

Johann Adolf
Hasse

Werke

Herausgegeben von der
Hasse-Gesellschaft Bergedorf e.V.

Abteilung II:
Serenate, Feste teatrali, Band 1

Johann Adolf
Hasse

Marc'Antonio
e Cleopatra

Serenata

Erstausgabe / First edition

Herausgegeben
von Reinhard Wiesend

Carus 50.702



Editionsleitung:
Wolfgang Hochstein

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

Redaktionsanschrift:
Hase-Gesellschaft Bergedorf e.V.
Hase-Archiv
Johann-Adolf-Hase-Platz 1
D-21029 Hamburg

Dieser Band einschließlich des Aufführungsmaterials wurde gefördert durch die Körber-Stiftung und die Fa. Gebr. Glunz in Hamburg-Bergedorf, die Vereins- und Westbank in Hamburg und durch Frau Ursula Laible in München.

Gestaltung:
Gesetzt in der Syntax Antiqua
Satz: W. Böttler, Walddorfhäslach
und Carus-Verlag, Stuttgart
Druckerei: Roth, Owen/Teck
Buchbinderei: Heinrich Koch, Tübingen

© 2002 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 50.702
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved
2002 / Printed in Germany

Inhalt

Vorbemerkung	VI
Einleitung	VII
Preface	XV
Introduction	XVI
Libretto	XXIII
Abbildungen	XXXI
Marc'Antonio e Cleopatra	1
Kritischer Bericht	
I. Die Quellen	117
II. Prinzipien der Edition	118
III. Textkritische Anmerkungen	119

Vorbemerkung

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

Die HWA gliedert sich in sechs Abteilungen:

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

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

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

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

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

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

Die Partitur enthält eine kleingestochene Aussetzung des Generalbasses als Ausführungsvorschlag.

Einleitung

Über den mehrjährigen Aufenthalt von Johann Adolf Hasse in Neapel sind wir nur in groben Zügen unterrichtet. Der seit 1719 am Braunschweiger Hof vor allem als Sänger¹ wirkende junge Mann wurde im Alter von etwa 22 Jahren² (also möglicherweise im Jahre 1721) von seinem Dienstherrn auf Studienreise nach Italien geschickt, wo er sich unter anderem in Venedig, Bologna, Florenz und Rom aufhielt,³ bevor er sich im Mai 1722⁴ (oder spätestens 1724⁵) in Neapel niedergelassen hat. Vielleicht war er dort kurze Zeit Schüler von Nicola Porpora⁶, sicher verbürgt ist ein Schülerverhältnis zu Alessandro Scarlatti (1660–1725), dem renommiertesten Komponisten der älteren Generation.⁷ Am 1. August 1724 trat er zum katholischen Glauben über⁸, was wenig spektakulär erscheint angesichts des Vorbildes von Elisabeth Christine, der aus Braunschweig-Wolfenbüttel stammenden Gemahlin von Kaiser Karl VI. (dem Landesherrn des unter habsburgischer Herrschaft stehenden Königreichs Neapel), die denselben Schritt 1707 vollzogen hatte.⁹

1725 präsentiert sich Hasse dem neapolitanischen Publikum plötzlich und ungeahnt erfolgreich als Komponist: In den folgenden rund fünf Jahren kann er in Neapel nicht weniger als sieben Operen serie¹⁰, eine Opera buffa¹¹, drei Serenaten¹² und mindestens acht Intermezzi¹³ zur Aufführung bringen; auch ist die Komposition klein besetzter Werke vokaler wie instrumentaler Kammermusik wahrscheinlich.¹⁴ Auf seine Beliebtheit verweist zudem, dass er in den Quellen von Anfang an¹⁵ liebevoll „il Sassone“ genannt wird, und obwohl der Beiname seine Herkunft nur ungenau angibt (indem er offensichtlich auf Niedersachsen anspielt), hat Hasse ihn bis an das Lebensende beibehalten.

Wie erst in den letzten Jahren bekannt geworden ist, bemühte sich Hasse vor dem Hintergrund seines Erfolges um eine Anstellung am Hof des neapolitanischen Vizekönigs. Nachdem der Komponist mit seinem ersten Gesuch (vom 28. Juni 1728) gescheitert war, führte der zweite Anlauf (Gesuch vom 15. Februar 1729, unter ausdrücklichem Verweis auf die erfolgte Konversion) zum gewünschten Ziel, allerdings erst nach direkter Intervention des Vizekönigs.¹⁶ Während Hasse noch im Libretto von *L'Ulderica*, also im Januar 1729, als Kapellmeister in Wolfenbütteler Diensten firmiert, wird er im November desselben Jahres, im Libretto zu *Tigrane*, als „maestro soprannumerario“ der königlichen Kapelle bezeichnet. Bald quittierte er jedoch auch diesen Dienst, um zusammen mit seiner neu angetrauten Frau, der europaweit erfolgreichen Sängerin Faustina Bordoni, eine blendende Karriere nicht nur in Norditalien (vor allem Venedig) und nördlich der Alpen (vor allem Dresden) zu verfolgen.

Das Gesellenstück, mit dem Hasse auf sich als Komponisten aufmerksam machen konnte, war offensichtlich die hier vorgelegte Serenata *Marc'Antonio e Cleopatra*, „probably the earliest *capolavoro* of the young German composer“¹⁷.

¹ Wichtige Informationen zur Struktur der Hofkapelle sind dem Libretto zu Hasses Erstlingswerk, der Oper *Antioco* (Braunschweig 1721) zu entnehmen: Die beiden männlichen Hauptrollen sangen „der Capellmeister [Georg Caspar] Schürmann“ sowie, deutlich abgestuft, „Monsieur Hasse“. Bei der Angabe des Komponisten der Oper wird Hasse im italienischen Textteil als „virtuoso“ bezeichnet, also mit der üblichen Bezeichnung für einen Sänger, im deutschen Textteil dagegen als „Cammer-Musicus“. In den Quellen seiner Werke für Neapel firmiert er andererseits stets als Kapellmeister von Wolfenbüttel bzw. Braunschweig (s. unten).

² „[...] in età di circa ventidue anni“ gibt Hasse in seinem Gesuch vom 24. 6. 1730 im Zusammenhang mit der bevorstehenden Verheiratung selbst an, vgl. Livia Pancino (Hg.), *Johann Adolf Hasse e Giammaria Ortes. Lettere (1760–1783)*, Turnhout 1998, S. 339f.

³ Ebenda.

⁴ Vgl. ebenda im Zusammenhang mit der „Fede di Stato Libero“.

⁵ Diese Jahreszahl lässt sich aus den Angaben in dem in Anm. 2 genannten Dokument erschließen, vgl. ebenda.

⁶ Vgl. Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces*, London 1775, Bd. I, S. 347f., sowie die Angaben bei Carl Mennicke, *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker. Nebst Biographien und thematischen Katalogen*, Leipzig 1906, S. 359.

⁷ Vgl. unten das Zeugnis von Quantz; indirekte Belege sind die Arien Scarlattis, die Hasse einer Bearbeitung unterzogen hat, vgl. dazu Reinhard Strohm, „Hasse, Scarlatti, Rolli“, in: Friedrich Lippmann (Hg.), *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte X* (Analecta musicologica 15), Köln 1975, S. 220–257 (auf S. 226, Anm. 8, findet sich ein erster Abriss von Daten zu Hasses Neapel-Aufenthalt).

⁸ „abiurando [...] la Setta e gli errori di Lutero“, vgl. das in Anm. 2 genannte Gesuch.

⁹ Vgl. hierzu Reinhard Wiesend, „Bemerkungen zur gesellschaftlichen Position von Johann Adolf Hasse“, in: Gaetano Pitarresi (Hg.), *Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVIII. Atti del Convegno internazionale di studi (Polistena – San Giorgio Morgeto, 12–14 ottobre 1999)*, Reggio Calabria 2001, S. 573–583 (bes. S. 576).

¹⁰ *Il Sesostrate* (1726), *L'Astarto* (1726), *Gerone tiranno di Siracusa* (1727), *Attalo, re di Bitinia* (1728), *L'Ulderica* (1729), *Tigrane* (1729), *Ezio* (1730).

¹¹ *La sorella amante* (1729).

¹² *Marc'Antonio e Cleopatra* (1725), *La Semele, o sia La richiesta fatale* (1726), *Enea in Caonia* (1727).

¹³ *Miride e Damari* (1726), *Larinda e Vanesio* (1726), *Grilletta e Porsugnacco* (1727), *Carlotta e Pantaleone* (1728), *Scintilla e Don Tabarano* (1728), *Merlina e Galoppo* (1729), *Dorilla e Balanzone* (1729), *Lucilla e Pandolfo* (1730).

¹⁴ In die 1720er Jahre datiert werden zahlreiche der italienischen Solokantaten bei Sven Hostrup Hansell, *Works for Solo Voice of Johann Adolph Hasse (1699–1783)* (Detroit Studies in Music Bibliography 12), Detroit 1968, S. 33ff.

¹⁵ Nachweisbar seit *Marc'Antonio e Cleopatra*.

¹⁶ Vgl. Francesco Coticelli und Paologiovanni Maione, *Le istituzioni musicali a Napoli durante il vicereame austriaco (1707–1734). Materiali sulla Real Cappella ed il teatro di San Bartolomeo*, Neapel 1993, S. 31f. In F. Coticelli-P. Maione, *Onesto divertimento, ed allegria de' popoli. Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Mailand 1996, wird als Tafel 13 ein Faksimile des Gesuchs von 1729 gegeben; die dabei vorgenommene Einschätzung als Autograph erscheint allerdings wenig plausibel.

¹⁷ Hansell (wie in Anm. 14), S. 14.

Über sie erfahren wir, abgesehen von der noch zu beschreibenden musikalischen Quelle, lediglich durch das Zeugnis von Johann Joachim Quantz, dem in Dresden und später am Hofe von Friedrich II. tätigen Flötisten, der 1755, drei Jahre nach der erstmaligen Veröffentlichung seiner Schule des Flötenspiels und der musikalischen Aufführungspraxis,¹⁸ eine autobiographische Skizze zum Druck gegeben hat.¹⁹ Darin erinnert er sich, wie er 1725 als junger Mann aus Rom kommend einige Wochen in Neapel weilte.²⁰ Er hatte dort Umgang mit Johann Adolf Hasse, der bei dem „Obercapellmeister und Ritter Alessandro Scarlatti [...] den Contrapunkt studierte“²¹. Der folgende Passus bezieht sich aller Wahrscheinlichkeit nach auf das hier veröffentlichte Werk:

Herr Hasse nöthigte mich bey ihm zu wohnen: Wir wurden gute Freunde. Er hatte bis dahin noch keine öffentliche Musik in Wälschland aufgeführt. Ein vornehmer neapolitanischer Bankier aber, ließ von ihm eine Serenate für zwo Personen in Musik bringen, welches er auch Zeit meiner Anwesenheit bewerkstelligte. Farinello und die Tesi sangen darinn. Durch diese Serenate erwarb sich Herr Hasse so vielen Beyfall, daß ihm gleich darauf die Musik, der im May dieses Jahres, auf dem königlichen Theater vorzustellenden Oper, zu verfertigen anvertrauet wurde. Und diese Oper hat ihm den Weg zu seinem künftigen Glücke gebahnet.²²

Quantz nennt den Titel der Serenata nicht, es kann sich jedoch nur um das vorliegende Werk gehandelt haben. Neben dem Zeugnis von Quantz geben vor allem die fünf Beischriften auf und in dem überlieferten Partiturrexemplar hierzu näher Auskunft; aus der Zusammenschau aller einschlägigen Angaben auf dem Etikett des Umschlags, auf dem Rückenschildchen, auf der Titelseite, im Kopftitel und im Kopistenvermerk (vgl. im einzelnen die Nachweise im Kritischen Bericht, Abschnitt I, *Die Quelle*) und aus dem Vergleich mit dem Zitat von Quantz ergibt sich allerdings kein einheitliches und eindeutiges Bild. Zudem muss bedacht werden, dass zum Zeitpunkt der Niederschrift der autobiographischen Skizze von Quantz der Neapel-Aufenthalt schon bald dreißig Jahre zurücklag und die Erinnerung in manchem also möglicherweise etwas getrübt war, selbst wenn Quantz sich noch einmal mit dem Komponisten über den Sachverhalt verständigt hätte, zum Beispiel bei einem von Hasses späteren Besuchen am Hofe des preußischen Königs. Andererseits weist die Datierung „1727“ (korrigiert aus „1726“) im Kopisteneintrag am Ende der Partiturschrift darauf hin, dass das Exemplar erst nachträglich, bis zu zwei Jahre nach der Aufführung angefertigt worden ist. Ungenau ist zudem offensichtlich die Angabe von Quantz, der seinen Aufenthalt in Neapel in den Spätwinter 1725 datiert, der Erfolg der Serenata hätte Hasse einen Opernauftrag für „May dieses Jahres“, also wohl 1725, eingebracht, denn dessen erste Oper für Neapel, *Il Sesostrato*, wurde im Mai 1726 gegeben.

Nach Quantz handelt es sich um ein Auftragswerk, das „ein vornehmer neapolitanischer Bankier“ veranlasst hat. Das Etikett nennt als Ort der Aufführung das Landhaus („casino di campagna“) des königlichen Rates Carlo Carmignano, in dem man auch den Auftraggeber vermuten darf. Wahrscheinlich war dies jener „Rat Carmignani“, der 1722 von der Regierung mit der Untersuchung von Unruhen in der Gegend von Reggio betraut wurde.²³ In der lokalen und re-

gionalen Musikgeschichte spielt die Familie Carmignano (oder Carmignani) eine gewisse Rolle: Nach Angaben der *Gazzetta di Napoli* hat der „regio consigliere di Santa Chiara“ Carlo Carmignano nicht nur seine erste Hochzeit (1694) musikalisch ausgestalten lassen, sondern auch den Eintritt seiner Töchter ins Kloster (1708 bzw. 1713), und 1712 kam es in seinem Haus zur Aufführung eines der traditionellen Oratorien der „Madonna dei Sette Dolori“ (mit Musik seines Schwagers Andrea di Luna).²⁴

Auch gab es in Neapel und im neapolitanischen Hinterland eine feste Tradition der Aufführung von Serenaten und anderen kleinen, halbdramatischen Gattungen.²⁵ Hasse selbst hat mit *La Semele, o sia La richiesta fatale* und mit *Enea in Caonia* hierzu weitere Beiträge geliefert.²⁶

Der genaue Zeitpunkt der Aufführung von *Marc'Antonio e Cleopatra* ist nicht bekannt. Nach den Angaben auf dem Etikett und auf dem Haupttitel, die im wesentlichen konvergieren, hat die Aufführung im Sommer („nell'Estate“) bzw. im September („nel mese di Settembre“) 1725 stattgefunden. (Das Rückenschildchen weist ein „1725“ ohne nähere Spezifizierung auf.) An der Komposition arbeitete Hasse offensichtlich während des Aufenthalts von Quantz in Neapel, für den dieser Mitte Januar bis 23. März 1725 angibt.²⁷ Sven H. Hansell suggeriert ein Aufführungsdatum zu einem der Anlässe, die sich mit Kaiser Karl VI. in Verbindung bringen

¹⁸ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752.

¹⁹ „Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen“, in: Friedrich Wilhelm Marburg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1, Berlin 1755, S. 197–250.

²⁰ Ebenda, S. 226–230.

²¹ Ebenda, S. 227.

²² Ebenda, S. 228. Die Wiedergabe der Stelle bei Menzies (wie Anm. 6), S. 360, ist fehlerhaft; folgenreich ist vor allem die Verlesung „welches er nach Zeit meiner Anwesenheit bewerkstelligte“ statt richtig „auch Zeit“. Eine Paraphrase der zitierten Passage findet sich bei Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy, Germany and the Netherlands (1773–75)*, hg. von Percy A. Scholes als *Dr. Burney's Musical Tours in Europe*, Bd. 2, London 1959, S. 191.

²³ Vgl. Heinrich Benedikt, *Das Königreich Neapel unter Kaiser Karl VI.*, Wien-Leipzig 1927, S. 203. Im Register wird der genannte Vermerk unter dem später mehrfach nachgewiesenen Giuseppe Carmignano aufgeführt. Dieselbe Episode wird mit Carlo Carmignani, „consigliere del Sacro Real Consiglio“, in Verbindung gebracht bei Raffaele Colapietra, *Vita pubblica e classi politiche del viceregno napoletano (1656–1734)*, Rom 1961, S. 211f., Anm. 45, und S. 265. Nicht nachweisbar ist eine Familie Carmignano (-i) z. B. bei Erasmo Ricca, *La nobiltà del regno delle due Sicilie*, Bd. I/1, Neapel 1859, oder bei Antonio Di Vittorio, *Gli austriaci e il regno di Napoli 1707–1734. Le finanze pubbliche* (Biblioteca di studi meridionali 1), Neapel 1969.

