

Johann Adolf Hasse

Cleofide

Werke

Herausgegeben von der
Hasse-Gesellschaft Bergedorf e. V.

Abteilung I:
Opern, Band 1

Cleofide

Opera seria

Fassung der Uraufführung
Dresden 1731

Erstdruck / First printed edition

Herausgegeben von / edited by
Zenon Mojzysz

Editionsleitung:
Wolfgang Hochstein

Editionsbeirat:
Klaus Hofmann, Ortrun Landmann,
Hans Joachim Marx, Reinhard Wiesend

Redaktionsanschrift:
Hasse-Gesellschaft Bergedorf e. V.
Hasse-Archiv
Johann-Adolf-Hasse-Platz 1
D-21029 Hamburg
www.hasse-gesellschaft-bergedorf.de

Dieser Band wurde gefördert durch die
ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius, Hamburg

Gestaltung:
Gesetzt in der Syntax Antiqua
Satz: Carus-Verlag, Stuttgart
Druckerei: Roth Offset Owen OHG
Buchbinderei: E. Riethmüller, Tübingen

© 2008 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 50.704
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved
Printed in Germany
ISMN M-007-09228-3
ISBN 978-3-89948-095-5

Inhalt

Vorbemerkung	VI
Einleitung	VII
Preface	XV
Introduction	XVI
Libretto	XXIII
Reprint des Librettos (Dresden 1731)	XXIV
Deutsche Übersetzung	XL
Englische Übersetzung	LIV
Abbildungen	LXIX
Besetzung	LXXVI
Szenenfolge	LXXVII
Cleofide	
Sinfonia	1
Atto Primo	15
Atto Secondo	129
Atto Terzo	229
Kritischer Bericht	
I. Die Quellen	324
II. Prinzipien der Edition	329
III. Textkritische Anmerkungen	331

Vorbemerkung

Anlässlich der 300. Wiederkehr des Geburtstages von Johann Adolf Hasse (1699–1783) hat die Hasse-Gesellschaft Bergedorf damit begonnen, eine Auswahl der Werke des in Bergedorf bei Hamburg geborenen Komponisten in einer kritischen Edition herauszugeben. Die Hasse-Werkausgabe (HWA) soll der Wissenschaft einen einwandfreien Text der vorgelegten Kompositionen liefern und zugleich als Grundlage für praktische Aufführungen dienen.

Die HWA gliedert sich in sechs Abteilungen:

- Abteilung I: Opern, Intermezzi
- Abteilung II: Serenate, Feste teatriali
- Abteilung III: Oratorien
- Abteilung IV: Kirchenmusik
- Abteilung V: Weltliche Kantaten, Vokale Kammermusik
- Abteilung VI: Instrumentalmusik

Innerhalb der Abteilungen werden die Bände nach der Folge ihres Erscheinens gezählt.

Jeder Band enthält ein umfangreiches Werk oder mehrere artverwandte Kompositionen, dazu eine Einleitung mit Hinweisen zur Entstehungsgeschichte, zur Überlieferung und zur Aufführungspraxis, einige Abbildungen sowie den Kritischen Bericht. Von Kompositionen, die in mehreren authentischen Fassungen überliefert sind, wird in der Regel eine davon zur Veröffentlichung ausgewählt. Die Ausgaben mit Vokalkompositionen bringen deren Texte mit deutscher und englischer Übersetzung separat zum Abdruck. Den Bänden der Abteilungen I bis III ist das originale Libretto der jeweils edierten Fassung – soweit es erhalten ist – als Reprint beigegeben.

Die Partituranordnung wird gemäß der für die Musik des 18. Jahrhunderts üblichen modernen Praxis standardisiert (Holzbläser, Blechbläser und Pauken, hohe Streicher, Singstimmen, Generalbass); bei transponierenden Instrumenten bleibt die originale Notierung erhalten. Grundsätzlich werden nur die heute gebräuchlichen Schlüssel verwendet.

Der Befund der Hauptquelle wird in normaler Stichgröße und gerader Schrift wiedergegeben. Das Notenbild wird in Bezug auf Balkensetzung, Halsung oder rhythmische Notierungen behutsam modernisiert und vereinheitlicht. Die Schreibung der Gesangstexte erfolgt nach heute gültigen Normen bei Wahrung des originalen Lautstandes. Hinzufügungen des Herausgebers sind auf folgende Weise kenntlich gemacht: Ergänzte Noten, Pausen, Akzidentien, Keile und

Staccatopunkte erscheinen in Kleinstich; hinzugefügte Bögen werden gestrichelt. Weitere Ergänzungen – auch solche zur Dynamik und in Form von Beischriften – sind kursiv gesetzt. Hiervon ausgenommen sind Werktitel, Überschriften, Satzbezeichnungen und Besetzungsangaben: Sie erscheinen, auch wenn es sich um Ergänzungen des Herausgebers handelt, in normalisierter Schreibweise und gerader Schrift. In besonderen Fällen werden eckige Klammern zur Kennzeichnung von Herausgeberzutaten verwendet. Stimmen, die in der Quelle nicht ausgeschrieben, sondern durch einen verbalen Hinweis aus einer anderen Stimmen abzuleiten sind (z. B. „col Basso“), sind mit Häkchen (⌋ ⌋) über den jeweiligen Systemen gekennzeichnet.

Die Partitur enthält eine kleingestochene Aussetzung des Generalbasses als Ausführungsvorschlag.

Einleitung

Für den Werdegang und das Schaffen von Johann Adolf Hasse waren die Jahre 1730 und 1731 von zentraler Bedeutung. Drei Ereignisse erwiesen sich im Nachhinein als weichenstellend für sein zukünftiges Leben: Die Aufführung der Oper *Artaserse* in Venedig im Karneval 1730, die Heirat mit Faustina Bordoni im Sommer desselben Jahres und schließlich die Aufführung der Oper *Cleofide* in Dresden im September 1731.

Zwar hatte sich Hasse in den Jahren 1725 bis 1730 bereits einen Namen als Opernkomponist in Neapel gemacht, doch war sein Ruhm noch frisch und hauptsächlich auf diese Stadt sowie die anderen italienischen Besitztümer der Habsburger begrenzt. Die erfolgreiche Aufführung von *Artaserse* in Venedig, der damaligen Welthauptstadt der Oper, machte ihn schlagartig berühmt und öffnete ihm in der Folgezeit die Türen aller Opernhäuser Europas.

Die Heirat Hasses mit der Primadonna Faustina Bordoni hatte neben der privaten auch eine beruflich-künstlerische Dimension: Faustina, die damals bereits europaweit bekannte Sängerin, wurde bis zu ihrem Abschied von der Bühne im Jahr 1751 zur Hauptinterpretin der Werke ihres Mannes. Hasse wiederum schrieb viele seiner Vokalpartien so, dass die Gesangkünste seiner Frau optimal zur Geltung kommen konnten. Durch die Aufführung von *Cleofide* sicherte sich der Komponist die Stelle des Kapellmeisters am sächsisch-polnischen Hof in Dresden, einen äußerst lukrativen Posten, den er fast drei Jahrzehnte lang (von 1734 bis 1763) bekleiden sollte.¹

Die Aufführung der Oper *Cleofide* war offenbar Teil eines langfristigen Plans zur dauerhaften Re-Etablierung eines italienischen Opernensembles am sächsischen Hof. Treibende Kraft hinter diesem Plan war der sächsische Kurprinz Friedrich August, der spätere Kurfürst und König von Polen.

Schon in den Jahren 1685 bis 1694 war auf Einladung des Kurfürsten Johann Georg III. eine italienische Operntruppe in Dresden engagiert. Die Darbietungen dieses Ensembles unter der Leitung von Carlo Pallavicini (und später Johann Adam Strungk) müssen sehr erfolgreich gewesen sein. Doch 1694, nach dem Regierungsantritt August des Starken, wurde die Truppe aufgelöst, weil der neue Herrscher andere Interessen verfolgte – und nicht zuletzt aus finanziellen Gründen. Eine zweite bemerkenswerte Serie von Aufführungen italienischer Opern in Dresden fand in den Jahren 1717 bis 1719 statt; äußerer Anlass war die Hochzeit des Kurprinzen Friedrich August mit der Habsburgerin Maria Josepha, einer

Tochter von Kaiser Joseph I. Die Auftritte eines erstklassig besetzten Opernensembles unter der Leitung von Antonio Lotti sollten nach dem Willen Augusts des Starken auf glanzvolle Art und Weise die Macht und Herrlichkeit Sachsens angesichts einer Verbindung mit dem kaiserlichen Haus unterstreichen. Andererseits aber entsprachen sie genau den Vorlieben und Wünschen des Thronfolgers. Friedrich August wurde während seiner langen Kavaliersreise durch Europa von 1711 bis 1719 und insbesondere während seiner drei Venedig-Aufenthalte zum begeisterten Liebhaber italienischer Musik – vor allem der Oper –, und er sollte dieser Leidenschaft sein Leben lang treu bleiben. Die Auftritte von Lottis Truppe in dem neuen, mit einem immensen Kostenaufwand erbauten Operntheater am Zwinger dürften zu den Höhepunkten des hunderttägigen Hochzeitsfestes gezählt haben.² Danach jedoch verlor August der Starke das Interesse an den italienischen Musikern und nutzte Spannungen und Streitigkeiten zwischen ihnen und den deutschen Mitgliedern der Hofkapelle, um sie zu entlassen.

Doch schon Ende 1723 wurde Graf Emilio de Villio, der sächsische Botschafter in Venedig, damit beauftragt, junge, talentierte Sänger unter Vertrag zu nehmen, sie in Italien ausbilden und später nach Dresden kommen zu lassen.³ Dieser Plan sollte einen Opernbetrieb ohne bekannte (und somit teure) Sänger möglich machen. Gleichzeitig sollten die auf Kosten des sächsischen Hofes ausgebildeten Musiker langfristig an Sachsen gebunden werden. Gegen Ende der 1720er Jahre, ungefähr zeitgleich mit dem Ende der Ausbildung der Sänger in Italien, veränderte sich durch eine Reihe von Todesfällen die gesamte musikalische Landschaft der sächsischen Hauptstadt. 1728 starben der Oberkapellmeister Schmidt sowie der Konzertmeister Woulmyer („Volumier“), 1729 der Kapellmeister Heinichen. Mit den Aufgaben des Konzertmeisters wurde Johann Georg Pisendel betraut, doch man musste nun auch nach einem fähigen Leiter für die führungslos gewordene Hofkapelle suchen. Die Situation war insofern kompliziert, als der neue Leiter verschiedenen, zum Teil widersprüchlichen Anforderungen genügen musste. So sollte er im neuesten

¹ Zur Biographie Hasses wird auf die einschlägigen Artikel in den neuen Ausgaben von *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* und *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* sowie auf Raffaele Mellace, *Johann Adolf Hasse*, Palermo 2004, bes. S. 23–164, verwiesen.

² Zur Aufführung kamen Lottis Opern *Giove in Argo*, *Ascanio* und *Teofane*.

³ Vgl. Alina órawska-Witkowska, „Beitrag zur Geschichte der italienischen Opernsänger: I virtuosi di S. M. il Re di Polonia, Elettore di Sassonia, 1724–1730“, in: E. Harendarska, I. Poniatowska, C. Nelkowski (Hg.), *Musica Antiqua Europae Orientalis X*, vol. 1 Acta musicologica, Bydgoszcz 1997.

(italienischen) Stil bewandert sein, um Opern komponieren zu können – doch eingedenk der noch frischen Erinnerungen an die Streitigkeiten zwischen den italienischen und deutschen Musikern am besten kein Italiener. Zudem sollte es sich um einen Katholiken handeln, der in der Lage war, Musik für die großen kirchlichen Feste des seit einiger Zeit offiziell katholischen sächsischen Hofes zu schreiben. All diese Voraussetzungen erfüllte Johann Adolf Hasse in geradezu idealer Weise.⁴

Genaue Informationen über die Umstände von Hasses Berufung nach Dresden finden sich hauptsächlich in der Korrespondenz des Grafen de Villio, und zwar in den Briefen an seinen Freund, den Dresdner Hofdichter Stefano Benedetto Pallavicini.⁵ Für de Villio persönlich war diese Angelegenheit von großem Interesse. Seit Anfang 1724 in die Ausbildung der jungen Sängerinnen und Sänger involviert, wollte er sie endlich in Dresden wissen,⁶ und Hasse schien ihm geeignet, sie in der letzten Phase der Ausbildung (die dann in Sachsen erfolgen sollte) zu betreuen. So berichtet der Botschafter, dass Hasse ihn am 25. Februar 1730 aufsuchte und ihm bei dieser Gelegenheit ein Angebot des Kurprinzen für die Stelle des ersten Kapellmeisters der Hofkapelle zeigte:

Non capisco in Me stesso dal piacere. Questa Matina é venutto da Me il famosiss:^{mo} Mastro di Capella Sig:^r Giovanni sopranominatto il Sassone, e M'há fatto vedere l'offerta clementiss:^{ma} fattalli fare da S. A. R. della piazza di primo Maestro di Capella di S. M.⁷

Nach den heute bekannten Quellen kann man davon ausgehen, dass die Verhandlungen mit Hasse schon Ende 1729 im Gange waren, dass jedoch Graf de Villio hier, anders als bei der Ausbildung der Sänger, keine vermittelnde Rolle gespielt hatte. Bis Mitte Mai 1730 herrschte allgemeiner Konsens darüber, dass Hasse bald nach Dresden kommen würde, um den Posten des Kapellmeisters zu übernehmen. De Villio schrieb über die Arbeit Hasses an einer neuen Oper (*Dalisa*) für das Theater San Samuele und über deren Premiere am 17. Mai 1730. Zugleich berichtete er über die in der Stadt kursierenden Gerüchte von einem Ehevertrag zwischen dem Kapellmeister und der Sängerin Faustina Bordoni.⁸ Diese Gerüchte verdichteten sich bis Ende des Monats, und der Botschafter erfuhr sogar, dass Faustina die Vermittlung des kaiserlichen Gesandten in Venedig, des Grafen Giuseppe Bolagnos, gesucht habe, um die Befreiung ihres Gatten von den Verpflichtungen gegenüber dem sächsischen Hof zu erreichen. Mehr noch, Hasse habe sich verpflichtet, für das Jahr 1732 eine Oper für die Grimani⁹ zu schreiben, in der Faustina singen sollte. Hasse selbst bestätigte die Gerüchte über seine bevorstehende Heirat, als er am 2. Juni den Botschafter gleich zweimal aufsuchte und ihn bat, sich in Dresden für ihn einzusetzen. De Villio stimmte widerwillig zu, in der richtigen Annahme, dass Hasse nicht etwa versuchte, mit diesem Manöver bessere Vertragskonditionen auszuhandeln, sondern dass er tatsächlich nicht vorhatte, nach Dresden zu kommen. Einen handfesten Grund für diesen Sinneswandel sah der Botschafter in dem Ehevertrag, dem zufolge Faustina eine Mitgift von 50.000 Dukaten in die Ehe einbrin-

gen sollte, allerdings unter der Bedingung, dass Hasse sie nicht allein in Italien lassen würde.¹⁰ Aus der Sicht des Dresdner Hofes war dies ein klarer Vertragsbruch. Hasse blieb in Italien, und seine Hochzeit mit Faustina, in den Kirchenbüchern als „matrimonio segreto“ eingestuft, fand am 20. Juli 1730 statt.¹¹ Für diese ganze verworrene Angelegenheit gab es aber noch eine andere, von de Villio nicht erwähnte Erklärung: Faustina war schwanger. Die erste Tochter des Ehepaares, Maria Gioseffa („Peppina“), sollte im Herbst 1730 zur Welt kommen.

Bis zum Ende des Jahres 1730 findet man in de Villios Briefen nur noch eine Erwähnung von Hasse, und zwar im Dezember:

Devo dirle in confidenza, che il nostro Sassone é per terra á Napoli; che é dispiaciuto infinitamente e che há perduto tutto il concetto. Qui pure nell'opera della passata Assentione fece un pasticcio, che non ebbe il Minimo aplauso. Io però non voglio tramischiarmene, ancor che io sappi, che in ora si penti di non esser subito passato al servizio die S. M. e che abbi delli Maneggi, e della dispositione per tornarvi.¹²

Die Worte „nicht sofort“ sind vermutlich so zu interpretieren, dass Hasse wohl eine neue Übereinkunft mit dem Dresdner Hof treffen konnte. Er wurde von seinen vertragli-

⁴ Der aus einer norddeutschen evangelischen Kantoren- und Organistenfamilie stammende Hasse war während seines ersten Aufenthalts in Neapel zum Katholizismus konvertiert.

⁵ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden (im Folgenden: SHSA), Loc. 3388: *Lettres du Comte de Villio au [...] Pallavicini*, Vol. I, 1729–1732; eine Auswertung dieses Briefmaterials in Bezug auf Hasses Dresdner Engagement findet sich bei Zenon Mojzysz, „1730: Ein Jahr im Leben Johann Adolf Hasses im Spiegel der zeitgenössischen Korrespondenz“, in: Szymon Paczkowski und Alina Órawska-Witkowska (Hg.), *Johann Adolf Hasse in seiner Epoche und in der Gegenwart. Studien zur Stil- und Quellenproblematik*, Warszawa 2002, S. 45–52.

⁶ Die letzte Phase der Ausbildung der Sänger in Italien wurde von Finanzierungsengpässen begleitet, so dass der Botschafter mehrmals aus eigener Schatulle Geld vorschießen musste. Auch ihre Abreise nach Dresden wurde vom Hof immer wieder hinausgezögert und de Villio war gezwungen, für seine Musiker Engagements an Bühnen Norditaliens zu arrangieren.

⁷ „Ich bin außer mir vor Freude. Heute Vormittag ist der überaus berühmte Kapellmeister Herr Johann, genannt ‚il Sassone‘, zu mir gekommen und hat mir das gnädigste Angebot gezeigt, das ihm Seine Königliche Hoheit hat machen lassen für die Stelle des ersten Kapellmeisters Seiner Majestät.“ SHSA, Loc. 3388: *Lettres du Comte de Villio* (wie Anm. 5), Brief vom 27. Februar 1730. Orthographie und Akzentsetzung in allen Zitaten aus dieser Quelle nach dem Original; es wurde lediglich eine (dort oft nicht vorhandene) Unterscheidung von „v“ und „u“ eingeführt (Schreibweise des Originals meist „u“).

⁸ „[...] abbi fatta scrittura di Matrimonio colla famosa Sig:^{ra} Faustina Bordoni.“; SHSA, Loc. 3388: *Lettres du Comte de Villio* (wie Anm. 5), Brief vom 5. Mai 1730.

⁹ Eigentümer des Theaters San Giovanni Grisostomo.

¹⁰ „[...] con conditione, che non si separi da essa á cagione delli grandi impegni, che ella há in Italia.“ SHSA, Loc. 3388: *Lettres du Comte de Villio* (wie Anm. 5), Brief vom 2. Juni 1730.

¹¹ Die meisten Angaben zu Hasses Hochzeit nach Saskia Woyke, *Faustina Bordoni – eine Sängerkarriere im 18. Jahrhundert*; Wissenschaftliche Hausarbeit zum Magister Artium, Universität Hamburg 1997, S. 35f.

¹² „Ich muss Ihnen im Vertrauen sagen, dass unser Sassone in Neapel am Boden [zerstört] ist, dass es ihm unendlich Leid tut, und dass er völlig aus dem Konzept [geraten] ist. Wie auch bei der Oper der vergangenen Himmelfahrt [*Dalisa*] machte er einen Pfusch, der nicht den geringsten Applaus erhielt. Jedoch will ich mich nicht einmischen, auch wenn ich wissen sollte, dass er jetzt bereut, nicht sofort in den Dienst seiner Majestät getreten zu sein und dass er Umtriebe und Anstalten machte, zurückzukommen.“ SHSA, Loc. 3388: *Lettres du Comte de Villio* (wie Anm. 5), Brief vom 30. Dezember 1730.

chen Verpflichtungen in Dresden nicht befreit, konnte aber einen Aufschub für seine Ankunft in Sachsen erwirken. Dies muss dem Personenkreis um Hasse und Faustina bekannt gewesen sein. So schrieb der Sänger Farinello (in Deutschland meistens als „Farinelli“ bezeichnet) in einem Brief vom 3. Februar 1731, dass sich Faustina und ihr Gatte bis Ende April nach Sachsen begeben müssten.¹³ Ende Mai und Anfang Juni 1731 erwähnte auch Botschafter de Villio Hasse wieder in seiner Korrespondenz. In Briefen an den leitenden Kabinettsminister Sachsens, Marquis de Fleury, empfahl er zunächst den Kapellmeister dem Schutz des Ministers und bat einige Tage später, die Verzögerung von dessen Ankunft in Dresden wegen eines akuten Gichtanfalls zu entschuldigen. Erst am 7. Juli 1731 trafen Faustina und Hasse in Dresden ein. Im Journal des Oberhofmarschallamtes findet man unter diesem Datum die Eintragung: „Kam der neue Capellmeister Haass [sic] mit seiner frauen der berühmten Sängerin Fausta [sic] von Venedig alhier an.“¹⁴

In den gut drei Monaten bis zur Premiere der *Cleofide* war Hasse nicht nur mit der Fertigstellung und den Proben der Oper beschäftigt, sondern bestritt zusammen mit seiner Frau auch etliche Konzerte. Am 26. Juli sang Faustina in einer Kantate Hasses zu Ehren der Prinzessin Anna von Holstein, und Hasse selbst gestaltete die Musik zum Gottesdienst am 15. August (Fest Mariä Himmelfahrt). Am 11. September fand eine Probe der Oper in Anwesenheit des Königs und des Kurprinzenpaares statt, ehe die Premiere von *Cleofide* am Abend des 13. September über die Bühne ging. Dieses Datum war sicherlich nicht zufällig gewählt: Genau 12 Jahre zuvor, am 13. September 1719, war Lottis *Teofane*, die „Hauptoper“ der Hochzeitsfeierlichkeiten des Kurprinzen, zum ersten Mal aufgeführt worden. Diese Übereinstimmung dürften die meisten Akteure am Hof als ein bewusstes Zeichen von Kontinuität verstanden haben. In den *Curiosa Saxonica* erschien ein enthusiastischer Bericht über die Premiere, in dem auf diesen Zusammenhang hingewiesen wird.

Die jetzige Oper hätte jedoch gegenüber den damaligen Aufführungen den Vorzug,

daß sie durch die unvergleichliche Stimme und Action der in gantz Welschland und Engelland berühmtesten und grössten Sängerin itziger Zeit, Madame Faustinen, itziger vermählten Madame Hassens, und durch die Music dero Ehe-Herrn, Herrn Johann Adolff Hassens, Ihro Kön. Maj. von Pohlen und Churfürstl. Durchl. von Sachsen Capellmeistern, auf das höchste erhoben ist. Dieses ungemeine Ehe-Paar kan wohl itziger Zeit vor die grösste Virtuosen in der Music von gantz Europa passiren, indem der berühmte Herr Hasse in der Composition, die unvergleichliche Madame Haßin aber im Singen und in der Action ihres gleichen nirgends haben.¹⁵

Es verwundert nicht, dass die Aufführung so begeistert aufgenommen wurde. Hasses Musik konnte dank der erstklassigen Interpreten ihre Wirkung voll entfalten, zudem scheute der Hof keine Kosten für Kostüme und Kulissen.¹⁶ Insgesamt, die Honorare Faustinas und Hasses miteingerechnet,¹⁷ wurden für diese Produktion 11.000 Taler ausgegeben. Acht verschiedene Bühnenbilder wurden gebraucht. Die Hauptdarsteller waren: Faustina (Cleophis), Antonio Campioli

(Poros), Maria Cattanea (Eryxene), Domenico Annibali (Alexander), Ventura Rochetti detto Venturino (Gandartes) und Nicolo Pozzi (Timagenes). Bezeichnend ist, dass vier von ihnen, Cattanea, Rochetti, Annibali sowie der Gesangslehrer Campioli, zu de Villios Schützlingen gehörten. Zusätzlich zu den Sängern kamen noch ein Souffleur, sechs Komparsen, zwei Pagen, sechs Kammermädchen und 54 Soldaten zum Einsatz. Die letzteren haben

das Ihrige bey der Bataille in der Opera mit gutem Fleiß und Geschicklichkeit verrichtet, wie sie denn mit Schildern auff die alte Griechische und Indianische Art zu fechten einige Zeit vorher exerciret worden.¹⁸

Die prächtige Gesamtwirkung wurde durch die Ballette, die zwischen den Akten gegeben wurden, sicherlich noch verstärkt. Leider hat sich die Ballettmusik nicht erhalten. Insgesamt gab es 1731 fünf Vorstellungen von *Cleofide*: am 13., 18., 21. und 25. September und am 2. Oktober.¹⁹ Für jede von ihnen wurden vom Hofmarschallamt jeweils 1.250 kostenlose Karten ausgegeben.²⁰ Diese, für die heutigen Verhältnisse ungewöhnliche Praxis der kostenlosen Ausgabe der Opernkarten für die Dresdner Hofoper ist sehr gut dokumentiert.²¹ Für die Zuteilung der Logenplätze existierten genaue, schriftlich fixierte Sitzpläne.²² Es wurden dabei zwar vor allem Hofangehörige, adlige Gäste und andere gemäß ihrer Rangordnung berücksichtigt, doch gingen viele Karten auch an Nichtadlige, Dresdner Bürger, Opernpersonal oder Dienerschaft. Wahrscheinlich zählten auch Johann Sebastian Bach und sein Sohn Wilhelm Friedemann zu den mehr als 6.000 Besuchern der Oper im Herbst 1731.

Johann Adolf Hasse und seine Frau Faustina verließen Dresden am 8. Oktober 1731, einen Tag nachdem sie bei einer Geburtstagsfeier des Kurprinzen die Kantate *La gloria sassona* aufgeführt hatten. Sie fuhren nach Italien: Faustina zunächst nach Venedig,²³ Hasse nach Turin und dann nach Rom.²⁴ In Dresden sollten sie das nächste Mal erst am 3. Fe-

¹³ „[...] devono portarsi agli ultimi di aprile in Sassonia“; zitiert nach: Mellace, *Johann Adolf Hasse* (wie Anm. 1), S. 68.

¹⁴ SHSA, *Divertissements in Dresden 1731 und Journal So auf solches Jahr gehalten worden*, OHMA G Nr. 32, Blatt 29v.

¹⁵ *Curiosa Saxonica* 1731, Nr. LXXV, S. 242f.

¹⁶ Für die Kostüme wurden 4.763,40 Taler ausgegeben, davon gingen 3.500 Taler an die Kaufleute Jöcher und Romanus in Nürnberg (kostbare Stoffe, Schmuck etc.), 260 Taler an den Herrenschnneider, 74 Taler an den Perückenmacher, 270 Taler an den Federschmücker, 42 Taler an den Schuster; genaue Aufzählung in: SHSA, Loc. 38, *Französische Comoedianten und Orchestra betr. 1721–1733*, Bl. 236.

¹⁷ 500 Speziesdukaten für Hasse, 1.000 für Faustina und 200 für den Librettisten Boccardi.

¹⁸ *Curiosa Saxonica*, 1731, Nr. LXXV, S. 271.

¹⁹ Quelle wie in Anm. 14, Blatt 42vff.

²⁰ Quelle wie in Anm. 14, Blatt 107.

²¹ Vgl. Panja Mücke, *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur*, Laaber 2003, S. 70ff.

²² Eine Sitzeinteilung für *Cleofide* mit Namenslisten der wichtigsten Operngäste und eingeklebten Musterexemplaren der Karten für die einzelnen Vorstellungen in: SHSA, *Divertissements in Dresden 1731* (wie Anm. 14), Blatt 104ff.

²³ Sie sollte dort im Theater San Giovanni Grisostomo in *Scipione il Giovane* mit Musik von Luca Antonio Predieri singen.

²⁴ Hasses *Catone in Utica* hatte am 26. Dezember 1731 in Turin Premiere, sein *Cajo Fabrizio* am 12. Januar 1732 in Rom.

bruar 1734 erscheinen. Ihre lange Abwesenheit und die Rückkehr erst nach dem – absehbaren – Tod Augusts des Starken und der Thronbesteigung seines Sohnes muss jedoch mit dem Kurprinzen abgesprochen gewesen sein, denn die Künstler wurden offenbar sofort nach dem Regierungswechsel nach Sachsen zurückgerufen. Fortan nahmen sie im Dresdner Musikleben eine bevorzugte Stellung ein: Sie erhielten ein Jahresgehalt von zusammen 6.000 Talern und konnten die Aufenthaltszeiten des Königs in Polen für längere Reisen, vor allem nach Italien, nutzen. Erst mit dem endgültigen Engagement Hasses wurde die Idee eines italienischen Operntheaters in Dresden zur klingenden Realität. Während der sogenannten „Ära Hasse“, zu der die Aufführung von *Cleofide* den Auftakt gebildet hatte, sollte Dresden zu einer der wichtigsten Musikmetropolen des 18. Jahrhunderts, die Dresdner Hofkapelle zu einer Institution europäischen Ranges und Hasse selbst zu einem der berühmtesten Komponisten des Kontinents werden.

Das Libretto zu *Cleofide* ist eine Bearbeitung von Metastasio *Alessandro nell'Indie*, vorgenommen von Michelangelo Boccardi.²⁵ Boccardi versuchte offenbar im Sommer und Herbst des Jahres 1731 mit der Vorlage mehrerer Texte²⁶ und unter Ausnutzung einer vorübergehenden Abwesenheit des Hofdichters Stefano Pallavicini, eine Anstellung am sächsischen Hof zu erhalten. Seine Bemühungen blieben trotz des großen Bühnenerfolgs von *Cleofide* aber erfolglos.

Der literarische Stoff basiert auf historischen Ereignissen aus der Zeit des indischen Feldzugs von Alexander dem Großen im 4. Jahrhundert v. Chr.²⁷ Zwar ist die von Liebe und Eifersucht bestimmte dramatische Handlung erfunden, doch einige Elemente entsprechen durchaus den überlieferten Fakten. Neben Alexander und Poros²⁸ ist auch die Gestalt der Cleophis historisch nachweisbar. Einige Quellen erwähnen außerdem eine amouröse Beziehung zwischen ihr und Alexander. Die berühmte Schlacht am Hydaspes (heute Jhelum) zwischen den Armeen Alexanders und Poros' fand im Sommer 326 v. Chr. statt. Der indische König verteidigte einen Übergang über den Hydaspes, doch Alexander gelang es, den Fluss zusammen mit den besten Einheiten seiner Armee an einer anderen Stelle unbemerkt zu passieren. Die darauf folgende blutige Schlacht führte zur Vernichtung der indischen Streitmacht. Die Quellen bezeugen den ungestümen Heldenmut Poros' und die großmütige Behandlung, die er nach der Schlacht erfuhr: Alexander bestätigte ihn als König und vergrößerte sogar noch beträchtlich sein Reich.

Die von Boccardi vorgenommenen Eingriffe in den metastasianischen Originaltext sind zahlreich und vielfältig. Zum einen wurde er beträchtlich gekürzt. Der Umfang dieser Kürzungen reicht von der Streichung einzelner Worte bis zur Weglassung ganzer Szenen. Anzahl und Umfang der Streichungen nehmen mit dem Fortschreiten des Textes zu – ein Indiz für den beträchtlichen Zeitdruck, unter dem Boccardi arbeiten musste. Eine direkte Folge dieser Kürzungen ist die im Vergleich zum Originaltext eingeschränkte Verständlichkeit der Handlung. So erfährt man zum Beispiel nicht, wieso

der Hinterhalt an der Brücke in der Mitte des zweiten Aktes fehlschlug und welchen Anteil der Verräter Timagenes daran hatte. Ein anderer Aspekt der Streichungen ist die Veränderung des psychologischen Profils der Protagonisten. Die meisten Passagen, in denen diese zögern, unentschlossen sind oder von widerstreitenden Gefühlen hin und her gerissen werden, wurden gestrichen. Dadurch verlieren die Bühnenfiguren viel von ihrer ursprünglichen Plastizität, Lebendigkeit und Menschlichkeit, sie wirken im Vergleich zum Original seltsam eindimensional, wie von nur einem einzigen Affekt beseelt. Weitere Eingriffe Boccardis in den Originaltext dienen vor allem dem Zweck, die Auftritte (und Arien) der Titelfigur Cleophis im Gesamtablauf der Oper bestmöglich zu platzieren. So wurde zum Beispiel gleich am Anfang vor dem ursprünglich eröffnenden Dialog von Poros und Gandartes (bei Boccardi Szene II) eine Szene mit Poros und Cleophis samt der Arie „Che sorte crudele“ eingefügt. Auch die Soloszenen der Cleophis am Ende des zweiten Aktes (Szene XV) und im dritten Akt (Szene XI) direkt vor den die ganze Intrige auflösenden Abschlusszenen sind Boccardis Neuschöpfungen. Die beiden dazugehörigen Arien „Son qual misera colomba“ (dieser Arientext nicht von Boccardi) und „Perder l'amato bene“ gehören nicht zuletzt durch diese geschickte Platzierung zu den dramatischen Höhepunkten des ganzen Werkes. Doch auch solche Änderungen erfolgten oft auf Kosten der inneren Logik des Textes. So kann man sich nicht erklären, wieso Gandartes am Anfang des dritten Aktes, während der Unterhaltung mit seiner geliebten Eryxene, nicht wie zuvor von der Liebe spricht, sondern urplötzlich von dem Wunsch besessen ist, Alexander zu töten. In der Originalvorlage führt Eryxene dieses Gespräch mit ihrem Bruder Poros, der Alexander hasst. Schließlich verringert Boccardi die Anzahl der Arien von 29 auf 27 und passt ihre Verteilung auf die einzelnen Protagonisten der Rangordnung der Sänger an, gemäß der Regel, dass ein Sänger desto mehr Arien singen darf, je höher sein Rang ist. So hat in Boccardis Textversion Cleophis sechs Arien zu singen, Poros und Alexander haben jeweils fünf, Eryxene und Gandartes jeweils vier und Timagenes drei Arien. In der Originalfassung Metastasios dagegen ist Poros die Person mit den meisten Arien (sieben), gefolgt von Eryxene (sechs) und Alexander (fünf), Cleophis und

²⁵ Vgl. Reinhard Strohm, „Metastasio's *Alessandro nell'Indie* and its earliest settings“, in: Ders., *Essays on Handel & Italian Opera*, Cambridge 1985.

²⁶ Außer zu *Cleofide* schrieb er die Libretti der Kantaten *Dite: vedeste mai, ninfe, e pastori* und *La gloria sassona* und der Oratorien *L'anima disingannata* und *Gesù al Calvario*. Inwieweit es sich bei diesen Texten um Originalschöpfungen Boccardis oder Bearbeitungen fremder Werke handelt, wäre noch zu klären. – Zu Boccardis Arbeiten für Dresden vgl. auch Ortrun Landmann, *Katalog der Dresdener Hasse-Handschriften. CD-ROM-Ausgabe mit Begleitband*, München 1999, S. 36–38.

²⁷ Boccardi selbst bezieht sich in der Vorrede seines Librettos auf Quintus Curtius Rufus. Obwohl dessen *Historiae Alexandri Magni* aus heutiger Sicht in der Chronologie und Darstellung der Ereignisse ungenau sind, gehörten sie früher dank ihrer narrativen und unterhaltsamen Qualitäten (und nicht zuletzt auch wegen der einfachen Sprache) zu den beliebtesten antiken Alexander-Biographien.

²⁸ Auch Poros; die Namensform hier nach Johannes Hahn (Hg.), *Alexander in Indien 327–325 v. Chr.*, Stuttgart 2000.

Gandartes (jeweils vier), sowie Timagenes (drei). Die zwei Duette mit Poros und Cleophs und zwei „Cori“ blieben in Boccardis Fassung erhalten. Die genannten Eingriffe erforderten nicht nur zusätzliche Änderungen des Handlungsverlaufs, sondern auch einen Austausch etlicher metastasiani-scher Arientexte gegen andere. In *Cleofide* stammt weniger als die Hälfte aller Arientexte noch von Metastasio; die übrigen wurden entweder von Boccardi neu gedichtet oder aus früheren Opern Hasses übernommen. Diese Übernahme erstreckte sich in vielen Fällen nicht nur auf die Texte, sondern

auch auf die Musik. Bisher ist es gelungen, die Herkunft von elf Arien nachzuweisen. Die folgende Tabelle gibt einen Überblick über die textliche und musikalische Provenienz aller Arien:²⁹

²⁹ Siehe auch: Reinhard Strohm, *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730)*, Köln 1976 (Analecta musicologica XVI, 2 Bde.), und Roland Schmidt-Hensel, „La musica è del Signor Hasse detto il Sassone ...“. Johann Adolf Hasses „Opere serie“ der Jahre 1730 bis 1745. Quellen, Fassungen, Aufführungen, Phil. Diss. Universität Hamburg 2004, Bd. II, S. 155–159.

Arien in <i>Cleofide</i>					ursprüngliche Arienzuordnung			
Szene	Nr.	Rolle	Textincipit	Textdichter	Herkunft der Musik	Szene	Rolle	Textincipit
I/1	5	Cleophs	Che sorte crudele	Boccardi	<i>Tigrane</i>	Sinf./2		(Instrumentalsatz)
I/3	7	Poros	Vedrai con tuo periglio	Metastasio				
I/4	9	Alexander	Vil trofeo d'un'alma imbelle	Boccardi	<i>Ulderica</i> <i>Artaserse</i> (A-Teil)	I/10 III/4	Ulderica Artabano	Pria di darmi un sì bel vanto Figlio se più non vivi
I/5	11	Eryxene	Chi vive amante, sai che delira	Metastasio				
I/6	13	Timagenes	S'appresti omai la vittima	Boccardi	<i>Attalo</i>	II/1	Tiridate	Scopri signor la vittima
I/7	15	Poros	Se mai più sarò geloso	Metastasio				
I/8	17	Cleophs	Se mai turbo il tuo riposo	Metastasio				
I/10	19	Poros	Se possono tanto	Metastasio	<i>Attalo</i>	I/12	Arsinoe	Del nobile vanto
I/11	21	Eryxene	Vuoi saper se tu mi piaci?	wie in <i>Gerone</i>	<i>Gerone</i>	II/11	Osmicle	Vuoi saper se tu mi piaci?
I/12	23	Gandartes	Voi, che adorate il vanto	Metastasio				
I/16	27	Alexander	Se amore a questo petto	Metastasio	<i>Tigrane</i>	I/4	Tigrane	Di questo cor fedele
I/17	29	Cleophs, Poros	Se mai più sarò geloso (Duetto)	Metastasio				
II/2	31	Gandartes	Appena Amor sen nasce	Boccardi				
II/4	33	Poros	Generoso risvegliati, o core	wie in <i>Gerone</i>	<i>Gerone</i>	II/7	Lisarco	Generoso risvegliati, o core
II/6	37	Poros, Cleophs	Sommi dèi, se giusti siete (Duetto)	Metastasio				
II/8	39	Alexander	Se trova perdono	Boccardi				
II/9	41	Cleophs	Digli ch'io son fedele	Metastasio				
II/11	43	Timagenes	È ver che all'amo intorno	Metastasio				
II/12	45	Alexander	S'è ver che t'accendi	Metastasio				
II/13	47	Gandartes	Spera sì che Amor pietoso	Boccardi				
II/14	49	Eryxene	Se costa tante pene	Boccardi				
II/15	51	Cleophs	Son qual misera colomba	wie in <i>La sorella</i>	<i>La sorella amante</i>	II/17	Lavinia	Son qual misera colomba
III/1	53	Gandartes	Pupillette – vezzosette	wie in <i>Tigrane</i>	<i>Tigrane</i>	III/4	Clearte	Pupillette – sdegnosette
III/4	55	Cleophs	Se troppo crede al ciglio	Metastasio				
III/5	57	Eryxene	Non è sì vago quel gelsomino	Boccardi	<i>Gerone</i>	I/13	Eumene	Più che sul trovo
III/6	59	Alexander	Cervo al bosco	Boccardi				
III/7	61	Timagenes	Quanto mai felici siete	Boccardi	<i>Ezio</i>	I/7	Onoria	Quanto mai felici siete
III/9	63	Poros	Dov'è? Si affretti	Metastasio				
III/11	65	Cleophs	Perder l'amato bene	Boccardi				
III/12	66	Coro	Dagli astri discendi	Metastasio				
III/13	68	Coro	Al nostro consolo	Boccardi				

Die Wiederverwendung von Stücken aus eigenen Opern ist in *Cleofide* nicht allein durch Erfordernisse der Dramaturgie oder durch Zeitmangel bei der Arbeit zu erklären. Viel eher kann man davon ausgehen, dass der Komponist angesichts der oben dargestellten Turbulenzen um den Antritt seiner Stelle besonders um die Gunst seines Publikums (und vor allem seiner künftigen Dienstherrn) bemüht war. Um seine Fähigkeiten im besten Licht darzustellen, dürfte er sich dazu entschlossen haben, einige seiner Meinung nach besonders publikumswirksame Stücke aus älteren Werken zu übernehmen. Tatsächlich ist die hohe musikalische Qualität aller Arien auffällig – unabhängig von der Wichtigkeit der jeweiligen Rolle. So wird zum Beispiel die nicht zuletzt durch ihre Besetzung mit zwei Soloflöten höchst reizvolle Arie „È verche all'amo intorno“ (Nr. 43) von Timagenes, der am wenigsten exponierten Figur, gesungen. Überhaupt ist die Zuordnung und Verwendung der einzelnen Arien sehr durchdacht. Hasse war hier offensichtlich bemüht, gleichzeitig verschiedene Faktoren zu berücksichtigen: Zum einen mussten die aufeinander folgenden Stücke vom Charakter her unterschiedlich sein; außerdem war es notwendig, die wirkungsvollsten Arien innerhalb des Gesamtaufbaus des Stücks entsprechend zu platzieren. Doch vor allem sollte eine jede Arie den augenblicklichen Gemütszustand des Protagonisten widerspiegeln. So bieten die Arien, die meisten von ihnen im „mittleren Charakter“³⁰ gehalten, ein sehr breites Panorama äußerst differenzierter Gefühle und Befindlichkeiten; diese reichen von größter Erregung (Nr. 33 und 63) über tiefste Trauer (Nr. 65), verschlagene Schadenfreude (Nr. 43), traurige Enttäuschung (Nr. 59), kriegerisches Gebaren (Nr. 7) und hoffnungslose Verliebtheit (Nr. 53) bis zur tief empfundenen Liebe (Nr. 41). Die Dramaturgie der Gefühle in den Arien wird durch die musikalische Interpretation der Handlung in den Rezitativen unterstützt. Hier orientiert sich Hasse grundsätzlich am Textinhalt: Neben der wortgetreuen Deklamation, die den melodischen und rhythmischen Duktus der Sprache in Musik überträgt, ist es die Harmonik, die die dramatischen Abläufe der Dialoge oder Monologe durch eine geschickte Platzierung von spannungsgeladenen, dissonanten Akkorden und deren Auflösungen unterstützt. Das Zusammenspiel dieser Elemente erzeugt den Eindruck höchster Natürlichkeit, ist ein eindrucksvolles Beispiel kompositorischen Könnens und zeugt vom erstaunlichen Grad der Verinnerlichung der italienischen Sprache durch Hasse.

Auch wenn das von Boccardi bearbeitete Libretto nicht auf der Höhe seiner metastasianischen Vorlage steht, ist *Cleofide* ein musikalisch überzeugendes Werk, das innerhalb von Hasses Schaffen eine besondere Stellung einnimmt. Der Komponist präsentiert sich hier als ein reifer Vertreter des damals neuesten italienischen Opernstils; dessen wichtigste Merkmale sind der historisierende Stoff, die abwechselnde Verwendung von Rezitativen und Da-capo- bzw. Dal-segno-Arien innerhalb der dreiaktigen Gesamtform, die Zuordnung eines bestimmten Affektes (oder auch zweier) zu jeder Arie und die bevorzugte Verwendung von hohen Stimmen.³¹ Überdies zeigen sich schon in diesem Dresdner Erstlingswerk Gestaltungselemente, die auch andere Werke Hasses für den

sächsischen Hof kennzeichnen werden; hierzu gehören die großzügige Ausschöpfung der Möglichkeiten des Orchesters, die bevorzugte Behandlung von Faustinas Rolle oder die prächtige Ausgestaltung von Massenszenen. Hasses Markenzeichen ist seine Melodiebildung mit ihrer unverwechselbaren Mischung aus Virtuosität auf der einen und Natürlichkeit und Einfachheit auf der anderen Seite.

In Dresden wurde *Cleofide* zu Lebzeiten des Komponisten nicht wiederholt. Allerdings vertonte Hasse das ursprüngliche *Alessandro nell'Indie*-Libretto von Metastasio 1736 in Venedig (mit Revision 1738) und übernahm bzw. bearbeitete dabei einige Nummern aus *Cleofide*. Einige Arien aus dieser Dresdner Vertonung erlangten in der Folgezeit größere Berühmtheit, z. B. „Perder l'amato bene“ (Nr. 65) oder „Digli ch'io son fedele“ (Nr. 41), zu der Auszierungen von Faustina selbst sowie von Friedrich II. von Preußen überliefert sind.³² Die einzig nachweisbare weitere Aufführung von *Cleofide* im 18. Jahrhundert fand zum Karneval 1777 in Berlin statt.³³ Die noch heute in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrte Partitur ist ein trauriges Zeugnis eines barbarischen Unverstands: Durch das Herausreißen der Originalrezitative und deren Auswechslung gegen drastisch gekürzte Ersatzstücke wurde die ursprünglich dramaturgisch-musikalisch ausgewogene Konstruktion des Werkes reduziert auf eine bloße Abfolge von virtuoson Arien mit Rezitativ-Überleitungen.³⁴

Hinweise zur Besetzung und Aufführung

Dank der erhaltenen Mitgliederverzeichnisse der Dresdner Hofkapelle und des Aufführungsmaterials der Uraufführung ist es im Fall von *Cleofide* relativ leicht, die damalige Besetzung des Orchesters zu bestimmen. Im Hof- und Staatskalender für das Jahr 1731 finden sich als reguläre (d. h. fest angestellte) Orchestermitglieder drei Flötisten, vier Oboisten, zwei Hornisten, der Konzertmeister und sechs andere Violinisten, drei Bratschisten, fünf Cellisten, zwei Kontrabassisten, drei Fagottisten und ein Cembalist.³⁵ Zu den Musikern, die bei der Aufführung mitwirkten, darf man vielleicht einige Mitglieder der Polnischen Kapelle hinzuzählen und

³⁰ „Aria di mezzo carattere“; siehe hierzu: Marita Petzold McClymonds, „Style as Sign in some Opere Serie of Hasse and Jommelli“, in: Reinhard Wiesend (Hg.), *Johann Adolf Hasse in seiner Zeit. Bericht über das Symposium vom 23. bis 26. März 1999 in Hamburg*, Stuttgart 2006, S. 179–192.

³¹ Zu den Merkmalen von Hasses Opernstil vgl. Mellace, *Johann Adolf Hasse* (wie Anm. 1), S. 179ff.

³² Vgl. Friedrich II., *Auszierung zur Arie „Digli ch'io son fedele“ aus der Oper Cleofide von Johann Adolf Hasse. Faksimile der Handschriften aus dem Bestand der Deutschen Staatsbibliothek Berlin*, hg. von Wolfgang Goldhan, Wiesbaden o. J., sowie Helmuth Christian Wolff, *Originale Gesangs-improvisationen des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Köln 1972 (Das Musikwerk 41), S. 143–168.

³³ Vgl. Roland Schmidt-Hensel, „La musica è del Signor Hasse“. (wie Anm. 29), Bd. II, S. 162–163.

³⁴ Quelle: D-B, Mus. ms. 9541/1 (vom Herausgeber durchgesehen).

³⁵ *Königl. Pol. und Churfürstl. Sächsischer Hof- und Staats-Kalender 1731* (Nachweis: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, *Hist. Sax. I 179*).

kommt dann auf vier weitere Geiger und ggf. einen Oboisten, zwei Hornisten, drei „Bassisten“ und einen Kontrabassisten. Die Hoftrompeter (aufgeteilt in sogenannte „Feldtrompeter“ und „musikalische Trompeter“) und die Pauker zählten zwar nicht zur Hofkapelle, wirkten aber bei Bedarf darin mit. In Dresden gab es zur fraglichen Zeit zwölf Trompeter und zwei Pauker.³⁶

Diese Zahlen korrespondieren mit der Spezifikation des in Dresden erhaltenen Stimmensatzes (im Kritischen Bericht: Quelle **D1**): Es gibt jeweils eine Stimme für die erste und zweite Flöte und für die erste und zweite Oboe,³⁷ jeweils drei Stimmen für die ersten und zweiten Violinen, zwei für die Bratschen, zwei für die Violoncelli ripieni und zwei für die Fagotte sowie eine Stimme für die Theorbe; die Stimmen der Hörner, Trompeten und Pauken haben sich nicht erhalten. Zum Aufführungsmaterial kann man auch die heute in Halle/Saale aufbewahrte Partitur (Quelle **H**) rechnen, die mit großer Wahrscheinlichkeit von Musikern der Generalbassgruppe – vielleicht vom zweiten Cembalisten – benutzt wurde.

Angesichts der relativ großen Stärke der Bläsergruppe ist es auch sehr wahrscheinlich, dass die Streicher (hauptsächlich die Violinen) auch von Musikern, die nicht reguläre Mitglieder der Hofkapelle waren („Supernumerarii“), verstärkt wurden. Eine solche Praxis ist jedenfalls für die 1740er und 1750er Jahre belegt.³⁸ Einen weiteren Hinweis auf die damalige Orchesterstärke gibt eine Inventaraufstellung des Hoftheaters aus dem Jahr 1731, das siebzehn kleine und zwei große Notenpulte verzeichnet.³⁹

Was die Aufstellung des Orchesters betrifft, so wurde die von Rousseau in seinem *Dictionnaire de Musique* für das Jahr 1754 dokumentierte Anordnung mit zwei Cembali vielleicht schon 1731 in gleicher oder ähnlicher Form praktiziert.⁴⁰ Demzufolge hat der Kapellmeister von einem Cembalo in der Orchestermitte aus die Aufführung geleitet; er saß auf einem kleinen Podest, hatte den unmittelbaren Blick auf die Bühne und direkten Kontakt zur bei ihm platzierten ersten Continuo-Gruppe und zum rechts neben ihm sitzenden Konzertmeister. Im Übrigen waren die hohen Streicher zu seiner Rechten und die Bläser zu seiner Linken so gruppiert, dass sie sich zumeist gegenüber saßen; auf diese Weise konnten sie einander gut sehen und gleichfalls den Kapellmeister im Auge haben. Abgesehen von dem durch die Trennung von Streichern und Bläsern offenbar intendierten „Spaltklang“ ist bemerkenswert, dass die Streichbässe auf drei Plätze verteilt waren: Ein erstes Paar von Violoncello und Kontrabass befand sich – wie erwähnt – beim Cembalo des Kapellmeisters, ein zweites beim Tutti-Cembalo in der linken Ecke, und weitere Bässe waren im Anschluss an die hohen Streicher in der rechten Ecke des Ensembles platziert. Nahe beim ersten Cembalo saß auch der Theorbist, der im Wechsel oder gemeinsam mit diesem die Rezitative begleitete. Insgesamt stand dem Orchester eine (gegenüber dem Parkett nicht vertiefte) Fläche von ca. 16–17 Metern Breite und ca. 4 Metern Tiefe zur Verfügung.⁴¹

Neben der für die damaligen Verhältnisse beachtlichen Größe des Dresdner Orchesters boten auch die hervorragenden Instrumentalsolisten Gewähr für eine einzigartige musikalische Qualität: Zu erwähnen sind der Geiger Johann Georg Pisendel, der als Konzertmeister zusammen mit Hasse in sogenannter „Doppeldirektion“ das Ensemble leitete⁴², außerdem der Lautenist Sylvius Leopold Weiss, der Flötist Johann Joachim Quantz und der Hornist Johann Adam Schindler. Letzterer blies das höchst anspruchsvolle Solo in „Cervo al bosco“ (Nr. 59), und ihn hatte Johann Sebastian Bach höchstwahrscheinlich im Sinn, als er 1733 die Hornpartie im „Quoniam“ seiner *h-Moll-Messe* schrieb. In den Arienritornellen gehen Flöten und Oboen meist als Klangverstärkung *colla parte* mit den Violinen. Diese Praxis geht weniger aus der Partitur (Quelle **H**), sondern vielmehr aus dem Stimmenmaterial (Quelle **D1**) hervor. Es ist allerdings nicht sicher, ob Flöten und Oboen stets in allen Ritornellen gespielt haben; vermutlich wurde hier unter Berücksichtigung von Ariencharakter und klanglicher Vielfalt während der Einstudierungsphase jeweils festgelegt, welche Holzbläser wo und wann die Streicher verstärken sollten.⁴³ Ähnliches dürfte für die Instrumente der reich besetzten Generalbassgruppe und ihre unterschiedlichen Verwendungsmöglichkeiten in Ritornellen und der Gesangsbegleitung gelten.

Die vorliegende Ausgabe basiert hauptsächlich auf dem Dresdner Aufführungsmaterial, in dem die Angaben zur Dynamik und Artikulation sehr präzise sind. Was die Tempi und Charaktere der einzelnen Nummern sowie andere praktische Aspekte des Orchesterspiels betrifft, so sei ausdrücklich auf die Ausführungen von Johann Joachim Quantz verwiesen, der im XVII. Hauptstück seines *Versuchs* diese Themen detailliert behandelt.⁴⁴ Diese aufführungspraktische Quelle ist gerade im Fall von *Cleofide* besonders wertvoll, da Quantz selbst bei der Aufführung im Jahr 1731 mitwirkte und seine Anmerkungen über das Orchesterspiel und die Aufgaben der Orchestermusiker offensichtlich auf der Grundlage seinen Dresdner Erfahrungen beruhen.

³⁶ Vgl. Ortrun Landmann, „Die Dresdner Hofkapelle zur Zeit Johann Sebastian Bachs“, in: *Concerto. Magazin für alte Musik*, Jg. 7, Köln 1990, S. 7–16.

³⁷ Die Holzbläser waren also offenbar chorisch besetzt.

³⁸ Vgl. Kai Köpp, *Johann Georg Pisendel (1687–1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung*, Tutzing 2005, S. 313f.

³⁹ Ebd., S. 312.

⁴⁰ Vgl. Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, Paris 1768, Planche G, Fig. 1. – Vgl. auch die Ausführungen zur Orchesterbesetzung bei Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752 (Faksimile-Ausgabe, Wiesbaden 1988), S. 185.

⁴¹ Zur Orchesteraufstellung vgl. Köpp, *Johann Georg Pisendel* (wie Anm. 38), S. 317ff.

⁴² Als „Doppeldirektion“ wird die Aufgabenverteilung zwischen Kapell- und Konzertmeister bezeichnet, wobei der erstere sich hauptsächlich um die Gesangstimmen, der letztere um die Orchesterstimmen kümmerte. Im Vorfeld der Aufführungen trafen Hasse und Pisendel detaillierte Absprachen zu aufführungstechnischen Fragen.

⁴³ Vgl. Wolfgang Hochstein, „Die Dresdner Kapelle unter Johann Adolf Hasse“, in: Hans-Günter Ottenberg und Eberhard Steindorf (Hg.), *Der Klang der Sächsischen Staatskapelle Dresden*, Hildesheim 2002, S. 81–94.

⁴⁴ Vgl. Quantz, *Versuch einer Anweisung* (wie Anm. 40), S. 187ff.

An notierten Auszierungen sind in *Cleofide* hauptsächlich Vorschlagsnoten und Triller zu finden. Für ihre Ausführung gelten die in den Lehrwerken des 18. Jahrhunderts festgehaltenen Regeln. Die allermeisten Vorschläge (Appoggiaturen, die aus einer Note bestehen) sind lang; für sie gilt, dass sie stets auf der Zählzeit beginnen und den halben Wert zweizeitiger Hauptnoten sowie zwei Drittel vom Wert dreizeitiger Hauptnoten erhalten; Triller sind mit der oberen Nebennote zu beginnen.⁴⁵

Die Da-capo- bzw. Dal-segno-Arien sind bei der Wiederholung des A-Teils auszuführen. Auch hier gelten die in den Lehrwerken des 18. Jahrhunderts festgehaltenen Regeln. Es bleibt dem guten Geschmack des Interpreten überlassen, welcher Art Auszierungen an welcher Stelle angebracht werden. Beispiele originaler Auszierungskunst finden sich in jenen Werken, die in Anm. 32 angegeben wurden.

* * *

Gedankt sei meinem Doktorvater Prof. Dr. Wolfgang Hochstein für seine wohlwollende und kritische Begleitung meiner Arbeit, außerdem Frau Dr. Ortrun Landmann (Dresden), Dr. Saskia Woyke (Weimar), Dr. Kai Köpp (Karlsruhe), Dr. Gerhard Poppe (Dresden), Dr. Roland Dieter Schmidt-Hensel (Berlin) und Dr. Klaus Müller (Ebersberg) für viele anregende Gespräche und wertvolle Hinweise. Ebenfalls danke ich den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt Halle und des Sächsisches Hauptstaatsarchivs in Dresden für ihre Hilfe bei meinen Recherchen sowie Julia Voss und Dr. Dagny Wegner vom Hasse-Archiv in Bergedorf für die zeitraubende Durchsicht des Notenmaterials.

Ein besonderer Dank gilt meinen Eltern für ihre großartige logistische Unterstützung in der Endphase dieser Arbeit.

Die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und die Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt Halle haben die Genehmigung zur Publikation erteilt.

Ich danke der Sächsischen Staatsoper Dresden und allen, die dazu beigetragen haben, dass *Cleofide* seit März 2005 wieder zum lebendigen Opernrepertoire gezählt werden darf, hier insbesondere dem Dirigenten Alessandro de Marchi und den beteiligten Musikern für die wunderbare und bei aller Detailtreue sehr lebendige Umsetzung des von mir edierten Notentextes.

Schließlich möchte ich der ZEIT-Stiftung Hamburg für die großzügige Zuwendung zum Druck der Partitur danken.

Czyżowice, im Dezember 2006

Zenon Mojzysz

⁴⁵ Vgl. Quantz, *Versuch einer Anweisung* (wie Anm. 40), S. 83ff.

Preface

To mark the 300th anniversary of the birth of Johann Adolf Hasse (1699–1783) the Hasse-Gesellschaft Bergedorf has begun to issue a selection of the works of this composer who was born at Bergedorf (near Hamburg), in a critical edition. The Hasse-Werkausgabe (HWA) is to consist of error-free texts which will both supply the needs of scholars, and provide the basis for materials for performance.

The HWA comprises six sections:

Section I:	Operas, Intermezzi
Section II:	Serenatas, Feste teatrali
Section III:	Oratorios
Section IV:	Church music
Section V:	Secular cantatas, Vocal chamber music
Section VI:	Instrumental music

Within the sections the various volumes will be numbered in the order of their publication.

Each volume contains a large-scale work or several shorter compositions related in character, together with an Introduction giving information concerning the history of the work and its survival, with details of performance practice, illustrations and the Critical Report. Compositions which exist in several authentic versions are generally published in one chosen form. The publication of vocal compositions includes separate copies of the texts in German and English translations. The volumes in sections I–III contain the original libretto of the published version, if it still exists, in a photocopied reprint.

The scores are laid out in the actual manner which today has become standard practice for 18th-century music (woodwinds, brass and timpani, high strings, voices, continuo): in the case of transposing instruments the original notation has been retained. As a general rule only modern clefs have been used.

The composition as given in the principal source is reproduced in normal-sized, Roman characters. The musical text is carefully modernized and unified in such matters as stems, tails and rhythmic figures. In accordance with standards accepted today, the singing texts are printed so as to preserve their original phonetic structure. Editorial additions are indicated as follows: added notes, rests, accidentals, staccato dashes and dots appear in small print; added slurs are shown as broken lines. Other additions, including dynamics and textual additions, are written in italics. Exceptions to these

rules are titles of works, headings, movement titles and details of scoring: these are printed in normal Roman characters even if they are editorial additions. In special cases brackets are used to indicate additions. Parts which are not written out in the source, but which are referred to verbally in relation to another part (e.g. „col Basso“), are identified by markings (Γ Γ) above the staff.

The score includes a realization of the figured bass, in small print, as a suggestion for use in performance.

Introduction

The years 1730 and 1731 were crucial ones for the life and music of Johann Adolf Hasse. Three events were to prove formative for his future career: the performance of his opera *Artaserse* in Venice during the 1730 Carnival season, his marriage with Faustina Bordoni in the summer of that same year, and the performance of his opera *Cleofide* in Dresden in September 1731.

Granted, he had already acquired a reputation as an opera composer in Naples between 1725 and 1730, but his fame was still fresh and mainly limited to this city and the Habsburgs' other Italian possessions. The successful performance of *Artaserse* in what was then the world capital of opera – Venice – made him famous at a stroke and opened to him all the doors of Europe's opera houses in the years that followed.

His marriage with the *prima donna* Faustina Bordoni, besides its personal dimension, was also of professional and artistic significance: La Faustina was already known throughout Europe and would become the main interpreter of his works until her retirement from the stage in 1751. Conversely, Hasse wrote many of his vocal parts in such a way as to display the vocal artistry of his wife to maximum advantage. Finally, the performance of *Cleofide* secured him the position of *maestro di capella* at the Saxo-Polish court in Dresden – an extremely lucrative position that he was to occupy for nearly three decades (1734–63).¹

The performance of *Cleofide* was evidently part of a long-term plan for the lasting re-establishment of an Italian opera company at the Saxon court. The driving force behind this plan was the electoral heir apparent Frederick August, later to become Elector of Saxony and King of Poland.

Long before then, from 1685 to 1694, an Italian opera company had been engaged for Dresden at the invitation of Elector John George III. The productions of this ensemble, headed by Carlo Pallavicini (and later by Johann Adam Strungk), must have been highly successful. But in 1694, following the coming to power of August the Strong, the company was disbanded because the new ruler had other interests, quite apart from its financial burden. A second remarkable series of Italian opera performances in Dresden was given from 1717 to 1719. The ostensible occasion was the marriage of heir-apparent Frederick August with Maria Joseph, a daughter of the Habsburg Emperor Joseph I. It was August the Strong's wish that the power and majesty of Saxony, in view of its connection with the imperial dynasty,

should be magnificently showcased by the performances of an operatic ensemble equipped with first-class musicians under the direction of Antonio Lotti. At the same time, these performances also fulfilled the wishes and predilections of his successor. Frederick August's long grand tour of Europe from 1711 to 1719, particularly his three stays in Venice, transformed him into an enthusiastic admirer of Italian music, especially opera. He would remain true to this passion to the end of his days. Among the highlights of the hundred-day wedding celebration were doubtless the performances of Lotti's company in the new opera house erected at huge expense in the Zwinger.² Thereafter August the Strong lost interest in the Italian musicians and took advantage of the tensions and quarrels between them and the German members of the Hofkapelle to dismiss them altogether.

Nonetheless, by the end of 1723 Count Emilio de Villio, the Saxon ambassador in Venice, was instructed to place a number of talented young singers under contract and to have them trained in Italy and later brought to Dresden.³ This plan was designed to make it possible to run an opera company without well-known (and hence expensive) singers while forcing the musicians, whose training was paid for by the Saxon court, to enter long-term arrangements with Saxony. Toward the end of the 1720s, roughly at the same time that the singers completed their training in Italy, a number of deaths altered the entire musical landscape of the Saxon capital. Kapellmeister (*maestro di cappella*) Schmidt and concertmaster Woulmyer ("Volumier") both died in 1728, and Kapellmeister Heinichen in 1729. The office of concertmaster was entrusted to Johann Georg Pisendel, but a capable leader still had to be found for the orphaned Hofkapelle (court orchestra). The situation was complicated in that the new leader had to meet various demands, some of them contradictory. He was supposed to be well versed in the latest (Italian) style in order to compose operas, but in view of the still fresh memories of the quarrels between the Italian and the German musicians he should preferably not be an Italian. Moreover, he should be a Catholic capable of writing music for important religious festivities of the Saxon court, which for some time had been officially Catholic. All these

¹ For details of Hasse's life see the relevant entries in the new editions of *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* and *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* as well as Raffaele Mellace: *Johann Adolf Hasse* (Palermo, 2004), esp. pp. 23–164.

² The operas performed were Lotti's *Giove in Argo*, *Ascanio*, and *Teofane*.

³ See Alina órawska-Witkowska: "Beitrag zur Geschichte der italienischen Opersänger: I virtuosi di S.M. il Re di Polonia, Elettore di Sassonia, 1724–1730," E. Harendarska, I. Poniatowska and C. Nelkowski, eds.: *Musica Antiqua Europae Orientalis X*, Acta musicologica vol. 1 (Bydgoszcz, 1997).

prerequisites were almost ideally satisfied by Johann Adolf Hasse.⁴

Precise information on the circumstances surrounding Hasse's appointment to Dresden is found mainly in the correspondence of Count de Villio, namely, in his letters to his friend, the Dresden court poet Stefano Benedetto Pallavicini.⁵ The affair was of great personal interest to de Villio, who had been involved in the training of the young singers since early 1724. He wanted his singers to be settled at last in Dresden⁶ and felt that Hasse was the right man to supervise the final phase of their training (which would follow in Dresden). The ambassador therefore reported that Hasse had visited him on 25 February 1730 and had showed him an offer from the Electoral Prince for the position of first *maestro di capella* to the Hofkapelle:

Non capisco in Me stesso dal piacere. Questa Matina é venutto da Me il famosiss:^{mo} Mastro di Capella Sig:^r Giovanni sopranominatto il Sassone, e M'há fatto vedere l'offerta clementiss:^{ma} fattalli fare da S. A. R. della piazza di primo Maestro di Capella di S. M.⁷

Judging from the sources available today, we may safely assume that the negotiations with Hasse were already underway at the end of 1729, but that this time, unlike in the training of the singers, Count de Villio did not play the role of intermediary. By mid-May 1730 there was a general consensus that Hasse would soon arrive in Dresden to assume the duties of the Kapellmeister. De Villio wrote of Hasse's work on a new opera (*Dalisa*) for the Teatro San Samuele and its première on 17 May 1730. At the same time he gave an account of the city-wide rumors regarding a marriage contract drawn up between the Kapellmeister and the soprano Faustina Bordoni.⁸ By the end of the month these rumors had thickened, and the ambassador even learned that Faustina had sought the intercession of the imperial emissary in Venice, Count Giuseppe Bolagnos, to release her husband from his obligations *vis-à-vis* the Saxon court. More than that, Hasse had agreed to write an opera for the Grimani,⁹ to be mounted in 1732 with Faustina in one of the main roles. Hasse himself confirmed the rumors of his impending marriage during two visits to the ambassador on 2 June, when he asked him to intercede on his behalf in Dresden. De Villio reluctantly agreed, correctly assuming that Hasse, rather than trying to attain better conditions through this maneuver, truly had no intention of relocating to Dresden. One solid reason for Hasse's change of mind, the ambassador maintained, was the marriage contract itself, according to which Faustina was to bring a dowry of 50,000 ducats into the marriage, but only on condition that Hasse did not leave her alone in Italy.¹⁰ From the vantage point of the Dresden court this was clearly in breach of contract. Hasse remained in Italy, and his marriage with Faustina, classified as a "matrimonio segreto" in the church records, duly took place on 20 July 1730.¹¹ Yet this entire imbroglio admitted of another explanation that de Villio left unmentioned: Faustina was pregnant. The couple's first daughter, Maria Gioseffa ("Peppina"), saw the light of day in autumn 1730.

Hasse's name occurs only once more in de Villio's correspondence up to the end of 1730, namely in December:

Devo dirle in confidenza, che il nostro Sassone é per terra á Napoli; che é dispiaciuto infinitamente e che há perduto tutto il concetto. Qui pure nell'opera della passata Assentione fece un pasticcio, che non ebbe il Minimo aplauso. Io però non voglio tramischiarmene, ancor che io sappi, che in ora si penti di non esser subito passato al servizio die S. M. e che abbi delli Maneggi, e della dispositione per tornarvi.¹²

The words „non subito“ presumably mean that Hasse had reached a new agreement with the Dresden court. Though not released from his contractual obligations in Dresden, he was able to postpone the date of his arrival in Saxony – a fact that must have been known in his and Faustina's circles. Thus, the castrato Farinello, writing on 3 February 1731, reported that Faustina and her husband were required to set out for Saxony by the end of April.¹³ Ambassador de Villio again mentioned Hasse in his correspondence in late May and early June of 1731. Writing to the head of the Saxon cabinet, Marquis de Fleury, he first recommended the Kapellmeister to the minister's protection and then, a few days later, asked him to excuse the delay of Hasse's arrival in Dresden owing to an acute attack of gout. It was not until 7 July 1731 that Faustina and Hasse finally arrived in the

⁴ Hasse, who hailed from a north-German family of Lutheran cantors and organists, converted to Catholicism during his first stay in Naples.

⁵ Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Dresden (hereinafter SHSA), Loc. 3388: *Lettres du Comte de Villio au [...] Pallavicini*, Vol. I, 1729–1732. An analysis of this correspondence with regard to Hasse's employment in Dresden can be found in Zenon Mojzysz: "1730: Ein Jahr im Leben Johann Adolf Hasses im Spiegel der zeitgenössischen Korrespondenz," Szymon Paczkowski and Alina Órawska-Witkowska, eds.: *Johann Adolf Hasse in seiner Epoche und in der Gegenwart: Studien zur Stil- und Quellenproblematik* (Warsaw, 2002), pp. 45–52.

⁶ The final stage of the training of the singers in Italy was accompanied by straitened finances, and on several occasions the ambassador had to advance funds from his own coffers. Similarly, the departure for Dresden was postponed time and again by the court, and de Villio was forced to arrange appointments for his musicians at theaters in northern Italy.

⁷ "I am beside myself with joy. This morning the celebrated *maestro di capella* Herr Johann, called 'il Sassone,' came to me and showed me the most gracious offer made to him by His Royal Highness for the position of His Majesty's first Kapellmeister." SHSA, Loc. 3388: *Lettres du Comte de Villio* (see note 5), letter of 27 February 1730. The spelling and placement of accents in all quotations have been rendered exactly as they appear in the original; the sole change we have introduced has been to differentiate between the letters "v" and "u" (a distinction often ignored in the original; in the original written most often as "u").

⁸ "[...] abbi fatta scrittura di Matrimonio colla famosa Sig:^{ra} Faustina Bordoni." SHSA, Loc. 3388: *Lettres du Comte de Villio* (see note 5), letter of 5 May 1730.

⁹ Proprietors of the Teatro San Giovanni Grisostomo.

¹⁰ "[...] con conditione, che non si separi da essa á cagione delli grandi impegni, che ella há in Italia." SHSA, Loc. 3388: *Lettres du Comte de Villio* (see note 5), letter of 2 June 1730.

¹¹ Most of the information on Hasse's wedding comes from Saskia Woyke: *Faustina Bordoni – eine Sängerkarriere im 18. Jahrhundert* (MA diss., Hamburg University, 1997), pp. 35f.

¹² "I must tell you confidentially that our Sassone has run aground in Naples, that he is terribly sorry, and that he is completely at his wits' end. As with the opera performed last Assumption [*Dalisa*], he has made a mess that did not receive the least applause. However, I do not want to get mixed up in it, even if I were to know that he now regrets not having entered His Majesty's service immediately, and that he is making motions and efforts to return." SHSA, Loc. 3388: *Lettres du Comte de Villio* (see note 5), letter of 30 December 1730.

¹³ "[...] devono portarsi agli ultimi di aprile in Sassonia." Quoted from Mel-lace, *Johann Adolf Hasse* (see note 1), p. 68.

Saxon capital. The journal of the Lord High Chamberlain's Office contains the following entry under this date: "The new Kapellmeister Haass [sic] arrived here from Venice with his wife, the famous soprano Fausta [sic]." ¹⁴

It was still a good three months before the scheduled première of *Cleofide*, and Hasse was busy not only with finishing and rehearsing the opera, but with making several joint concert appearances with his wife. On 26 July Faustina sang a Hasse cantata in honor of Princess Anna von Holstein, and Hasse himself provided the music for the church service on 15 August (the Feast of the Assumption). On 11 September the opera was rehearsed in the presence of the king and the electoral prince and princess. Finally *Cleofide* received its première on the evening of 13 September. The choice of date was surely not fortuitous: Lotti's *Teofane*, the "principal opera" of the festivities surrounding the wedding of the electoral prince, had been performed for the first time exactly twelve years earlier, on 13 September 1719. Most of the court luminaries probably saw this coincidence as a deliberate sign of continuity. An enthusiastic account of the première, published in *Curiosa Saxonica*, directly alluded to this connection.

As opposed to the earlier opera, the present opera would have had the advantage

that it was raised to the loftiest heights by the incomparable voice and acting of the most famous and greatest singer of our day throughout the whole of Italy and England, Madame Faustina, now Madame Hasse, and by the music of her spouse, Herr Johann Adolf Hasse, Kapellmeister to His Royal Highness of Poland and Serene Prince-Elector of Saxony. At the present time this uncommon couple can probably pass as the greatest musical virtuosos in the whole of Europe, in that there is none to equal the celebrated Herr Hasse in composition or the incomparable Madame Hasse in singing and acting. ¹⁵

It comes as no surprise to learn that the performance was received with such huge acclaim. Thanks to the first-rate performers, Hasse's music was displayed to full advantage, and the court spared no expenses on the sets and costumes. ¹⁶ All in all, including Faustina's and Hasse's fees, ¹⁷ 11,000 thalers were spent on the production. Eight scene changes were required. The main cast included Faustina (*Cleofide*), Antonio Campioli (*Porro*), Maria Cattanea (*Erissena*), Domenico Annibali (*Alessandro*), Ventura Rochetti *detto* Venturino (*Gandarte*), and Nicolo Pozzi (*Timagene*). It is revealing that four of them – Cattanea, Rochetti, Annibali, and the voice teacher Campioli – were among de Villio's protégés. In addition to these singers the production called for a souffleur, six comprimario roles, two pages, six maids-in-waiting, and fifty-four soldiers, of which the last-named

did their part with much industry and proficiency in the opera's battle scene, having previously spent some time training with shields in the ancient Greek and Indian art of swordplay. ¹⁸

The magnificent overall effect was surely enhanced by the ballets inserted between the acts. Unfortunately the ballet music has not survived. Altogether there were five performances of *Cleofide* in 1731, namely, on the 13th, 18th, 21st and 25th of September and the 2nd of October. ¹⁹ For each

performance 1,250 tickets were distributed free of charge by the Lord Chamberlain's Office ²⁰ – a practice unusual for the time but fully verified by existing documents. ²¹ Precise seating arrangements for the allocation of the loges were set down in writing. ²² Most of the seats went to courtiers, visiting aristocrats, and others in accordance with their station, but many tickets were distributed to non-aristocrats, Dresden townsfolk, opera employees, and servants. It is highly likely that Johann Sebastian Bach and his son Wilhelm Friedemann were among the more than 6,000 spectators who witnessed the opera in the autumn of 1731.

Hasse and Faustina left Dresden on 8 October 1731, one day after performing the cantata *La gloria sassona* for the electoral prince's birthday celebration. They traveled to Italy, Faustina at first to Venice, ²³ Hasse to Turin and thence to Rome. ²⁴ Their next appearance in Dresden had to wait until 3 February 1734. However, their long absence, as well as the postponement of their return until after the (foreseeable) death of August the Strong and the ascent of his son to the throne, must have been discussed with the electoral prince beforehand, for the two artists were evidently summoned back to Saxony immediately after the change of government. From then on they assumed a leading position in the musical life of the capital, receiving a combined annual salary of 6,000 thalers and taking advantage of the king's periods of residence in Poland to make lengthy trips, especially to Italy. It was not until Hasse's definitive appointment that the idea of an Italian opera company in Dresden became a reality. During the so-called "Hasse Era," inaugurated by the performance of *Cleofide*, Dresden emerged as a leading musical capital of the eighteenth century, the Dresden Hofkapelle grew to become an institution of European stature, and Hasse himself became one of the most celebrated composers on the Continent.

The libretto of *Cleofide* was adapted by Michelangelo Boccardi from Metastasio's *Alessandro nell'Indie*. ²⁵ Boccardi pre-

¹⁴ SHSA, *Divertissements in Dresden 1731 und Journal So auf solches Jahr gehalten worden*, OHMA G No. 32, fol. 29v.

¹⁵ *Curiosa Saxonica* (1731), no. LXXV, pp. 242f.

¹⁶ 4,763.40 thalers were spent on costumes, of which 3,500 thalers were paid to the merchants Jöcher and Romanus in Nuremberg (for precious cloth, jewelry, etc.), 260 thalers to haberdashers, 74 thalers to wigmakers, 270 thalers to feather dressers, and 42 thalers to the cobbler. An exact itemization is given in SHSA, Loc. 38: *Französische Comoedianten und Orchestra betr. 1721–1733*, fol. 236.

¹⁷ 500 ducats in species for Hasse, 1000 for Faustina, and 200 for the librettist Boccardi.

¹⁸ *Curiosa Saxonica* (1731), no. LXXV, p. 271.

¹⁹ *Divertissements in Dresden* (see note 14), fols. 42vff.

²⁰ *Divertissements in Dresden* (see note 14), fol. 107.

²¹ See Panja Mücke: *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur* (Laaber, 2003), pp. 70ff.

²² A seating arrangement for *Cleofide*, with a list of the names of the most important guests and pasted ticket samples for individual performances, can be found in *Divertissements in Dresden 1731* (see note 14), fols. 104ff.

²³ She was to sing there in Luca Antonio Predieri's *Scipione il Giovane* at the Teatro San Giovanni Grisostomo.

²⁴ Hasse's *Catone in Utica* was premièred in Turin on 26 December 1731, his *Cajo Fabrizio* in Rome on 12 January 1732.

²⁵ See Reinhard Strohm: "Metastasio's *Alessandro nell'Indie* and its earliest settings," in idem: *Essays on Handel & Italian Opera* (Cambridge, 1985).

sented several librettos²⁶ to the court in the summer and autumn of 1731, evidently taking advantage of the temporary absence of court poet Stefano Pallavicini in an attempt to receive an appointment. Despite the tremendous success of *Cleofide* in the theater, however, his efforts came to naught.

The literary material is based on historical events from the days of Alexander the Great's Indian campaign in the fourth century BCE.²⁷ To be sure, the plot, dominated by love and jealousy, is invented, but several elements are thoroughly consistent with the surviving facts. Besides Alessandro and Poro,²⁸ the figure of Cleofide is also known from history. Several sources also mention amorous ties between her and Alessandro. The famous Battle of the Hydaspes (now the Jhelum) between the armies of Alessandro and Poro took place in the summer of 326 BCE. The Indian king defended a ford across the Hydaspes, but Alessandro was able to cross the river unnoticed at a different spot with the élite units of his army. The bloody battle that ensued led to the annihilation of the Indian forces. The sources bear witness to Poro's fierce heroism and the generous treatment he received after the battle: Alessandro reinstated him as king and even considerably enlarged his dominions.

Boccardi made numerous and wide-ranging alterations to Metastasio's original text. For one thing, he substantially shortened it. The size of his cuts ranges from the deletion of single words to the scrapping of entire scenes. The number and scope of his cuts increase as the text progresses – an indication of the considerable deadline pressure under which Boccardi had to work. One immediate consequence of these cuts is the limited intelligibility of the plot compared to the original. For example, we never learn why the ambush on the bridge in the middle of Act 2 miscarried, or to what extent the traitor Timagene was involved in it. Another aspect of the cuts is the alteration of the psychological profiles of the protagonists. Most of the passages in which they hesitate and show indecision, or are torn hither and thither by conflicting emotions, were deleted. As a result, the characters lose much of their original vividness, vitality, and humanity, appearing strangely one-dimensional compared to the original, as if driven by a single emotion. Boccardi's further interventions in the original mainly served to display the entrances (and arias) of the title figure, Cleofide, to maximum advantage throughout the opera. For example, right at the beginning of the opera a scene with Poro and Cleofide, including the aria "Che sorte crudele," was inserted before the original opening dialogue between Poro and Gandarte (Boccardi's Scene II). Similarly, Cleofide's solo scenes at the end of Act 2 (Scene XV) and Act 3 (Scene XI), directly before the concluding scenes that resolve the entire plot, were Boccardi's invention. Thanks not least to this adroit placement the two associated arias, "Son qual misera colomba" (the text is not by Boccardi) and "Perder l'amato," are among the dramatic highlights of the entire work. But these and similar changes were often made at the price of the libretto's internal logic. For example, there is no explanation as to why Gandarte, in the conversation with his beloved Erissena at the opening of Act 3, should be

suddenly seized with the urge to kill Alessandro rather than speaking of love, as he did before. In the original, Erissena conducts this conversation with her brother Poro, who hates Alessandro. Finally, Boccardi reduced the number of arias from twenty-nine to twenty-seven and adjusted their distribution among the characters to match the stature of the singers, so that the greater a singer's stature, the more arias he or she was allowed to sing. Thus, in Boccardi's version of the libretto, Cleofide has six arias, Poro and Alessandro five each, Erissena and Gandarte four each, and Timagene three. In Metastasio's original, however, the character with the greatest number of arias was Poro (seven), followed by Erissena (six) and Alessandro (five), with Cleofide and Gandarte each receiving four and Timagene three. The two duets between Poro and Cleofide and two "cori" are retained in Boccardi's version. The above-mentioned interventions not only necessitated additional changes in the course of the plot, they made it necessary to find substitutes for several of Metastasio's arias. Less than half of the aria texts in *Cleofide* stem from Metastasio, the remainder being either newly written by Boccardi or adopted from Hasse's earlier operas. In four instances these borrowings, rather than being limited to the text, also include the music. The original sources of eleven arias have been identified to date. The table on p. XI of the German Foreword provides an overview of the textual and musical provenance of all the arias ("Arias in *Cleofide* | original disposition").²⁹

Hasse's reuse of pieces from his own operas in *Cleofide* cannot be explained solely in terms of deadline pressure or the requisites of the dramatic structure. It is far safer to assume that the composer, given the above-mentioned turmoil when he took on his position, was concerned to win the approval of his audience – and especially of his future employers. In order to display his skills in the best possible light, he most likely decided to include what he considered particularly effective items from his earlier works. Indeed, the musical quality of all the arias is strikingly high, regardless of the importance of the role concerned. For example the delightful aria "È ver che all'amo intorno" (No. 43), with its scoring for two solo flutes, is sung by the least prominent figure, Timagene. Indeed, the assignment and use of the arias have been well thought out.

²⁶ Besides *Cleofide* he also wrote the librettos of the cantatas *Dite: vedeste mai, ninfe, e pastori* and *La gloria sassona* and the oratorios *L'anima disingannata* and *Gesù al Calvario*. Whether they are original creations or adaptations of works by others is still open to question. For further information on Boccardi's works for Dresden see Ortrun Landmann: *Katalog der Dresdener Hasse-Handschriften: CD-ROM-Ausgabe mit Begleitband* (Munich, 1999), pp. 36–8.

²⁷ Boccardi himself, in the preface to his libretto, refers to Quintus Curtius Rufus, whose *Historiae Alexandri Magni*, though deficient in chronology and historical accuracy from today's standpoint, was one of the most popular ancient biographies of Alexander, thanks mainly to its entertaining narrative verve – and not least to its plain language.

²⁸ Also spelt Porus; we adopt the form of the name given in Johannes Hahn, ed.: *Alexander in Indien 327–325 v. Chr.* (Stuttgart, 2000).

²⁹ See also Reinhard Strohm: *Italianische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730)*, Cologne, 1976) (*Analecta musicologica* XVI, vols. 1–2), and Roland Schmidt-Hensel: "La musica è del Signor Hasse detto il Sassone ...": Johann Adolf Hasses "Opere serie" der Jahre 1730 bis 1745: *Quellen, Fassungen, Aufführungen* (Ph.D. diss. Hamburg University, 2004), vol. II, pp. 155–9.

Hasse was evidently at pains to satisfy several factors at once: first, successive pieces had to be of contrasting character; second, the most effective arias had to be appropriately situated within the opera's overall structure; but most of all each aria had to reflect the protagonist's momentary frame of mind. Thus the arias, most of them in "middle character,"³⁰ offer a very broad panorama of extremely subtle feelings and states of mind, ranging from maximum agitation (Nos. 33 and 63) to the most profound sadness (No. 65), from sly malicious delight (No. 43) to sorrowful disappointment (No. 59), from martial fustian (No. 7) and hopeless infatuation (No. 53) to deeply felt love (No. 41). The dramaturgy of the emotions conveyed in the arias is reinforced by the musical interpretation of the plot in the recitatives. Here Hasse basically follows the contents of the text: beside literal declamation that translates the melodic and rhythmic flow of the language into music, it is the harmony that supports the dramatic flow of the dialogues or monologues through an adroit placement of tension-laden chordal dissonances and their resolution. The interplay of these elements conveys an impression of supreme ease and naturalness; it is an impressive example of Hasse's compositional prowess and his astonishingly intimate knowledge of the Italian tongue.

