

VERZEICHNIS DER SZENEN / INDEX OF SCENES

Ouverture		Scena XI	
Ouverture	5	Recitativo Amor! cieli! che miro? (Vitaliano, Arianna)	82
Adagio	13	17. Aria Vanne sì, superba, va' (Vitaliano)	83
Allegro	14		
Atto primo		Scena XII	
		Recitativo Dunque sì poco temi (Polidarte, Arianna, Vitaliano)	87
		18. Aria Mio dolce amato sposo (Arianna)	87
		Atto secondo	
Scena I		Scena I	
Recitativo Tema il nemico (Arianna)	16	19. Sinfonia	91
1. Coro Viva Augusto, eterno impero	16	Recitativo Al dispetto dell'onde (Giustino, Anastasio)	92
Recitativo Ah! mio sovrano Augusto (Amanzio, Anastasio)	19		
Scena II		Scena II	
Recitativo Vitaliano, il di cui nome vola (Polidarte, Arianna, Anastasio)	20	Recitativo Questa è la cruda spiaggia (Polidarte, Arianna)	93
2. Aria Un vostro sguardo (Anastasio)	21	20. Aria Ritrosa bellezza (Polidarte)	93
Scena III		Scena III	
Recitativo Arianna, che pensi? (Arianna)	26	21. Recitativo ed Aria Numi! che il ciel reggete (Arianna, Giustino, Primo eco, Secondo eco)	97
3. Aria Da' tuoi begli occhi impara (Arianna)	27	22. Sinfonia	98
Scena IV		Recitativo Respiro, e tutto deggio (Arianna, Giustino)	99
4. Aria Può ben nascer tra li boschi (Giustino)	31		
Recitativo Ah! perché non poss'io (Giustino)	35	Scena IV	
5. Aria Bel ristoro de' mortali (Giustino)	36	Recitativo Traveggo? sogno? oh dei! (Anastasio, Arianna)	99
Scena V		23. Duetto Mio bel tesoro! / Mia dolce spene! (Anastasio, Arianna)	99
6. Aria Corri, vola, a' tuoi trofei (Fortuna)	38	Recitativo Ma quale orrido mostro (Anastasio, Giustino, Arianna)	103
7. Accompagnato Giustin, lascia i riposi (Fortuna)	43		
8. Coro della Fortuna Corri, vola, a' tuoi trofei	44	Scena V	
9. Accompagnato Chi mi chiama alla gloria? (Giustino)	47	Recitativo Signor? / Qual fausta sorte (Amanzio, Anastasio, Arianna, Giustino)	103
10. Aria Se parla nel mio cor (Giustino)	49	24. Coro Per voi soave e bella	104
Scena VI			
11. Recitativo e Sinfonia Cieli! numi, soccorso! (Leocasta, Giustino)	54	Scena VI	
12. Aria Nacque al bosco (Leocasta)	56	Recitativo Troppo fosti, o mio core (Vitaliano)	107
Scena VII			
Recitativo Amanzio! / Alta regnante. (Arianna, Amanzio)	61	Scena VII	
13. Aria È virtute insin la frode (Amanzio)	61	Recitativo Ah! quai crudeli pene (Leocasta)	108
Scena VIII		25. Aria Sventurata navicella (Leocasta)	108
Recitativo Leggo nel tuo sembiante (Anastasio, Giustino)	64		
14. Aria Allor ch'io forte avrò (Giustino)	65	Scena VIII	
Scena IX		26. Aria Verdi lauri (Anastasio)	111
Recitativo Sia fausta ognor la sorte (Anastasio)	71	Recitativo Vieni, barbaro (Giustino, Vitaliano, Anastasio, Amanzio)	114
15. Aria Non si vanti un'alma audace (Anastasio)	72	27. Aria Sull'altar di questo nume (Giustino)	115
Scena X			
16. Aria All'armi, o guerrieri (Vitaliano)	77	Scena IX	
Recitativo Signor, ti arrise il fato. (Polidarte)	82	Recitativo Già il valor di Giustino (Arianna, Vitaliano)	120
		28. Aria Quel torrente che s'innalza (Arianna)	122

Atto terzo

Scena I

29. Sinfonia 133

Recitativo Signor, a' tuoi trionfi (Amanzio, Anastasio) 134

30. Aria O fiero e rio sospetto (Anastasio) 135

Recitativo Amici, tutto devo (Vitaliano) 137

31. Aria Il piacer della vendetta (Vitaliano) 138

Scena II

Recitativo Generoso Giustino (Arianna, Giustino, Amanzio) 140

32. Aria Zeffiretto, che scorre nel prato (Giustino) 141

Scena III

Recitativo E fia ver, che infedele (Anastasio, Amanzio, Giustino, Arianna, Leocasta) 147