²⁴ Nach Ausilia Magaudda und Danilo Costantini, „Aurora Sanseverino (1669–1726) e la sua attività di committente musicale nel Regno di Napoli. Con notizie inedite sulla napoletana Congregazione dei Sette Dolori“, in: Gaetano Pitarresi (Hg.), *Giacomo Francesco Milano* (wie Anm. 9), S. 297–415, bes. S. 348–350 und S. 406.

²⁵ Vgl. Cotticelli-Maione, *Onesto divertimento* (wie Anm. 16), S. 34f. und S. 48f., Anm. 14.

²⁶ Magaudda-Costantini wollen einen Auftrag Carmignanos auch bei diesen beiden Serenaten sehen, vgl. „Aurora Sanseverino“ (wie Anm. 24), S. 348, Anm. 209, wofür es meines Wissens aber keinen Anhalt gibt.

²⁷ „Lebenslauf“ (wie Anm. 19), S. 226 und S. 230.

lassen²⁸; sein Hinweis auf die Erwähnung von Karl im letzten Rezitativ ist allerdings insofern zu modifizieren, als dort auch die Gemahlin Elisabeth genannt wird.²⁹

In der Literatur wird die Serenata Hasses in der Regel als *Antonio e Cleopatra* verzeichnet, was der Titelformulierung auf dem Umschlag des Partiturexemplars (Etikett, Rückenschildchen) entspricht. Die vorliegende Ausgabe bevorzugt die Erweiterung um den zweiten Namen, *Marc'Antonio e Cleopatra*, wie sie vom Schreiber der Handschrift auf dem Haupttitel und im Kopftitel gebraucht wird. Sie entspricht im Übrigen dem überwiegenden Gebrauch des Rollennamens innerhalb des Werks; im Dialog nennt Cleopatra ihren Partner dagegen „Antonio“ (z. B. Nr. 9, 11, 17), wenn sie sich nicht, der Etikette folgend, mit „Mio sposo e re“ (Nr. 3) oder „Signor“ (Nr. 5, 13) an ihn wendet.

Es ist eine Eigenheit der kleineren dramatischen Gattungen, dass die Gattungsbezeichnung schwankt, häufig austauschbar und damit weniger festgelegt ist als im Falle etwa des *Dramma per musica*.³⁰ Quantz nennt das Werk umstandslos eine Serenata, womit in der Regel ein Vokalwerk mit huldigendem Charakter bezeichnet wird (im vorliegenden Fall betrifft dies die noch zu würdigende Wendung im letzten Rezitativ). Es passt jedoch in das beschriebene Bild und ist ohne weitreichende Konsequenz, wenn *Marc'Antonio e Cleopatra* im Kopftitel als „Cantata“ bezeichnet wird, im Haupttitel als „Dramma per musica“ und auf dem Etikett als „Dramma per musica da cantarsi ...“. Die letzte Bezeichnungsvariante impliziert jedoch eine Abgrenzung, insofern als die weitaus üblichere Formulierung die des „Dramma per musica da rappresentarsi ...“ ist, die auf die szenische Aufführung einer *Opera seria* hinweist. Eine solche ist im Falle von *Marc'Antonio e Cleopatra* also nicht anzunehmen, abgesehen natürlich von der Möglichkeit der Kostümierung der Sänger und einer bescheidenen mimisch-gestischen Unterstützung des sängerischen Vortrags³¹.

Die Serenata stand im frühen 18. Jahrhundert in Neapel in hoher Blüte; dabei ist „die zunehmende Beliebtheit der Serenaten sicherlich einer der Gründe für den nach [Alessandro] Scarlatti beginnenden Niedergang der Solokantate“.³² Im Verhältnis zur repräsentativen *Opera seria* war sie mit zwei bis vier Sängern klein besetzt und von kürzerer Dauer. Sie eignete sich zur Aufführung in kleineren Räumen, also außerhalb von Theatern, und wurde gern mit einem besonderen Anlass verbunden, was sich auch in der Wahl der Thematik niederschlagen konnte: Unter den nicht wenigen neapolitanischen Serenaten von Alessandro Scarlatti finden sich beispielsweise *Il genio austriaco* (1712) als Huldigung an die Staatsmacht oder eine *Partenope* (1716) als Anspielung auf den lokalen Mythos. Auch der junge Pietro Metastasio ist zwischen 1720 und 1722 mit der Dichtung von vier Serenaten zur Aufführung in Neapel hervorgetreten.³³

Als Textdichter ist auf dem Etikett des Umschlags Francesco Ricciardi angegeben, ein Name, der in der neapolitanischen Theaterlandschaft des frühen 18. Jahrhunderts in verschiede-

nem Zusammenhang begegnet. Bereits 1709 erscheint er als *Impresario* des *Teatro dei Fiorentini*³⁴, wo er den *Patrò Calinno de la Costa* aufführen lässt (Musik von Antonio Orfice), eine der Inkunabeln des komischen italienischen Musiktheaters³⁵. Um die Mitte der 1720er Jahre begegnet Ricciardi als Textdichter der Hasseschen Serenaten *Marc'Antonio e Cleopatra* und *La Semele, o sia La richiesta fatale*. 1724 ist zudem eine Zahlung an ihn belegt „per recitare in quattro opere“³⁶, und von 1730 bis 1734 ist er als „amministratore“ und *Intendant* des *Teatro San Bartolomeo* nachzuweisen.³⁷

Der Stoff der Serenata *Marc'Antonio e Cleopatra* beruht auf der historisch belegten Episode nach der Schlacht bei Actium (Aktion) am 2. September 31 v. Chr. Die Ptolemäerkönigin Kleopatra war politisch und wahrscheinlich auch amourös mit dem römischen Triumvirn Marcus Antonius verbunden, der zunehmend in Rivalität zu seinem Kollegen Octavian, dem späteren Kaiser Augustus, geriet, von dem er schließlich in der erwähnten Schlacht vernichtend geschlagen wurde. Ebenso wie Kleopatra wählte er den Freitod.

Die Geschichte von Kleopatra und Marcus Antonius wurde bald literarisch gefasst. Den entscheidenden Ausgangspunkt bildet das VIII. Buch von Vergils *Aeneis* (entstanden ca. 29–19 v. Chr.) mit der umfangreichen Schilderung des von Vulcan gefertigten Schildes, auf dem unter anderem die Seeschlacht bei Actium, Antonius und dessen „Aegyptia coniunx“ abgebildet waren. Nach dem Deutungsmodell der Typologie konnte Kleopatra als unmittelbare zeithistorische Parallele zur mythischen Dido verstanden werden, und ähnlich war Augustus in der Figur des Äneas gespiegelt.³⁸ Der Kleopatra-Stoff steht dann auch zu Beginn frühneuzeitlicher

²⁸ Vgl. Hansell, *Works for Solo Voice* (wie Anm. 14), S. 16.

²⁹ Z. B. war der Geburtstag von Karl am 1. 10., derjenige von Elisabeth am 28. 8.

³⁰ Vgl. Michele Calella, „Kleinere szenische Gattungen (»componimenti drammatici«)“, in: Herbert Schneider und Reinhard Wiesend (Hg.), *Die Oper im 18. Jahrhundert* (Handbuch der musikalischen Gattungen 12), Laaber 2001, S. 63–74.

³¹ In ähnlicher Weise trägt bei der handschriftlichen Partitur von Hasses *La Semele, o sia La richiesta fatale* (1726) das Etikett den Vermerk „Dramma per musica da cantarsi ...“, während der Kopftitel mit „Atto Primo della Serenata“ beginnt (Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, Archiv; Signatur IV 27705/Q 1476).

³² Gottfried Daniel Brandenburg, *Zur Geschichte der weltlichen Solokantate in Neapel im frühen Settecento. Die Solokantaten von Domenico Sarro (1679–1744)* (Europäische Hochschulschriften XXXVI/60), Frankfurt am Main u. a. 1991, S. 323f.

³³ Auf den „philohabsburgischen“ Kontext von Metastasio's Debüt in Neapel, wo er von 1719 bis 1727 hauptsächlich lebte, verweist Francesco Degrada, „La musica a Napoli durante il vicereame austriaco“, in: Kunsthistorisches Museum Wien u. a. (Hg.), [Katalog] *Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale 1707–1734*, Neapel 1994, S. 123–129 (bes. S. 126). Die später hervortretende herzliche Bindung zwischen Metastasio und Hasse und die Einmütigkeit im Ästhetischen der beiden maßgeblichen Vertreter der *Opera seria* wurzeln wahrscheinlich auf Kontakten während der gemeinsamen neapolitanischen Zeit.

³⁴ Cotticelli-Maione, *Onesto divertimento* (wie Anm. 16), S. 108, 126, 363.

³⁵ Vgl. Daniel Brandenburg, „Die komische italienische Oper“, in: *Die Oper im 18. Jahrhundert* (wie Anm. 30), S. 97–146, bes. S. 101f.

³⁶ Cotticelli-Maione, *Onesto divertimento* (wie Anm. 16), S. 89, Anm. 110.

³⁷ Ebenda, S. 93f., 355, 358f.

³⁸ Vgl. Werner Suerbaum, *Vergils „Aeneis“*, Stuttgart 1999, S. 72, S. 233.

dramatischer Dichtung mit den französischen Tragödien *Cléopâtre captive* (1553) von Étienne Jodelle, dem Schöpfer der klassischen französischen Tragödie, und *M. Antoine* (Druck Paris 1578) von Robert Garnier.

Wie originell Ricciardis Text ist, wäre noch zu untersuchen. Zumindest steht fest, dass er völlig unabhängig ist vom Text zu Alessandro Scarlatti's Kammerkantate für Sopran, Alt und Basso continuo *Marc'Antonio e Cleopatra* („Cleopatra, mia reina“)³⁹, die die Szene der Liebesbeteuerung bei Antonius' Abschied in die Schlacht zum Gegenstand hat. Die Auswahl des Stoffes wird am wenigsten eine Entscheidung Ricciardis gewesen sein; wahrscheinlich hat sie der Auftraggeber getroffen, und vielleicht hatte sich auch dieser nur nach Wünschen zu richten, die von höherer Seite an ihn herangetragen worden waren. Unbekannt ist die Zusammensetzung des Publikums und auch, wie stark bei dieser privaten Veranstaltung eines dem Hofe verbundenen Patriziers eine Einflussnahme oder gar Präsenz der höfischen Kreise um den 1722–28 regierenden Vizekönig, Kardinal Friedrich Michael von Althann, war (den ersten österreichischen Vizekönig, der fest in Neapel residierte). Die Huldigung des Kaiserpaars, mit der die Serenata schließt, gibt dem Werk zumindest eine offiziöse Dimension. Andererseits mag der in der Serenata gewählte Ausschnitt aus dem Stoff – die Situation der Niedergeschlagenheit nach der verlorenen Schlacht – in dem von langer Fremdherrschaft geprägten Königreich Neapel mit besonderer Sensibilität aufgenommen worden sein.

Den Text kennzeichnet ein schweres Pathos, dem die kanta- ble Glätte und Gefälligkeit der arkadischen Dichtung, wie sie im mittleren Settecento vorherrschen wird, noch fremd ist. Und seine Bildung stellt Ricciardi durch das Evozieren Vergils (im Rezitativ Nr. 21) unter Beweis oder auch durch Anspielungen auf klassische italienische Literatur, so etwa, wenn er ebenfalls im letzten Rezitativ mit „sorgerà nuovo sole / che da le maure arene ai lidi eoi / la terra illustrerà“ Tassos Vers „sorgeva il novo sol da i lidi eoi“⁴⁰ anklingen lässt.

In der schematischen Abfolge von Rezitativen und geschlossenen Nummern, also den acht Arien und den zwei Duetten (die das Werk in zwei annähernd gleiche Teile gliedern), steht die Serenata dem gängigen Schema der Opera seria nahe. Deren Prinzipien sind auch insofern übernommen, als bei der Reihung der Arien durch Differenzierung einer Vielzahl von Parametern, z. B. schon bei der Konstellation der zugrunde liegenden Affekte, jegliche Monotonie verhindert wird. Dennoch dürfen die grundlegenden Unterschiede zur Dramaturgie der Oper nicht übersehen werden. Vor allem findet keinerlei Handlung statt; die Situation, die Ausweglosigkeit als Folge der Niederlage, wird mit immer neuen Worten und Bildern umschrieben, und auch der gemeinsame Entschluss zum Selbstmord ist nicht die Folge einer Handlungsentwicklung, sondern bedeutet die Lösung der lähmenden Situation. Eine besondere dramaturgische Aufgabe, die vom Librettisten in gleichem Maße wie vom Komponisten zu bewältigen war, resultiert zudem aus der beträchtlich

Länge des Werks, die umso mehr ins Gewicht fällt, als der Spannungsbogen von lediglich zwei Personen und ihren Darstellern zu garantieren ist.

Eine andere Aufgabe, die sich aus der speziellen Dramaturgie des Textes ergibt, besteht in der Findung eines plausiblen Schlusses. Die Lösung eines Handlungsknotens entfällt, auch wäre es unschicklich gewesen, mit der gegen Ende des Stückes breiten Raum einnehmenden Idee des gemeinsamen Selbstmordes zu schließen. Die Wendung im letzten Rezitativ (Nr. 21), dass ein Selbstmord den Weg frei macht für ein vereintes römisches Reich und dass diesem nach Augustus schließlich ein Kaiser Karl vorstehen wird, dem zuletzt zusammen mit seiner Gemahlin Elisabeth gehuldigt wird, mag nach der Statik des Vorangehenden unvermittelt und gewaltsam erscheinen. Im Sinne der besonderen Dramaturgie ist eine solche Wendung aber ebenso sinnvoll im Hinblick auf die staaterhaltende Idee, die Herrschaft des amtierenden Kaisers historisch legitimieren zu lassen. Das beschriebene Deutungsmodell der Typologie wird auf diese Weise bis in die Zeit der Abfassung und Aufführung der Serenata verlängert.⁴¹

Durch die äußere Gleichförmigkeit des formalen Ablaufs richtet sich eine erhöhte Aufmerksamkeit auf die Realisierung des Werks bei seiner Aufführung. Man darf annehmen, daß Hasse vom Cembalo aus das Ensemble geleitet hat. Besonderes Interesse dürften dabei die Sänger beansprucht haben, deren stimmliche Modulationsfähigkeit und deren Möglichkeiten zur improvisatorischen Auszierung (vgl. hierzu die Bemerkungen im folgenden Abschnitt *Hinweise zu Besetzung und Aufführung*) wesentliche Voraussetzung zur Tragfähigkeit der konzeptionellen Idee waren, mit den zehn anspruchsvollen Gesangsnummern und den ihrerseits ebenfalls anspruchsvollen Rezitativen lediglich zwei Personen zu betrauen. Durch das zitierte Zeugnis von Quantz sind die Namen der beiden Sänger bekannt: Mit Vittoria Tesi (geboren 1700) und Carlo Broschi, genannt Farinelli (geboren 1705), hat Carmignano zwei jugendliche, aber in Italien längst etablierte Künstler verpflichtet, die zu dieser Zeit am neapolitanischen Teatro San Bartolomeo tätig waren und bald international Karriere machen sollten. Dass im konkreten Fall die Rollen zwar entsprechend der Tonlage, aber nicht sozusagen naturalistisch mit dem entsprechenden Geschlecht des Ausführenden besetzt wurden – der Sopran-kastrat sang die Cleopatra und die Altistin den Marc'Antonio – wundert nur den modernen Betrachter. Nach der anschaulichen Schilderung von Quantz war die Tesi „von der Natur

³⁹ Vgl. Edwin Hanley, *Alessandro Scarlatti's Cantate da camera. A Bibliographical Study*, Phil. Diss., Yale University 1963, S. 151, Nr. 121. Die *Lamento di Cleopatra* genannte Kantate für Sopran und Basso continuo („Cleopatra la bella“) ist möglicherweise nicht von Scarlatti, vgl. ebenda, S. 150f., Nr. 120.

⁴⁰ Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, Canto I/15.