Even if Boccardi's adaptation of the libretto fails to reach the heights of the Metastasian original, *Cleofide* is a musically convincing work that occupies a position of prominence in Hasse's oeuvre. Here the composer presents himself as a mature champion of what was then the latest style in Italian opera, a style whose defining features are an historical subject, a contrasting use of recitatives and *da capo* or *dal segno* arias within a three-act design, the assignment of one (or two) particular emotions to each aria, and a preference for high voices.³¹ Moreover, Hasse's first work for Dresden already reveals formal elements that would distinguish his other works for the Saxon court: a generous exploitation of the potential of the orchestra, the preferential treatment of the role assigned to Faustina, and the magnificent handling of crowd scenes. Yet Hasse's trademark is his melody, with its inimitable blend of virtuosity on the one hand and naturalness and simplicity on the other.

Cleofide was not revived in Dresden during Hasse's lifetime. However, he set Metastasio's original *Alessandro nell'Indie* for Venice (1736, rev. 1738) and borrowed or arranged several pieces from *Cleofide*. A number of arias from his Dresden setting achieved greater fame in the years that followed, notably "Perder l'amato bene" (No. 65) and "Digli ch'io son fedele" (No. 14), for which embellishments have survived by Faustina herself, as well as by Frederick II of Prussia.³² The only known eighteenth-century revival of *Cleofide* took place in Berlin during the 1777 Carnival season.³³ The score, still preserved today in the Berlin Staatsbibliothek, bears sad testimony to a barbaric lack of appreciation: the original recitatives have been torn out and replaced by drastically truncated substitutes, thereby reducing the opera's originally balanced dramaturgy and musical design to nothing more than a string of virtuoso arias with stopgap recitatives.³⁴

Notes on Scoring and Performance

Thanks to the surviving membership lists of the Dresden Hofkapelle and the performance material used at the première, it is relatively easy to determine *Cleofide*'s original orchestral forces. The Court and State Calendar of 1731 lists three flutists, four oboists, two horn players, the concertmaster plus six other violinists, three viola players, five cellists, two double bass players, three bassoon players, and a harpsichord player among its regular (i.e. permanently employed) members.³⁵ The musicians participating at the performance may perhaps have included several members of the Polish orchestra (*Polnische Kapelle*) as well, in which case there were four additional violinists and possibly one additional oboist, two horn players, three "bassists," and a double bass player. The court trumpeters (divided into the so-called "field trumpeters" and "musical trumpeters") and the kettledrum players were not part of the Hofkapelle, but played with it as the need arose. Dresden had twelve trumpeters and two kettledrum players at the time in question.³⁶

These figures match the specifications found in the set of parts preserved in Dresden (source **D1** in the critical commentary), which has one part each for first and second flute and first and second oboe,³⁷ three parts each for the first and second violins, two for the violas, two for the *ripieni* cellos, and two for the bassoons, as well as one part for theorbo (the horn, trumpet and timpani parts have not survived). The performance material may also be said to include the full score preserved today in Halle (source **H**), which was most likely used by musicians in the continuo group, perhaps the second harpsichord player.

Given the fairly large size of the wind band, it is also highly likely that the strings (primarily the violins) were reinforced by musicians who were not regular members of the Hofkapelle ("Supernumerarii") – a practice known to have occurred at least in the 1740s and 1750s.³⁸ Further evidence of the size of the orchestra is provided by an inventory of the court theater dating from 1731, which lists seventeen small and two large music stands.³⁹

³⁰ "Aria di mezzo carattere"; see Marita Petzold McClymonds: "Style as Sign in some Opere Serie of Hasse and Jommelli," Reinhard Wiesend, ed.: *Johann Adolf Hasse in seiner Zeit: Bericht über das Symposium vom 23. bis 26. März 1999 in Hamburg* (Stuttgart, 2006), pp. 179–92.

³¹ The features of Hasse's operatic style are discussed in Mellace, *Hasse* (see note 1), pp. 179ff.

³² See Frederick II: *Auszeichnung zur Arie "Digli ch'io son fedele" aus der Oper Cleofide von Johann Adolf Hasse: Faksimile der Handschriften aus dem Bestand der Deutschen Staatsbibliothek Berlin*, ed. Wolfgang Goldhan (Wiesbaden, n.d.), and Helmuth Christian Wolff: *Originale Gesangs improvisationen des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Das Musikwerk 41 (Cologne, 1972), pp. 143–68.

³³ See Roland Schmidt-Hensel: "La musica" (see note 29), vol. II, pp. 162–3.

³⁴ Source: D-B, *Mus. ms. 9541/1* (consulted by the present editor).

³⁵ *Königl. Pol. und Churfürstl. Sächsischer Hof- und Staats-Kalender 1731*; Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Dresden, *Hist. Sax.* I 179.

³⁶ See Ortrun Landmann: "Die Dresdner Hofkapelle zur Zeit Johann Sebastian Bachs," *Concerto: Magazin für alte Musik* 7 (Cologne, 1990), pp. 7–16.

³⁷ The woodwinds were apparently scored with several instruments to a part.

³⁸ See Kai Köpp: *Johann Georg Pisendel (1687–1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung* (Tutzing, 2005), pp. 313f.

³⁹ *Ibid.*, p. 312.

As far as the placement of the orchestra is concerned, Rousseau, in his *Dictionnaire de musique*, records a seating arrangement with two harpsichords that was in use in 1754; this or a similar arrangement may already have applied in 1731.⁴⁰ The Kapellmeister conducted the performance from one of the harpsichords in the middle of the orchestra, seated on a small dais with an unimpeded view of the stage and direct contact with the first continuo group at his side and the concertmaster seated to his right. Beyond that, the high strings were grouped together on his right and the winds on his left, so that they usually sat opposite each other. In this way they could see each other well while keeping their eyes on the Kapellmeister. Besides the evidently intentional *Spaltklang* (contrasting timbres) brought about by the separation of strings and winds, it is remarkable that the string basses were spread over three locations: one cello plus double-bass pair was, as already mentioned, placed near the Kapellmeister's harpsichord, a second in the left-hand corner near the tutti harpsichord, and additional basses in the right-hand corner of the ensemble behind the high strings. Alongside the first harpsichord sat the theorbo player, who accompanied the recitatives either simultaneously or in alternation with the harpsichord. All in all, the orchestra occupied an area some sixteen to seventeen meters wide and roughly four meters deep at the same floor level as the stalls.⁴¹

The Dresden orchestra was impressively large by the standards of its day. It could also boast of several outstanding solo instrumentalists who ensured the uniqueness of its sound. One of these was the violinist Johann Georg Pisendel, who, as concertmaster, conducted the ensemble with Hasse in so-called *Doppeldirektion* (with two conductors).⁴² Others included the lute player Sylvius Leopold Weiss, the flutist Johann Joachim Quantz, and the horn player Johann Adam Schindler. The latter played the highly demanding solo part in "Cervo al bosco" (No. 59); there is every likelihood that Johann Sebastian Bach had Schindler expressly in mind when he wrote the horn part for the "Quoniam" section of his *B-minor Mass* in 1733. In the ritornello sections of the arias the flutes and oboes usually reinforce the violins *colla parte* – a practice suggested less by the full score (source **H**) than by the orchestral material (source **D1**). However, it is uncertain whether the flutes and oboes played at all times in every ritornello. Presumably the decision as to which winds should reinforce the strings, and when they should do so, was made during the rehearsal of each aria, depending on its character and the need for timbral variety.⁴³ A similar procedure may have applied to the instruments of the richly-scored basso continuo, with their various uses in ritornelli and for vocal accompaniment.

Our edition is based primarily on the Dresden set of parts, which have very precise instructions regarding dynamics and articulation. As far as the tempo and the character of the numbers and other practical aspects of orchestral playing are concerned, readers are hereby referred to the discussions in chapter 17 of Johann Joachim Quantz's *Versuch*, which deals with these topics in great detail.⁴⁴ This source on performance practice is especially useful in the case of *Cleofide*, for Quantz himself took part in the 1731 première and his comments on

orchestral playing and the tasks of the orchestral musicians are obviously rooted in the experiences he gathered in Dresden. The written-out embellishments in *Cleofide* primarily involve appoggiaturas and trills. Their execution is governed by the rules laid out in eighteenth-century textbooks. Most of the appoggiaturas are meant to be long, beginning on the beat and lasting half the duration of the main note in duple meter or two thirds of the duration of the main note in triple meter. Trills should begin on the upper neighbor note.⁴⁵

The *da capo* or *dal segno* arias should be embellished when the A section is repeated. Here, too, the rules laid out in eighteenth-century textbooks apply. It is left to the taste of the performer to decide which type of embellishment to use and where to apply it. Examples of original embellishments can be found in the works listed in note 32.

I wish to thank my doctoral adviser Professor Dr. Wolfgang Hochstein for his benevolent and critical reading of this volume, and Dr. Ortrun Landmann (Dresden), Dr. Saskia Woyke (Weimar), Dr. Kai Köpp (Karlsruhe), Dr. Gerhard Poppe (Dresden), Dr. Roland Dieter Schmidt-Hensel (Berlin), and Dr. Klaus Müller (Ebersberg) for many stimulating conversations and useful suggestions. I also extend my thanks to the employees of the Saxon State Library (State and University Library) in Dresden, the University and State Library of Saxe-Anhalt in Halle, and the Saxon State Archive in Dresden for assisting me in my research, as well as Julia Voss and Dr. Dagny Wegner of the Hasse Archive in Bergedorf for their time-consuming examination of the musical material. I am especially indebted to my parents for their splendid logistic support during the final phase of this volume. The Saxon State Library (State and University Library) in Dresden and the University and State Library of Saxe-Anhalt in Halle have granted permission to publish. I wish to thank the Saxon State Opera in Dresden and all those who helped *Cleofide* to reenter the living operatic repertoire in March 2005, especially the conductor Alessandro de Marchi and the musicians involved in the wonderful and, for all its textual fidelity, very lively rendering of my edition of the musical text. Finally, the ZEIT Foundation in Hamburg deserves my thanks for a generous subsidy to cover the costs of printing the score.

Czyżowice, Dezember 2006

Zenon Mojzysz

Translation: J. Bradford Robinson

⁴⁰ See Jean-Jacques Rousseau: *Dictionnaire de Musique* (Paris, 1768), Planche G, Fig. 1. See also the discussion of orchestral scoring in Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin, 1752); facs. edn. (Wiesbaden, 1988), p. 185.

⁴¹ For the arrangement of the orchestra see Köpp, *Pisendel* (see note 38), pp. 317ff.

⁴² The term *Doppeldirektion* refers to the division of labor between the Kapellmeister and the concertmaster, with the former concerned mainly with the vocal parts and the latter with the orchestra. Hasse and Pisendel reached detailed agreements on performance-related issues in the period leading up to the première.

⁴³ See Wolfgang Hochstein: "Die Dresdner Kapelle unter Johann Adolf Hasse," Hans-Günter Ottenberg and Eberhard Steindorf, eds.: *Der Klang der Sächsischen Staatskapelle Dresden* (Hildesheim, 2002), pp. 81–94.

⁴⁴ Quantz, *Versuch* (see note 40), pp. 187ff.

⁴⁵ Quantz, *Versuch* (see note 40), pp. 83ff.

Libretto

1. Reprint des von Johann Gottfried Stöbel gedruckten Librettos, das zur Dresdner Uraufführung 1731 erschienen ist. Das Original enthält jeweils auf den recto-Seiten eine dem Italienischen gegenüber stehende französische Übersetzung, deren Wiedergabe nachfolgend aber unterblieben ist. Vorlage: Exemplar des Hasses-Archivs in Hamburg-Bergedorf (D-Hhg), Signatur *Bü 1094*.

2. Deutsche Übersetzung vom Herausgeber unter Beteiligung von Ortrun Landmann und Klaus Müller.

3. Englische Übersetzung von Liesel Sayre mit Revisionen von Earl Rosenbaum und Klaus Müller.

Anmerkungen:

Die Übersetzungen ins Deutsche und Englische sind nicht als philologisch-kritische Übertragungen, sondern als praktische Verständnishilfen gedacht.

Die im gedruckten Libretto vorhandenen Szenen- und Regieanweisungen werden in den Übersetzungen ebenso wie in der italienischen Vorlage durch Kursive wiedergegeben. Darüber hinaus schien es sinnvoll, einige Regieanweisungen aus Metastasios *Alessandro nell'Indie*, der Vorlage für Boccardis *Cleofide*, in den Übersetzungen ebenfalls wiederzugeben. Diese Anweisungen fehlen zwar in der italienischen Textfassung von Boccardi ebenso wie in den musikalischen Quellen von Hasses Oper, sind aber zum Verständnis der Handlung hilfreich; sie wurden – ebenfalls kursiv – in spitze Klammern gesetzt und dabei in ihrer Platzierung zum Teil leicht verändert. Überdies kann man auf Grund von Indizien wie dem Vorhandensein einiger metastasianischer Regieanweisungen in der französischen Übersetzung des Libretto-Drucks davon ausgehen, dass ein Exemplar von dessen *Alessandro nell'Indie*-Libretto bei der Dresdner Einstudierung der *Cleofide* vorlag und hinsichtlich der Regieanweisungen auch berücksichtigt wurde.

Regieanweisungen, die ohne Vorhandensein in einer der Quellen vom Herausgeber beigelegt wurden, stehen kursiv in eckigen Klammern.

Runde Klammern dienen in unserer Ausgabe wie bereits in den Quellen zur Kennzeichnung von beiseite gesprochenen Texten.

Frau Sayre und dem Label Capriccio sei für die freundliche Zustimmung zur Verwendung der englischen Übersetzung vielmals gedankt.

1. Reprint of the libretto published by Johann Gottfried Stöbel for the world premiere performance of *Cleofide* in Dresden in 1731. The original contained a French translation on each odd-numbered page, opposite the Italian text. It is not reproduced in this edition. The model for the libretto: a copy preserved in the Hasse-Archiv, Hamburg-Bergedorf (D-Hhg), shelf no. *Bü 1094*.

2. The German translation was completed by the editor, with the help of Ortrun Landmann and Klaus Müller.

3. The English translation employed a text by Liesel Sayre, with revisions by Earl Rosenbaum and Klaus Müller.

Note:

The German and English translations are not intended as philological-critical renderings of the text, rather as practical aids to understanding.

As in the original Italian libretto, the stage directions for the scenes have been indicated in italics in the translations. Moreover, it seemed reasonable also to include in the translations some of the stage directions from Metastasio's *Alessandro nell'Indie*, the model for Boccardi's *Cleofide*. These directions are not present in either the Italian version of the text by Boccardi, nor the musical sources for Hasse's opera, but are helpful in understanding the plot; these are also printed in italics, but are enclosed in pointed brackets. In some instances their placement in the text has been slightly altered. Furthermore, based on Metastasio's indications present in the French translation of the published libretto, we can assume that a copy of his *Alessandro nell'Indie* libretto was available for the rehearsals of the Dresden production and that, with regard to stage directions, these were also taken into consideration.

Stage directions not present in any of the sources, which have been added by the editor, are printed in italics and enclosed in brackets.

As in the sources, in the present edition texts in parentheses indicate remarks spoken as asides.

Sincere thanks to Ms. Sayre and the Capriccio label for kindly allowing us to use Ms. Sayre's English translation of the libretto to *Cleofide*.

CLEOFIDE

Drama per Musica

Da rappresentarsi nel Reggio Teatro di Corte
Per Commando della Sacra Real Maestà

Di
**FEDERICO
AUGUSTO,**

Re delle Polonie, Elettore di Sassonia,
Sempre Grande e Invittissimo,

Il mese di Settembre dell' Anno
M DCC XXXI,

La Musica è del famosissimo Signor
Giovanni Adolfo Hasse,
detto il Sassone,
Maestro di Capella di S. M. di Polonia, Elettore di
Sassonia.

D R E S D A ,
Presso di Giovanni Corrado Stössel , Stampatore di Corte S.M. di Polonia,
Elettore di Sassonia.

Decorazione del Teatro.
Atto Primo.
I. Campagna sparfa di Fabriche antiche con Tende e alloggiamenti
militari preparati da Cleofide per l' Esercito Greco. Ponte
su l' Idaspe. Campo numeroso d' Alessandrio disposto in or-
dinanza dall'altra parte del Fiume con Elefanti , Torri, Carri
coperti e machine da guerra.
II. Appartamento Reale.
III. Portici de' Giardini Reali.
IV. Tempio magnifico dedicato a Bacco con Rogo in mezzo, che
poi s'accende.

Atto Secondo.

Atto Terzo.

Atto Quarto.

Atto Quinto.

Atto Sesto.

Atto Settimo.

Atto Ottavo.

Atto Nono.

Atto Decimo.

Dilucidazione del Drama.

La disfatta di Poro è senza dubbio una delle più illustri imprese
di *Alessandro*, che s'è mostrato in una tal occasione Vincitor
di se medesimo negli amori di *Cleofide*, Generoso col pro-
prio Nemico, Magnanimo e Clemente col Traditor *Timagene*. La
maggior parte dell' intreccio è cavata da *Quinto Curzio*. Alcune
cose son favolose ma non lontane dalla verità, - e assai appropriate
alla Storia. Io v'ò introdotta una Principessa Sorella di Poro chia-
mata *Eriffena* dotata di un carattere innocentissimo. Ell' ama senz'
accorgersi, ed una tale semplicità è molto graziosa e interessante.
Hò moderato il perfido Carattere di *Timagene* col contrapposto della
Virtù di *Gandarte*, che tutto zelo pe' l' suo Sovrano, ci rende odio-
sa l' infedeltà del primo. Le gelosie di Poro la *Fedeltà* di *Cleofide*
i suoi intrighi con *Alessandro* danno un gran brio alla Scena. Que-
sto è quanto m' occorre di prevenire chi legge alla perfetta intelli-
genza del Drama.

Per quello riguarda la Traduzione non posso addurre altra cosa
in mia favore, fuorchè una picciola Riflessione sopra la giornaliera
esperienza de' Traduttori. La nostra Lingua non fosse esser tra-
dotta in Francese senza perdere molto di sua vaghezza, tantunqu' ell'
abbia il privilegio di tradurre il Francese, e in vece di finire la
forza del pensiero Originale, lo rende sovente vivo, e in un cer-
to modo più ornato. L' Idea però di questa mia Traduzione tutta
a rendere intelligibile il Drama anche a' Francesi poco francesi. Se
ciò non basta a persuadere chi critica, che non che piacerà a chi
commanda, almeno con l' Audiencia, o l' Teatro a' Francesi.

ATTORI.

Cleofide, Regina dell' Indie, Amante fedele di Poro,
la Signora Faustina Hasse.

Poro, Re d' un'altra parte dell' Indie, Amante geloso di Cleofide,
il Signor Campioli,

Eriffena, Sorella di Poro Amante secreta di Alessandrio,
la Signora Catanea.

Alessandrio, Re de Macedoni,
il Signor Annibali.

Gandarte, Generale dell' Armi di Alessandrio,
il Signor Rochetti.

Timagene, altro Generale di Alessandrio,
il Signor Pozzi.

La Scena è sulle rive dell' Idaspe negli Appartamenti di Cleofide.

Seguito d' Indiani con Cleofide e Poro.

Seguito di Greci con Alessandrio.

Guastadori con Gandarte.

Paggi con Cleofide ed Eriffena.

Balli nell' Atto Primo:

Di MARINARI.

Nell' Atto Secondo:

D' INDIANI.

Nell' Atto Terzo:

Di BACCANTI.

Atto



ATTO PRIMO.

SCENA PRIMA.

Campo di Battaglia sulle Rive dell'Idaspe. Tende e Carri rovesciati, Soldati dispersi, Armi insigne ed altri avanzi dell'Esercito di Poro disfatto da Alessandro.

PORO, poi CLEOFIDE.

PORO. **F**Ermetavi, codardi. Ah con la fuga
Mal si compra una vita. E' dunque in Cielo
Si temuto Alessandro
Che a suo favor può far ingiusti i Numi?
Ah! finora, e si feci
De la spoglia più grande
Il Trionfo a costui. Già visse assai
Chi libero morì.

Suola la spada e in atto di ferirsi vien trattenuto da Cleofide.

CLEOF. Ferma: che fai?
Qual Frenesia di sdegno
Anima del cor mio, t'ingombra i sensi?
PORO. Che vuoi ch'io viva? O forse ancor tu vieni
Cleofide a insultarmi? Al mio gran fato

Ac

CLEOF. Ferma, crudel, o
PORO. Non basta al mio gran Duolo.
Non lasciarmi solo

*D'un animo
D'un core fedele
Sentir dal suo
Tacciarfi d'inganno
E non poter di
Le pene -*

*La gelosa,
E pena si barbara
Che il cor mi si lacera
Dal fiero dolor.*

SCENA II.

PORO e GANDARTE.

GAND. Fuggi mio Re, s'appressa
La schiera ostil: prendi, e il real tuo ferto
Solecito mi porgi, almen s'inganni
Il nemico così. *(cangiano di Cimiero.)*
PORO. Fedel Amico!
Quell'onorata Fronte
Cinga il mio ferto, e un bel presaggio sia

Di

Reina, in van contrasti:

Non mancano mai morti a un disperato.
CLEOF. Acquetati, mio ben, a l'amor mio
Vivi almeno, Signor. Misera Donna,
E che a sperar mi resta
S'a me ti toglie mai morte funesta?
PORO. Non ti basta Alessandro? Un Vincitore
A posanza maggior d'un Infelice.
Vivi pur infedel, vivi al tuo Amore.
CLEOF. Quai rimproveri Ingiusti!
Sgombra bel Idol mio,
Dal tuo geloso Core
Questi sospetti, e se non è bastante
Quanto in pegno ti diede un fido Amore:
Parla... Dimmi... che vuoi? Vedrem' allora
Qual di noi sia più ingiusto, e qual più amante
PORO. Amante sì ti credo
Ma d'Alessandro ed infedele a Poro.
CLEOF. Non è così, t'inganni, o mio Tesoro;
Sallo amor, fallo il Ciel
PORO. I giuramenti
Non s'ascoltano in Ciel di Donna infelice:
Sò che infedel mi sei,
CLEOF. Alma ostinata!
Sò che innocente sono,
Lo sai pur tu, y... lo siete, o D...
PORO. Taci infedel, taci, pace ingr...
atto di po...

Fer-

Di Grandezze future,
Ma non porti con te le mie sventure.
GAND. Sia qualunque si vuol, il mio Destino
Da forte incontrerò
Coraggioso il valor di un buon Vaffallo. *parte*

SCENA III.

*PORO, TIMAGENE, con seguito
poi ALESSANDRO.*

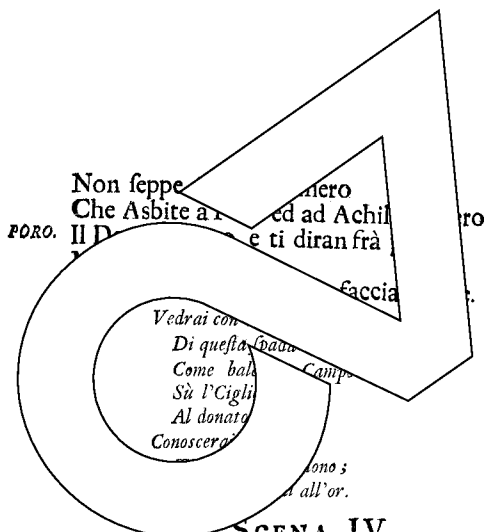
PORO. In vano, empia Fortuna
Il mio coraggio indebolir tu credi.
TIMAG. Guerrier, t'arresta, e cedi
Quell' inutile acciaro.
PORO. Pria di vincermi, o quanto
Edi periglio, e ti sudor ti resta.
TIMAG. Sù, Macedoni a Forza
s'avanzano i Macedoni contro Poro.
L'audace si disarmi.
PORO. Ah! stelle ingrate:
Il ferro m'abbandona.
ALESS. Tregua a le stragi. Aduna
Le disperse Falangi, e in esse affrena
De vincere il desio.
TIMAG. Il Cenno eseguirò. *(parte.)*
PORO. *(Questi è il Rivale.)*
ALESS. Guerrier chi sei?
PORO. Se m' richiedi il nome,
Mi chiamo Asbite, se il natal, sù l'Gange

Jo

Jo vidi il primo Di; se poi ti piace
Saper le cure mie, per genio antico
Son di Poro seguace e tuo Nemico.
ALESS. (Come ardito ragiona!) E quali offese
Tu soffristi da me?
PORO. Quelle, che soffre
Il resto della Terra. E qual ragione
Ai regni de l'Aurora
Guida Alessandro, a disturbar la pace?
Ai tributario ormai
Il mondo in ogni loco,
E tutto il mondo a la tua sete è poco?
Sono i Figli di Giove
Inumani così?
ALESS. T'inganni, Asbite:
Jo vuo' cercando solo
Per compire i miei fasti
Un emula virtù, che mi contrasti.
PORO. Forse in Poro l'avrai.
ALESS. Quai sensi in lui
Destan le mie vittorie?
PORO. Invidia e non Timor.
ALESS. La sua sventura
Ancor non l'avvilisce?
PORO. Anzi l'irrita;
E forse adesso ai patrj Numi ei giura
D'involar quegli Alori a le tue chiome,
Colà su l'Arc istesse

Che

Che il timor de' mortali offre al tuo Nome.
ALESS. In India Eroe si grande? In Greca Cuna
D'esser nato costui degno faria.
PORO. Credi dunque che sia
Il Ciel di Macedonia
Sol fecondo d'Eroi? Qui pur s'intende
Di gloria il nome, e la virtù s'onora:
A gli Alessandri suoi l'Idaspe ancora.
ALESS. Avventuroso Poro
Per sudditi si grandi! Al tuo Signore
Liberò torna, e Digli
Che sol vinto si chiami
Dalla forte o da me. L'antica Pace
Poi torni ai regni sui:
Altra ragion non mi riferbo in lui.
PORO. Se Ambasciator mi vuoi
Di simili proposte:
Poco opportuno Ambasciator scegliesti.
ALESS. Generoso però; Libero il passo
Si lasci al prigionier, ma il fianco
Abbia il suo peso e non rimanga inerme:
Prendi questa ch'io cingo
Ricca di Dario e preziosa Spog.
E lei trattando il Dono rammenta
mentre che Alessandro la sua spada a Dario gliene
portando mira sopra Ale.
Vanne, e ppi tanto
Per tua, che io invio. In ora Non



SCENA IV.

ALESSANDRO, poi TIMAGENE, con ERISSE-
NA incatenata: Due Indiani con seguito.

TIMAG. Questa che ad Alessandro
Prigioniera Donzella offre la sorte,
Germana è a Poro.
ERISS. O Dei
D'Erißena che fia!
ALESS. Chi di quei lacci
L'innocente aggravò!
TIMAG. Questi di Poro
Sudditi per natura,
Per Genio a te, fù lor disegno offrirti
Un mezzo a la vittoria.

In-

ALESS. Indegni! Il ciglio
Rasciuga, o Principessa; il tuo destino
Non è degno di pianto. Altri Nemici
Trarian da tua Bellezza
La Ragion d'oltraggiarti. Ad Alessandro
Persuade rispetto il tuo sembiante
(Che dolce favellar)
ERISS. (Son quasi Amante.)
TIMAG. A gli Empi, o Timagene
ALESS. Si raddopino i lacci
Che si tolgono a lei. Tornino a Poro
Gli infidi ed Erißena:
Questa a la libertà, quegli a la pena
Generosa Pietà!
ERISS. Signor, perdona,
TIMAG. S'Alessandro foss'io, direi che nolto
Giova, se in servitù resta costei
ALESS. S'io fossi Timagene, anche il di ei,
Vil trofeo d'un alma imbellè
E quel Ciglio allor che piange:
Io non venni insino al Gange
Le Donzelle
A debellar,
A soffor di quegli Alori
Che non an frà miei sudori
Cominciato a germogliar.

SCE-

SCENA V.

ERISSENA e TIMAGENE.

TIMAG. (O rimprovero acerbo
Che irrita l'Odio mio!)

ERISS. Questi e Alessandro?

TIMAG. E questi.

ERISS. Jo mi credea
Che avessero i nemici
Più rigido l'aspetto,
Più fiero il cor; ma sono
Tutti i Greci così?

TIMAG. (Semplice!) appunto.

ERISS. Fosti almen nata anch'io
Frà le Greche Donzelle!

TIMAG. E che avresti
Di più vago nascendo in altr' arena?

ERISS. Avrebbe il suo Alessandro anch'Erisseña.

TIMAG. Son Greco anch'io: e degli affetti miei. . .

ERISS. Non è Greco Alessandro, o tu no' l'fei.

TIMAG. Dimmi almen qual ragione
Si diverso da me lo renda mai?

ERISS. A' in volto un non sò chè, che tu non ai.

TIMAG. Ah già, l tuo cor in amorosi affanni. . .

ERISS. Affanni in me d'Amor? Duce, t'inganni.

Chi vive amante sai che delira:

Spesso si lagna, sempre sospira,

Ne d'altro parla che di morir.

Jo

*Jo non m'affanno -- non mi querelo,
Giamaì Tiranno -- io chiamo il Cielo;
Dunque il mio core -- d'amor non pena,
O pur l'Amore -- non è martir.*

SCENA VI.

TIMAGENE.

Ma qual forte è la mia! Nacque Alessandro
Per offendermi sempre? Ei di sua mano
Del mio gran Genitor macchiò col sangue
L'infamste menfe; or d'Erisseña al core
Rivaltà mi oppone. Eh! l'odio mio
S'appaghi al fine. Irriterò le squadre,
Sollevaro di Poro
Le cadenti speranze, e il mio furore
Vendicherà l'amante e 'l genitore.

S'appresti omai la Vittima

A la Vendetta mia:

Cada il Rival, e dia

Pace il suo sangue al cor.

Suenisi, Amor, quell'Anima

Che altera osò tradirmi;

Mai non dovrò arruolarmi,

S'anche son Traditor.

SCENA VII.

*Recinto di Palazzo e di templi con veduta
del tempio di Bacco.*

E O F A E e B A O.

PORO. Reina, io vengo
Di forti eventi
apposcor.

Mu-

CLEOF. Numi! Respiro.

Che rechi

PORO. Per A

Si

CLEOF. utile an

ste, o Dio!

CLEOF. si novelle?

PORO. in saprei

più liete imagi

ato Orient

Ei viene

A

CLEOF. Ah

PORO. Ingiulto

Che quando su l'idaspe

Spiegò primier le pelegrine insegne

Adorasti Alessandro? E che di Lui

Seppe la tua beltà farli Tiranna?

Forse l'India nò l' sà?

CLEOF. L'India s'inganna.

Jo non l'amai, ma da l'altrui rovine

Gia resà accorta al suo valor m'opposi

Con lusinghe innocenti, armi non vane

Del fessò mio. Dove trovar difesa

Maggior di questa? Ah caro,

Torna torna in te stesso; altro pensiero

Chiede la nostra forte,

Che quel di gelosia.

PORO. Qual' e? Pretendi

Che d'Alessandro al piede

Jo mi riduca ad implorar pietade?

Vuoi

Vuoi che sia la tua mano
Prezzo di pace? Ambasciadior mi vuoi
Di queste offerte? Hò da condarti a lui?
O da soffrir tacendo
Da rimirti ad Alessandro in braccio?
Spiegati pur, ch'io l'eseguisco, e taccio.

CLEOF. Ne mai termine avranno
Le frequenti dubiezz
Del geloso tuo cor? Credimi o caro,
Fidati pur di me.

PORO. Di te si fida
Anche Alessandro. E chi può dir qual sia
L'ingannato di noi?

CLEOF. Ingrato! ai poche prove
De la mià fedeltà? Comparve appena
Sull'indico confine
De l'Asia il Domator, che il tuo periglio
Fù il mio primo spavento. Incontro a lui
Lusinghiera m'offerì, acciò con l'armi
Non passasse a tuoi Regni, ad onta mia
Seco pugnasti, a te già vinto asilo
Fu questa Reggia, è non è tutto; in Campo
La seconda fortuna
Vuoi ritentar; l'Armi io ti porgo, e perdo
L'amistà d'Alessandro
Di mie lusinghe il frutto
De miei sudditi il sangue, il Regno mio.
E non ti basta? E non mi credi?

PORO. O Dio!

CLEOF. Tolerar più non posso

Coli

Così barbari oltraggi
Fuggirò questo Cielo. Andrò raminga
Per balze, e per foreste
Spaventose allo sguardo, ignote al sole
Mendicando una morte; i miei tormenti,
Le tue furie una volta
Finiranno così.
PORO. Fermati, ascolta.
CLEOF. Che dir mi puoi?
PORO. Che a gran ragion t'offende
Il geloso Amor mio.
CLEOF. Questi è un Amore
Peggior de l'odio.
PORO. Io ti prometto, o Cara
Che mai più di tua fede
Dubitar non saprò.
CLEOF. Queste promesse
Mille volte facesti, e mille volte
Tornasti a vacillar.
PORO. Se mai di nuovo
Io ti credo infedel, per mio tormento
Altra fiamma t'accenda,
E vera in te l'infidelità si renda.
CLEOF. Ancor non m'assicuro:
Giuralo:
PORO. A tutti i nostri Dei lo giuro.
*Se mai più farò geloso,
Mi punisca il sacro Nume,
Che dell' India è il Domator.*

Anche f... virtù...
Ditegli che a... piede
P... armate
PORO. ad Alessan...
E che per ciò...
Ragion di Mara...
In questa guisa
Il tuo decoro, ... tuo s'oscura;
India che...?
CLEOF. Eh: non vorrei che fosse
il tuo sovrachio zelo
Quel solito timor che t'avvelena.
PORO. Lo tolga il Cielo, (o giuramento, o pena!)
CLEOF. Siegui a fidarti; in questa guisa impegni
A maggior fedeltà gli affetti miei;
Quando Poro mi crede,
Come tradir poss'io la bella fede?

*Se mai turbo il tuo riposo,
Se mi accendo ad altro lume,
Pace mai non abbia il cor.
Fosti sempre il mio bel Nume,
Sei tu solo il mio diletto,
E sarai l'ultimo affetto,
Come fosti il primo Amor*

SCE-

SCENA VIII.

ERISSENA accompagnata da Macedoni ed Suddetti.

CLEOF. Erisse! che veggio!
Tu ne la Reggia?
PORO. Io ti credea Germana
Prigioniera nel Campo.
ERISS. Un tradimento
Mi portò fra i Nemici, e un'atto illustre
Del Vincitor pietoso a voi mi rende.
CLEOF. Che ti disse Alessandro?
ERISS. I detti suoi
Ridirti non saprei: Sò che mi piacque
Il suon di sue parole; io non l'intesi
Così soave in altro labro; o quanto
Son diversi da i nostri i suoi costumi!
Credo che in Ciel così parlino i Numi.
PORO. (Che importuna!)
ERISS. O Regina,
Come dolce in quel volto,
Frà lo sdegno guerrier sfavilla Amore!
Di polve e di sudore
Anche aspersa la fronte
Serba la sua Bellezza; e l'anima grande
In ogni sguardo suo tutta si vede.
PORO. Cleofide da te questo non chiede.
CLEOF. Ma giova questo ancora
Forse a disegni miei.
PORO. (Non ritorniamo a dubitar di...)
CLEOF. Macedoni, Guerrieri,
Tornate al vostro... ditegli qu...

SCENA IX.

PORO, ERISSENA.

PORO. Erisse! che dici? ò da fidarmi
Hò da temer che fia
Cleofide infedel?
ERISS. O quanto è folle
Chi è geloso in Amor!
PORO. Ella va' al Campo
A trovar Alessandro, ed io qui resto.
ERISS. Che figuri per ciò?
PORO. Mille io figuro
Immagini crudeli
D'infedeltà. Vezzi lusinghe, e sguardi...
ERISS. Ma saran finti.
PORO. Oh Dio!
Fingendo si comincia, e tu non fai,
Quanto è breve il sentiero,
Che dal finto in Amor conduce al vero.
Non può amar Alessandro?
Non può cangiar desio?
ERISS. E' ver (comincio a ingelosirmi anch'io.)

SCENA X.

GANDARTE, ed i Suddetti.

GAND. Dove mio Re?
PORO. Nel Campo.
GAND. Ancor tempo non è di porre in uso
Disperati Consigli. Io non in vano
Tardai fin'or, questo Real Diadema
Timogene ingannò, Poro mi crede;

SCE-

Mi

Mi parlò, lo scopersi;
 Nemico d' Alessandrio; affai da lui
 Noi possiamo sperare.
FORO. Eh! non è questa
 La mia cura maggior. Al Greco Duce
 Cleofide s'invia;
 Non deggio rimaner.
GAND. Fermati; E vuoi
 Per vana gelosia
 Debole comparir? Vedi che sei
 A Cleofide ingiusto, a te Nemico.
FORO. Tu dici il vero, io lo conosco, Amico;
 Ma che per ciò? Rimprovero a me stesso
 Ben mille volte il giorno,
 I miei sospetti, e mille volte il giorno
 Ne miei sospetti a ricadere io torno.

*Se possono tanto
 Due luci veggose:
 Son degne di pianto
 Le finime gelose
 D'un alma infelice,
 D'un povero Cor.
 S'accenda un momento
 Che sgrida chi dice
 Che vano è il tormento,
 Che ingiusto è il rimor.*

SCENA XI.

ERISSENE, GANDARTE.

GAND. **P**Rincipessa adorata,
 Or che sciolta ti vedo, o quanto estremo
 È il mio piacer!

Lo

ERISS. Lo credo;
 Dimmi: vedesti mai
 In sù l'opposto lido
 De l'Idaspe Alessandrio?
GAND. Ancor no l'vidi; E tu provasti mai
 Alcun timor ne miei perigli?
ERISS. Affai.
 Se Alessandrio una volta
 Giugni a veder, gli troverai nel viso
 Un raggio ancor ignoto
 D' insolita beltade.
GAND. Io temo, o cara
 Che Alessandrio ti piaccia,
ERISS. E ver: mi piace.
GAND. Ma il tuo Real Germano,
 Non fai che la tua mano
 Già mi promise?
ERISS. Il sò.
GAND. Non ti souviene
 Quante volte pietosa al mio torment
 Mi promettesti Amor?
ERISS. Sì, me l'rammento
GAND. Ed or perche Tiranna
 Ai piacer d'ingannarmi?
ERISS. E chi t'inganna?
GAND. Tu che ad altri affetti a me douuti
 Senza raggion conosci.
ERISS. Dunque non ben amasti
 Tutti i miei del mondo deggio?
 non m'hai mai
 stravagante desio, Dun-

GAND. Dunque infelice adorata...
ERISS. Questo rigor di...
 Più... è; questa...
 è più...
 to amar chi...
 è ver che da me tu...
 ena li senti auda...
 nani, servi, e spe...
 a mi dar leggi...
 Vuoi sapere...
 mi lascia, e taci,
 ta, e taci,
 tutto all'or.
 ossequio e Fede;
 Puoi bramar la tua mercede;
 Ma non vuoi legato il cor.

SCENA XII.

GANDARTE, solo.

Perche senz'opra de gli altrui sudori
 Nascean' i frutti e i fiori;
 Perche più volte l'anno
 Non dubbio prezzo delle altrui fatiche
 Biondeggiavan le spiche, e al lupo appresso
 In un covile istesso
 Il sicuro agnellin prendea ristoro;
 Era bella, cred'io, l'Età dell'Oro,
 Ma se all'or le Donzelle
 Per foverchia innocenza a loro amanti
 Dicean d'esser infede

Chia-

Chiaro così, com'Erisse il dice:
 Per me l'Età del ferro è più felice.

*Voi che adorare il vanto
 Di semplice beltà;
 Non vi fidate tanto,
 Di chi mentir non sa:
 Che l'innocenza ancora
 Sempre non è virtù.
 Mentisca pur e finga
 Coi, che m'arde il seno:
 Che almeno mi lusinga,
 Che non mi tolga almeno
 La libertà d'odiarla,
 Quando infedel mi fù.*

SCENA XIII.

Gran Padiglione d'Alessandro sulle Rive dell'Idaspe, con veduta della
 Raggia di Cleofide dall'altra sponda.

ALESSANDRO e TIMAGENE.

ALESS. **A**La tua fede, Amico,
 Jo fuco il più geloso
 Secreto del mio cor, no l'crederai:
 Ama Alessandrio, e del suo cor trionfa
 Cleofide già vinta.
TIMAG. Ella viene.
ALESS. O cimento!
TIMAG. Ecco ti in porto.
 Cleofide è tua perda:
 Puoi domandargli Amor.
ALESS. Tolgan li Dei
 Che vinca Amor; che fia
 La debolezza mia nota a costei.

SCE-

SCENA XIV.

Si vede venire una gran Barca da cui discende Cleofide con seguito d' Indiani che portano in mano bacili d'oro e di perle, Tigri e Leoni da presentarsi ad Alessandro

CLEOFIDE, ALESSANDRO.

CLEOF. Generoso Alessand'ro,
Se non mi sdegni amica, eccoti un Dono
A l'Amistà douuto,
Se sudditi non brami, ecco un Tributo.
ALESS. Da sudditi non chiedo
Altr' omaggio che fede, e da gli Amici
Prezzo de l'Amistade io non ricevo;
Onde inutili sono
Le tue Richezze o sian Tributo, o Dono.
Timagene alle Navi
Tornino que Tesori.
CLEOF. Il tuo Comando
Anch'io deggio eseguir; che a me non lice
Miglior sorte sperar de doni miei.
Più di quegli importuna io ti farei.
ALESS. Troppo male, o Regina,
Interpreti il mio cor; fiedi e favella.
CLEOF. Vbbedirò.
ALESS. (Che amabile sembianza!)
CLEOF. (Mie lusinghe a la prova!)
ALESS. (Alma costanza.)
CLEOF. A te, Signor, non voglio
Rimproverar le mie suenture, e dirti
Le Città le Campagne
Desolate e distrutte; il sangue il pianto,
Onde gonfio è l'Idaspe;

Sol

Sol ti dirò ch'io non avrei creduto
Che venisse Alessand'ro
Da gli estremi del mondo a nostri lidi
Per trionfar con l'Armi
D'una Femina imbelle,
Che tanto ammira i pregi tuoi, che tanto
O Dio! pur nel mirarti
La prima volta io m'ingannai. Mi parve
Placido il tuo sembiante,
Pietoso il Ciglio, il ragionar cortese:
Spiegai la tua Clemenza,
Come te fosse... Eh rammentar non giova
Le mie folli speranze, i sogni miei,
Che troppo è manifesto
Qual'io son, qual tu sei.
ALESS. (Che affalto è questo!)

CLEOF. Non domando i miei Regni,
Non spero il tuo favor: tanto non oso;
Ne lo stato infelice, in cui mi vedo,
Non chiamarmi Nemica, altro io chiedo.
ALESS. Regina, da tuoi Regni
Allontanar non feci
Le mie schiere temute, e Vincitor
Per lasciarti un asilo a l'armi Nemici,
Tu di Poro in soccorso,
Tu contro me.
CLEOF. Che ascolto!
Sei tu quel parli? mi farà
L'avere in città d'un indico Amico?
Se quel che fallo; avrò gloria almeno

Che

SCENA XVI.

PORO, e Detti.

PORO. Cleofide, Alessand'ro,
Perdonate, s'io vengo
Importuno così. La tua dimora
Più breve io figurai, ma d'Alessand'ro
Piacevole è il soggiorno, e di te degno;
CLEOF. (Già di nuovo è geloso, ardo di sdegno)
ALESS. Parla, Asbite; che chiedi
Porò da me?
PORO. Le offerte tue ricusa,
Ne vinto ancor si chiama.
CLEOF. (Egli si perde.)
ALESS. E ben di nuovo
Tenti la sorte sua.
CLEOF. Signor, sospendi
La tua credenza. Asbite
Forse non ben intese i detti suoi;
A la mia Reggia il passo
Volgi, qual più ti piace,
Amico, o Vincitor; più dell'Idaspe
Non ti contendo il varco, ivi di Poro
Meglio i sensi saprai.
PORO. Non fidarti Alessand'ro. E quell'infida
Avvezza ad ingannar, da lei tradito
Fù già Poro in Amor. AL. Sei troppo Audace.
CLEOF. (D'ingelosirsi abbia ragione.) Ascolta:
Forse amante di Poro
Cleofide faria, ma tante volte
Lo ritrovò spergiuro

Che

SCENA XV.

TIMAGENE, e Detti.

TIMAG. Monarca, il Duce Asbite
Chiede a nome di Poro
Di presentarsi a te.
ALESS. Ma la Regina...
TIMAG. Appunto innanzi a lei
Di ragionar desia.
ALESS. Venga.
CLEOF. Poro l'invia?
Chi è mai costui?
ALESS. Ti è noto il suo pensiero?
CLEOF. Pavento assai, ma non sò dirti il vero.

SCE-

Che giunge ad abborrirlo;
 Per Alessandro solo
 Amor io sento, e scopro
 Sol per colpa d'Asbite
 Un' affetto, Signor, con tanta pena
 Fin'or taciuto.

PORO. (O infedeltà!)

ALESS. (Che ascolto.)

CLEOF. Ah! se il Ciel mi destina
 L'acquisto del tuo cor...

ALESS. Basta, o Regina:
 Chiedimi quel che vuoi;
 Amico, o difensore
 Sempre m'avrai, 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 d'amore,
 E colpa mia non è.*

SCENA XVII.

PORO, e CLEOFIDE.

PORO. Lode a gli Dei. Son persuaso al fine
 De la tua fedeltà.

CLEOF. Lode a gli Dei,
 Poro di me si fida,
 Più geloso non è.

PORO. Dov'è? chi dice
 Che un femminil pensiero

Dell'

Dell'aura è più leggiadro?

CLEOF. Dov'è; Dov'è chi dice
 Che più del mare un sospettofo Amante.
 E'torbido, e incostante? Jo non lo credo;
 Ed io no' l'posso dir.

PORO. Mi disinganna assai.

CLEOF. Mi convince abbastanza.

PORO. La placidezza tua.

CLEOF. La tua costanza.

PORO. Ricordo il giuramento.

CLEOF. La promessa rammento;

PORO. Si conosce.

CLEOF. Si vede.

PORO. Che placido amator!

CLEOF. Che bella fede!

*CLEOF. Se mai più sarò geloso
 Mi punisca il sacro Nume
 Che dell' India è il Domator.
 PORO. Se mai turbo il tuo riposo,
 Se m'accendo ad altro lume,
 Pace mai non abbia il cor.
 Infedel: quest' è l'amore?
 Cleof. Menzognier: questa è la fede?
 2. Chi non crede al mia dolore
 Che lo possa un dì provar.
 PORO. Per chi perdo, giusti Dei,
 Il riposo de miei giorni?
 Cleof. A chi mai gli atti miei,
 Giusti Dei, serbino ora?
 2. Ah! se la
 E i giorni
 Per la vita
 Per la vita a 2.
 Fine dell' Atto Primo.*

ATTO CON.

SCENA I.

PORO. Era l'Idaspe
 Abborrito Rival
 Gio Re; per tu
 Dunai gran pa
 Si sparsi guerr
 bosco ch
 eggia al Ponte;

GAND. Tro
 Gli serv
 campo a la difesa;

PORO. O del tuo Re, non de la sua fortuna
 Fido seguace, e perchè mai del regno,
 Ond'io posso premiarti il Ciel mi priva!

SCENA II.

ERISSENA e Detti.

ERISS. Poro, Gandarte, arriva
 Alessandro a momenti:
 Jo da la Regia torre il suono intesi
 De' stranieri metalli, e frà le Schiere
 Vidi a l'aure ondeggjar mille bandiere,

PORO. E Cleofide in tanto
 Che fa?

ERISS. Corre a incontrarlo

PORO. Ingrata! Amico,
 Vanne, vola, m'attendi

Al

Al destinato loco.
 E tu penti a costei? L'onor ti chiama
 A più degni cimenti.

PORO. Và, Gandarte; a momenti
 Raggiungo i passi tuoi.

GAND. O Amor sempre l'iranno anche agli Eroi!

*Appena Amor sen nasce,
 Che superbetto in fasce
 Toglier si sente al' Anima
 Tutta la libertà.
 Prima v'è lusingando
 Col piacer e col diletto;
 Ma quando ottien ricetto,
 Riguardo alcun non à.*

SCENA III.

PORO e ERISSENA.

ERISS. Germano, anch'io vorrei,
 Pur che a te non dispiaccia, esser nel Campo
 D' Alessandro all'arrivo.

PORO. A una Real Donzella
 Andar così frà l'armi,
 Come lice a un guerrier, non è permesso.

ERISS. Misera servità del nostro sesso!

PORO. Ritirati, Germana,
 Non è poco soglievo a un cor oppresso
 Il restar solo, e consigliar se stesso.

ERISS. Vbbidirò; ma o Dei!
 Se un uom nata io fossi; o quanto lieta
 In trattar l'armi e in guerreggiar farei!

parte.

SCE

SCENA IV.

PORO.

Nò, nò. Quella incoostante
Non fi torni a mirar. Tropo di Poro
Ne l'anima agitata,
Che regna ancor, conosceria l'ingrata.

*Generoso rifuegliati, o core,
Frangi pure que lacci d'amore,
Che ti strinse orgogliosa beltà.
Ma che dici? tu vivi ingannato:
Puoi lasciar quel sembiante adorato,
Che si dolce il morire ti fà?*

SCENA V.

*Campagna sparsa di fabbriche antiche con Tende e alloggiamenti milita-
ri preparati da CLEOFIDE per l'Esercito Greco. Ponte su l'Idaspe,
Campo numeroso di ALESSANDRO disposto in ordinanza di là dal
Fiume con Elefanti, Torri, Carri coperti, e macchine
da guerra.*

*Nell'apertura della Scena s'ode Sinfonia di stromenti militari, nel
tempo della quale passa il Ponte una parte de' Soldati Greci,
e appresso loro ALESSANDRO con Timagene. Poi so-
praggiunge CLEOFIDE ad incontrarlo.*

CLEOFIDE, ALESSANDRO, TIMAGENE,
indi GANDARTE.

CLEOF. Signor, l'India festiva
Esulta al tuo passaggio; ormai sicuro
Puor riposar, gran Re, su le tue palme.
ALESS. Siano accenti cortesi, o sian veraci
Senfi del cor, di tua gentil favella
Mi compiaccio, o Regina, e fol ò pena

Che

Che fù all'India funesto il brando mio.

Si sente dentro rumore d'Armi.

Ma qual strepito d'Armi!
Timagene che fù?

TIMAG. Poro fi vede
Frà non pochi seguaci
Apparir minacciofo.

ALESS. E ben, Regina,
Sicuro ormai pos' io.
Riposar su le palme?

CLEOF. Se colpa mia Signor. . .

ALESS. Di questa colpa *(snuda la spada, e fero Timagene
vanno verso il Ponte)*

Si pentirà chi disperato e folle

Tante volte irritò li sdegni mei.

CLEOF. L'amato ben voi difendete, o Dei. *si ritira.*

*Entrata Cleofide si vedono uscir con impeto gli Indiani dai lati del-
la Scena vicino al Fiume, questi assalgono i Macedoni: Poro
Alessandro; Gandarte con pochi seguaci corre su l' mezzo del
Ponte ad impedire il passo. L' Esercito Greco, e in tanto che
segue la zuffa nel piano alcuni Guastadori vanno dirizzando
il suddeto Ponte.*

*Disfatti li combattenti fra le Scene si vacillare e poi cadere
parte del ponte; Quei Macedoni combattevano su l'al-
tra si ritirano intimoriti. Ma cadde anche con
alcuni de' suoi Compagni come all'.*

GAND. Seguitemi, o Compagni, ecco scampo
E quello, che m'addito. *si secondate.*

Pietosi Nò il mio coraggio illefo

S'io m'addito per lo scampo

Tutti i giorni io m'addito in voto

si getta dal Ponte come seguito da suoi Compagni.
SCE-

SCENA
CLEOFIDE, PORO, da una parte della Scena.
CLEOF. Ben?
PORO. Fortunati miei,
Non lasciarmi soli.
Ti lascio al fine
Coll'amato ALESSANDRO fingendo partire.
Ingrato non guardami, io t'offro
tragico
agli occhi tuoi,
Ora i miei occhi crudel meno infensate
Meco le mie sventure al mar portate,
và per gettarsi nel fiume.
PORO. Cleofide, che fai? Fermati. O Dei!
CLEOF. Che vuoi? perche m'arresti?
Parla.
PORO. Deh! se tu m'ami,
Non dar prove sì grandi
De la tua fedeltà; fingi inco stanza,
Del geloso mio cor le furia irrita,
Il perderti è tormento,
Ma il perderti fedel è tal martire,
E pena tal che non si può soffrire.
CLEOF. Jo vi perdono, o stelle;
Tutto il vostro rigor: compensa assai
La sua pietade i miei sofferti affanni.
PORO. E' questo, Altri Tiranni,

Il talamo sperato?
CLEOF. Ancor mio bene,
Noi siamo in libertà? Posso a dispetto
De l'ingiusto destin darti una prova
Maggior d'ogn'altra, in sagro nodo avvinti
Oggi l'India ci vegga, e questo il punto
De tuoi dubbi gelosi ultimo sia:
Porgimi la tua destra, ecco la mia
PORO. E celebrar dovrassi,
Un Real Imeneo frà le ruine,
Frà le stragi, frà l'Armi in riva a un Fiume
Senz'Ara senza tempio e senza Nume?
CLEOF. A l'Azzioni de Regi
Sempre assistono i Numi. Ara che basta
E un cor divoto, e in questo Clima e altrove
Ogni parte del mondo è Tempio a Giove.
PORO. In sì dolce momento
La mia forte infelice io non rammento.

*Sommi Dei, se giusti siete
Protegete
Il bel desio
D'un amor così pudico;
Protegete. . .*

CLEOF. Ah! mio ben, giunge il Nemico
PORO. Miseri che farem! io non saprei
Figurarmi uno scampo.
CLEOF. Ah! che scampo non v'è, siam prigionieri.
Un sol momento, o Sposo,
Ci resta ancor di libertà. Risolvi
Un Consiglio, un ajuto.

Ecco-

PORO. Eccolo. E' questo; *(cava uno stile.)*
Barbaro sì ma necessario, e degno
Del tuo core e del mio.
CLEOF. Come!
PORO. Mori; e m'attenda
L'ombra tua degli Elisi in sù la foglia
Senza il rossor de la macchiata spoglia
Ma qual gel? Qual timor? Fugge la mano
Da l'ufficio crudel, e il cor mi manca
CLEOF. O Tenerezze! O Pene!
PORO. Ah! siam perfi mia Sposa; Ecco i Nemici,
Perdona i miei furori
Adorato mio ben, perdona e mori, *(in atto di ferirla)*

SCENA VII.

ALESSANDRO e i Suddetti.

ALESS. Crudel, t'arresta: e d'onde tanto ardimento
E tanta temerità?
PORO. Dal mio
Carattere sublime.
CLEOF. Egli è di Poro
Esecutor fedele. *(Oh Dio! si scopre.)*
ALESS. Ma eseguir tal comando ei non dovea.
PORO. Non creder già ch'io sia...
CLEOF. Egli sostiene
Le veci del suo Re; Tu pur dovresti
Non ifcordarti, Asbite,
Che suddito nascesti, e che non basta
Un Commando Real, perchè in oblio
Tu ponga il grado tuo, *(taci ben mio.)*

Tem-

PORO. Tempo a finger non è; sappi Alessandro
Che nulla mi sgomenta il tuo potere
Sappi...

SCENA VIII.

TIMAGENE, e Suddetti.

TIMAG. Le greche Schiere
Signor vieni a sedar. Chiede ciascuna
Di Cleofide il sangue, e ogn' un la crede
Readell' Infidia,
PORO. Ella è innocente,
Il solo autor son io:
Tutto l'onor del gran disegno è mio.
ALESS. E tua farà la pena.
Amico, entro la Reggia
Sia da qualunque insulto
Cleofide difesa, e questo altero
Custodito rimanga e prigioniero.
CLEOF. Deh! lascia in libertà quell' infelice;
Tutta sua colpa al fine
E l'esser fido a Poro; un tal delitto
Non merita il tuo sdegno.
ALESS. Di sì bella pietà si rese indegno.

*Se trova perdono
La barbara offesa:
La Legge del Trono
Sprezzar non vada.
Se poi in esilio,
Se trova di un
colpa d'un
audace si fa*

SCE-

IX.
CLEOFIDE Poro, TIMAGENE
TIMAG. M...
CLEOF. M...
PORO. M...
CLEOF. M...
TIMAG. M...
CLEOF. Ah!
Digli dunque per me che non si scordi
A le sventure in faccia
La costanza d'un Re, ma soffra e taccia.

*Digli che io son fedele,
Digli ch'è il mio Tesoro:
Ch' m'ami, ch' io l'adoro,
Che non disperai ancor.
Digli che la mia stella
Spero placar col pianto,
Che lo consoli in tanto
L'immagine di quella
Che vive nel suo cor.*

parte con la guardia.

SCENA X.

PORO, e TIMAGENE.

PORO. *(Tenezzerne ingegnose!)*

Ami-

TIMAG. Amico Asbite,
Siam pur soli una volta,
PORO. E con qual fronte
Mi chiami Amico? al mio Signor prometti
Sedur parte de Greci, e poi l'inganni.
TIMAG. Non l'ingannai. Sedotti
Gli Argiraspidi avea; Gli ordini usati
Cangio al Campo Alessandro, onde rimase
Ultima quella schiera
Che dovea al passaggio esser primiera.
PORO. Chi può di te fidarsi?
TIMAG. Io mille prove
Ti darò d'amistà; libero sei.
PORO. Ma come ad Alessandro
Discolperai...
TIMAG. Questo è mio peso; in tanto
Sollecito e nascosto
Tu ricerca di Poro, e reca a lui *(cava un foglio)*
Questo mio foglio. Un messager più fido
Non sò trovar di te, digli che in questo
Vedrà le mie discolpe,
Vedrà le sue speranze. *(gli dà il foglio.)*
PORO. Amico, Addio,
Da legami disciolto
L'impeto già de miei furori ascolto. *(parte)*

SCENA XI.

TIMAGENE solo.

D'Alessandro in difesa

Sem-

Sempre così non veglieranno i Numi.
Un' insidia felice
Spero frà tante, onde mi sia permesso
Sollevar dal suo giogo il mondo oppresso.

*E ver che a l'amo intorno
L'abitator de l'onda
Scherzando v'è talor,
E fugge, e fa ritorno
E lascia in sù la sponda
Deluso il Pescator.*

*Ma giunge quel momento,
Che nel fuggir s'intrica,
E della sua fatica
Il Pescator contento
Si riconfida allor.*

SCENA XII.

Appartamenti nella Reggia di Cleofide

CLEOFIDE, ALESSANDRO, e GANDARTE, in disparte.

ALESS. **P**er salvarti, o Regina,
Tentai frenar, ma in vano
D'un Campo vincitor l'impeto infano.
Una sol via mi resta
A poterti salvar, in te rispetti
Ogni Schiera orgogliosa
Una parte di me, farai mia Sposa.

CLEOF. Jo Sposa d' Alessandro?

GAND. (Che ascolto mai?)

CLEOF. (Che dirò?)

ALESS. Ma tu taci, e ti confondi
Sospiri, impallidisci, e non rispondi?

CLEOF. Signor, è grande il dono,
Mail mio destin, . . . La tua grandezza. . . ah cerca

Un

Un riparo migliore.

ALESS. Qual riparo, se il Campo
Non intende ragion? La rea ti crede,
E minacciando il sangue tuo richiede.

CLEOF. Ah si pensi altro scampo,
La tua gloria consiglia,
Che dirà il mondo . . .

ALESS. E quale
Opportuno riparo
Offrirti mai pos? io? Gandarte si fa avanti.

GAND. Eccolo.

CLEOF. (O stelle!)

ALESS. Chi sei tu? qual ardir . . .

GAND. Poro son io:
L'inumana richiesta è a me palese,
E vengo offrir del Campo
A la barbarie un Regio capo in dono.
Jo la vittima sono,
Jo meditai gl'inganni e i tradimenti,
Son Cleofide e Asbite ambo inenti.

ALESS. (O coraggio! o Fortezza)

CLEOF. (O Fede che inamora!)

GAND. (Il mio Re si difende, poi)

Sù via che fai? Che fai?

Per la vita di lei basta ti

Ch'offra un'arma a le

ALESS. Nò, Po

Voi

GAND. Vuol

Che tu

Ascol-

ALESS. Ascolta e
Teco libero
Ritorna, io non son

GAND. . . rigli a

onde dovra

otrei salvarla

enza renderla a

la dal grand' at

tua Grandezza

amor tuo comprendo

ate (no) a te la rendo,

ALESS. A

Di nobili ardori;

Conserva difendi

La bella che adori,

E siegui ad amarla,

Ch'è degna d'amor.

Di qualche mercede

Se indegno non sono:

La man che lo diede

Rispetta nel dono;

Non altro ti chiede

Il tuo Vincitor.

SCENA XIII.

CLEOFIDE, GANDARTE.

CLEOF. **Q**ual fausto Nume illeso a noi ti rende?

GAND. Pictoso il Ciel, Reina,
D'un Vassallo fedele in seno a l'Onde
Mi diè scampo col nuoto,

Quan-

CLEOF. Quanto dobbiam? a tuoi felici inganni!
Chi sperava, Gandarte,
Tanta felicità frà tanti affanni?

GAND. Tempo non è, Regina,
D'indugiare a lo scampo.
Jo corro a Poro; Ond'ei risolga e scelga
Il modo di salvarti, e la mia Fede
Abbia de l'amor suo dolce mercede,

*Spera si che Amor piofo
Di tue pene e del mio affanno
Il Destin ne cangerà.*

*Etornando a te la calma
Pace pur avrà quest' alma,
Che fin' or penando v'è.*

SCENA XIV.

CLEOFIDE, poi ERISSENA.

CLEOF. **P**oro mio dolce Amor, anima mia,
Dove sei? Cheritardi? Ancor non vieni?

Crudi momenti! O quanto

L'attenderti è penoso! Eccolo. Jo sento . . .

Ma nò, giunge Erißena. Eh! non è tempo

Di pianto, o Principessa,

Consolati con noi, libero è il varco

Al nostro scampo, e libera mi rende

Al mio Sposo Alessandro.

ERISS. Funesta libertà, se Poro è morto!

CLEOF. Come? che dici? O Dio!

M'è tradita Alessandro.

ERISS. Ei di se stesso

Fù l'uccisor.

Quan-

CLEOF. Quando Perche Finisci
Di trafiggermi il cor.
ERISS. Cinto da Greci
Lungo il fiume si mosse, ed i forpresi
Improvvisi custodi urtò, divisè,
Frà lor la via si aperse,
Si lanciò ne l'Idaspe, e si sommergè.
CLEOF. O disperato Amor cieco e geloso!
Misera che farò!
ERISS. Penfa a salvarti.
CLEOF. Ah! Si pensi a morir, se Poro è morto;
La Vita più di morte è a me spietata,
Nel mio estremo dolor son disperata.

S'appoggia dolente
a qualche parte.

ERISS. *Se costa tante pene
Amor a la Beltrà:
Guardati incauto core,
Vedi l'altrui dolore,
E non t'innamorar.
Chi cinto è di catene
Perde la libertà;
Fuggi mio cor l'inganno,
Se Amor dà tanto affanno,
Guardati a non amar.*

SCENA XV.

CLEOFIDE SOLA.

Qual tempesta d'affetti, e qual orrore
Di mortali agonie m'ingombra il core!
Dovunque il guardo giro
Jo veggio espresso il mio crudel martiro;

Recitativo
con Stro-
menti.

E di-

E discolte le furie più tremende
Dal baratro profondo,
Per me un Inferno è diventato il mondo.
Tutto è orror, tutto è pena;
Più resistere non posso a tanti affanni:
E pur non anco il mio dolor mi suena
Ingiustissimi Numi! Altri Tiranni!
Poro mio dolce Amor, Ombra adorata
Se mai qui intorno errante a me t'aggiri:
Al suon de' miei sospiri
Vieni, o caro, e m'ascolta.
Ma forse de l'Idaspe in sù la sponda
Tu m'attendi, mio ben, in braccio all'Onda.
Si m'aspetta verrò, ch'altra speranza
Non mi resta di vita o di conforto,
Quando tutto perdei, se Poro è morto.

*Son qual misera Colomba,
Che se piomba
In lei l'artiglio,
Certo vede il suo periglio,
Ne più spera Libertà.
Abi! D'Amor Destin tiranno!
Disperata in van m'affanno;
Sen senz'alma, e viva ancora,
Voglio morte, e morir ora;
Giusti Dei! Chi m'è a*

Fine de l'Atto Secondo.

ATTO

ATTO TER

SCENA I.

Reali.

ERISS. *Que vive il Germano?*
GAND. *Salvò da la morte?*
ERISS. *Ingenua è questa?*
GAND. *Alessandro ad inventò.*
ERISS. *Al suo termine un Colpo,*
GAND. *Giova che ogn' uno e la Regina ancora*
ERISS. *Lo creda estinto.*
ERISS. *O quante pene o quante*
GAND. *Cofterà quest' inganno a l'Infelice?*
ERISS. *Quanti pianti al suo Ciglio!*
GAND. *Vn' inganno che giova, è un gran Consiglio.*
ERISS. *Senti dunque; ritrova*
GAND. *L'amico Timagene:*
ERISS. *Alui dirai che Poro*
GAND. *Nel Giardino Real lo stà attendendo,*
ERISS. *Onde conduca al concertato varco*
GAND. *Alessandro con lui. Là del suo foglio*
ERISS. *Può valerci l'offerta; jo di fuenarlo;*
GAND. *Ei di condurlo abbia la cura.*

O Dio!

ERISS. O Dio!
GAND. Tu ti turbi? tu tremi? e tu ammutisci?
Ah tu senti, lo veggio,
Pietà per Alessandro e preferisci
Il nemico al Germano.
ERISS. Toglalo il Cielo. Ma... Chi fa? pavento;
Può forse Timagene
Non credermi e tradirmi.
GAND. Eccoti un foglio, in cui
Ci stimola a l'insidia; un pegno è questi
De la sua fè sicuro.
ERISS. Pegno funesto! Ache mi forzi mai,
Dura necessità di fato acerbo!
GAND. In sì fatal periglio
Ch' ogni ragion corregge,
Non vuol ragion di sangue altro consiglio;
ERISS. Vanne dunque al Germano;
GAND. E che diro?
ERISS. Dille che la mia mano
Adempierà sua legge.
GAND. E poi de' nostri cori,
La fè giurata ancor....
ERISS. Vanne, Gandarte,
Tempo non è di favellar d'amori.

GAND. *Papillette - Vezzofette
De l'amato mio Tesoro:
Non vi basta dir ch'jo moro.
Mi negate ancor pietà.
Tutto amor voi m'accendete,
E pur siete tanto ingrante;
Che un diletto ogn'or vi fate
De la vostra Crudeltà.*

SCE.

SCENA II.

ERISSENA pos CLEOFIDE.

ERISS. **U**n fi fatal impegno
Amareggia il piacer, ch' io proverei
Per la vita di Poro.
CLEOF. Immagini dolenti,
Deh! Per pochi momenti
Partite dal pensier.
ERISS. Regina, ormai
Rasciuga i lumi. Il consolarfi al fine
E' virtù necessaria a le Reine.
CLEOF. Quando si perde tanto,
Necessità, non debolezza è il pianto.

SCENA III.

ALESSANDRO e DETTI.

ALESS. **R**egina, A che mi chiami?
Come qui senza Poro?
CLEOF. Mi lasciò, lo perdei.
ALESS. Ma in questo loco
Cleofide ti perdi. E' di mie schiere
Tropo contro di te grande il furore.
CLEOF. Sì, ma più grande è d' Alessandrio il core.
ALESS. Che far pos' io?
CLEOF. De la tua destra il dono
De' Greci placherà l'ira funesta;
Tu me la offrissi il fai.
ERISS. (Sogno, o son desta!)
ALESS. (O Sorpresa, O dubbiezza!)

CLEOF. A che pensofo?
Non ti rammenti forse
La tua pietosa offerta?
Tu puoi salvarmi, e la risposta ancora
Sù labri tuoi, misera me, sospendi?
ALESS. Vanne, al Tempio verrò. Spofò m'attendi. Parte

SCENA IV.

CLEOFIDE ERISSENA.

ERISS. **C**leofide si presto io non sperai
Le lagrime sù l' ciglio
Vederti inaridir; ma n'ai ragione;
Allor che acquistasti tanto
Non è per te più necessario il pianto.
CLEOF. Il consolarfi alfine
E' Virtù necessaria a le Reine.
ERISS. Quando costa sì poco
L'uso de la virtude, a chi non pi
CLEOF. Forse il tuo cor non ne fària ca
Vorrei però vederti
Più cauta in giudicare. tempo
Cangia aspetto a le cose. In opra istessa
E' delitto, è Virtù, se vari il punto,
D' onde si mira. Il più sicuro sempr
Il Giudicio sù tal
E s' in chi cre al prim

A che

Se

Se troppo cred
Colui con
In mezzo del No
Conde:
fido;
Fanciullo di
Scherza con Poro
Moltiplicar se
E semplice dera
L'immagine di
Sc
ERISSENA
ALESSANDRO
CLEOFIDE.

ERISS. **C**Veramente! Or vè, ti fida
Di chi mostro ti grande affanno; E noi
Ci lagneremo poi
Se non credon gli amanti
A le nostre querele ai nostri pianti.
Ma ritorna Alessandrio. O come in volto
Sembra sdegnato lo tremo
Che non gli sia palese
Quanto contien di Timagene il foglio
ALESS. O temerario orgoglio!
Mai non avrei potuto
Figurarmi Erisseña
Tanta perfidia
ERISS. (Ah di noi parla) E quale,
Signor, è la cagion di tanto sdegno?
ALESS. Un' empio ardir indegno....

For-

ERISS. Forse ingannar ti puoi
ALESS. Ah non m' inganno; io stesso
Tutto vidi, ascoltai, tutto scopersi.
ERISS. Alessandrio pietà; Son colpe al fine
ALESS. Son colpe che impuniti
Moltiplicano i rei.
O là qui Timagene:
ERISS. Ei sol di tutto
E' la prima Cagione;
ALESS. Anzi avvertito
Da Timagene jo fui.
ERISS. Che indegno? Accusa
Gli altri del suo delitto. E. Poro ed io,
Signor, siamo innocenti; in questo foglio
Vedi l'autor del tradimento.
ALESS. E quando
Jo mi dolli di Voi? che foglio è questo?
ERISS. (Misera dal timor mi son tradita!)
ALESS. Veggiam. Poro, se in vano
Sù l'Idiope Alessandrio
Doppier se tentò, colpa non ebbi;
Tutto il messo dirà. Ma tu frattanto
Non avilirti; a me ti fida e credi
Che a la Vendetta avrai
Quell' aita da me, che più vorrai.
Timagene. Infedel! Sì di sua mano
Caratteri son questi.
ERISS. (Che feci mai!)
ALESS. A chi darò più fede?
Parti Erisseña.

Ah,

ERISS. Ah, Signor, se sapeffi
Con quant' orror io ricevei quel foglio....

ALESS. Ne l'avvertirmi però assai tardasti

ERISS. Dunque mi credi tanto....

ALESS. Un dubbio al fine
Sicurezza non è.

ERISS. Si ma quel alme
Cui nutrice l'onor, la gloria accende,
Il dubbio ancor d'un tradimento offende.

*Non è sì vago quel Gelsomino,
Che sul mattino
Di puro latte
Le fronde intatte
Spegando vò.*

*Ma se una lieve
Macchia l'offende,
Negletta rende
La sua beltà.*

SCENA VI.

ALESSANDRO poi TIMAGENE.

ALESS. **P**Er qual via non pensata
Mi scopre il Ciel....ma il traditor qui viene.
A tempo giungi, Amico. Un gran consiglio
Da te desio. U' è chi m'insidia; è noto
Il traditore, e in mio poter si trova:
Non ò cor di punirlo,
Perchè amico mi fù; ma il perdonargli
Altri potrebbe a questi
Tradimenti animar. Tu che faresti?
Con un supplicio orrendo il punirei.
ALESS. Ma l'amicizia

Egli

TIM. Egli primier l'offese. al zelo mio
Palesa il traditor, scoprilò ormai.

ALESS. Prendi, leggi quel foglio, e lo saprai. *Gli dà il foglio.*

TIM. (Stelle! Il mio foglio! Ah m'a tradito Asbite.

ALESS. Tu impallidisci e tremi?

Perche taci così? Parla rispondi,

TIM. Ah! Signore, al tuo piè....

ALESS. Sorgi. Mi basta

Per 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.

*Cervo al bosco che piagato
Porta il fianco, al prato al monte,
Va cercando l'erba e il fonte
Che risani il suo dolor.*

*Dall' orror del suo delitto
Animato il cor trafitto
Purghi in te l'atroce fallo
Di Vassallo-traditor.*

SCENA VII.

TIMAGENE, indi PORO

TIM. **O** Perdono! O delitto!

POR. O Rimorso! O Rossore!
Qui Timagene, e solo; Amico, il Cielo
Giacchè a te mi conpuce....

TIM. Ah parti Asbite

Fuggi da me.

POR. Se d'Alessandro il fango

Noi dobbiam verfar....

Pri-

TIM. Prima si versi
Quello di Timagene.

POR. E la Promessa

TIM. La Promessa

POR. Non

TIM. E p

POR. L'è

TIM. E

POR. O

TIM. (L

POR. Se la

TIM. Con la

POR. La germa

TIM. Di lusinghe

POR. Non più nudrisco in sen gli affetti miei.

TIM. Ma troppo tardi, o Dei,

POR. Scopro di Reggie foglie

TIM. Sotto vaghefembianze i tradimenti;

POR. Quanto lieto farei, se nato io fossi

TIM. Ignoto in Corte a pascolar gli armenti.

*Quanto mai felici siete
Innocenti Pastorelli
Che tra voi non conoscete
Cor infido e traditor.
Voi d'inganni e tradimenti
Non pasce il genio altero,
Ne del finto lusinghiero
Vi corrompe il reo splendor.*

SCE-

SCENA VIII.

PORO, poi GANDARTE

POR. **E**cce spezzato il solo
Debolissimo filo, a cui s'attenne
Tutta la mia speranza.

GAND. Mio Re, perchè si mesto?

POR. Sempre fido Gandarte

POR. Posso de la tua fede

POR. Affi curarmi ancor?

GAND. Puoi dubbio averne.

POR. Amico, è questi il tempo

POR. Di darmene un gran pegno: il brando stringi,

POR. Ferisci questo sen; da tante morti

POR. Libera il tuo sovrano,

POR. E toglì quest' ufficio a la sua mano.

GAND. Ah! Signor....

POR. Tu vacilli? Il tuo pallore

POR. Timido ti palesa; Ah fino ad ora

POR. Di tal viltà non ti credei capace.

GAND. (Funesto impegno) a sì crudel comando

GAND. Aghiacciai, lo confesso;

GAND. Ma il cenno eseguirò giacchè tu'l vuoi.

POR. Il colpo affretta.

GAND. Oh Dio!

GAND. E sposto al Reggio sguardo

GAND. Il timoroso cor palpita e trema;

GAND. Ah! se vuoi sì gran prove,

GAND. Volgi, mio Re, volgi il tuo ciglio altrove.

Ar-

POR. Ardisci, io non ti miro, il braccio invitto
Conservi nel ferir l'usato stile.
Poro rivolge il volto non guardando Gandarte, e Gandarte allontanarsi da lui nell'atto d'uccidersi, dice.
Guarda, Signor, se il tuo Gandarte è vile.

SCENA IX.
ERISSENA e i SUDDETTI.

ERISS. Fermati. *(trattenendolo)*
POR. O Ciel! Che fai? *(rivolgendosi a Gandarte.)*
GAND. Perché mi togli,
Principessa adorata
La gloria d'una morte
Che può rendere illustri i giorni miei.
ERISS. Qui di morir si parla, e in tanto altrove
Un placido Imeneo
Stringe Alessandro a l'Infedel tua sposa.
POR. Come?
GAND. E fia ver?
ERISS. Tutto risuona il tempio
Di stromenti festivi. Ardon sù l'Are
Arabi odori. A celebrar le nozze
Mancan pochi momenti.
POR. Udiste mai
Più perfida incostanza? Or chi di Voi
Torna a rimproverarmi i miei sospetti
Le gelose follie.
Il soverchio timor le furie mie?
Cadrà per questa man la Coppia rea
GAND. Misero Re!
POR. Ah Gandarte, Germana,
Jo mi sento morir: gelo ed avvampo

D'amor di gelosia, lagrimo e fremo
Di tenerezza ed ira; ed è sì fiero
Di sì barbare smanie il moto alterno
Ch'io mi sento nel cor tutto l'Inferno.

*Dov'è? si affretti
Per me la morte:
Poveri affetti,
Barbara sorte!
Perché tradirmi
Sposa infedel!
Lo credo appena:
L'empia m'inganna;
Questa è una pena
Tropo tiranno,
Questo è un tormento
Tropo crudel.*

SCENA X.

ERISSENA, GANDARTE, poi CLEOFIDE.

CRIS. Sù l'orme del Germano
Mi stimola il timor di sue sventure.
In così estremo duolo
E'un gran rischio per noi lasciarlo solo. *Parte*
GAND. D'inaspettati eventi
E qual serie è mai questa? Al tempo corro,
E fuenerò di Nemeli sù l'Are
Il tropo ingiusto Vincitor amico *In atto di partire e' si uide.*
CLEOF. Dove, Gandarte, Dove?
Che risolvesti, o sempre fido amico
Ora ch'è morto il tuo Signor, il tuo caro
Idolo del cor mio?
GAND. Stragi videro, e poi morir ancora
CLEOF. Ma soverchio ancora
Cleofide vive
ANCORAN CORO Alessandro. *II*

GAND. Il To Regina.
CLEOF. Tu di mia sorte in...
GAND. Voglio...
Tu... darre anco...
CLEOF. Andate, o gran Nume
est' inganno inno...
o cor, e voi del...
giovà il lagnar...
morte si...
L...
Ma... da forte.

*Viver frà tante pene
E non poter morir:
Ah! che del viver mio
Nou à martir più rio
Tutta la crudeltà.
Povero amante core
Nel tuo crudel dolore
Tu cerchi in van pietà:
Ma se agli affanni miei
Voi la negate, o Dei;
Morte di me l'avrà.*

SCENA XII.

*Tempio magnifico dedicato a Bacco
Con rogo nel mezzo che poi s'accende,
ALESSANDRO, CLEOFIDE
Preceduti da un Coro d'Indiani di Greci di
Fauni e di Ninfe che poi formano il ballo.
Guardie di Alessandro, Ministri del Tempio con faci, indi*
Po.

PORO

In disparte

CORO

*Da gli astri discendi
O Nume gioconda,
Ristoro del mondo,
Compagno d'Amor.
D'un popol o intendi
Le supplici note
Acceso le gote
Di sacro rossor.*

CLEOF. NE l'odorata Pira
Si destino le fiamme. *(Gli Ministri accendono il Rogo)*
POR. *(Reggi il Colpo o gran Nume a la vendetta)*
ALESS. S'uniscano Regina, ormai le destre,
E de le destre il nodo
Unifica i nostri Cori. *(S'accosta in atto di dargli la mano)*
CLEOF. Ferma: è tempo di morte, e non di Amori. *(Rispingendolo)*
ALESS. Come!
POR. *(Che ascolto!)*
CLEOF. Jo fui Conforte a Poro;
Ei più non vive: io deggio
Sù quel rogo morir, questo è il momento,
In cui s'adempia il sacrificio appieno. *(In atto di andare verso il rogo)*
ALESS. Ah! nol deggio soffrir. *(Arrestandola)*
CLEOF. Ferma: o mi fieno. *(Come sopra cavando uno stile)*
Il nome d'Impudica
Vivendo acquisterai; passa a le fiamme
Da le vedove piume
Ogni Donna frà noi; Questi è il costume
De' nostri regni, ed ogni età lontana
Questa legge osservò:

Leg-

ALESS. Legge inumana,
Che a bisogno di freno,
Che distrugger saprò.
CLEOF. Ferma, o mi sueno. (Come Sopra)
ALESS. Stelle che far degg' io!
CLEOF. In libertà lasciarmi al fato mio.

SCENA VLTIMA.

TIMAGENE con GANDARTE e SUDETTI
poi ERISSENA.

TIM. Signor qui prigioniero è il Re nemico.
ALESS. O sommi Dei che veggio!
CLEOF. Dov' è Dov' è il mio bene?
ALESS. Non lo ravvisi più, vedilo.
CLEOF. Oh Dio!
M'ingannate, o crudeli, acciò rissenta
De le perdite mie tutto il dolore.
Ah! Si mora una volta,
S'incontri il fin de le suenture estreme.
(In atto di gettarsi nel rogo)
FOR. Anima mia noi moriremo insieme.
(S'avvanza Poro e la trattiene)
CLEOF. Numi! Spofo! m'inganno
Forse di nuouo! Ah! L'Idol mio tu sei.
FOR. Sì mia vita, son io:
Ad'un estremo Amore
Perdona, o cara, il violento eccesso.
Perdona
(Volendosi inginocchiare)
Ecco

CLEOF. Ecco il perdono in quest' amplexo. (Abbracciandoli)
ALESS. Qual' amor! Qual inganno!
FOR. Or de le tue vittorie
Fà pur uso Alessandro;
Sfido il tuo sdegno e la mia pena attendo
ALESS. E ben scieglilo; io voglio
Che prescriua tu stesso a te le leggi;
Pensa a l'offese, e la tua forte eleggi
CLEOF. Ma fia degna tua sorte
D'Alessandro e di Poro
ALESS. E tal farà; chi fèppe.
Serbar l'animo invitto in mezzo a tante
Ingiurie del destin degno è del Trono:
E Regni, e sposa, e Libertà ti Dono
CLEOF. O Magnanimo!
PO. a. 2 O Grande!
GA. a. 2
FOR. Vieni, o Germana vieni; ah tu non fai
Quai Doni qual pietà
ERISS. Tutto ascoltai.
FOR. Soffri signor, ch io del fedel Gandarte
Con la man d'Erißena
Premi il valor
ALESS. U'aggiungi anche un mio doto
Sù la feconda parte
Ch' oltre il Gange io donai regni Gandarte.
GAND. Del beneficio oppresso non confuso
ALESS. Così trionfi, Amore in te Core,
In me la Gloria. Voi la Pace l'Amore

CORO.

Al nostro consolo
Accendan la face
Di gioja e di pace
Amor e Pietà.

Di guerra e di duolo
S'estingua il rigore;
Trionfi l' Amore
Di fida beltà.

Fine dell' Atto Terzo
e
Del Dramma.



Cleophis

Oper

aufzuführen auf dem königlichen Hoftheater
auf Befehl Seiner Majestät von Gottes Gnaden

FRIEDRICH AUGUST,

König der Polen, Kurfürst von Sachsen
stets ganz unbesiegt und groß,

im Monat September des Jahres 1731.

Die Musik stammt vom hochberühmten Herrn

Johann Adolf Hasse,

genannt *Il Sassone*,

Kapellmeister Seiner Majestät von Polen und
des Kurfürsten von Sachsen.

DRESDEN,

Verlag Johann Conrad Stöbel

Hofdruckerei Seiner Majestät von Polen und
des Kurfürsten von Sachsen

Bühnenbilder

Im ersten Akt

- I. Schlachtfeld an den Ufern des Hydaspes; gestürzte Zelte und Wagen; verstreute Soldaten, Ins- und andere Überreste des von Alexander geschlagenen Heeres.
- II. Palmen- und Tempel mit einem Bacchustempel in der Mitte.
- III. Großes Lager Alexanders am Ufer des Hydaspes; Blick auf Cleophis' Palast.
- IV. König Cleophis im Thronsaal.
- V. Landschaft mit Zeltlager sowie von Cleophis für das griechische Heer hergerichteten Zelten und Soldatenunterkünften. Brücke über den Hydaspes. Auf der anderen Seite des Flusses zahlreiche Soldaten in Schlachtordnung, mit Elefanten, Türmen, gedeckten Wagen und Kriegsmaschinen.
- VI. Räume in Cleophis' Palast.

Im dritten Akt

- VII. Kolonnaden der königlichen Gärten.
- VIII. Prächtiger Bacchustempel, in der Mitte ein Scheiterhaufen, der dann angezündet wird.

