

DENKMÄLER
DEUTSCHER
T O N K U N S T

ERSTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN

VON DER MUSIKGESCHICHTLICHEN KOMMISSION
UNTER LEITUNG DES WIRKL. GEH. RATES
DR. THEOL. UND PHIL. FREIHERRN VON LILIENCRON

ZWEIUNDDREISSIGSTER UND DREIUNDDREISSIGSTER BAND



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1907



BIBLIOTHECA
PENNIA
MONACENSIS

DENKMÄLER
DEUTSCHER
T O N K U N S T

ERSTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN

VON DER MUSIKGESCHICHTLICHEN KOMMISSION
UNTER LEITUNG DES WIRKL. GEH. RATES
DR. THEOL. UND PHIL. FREIHERRN VON LILIENCRON

BAND XXXII UND XXXIII

NICOLO JOMMELLI, FETONTE



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1907

NICOLO JOMMELLI

FETONTE

DRAMMA PER MUSICA

TEXT VON MATTIA VERAZI

HERAUSGEGEBEN

VON

HERMANN ABERT



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1907



VORWORT.

Bei der Wahl einer Jommellischen Oper für die »Denkmäler Deutscher Tonkunst« konnte selbstverständlich nur ein auf deutschem Boden und für eine deutsche Bühne geschriebenes Werk in Frage kommen. Von dem kürzeren Aufenthalt in Wien im Jahre 1749 abgesehen, hat Jommelli volle 16 Jahre, 1753—1769, seine Kunst in den Dienst eines deutschen Fürstenhofes gestellt und hier die mannigfaltigsten Anregungen nicht allein gegeben, sondern auch empfangen. Daß das letztere in ausgedehntem Maße der Fall gewesen ist, hat sich bei einer jüngst vorgenommenen Revision der Theater- und Operngeschichte unter Herzog Karl Eugen von Württemberg mit Evidenz herausgestellt.¹⁾

So spielen die Stuttgarter Opern Jommellis nicht nur in der Entwicklung ihres Schöpfers eine ausschlaggebende Rolle und sind nicht allein für die Geschichte der neapolitanischen Oper von Bedeutung, sondern sie enthalten zugleich ein gutes Stück deutscher, speziell süddeutscher Opern- und Theatergeschichte. Unter persönlicher Anregung des Herzogs entstanden und durch seinen Geschmack bedingt, geben diese Werke ein getreues Spiegelbild jenes höfischen Geistes, dem später der junge Schiller Fehde auf Tod und Leben ansagte. Dieser Bund des weitblickenden und tatkräftigen Fürsten mit einem der ersten Musikdramatiker der Zeit hat die Bedeutung des Stuttgarter Musiklebens innerhalb jener kurzen Zeitspanne zu einer fast international zu nennenden gemacht. Selbst später, als jener Glanz längst wieder verblaßt war, lebte die große Tradition der Jommellizeit fort in einer beträchtlichen Anzahl von Schülern (vor allem Deller, Dieter und Zumsteeg²⁾), welche die Errungenschaften des Italieners für andere Kunstzweige, vor allem für das Singspiel und Melodram, fruchtbar zu machen suchten.

Das ebenso ungerechte, als allgemein verbreitete Vorurteil gegen die neapolitanische Oper hat auch Jommelli nicht verschont. Noch J. Sittard, der in seinem Buche³⁾ Jommelli und sein Schaffen zwar eingehend, aber doch mit der das ganze Werk leider kennzeichnenden Oberflächlichkeit behandelt, geht von dem Axiom aus, daß alle Stuttgarter Opern Jommellis im Großen und Ganzen typische Schablonenarbeit darstellen, freilich ohne die historische Basis dieser »Schablone« auch nur mit einem Worte zu berühren.

Wer vom geschichtlichen Standpunkt aus an die erhaltenen Partituren aus der Stuttgarter Zeit herantritt, ist erstaunt über die Vielseitigkeit, die sie nach Form wie Inhalt offenbaren. Im allgemeinen kann man sagen, daß die stattliche Reihe der Stuttgarter Operschöpfungen in den Hauptwerken ein fortwährendes Steigen des künstlerischen Gehaltes aufweist. Ihren Höhepunkt erreicht diese Entwicklung in den Opern: »L'Olimpiade« (1761), »Didone abbandonata« (1763), »Demofonte« (1764),

1) Vgl. Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit. Herausgegeben vom Württembergischen Geschichts- und Altertumsverein. 7. Heft. Das Theater (Dr. R. Krauß). Die dramatische Musik (Dr. H. Abert). Eßlingen, Paul Neff Verlag 1905. Das Werk wird im folgenden der Kürze halber mit K.-A. zitiert werden.

2) Vgl. K.-A 583 ff.

3) Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württemb. Hofe, Stuttgart 1891. II 65 ff.

»Vologeso« (1766) und »Fetonte« (1768). Davon bilden die beiden letzten wiederum eine Gruppe für sich, als die Jommellis letzte Schaffensperiode einleitenden Werke.

Der Herausgeber hat sich nach längerem Schwanken für den »Fetonte« entschieden, dasjenige Werk, das den Abschluß von Jommellis Operntätigkeit in Stuttgart darstellt, einmal um dem Publikum der Denkmäler statt der allbekannten metastasianischen Libretti den zeitgenössischen Hofdichter Mattia Verazi und seine dramatischen Qualitäten an der Hand eines instruktiven Beispiels vorzuführen, zweitens aber, weil sich diese Oper bis an das Ende des Jahrhunderts einer ganz besonderen Beliebtheit erfreut hat.¹⁾ Drittens endlich und vor allem gab den Ausschlag die Rücksicht auf bestimmte formelle Eigentümlichkeiten, zu deren Würdigung wir zunächst Jommellis gesamtes Stuttgarter Schaffen und seine künstlerische Entwicklung während dieser Zeit kurz ins Auge fassen müssen.

Als Jommelli im Herbst 1753 am württembergischen Hoflager anlangte, hatte er bereits eine reich bewegte künstlerische Vergangenheit hinter sich, die ihn nacheinander mit sämtlichen musikalisch-dramatischen Bestrebungen seiner Zeit in Berührung gebracht hatte.²⁾ Hervorgegangen aus der Schule Leonardo Leos und in seinen ersten Opern durchaus Anhänger der Opernprinzipien von Vinci und Genossen, gerät er bald mit der Kunst Hasses in Berührung. Hasses Opern haben Jommelli offenbar zuerst zum Nachdenken über Wesen und Ziele der dramatischen Komposition veranlaßt, während sich seine musikalisch-technischen Fähigkeiten zunächst durch seinen Unterricht bei Padre Martini und weiterhin durch seine von Amtswegen in Venedig ins Leben gerufene kirchenmusikalische Tätigkeit von Jahr zu Jahr weiter entwickelten. Die Resultate dieses Studiums machen sich alsbald auch auf dem Gebiete des musikalischen Dramas bemerkbar. Von etwa 1745 an zeigt sich bereits in voller Deutlichkeit ein Hinausstreben über den Rahmen des älteren neapolitanischen Operntypus im Sinne Hasses und ein immer stärkeres Betonen der dramatischen Seite der Oper. Es bekundet sich in der zunehmenden Sorgfalt, mit der das Seccorezitativ behandelt wird, vor allem aber in dem von nun an immer häufiger werdenden Auftreten jener freien dramatischen Soloszenen mit Orchester an den dramatischen Höhepunkten, worin Jommelli später in den Stuttgarter Opern sein Bedeutendstes geleistet hat. Hand in Hand damit geht eine wachsende Vertiefung der gesamten Satzweise, die Frucht der gleichzeitigen intensiven Beschäftigung mit der Kirchenmusik. Der Orchestersatz bewegt sich nicht mehr ausschließlich in den früheren homophonen Geleisen, er nimmt gelegentlich kompliziertere polyphone Elemente in sich auf, und beginnt bereits sinngemäße kanonische Wendungen in den Dienst des dramatischen Ausdrucks zu stellen. Überhaupt ist die Bedeutung des instrumentalen Teiles in fortwährendem Steigen begriffen. Diese Wandlung offenbart sich bis in das Gebiet der Dynamik hinein, insofern die letzte vor dem Aufenthalte in Wien für eine italienische Bühne (das T. Argentina in Rom) geschriebene Oper, der »Artaserse« (1749) zum erstenmal das »crescendo il forte« aufweist³⁾.

1) Ende Juli 1799 berichtet eine Frankfurter Korrespondenz (Allg. Musikal. Zeitung 1799, Nr. 52): »In Stuttgart ward »Fetonte« von Jommelli, in Mannheim »Adriano« von Holzbauer gegeben, beide herrliche Komponisten, deren dauernder Nachruhm dem nagenden Zahn der Vergessenheit in ihren Werken trotz. In Stuttgart blendeten die Dekorationen durch ihre äußerste Präzision mein Auge, denn sie trieben die Täuschung bis zur Wahrheit. Der Gesang der Sänger und Sängerinnen glich der Harmonie der Seligen im Elysium. Allein mein Ohr, oder vielmehr mein Gefühl fand den mathematisch richtigen Gang des Orchesters nicht so ganz im Gleichschritt, wie ich ihn erwartet hatte. Die vielen ausländischen Virtuosen waren die Ursache dieses Mißstandes bei einer Oper, die vielleicht zu ihrer Zeit die prächtigste in Europa war.«

2) Eine ausführliche Darstellung des Lebens und Entwicklungsgangs behält sich der Herausgeber vor; vorderhand sei auf die Darstellung K.-A. S. 494 ff., 558 ff. verwiesen.

3) Dadurch erfährt denn die Frage nach dem Ursprung des Orchestercrecendos eine weitere Komplikation. Jedenfalls geht daraus hervor, daß Jommelli diesen Effekt nicht, wie Riemann will, erst in Stuttgart von den Mannheimern übernommen, sondern die Anregung dazu unabhängig von Mannheim auf italienischem Boden empfangen hat. Neuerdings hat die ganze Frage Karl Mennicke in seinem Werke »Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker«, Leipzig 1906, S. 317 ff. einer gründlichen Revision unterzogen. Er kommt dabei zu dem Schluß, daß der Urheber der Wortvorschrift »crescendo« in der Jommelli und den Mannheimern voraufgehenden Generation zu suchen sei. Ich möchte dieser Ansicht nicht ohne Weiteres beipflichten. Jommellis Hauptvorbilder Leo und Hasse kennen nur ein »rinforzando«, das sich auch gelegentlich bei ihm selbst findet. Daneben aber ist bei ihm schon in den früheren Opern die Bezeichnung piano — poco forte — più forte — forte assai, also gewissermassen ein ruckweises Crescendo, etwas ganz gewöhnliches. Nachdem Jommelli aber einmal auf diesem Punkte angelangt war, liegt eigentlich kein Grund vor, ihm noch die Autorschaft der Wortvorschrift »Crescendo il forte« weiter vorzuenthalten, zumal da er von jeher auf die orchestrale Dynamik ein besonderes Gewicht gelegt hat.

So war denn Jommelli, als er 1749 nach Wien kam, an einem Punkte angelangt, der die allmähliche Abwendung des Künstlers von der traditionellen Solooper bereits deutlich erkennen ließ. Es ist wohl möglich, daß es gerade diese reformatorischen Tendenzen waren, welche die Aufmerksamkeit der Wiener Opernleitung auf Jommelli gelenkt haben. War man doch in Wien, gestützt auf eine alte Tradition, seit längerer Zeit mit allen Mitteln darauf bedacht gewesen, den dramatischen Gesichtspunkt in der Oper bei Komponisten und Publikum wieder zur Anerkennung zu bringen¹⁾. Jommelli selbst geriet damit in eine ihm innerlich bereits vertraute Sphäre, es war dieselbe, aus der nachher das Reformwerk Glucks hervorgegangen ist.

Allein während Gluck bald mit Calsabigi in Berührung geriet und damit rasch den richtigen Punkt herausfand, wo die Reform ansetzen mußte, d. h. die textliche Seite, verfiel Jommelli in Wien dem Banne der Persönlichkeit und Kunst des Dichters Metastasio. Es entspann sich zwischen Beiden ein reger freundschaftlicher Verkehr, verbunden mit einem lebhaften Gedankenaustausch über Musik und musikalisches Drama. Jommelli fühlte sich von dem berühmten Dichter mächtig angezogen, er behauptete später einmal, von ihm mehr gelernt zu haben, als von seinen Lehrern Leo, Feo und Martini zusammen²⁾ und auch Metastasio war sich der Bedeutung von Jommellis damaligen Leistungen wohl bewußt³⁾. Seinem Einfluß ist es wohl in erster Linie zuzuschreiben, daß Jommelli damals in Wien nicht, wie Gluck, auf den Gedanken geriet, die Reform der Oper an der Wurzel, d. h. an den Texten, zu beginnen, sondern sein ganzes Leben hindurch an dem metastasianischen Operntypus festgehalten und sich darauf beschränkt hat, innerhalb dieses Rahmens dem dramatischen Element nach Möglichkeit zur Geltung zu verhelfen. Diese Tendenz freilich hat er von nun an mit einer Konsequenz und Energie verfolgt, die mitunter selbst Metastasios Widerspruch wachrief. So hatte sich Jommelli z. B. bereits zur Überzeugung durchgerungen, daß bei der Regeneration des musikalischen Dramas das Orchester eine entscheidende Rolle spielen müsse. Dies ging Metastasio viel zu weit; er befürchtete von dieser Entwicklung eine verhängnisvolle Schmälerung der gesanglichen Seite der Oper und hat denn auch Jommelli gegenüber in ebenso deutlicher, als verbindlicher Weise seinen Tadel darüber ausgesprochen⁴⁾, freilich ohne dauernden Erfolg damit zu haben.

So stellte sich denn während des Wiener Aufenthalts unter der Einwirkung dieser beiden Gegenpole, der Wiener Tradition auf der einen, und Metastasios auf der andern Seite, allmählich das musikdramatische Glaubensbekenntnis Jommellis fest. Daß man in Wien in ihm einen der Hauptvertreter der Opernreform erblickte, beweist das Ansehen und Wohlwollen, womit man ihm und seinen Werken bis in die höchsten Kreise hinauf begegnete⁵⁾. In Wien ist Jommelli zur internationalen Berühmtheit emporgestiegen. Hier wurde zunächst auch über sein ferneres äußeres Schicksal entschieden, insofern Kardinal Aless. Albani bei Papst Benedict XIV. seine Ernennung zum Kapellmeister an St. Peter durchsetzte, zunächst als Koadjutor des altersschwachen Bencini (1750).

Trotzdem diese Stellung ihn wieder zu einer regen Tätigkeit auf dem Gebiete der Kirchenmusik veranlaßte, ruhte doch daneben die Opernkomposition nicht ganz. Daß die Wiener Eindrücke noch lebendig in ihm nachwirkten, zeigt die Aufnahme dieser Opern, vor allem der »Ifigenia in Aulide« 1751, »Talestri« 1752 (beide für Rom, T. Argentina) und des »Attilio Regolo« 1752 (für das T. Aliberti) durch die Zeitgenossen, welche im Hinblick auf Jommellis Amtstätigkeit das als »kirchliche Würde« empfanden, was im Grunde genommen nichts anderes war, als der Niederschlag der Wiener Eindrücke⁶⁾.

1) Vgl. H. Kretzschmar: »Zum Verständnis Glucks« im Jahrb. der Musikbibl. Peters 1903, S. 68 f. \

2) P. Alfieri, Notizie biografiche di Nic. Jommelli, Rom 1845.

3) Vgl. seinen Brief über Jommellis Didone vom 13. Dez. 1749 bei Alfieri a. a. O.

4) Alfieri a. a. O.

5) Jommelli wurde mehrmals zu den Musikabenden der Kaiserin Maria Theresia beigezogen, vgl. Sav. Mattei, Elogio del Jommelli 1785.

6) »Una certa ecclesiastica gravità« in der Ifigenia, Mattei a. a. O.

Das Jahr 1753 sollte die Entscheidung für seine Zukunft bringen. Es war ein Jahr gesteigerter Operntätigkeit, für Italien sowohl als auch für das Ausland¹⁾. Auch in Paris begann er festen Fuß zu fassen und zwar zunächst mit seinem Intermezzo »Il Paratajo«, das die dort 1753 gastierende Buffonistentruppe zur Aufführung brachte²⁾. Sein Ruhm war bereits so hoch gestiegen, daß er im Laufe dieses Jahres von drei Höfen: Mannheim, Stuttgart und Lissabon umworben und begehrt ward³⁾. Der Eindruck der Persönlichkeit Herzog Karls, den Jommelli im Frühjahr 1753 in Rom kennen lernte, ließ die Entscheidung zugunsten Stuttgarts fallen, das nun seinerseits seinen bisherigen Oberkapellmeister Holzbauer an Mannheim weitergab. Die Unterhandlungen wurden aller Wahrscheinlichkeit nach durch den Abbate Miloni, den Agenten des Herzogs in Rom, zum Abschluß gebracht.

