

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

Bühnenwerke

WERKGRUPPE 5

BAND 6: IL SOGNO DI SCIPIONE

VORGELEGT VON JOSEF-HORST LEDERER



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON

1977

En coopération avec le Conseil international de la Musique

Editionsleitung:

Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm
Rudolph Angermüller · Dietrich Berke

Die Editionsarbeiten dieses Bandes wurden gefördert mit Mitteln der Stiftung Volkswagenwerk.

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

FRANCE
Éditions Bärenreiter, Tours

SCHWEIZ
und alle übrigen hier nicht genannten Länder
Bärenreiter-Verlag Basel

Aussetzung des Continuo in den Rezitativen: Josef-Horst Lederer

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Josef-Horst Lederer, Kritischer Bericht
zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie II, Werkgruppe 5, Band 6.

Ferner erscheint das vollständige Aufführungsmaterial (BA 4577, auf Anfrage).

Alle Rechte vorbehalten / 1977 / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

INHALT

Zur Edition	VI
Vorwort	VII
Faksimile: Titelseite des Autographs	XV
Faksimile: Vergrößerter Ausschnitt aus Blatt 136 ^v des Autographs	XV
Faksimile: Blatt 20 ^v des Autographs	XVI
Faksimile: Blatt 145 ^v des Autographs	XVII
Faksimile: Blatt 82 ^v des Autographs	XVIII
Faksimile: erste, verworfene Fassung der Takte 34—48 aus dem Rezitativ vor No. 3	XIX
Argomento, Personen, Orchesterbesetzung	2
Verzeichnis der Nummern	3
Il sogno di Scipione	5

ZUR EDITION

Die *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) bietet der Forschung auf Grund aller erreichbaren Quellen – in erster Linie der Autographie Mozarts – einen wissenschaftlich einwandfreien Text, der zugleich die Bedürfnisse der musikalischen Praxis berücksichtigt. Die NMA erscheint in zehn Serien, die sich in 35 Werkgruppen gliedern:

- I: Geistliche Gesangswerke (1–4)
- II: Bühnenwerke (5–7)
- III: Lieder, mehrstimmige Gesänge, Kanons (8–10)
- IV: Orchesterwerke (11–13)
- V: Konzerte (14–15)
- VI: Kirchenkonzerte (16)
- VII: Ensemblesmusik für größere Solo-Besetzungen (17–18)
- VIII: Kammermusik (19–23)
- IX: Klaviermusik (24–27)
- X: Supplement (28–35)

Zu jedem Notenband erscheint gesondert ein Kritischer Bericht, der die Quellenlage erörtert, abweichende Lesarten oder Korrekturen Mozarts festhält sowie alle sonstigen Spezialprobleme behandelt.

Innerhalb der Werkgruppen und Bände werden die vollendeten Werke nach der zeitlichen Folge ihrer Entstehung angeordnet. Skizzen, Entwürfe und Fragmente werden als Anhang an den Schluß des betreffenden Bandes gestellt. Skizzen etc., die sich nicht werkmäßig, sondern nur der Gattung bzw. Werkgruppe nach identifizieren lassen, werden, chronologisch geordnet, in der Regel an das Ende des Schlußbandes der jeweiligen Werkgruppe gesetzt. Sofern eine solche gattungsmäßige Identifizierung nicht möglich ist, werden diese Skizzen etc. innerhalb der Serie X, Supplement (Werkgruppe 30: *Studien, Skizzen, Entwürfe, Fragmente, Varia*), veröffentlicht. Verschollene Kompositionen werden in den Kritischen Berichten erwähnt. Werke von zweifelhafter Echtheit erscheinen in Serie X (Werkgruppe 29). Werke, die mit größter Wahrscheinlichkeit unecht sind, werden nicht aufgenommen.

Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zugrunde gelegt. Vorformen bzw. Frühfassungen und gegebenenfalls Alternativfassungen werden im Anhang wiedergegeben.

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern der dritten und ergänzten dritten Auflage (KV¹ bzw. KV²) sind in Klammern beigelegt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV⁶) vermerkt.

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen in den Notenbänden gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, *tr*-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Akzidenzien vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen und Schwellzeichen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel, Generalbaß-Bezifferung sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. eine Ausnahme: Sie sind stets kursiv gestochen, wobei die ergänzten in kleinerer Type erscheinen. In der Vorlage fehlende Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt.

Der jeweilige Werktitel sowie die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singstimmen zu Beginn eines jeden Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem heutigen Gebrauch angepaßt; der Wortlaut der originalen Titel und Bezeichnungen sowie die originale Partituranordnung sind im Kritischen Bericht wiedergegeben. Die originale Schreibweise transponierend notierter Instrumente ist beibehalten. In den Vorlagen in c-Schlüsseln notierte Singstimmen oder Tasteninstrumente werden in moderne Schlüsselung übertragen. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h. ♩ , ♪ statt ♩ , ♪); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die NMA verwendet in diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift ♩ , ♪ etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[♩]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bögchen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten sind grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Dynamische Zeichen werden in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for* und *pia*: Die Gesangstexte werden der modernen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt.

Zu etwaigen Abweichungen editionstechnischer Art vergleiche man jeweils das Vorwort und den Kritischen Bericht.

Die Editionsleitung

VORWORT

Wie immer, wenn der junge Mozart einmal nicht auf Reisen war und somit seine oder die sonst in vieler Hinsicht so aufschlußreiche Korrespondenz des Vaters unterblieb, ist es um den Wissensstand für diese Zeit schlecht bestellt. Geben beispielsweise Leopold Mozarts Briefe an seine Frau über Komposition, Proben, Besetzung etc. des im Herbst 1771 in Mailand entstandenen und aufgeführten *Ascanio in Alba* KV 111 genauen Aufschluß¹, so liegen sowohl die Entstehungs- als auch die Aufführungsgeschichte der im Autograph und in einer Partiturskopie des 19. Jahrhunderts (beides: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin/West, Musikabteilung) überlieferten „Azione teatrale“ *Il sogno di Scipione* KV 126² größtenteils im Dunklen, und man ist bei deren Rekonstruktion vielfach auf Vermutungen angewiesen. Mit Sicherheit läßt sich nur sagen, daß es sich hier – entgegen der bisherigen Meinung in der Mozartliteratur – nicht um eine Komposition des Jahres 1772, sondern des Jahres 1771 handelt, während ein tatsächliches Zustandekommen einer Aufführung des gesamten Werkes im Jahre 1772 zwar mit hohem Grad an Wahrscheinlichkeit verneint werden kann, aber letztlich (wie das Gegenteil) nicht beweisbar ist. Beides gilt es unter anderem im folgenden darzulegen und zu begründen.

Als Mozart mit seinem Vater am 15. Dezember 1771 von seiner zweiten Italienreise nach Salzburg zurückkehrte, lag sein Brotherr und Gönner, Erzbischof Sigismund von Schrattenbach, im Sterben. Dessen am Tage darauf eingetretener Tod brachte bekanntlich für ganz Salzburg entscheidende Umwälzungen und Neuerungen, von denen auch die Familie Mozart nicht unberührt geblieben ist. Sowohl der für die veränderte Situation verantwortliche neu gewählte Erzbischof von Salzburg, Hieronymus Graf Colloredo, als auch der verstorbene Landesfürst Erzbischof Schrattenbach sind mit *Il sogno di Scipione* aufs engste verbunden, da beide als Widmungsträger dieses Werkes nachweisbar sind. Eine genaue Untersuchung der Takte 10 und 11 des der *Licenza* I (Arie No. 11a) vorausgehenden Rezitativs ergab nämlich, daß unter dem Vornamen des endgültigen Widmungsträgers „Girolamo“ (= Hieronymus) bereits ein anderer Namenszug gestanden haben muß. Die mittels Ultraviolettphoto-

grafie³ lesbar gemachte Rasurstelle erbrachte den Namen „Sigismondo“, womit feststeht, daß KV 126 ursprünglich für Erzbischof Sigismund von Schrattenbach geschrieben worden ist, ferner, daß mit dessen Sterbedatum, dem 16. Dezember 1771, auch ein sicherer „terminus ante quem“ für die Entstehungszeit der Komposition vorliegt. Ist somit auch klar, daß die abgeänderte Widmung auf Hieronymus Graf Colloredo erst nach dessen Wahl zum neuen Erzbischof von Salzburg im März 1772 erfolgt sein muß, so erhebt sich dennoch die Frage, zu welchem auf Erzbischof Graf Schrattenbach bezogenen Anlaß *Il sogno di Scipione* geschrieben worden sein könnte. Die schon vor Mozarts Ankunft in Salzburg im Dezember 1771 erfolgte Fertigstellung des Werkes läßt dabei die Annahme zu, daß dieser Anlaß relativ kurz nach diesem Zeitpunkt oder zumindest in den ersten Monaten des Jahres 1772 zu suchen ist. Hierfür bieten sich der 21. Dezember als Jahrestag der Konsekration und in der Folge der 28. Februar 1772 als Geburtstag des Erzbischofs an. Zieht man in Betracht, daß Mozart – so er sich gerade in Salzburg aufhielt – zu solchen Feierlichkeiten stets seinem Herrn musikalisch huldigte⁴, ließen sich diese beiden Daten unschwer mit der Komposition von KV 126 in Verbindung bringen, wenn ihnen nicht ein Ereignis besonderer Art den Rang streitig machen würde: Schrattenbach sollte nämlich am 10. Januar 1772 den 50. Jahrestag seiner Priesterweihe feiern⁵, und diesbezügliche umfangreiche Vorbereitungen lassen auf die Absicht großer Festlichkeiten schließen. So kaufte der Erzbischof angesichts seiner bevorstehenden Sekundiz nicht nur selbst „einen Baldachin, Kasel, Dalmatiken und Pluviale aus golddurchwirkter Seide, überall mit seinem Wap-

³ Siehe das Faksimile auf S. XV unten. Bei Klärung dieser Rasurstelle war mir Herr Univ.-Prof. Dr. Rudolf Flotzinger in entscheidendem Maße behilflich, wofür ihm an dieser Stelle herzlich gedankt sei.

⁴ Vgl. die beiden für Feierlichkeiten am Salzburger Hof entstandenen „Licenze“ KV 36 (33¹) und 70 (61^c) in NMA II/7, Arien · Band 1 sowie Mozart. *Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch (= *Dokumente*, NMA X/34), Kassel etc. 1961, S. 21 f. und öfter.

⁵ Ritzler, *Remegius OFMConv/Sefrin, Pirmin OFMConv: Hierarchia catholica medii et recentioris aevi sive Summorum Pontificum S.R.E. Cardinalium Ecclesiarum Antistitum Series e documentis tabularii praesertim vaticani collecta, digesta, edita. Volumen sextum a pontificatu Clementis PP. XII. (1730) usque ad pontificatum Pii PP. VI. (1799)*, in: *Il messaggero di S. Antonio*, Padua 1958, S. 364.

¹ Vgl. das Vorwort zu *Ascanio in Alba* (Neue Mozart-Ausgabe = NMA II/5/5), S. VII ff.

² Eine genaue Quellenbeschreibung bringt der Kritische Bericht.

pen“⁶, sondern die Salzburger Domherren sollen für diesen Anlaß sogar 300 000 (!) Gulden zusammengespart haben⁷. Darüber hinaus hatte Abt Beda Seeauer bereits 1771 sein dem Jubilar gewidmetes *Novissimum Chronicon*⁸ mit 1772 vorausdatiert. Daß diesem großen Ereignis auch die gebührende musikalische Umrahmung zgedacht war, ist daher als selbstverständlich anzusehen, und wenn Leopold Mozart bereits am 5. Januar 1771 – also ein Jahr vorher – aus Mailand an seine Frau die Anfrage richtet, „wenn dann eigentlich die *Secunditz* seiner Hochf: Gnaden unsers Gnädigsten Herrn seyn wird“, weil es ihm „wegen vielen Ursachen zu wissen nothwendig“⁹ sei, so zeigt dies, daß er um die Wichtigkeit des Ereignisses wußte und offensichtlich rechtzeitig Dispositionen und „musikalische“ Vorkehrungen mit dem Sohn Wolfgang treffen wollte.

Bringt man damit die Entstehungszeit des Werkes in Verbindung, so ließe sich diese nach der bereits mit Mitte Dezember 1771 feststehenden oberen Zeitgrenze nun auch nach „unten“ dahingehend fixieren, daß mit der Komposition nicht vor der Rückkehr Mozarts von seiner ersten Italienreise (Ende März 1771) begonnen worden ist. Zu diesem Zeitpunkt wußte Mozart schon von seinem Mailänder Kompositionsauftrag für den Herbst desselben Jahres¹⁰, und er muß sich auch darüber im klaren gewesen sein, daß sein Aufenthalt in Salzburg nur von kurzer Dauer sein würde. Mit seiner Abreise aus Salzburg am 13. August 1771 waren es denn auch nicht mehr als viereinhalb Monate gewesen, die Mozart in seiner Heimatstadt zugebracht hatte, und im Bewußtsein, daß er vor Jahresende kaum zurückkehren würde, der Erzbischof aber bereits am 10. Januar des neuen Jahres seine Sekundiz feiern sollte, dürfte

Il sogno di Scipione wohl in den Monaten April bis August geschrieben worden sein. Diese Annahme wird auch durch den von Wolfgang Plath ermittelten Schriftbefund¹¹ bekräftigt, der KV 126 gleichfalls als eine ältere Komposition des Jahres 1771 ausweist. Plath sieht in ihr noch ein „Musterbeispiel der alten, derben Großschrift“, wie sie etwa in der im Mai 1771 entstandenen Litanei KV 109 (74*), zum Teil auch im späteren *Ascanio in Alba* KV 111 noch aufscheint, und die mit dem Schriftbild der im Spätherbst 1771 in Mailand entstandenen Sinfonie KV 112 und des *Divertimento* KV 113 nicht mehr übereinstimmt. In den zuletzt genannten Kompositionen kündigt sich nämlich bereits jene graphische Kleinförmigkeit an, die dann ab März 1772 mit der Litanei KV 125 zur Regel wird und auch für die nachkomponierte, zu KV 126 gehörende *Licenza II* (Arie No. 11b) typisch ist¹². Würde man die Entstehung des *Sogno* mit seiner charakteristischen Großschrift in die Nähe von KV 112 und 113 bringen, käme dies einem Zurückfallen in den bereits überwundenen „graphischen Gigantismus“¹³ gleich, der nur durch übertriebene Eile und Zeitmangel Mozarts erklärbar wäre. Gerade aber davon ist in Leopold Mozarts Mailänder Briefen an seine Frau nach der Vollendung des *Ascanio in Alba* nicht die Rede: Am 28. September 1771 berichtet er, daß nun „*Vacanz und unterhaltung*“ beginnen, „weil der Wolfg: am Montage schon alles fertig hatte, und am dienstage schon [unsere] spaziergänge, anfiengen“¹⁴. Zieht man dazu noch in Erwägung, daß die Folgezeit bis zur Abreise nach Salzburg darüber hinaus mit Proben und Aufführungen des *Ascanio*, einem regen gesellschaftlichen Leben sowie mit der Komposition von KV 112 und 113 ausgefüllt war, erscheint es unwahrscheinlich, daß Mozart auch noch Zeit für die Arbeit an einem so relativ umfangreichen Werk wie KV 126 geblieben sein soll. Die Annahme einer Entstehungszeit von *Il sogno di Scipione* im Zeitraum April bis August 1771, zwischen der ersten und zweiten Italienreise – also noch vor dem *Ascanio in Alba* – gewinnt so in verstärktem Maße an Plausibilität (die KV-Nummer „126“ ist somit revisionsbedürftig).

Eine Sonderstellung nicht nur in bezug auf Entste-

⁶ Franz Martin, *Die Salzburger Chronik des Felix Adauktus Haslberger* (1. Teil), in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, Jg. 67 (1927), S. 64.

