

Johann Adolf
Hasse

Werke

Herausgegeben von der
Hasse-Gesellschaft Bergedorf e. V.

Abteilung I:
Opern, Band 1

Johann Adolf
Hasse

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:
Hase-Gesellschaft Bergedorf e. V.
Hase-Archiv
Johann-Adolf-Hase-Platz 1
D-21029 Hamburg
www.hase-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 (r r) 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 Gesangskünste 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 Kavaliereise 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 auszubilden 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

Genauere 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 Itallia.“ 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 be-reut, 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 grössesten Sängerin itziger Zeit, Madame Faustinen, itziger vermählten Madame Hassen, und durch die Music dero Ehe-Herrn, Herrn Johann Adolff Hassen, Ihro Kön. Maj. von Pohlen und Churfürstl. Durchl. von Sachsen Capellmeistern, auf das höchste erhoben ist. Dieses ungemeyne Ehe-Paar kan wohl itziger Zeit vor die grösseste 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 Auf-führung 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 Metastasio's 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 metastasianischer 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 Artaserse (A-Teil)</i>	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? Sì 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 Dienstherren) 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 virtuosen 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 seiner 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 chorisches 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.

Cleofide

Sinfonia

1.

Johann Adolf Hasse
1699–1783

Allegro assai

Flauto I, II

Oboe I, II

Corno I, II
in Re / D

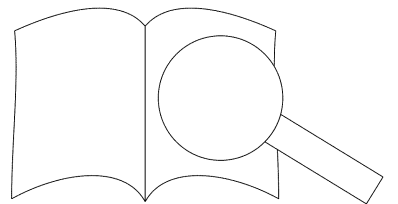
Violino I

Violino II

Viola

Bassi

Allegro assai



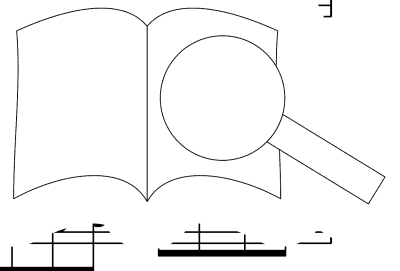
10

Musical score for measures 10-12. The score is written for a grand piano and consists of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a complex texture with many chords and some melodic lines. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

13

Musical score for measures 13-15. The score is written for a grand piano and consists of four staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with a similar complex texture. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

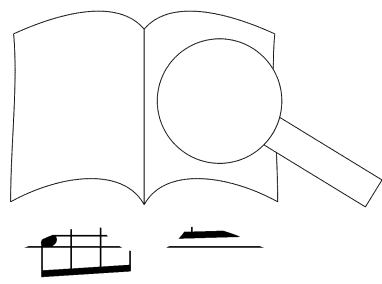


17

a 2

21

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



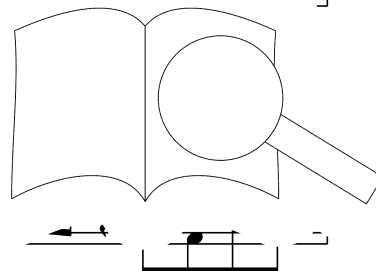
25

a 2

a 2

30

Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



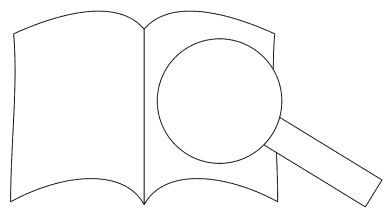
35

Musical score for measures 35-38. The score is written for a piano and includes a vocal line. The piano part features a complex texture with multiple voices in both hands, including sixteenth-note patterns and chords. The vocal line consists of a single melodic line with some grace notes. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. A dynamic marking 'a 2' is present above the vocal line in measures 36 and 37.

39

Musical score for measures 39-42. The score continues the piano and vocal parts from the previous system. The piano part maintains its intricate texture with sixteenth-note runs and chords. The vocal line continues with a similar melodic style. The key signature and time signature remain the same. A dynamic marking 'a 2' is present above the vocal line in measures 40 and 41.

PROBEKOPPIE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



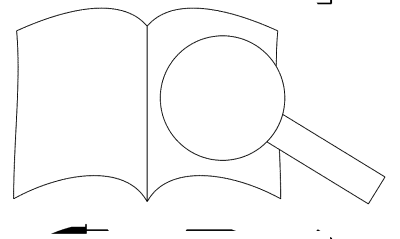
44

Musical score for measures 44-48. The score is written for a piano and includes a vocal line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. The vocal line consists of a series of eighth notes.

49

Musical score for measures 49-53. The score is written for a piano and includes a vocal line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. The vocal line consists of a series of eighth notes.

PROBENPAPIER
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



53

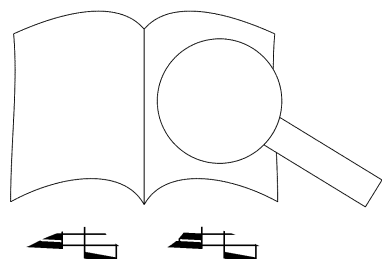
a 2

a 2

57

a 2

PROBEKOPPIERT
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



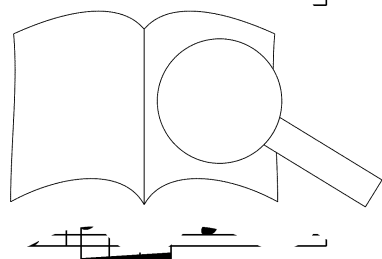
62

Musical score for measures 62-65. The score is written for a grand piano and includes a vocal line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The vocal line consists of a single melodic line with some rests.

66

Musical score for measures 66-70. The score is written for a grand piano and includes a vocal line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The vocal line consists of a single melodic line with some rests. Dynamic markings include *p* (piano) and *a 2* (second ending). There are also markings for *2* and *4 2*.

PROBEKOPPIERUNG
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



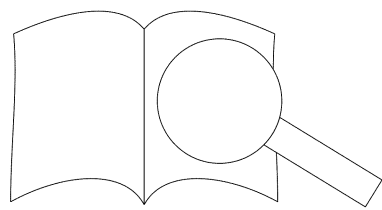
71

f *f* *b* *a 2*

75

f *a 2* *a 2*

PROBENPAPIER
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



2.