⁴¹ Für Herrschaftslegitimation und Kontinuitätsbeweis bemühte Karl VI. u. a. das Vorbild Augustus', vgl. Franz Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“* (Beiträge zur Kunstgeschichte 16/1), Berlin-New York 1981, S. 291ff.

mit einer männlich starcken Contraltstimme begabet. [...] Der Umfang ihrer Stimme war ausserordentlich weitläufig. Hoch oder tief zu singen, machte ihr beydes keine Mühe“, und durch ihre „Action“ überzeugte sie „absonderlich in Mannsrollen: als welche sie, zu ihrem Vortheile, fast am natürlichsten ausführete“. ⁴² Der 19-jährige Farinelli wiederum ist in der von Pierleone Ghezzi 1724 angefertigten berühmten Karikatur in einer Frauenrolle wiedergegeben. ⁴³

Vor *Marc'Antonio e Cleopatra* hat Hasse wohl tatsächlich „bis dahin noch keine öffentliche Musik in Wälschland aufgeföhret“ (Quantz im angeführten Zitat). Mit seiner Vertonung bietet er den Sängern ein breites Spektrum an Voraussetzungen zu der vom Publikum erwarteten vorteilhaften Präsentation stimmlicher Möglichkeiten. Er zieht aber auch alle Register der Kompositionskunst, um einen hohen Grad an Abwechslung in der Abfolge der Arien zu garantieren. Hasse zeigt sich dabei auf der Höhe der Zeit, indem er gerade den im Neapel der 1720er Jahre aufkommenden Tendenzen einer Abkehr vom kontrapunktischen Satz zugunsten einer Betonung der gesanglichen Oberstimme huldigt. Schon dieses Gesellenstück ist von dem auch später gerühmten Ausgleich zwischen kantablem Schmelz und solider, gleichwohl nicht im Vordergrund stehender satztechnischer Arbeit geprägt, einem Ausgleich, der über Jahrzehnte hinweg Hasses Vokalmusik charakterisieren sollte. ⁴⁴

Besonderer Aufmerksamkeit bedürfen die Rezitative, und zwar nicht nur die erregten und durch die Hinzuziehung der Instrumente affektiv besonders hervorgehobenen Passagen in der zweiten Hälfte des Werks, sondern gerade jene Stellen, die nur in dem vom Generalbass begleiteten Recitativo semplice (oder secco) gehalten sind. Von der Erfahrung mit Hasses späterem Opernrezitativ ausgehend, wird manche Wendung als ungewöhnlich ins Ohr fallen. Zum einen ist es das Stilmittel der Wiederholung einzelner Wörter oder kleiner Phrasen, die dem Textvortrag besonderen Nachdruck verleiht (z. B. Nr. 3, T. 4f. und T. 31f.; Nr. 5, T. 9). Andererseits weisen zahlreiche Stellen eine sorgsame Gestaltung weit jenseits des Stadiums der beliebigen Begleitung einer fast improvisatorisch vorgetragenen Oberstimme auf. So wird die Schlusswendung von Nr. 5 durch den chromatischen Bassgang *e-f-fis-g* geprägt, dem ein Tritonus vorangeht (T. 19–21), und aus der Führung der Oberstimme, die mit *des-c-h* für kurze Zeit gegenläufig chromatisch gesetzt ist (T. 19f.), resultiert die Folge der Spannungsintervalle verminderte Sept – Tritonus – verminderte Sept, die für die höchste Erregung Cleopatras stehen. Und ähnlich hervorzuheben ist z. B. der komplementärhythmisch verzahnte, quasi imitatorische Bezug von Singstimme und Generalbass in Nr. 7, T. 8f. Offensichtlich sind diese und ähnliche Gestaltungsweisen weniger aus einem bestimmten Stadium der historischen Entwicklung des Rezitativs zu erklären als vielmehr mit der Gattung in Verbindung zu bringen. Wenn der maßgebliche Gesangstraktat der Zeit, Tosis *Opinioni*, für die Ausführung des Rezitativs die drei Möglichkeiten des Recitativo ecclesiastico, des Recitativo teatrale und des Recitativo da camera herausstellt, ⁴⁵ so liegt es nahe, bereits für die Komposition

eine solche Differenzierung anzunehmen. Die beschriebenen Eigenheiten würden sich demnach der Zweckbestimmung des Werks für die „Kammer“, also für den im Verhältnis zum Theater kleineren Raum verdanken.

Hasses Autograph der *Serenata* ist wohl für immer verloren; möglicherweise hat es der Komponist dem Auftraggeber übereignet, vielleicht gehört es – wie zahlreiche andere Hassequellen auch – zu den Verlusten bei der Bombardierung Dresdens durch die Preußen im Jahre 1760. Die einzige erhaltene Abschrift, von der Hand des an der Hofkapelle in Neapel tätigen Karl Josef Brauner (vgl. Kritischer Bericht, Abschnitt I, *Die Quelle*), war aufgrund ihres relativ kleinen Formates wohl nie als Aufführungspartitur gedacht. Möglicherweise war ihre Zweckbestimmung von vornherein die eines Belegexemplars z. B. für Wien, wofür die nachträgliche Kopie ebenso spricht wie die Tatsache, dass sich zwei weitere neapolitanische Werke Hasses, *Sesostrate* und *La Semele* (beide von 1726) ebenfalls in Partiturabschriften durch Brauner heute in Wien (im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde) befinden. ⁴⁶ Die Abschrift von *Marc'Antonio e Cleopatra* kam in den Besitz des Wiener Hofrats Raphael Georg Kiesewetter (1773–1850), der durch seine historischen Hauskonzerte und seine umfangreiche Sammlung alter Partituren zu einem frühen Vertreter des musikalischen Historismus wurde; noch heute weisen ein Etikett und ein Eintrag auf dem Exemplar auf den Vorbesitzer Kiesewetter hin, der die Handschrift auch in seinem gedruckten Bestandskatalog erwähnt. ⁴⁷ Das Verdienst, nachhaltig auf das Werk aufmerksam gemacht zu haben, kommt Sven Hostrup Hansell zu, der die durch Mennicke ⁴⁸ und Abert ⁴⁹ vorgenommene Einstufung der *Serenata* als Werk zweifelhafter Autorschaft entschieden richtigstellen konnte. ⁵⁰ Während Hansell musikalische Incipits lediglich der Sinfonia und des ersten Rezitativs gab, legte Fredrick L. Millner eine Transkription einer ganzen Arie (Nr. 6, „Morte col fiero aspetto“) vor. ⁵¹

⁴² „Lebenslauf“ (wie Anm. 19), S. 227.

⁴³ Abbildung z. B. in: *Die Oper im 18. Jahrhundert* (wie Anm. 30), S. 18.

⁴⁴ Die von Millner betonten rückwärts gewandten Züge der *Serenata* scheinen mir im Vergleich weniger von Bedeutung; vgl. Fredrick L. Millner, *The Operas of Johann Adolf Hasse* (Studies in Musicology 2), Umi Resarch Press 1979, S. 218.

⁴⁵ Vgl. Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*, Bologna 1723, S. 41.

⁴⁶ Auf den zeitgenössischen, nicht von Brauner geschriebenen Etiketten der drei Handschriften firmiert der Komponist jeweils als „Hass“, also ohne das auslautende -e.

⁴⁷ *Catalog der Sammlung alter Musik des k. k. Hofrathes R. G. Kiesewetter*, Wien 1847, S. 40 und S. 94 (nach Hansell [wie Anm. 14], S. 107, Anm. 22). – Nach einer freundlichen Auskunft von Prof. Dr. Otto Biba (Brief vom 30. 9. 1999) wurden die Partituren zu *Sesostrate* und *La Semele* „um die Jahreswende 1890/91“ in den Bestand der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufgenommen, offensichtlich aufgrund eines Ankaufs, der allerdings nicht mehr rekonstruierbar ist.

⁴⁸ Als Oper unter „Hasse zugeschriebene Werke, deren Authentizität in Frage steht“ verzeichnet von Mennicke (wie Anm. 6), S. 498.

⁴⁹ Als Oper „zweifelhafter“ Autorschaft verzeichnet bei Anna Amalia Abert, Artikel „Hasse, Johann Adolf“, in: Friedrich Blume (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 5, 1956, Sp. 1771–1788: Sp. 1777.

⁵⁰ Vgl. Hansell (wie Anm. 14), S. 14–16, 42f.; Hansell rubriziert die *Serenata* unter ihrem Textbeginn „Da quel salso elemento“.

⁵¹ Millner (wie Anm. 44), S. 219–228.

Hinweise zu Besetzung und Aufführung

Die Handschrift stammt aus der unmittelbaren zeitlichen und räumlichen Umgebung der Aufführung des Werks. Für den Komponisten als Schreiber des verschollenen Autographs gab es ebenso wie für den Kopisten aufgrund von Traditionen, von selbstverständlichen Praktiken der ansässigen Musiker sowie aufgrund der Möglichkeit unmittelbaren Eingreifens bei den Proben (die wahrscheinlich vom Komponisten geleitet wurden) keine Notwendigkeit, alle Details in der für moderne Benutzer wünschenswerten Eindeutigkeit und Konsequenz festzulegen. Aufgrund dieses spezifischen Stadiums der Schriftlichkeit kann das Vorhandensein oder Fehlen eines Zeichens oder einer Angabe in der Partitur also nicht das ausschlaggebende Kriterium für eine bestimmte Art der Ausführung sein. Die Ausgabe verzichtet deshalb auch darauf, z. B. alle möglicherweise fehlenden Bögen zu ergänzen und bei allen Stellen eine letzte Eindeutigkeit herzustellen, die in der Handschrift weder graphisch noch von der Sache her gegeben ist. Eine Entscheidung über die Ausführung im konkreten Fall hat bei der jeweiligen Aufführung zu erfolgen.

Die Besetzung der Serenata wird auf dem Titelblatt (s. Kritischer Bericht, Absatz I, *Die Quelle*) nur unvollständig genannt, dennoch ist sie eindeutig. Dies gilt zunächst für die Singstimmen: Der Formulierung „à due Voci, Soprano, ed Contralto“ entspricht die durchgängige Verwendung des C-Schlüssels auf der ersten Linie für Cleopatra und des C-Schlüssels auf der dritten Linie für Marc'Antonio. Ein Hinweis auf die instrumentale Besetzung fehlt dagegen auf dem Titelblatt völlig, und im Kopftitel wird mit „con VV [= violini]“ nur ungenau auf sie verwiesen (s. Kritischer Bericht). Obwohl Instrumentenangaben, z. B. nach Art eines Vorsatzes vor der ersten Akkolade, fehlen und obwohl wahrscheinlich, wie kaum anders zu erwarten, kein Aufführungsmaterial erhalten ist, kann die Besetzung gleichwohl aus verschiedenen Indizien eindeutig erschlossen werden. Die Erfahrung lehrt, dass die Formulierung „con violini“ als Sammelbegriff für (hohe) Streicher so gut wie selbstverständlich die Viola einschließt, was die durchgängige Verwendung der üblichen Schlüssellung (Violinschlüssel für die beiden obersten Systeme und C-Schlüssel auf der dritten Linie beim drittobersten System) bekräftigt; auch zeigt bereits der oberflächliche Blick in die Partitur eine genuin streichermäßige Führung der drei oberen Stimmen. Die gelegentlich eingefügten verbalen Vermerke des Kopisten der Handschrift weisen ebenfalls ausschließlich auf Streichinstrumente hin (vgl. die detaillierten Nachweise im Kritischen Bericht, Abschnitt III, *Textkritische Anmerkungen*): „secondo Violino“ (Nr. 4, T. 118); „violetta“ (Nr. 22, T. 112); „segue con VV [= violini]“ (Nr. 21, bei T. 24 und 54).

Aufgrund der Tatsache, dass die Gesangspartien mit Spitzenkräften besetzt waren, dürften die Streicher zur Erzielung eines ausgewogenen Klanges chorisches besetzt gewesen sein. Als Indiz hierfür können auch die gelegentlich anzutreffenden Unisonopassagen der beiden Violinstimmen gesehen werden, bei denen damals wie heute eine Ausführung mit mehr als zwei Instrumenten der Präzision zugute kommen dürfte.

Viel weniger eindeutig stellt sich die Generalbassgruppe dar, die vom untersten System der Akkolade repräsentiert wird. Für die Mitwirkung eines Fagotts fehlt jeder Hinweis, sie dürfte auch angesichts der reinen Streicherbesetzung der Oberstimmen unwahrscheinlich sein. Genannt werden dagegen mehrfach das Violoncello und das Cembalo; den Einsatz eines Tasteninstrumentes machen zudem die häufig angebrachten Bezifferungen wahrscheinlich (denkbar wäre dafür auch der Einsatz z. B. einer Laute). Die gelegentliche Nennung des Violoncellos und des Cembalos, zusammen mit einem zweimal notierten Vermerk „Tutti“ (Nr. 10, T. 20f. und T. 33) impliziert mit großer Sicherheit die Verwendung auch des Kontrabasses bzw. des Violone als drittem Bassinstrument.

Offensichtlich bedeuten die Vorschriften „Violoncello“ und „Cembalo“ Einschränkungen in der klanglichen Realisierung der Bassstimme. „Violoncello“ dürfte ein Tacet des Kontrabasses bedeuten: Die meisten der einschlägig bezeichneten Stellen (in den Nummern 4, 10, 12, 16 und 18) sind im Piano und in hoher Lage der Bassstimme gehalten, auch soll oft genug offensichtlich die Singstimme nicht klanglich zugedeckt werden. Gelegentlich geht der das Violoncello betreffende Vermerk mit einem Wechsel zum C-Schlüssel auf der vierten Linie einher, jedoch sind auch Stellen zu beobachten, an denen der Schlüssel nicht wechselt (z. B. Nr. 4, T. 9ff. und T. 102ff.). An anderen Stellen wechselt der Schlüssel, ohne dass zusätzlich eine Veränderung des Instrumentariums anzunehmen ist (z. B. Nr. 10, T. 27f. und T. 44ff.). Allerdings ist in der Regel nicht angegeben, wie lange der Bass in der ausgedünnten Besetzung erklingen soll, dies muss vielmehr z. B. aus dem Wechsel der Satzdicke oder aufgrund eines formalen Einschnitts erschlossen werden. Auf die singulären „Tutti“-Vermerke in Nr. 10 wurde bereits hingewiesen.

Der Vermerk „Cembalo“ hingegen bedeutet offensichtlich „Cembalo solo“, also ein Tacet der anderen Bassinstrumente. Er steht in der Regel am Ende von Gesangsabschnitten und wird von einem Verstummen der Oberstimmen (Nr. 10, T. 106ff.; Nr. 16, T. 25) oder zumindest der beiden Violinen begleitet (Nr. 18, T. 20; allerdings fehlt ein Vermerk bei der gleichartigen Stelle Nr. 6, T. 69f.). Die aufführungspraktische Bedeutung einer solchen Reduzierung liegt auf der Hand: Sie garantiert dem Sänger jede improvisatorische, vor allem agogische Freiheit an der formal sensiblen Stelle kurz vor Abschluss eines Abschnitts, sie weist aber auch darauf hin, dass die Freiheit als selbstverständlich vorausgesetzt worden ist.

Tendenziell ähnlich dürfte die Verwendung des Vermerks „Cembalo“ im abschließenden Duett Nr. 22 zu erklären sein, wo bei T. 82ff. die kleine Imitation der Oberstimmen und die anschließenden parallel geführten Koloraturen der Sänger offensichtlich nicht durch die Streichbässe klanglich zugedeckt werden sollen. Wiederum bleibt allerdings unentschieden, ob vergleichbare, jedoch nicht einschlägig bezeichnete Stellen, wie z. B. T. 42ff. und T. 133ff., ähnlich auszuführen wären.

Marc'Antonio e Cleopatra

Serenata
Neapel 1725

Text von Francesco Ricciardi

Cleopatra (Soprano)
Marc'Antonio (Alto)

Violino I, II
Viola
Bassi
(Violoncello, Contrabbasso,
Cembalo)

Marc'Antonio e Cleopatra

Sinfonia

Johann Adolf Hasse
1699 – 1783

1. Spiritoso e staccato

Musical score for Violino I, Violino II, Viola, and Bassi. The score is in G major and 3/4 time. The tempo is Spiritoso e staccato. The Violino I and II parts feature a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Viola part has a more melodic line. The Bassi part provides a steady bass line.

Musical score for Violino I and Violino II. The Violino I part includes a trill (tr) and a fermata. The Violino II part has a melodic line with some rests.

Musical score for Viola and Bassi. The Viola part has a melodic line with some rests. The Bassi part has a steady bass line.

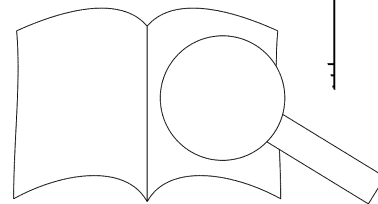
Aufführungsdauer / Duration: ca. 90 min.

© 2001 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 50.702

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten / Any unauthorized reproduction is prohibited by law

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany

Erstausgabe / First edition
Herausgeber: Reinhard Wiesend
Generalbassaussetzung: Joachim Roller



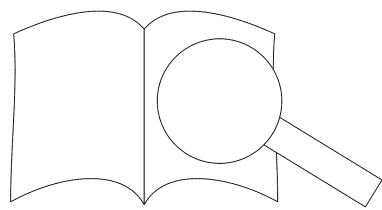
8

11

13

2.