Erläuterung der Handlung

Der Sieg über Poros ist zweifellos eine der berühmtesten Unternehmungen Alexanders, der sich bei dieser Gelegenheit als Sieger über sich selbst in seinen Liebesgefühlen für *Cleophis*, freimütig gegenüber dem eigenen Feind, großmütig und milde gegenüber dem Verräter *Timagenes* erwiesen hat. Der größte Teil der Handlung ist dem *Quintus Curtius* entnommen. Einige Dinge sind erdichtet, aber von der Wahrheit nicht weit entfernt und passen ziemlich gut zur Geschichte. Ich habe eine Prinzessin als Schwester des Poros eingeführt, *Eryxene* genannt, die mit dem unschuldigsten Charakter ausgestattet ist. Sie verliebt sich, ohne es zu merken, und eine solche Einfalt ist sehr anmutig und interessant. Ich habe die Treulosigkeit des *Timagenes* ins Maß gesetzt durch Gegenüberstellung mit der Tugend des *Gandartes*, der – ganz Eifer für seinen Herrscher – uns die Untreue des *Timagenes* verhasst macht. Die Eifersüchteleien des Poros, die Treue der *Cleophis* und ihr Spiel mit *Alexander* geben dem Geschehen einen großen Schwung. Soviel musste ich dem Leser für ein volles Verständnis der Oper sagen.

Was die [ursprüngliche französische] Übersetzung betrifft, kann ich zu meinen Gunsten lediglich eine kleine Betrachtung zu den alltäglichen Erfahrungen der Übersetzer anbringen. Unsere [italienische] Sprache lässt sich nicht ins Französische übersetzen, ohne viel von ihrer Lieblichkeit zu verlieren, aber wann immer sie die Gabe hat, selbst das Französische wiederzugeben, drückt sie den ursprünglichen Gedanken mit seiner Kraft zu schwächen, oft lebendiger und in gewisse Sinne locker geschmückt aus. Die Absicht dieser meiner Meinung beschreiben sich aber ganz darauf, das Thema auch mit dem vollkommenen Französisch verständlich zu machen. Wenn dies den Kritikern nicht zu überzeugen vermag, so wisse er, dass ich wenigstens durch mein Gehorsam alle zufrieden gestellt habe, wenn ich dem Könige, dem ich diene, gefiele.

Handelnde Personen

- Cleophis, indische Königin, treue Geliebte des Poros,
Frau Faustina Hasse.
Poros, König eines anderen Teiles von Indien, eifersüchtiger Liebhaber von Cleophis,
Herr Campioli.
Eryxene, Schwester des Poros, heimlich verliebt in Alexander,
Frau Catanea.
Alexander, König der Makedonier,
Herr Annibali.
Gandartes, General der Truppen des Poros,¹
Herr Rocchetti.
Timagenes, General der Truppen Alexanders,
Herr Pozzi.

Der Schauplatz befindet sich an den Ufern des Hydaspes in den Gemächern der Cleophis.

Gefolge von Indern mit Cleophis und Poros,
Gefolge von Griechen mit Alexander,
Pioniere mit Gandartes,
Pagen mit Cleophis und Eryxene.

Tänze im ersten Akt:²

DER MATROSEN.

im zweiten Akt:

DER INDER.

im dritten Akt:

DER BACCHANTINNEN.

¹ Im italienischen Libretto-Erstdruck ist Gandartes irrtümlich als „General Alexanders“ bezeichnet, Timagenes als „ein weiterer General Alexanders“ (vgl. S. XXIV). In der französischen Libretto-Übersetzung, auf deren Wiedergabe hier verzichtet wurde, sind die Zuordnungen der Generäle übrigens richtig.

² Die Tänze sind in der Partitur nicht enthalten und wurden offenbar nicht von Hasse vertont.

ERSTER AKT

1. Szene

Schlachtfeld an den Ufern des Hydaspes. Umgestürzte Zelte und Wagen, versprengte Soldaten, Waffen, Fahnen und andere Überbleibsel des von Alexander geschlagenen Heeres des Poros.

POROS, dann CLEOPHIS

POROS

Bleibt stehen, Feiglinge! Ach! durch Flucht wird das Leben schlecht erkaufte. Wird also auch im Himmel Alexander so gefürchtet, dass er zu seinen Gunsten die Götter ungerecht machen kann? Ach! sterben sollte man und dem Triumph des Siegers das größte Beutestück entziehen. Genug schon hat gelebt, wer als freier Mensch stirbt.

zieht das Schwert, wird aber von Cleophis davon abgehalten, sich umzubringen

CLEOPHIS

Halt ein! Was tust du? Welcher Zorneswahnsinn, du meines Herzens Seele, trübt deine Sinne?

POROS

Weshalb willst du, dass ich lebe? Oder kommst du, Cleophis, mich auch noch zu verhöhnen? Vergeblich, Königin, stellst du dich meinem schicksalsschweren Los entgegen: niemals mangelt es einem Verzweifelten an Wegen zum Tod.

CLEOPHIS

Beruhige dich, Liebster, leb wenigstens für meine Liebe, Herr! Ich Elende, was bleibt mir noch zu hoffen, wenn der unheilvolle Tod dich von mir reißt?

POROS

Genügt dir nicht Alexander? Ein Sieger hat mehr Macht als ein Unglücklicher. Leb doch, Treuer, für seine Liebe!

CLEOPHIS

Welch ungerechte Vorwürfe! Verbann mich, schöner Abgott, aus deinem eifernden Tempel, diesen Argwohn, und wenn dir als Pfand einer treuen Liebe ... sag mir ... was ... du? Dann sehen wir, wer von uns mehr unglücklich ist und wer mehr lebt.

POROS

Ja, für eine Liebe, die ich dich, doch nicht in Alexander und unter ihm.

CLEOPHIS

So ist es nicht; du täuschst dich, o du mein Schatz, Amor weiß es, der Himmel weiß es ...

POROS

Die Eide einer undankbaren Frau werden im Himmel nicht gehört; ich weiß, dass du mir untreu bist.

CLEOPHIS

Ach, du Starrkopf! Ich weiß, dass ich unschuldig bin, du weißt es ebenso; wisst nicht auch Ihr es, Ihr Götter?

POROS

Schweig, du Treulose. Undankbare, lass mich in Ruhe.
im Begriff wegzugehen

CLEOPHIS

Grausamer, halt ein! Oh Gott! Ist mein großer Schmerz
ihn zurückhaltend
noch nicht genug an Unglück.

POROS

Belästige mich nicht länger; lass mich allein.

CLEOPHIS

Welch grausames Schicksal
für eine wunde Seele,
für ein treues Herz,
Vorwürfe des Undanks
vom Liebsten zu hören,
nicht aussprechen zu können
die eigenen Leiden.

Sich unschuldig zu fühlen

am Liebeszorn,
zu schweigen und zu erleiden
das Toben der Eifersucht,
ist eine so barbarische Qual,
dass mir das Herz zerreißt
vor wildem Schmerz.

[geht ab]

2. Szene

POROS und GANDARTES

GANDARTES

Fliehe, mein König, es naht schon die feindliche Schar ... Nimm dies, und gib mir eilends dein königliches Diadem: so täuscht sich wenigstens der Feind, *sie tauschen den Helm*

POROS

Treuer Freund! So möge meine Krone dein ehrenhaftes Haupt schmücken und ein gutes Vorzeichen für deine künftige Glorie; aber mein Unglück wird sie dir nicht bringen.

GANDARTES

Ein Schicksal wie auch immer: mit Mut und Tapferkeit wird ihm die Tapferkeit eines treuen Vasallen zuwenden.
geht ab

TIMAGENES mit Gefolge, dann ALEXANDER

POROS

Vergebens glaubst du, ruchloses Schicksal, meinen Mut zu schwächen.
<im Begriff zu gehen>

TIMAGENES

Halt an, Krieger, und überlass mir dies unnütze Schwert.

POROS

Oh, wie viel Not und Mühe wird es dich noch kosten, eh du mich besiegst!

TIMAGENES

Auf, Makedonier, entwapfnet
die Makedonier rücken gegen Poros vor
mit Gewalt diesen Frechen!

POROS

Ach! widrige Sterne! Das Schwert lässt mich im Stich.

ALEXANDER

Gefechtpause nach dem Gemetzel!

<zu Timagenes>

Versammle die zerstreuten Truppen und zügle ihr Verlangen nach weiteren Siegen!

TIMAGENES

Den Befehl führe ich aus.
geht ab

POROS

(Dies also ist der Rivale.)

ALEXANDER

Krieger, wer bist du?

POROS

Wenn du nach meinem Namen fragst: ich heiße Hasbytes; nach meiner Heimat: am Ganges erblickte ich den ersten Tag; beliebt es dir, meine Geschäfte zu wissen: aus alter Neigung bin ich des Poros Anhänger und dein Feind.

ALEXANDER

(Welch kühne Rede!) Und wie hast du durch mich erlitten?

POROS

Die, die ich durch den Rest der Welt erleidet. Denn welche Freude verleiht Alexander in Auroras¹ Ländern den Frieden zu hören? Jeder Flecken dieser Welt ist mir schon trübselig, und die ganze Welt ist mir wenig für deinen Durst? Sind denn die Taten des Jupiter² so unmenschlich?

ALEXANDER

Du täuschst dich, Hasbytes. Ich suche einzig, um meine Ruhmestaten zu vollenden, einen ebenbürtigen Gegner, der sich mit mir misst.

POROS

Vielleicht findest du ihn in Poros.

ALEXANDER

Welche Gefühle weckten in ihm meine Siege?

POROS

Neid, doch keine Furcht.

ALEXANDER

Hat denn sein Unglück ihn nicht gedemütigt?

POROS

Im Gegenteil, es erzürnt ihn; und vielleicht schwört er gerade jetzt den heimatlichen Göttern, deinen Locken die Lorbeeren zu entreißen, und zwar an denselben Altären, welche die Furcht der Sterblichen deinem Namen weiht.

ALEXANDER

Ein solch großer Held in Indien? In griechischer Wiege geboren zu werden hätte er verdient.

POROS

Du glaubst also, dass einzig unter Makedoniens Himmel Helden gedeihen? Auch hier weiß man, was Ruhm bedeutet, und rechnet ihn sich zur Ehre an; auch der Hydaspes hat seine Alexander.

¹ Auroras Länder = Länder der Morgenröte (des Ostens).

² Jupiter = oberster römischer Gott (griech. Zeus).

ALEXANDER

Glücklicher Poros ob solch herrlicher Untertanen. Zu deinem Herrn kehre frei zurück und sag ihm, er solle sich nur für besiegt erklären, vom Schicksal oder von mir. Dann wird der alte Friede in sein Reich zurückkehren: andere Bedingungen behalte ich mir nicht vor.

POROS

Wenn du mich als Botschafter für solcherart Vorschläge willst: dann hast du dir einen ungeeigneten gewählt ...

ALEXANDER

... einen edlen immerhin. Dem Gefangenen gewähre man freien Abzug. Doch die kampferprobte Seite soll ihre Beschwerung haben und nicht wehrlos bleiben. Nimm von meinem Gürtel diese reiche und kostbare Beute des Dareios³ und gedenke des Spenders, wenn du sie gebrauchst.

während Alexander sein Schwert dem Poros gibt, bringt man ihm ein anderes auf einer Schale

Geh, und wisse indes zu deinem Ruhm, dass ich bis heute niemand anderen wüsste zu beneiden als Poros um Hasbytes und Homer um Achilles.

POROS

Das Geschenk nehme ich an, doch schon in Kürze
<nimmt das Schwert von Alexander>
künden dir abertausende Wunden davon, welchen Gebrauch Hasbytes davon zu deinem Schaden macht.

Das Aufblitzen dieses Schwertes

wirst du zu deinem Unglück
über dem Haupt des Spenders sehen,
gleich dem Blitz über dem Feld.

Du wirst erkennen, wer ich bin,
und das Geschenk bereuen,
doch dann wird es zu spät sein.
[geht ab]

4. Szene

ALEXANDER, dann TIMAGENES und ERYXENE in Ketten, zwei Inder

TIMAGENES
Diese junge Reiche das Schicksal
als Gefangener liefert, ist die Schwärze

ERYXENE
(O Götter! Wie sieht nun mit ...?)⁴

ALEXANDER
Wer hat die Unschuldigen Ketten beladen?

TIMAGENES

Diese hier – eigentlich des Poros Untertanen, aus Neigung aber die deinigen – hatten die Absicht, dir ein Hilfsmittel zum Sieg anzubieten.

ALEXANDER

Diese Unwürdigen! Trockne die Augen, o Prinzessin. Dein Schicksal wird nicht so sein, dass man es beweint. Andere Feinde nähmen deine Schönheit zum Anlass, dich zu beleidigen. Alexander aber wird durch dein Antlitz zum Respekt genötigt.

ERYXENE

(Welch liebliche Reden!)

TIMAGENES

(Ich bin schon nahezu verliebt.)

ALEXANDER

Den Ruchlosen aber, o Timagenes, lege man doppelt so schwere Ketten an, wie man sie ihr abnimmt. Dann sollen die Treulosen mit Eryxene zu Poros zurückkehren, sie in die Freiheit, jene zur Bestrafung.
<zwei aus dem Gefolge binden Eryxene los und ketten die Inder an>

ERYXENE

Großmütige Gnade!

TIMAGENES

Herr, verzeih: wenn ich Alexander wäre, würde ich sagen, es könnte sehr nützlich sein, wenn diese da in Gefangenschaft bliebe.

ALEXANDER

Wäre ich Timagenes, so würde auch ich das sagen.

Eines Feiglings unwürdige Trophäe
ist ein Antlitz, das weint.

Ich bin nicht bis zum Ganges gekommen,
um Jungfrauen zu bekriegen.
Ich erröte ob solcher Lorbeeren,
die nicht meinem Schweiß
zu verdanken sind.
<geht ab>

5. Szene

ERYXENE und TIMAGENES

TIMAGENES

(O, ein herber Vorwurf, der meinen Hass mehr weckt!)

ERYXENE

ist jener da Alexander?

TIMAGENES

ist es.

ERYXENE

stellte mir vor, die Feinde hätten ein strengeres sehen, ein wilderes Herz. Sind denn alle Griechen so?

TIMAGENES

(Einfältige!) Genau so.

ERYXENE

Wäre auch ich doch wenigstens als eine Griechin geboren!

TIMAGENES

Und was wäre schöner daran, von anderen Ufern zu stammen?

ERYXENE

Dann hätte auch Eryxene ihren Alexander.

TIMAGENES

Ich bin ebenfalls ein Grieche: und von meinen Gefühlen ...

ERYXENE

Entweder ist Alexander kein Grieche oder du bist es nicht.

TIMAGENES

Sag mir wenigstens, was unterscheidet ihn denn so sehr von mir.

ERYXENE

Er hat in seiner Erscheinung das gewisse Etwas, das du nicht hast.

TIMAGENES

Ach! schon ist dein Herz voll Liebesnöte ...

ERYXENE

Ich und Liebesnöte? General, du irrst dich.

Wer verliebt ist, spricht wie im Wahn;

er beklagt sich oft, seufzt immerfort,
redet von nichts anderem als nur vom Tod.
Ich bin nicht bekümmert, ich beklage mich nicht;
den Himmel nenne ich nie einen Tyrannen:
mein Herz fühlt also keine Liebesqual,
oder die Liebe ist vielleicht doch keine Pein.
*<geht ab mit zwei indischen Gefangenen,
begleitet von Timagenes' Gefolge>*

6. Szene

TIMAGENES

Was für ein Los ist das meine! Warum Alexander
gegriffen, um mich zu kranken? Er befleckt
eigenhändig mit meinem Vaters Blut jenes
selige Gelockte nun stellt sich auch bei Eryxenes
auf seine Rivalen entgegen. Ah! mein Hass
so endlich befriedigt werden. Ich werde die Truppen
aufheben und des Poros zerstörte Hoffnungen
wieder aufrichten, und so wird mein Zorn mich lie-
den und zugleich den Vater rächen.

Es rüste sich nun das Opfer
wider meine Rache.

Der Rivale falle, und sein Blut
gebe meinem Herzen Frieden.
Vergehen soll, bei Gott Amor, jene Seele,
die hochmütig mich zu verraten wagte;
dann muss ich niemals darüber erröten,
dass auch ich ein Verräter bin.
[geht ab]

7. Szene

*Ein Palmen- und Zypressenhain mit Blick auf einen
kleinen Bacchus-Tempel <in der Nähe von Cleo-
phis' Palast>.*

CLEOPHIS und POROS

POROS

<mit bitterer Ironie>
Königin, ich komme zu dir als glücklicher Überbringer
freudiger Nachrichten.

CLEOPHIS

<aufgemunter>
Götter! ich atme auf. Welche bringst du denn?

POROS

Das Schicksal entschied sich am Ende doch für
Alexander, und mir verblieb nichts außer nutzloser
Kühnheit.

CLEOPHIS

Sind dies, o Gott, die glücklichen Nachrichten?

³ Dareios III. Kodomannos, König von Persien, besiegt von Alexander.

⁴ Einklammerung aus der metastasianischen Vorlage übernommen.

POROS

Ich könnte mir keine vorstellen, die für dich fröhlicher wären. Er kommt, um die ganze Beute des besiegten Orients dir zu Füßen zu legen.

CLEOPHIS

Ach! sprich nicht so mit mir, du bist ungerecht.

POROS

Ungerecht? Ist es vielleicht unbekannt, dass du, seit Alexander am Hydaspes seine Insignien aufpflanzte, ihn anbetest? Und dass deine Schönheit ihn zu unterwerfen wusste? Weiß Indien dieses etwa nicht?

CLEOPHIS

Da täuscht sich Indien. Ich liebte ihn nicht; doch, durch anderer Verderben umsichtig geworden, widersetzte ich mich seiner Macht mit unschuldigen Schmeicheleien als nicht unwirksamen Waffen meines Geschlechts. Wo sollte ich bessere als diese finden? Ach, Teurer, komm wieder zu dir: unser Schicksal verlangt nach anderen Gedanken als jenen der Eifersucht.

POROS

Nach welchen denn? Verlangst du etwa, dass ich mich zwingen, zu Alexanders Füßen Gnade zu erleben? Willst du, dass deine Hand der Preis des Friedens sei? Soll ich ihm diese Botschaft übermitteln? Muss ich dich zu ihm führen? Habe ich schweigend zu erdulden, dich in Alexanders Armen zu sehen? Sprich dich nur aus, damit ich es verrichte und schweige.

CLEOPHIS

Gibt es denn nie ein Ende der ständigen Zweifel deines eifersüchtigen Herzens? Glaub mir doch, mein Liebster, schenk mir dein Vertrauen!

POROS

Dir vertraut auch Alexander. Und wer kann sagen, welcher von uns der Getäuschte ist?

CLEOPHIS

Undankbarer! Hast du zu wenige von meiner Treue bekommen? Sobald nur der Bezwingen Asiens an den indischen Grenze ... deine Gefahr meine erste Sorge ... ich ihm, damit er ... walt eindringe. U ... gegen ihn. Schne ... st, fandest du in ... last eine Zuflucht ... ch nur dies ... du auf einer neuen S ... chance im Kam ... che dir die Waffen ... liere Alexand ... schaft, meiner Schm ... tertanen Blut, ja, mein ... chügt dir nicht? Und du glaubst ...

POROS

<ergriffen>
Oh Gott!

CLEOPHIS

Länger vermag ich solch wilde Schmähungen nicht zu ertragen. Ich verlasse diese Gegend; ich werde umherirren in den Schluchten und in den Wäldern, die dem Blick grässlich erscheinen und die Sonne nicht kennen, bettelnd um einen Tod. So werden meine Qualen und deine Wut schließlich ein Ende finden.

<im Begriff verzweifelt abzugehen>

POROS

Halt ein; hör doch.

CLEOPHIS

Was kannst du mir sagen?

POROS

Dass du dich mit gutem Recht gekränkt fühlst durch meine eifersüchtige Liebe.

CLEOPHIS

Dies ist eine Liebe, schlimmer als der Hass.

POROS

Ich verspreche dir, o Liebste: dass ich nie wieder an deiner Treue zweifeln werde.

CLEOPHIS

Solche Versprechen machtest du schon tausendfach, und tausendfach gerietest du wieder ins Wanken.

POROS

Sollte ich dich jemals von neuem für treulos halten, so soll, zu meiner Qual, dich eine andere Glut entzünden und deine Untreue zur Wirklichkeit werden.

CLEOPHIS

Noch bin ich nicht überzeugt. Schwöre es!

POROS

Bei allen unseren Göttern, ich schwöre es.

Werde ich je wieder eifersüchtig, so möge mich der Göttliche, der Indien bezwang, bestrafen.

8. Szene

ERYXENE, begleitet von Makedoniern, und die Obengenannten

CLEOPHIS

<zu Eryxene>
...! Was seh ich! Du ... im Palast?

...bte, Schwester, du wärest gefangen im ...

... lieferte mich den Feinden aus, doch eine edelmütigen Siegers gibt mich euch zurück.

...sagte dir Alexander?

ERYXENE

Seine Rede könnte ich dir nicht wiedergeben. Ich weiß nur, dass der Klang seiner Worte mir gefiel. So lieblich hörte ich sie aus noch keinem anderen Mund. Oh, wie anders als die unsrigen sind ihre Sitten! Ich glaube, so reden im Himmel die Götter.

POROS

(Wie fehl am Platz!)

ERYXENE

O Königin, wie süß strahlt aus seinem Gesicht neben kriegischem Zorn die Liebe! Ist seine Stirn auch von Staub und Schweiß benetzt, so bewahrt sie doch ihre Schönheit, und die edle Seele zeigt sich in jedem seiner Blicke.

POROS

<im Zorn zu Eryxene>

Dies hat Cleophis dich nicht gefragt.

CLEOPHIS

Doch nützt es vielleicht meinem Vorhaben.

POROS

(Beginnen wir nicht wieder, an ihr zu zweifeln).

CLEOPHIS

Makedonische Krieger, kehrt zu eurem König zurück: sagt ihm, wie sehr seine Tugend auch bei uns bewundert wird; sagt ihm, dass ihm zu Füßen, inmitten der bewaffneten Scharen, Cleophis sich werfen wird.

POROS

Wie!

<zu den Makedoniern, mit Ungestüm>

Bleibt stehen.

<zu Cleophis, erregt>

Du zu Alexander?

CLEOPHIS

Und was folgt daraus? Zur Verwunderung seh ich wahrlich keinen Grund.

POROS

<wie oben>

Auf diese Weise fällt ein Schatten auf deine Würde und auf deinen Namen. Was ... Indien sagen?

CLEOPHIS

Dies ist ... eine ...
<zu den Makedoniern> ... aufbrechen>
Bre ... uf.

POROS

<h rasse>

CLEOPHIS

Aber will doch nicht hoffen, dies sei dein übermäßiger Eifer, jene bekannte Furcht, die dich vergiftet.

POROS

<mit erzwungener Ruhe>

Der Himmel behüte uns davor!
(O Schwur! O Pein!)

CLEOPHIS

Vertrau mir doch weiterhin: auf diese Weise verpflichtest du meine Gefühle zu noch größerer Treue. Wenn Poros mir glaubt, wie könnte ich ein so schönes Vertrauen je verraten?

Wenn ich jemals deine Ruhe störe,
wenn ich mich jemals für andere Augen entflamme,
dann soll mein Herz keinen Frieden haben.
Du warst stets mein schöner Abgott;
mein Geliebter bist du allein;
und dir wird meine letzte Herzensregung gelten,
so, wie du auch meine erste Liebe warst.
<geht ab>

9. Szene

POROS und ERYXENE

POROS

Eryxene, was sagst du? Kann ich vertrauen?
Muss ich die Untreue der Cleophis befürchten?

ERYXENE

O, wie töricht ist, wer eifersüchtig ist beim Lieben!

POROS

Sie geht zum Heerlager, um Alexander zu treffen, und ich bleibe hier.

ERYXENE

Was stellst du dir dabei vor?

POROS

Tausend grausame Bilder der Untreue stelle ich mir vor: Schmeicheleien, Liebkosungen und Blicke ...

ERYXENE

Die aber geheuchelt sind.

POROS

Oh Gott! Heuchelnd fängt es an. Doch du weißt nicht, wie kurz der Pfad ist, der von geheuchelter zu wirklicher Liebe führt. Kann sie Alexander nicht lieben? Kann ihr Verlangen sich nicht ändern?

ERYXENE

Das ist wahr. (Auch ich beginne, eifersüchtig zu werden.)

10. Szene

GANDARTES und die Obengenannten.

GANDARTES

Wohin, mein König?

POROS

Zum Heerlager.

GANDARTES

Es ist noch nicht die Zeit, verzweifelte Beschlüsse in die Tat umzusetzen. Schließlich habe ich mich nicht umsonst verspätet. Dieses königliche Diadem täuschte Timagenes. Er hält mich für Poros: er sprach mit mir und entdeckte sich als Feind Alexanders: von ihm können wir uns viel erhoffen.

POROS

Ach! nicht dies ist meine größte Sorge: Cleophris gibt sich zum griechischen Heerführer: sie will nicht zurückbleiben.

<im Begriff aufzubrechen>

GANDARTES

Halt ein. Willst du nicht schwach erscheinen? Begründe dein Verlangen, dich nicht recht und dir selbst zu tun.

POROS

Du sprichst von Freiheit, das erkenne ich. Mein Freund. Doch was folgt daraus? Mir geht es um die Freiheit, die ich wohl tau- ... am Tag mein Leben vor; ... doch in eben ... sendmal am Tag zurück.

Wenn zwei liebliche Augen

so viel vermögen,
verdient Mitleid das Wüten der Eifersucht
in einer unglücklichen Seele,
in einem armen Herzen.

Für einen Moment nur sollte selbst entflammen,
wer da schilt und sagt,
dass die Qualen unnötig
und die Furcht ungerechtfertigt seien.

[geht ab]

11. Szene

ERYXENE und GANDARTES

GANDARTES

Angebetete Prinzessin, dich jetzt befreit zu sehen:
wie übermächtig ist meine Freude darüber!

ERYXENE

Ich glaube es; aber sag mir: hast du schon einmal Alexander am anderen Ufer des Hydaspes gesehen?

GANDARTES

Ich sah ihn noch nicht. Und du, hattest du schon einmal ob meiner Gefahren irgendwelche Furcht verspürt?

ERYXENE

Ja, sehr. Wenn es dir einmal gelingt, Alexander zu sehen, so findest du in seinem Antlitz einen bisher nie gesehenen Glanz ungewöhnlicher Schönheit.

GANDARTES

Ich fürchte, o Liebste, dass Alexander dir gefällt.

ERYXENE

Das ist wahr, er gefällt mir.

GANDARTES

Doch weißt du nicht, dass dein königlicher Bruder deine Hand bereits mir versprochen hat?

ERYXENE

Ich weiß es.

GANDARTES

Erinnerst du dich nicht, wie viele Male du mir, mitleidig mit meinen Qualen, Liebe versprochen hast?

ERYXENE

Ja, ich erinnere mich.

GANDARTES

Und warum, Grausame, beliebt es dir jetzt, mich zu betrügen?

ERYXENE

Und womit betrüge ich?

GANDARTES

Du verschenkst die Gefühle, die mir zustehen, ohne mich und an andere.

ERYXENE

Ich muss ich also, um dich recht zu lieben, den ganzen Rest der Welt hassen? Noch niemals hörte ich ein seltsameres Verlangen.

GANDARTES

Untreu also bist du und undankbar ...

ERYXENE

Eine derart strenge Treue ist nicht mehr in Mode; diese Beständigkeit der eifersüchtigen Liebe, die einmal üblich war, ist heute nicht mehr Brauch. Ich will lieben, wie es mir gefällt; und ist es wahr, dass es dich verlangt nach meiner Liebe, so zügle die dreisten Sinne, liebe mich, diene und hoffe, mach mir keine Vorschriften, lass mich lieben und schweige.

Willst du wissen, ob du mir gefällt?

So liebe, diene, warte ab und schweige:
und du kannst dann alles erhoffen.

Von dir erwarte ich Ergebenheit und Treue;
du kannst deinen Lohn begehren,
doch ich will mein Herz nicht binden.

<geht ab>

12. Szene

GANDARTES allein

Weil damals ohne Zutun fremden Arbeitsschweißes die Früchte reiften und die Blumen sprossen; weil noch im Jahr mehrere Male, keineswegs als zweifelhafter Preis fremder Mühen, die Ähren hell schimmerten, und weil neben dem Wolf, auf demselben Lager, das Lämmchen sichere Erquickung fand, war, so glaube ich, das Goldene Zeitalter wahrlich schön. Doch wenn die Mädchen damals schon, in aller Unschuld, ihren Geliebten auch sagten, dass sie untreu seien, wie es Eryxene sagt: glücklicher erscheint mir dann das Eiserne Zeitalter.

Ihr, die ihr so sehr verehrt
der naiven Schönheit Ruhm,
traut dieser nicht zu sehr,
man weiß nicht, ob sie trügt;
denn die Unschuld allein
ist nicht immer eine Tugend.
Es lügt doch und heuchelt
die meine Brust versetzt,
doch wenigstens schmeichelt sie mir,
und nimmt mir wenigstens nicht
die Freiheit, sie zu lassen,
nachdem sie mir untreu war.

<geht ab>

13. Szene

Gandartes tritt aus dem Zelt Alexanders an den Ufern des Hydaspes, mit Blick auf den Palast der Cleophris am gegenüberliegenden Ufer.

ALEXANDER <mit der Wache hinter dem Zelt> und TIMAGENES

ALEXANDER

Deiner Treue, Freund, verrate ich das bestgehütete Geheimnis meines Herzens. Du wirst es nicht glauben: Alexander liebt, und über sein Herz triumphiert die besiegte Cleophris.

TIMAGENES

Da kommt sie.

ALEXANDER

Oh welche Versuchung!

TIMAGENES

Hier bist du am Ziel. Cleophris ist deine Beute: du kannst von ihr Liebe fordern.

ALEXANDER

Die Götter mögen verhüten, dass die Liebe siegt und meine Schwäche jener bekannt wird.

14. Szene

Man sieht ein großes Boot ankommen, dem Cleophris entsteigt, mit einem Gefolge von Indern, die in den Händen Schalen aus Gold und Perlen tragen und Tiger und Löwen mitführen, um sie Alexander zu überreichen.

CLEOPHRIS und ALEXANDER

CLEOPHRIS

Großmütiger Alexander, wenn du mich nicht als Freundin verschmähst, so ist hier ein Geschenk für dich, der Freundschaft angemessen: begehrst du mich als Untertanin, so ist hier der Tribut.

POROS

Wo ist der, der sagt, dass ein weiblicher Gedanke leichter ist als ein Lüftchen?

CLEOPHIS

Wo ist der, der sagt, dass ein argwöhnischer Liebhaber wirrer und unbeständiger ist als das Meer? Ich glaube ihm nicht.

POROS

Auch ich kann dies nicht sagen.

CLEOPHIS

Mir öffnete die Augen ...

POROS

Mich überzeugt zur Genüge ...

CLEOPHIS

...deine Gelassenheit.

POROS

...deine Beständigkeit.

CLEOPHIS

Ich erinnere mich des Schwurs.

POROS

Das Versprechen fällt mir ein.

CLEOPHIS

Man erkenne ...

POROS

Man sehe ...

CLEOPHIS

...welch gelassener Liebhaber!

POROS

...welch schöne Treue!

CLEOPHIS

„Werde ich je wieder eifersüchtig,
so möge mich der Göttliche
der Indien bezwingen.“

POROS

„Wenn ich die Ränke kenne,
wenn ich als für andere A
entflamm
dann soll
Treulose!
Wie Liebe?“

CLEOPHIS

Lügner! ist

BEIDE

Wer mir meinen Schwur glaubt,
möge ihn einmal selbst ernähren.

POROS

Für wen verliere ich, o gerechte Götter,
die Ruhe meiner Tage!

CLEOPHIS

Für wen habe ich, gerechte Götter,
meine Gefühle bis jetzt bewahrt?

BEIDE

Ach! man sollte sterben
und nicht wieder
nach der/dem Undankbaren
schmachten.

Ende des ersten Aktes

ZWEITER AKT

1. Szene

Königliche Gemächer, geschmückt mit Federn und Porzellan.

POROS und GANDARTES

POROS

Wird der abscheuliche Rivale den Hydaspes also
kampfflos überschreiten?

GANDARTES

Nein, mein König. Auf deinen Befehl hin versam-
melte ich schon den Großteil deiner versprengten
Krieger im nahen Wald, der die Brücke flankiert.
Alexander wird in diesen Hinterhalt geraten, und
die Überraschung bringt die Verteidigung außer
Tritt.

POROS

Oh, du treuer Gefährte deines Königs – und nicht
seines Glücks! Warum nur raubt mir der Himmel
mein Reich, mittels dessen ich dich belohnen
könnte?

2. Szene

ERYXENE und die Obengenannten

ERYXENE

Poros, Gandartes! Alexander trifft sogleich ein.
Vom Turm des Palastes schenken wir den Leuten fremde
Waffen; und zwischen den Truppenreihen sah ich
im Wind tausend Federn flattern.

POROS

Und Cleophis, was macht sie währenddessen?

ERYXENE

Er eilt ihm entgegen.

POROS

Undankbare! Geh, mein Freund, eile! Erwarte mich
an der vereinbarten Stelle.

GANDARTES

Denkst du an sie? Zu würdigeren Aufgaben
soll dich die Ehre.

POROS

Geh, Gandartes; bald folge ich deinen Schritten.

GANDARTES

(Oh Amor, auch Helden gegenüber vermagst du
ein Tyrann zu sein!)⁷

Kaum ist Amor geboren,
hochmütig schon in Windeln,
vermag er der Seele
alle Freiheit zu nehmen.

Zunächst gibt er sich schmeichelnd
mit Freuden und mit Wonnen,
doch hat er Einlass gefunden,
kennt er keine Rücksicht mehr.

<geht ab>

3. Szene

POROS und ERYXENE

ERYXENE

Mein Bruder, wenn es dir nicht missfällt, möchte ich
bei Alexanders Ankunft im Heerlager auch zugegen
sein.

POROS

Einer Königstochter ist es nicht erlaubt, sich wie ein
Krieger unter die Truppen zu mischen.

ERYXENE

Elende Knechtschaft unseres Geschlechts!

POROS

Zieh dich zurück, Schwester. Trost findet am ehes-
ten ein beklommenes Herz, wenn es mit sich allein
zu Rate gehen kann.

ERYXENE

Ich gehorche. Doch, o Götter, wenn ich als Mann
geboren wäre, oh, welche Freude hätte ich am
Kämpfen und am Gebrauch der Waffen!
<geht ab>

4. Szene

POROS

Ein, nein, du Unbändige darf ich nicht wie-
der sehen. Wie Poros' aufgeregte Seele noch
immer beherrscht, würde die Undankbare erkennen.

Leb weiter auf, o edles Herz,
zerreiße doch die Fesseln der Liebe,
in die eine stolze Schönheit dich verstrickt.
Doch was redest du? Du gibst dich einer
Täuschung hin:

Kannst du von diesem geliebten Antlitz ablassen,
das das Sterben so süß für dich macht?
<geht ab>

5. Szene

*Landschaft mit verstreuten alten Bauten, mit Zelten
und Militärquartieren, die Cleophis für das griechi-
sche Heer bereitgestellt hat. Brücke über den Hy-
daspes. Jenseits des Flusses Alexanders weitläufiges
Lager, ordentlich aufgebaut mit Elefanten, Planwa-
gen, Türmen und anderem Belagerungsgerät.
Beim Aufziehen des Vorhangs erklingt Militärmu-
sik; ein Teil der griechischen Soldaten kommt
währenddessen über die Brücke, ihnen folgen
Alexander und Timagenes; Cleophis erscheint
und geht ihnen entgegen.*

CLEOPHIS, ALEXANDER, TIMAGENES; dann
GANDARTES

CLEOPHIS

Herr, Indien bejubelt feiernd deinen Einzug; nun-
mehr kannst du dich, großer König, auf deinen Sie-
gespalmen sicher ausruhen.

ALEXANDER

Seien es nur höfliche Worte oder wahrhaftige Emp-
findungen: ich finde Gefallen an deiner lebenswür-
digen Rede, o Königin; es schmerzt mich nur, dass
mein Schwert über Indien Unheil gebracht hat.

man hört von hinten Waffenlärm

Doch welcher Waffenlärm! Timagenes, was ist los?

⁷ Einklammerung aus der metastasianischen Vorlage übernommen.

TIMAGENES

Man sieht Poros mit zahlreichen Mitstreitern vorrücken und uns bedrohen.

ALEXANDER

Wohlan, Königin! Kann ich mich jetzt wirklich sicher auf den Siegespalmen ausruhen?

CLEOPHIS

Herr, wenn es meine Schuld ist ...

ALEXANDER

Für diese Schuld

zieht das Schwert und geht mit Timagenes zur Brücke

wird derjenige büßen, der so verzweifelt und tollkühn war, so oft schon meinen Zorn zu reizen.

CLEOPHIS

Beschützt mir den Geliebten wohl, o Götter.
zieht sich zurück

Nach Cleophis' Abgang⁸ sieht man von der Seite der Szene, nahe dem Fluss, die Inder gewaltsam heranstürmen. Sie greifen die Makedonier an, Poros den Alexander. Gandartes mit wenigen Gefährten eilt zur Brückenmitte, um das griechische Heer aufzuhalten. Während dieses Handgemenges beginnen am Ufer einige Pioniere, die Brücke niederzureißen. Nach dem Rückzug der Kämpfer sieht man einen Teil der Brücke schwanken und dann einstürzen. Diejenigen Makedonier, die auf dem anderen Ufer kämpften, ziehen sich zurück, vom Einsturz erschreckt; Gandartes bleibt mit einigen Kameraden auf dem höchsten Punkt der Trümmer stehen.

GANDARTES

Folgt mir, Kameraden: was ich euch zeige, ist unsere einzige Rettung.

wirft das Schwert und den Helm in den Fluss

Ah, mitleidige Götter, stärkt meinen Mut. Bleibt unverehrt auf diesem unbekannten Wege! Ich gebe euch als Opfergabe den Rest meiner Kraft!

stürzt sich von der Brücke in den Fluss, gefolgt von seinen Kameraden

6. Szene

CLEOPHIS, POROS
Szene kommend

CLEOPHIS

Wohin, mein Liebster,
<ihn aufhalten>

POROS

Lass mich.

<löst sich von Cleophis>

CLEOPHIS

Ah! um jener ersten glücklichen Momente willen, da ich dir gefallen habe: verlass mich nicht auf so eine Weise.

POROS

Ich lasse dich endlich bei deinem geliebten Alexander.
tut so, als ob er ginge

CLEOPHIS

Undankbarer, geh nicht. Sieh mich an. Ich biete dir
<steht auf>

ein tragisches, doch deinen Augen vielleicht willkommenes Schauspiel an. Ihr Wellen des Hydaspes, die ihr weniger gefühllos seid als dieser Grausame, tragt mich und mit mir mein Unglück bis ins Meer!
geht, um sich in den Fluss zu stürzen

POROS

Cleophis! was tust du? Halt ein, oh Götter!
<eilt, um sie aufzuhalten>

CLEOPHIS

Was willst du? Warum hältst du mich auf? Sprich.

POROS

Ach! Wenn du mich liebst, so gib mir keine derart großen Beweise deiner Treue. Spiel die Unbeständigkeit, reize die Wut meines eifersüchtigen Herzens. Dich zu verlieren ist schon Qual genug, doch dich dabei treu zu wissen, ist eine solche Marter, eine solche Pein, dass man sie nicht ertragen kann.

CLEOPHIS

Ich verzeihe euch, ihr Sterne, eure ganze Strenge. Sein Mitgefühl entschädigt mich genug für den erlittenen Kummer.

POROS

Ist dies, tyrannisches Schicksal, das erhoffte Hochzeitsbett?

CLEOPHIS

Mein Liebster, noch sind wir in Freiheit. Ich kann dir dem ungerechten Schicksal zum Trotz, den größten aller Beweise geben. Im heiligen Land vereinigen möge uns heute Indien sehen; und dieses sei auch das Ende deiner eifersüchtigen Zweifel: Reich mir deine Rechte – hier ist die meine.

S

Wir sind nun die glückliche Hochzeit. In den Trümmern feiern, zwischen Waffen, unter dem Betzel, an einem Flusse, ohne Götter?

CLEOPHIS

Keine Handlungen stehen die Götter immer bei; eines Herzes ist Altar genug; und ob hier oder anderswo: jeder Ort der Welt ist für Jupiter ein Tempel.

CLEOPHIS

Wie so süßen Augenblick denke ich nicht an mein unglückliches Schicksal.

BEIDE

Höchste Götter, wenn ihr gerecht seid, beschützt den schönen Wunsch einer so keuschen Liebe; beschützt ...

CLEOPHIS

Ah! mein Liebster, der Feind naht heran.

POROS

Wir Unglücklichen, was sollen wir tun. Ich kann mir keinen Ausweg mehr vorstellen.

CLEOPHIS

Ah! Findet sich kein Ausweg, so sind wir gefangen. Ein Augenblick der Freiheit bleibt uns noch, Gemahl. Denk dir etwas aus: einen Ausweg, einen Ratschlag.

POROS

Da ist er: dies ist

zieht einen Dolch

barbarisch, doch notwendig und deines und meines Herzens würdig.

CLEOPHIS

Wie!

POROS

Stirb! Und an der Schwelle der Elysäischen Felder möge dein Schatten mich erwarten, nicht mehr blutigrot, wie seine befleckte Hülle. Doch welch Schaudern! Welche Furcht! Die Hand entzieht sich der grausamen Pflicht, und das Herz setzt aus.

CLEOPHIS

Oh Zärtlichkeit! Oh Qualen!

POROS

Ah! wir sind verloren, meine Gattin. Die Feinde sind da.

<nach hinten schauend>

Verzeih mir meine Raserei, du meine Geliebte, verzeih mir und stirb.
im Begriff, sie zu töten

7. Szene

ALEXANDER und die Obengenannten

ALEXANDER

<zu Poros>

Grausamer, halt ein. Woher nur kommen soviel Unstetigkeit und soviel Verwegenheit?

POROS

Ich bin in meinem vornehmen Wesen.

CLEOPHIS

Er ist ein treuer Vollstrecker der Befehle des Poros.

<geht in die Mitte>

(Oh Gott, er verrät sich!)

ALEXANDER

Solch einen Befehl darf er nicht ausführen.

POROS

Glaube nur nicht, ich sei ...

CLEOPHIS

<zu Alexander>

Er handelt an Stelle seines Königs.

<zu Poros>

Nur, Hasbytes, dürfte deinem Gedächtnis nicht entgehen, dass du als Untertan geboren bist und ein Befehl des Königs nicht genügt, dies zu vergessen und dich über den eigenen Rang zu erheben.

<leise zu Poros>

(Schweig, mein Liebster.)

POROS

Es ist nicht die Zeit, zu heucheln. Wisse, Alexander: mir ist vor deiner Macht nicht bange; wisse ...

8. Szene

TIMAGENES und die Obengenannten

TIMAGENES

Herr, komm bitte, die griechischen Scharen zu be-

⁸ Im gedruckten Libretto steht irrtümlich „Entrata“ (Auftritt).

ruhigen. Alle fordern Cleophis' Blut und jedermann glaubt, sie sei schuld an der Falle.

POROS

Sie ist unschuldig. Ich allein bin der Urheber dieses Plans: die ganze damit verbundene Ehre ist mein.

ALEXANDER

Und dein wird die Strafe sein.

[an Timagenes]

Freund, in dem Palast soll Cleophis geschützt werden vor jedweder Schmach; und dieser Stolz bleibt unter Bewachung als Gefangener.

CLEOPHIS

Ach, lass diesen Unglücklichen in Freiheit! Seine ganze Schuld ist schließlich seine Treue zu Poros. Ein solches Vergehen verdient nicht deinen Zorn.

ALEXANDER

Eines so schönen Mitleids hat er sich als unwürdig erwiesen.

Wenn eine barbarische

Tat Verzeihung findet,
wird das Gesetz des Throns
verächtlich gemacht.

Wenn die Schuld eines Ruchlosen
zum Beispiel wird
und Verteidigung findet,
wird er desto dreister.

<geht ab>

9. Szene

CLEOPHIS, POROS und TIMAGENES mit Wachen

TIMAGENES

Makedonier, begleitet Cleophis zum Palast; Hasbytes bleibe währenddessen mit mir.

CLEOPHIS

(In Freiheit könnte ich ihm wohl danken, aber ich will nicht sagen, ohne ihn bloßzustellen.)

POROS

(Könnte ich dich zu mir rufen lassen?)

CLEOPHIS

Timagenes, Mitleid mit meinem Schicksal?

TIMAGENES

Mehr, als du glaubst.

CLEOPHIS

Ach! Soltest du jemals Poros sehen, so richte ihm von mir aus, er möge auch im Unglück die Beständigkeit eines Königs nicht vergessen, sondern leiden und schweigen.

Sag ihm, dass ich ihm treu bin,

sag ihm, dass er mein höchstes Gut ist;
dass er mich lieben soll, dass ich ihn an bete,
dass er noch nicht verzagen soll.

Sag ihm, dass ich meinen Stern

mit Tränen hoffe mild zu stimmen,
dass er sich unterdessen
mit dem Bild derjenigen trösten möge,
die in seinem Herzen lebt.

geht ab mit den Wachen

10. Szene

POROS und TIMAGENES

POROS

(Welch einfallsreiche Liebesbotschaften!)

TIMAGENES

Freund Hasbytes, endlich sind wir einmal allein.

POROS

Hast du jetzt noch die Stirn, mich Freund zu nennen? Meinem Herrn versprachst du, einen Teil der Griechen aufzuwiegeln, und dann hast du ihn betrogen!

TIMAGENES

Ich verriet ihn nicht. Die Argyraspiden⁹ waren schon in Aufruhr; doch Alexander veränderte die übliche Aufstellung der Truppen, wodurch die Schar, die beim Vormarsch als erste gehen sollte, als letzte übrig blieb.

POROS

Wer kann dir noch vertrauen?

TIMAGENES

Ich werde dir tausend Beweise der Freundschaft geben. Du bist frei.

POROS

Doch wie rechtfertigst du dich vor Alexander?

TIMAGENES

Das ist meine Sorge. Zwischen euch und dem König ist eine Kluft entstanden, die ich nicht schließen kann. Ich habe versucht, Poros zu überzeugen, dass er sich nicht gegen Alexander auflehnen sollte. Ich habe versucht, ihm zu zeigen, dass er sich nicht gegen Alexander auflehnen sollte. Ich habe versucht, ihm zu zeigen, dass er sich nicht gegen Alexander auflehnen sollte.

POROS

Freund, lebe wohl. Von Fesseln befreit, spüre ich wieder das Ungestüm meines Zorns.

geht ab

Szene

TIMAGENES allein

Zu Alexanders Schutz werden die Götter nicht immer so wachsam sein. Ich erhoffe mir, dass eine von so vielen Fallen schließlich glückt und mir dadurch vergönnt wird, die unterdrückte Welt von seinem Joch zu befreien.

Es ist wahr, dass um den Angelhaken
der Bewohner der Wellen
bisweilen scherzend kreist;
bald flieht er, bald kommt er zurück,
und lässt oben am Ufer
enttäuscht den Fischer stehen.

Doch dann kommt der Moment,
wo er sich beim Fliehen verfängt
und der Fischer, zufrieden
mit seiner Mühe,
sich dann getröstet sieht.

<geht ab>

12. Szene

Gemächer in Cleophis' Palast.

CLEOPHIS, ALEXANDER; und GANDARTES auf der Seite

ALEXANDER

Um dich zu retten, o Königin, versuchte ich, doch umsonst, die ungestüme Wut der siegreichen Truppen zu bremsen. Nur ein einziger Weg bleibt mir zu deiner Rettung: Alle stolzen Scharen sollen in dir einen Teil von mir verehren: werde meine Gemahlin!

CLEOPHIS

Ich Alexanders Gemahlin?

GANDARTES

(Was höre ich denn!)

CLEOPHIS

(Was sage ich?)

ALEXANDER

Doch du schweigst, verweigst die Krone, seufzest, erleichst und antwortest nicht!

CLEOPHIS

Hier ist der König, der mich liebt; aber mein Schicksal ... meine Ehre ... ich will nicht, dass du mich für einen besseren Weg suchst.

ALEXANDER

Wenn ein Ausweg, wenn man im Lager keine Vernunft nimmt. Man hält dich für schuldig, und man verlangt man nach deinem Blut.

CLEOPHIS

Ah, überlege dir einen anderen Ausweg, bedenke deinen Ruhm. Was wird die Welt sagen ...

ALEXANDER

Und welchen passenden Schutz kann ich dir denn anbieten?

Gandartes tritt vor

GANDARTES

Hier ist er.

CLEOPHIS

(Oh Sterne!)

ALEXANDER

Wer bist du? Welche Kühnheit ...

GANDARTES

Ich bin Poros. Mir ist das unmenschliche Verlangen bekannt geworden, und ich komme, ein königliches Haupt der Truppen Barbarei zu überlassen. Ich werde das Opfer sein; ich ersann die Täuschungen und Verrätereien: Cleophis und Hasbytes, sie beide sind unschuldig.

ALEXANDER

(Oh Tapferkeit! oh Stärke!)

CLEOPHIS

(Oh Treue, die Liebe weckt!)

GANDARTES

(Mein König soll geschützt sein, und dann kann ich sterben.) Nun, was wirst du tun? Was denkst du?

⁹ Argyraspiden = Alexanders Elitetruppen („die mit den silberbedeckten Schilden“).

...ist der Weg unserer Rettung,
...frei zurück an meinen

... Poros tot ist!

... du? Oh Gott! Alexander hat

...as Leben.

...? H... auf, mir das Herz zu

...en, ...ger am Fluss ent...ng
...ns die ...raschten W...nen
...zwischen ...weg, warf
...und ging unter.

...mor, blind und eifersüchtig!
...he ich!

...ng.

...lte man denken, wenn Poros
...für mich grausamer noch als
...endlosen Schmerz bleibe ich

... bleibt mir noch im Leben, kein Trost, da ich alle
...oren habe, wenn Poros tot ist.

Ich bin wie eine arme Taube:
wenn sich die Krallen auf sie
von der Höhe stürzt,
erblickt sie die Gefahr zu früher,
dass sie nicht mehr auf Rettung hofft.

Acht! Der liebe, gutes Schicksal
Ohne Hoffnung und Umsor...the ich mich
Ich ... ohne Sees... und leb... noch;
ich ... den Tod und ... immerfort.
Ihr gütigen Götter, wer erbarmt sich meine

...e des zweiten Aktes

MITTER AKT

1. Szene

Kolonnaden in den königlichen Gärten.

ERYXENE und GANDARTES

ERYXENE
Mein Bruder ist also am Leben? Welch große
heit bewahrte ihn vor dem Tod?

GANDARTES
Eine schlaue Täuschung ist das, die Timagene...
fand, um Alexanders Zorn auszuweichen.

ERYXENE
Erlaubt, dass ich gehe, um der Königin eine so
frohe Botschaft ...

ERYXENE
Oh Gott!

GANDARTES
Du bist außer Fassung? Du zitterst? Und du verstummst? Ach! ich sehe es, du verspürst Mitleid mit Alexander und ziehst einen Feind dem Bruder vor!

ERYXENE
Der Himmel bewahre mich. Doch ... wer weiß ... mir graust es ... Timagenes könnte mir vielleicht nicht glauben und uns verraten.

GANDARTES
<nimmt einen Brief hervor>
Hier hast du einen Brief, in dem er uns zum Anschlag anstiftet; dies ist ein sicheres Pfand seiner Treue.
<gibt ihr den Brief>

ERYXENE
Unseliges Pfand! Wozu zwingst du mich denn, harte Notwendigkeit eines herben Schicksals!

GANDARTES
In solcher Schicksalsnotlage, die jedes Gesetz zu rechtbiegt, braucht das Gesetz des Blutes keinen anderen Rat.

ERYXENE
Geh also zu meinem Bruder.

GANDARTES
Und was sage ich ihm?

ERYXENE
Sag ihm, dass meine Hand sein Gebot erfüllen wird.

GANDARTES
Und dann geht es noch um unsere Herzen, um beschworene Treue ...

ERYXENE
Geh, Gandartes, es ist nicht die Zeit zu reden.

GANDARTES
Schöne Äuglein meines so geliebten Bruders, es genügt mir, zu hören, dass euer Mitleid mit mir eigert ihr mir noch dazu. Meine ganz eigene Schuld, die ich euch sehr undankbar habe, weil ihr euch nicht um eurer Güte wegen ein Vergnügen macht.
<geht ab>

2. Szene

ERYXENE, dann CLEOPHIS

ERYXENE
[für sich]
Eine solch unheilvolle Pflicht vergällt mir die Freude, die ich empfinden sollte über Poros' Weiterleben.

CLEOPHIS
[für sich]
Schmerzhaftes Bild, ach! weicht doch für wenige Augenblicke nur aus meinen Gedanken.

ERYXENE
Königin, trockne nunmehr deine Augen. Am Ende sich wieder zu fassen ist eine für Königinnen notwendige Tugend.

CLEOPHIS
Wenn man so vieles verliert, ist das Weinen eine Notwendigkeit und keine Schwäche.

3. Szene

ALEXANDER und die Obengenannten

ALEXANDER
Königin, warum rufst du mich? Wieso bist du hier ohne Poros?

CLEOPHIS
Er hat mich verlassen, ich habe ihn verloren.

ALEXANDER
Doch an diesem Ort, Cleophis, bist du selbst verloren. Der Zorn meiner Truppen auf dich ist zu groß.

CLEOPHIS
Ja, doch viel größer noch ist das Herz Alexanders.

ALEXANDER
Was kann ich tun?

CLEOPHIS
Das Geschenk deiner Hand wird der Griechen unheilvollen Zorn besänftigen. Weißt du es noch? Du botest sie mir an.

ERYXENE
(Träume ich oder bin ich wach?)

ALEXANDER
(Oh Überraschung! Oh Zweifel!)

CLEOPHIS
Warum so nachdenklich? Erinnerst du dich nicht an dein mitleidiges Angebot? Du kannst mich retten, doch – weh mir Elenden – du hast die Antwort noch verschlossen hinter deiner Lippen?

ALEXANDER
Geh, ich komme zum Tempel. Als Bräutigam erwartest du mich.
geht ab

2. Szene
CLEOPHIS und ERYXENE

ERYXENE
Cleophis, nicht so rasch erwartete ich, die Tränen auf deinem Antlitz getrocknet zu sehen: doch du hast einen guten Grund dafür. Da du so viel erlangt hast, ist es für dich nicht mehr notwendig zu weinen.

CLEOPHIS
„Am Ende sich wieder zu fassen ist eine für Königinnen notwendige Tugend.“

ERYXENE
Wenn das Pflegen der Tugend so wenig kostet, wem gefiele sie dann nicht?

CLEOPHIS
Dein Herz wäre vielleicht dessen nicht fähig. Ich möchte dich aber beim Urteilen vorsichtiger sehen. Die Zeit und der Ort ändern das Gesicht einer Sache. Dieselbe Tat kann Verbrechen oder Tugend ein, je nach dem Standpunkt, von dem aus man sie betrachtet. Am sichersten ist immer der späteste Richter, und es täuscht sich, wer dem ersten Blick traut.

Traut zu sehr dem Auge der, der über die Wogen fährt, so sieht er anstelle des Schiffes die Ufer sich entfernen, er schwört, es entfliehe die Küste und doch ist dem nicht so.

Traut zu sehr dem Auge der Jüngling an der Quelle, so scherzt er mit seinem Schatten, sieht sich selbst vervielfacht, und einfältig lacht er sein eigenes Abbild aus.
<geht ab>

5. Szene

ERYXENE, dann ALEXANDER mit <zwei> Wachen

ERYXENE
Wer hätte nicht geglaubt, ihr Schmerz sei wahrhaftig? Da traue man doch jemandem, der solch großen Kummer zur Schau trägt ... Und sollen wir uns dann noch beschweren, wenn die Liebhaber uns unsere Klagen und unsere Tränen nicht glauben? Doch Alexander kam ... Oh, wie erzürnt erscheint mir sein Gesicht! Ich beruhte, ihm ist es bekannt, was Timagenes' Schreiben enthält.

ALEXANDER
Ich verweigere die Hochrechnung, ich hätte mir, Eryxene, die Falschheit nie vorstellen können.

ERYXENE
(Ah, nun spricht er!) Und was, Herr, ist die Ursache dieses so großen Zorns?

ALEXANDER
Eine ruchlose, unwürdige Frechheit ...

ERYXENE
Du magst dich vielleicht täuschen.

ALEXANDER
Ach! ich täusche mich nicht. Ich selbst sah alles, hörte und entdeckte alles.

ERYXENE
Hab Mitleid, Alexander! Schließlich sind es Verschulden ...

ALEXANDER
Es sind Verschulden, die, wenn ungestraft, die Zahl der Täter noch vermehren.
[zu den Wachen]
Holla! Holt Timagenes hierher!
<die Wachen gehen ab>

ERYXENE
Er allein ist die Hauptursache von allem.

ALEXANDER
Ganz im Gegenteil, von Timagenes wurde ich darauf aufmerksam gemacht.

ERYXENE
Wie niederträchtig! Die anderen beschuldigt er seines Verbrechens. Poros und ich, Herr, wir sind ohne Schuld. In diesem Brief findest du den Autor des Verrats.
<gibt ihm den Brief>

ALEXANDER
Wann denn beklagte ich mich über euch? Was für ein Brief ist das?

ERYXENE
(Ich Unglückliche, meine Angst hat mich verraten!)

ALEXANDER
*<liest>*¹⁰
„Poros, wenn man umsonst versuchte, Alexander am Hydaspes zu bedrängen, so war es nicht meine Schuld. Der Bote erzählt dir alles. Du aber verliere inzwischen nicht den Mut; vertrau mir und glaub, dass du von mir für deine Rache die Hilfe, die du am meisten willst, auch bekommst.“ Timagenes. Untreuer! Ja, dies ist seine Handschrift.

ERYXENE
(Was habe ich nur getan!)

ALEXANDER
Wem kann ich noch vertrauen? Geh, Eryxene.

ERYXENE
Ach! <du verjagst mich. Ich sehe, dass du an mir zweifelst.>¹¹ Wenn du nur wüsstest, mit welchem Entsetzen ich diesen Brief empfang ...

ALEXANDER
Doch lange genug hast du gezögert, mich zu warnen.

ERYXENE
Also glaubst du, dass ich so ...

ALEXANDER
Ein Verdacht ist ja schließlich keine Gewissheit.

ERYXENE
Ja, doch jene Seele, die sich von der Ehre nährt, die der Ruhm entflammt, beleidigt schon der Verdacht eines Verrats.

Wie rein ist doch der Jasmin
am Morgen, wenn er
seine unberührten Blätter,
rein wie Milch,
zu entfalten beginnt!
Doch wenn ein leichter
Makel ihn versehrt,
büßt er seine
Schönheit ein.
<geht ab>

6. Szene

ALEXANDER, da TIMAGENES

ALEXANDER
Auf welch unvermutete Art
der Himmel einen Verräter ...

TIMAGENES
Alles ruhig, mein König.¹²

ALEXANDER
Du triffst zur rechten Zeit ein, mein Freund. Einen guten Rat begehre ich von dir. Da ist jemand, der mir nachstellt; der Verräter ist mir bekannt und befindet sich in meiner Hand; ich bringe es nicht übers Herz, ihn zu bestrafen, weil er mir ein Freund war. Doch ihn zu begnadigen, könnte andere zu solchem Verrat anregen. Was würdest du machen?

TIMAGENES
Mit einer fürchterlichen Marter würde ich ihn bestrafen.

ALEXANDER
Aber die Freundschaft ...

TIMAGENES
Die hat er zuerst gebrochen. Offenbare den Verräter meinem Eifer, entdecke ihn nunmehr.

ALEXANDER
Nimm, lies diesen Brief, und du wirst ihn kennen.
gibt ihm den Brief

TIMAGENES
(Sterne! mein Brief! Ach! Hasbytes hat mich verraten.)

ALEXANDER
Du erbleichst und zitterst! Warum schweigst du so? Sprich, antworte!

TIMAGENES
Ah, Herr, zu deinen Füßen ...
<im Begriff niederzuknien>

ALEXANDER
Steh auf. Mir genügt fürs erste deine Scham. Meiner Verzeihung sei gewiss, und mit dem bitteren Gedenken an dein Vergehen lerne, ein anderes Mal treu zu sein.

Der Hirsch im Wald, der die wunde Flanke
über Wiesen und über Berge schleppt,
sucht nach einem Kraut und ... Quelle,
die seine Schmerzen lindern können.
Du durchbohrtes Herz, ... wegt
von Abscheu über sein Verbrechen,
aus deinem Inneren das grässliche
verräterischen Vassals.
geht ab>

TIMAGENES, darauf POROS

TIMAGENES
Oh Vergehen! Oh Gewissensqual!
Herrschersröte!

(Hier ist Timagenes, und allein!).¹³ Freund, da mich der Himmel zu dir führt ...

TIMAGENES
Ah, geh weg, Hasbytes, flieh von mir.

POROS
Wollten wir denn nicht Alexanders Blut vergießen?

TIMAGENES
Zuerst vergieße man das von Timagenes.

POROS
Und das Versprechen?

TIMAGENES
Ein Vergehen zu versprechen verpflichtet nicht dazu, es zu begehen.

POROS
Und doch jener Brief ...

TIMAGENES
Den verachte ich, den trete ich mit Füßen und verabscheue mit ihm meine Schwäche.
zerreißt den Brief

POROS
Hör mir zu, Timagenes. (Ich muss ihn locken.) Wenn du das Versprechen hältst, bekommst du, samt der Hälfte des Reichs, die königliche Schwester als Braut.

TIMAGENES
Für Lockungen des Hofes hege ich keine Gefühle mehr in meiner Brust. Nur allzu spät, o Götter, entdecke ich hinter den Schwellen der Paläste, hinter lebenswürdigem Anschein die Verräterei. Wie froh ich doch wäre, wenn ich geboren wäre, um, unbekannt bei Hofe, die Viehherden zu hüten.

Wie seid ihr doch glücklich,
ihr unschuldigen Hirten,
die ihr bei euch weder
ein untreues Herz noch eine ...
Weder nährt ihr einen ...
mit Betrug und Verrat,
noch verdirbt mit eitlen ...
besten ... ein bösen ...
<geht ab>

8. Szene
POROS, dann GANDARTES

POROS
Zur Zeit ist nun der einzige schwächliche Faden,
dem bis jetzt alle meine Hoffnung hing.
[beim Abgehen] <auf Gandartes treffend>

GANDARTES
Mein König, warum so traurig?

POROS
Stets treuer Gandartes, kann ich deiner Treue noch sicher sein?

GANDARTES
Kannst du daran noch zweifeln?

POROS
Freund, es ist nun die Zeit, mir dafür einen großen Beweis zu liefern. Umfasse das Schwert, durchstoße diese Brust. Befreie deinen Herrscher von so vielen Toden, und nimm seiner Hand diese Pflicht ab.

GANDARTES
Ach! Herr ...

POROS
Du schwankst? Dein Erbleichen offenbart dich als furchtsam. Ach! bis jetzt hielt ich dich einer solchen Feigheit für nicht fähig.

GANDARTES
(Unheilvolle Verpflichtung!) Angesichts eines so grausamen Befehls erstarrte ich, ich gestehe es. Doch ich führe dein Gebot aus, so, wie du es willst.
<entblößt das Schwert>

¹⁰ Im gedruckten Libretto steht hier „Veggiam“ („Sehen wir“).

¹¹ Anstelle des in spitze Klammern gesetzten, auf Metastasio zurückgehenden Textes steht im gedruckten Libretto lediglich „Signore“.

¹² Dieser Satz des Timagenes fehlt im gedruckten Libretto und bei Metastasio. Er ist nur in Quelle H vorhanden.

¹³ Einklammerung aus der metastasianischen Vorlage übernommen.

POROS
Stoß eilig zu.

GANDARTES
Oh Gott! Dem königlichen Blick ausgesetzt, pocht
das ehrerbietige Herz und zittert. Ach! wenn du so
große Beweise willst, so wende, mein König, dein
Gesicht ab.

POROS
Nur Mut, ich schaue dich nicht an: dein unbesiegter
Arm soll töten auf die für ihn gewohnte Art.
*Poros wendet das Gesicht ab, Gandartes
nicht anschauend, und Gandartes, sich von
ihm abwendend im Begriff, sich selbst zu er-
stechen, spricht:*

[GANDARTES]
Sieh nun, Herr, ob dein Gandartes feige ist.

9. Szene

ERYXENE und die Obengenannten

ERYXENE
Halt ein!
ihn aufhaltend

POROS
O Himmel, was tust du?
sich zu Gandartes wendend

GANDARTES
Warum, angebetete Prinzessin, entziehst du mir die Eh-
re eines Todes, der meine Tage berühmt machen kann?

ERYXENE
Hier spricht man vom Tod, und anderswo verbindet
unterdessen ein milder Hymen¹⁴
<zu Poros>
Alexander mit deiner untreuen Gattin.

POROS
Wie!

GANDARTES
Ist es wahr?

ERYXENE
Der ganze Hymen hält von festlichen Ins-
tzen wider. Auf dem Altar brennt arabische Weih-
werk. Nur wenige Momente fehlen, bis die
Hochzeit geschlossen wird.

POROS
Habt ihr jemals von so großer Beständigkeit
gehört? Wer von euch will jetzt wieder anfangen, mir
meinen Argwohn, die eifersüchtigen Torheiten, die
übergroße Furcht und meine Raserei vorzuwerfen?
Durch diese meine Hand falle das sträfliche Paar.

GANDARTES
Unglücklicher König!

POROS
Ach Gandartes, ach Schwester, ich fühle, dass ich
sterbe! Ich erriere und verbrenne vor Liebe, vor
Eifersucht; ich weine und ich erbebe vor Zärtlichkeit
und vor Wut; und die Wechselbewegung der wilden
Rasereien ist so heftig, dass ich die ganze Hölle in
meinem Herzen fühle.

Wo ist er? Eilen soll
zu mir der Tod.
Arme Gefühle!
Barbarisches Schicksal!
Warum verrätst du mich,
treulose Gattin?

Ich mag es kaum glauben:
die Ruchlose betrügt mich!
Dies ist eine allzu
tyrannische Qual;
dies ist eine Marter,
gar zu grausam.
<geht ab>

10. Szene

ERYXENE, GANDARTES, dann CLEOPHIS

ERYXENE
Auf die Fährte meines Bruders treibt mich die Furcht
vor seinem Unglück. Ihn in solch extremem Schmerz
allein zu lassen, ist für uns ein großes Wagnis.
geht ab

GANDARTES
Welch eine Reihe unerwarteter Ereignisse ist das
doch? Ich eile zum Tempel und dort, am Altar der
Nemesis¹⁵ werde ich den allzu ungerechten, feindli-
chen Sieger töten.
im Begriff zu gehen trifft er auf Cleophis

CLEOPHIS
Wohin, Gandartes, wohin? Was hast du vor?
Du hast mich verlassen, du immer getreuer gewesen, jetzt, da dein
Lieblingstod ist, der liebste Abschied meines Herzens?

GANDARTES
Rache, Gemetzel und dann selber sterben.

CLEOPHIS
Doch erinnere dich an das, was ich dir gesagt habe.
Ihr großen Herzen Alexanders.

GANDARTES
Ich weiß ich, Königin.

CLEOPHIS
Ich will von meinem Los mit ihm ...

GANDARTES
Ich will, dass er stirbt. Alles soll verloren gehen, und
Gandartes dann auch.
geht ab

11. Szene

CLEOPHIS allein

CLEOPHIS
Unterstützt, ihr großen Götter, diesen unschuldigen
Betrug. Armes Herz, und ihr, vereitelte Gefühle ...
Doch was nützt es einem, der sterben will, sich zu
beklagen! Den Tod will ich, o ja! Dieses ist mein letz-
tes Los; aber wenn es sterben heißt, dann mit Stärke.

Den Liebsten zu verlieren,
zu leben mit so viel Schmerz
und nicht sterben zu können:
Ach! alle Grausamkeit
kennt keine ärgere Marter
als mein elendes Leben.

Armes liebendes Herz,
für deinen grausamen Schmerz
suchst du vergebens nach Mitleid.
Doch wenn meinen Kümernissen
ihr dies verwehrt, o ihr Götter,
so wird sich der Tod meiner erbarmen.

12. Szene

*Prächtiger Bacchus-Tempel mit einem Scheiterhau-
fen in der Mitte, der dann angezündet wird.*

ALEXANDER, CLEOPHIS, ihnen voran ein Chor von
Indern, Griechen, Faunen und Nymphen, welche
später das Ballett bilden; Alexanders Wachen, Tem-
peldiener mit Fackeln, danach POROS beiseite

CHOR
Steig von den Sternen hernieder,
du heitere Gottheit,
Trost der Welt,
Amors Gefährte.
Erhöre des Volkes
inständige Bitten,
die Wangen entbrannt
von heiliger Rache.

CLEOPHIS
Im Luftzug des Scheiters, wenn entrache man die
Flammen.
die Tempeldiener entzündeten den Scheiter-
haufen

POROS
(Lenken den Stoß, o großer Gott, zum Ziel der Rache.)

ALEXANDER
O Königin, vereinigen sollen sich nunmehr die Hän-
de, und der Bund der Hände vereinige unsere Herzen.
nähert sich, im Begriff, ihr die Hand zu geben

CLEOPHIS
Halt ein: es ist Zeit zu sterben und nicht zu lieben.
ihn zurückdrängend

ALEXANDER
Wie!

POROS
(Was höre ich!)

CLEOPHIS
Ich war Poros' Gemahlin; er lebt nicht mehr; ich
muss auf diesem Scheiterhaufen sterben. Dies ist
der Augenblick, in welchem das Opfer vollbracht
wird.
im Begriff, zum Scheiterhaufen zu gehen

ALEXANDER
Ach! dies kann ich nicht dulden.
sie aufhaltend

CLEOPHIS
Halt ein oder ich töte mich.
wie oben, einen Dolch ziehend
Unzüchtig würde man mich nennen, wenn ich am
Leben bliebe. Bei uns gehen alle Frauen aus den
Witwenbetten in die Flammen. Dies ist ein Brauch
unserer Länder; und jedes noch so ferne Zeitalter
hat diesen Brauch befolgt.

¹⁴ Hymen = griechischer Hochzeitsgott.

¹⁵ Nemesis = griechische Göttin der Rache.

ALEXANDER
Unmenschliches Gesetz, das man aufhalten muss,
das ich aufzuheben wissen werde.

CLEOPHIS
Halt ein, oder ich töte mich.
wie oben

ALEXANDER
Sterne! was soll ich tun?

CLEOPHIS
In Freiheit überlass mich meinem Schicksal.

Letzte Szene

TIMAGENES mit GANDARTES und die Obenge-
nannten, dann ERYXENE

TIMAGENES
Herr, dieser Gefangene ist der feindliche König.

ALEXANDER
O höchste Götter, was sehe ich!

CLEOPHIS
Wo ist er, wo ist mein Liebster?

ALEXANDER
Erkennst du ihn nicht mehr? Schau ihn an.

CLEOPHIS
Oh Gott! Ihr täuscht mich, ihr Grausamen, damit
ich wieder den ganzen Schmerz meiner Verluste
empfinde. Ach! Wenn man endlich stirbt, ist das
Ende des tiefsten Unglücks erreicht.
*im Begriff, sich auf den Scheiterhaufen zu
werfen*

POROS
Meine Seele! Wir sterben gemeinsam.
Poros tritt vor und hält sie fest

CLEOPHIS
Götter! Götter! Täusche ich mich vielleicht von neu-
em? Ach, mein Abgott!

POROS
Ja, mein Leben, ich bin der heftigsten
Verzeih, o Teure, die Übermaß. Verzeih ...
will sich vor ihm niederknien

CLEOPHIS
Die Verzeihung ist ...
ihn umarmend

ALEXANDER
Welche Liebe! Welche Täuschung!

POROS
Von deinem Siegesrecht mach nun Gebrauch,
Alexander. Ich fordere deinen Zorn heraus und
erwarte meine Strafe.

ALEXANDER
Nun gut, wähle sie. Ich will, dass du die Gesetze dir
selbst vorschreibst. Denk an deine Vergehen und
erwähle dein Schicksal.

CLEOPHIS
Doch würdig sei dieses Schicksal sowohl Alexanders
wie des Poros.

ALEXANDER
Und so wird es sein. Wer es verstand, einen unbe-
siegten Geist inmitten so zahlreicher Schicksalsschlä-
ge zu bewahren, der ist des Thrones würdig: ich ge-
be dir das Reich, die Gattin und die Freiheit zurück.

CLEOPHIS
Oh Großmütiger!

POROS, GANDARTES zu zweit
Oh Großer!

POROS
Komm, o Schwester, komm. Ach! du weißt nicht,
welche Gaben, welche Gnade ...

ERYXENE
Ich hörte alles ...

POROS
Erlaube, Herr, dass ich mit Eryxenes Hand die Tap-
ferkeit des treuen Gandartes belohne.

ALEXANDER
Dazu füge auch ich ein Geschenk hinzu: über die
fruchtbaren Gebiete, die ich jenseits des Ganges
unterwarf, soll Gandartes herrschen.

GANDARTES
Erdrückt von dieser Wohltat bin ich nun verlegen.

ALEXANDER
So triumphiert in unser aller Herzen, Freunde,
mir der Ruhm, bei euch die Treue und die Liebe.

CHOR
Zu unserem Trost
... die Fackeln
... Freude und des Friedens entzünden
... und Mitleid.
... enge des Krieges
... des Schmerzes erlösche,
... mphiere die Liebe
... en Schönen.

Ende des dritten Aktes und des Dramas

Cleofide

Opera

to be performed at the Royal Court Theatre
by order of His Holy Royal Majesty

FREDERIC AUGUST,

King of Poland, Elector of Saxony,
ever great and unconquered

in the month of September of this year 1731.

The music is by the most famous
Mr. Johann Adolf Hasse
called “the Saxon”,
Maestro di Capella of his Majesty of Poland,
Elector of Saxony.

DRESDEN

Printed by Johann Conrad Stössel,
Court Printer to his Majesty of Poland,
Elector of Saxony.

Stage Setting

- I. Battlefield on the bank of the Hydaspes, where Poro's army, defeated by Alessandro, has been routed. Swords and wagons overturned, dispersed soldiers, weapons, banners and other remnants of Poro's army are scattered about by Alessandro's troops.
- II. Garden of Cleofide's palace, with a small Bacchus temple near the river.
- III. Large tent of Alessandro, with a view of Cleofide's palace across the river.
- IV. Royal apartments of Cleofide.
- V. Countryside with tents and army quarters prepared by Cleofide for the Greek troops. Bridge across the Hydaspes. On the opposite side of the river numerous troops of Alessandro in battle formation with elephants, towers, covered wagons and war machines.
- VI. Apartments in Cleofide's palace.

Act III

- VII. Arcades within the royal gardens.
- VIII. Magnificent temple dedicated to Bacchus, with a pyre in the center that will later be ignited.

An Explanation of the Plot

The victory over *Poro* [Poros] is undoubtedly one of *Alessandro's* [Alexander's] most famous exploits; on this occasion he proved to be his own conqueror in his feelings of love for *Cleofide* [Cleophis], candid towards his own enemy, generous and mild towards *Timagene* [Timagenes], the traitor. The greater part of the plot is taken from *Quintus Curtius*. A number of things are invented but not far from the truth, and they fit into the story quite well. I have introduced a princess as a sister for *Poro*; her name is *Erissena* [Eryxene], and she has been given the most innocent of characters. She falls in love without noticing it, and such simplicity is very attractive and interesting. I have put the treachery of *Timagene* into proportion by contrasting it with the virtue of *Gandarte* [Gandartes], who – in all his eagerness to support his sovereign – makes the disloyalty of *Timagene* repugnant to us. The petty jealousies of *Poro*, the fidelity of *Cleofide* and her flirting with *Alessandro* give the action a great impetus. I needed to tell the reader this much for the sake of a complete understanding of the opera.

As far as the [original French] translation is concerned, I can only offer on my behalf a brief observation on the everyday experience of the translator. Our [Italian] language cannot be translated into French without losing much of its charm, but whenever it has been possible to produce a French utterance it will, instead of diluting the original idea, often express this more vividly and, in a sense, more ornately. The aim of the present endeavor, however, is altogether restricted to making the subject intelligible even in imperfect French. If this does not succeed in convincing the critic, I would have him know that at least by being dutiful I have satisfied everyone if I am pleasing my master.

Dramatis Personae

Cleofide,	an Indian queen who faithfully loves Poro,
Poro,	Mrs. Faustina Hasse. king of another Indian land, who jealously loves Cleofide,
Erissena,	Mr. Campioli. sister of Poro, secretly in love with Alessandro,
Alessandro,	Mrs. Catanea. King of Macedonia,
Gandarte,	Mr. Annibali. Commanding General of Poro's armies, ¹
Timagene,	Mr. Rocchetti. Commanding General of Alessandro's armies, Mr. Pozzi.

The scene is on the banks of the Hydaspes in Cleofide's chambers.

Indian attendants of Cleofide and Poro,
Greek attendants of Alessandro,
Pioneers with Gandarte,
Pages of Cleofide and Erissena.

Dances in Act I:²
SAILORS' DANCE.
In Act II:
INDIANS' DANCE.
In Act III:
BACCHANTES' DANCE.

¹ In the original Italian libretto Gandarte is mistakenly described as “Alexander's General”, and Timagene as “another General of Alexander's” (s. p. XXIV). Incidentally, in the French translation of the libretto, not reproduced here, the classification of the generals is correct.

² The dances are not contained in the score and apparently were not set to music by Hasse.

ACT I

Scene 1

Battlefield on the banks of the Hydaspes, with tents and carriages overturned, soldiers dispersed, weapons, banners and other remnants of Poro's army after its defeat by Alessandro.

PORO, then CLEOFIDE

PORO
Stop, cowards! With flight one's life is badly bought! – So then, Alessandro is feared so much in Heaven he can, on his behalf, make even Gods unjust? Ah, let me die, let me deprive the triumphant victor of his greatest prize! A man has lived long enough if he dies free.
draws his sword to kill himself but Cleofide stops him

CLEOFIDE
Stop! What are you doing? What frenzied rage robs you, my heart and soul, of your senses?

PORO
Why should I live? Or have you come, perhaps, to insult me yet, Cleofide? My tragic destiny O Queen, you oppose in vain: the desperate will always find a death!

CLEOFIDE
Calm yourself, darling! At least, live for my love, Sir! – For me, poor woman, what hope shall there be left if a mean death takes you away from me?

PORO
Is Alessandro not enough for you? A victor has more power than a loser. Go, faithless woman, and live for his love!

CLEOFIDE
What unjust reproaches! Idol of mine, rid your anxious heart of those suspicions! And if all the proofs of trueness my love gave you are not enough, then tell me, speak: what do you ask? Then we will see who is the unjust one and who the loving one, you or me!

PORO
Loving – that I wish you are! ... but not Alessandro, and not Poro!

CLEOFIDE
It is not so; you are untrue to me, dearest. I know it, Heaven knows it.

PORO
The vows of an ungrateful woman are not heard in Heaven. I know you are untrue to me.

CLEOFIDE
Obstinate soul! I know I am innocent, and so do you! Do you not know it, too, O Gods?

PORO
Be still, faithless one! Leave me alone, ingrate!
about to leave

CLEOFIDE
Stay, cruel man! O God! With all my troubles now, this, too!
holds him back

PORO
Do not insult me any longer; let me go!

CLEOFIDE
How cruel is the lot of a wounded soul, of a faithful heart who hears its darling call it ungrateful, and yet cannot say how it aches.
Feeling not to deserve the lover's wrath, suffering in silence his jealous craze – this is such savage pain my heart is torn to pieces by the fierceness of it.
[exit]

Scene 2

PORO and GANDARTE

GANDARTE
Flee, my King! The enemy's approaching! Hurry, take my helmet and hand me your crown so, at least, the enemy will be fooled.
they exchange crown and helmet

PORO
Faithful friend! Let your honored head be wreathed by my crown. Be it a good omen of future greatness for you, but may it not bring you my misfortunes.

GANDARTE
Whatever it may be, my destiny will be met bravely by your good vassal's courageous valor.
[exit]

TIMAGENE, with attendants; then ALESSANDRO

PORO
In my heartless fate, do you think you can weaken my courage!
about to leave>

TIMAGENE
Stop, warrior, and hand over that useless weapon!

PORO
Before you defeat me, it will cost you much peril and sweat!

TIMAGENE
Go ahead, Macedonians,
Macedonian soldiers overwhelm Poro
and disarm this audacious man by force, then!

PORO
Oh, thankless stars! My sword leaves me!

ALESSANDRO
Cease-fire!
<to Timagene>
Go and gather those dispersed troops, and stifle their passion to win.

TIMAGENE
I will do so!
exit

PORO
(This is my rival.)

ALESSANDRO
Warrior, who are you?

PORO
If you ask my name – I am called Hasbytes; – if my place of birth, at the Ganges I saw my first day; if you care to know my concerns – by family tradition I belong to Poro's party, and am your enemy.

ALESSANDRO
(How boldly does he speak!) And what offences have you suffered through me?

PORO
Those that the rest of the world has suffered! And what motive drives Alessandro to the Lands of Aurora¹ to disturb their peace? You have as tributaries now the world everywhere, but the world is not enough for your thirst? Are the sons of Giove² that inhuman?

ALESSANDRO
You're wrong, Hasbytes. I am only trying to meet – the complete triumphs – my equal to match me.

PORO
Perhaps you will find him in Poro.

ALESSANDRO
What feelings have my victories raised within him?

PORO
Envy, but no fear.

ALESSANDRO
His misfortunes have not yet discouraged him?

PORO
On the contrary – they challenge him. Maybe right now he vows to his native Gods that he will rob your locks of their laurel, – at those very altars which the fear of mortals offers to your name!

ALESSANDRO
In India a hero this great? A Greek cradle he would have deserved!

PORO
So you think that only the skies of Macedonia produce heroes? Here, too, one knows the word 'glory', and honors virtue. Also the Hydaspes has its Alessandros!

ALESSANDRO
Lucky Poro – to have such noble subjects! You are free; go back to your lord, and tell him he should only declare himself defeated, either by fate or by me. The old peace shall then return to his kingdom. Nothing else do I require of him.

PORO
If you want me ambassador of proposals like this you have hardly chosen a suitable ambassador ...

¹ The lands of Aurora = the lands of the sunrise (the Orient).

² Giove = Jupiter (the highest Roman God, the Greek Zeus).

ALESSANDRO

... but a highminded one! Free passage for this prisoner now! And his noble loins should carry their load, and not remain unarmed. Take this sword from my side, – a rich and precious one won as booty from Darius.³ When you will draw it, remember who gave it to you.

*while Alessandro gives Poro his sword,
servants bring him another one upon a plate*

Go, and meanwhile, to your honor, let me say that I have, before now, never envied anyone except Poro for having Hasbytes, and Achilles for having Homer.

PORO

I accept your gift but soon,

<takes the sword from Alessandro>

to your detriment, thousands and thousands of wounds shall show you how Hasbytes will use it!

You will see it at your peril

by the glare of this very sword
in the battlefield when it will flash up
above the head of its donor.

Then you will know who I am,
then you will regret your gift,
but then it will be too late!

[exit]

Scene 4

ALESSANDRO, then TIMAGENE, with ERISSENA in chains. Two Indians with attendants.

TIMAGENE

This young lady that fate brings to Alessandro as his prisoner is the sister of Poro.

ERISSENA

(O ye Gods, what will become of me!)⁴

ALESSANDRO

Who has burdened this innocent with chains?

TIMAGENE

It was the idea of the subjects of Poro – by birth but you are – to offer her to you – to win your favor.

ALESSANDRO

Those known to your eyes, Prince, by fate will not be your friends. Other enemies will consider you a reason to suspect. To Alessandro you are a friend.

ERISSENA

(What charming language!)

TIMAGENE

(I am falling in love with her!)

ALESSANDRO

For these rogues, Timagene, make the chains twice as strong as those that you take off her. Back to Poro they will go, the traitors and Erissena, – she to her freedom, they to their punishment.

<two from the retinue free Erissena and tie up the Indians>

ERISSENA

What generous mercy!

TIMAGENE

Pardon me, Sir, but if I were Alessandro I would say it would be an advantage if she stayed here as a slave.

ALESSANDRO

If I were Timagene, I would say that, too!

Cheap trophy of a cowardly soul,

that is what those tearfilled eyes are!

I have not come to the river Ganges

to conquer young ladies.

I am ashamed of such laurels

that did not sprout and grow

by the sweat of my brow.

<exit>

Scene 5

ERISSENA and TIMAGENE

TIMAGENE

(A harsh reproach which stirs hatred within me!)

ERISSENA

This is Alessandro?

TIMAGENE

Yes, it is.

ERISSENA

I used to think the enemies would look more stern, and would have a fiercer manner. But are all Greeks like this?

TIMAGENE

(Simple soul!) – Excuse me!

ERISSENA

Oh, would that I, too, had been born a Greek maiden!

TIMAGENE

And what would you have gained had you been born on different shores?

ERISSENA

Then also Erissena would find her Alessandro.

TIMAGENE

No, am Greek, and as to my feelings ...

ERISSENA

Alessandro is no Greek, or else you are not one.

TIMAGENE

Well, tell me just what makes him that different from me!

ERISSENA

A certain something in his face that you have not.

TIMAGENE

Ah, there you are, lovesick already!

