert, besonders an der Mitte merklich so, was auf ein evtl. säisertes Exemplar hindeutet. Die Partitur ist in einem Kreis eingeklebt.

Die Arien nach D2 als Teil eines Albums, das in der SLA-Mus-JL MLHs 24/2 überliefert ist, Ende des 19. Jahrhunderts entstanden, Bestandteil der Musiksammlung RISM-Nr. 400110.

Die in acht Alben enthaltene Sammlung wurde von Graf Victor Wimpffen (1834–1897) ging 1898 als Geschenk aus dem 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 (1874–1955) erworben.

Die aus *Artamene* stammende Arie findet sich an 25. Stelle (Fol. 20r–21r) der Sammelhandschrift. Kopiel: *Vol. Sig. 216*, 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 sequentiell notierte Hinweise zur Artikulation. Das Papier ist gelblich über 6-zellig rastr. Der Klavierauszug weist keine Gebrauchsspuren auf. RISM-Nr. 400110; Sammlung: RISM-Nr. 113770.

Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, 60393. *Muz. (olim) k. 134 (Mz.)*

Klavierauszug einer Bearbeitung der Arie „*Rasserena il mesto ciglio*“ textiert mit „*O laß hell in den Wäldern*“, eingerichtet und geschrieben von Emil Jahnke 1874, 4 Notenseiten. Kopiel: *Aut. aus: Artamene*. (rechts davon): *Gluck*. RISM-Nr. 3000677.

Berlin, Schweizerische Nationalbibliothek, SLA-Mus-JL MLHs 125/1/4

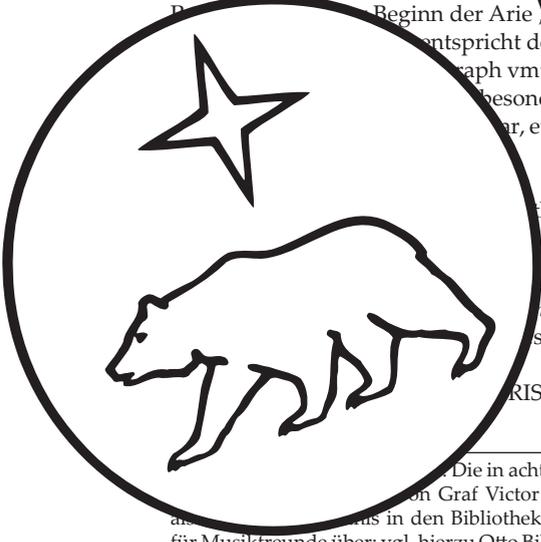
Moderne Abschrift eines Klavierauszugs der Arie „*Rasserena il mesto ciglio*“ als Teil einer Sammelabschrift, die neben Arien von Dittersdorf, Haydn und Johann Christian Bach zudem das Air „*Le mari tranquille bornant ses desirs*“ aus Glucks *L'Île de Merlin* enthält, um 1900, Hochformat (36 x 27 cm), 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.



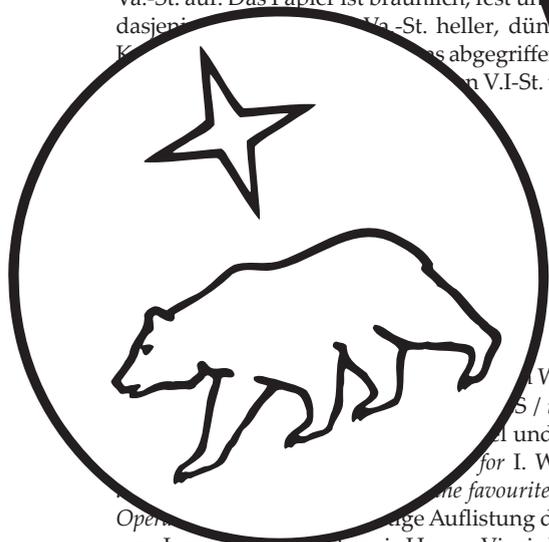
Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

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>e</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 schwarze-braune 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 schräge Einsparungen 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 Vc.-St. heller, dünner und 11-zeilig rastr. Keine der Stimmen abgegriffene bzw. nachgedunkelte Stellen. Die V.I-St. weist das Material keine



Walsh Jr., London 1746,<sup>58</sup> *S / in the / OPERA / Call'd /* und Komponistennamen *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.*

<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.

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 Generalbassspezifizierung. Hopkinson nennt den Druck unter der Nr. 11 A 10) mit dem Hinweis, dass die Titels. in einem Anzeiger von Georg Kinsky in Philobiblon 7, Heft 8 (1934) abgebildet wurden. Der Druckzustand 11 A wiederum weist in den Kopistenschriften auf und listet ebenso wie 11 A 10) nur 20 statt 21 beim Vorkleger erhältliche Opern auf.<sup>60</sup> RISM Nr. 1: 272, GG 200, 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 Bern, Conservatoire Royal de Musique, Bibliothèque, Lit 340 Cambridge, Bowe Music Library, King's College Cambridge, University Library, RA 10.70.5 Cambridge (Mass.), Harvard University, Houghton Library, Theatre Collection, ML 5.G50.47.746 Dublin, The National Library of Ireland, Add. Mus. 1229 (nur „*Se crudeli tanto siete*“) Edinburgh, National Library of Scotland, Mus.E.I.244(3) und Mus.E.I.244

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>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 HBL  
Wien, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Bibliothek, VI 43568

## II. TEXT

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, 22

Klavierauszug der Arie „*Rasserena il mesto ciglio*“, Christopher

*In the Opera of / SILLA / Composed by C. GLUCK / Edited & SOLICITED BY C. LINDSAY*

(55)

„*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.2293./99  
Prague, Národního muzea, XXI A 154

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.  
Prague, Národního muzea, XXI A 154

## 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, MDCCLVI. / [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. Simeoni. / PADMANE, Sposa d'Artamene. / La Sig. Pompetti. / COSRA, Principe del Sangue, Sposo di Sanda- / lida. Il Sig. Jozzi. / 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.A.18 T4.1746<sup>69</sup>

Weitere Fundorte:

Chicago (Ill.), University of Chicago, Joseph Regenstein Library, Special Collections, 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

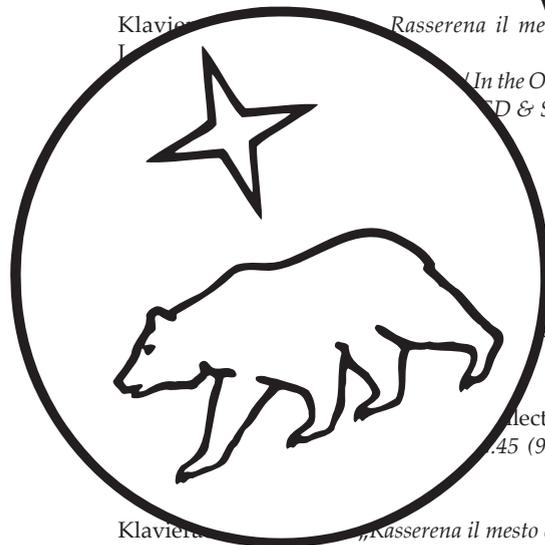
Autographe Partitur der Arie „*Parto, se vuoi così*“, vmtl. 1751, Querformat (21,4 x 28,6 cm), Titelblatt und 4 unpag., oben beschnittene Notenseiten, Titel von der Hand Aloys Fuchs<sup>71</sup> mit schwarzer Tinte *Sopran=Arie (in F<sup>dur</sup>)*, dahinter mit Bleistift von späterer Hand *aus der 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: / Aloÿs 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).

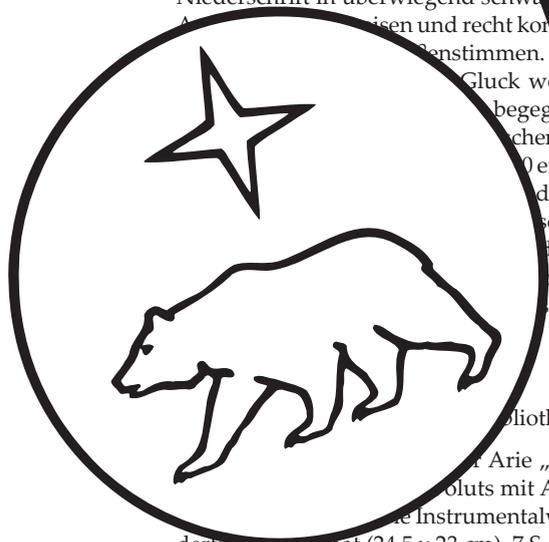
<sup>71</sup> Vgl. Fußnote 54.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

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 Schuber 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 Schuber 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 zeigt den Notentext ohne Titeloberblatt des 1. St. Nr. 5, das von anderer Hand *Sigra 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 Zeichen und recht konsequenten Dynamikangaben, die in allen Stimmen. Einzelne Tonhöhen- und Notendauern sind von Gluck wohl unmittelbar während des Komponierens begegneten Fälgungen der ursprünglichen Tinte und anschließender Übermalung eine offensichtlich nachträgliche Ergänzung des Verzeichnisses der V.II- und V.a-Stimmen, womit wahrscheinlich in einem Band mit den Nummern T. 74 und 76 der V.a-St. Das Autograph zeigt mit Flecken in einem Bereich des 10-zeilig rastr. Kein Z



Bibliothek, *SLA-Mus-JL MLHs 33/14*  
 Arie „*Parto, se vuoi così*“ nach A als  
 Abschrift mit Arien und Kontrafakturen aus  
 Instrumentalwerken, Ende des 19. Jahrhun-  
 derts, Hochformat (24,5 x 23 cm), 7 S., Bestandteil der Musiksam-  
 lung 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) unten mittig. Kopftitel: *Nº 5 Sigr. Fumagalli in Praga*. Weiter rechts von anderer Hand (evtl. Josef Liebeskind) *in arie d'opera: Issipile von Chr. W. von Gluck. / (Einzig erhaltenes Stück dieses Werkes)*. Saubere Abschrift, vord. eines Dresdner Kopisten, der vereinzelt Angleichungen an die Dynamik vornimmt. Das Papier weist Sigel und Sternchen (H. Kallir) auf und ist 12-zeilig rastr.