⁷ Johann Pezzl, *Reise von Venedig*, o. O., 1793, S. 109.

⁸ *Novissimum Chronicon antiqui Monasterii ad Sanctum Petrum Salisburgi ordinis Sancti Benedicti*. Salisburgo Sumptibus Josephi Wolff, MDCCLXXII.

⁹ Vgl. Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt (und erläutert) von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, 4 Textbände (= Bauer–Deutsch I–IV, Kassel etc. 1962/63), aufgrund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl (2 Kommentarbände = Eibl V und VI, Kassel etc. 1972), Register, zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl (= Eibl VII, Kassel etc. 1975), Band I, Nr. 227, S. 414 f., Zeilen 40–43.

¹⁰ Vgl. Leopold Mozarts Brief vom 18. März 1771 aus Verona an seine Frau (Bauer–Deutsch I, Nr. 236, S. 426, Zeilen 46 bis 49).

¹¹ Wolfgang Plath, *Beiträge zur Mozart-Autographie II. Schriftchronologie 1770–1780*, in: *Mozart-Jahrbuch 1976* (in Vorbereitung).

¹² Vgl. die Gegenüberstellung von Klein- und Großschrift in den Faksimiles auf S. XVI und S. XVII.

¹³ Plath, a. a. O.

¹⁴ Bauer–Deutsch I, Nr. 247, S. 440, Zeilen 5–7.

hung, sondern auch auf Schriftbild und Zugehörigkeit zu KV 126 nimmt die Licenza II (= No. 11b), die nachkomponierte zweite Fassung der Licenza I (= No. 11a) ein. Als typisches Beispiel für die im Frühjahr 1772 einsetzende Kleinschrift Mozarts bereits oben erwähnt, wurde sie auf dem gleichen Salzburger Papier¹⁵ wie das im Mai 1772 entstandene *Regina coeli* KV 127 geschrieben. Die zeitliche Zusammengehörigkeit dieser beiden Kompositionen, die noch durch die Tatsache bekräftigt wird, daß bei den benachbarten Werken, der Litanei KV 125, KV 126 und der Sinfonie KV 128 jeweils ein anderes Papier verwendet wurde, liegt damit auf der Hand. Für die Licenza II ergibt sich dadurch eine Datierung mit März/April 1772¹⁶. Es handelt sich hier also nicht um eine Komposition des Jahres 1776, wie Wyzewa und Saint-Foix¹⁷ angenommen haben, sondern diese Arie entstand im Zusammenhang mit der Wahl Graf Colloredo zum neuen Erzbischof von Salzburg, worauf noch näher einzugehen sein wird. Leopold Mozart hat sie zu einem späteren Zeitpunkt – auf jeden Fall nach den Huldigungsfeierlichkeiten für den Erzbischof – zwischen die Arie No. 11a und den Schlußchor (No. 12) des *Sogno* in das Autograph eingefügt und mit ihr auch bis zu dessen Ende eine neue Foliierung vorgenommen¹⁸.

Zu einer Aufführung von *Il sogno di Scipione* anlässlich der Wahl von Colloredo ist es – wie bereits eingangs erwähnt – entgegen der bisher vorherrschenden Ansicht höchstwahrscheinlich nicht gekommen. Darauf deutet nicht allein das Fehlen jeglicher Dokumente und Hinweise, auch Stimmung und Situation am erzbischöflichen Hofe nach dem unerwarteten Wahlausgang im März 1772 lassen eine Aufführung des Werkes fraglich erscheinen: In der Zeit der Sedisvakanz hatte der ranghöchste Domdekan, Ferdinand Christoph Graf Waldburg-Zeil, als erster Anwärter auf den Bischofsstuhl gegolten, von dem man sich eine Fortsetzung der konservativen Politik des verstorbenen Erzbischofs Schrattenbach erhoffte. Graf Zeil lag auch nach vier Wahlgängen in führender Position und wurde erst vor dem fünf-

ten durch „bescheidene Insinuationen“¹⁹ veranlaßt, seine auf ihn gefallenen Stimmen an den von Wien und Rom protegierten Graf Colloredo abzutreten. Wie sehr man über dessen Wahl betroffen war, berichtet die *Salzburger Chronik des Felix Adauktus Haslberger*²⁰, in der es heißt, daß Domkapitel und Stadt bestürzt gewesen seien und daß Parolen wie „Weiber, Wein und Nacht haben unsern Fürsten g'macht“ oder „... jetzt haben wir die Geißel Gottes“ umgingen. Vater und Sohn Mozart dürften als nachweisliche Zeil-Anhänger über diesen Wahlausgang gleichfalls nicht sehr erfreut gewesen sein, doch mußten sie sich wohl mit den neuen Gegebenheiten abfinden und als Mitglieder der erzbischöflichen Kapelle ihren musikalischen Beitrag zu diesem Anlaß leisten²¹. Daß dabei auf die fertige Komposition des *Sogno* zurückgegriffen wurde, war nur naheliegend, und Mozart scheint auch mit einer bühnenmäßigen Aufführung des Werkes noch ziemlich lange gerechnet zu haben. Darauf läßt eine Durchsicht des Werkes schließen, die Mozart (gemeinsam mit dem Vater) offensichtlich zur selben Zeit vorgenommen hat, in der die Licenza II entstand. Bei dieser in erster Linie auf die Dynamik ausgerichteten Revision fanden nämlich nicht nur dieselbe Tinte und eine ähnlich dünne Schreibfeder Verwendung, sondern die dynamischen Ergänzungen wurden auch in einer für die Licenza II charakteristischen Art – also typisch für die neue Kleinförmigkeit in der Schreibweise – durchgeführt²². Die Revision und auch die Änderung der Widmung von Schrattenbach auf Colloredo erscheinen nur angesichts einer beabsichtigten Aufführung sinnvoll; ein diesbezüglicher Plan muß demnach noch längere Zeit nach der Wahl bestanden haben. Seine Ausführung jedoch scheint eines der ersten Opfer von Erzbischof Colloredos drastischen Einsparungsmaßnahmen gewesen zu sein, mit denen er die Folgen

¹⁵ Die Übereinstimmung ergibt sich aus dem Wasserzeichen, das einen Mann mit Keule (Papiermühle A. F. Hoffmann bei Salzburg) darstellt.

¹⁶ Zu demselben Ergebnis kommt Plath aufgrund des autographen Schriftbefundes der Licenza II.

¹⁷ Théodore de Wyzewa et Georges Saint-Foix, *W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre*, Band I, Paris 1912, S. 443.

¹⁸ Vgl. den Kritischen Bericht.

¹⁹ Gemeint ist damit Graf Hartig, der kaiserliche Gesandte, der auf diese Weise Wiens eindeutigen „Wahlwünschen“ Ausdruck verlieh. Vgl. Judas Thaddäus Zauner/Corbinian Gärtner, *Neue Chronik von Salzburg*, Band V/1. Teil, Salzburg 1826, S. 327.

²⁰ Franz Martin, *Die Chronik des Felix Adauktus Haslberger* (2. Teil), in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, Jg. 68 (1928), S. 51.

²¹ Noch am 7. Februar 1772 schreibt Leopold Mozart an J. G. I. Breitkopf in Leipzig: „Da mir, und meiner Ehre nun viel daran gelegen, daß [ich] ein paar Hautbois und zwey Fagötte bald und von guter tonart bekomme, indem den 9ten Merz schon die Wahl eines neuen Fürsten für sich gehet...“ (Bauer–Deutsch I, Nr. 263, S. 455, Zeilen 7–10).

²² Vgl. z. B. Blatt 82r des Autographs: Faksimile auf S. XVIII.

der schlechten Finanzpolitik seines Vorgängers beheben wollte, und die gleich bei den Huldigungsfeierlichkeiten zur Anwendung kamen. So berichtet Abt Beda Seeauer in seinem Tagebuch²³ anlässlich des Einzugs des Erzbischofs von Schloß Freisaal am 29. April 1772, daß die „Landschaft“ und die Klöster vom Erscheinen dispensiert waren, um Kosten zu sparen, und weiter heißt es zur anschließenden, das Interregnum beschließenden Huldigung, daß „ein ganz ander Method in dem Rang befunden; sogar S[ein]e, Hoch[fürstliche] Gnaden sitzen an den nächst besten orth [...] es war kein tafl Music, alles ganz still und Modest, die Musick ist nur Abendts bei der Gesellschaft“²⁴. Daß es sich bei letzterer um die Aufführung des *Sogno* gehandelt haben könnte, ist zwar nicht gänzlich auszuschließen, der zitierten Mitteilung des Abtes Seeauer über den bescheiden gehaltenen Rahmen nach zu urteilen jedoch nicht sehr wahrscheinlich, da andernfalls das nicht alltägliche Ereignis eines festlichen Theaterabends in diesem Zusammenhang sicherlich auch Erwähnung gefunden hätte. Gemessen an ähnlichen Anlässen vergangener Jahre nehmen sich diese Feiern in der Tat sehr bescheiden aus und fanden – entgegen sonstiger Gewohnheit – in den meisten zeitgenössischen Salzburger Quellen kaum Beachtung. Schon gar nicht ist in diesen von einer Theateraufführung die Rede, und genaue Aufführungsdaten, von denen manche Mozartbiographen zu berichten wissen, basieren nur auf Vermutungen, die alle ihren Ursprung in Georg Nikolaus Nissens Vermerk auf dem Titelblatt des Autographs haben: *Zur Wahl des Erzbischofs Hieronimus aus dem fürstlichen Hause Colloredo* . . .²⁵ Damit wird wohl auf den Zusammenhang zwischen Werk und Anlaß hingewiesen, aber eine Aufführung selbst keineswegs bewiesen²⁶. Die zwar naheliegende, aber letztlich ohne Quellennachweis abgeleitete Folgerung, *Il sogno di Scipione* müsse tatsächlich anlässlich der Feierlichkeiten aufgeführt worden sein, erfolgte somit nicht nur zu Unrecht, sondern erbrachte darüber hinaus – den länger währenden Huldigungs-

feierlichkeiten entsprechend – noch voneinander abweichende Aufführungsdaten²⁷.

Sprechen somit – solange ein endgültiger Beweis fehlt – die Quellenlage sowie das Fehlen eines gedruckten Librettos gegen eine Aufführung von KV 126, so wäre denkbar, daß sich die oben im Zusammenhang mit der Huldigung Colloredos angeführte Bemerkung des Abtes Beda Seeauer, „. . . die Musick ist nur Abendts bei der Gesellschaft“, auf die Licenza II bezieht und nur diese, nicht aber das ganze Werk gespielt wurde. Auch der am Tag nach der Huldigung abgehaltene Ball in der Residenz²⁸ könnte für eine Aufführung in Frage gekommen sein, und in beiden Fällen fände so die nochmalige Vertonung des Textes der Licenza I eine plausible Erklärung dahingehend, daß Mozart dem Erzbischof nach der Absage einer Aufführung des gesamten *Sogno* dennoch mit einer, wenn auch kleinen, aber dafür ganz neuen Komposition huldigen wollte. Die Beibehaltung des Textes „*Ah perchè cercar degg'io*“ wäre dabei so zu motivieren, daß in ihm die Tugenden des Widmungsträgers gepriesen werden. Unter diesem Aspekt könnte auch das der Licenza I vorausgehende Rezitativ und der nachfolgende Chor (No. 12) zusammen mit der Licenza II aufgeführt worden sein, da in ihnen der Erzbischof persönlich mit seinem Namen „*Girolamo*“ und als „*Prencce eccelso*“ angesprochen wird. Möglicherweise haben auch Wünsche einer bestimmten Sängerin oder eines Kastraten zur Entstehung der Licenza II geführt oder eine Rolle gespielt, doch kann es auch hier letztlich wie bei den zuvor angestellten Überlegungen nur bei Vermutungen bleiben.

*

Das Libretto von *Il sogno di Scipione* stammt von Pietro Metastasio. Mozart dürfte als Vorlage die Turiner Ausgabe der Werke des Dichters²⁹ benutzt haben, die er am 2. Februar 1770 von Karl Joseph Graf Firmian, dem Generalgouverneur der Lom-

²³ *Protocolum et Diarium Abbatiale Conscriptum 14ta Julii Anno 1763 Usque ad 4tam Julii Anno 1773* [ms.], pag. 260.

²⁴ Ebenda, S. 261 f.

²⁵ Vgl. das Faksimile auf S. XV oben.

²⁶ Dasselbe gilt für die *Data zur Biographie des verstorbenen Tonn-Künstlers Wolfgang Mozart der Marianne von Berchtold aus dem Frühjahr 1792*, wo es heißt: „In Jahr 1772. machte der Sohn zur Wahl des Erzbischofs zu Salzburg eine *Serenata*, *il sogno di scipione*“ (Dokumente, S. 404).

²⁷ Diesbezügliche Angaben bewegen sich zwischen 29. April und 1. (oder Anfang) Mai 1772. Von letzterem spricht z. B. auch KV³ und beruft sich dabei auf eine falsche Quelle: Das dort (KV³ S. 188, Anmerkung) zitierte Tagebuch Schiedenhofens erwähnt nämlich weder *Il sogno di Scipione*, noch berichtet es über den dafür in Frage kommenden Zeitraum. Vgl. Otto Erich Deutsch, *Aus Schiedenhofens Tagebuch*, in: *Mozart-Jahrbuch 1957*, Salzburg 1958, S. 15 ff.

²⁸ Zauner/Gärtner, *Neue Chronik*, S. 332.

²⁹ *Poesia del Signor abate Pietro Metastasio, giusta le correzioni fatte dall'autore nell'edizione di Parigi, coll'aggiunta della Nittetti ed del Sogno, ultimamente date alla luce dal medesimo* . . . In Torino, nella stamp. reale 1757.

bardei, in Mailand als Geschenk bekommen hatte³⁰, und deren Wortlaut er genau folgt. Der Text wurde bereits im Jahre 1735 anlässlich des Geburtstages Kaiser Karls VI. im Auftrag der Kaiserin Elisabeth geschrieben, von Luca Predieri³¹ vertont, und spielt auf die erfolgreichen Kämpfe der österreichischen Truppen in Italien an. Wardamit eine gesellschaftlich-politische Relevanz zu den damaligen Zeitumständen gegeben, so läßt sich bei Erzbischof Schrattenbach, dem ersten Widmungsträger in der Mozartschen Vertonung des Librettos, zwar kein direkter Bezug des Textes in Form einer offenen Anspielung auf ein bestimmtes Ereignis herstellen, doch ist diese Episode aus der römischen Geschichte³² gleichzeitig auch Träger einer Symbolschicht, die sich aus ihrer Umdeutung der antiken in die christliche Welt interpretieren läßt. Demgemäß könnte aus der Gegenüberstellung der allegorischen Figuren der „Costanza“³³ als siegreiche Kraft der Beständigkeit und der „Fortuna“ als Flatterhaftigkeit des Glücks nach dem Ausgang des Stückes die versteckte Aufforderung an den Erzbischof herausgelesen werden, er möge seine konservative Haltung und Politik fortsetzen und nicht dem wankelmütigen und trügerischen Glück der Aufklärung folgen³⁴. In der äußeren Bühnenhandlung fehlt dieser Metastasianischen „Azione teatrale“³⁵, dem Sujet entsprechend, fast jegliche Dramatik, und ihre „Aktionslosigkeit“ gipfelt in Scipios philosophischen Diskursen über Sphärenharmonie und Unsterblichkeit der Seele. Zwar war bekanntlich der Wert eines barocken Opernlibrettos nicht von seinem Grad an bühnenmäßiger Handlungs-dramatik abhängig, doch

scheint für den damals erst fünfzehnjährigen Mozart wohl eher der Name des berühmten Wiener Hofpoeten bei der Wahl des Textes eine Rolle gespielt zu haben, als daß er sich durch dieses Traumspiel wirklich musikalisch inspiriert gefühlt haben könnte. Schon Otto Jahn hat auf diesen Umstand hingewiesen, wenn er diesem Werk den „Charakter einer Gelegenheitsmusik“ zuspricht, „bei der es mehr darauf ankommt Parade zu machen als Empfindung auszudrücken“³⁶. Kommentare dieser Art, die weniger an der Musik selbst als an deren Eigenbedeutung und Bezugslosigkeit zur Handlung Kritik üben, finden sich in der Mozartliteratur immer wieder, und selbst Bernhard Paumgartner klassifiziert KV 126 als eine Arbeit, die „unter Mozarts theatralischen Versuchen vielleicht die flüchtigste, schwächste darstellt“³⁷.