Allegro



21

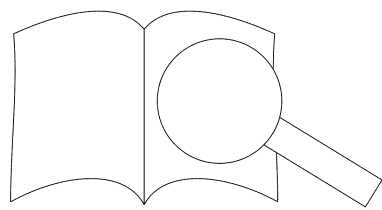
tr

tr

27

33

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



39

45

51

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

57

Musical score for measures 57-62. The system consists of two grand staves. The upper grand staff contains the right-hand part with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The lower grand staff contains the left-hand part with a bass clef and the same key signature. The music features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

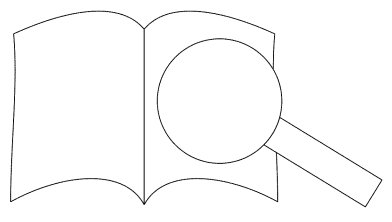
63

Musical score for measures 63-69. The system consists of two grand staves. The upper grand staff contains the right-hand part with a treble clef and a key signature of two sharps. The lower grand staff contains the left-hand part with a bass clef and the same key signature. The music continues with similar rhythmic patterns as the previous system.

70

Musical score for measures 70-75. The system consists of two grand staves. The upper grand staff contains the right-hand part with a treble clef and a key signature of two sharps. The lower grand staff contains the left-hand part with a bass clef and the same key signature. The music concludes with a final cadence.

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



77

Musical score for measures 77-83. The score is written for piano and features a complex texture with multiple voices. The right hand contains several melodic lines, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The key signature is one sharp (F#).

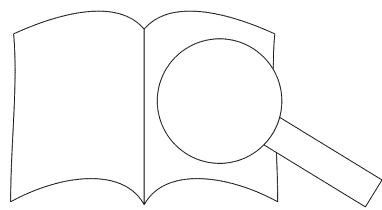
84

Musical score for measures 84-89. This section continues the piece with similar melodic and harmonic development. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

90

Musical score for measures 90-96. The final section of the page shows a continuation of the musical themes, ending with a clear cadence. The score is densely notated with many notes and rests.

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



96

7 6

102

tac

Staccato

b

107

1. Allegro

2.

Allegro

2. *Grazioso*

Unisoni

The first system of the musical score consists of two systems of staves. The top system is for the vocal line, with two staves (treble and bass clef) containing a unison melody. The bottom system is for the piano accompaniment, with two staves (treble and bass clef) containing a rhythmic accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo/mood is marked *Grazioso*.

The second system of the musical score consists of two systems of staves. The top system is for the vocal line, with two staves (treble and bass clef) containing a unison melody. The bottom system is for the piano accompaniment, with two staves (treble and bass clef) containing a rhythmic accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo/mood is marked *Grazioso*. The system begins with a measure rest marked '8'. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

The third system of the musical score consists of two systems of staves. The top system is for the vocal line, with two staves (treble and bass clef) containing a unison melody. The bottom system is for the piano accompaniment, with two staves (treble and bass clef) containing a rhythmic accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo/mood is marked *Grazioso*. The system begins with a measure rest marked '15'. Dynamics include *f* (forte).

22

Musical score for measures 22-28. The score is written for piano and consists of two systems. The first system has three staves: two treble clefs and one bass clef. The second system has two staves: one treble and one bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some chords and rests.

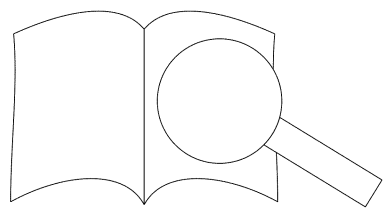
29

Musical score for measures 29-35. The score is written for piano and consists of two systems. The first system has three staves: two treble clefs and one bass clef. The second system has two staves: one treble and one bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music continues with similar rhythmic patterns and includes some chords.

36

Musical score for measures 36-42. The score is written for piano and consists of two systems. The first system has three staves: two treble clefs and one bass clef. The second system has two staves: one treble and one bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music concludes with a final chord and a double bar line.

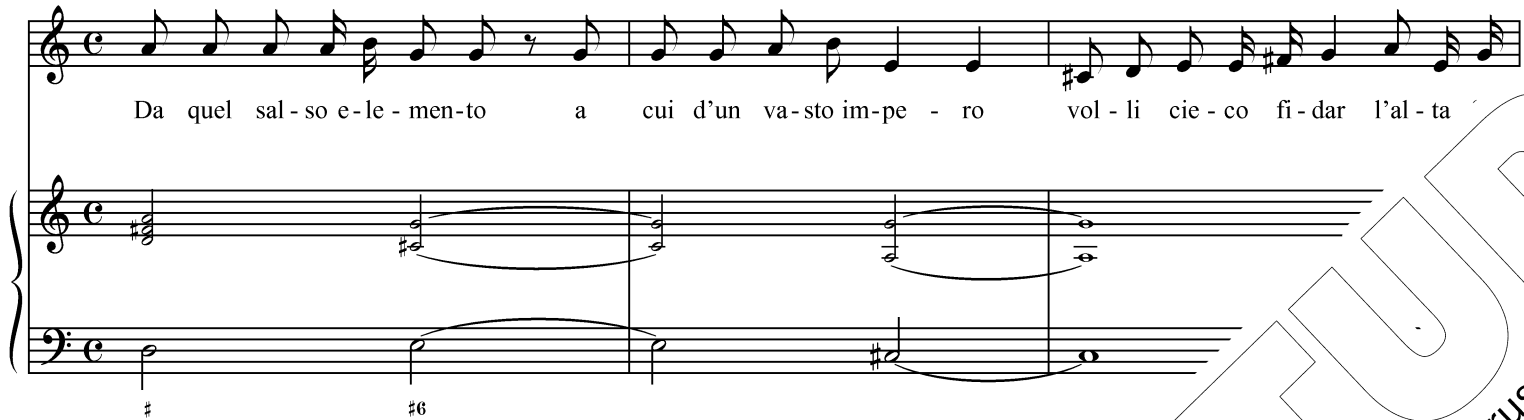
PROBEKOPPIERT
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



3. Recitativo

MARC'ANTONIO

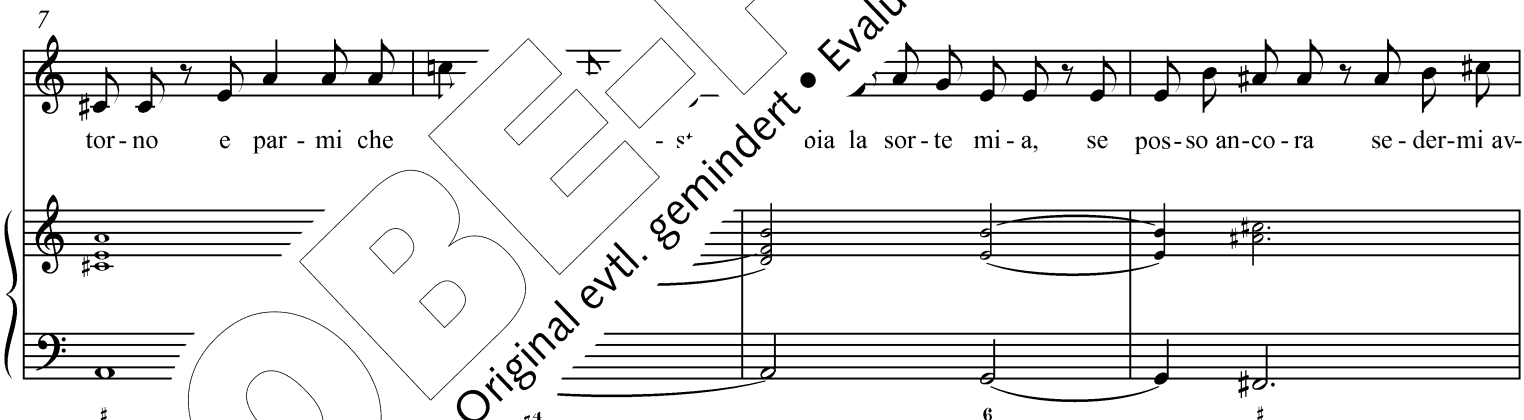
Da quel sal - so e - le - men - to a cui d'un va - sto im - pe - ro vol - li cie - co fi - dar l'al - ta



4 tu - na, ec - co, ec - co, o bel - la re - gi - na a te ri -



7 tor - no e par - mi che - s' oia la sor - te mi - a, se pos - so an - co - ra se - der - mi av -



vii. a - mo - ro - so lac - cio a la mia bel - la Cle - o



14 CLEOPATRA

Qual dun - que a me ri - tor - ni, mio spo - so e re? Co - me no - mar - ti deg - gio?

17

Sei vin - ci - to - re o di vit - to - ria pri - vo, tri - on - fan - te

20

MARC'ANTONIO

ti - vo? Mel chie - di an - cor, non s' ia - re chi de l'or - be ro -

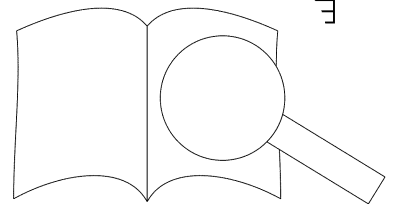
23

man l'im - pe er vol - le al Ce - sa - re re - gnan - te e - ra di Cle - o -

CLEOPATRA MARC'ANTONIO

- cor l'a - man - te? Dun - que fug - gi - sti? Ap - pe - na

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



29

rai da noi sco - star - si le fu - ga - ci an - ten - ne: ché, so - lo a te pen - san - do,

32

so - lo a te pen - san - do, più non cu - rai del - la fa - mo -

35

da la bat - ta - glia io mi par - tii pri - mie - - pe - ro po - si in o - blio le

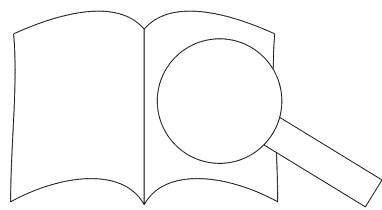
38

am - bi - zio - se i - la - scian - do li - be - ro il var - co a la vit - to - ria il -

lu -

o - strai d'a - mor per se - gno che Cle - o - pa - tra val più as - sai d'ur

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



4. Aria

tr

MARC'ANTONIO

p

f

f

f

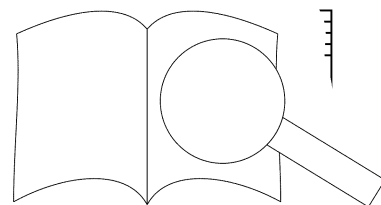
p

f

Violoncello solo*

b7
Tutti

* Vgl. Einleitung, „Hinweise zu Besetzung und Aufführung“



16

9 7 8 6 9 7 8 6

24

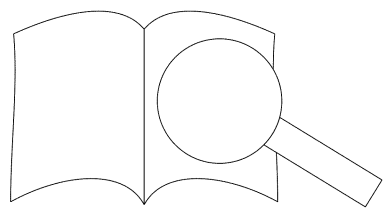
Pur ch'io pos - o, pa - le - sar - quel

31

si - o, più non cu - ro del - l'im - pe -

Violoncello solo

* In Analogie zu T. 155 wohl besser d



60

mi - o, pa - le - sar_ quel che_ de - si - o, più_ non c_

67

del - l'im - pe - ro e sc i. pen - sie - ro di_ re -

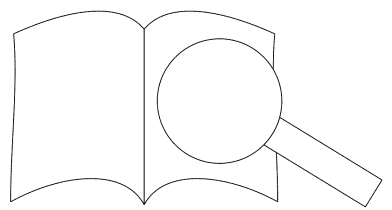
Tutti

74

mi - o, pa - le - sar_ quel che_ de - si - o, più_ non c_

Tutti

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



81

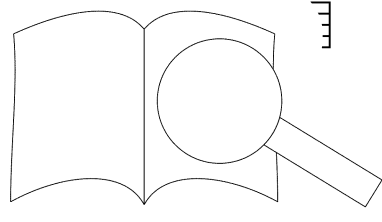
di re - gnar

88

nel tuo bel cor.

95

tr



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

102

p *f*

p *f*

p *f*

Violoncello solo

b7 *b6* *5*
Tutti *4* *5*

110

Fine

118

v'ab - bia so - lo il tro - no, al - su - per

125

Piano accompaniment for measures 125-131, featuring a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand.

mi - co tut - to il mon - do e Ro - ma io do - no e per

Piano accompaniment for measures 125-131, continuing the complex rhythmic pattern from the previous system.

132

Piano accompaniment for measures 132-138, marked with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a more melodic line.

e per te del - ro ben, mi scor - do an -

Piano accompaniment for measures 132-138, continuing the melodic line in the right hand.

Viol-

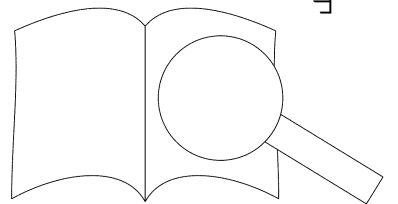
Tutti

6

139

Piano accompaniment for measures 139-145, featuring a trill (*tr*) in the right hand.

Piano accompaniment for measures 139-145, continuing the melodic line in the right hand.



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

146

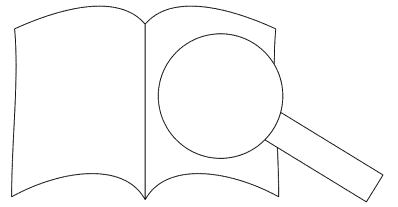
Tut - to il mon - do e Ro - ma io do - no e per te del - i

153

ti - co, ca - ro ben, - mi scor - do an - cor, ca -

160

- - ro ben, ca - ro ben - mi scc



Da capo

PROBENFÜR

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

5. Recitativo

CLEOPATRA

Si - gnor, la tua scia - gu - ra gra - ve m'è più per-ché a me stes - sa io deg-gio rim-pro-ve - rar, che

b7 #4 6

5
fui nel - la na - val ten - zo - ne del - le per - di - te tu - e pri - ma ca - gio - ne; ma

#4 b6 6

9
cre - di, cre - di che s'io schi - vai del - la bat - sa - re la - ti - no af - fron - tar non o -

7

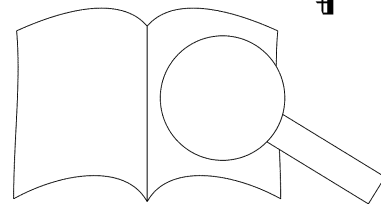
13
sai con pu- schia - vi - tù mi tras - se lun - gi dal dub - bio e - ven - to, ché di mor - te più a -

6

sa - reb - be se' l ne - mi - co ri - val con fa - sto e or - go - gliò trar - mi po - tes - se av - vii

b b6 b

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



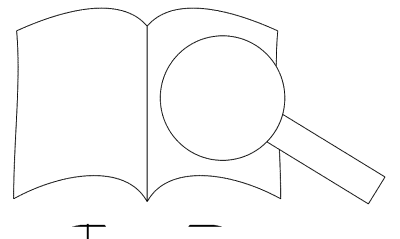
6. Aria

tr

tr

CLEOPATRA

4



7

Mor - te col fie-ro

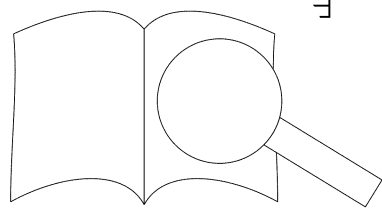
11

ror per me non ha, or - ror pe
li-ber-tà mo - rir sul tro - no

15

mo - rir sul tro - no mi - o, do - ve - re - gna -

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



19

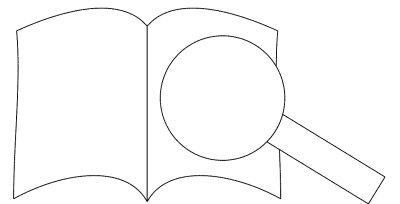
Mor

22

col fie-ro a-spet - to, mor - spet - to or - ror per me non

25

s'io pos - - so in li - ber - tà, s'io pos - so



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

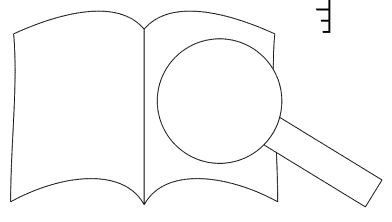
Piano accompaniment for measures 28-30. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a simple bass line. The key signature has one flat.

Vocal line and piano accompaniment for measures 31-33. The vocal line begins with the syllable 'tà'. The piano accompaniment features a more active right hand with eighth notes and chords. Chord symbols '6', '6', and 'b6' are written below the bass line.

Vocal line and piano accompaniment for measures 34-36. The vocal line continues with the lyrics 'mo - rir sul tro - , ve - re - gna - i, or -'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

Vocal line and piano accompaniment for measures 37-40. The vocal line continues with the lyrics 'me non ha, - no, s'io pos - so in li - ber - tà mo - rir sul'. The piano accompaniment features a more active right hand with eighth notes and chords. A dynamic marking 'p' is present.