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; Bindung Einband mit Lederrücken und -ecken, Proportionen gemäß einer Handschrift auf dem Vorsatzblatt *Purchase 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. 91r]: *Ombra diletta del Caro Figlio / Aria / Del Sig. / D. Crollifaro 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*

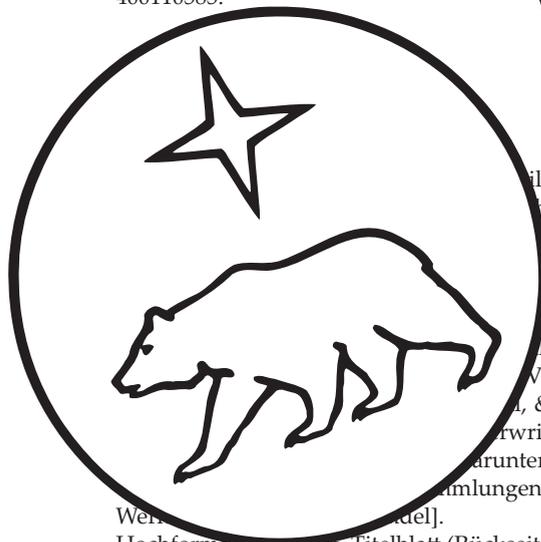
Moderne Partiturabschrift der Arie „*Ombra diletta*“ und der Cavata „*Io ti lascio e questo addio*“ nach L, zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, Hochformat (33 x 24 und 29,5 x 23,5 cm), ein einzelnes unpag. Notenblatt (2 S.) und ein vierseitiger unpag. Bogen, zusammen eingeklebt in dünnen, braunen Papierumschlag 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. Klavier 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.



...il einer Auswahl...  
...n Jr., London vmtl. 1755,  
...in the / OPERA / Call'd /  
...the Favourite Songs in  
...in Catharine Street in the  
...d / Le Delizie Dell'Opere  
...the Italian Operas...  
...Vinci, Hasse, Ciampi, Ga  
... &c. &c. in 6 Vols. / in the  
...written Operas / [folgt vier  
...darunter weitere zwei Zeilen mit  
...sammlungen von Favoritstücken aus  
...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 *Demofonte*, 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 *Demofonte*-Vertonung unbekannter Autorschaft, das Duett „*La destra ti chiedo*“ (S. 10–14) aus Glucks *Demofonte* 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 *Demofonte*.  
<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 Demofonte \_ Sig.<sup>r</sup> Ricciarelli*  
Recht sorgfältiger, platzsparend ausgeführter Stich mit einigen Systemersparungen 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.), Linde Library, *M1505.2383*  
Dublin, Royal Irish Academy of Music, Library  
Ithaca (N.Y.), Cornell University Music Library  
London, The British Library, Music Collections, *C.1.1.* und *R.M.13.20.(8.)*  
London, Royal College of Music, Library, *D.10.*  
London, University of London, Senate House Library, *82*  
London (Ontario), Western University of Canada, Music Library, *MZ23*  
Princeton (N.J.), University Library, Mendel Music Library, *M1505.A2.7.77*

...chdruck... Walsh unter Verwendung 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. / DE-  
DICATO / 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 Demofonte: 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.

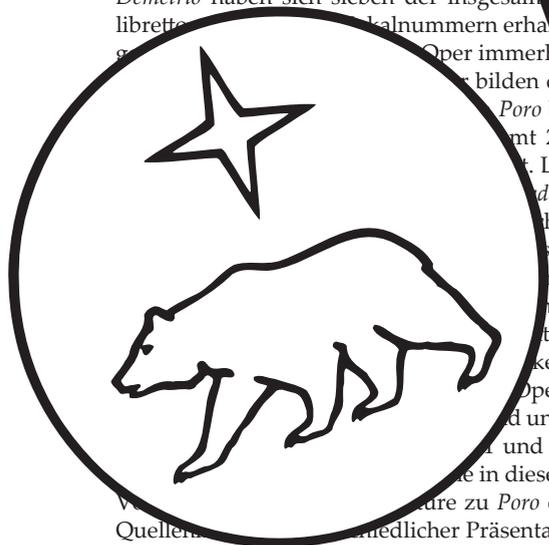
The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

## 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 Opere 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 Opere demnach nur fragmentarisch durch verschiedene Musikquellen (einzelner Nummern überliefert sind,<sup>83</sup> die für die vorliegende Edition kollativiert und je nach Wertigkeit in unterschiedlichem Maße berücksichtigt wurden.<sup>84</sup> Dabei ist der Anteil des erhaltenen Notentextes in diesem Band herausgegebenen Werke unterschiedlich groß: Von *Demetrio* haben sich sieben der insgesamt 18 Uraufführungspartituren erhalten, was angesichts des



Oper immerhin einem Anteil von 39 % entsprechen. In *Poros* bilden die 13 überlieferten Vokalnummern die Hälfte der Oper, während in *Artamene* nur 29 Nummern (inklusive der Ouvertüre) von 100 erhalten sind. Lediglich ein Partikel des Notentextes von *La caduta dei giganti* und *Artamene* (Arie Nr. 25 geschlossenen Vokalnummern) sind in *Issipile* nach derzeitigem Kenntnisstand erhalten und die Instrumentalnummern und die Ouvertüre sind andere Instrumentalwerke überliefert. In *Artamene* lässt sich der Notentext von Glucks keine weiteren Quellen zuordnen. In *Artamene* und *Crema* komponierten die Brüder Gluck I/1 und III/3 vornehmlich nach dem Vorbild der *Opere serie* in diesem Band enthaltenen 36 Vokalnummern, die durch sehr heterogenes Quellenmaterial in 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 *Poros* 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 *Poros* und der Vokalnummern „*Se mai turbo il tuo riposo*“, „*Se viver non poss'io*“, „*Di rendermi la calma*“ und „*Non conosci il procelloso*“ vornehmlich als Bestandteile der Sammelhandschrift T in der Sinne einer fortlaufend angelegten Aufführungsskizzenologie des Teatro Regio konzipiert waren. Daneben liegen mit Bs ein weiteres 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 *Poros*, darunter die Nummern 10 überlieferten Arien „*È prezzo leggero*“, „*Viva il re, viva il re imbecille*“, „*Chi vive amante, sai che delira*“, „*Con gli occhi arsi*“, „*Voi che adorate il vanto*“, „*D'un barbaro partito*“, „*Se hanno grandi imprese*“ und „*Mio ben, ricordati*“, deren Notentext die Gluck-Forschung zuvor nicht zur Verfügung stand und die bisher nur in anderen Auffindungen der überlieferten Nummern zu dieser Oper mehr als verdoppelt. Als Teil eines Komplexes von 95 in Bs enthaltenen Arien, die ausnahmslos in den Aufführungskompositionen für das Turiner Teatro Regio in den Jahren 1749 bis 1752 angeordnet werden könnten, stehen sie offensichtlich zur Einstudierung der längerpausierten angefertigten Abschriften in unmittelbarem Zusammenhang mit der Uraufführung, was ihre Relevanz für die Edition ungeachtet des reduzierten Notentextes erhöht.

Die Überlieferungslage 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 *Poros* sowie der Arie „*Si, 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 *Poros* 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 *Overture* [sic] *Del Sig.<sup>r</sup> Gluck* bezeichnet und ohne Verweis auf eine seiner Opere 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.

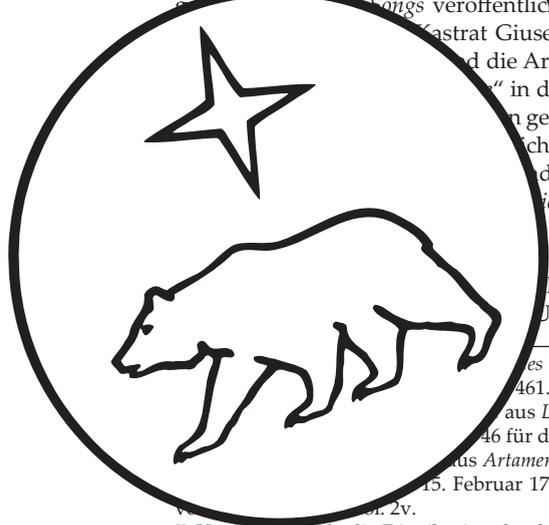
<sup>84</sup> Vgl. hierzu Abschnitt I.2.

<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 singular 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 *Demofonte*, von dem Walsh kurz nach der Erstausführung eine Auswahlgaben der *Favourite Songs* veröffentlichte. Der darin als ausführende Kastrat Giuseppe Ricciarelli hatte angetraut, und die Arie seines Sängerkollegen in *Issipile* in der Rolle des *Teodoro* gesungen zu werden, wurde in Prag gebracht und dort von der Übernahme durch Gluck'sche Vertonung der musikalische Übereinstimmung der *Issipile* offensichtlich die aus *Issipile*.



