

Ms. P. 203951^c

Denkmäler 24625

DENKMÄLER
DEUTSCHER
TONKUNST

ZWEITE FOLGE

DENKMÄLER DER TONKUNST IN BAYERN

VERÖFFENTLICHT DURCH DIE

GESELLSCHAFT ZUR HERAUSGABE VON DENKMÄLERN

DER TONKUNST IN BAYERN

VIERZEHNTER JAHRGANG

BAND II

(SECHSUNDZWANZIGSTER BAND DER GANZEN REIHE)

CHR. W. GLUCK, LE NOZZE D'ERCOLE E D'EBE

EINGELEITET UND HERAUSGEGEBEN VON HERMANN ABERT



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1914

0064322

DENKMÄLER DEUTSCHER TONKUNST

ZWEITE FOLGE

DENKMÄLER DER TONKUNST IN BAYERN

VERÖFFENTLICHT DURCH DIE

GESELLSCHAFT ZUR HERAUSGABE VON DENKMÄLERN
DER TONKUNST IN BAYERN

VIERZEHNTER JAHRGANG

II. BAND

(SECHSUNDZWANZIGSTER BAND DER GANZEN REIHE)



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1914

DENKMÄLER
DER TONKUNST IN BAYERN

VERÖFFENTLICHT DURCH DIE
GESELLSCHAFT ZUR HERAUSGABE VON DENKMÄLERN
DER TONKUNST IN BAYERN

UNTER LEITUNG
VON
ADOLF SANDBERGER

VIERZEHNTER JAHRGANG
(ZWEITER BAND DES JAHRGANGS, SECHSUNDZWANZIGSTER DER GANZEN REIHE)

CHR. W. GLUCK
LE NOZZE D'ERCOLE E D'EBE



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1914

g. n. 19

LE NOZZE
D'ERCOLE E D'EBE

DRAMMA
PER MUSICA

DA RAPPRESENTARSI
NELLA VILLA
REAL DI PILLNITZ
IN OCCASIONE
DELLE DOPPIE
AUGUSTE NOZZE

CELEBRATE
IN DRESDA
L'ANNO 1747

INTERLOCUTORI

GIOVE, IL SIGNORE SETTIMIO CANINI
EBE, LA SIGNORA GIUSTINA TURCHOTTI
GIUNONE, LA SIGNORA GIACINTA FORCELLINI
ERCOLE, LA SIGNORA REGINA MINGOTTI

EINGELEITET UND HERAUSGEGEBEN

VON

HERMANN ABERT

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1914

EINLEITUNG.

»Le Nozze d' Ercole e d' Ebe« eröffnen die stattliche Reihe der Gelegenheitsfestspiele Glucks, die sich noch über die »Alceste« hinaus bis zu den »Feste d' Apollo« von 1769 erstreckt. Den Anlaß zu ihrer Aufführung gab das Zusammentreffen zweier fürstlicher Hochzeiten, an denen beiden ein Mitglied des bayrischen Herrscherhauses beteiligt war. Am 13. Juni 1747 hatte sich die Tochter des Kurfürsten Friedrich August II. von Sachsen, Maria Anna, mit dem Kurfürsten Maximilian Joseph von Bayern vermählt, am 20. folgte der feierliche Einzug des zweiten neuvermählten Paares¹⁾ in Dresden, des Kurprinzen Friedrich Christian von Sachsen und der auch in der Geschichte der Musik wohlbekannten bayrischen Prinzessin Maria Antonia Walpurga. Die damit verbundenen Festlichkeiten dauerten vom 10. Juni bis zum 3. Juli²⁾ und entfalteten einen Glanz, wie er selbst in der alten Hochburg der italienischen Oper in Deutschland nicht oft gesehen worden war. In Dresden selbst eröffnete am 10. Juni Scalabrinis »Didone« den Reigen, im kleinen Theater von der Mingottischen Truppe, deren Kapellmeister Scalabrini damals war, aufgeführt, dann folgte am 14. im großen Opernhause als eigentliche Festoper Hasses »Spartana generosa« (»L'Archidamia«), in deren Balletts der damals in Berlin angestellte junge J. G. Noverre als Tänzer mitwirkte. Am 19. wurde im kleinen Theater die »Didone« wiederholt und am 25. der »Demetrio«, ebenfalls von Scalabrini, neu aufgeführt. Am 28. Juni siedelte der Hof mit dem ganzen Gefolge nach dem Schlosse Pillnitz über und hier wurde auf einer im Schloßgarten erbauten offenen Bühne am selben Abend die »Galatea« des im Jahre darauf als Kirchenkomponist angestellten J. G. Schürer und am 29. Juni von der Mingottischen Truppe Glucks Werk aufgeführt. Daß Gluck der Aufführung persönlich beigewohnt hat, geht aus dem von Fürstenau angeführten Aktenstück³⁾ hervor, wonach dem »Sänger Christoph Gluck zu seiner Abfertigung, ohne Berechnung, gegen Quittung« 400 Thaler aus der Reisekammerkasse angewiesen werden sollten. Aber noch nicht ganz aufgeklärt ist die Stellung, die Gluck damals innerhalb der Gesellschaft Mingottis bekleidete; sie wird sich erst mit Sicherheit bestimmen lassen, wenn die gesamten inneren und äußeren Verhältnisse der Truppe klargelegt sind. Daß Gluck nicht als Sänger angestellt war, wie das Aktenstück besagt, scheint sicher zu sein, da über eine solche Tätigkeit Glucks nicht die geringste sonstige Nachricht vorliegt. Aber zweifelsohne wäre dieser Irrtum dem Aktenschreiber nicht mit untergelaufen, wenn Gluck die Stelle des leitenden Kapellmeisters innegehabt hätte. Diese lag vielmehr damals in Händen Paolo Scalabrinis, was allein schon daraus hervorgeht, daß die Hauptoper, die bei den Festlichkeiten in Szene gingen, aus seiner Feder stammten, während für Gluck nur die Komposition eines Gelegenheitsfestspieles abfiel. Das deutet darauf hin, daß er damals wenigstens noch nicht als erster Kapellmeister der Truppe wirkte, sondern als Scala-

*) Anmerkung des Leiters der Publikationen. Bei der Kürze der Zeit, welche nach Übernahme der einschlägigen Aufgaben der Gluckgesellschaft und Verteilung derselben an unsere und die österreichischen Denkmäler übrig blieb, war es leider bei diesem Werke nicht mehr möglich, einen Klavierauszug ausarbeiten zu lassen, wenn die Veröffentlichung noch rechtzeitig zur Jubiläumsfeier erfolgte sollte. Die weiteren Gluckbände werden, entsprechend dem bei Steffani und Traëtta eingeschlagenen Wege, je nach Bedürfnis auch einen Klavierauszug aufweisen.

¹⁾ Die Vermählung hatte am 13. Juni in München stattgefunden.

²⁾ Vgl. M. Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen II, 1862, 147 f. Leider ist es weder mir, noch Herrn Dr. W. Gurlitt in Dresden, dem ich auch hier für seine Unterstützung freundlichst danke, gelungen, auf den Dresdener Archiven und Bibliotheken weiteres, von Fürstenau nicht behandeltes Aktenmaterial aufzufinden.

³⁾ Kabinettsbefehl vom 15. September 1747.

brinis Substitut, der die Direktion übernahm, wenn jener verhindert war oder aus irgendwelchen Gründen nicht dirigieren wollte. Sicher aber hat es sich Scalabrini bei einer solchen festlichen Gelegenheit nicht nehmen lassen, seine Werke selbst zu leiten, während Gluck auf die Direktion seines eigenen Festspiels beschränkt wurde. Damit würde auch die Höhe des für ihn ausgesetzten Honorares stimmen.

Von den Sängern, die in der Oper mitwirkten, stand Regina Mingotti, geb. Valentini, damals unmittelbar vor dem Eintritt in die glänzendste Periode ihres Lebens, die mit ihrem Dresdener Engagement im Jahre 1748 begann. 1728 zu Neapel als Tochter eines österreichischen Offiziers geboren, war sie im selben Jahre mit ihrem Vater nach Glatz in Schlesien gekommen, wo sie nach dessen Tode von einem Oheim im Ursulinerkloster untergebracht wurde; hier erhielt sie auch ihre erste Ausbildung im Gesang. 1742 nahm ihr Aufenthalt im Kloster infolge des Todes ihres Onkels ein Ende, und in den folgenden Jahren muß sie an irgendeinem Ort die Bekanntschaft des Venezianers Pietro Mingotti gemacht haben, der ihr außergewöhnliches Talent entdeckte und sie schließlich heiratete. Künstlerisch war sie bis 1747 nur in den von der Truppe ihres Mannes aufgeführten Opern tätig gewesen; in demselben Jahre erhielt sie noch Gesangunterricht bei N. Porpora, der in diesem Jahre als Gesanglehrer Maria Antonias nach Dresden verschrieben worden war.

Der Darsteller des Giove, Settimio Canini, war Gluck schon von früheren Aufführungen seiner Opern her bekannt. Er taucht als Sänger erstmals 1736 in Venedig (S. Samuele) in G. M. Marchis »Generosità politica« auf¹⁾ und war dann 1740 in Lucca und 1742—43 in Venedig (in Bernasconis »Bajazet« in S. Giov. Crisostomo und Lampugnans »Ezio« in S. Samuele) tätig²⁾. Im September 1743 trat er zum ersten Male in einer Oper von Gluck auf: als Mitridate in dem zu Crema aufgeführten »Tigrane«³⁾. 1744 vertraute ihm Gluck die Rolle des Cornelio Scipione in seiner am R. Ducal Teatro zu Mailand aufgeführten »Sofonisba« an⁴⁾. Unmittelbar darauf wurde Canini von Mingotti in seine Truppe aufgenommen.

Eine Sängerin Giustina Turchetti ist nicht weiter bekannt, indessen lautet der Name in der Dresdener Partitur Turchotti, und in diesem Falle würde es sich wiederum um eine berühmte, wenn auch damals stark gealterte Gesangsgröße handeln. Denn Maria Giustina Turchotti erscheint zuerst 1721 in der »Cimene« von Bassani im Teatro S. Angelo in Venedig⁵⁾, dessen Theatern sie auch, von einigen Reisen nach Bologna⁶⁾, Florenz⁷⁾ und Neapel⁸⁾, abgesehen, treu geblieben zu sein scheint⁹⁾. Von 1745 an verschwindet sie von den italienischen Bühnen und scheint fortan bei Mingotti ein Unterkommen gefunden zu haben. Auch Giacinta Forcellini kam von Venedig aus zu ihm; sie war hier seit 1741 als Altistin tätig gewesen und läßt sich noch 1746 in Venedig nachweisen¹⁰⁾.

Der Textdichter der »Nozze« ist unbekannt; nur so viel wissen wir, daß der Text nicht für die Dresdener Aufführung verfaßt, sondern bereits 1744 unter dem Titel »serenata per musica« von N. Porpora für das Teatro S. Giov. Crisostomo in Venedig komponiert worden war¹¹⁾. Dieser Umstand, sowie die verhältnismäßig hohe Zahl von Entlehnungen aus früheren Opern und aus Sammartini

¹⁾ T. Wiel, *I teatri musicali veneziani 1897* S. 123, vgl. F. Piovano in den Sammelbänden der IMG. IX S. 252.

²⁾ Wiel a. a. O. S. 139 und 146.

³⁾ F. Piovano a. a. O. S. 239.

⁴⁾ F. Piovanos Bedenken gegen Wotquennes (Thematischer Katalog der Werke Glucks, S. 188) Datierung dieser Oper sind begründet. Die Daten der Dedikation gehen tatsächlich bei nicht für einen bestimmten Festtag geschriebenen Werken den Daten der Aufführungen um einige Tage voran.

⁵⁾ Wiel a. a. O. S. 60.

⁶⁾ C. Ricci, *I teatri di Bologna, 1888*, S. 155 (in Jommellis »Eumene« 1742).

⁷⁾ Ademollo, *I Teatri di Roma, 1888*, S. VIII (1744).

⁸⁾ Florimo, *La scuola musicale di Napoli IV, 1881* (in Vincis »Caduta de' Decemviri« in S. Bartolommeo 1727 u. a. und Hasses »Cajo Fabrizio« ebenda 1733).

⁹⁾ Wiel a. a. O. S. 66f., 105, 109, 110, 139, 143f.

¹⁰⁾ Wiel a. a. O. S. 136 und 161.

¹¹⁾ Wiel a. a. O. S. 149.

scheint darauf hinzudeuten, daß Gluck die Arbeit ziemlich rasch in Angriff nehmen und vollenden mußte. Der Text wurde gewählt, weil sein Inhalt mit dem Charakter der Feier besonders zu harmonieren schien; trotz der hierin liegenden Huldigung ließ man sich allerdings nicht nehmen, in einer besonderen Licenza noch deutlicher zu werden. Über den Erfolg der Oper ist nichts Näheres bekannt; zu einer zweiten Aufführung ist es jedenfalls nicht gekommen, weder in Dresden, noch anderswo. Ja, »Le Nozze d' Ercole e d' Ebe« scheinen von allen Gluckschen Opern zeitweilig am gründlichsten in Vergessenheit geraten zu sein. Bereits Gerber erwähnt sie nicht mehr und selbst dem gründlichen Gluckbiographen Schmid¹⁾ ist das Werk merkwürdigerweise unbekannt geblieben. Erst zwei Jahre nach dem Erscheinen des Schmid'schen Buches wird im Dresdener Journal²⁾ wieder darauf aufmerksam gemacht; vier Jahre darauf folgen zwei weitere Artikel, der eine anonym in demselben Journal³⁾, der andere von L. von Sonnleithner in der Berliner Musikzeitung⁴⁾. A. B. Marx⁵⁾ streift das Festspiel nur sehr flüchtig mit der summarischen Bemerkung, daß es seinen Text »durchaus in italischer Weise behandle«, und dieselbe stiefmütterliche Behandlung ist ihm denn auch in der gesamten späteren Literatur über Gluck zuteil geworden⁶⁾. Erst H. Kretzschmar hat wieder mit größerem Nachdruck darauf hingewiesen⁷⁾.

Glucks italienische Opern vor dem »Orfeo« — der Ausdruck »Jugendoper« scheint mir etwas bedenklich, da es sich schon bei der frühesten um das Werk eines Achtundwanzigjährigen handelt — bilden eine Reihe für sich, die mit den späteren Reformwerken nur in rein musikalischer, nicht aber auch in dramatischer Beziehung verknüpft ist⁸⁾. Der Schritt von ihnen bis zum »Orfeo«, den man lange Zeit fast als ein Wunder angesehen hatte, hat in letzter Zeit seine natürliche Erklärung gefunden, seitdem man sich daran gewöhnt hat, den Schlüssel zu diesem scheinbaren Rätsel nicht in Glucks eigenen früheren Werken, sondern in der Einwirkung der französischen und italienischen Oper und namentlich in dem dichterischen Umschwung zu suchen. Tatsächlich stehen die bedeutendsten Schöpfungen Jommellis und Traëttas dem »Orfeo« weit näher, als z. B. Glucks eigener »Antigono«⁹⁾. Trotzdem ist die Beschäftigung mit diesen früheren Werken kein studium inutile. Mit Recht hat sich die Forschung in den letzten Jahrzehnten von dem alten bequemen Brauch freigegeben, die italienische Oper des 18. Jahrhunderts in Bausch und Bogen als gleichförmige Schablonenkunst abzutun, und sich statt dessen bemüht, auch auf diesem Gebiete nicht allein das Originelle herauszustellen, das es der Kunst gebracht hat, sondern auch innerhalb des Einerleis der Gattung die einzelnen Individualitäten voneinander abzugrenzen. Daß gerade in dieser Hinsicht eine besonders dankbare Aufgabe vorliegt, weiß jeder, der sich einmal näher mit der neapolitanischen Oper beschäftigt hat. Es wird sich also in unserem Falle nur darum handeln, zu untersuchen, ob und wieweit auch Gluck innerhalb der italienischen Sphäre im Laufe der Zeit sich zu einer besonderen Individualität entwickelt hat und wie diese Individualität sich dann auch in den Reformopern unter ganz veränderten Verhältnissen am Werke zeigt.

Leider steht der Erreichung dieses Zieles immer noch die Tatsache im Wege, daß wir über Glucks Entwicklung in seinen Knaben- und Jünglingsjahren gar keine positiven Zeugnisse besitzen. Der Wert seiner Erziehung auf der Komotauer Jesuitenschule und besonders der Studienjahre bei

¹⁾ Christoph Willibald Ritter von Gluck, Leipzig 1854.

²⁾ Jahrgang 1856, Nr. 98 (von M. Fürstenau).

³⁾ 1860, Nr. 169.

⁴⁾ 1860, Nr. 32.

⁵⁾ Gluck und die Oper, 1863, I, S. 152 f.

⁶⁾ Riemanns Opernlexikon (1886) erwähnt S. 212 nur die Porporasche Komposition.

⁷⁾ Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1903, S. 67 f.

⁸⁾ Vgl. die eingehende Studie von E. Kurth, Die Jugendoper Glucks, in den »Beiheften der Denkmäler der Tonkunst in Österreich«, 1. Heft, Wien 1913, S. 193 ff. (merkwürdigerweise fehlt bei der Aufzählung S. 193 der »Demofonte«).

⁹⁾ Vgl. namentlich die Einleitung H. Goldschmidts zum 1. Bd. des 14. Jahrg. dieser Denkmäler (Ausgewählte Werke Traëttas).

Czernohorsky wird zwar allgemein betont, aber darüber, wie sich diese Einflüsse im einzelnen geltend gemacht haben, sind wir nach wie vor im Unklaren. Erst mit Glucks Reise nach Italien lichtet sich das Dunkel, aus dem in neuester Zeit immer deutlicher die Gestalt G. B. Sammartinis heraustritt¹⁾. Wie nachhaltig der Einfluß dieses Meisters auf Gluck war, werden wir gerade an dem Beispiel der »Nozze d'Ercole« noch zu erörtern haben; allerdings machte er sich, da der Schwerpunkt von Sammartinis Schaffen weit mehr in der Instrumentalmusik als in der Oper lag, im wesentlichen auf indirektem Wege geltend, besonders in der Entwicklung der instrumentalen Seite von Glucks Opern. Was jedoch die eigentliche Opernkomposition nach Inhalt und Form anbetrifft, so stand Sammartini gleichermaßen wie Gluck unter dem Einfluß J. A. Hasses, der bereits 1742 durch eine ganze Reihe bedeutender Opern den Typus für die neue Art der dramatischen Komposition ein für allemal festgestellt hatte. Auch Gluck hat sich diesen Grundzügen bis zum »Orfeo« ohne Widerspruch angeschlossen. Aber gerade im Jahre des Gluckschen »Artaserse« begann auch die Schule Hasses erstmals mit Erfolg ihre Schwingen zu regen. Das Schaffen ihres ideen- und phantasie-reichsten Gliedes, T. Traëtta, setzt allerdings erst neun Jahre später ein, dafür hatten Terradellas und Perez eben mit ihren ersten Opernversuchen begonnen und vor allem war der eigentliche geistige Urheber der Idee einer dramatischen Regeneration der Oper auf Hassischer Grundlage, N. Jommelli, bereits mit verschiedenen Aufsehen erregenden Opern auf den oberitalienischen Bühnen hervorgetreten²⁾. Gerade diese herbe, zum Teil grüblerische Art Jommellis, der sich Gluck in so manchen Punkten geistesverwandt fühlen mußte, hat auf ihn sehr bald einen steigenden Einfluß ausgeübt.

Zunächst begann er freilich seine dramatische Laufbahn, wie die Mehrzahl seiner Zeitgenossen, als getreuer Schüler Hasses³⁾. Das zeigt gleich die einzige Arie, die uns aus dem »Artaserse« von 1742⁴⁾ erhalten ist. Auffallend daran ist ihre geradezu vollendete formale Gestaltung und das Fehlen jeder Koloratur, bemerkenswert auch das Bestreben, durch Wiederholung bestimmter Motive zu einer einheitlichen Wirkung zu gelangen. So kehrt das aus dem Arienanfang gewonnene Motiv:



als Periodenabschluß häufig wieder. Hinsichtlich des Ausdruckes ist zu bemerken, daß Gluck die bei solchen Gleichnissen sonst stehende bravourmäßige Ausführung beiseite gelassen hat. Der »affannato agricolto« ist ihm wichtiger als die ihn bedrohende »altera onda del fiume«; nur die häufigen, von Hasse übernommenen Unisonogänge, die Gluck von jetzt an besonders bevorzugt, deuten auf die Schrecken des Naturereignisses hin. Der thematisch mit dem Hauptsatz verbundene, nach der Regel in *D*-moll beginnende und in *A*-moll schließende Mittelsatz bietet mit seinen modulatorischen Neigungen und seiner Sequenzenmelodik nichts Außergewöhnliches.

Auch der »Demetrio« von 1742⁵⁾ ist uns nur fragmentarisch erhalten. Formell schließen sich seine Arien durchaus dem Typus der Hassischen Schule an. Der Mittelsatz der ersten Arie ist mit

¹⁾ Vgl. G. de Saint-Foix, *Les débuts milanais de Gluck*, *Gluckjahrbuch* 1913, S. 28ff., und *La chronologie de l'œuvre instrumentale de Jean Baptiste Sammartini*, *Sammelbände der IMG*, XV 308ff.

²⁾ Vgl. meine Arbeit: *N. Jommelli als Opernkomponist*, 1908, S. 124ff.

³⁾ Vgl. Kurth a. a. O. S. 200.