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



39

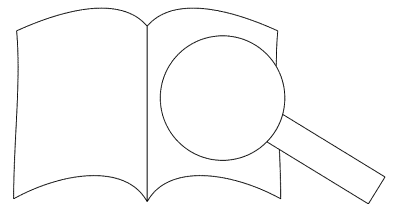
- ve re - gna - i, do - ve - re - gna - i.

43

46

Fine

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



50

p

L'a - ni - ma u - scir dal pet - to li - be - ra, li - be - ra

53

p

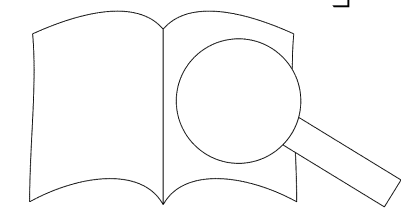
gnor, sin dal - le fa - bi - le de - si - o me - co por -

57

p

gnor, sin dal - le fa - bi - le de - si - o me - co por -

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



60

p

p

p

L'a - ni - ma u - scir dal pet - to li -

63

p

spe - ra o - gnor, sin dal - le u - bi - le de - si - o

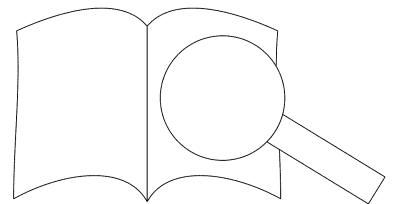
67

p

r por - ta - i, me - co, me - co por - ta

Da capo
29

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



7. Recitativo

MARC'ANTONIO

Or che la mia for - tu - na con l'in - co - stan - za sua mi vol - ge il cri - ne la pas - sa - ta gran - dez - za, il fa - sto an -



5 ti - co e le cu - re a - mo - ro - se sve - glian in men - te mi - a me - mo - rie ca - re sì, r se. ri -



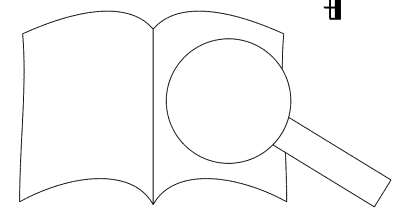
10 cor - di, ti ri - cor - di, o bel - la, su le ci - ri - a bel - lez - za a me splen - der fa -



14 ce - sti il pri - mo - le o - mag - gio vin - to mi re - si e ch'al tuo bel sem - bian - te



è - ro d'A - mo - re più che al tro - no del - l'A - sia, più che al tro - no del - l'A - sia



8. Aria

MARC'ANTONIO

p *f*

This system contains the first four measures of the 8th Aria. It features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staves. The vocal line begins with a melodic phrase, followed by a more rhythmic passage. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics are marked as *p* (piano) and *f* (forte).

p *f*

This system contains measures 5 through 8 of the 8th Aria. The vocal line continues with a melodic line, and the piano accompaniment provides harmonic support. Dynamics are marked as *p* and *f*.

p *f*

This system contains measures 9 through 12 of the 8th Aria. The vocal line continues with a melodic line, and the piano accompaniment provides harmonic support. Dynamics are marked as *p* and *f*.

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



12

pe pe - re - gri - ne mi - splen - de - va il ser - to al cri

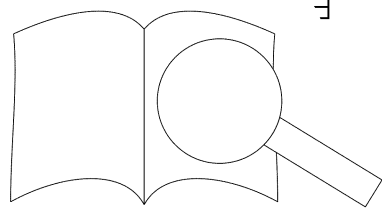
16

e - col - co - re pien d' - re - mi di - ce - a: «Bel - l' i - dol mi -

20

bel - l' i - dol mi - o, sol de - si - o lan - guir pe

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



24

te, sol - de - si - o lan - guir - per te, lan - guir per te.»

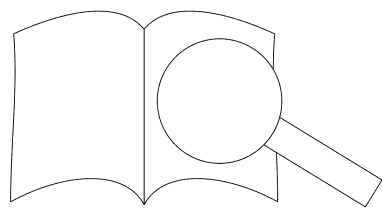
28

Fra le

32

pe - pe - re - gri - ne mi splen - de - va il ser - to al

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



36

re pien d'a - mo - re mi di - ce - a: «Bel-l'i - dol mi - o,

40

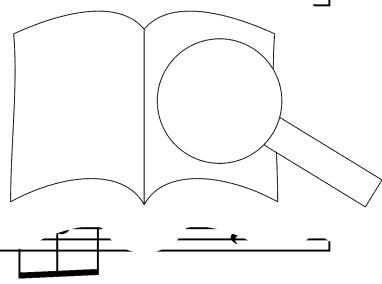
o, sol - de - si - o lan - guir per te, per te,

44

de - si - o lan - guir per te, lan - guir per t

* Hier ist eine Solokadenz anzubringen.

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



48

Musical score for measures 48-50. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano introduction with a dynamic range from *p* to *f*. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. A watermark 'PROBE' is visible across the score.

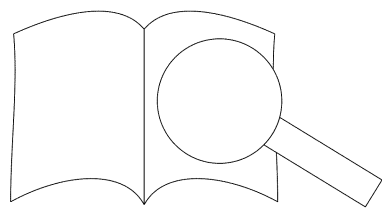
51

Musical score for measures 51-53. The score continues the piano introduction. The right hand has a more active melodic line with slurs and accents, and the left hand continues with a steady accompaniment. A watermark 'PROBE' is visible across the score.

54

Musical score for measures 54-56. The score concludes the piano introduction. The right hand features a melodic line with slurs and accents, and the left hand provides a rhythmic accompaniment. The piece ends with a *Fine* marking. A watermark 'PROBE' is visible across the score.

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



58

- - sto e la gran - dez - za l' al - ma mia non cu - ra e sprez - za, n

62

sprez - za, bra - ma sol di tue lu - ci a le mie pe - ne

66

l' ar - dor del - la mia fé. L' al - mi

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

70

sol — di — far se — re — ne le tue — lu — ci a le — mie

74

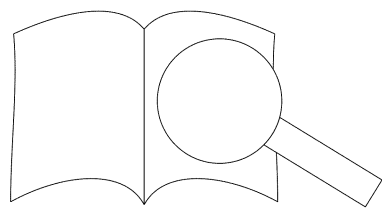
con — l'ar — dor — del —

77

con — l'ar — dor — del — la — mia fé, — de

Da capo

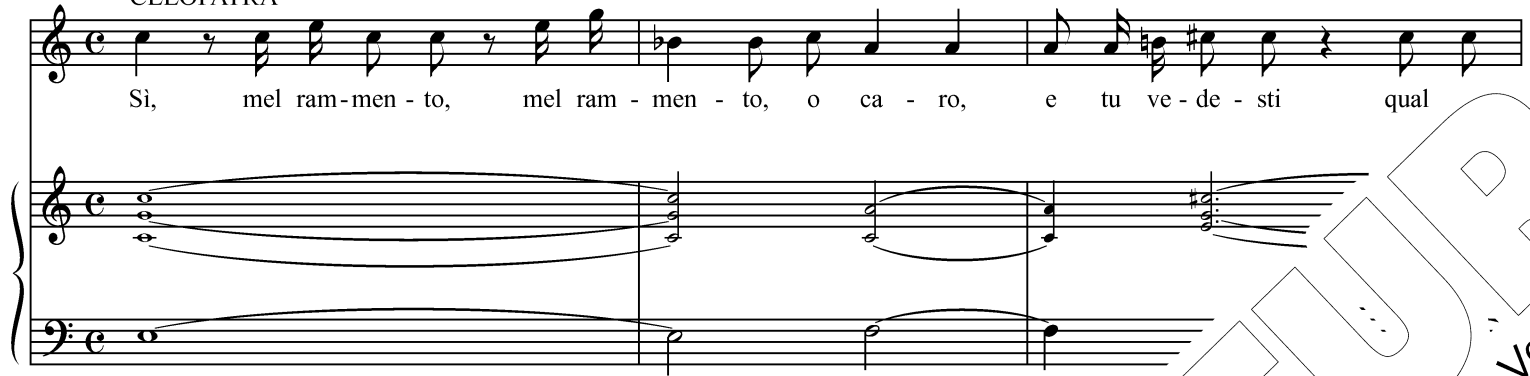
PROBEKOPPIERT
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



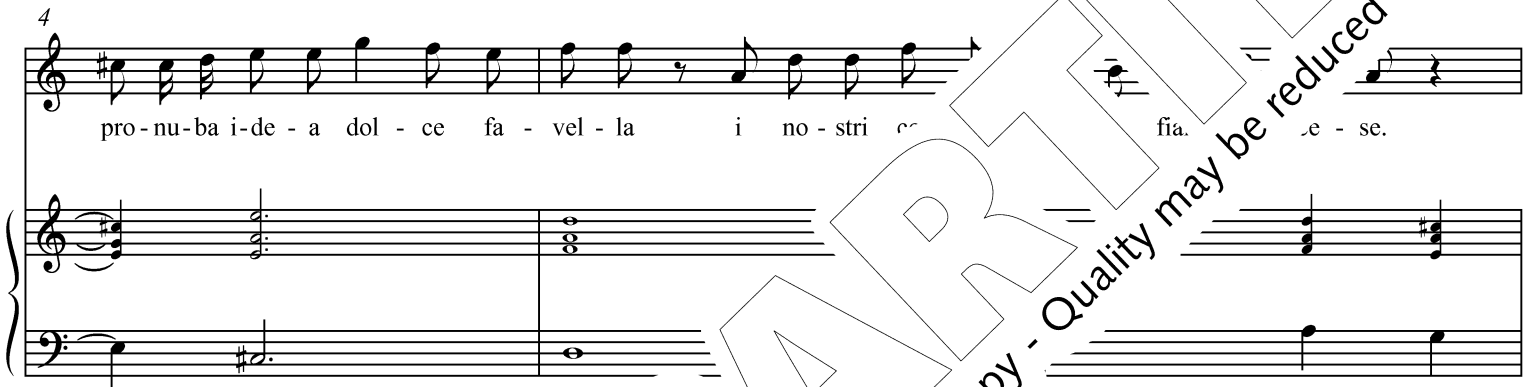
9. Recitativo

CLEOPATRA

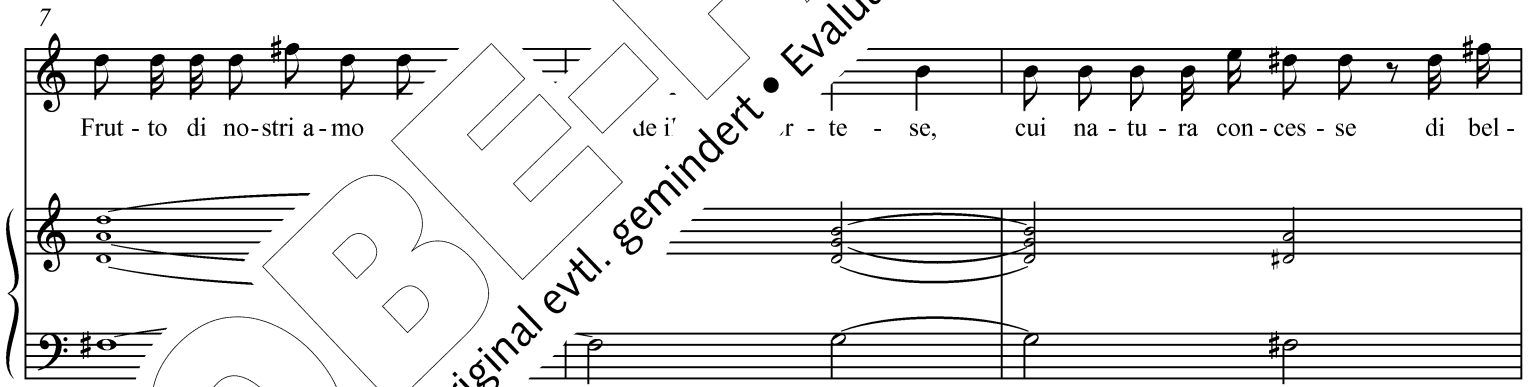
Si, mel ram-men - to, mel ram - men - to, o ca - ro, e tu ve - de - sti qual



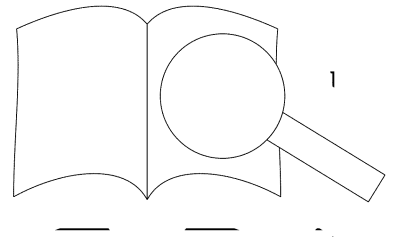
4 pro-nu-ba i-de - a dol - ce fa - vel - la i no - stri ca - fia. e - se.



7 Frut - to di no-stri a-mo de i' r - te - se, cui na - tu - ra con-ces - se di bel -



va - lor do - ti su - pre - me, e del - l'A - sia e l'E-gi^t



13

men - to e la spe - ran - za in - sie - me. Del - l'o - rien - te al - te - ro più re - gi u - mi - li -

16

a - ti al pie' tra - e - sti e pur al - lor ve - de - sti ch'in sì bel

19

di Cle - o - pa - tra al - tro il pia - cer r - cer non e - ra che

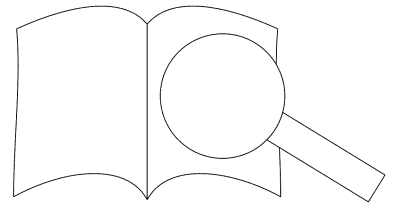
22

va - gheg - gi sem - bian - te e ch'in te ri - guar -

da

più ch'An - to - nio si - gno - re, An - to - nio a - man -

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



10. Aria

Allegro

The first system of the piano accompaniment consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is in 2/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first measure has a piano (*p*) dynamic marking, and the second measure has a forte (*f*) dynamic marking. The accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

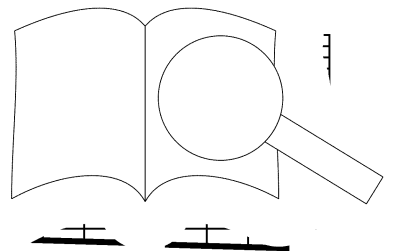
CLEOPATRA

Allegro

The second system includes a vocal line for Cleopatra on a single staff in treble clef, which is mostly empty. Below it is the piano accompaniment for the second system, consisting of three staves (treble, treble, and bass clefs). The tempo marking "Allegro" is present. The piano part continues with the same rhythmic pattern as the first system, with a forte (*f*) dynamic marking in the final measure.

The third system of the piano accompaniment consists of three staves. It begins with a measure number "4" above the first staff. The music continues with the same rhythmic pattern and dynamics as the previous systems.

The fourth system of the piano accompaniment consists of three staves. It continues the musical piece with the same rhythmic pattern and dynamics.



8

p

p

p

12

f

f

p

so - spi - ro, un guar - do d'a -

f

p

Violoncello solo*

16

f

p

re, un guar - do d'a - mo - re, un so

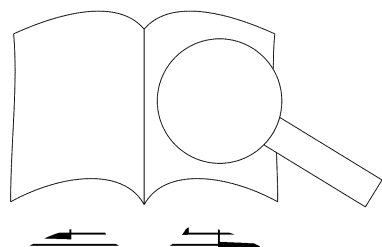
f

p

Tutti

Violoncello solo

* Vgl. Einleitung, „Hinweise zu Besetzung und Aufführung“



20

f *p* *f* *p*

ro con dol-ce mar-ti-ro giun-ge-va al mio co-re

Tutti Violoncello solo

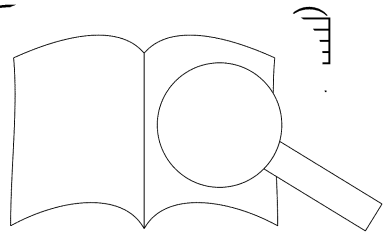
24

f *p*

nar,

28

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



32

le pia - ghe a sa - nar.

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

f *p* *f*

f *p* *f*

f *p*

Tutti

36

Un

40

so - spi - ro, un guar - do d'a - mo - re,

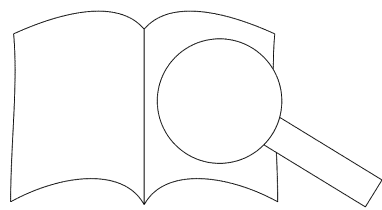
f *p* *f* *p* *f* *p*

p *f*

p *f*

Violoncello solo Tutti Violoncello solo

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



44

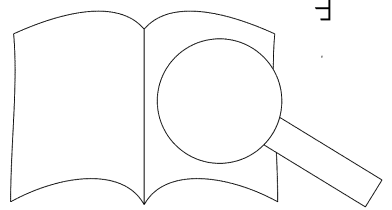
spi-ro, un guar-do d'a - mo-re, d'a-mo - re con dol - ce mar

48

ro, con dol - ce m. giun-ge-va al mio co-re le pia-ghe a sa-

52

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



56

nar. Un sol tuo so - spi-ro con u

Tutti

60

ti - ro giun - ge - va al mio co - re

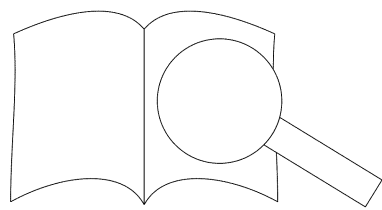
tr

64

le pia

tr

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



69

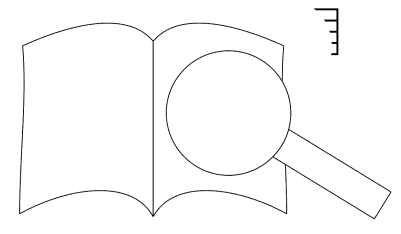
ghe, — le pia - ghe a sa - nar.