Die Ursache der Diskrepanz zwischen musikalischem Ablauf und szenischem Geschehen im *Sogno* liegt wohl darin, daß in Mozarts Musik zahlreiche musikalisch-barocke Gestaltungsprinzipien bereits überwunden sind, die Dichtung jedoch — sie entstand ja immerhin fast dreißig Jahre früher — noch ein echtes Produkt dramaturgischer Form des Barocktheaters darstellt und somit der jeweilige Szenentypus nicht mehr seine konsequente Entsprechung in der Musiktypologie findet. Für die sich so dem Dramaturgischen gegenüber als fortschrittlich erweisende musikalische Gestaltung war in erster Linie die Abkehr vom barocken Reihungsprinzip des Fortspinnungstypus von Bedeutung, die in steigendem Maße dem zur Klassik hinführenden Kontrasttypus mit Themen und Motiven gegensätzlichen Charakters Platz machte. Weiterhin bewirkte Mozart in den Arien eine formale Änderung im Großen durch die Loslösung von der strengen Hasseschen Da-capo-Form zugunsten der Dal-segno-Arie. In ihr wurde mit dem Wegfallen des ersten Abschnittes von Teil A in der Reprise der übertriebenen barocken Affektintensivierung, der in der Form der Da-capo-Arie vor allem im vollständig wiederholten A-Teil und auch im B-Teil breiter Raum gegeben wurde, Einhalt geboten und dadurch eine musikalische Straffung erzielt, wie die Arien No. 1, 3, 5, 9, 10 und, mit Einschränkungen, auch No. 8 zeigen. Derselbe Effekt gelang Mozart in den Arien No. 2, 6 und 7 — gleichfalls Dal-segno-Arien —, doch ist bei ihnen die Reprise nicht allein auf die wört-

³⁰ Vgl. Leopold Mozarts Brief vom 10. Februar 1770 aus Mailand an seine Frau in Salzburg (Bauer-Deutsch I, Nr. 160, S. 312 ff.).

³¹ Weitere Vertonungen des Metastasio-Textes: Christoph Nichelmann (Berlin 1746), Giuseppe Mir de Llusa (Madrid 1753), Francesco Uttini (Stockholm 1764), Giovanni Porta (München 1744), Georg Reuter (Wien 1757), Gerolamo Mango (Eichstädt 1764), Saverio dos Santos (Lissabon 1768).

³² Grundlage der Dichtung war Marcus Tullius Ciceros *Somnium Scipionis*, ex lib. de Republica VI. (Vgl. S. 2 des vorliegenden Bandes, *Argomento*.)

³³ Neben der „fortitudo“ („fortezza“) galt ja die „constantia“ („costanza“), die zweite der römischen Kardinaltugenden, von jeher auch als eine der christlichen Tugenden, die der oberste Kirchenhirt neben Güte und Weisheit besitzen sollte.

³⁴ Letzteres hat dann Erzbischof Colloredo getan, weshalb das Libretto für seine Person gänzlich unpassend war.

³⁵ Auch Bezeichnungen wie „Festa teatrale“, „Serenata“ oder „Dramatico componimento“ wurden für Gratulationsfestspiele dieser Art verwendet. Vgl. Josef-Horst Lederer, *Zu Form, Terminologie und Inhalt von Mozarts theatralischen Serenaden*, in: *Mozart-Jahrbuch 1976* (in Vorbereitung).

³⁶ Otto Jahn, *W. A. Mozart*, Teil I, Leipzig 1856, S. 227.

³⁷ Bernhard Paumgartner, *Mozart*, Zürich und Freiburg/Breisgau 1945, S. 159.

liche Wiederholung des zweiten Abschnittes von Teil A beschränkt; ihr erster Abschnitt wird ebenfalls wiederholt, jedoch in organischer Verkürzung durch Aneinanderreihung der Hauptgedanken in geraffter Form³⁸. Im Gegensatz dazu stellen die beiden Licenza-Arien (No. 11a und 11b) zweiteilige Reprisesformen dar und bedienen sich der thematischen Variation.

Dieser relativ „modernen“ Arien-Gestaltung steht nicht nur das Festhalten an der für die opera seria kennzeichnenden Ensemblefeindlichkeit, sondern auch die fast ausschließliche Anwendung des Secco-Rezitativs als Typus des barocken „Chiaroscuro“ im Sinne der Kontrastverdeutlichung von Handlung (Rezitativ) und Affekt (Arie) gegenüber. Nur ein einziges Mal wird ein Accompagnato verwendet (S. 215 ff.), dem aber hier freilich noch nicht die Bedeutung wie im Zusammenhang mit den späteren Charakterarien von Mozarts Meisteropern zukommt, sondern das noch in ganz barocker Weise mittels Tremoli und raschen Skalen der Streicher sowie unter Zuhilfenahme von Pauken und Bläsern eine Sturm- und Gewitterszene darstellt, und bei dem nach Art eines *Demofonte*-Rezitativs die einzelnen Teile motivisch vereinheitlicht werden.

In der zweisätzigen „Overtura“³⁹ läßt sich in der Satzfolge eine verkappte italienische Opern-Sinfonia erkennen, bei der allerdings der dritte Satz zu dem sich anschließenden Rezitativ umgedeutet ist, während der zweite Satz in das Rezitativ mit einem bis zum *pp* verhallenden *decrescendo* als „zarte Schlummermusik“⁴⁰ direkt übergeht. Im Unterschied zu *Ascanio in Alba* hat die Overtura sonst keinen Bezug zum übrigen Werk, etwa in der Form, daß ihr musikalisches Gedankengut nochmals aufgegriffen würde. Sie fand als erster und zweiter Satz der späteren Sinfonie KV 141^a – allerdings mit veränderten Schlüssen – nochmals Verwendung⁴¹.

Die Dynamik ist wie in den meisten Jugendwerken Mozarts sehr sparsam eingesetzt und auf die Or-

chesterstimmen beschränkt. Aufgrund der größtenteils vorherrschenden Gruppendynamik ergaben sich bei diversen Ergänzungen keine Probleme. Die von Leopold Mozart bei der erwähnten Revision des ganzen Werkes mit Bleistift ergänzten dynamischen Zeichen müssen als vom Sohn „akzeptiert“ und somit als autograph angesehen werden. Sie wurden in der vorliegenden Ausgabe nicht besonders gekennzeichnet, finden aber wie die *Dal-segno*-Hinweise im Kritischen Bericht Erwähnung. Singstimmen hat Mozart – mit Ausnahme der Licenza II, die auch dynamisch wesentlich differenzierter ist – nicht mit Artikulationsbögen versehen; von diesbezüglichen Ergänzungen wurde deshalb abgesehen. Satztechnische Ungeschicklichkeiten des jungen Mozart wurden belassen; Ausnahmen bilden offensichtliche Schreibfehler, wobei jedoch die autographe Version jeweils in einer Fußnote mitgeteilt wird. An einigen Stellen vom Herausgeber hinzugefügte Tempobezeichnungen, Gesangskadenzen und Fermatauszierungen sowie die Generalbaßaussetzung in den Secco-Rezitativen sollen natürlich nur einen Vorschlag bzw. eine Anleitung ohne jede Verbindlichkeit darstellen. In diesem Sinne sind auch die Vorschläge für Apoggiaturen in den Rezitativen zu verstehen⁴². Der Generalbaß in den Rezitativen sollte, der damaligen Praxis entsprechend, vom Violoncello mitgespielt werden. In geschlossenen Nummern, in denen Holzbläser mitwirken, ein Fagott jedoch nicht eigens notiert ist, darf, der Aufführungspraxis der Zeit entsprechend, ein Mitgehen des Fagotts mit dem Baß als selbstverständlich angesehen werden.

Bei der Durchsicht des Autographs tauchte eine mit Siegellack an Blatt 40 angeklebte erste, verworfene Fassung der Takte 34–48 des Rezitativs vor No. 3 auf; sie wird als Faksimile auf S. XIX wiedergegeben (vgl. auch Krit. Bericht).

Von einer zusätzlichen Unterteilung des Einakters in einzelne Szenen wurde abgesehen, da sie sich aus der für Metastasio typischen Verfahrensweise ersehen läßt, das jeweilige Szenenende von zwei Vierzeilern der Arie zu beschließen. Die im Zusammenhang damit im Libretto selten aufscheinenden szenischen Anweisungen über Auftritte und Abgänge der darstellenden Personen fanden in der vorliegenden Ausgabe aber selbstverständlich Aufnahme. Was Mozarts Orthographie betrifft, so weicht diese von der

³⁸ Auf den Einfluß Johann Christian Bachs, der sich in dieser Form hier geltend macht, hat schon Hermann Abert hingewiesen in: *Johann Christian Bachs italienische Opern und ihr Einfluß auf Mozart*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* I (1918/19), S. 313 ff.

³⁹ Der Terminus „Overtura“ stammt nicht von Mozart. Seine Einführung im *Sogno* erscheint aber aufgrund der zeitlich nahen Entstehung von *Ascanio in Alba*, wo diese Bezeichnung autograph ist, sachlich gerechtfertigt. Vgl. das Vorwort zu *Ascanio in Alba*, NMA II/5/5, S. VIII, Anmerkung 9.

⁴⁰ Hermann Abert, *W. A. Mozart*, Teil I, Leipzig 7/1955, S. 232.

⁴¹ Vgl. NMA IV/11 *Sinfonien* · Band 3.

⁴² Zur grundsätzlichen Ausführung der Appoggiaturen bei Mozart vgl. die Vorworte von Luigi Ferdinando Tagliavini und Franz Giegling in den von ihnen vorgelegten NMA-Bänden II/5/5, S. X/XII, und I/4/1, S. VIII f.

Vorlage des öfteren dahingehend ab, daß mit der Groß- und Kleinschreibung nach subjektivem Ermessen des Wichtigkeitsgrades der Wortbedeutung verfahren wurde. Der Text mußte deshalb zum Teil an die heutige moderne Rechtschreibung angeglichen werden und basiert — mit Ausnahme von Mozarts größtenteils autograph belassener Interpunktion — in der Regel auf der Neuausgabe der Werke Metastasio von Bruno Brunelli⁴³.

*

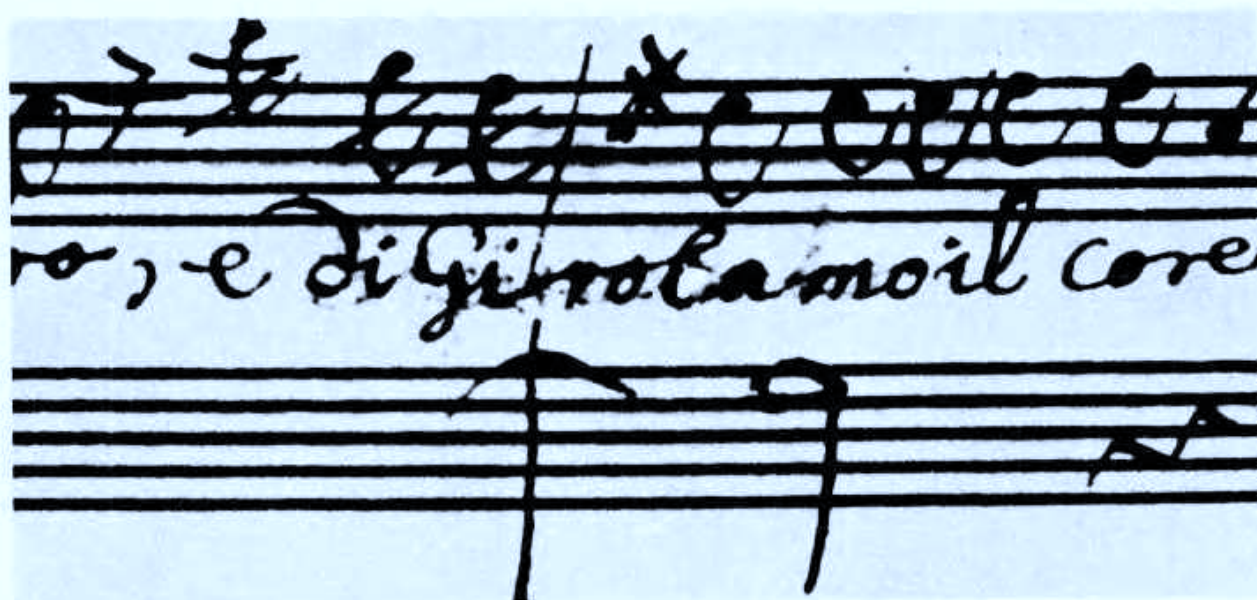
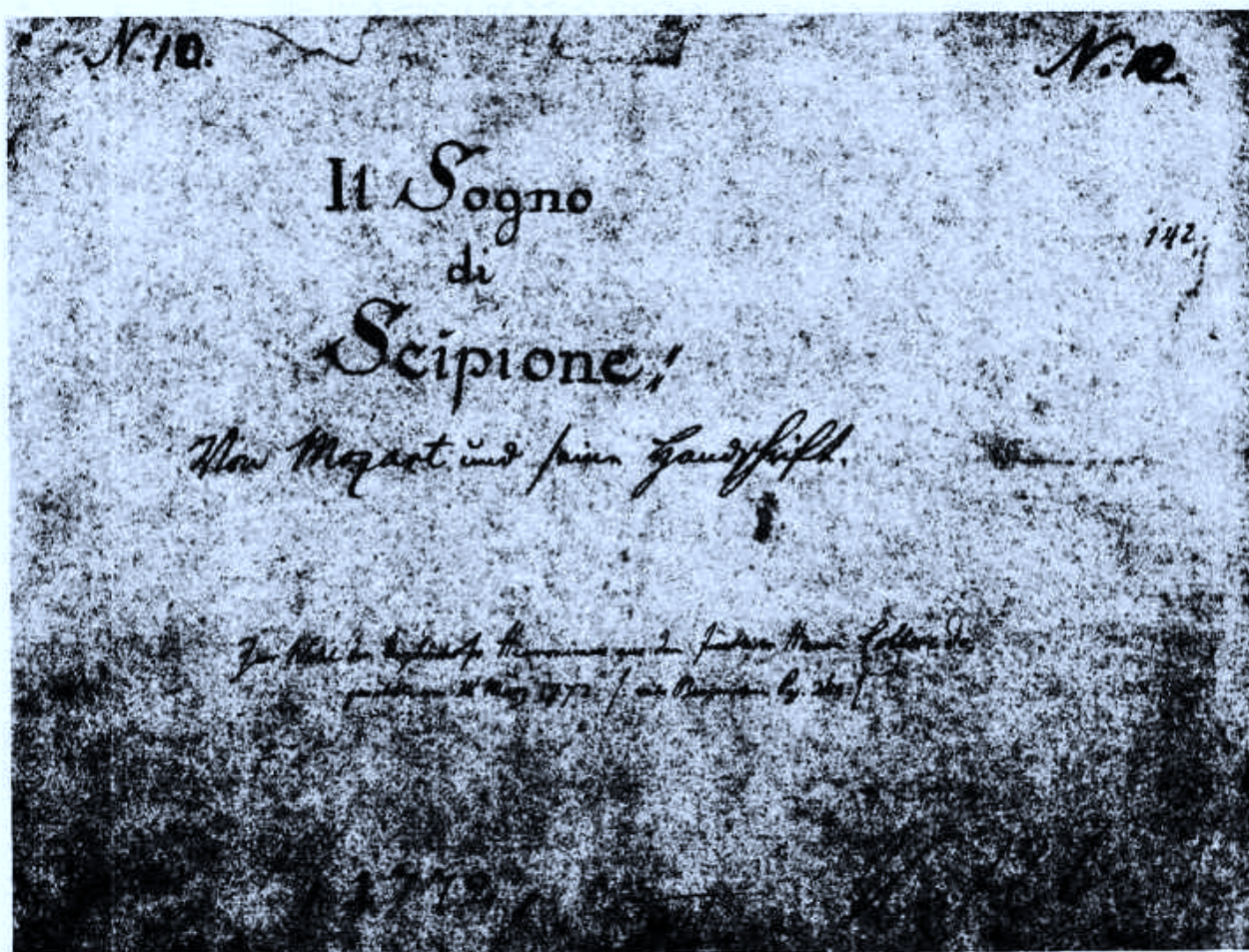
Es ist dem Herausgeber angenehme Pflicht, allen Institutionen und Persönlichkeiten, die in liebenswürdiger Weise für diesen Band Informationen, Quellen und Hinweise zur Verfügung gestellt haben, aufrichtig zu danken. Es sind dies die Musikabtei-

lung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin (West), die Musikabteilung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, das Salzburger Landesarchiv, die Musikaliensammlung der Erzabtei St. Peter Salzburg, das Institut für Kirchengeschichte der Universität Salzburg, die Herren Prof. Dr. Hellmut Federhofer/Mainz, Dr. Ernst Hintermaier/Salzburg sowie vor allem Herr Prof. Dr. Rudolf Flotzinger/Graz, der mit großer Anteilnahme und wertvollen Ratschlägen das Zustandekommen des vorliegenden Bandes in besonderer Weise gefördert hat. Den Herren Prof. Dr. Walther Dürr/Tübingen, Prof. Dr. Marius Flothuis/Amsterdam und Prof. Karl Heinz Füssl/Wien sei für ihre Hilfe beim Lesen der Korrekturen herzlich gedankt. Nicht zuletzt gilt mein Dank der Editionsleitung der NMA.