33. Aria Di re sdegnato (Anastasio) 148

Scena IV

Recitativo Quale infernal veleno (Arianna, Leocasta) 152

34. Aria Il mio cor già più non sa (Arianna) 153

Scena V

Recitativo Giustino, anima mia! (Leocasta) 156

35. Aria Augelletti garruletti (Leocasta) 157

Scena VI

Recitativo Riuscì il bel disegno (Amanzio) 159

36. Aria Dall'ocaso in oriente (Amanzio) 160

Scena VII

37. Accompagnato Fortuna! m'hai tradito. (Giustino) 162

Scena VIII

Recitativo Prima che splenda in oriente (Vitaliano) 163

38. Accompagnato e Recitativo Trattien l'acciar. (Voce dentro il sepolcro, Vitaliano, Giustino) 164

39. Aria Sollevar il mondo oppresso (Giustino) 166

Scena IX

40. Aria Or che cinto ho il crin (Amanzio) 169

Recitativo E dove mi traete (Anastasio, Amanzio) 171

Scena ultima

41. Sinfonia, Recitativo e Coro Qual marzial fragor? (Arianna, Anastasio, Amanzio, Leocasta, Giustino, Coro) .. 171

42. Aria Ti rendo questo cor (Arianna) 173

Recitativo Signor, se vile intercessor (Giustino, Anastasio, Vitaliano) 176

43. Coro In braccio a te la calma (Arianna, Anastasio, Giustino, Leocasta, Vitaliano, Polidarte, Coro) 177

ZUR EDITION

Die *Hallische Händel-Ausgabe* (HHA) ist eine Kritische Gesamtausgabe der Werke Händels auf der Grundlage aller bekannten Quellen. Sie soll sowohl der Forschung als auch der Praxis dienen. Die HHA erscheint in fünf Serien und Supplementen:

Serie I	Oratorien und große Kantaten
Serie II	Opern
Serie III	Kirchenmusik
Serie IV	Instrumentalmusik
Serie V	Kleinere Gesangswerke
Supplemente	

Jeder Band enthält ein Vorwort, in dem über Entstehungsgeschichte und Überlieferung des Werkes berichtet wird und aufführungspraktische Fragen erörtert werden, sowie einen Kritischen Bericht. Die Ausgaben von Vokalwerken enthalten eine wörtliche deutsche und, wenn nötig, auch eine englische Übersetzung des Gesangstextes, die Bände der Serien I und II außerdem ein Faksimile des für die erste Aufführung gedruckten Librettos.

Grundsätzlich werden Händels Intentionen so genau wie möglich in moderner Notenschrift wiedergegeben. Mit Ausnahme der Werktitel, Überschriften und Vorsätze sind in den Notenbänden

alle Hinzufügungen gekennzeichnet, und zwar Buchstaben (Wörter, dynamische Zeichen, Trillerzeichen) und Ziffern durch kursiven Druck, Noten, Pausen, Staccatostriche und -punkte, Fermaten und Ornamente durch Kleinstich, Bögen durch Strichelung, Continuobezifferung durch runde Klammern. Ohne Kennzeichnung ergänzt werden Ganztaktpausen und Akzidentien. Ebenfalls ohne Kennzeichnung werden offensichtliche Fehler der Primärquelle berichtigt, aber im Kritischen Bericht vermerkt. Halsung und Balkung der Noten, die Wiedergabe der dynamischen Zeichen, Akzidentien und Continuobezifferung sowie die Bezeichnung der Triolen erfolgen in der heute gebräuchlichen Form. Ornamente werden, soweit möglich, typographisch modernen Gewohnheiten angepasst.

Die Anordnung der Instrumente entspricht im Allgemeinen dem heute üblichen Partiturbild. Transponierende Instrumente werden in ihrer originalen Notierung wiedergegeben. C-Schlüssel sind nur dann beibehalten, wenn ihre Verwendung der heute üblichen Praxis entspricht. Die Bezeichnung der Instrumental- und Singstimmen erfolgt einheitlich italienisch, die originalen Besetzungsangaben werden im Kritischen Bericht genannt.

Nach Möglichkeit folgt die Nummerierung der einzelnen Sätze der größeren Werke dem Händel-Werkeverzeichnis (HWV).

VORWORT

Entstehung und zeitgenössische Aufführungen

Giustino, HWV 37, war die erste Oper, deren Komposition Händel für die Opernsaison 1736/37 am Covent Garden Theatre in Angriff nahm. Ihre hauptsächliche textliche Grundlage bildete das Libretto von Antonio Vivaldis (1678–1741) gleichnamiger Oper von 1724, das für London einschneidend überarbeitet wurde; Händel kannte und studierte auch Vivaldis Partitur. Er schrieb den 1. Akt seines *Giustino* vom 14. bis zum 29. August 1736, schloss den 2. Akt am 3. September und den 3. Akt nur vier Tage später am 7. September ab. Die endgültige Vervollständigung der Partitur (das „Ausfüllen“) nahm Händel allerdings erst vom 15. bis 20. Oktober vor.

Dazwischen liegt die Komposition der Oper *Arminio*, HWV 36, die am 15. September begonnen und am 14. Oktober abgeschlossen wurde. In der Partitur von *Arminio* konnte Händel bereits berücksichtigen, dass der italienische Oboenvirtuose Giuseppe Sammartini (1695–1750)¹ in der kommenden Saison in seinem Opernorchester mitwirken würde; er schrieb im 2. Akt von *Arminio*, der am

26. September 1736 vollendet wurde, für Sammartini die Arie mit konzertierender Oboe „Quella fiamma“.²

Es lag für Händel nahe, auch in *Giustino* für den Oboisten eine oder mehrere Solopartien nachzutragen. Hinzu kam, dass sich der Komponist nach Abschluss der *Arminio*-Partitur dazu entschloss, jeweils eine von zwei Basspartien, die er für beide Opern vorgesehen hatte (Amanzio und Polidarte in *Giustino*, Tullio und Segeste in *Arminio*), für die Altistin Maria Caterina Negri, eine Spezialistin für Hosenrollen, umzugestalten; Negri erhielt die Partien von Amanzio und Tullio.

Wann Händel diese Revisionen durchführte, ist unklar. Immerhin lässt sich zeigen, dass er in *Giustino* zunächst die ursprüngliche Basspartie des Amanzio für Altstimme einrichtete und erst danach die Solopartien für Sammartini einarbeitete. Die Frühfassung der Oper, die am 20. Oktober 1736 abgeschlossen war, erfuhr noch weitere Änderungen bis zur Fassung der Uraufführung, in der alle Überarbeitungen enthalten sind.