ERISSENA

I, lovesick? You are mistaken, General!

You know who is in love is delirious,
moans frequently and groans all the time,
and talks of nothing but dying.

I do not pine – I do not complain,

and I never call Heaven a tyrant.

Therefore, my heart does not suffer from love
or else love cannot be torture!

<exits with the two Indian prisoners, accompanied by Timagene's retinue>

Scene 6

TIMAGENE

But what fate haunts me! Was Alessandro born forever to offend me? It was his hand that stained the ill-fated banquet of yore with my father's blood. Now he opposes me as my rival for Erissena's heart. Well, then! My hatred shall be gratified, at last! I will agitate his troops; I will raise the sinking hopes of Poro, and my furor shall avenge both, love and father.

Now let my victim get ready
for my revenge!

My rival shall fall, and his blood

shall bring peace to my heart.

Let his soul perish, by Cupid's

for daring to betray me so craftily!

Never more will I need to feel love, then,

even though I were a traitor.

[exit]

Scene 7

Love with Poro, a tree and cypresses, and a view of a small temple dedicated to Bacchus <on the palace grounds of Cleofide>.

CLEOFIDE and PORO

PORO

<with bitter irony>

My Queen, I come to you as the happy bearer of good news!

CLEOFIDE

<encouraged>

Oh God! I breathe a sigh of relief. What is it?

PORO

It is in Alessandro's favor that Fate has decided, at last, and for me there is nothing left but useless defiance.

CLEOFIDE

Are those, my God, your good news?

PORO

I could not imagine happier ones for you; he is coming to lay all the spoils of the subdued Orient at your feet.

CLEOFIDE

Do not talk to me like that; you are unjust!

PORO

Unjust? Why, is it not well known that when Alessandro unfurled those foreign banners at the Hydaspes, you adored him? And that your beauty managed to become his master? Does India, perhaps, not know all this?

CLEOFIDE

India is mistaken. I did not love him. But, having seen the ruin of the others, I countered his valor with harmless flattery – that not ineffectual weapon of my sex. Where would I find defenses better than

³ Darius III. Kodomannos, King of Persia, defeated by Alexander.

⁴ The parentheses have been adopted from Metastasio's text.

that? O dearest, come to your senses! Our fate calls us to mind other things than jealousy.

PORO
Such as what? Do you expect me to prostrate myself at Alessandro's feet imploring mercy? Do you want your hand in marriage to be the price for peace? And that I be the bearer of this proposal? Must I give you away to him? Or am I to suffer in silence watching you in Alessandro's arms? Just give me your orders, I obey without a word.

CLEOFIDE
Will they never end, these continuous suspicions of your jealous heart? Believe me, dear, trust in me!

PORO
Also Alessandro enjoys your trust. And who can tell which of us two might be the cheated one?

CLEOFIDE
Ingrate! So you have not had enough proof yet of my fidelity? – No sooner did the vanquisher of Asia appear at the Indian borders than your peril was my first concern. I mustered all my charms against him so he would not let his armies march into your kingdom; despite me, however, you fought with him. After your defeat, my palace gave you shelter. That is not all: for a second time you wanted to try your luck in the battle field. I gave you my troops, and lost Alessandro's friendship, the fruit of my flatteries, the blood of my subjects, and my kingdom. But it is not enough for you? You do not trust me?

PORO
<moved>
Oh, God!

CLEOFIDE
I can no longer bear such barbarous insults! I shall flee these skies. I will go roaming through mountains and forests that are frightful to the known to the sun, seeking my death, and your rages will thus end once.
<in despair about to leave>

PORO
Stop! Listen!

CLEOFIDE
What do you have to say to me?

PORO
That you are right, I love you.

CLEOFIDE
That kind of love is worse than hatred.

PORO
I promise you, my beloved, that I shall never again doubt your faithfulness.

CLEOFIDE
These promises you have made a thousand times, and a thousand times you wavered again.

PORO
If I should ever again believe you to be untrue, would that – to punish me – a new love should inflame you, and your unfaithfulness come true!

CLEOFIDE
I still do not feel assured. Swear to it!

PORO
I swear to it by all our Gods!

Should I ever be jealous again, then let the divine conqueror of India punish me!

Scene 8

ERISSENA, accompanied by Macedonians, and the above

CLEOFIDE
<to Erissena>
Erissena! What do I see? You return to the palace?

PORO
My sister, I thought you had become a prisoner.

ERISSENA
A betrayal brought me to the enemy, but a splendid act of our merciful victor gives me back to you!

CLEOFIDE
What did Alessandro tell you?

ERISSENA
Exactly what he said I could not repeat to you; I know I liked the sound of his words; I never heard sweeter ones from the lips of others. O, how different is their manner from ours! I think this is how the Gods talk in Heaven!

PORO
(How annoying!)

ERISSENA
O Queen, how sweetly does, in his face, Love shine through the warrior's grimness! Though dust and sweat cover his brow, it keeps its beauty, and the soul you can see in his every glance.

<in anger to Erissenas>
Cleofide did not ask you about any of this!

CLEOFIDE
But it might prove quite helpful for my plans.

Do not suspect her again!

CLEOFIDE
Macedonians, warriors, go back to your king and tell him that we, too, admire his valor; tell him that Cleofide will come, together with her armies, to kneel before him.

PORO
What?
<to the Macedonians, forcefully>
Stop!

<to Cleofide, excited>
You – to Alessandro?

CLEOFIDE
And what of it? I do not see any reason to be amazed.

PORO
<as above>
In this way you will blacken your reputation and your name. What will India say?

CLEOFIDE
That is my business.
<to the Macedonians, who are leaving>
Leave now!

PORO
(I will go mad!)

CLEOFIDE
Ahem! I hope this is not your immoderate jealousy again, – that same old fear which poisons you!

PORO
Heaven forbid!
<with a forced calmness>
(O my oath, O the punishment!)

CLEOFIDE
Keep trusting me; this way you oblige my feelings for you to greater fidelity. For – if Poro believes in me how could I betray so wonderful a faith?

Should I ever disturb your peace, should another flame set my fire, my heart shall rest no more. You have always been my idol, you alone are my delight, and you were my love the last just as you were my first one.

Scene 9

PORO and ERISSENA

PORO
Erissena, what do you say? Am I to trust her or am I to fear that Cleofide might be unfaithful?

ERISSENA
Oh, how crazy are those lovers who give in to jealousy!

PORO
She is on her way to Alessandro's camp, and I am left here.

ERISSENA
And what do you see in that?

PORO
A thousand cruel visions of infidelity. Caresses, allurements, glances ...

ERISSENA
But she will only pretend!

PORO
Oh God! Pretending one begins, and you do not know how short the path is that leads from pretended to real love! Could she not love Alessandro? Could she not change her affections?

ERISSENA
True. (I am beginning to be jealous myself.)

Scene 10

GANDARTE, and the above

GANDARTE
Whereto, my King?

PORO
To the camp.

GANDARTE
There is no need yet to resort to desperate measures. Not without reason have I come back so late: this crown did deceive Timagene; he thinks I am Poro. He talked to me; I found him to be Alessandro's enemy. From him we may hope quite a lot.

PORO
O, well. This is not my most pressing concern. Cleofide is on her way to the Greek leader. I must not stay behind.
<about to leave>

GANDARTE
Stop! Will you, because of baseless jealousy, turn up there as a weakling? Don't you see that you are unjust to Cleofide, and your own enemy?

PORO
You speak the truth; I know it, friend. But so what? I reproach myself for my suspiciousness a thousand times a day, but a thousand times a day I relapse, and am suspicious again.

If such is the power
that two pretty eyes wield,
there is good reason to moan
for the jealous passion
of an unhappy soul,
of a helpless heart.
Let him fall in love once,
him who cries and will say
that such torments are silly
and needless such fears!
[exit]

Scene 11

ERISSENA and GANDARTE

GANDARTE
My adored Prince – I long to see you
have been freed.

ERISSENA
I believe it, my dear, did you ever see Alessandro?
on the bank of the river Hydaspes

GANDARTE
Not yet. But you tell me about
me in my perils?

ERISSENA
Quite. If, some time, you happen to see Alessandro, you will find in his face a hitherto unknown glow of unusual beauty.

GANDARTE
I am afraid, my dear, you like Alessandro.

ERISSENA
It is true; I like him.

GANDARTE
But your royal brother – don't you know that he has already promised me your hand?

ERISSENA
I know it.

GANDARTE
Don't you remember how many times you have, with compassion for my suffering, promised me love?

ERISSENA
Yes, I remember.

GANDARTE
Then why, you tyrannous girl, does it now please you to cheat me?

ERISSENA
But who cheats you?

GANDARTE
You who bestows affections that you owe me, wrongfully upon others!

ERISSENA
So, in order to love you properly I must hate all the rest of the world? I never heard a more outrageous request!

GANDARTE
So then, untrue and unfaithful ...

ERISSENA
This strict sort of fidelity is no longer the fashion; this constancy, this jealous love, while it was formerly practised, is outmoded now. I want to love whom I please, and if it is true that you want my love then curb your presumptuousness; love me, serve me, and hope; do not give laws to me; let me love, and be silent.

Do you want to know how I like you?
Love me, serve me, wait, and be still –
then you may hope for everything.
From you I want respect and loyalty;
then you may expect your reward,
but I don't want my heart to be shackled.
<exit>

Scene 12

GANDARTE, alone

Because without man's labor and sweat fruit and flowers would come up and grow, and because several times a year – and not as the uncertain price of man's – the grain's ears would ripen, and beside the wolf the very same lair the trusting lamb would take its rest, because of that it was lovely, the Golden Age. But if, at that time, the young ladies would – because of too much of that innocent trust – report to their lovers they had been unfaithful, as openly as Erissena just did, then I find the Iron Age a happier one.

You men who cherish the merits
of an artless beauty,
do not trust too much
one who cannot tell lies,
for innocence is not
a virtue in every case.
Let her fake, let her pretend,
the girl who inflames my heart,
let her, at any rate, flatter me;
let her not take my freedom to hate her
when she was untrue to me.
<exit>

Scene 13

Alessandro's large tent by the Hydaspes with a view of Cleofide's palace across the river.

ALESSANDRO <with the guards behind the tent>
and TIMAGENE

ALESSANDRO
In confidence, my friend, I reveal the most jealously kept secret of my heart: you won't believe it – Alessandro is in love, and over his heart does triumph Cleofide, whom he defeated!

TIMAGENE
Here she comes!

ALESSANDRO
What a predicament!

TIMAGENE
You have reached your destination. Cleofide is your prize. You may demand her love.

ALESSANDRO
Heaven forbid that love would win, and she would discover my weakness!

Scene 14

A large ship is seen arriving, with Cleofide descends, followed by Indian attendants carrying plates filled with gold and pearls, and by tigers and lions to be presented to Alessandro.

CLEOFIDE and ALESSANDRO

CLEOFIDE
Greetings Alessandro, if you do not scorn me as a friend, accept this in token of my friendship; if you wish me to be your subject, accept it as my tribute.

ALESSANDRO
Of my subjects I demand no homage other than loyalty, and from my friends I do not take a price for their friendship. Therefore, your riches are useless, be they tribute or gift. Timagene, back to the ships with these treasures!

<Timagene withdraws, giving order to the Indians, who return to the ships with the gifts>

CLEOFIDE
This your command I, too, must follow, for I ought not expect a fate better than that of my presents; I will be even more unwelcome to you than they.
<about to leave>

ALESSANDRO
Quite incorrectly, my Queen, did you interpret my feelings! Sit down and speak!

CLEOFIDE
I shall obey.

ALESSANDRO
(How lovable does she look!)

CLEOFIDE
(Eloquence of mine, to the fore now!)
<she sits>

ALESSANDRO
(Steady now, my heart!)

CLEOFIDE
You, Sir, I do not want to reproach for the misfortunes inflicted on me; I will not talk of our cities and countryside, desolate and destroyed now, – or of the blood and the tears which swelled the Hydaspes. I will say only that I would not have

believed Alessandro would come to our shores from the farthest corners of the earth in order to have his armies triumph over a peaceable woman – who so admires your qualities, who so ... O God! – and yet, when I saw you for the first time I deceived myself. To me your bearing seemed so gentle, your eyes so kind, so courteous your speech, I interpreted your clemency as a sign of ... oh, what is the use of recalling my foolish hopes, my dreams, since it is only too obvious what I am, and what you are.

ALESSANDRO
(What an assault is this!)

CLEOFIDE
I do not ask for my kingdom; I do not hope for your favor – that much I would not dare in the unfortunate situation in which I find myself; but, please, do not call me “enemy,” I ask no more.

ALESSANDRO
Queen, I did not withdraw my feared and victorious troops from your kingdom to let you have a shelter for my enemies! You lent aid to Poro, you against me ...

CLEOFIDE
What do I hear! Is it you who says this? And for me it should be a crime to have pity upon an unlucky friend? If this be sin, I shall at least enjoy the glory of having been able to emulate the noble heart of Alessandro. Let me lose my country, my people, my life – for these I do not beg. Not without honor will my shadow descend to Dis,⁵ even though in appearance I arrive there as a lowly subject.

ALESSANDRO
(Steady, my soul!)

CLEOFIDE
You do not look at me, and avoid meeting my eyes? Ah, I did not think I would be that dress-sight to your eyes! Sir, forgive me my weakness, but this is so bitter for me it justifies me. I am that odious to you ...

ALESSANDRO
But it is not true ...
My God! (The word of arms on his lips.)

Scene 15

TIMAGENE, and ...
TIMAGENE
Majesty, here is Command ... Hasbytes, who asks, in the name of Poro, to appear before you.

ALESSANDRO
But the Queen ...

TIMAGENE
He wants to have the discussion in her presence, precisely.

ALESSANDRO
Let him come!
<Timagene exits>

CLEOFIDE
(Poro sends him? just who could that be?)⁶

ALESSANDRO
Do you know what is on his mind?

CLEOFIDE
I am afraid yes but I cannot tell you the truth.

Scene 16

PORO, and the above

PORO
Cleofide, Alessandro, forgive me for intruding.
[to Cleofide]

I had expected your stay here to be shorter, but Alessandro's company is pleasant, and worthy of you.

CLEOFIDE
(He is jealous again! I am seething with rage!)

ALESSANDRO
Speak, Hasbytes, what does Poro want of me?

PORO
He turns your proposals down, and will not declare his surrender.

CLEOFIDE
(He ruins himself!)

ALESSANDRO
Very well, let him try his luck once more!

CLEOFIDE
Sir, withhold your credence. Hasbytes has, perhaps not quite understood his message. To my palace ... now direct your step,

<to Alessandro>
... friend or as victor, whichever you prefer. Your ... of the Hydaspes ... no longer content ... once you will understand his intentions better.

... trust her, Alessandro! This treacherous one ...
... doomed to deceiving; by her Poro was al-
... treated in love!

ALESSANDRO
... too brazen!

CLEOFIDE
(Now he will have reason to be jealous!) Listen!
Perhaps Cleofide would love Poro,
<to Poro>

but so many times she found him breaking his vow again that she has come to abhor him. For Alessandro alone I feel love, and it is only Hasbytes' fault that I reveal an affection, Sir, which I have until now been at pains to conceal.

PORO
(Oh, what faithlessness!)

ALESSANDRO
(What do I hear!)

CLEOFIDE
Ah, if Heaven would destine me to win your heart ...

ALESSANDRO
Enough, O Queen, – ask me for whatever you will –

as friend or defender I shall always be yours, but do not ask for my heart!

If love were for my heart
not an unknown affection,
you would have me afire,
for you I know I could feel it.
But if my soul is unaccustomed
to ardors as sweet as this,
it is not your beauty's fault,
it is not the fault of love,
and it is not my fault, either.
<exit>

Scene 17

PORO and CLEOFIDE

PORO
<with irony>
Praised be the Gods! At last I am convinced of your fidelity!

CLEOFIDE
<as above>
Praised be the Gods! ... trusts me! He is no longer jealous!

PORO
Where ... he – the one who says that a woman's mind is more volatile than the wind?

CLEOFIDE
... there is ... He who says that a distrustful lover is more turbulent and inconstant than the sea? I do not ...

PORO
I cannot say that, either.

CLEOFIDE
I have learned otherwise ...

PORO
I have been convinced by ...

CLEOFIDE
... your equanimity.

PORO
... your constancy.

CLEOFIDE
I remember your solemn vow.

PORO
I remember your promise.

CLEOFIDE
One recognizes ...

PORO
One sees ...

CLEOFIDE
... the poised lover!

PORO:
... what great fidelity!

⁵ Dis = the Roman God of the underworld (the Greek Pluto/Hades).

⁶ The parentheses have been adopted from Metastasio's text.

CLEOFIDE

"Should I ever be jealous again,
then let the conqueror of India
punish me!"

PORO

"Should I ever disturb your peace,
should another flame set me afire,
my heart shall rest no more!"
Faithless one, is this your love?

CLEOFIDE

Liar, is this your trust?

BOTH

Who does not believe how this hurts
might feel it himself some day!

PORO

For whom, O just Gods,
do I lose the peace of my living days?

CLEOFIDE

For whom, O just Gods, have
I saved my heart until today?

BOTH

Ah, let me die
and never sigh
anymore for an ingrate like this!

End of Act I

ACT II

Scene 1

Royal apartments, adorned with plumes and china.

PORO and GANDARTE

PORO

He will, then, cross the Hydaspes – my abhorred
rival, without meeting resistance?

GANDARTE

No, my King; by your orders I have
ready a great part of your discipline in the
nearby woods that flank the river. At this am-
bush Alessandro will fall, and his surprise will serve
to block his defense.

PORO

Loyal follow me, my king, but not
why did Heaven deprive me of my dearest?
I could reward you with my life.

Scene 2

ERISSENA, and

ERISSENA

Poro, Gandarte! Alessandro will arrive any minute!
From the palace tower I heard the sound of foreign
weapons, and I saw their troops with a thousand
banners waving in the air!

PORO

And Cleofide, now, what is she doing?

ERISSENA

She is running to meet him.

PORO

That ingrate! Friend, hurry off, fly, and wait for me
at the appointed place!

GANDARTE

And you think of *her*? Honor calls you to a worthier
contest!

PORO

Go, Gandarte; I will join you any moment!

GANDARTE

(O Cupid, always a tyrant, even for heros!)⁷

As soon as Cupid is born

we feel how
this little rascal in diapers
takes all our freedom away.

At first he will flatter us
with pleasures and delights,
but once he has gained entrance
he becomes reckless.

<exit>

Scene 3

PORO and ERISSENA

ERISSENA

My brother, I, too, would like to be – if it did not
displease you – in the field at Alessandro's arrival.

PORO

A young princess is not used to being in-
volved in the hostility of the way a soldier should be.

ERISSENA: Miserable slavery of my sex!

PORO

Go back, sister; for a troubled mind like mine it is
no small relief to be alone and think things over.

ERISSENA

I will obey; but ye Gods! if only I had been born a man
how happy I would be to bear arms and to fight!
<exit>

Scene 4

PORO

No, no. This faithless woman I must not see again!
That ingrate would find out that she still holds too
much sway over Poro's troubled heart.

Rise and be brave, my heart!

Break those chains of love
with which that proud beauty fetters you!

But what are you saying?

You fool yourself;
can you let go of that adorable being
who makes death so sweet for you?

<exit>

Scene 5

*Countryside with old buildings, and tents and army
quarters which Cleofide has readied for the Greek
troops. Bridge across the Hydaspes, on the oppo-
site side of the river numerous troops of Alessan-
dro in battle formation with elephants, towers,
covered wagons and war machines.*

*As the curtain opens one hears a "sinfonia" by military
instruments during which some of the Greek troops
cross the bridge. With them are Alessandro and Tima-
gene. Then Cleofide appears who will meet them.*

CLEOFIDE, ALESSANDRO, TIMAGENE, then
GANDARTE

CLEOFIDE

Sir, India celebrates your passage and rejoices!
Now you may rest securely upon your palms,
great King!

ALESSANDRO

Be this mere courtesy or true feelings, – your
friendly words please me, O Queen. I only regret
that my sword has brought misery to India.

the sound of weapons from the rear
But what is this din of arms? Timagene, what hap-
pened?

TIMAGENE

I see Poro with quite a lot of soldiers; he looks men-
acing!

ALESSANDRO

Well, my dear Queen, so ... now I may rest secure-
ly upon my palms?

CLEOFIDE

Could this be my fate ...

ALESSANDRO

He has no fault it is
his sword, and goes with Timagene
toward the bridge

Will regret it! How many times has he, desperately
and foolishly, aroused my anger!

CLEOFIDE

O ye Gods, save my darling.
she withdraws

*Following Cleofide's exit,⁸ from the side the Indi-
ans are seen violently attacking the Macedonians;
Poro attacks Alessandro. Gandarte runs with a few
of his men to the middle of the bridge to keep the
Greeks from crossing it. While they fight, pioneers
demolish the bridge. Following the retreat of the
combatants, part of the bridge sways and then
crashes. Those Macedonians fighting on the other
bank retreat, shocked by the collapse. Gandarte re-
mains with some of his men, high atop the rubble.*

GANDARTE

Follow me, comrades! Our only escape is the one I
show you:

throws sword and helmet into river

O merciful Gods, reward my courage! If I survive
this journey into the unknown, I shall dedicate the
rest of my life to your service!

*throws himself from the bridge into the river,
followed by his men*

Scene 6

CLEOFIDE and PORO, from opposite sides of the scene

CLEOFIDE

Where are you going, my darling?
<restraining him>

⁷ The parenthesis have been adopted from Metastasio's text.

⁸ Mistakenly, the word "Entrata" (entrance) appears in the printed libretto.

PORO

Leave me alone!

<freeing himself from Cleofide>

CLEOFIDE

Ah, for the sake of those first happy moments when you still liked me do not leave me like that!

PORO

I leave you, at last, to your beloved Alessandro!
pretends to leave

CLEOFIDE

Ingrate, do not go! Look at me, I offer you
<she stands up>

a show that, while tragic, is perhaps quite welcome to your eyes! O you waves of the Hydaspes, who are less cold than this cruel man, take me and my misery to the sea with you!

goes to throw herself into the river

PORO

Cleofide, what are you doing? Stop! O Gods!
<rushes to restrain her>

CLEOFIDE

What do you want? Why do you stop me? Speak!

PORO

Please, if you love me do not give me such valiant proof of your faithfulness; feign inconstancy, arouse the furies of my heart! For to lose you is torment, but to lose you knowing you are true to me – that is more torture and pain than I can bear!

CLEOFIDE

My stars, I forgive you all your harshness: his pity upon me makes up for the troubles I suffered.

PORO

Is this, O tyrannous fate, the bridal chamber I hoped for?

CLEOFIDE

We are still free, my darling. I can in spite of our unjust fate, give you a promise: any: to-day India shall see us, and that will be the end of your hand – here

PORO

But should a royal wedding be celebrated in ruins, carnage and blood, by the side of an altar, without altar, without

CLEOFIDE

At royal affairs of state the Gods are always present. For an altar a devoted heart will do, and here as well as elsewhere, every part of the world is Giove's temple.

PORO

At a moment as sweet as this I forget my unhappy fate.

BOTH

Supreme Gods, if you are just,
please protect
this noble passion of
a love this modest;
protect ...

CLEOFIDE

O my beloved, the enemy is upon us!

PORO

What misery! What shall we do? I do not see any way to escape!

CLEOFIDE

Ah, there is not any – we are prisoners! We have one moment of freedom left, my husband. Think of a solution, a way out!

PORO

Here it is. It is this!

draws a dagger

Barbarous, but necessary, and worthy of your heart and mine!

CLEOFIDE

What?

PORO

Die, and your shade shall await me at Elysium's threshold, safe from the shame of a body stained with dishonor. But I shiver? – I tremble? My hand recoils from the cruel office – I have not the heart!

CLEOFIDE

What tenderness! What suffering!

PORO

Ah! We are lost, dear spouse, here is the enemy!

<looking behind him>

Forgive me all my rages, my adored darling, forgive me, and die!

about to kill her

Scene 7

ALESSANDRO, and the above

ANDRO

<to Poro>

You fiend! Just what is your such madness with temerity?

te nobility!

CLEOFIDE

faithful executor of Poro's orders.

moves to the center>

He gives himself away!

ALESSANDRO

But such an order he should not have executed!

PORO

Do not believe that I am ...

CLEOFIDE

<to Alessandro>

He is in charge of the King's business.

<to Poro>

You, however, Hasbytes, should not forget that you were born a subject, and that a royal command does not mean you may disregard your station.

<softly to Poro>

(Hush, my darling!)

PORO

The time to pretend is over! Alessandro, know that your power does not scare me, know that ...

Scene 8

TIMAGENE, and the above

TIMAGENE

The Greek troops ... Sir, come and calm them! They all demand Cleofide's blood; they all believe her guilty of laying that trap.

PORO

She is innocent; I am its sole author; all the honor for this great design is mine!

ALESSANDRO

And yours shall be the punishment!

[to Timagene]

Friend, within her palace let Cleofide be defended against any assault; but this haughty one shall be kept under guard as a prisoner!

CLEOFIDE

Please, let this poor man go free! His only crime is, after all, being loyal to Poro; an offence like that does not merit your wrath.

ALESSANDRO

Of such nice pity he has ordered himself worthy!

If we grant pardon to a barbaric crime, then we hold the wrong law in contempt. If a crime becomes a model, if we condone it, then the criminal grows more brazen still.
exit>

Scene 9

CLEOFIDE, PORO, TIMAGENE, with guards.

TIMAGENE

Macedonians, escort Cleofide to her palace; meanwhile, Hasbytes shall stay here with me.

CLEOFIDE

(If only I were free to tell him goodbye without revealing who he is!)

PORO

(If only I could talk freely with my adored one!)

CLEOFIDE

Timagene, do you pity my fate?

TIMAGENE

More than you think.

CLEOFIDE

Well, if you ever see Poro, then tell him from me he should not lose his royal composure in the face of his misfortunes, but to bear them and be silent!

Tell him that I will be faithful,
tell him that he is my treasure,
and to love me, as I adore him,
and that he should not yet despair.
Tell him that I am hoping
to placate my stars with tears;
meanwhile he should seek solace
thinking of her who forever will live in his heart.
exit with guards

Scene 10

PORO and TIMAGENE

PORO
(What an ingenious message of love!)

TIMAGENE
Friend Hasbytes, at last, we are alone!

PORO
What effrontery to call me "friend"! You promised my lord to incite some of the Greek troops to cross over to him; but then you cheated him!

TIMAGENE
I did not cheat him. The Argyraspides⁹ I had already persuaded. But in the field Alessandro reversed the usual battle formation, placing them at the rear, when normally they would have been at the fore.

PORO
Who can trust you?

TIMAGENE
I will give you a thousand proofs of my friendship: you are free!

PORO
But how will you justify this to Alessandro?

TIMAGENE
That is my worry. Meanwhile, go and, quickly and secretly, find Poro, and give him this
produces a letter
letter of mine. I could find no messenger more trustworthy than you! Tell him that this will show him my own vindication and his grounds for hope
gives him the letter

PORO
My friend, goodbye! Freed from my
my furor rushing back already!
exit

Scene 11

TIMAGENE,
To defend Alexander, the Gods will not always be vigilant. I had hoped my traps will work, but I will be able to release the oppressed world from his yoke.

Circling the fisherman, the denizen of the river will play for a while. He flees and returns, while above on the riverside the fisherman is left disappointed. But the moment will come when, fleeing, he will become entangled, and the happy fisherman will for all his labor, finally be rewarded.
<exit>

Scene 12

Apartments at Cleofide's palace.

CLEOFIDE and ALESSANDRO; GANDARTE (*aside*)

ALESSANDRO
To save you, O Queen, I have tried to restrain the insane violence of a victorious army – but in vain. There is only one way in which I could save you still: in your person shall all these arrogant troops respect a part of myself: be my wife!

CLEOFIDE
I, Alessandro's wife?

GANDARTE
(What do I hear?)

CLEOFIDE
(What shall I say?)

ALESSANDRO
But you are silent and confused, you sigh, you turn pale, and you do not answer?

CLEOFIDE
Sir, your offer is most noble but my fate ... your grandeur ... ah, think of some other remedy!

ALESSANDRO
But what remedy, if the army will not listen to reason? They believe you guilty, they threaten and demand your blood.

CLEOFIDE
Ah, let us think of a different solution! Consider your glory, what will the world say?

ALESSANDRO
And what fitting solution could I offer you?
Gandarte steps up

GANDARTE
Here it is!

CLEOFIDE
Oh, my stars!

ALESSANDRO
Who are you? How dare you ...

GANDARTE
Poro; I have heard of the brutal request, and I have come to offer to those barbarous hordes a royal gift as a gift. I am the one to be sacrificed; I thought up the ambush and the deceptions. Cleofide and Hasbytes are innocent!

ALESSANDRO
(What courage! What fortitude!)

CLEOFIDE
(What admirable loyalty!)

GANDARTE
(Now to defend my king and die!)
Go ahead! What is keeping you? Is it not fair enough for you if, for her life, a monarch offers his chest to the sword?

ALESSANDRO
No, Poro, this offer I do not accept. I want ...

GANDARTE
You want all of us dead, you would like the Indus to turn to blood ...

ALESSANDRO
Listen, and be quiet! Hasbytes shall be free and return with you, O Poro; I will not yield to you in friendship and generosity!

GANDARTE
But meanwhile Cleofide must stay here amid dangers ...

ALESSANDRO
I could save her without rendering her to you because she is my prize. But by your noble and heroic act I have seen your greatness, and your love. Therefore, (it hurts to say it!) I give her to you!

CLEOFIDE and GANDARTE
What clemency! What mercy!

ALESSANDRO
I will hurry to Hasbytes to unchain him. Go, friends, and enjoy a happy life elsewhere!

<to Gandarte>
If it is true that you burn with such noble loves, then cherish and protect the beauty you add. I continue to love for she is worthy of it. I am not ungrateful. Some compensation, in honor the giver by honoring his gift. Nothing else will I beg of you, your conqueror!
<exit>

Scene 13

CLEOFIDE and GANDARTE

CLEOFIDE
What gracious God gave you back to us unharmed?

GANDARTE
Heaven had mercy, O Queen, upon the faithful vassal in the womb of the waves and allowed me to swim to safety.

CLEOFIDE
How much do we owe to your cleverness! Who would have expected, Gandarte, so much happiness after so much trouble?

GANDARTE
There is no time to lose, my Queen, you must flee! I will run to Poro, so he can decide upon and choose the way to save you, and my loyalty may have love as its sweet reward.

I hope Cupid will have mercy and alter the course of the fate that brought you pain, and me sorrow. For if calmness returns to your heart, then peace will come also to my soul which is still pining away.
[exit]

⁹ The Argyraspides = Alexander's elite troops ("those with the silver-clad shields").

Scene 14

CLEOFIDE, then ERISSENA

CLEOFIDE

Poro, my sweet love, my heart, where are you?
What is keeping you? Why don't you come? Cruel
moments! Oh, how trying is this waiting for you! I
hear ... but no, it is Erissena.

<to Erissena, who enters>

There, now, Princess, this is no time to cry! Rejoice
with us: the way to our escape is free, and Alessan-
dro made me free to go back to my husband!

ERISSENA

A desolate freedom – since Poro is dead!

CLEOFIDE

What? What are you saying? O God! Alessandro
has betrayed me!

ERISSENA

He took his own life.

CLEOFIDE

When? Why? O cease, stop piercing my heart!

ERISSENA

Escorted by Greek guards, he walked along the
river, pushed the surprised and unwary guards
away, elbowed his way through them, threw him-
self into the Hydaspes, and drowned.

CLEOFIDE

O desperate Love, blind and jealous! O misery!
What shall I do?

ERISSENA

Think of saving yourself!

CLEOFIDE

Ah, I only think of dying, if Poro is dead!
It is more cruel than death. My extreme grief
has made me desperate.
*overwhelmed by her pain, she leans on some
support*

ERISSENA

If Cupid causes such trouble, my heart,
to a beautiful woman, take care, unca-
reful, look at the sufferings of the others,
and do not fall in love!
Who is fettered by love loses his liberty;
flee, my heart, these shadows!
If Cupid causes such trouble,
do not fall in love, beware!
[exit]

Scene 15

CLEOFIDE, alone / recitative with instruments

What tempest of feelings, what horrors of mortal
agony beset my heart! Wherever I look, I see only my
cruel torment around me, and since the most dreadful
furies were unleashed from their deep abyss the world
has become an inferno for me. All is horror, all is pain; I
cannot bear this much suffering, yet, my pain will not
kill me. Most unjust Gods! Tyrannous stars! Poro, my
sweet Love, adored shade, should you be floating
near me then come to hear my sighs and listen to me.
But perhaps you are waiting for me on the banks of
the Hydaspes, in the arms of the waves? If you ex-

pect me, I will come, for no other hope or comfort are
left for me, since I lost everything, when Poro is dead!

I am like the poor dove:

once in the claws of a bird of prey,
she knows her doom is certain,
and abandons all hope for liberty.

O, cruel fate of my love!

All my laments are in vain!

I am without soul, yet I live;

I long for death, yet die ever anew;

O ye just Gods, who will pity me?

End of Act II

ACT III

Scene 1

Arcades in the Royal Gardens.

ERISSENA and GANDARTE

ERISSENA

So, my brother lives? And what merciful God saved
him from death?

GANDARTE

It is nothing but a clever story which, to avoid
Alessandro's wrath, Timagene has invented.

ERISSENA

Let me go and bring these happy news to the
Queen ...

GANDARTE

Until a certain plot has been successfully car-
ried out, it is better that everyone, including
me, believe Poro is dead.

ERISSENA

How much suffering will this fraud cost that
woman, – and how many tears!

GANDARTE

What helps is very much advisable. Listen,
my brother, and find our friend Timagene; tell him that
I am waiting for him in the royal gardens, and he should
bring Alessandro to the narrow passageway, as
arranged. Thus I can make good on the offer con-
tained in Timagene's letter, suggesting that I kill
Alessandro, after he has brought him here.

ERISSENA

O God!

GANDARTE

You are upset? You tremble? You are mute? Ah,
you feel, I see, pity for Alessandro, and prefer the
enemy to your brother.

ERISSENA

Heaven forbid! But ... I wonder ... I am scared; Per-
haps Timagene might not believe me, and betray us.

GANDARTE

<takes out a letter>

Here is a letter for you. In this he instigates us to
this ambush. This is certain proof of his sincerity.

<gives her the letter>

ERISSENA

Fatal proof! O, what do you force me to do, hard
necessity of a bitter fate!

GANDARTE

In such deadly danger, for which every law makes
amends, the law of the blood prevails upon any
other.

ERISSENA

Then go to my brother.

GANDARTE

And what shall I say?

ERISSENA

Tell him that my hand shall do his bidding.

GANDARTE

Now, what about our hearts, and our promised troth ...

ERISSENA

Go away, Gandarte; this is no time for talking about
love.

GANDARTE

Bright eyes – pretty eyes
of my beloved treasure,
telling you that I die
is not enough for you!
You even deny me your pity!
You have me coming with me,
and you are so ungrate-
ful because you always have
been cruel to me.
[exit]

Scene 2

ERISSENA, then CLEOFIDE

ERISSENA

[to herself]

This fatal duty has turned into bitterness the joy I
felt about Poro's being alive.

CLEOFIDE

[to herself]

O painful images, please, for just a few moments
leave my mind!

ERISSENA

My Queen, now dry your eyes! Learning to console
oneself is a necessary virtue for a Queen!

CLEOFIDE

When one loses that much crying is a necessity, not
a weakness.

Scene 3

ALESSANDRO, and the above

ALESSANDRO

Queen, what did you call me for? Why are you
here without Poro?

CLEOFIDE

He left me; I lost him.

ALESSANDRO

But in this place, Cleofide, you, yourself are lost!
Too great is my troops' furor against you!

CLEOFIDE

Yes, but greater still is Alessandro's heart.

ALESSANDRO

What can I do?

CLEOFIDE
Giving your hand in marriage to me will placate the Greeks' fatal wrath. You did offer it to me, don't you know?

ERISSENA
(Am I dreaming or waking?)

ALESSANDRO
(What a surprise! What doubts!)

CLEOFIDE
Why so pensive? Don't you, perhaps, remember your merciful offer? You can save me, but you hold your answer back upon your lips? Unhappy me!

ALESSANDRO
Go; I will come to the temple. Wait there for me – your spouse!
exit

Scene 4

CLEOFIDE and ERISSENA

ERISSENA
Cleofide, this soon I hardly expected to see the tears dry on your cheeks! But, of course, you are right – now that you have gained so much crying is no longer a necessity!

CLEOFIDE
"Learning to console oneself is a necessary virtue for a Queen!"

ERISSENA
If practicing a virtue costs that little, who would not like to do it?

CLEOFIDE
Perhaps your heart would not be capable of it. I would, though, like to see you more in the light of judgment. Time and place do change our perspective of things. One and the same deed can be a crime or a virtue, if the point changes from where it is looked at. The safest is always to be on guard, and who believes first impressions are always right?

Trusting his eyes, the traveler on the sea will instead see the ship sailing away. He swears by the coast that flees, and yet it is the boy by the foot of the rock who will jest with his shadow and see himself be multiplied, and the simpleton will poke fun at his very own image.
<exit>

Scene 5

ERISSENA, then ALESSANDRO with guards

ERISSENA
Who would not have believed that her sorrow was genuine! Just go and trust someone who shows so much grief! And then we will fret if our lovers do

not believe our complaints and tears! But Alessandro is returning! Oh, how angry does he look! I tremble for fear that he knows what Timagene's letter contains!

ALESSANDRO
What wanton arrogance! I could never have imagined so much disloyalty, Erissena.

ERISSENA
(Oh, he talks about us!) And what, Sir, is the cause of so much anger?

ALESSANDRO
A foul, vile attempt ...

ERISSENA
Perhaps you deceive yourself.

ALESSANDRO
Ah, I do not deceive myself; I, myself, saw it all, heard it all, discovered it all.

ERISSENA
Alessandro, mercy! They are, after all, offences ...

ALESSANDRO
They are offences that, if left unpunished, will multiply the number of offenders.
[to the guards]
You there! Go get Timagene!
<the guards exit>

ERISSENA
He alone is the prime instigator of it all.

ALESSANDRO
On the contrary! I was warned by Timagene

ERISSENA
That knave! He accuses others of his own crime! He accuses me as well as I, Sir, are you not the author of this letter you see?
<gives him the letter>

ALESSANDRO
When did I accuse you? What letter is this?

ERISSENA
Unhappy me! My fear has betrayed me!

ALESSANDRO
*<reads>*¹⁰
"Poro, if the attempt to oppose Alessandro at the Hydaspes was unsuccessful, it was not my fault. The messenger will explain everything. Meanwhile, don't lose heart; trust me and believe that for your revenge you will receive the help from me that you want most." Timagene – that traitor! Yes, this is his handwriting!

ERISSENA
(What have I done!)

ALESSANDRO
Whom can I trust anymore? Go away, Erissena.

ERISSENA
Ah <You dismiss me. I see that you doubt me>¹¹ If you knew with what horror I received this letter ...

ALESSANDRO
But you certainly were late warning me.

ERISSENA
So you believe me to be thus ...

ALESSANDRO
A suspicion is, after all, not a certainty.

ERISSENA
Yes, but a soul whose nurse was Honor, who is fired by Glory, feels injured if one merely suspects it of treachery.

How pure is the jasmine,
when early in the morning
it begins to unfold its petals,
as pure as milk!
But once a slight blemish
injures it,
its beauty
is spoiled.
<exit>

Scene 6

ALESSANDRO, then TIMAGENE

ALESSANDRO
In what unexpected way would Heaven reveal to me ...
[where comes the traitor]
TIMAGENE
Everything is calm, my King.¹²

ALESSANDRO
You are just in time, friend: an important advice I wish from you. Somebody lays a trap for me; the traitor is known, and in my power. I have not the heart to punish him, for he was my friend; but pardoning him might encourage more such betrayals. What would you do?

TIMAGENE
With a horrible torture I would punish him!

ALESSANDRO
But the friendship ...

TIMAGENE
He violated it first! – To my zeal render him known; reveal him, now!

ALESSANDRO
Take and read this letter, and you will know him!
gives him the letter

TIMAGENE
(My stars! My letter! Ah, Hasbytes betrayed me!)

ALESSANDRO
You turn pale and you tremble? Why are you silent? Speak, answer me!

TIMAGENE
O Sir, at your feet ...
<about to kneel down>

ALESSANDRO
Get up! For the moment your feeling ashamed is enough for me. Recover your confidence by my pardon, and, keeping in mind the bitter memory of your betrayal, learn to be loyal next time!

¹⁰ Mistakenly, the word "Veggiam" ("Let us see") appears in the printed libretto.

¹¹ Instead of Metastasio's text in pointed brackets, only the word "Signore" appears in the printed libretto.

¹² This sentence spoken by Timagenes is missing in Metastasio and in the printed libretto. It appears only in source H.

The stag in the wood
 who drags his wounded flank
 across meadows and mountains
 is seeking herbs and fountains
 that will relieve his pain.
 Moved by the horror of its deed,
 your pierced heart
 shall thus purge you
 of the atrocious crime
 of a vassal become traitor!
<exit>

Scene 7

TIMAGENE, then PORO

TIMAGENE
 O pardon! O crime! O remorse! O shame!

PORO
 (Here is Timagene, and alone!).¹³ Friend, since Heaven has led you to me ...

TIMAGENE
 Ah, go away, Hasbytes, flee from me!

PORO
 If we are to shed Alessandro's blood ...

TIMAGENE
 ... we will first have to shed that of Timagene!

PORO
 And your promise ...

TIMAGENE
 The promise of a betrayal obliges no one to do it.

PORO
 But your letter here ...

TIMAGENE
 That I abhor and trample upon; I hate
 proof of my weakness!
tears it up

PORO
 Listen to me, Timagene, I have something to say to you. If you will give up your promise, the king will have no reason to kill you. You will have no royal sister as your wife.

TIMAGENE
 For the attractions of a false love, I have no liking. Only too late, I have seen behind pretty semblances, the treacherous intrigues. How happy would I be were I born a simple man herding cattle!

How happy are you,
 innocent shepherds!
 Among you no one knows a heart
 that is false or untrue.
 Among you there is no haughty mind
 nursing falsehoods and treacheries,
 and the wicked splendor
 of dazzling pomp does not corrupt you.
<exit>

Scene 8

PORO, then GANDARTE

PORO
 There – it is broken, the only frail thread on which
 hung all my hope.
[when leaving] <he meets Gandarte>

GANDARTE
 My King, why so sad?

PORO
 Ever faithful Gandarte, can I still be sure of your
 loyalty?

GANDARTE
 Can you doubt it?

PORO
 Friend, this is the time to give me a great proof of
 it: grasp the sword and pierce my breast; from
 many deaths will you then free your sovereign,
 while relieving his own hand of this office.

GANDARTE
 Ah ... my Lord ...

PORO
 You hesitate? Your pallor shows you are timid? Ah, until now I did not think you capable of such cowardice!

GANDARTE
 (What a tragic assignment!) Ah, under this cruel
 numbered me, I admit. But I will carry it out, as it is
 your will.
unsheathes his sword>

stab me!

GANDARTE
 Thus exposed to the King's gaze my fearful
 quivers and trembles. Oh, if you want a proof
 of my loyalty, turn, O my King, your eyes away from
 me.

PORO
 I will not look at you! Let your unconquerable
 sword kill in its usual style!
*Poro turns his face away from Gandarte.
 Gandarte, stepping back from him and about
 to kill himself, says:*

[GANDARTE]
 You shall see, Sir, whether your Gandarte is a
 coward!

Scene 9

ERISSENA, and the above

ERISSENA
 Stop!
she restrains him

PORO
 O Heavens! What are you doing?
turning towards Gandarte

GANDARTE
 Why do you rob me, my adored Princess, of the glory
 of a death that could render my whole life illustrious?

ERISSENA
 Here one talks about dying while elsewhere a merry
 Hymen¹⁴ unites
<to Poro>
 Alessandro with your faithless wife!

PORO
 What?

GANDARTE
 Could it be true?

ERISSENA
 The whole temple resounds with festive instruments. On the altars there is incense burning. The wedding celebration will begin any moment.

PORO
 Have you ever heard of more atrocious infidelity?
 Now who of you will ever reproach me again for
 my suspicions as being mere jealousy? And for
 my wrath as needless rage? By this hand the wicked
 couple shall fall!

GANDARTE
 O my King!

PORO
 Ah, Gandarte, ah, my sister, I feel myself dying: I freeze
 and I burn with love and jealousy; I cry and I tremble
 with tenderness and rage; so violent is this to and fro of
 my feelings I feel all of the inferno in my breast!

Where is he?
 Come, hurry,
 death, hurry to me!
 O miserable love,
 O barbarous fate!
 Why did you betray me,
 my faithless spouse?
 I hardly believe it,
 that the heartless one betrays me!
 This is a pain
 too gruesome for me,
 this is a torment
 too cruel for me!

Scene 10

ERISSENA, GANDARTE, then CLEOFIDE

ERISSENA
 I will follow my brother's steps, driven by fear of
 what might befall him. In such an extreme state of
 anguish it is a great risk for us to leave him alone.
exit

GANDARTE
 What a chain of unexpected events! I will run to
 the temple, and upon the altar of Nemesis¹⁵ I shall
 kill the victorious enemy – he is too unjust!
leaving, he meets Cleofide

CLEOFIDE
 Where to, Gandarte, where to? What have you resolved upon, ever loyal friend, now that your lord is dead, and dead my dearest idol?

¹³ The parentheses have been adopted from Metastasio's text.

¹⁴ Hymen = The Greek God of the Wedding Feast.

¹⁵ Nemesis = The Greek Goddess of Revenge.

GANDARTE
On slaughter and revenge, and then to die myself!

CLEOFIDE
But remember, too, that Cleofide lives in the noble heart of Alessandro!

GANDARTE
I know it, my Queen.

CLEOFIDE
You do? About my lot with him ...

GANDARTE
I want him to die. Everyone should perish, and then Gandarte, too!
exit

Scene 11

CLEOFIDE, alone

Favor, O magnanimous Gods, this innocent deception! My poor heart! My disappointed affections! But what good is lamenting if one wants death! I do want death, yes. It is my last resort. But if I must die, let me die bravely!

Losing one's beloved,
living with so much pain,
yet not being able to die –
ah! a life like mine
is the meanest torment
that cruelty inflicts!
My poor, loving heart –
in your cruel suffering
you seek pity in vain!
But if, O Gods,
you deny your pity to my pain,
death will grant it to me!

Scene 12

Magnificent Temple of Bacchus, a pyre in the middle which will later be ignited.

ALESSANDRO
Indians, Greeks, and nymphs, form a dance around the temple with Alessandro's guards, then PORO as the

CHORUS
Descend from the temple,
O joyful Gods, give us
solace of the wine,
Cupid's companion.
Hear our people's
urgent prayer to thee,
our cheeks aglow
with pious blushing.

CLEOFIDE
Within this perfumed pyre let the flames be kindled now!
the temple servants ignite the flames

PORO
(Guide my sword, great God, to my revenge.)

ALESSANDRO
Now, my Queen, our hands shall be united, and their knot shall also unite our hearts!
goes toward her, offering his hand

CLEOFIDE
Stop! This is the time for death, not love!
she pushes him back

ALESSANDRO
What?

PORO
(What do I hear!)

CLEOFIDE
I was Poro's wife. He does not live anymore. I must die upon this pyre: this is the moment where the sacrifice will be accomplished!
goes toward the pyre

ALESSANDRO
Oh! This I must not permit!
restrains her

CLEOFIDE
Stop – or I will stab myself:
as before, draws a dagger

The name of a shameless one I would earn if I lived; into the flames will pass on from her widowed pillows, every woman here. This is the custom of our country, and has been observed from times of old.

ALESSANDRO
An inhuman law, which must be checked, and that I will have abolished!

CLEOFIDE
Stop, or I will kill myself.
as before

ALESSANDRO
O ye stars, what shall I do?

CLEOFIDE
Give me free to meet my fate!

Final Scene

MAGENE with GANDARTE, and the above, later, ERISSENA

MAGENE
Sir, here is the enemy's king taken prisoner!

ALESSANDRO
O highest Gods, what do I see?

CLEOFIDE
Where, where is my darling?

ALESSANDRO
Don't you recognize him anymore? Look at him!

CLEOFIDE
Oh, God! You are fooling me, cruel men, to make me suffer the pain of my loss all over again! Ah, let me die, at last, and make an end of this utmost misery!
about to throw herself upon the pyre

PORO
My heart, we will die together!
steps forward, holding her back

CLEOFIDE
Ye Gods! My husband! Perhaps I am deceiving myself again! My idol, it is you!

PORO
Yes, my life, it is I! Please, forgive the violent passion of my extreme love! Forgive ...:
wants to kneel before her

CLEOFIDE
Here: with this embrace I forgive you!
embraces him

ALESSANDRO
What love! What deceit!

PORO
Now, use the victor's power, Alessandro! I challenge your wrath and await my punishment!

ALESSANDRO
Then choose it well; I want that you prescribe the laws that apply to you. Ponder your offences, and elect your fate.

CLEOFIDE
But be it a fate worthy of Alessandro and of Poro!

ALESSANDRO
And thus it shall be, who can keep an unconquered spirit amid so many laws of fate is worthy of the Throne of our kingdom, your sword, and your liberty give you.

CLEOFIDE
Magnanimous!

PORO, GANDARTE (together)
O not alone!

PORO
Come here, my sister, come here! You don't know what gifts, what mercy ...

ERISSENA
I heard everything.

PORO
Allow me, Sir, to reward the valor of our faithful Gandarte with Erissena's hand.

ALESSANDRO
To this let me add a gift of my own: over the fertile land which I conquered beyond the Ganges Gandarte shall reign.

GANDARTE
Overwhelmed by this favor, I feel dazed!

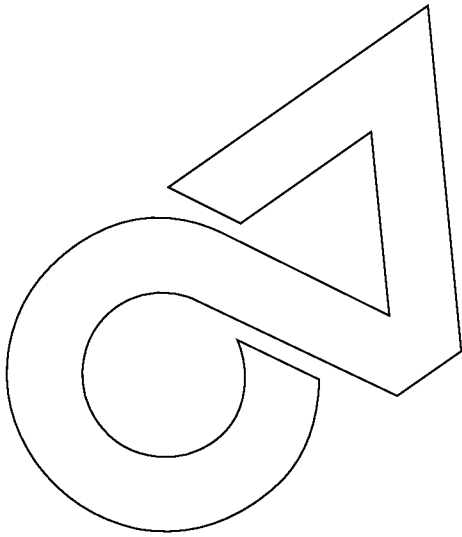
ALESSANDRO
Thus, friends, everyone's heart is triumphant, mine in glory, yours in loyalty and love!

CHORUS

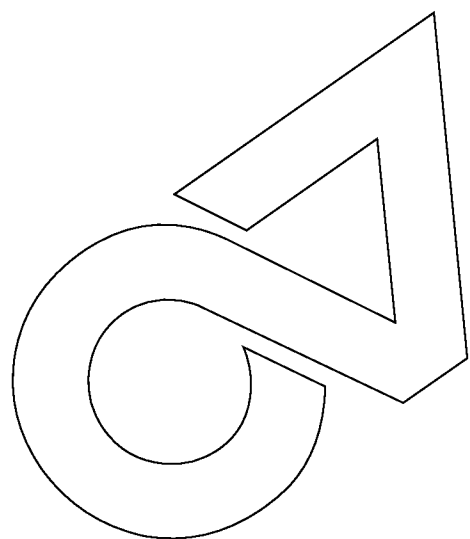
For our reconciliation
we light the torches
of joy and peace,
of love and mercy.
The severity of war
and pain be quenched;
triumphant be
the love of faithful beauty.

End of Act III and of the opera.

Abbildungen



Carus



Carus



Abb. 1: Johann Adolf Hasse, Opera seria *Cleofide*. Takte 1–4 der *Sinfonia* (Nr. 1) aus der für die Uraufführung angefertigten Partiturabschrift. Ebenso wie die meisten Teile des ersten und zweiten Akts wurde die *Sinfonia* vom Dresdner Hofnotisten Johann Georg Kremmler geschrieben. Die Anmerkung „Violoncello“ oben rechts dürfte als Hinweis darauf zu verstehen sein, dass diese Partitur für eine Verwendung in der Generalbass-Gruppe bestimmt war. Die Stimmen von Violine II und Viola wurden, wenn sie mit Violino I identisch sind bzw. den Basso continuo oktavier, oft nicht ausgeschrieben, sondern mit Devisen (hier „col Basso“ im System der Viola) und Kustoden angedeutet. Die Abbildung lässt Beschädigungen des Papiers durch Tintenfraß erkennen.

Quelle: Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt Halle (D-HAu; im Kritischen Bericht: Quelle **H**), Signatur Hasse Ms 61, S. 1.



Abb. 2: Aria „Vuoi saper se tu mi piaci?“ (Nr. 21), Takte 1–93. Exemplar von Violine I (3) aus dem bei der Uraufführung verwendeten Stimmenmaterial (Kopist: Johann Georg Kremmler). Während der Probenarbeit wurden zahlreiche Details ergänzt. Der vorliegende Ausschnitt stammt aus dem Exemplar des Konzertmeisters Pisendel. Im gesamten Notentext sind Eintragungen von seiner Hand erkennbar: Artikulationszeichen (Keile bzw. Striche), charakteristische Unterstreichungen der Dynamikzeichen, zusätzliche Fermate im letzten Takt der dritten Notenzeile. Unter der (auch nachträglich hinzugefügten) Tempoangabe „allegro assai“ deutliche Rasurspuren. Der Pausentakt 57 (viertletzter Takt der fünften Notenzeile) wurde nachträglich eingefügt.
Quelle: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (D-DI; im Kritischen Bericht: Quelle **D1**), Signatur Mus. 2477-F-9a, S. 167.



Abb. 3: Recitativo accompagnato „Qual tempesta d'affetti“ (Nr. 50), Takte 21–27. Dieses einzige Accompagnato-Rezitativ der Oper zeigt die auch für die meisten Arien typische Partituranordnung mit zwei Akkoladen zu fünf Notensystemen auf jeder Seite. Deutlich erkennbar sind zwei Kopistenschriften: Johann Georg Kremmler notierte die Singstimme und den Generalbass, während die übrigen Stimmen von Georg Christoph Balch nachträglich eingetragen wurden (dünnere Schrift). Im ersten Takt der zweiten Akkolade gibt es im System der Viola Korrekturspuren durch Rasur.

Quelle: Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt Halle (wie Abb. 1), S. 354.

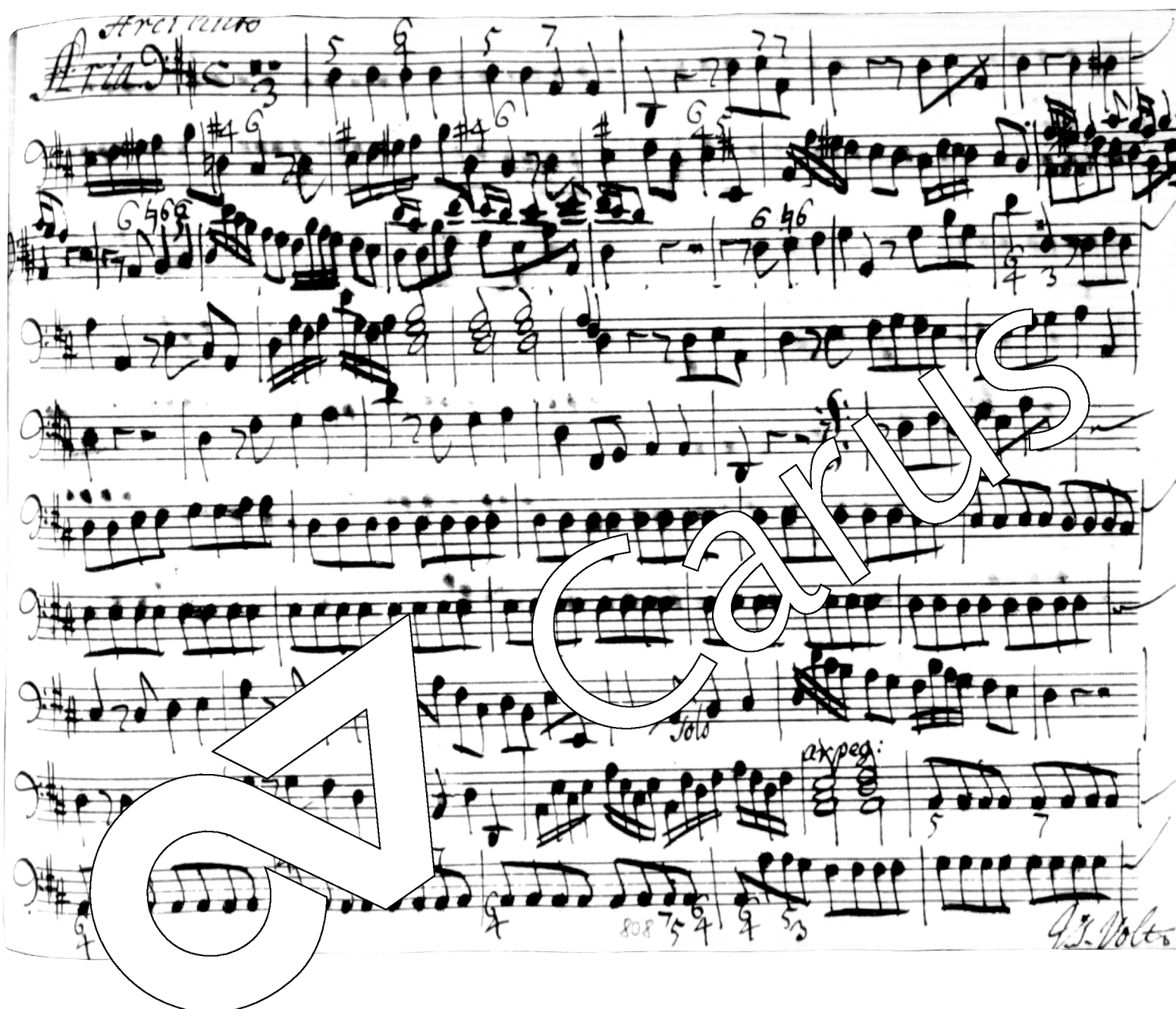


Abb. 4: Aria „Cervo al bosco“ (Nr. 59), Takte 1–60. Das vorliegende Stück gehört zu den wenigen Arien der Oper mit Verwendung von Soloinstrumenten. Der Lautenist und Theorbist Silvius Leopold Weiß hat in sein Stimmenexemplar oft zusätzliche Generalbassbezeichnungen hineingeschrieben, im vorliegenden Beispiel lässt es sich aber nicht eindeutig feststellen, welche dieser Eintragungen von ihm stammen. Am Ende der zweiten und am Anfang der dritten Zeile ist eine Korrektur des Notentextes erkennbar. Die Anmerkung „Arciliuto“ links oben auf der Seite ist ein Indiz dafür, dass diese Arie ursprünglich auf einen separaten Notenbogen geschrieben und nachträglich in das Stimmenheft hineingebunden wurde.

Quelle: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (wie Abb. 2), S. 808 (Stimmenheft der Theorbe).



Abb. 5: Recitativo „Fermati! O Ciel! Che fai?“ (Nr. 62b), Takte 27–34. Noch nach der Erstellung des Aufführungsmaterials wurde an der endgültigen Gestalt des Werkes gearbeitet. Hier sieht man im ersten Takt deutliche Rasurspuren, danach eine längere Streichung. Anhand der metastasianischen Librettovorlage ist es möglich, der Rasur und den gestrichenen Noten der Singstimme eine Textunterlegung zuzuordnen (vgl. dazu das Notenbeispiel im Kritischen Bericht, S. 350). Da die Quelle **H** an dieser Stelle schon die geänderte Fassung ohne Streichung aufweist, muss sie später als das vorliegende Stimmenexemplar entstanden sein.
 Quelle: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (wie Abb. 2), S. 819 (Stimmenheft der Theorbe).



Abb. 6: Coro „Dagli astri discendi“ (Nr. 66), Takte 1–3. Die Instrumentalstimmen der vom Hauptschreiber des dritten Akts, Johann Gottfried Grundig, begonnenen Partitur wurden ab Takt 3 von Georg Christoph Balch ergänzt. Im gesamten Satz sind keine Singstimmen eingetragen, vielleicht, weil deren Exemplare zum Zeitpunkt der Vervollständigung der Partitur durch Balch schon nicht mehr vorhanden waren. Starke Beschädigungen des Papiers durch Tintenfraß, vor allem im unteren Seitenbereich, sind erkennbar. Quelle: Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt Halle (wie Abb. 1), S. 491.

Cleofide

Opera seria

Dresden 1731

Text von Michelangelo Boccardi
nach Pietro Metastasio

Besetzung

Singstimmen:

Cleofide (Soprano), indische Königin, treue Geliebte des Poros

Poro (Alto), König eines anderen Teils von Indien, eifersüchtiger Liebhaber der Cleophis

Erissena (Soprano), Schwester des Poros, heimlich verliebt in Alexander

Alessandro (Alto), König der Makedonier

Gandarte (Soprano), General der Truppen des Poros

Timagene (Alto), General der Truppen Alexanders

Chor:

Chor von Indern, Griechen, Faunen und Nymphen

Statisten:

Indische und makedonische Soldaten, Matrosen, Gefolge, Diener, Tempeldiener und Bacchantinnen

Ort:

Am Ufer des Hydaspes und im Palast der Cleophis

Zeit:

Im Sommer des Jahres 326 v. Chr., nach der Schlacht am Hydaspes

Orchester:

Flauto I/II

Oboe I/II

Corno I/II

Tromba I/II

Timpani ad lib.

Violino I/II

Viola

Bassi (Violoncello, Contrabasso)

Cembalo, Tiorba/Arciliuto, Fagotto,

Aufführungsdauer: ca. 120 Minuten

Szenenfolge

Sinfonia

- | | |
|----------------------|----|
| 1. Allegro assai | 1 |
| 2. Andante | 10 |
| 3. Minuetto – Presto | 12 |

Atto Primo

Scena I

- | | |
|---|----|
| 4. Recitativo (Poro, Cleofide)
Fermatevi, codardi! | 17 |
| 5. Aria (Cleofide)
Che sorte crudele | 20 |

Scena II

- | | |
|--|----|
| 6a. Recitativo (Gandarte, Poro)
Fuggi, mio re | 28 |
|--|----|

Scena III

- | | |
|--|----|
| 6b. Recitativo
(Poro, Timagene, Alessandro)
In vano, empia fortuna | 28 |
| 7. Aria (Poro)
Vedrai con tuo periglio | 33 |

Scena IV

- | | |
|--|----|
| 8. Recitativo
(Timagene, Erissena, Alessandro)
Questa, che ad Alessandro | 40 |
| 9. Aria (Alessandro)
Vil trofeo | 42 |

Scena V

- | | |
|---|----|
| 10. Recitativo (Timagene, Erissena)
Oh rimprovero acerbo | 48 |
| 11. Aria (Erissena)
Chi vive amante, sa che delira | 49 |

Scena VI

- | | |
|--|----|
| 12. Recitativo (Timagene)
Ma qual sorte è la mia! | 57 |
| 13. Aria (Timagene)
S'appresti omai la vittima | 58 |

Scena VII

- | | |
|--|----|
| 14. Recitativo (Poro, Cleofide)
Regina, a te io vengo | 63 |
| 15. Aria (Poro)
Se mai più sarò geloso | 68 |

Scena VIII

- | | |
|--|----|
| 16. Recitativo
(Cleofide, Poro, Erissena)
Erissena! che veggo! | 71 |
|--|----|

- | | |
|---|----|
| 17. Aria (Cleofide)
Se mai turbo il tuo riposo | 74 |
|---|----|

Scena IX

- | | |
|---|----|
| 18a. Recitativo (Poro, Erissena)
Erissena, che dici? | 80 |
|---|----|

Scena X

- | | |
|--|----|
| 18b. Recitativo
(Gandarte, Poro, Erissena)
Dove, mio re? | 81 |
|--|----|

- | | |
|--|----|
| 19. Aria (Poro)
Se possono tanto due luci vezzose | 82 |
|--|----|

Scena XI

- | | |
|--|----|
| 20. Recitativo (Gandarte, Erissena)
Principessa adorata | 86 |
|--|----|

- | | |
|---|----|
| 21. Aria (Erissena)
Vuoi saper se tu mi ami? | 88 |
|---|----|

Scena XII

- | | |
|---|----|
| 22. Recitativo (Gandarte)
Perché senti paura | 94 |
|---|----|

- | | |
|--|----|
| 23. Aria (Gandarte)
Voi, che adorare il vanto | 95 |
|--|----|

Scena XIII

- | | |
|--|-----|
| 24. Recitativo
(Alessandro, Timagene)
Alla tua fede, amico | 103 |
|--|-----|

Scena XIV

- | | |
|-------------------------|-----|
| 25. Marcia degl'Indiani | 104 |
|-------------------------|-----|

- | | |
|--|-----|
| 26a. Recitativo
(Cleofide, Alessandro, Timagene)
Generoso Alessandro | 107 |
|--|-----|

Scena XV

- | | |
|--|-----|
| 26b. Recitativo
(Timagene, Alessandro, Cleofide)
Monarca, il duce Asbite | 111 |
|--|-----|

Scena XVI

- | | |
|--|-----|
| 26c. Recitativo
(Poro, Cleofide, Alessandro)
Cleofide, Alessandro, perdonate | 111 |
|--|-----|

- | | |
|--|-----|
| 27. Aria (Alessandro)
Se amore a questo petto | 114 |
|--|-----|

Scena XVII	
28. Recitativo (Poro, Cleofide)	120
Lode agli dèi!	
29. Duetto (Cleofide, Poro)	121
Se mai più sarò geloso	
Atto Secondo	
Scena I	
30a. Recitativo (Poro, Gandarte)	131
E passerà l'Idaspe	
Scena II	
30b. Recitativo	132
(Erissena, Poro, Gandarte)	
Poro, Gandarte, arriva Alessandro	
31. Aria (Gandarte)	133
Appena Amor sen nasce	
Scena III	
32a. Recitativo	140
(Erissena, Poro)	
Germano, anch'io vorrei	
Scena IV	
32b. Recitativo (Poro)	141
No, no, quella incostante	
33. Aria (Poro)	146
Generoso risvegliati	
Scena V	
34. Marcia	148
35. Recitativo (Cleofide, Alessandro, Timagene)	149
Sig. India festiva	
36a. Recitativo	150
Seguitemi	
Scena VI	
36b. Recitativo (Cleofide, Poro)	153
Dove, mio ben?	
37. Duetto (Cleofide, Poro)	154
Sommi dèi, se giusti siete	
38a. Recitativo (Cleofide, Poro)	155
Ah! mio ben	
Scena VII	
38b. Recitativo	
(Alessandro, Poro, Cleofide)	
Crudel, t'arresta	

Scena VIII	
38c. Recitativo	156
(Timagene, Poro, Alessandro, Cleofide)	
Le greche schiere	
39. Aria (Alessandro)	157
Se trova perdono	
Scena IX	
40. Recitativo	164
(Timagene, Cleofide, Poro)	
Macedoni, alla reggia	
41. Aria (Cleofide)	165
Digli ch'io son fedele	
Scena X	
42a. Recitativo	172
(Poro, Timagene)	
Tenerezze ingegnose!	
Scena XI	
42b. Recitativo (Timagene)	173
D'Alessandro (difesa)	
43. Aria (Timagene)	174
È ver che l'amo, Poro	
Scena XII	
44. Recitativo	188
(Alessandro, Cleofide, Gandarte)	
Per salvarti, o regina	
45. Aria (Alessandro)	192
S'è ver che t'accendi	
Scena XIII	
46. Recitativo	198
(Cleofide, Gandarte)	
Qual fausto nume	
47. Aria (Gandarte)	199
Spera si che Amor pietoso	
Scena XIV	
48. Recitativo	205
(Cleofide, Erissena)	
Poro, mio dolce amor	
49. Aria (Erissena)	207
Se costa tante pene	
Scena XV	
50. Recitativo (Cleofide)	215
Qual tempesta d'affetti	
51. Aria (Cleofide)	219
Son qual misera colomba	

Atto Terzo

Scena I

52. Recitativo (Erissena, Gandarte) 231
Dunque vive il germano?

53. Aria (Gandarte) 234
Pupillette – vezzosette

Scena II

54a. Recitativo (Erissena, Cleofide) 240
Un sì fatal impegno

Scena III

54b. Recitativo 240
(Alessandro, Cleofide, Erissena)
Regina, a che mi chiami?

Scena IV

54c. Recitativo (Erissena, Cleofide) 242
Cleofide, sì presto io non sperai

55. Aria (Cleofide) 243
Se troppo crede al ciglio

Scena V

56. Recitativo 252
(Erissena, Alessandro)
Chi non avria creduto

57. Aria (Erissena) 255
Non è sì vago quel gelsomino

Scena VI

58. Recitativo 260
(Alessandro, Timagene)
Per qual via

59. Aria (Alessandro) 262
Cervo

Scena VII

60. Recitativo 273
Oh perdono

61. Aria (Timagene) 275
Quanto mai felici siete

Scena VIII

62a. Recitativo (Poro, Gandarte) 282
Ecco spezzato il solo

Scena IX

62b. Recitativo 284
(Erissena, Poro, Gandarte)
Fermati! O Ciel! Che fai?

63. Aria (Poro) 286
Dov'è? Si affretti

Scena X

64a. Recitativo (Erissena, Gandarte, Cleofide) 294
Sulle orme del germano

Scena XI

64b. Recitativo (Cleofide) 295
Secondate, gran numi

65. Aria (Cleofide) 296
Perder l'amato bene

Scena XII

66. Coro 302
Dagli astri discendi

67a. Recitativo (Cleofide, Poro, Alessandro) 310
Nell'odorata pira

Scena ultima

67b. Recitativo (Timagene, Alessandro, Cleofide, Poro, Gandarte, Erissena) 311
Signor, qui prigioniero è il re nemico

68. Coro 314
Al nostro consolo

Cleofide

Sinfonia

1.

Johann Adolf Hasse
1699–1783

Allegro assai

Flauto I, II

Oboe I, II

Corno I, II
in Re / D

Violino I

Violino II

Viola

Allegro assai

Bassi

6

Aufführungsdauer / Duration: ca. 240 min.

© 2004 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 50.704

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Herausgeber: Zenon Mojzysz

Generalbassaussetzung:

Zenon Mojzysz und

Wolfgang Hochstein

10

Musical score for measures 10-12. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line with eighth and quarter notes, and a piano accompaniment with dense sixteenth-note patterns in the right hand and a simpler bass line in the left hand. A large 'Canva' watermark is visible across the middle of the page.

13

Musical score for measures 13-16. The score continues in G major and 4/4 time. The piano accompaniment features more complex sixteenth-note patterns, including some triplets. The vocal line continues with similar rhythmic values. A large 'Canva' watermark is visible across the middle of the page.

17

a 2

21

The musical score is written for a piano and features a complex, fast-moving melody in the right hand of the piano, with a more rhythmic accompaniment in the left hand. The melody is characterized by many beamed sixteenth and thirty-second notes. A large, stylized watermark 'C&V' is overlaid on the score.

25

a 2

30

The musical score is written for a piano and a vocal line. The piano part consists of a right hand and a left hand, both playing eighth-note patterns. The vocal line is written in a single staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. A large 'Copyright' watermark is overlaid on the score.

35

a 2

a 2

39

a 2

a 2

The musical score consists of two systems, measures 35-44. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 4/4. The vocal line (soprano) has lyrics 'a 2' in measures 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, and 44. The piano accompaniment features a complex right hand with many sixteenth and thirty-second notes, and a left hand with a steady eighth-note pattern. A large 'Copyright' watermark is overlaid on the score.

44

Musical score for measures 44-48. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal melody in the upper staves and piano accompaniment in the lower staves. The piano part includes a prominent bass line in the left hand and a more active right hand. A large 'Canva' watermark is visible across the middle of the page.

49

Musical score for measures 49-53. The score continues in G major and 4/4 time. Measures 49-50 show a change in the piano accompaniment with more complex rhythmic patterns. Measures 51-53 return to a simpler accompaniment. The vocal melody continues with some melisma in measure 50. A large 'Canva' watermark is visible across the middle of the page.

53

a 2

a 2

57

a 2

62

66

Copyright

[illegible]

75

Sheet music for 'The Rose Tree' (No. 75). The score is written for voice and piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is in common time. The score includes a large, stylized graphic of a rose tree in the background. The piano part features a prominent arpeggiated figure in the right hand, marked 'a 2'.

2.

Andante
a 2

Flauto I, II

Violino I

Violino II

Viola

Andante

Bassi

7

tr

p

p

p

p

13

f

f

f

f

19

tr p p f tr

p p f

p f

25 a 2

tr p p f tr

p p f

p f

31

tr p p p p

p p p p p

p p p p p

37

f

43

tr *p* *f*

3.

Minuetto

a 2

Flauto I,

Oboe I, II

Corno I, II
in Re / D

Violino I

Violino II

Viola

Minuetto

Bassi

9

Fine

Presto

17 Fl I, II
a 2

Fine

25

tr

tr

tr

33

tr

tr

tr

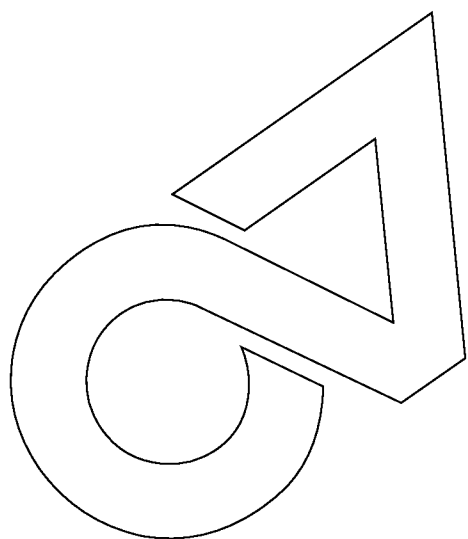
tr

41

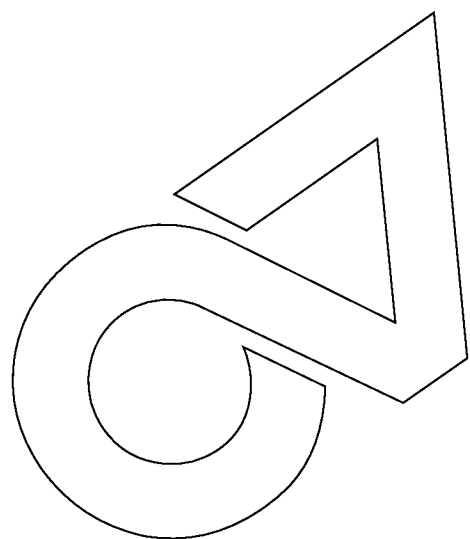
oi tutto il Minueto da capo,
come finisce

Da capo

Atto Primo



Carus



Carus

ATTO PRIMO

Campo di battaglia sulle rive dell'Idaspe. Tende e carri rovesciati, soldati dispersi,
armi, insegne ed altri avanzi dell'esercito di Poro disfatto da Alessandro.

Scena I

4. Recitativo

PORO, poi CLEOFIDE

PORO



Fer-ma - te-vi, co - dar-di! Ah! con la fu - ga mal si com-pra u-na vi - ta. È dun-que in

5



cie-lo sì te-mu-to A-les-san-dro che a suo fa-vor può fa-re in-giu-sti i nu-mi? Ah! si-mo-ra, si

9



sce-mi del-la spo-an-de tri-on-fa a cos-tui. Già vis-se as-sai chi li-be-ro mo-rì.

13 CLEOFIDE



Fer-ma! Che fai? Qual fre-ne-sia di sde-gno, a-ni-ma del cor mio, t'in-gom-bra i sen-si? Che vuoi ch'io

17



vi-va? O for-se an-cor tu vie-ni, Cle-o-fi-de, a in-sul-tar-mi? Al mio gran fa-to, re-gi-na, in van con-tra-sti: non

22 CLEOFIDE

man-ca-no mai mor-ti a un di-spe - ra-to. Ac-que-ta-ti, mio ben, all' a-mor mio vi-vi al-me-no, si - gnor. Mi-se-ra don-na,

27 PORO

e che a spe-rar mi re-sta, s'a me ti to-glie mai mor-te fu-ne-sta? Non ti ba-sta A-les-san-dro?

31

Un vin-ci-to-re ha pos-san-za mag-gior d' in-fe - li-ce. Vi-vi pur, in-fe-del, vi-vi al suo a-

35 CLEOFIDE

mo-... mai rim... in-giu-sti! Sgom-bra, bell' i-dol mio, dal tuo ge-lo-so co-re que-sti so-spet-ti, e

39

se non è ba-stan-te, quan-to in pe-gno ti die-de un fi-do a-mo-re: par-la ... dim-mi ... dim-mi che vuoi? Ve-drem' al-lo-ra

44 PORO

qual di noi sia più in-giu-sto, e qual più a-man-te. A - man-te sì ti cre-do, ma d'A-les-san-dro ed in-fe-

48 CLEOFIDE

de - le a Po-ro. Non è co - sì; t'in-gan-ni, t'in - gan-ni, o mio te - so-ro; sal-lo A-mor, sal-lo il

52 PORO CLEOFIDE

Ciel ... I giu-ra-men-ti non s'as-col-a-no in Ciel d don-na in-gra-ta. So che in-fe-del tu sei. Al-ma os-ti-

56 PORO in atto de partire

na-ta! no, lo sai pur tu; voi lo sa - pe-te, oh dèi? Ta-ci, in-fe-del, la-scia-mi in pa-ce, in-gra-ta.

61 CLEOFIDE arrestandolo PORO Cleofide parte dopo l'aria

Fer-ma, cru-del! oh Dio! di tan-ti ma-li non ba-sta al mio gran duo-lo. Non m'in-sul-tar di più; la-scia-mi so-lo.

5. Aria

Allegretto, ma moderatamente

Flauto I, II *a 2* *tr* *p* *f* *p*

Oboe I, II *a 2* *tr* *p* *f* *p*

Violino I *tr* *p* *f* *p*

Violino II *tr* *p* *f* *p*

Viola *p* *p*

CLEOFIDE

Allegretto, ma moderatamente

Bassi *Tutti* *f* *p*

5

f *f* *f*

* Zur Bedeutung von „Tutti“ und anderen Devisen siehe die aufführungspraktischen Hinweise im Vorwort.

[illegible]

17

ga - ta, d'un co-re fe - de - le, sen-tir dal suo be - ne tac-ciar - si d'in - gra - ta, e non po - ter

21

di-re le pe-ne del cor

25

e non po - ter di - re, e non po - ter di - re le pe - ne del cor, le pe - ne del

29 Fl I, II
a 2
f tr

a 2 Ob I, II
f tr

f tr

f p

f p

cor. Che sor-te cru -

f Tutti p Soli

33

de - le fe - de - l'un al - ma pia - ga - ta, che sor-te cru - de - le, sen-tir dal suo

f p

f p

f p

37

f p

f p

f p

be - ne tac-ciar-si d'in - gra - ta, e non po-ter di - re le pe - ne - del cor, d'un al-ma pia-ga - ta, che

f p

f p

42

f *p* *pp*

f *p* *pp*

f *p* *pp*

sor-te cru-de-le, sen-tir dal suo be-ne tac-ciar-si d'in-gra-ta, tac-ciar-si d'in-

f *p* *pp*

46

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

gra-ta, e non po - ter di - le pe-ne del cor, e non po - ter di - re le pe-ne del

[illegible]

54

55

56

57

58

59

60

Sen -

Fine

60

p

tir-si in - no-cen - te dell' i - ra a - mo - ro - sa, dell' i - ra a - mo - ro - sa, ta -

Soli

63

cer_ e re a sma-nia ge - lo - sa, è pe - na sì bar - ba-ra che il

tr

f

66

p

f

p

f

p

f

cor mi si la - ce-ra dal fie-ro do - lor, _ dal fie - - - ro do - lor, _

6

70 Fl I, II a 2
Ob I, II a 2

p f

dal fie - ro do - lor.

f p

Tutti

73

tr

tr

tr

tr

Dal segno

Scena II

PORO e GANDARTE

6a. Recitativo

GANDARTE

Fug-gi, mio re, s'ap-pres-sa la schie-ra os-til ... Pren-di, e il re-al tuo ser-to sol-le - ci-to mi

5

cangiano di cimiero

PORO

por-gi: al-men s'in-gan-ni il ne-mi-co co-sì. Fe-de-le a-mi-co! Quell' o-no-ra-ia fron-te

9

cin-ga il mio ser-to, e un bel pre - sa-gio sia di gra-iez-ze fu - tu-re; ma non por-ti con sé le mie sven-tu-re.

13

GANDARTE

parte

Sia in-que si vuol, io u-... da for-te in-con-trer - al-lo co-rag-gio-so il va-lor di un buon vas-sal-lo.

Scena III

PORO, TIMAGENE con seguito, poi ALESSANDRO

6b. Recitativo

PORO

TIMAGENE

In va-no, em-pia for - tu-na, il mio co-rag-gio in-de-bo-lir tu cre-di. Guer-rier, t'ar-re-sta, e ce-di

5 PORO TIMAGENE

quell' in-u - ti-le ac-cia-ro. Pria di vin-cer-mi, oh quan-to e di pe - ri-glio, e di su-dor ti re-sta! Su, Ma-

6

9 s'avvanzano i Macedoni contro Poro PORO ALESSANDRO

ce-do-ni, a for-za l'au - da-ce si dis-ar-mi. Ah! stel-le in-gra-te! Il fer-ro m'ab-ban-do-na. Tre-gua al-le

6

13 a Timagene TIMAGENE

stra-gi. A - du - na le dis-per-se fa-lan - gi, e in es-se af-fre-na vin - ce il de-si-o. Il

17 parte PORO ALESSANDRO PORO

cen-no e-se-gui-rò. (Co-me ti ri-va Guer-rier, chi sei? Se mi ri-chie-di il no-me, mi chia-mo As-bi-te; se il na-

21

tal, su 'l Gan-ge io vi-di il pri-mo dì; se poi ti pia-ce sa-per le cu-re mi-e, per ge-nio an-ti-co son di

6

25 ALESSANDRO

Po-ro se-gua-ce e tuo ne - mi-co. (Co-me ar-di-to ra - gio-na!) E qua-li of - fe-se tu sof-fri-sti da

29 PORO
me? Quel-le che sof-fre il re-sto del-la ter-ra. E qual ra-gio-ne a' re-gni dell' Au-ro-ra

33
gui-da A-les-san-dro a di-stur-bar la pa-ce? Hai tri-bu-ta-rio or - mai il mon-do in o-gni lo - co, e tut-to il

37 ALESSANDRO
mon-do al - la tua se-te è po-co? Son i fi-gli di Gio-ve in-u-ma-ni - si? T'in-ga-ni, t'in-gan-ni, A-

41
sbi-te. Io voù do so per com-pi-re i miei fa-sti, un' e - mu-la vir - tù che mi con-tra-sti.

45 PO PORO
For-se in Po-ro l'av-rai. Quai sen-si in lui de-stan le mie vit-to-rie? In - vi-dia e non ti-mor.

49 ALESSANDRO PORO
La sua sven-tu-ra an - cor non l'av-vi - li-sce? An-zi l'ir-ri-ta: e for-se a - des-so a' pa-trii nu-mi ei

53

giu-ra d'in-vo-lar que-gli al-lo-ri al-le tue chio-me co-là su l'a-re i-stes-se, che il ti-mor de' mor-ta-li

6

57

ALESSANDRO

PORO

of-fre al tuo no-me. In In-dia e-ro-e sì gran-de? In gre-ca cu-na d'es-ser na-to co-stui de-gno sa-ri-a. Cre-di

#

61

dun-que che sia il ciel di Ma-ce-do-nia sol fe-con-do d'e-ro-i? Qui sur s'in-di di glo-ria il

#

65

ALESSANDRO

no-me, e la vir-tù no-ra: i A-les-san-dri suoi l'I-da-spe an-co-ra. Av-ven-tu-ro-so Po-ro per

69

sud-dit-ti sì gran-di. Al tuo si-gno-re li-be-ro tor-na, e di-gli che sol vin-to si chia-mi dal-la

73

sor-te o da me. L'an-ti-ca pa-ce poi tor-ni a' re-gni sui: al-tra ra-gion non mi ri-ser-bo in

6 6

77 PORO

lui. Se am-ba-scia-tor mi vuoi di si - mi-li pro - po-ste? Po-co op-por-tu-no am - ba-scia-tor sce-glie - sti.

81 ALESSANDRO

Ge-ne-ro-so pe-rò. Li-be-ro il pas-so si las-ci al pri-gio-nier. Ma il fian-co il-lu-stre ab-bia il suo

85

pe-so, e non ri-man-ga in - er-me. Pren-di que-sta, ch'io cin - go, ric-ca di gio - iel - lo, sa spo-gli-a, e,

89

lei trat-tan-do la na-tor ram-ni Van-ne, e sap-pi frat-tan-to, per glo-ria tu-a, ch'al-tro in-vi-diar fin

93 PORO

o - ra non sep-pe il mio pen - sie-ro, che As-bi-te a Po-ro e ad A-chil-le O - me-ro. Il do-no ac-

97 *parte dopo l'aria*

cet-to, e ti di-ran fra po-co mil-le e mil-le fe - ri-te qual u-so a' dan-ni tuoi ne fac-cia As - bi - te.