Tutti

74

78

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



82

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

Fine

D'e-gua - le de - si-o qu'.

ce.

87

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

de - a e a. ca-ro ben mi-o, si, ca -

olo

92

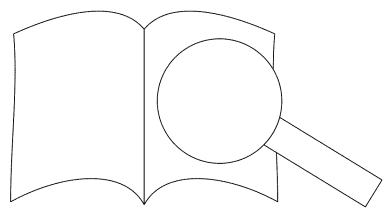
f

f

f

f

ben mi - o, te sol vo - glio a - mar,



96

mar.» E al - lor ti di - ce - a: «Si, ca - ro

f *p*

Tutti *Violoncello solo*

100

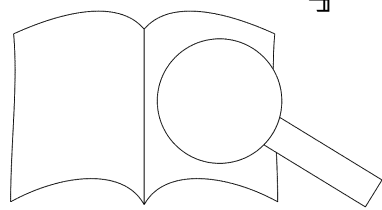
mi - o, si, ca - ro ben mi - o,

104

te sol vo - gli o a - mar, te sol, te sol vo - gl

Cembalo solo *Da capo*

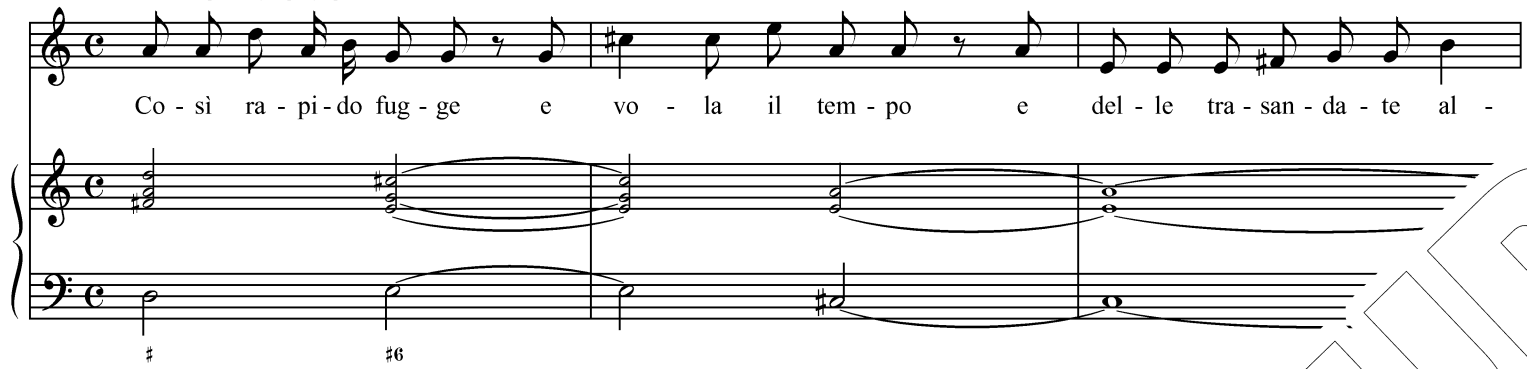
PROBENPAPIER
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



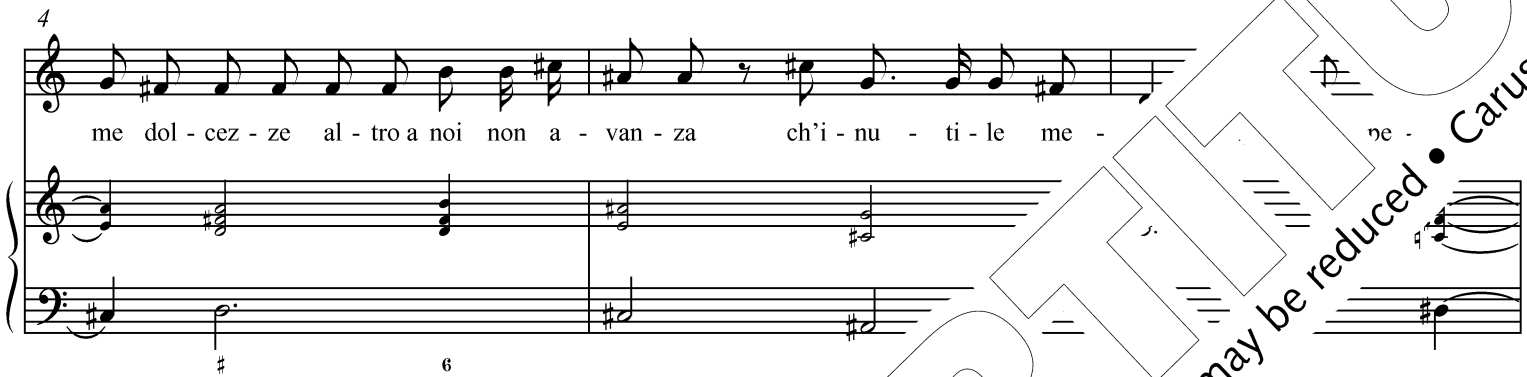
11. Recitativo

MARC'ANTONIO

Co - sì ra - pi - do fug - ge e vo - la il tem - po e del - le tra - san - da - te al -



4 me dol - cez - ze al - tro a noi non a - van - za ch'i - nu - ti - le me -



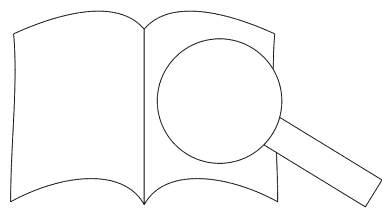
7 CLEOPATRA sa ne fa la ri - mem - bran - za. Se di pro - no un tem - po il lu - sin - ghie - ro a -



11 spet - to, co - min - cian le sven - tu - re ad a - gi - tar - ci, con - vien, con -



vier a re - a - le, sem - pre a se stes - sa e - gua - le, de - gl'in - for - ti



18

go-glio. Se li - be-ra sul so - glio pos-s'io mo - rir, non a - vrà col-pa il fa-to che ren-der pos-sa il

22

MARC'ANTONIO

mio gran cor tur - ba - to. L'e - roi - co tuo co - rag - gio, mia vez -

25

l'A - fri-ca il van - ta e a tut - to il mon - d - ta - vio mi vin - se in na - val

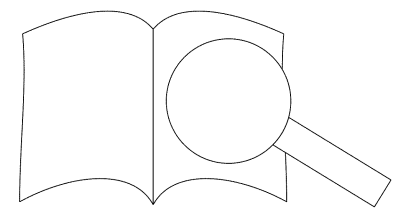
28

pu - gna e non son op - pres - so già, tan - to mi re - sta di for - ze an -

b6

CLEOPATRA

sa - rà la sua vit - to - ria un dì fu - ne - sta. E don - de mai può



35

la for - tu - na d'An - to - nio trar di spe-me un con - for - to, che i la - ce - ra - ti al - lo - ri

38

fac - cia a lui rin - ver - di - re in su la chio - ma e' l ri - con - du - ca vin - ci - to - re

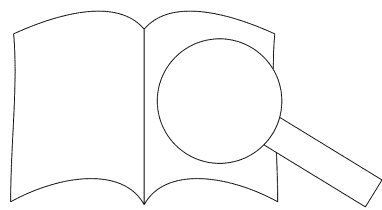
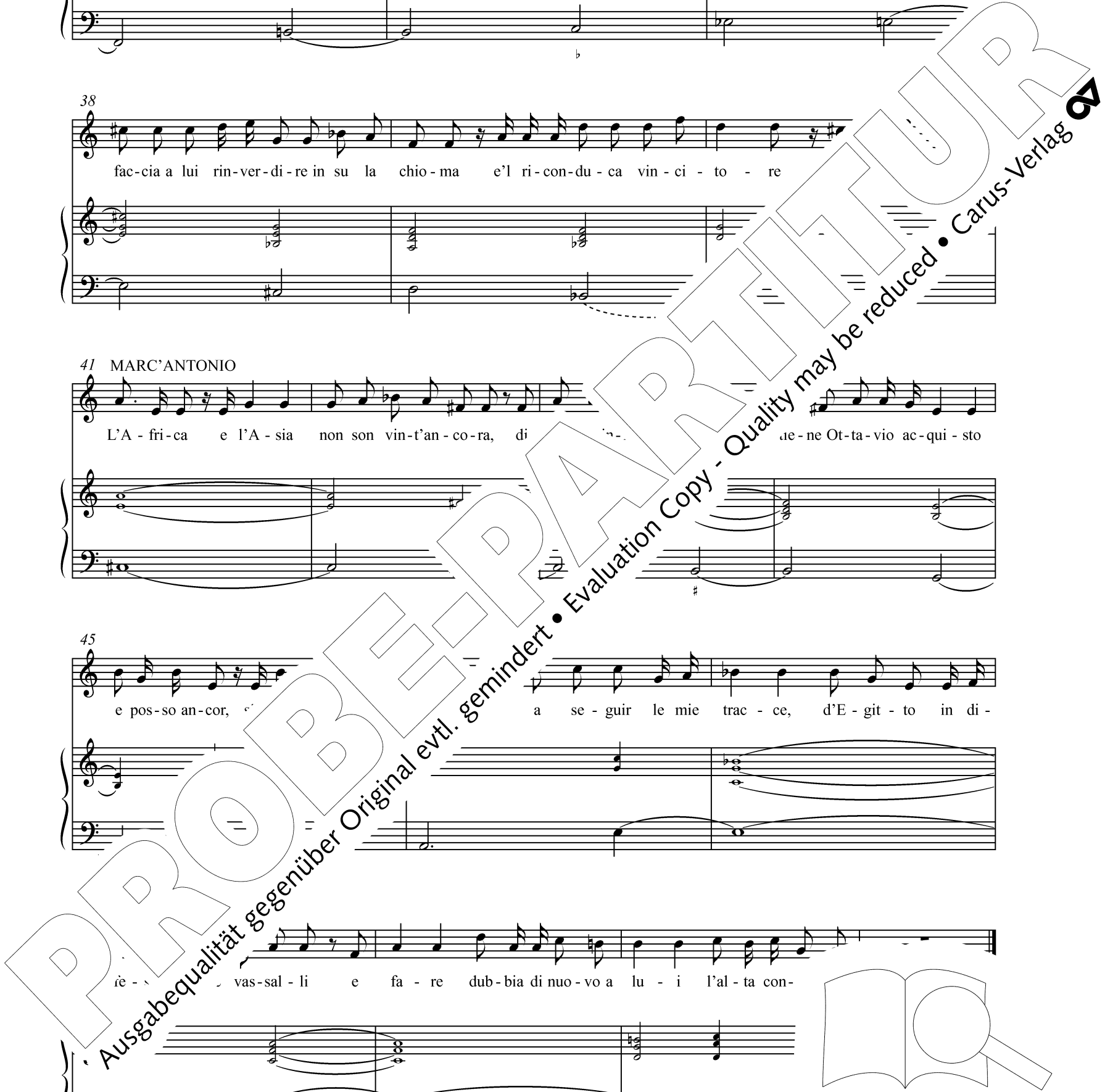
41 MARC'ANTONIO

L'A - fri - ca e l'A - sia non son vin - t' an - co - ra, di ae - ne Ot - ta - vio ac - qui - sto

45

e pos - so an - cor, a se - guir le mie trac - ce, d'E - git - to in di -

re - vas - sal - li e fa - re dub - bia di nuo - vo a lu - i l' al - ta con -



12. Duetto

Staccato e con spirito

The first system of the piano accompaniment consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is in 3/4 time and G major. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with staccato markings.

CLEOPATRA

MARC'ANTONIO

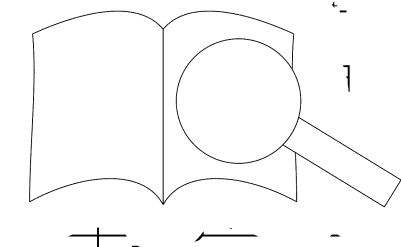
Staccato e con spirito

The second system of the piano accompaniment consists of two staves, treble and bass clef. It continues the rhythmic pattern from the first system, with staccato markings and dynamic markings.

The vocal line for Cleopatra begins at measure 7. It is written on a single treble clef staff. The melody is characterized by staccato notes and a dynamic marking of *p* (piano). A trill (*tr*) is indicated above a note in the second measure of this system.

Two empty vocal staves for Marc'Antonio, one in treble clef and one in bass clef, positioned below the Cleopatra line.

The third system of the piano accompaniment consists of two staves, treble and bass clef. It continues the accompaniment with dynamic markings of *p* and *f* (forte).



15

Più fi - da i

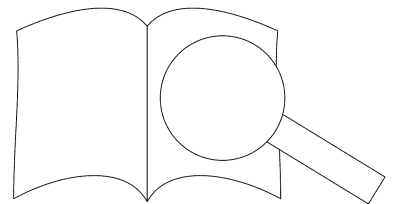
ten - di ad a - mar-mi, vez - zo - sa re - gi - na.

Violoncello solo*

22

va, ma, o Dio, — che ti gio - va, o

Che a - mor — sa - prè dar - mi a -



* Vgl. Einleitung, „Hinweise zu Besetzung und Aufführung“

30

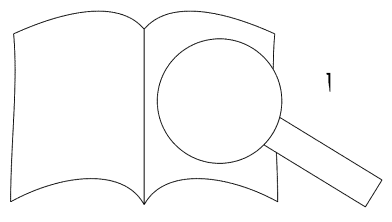
Dio, che ti gio-va sen-z'ar-mi l'a-mor, sen-z'ar - - - mi,
mor sa-prà dar-mi vit-to-ria e va-lor, vit-to - - - c va -

37

At - ten - di - - - vez -

Violoncello solo

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



44

Piano accompaniment for measures 44-49. The score is in G major and 3/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

Più fi - da in a - mar - ti di me no-

zo - sa re - gi - na.

Piano accompaniment for measures 50-54. Dynamics include *f* and *p*. The word *Tutti* is written below the bass line.

51

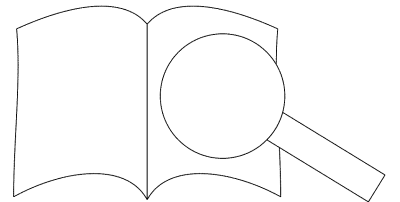
Piano accompaniment for measures 51-56. The score continues with the same melodic and harmonic structure.

gio - va, che gio - va, o Di - o, sen - z'ar - - -

Che a - mor sa - prà dar - mi, a - mor - sa

Piano accompaniment for measures 57-62. The score concludes with a final cadence.

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



72

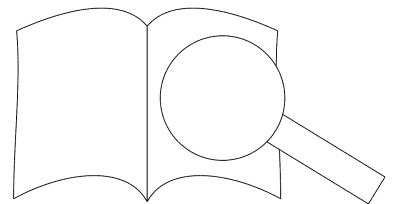
z'ar - mi, sen - z'ar - mi l'a - mor?

to - ria, vit - to - ria e va - lor?

79

p

f



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

86

Un cor - che non te - me non può ^{vi.} se'1

*Fine**

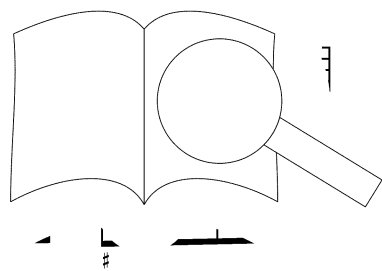
91

- pri - mer non sa, for - tu - na se'1 pre - me, op - ri - mer non

* Zur Wiederholung vgl. Hinweise im Kritischen Bericht

PROBEPARTITUR

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

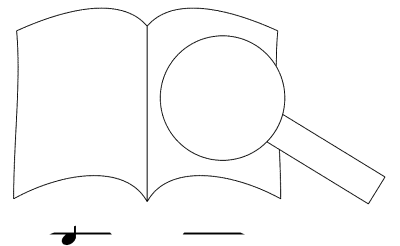


94

Ma que - sto è con - for - to d'
 sa, op - pri - mer non sa.

97

del fa - to non mo - stra vil - tà, che con - tro del



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

100

Piano accompaniment for measures 100-103, featuring a treble and bass clef with various rhythmic patterns and chords.

fa - to non mo - stra vil - tà, non mo - stra vil - tà.