Am 10. August 1753 traf Jommelli am württembergischen Hoflager ein. Seine offizielle Anstellung erfolgte allerdings erst am 21. November. Sie brachte ihm außer freier Wohnung in Stuttgart und Ludwigsburg 3000 fl. jährlichen Gehalts, die eine Hälfte in Bar, die andere in Naturalien. Später (1767) stieg sein Einkommen sogar auf 6100 fl.⁴⁾. Dazu kam dann noch für jede neue Oper das Honorar von 100 Zechinen in einer goldenen Tabatière.

Damit vereinigte Jommelli eine Machtfülle in seiner Hand, wie sie nur wenigen seiner Landsleute an deutschen Fürstenhöfen zuteil geworden ist. Er führte nicht allein im Orchester die unumschränkte Herrschaft, sondern auch auf der Bühne, und hatte außerdem in allen Angelegenheiten der Verwaltung das entscheidende Wort. Das gesamte Opernleben Stuttgarts trug während dieser Zeit den unverfälschten Stempel der Persönlichkeit Jommellis an sich. Denn der Herzog, der musikverständlich genug war, um zu erkennen, welche Kraft er an seinem neuen Oberkapellmeister besaß, trat jederzeit mit seiner vollen Autorität für seine Vorschläge und Wünsche ein und achtete in ihm nicht allein den Künstler, sondern auch den Menschen. Ja er sicherte ihm sogar alle drei Jahre einen sechsmonatlichen Urlaub nach Italien zu⁵⁾ und nahm ihn gelegentlich auch mit der gesamten Kapelle auf seine eigenen Reisen mit⁶⁾. Freilich kannte Jommelli den eifersüchtigen Argwohn seines Herrn und war klug genug, von seinem kontraktlichen Urlaub keinen allzuweitgehenden Gebrauch zu machen⁷⁾.

Unter den Hoffesten, die Jommelli durch seine Kunst zu schmücken hatte, stand der Geburtstag des Herzogs (11. Febr.) in vorderster Reihe. Es war ein günstiger Zufall, daß dieses Fest gerade in den Karneval fiel; so gruppierte sich um diesen Haupttag eine Reihe weiterer Festlichkeiten, deren verschwenderische Pracht später hauptsächlich den Anlaß dazu gab, das Leben und Treiben am Hofe zu diskreditieren und verhaßt zu machen⁸⁾. Den Glanzpunkt der Geburtstagsfeier selbst aber bildete die jeweilige neue Oper Jommellis mit den in ihren Zwischenakten eingefügten großen Balletten.

Die einzige und überdies nie mit voller Strenge ausgeübte Beschränkung der künstlerischen Freiheit Jommellis betraf die Wahl der Stoffe, die sich der Herzog nach dem Muster Ludwigs XIV. selbst vorbehielt. Innerhalb dieser Grenzen jedoch wahrte sich Jommelli unbeschränkte Freiheit, vor allem was Kürzungen und Änderungen seiner Texte anlangte. Dies ward ihm um so leichter,

1) Selbst eine »Semiramide« für Madrid wird von Mattei a. a. O. erwähnt.

2) Für die Annahme eines Aufenthaltes Jommellis in Paris, die sich mir zuerst aus den Zeugnissen nahelegte (vgl. K.-A. S. 560), sind bei näherer Prüfung keine zwingenden Gründe vorhanden.

3) Mattei a. a. O.

4) Vgl. K.-A., S. 494 ff.

5) Bei dieser Gelegenheit führte er 1757 in Rom (T. Argentina) seinen »Creso« und in Neapel (T. S. Carlo) seinen »Temistocle« auf.

6) So 1767 nach Venedig, vgl. Musikal. Realzeitung (Speier), 10. Sept. 1788.

7) Mattei a. a. O. erzählt, Jommelli habe von 1757—1769 überhaupt auf Italien verzichtet. Ob er somit der Aufführung seines »Cajo Mario« 1765 in Mailand angewohnt hat, ist fraglich.

8) Vgl. J. Uriot, Beschreibung der Feyerlichkeiten, welche bei Gelegenheit des Geburtsfestes etc. den 11. und folgende Tage des Hornung 1763 angestellt worden. Stuttgart, Cotta 1763.

als er eine umfassende literarische Bildung besaß¹⁾ und sich gelegentlich auch selbst als Dichter versuchte²⁾. Auch Metastasios Dichtungen hat er nicht verschont und namentlich in den Seccopartien große Striche vorgenommen. Vor allem aber war es der ihm im württembergischen Hofdienst an die Seite gestellte Mattia Verazi, der Hofdichter, dem Jommelli besonders scharf auf die Finger zu sehen pflegte. Daß er dazu seine guten Gründe hatte, beweist sowohl der gleich näher zu behandelnde Text des »Fetonte«, als auch das Zeugnis Schubarts³⁾.

Bei der Betrachtung der Stuttgarter Operschöpfungen müssen wir diejenigen Werke, die Jommelli für den württembergischen Hof neu komponiert hat, unterscheiden von denen, die früher entstanden waren und in Stuttgart wieder hervorgeholt wurden. Zu den letzteren gehören einmal die vor Jommellis Ankunft in Stuttgart gegebenen Opern: »Ezio« (Wien 1749), »Didone abbandonata« (desgl.) und die erste Fassung des »Fetonte« (1753). Dann folgte am 30. Aug. 1754 »Catone in Utica« (1749 für Wien), am 30. Aug. 1756 »Artaserse« (1749 für Rom), im selben Jahre »Merope« (in der Wiener Fassung von 1749), am 6. Jan. 1758 »Tito Manlio« (1743 für Turin), am 11. Febr. 1762 »Semiramide riconosciuta«. Neu geschaffen für Stuttgart wurden: »La clemenza di Tito« (30. Aug. 1753), »Pelope« (11. Febr. 1755), »Enea nel Lazio« (30. Aug. 1755), »Nitteti« (11. Febr. 1759), »Alessandro nell'Indie« (11. Febr. 1760), »L'Olimpiade« (1761), »Didone abbandonata« (neue Fassung 1763), »Demofonte« (neue Fassung 11. Febr. 1764)⁴⁾, »Il re pastore« (1764)⁵⁾, »Vologeso« (1766), und »Fetonte« (neue Fassung 11. Febr. 1768). Dazu kommen noch 3 komische Opern, 8 Pastorale, sowie eine Reihe Serenaden.

Erhalten sind uns von den seriösen Opern, die in Stuttgart entstanden: Pelope, Enea nel Lazio⁶⁾, Didone⁷⁾, Olimpiade⁸⁾, Demofonte, Vologeso und Fetonte⁷⁾.

Die ersten beiden Werke sind für den Wandel in Jommellis Anschauungen über das musikalische Drama charakteristisch. Vor allem springt der Einfluß der französischen Oper in die Augen, nur daß er sich in jeder auf verschiedene Weise offenbart. Der »Pelope« zeigt ihn auf dem Gebiete der Deklamation sowohl wie in den großen freien dramatischen Szenen. Diese Komplexe, innerhalb deren Orchesterrezitative, Seccopartien, Ariosi, reine Instrumentalsätze, ja sogar Chorsätze der dramatischen Situation entsprechend in bunter Folge miteinander abwechseln, treten hier zum ersten Male in großem Umfange auf⁹⁾. Der Schwerpunkt des »Enea« dagegen liegt in den Chor- und Ensemble-sätzen, die sich hier nicht nur ihrem Umfang und ihrer Ausführung, sondern auch ihrem scharf ausgeprägten dramatischen Charakter nach als Produkte französischen Einflusses darstellen. Vor allem sind die unisono geführten Geisterstimmen im ersten Akt dafür bezeichnend. Auch in der Zeichnung der einzelnen Charaktere wird ein Realismus des Ausdrucks entfaltet, der den früheren Schöpfungen fremd ist¹⁰⁾.

Die neuen Errungenschaften, die in diesen beiden Werken getrennt auftreten, erscheinen in den folgenden in voller Vereinigung und gegenseitiger Durchdringung. »Olimpiade«, »Demofonte«, »Vologeso« und »Fetonte« stellen den Höhepunkt der dramatischen Meisterschaft Jommellis dar. Vor allem fesselt hier der 2. Akt des »Demofonte«, ein Höhepunkt nicht nur in Jommellis Schaffen, sondern in der Entwicklung der neapolitanischen Oper überhaupt. Das Seccorezitativ tritt hier vollständig zurück, es nimmt nur noch zwei von den elf Szenen des Aktes ein, während die übrigen alle vom Orchester

1) Unter dem Namen »Anfione Eteoclido« war J. Mitglied der römischen Arkadier. Ferner erwähnt Dom. Martuscelli, Biografia degli illustri uomini del Regno di Napoli (Neapel, Gervasi), er habe nach seinem Tode eine ausgezeichnete Bibliothek hinterlassen.

2) »Er war auch ein nicht schlechter Poet in seiner Sprache« (Gerber, Altes Lexikon S. 695).

3) Ges. Schriften I, 92: »Er studierte seinen Dichter, verbesserte ihn oft, wie dieses bei Verazi oft sonderliches Bedürfnis war.«

4) Alle genannten Werke am 11. Febr.

5) 4. Nov.

6) Bibliothek des K. Konservatoriums in Neapel.

7) Archiv des Kgl. Hoftheaters in Stuttgart.

8) Kgl. Landesbibliothek Stuttgart.

9) Vgl. K.-A., S. 563 f.

10) Vgl. K.-A., S. 564 f.

begleitet werden. Das Verhältnis zwischen Orchesterrezitativ und Arie hat sich hier bereits in dem Sinne verschoben, daß die ersteren die Kulminationspunkte der ganzen Szene enthalten, während die ebenfalls in den größten Dimensionen angelegten Arien nur die Aufgabe haben, die dort aufgewühlten Wogen der Erregung majestätisch zum Strande branden zu lassen.

Ähnlich verhält es sich mit den beiden gleichmäßiger gearbeiteten letzten Opern. Sie leiten bereits jene Periode in Jommellis Schaffen ein, deren Erzeugnisse seinen Landsleuten später zu gelehrt und zu »tedesco« erschienen¹⁾. Es war weniger die von Mattei²⁾ angeführte Degeneration der neapolitanischen Bühnen, welche diesen Mißerfolg zeitigte, als der Umschwung im gesamten Opernwesen, den inzwischen die Neuneapolitaner, Lampugnani und Genossen, herbeigeführt hatten. Jommellis Opernideal, das mehr und mehr auf die dramatische Seite das Hauptgewicht legte, mußte mit Notwendigkeit in immer schrofferen Gegensatz zu einer Kunstanschauung treten, welche wieder die rein musikalischen Rücksichten in den Vordergrund zu rücken begann. Die Tragik von Jommellis künstlerischem Ausgang liegt also nicht darin, daß er selbst ein anderer geworden wäre, sondern darin, daß seine Landsleute während seiner Stuttgarter Jahre andere geworden waren.

Sein deutsches Publikum hat ihm allerdings die Treue gehalten. Neben dem »Demofonte« waren es gerade »Vologeso« und »Fetonte«, welche den tiefsten und nachhaltigsten Erfolg zu verzeichnen hatten³⁾.

Ein Vergleich zwischen dem 1753 komponierten Fetonte-Text Villatis und der zweiten, Verazischen Fassung ist überaus lehrreich. Jene frühere Arbeit ist auch deshalb von Interesse, weil dabei Algarotti seine Hand im Spiele hatte⁴⁾.

Beide Texte gehen, in ihren dritten Akten sogar unter wörtlicher Übersetzung des antiken Vorbildes, von der bei Ovid⁵⁾ sich findenden Gestalt der Phaëthonsage aus, wonach Phaëthon, um seine göttliche Abkunft zu erweisen, Phöbus durch Abnahme des Eides nötigt, ihm den Sonnenwagen auf einen Tag zu überlassen. Aber die Voraussetzungen dieser Bitte Phaëthons sind bei Verazi ganz andere, als bei Villati. Bei diesem ist das Motiv Phaëthons von Anfang an brennender Ehrgeiz, der ihn sogar veranlaßt, die ihm treu ergebene Teone ohne Weiteres von sich zu stoßen, um durch Libyas Hand die Herrschaft Ägyptens zu gewinnen. Er stellt im Großen und Ganzen den Typus des skrupellosen Draufgängers dar, der selbst vor dem Reiche der Götter nicht zurückscheut. Sein Ende wird denn auch von allen Seiten als eine Erlösung betrachtet. Neben diesem Helden sind die übrigen Personen ziemlich farblos gezeichnet, das vielgeprüfte Liebespaar Libya und Epaphus, die treue Teone usw. Das Motiv der Rivalität zwischen Phaëthon und Epaphus wird nur angedeutet. Im Ganzen betrachtet erhebt sich dieses Villatische Libretto nicht über das gewöhnliche Niveau der mit Liebesintrigen reich durchsetzten Staatsaktion hinaus.

Ganz anders Verazi, in dessen Texte wir wohl mit Recht da und dort die Hand Jommellis erkennen dürfen. Wir haben zwar auch hier kein Meisterwerk vor uns⁶⁾, aber wenigstens das Streben nach schärferer Herausarbeitung und Individualisierung der einzelnen Charaktere und nach psychologischer Motivierung der einzelnen Situationen. Vor allem tritt hier als treibendes Motiv des Ganzen der Rivalitätsstreit zwischen Phaëthon und Epaphus klar und deutlich in den Vordergrund. In ihrer

1) Vgl. das bekannte Urteil Mozarts in seinen Briefen (Nohl S. 14) und Tommaso Iriarte, *La musica* 1789, im Anhang.

2) A. a. O., S. 90.

3) Vom »Vologeso« berichtet die *Mus. Realzeitung* vom 15. Apr. 1789, daß »Jommelli sich darin selbst übertraf und bei einer gewissen, etwas langen Szene solche Stärke im Ausdruck des Tragischen auf eine solche Art zeigte, daß zwar der Herzog, dieser bekannte gefühlvolle Kenner, die Oper aushielt, aber im Herausgehen sagte: Jommelli hat wieder ein Meisterstück geliefert, aber ich kann es nicht mehr hören, weil es mich hier (auf seine Brust deutend) allzuheftig erschüttert«.

4) Brief Algarottis an Friedrich II. vom 28. Nov. 1749.

5) *Metamorph.* II, 1—366.

6) Sehr abfällig urteilt Heinse in seiner »Hildegard von Hohenthal«, S. 287 ff. über den Verazischen Text. Er bezeichnet ihn als »das albernste Brettenspiel, durchaus ohne Verstand und Empfindung Der Herzog hat mit seinen großen Künstlern das Unmögliche möglich machen und ein glänzendes Feenspiel zum Erstaunen der guten Schwaben für Augen und Ohren geben wollen«. Vor allem findet Hohenthal den Einfall des allgemeinen Weltbrandes abgeschmackt. Auch in der Musik habe Jommelli sein Genie mißbrauchen müssen, denn es sei darin »meistens nur sein Stil sichtbar«.

Charakteristik haben diese beiden Figuren Villati gegenüber ihre Rollen vertauscht: dem Epaphus fällt die Rolle des allezeit unruhigen und ehrgeizigen Fürsten zu, während Phaëthons Wesen von Anfang an sich als weiche Melancholie und wehmutsvolle Resignation kennzeichnet. Diese Charakteristik des Titelhelden, die ihn uns weit sympathischer erscheinen läßt, als sein Ebenbild bei Villati, war freilich nur dadurch möglich, daß die eigentlich vorwärtstreibende Kraft der Handlung, die bei Villati durch Phaëthon selbst repräsentiert wird, von Verazi, unter Anlehnung an die antike Sage, einer ganz neuen Gestalt anvertraut wird, nämlich der Mutter Phaëthons, Clymene. Den Anteil Clymenes am Untergang Phaëthons, der bei den antiken Dichtern nur flüchtig gestreift wird, hat Verazi in den Mittelpunkt der ganzen Handlung gerückt. Sie ist es, die Phaëthon den Gedanken eingibt, das Wagnis zu unternehmen, sie ist es ferner, die das ganze Schicksal des Liebespaares in ihrer Hand behält und endlich auch die Verhandlungen mit den feindlichen (Epaphus) oder unsicheren (Orcanes) Elementen allein führt. Auf sie fällt denn auch am Schlusse die ganze Verantwortung zurück. Hier erhebt sie sich wirklich zu einer tragischen Größe, von welcher der Villatische Text keine Spur kennt. Ganz folgerichtig fehlt bei Verazi der moralisierende Schlußchor. Hier steht vielmehr alles wie gelähmt unter dem erschütternden Eindruck von Clymenes tragischem Schicksal.