7. Aria

Allegro

Flauto I

Flauto II

Oboe I

Oboe II

Corno I
in Re / D

Corno II
in Re / D

Violino I

Violino II

Viola

PORO

Allegro

Bassi

Tutti

The musical score is written for a full orchestra and a vocal soloist. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro'. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The vocal soloist part is a single line with rests. The Basses part is marked 'Tutti'. A large 'Copyright' watermark is visible across the center of the page.

5 Fl I, II *a 2*

Ob I, II *a 2*

Cor I, II *a 2*

p

p

p

Ve-drai con

Soli

f

f

f

f

tuo pe - ri - gio di que - sta spa - da al lam - - - po

f

Tutti

12

f **f**

p **f** **p**

p **f** **p**

p **f** **p**

co-me ba-le-ni in cam-po sul ci - glio al do - na - tor, co-me ba-le-ni in

p **f**

Soli Tutti

15 Fl I, II a 2

Ob I, II a 2

Cor I, II f

f **p** **f** **ff**

f **p** **f** **ff**

f **p** **f** **ff**

cam - po sul ci - glio al do - na - tor, sul ci - glio al do - na - tor.

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

Tutti

18

tr

tr

p

p

p

Ve-

p

Soli

21 Cor I a 2

f

f

p

f

p

f

p

drai con tuo pe - ri - glio di que - sta spa - da il lam - po co - me ba - le - ni in

f

p

24

cam - po, co - me ba-le-ni in cam - - - - - po sul ci-glio

27

tor, ve-dra - i, co - me ba-le - ni, sul ci-glio al do-na -

37

a 2

f

3 3

a 2

f

3 3

a 2

f

p

f

p

f

p

f

p

f

so-no: ti pen-ti-rai del _ do-no; ma sa - rà tar-di all-or, ma, ma sa-rà tar-di all-o

p

f

Tutti

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano and voice. The piano part is in the lower staves, and the voice part is in the upper staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes a large, stylized graphic of a rose tree in the background. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and trills. The lyrics are written below the piano part.

Dal segno **♩**

Scena IV

ALESSANDRO, poi TIMAGENE con ERISSENA incatenata,
due Indiani con seguito.

8. Recitativo

TIMAGENE

Que-sta, che ad A - les - san - dro pri-gio-nie - ra don-zel - la of - fre la sor - te, ger - ma - na è a

4 ERISSENA ALESSANDRO TIMAGENE

Po-ro. (Oh dèi! D'E-ris - se - na che fia!) Chi di quei lac - ci l'in-no-cen-te ag-gra - v

8

sud - di - ti per na - tu - per ge - nio a Fu lo - se - gno of-frir-ti un mez - zo al - la vit -

11 ALESSANDRO

to-ria. Il ci-glio ra-sciu-ga, o prin-ci - pes-sa. Il tuo de-sti-no non è de-gno di pian - to.

15

Al - tri ne-mi - ci trar - rian da tua bel - lez - za la ra - gion d'ol-trag-giar - ti; ad

18 ERISSENA

A - les - san - dro per - sua - de ris - pet - to il tuo sem - bian - te. (Che dol - ce fa - vel - lar!)

21 ALESSANDRO

(Son qua - si a - man - te.) A - gli em - pi, o Ti - ma - ge - ne, si rad - do - pi - no i lac - ci che si tol - go - no a

24

lei. Tor - ni - no a Po - ro gl' in - fi - di ed E - se - na: que - la al - ber - tà, quel - li al - la pe - na.

*due comparse
sono Erisseña
ed incatenato gl' Indiani*

28 ERISSENA

Ge - nie - tà! Ignor, per - do - na: s' A - les - san - dro foss' io, di - rei che mol - to gio - va, se

32 ALESSANDRO *parte dopo l'aria*

re - sta in ser - vi - tù cos - tei. S' io fos - si Ti - ma - ge - ne, an - che il di - re - i.

9. Aria

Allegro assai *

Allegro assai *

Flauto I, II

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

ALESSANDRO

Allegro assai *

Bassi

Tutti

[illegible]

* Siehe den Kritischen Bericht.

11

Vil - tro - feo d'un' al - ma im - bel - le è - qu ci - glio al -

16

lor ch on ve ni in - si - no al Gan - ge le don - zel - le a de - bel - lar, _____

21

a de - bel - lar,

26 Fl I, II

Ob I, II

f *a 2*

p *f*

p *f*

p *f*

tr

le don - zel - le a de - bel - lar.

p *f*

Tutti

30 *tr* *tr*

tr *tr*

p *p* *p*

p

Vil - tro - feo d'un' al - ma im - bel - le è - quel ci - glio al - lor che

p

Soli

35

pian - ge: io non ven - ni in - si - no al Gan - ge le don -

Tutti Soli

39

zel - le a de - vil tro - feo d'un' al-ma im -

44

bel - le è quel ci - glio al-lor che pian-ge: io non ven - ni in - si - no al Gan - ge

Tutti Soli

64 Fl I, II

Ob I, II

gliar, co-min- cia - to a ger - mo-gliar.

Tutti

69 tr

Dal segno

Scena V

10. Recitativo

ERISSENA e TIMAGENE

TIMAGENE ERISSENA TIMAGENE ERISSENA

(O rim-pro-ve-ro a-cer-bo che ir-rì-ta l'o-dio mi-o!) Que-sto è A-les-san-dro? È que-sto. Io mi cre-de-a che a-

5 TIMAGENE

ves-se-ro i ne-mi-ci più ri-gi-do l'as-pet-to, più fie-ro il cor. Ma so-no tut-ti i Gre-ci co-sì? (Sem-plici!) Ap-pun-to.

10 ERISSENA TIMAGENE ERISSENA

Fos-si al-men na-ta anch' i-o fra le gre-che don-zel-le! E a-ve-sti o più va-na-scen-do in al-tra a-re-na? A-

14 TIMAGENE ERISSENA

vreb-be un che E-ris- Son gre-co anch' i-o: e de-gl' af-fet-ti miei ... Non è gre-co A-les-san-dro, o tu nol

18 ERISSENA

sei. Dim-mi al-men qual ra-gio-ne sì di-ver-so da me lo ren-da mai? Ha in vol-to un non so che, che tu non

22 TIMAGENE ERISSENA

hai. Ah! già, il tuo cor in a-mo-ro-si af-fan-ni ... Af-fan-ni? af-fan-ni in me d'a-mor? Du-ce, t'in-gan-ni.

dopo l'aria Erissena parte coi due prigionieri indiani, accompagnata dal séguito di Timagene

11. Aria

[illegible]

9

tr

tr

tr

p

p

p

Chi vi-ve a - man - te, sai che de - li - ra, sai e de -

p

Soli

13

f

p

f

p

f

li-ra; spes - so si - la - gna, sem - pre sos - pi - ra, né d'al-tro par-la che di mo-rir, che

f

7

17

a 2

f

f

f

p

f

di — mo- rir.

Tutti

21

p

p

p

p

Chi vi-ve a - man-te, sai che de - li - ra, sai che de - li-ra; spes-so si la-gna, sem - pre sos-

Soli

26

poco f p

poco f p

poco f p

pi - ra, sem - pre _ si la-gna, spes - so _ sos - pi - ra, né d'al-tro par-la di mo-rir, né d'al-tro

30

f p f p f p f p

f p f p f p f p

f p f p f p f p

par-la che di mo-rir, che di _ mo - rir, sai che de - li - ra, sai che de - li - ra, sai

34

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano and voice. The piano part is in 2/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line consists of a simple, steady accompaniment. The voice part is written in a single staff, following the melody of the piano. The lyrics are written below the voice staff. The score is divided into four measures, each containing a line of lyrics. The first measure is marked with a "44" in the top left corner. The second measure is marked with a "tr" (trill) above the first note. The third measure is marked with a "tr" above the first note. The fourth measure is marked with a "tr" above the first note. The score ends with a "Fine" marking in the bottom right corner.

48

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

Io non m'af-fan - no, non mi que-re - lo, — non mi que-re - lo; giam-mai ti-ran-no non chia-mo il

p

Soli

52

Cie - lo: dun-que il mio co-re d'a-mor non pe - na, o pur l'a-mo - re non è mar-tir, no -

56

— io non m'af-fan-no: nò — non mi que-re-lo; dun-que il mio co-re d'a-mor non pe-na, o pur l'a-mo-re non è mar-

[illegible]

This musical score is for the piece 'G' by Luca Laurenti. It is written for a piano and features a large, stylized letter 'G' as a graphic element. The score is in 6/4 time and consists of 64 measures. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and trills (tr). The piece concludes with a 'Dal segno' instruction, indicated by a double bar line and a sharp sign.

Scena VI

TIMAGENE

12. Recitativo

TIMAGENE

Ma qual sor-te è la mi-a! Nac-que A-les-san-dro per of-fen-der-mi sem-pre? Ei di sua

4
ma - no del mio gran ge-ni - tor mac-chiò col san - gue l'in - fau - ste men - or

7
d'E - ris - se - na al co - re val - tà mi p - po - ne. Eh! l'o - dio mio s'ap-pa - ghi al

10
fi - ne. - rò le squa-dre, sol - le - ve - rò di Po - ro le ca-den - ti spe -

13 *parte dopo l'aria*
ran - ze, e il mio fu-ro - re ven - di - che-rà l'a - man - te e'l ge - ni - to - re.

b6 6

13. Aria

Un poco andante, e con brio

Flauto I, II *a 2*

Oboe I, II *a 2*

Corno I, II in Fa / F *a 2*

Violino I *tr*

Violino II *tr*

Viola *tr*

TIMAGENE

Un poco andante, e con brio

Bassi *Tutti*

8

a 2 dolce assai

dolce

dolce

p

S'ap-pre-sti o - mai la vit - ti - ma al - la ven - det - ta

p

Soli

16

f

a 2

f

f

f

p

p

f

p

mi - a. Ca - da il ri - val, e di a ce il suo san -

Tutti Soli

24

a 2

a 2

a 2 dolce

f

f

f

f

f

f

- - - - - gue al cor.

Tutti

33

tr

tr

tr

p

p

p

tr

S'ap-pre-sti o - mai la vit - ti al - la ven - de - ta

p

So

42

f

dolce

a 2

f

dolce

f

dolce

f

dolce

mi - a. Ca-da il ri - val, e di - a pa-ce il suo san - gue al cor, pa -

f

dolce

Tutti Soli

50

ce il suo

58

a 2

f

a 2

f

f

f

tr

tr

tr

san - gue al cor.

Tutti

66

dolce

dolce

dolce

Sve - ni-si, A-mor, quell' a - ni-ma che te-ra - sò - dir-mi;

dolce

Fi-li

75

tr

tr

mai non do-vrò ar-ros - sir - mi, s'an-che son tra - di - tor, s'an - che son tra - di - tor.

Da capo

Scena VII

Recinto di palme e di cipressi con veduta d'un picciolo tempio,
dedicato a Bacco nella reggia di Cleofide.

14. Recitativo

PORO e CLEOFIDE

PORO *con ironia amara* CLEOFIDE *rasserandosi*

Re-gi-na, a te io ven-go di for-tu-na-ti e - ven-ti fe - li-ce ap-por-ta - tor. Nu-mi! re-spi-ro.

5 PORO

Che re-chi mai? Per A-les-san-dro al fi-ne si di-chia-rò la sor-te, e a me non re-sta che in -

6

9 CLEOFIDE PORO

u - ti-le ar-dir. oh Dio, fe-li-ci-to-vel-le? Io non sa-prei per te più

13

lie-te im-ma-gi Ei vie - ne del do-ma-to O-rien - te a de-por-re al tuo piè tut-ti i tro-fe - i.

17 CLEOFIDE PORO

Ah! non dir-mi co-sì, ché in-giu-sto sei. In - giu - sto? È for-se i - gno-to che, quan-do in su l'I -

21

da-spe spie-gò pri-mier le pel-le-gri-ne in-se-gne, a-do-ra-sti A-les-san-dro? e che di lui sep-pe la tua bel -

25 CLEOFIDE

tà far - si ti-ran-na? For-se l'In-dia nò 'l sà? L'In-dia s'in-gan-na. Io non l'a - mai, ma dall' al-trui ru -

29

i - ne già re-sa ac-cor - ta, al suo va - lor m'op-po - si con lui i ghe in-cen - ti ar - mi non

32

va-ne del ses-se L'In-dia tro-var di - fe - sa mag-gior di que-sta? Ah, ca-ro, tor - na,

36 PORO

tor-na in te stes-so: al-tro pen-sie-ro chie-de la no-stro sor-te che quel di ge-lo - si - a. Qual è? Pre -

40

ten-di che d'A-les-san-dro al pie-de io mi ri-du-ca al im-plo-rar pie-ta-de? Vuoi che sia la tua ma - no

44

prez-zo di pa-ce? Am - ba-scia-dor mi vuoi di que-ste of - fer-te? Ho da con-dur-ti a lui? Ho da sof-frir ta -

48

cen-do di ri-mi-rar-ti ad A-les-san-dro in brac-cio? Spié-ga-ti pur, spié-ga-ti, ch'io l'e-se-gui-sco, e

52 CLEOFIDE

tac-cio. Né mai ter-mi-ne a-vran-no le fre-quen-ti dub-biez-ze del ge-lo-so tu o-car? re - d' m, o ca-ro:

56

fi-da-ti, fi-da-ti pur o Di fi-da an-che A-les - san-dro. E chi può dir qual sia l'in-gan-na-to di noi?

60 CLEO

In-gra-to! hai po-che pro-ve del-la mia fe-del-tà? Com-par-ve ap-pe-na su l'in - di - co con -

4 # 5 6

64

fi-ne dell' A-sia il do-ma-tor, che il tuo pe - ri-glio fu il mio pri-mo spa-ven-to. In-con-tro a lui lu-sin-ghie-ra m'of-fer-si, ac-

68

ciò con l'ar-mi non pas-sas-se a' tuoi re-gni. Ad on-ta mia, se-co pu-gna-sti. A te, già vin-to, a - si - lo

72

fu que-sta reg-gia; e non è tut-to. In cam-po la se-con-da for-tu-na vuoi ri-ten-tar: l'ar-mi io ti

76

por-go, e per-do l'a-mis-tà d'A-les-san-dro, di mie lu-sin-ghe il frut-to, miei suc-ci il n-gue, il re-gno

80

mi-o; e non ba-sta? e non mi cre-di? (Oh Dio!) Tol-le-rar più non pos-so co-sì bar-ba-ri ol-

PORO *commo* CLEOFIDE

84

trag-gi. Fug-gi-rò que-sto cie-lo; an-drò ra-min-ga per bal-ze, e per fo-re-ste spa-ven-

87

to-se al-lo sguar-do, i-gno-te al so-le, men-di-can-do u-na mor-te. I miei tor-men-ti, le tue

90 *in atto di partire disperata* PORO CLEOFIDE PORO

fu-rie u-na vol-ta fi-ni-ran-no co - sì. Fer-ma-ti; a-scol-ta. Che dir mi puoi? Che a gran ra-gion t'of-fen - de

94 CLEOFIDE PORO

il ge - lo - so a-mor mio. Que-sto è un a - mo - re peg-gior dell' o - dio. Io ti pro-met-to, o ca - ra, che mai

97 CLEOFIDE

più di tua fe - de du-bi - tar non sa - prò. Que-ste pro-mes - se mi - vol - te ce - sti, e mil-le

100 PORO

vol - te tor - na - a va - cil. Se mai di nuo - vo io ti cre-do in-fe-del, per

103

mio tor-men - to al-tra fiam-ma t'ac - cen - da, e ve-ra in te l'in-fi-del-tà si ren - da.

106 CLEOFIDE PORO

An - cor non m'as - si - cu - ro: giu-ra-lo. A tut - ti i no - stri dèi lo giu - ro.

15. Aria

The image displays a page from a musical score for Giuseppe Verdi's opera "L'Espresso". The tempo is marked "Moderato". The instrumentation includes Flauto I, II; Oboe I, II; Violino I, II; Viola; Bassi; and Piano. The vocal part features lyrics in Italian: "Se mai più sa - rò ge - lo-so, mi pu - il sa - cro nu-me,". The piano accompaniment includes dynamic markings such as p, ff, f, and tr. A large watermark "CARUSO" is visible across the center of the page. The score is written in G major (one sharp) and common time (C). The first system shows the vocal entry with the lyrics "PORO Se mai più sa - rò ge - lo-so, mi pu - il sa - cro nu-me,". The second system continues the vocal melody with lyrics "che dell' In - dia, che dell' In - dia è il do - ma - tor." and includes dynamic markings like ff, p, f, and tr. The third system shows the piano accompaniment with dynamic markings like f, p, and tr. The fourth system shows the vocal part with lyrics "Tutti Soli Tutti" indicating different vocal groupings. The score is written in G major (one sharp) and common time (C). The first system shows the vocal entry with the lyrics "PORO Se mai più sa - rò ge - lo-so, mi pu - il sa - cro nu-me,". The second system continues the vocal melody with lyrics "che dell' In - dia, che dell' In - dia è il do - ma - tor." and includes dynamic markings like ff, p, f, and tr. The third system shows the piano accompaniment with dynamic markings like f, p, and tr. The fourth system shows the vocal part with lyrics "Tutti Soli Tutti" indicating different vocal groupings.

18

Se mai più sa-rò ge-lo-so, mi pu-ni-sca il sa-cro me,

Soli

26

mi pu-ni-sca il sa-cro nu-me, il sa-cro nu-me che dell' In-dia è il

Scena VIII

ERISSENA accompagnata da Macedoni e suddetti

16. Recitativo

CLEOFIDE *ad Erissena* PORO ERISSENA

E-ris-se-na! che veg-go! Tu nel-la reg-gia? Io ti cre - dea, ger-ma-na, pri-gio-nie-ra nel cam-po. Un tra-di-men-to

5 CLEOFIDE

mi por-tò tra' ne-mi-ci, e un at-to il-lu-stre del vin-ci - tor pie-to-so a voi mi ren-de. Che mi sa-les -

9 ERISSENA

san-dro? I det-ti su ir-ti non sa-pre So e mi pia-cque il suon di sue pa-ro - le.

13

Io non so - a-ve in al-tro lab-bro. Oh, quan-to di-ver - si son da' no-stri, son di-ver-si da'

6

17 PORO ERISSENA

no-stri i suoi co-stu-mi! Cre-do che in ciel co-sì par-li-no i nu-mi. (Che im-por-tu-na!) Oh, re-gi-na, co-me dol-ce in quel vol-to,

6

21

fra lo sde-gno guer-rier sfa-vil-la a-mo-re. Di pol-ve e di su-do-re an-che as-per-sa la fron-te ser-ba la sua bel-

25

lez - za, e l'al-ma gran-de in o-gni sguar-do suo tut-ta si ve-de. Cle - o - fi-de da te que-sto non

PORO

29 *con isdegno*
ad Erissena CLEOFIDE

chie-de. Ma gio-va que-sto an-co-ra for-se a' d'e-gni miei. (No-ti-to-ri-amo a du-bi-tar di lei.) Ma-

PORO

CLEOFIDE

33

ce - er-rie - na-te al vo-stro re: di - te-gli quan-to an-che fra noi la sua vir- tù s'am-

37

mi-ra; di - te-gli che al suo pie-de tra le fa-lan-gi ar-ma-te Cle - o - fi-de ver - rà. Co-me! Fer-ma-te.

PORO *a' Macedoni,*
con impeto

41 *a Cleofide, turbato* CLEOFIDE PORO *come sopra*

Tu ad A-les-san-dro? E che per-ciò? Non ve-do ra-gion di me-ra - vi-glia. In que-sta gui-sa il tuo de-co-ro, e il

45 CLEOFIDE *a' Macedoni, che partono* PORO CLEOFIDE

no-me tuo s'os-cu-ra. L'In-dia che mai di - rà? Que-sta è mia cu-ra. Par-ti-te. (Io sma-nio.) Eh, non vo-rei che

50

fos-se il tuo so-ver-chio ze-lo que-so - li-to ti - mor che t'av-ve-l na. Lo tol-ga il Cie-lo! (Oh giu-ra -

54

men-to (pe-na!) qui a fi-dar-ti: in que-sta gui-sa im-pe-gni a mag-gior fe-del - tà gli af-fet - ti miei.

58 *parte dopo l'aria*

Quan-do Po-ro mi cre-de, co-me tra-dir pos-s'io, co-me tra-dir pos-s'io sì bel-la fe-de?

17. Aria

Moderato

Flauto I, II *a 2* *f*

Oboe I, II *a 2* *f*

Violino I *f*

Violino II *f*

Viola *f*

CLEOFIDE

Moderato

Bassi *f* Tutti

9

tr

3 3

tr

3 3

tr

3 3

p

p

p

Se mai tur - bo il tuo — ri -

Soli

16

po-so, se m'ac - cen - do ad al - tro — lu-me, pa - ce — ai no ab-bia

24

cor, pa - - - - - ce mai non ab - bia il

32

a 2

f

tr

f

f

f

cor.

Se i tur - bo il

Tutti

Soli

p

p

p

p

40

tuo ri - po-so, se m'ac - cen-do ad al - tro lu-me, pa - ce mai non

48

ab - bia il cor, pa - - - - - ce mi non

56

ab - bia il cor, se mai tur - bo il tuo ri - po - so, pa - ce - mai - non ab - bia il cor.

Tutti

64

tr

3 3

tr

3 3

p

p

p

Fo sti

Fine Soli

71

sem - pre il mio _ bel _ nu - me; sei tu so - lo il mio _ di - let - to; e sa -

6 6

79

rai l'ul-ti - mo af-fet - to, co - me fo - sti il pri - mo a - mor, co-me fo - - - ti il

86

f a 2

f *f* *f*

pri - mo a - mor.

Tutti

Dal segno

Scena IX

PORO ed ERISSENA

18a. Recitativo

PORO ERISSENA

E-ris-se-na, che di-ci? Ho da fi-dar-mi? Ho da te-mer che sia Cle-o - fi-de in-fe - del? Oh, quan-to è fol-le



5 PORO ERISSENA PORO

chi è ge-lo-so in a-mor! El-la va al cam-po a tro-var A-les - san-dro, ed io qui re-sto. Che fi-ou-ri ciò? Il-le io fi-



9 ERISSENA PORO

gu-ro im-ma-gi-ni cru - n-fe-del-tà: vez-zi, lu - ghe, e sguar-di ... Ma sa-ran fin-ti. Oh



13

Di-o! o - min-cia. E tu non sai quan-to è bre-ve il sen-tie - ro che dal fin-to in a-mor con-du-ce al



17 ERISSENA

ve-ro. Non può a-ma-re A-les-san-dro? Non può can-giar de - si-o? È ver. (Co-min-cio a in-ge-lo-sir-mi anch' i - o.)



Scena X

GANDARTE e suddetti

18b. Recitativo

GANDARTE PORO GANDARTE

Do-ve, mio re? Nel cam-po. An-cor tem-po non è di por-re in u - so dis-pe-ra - ti con-

5

si-gli. Io non in va-no tar-dai fin or. Que-sto re-al dia-de - ma Ti-ma-gi-ne in-gan-no.

9

Po-ro mi cre-de: mi par o-per-si ne l'ui-co d'A-l-san-dro: as - sai da lui noi pos-sia-mo spe-

13

PORO

ra-re. Que-sta la mia cu-ra mag-gior. Al gre-co du-ce Cle - o - fi-de s'in-vi - a: non

17 *in atto di partire* GANDARTE

deg-gio ri - ma-ner. Fer - ma-ti. E vuoi per va - na ge - lo - si - a de - bo-le com-pa-rir?

21 PORO

Ve-di che sei a Cle - o - fi-de in-giu - sto, a te ne-mi-co. Tu di-ci il ve-ro, io lo co -

25

no-sco, a - mi-co. Ma che per-ciò? Rim - pro - ve-ro a me stes-so ben mil-le vol-te il gior-no, i miei so -

6

29 *part. dopo l'aria*

spet-ti; e mil-le vol-te il gior-no ne' miei so - spet-ti a ri - de - re o tor-no.

19. Aria

Flauto I, II

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

PORO

Allegro

Bassi

Tutti

Soli

Se pos- so-no tan - to due

6

lu - ci vez-zo-se, son de - gne di pian-to le - sma-nie ge-lo-se d'un' al - ma in - fe - li - ce, d'un'

11

al - ma in-fe - li - ce, d'un po ro cor, d'un ve - ro cor, d'un

16

Fl I.

Ob

po - ve - ro cor. Se

Tutti

21

p

pos - so - no tan - to due lu - ci vez - zo - se, son de - gne di pian - to le - sma - nie ge - lo - se, son de - gne di pian - to le

p

Soli

26

ten.

un poco f

ten.

f

p

sma - nie ge - lo - se d'un' al - ma in - fe - ce, d'un' al - ma fe - li - ce, d'un po - ve - ro cor,

f

p

31

f

p

f

p

f

p

f

d'un po - ve - ro cor, d'un po - ve - ro cor.

f

p

f

Tutti

36

tr

tr

tr

tr

p

p

S'ac-

Fine

41

p

cen - ti mo - gri - da, chi di - ce che va - no _ è il tor - men - to, che in -

Soli

44



giu - sto _ è il ti - mor, che in - giu - sto _ è il ti - mor.

Scena XI

ERISSENA e GANDARTE

20. Recitativo

GANDARTE

ERISSENA

Prin-ci-pes-sa a-do-ra - ta, or che sciol-ta ti ve-do, o quan-to e-stre-mo è il mio pia-cer! Lo cre-do.

5

GANDARTE

Dim-mi: ve - de - sti mai in sull'op-po-sto li - do dell' I-da-spe A-les-san-dro? An-cor nol vi - di. E

8

ERISSENA

tu pro-va - sti mai al-cun ti-mor ne miei pe - ri-gli? As-sai Se A-les-san-dro u-na vol - ta giun-gi a ve-

11

GANDARTE

der, vi - so rag-gio an-co-ra i - gno-to d'in-so - li-ta bel - ta-de. Io te-mo, oh

15

ERISSENA

GANDARTE

ca - ra, che A-les-san-dro ti piac-cia. È ver: mi pia-ce. Ma il tuo re - al ger - ma-no, non sai che la tua

19

ERISSENA GANDARTE

ma-no già mi pro-mi-se? Il so. Non ti sov-vie-ne quan-te vol-te, pie-to-sa al mio tor-men-to, mi pro-met-te-sti a-

23 ERISSENA GANDARTE ERISSENA GANDARTE

mor? Sì, me'l ram-men-to. Ed or per-ché, ti - ran-na, hai pia-cer d'in-gan - nar-mi? E chi t'in - gan-na? Tu, che ad

28 ERISSENA

al - tri gli af-fet-ti, a me do - vu - ti, sen-za ra-gion com - par-ti. Dun-que, per ben a - mar - ti, tut-to il re-sto del

32 GANDARTE

mon-do o-diar degg' i - o? Io non in-te - si mai più stra-va - gan-te de-si - o. Dun-que - de - le e in -

36 ERISSENA

gra-ta ... Que-sto in-ter-di-re-de, più d'io non è; que-sta co-stan-za, co - te-sto a-mor ge - lo-so, se fa già un

40

tem-po, or non è più in u - san-za. Vo-glio a-mar chi mi pia-ce; e s'è ver che da me tu chie-di a-mo-re,

44

fre-na li sen-si au-da-ci, a - ma-mi, ser-vi, e spe-ra, non mi dar leg - gi, a-mar mi la-scia, e ta-ci.

21. Aria

Allegro assai

Flauto I, II *a 2*

Oboe I, II *a 2*

Violino I

Violino II

Viola

staccato

ERISSENA

Allegro assai

Bassi

Tutti

9

Vuoi sa -

Soli Tutti Soli

The musical score is written for a full orchestra and piano. The woodwinds (Flauto and Oboe) and strings (Violino and Viola) play a rhythmic, staccato melody. The piano provides harmonic support with chords and arpeggios. The tempo is 'Allegro assai'. The key signature has one sharp (F#). The score is marked with dynamics like p (piano) and f (forte), and articulation like staccato. A large watermark 'Cakus' is visible across the middle of the page.

[illegible]

36

a 2

f

f

f

rar — puoi tut - to al - lor.

Soli Tutti

44

p

p

p

Vuoi se pia-ci, se tu mi pia-ci? A - ma, ser - vi,

Soli Tutti Soli

53

f

p

f

p

f

p

f

p

f

f

p

f

p

f

f

p

f

f

f

as - pet - ta, e ta - ci, e — spe - rar — puoi tut - to al - lor.

Tutti Soli

62

Vuoi sa - per se tu mi pia - ci, vuoi sa - per se tu mi

Tutti Soli

69

pia-ci? A - p ser - vi, e ta - ci, e spe - rar puoi tut - to al -

Soli

78

lor, a - ma, ser - vi, as - pet - ta, e

Tutti Soli

[illegible]

104

a 2

a 2

p

p

p

Da vo-glio os -

Soli Tutti Fine Soli

114

se - qui - ac, m tua mer - ce - de, ma non vuò le - ga - to il cor,

124

puoi bra - mar, — mer - ce - de, mer - ce - de, ma non vuò le - ga - to il cor.

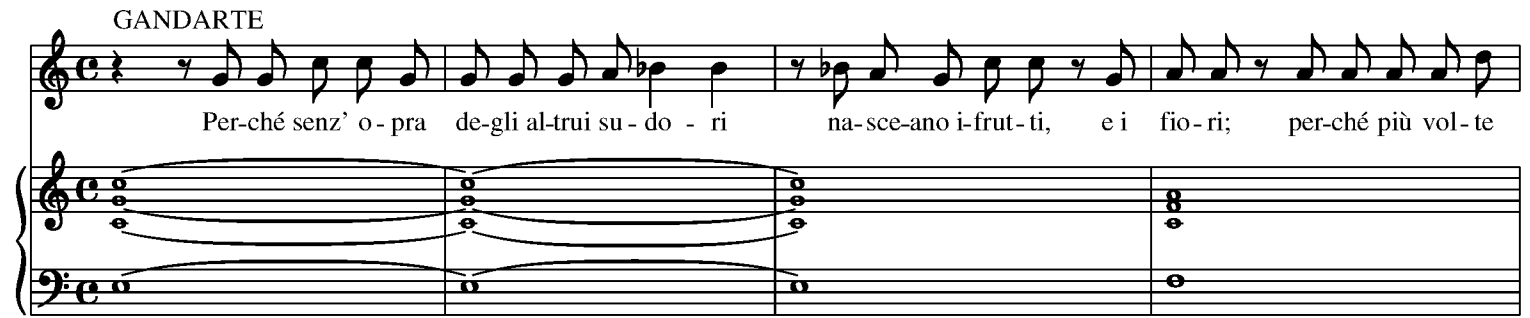
Da capo

Scena XII

GANDARTE solo

22. Recitativo

GANDARTE



Per-ché senz' o - pra de-gli al-trui su - do - ri na-sce-ano i-frut-ti, e i fio-ri; per-ché più vol-te

5



l'an - no non dub-bio prez-zo del-le al-trui fa - ti-che, bion-deg-gia-van le spi - che, e lu-p in

9



un co - vi-le is-tes-so ro a-gnel-lin prez-zo a-ri - sto - , e-ra bel-la, cred' io, l'e-tà dell' o-ro.

13



Ma don-zel - le, per so-ver-chia in-no-cen - za a' lo-ro a-man - ti di - cean d'es-ser in -

16



fi - de chia-ro co-sì, co-me E-ris-se-na il di-ce, per me l'e - tà del fer - ro è più fe - li - ce.

parte dopo l'aria

23. Aria

Allegro

Flauto I, II

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

GANDARTE

Allegro

Bassi

Tutti

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a piano and voice. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The right-hand melody is in treble clef, and the left-hand accompaniment is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 8, and the second system contains measures 9 through 16. A large, stylized letter 'G' is superimposed over the first system, indicating the start of the second system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'a 2' (second ending).

16

p

p

p

p

ff

24

p

p

p

ff

Voi, che a-do - ra - te il - van-to di sem - pli - ce - bel -

ff Soli

32

tà, — non vi fi - da - te — tan-to di chi — men - tir — non — sai: — ché l'in - no -

40

cen -

47

- - za an - co - ra sem-pre non — è — vir - tù, sem-pre non — è — vir -

[illegible]

62

p

tr

p

tr

p

tr

ne a-do o di sem - pli - ce — bel - tà, — non vi fi -

Soli

69

da - te tan-to, non vi fi - da - te tan-to di chi men - tir non

76

sà; ché l'in-no - cen

84

za an - co - ra sem-pre non è vir

92

tù, l'in-no - cen - za an - co-ra sem-pre non è vir - tù,

Tutti Soli

99 Fl I, II *ff* *a 2*

Ob I, II *ff* *a 2*

ff

ff

ff

sem-pre non _ è _ vir - tù.

ff

utti

107 *p*

p

p

p

p

f

Men-

p

f

Fine

115

p

p

p

ti - sca pur e fin - ga co - lei — che — m'ar - de il — se-no, che al - me - no

tr

p

Soli

122

tr

mi — lu - sin — mi tol - gie al - me-no la li - ber - tà — d'o -

129

f

f

f

f

f

f

tr

diar - la, quan - do in - fe - del — mi fu, quan - do, quan-do in-fe - del —

Scena XIII

Gran padiglione di Alessandro sulle rive dell'Idaspe,
con veduta della reggia di Cleofide dall'altra sponda.

ALESSANDRO con guardie dietro al padiglione e TIMAGENE

24. Recitativo

ALESSANDRO

Al - la tua fe - de, a - mi - co, io sve - lo il più ge - lo - so se - gre - to del mio

b6

cor. No 'l cre - de - rai: a - ma A - les - san - dro, e del suo cor tri - o - fa e -

7 TIMAGENE ALESSANDRO TIMAGENE
o - fi - de già El - le Oh ci - men - to! Ec - co - ti in

9 ALESSANDRO
por - to: - fi - de è tua pre - da: puoi do - man - dar - le a - mor. Tol - gan gli dèi

12
che vin - ca a - mor, che sia la de - bo - lez - za mia no - ta a co - stei.

Scena XIV

Si vede venire una gran barca da cui discende Cleofide con
séguito d' Indiani che portano in mano bacili d'oro e di
perle, tigri e leoni da presentarsi ad Alessandro.
CLEOFIDE, ALESSANDRO

25. Marcia degl' Indiani

This musical score is for the 'Grave' movement of Beethoven's Piano Sonata No. 26, Op. 81a. The tempo is marked 'Grave' and the key signature is B-flat major. The score is arranged for a full orchestra and piano. The woodwind section includes Flute I & II, Oboe I & II, and Horn I & II in F. The string section includes Violin I & II, Viola, and Basses. The piano part is written for a grand piano. The score features a large, stylized watermark 'C' and 'S' across the middle. The music is in 3/4 time and consists of 12 measures. The first measure is marked with a '6' and a 'tr' (trill) above the first note. The second measure is marked with a '2' and a 'tr' above the first note. The third measure is marked with a '2' and a 'tr' above the first note. The fourth measure is marked with a '2' and a 'tr' above the first note. The fifth measure is marked with a '2' and a 'tr' above the first note. The sixth measure is marked with a '2' and a 'tr' above the first note. The seventh measure is marked with a '2' and a 'tr' above the first note. The eighth measure is marked with a '2' and a 'tr' above the first note. The ninth measure is marked with a '2' and a 'tr' above the first note. The tenth measure is marked with a '2' and a 'tr' above the first note. The eleventh measure is marked with a '2' and a 'tr' above the first note. The twelfth measure is marked with a '2' and a 'tr' above the first note. The score includes first and second endings for the piano part.

11

a 2

a 2

a 2

Canva

16

tr

tr

tr

tr

Canva

21

Tr

a 2

This system contains measures 21 through 25. It features a vocal line with trills (tr) and a piano accompaniment. A large, stylized watermark 'Cakus' is overlaid on the right side of the page.

26

Tr

a 2

Tr

This system contains measures 26 through 30. It continues the musical piece with trills (tr) and a piano accompaniment. A large, stylized watermark 'Cakus' is overlaid on the left side of the page.

26a. Recitativo

CLEOFIDE

Ge-ne-ro-so A-les-san - dro, se non mi sde-gni a - mi-ca, ec-co ti un do-no all' a - mi-stà do-vu-to: se

5 ALESSANDRO

sud-di-ta mi bra-mi, ec-co un tri-bu-to. Da' sud-di-ti non chie-do altr' o-mag-gio che fe-de, e da-gli a-

9

mi - ci prez-zo dell' a - mi - sta - de io non ri-ce - vo: on-de u - ti - no - le tue ric -

12

chez-ze, o sian tri-bu-to o do-no. a - ge-ne, al - le na-vi tor-ni-no que' te-so-ri. Il tuo co-man-do

Timagene si riparte dando ordine agl' Indiani che tornino con le navi co' doni

CLEOFIDE

16

anch' io deg-gio e-se-guir; ché a me non li-ce mi-glior sor-te spe - rar de' do-ni miei: più di que-gli im-por-tu-na io ti sa-

in atto di partire

20 ALESSANDRO CLEOFIDE ALESSANDRO

rei. Trop-po ma-le, o re - gi-na, in-ter-pre-ti il mio cor. Sie-di e fa - vel-la. Ub-bi-di-rò. (Che a-ma-bi-le sem-

25 CLEOFIDE *siedono* ALESSANDRO CLEOFIDE

bian-za!) (Mie lu - sin - ghe al - la pro - va!) (Al - ma, co - stan - za!) A te, si - gnor, non vo - glio rim - pro - ve -

29

rar le mie sven - tu - re, e dir - ti le cit - tà, le cam - pa - gne de - so - la - te e di - strut - te, il san - gue, il

33

pian - to, on - de gon - fio è l' I - da - spe. Sol ti di - rò ch'io non av - rei - du - to che vo - les - se A - les - san - dro

37

da - gli es - tre - mi a' no - sti di, per tri - on - far con l'ar - mi d'u - na fem - mi - na im - bel - le, che tan - to am - mi - ra i pre - gi

41

tuoi, che tan - to ... Oh Dio! Pur nel mi - rar - ti la pri - ma vol - ta io m' in - gan - nai ... Mi par - ve pla - ci - do il tuo sem -

45

bian - te, pie - to - so il ci - glio, il ra - gio - nar cor - te - se. Spie - gai la tua cle - men - za, co - me se fos - se ...

49

Eh! ram-men-tar non gio-va le mie fol-li spe-ran-ze, i so-gni miei, ché trop-po è ma-ni - fe-sto qua-le io son, qual tu

53

ALESSANDRO CLEOFIDE

sei. (Che as-sal-to è que-sto!) Non do-man-do i miei re-gni, non spe-ro il tuo fa - vor: tan-to non

57

o-so nel-lo sta-to in-fe - li - ce in cui mi ve-do. Non chia-mar-mi ne-mi-ca, chia-ma i ne-mi - ca:

61

ALESSANDRO

al-tro non chie-de Re-g da' tuo-i re-gni al-lon-ta-nar non fe-ci le mie schie-re te-mu-te

65

e vin-ci-tri-ci per la-sciar-ti un a-si-lo a' miei ne-mi-ci: tu di Po-ro in soc-cor-so, tu con-tro

69

CLEOFIDE

me ... Che as-col-to! Sei tu che par-li? E mi sa-rà de - lit-to l'a-ver pie-tà d'un in - fe - li-ce a-mi-co?

73

Se que-sto è fal-lo. A - vrà la glo-ria al-me-no che il gran cor di A-les-san-dro sep-pe i-mi-tar. Si per-da re-gno,

77

sud-di-ti e vi-ta; non que-sto pre-gio: in - o - no - ra - ta a Di - te l'om-bra mia non an-drà, ben-ché in sem-

6

81

ALESSANDRO

CLEOFIDE

bian-za. Di sud-di-ta vi giun-ga. (Al-ma, co - stan-za!) Tu non mi guar-di, fug-gi n - co - re del mio ci-glio?

86

Ah! non cre-de - d'es-se gli oc-chi tuoi or - ri - bi-le co - sì. Si - gnor, per-do-na la

90

ALESSANDRO

de-bo-lez-za mia: que-sta sven-tu - ra giu - sti - fi-ca il mio pian-to. L'es-ser-ti o-dio-sa tan-to ... Ma non è

b6

b

b6

94

ver. Sap-pi ... T'in - gan-ni ... Oh Dio! (M'us - cì qua - si da' lab - bri „i - do-lo mi-o“.)

h

Scena XV

TIMAGENE e detti

26b. Recitativo

TIMAGENE

Mo - nar - ca, il du-ce As - bi - te chie-de a no - me di Po - ro di pre - sen - tar - si a

4 ALESSANDRO TIMAGENE parte Timagene ALESSANDRO CLEOFIDE

te. Ma la re-gi-na ... Ap - pun-to in-nan-zi a lei di ra-gio-nar de - si - a. Ven-ga. (Po-ro an-vi - a!)

8 ALESSANDRO CLEOFIDE

Chi è mai co-stui?) Ti e no-to il suo pen-sie-ro? Pa-ven-to sai, ma non so dir - ti il ve-ro.

Scena XVI

PORO e detti

26c. Recitativo

PORO

Cle - o - fi-de, A-les-san-dro, per-do-na - te, s'io ven - go im-por-tu - no co-sì.

4

La tua di-mo-ra più bre-ve io fi - gu-rai; ma d'A-les-san-dro pia - ce - vo-le è il sog-gior - no

8 CLEOFIDE ALESSANDRO

e di te de-gno. (Già di nuo-vo è ge - lo - so! Ar - do di sde-gno.) Par-la, As-bi - te: che

12 PORO CLEOFIDE ALESSANDRO

chie-de Po-ro da me? Le of-fer-te tue ri-cu-sa, né vin-to an-cor si chia-ma. (E-gli si per-de.) E ben, di

16 CLEOFIDE

nuo-vo ten - ti la sor-te su - a. Si-gnor, so - spen-di la tua cre-den-za bi - te - se non ben in -

20 *ad Alessandro*

te-se i det-ti suoi - la mi-gia il pas-so vol-gi, qual più ti pia-ce, a - mi-co o vin-ci-tor.

24

Più dell' I - da - spe non ti con-ten-do il var-co. I - vi di Po - ro me-glio i sen - si sa-prai.

27 PORO

No fi - dar-ti, A-les-san-dro. È quell' in - fi - da av - vez-za ad in - gan - nar. Da lei tra-di - to

30 ALESSANDRO CLEOFIDE

fu già Po-ro in a-mor. Sei trop-po au-da-ce. (D'in-ge-lo - sir - si ab-bia ra-gion.) A -

33 *a Poro*

scol-ta. For-se a-man-te di Po-ro Cle-o-fi-de sa-ria; ma tan-te vol-te lo ri-tro-vò sper-giu-ro, che

37

giun-ge ad a-bor-rir-lo. Per A-les-san-dro so-lo a-mor io sen-to, sco-ro so col-pa d'As-

41 PORO

bi-te un af-si-or, con tan-ta pe-na fin or ta-ciu-to. (O in-fe-del-

44 ALESSANDRO CLEOFIDE ALESSANDRO

tà!) (Che as-col-to!) Ah! se il Ciel mi des-ti-na l'ac-qui-sto del tuo cor ... Ba-sta, o re-gi-na.

#5 6 #6 6

48 *parte dopo l'aria*

Chie-di-mi quel che vuoi, a-mi-co e di-fen-so-re, sem-pre m'av-rai, non do-man-dar-mi il co-re.

27. Aria

Moderato

Moderato

Flauto I, II

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

ALESSANDRO

Moderato

Bassi

Tutti

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for voice and piano. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The music is in common time. The score includes a large, stylized letter 'S' in the background. The vocal line features a melody with a trill at the end of the first phrase. The piano accompaniment consists of a simple harmonic pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The score is divided into two systems, each with five staves. The first system includes a large, stylized letter 'S' in the background. The second system includes a large, stylized letter 'E' in the background.

39

a 2

f

a 2

f

tr

f

tr

f

te, lo pro - ve - rei _ per te.

49

tr

p

tr

p

p

Se a - mo - re a que - sto pet-to non fos - se i - gno - to af - fet - to, i - gno - to af-fet-to,

Soli

59

per te _ m'ac - cen - de - re - i, lo pro - ve - rei per te, lo pro - ve - rei ____

69

per te, m'ac - cen - de - re - i, lo

79 Fl I, II
Ob

pro - ve - rei per te, lo _ pro - ve - rei ____ per te.

87

a 2

tr

tr

tr

tr

tr

tr

Ma

Fine

96

p

p

p

quest' ar non è a sì dol - ce ar - do - re, col - pa di

Soli

104

tua bel - lez - za, col - pa non è d'a - mo - re, non è d'a - mo - re, e

[illegible][illegible]

Scena XVII

PORO e CLEOFIDE

28. Recitativo

PORO *con ironia* **CLEOFIDE** *come Sopra*

Lo-de a-gli dèi! Son per-sua-so al fi - ne del-la tua fe-del-tà. Lo-de a-gli dèi! Po-ro di me si

5 **PORO**

fi - da, più ge-lo - so non è. Dov' è, dov' è chi di - ce che un fem - mi-nil pen-sie-ro dell'

9 **CLEOFIDE**

au-ra è più leg-gie-ro? Dov' è, dov' è chi di - ce che nel ma - uo - spet - to a-man-te è tor-bi-do e in-co-

14 **PORO** **CLEOFIDE** **PORO**

stan-te? cre-do. io nol pos-so dir. Mi dis-in-gan-na as-sai ... Mi con-vin-ce ab-ba -

18 **PORO** **CLEOFIDE** **PORO**

stan-za ... La pla-ci-dez-za tua ... La tua co - stan-za. Ri-cor-do il giu-ra - men - to. La pro-mes-sa ram-

22 **CLEOFIDE** **PORO** **CLEOFIDE** **PORO**

men-to. Si co-no-sce ... Si ve-de ... Che pla - ci-do a-ma - tor! Che bel - la fe - de!

29. Duetto

Moderato

Flauto I, II

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

CLEOFIDE

[.,]Se mai più sa - ro — ge - lo-so, mi pu - ni sca, sa - cro nu-me

PORO

Moderato

Bassi

Soli

9

tr

f

p

mf

tr

mf

mf

mf

tr

tr

che dell' In - dia, che dell' In - dia è do - ma - tor, mi pu - ni - sca il sa - cro nu - me che dell'.

f

p

mf

17

f *tr.* *p*

f *tr.* *p*

f *tr.* *p*

In - dia è do - ma - tor.["]

[.,]Se mai tur - bo il tuo — ri - po-so, se m'ac -

f *tr.* *p*

Ripienostimmen: 7

25

PORO

cen - do - tro — lu-n pa - ce mai non ab - bia il cor, pa - ce mai — non

34

tr. *mf* *f*

mf *f*

mf *f*

ab - bia il cor, se mai tur - bo il tuo ri - po - so, pa - ce mai — non ab - bia il cor.["] In - fe -

41 Fl I, II

Ob I, II

f

CLEOFIDE

PORO

Men-zo-gner! e-sta è la fe-de?

del! que-sto è l'a-mo-re?

Tutti

48 Presto

p

Chi non cre-de al mio do-lo-re, al mio do-lo-re, che lo pos-sa un dì pro-

Chi non cre-de al mio do-lo-re, al mio do-lo-re, che lo pos-sa un dì pro-

Presto

Soli

56

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

var, _____ lo pos-sa un dì pro - var, lo dì pro - var, _____

var, _____ lo pos-sa un dì pro - var, lo dì pro - var, _____

65

ff *ff* *f* *p* *p* *p*

lo. Ah! Men-zo-gner!

lo. Ah! In-fe-del! que-sto è l'a-

f *p* *p*

Soli

73

Allegro

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

Que - sta è la fe - de? Chi non cre - de al mio do -

mo-re? Chi non cre - - - de al mio do -

Allegro

f *p* *f* *p*

Tutti Soli Tutti Soli

87

lo - re, al mio do - lo - re, che lo pos-sa un dì pro - var, —
 lo - re, al mio do - lo - re, che lo pos-sa un dì pro - var, —

88

lo pos-sa un dì pro - var, chi non
 lo pos-sa un dì pro - var, chi non

96

cre - de al mio do - lo - re, lo pos-sa un dì pro - var, lo pos-sa un dì pro -
 cre - de al mio do - lo - re, lo pos-sa un dì pro - var, lo pos-sa un dì pro -

118

p *f* *p*

p *f* *p*

p

A chi

Per chi per-do o giu - sti dèi, il ri - po - so de' miei gior - ni?

p

Soli

128

p *p* *p*

p *p* *p*

p

mai gli af-fet - ti miei s - ti dèi ser-bai fin o - ra! Ah! si mo-ra, sì, Ah! si mo-ra, sì,

138

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

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

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

e non si tor-ni, no, non si tor - ni per l'in - gra-to a sos - pi - rar, per l'in - gra -

e non si tor-ni, no, non si tor - ni per l'in - gra-ta a sos - pi - rar, per l'in - gra -

147 Fl I, II a 2
Ob I, II a 2

to non si tor-ni, a sos-pi-rar, a sos-pi-rar.
ta non si tor-ni, a sos-pi-rar, a sos-pi-rar.

tutti

155

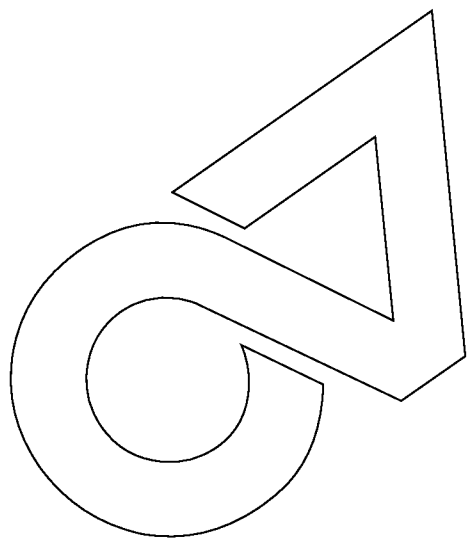
tr

tr

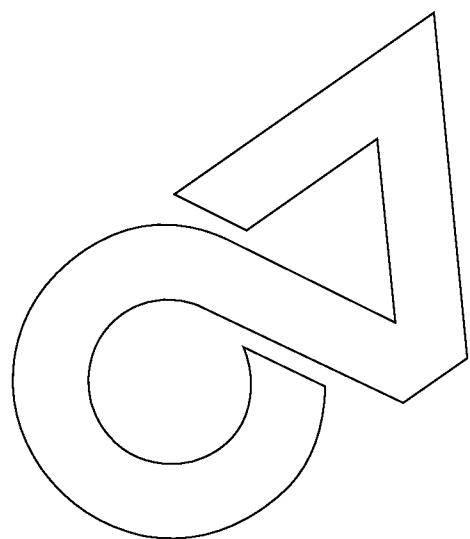
p f p f p f p f

Da capo
Fine dell Atto Primo

Atto Secondo



Carus



Carus

ATTO SECONDO

Gabinetti reali ornati di penne e porcellane.

Scena I

PORO e GANDARTE

30a. Recitativo

Musical score for the recitative scene, featuring PORO and GANDARTE. The score is written in treble and bass staves, with lyrics in Italian. A large watermark "Canvix" is visible across the middle of the page.

PORO

E pas - se-rà l'I - da - spe l'a-bor-ri - to ri - val sen-za con-te - sa? No, mio re. Per tuo

GANDARTE

cen - no già ra - du-nai gran par - te de' tuoi spar - si guer-rie - ri nel vi-cin - sco ch' fian -

cheg-gia al pon - te. sto ag-gua-to av - te to ro-ve - ras - si A-les-san - dro; e la sor -

PORO

pre-sa g in - ciam-po al-la di - fe - sa. Oh, del tuo re, non del-la sua for - tu - na, fi - do se -

gua - ce! E per-ché mai del re - gno, ond' io pos - so pre-miar - ti, il Ciel mi pri - va?

Scena II

ERISSENA e detti

30b. Recitativo

ERISSENA

Po-ro, Gan-dar-te, ar - ri - va A-les-san-dro a mo-men-ti. Io dal-la reg-gia tor-re il suo-no in-te-si de' stra-

5

nie-ri me-tal-li; e fra le schie-re vi-di all' au-ra on-deg-giar mil-le ban-die-re. E Cle-o - fi e in tan-to che

9

ERISSENA PORO

fa? Cor-re a in-con-ta In-gra-t A - mi-co, van-ne, vo-la, m'at-ten-di al

13

de-str E tu pen-si a co-stei? L'o-nor ti chia - ma a più de-gni ci-men-ti. Va, Gan-

17

GANDARTE *parte dopo l'aria*

dar-te; a mo-men-ti rag - giun-go i pas-si tuoi. (Oh a-mor sem-pre ti - ran-no, an - che a-gli e-roi!)

31. Aria

Flauto I, II

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

GANDARTE

Bassi

Tutti

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a four-part vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains the first four measures of the music. The second system contains the next four measures. The vocal parts are written on staves with treble and bass clefs. The piano accompaniment is written on a grand staff (treble and bass clefs). The score includes various musical notations such as notes, rests, trills (tr), and a large, stylized graphic element resembling a rose or a flower in the center of the first system.

27

su - per-bet-to in fa-sce, to - glier si sen-te all' a - ni-ma tut - ta la li-ber-tà, _____

[illegible][illegible]

47

Pri-ma va lu - sin-gan-do col pia - cer' col di - let- Ma

Fine soli

51

quan-do ot-tien ri - cet-to, ri - guar-do al-cun non ha, ri - guar-do al-cun non ha, ri -

Scena III

PORO ed ERISSENA

32a. Recitativo

ERISSENA

Ger-ma-no, anch' io vor-rei, pur-ché a te non dis-piac-cia, es-ser nel cam-po, d'A-les-san-dro all' ar-ri-vo.

5 PORO

A u-na re-al don-zel-la an-dar co-sì fra l'ar-mi, co-me li-ce a un guer-r non è per-

8 ERISSENA PORO

mes-so. Mi-se-ra ser-vi o-stro ses-so! Ri-ti-ra-ti ger-ma-na, non è po-co sol-lie-vo a un cor op-

12 ERISSENA

pres-so il re-star so-lo, e con-si-gliar se stes-so. Ub-bi-di-rò.

15 parte

Ma, oh dèi! se un uom' na-ta io fos-si, oh, quan-to lie-ta in trat-tar le ar-mi e in guer-reg-giar sa-rei!

Scena IV

PORO

32b. Recitativo

PORO

No, no, quel - la in - co - stan - te non si tor - ni a mi - rar. Trop - po di

4

Po - ro nell' a - ni - ma a - gi - ta - ta, che re - gna an - cor, co - no - sce - ria l' in - ta. *parte dopo l'aria*

33. Aria

Allegro assai

Flauto

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

PORO

Allegro assai, e fiero

Bassi

Tutti

21

f *p* *f* *p*

Ge - ne - ro - so ri - sve-glia - ti, o co - re, fran - gi pu-re que

26

tr *tr* *tr*

lac-ci d'a-mo - re che in - se or - go - glio - sa, or - go - glio - sa bel - tà, _____

31

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

3 *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

che ti strin - se

* Schreibweise des Dresdner Stimmenmaterials; siehe auch den Kritischen Bericht.

36

or - go - glio - sa, or - go - glio - sa bel-tà, fran - gi pu-re que' lac-ci d'a-mo - re

41

che ti strin - se go - glio or go - glio - sa bel - tà.

45

Ob I, II

ff

50 *Moderato*

tr

tr

tr

tr

p

p

p

Ma che di-ci? Ma che di-ci? Tu vi-in-gan-na -

Moderato

Fine *Soli*

55

to: sem-bian lo - ra - to, quel sem-bian-te a - do - ra - to, che sì dol - -

58 *Adagio*

tr

tr

- - - - ce il mo - ri - re ti fa? Che sì dol-ce, sì dol - ce il mo - ri - re ti fa?

Adagio

Da capo

Scena V

Campagna sparsa di fabbriche antiche con tende ed alloggiamenti militari preparati da Cleofide per l'esercito greco.
Ponte sull'Idaspe. Campo numeroso d'Alessandro, disposto in ordinanza di là dal fiume con elefanti, torri, carri coperti, e macchine da guerra.
Nell'apertura della scena s'ode sinfonia di stromenti militari, nel tempo della quale passa il ponte una parte de' soldati greci, ed appresso a loro
Alessandro con Timagene: poi sopraggiunge Cleofide ad incontrarlo.

CLEOFIDE, ALESSANDRO, TIMAGENE; indi GANDARTE

34. Marcia

The musical score for '34. Marcia' is written for a full orchestra. The instruments listed on the left are Flauto, Oboe I, II, Tromba I in Re / D, Tromba II in Re / D, Violino I, Violino II, Viola, and Bassi. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a strong, rhythmic march pattern. A large, stylized watermark 'C&S' is overlaid on the score, and a large number '4' is visible in the lower left corner. The score includes various musical notations such as trills (tr), accents (a 2), and dynamic markings.

35. Recitativo

CLEOFIDE

Si-gnor, l'In-dia fe - sti - va e - sul-ta al tuo pas - sag-gio; or-mai si - cu-ro puoi ri - po-sar, gran

5 ALESSANDRO

re, su le tue pal-me. Sia-no ac-cen-ti cor-te-si, o sian ve-ra-ci sen-si del cor, a tua gen-til fa -

9

vel - la mi com-piac-cio, re - gi - na; e sol ho pe - na che fu all' In - dia fu - ne-sto il bran - do

12 TIMAGENE

mi - o. si - tu dentro ar-mi pi - to d'ar-mi! Ti-ma - ge-ne, che fu? Po-ro si ve-de fra non po-chi se -

16 ALESSANDRO

gua - ci ap-pa-rir mi-nac-cio-so. E ben, re - gi - na, si - cu-ro or-mai pos - s'io ri-po-sar su le

20 CLEOFIDE ALESSANDRO snuda la spada, e seco Timagene vanno verso il ponte

pal-me? Se col - pa mia, si - gnor ... Di que - sta col - pa si pen-ti - rà chi, di - spe - ra - to e

23 CLEOFIDE si ritira

fol - le, tan-te vol-te ir-ri - tò gli sde-gni mei. L'a-ma-to ben voi di-fen - de - te, o dèi.

Entrata Cleofide, si vedono uscir con impeto gl'Indiani da' lati della scena vicino al fiume. Questi assalgono i Macedoni. Poro assale Alessandro. Gandarte con pochi seguaci corre sul mezzo del ponte ad impedire il passo all'esercito greco. E intanto che siegue la zuffa nel piano, alcuni guastatori vanno diroccando il suddetto ponte. Disviati i combattenti fra le scene, si vedono cadere parte del ponte. Quei Macedoni che combattevano sopra sponda si ritirano intimoriti dalla caduta; e Gandarte rimane con alcuni de' suoi compagni in sulla riva.

36a. Recitativo

GANDARTE

Se - gno, o co - pa - gni: u - ni-co scam-po è quel-lo, ch'io v'ad -

4 getta la spada ed il cimiero nel fiume

di - to. Ah, se - con - da - te, pie-to-si nu-mi, il mio co - rag - gio. Il - le - so s'io re-ste -

7 si getta dal ponte nel fiume seguito da Cleofide

rò per lo cam-mi-no i-gno - to, tut - ti i miei gior - ni io vi con - sa - cro in vo - to.

Scena VI

CLEOFIDE, PORO ch' esce da una parte della scena seguito da Cleofide

36b. Recitativo

CLEOFIDE PORO CLEOFIDE

Do-ve, mio ben? La-scia-mi. Ah! per quei pri-mi for-tu-na-ti mo-men-ti, in cui ti piac-qui,

4 PORO fingendo partire CLEOFIDE

non la-sciar-mi co-sì. Ti la-scio al-fi-ne coll' a-ma-to A-les-san-dro. In-gra-to, non par-

7

tir. Guar-da-mi. I un tra-gi-co, ma for-sa spet-ta-co-lo gra-di-to a-gli oc-chi tuoi.

11

Voi, deh! on-de, di quel cru-del me-no in-sen-sa-te, me-co le mie sven-tu-re al mar por-ta-te. va per gettarsi nel fiume

15 PORO CLEOFIDE PORO

Cle-o-fi-de! che fai? Fér-ma-ti, oh dèi! Che vuoi? Per-ché m'ar-re-sti? Par-la. Deh! Se tu

19

m'a-mi, non dar pro-ve sì gran-di del-la tua fe-del-tà. Fin-gi in-co-stan-za, del ge-lo - so mio

22

cor le fu-rie ir-rì - ta. Il per-der-ti è tor-men-to; ma il per-der-ti fe-de-le è tal mar - ti - re, è pe-na

26

CLEOFIDE

tal, che non si può sof - fri-re. Io vi per-do-no, o stel - le, tut-to il po-ri-go. Co-mun-sa as-sai

30

PO

la tua pie-ta-de ci sof-fan-ni. È que-sto, a-stri ti-ran-ni, il ta-la-mo spe-ra-to?

34

CLEO

An-cor, mio be-ne, noi sia-mo in li-ber-tà. Pos-so a di-spet-to dell' in-giu-sto de-stin dar-ti u-na pro - va

38

mag-gior d'o-gni al-tra. In sa-cro no-do av-vin-ti og-gi l'In-dia ci veg-ga; e que-sto il pun-to de' tuoi dub-bi ge -

42 PORO

lo - si ul - ti - mo sia. Por - gi - mi la tua de - stra, ec - co la mi - a. E ce - le - brar do - vras - si, un re -

46

al i - me - ne - o fra le ru - i - ne, fra le stra - gi, fra l'ar - mi, in ri - va a un fiu - me, senz'

49 CLEOFIDE

a - ra, sen - za tem - pio e sen - za nu - me? Al - le az - zi - ni e re - gi

52

sem - pre as - si - sto - na - mi; a - ra che ba - sta è un cor di - vo - to; e in que - sto cli - ma o al -

55

tro - ve o - gni par - te del mon - do è tem - pio a Gio - ve, o - gni par - te del mon - do è

58 PORO

tem - pio a Gio - ve. In sì dol - ce mo - men - to la mia sor - te in - fe - li - ce io non ram - men - to.

37. Duetto

Moderato

Violino I *p*

Violino II *p*

Viola *p*

CLEOFIDE
Som-mi — dè - i, se giu - sti sie-te, se giu - sti sie-te pro - teg-ge-te il

PORO
Som-mi — dè - i, se giu - sti sie-te, se giu - sti sie-te pro - teg-ge-te il

Moderato

Bassi *p*

5

bel _ de-si-o d'un a - mor co-sì pu - di - co; pro - teg-ge-te, pro - teg-ge-te ...

bel _ de-si-o d'un a - mor co-sì pu - di - co; pro - teg-ge-te, pro - teg-ge-te ...

38a. Recitativo

CLEOFIDE PORO CLEOFIDE

Ah! mio ben, giun-ge il ne-mi-co. Mi-se-ri, che fa - rem'! Io non sa-prei fi-gu-rar-mi u-no scam-po. Ah! che

5
scam-po non v'è, siam pri-gio-nie-ri. Un sol mo-men-to, o spo-so, ci re-sta an-cor di li-ber - tà. Ri-sol-vi: un con-

6

9 PORO cava uno stilo
si-glio, un a-iu-to. Ec-co-lo: è que-sto, bar-ba-ro, ma ne-ces-sa-ri - e de-vo d'uo-tuo co-re e del

13 CLEOFIDE
mi - o. Come! Mo-ri, m'at-ten-da l'om-bra tua degl' E - li-si in su la so - glia sen-za il ros -

17
sor del - la mac-chia-ta spo-glia. Ma qual gel! Qual ti-mor! Fug-ge la ma-no

21 CLEOFIDE PORO
dall' uf-fi-cio cru-del, e il cor mi man-ca. Oh te-ne - rez-ze! Oh pe-ne! Ah! siam per-si, mia spo-sa.

25 in atto di ferirla

Ec-co i ne-mi-ci. Per - do-na i miei fu-ro - ri, a-do-ra - to mio ben, per - do-na e mo-ri.

Scena VII

38b. Recitativo

ALESSANDRO e suddetti

ALESSANDRO PORO

Cru-del, t'ar-re-sta. E don-de tan-to ar-di-men-to e tan-ta te-me-ri - tà? Dal mio ca-rat - te-re su -

5 CLEOFIDE *va nel mezzo* ALESSANDRO

bli-me. E-gli è di Po-ro e - se-cu-tor fe-de-le. (Oh Dio, si sco-r-ri!) M... e-guir tal com-man-do ei non do-

9 PORO CLEOFIDE

ve - va. ... già ch' i - a ... E - gli so-stie - ne le ve - ci del suo re.

12

Tu pur do - vre - sti non i - scor-dar-ti, As-bi - te, che sud - di-to nas - ce - sti, e

15 *piano a Poro*

che non ba-sta un co-man-do re - al, per-ché in o-blio tu pon-ga il gra-do tu-o. (Ta-ci, ben mi-o.)

19 PORO

Tem-po a fin-ger non è. Sap-pi, A-les - san-dro, che nul - la mi sgo - men-ta il tuo po - te - re; sap - pi ...

Scena VIII

TIMAGENE e suddetti

38c. Recitativo

TIMAGENE

Le gre-che schie-re, si- gnor, vie-ni a se-dar. Chie-de cia-scu-no di Cle-o - fi-de il san-gue: e ogn-un la cre-de

5 PORO

rea dell' in-si-dia. El-la è in-no- cen-te. Il so-lo au-tor son io: tut-to l'o-ro gran di-sde-gno è mi-o. E tua sa-rà la

9 a Cleofide

pe-na. en-tro l'ar-gia sia da qual-un-que in-sul-to Cle-o - fi-de di - fe-sa; e que-sto al-te-ro

13 CLEOFIDE

cu-sto-di-to ri-man-ga e pri-gio-nie-ro. Deh! la-scia in li-ber - tà quell' in-fe-li-ce. Tut-ta sua col-pa al fi-ne è

17 ALESSANDRO *parte dopo l'aria*

l'es-ser fi-do a Po-ro. Un tal de-lit-to non me-ri-ta il tuo sde-gno. Di sì bel-la pie-tà si re-se in - de-gno.

39. Aria

Allegro

Flauto

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

ALESSANDRO

Bassi

Tutti

7

13

tr tr tr

tr tr tr

tr tr tr

tr

p

p

p

Se tro - va per - do - no ba - ba - r - fe - sa: la

li

20

leg - ge del tro - - - no sprez - za - ta - ne - va, sprez - za - - -

3 3 tr

26

f

a 2

f

f

- ta ne va.

32

tr

tr

tr

tr

p

p

p

p

Se tro - va per - do - no la bar - ba - ra of-

p

Soli

38

fe - sa: la leg - ge del tro - - - no, la leg - ge del tro - - -

44

no

50

- - - ta ne va, la leg - ge del

69

tr

tr

tr

p

p

p

Se pas-sa in e - sem-p se co - di -

Fine

Soli

75

fe - sa, la col - pa d'un em - pio più au - da - ce si fa, più au -

tr

81

da - - - - - ce si fa.

Tutti

88

Dal segno

Scena IX

CLEOFIDE, PORO e TIMAGENE con guardie

40. Recitativo

TIMAGENE

Ma - ce - do-ni, al - la reg - gia Cle - o - fi - de si scor - ga; e in - tan - to As - bi - te

6

4 CLEOFIDE PORO

me - co ri-man-ga. (In li-ber-tà po-tes-si, sen-za sco-prir-lo al-men dar-gli un ad - di - o.) tes-si all' i-dol

8 CLEOFIDE TIMAGENE

mio li - be-ro f... ar.) De' si miei, Ti ma - ge - ne, hai pie-tà? Più che non

11 CLEOFIDE

cre - di... Po - ro mai ve - di, di - gli dun-que per me che non si scor - di al -

b6 #

14 *dopo l'aria parte con le guardie*

le sven-tu-re in fac - cia, la co-stan-za d'un re; ma sof - fra, ma sof - fra e tac - cia.

#

41. Aria

Adagio

Flauto

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

CLEOFIDE

Bassi

Tutti

5

tr

f

a 2

tr

f

p

tr

tr

tr

tr

p

f

p

f

p

f

17 Fl

Ob I, II

f

a 2

tr

poco f

f

poco f

f

poco f

f

ri, che non di-spe-ri an-cor, che non di-spe-ri an-cor.

f

Tutti

20

tr

tr

tr

p

p

p

Di - gli ch'io son fe - de - le, di - gli ch'è il mio te -

p

Soli

23

so - ro, che m'a - mi, ch'io l'a - do - ro, che m'a -

26

- mi, ch'io l'a - do - ro, che non di-spe-ri an-cor, di-gli ch'è il mio te -

29

so-ro, di-gli ch'io son fe - de - le, che m'a-mi, ch'io l'a-do-ro, che non di - spe -

This musical score page includes staves for Flute I (Fl), Oboe I & II (Ob I, II), Piano (Piano), and Voice. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The music features complex rhythmic patterns with triplets and trills. A large watermark "Musix" is visible across the bottom right portion of the page.

[illegible]

Un poco lento, ma poco

39 dolce dolce dolce

Di - gli che la ___ mia stel - la spe - ro pla - car col pian-to, spe -

Un poco lento, ma poco

dolce

Soli

47 tr tr tr tr tr

ro pla - car pi che lo con - li in - tan - to l'im - ma - gi -

55 tr f p f p p

ne _ di quel-la che vi - ve nel _ suo cor, di - gli che lo con - so-li in -

63

tan - to l'im-ma-gi - ne di quel - la che vi - ve nel suo cor, che vi - ve

[illegible]

Scena X

PORO e TIMAGENE

42a. Recitativo

PORO TIMAGENE PORO

(Te - ne-rez-ze in-ge-gno - se!) A - mi-co As-bi - te, siam pur so-li u-na vol - ta. E con qual fron - te

4 mi chia-mi a-mi - co? Al mio si - gnor pro-met - ti se - dur par - te de' Gre - ci, e poi l'in-

7 TIMAGENE gan - ni. Non l'in-gan-nai. Se - dot - ti gli ar-gi - spi-di-ve- li or-di-ni u-sa - ti can-giò al

10 cam-po A on - c ma - se ul - ti-ma quel - la schie-ra, che do-ve-va al pas-

13 PORO TIMAGENE sag - gio es - ser pri-mie - ra. Chi può di te fi - dar - si? Io mil-le pro - ve ti da-rò d'a-mi -

16 PORO TIMAGENE stà. Li - be-ro sei. Ma co-me ad A-les-san - dro dis-col-pe - rai ... Que-sto è mio pe - so. In

19 cava un foglio

tan-to sol-le - ci-to e na - sco - sto tu ri - cer-ca di Po-ro, e re-ca a lui que-sto mio fo-glio. Un mes-sag-gier più

6 6

23 gli dà il foglio PORO

fi-do non so tro-var di te. Di - gli che in que-sto ve-drà le mie dis-col-pe, ve - drà le sue spe-ran-ze. A -

27 parte

mi-co, ad - di - o. Da' le - ga-mi di-sciol-to, l'im-pe- già e' mie - ro - ri as-col-to.

42b. Re-attivo
TIMAGENE

Scena XI

TIMAGENE solo

D'A - te - sa sem-pre co-sì non ve - glie-ran-no i nu - mi. U-na in-si - dia fe -

4 parte dopo l'aria

li - ce spe-ro fra tan-te, on-de mi sia per-mes - so sol-le-var dal suo gio - go il mon-do op-pres-so.

43. Aria **Più tosto allegro**

* Im Dresdner Stimmenmaterial hier „trio“; zur Bedeutung siehe den Kritischen Bericht.

9

tr

13

tr tr tr tr tr tr tr tr

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree." It includes vocal staves and piano accompaniment. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The vocal parts feature a melody with trills and a final flourish marked "a 2". The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamics like piano (p) and forte (f) indicated.

21

Sheet music for 'The Rose Tree' in G major, 2/4 time. The score is arranged for voice and piano. The piano part includes a large, stylized graphic of a rose tree in the background. The music features a variety of notes, rests, and dynamic markings (p, f, tr).

25

tr

p

a 2

f

p

f

p

f

Soli

Tutti

29

tr

tr

tr

tr

f

p

f

p

f

p

È ver che, è ver che all' a-mo in-tor-no, all' a-mo in - tor - no l'a - bi-ta-tor dell'

Soli

33 tr

on-da, l'a-bi-ta-tor dell' on-da scher-zan - do va ta -

37

lor, e fug-ge e fa ri - tor - no, e la-scia in su _ la

41

spon-da, e la-scia in su la spon-da de-lu-so il pe-sca-tor, de-lu-so il pe-sca-

45

tor, de-lu - so il pe-sca - tor, il pe - sca - tor.

Tutti

49

tr tr tr tr

53

f tr f p p

È ver che all' a-mo in - tor-no, all' a-mo in-tor- no

Tutti Soli

57 *tr* *tr* *tr*

l'a-bi-ta-tor dell' on-da, l'a-bi-ta-tor dell' on-da scher-zan - do va ta-lor, scher-

61

- do, e fug-ge e fa ri-tor-no,

65

p assai

p assai

p assai

e fug-ge e fa_ri - tor-no, e scia in s_ la splen-da de -

p assai

69

f *p*

f *p*

p

lu-so il pe-sca-tor, l'a - bi-ta-tor dell' on - da scher - zan -

p

73

- do va ta - lor, e fug-ge e fa ri - tor o,

77

e la - scia in su la spon-da de - lu-so il pe-sca - tor, de-lu - so il pe-sca - tor, de-lu - so il pe-sca -

87

tr

f

tr

f

ff

ff

ten.

ten.

a 2

ten.

ten.

tr

p

p

f

f

f

ff

ff

ff

ff

tor, — il pe-sca- tor:

Tutti

86

tr

tr

a 2

f

f

f

f

98

tr

tr

tr

tr

p

p

p

Ma giun-ge quel mo - men-to, quel mo - men-to, che nel fug-gi in - ti-ca; Al - la sua fa -

Fine Soli

102

f

f

f

f

ti - ca il pe-sca-tor con - ten - - - to, si ri-con-so-la al - lor, con-ten -

107

to, si ri - con - so - la al-lor, si ri - con - so - la al-lor, si ri - con - so - la al-lor.

Tutti

111

Dal segno

Scena XII

Appartamenti nella reggia di Cleofide.
ALESSANDRO, CLEOFIDE e GANDARTE in disparte

44. Recitativo

ALESSANDRO

Per sal-var-ti, o re-gi-na, ten-tai fre-nar, ma in va-no, d'un cam-po vin-ci - tor l'im-pe-to in-sa-no.

5

U-na sol via mi re - sta a po-ter-ti sal-var. In te ri-spet-ti o-gni schie-ra or-go-glio-sa u-na par-te di me:

9

CLEOFIDE GANDARTE CLEOFIDE ALESSANDRO

sa - rai mia spo-sa. 'A-les-san-dro? ... o mai!) (Che di-rò?) Ma tu ta-ci,

13

CLEOFIDE

e tu, so - spi-ri, im-pal-li - di - sci e non ri - spon-di? Si-gnor,

17

è gran-de il do-no, ma il mio de-stin ... la tua gran-dez-za ... Ah! cer-ca un ri - pa-ro mi-

21 ALESSANDRO

glio-re. Qual ri-pa-ro, se il cam-po non in-ten-de-ra-gion. La rea ti cre-de, e, mi-nac-cian-do, il

5 6b

25 CLEOFIDE

san-gue tuo ri-chie-de. Ah, si pen-si al-tro scam-po, la tua glo-ria con-si-glia che di-rà il

6

28 ALESSANDRO

mon-do ... E qua-le op-er-tu-no ri-pa-ro of-frir-ti ai s-s'i-o? Ec-co-la. (Oh

GANDARTE CLEOFIDE

32 ALESSANDRO

stel-le!) ... dir ... Po-ro son i-o. L'in-u-ma-na ri-chie-sta è a me pa-le-se, e ven-go of-frir del

RTE

b b6

36

cam-po al-la bar-ba-rie un re-gio ca-po in-do-no. Io la vit-ti-ma so-no; io me-di-ta-i

b6 b

40

gl'in-gan-ni e i tra-di-men-ti, e i tra-di-men-ti: son Cle-o-fi-de e As-bi-te am-bo in-no-cen-ti.

43 ALESSANDRO CLEOFIDE GANDARTE

(Oh co-rag-gio! oh for-tez-za!) (O fe-de che in-na-mo-ra!) (Il mio re si di-fen-da, e poi si mo-ra.) Su

47

vi-a che fai? Che pen-sa Per la vi-ta lei, ba-star ti de-vo of-fra un mo-nar-ca al-le fe-ri-te il

51 ALESSANDRO GANDARTE

pet-te-ste of-fer-te io non ac-cet-to. Vo-glio ... Vuoi tut-ti es-tin-ti, e ti com-pia-ci che

55 ALESSANDRO

tut-to l'In-do san-gue ... A-scol-ta, e ta-ci. Te-co-li-be-ro As-bi-te ri-tor-ni, o Po-ro,

59

GANDARTE

io non son men di voi a - mi-co e ge-ne-ro-so. Ma qui frat-tan-to in - fra i pe - ri-gli av-vol-ta Cle -

63

ALESSANDRO

o - fi-de do-vrà ... Po-trei sal - var - la sen - za ren-der-la a te, perch'è mia pre-da, ma, dal grand'

67

at-to il-lu-stre la tua gran - dez-za, e l'a-mo-ro com - pren - do de a te (non so dir-lo),

71

ALESSANDRO

a in cle - men-za! Oh pic-tà! D'As - bi - te io vo - lo a dis-cio-glie-re i

74

parte dopo l'aria

lac - ci. An - da - te, a - mi - ci; e ser-ba - te-vi al - tro - ve a' di fe - li - ci.

45. Aria

Allegro

Flauto I, II *a 2*

Oboe I, II *a 2*

Violino I

Violino II

Viola

ALESSANDRO

Allegro

Bassi

Tutti



14

S'è ver che t'ac - cen-di di no - bi-li ar - do-ri, di

Soli

21

no - ser-vi di - fen-di la bel-la che a-do-ri, e sie-gui ad a-mar-la, ché è

29

de-gna d'a - mor, ché è de - gna d'a - mor, ché è de - gna d'a -

36 Fl I, II
a 2
ff
Ob I, II
a 2
ff
ff
ff
mor.
Tutti
S'è

44
p
p
p
ver ch... ti... bi-li ar - do - ri, con - ser - va, di - fen - di la bel - la che a -
So

51
do - ri, e sie-gui ad a - mar-la, ché è de-gna d'a - mor, e sie-gui ad a-mar-la, ché è de-gna d'a -

59 *tr* *tr* *tr* *tr*

tr *tr* *tr* *tr*

mor, _____ ché è de - gna d'a - mor, con - ser - va, di - fen - di la

67 *tr* *tr* *tr* *tr*

bel - la che a - do - ri, e sie - gui a - mar - la, ch de - gna d'a - m

75 Fl I, II *f* *a 2*

Ob I, II *f* *a 2*

_____ ché è de - - gna d'a - mor, ché è de - - gna d'a - mor.

f

Tutti

82

89

Di qual-che mer-ce-de se in-de-gno non so-no, la man che lo die-de ri -

Fine *Soli*

97

a 2

f

a 2

f

f

f

spet-ta nel do-no: non al-tro ti chie-de il tuo vin - ci - tor, il tu - vi ci -

106

f

f

Tutti

Dal segno

Scena XIII

CLEOFIDE e GANDARTE

46. Recitativo

CLEOFIDE

Qual fau - sto nu - me il - le - so a noi ti ren - de?

GANDARTE

Pie - to - so il Ciel, re - gi - na,

4

CLEOFIDE

d'un vas-sal - lo fe-de - le in se-no all' on - de mi die scam-po col nuo-to. Quan-to d'iam' a'

7

tuoi fe - li - ci in-gan - ni! e - ra - va, mio Gan-dar - te tan - ta fe - li - ci - tà fra tan-ti af -

10

GANDARTE

fan-ni, re - gi - na, d'in-du-gia-re allo scam-po. Io cor-ro a Po-ro; ond' ei ri - sol - va e

14

scel - ga il mo-do di sal - var - ti, e la mia fe - de ab - bia dell' a - mor suo dol-ce mer - ce - de.

parte dopo l'aria

47. Aria

Allegretto

Flauto I, II

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

GANDARTE

Allegretto

Bassi

Tutti

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano and voice. The piano part is in the lower staves, and the voice part is in the upper staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes a large, stylized letter 'C' in the background. The piano part features a melody with eighth and sixteenth notes, and the voice part features a melody with eighth and sixteenth notes. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and articulation markings such as *tr* (trill) and *a 2* (accents). The score is divided into measures by vertical bar lines.

[illegible]

This musical score is for the opera 'L'Espresso' by Giuseppe Verdi. It features a woodwind section with Flute I and II (Fl I, II) and Oboe I and II (Ob I, II), both playing in D major. The woodwinds are marked with a forte (f) dynamic and include trills (tr). The string section consists of Violins I and II (Vl I, II) and Cellos and Double Basses (Vcl, Cb), all playing in D major. The strings are marked with a forte (f) dynamic and include trills (tr). The vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) are marked with a forte (f) dynamic and include trills (tr). The score includes a large, stylized watermark 'G. Verdi' across the center. The lyrics are in Italian and include the words 'di tue pe-ne e del mio af - fan - no il de - stin si' and 'cam - bie - rà,'.

100

tr a 2 tr 3 tr tr

108

tr tr tr tr tr tr

f p f p

E — tor — nan — do a te la cal — ma, pa — ce pur — av —

p

Fine Soli

117

rà quest' al - ma, che fin' or pen - dan - do va, _____

126

pen - dan - do va.

136 Fl I
Ob I, II

Tutti

Dal segno

Scena XIV

CLEOFIDE, poi ERISSENA

48. Recitativo

CLEOFIDE

Po-ro, mio dol-ce a-mor, a - ni-ma mi - a, do-ve sei? Che ri - tar - di? An-cor non vie-ni?

5

Cru-di mo-men-ti! Oh, quan-to l'at-ten-der-ti è pe - no-so! Ec-co-lo, io sen - to ... Ma non E-ris -

9

ad Erissena, che sopraggiunge

se-na. Eh! non è tem-po di o prin-ci - pessa. Con-so - ti con noi. Li-be-ro è il var-co al no-stro

13

ERISSENA

scam-po, ren-de al mio spo-so A-les-san-dro. Fu-ne-sta li - ber - tà, se Po-ro è mor-to!

17

CLEOFIDE

ERISSENA

CLEOFIDE

Co-me? Che di-ci? Oh Dio! Mi ha tra-di-ta A-les-san-dro! Ei di se stes-so fu l'uc-ci - sor. Quan-do? Per-ché?

b6

21 ERISSENA

Fi - ni - sci di tra-fig - ger-mi il cor. Cin - to da' Gre - ci, lun-go il fiu - me si mos - se, si -

b6

24

mos-se lun-go il fiu-me, ed i sor-pre-si im-pro - vi-di cu - sto-di ur - tò, di - vi-se: fra lor la via s'a -

28 CLEOFIDE

per-se, si lan-ciò nell' I-da-spe e si so-mmer-se. Oh cie-sp-ra-to A - mor, cie-co e ge-lo - so!

31 CLEOFIDE

Mi - Pen-sa a sal - var - ti. Ah! Si pen - si a mo - rir, se Po - ro è

34 s'appoggia dolente a qualche parte

mor-to. La vi - ta più di mor - te è a me spie - ta - ta, nel mio es-tre-mo do - lor son di-spe-ra - ta.

49. Aria

Un poco moderato

Flauto I, II

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

ERISSENA

Un poco moderato

Bassi

Tutti

This block contains the first system of the musical score. It includes staves for Flauto I, II; Oboe I, II; Violino I; Violino II; Viola; and Bassi. The Flauto and Oboe parts are marked with 'a 2'. The Bassi part is marked with 'Tutti'. The tempo is 'Un poco moderato'. The key signature has two flats, and the time signature is common time (C). A large watermark 'Caxus' is visible across the middle of the system.

This block contains the second system of the musical score, starting with a measure number '7' at the beginning. It includes staves for Flauto I, II; Oboe I, II; Violino I; Violino II; Viola; and Bassi. The Flauto and Oboe parts continue with their melodic lines. The Bassi part continues with its accompaniment. The tempo remains 'Un poco moderato'. A large watermark 'Caxus' is visible across the middle of the system.