⁴⁾ Vgl. Wotquenne a. a. O. S. 185. Die Vorrede des Textes lautet: »Eccellenza. In esecuzione dei comandi di vostra Eccellenza abbiamo posto su queste scene il primo Drama, intitolato l'Artaserse, che per l'Istoria di cui si tratta, e per l'Autore che l'ha composto, si lusinga d'incontrare il benigno gradimento di V. E.; con tale fiducia lo rassegniamo alla Medesima, ed umilmente l'inchiniamo Di V. E. Umilmi, Obbmi, Serri Divmi Li Cavalieri Direttori«. Außer den Sängern werden noch erwähnt: Li Signori Gio. Battista Medici, e Fabrizio Galiari als inventori e pittori delle scene und Franc. Mainini als Inventore degli Abiti. Nach dem 1. Akt folgte ein »Ballo di Schiavi e Schiave nobili Mogolesi che ricevono la libertà nella Reggia di Susa ecc.«; nach dem 2. Akt wird kein Ballo erwähnt, dagegen heißt es am Schluß des 3.: *Deliziosa con vaga Grottesca, entro la quale vedesi la Dea Flora, che viene invitata alla danza da nobili Giardinieri e Giardiniere. Sopravengono con doni alcuni lozzi Pastori e Pastorelle che ancor essi sono ammessi al ballo ecc.* Im Text ist Metastasio's Fassung getreu festgehalten bis auf die Arie I 6 (»Sogna il guerriero«), die im Anfang des Librettos durch die als »nova« bezeichnete Arie: »Da te s'io cerco amore, audace e reo non sono. È solo il tuo rigore che delirarmi fa« ersetzt ist.

⁵⁾ Vgl. Wotquenne a. a. O. S. 185f.

seiner Kürze und motivischen Abhängigkeit vom Hauptsatze ein wahres Schulbeispiel für die ältere Art. Die übrigen Mittelsätze aber streben ganz sichtlich nach Emanzipation vom Hauptsatz; sie behalten entweder nur dessen Grundrhythmus bei oder lösen sich motivisch ganz von ihm los (vgl. I 10, III 4; I 9, I 14). Zu beachten ist das unruhige modulatorische Wesen des Mittelsatzes von I 9, der hier folgen möge:

Das sind Dinge, die auf die Bekanntschaft mit Jommelli hinweisen¹⁾. Bezeichnend ist ferner die Neigung zu strengerer Schreibart in dieser Arie, die sogar bis zur Imitation zwischen Koloratur und ersten Geigen geht. Diese instrumentalen Züge deuten auf die Schule Sammartinis hin, auf deren Rechnung wohl auch das schwungvolle Wesen der Arie I 10 mit ihrer bemerkenswerten Behandlung der Hörner gehört. Ein echtes Rokokostück ist I 14, sowohl was die weiche, verträumte Stimmung, als was das reiche Schnörkelwesen betrifft.

Der »Demofonte« von 1743 ist die erste Oper Glucks, von der uns wenigstens alle Arien erhalten sind²⁾. Die Seccorezitative fehlen freilich so gut wie in allen folgenden Werken bis zu den »Nozze«. Immerhin sind wir bei dieser Oper mehr als bei ihren Vorgängerinnen in der Lage, den Spuren Sammartinis nachzugehen. Sie liegen hauptsächlich auf der orchestralen Seite und äußern sich erstens in der Vorliebe für ausgedehnte, mitunter mehr geräusch- als gehaltvolle Ritornelle, zweitens in der Neigung Glucks, die Instrumente in selbständiger Weise am dramatischen Ausdruck teilnehmen zu lassen, und drittens in der Erfindung der Orchestermotive selbst³⁾. Hierher gehören vor allem jene feurigen und energischen, manchmal freilich auch ziemlich lärmenden Sechzehntelmotive, häufig in gebrochenen Akkorden, die Gluck besonders in heroischen und pathetischen Situationen liebt. Typisch dafür ist gleich das Motiv im 8. Takte der ersten Arie des »Demofonte«:

das in den folgenden Opern immer wieder auftaucht und schließlich in der Ouvertüre der »aulischen Iphigenie« seine höchste Veredelung erhält. Auch das Ritornell der Arie »Non dura una sventura«⁴⁾ verrät mit seinen Dreiklangsmotiven und den Imitationen in den Geigen die Einwirkung Sammar-

¹⁾ Vgl. N. Jommelli als Opernkomponist, 1908, S. 137f.

²⁾ Wotquenne a. a. O. S. 7ff. und 186. J. Liebeskind, Ergänzungen und Nachträge zum Thematischen Verzeichnis, 1911, S. 5 und 13. Die Arien des I. Aktes liegen in einem Neudruck von J. Tiersot in den Veröffentlichungen der Glückgesellschaft 1914, I vor; vgl. Tiersot im Glück-Jahrbuch 1913, S. 23ff.

³⁾ Vgl. G. de Saint-Foix im Glückjahrbuch 1913, S. 28ff.

⁴⁾ De Saint-Foix a. a. O. S. 35.

tinis, namentlich aber die Arie »Gemo in un punto«¹⁾, die überhaupt ein wahres Musterbeispiel italienischer Stilelemente ist. Formell folgt die Oper durchaus der Tradition; selbst für den Umschlag in Tempo und Stimmung im Hauptsatz der Arie²⁾ lagen Gluck schon in Hasses Opern bedeutende Vorbilder vor. Spezifisch Glucksche Züge finden wir somit abermals nur in Einzelheiten. Dahin gehören z. B. im Allegro der zuletzt genannten Arie die drohenden Unisonogänge (die Gluck von jetzt ab zur Schilderung düsterer Leidenschaft besonders bevorzugt), die ungewöhnlich scharfe Melodik und vor allem das Orchestermotiv, das das folgende Ritornell beherrscht und bereits an die »aulische Iphigenie« anklingt, dann in Cherintos Arie³⁾ die liegende Stimme und namentlich die beiden Moll-Arien Nr. 6 und 9⁴⁾. Die zweite ist mit ihrem fast an Bachsche Herbigkeit gemahnenden Orchestermotiv, ihrem schwer lastenden Orgelpunkt auf »Potessi almen etc.«, ihren verzweifelten Schreien und ihrem echt heroischen phrygischen Aufschwung am Schluß des Mittelsatzes ein lehrreiches Beispiel dafür, daß Glucks Originalität auf dem Gebiet des Finster-Leidenschaftlichen und des Schmerzlichen schon früh zum Durchbruch gelangt ist. Bezeichnend ist ferner in beiden Arien das Fehlen des Anfangsritornells, sowie der deklamatorische Charakter der Singstimme mit Pausen und Fermaten. Das sind alles Elemente, wie sie eben damals unter Jommelli in der italienischen Oper aufkamen und schließlich zu einer Regeneration der ganzen Arienkomposition in dramatischem Sinne geführt haben.

Der »Tigrane« von 1743⁵⁾ entrollt im wesentlichen dasselbe Bild: der herkömmliche Arientypus wird festgehalten, aber es wird doch zugleich versucht, ihn durch individuelle Details zu beleben. Abermals fällt die Vorliebe für strengere Schreibweise im Orchester, namentlich in den Mittelsätzen, auf. Die Art, wie Gluck dieses Mittel in den Dienst des seelischen Ausdruckes zu stellen versteht, mag der Mittelsatz der Arie »Nero turbo« (I 13) zeigen. Der Hauptsatz ist mit seinem rauschenden Trommelbaßritornell, seinem echt neapolitanischen Thema und der Koloratur auf »naufregar« ein richtiges modisches Seestück, hinter dessen Malerei das Seelische vollständig zurücktritt. Aber im Mittelsatz, der hier zugleich auch das Tempo wechselt, kommt plötzlich die Seelenangst in voller Naturwahrheit zum Ausbruch:

¹⁾ Tiersot S. 48ff.

²⁾ Tiersot S. 19ff.

³⁾ Tiersot S. 37ff.

⁴⁾ Tiersot S. 26ff. und 42ff.

⁵⁾ Vgl. F. Piovano, Un opera inconnu de Gluck, Sammelbände der I. M.-G. IX 331ff.; J. Liebeskind, Ergänzungen und Nachträge zu Wotquennes Themat. Verzeichnis 1911, p. 6ff., 14f.

Gewiß ist die Empfindungssphäre dieses Satzes so gut italienisch wie die Ausdrucksmittel: Seufzermelodik und chromatische Sequenzen, aber die Art, wie Gluck mit diesem fremden Gute umgeht und es in den Dienst des Ausdruckes stellt, ist sein Eigentum. Das bewegte modulatorische Wesen, das bei den Italienern und auch bei Gluck selbst nur zu oft der inneren Begründung entbehrt, wächst hier ganz von selbst aus der Stimmung heraus, man vergleiche dazu nur die psychologisch außerordentlich fein motivierte Wiederholung der Worte »non ho cor«. Das sind Stellen, die den späteren großen Seelenmaler wenigstens ahnen lassen. Ähnliche Züge enthält auch das — im übrigen ganz nach Scarlattischem Muster gestaltete Duett: »Lungi da te ben mio« im Mittelsatz, der, ähnlich wie bei Jommelli, kanonisch beginnt, bei den Worten: »Numi, che crudeltà«. Der Mittelsatz der Arie: »Troppo a un alma« (I 2) zeigt eine andere Eigentümlichkeit Glucks, auf die er auch in den folgenden Werken zurückkommt, nämlich den Mittelsatz mit dem Hauptsatz nicht durch wortgetreue thematische Anlehnung, sondern durch Wiederholung einzelner prägnanter Motive aus dem Hauptsatz zu verbinden, wie es hier mit dem charakteristischen Motiv:



geschieht. Auf der anderen Seite erzielt Gluck in der Arie: »Vezzi, lusinghe e sguardi« (I 9) dadurch eine schöne poetische Wirkung, daß er das Hauptthema, ganz der Wendung des Textes entsprechend, unverändert in Moll bringt. Aber auch noch eine andere Glucksche Stileigentümlichkeit, die dann später in den Reformopern eine wichtige Rolle spielt, kündigt sich hier bereits an: die Neigung, dem Affekt zuliebe die reguläre Viertaktigkeit durch Dehnung oder Verkürzung zu alterieren. So beginnt der Mittelsatz der Arie: »Sì ben mio« (I 20) mit einem Fünftakter, dem zwei Dreitakter folgen (dem Nachdruck auf den Worten »amerò« und »orrido soggiorno« entsprechend)¹⁾:

Baß: se t'a - mai vi - ven - do o - gno - ra t'a - me - rò — mo - ren - do an - co - ra e dall' or - ri - do sog -
C H C D E F G A B C D E F G A B C

gior - no, e dall' or - ri - do sog - gior - no

Besonders ungleich in ihrem Werte sind die Arien des Pasticcio »**Arsace**« von 1744²⁾. Er enthält Stücke, die nicht bloß durchaus konventionell sind, wie die Arie: »Sì vedrò quell'alma ingrata« (I 12), sondern auch solche, deren Musik dem Text direkt widerspricht, wie die Arie: »Colomba innamorata« (I 7). In dieser Arie, die der Hauptsache nach nur eine Malerei des Taubengurrens und Vogelgezwitschers ist, bringt Gluck dieselbe Musik, die zuerst das Windeswehen geschildert hatte, später auf die Worte »priva del caro bene« unbedenklich wieder und schlägt bei »gemendo sconsolata« sogar einen direkt fröhlichen Ton an. Demgegenüber stehen aber Stellen von überraschender Kraft des Ausdruckes, wie die öfters auftretenden Unisonogänge und namentlich gewisse originelle harmonische Wendungen, wie z. B. in der Arie »Sì, cadrà con grave scempio« die beiden Beispiele:

¹⁾ Der Anfang ist zugleich das Prototyp einer berühmten Melodie, die sich später über den »Ezio« und »Antigono« bis in die Elysiumszene des »Orfeo« hineinzieht; vgl. Kurth a. a. O. S. 239ff. Später treffen wir sie namentlich im Adagio von Mozarts großer C-dur-Sinfonie und im Schlußsatz von Beethovens Fünfter wieder.

²⁾ Wotquenne a. a. O. S. 11f.; Liebeskind a. a. O. S. 8ff.

a) Viol. I.
Viol. II. Br.

sa - prà far - - - - lo im - - - - pal - - - - li - dir.

b) Viol.
Br.

sa - prà far - - - - lo im - - - - pal - - - -

B. Br.

Vlini.
Br.

- - - - - li - dir.

Auch die Italiener ließen es sich nie entgehen, gerade Worte wie »impallidir« und dergleichen besonders hervorzuheben. Aber die harmonische Kühnheit, womit es hier geschieht, war doch für die damalige Zeit eine beträchtliche Leistung und findet nur bei Jommelli Analogien, dessen charaktervolle Harmonik denn auch hier augenscheinlich zum Vorbild gedient hat. Charakteristisch ist ferner in derselben Arie das emphatische Herausheben des Wortes »morte«, wobei Gluck selbst Quintenparallelen nicht gescheut hat, um dem Affekt eine plötzliche heiße Steigerung zu geben:

Vi.

e di mor - te

In der Arie: »Perfido traditore« (I 10) unterbricht Gluck sogar zum ersten Mal, soweit wir sehen, den Fluß der Melodik durch eine Generalpause mit darauffolgenden vier halb rezitativisch gehaltenen Takten Andantino auf die Worte; »ah m' intendesse almeno, ah mi vedesse il cor!«, worauf nach abermaliger Generalpause das Presto seinen Fortgang nimmt.

Der »Arsace« enthält aber auch zugleich das erste uns erhaltene Accompagnato-Rezitativ Glucks (I 12): »Nò che non ha la sorte«, das hier des Interesses halber mitgeteilt sei:

Violini.

Viola.
Bassi.

Arsace.

Nò che non ha la sor-te più sven-tu-re per me! Tut-te in un gior-no, tut-te, oh Di-o, le pro-

va-i, per-do l'og-get-to del mio più dol-ce af-fet-to; em-pio ed in-gra-to

sembro al-la Per-sia tut-ta ed a Sta-ti-ra, e ta-cer mi convie-ne, e non posso par-lar!

Do-ve si tro-va un' a-ni-ma che si-a tor-men-ta-ta co-sì, co-me la mi-a?

Das schwungvoll in gebrochenen Dreiklängen auf und nieder steigende Vorspiel atmet Sammartinischen Geist; gleich sein erster Takt enthält die beiden Grundmotive der Szene a und b, von denen b bald zum Träger der Wehmut und Resignation wird (siehe Takt 12 und 16—17). Aber auch abgesehen von dieser Einheit der Stimmung ist der Ausdruck musterhaft getroffen. Seine Entwicklung geht durch trübe Molltonarten und herbe Harmonien (man vergleiche auch hier wieder die verminderten Akkorde in T. 13 und 15—16) bis zu der in heller Verzweiflung hervorgestoßenen

²⁾ Takt 7—9 sind korrupt und in der Brüsseler Partitur von Gevaert hergestellt.

phrygischen Kadenz am Schlusse. Gewiß haben Glucks italienische Zeitgenossen und auch er selbst später derartige psychische Entwicklungen in volleren Farben ausgeführt, aber trotzdem sagt der Komponist hier, wenn auch in knappen Zügen, alles, was zu sagen ist, und vor allem, er sagt es in eindringlicher Weise, wie namentlich die schon an Glucks spätere Art gemahnende stahlharte Deklamation beweist. Leider läuft die nun folgende Arie ganz auf äußerliche Konvention hinaus und zeigt deutlich, daß Gluck damals im einzelnen zwar sehr dramatisch sein konnte, im Erfassen großer dramatischer Zusammenhänge dagegen noch ziemlich tief stand.

Die »Sofonisba« von 1744¹⁾, deren Text ein wahres Musterbeispiel eines verfitzten Intrigenwebes darstellt, bedeutet, wenigstens was die Accompagnatotechnik anlangt, einen Fortschritt. Denn in der großen Szene zwischen Siface und Sofonisba: »Sì, perdono, o Siface« (III 7) tritt zu dem inneren Prozeß noch die Entwicklung der äußeren Handlung hinzu. Der erste Teil, worin Sofonisba ihren Entschluß, zu sterben, kundgibt, verläuft in resignierter Wehmut auf Grund des Motivs:



das, mehrfach abgewandelt, stets die dunkeln B-Tonarten festhält. Dann folgt das Ergreifen des Gifttrankes und gleichsam das letzte Hinabgleiten in die Arme des Todes:

(prende la tazza)

Ec-co già stringo il fa-tal nappo, e già l'acco-sto al labbro!

Questo amo-ro-so, sì, con la mia mor-te mi scenda unito al co-re, e mo-ro in pa-ce.

Mit ihren finstern Unisoni, den schwer lastenden Orchestermotiven und der charakteristischen Harmonik ist diese Stelle ein echtes Produkt des Gluckschen Geistes. Und nun fährt der erregte Siface dazwischen mit kurzen, hastig hervorgestoßenen Phrasen und blitzartig aufschnellenden Or-

¹⁾ Wotquenne a. a. O. S. 14 ff. und 187 f. Das Brüsseler Textbuch hat folgende Widmung: »Dedicato | A Sua Altezza | il Signor | Giorgio Cristiano | Del sacro Romano Impero | Principe di Lobkowitz | Duca di Sagan ec. | Cavaliere dell'insigne ordine | del Toson d'oro | Gentiluomo di camera, e consigliere | attuale intimo di stato di Sua Maestà | Generale Maresciallo di Campo | Colonello d'un Reggimento di Corazze | Governatore e Capitano Generale | dello Stato di Milano | e delli Ducati | di Parma, Piacenza e Mantova | Come pure | Supremo Generale Comandante | nel Principato di Transilvania | e delle Truppe esistenti in Italia. In einem Vorwort an den Fürsten sagen die Cavalieri delegati, die gute Aufnahme der Widmung ihres ersten Dramas habe die Widmung dieses zweiten zur Folge gehabt; möge der Fürst es trotz seiner militärischen und politischen Sorgen gut aufnehmen und bei der Gestalt des Scipio an sich selbst denken. Der Stoff sei dem 30. Buch des Livius und dem Scipio Africanus des Plutarch entnommen; neu erfunden seien das Liebesverhältnis zwischen Siface und Sofonisba, die Liebesgeschichte des Mezetulo, die Figur der Vermina und der glückliche Schluß. Als inventori e pittori delle scene werden die Brüder Galliari, als inventore degli abiti Franc. Mainini genannt. Der Schluß des Librettos bringt die auch sonst oft übliche Entschuldigung wegen der vorkommenden heidnischen Namen usw., die nicht mehr seien als »poetiche locuzioni, poste in bocca di Personaggi idolatri, e detestate da' Cattolici«.

chestermotiven. Sofonisba entgegnet mit männlicher Fassung. Da ringt sichs schwer aus Sifaces Brust los:

Viol. 1.

Viol. 2.

Spe - ra, ben mio, mia vi - ta: o in que - sto gior - no sciol - ta da du - ri lac - ci

vi - vra! mia spo - sa, o te - co anch' io mor - rò.

Dasselbe schleichende Orchestermotiv wird nun aber zum Schluß, in entsprechender Umwandlung, zum Träger des Trostes, den Siface der Geliebten spendet, und bereitet so die Stimmung des folgenden Duetts vor. Dieses behält die Scarlattische Form mit einigen Erweiterungen bei und schlägt auch, trotz des empfindsamen Textes, einen sehr charaktervollen Ton an, wie schon das Ritornell mit seiner unregelmäßigen Periodenbildung und seinem merkwürdigen Umschlag der Stimmung beweist:

NB.

Das ist Sammartinis Art, ins Glucksche übersetzt; gerade die mit NB. bezeichnete Stelle spielt fortan im Orchester eine wichtige Rolle. Dagegen ist die Führung der Singstimmen durchaus italienisch; auch da, wo sie imitatorisch ist, hatte Gluck Hasse und vor allem Jommelli¹⁾ als Vorbilder. Höchstens wäre auch hier die kühnere Harmonik hervorzuheben. Der Mittelsatz, der einen Tempowechsel bringt, ist ziemlich physiognomielos.

So ist auch hier Ungleichheit die eigentliche Signatur der ganzen Oper. Massinissas Arie: »È maggiore d' ogn' altro dolore« (II 10) schildert z. B. den Schmerz in einer tanzmäßigen Melodie, der Mittelsatz fällt sogar noch ins Monotone und Leirige:

Il pe - ri - glio del ca - ro mio be - ne del ca - ro mio be - ne

Dasselbe ist der Fall bei der pastoralen Arie: »Non vi piacque ingiusti Dei« (I 14), deren Mittelsatz (mit Tempowechsel) auch noch, gleich so manchen Stücken dieser ersten Opern, die primitive Achtelbegleitung in den Streichern aufweist. Wie sehr Gluck damals noch Italiener war,

¹⁾ N. Jommelli als Opernkomponist S. 179 f.

zeigen die Anfänge der Arien »Nobil onda« und »Tremo fra i dubbj miei«, die dazu noch fast dieselbe Begleitfigur:



haben, trotzdem es sich im ersten Fall um das Murmeln eines Flusses, im zweiten um den Ausdruck der Angst handelt; echt italienisch ist auch die auf das Wort »palpitar« regelmäßig wiederkehrende große Koloratur. Von diesem italienischen Grunde heben sich nun aber auch hier einzelne individuellere Züge ab, die auf Glucks spätere Art hinweisen. Es ist sehr charakteristisch, daß es sich dabei sowohl hier als auch in den übrigen italienischen Werken fast immer um die Wiedergabe schmerzlicher oder wild erregter Affekte handelt. In unserer Oper kommt dafür hauptsächlich die Arie »M' opprime, m' affanna« (II 111) in Frage, deren Mittelsatz samt seinem Orchesternachspiel hier angeführt sei:

Violini.



Chi sof - fre del mi - o do - lo - re più ri - o? Di quel - lo ch'io sen - to chi

Viola.
Bassi.



pro - va tor - men - to più fie - ro e cru - del? Chi? Chi?

Presto.



Viola.