Zuerst wurde *Arminio* am 12. Januar 1737 uraufgeführt; dann folgte am 16. Februar die Uraufführung von *Giustino*, eine Probe ist für den 7. Februar nachweisbar.³ Zwischen dem Beginn der Kom-

¹ Zur Biographie Sammartinis vgl. Hans Joachim Marx, *Händel und seine Zeitgenossen. Eine biographische Enzyklopädie*, Laaber 2008 (= Das Händel-Handbuch, Bd. 1), Teilband 2, S. 863–865, sowie David Vickers, *Sammartini, Giuseppe*, in: *The Cambridge Handel Encyclopedia*, hg. von Annette Landgraf und David Vickers, Cambridge 2009, S. 562f.

² Edition der Arie in *Arminio*, HWV 36, hg. von Michael Pacholke (HHA II/35), Kassel 2011, S. 74–84.

³ HCD 3, S. 235.

position und der Uraufführung liegt also ein halbes Jahr. Folgende Sängern und Sänger sangen die Rollen:

Giustino	Domenico Annibali (um 1705 bis um 1779), Alt-Kastrat (a–es'')
Anastasio	Gioacchino Conti (1714–1761), Sopran-Kastrat (c'–b'')
Arianna	Anna Maria Strada del Pò (nachgewiesen um 1720–1741), Sopran (d'–b'')
Leocasta	Francesca Bertolli (um 1710 bis 1767), Alt (a–e'')
Amanzio	Maria Caterina Negri (um 1700 bis nach 1745), Alt (a–es'')
Vitaliano	John Beard (ca. 1717 bis 1791), Tenor (d–a')
Polidarte	Henry Theodore Reinhold (um 1690 bis 1751), Bass (G–e')

Die Rolle der Fortuna (Sopran, f'–a'') im 1. Akt (Szene 5) wurde möglicherweise von William Savage (1720–1789) übernommen; die „Voce dentro il sepolcro“ (e–d') im 3. Akt (Szene 8) sang wahrscheinlich Henry Theodore Reinhold.

Weitere Aufführungen folgten am 19., 22. und 25. Februar, am 2. und 4. März, am 4. und 11. Mai sowie am 8. Juni 1737. Am 21. Februar wurde zur Subskription des Walsh-Druckes der Oper aufgerufen, der am 30. März erschien.⁴

Händels Spielzeit war sehr stark vom Konkurrenzdruck der Opera of the Nobility am King's Theatre geprägt, die zum Zeitpunkt der Aufführungen von *Giustino* Opern von Giovanni Battista Pescetti (1704–1766) aufführte: *Demetrio* (am 15., 19., 22. und 26. Februar) sowie das Pasticcio *Sabrina* (am 3., 7., 10. Mai und später), verbunden mit Intermezzi von Giuseppe Maria Orlandini (1676–1760) und Domenico Sarro (1679–1744).⁵ Dass Händel nach seiner schweren Erkrankung ab Mitte April, die mit Lähmungserscheinungen im rechten Arm einherging, die Aufführungen von *Giustino* im Mai und Juni bereits wieder vom Cembalo aus leiten konnte, ist unwahrscheinlich.⁶

Mit dem *Dragon of Wantley* hatte am 16. Mai im Little Theatre am Haymarket eine Opernburleske Premiere, die wegen ihres großen Erfolgs auch am Covent Garden Theatre (ab dem 26. Oktober 1737) aufgeführt wurde. Dass sowohl in diesem Stück wie auch in *Giustino* der Held ein Ungeheuer bezwingt, scheint ein Zufall gewesen zu sein, der aber vom zeitgenössischen Opernpublikum durchaus als ironische Reminiszenz auf Händels Oper gedeutet worden sein könnte.⁷

Giustino wurde von Händel in späteren Spielzeiten nicht wieder aufgenommen; er verwendete aber zahlreiche Arien und eine Sinfonia aus der Oper in seinen Pasticci *Alessandro Severo*, HWV A13,

⁴ Ebd., S. 242 und 251f. Zu einer alternativen Datierung auf den 6. April (vgl. HCD 3, S. 255) siehe den Kommentar auf S. 252 zum Erscheinungstermin 30. März („there is no reason to doubt the date“).

⁵ Ebd., S. 186f.

⁶ Immerhin erwähnte aber eine (von Charles Burney mitgeteilte) Meldung der *London Daily Post* am 30. April 1737, dass *Mr. Handel, who has been some time indisposed with the rheumatism, is in so fair a way of recovery, that it is hoped he will be able to accompany the opera of Justin on Wednesday next, the 4th of May; at which time we hear their Majesties will honour that opera with their presence.* Dass der König und die Königin die Aufführung besuchten, ist ebenso zweifelhaft wie die Mitwirkung Händels (vgl. HCD 3, S. 266).

⁷ Vgl. Matthew Gardner, *Dragon of Wantley, The*, in: *The Cambridge Handel Encyclopedia* (s. Anm. 1), S. 193.

und *Giove in Argo*, HWV A14, sowie in einer revidierten Fassung von *Semele*, HWV 58.