Die *Favourite Songs* entwickelten sich zu einer wichtigen Quelle für die Uraufführung der *Artamene* in London. Die Arie „Poro“ (1744), in: Die *Artamene* aus Glucks „Poro“ (1744), in: Die *Artamene* aus *La caduta dei giganti* 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 Demofonte*, 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 Musikalienammlung Liebeskind mit Abschriften von A, Br, L, U, Wn1, D1 und D2 den größten Anteil enthält.<sup>95</sup> Parallel zu Alfred Wotquennes 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 Partiturnummern Gluck'scher Werke anfertigen bzw. erwarb Abschriften dieser 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 jeweiligen Uraufführunglibretti die Werkgestalt der einzelnen Opern rekonstruieren und dementsprechend die Partitur neu gegenüber der Vorlage neu anzusetzen.<sup>97</sup> Als nahezu zeitlich eindeutig nachgeordnete Quellen wurden die Partiturnummern der Sammlung Liebeskind ebenso wie weitere moderne Abschriften einerseits nach A, D1, Wn1 und L für die NA nicht berücksichtigt.

Außerdem sind schriftliche 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 Duets „*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 Overtüre 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 die Kompartitur üblicherweise die Proben sowie die ersten Aufführungen seit dem Weggehen aus dem Autograph leitete, benötigte die *Comba* mit einer 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 direkt überlieferten Partiturabschriften denkbar ist. In diesem Zusammenhang ist dem *Teatro Regio* und dem Komponisten *Antonio Caldara* (1745, Giuseppe Stella, dessen Autograph geleitet wurde) eine Partiturabschrift nach dem verspäteten Zeitpunkt aufwändig gewesen.

Es wurden nicht nur die Partiturabschriften, sondern auch die mit dem Hofkapellmeister *Raffaello Schuster* angefertigten Partiturabschriften.<sup>102</sup> Demzufolge waren neben der vollständigen Partitur auch die Partiturabschriften für vier Stimmen der ersten und zweiten Violinen und vier Stimmensätze von *Violino I* sowie Einzelstimmen bzw. Probenmaterialien für die Orchester und die 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-

<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.

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 Aufführungsspartitur 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 Teilabschnitt als *Aria per Flauto traversiere* bezeichnet ist und mit einer weiteren 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 Orchesterinstrumente und Sänger angefertigt werden und spätestens mit Etablierung des aus der italienischen Opernpraxis übernommenen Prinzips, an beiden Seiten des Orchesters je ein Cembalo zu platzieren,<sup>103</sup> war eine Partiturabschrift für die zweiten Cembalisten nötig. Allerdings musste die Partitur, außer im Verhinderungsfall, nicht wie im italienischen Scrittura-Betrieb nur den einzigen Aufführungen die Leitung übernahm, sondern als „Composer in residence“ während der gesamten Spielzeit im Frühjahr 1746 vor Ort und für die Leitung sämtlicher Aufführungen zuständig war. Ob sich hier für das Autograph verwendete oder angesichts dessen aus überlieferten präexistierenden Werkteilen kopierte Partiturabschriften, ist aufgrund des Verlusts der Aufführungsmaterialien nicht mehr festzustellen.

Als Vorlage für die noch während der Aufführungsserie von John Walsh publizierten Auswahldrucke 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>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.

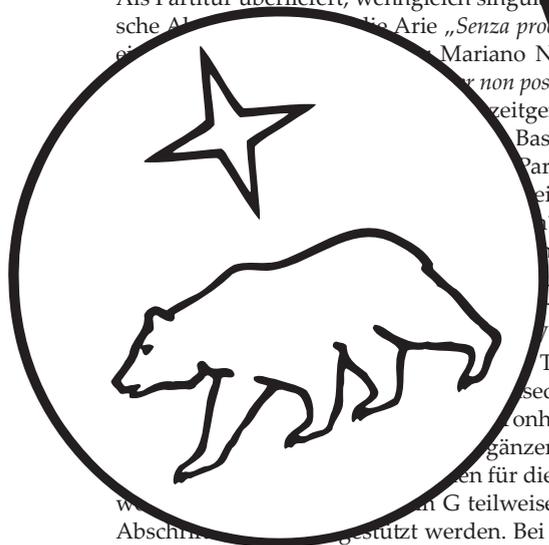


This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

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 D1, die Arie „*Senza procelle ancora*“, welche die Arie des Mariano Nicolinis in seiner Rolle des *Secondo uor* „*non poss'io*“ des *Secondo uor* als zeitgenössische Quelle vor, Basso-Auszug sowie im Partiturskopienband Wn1 weisen unterschiedliche Abweichungen in T. 22 notierten Vorzeichen für Bs und T gilt. Eine Auszuschließung der Arie T. 106 hiernach erstellt worden Vorlage von T. 106 Tempoangabe fehlt in der Abschrift, die konsequentere Artikulationshöhen aufweist (e' statt d' ergänzend werden daher beide Abschriften für die Edition herangezogen, die in G teilweise durch die reduzierten Abschriften 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



<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.

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

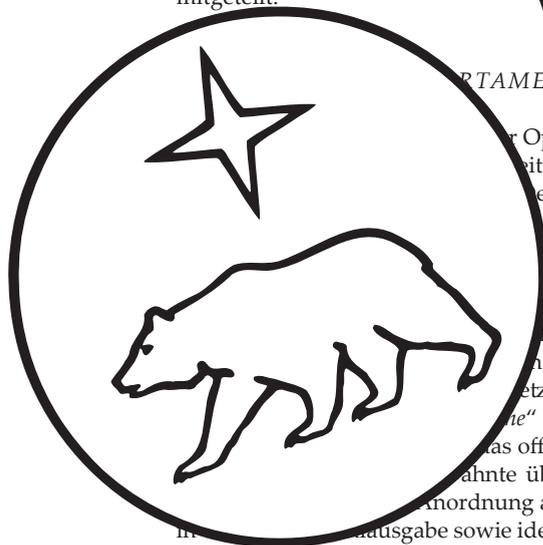
Über die von John Walsh heröfentlich erschienenen Auswahlausgaben der *Favourite Songs* in den Jahren 1748/49 von beiden Londoner Opern Glucks keine weiteren Angaben überliefert. Dabei bildet für vier der sechs erhaltenen Lokalstücke zu *La caduta dei giganti* der erste D1 die alleinige Editionsgrundlage; die hiernach erschienenen und damit ebenfalls nachgeordneten modernen Abschriften der Sammlungen Novello und Liebesskind haben nicht berücksichtigt. Die Arie „*Si, ben mio, sarò*“ wiederum ist ausschließlich durch die von einem Wiener Kopisten angefertigte zeitgenössische Partiturabschrift Wn2 überliefert. Die Vorlage offensichtlich nicht nach D1 erstellt, da sie zu Beginn des B-A-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 Wellenlinie

<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 „*Si, 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 sind 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, wenn die in B1 anzutreffenden Abweichungen in den Lesartenmerkungen mitgeteilt.



**PTAMENE**  
 Die Oper *Atamene*,<sup>114</sup> dass für die zeitgenössische Druck D2 die älteste in der Newberry Library in dem böhmischen Musiklehrer Schülerin Maria Josepha von hierauszug der Arie „Parto, se vuoi così“ Übungsstück für die Edition wenig wie die D2 angefertigt. Von der Arie „Se vuoi così“ letzten 40 Takte (T. 147–148) und die ersten 40 Takte durch das offensichtlich die Vorlage für D2 ahnte übereinstimmende Abfolge der Anordnung 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

<sup>114</sup> Vgl. hierzu das Faksimile des Autographs der Arie „Parto, se vuoi così“ auf S. LXIII. 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.

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 Überschreibungen 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 Einzelbesonderheiten 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 oben vermutlich nach D2 angefertigt, weisen aber einzelne Korrekturen, Änderungen und einen von der Hand des Kopisten in der Viola- und der zweiten Violinstimme geänderte Notentext auf, der von D2 abweicht sowie in T. 115<sup>1-2</sup> auch von D2. Während die Viola- und die zweite Violinstimme nur in den colla parte geführten Abschnitten den Notentext von D2 entlehnt, 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 anderen Händen erstellt und von diesem Kopisten auch die erste Violinstimme sowie das Particell entsprechend angepasst wurden. Womöglich sind die unterschiedlichen Notationsstufen und Vorlagen nicht in Kontakt zu bestimmen sind, 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 autographe Partitur A überliefert. Die darin enthaltenen Streichungen, Überschreibungen 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 Partiturschrift 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



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

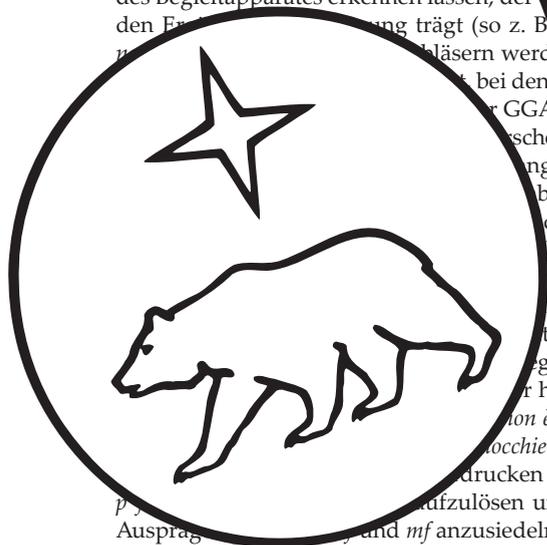
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



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.