Diese Art von heroischem Pathos ist der italienischen Oper von 1740—1745 im allgemeinen noch fremd, und neu ist vor allem die Art, wie das Stück nach den beiden emphatischen Ausrufen vom Orchester in gesteigertem Tempo weitergeführt und beschlossen wird¹⁾. Endlich zeigt sich hier eine bereits früher beobachtete, von jetzt ab stetig zunehmende Neigung Glucks²⁾, ganze Sätze durch durchgeführte prägnante Orchestermotive zu einer Einheit zusammenschweißen. Man vergleiche dazu die Arie: »Là sul margine del Lete« (III 5), deren Hauptsatz Gluck in die »Nozze d' Ercole« übernommen hat. Formal bietet die Oper wenig Neues: die Mittelsätze, die ziemlich häufig Takt und Tempo wechseln, folgen, auch wo sie thematisch selbständig sind, gern dem bereits erwähnten Brauche, in ihrem Verlaufe charakteristische Motive des Hauptsatzes aufzunehmen.

Von dem Pasticcio »La finta schiava« von 1747³⁾ ist außer den dem »Tigrane« angehörenden Arien⁴⁾ nur eine weitere Arie erhalten. Als Ganzes ziemlich unbedeutend, enthält sie doch nach dem regulären ersten Abschluß des Hauptsatzes in *F*-dur ein wenigstens scheinbar neues Ritornell, dessen geistiger Ursprung in den Worten des Textes »nemmen la morte mi cangierà« liegt:

The image shows a musical score for Violini (Violins) and Bassi (Basses). The time signature is 2/4. The Violini part is written in treble clef and the Bassi part in bass clef. The music consists of a series of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, with some chromatic movement in the bass line.

Bei näherem Zusehen stellt es sich indessen als eine Variante des Hauptthemas heraus:

The image shows a musical score for Violini and Bassi, labeled as a variant of the main theme. It is in 2/4 time. The Violini part is in treble clef and the Bassi part in bass clef. The music is simpler than the previous score, focusing on a clear rhythmic motif.

Auch das auf den Anfang zurückgreifende Schlußritornell ist bemerkenswert; es drängt mit chromatischen Bässen schwer nach aufwärts auf einen sechstaktigen Orgelpunkt auf A, ehe der Abschluß erfolgt. In alledem liegt eine Betonung des instrumentalen Teiles, der sich die Italiener, prinzipiell wenigstens, erst später angeschlossen haben, und zwar nicht ohne den energischen Einspruch Metastasios selbst⁵⁾.

Glucks bedeutendste Schöpfung aus dem Jahre 1744 ist die »Ipermestra«⁶⁾. Sie stellt gegen früher einen beträchtlichen Fortschritt dar, denn sie faßt eine Reihe von Bestrebungen, die bisher einen nur sporadischen Ausdruck gefunden hatten, zusammen und bildet somit für die Entwicklung von Glucks Stil ein wichtiges Dokument. Es handelt sich dabei vor allem um die Verarbeitung des thematischen Materials in den Arien und um den Anteil des Orchesters. Was den ersten Punkt betrifft, so zeigt sich Gluck, sehr im Gegensatz zu dem jungen Mozart, bestrebt, mit dem gegebenen thematischen Material soviel als möglich hauszuhalten, es durch Variieren, Zerlegen, gelegentlich auch durch Verteilen auf Singstimme und Orchester in immer neue Beleuchtung zu rücken. Ja selbst die Koloratur wird einmal (»Io non pretendo« I 10) thematisch verwandt. Oft begleitet ein einziges charakteristisches Motiv, wie in den Arien »Abbiam penato« (I 1) und »Pensa che figlia sei« (I 2);

¹⁾ Das in der Partitur vermerkte *Dacapo* ist schon von Gevaert mit Recht angezweifelt worden. Der Hauptsatz setzt ohne Ritornell ein.

²⁾ Vgl. auch die Arie »Nobil onda«.

³⁾ *Wotquenne* S. 17 und 188.

⁴⁾ *Liebeskind* S. 15.

⁵⁾ *N. Jommelli als Opernkomponist* S. 51f.

⁶⁾ *Wotquenne* S. 18ff. und 189. Nicht von Metastasio stammen die Arien: »Del suo dolor crudel« (I 10) und »Belle d'amore luci adorate« (II 6); dagegen hat Gluck Metastasios Arie »Vuoi ch' io lasci« (III 5) nicht komponiert.



das bald in der Singstimme, bald im Orchester auftaucht, die ganze Entwicklung bis in den Mittelsatz hinein. Diese Methode hängt ganz offenkundig mit analogen Bewegungen auf dem Gebiete der Instrumentalmusik zusammen, deren Einwirkung, wie gleich zu zeigen sein wird, auch sonst bei Gluck, unter Sammartinis Einfluß, immer stärker zutage tritt¹⁾. Auf diese Weise werden auch die Mittelsätze (natürlich soweit nicht ein beabsichtigter Gegensatz vorliegt) wieder enger mit den Hauptsätzen verknüpft. Aber diese Verknüpfung wird nicht mehr rein mechanisch, durch einfache Transposition des Hauptthemas, bewirkt, sondern sie wird organisch, indem sie die Motive des Hauptsatzes weiterbildet. In der Arie »Se pietà da voi« (I 9) greift dieses Band sogar über Takt- und Tempowechsel hinüber; das charakteristische Motiv des Hauptsatzes:



kehrt in folgender Form im Mittelsatz wieder:



Der Mittelsatz der Arie: »Solo effetto« (I 5) setzt sich sogar durchweg aus Motiven des Hauptsatzes zusammen.

Aber auch sonst beginnt sich im inneren Bau der Arie da und dort ein neuer Geist zu regen, besonders was den zweiten Teil der Hauptsätze betrifft. Hier war bisher die Regel gewesen, daß dieser Teil in der Dominant- oder Paralleltonart mit dem Hauptthema einsetzte und die Entwicklung, analog dem ersten Teile, nur mit größerer Bravour wieder zur Grundtonart zurückführte. Jetzt aber wird, besonders in den Arien: »Io non pretendo« (I 10) und »Non hai cor« (II 2) der zweite Teil bedeutend selbständiger gestaltet — I 10 beginnt er sogar mit einem freien Solo der Singstimme — und nähert sich mit seinen stark modulierenden Sequenzen, chromatischen Bässen und sonstigen harmonischen Kühnheiten dem früher bei den Mittelsätzen üblichen Charakter²⁾. Das ist ein Prinzip, das dann später, z. B. bei Piccinni, mit Vorliebe befolgt wurde. Gewiß ist es in der »Ipermestra« nicht strikt durchgeführt, wie denn überhaupt das Schwanken hinsichtlich des Stils für die italienischen Opern Glucks charakteristisch ist. Wo es aber zutage tritt, zeigt es ganz deutlich das Bestreben, den Höhepunkt des Affektes noch fühlbarer als bisher in diesen Arienteil zu verlegen³⁾.

Auch sonst tauchen in dieser Partitur die ersten energischeren Versuche auf, die herkömmliche Schablone im Sinne der Hassischen Schule zugunsten einer individuelleren Wiedergabe des Textes zu durchbrechen. So wird gelegentlich die stereotype Folge von Gesangsabschnitten und Ritornellen beiseite gelassen, vor allem aber der melodische Fluß durch eingeschobene rezitativische Partien mit ausdrucksvollen Fermaten und Generalpausen unterbrochen. In der Arie: »Va, più non dirmi« (III 2) lösen sich Largo und Andante innerhalb eines Abschnittes von nur neun Takten (»conservati quel core, ricordati di me!«) zweimal ab. Die Melodik der Arie: »Ah non parlar d'amore« (I 3), wohl des bedeutendsten Stückes der Oper, besteht überhaupt nur aus ausdrucksvollen deklamatorischen Phrasen⁴⁾. Und ähnlich steht es mit dem (bei Wotquenne nicht verzeichneten)

¹⁾ Vgl. de Saint-Foix a. a. O. S. 40.

²⁾ Vgl. N. Jommelli als Opernkomponist S. 137.

³⁾ Vgl. Kurth a. a. S. 218.

⁴⁾ Kurth S. 218 und 258ff., wo sie ganz abgedruckt ist.

hochdramatischen Arienfragment: »Ah non mi dir così« (III 8). Für diese Art konnte Gluck namentlich bei Jommelli bedeutende Vorbilder finden¹⁾.

Daß Sammartini an einigen Stellen seine Spuren auch in der Arienmelodik hinterlassen hat, wird von de Saint-Foix bemerkt²⁾; in der Hauptsache aber werden wir sie in der Behandlung des Orchesters zu suchen haben. Auch hier tauchen die uns bereits bekannten Sechzehntelmotive wieder auf, wie z. B. in der Arie: »Io non pretendo« (I 10):

Aber auch sonst wird der Anteil des Orchesters am Stimmungsausdruck erweitert. Daß es an der thematischen Arbeit stark beteiligt ist, wurde schon bemerkt; es kommt aber auch, namentlich in mehr deklamatorisch gehaltenen Sätzen, vor, daß die Instrumente durchaus ihren eigenen Weg gehen, dem die Singstimme sich entsprechend anpassen muß. In der Arie: »Ah non parlar d'amore« bildet die Orchesterbegleitung, ganz wenige Stellen ausgenommen, ein selbständiges Ganze, worin namentlich die rieselnden Skalengänge des Mittelsatzes an den späteren Gluck erinnern. Auch innerhalb des Orchesterkörpers findet, soweit wir erkennen können, in dieser Oper ein wichtiger Schritt zu individuellerer Behandlung statt. Sie zeigt sich namentlich in der Führung der Bläser. Ein besonders pikantes Beispiel dafür liefern die konzertierenden Hörner und Flöten mit sordinierten Geigen in der Arie »Se pietà da voi« (I 9), und das Charakteristische dabei ist, daß es sich nicht um ein Naturbild, sondern um eine seelische Schilderung handelt. Auch hierfür scheint Jommelli vorbildlich gewesen zu sein, der in seiner Semiramide II 9 eine ähnliche Stimmung mit denselben Mitteln wiedergibt. In den Geigen regt sich ebenfalls ein selbständigeres Leben: die zweiten, die Gluck übrigens nach älterem Brauch noch lange in derselben Lage hält wie die ersten, so daß Kreuzungen nicht selten sind³⁾, werden entweder mit diesen imitatorisch geführt oder erhalten selbständige Sechzehntelmotive, wie sie wiederum für Jommelli charakteristisch sind⁴⁾.

Ein Accompagnato enthält die »Ipermestra« nicht, und daß Gluck in diesen Opern gerade mit diesem echt dramatischen Ausdrucksmittel besonders sparsam ist, weit sparsamer als die Italiener, beweist eben nur, daß ihm dramatische Tendenzen höherer Ordnung nach fern lagen. Das Dramatische, oder besser gesagt, das spezifisch Gluckische tritt auch in dieser Oper nur in einzelnen Stellen düsteren oder schmerzlichen Charakters hervor und äußert sich neben dem erhöhten Anteil des Orchesters an der Darstellung wiederum hauptsächlich in der Harmonik. Aber auch die Melodik enthält hier zum ersten Male Stellen von ganz besonderer Schlichtheit und Innigkeit, wie z. B. die folgende:

die sich wie ein Vorklang der »frühen Gräber« ausnimmt. Auch der Schlußchor schlägt Töne von ähnlicher Innigkeit an.

¹⁾ Jommelli als Opernkomponist S. 139 und 175f.

²⁾ A. a. O. S. 37f.

³⁾ Vgl. oben Beispiel X.

⁴⁾ Jommelli als Opernkomponist S. 183f.

Die Sinfonie, die erste, die uns von einer Gluckschen Oper erhalten ist, hat nach ihrem formalen Bau de Saint-Foix¹⁾ eingehend beschrieben und dabei treffend auf ihre Abhängigkeit von Sammartini hingewiesen. Ihre Themengruppe bringt zwei Themen, der zweite Teil — von einer Durchführung kann nicht gesprochen werden — führt die Themen nach Sammartinischer Art in umgekehrter Reihenfolge vor, bringt aber noch ein neues thematisches Gebilde:



das später bei der Wiederkehr des Hauptthemas diesem angehängt wird. Der langsame Satz in *E*-moll ist ein zweiteiliges Lied, das Schlußpresto interessiert durch seine Echowirkungen und den manchmal von Takt zu Takt sich vollziehenden Wechsel von Piano und Forte.

Die beiden nächsten Opern, der »Poro«²⁾ und der »Ippolito«³⁾, beide aus dem Jahre 1745, sind nur fragmentarisch erhalten. So viel man darnach urteilen kann, kommt wenigstens der »Ippolito«, was Harmonik und Orchesterbehandlung betrifft, an Wert der »Ipermestra« nahe. Die Arie des Ippolito: »Se tu vedesti come vegg'io« im 1. Akt mit ihrem grüblerischen Schmerze ist ein schönes Beispiel dafür; sie verläßt die Molltonart (*G*-moll!) kaum und ergeht sich mit Vorliebe in verminderten oder übermäßigen Intervallen, Vorhalten und ungewöhnlichen Harmonien. Auch die Arie des Teseo: »Chi noto mi fa quel tenero affetto« ist ein hervorragendes Stück nicht allein wegen des durchgeführten Orchestermotives:



das nur einmal einer aufgeregten, schließlich auf einer Fermate stockenden Sechzehntelpassage Platz macht, sondern auch wegen der merkwürdigen Emphase des Mittelsatzes:

Wegen ihrer fünftaktigen Periodenbildung⁴⁾ ist die Arie des Ippolito; »Dirai al idol mio« bemerkenswert:

Andere Stücke dieser Oper beweisen freilich nur zu deutlich, wie tief Gluck noch in der italienischen Rhetorik drin steckte, vgl. folgende Partie aus der Gleichnissarie »Varca il mar superba nave«:

¹⁾ A. a. O. S. 36f.

²⁾ Wotquenne S. 21ff. und 189f.; Liebeskind S. 6 und 14.

³⁾ Wotquenne S. 24ff. und 190; Gluckjahrbuch 1913, S. 47ff. Im Textbuch bemerken die Cavalieri delegati mit Bedauern, daß Fürst Lobkowitz gleich nach seiner Ankunft wieder abberufen worden sei und bitten ihn, das patrocínio über das Theater zu behalten. Dekorationen und Kostüme wurden wieder von den Galliari und von Mainini hergestellt, als »Compositore de' Balli« erscheint Borromeo.

⁴⁾ Siehe oben S. XIII.



Von den beiden 1746 in London aufgeführten Pasticci: »La caduta de' Giganti« und »Artamene«¹⁾ ist seit den Tagen Burneys viel Aufhebens gemacht worden. Heutzutage wissen wir, daß sie, und zwar vor allem die »Caduta«, größtenteils aus Stücken älterer Gluckscher Opern zusammengesetzt sind²⁾. Daß bei einem solchen Verfahren kein dramatischer Fortschritt herauskommen konnte, liegt auf der Hand und es hat sicher nicht bloß an der mangelhaften Darstellung gelegen, wenn die »Caduta« nur fünf Aufführungen erlebte und Händel von den Leistungen Glucks keineswegs erbaut war. Von den nicht entlehnten Arien ragen zwar einige, wie die berühmte, später auch in die »Nozze« aufgenommene: »Rasserena il mesto ciglio« durch charaktervolle Haltung und Klangschönheit hervor, aber einen Fortschritt über die früheren Werke hinaus bringen sie nicht.

Glucks Opernstil vor den »Nozze« — und wie gleich bemerkt werden soll, noch weit über diese hinaus — trägt somit einen ziemlich schwankenden und problematischen Charakter. Es ist ihm zwar sehr bald gelungen (und die Erfolge seiner Opern beweisen es), sich in den Stil der italienischen Oper Hassischen Schlages einzuleben, er hat es auch verstanden, diesem Typus kraft seiner eigenen, den dunkeln und schmerzlichen Seiten des menschlichen Lebens besonders zugeneigten Individualität neue Seiten abzugewinnen und ihn auch technisch nach der instrumentalen und harmonischen Seite zu bereichern. Aber das alles vollzog sich ohne nennenswerte Alteration der italienischen Grundlage — für ganze weite Empfindungsgebiete, vor allem die des Ritterlichen, des Heiteren und Anmutigen fand er noch bis in die Zeit der Reform hinein keine eigenen Töne. Vor allem aber machte er sich in einer Zeit, wo alles um ihn her nach einer Regeneration des musikalischen Dramas drängte, keine Gedanken darüber, wohin die Reise ging. Wohl fiel ihm der neue Geist, der sich in Jommellis Opern kundgab, auf und er mochte sich auch der schwerblütigen und grüblerischen Art dieses Meisters verwandt fühlen. Aber er übernahm von ihm nur einzelne Züge und Ausdrucksmittel; die weitausschauenden regenerativen Tendenzen des Italieners blieben ihm verborgen. Es ist Gluck niemals eingefallen, an seinen Texten Kritik zu üben, wie dies Jommelli in steigendem Maße tat; in der Verwendung des zukunftreichsten Elementes von Jommellis Kunst, des Accompagnatos, verharrete er nach wie vor auf dem älteren Standpunkt und auch in der Erweiterung der Arienform folgte er dem Italiener nur mit bedächtigem Zögern. Für das Regenerationswerk der großen Meister aus Hasses Schule kommen daher Glucks italienische Erstlingsopern nicht in Betracht. Aber trotz dieser Stellung abseits von der damals neu einsetzenden Entwicklung sind sie darum doch keine oberflächliche Schablonenarbeit. Sie so gering einzuschätzen verbietet allein die starke Persönlichkeit, die sich in ihnen ausspricht. Gewiß hat Gluck zu ihrer Entfaltung weit länger gebraucht als alle Italiener, und Rückfälle in die Konvention sind gerade bei ihm nichts Seltenes. Aber es steht uns darum doch nicht an, seine gesamte Kunst nach diesen Schwächen³⁾ zu beurteilen. Der echte Gluck, den wir aus den späteren Reformopern kennen, tritt uns vielmehr

¹⁾ Wotquenne S. 28 ff. und 190 ff.

²⁾ Die meisten der erhaltenen Stücke dieser Oper stammen aus dem »Tigrane«, ein Beweis, wie sehr Gluck diese Oper geschätzt hat. Es sind die Arien: »Vezzi lusinghe e sguardi« (der Mittelsatz mit neuem Text), »Care pupille amate« (von G- nach A-moll transponiert) und »Si ben mio«. Aus »Ippolito« stammt das Duett »Ah m'ingannasti«, aus »Ipermestra« die Arie »Conserva a noi« (mit neuem Text und nach G-dur transponiert). Der »Artamene« enthält Arien aus »Sofonisba« (»È maggior d'ogn' altro dolore«) und »Demofonte« (»Il suo leggiadro viso«, nach F-dur transponiert). Die Möglichkeit ist nicht von der Hand zu weisen, daß auch die übrigen Arien den früheren, nur fragmentarisch erhaltenen Opern entnommen sind.

³⁾ Darunter gehört großenteils auch seine Behandlung der Koloratur. Sie dient bei ihm, wie bei den Italienern, entweder der äußeren Malerei (naufregar, risuonar) oder der Seelenschilderung (affetto, paventar) oder beiden zusammen (palpitar, tremar). Aber es kommt Gluck gelegentlich auch nicht darauf an, ganz indifferente Worte (è, avrà) mit langen Koloraturen zu versehen. Auch in den Mittelsätzen, aus denen sie z. B. Jommelli verbannt, treten sie häufig auf.

schon hier in manchem innigen Naturbilde, in manchem düsteren oder wild erregten Seelengemälde, namentlich aber auch in dem hohen Ernst entgegen, mit der an vielen Stellen die dramatische Sprachgewalt der Instrumente ausgenützt wird. So laufen, wenn auch nicht von der streng dramatischen, so doch von der persönlichen Seite die Fäden von diesen italienischen Werken zu den Reformopern hinüber, hier mehr, dort weniger erkennbar, aber in ihrer Eigentümlichkeit doch niemals mißzuverstehen. Und aus diesem Grunde sind auch diese Erstlinge seiner Muse für die Erkenntnis seines Wesens unentbehrlich.

Dasselbe gilt auch von den »Nozze d'Ercole e d'Ebe«, die nach den beiden vorhergehenden Pasticci wieder als selbständiges Glied in der ganzen Reihe gelten können. Freilich sind auch sie keine volle Oper, sondern eine jener ebenso anspruchsvollen als inhaltsleeren »Serenaden«, die sich in ihrem äußerlichen Wesen oft als wahre Zerrbilder des alten Renaissanceideals ausnehmen. Gelegenheit zu wirklicher musikalischer Dramatik war hier überhaupt nicht vorhanden: gelehrt sich spreizende Schäferei wechselt beständig ab mit mehr oder minder plumper Schmeichelei, und Gluck hat darum, wie schon bemerkt, auch kein Bedenken getragen, älteres bewährtes Gut wieder zu Gehör zu bringen. Es stammen die Arien: »Ben conosce maggior« aus dem Londoner »Artamene« (= »Ras-serena il mesto ciglio«), »Il piacer d'un dolce amore« aus derselben Oper (= »Pensa a serbarmi, o cara«) und »Saprò dalle procelle« aus »Sofonisba« (= »Là sul margine del Lete«). Für die von Gluck bei derartigen Entlehnungen befolgte Praxis sind gerade diese drei Beispiele besonders lehrreich. Denn die Mittelsätze sind durchweg neu komponiert; mit dieser Methode, die Gluck übrigens auch sonst mit Vorliebe befolgt hat, glaubte er der Schwierigkeiten am besten Herr zu werden und sein künstlerisches Gewissen zu entlasten. Trotzdem zeigt sich das Bedenkliche des ganzen Verfahrens hier besonders deutlich: in allen drei Fällen ist die Musik bei der Vorlage weit besser am Platze als bei der Entlehnung. Im dritten Falle hat Gluck sogar einen ganz bestimmten Typus, nämlich den des Unheimlichen und Dämonischen bei der Schilderung überirdischer Mächte¹⁾, gänzlich verwischt²⁾.