⁴³ *Tutte le opere di Pietro Metastasio a cura di Bruno Brunelli*, Milano 1943–1954.

Graz, im Frühjahr 1977

Josef-Horst Lederer



Vergrößerter Ausschnitt (nach einer Ultraviolettphotografie) aus Blatt 136* des Autographs: Takt 10 und 11 des der Aria della Licenza I (No. 11 a) vorangehenden Rezitativs „Non è Scipio, o signore“; unter dem Namen des endgültigen Widmungsträgers „Girolamo“ (= Hieronymus Graf Colloredo) hat zunächst ein anderer Namenszug („Sigismondo“) gestanden. Vgl. Vorwort und Seite 223.

Handwritten musical score on ten staves. The notation is in a cursive, historical style. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef. The third staff has a treble clef. The fourth staff has a bass clef. The fifth staff has a treble clef. The sixth staff has a bass clef. The seventh staff has a treble clef. The eighth staff has a bass clef. The ninth staff has a treble clef. The tenth staff has a bass clef. The music is written in a cursive, historical style. The lyrics "Aria" and "Risolter non osa confusa" are written in the margins.

Blatt 20^r des Autographs: Takt 92–98 aus No. 1 (Aria „Risolter non osa confusa“). Vgl. Seite 32–33 und Vorwort.

145.

Adagio

Arie della Lianza.

Adagio

Blatt 145^r des Autographs: Beginn der Arie della Licenza II (No. 11 b „Ah perchè cercar degg'io“).
Vgl. Seite 234–235, Takt 1–9, und Vorwort.

The image shows a page of handwritten musical notation, identified as page 82. The notation is written on multiple staves. The first staff contains a complex, heavily crossed-out passage. Subsequent staves show more legible notation, including various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some markings that appear to be 'pizz.' (pizzicato) and 'fz.' (forzando). The handwriting is in dark ink on aged paper.

= cubo, e l'gnue de den per cosse armonia soave questo mirabil
 o nodo, questa ragione aritana di dissimili accorde proporzion sap=
 o = pella ordine e norma universal della create cose. Questo e quel che ho=
 cose d'altosayer misterioso raggio en ho i numeri suoi di samo il
 o saggio sap:
 ma e armonia si grande perche non giuged a noi? perche non

Rezitativ „Dunque ove son?“ (vor No. 3): erste, verworfene Fassung der Takte 34–48. Vgl. Vor-
 wort und Krit. Bericht.

Il sogno di Scipione

AZIONE TEATRALE
VON PIETRO METASTASIO
KV 126

Komponiert in Salzburg, vermutlich zwischen April und August 1771

ARGOMENTO

A pochi può essere ignoto Publio Cornelio Scipione, il distruttore di Cartagine. Fu egli nipote per adozione dell'altro che l'avea resa tributaria di Roma (e che noi, a distinzione del nostro, chiameremo sempre col solo prenome di Publio), ed era figliuolo di quell'Emilio da cui Perseo, il re di Macedonia, fu già condotto in trionfo. Unì il nostro eroe così mirabilmente in se stesso le virtù dell'avo e del padre, che il più eloquente romano volle perpetuarne la memoria nel celebre sogno da lui felicemente inventato; e il quale ha servito di scorta al presente drammatico componimento.

(Marcus Tullius Cicero, in: *Somnium Scipionis*, ex lib. *de Republica* VI.)

PERSONEN

Scipione	Tenor	
Costanza	Sopran	} 
Fortuna	Sopran	
Publio, avo adottivo di Scipione	Tenor	} 
Emilio, padre di Scipione	Tenor	
Recitativo ed Aria della Licenza I bzw. II (No. 11a bzw. 11b)	Sopran	
Coro d'Eroi		

L'azione si figura in Africa nella reggia di Massinissa.

ORCHESTERBESETZUNG

2 Flauti, 2 Oboi, 2 Fagotti; 2 Corni, 2 Clarini; Timpani; Archi.
Continuo in den Rezitativen: Cembalo, Violoncello.

VERZEICHNIS DER NUMMERN

Overtura	5	No. 7 Aria Quercia annosa su l'erte pendici (Publio)	149
Recitativo Vieni e siegui i miei passi (Fortuna, Costanza, Scipione)	20	Recitativo Giacchè al voler de' Fati (Scipione, Costanza, Fortuna, Publio, Emilio)	157
No. 1 Aria Risolver non osa confusa (Scipione)	24	No. 8 Aria A chi serena io miro (Fortuna)	161
Recitativo Giusta è la tua richiesta (Costanza, Fortuna)	41	Recitativo E a sì enorme possanza (Scipione, Costanza)	171
No. 2 Aria Lieve sono al par del vento (Fortuna)	42	No. 9 Aria Biancheggia in mar lo scoglio (Costanza)	174
Recitativo Dunque ove son? (Scipione, Costanza, Fortuna)	66	Recitativo Non più. Bella Costanza (Scipione, Fortuna)	196
No. 3 Aria Ciglio che al sol si gira (Costanza)	70	No. 10 Aria Di che sei l'arbitra (Scipione)	197
Recitativo E quali abitatori? (Scipione, Fortuna, Costanza)	81	Recitativo E v'è mortal che ardisca — E ben, provami avversa (Fortuna, Scipione)	214
No. 4 Coro Germe di cento eroi	82	Recitativo (Licenza) Non è Scipio, o signore (Sopran)	223
Recitativo Numi! è vero, o m'inganno! (Scipione, Publio)	100	No. 11a Aria della Licenza I Ah perchè cercar degg'io (Sopran)	224
No. 5 Aria Se vuoi che te raccolgano (Publio)	103	No. 11b Aria della Licenza II Ah perchè cercar degg'io (Sopran)	234
Recitativo Se qui vivon gli eroi . . . (Scipione, Fortuna, Costanza, Publio, Emilio)	125	No. 12 Coro Cento volte con lieto sembiante	253
No. 6 Aria Voi colaggiù ridete (Emilio)	130		
Recitativo Publio, padre, ah lasciate (Scipione, Fortuna, Costanza, Publio, Emilio)	147		

Overtura

Allegro moderato

Flauto I, II *a2*
f

Oboe I, II *a2*
f

Corno I, II in Re/D *a2*
f

Clarino I, II in Re/D *f*

Timpani in Re-La/D-A *f*

Violino I *f* tr *p*

Violino II *f* tr *p*

Viola I, II *f* *p*

Violoncello e Basso*) *f*

7

*) Fagott ad lib.; vgl. Vorwort.

12

12

13

14

15

16

17

18

19

19

19

20

21

22

23

24

This musical score page contains measures 24 through 30. It is written for a piano with four staves: two for the right hand and two for the left hand. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. Measures 24-29 feature a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and steady eighth-note patterns in the left hand. A double bar line is placed after measure 29. Measure 30 begins with a new section, marked by a double bar line and a repeat sign. It features a prominent melodic line in the right hand, consisting of a series of eighth notes, while the left hand continues with a steady eighth-note accompaniment. The score is printed in black ink on a white background.

==

This page contains two systems of musical notation for a piano piece. The first system covers measures 46 to 50, and the second system covers measures 51 to 55. The music is written for piano, with a treble and bass staff for the right hand and a single bass staff for the left hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. In measure 47, there is a marking 'a2' above a note in the right hand. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 55.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for four staves: two for the vocal parts (Soprano and Alto) and two for the piano accompaniment (Right and Left Hand). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The vocal parts enter in the first measure with the lyrics 'The rose tree, the rose tree'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The lyrics are written below the vocal staves.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

69

p

74

simile

p

The musical score is written for piano and violin. The piano part consists of two staves (treble and bass clef), and the violin part consists of two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system covers measures 69 to 73, and the second system covers measures 74 to 78. In measure 69, the piano has a melodic line in the right hand and a sustained chord in the left hand. The violin has a melodic line in the right hand and a sustained chord in the left hand. In measure 70, the piano has a melodic line in the right hand and a sustained chord in the left hand. The violin has a melodic line in the right hand and a sustained chord in the left hand. In measure 71, the piano has a melodic line in the right hand and a sustained chord in the left hand. The violin has a melodic line in the right hand and a sustained chord in the left hand. In measure 72, the piano has a melodic line in the right hand and a sustained chord in the left hand. The violin has a melodic line in the right hand and a sustained chord in the left hand. In measure 73, the piano has a melodic line in the right hand and a sustained chord in the left hand. The violin has a melodic line in the right hand and a sustained chord in the left hand. In measure 74, the piano has a melodic line in the right hand and a sustained chord in the left hand. The violin has a melodic line in the right hand and a sustained chord in the left hand. In measure 75, the piano has a melodic line in the right hand and a sustained chord in the left hand. The violin has a melodic line in the right hand and a sustained chord in the left hand. In measure 76, the piano has a melodic line in the right hand and a sustained chord in the left hand. The violin has a melodic line in the right hand and a sustained chord in the left hand. In measure 77, the piano has a melodic line in the right hand and a sustained chord in the left hand. The violin has a melodic line in the right hand and a sustained chord in the left hand. In measure 78, the piano has a melodic line in the right hand and a sustained chord in the left hand. The violin has a melodic line in the right hand and a sustained chord in the left hand.

79

Measures 79-83. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The upper staves show vocal or instrumental parts with rests and some notes.

84

Measures 84-88. The score continues in G major and 2/4 time. Measures 84-87 have rests in the upper staves. Measure 88 begins with a forte (*f*) dynamic and includes trills (*tr*) in the upper staves. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns.

90

96

97

98

99

100

102

108

109

113

120

a2

tr

128

Musical score for measures 128-135. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano introduction with a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The melody consists of eighth and sixteenth notes, while the accompaniment features chords and single notes. The score is divided into two systems, each with three staves.

Andante

136

FL. I, II

Ob. I, II

Cor. I, II

Viol. I

Viol. II

Va. I, II

Vc. e. B.

Musical score for measures 136-143. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a full orchestral introduction with a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The melody consists of eighth and sixteenth notes, while the accompaniment features chords and single notes. The score is divided into two systems, each with five staves.

145

Musical score for measures 145-153. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line with a melodic phrase starting on a whole note G, followed by eighth and quarter notes. The piano accompaniment includes a right hand with chords and moving lines, and a left hand with a steady eighth-note bass line. A double bar line is at the end of measure 153.

154

Musical score for measures 154-162. The score continues in G major and 4/4 time. The vocal line has a more active melody with many eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a more complex right hand with sixteenth-note patterns and a left hand with a mix of eighth and quarter notes. The piece concludes with a final cadence in measure 162.

161

170

170

178

Musical score for measures 178-185. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a treble and bass staff. The right hand plays chords and arpeggiated figures, while the left hand plays a steady eighth-note pattern. The melody is in the treble staff, featuring a series of eighth notes and a final cadence. The piece concludes with a double bar line.

186

Musical score for measures 186-193. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a treble and bass staff. The right hand plays chords and arpeggiated figures, while the left hand plays a steady eighth-note pattern. The melody is in the treble staff, featuring a series of eighth notes and a final cadence. The piece concludes with a double bar line.

194
Fl. I
p
Fl. II
p
decrecendo
decrecendo
decrecendo
decrecendo
decrecendo
decrecendo

SCIPIONE dormendo, la COSTANZA e la FORTUNA.

Recitativo

203 Viol. I
pp
Viol. II
pp
Va. I, II
pp
FORTUNA
COSTANZA
SCIPIONE
FORTUNA
COSTANZA
Vie-ni e sie - gui i miei pas - si, o gran fi - glio d'E - mi - lio. I pas - si
Continuo (Cembalo, Violoncello)
Vc. e B.
pp

3

SCIPIONE

mie - i, vie - ni e sie - gui, o Sci - pion. Chi è mai l'au - da - ce, che

Cont. (Cemb., Vc.)

5

FORTUNA COSTANZA

tur - ba il mio ri - po - so? Io son. Son i - o: e sde - gnar non ti de - i. Vol - gi - ti a

8

COSTANZA SCIPIONE

me. Guar - da - mi in vol - to. Oh De - il qua - le a - bis - so di lu - ce! Qua - le i - gno - ta ar - mo -

11

ni - a! qua - li sem - bian - ze son que - ste mai sì lu - mi - no - se e lie - te! E in qual

14

COSTANZA FORTUNA

par - te mi tro - vo? e voi chi sie - te? Nu - tri - ce de - gli E - ro - i. Di - spen - sa - tri - ce di tut - to il

17 COSTANZA FORTUNA SCIPIONE

ben, che l'u-ni-ver-so a-du-na. Sci-pio, io son la Co-stan-za. Io la For-tu-na. E da

20 COSTANZA FORT.

me che si vuol? Che u-na fra-no-i nel cam-min del-la vi-ta tu per com-pa-gna e-leg-ga. En-

24 COSTANZA

tram-be of-fria-mo, di ren-der-ti fe-li-ce. E de-ci-der tu de-i, se a me più

27 SCIPIONE

cre-di, o se più cre-di a le-i. Io? ma Dee... che di-

30 FORTUNA COSTANZA FORTUNA

rò? Du-bi-ti! In-cer-to un mo-men-to es-ser puo-i! Ti por-go il

32 COSTANZA

cri - ne, e a me non t'ab - ban - do - ni? O - di il mio no - me, né vie - ni a me?

35 FORT. COSTANZA SCIPIONE

Par - la. Ri - sol - vi. E co - me? Se vo - le - te ch'io par - li, se ri - sol - ver deg -

38

g'i - o, la - scia - te all'al - ma, tem - po da re - spi - rar, spa - zio on - de pos - sa ri - co -

41

no - scer se stes - sa. Di - te - mi, do - ve son, chi qua mi tras - se, se ve - ro è quel ch'io

44

veg - gio, se so - gno, se son de - sto, o se va - neg - gio.