25

- da-ti, in-cau - to co - re, ve - di l'al-trui do - lo - re, e non t'in - na - mo - rar, _____

31

37

_____ e non t'in - na - mo - rar, _____ non t'in - na - mo -

Fl I, II
42

Ob I, II
a 2

tr

f

f

f

tr

tr

p

p

p

rar.

f

Tutti

Se co - sta tan - te

Soli

48

a - m - tà. Guar - da-ti, in-cau-to co - re, ve - di l'al-trui do -

54

lo - re, e non t'in - na - mo - rar,

60

ten. ten. f p

ten. f p

ten. f p

— e non t'in - na - mo - rar, guar-da-ti, in-cau-to co - re, ve - di l'al-trui do -

f p

66

lo - re, e t'in - na - mo - rar,

f p

71

tr f p

tr f p

t'in - na - mo - rar, e non t'in - na - mo -

f p

76 Fl I, II *a 2*
Ob I, II *a 2*

f

f

f

rar.

ff

Tutti

82 *p* *a 2* *f* *tr*

p *a 2* *f* *tr*

p *f* *tr* *p*

p *f* *tr* *p*

p *f* *p*

Chi cin-to è di ca - te-ne

p *f* *p*

Fine *Soli*

89

per-de la li-ber - tà, per-de la li-ber - tà; fug-gi, mio cor l'in - gan-no,

Tutti Soli Tutti

95

fug-gi, mio cor l'... Se a da tan-to af - fan-no, tan-to af - fan-no, guar-da-ti a non a -

So

102

mar, a non a - mar, guar - da - ti a non

poco *f*

tr.

3 3

poco *f*

108 Fl I, II a 2 f

Ob I, II a 2 f

p p p f f f

a - - - mar, a non a - mar.

Tutti

115 a 2 tr tr tr tr tr tr

2 tr tr tr tr

Dal segno

Scena XV

50. Recitativo

CLEOFIDE sola

Un poco grave

Violino I

Violino II

Viola

CLEOFIDE

Un poco grave

Bassi

Soli

Qual tem-pe - sta d'af-fet - ti, e qual or - ro - re di mor-

This system contains the first three staves of the musical score. The Violino I and Violino II staves are in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The Viola staff is in alto clef with the same key signature and time signature. The Cleofide vocal staff is in treble clef. The Basses staff is in bass clef. The music begins with a 'Un poco grave' tempo marking. The vocal line starts with a rest followed by the lyrics 'Qual tem-pe - sta d'af-fet - ti, e qual or - ro - re di mor-'. Dynamic markings include piano (p) and forte (f).

4

ta-li a go-ni - e m m om-bra il c

Do-vun-que il guar-do gi-ro, io veg-go es-pres-so il

This system contains the fourth through seventh staves. The music continues with the vocal line. The lyrics 'ta-li a go-ni - e m m om-bra il c' and 'Do-vun-que il guar-do gi-ro, io veg-go es-pres-so il' are present. The piano accompaniment features a 'Soli' section. Dynamic markings include piano (p) and forte (f).

8

mio cru-del mar - ti - rio; e di-sciol-te le fu - rie più tre - men - de dal ba - ra-tro pro-

This system contains the eighth through eleventh staves. The music continues with the vocal line. The lyrics 'mio cru-del mar - ti - rio; e di-sciol-te le fu - rie più tre - men - de dal ba - ra-tro pro-' are present. The piano accompaniment features a 'Soli' section. Dynamic markings include piano (p) and forte (f).

11

fon - do, per me un in - fer - no è di-ven-ta-to il mon-do.

15

è or-ro - to è pe-na; più re-si-ster non pos-so a tan-ti af-fan-ni: e pur non an-co il

20

mio do-lor mi sve - na. In-giu-stis-si-mi nu - mi! A-stri ti-ran-ni!

Adagio 24 *sordini*

Adagio Po-ro, mio dol-ce a-mor, om-bra a-do-

27 *p*

ra-ta, e mai qui or-no er-ran-te a me t'ag-gi-ri. Al

30

suon de' miei so-spi-ri vie-ni, o ca-ro, o ca-ro, vie-ni, e m'as-col-ta. Ma'

51. Aria

Allegro

Flauto I, II

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

CLEOFIDE

Allegro

Bassi
(senza Fagotti)

Tutti

8

15

tr

tr

tr

tr

21

tr p tr p tr p tr

Son qual mi - se - ra co - lom-ba, che se piom - ba in lei l'ar -

Soli

28

f p f p f p f p

ti - glio cer ve - de il suo pe - ri - glio, ne più —

34

spe-ra — li - ber - tà, —

41

47

53

* Es kann dis² oder d² gesungen werden.

59

li - ber - tà. Son qual

66

mi - se - i co - ba, che se piom-ba in lei l'ar - ti - glio,

73

cer - to ve - de il suo pe - ri - glio, ne più spe - ra

79

li - ber - tà,

86

92

*
ossia:

* Vorschlag des Herausgebers.

98 Fl I, II

Ob I, II

li ber -

105

alla replica si leveranno
le sordine in questo loco

tà, se piom-ba in lei l'ar - ti - glio, la mi-se-ra co - lom - ba,

112

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

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

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

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

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

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

cer - to ve - de il suo pe - ri - gliο, ne spe - ra - li per -

Tutti Solo

[illegible]

127

a 2

tr

Fine

135

p

f

p

f

p

Ahi! D'a - mor de - stin ti - ran-no! Di - spe - ra - ta in van m'af - fan-no.

Soli

143

Son senz' al-ma, e vi-vo an-co-ra, vo - glio mor - te, e m'ò o-gni ora.

151

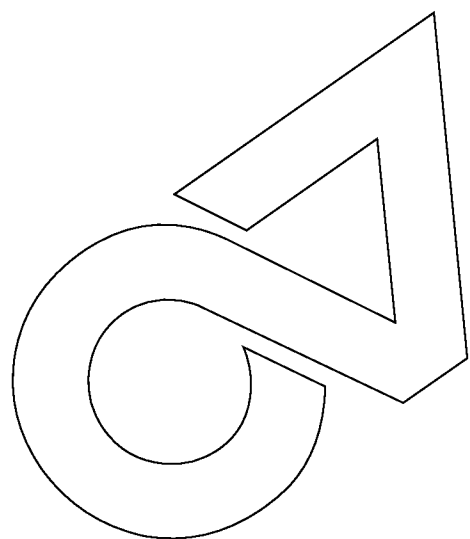
Adagio

Giu - sti dèi!_ chi m' à _ pie - tà, giu - sti dèi!_ chi m' ha pie - tà.

Adagio

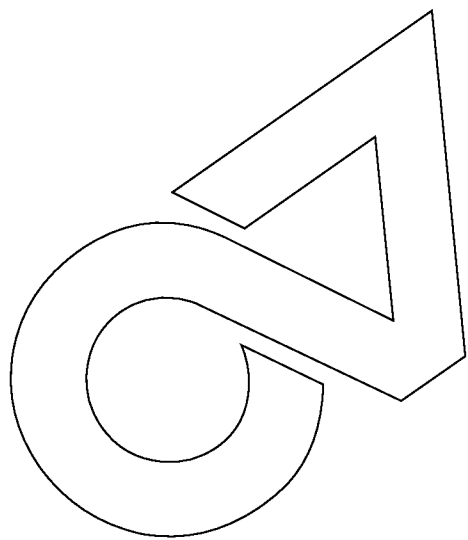
Tutti senza Fagotti Soli Da capo

Fine dell' Atto Secondo

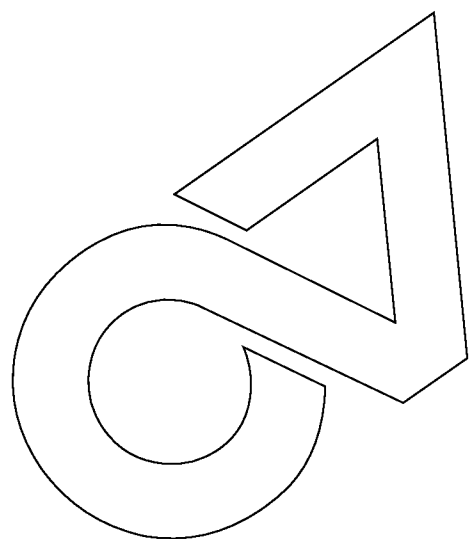


Carus

Atto Terzo



Carus



Carus

ATTO TERZO

Portici de giardini reali.

Scena I

ERISSENA e GANDARTE

52. Recitativo

ERISSENA

Dun-que vi-ve il ger-ma-no? E qual gran nu-me lo sal-vò dal-la mor-te? Fo-la in-ge-gno-sa è

GANDARTE

que-sta che, d'A-les-san-dro ad e-vi-tar lo sde-gno, Ti-ma-ge-ne in-ven-tò. La-scia 'io va-da di sì li-a no-

ERISSENA

6

GANDARTE

8

vel-la al-la re-gi-ma In-fin che gran-ga al suo ter-mi-ne un col-po,

ERISSENA

11

gio-va che ogn-u-no e la re-gi-na an-co-ra lo cre-da e-stin-to. Oh quan-te pe-ne, oh quan-te, co-ste-rà quest' in-

GANDARTE

15

gan-no all' in-fe-li-ce! Quan-ti pian-ti al suo ci-glio! Un in-gan-no che gio-va, è un gran con-si-glio. Sen-ti

b b4 b6

19

dun-que: ri-tro-va l'a - mi-co Ti-ma-ge-ne. A lui di - rai che Po - ro nel giar-di-no re-al lo sta at-ten -

23

den-do, on - de con-du-ca al con-cer-ta-to var - co A-les-san-dro con lui. Là del suo fo-glio può va-ler-ci l'of-

27

ERISSENA GANDARTE

fer-ta. Io di sve-nar-lo, e di con-dur-lo b-bia la cu-ra. Oh Dio! Tu ti tur-bi? tu tre - mi?

31

mu - ti. Ah! tu sen-ti, lo veg-go, pic - tà per A - les - san-dro e pre-fe - ri - sci

35

ERISSENA

il ne-mi-co al ger-ma-no! Il Ciel mi guar-di ... Ma ... Chi sa ... pa-ven-to ... Può for-se Ti-ma-ge-ne non

40 **GANDARTE**
cava un foglio

cre-der-mi e tra-dir-ci. Ec-co-ti un fo-glio, in cui ci sti-mo-la all' in-si-dia; un pe-gno è que-sti

43 *le dà il foglio* **ERISSENA**

del-la sua fé si-cu-ro. Pe-gno fu-ne-sto! A che mi for-zi mai, du-ra ne-ces-si-

7 5 b6

46 **GANDARTE**

tà di fa-to a-cer-bo! In sì fa-tal pe-ri-glio co-mi-ra-gion cor-r-ge, non vuol ra-gion di san-gue al-tro con-

50 **ERISSENA** **GANDARTE** **ERISSENA** **GANDARTE**

si-glio. dun-quan-na-no. E che di-rò? Di-gli che la mia ma-no a-dem-pie-rà sua leg-ge. E

b6

54 **ERISSENA** *Gandarte parte dopo l'aria*

poi de' no-stri co-ri, la fé giu-ra-ta an-cor... Van-ne, Gan-dar-te, tem-po non è di fa-vel-lar d'a-mo-ri.

53. Aria

Allegro

Flauto I, II *a 2*

Oboe I, II *a 2*

Violino I

Violino II

Viola

GANDARTE

Allegro

Bassi *Tutti*

8

The musical score is written for a full orchestra and piano. The woodwinds (Flute I & II, Oboe I & II) and strings (Violin I & II, Viola, Basses) play a melodic line in the upper register, while the piano provides a rhythmic accompaniment in the lower register. The vocal line for 'GANDARTE' is a single staff with a treble clef. The score is marked 'Allegro' and 'Tutti'.

15

p

p

p

p

p

22

f

f

f

f

f

p

p

f

p

Pu - pil - let - te vez - zo - set - te dell a - ma - to mio te -

✂ Soli

29

so - ro, non vi ba - sta il dir ch'io mo - ro, il dir ch'io mo - ro, mi ne-

36

ga-te an-cor pie - tà, mi ne - te an-cor pie - ne - ga-te an-cor pie - tà, an-cor pie -

43 Fl I, II a 2
Ob I, II

tà. Pu - pil - let - te - vez - zo -

Tutti Soli

51

set-te, dell' a - ma-to mio te - so-ro, non vi ba - sta il dir ch'io mo - ro, il dir ch'io

59

mo - ro, ne - - - - - te an - cor _ pie -

66

tà, pie - tà, an - cor _ pie - tà, pie - tà, mi ne - ga - te an - cor pie - tà, an - cor pie -

[illegible]

90

p

Tut - to a - mor voi m'ac-cen - de - te e pur sie-te tan-to in-gra - te che un di - let - to ogn-or vi

p

Soli

98

fa - te del-la vo - stra - del - tà del-la vo - stra - cru - del - tà.

106

f

Fl I, II
a 2

Ob I, II
a 2

f

Tutti

4#
2

Dal segno **S**

Scena II

54a. Recitativo

ERISSENA, poi CLEOFIDE

ERISSENA

Un sì fa - tal im - pe - gno a - ma - reg - gia il pia - cer ch'io pro - ve - rei per la vi - ta di Po - ro.

4 CLEOFIDE

Im - ma - gi - ni do - len - ti, deh! per po - chi mo - men - ti par - ti - te dal pen - ser. Re -

ERISSENA

7 gi - na, or - mai ra - sciu - ga i lu - mi. Il con - so - lar - al fi - ne è vir - tù ne - ces - sa - ria

10 CLEOFIDE

le re - gi - ne. Quan - do si per - de tan - to, ne - ces - si - tà, non de - bo - lez - za è il pian - to.

4
2

Scena III

54b. Recitativo

ALESSANDRO e dette

ALESSANDRO

Re - gi - na, a che mi chia - mi? Co - me qui sen - za Po - ro? Mi la - sciò, lo per - dei.

CLEOFIDE

5 ALESSANDRO

Ma in que - sto lo - co, Cle - o - fi-de, ti per - di. È di mie schie - re trop - po con - tro di

b6

8 CLEOFIDE ALESSANDRO

te gran-de il fu-ro - re. Sì, ma più gran - de è d'A-les - san-dro il co - re. Che far pos -

b

11 CLEOFIDE

s'i - o? Del-la tua de-stro il do-no, de' Gre-chi pla-che - rà l'i-ra fu-ne-sta. me la of-fri-sti il sai.

h

15 ERISSENA CLEOFIDE

(So - gno, o son-de-sa!) (Oh sor - sa! oh dub-biez-za!) A che pen - so - so? Non ti ram-men - ti

h

18

for-se la tua pie-to-sa of - fer-ta? Tu puoi sal-var-mi; e la ri-spo-sta an-co-ra su' lab-bri tuoi,

h b7 5 6

22 ALESSANDRO parte

mi - se-ra me! sos - pen-di? Van-ne, al tem-pio ver-rò. Spo-so m'at - ten - di.

6

Scena IV

54c. Recitativo

CLEOFIDE ed ERISSENA

ERISSENA

Cle-o-fi-de, sì pre-sto io non spe-rai le la-gri-me su'l ci-glio ve-der-ti in-a-ri-dir:

5 CLEOFIDE

ma n'hai ra-gio-ne. Al-lor che ac-qui-sti tan-to, non è per te più ne-ces-sa-rio il pian-to. „Il con-so-lar-si al-fi-ne

6 6

10 ERISSENA

è vir-tù ne-ces-sa-ria al-le re-gi-ne.“ Quan-do co-sì po- l'u-sa el-la vir-tu-de, a chi non

14 CLEOFIDE

pia-ce? cor non ne sa-pa-ce. Vor-rei pe-rò ve-der-ti più cau-ta in giu-di-ca-re. Il tem-po e il lo-co

19

can-gia as-pet-to al-le co-se. Un' o-pra i-stes-sa è de-lit-to, è vir-tù, se va-rio è il pun-to, don-de si mi-ra. Il

23 parte dopo l'aria

più si-cu-ro è sem-pre il giu-di-ce più tar-do, e s'in-gan-na, s'in-gan-na chi cre-de al pri-mo sguar-do.

b7 b #

55. Aria

Allegro

Flauto I, II *a 2*

Oboe I, II *a 2*

Violino I

Violino II

Viola

CLEOFIDE

Allegro

Bassi *Tutti*

9

35

p

Se trop-po _ cre - de al ci - glio co - lui _ che _ va _ _ _ per _ l'on-de, in ve - ce _

p

Soli

42

del na - vi ve par - tir le spon-de, giu - ra che fug-ge il li - do, che fug-ge il

49

li - do: e _ pur co - sì _ non _ è, è, pur _ co - sì non

This musical score is for a vocal piece in G minor, 3/4 time. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a half rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand. The lyrics are in Italian and are placed below the vocal line.

56 Fl I, II

Ob I, II

ff

a 2

ff

poco più f

ff

poco più f

ff

poco più f

ff

è, no, pur — co - sì non è, — co - sì è.

poco più f

ff

Tutti

64

72 a 2

a 2

p

p

p

Se trop-po _ cre - de al ci - glio co - lui che a per

Soli

80

l'on de - vi - glio ve - de _ par - tir le spon-de,

87

ve - de par - tir le spon-de, giu - ra che fug-ge il li - do, che fug-ge il li - do: e

94

pur — co - sì — non è, non è co - sì, co-sì non è, co-sì non è, non è co - sì,

101

ve - de par-tir le u - ra che fug-ge il li - do, giu - ra che fug-ge il li - do: e

108

pur — co - sì — non è, no, pur — co - sì non è, — co - sì non

116 Fl I, II
a 2.
ff
Ob I, II
a 2.
ff
ff
ff
Tutti

125 a 2.
p
a 2.
p
f
a 2.
p
p
f
p
p
f
p
Se trop-po al ci - glio —
Fine Soli

134

cre-de fan-ciul-lo al fon-te ap-pres-so, scher-za con l'om-bra, e ve-de

141

mol-ti - so; e sem-plici-ce de-ri-de l'im-ma-gi-ne di

149

sé, l'im-ma-gi-ne di sé, l'im-ma-gi-ne di sé.

158 Fl I, II a 2
Ob I, II a 2
f
f
f
f
f
f
Tutti

166
p
f
a 2
f
p
f
p
f
p
f

Dal segno S

Scena V

56. Recitativo

ERISSENA, poi ALESSANDRO con due guardie

ERISSENA

Chi non a-vria cre-du-to ve-ra-ce il suo do-lo-re? Or va, ti fi-da di chi mo-strò sì gran-de af-fan-no. E

noi ci la-gne-re-mo poi, se non cre-don gli a-man-ti al-le no-stre que-re-le, a' no-stri pian-ti?

Ma ri-tor-na A-les-san-dro. Oh, co-me in vol-to sem-bra sde-gnat Io ti mo-che non gli sia pa-le-se

quan-di Ti-ri-ne il fo-glio. Oh te-me-ra-rio or-go-glio! Mai non a-vrei po-tu-to

ERISSENA

fi-gu-rar-mi, E-ris-se-na, tan-ta per-fi-dia. (Ah, di noi par-la!) E qua-le, si-gno-re, è la ca-gion di tan-to

ALESSANDRO

sde-gno? Un'em-pio ar-di-re in-de-gno... For-se in-gan-nar-ti puoi. Ah, non m'in-gan-no. Io stes-so tut-to

ALESSANDRO

25 ERISSENA ALESSANDRO

vi-di, as-col-tai, tut-to sco-per-si. A-les-san-dro, pie - tà! Son col-pe al - fi-ne ... Son col-pe, ch' im-pu -

b6 #6

29 *partono le guardie* ERISSENA ALESSANDRO

ni-te mol-ti - pli-ca-no i rei. O-là! qui Ti-ma - ge-ne. Ei sol di tut-to è la pri-ma ca-gio-ne. An-zi, av-ver-

b #

33 ERISSENA

ti - to da Ti-ma-ge-ne io fui. Che in-de - gno! Ac-cu-sa gli al-tri d'io de - mento. E Po-ro ed

#5 6

37 *gli dà il foglio* ALESSANDRO

io, si-gnor, sia-mo co-cen-ti. In que-sto fo-glio ve-di l'au-tor del tra-di-men-to. E quan-do

41 ERISSENA ALESSANDRO
legge

io mi dol-si di voi? Che fo-glio è que-sto? (Mi-se-ra me, dal ti-mor mi son tra - di-ta!) „Po-ro, se in

b6

45

va-no su l'I-da-spe A-les-san-dro d'op-pri-mer si ten-tò, col-pa non eb-bi. Tut-to il mes-so di - rà. Ma tu frat-

49

tan-to non a-vi-lir-ti; a me ti fi-da, e cre-di che al-la ven-det-ta a-vrai quell' a - i - ta da me, che più vor-rai. Ti-ma-

53

ge-ne". In-fe-del! Sì, di sua ma-no ca - rat - te-ri son que-sti. (Che fe - ci mai!) A

ERISSENA ALESSANDRO

57

chi da-rò più fe-de? Par-ti, E-ris-se-na. Ah! tu mi scac-cio lo do du - bi-ti di

ERISSENA *

61

me. Se tu s con d o or - ro - re io ri-ce-vei quel fo-glio, mi sa-re - sti più gra-to.

64

AL RO

As-sai tar-da-sti pe - rò ne l'av-ver-tir-mi. Dun-que mi cre-di tan-to ... Un dub-bio al-fi-ne si-cu-rez-za non

ERISSENA ALESSANDRO

68

ERISSENA

è. Sì, ma quell' al-me, cui nu-tri-sce l'o-nor, la glo-ria ac-cen-de, il dub-bio an-cor d'un tra-di-men-to of-fen-de.

parte dopo l'aria

* Zu den Takten 59–61 siehe den Kritischen Bericht.

57. Aria

Allegro

Flauto I, II *a 2*

Oboe I, II *a 2*

Violino I

Violino II

Viola

ERISSENA

Allegro

Bassi

Tutti

9

16

p

p

p

Non è si va - go — quel gel-so - mi - no, — quel gel-so - mi-no che sul mat - ti - no di pu - ro

§

25

tr

tr

tr

tr

lat - te le fron - de in tat - te spie - gan - do — che

p

Violoncelli

32

F

C

a 2

ff

a 2

ff

f

f

tr

ff

f

ff

tr

sul mat - ti - no le fron - de in - tat-te spie - gan - do va.

f

ff

+Tiorba

Tutti

39

Non è si va - go — quel gel-so - mi - no che sul mat -

46

ti - p tat

53

te spie-gan - do va, non è si va - go, che sul mat - ti - no, le

Violoncelli

60 Fl I, II a 2
Ob I, II a 2
ff
f
ff
f
ff
f
ff
fron-de in - tat - te spie - gan - do va.

+Tiorba T

67
p
p
p
Ma se u-na_ lie - ve mac -
Fine

74

- chia l'of - fen-de ne - glet - ta ren-de, ne - glet - ta ren-de la sua bel -

Violoncelli

81

tà, la sua bel - tà ne - glet-ta ren-de la sua bel - tà, la sua bel - tà.

90

Fl I, II a 2

Ob I, II a 2

Tutti

Dal segno

Scena VI

ALESSANDRO, poi TIMAGENE

58. Recitativo

ALESSANDRO TIMAGENE ALESSANDRO

Per qual via non pen-sa-ta mi sco-pre il Ciel un tra-di - tor! Ma qui vie-ne. Tut-to se-dai, mio re. A

5

tem - po giun-gi, a-mi-co. Un gran con - si - glio da te de - si - o hi m'in -

9

si-dia; è no-to il tra-di in mio po-ter tro-va; non ho cor di pu - nir-lo, per-ché a-mi-co mi

13

fu. o - nar - gli al - tri po-treb-be a que - sti tra-di - men-ti a-ni-mar. Tu che fa -

16 TIMAGENE ALESSANDRO TIMAGENE

re-sti? Con un sup-pli-cio or-ren-do il pu - ni-rei. Ma l'a-mi-ci-zia ... E-gli pri - mie-ro l'of-fes-se. Al ze-lo

20 ALESSANDRO gli dà il foglio

mio pa-le-sa il tra-di - tor, sco-pri-lo or-mai. Pren-di, leg-gi quel fo-glio, leg-gi, e lo sa-prai.



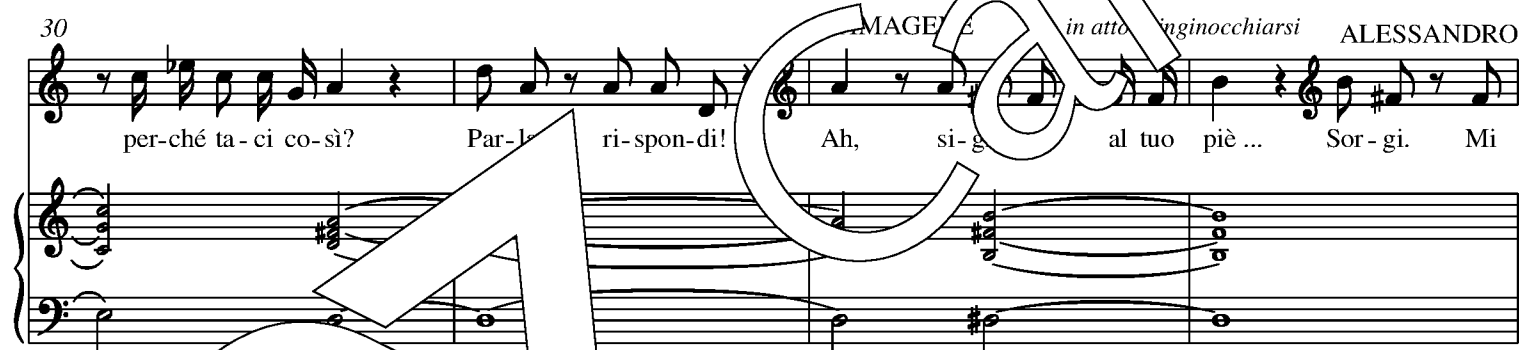
25 TIMAGENE ALESSANDRO

(Stel-le! Il mio fo-glio! Ah! m'ha tra-di-to As-bi-te.) Tu im-pal-li - di-sci e tre-mi! Per-ché ta - ci?



30 TIMAGENE in atto inginocchiarsi ALESSANDRO

per-ché ta - ci co-sì? Par-la ri-spon-di! Ah, si-g al tuo piè ... Sor-gi. Mi



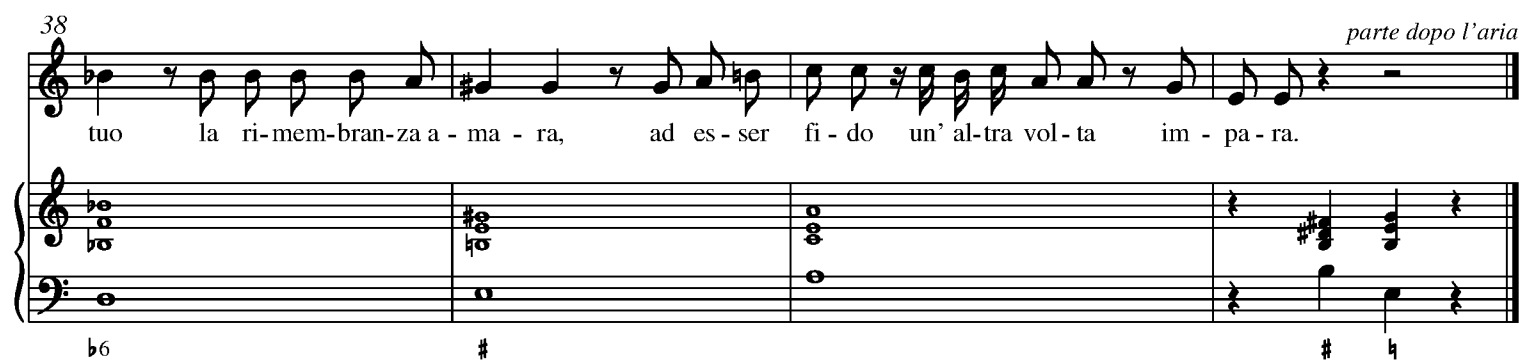
34

ba-sta sor. Ti ras-si-cu-ra nel mio per-do-no; e, con-ser-van-do in men-te del fal-lo



38 parte dopo l'aria

tuo la ri-mem-bran-za a - ma - ra, ad es-ser fi - do un'al-tra vol - ta im - pa - ra.



59. Aria

Allegro

Flauto I, II *a 2 tr*

Oboe I, II *a 2 tr*

Corno in Re / D *Solo*

Violino I *tr*

Violino II *tr*

Viola *un poco p*

ALESSANDRO

Arcliuto *Solo*

Allegro

Bassi *5 6 4*

5 7 7 7

9

13

CV 50.704

17

a 2

tr

f

tr

f

poco p

poco p

f

poco p

6 46

[5]

21

6 4

3

[7]

Canva

26

a 2 tr

f

f

f

f

Tutti

31

tr

tr

p

p

p

Cer - vo al bo - sco che pia - ga - to por - ta il

Soli

36

fian-co, al pra - to, al mon-te, va cer - can-do l'er - ba e il fon - te che ri - sa - - -

41

- - - - - ni il suo do - lor, - - - - il suo do -

46 Fl I, II
a 2 tr

Ob I, II
a 2 tr

Cor

f tr

f tr

f poco p

f poco p

f poco p

f

lor.

Solo

f

Tutti

51

arp.

55

55

p

p

p

tr tr

Cer - vo al bo - sco — che — pia - ga - to por - ta il fian - co, — al — pra-to, al mon - to va cer -

Tutti

5 7 6 6 5 5 7 6 7 6 6 5 3

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

p

5 7 6 6 5 5 7 7 6 6 5 3

Soli

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

60

can-do — l'er-ba — e il fon-te, — l'er-ba — e il fon-te — che ri - sa - - - -

65

ni il suo do - lor, cha ri -

69

sa

73 Fl I, II a 2 tr
Ob I, II a 2 f tr
Cor
f f tr poco p
f f poco p
f f poco p
ni il suo do- lor. Solo
Tutti
ad libitum
ad libitum
arp.

The musical score for measures 73-78 is written for a symphony orchestra and piano. The key signature is one sharp (F#). The score includes parts for Flutes I & II, Oboes I & II, Cor Anglais, and Piano. Measures 73-78 show various musical notations including dynamics (f, poco p), trills (tr), and a large 'C' watermark.

83 a 2 tr *f* tr *f* tr *f* tr *p* tr *p*

Tutti Dall' or -

Tutti *Fine* *Soli*

88

ror del suo de - lit - to a - ni - ma - to il cor tra - fit - to, pur-ghi in te l'a-tro-ce fal - lo di va -

94

sal - lo tra - di - tor, di va - sal - lo tra - di -

99

Fl I, II a 2 tr

Ob I, II a 2 f tr

Cor f

tr

tr

tr

tr

tr

tor.

Tutti

Dal segno

Scena VII

TIMAGENE, indi PORO

60. Recitativo

TIMAGENE PORO

Oh per-do - no! Oh de - lit - to! Oh ri - mor - so! Oh ros - so - re! (Qui Ti-ma-ge - ne, e

4 TIMAGENE PORO

so - lo!) A - mi - co, il Cie - lo giac-ché a te mi con - du - ce ... Ah, par-ti, As-bi - te, fug - gi - me. Se

8 TIMAGENE

d'A - les - san - dro il san - gue dob - bia - mo r - sar? Pri - a si ver - si quel - lo di Ti - ma -

11 PORO TIMAGENE

ge - ne. pro - mes - sa? La pro-mes - sa d'un fal - lo non ob - bli - ga a com -

14 PORO TIMAGENE

pir - lo. E pur quel fo - glio ... L'a - bor - ro, lo cal-pe - sto, e la mia de-bo-lez - za in lui de -

b7

17 squarcia il foglio PORO

te - sto. O - di-mi, Ti - ma - ge - ne. (Lu-sin-gar - lo mi gio - vi.) Se la pro-mes-sa a -

20

dem - pi con la me - tà del re - gno la ger-ma - na re - al sa - rà tua spo - sa.

23 TIMAGENE

Di lu-sin-ghe di cor-te non più nu-tri-sco in n gli af - ti dei. Ma trop-po tar-di, oh dèi,

27

sco - glie sot-to va-ghe sem-bian - ze i tra-di - men - ti. Quan-to lie - to sa -

30 *parte dopo l'aria*

rai, se na - to io fos - si i - gno-to in cor - te a pas - co - lar gli ar-men - ti.

61. Aria

Allegretto

Flauto I, II

Oboe I, II

Corno I, II
in Fa / F

Violino I

Violino II

Viola

TIMAGENE

Allegretto

Bassi

Tutti

This musical score is for the song "The Rose Tree". It is written for a vocal soloist and a piano accompaniment. The score is in 2/4 time and the key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked "Allegretto". The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 8, and the second system contains measures 9 through 16. A large, stylized white letter "S" is superimposed over the first system, with a black outline. The piano part features a prominent bass line in the left hand and a more active melody in the right hand. The vocal part consists of a single melodic line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

27

in - no - cen - ti pa - sto - rel - li che tra voi non co - no - sce - te al - tra

36

a 2

a 2

p

tr

ten.

p

tr

ten.

p

tr

leg - ge che l'a - mor, — al - tra — leg - ge che l'a - mor.

p

f

f

f

Tutti

45

tr

p

tr

p

tr

p

Quan - to mai fe - li - ci sie - te, in - no - cen - ti pa-sto -

p

Soli

54

rel - li che _ tra voi non co - no - sce - te al - tra leg g e che l - m quan - to

63

mai fe - li - ci sie - te, in - no - cen - ti pa - sto - rel - - -

This image shows a page from a musical score, specifically measures 71 through 80. The music is written for voice and piano. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). A large, stylized watermark "GEMUS" is overlaid diagonally across the center of the page. The vocal part begins at measure 71 with the lyrics "- li che tra voi non co - no - sce - te — al - tra leg - ge che l'a - mor — tra". The piano accompaniment features arpeggiated chords and moving bass lines. Dynamic markings include *f*, *ff*, *p*, and *tr*. Measure numbers 71, 80, and 89 are indicated at the start of their respective systems. The word "Tutti" appears at the bottom right of the page.

89

a 2

98

tr

a 2

p

tr

tr

tr

tr

p

Voi _ d'in - gan - ni e tra - di - men - ti non _ pa - sce - te il

Fine

Soli

107

ge-nio al- te-ro, né _ del fa - sto, né del fa - sto, lu - sin - ghie - ro, cor - ro - pe

117

il reo splen - dor.

Tutti

Dal segno

Scena VIII

PORO, poi GANDARTE

62a. Recitativo

1 PORO *entrando, s'incontra in Gandarte* GANDARTE

Ec-co spez-za-to il so-lo de-bo-lis-si-mo fi-lo a cui s'at-ten-ne tut-ta la mia spe-ran-za. Mio

5 PORO GANDARTE

re, per-ché sù me-sto? Sem-pre fi-do Gan-dar-te, pos-so del-la tua fe-de as-si-cu-rar-mi n-con-dub-bio a-

9 PORO

ver-ne? A-mi-co, to il tem-po dar-me-ne a gran pe-gno. Il bran-do strin-gi: fe-

13

ri-sci- Da tan-te mor-ti li-be-ra il tuo so-vra-no, e to-gli que-sto uf-fi-cio

17 GANDARTE PORO

al-la sua ma-no. Ah! si-gnor ... Tu va-cil-li? Il tuo pal-lo-re ti-mi-do ti pa-le-sa.

21 GANDARTE

Ah! fin ad o-ra di tal vil-tà non ti cre-dei ca - pa-ce. (Fu-ne-sto im-pe-gno) Al sì cru-del co-man-do ag-ghiac-

25 snuda la spada PORO GANDARTE

ciai, lo con-fes-so. Ma, il cen-no e-se-gui-rò giac-ché tu 'l vuoi. Il col-po af-fret-ta. Oh Dio! E -

29

spo-sto al re-gio sguar-do, il ri-spet-to-so cor pal-pi-ta e -ma. Ah! se vuoi sì gran pro-ve,

33 PORO

vol - g e il tuo ci-glio al-tro-ve. Ar - di - sci, io non ti mi-ro: il brac-cio in-

Poro rivolge il volto non guardando Gandarte, e Gandarte, allontanatosi da lui nell'atto d'uccidersi, dice:

37 GANDARTE

vit-to con-ser-vi nel fe - rir l'u-sa-to sti-le. Guar-da, si-gnor, guar-da, se il tuo Gan-dar-te è vi-le.

Scena IX

ERISSENA e suddetti

62b. Recitativo

ERISSENA
trattenendolo

PORO rivolgendosi a Gandarte

GANDARTE

Fer-ma-ti. O Ciel, Che fai? Per-ché me to-gli, prin-ci - pes-sa a-do-ra - ta, la

5

ERISSENA

glo-ria d'u-na mor - te che può ren-de-re il-lu-stri i gior-ni miei. Quì di mo-rir si r - la - an-to al-

9

a Poro

PORO GANDARTE

tro-ve un pla-ci-do I-m-ge A-les-san-dro all' in-f del tua spo-sa. Co-me! E fia ver?

13

ERISSENA

Tut - to l' em-pio di stro-men - ti fe-sti - vi. Ar - don su l'a - re gli a - ra-bi o -

16

PORO

do-ri. A ce-le-brar le noz - ze man-can po-chi mo-men-ti. U - di-ste mai più per-fi-da in-co -

20

stan-za? Or chi di voi tor-na a rim-pro-ver - ar - mi i miei sos - pet - ti, le ge-lo - se fol-li - e,

23

GANDARTE

il so-ver-chio ti-mor, le fu-rie mi-e? Ca - drà per que-sta ma-no, ca - drà la cop-pia re - a. Mi-se-ro

27

PORO

re! Ah Gan-dar-te, ah ger na-na, io sen-o mo - rir! Ge-lo ed av -

31

vam-po ge-lo - si - a; la - gri-mo e fre - mo di te-ne-rez - za e

34

parte dopo l'aria

d'i-ra; ed è sì fie-ro di sì bar-ba-re sma-nie in mo-to al-ter-no, ch'io mi sen-to nel cor tut-to l'in-fer-no.

63. Aria

Allegro assai e con spirito

Flauto I, II *a 2*

Oboe I, II *a 2*

Violino I

Violino II

Viola

PORO

Allegro assai e con spirito

Bassi

Tutti

18

f *p* *f* *f* *ten.* *f* *p*

f *p* *f* *f* *ten.* *f* *p*

f *p* *f* *f* *ten.* *f* *p*

spo - sa in - fe - del? Per - ché tra - dir - mi, spo - sa in - fe - del, spo - sa in - fe - del? Per -

f *p* *f* *f* *ten.* *f* *p*

22

f *f* *f* *ff*

f *f* *ff*

ché tra - dir - mi, r - ché? per - ché? spo - sa in - fe - del!

f *ff*

25

ff *ff*

ff *ff*

spo - sa in - fe - del!

ff

Tutti

28

p

p

p

p

p

Soli

Dov' è? Si af-fret-ti per me la mor-te

32

ten. *f* *p* *f* *p* *f*

ten. *f* *p* *f* *p* *f*

ten. *f* *p* *f* *p* *f*

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

Po-ve Bar- sor-te! Bar-ba-ra sor-te! Per - ché tra - dir - mi, spo -

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

36

sa in - fe - del? Dov' è la mor-te? dov' è? dov' è? per me si af - fret-ti,

40

po - ve - ri af - fet - ti! Bar - ba - ra sor - te! Bar - ba - ra sor - te! Per -

43

ché tra - dir-mi per - ché? per-ché? spo - sa in - fe - del!

46

spo - sa in - fe - del!

50

p *f* *a 2*

p *f*

p *f*

p *f*

54

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

Lo cre - do ap - pe-na: l'em - pia m'in - gan-na! Que - sta è u-na

p *f* *p*

Fine *Soli*

58

f *p* *f* *p*

pe-na trop - po ti - ran-na; que-sto è un tor - men-to trop - po cru - del. Que - sta è u-na

62

f *p* *f* *p*

pe - na trop - ran-na, que - sto è un tor - men-to trop - po cru -

65

f *p* *f* *p*

del, trop - po cru - del, trop-po cru - del.

Tutti

69

72

a 2

a 2

p

p

Dov'

Soli
Dal segno

Scena X

ERISSENA, GANDARTE, poi CLEOFIDE

64a. Recitativo

ERISSENA

Sul-le or-me del ger - ma-no mi sti - mo-la il ti - mor di sue sven-tu-re. In co-sì es-tre-mo duo-lo è un gran

5 ris-chio per noi la-sciar-lo so-lo. D'in-as-pet-ta-ti e - ven-ti e qual gran se-rie è mai que-sta? Al tem-pio io

9 cor-ro, e sve-ne-rò d'as-si sull'a - r - il trop - in-giu-sto vin - ci-tor ne - mi-co. in atto di partire s'incontra in Cleofide

12 DE Do-ve, ve? Che ri-sol-ve-sti, o sem-pre fi-do a-mi-co, o - ra ch'è mor-to il tuo si-gnor, e il

16 GANDARTE ca - ro i - do-lo del cor mi - o? Stra-gi, ven - det - te, e poi mo-rir anch' i - o.

19 CLEOFIDE GANDARTE

Ma sov-vèn-ga-ti an-co - ra che Cle-o - fi-de vi - ve nel gran cor d'A-les-san-dro. Il sò, re - gi - na.

23 CLEOFIDE GANDARTE parte

E di mia sor-te in lui ... Vo-glio che mo - ra. Tut-to si per-da, e poi Gan-dar-te an-co - ra.

Scena XI

CLEOFIDE sola

64b. Recitativo

CLEOFIDE

Se-con-da - te, gran po-ter, quest' in - gar-ri in-no-ce-n-za. Po - ve-ro cor, e

4

voi de-lu-sa ... Ma che gio - va, che gio-va il la - gnar - si a chi vuol mor-te!

7

Vo-glio la mor-te, sì! L'ul-ti-ma sor-te è que-sta; ma se mo-rir si dee, mo - riam da for-te.

65. Aria

Violino I

Violino II

Viola

CLEOFIDE

Bassi

Tutti

4

8

tr

p

Per-der l'a-ma-to_ be-ne

p

Soli

12

vi-ver fra tan-te _ pe-ne, vi-ver fra tan-te_ pe-ne e _ non po-ter mo-rir. Ah! _ che del vi-ver mi - o

16

non ha mar-tir più nar-tir più ri - o tut ta la cru-del-tà, _

20

tut - ta la_cru-del - tà, _ la cru - del - tà.

Tutti

24

Per-der l'a-ma-to_ be-ne

Soli

28

vi - ver fra tan - ne, vi - ver fra tan - ne pe - ne e non po - ter mo - rir, e

31

non po - ter mo - rir. Ah! che del vi - ver_ mi - o non ha mar-tir più_ ri - o

34

tut - ta la cru-del - tà,

38

la cru - tà h! - che del vi-ver mi - o non - ha mar-tir più ri - o tut-ta la cru-del -

42

tà, tut - ta la - cru-del -

46

poco f

tr

f

poco f

f

poco f

f

tà, tut - ta la - cru - del - tà, _____ la cru - del - tà.

poco f

f

Tutti

50

53

tr

tr

p

p

p

Po-ve-ro a-man-te_ co - re nel tuo cru - del do - lo - re tu

Fine Soli

57

cer - chi in van pie - tà. Ma se a-gli af-fan - ni mie - i voi

60

la ne-ga-te, o de - me l'a-vrà,

64

di me l'a - vrà.

Tutti Dal segno

Scena XII

Tempio magnifico dedicato a Bacco con rogo nel mezzo che poi s'accende.
ALESSANDRO, CLEOFIDE, preceduti da un coro d'Indiani, di Greci, di fauni e di ninfe che poi formano il ballo;
guardie di Alessandro, ministri del tempio con faci, indi Poro in disparte.

66. Coro

Allegro

Flauto I, II

Oboe I, II

Corno I, II
in Re / D

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Allegro

Bassi

4

8

a 2

12

a 2

a 2

a 2

a 2

Da-gli a - stri di - scen - di, o nu - me gio - con-do, o nu - me gio - con - do, ri - sto - ro del

Da-gli a - stri di - scen - di, o nu - me gio - con-do, o nu - me gio - con - do, ri - sto - ro del

Da-gli a - stri di - scen - di, o nu - me gio - con-do, o nu - me gio - con - do, ri - sto - ro del

Da-gli a - stri di - scen - di, o nu - me gio - con-do, o nu - me gio - con - do, ri - sto - ro del

CV 50.704

16

a 2

p *f*

mon-do, com-pa - gno d'A - mor, com-pa - gno, com -

mon-do, com-pa - gno d'A - mor, com-pa - gno, com -

mon-do, com-pa - gno d'A-mor, com-pa - gno, com -

mon - do, com-pa - gno d'A-mor, com-pa - gno, com -

p *f*

20

a 2

- gno d'A - mor, com - pa - gno d'A -

- gno d'A - mor, com - pa - gno d'A -

- gno d'A - mor, com - pa - gno d'A -

pa - - gno, com - pa - gno d'A - mor, com - pa - gno, com - pa - gno, com - pa - gno d'A -

23

a 2

a 2

a 2

a 2

mor, com - pa - gno d'A - mor. Da - gli a - stri di - scen - di, o

mor, com - pa - gno d'A - mor. Da - gli a - stri di - scen - di, o

mor, com - pa - gno d'A - mor. Da - gli a - stri di - scen - di, o

mor, com - pa - gno d'A - mor. Da - gli a - stri di - scen - di, o

27

tr tr tr tr tr tr tr tr

tr tr tr tr tr tr tr tr

tr tr tr tr tr tr tr tr

tr tr tr tr tr tr tr tr

nu - me gio - con - do, o nu - me gio - con - do, ri - sto - ro del mon - do, com -

nu - me gio - con - do, o nu - me gio - con - do, ri - sto - ro del mon - do, com -

nu - me gio - con - do, o nu - me gio - con - do, ri - sto - ro del mon - do, com -

nu - me gio - con - do, o nu - me gio - con - do, ri - sto - ro del mon - do, com -

p

p

p

p

30

a 2

pa - gno, com - pa - gno, com - pa - gno, com -

33

tr

pa - gno d'A-mor, com - pa - gno d'A-mor, com -

pa - gno d'A-mor, com - pa - gno d'A-mor, com -

pa - gno d'A-mor, com - pa - gno, com - pa - gno, com - pa - gno d'A-mor, com -

pa - gno d'A-mor, com - pa - gno, com - pa - gno d'A-mor, com -

37 *a 2*

tr
pa - gno d'A-mor.
pa - gno d'A-mor.
pa - gno d'A-mor.
pa - gno d'A-mor.

41

tr
D'un po - po-lo in-ten - di le sup - pli-ci no - te, le
D'un po - po-lo in-ten - di le sup - pli-ci no - te, le
D'un po - po-lo in-ten - di le sup - pli-ci no - te, le
D'un po - po-lo in-ten - di le sup - pli-ci no - te, le

Fine

45

tr tr tr tr tr

sup - pli-ci no - te, ac - ce - se le go - te di sa - cro ros - sor, di sa - cro ros -

sup - pli-ci no - te, ac - ce - se le go - te di sa - cro ros - sor, di sa - cro ros -

sup - pli-ci no - te, ac - ce - se le go - te di sa - cro ros - sor, di sa - cro ros -

sup - pli-ci no - te, ac - ce - se le go - te di sa - cro ros - sor, di sa - cro ros -

49 a 2

sor, ac - ce - se le go - te di sa - cro ros - sor, di sa - cro ros - sor, di sa - cro ros -

sor, ac - ce - se le go - te di sa - cro ros - sor, di sa - cro ros - sor, di sa - cro ros -

sor, ac - ce - se le go - te di sa - cro ros - sor, di sa - cro ros - sor, di sa - cro ros -

sor, ac - ce - se le go - te di sa - cro ros - sor, di sa - cro ros - sor, di sa - cro ros -

53

a 2

SOR.

57

Dal segno

67a. Recitativo

CLEOFIDE i ministri accendono il rogo PORO ALESSANDRO

Nell' o - do - ra - ta pi - ra si dè - sti - no le fiam - me. (Reg - gi il col - po, o gran nu - me, al - la ven - det - ta.) Si u -

5 ni - sca - no, re - gi - na, or - mai le de - stre, e del - le de - stre il no - do u - ni - sca i no - stri co - ri. Fer - ma: è tem - po di

8 rispingendolo ALESSANDRO PORO CLEOFIDE

mor - te, e non d' a - mo - ri. Co - me! (Che as - col - to!) fui co - sor - te a ro: ei più non

12 in atto di andare verso il rogo

vi - ve: io su quel ro - go ir. Que - sto è il mo - men - to, in cui si a - dem - pia il sa - cri - fi - cio a pie - no.

16 ALESSANDRO CLEOFIDE come sopra cavando uno stilo

Ah! nol deg - gio sof - frir. Fer - ma, o mi sve - no. Il no - me d' im - pu - di - ca, vi - ven - do, ac - qui - ste - rei.

20

Pas - sa al - le fiam - me dal - le ve - do - ve piu - me o - gni don - na fra noi. Que - sto è il co - stu - me de' no - stri re - gni; ed

24 ALESSANDRO

o-gni e - tà lon - ta - na que-sta leg-ge os-ser-vò. Leg-ge in-u-ma-na, che ha bi-so - gno di fre - no, che di -

27 CLEOFIDE come sopra ALESSANDRO CLEOFIDE

strug-ger sa-prò. Fer-ma, o mi sve-no. Stel-le che far degg' i - o! In li-ber-tà la-sciar-mi al fa-to mi - o.

Scena ultima

TIMAGENE con GANDARTO
e suddetti, poro, CRISSENA

67b. Recitativo

TIMAGENE ALESSANDRO CLEOFIDE

Si-gnor, qui pri-gio-nie ne-mi-co. O so-ni dèi, de veg-gio! Do - ve, dov' è il mio be-ne?

5 ALESSANDRO CLEOFIDE

Non lo rav-vi- Ve - di-lo. Oh Dio! M'in-gan-na-te, o cru-de - li, ac-ciò ri-sen-ta del-le

9 in atto di gettarsi nel rogo PORO

per-di-te mie tut-to il do - lo-re. Ah! si mo-ra u-na vol-ta, s'in-con-tri il fin de - le sven-tu-re es-tre-me. A-ni-ma

13 s'avanza Poro e la trattiene CLEOFIDE

mia, noi mo-ri - re-mo in - sie-me. Nu-mi! Spo-so! M'in-gan-no for-se di nuo-vo? Ah, l'i-dol mio tu

17 PORO

sei! Sì, mia vi - ta, son io. Ah! d'un es-tre-mo a-mo - re per-do-na, o ca-ra, il vio-len-to ec -

21 volendosi inginocchiare CLEOFIDE abbracciandolo ALESSANDRO PORO

ces-so. Per-do-na ... Ec-co il per - do - no in que-sto am-ples-so. Qual a-mi qual in-qui-no Or del-le tue vit -

25 ALESSANDRO

to - rie fa pur so, A-les- s ro. Sfi-do il tuo sde-gno e la mia pe-na at-ten-do. E ben,

29

sce-gli-la. Io vo - glio che pre-scri - va tu stes-so a te le leg - gi. Pen - sa al-le of-fe - se,

32 CLEOFIDE ALESSANDRO

e la tua sor-te e-leg-gi. Ma sia de-gna sua sor - te d'A-les-san-dro e di Po-ro. E tal sa-rà. Chi

36

sep - pe. Ser-bar l'a-ni-mo in-vit-to in mez-zo a tan-te in-giu-rie del de-sti-no de-gno è del tro-no: e

40

CLEOFIDE GANDARTE PORO PORO

re-gni e spo-sa e li-ber-tà ti do-no. Oh ma-gna-ni-mo! Oh gran-de! Vie-ni, o ger-

44

ERISSEN P O

ma-na, vie-ni. Ah! tu non sai, quai do-ni, qual pie-tà ... Tut-ti scol-tai ri, si-gnor,

48

ALESSANDRO

ch'io del fe-del Gan-dar-te col-la man - se-na pre-mi il va-lor. V'ag-giun-gi an-che un mio do-no: su la se-con-da

52

GANDARTE ALESSANDRO

par-te, ch'ol-tre il Gan-ge io do-mai, re-gni Gan-dar-te. Dal be-ne-fi-cio op-pres-so io son con-fu-so. Co-

56

sì tri-on-fi, a-mi-ci, in o-gni co-re, in me la glo-ria, in voi la fe' e l'a-mo-re.

68. Coro

Allegro

Flauto I, II

Oboe I, II

Corno I, II
in Re / D

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Allegro

Bassi

4

a 2

8

a 2

12

a 2

a 2

a 2

a 2

Al no - stro con - so - lo ac - cen - dan la fa - ce, ac - cen - dan la

Al no - stro con - so - lo ac - cen - dan la fa - ce, ac - cen - dan la

Al no - stro con - so - lo ac - cen - dan la fa - ce, ac - cen - dan la

Al no - stro con - so - lo ac - cen - dan la fa - ce, ac - cen - dan la

§

21

a 2

tà, A - mor e Pie - tà, A - mor e Pie -

tà, A - mor e Pie - tà, A - mor e Pie -

tà, A - mor e Pie - tà, A - mor e Pie -

tà, A - mor e Pie - tà, A - mor e Pie -

24

a 2

a 2

a 2

a 2

tà. Al no - stro con - so - lo ac -

tà. Al no - stro con - so - lo ac -

tà. Al no - stro con - so - lo ac -

tà. Al no - stro con - so - lo ac -

33

a 2

tr

e Pie - tà, A - mor e Pie - tà, A -

e Pie - tà, A - mor e Pie - tà, A -

e Pie - tà, A - mor e Pie - tà, A -

e Pie - tà, A - mor e Pie - tà, A -

36

a 2

a 2

a 2

tr

mor e Pie - tà, A - mor e Pie - tà.

mor e Pie - tà, A - mor e Pie - tà.

mor e Pie - tà, A - mor e Pie - tà.

mor e Pie - tà, A - mor e Pie - tà.

39

a 2

Di
Di
Di
Di

Fine

43

guer - ra e di duo - lo s'e - stin - gua il ri - go - re, s'e - stin - gua il ri - go - re; tri -
guer - ra e di duo - lo s'e - stin - gua il ri - go - re, s'e - stin - gua il ri - go - re; tri -
guer - ra e di duo - lo s'e - stin - gua il ri - go - re, s'e - stin - gua il ri - go - re; tri -
guer - ra e di duo - lo s'e - stin - gua il ri - go - re, s'e - stin - gua il ri - go - re; tri -

46

tr tr tr

a 2 a 2 a 2

on - fi l'a - mo - re di fi - da bel - tà, di fi - da bel - tà, tri - on - fi l'a -

on - fi l'a - mo - re di fi - da bel - tà, di fi - da bel - tà, tri - on - fi l'a -

on - fi l'a - mo - re di fi - da bel - tà, di fi - da bel - tà, tri - on - fi l'a -

on - fi l'a - mo - re di fi - da bel - tà, di fi - da bel - tà, tri - on - fi l'a -

50

a 2 a 2

mo - re di fi - da bel - tà, di fi - da bel - tà, di fi - da bel - tà.

mo - re di fi - da bel - tà, di fi - da bel - tà, di fi - da bel - tà.

mo - re di fi - da bel - tà, di fi - da bel - tà, di fi - da bel - tà.

mo - re di fi - da bel - tà, di fi - da bel - tà, di fi - da bel - tà.

54

57

Copyright

Dal segno **♩**

Fine dell' Atto Terzo e del dramma

Kritischer Bericht

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Hasses Autograph seiner Oper *Cleofide* ist nicht mehr nachweisbar. Die Musik ist aber in mehreren handschriftlichen Quellen überliefert:¹

1) Vollständige Partituren:

- Brüssel, Conservatoire Royal de Musique (B-Bc), Signatur 2133 (= Quelle **B**)
- Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (D-B), Signatur *Mus. ms. 9541/1* (= Quelle **BB**)
- Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (D-DI), Signatur *Mus. 2477-F-9* (= Quelle **D2**)
- Halle, Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt (D-HAu), Signatur *Hasse Ms 61* (= Quelle **H**)
- Leipzig, Stadtbibliothek Leipzig – Musikbibliothek (D-LEm), Signatur *Becker III.15.16a* (= Quelle **LL**)

2) Stimmensatz:

- Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (D-DI), Signatur *Mus. 2477-F-9a* (= Quelle **D1**)

3) Ariensammlungen:

- Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (D-B), Signatur *Mus. ms. 9541*
- Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (D-B), Signatur *Mus. ms. 9541/2*
- Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (D-DI), Signatur *Mus. 2477-F-10*
- München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs), Signatur *Mus. mss. 213*
- Paris, Conservatoire National de Musique (F-Pc), Signatur *D. 5424*
- Cardiff, Public Libraries, Central Library (GB-CDu), Signatur *M.C. vol.19*

4) Zahlreiche Abschriften einzelner Arien.

Das untenstehende Stemma soll die Abhängigkeit der wichtigsten Quellen voneinander verdeutlichen.

Das Hauptziel der vorliegenden Edition ist die Herstellung des Noten- und Librettotextes in der Fassung der Uraufführung von 1731. Deshalb werden hier als Primärquellen nur diejenigen berücksichtigt, die damit in unmittelbarem Zusammenhang stehen; dies sind eine Partiturabschrift, die zu den damals benutzten Materialien gehört, die – allerdings nicht vollständig erhaltenen – originalen Orchesterstimmen sowie ein Librettodruck. Andere Quellen werden nur hilfsweise hinzugezogen.

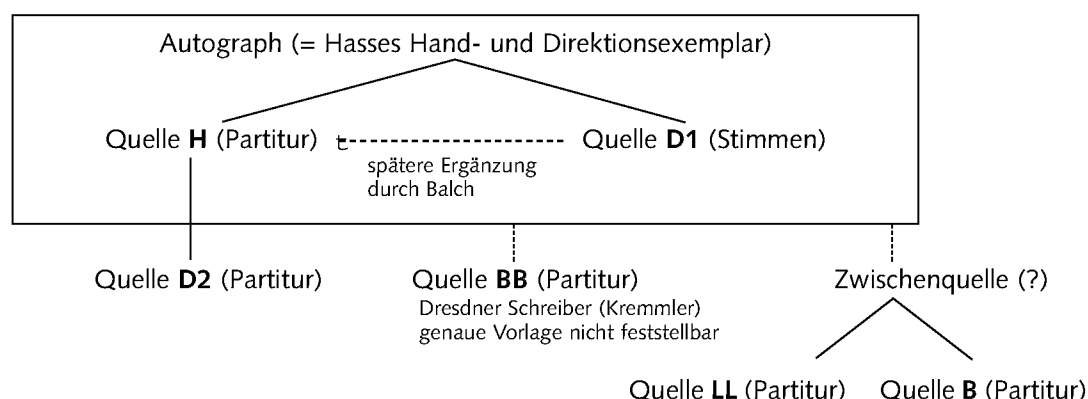
1. Primärquellen

Quelle **H** (Partitur)

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt Halle (D-HAu), Signatur *Hasse Ms 61*

Die einbändige Partiturabschrift besteht aus 256 Blättern (512 Seiten) im Querformat (ca. 21 x 27 cm). Nach lokaler Zuordnung, Schreiben und Ausstattung steht sie im direkten Zusammenhang mit der in Dresden aufbewahrten Quelle **D1**: Sie gehörte ursprünglich zum Satz der bei der Uraufführung verwendeten Materialien (vermutlich als zweite Cembalostimme) und war ebenso wie diese ein Teil der königlichen Privat-Musikaliensammlung in Dresden, die 1894 in die damalige Königlich Öffentliche Bibliothek überführt wurde. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde die Partitur als eine der sog. „Doubletten“ verkauft, um Geld für Neuer-

¹ Zur Quellenlage siehe Roland Schmidt-Hensel, „*La musica è del Signor Hasse detto il Sassone ...*“. Johann Adolf Hasses „*Opere serie*“ der Jahre 1730 bis 1745. Quellen, Fassungen, Aufführungen, Phil. Diss. Hamburg 2004, Bd. II, S. 141ff. Vgl. auch das vom selben Verfasser erstellte Werkverzeichnis im Artikel „Hasse, Johann Adolf“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Personenteil, Bd. 8, Kassel und Stuttgart 2002, Sp. 808.



werbungen zu bekommen.² Anfang des 20. Jahrhunderts wurde sie von der Gesellschaft der Freunde der Universität Halle-Wittenberg der Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Halle gespendet und ging von dort im Jahre 2001 an die Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt über.

Der Prachteinband aus braunem Leder wurde in Intarsientechnik aus zwei verschiedenfarbigen Ledersorten hergestellt und weist auf der Vorder- und Rückseite eine Goldprägung auf in Form von drei zentriert angebrachten, immer größer werdenden Rechtecken. Die Seiten dieser Vierecke setzen sich aus vielen kleineren Zierelementen zusammen, die Ecken sind mit größeren lilienförmigen Elementen verziert. Der etwas abgegriffene Buchrücken ist durch die beim Binden entstandenen Wülste (und eine diese Aufteilung unterstreichende Goldprägung) in sechs annähernd gleich große Felder aufgeteilt. Auf dem zweiten Feld von oben findet man die goldgeprägte Aufschrift „CLEOFIDE“ auf dunkelrotem, auf dem dritten „DI | GIO. ADOL. HASSE“ auf dunkelgrünem Hintergrund. Die übrigen Felder sind mit floralen Mustern verziert. Im untersten Feld des Buchrückens ist ein Signaturzettel mit der handschriftlichen Zahl „61“ angebracht. Bei der Bindung wurde die Handschrift beschnitten und mit Goldschnitt versehen. Die Innenseiten des Einbandes vorn und hinten sind mit jeweils einem Doppelblatt dünnen, einseitig marmorierten Papiers so beklebt, dass die eine Doppelblatthälfte die Rückseite des Einbandes bedeckt und die andere Hälfte als erstes bzw. letztes Blatt dient.

Das Notenpapier der Partitur ist durchgehend mit 10 Notensystemen rastriert und von guter Qualität. Es trägt ein Wasserzeichen, das nicht näher bestimmt werden konnte (Lilie?). Dem Notenteil wurden vorn und hinten jeweils zwei nicht rastrierte Blätter von etwas feinerem Papier hinzugefügt; in einem davon findet sich ein schwach erkennbares Wasserzeichen (Doppeladler mit Krone?).

Auf dem ersten Vorsatzblatt stehen zwei ovale Stempel: In der Mitte ein kleiner, mit einer Krone und der umlaufenden Inschrift „BIBLIOTHECA MUSICA REGIA“ als Hinweis auf den ursprünglichen Aufbewahrungsort der Partitur, die Königliche Privat-Musikaliensammlung Dresden. Etwas tiefer links davon ein größerer Stempel mit der Inschrift „Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Halle“. Darunter, etwas mittiger, findet sich ein Kugelschreibereintrag „Cleofide | J. A. Hasse“. Die Rückseite dieses Blattes trägt in der Mitte einen großen Stempel: „Spende | der Gesellschaft der Freunde | der Universität Halle-Wittenberg“. Das nachfolgende Blatt ist leer. Die letzten vier rastrierten Seiten der Partitur sowie die danach hinzugefügten Blätter sind nicht beschriftet.

Die Handschrift wurde nachträglich mit Bleistift paginiert, meistens sind aber nur die *recto*-Seiten (rechts oben) bezeichnet. Die Paginierung geht bis zu „515“ – die darauf folgenden drei Seiten sind nicht gezählt – und weist drei Fehler

auf: Die Zahlen 87, 333 und 377 sind ausgelassen, was sich auf die weitere Zählung auswirkt.³ Die Paginierung erfolgte nach der Beschneidung der Blätter – die Zahlen 413 bis 421 wurden, weil durch die Beschneidung die ganze obere rechte Ecke verloren ging, am rechten Rand zwischen dem obersten und dem darunter liegenden Notensystem angebracht. Die Sinfonia umfasst die so gezählten Seiten 1–28, der I. Akt die Seiten 33–202, der II. Akt die Seiten 203–368, und der III. Akt reicht von S. 373 bis zum Ende.

Die Partitur setzt sich aus 18 Lagen zusammen (Sinfonia: eine Lage, I. Akt: 6 Lagen, II. Akt: 6 Lagen, III. Akt: 5 Lagen). Eine Lage besteht normalerweise aus 8 Bögen. Nur die letzten Lagen der einzelnen Akte weichen davon ab (I. Akt: 2 Bögen, II. Akt: 2 Bögen, III. Akt: 4 Bögen). Die einzelnen Lagen tragen jeweils in den oberen rechten Ecken ihrer ersten Seiten eine originale Nummerierung (etwa in der Art: „Atto 1: 2“ oder „Atto 2.^{do} 3“), doch sind die meisten dieser Eintragungen wegen der Beschneidung der Blätter nur noch fragmentarisch erhalten.

Den größten Teil des Partiturmanuskripts machen die Arien aus. Sie sind üblicherweise in zwei Akkoladen zu je fünf Systemen notiert (Violine I, Violine II, Viola, Singstimme und Generalbass). Bei erweiterter Besetzung (Bläser) konnte nur eine Akkolade pro Notenseite untergebracht werden, wenn die Partien der zusätzlichen Instrumente nicht durch entsprechende Devisen angezeigt wurden (z. B. „con oboi“ in der Arie Nr. 9 „Vil trofeo d'un alma imbelle“). Die Rezitative sind üblicherweise in Akkoladen zu je zwei Systemen notiert (Singstimme und Generalbass). Violinen und Bläser stehen grundsätzlich im G₂-Schlüssel, die Viola im C₃-Schlüssel und der Generalbass im F₄-Schlüssel. Die Partien von Cleofide, Gandarte und Erissena sind im C₁-Schlüssel, die Partien von Poro, Alessandro und Timagene jeweils im C₃-Schlüssel notiert. Die Arien fangen im Normalfall auf einer neuen Seite an. Rezitative beginnen oft direkt nach dem Ende der vorangegangenen Nummer. Jeder Gesangseinsatz in den Rezitativen wird, normalerweise über dem Notensystem, mit einem abgekürzten Rollennamen markiert (z. B. „Timag.“, „Cleo.“). Bei längerem Pausieren von Sing- oder Instrumentalstimmen werden normalerweise keine Pausen gesetzt; das jeweilige System bleibt leer. Die Setzung von Akzidentien folgt dem Gebrauch der Zeit (also: kein Akzident bei Oktavsprüngen sowie bei Tonwiederholung unmittelbar nach einem Taktstrich, wohl aber bei erneutem Vorkommen des fraglichen Tones innerhalb desselben Taktes).

Die Handschrift ist relativ gut erhalten und meistens sehr gut leserlich, allerdings ist sie vom Tintenfraß nicht verschont geblieben. Dies betrifft vor allem Stellen, wo viel Tinte benutzt

² Nach freundlicher Mitteilung von Frau Dr. Ortrun Landmann.

³ Alle nachfolgenden Seitenangaben beziehen sich auf diese fehlerhafte Paginierung.

wurde (Notenköpfe, Doppelbalken). Am stärksten lässt sich der Tintenfraß im III. Akt beobachten. Die Ursache hierfür liegt in der besonders tintenintensiven Schreibweise des Kopisten. In der zweiten Hälfte des dritten Aktes hat die Tinte das Papier so spröde gemacht und stellenweise gänzlich zerstört bzw. perforiert, dass der unterste Seitenteil entlang der Notenlinien bzw. der Notenköpfe der Generalbass-Stimme teilweise wegbricht.

An der Herstellung des Manuskripts haben mindestens drei Kopisten⁴ mitgewirkt. Als Hauptkopisten konnten Johann Georg Kremmler (I. und II. Akt) und Johann Gottfried Grundig (III. Akt) ermittelt werden.⁵ Zu den auffälligsten Besonderheiten gehört, dass diese Schreiber ab einem bestimmten Punkt (im I. Akt ab zweiter Akkolade auf S. 139, im ganzen II. Akt, im III. Akt ab S. 482) in den Arien nur die Singstimmen und den Generalbass und gelegentlich – hauptsächlich in den Ritornellen – auch die Violine I vollständig ausgeschrieben haben. Die übrigen Stimmen sind nachträglich in einer deutlich anderen Schrift (kleinere und teilweise sehr flüchtig geschriebene Noten) von Georg Christoph Balch ergänzt worden.⁶ Es gibt keine eindeutige Erklärung, warum dies geschah. Vermutlich ist man bei einer Durchsicht der Musikalien auf die „Unvollständigkeit“ der Partitur aufmerksam geworden und wollte dies beheben, um nicht nur das Orchestermaterial, sondern auch eine Partitur in der Sammlung zu haben. Wenn man davon ausgeht, dass Hasse sein Direktionsexemplar behalten hat, wäre dies – wie auch die noch spätere Anfertigung der „Reinschrift“-Partitur (= Quelle **D2**) – logisch. Auch das Erscheinungsbild des unterlegten Textes ist uneinheitlich; beispielsweise ändert sich die Schrift ab S. 95. Im Text selbst finden wir gegenüber dem gedruckten Libretto viele Schreibvarianten und Fehler, die über die zeittypischen orthographischen Freiheiten hinausgehen. Die Beschaffenheit der Quelle lässt auf eine gut organisierte Arbeitsteilung innerhalb der Kopisten- bzw. Notistenwerkstatt schließen, aber auch auf große Eile oder Zeitmangel bei der Herstellung dieser Abschrift.

Im gesamten Manuskript finden sich sporadisch Bleistifteintragungen und etliche Korrekturspuren (vgl. die Textkritischen Anmerkungen), wobei viele der Bleistifteintragungen von der Hand Balchs zu stammen scheinen. Auffällig ist, dass die Anzahl der Korrekturen im I. und II. Akt um ein Vielfaches höher ist als im III. Akt. Dies liegt vielleicht daran, dass der Hauptschreiber des III. Aktes, Grundig, langsamer und penibler arbeitete als sein älterer routinierter Kollege Kremmler. Überhaupt wirkt Grundigs Schrift einerseits etwas ungeübter, andererseits aber auch ordentlicher (die Notenköpfe sind voller, die Balken kräftiger – was allerdings den erwähnten höheren Tintenverbrauch zur Folge hatte). Die beiden ersten Akte unterscheiden sich vom dritten auch in der Art, wie Fehler korrigiert wurden: Anfangs wurden die fehlerhaften Eintragungen vor der Verbesserung meistens weggekratzt (vermutlich mit einem Federmesser), wobei die oberste Papierschicht in Mitleidenschaft gezogen wurde; im III. Akt hingegen wurden viele Fehler bei noch nasser Tinte weggewischt und dann überschrieben.

Quelle D1 (Stimmenmaterial)

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (D-DI), Signatur *Mus. 2477-F-9a*

Bei dieser Quelle handelt es sich um das – leider nicht vollständig erhaltene – Orchestermaterial der Uraufführung von 1731. Gemäß den erhaltenen Rechnungen quittierte der schon erwähnte Kopist Kremmler den Betrag von 157 Talern und 18 Groschen für die Herstellung der „Copiales der Musique von der gantzen Opera“.⁷ Bei der nachträglich vorgenommenen Bindung wurden die vier einzelnen Bestandteile einer jeden Stimme – die Sinfonia und die drei Akte – zu je einem Band zusammengefasst, wodurch man insgesamt 17 Einzelbände (Stimmbücher) erhielt. Dabei wurden zusammengehörige Teile der Stimmen von Violine II versehentlich getrennt. So befindet sich der erste Akt einer mit dem Vermerk „L“ versehenen Stimme im Band Violine II (3),⁸ der zweite Akt mit derselben Kennzeichnung dagegen im Band Violine II (1).

Es sind folgende Bände vorhanden: 3 x Violine I, 3 x Violine II, 2 x Viola, 2 x Violoncello (ripieno), Theorbe, Flöte I, Flöte II, Oboe I, Oboe II, 2 x Fagott. Stimmen der Hörner, Trompeten und Pauken sowie Vokalstimmen sind nicht erhalten.⁹ Die bereits erörterte Quelle **H** diente vermutlich als Cembalostimme (s.o.). Die Bände messen jeweils 21 x 27 cm (Querformat). Die braunen Ledereinbände gleichen in ihrer Aufmachung dem Einband von Quelle **H**. Das mittlere Feld weist jeweils eine goldgeprägte Aufschrift zweierlei Typs auf: Typ 1 ist durch eine Instrumentenangabe in einer etwas kleineren Schriftgröße als der Operntitel gekennzeichnet und findet sich bei allen drei Stimmen von Violine I, bei Violine II (1 und 2), Viola (1, irrtümlich mit „VIOLOLETTA“ beschrieben), beiden Violoncello-Stimmen sowie beim Fagott (2). Bei Typ 2 ist die Instrumentenangabe in gleicher Größe wie der Operntitel geschrieben, aber etwas unregelmäßig gesetzt; dies gilt für Violine II (3), Viola (2, hier richtig als „VIOLETTA“ bezeichnet) und die Stimmen für Theorbe, die beiden Flöten, Oboen

⁴ In Dresden wurden diese meist Notisten genannt.

⁵ Nach freundlicher Auskunft von Dr. Ortrun Landmann. Weitere Informationen zu den Dresdner Schreibern bei Ortrun Landmann, *Katalog der Dresdener Hasse-Musikhandschriften. Die handschriftlich überlieferten Kompositionen von Johann Adolf Hasse (1699–1783) in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, CD-ROM-Ausgabe mit Begleitband*, München 1999, S. 26–31. Kremmler war in Dresden tätig von ca. 1731 bis ca. 1755 (gest. nach 1759), Grundig spätestens ab 1731 bis ca. 1769 (gest. 1773).

⁶ Vgl. Anm. 5. Balch war in Dresden vom Anfang der 1750er Jahre an tätig (gest. nach 1785).

⁷ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden (SHSA), Loc. 38, *Französische Co-moedianten und Orchestra betr. 1721–1733*, Bl. 236. Kremmler musste seinen Mitschreibern ihre Anteile von der Gesamtsumme auszahlen.

⁸ Die Zahlen in runden Klammern nach dem Instrumentennamen beziehen sich auf die einzelnen Bände/Stimmenexemplare der Quelle. Siehe hierzu die Beschreibung der Paginierung.

⁹ Es lässt sich nicht feststellen, ob eine Paukenstimme existierte. Denkbar wäre, dass der Pauker seine Partie improvisierte oder aus den Trompetenstimmen mitspielte.

und Fagott (1). Anders als in Quelle **H** sind die Buchrücken der Bände nicht beschriftet, auch sind die geprägten Zierelemente hier kleiner; dafür sind die Ränder der Einbanddeckel goldgeprägt.

Die Innenseiten der vorderen und hinteren Einbanddeckel sind wie in der Quelle **H** mit jeweils einem Doppelblatt Papier so beklebt, dass die eine Doppelblatthälfte die Rückseite des Einbandes bedeckt und die andere Hälfte als erstes bzw. letztes Blatt dient. Es handelt sich dabei entweder um dünnes, marmoriertes Papier oder um dickeres, tapetenartiges Papier mit einem dunkelroten (gestempelten?) Blumenmuster. All diese Merkmale lassen vermuten, dass die Bindung entweder zu verschiedenen Zeitpunkten oder von verschiedenen Personen vorgenommen wurde. Beim Einbinden wurde in den Stimmbüchern von Violine I (1 und 3), Violine II (2 und 3) und Viola (1) der Presto-Teil des letzten Satzes der Sinfonia mit einem leeren Blatt Papier kaschiert, so dass er scheinbar fehlte. Dies wurde bei einer vor einigen Jahren erfolgten Restaurierung behoben. Bei einigen Stimmen – Violine II (1), Viola (2), Flöte I und II – wurde die ganze Sinfonia offenbar nachträglich auf anderem Papier kopiert.

Die Anfänge der einzelnen Teile sind durch entsprechende Eintragungen gekennzeichnet, meistens auch mit Angabe des Instruments (z.B. „Sinfonia | Violino Secondo“, „Atto Primo | Violetta“); diese Angaben stehen in der Regel auf gesonderten Blättern. Das Ende eines Aktes wird in den meisten Stimmen durch Bemerkungen wie „Fine del Atto Primo“ unter den Notenzeilen angezeigt. Der letzten Nummer (Coro) folgt ein Hinweis wie „Recitativo Tacet | e poi il coro da Capo con che finisce l'Opera“, doch fehlt dieser in einigen Stimmen.

Vor erfolgter Sicherungsverfilmung erhielten die Stimmen in der Bibliothek eine durchlaufende Bleistift-Paginierung in der Mitte der unteren Seitenränder, unter Einbeziehung der nur mit verbalen Vermerken versehenen Seiten (z.B. „volti“), aber unter Auslassung der völlig unbeschriebenen. Die einzelnen Stimmen umfassen folgende Seiten:

Violine I (1) Seite 1–74 ¹⁰	Violoncello rip. (2) S. 625–660
Violine I (2) S. 75–149	Theorbe S. 661–835
Violine I (3) S. 150–224	Flöte I S. 836–876
Violine II (1) S. 225–298	Flöte II S. 877–917
Violine II (2) S. 299–373	Oboe I S. 918–956
Violine II (3) S. 374–447	Oboe II S. 957–994
Viola (1) S. 448–518	Fagott (1) S. 995–1031
Viola (2) S. 519–588	Fagott (2) S. 1032–1068
Violoncello rip. (1) S. 589–624	

In den Stimmen von Flöte I und II finden wir auf den Seiten 852 und 858 bzw. 893 und 899 jeweils zwei Hinweise auf den Anfang des zweiten Aktes, dazu (jeweils oben auf den Seiten 859 und 900) die Anmerkung „// Sei Arie Tacet //“. Dies, wie auch die Tatsache, dass der jeweils erste und zweite Teil des zweiten Aktes von verschiedenen Schreibern stammt, lässt den Schluss zu, dass die ursprüngliche Instrumentierung bis zu Szene II/9 keine Flöten vorsah. Die Arie

Nr. 59 „Cervo al bosco“ ist in den Stimmen von Violine I (1 und 3), Violine II (2 und 3) und Viola in jeweils zwei Fassungen vorhanden, wobei sich die zweite, gültige Version auf einem nachträglich zwischen der ersten und zweiten Seite der Arie eingeschobenen Doppelblatt befindet.

Den Inhalt der Streicher- und Bläserstimmen bilden hauptsächlich die Arien. Die Rezitative werden in den allermeisten Fällen durch Platzhalter: „Recitativo Tacet //“ und die letzten Worte des Textes (z.B. „ne faccia Asbite //“) vor der anschließenden Arie markiert. In der Stimme von Theorbe sind die Rezitative, allerdings ohne Text, ausgeschrieben (in einem Notensystem über der eigentlichen Theorbenstimme). Es werden dieselben Schlüssel verwendet wie in Quelle **H**, allerdings wird die Viola gelegentlich auch im Bass-Schlüssel notiert.

Auf einigen Stimmenexemplaren befinden sich Namensvermerke, wodurch das Notenmaterial zum Teil konkreten Musikern zugeordnet werden kann: In Violine I (2) steht am Anfang von Akt I (Seite 79) „Mon: Lægro“ und am Anfang von Akt II (Seite 103) „Mon Legros“ (= Simon Le Gros); in Violine I (3) am Anfang von jedem Akt (Seiten 153, 177 und 204) jeweils „P“ (= Johann Georg Pisendel); in Violine II (3) am Anfang von Akt I (Seite 377) und (1) am Anfang von Akt II (Seite 253) „L“ (= Carl Matthias Lehneiß oder Johann Friedrich Lotti); in Violine II (3) am Anfang von Akt III (Seite 428) „H“ (= Francesco Hundt bzw. Hunt).

Alle Stimmen enthalten zahlreiche Tinten- und Bleistifteintragungen, die während der Einstudierung vorgenommen worden sind. Sie betreffen hauptsächlich Artikulation, Dynamik und Phrasierung und sind zwar sehr genau, doch in den einzelnen Exemplaren einer Stimmengruppe nicht immer einheitlich und teilweise sogar widersprüchlich. Andere Eintragungen und Änderungen (Streichungen und vereinzelte Klebezettel aus der Entstehungszeit mit anderem Notentext) zeugen davon, dass noch während der Herstellung des Orchestermaterials an der endgültigen Gestalt der Komposition gearbeitet wurde und daher Eingriffe in den Notentext vorgenommen werden mussten (Näheres in den Textkritischen Anmerkungen).

An der Herstellung der Stimmen waren mindestens drei Kopisten beteiligt: Johann Georg Kremmler, Johann Gottfried Grundig und ein namentlich unbekannter Gehilfe von Grundig.¹¹ Der Erhaltungszustand der Quelle ist relativ gut. Der Tintenfraß, der sich überall in geringem Maß beobachten lässt, konnte durch die Restaurierung aufgehalten werden. Einige Blätter weisen bräunliche Flecken auf, die die Lesbarkeit allerdings nur unwesentlich erschweren.

¹⁰ Die Angaben beziehen sich auf die nachträgliche Bibliotheks-Paginierung.

¹¹ Vgl. Ortrun Landmann: *Katalog der Dresdener Hasse-Musikhandschriften* (wie Anm. 5).

Quelle L (Libretto)

Zur Uraufführung des Werkes im September 1731 erschien ein gedrucktes Libretto.¹² Exemplare sind unter anderem in Dresden, Hamburg-Bergedorf und München nachgewiesen, wobei dem Dresdner Exemplar eine besondere Bedeutung zukommt: Zusammen mit Rechnungen, Quittungen und anderen Unterlagen zur Uraufführung der Oper wird es als Musterdruck in nicht gebundener Form unter den Akten des Oberhofmarschallamtes aufbewahrt.¹³ Die nachfolgenden Ausführungen beziehen sich auf das Exemplar aus dem Hasse-Archiv Hamburg-Bergedorf (D-Hhg), Signatur *Bü 1094*, dessen Textbefund mit dem in Dresden aufbewahrten Exemplar identisch ist.

Das als Quelle herangezogene Libretto misst 22 x 18,5 cm (Hochformat) und ist in Halbleder gebunden. Dem eigentlichen Textkorpus von 64 Blättern (126 bedruckte Seiten) wurde vorn und hinten jeweils ein Vorsatzblatt hinzugefügt. Die Lagen bestehen jeweils aus zwei Doppelblättern. Das Papier ist von guter Qualität und trägt ein nicht näher bestimmtes Wasserzeichen (Einhorn). Die Vorsatzblätter weisen ein anderes Wasserzeichen (sächsisches Wappen) auf. Der Erhaltungszustand des Papiers ist gut, die Typen hinterließen beim Druckvorgang sehr deutliche Press-Spuren im Papier. Gelegentlich auftretende, altersbedingte bräunliche Flecken beeinflussen die Lesbarkeit nicht.

Der Text ist zweisprachig; dabei steht das italienische Original auf den Verso- und die französische Übersetzung auf den Recto-Seiten. Der italienische Text wird in geraden, der französische in kursiven Typen wiedergegeben; bei den in Versalien gedruckten Namen der Rollen ist es umgekehrt.

Auf der Innenseite des Buchdeckels findet sich unten links ein Stempel der Hasse-Gesellschaft e.V. darunter handschriftlich der Eintrag „DLV 9“. Auf der gegenüberliegenden Seite steht in der rechten unteren Ecke die Signatur „Bü 1094“. Nach zwei leeren Seiten folgt das Titelblatt: „CLEOFIDE | Drama [sic] per Musica | [...] La Musica è del famosissimo Signor | Giovanni Adolfo Hasse, | detto il Sassone, | Maestro di Capella di S. M. di Polonia, Elettore di | Sassonia. [...]“¹⁴ Darunter eine handschriftliche Bemerkung „Librettist: M. Ang. Boccardi“. Auf der Seite rechts davon, unter der französischen Übersetzung des Titelblatts in der rechten unteren Ecke ein Stempel des „Museums für Bergedorf und die Vierlande“, darunter handschriftlich die Signatur „Bü 1094“.

Auf den nächsten drei Seitenpaaren finden sich jeweils in beiden Sprachen die Einführung des Librettisten („Dilucidazione del Drama.“), die Aufzählung der Bühnenbilder („Decorazioni del Teatro.“) und das Rollenverzeichnis („ATTORRI.“). Danach beginnt der Textabdruck, dem je nach Szenenwechsel eine Beschreibung des Handlungsorts und seiner Bühnenrealisierung vorangestellt ist. Geschlossene Nummern sind eingerückt wiedergegeben, und der Textbeginn der Folgeseite ist in beiden Sprachen mit Custoden angezeigt. Die Seiten sind nicht paginiert, aber von der zweiten

Lage an auf den Recto-Seiten mittig mit Bogensignaturen versehen (Buchstaben von B bis Q und Ziffern, z.B. „B“, „B 2“, „B 3“). Die jeweils letzten Blätter einer Lage bleiben ohne Kennzeichnung.

2. Sekundärquellen

Die meisten Sekundärquellen stammen nicht aus der Zeit der Uraufführung, und deshalb kann auf eine detaillierte Beschreibung verzichtet werden. Diese Quellen werden hier nur vergleichend herangezogen.

Quelle D2 (Partitur)¹⁵

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (D-Dlb), Signatur *Mus. 2477-F-9*

Es handelt sich um eine querformatige Abschrift, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Dresden angefertigt wurde (3 Bände, 502 Seiten, Kopist: „Schreiber x2“). Sie gleicht in ihrem äußeren Erscheinungsbild – Einrichtung der Systeme und Akkoladen, Anzahl und Einteilung der Takte auf den Seiten, Devisen, Auslassungen etc. – im Wesentlichen der Quelle **H**. Einige Details lassen vermuten, dass es sich um eine Abschrift von **H** handelt oder dass beide Quellen auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen.