Dagegen sind die »Nozze« das erste Glucksche Werk, zu dem uns auch die Seccorezitative erhalten sind. Ich kann hier E. Kurth³⁾ nicht beistimmen, wenn er diesen Partien bei Gluck »jede charakterisierende Tendenz« abspricht. Gewiß war Gluck damals weit entfernt, sich über das Grundübel dieser ganzen Art, die oberflächliche Darstellung der eigentlichen dramatischen Entwicklung,

¹⁾ Vgl. dazu die Arie des Artabano in Perez' »Artaserse« von 1752:

Corn
in Es:

Violini:

Viola:

Sing-
stimme:

Sul - - le spon-de del tor - - - - - bi-do Le - te.

Bassi:

deren charakteristische Hornklänge schon auf den späteren Gluck vorausweisen.

²⁾ Dasselbe tat Gluck bei der Aufnahme des berühmten Themas in dem »Titus« (»Getta il nocchier talora«), während er im »Telemacco« (»Se per entro alla nera foresta«) und in der »Armida« (»Esprits de haine«) wieder zur ursprünglichen Charakteristik zurückkehrte.

³⁾ A. a. O. S. 19 f.

irgendwelche Gedanken zu machen, gewiß bewegt er sich auch durchweg noch innerhalb des herkömmlichen Formel- und Kadenzwesens. Aber trotzdem dürfen wir den Maßstab unseres Urteils nicht von Glucks späterer meisterhafter Behandlung des Rezitativs nehmen, sondern von der Praxis der damaligen Zeit, und hier zeigt sich alsbald, daß Gluck sich nicht nur von der saloppen und ausdruckslosen Art mancher Italiener ferngehalten, sondern im Gegenteil gerade auf diese Partien besondere Sorgfalt verwandt hat. Die Hohlheit der Dichtung hat ihn zwar oft am vollen Erfolg seiner Bemühungen verhindert, aber wo er Gelegenheit zur Entfaltung seiner Kunst hatte, beweist er sich doch schon hier als bedeutender Deklamator. Hier kam ihm der Vorteil einer alten deutschen Tradition zugute, die selbst dramatisch schwächere Talente, wie z. B. K. Hch. Graun, als Deklamatoren Hervorragendes leisten ließ. Dazu kamen aber gerade damals auch von italienischer Seite her Versuche, den Ausdruck im Secco zu vertiefen; die Seccorezitative in Jommellis gleichzeitigen Opern mit ihrem merkwürdig leidenschaftlichen Unterton hat Gluck sicher gekannt¹⁾.

Daß Gluck nicht einfach der Schablone folgend darauflos komponiert hat, zeigt allein die Tatsache, daß er zumeist beim Eintritt einer neuen Person oder Situation oft unter kühnen Trugschlüssen die Tonart wechselt (man vergleiche z. B. S. 73, T. 5 ff., wobei auch der phrygische Schluß auf »Bella Ninfa gentil« bemerkenswert ist, u. ö.). Aber Gluck versucht auch mit Erfolg im Secco zu charakterisieren; so tritt z. B. dem sanguinischen, immer zum Aufbrausen geneigten Herkules Juppiter in väterlicher Ruhe gegenüber (S. 18f.) und ähnlich ist es mit dem Paare Hebe und Juno (S. 50f.): Hebes Äußerungen haben etwas Kindliches, Unselbständiges, sie modulieren weit häufiger²⁾, während Juno ihren überlegenen, befehlenden Ton beibehält. Psychologisch schön motiviert ist endlich auch der belegte Ton bei dem Worte »grazie« auf S. 104 unten.

Von den beiden begleiteten Rezitativen ist das zweite (S. 140) ziemlich konventionell, ebenso wie die folgende Arie, bei der der Anklang an das Schlußduett von Pergolesis »Serva padrona« auffällt. Dagegen ist das erste Accompagnato (S. 101 ff.) mit seiner Kombination von äußerer Schilderung und Seelenmalerei eine bedeutende Leistung. Die Italiener pflegen bei solchen Liebesklagen selten über die Sphäre des Schmerzlichen-Elegischen hinauszugehen, dem Gluckschen Helden aber schnürt ein ungeheurer Druck die Seele zusammen (man vergleiche besonders die Partie S. 103), der das im Text angeregte Empfindungsgebiet weit hinter sich läßt; bezeichnend ist auch, daß keine Arie folgt. Auch in den Arien finden wir Spuren dieses Geistes, wenn auch allerdings nur sporadisch, da der meist frostige Text — die Hälfte aller Arien behandelt rein äußerliche Tonmalerei — dem Komponisten nur selten einen höheren Schwung der Phantasie gestattete. Harmonik und Instrumentation sind auch hier seine Hauptträger (vgl. S. 31, 49, 63, 88 und 94 und vor allem die Arie »Saprò dalle procelle«). Eine wirklich harmonische Vereinigung dieses spezifisch Gluckschen Geistes mit dem italienischen findet in dem Duett am Schluß des ersten Teiles statt. Italienisch ist die Grundstimmung weicher, überströmender Gefühlsschwelgerei und die Vorliebe für das ornamentale Herausheben von Einzelheiten; einem fortgeschritteneren Italienertum, wie es damals vor allem von Jommelli repräsentiert wurde, gehört der herbere Ton des zweiten Teiles des Hauptsatzes an. Dagegen fällt bereits auf, daß Ercole nicht nach Scarlattis Art mit dem Thema der Ebe, sondern mit einem neuen beginnt. Neu ist ferner das innige Oboensolo mit dem liegenden Ton, einem echt Gluckischen Zug, und Gluckisch ist namentlich auch die Auffassung von der Liebe als der Quelle nicht bloß der Lust, sondern auch des bitteren Leides, die besonders im weiteren Verlauf des Hauptsatzes mit seinen schmerzlichen Akzenten durchbricht. Auch die schon öfter beobachtete Neigung Glucks, seine Arien thematisch einheitlich zu gestalten, tritt in dieser Oper wieder deutlich hervor;

¹⁾ Jommelli als Opernkomponist S. 153 ff.

²⁾ Vgl. die charakteristische Sequenz auf S. 52 unten.

selbst die Koloratur wird gelegentlich thematisch verwandt, so besonders schön in der Arie: »L'augellin da' lacci sciolto«, in deren Mittelsatz die Singstimme in ihrer Koloratur auf »amore« das orchestrale Synkopenmotiv des Hauptsatzes wieder aufnimmt. Ein Nachhall der Londoner Eindrücke ist der Anklang an das bekannte Motiv aus der Erlöserarie des Messias auf S. 12, auch die eben erwähnte Vogelarie scheint mit ihrem pikanten Naturbildchen auf Händelsche Anregungen zurückzugehen. Sonst ist freilich die Textauffassung, namentlich in den Gleichnisarien, durchaus italienisch und zwar bis in Einzelheiten hinein, wie z. B. die durch Oboen wiedergegebenen Stimmen der »fantasmi« (S. 35 ff.). Auch der Schüler Sammartinis zeigt sich noch deutlich (vgl. die schwirrenden Geigenfiguren der Arie S. 109 ff.), namentlich in der Ouvertüre, deren erstes Allegro direkt einer Sammartinischen Sinfonie entnommen ist (vgl. den Revisionsbericht). Es sollte nicht wundernehmen, wenn sich für den dritten Satz ebenfalls eine Sammartinische Vorlage herausstellte, so eng lehnt sich der Schüler im ganzen Charakter, wie in einzelnen Elementen (z. B. der lombardischen Melodik und den gebrochenen Dreiklangsmotiven in den Geigen) an die Art des Meisters an. Auch der langsame Satz beginnt mit seinem Hauptmotiv durchaus auf dem Boden des Herkommens, erst die selbständige Führung der Bläser mit den Unisoni und den liegenden Stimmen in den Geigen bringt einen individuellen Zug herein. Für Glucks Entwicklung als Sinfoniker bedeutet diese Ouvertüre somit sehr wenig; sie steht an Selbständigkeit bedeutend hinter der zur »Ipermestra« zurück und beweist nur, wie wenig die Komponisten gerade bei solchen Festspielen für ihre Sinfonien auf die Aufmerksamkeit ihres Publikums rechneten.

Revisionsbericht.

Der vorliegenden Ausgabe liegen folgende gedruckte und handschriftliche Vorlagen zugrunde:

1. Das Textbuch (Kgl. Öffentliche Bibliothek Dresden, lit. Ital. D 411^m). Es gibt nur den italienischen Text ohne Einteilung in Szenen und ohne nähere szenische Bemerkungen. Das Titelblatt enthält außer Ort und Jahr der Aufführung noch die Namen der Darsteller.

2. Die geschriebene Partitur aus der Kgl. Öffentlichen Bibliothek in Dresden (Ms. c. B. 268; im folgenden mit D bezeichnet), die offenbar auf die Aufführung von 1747 zurückgeht. Sie ist anscheinend eine im allgemeinen zuverlässige, in manchen Einzelheiten etwas flüchtige Kopie des verloren gegangenen Gluckschen Autographs.

3. Die geschriebene Partitur der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München (Mus. mss. 530; im folgenden mit M bezeichnet). Sie ist wichtig, weil sie in vielen Fällen eine richtigere Lesart gibt als die Dresdener und weil der Text von Glucks Hand selbst hinzugefügt wurde. Vielleicht handelt es sich um ein von Gluck den bayrischen Herrschaften mitgegebenes Dedikationsexemplar.

4. Die geschriebene Partitur aus der Kgl. Bibliothek in Berlin. Eine oft ziemlich flüchtig angefertigte Kopie von 2 (= B).

5. Die geschriebene Partitur aus der k. k. Hofbibliothek in Wien (Cod. mss. 16791). Eine genaue Abschrift von 2 (= W).

6. Die geschriebene Partitur aus der Bibliothek des Kgl. Konservatoriums in Brüssel (Lit. K, 12208). Enthält keine Seccorezitative und ist eine Kopie der Dresdener Handschrift von weit späterer Hand, die sich zugleich bemühte, wirkliche oder vermeintliche Fehler und Flüchtigkeiten der Vorlage nach eigenem Ermessen zu berichtigen (= Br).

Die von Wotquenne¹⁾ namhaft gemachte Partitur im Londoner Britischen Museum existiert, wie mir Herr Barclay Squire freundlichst mitteilt, nicht.

Besonderes Interesse erweckt auch nach der textkritischen Seite hin die Sinfonia. G. de Saint-Foix²⁾ hat nachgewiesen, daß sie nicht von Gluck, sondern von G. B. Sammartini stammt; indessen beschränkt sich das Sammartinische Gut, wie die Dresdener Handschrift³⁾ (Kgl. Öffentliche Bibliothek mus. c. Cx. 631) zeigt, nur auf das erste Allegro. Dann folgt bei Sammartini eine Überleitung zum Andante, das folgendermaßen beginnt:

Violini I e Fl.

Violini II.

Vla. Basso.

pizzicati

und mit einem Halbschluß auf *D* endet. Darauf folgt eine merkwürdige Erweiterung der Form, insofern Sammartini die auf 13 Takte verkürzte Reprise des ersten Allegro wiederholt, und erst dann den Schlußteil der ganzen Sinfonie bringt mit dem Beginn:

Corn.

Viol., Ob., Fl.

Vla. Basso.

Die Fassungen bei Sammartini und Gluck decken sich mit Ausnahme folgender Punkte:

1. Die ersten acht Takte des Anfangs und der Reprise sind bei Gluck von acht auf sechs Takte verkürzt.

¹⁾ Thematisches Verzeichnis der Werke Glucks 1904, S. 192.

²⁾ Gluckjahrbuch, I. Jahrgang 1914, S. 43 ff.

³⁾ Sie enthält die Partitur mit der Überschrift: »Sinfonia del Sgre. Gio. Battà St. Martino«, sowie die von anderer Hand geschriebenen Stimmen. Das von St.-Foix erwähnte zweite Exemplar auf der Kgl. Bibliothek in Stockholm war mir nicht zugänglich.

2. Die von Sammartini verlangten Flöten fehlen bei Gluck.


3. Die Oboen, die Gluck nach älterer Art meist mit den Violinen unisono gehen läßt, sind bei Sammartini weit freier und ihrer Eigenart entsprechender geführt. Auch der Part der Hörner weist einige charakteristische Abweichungen auf, so daß der ganze Sammartinische Bläserpart hier folgen möge (s. Beilage 1).

Eine weitere grundsätzliche Abweichung im Oboenpart zeigt die Brüsseler Partitur: auch hier ist das Bestreben nach bläsermäßiger Gestaltung offenbar. Die Oboenstimme findet man in der zweiten Beilage.

Die übrigen von der im Text gegebenen Fassung verschiedenen Lesarten sind folgende (wobei offenkundige Schreibfehler nicht berücksichtigt sind):

S. 1, T. 7 (Viol. 1) die Stakkatopunkte nur in M.


S. 1, T. 8 (Viol. 2) zweite Hälfte und folgenden T., erste Hälfte in D und B: col primo.

S. 2, T. 2 (Corn.) in Br: 

S. 2, T. 5 (Viol. 1) letztes Viertel in Br: 

S. 2, T. 8 (Viol. 1) fehlt in D, B und W die Phrasierung des zweiten Viertels.


S. 3, T. 5 (Viol. 2) erste Note in B: *d*.

S. 3, T. 6 (Viol. 1) hat B im ersten Viertel: 

S. 4, T. 5 (Viol. 1 und 2) lautet in B das erste Sechzehntel des letzten Viertels: *d*".

S. 5, T. 4 (Viol. 1) fehlt in D und B das erste Trillerzeichen.

S. 6, T. 1 (Corn.) in M unisoni.



S. 6, T. 3 (Viol. 2) zweites Viertel in D und W: 

S. 6, T. 8 (Viol. 1) letztes Viertel in B: 


S. 7, T. 4 (Viol. 1) siehe S. 2, T. 8.

S. 9, T. 1—2 (Ob.) die Triller nur in M.

S. 10, T. 1 hat Br in allen Stimmen vor dem ersten Sechzehntel den Vorschlag der höheren Note.

S. 10, T. 1 und an den entsprechenden folgenden Stellen hat nur M das Bebungszeichen , D, B und W haben Stakkato, Br: . Br ist die einzige Handschrift, die hier dynamische Vorschriften gibt.

S. 10, T. 2 und 3 (Br.) in Br eine Oktave höher.

S. 10, T. 4 (Br.) in Br: 

S. 10, T. 8 f. (Br.) in B: . Auch fehlt das *forte*.

S. 10, T. 8 (Br.) letztes Viertel in Br: *d*.

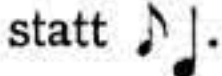
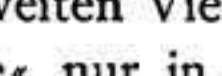
S. 10, T. 11 (Viol. 2) in B: col primo.

S. 10, T. 11 ff. (Viol. 2) in Br.: 

S. 10, T. 14 (Ob.) fehlt in M und Br die Bezeichnung *Solo*.

S. 11, T. 3 (Br.) zweites Viertel in W und B: *es'*.

S. 11, T. 3 *piano* nur in Br.

S. 11, T. 8 (Ob.) in B  statt 

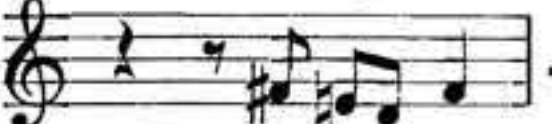
S. 11, T. 10 gehen vom zweiten Viertel an in B noch die Oboen mit den Geigen.

S. 12, T. 1 (Ob.) *cantabile* nur in M.


S. 12, T. 7 in Br *p* statt *f*.

S. 12, T. 14 (Viol. 2) in B: col primo.

S. 13, T. 5 (Ob.) sechstes Achtel in Br: *fis*".

S. 13, T. 8 (Ob. 2) in B: 

S. 14, Vorschrift *Presto* nur in Br.

S. 14, T. 5 (Viol. 1 und 2) in B: 

S. 14, T. 9 (Corn. 2) zweites Viertel in Br: *c*".

S. 15, T. 1 fehlt das *p* in B.



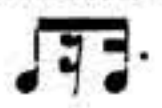





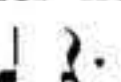


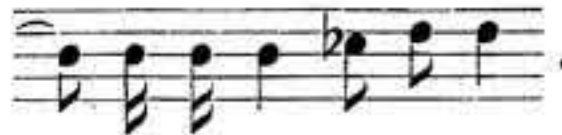
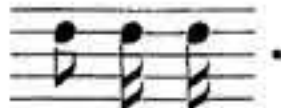

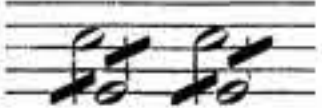

S. 15, T. 12 f. (Violini) fehlen in B die Punkte.

S. 15, T. 15 (Viol. 1) lautet in M der Vorschlag: *cis*".


S. 15, T. 15 (Corno 2) in B und D: *d*".

S. 16, T. 5 (Corn.) in B: *c*".

S. 16, T. 6 (Baß) fehlt in Br das \sharp .

- S. 16, T. 8 ff. vgl. S. 14, T. 5.
- S. 16, T. 6 (Viol. 2) in B: 
- S. 18, T. 6 lesen alle Partituren »confesso«.
- S. 19, T. 12 lesen D und B *fa* statt *fu*.
- S. 20, T. 11 (Sgst.) in M: 
signor
- S. 20, T. 14 lesen alle Partituren »accesso«.
- S. 22, T. 9 und 11 (Viol. 1) fehlen in Br die Trillerzeichen.
- S. 22, T. 13 (Viol. 1 und 2) und alle folgenden analogen Stellen in Br gebunden.
- S. 22, T. 14 ff., sowie in allen folgenden Parallelstellen steht die Phrasierung in den Geigen nur in M.
- S. 23, T. 2 ff. erstes Viertel in M . In denselben vier Takten schreibt M allein *p* vor; in B fehlen die Stakkatopunkte.
- S. 23, T. 2—5 (Viol. 1 und 2) fehlen in Br die Triller, ebenso in den folgenden Parallelstellen.
- S. 23, T. 18 (Viol. 1) erstes Viertel in Br: 
- S. 24, T. 2 (Viol. 1) letztes Viertel in B: 
- S. 24, T. 12 ff. nur in M mit Bogen versehen.
- S. 24, T. 19 (Viol. 2 und Br.) letztes Viertel in D, W und B: 
- S. 24, T. 20—21 (Viol. 1) fehlen in allen Partituren die Punkte.
- S. 25, T. 3—6 (Viol. 2) Triller und Vorschlag nur in M.
- S. 25, T. 3 (Viol. 1) in B: 
- S. 26, T. 17 das *f* nur in M.
- S. 26, T. 18 ff. (Viol. 1) fehlen in D die Bogen.
- S. 27, T. 3 f. (Viol. 1) fehlt in M die Dynamik.
- S. 28, T. 3 und 5 (Sgst.) in M keine Triller.
- S. 29, T. 6 (Sgst.) letztes Viertel in M: 
- S. 29, T. 8 (Sgst.) der Triller nur in Br.
- S. 29, T. 20 (Sgst.) in M: 
- S. 30, T. 3—6 (Viol. 2) je die ersten Achtel in D, W, B und Br: 
- S. 30, T. 5 schreibt Br *p* vor.
- S. 30, T. 15 fehlt das *p* in M, W und Br.
- S. 31, T. 1 (Br.) der Doppelgriff nur in B.
- S. 31, T. 5 stehen die Quinten des ersten Viertels in allen Partituren.
- S. 32, T. 6 (B.) in W, D und B \sharp statt \flat .
- S. 33, T. 1 (Sgst.) fehlt der Vorschlag in D, B und W.
- S. 33, T. 9 (Sgst.) Beginn in D, B und W: 
de-gna dell' E - tra
- S. 34, T. 9 (Sgst.) fehlt das letzte Viertel in D und B; W hat: 
- S. 34, T. 10 (Sgst.) erstes Viertel in D, B und W: 
- S. 36 setzen die Oboen in B einen Takt früher ein.
- S. 36, T. 16 (B.) letztes Viertel in D und B: 
- S. 37, T. 15 das *p* nur in M.
- S. 38, T. 6 in D und W ausgelassen.
- S. 38, T. 7 (Viol. 1 und 2) in D und W: . Der Takt findet sich zweimal, das zweitemal an der richtigen Stelle.
- S. 38, T. 11 (Viol. 1 und 2) in M unisoni, in B vertauscht.
- S. 40, T. 14 (Viol. 1) drittes Viertel in B: *cis*".
- S. 40, T. 14 fehlt das \sharp überall außer in M.
- S. 41, T. 8 (Sgst.) erstes Viertel in Br: 
- S. 42, T. 2 (Sgst.) in M ein \sharp vor dem dritten *a'*.
- S. 43, T. 17 (Viol. 1 und 2) Triller nur in Br.

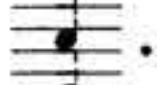
S. 44, T. 7 (Viol. 1 und 2) fehlt der Triller in M, in Br steht er über dem vorletzten Sechzehntel.