Insgesamt ergeben sich beim Vergleich und der Zusammenführung der Quellenbefunde für mehrfach überlieferte Nummern kaum Widersprüche, sodass lückenhafte Dynamikangaben der einen Quelle vielfach mittels der anderen vervollständigt werden können. Die jeweiligen Abweichungen der Hauptquellen zur NA werden in den Einzelbemerkungen des Krit. Berichts dokumentiert und problematische Stellen dort erläutert. Bis auf wenige, überflüssige dynamische Zeichen übernimmt die NA grundsätzlich die Angaben der Quellen, wobei alte Schreibweisen wie *pia* oder *po* bzw. *for* oder das von Gluck bevorzugt notierte *fe* stets modernisiert wiedergegeben werden. In den Primärquellen fehlende Dynamikangaben werden – mit Ausnahme der ausschließlich durch die Particelle Bs und T überlieferten Vokalnummern – ergänzt. Dies betrifft insbesondere die Anfangsdynamik der geschlossenen Nummern, die vor allem in den Partiturnummern selten notiert ist,<sup>120</sup> sich aber meist als Kontrast zur nachfolgenden, spätestens mit Einsatz der Singstimme vorgeschriebenen Dynamik bzw. aus dem Grundcharakter der jeweiligen Nummer erschließt. Die oftmals nur für die erste Violine notierte Dynamik wird – insbesondere bei Parallelführung – für die zweite in der Regel übernommen, es sei denn, es handelt sich um punktuelle dynamische Hervorhebung eines exponierten Tones oder Abschnitts (wie z. B. in den Arien „*Io so qual pena sia*“, T. 29, 31, 36, 64, 69 und 90, sowie „*È maggiore dentro del core*“, T. 116). Eine durchgängige Übertragung der dynamischen Angaben auf die übrigen Stimmen erfolgt bei unisono bzw. wogegen sich übereinstimmend geführten Passagen oder wenn die dynamischen Vorgaben der Quellen eine den Violinen vergleichbare Behandlung des Begleitapparates erkennen lassen, der die Nummern mit entsprechenden Beschriftung trägt (so z. B. in der Arie „*Scherza il nocchier talora*“, T. 11, 13 und 40, in der die Bläsern werden dynamische Anweisungen bei den Singstimmen wird das GGA ganz verzichtet. Erscheinungen und meist für Angaben und vornehmlich bleiben. T. 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).



### 3. Artikulation

Die bezüglich der Dynamik geltenden Eigenarten der Quellen können auch auf die Artikulationsangaben übertragen werden, die ebenfalls lückenhaft und bisweilen inkonsequent notiert sind. Oftmals finden sich Artikulationszeichen nur in den Anfangstakten einzelner Passagen, nicht aber bei deren Fortführung bzw. an Paral-

<sup>120</sup> Ausnahmen bilden die Abschriften Ma und Pa der Arie „*Non so frenare il pianto*“, die Abschrift Wn1 der Arie „*Senza procelle ancora*“ und die Abschrift Wn2 der Arie „*Si, ben mio, sarò*“.

<sup>121</sup> Vgl. hierzu Clive Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, New York 2002, S. 61.

lelstellen oder es begegnen für dieselben Figuren an verschiedenen Stellen unterschiedliche Angaben. Die NA verzichtet insbesondere bei der Bogensetzung auf zu starke Vereinheitlichung per analogiam und korrigiert nur fehlerhafte, d. h. musikalisch nicht sinnvolle Befunde bzw. nimmt bei eindeutig nachlässiger Notierung Anpassungen vor (so z. B. in der Arie „*Vezzi, lusinghe e sguardi*“). Dabei werden die Abweichungen der jeweils verwendeten Primärquellen gegenüber der NA in den Einzelbemerkungen aufgeführt. Staccato-Angaben werden in den Quellen überwiegend als Striche notiert; die Verwendung von Punkten ist auf einzelne Stellen begrenzt und scheint keine spieltechnische Differenzierung anzudeuten, sondern eher das Ergebnis flüchtiger Notierungsweise bzw. dem Schreibverhalten des jeweiligen Kopisten geschuldet zu sein. Aus diesem Grund verwendet die NA einheitlich Striche, die je nach musikalischem Kontext *staccato* oder eine Akzentuierung im Sinne von *marcato* bedeuten können und verzichtet auf eine Auflistung der grafisch abweichenden Befunde in den Einzelbemerkungen. Beibehalten wird die in der Arie „*Non so frenare il pianto*“ und „*Se crudeli tanto siete*“ verwendete Artikulation durch Kombination von Punkt und Strich gegenüber der dem nachfolgend beschriebenen *staccato*, wobei eher als *Portato* zu interpretieren ist.

Die in Glucks Werken häufig auftretende Ondeggiando-Anweisung ist in seinen frühen Operen so als Kennzeichnung der Ausdrucksintensivierung. Die Notierung erfolgt in den Quellen – und somit auch in der NA – als Wellenlinie. Diese findet sich hauptsächlich bei Tonwerten in 4tel- oder 8tel- und fordert ein An- und Abklingen des Tonwertes durch periodische Druckverfälscher und -veränderung mit dem Bogen ohne Strichwert, der aber ein gleichbleibenden Ton erzeugt wird.<sup>122</sup>

Die Notierung von Vorschlägen erfolgt in den Abschriften sowie in Glucks Autograph unabhängig vom Wert der nachfolgenden Hauptnote überwiegend in der Natur in den Arien „*Se fecondo e vigoroso*“ (T. 11, 13 und 40), „*Non so frenare il pianto*“ (T. 21 und 65) und „*Se crudeli tanto siete*“ (T. 90). In den Abschriften Ma und Pa sind vor 8tel-Hauptnoten 16tel-Vorschläge gesetzt sowie in den Abschriften Br und W 4tel-Vorschläge vor halben Hauptnoten notiert. Daneben finden sich im Gesangspart der Arie „*Scherza il nocchier 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 entsprechen hat, was auch mit der historischen Praxis konformgeht, den Vorschlag nicht voranzunehmen, sondern auf den Schlag betont auszuführen und damit die Hauptnote in ihrem Wert entsprechend zu reduzieren. Die NA nimmt daher eine durchgehende Angleichung im Sinne der Halbwertnotierung vor und verzichtet auf eine Auflistung der hiervon abweichenden Quellenbefunde. Eine Ausnahme von dieser Regel begegnet in der Arie „*Non so frenare il pianto*“, wo die in Ma und Pa notierten 8tel-Vorschläge vor ganzen Noten im Sinne eines Vorhaltes interpretiert und somit in der NA als 4tel wiedergegeben werden, so wie dies auch im Duett „*Ah, m'ingannasti*“ in D1 notiert ist.

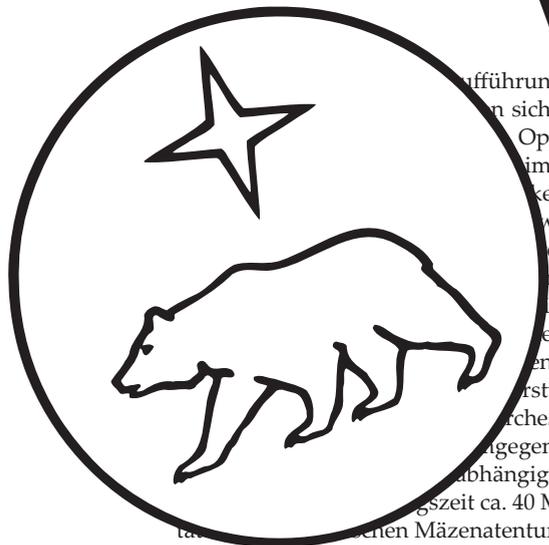
Daneben finden sich Vorschläge allein melodischer Funktion, die meist zwei Töne umfassen und in den Quellen unabhängig vom nachfolgenden Notenwert als 16tel notiert sind und so auch in der NA wiedergegeben werden (z. B. in der Arie „*Scherza il nocchier talora*“, T. 11, 13 und 40, „*Non so frenare il pianto*“, T. 21 und 65,

<sup>122</sup> Vgl. hierzu Erich Schenk, *Zur Aufführungspraxis des Tremolo bei Gluck*, in: *Anthony van Hoboken. Festschrift zum 75. Geburtstag*, hrsg. von Joseph Schmidt-Görg, Mainz 1962, S. 137–145, sowie Greta Moens-Haenen, *Das Vibrato in der Musik des Barock. Ein Handbuch zur Aufführungspraxis für Instrumentalisten und Vokalistinnen*, Graz 2004.

„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. Kadenz

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 Gesangskadenz 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 vorletzten Taktes notierte Kadenz, die vermutlich vom ausführenden Sänger Giuseppe Gallieni selbst im Zuge der Einstudierung seiner Partie hinzugefügt wurde und im Notenlexikon der NA in einer Fußnote mitgeteilt wird. Darüber hinaus verweist die NA jedoch auf Vorschläge zur Auszierung und fügt damit dem zunehmenden Kenntnisstand der Musikwissenschaft in der Musikpraxis Rechnung.