Zur Umbesetzung der Rolle des Amanzio

Warum Händel die Besetzung mit zwei Bässen aufgab und die Rolle des Amanzio mit Maria Caterina Negri besetzte, ist unklar. Vielleicht stand Händel kein zweiter Bassist mehr zur Verfügung; ein möglicher Kandidat für die zweite Basspartie der Frühfassung wäre Gustavus Waltz (nachgewiesen um 1732–1759).⁸ Reinhard Strohm erwägt, dass für die Rolle des im Libretto der Vivaldi-Oper auftretenden Andronico ursprünglich Maria Caterina Negri vorgesehen war, diese Rolle dann aber gestrichen werden musste, weil Händel nicht über genügend Sänger für neun Rollen verfügte, so dass er für Negri die Partie des Amanzio umarbeitete.⁹ Das erklärt jedoch nicht, warum in *Arminio* eine analoge Umbesetzung erfolgte.

Eine weitere Erklärung könnte davon ausgehen, dass Händel erst nach Abschluss der beiden Partituren erfuhr, dass die Altistin Francesca Bertolli, die bei der Opera of the Nobility engagiert war, in der neuen Saison wieder für ihn singen würde.¹⁰ Unter dieser Voraussetzung hätte er die Rolle der Leocasta ursprünglich für Maria Caterina Negri entworfen, die nun von der Bertolli übernommen wurde; die Amanzio-Partie hätte er dann für die „frei gewordene“ Negri eingerichtet. Ein Indiz dafür könnte der Ambitus der Arie Nr. 25, „Sventurata navicella“, (a–d'') bieten, der dem der Negri (a–e'') vollkommen entspricht, aber von Francesca Bertolli achtmal das tiefe a, teilweise an herausgehobener Stelle, verlangt; dieser Ton wird in allen anderen Arien der Sängerin für die drei neuen Opern der Spielzeit vermieden¹¹ und entspricht auch nicht ihrem Normambitus (b–e'').¹² Händels bearbeitende Eintragungen mit Bleistift im Autograph der Arie können als Versuch gedeutet werden, die Singstimme besser an die Tessitur von Francesca Bertolli anzupassen: Sie sind dadurch gekennzeichnet, dass sie an vier Stellen das tiefe a durch einen höheren Ton ersetzen. Wann Händel diese Eintragungen vornahm, ist fraglich. Sie müssen aber in jedem Fall zeitnah zur Uraufführung erfolgt sein, denn sie fehlen zwar in der Direktionspartitur, sind aber im Walsh-Druck der Oper enthalten. Die Edition teilt die entsprechenden Lesarten als „ossia“ mit (s. Notenteil, Nr. 25, und die Einzelnachweise im Kritischen Bericht zur Arie Nr. 25). Vielleicht hängt auch die Neukomposition von „Nacque al bosco“ (s. unten) mit dieser möglichen Umbesetzung zusammen.¹³ Charles Burney schreibt in der Besprechung der Oper

⁸ So Angela Romagnoli, *Giustino* (HWV 37), in: *Händels Opern*, hg. von Arnold Jacobshagen und Panja Mücke, Laaber 2009 (= Das Händel-Handbuch, Bd. 2), Teilband 2, S. 307.

⁹ Reinhard Strohm, *Vivaldi's and Handel's settings of Giustino*, in: *Music and Theatre. Essays in honour of Winton Dean*, hg. von Nigel Fortune, Cambridge 1987, S. 131–158, hier S. 135, Fußnote 13.

¹⁰ Francesca Bertolli ist in der neuen Saison erstmals in einem Textbuch zur Wiederaufnahme von *Poro*, HWV 28, am 8. Dezember 1736 nachweisbar; sie ersetzte darin Maria Caterina Negri in der Rolle der Erissena. „There is no doubt that Bertolli returned to Handel from the Opera of the Nobility around this time“ (HCD 3, S. 216).

¹¹ In *Arminio* (Ramise) b–e'', in *Berenice* (Selene) b–f'', in den anderen Arien von *Giustino* (Nr. 12 und Nr. F12a/b sowie Nr. 35) b–d''.

¹² Vgl. Francesco Lora, *Bertolli, Francesca*, in: *The Cambridge Handel Encyclopedia* (s. Anm. 1), S. 96.

¹³ In *Arminio* hätte dies die Partie der Ramise im Austausch mit der des Tullio betroffen.

EDITORIAL POLICY

The *Hallische Händel-Ausgabe* (HHA) is a Collected Critical Edition of Handel's works based on a comprehensive study of the surviving sources. It is intended to serve both scholarly and practical needs. The HHA appears in five series and supplementary volumes:

Series I	Oratorios and large Cantatas
Series II	Operas
Series III	Church Music
Series IV	Instrumental Music
Series V	Small Vocal Works
Supplements	

Each volume contains a preface (which gives an account of the circumstances of composition and of the performance history of the music, together with a discussion of questions of performance practice) and a Critical Report. The editions of vocal works include a literal German translation of the text, and also, if necessary, an English one; the volumes in Series I and II also contain a facsimile of the libretto printed for the first performance.

As a fundamental principle, Handel's intentions will be realized as faithfully as possible, using modern notation. In general, roman

type indicates original material and italic type denotes editorial suggestion. The exceptions are titles of works, headings of movements and nomenclature of instruments. Full-size notes and rests, continuous slurs and ties, normal bass figurings and other such musical material, represent the original text. Small notes and rests, dotted ties and slurs, bass figures in brackets, and other such clearly-designated additions are editorial. Whole-bar rests and accidentals are supplied without special indication. Obvious errors in the primary source are likewise corrected without indication, but are listed in the Critical Report. Present-day usage is followed in stemming and beaming, accidentals and bass figurings as well as the indication of triplets. Ornaments, as far as possible, are adapted to modern typographical usage.