S. 44, T. 9 (Viol. 1) Beginn in M: .

S. 44, T. 11 (Viol. 2) in M: col primo.

S. 44, T. 12 (Viol. 1) zweites Viertel in Br: *g'*.


S. 45, T. 18 ff. (Viol. 2) die Triller nur in M.

S. 46, T. 5 (Viol. 2) erstes Viertel in B: .

S. 47, T. 8 (B.) haben alle Part. *c'* statt *a*.

S. 47, T. 15 (Viol. 2) in B zweite Note: *c'*

S. 48, T. 3 (Viol. 1) letztes Achtel in Br: .


S. 48, T. 8 (Sgst.) in B zweite Hälfte: .

S. 49, T. 6 (Br.) haben D, B, W und Br im dritten Viertel eine Pause.

S. 50, T. 8 (Sgst.) fehlt in M das *b*.

S. 53, T. 3 haben Textbuch und Partituren die unmögliche Form *Gradino* statt *Gradivo*.

S. 53 fehlt »Andante« in B. D, B und W schreiben »due Viole« vor.

S. 54, T. 10 (Br.) hat B: *coi Violini*, D und Br: .

S. 54, T. 18 (Viol. 1) fehlt in M und Br der Triller, ebenso im folgenden Takt (Br.) in D.

S. 56, T. 16 *f* nur in M.

S. 57, T. 2 f. (Sgst.) in M.: .

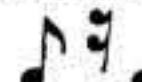

Die Fermate fehlt in B.

S. 57, T. 10 (Sgst.) sind die Triller in allen Partituren mit Ausnahme von Br nachlässig notiert.


S. 58, T. 3 fehlt das *f* in M und B.

S. 58, T. 9—10 liest das Textbuch *più strana follia*.

S. 58, T. 17 (Sgst.) der Triller nur in Br, ebenso die Vorschläge des nächsten Taktes.

S. 59, T. 14 (Sgst.) hat M statt , vielmehr .


S. 61, T. 4 (Viol. 1) hat Br im zweiten Viertel , ebenso in den folgenden Parallelstellen. B hat im dritten Viertel *a''*.

S. 61, T. 6 (Viol. 1) drittes Viertel in M: .


S. 63, T. 7 (Sgst.) erste Note in M eine Oktave tiefer.

S. 63, T. 8 (Ob.) hat nur Br die Vorschläge.


S. 64, T. 10 (Ob.) haben nur W und B auf dem dritten und siebenten Achtel den Triller.

S. 64, T. 12 (Viol. 2) zweites Viertel in M: .


S. 65, T. 2 (Ob.) fehlt »Soli« in B und Br.


S. 65, T. 6 (Viol. 2) drittes Viertel in B: .


S. 66, T. 9 (Sgst.) der Vorschlag nur in M.

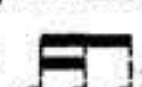
S. 67, T. 2—4 (Viol. 1 und 2) in M: .

S. 69, T. 8 (Viol. 1) erstes Viertel in D, B und W: .


S. 69, T. 11 (Viol. 1) erstes Viertel in D, W und B: .

S. 70, T. 1 (Sgst.) zweites Viertel in B: .

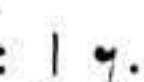
S. 70, T. 6 (Viol. 1) haben D, B und W den Rhythmus: .


S. 71, T. 4 (Viol. 1) hat nur Br im ersten Viertel , das zweitemal haben sämtliche Part. diesen Rhythmus.










S. 71, T. 4 ist die zweite Geigenstimme aus Versehen in D, B und W in das System der ersten Oboe geraten.







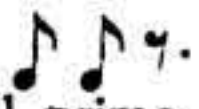

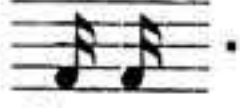


S. 71, T. 9 (Sgst.) erstes Achtel in M: .

S. 71, T. 11 (Sgst.) letztes Achtel in B: .

S. 72, T. 19 (Viol. 1 und 2) in M, D, W und Br: .

S. 73, T. 2 (Sgst.) zweite Takthälfte in B: .

- S. 73, T. 8 ist in M der Taktstrich versehentlich verschoben.
- S. 75, T. 5 (Sgst.) beginnen alle Partituren versehentlich mit einer Viertelpause.
- S. 78 schreiben sämtliche Partituren *Giunone* statt *Ebe*. Die Bezeichnung *Andante* fehlt in B.
- S. 78, T. 2—4 (Viol. 1) fehlen in D, B und W die Trillerzeichen.
- S. 79, T. 2 ist in Br die Oboe unter der Flöte notiert. M schreibt überhaupt kein Instrument vor.
- S. 79, T. 8f. (Viol. 1) haben D und B statt der punktierten Sechzehntelpause eine Achtelpause; W und B haben überhaupt keine Punktierung.
- S. 81, T. 4 (B.) fehlt in D, B und W das \downarrow .
- S. 81, T. 5 (Viol. 2) haben sämtliche Partituren p , im Baß dagegen f .
- S. 82, T. 3 ff. haben alle Partituren konsequent , das deshalb auch im Text beibehalten wurde.
- S. 82, T. 4 (Sgst.) viertes Achtel in D, W, B und Br: .
- S. 82, T. 6 (Br.) fehlt in D, W und B der Triller.
- S. 83, T. 1 (B.) hat M »staccato«.
- S. 84, T. 1 (Sgstn.) in M keine Triller.
- S. 84, T. 3 (Viol. 1 und 2) in M und Br keine Triller.
- S. 84, T. 4 (Br.) zweite Hälfte in B: col basso, in M vier Achtel auf d' .
- S. 84, T. 5 und 6 (Viol. 2 und Br.) hat M im ersten Achtel nur die oberste Note.
- S. 85, T. 4 haben alle Part. in den Streichern  und in den Singstimmen .
- S. 85, T. 4 in D, W, B und Br keine dynamischen Vorschriften.
- S. 87, T. 4 (Sgstn.) in D, B, W und Br keine Triller.
- S. 87, T. 5f. (Br.) fehlt der Triller in allen Partituren.
- S. 88, T. 6 fehlt das p in D, W und B.
- S. 88, T. 7 (Viol. 1) in M: .
- S. 88, T. 8 (Viol. 1) hat nur M die halbe Note, die andern Partituren: \downarrow \downarrow .
- S. 89, T. 1ff. (Sgstn.) fehlen die Vorschläge in W ganz, in D zum Teil.
- S. 89, T. 5 (Sgst.) der Triller nur in M.
- S. 91, T. 4 (Sgst.) die vier letzten Achtel in D und M als Sechzehntel notiert. W sucht die dadurch entstehende Schwierigkeit durch drei vorangeschickte Achtelpausen zu heben.
- S. 93, T. 1 fehlt in B die Bezeichnung des Tempos, in D, W, B und Br die der Dynamik.
- S. 94, T. 18 (B.) in B f .
- S. 94, T. 26 (Viol. 2) erste Achtel in B: $c' e'$.
- S. 95, T. 9 (Fl.) in D, W, B und Br kein Triller.
- S. 95, T. 19 (Br.) in Br: .
- S. 96, T. 7 (Viol. 1) in D und M kein Triller.
- S. 98, T. 21—22 (Viol. 2) in D, B, W und Br: col primo.
- S. 99, T. 10 (Viol. 1) in D, W, B und Br \downarrow \downarrow .
- S. 99, T. 34 (Sgst.) in B die Fermate über dem Triller.
- S. 102, T. 7 (Br.) bindet M die beiden Halben.
- S. 102, T. 7 (B.) fehlt die Bezeichnung »istesso« in Br.
- S. 103, T. 9 (Br.) in M ganze Note: e' .
- S. 104, T. 1 (Viol. 1) zweites Viertel in M: d'' .
- S. 104, T. 5 (Sgst.) erstes Viertel in M: \downarrow .
- S. 108, T. 5 (Sgst.) fehlt in M die Pause.
- S. 108, T. 7 (Sgst.) letztes Sechzehntel in M: c'' .
- S. 109, T. 5 (Viol. 2) achtes Sechzehntel in B: a' .
- S. 110, T. 5f. (Sgst.) in M: , ebenso S. 111, letzter Takt.
- S. 111, T. 2 (Br.) erste Hälfte in B: .
- S. 111, T. 3 (Viol. 1 und 2) geht in M und Br der Bogen über die ganze zweite Hälfte.
- S. 112, T. 2 (Sgst.) in M kein Triller.
- S. 112, T. 5 (Br.) erstes Achtel in B: fis' .
- S. 113, T. 3 (Sgst.) haben B und W statt des ersten Achtels ein Sechzehntel; D hat .
- S. 113, T. 5f. (Sgst.) in B, D und W: *amante coppia*.
- S. 113, T. 6 (Sgst.) letztes Achtel in B: as' .
- S. 115, T. 2 (Sgst.) hat M Achtel statt der Sechzehntel.

- S. 116, T. 11 (Sgst.) fehlt in allen Partituren das \flat vor e'' und h' .
- S. 117, T. 11 (Viol. 1) zweites Viertel in D und B: .
- S. 117, T. 15 (Vi. 1) fehlt das \sharp in W.
- S. 118, T. 11 (Viol. 2) in Br kein Vorschlag.
- S. 119, T. 4 (B.) fehlt »Tenore« in M und B.
- S. 119, T. 10—11 (Viol. 1 und 2) in B letztes Achtel: a'' .
- S. 119, T. 12 (Sgst.) in M, B und Br kein Triller.
- S. 119, T. 13 (Viol. 1) das \sharp nur in Br.
- S. 119, T. 20—21 (Viol. 1) in M keine Triller.
- S. 121, T. 13 (Sgst.) erstes Viertel in B: .
- S. 121, T. 17 (B.) in B: $B f g$.
- S. 124, T. 9 (Sgst.) erstes Sechzehntel des Giove in D, B und W: a .
- S. 125, T. 10 (Sgst.) in D, W und B: 
già dell' o - dio mi - o, che in
- S. 126 haben alle Part. außer M *Aria di Giunone*. Bei der Arie selbst fehlt überall die Angabe des Tempos.
- S. 126, T. 2 (Sgst.) fehlt das \flat überall, ebenso im übernächsten Takt vor d' .
- S. 129, T. 3 (Sgst.) fehlt in M der Triller.
- S. 131, T. 2 (B.) in B erste Hälfte: $b b as b$.
- S. 131, T. 12 (Sgst.) in M kein Triller.
- S. 132 (Corn.), T. 1 bis Schluß des Teils tacet in allen Partituren außer M.
- S. 132, T. 9 (Sgst.) fehlen in Br die Triller, in D und B steht der erste auf dem zweiten Achtel.
- S. 133, T. 7 (Viol. 1) das \sharp nur in Br.
- S. 134 fehlt in M der Text des Rezitativs.
- S. 134, T. 5 in D, W und B: *abitatore*.
- S. 134, T. 11 (Sgst.) in D, W und B: 
ap-plau - si
- S. 135, T. 15 (Corno 2) in B durchweg: g'' .
- S. 136 fehlt in M der Text des Coro.
- S. 136, T. 7 und 9 fehlen in allen Partituren die Triller.
- S. 136, T. 14 (B.) in D, B und W: .
- S. 137, T. 1 (B.) in M: .
- S. 137, T. 13 (Ebe) in M: .
- S. 137, T. 16 (Ebe) in D, W und B: .
- S. 139, T. 12—13 (Viol. 2) in B: *col primo*.
- S. 140, T. 11 (Sgst.) in D, W und B: .
- S. 142, T. 6 (Sgst.) viertes Achtel in M: .
- S. 142, T. 7 (Br.) in B: h' ; T. 8 in M: a' .
- S. 143 fehlt in B das Tempo.
- S. 144, T. 6 in B drittes Achtel: .
- S. 145, T. 3 (Viol. 1) zweites Viertel in M und D: .
- S. 145, T. 10 in D und W: mf .
- S. 145, T. 20 (Viol. 2) die beiden ersten Noten durch Bogen verbunden.
- S. 146, T. 15 (Viol. 1 und 2) in M keine Triller, ebenso S. 147, T. 12 ff.
- S. 147, T. 9 (Viol. 1) erste Halbe in Br mit Triller versehen.
- S. 147, T. 10 bis Schluß fehlt in M der Text.
- S. 148, T. 3 (Sgst.) steht der Triller in D und W über dem zweiten Achtel, in M und B fehlt er überhaupt.

Halle a. S.

Hermann Abert.

Beilage 1 zum Revisionsbericht.

(Bläserpart zu Sammartinis Overture.)

Flauti. *a 2*
Oboi.
Corni in G.

First system of musical notation, consisting of three staves. The top staff features a complex melodic line with many sixteenth notes. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment with chords and rhythmic patterns.

Second system of musical notation, consisting of three staves. The top staff continues the melodic line, marked with 'a 2'. The middle staff includes 'trm' markings, likely for a trill. The bottom staff has a long, sustained note.

Third system of musical notation, consisting of three staves. The top staff has a melodic line with some grace notes. The middle and bottom staves have a more rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation, consisting of three staves. The top staff has a melodic line with some grace notes. The middle and bottom staves have a more rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation, consisting of three staves. The top staff has a melodic line with some grace notes. The middle and bottom staves have a more rhythmic accompaniment.

Sixth system of musical notation, consisting of three staves. The top staff has a melodic line with some grace notes, marked with 'a 2'. The middle and bottom staves have a more rhythmic accompaniment.

First system of musical notation, consisting of three staves. The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff has a similar melodic line. The bottom staff contains a bass line with whole notes and rests. A dynamic marking 'p' is present in the second measure of the middle staff.

Second system of musical notation, consisting of three staves. The top staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The middle staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The bottom staff has a bass line with whole notes. Dynamic markings 'a 2' are present above the first and second measures of the top staff.

Third system of musical notation, consisting of three staves. The top staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The middle staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The bottom staff has a bass line with whole notes. A dynamic marking 'a 2' is present above the fourth measure of the top staff.

Fourth system of musical notation, consisting of three staves. The top staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The middle staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The bottom staff has a bass line with whole notes. Dynamic markings 'a 2', 'f', and 'p' are present. 'a 2' is above the fourth measure of the top staff, 'f' is below the first measure of the bottom staff, and 'p' is below the second measure of the bottom staff.

Fifth system of musical notation, consisting of three staves. The top staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The middle staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The bottom staff has a bass line with whole notes. Dynamic markings 'f' and 'p' are present. 'f' is below the first measure of the middle staff, and 'p' is below the second measure of the middle staff.

Sixth system of musical notation, consisting of three staves. The top staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The middle staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The bottom staff has a bass line with whole notes. A dynamic marking 'f' is present below the first measure of the bottom staff.

Beilage 2 zum Revisionsbericht.

(Oboenstimme aus der Brüsseler Partitur.)

Sinfonia, Satz 1.

The musical score is written for an oboe and consists of 12 staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music begins with a treble clef and a common time signature. The first staff starts with a quarter rest followed by a series of eighth notes. The second staff continues with eighth notes and includes a fingering 'a 2'. The third staff features a series of eighth notes with dynamics 'f' and 'p'. The fourth staff has a quarter rest followed by a series of eighth notes with dynamics 'f' and 'p'. The fifth staff starts with a quarter rest and a fingering 'a 2', followed by eighth notes with dynamics 'f'. The sixth staff continues with eighth notes and dynamics 'f'. The seventh staff has a quarter rest followed by eighth notes with dynamics 'f'. The eighth staff features a series of eighth notes with dynamics 'f' and 'p'. The ninth staff continues with eighth notes and dynamics 'f' and 'p'. The tenth staff has a quarter rest followed by eighth notes with dynamics 'f' and 'p'. The eleventh staff continues with eighth notes and dynamics 'f' and 'p'. The twelfth staff ends with a quarter rest and dynamics 'f' and 'p'.

Sinfonia.

Allegro spiritoso.

2 Corni in G.

2 Oboi.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello e Basso (Fagotti).

Cembalo.

This system contains the first four measures of the symphony. It includes parts for two Corni in G, two Oboes, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello e Basso (Fagotti), and Cembalo. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the piano provides harmonic support with chords and arpeggios. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

This system contains measures 5 through 8 of the symphony. The woodwinds and strings continue their rhythmic pattern, with dynamic markings of *f* and *p* alternating between measures. The piano part features a complex texture of chords and arpeggios, with dynamic markings of *p* and *f*.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The next four staves are for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello), featuring intricate sixteenth-note passages. The fifth and sixth staves are for a piano and a bassoon. The bottom two staves are for a grand piano, showing a complex accompaniment with chords and moving lines. Dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano) are indicated throughout the system.

The second system of the musical score continues the composition. It features the same ten staves as the first system. The vocal lines continue with lyrics. The string quartet parts are more active, with some staves showing sustained notes and others with rhythmic patterns. The piano and bassoon parts have more prominent melodic lines. The grand piano accompaniment provides a steady harmonic and rhythmic foundation. Dynamics like *f* and *p* are used to guide the performance.

The first system of the musical score consists of seven staves. The top four staves are for woodwinds (flute, oboe, clarinet, and bassoon), each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fifth staff is for the violin, the sixth for the viola, and the seventh for the cello and double bass, both with a bass clef and a key signature of one sharp. The score is divided into four measures. The first two measures are mostly rests for the woodwinds and strings, with dynamic markings *f* and *p* below the staves. The third and fourth measures feature more active musical notation, including sixteenth-note patterns in the woodwinds and strings, with alternating *f* and *p* dynamics.

The second system of the musical score continues with seven staves, maintaining the same instrumentation and key signature as the first system. It is divided into four measures. The first two measures show woodwinds and strings with dynamic markings *f* and *p*. The third and fourth measures are more complex, featuring dense sixteenth-note passages in the woodwinds and strings, with alternating *f* and *p* dynamics. The bottom two staves (cello and double bass) show a steady rhythmic accompaniment.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are grand staves with treble and bass clefs, containing whole notes and rests. The next four staves are for the right hand of a piano, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). They feature a complex texture of sixteenth-note runs and chords, with a dynamic marking of *p* (piano) appearing in the third measure. The fifth and sixth staves are for the left hand, with a bass clef and the same key signature, featuring a simpler accompaniment of eighth notes. The seventh and eighth staves are for the right hand of a grand piano, with a treble clef and the same key signature, featuring a steady accompaniment of eighth notes. The ninth and tenth staves are for the left hand of a grand piano, with a bass clef and the same key signature, featuring a steady accompaniment of eighth notes.

The second system of the musical score also consists of ten staves. The top two staves are grand staves with treble and bass clefs, containing whole notes and rests. The next four staves are for the right hand of a piano, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). They feature a complex texture of sixteenth-note runs and chords, with a dynamic marking of *f* (forte) in the first measure and *p* (piano) in the third measure. The fifth and sixth staves are for the left hand of a piano, with a bass clef and the same key signature, featuring a steady accompaniment of eighth notes. The seventh and eighth staves are for the right hand of a grand piano, with a treble clef and the same key signature, featuring a steady accompaniment of eighth notes. The ninth and tenth staves are for the left hand of a grand piano, with a bass clef and the same key signature, featuring a steady accompaniment of eighth notes.

Musical score system 1, measures 1-4. The system consists of nine staves. The top two staves are vocal lines. The next four staves are for woodwinds (flute, oboe, clarinet, bassoon). The fifth staff is for strings. The sixth and seventh staves are for piano and bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Dynamics include *f*, *p*, *pp*, and *(p)*. Trills are marked with *tr*.

Musical score system 2, measures 5-8. This system continues the musical score with the same instrumentation and key signature as system 1. Dynamics include *f*, *p*, *pp*, and *(p)*. Trills are marked with *tr*.

First system of musical notation, featuring vocal lines and piano accompaniment. The vocal parts are marked *f assai*. The piano accompaniment includes a right-hand part with trills and a left-hand part with a steady eighth-note pattern. The system consists of 11 staves.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features vocal lines and piano accompaniment. The piano accompaniment includes a right-hand part with trills and a left-hand part with a steady eighth-note pattern. The system consists of 11 staves.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are grand staves with treble clefs. The next four staves are also grand staves with treble clefs, featuring a complex melodic line with many slurs and ornaments. The fifth and sixth staves are grand staves with bass clefs, providing a bass line. The seventh and eighth staves are grand staves with bass clefs, likely for a second bass line or a different instrument. The ninth and tenth staves are grand staves with bass clefs, possibly for a third bass line or a different instrument. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Dynamics include *p* (piano) in several places.

The second system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are grand staves with treble clefs. The next four staves are also grand staves with treble clefs, featuring a complex melodic line with many slurs and ornaments. The fifth and sixth staves are grand staves with bass clefs, providing a bass line. The seventh and eighth staves are grand staves with bass clefs, likely for a second bass line or a different instrument. The ninth and tenth staves are grand staves with bass clefs, possibly for a third bass line or a different instrument. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Dynamics include *f* (forte) in several places.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The next six staves are instrumental parts for strings and woodwinds, featuring complex rhythmic patterns and trills. The bottom two staves are the piano accompaniment. Dynamic markings such as *p* (piano) are used throughout the system.

The second system continues the musical composition with ten staves. It features a variety of musical textures, including sustained notes in the vocal lines and intricate rhythmic figures in the instrumental parts. Dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano) are used to indicate changes in volume. Trills and other decorative ornaments are present in several of the instrumental parts.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The next two staves are for woodwinds (flute and clarinet), both marked with *f* and *p*. The fifth and sixth staves are for strings (violin and viola), also marked with *f* and *p*. The seventh and eighth staves are for strings (cello and double bass), marked with *f* and *p*. The final two staves are for the piano accompaniment, marked with *f* and *p*. The system contains four measures of music.

The second system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The next two staves are for woodwinds (flute and clarinet), marked with *f*. The fifth and sixth staves are for strings (violin and viola), marked with *f* and *p*. The seventh and eighth staves are for strings (cello and double bass), marked with *f* and *p*. The final two staves are for the piano accompaniment, marked with *f* and *p*. The system contains four measures of music.

(Andante.)

2 Oboi. *p* *f* (*p*)

Violino I. *p* *f* (*p*)

Violino II. *p* (*p*)

Viola. *p* *f*

Violoncello e Basso (Fagotti). *p* *f*

Cembalo. *p* *f*

Solo

The first system of the musical score consists of six staves. The top staff is a single melodic line with frequent sixteenth-note runs and slurs. The second staff is a counter-melody with similar rhythmic patterns. The third and fourth staves are a pair of treble clefs, likely for two violins, with dynamic markings of *f* and *p*. The fifth staff is a pair of bass clefs, likely for two cellos, with dynamic markings of *f* and *p*. The sixth staff is a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment, featuring chords and arpeggiated figures. The system concludes with a fermata over the final measure.