Andante
a 2

Flauto I, II

Violino I

Violino II

Viola

Andante

Bassi

7

13

19

25

a 2

31

37

43

3.

Minuetto

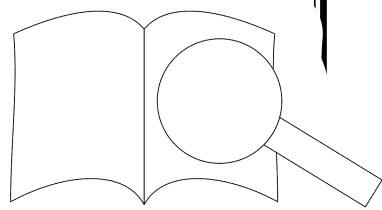
Flauto I, II

Oboe I, II

Corno I
ir

Viola

Bassi



9

Fl I, II
a 2

Ob I, II
a 2

Fine

Presto

17

Fl I, II
a 2

Ob I, II
a 2

P.

tr

25

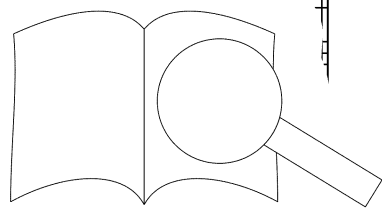
33

41

po
 ne
 uetto da capo,
 con che finisce

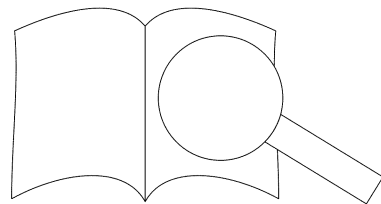
Da capo

PROBEN
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

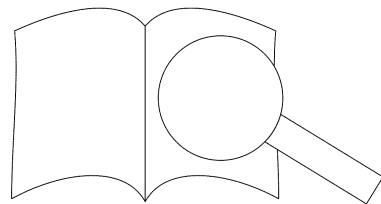


Atto Primo

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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. e si

5

cie - lo sì te - mu-to A - les - san - dro che a suo fa - vor può fa - re in - gi -

9

sce - mi del - la spo - glia più gran - de il ti. cui. à vis - se as - sai chi li - be - ro mo - rì.

13 CLEOFIDE

Fer - ma! sde - gno, a - ni - ma del cor mio, t' in - gom - bra i sen - si? Che vuoi ch'io

PORO

for - se an - cor tu vie - ni, Cle - o - fi - de, a in - sul - tar - mi? Al mio gran fa - to, re - gi - na



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? a A

31

Un vin-ci - to - re ha pos-san-za mag-gior d'i , in-fe - del, vi - vi al suo a-

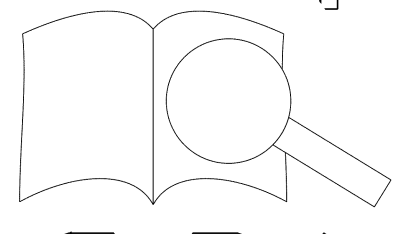
35

CLEOFIDE

mo-re! Qu ara, bell' i - dol mio, dal tuo ge-lo - so co-re que-sti so-spet-ti, e

-stan-te, quan-to in pe-gno ti die-de un fi-do a-mo-re: par-la ... dim-mi ... dim-r

PROBE PARTIUR
 Ausgabegqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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 - r

A-n.

52 PORO CLEOFIDE

Ciel ... I giu-ra-men-ti non s'as-col-ta-no in Ciel di che in-fe-del tu sei. Al-ma os-ti-

56 PORO in atto de partire

na-ta! So che in- voi lo sa - pe-te, oh dèi? Ta-ci, in-fe-del, la-scia-mi in pa-ce, in-gra-ta.

arrestandolo PORO Cleofide parte dopo l'aria

Fer- el! oh Dio! di tan-ti ma-li non ba-sta al mio gran duo-lo. Non m'in-sul-tar

5. Aria

Allegretto, ma moderatamente

Flauto I, II

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

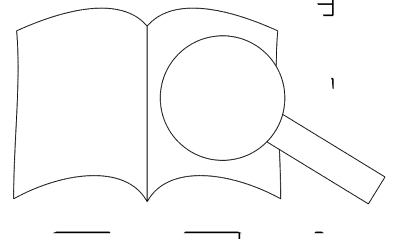
CLEOFIDE

Bassi

Tutti *

5

* Zur Bedeutung von „Tutti“ und anderen Devisen siehe die aufführungspraktischen Hinweise im Vorwort.



Musical score for the first system, featuring vocal lines and piano accompaniment in G major. The score includes vocal staves with lyrics and piano staves with accompaniment. Trills (tr) are indicated in the vocal parts.

13

Musical score for the second system, including lyrics and a 'Soli' section. The score includes vocal staves with lyrics and piano staves with accompaniment. The lyrics are: "Che sor-te cru-de-le d'un al-ma pia-ga." The 'Soli' section is marked with a double bar line and a 'S' symbol.

Che sor-te cru-de-le d'un al-ma pia-ga.

Soli

PROBENPAPIER
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



17

ga - ta, d'un co-re fe - de - le, sen-tir dal suo be - ne tac-ciar - si d'in - gra - tr

21

di-re le pe-ne del cor,

25

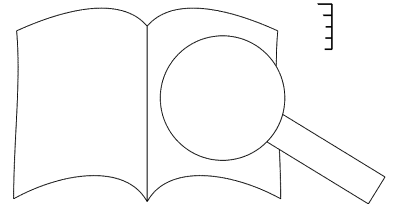
più f p f

più f p f

più f p f

e non po - ter di - re, e non po - ter di - re le pe - ne del

DROBEBER
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



29 Fl I, II
 a₂ Ob I, II
 f tr
 cor.
 f Tutti
 p Soli

33
 de - le d'un co - re - fe - ta, che sor - te cru - de - le, sen - tir dal suo

37

ne tac - ciar - si d'in - gra - ta, e non po - ter di - re le pe - ne - del - cor, c

42

Dynamic markings: *f*, *p*, *pp*

Lyrics:
sor-te cru-de-le, sen-tir dal suo be-ne tac-ciar-si d'in-gra-ta, tr

46

Dynamic markings: *f*, *p*

Lyrics:
gra-ta, e non po-ter di-re le pe-ne ter di-re le pe-ne del

50

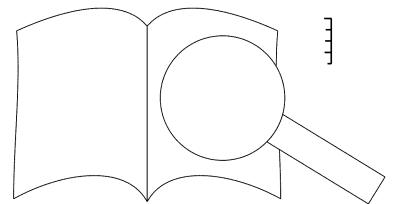
Fl I, II
Ob I, II

Dynamic markings: *f*, *p*

Lyrics:
le pe-ne del cor.