Nº 1 Aria

Andante

Oboe I, II

Corno I, II
in Fa/F

Violino I

Violino II

Viola I, II

SCIPIONE

Violoncello
e Basso*)

6

*) Fagott ad lib.; vgl. Vorwort.

9

11

12

15

17

17

22

22

Ri - sol - ver_ non o - sa con - fu - sa la

28

men - te, con - fu - sa la men - te, che op - pres - sa si

32

sen - te, che op - pres - sa si sen - te da

35

tan - to stu - por. Ri - sol - ver, ri - sol - ver non o - sa

42

con - fu - sa, con - fu - sa la men - te, che op - pres - sa si sen - te da

48

a 2

tan - to stu - por, che op - pres - sa si sen - te da tan - to stu - por, da tan - to stu -

55

por, da tan - - to stu - por, da tan - - - -

59

to stu-por.

65

tr

69

a2

p

p

p

Con - fu - sa la men - te ri - sol - ver non o - sa, ri - sol - ver, ri - sol - ver non

76

p

p

o - sa, che op - pres - sa si sen - te da tan - to, da tan - to stu - por, che op - pres - sa si — sen - te da

83

tan-to stu - por. Ri - sol-ver, ri-sol-ver non o-sa

90

con - fu - sa, con-fu - sa la men - te, che op - pres - sa si sen - te da

96

tan - to stu - por, che op - pres - sa si sen - te da tan - to stu - por, da

102

tan - to stu - por, da tan - to stu - por, da

106

tan - to stu - por,

110

da tan - to stu - por.

*) Vorschlag zur Ausführung der Kadenz:

112

da ten - to stu - por.

114

De -

119

li - ra dub - bio - sa, in - cer - ta va - neg - gia ogn' al - ma che on - deg - gia fra' mo - ti del'

pizzicato

126

cor. De - li - ra dub - bio - sa, in - cer - ta va - neg - gia ogn' al - ma - che on - deg - gia fra'

coll' arco

Tempo primo

133

mo - ti del cor, fra' mo - ti del cor.

140

a2

p

p

p

Con - fu - sa la men - te ri - sol - ver non o - sa, ri - sol - ver, ri - sol - ver non

147

p

p

o - sa, che op - pres - sa si sen - te da tan - to, da tan - to stu - por, che op - pres - sa si sen - te da

154

tan-to stu-por. Ri-sol-ver, ri-sol-ver non o-sa

160

con-fu-sa, con-fu-sa la men-te, che op-pres-sa si

166

sen - te da tan - to stu - por, che op - pres - sa si sen - te da tan - to stu -

172

por, da tan - to stu - por, da tan - to stu - por, da

177

tan - to stu - por,

181

da tan - to stu - por.

*) Vorschlag zur Ausführung der Kadenz:

183

da ten - to stu - por.

185

Recitativo

COSTANZA
FORTUNA

Giu - sta è la tua ri - chie - sta; a par - te, a par - te chie - di pur e sa - pra - i, quan - to bra - mi sa -

Continuo
(Cembalo, Violoncello)

FORTUNA

per. Sì; ma sian bre - vi, Sci - pio, le tue ri - chie - ste. In - tol - le - ran - te di ri - po - so son

FORTUNA

i - o. Lo - co, ed a - spet - to an - dar sem - pre can - gian - do è mio di - let - to.

Nº 2 Aria

Allegro

Oboe I, II

Corno I, II in Do / C

Clarino I, II in Do / C

Violino I

Violino II

Viola I, II

FORTUNA

Violoncello e Basso*)

3

*) Fagott ad lib.; vgl. Vorwort.

The image displays two systems of musical notation, measures 6-8 and 9-11. Each system consists of five staves: two for vocal parts (Soprano and Alto), two for piano accompaniment (Right and Left Hand), and one for a basso continuo part. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The vocal parts are mostly silent, indicated by whole rests. The piano accompaniment features a complex, flowing melody in the right hand, often with sixteenth-note patterns, and a more rhythmic, bass-line-like part in the left hand. The basso continuo part provides a steady, rhythmic foundation with eighth-note patterns. A double bar line separates the two systems of measures.

12

12

15

15

19

p

f

23 *Ob. I*

Ob. II

p

f

28 Ob. I, II

p

p

simile

p

Lie - - - - - ve - - - - - so - - - - - no al - - - - - par del - - - - -

p

31

Atr

ven - to; va - - - - - rio ho il vol - to, il

p

34

piè fu ga ce, va - - - rio ho il

37

vol - to, il piè fu ga ce;

41

or m'a - di - ro, e in un mo - men - to or mi tor - no a se - re -

47

nar. Lie - - - ve so - no al par del ven - to; va - rio ho il

51

vol - to, il piè fu - ga -

55

- ce; or m'a - li - ro, e in

un mo - men - to or mi tor - no a se - re - nar.

, or mi tor - no, or mi tor - - no a se - - re - nar.

[illegible]

76

Lie - - - ve - so - - no al par del -

81

ven - to; va - - - - rio ho il vol - to, il

84

piè fu - ga - - - - ce; or m'a -

88

di - ro, e in un mo - men-to or mi tor - no a se - re - nar.

93

Lie - - - ve so - no al par del ven - to; va-rio ho il vol - to, il piè fu -

97

ra -

100

ce; or m'a - di - ro, e in un mo - men - to or mi

105

tor - no a se - re - nar

109

or mi tor - no a se - re - nar.

113

*) Vorschlag
zur Ausführung
der Kadenz:

110

or mi tor - no a se re - nar.

118 *Ob. I*

f

Ob. II

f

f *a 2*

122 *Ob. I, II*

p

p

simile

p

p

Sol-le - var le — mo - - - - li op -

126

p

a 2

p

tr

pres - se pria ————— m'al - let - ta —, pria m'al - let - ta; e poi mi

130

pia - ce d'at-ter - rar le mo - li i - stes - se, che ho su - da - to a sol - le - var, che ho su -

135

a2

da - to a sol - le - var, a sol - le - var, a sol - le - var.

140

a2

da - to a sol - le - var, a sol - le - var, a sol - le - var.

145

Musical score for measures 145-147. The score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The piano part features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a sustained bass line in the left hand. The vocal line has a melodic line with lyrics. The word "simile" is written above the piano part in measure 146.

Lie - - - ve - - - so - - - no al - - - par del - - -

148

Musical score for measures 148-150. The score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The piano part features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a sustained bass line in the left hand. The vocal line has a melodic line with lyrics. The word "tr" is written above the vocal line in measure 148.

ven - to; va - - - rio ho il vol - to, il

151

piè fu - ga - ce, va - - - - rio ho il

154

vol - to, il piè fu - ga - ce;

167

or m'a - di - ro e in un mo - men - to or mi

162

tor - no a se - re - nar. Lie - ve so - no al par del ven - to; va - rio ho il

167

vol - to, il piè fu - ga -

171

ce; or m'a - di - ro, e in un mo -

175

men - to or mi tor - no a se - re - nar

179

or mi tor - no a se - re -

*) Vorschlag zur Ausführung der Kadenz:

181

or mi torno a se - re - nar

183

nar.

187

Ob. I

Ob. II

Ob. I, II

The first system of the musical score includes staves for Oboe I and II, Flute, Clarinet, Bassoon, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes.

Recitativo

SCIPIONE
COSTANZA
FORTUNA

SCIPIONE

The vocal line for SCIPIONE is written in a recitative style with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are: "Dun-que o-ve son? La Reg-gia di Mas-si-nis-sa, o-ve poc'an-zi i lu-mi al".

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

The continuo part, for Cembalo or Violoncello, provides harmonic support for the recitative. It features a simple bass line with some sustained notes.

4

COSTANZA

The vocal line for COSTANZA begins with a measure rest of 4 measures. The lyrics are: "son-no ab-ban-do-na-i, cer-to que-sta non è. No: lun-gi as-sa-i è".

7

FORTUNA

l'A - fri - ca da noi. Sei nell' im - men - so tem - pio del ciel. Non lo co - no - sci a

10

tan - te, che ti splen - do - no in - tor - no, lu - ci - dis - si - me stel - le? A quel che a -

13

scol - ti in - so - li - to con - cen - to del - le mo - bi - li sfe - re? A quel che

16

ve - di di lu - ci - do zaf - fi - ro or - be mag - gior, che le ra - pi - sce in

19

SCIPIONE

gi - ro? E chi mai tra le sfe - re, oh De - e, pro - du - ce un con - cen - to sì ar -

22 COSTANZA

mo - ni - co e so - no - ro? L'i - stes - sa, ch'è fra lo - ro, di mo - to e di mi - su - ra pro - por - zio -

25

na - ta in - e - gua - glian - za. In - sie - me ur - tan - si nel gi - rar: ren - de cia -

28

scu - na suon dall' al - tre di - stin - to; e si for - ma di tut - ti un suon con - cor - de.

31

Va - rie co - sì le cor - de son d'u - na ce - tra; e pur ne tem - pra in gui - sa e l'o - rec - chio, e la man l'a -

34 *)

cu - to c'è gra - ve, che dan, per - cos - se, un' ar - mo - ni - a soa - ve. Que - sto mi - ra - bil no - do,

*) Zu einer ersten, verworfenen Fassung der Takte 34-48 vgl. Faksimile, S. XIX, Vorwort und Krit. Bericht.

37

que - sta ra - gio - ne ar - ca - na che i dis - si - mi - li ac - cor - da, pro - por - zi - on s'ap - pel - la,

40

or - di - ne e nor - ma u - ni - ver - sal del - le cre - a - te co - se, Que - sta è quel, che na -

43

sco - se, d'al - to sa - per mi - ste - ri - o - so rag - gio, en - tro i nu - me - ri suoi di Sa - mo il

46

SCIPIONE

Sag - gio. Ma un ar - mo - nia si gran - de per - ché non giun - ge a noi? Per - ché non l'o - de chi

49

COSTANZA

vi - ve là nel - la ter - re - stre se - de? Trop - po il po - ter de' vo - stri sen - si ec - ce - de.

Nº 3 Aria

Andante

Violino I *f* *p* *f*

Violino II *f* *p* *f*

Viola *f* *p* *f*

COSTANZA

Violoncello e Basso *f* *p* *f*

8

tr

12

p

18

tr

f

tr

tr

p

24

p

p

p

Ci - glio che al sol — si — gi - ra, non ve - de il sol — che mi - ra, non ve - de il —

32

sol — che mi - ra, con - fu - - so in quell' i - stes - so ec -

36

ces - so di splen - dor. Ci - glio che al sol si gi - ra, non ve - de il sol che mi - ra,

42

con - fu - so in quell' i - stes - so ec - ces - so

48

*) T. 40, Violoncello/Baß, I. Viertel: im Autograph dis; vgl. jedoch T. 89/90.

53

so - di splen -

58

dor, con - fu - so in quell' i - stes - so ec - ces-so di splen-dor, ec - ces - - - so

64

di splen - - - dor.

69

tr p

Ci - glio che al sol si gi - ra, non ve - de il sol — che mi - ra, non

p

77

f p

ve - de il sol — che mi - ra, con - fu - so in quell' i - stes - so ec - ces - so di splen-

f p

83

p

dor, con - fu - so in quell' i - stes - so ec - ces - so di splen-dor, Ci - glio che al sol si gi - ra, non

p

90

ve - de il sol che mi - ra, con - fu - so in quell' i - stes -

96

- so ec - ces -

101

) T. 96 (und entsprechend T. 175), Viola, 3. Viertel: im Autograph (irrtümlich?) fis.

106

- so di splen - dor, con - fu - so in quell' i - stes - so ec - ces - so di splen - dor, ec - ces - so

113

di splen - dor,

117

ec - ces - so di splen - dor.

*) Vorschlag zur Ausführung der Kadenz:

ec - ces - so di

122

Chì là del Nil ca - den - te

128

vi - ve al - le spon - de ap - pres - so, vi - - - - ve al - le sponde ap - pres - so, lo stre - pito non

136

sen - te, lo stre - pi - to non sen - te del ro - vi - no - so u - mor, del ro - vi - no - - -

143

so u - - - mor.

150

Ci - glio che al sol si gi - ra, non ve - de il sol che mi - ra, non ve - de il sol che

158

mi - ra, con - fu - so in quell' i - stes - so ec - ces - so di splen - dor, con - fu - so in quell' i -

164

stes - so ec - ces - so di splen - dor. Ci - glio che al sol si gi - ra, non ve - de il sol che mi - ra,

171

con - fu - so in quell' i - stes - so ec -

177

ces -

182

so di splen - dor, con - fu - so in quell'i -

188

stes - so ec - ces - so di splen - dor, ec - ces - so di splen -

194

dor, ec - ces - so

198

di splen - dor.

Recitativo

SCIPIONE FORTUNA COSTANZA

E qua - lia - bi - ta - to - ri? As-sai chie-de - sti: e - leg - gi al fin. Sof-fri un i - stan - te. E

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

4

COSTANZA SCIPIONE

qua - lia - bi - ta - to - ri han que-ste se - di e - ter - ne? Ne han mol-ti, e va - ri in va - rie par - ti. In

7

FORTUNA

que-sta, o - ve noi siam, chi si rac - co - glie ma - i? Guar-da sol chi s'ap - pres - sa, e lo sa - pra - i.

*) Vorschlag zur Ausführung der Kadenz:

197 199

ec-ces-so di splen - dor.

PUBLIO, coro d'Eroi, indi EMILIO e detti

N° 4 Coro

Allegro

Oboe I, II
f

Corno I, II
in Re / D
f

Clarino I, II
in Re / D
f

Timpani
in Re - La / D - A
f

Violino I
f

Violino II
f

Viola I, II
f

Soprano
Ger - me di cen-to e - ro - i, di cen-to e - ro - i, di Ro-ma o-nor pri -

Alto
Ger - me di cen-to e - ro - i, di cen-to e - ro - i, di Ro-ma o-nor pri -

Tenore
Ger - me di cen-to e - ro - i, di cen-to e - ro - i, di Ro-ma o-nor pri -

Basso
Ger - me di cen-to e - ro - i, di cen-to e - ro - i, di Ro-ma o-nor pri -

Violoncello
e Basso*)
f

*) Fagott ad lib.; vgl. Vorwort.

4

a2

mie - ro, di Ro - ma o - nor pri - mie - ro, vie - ni, vie - ni, vie - ni che in ciel stra -

mie - ro, di Ro - ma o - nor pri - mie - ro, vie - ni, vie - ni, vie - ni che in ciel stra -

mie - ro, di Ro - ma o - nor pri - mie - ro, vie - ni, vie - ni, vie - ni che in ciel stra -

mie - ro, di Ro - ma o - nor pri - mie - ro, vie - ni, vie - ni, vie - ni che in ciel stra -

7

nie - ro il no - me tuo non è. Ger - me di cen - to e - ro - i, di

nie - ro il no - me tuo non è. Ger - me di cen - to e - ro - i, di

nie - ro il no - me tuo non è. Ger - me di cen - to e - ro - i, di cen - to e - ro - i, di

nie - ro il no - me tuo non è. Ger - me di cen - to e - ro - i, di cen - to e - ro - i, di

10

Ro - ma o - nor pri - mie - ro, vie - ni, vie - ni, vie - ni, vie - ni,

Ro - ma o - nor pri - mie - ro, vie - ni, vie - ni, vie - ni, vie - ni,

Ro - ma o - nor pri - mie - ro, vie - ni, vie - ni, vie - ni, vie - ni,

Ro - ma o - nor pri - mie - ro, vie - ni, vie - ni, vie - ni, vie - ni,

13

vie - ni che in ciel stra - nie - ro il no - me tuo non è, no,
 vie - ni che in ciel stra - nie - ro il no - me tuo non è, no,
 vie - ni che in ciel stra - nie - ro il no - me tuo non è, no,
 vie - ni che in ciel stra - nie - ro il no - me tuo non è, no,

16

vie - ni che in ciel stra - nie - ro il no - me tuo non è, il
 vie - ni che in ciel stra - nie - ro il no - me tuo non è, il
 vie - ni che in ciel stra - nie - ro il no - me tuo non è, il
 vie - ni che in ciel stra - nie - ro il no - me tuo non è, il

19

no - me tuo non è.

no - me tuo non è.

no - me tuo non è.

no - me tuo non è.