Vom dramatischen Standpunkt aus kann man Verazi freilich den Vorwurf nicht ersparen, daß er an Stelle des einen, von der antiken Sage gegebenen Helden deren zwei eingeführt hat, den Titelhelden selbst und seine Mutter. Aber diese Teilung hat hier wirklich zu einer dramatischen Vertiefung geführt, die der älteren Fassung fremd ist. Der 3. Akt des Verazischen »Fetonte« enthält eine dramatische Steigerung, die ihrer unmittelbaren Wirkung sicher ist. Die ganze Oper gehört in die Klasse der Frauentragödien, denen Jommelli von jeher seine besondere Aufmerksamkeit zugewandt hat (Semiramis, Sofonisba, die beiden Iphigenien, Talestri, Ipermestra, Merope, Didone, Armida, Clelia). Bei der Neubearbeitung des Stoffes mag in erster Linie die Rücksicht auf die damalige Heroine, Maria Masi-Giura, die Nachfolgerin Marianne Pirkers, den Ausschlag gegeben haben, die z. B. in der »Didone« von 1763 eine Meisterleistung gegeben hatte. Tatsächlich hat sich denn auch Verazi, wie überhaupt an Metastasio, so ganz besonders an dessen »Didone« angelehnt: nicht allein in einzelnen Zügen der Charakteristik, sondern bis in Einzelheiten der Diktion hinein¹⁾.

Was die musikalische Seite der letzten Stuttgarter Opern anbetrifft, so offenbart sich deutlich das Bestreben, nicht, wie Gluck es getan, das musikalische Drama von Grund aus neu zu gestalten, sondern es innerhalb des bestehenden Rahmens im dramatischen Sinne zu regenerieren. Nach dieser Richtung hin ist Jommelli der folgerichtige Fortsetzer der Bestrebungen J. A. Hasses. An den Grundformen der neapolitanischen Oper hat auch er nichts geändert, wohl aber hat er sie in einer Weise ausgestaltet, die zur Genüge dartut, daß es ihm mit dem Drama in der Oper wirklich Ernst war. Seine eigentliche Begabung wies ihn von Anfang an auf das Gebiet des Pathetischen und Tragisch-Seriösen. Daher kommt es denn auch, daß seine Erfolge auf dem Gebiet der Buffooper weit bescheidenere waren; alle seine Versuche in dieser Richtung tragen meist entweder ein schwerfälliges, unbeholfenes Gepräge oder sie bewegen sich in der Sphäre des Konventionellen.

Das Seccorezitativ ist, wie bereits angedeutet wurde, in den letzten Stuttgarter Opern zugunsten des Accompagnato beträchtlich zurückgedrängt. Aber auch in den noch immer ziemlich ausgedehnten Partien, wo es allein das Wort führt, läßt ihm Jommelli eine Sorgfalt in der Behandlung zuteil werden, die einen deutlichen Kontrast zu der Sorglosigkeit der übrigen Neapolitaner bildet. Es ist

¹⁾ Vgl. Did. I, 2: Ah! che parlar non sò, spiegalo tu per me mit Fet. II, 8: tu parla, tu digli ch'appena io respiro usw.: Did. I, 9: En. Piange Selene. S. E come, quando parli così non vuoi ch'io pianga? mit Fet. I, 6: tu vuoi ch'io terga sulle ciglia il pianto, ma perchè oh Dio! tu piangi intanto?; Did. II, 13: So che un barbaro sei, nè mi spaventi mit Fet. III, 3: So che femmina sei, nè a te mi fido. Did. III, 14: Venite, anime imbelli; se vi manca valore, imparate da me come si muore mit Fet. III, 7: e uccidermi se'l mio dolor non sà, apprenderete, o barbari, come a morir si vò. Mit dieser Anlehnung an die Didone mag denn auch die Herübernahme der Arie »Son qual fume« im 3. Akt in Verbindung stehen.

interessant und instruktiv zugleich, zu beobachten, wie sich bei Jommelli der »tedio del Recitativo« vom »Ricimero« (1740) an bis zu den letzten Opern Schritt für Schritt verflüchtigt. Auch hierin zeigt sich die Zugehörigkeit Jommellis zur Schule Hesses in hellem Lichte¹⁾. Nur ein charakteristischer Zug sei aus dem »Fetonte« hier hervorgehoben. Die Tonreihe, die I, 9 die Worte *oggi al letto condurti amante e sposo* illustriert, kehrt II, 2 auf die mit bitterer Ironie zitierten Worte *pensò al letto condurmi amante e sposo* wörtlich wieder.

Es ist ein Beweis von Jommellis feinem Gefühl für den psychologischen Aufbau einer musikalischen Tragödie, daß er die einzelnen Höhepunkte mit sicherem Gefühl herausgreift und durch das Hinzutreten des Orchesterrezitativs dem Hörer besonders eindringlich zu machen versteht. Je mehr wir uns der Peripetie oder, wie im »Fetonte«, der Katastrophe des Dramas nähern, um so mehr weicht das Secco dem Accompagnato²⁾.

In den begleiteten Rezitativen gibt Jommelli sein Bestes. Ihr häufiges Auftreten in den letzten Stuttgarter Opern beweist, daß die durch Metastasios Dichtungen bedingte Scheidung der Opernmusik in »Voll- und Halbmusik«³⁾ auch ihm, je länger, je klarer als eine Gefahr für das Musikdrama erschien. Szenenkomplexe großen Stils, gemischt aus freien Rezitativen und geschlossenen Sätzen, wie sie z. B. der 2. Akt des Stuttgarter »Demofonte« und die zweite Hälfte des 3. Aktes im »Fetonte« bieten, zeigen zur Genüge, daß auch innerhalb des Rahmens der neapolitanischen Oper wirklich dramatische Musik möglich war. Jommelli hat kein Bedenken getragen, das Orchesterrezitativ, wenn es die Rücksichten des Dramas erheischten, auf eigene Füße zu stellen und ihm keine Arie folgen zu lassen, wenngleich allerdings diese letztgenannte Art auch bei ihm noch die häufigere ist⁴⁾.

In den Arien hält Jommelli an der alten Dreiteiligkeit fest, sucht sich aber innerhalb dieses Gehäuses durchaus auf seine eigene Weise einzurichten. Vor allem fallen zunächst in den pathetischen Stücken die großen Dimensionen auf (vgl. Fet. I, 9); ein zweiter charakteristischer Punkt betrifft das Verhältnis zwischen Haupt- und Mittelteil. Nachdem Jommelli in seinen ersten Opern, seinen Vorgängern folgend, den Mittelteil überaus knapp und in motivischer Abhängigkeit vom Hauptteil gehalten hatte, geht er im weiteren Verlaufe seiner Entwicklung mehr und mehr auf Kontrastwirkungen aus. Immer deutlicher wird sein Bestreben kund, dem Hauptteil, dessen Schwerpunkt er auf die gesanglich-melodische Seite legt, im Mittelteil einen vollständig selbständigen Abschnitt gegenüberzustellen, der vorwiegend mit harmonischen Mitteln operiert⁵⁾. Das gelegentlich sehr reich bewegte modulatorische Leben dieser Sätze verleiht den Arien Jommellis ein ganz eigentümliches Gepräge. Auch der immer häufiger auftretende Takt- und Tempowechsel zeigt, wie sehr es dem Komponisten innerhalb der Arien auf stark kontrastierende Stimmungsbilder ankam. Mit der motivischen Verschiedenheit beider Teile ist Jommelli noch ein gutes Stück über Hesses Praxis hinausgegangen, der zwar auch Takt- und Tempowechsel liebt, aber für gewöhnlich doch an der thematischen Einheit des Ganzen festhält.

Was die Konzeption der Arien anlangt, so können wir auch bei Jommelli zwei Typen unterscheiden, nämlich solche, die ein im Text gegebenes poetisches Bild tonmalerisch illustrieren und solche, welche einen höheren Flug nehmen und den Seelenzustand unmittelbar schildern. Wie leicht

1) Vgl. H. Kretzschmar im Jahrbuch Peters 1901, S. 57.

2) Man könnte sich darüber wundern, warum Jommelli bei der Orakelszene des Proteus (I, 4) sich den Effekt des begleiteten Rezitativs hat entgehen lassen. Offenbar hat er die Schwäche der Dichtung dieser Szene mit richtigem Instinkt herausgeföhlt. Verazi hat hier das altbewährte Kunstmittel des Orakels aufgegriffen, ohne es zum Gang des Dramas in mehr als bloß äußerliche Beziehung zu setzen, wie denn überhaupt die ganze Proteusszene nur den Charakter einer äußerlich glänzenden, aber dramatisch belanglosen Episode trägt. Der Komponist hatte darum vollständig recht, wenn er diese Szene, nachdem er ihre Aufnahme einmal gutgeheißen hatte, nicht durch ein Orchesterrezitativ besonders hervorhob.

3) Vgl. Kretzschmar a. a. O. 1901, S. 50.

4) In Fet. I, 7 ist die Verbindung zwischen Rezit. und Arie motivisch dadurch hergestellt, daß die charakteristische Figur der zweiten Geige in der Arie bereits im Rezitativ erscheint.

5) Charakteristisch ist für dieses Verhältnis, daß Jommelli in diesen Mittelsätzen nur in den seltensten Fällen Koloraturen anbringt.

erklärlich, steht die erste Gruppe, die ein mehr oder minder konventionelles Gepräge trägt, musikalisch bedeutend unter der zweiten, in der Jommelli wirklich ergreifende und individuelle Seelenschilderungen gelungen sind (vgl. z. B. Fet. I, 6 *Le mie smanie* und II, 3 *Sempre fido*). Hier erreicht seine Kunst eine Höhe des Empfindungsausdrucks, welche den Enthusiasmus eines Schubart vollauf rechtfertigt. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die in den Stuttgarter Arien immer häufiger eingestreuten rezitativischen, eindringlich deklamierten Stellen und weiterhin durch die bedeutungsvolle Anteilnahme des Orchesters am Stimmungsausdruck, die bereits Reichardt auffiel¹⁾. Ein näheres Eingehen darauf verbietet hier der Raum; es sei an dieser Stelle nur auf das charakteristische Verhältnis der beiden Violinen zu einander aufmerksam gemacht, das bereits Schubart hervorhebt²⁾. Während nämlich die erste Violine entweder die Gesangsstimme stützt oder eine eigene Kantilene übernimmt, fällt der zweiten, zumal in den Allegrosätzen, die Schilderung des bewegten Stimmungshintergrundes zu, sei es, daß ihr ein tonmalerisches Motiv übertragen wird³⁾ oder daß sie die erregte Stimmung ganz allgemein in durchgehenden rauschenden Sechzehntel- oder Zweiunddreißigstelpassagen festhält⁴⁾, ein Effekt, der sich bereits bei Jommellis Lehrer Leo findet⁵⁾, aber von dem jüngeren Meister zum stehenden Ausdrucksmittel erhoben wurde.

Am wenigsten ist Jommelli in den Ensemblesätzen über seine Vorgänger hinaus fortgeschritten. Seine Duette usw. sind noch durchweg nach dem alten Scarlattischen Typus gearbeitet; eine musikalisch-dramatische Charakteristik der verschiedenen beteiligten Personen wird nirgends versucht, höchstens kann man in dem offenkundigen Bestreben nach soliderer, vor allem streng polyphoner Ausgestaltung dieser Sätze einen Fortschritt nach der rein musikalischen Seite hin erblicken.

Daß unter dem Einfluß der Wiener und der französischen Oper der Chor in den Stuttgarter Werken wieder eine größere Rolle spielt, ist bereits bemerkt worden. Freilich dienen speziell im »Fetonte« die Chöre vorwiegend der Staffage; erst in der Schlußszene, die auch das charakteristische Unisono bringt, tritt die dramatische Mission des Chores stärker zutage.

Zum Schlusse endlich noch ein Wort über die Sinfonie. Zunächst sei bemerkt, daß Jommelli sich weit strenger als sein Vorbild Hasse an die Scarlattische Dreisätzigkeit hält. Die einförmige und schablonenmäßige Gestaltung dieser Stücke im Großen und Ganzen zeigt, daß Jommelli bis tief in die Stuttgarter Zeit hinein der Opernsinfonie unter allen Neapolitanern am wenigsten Gewicht beigelegt hat. Seine Opernsinfonien sind mit wenigen charakteristischen Ausnahmen sehr lehrreiche Beispiele für die Verrohung, welche nach dieser Richtung hin nach Scarlatti auch unter den besseren Komponisten einriß⁶⁾. In Stuttgart aber ging Jommelli, offenbar unter dem Einfluß der französischen Ouvertüren-Theorie⁷⁾, daran, auch diese Seite der Oper einer kritischen Revision zu unterwerfen. Er richtete dabei in erster Linie sein Augenmerk darauf, seine Sinfonien wenigstens dem allgemeinen Charakter der folgenden Bühnenhandlung anzupassen. Schubart hat diese Wandlung mit richtigem Blicke erkannt⁸⁾. Nur geht er in seiner überschwänglichen Art viel zu weit, denn die Versuche Jommellis auf diesem Gebiete sind einesteils lange nicht so zahlreich, wie man nach Schubarts

1) Mus. Wochenbl., Okt. 1792: »Ein besonderes Verdienst, das Jommelli überall hat, ist die Klugheit oder Witz, mit wenigen Noten oft eine große frappante Wirkung hervorzubringen. Besonders in den Ritornellen und kleinen Zwischenspielen der Instrumente sind oft äußerst frappante, oft auch äußerst angenehme Züge. Dies hat seine Theaterarbeiten immer so höchst anzüglich und großwirkend gemacht.«

2) Ges. Schriften 1839, V, 55: »Man hat es an ihm getadelt, daß seine Instrumentalbegleitung zu betäubend sei. Seine Violine, besonders die andere, ist in beständig flüchtiger Bewegung, und es gehört ein sehr starker Sänger dazu, wenn er durch diesen Instrumentensturm durchdringen will.«

3) Vgl. Fet. I, 7.

4) Vgl. Fet. II, 2 (Mittelsatz).

5) Vgl. dessen »Andromaca« (Neapel 1742) I, 2.

6) Vgl. C. Mennicke a. a. O. 60.

7) Mennicke, S. 255 ff.

8) Ges. Schr. I, 93: »Seine Sinfonien, die nach ihrer Absicht Eröffnungen eines großen, feierlichen Schauplatzes und nicht selten Embryonen waren, in welche die ganze Oper eingewickelt war, haben manches schiefe Urteil über Jommelli veranlaßt.« Vgl. auch J. B. Schaul, Briefe über den Geschmack in der Musik, Karlsruhe 1809, S. 76 ff.

Ausführungen annehmen könnte, und andernteils muß man sich hüten, in ihnen etwa Programmouvertüren im modernen Sinne zu erblicken. Sie entsprechen vielmehr im Großen und Ganzen der Forderung Scheibes, daß die Ouvertüre »in den ersten beiden Sätzen den Hauptcharakter des Singspiels zu bemerken, im letzten aber auf den Anfang desselben insbesondere zu sehen« habe¹⁾. Die Sinfonie der vorliegenden Oper ist am besten geeignet, uns dies Verfahren Jommellis anschaulich zu machen. Formell hat er auch hier an der Dreisätzigkeit nichts geändert. Nach dem ersten, vom Orchester allein vorgetragenen Allegro vertritt die kleine Chorszene der Climene die Stelle des langsamen Mittelsatzes²⁾, dem dann, wieder als reines Orchesterstück, im Allegro molto der rasche Schlußteil folgt. Schon die Wahl der Tonarten: Ddur, Dmoll, Ddur beweist, daß dieser ganze Komplex als Einheit gedacht ist. Zu bemerken wäre höchstens der Abschluß des Ganzen auf der Dominante, der nach französischem Vorbild unmittelbar in die folgende Szene überleitet.

Ihrem Charakter nach erfüllt die Sinfonie die Forderungen Scheibes insofern, als das erste Allegro den pathetischen Grundton der ganzen Oper mit allem Nachdruck und unter Aufbietung des traditionellen, lärmenden Instrumentalgepräges feststellt. Aber gegen Ende nimmt der Satz ein ausgesprochen programmatisches Gepräge an, das, den Bemerkungen des Textbuches entsprechend, den Reigen des priesterlichen Gefolges Climenes illustriert. Dieser Reigen erstreckt sich über die ganze Chorszene. Das Schlußallegro bietet wiederum Programmusik. Es schildert das »unterirdische Getös einer schrecklichen Erschütterung«, die Flucht der Priester und die raffinierte Verwandlung, die uns ein anschauliches Beispiel von dem ungeheuren szenischen Apparat der herzoglichen Hofbühne vor Augen führt.