Tutti

PROBEKOPPIERT
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



54

54

57

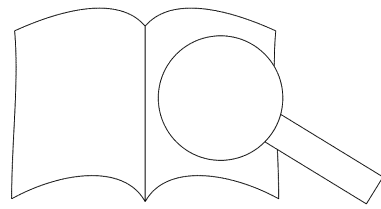
57

4

tr

p

p



Fine

60

p

tir-si in - no - cen - te dell' i - ra a - mo - ro - sa, dell' i - ra a - mo

Soli

63

p

cer_ e sof - fri - re la ge , è pe - na sì bar - ba - ra che il

66

p

si la - ce - ra dal fie - ro do - lor, _ dal fie - - -

70 Fl I, II
Ob I, II

a 2

p f

dal fie - ro do - lor.

f

Tutti

73

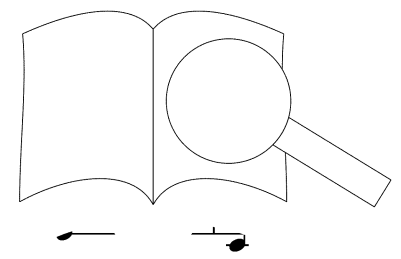
tr

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

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! ta fr-

9

cin-ga il mio ser-to, e un bel pre - sa-gio sia di grai or-ti con sé le mie sven-tu-re.

13

GANDARTE

parte

Sia qual-un-que si vur - 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

TIMAGENE

In va-no, em-pia for - tu-na, il mio co-rag-gio in-de-bo-lir tu cre-di. Guer

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-

9 s'avvanzano i Macedoni contro Poro **PORO** **ALF**

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-d

13 *a Timagene* **TIMAGENE**

stra-gi. A-du-na le dis-per-se fa-lan-gi, e in es-s - si - o. Il

17 parte **PORO** **ALF**

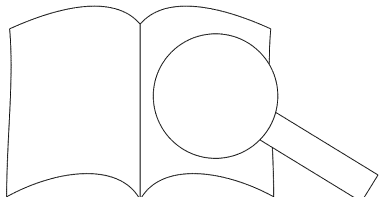
cen-no e-se-gui-rò. (Que-sti è il ri-va-le.) Gue sei - chie-di il no-me, mi chia-mo As-bi-te; se il na-

21

tal, ai; se poi ti pia-ce sa-per le cu-re mi-e, per ge-nio an-ti-co son di

ALESSANDRO

-gua-ce e tuo ne - mi-co. (Co-me ar-di-to ra - gio-na!) E qua-li of - f



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

37

mon-do al-la tua se-te è po-co? Son i fi-gli di Gio-ve a-ni a-ni, t'in-gan-ni, A-

41

sbi-te. Io vuò cer-can-do so-lo, p. i mi un' e-mu-la vir-tù che mi con-tra-sti.

45

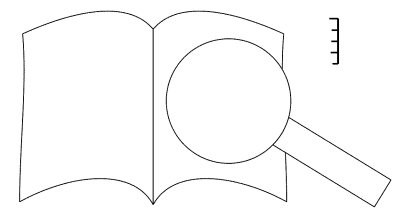
PORO

PORO

For- sen-si in lui de-stan le mie vit-to-rie? In-vi-dia e non ti-mor.

PORO

la sua sven-tu-ra an-cor non l'av-vi-li-sce? An-zi l'ir-ri-ta: e for-se a-



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

57

ALESSANDRO

of - fre al tuo no - me. In In - dia e - roe sì gran - de? In gre - ca cu - na d'es - ser na - to co - stui de - gno

61

dun - que che sia il ciel di Ma - ce - do - nia sol fe - con - do d'e - r Qui, e di glo - ria il

65

ALESSANDRO

no - me, e la vir - tù s'o - no - ra: ha gli A - ri, suo: re an - co - ra. Av - ven - tu - ro - so Po - ro per

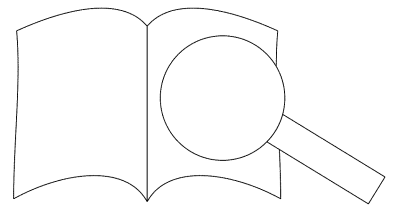
69

sud - dit - re li - be - ro tor - na, e di - gli che sol vin - to si chia - mi dal - la

ò da me. L'an - ti - ca pa - ce poi tor - ni a' re - gni sui: al - tra

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

85

pe-so, e non ri-man-ga in-er-me. Pren-di que-sta, ch'io cin di D. o-sa spo-gli-a, e,

89

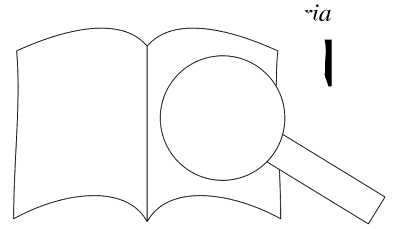
mentre che gliene p...
lei trat-tan-do, il do-na-tor ram-ta. frat-tan-to, per glo-ria tu-a, ch'al-tro in-vi-diar fin