In general, the disposition of instruments follows present-day score arrangement. Transposing instruments are given in their original notation. C-clefs are retained only where their usage corresponds to present-day practice. The instrumental and vocal parts are designated in Italian; the original nomenclature is listed in the Critical Report.

Where possible the numbering of single movements of the larger works corresponds to the Handel Thematic Catalogue (HWV).

PREFACE

Composition and contemporary performances

Giustino, HWV 37, is the first opera that Handel started to compose for the 1736/37 season at the Covent Garden theatre. The principal model for the verbal text was the libretto of the opera *Giustino* (1724) by Antonio Vivaldi (1678–1741), which was drastically revised for London. Handel also knew and studied Vivaldi's score. He composed the first act of his *Giustino* between 14 and 29 August 1736, finished the second act on 3 September and concluded the third only four days later, on 7 September. However, it was not until 15–20 October that he undertook the completion of the scoring (the 'filling-out').

Between these two periods Handel wrote the opera *Arminio*, HWV 36, which was begun on 15 September and finished on 14 October. The score of *Arminio* reveals that, while composing this work, he knew that the Italian virtuoso oboist Giuseppe Sammartini (1695–1750) would be a member of his opera orchestra in the coming season;¹ the concertato oboe part in the aria 'Quella fiamma'

in *Arminio*, Act II, which was completed on 26 September 1736, clearly was written with Sammartini in mind.²

The presence of Sammartini prompted Handel to add some solo parts for him in *Giustino*. Moreover, after completing the score of *Arminio* the composer also decided to reassign one of the two bass parts that he had written in each opera (Amanzio and Polidarte in *Giustino*, Tullio and Segeste in *Arminio*) to the contralto Maria Caterina Negri, who specialised in trouser roles: he gave Negri the parts of Amanzio and Tullio.

It is not clear when Handel made these changes, but it is apparent that in *Giustino* he first adapted the bass role of Amanzio for contralto and only then inserted the solo parts for Sammartini. The early version of the opera, which was completed on 20 October, underwent still further alteration before arriving at the first performance version, which brought together all the aforementioned revisions.

Arminio was the first of the operas to be performed, on 12 January 1737. It was followed on 16 February by the first performance of *Giustino*, a rehearsal of which had taken place on 7 February.³ There was therefore a period of six months between the beginning of the

¹ For biographies of Sammartini see *Händel und seine Zeitgenossen. Eine biographische Enzyklopädie*, ed. Hans Joachim Marx (Das Händel-Handbuch, vol. 1), part 2, Laaber, 2008, pp. 863–865, and David Vickers, *Sammartini, Giuseppe*, in: *The Cambridge Handel Encyclopedia*, ed. Annette Landgraf and David Vickers, Cambridge, 2009, pp. 562f.

² For an edition of the aria see *Arminio*, HWV 36, ed. Michael Pacholke (HHA II/35), Kassel, 2011, pp. 74–84.

³ HCD 3, p. 235.

composition and the first performance of *Giustino*. The roles were performed by the following singers:

Giustino	Domenico Annibali (c. 1705–c. 1779), alto castrato (a–e ^b)
Anastasio	Gioacchino Conti (1714–1761), soprano castrato (c'–b ^b)
Arianna	Anna Maria Strada del Pò (fl. c. 1720–1741), soprano (d'–b ^b)
Leocasta	Francesca Bertolli (c. 1710–1767), contralto (a–e')
Amanzio	Maria Caterina Negri (born c. 1700; died after 1745), contralto (a–e ^b)
Vitaliano	John Beard (c. 1717–1791), tenor (d–a')
Polidarte	Henry Theodore Reinhold (c. 1690–1751), bass (G–e')

It is possible that the part for Fortuna (soprano, f'–a'') in Act I, scene 5, was taken by William Savage (1720–1789); the 'Voce dentro il sepolcro' (e–d') in Act III, scene 8, was probably sung by Henry Theodore Reinhold.

There were further performances on 19, 22 and 25 February, on 2 and 4 March, on 4 and 11 May, and on 8 June. On 21 February there was a call for subscriptions to Walsh's edition of the score of the opera, which was published on 30 March.⁴

Handel's season was severely affected by the pressure of competition from the Opera of the Nobility at the King's Theatre which, during the run of *Giustino*, performed operas by Giovanni Battista Pescetti (1704–1766) – *Demetrio* (on 15, 19, 22 and 26 February) and the pasticcio *Sabrina* (3, 7, 10 May and later) – together with intermezzi by Giuseppe Maria Orlandini (1676–1760) and Domenico Sarro (1679–1744).⁵ Given that Handel had suffered a serious illness in mid-April, with signs of paralysis in his right arm, he is unlikely to have been able to direct the May and June performances of *Giustino* from the harpsichord.⁶

On 16 May the Little Theatre in the Haymarket presented the first performance of a burlesque opera, *The Dragon of Wantley*, which, following its great success, was also staged at Covent Garden (from 26 October 1737). In this opera, as in *Giustino*, the hero slays a monster. This appears to have been a coincidence, but it could, nevertheless, have been interpreted by contemporary audiences as a satirical reference to Handel's opera.⁷

Handel did not revive *Giustino* in subsequent opera seasons. He did, however, use numerous arias and a sinfonia from the opera in his pasticcios *Alessandro Severo*, HWV A13, and *Giove in Argo*, HWV A14, and also in a revised version of *Semele*, HWV 58.

⁴ Ibid., pp. 242 and 251f. The commentary concludes on p. 252 that 'there is no reason to doubt the date'. This is not undermined by a later advertisement on 6 April 1737 (HCD 3, p. 255).