Die Sinfonie des »Fetonte« stellt also einen beachtenswerten Versuch dar, die alte neapolitanische Sinfonienform mit programmatischen Elementen zu durchdringen und zwar einerseits mit solchen, die sich auf den Charakter der Oper als Ganzes beziehen, und zweitens (und der Hauptsache nach) mit solchen, welche die Aufgabe haben, die Vorgänge einer bestimmten Szene tonmalerisch zu illustrieren. Es ist, sehr im Gegensatz zu dem bekannten Worte Beethovens, »mehr Malerei als Ausdruck der Empfindung«, was hier geboten wird, und Jommelli geht in Verfolgung dieses Standpunktes nicht über die Sphäre der zeitgenössischen, zumal der französischen Praxis hinaus. Übrigens scheint er sich auf diesem Gebiete selbst nicht recht wohl gefühlt zu haben, denn, soviel ich bis jetzt erkennen kann, ist er in seinen letzten Opern wieder zur alten Sinfoniepraxis zurückgekehrt.

Die erste Aufführung des »Fetonte« fand am 11. Februar 1768, dem herzoglichen Geburtstage, auf der Ludwigsburger Opernbühne statt³⁾. Das Verzeichnis der Darsteller zeigt, daß bei diesem letzten großen Stuttgarter Opernwerk Jommellis noch einmal aller Prunk entfaltet wurde⁴⁾. Auch das weltberühmte Orchester stand noch auf der alten Höhe; es bestand seit 1767 aus 47 Künstlern, zum Teil von allererstem Rang. Da dieses Orchester schon mehrmals ausführlich beschrieben ist, so mag ein einfacher Hinweis genügen⁵⁾. Aber auch auf der Bühne ging es überaus glänzend und lebhaft zu, insofern 341 Soldaten, darunter 86 zu Pferd, und 95 andere Komparsen in dieser Oper beschäftigt waren⁶⁾. Das Ballett nahm auch hier eine hervorragende Stellung ein. Von Interesse ist dabei, daß die vorkommenden Balli nicht, wie gewöhnlich, eine selbständige Handlung aufweisen, sondern nach den Angaben des Textbuches aufs engste mit der Handlung selbst verwachsen sind.

1) Krit. Musikus 1745, 66. Stück, vgl. auch Arteaga, Geschichte der ital. Oper, übersetzt von J. N. Forkel, Leipzig 1789, II, 236 ff.

2) Daß das im Texte erwähnte Priesterballett kein selbständiges, eingelegtes Tanzstück war, geht aus der Bemerkung der Partitur »Sigue subito« hervor.

3) Über dieses Theater vgl. K.-A. S. 495 ff.

4) Über die Sänger vgl. ebend. S. 509 ff.

5) Vgl. K.-A. S. 505 ff.

6) Ebenda S. 503.

Das war das Prinzip des im Jahre zuvor aus dem Verband des herzoglichen Theaters ausgeschiedenen Ballettmeisters Noverre, der sich mit Erfolg bemüht hat, die Gattung des Balletts dadurch zu heben, daß er die Tänze enger an die Oper selbst angliederte und ihnen einen wirklich dramatischen Charakter zu verleihen strebte. Die Idee der Balli des »Fetonte« stammt von Verazi selbst, der hier durchaus in Noverres Fußstapfen wandelt; ihre Ausführung lag in den Händen von Noverres Nachfolger Dauvigny. Jommelli selbst freilich hat sich mit der Komposition dieser Tänze nicht abgegeben und die betreffende Musik fehlt denn auch in seinen Partituren. Hier traten für den Oberkapellmeister zwei talentierte Orchestermglieder ein, nämlich Joh. Jos. Rudolph und Florian Deller¹⁾.

Jommelli hat beim Niederschreiben seiner Partituren große Sorgfalt aufgewandt. Im Gesangspart ist alles, mit Ausnahme der im Da Capo der Arien dem Sänger überlassenen Ausschmückungen und der Kadenzten, ausgeschrieben. Auch im orchestralen Teil ist der Anteil jedes einzelnen Instrumentes (namentlich auch der Flöten und Oboen), genau fixiert. Nur für das Akkompagnement des Cembalisten²⁾ findet sich in den Arien gar keine und auch in den Seccorezitativen nur in Ausnahmefällen eine Bezifferung. Jommelli hat hier offenbar seinem vorzüglichen Cembalisten Joh. Friedr. Seemann vollständig freie Hand gelassen³⁾. Bei der Aussetzung der Cembalopartie war es das Bestreben des Herausgebers, zunächst die Füllstimmen in einer der damaligen Klaviertechnik entsprechenden Weise zu geben. Nur an den Stellen, wo eine gewisse motivische Dürftigkeit des Orchesterparts auf eine Ergänzung durch den Cembalisten hinwies, wurde eine selbständigere Führung der Cembalopartie versucht. In den Seccorezitativen dagegen ist vor allem der Grundsatz maßgebend gewesen, die Klavierbegleitung der Situation im einzelnen anzupassen; natürlich beansprucht der Herausgeber für diese Partien keineswegs etwa eine allgemeine Verbindlichkeit. Was den Vortrag im einzelnen anlangt, so sei auch hier, wie in den vorhergehenden Bänden, auf die in letzter Zeit ja wieder nachdrücklich in den Vordergrund gerückten Lehrbücher eines Quantz, Tosi u. a., verwiesen.

1) Über den letzteren vgl. K.-A., S. 580 ff.

2) Die Laute verschwindet 1755 aus dem Stuttgarter Orchester.

3) Von ihm rühmt Schubart Ges. Schr. V, 162: »Alle Eigenschaften, die der große Bach vom Akkompagnisten fordert, besaß er. Er wußte sich an jeden Charakter des Sängers zu schmiegen, und wie er den Takt hielt, so hielt ihn keiner. Jeden Pulsschlag der Tonkunst belauschte er; den Geniesturm zu lenken war niemand fähiger als er. Er schmiegte sich jedem Temperamente an, schien nichts zu verstehen — und verstand alles.«

Revisions-Bericht.

Für die Neuausgabe wurden folgende vier handschriftliche Partituren benützt:

1. Eine Partitur in drei Bänden aus dem Kgl. Hoftheaterarchiv in Stuttgart (im folgenden mit S bezeichnet);
2. Eine Partitur in drei Bänden, aus der Bibliothek Dr. Chryсандers in Bergedorf (im folgenden mit C bezeichnet);
3. Eine Partitur in drei Bänden aus der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (IV. 15983a; im folgenden mit W bezeichnet);
4. Eine einbändige Partitur aus der Bibliothek des Kgl. Konservatoriums in Brüssel (Nr. 2189 K, im folgenden mit B bezeichnet).

Sämtliche Partituren sind Abschriften, das Original Jommellis ist verloren. Während aber die drei erstgenannten direkte Abschriften des Originals sind, die zum Zwecke von Aufführungen angefertigt wurden, stammt das Exemplar B, welches das Ex-libris-Zeichen Otto Jahns trägt, aus ziemlich späterer Zeit; es ist eine zu Studienzwecken angefertigte Kopie einer älteren Abschrift.

Von den drei übrigen Exemplaren besitzt C die größte Zuverlässigkeit sowohl in der Wiedergabe des italienischen Textes, als auch in der Setzung der Vortrags- und Phrasierungszeichen, sowie der Akzidentalen. S ist wegen seines Stuttgarter Ursprungs von Wichtigkeit, doch ist sein Abschreiber, augenscheinlich ein Mitglied der Hofkapelle, des Italienischen nur sehr mangelhaft mächtig und zudem in Setzung der Legato- und Stakkatozeichen und der dynamischen Vorschriften ziemlich flüchtig und sorglos. Zuverlässiger ist in dieser Hinsicht W, wengleich auch hier gelegentlich Willkürlichkeiten nicht fehlen.

Grundsätzliche Abweichungen von den übrigen enthält keine der Handschriften. Was die Einzelheiten anlangt, so hat der Herausgeber darauf verzichtet, solche Verschiedenheiten, die sich auf den ersten Blick als Flüchtigkeiten der Kopisten kennzeichnen, im Revisionsbericht mit aufzuführen. Dies gilt namentlich von den Unterschieden in der Setzung der Legatobögen und Stakkatopunkte, die in S, W und B eine ziemlich inkonsequente ist. Hier war vor allem C maßgebend, ebenso wie in der Schreibung der Vorhalte und der Akzidentalen; die Vorhalte z. B. notiert C ziemlich genau nach den Vorschriften bei Tosi (Anleitung zur Singekunst. S. 61).

Für die Herstellung des Textes waren die beiden auf der Kgl. Landesbibliothek in Stuttgart befindlichen Originaltextbücher maßgebend¹⁾. Beide sind, der Sitte am Württembergischen Hofe entsprechend, mit Übersetzungen versehen. Das Textbuch der ersten Aufführung enthält eine französische, das der Wiederholung vom 4. Februar 1769 eine deutsche Übersetzung. Beide sind nicht nur mit reichlichen szenischen Bemerkungen ausgestattet, sondern enthalten auch eine ausführliche Beschreibung der mit der Oper verbundenen Ballette, deren Komposition indes Jommelli selbst nicht übernahm, sondern einheimischen Kräften, wie Deller und Rudolph überließ²⁾. Um dem Leser einen Begriff von der Beschaffenheit dieser Übersetzungen zu geben, hat der Herausgeber sich in den szenischen Vorschriften und in den Beschreibungen der Tänze möglichst genau an den Wortlaut der deutschen Originalübersetzung gehalten und nur an der Orthographie da und dort leichte Änderungen angebracht.

In der deutschen Übersetzung sind die lateinischen Namensformen (Phaëthon, Clymene, Libya, Orcanes, Epaphus, Proteus und Thetis³⁾) restituiert worden.

Atto primo.

Sinfonia. S. 1, Syst. 7 von oben, Takt 1 ff. Die Fagotte erwähnt Jommelli ausdrücklich nur bei ihrem solistischen Hervortreten. Immerhin aber bieten die Partituren der vorangehenden Opern sichere Anhaltspunkte dafür, daß sie bei vollem Orchester stets den Baß verstärkten und nur bei Streicherbegleitung schwiegen⁴⁾.

S. 3, Syst. 12 von oben, Takte 2—3 fehlt in C der Hornsatz.


S. 5, Syst. 10 von oben, Takte 4—6 fehlt in W das Trillerzeichen.


1) Beide »gedruckt bey dem Hof- und Canzleybuchdrucker Christoph Friedrich Cotta«. Stuttgart 1768 und 1769.


2) In dieser Hinsicht ist der »Fetonte« deshalb bemerkenswert, weil seine Ballette keine selbständige Handlung aufweisen, wie die Zwischenaktsballette der vorhergehenden Opern, sondern mit dem Gang der Opernhandlung selbst verknüpft sind.

3) Hier ist Verazi ein Irrtum begegnet. Clymenes Mutter ist nach der alten Sage nicht Thetis, die Mutter Achills, sondern Tethys, die Gemahlin des Okeanos.

4) In diesem Falle heißt es in den Partituren häufig: »Violoncelli e Bassi«, im andern dagegen einfach: »Bassi«.

S. 7, Syst. 16, Takt 4, zweites Viertel in S und B: 

S. 9, Syst. 5, Takt 3, zweites Viertel in S und B: 

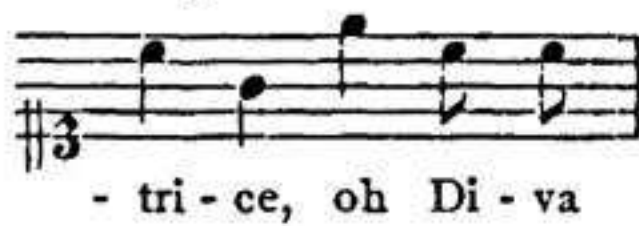
S. 9, Syst. 5, Takt 4, zweites Viertel in S: 

S. 13, Syst. 4, Takt 4, in W: , ebenso Syst. 13, Takt 2.


S. 13, Syst. 1, Takt 6, in B: 

S. 13, Syst. 11, Takt 6, fehlt in W das Trillerzeichen.

S. 14. In den Sekkopartien findet sich nur in den seltensten Fällen eine Bezifferung. In der Setzung der Bindebogen herrscht in W die größte Willkür.

S. 14, Syst. 7, Takt 2, in B: 
- tri - ce, oh Di - va

S. 18, Syst. 4, Takt 1, in S: , in B: 
l'ombre del l'ombre del fu-

S. 23, Syst. 7, Takt 2, in W: 

S. 27, Syst. 1, Takt 1, cis" in S.


S. 27, Syst. 3 und 4, Takt 1, fehlen in C und S die Akzidentalen.


S. 28, Syst. 11, Takt 3, hat S als 6. Sechzehntel h'.

S. 29, Syst. 13, Takt 1, hat S als 7. Sechzehntel c".

S. 30, Syst. 4, Takt 4, ist in W das letzte Sechzehntel g" statt a".


S. 31, Syst. 7. In B sind die Flöten auf einem besonderen System notiert.


S. 34, Syst. 1, Takt 7, Flöten in B: 

S. 43, Syst. 2, Takt 1, letztes Viertel in W: 

S. 45, Syst. 11, Takt 3, in S col basso.

S. 49, Syst. 9 ff. In der ganzen Arie des Proteus ist die Bratsche in S auf zwei Systemen notiert.

S. 49, Syst. 9, Takt 4, letzte Hälfte in B: 

S. 50, Syst. 17, Takt 5, in B: 

S. 51, Syst. 3, Takt 5, in B: 


S. 52, Syst. 18, Takt 1, letztes Sechzehntel in B: h'.


S. 54, Syst. 15, Takt 5, fehlt \sharp in S.

S. 54, Syst. 18, Takt 6, fehlt in S die Verzierung.


S. 55, Syst. 17, Takt 1 ff., gehen in B coll' basso.

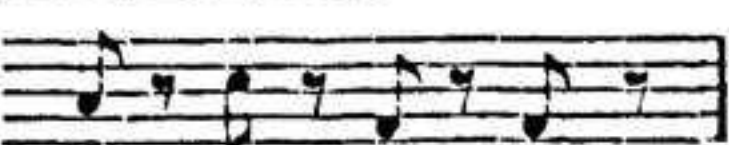
S. 56, Syst. 1, Takt 2, fehlt in S das erste \flat .

S. 56, Syst. 7, Takt 1, in W: 
la ri - co - nos - ce.

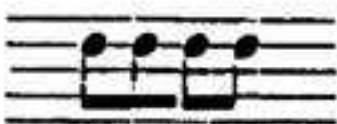
S. 59, Syst. 7, Takt 3, in B: 
ca - ra.

S. 60, Syst. 6, Takt 3, fehlt in W die Generalbaßnotierung.

S. 61, Syst. 3, Takt 6, in W: 



S. 63, Syst. 9, Takt 5, in W: 


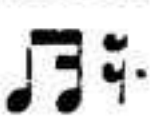
S. 64, Syst. 15, Takt 6, fehlt in C und S die Bezeichnung »Tempo primo«.


S. 66, Syst. 17, Takt 6, zweite Hälfte in W: 


S. 68, Syst. 8, Takt 4, in S \sharp statt \flat .

S. 68, Syst. 18, Takt 7, fehlt in C die Fermate.

S. 69, Syst. 16, Takt 4, in C und W:  im 3. und 4. Viertel, wogegen S und B: 



S bietet hier die richtige Lesart, es bringt nämlich in Takt 3 dieses Rezitativs in Bratschen und Celli die Figur , dagegen in Takt 12 bei der Wiederholung die Figur . Alle andern Handschriften schwanken.


S. 73, Syst. 15, Takt 1 ff. Durch dreimalige Wiederholung des Taktes  ist der Baß in W auf mehrere Takte in Unordnung geraten.