93

o, che As-bi-te a Po-ro e ad A-chil-le O-me-ro. Il do-no ac-

PORO

, e ti di-ran fra po-co mil-le e mil-le fe-ri-te qual u-so a' dan-ni tu



PROBEKOPPIE
 Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

7. Aria

Allegro

Flauto I

Flauto II

Oboe I

Oboe II

Corno I
in Re / D

Corno II
in Re / D

Violino I

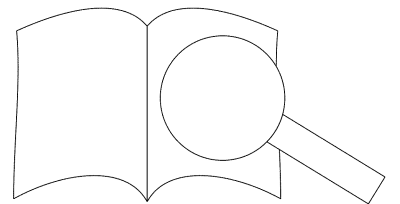
Violino II

Viola

Bassi

Tutti

PROBEKOPPIE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



5 Fl I, II a 2

Ob I, II a 2

Cor I, II a 2

Ve-drai con

Soli

PROBEPAPIER

Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

9 Cor I, II

pe - ri - glio di que - sta spa - da al lam -

Tutti



12

f f

p p p

co-me ba-le-ni in cam-po sul ci - glio al do - na - tor, ba-

Soli Tutti Soli

15

Fl I, II

Ob I, II

Cor I, II

f f f

f f ff

p p f ff

sul ci - glio al do - na - tor, sul ci - glio al do -

f p f

Tutti

18

tr

tr

p

Ve-

p

Soli

21 Cor I, II

f

f

p

f

p

f

p

on tuo pe - ri - glio di que - sta spa - da il lam - po

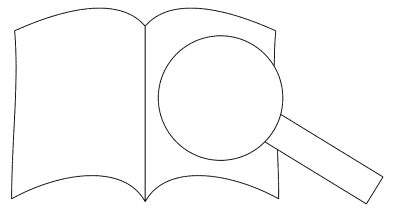
f

24

cam - po, co - me ba - le - ni in cam - - - - - a -

27

ve - dra - i, co - me ba - le - ni,



30 Fl I, II
Ob I, II

f *ff*

tor, sul ci - glio al do - na - tor.

Tutti

33

p *f*

Co - no - sce-rai ei

Fine Soli

37

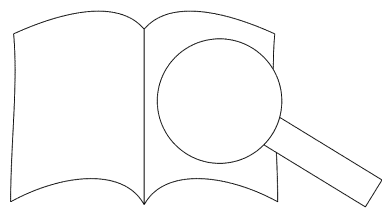
so-no: ti pen-ti-rai del do-no; ma sa-rà tar-di all-or, ma, ma sa-rà

Tutti

42

Dal segno

PROBEKOPPIERT
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

4 ERISSENA ALESSANDRO
Po-ro. (Oh dèi! D'E-ris - se - na che fia!) Chi di quei lac - ci l'ir di Po-ro

8 sud - di - ti per na - tu - ra, per gno of - frir - ti un mez - zo al - la vit -

11 ALESS'
to-ria. a-sciu-ga, o prin-ci - pes-sa. Il tuo de-sti-no non è de-gno di pian-to.

- tri ne-mi - ci trar - rian da tua bel - lez - za la ra - gion

18

ERISSENA

A - les - san - dro per - sua - de ris - pet - to il tuo sem - bian - te. (Che dol - ce fa - vel - lar!)

21 TIMAGENE

ALESSANDRO

(Son qua - si a - man - te.) A - gli em - pi, o Ti - ma - ge - ne, si rad - do - pi - no i la - zari.

24

*compare
il gono Erissena
ed incatenato gl' Indiani*

lei. Tor - ni - no a Po - ro gl' in - fi - di ed E - rissena. Er - tà, quel - li al - la pe - na.

28 ERISSENA

TIM

Ge - ne - ro - sa p' il tuo sem - bian - te. s' A - les - san - dro foss' io, di - rei che mol - to gio - va, se

ALESSANDRO

parte dopo l'aria

re in ser - vi - tù cos - tei. S'io fos - si Ti - ma - ge - ne, an - c

9. Aria

Allegro assai *

Flauto I, II

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

ALESSANDRO

Bassi

Tutti

* Siehe den Kritischen Bericht.

11

Vil - tro - feo d'un' al - ma im - b

Soli

16

lor che pian-ge: io

ge le don - zel - le a de - bel - lar,

21

a

PROBEPAPIER
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

26 Fl I, II
Ob I, II

f a 2

p *f*

le don - zel - le a de - bel - lar.

p *f*

Tutti

30

tr *tr* *tr* *tr*

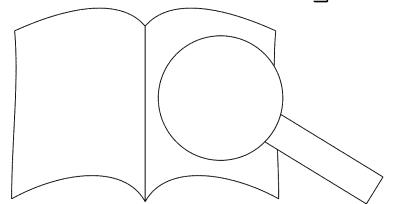
p *p*

Vil - tro - feo d'un' al - ma im - bel - le è

p

Soli

PROBEPAKETT FÜR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



35

pian - ge: io non ven - ni in - si - no al Gan - ge l'...

Tutti Soli

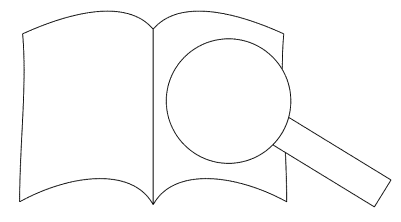
39

zel - le a de - bel - lar, vil tro - feo d'un' al - ma im -

44

e - quel ci - glio al - lor che pian - ge: io non ven - ni in

Tutti Soli



49

le don - zel - le a de - bel-lar, io non ven-ni le don - zel-le a d-

54 Fl I, II a 2 tr

Ob I, II f a 2

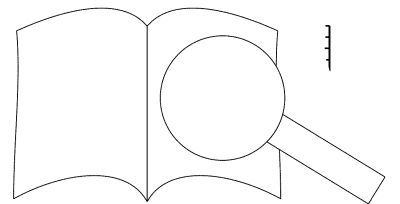
de - bel - lar. Ho ros -

Fine Soli

59

or di que - gli al-lo - ri che non han fra' miei su - do - ri

DROBESER Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



64 Fl I, II

Ob I, II

glier, co-min - cia - to a ger - mo-gliar.