23

Mil - le tro - var tu

Mil - - -

Musical score for page 90, measure 26. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes a treble and bass staff. The vocal line has a melodic line and a lower line. The lyrics are in Italian.

Lyrics:
 puo - i, mil - le or - me de - gli a - vi tuo - i, or - me de - gli a - vi tuo -
 Mil - - - le tro - var tu puo - i or - me de - gli a - vi tuo -
 le tro - var tu puo - i or - me de - gli a - vi tuo - i, or - me de - gli a - vi tuo -
 Mil - - - le tro - var tu puo - i, tro - var tu puo - i or - me de - gli a - vi tuo -

*) Zur Textunterlegung T. 26 ff. vgl. Krit. Bericht.

29

i, nel lu - ci-do sen - tie - ro, o - ve in-ol - tra - sti il piè, o - ve, o - ve in-ol -

i, nel lu - ci-do sen - tie - ro, o - ve in-ol - tra - sti il piè, o - ve in - ol -

i, nel lu - ci-do sen - tie - ro, o - ve in-ol - tra - sti il piè, o - ve in-ol -

i, nel lu - ci-do sen - tie - ro, o - ve in-ol - tra - sti il piè, o - ve, o - ve in-ol -

*) T. 30/31, Sopran, letzte bzw. 1. Note: im Autograph (irrtümlich?) fis"-h".

33

tra - sti il piè. Ger - me di cen - to e - ro - i, di cen - to e -

tra - sti il piè. Ger - me di cen - to e - ro - i, di cen - to e -

tra - sti il piè. Ger - me di cen - to e - ro - i, di cen - to e -

tra - sti il piè. Ger - me di cen - to e - ro - i, di cen - to e -

36

ro - i, di Ro - ma o - nor pri - mie - ro, di Ro - ma o - nor pri - mie - ro, vie - ni,

ro - i, di Ro - ma o - nor pri - mie - ro, di Ro - ma o - nor pri - mie - ro, vie - ni,

ro - i, di Ro - ma o - nor pri - mie - ro, di Ro - ma o - nor pri - mie - ro, vie - ni,

ro - i, di Ro - ma o - nor pri - mie - ro, di Ro - ma o - nor pri - mie - ro, vie - ni,

*) T. 36, Sopran, vorkletztes Achtei: ossia d''; vgl. T. 3.

39

vie - ni, vie - ni, che in ciel stra - nie - ro il no - me tuo non è.

vie - ni, vie - ni, che in ciel stra - nie - ro il no - me tuo non è.

vie - ni, vie - ni, che in ciel stra - nie - ro il no - me tuo non è. Ger - me di cen - to e -

vie - ni, vie - ni, che in ciel stra - nie - ro il no - me tuo non è. Ger - me di cen - to e -

42

Ger - me di cen - to e - ro - i, di Ro - ma o - nor pri - mie - ro, vie - ni, vie - ni,

Ger - me di cen - to e - ro - i, di Ro - ma o - nor pri - mie - ro, vie - ni, vie - ni,

ro - i, di cen - to e - ro - i, di Ro - ma o - nor pri - mie - ro, vie - ni, vie - ni,

ro - i, di cen - to e - ro - i, di Ro - ma o - nor pri - mie - ro, vie - ni, vie - ni,

45

vie - ni, vie - ni, vie - ni che in ciel stra - nie-ro il no - me tuo non è, no,
 vie - ni, vie - ni, vie - ni che in ciel stra - nie - - - ro il no - me tuo non è, no,
 vie - ni, vie - ni, vie - ni che in ciel stra - nie-ro il no - me tuo non è, no,
 vie - ni, vie - ni, vie - ni che in ciel stra - nie-ro il no - me tuo non è, no,

*) T. 45, Violine I/II, 1. Note: im Autograph (irrtümlich?) c[♯].

49

vie - ni che in ciel stra - nie - ro il no - me tuo non è, il

vie - ni che in ciel stra - nie - ro il no - me tuo non è, il

vie - ni che in ciel stra - nie - ro il no - me tuo non è, il

vie - ni che in ciel stra - nie - ro il no - me tuo non è, il

52

no - - me tuo non è.

no - - me tuo non è.

no - - me tuo non è.

no - - me tuo non è.

This musical score is for a piano and voice piece, page 99. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins at measure 56. The piano part consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass line. The voice part consists of a single treble staff. The piano part features a complex, fast-moving melody in the right hand, often with sixteenth-note runs, and a more rhythmic bass line. The voice part has a melodic line with some rests. The score is divided into systems. The first system contains measures 56-59. The second system contains measures 60-63. The third system contains measures 64-67. The fourth system contains measures 68-71. The fifth system contains measures 72-75. The sixth system contains measures 76-79. The seventh system contains measures 80-83. The eighth system contains measures 84-87. The ninth system contains measures 88-91. The score ends with a double bar line at measure 91.

Recitativo

SCIPIONE
PUBLIO

Nu - mi! è ve - ro, o m'in-gan - no! Il mio grand'a - vo, il do-ma - tor dell' A - fri - can ru -

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

4

PUBLIO

bel - lo que - gli non è?

SCIPIONE

Non du-bi-tar, son quel - lo, Ge - lo d'or-ror! Dun-que gli e - stin - ti?... Es -

7

SCIPIONE

tin - to Sci-pio, io non son. Ma in ce - ne - re di - sciol - to tra le fu-ne - bri fa - ci, gran tem-po è

10

PUB.

già, Ro - ma ti pian-se, Ah ta - ci: po - co sei no - to a te: Dun-que tu cre - di che quel-la man, quel

14

vol - to, quel-le fra - gi - li mem - bra, on - de vai cin - to, sia - no Sci - pio - ne? Ah non è

17

ver. Son que-ste so-lo u-na ve-ste tu-a. Quel, che le av-vi-va, pu-ro rag-gio im-mor-

20

tal, che non ha par-ti, e scio-glier non si può; che vuol, che in-ten-de, che ram-

23

men-ta, che pen-sa, che non per-de con gli an-ni il suo vi-go-re, quel-lo, quel-lo è Sci-

26

pio-ne: e quel non muo-re. Trop-po i-ni-quo il de-sti-no sa-ri-a del-la vir-tù, s'ol-tre la

29

tom-ba nul-la di noi re-stas-se; e s'al-tri be-ni non vi fos-ser di que-i, che in

32

ter - ra per lo più toc - ca - no a' re - i. No, Sci - pion: la per - fet - ta d'o - gni ca - gion pri - ma ca - gio - ne in - giu - sta

36

es - ser co - sì non può. V'è do - po il ro - go, v'è mer - cè da spe - rar. Quel - le, che ve - di, lu - ci - de e - ter - ne

40

se - di ser - ban - si al mer - to: e la più bel - la è que - sta, in cui vi - ve con me qua - lun - que in

43

ter - ra la pa - tri - a a - mò, qua - lun - que of - fri pie - to - so al pub - bli - co ri -

46

po - so i gior - ni suo - i, chi spar - se il san - gue a be - ne - fi - zio al - tru - i.

Nº5 Aria

Allegro

Oboe I

Oboe II

Corno I, II
in Si^balto / B hoch

Violino I

Violino II

Viola I, II

PUBLIO

Violoncello
e Basso*)

⁵ Ob. I, II

a 2

*) Fagott ad lib.; vgl. Vorwort.

Musical score for measures 8-11. The score is written for a piano and voice. The piano part consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single treble clef staff. The voice part is a single treble clef staff. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The piano part features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic, eighth-note pattern in the left hand. The voice part has a melodic line with some rests. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

Musical score for measures 12-15. The score is written for a piano and voice. The piano part consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single treble clef staff. The voice part is a single treble clef staff. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The piano part features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic, eighth-note pattern in the left hand. The voice part has a melodic line with some rests. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

17 *a2*

a2

21

p

p

p

Se vuoi che te rac -

25

col - ga - no que - sti sog - gior - ni un di __, que - sti sog - gior - ni un

30 *a2*

di, de - gli a - vi

34

tuoi ram - men - ta - ti, non ti scor - dar di me, non ti scor - dar di

39

a 2

me, Se vuoi che te rac - col - ga - no que - sti sog - gior - ni un

44

di __, de-gli a - vi tuoi ram-men-ta-ti, non ti__ scor -

49

dar__ di me, non ti scor - dar__

*) T. 44, Violine I, letzte Note: besser wäre f'.

54

58

, non ti scor - dar di

62

me, non ti soor - - dar di me,

67

*) T. 69, Oboe I/II, 1. Viertel: im Autograph Einklang f^{''}; vgl. Krit. Bericht.

71

Se

75

vuoi che te rac - col - ga - no que - sti sog - gior - ni un di, que - - - sti sog -

81 *a2*

gior - ni un dì, de - gli a - - vi -

86

tuoi ram - men - ta - ti, non _____ ti scor - dar di me, non _____ ti scor - dar di

91

me. Se vuoi che te rac - col - ga - no que - sti sog - gior - ni un

96

di de - gli a - vi tuoi ram - men - ta - ti, non ti - scor - dar - di

* T. 100 (und entsprechend T. 174) Viola I/II bzw. Violoncello / Baß, letzte Note: im Autograph (irrtümlich?) g bzw. g¹

102

me, non ti scor - dar

106

p

110

, non ti scor - dar di me, non ti scor -

115

dar di me, non ti scor - dar di

*) Vorschlag zur Ausführung der Kadenz:

118 120

non ti scor - dar di me.

120

me.

123

126

Mai non ces-sò di

130

vi-ve-re chi co-me noi mo-ri, chi co-me

134

noi mo - ri: non me-ri-tò di na - sce-re, non me-ri - tò di

139

na - sce-re, chi vi - ve sol per sè, chi vi - ve sol per

145

se. Se vuoi che te rac -

150

col - ga - no que - sti - sog - gior - ni un dì, que - - - sti - sog - gior - ni un

156 *a2*

di, de - gli a - - - vi

160

tuoi ram - men - ta - ti, non _____ ti scor - dar di me, non _____ ti scor - dar di

165

me. Se vuoi che_ te rac - col - ga - no que - sti sog - gior - ni un

170

di_, de - gli a - vi tuoi ram - men - ta - ti, non ti_ soor - dar_ di

176

me, non ti scor - dar

180

p

184

184

, non ti soor - dar di me, non ti soor - -

189

189

dar di me, non ti soor -

193

dar di me.

197

*) Vorschlag zur Ausführung der Kadenz:

non ti scor-dar di me.

200

Recitativo

SCIPIONE
FORTUNA
COSTANZA
PUBLIO
EMILIO

SCIPIONE

FORTUNA

Se qui vi - von gli e - ro - i . . . Se pa - ga an - co - ra la tua bra - ma non è,

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

4

COSTANZA

Sci - pio, è già stan - ca la tol - le - ran - za mi - a. De - ci - di . . . Eh la - scia ch'ei chie - da a vo - glia su - a.

8 **SCIPIONE**

Ciò, ch'e-gli ap-pren-de, at-to lo ren-de a giu-di-car fra no-i. Se qui vi-vonglie-ro-i, che al-la

11 **PUBLIO**

pa-tria gio-var, tra que-ste se-di per-chè non mi-ro il ge-ni-tor guer-rie-ro? L'haisu-gli oc-chi, e nol

14 **SCIPIONE**

ve-di? È ve-ro, è ve-ro. Per-do-na, er-ra-i, gran ge-ni-tor; ma col-pa del-le at-to-ni-te

18

ci-glia è il mio tar-do ve-der, non del-la men-te, che l'im-ma-gi-ne tua sem-pre ha pre-

21

sen-te. Ah sei tu! Già ri-tro-vo l'an-ti-ca in quel-la fron-te pa-ter-na mae-stà. Già nel mi-

25

rar - ti ri - sen - to i mo - ti al co - re di ri - spet - to e d'a - mo - re. Oh fau - sti Nu - mi! oh ca - ro

29

pa - dre! oh lie - to di. Ma co - me sì tran - quil - lo m'ac - co - gli? Il tuo sem -

32

bian - te se - re - no è ben, ma non com - mos - so. Ah dun - que non pro - vi in ri - ve - der - mi con -

35

EMILIO

ten - to e - gua - le al mi - o! Fi - glio, il con - ten - to fra noi ser - ba nel cie - lo al - tro te -

38

SCIPIONE

no - re. Qui non giun - ge all' af - fan - no, ed è mag - gio - re. Son fuor di me. Tut - to quas - sù m'è

41 **EMILIO**

nuo - vo, tut - to stu - pir mi fa. De - por non puo - i le fal - se i - de - e, che ti for - ma - sti in

44

ter - ra, e ne stai sì lon - ta - no. Ab - bas - sa il ci - glio: ve - di lag - giù d'im -

47 **SCIPIONE** **EMILIO**

pu - re neb - bie av - vol - to quel pic - ciol glo - bo, an - zi quel pun - to? Oh stel - le! è la ter - ra? Il di -

50 **SCIPIONE**

ce - sti, E tan - ti ma - ri, e tan - ti fiu - mi, e tan - te sel - ve, e

52

tan - te va - stis - si - me pro - vin - cie, op - po - sti re - gni, po - po - li dif - fe - ren - ti? e il Te - bro? e

EMILIO SCIPIONE

Ro - ma? ... Tut - to è chiu - so in quel pun - to. Ah, pa - dre a - ma - to, che pic - cio - lo! che

58 EMILIO

va - no! che mi - se - ro tea - tro ha il fa - sto u - ma - no! Oh se di quel te - a - tro po - tes - si, o fi - glio,

62

e - sa - mi - nar gli at - to - ri; se le fol - li - e, gli er - ro - ri, i so - gni lor ve - der po - tes - si, e

65 *)

qua - le di ri - so per lo più de - gna ca - gion gli a - gi - ta, gli scom - po - ne, gli ral -

68

le - gra, gli af - flig - ge, o gl'in - na - mo - ra, quan - to più vil ti sem - bre - reb - be an - co - ra!

*) Zu einer ersten, gestrichenen Fassung der Takte 65-71 vgl. Krit. Bericht.

Nº 6 Aria

Andante

Flauto I, II

Fagotto I, II

Violino I

Violino II

Viola I, II

EMILIO

Violoncello e Basso

5 FL I

FL II

a 2

FL. I, II
a2

The musical score is divided into two systems. The first system contains measures 11 through 16. The second system contains measures 17 through 22. The flute part (FL. I, II) is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It includes a trill (tr) in measure 17 and a grace note (a2) in measure 18. The piano accompaniment is written in grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. It features arpeggiated figures and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). A double bar line is present at the end of measure 16.

23

Voi co-lag-giù ri - de - te d'un fan - ciul -

29

lin - che pian - ge, d'un fan - ciul - lin - che pian - ge,

36

che la ca - gion ve - de - te del fol - le suo do - lor.

41

Voi co-lag-giù ri - de - te d'un fanciul-lin che

47 FL I

FL II

p

a2

p

pian - ge, che la ca - gion ve - de - te del

53 FL I, II

fol - le suo do - lor, che la ca - gion ve - de -

58

te del fol-le suo do-lor, del fol-le suo

64

do-lor.

69

p *f* *a2*

Voi co-lag-giù ri -

75

p *f*

de - te d'un fan - ciul - lin___ che pian - ge, d'un___ fan - ciul - lin___ che

83

pian-ge, che la ca-gion ve-de-te del fol-le suo do-lor.