S. 82, Syst. 17, Takt 6, erstes Achtel in S: 

S. 85, Syst. 11, Takte 2—3, gehen die Oboen in B durchaus unisono.

S. 86, Syst. 2, Takt 3, gehen in C Oboen und Flöten zusammen.

S. 86, Syst. 3, Takt 6, letzte Takthälfte in C: , in S: 

S. 86, Syst. 10, Takt 4, 3. Viertel in S: 

S. 87, Syst. 2, Takt 2, letztes Viertel in S: 

S. 87, Syst. 15, Takt 3, in S ganze Taktpause.


S. 90, Syst. 3, Takt 2, fehlt in W das Trillerzeichen.


S. 90, Syst. 5 und 7, Takt 3, in S nicht punktiert.


S. 92, Syst. 3, Takt 1, fehlt in S die Bezifferung.


S. 92. Die Arie Climenes ist in C und W in zwei Fassungen enthalten, in Cdur und in Bdur. Den Anfang der letzteren s. Anhang I. S und B enthalten nur die Cdur-Fassung. Der Unterschied beider ist ein rein technischer: die Cdur-Fassung ist nach Stimmumfang und Koloratur weit virtuosenmäßiger ausgeführt und war wohl für die erste Vertreterin der Rolle, Frau Masi-Giura, bestimmt, die prima donna des damaligen Stuttgarter Ensembles. Bei der erleichterten zweiten Fassung scheint Jommelli die ursprünglich dem Personal der komischen Oper angehörende Catharina Bonafini im Auge gehabt zu haben, die am 3. Februar 1769 die Partie der Climene sang. Die Cdur-Fassung in C deckt sich vollständig mit S bis auf die Takte 9—6 vor dem Schluß, die in C fehlen. Die Abweichungen der Bdur-Fassung sind im folgenden aufgeführt.


S. 93, Syst. 6, Takt 5 u. f. in C:  ebenso Syst. 15, Takt 3.
tuo, non è tuo quel tro - no


S. 93, Syst. 12, Takt 4 und S. 94, Syst. 3, Takt 1, erste Takthälfte in C: 

S. 93, Syst. 10, Takte 5—7, hat die 2. Oboe in C: 

S. 94, Syst. 1, Takt 6, in C: 

S. 94, Syst. 3, Takt 3, in C: 


S. 94, Syst. 6, Takt 1, in C: 
tin - to

S. 94, Syst. 6, Takt 3, in C: 
- cor a-


S. 94, Syst. 15, Takte 2—4, in C:



can - gia mai te - nor la mia co - stan - za, la mia co -


Die Version in Bdur von S. 94, Takt 12 bis S. 96, Takt 5 s. Anhang II.


S. 97, Syst. 4, Takt 5, 1. Viertel, in C: 

S. 97, Syst. 11, Takt 6 und S. 98, Syst. 2, Takt 1, fehlt in C der Hornsatz, ebenso S. 98, Syst. 2, Takt 5 f.

S. 98, Syst. 6, Takt 2, in C: 


S. 98, Syst. 3 und 4, Takte 5—6, in C: 

S. 98, Syst. 6, Takt 6, in C: 

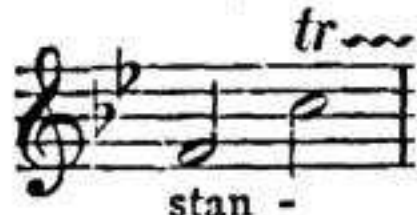
S. 98, Syst. 6, Takt 9, in C: 

S. 99, Syst. 6, Takte 4—6, in C: 

S. 100, Syst. 6, Takte 4—6, in C: 

S. 100, Syst. 15, Takt 3, in C: 

S. 100, Takt 10 bis S. 101, Takt 6, fehlen in C.


S. 101, Syst. 15, Takt 1, in C: 

S. 101, Syst. 15, Takte 2 und 3, lautet das erste Sechzehntel in C: d".

S. 101, Syst. 15, Takt 5 f., lautet das erste Achtel in C: f.


S. 102, Syst. 6, Takt 4 ff., in C: 

ebenso S. 102, Syst. 15, Takt 4 ff.


S. 103, Syst. 6, Takt 3, in C: 

S. 103, Takte 5—8, fehlen in C.


S. 104, Syst. 1, Takt 4, fehlt in S das Trillerzeichen.


S. 106, Syst. 1, Takt 1, 3. Viertel in S: 

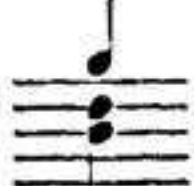
S. 108, Syst. 19, Takt 4, hat S in den ersten Vierteln zweimal B.




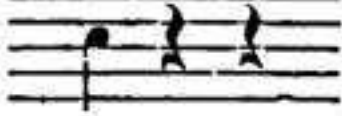

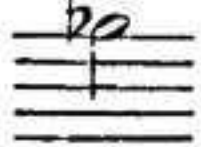
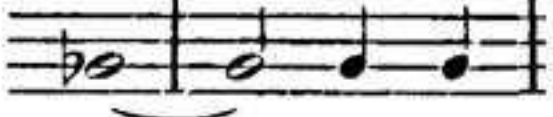
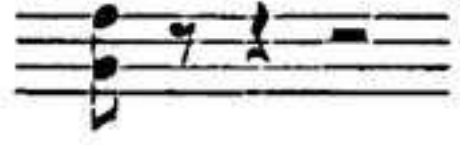






S. 109, Syst. 15, Takt 4, in C zweite Hälfte: 

S. 111, Syst. 12, Takt 4, drittleztes Achtel in S und B: as.


S. 112, Syst. 9, Takt 4, in C drittes Viertel: 

S. 116, Syst. 11, Takt 1, erste Takthälfte in S: 

S. 118, Syst. 1, Takt 1, erstes Viertel in B: 


- S. 118, Syst. 16, Takt 2, in B und S: 
- S. 120, Syst. 5, Takt 1, drittes Viertel in S und B: fis".
- S. 120, Syst. 5, Takt 2, in S: d".
- S. 121, Syst. 8, Takt 2, erstes Achtel in S: d.
- S. 126, Syst. 7, Takt 3, hat B im Texte: scelgo.
- S. 128, Syst. 18, Takt 3, letztes Viertel in W: c.
- S. 130, Syst. 5, Takt 2 ff., in W durchweg: , ebenso Syst. 15, Takt 3 ff.
- S. 135, Takte 6—9, fehlt in W der Baß.
- S. 137, Syst. 4, Takt 2, hat C im letzten Viertel: 
- S. 140, Syst. 1, Takt 4, fehlt in S das Ornamentzeichen.
- S. 143. Zu diesem Duett enthalten C und W eine zweite Fassung, die im Anhang III gegeben ist.
- S. 144, Syst. 10, Takt 3, fehlt in S und B im 6. Achtel die Punktierung.
- S. 147, Syst. 3, Takt 1, in B: 
- S. 147, Syst. 2, Takt 4, hat S im vierten Achtel: 
- S. 153, Syst. 19, Takt 3, erstes Viertel in S: des.
- S. 156 fehlen im Baß Takte 8—9 in S.
- S. 158, Syst. 15—17, Takt 5, ist in S mit ganzen Pausen ausgefüllt.
- S. 159, Syst. 2, Takt 1, hat C einfache Achtel ohne Sechzehntelpausen in der ersten Takthälfte.
- S. 159, Syst. 3, in S auf zwei Systemen notiert.
- S. 161, Syst. 19, Takt 4, in W erstes Viertel A.
- S. 163, Syst. 3, Takt 4, in B col basso.
- S. 163, Syst. 10, Takt 3, zweite Takthälfte in B: 
- S. 171, Syst. 3, Takt 3, hat W: d.
- S. 171, Syst. 6, Takte 1—2, in W: 
- S. 175, Syst. 3, Takt 4, letztes Achtel in W: g'.
- S. 177, Syst. 2, Takt 4, in W: 
- S. 179, Takte 4—8, fehlen in W.
- S. 179, Syst. 11, Takt 4, letztes Viertel in W: , ebenso S. 181, Syst. 2, Takt 1.
- S. 180, Syst. 16, Takt 4, in W: 
- S. 181, Syst. 11, Takt 3, letzte Takthälfte in W: 
- S. 182, Syst. 1, Takt 5, letztes Achtel in W: 
- S. 183, Syst. 5, Takte 5—6, in W nicht ausgefüllt.
- S. 183, Syst. 13, Takt 7, gehen in C im 1. Sechzehntel die Oboen unisono.
- S. 185, Syst. 9, Takte 2 und 3, fehlen in W Text und Noten.
- S. 187, Syst. 3, Takt 4, zweites Viertel in B: 
- S. 187, Syst. 16, Takt 7, in W: 
- S. 189, Syst. 6 und 7, Takt 3, fehlen in W die Mordente.
- S. 190, Syst. 16, Takt 7, hat B im 2. Viertel eine Pause.

- S. 190, Syst. 15, Takt 8, hat S statt des 2. Viertels eine Pause.
 S. 192, Syst. 17, Takt 4, ist in W vor dem letzten Sechzehntel ein \sharp .
 S. 195, Syst. 14, Takt 5, hat W im ersten Sechzehntel: g' .


S. 195, Syst. 12, Takt 9, in S: 

S. 196, Syst. 12, Takte 6—7, in C und W: , ebenso S. 197, Syst. 2, Takt 7 f.


- S. 199, Syst. 14, Takt 5, in B: col basso.
 S. 200, Syst. 15, Takt 5, letztes Achtel in S: b' .
 S. 202, Syst. 14, Takt 2, in W: a.


S. 203, Syst. 4, Takt 5, in S: 

- S. 204, Syst. 4, Takt 2, hat B im letzten Sechzehntel: e'' .
 S. 207. Von der zweiten Hälfte des 3. Taktes an bis zum Schluß des Rezitativs fehlen in W die Baßnoten..
 S. 207, Syst. 12, Takt 1 ff., ist in S auf 2 Systemen notiert.
 S. 207, Syst. 12, Takt 7, untere Note in W: $d \sharp$.
 S. 208, Syst. 5, Takt 5, letztes Achtel in W: d.
 S. 208, Syst. 15, Takt 6, letztes Achtel in W: c'' .


S. 210, Syst. 11, Takt 1, lauten die beiden letzten Viertel in S: 


- S. 212, Syst. 5 und 6, Takte 6—7, sind in W die zweiten Viertel punktiert.
 S. 218, Syst. 8, Takt 3, lautet die halbe Note in W: H.
 S. 219, Syst. 11, Takt 6, lautet in W das letzte Achtel der 2. Oboe h' , ebenso in Syst. 14.
 S. 220, Takt 4, fehlt in W mit Ausnahme des Basses, wodurch die ganze letzte Partie in Unordnung geraten ist.

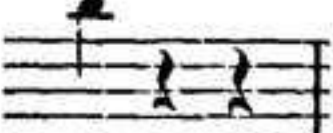
S. 220, Syst. 18, Takt 1, in W: 

S. 223, Syst. 10, Takt 1, in B: 
 che mia pro-le tu se - i


- S. 224, Syst. 12, Takt 1 ff., in S auf 2 Systemen notiert.
 S. 226, Syst. 2, Takt 3, fehlt in S die punktierte halbe Note.

S. 227, Syst. 10, Takt 2, in B: 


S. 228, Syst. 16, Takt 2, in B: 

S. 228, Syst. 17, Takt 5, in S: 


- S. 233, Syst. 5, Takt 1, fehlt in S das Ornament.
 S. 235, Syst. 10, Takt 3, hat C im 2. Viertel: \downarrow statt $\downarrow \gamma$.
 S. 237, Syst. 10, Takt 2, erste Note in W: b' .
 S. 239, Syst. 4, Takt 6, letztes Achtel in S: g' .
 S. 239, Syst. 10, Takt 1, hat W im ersten Viertel: g' .

S. 244, Syst. 9, Takt 1, erstes Viertel in W: 


- S. 246, Syst. 6, Takt 3, fehlt in S die Bezifferung.
 S. 248. Diese Arie stammt aus der »Didone abbandonata« (Wien, 1749, I, 13) und ist in den Textbüchern zum »Fetonte« nicht enthalten. Auch die Partituren weisen durch die Verschiedenheit der Schrift deutlich auf ein späteres Einschießel hin. In C geht die gleiche Handschrift von S. 36 unmittelbar auf S. 63 über, während der letzte Teil des Rezitativs (von *cura intanto* an), von anderer Hand geschrieben, auf S. 37 folgt. In S und B ist die Arie irrtümlicher Weise an das Rezitativ der 6. Szene angeschlossen und der Libia zugeteilt. Auch in W ist sie von fremder Hand eingefügt.

S. 249, Syst. 1, Takt 1, lautet das 3. Viertel der zweiten Oboe in W: 

- S. 250, Syst. 5, Takt 3, letztes Achtel in S: c".
 S. 252, Syst. 15, Takt 2, fehlt in S das Ornament.
 S. 257, Syst. 12, Takt 4, lautet das erste Achtel in S und C: e".

S. 260, Syst. 2, Takt 3, lautet der Hornsatz in C: 

S. 260, Syst. 15, Takte 5—6, lautet der Text in C und W genau nach Metastasio: *Se si vede fra gli argini.*

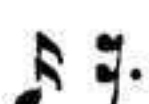
S. 262, Syst. 3, Takt 1, lautet das erste Viertel in W: 

S. 264, Syst. 15, Takt 5, letztes Achtel in B: g.

S. 268, Syst. 12, Takt 4, letztes Achtel in B: fis.

S. 268, Syst. 17, Takt 5, hat C im ersten Achtel: b.

S. 269, Syst. 15, Takt 5, fehlt in S das Trillerzeichen.


S. 270, Syst. 11, Takt 5, haben S und B im letzten Achtel: .

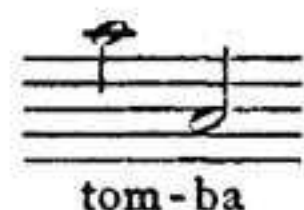
S. 273, Syst. 7, Takt 3, hat B als letztes Achtel: h.

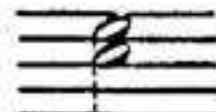
S. 276, Syst. 5, Takt 1, fehlt in W die erste Takthälfte.

S. 285, Syst. 2, Takt 2, fehlt in S der Hornsatz.


S. 286, Syst. 8, Takt 2, hat W im 2. Viertel zweimal h.

S. 296, Syst. 2, Takt 1, haben S und B: 

S. 299, Syst. 17, Takt 1, in S: 
tom-ba

S. 303, Syst. 1, Takt 5 und Syst. 11, Takt 2, lauten die zweiten Takthälften in B: 

S. 303, Syst. 2, Takt 5, lautet die zweite Takthälfte in S: 

S. 303, Syst. 3 und 4, Takt 5, in B: 

S. 303, Syst. 13 und 14, Takt 5, gehen in C die beiden Violinen unisono.

Halle a. S., Juni 1907.

Hermann Abert.

(Unveränderte Wiedergabe des Original-Textbuches.)

FETONTE.

DRAMMA PER MUSICA

DA RAPPRESENTARSI
NEL
GRAN TEATRO DUCALE
DI
LUISBURGO

FESTEGGIANDOSI IL FELICISSIMO
GIORNO NATALIZIO
DI
SUA ALTEZZA SERENISSIMA
CARLO

DUCA REGNANTE DI WIRTEMBERG ET TECK &c. &c.

La Musica è nuova composizione del Signor NICOLÒ JOMMELLI, direttore della musica, e maestro di cappella all' actual servizio di S. A. S.

I Balli nascon tutti dal tronco del soggetto, e sono stati immaginati dall'autore del dramma.

Lo Scenario è di nuova invenzione del Signor GIOSUÈ SCOTTI, pittore della Corte, e del Teatro di S. A. S.

Nella stamperia di Cotta, stampatore Ducale. 1768.

SOGGETTO.

Fetonte giace quì, ch'ebbe ardimento
Del carro esser rettor del maggior lume:
E se reggere alfin ben nol poteo,
Pure osando alte imprese, arse, e cadeo.

Anguillara Metam. d'Ovidio lib. 2.

PHAETHON.

TRAGEDIE EN MUSIQUE

REPRESENTÉE
SUR LE
GRAND THEATRE
DE
LOUISBOURG

LE JOUR DE LA NAISSANCE
DE
SON ALTESSE SERENISSIME
LE DUC REGNANT DE WIRTEMBERG ET TECK &c. &c.

La Musique est nouvellement composée par Monsieur NICOLAS JOMMELLI, Directeur de la Musique et Maitre de la Chapelle de S. A. S.

Les Ballets tirés du sujet même, sont inventés par l'Auteur de la Tragédie.

Les Decorations sont de la nouvelle invention de Monsieur JOSUÉ SCOTTI, Peintre du Theatre de la Cour de S. A. S.

De l'Imprimerie de Christoph Frédéric Cotta
Imprimeur de la Cour. 1768.

SUJET.

Phaethon séduit par sa temerité voulut conduire le char du Soleil. Il succomba dans cette entreprise au dessus de ses forces. Jupiter foudroya ce jeune audacieux.

Metamorph. d'Ovide d'Anguillara. L. 2.

PERSONAGGI DE' BALLI.