Tutti

69

tr

tr

tr

tr

p

f

p

p

f

p

f

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-

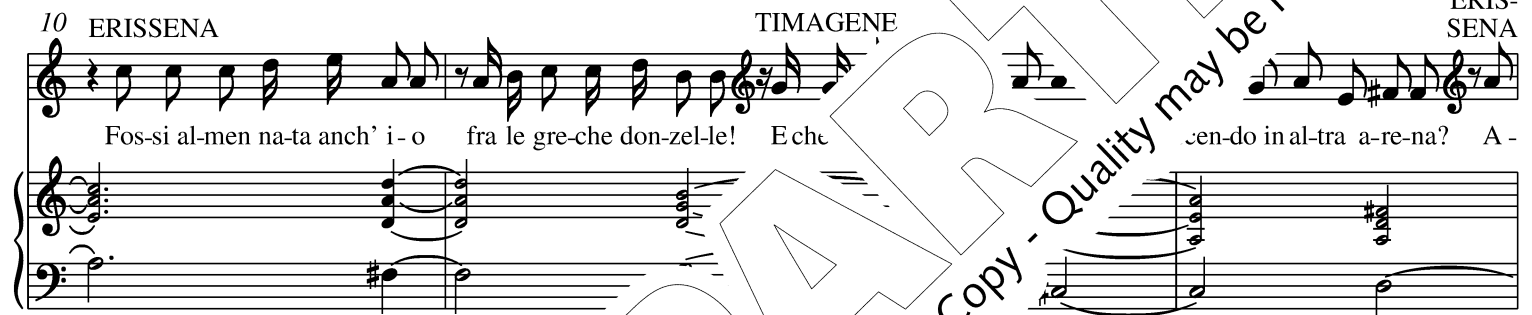


5 ves-se-ro i ne-mi-ci più ri-gi-do l'as-pet-to, più fie-ro il cor. Ma so-no tut-ti i Gre-ci e oli-



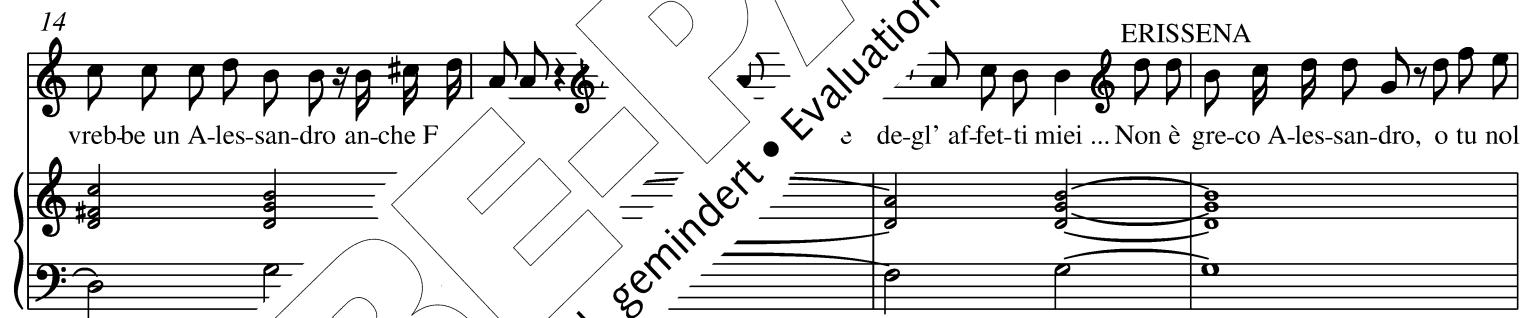
10 ERISSENA TIMAGENE ERISSENA

Fos-si al-men na-ta anch' i-o fra le gre-che don-zel-le! E che cen-do in al-tra a-re-na? A-



14 ERISSENA

vrebbe un A-les-san-dro an-che F e de-gl' af-fet-ti miei ... Non è gre-co A-les-san-dro, o tu nol



18 TIMAGENE ERISSENA

sei. a- sì di-ver-so da me lo ren-da mai? Ha in vol-to un non so che, che tu non

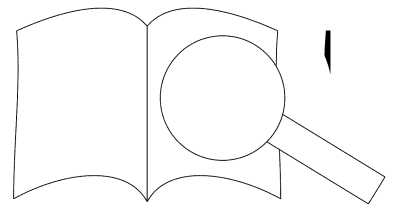


TIMAGENE ERISSENA

Ah! già, il tuo cor in a-mo-ro-si af-fan-ni ... Af-fan-ni? af-fan-ni in me d'a-mo



dopo l'aria Erissena parte coi due
nata



11. Aria

Allegro

Flauto I, II

Oboe I, II

Violino I

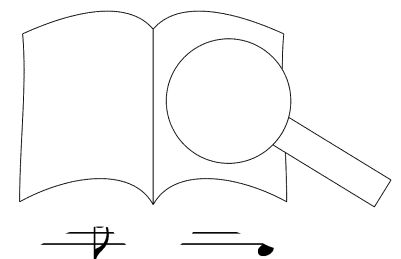
Violino II

Viola

ERISSENA

Bassi

Tutti



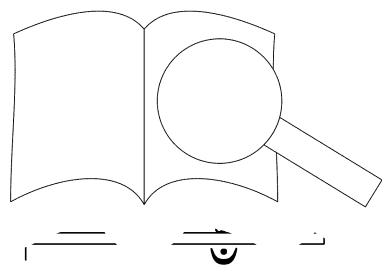
9

Chi vi-ve a - man - te, a che de -

Soli

13

spes - so si - la - gna, sem - pre sos - pi - ra, né d'al-t



17

f *a 2* *tr*

f *a 2* *tr*

f *p* *f* *tr*

p *f*

di — mo — rir.

p *f*

Tutti

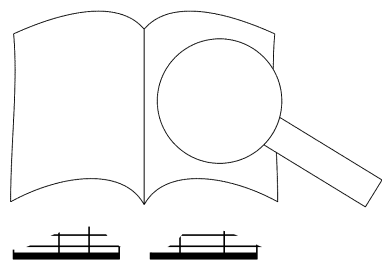
21

Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

ni vi-ve a - man-te, sai che de - li - ra, sai che de - li-ra; spes-so s

p

Soli

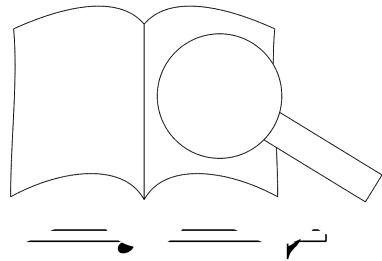


26

pi - ra, sem - pre _ si la-gna, spes - so _ sos - pi - ra, he , né d'al-tro

30

di mo - rir, che di _ mo - rir, sai che de - li - ra, sai



34

Musical notation for measures 34-38, including vocal line and piano accompaniment.