⁵ Ibid., pp. 186f.

⁶ Nevertheless, an announcement in the *London Daily Post* for 30 April 1737, recorded by Charles Burney, mentioned that 'Mr. Handel, who has been some time indisposed with the rheumatism, is in so fair a way of recovery, that it is hoped he will be able to accompany the opera of Justin on Wednesday next, the 4th of May; at which time we hear their Majesties will honour that opera with their presence'. The presence of the King and Queen is as doubtful as the participation of Handel (see HCD 3, p. 266).

⁷ See Matthew Gardner, *Dragon of Wantley, The*, in: *The Cambridge Handel Encyclopedia* (as note 1), p. 193.

The recasting of the role of Amanzio

It is not clear why Handel abandoned the idea of a cast with two basses and adapted the role of Amanzio for Negri. Perhaps he no longer had a second bass at his disposal; Gustavus Waltz (fl. c. 1732–1759) may have been a possible candidate for the second bass part in the early version of the opera.⁸ Reinhard Strohm wonders whether Negri had originally been intended for the role of Andronico, who appears in the libretto of Vivaldi's *Giustino*, and whether this role had to be deleted because Handel did not have enough singers for a cast of nine characters; the omission of this role would have enabled him to cast Negri as Amanzio and adapt that part for her.⁹ This would not, however, explain why a similar recasting is found in *Arminio*.

Another explanation might start from the assumption that it was only after completing the scores of both operas that Handel learnt that the contralto Francesca Bertolli, who had been engaged by the Opera of the Nobility, would sing for him again in the new season.¹⁰ In this case, he would have drafted the part of Leocasta initially for Negri, this role would have been taken over by Bertolli, and Handel would then have adapted Amanzio's part for the newly released Negri. One piece of evidence in favour of this is the compass of Leocasta's aria no. 25, 'Sventurata navicella' (a–d''), which corresponds exactly with Negri's range (a–e') but on eight occasions requires Bertolli to sing a low 'a', sometimes in a prominent place; this note is avoided in all the other arias for her in the three new operas for the season¹¹ and also lies outside her normal range (b^b–e'').¹² The alterations that Handel pencilled into the autograph score of the aria can be interpreted as an attempt to bring the vocal part more into line with Bertolli's range: they are characterised by the fact that in four places they replace the low 'a' with a higher note. It is not clear when Handel made these changes, but it must have been around the time of the first performance, for although they are not found in the performing score, they do appear in Walsh's edition. The present edition gives the pertinent readings as 'ossia' versions (see score, no. 25, and Kritischer Bericht, Einzelnachweise on this aria). Perhaps the recomposition of the aria 'Nacque al bosco' (see below) is connected with this possible recasting.¹³ Assessing the opera in his history of music, Charles Burney wrote: *The next [air] is a cavatina for the Negri [!]: Sventurata navicella, of a very lively and modern cast.*¹⁴

⁸ According to Angela Romagnoli, *Giustino* (HWV 37), in: *Händels Opern*, ed. Arnold Jacobshagen and Panja Mücke (Das Händel-Handbuch, vol. 2), part 2, Laaber, 2009, p. 307.

⁹ Reinhard Strohm, *Vivaldi's and Handel's settings of Giustino*, in: *Music and Theatre. Essays in Honour of Winton Dean*, ed. Nigel Fortune, Cambridge, 1987, pp. 131–158, at p. 135, note 13.

¹⁰ The first evidence of Francesca Bertolli in the new season is found in a wordbook for the revival of *Poro*, HWV 28, on 8 December 1736, when she replaced Maria Caterina Negri in the role of Erissena. 'There is no doubt that Bertolli returned to Handel from the Opera of the Nobility around this time' (HCD 3, p. 216).

¹¹ In *Arminio* the range of her part (Ramise) was b^b–e'', in *Berenice* (Selene) b^b–f'', in the other arias in *Giustino* (nos. 12, F12a/b and 35) b^b–d''.

¹² See Francesco Lora, *Bertolli, Francesca*, in: *The Cambridge Handel Encyclopedia* (as note 1), p. 96.

¹³ In *Arminio* this would have concerned the role of Ramise in exchange for that of Tullio.

¹⁴ Charles Burney, *A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period*, vol. 4, London, 1789, p. 406.

Quellen

Übersicht der Quellen

(Bei den angegebenen Fundorten von Ausgaben handelt es sich um die Bibliotheken, in denen das für die vorliegende Edition verwendete Druckexemplar aufbewahrt wird.)

Signel	Fundort	Klassifikation/Inhalt
Libr. 1	I-Rig	Libretto, Venedig 1683
Libr. 2	I-Bc	Libretto, Bologna 1711
Libr. 3	US-Wc	Vorlagelibretto, Rom 1724
Libr. 4	US-BEm	Libretto, London 1737
A1	GB-Lbl	Kompositionsautograph
A2	GB-Cfm	Autograph der Sinfonia in Nr. 11
B1	D-Hs	Direktionspartitur
B2	GB-Cfm	Direktionspartitur, Frühfassung des Allegro-Teils der Ouvertüre
C	GB-Cfm	Partiturnabschrift, Barrett Lennard Collection
D	GB-Mp	Partiturnabschrift, Jennens/Aylesford Collection
E	GB-Mp, US-CPpa	Stimmensatz
F	GB-Lbl	Stimmbücher mit Arien
G	GB-Lbl	Bearbeitung der Ouvertüre für Tasteninstrument
H	US-CPpa	Abschrift eines Duets
I	GB-Lam	Abschrift einer Arie
J	GB-Lam	Abschrift einer Arie
K	CH-COBodmer	Abschrift einer Bearbeitung des 3. Satzes der Ouvertüre für Tasteninstrument
L	GB-Lbl	Direktionspartitur von <i>Alessandro Severo</i> , HWV A13, mit Bearbeitungen von Stücken aus <i>Giustino</i>
M	D-Hs	Cembalopartitur von HWV A13
N	D-Hs	Direktionspartitur von <i>Semele</i> , HWV 58, mit Particell einer Arie aus <i>Giustino</i>
O	GB-En	Walsh-Druck 1737
P	GB-Ckc	Sammeldruck 1737 mit der Ouvertüre in Stimmen
Q	D-Hs	Sammeldruck 1737 mit einer Cembalo-Bearbeitung der Ouvertüre