Aufführungsorten und Produktionsbedingungen haben sich zu Orchesterbesetzungen und Opernregimenten keine einheitliche Vorform darstellt, variierte an den verschiedenen Spielorten, wie das Teatro Regio in Turin, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts umfassten, sondern in der Regel weniger Musiker. Die Oper am Teatro San Carlo in Neapel, die bei Bedarf durch Verstärkung unterstützt wurden, um am Prager Opernhaus im Anfang der 1750er-Jahre gegenüber umfasste das ebenfalls unabhängige Londoner King's Theatre zu dieser Zeit ca. 40 Musiker, was auf die Prosperität der Opernregimenter 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

<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 Kadenzes 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.

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 Partituranordnung in Streicherbesetzung überliefert und der Stimmensatz Pr der Ouvertüre wurde vermutlich für eine private kammermusikalische Aufführung erstellt und weist daher ebenso keine über den Streicherapparat hinausgehenden Instrumentalangaben 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 *Primo uomo* „*Cherza ti nocchier talora*“ in Br Hörner notiert, wobei das Fehlen von Bläserstimmen in den Partituranordnungen der übrigen sechs Vokalnummern nicht in allen Fällen ein von Gluck vorgesehenes reine Streicherbesetzungsergebnis erfasst, sondern auch hier pragmatische Gründe wie Zeit- und Geldmangelsparnis beim Kopierauftrag eine Rolle gespielt haben mögen. Demgegenüber schließt die Partituranordnung der Arie „*Ogni amante*“ aus *Issi* explizit eine Traversflöte und Hörner in D vor, wobei die üblicherweise überragende Instrumentierung der von Gluck in *La Tempesta* übernommenen 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, bei dieser Art der Colla-parte-Führung in den Hauptteilen einzelner Arien auch ohne entsprechende Vorschrift anzunehmen ist.

##### 7. Besetzung und Ausführung des Basso continuo

Die Bassstimme ist in den Partituranordnungen 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 Bassstimme 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>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.

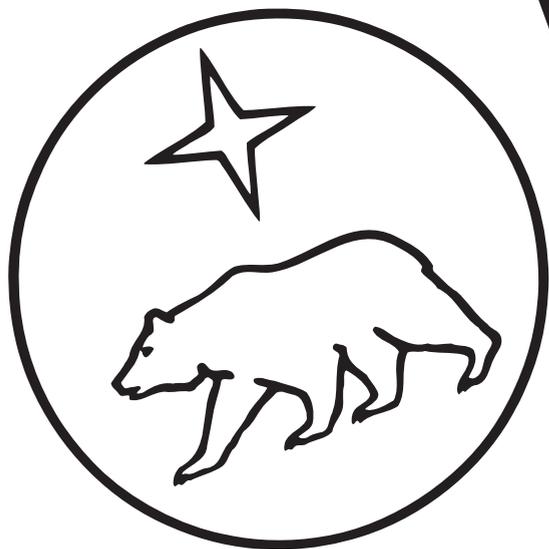
bene Gemälde vom Innenraum des Theaters,<sup>127</sup> wird in der NA durch die ergänzte Akkoladenvorschrift (*e Fagotto*) vorgeschlagen. Darüber hinaus ist jedoch denkbar, auch in Nummern mit reiner Streicherbesetzung je nach Klangcharakter und Dynamik ein oder zwei Fagotte hinzuzuziehen.

Wie für zeitgenössische Quellen üblich, ist der Basso continuo nicht ausgesetzt und mit Ausnahme der Partiturdruke 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 Verlegerzutat 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.

**Aria (II/1)** (Alceste; S. 30–35)

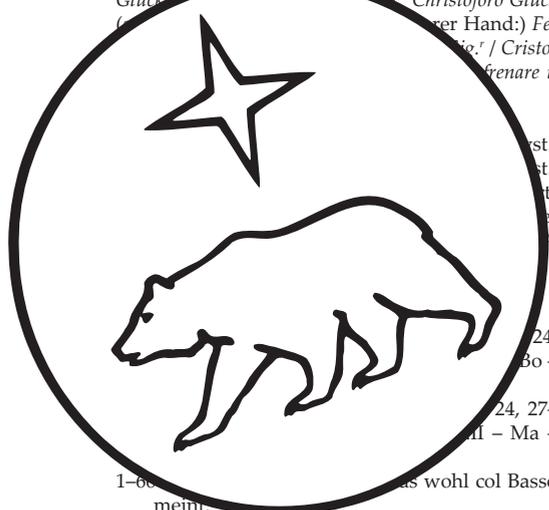
Kopftitel in Br: *1742 San Samuele* (dahinter von moderner Hand mit roter Tinte: *5 Arie nel Demetrio*). *Del Sig.*: *Christoforo Gluck* (zw. 3. und 4. Syst. von anderer Hand:) *Dal suo gentil sembante*. Partituranordnung in Br: 1.–2. Syst.: [V.I,II]; 3. Syst.: [Va.]; 4. Syst.: [Alceste; in T. 1 von moderner Hand mit Bleistift *Alceste*]; 5. Syst.: [B.].

Auftakt zu 1–5<sup>7</sup>, 6<sup>4</sup>–7, 8<sup>11</sup>–10, 31, 32<sup>11</sup>–34, 51–53, 54<sup>11</sup>–83 – V.II – Br – *Unis*: mit V.I.  
(10<sup>3</sup>–30), 35–52, 57–62, 73–83 – Va. – Br – *Col Bas*:  
57<sup>2</sup>–60 – V.I – Br – *Con la p.<sup>te</sup>*, also unisono mit Sgst.

5<sup>4</sup> – Va. – Br – fälschl. *b* vor *f*.  
10<sup>4</sup>. *Zählzeit* – V.II – Br – noch unisono mit V.I; NA ersetzt 4tel-Auftakt *es'* durch 4tel-pause.  
12<sup>9</sup>–9, 15<sup>9</sup>–9 – Alceste – Br – Balkung unterbrochen, was den Synalöphen der Textunterlegung und damit dem Versmaß widerspricht.  
13<sup>4</sup> – V.I – Br – fälschl. *es'* statt *f*.  
17<sup>1</sup>–4, 21<sup>1</sup>–3, 39<sup>2</sup>–4 – Alceste – Libretto – *l'amor mio* statt *la mia fé*.  
32<sup>7</sup> bzw. 11 – V.I,II – Br – fälschl. *g'* statt *f*.  
37<sup>6</sup> – Alceste – Br – wegen der Synkope zwei 8tel mit Haltebg. statt 4tel notiert.  
Nach 56 – alle St. – Br – Doppelstrich.

**Aria (II/7)** (Alceste; S. 36–41)

Kopftitel in Br: *1742 S. Samuele Del Sig.*: *Christoforo Gluck* (dahinter von moderner Hand:) *Fenare il*. Partituranordnung in Br: 1.–2. Syst.: [V.I,II]; 3. Syst.: [Va.]; 4. Syst.: [Alceste]; 5. Syst.: [B.].



1–6<sup>6</sup> – Va. – Br – was wohl *col Basso* meint.  
1–67 – Va. – Pa – *Col B.*; Bo – leere Syst., was wohl *col Basso* meint.  
2<sup>6</sup>–3<sup>5</sup>, 4<sup>5</sup>–5<sup>8</sup>, 8<sup>7</sup>–11<sup>7</sup>, 24, 27–29, 41<sup>1</sup>–6, 42<sup>4</sup>–44<sup>4</sup>, 48–55 – V.II – Pa – *Unis*: mit V.I.

1<sup>1</sup> – V.I,II – Pa – *p* erst zu <sup>2</sup>.  
1<sup>1</sup> – (Va.), B. – Ma – ohne *p*.  
2<sup>2</sup>–5 – V.II – Pa – ohne Bg.  
2<sup>4</sup>–7 – (Va.), B. – Bo – ohne Striche.  
2<sup>7</sup> – V.I,II – Pa – *f* erst zu <sup>8</sup>.  
3–5<sup>2</sup>, 6, 7<sup>6</sup>–10<sup>2</sup> – V.I,II – Ma – ohne Dynamik; Pa – Dynamikangaben stets etwas zu weit rechts notiert.  
3<sup>2</sup>–5, 17<sup>2</sup>–5 – V.I,II – Bo, Ma – ohne Bg.  
4<sup>2</sup>–7 – V.I,II bzw. (II) – Pa – Bg. zu <sup>2</sup>–4 und <sup>5</sup>–7; NA gleicht an 4<sup>10</sup>–15 und analoge Stellen an.  
4<sup>2</sup>–7, 10<sup>15</sup> – V.I,II – Ma – Bg. zu <sup>2</sup>–4, <sup>5</sup>–7 und <sup>10</sup>–12; Bo – ohne Bg.