Piano accompaniment for measures 34-38.

che si la-gna, né d'al-tro par-la che di mo-rir, né d'al-tro par-la che di mo-rir, t'a la che

Piano accompaniment for measures 34-38, including bass line.

39

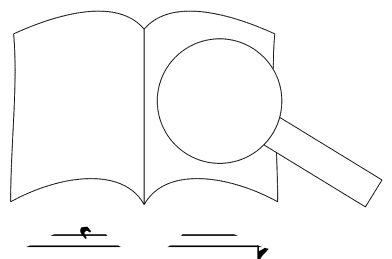
Musical notation for measures 39-43, including vocal line and piano accompaniment.

Piano accompaniment for measures 39-43.

tr tr
r, che di mo-rir, che di mo-rir.

Piano accompaniment for measures 39-43, including bass line.

Tutti



44

Fine

48

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

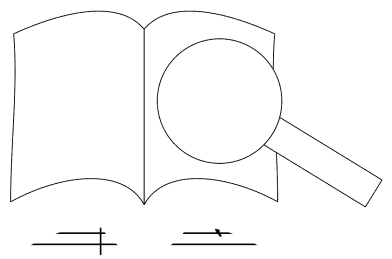
Soli

m'af-fan - no, non mi que-re - lo, — non mi que-re - lo; già

Musical score for page 52. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part consists of two staves (treble and bass clef). The vocal line is on a single staff with lyrics: "Cie - lo: dun-que il mio co-re d'a-mor non pe - na, o pur l'". Dynamics include *f* and *p*. The piano accompaniment includes dynamics *f* and *p*.

Musical score for page 56. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part consists of two staves (treble and bass clef). The vocal line is on a single staff with lyrics: "ar-fan-no: nò non mi que-re- lo; dun-que il mio co-re d'a-mor non pe-n". Dynamics include *p* and *f*. The piano accompaniment includes dynamics *p* and *f*.

PROBENPAPIER
 Ausgabegqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Scena VI

TIMAGENE

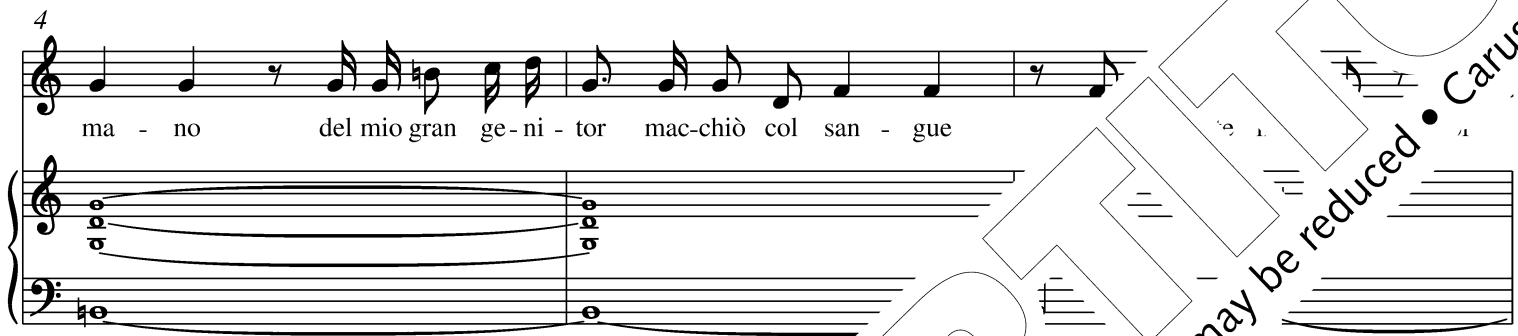
12. Recitativo

TIMAGENE

Ma qual sor-te è la mi-a! Nac-que A-les-san-dro per of-fen-der-mi sem-pre? Ei di su'



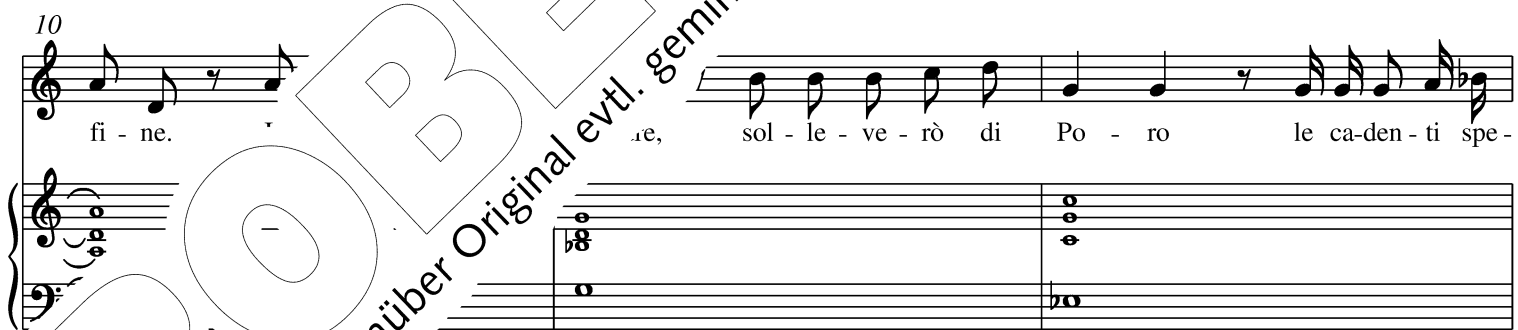
4 ma - no del mio gran ge-ni - tor mac-chiò col san - gue



7 d'E - ris - se - na al co - re ri - val - r' ! l'o - dio mio s'ap - pa - ghi al