89

Voi co-lag-giù ri-de-te d'un fan-ciul-lin che pian-ge, d'un—

96 Fl. I

Fl. II

p

a 2

p

— fanciullin che pian - - - ge, che la ca-gion ve - de - te del

103 Fl. I, II

fol - le suo do - lor, che la ca-gion ve - de -

108

te del fol-le suo do - lor, del fol - le suo

114

do - - - lor, del fol - le suo do -

*) Vorschlag zur Ausführung der Kadenz:

117 del folle suo 119 do - lor.

119

lor.

125

Allegretto

Quas - sù di voi si ri - de, quas-sù di voi si ri - de, che

132

dell' e-tà sul fi-ne, tut - ti ca-nu-ti il cri-ne, sie - te fan-ciul-li an - cor. Quas - sù di voi si

139

ri-de, quas-sù di voi si ri-de, che dell'e-tà sul fi-ne, tut - ti ca-nu-ti il cri-ne, sie - te fan-ciul-li an-

*) T. 146, Viola I/II, 1. Note: im Autograph (irrtümlich?) f'.

147 *Tempo primo*

p *crescendo* *f* *p*

p *crescendo* *f* *p*

p *crescendo* *f* *p*

p *crescendo* *f* *p*

cor, sie - - te fan-ciul-li an - cor,

154

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

Voi co-lag-giù ri - de - te d'un fan - ciul - lin che pian-ge, d'un

161

fan - ciul - lin che pian - ge, che la ca - gion ve - de - te del fol - le suo do-

167

lor. Voi co-laggiù ri - de - te

174 FL I

FL II

p

a2

p

p

p

p

p

d'un fan-ciullin che pian-ge, d'un fan-ciul-lin che pian - - - - - ge,

181 FL I, II

p

p

p

p

che la ca-gion ve - de - te del fol - - le suo do - lor, che la ca-gion ve -

186

de - te del fol - le suo do -

191

lor, del fol - le suo do - - - lor,

197

del fol - le suo do - lor.

202

del fol - le suo do - lor.

*) Vorschlag zur Ausführung der Kadenz:

197

del fol - le suo do - lor.

Recitativo

SCIPIONE
FORTUNA
COSTANZA
PUBLIO
EMILIO

SCIPIONE

Pu-blio, pa-dre, ah la-scia-te, ch'io ri-man-ga con voi. Lie-to abban-do-no quel sog-gior-no lag-

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

5

FORTUNA

COSTANZA

PUBLIO

giù trop-po in-fe-li-ce. An-cor non è per-mes-so, An-cor non li-ce. Mol-to a vi-ver ti

8

SCIPIONE

EMILIO

re-sta. Io vis-si-as-sa-i, ba-sta, ba-sta per me. Sì, ma non ba-sta a' di-

11

PUBLIO

se-gni del fa-to, al bendi Ro-ma, al mon-do, al ciel. Mol-to fa-ce-sti, e mol-to di più si vuol da'

15

te: Sen-za mi-ste-ro non vai Sci-pio-ne al-te-ro e de-gli-a-vi-ti, e de' pa-ter-ni al-lo-ri: I'

19
 glo - ri - o - si tuo - i pri - mi su - do - ri per le cam - pag - ne i - be - re a ca - so non spar - ge - sti, e non a ca - so

23
 por - ti quel no - me in fron - te, che all' A - fri - ca è fa - ta - le. A me fu da - to il sog - gio - gar si gran ne -

26
 mi - ca, e toc - ca il di - strug - ger - la a te. Va, ma pre - pa - ra non me - no al - le sven - tu - re, che a' tri -

30
 on - fi il tuo pet - to. In o - gni sor - te l'i - stes - sa è la vir - tù. L'a - gi - ta, è ve - ro, il ne -

33
 mi - o de - stin, ma non l'op - pri - me; e quan - do è men fe - li - ce, è più su - bli - me.

Nº 7 Aria

*Allegro*Corno I, II
in Fa / F

Violino I

Violino II

Viola

PUBLIO

Violoncello
e Basso

5

Quer - cia an - no - sa su l'er - te pen - di - ci fra 'l con -

11

tra - sto de' ven - ti ne - mi - ci più si - cu - ra, più sal - da - si

16

fa. Quer - cia an-no - sa su l'er - te pen-di - ci, su l'er - te pen-

22 a 2

di - ci fra'l con - tra - sto de' ven - ti ne - mi - ci più si - cu - ra, più

29

sal - da - si fa, più si - cu - ra, più sal - da - si fa, più si - cu - ra, più

30 a 2

sal - - - da ^{tr} si fa.

41

Quer - cia an-no - sa su

46 a 2

l'er - te pen-di - ci fra 'l con - tra - sto de' ven - ti ne-mi - ci

52

più si - cu - ra, più sal - da si fa. Quer - cia an - no - sa su

58

l'er - te pen - di - ci fra 'l con - tra - sto de' ven - ti ne - mi - ci più si -

64

cu - ra, più sal - da si fa. Quer - cia an - no - sa, su

l'er - te pen - di - ci, su l'er - te pen - di - ci fra 'l con - tra - sto de' ven - ti ne -

mi - ci più si - cu - ra, più sal - da - si fa, più si -

cu - ra, più sal - da - si fa, più si - cu - ra, più sal - da - si fa.

89

Che se'l

p

p

p

95

ver - no le chio - me le sfron-da, più nel suo - lo col piè si pro-

f

p

p

101

fon - da; for - za ac-qui - sta, se per - de bel - tà, for - za ac -

p

107

qui - sta, se per - de - bel - tà, for - za ac - qui - sta, se per - - de - bel - tà.

114 *a 2*

Quer - - cia an - no - sa su

120

l'er - te pen - di - ci fra 'l con - tra - sto de' ven - ti ne - mi - ci più si -

126

cu - ra, più sal - da si fa, Quer - cia an - no - sa su

131

l'er - te pen - di - ci, su l'er - te pen - di - ci fra l' con - tra - sto de' ven - ti ne-

138

mi - ci più si - cu - ra, più sal - da si fa, più si

144

cu - ra, più sal - da - si fa, più si - cu - ra, più sal - - da - si fa.

151

Recitativo

SCIPIONE

SCIPIONE

Giac - ché al vo - ler de' Fa - ti l'op - por - si è va - no, ub - bi - di -

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

3 COSTANZA FORTUNA

rò. Sci - pio - ne, or di sce - glie - re è tem - po. I - strut - to or se - i; puoi giu - di - car fra

6 SCIPIONE PUBLIO

no - i. Pu - blio, si nuo - le ch'u - na di que - ste De - e... Tut - to m'è no - to. E -

9 SCIPIONE EMILIO

leg - gi a vo - glia tu - a. Deh mi con - si - glia, gran ge - ni - tor. Ti u - sur - pe - reb - be, o

12 FORTUNA

fi - glio, la glo - ria del - la scel - ta il mio con - si - glio. Se bra - mi es - ser fe - li - ce,

15 SCIPIONE

Sci - pio, non mi stan - car: pren - di il mo - men - to in cui t'of - fro il crin. Ma tu, che

18

tan-to im-por-tu - na mi se - i, di, qual ra - gio - ne tuo se - gua - ce mi vuol? Per-chè degg' i - o

21

FORTUNA

sce - glier più te, che l'al - tra? E che fa - ra - i, s'io non se - con-do a - mi - ca l'im - pre - se tu - e? Sai quel ch'io

24

pos-so? lo so - no d'o - gni mal, d'o - gni be - ne l'ar - bi - tra co - lag - giù. Que - sta è la ma - no, che

28

spar - ge a suo ta - len - to e gio - ie, e pe - ne, ed ol - trag - gi ed o - no - ri, e mi -

31

se - rie e te - so - ri. Io son co - le - i, che fab - bri - ca, che strug - ge, che rin - no - va gl'im -

pe - ri: io, se mi pia - ce, in so - glio u - na ca - pan - na, io, quan-do vo - glio,

can-gio in ca-pan-na un so - glio. A me sog - get - ti so - no i tur - bi - ni in cie - lo, son le tem-pe - ste in

mar. Del - le bat - ta - glie io re - go-lo il de - stin. Se fau-sta io so - no, dal-le per - di - te i - stes - se

fo ger-mo-gliar le pal - me: e s'io m'a - di - ro, svel - go di man gli al - lo - ri sul com-pir la vit -

to - ria ai vin - ci - to - ri. Che più? dal re-gno mi - o non va e - sen-te il va - lo - re, non la vir -

50

tù; che quan - do vuol la sor - te, sem - bra for - te il più vil, vi - le il più for - te: e a di -

53

spet - to d'A - stre - a la col - pa è giu - sta, e l'in - no - cen - za è re - a.

Nº 8 Aria

Un poco Allegro

Violino I

Violino II

Viola I, II

FORTUNA

Violoncello e Basso

4

Measures 4-6 of a musical score in D major. The score is written for piano with five staves: two grand staves (treble and bass clef) and three single staves (treble, middle C, and bass clef). The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The music features a complex texture with many triplets and sixteenth notes. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). A trill (tr) is marked in measure 6. The piece concludes with a double bar line.

7

Measures 7-11 of the musical score. The notation continues with similar complexity, including triplets and sixteenth notes. Dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano). Trills (tr) are marked in measures 8, 9, and 10. The piece ends with a double bar line.

12

Measures 12-15 of the musical score. The notation continues with similar complexity, including triplets and sixteenth notes. Dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano). The piece ends with a double bar line.

16

A chi se - re - na io mi - ro,

20

chia - ro è di not - te il cie - lo, chia - ro è di not - te il cie - lo;

24

tor - na per lui nel ge - lo la ter - ra a ger - mo - gliar.

28

p

p

p

A chi se - re - na io mi - ro, chia - ro è di not - te il cie - lo;

p

33

tor - na per lui nel ge - lo la ter - ra a ger - mo - gliar

38

tor - na per lui nel ge - lo la ter - ra a ger - mo -

44

gliar, la ter - ra a ger - mo - gliar,

49

A chi se - re - na io mi - ro, chia -

54

- ro è di not - te il cie - lo, chia-ro è di not - te il cie - lo;

58

tor - na per lui nel ge - lo la ter - - ra a ger - mo - gliar.

62

A chi se - re - na io mi - ro, chia - ro è di not - te il cie - lo;

67

tor - na per lui nel ge - lo la ter - ra a ger - mo - gliar.

14

tor - na per lui nel ge - lo la ter - ra a ger - mo -

78

gliar, la ter - ra a ger - mo - gliar,

83

la ter - ra a ger - mo - gliar,

*) Vorschlag zur Ausführung der Kadenz:

83

la terra a ger - mo - gliar,

88 Allegro

Ma se a ta-lu - no io gi - ro tor - bi-do il guar - do e fo - sco, tor - bi-do il guar-do e

fo - sco, fron - de gli nie - ga il bo - sco, fron - de gli nie - ga il bo - sco, on -

de non tro - va in mar, on - - de non tro - va in mar, on - - de non tro - va in

104

Tempo primo

mar, A chi se-re-na io mi-ro, chia-ro è di not-te il cie-lo,

109

chia-ro è di not-te il cie-lo; tor-na per lui nel ge-lo la

113

ter-ra a ger-mo-gliar. A chi se-re-na io mi-ro,

118

chia-ro è di not-te il cie-lo; tor-na per lui nel ge-lo la ter-ra a ger-mo-gliar

124

tor-na per lui nel ge-lo la

130

ter-ra a ger-mo-gliar, la ter-ra a ger-mo-gliar

133

gliar, la ter - ra a ger - mo-gliar.

Recitativo

SCIPIONE COSTANZA

COSTANZA

SCIPIONE

E a sì e - nor - me pos-san - za chi s'op - pon - ga non v'è? Sì, la Co - stan - za. Io, Sci - pio,

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

4

io sol pre - scri - vo li - mi - ti, e leg - gi al suo te - mu - to im - pe - ro. Do - ve son i - o, non

8

giun - ge l'in - sta - bi - le a re - gnar; che in faccia mi - a non han lu - ce i suoi do - ni, nè or - ror le sue mi - nac - ce. È

*) Vorschlag zur Ausführung der Kadenz:

136

la ter - ra a ger -

138

mo - gliar.

12

ver che ol-trag-gio sof-fron-ta-lor da le-i il va-lor, la vir-tù, ma le bell' o-pre, vin-di-ce de' miei

16

tor-ti il tem-po soo-pre. Son i-o, non è oo-ste-i, che con-ser-vo gl'im-pe-ri: e gli a-vi

19

tuo-i, la tua Ro-ma lo sa. Crol-la ri-stret-ta da Bren-no, è ver, la

22

li-ber-tà la-ti-na nell'an-gu-sto Tar-pe-o; ma non ru-i-na. Dell'Au-fi-do al-le

25

spon-de si ve-de, è ver, mi-se-ra-men-te in-tor-no tut-ta pe-rir la gio-ven-tù guer-rie-ra il

29

Con - so - le ro - man; ma non di - spe - ra. An - ni - ba - le s'af - fret - ta di Ro - ma ad ot - te -

32

ner l'ul - ti - mo van - to, e oo' ves - sil - li suo - i qua - si l'a - dom - bra; ma tro - va in

35

Ro - ma in - tan - to prez - zo il ter - ren, che il vin - ci - to - re in - gom - bra. Son mie pro - ve si

38

bel - le; e a que - ste pro - ve non re - si - ste For - tu - na. El - la si stan - ca; e al

41

fin can - gian - do a - spet - to mia sud - di - ta di - ven - ta a suo di - spet - to.

Nº 9 Aria

*Presto*a²

Oboe I, II

Corno I, II in Mi / Es

Violino I

Violino II

Viola I, II

COSTANZA

Violoncello e Basso *)

*) Fagott ad lib.; vgl. Vorwort.

Measures 8-12 of a musical score. The score is written for five staves. The first staff has a measure rest at measure 8, followed by notes in measures 9-12. The second staff has a measure rest at measure 8, followed by notes in measures 9-12. The third and fourth staves are part of a grand staff and contain complex rhythmic patterns. The fifth staff has a measure rest at measure 8, followed by notes in measures 9-12. Dynamics include *p*, *crescendo*, and *f*.

Measures 13-17 of a musical score. The score is written for five staves. The first staff has a measure rest at measure 13, followed by notes in measures 14-17. The second staff has notes in measures 13-17. The third and fourth staves are part of a grand staff and contain complex rhythmic patterns. The fifth staff has notes in measures 13-17. Dynamics include *p*, *crescendo*, and *f*.

Bian -

26

cheg - gia in mar lo sco - glio, par che va -

30

cil - - - li, e pa - re che lo som - mer - ga il ma - re fat - -

34

to mag - gior di - sè. Bian - cheg - gia in mar lo sci - glio,

39

par che va-cil - li, e pa - re che lo som - mer - ga il ma -

44

44

p

48

48

f

p

a 2

f

p

f

p

f

p

re fat - - - to mag-gior di sè. Bian-cheg - gia in mar lo—

53

sco - glio, par che va - cil - li, e pa - re che lo som - mer - ga il ma - re.

58

fat - to mag - gior di sè, fat -

62

p *crescendo* *f*

a 2
p crescendo *f*

crescendo *f*

crescendo *f*

crescendo *f*

tr
- to mag - gior di sè.

p *crescendo* *f*

67

tr

Bian -

72

cheg - gia in mar lo sco - glio, par che va - cil - li, e pa - re che

77

lo - som - mer - ga il ma - re fat - - to mag - gior di sè,

83

p f p f p

p fp fp

p f p f p

f p f p

Bian - cheg - gia in mar lo sco - glio,

f p f p

87

p f

p f

p f

f

par che va - cil - - - li, e pa - re

f

90

che lo sommer-ga il ma-re fat-to mag-gior di sè, Bian-cheg-gia in mar lo

96 *Ob. I*

Ob. II

soo-glio, par- che va-cil-li, e pa-re che lo som-mer-ga il ma-

101 *Ob. I, II*

p

105

re fat

109

to mag-gior di sè. Bian-cheg-gia in mar lo sco-glio, par che va-cil-li, e pa-re che

115

lo som-mer-ga il ma-re fat-to mag-gior di sè

*) T. 117 (und entsprechend T. 195), Singstimme, 4. Note: im Autograph (irrtümlich?) f**.