4<sup>4</sup>–5, 12–13, 5<sup>4</sup>–5, 24<sup>12</sup>–13, 42<sup>6</sup>–7, 43<sup>8</sup>–9, 44<sup>8</sup>–9, 51<sup>4</sup>–5, 12–13, 52<sup>4</sup>–5 – V.I,II – Bo, Ma – Balkung unterbrochen.  
4<sup>8</sup>–9 – V.I,II – Bo und 4<sup>9</sup> – Pa – ohne Strich.  
5<sup>10</sup>–13 – V.I,II – Bo und V.I – Ma – ohne Bg.  
6<sup>2</sup>–4 – V.I – Bo – ohne Bg.  
6<sup>2</sup>–4, 6–9 – V.I – Ma und V.II – Pa – ohne Bg.  
7<sup>2</sup>–4 – V.I – Ma – ohne Bg.  
7<sup>11</sup>–13 – V.I,II – Bo und V.I – Ma – fälschl. drei 32stel statt 16tel-Triole.  
7<sup>11</sup>–13 – V.I,II – Pa – ohne Bg.  
7–9 – V.I,II bzw. V.I,II – Bo – ohne Bg.  
8<sup>9</sup>, 9<sup>9</sup>, 53<sup>9</sup>, 54<sup>9</sup> – V.I,II – Bo, Ma – ohne *b*.  
9<sup>1</sup>–3, 4–6 – V.I,II – Ma – ohne Bg.  
10<sup>4</sup> – V.I,II – Ma – 4tel *f'* nicht notiert.  
10<sup>5</sup> – V.I,II – Ma – *p* erst zu 11<sup>1</sup>; Pa – ohne *p*.  
Nach 10 – alle St. – Bo, Ma – Doppelstrich.  
11<sup>1</sup> – (Va.), B. – Pa – ohne *p*.  
11<sup>2</sup>–5 – V.I,II – Ma – ohne Bg.  
12 – V.II – Ma – leeres Syst., was wohl Unisono-Führung mit V.I meint und damit in 12<sup>1</sup> *des''* statt *b'*.  
12<sup>2</sup> – Alceste – Pa – *a'* statt *as'*.  
12<sup>9</sup>–11 – V.I – Bo, Ma – ohne Striche.  
14<sup>1</sup> – Alceste – Bo, Ma – ohne Vorschlag.  
14<sup>1</sup>–2 – Alceste – Ma – fälschl. ohne Haltebg. Bo, Ma – mit Bg.  
14<sup>1</sup>–2 – V.II – Bo – ohne Bg.  
14<sup>6</sup> – V.I – Bo – bereits unisono mit V.I und damit *as'* statt *c''*.  
15<sup>2</sup>–4, 5–8, 34<sup>1</sup>–3 – V.I – Bo, Ma – ohne *b*.  
15<sup>2</sup>–4 – V.I – Pa – ohne Bg.  
22–25 – Alceste – Pa – ohne Haltebg.  
22–5 – V.I,II – Bo und V.II – Ma – ohne Bg.  
22<sup>6</sup> – V.II – Ma – fälschl. *as''* statt *as'*.  
23<sup>3</sup>–4 – Alceste – Ma – fälschl. *usar* statt *eng* walt.  
24<sup>1</sup> – Alceste – Bo – Vorschlag bereits in 2. Syst. Verwendet, das in 3. Syst. analoges nicht.  
42–7, 10–15, 13–7, 52–7 – V.I,II – Ma – Bg. jeweils zu <sup>2</sup>–4 und <sup>10</sup>–12; Bo – ohne Bg.  
27<sup>9</sup> – V.I,II – Bo, Ma – ohne Strich.  
24<sup>15</sup> – V.I,II – Pa – Bg. nur zu <sup>10</sup>–12.  
24<sup>1</sup> – V.I,II – Bo – fälschl. *g''* statt *c''*.  
25<sup>1</sup>–2 – V.I – Pa – ohne Dynamik.  
26<sup>1</sup>–3, 48<sup>1</sup>–3 – Alceste – Bo, Pa – ohne Bg.  
26<sup>3</sup> – Alceste – Ma – Zusatz *tr.*  
26<sup>3</sup> – (Va.), B. – Pa – Fermate; NA folgt Bo, Ma und gleicht an 48<sup>3</sup> an.  
27 – V.I,II – Ma – nicht mit Bg. zu <sup>3</sup>–6.  
27<sup>5</sup>–6, 28<sup>5</sup>–6 – V.I,II – Ma – nachträgl. *d''-es''* mit *es''-f'* überschrieben.  
27<sup>11</sup> – V.I,II – Pa – fälschl. *des''* statt *es''*.  
27–28 – V.I,II – Bo – ohne Bg.  
28<sup>7</sup>–9, 10–12 – V.I,II – Ma – ohne Bg.  
29<sup>9</sup> – V.I,II – Ma – ohne *p*.  
33<sup>2</sup>–4 – V.II – Ma, Pa – ohne Bg.  
33<sup>4</sup> – V.II – Ma, Pa – ohne *b*.  
33<sup>7</sup>–10 – V.I,II – Bo, Ma – ohne Striche.  
33<sup>10</sup>–34<sup>1</sup> – V.I – Bo, Ma – mit Bg.  
34<sup>2</sup> – (Va.), B. – Pa – ohne *b*.  
37<sup>2</sup> – V.II – Pa – *b* fälschl. erst zu <sup>3</sup>.  
37<sup>3</sup> – Alceste – Bo, Ma – ohne *b*.  
37<sup>4</sup>, 6<sup>8</sup> – Alceste – Bo, Ma – ohne Vorschlag und *tr.*  
38<sup>6</sup>–7 – Alceste – Ma – Bg. zu <sup>4</sup>–6 statt Haltebg.  
38<sup>9</sup> – Alceste – Pa – fälschl. 16tel statt 8tel.  
39<sup>5</sup>, 6 – V.II – Bo, Ma – ohne *b*.  
40<sup>2</sup> – V.II – Ma – fälschl. *g'* statt *f'*.  
41<sup>1</sup>–3, 4–6 – V.I,II – Bo, Ma – ohne Bg.  
41<sup>7</sup> – V.I,II – Bo und V.II – Pa – ohne Strich.  
41<sup>8</sup> – V.II und 47<sup>10</sup> – V.I,II – Bo, Ma – ohne *b*.  
42<sup>4</sup>–9 – V.I,II – Bo – Bg. zu <sup>4</sup>–6 und <sup>7</sup>–9.  
42–44 – V.I,II – Ma – ohne Dynamik.  
43<sup>1</sup>–4 – V.I,II – Bo, Ma – ohne *b*.  
43<sup>6</sup>–11 – V.I,II – Ma – Bg. zu <sup>6</sup>–8 und <sup>9</sup>–11; Bo – ohne Bg.

44<sup>2</sup> – Alceste – Bo, Ma – ohne *b*.  
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</sup>–11 – V.I,II – Bo, Ma – ohne Bg.  
45<sup>1</sup> – Alceste – Pa – Fermate erst zu <sup>3</sup>.  
45<sup>1</sup>–2 – 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</sup>–6, 8–10 – Ma – ohne Bg.  
47<sup>1</sup>–3, 8–10 – 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 für zweiten Note.  
50<sup>1</sup>–4 – Alceste – Ma, Pa – ohne Fermate.  
50<sup>5</sup> – Alceste – Pa – ohne Bg.  
51<sup>1</sup> – (Va.), B. – Ma – ohne Bg.  
51<sup>1</sup>–5, 52<sup>2</sup> – V.I,II – Pa – ohne Bg.  
52<sup>9</sup>–11, (II) – Bo, Ma – ohne Strich.  
51<sup>5</sup>–17 – V.I,II – Bo – fälschl. drei 32stel statt 16tel-8tel.  
53–54 – V.I,II – Bo und 53<sup>10</sup>–12, 54 – Ma – ohne Bg.  
Nach 55 – alle St. – Bo, Ma, Pa – Doppelstrich.  
56 – Alceste – Libretto *maraviglia* statt *meraviglia*.  
63<sup>1</sup> – Alceste – Bo – ohne Bg.  
63<sup>2</sup> – V.II – Pa – ohne *b*.  
64<sup>2</sup> – Alceste – Ma – fälschl. 8tel statt 4tel.  
66<sup>1</sup>–4 – Alceste – Pa – Fermate nur zu <sup>2</sup>; Bo, Ma – ohne Fermate.  
65 – Alceste – Bo, Ma – ohne Vorschlag.  
67 – Va. – Ma – Ganzepause, was in 66 *col*-Anleitung mit V.I,II nach *g'* notiert.  
Nach 67 – Bo, Ma – zw. V. und Va. – *st. f.*; V.II – ohne *apo*-Vorschlag.

**Aria (III/1)** (Cleoneice; S. 41–47)

Kopftitel in U: *S. Samuel la Sensa 1742 del Sig.*: *Christoforo Gluck*. Partituranordnung in U: 1.–2. Syst.: [V.I,II]; 3. Syst.: [Va.]; 4. Syst.: [Cleoneice]; 5. Syst.: [B.].

1–92 – Va. – U – *col Basso*.  
8<sup>2</sup>–9, 33<sup>2</sup>–34, 38<sup>2</sup>–39, 66<sup>2</sup>–67, 71<sup>2</sup>–72, 87<sup>2</sup>–88 – V.II – U – *Unis*: mit V.I.

23<sup>1</sup>–4, 50<sup>1</sup>–4 – Cleoneice – U – Bg. nur zu <sup>2</sup>–3.  
34<sup>2</sup> – V.I,II – U – fälschl. mit *p*; NA gleicht an 67f. und 88f. an.  
77<sup>2</sup>–3 – alle St. – U – ohne Schluss- oder Doppelstrich.  
84<sup>2</sup> – V.II, Cleoneice – U – *b* statt *b*.

**Aria (III/2)** (Alceste; S. 47–52)

Kopftitel in Br: *1742 San Samuele* (dahinter von moderner Hand mit Bleistift: *nel Demetrio*) *Del Sig.*: *Christoforo Gluck*. (zw. 2. und 3. Syst. von anderer Hand:) *Quel labbro adorato*. Partituranordnung in Br: 1.–2. Syst.: [V.I,II]; 3. Syst.: [Alceste; in T. 1 von moderner Hand mit Bleistift *Alceste*]; 4. Syst.: [B.]. Die Va.-St. ist in keinem eigenen Syst. notiert, stattdessen findet sich zu Beginn des 4. Syst. der für die gesamte Nummer gültige Hinweis *Viola col basso*.