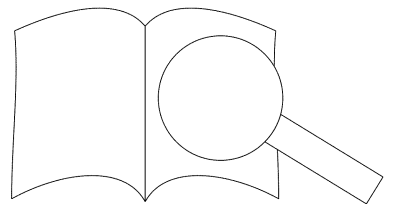
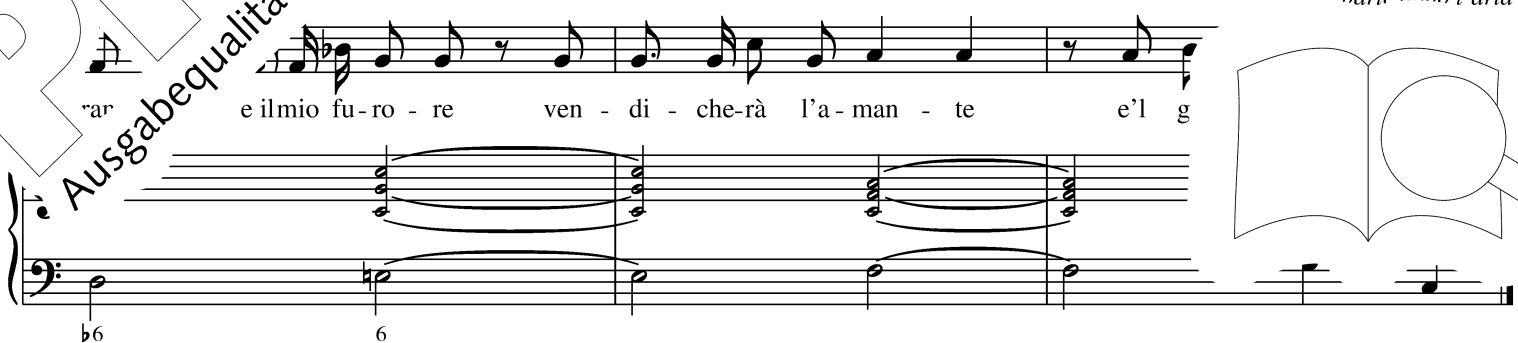


10 fi - ne. re, sol - le - ve - rò di Po - ro le ca - den - ti spe -



ar e il mio fu - ro - re ven - di - che - rà l'a - man - te e' l g

narte dono l'aria



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

TIMAGENE

Bassi
Tutti



Un poco andante, e con brio

assai

dolce

dolce

p

S'ap-pre-sti o - mai la vit - ti - ma

p

Soli



16

f

a 2

f

f

f

f

p

p

f

p

mi - a. Ca - da il ri - val, ra suo san -

Tutti Soli

24

a 2 dolce

a 2

f

f

f

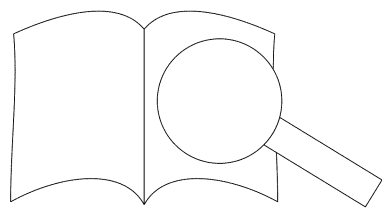
f

f

gue al c

Tutti

PROBENFÜR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



33

S'ap-pre-sti o - mai l' i-m. det - ta

Sol^o

42

ce
dolce
dolce

Ca-da il ri - val, e di - a pa-ce il suo

Tutti Soli

50

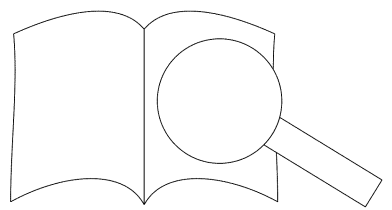
ce il suo

58

al cor.

Tutti

PROBEPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



66

dolce
dolce
dolce

Sve - ni-si, A-mor, quell' ra - dir-mi;

Fine Soli

75

a 2 dolce

... do-vrò ar-ros - sir - mi, s'an-che son tra - di - tor, s'an - ch

tr

Da capo

PROBENPAPIER

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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-



5 PORO

Che re-chi mai? Per A - les-san-dro al fi - ne si di-chia-rò la sor -

6



9 CLEOFIDE

u - ti-le ar-dir. Son que-ste, e? Io non sa-prei per te più



13

lie-te im-r del do-ma-to O - rien - te a de-por-re al tuo piè tut-ti i tro-fe - i.



PORO

on dir-mi co - sì, ché in-giu-sto sei. In - giu - sto? È for-se i - gno-t



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,

29

i - ne già re-sa ac-cor-ta, al suo va-lor m'op-po-si ar - mi non

32

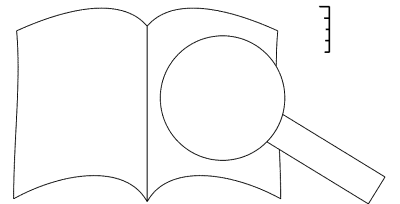
va-ne del ses-so mio. Do-ve tro-v. sa-g-gior di que-sta? Ah, ca-ro, tor-na,

36

PORO

en-sie-ro chie-de la no-stra sor-te che quel di ge-lo-si-a. Qual è? Pre-

che d'A-les-san-dro al pie-de io mi ri-du-ca al im-plo-rar pie-ta-de?



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'

52 CLEOFIDE

tac-cio. Né mai ter-mi-ne a-vran-no le fre-quen-ti dub-biez-ze , tu -mi, o ca-ro:

56 PORO

fi-da-ti, fi-da-ti pur di me. Di te si fi-les E chi può dir qual sia l'in-gan-na-to di noi?

60 CLEOFIDE

In- del-la mia fe-del-tà? Com-par-ve ap-pe-na su l'in-di-co con-

64

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

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-ta'

76

por-go, e per-do l'a-mis-tà d'A-les-san-dro, di mie lu-sir san-gue, il re-gno

80

mi-o; e non ti ba-sta? e n- di? Dio!) Tol-le-rar più non pos-so co-sì bar-ba-ri ol-

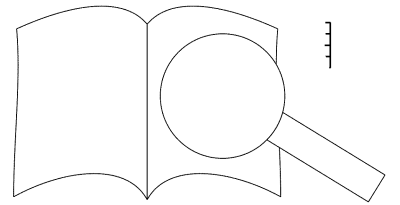
84

trag- an-drò ra-min-ga per bal-ze, e per fo-re-ste spa-ven-

e al-lo sguar-do, i-gno-te al so-le, men-di-can-do u-na mor-te. I

PROBE

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

97

CLEOFIDE

più di tua fe - de du-bi - tar non sa - prò. Que-ste pro-mes mil - sti, e mil-le

100

vol - te tor - na - sti a va - ci - lar. io - vo io ti cre-do in-fe-del, per

103

mio tor c'ac - cen - da, e ve - ra in te l'in-fi-del-tà si ren - da.