The second system of the musical score also consists of six staves. The top staff continues the melodic line with some rests. The second staff has dynamic markings of *f* and *p*. The third and fourth staves are a pair of treble clefs with dynamic markings of *(p)* and *p*. The fifth staff is a pair of bass clefs with dynamic markings of *(p)* and *p*. The sixth staff is a grand staff for the piano accompaniment, with dynamic markings of *p* and *p*. The system concludes with a fermata over the final measure.

Solo
cantabile
mf
f

(p)
f
p
(p)
f
p
f
(p)
f
p
f
(p)
f
p

Solo

The first system of the musical score consists of six staves. The top staff is marked 'Solo' and contains a melodic line with dynamics *(p)* and *f*. The second staff has dynamics *f* and *(p)*. The third staff has dynamics *f* and *(p)*. The fourth staff has dynamics *f* and *(p)*. The fifth staff has dynamics *f* and *(p)*. The sixth staff has dynamics *f* and *(p)*. The system concludes with a grand staff (piano and bass) with dynamics *p* and *f*.

The second system of the musical score consists of six staves. The top staff has dynamics *p*, *f*, and *(p)*. The second staff has dynamics *p*, *f*, and *(p)*. The third staff has dynamics *f*, *p*, *f*, and *(p)*. The fourth staff has dynamics *f*, *p*, *f*, and *(p)*. The fifth staff has dynamics *f*, *p*, *f*, and *(p)*. The sixth staff has dynamics *p*, *f*, and *(p)*. The system concludes with a grand staff (piano and bass) with dynamics *p* and *f*.

Presto.

2 Corni in G.

2 Oboi.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello e Basso. (Fagotti.)

Cembalo.



Musical score system 1, featuring six staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The middle three staves are instrumental parts for strings and woodwinds. The bottom two staves are piano accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.



Musical score system 2, featuring six staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The middle three staves are instrumental parts for strings and woodwinds. The bottom two staves are piano accompaniment. Dynamics include *p* and *tr.* (trills).

The first system of the musical score consists of eight measures. It features a complex texture with multiple staves. The top staff begins with a trill (tr.) and a piano (*pp*) dynamic. The second and third staves also start with *pp* dynamics. The fourth and fifth staves are marked with *f* (forte). The sixth and seventh staves are marked with *pp*. The eighth staff is marked with *pp*. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

The second system of the musical score consists of eight measures. It continues the complex texture from the first system. The top staff has a *f* dynamic. The second and third staves are marked with *f*. The fourth and fifth staves are marked with *mf* (mezzo-forte). The sixth and seventh staves are marked with *p* (piano). The eighth staff is marked with *p*. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

The first system of the musical score consists of seven staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a treble clef instrument, likely the right hand of a piano. The third and fourth staves are also treble clef instruments, possibly the left hand of a piano. The fifth staff is a bass clef instrument, likely the left hand of a piano. The sixth and seventh staves are a grand piano accompaniment. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). There are several measures with rests in the vocal line.

The second system of the musical score consists of seven staves, continuing the piece from the first system. It features the same instrumentation and key signature. The vocal line continues with lyrics. The piano accompaniment is more active, with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *p* and *f*. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Parte I^a.

GIOVE, ed ERCOLE.

GIO. ERC.

O-dimi, Alci-de! Ah Genitor, per - do-na, se date m'al-lon - ta-no, e se ri-cu-so l'of -

Violoncello solo.

Cembalo.

fer - ta de' tuoi do - ni. Al-trui ri - ser - ba dell'e - ter - no con - ses - so l'al - to fa - vor. Per

mia cagion non turbi Giuno i con - ten - ti su - oi, nè sia di - vi - so dal ciel per nuove ris - se il gioco, e' l ri - so.

Gio.

Eh, de - po - niu - na vol - ta l'impor - tu - no sospet - to! Ei non se - du - ca più il tuo pensier. Co -

si fu - ne - sta lar - va già ma - li - gna tin - vo - la di se - der fra - gli De - i l'au - gu - sto

pre - gio; ed in un pun - to sol dis - per - de tut - to del - le lun - ghe mie cu - re il chia - ro

ERC.
frut - to. Forse che io no'l ram - men - to, o tu no'l sa - i che per i sde - gni suo - i tutt'o - ra in -

con - tro a più gra - vi pe - ri - gli il petto espo - si? Quell'e - tà, che tran - quil - la fa l'in - no -

cen.za a' danni miei si - cu - ra per suo vo - ler non fù. Fin dalla cu.na tra' rischji o medu.ca.i.

Gio.

Ma se pur to.dia Giu.no, Giove an.cor ti ri.ser.ba i suoi te - ne.ri af.fet.ti; e Giove an.

ERC.

co.ra l'arbitrio a sua pia . ce.re, ha del mondo, de' fa.ti, e delle sfe.re. Sò chi tu sei, Signor; sò ch'il tuo im.

pe.ro termin non ha, che la tua man temu.ta lu - sato allor ch'impugna acce.so te.lo at.terrir fa g'istessi

Numi in Cie.lo; ma perchè ciò m'è noto, io più m'av - vi - so, senza difese in - tor.no. In altri for.se

Giu.no non te.me.re - i; perchè tua spo.sa la pa.ven - to co - si. Rispetto umi - le dis -

arma l'ardir mi.o. Sai tu se ma.i la fama mi.a di reavil - tà macchiai. Ah no; se fu mio vanto

il ciel sostener, poi non si di.ca, che sconvol.si del ciel la pace ami.ca.

Aria d'ERCOLE.

Aria d'ERCOLE.
Allegro.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Ercole.

Violoncello e Basso.

Cembalo.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. It contains a complex melodic line with frequent trills (tr) and dynamic markings of *p* and *f*. The middle staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4, providing a harmonic accompaniment with dynamic markings of *p* and *f*. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4, showing the piano accompaniment with dynamic markings of *p* and *f*.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4, featuring a vocal line with lyrics. The middle staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4, also featuring a vocal line with lyrics. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4, showing the piano accompaniment. The lyrics for the vocal lines are: "Fin - che lau - ra increspa".

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4, featuring a vocal line with lyrics. The middle staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4, also featuring a vocal line with lyrics. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4, showing the piano accompaniment. The lyrics for the vocal lines are: "lon - da, fa - di - let - to il ma -".

re in . . . fi . . . do, fran . ge ap . pe . na in su la spon . da

con pia . ce . . vol mor . . mo . rar, con pia . ce . vol mor . .

. . mo . rar

frange ap - pe - na in su la spon - da con pia - ce - vol

mor - - mo - - rar, pia - ce - vol mor - - mo - - rar.

Fin - - che l'au - - ra increspa

l'on - da, fa di - let - to, fa di -

let - to il ma - re in - fi -

do, fran - ge ap - pe - na in su la sponda, fran - ge ap - pe - na in

su la sponda con pia - ce - - vol mor - - mo - rar

fran - ge ap - pe - na in su la spon - da con pia - ce - vol mor -

mo - - rar; fin - che l'au - ra in - cres - pa l'on - da fa di - let - to il

ma - re in - fi - do, fran - ge ap - pe - na in su la spon - da con pia -

ce - vol mor - mo - rar,

con pia - ce - vol - mor - mo - rar, con pia - ce - vol

mor - mo - rar, pia - ce - vol mor - mo - rar!

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are for the piano, with the right hand playing a complex melodic line featuring many trills and the left hand providing a rhythmic accompaniment. The bottom three staves are for the bass, with the left hand playing a simple harmonic accompaniment. Dynamic markings of *f* and *p* are used throughout. Trills are indicated by 'tr' above notes.

The second system continues the musical score with five staves. The piano part in the top two staves features more melodic development with some trills. The bass part in the bottom three staves continues with a steady harmonic accompaniment. The notation includes various note values and rests.

The third system includes vocal lines and piano accompaniment. The vocal line is written in the bass clef and includes the lyrics: "Se l'in - cal - za i - ra - - - to il ven - to, cangia". The piano accompaniment is spread across four staves (two for the right hand and two for the left hand). Dynamic markings of *p* and *f* are present. The system concludes with a final cadence.

londa al.lor d'a.spet.to, si fa og.get.to di spa.ven.to, fa og.get.to di spa.ven.to, fa di.

ver.so ri.suo.nar, di.ver.so ri.suo.nar. Se l'in.cal.za i.ra.to il ven.to, cangia londa al.lor d'a.

spet.to, fa di.ver.so ri.suo.nar, fa di.ver.so ri.suo.nar, fa di.ver.so risuo.nar.

Da Capo.

GIUNONE, ERCOLE, e GIOVE.

GIUN.

Fer.ma.ti, Al.ci.de! Do.ve l'or.me ri.vol.gi sospet.to.so co.sì? Tan.to d'or.

Violoncello solo.

Cembalo.

GIOVE.

ro.re ti fa l'aspet.to mi.o? Er.co.le, or è già tempo d'obbli.ar l'i.re scorse. O.di che

t'offre la cre.du.ta ne.mi.ca il do.no i.stesso, ch'in mente io mi forma.i. Da te discaccia i dubbj; a lei ri.

ERC.

GIUN.

spon.di. (Eh, fà chiotac.cia!) Ma se te.co mi sdegni, an.drò lon.ta.na ben io dal ciel. Da

quel fe-li-ce tet-to, purchè v'ab-bi tu sol condegno lo-co, che ne sia Giuno es-clu-sa, ancor è po-co.

ERC.
(Qual similar!) No, resta Giunon, nel seggio tu-o. Troppo son' i-o in-e-gual al gran dono, e sol tu

GIUN.
de-gna dell' E-tra se-i; tu sol nell' E-tra re-gna! E pur l'al-te-ro ac-qui-sto, del premio of-

ERC.
fer-to, e meri-ta-to as-sa-i so-lo al mio braccio, al mio fa-vor do-vra-i. Del mio voler ad

GIUN.

on.ta... Ad on.ta an.co.ra di quel fu.ror, che in.giusto ti per tur.ba co.sì. Sa.rà mia cu.ra ta.le

ren.der.ti ancor qual fo.sti un gior.no pla.ci.do, e mi.te al.la tua I.o.le in.tor.no. (parte)

GIOVE, ed ERCOLE.

GIOVE.

Er.co.le, u.di.sti? Ah — rasse.re.na o.ma.i dell' a.ni.ma a gi.ta.ta i tur.bi.ni molesti. Al Ciel ri.

tor.na ad oc.cu.par tra' Nu.mi la de.sti.na.ta a te se.de con.de.gna: se lo.de vuoi dal cie.comondo.o.

scu-ro, più che te-mer-ti in mezzo a' tuoi fu-ro-ri, suo be - ne - fi-co Nume e-gli ti a-do-ri.

This system contains a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The piano accompaniment consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of three sharps and a 3/4 time signature.

Aria.

Moderato.

Presto.

Violino I.
Violino II.
Viola.
Giove.
Violoncello e Basso. (Fagotti.)
Cembalo.

The instrumental score for the Aria section includes parts for Violino I, Violino II, Viola, Giove, Violoncello e Basso (Fagotti), and Cembalo. The score is divided into two sections: Moderato and Presto. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *f* (forte) again in the Presto section.

simile

This system shows the piano accompaniment for the second system of the Aria. It features a treble and bass clef staff with a key signature of three sharps and a 3/4 time signature. The word *simile* is written above the first staff.

Moderato.

Chi di far-si al-te-ro e grande, al-te-ro e grande, sol fra sdegni, sol fra

Presto.

sdegni al van-to a spi-ra, ne' fan-tas-mi suoi de-li-ra, è già

Oboi.

stol-to per fu-ror, ne' fan-tas-mi de-li-ra, de-li-ra, è già

stol.to per fu - ror, per fu - ror, ne' fan - tasmide - li.ra, de - li.ra, e già

stol - to per fu - ror, è già stol.to, è già stol - to per fu - ror.

Moderato.

Chi può far - si al -

te-ro e gran-

de, al-te-ro e gran-de, sol fra sde-gni, sol fra sde-gni al vanto a-

Presto. *sim.*

spi-ra, ne' fan-tas - mi suoi de - li - ra, è già stol - to per fu-

Oboi.

ror, ne' fan - tasmì de - li-ra, de - li-ra, è già stol-to, stolto per fu - ror, ne' fan-

tasmì de - li-ra, de - li-ra, è già stol - to per fu-ror, è già stol-to per fu-

ror, già stol - to per fu - - ror.

Moderato.

Per e - - gual ca -

gion fu - ne - sta son te - mu - te ancor le fie - re; ma ri - spetto in su le sfe - re han no i

Nu - mi per a - mor, han - no i Nu - mi per a - mor, ma ri - spetta in su le sfe -

- re

han - no i Nu - mi per a - mor, hanno i Nu - mi per a - mor. Da Capo.

ERCOLE.

Giuno, g'lin-ganni tuo.i troppo a me sono no-ti, e'l mentir per u-so. Insana mente

Violoncello Solo.

Cembalo.

ce-da al-le tue lu-sin-ghe. Ad-opri in-dar-no me-co le u-sa-te fro-di. Eh, non son'

i-o, la cre-du-la Se-me-le, a cui po-te-sti con mal va-gio con-siglio preparar la ca-

gion de' dan-ni suo-i. Va le don-ne a se-dur, ma non gli e-ro-i!

Aria.
Andante.

Violino I. *(mf) dolce*

Violino II. *(mf)*

Viola. *(mf)*

Ercole.

Violoncello e Basso. *(mf)*

Cembalo. *mf*

il ser - pe in - si - dia - tor, il ser - pe in - si - dia - tor,

il ser - pe in - si - dia - tor, il ser - pe in -

si - dia - tor. Quando nel suol fi - gu - ra

pla - - - cido il suo ri - poso, al - lor più nuo - cer cu - ra, al - lor più nuo - cer

cu - ra il ser - pe in - si - dia - tor,

il ser - pe in - si - dia - tor; quando nel suol fi - gu - ra pla - - cido il suo ri -

po-so, pla-cido il suo ri-po-so, quan-do nel suo fi-gu-ra, al-lor più nuo-cer

cu-ra, al-lor più nuo-cer cu-ra il ser-pe in-si-dia-tor,

il ser-pe in-si-dia-tor, il

ser - pe in - si - dia - tor, il ser - pe in -

si - dia - tor, il ser - pe in - si - dia - tor.

U - sa del so - le ai ra - i la - sciar la spo - glia an -

ti - ca, la spo - glia an - ti - ca, ma non la - sciar giam - ma - i, ma

non la - sciar giam - ma - i l'an - ti - co suo fu - ror, l'an - ti - co suo fu - ror!

Da Capo.

EBE e GIUNONE.

EBE.

Dove in queste neglette menti . te spoglie or mi conduci, o madre? Dalla mensa de' Numi

Violoncello solo.

Cembalo.

perchè mi to - gli, e rimandar mi vuo - i per la ter - rain - fe - li - ce?

GIUNONE.

Seguimi, e ta - cil Il du - bi - tar mo - le - sto, do - po di tan - te pro - ve del sin -

EBE.

ce - ro a mor mi - o l'a - gitain - va - no. Ma perchè vuoi ta - cer - mi l'ul - ti - me sor - ti

GIUNONE.

mie.i? Quest'importuno silenzio tu o, perchè? Convien per o - ra l'ar.ca.no cus.to - dir. L'o - pra, ch'il

EBE.

Cie.lo dis.po.ne a tuo fa - vor, to.sto vedrai di te maggior, con più subli.mi ra.i! Almen...

GIUNONE.

L'in - to - le - ran.te curio - so de - si - o, del nostro ses.so in - di - vi - so comp.a.gno, an.cor ri -

ser - bi! E pur io mi cre - de - a, che la fral tu can - gian.do in - fer.ma spoglia, nel ve -

stir l'im-mor-tal e-ter-no lu-me, can-gias-sianco il na-ti-o de-bol co-stu-me.

Sai che di mol-to of-fen-di con i so-spet-ti tuo-i la mia fe-de, il mio gra-do? Ah

EBE.

nò! Se vuo-i, ma-dre, co-sì, sa-per di più non vo-glio; benchè Gio-ve io ve-des-si de'suoi

ful-mi-ni in-er-me, il crin di-scin-to, pri-va dell'ar-miu-sa-te la Dea d'Ate-ne, e

sen - za Amo - ri in - tor - no del fer - vi - do Vul - can la sposa in - fi - da; o alla man di Gra .

GIUNONE.

di - vo le fu - ne - ste ra - pi - te or - ri - de fa - ci. E - be di - let - ta mi - a, co - si mi pia - ci!

Andante.

Violino I. *p*

Violino II. *p*

Viola I. *p*

Viola II. *p*

Giunone.

Violoncello e Basso. *p*

Cembalo. *p*

del . la sor - te cer . cò di - gno . rar, del . la sor - te cer . co di - gno . rar.

D'un e . ven . to, d'un e . ven . to, che lie . to lo rende, che

lie.to lo rende, ben co.no.sce mag.gior il contento chi le dub.bie te.

p

mu.te vi.cen.de del.la sor.te cer.cò di.gno.rar. Ben co.no.sce mag.

f

gior il con - ten - to, chi le dub - bie te - mu - te vi - cen - de

This system contains the first system of the musical score. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part consists of two staves (treble and bass clef). The vocal line is in a single staff with lyrics: "gior il con - ten - to, chi le dub - bie te - mu - te vi - cen - de". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *p* and *f*.

del - la sor - te cer - cò d'i - gno - rar, del - la sor - te, della sor - te cer - cò d'i - gno - rar!

This system contains the second system of the musical score. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part consists of two staves (treble and bass clef). The vocal line is in a single staff with lyrics: "del - la sor - te cer - cò d'i - gno - rar, del - la sor - te, della sor - te cer - cò d'i - gno - rar!". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *f* and *p*.

Non può dar si mag-

This system contains the first system of a musical score. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The vocal lines are marked with dynamics *f*, *(p)*, *p*, and *f*. The piano accompaniment includes trills and various rhythmic patterns. The lyrics "Non può dar si mag-" are written below the vocal staves.

gior fol-li-a che tre - mar d'unain - cer.ta sven-tu-ra, o d'un be - ne troppo lon-

This system contains the second system of the musical score. It features four vocal staves and a piano accompaniment. The key signature remains three sharps and the time signature is 3/4. The vocal lines are marked with dynamics *f*. The piano accompaniment continues with similar patterns. The lyrics "gior fol-li-a che tre - mar d'unain - cer.ta sven-tu-ra, o d'un be - ne troppo lon-" are written below the vocal staves.

ta - no già pre - sen - te l'im - ma - go for - mar, già pre - sen - te l'im - ma - go formar!

EBE.

Violoncello solo.

Cembalo.

Poichè la legge è questa, subbi - disca alla madre. El - la miscorga incontro a'

ven - ti; al - le tempe - ste in se - no il ciel sa - rà per me sem - pre se - re - no.

chè ben.chè in.cer.to del pro.prio desti.no, se lo reg.

f *mf* *p*

ge nel dub bio cam.mi no ma no es per.

pp *p* *mf* *p sempre* *pp* *p*

The first system of the musical score consists of six staves. The top three staves are for vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor/Bass), and the bottom three are for piano accompaniment (Right Hand, Left Hand, and Grand Staff). The music is in the key of D major and 3/4 time. Measures 1-6 show the vocal lines and piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The second system of the musical score consists of six staves, continuing from the first system. It includes vocal lines and piano accompaniment. The piano part has a more complex texture with chords and moving lines. The lyrics "ta d'accor" and "to nocchier." are written below the vocal lines. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present in the piano part. The system concludes with a final cadence.

Musical score for the first system. It features a vocal line in the lower part and piano accompaniment in the upper part. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line includes the lyrics: "Pas - sagie - ro - va lie - to fra l'on.de, se - lo". The piano accompaniment consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. Dynamics include *pp* (pianissimo).

Musical score for the second system. It continues the vocal line and piano accompaniment from the first system. The vocal line includes the lyrics: "reg - ge, se lo reg - ge nel dub - bio cam - mi.no". The piano accompaniment continues with a right-hand melody and a left-hand accompaniment. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte).

ma - no es - per - ta d'ac - cor.to nocchier, ma - no es - per - ta d'ac - cor.to nocchier, d'ac -

cor - to nocchier. Pas - sag - - gie -

Soli (mf)

(mf)

(mf)

rovalie . tofra londe, se lo regge, se lo regge

pp

pp

mf

pp

p

pp

pp

p

nel dub . bio cam . mi . . no, nel dub . bio cam . mi . no ma .

Musical score system 1, measures 1-5. The system includes vocal lines and piano accompaniment. The vocal line begins with a melodic phrase in the first measure, followed by a rest in the second measure, and then continues with a more active line in the third measure. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The lyrics "no es - per -" are written below the vocal line.

Musical score system 2, measures 6-10. The system continues the vocal and piano parts. The vocal line shows a melodic ascent in the sixth measure, followed by a descending line. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern. Dynamics include *f* (forte). The lyrics "no es - per -" are repeated below the vocal line.

The first system of the musical score consists of five staves. The top four staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a melodic phrase, followed by a trill (tr) and a triplet (3). The lyrics "ta d'accor" are written below the vocal line.