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

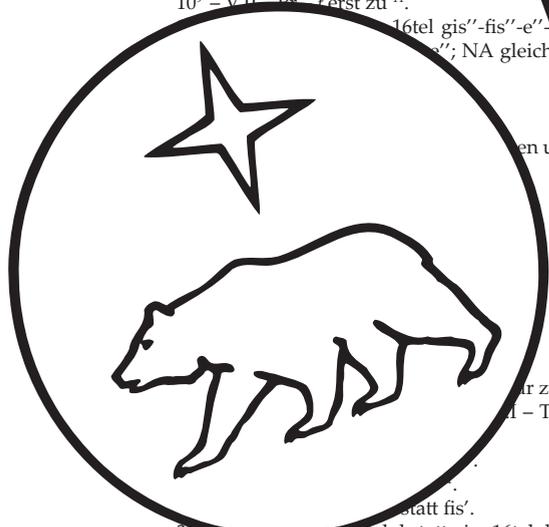
#### Overtura (S. 57-67)

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: *Overtura* [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)

5<sup>1-4</sup> - V.I - Pr - ohne Bg.  
5<sup>1-4</sup>, 6<sup>1-4</sup> - V.II - Pr - Bg. nur zu 2<sup>4</sup>.  
5<sup>12</sup> - V.I - T - mit Vorschlag.  
6<sup>1-4</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

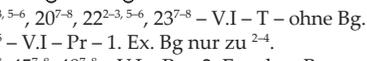


32 - *e* 8tel *d* statt vier 16tel *d-fis-e-d*.  
32<sup>5-8</sup> - V.I - Pr - 1. Ex. ohne Bg.  
33<sup>3</sup> - V.I - T - fälschl. *a''* statt *h''*.  
35<sup>7-37</sup>, 47<sup>7-49</sup> - B. - T - eine Oktave höher und somit im Tenorschlüssel notiert.  
39<sup>2/7</sup>, 41<sup>3</sup>, 51<sup>2</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>6-54</sup> - 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>.  
7<sup>1-2</sup>, 33<sup>1-2</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 6-8.  
18<sup>7-10</sup> - V.II - Pr - Bg. nur zu 8-10.

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*.  
40<sup>2</sup>, 50<sup>2</sup> - V.I - Pr - 2. Ex. ohne #.  
45<sup>2</sup>, 8<sup>3</sup>, 9<sup>3</sup> - V.I - T - fälschl. *a'* statt *g*.  
45<sup>2</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>2</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 - Pr - ohne Bg.  
6<sup>2</sup>, 3<sup>2</sup>, 7<sup>2</sup>, 52<sup>2</sup>, 54<sup>2</sup> - V.I - Pr - ohne Vorschlag.  
7 - V.I - Pr - 1. Ex. ohne Bg.  
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. *a'* statt *cis''*.  
22<sup>3</sup> - V.I - T - ohne #.  
27 - B. - T - punktetel statt 4tel *stelpasse*.  
28 - V.I - T - ohne Bg.  
31<sup>2</sup>, 32<sup>2</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>, 38<sup>2</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> Gluck*.  
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 #.  
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 *b* im weiteren Verlauf als *zide* notiert *b* einzeln; 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>2</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>2</sup> - Alessandro - Bs (beide Ex.) - durchgängige Balkung, was der Textunterlegung widerspricht.  
34<sup>3</sup>, 5<sup>1-2</sup>, 3<sup>2</sup>, 11<sup>2</sup>, 46<sup>2-3</sup>, 47<sup>1-2</sup>, 54<sup>1-2</sup>, 8<sup>3</sup>, 4<sup>3</sup>, 3<sup>4</sup>, 5<sup>3</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>, 8<sup>3</sup>, 8<sup>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>, 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: *me a*.  
64<sup>4</sup> - Alessandro - Bs (2. Ex.) - ohne Vorschlag.  
71, 1<sup>2</sup>, 16<sup>2</sup> - V.I - Bs (2. Ex.) - *gis''-fis''* statt *d'+a'+fis''*.  
71<sup>2-3</sup> - Alessandro - Bs (2. Ex.) - mit Bg.  
Nach 83 - alle St. - Bs (beide Ex.) - Doppelstrich.  
11<sup>2-143</sup> - 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>, 113<sup>1-2</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.].

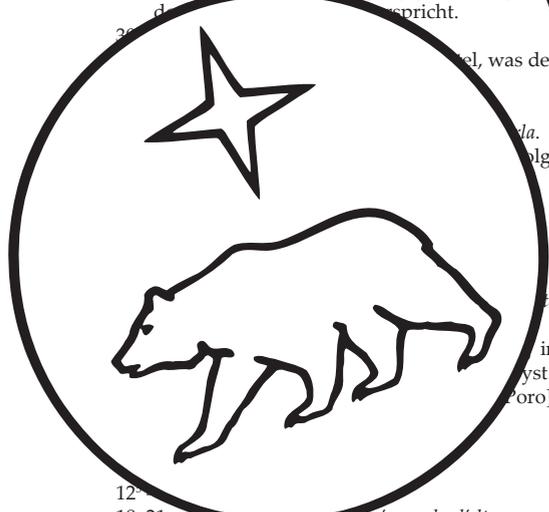
27<sup>5</sup>, 40<sup>5</sup>, 62<sup>5</sup>, 75<sup>5</sup> – Timagene – Bs – Text: *ei* statt *e i*.  
44<sup>1-2</sup> – Timagene – Bs – Balkung unterbrochen, was der Textunterlegung widerspricht.  
44<sup>5-6</sup>, 45<sup>1-2</sup> – Timagene – Bs – mit Bg.  
45<sup>3</sup>, 49<sup>3</sup> – Timagene – 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>3-6-7</sup>, 386<sup>7</sup>, 401<sup>3</sup>, 413<sup>3</sup>, 452<sup>3-6-7</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, B. – durchgängige Balkung, was der Textunterlegung widerspricht.



12<sup>2</sup>, 18-21 – Poros – Text: *se m'accendo d'altro nune* statt *se m'accendo ad altro lume*; Bs – Text: ebenfalls *nune* 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 Haltepause.  
92<sup>3</sup> – Cleofide – T – ohne Bg.  
92<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 – T – eine Oktave tiefer notiert.  
120<sup>1</sup> – Poros – T – fälschl. g' statt g'.  
121<sup>4</sup> – Poros – T – g' statt h'.  
122<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 Schlussoder Doppelstrich.  
129 – Poros – Bs, T – Text: fälschl. *Perche* statt *Perchi*; NA folgt Libretto.  
137<sup>2</sup>, 143<sup>3</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 Sig' 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>3</sup>, 273<sup>3</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</sup> – Zählzeit – alle St. – Wn1 – 4telpause, die NA wegen des auftaktigen Beginns des B-Teils zu 8telpause korrigiert.

Nach 52 – alle St. – Wn1 – Doppelstrich.

Auftakt zu 53 – alle St. – Wn1 – ohne Wechsel der Tonart-Vorzeichen, dafür im weiteren Verlauf *h* 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)

Kopftitel in Bs: *Scortese / Scortese / Non ramentar le offese / Aria per il Flauto traversiere nell'Opera / dell'Indie* [L zu XL korrigiert].

Partituranordnung in Bs: 1. Syst.: [Alessandro]; 2. Syst.: [B.].

21<sup>3</sup> – B. – Bs – fälschl. d' statt zu 3.  
92<sup>3</sup>, 103<sup>3</sup>, 171<sup>3</sup>, 181<sup>3</sup>, 222<sup>3-6-7</sup>, 222<sup>3-6-7</sup>, 345<sup>6</sup>, 362<sup>3-6-7</sup>, 401<sup>3</sup>, 413<sup>3</sup>, 444<sup>5</sup>, 463<sup>5</sup>, 472<sup>3</sup>, 571<sup>3</sup>, 641<sup>3</sup> – Alessandro – Bs – durchgängige Balkung, was der Textunterlegung widerspricht.

223<sup>4</sup> – B. – Bs – fälschl. d' statt e'.  
37<sup>1-2</sup> – B. – Bs – fälschl. g' statt g'; NA gleicht an 35<sup>1-2</sup> an.

48<sup>2</sup> – Halte – Alessandro, B. – Bs – ohne Schlussoder Doppelstrich.  
51<sup>3</sup>, 52<sup>3</sup>, 63<sup>3</sup> – Alessandro – Bs – Text: *offende* statt *offendi*; NA folgt Libretto.

55<sup>3</sup>, 56<sup>2</sup>, 57<sup>2</sup>-58<sup>2</sup>, 62<sup>2</sup>-63<sup>2</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 Sig' 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>, 7<sup>2-3</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.





85–109 – Va. – D2 – Col Basso.