Un cor — te non

Vocal line and piano accompaniment for measures 100-103, including the lyrics: fa - to non mo - stra vil - tà, non mo - stra vil - tà. Un cor — te non

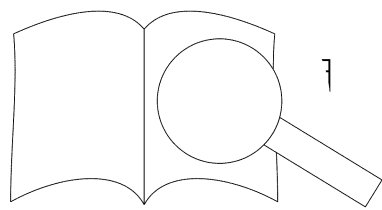
104

Piano accompaniment for measures 104-107, featuring a treble and bass clef with various rhythmic patterns and chords.

spe - ra - to, ma que - sto è con - for - to d'un

si vin - - - to, un cor — che non

Vocal line and piano accompaniment for measures 104-107, including the lyrics: spe - ra - to, ma que - sto è con - for - to d'un si vin - - - to, un cor — che non

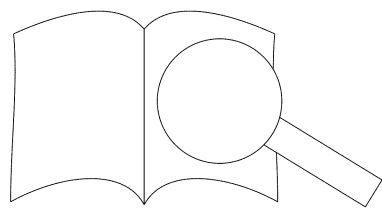


107

cor— di - spe - ra - to, d'un cor di - spe - ra - to, che con - tro
 può— dir - si vin - to, for - tu - na se'l pre - me, op - pri non

110

non mo - stra vil - tà, no, no, non mo - stra vil - tà.
 sa, — op - pri - mer non sa, no, no, no, no, op - pri - mer non sa



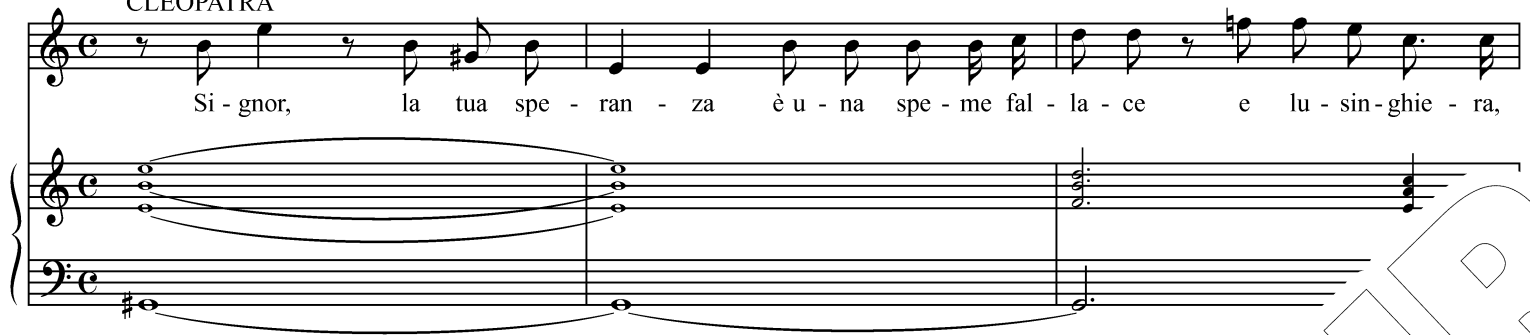
Da capo

* Zur Wiederholung vgl. Hinweise im Kritischen Bericht

13. Recitativo

CLEOPATRA

Si - gnor, la tua spe - ran - za è u - na spe - me fal - la - ce e lu - sin - ghie - ra,



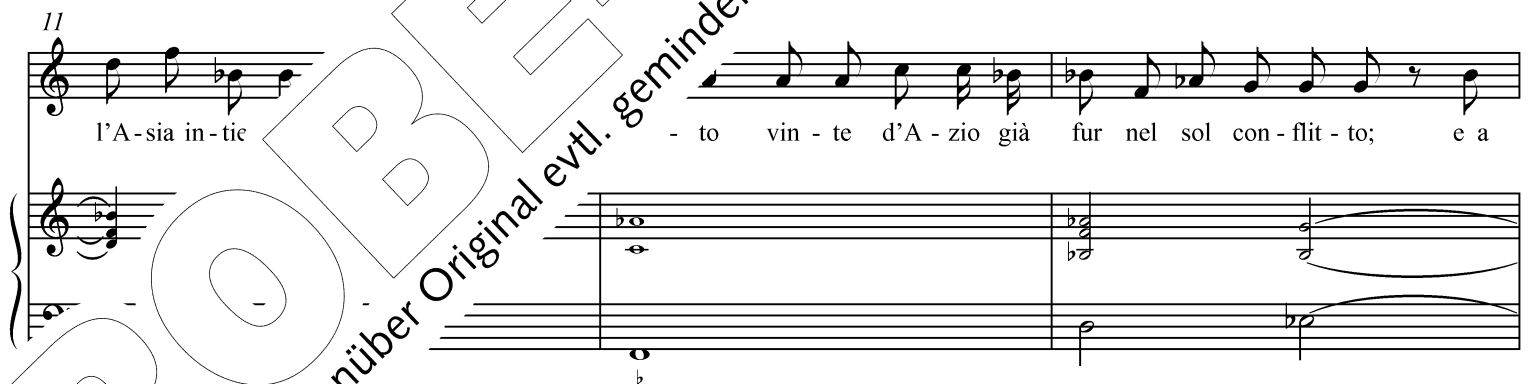
4
che il ver t'a - dom - bra e con - tro a' det - ti mie - i fa che



7
li - ce as - sai men di quel che se - i. prin - ci - pi a te vas - sal - li,



11
l'A - sia in - tie - to vin - te d'A - zio già fur nel sol con - flit - to; e a



glio - so Ce - sa - re ne - mi - co al - tro di più non re - sta



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



17

che on - de per tri - on - far di no - stra sor - te e tut - ta, tut - ta ve - der - si a' pie - di suoi di schia - vi -

20

tù da le ca - te - ne av - vin - ta l'A - fri - ca e l'A - sia, u - mi

23

MARC'ANTONIO

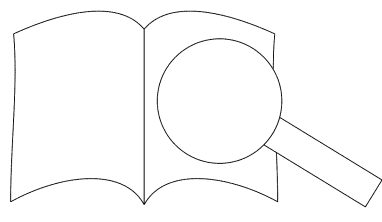
vin - ta. Dun - que che far dob - biam, pro - pò - s - ta, che fie - ra sven - tu - ra, che

26

ci si to - glie di spe - ran - za, quel - la che a tut - ti gli in - fe -

CLEOPATRA

li . . van - za. Tu sai che il di - spe - rar d'o - gni sa



32

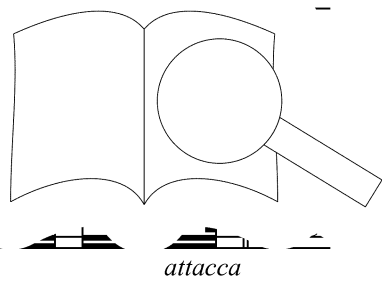
li - ci è l'u - ni - ca spe-ran - za. Io del - l'in - vi - da Par -

35

l'or - ri - do a - spet - to non quan - do è ri - me - dio

38

in - for - tu - nio e - stre - mo.



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

14. Aria

Presto

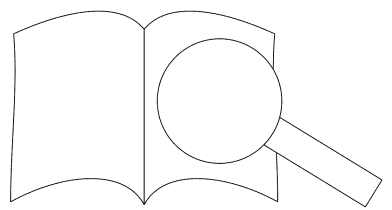
CLEOPATRA

Presto

«A Di - o tro - no, im - pe - ro a Di - o»,

, im - pe - ro a Di - o», di - rò al - lor con al -

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



9

la-scio e cor-ro a mor-te, io vi la - scio, a Di - o vi

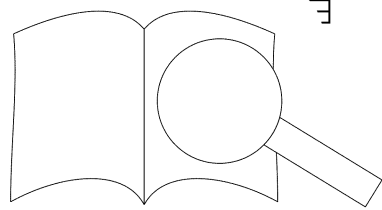
12

io vi la - scio e cor-ro e per mo - ri - re in li - ber - tà,

15

li - ber - tà,

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



18

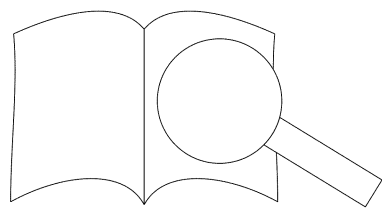
ri-re in li - ber - tà, in li - ber - tà».

21

24

1 - o tro - no, im - pe - ro a Di - o», di - rò

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



27

for - - - - - te, «io vi la - scio e

30

mor - te, vi la - scio a io vi la - scio e cor - ro a

33

cor - ro a mor - te per mo - ri - re in li - ber - tà, in li - ber - tà, —

PROBEPAPIER • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

36

in li-ber

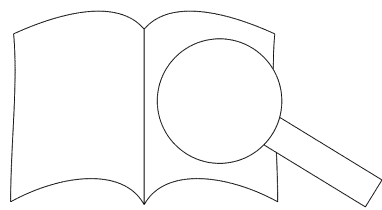
40

tro-no, im-pe-ro, vi la-scio, io vi la-scio e cor-ro a

44

per mo-ri-re in li-ber-tà, per mo-ri-re in li-ber-tà, in li-

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



47

Musical score for measures 47-49. The score is written for piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music consists of a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble.

50

Adagio

Musical score for measures 50-52. This section includes vocal lines and piano accompaniment. The tempo is marked 'Adagio'. The lyrics 'ed a te di-rò, ben' are written below the vocal lines. The piano part features a melodic line in the treble and a supporting bass line. A dynamic marking of *p* (piano) is present. The section concludes with the word 'Fine'.

ed a te di-rò, ben

Adagio

p

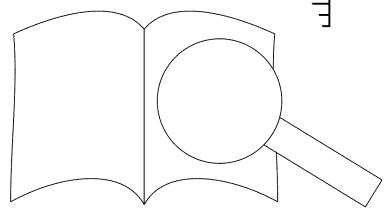
Fine

53

Musical score for measures 53-55. This section includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics 'o, di-rò, ben mi - o, ed a' are written below the vocal lines. The piano part continues with a melodic line in the treble and a supporting bass line.

o, di-rò, ben mi - o, ed a

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



57

Presto

Piano accompaniment for measures 57-60. The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

mi - o, ben mi - o: «Se da me l'e-sem-pio ap - pren - di, a se - gu

Presto

Piano accompaniment for measures 61-64. The right hand continues the melodic line, and the left hand maintains the rhythmic accompaniment.

61

Piano accompaniment for measures 61-64. The right hand continues the melodic line, and the left hand maintains the rhythmic accompaniment.

ten-di, a se-guir chi t'a-ma at-ten - di - sta,

Piano accompaniment for measures 65-68. The right hand continues the melodic line, and the left hand maintains the rhythmic accompaniment.

65

Adagio

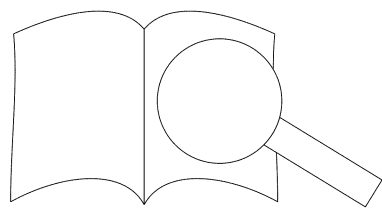
Piano accompaniment for measures 65-68. The right hand continues the melodic line, and the left hand maintains the rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

con l'i - stes - sa ma - ie - stà». Ed a

Adagio

Piano accompaniment for measures 69-72. The right hand continues the melodic line, and the left hand maintains the rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

PROBEKOPPIERT • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



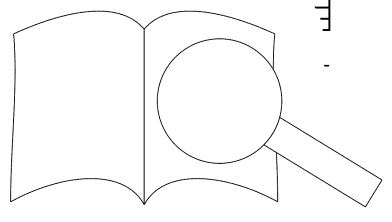
mi - o, di-rò, ben mi - o, ed a te di - rò, ben mi - o

Presto

mi - o: p - pren - di, a se - guir chi t'a-ma at-

con l'i - stes - sa ma - ie - stà,

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



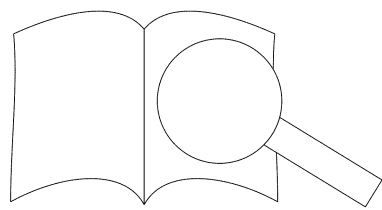
80

con l'i - stes - sa ma - ie - stà, con l'i - stes - sa ma - ie - stà

83

86

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

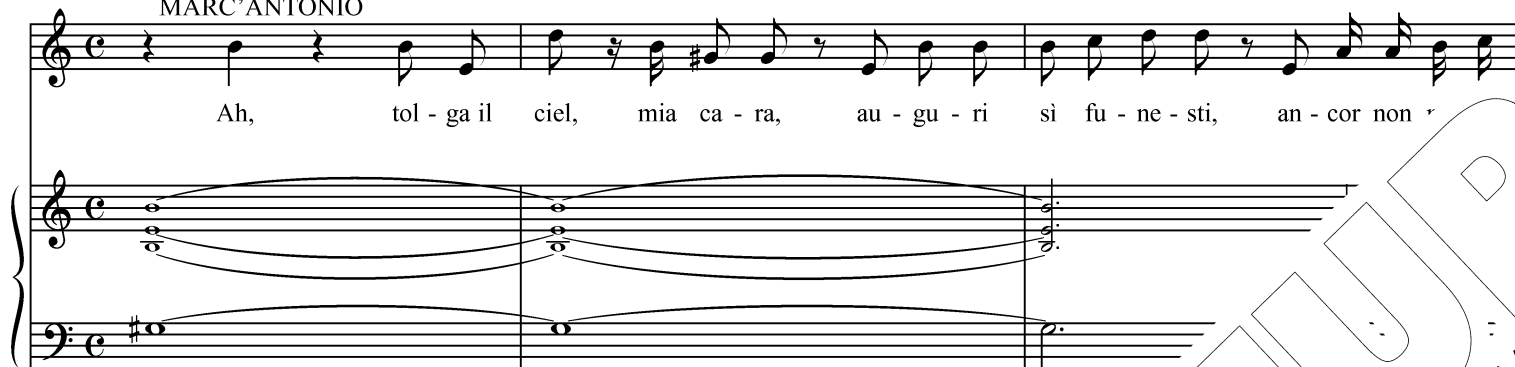


Dal segno S
 73

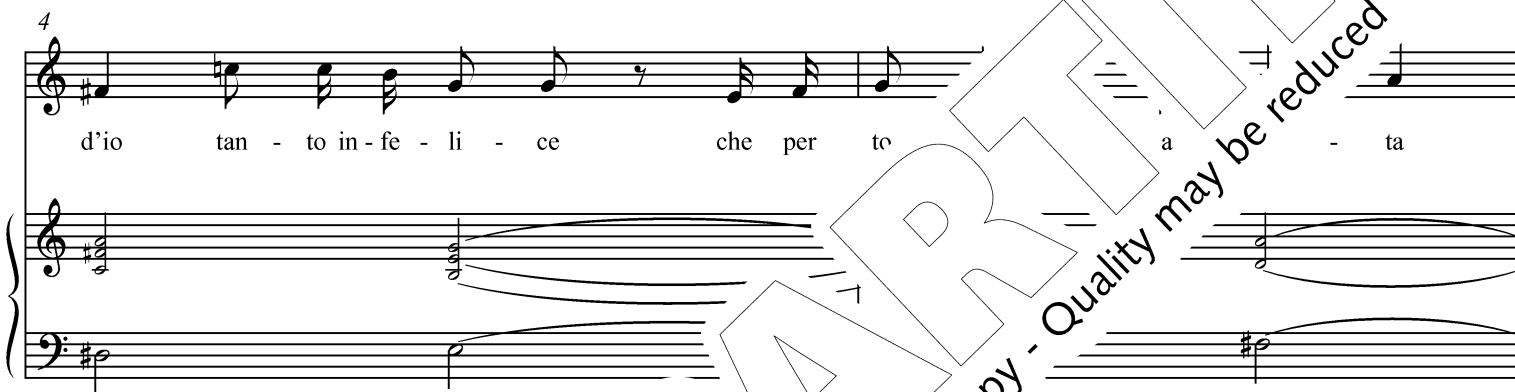
15. Recitativo

MARC'ANTONIO

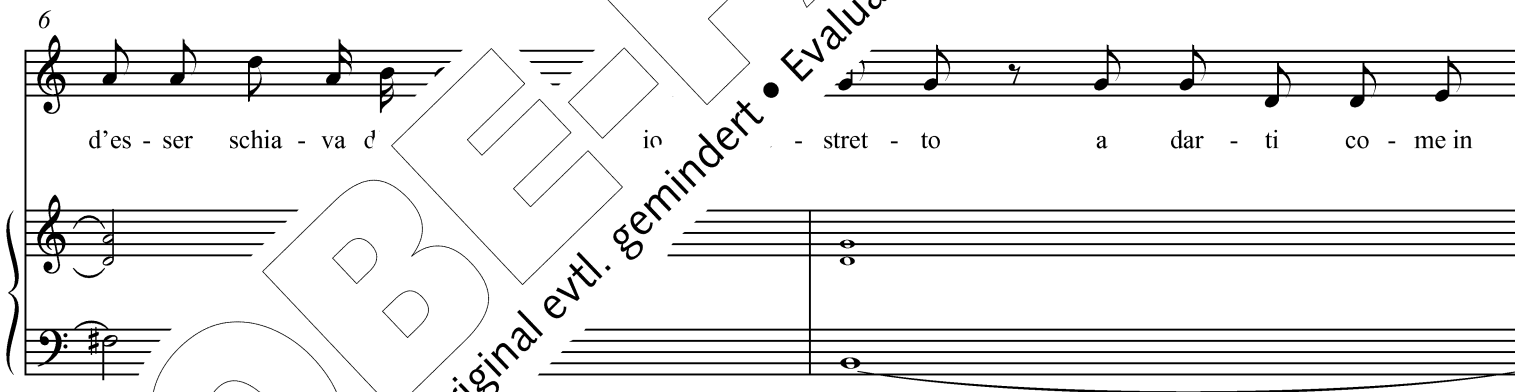
Ah, tol - ga il ciel, mia ca - ra, au - gu - ri si fu - ne - sti, an - cor non