The second system of the musical score consists of five staves. The top four staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line continues with a melodic phrase, followed by a trill (tr) and a triplet (3). The lyrics "to nocchier. Pas - sag - giero va lie - to fra" are written below the vocal line. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes.

p *f assai*
p *f assai*
f *p* *f assai*
f *p* *f assai*
f *p* *f assai*
f *f assai*
per - ta d'ac - cor to noc - chier, d'ac - cor - to noc - chier!
f *f assai*
f *p*

f *p*
f *p*
p
p
p

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The middle three staves are instrumental, likely for piano and violin/viola. The bottom two staves are for the cello and double bass. The music is in a major key and 3/8 time. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). The system concludes with the word "Fine." and the page number "71".

Fine.

(Andante.)

The second system of the musical score begins with a vocal line on the top staff, followed by instrumental accompaniment on the remaining six staves. The tempo is marked "(Andante.)". The music is in a minor key and 3/8 time. The vocal line includes the lyrics: "Mai non per-de de' tur-bi-ni ad on-ta anch' in mez-zo d'i-ra-ta pro-cel-la". Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). The system concludes with the word "Fine." and the page number "71".

del - la spe - me l'a - mi - ca sua stel - la, che gli ad - di - ta si - curo il sen - tier, del - la

speme che gli ad - di - ta, che gli ad - di - ta si - curo il sentier, che gli ad - di - ta si - curo il sentier.

Da Capo.

ERCOLE ed EBE.

ERC.

Avversi fa-ti re-i, se l'odio vostro contro di me co-sì su-perbo avvanza, sa re-

Violoncello solo.

Cembalo.

si - ster - gli ancor la mia co - stanza. Quell' i - stes - so son i - o... Ma qual leg - gia - dra ra - ra bel -

EBE.

ta s'incontra agl'occhi miei? Bella Ninfa gentil, dimmi: chi se-i? Al gran figliuol di Giove di me saper che im-

ERC.

porta? E d'onde mai ch'io mi sia tu apprendesti? Io non rammento, che le sembianze tue il mio ciglio

vi.de in al tri di. EBC. Chi non conosce ALci.de? ERC. (Co.me in.na.mo.ra!) Se cor.te.se

The first system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line in bass clef with lyrics. The middle staff is a bass line, and the bottom staff is a piano accompaniment in treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The system is divided into three parts by bar lines, with the first part labeled 'EBC.' and the second 'ERC.'.

tan.to, quan.to va.ga tu se.i, di te mi nar.ra la pa.tria, il no.me. EBC. Al.le vi.ci.ne

The second system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line in bass clef with lyrics. The middle staff is a bass line, and the bottom staff is a piano accompaniment in treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The system is divided into two parts by a bar line, with the second part labeled 'EBC.'.

selve degg'ioi nata.li mie.i. (Ah, si se.condi col si.mular del.la gran madre il cen.no!) Ri.co.

The third system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line in bass clef with lyrics. The middle staff is a bass line, and the bottom staff is a piano accompaniment in treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The system is divided into two parts by a bar line.

nosce il mio san.gue os.curo fonte; dal.praticello al monte scorgo la greg.gia al.lor che splen.de il gi.or.no, e al

The fourth system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line in bass clef with lyrics. The middle staff is a bass line, and the bottom staff is a piano accompaniment in treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The system is divided into two parts by a bar line.

chiuso ovil ri-tor-no a cu-sto dir-la po-i, quando sua lu-ce parte all' or-ror, che cie-ca

ERC.
not-te ad-du-ce. Eu rilla è il no-me mi-o. Tu mi de-ri-di! Dì che Ve-ne-re

EBE.
se-il Il vero io ti nar-ra-i. Nò, che non sono la dea che pensi tu. La sorte mi-a pasto.

ERC. EBE.
rel-la mi vuole. Dimmi: nel tuo bel cuore sen-tisti amor giammai? Fu sempre ignoto a me l'impero

ERC.

su. o. Pur troppo offendi quel. la bel. tà, che ti risplende in volto. (M'intendes. se co.

EBE. ERC.

si?) (Qual tur.ba.mento, in.so.li.to per me, già mi sorprende! Numi, che fi. al) (Non

bene ancor m'intende.) Ma perchè in un momen.to pal.lido e poi ver.mi.glio il tuo

EBE. ERC.

vol. to si fa? Chi tal ne.mi.ca vi.cen.da vi de. stò? Che vuoi ch'io di.ca? Tu so.

EBE.

spi-ri! E perchè? De' ma li mie-i lascia il tormento a me! Le tue premu-re serba ad

ERC. EBE.

u - so miglior. Ma dimmi al - me - no... Ah, che pur troppo io dis-si oltre al do-ver.

Se la tua mente an.co-ra soddis - fat - ta non è, se più ti cre-di sa-per de' ca-si

ERC.

miei, vana è la cu-ra. Fin qui la sor-te anch' il mio mal pro - cu - ra!

Andante.

Flauti ed Oboi.

Violino I. *(mf)*

Violino II. *(mf)*

Viola. *(mf)*

Ercole.

Ebe.

Violoncello e Basso. (Fagotti) *(mf)*

Cembalo. *mf*

The first system of the musical score consists of six staves. The top staff is a vocal line with a melodic phrase starting with a forte (*f*) dynamic. The second and third staves are vocal lines with intricate rhythmic patterns, alternating between forte (*f*) and piano (*p*) dynamics. The fourth staff is a bass line with a steady accompaniment. The fifth and sixth staves are piano accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic pattern.

The second system of the musical score consists of six staves. The top staff is a vocal line with a melodic phrase starting with a piano (*p*) dynamic, followed by a trill (*tr*). The second and third staves are vocal lines with intricate rhythmic patterns, alternating between piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. The fourth staff is a bass line with a steady accompaniment. The fifth and sixth staves are piano accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic pattern.

Lasciami in pace, in pace, ti - ran - no a - mo - re, ti - ran - no a -

The first system of the musical score consists of eight staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second and third staves are vocal lines with lyrics. The fourth and fifth staves are vocal lines with lyrics. The sixth and seventh staves are piano accompaniment. The eighth staff is piano accompaniment. Dynamic markings include *f*, *p*, *fp*, and *sf*. The lyrics are: *da al.*

The second system of the musical score consists of eight staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second and third staves are vocal lines with lyrics. The fourth and fifth staves are vocal lines with lyrics. The sixth and seventh staves are piano accompaniment. The eighth staff is piano accompaniment. Dynamic markings include *f*, *p*, *sf*, and *p*. The lyrics are: *men! Lascia mi in pa . ce, tiran . no a . more, o il nostro co . re di lie . ta*

Fl. Ob.

fa . ce s'ac . cen . da al men, di lie . ta fa . ce s'ac . cen . da al men, s'ac .
 fa . ce s'ac . cen . da al men, di lie . ta fa . ce s'ac . cen . da al men, s'ac .

Detailed description: This system contains the first system of a musical score. It features a woodwind part for Flute and Oboe at the top. Below are two vocal staves with lyrics in Italian. The piano accompaniment is shown in the bottom two staves. Dynamics include *f*, *p*, and *fp*.

cen . da al . men! La . sciam i in
 cen . da al . men!

Detailed description: This system contains the second system of the musical score. It continues the vocal and piano parts from the first system. The lyrics are "cen . da al . men! La . sciam i in" and "cen . da al . men!". Dynamics include *p* and *f*.

pa - ce, tiranno a - more, Lasciami in pa - ce,

La - sciami in pa - ce, tiranno a - more, Lasciami in pa - ce,

Soli.

o il nostro co - - - re di lie - ta fa - ce s'ac - cen - da al - men, s'ac -

o il nostro co - re di lie - ta fa - ce, di lie - ta fa - ce s'ac - cen - da al - men, s'ac -

The first system of the musical score consists of eight staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music, including chords and melodic lines. The second and third staves are also in treble clef and contain complex rhythmic patterns with many sixteenth notes. The fourth staff is in bass clef and contains a simple bass line. The fifth and sixth staves are in bass clef and feature trills, indicated by 'tr.' above the notes, and the word 'cen.' below the notes. The seventh staff is in bass clef and contains a simple bass line. The eighth staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat, containing a piano accompaniment with chords and a bass line.

The second system of the musical score consists of eight staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music, including chords and melodic lines. The second and third staves are also in treble clef and contain complex rhythmic patterns with many sixteenth notes. The fourth staff is in bass clef and contains a simple bass line. The fifth and sixth staves are in bass clef and feature trills, indicated by 'tr.' above the notes. The seventh staff is in bass clef and contains a simple bass line. The eighth staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat, containing a piano accompaniment with chords and a bass line. Dynamics markings 'f' and 'p' are present throughout the system.

Soli

o il nostro co - re di lie.ta fa.ce s'accen.da al - men!

o il nostro co - re di lie.ta fa.ce, di lie.ta fa.ce s'accen.da al - men! Ti.

Detailed description: This system contains the first vocal entry. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes a complex rhythmic pattern with dynamic markings of *p* and *f*. The vocal line includes trills and slurs. The lyrics are: "o il nostro co - re di lie.ta fa.ce s'accen.da al - men!" and "o il nostro co - re di lie.ta fa.ce, di lie.ta fa.ce s'accen.da al - men! Ti."

Lasciami in pace, ti - ran - no a.more, o il nostro co - re di lie - ta fa - ce s'ac.

ran - no a.more, lasciami in pace, o il nostro co - re di lie - ta fa - ce s'ac.

Detailed description: This system contains the second vocal entry. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part continues with complex rhythmic patterns and dynamic markings of *p*, *f*, and *sf*. The vocal line includes trills and slurs. The lyrics are: "Lasciami in pace, ti - ran - no a.more, o il nostro co - re di lie - ta fa - ce s'ac." and "ran - no a.more, lasciami in pace, o il nostro co - re di lie - ta fa - ce s'ac."

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are treble clefs, the third is an alto clef, and the bottom two are bass clefs. The music is in a minor key. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures.

The second system of the musical score includes vocal lines and piano accompaniment. The top two staves are treble clefs, the third is an alto clef, and the bottom two are bass clefs. The lyrics are written in Italian. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). The piano part provides harmonic support for the vocal lines.

Lascia ch'io spieghi solo un momento que - sto tor -
 Lascia ch'io spieghi solo un momento, un mo - mento questo tor - men - to, que - sto

men - to, questo tor -
tor - men - to, questo tor - men -

f
p
p
p

men.to ch'ho nel mio sen, questo tor - men - .to ch'ho nel mio sen.
.to ch'ho nel mio sen, questo tor - men .to ch'ho nel mio sen.

p
f
p
p
p
p

Da Capo.
Fine del
Atto Primo.

Parte II^{da}.

EBE e GIUNONE.
EBE.

Ah, madre, e che fa - cesti? Ahi qual ti trasse im-pro-vi - so con-

Violoncello solo.

Cembalo.

GIU.

siglio a di lungarmi dallo stuolo immortal. Per tu-a cagi-o-ne per-duto ho il mio ri-posito. Sò che a-

man - te già se - i. Tut-to pre - vi - di già da gran tempo. A ca - so, per mio vo - ler,

tu non la - scia - sti il Cie - lo: neces-sario è per lu - i ch'abbia in suo seno il bel soggiorno Al - cide, e l'avrà tua mer-

cè. Perpetuo nodo stringe - rà le vostr'alme; e fia tuo vanto dis - armar la fie - rezza di quel superbo

co - re, e ch'egli al fi - ne più non ri - cu - si il grande of - fer - to do - no: ec - co ch'i fa - ti

tuo - i chia - ri già so - no. **EB.** Io con - sor - te d'Al - ci - de! Ah, non tel dis - si, che de -

GIU. ri - dermi vuoi? Cangiar spes - so d'affetti a se - con - da de' ca - si è il più matu - ro consiglio, e il più fe -

li - ce, e più si - cu - ro. E♭. Dunque gl'affet - ti mie - i GIU. se in - vo - lon - ta - ri so - no... Del - la tua

fiamma, E - be, non ar - ros - sir. Da pu - ro fo - co se pro - dotto è l'ar - dor, ch'il sen - t'ac -

cede, vi - zio non già, bel - la vir - tù si rende. E♭. (Respi - ro.) Or ti ram - men - ta, che tra' sdegna - ti

flutti io son, per tuo pia - cer, del mare in - fi - do; pensa tu stessa a ri - con - durmi al li - do.

Aria di
GIUNONE
segue.

Andante.

2 Flauti.

2 Oboi.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Giunone.

Violoncello e Basso. (Fagotti).

Cembalo.

Lau - gel - lin, l'augel.

lin da lac - ci, da lac - ci sciol - to tor - na ap - pen - na al ni -

do an-ti - co, che del carcere, del car-ce-re ne-mico già gli af-

fan - ni si scor - dò, già gli af - fan.ni, già gli af - fan.ni si scor - dò.

Musical score for the first system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), and trills (*tr*). The lyrics for this system are: Tor - na ap - pe - na al

Musical score for the second system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), and trills (*tr*). The lyrics for this system are: ni - do an - ti - co, l'au - gel - lin, l'au gel - lin

da lac - ci sciol - - to, che del car - ce - re, del car - ce -

This system contains the first two systems of the musical score. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes a right-hand part with chords and a left-hand part with a bass line. Trills (tr) are marked above several notes in the vocal line.

re ne - mi - co già gli af - fan - - ni si - - scor - dò; tor -

This system contains the next two systems of the musical score. It continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a right-hand part with chords and a left-hand part with a bass line. Dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte) are indicated. Trills (tr) are also present in the vocal line.

na ap-pe - na l'au - gel - lin da lac - ci sciol - to, già

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

- gli af - fan - ni si scor - dò, già gli af - fan - ni si scor - do, gli af -

f *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f*

fan-ni si scor-dò.

Viol. I.

Quando giunge al fin bramato, al suo ben si scorda ac-can-to, si scorda ac-

canto il tre - mar, l'angoscie, il pianto, il tre - mar l'an-goscie, il pianto,

chi d'a - mo - - - re so - spi - ro, chi

d'a - mo - - - re so - spi - rò, chi d'a.mo.re sospi.rò. Da Capo.

EBE.

Ve-di che a noi qui vol-ge Er-co-le i pas-si suoi.

Violoncello solo.

Cembalo.

GIUNONE.

In li-ber-tà ti la-scio di pa-le-sare a lui con più chia-ra fa-vella i sen-si

EBE.

tuo-i. Ma per-chè m'abban-do-ni? Ah, la tua a-i-ta ne-ces-sa-ria è per

Viol. I.

Viol. II.

Viola.

GIU.

me fra tanti af-fan-ni! So-la co-si... Son te-co ogn' or, t'in-gan-ni!

Oh Dei, chi a me l'in - vola senza te - mer de' giusti miei fu - ro - ri?

Se trà suoi ciechi or - ro - ri la

ce - la permio mal l'E - rebo is - tesso, vedrà l'a - tro cu - stode anche al - tra vol - ta dal - la mia man - la

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

soglia ria sconvolta! Almen, deh voi che u.

sostenuto *p*

p *p* *p*

di - te il tri - sto suon de' miei doglio - si ac - cen - ti, dol - ci

zef - fi - ri len - ti, voi per pie - tà re - ca - te le mie que - re - le a lei, per me par.

la . te! Ma frà que' du . mi e ster . pi parmi as . si . sa u . na Nin . fa. Il bel crin d' o . ro di . sciol . to,

a . gi . ta il ven . to. Oh, se po . tes . si raf . fi . gu . rar . la in vol . to . . .

El . la e co . lei. Pur la rinvenni al fin, grazie a . gli De . i!

GIU.

(Va-na l'o_pra non fù. Pla-cido Amo-re im-pe-ra già su quel super-bo

Violoncello solo.

Cembalo.

ERC.

co-re.) Mia bel-lis-sima Eu-ri-la, ahi, qual tormen-to mi costò esser lon-ta-no dal-le

va-ghe tue lu-ci! Ma per-chè co-sì an-co-ra stu-pida, ir-re-so-lu-ta ri-

sponder non mi vuo-i? Par-la u-na vol-ta e con li-be-ri sen-si la mia

sor - te de - ci - di. O dal - la spe - me, o dall'af - fan - no ab - bia pur questa al - fi - ne non più

dub - bio, ma cer - to il su - o con - fi - ne. **EBE.** Che udir pen - si da me? Tu de - gna pro - le di

Gio - ve, o - nor di Te - be, e del - la ter - ra l'e - roe più grande, io gio - co vil del fa - to men -

di - ca a - bi - ta - tri - ce di ru - sti - ca ca - pan - na, co - me del a - mor tu - o.... **ERC.** Quanto s'in -

gan-na chi s'accen - de per fa-sto! In-sano aman-te troppo è co - lu - i che di vir-tu - de

l'or-me dell' i - dol su - o non sa cer-car nel pet-to, o se vuol ch'al pia-cer ser-va l'af-

EBE.
fet-to. Poi-chè si ge-ne - ro-sa è per me la tua fiamma, ah non degg'i - o, ri-cu-

ERC.
sar - ne il gran pregio. Il tuo bel co - re se non sdegna il mio fo - co, in-frà mor-ta - li chi di

Giu.
me fù più lie-to? Or più non sen-to i col-pi del de-stin. (Già sono in por-to.)

ERC.
Ma se ve-race è il lab-bro, e-gli mi ren-da del-la promes-sa fe-de si-cu-rez-za mag-

gior. Giura a te stes-sa l'of-fer-to a-mor: co-sì dal rio so-spet-to un fer-vi-do a-ma-

EBE.
tor tosto assi-cu-ra. Sincero il lab-bro a tut-ti Nu-mi il giu-ra.

Aria d'EBE
segue.

Andante.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Ebe.

Violoncello e Basso.

Cembalo.

Il pia - cer d'un dolce ar.

dore, dolce ardo - re, che nell' al - ma è ancor na - scente, che nell' al - ma è an - cor na.

scente, per.chè, per.chè, oh Dio! con il ti-mo-re già cominci a fu-ne-

star, comin-ci a fu-ne-star, cominci a fu-ne-star.

Il pia-cer d'un dol-ce ardo-re, d'un dol-ce ar-

do - re, che nell' alma è ancor nascen -

- - - te, per.chè con il ti - mo - re già cominci a fu - ne - star, oh

Dio, perchè, con il ti - more già co - minci a fu - nestar, co - min - ci a fu - ne -

star, comin_cia fu_ne_star?

Se co_stu_me è de_gli amanti pro_cu_rar co_sì gli affanni, pro_cu_rar co_sì gl'af_fan_ni, più chè a.

Da Capo.
mòr, cagion di pianti, cagion di pianti, è il lor proprio de_li_rar, è il lor pro_prio de_li_rar.

ERC.
 Ahimè! La Dea ne-mica giunge importuna a distur-bar de' nostri te-neri amo-ri il for-tu-
 Violoncello solo.
 Cembalo.

GIUNONE, ERCOLE, ed EBE.
 GIU.
 na-to i-stan-te! Partiam da qui... Fe-li-ce coppia a-man-te nò, che a tur-bar non

ERC.
 ven-ni vostri affet-ti na-scen-ti. Giu-no, se ve-ri so-no i det-ti tuo-i, le tra-

scor-se vi-cen-de, e gli odj in-fe-sti già cospar-go d'ob-bli-o. Tan-ta mer-

ce - de d'ogni altro mal la ria me - mo - ria ec - ce - de. GIU. Ió ne - mi - ca d'Al - ci - de!

I - o del te - mu - to con - sor - te o - diar la ge - ne - ro - sa pro - le! So - gni fur questi e

fo - le di tua men - te se - dot - ta da fal - la - ce ti - mor, ch'in lei di - spin - se ciò che ne' suoi fan -

tas - mi e - gli si fin - se. Ma no - vel - lo s'aggiunga a tan - ti e tan - ti se - gni d'a - mor. Co -

stei che credi pastorel.la, ad arte in .fin.ta dal mio saper co.sì, tua sposa fi . a. Ella è mia fi.glia, E.be si

chiama, e'l van.to sù la flo . ri.da e lie.ta gioven.tu d'im.pe . rar go.de tra' Nu.mi. Se a sgom.

brar ciò non ba.sta .i dubbj tuo.i, dimmi nemica an.cor: dil.lo se puo.i. **ERC.** E . be è co.ste . i!

Dunque le spoglie e'l nome men.ti per tuo consiglio? Ah ch'il pre.vi.di al.lo splendor del volto, al ciglio al.

Spiritoso.

Violino I. *(mf)* *(p)* *forte assai*

Violino II. *(mf)* *(p)*

Viola. *(mf)* *(p)* *f*

Ercole.

Violoncello e Basso. *f*

Cembalo. *f*

pp *f* *f*

pp *f* *f*

pp *f* *f*

pp *f* *f*

pp *f* *f*

f *f* *f*

f *f* *f*

f *f* *f*

f *f* *f*

First system of musical notation. It includes a piano part (left hand and right hand) and a violin part. The piano part features a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *f* and *p*. The violin part has a melodic line with dynamic markings of *f* and *p*.

Second system of musical notation. It includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "Se al trop-po giu - bi - lo an - gusto è il". The piano part has dynamic markings of *p*, *f*, and *pp*.

Third system of musical notation. It includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "pet - to, an - gu - sto è il pet - to,". The piano part has dynamic markings of *f*, *p*, and *f*.

m'op - pri - me l'a - - ni - ma quel gran di - let - - to;

Tenore

già ne' suoi pal - pi - ti si per - de, si per - de, si per - de il cor,

già ne' suoi pal - pi - ti si per - de il cor, si per - de si per - de il -

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting with a forte (*f*) dynamic and alternating with piano (*p*) dynamics. The second staff is the piano accompaniment, also starting with *f* and alternating with *p*. The third staff is for the cor (horn), marked with a forte (*f*) dynamic. The fourth and fifth staves are the grand piano accompaniment, with the right hand starting *f* and the left hand *p*.

The second system continues the musical score with five staves. The vocal line (top staff) includes the lyrics "Se al trop-po giu - bi-lo,". The piano accompaniment (second staff) features a prominent melodic line with a forte (*f*) dynamic. The grand piano accompaniment (bottom two staves) continues with complex harmonic textures.