119 $\sharp 2$

fat - to mag - gior di sè.

124

*) Vorschlag zur Ausführung der Kadenz:

121 123

fat-to mag-gior di sè.

128 *Andante*

Ma du - ra a tan - to or - go - glio quel com - bat - tu - to sas - so,

135

quel com - bat - tu - to sas - so; e 'l mar tran-qui-lo e bas - so, e 'l

142

mar tran-qui-lo e bas-so poi gli lam-bi-sce il piè, poi gli lam-bi-sce il piè.

148 *Tempo primo*

Bian-cheg-gia in mar lo sco-glio,

153

par che va - cil - li, e pa - re che lo - som - mer - ga il ma - re fat - - to mag - gior di sè.

159 *a 2*

Bian - cheg - gia in mar lo

163

soo - glio, par che va - cil - li, e

167

pa - re che lo som - mer - ga il ma - re fat - to mag - gior di - sè.

172 *Ob. I*

Ob. II

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

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

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

Bian-cheg-gia in mar lo sco-glio, par — che va-cil-li, e pa-re che lo—som-mer-ga il

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

178 *Ob. I, II*

p

p

ma -

182

186

re fat - - to mag-gior di sé. Bian - cheg - gia in mar lo - sco - glio,

191

par che va - cil - li, e pa - re che lo - som - mer - ga il ma - re fat - to ' mag - gior di

196

sé

199

fat - to mag - gior di se.

204

*) Vorschlag zur Ausführung der Kadenz:

199

fat - to mag - gior di se.

201

Recitativo

SCIPIONE
FORTUNA

Non più. Bel - la Co - stan - za, gui - da - mi, do - ve vuo - i.

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

4

D'al - tri non cu - ro, ec - co - mi tuo se - gua - ce, E i do - ni mie - i? Non bra - mo e non ri -

FORTUNA
SCIPIONE

7

cu - so. E il mio fu - ro - re? Non sfi - do e non pa - ven - to, In van po - tre - sti, Sci - pio, pen - tir - ti un

FORTUNA
SCIPIONE
FORTUNA

10

di, Guar - da - mi in vi - so: pen - sa - ci, e poi de - ci - di. Ho già de - ci - so,

SCIPIONE

Nº 10 Aria

Un poco Adagio e Maestoso

Un poco Adagio e Maestoso

Oboe I, II

Corno I, II
in Sib alto / B hoch

Violino I

Violino II

Viola I, II

SCIPIONE

Violoncello
e Basso *)

Di che sei l'ar-bi-tra del mon-do in-te-ro, del mon-do in-te-ro.

[illegible]

*) Fagott ad lib.; vgl. Vorwort.

12

a 2

f

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

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

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

no - - bil cor... Di che sei l'ar - bi - tra del mon - do in - te - ro,

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

18

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

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

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

del mon - do in - te - ro ma non pre - ten -

p *f* *p*

23

27

a 2

f

p

f

p

f

p

tr

- de-re, ma non pre - ten - de - re per - ciò l'im - pe - ro d'un' al - ma in -

32

ossia: *)

tre - pi-da __, d'un nobil cor __, d'un no - bil

38

ossia: *)

cor, d'un no - bil cor.

*) T. 33 und T. 39-40 (ebenso T. 79 und T. 85 sowie T. 151 und T. 157), Singstimme: Die *ossia*-Versionen sind original: vgl. Krit. Bericht.

43

Tempo primo

46

Di che sei l'ar-bi-tra del mon-do in-te-ro, del mon - - - do in-te-ro,

Allegro

52

ma non pre-ten-de-re per-ciò l'im-pe-ro d'un' al-ma in-

tre-pi-da, d'un no-bil cor. Di che sei l'ar-bi-tra

62

del mon-do in-te-ro, del mon-do in-te-ro, ma non pre-

67

ten-

78 *Ob. I, II*

tre - pi - da, d'un no - bil cor, d'un no -

83

- bil cor, d'un no - bil

88

f

f

f

f

cor,

d'un no - bil

tr

92

f

a 2

cor.

*) Vorschlag zur Ausführung der Kadenz:

90

f

a 2

d'un no - bil cor.

92

95

Andante

99

f

a2

p

f

p

f

p

f

p

f

p

Te vi - lia - do - ri - no, nu - me ti - ran - no, te vi - lia - do - ri - no,

106

nu - me ti - ran - no, quei che non prez - za - no, quei che non han - no che il bas - so

113

me - ri - to del tuo fa - vor, quei che non prez - za - no, quei che non han - no

120

che il bas - - so me - ri - to del tuo fa - vor, del tuo fa - vor.

Allegro
127

f *fp* *f* *p*

Di che sei

133

l'ar - bi-tra del mon-do in-te - ro, del mon-do in-te - ro, ma non pre -

139

ten -

151

cor, d'un no - - - - - bil

156

cor, d'un no - - - - - bil

160

f

f

f

f

cor,

d'un no - bil

164

f

f

f

f

cor,

*) Vorschlag zur Ausführung der Kadenz:

162

f

d'un no - bil cor.

164

167

Recitativo

FORTUNA
SCIPIONE

FORTUNA

E v'è mor - tal che ar-di - sca ne - gar - mi i vo - ti suo - i? che il fa - vor

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

3

mi - o non pro - cu - ri ot - te - ner? Si, vi son i - o.

SCIPIONE

Recitativo

Allegro

5 = 1

Oboe I, II

Corno I, II
in Re / D

Clarino I, II
in Re / D

Timpani
in Re - La / D - A

Violino I

Violino II

Viola I, II

FORTUNA
SCIPIONE

E ben, pro - va - mi av - ver - sa.

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

Violoncello
e Basso*)

5

*) Fagott ad lib.; vgl. Vorwort.

8

tu - re, mi - ni - stre del mio sde - gno:

12

quell' au - da - ce op - pri - me - te; io vel con - se - gno.

a 2

17

SCIPIONE

Stel-le! che fi-a! qual san-gui-no-sa lu-ce! Che

22

nem-bi! che tem-pe - ste! che te-ne-bre son que - ste! Ah qual rim -

25

bom - ba per le soon - vol - te sfe - re ter - ri - bi - le fra - gor! Cen - to sa -

28

et - te mi stri - scian fra le chio - me; e par che tut - to va - da sos - so - pra il

31 Allegro

a 2

muta in Mi^b / Es

a 2

ciel. No, non pa-ven-to, em-pia For-

37

tu-na: in-van mi-nac-ci; in - va-no per-fi-da, in giu-sta De-a...

43

f Corni in Es

p

f *p*

f *p*

Ma chi mi scuote?

47

muta in Re/D

p

p

p

con chi par-lo? o-ve son? di Mas-si-nis-sa que-sto è pur il sog-gior-no.

p

51

E Pu-blio? e il pa-dre? e gli a-stri? e il ciel? tut-to spa-ri.

55

Allegro

2 Corni in D

f

Fu so-gno tut-to ciò ch'io mi-ra-i? No, la Co-stan-za so-gno non

60

fu: me - co ri - ma - se. lo sen-to il nu-me

65

su - o, che mi ri em - pie il pet-to. V'in-ten-do, a-mi - ci De-i: l'au-gu-rio ac-cet - to.

Licenza

Recitativo

Soprano

Non è Sci-pio, o si-gno-re, (ah chi po-treb-be men-tir di-nan-zi a te!) non è l'og-

Continuo (Cembalo, Violoncello)

4

get-to Sci-pio de' ver-si mie-i: di te-ra-gio-no, quan-do par-lo di lui. Quel no-me il-

7

lu-stre è un vel di cui si co-pre il ri-spet-to-so mi-o giu-sto ti-mo-re. Ma

10

Sci-pio e-sal-ta il lab-bro e di Gi-ro-la-mo il co-re.

N^o 11a Aria della Licenza I*Allegro*

Flauto I, II

Corno I, II
in Sol / G

Violino I

Violino II

Viola I, II

Soprano

Violoncello
e Basso*)

5

*) Fagott ad lib.; vgl. Vorwort.

9

9

p

p

p

p

15

a²

f

f

f

p

p

p

Ah per -

20

ch $\acute{e}$ cer - car degg' i - o, cer - car degg' i - o

25

fra gli a - van - - - - - zi del o - bli - o,

29

fra gli a - - van - - - zi dell' o - bli - o ciò che in te ne do - na il ciel, ciò che in

35

te ne do - na il ciel! Di vir - tù chi pro - - ve -

42

chie - de, l'o-de in quel - li, in te le ve -

46

de; e l'o-rec - chio o-gnor del guar - do è più tar - do e men fe - del

51

p f

p f

f f

f

*) tr

, è più tar - do e men fe - - - del.

56

a 2 a 2

*) T. 54, Singstimme: ossia

(men) — fe -

(vgl. T. 89).

60

Ah per - chè cer - - car degg' i - o

64

fra gli a - - van - - - zi dell' ob - bli - o ciò che in

68

te - ne - do - na il ciel, che in te ne do - na il ciel! Di - vir -



75

tù - chi pro - - ve chie - de, l'o-de in quel-li, in te le ve - - -

80

de: e l'o-rec - chio o-gnor del guar - do è più tar - do e men fe -

85

del _____, è più tar - do e men _____

89 *a 2*

fe - del, e men fe - del.



94

*.) Vorschlag zur Ausführung der Kadenz:

99 *a 2* 37

e men fe - del.

Nº 11b Aria della Licenza II

Entstanden Salzburg, vermutlich März/April 1772*)

Adagio

Oboe I, II

Corno I, II
in Sol / G

Violino I

Violino II

Viola I, II

Soprano

Violoncello
e Basso**) 5

*) Vgl. Vorwort.

**) Fagott ad lib.; vgl. Vorwort.

9

9

10

11

12

12

13

14

15

16

Ah — per - chè, per - chè cer-car — degg' i - o

21

fra — gli a - van - zi dell' o - bli - o

25

ciò che in te ne do - na il ciel, ciò che in

29

te, ciò che in te ne do - na il ciel.

*) Vorschlag zur Auszierung der Fermate:

(ciel)

Allegro

34

Di vir - tù chi pro - ve chie-de, l'ode in

quel - li, in te - le - ve - de, l'o-de in quel - li, in te - le - ve - de:

46

e l'o - rec-chio o - gnor del guar - do

52

è più tar - do e men fe - del, è più tar -

57

do, è più tar - do e

61

men fe - del, è più tar - do e men fe - del.

66

Di vir - tù chi pro - ve chie - de, chi pro - ve chie - de,

70

Ausführung: etc.

l'o - de in quel - li, in te le ve - de, l'o - de in quel - li, in te le ve - de: c l'o -

75

rec-chio o-gnor del guar-do è più tar-

p

80

p cresc.

cresc.

f

cresc.

cresc.

cresc.

f

tr

- do e men fe-del.

cresc.

f

85

Tempo primo

88

91

p

94

Ah per - ché cer -

97

car degg' i - o fra gli a - van - - - - - zi dell' o -

101

bli - o ciò che in - te - ne - do - na il ciel! Ah per-

*) T. 97, Viola I/II, 1. Note: im Autograph (irrtümlich?) g'.

105

chè, per- chè cer- car degg' i - o fra gli a- van - zi, fra gli a -

110

van - zi dell' o - bli - o ciò che in te - ne do - na il ciel - !

114 Allegro

Di vir - tù chi pro - - ve - chie - de, l'o - de in quel - li, in te - le - ve - de:

120 Ob. I

Ob. II

e l'o - rec - chio o - gnor - del

126 *Ob. I, II*

guar - do è più tar - do e men fe - del, è più tar -

131

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

135

- do e men fe -

139

del, è più tar - do e men fe - del.

143

Di vir - tù chi pro - ve chie - de, chi pro - ve chie - de,

147

l'o - - de in quel - li, in te le ve - de, l'o - de in quel - li, in te le ve - de: e l'o -

*) T. 148-149: Ausführung der Singstimme entsprechend T. 70-71.

152

rec - chio o - gnor del guar - do è più tar -

157

do e men fe - del,

162

è più tar - do e men fe - del.

166

è più tar - do e men fe - del.

*) Vorschlag zur Ausführung der Kadenz:

163

è più tar - do e men fe - del.

Nº 12 Coro
Allegretto

Oboe I, II
f

Corno I, II
in Re / D
f

Clarino I, II
in Re / D
f

Timpani
in Re-La / D-A
f

Violino I
f

Violino I, II
f

Viola I, II
f

Soprano
Cen - to vol - te con lie - to sem-bian - te, Pren - ce ec - cel - so, dal -

Alto
Cen - to vol - te con lie - to sem-bian - te, Pren - ce ec - cel - so, dal -

Tenore
Cen - to vol - te con lie - to sem-bian - te, Pren - ce ec - cel - so, dal -

Basso
Cen - to vol - te con lie - to sem-bian - te, Pren - ce ec - cel - so, dal -

Violoncello
e Basso*)
f

*) Fagott ad lib.; vgl. Vorwort.

7

l'on - de ma - ri - ne tor - ni l'al - ba d'un di si se - ren, tor - ni l'al - ba d'un

l'on - de ma - ri - ne tor - ni l'al - ba d'un di si se - ren, tor - ni l'al - ba d'un

l'on - de ma - ri - ne tor - ni l'al - ba d'un di si se - ren, tor - ni l'al - ba d'un

l'on - de ma - ri - ne tor - ni l'al - ba d'un di si se - ren, tor - ni l'al - ba d'un

14

di si se-ren, tor-ni l'al-ba d'un di si se-ren.

di si se-ren, tor-ni l'al-ba d'un di si se-ren.

di si se-ren, tor-ni l'al-ba d'un di si se-ren.

di si se-ren, tor-ni l'al-ba d'un di si se-ren.

22

E ri - spet - ti la di - va in - co - stan - te quel - la Mi - tra che por - ti sul cri - ne,

E ri - spet - ti la di - va in - co - stan - te quel - la Mi - tra che por - ti sul cri - ne,

E ri - spet - ti la di - va in - co - stan - te quel - la Mi - tra che por - ti sul cri - ne,

E ri - spet - ti la di - va in - co - stan - te quel - la Mi - tra che por - ti sul cri - ne,

30

l'al - ma gran - de che chiu - di nel sen. Cen - to vol - te con lie - to sem -
 l'al - ma gran - de che chiu - di nel sen. Cen - to vol - te con lie - to sem -
 l'al - ma gran - de che chiu - di nel sen. Cen - to vol - te con lie - to sem -
 l'al - ma gran - de che chiu - di nel sen. Cen - to vol - te con lie - to sem -

37

bian - te, Pren - ce ec - cel - so, dall' on - de ma - ri - ne tor - ni l'al - ba d'un

bian - te, Pren - ce ec - cel - so, dall' on - de ma - ri - ne tor - ni l'al - ba d'un

bian - te, Pren - ce ec - cel - so, dall' on - de ma - ri - ne tor - ni l'al - ba d'un

bian - te, Pren - ce ec - cel - so, dall' on - de ma - ri - ne tor - ni l'al - ba d'un

44

di si se - ren_, tor - ni l'al - ba d'un di si se - ren_, tor - ni l'al - ba d'un di si se - ren, d'un

di si se - ren_, tor - ni l'al - ba d'un di si se - ren_, tor - ni l'al - ba d'un di si se - ren, d'un

di si se - ren, tor - ni l'al - ba d'un di si se - ren, tor - ni l'al - ba d'un di si se - ren, d'un

di si se - ren_, tor - ni l'al - ba d'un di si se - ren_, tor - ni l'al - ba d'un di si se - ren, d'un

52

di si se-ren, d'un di si se-ren.

di si se-ren, d'un di si se-ren.

di si se-ren, d'un di si se-ren.

di si se-ren, d'un di si se-ren.