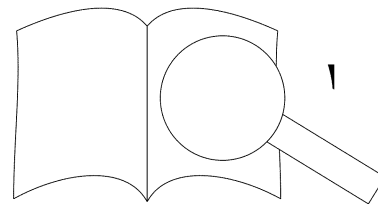
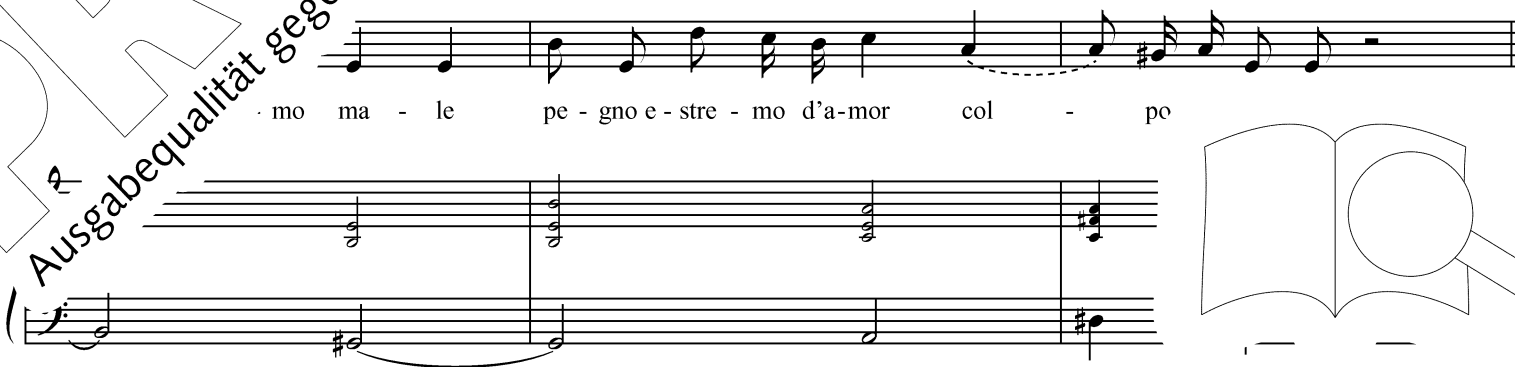
4 d'io tan - to in - fe - li - ce che per te a - ta



6 d'es - ser schia - va d' io - stret - to a dar - ti co - me in



mo ma - le pe - gno e - stre - mo d'a - mor col - po



16. Aria

Un poco lento

The first system of the piano introduction consists of three measures. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C).

MARC'ANTONIO

Un poco lento

The second system of the piano introduction consists of three measures. The right hand continues the melodic line with some grace notes, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. The key signature and time signature remain the same.

The third system of the piano introduction consists of three measures. The right hand has a more active melodic line with slurs and accents, while the left hand continues the accompaniment. The key signature and time signature remain the same.

The fourth system of the piano introduction consists of three measures. The right hand features a melodic line with a fermata over the final note, and the left hand continues the accompaniment. The key signature and time signature remain the same.

The fifth system of the piano introduction consists of three measures. The right hand has a melodic line with a fermata, and the left hand continues the accompaniment. The key signature and time signature remain the same.

Co - me ve - der po - trei — que - gl'oc - chi,

The sixth system of the piano introduction consists of three measures. The right hand has a melodic line with a fermata, and the left hand continues the accompaniment. The key signature and time signature remain the same.

Violoncello solo



10

so - no lu - ce de - gl'oc - chi mie - i pal - - -

13

- - li - di a me gi - rar!

16

Co - me ve - der po - tre - i que - gl'oc - chi, o Dio, che so - ne

*Violoncello solo**

* Vgl. die Hinweise in der Einleitung, „Hinweise zu Besetzung und Aufführung“ und im Kritischen Bericht

PROBENFÜR

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

19

mie - i pal - li - di a me gi - rar!

22

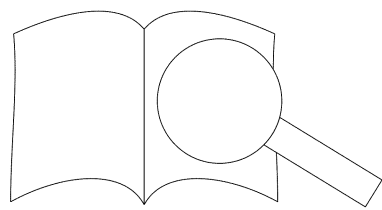
Co - me, po - tre - i, o Di - o, que -

Violoncello solo

25

i pal - li - di a me gi - rar!

Cembalo Tutti



28

Musical score for measures 28-30. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The vocal line is on a single staff with a treble clef. The music is in a major mode with a key signature of three sharps.

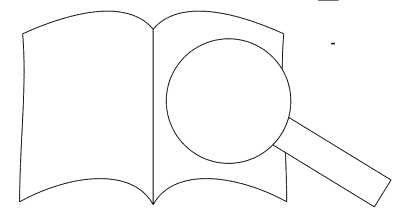
31

Musical score for measures 31-33. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The vocal line is on a single staff with a treble clef. The music is in a major mode with a key signature of three sharps. Dynamics include *p* (piano).
 Ah, ch'in pen-sar-vi, o ca-ra, pe-na a - ma-ra, sen-to u-na pe-na a -

34

Musical score for measures 34-36. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The vocal line is on a single staff with a treble clef. The music is in a major mode with a key signature of three sharps. Dynamics include *p* (piano). The tempo marking **Presto** is present.
 a, che pas-sa con fu-ro-re il co-re a la-ce-rar,—

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



37

Adagio

Piano accompaniment for measures 37-39, featuring a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Vocal line for measures 37-39 with lyrics: a la - ce - rar. Ah, ch'ir

Adagio

Piano accompaniment for measures 39-40, continuing the eighth-note accompaniment.

40

Presto

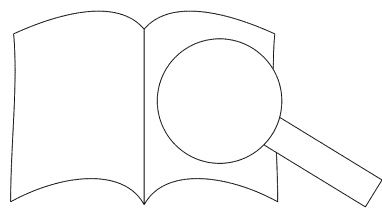
Piano accompaniment for measures 40-42, marked Presto, with a more rapid eighth-note accompaniment.

Vocal line for measures 40-42 with lyrics: ca - ra, sen - to u-na pe - na a fu - ro - re il co-re a la - ce -

43

Piano accompaniment for measures 42-43, continuing the Presto accompaniment.

Vocal line for measures 42-43 with lyrics: a la - ce - rar, a la



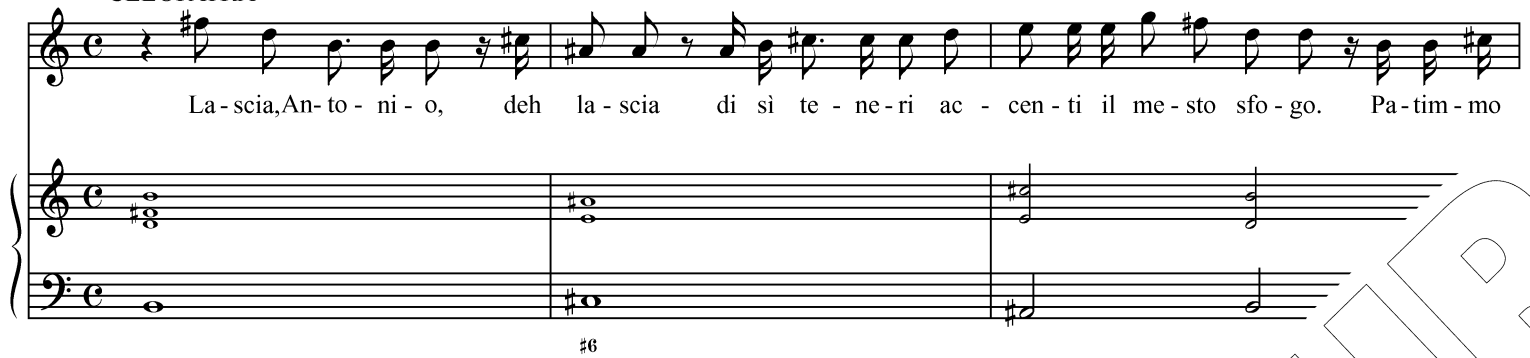
Da capo

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

17. Recitativo

CLEOPATRA

La - scia, An - to - ni - o, deh la - scia di sì te - ne - ri ac - cen - ti il me - sto sfo - go. Pa - tim - mo



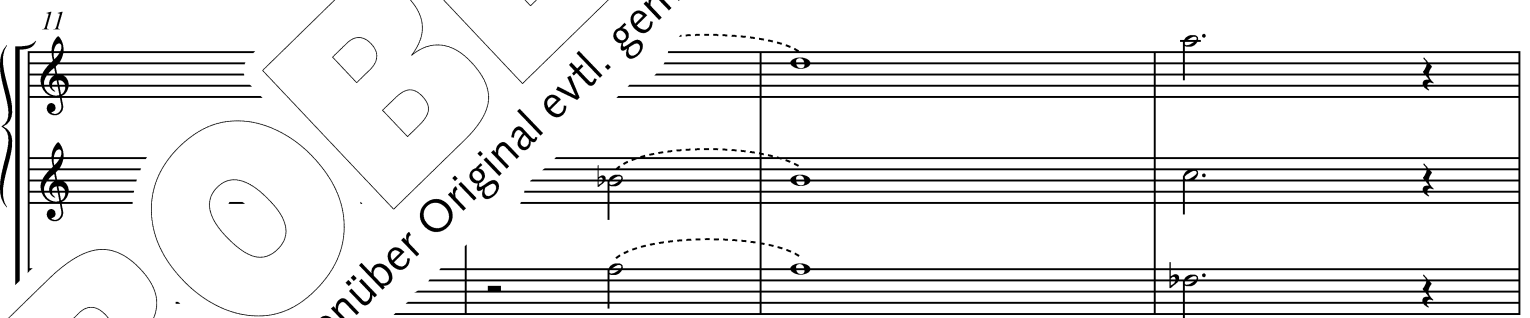
4
già quan - do del - l'A - sia il tro - no il - lu - stra - to splen - de - a dal - le no -



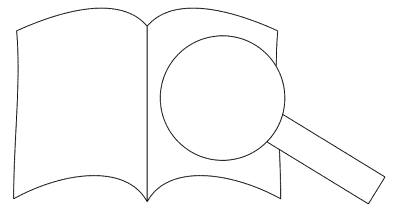
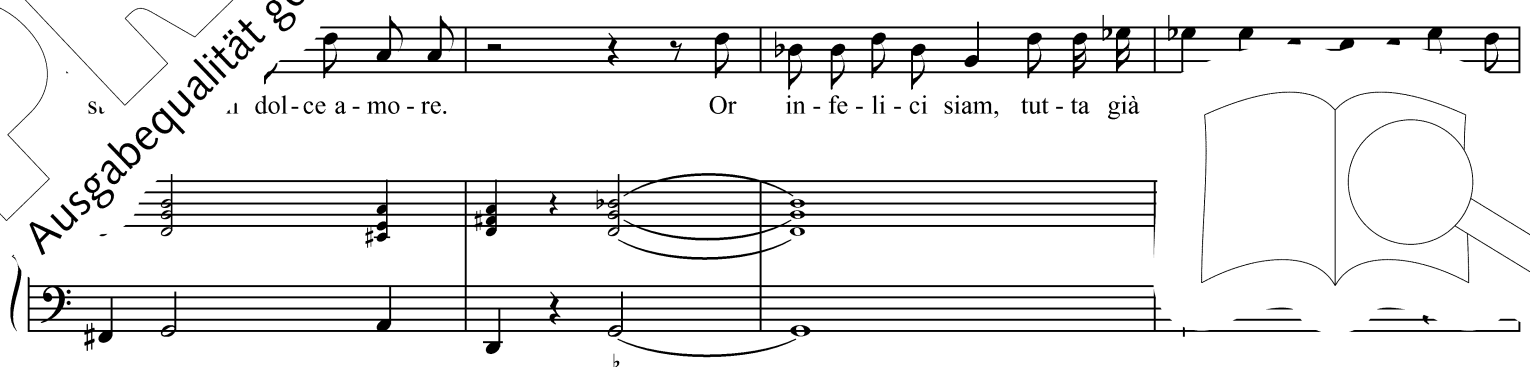
7
no - stri; tra le pom - pe e tra gl'o - stri - li del fa - vo - re le dol - ce - ze gu -



11



14
s. dol - ce a - mo - re. Or in - fe - li - ci siam, tut - ta già



15

ca - po di sde - gna - to de - stin l'i - ra cru - de - le.

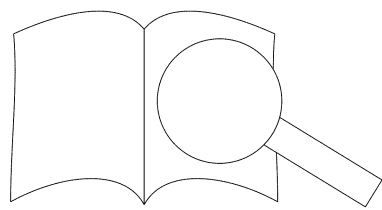
17

D'i - nu - ti - li que - re - le v. Al - tro a noi far non re - sta

20

che .i - ma for - te gir glo - ri - o - si ad af - fron - tar la

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



18. Aria

Andante

The first system of the musical score consists of three staves. The top two staves are joined by a brace and represent the piano accompaniment in treble and bass clefs. The bottom staff is a single line, likely for the vocal line, which is currently empty.

CLEOPATRA

Andante

The second system continues the piano accompaniment on the top two staves. The vocal line for Cleopatra begins on the bottom staff with a whole note chord.

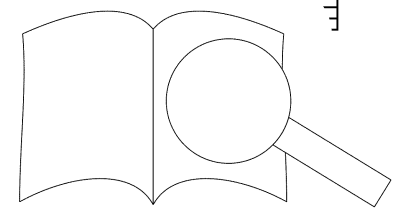
The third system shows the piano accompaniment and the vocal line. The vocal line has a measure rest in the first measure, followed by a melodic phrase.

The fourth system continues the piano accompaniment and the vocal line. The vocal line has a measure rest in the first measure, followed by a melodic phrase.

The fifth system continues the piano accompaniment and the vocal line. The vocal line has a measure rest in the first measure, followed by a melodic phrase. A dynamic marking 'p' is present at the end of the system.

The sixth system continues the piano accompaniment and the vocal line. The vocal line has a measure rest in the first measure, followed by a melodic phrase.

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



10

p

p

tr

can - di - do ar - mel - li - no per non mac - chiar la spo - gia, per non mac - chiar la

13

p

ri - schio sta vi - ci - no, né de ma lie - to al cac - cia - to - re ab -

Violoncello solo*

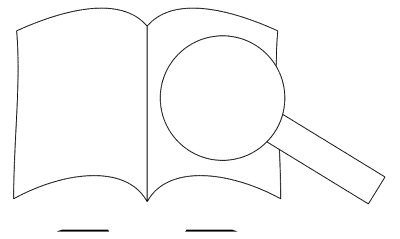
16

p

nar si sa, ab - ban

Violoncello solo*

* Vgl. Einleitung, „Hinweise zu Besetzung und Aufführung“



19

- do - nar si - sa.

Cembalo solo

22

p

p

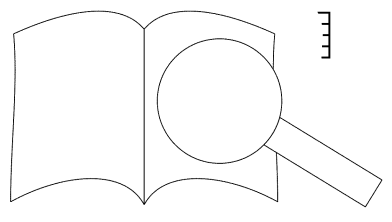
p

25

f

f

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



28

Quel can - di - do ar - mel - li - no per no -

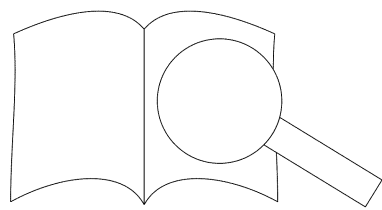
31

spo - glia, per non mac - chiar la spo al sta vi - ci - no, né de fug - gir s'in -

34

a, ma lie - to al cac - cia - to - re ab - ban - do - nar si sa,

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



37

40

ab - ban - do - nar si s. a. sta vi - ci - no, né de fug - gir s'in -

43

sta, ma lie - - - -

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