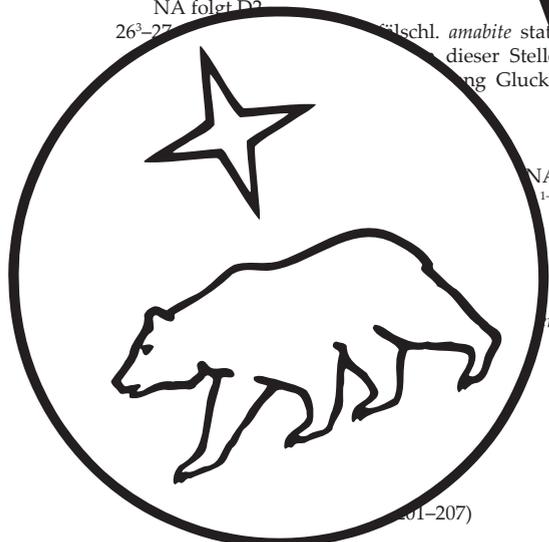
61<sup>1-3</sup> – V.I,II, (Va,I,II) – D2 – Bg. eher zu 1<sup>2</sup>.  
21<sup>1</sup>, 49<sup>1-2</sup>, 64<sup>1</sup> – Artamene – D2 – Text: *vò* statt *vuò*;  
NA folgt Libretto.  
Nach 84 – alle St. – D2 – Doppelstrich.

**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 *Viola col Basso* bzw. in D2 unterhalb des Syst. in T. 1 *Viola Col Basso*.  
TA – ohne Generalbassbezeichnung; Schreibweise der Tempovorschrift *Gratioso*.

62–66 – V.II – D2 – *Uniss.* mit V.I.

91<sup>1-3</sup> – V.I,II – TA – zusätzl. Bg. zur   
13<sup>1-4</sup> – V.II – TA – Bg. nur zu 2<sup>4</sup>.  
17<sup>1</sup> – V.II – D2 – Vorschlag fälschl. *gis''* statt *fis''*.  
17 – Cosra – TA – irrüml. zunächst Notentext der V.II notiert, Korrektur vmtl. von Glucks Hand durchgeführt.  
19<sup>1-3</sup> – Cosra – TA – ohne Bg., der irrüml. in der V.II-St. notiert wurde.  
20 – V.II – TA – irrüml. Notentext der Sgst. notiert, NA folgt D2.  
26<sup>3</sup>–27<sup>1</sup> – fälschl. *amabite* statt *amabile* dieser Stelle  
27 – Bg. Glucks



Kopftitel in D3: *Aria nel II 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 1<sup>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.  $\frac{6}{4}$  statt 6.  
43<sup>3</sup>–44<sup>2</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 2<sup>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 2<sup>3</sup>.  
122<sup>1-4</sup> – Fl. – D3 – Bg. nur zu 2<sup>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.: *Oboé* bzw. *Oboé*; 3. Syst.: [Va.], T. 17<sup>3</sup>–20; *Fagotti*, T. 36<sup>2</sup>–39 [Fig.I]; 4. Syst.: Eurinome]; 5. Syst.: [B.], T. 17<sup>3</sup>–20; *Fagotti*, d. Ob.I., und Fig.I,II sind vmtl. aus Platzgründen in keinem eigenen Syst. notiert, sondern finden sich zw. 1. und 2. Syst. unter dem 5. Syst. die jeweiligen Stimmen zur Mitwirkung bzw. in T. 17<sup>3</sup>–20 und 36<sup>2</sup>–39 im 3. Syst. der Notentext von Fig.I,II während die Va. an diesen Stellen vmtl. in Bassgeführt wird.

1–2, 12–16, 23–29, 32–46<sup>2</sup>, 49–64<sup>1</sup> – V.II – *Uniss.* mit V.I.  
2, 4<sup>2</sup>–6<sup>2</sup>, 17<sup>3</sup>–20, 31–23, 27<sup>2</sup>–28, (38–39), 40–64 – Va. – L – Col Basso.  
17<sup>3</sup>–20 – B. – L – fälschl. c' statt d'.  
20–21<sup>2</sup> – Eurinome – L – Text: fälschl. *l'avesti* statt *l'avesti*.  
24–31, 43<sup>2</sup>–51 – Fig.I,II – L – Col-Basso-Führung nicht explizit geteilt; NA ergänzt in Analogie zu 11–17.  
28<sup>1</sup> – (Ob.I,II) – V.II – L – Vorschlag fälschl. d'' statt c''.  
29<sup>2-4</sup> – Va. – L – fälschl. g'-f'-eis' statt a'-g'-fis'.  
43<sup>2</sup> – (Ob.I,II), V.I, (II) – L – fälschl. 4tel statt 8tel.  
Nach 51<sup>2</sup> – alle St. – L – Doppelstrich.  
Nach 67 – L – zw. Sgst.- und B.-Syst. D:C: *subito* und weiter rechts *e poi sie[glue]*.

**Aria (II/11)** (Issipile; S. 213–216)

Kopftitel in A: *Nr 5*, daneben von anderer Hand *Sig.<sup>r</sup> Fumagalli in Praga*.  
Partituranordnung in A: 1.–2. Syst.: [V.I,II]; 3. Syst.: [Va.]; 4. Syst.: [Issipile]; 5. Syst.: [B.].

3<sup>1-2</sup> – V.II – A – Tilgung und Überschreibung von c'-c' zu e'-f'.  
5<sup>1-5</sup> – V.II – A – Tilgung und Überschreibung, da der ursprüngliche Notentext einen Ton tiefer notiert war.  
7 – V.I – A – 4tel g'-4tel a' mit Bg. korrigiert zu 8tel-Vorschlag-Halbenote.  
7 – Issipile – A – 4tel g' getilgt und 4tel a' korrigiert zu Halbenote; NA ergänzt Vorschlag in Angleichung an V.I.  
10–11, 33–34, 51–54, 73 – Va. – A – leere Syst., was wohl Col-Basso-Führung meint.

13<sup>2</sup>–14<sup>1</sup>, 17<sup>2</sup>–18<sup>1</sup> – B. – A – c zu H korrigiert.  
13<sup>3</sup>, 17<sup>2</sup>–18<sup>1</sup> – V.II – A – f' zu g' korrigiert.  
14<sup>2</sup> – Va. – A – vmtl. zweimal 8tel d'-8telpause zu Halbenote g' korrigiert.  
15<sup>2-3</sup> – V.I – A – Tilgung und Überschreibung, da vmtl. beide Noten zunächst eine Oktave höher notiert waren, worauf der verbliebene Bg. oberhalb des Syst. verweist.  
19<sup>1-3</sup> – V.I – A – Bg. oberhalb und unterhalb des Syst.  
21<sup>2</sup> – Va. – A – a' zu g' korrigiert.  
25<sup>2</sup> – V.I – A – 4tel zu Halbenote korrigiert.  
29<sup>1</sup> – V.II – A – g' zu e' korrigiert.  
31<sup>2</sup> – Issipile – A – Tilgung und Überschreibung von f'' zu d''.  
32<sup>2</sup>–33<sup>2</sup> – V.II – A – Tilgung und Überschreibung von d''-d''-c'' zu b'-b'-a'.  
36–37<sup>1</sup> – V.I,II – B. – A – Tilgung und Überschreibung in V von viermal zu f' in V.II von viermal f'-g'-f' und in V von d-d-d-f zu B. H-P.  
38–40 – V.II – Va. – A – leere Syst. mit Notenkopf Begleit., welche Festlegung der Tonhöhe auf e'' bzw. g' und die Fortführung der rhythmischen Figur wie im B. vermuten lässt.  
45<sup>1-4</sup> – V.II – A – Bg. nur zu 3<sup>4</sup>; NA gleicht an 41<sup>1-4</sup> an.  
Nach 50<sup>2</sup> – Zählzeit alle A ohne Schlussstrich.  
55<sup>2-3</sup> – Va. – A – a' zu g' korrigiert.  
\*\*55<sup>3</sup>–72<sup>3</sup> – V.I – A – ursprünglichen Notentext



mit heller Note und mit vmtl. in einem späteren Arbeitsschritt durchgestrichen und getilgt. Der Notentext wie in NA eingetragen, da in der D2 wegen Seitenwechsel irrüml. mit Bg.  
56<sup>1</sup> – Va. – A – jeweils punkt. Halbenote d' durchgestrichen, was mit der Korrektur in 55<sup>2-3</sup> Col-Basso-Führung bis einschl. 59 vermuten lässt; in 60 Notentext wie in NA eingetragen.  
56<sup>1</sup> – Issipile – A – Halbenote zu punkt. 4tel korrigiert.  
57<sup>1</sup>, 59<sup>1</sup> – Issipile – A – 4tel zu Halbenote korrigiert.  
59<sup>2</sup>, 64 – Issipile – Libretto – *del* statt *al*.  
61<sup>1-3</sup> – V.II – A – Tilgung und Überschreibung, da alle drei Noten ursprünglich eine Oktave tiefer notiert waren.  
62<sup>1</sup> – V.I – A – vmtl. zunächst b' notiert und dann in e'' geändert.  
71–72 – A – oberhalb des 1. Syst. von anderer Hand *Thurn*.  
Nach 78 – A – hinter dem Va.-Syst. *DaCapo dal Segno*.

**Cavata (II/13)** (Giasone; S. 217–218)

Akkoladentitel in L: *Cavata*.  
Partituranordnung in L: 1.–2. Syst.: [V.I,II]; 3. Syst.: [Va.]; 4. Syst.: [Giasone]; 5. Syst.: [B.].  
Spielanweisung vor dem 1. Syst.: *Pizzicato*, vor dem 2. Syst.: *Del Mede[si]mo*.  
9, 11, 13–15, 17<sup>2</sup>–18, 19<sup>3</sup>–20<sup>2</sup>, 22, 24, 26–28, 30<sup>2-3</sup>, 32, 34, 39<sup>2-5</sup> – V.II – L – *Unis[ono]* mit V.I.  
Aufakt zu 1–1, 4–5, 7<sup>2</sup>–9, 11, 15, 24, 26–28, 36 – Va. – P – col Basso.

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.