The third system of the musical score consists of five staves. The vocal line (top staff) includes the lyrics "se al troppo giu-bi-lo an-gu-sto è il pet-to, m'op-pri-me l'a-ni-". The piano accompaniment (second staff) features a melodic line with a forte (*f*) dynamic and includes trills (*tr*). The grand piano accompaniment (bottom two staves) continues with complex harmonic textures.

ma quel gran di-let-to, m'op-pri-me l'a-ni-ma quel gran di-let-to,

già ne' suoi pal-pi-ti si per-de, si per-de, si per-de il cor.

Se al trop-po giu-bi-lo è an-gusto il pet-to, m'op-pri-me l'a-ni-ma quel gran di-let-to,

First system of musical notation. It includes a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a bass line. The lyrics are: "già ne' suoi pal-pi-ti si per-de il cor, si per-de, si". Dynamic markings include *f*, *p*, and *2*.

Second system of musical notation. It includes a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a bass line. The lyrics are: "per-de il cor.". Dynamic markings include *f*, *ff*, and *p*.

Third system of musical notation. It includes a vocal line, a piano accompaniment, and a bass line. Dynamic markings include *f*, *p*, and *2*.

p *(pp)* *f* *f* *f* *p*

p *(pp)* *f* *tr* *p* *tr*

In sen del mi - se - ro, in sen del mi - se - ro quand'è im - pro - vi - so

f *p*

f *p* *f* *p* *mf*

f *p*

più che l'af - fan - no cru - de - le è il ri - so: co - sì ti - ran - - no,

f *p* *mf* *p*

f *f* *f* *f* *f*

mf *f* *tr*

co - sì ti - ran - - no, non è, non è il do - lor!

mf *f*

Da Capo.

GIUNONE, GIOVE, ERCOLE ed EBE.

GIU.

Violoncello Solo.

Cembalo.

Consor-te, a tem-po giun-gi. Già d'eter - no le - ga-me in-sieme avvin-te

l'a - ni-me gran-di son d'Ebe e d'Al - ci - de. L'ar-dor io ne dis - po - si; e'l tuo po-te - re dee co-ro-

GIOVE.

nar del fausto evento il fi-ne. Grande il di-segno fù! Ben grande ancora, o-nor Giuno-ne avrai per ogni e-

ta-de: il po-po-lo di Te-be, ov'Er-co-le va-gli nel far-si vanto di su'a-mi - ca Deità, fa-rà ri-

cor-do del tuo cor ge-ne-ro-so; ei prieghi, ei vo-ti col su-o Nu-me di-vi-si a

te ri-vol-ge-rà. Sa-re-te en-tram-bi ne'tem-pi, all a-re in-tor-no, in o-gni tet-to del-la

GIU.
lau-de commun degno sog-get-to. Al-ci-de, ecco ad em-piu-ti gl'effet-ti già dell'odio mi-o, che in

ERC.
EBE.
men-te fi-gu-ra - sti per te sem-pre fu-ne-sto. Chi spe-rò mai con-ten-to e -

GIOVE.

gua.le a questo! Fi.gli, vi stringo al se.no. Al ciel tor.na.te meco in.di.vi.si, e'l pia.

cer vo.stro si.a l'al.ta ca.gion del.la le.ti.zia mi.a.

segue l'Aria di GIOVE.

Andante.

2 Oboi.

2 Corni.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Giove.

Violoncello e Basso. (Fagotti.)

Cembalo.

Musical score for the first system. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by a note on a whole note, and then a series of notes. The piano accompaniment consists of multiple staves with complex rhythmic patterns. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *p* (piano). The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

Sa - prò dal -

Musical score for the second system. It continues the vocal line and piano accompaniment from the first system. The vocal line includes the lyrics: "le pro-cel-le ser-bar si va - ghe piante, fa - rò che verdeg-giante". The piano accompaniment features intricate rhythmic figures. Dynamics include *p* (piano). The key signature and time signature remain consistent with the first system.

le pro-cel-le ser-bar si va - ghe piante, fa - rò che verdeg-giante

spandano ognora il cri-ne; che fol-go-ri, e pru-i-ne non l'o-si-no in-fe-star, fa-

f

rò — che verde-gian-te spandano o.gno-ra il cri-ne, che fol-gori e pru-i-ne

p *f*

rò che ver. deg. gian. te spandano ognora il cri. ne, che fol. gori e pru. i. ne, che

fol. gori e pru. i. ne non l'o. sino in. fe. star. Fa. rò che ver. . deg.

gian.te span - danoo.gno - rail cri.ne, fa - rò che verdeggiante spandano ognora il

This system contains the first vocal entry and piano accompaniment. The vocal line is in a soprano register, starting with a half note 'gian.te' followed by a series of eighth notes. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

cri - ne che fol.go.ri e pru.i - ne non lo - si.no in .fe.star, in .fe. -

This system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a trill (tr) over the final note of the phrase. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, including some chords in the right hand. The system concludes with a double bar line.

Musical score for the first system. It includes vocal lines and piano accompaniment. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present in several staves. The vocal line includes the word "star." and "Che".

Musical score for the second system. It includes vocal lines and piano accompaniment. The dynamic marking *p* (piano) is present. The vocal line includes the lyrics: "sempre lor d'in . tor . no ri . dano i di se . re . ni del . la stagion , che ad or . no fail".

pra - to, eicol - lia - me - ni, fail pra - to, eicol - lia - me - ni, ch'il fred - do giel di - scio - glie, che

fa tranquillo il mar, ————— che il fred - do giel di -

scio - glie, che fa tranquillo il mar, ————— tranquillo il mar. *tr* Da Capo.

GIUNONE.

Ora il nostro conten.to spargsi a tut.to il Ciel. Ven.gano i Nu.mi a

Violoncello solo.

Cembalo.

ri.mi.rar in vo.i nuo.vi com.pa.gni, a.bi.ta.to.ri di que.ste superne in.clite se.di. In es.se

cre.sca l'al.le.grez.za, il pia.cer, ed of.fra in tan.to ai due fe.li.ci, ed im.mor.ta.li A.

man.ti o.gni cor, o.gni vo.ce ap.a.u.si, e can.ti.

segue il
Coro,

Coro.
Presto.

Corni.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Ercole.

Ebe e Giunone.

Giove.

Violoncello e Basso (Fagotti).

Cembalo.

(p) *(p)* *(p)* *(f)* *tr.* *(f)* *(f)*

Dell'al - le - grez - zail no.me
 Dell'al - le - grez - zail no.me
 Dell'al - le - grez - zail no.me

co.me con - so - la, o co - me! sempre d'o - gnu - no il cor, d'o -
 co.me con - so - la, o co - me! sempre d'o - gnu - no il cor, d'o -
 Co - me con - so - la, o co.me! sempre d'o - gnu - no, d'o -

gnu - no il cor, sempre d'ò - gnu - no il cor, d'ò - gnu - no il cor!
 gnu - no il cor, sempre d'ò - gnu - no il cor, d'ò - gnu - no il cor! O - ra di
 gnu - no il cor, sempre d'ò - gnu - no, d'ò - gnu - no il cor! O - ra di

O - ra di lei là - spet - to d'ogn' im - mor - ta - le il pet - to ren - de più
 lei là - spet - to d'ogn' im - mor - ta - le il pet - to
 lei là - spet - to d'ogn' im - mor - ta - le il pet - to

lie - to an.cor, più lie - to an - cor, ren.de più lie.to an.cor, più lie.to an.cor,
 ren.de più lie.to, più lie - to an - cor, ren.de più lie.to an.cor, più lie.to an.cor,
 ren.de più lie.to, più lie - to an - cor, rende più lie.to, più lieto an - cor,

o - ra di lei là - spetto d'ogn'immor.ta - le il pet.to ren.de più lie - to an.cor, più
 o - ra di lei là - spetto d'ogn'immor.ta - le il pet.to ren.de più lie - to an.cor, più
 o - ra di lei là - spetto d'ogn'immor.ta - le il pet.to rende più lie.to, più

lie - to an.cor, più lie - to an.cor, più lie - to an.cor.

lie - to an.cor, più lie - to an.cor, più lie - to an.cor.

lieto an - cor, più lie - to an.cor, più lie - to an.cor.

(p)

(s)

Licenza.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

Violoncello
e Basso.

Cembalo.

Non non m'inganno, è questi il Dio d'amor!

Ma co-me, a lui non pende al fian.co lar.co fa.ta.le, e non ha benda al ciglio?

The musical score is arranged in a system of six staves. The top three staves are for Violino I, Violino II, and Viola. The fourth staff is for Soprano. The fifth and sixth staves are for Violoncello e Basso and Cembalo. The score is in 3/4 time and G major. The vocal line includes the lyrics: "Non non m'inganno, è questi il Dio d'amor!" and "Ma co-me, a lui non pende al fian.co lar.co fa.ta.le, e non ha benda al ciglio?". The score features various musical notations including dynamics (f), articulation (accents), and fingerings (6).

ten. ten.

f *p* *p*

Strali non hà, non ve . do l'in . e . stingui . bil fa . ce; ein ve . ce di mo .

p *p*

f *f* *f*

strar genio tiran . no senza destar af . fan . no spi . ra dal volto suo contento, e pa . ce. Chi lo cangiò

f *f*

f *f*

lo cangiò co . si? Ma semi è da . to, di penetrar nel ve . ro: chio trovi amor can .

ten.

gia.to, spo-si Re-a-li, è mer.to so.lo di voi. Col-la vir-tù sa-pe-te reggere a-

tenuto

mor. Quindi per voi l'a-ma-re è dol-cezza, pia-cer, pa-ce e con-ten-to e la vir-

tù che in voi l'a-mo-re af-fre-na, se man-ca in altri in altri a-mo-re, è pe-na.

Grazioso.

Violino I. *(f)*

Violino II. *(f)*

Viola. *(f)*

Soprano.

Violoncello e Basso. *(f)*

Cembalo. *f*

Co - si come si ac - ce - se la - vostra fiamma bel - la nel - la na - ti - va stel - la,

nel - la na - ti - va stel - la, co - si risplen - de - rà, ri - splen - de - rà la vo - stra fiam - ma

bel - la nel - la na - ti - va stel - la, co - si come si ac - ce - se, co - si ri - splen - de -

Musical score for the first system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: *rà, co - si ri - splen - de - rà, risplen - de - rà!*

Musical score for the second system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: *Co - si come si ac - ce - se la - vostra fiamma*

Musical score for the third system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: *bella, co - si, co - si ri - splen - de - rà, nel - la nati - va stella, co - si, co -*

si - ri - splen - de - rà, co - sì co - me si ac - ce - se la vo - stra fiam - ma

bel - la, la vo - stra fiamma bel - la, nel - la nati - va stel - la co - sì co - me si ac -

ce - se, co - sì ri - splen - de - rà, co - sì ri - splen - de - rà, risplen - de - rà!

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are vocal parts, with the upper staff containing treble clef notation and the lower staff containing bass clef notation. The piano accompaniment is shown in the bottom two staves, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). There are also trill ornaments (*tr*) and triplet markings (*3*) in the vocal lines.

The second system continues the musical score with six staves. It features similar vocal and piano parts. The piano accompaniment includes chords and arpeggiated figures. Dynamic markings such as *f*, *p*, and *tr* are used throughout. The vocal lines continue with melodic phrases and trills.

The third system of the musical score includes the vocal line with lyrics. The lyrics are: "Ed un amor ch'è pa . ce al cor di chi ben a.ma, al cor di chi ben". The piano accompaniment continues with chords and arpeggiated patterns. Dynamic markings include *p* and *f*. The system concludes with a fermata over the final notes.

(b) *p*
 a-ma, la vo-stra regia fa-ma le glorie esal-te - rà,

la vo - stra re - gia fa - ma le

glo - rie e - sal - te - rà, le glo - rie e - sal - te - rà!

Da Capo.

D. d. T. i. B. xxvi.



Satzungen der Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Bayern.

§ 1.

Name und Zweck der Gesellschaft.

Unter dem Namen „Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Bayern“ verfolgt die Vereinigung den Zweck, solche Werke der Tonkunst zu veröffentlichen, die für die Musikgeschichte Bayerns von künstlerischer oder entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung sind. Mit dem Jahre 1900 angefangen, soll alljährlich mindestens ein, dem Stand der modernen Musikforschung entsprechend redigierter, dabei aber der Praxis tunlichst entgegenkommender Band erscheinen.

Das Geschäftsjahr der Gesellschaft beginnt am 1. April und schließt mit dem 31. März.

§ 2.

Sitz der Gesellschaft.

Die Gesellschaft hat ihren Sitz zu München.

§ 3.

Eintritt in die Gesellschaft.

Man wird Mitglied der Gesellschaft durch schriftliche oder mündliche Erklärung, welche an ein Mitglied des Ausschusses (§ 6) oder an einen der Vertrauensmänner (§ 8) zu richten ist. Der Ausschuss ist berechtigt, Personen, die sich um die Gesellschaft besonders verdient gemacht haben, zu korrespondierenden oder Ehrenmitgliedern zu ernennen.

§ 4.

Ausscheiden aus der Gesellschaft.

Jedes Mitglied der Gesellschaft ist befugt, mit Schluß des Geschäftsjahres auszutreten. Die Austrittserklärung ist vor Ablauf desselben in schriftlicher Form an den Vorsitzenden des Ausschusses abzugeben.

Das Ausscheiden eines Mitgliedes hat die Auflösung der Gesellschaft nicht zur Folge. Eine Abfindung des ausscheidenden Mitgliedes unterbleibt.

§ 5.

Pflichten und Rechte der Mitglieder.

Der Jahresbeitrag ist auf vierzehn, beziehungsweise sieben Mark festgesetzt (je nachdem zwei oder nur ein Band ausgegeben werden) und bei Ablieferung der Jahrespublikationen fällig. Jedes Mitglied erhält ein Exemplar der Jahrespublikationen.

§ 6.

Ausschuß der Gesellschaft.

Der Ausschuß der Gesellschaft besteht aus fünf Mitgliedern, von denen eines als Vorsitzender, eines als Leiter der Publikationen, eines als Schriftführer und eines als Rechner zu fungieren hat. Die Wahl des Ausschusses geschieht in der Generalversammlung, und zwar werden der Leiter der Publikationen auf fünf, die übrigen Mitglieder

(Beschlossen von den Generalversammlungen am 19. November 1899, 15. März 1902 und 15. Dezember 1911.)

auf drei Jahre bestellt. Scheidet ein Mitglied aus, so bestellt bis zur nächsten Generalversammlung der Ausschuß einen Ersatzmann.

Der Leiter der Publikationen hat die kunstwissenschaftliche Tätigkeit der Gesellschaft auszuüben, insbesondere die zur Drucklegung geeigneten Werke dem Ausschuß vorzuschlagen und die Verhandlungen mit den Mitarbeitern der Gesellschaft zu führen.

Der Ausschuß beschließt über die vorgeschlagenen Tonwerke und die von der Gesellschaft vorzunehmenden Rechtshandlungen, sowie über alle sonstigen Vereinsangelegenheiten, insbesondere über die Vertretung der Gesellschaft.

Die Ausschußversammlungen werden vom Vorsitzenden unter Mitteilung der Tagesordnung berufen und geleitet. Bei der Beschlußfassung entscheidet die absolute Mehrheit der abgegebenen Stimmen. Bei Stimmgleichheit gibt in kunstwissenschaftlichen Fragen die Stimme des Leiters der Publikationen, in den andern die des Vorsitzenden den Ausschlag.

§ 7.

Generalversammlung.

Die Generalversammlung der Gesellschaft ist zuständig zur Bestellung und Entlassung der Vereinsorgane, zu Beschlüssen über Rechtshandlungen gegenüber denselben, über Abänderung der Satzungen und Auflösung der Gesellschaft.

Die Berufung der Generalversammlung geschieht in der Regel durch den Vorsitzenden des Ausschusses in Form eines Rundschreibens.

Die Generalversammlung beschließt mit absoluter Mehrheit der abgegebenen Stimmen, vorbehaltlich der Bestimmung in § 9. Die Beschlüsse werden protokolliert und von den anwesenden Ausschußmitgliedern unterzeichnet.

§ 8.

Vertrauensmänner.

Zur Vertretung der Gesellschaftsinteressen wählt auf Vorschlag des Ausschusses die Generalversammlung für jeden Kreis Bayerns mit Ausnahme von Oberbayern einen Vertrauensmann auf die Dauer von drei Jahren.

Der Ausschuß hat mit den Vertrauensmännern in ständiger Fühlung zu bleiben.

§ 9.

Auflösung der Gesellschaft.

Ein Beschluß über Auflösung der Gesellschaft kann nur gefaßt werden, wenn bei Berufung der Generalversammlung dieser Gegenstand auf die Tagesordnung gesetzt war, und wenn wenigstens drei Vierteile der erschienenen Mitglieder ihre Zustimmung erklären.

Wird die Gesellschaft aufgelöst, so fällt ihr Vermögen einem von der Generalversammlung zu bestimmenden Zweck anheim.

Denkmäler der Tonkunst in Bayern.

Bisher erschienen:

- Jahrgang I. E. F. Dall'Abacos ausgewählte Werke, erster Teil. Eingeleitet und herausgegeben von *Adolf Sandberger*.
- II. Band 1. Klavierwerke von *Johann Pachelbel* nebst beigefügten Stücken von *W. H. Pachelbel*. Eingeleitet u. herausgegeben von *Max Seiffert*. Mit biographischen Vorbemerkungen von *Adolf Sandberger*.
 - II. Band 2. Ausgewählte Werke v. *J. K. Kerll*. Erster Teil. Eingeleitet und herausgegeben von *Adolf Sandberger*.
 - III. Band 1. *Symphonien der Pfälzbayerischen Schule* (Mannheimer Symphoniker). Erster Teil. Eingeleitet und herausgegeben von *Hugo Riemann*.
 - III. Band 2. *Ludwig Senfls* Werke, Teil I. Eingeleitet und herausgegeben von *Th. Kroyer*, nebst einer Abhandlung über Senfls Geburtsort und Herkunft v. *Adolf Thiirlings*.
 - IV. Band 1. *Johann Pachelbel*, Orgelkompositionen nebst beigefügten Stücken von *Wilh. Hieron. Pachelbel*. Eingeleitet und herausgegeben von *Max Seiffert*.
 - IV. Band 2. Ausgewählte Werke von *Chr. Erbach*. Teil I. Werke für Orgel u. Klavier. Werke *Hans Leo Hasslers*. Teil I. Werke für Orgel und Klavier mit beigefügten Stücken von *Jacob Hassler*. Eingeleitet u. herausgegeben von *E. von Werra*.
 - V. Doppelband. Lieferung I. Bemerkungen zur Biographie *Hans Leo Hasslers* und seiner Brüder, sowie zur Musikgeschichte der Städte Nürnberg und Augsburg im 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts. Herausgegeben von *Adolf Sandberger*.
 - V. Lieferung II. Werke *Hans Leo Hasslers*. Teil II. Eingeleitet und herausgegeben von *Rudolf Schwartz*.
 - VI. Band 1. *Nürnberger Meister der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts*: Geistliche Konzerte und Kirchenkantaten. Eingeleitet und herausgeg. von *Max Seiffert*.
 - VI. Band 2. Ausgewählte Werke von *Agostino Steffani*. Teil I. Herausgeg. v. *Alfred Einstein* u. *Adolf Sandberger*.

- Jahrgang VII. Band 1. Ausgewählte Werke von *Johann Staden*, Teil I. Eingeleitet u. herausgegeben v. *Eugen Schmitz*.
- VII. Band 2. *Symphonien der Pfälzbayerischen Schule* (Mannheimer Symphoniker). Zweiter Teil, 1. Hälfte. Eingeleitet und herausgegeben von *Hugo Riemann*.
 - VIII. Band 1. Ausgewählte Werke von *Johann Staden*, Teil II. Eingeleitet und herausgegeben von *Eugen Schmitz*.
 - VIII. Band 2. *Symphonien der Pfälzbayerischen Schule* (Mannheimer Symphoniker). Zweiter Teil, 2. Hälfte. Herausgegeben von *Hugo Riemann*.
 - IX. Band 1. *E. F. Dall'Abacos* ausgewählte Werke, zweiter Teil. Eingeleitet und herausgeg. von *Adolf Sandberger*.
 - IX. Band 2. Ausgewählte Werke von *Leopold Mozart*. Herausgegeben von *Max Seiffert*.
 - X. Band 1. Ausgewählte Werke von *Gregor Aichinger*. Teil I. Eingeleitet u. herausgegeben v. *Theodor Kroyer*.
 - X. Band 2. Ausgewählte Werke von *Adam Gumpelzhaimer*. Eingeleitet u. herausgegeben von *Otto Mayr*.
 - XI. Band 1. Werke *Hans Leo Hasslers*. Teil III. Eingeleitet und herausgegeben von *Rudolf Schwartz*.
 - XI. Band 2. Ausgewählte Werke von *Agostino Steffani*. Teil II. Herausgegeben von *Hugo Riemann*.
 - XII. Band 1. Ausgewählte Sinfonien von *Anton Rosetti*. Eingeleitet und herausgegeben von *Oskar Kaut*.
 - XII. Band 2. Ausgewählte Werke von *Agostino Steffani*. Teil III. Ausgewählte Szenen aus verschiedenen Opern. Herausgegeben von *Hugo Riemann*.
 - XIII. Ausgewählte Werke von *Johannes Erasmus Kindermann*. 1. Teil. Eingeleitet und herausgegeben von *Felix Schrciber*.
 - XIV. Band 1. Ausgewählte Werke von *Tommaso Traetta*. Eingeleitet und herausgegeben von *Hugo Goldschmidt*.