106

PORO

An - cor non m'as - si - cu - ro: giu - ra - lo. A tut - ti i no - stri dè



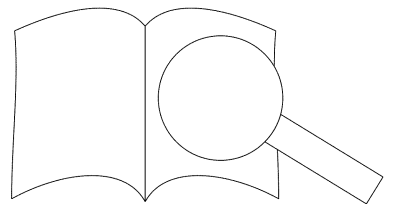
18

Se mai più sa - rò ge - lo-so, mi pu - ni-sc

Soli

26

ni - sca il sa-cro nu - me, il sa-cro nu - me



34

a 2
ff

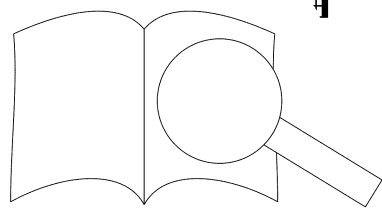
tr
mf
ff

tr
do - ma - tor, mi pu - ni - sca il - sa - cro nu-me a - tor.

tr
mf
Tutti

41

PROBENPAPIER
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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-m

5




mi por-tò tra' ne-mi-ci, e un at-to il-lu-stre del vin-ci-tor pie-to-so ? A-les-

9 ERISSENA



san-dro? I det-ti suoi ri-dir-ti -cque il suon di sue pa-ro-le.

13



Io non l' - lab-bro. Oh, quan-to di-ver-si son da' no-stri, son di-ver-si da'

PORO ERISSENA



no- -stu-mi! Cre-do che in ciel co-sì par-li-no i nu-mi. (Che im-por-tu-na!) Oh, re-gi-na

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 PORO da

29

con isdegno ad Erissena CLEOFIDE CLEOFIDE
 chie-de. Ma gio-va que-sto an-co - ra for-se a' d a du-bi-tar di lei.) Ma -

33

ce - do-ni gue di - te-gli quan-to an-che fra noi la sua vir - tù s'am-

37

di - te-gli che al suo pie-de tra le fa-lan-gi ar-ma-te Cle - o - fi-de ver

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

no-me tuo s'os-cu-ra. L'In-dia che mai di - rà? Que-sta è mia cu-ra. Par-ti-te. (Io sm' no.

50

PC.
con ti

fos-se il tuo so-ver-chio ze-lo quel so - li-to ti - tol-ga il Cie-lo! (Oh giu-ra -

54

men-to! oh pe- è-sta gui-sa im-pe-gni a mag-gior fe-del - tà gli af-fet - ti miei.

Qua

o mi cre-de,

co-me tra-dir pos-s'io,

co-me tra-dir pos-s'io

parte dopo l'aria

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
f

Bassi
Tutti

Se mai tur

p

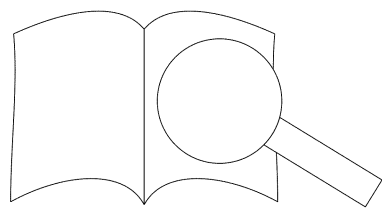
Soli

16

po-so, se m'ac - cen - do ad al - tro lu-me, r i a il

24

c. pa - - - - - ce



32

a 2

f

f

f

cor.

Tutti

tr

tr

tr

tur - bo il

Soli

40

ri - po-so, se m'ac - cen-do ad al - tro lu-me,

48

ab - bia il cor, pa - - - - - mai non

56

ab - - - - - cor, se mai tur - bo il tuo ri - po - so, pa - ce - - - - - mai - non ab - - - - -

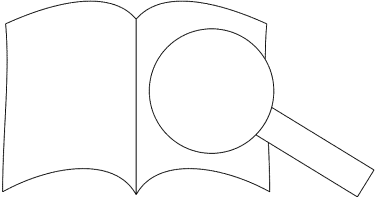
PROBENPAPIER
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

rai l'ul-ti - mo af-fet - to, co - me fo - sti il pri - mo a - mor, - sti il

86

p. - 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 fr



5 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



9 ERISSENA PORO

gu-ro im-ma-gi-ni cru - de-li d'in-fe-rl e sguar-di ... Ma sa-ran fin-ti. Oh



13

Di-o! non sai quan-to è bre-ve il sen-tie - ro che dal fin-to in a-mor con-du-ce al



ERISSENA

non può a-ma-re A-les-san-dro? Non può can-giar de - si-o? È ver. (Co-min-cio a i



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 - r'

5

si-gli. Io non in va-no tar-dai fin or. Que-sto re-al dia-de - -ne

9

Po-ro mi cre-de: mi par - lò, lo sco-pe - - as - sai da lui noi pos-sia-mo spe-

13 PORO

ra-re. - ra mag-gior. Al gre-co du-ce Cle - o - fi-de s'in-vi - a: non

GANDARTE

de - -a-ner. Fer - ma-ti. E vuoi per va - na ge - lo - si - a de.

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 v-

6

29 *parte dopo l'aria*

spet-ti; e mil-le vol-te il gior-no ne' miei ri - c io tor - no.

19. Aria

Allegro

Flauto I, II

Oboe I, II

Violino I

Allegro

Allegro

Bassi

Tutti Soli

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 -

11

al - ma in-fe - li - ce, d'un po - ve-ro cor, — ve - ro cor, d'un

16

Fl I, II

Ob I, II

ve - ro cor.

Tutti

21

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 d'

Soli

26

sma - nie ge - lo - se d' un' al - ma in - fe - li - ce, d' un po - ve - ro cor,

31

F I, II

Ob I, II

d' un po - ve - ro cor, d' un po - ve - ro

Tutti