1. Libretti

Libr. 1 GIUSTINO | *MELODRAMA* | Da rappresentarsi nel celebre | Teatro Vendramino di | San Salvatore. | L'Anno M.DC. LXXXIII. | CONSECRATO | *All' Alt. Ser del Sig. Principe* | ALESSANDRO FARNESE | Caualiere dell' Ordine del To- | sone, e Generale dell' Infante- | ria della Serenissima Repu- | blica di Venetia, &c. | [Vignette] | IN VENETIA, M.DC. LXXXIII | Per Francesco Nicolini. | *Con Lic. de' Sup. e Priuilegio.* || Venedig 1683, Text: Nicolò Beregan (1627–1713), Musik: Giovanni Legrenzi (1626–1690)

verwendetes Exemplar: I-Rig, Signatur: *Rar. Libr. Ven. 208/218#211*
Auf dieses Libretto geht die gesamte Tradition der *Giustino*-Opern im 17. und 18. Jahrhundert zurück (s. Vorwort).

Libr. 2 IL GIUSTINO | DRAMA PER MUSICA | *DA RECITARSI* | NEL TEATRO FORMAGLIARI | *LA PRIMAVERA* | *DELL'ANNO M.DCCXI.* | DEDICATO | *All' Eminentissimo, e Reverendissimo* | SIG. CARDINALE | LORENZO CASONI | Dignissimo LEGATO DI BOLOGNA. | [Vignette] | IN BOLOGNA | Per Costantino Pisarri, sotto le Scuole all'Insegna | di S. Michele. *Con licenza de' Superiori.* || verwendetes Exemplar: I-Bc, Signatur: *Lo. 00058*
Libretto von Pietro Pariati (1665–1733) für eine Aufführung am 19. April 1711 im Teatro Formigliari in Bologna mit Musik von Tomaso Albinoni (1671–1751). Aus diesem Textbuch sind einige textliche und szenische Elemente in das Libretto von Händels *Giustino* eingeflossen (s. Vorwort und Einzelnachweise).

Libr. 3 GIUSTINO | *Dramma per Musica* | DA RECITARSI | Nel Teatro dell' Illmo Sig. Federico Capranica | nel Carnevale dell'Anno 1724. | DEDICATO | *All' Illma, & Eccma Signora,* | LA SIGNORA | D. FAUSTINA | MATTEI CONTI | Duchessa di Guadagnolo, e Nipote | dignissima di NOSTRO | SIGNORE. | [Vignette] | Si vendono a Pasquino nella Libreria di Pietro Leone | all' Insegna di S. Gio: di Dio. | IN ROMA, nella Stamperia del Bernabò, MDCCXXIV. | *Con licenza de' Superiori.* || verwendetes Exemplar: US-Wc, Signatur: *ML 48 [SI0769]*
Bearbeitung von Libr. 2 durch einen unbekanntenen Dichter (wahrscheinlich Antonio Maria Lucchini [um 1690 bis nach 1730]¹) für die Oper von Antonio Vivaldi (1678–1741), die während der Karnevalssaison 1724 im Teatro Capranica in Rom aufgeführt wurde; Vorlagelibretto von Händels *Giustino*.

Libr. 4 JUSTIN, | AN | OPERA; | As it is Perform'd at the | THEATRE ROYAL | IN | *COVENT-GARDEN.* | *Composed by Mr. HANDEL.* | [Vignette] | *LONDON:* | Printed and Sold by T. Wood, in *Little-Britain;* and | at the THEATRE in *Covent-Garden.* | MDCCXXXVII. | [Price One Shilling.] || verwendetes Exemplar: US-BEm, Signatur: *ML48.C586²*
weitere Exemplare:
D-Hs, Signatur: *MA/401*
GB-En, Signatur: *BH.Lib.23*
GB-Bp, Signatur: *A 782.12, Plays B/37*
Der Librettodruck weist im italienischen Text außergewöhnlich viele Druckfehler auf. In den Arien mit Kurzversen werden regelmäßig zwei Verse in eine Zeile zusammengezogen (so in den Arien Nr. 2, 3, 27, 33, 35). Zu der von der Frühfassung abweichenden Szenengliederung am Ende des 2. und zu Beginn des 3. Aktes sowie ab der 7. Szene des 3. Aktes vgl. die Einzelnachweise und das Vorwort. Die weiteren Exemplare (Hamburg, Birmingham, Edinburgh) zeigen keine Abweichungen vom verwendeten Exemplar oder handschriftliche Eintragungen aus der Entstehungszeit der Oper.

¹ Zur Frage nach dem Bearbeiter vgl. Reinhard Strohm, *Giustino by Antonio Vivaldi. Introduction, Critical Notes and Critical Commentary*, Mailand 1991, S. 15f.

² Reproduziert in: Ellen T. Harris, *The Librettos of Handel's Operas*, Bd. 8, New York und London 1989, S. 47–93.