BALLO PRIMO.

Sacerdoti di Teti.

Proteo.

Le trè Sirene.

Tritoni.

Nereidi.

Najadi.

Limniadi.

Divinità de' ruscelli, e de' fiumi.

BALLO SECONDO.

Etiopi Mori.

Guerrieri Egizzj.

Donne More.

Donne Egizziane all' Amazzone.

BALLO TERZO.

Le Ore diurne.

I Momenti.

Le quattro Stagioni.

L'Anno.

I Secoli d'oro, d'argento, di bronzo e di ferro.

Temide.

La Felicità.

L'Aurora.

Astreo.

Lucifero.

Il Tempo.

PERSONNAGES DANS LES BALLETS.

PREMIER BALLETT.

Prêtres de Thetys.

Protée.

Sirènes.

Tritons.

Nereïdes.

Najades.

Limniades.

Divinités des ruisseaux et des fleuves.

SECOND BALLETT.

Guerriers Ethiopiens.

Guerriers Egyptiens.

Femmes Ethiopiennes.

Femmes Egyptiennes à l'Amazzone.

TROISIEME BALLETT.

Les Heures diurnes.

Les Momens.

Les quatre Saisons.

L'Année.

Les Siècles d'or, d'argent, de bronze et de fer.

Themis.

La Felicité.

L'Aurore.

Astré.

Lucifer.

Le Temps.

ATTORI.

FETONTE, figlio del Sole, e di Climene.

Il Signor GIUSEPPE APRILE.

CLIMENE, vedova di Merope Egizzio, re di Vamba, capitale del regno de' Giacchi, popoli abitatori delle montagne del sole nell' Etiopia esteriore.

La Signora MARIA MASI-GIURA.

LIBIA, figlia di Merope Egizzio, unica erede di tutti i regni paterni.

La Signora MONICA BUONANI.

TETI, e
LA FORTUNA.

La Signora ANNA CESARI-SEEMANN.

ORCANE, Moro Etiope, re di Congo.

Il Signor ARCANGELO CORTONI.

IL SOLE, e
PROTEO.

Il Signor FRANCESCO GUERRIERI.

EPAFO, re d'Egitto.

Il Signor GIUSEPPE RUBINELLO.

PERSONAGGI DE' CORI.

Sacerdoti di Teti.

Tritoni.

Etiopi Mori.

Divinità de' fiumi, de' laghi, e de' fonti.

COMPARSE.

Etiopi Mori a cavallo.

Guerrieri Egizzj.

Guardie nobili.

Ufficiali maggiori del regno de' Giacchi.

Paggi.

Popolo abitatore della città di Vamba.

ACTEURS.

PHAETHON, fils du Soleil et de Climene.

Monsieur JOSEPH APRILE.

CLIMENE, veuve de Merops d'Egypte, roi de Vamba, capitale du royaume des Giacques, peuple, qui habite les montagnes du soleil, dans l'Ethiopie extérieure.

Madame MARIE MASI-GIURA.

LIBYE, fille de Merops d'Egypte, unique héritière de tous les états de son père.

Mademoiselle MONIQUE BUONANI.

THETYS, et
LA FORTUNE.

Madame ANNE CESARI-SEEMANN.

ORCAN, Maure Ethiopien, roi de Congo.

Monsieur ARCANGE CORTONI.

LE SOLEIL, et
PROTÉE.

Monsieur FRANÇOIS GUERRIERI.

EPAPHUS, roi d'Egypte.

Monsieur JOSEPH RUBINELLO.

CHŒURS.

Prêtres de Thetys.

Tritons.

Ethiopiens.

Divinités des fleuves, des lacs et des fontaines.

COMPARSES.

Ethiopiens à cheval.

Guerriers Egyptiens.

Gardes nobles.

Grands et Officiers du royaume des Giacques.

Pages.

Peuple, qui habite dans les montagnes du soleil.



Sinfonia.

Allegro di molto.

Flauti.

Oboi.

Corni in D.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello e Basso. (Fagotti.)

Cembalo.

This system contains the first five measures of the symphony. The woodwinds (Flutes, Oboes, and Horns) play a melodic line with dynamic markings of *f* and *p*. The strings (Violins I and II, Viola, and Cello/Double Bass) provide a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is common time (C).

This system contains measures 6 through 11. The woodwinds continue their melodic line, with the Flutes and Oboes playing a similar pattern. The strings maintain their rhythmic accompaniment. The piano accompaniment features more complex chordal structures and arpeggios. The dynamic markings *f* and *p* are used throughout to indicate volume changes.

The first system of the musical score consists of three vocal staves at the top and piano accompaniment below. The vocal staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). They feature melodic lines with some notes tied across measures. The piano accompaniment is in bass clef and includes a complex texture with triplets and sixteenth-note runs. The dynamic marking *(mf)* is present in several places. The system concludes with a double bar line.

The second system continues the musical score. It features the same three vocal staves and piano accompaniment. The vocal parts continue their melodic development, with some notes tied across measures. The piano accompaniment maintains its complex texture with triplets and sixteenth-note runs. The dynamic marking *(mf)* is present. The system concludes with a double bar line.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are treble clefs, the next three are grouped by a brace on the left, and the bottom five are grouped by a brace on the left. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. The key signature has two sharps (F# and C#).

The second system of the musical score consists of ten staves, continuing the piece from the first system. It includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano) across various staves. The notation continues with intricate rhythmic figures and rests. The key signature remains two sharps.

1

The first system of the musical score consists of four measures. It features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The key signature is two sharps (F# and C#). The first two measures are marked with a forte (*f*) dynamic, while the last two are marked with a piano (*p*) dynamic. The notation includes various note values, rests, and slurs. The piano part in the lower staves shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The second system of the musical score consists of four measures. It continues the grand staff notation from the first system. The dynamics are consistently marked as piano (*p*) throughout all measures. The piano part features prominent triplets in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The upper staves contain sustained chords and melodic fragments.

The first system of the musical score consists of six staves. The top three staves are vocal parts, each beginning with a soprano clef and a 'S' time signature. The bottom three staves are piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The piano part features a complex texture with many sixteenth notes. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'p assai' (piano very much). The word 'Alpa' is written vertically on the right side of the system.

The second system of the musical score continues the composition. It features six staves. The top three staves are vocal parts, and the bottom three are piano accompaniment. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The piano part includes a trill in the upper register, indicated by a wavy line above the notes. Dynamic markings include 'p' (piano) and '(pp)' (pianissimo). The system concludes with the instruction 'Segue subito.' (Follow immediately).

Atto Primo.

Scena I.

Antro a Teti sacro, con ara nel fondo.

S'apre la scena verso il fine del primo allegro della sinfonia, che serve d'introduzione ad un ballo di sacerdoti, che carolando, con accese fiaccole in mano, attorno all' altare, destano la sacra fiamma; indi schieransi a destra, ed a sinistra dell' ara.

Climene, accompagnata da un' altra turba di sacerdoti, s'avanza cantando la seguente invocazione, destinata a prender il luogo dell' andante dell' apertura.

Erste Abhandlung.

Erster Auftritt.

Eine der Thetis geheiligte Höhle, mit einem Altar.

Die Schaubühne wird gegen dem Ende des ersten Allegro der Symphonie eröffnet. Es dienet dasselbe zum Eingang eines Priester-Balletts, welche mit brennenden Fackeln in der Hand um den Altar herum tanzen und das heilige Feuer anzünden, sich aber hernach zur Rechten und Linken des Altars in Ordnung stellen.

Clymene, von einem andern Trupp Priester begleitet, tritt hervor und singt folgende Anrufung, welche für das Andante der Eröffnung bestimmt ist.

Larghetto.

Flauti.

Oboi.

Corni in D.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Climene.

Coro Ten. I e II.

Violoncello e Basso. (Fagotti.)

Cembalo.

De' li - qui - di re - gni, da - gli an - tri ri -
Vom Rei - che der Wo - gen, aus fer - nem Ge -

mo - ti ri - spon - di a — miei vo - ti, o ma - dre pie -
 klüf - te er - hö - re — mein Fle - hen, o Mut - ter, Du

to - sa, o Te - ti vez - zo - sa, gran Di - va del
 gnäd - ge, o The - tis, Du Hol - de, Du Göt - tin der

mar, gran Di - va del mar!
 See, Du Göt - tin der See!

Da - gli an - tri ri -
 Aus fer - nem Ge -

mo - ti ri - spon - di pie - to - sa, o Te - ti vez - zo - sa, gran
 klüf - te er - hör' un - ser Fle - hen, o The - tis Du Hol - de, Du

Ri - spon - di a miei vo - ti!
 Er - hö - re mein Fle - hen!

Di - va del mar!
 Göt - tin der See!

Ri - spon - di pie -
 Er - hör' un - ser

O Te - ti vez - zo - sa, O
 O The - tis, Du Hol - de, O

to - sa, gran Di - va del mar!
 Fle - hen, Du Göt - tin der See!

ma - dre pie - to - sa, gran Di - va del mar!
Mut - ter, Du Gnäd - ge, Du Göt - tin der See!

gran Di - va del mar!
Du Göt - tin der See!

Mentre i sacri ministri con più gravi danze accompagnano il coro, Climene versa sull'ara gli odorosi profumi. Terminato appena il coro, un sotterraneo fremito di repentino, spaventevol tremoto, ch'al second' allegro della sinfonia vien sostituito, sorprende, mette in fuga, e disperde tutti i sacri ministri. Abbandonata, palpitante, e smarrita riman sola Climene in mezzo agli orrori della vacillante spelunca. A proporzione che va crescendo il rumore degl'istrumenti, veggonsi ondeggiar d'intorno le sassose, oscure, ed ineguali pareti, che strepitosamente in fine ruinando, ed aprendosi, agli altrui sguardi si scopre la deliziosa regia di Teti.

Indem die Priester unter dem Chor auf eine sehr ernsthafte Weise tanzen, schüttet Clymene das wohlriechende Rauchwerk auf dem Altar aus. Kaum ist der Chor zu Ende, so überfällt sie ein unterirdisches Getös einer schrecklichen Erschütterung, welches die Stelle des zweiten Allegro der Symphonie vertritt; alle Priester fliehen, und zerstreuen sich. Die verlassene und bestürzte Clymene bleibt in ihrer zitternden Höhle allein. Je mehr das Geräusch der Instrumente zunimmt, desto heftiger sieht man die steinigen, finstern und ungleichen Wände umher wanken; sie stürzen zuletzt ganz ein, und durch die Öffnung derselben stellt sich die angenehme Burg der Thetis dar.

Allegro di molto.

rinforz.
crescendo il forte
crescendo il forte
crescendo il forte
crescendo il forte

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

Musical score system 1, measures 1-3. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. Dynamics include *f*, *p*, and *f*.

Musical score system 2, measures 4-7. This system continues the piano accompaniment with more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs in the right hand. Dynamics include *f*, *p*, and *f*. The system concludes with a fermata over the final measure.

Musical score for the first system, measures 1-4. The score is written for a piano and includes a vocal line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a *Soli.* marking in measure 3. The piano accompaniment starts with a *p* dynamic. Dynamics include *p*, *(mf)*, and *(p)*. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Musical score for the second system, measures 5-8. The score continues from the first system. The vocal line features a *Soli.* marking in measure 5 and a *tr* (trill) in measure 7. The piano accompaniment includes a *3* (triple) in measure 5. Dynamics include *(p)*, *(pp)*, and *(mf)*. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Scena II.

Deliziosa regia di Teti.

Siede la Dea verso la destra sovra eccelso trono, sostenuto da un muscoso elevato scoglio, adorno d'archi, e colonne di congelata acqua di mare. Veggonsi ad essa intorno con artificiosa irregolarità situate Najadi, Limniadi, Nereidi, Sirene, Tritoni, ed altre marittime Deità, donde alcune sovra piccoli scogli, di verde musco vestiti, agiatamente riposano; ed altre, parte nuotando, e parte lo squamoso dorso di leggieri delfini premendo, per l'acque, che la regia inondano, lubrificamente si aggirano. La struttura del marino soggiorno indica non esser questo di mano maestra artificioso lavoro, ma bensì strano, ed ammirabil capriccio dell'ingegnosa natura. Gli annosi Fiumi, e le vaghe lascivette Ninfe de' ruscelli, e de' fonti, sostenendo le lor urne diverse, o sovra delle medesime in varie guise appoggiandosi, versan quivi di cristallini umori, e di limpid'acque perenni, e copiosi tribut. Le spumanti cascate, i tenui zampilli, l'alge serpeggianti, le lucide conchiglie, ed i ramosi, rubicondi coralli, che d'ogni intorno si scorgono, formano l'ornamento bizzarro di tutta la regia. Qui segue immediatamente un voluttuoso ballo di marine Deità. Di questo è spettatrice Climene, qual correndo, all'apparir della scena, per gettarsi al piè del materno trono, Teti fra le sue braccia teneramente l'accoglie, e la fa sedere al suo lato. Si suspendon le danze mentre dal soglio discendono:

Zweiter Auftritt.

Die angenehme Burg der Thetis.

Die Göttin sitzt gegen der rechten Seite auf einem vortrefflichen Thron, welcher auf einer moosichten Erhöhung ruht, die mit Bögen und Säulen von gefrorenem Meer-Wasser geziert ist. Sie ist auf eine zierliche, aber unregelmäßige Art mit Najaden, Limniaden, Nereiden, Sirenen, Tritonen und anderen Gottheiten des Meeres umgeben, deren einige auf kleinen, mit grünem Moos überzogenen Stein-Klippen ruhen, andere hingegen theils schwimmend, theils auf dem schuppichten Rücken der leichten Delphinen sitzend in dem Wasser herumflattern. Die Art des Gebäudes dieser Meer-Wohnung zeigt, daß es von keiner künstlichen Hand verfertigt, wohl aber eine bewundernswürdige Erfindung der sinnreichen Natur ist. Die alten Flüsse, und die anmuthigen Nymphen der Bäche und Brunnen, welche ihre verschiedene Gefässe halten, oder sich in mancherley Stellung auf dieselben lehnen, scheinen mit Ausgießung der reinsten Wasser der Göttin ihren beständigen Tribut zu geben. Die schäumenden Wasserfälle, die vielen zarten Wasserstrahlen, das in einander geflochtene Meer-Gras, die glänzenden Muscheln, und die zweigichten Corallen zieren die ganze Burg. Hier folget sogleich ein lustiger Tanz der Gottheiten des Meeres. Clymene siehet demselben zu, läuft aber eilends, bei Eröffnung der Scene, um sich zu den Füßen des mütterlichen Throns zu werfen. Thetis empfängt und umarmt sie zärtlich und lässet sie sich zur Seite sitzen. Nach geendigtem Tanz steigen Beide von dem Thron.

Teti e Climene.

Thetis und Clymene.

Teti.

Del mio te - nero affet - to a dar - ti, o fi - glia, qual più chie - der sa - prai men dub - bio peg - no:
 Mei - ne Lie - be zu dir, o mei - ne Toch - ter, sollst aus si - che - ren Zei - chen nun du er - ken - nen:

di quest' u - mi - do re - gno agli oc - chi tuo - i ec - co a - per - to i re - ces - si. Or ciò che
 die - ses wäss - ri - ge Reich er - schließt sich dir, geh', blick in je - gli - chen Win - kel. Komm' denn, ent -

Climene.

vuo - i, a me pa - le - sa! O ge - ni - tri - ce, o Di - va! For - se a te so - la ig - no - ti
 hül - le mir dein Ver - lan - gen! O mei - ne Mut - ter, o Göt - tin! Wär' dir al - lein ver - bor - gen,

so noi dis-as-tri miei? Ve-do-va, in-er-me, fra bel-li-ci fu-ro-ri,
 was mich für Un-glück traf? Gat-ten-los und wehr-los, um-tost vom Schrek-ken des Krie-ges,

on-de ri-bom-ba mal si-cu-ra la reg-gia, mi per-do, mi con-fon-do. Il tuo pe-
 der den Pa-last ver-der-ben-dro-hend er-schüt-tert, ver-lie-er ich Mut und Fas-sung. Laß die Ge-

Teti.

ri-glio non ti sgomen-tian-co-ra! Un fi-glio, un fi-glio, de-gna di Fe-bo
 fahr dich nicht zu sehr er-schrek-ken! Ein Sohn, ein Sohn, un-tad-li-chen Sinns und

Climene.

ge-ne-ro-sa pro-le, de' miei pal-pi-ti-o ma-dre, è l'og-get-to maggior.
 Phö-bus' würd'-ger Spröß-ling, ist mei-ner Sor-gen, o Mut-ter, letz-ter und vor-nehmster Grund.