Quelle D3 (Libretto)¹⁶

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (D-Dlb), Signatur *4° 119 Rara*

Das Manuskript enthält den autographen Entwurf des ersten Aktes des Librettos von Michelangelo Boccardi. Es umfasst insgesamt 25 beschriebene Seiten inklusive Titelblatt und Rollenverzeichnis, aber ohne die *Dilucidazione* und die Aufzählung der Bühnenbilder. Die Titelschrift lautet „La Cleofide | Drama [sic] per Musica | Da rappresentarsi nel Teatro di Corte | Alla Real Padronanza | mdccxxxi | Atto Primo“. In Bezug auf den Lautstand des Textes stimmt **D3** weitgehend mit **L** überein. Hinsichtlich anderer Details (Groß- und Kleinschreibung, Interpunktion, Szenen- und Rollenbeschreibungen) gibt es aber derart viele Abweichungen von **L**, dass die Benutzung dieser Quelle als direkte Druckvorlage für **L** bzw. für die Textunterlegung in Quelle **H** als nicht wahrscheinlich erscheint.

¹² Vgl. Claudio Sartori: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo 1990–1994; Nr. 5826.

¹³ SHSA Dresden, Signatur 10006 *Oberhofmarschallamt*, G Nr. 32, Bl. 120ff. – Das erwähnte Münchner Exemplar wird unter der Signatur 4 *P.o.it.* 231 d in der Bayerischen Staatsbibliothek (D-Mbs) aufbewahrt.

¹⁴ Vgl. den nach dieser Quelle vorgenommenen Abdruck des italienischen Textes auf S. XXIV–XXXIX.

¹⁵ Detaillierte Beschreibung dieser Quelle bei Landmann, *Katalog der Dresdener Hasse-Musikhandschriften* (wie Anm. 5).

¹⁶ Vgl. die Angaben bei Landmann, *Katalog der Dresdener Hasse-Musikhandschriften* (wie Anm. 5). S. 38.

Quelle LL (Partitur)

Stadtbibliothek Leipzig – Musikbibliothek (D-LEm), Signatur *Becker III.15.16^a*

Die querformatige Abschrift enthält den vollständigen Notentext der Oper (drei Bände mit Pappeinband, insgesamt 477 Seiten). Das Vorsatzblatt trägt ein Etikett mit der Aufschrift „Cleofide | del Sig.^{re} Gio:ⁿⁱ Adolfo Hasse | Atto Primo“. In der Sinfonia findet sich ein auffälliger Kopistenfehler: Einige Formteile sind umgestellt, wahrscheinlich wegen verwechselter Seiten der Kopiervorlage. Am Ende ist der Text der Coro-Wiederholung ausgeschrieben.

Quelle B (Partitur)

Brüssel, Conservatoire Royal de Musique (B-Bc), Signatur *B Bc 2133*

Die querformatige Abschrift enthält den vollständigen Notentext der Oper (ein Band, 368 Seiten, früher in der Slg. Poelchau). Auf der ersten Seite steht „Cleofide del Signor Hasse“. Das Manuskript ähnelt in einigen Details der Quelle LL (gleicher Fehler in der Sinfonia). Wahrscheinlich stammen diese beiden Kopien von einer gemeinsamen Quelle ab.

II. Prinzipien der Edition

1. Wiedergabe des Quellenbefundes

Die Orchesterstimmen werden grundsätzlich nach Quelle **D1** wiedergegeben, da man davon ausgehen kann, dass hier die musikalische Fassung der Uraufführung festgehalten wurde. Alle darin enthaltenen aufführungspraktischen Hinweise (Dynamik, Artikulation, Phrasierung) – die meisten davon mit Sicherheit von den ausführenden Musikern während der Probenarbeit in September 1731 eingetragen – werden berücksichtigt, sofern sie für sinnvoll erachtet werden. Bei in Quelle **D1** mehrfach vorhandenen Stimmen (Violine I und II, Viola, Violoncello rip., Fagott) werden die Befunde aller Exemplare des jeweiligen Instruments zusammengetragen. Wenn es Abweichungen zwischen diesen gibt, wird den Lesarten aus der Stimme des Konzertmeisters Pisendel (vl I/3) bzw. aus der Theorbenstimme der Vorzug gegeben.¹⁷ Signifikant erscheinende Abweichungen werden in den Textkritischen Anmerkungen erwähnt. Quelle **H** wird bezüglich der Orchesterstimmen nur hilfsweise hinzugezogen, da sie zum einen weniger Details als Quelle **D1** enthält und zum anderen nicht geklärt werden konnte, auf welcher Grundlage die nachträgliche Vervollständigung dieser Partitur erfolgt ist (siehe Quellenbeschreibung).

Für die Gesangspartien hat Quelle **H** als Hauptquelle gedient, denn die Singstimmen sind nur hier vollständig ausgeschrieben und mit Textunterlegung versehen (ausgenommen der Schlusschor Nr. 66 und Nr. 68). Da davon ausgegangen wird, dass Quelle **H** zusammen mit der Theorbenstimme aus Quelle **D1** bei der Uraufführung innerhalb der Generalbassgruppe zum Einsatz gekommen ist, werden hin-

sichtlich des Basso continuo die Befunde der Quellen **D1** (Theorbe, Violoncello ripieno und Fagott) und **H** gleichwertig berücksichtigt.

Das äußere Erscheinungsbild der Quelle **H** (Überschriften, Satzbezeichnungen, Szenenangaben, Akkoladen, Besetzungsangaben, Rollennamen, *da capo*- bzw. *dal segno*-Zeichen u.a.) wird in den Textkritischen Anmerkungen beschrieben, da hier eine enge Anlehnung an Hasses nicht erhaltene autographe Partitur zu vermuten ist.

Der Befund der Hauptquellen wird in normaler Stichgröße von Noten, Pausen, Akzidentien, Fermaten, Keilen oder Staccatopunkten wiedergegeben. Entsprechend erscheinen alle aus den Primärquellen übernommenen Beischriften einschließlich dynamischer Zeichen und Triller in geradem Druck, ggf. aber in normalisierter Schreibweise (z. B. **p** statt *pia*:).

2. Text

Grundlage für den Wortlaut des Textes ist das gedruckte Libretto (Quelle **L**), während die Textunterlegung in der Partitur der Quelle **H** entspricht. Die Orthographie richtet sich im Prinzip nach der heutigen Schreibung des Italienischen, wie sie in den modernen Editionen von Metastasio *Alessandro nell'Indie*, der Vorlage des Librettos von Boccardi, angewendet wird.¹⁸ Alle von Boccardi stammenden, in Metastasio Text nicht enthaltenen Passagen wurden dementsprechend angeglichen. Die vorliegende Edition versucht, den durch das Libretto und die Quelle **H** vorgegebenen Lautstand des Textes weitmöglichst zu erhalten. Allerdings wurden Modernisierungen, die diesen Lautstand nicht oder nicht wesentlich verändern (z. B. „alle“ statt „a le“, „ho“ statt „ò“, „premi“ statt „premi“, „va“ statt „và“) vorgenommen. Über diese und andere Abweichungen (grobe orthographische Fehler, Wortvarianten etc.) informieren die Textkritischen Anmerkungen.

Die Szenenbeschreibungen, Besetzungsangaben und Hinweise auf die Handlung wurden meist nach Quelle **L** übernommen. Über abweichende Varianten aus Quelle **H** geben die Textkritischen Anmerkungen Auskunft. Hinweise auf die Handlung, die nur in der metastasianischen Librettovorlage enthalten sind, wurden übernommen und durch Kursive gekennzeichnet. Hinweise auf die Abgänge von Personen, im Libretto und in der metastasianischen Librettovorlage meist durch die Anmerkung „parte“ am Ende von Arien angezeigt, wurden in der Partitur aus Lesbarkeitsgründen vom Herausgeber durch Anmerkungen, wie z. B. „parte dopo l'a-

¹⁷ Allerdings kann es auch vorkommen, dass Pisendel gewisse Details (Keile etc.) – weil für ihn offenbar selbstverständlich – im Gegensatz zu seinen Kollegen in seine Stimme nicht eingetragen hat. In solchen Fällen werden die Details aus den anderen Stimmen übernommen.

¹⁸ Vgl. Bruno Brunelli (Hg.), *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, Bd. 1, Mailand 1953, S. 1442–1474. Die Schreibung wurde mit der revidierten elektronischen Version auf http://www.liberliber.it/biblioteca/m/metastasio/alessandro_nell_indie/pdf/alessa_p.pdf und der Ausgabe von Anna Laura Bellina, *Pietro Metastasio, Drammi per musica*, Bd. 1, Venedig 2002, S. 445–506, verglichen.

ria“ oder „Cleofide parte dopo l'aria“ an das Ende der Rezitative ersetzt. Hierzu siehe auch die Anmerkungen zum Libretto und seinen Übersetzungen auf S. XXIII.

3. Kennzeichnung von Herausgeberzusätzen

Ergänzte Noten, Pausen, Akzidentien, Fermaten, Keile und Staccatopunkte erscheinen im Kleinstich; dies gilt auch für sporadisch hinzugefügte Warnungsakzidentien. Ergänzte Bögen oder Teile von Bögen werden gestrichelt wiedergegeben. Alle hinzugefügten Beischriften sowie ergänzte Trillerzeichen, dynamische Zeichen und Taktzahlen sind kursiv gesetzt (wie *Soli*, *tr*, *f*). Was sich auf eine der genannten Arten nicht sinnvoll kennzeichnen lässt, wird durch eckige Klammern als Herausgeberzusatz ausgewiesen (z. B. Vorschlagsnoten und Akzidentien vor diesen).

Abweichend von dieser Regelung werden sämtliche Überschriften, Szenen- und Besetzungsangaben in gerader Schrift und normalisierter Formulierung wiedergegeben, auch wenn sie in der Quelle fehlen oder in anderer Schreibweise vorkommen. Über das Vorhandensein von Überschriften und ähnlichen Angaben in der Quelle sowie ggf. über deren Wortlaut geben die Textkritischen Anmerkungen Auskunft.

4. Änderungen grundsätzlicher Art

Das Notenbild wurde in Hinsicht auf die Platzierung von dynamischen Zeichen behutsam vereinheitlicht, die Setzung von Notenhälsen und Balken entspricht dem heutigen Gebrauch. Ebenso wurde die Balkensetzung in jeder musikalischen Nummer tendenziell vereinheitlicht, insbesondere, wenn Parallelstellen dieses nahe legen.

Die Singstimmen werden in den heute üblichen Schlüsseln notiert, fehlende Taktstriche wurden ergänzt. Die Bezifferung des Generalbasses folgt den Quellen **D1** (Theorbe) und **H**.

Akzidentien werden nach dem heutigen Gebrauch gesetzt; unnötige Wiederholungsakzidentien innerhalb desselben Taktes fallen demnach weg. Vorzeichen bei Tonwiederholungen nach Taktstrichen und bei Oktavsprüngen werden ohne besondere Kennzeichnung hinzugefügt. Auflösungszeichen, die in den Quellen oft mittels Kreuz- oder B-Zeichen notiert sind, werden einheitlich in der heutigen Form wiedergegeben.

Die Platzierung von Bögen bei den Streichern ist oft nicht eindeutig und in den einzelnen Exemplaren derselben Stimmgruppe unterschiedlich. An Stellen, wo der Quellenbefund keine eindeutige Schlussfolgerung erlaubt, hat der Herausgeber nach musikalischen und spieltechnischen Gesichtspunkten entschieden. Die Bogensetzung von Violine I und II wird nur dann vereinheitlicht, wenn beide Instrumentengruppen genau denselben Notentext aufweisen oder wenn eindeutig dieselbe Phrasierung gemeint ist. Über Problemstellen informieren die Textkritischen Anmerkungen.

Eindeutig fehlende Pausen (wie z. B. für die Singstimmen in den instrumentalen Ritornellen) werden ohne Kennzeichnung ergänzt, bei Auffälligkeiten erfolgt ein Hinweis in den Textkritischen Anmerkungen. Die Setzung der *segno*-Zeichen wurde präzisiert und vereinheitlicht.

Stimmenverläufe, die in Quelle **H** nicht notiert, sondern durch Devisen gefordert sind, werden nicht gesondert ausgewiesen, weil sie in **D1** naturgemäß ausgeschrieben sind. In Quelle **D1** ist die Viola-Stimme in parallel zum Generalbass verlaufenden Abschnitten – in **H** sind solche Stellen oft durch Devisen wie z. B. „col B“ gekennzeichnet – gelegentlich im Bass-Schlüssel wiedergegeben. Alle solche Melodieverläufe werden ohne Nachweis in die korrekte Stimmlage der Viola (nämlich als Oberoktave zum Basso continuo) transponiert.

Einzelne Vorschlagsnoten werden grundsätzlich ohne Bindebogen zu den nachfolgenden Noten wiedergegeben. Eventuell in den Quellen vorhandene Bögen werden weggelassen. Wenn keine Gründe dagegen sprechen, werden Vorschlagsnoten im halben Wert der folgenden Hauptnote notiert (d. h. Achtelvorschlag vor normaler oder punktierter Viertelnote, Sechzehntelvorschlag vor normaler oder punktierter Achtelnote u. ä.). Andere, in der Quelle nur gelegentlich vorkommende Schreibarten (z. B. Sechzehntelvorschlag vor Viertelnote) wie auch die Längen der in verschiedenen Stimmen gleichzeitig erklingenden Vorschlagsnoten werden kommentarlos in diesem Sinn vereinheitlicht.

Alle nennenswerten Differenzen zwischen den Quellen und innerhalb der Quellen sowie alle Abweichungen zwischen den Hauptquellen und der Edition werden in den Textkritischen Anmerkungen nachgewiesen. Dies gilt auch für solche Maßnahmen des Herausgebers, die nicht durch die vorangehenden Generalhinweise erfasst oder an der diakritischen Schreibweise zu erkennen sind.

III. Textkritische Anmerkungen

Abkürzungen:¹ A = Alto (Alt), B = Basso (Bass), bc = Basso continuo, cor = Corno (Horn), fg = Fagotto (Fagott), fl = Flauto (Flöte), ob = Oboe, S = Soprano (Sopran), T = Tenore (Tenor), tr = Tromba (Trompete), vl = Violino (Violine), va = Viola, vc rip. = Violoncello ripieno

Bei den Besetzungsangaben nach der Partitur entspricht die Reihenfolge der Instrumente der ursprünglichen dortigen Anordnung (von oben nach unten). Die Personenangaben für die Rezitative erfolgen immer in der tatsächlichen Reihenfolge ihres Auftritts.

Bei Anmerkungen wie z. B. Violine II (1), Violoncello rip. (2) bezieht sich die eingeklammerte Zahl jeweils auf das entsprechende Stimmenexemplar der Quelle **D1** an.²

Die Anmerkung „**D1** (tiorba)“ bezieht sich auf die Theorbenstimme der Quelle **D1**.

Die Anmerkung „Text bei Metastasio (Brunelli)“ verweist bei einigen Textvarianten auf Pietro Metastasio *Alessandro nell'Indie* in: Bruno Brunelli (Hg.), *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, Bd. I, S. 1442–1474.

Bei Anmerkungen, die sich auf den Librettotext beziehen, werden Großschreibungen von Wörtern, die nicht am Satzanfang stehen oder Personennamen sind, mit Ausnahme der Szenenüberschriften nicht berücksichtigt. Hierzu siehe den Librettotext auf den Seiten XXIV–XXXIX.

Sinfonia

1. Allegro assai

Besetzung nach der Partitur (**H**): cor I, II, ob I, II, vl I, II, va, bc

Erhaltene Instrumentalstimmen (**D1**): fl I, II, ob I, II, vl I, II, va, vc rip., tiorba, fg

Takt	Stimme	Bemerkung
Anfang		H : Oben auf der Seite große Überschrift „Sinfonia“. In der oberen rechten Blattecke „Violoncello“ durchgestrichen, darunter ovaler Bibliotheksstempel. Die Akkolade fasst acht Systeme zusammen (jeweils ein System oben und unten bleibt frei). Vor der Akkoladenklammer Besetzungsangaben „Corni“ und „Oboi“ zwischen den entsprechenden Systemen. Tempoangabe „Allegro assai“ im ersten Takt zwischen den Systemen von Violine II und Viola. Die Partien von Violine II und Viola anfangs nicht ausgeschrieben, Anmerkung „col Basso“ im ersten Takt des Viola-Systems. D1 : Eingeschobener $\frac{3}{4}$ -Takt in den Stimmen von Theorbe und Fagott anders platziert (schon als Takt 10).
16		D1 : Die jeweils ersten Keile nur in Flöte I und Oboe I.
18	fl, ob	D1 : Letzte Note <i>eis</i> ² statt <i>gis</i> ² . D1 : Keil zu der fünften Note nur in Oboe I. D1 : Keile nur in Oboe I.
27	cor I	D1 : Vorschlag nur in Flöte I.
36	ob	D1 : Bindebogen zwischen der dritten und vierten Note fehlt (vermutlich bei der Beschneidung des Notenblattes abhanden gekommen).
37	ob	D1 : Die ersten vier Keile nur in Oboe I.
38	fl	D1 : Keile zu den ersten Noten nur in Flöte II und Oboe II.
53	ob I	D1 : Keile nur in Oboe I.
70	ob	D1 : In Flöte I Keil zu der ersten Note.
77	fl, ob	
78	ob	
79	fl	

2. Andante

Besetzung nach der Partitur (**H**): vl I, II, va, bc

Erhaltene Instrumentalstimmen (**D1**): fl I, II, vl I, II, va, vc rip., tiorba, fg

Anfang		H : Beginn mitten auf der Seite sofort nach den letzten zwei Takten und dem Doppelstrich des ersten Satzes. Die vier untersten von den im ersten Satz benutzten Systemen werden weiter verwendet, die Schlüssel werden noch einmal und mit den neuen Vorzeichen geschrieben. Tempoangabe „andante“ im ersten Takt zwischen den Systemen von Viola und Generalbass. Ab der nächsten Seite (Takt 5) zwei Akkoladen pro Seite, die Akkolade fasst vier Systeme zusammen, das System dazwischen
--------	--	--

Anmerkung

4	fl
34	fl
41	fl
43	fl
44	fl
45	fl

3. Minuetto – Presto

Besetzung nach der Partitur (**H**): cor I, II, ob I, II, vl I, II, va, bc

Erhaltene Instrumentalstimmen (**D1**): fl I, II, ob I, II, vl I, II, va, vc rip., tiorba, fg

Anfang

4	fl
ab 17	

23–29	vl I
-------	------

Ende

und das unterste System auf der Seite bleiben jeweils frei.

D1: Taktbezeichnung ϕ in Flöte I und II.

Wiederholungszeichen in der Mitte und am Schluss des Andante-Satzes in **D1** nur in den Stimmen von Viola und Fagott.

D1: Bindebogen (vierte bis fünfte Note) nur in Flöte II.

D1: Triller nur in Flöte I.

D1: Bindebogen (dritte bis vierte Note) nur in Flöte II.

D1: Bogen nur in Flöte I.

D1: Triller nur in Flöte I, Bogen nur in Flöte II.

D1: *piano* nur in Flöte I.

H: Dieselbe Partituranordnung wie im 1. Satz. Satzbezeichnung „Minuetto“ in **H** ausgelassen, in **D1** nur in den Stimmen der Violine II (1), der Viola (2), der Violoncelli (rip.), der Flöten und des Fagotts (2) vorhanden.

D1: Bogen nur in Flöte I.

H: Es werden die gleichen Systeme wie im 2. Satz verwendet. Tempoangabe „Presto“ vor der ersten Akkolade.

H: Rasurspuren, die auf einen Kopistenfehler (wohl falsche Zeile abgeschrieben) schließen lassen.

H: Nach dem Doppelstrich übereinanderstehend „Da | Capo:“ | Da | Capo:“. Unter dem letzten Takt der Generalbass-Stimme: „e poi tutto il | Minuetto da Capo, | con che finisce.“.

Atto Primo

Scena I

4. Recitativo Fermatevi, codardi!

Besetzung nach der Partitur (**H**): PORO, CLEOFIDE, bc

Erhaltene Instrumentalstimmen (**D1**): tiorba

Anfang

1/2	Poro
1	bc

2/3	Poro
4	bc

6/7	Poro
9	Poro
11	bc
14	bc

18	Poro
----	------

20	Poro
23	Cleofide
23	bc
24/25	Cleofide
28	Cleofide

H: Über den Noten, in den zwei ersten Systemen „Atto Primo | Scena prima | Poro, poi Cleofide.“. Keine Szenenbeschreibung. Vor der ersten Akkoladenklammer „Recit: vo“.

D1 (tiorba): In der oberen rechten Blattecke Besetzungsangabe „Violoncello | ouero Tiorba“.

L: Szenenbeschreibung „Campo di Battaglia sulle Rive dell' Idaspe. Tende e Carri rover- | sciat, Soldati dispersi, Armi insegne ed altri avanzi dell'E- | sercito di Poro disfatto da Alessandro.“. Personenangabe „PORO, poi CLEOFIDE.“.

H: Text „Fermatevi o codardi“.

D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.

H: Bei „fuga“ Rasurspuren im Text.

H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.

L: Text „può far“.

L: Text „de la spoglia“.

H: Bezifferung fehlt.

D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.

H: Vierte Note als punktierte Achtelnote, fünfte Note als Sechzehntelnote.

H und **L**: Text „Reina“.

H: Text „Acquetati“.

D1 (tiorba): Bezifferung fehlt.

L: Text „a l'amor mio“; **H**: Text „à l'amor mio“.

H: Text „se a me“.

¹ Die Schreibweise der Kürzel folgt dem von RISM eingeführten Gebrauch. Für „tiorba“ (Theorbe) wird kein Kürzel verwendet.

² Vgl. die Ausführungen in Abschnitt I.

32	Poro	L: Text „a possanza“.
36	Cleofide	L: Text „bel Idol“.
36	Cleofide	D1 (tiorba): Letzte Note der Gesangsstimme als Sechzehntelnote.
39	bc	D1 (tiorba): Mit Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes.
41	bc	D1 (tiorba): Mit Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes.
42	Cleofide	L: Keine Wortverdopplung von „dimmi“.
43	bc	H: Bezifferung fehlt.
48	bc	D1 (tiorba): Bezifferung fehlt.
49–50	alle Stimmen	D1 (tiorba): Zwei Takte $\frac{3}{2}+\frac{3}{2}$; H: zwei Takte $\frac{3}{2}+\frac{3}{2}$.
49/50	Cleofide	L: Keine Wortverdopplung von „t'inganni“.
51	bc	D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
53/54	Poro	L: Text „Sò che infedel mi sei“.
57/58	Cleofide	L: Text „o Dei?“; H: Text „ò dei.“.
Ende		D1 (tiorba): Anmerkung „siegue L'Aria“ unter dem letzten Takt.

5. Aria Che sorte crudele

Besetzung nach der Partitur (H): vl I, II, va, CLEOFIDE, bc

Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): fl I, II, ob I, II, vl I, II, va, vc rip., tiorba, fg

Anfang		H: „Aria“ mittig vor der ersten Akkoladenklammer. Tempoangabe „Allegretto, mà moderatamente“ im System der Singstimme. In D1 (Violoncello (2), Fagott (2), Theorbe) Tempo davon abweichend als „Allegretto“ angegeben.
1	fl	D1: Zweiter Bogen in Flöte I bis zur Viertelnote.
6, 8	fl	D1: Keil zu der ersten Note nur in Flöte I.
6–8	ob	D1: Keile zu den jeweils ersten Noten nur in Oboe I.
7	fl	D1: Dritte Note in Flöte I nachträglich eingefügt.
11	fl	D1: Sechster Bogen nur in Flöte I.
13–22	vl I	H: Etliche der Bögen und Dynamikeintragungen mit Bleistift.
19	bc	H: Bezifferung fehlt.
22	vl II	D1: Bogen nur unter den ersten zwei Sechzehntelnoten.
29	bc	D1 (tiorba): Bogen (Sechzehntelnoten) fehlt.
31	fl	D1: Elfte und zwölfte Note in Flöte II nachträglich und ohne Bogen eingefügt.
31	ob	D1: Fünfter Bogen nur in Oboe II.
33	Cleofide	H: Bei „d'un core“ Rasurspuren in Text.
43	bc	D1 (tiorba): Dynamikzeichen fehlt.
48	bc	H: Bezifferung fehlt.
50	vl II	D1: Letzter Bogen nur auf den ersten zwei Sechzehntelnoten.
52	fl	D1: Erster Bogen nur in Flöte II.
56	fl	D1: Bogen über der Sechzehnteltriole nur in Flöte II.
58	fl, ob	D1: Jeweils letzter Bogen nur in Flöte und Oboe I.
59	fl, ob	D1: In Flöte und Oboe II letzte Note im Takt jeweils mit Keil.
61	vl I, II, va	H: Rasurspuren – Noten waren ursprünglich zu eng zur linken Seite hin geschrieben.
63	Cleofide	H: Die Notengruppe unter dem Legatobogen irrtümlich in doppelten Notenwerten.
73	fl	D1: Zweiter Bogen nur in Flöte II.
75	vl II	D1: Erste Notengruppe in Violine II (1) irrtümlich als Sechzehnteltriole.
Ende		H: In jedem System nach der jeweils letzten Note zwei übereinander stehende %-Zeichen, danach oberhalb des zweituntersten Systems die Angabe „Dal Segno“ mit %-Zeichen, dahinter in jedem System Doppelstrich.

Scena II

6a. Recitativo Fuggi, mio re

Besetzung nach der Partitur (H): GANDARTE, PORO, bc

Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): tiorba

Anfang		H: „Scena II:ª“ vor der ersten Akkoladenklammer. L: Personenangabe „PORO e GANDARTE.“.
--------	--	---

4	Gandarte	L und H: Text „solecito“.
7	Poro	L: Text „Fedel“.
9/10	Poro	L und H: Text „presaggio“.
11	bc	H: Abweichende Bezifferung: 5 6.
12	Poro	L: Text „suenture“.
Ende	bc	H: Einfacher Taktstrich statt Doppelstrich. Bindebogen zur ersten Note des nächsten Rezitativs fehlt.

Scena III

6b. Recitativo In vano, empia fortuna

Besetzung nach der Partitur (H): PORO, TIMAGENE, ALESSANDRO, bc

Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): tiorba

Anfang		H: Akkoladenklammer fehlt. Beginn im selben Systempaar, in dem das vorangegangene Rezitativ endet. Vor dem Beginn „Scena III Timag: Aless: Poro“.
		L: Personenangabe „PORO, TIMAGENE, con seguito poi ALESSANDRO.“.
3	Poro	L: Text „indebolir“.
7	Poro	L: Text „e ti sudor“.
8	Timagene	H: Rasurspuren – Personenangabe ursprünglich „Poro“ statt „Tim.“.
12	Poro	H: Text „m'abandona“.
12/13	Alessandro	L: Text „a le stragi“.
15/16	Alessandro	L: Text „de vincere“.
19	Poro	H: Text „mi richiede“; L: Text „m' richiedi“.
21	Poro	H: Text „sul Gange“; L: Text „sù l'Gange“.
26/27	Alessandro	H: Text „ragione“.
31/32	Poro	L: Text „ai regni“.
34	Poro	L und H: Text „Ai tributario“.
37	Poro	L: Text „a la tua sete“.
38	Poro	L: Text „Sono i figli“.
40	Alessandro	L: Keine Wortverdopplung von „t'inganni“.
41	Alessandro	H: Text „lo vò“.
41	bc	D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
49	Alessandro	L und H: Text „suentura“.
52	Poro	H: Text „ai patri“; L: Text „ai patrj“.
53/54	Poro	L: Text „alori a le tue chiome“.
55	Poro	H: Text „sull'are“.
60	alle Stimmen	D1 (tiorba): Zwei Takte $\frac{3}{4}+\frac{3}{4}$.
65/66	Poro	H: Text „si onora“.
66	Poro	H: Text „ha gl'Alessandri“; L: Text „A gli Alessandri“.
75	Alessandro	L: Text „ai regni“.
77, 80	Poro	L: Text „ambasciator“.
77	bc	H: Bezifferung fehlt.
80	Poro	H: Text „sciegliesti“.
81	Alessandro	H: Korrigierter Fehler im Text, ursprünglich „Generoso Poro“.
87	Alessandro	H: Text „ricco“.
86–87	bc	H: Bindebögen fehlen.
91	Alessandro	L und H: Text „frà tanto“.
92/93	Alessandro	L: Text „fin ora“; H: Text „fin' ora“.
99–100	alle Stimmen	H: Ein $\frac{3}{4}$ - und ein $\frac{3}{8}$ -Takt.
99	bc	D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
Ende	bc	D1 (tiorba): Anmerkung „Siegue L'Aria“ nach dem Doppelstrich.

7. Aria Vedrai con tuo periglio

Besetzung nach der Partitur (H): ob I, II, cor I, II, vl I, II, va, bc

Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): fl I, II, ob I, II, vl I, II, va, vc rip., tiorba, fg

Anfang		H: Die Akkolade fasst neun Systeme zusammen. Das unterste System bleibt frei. Besetzungsangaben „oboi“ und „Corni da caccia“ zwischen den entsprechenden Systemen. Keine Tempoangabe.
		D1: Tempoangabe nur in Violine I (1) „allo“ (nachträglich eingetragen), in Violine I (2) „Allegro“ und in Violine I (3) „Allegro“ (nachträglich eingetragen).
4	vl I	D1: Keile zu der letzten Sechzehntelgruppe fehlen (vorhanden in H).

8		H: %-Zeichen fehlen in den zwei obersten Systemen. H: Rasurspuren. D1: Keile zu den drei letzten Noten nur in Flöte und Oboe II.	27	fl, ob	durch ein <i>forte</i> am Ende von Takt 20 ergänzt. D1: Keile nur in Flöte und Oboe I.
17–18	ob I, II		28–29	fl, ob	
18	fl, ob		30	fl	D1: Keile nur in Flöte und Oboe II. D1: Legatobogen in Flöte I zwischen der zweiten und vierten Note, in Flöte II zwischen der zweiten und dritten Note.
20	fl, ob	D1: In Flöte und Oboe II Keil statt Triller zur zweiten Achtelnote; in Flöte I keine Keile.	30	ob	D1: Keile zu den Achtelnoten nur in Oboe II
24	cor	H: In Horn I Rasurspuren.	33/34	Alessandro	H: Text „è quel cor“.
31, 32	fl, ob	D1: Keile zu den Achtelnoten nur in Flöte und Oboe I.	43–44	vl II	H: Zweite Hälfte des Taktes 43 und erste Hälfte des Taktes 44 eine Terz tiefer, Vorschlagsnote fehlt.
35	bc	D1 (tiorba): Fermate über der ersten Note statt über der Pause; H: Fermate fehlt.	54	ob	D1: Keile nur in Oboe I.
36	vl II	H: Rasurspuren – ursprüngliche Notierung irrtümlich um eine Terz höher.	55	fl, ob	D1: Keile nur in Flöte und Oboe II.
41	fl, ob	D1: In Flöte und Oboe I Legatobogen über der jeweils ersten Sechzehnteltriolen.	57	fl	D1: Bogensetzung nicht eindeutig.
Ende		H: Im letzten Takt nach der jeweils letzten Note vor dem Doppelstrich in jedem System ein %-Zeichen (in den zwei obersten Systemen jeweils zwei übereinander stehende Zeichen). Anmerkung „Dal Segno“ im selben Takt zwischen den zwei untersten Systemen der Akkolade.	57	ob	D1: Legatobogen zwischen der zweiten und vierten Note. Keile in der Taktmitte nur in Oboe II.
Scena IV			58/59	Alessandro	L: Text „[h]O’[h] rossor“; hier in Klammern gesetzte Buchstaben handschriftlich hinzugefügt.
8. Recitativo <i>Questa, che ad Alessandro</i>			60/61	Alessandro	L: Text „Che non an“.
Besetzung nach der Partitur (H): TIMAGENE, ERISSENA, ALESSANDRO, bc			65	va	D1: Fermate zwischen den zwei letzten Noten.
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): tiorba			66	fl, ob	D1: Keile nur in Flöte und Oboe I.
Anfang			69	fl, ob, vl I	D1: Legatobogen jeweils zwischen der zweiten und vierten Note.
H: „Scena IV Aless: poi Timag: con Eriss: incatenata due Indiani con seguito“ vor der ersten Akkoladenklammer.			69	ob	D1: Erster und zweiter Keil nur in Oboe II.
L: Personenangabe „ALESSANDRO, poi TIMAGENE, con ERISSE- NA incatenata: Due Indiani con seguito.“			70	fl, ob	D1: Keile zu den ersten zwei Noten nur in Flöte und Oboe I.
2	Timagene	H: Text „prigioniera“.	Ende		H: Kein Schluss-Strich. Nach der jeweils letzten Note %-Zeichen (in den drei unteren Systemen jeweils zweimal übereinander stehend). Anmerkung „Dal Segno“ zwischen den zwei untersten Systemen.
5	Erissena	H: Bei „che fia“ Rasurspuren im Text.	Scena V		
6/7	Alessandro	H: Text „aggrave“.	10. Recitativo <i>Oh rimprovero acerbo</i>		
10/11	Timagene	L: Text „a la vittoria“.	Besetzung nach der Partitur (H): TIMAGENE, ERISSENA, bc		
12	Alessandro	H: Text „ciglio rascinga“.	Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): tiorba		
14	bc	D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.	Anfang		
15/16	Alessandro	L: Text „trarian“.	H: Vor der ersten Akkoladenklammer „Scena V: Erissena, e Timagene“.		
21/22	Alessandro	L und H: Text „A gli empi“.	L: Personenangabe „ERISSENA e TIMAGENE.“		
22/23	Alessandro	L: Text „raddopino“.	L und H: Text „O rimprovero“.		
25	Alessandro	L: Text „gli infidi“.	L und H: Text „Questi“.		
26	Alessandro	L: Text „a la libertà“.	H: Mit Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes.		
27	Alessandro	L und H: Text „quegli“; L: Text „a la pena“.	L und H: Text „questi“.		
30	Timagene	L: Text „s’Alessandro“.	L: Text „Jo mi credea“.		
31/32	Timagene	L: Abweichende Wortreihenfolge „se in servitù resta costei“.	D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.		
Ende	bc	D1 (tiorba): Anmerkung „siegue L’Aria“ unter dem letzten Takt der Generalbass-Stimme.	Text bei Metastasio (Brunelli): „che aver potresti“.		
9. Aria <i>Vil trofeo d’un’alma imbellè</i>			11/12	Timagene	L: Text „Avrebbe il suo Alessandro anch’Erissena“.
Besetzung nach der Partitur (H): [ob I, II], vl I, II, va, bc			14	Erissena	L: Text „degli affetti“.
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): fl I, II, ob I, II, vl I, II, va, vc rip., tiorba, fg			16	Timagene	L: Text „o tu no’ l sei“.
Anfang			17/18	Erissena	H: Bezifferung fehlt.
H: Die Akkolade fasst 5 Systeme zusammen. Besetzungsangabe „con oboi.“ über der Akkoladenklammer zwischen dem ersten und zweiten System. Tempoangabe „Allegro“ im ersten Takt der Gesangsstimme.			19	bc	L: Text „A’ in volto“.
D1: Tempoangabe „Allegro assai“ nur in Violine I (2). In der Violine I (3) „assai“ nachträglich hinzugefügt. In den übrigen Stimmsätzen nur „Allegro“.			20/21	Erissena	L: Text „che tu non ai“.
3	va	D1: In Viola (2) in der Taktmitte <i>piano</i> ausradiert und nachträglich durch <i>poco piano</i> am Taktanfang ersetzt.	21/22	Erissena	L: Text „già, l tuo cor“.
4	fl	D1: <i>forte</i> nur in Flöte II.	22	Timagene	H: Bezifferung fehlt.
5	bc	H: Dynamikzeichen stark beschnitten.	22–23	bc	L: Keine Wortverdopplung von „affanni“.
13	va	D1: In Viola (2) <i>piano</i> in der Taktmitte nachträglich durch ein <i>piano</i> am Taktanfang ergänzt.	24/25	Erissena	D1 (tiorba): Anmerkung „siegue L’Aria“ auf der freigebliebenen Seitenfläche nach dem Rezitativende.
20–21	va	D1: <i>forte</i> am Anfang von Takt 21 nachträglich	Ende		
11. Aria <i>Chi vive amante, sai che delira</i>			Anfang		
Besetzung nach der Partitur (H): vl I, II, va, bc			H: Die Akkolade fasst fünf Systeme zusammen. Tempoangabe „Allegro“ im ersten Takt der Singstimme.		
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): fl I, II, ob I, II, vl I, II, va, vc rip., tiorba, fg			1	fl, ob	D1: Keil zu der jeweils letzten Note nur in Flöte und Oboe I.
Anfang			4	fl, ob	D1: Keil zu der jeweils letzten Note nur in Flöte und Oboe I.

7, 8	fl, ob	te und Oboe I. D1: In Flöte und Oboe II zweite Achtelnote jeweils mit Keil.	5	bc	H: Bezifferung fehlt. L: Text „al fine“.
8	fl	D1: Legatobogen fehlt in Flöte II.	6	Poro	L: Text „un' inutile“.
16	bc	H: Bezifferung fehlt.	8/9	Poro	L: Text „o Dio!“.
18	fl	D1: Zweiter Keil nur in Flöte II.	10	Cleofide	L und H: Text „imagine“.
18	ob	D1: Zweiter und vierter Keil nur in Oboe II.	13	Poro	H: Bezifferung fehlt.
21	fl	D1: Letzter Keil nur in Flöte II.	13	bc	D1 (tiorba) und H: Eine Ganze Note.
28	bc	H: Bezifferung fehlt.	14	bc	H: Bezifferung fehlt.
32	bc	D1(tiorba): <i>piano</i> am Taktende fehlt.	16	bc	D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
42	fl, ob	D1: Der jeweils zweite Keil nur in Flöte und Oboe II.	20/21	Poro	L und H: Text „quando sù l'Idaspe“.
51	bc	H: Bezifferung fehlt.	20	bc	H: Bezifferung fehlt.
60	bc	H: Bezifferung fehlt.	22	Poro	L: Text „pelegrine“.
61	fl, ob	D1: Keile nur in Flöte und Oboe I.	22	bc	H: Bezifferung fehlt.
Ende		H: Nach dem letzten Taktstrich (kein Doppelstrich) in jedem System jeweils ein %-Zeichen. Anmerkung „Dal Segno:“ darunter zwischen den zwei untersten Systemen.	23	bc	H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
Scena VI			26	Poro	L: Text „nò l' sà“; H: Text „nòl' sà“.
12. Recitativo <i>Ma qual sorte è la mia!</i>			28/29	Cleofide	L und H: Text „da l'altrui rovine“.
Besetzung nach der Partitur (H): TIMAGENE, bc			39	Poro	L: Text „Qual' e?“.
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): tiorba			43	bc	D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
Anfang			45	Poro	H: Bei „vuoi di queste“ Rasurspuren im Text.
H: Vor der ersten Akkoladenklammer „Scena VI Timagene“.			46	Poro	L und H: Text „condarti“.
L: Personenangabe „TIMAGENE.“.			47	Poro	L und H: Text „O da soffrir“.
			48		D1 (tiorba): Rasurspuren in der Taktmitte (ursprünglich ein Taktstrich).
			48	Poro	H: Text „da rimanarti“.
			50	Poro	L: Keine Wortverdopplung von „spiegati“.
			50	Poro	H: In der zweiten Takthälfte Rasurspuren im Text.
			54	bc	H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
13. Aria <i>S'appresti omai la vittoria</i>			56	Cleofide	L: Keine Wortverdopplung von „fidati“.
Besetzung nach der Partitur (H): cor I, II, violini unis., va, TIMAGENE, bc			56		H: Innerhalb des $\frac{5}{4}$ -Taktes erste Note der Generalbass-Stimme um eine Viertelnote zu lang (was einen $\frac{6}{4}$ -Takt ergibt).
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): fl I, II, ob I, II, vl I, II, va, vc rip., tiorba, fg			60	Cleofide	L und H: Text „ai poche“.
Anfang			61	Cleofide	L und H: Text „de la mià fedeltà?“.
H: Beginn (acht Takte) nach einem freien System auf derselben Seite wie das Ende des vorangegangenen Rezitativs. Die Akkolade fasst sechs Systeme zusammen, letztes System der Seite ist frei. Horn I und II werden in zwei Systemen, Violine I und II in einem System notiert. Besetzungsangaben „corni da caccia“ zwischen sowie „violini unis.“ unter den entsprechenden Systemen. Tempoangabe „un poco andante, e con brio“ in den ersten vier Takten der Singstimme. Ab der nächsten Seite (Takt 9) fasst die Akkolade fünf Systeme zusammen. Horn I und II sowie Violine I und II jeweils in einem System mit, wenn nötig, doppelter Balkung notiert.			63	Cleofide	L und H: Text „sull' indico“.
			64	Cleofide	L und H: Text „de l'Asia“.
			66	bc	H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
			72/73	Cleofide	L und H: Text „è non è tutto“.
			82/83	Cleofide	L und H: Text „Tolarar“.
			94	Cleofide	L und H: Text „Questi“.
			95	Cleofide	L: Text „de l'odio“.
			99	bc	D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
			105	Poro	L und H: Text „l'infideltà“.
Anmerkung			15. Aria <i>Se mai più sarò geloso</i>		
			Besetzung nach der Partitur (H): vl I, II, va, PORO, bc		
			Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): fl I, II, ob I, II, vl I, II, va, vc rip., tiorba, fg		
29	bc	H: Bezifferung fehlt.	Anfang		H: Beginn (vierzehn Takte) auf derselben Seite wie das Ende des vorangegangenen Rezitativs. Die Akkolade fasst vier Systeme zusammen, Violine I und II in einem System (mit Anmerkung „unis.“) notiert. Ab der nächsten Seite (Takt 15) fasst die Akkolade 5 Systeme zusammen. Violine I und II haben jeweils eigene Systeme.
42	fl, ob	D1: Zweiter Bogen nur in Flöte und Oboe II.	11	va	D1: Dynamikzeichen fehlt in Viola (1), <i>piano</i> in Viola (2) nachträglich eingetragen.
47–49	Timagene	H: Text mit Rasurspuren.	15–18	vl II	H: Rasurspuren (Notensystem abgesehen von der Markierung für die Anfangsnote und den Taktstrichen leer, davor in Takt 12 Devise „unis.“ im System von Violine I).
57	Timagene	H: Text mit Rasurspuren.	19–20	Poro	H: Rasurspuren im Text.
68	fl	D1: Keile nur in Flöte II.	21	vl I, II	D1: In Violine II (1) zusätzlicher Legatobogen zwischen der ersten und zweiten Note.
69	Timagene	L: Text „Suenisi“.	22–23	Poro	H: Rasurspuren im Text.
Ende		H: „Da Capo:“ nach dem Doppelstrich über dem vorletzten System.	33/34ff.	Poro	Text bei Metastasio (Brunelli): „che dell'India è domator“.
Scena VII			38	vl II	D1: Dynamik <i>forte</i> , in Violine II (3) nachträglich in <i>fortissimo</i> geändert.
14. Recitativo <i>Regina, a te io vengo</i>			43	vl II	D1: Vorschlag a^2 statt g^2 .
Besetzung nach der Partitur (H): PORO, CLEOFIDE, bc					
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): tiorba					
Anfang					
H: In den obersten zwei Systemen links „Scena VII Poro, e Cleofide.“, rechts davon: „Recinto di Palme, e di Cipressi con picciolo Tempio nel mezzo, dedicato à Bacco nella Reggia di Cleofide“.					
L: Szenenbeschreibung „Recinto di Palme e di Cipressi con veduta d'un picciolo Tempio dedicato a Bacco.“. Personenangabe „CLEOFIDE e PORO.“.					
1	Poro	L und H: Text „Reina“.			

Scena VIII

16. Recitativo *Erissena! che veggio!*

Besetzung nach der Partitur (H): CLEOFIDE, PORO, ERISSENA, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): tiorba

Anfang		H: Beginn auf derselben Seite wie das Ende der vorangegangenen Arie, nach einem frei gelassenen System. Vor der ersten Akkoladenklammer „Scena VIII Erissena accom- pagnata da Ma- cedoni, e detti.“. L: Personenangabe „ERISSENA accompagna- ta da Macedoni en [sic] Sudetti.“. L und H: Text „ne la reggia?“. D1 (tiorba): Bezifferung fehlt. L und H: Text „frà i nemici“. H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
2	Cleofide	
2	bc	
5	Erissena	
5	bc	
9	bc	D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
12	bc	D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
14	Erissena	L und H: Text „labro“.
14	bc	H: Bezifferung fehlt.
15/16	Erissena	L: Textabschnitt „diversi son da' nostri“ fehlt.
16–18	Erissena	L und H: Text „o quanto son diversi da i nostri“.
19/20	Erissena	L: Text „o Regina“.
20	bc	H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
26	bc	H: Mit Bindebogen zur ersten Note des näch- sten Taktes.
27	bc	H: Mit Bindebogen zur ersten Note des näch- sten Taktes fehlt.
29	bc	H: Bezifferung fehlt.
38	Cleofide	L und H: Text „frà le falangi“.
42	Cleofide	L und H: Text „per ciò“.
43	Cleofide	L und H: Text „maraviglia“.
43	bc	D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
45	bc	H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
46/47	Poro	H: Bei „che mai dirà“ deutliche Rasurspuren im Text, dadurch der Text auf der Blattrücksei- te (Takt 59: „come tradir“) undeutlich ge- schrieben.
49	bc	D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
50	Cleofide	L und H: Text „soverchio“.
53–54	Poro	L und H: Text „o giuramento, o pena!“.
55/56	bc	H: Bindebögen fehlen.
59–60	Cleofide	L: Keine Wiederholung des Textabschnitts „come tradir poss'io“.

17. Aria *Se mai turbo il tuo riposo*

Besetzung nach der Partitur (H): vl I, II, va, CLEOFIDE, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): fl I, II, ob I, II, vl I, II, va, vc rip., tiorba, fg

Anfang		H: Beginn (vierzehn Takte) auf derselben Seite wie das Ende des vorangegangenen Rezita- tivs. Die Akkolade fasst vier Systeme zusam- men. Violine I und II in einem System notiert (mit der Anmerkung „unis:“). Ab der nächsten Seite (Takt 15) fasst die Akkolade 5 Systeme zusammen. Violine I und II haben jeweils eige- ne Systeme.
Anmerkung		D1: In allen Stimmsätzen mit Ausnahme von Violine I (2), Violoncello (2) und Flöte I und II die Anfangsnotenzeilen nachträglich als Klebe- zettel diverser Taktlänge (zwei, meist gefaltete und zum Aufklappen bestimmte Notenzeilen) eingefügt. Ursprünglicher Beginn in Takt 13.
9–10	ob	D1: Diese zwei Takte in Oboe I als ein Takt mit Wiederholungszeichen notiert.
13–31	fl	D1: Neuzehntaktige Pause in Flöte II nachträg- lich mit Bleistift eingetragen.
24	bc	H: Bezifferung fehlt.
61/62	bc	D1(tiorba): Schlangenlinie über den Noten, um ein <i>ritardando</i> anzuzeigen.
69	bc	D1 (tiorba): Viertelpause fehlt.

74, 75, 84	bc
86–87	bc
87	Streicher
Ende	

H: Bezifferung fehlt.

D1(tiorba): Schlangenlinie über den Noten, um ein *ritardando* anzuzeigen.

D1: Viertelnote statt einer Halben Note.

H: Nach dem letzten Taktstrich in jedem Sys- tem jeweils ein %-Zeichen. Dahinter, zwischen den zwei untersten Systemen, Anmerkung „Dal Segno“, danach in jedem System Dop- pelstrich.

Scena IX

18a. Recitativo *Erissena che dici?*

Besetzung nach der Partitur (H): PORO, ERISSENA, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): tiorba

Anfang		H: Vor der ersten Akkoladenklammer „Scena IX Erissena, e Poro“. L: Personenangabe „PORO, ERISSENA.“. L und H: Text „ò da fidarmi“. L und H: Text „O quanto“. L und H: Text „per ciò“. D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
2	Poro	
4	Erissena	
8	Erissena	
8	bc	
13/14	Poro	
17	Poro	
19	Erissena	
Ende		H und D1 (tiorba): Kein Schluss-Strich.

Scena X

18b. Recitativo *Dove, mio re?*

Besetzung nach der Partitur (H): GANDARTE, PORO, ERISSENA, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): tiorba

Anfang		H: Beginn im selben Systempaar wie das Ende des vorangegangenen Recitativs. „Scena X Gandarte, e detti“ vor der ersten Akkoladen- klammer.
2	bc	L: Personenangabe „GANDARTE, ei i Suddetti.“. H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
6	Gandarte	L und H: Text „sin' or“.
13	bc	H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
20	bc	H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
26	Poro	L und H: Text „per ciò“.
27	Poro	H: Text „mile volte“.
30–32	bc	D1 (tiorba): Ein $\frac{2}{4}$ - und zwei $\frac{1}{4}$ -Takte.

19. Aria *Se possono tanto*

Besetzung nach der Partitur (H): vl I, II, va, PORO, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): fl I, II, ob I, II, vl I, II, va, vc rip., tiorba, fg

Anfang		H: Tempoangabe „Allegro“ über dem Gene- ralbass-System.
1ff.	vl II	D1: Legatobögen in dem für diese Arie cha- rakteristischen Motiv aus zwei Sechzehntel-, einer Viertel- und einer Achtelnote gelegent- lich nur auf den zwei Sechzehntelnoten.
9	vl I	D1: Vorschlagsnote als Achtelnote.
27	Poro	H: Zweite Vorschlagsnote als Viertelnote.
34		H: Fermaten fehlen.
34	vl I, II	D1: In Violine I (1 und 3) letzte Note (Halbe Note) durchgestrichen, Vorschlagsnote als „normalgroße“ Viertelnote nachträglich hin- zugefügt. In Violine I (2) hier zwei Viertelno- ten. Fermate nur in Violine I (2). In Violine II Vorschlagsnote als Achtel.
39, 40	bc	D1 (tiorba): Rasurspuren (ausradierte Taktstri- che) jeweils in der Taktmitte.
40		H: Fermaten fehlen.
46	vl I, II	D1: In Violine I (3) und Violine II Vorschlags- note als Achtel.
Ende		H: „Da Capo:“ nach dem Doppelstrich über dem vorletzten System.

Scena XI

20. Recitativo Principessa adorata

Besetzung nach der Partitur (H): GANDARTE, ERISSENA, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): tiorba

Anfang		H: Vor der ersten Akkoladenklammer „Scena XI (ein weiteres „I“ wegradiert) Eriss: Gandarte“. L: Personenangabe „ERISSENE, GANDARTE“. H: Bei „quanto estremo è il piacer“ Rasurspu- ren im Text. H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt. L und H: Text „in sù l' opposto lido“. Text bei Metastasio (Brunelli): „in su gli opposti lidi“. L und H: Text „de l'Idaspe“. L und H: Text „no l' vidi“. L: Text „giugni a veder“. Text bei Metastasio (Brunelli): „insolita beltà“. H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt. L und H: Text „Non ti souviene“. L und H: Text „me l'rammento“. H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt. H: Bezifferung fehlt. L und H: Text „ai piacer“. L: Text „douuti“. D1 (tiorba) und H: Bezifferung falsch, 8 3 statt 13. D1 (tiorba): Ein $\frac{3}{2}$ -Takt. H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
3/4	Gandarte	
4	bc	
5/6	Erissena	
6	Erissena	
7	Gandarte	
10/11	Erissena	
13/14	Erissena	
14	bc	
20	Gandarte	
23/24	Erissena	
23	bc	
24	bc	
25	Gandarte	
28/29	Gandarte	
31	bc	
35–36	alle Stimmen	
44	bc	

21. Aria Vuoi saper se tu mi piaci?

Besetzung nach der Partitur (H): vl I, II, va, ERISSENA, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): fl I, II, ob I, II, vl I, II, va, vc rip., tiorba, fg

Anfang		H: Beginn (sieben Takte) auf derselben Seite wie das Ende des vorangegangenen Rezita- tivs. Die Akkolade fasst vier Systeme zusam- men. Violine I und II in einem System notiert, ab der letzten Note in Takt 6 mit doppelter Bal- kung (Anmerkungen „viol.1.“ und „viol.2.“ über und unter dem Notensystem). „Aria“ mittig vor der ersten Akkoladenklammer. Tem- poangabe „Allegro assai“ in den ersten zwei Takten über dem Generalbass-System. Ab der nächsten Seite (Takt 8) fasst die Akkolade fünf Systeme zusammen. D1 (tiorba): Taktbezeichnung c. D1: Die genaue Platzierung der in den Takten 35, 43, 57–58, 74–75, 111–112 über Pausen bzw. Taktstrichen notierten Fermaten variiert in den einzelnen Stimmsätzen und wurde vom Herausgeber vereinheitlicht. D1: Keile nur in Flöte und Oboe I. D1: Erster Keil nur in Flöte und Oboe I. H: Zweite Achtelnote <i>fis</i> ¹ . H: Rasurspuren – der Inhalt des Taktes 23 wur- de ursprünglich fälschlicherweise schon im Takt 22 notiert. D1: Letzter Keil nur in Flöte II. H: Erste Viertelnote <i>h</i> ¹ . H: Text „che sperar“. H: Bezifferung fehlt. H: Vorschlag fehlt. H: Letzte Note <i>h</i> ¹ . H: Streichung im Text, „puoi“ war ursprüng- lich schon unter der vorletzten Note platziert. D1: Der jeweils erste Keil nur in Flöte und Oboe II. D1: <i>forte</i> unter der letzten Note. D1: Keile nur in Flöte II. H: Text „amor“ statt „ama“. D1: Takt nachträglich eingetragen. H: Letzte Note <i>h</i> ¹ . H: Nach Auflösung der Devise statt der ersten Viertelnote zwei Achtelnoten <i>d</i> ¹ und <i>d</i> .
Anmerkung		
11	fl, ob	
13, 14	fl, ob	
14	vl I	
22–23	va	
24	fl	
27	vl II	
31	Erissena	
35	bc	
36	vl I	
36	Erissena	
39	fl, ob	
39	va	
42	fl	
50, 70, 80	Erissena	
57	vl I	
58	vl I	
65	va	

73	Erissena	H: Rasurspuren im Text. H: Erste Achtelnote <i>c</i> ² . H: Bezifferung fehlt. D1: Keil nur in Flöte II. H: Dynamikzeichen stark beschnitten. D1: Bogen nur in Flöte und Oboe II. H: Zweite Note <i>fis</i> ² . D1: Keile nur in Flöte und Oboe II. H: Zweite Achtelnote <i>h</i> ¹ . D1: Keil nur in Flöte II. H: Text „ossequio e fede“. H: Erste Viertelnote <i>h</i> ¹ . H: Zweite Viertelnote <i>e</i> ¹ . H: Bezifferung fehlt. H: Rasurspuren. D1: Vorschlag als Achtelnote; H: dasselbe gilt auch für Violine I. H: „Da Capo“ nach dem Doppelstrich im Sys- tem der Singstimme.
93	vl II	
93	bc	
101	fl	
101	bc	
104	fl, ob	
104	vl II	
106	fl, ob	
108	vl I (II)	
111	fl	
113–115	Erissena	
117, 119	vl I	
117	vl II	
121	bc	
129	va	
132	vl II	
Ende		

Scena XII

22. Recitativo Perché senz'opra

Besetzung nach der Partitur (H): GANDARTE, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): tiorba

Anfang		H: Beginn auf derselben Seite wie das Ende der vorangegangenen Arie nach einem frei gelas- senen System. Vor der ersten Akkoladenklam- mer „Scena XII Gandarte“. L: Personenangabe „GANDARTE, solo.“. L und H: Text „de gli altui“. L und H: Text „nascean“. L und H: Text „biondeggivan“. L und H: Text „Ma se all' or“. D1 (tiorba): Fälschlicherweise mit Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes. L und H: Text „per soverchia“. L und H: Text „infede“.
2	Gandarte	
3	Gandarte	
7	Gandarte	
13	Gandarte	
13	bc	
14	Gandarte	
15/16	Gandarte	

23. Aria Voi, che adorate il vanto

Besetzung nach der Partitur (H): vl I, II, va, GANDARTE, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): fl I, II, ob I, II, vl I, II, va, vc rip., tiorba, fg

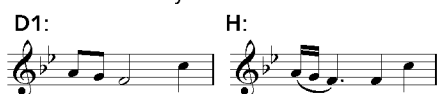
Anfang		H: „Aria“ mittig vor der ersten Akkoladen- klammer. Tempoangabe „Allegro“ im ersten Takt über der Generalbass-Stimme. D1: Keil zu der letzten Note nur in Oboe II. D1: <i>forte</i> nur in Flöte II. H: Dynamikangabe „for.“ ausradiert. D1: In Oboe I erster Legatobogen nur über den ersten zwei Noten. H: Rasurspuren bei der letzten Note. D1: Keil nur in Flöte und Oboe I. D1 (tiorba): <i>piano</i> fehlt. H: Anmerkung „colla Parte“ im Takt 30. Be- zieht sich auf die Takte 30 bis 32 und 35 bis zur ersten Hälfte des Taktes 41. Takte 38–39 in H dementsprechend (anders als in D1):
3	ob	
10	fl	
10	bc	
13	ob	
18	va	
26	fl, ob	
27	bc	
30–41	vl I	
31	va	
32	va	
33/34	Gandarte	
39ff.	Gandarte	
48	vl I, II	
51	va	
54	vl I, II	



H: *es*¹-*f*¹ statt *f*¹-*f*¹.
Verschiedene Notentextvarianten:



H: Text „non vi fida“.
L und H: Text „innozenza“.
Verschiedene Rhythmusvarianten:



D1: Dynamik *fortissimo* statt *forte*.
H: Unterstimme in Violine I und Oberstimme
in Violine II in Bleistift ergänzt.

55	vl I, II	H: Keine Doppelgriffe am Taktanfang, stattdessen in Violine I f^2 und in Violine II a^1 .
61	fl	D1: Keile nur in Flöte I.
61	bc	D1: Halbe Note und Halbe Pause.
84, 86	va	D1: Platzierung der Dynamikzeichen nicht eindeutig.
92	va	H: Staccatopunkte zu allen Noten.
95	vl I, II	H: Viertelnote f^1 statt Pause.
96–98	Streicher	H: Rasurspuren.
98	vl I, II	H: Abweichender Rhythmus: Vorschlag, Halbe Note, Viertelpause, Viertelnote.
104	fl	D1: Bogen nur in Flöte II. Keil nur in Flöte I.
108	vl II	D1: Vorschlag als Achtelnote.
112	fl	D1: Zweiter Bogen nur in Flöte II.
114	va	H: Viertelpause auf vierter Taktzeit fehlt.
114	bc	D1 (tiorba): <i>forte</i> fehlt.
121	vl I, II	H: Vorschlagsnoten fehlen.
124	vl I, II	H: Erste Sechzehntelnote mit $\frac{1}{2}$ (a^1).
124	vl I, II	H: Zweite Vorschlagsnote fehlt.
125/126	Gandarte	Text „toglie almeno“ nach Metastasio (Brunelli); L: Text „tolga almeno“; H: Textunterlegung fehlt.
135	alle Stimmen	Fermate nur in H vorhanden.
136–137	bc	D1: Tempoangabe „un pocho [sic] adagio“ nachträglich hinzugefügt.
138	Gandarte	H: Textunterlegung „fu“ fehlt.
139	va	D1: <i>forte</i> statt <i>fortissimo</i> .
141	va	H: Zwei letzte Viertelnoten d^1 - d^1 statt h - h .
142	va	H: Zwei erste Viertelnoten d^1 - d^1 statt h - h .
143–144	vl I	H: Rasurspuren.
147	fl	D1: Zweiter Bogen nur in Flöte I.
148	fl	D1: Erster Bogen nur in Flöte I.
149	vl I, II	H: Vorschlagsnote fehlt.
152	vl I, II	H: In der zweiten Takthälfte Viertelnote und Viertelpause.
Ende		H: Nach dem Doppelstrich in jedem System jeweils ein %-Zeichen. Anmerkung „dal Segno“ zwischen dem vierten und fünften System der letzten Akkolade.

Scena XIII

24. Recitativo *Alla tua fede, amico*

Besetzung nach der Partitur (H): ALESSANDRO, TIMAGENE, bc

Anfang		H: Beginn auf derselben Seite wie das Ende der vorangegangenen Arie. Auf dem freigelassenen Notensystem über dem ersten Takt in dicht gedrängter Schrift „Scena XIII. Gran Padiglione d'Alessandro vicino all'Idaspe con vista della Reggia di Cleofide su'l altra sponda del fiume.“. Rechts daneben „Alessandro con guardie dietro al Padiglione, e Timagene“. Vor der ersten Akkoladenklammer „Aless.“
1	Alessandro	L: Szenenbeschreibung „Gran Padiglione d'Alessandro sulle Rive dell'Idaspe, con veduta della Reggia di Cleofide dall' altra sponda.“. Personenangabe „ALESSANDRO e TIMAGENE.“
1–2	bc	L und H: Text „A la tua fede“.
2	Alessandro	H: Bindebögen fehlen.
3	Alessandro	L: Text „Jo suelo“.
4	Alessandro	L und H: Text „secreto“.
7	bc	L und H: Text „no l' crederai“.
		H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
8	Alessandro	L und H: Text „O cimento“.
8	Timagene	L: Text „Ecco ti“.
9–10	Timagene	L und H: Text „tua perda: puoi domandargli“.
Ende		D1 (tiorba): Anmerkung „V. S. Volti per la marcia“.

Scena XIV

25. Marcia degl'Indiani

Besetzung nach der Partitur (H): cor I, II, ob I, II, vl I, II, va, bc

Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): fl I, II, ob I, II, vl I, II, va, vc rip., tiorba, fg

Anfang		H: In den zwei obersten Notensystemen „Scena XIV Si vedono venire diverse barche nel fiume, delle quali scendono molti Indiani del seguito di Cleofide, portando diversi doni; e dalla principale sbarca la sudetta Cleofide incontrata da Alessandro. Marcia degl'Indiani.“. Die Akkolade fasst acht Systeme zusammen. Besetzungsangabe: „Corni da caccia“ und „Oboi“ zwischen den entsprechenden Systemen.
		L: Szenenbeschreibung „Si vede venire una gran Barca da cui discende Cleofide con seguito d' Indiani che portano in mano bacili d'oro e di perle, Tigri e Leoni da presentarsi ad Alessandro.“. Personenangabe „CLEOFIDE, ALESSANDRO.“
3, 4	vl I	D1: Tempoangabe „grave“ nur in Violine I (3).
4–9	fl, ob	H: „tenuto“; in D1 nur in Violine I (3).
6	vl I, II	D1: Keile nur in Flöte und Oboe II.
9	vl II	H: Triller fehlt.
12–Ende	fl	H: Triller fehlt.
16	ob	D1: Keile nur in Flöte I.
17	vl I, II	D1: Keile nur in Oboe II.
19–21	ob	H: Vorschlagsnoten fehlen.
20	vl II	D1: Keile nur in Oboe I.
23	fl, ob, vl I, II	D1: Vorschlagsnote als Achtel.
		D1 und H: Vorschläge vor der Halben Note als Achtel.
28, 30	ob	D1: Keile nur in Oboe II.

26a. Recitativo *Generoso Alessandro*

Besetzung nach der Partitur (H): CLEOFIDE, ALESSANDRO, bc

3/4	Cleofide	L: Text „a l'amistà douuto“; H: Text „a l'amistà dovuto“.
		H: Rasurspuren im Text.
8/9	Alessandro	L und H: Text „da gli amici“.
9/10	Alessandro	L und H: Text „de l'amistade“.
10	bc	H: Mit Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes.
11	bc	H: Mit Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes.
11/12	Alessandro	L und H: Text „ricchezza“.
12	bc	H: Die Ganze Note als zwei Halbe Noten mit Bindebogen notiert.
16	bc	H: Bezifferung fehlt.
19	bc	H: Bezifferung fehlt.
23–24	alle Stimmen	D1 (tiorba): ein $\frac{3}{4}$ -Takt.
23	Cleofide	L: Text „Vbbedirò“; H: Text „ubbedirò“.
25/26	Cleofide	L und H: Text „a la prova“.
27	bc	H: Wegen eines Seitenwechsels zweite und dritte Note (<i>fis</i>) mit Bindebogen.
29	Cleofide	L: Text „suenture“.
29	bc	H: Mit Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes.
30/31	Cleofide	H: Text „le città, campagne“.
35	bc	H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
36	bc	H: Mit Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes.
37	Cleofide	L und H: Text „da gli estremi“.
39	Cleofide	L und H: Text „femina“.
40	Cleofide	H: Text „amira“.
41/42	Cleofide	L und H: Text „O Dio!“.
49	Cleofide	H: Text „rañmentar“.
51	Cleofide	L: Text „tropa“.
52	Cleofide	L und H: Text „qual' io son“.
54	bc	H: Eine Ganze Note.
57	Cleofide	L und H: Text „ne lo stato“.
59–60	Cleofide	L: Keine Wiederholung des Textabschnitts „non chiamarmi nemica“.
60	Cleofide	H: Bei „non chiamarmi nemica“ Rasurspuren im Text.
60	bc	H: Bezifferung fehlt.

68	bc	H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.			
71	bc	H: Bezifferung fehlt.			
72	bc	H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.			
73/74	Cleofide	H: Text „avrò la gloria“.			
75/76	Cleofide	L und H: Text „seppi imitar“.			
78	bc	D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.			
87	Cleofide	L und H: Text „a gli occhi“.			
89	bc	H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.	9	vl II	
91	Cleofide	L: Text „suentura“.			
92	bc	H: Mit Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes.	13	ob	
95	Alessandro	L und H: Text „O Dio“.	14	vl II	
96	Alessandro	L: Text „dal labro“; H: Text „dal labbro“.	21	fl	
97	Alessandro	Anführungszeichen bei „idolo mio“ sind ein Vorschlag des Herausgebers.	25	vl I, II	
Ende		Am Ende ein einfacher Taktstrich, kein Doppelstrich.	29	vl I, II	
			38	va	
			45	vl I	
Scena XV			48	vl I, II	
26b. Recitativo <i>Monarca, il duce Asbite</i>			51–53	vl I, II	
Besetzung nach der Partitur (H): TIMAGENE, CLEOFIDE, ALESSANDRO, bc					
Anfang		H: „Scena XV Timagene, e detti.“ vor der ersten Akkoladenklammer.			
		L: Personenangabe „TIMAGENE, e Detti.“			
8	bc	D1 (tiorba): Bezifferung fehlt.			
Ende	bc	H: Am Ende ein einfacher Taktstrich, kein Doppelstrich. Bindebogen zur ersten Note im nächsten Rezitativ fehlt.	61	va	
			70	bc	
			72	vl II	
			77	bc	
			81	bc	
			81	bc	
Scena XVI					
26c. Recitativo <i>Cleofide, Alessandro, perdonate</i>			84	vl II	
Besetzung nach der Partitur (H): PORO, TIMAGENE, CLEOFIDE, ALESSANDRO, bc			84–85	bc	
Anfang		H: Beginn im selben Systempaar wie das Ende des vorangegangenen Recitativs. „Scena XVI Poro, e detti“ vor der ersten Akkoladenklammer.	87	fl II, ob II	
		L: Personenangabe „PORO, e Detti.“	88	fl, ob	
20/21	Cleofide	L und H: Text „a la mia reggia“.	94	va	
23	bc	H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.	95	va	
31	Alessandro	L: Text „tropo“.	112, 116	vl I, II	
33	bc	H: Mit Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes.			
34	bc	D1 (tiorba): # vor der ersten Note fehlt.	115–116	va	
37	Cleofide	L und H: Text „abborrirlo“.	117–118	bc	
37	bc	D1 (tiorba): Bezifferung fehlt.			
42	Cleofide	H: Text „contanta“.	123	vl I	
		L und H: Text „fin'or“.	127	vl II	
43/44	Poro	L und H: Text „O infedeltà!“.	128	va	
47	bc	H und D1: Unklare Bezifferung $\frac{9}{6}$ am Taktanfang. Bezifferung unter der zweiten Note fehlt in H.	Ende		
48	Alessandro	L und H: Text „quel che vuoi“; Text bei Metastasio (Brunelli): „qual mi vuoi“.			
48/49	Alessandro	Text bei Metastasio (Brunelli): „amico e difensore“.			
49	bc	H: Mit Bindebogen zwischen der ersten und zweiten Halben Note.			
27. Aria <i>Se amore a questo petto</i>			Scena XVII		
Besetzung nach der Partitur (H): vl I, II, va, GANDARTE, bc			28. Recitativo <i>Lode agli dèi!</i>		
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): fl I, II, ob I, II, vl I, II, va, vc rip., tiorba, fg			Besetzung nach der Partitur (H): PORO, CLEOFIDE, bc		
Anfang		H: „Aria“ mittig vor der ersten Akkolade. Keine Tempoangabe.	Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): tiorba		
		D1: In Violine I (3) Tempoangabe „moderato“ nachträglich hinzugefügt.	Anfang		H: „Scena XVII Poro, e Cleofide.“ vor der ersten Akkoladenklammer.
Anmerkungen		In D1 bei rhythmischen Figuren wie in T.10, 11 u. a. meistens nur ein Keil, und zwar auf zweiter Taktzeit.	1	Poro	L: Personenangabe „PORO, e CLEOFIDE.“
			2/3	Poro	L und H: Text „a gli Dei“.
			7	Poro	L und H: Text „al fine de la tua fedeltà“.
			6/7	Poro	H: Rasurspuren im Text.
			8	Poro	L: Keine Wortwiederholung von „dov' è“.
					L und H: Text „feminil“.

Bogensetzung bei den Streichern nicht eindeutig. In D1 an musikalisch identischen oder direkt vergleichbaren Parallelstellen von Violine I und II und auch innerhalb der einzelnen Instrumentengruppen in den einzelnen Stimmenexemplaren verschiedene Varianten der Bogensetzung. Die Unterschiede zwischen Violine I und II wurden in dieser Ausgabe weitgehend beibehalten, an unklaren Stellen Bogensetzung vom Herausgeber nach praktischen Gesichtspunkten vereinheitlicht.

D1: In Violine II (3) ein Strich (Keil) zu der zweiten Sechzehntelnote.

D1: Keil nur in Oboe I.

H: Letzte Note nach Auflösung der Devise c^3 .

D1: Bogen nur in Flöte II.

H: Vorschlagsnote fehlt.

D1: Bogensetzung nicht eindeutig. Bogen in Violine I von der zweiten bis zur letzten Note.

H: Letzte Achtelnote eine Oktave höher (f^2).

D1: Vorletzte Note in Violine I (1 und 3) ursprünglich d^1 (h wurde nach Streichung darüber geschrieben).

D1: Bogensetzung nicht eindeutig. Bogen in Violine I (2) von der ersten zur zweiten Achtelnote.

D1: Bogensetzung nicht eindeutig. In Takt 51 gelegentlich ein Ganztaktbogen. In Takt 52 in Violine II Legatobogen ursprünglich nur von der zweiten zur dritten Note, nachträglich zu einem Ganztaktbogen umgearbeitet. Legatobogen in Takt 53 gelegentlich von der ersten zur dritten Note.

H: Eine Oktave tiefer ($as-a$).

H: Bezifferung fehlt.

D1: Bogensetzung nicht eindeutig.

H: Eine Achtelnote (B) statt Pause.

H: Bezifferung fehlt.

D1 (tiorba): Fermate, nachträglich eingetragen unter der letzten Note von Takt 80.

D1: Fermate über der letzten Note.

D1 (tiorba): Anstatt einer Fermate *ritardando* als nachträglich eingetragene Schlangenlinie über den beiden Takten angedeutet.

D1: Zweite Achtelnote unterhalb des Ambitus der Instrumente notiert (b).

D1: Keil nur in Flöte I und Oboe II.

H: Achtelvorschlag (b) vor der Viertelnote.

D1: Fermate über der Pause.

D1: Bogensetzung nicht eindeutig. Legatobogen zwischen der ersten und zweiten oder zwischen der ersten und dritten Note.

H: Eine Oktave höher (fis^1-g^1).

D1 (tiorba): Anstatt einer Fermate *ritardando* als Schlangenlinie über den beiden Takten angedeutet.

D1: Ganztaktbogen.

D1: Bogensetzung nicht eindeutig.

H: Vorschlagsnote und Triller verschmiert (vielleicht ein Versuch, sie wegzuwischen).

H: Nach dem Doppelstrich in jedem System jeweils zwei übereinander stehende $\%$ -Zeichen, danach Anmerkung „dal Segno.“ zwischen den zwei untersten Systemen.

15	Poro	L: Text „no' l'posso“.
19	bc	D1 (tiorba) und H: Falscher Notenwert, eine Ganze statt einer punktierten Halben Note.
22	bc	H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
24	bc	D1 (tiorba): Bezifferung fehlt.

29. Duetto *Se mai più sarò geloso*

Besetzung nach der Partitur (H): vl I, II, va, CLEOFIDE, PORO, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): fl I, II, ob I, II, vl I, II, va, vc rip., tiorba, fg

Anfang		H: „Duetto“ mittig vor der ersten Akkoladenklammer. Tempoangabe „Moderato“ vor der ersten Akkoladenklammer im Generalbass-System.
11/12	Cleofide	Text bei Metastasio (Brunelli): „che dell'India è il domator“.
ab 40	va	H: In der Taktmitte Wechsel in den Sopranschlüssel, davor eine die Viola betreffende Anmerkung „sem[pre] col B[assi]“, darüber Rollenangabe „Cleo.“. System wird ab hier für die zweite Gesangsstimme (Cleofide) verwendet.
41–104	va	D1: Im Bass-Schlüssel notiert. Dadurch eine Oktavtransposition nach oben nötig.
41, 45	bc	H: Bezifferung fehlt.
47–48	vl I	D1: Rasurspuren bzw. Noten- oder Taktstreichung. Notentext ursprünglich $a^2-a^2-a^1-a^1$, rhythmisiert wie in den Takten 45–46.
nach 47	va	D1: Taktstreichung (siehe vorangegangene Anmerkung).
59–60, 67–68	va	D1: Zwei Takte jeweils als ein Takt mit Wiederholungszeichen und dem Vermerk „bis“ notiert.
70	bc	H: Bezifferung fehlt.
nach 75	vl I	D1: In Violine I (1 und 3) an dieser Stelle ein ausgestrichener Takt. Ursprünglicher Notentext: Viertelnote d^1 , Viertelpause.
77		Tempoangabe „Allegro“ nur in D1 in Viola als nachträgliche Eintragung „all:“.
78	bc	H: Bezifferung fehlt.
81	bc	D1(tiorba): Bezifferung fehlt.
88	vl I	D1: Letzte Note in Violine I (1) e^2 . In Violine I (3) Rasurspuren: e^2 verbessert auf g^2 .
92–93	Streicher	D1: <i>forte</i> am Anfang von Takt 92 nachträglich hinzugefügt, ursprünglich wohl nur am Anfang von Takt 93, fehlt an dieser Stelle in Violine I (2).
93, 97, 99	vl I	H: In Violine I das ursprüngliche <i>forte</i> am Anfang von Takt 93 ausradiert.
96	vl I	D1: Dynamikbezeichnungen in Violine I (1) zweimal übereinander geschrieben (die untere Version nachträglich hinzugefügt), dazwischen Spuren von Streichungen und Rasuren.
99	vl I, II	H: Das ursprüngliche <i>piano</i> unter der zweiten Note ausradiert.
100–104	vl I	D1: Keine Fermate.
104–105	va	Dynamik nach D1: <i>mezzoforte</i> in Takt 100 in Violine I (1), <i>fortissimo</i> in Takt 102 in allen Stimmsätzen der Violine I (in 1 und 3 nachträglich hinzugefügt), <i>fortissimo</i> in Takt 104 fehlt in Violine I (2).
114, 116	fl I	D1: <i>fortissimo</i> am Anfang von Takt 105 gestrichen und nach Takt 104 vorverlegt.
117	va	D1: Keile statt Triller.
118, 157	fl II, ob II	D1: Fermate zu der Viertelnote.
118	Poro	D1: Kein Tonartenwechsel von G-Dur nach g-Moll in Takt 118 und zurück nach G-Dur in Takt 157 wie in den anderen Stimmsätzen.
122–155	va	Entsprechende Akzidentien im Notentext eingetragen.
125	bc	H: Text „Per che“.
134	bc	D1: Im Bass-Schlüssel notiert, dadurch eine Oktavtransposition nach oben nötig.
146	bc	H: Bezifferung fehlt.
150/151	va	H: Bezifferung fehlt.
152–153	fl, ob	D1: Taktstrich zwischen den Takten fehlt.
		D1: Keile nur in Flöte und Oboe I.

152	vl I, II
152	bc
157	fl, ob
157	fl
158	fl
161–162	fl, ob
Ende	

H: Dynamik *fortissimo*.
D1 (tiorba): Bezifferung fehlt.
D1: Keil nur in Flöte und Oboe II.
D1: *piano* nur in Flöte II.
D1: Keile nur in Flöte II.
D1: Keile und Triller nur in Flöte und Oboe II.
H: Nach dem letzten Doppelstrich „Da Capo:“ zwischen dem vierten und fünften System der letzten Akkolade, dahinter ein Zierschnörkel. Unter dem Schnörkel Anmerkung „Fine dell'Atto Primo“.

Atto Secondo

Scena I

30a. Recitativo *E passerà l'Idaspe*

Besetzung nach der Partitur (H): PORO, GANDARTE, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): tiorba

Anfang		H: Auf den zwei obersten Notensystemen über dem Notentext „Atto Secondo Gabinetti Reali adorni di Porcellane e di penne. Poro, Gandarte.“. Vor der ersten Akkoladenklammer „Recit[atij]:vo“.
2	Poro	L: Szenenbeschreibung „Gabinetti reali ornati di Penne e Porcellane.“. Personenangabe „PORO, GANDARTE“.
9	Gandarte	L und H: Text „l'abborrito“.
12	Gandarte	L und H: Text „quest' aguato“.
12	bc	L und H: Text „a la difesa“.
13	bc	H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
13/14	Poro	H: Eine Ganze Note; D1 (tiorba): Zwei Halbe Noten.
15	bc	L und H: Text „de la sua fortuna“.
Ende		D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
		H: Am Ende ein einfacher Taktstrich, kein Doppelstrich.

Scena II

30b. Recitativo *Poro, Gandarte, arriva*

Besetzung nach der Partitur (H): ERISSENA, PORO, GANDARTE, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): tiorba

Anfang		H: Beginn im selben Systempaar wie das Ende des vorangegangenen Rezitativs. Akkoladenklammer fehlt. „Scena II. Erissena e detti“ direkt vor dem Notenschlüssel am Rezitativanfang.
3	Erissena	L: Personenangabe „ERISSENA e Detti.“.
5	bc	L und H: Text „Jo da la Regia“.
6	Erissena	H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
8	Poro	L und H: Text „vidi a l'aure“.
11	bc	L und H: Text „in tanto“.
14	bc	H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
16/17	Poro	H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
19	bc	H: Bei „Va, Gandarte; a momenti“ Rasurspuren im Text.
20	bc	H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
Ende		D1 (tiorba): $\flat$ statt Auflösungszeichen $\natural$ als Bezifferung.
		D1 (tiorba): Anmerkung „siegue l'Aria“ auf der freien Fläche unterhalb des letzten Taktes.

31. Aria *Appena Amor sen nasce*

Besetzung nach der Partitur (H): vl I, II, va, GANDARTE, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): fl I, II, ob I, II, vl I, II, va, vc rip., tiorba, fg

Anfang		H: „Aria“ mittig vor der ersten Akkoladenklammer.
--------	--	---

Anmerkung		D1 (va): In dieser Nummer ausdrücklich Punkte anstatt von Keilen notiert – was allerdings musikalisch keine besondere Auswirkung hat.
2	fl	D1: Vierter Bogen nur in Flöte II.
3	vl II	D1: In Violine II (1) zwei Sechzehntelnoten auf der dritten Zählzeit mit Bogen.
4	fl	D1: Dritter und vierter Bogen nur in Flöte II.
4, 5	vl I, II	H: Vorschlagsnoten fehlen.
7	va	H: Zweite Achtelnote <i>des</i> ¹ .
7	bc	D1 (tiorba): Keil zu der letzten Note fehlt.
9	vl I, II	H: Vorschlagsnote fehlt.
10	vl II	D1: In Violine II (1 und 3) Bogen von der ersten zur zweiten Note.
14	Gandarte	H: Rasurspuren bei der letzten Note.
17–18	bc	H: Text „tutto la libertà“.
21	vl I	H: Bezifferung fehlt.
21	va	H: Auf der dritten Zählzeit vier Sechzehntel <i>c</i> ¹ - <i>h</i> - <i>c</i> ¹ - <i>d</i> ¹ .
22	fl	D1: Legatobogen nur in Flöte I.
23	vl II	D1: In Violine II (2) Keil statt Triller zur ersten Achtelnote.
24	vl I, II	H: Vorschlagsnoten und Triller fehlen.
26	vl I, II	H: Vorschlagsnoten fehlen.
28	Gandarte	H: Sechste Note im Takt (Achtelnote <i>b</i> ¹) fehlt; ergänzt anhand der Stimme von Violine I.
35	vl I, II	H: Rasurspuren auf der ersten Zählzeit.
37	vl I, II	H: Rasurspuren.
39	vl I	D1: Zweite Note ursprünglich mit Keil statt Triller.
40	va	D1: Fermate zu der vorletzten Note.
41	vl I	D1: In Violine I (1) Bogen von der fünften bis zur siebten Note.
43	vl I, II	H: Vorschlagsnoten fehlen.
48	fl	D1: Triller nur in Flöte II.
49	vl I	H: Rasurspuren auf der dritten Zählzeit.
49	va	H: Die letzten zwei Noten <i>g</i> ¹ - <i>h</i> ¹ .
49/50	Gandarte	H: Text „col piacere col diletto“.
53	vl I, II	H: Vorschlagsnoten fehlen.
53	va	H: Rasurspuren auf der zweiten Zählzeit.
55	va	H: Letzte Note <i>g</i> ¹ statt <i>g</i> .
56	fl	D1: Erster Keil nur in Flöte I.
58	vl I, II	H: Vorschlagsnote fehlt.
58	va	H: Am Taktende eine Achtelnote und Achtelpause statt einer Viertelnote.
60	fl	D1: Erster Bogen nur in Flöte II.
Ende		H: Taktstriche am Ende des letzten Taktes fehlen. %-Zeichen zwischen den Systemen platziert, nur in der Generalbass-Stimme auf dem Notensystem. Anmerkung „dal Segno“ im letzten Takt des vorletzten Systems.

Scena III

32a. Recitativo *Germano, anch'io vorrei*

Besetzung nach der Partitur (H): ERISSENA, PORO, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): tiorba

Anfang		H: „Scena III. Poro, Erissena“ vor der ersten Akkoladenklammer.
1–2	bc	L: Personenangabe „PORO e ERISSENA.“.
2	Erissena	D1 (tiorba): Bindebögen fehlen.
4	bc	L und H: Text „pur che“.
8/9	Erissena	H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
9		Text nach Metastasio (Brunelli): „Misera servitù“;
11	bc	H: Text „miserà servitù“; L: Text „misera servitù“.
11	Poro	H: Bezifferung fehlt.
14	Erissena	L und H: Text „poco soglievo“.
15	Erissena	L: Text „Vbbidirò“.
15	bc	L und H: Text „o Dei! Se un vom“.
16	Erissena	H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
17	Erissena	L und H: Text „o quanto“.
18	bc	L und H: Text „l'armi“.
Ende	bc	H: Bezifferung fehlt.
		D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Rezitativs fehlt.