2. Musikalische Quellen

Formate: I, II, IV³

Wasserzeichen (WZ):

Die Wasserzeichen mit den Sigeln C*70, C*60 etc. finden sich – wenn nicht anders angegeben – im Katalog von Burrows/Ronish, Oxford 1994 (s. Anm. 3).

Rastrum:

Eine Angabe wie z. B. „5 × 2 Systeme, Spanne: 27– mm“ zeigt an, dass die Seite fünfmal mit einem Rastral liniert wurde, das aus zwei Fünffachfedern bestand (auf der Seite sind also insgesamt zehn Systeme). Die Spanne dieses Doppelrastrals beträgt etwas weniger als 27 mm.

Kopisten:

Zu Klassifizierung und Bestimmung der Kopisten siehe Jens Peter Larsen, *Handel's Messiah – Origins, Composition, Sources*, New York 1972, S. 260–274, sowie Hans Dieter Clausen, *Händels Direktionspartituren („Handexemplare“)*, Hamburg 1972.

2.1. Autographe

A1 GB-Lbl, Signatur: *R.M.20.b.4*

Kompositionspartitur

Format: I

Rastrum: 5 × 2 Systeme, Spanne: 30,5 mm

EZ: Frühfassung 14. August bis 7. September 1736 sowie 15. bis 20. Oktober 1736; bearbeitende Eintragungen und Einlagen im Zeitraum zwischen Oktober 1736 und Februar 1737

Lage ⁴	Blatt	WZ	Musiksätze, ⁵ Bemerkungen
1	1	C*70	†: Kopftitel: <i>Giustino Opera</i> ; Overture sowie F. Overture mit Verweisen zu den Einfügungen A–F für die Endfassung der Overture
	2		
	3		†: Allegro ‡: Atto primo, Rec.
	4	B100	†: Einfügung <i>F</i> (Adagio) ‡: ohne Notation
	4a		ohne Notation
	5		†: Einfügung <i>A</i> (Overture, T. 25–37) ‡: Einfügung <i>B</i> (Overture, T. 50–60)
	6		†: Einfügung <i>C</i> (Overture, T. 68–77), Einfügung <i>D</i> (Overture, T. 86–96) ‡: Einfügung <i>E</i> (Overture, T. 99–102)
2	7	C*70	†: Nr. 1
	8		‡: Rec., Rec.
	9		†: Nr. 2
3	10		
	11		†: eingeklebter Zettel für T. 49/57
	12		†: Rec., Nr. 3
4	13		
	14		‡: Nr. 4/F4
	15		
4	16		†: Rec., Nr. 5
	17		‡: Nr. 6
	18		
	19		‡: Nr. 7

Lage	Blatt	WZ	Musiksätze, Bemerkungen
5	20		†: Nr. 8
	21		
	22		†: Nr. 9
	23		†: Nr. 10
	24		
	25		‡: Nr. 11/F11 (mit Hinweis <i>Sinf.</i> : nach T. 4)
6	26		†: am Ende von Nr. 11/F11 Hinweis auf Einfügung von Nr. 12; Nr. F12a/F12b (Beginn)
	27		†: Nr. 12 (Einfügung)
	28		
	29		
	29a		ohne Notation
7	30		†: Nr. F12a/F12b (Fortsetzung und Schluss) ‡: Rec./F. Rec., Nr. 13/F13 (mit bearbeitenden Eintragungen)
	31		
7	32		†: Rec.
	33		‡: Nr. 14
	34		
	35		
8	36		‡: Rec.
	37		†: Nr. 15
	38		
9	39		‡: Nr. 16
	40		
	41		
10	42		‡: Rec.
	43	C30	†: Rec. ‡: Nr. 17
	44		
	45		†: Rec. ‡: Nr. 18
	46		
11	47		‡: Atto secondo, Nr. 19
	48		‡: Rec., Rec.
	49		†: Nr. 20/F20 (mit bearbeitenden Eintragungen)
12	50		†: Nr. 21 ‡: Nr. 22
	51		†: Rec., Rec., Nr. 23
	52		‡: Rec., Rec./F. Rec.
	53		†: Nr. 24
13	54		†: Rec. ‡: Nr. 25
	55	C*70	‡: Nr. 26
	56		‡: Rec./F. Rec.
	57		†: Nr. 27
14	58		
	59		
	60		†: Rec./F. Rec. (60 ^v Transpositionsanweisung für T. 17–24)
	61	B100	†: Nr. 28; Einfügung <i>A</i> (Nr. 28, T. 5–12 mit Transpositionsanweisung) ‡: Einfügung <i>B</i> (Nr. 28, T. 34–43)
	62		†: Einfügung <i>C</i> (Nr. 28, T. 70–79) ‡: ohne Notation
	63	C*70	†: Nr. 28/F28 (mit bearbeitenden Eintragungen)
	64		
	65		
15	66		†: Rec./F. Rec. „Signor, a' tuoi trionfi“ ‡: Nr. 30
	67		
	68		†: Atto terzo, Nr. 29/F29 ‡: Rec. „Amici, tutto devo“, Nr. 31
	69		‡: Rec./F. Rec.
16	70		†: Nr. 32
	71		
	72		

³ Papierformate zit. nach: Donald Burrows und Martha J. Ronish, *A Catalogue of Handel's Musical Autographs*, Oxford 1994, S. 324.

⁴ Angaben zu Lagenordnung und WZ nach ebd., S. 36f.

⁵ Mit † und ‡ wird der Beginn der Aufzeichnung der jeweiligen Sätze angegeben.