Di mil-le squa-dri gl'insul-ti, le mi-nac-cie for-se con al-ma for-te so-ste-ner-e io sa-prei. Ma oh
 Tau-sen-de feind-li-cher Scha-ren könn-ten mir drohn, mit mu-ti-gem Her-zen bö-te Trotz ich je-der Ge-fahr. Doch

Dei! pa-ven-to gl'in-tol-le-ran-ti mo-ti di quel no-bil co-rag-gio. Coll'a-vi-to re.
 ach! mit Furcht er-füllt mich der un-ge-duld'-ge Drang die-ses ad-li-gen Mu-tes. Mit dem Er-be der

tag - gio fin da prim' an - ni suoi Me - ropea lu - i Li - bia già de - sti - nò,
 Ah - nen hat seit den früh - sten Jah - ren Me - rops ihm Li - bya zum Ge - mahl er - wählt,

Li - bia, onde il cie - lo dell' e - stin - to mio spo - so il ta - la - mo pri - mier fe - con - do re - se.
 Li - bya, mit der meines hin - ge - schied - nen Ge - mahls er - sten E - he - bund der, Him - mel hat ge - seg - net.

Del con - sor - tei di - se - gni pre - ven - ne - ro i miei vo - ti, ea vo - ti mie - i fur pre -
 Was mein Gat - te ge - plant, war schon längst das Ziel mei - ner Wün - sche, und mei - nen Wünschen wink - te Er -

sa - gio fe - li - ce degl' in - no - cen - ti co - rigli allor nas - cen - ti, pargo - lettia - mo - ri. Ad - ul - tien -
 fül - lung, als in den unschuld - s - vol - len Her - zen die er - sten Kei - me der Lie - be er - stark - ten. Als sie er -

tram - bi, in un cor lor s'ac - creb - be il re - ci - pro - co ar - do - re. Ma d'ogni drit - to ad
 wuch - sen, ver - ein - te ih - re Her - zen wech - sel - sei - ti - ge Lie - be. Doch al - lem Recht zum

on - ta, E - pa - fo ad es - so spegner si bel - le fa - ci or - go - glio - so mi - nac - cia,
 Hoh - ne droht nun der trots' - ge E - paphus die - ser Lie - be hol - de Fak - kel zu lö - schen,

E - pa.fo, che spargen - do al - te ru - i - ne fè al nostro ciel trag - git - to dall' a - re.no - so E -
 E - paphus, er, der mit ver - hee - render Macht in un - ser Ge - biet ge - zo - gen aus dem sandgen Ä -

git - to! Di Con - go il fie - ro Or - ca - ne tut - te a mio prò le for - ze muo - ver promi - se, è
 gyp - ten! Vom Kon - go der wil - de Or - ca - nes stell - te mir sei - ne gan - ze Macht zur Ver - fü - gung, ich

ver. Ma qual poss' i - o al E - ti - o - pe fal - la - ce fe - de pre - star?
 weiß. Doch, wie soll ich nur die - sem trüg - ri - schen Ä - thi - o - pier ver - traun?

Congliad - u - na - ti Mo - ri se lento è a com - pa - rir, l' o - ste d' Egit - to as - sa - li - rà di
 Wenn mit der Schar der Moh - ren zu spät er hier er - scheint, nimmt der ä - gyp - tische Geg - ner im Stur - me

Vam - ba le già da lun - ge as - se - di - a - te mu - ra, e Li - bia, ohi - mè! chi
 Vam - ba's in wei - tem Kreis schon ein - ge - schloss - ne Mau - ern, und Li - bya, weh mir! wer

Teti.

sà... Pa - ven - ti in va - no. L' E - git - to, il mondo in - te - ro non can - ge - ran del Fa - to
 weiß... Die Angst ist grund - los. Ä - gyp - ten, die gan - ze Welt ver - mö - gen des Schick - sals Wil - len

l'im-mu - ta - bil vo - ler! Pro - teo, cui li - ce, con fa - ti - di - co sguar - do, fra
nim - mer - mehr zu be - zwin - gen! Pro - teus, der Macht hat, schick - sal - kün - den - den Blik - kes der

l'om - bre del fu - tu - ro si - cu - ro an - ti - ve - der, i dub - bj tuo - i ces - sar to - sto fa -
Zu - kunft dunk - le Schat - ten be - stimmt vor - aus - zu - schau - en, wird bald Dein Herz von Zwei - fels - qua - len be -

rà. L'in - si - die las - cia ch'a dis - porre io ne va - da, onde il ri - tro - so va te a par - lar sia -
frei - n. Die Schlin - gen ihm zu le - gen, laß nun mich ge - hen, die je - nen stö - rischen Se - her zum Sprechen

strin - ga! O - gni ti - mo - re sgombra in - tan - to dal sen! De' fi - dia -
zwin - gen! Jeg - li - che Sor - ge wirf in - des - sen von Dir! Der treu - en

man - ti in - tie - pi - dir gli af - fet - ti E - pa - fo non po - trà; che as -
Lie - be Flam - men zu küh - len hat auch E - pa - phus nicht die Macht. Ver -

co - sa fiam - ma più si - span - de a - gi - ta - ta, e più s'in - fiam - ma.
borg - nes Feu - er er - stärkt, vom Win - de ge - nährt, zur mäch - ti - gen Lo - he.

Segue
l'Aria.

Aria.

Allegro.

Oboi.

Corni in G.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Teti.

Violoncello e Basso. (Fagotti.)

Cembalo.

f

f

p

f

f

p.

f

Ta - - - -
Ru - - - -

p

- - - ci - toe len - - to, e len - - to il - fuo - - co ta -
- - - hig, in heim - - li - cher Glut brennt das Feu - - er und

lor, ta - lor ser - pen - do, ser - pen - - - - do gi -
 schwach er - scheint sein flak - - - - kernd Le -

Soli

ra;
 ben;
Vcelli.

fin - che non spi - rail ven - to, fin - che non spi - rail
 fehlt ihm der A - tem des Win - des, fehlt ihm der A - tem des

ven - to, spa - ven - to al - trui non fà. Ma se nel ciel si
 Win - des, er - weckt es kei - ne Furcht. Doch wenn er wacht am

Vcelli e Bassi.

p

(Tutti)

de - sta fie - ra, crudel - tem - pe - sta, or - ri - bi - le, tre -
 Him - mel grau - sam und wild die Winds - braut, ver - der - bensvoll, ent -

p

crescendo il forte

crescendo il forte

crescendo il forte

crescendo il forte

men - do, cre - scen - do, cre - scen - do al - lor sen
setz - lich er - hebt sich, er - hebt sich dann sei - ne

crescendo il forte

crescendo il forte

f p f p

f p f p

va, Wut, va, Wut,

cre-scen-do, cre-
er- hebt sich, er-
Vcelli.

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

rinforzando *p* *tr* *p* *tr* *p*

rinforzando *p* *tr* *p* *tr* *p*

rinforzando *p* *tr* *p* *tr* *p*

scen-do al- lor, al- lor sen va-
hebt sich als- dann, als- dann sei- ne Wut

Vcelli e Bassi.

rinforzando *p* *tr* *p* *tr* *p*

Soli.

tr tr tr
p tr tr tr
p

p

p

p

*Fin - chenon spi - rail ven - to,
Fehlt ihm der A - temdes Win - des,*

Vcelli.

p

p

p

p

p

p

p

*fin - chenon spi - rail vento, ta - cito, ta - - - - ci - toe
fehlt ihm der A - temdes Windes, ru - hig, ru - - - - hig, in*

Vcelli e Bassi.

p

p

len - - - to, e len - - - to il fuo - co ta - lor, ta - lor ser - pen - do ser -
 heim - li - cher Glut brennt das Feu - er und schwach er - scheint sein, flak -

pen - - - do gi - ra. Ma, ma, ma quandoin ciel si -
 - - - kernd Le - - - ben. Doch, doch, doch wenn er - wacht am

de - sta fie - ra, crudel tem - pe - sta, or - ri - bi - le, tre -
 Him - mel grau - sam und wild die Windsbraut, ver - der - bens.voll, ent -

men - do, cre - scen - do, cre - scen - do, cre - scen - do, cre - scen - do al -
 setz - lich, er - hebt sich, er - hebt sich, er - hebt sich als -

crescendo il forte
rinforzando
crescendo il forte
crescendo il forte
crescendo il forte
crescendo il forte

lor, al - lor sen - va, va,
dann sei - ne - Wut, Wut,

f p f p

This system contains the first four staves of music. The top staff is the vocal line with lyrics. The second staff is the vocal line with dynamics. The third staff is the piano accompaniment. The fourth staff is the piano accompaniment with dynamics. Dynamics include *f* and *p*.

This system contains the fifth through eighth staves of music. The top two staves are the piano accompaniment. The third staff is the piano accompaniment. The fourth staff is the piano accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

This system contains the ninth through twelfth staves of music. The top two staves are the piano accompaniment. The third staff is the piano accompaniment. The fourth staff is the piano accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

rinforzando f *f* *p*

rinforzando f *p* *f* *p*

rinforzando f *p* *f* *p*

rinforzando f *p* *f* *p*

rinforzando f *p* *f* *p*

rinforzando f *p* *f* *p*

cre - scen - do, cre - scen - do al - lor sen - va, or -
 er - hebt sich, er - hebt sich als - dann sei - ne Wut, ver -

f *p* *rinforzando*

f *p* *f* *p* *rinforzando*

f *p* *f* *p* *rinforzando*

f *p* *f* *p* *rinforzando*

f *p* *f* *p* *rinforzando*

f *p* *f* *p* *rinforzando*

ri - bi - le, tre - men - do, cre - scen - do, cre -
 der - bensvoll, ent - sets - lich, er - hebt sich, er -

a 2.
f assai
f assai
f assai
f assai
scen - - - - do allors en va.
hebt - - - - sich sei - ne Wut.

The first system of the musical score consists of seven staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and a lower line. The second and third staves are piano accompaniment for the right hand, with the second staff featuring a prominent melodic line. The fourth and fifth staves are piano accompaniment for the left hand. The sixth staff is a vocal line with lyrics in German. The seventh staff is a piano accompaniment for the right hand. The music is in a major key and features a variety of rhythmic patterns and dynamics.

The second system of the musical score consists of seven staves. The top staff is a piano accompaniment for the right hand, featuring a melodic line. The second and third staves are piano accompaniment for the left hand. The fourth and fifth staves are piano accompaniment for the right hand, with the fourth staff featuring a prominent melodic line. The sixth and seventh staves are piano accompaniment for the left hand. The music is in a major key and features a variety of rhythmic patterns and dynamics.

Climene, indi Proteo sopra carro leggiero fatto a guisa di conchiglia, e tirato da due cavalli marini. Una truppa di Tritoni lo precede ballando, e cantando a suon di buccina.

Clymene, hernach Proteus auf einem leichten und muschelförmigen Wagen, welcher von zwei Meerpferden gezogen wird. Ein Trupp Tritonen geht vor ihnen her, sie singen und tanzen unter dem Schall der Trompete.

Climene.

Que - sto ri - fles - so ap - pun - to fo - men - ta il mio ter - ro - re....
 Die - ser Ge - dan - ke ist's e - ben, der mei - ne Furcht noch stei - gert....

Ma de' ma - ri - ni ar - men - ti ec - co il pa - sto - re.
 Doch hier er - scheint der Hirt der Her - den des Mee - res.

(Si ritira)
(Zieht sich zurück)

Coro.

Andante.

Oboi e Flauti (all 8^{va} alta).
 Corni in F.
 Violini.
 Viola.
 Tenori.
 Bassi.
 Violoncello e Basso. (Fagotti).
 Cembalo.

Musical score for the first system, featuring multiple staves with complex notation, including dynamics like *f*, *p*, and *(Tutti)*.

Musical score for the second system, including vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *p*, *f*, and *Soli*.

Del - la gran buc.ci - na
Lau - schet der Mu - schel

Del - la gran buc.ci - na
Lau - schet der Mu - schel

(Tutti.) *f* *p* *f* *p* *f*

il suono, il suono u - di - te,
ver - lok - ken - den Tö - nen,

il suono, il suo - no u - di - te,
ver - lok - ken - den Tö - nen,

il suono, il suo - no u - di - te,
ver - lok - ken - den Tö - nen,

il suono, il suo - no u - di - te,
ver - lok - ken - den Tö - nen,

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

u - sci - te,
kommt, kommt denn,

u - sci - te,
kommt, kommt denn,

squa - mo - si ar - men - ti,
ihr schup - pi - gen Her - den,

u -
kommt

u - sci - te,
kommt, kommt denn,

u - sci - te,
kommt, kommt denn,

squa - mo - si ar - men - ti,
ihr schup - pi - gen Her - den,

u -
kommt

Oboi soli.

a 2.

sci - te, u - sci - te sui cam - pi a pa - sco - lar, a pa - sco - lar,
 kommt denn, kommt, kommt denn aufs Feld und wei - det - ab, und wei - det - ab,

sci - te, u - sci - te sui cam - pi a pa - sco - lar, a pa - sco - lar,
 kommt denn, kommt, kommt denn aufs Feld und wei - det - ab, und wei - det - ab,

Flauti soli.

Tutti.

Oboi soli.

Flauti soli.

Tutti.

de' sal - si ar - gen - ti, de' sal - si ar - gen -
 das glän - zen - de Salz, das glän - zen - de

de' sal - si ar - gen - ti, de' sal - si ar - gen -
 das glän - zen - de Salz, das glän - zen - de

Vcelli. Vcelli e Bassi. Vcelli. Vcelli e Bassi.

p *f* *a 2.*
p *f*
p *f*
p *f*
p *f*

ti a pa - sco - lar, a pa - sco - lar! U - sci - te, u - sci - te, su i
 Salz und wei - det ab, und wei - det ab! Kommt, kommt denn, kommt, kommt denn, aufs

ti a pa - sco - lar, a pa - sco - lar! U - sci - te, u - sci - te, su i
 Salz und wei - det ab, und wei - det ab! Kommt, kommt denn, kommt, kommt denn, aufs

p *f*

a 2.
p *f*
p *f*
p *f*
p *f*

cam - pi a pa - sco - lar, de' sal - si ar - gen - ti! U - sci - te, u - sci - te sui cam - pi a pa - sco -
 Feld und wei - det ab das glän - zen - de Salz! Kommt, kommt denn, kommt, kommt denn, aufs Feld und wei - det

cam - pi a pa - sco - lar, de' sal - si ar - gen - ti! U - sci - te, u - sci - te sui cam - pi a pa - sco -
 Feld und wei - det ab das glän - zen - de Salz! Kommt, kommt denn, kommt, kommt denn, aufs Feld und wei - det

p *f*

lar de' sal.si ar.gen - ti!
ab das glän - zen - de Salz!

lar de' sal.si ar.gen - ti!
ab das glän - zen - de Salz!

Terminato il coro, una dolce armonia si fa sentire dal fondo dell' ondosia regia. Ad ascoltar donde venga, scende dal suo carro Proteo, rappresentato da un ballerino, con abito, e maschera imitante il personaggio cantante, ch'a lui dovrà in fine sostituirsi. Le tre Sirene, che ballando s'inoltrano, colla soavità de' loro armoniosi istrumenti sempre più accrescono la curiosità del Nume. Da strano, insolito piacere agitato, con imitativi passi Proteo le siegue: indi con esse varie leggiadre, amoroze danze intrecciando; vinto finalmente dalla seduttrice dolcezza de' modulati suoni, sovra picciolo scoglio a grave sonno in preda fra le braccia loro soavemente abbandonasi. Tutte le Ninfe del mare corrono a gettarsi allora sul sopito Nume, che da loro incatenasi. Destasi Proteo all' improvviso assalto, e visto che'l dibattersi a lui non giova per sortir da' lacci, onde trovati avvinto, ora in acqua, ora in fuoco, ed ora in alato formidabilissimo drago trasformasi. Gli strani suoi cambiamenti producono nelle turbe, che formano il corpo del ballo, de' moti sempre variati di spavento, e d' orrore, di meraviglia, e stupore; e di lieta, dilettevol sorpresa. Il ballo s'arresta al ritorno, che fan sulla scena le due attrici cantanti.