Scena IV

32b. Recitativo *No, no, quella incostante*

Besetzung nach der Partitur (H): PORO, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): tiorba

Anfang		H: „Scena IV. Poro.“ vor der ersten Akkoladenklammer.
3	Poro	L: Personenangabe „PORO.“.
4	Poro	L und H: Text „Tropo“.
		L und H: Text „ne l'anima“.
33. Aria <i>Generoso risvegliati, o core</i>		
		Besetzung nach der Partitur (H): vl I, II, va, PORO, bc
		Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): fl I, II, ob I, II, vl I, II, va, vc rip., tiorba, fg
Anfang		H: „Aria“ mittig vor der ersten Akkoladenklammer. Tempoangabe „Allegro assai e fiero.“ in den ersten zwei Takten über dem Generalbass-System.
5	vl I	D1: In Violine I (1) Bogen von der fünften bis zur achten Note.
6	fl	D1: In Flöte und Oboe II zusätzlicher Bogen von der sechsten bis zur achten Note.
7	vl I, II	H: Vorschlagsnote fehlt.
10	Poro	H: Bei „risvegliati“ Rasurspuren im Text.
11	vl I	H: Vorletzte Achtelnote <i>cis</i> ³ .
13	va	D1: In Viola (1) letzte Note <i>h</i> ¹ .
16–17	bc	D1 (tiorba): Mit Ausnahme der Takte 16 und 17 fehlen in der Theorben-Stimme alle Dynamikzeichen.
19	vl I, II	D1: Ausdrücklich Punkte anstatt von Keilen.
19, 21	va	H: Rasurspuren.
22	Streicher	D1: Schreibweise der Quellen. Die Fermate wurde wohl nachträglich von der Pause auf die Viertelnote vorverlegt.
		H: Fermate über der Viertelpause.
33	va	H: Sechste und achte Achtelnote jeweils <i>g</i> .
37/38	Poro	H: In der Textunterlegung fehlt die letzte Silbe von „orgogliosa“, ursprünglich wohl unter der vorletzten Note in Takt 37, nachträglich ausradiert.
43	vl I, II	H: Vorschlagsnoten fehlen.
44	va	H: Rasurspuren.
49	va	H: Letzte Achtelnote <i>e</i> ¹ .
51	vl I, II	H: Vorschlagsnoten fehlen.
51	va	H: Vorletzte Achtelnote <i>f</i> ¹ .
53	bc	H: Bezifferung fehlt.
54	vl I	H: Vorschlagsnote fehlt.
55	Poro	H: Falscher Rhythmus, Sechzehntel- statt Achtelpause, letzte Note als Achtel- statt Sechzehntelnote.
56	Poro	H: Erster Bogen zwischen der ersten und der dritten Note.
57, 58, 60	vl I, II	H: Jeweils acht Sechzehntelnoten unter einem <i>ondeggiando</i> -Bogen.
57	bc	H: Bezifferung fehlt.
		D1 (tiorba): Ein über dem Notensystem nachträglich hinzugefügtes <i>b</i> statt <i>h</i> als Bezifferung.
59	vl I, II	H: Vorschlagsnoten fehlen.
60	bc	D1: <i>ondeggiando</i> -Bogen unter den letzten vier Sechzehntelnoten fehlt.
		H: Alle Bögen durch die Beschneidung des Blattes bei der Bindung stark in Mitleiden-schaft gezogen.
61		D1: Tempoangabe „adagio“ fehlt in Violine I (2 und 3), Viola (2) und Theorbe.
		H: Tempoangabe „ad.“ über der jeweils vorletzten Note in Systemen von Violine I und II.
61	bc	H: Bezifferung fehlt.
Ende		H: „Da Capo:“ nach dem Doppelstrich über dem letzten System.

Scena V

34. Marcia

Besetzung nach der Partitur (H): tr I, II, ob I, II, vl I, II, va, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): fl I, II, ob I, II, vl I, II, va, vc rip., tiorba, fg

Anfang		H: „Scena V“ über dem obersten System, darunter zwei freigelassene Notensysteme. Akkolade fasst acht Systeme zusammen. „Sinfonia“ mittig vor der Akkoladenklammer. Besetzungsangaben „Trombe“ und „Oboi“ vor der Klammer zwischen den entsprechenden Systemen. L: Szenenbeschreibung „Campagna sparsa di fabbriche antiche con Tende e alloggiamenti militari ri preparati da CLEOFIDE per l'Esercito Greco. Ponte sù l'Idaspe, Campo numeroso di ALESSANDRO disposto in ordinanza di là dal Fiume con Elefanti, Torri, Carri coperti, e machine da guerra. Nell' apertura della Scena s'ode Sinfonia di stromenti militari, nel tempo della quale passa il Ponte una parte de' Soldati Greci, e appresso loro ALESSANDRO con Timagene. Poi so- pragiunge CLEOFIDE ad incontrarlo.“. Personenangabe: „CLEOFIDE [sic], ALESSANDRO, TIMAGENE, indi GANDARTE.“.
Anmerkung		H: Trompetenstimmen nicht ausgeschrieben, daher aus den Quellen LL und B übernommen.
	bc	D1 (tiorba): Keine Artikulations- oder Dynamikzeichen.
2	fl	D1: Keile in der zweiten Takthälfte fehlen in Flöte I, wahrscheinlich wegen der Beschneidung des Blattes bei der Bindung.
2–3	ob	D1: Zwei letzte Keile in Takt 2 und erster Keil in Takt 3 fehlen in Oboe I, wahrscheinlich wegen der Beschneidung des Blattes bei der Bindung.
4	ob	D1: Keil auf der vorletzten Note nur in Oboe II.
10	fl	D1: Drei letzte Keile nur in Flöte II.
10–11	ob	D1: Keile nur in Oboe II.
11	fl	D1: Letzter Keil nur in Flöte II.
12	fl	D1: Letzter Keil nur in Flöte II; Triller fehlt in Flöte II.
18	fl	D1: Keile nur in Flöte I. In Flöte II zusätzlicher Bogen zwischen der viertletzten und der drittletzten Note.
18	ob	D1: Erster Keil nur in Oboe I.
19	fl	D1: Dritter und vierter Keil nur in Flöte II.
20	ob	D1: Keile nur in Oboe II.
26	vl I	D1: In Violine I (1) zweite und dritte Note als Achtelnoten.
Ende		H: „V. S. V. Subito“ hinter dem Doppelstrich. Beginn des Rezitativs direkt am Anfang der nächsten Seite.

35. Recitativo Signor, l'India festiva

Besetzung nach der Partitur (H): CLEOFIDE, ALESSANDRO, TIMAGENE, GANDARTE, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): tiorba

4	Cleofide	L: Text „puor riposar“.
5	bc	H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
6	bc	D1 (tiorba): Nur eine Ganze Note, trotz des $\frac{5}{4}$ -Taktes.
10	bc	H: c statt d.
nach 10		H: Ein ausgestrichener Takt (Notentext wie in Takt 11, zwei letzte Noten a'-d').
10	Alessandro	L und H: Text „e sol ò pena“.
12	Alessandro	Regieanweisung in H: „si sente di dentro“; in L: „si sente denaro rumore d'Armi.“.
23	bc	H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
24	Alessandro	L und H: Text „li sdegni“.
Ende		H: Regieanweisung: „Si ritira.“ nach dem letzten Takt.

36a. Recitativo Seguitemi, o compagni

Besetzung nach der Partitur (H): GANDARTE, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): tiorba

Anfang		H: Obere vier Notensysteme freigelassen. Oben auf der Seite: „Entrata [sic] Cleofide si vedono uscir con impeto gli Indiani dai lati della Scena vicino“. „Gand[arte]:“ vor der ersten Akkoladenklammer. L: Szenenbeschreibung „Entrata [sic] Cleofide si vedono uscir con impeto gli Indiani dai lati della Scena vicino al Fiume, questi assalgono i Macedoni: Poro Alessandro; Gandarte con pochi seguaci corre sù l' mezzo del Ponte ad impedire il passo all' Esercito Greco, e in tanto che siegue la zuffa nel piano alcuni Guastadori vanno diroccando il suddeto Ponte. Disuiati li combattenti frà le Scene si vede vacillare e poi cadere parte del ponte; Quei Macedoni che combattevano sù l'al- tra si ritirano intimoriti dalla caduta e Gandarte rimane con alcuni de suoi Compagni in cima alla rouine.“. – „Entrata Cleofide“ steht im Widerspruch zur Anweisung „[Cleofide] si ritira“ am Ende von Nr. 35. Deshalb wurde in der Partitur „Uscita Cleofide“ geschrieben. D1 (tiorba): Rollenangabe (Gandarte) am Rezitativanfang fehlt. H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt. H: Kein Schluss-Strich.
8	bc	
Ende		

Scena VI

36b. Recitativo Dove, mio ben?

Besetzung nach der Partitur (H): CLEOFIDE, PORO, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): tiorba

Anfang		H: Beginn in demselben Systempaar wie das Ende des vorangegangenen Rezitativs. Akkoladenklammer und Bass-Schlüssel der Generalbass-Stimme fehlen. „Scena VI Cleofide, Poro che'esce da una parte della scena seguito da Cleofide.“ direkt vor dem Rezitativanfang. L: Personenangabe „CLEOFIDE e PORO, da varie parti della Scena.“.
5	Poro	L und H: Text „al fine“.
8	bc	H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
10	bc	H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
11	Cleofide	L und H: Text „de l'Idaspe“.
13/14	Cleofide	L: Text „suenture“.
16	Poro	L und H: Text „o Dei!“.
20	Poro	L und H: Text „de la tua fedeltà“.
22	Poro	L und H: Text „le furia“.
24	Poro	L und H: Text „fedel“.
27	Cleofide	L und H: Text „Jo vi perdono“.
31/32	Poro	L und H: Text „E' questo“.
33	bc	D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
35	bc	H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
36	Cleofide	L und H: Text „de l'ingiusto“.
36	bc	H: Bezifferung fehlt.
38/39	Cleofide	L und H: Text „in sagro nodo“.
40	bc	H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
45	bc	H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
51	Cleofide	L und H: Text „A l'azzioni“.
53	Cleofide	L und H: Text „e un cor“.
54/55	Cleofide	L und H: Text „clima e altrove“.
57–58	Cleofide	L: Keine Wiederholung des Textabschnitts „ogni parte del mondo è tempio a Giove“.
57	bc	H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.

58	bc	D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
60	Poro	D1 (tiorba): Vorletzte Note <i>ais</i> ¹ .

37. Duetto *Sommi dèi, se giusti siete*

Besetzung nach der Partitur (**H**): vl I, II, va, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (**D1**): vl I, II, va, tiorba

Anfang		H : Die Akkolade fasst jeweils fünf Systeme zusammen. Vor der Akkoladenklammer Besetzungsangaben „Cleo:“, „Poro“, „violetta col Basso“ (vor den jeweiligen Systemen). Tempoangabe „moderato“ im ersten Takt über der Generalbass-Stimme.
2	vl I, II	D1 : In Violine I Bogen von der vierten zur fünften Note, in Violine II Bogen von der vierten zur sechsten Note, in Violine II (2) Bogen ursprünglich wie in Violine I, doch nachträglich verlängert.
4/5	Cleofide, Poro	H : Bei „il bel“ Rasurspuren.
5	vl I, II	H : Eine Viertelnote statt der dritten und vierten Note (Achtelnoten).
Ende		D1 (tiorba): „V. S. V. Subito“ nach dem Doppelstrich.

38a. Recitativo *Ah! mio ben*

Besetzung nach der Partitur (**H**): CLEOFIDE, PORO, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (**D1**): tiorba

Anfang		H : Beginn direkt nach dem Schluss-Strich des Duetto. Einsatz der Sing- (Cleofide) und Generalbass-Stimme (erster Takt) in denselben Systemen, die im Duetto verwendet wurden. Vorzeichen werden nicht aufgelöst. Keine Taktbezeichnung.
		D1 (tiorba): Rollenangabe (Cleofide) am Rezitativanfang fehlt.
1	bc	D1 (tiorba): # vor <i>gis</i> nachträglich hinzugefügt.
2	bc	H : Bezifferung fehlt.
9	Cleofide	L und H : Text „un ajuto“.
10	Poro	L : Text „E' questo“; H : Text „E questo“.
11	Poro	H : Text „neccessario“.
15	Poro	L und H : Text „degli Elisi“.
17	Poro	L und H : Text „de la macchiata“.
21	Poro	L und H : Text „da l'ufficio“.
22/23	Cleofide	L und H : Text „O tenerezze! O pene!“.
Ende		H : Am Ende ein einfacher Taktstrich, kein Doppelstrich.

Scena VII

38b. Recitativo *Crudel, t'arresta*

Besetzung nach der Partitur (**H**): ALESSANDRO, PORO, CLEOFIDE, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (**D1**): tiorba

Anfang		H : „Scena VII Alessandro, e i sudetti“ auf der frei gebliebenen Fläche hinter dem Schluss-Strich des vorangegangenen Rezitativs (im fünften und sechsten Notensystem). Erste Akkolade umfasst das siebte und achte System.
		L : Personenangabe „ALESSANDRO e i Sudetti.“.
2	Alessandro	L und H : Text „d'onde“.
3	bc	H : Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
4	bc	H : Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
7	Cleofide	H : Text „si copre“.
8	Alessandro	L und H : Text „commando“.
8/9	Alessandro	L und H : Text „non dovea“.
15	Cleofide	L und H : Text „commando“.
Ende		H : Kein Schluss-Strich.

Scena VIII

38c. Recitativo *Le greche schiere*

Besetzung nach der Partitur (**H**): PORO, TIMAGENE, ALESSANDRO, CLEOFIDE, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (**D1**): tiorba

Anfang		H : Beginn im selben Systempaar wie das Ende des vorangegangenen Rezitativs. Akkoladenklammer und Bass-Schlüssel des Generalbass-Systems fehlen. „Scena VIII Timagene e detti“ direkt vor dem Rezitativanfang.
		L : Personenangabe „TIMAGENE, e Suddetti.“.
		L und H : Text „ciascuna“.
3	Timagene	H : Zwei Halbe Noten statt einer Viertelnote und einer punktierten Halben Note.
3	bc	L und H : Text „ogn' un“.
4	Timagene	H : Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
5	bc	H : Eine Ganze Note anstelle von zwei Halben Noten.
7	bc	Hinweis „a Timagene“ vom Herausgeber hinzugefügt.
9	Alessandro	H : Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
15	bc	L : Text „al fine“.
16	Cleofide	D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
18	bc	

39. Aria *Se trova perdono*

Besetzung nach der Partitur (**H**): vl I, II, va, ALESSANDRO, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (**D1**): fl I, II, ob I, II, vl I, II, va, vc rip., tiorba, fg

Anfang		H : „Aria“ mittig vor der ersten Akkoladenklammer.
9, 39	vl I, II	D1 : Angabe „arpeg[gi]a:to“ bzw. „arpeg[gi]a:to“ nicht in allen Stimmsätzen; H : in Takt 9 „arpeggio“.
		Alle ähnlichen Stellen vom Herausgeber mit <i>arpeggio</i> -Zeichen versehen.
17	vl I	H : Vorschlagsnote fehlt.
27	Alessandro	H : Rasurspuren.
30, 53	bc	D1 (tiorba): Mit Ausnahme der Takte 30 und 53 keine Dynamikzeichen.
33	va	H : Rasurspuren in der zweiten Takthälfte.
42	bc	H : Bezifferung fehlt.
52	vl II	H : Vorschlagsnote fehlt.
59	va	H : Zweite und dritte Note eine Oktave höher notiert.
61	va	D1 : Zusätzliche Fermate zu der ersten Note.
62	fl I	D1 : Keile kaum erkennbar.
63	vl I, II	H : Vorschläge und Triller fehlen.
65–67	vl I, II	H : Triller über den Viertelnoten.
69	fl	D1 : Zweiter Bogen fehlt in Flöte I.
70	fl	D1 : Zweiter Bogen fehlt in Flöte II.
71	ob	D1 : Keil nur in Oboe II.
71	va	D1 : Fermate nur in Viola (2).
80	bc	H : Bezifferung fehlt.
85	va	D1 : Fermate nur in Viola (2).
87	ob	D1 : Keil zu der letzten Note nur in Oboe II.
90, 93	vl I	D1 : In Violine I (1) erste drei Noten als zwei Sechzehntel- und eine Achtelnote.
93	vl I, II	H : Vorschläge vor den Halben Noten.
Ende		H : Kein Schluss-Strich. %-Zeichen in den zwei untersten Systemen, in den übrigen Systemen durch vertikale Schlangenlinien angedeutet. Anmerkung „dal Segno“ dahinter zwischen den beiden untersten Systemen.

Scena IX

40. Recitativo *Macedoni, alla reggia*

Besetzung nach der Partitur (**H**): TIMAGENE, CLEOFIDE, PORO, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (**D1**): tiorba

Anfang		H : „Scena IX Cleofide. Poro, e Timag: con Gand:“ vor der ersten Akkoladenklammer („con Gand:“ irrtümlicherweise).
		L : Personenangabe „CLEOFIDE, PORO, TIMAGENE, con guardie.“.

1	bc	H: Bezifferung fehlt.
3	Timagene	L: Text „in tanto“; H: Text „in tanta“.
4	bc	H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
7	Poro	L und H: Text „al' idol“.
10	Cleofide	L und H: Text „ai pietà“.
10	bc	D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
13/14	Cleofide	L: Text „a le sventure“; H: Text „a le sventure“.
15	bc	D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
15/16	Cleofide	L: Keine Wortwiederholung von „ma soffra“.
Ende		D1 (tiorba): „V: S: Volti“ nach dem Schluss-Strich.

41. Aria Digli ch'io son fedele

Besetzung nach der Partitur (H): vl I, II, va, CLEOFIDE, bc

Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): fl I, II, ob I, II, vl I, II, va, vc rip., tiorba, fg

Anfang		H: Beginn auf derselben Seite wie das Ende des vorangegangenen Rezitativs. „Aria“ mittig vor der ersten Akkoladenklammer. Tempoangabe „Adagio“ im ersten Takt der Singstimme.
Anmerkung		D1: Die meisten der für diese Arie charakteristischen Gruppen von zwei Triolen unter einem Legatobogen (Takte 8, 9ff.) waren ursprünglich mit zwei Legatobögen zu je 3 Noten versehen.
4	fl	D1: Dritter Keil nur in Flöte II.
7	fl	D1: Erster Bogen nur in Flöte II.
8	fl	D1: Erster Keil nur in Flöte II.
10	ob	D1: Keil nur in Oboe I.
10	vl I, II	H: Vorschläge vor den Viertelnoten fehlen, stattdessen Vorschläge vor den punktierten Sechzehntelnoten.
10	Cleofide	L: Text „Digli che io son fedele“.
11	Cleofide	H: Text „digli che il mio“.
11	bc	H: Bezifferung fehlt.
12	bc	H: Bezifferung fehlt.
12	Cleofide	H: Text „digli ch'è il mio“.
13	vl I	H: Vierte Achtelnote <i>fis</i> ¹ .
16–17	bc	H: Bezifferung fehlt.
18/19	va, tiorba	D1: Dynamik „un poco for.“; H: „un poco for.“ unter dem untersten System.
22, 28	Cleofide	H: Text „digl ch' il mio“.
22	bc	H: Bezifferung fehlt.
24, 25	vl I, II	D1: <i>ondeggiando</i> -Bögen in der zweiten Takt-hälfte als Schlangenlinien notiert.
ab 28	bc	D1 (tiorba): Von dieser Stelle an fehlen alle Dynamikzeichen.
ab 35	vl I, II	D1: In allen Stimm-sätzen von Violine I und II Streichungen von ca. zwei Takten Länge nach den ersten zwei Achtelnoten in Takt 35 und ab der zweiten Hälfte in Takt 37.
35	vl I	H: Ursprünglicher Bogen über den letzten sieben Noten ausradiert. In Bleistift hinzugefügte Keile zu den letzten sechs Noten.
35	vl I	D1: In Violine I (2) Zweiunddreißigstelnoten mit Staccatopunkten.
35	vl I, II	D1: In Takt 35 ab der zweiten Zählzeit eine Streichung (insg. vier Viertelnoten lang); fehlt in Violine I (2).
35–36	va, tiorba, fg, vc rip. (1)	D1: In Takt 35 ab der dritten Zählzeit eine Streichung (insg. vier Viertelnoten lang).
36	fl	D1: Bogen in der Taktmitte nur in Flöte I.
36	ob	D1: Keile nur in Oboe I.
37	fl, ob	D1: Letzter Keil nur in Flöte und Oboe II.
37	ob	D1: In Oboe I Triller über der sechsten Note (Achtelnote <i>a</i> ¹).
37–38	vl I, II, va, fg, tiorba, vc rip. (1)	D1: In Takt 37 ab der zweiten Zählzeit eine Streichung (insg. vier Viertelnoten lang).
38	ob	D1: Keil nur in Oboe I.
38	vl I, II	H: Vorschläge vor der Viertelnote fehlen.
47/48	Cleofide	L: Text „placcar“.
67	vl I	D1: Bogensetzung nicht eindeutig.
73–74	va, tiorba	D1: „Tempo di prima“ statt „Adagio“.
74	vl I, II, va, tiorba	D1: Streichung am Beginn des Adagio-Teils. Der zum Teil sichtbare Notentext lässt auf ei-

75	fl	nen ursprünglich anderen Übergang zurück zum A-Teil der Arie schließen.
76	fl	D1: Bogen zwischen der vierten und fünften Note und zwei erste Keile nur in Flöte II.
76	vl I, II	D1: Jede Triole mit einem Legatobogen.
Ende		D1: Bogensetzung in der ersten Takthälfte nicht eindeutig.
		H: Kein Schluss-Strich. In allen Systemen %-Zeichen (im untersten System zwei übereinanderstehende Zeichen). Anmerkung „dal Segno“ zwischen den beiden untersten Systemen.

Scena X

42a. Recitativo Tenerezze ingegnose!

Besetzung nach der Partitur (H): PORO, TIMAGENE, bc

Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): tiorba

Anfang		H: „Scena X Poro, e Timag:“ vor der ersten Akkoladenklammer.
1	Poro	L: Personenangabe „PORO, e TIMAGENE.“.
1	bc	L und H: Text „Tenezze ingegnose“.
7	bc	H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
12	Timagene	H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
13/14	Poro	L und H: Text „che dovea“.
15	Timagene	H: Text „Chi più di te fidarsi“.
18/19	Timagene	L und H: Text „Jo mille prove“.
22	Timagene	L und H: Text „in tanto“.
25–26	Timagene	L und H: Text „messenger“.
29/30	Poro	H: Bei „le mie discolpe, vedrà“ Rasurspuren im Text.
Ende	bc	H: Text „mie furori“.
		H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Rezitativs fehlt.

Scena XI

42b. Recitativo D'Alessandro in difesa

Besetzung nach der Partitur (H): TIMAGENE, bc

Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): tiorba

Anfang		H: „Scena XI Timagene solo.“ auf der freigebliebenen Fläche hinter dem Schluss-Strich des vorangegangenen Rezitativs (im siebten und achten Notensystem). Erste Akkolade umfasst das neunte und zehnte System.
1	bc	L: Personenangabe „TIMAGENE solo.“.
3	Timagene	D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
		L und H: Text „Un' insidia“.

43. Aria È ver che all'amo intorno

Besetzung nach der Partitur (H): fl I, II, vl I, II, va, TIMAGENE, bc

Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): fl I, II, ob I, II, vl I, II, va, vc rip., tiorba, fg

Anfang		H: Beginn auf derselben Seite wie das Ende des vorangegangenen Rezitativs. Die Akkolade fasst sechs Systeme zusammen. „Aria“ mittig vor der ersten Akkolade. Besetzungsangabe „Flauti Travers: unisoni“ vor dem entsprechenden System. Keine Tempoangabe. Ab der nächsten Seite (Takt 4) fasst die Akkolade sieben Systeme zusammen. Flöte I und II jeweils in einem eigenen System notiert.
3	fl I	D1: Bogen von der fünften zur sechsten Note (Sechzehntel <i>g</i> ² - <i>fis</i> ²).
8	fl II	D1: An dieser Stelle „trio“ statt „Solo“ als Hinweis auf die kleinere, eher kammermusikalische Besetzung.
11	vl I	H: In der ersten Takthälfte vier Achtelnoten (<i>d</i> ¹ - <i>d</i> ¹ - <i>d</i> ¹ - <i>d</i> ¹) statt Viertelnote und -pause.
12	vl II	D1 und H: Letzte Note <i>c</i> ² statt <i>d</i> ² .
26	vl I	D1: Dynamik „pia: ancor“.
32ff.	bc	D1 (tiorba) und H: <i>ondeggiando</i> durch bogenartige Schlangenlinien angezeigt.

39	fl I	D1: Bogensetzung unklar (Bogen von der Vorschlagsnote bis zu der zweiten Zweiund-dreißigstelnote).
43	vl I	D1: # vor der letzten Note (<i>cis</i> ²) fehlt.
55	Timagene	H: Rasurspuren auf der letzten Zählzeit.
63	vl I	H: Vorschlag vor der ersten Note.
69–71	vl II, va	H: Rasurspuren.
71	fl I	D1: Bogen wegen der Beschneidung des Blattes bei der Bindung kaum erkennbar.
72	fl I	D1: Bogen zwischen der zweiten Sechzehntel- und der Viertelnote.
71–72	vl I	H: Vorschlagsnoten fehlen.
74	fl I	D1: Triller wegen der Beschneidung des Blattes bei der Bindung kaum erkennbar.
81	vl I	D1: In Violine I (1) Vorschlag vor der ersten Note und Triller über der letzten Note (Triller auch in H).
89	ob	D1: Keil nur in Oboe II.
90	ob	D1: Zwei erste Keile nur in Oboe II.
96	ob II	D1: Letzte Note fehlt.
104–105	vl I	H: Rasurspuren; der ursprüngliche Notentext war fälschlicherweise um einen Takt nach vorne verschoben.
108	fl I	H: Rasurspuren in der zweiten Takthälfte.
109–110	Timagene	H: Text „riconsole“.
110	alle Stimmen	H: In allen Systemen Doppelstrich vor der letzten Achtelnote bzw. Achtelpause.
111	ob	D1: Keile nur in Oboe II.
112	bc	D1 (tiorba): Kein Dynamikzeichen.
Ende		H: Kein Schluss-Strich. %-Zeichen in zwei untersten Systemen (im Generalbass-System zwei übereinander stehende Zeichen), in den übrigen Systemen durch vertikale Schlangenlinien angedeutet. Anmerkung „dal Segno“ zwischen den beiden untersten Systemen.

Scena XII

44. Recitativo *Per salvarti, o regina*

Besetzung nach der Partitur (H): ALESSANDRO, CLEOFIDE, GANDARTE, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): tiorba

Anfang		H: „Scena XII Appartamenti nella Reggia di Cleofide.“ vor der ersten Akkoladenklammer. L: Szenenbeschreibung „Appartamenti nella Reggia di Cleofide“. Personenangabe „CLEOFIDE, ALESSANDRO, e GANDARTE, in disparte.“ L und H: Text „in vano“.
2/3	Alessandro	D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
2	bc	H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
7	bc	H: Überzählige Viertelnote <i>b</i> am Taktanfang, an die folgende punktierte Halbe Note angebunden.
8	bc	L: Text „Jo sposa“.
9/10	Cleofide	H: Bezifferung fehlt.
15	bc	D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
19	bc	D1 (tiorba): Ein $\frac{2}{4}$ - und ein $\frac{4}{4}$ -Takt.
28–29	bc	L und H: Text „O stelle!“.
31/32	Cleofide	L und H: Text „a la barbarie“.
36	Gandarte	L: Text „Jo la vittima“.
38	Gandarte	L: Text „Jo meditai“.
39	Gandarte	H: Bei „e i tradimenti: Cleofide“ Rasurspuren im Text.
40/41	Gandarte	H: Bezifferung fehlt.
40	bc	D1 (tiorba) und H: $\flat$ vor der zweiten Note fehlt.
42	bc	D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
42	bc	L und H: Text „O coraggio! o forza!“.
43/44	Alessandro	L und H: Text „basta ti deve“.
49	Gandarte	L und H: Text „a le ferite“.
50	Gandarte	D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
60	bc	L und H: Text „infrà perigli“.
61/62	Gandarte	H: Bezifferung unter der zweiten Note fehlt.
72	bc	L und H: Text „a i di felici“.
75	Alessandro	

45. Aria *S'è ver che t'accendi*

Besetzung nach der Partitur (H): vl I, II, va, ALESSANDRO, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): fl I, II, ob I, II, vl I, II, va, vc rip., tiorba, fg

Anfang		H: „Aria“ mittig vor der ersten Akkoladenklammer. Tempoangabe „Allegro“ im Auftakt und Takt 1 über dem Generalbass-System.
14–15	ob II	D1: Als ein Takt mit Wiederholungszeichen notiert.
25–29	va	H: Rasurspuren.
46	va	H: Eine Oktave höher notiert.
48	bc	H: Bezifferung fehlt.
54–55	va	H: Letzte Note in Takt 54 und erste Note in Takt 55 eine Oktave höher notiert.
55	vl II	H: Viertelpause und Viertelnote <i>g</i> ⁷ statt Halber Pause.
60	vl II	H: Letzte Note <i>e</i> ⁷ .
60	va	H: Zweite und dritte Viertelnote eine Oktave höher notiert.
71–74	va	H: Rasurspuren.
73	va	H: Zweite und dritte Viertelnote eine Oktave höher notiert.
73	Alessandro	H: Triller von anderer Hand hinzugefügt.
82	fl	D1: Dritter Keil nur in Flöte II.
83	bc	H: Bezifferung fehlt.
84	fl	D1: Keile nur in Flöte II.
85	fl	D1: Keile nur in Flöte I.
85	bc	D1: In Violoncello rip. fünf Viertelnoten.
88–89	ob II	H: Bezifferung fehlt.
89	vl I, II, va, fg, tiorba, vc rip.	D1: Als ein Takt mit Wiederholungszeichen notiert.
91	va	D1: Nach Takt 89 eine vier Takte lange Streichung, erkennbarer Notentext wie in den Takten 109 bis 112.
94, 98	va	D1: <i>forte</i> statt <i>piano</i> .
101–104	va	H: Nach Auflösung der Devise ein anderer Rhythmus: Viertelpause und drei Viertelnoten.
103	bc	H: Rasurspuren; der Notentext war ursprünglich um einen Takt nach vorne verschoben.
110, 112	fl, ob	D1 (tiorba): Erste Note <i>d</i> mit einer nachträglichen Eintragung „c“ darüber.
Ende		D1: Keile nur in Flöte und Oboe I. H: Kein Schluss-Strich. %-Zeichen in zwei untersten Systemen der Akkolade (im Generalbass-System zwei übereinander stehende Zeichen), in den übrigen Systemen durch vertikale Schlangenlinien angedeutet. Anmerkung „dal Segno“ zwischen den beiden untersten Systemen der Akkolade.

Scena XIII

46. Recitativo *Qual fausto nume*

Besetzung nach der Partitur (H): CLEOFIDE, GANDARTE, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): tiorba

Anfang		H: Beginn auf derselben Seite wie das Ende der vorangegangenen Arie. „Scena XIII. Cleofide e Gandarte“ auf dem freigelassenen Notensystem über den Anfangstakten.
2	bc	L: Personenangabe „CLEOFIDE, GANDARTE.“.
3	bc	H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
4/5	Gandarte	D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
7/8	Cleofide	L: Text „a l'onde“.
8	Cleofide	L: Text „sperava, Gandarte“.
8	bc	H: Bei „mio Gandarte“ eine Textverbesserung (ohne Rasur über die ursprüngliche Version geschrieben).
11/12	Gandarte	H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
12	Gandarte	L: Text „a lo scampo“.
13	Gandarte	L: Text „Jo corro“.
15	bc	L und H: Text „risolga“.
16	Gandarte	H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
		L: Text „de l'amor“.

47. Aria *Spera si che Amor pietoso*

Besetzung nach der Partitur (H): vl I, II, va, GANDARTE, bc

Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): fl I, II, ob I, II, vl I, II, va, vc rip., tiorba, fg

Anfang

Anmerkung vl I, II

6 ob I
11 fl
15, 17 fl
16 fl, ob
27 vl II

31ff. Gandarte
48 fl I, ob I
51 vl I
49–52 va
67 vl II
89–91 vl I, II

95–97 vl I, II, bc

103 fl, ob
104 fl
105 fl
106 fl, ob

124, 126 vl II
134 vl II
136 fl, ob
139 vl II

141 fl, ob
141 fl
142 ob I, II
Ende

H: „Aria“ mittig vor der ersten Akkoladenklammer. Tempoangabe „Allegretto“ im ersten Takt der Gesangsstimme.

D1: Bogensetzung nicht eindeutig, Legatobögen über den Gruppen von drei Achtelnoten oftmals sehr flüchtig geschrieben. In Takt 2, Takt 6 und folgenden geht der Herausgeber davon aus, dass die zwei ersten Achtel gebunden werden; alle ähnlichen Stellen werden in Angleichung an die Singstimme vereinheitlicht.

D1: Keil zu der letzten Note.

D1: Bogen fehlt in Flöte II.

D1: Bögen fehlen in Flöte II.

D1: Keile nur in Flöte und Oboe I.

D1: Vorschlagsnote und Triller fehlen (in H, nach Auflösung der Devise, sind sie vorhanden).

H: Text „cangiera“ statt „cangerà“.

D1: Triller und Keil zur letzten Note.

D1: Dritte Note in Violine I (1) *f*².

H: Rasurspuren.

H: Rasurspuren.

D1: Bogensetzung nicht eindeutig (siehe obige Anmerkung); Bogensetzung der Singstimme wurde übernommen.

Dynamik in Schreibweise der Quelle D1 belassen: in Takt 95 im Basso continuo *forte* (auch in H); in Takt 96 in Violine I (1) *forte*, in Takt 97 in Violine II *fortissimo* statt *forte*.

D1: Keil nur in Flöte und Oboe I.

D1: Bogensetzung unklar.

D1: Triller nur in Flöte I.

D1: Keil nur in Flöte und Oboe II; erster Bogen nur in Flöte und Oboe I.

D1: Vorschläge fehlen (in H vorhanden).

H: Vorschlag fehlt.

D1: Keil nur in Flöte und Oboe II.

H: Statt der ersten zwei Noten *fis*²-*d*² eine Achtelnote *d*².

D1: Keil nur in Flöte und Oboe II.

D1: Bögen nur in Flöte I.

D1: Erste Note als Sechzehntel (ein Balken fehlt).

H: Einfacher Taktstrich in den zwei untersten Systemen der Akkolade, dahinter zwei übereinander stehende %-Zeichen, in den übrigen Systemen durch vertikale Schlangenlinien angedeutet. Anmerkung „dal Segno.“ dahinter zwischen den beiden unteren Systemen der Akkolade.

D1 (tiorba): Anmerkung „V. S: Volti“ rechts unten auf der freien Fläche unter dem letzten System.

Scena XIV

48. Recitativo *Poro, mio dolce amor*

Besetzung nach der Partitur (H): CLEOFIDE, ERISSENA, bc

Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): tiorba

Anfang

5/6 Cleofide
7/8 Cleofide
12 bc

15 bc

15 bc

17/18 Cleofide

H: Beginn auf derselben Seite wie das Ende der vorangegangenen Arie. „Scena XIV | Cleofide poi Eriss:“ über dem ersten Takt auf dem freigelassenen Notensystem. Rollenangabe „Cleofide“ vor der ersten Akkoladenklammer.

L: Personenangabe „CLEOFIDE, poi ERISSENA.“.

L und H: Text „O quanto“.

L: Text „Jo sento“.

H: Vor der ersten Note *h* nachträglich zum *b* umgearbeitet.

D1 (tiorba): Viertel- und Halbe Note mit Bindebogen statt der punktierten Halben Note.

H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.

L und H: Text „O Dio!“.

18 Cleofide
21 Cleofide
22 bc

23/24 Erissena

24 bc

24 bc

27/28 Erissena

28 Erissena

29 Cleofide

37 bc

Ende

49. Aria *Se costa tante pene*

Besetzung nach der Partitur (H): vl I, II, va, ERISSENA, bc

Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): fl I, II, ob I, II, vl I, II, va, vc rip., tiorba, fg

Anfang

1 ob

2 fl

4 fl I, ob I

8 fl

8 ob

12, 14 bc

13 vl II

14 fl

14 vl I

16 fl

16 vl I

22 vl II

24 vl I, II

35 vl II

40 Erissena

43 vl I, II, va, fg (2),
vc rip. (1), tiorba

44 fl, ob

44 fl

46 va

52 vl I

53 vl II

76 va

76 bc

79 va

82, 84 bc

84 fl

84 ob

93–95 bc

96–98 Erissena

109 vl I

110 vl I

111 bc

112 ob I

L: Text „M'à tradita“; H: Text „M'a tradita“.

L und H: Text „traffigermi“.

H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.

L: Wiederholung des Textabschnitts „Lungo il fiume si mosse“ (in H beim zweiten Mal mit der Wortreihenfolge „si mosse lungo il fiume“) fehlt.

H: Bei „mosse, si mosse lungo il fiume“ Rasurspuren im Text.

H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.

H: Bezifferung fehlt.

L und H: Text „si aperse“.

L und H: Text „ne l'Idaspe“.

L und H: Text „O disperato“.

D1 (tiorba): *b* vor der vorletzten Note (*b*) fehlt.

D1 (tiorba): Nach dem Rezitativende „Volti per l'Aria“ auf der freien Fläche rechts unten auf der Seite.

H: „Aria“ mittig vor der ersten Akkoladenklammer. Tempoangabe „un poco moderato“ im ersten Takt über dem Generalbass-System.

D1: Keile nur in Oboe I.

D1: Bogen nur in Flöte II.

D1: Bogen von der Sechzehntel- bis zur Halben Note.

D1: In Flöte I Halbe Note *e*¹ nachträglich in *d*¹ geändert.

D1: In Oboe I Halbe Note *e*¹ statt *d*¹.

D1 (tiorba): Dynamikzeichen fehlen.

H: Rasurspuren.

D1: Zweiter Bogen nur in Flöte I, dritter Bogen nur in Flöte II.

D1: In Violine I (3) dritte Note irrtümlicherweise als Achtel- statt als Sechzehntelnote notiert (ein Balken fehlt).

D1: Erster Bogen nur in Flöte II.

H: Rasurspuren.

H: Vorschlag fehlt.

D1: Halbe Note und Viertelnote mit Bindebogen; H: punktierte Halbe Note.

H: Erste Note als Achtelnote.

H: Bogen nur zwischen den beiden Sechzehntelnoten.

D1: Nach Takt 43 zwei Takte ausgestrichen, erkennbarer Notentext wie in den Takten 42–43.

D1: In Flöte und Oboe I dritte und siebte Note *es*² statt *e*² bzw. *es*¹ statt *e*¹ (*h* fehlt). In Oboe II *h* nachträglich hinzugefügt.

D1: Letzter Bogen fehlt in Flöte II.

H: Dritte Viertelnote eine Oktave höher (*f*¹ statt *f*).

H: Vorschlag am Taktanfang fehlt. Rasurspuren in der Taktmitte.

H: Zweite Note als Sechzehntel, an die vorangegangene Viertelnote angebunden, dritte Note als punktierte Achtelnote.

H: Letzte Note *f*¹ statt *d*¹.

D1 (tiorba): Kein *fortissimo* (in H vorhanden).

H: Dritte Viertelnote eine Oktave höher (*f*¹ statt *f*).

D1 (tiorba): Kein Dynamikzeichen.

D1: *forte* nur in Flöte I.

D1: Letzter Legatobogen nur in Oboe I.

D1 (tiorba): Dynamikzeichen fehlt.

H: Text „se amor tanto affanno“.

H: Am Taktanfang Viertelnote und Achtelpause statt der punktierten Viertelnote.

H: Erste Halbe Note *g*¹ statt *h*¹.

D1 (tiorba): Dynamikzeichen fehlt.

D1: Bogen von der ersten zur dritten Note bei der Beschneidung des Blattes weitgehend verloren gegangen.

112	va	H: In der Taktmitte Halbe Note statt der zwei Viertelnoten.
113	va	D1: Zweite und dritte Note fälschlicherweise als <i>H-H</i> .
115	va	H: Erste Viertelnote eine Oktave tiefer (<i>b</i> statt <i>b¹</i>).
117	fl	D1: Bögen nur in Flöte II.
119	fl	D1: Letzter Bogen nur in Flöte I.
119	va	H: Zweite Viertelnote eine Oktave höher (<i>c²</i> statt <i>c¹</i>).
Ende		H: Doppelstriche nur in den zwei untersten Systemen. Dahinter jeweils ein %-Zeichen, in den restlichen Systemen durch vertikale Schlangelinien angedeutet. Anmerkung „dal Seg[no].“ zwischen den Doppelstrichen.

Scena XV

50. Recitativo *Qual tempesta d'affetti*

Besetzung nach der Partitur (H): vl I, II, va, CLEOFIDE, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): vl I, II, va, tiorba

Anfang		H: Partituranordnung wie normalerweise in den Arien üblich. Die Akkolade fasst fünf Systeme zusammen. „Scena XV. Cleofide sola“ oben und „Recitativo“ mittig vor der ersten Akkoladenklammer. Tempoangabe „un poco grave“ im ersten Takt unter dem System von Violine I. L: „Recitativo con Stro- menti.“ rechts neben der ersten Textzeile. Personenangabe „CLEOFIDE SOLA.“.
1–Ende	vl I, II, va	D1: Gesangsstimme mit Textunterlegung über der jeweiligen Instrumentalstimme notiert.
2	Cleofide	D1: Text in Violine I und II und Viola „tempesta d'affanni“.
5	va	D1: In Viola (1) Keil zu der letzten Note.
7	Cleofide	L: Text „Jo veggo“.
8	va	D1: In Viola (1) Keil zu der ersten Note.
8	Cleofide	L und H: Text „martiro“.
10	bc	H: Keile fehlen.
20	Cleofide	L: Text „mi suena“.
22/23	bc	H: Keile fehlen.
23	va	D1: Zusätzlicher Bogen zwischen der ersten und letzten Sechzehntelnote.
24	vl I	D1: In der zweiten Takthälfte keine Staccatopunkte.
24	vl II	D1: Staccatopunkte nur bei der ersten Sechzehntelgruppe.
32	Cleofide	L: Keine Wortwiederholung von „vieni“.
34	vl I, II	D1: Anmerkung „tremulo“ (sic).
34	Cleofide	L und H: Text „de l'Idaspe“.
36		H: Tempoangabe fehlt.
39–Ende	bc	D1 (tiorba): Dynamikzeichen fehlen.

51. Aria *Son qual misera colomba*

Besetzung nach der Partitur (H): vl I, II, va, CLEOFIDE, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): fl I, II, ob I, II, vl I, II, va, vc rip., tiorba, fg

Anfang		H: „Aria“ mittig vor der ersten Akkoladenklammer. Tempoangabe „Allegro.“ im ersten Takt über der Generalbass-Stimme.
Anmerkung		D1: Viertelnoten mit Triller (Takte 1, 3 und ähnliche) gelegentlich mit zusätzlichen Keilen versehen.
23/24	Cleofide	H: Text „columba“ statt „colomba“.
22–27	bc	H: Achtelgruppen ohne Bögen (wohl bei der Seitenbeschnidung verlorengegangen).
24	va	H: Viertelnote <i>a</i> statt <i>e¹</i> .
27	bc	D1 (tiorba): Kein <i>ondeggiando</i> .
59	bc	D1 (tiorba): Dynamikzeichen fehlt.
67	bc	H: Bogen fehlt.
97	vl I	H: Vor der ersten Note # als Warnungssakzidens in Bleistift eingetragen.
101	vl II	H: Erste Note <i>h¹</i> statt <i>gis¹</i> .
102–103	vl I, II, va, bc	D1: Dynamikzeichen <i>forte</i> zweimal geschrieben; vom Anfang des Taktes 103 (Kopistenhandschrift) nachträglich auf Ende des Taktes 102 verlegt; H: <i>forte</i> am Anfang von Takt 103.
102–119	bc	D1 (tiorba): Dynamikzeichen fehlen.

120	Bläser	D1: Einige der Fermaten zu den Pausen platziert.
131	fl, ob	D1: Keile nur in Flöte und Oboe I.
132	fl	D1: Erster Keil nur in Flöte II.
133	fl	D1: Keil nur in Flöte II.
146	vl I	H: Vorletzte Note <i>f²</i> statt <i>e²</i> .
148	va	H: Fünfte und sechste Sechzehntelnote eine Oktave höher (<i>d²-d²</i> statt <i>d¹-d¹</i>).
158	bc	D1 (tiorba): Dynamikzeichen fehlt.
Ende		H: Anmerkung „da Capo:“ nach dem Doppelstrich zwischen dem vorletzten und letzten System. Darunter „Fine dell'Atto 2 ^o .“.

Atto Terzo

Scena I

52. Recitativo *Dunque vive il germano?*

Besetzung nach der Partitur (H): ERISSENA, GANDARTE, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): tiorba

Anfang		H: „Atto Terzo Scena. I ^{ma} Portici de giardini Reali Erissena, e Gandarte“ auf den zwei freigelassenen Notensystemen oben auf der Seite. L: Szenenbeschreibung „Portici de Giardini Reali.“. Personenangabe „ERISSENA GANDARTE.“. L: Text „da la morte“.
2/3	Erissena	L und H: Text „ingenosa“.
3	Gandarte	D1 (tiorba): Ein $\frac{6}{4}$ -Takt statt eines $\frac{3}{4}$ - und eines $\frac{4}{4}$ -Taktes.
4–5	alle Stimmen	L: Text „a la regina“.
8	Erissena	L und H: Text „insin“.
9	Gandarte	L und H: Text „ogn' uno“.
11	Gandarte	H: Zwei Halbe Noten mit Bindebogen.
12	bc	L und H: Text „O quante pene, o quante“ (in L ohne Komma).
13/14	Erissena	L: Text „a l'infelice“.
15	Erissena	L: Text „Vn' inganno“.
16/17	Gandarte	H: Bezifferung fehlt.
24	bc	L: Text „jo di suenarlo“; H: Text „io di suenarlo“.
27	Gandarte	H: Bezifferung fehlt.
27	bc	L: Text „O Dio!“.
29	Erissena	H: Bezifferung fehlt.
30	bc	L: Text „O Dio!“.
35–36	alle Stimmen	H: Ein $\frac{6}{4}$ -Takt.
35/36	Erissena	L: Text „Tolgalo il cielo.“; H: Text „Il ciel mi guardi ...“.
40	bc	D1 (tiorba): Bezifferung fehlt.
41/42	Gandarte	L: Text „a l' insidia“.
43	Gandarte	L: Text „de la sua fè“.
43	bc	H: Bezifferung fehlt.
44	Erissena	L: Text „Anche mi forzi“.
48	Gandarte	H: Text „coregge“.
50	bc	D1 (tiorba): Erste Note als Halbe Note statt einer punktierten Halben; H: eine Halbe Note und eine Viertelnote mit Bindebogen.
52	Erissena	L und H: Text „Dille che la mia mano“.
57	bc	H: Bezifferung fehlt.

53. Aria *Pupilletta – vezzosetta*

Besetzung nach der Partitur (H): vl I, II, va, GANDARTE, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): fl I, II, ob I, II, vl I, II, va, vc rip., tiorba, fg

Anfang		H: Vor der Akkoladenklammer Personenangabe „Gan:“ vor dem entsprechendem System. Tempoangabe „Allegro“ im ersten Takt unter der Stimme von Violine I.
14	fl, ob	D1: Erster Keil nur in Flöte und Oboe II.
15	fl, ob	D1: Zweite Note nur in Flöte und Oboe II; in Flöte und Oboe I stattdessen eine Achtelpause.
17	fl	D1: Keil nur in Flöte I.
17	bc	H: Bezifferung fehlt.
20	bc	H: Bezifferung fehlt.
ab 24	bc	D1 (tiorba): Von dieser Stelle an fehlen alle Dynamikzeichen.
30ff.	Gandarte	L: Text „basta dir ch'jo moro“; H: Text „basta il dir ch'io moro“.
34	bc	H: Bezifferung fehlt.
39	bc	H: Bezifferung fehlt.

40–41	vl I, II	D1: In Violine I (1) und Violine II (2) statt der letzten Note in Takt 40 eine Achtelpause, statt der ersten Notengruppe in Takt 41 eine Viertel- und eine Achtelnote (<i>fis¹-a¹</i>). In den übrigen Stimmexemplaren Korrekturspuren. H: Letzte Note <i>d²</i> statt <i>c²</i> . H: Bezifferung fehlt.	8–11	Cleofide	L: Cleofides Aussage „Il consolarsi [...] alle regine“ vom Herausgeber als Zitat (Erissenas Text aus der zweiten Szene) gekennzeichnet. H: Text „in consolarti“.
61	Gandarte		9	Cleofide	L: Text „necessaria a le reine“; H: Text „necessario alle reine“. Der ursprüngliche Text „alle rine“ wurde weggewischt und korrigiert.
66	bc		10/11	Cleofide	L: Text „de la virtude“.
75	vl I	D1: <i>fortissimo</i> nur in Violine I (3). H: Bezifferung fehlt.	12/13	Erissena	H: Text „tempo, il luogo“.
83	bc	D1: <i>forte</i> nur in Flöte I. D1: Kein <i>forte</i> (in H vorhanden). L und H: Text „ogn' or“.	18	Cleofide	L: Text „aspetto a le cose“; H: Text „aspetto alle core“.
88	fl		19	Cleofide	H: Zwei Halbe Noten mit Bindebogen. H: Bezifferung fehlt.
88	vl I		20	bc	L und H: Text „d'onde si mira“.
97	Gandarte		21	bc	H: Bezifferung fehlt.
109	bc	H: Jeweils ein %-Zeichen in jedem System, danach in den zwei untersten Systemen Doppelstriche. Dahinter, zwischen diesen beiden Systemen, Anmerkung „dal Segno“.	22	Cleofide	L: Keine Wortwiederholung von „s'inganna“.
110	fl		23	bc	D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
Ende			25	Cleofide	H: Eine Halbe- und eine Viertelnote mit Bindebogen anstatt der ersten Note.
			25	bc	H: Anmerkung „Segue l'Aria“ nach dem Doppelstrich im untersten System.
			26	bc	
			Ende		
Scena II					
54a. Recitativo <i>Un sì fatal impegno</i> Besetzung nach der Partitur (H): ERISSENA, CLEOFIDE, bc Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): tiorba					
Anfang		H: „Scena. II. Erissena poi Cleofide“ vor der ersten Akkoladenklammer. L: Personenangabe „ERISSENA poi CLEOFIDE.“. H: Statt der ersten Note eine Halbe und eine Viertelnote mit Bindebogen. H: Bezifferung fehlt.	Anfang		H: Tempoangabe „Allegro“ im ersten Takt der Singstimme. D1: Keile nur in Flöte und Oboe I. D1 (tiorba): <i>piano</i> fehlt (in H vorhanden). D1: Keile nur in Flöte II und Oboe I. L: Text „Se tropo“.
3	bc	H: Text „imagini“.	14–25	fl, ob	H: Die Auflösung der Devise ergibt <i>b²-a²-g²</i> statt <i>g²-f²-e²</i> .
4	bc	H: Bezifferung fehlt.	28	bc	H: Text „si“ statt „è“.
4	Cleofide	H: Bezifferung fehlt.	29	fl, ob	D1: Keile nur in Flöte und Oboe I.
6	bc	L: Text „a le reine“; H: Text „alle reina“.	35ff.	Cleofide	H: Bezifferung fehlt.
10	Erissena	H: Bezifferung fehlt.	59	vl II	H: Achtelnoten weggewischt und korrigiert.
12	bc		62	Cleofide	D1: Keile nur in Flöte und Oboe I.
			65–69	fl, ob	H: Bezifferung fehlt.
			67	bc	H: Bezifferung fehlt.
			93	bc	H: Achtelnoten weggewischt und korrigiert.
			104	vl I	D1: Keile nur in Oboe I.
			125–126	ob	D1: Keil nur in Flöte I.
			126	fl	H: Bezifferung fehlt.
			141, 143	bc	H: Text „l'immagine“.
			146ff.	Cleofide	H: Dritte Viertelnote <i>c¹</i> statt <i>d¹</i> .
			152	va	H: Bezifferung fehlt.
			154	bc	H: Kein Schluss-Strich. Jeweils ein %-Zeichen in jedem System. Dahinter, zwischen den untersten Systemen der Akkolade Anmerkung „dal Segno.“.
			Ende		
Scena III					
54b. Recitativo <i>Regina, a che mi chiami?</i> Besetzung nach der Partitur (H): ALESSANDRO, ERISSENA, CLEOFIDE, bc Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): tiorba					
Anfang		H: Beginn auf derselben Seite wie das Ende des vorangegangenen Rezitativs. „Scena. III. Alessandro e dette“ vor der ersten Akkoladenklammer. L: Personenangabe „ALESSANDRO e DETTI.“. L: Text „tropo contro“.	Scena V		
7	Alessandro	L: Text „De la tua destra“.	56. Recitativo <i>Chi non avria creduto</i>		
11	Cleofide	L und H: Text „O sorpresa, o dubbiozza“.	Besetzung nach der Partitur (H): ERISSENA, ALESSANDRO, bc		
15/16	Alessandro	H: Bezifferung fehlt.	Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): tiorba		
18–20	bc	H: Text „salvarti“ in „salvarmi“ korrigiert.	Anfang		
19/20	Cleofide	H: Text „labri tuoi“.	H: Beginn auf derselben Seite wie das Ende der vorangegangenen Arie. „Scena. V. Erissena, poi Alessandro con due guar die“ vor der ersten Akkoladenklammer. L: Personenangabe „ERISSENA poi ALESSANDRO CON GUARDIE.“.		
21	Cleofide	D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.	6		
21	bc	H: Zwei Halbe statt einer Ganzen Note.	7		
22	bc	H: Bezifferung unter der Viertelnote fehlt.	8		
25	bc	H: Einfacher Taktstrich statt Doppelstrich.	9		
Ende			10		
			11		
			12		
			15		
			16		
			17		
			18		
			18		
Scena IV					
54c. Recitativo <i>Cleofide, sì presto io non sperai</i> Besetzung nach der Partitur (H): ERISSENA, CLEOFIDE, bc Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): tiorba					
Anfang		H: Beginn im selben Systempaar wie das Ende des vorangegangenen Rezitativs. Akkoladenklammer fehlt. „Scena IV. Cleofide, ed Erissena“ direkt vor dem Rezitativeinsatz. L: Personenangabe „CLEOFIDE ERISSENA.“. H: Dritte Note als Sechzehntel- statt Zweiunddreißigstelnote.	6	Erissena	H: Text „gl'amanti“.
1	Erissena	L: Text „sù l'ciglio“; H: Text „sul ciglio“.	7	Erissena	L: Text „a le nostre“.
3	Erissena	L und H: Text „n'ai ragione“.	8	Erissena	L: Text „ai nostri“.
5	Erissena	H: Bezifferung fehlt.	9	bc	H: Bezifferung fehlt.
5	bc	H: Bezifferung fehlt.	10	Erissena	L: Text „O come“; H: Text „o' come“.
7	bc	H: Bezifferung fehlt.	11	bc	H: Bezifferung fehlt.
			12	Erissena	H: Text „non li sia“.
			15	Alessandro	L: Text „O temerario orgoglio“; H: Text „oh temerario ogoglio!“.
			16	Alessandro	H: Text „non avre potuto“.
			17	Alessandro	H: Zweite Note als Achtel- statt Sechzehntelnote.
			18	Erissena	H: Achtelpause und Achtelnote statt der Viertelnote am Anfang der Partie von Erissena.
			18	bc	H: Bezifferung fehlt.

19	bc	H: Überflüssiger Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes.
20	bc	H: Bezifferung fehlt.
21	Alessandro	L: Text „ardir“.
21	bc	H: Bezifferung fehlt.
22	Erissena	L und H: Text „ingannar ti“.
27/28	Erissena	L und H: Text „al fine“.
28/28	Alessandro	L: Text „che impune“.
29/30	Alessandro	L: Text „moltiplicano i rei.“.
30	Alessandro	L: Text „O là“; H: Text „o là“.
33/34	Alessandro	L: Text „jo fui“.
35	Erissena	H: Text „gl'altri“.
39/40	Erissena	H: Text „de tradimento“.
41	Alessandro	L: Text „jo mi dolsi“; H: Text „io mi dolfi“.
42/43	Erissena	L: Text „Misera dal timor“.
43ff.	Alessandro	L: Beim gelesenen Brieftext Anführungszeichen vom Herausgeber hinzugefügt.
44/45	Alessandro	L und H: Text „in vano“.
45	Alessandro	H: Text „sull' Idaspe“.
46	Alessandro	L: Text „d'oppimer“.
48/49	Alessandro	H: Text „fratanto“.
49	Alessandro	H: Text „avvilirti“.
51	Alessandro	L: Text „a la vendetta“.
51	bc	D1 (tiorba) und H: Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
52	bc	H: Erster Bindebogen fehlt.
54/55	Alessandro	H: Text „carratteri“.
56, 58	bc	H: Bezifferung fehlt.
59–62	alle Stimmen	Takte 59–62 nach D1 (tiorba). Text für die Unterlegung der Gesangsstimme vom Herausgeber nach Metastasio (Brunelli) ergänzt, da in H und L nicht vorhanden.

In H und L eine kürzere, harmonisch (in H) nicht ganz einwandfreie Variante:

ERISSENA

61/62	Erissena	L: Text „quant' orror“.
63	Erissena	L: Text „mi saresti più grato“ fehlt.
64–65	Alessandro	L: Text „Ne l'avvertirmi però assai tardasti“; H: Text „nell' avvertirmi“.
68/69	Erissena	L: Text „quel alme“.
70	Erissena	H: Erste Note als Viertel- statt Achtelnote.
70/71	Erissena	H: Text „il dubio“.
70	bc	D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
71–72	bc	H: Bezifferung fehlt.

57. Aria Non è sì vago quel gelsomino

Besetzung nach der Partitur (H): vl I, II, va, CLEOFIDE, bc

Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): fl I, II, ob I, II, vl I, II, va, vc rip., tiorba, fg

Anfang H: Tempoangabe „Allegro“ im ersten Takt der Gesangsstimme.

Anmerkung bc In dieser Arie wird in der Gruppe der Generalbassinstrumente der Wechsel zwischen den Soli- und Tuttiensätzen so eingerichtet, dass die einzelnen Instrumente der Gruppe nacheinander im Abstand von wenigen Takten einsetzen (nach dem Schema Violoncello solo + Theorbe + die restlichen Continuo-Instrumente). Die Einsätze sind mit den entsprechenden Instrumentennamen markiert.

1, 5 u. ä. Stellen va D1: Alle Bindebögen (wie zum Beispiel in Takt 1 von der zweiten zur dritten Note) fehlen in Viola (1), in Viola (2) meist nachträglich ergänzt.

31 bc H: Anmerkung „Violoncello“ (s. o.).

35	bc	H: Anmerkung „tutti forte“ unter der ersten Viertelnote. In D1 erfolgt der Tuttiensatz erst am Anfang von Takt 37.
45	vl I	H: Letzte Note c^3 statt a^2 .
60	bc	H: Anmerkung „tutti forte“ unter der letzten Note. In D1 erfolgt der Tuttiensatz erst Anfang Takt 63.
83	va	D1: In Viola (1) fehlt eine der Viertelnoten.
86	va	H: Zwei erste Noten weggewischt und korrigiert.
Ende		H: In den drei oberen Systemen der letzten Akkolade %-Zeichen jeweils nach den Doppelstrichen. In den zwei unteren Systemen zuerst %-Zeichen, danach, zwischen den Systemen, Anmerkung „dal Segno“, schließlich Doppelstriche.

Scena VI

58. Recitativo Per qual via non pensata

Besetzung nach der Partitur (H): ALESSANDRO, TIMAGENE, bc

Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): tiorba

Anfang H: „Scena. VI | Alessandro, poi | Timagene“ vor der ersten Akkoladenklammer.

L: Personenangabe „ALESSANDRO poi TIMAGENE.“.

H: Bezifferung fehlt.

H: Text „il cielo“.

L: Text „Mi scopre il ciel ... ma il traditor qui viene.“

L: Textabschnitt „Tutto sedai, mio re.“ fehlt.

H: Zuerst ein $\frac{2}{4}$ -, dann ein $\frac{1}{4}$ -Takt.

H: Bezifferung fehlt.

L: Text „U' è chi m'insidia“.

D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.

H: Bezifferung fehlt.

H: Text „e un mio poter“.

L: Text „Non ò cor“.

L: Text „il punirei“.

H: Bezifferung fehlt.

L: Text „primier“.

D1 (tiorba): Ab der zweiten Takthälfte eine zwei Takte umfassende Streichung.

L: Keine Wortwiederholung von „leggi“.

H: $\flat$ statt $\natural$ vor der zweiten Note.

L: Text „m'a tradito“; H: Text „m' à tradito“.

H: Bezifferung fehlt.

L: Keine Wortwiederholung von „perche taci“.

D1 (tiorba): Bezifferung nachträglich verändert ($\sharp$ statt $\flat$).

H: Bezifferung fehlt.

D1 (tiorba) und H: d statt dis ($\sharp$ vor der Note fehlt).

H: Bezifferung fehlt.

H: Text „rimenbranza amora“.

H: Zwei Halbe statt einer Ganzen Note.

H: Bezifferung unter der ersten Viertelnote fehlt.

H: „l'Aria“ nach dem Doppelstrich.

59. Aria Cervo al bosco

Besetzung nach der Partitur (H): cor, tiorba, vl I, II, va, ALESSANDRO, bc

Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): fl I, II, ob I, II, vl I, II, va, vc rip., tiorba, fg

Anfang H: Es werden jeweils die sieben obersten Systeme auf der Seite benutzt. Die Akkoladenklammer auf der ersten Seite umfasst irrtümlicherweise acht Systeme. Besetzungsangaben „Corno da caccia“, „Arciliuto“ im ersten Takt über den entsprechenden Systemen. Tempoangabe „Allegro“ im ersten Takt der Singstimme. D1 (tiorba): Besetzungsangabe „Arciliuto“ oben links auf der Seite.

Anmerkung tiorba Bezifferungen, die in D1 (tiorba) nicht vorhanden sind, aber in H vorkommen, werden in dieser Nummer in eckige Klammern gesetzt.

9	va	D1: Erste Achtelnote <i>dis</i> ¹ statt <i>d</i> (# statt ♯ vor der Note).
11	tiorba	H: Zwei letzte Noten als Achtel- statt Viertelnoten. D1: Dritte Note in der oberen Stimme fehlt.
17	tiorba	D1: Bindebogen fehlt in Flöte II.
29	fl	H: Text „Cerva al bosco“.
33, 55	Alessandro	H: Text „l'erba e' l fonte“.
38ff.	Alessandro	H: Text „che risami“.
39–44	Alessandro	D1: Erste Note in Violine I (3) <i>c</i> ² statt <i>h</i> ¹ .
43	vl I	H: Zweiter Legatobogen bis zur letzten Note.
60	Alessandro	H: Fünfte Achtelnote <i>c</i> statt <i>cis</i> (♯ vor der Note fehlt); D1 (tiorba): ♯ nachträglich eingetragen.
63	bc	H: Text „che risami“.
68–73	Alessandro	D1 (tiorba): Dynamikzeichen fehlen (in H vorhanden).
73–74	bc	H: Am Systemanfang Violinschlüssel zum Bass-Schlüssel korrigiert.
77	tiorba	L: Text „animato il cor“; H: Text „agitato il cor“.
89/90	Alessandro	D1: Triller fehlt in Flöte II.
100	fl	H: In jedem System jeweils ein %-Zeichen. Doppelstriche nur in den Systemen von Horn, Gesangsstimme und Generalbass. %-Zeichen im System von Horn vor dem Doppelstrich.
Ende		Anmerkung „dal Segno“ nach den %-Zeichen in den untersten Systemen der Akkolade.

Scena VII

60. Recitativo *Oh perdono! Oh delitto!*

Besetzung nach der Partitur (**H**): TIMAGENE, PORO, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (**D1**): tiorba

Anfang		H: „Scena VII TIMAGENE indi PORO“ vor der ersten Akkoladenklammer; L: Personenangabe „TIMAGENE, iudi [sic] PORO.“
1–3	Timagene	L und H: Text „O perdono! O delitto! O rimorso! O rossore!“.
2	bc	H: Bezifferung fehlt.
3	bc	D1 (tiorba): Eine Viertel- und eine Halbe Note mit Bindebogen statt der punktierten Halben Note. Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
6	Timagene	H: Text „parti Abite“.
7	bc	H: Bezifferung fehlt.
13	Timagene	H: Text „non oblige“.
14/15	Timagene	H: Text „l'abborro“.
15	Timagene	L: Text „e lo calpesto“.
16	bc	H: Bezifferung fehlt.
24	Timagene	L und H: Text „nudrisco“.
26	Timagene	L: Text „troppo tardi, o Dei“.
30	Timagene	H: Text „se nata“.
32	Timagene	H: Text „gl'armenti“.
Ende		H: Anmerkung „l'arie“ auf der freigebliebenen Fläche unten rechts auf der Seite. D1 (tiorba): Anmerkung „V: S: volti per L'Aria“ nach dem Doppelstrich.

61. Aria *Quanto mai felici siete*

Besetzung nach der Partitur (**H**): cor I, cor II, vl I, II, va, TIMAGENE, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (**D1**): fl I, II, ob I, II, vl I, II, va, vc rip., tiorba, fg

Anfang		H: Die Akkolade fasst sieben Systeme zusammen. Tempoangabe „Allegretto“ in den ersten zwei Takten der Singstimme.
Anmerkung		D1: Die meisten <i>ondeggiando</i> -Figuren werden mit Schlangenlinien anstelle von Bögen notiert.
16	fl	D1: Keil nur in Flöte II.
16	bc	D1 (tiorba): Die letzten zwei Noten verbessert (ursprünglich <i>g</i> ¹ - <i>a</i> ¹).
19	fl	D1: Keil nur in Flöte I.
33–39ff.	Timagene	L: Text „conoscete cor infido e traditor“; H: Text „conoscete altra legge che l'amor“.
35	vl II	D1: Bogen von der ersten zur dritten Note.
36	cor	H: Bogen fehlt in Horn I.
36	bc	H: Bezifferung fehlt.
42	vl I, II	H: ♯ vor der ersten Note (wohl anstelle von ♯ verwendet).

52/53	Timagene	H: Bindebogen fehlt, ein langer Vorschlag (Achtelnote <i>g</i> ²) vor der ersten Note in Takt 53.
61–62	va	H: Kopistenfehler – Inhalt des Taktes 60 im Takt 61 wiederholt, Inhalt des Taktes 61 dadurch in den Takt 62 verschoben, Inhalt des Taktes 62 fehlt.
67	vl II	D1: Bogen von der ersten zur dritten Note.
75	cor	H: Kein <i>ondeggiando</i> in Horn II.
88	fl	D1: Kein Bogen in Flöte II, in Flöte I Bogen nachträglich eingetragen.
113–114	vl I	H: Rasurspuren.
116	bc	H: Bezifferung fehlt.
120–121	ob	H: Keile nur in Oboe I.
120	vl I	D1: Anmerkung „for. tutti“ in Violine I (3).
121	fl	D1: Keil nur in Flöte I.
124	fl	D1: Triller nur in Flöte II.
Ende		H: Kein Schluss-Strich. In jedem System jeweils ein %-Zeichen. Anmerkung „dal Segno.“ dahinter zwischen den beiden letzten Systemen der Akkolade.

Scena VIII

62a. Recitativo *Ecco spezzato il solo*

Besetzung nach der Partitur (**H**): PORO, GANDARTE, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (**D1**): tiorba

Anfang		H: „Scena. VIII Poro, poi Gandarte“ vor der ersten Akkoladenklammer.
3	Poro	L: Personenangabe „PORO, poi GANDARTE.“.
3–4	Poro	L: Text „cui s'attenne“.
6	bc	L: Text „tutta la mia speranza“; H: Text „fin' or la mia speranza“.
7/8	Poro	H: Zwei Halbe statt einer Ganzen Note.
8	Gandarte	L und H: Text „assi curarmi“.
8	bc	H: Text „dubio“.
8	bc	D1 (tiorba): Ab der zweiten Takthälfte eine eintaktige Streichung.
13	Poro	D1 (tiorba): Letzte Note der Partie des Poro als Viertel- statt, wie in H , Achtelnote mit Achtelpause.
16/17	Poro	H: Text „questo seu“.
23	Gandarte	L: Text „quest' ufficio a la sua mano“.
23–25	Gandarte	H: Text „Tunesto impegno“.
26	Gandarte	L: Text „a si crudel commando aghiacciai“;
27	bc	H: Text „crudel comando aghiacci“.
29	Gandarte	H: Text „giache“.
30	Gandarte	D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
32	bc	L: Text „al reggio“.
39/40	Gandarte	L: Text „timoroso cor“; H: Text „rispettoso cor“.
40	Gandarte	H: Bezifferung fehlt.
Ende		L: Regieanweisung „Poro rivolge il volto non guardando Gandarte, e Gandarte allontanatosi da lui nell' atto d'uccidersi, dice.“.
		L: Keine Wortwiederholung von „guarda“.
		H: Kein Schluss-Strich.

Scena IX

62b. Recitativo *Fermati. O Ciel! Che fai?*

Besetzung nach der Partitur (**H**): Erissena, Poro, Gandarte, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (**D1**): tiorba

Anfang		H: „Scena IX Erissena e detti“ unmittelbar nach dem Ende des vorangegangenen Rezitativs in den zwei untersten Notensystemen. Erste Akkolade auf der nächsten Seite.
1/2	Erissena	L: Personenangabe „ERISSENA [sic] e i SUD-DETTI.“.
6	bc	H: Text „oh ciel“.
7	bc	H: Zwei Halbe Noten mit Bindebogen.
8	Erissena	H: Bezifferung fehlt.
10/11	Erissena	L: Text „in tanto“.
13	Erissena	L: Text „a l'infedel“.
14–16	Erissena	H: Text „tutto resuona“.
		L: Text „sù l'are arabi odori“; H: Text „sull' are gl'arabi adori“.

17	Erissena	H: Text „manchan pochi“.
20	bc	D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt. H: Bezifferung fehlt.
23	Poro	L: Text „il souverchio“; H: Text „il souvecchio“.
24	bc	D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
25–26	Poro	L: Text „per questa man“. Keine Wortwiederholung von „cadrà“.
nach 26	alle Stimmen	D1: (tiorba) Beim Einsatz von Gandarte deutliche Rasurspuren, danach sieben Takte gestrichen. Ursprünglich wurden hier statt „Misero re!“ (von Boccardi) einige Verse der metastasianischen Librettovorlage vertont. Es ist möglich, diese den gut sichtbaren Noten zuzuordnen:

27/28	Poro	L: Text „Ah Gundarte, germana“.
27	bc	H: Halbe Noten mit Bindebogen. Bezifferung fehlt.
29	Poro	L: Text „Jo mi sento“.
32–34	Poro	H: Text „lagrimo e freme di tenerezza ad ira“; L: Text „ed ira“.
34	bc	H: Bezifferung fehlt.
35/36	Poro	L und H: Text „il moto alterno“.
Ende		H: Anmerkung „l'Aria“ nach dem Doppelstrich.

63. Aria Dov'è? Si affretti

Besetzung nach der Partitur (H): vl I, II, va, PORO, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): fl I, II, ob I, II, vl I, II, va, vc rip., tiorba, fg

Anfang		H: Tempoangabe „Allegro assai e con spirito“ in den ersten zwei Takten der Singstimme.
Anmerkung		D1 (tiorba): Alle Dynamikzeichen fehlen (in H und in den Ripienstimmen von D1 vorhanden).
12f.	Poro	H: Text „s'affretti“.
21	bc	H: Bezifferung fehlt.
36	vl II	H: Überflüssige Achtelpause vor der letzten Achtelnote.
59ff.	Poro	H: Text „quest'è un tormento“.
66	va	H: Eine Oktave höher notiert.
67	vl II	H: Erste Note <i>h</i> statt <i>g</i> ; D1: In Violine II (1) erste Note <i>h</i> , nachträglich in <i>g</i> umgewandelt.
69	bc	D1 (tiorba und vc rip.): Vierte Note <i>a</i> statt <i>b</i> .
Ende		H: Schluss-Striche fehlen. In jedem System jeweils ein %-Zeichen, dahinter, zwischen den zwei untersten Systemen der letzten Akkolade, Anmerkung „dal Segno“.

Scena X

64a. Recitativo Sulle orme del germano

Besetzung nach der Partitur (H): ERISSENA, GANDARTE, CLEOFIDE, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): tiorba

Anfang		H: Beginn auf derselben Seite wie das Ende der vorangegangenen Arie nach einem freigelassenen System. „Scena. X Erissena Gandarte poi Cleofide“ vor der ersten Akkoladenklammer.
--------	--	--

1	Erissena	L: Personenangabe „ERISSENA, GANDARTE, poi CLEOFIDE.“.
3	Erissena	L: Text „Sù l'orme“; H: Text „sull' orme“.
8/9	Gandarte	L: Text „suenture“.
9	Gandarte	L: Text „Al tempio corro“.
9/10	Gandarte	L: Text „suenerò“.
10	bc	L: Text „su l'ara il troppo“.
		D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.
15	Cleofide	H: Text „che e morto“.
18	Gandarte	H: Text „morire“.
18	bc	D1 (tiorba): Eine Ganze Note statt zwei Halber Noten mit Bindebogen.
19	Cleofide	L: Text „souvengati“.
20–21	Cleofide	H: Textvariante „che in Cleofide vive il gran cor d'Alessandro“.
22	Gandarte	H: Text „reina“.
23	Cleofide	L: Text „Tu di mia sorte“.
Ende		D1 (tiorba) und H: Bindebogen zur ersten Note im nächsten Rezitativ fehlt.

Scena XI

64b. Recitativo Secondate, gran numi

Besetzung nach der Partitur (H): CLEOFIDE, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): tiorba

Anfang		H: „Scena XI Cleofide sola“ im selben Systempaar wie das Ende des vorangegangenen Recitativs direkt nach dem Doppelstrich. Erste Akkolade fasst die zwei darunterliegenden Systeme zusammen. L: Personenangabe „CLEOFIDE SOLA.“.
1	Cleofide	L: Text „o gran numi“.
5	Cleofide	L: Keine Wortwiederholung von „che giova“.
5/6	Cleofide	H: Text „laguarsi“.
9	Cleofide	L: Text „morir si de“; H: Text „morir si dee“.
Ende		H: Anmerkung „l'Aria“ auf der freien Fläche nach dem Rezitativende. D1 (tiorba): Anmerkung „V. S. Volti“ auf der freien Fläche rechts unten auf der Seite.

65. Aria Perder l'amato bene

Besetzung nach der Partitur (H): vl I, II, va, CLEOFIDE, bc
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): vl I, II, va, vc rip., tiorba, fg

Anmerkung H:		Die meisten Dynamikzeichen in Voline I und II und Viola fehlen.
14	Cleofide	H: Textunterlegung fehlerhaft (um eine Note bzw. Notengruppe nach hinten verschoben).
21–22	bc	D1 (tiorba): Dynamikzeichen fehlen.
24	va	D1: Zweite Note als Viertelnote (Punkt fehlt).
29	Cleofide	H: Text „viver tante pene“. Bogen zwischen der zweiten und dritten Note (unterlegt mit der zweiten Silbe von „viver“).
33	vl II	H: Letzte Achtelnote <i>des</i> ² statt <i>c</i> ² .
39	va	H: Bindebogen von der Halben Note zur ersten Note des nächsten Taktes.
41, 46	bc	D1 (tiorba): Dynamikzeichen fehlen.
46	bc	H: Dynamikzeichen stark beschnitten.
49	va	D1: Drittletzte Note <i>e</i> ¹ statt <i>es</i> ¹ (¼ fehlt).
50	vl I, II	H: Auf der dritten Zählzeit zwei Zweiund-dreißigstel- und eine punktierte Achtelnote.
50	va	H: Erste drei Noten als Zweiunddreißigstel-, punktierte Sechzehntel- und Achtelnote.
50	bc	D1 (tiorba): Erste zwei Noten eine Oktave höher notiert.
52	va	D1: Zwei Sechzehntel- statt der Zweiunddreißigstel- und der punktierten Sechzehntelnote.
58	vl I	H: Vorschlag vor der vorletzten Viertelnote fehlt.
58	Cleofide	H: Erste Note alternativ auch als <i>e</i> ¹ lesbar.
59, 60	va	H: Bindebogen zwischen der Halben Note und der Achtelnote.
59	bc	D1 (tiorba): <i>piano</i> fehlt.
60	bc	D1 (tiorba): Achtelnote mit Keil versehen.
61	vl II	D1 und H: Dritte Note als <i>des</i> ² statt <i>d</i> ² (¼ fehlt).
61	vl II	H: Letzte Achtelnote <i>c</i> ² statt <i>b</i> ¹ .
		D1: Letzte Achtelnote <i>h</i> ¹ statt <i>b</i> ¹ (¼ fehlt).

62	vl II	H: Fünfte und sechste Achtelnote <i>des</i> ¹ statt <i>d</i> ¹ (♮).	59	alle Stimmen	Takt fehlt vollständig in LL und B . Die Stimme von Horn II vom Herausgeber anhand der Takte 58 und 60 rekonstruiert.
64	vl II	D1: In Violine II (2 und 3) Notentext wie in der ersten Violine.	59	cor	H: Die ersten beiden Noten <i>d</i> ² - <i>d</i> ² , letzte Note <i>h</i> ² .
64–65	va	D1: Dynamikzeichen in Takt 64 in Viola (2): <i>piano</i> unter der sechsten, <i>forte</i> unter der achten Achtelnote. In Viola (1) keine Dynamikzeichen.	Ende		H: In den zwei untersten Systemen %-Zeichen vor Doppelstrichen, zwischen den Systemen Anmerkung „dal Segno“. In den übrigen Systemen fehlen die Schluss-Striche, %-Zeichen als Schlangenlinien angedeutet.
65	bc	D1 (tiorba): <i>forte</i> fehlt.			
66	vl I	H: Vorschlag vor der Viertelnote fehlt.			
66	vl I	H: Die letzten drei Noten als eine Viertel- und zwei Sechzehntelnoten.			
Ende		H: In den drei oberen Stimmen der letzten Akkolade keine Taktstriche, %-Zeichen als vertikale Schlangenlinien angedeutet. In den unteren zwei Systemen jeweils ein %-Zeichen, danach, zwischen den Systemen, Anmerkung „dal Segno“, schließlich jeweils ein Doppelstrich. D1 (tiorba): „Volti per il Coro“ auf der freien Fläche rechts unten auf der Seite.			
Scena XII					
66. Coro <i>Dagli astri discendi</i>					
Besetzung nach der Partitur (H): cor I, II, ob I, II, vl I, II, va, S, A, T, B, bc					
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): fl I, II, ob I, II, vl I, II, va, vc rip., tiorba, fg					
Anmerkungen		H: Die Gesangsstimmen sind nicht beschrieben (weder Noten noch Text) und wurden nach LL und B übernommen. D1: In allen Generalbass-Stimmen fehlen mit Ausnahme der Takte 29 und 31 jegliche Dynamikzeichen; H: Generalbass-Stimme durch Tintenfraß schwer leserlich.			
Anfang		H: Die Akkolade fasst alle zehn Systeme zusammen. „Coro“ über dem ersten Takt. Vor der Akkoladenklammer Besetzungsangaben „Corni“ und „Oboi“ vor den entsprechenden Systemen. Tempoangabe „Allegro“ im ersten Takt im System des Basses. L: Szenenbeschreibung und Personenangabe „Tempio magnifico dedicato a Bacco Con rogo nel mezzo che poi s'accende, ALESSANDRO, CLEOFIDE Preceduti da un Coro d'Indiani di Greci di Fauni e di Ninfe che poi formano il ballo. Guardie di Alessandro, Ministri del Tempio con faci, indi PORO In disparte“. H: Nur die Stimme von Horn I ist notiert; Horn II wurde vollständig nach LL und B übernommen. In B keine Artikulationszeichen. Dynamikzeichen nur in LL und B . D1: Erster Keil nur in Flöte und Oboe I. Soli-/Tutti-Einteilung nach LL und B . D1 (tiorba): Dynamikzeichen fehlen. LL und B : <i>forte</i> fehlt. D1 (tiorba): Nach Takt 21 eine vier Takte umfassende Streichung; erkennbar sind andere rhythmische Schemata (zum Beispiel Sechzehntelnoten) als sonst in dieser Nummer üblich. H: Zwei Halbe Noten, Bindebogen fehlt. Soli-/Tutti-Einteilung nach LL und B . LL und B : Anmerkung „Violoncelli Soli“. LL und B : Anmerkung „Tutti bassi“. H: Erste Takthälfte wie in Horn II. D1: Zweiter Keil nur in der Flöte und Oboe II. Dynamikzeichen nur in LL und B . H: In Horn I zweite bis sechste Note <i>h</i> ² - <i>a</i> ² - <i>g</i> ² - <i>fis</i> ² - <i>g</i> ² . Fermate in LL und B vorhanden. H: Triller über der fünften Note. L: Text „acceso le gote“. D1: Keile nur in Flöte und Oboe I. Dynamikzeichen nur in LL und B vorhanden. D1: In Viola (1) achte Note <i>c</i> ² statt <i>d</i> ² . D1: Zweiter Keil nur in Flöte und Oboe II. D1: Vorletzte Note in Theorbe und Violoncello rip. <i>h</i> , in Fagott <i>d</i> ¹ .			
nach 3	cor				
8, 10	cor				
9	fl, ob				
17f.	S, A, bc				
17, 19	bc				
19	cor				
21	bc				
28	cor				
29f.	S, A, bc				
29/30	bc				
31	bc				
33	cor I				
39	fl, ob				
39–40	cor				
40	cor				
42	cor				
47	vl I				
49/50	S				
51–52	fl, ob				
57–58	alle Stimmen				
57	va				
58	fl, ob				
58	bc				
67a. Recitativo <i>Nell'odorata pira</i>					
Besetzung nach der Partitur (H): CLEOFIDE, PORO, ALESSANDRO, bc					
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): tiorba					
1	Cleofide	L und H: Text „Ne l'odorata“.			
2	Cleofide	L: Text „Gli ministri“ in der Regieanweisung.			
3	bc	D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt. L und H: Text „a la vendetta“.			
4	Poro	D1 (tiorba): Letzte zwei Noten der Partie des Poro: <i>g</i> ¹ - <i>g</i> ¹ statt <i>e</i> ¹ - <i>e</i> ¹ . L und H: Text „S'uniscano“.			
4	Alessandro	D1 (tiorba): Zwei Takte, ein $\frac{4}{4}$ - und ein $\frac{2}{4}$ - Takt.			
6	Alessandro	L und H: Text „de le destre“.			
8/9	Cleofide	L und H: Text „di amori“.			
11/12	Cleofide	H: Text „e più non vive“.			
14	Cleofide	L und H: Text „s'adempia il sacrificio appieno“.			
14	bc	H: Halbe und Ganze Note mit Bindebogen.			
17, 28	Cleofide	L: Text „sueno“.			
20	Cleofide	L: Text „a le fiamme da le vedove“; H: Text „a le fiamme da le vedove“.			
21	Cleofide	H: Am Taktanfang statt der zweiten Note <i>cis</i> ² eine Achtelpause. L und H: Text „Questi è il costume“.			
22	Cleofide	L und H: Text „che a bisogno“.			
26	Alessandro	H: Bezifferung unter der vorletzten Note fehlt.			
30	bc	H: Ein einfacher Taktstrich statt Doppelstrich.			
Ende	bc	D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Rezitativs fehlt.			
Scena ultima					
67b. Recitativo <i>Signor, qui prigioniero</i>					
Besetzung nach der Partitur (H): TIMAGENE, ALESSANDRO, CLEOFIDE, PORO, GANDARTE, ERISSENA, bc					
Erhaltene Instrumentalstimmen (D1): tiorba					
Anfang		H: Beginn im selben Systempaar wie das Ende des vorangegangenen Rezitativs (neuntes und zehntes System). „Scena Ultima Timagene con Gandarte ei sudetti poi Erissena“ unmittelbar nach dem letzten Taktstrich. Erste Akkolade auf der nächsten Seite. L: Personenangabe „TIMAGENE con GANDARTE ei SUDETTI poi ERISSENA.“ L und H: Text „Dov'è“.			
3–4	Cleofide	L und H: Text „rissenta“.			
8	Cleofide	L und H: Text „de le perdite“.			
8/9	Cleofide	L: Text „de le sventure“; H: Text „de le sventure“.			
11/12	Cleofide	L und H: Text „Ad'un estremo“.			
18	Poro	L und H: Text „quest' amplesso“.			
22/23	Cleofide	H: Eine Viertel- und eine punktierte Halbe Note.			
23	bc	L und H: Text „Or de le tue“.			
24	Poro	D1 (tiorba): Bindebogen zur ersten Note des nächsten Taktes fehlt.			
24	bc	L und H: Text „sciegliu“.			
29	Alessandro	L und H: Text „a l'offese“.			
31	Alessandro	H: Ein $\frac{4}{4}$ -Takt (eine Halbe Note, eine Viertelnote und eine punktierte Halbe Note).			
32–33	alle Stimmen	L: Text „del destin“.			
38	Alessandro	H: Dritte und vierte Note als punktierte Achtel- und Sechzehntelnote.			
42	Cleofide	L und H: Text „O magnanimo“.			
42	Cleofide	L und H: Text „O grande“.			
42/43	Gandarte, Poro	H: Eine Ganze Note.			
44	bc	L und H: Text „con la man“.			
48/49	Poro	L und H: Text „premi“.			
49	Poro				

50	Alessandro	L und H: Text „U'aggiungi“.
53/54	Gandarte	L und H: Text „Del beneficio“.
Ende		H: „Qui si replica il Coro.“ zwischen den Notensystemen nach dem Doppelstrich, „e finisce l'Opera.“ auf der darunterliegenden freien Fläche, ein Zierschnörkel als Abschluss.

68. Coro *Al nostro consolo*
Besetzung wie in Nr. 67

Anmerkung	H und D1: Nicht ausgeschrieben. Kein Hinweis darauf, dass bei der Wiederholung von Coro (wie am Ende der vorangegangenen Nummer gefordert) ein anderer Text unterlegt werden soll. Text nach L übernommen.
-----------	--