Nach geendigtem Chor läßt sich am Ende der Burg eine liebliche Musik hören. Proteus steigt, um zu hören, woher dieselbe komme, aus seinem Wagen. Er wird durch einen Tänzer vorgestellt, der ebenso, wie die singende Person, die zuletzt an dessen Statt erscheint, gekleidet ist. Die drei Sirenen, welche voraus tanzen, machen mit ihren lieblichen Instrumenten die Neugierigkeit der Gottheit immer mehr rege. Durch das ungewöhnliche Vergnügen außer sich gesetzt, folgt Proteus denselben mit nachahmenden Schritten, und führt hernach verschiedene verliebte Tänze mit ihnen auf, fällt aber zuletzt, von dem verführerischen Klang der lieblichen Musik begeistert, auf einer kleinen Steinklippe in einen tiefen Schlaf und liegt voll süßen Vergnügens in ihren Armen. Alle Nymphen laufen alsdann herbei, werfen sich über die entschlafene Gottheit hin, und binden dieselbe an mit Ketten. Proteus erwacht bei dem unvermuteten Überfall, und weil er sieht, daß er sich von seinen Fesseln nicht los machen kann, so verwandelt er sich bald in Wasser, bald in Feuer, bald in einen fürchterlichen geflügelten Drachen. Diese besonderen Verwandlungen verursachen, daß der ganze Tänzertrupp immer andere Bewegungen von Furcht und Schrecken, Verwunderung und Erstaunen, Freude und Vergnügen von sich blicken läßt. Der Tanz wird eingestellt, indem die zwei Sängersinnen wieder auf der Schaubühne erscheinen.

Scena IV. Vierter Auftritt.
Teti, Climene e Proteo. Thetis, Clymene und Proteus.

(Spaventata dalle mostruose trasformazioni di Proteo.)
(Durch die ungeheuerlichen Verwandlungen des Proteus erschreckt.)

Climene. **Teti.**

Che mi - rol A - i - ta! Non te - mer! Son te - co. Pro - teo, m'as - col - ta! U -
Was seh' ich? Zu Hil - fe! Fürch - te nichts! Ich hel - fe. Pro - teus, so hör' mich! Denn

(Verso Proteo, che sotto strana, mentita forma tuttavia si nasconde.)
(Gegen Proteus, der sich noch unter fremden, verstellten Gestalten verbirgt.)

sar quia te non gio - va le so - li - te ar - ti. Fra quei lac - ci av - vol - to fo - sti per cen - no
hier sind dei - ne Lieb - lings - kün - ste ver - geb - lich. Trägst du doch die Fes - seln heu - te auf mein Ge -

mio. Nè an - drai di - sciol - to, a noi sve - lar se non pro - met - ti pri - a, qual sia di Li - bia,
heiß. Du gehst nicht frei von hin - nen, ver - sprichst du uns nicht zu - vor, zu kün - den, welch Schick - sal har - ret

(Proteo istantaneamente riprende la sua vera forma.)
(Proteus nimmt augenblicklich seine wahre Gestalt wieder an.)

Climene.

di Fe - ton - te il fa - to! A ri - pi - gliar tor - nò l'as - pet - to u - sa - to! Mail tor - bi - do gi -
Pha - ë - thon's und Li - bya's! Sieh, wie zur al - ten Ge - stalt er nun zu - rück - kehrt! Doch die - ses fin - stre

Proteo.

rar di sue pu - pil - le già mi pre - dice, ah - me! qual - che sven - tu - ra. La ca - li - gine os -
Rol - len sei - ner Au - gen kün - det mir Ar - men, ach! ir - gend ein Un - glück. In das näch - ti - ge

(Attaccato ancora al scoglio.)
(Noch an die Steinklippe gebunden.)

cu - ra dell' av - ven - ir pro - fon - do a va - li - car co - - stret - to, i vo - stri vo - ti
Dun - kel ei - ner ver - hüll - ten Zu - kunft ein - zu - drin - gen ge - zwun - gen, spu - te ich mich, den

(Alle Ninfe del mare, che scogliono Proteo dalle
catene, ond' esse lo cinsero.)
(Zu den Meernymphen, die Proteus von den Fesseln,
womit sie ihn gebunden hatten, befreien.)

Teti.

ad ap - pa - garm' affret - to. A lui quel - le ri - tor - te tol - gan - si pur! Fal - la - ci giammai non
Wil - len euch zu er - fül - len. Wohl - an! Neh - met als - bald die Ket - ten ihm ab! Ge - hal - ten hat stets er

Proteo. (Inoltrandosi come ispirato, ed estatico.)
(Indem er wie verzückt vorwärts tritt.)

fur le sue pro - mes - se. Il cie - lo all' ec - cel - sa d'un Nu - me in - cli - ta pro - le
treu, was er ver - spro - chen. Der Him - mel hat dem er - hab - nen, er - lauch - ten Sohn ei - nes Got - tes

Li - bia un - i - ta ve - der de - sti - na, e vuo - le. Ma... quai te - de io ri - mi - ro al ta - la - mo fa -
Li - bya zur Gat - tin be - stimmt, so ist sein Wil - le. Doch... Welch Fak - kel - schein seh ich das un - glück - sel - ge

ta - le ar - der d'in - tor - no? Sì, vin - ce - sti, o Fe - ton - te, ma de' tri - on - fi tuo - i
Hoch - zeits - la - ger um - lo - dern? Ja, du, Pha - è - thon, sieg - test, a - ber an dei - ne Tri - um - phe

Climene.

Proteo.

fia la pom-pa-fu-ne-sta al mon-do, e a no-i. Che in-te-si! In-fau-sto dun-que... A te non
 hef-tet sich für das Welt-all und uns das Ver-der-ben. Was hör ich! Ein Un-glück al-so... Noch wei-ter zu

Climene.

li-ce di più cer-car. Cru-del di-vie-to! Io ge-lo a det-ti su-oi. Di quei pres-ag-i os-
 for-schen ist dir ver-wehrt. O grau-sam Ver-bot! Mich schau-dert bei sei-nem Wort. Des Se-her-spruchs, des

6

cu-ri il va-ri-o sen-so ac-cre-sce le mie sma-nie fe-ro-ci. A quai tor-
 dun-keln, schwan-ken-der Sinn ver-dop-pelt mei-ne bit-ter-en Qua-len. Für wel-che

men-ti ri-ser-bar-mi vo-le-te, a-stri in-cle-men-ti?
 Mar-tern spart ihr mich denn noch auf, grau-sa-me Ster-ne?

Segue il Duetto.

3

Duetto.

Andantino.

Violino I. *p*
 Violino II. *p*
 Viola. *p*
 Teti.
 Climene. Ca-ra, ca-ra madre!
 Teu-re, teu-re Mutter!
 Violoncello e Basso. *p*
 Cembalo. *p* Andantino.

Dol - ce, dol - ce fi - glia!
 Lieb - ste, lieb - ste To - chter!

Tu con - siglia i dub - bj mie - i!
 Du ver - scheuche des Zwei - fels Qua - len!

Di - spe -
 Un - glück -

rar, di - spe - rar co - sì non de - i!
 lich, un - glück - lich bist du mit nich - ten!

Vuoi ch'io spe - ri, ch'io spe - ri, e la pro - cel - la, che mi.
 Ich soll hof - fen, soll hof - fen, und der Sturm, der mich be -

nac - - - - - cia in tor.no, e fre - me, già mi spinge a nau - fra - gar,
 droht - - - - - mit wil - dem To - sen, nä - hert mich dem Un - - - - - ter - - - - - gang,

a nau - fra -
 dem Un - - - - - ter - - - - -

No, no, non te - mer! Che a - mi - ca - stel - la - rav - vi -
 Nein, nein, kei - ne - Furcht! Ein hol - der - Stern ver - mag die
 gar.
 gang.

var - - - può an cor la spe - me di chi geme in mez - zo al - mar,
 Hoff - - - nung zu - be - le - ben dem Be - drängten auf - dem - Meer,

in mez - zo al
auf dem

(In atto di partire.)
(Im Begriff abzugehen.)

mar. Meer. No, Nein, ti gui - do... ich führ' dich... Al Zum

Tu mi la - sci? Du ver - läßt mich? Do - ve? Wo - hin?

li - do, che non li - ce di far me - co a te - sog - gior - no. Quan - te
 Strande, denn ich darf nicht, ich, die Göt - tin bei dir wei - len. Ach, wie

Quan - te volte in que - sto
 Ach, wie oft an - die - sem

volte in que - sto giorno, quan - te volte in que - sto giorno fai ri - tor - no a pal - pi - tar
 oft an die - sem Ta - ge, ach, wie oft an die - sem Ta - ge wird mein Herz noch er - be -

giorno, quan - te volte in que - sto giorno io - ri - tor - no a pal - pi - tar
 Ta - ge, ach, wie oft an die - sem Ta - ge wird mein Herz noch er - be -

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The middle two staves are in 3/4 time. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first two staves feature intricate, fast-moving melodic lines with many sixteenth and thirty-second notes. The bottom two staves provide a steady bass line with eighth and quarter notes.

The second system of the musical score consists of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The middle two staves are in 3/4 time. The music is written in a key signature of two flats. The first two staves feature intricate, fast-moving melodic lines with many sixteenth and thirty-second notes. The bottom two staves provide a steady bass line with eighth and quarter notes. The vocal lines are written in the middle two staves, with lyrics in Italian. The lyrics are: "a pal - - pi-tar! ben, er-be - - ben!" and "a pal - - pi-tar. Ca - ra ben, er-be - - ben. Teu - re". The piano accompaniment is marked with a piano (*p*) dynamic.

Dol - ce fi - glia, non te - mer! No, ti gui - do...
 Lieb - ste Toch - ter, kei - ne Furcht! Nein, ich führ dich...

ma - dre, mi con - siglia! Già mi la - sci? Do - ve
 Mut - ter, hilf mir Ar - men! Du ver - läßt mich? Ach, wo -

Al li - do! Quan - te vol - te in que - sto gior - no, in
 Zum Stran - de! Ach, wie oft an die - sem Ta - ge, an

madre, do - ve? Quan - te vol - te in que - sto gior - no, in
 hin denn, Mutter? Ach, wie oft an die - sem Ta - ge, an

stes - so, e ac - ce - le - rò so - vente il proprio af - fan - no chio - sò squar - ciare in - nan - zi tempo il
 selbst; häu - fig be - flü - gelt das ei - ge - ne Ver - der - ben, wer vor der Zeit zu zer - rei - ßen wag - te den

ve - lo, on - degli ar - ca - ni suoi cir - con - da il cie - lo.
 Schlei - er, der die ge - hei - men Plä - ne des Him - mels dek - ket.

Segue.

Andante moderato. Aria.

Violino I.
 Violino II.
 Viola.
 Proteo.
 Violoncello e Basso.
 Cembalo.

First system of musical notation, measures 1-5. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *f*, *p*, and *sf*.

Second system of musical notation, measures 6-10. The piano accompaniment continues with intricate patterns. Dynamics include *p*, *sf*, and *f*.

Third system of musical notation, measures 11-15. This system includes the vocal line with lyrics. Dynamics include *p* and *sf*.

Voi, che sor - tir - d'af -
Ihr, die das Un - heil zu

fan - no col pre - ve - der cer - ca - te, Vo - i,
 mei - den, der - Zu - kunft Schlei - er lüf - tend, Ihr,

col pre - ve - der cer - ca - te, viac - ce - le - ra - te un dan - no, viac - ce - le - ra - te un
 der - Zu - kunft Schlei - er lüf - tend, fördert den Schritt des Un - glücks, fördert den Schritt des

dan - no, tal volta in cer - to an - cor. Voi, voi che sortir daf -
 Un - glücks, das oft - mals fern noch war. Ihr, ihr, die ihr Unheil zu

fan.no col pre - ve - der, col pre - ve - der cer - ca -
 mei - den, den Schleier der Zu - kunft, den Schleier der Zu - kunft lüf -

- te, viac - ce - le - ra - te un dan - no,
 - tend, för - dert den Schritt des Un - glücks,

viac - ce - le - ra - te un danno, tal volta in cer - to an - cor. Voi, sì, voi
 för - dert den Schritt des Unglücks, das oft - mals fern - noch war. Ihr, ja, ihr

ben, che posse - de - te, go - de - te, go - de - te, in - fin - che du - ra;
 Gut, das ihr be - sit - zet, ge - nie - ßet, ge - nie - ßet, so lang es - dau - ert;

dell' av - ve - nir la - cu - ra ai Dei la - scia - te og - nor. Sor - tir, sor - tir d'af - fan - no, sor -
 Zu - kunft und fer - ne - Sor - ge ver - bleib den Göt - tern al - lein. Das Un - heil wollt ihr mei - den? Das

tir, sor - tir cer - ca - te? Go - de - te, posse - de - te un ben - in - fin - che du - ra; dell' av - ve - nir la -
 Un - heil wollt ihr mei - den? Ge - nie - ßet, und be - sit - zet ein Gut - so langes dau - ert; Zu - kunft und fer - ne -

cu - raai Dei la - scia - te og - nor. D'af - fan - no voi - cer - ca - te, cer - ca -
 Sor - ge ver - bleib den Göt - tern al - lein. Das - Un - heil wollt - Ihr mei - den, ent - rin -

- te voi sor - tir? Dell' av - ve - nir la - cu - raai Dei la - scia - te o - gnor, ai Dei la - scia - te o -
 - nen wollt ihr ihm? Zukunft und fer - ne - Sor - ge ver - bleib den Göt - tern al - lein, ver - bleib den Göt - tern al -

(Parte Proteo sul suo carro. Gli Tritoni, e le Ninfe del mar, che lo sieguono, si ritiran ballando, e replicando il Coro.)
 (Proteus fährt auf seinem Wagen ab. Die Tritonen und Meernymphen, die ihm folgen, ziehen sich tan - zend zurück und wiederholen den Chor.)

Coro „Della gran buccina“
 D. C.

Scena VI.

Sechster Auftritt.

Galleria ch'introduce a diversi appartamenti terreni.

Gallerie, die nach verschiedenen Gemächern zur ebenen Erde führt.

Libia e Fetonte, costernati.

Libya und Phaëthon, bestürzt.

Libia. Fetonte.

Nu - mi! Ed è ver? Pur trop-po! A que-ste mu - ra dall' antro a Te - ti
Göt - ter! Ist es wahr? Nur zu wahr! Zu die - sen Mau - ern lenk - te von The - tis heil' - ger

sa - cro vol - gea Cli - mene il pie - de. In - os - ser - va - to, i - ni - mi - co drapel - lo a'
Grot - te Cly - me - ne ih - re Schrit - te. Ein feind - lich Fähn - lein, das ih - rem Blick ent -

re - gj se - gni la ri - co - no - sce. Del fug - gir le vi - e tut - te oc - cu - pando al - lo - ra, in quel - la
ging, er - kennt sie am fürst - li - chen Schmucke. Je - der Weg zur Flucht war schon in der Fein - de Hän - den, von al - len

parte, e in que - sta la cir - con - da, lar - re - sta; in - di fra mil - le con - fu - se d'al - le grezza in - sa - ne
Sei - ten stür - men sie ein, den Weg ihr zu sper - ren; dann un - ter tau - send wild - ver - wornnen Ru - fen tol - len

Libia.

gri - da, nel vi - cin campo al du - ce reo la gui - da. O im - pen - sa - to dis - a - stro!
Ju - bels gehts fort ins na - he La - ger des Re - bel - len. Weh, welch plötz - li - ches Un - heil!

Libia. Fetonte.

tie-ne, a Cli-me-ne minaccia scempio, e mor-te crudel! Mostro spie-ta-to! E tu pen-si? Mia
 Hand Du ihm, droht Cly-me-ne er mi! Mar-tern und grausamen Tod! Ruch-lo-ser Un-hold! Und was rätst Du? Mein

(Sospirato, come sopra.)
 (Seufzend, wie zuvor.)

Libia. Fetonte.

vi-ta, che pos-so mai pen-sar? Main tal pe-ri-glio... Pen-so che quella è madre, e chi-o son
 Le-ben, ich weiß mir kei-nen Rat. Doch hilft kein Zau-der. Si-cher ist sie die Mut-ter, ich bin der

(Con passione.)
 (Mit Leidenschaft.)

Libia. Fetonte.

fi-glio! E po-tre-sti...? Po-tre-i mil-le vol-te morir, pria che la-sciar-ti! Ma se per pos-se-
 Sohn! Und Du könn-test? Ich könnte end-los lei-den den Tod, eh' ich Dich lie-ßel! Doch wenn, um Dich zu be-

der-ti, mer-car oggi io voles-si con quel-li d'u-na madre i gior-ni mie-i, troppo in-de-gno di
 sit-sen, ich mei-ne ei-ge-nen Ta-ge mit de-nen ei-ner Mut-ter woll-te er-kau-fen, wär ich Dei-ner nicht

Libia.

te, mio ben, sa-re-i. O fi-glio! O a-man-te! O e-roi-ci sen-sil In
 wert, ge-lieb-tes Le-ben. O Sohn Du! O Lieb-ster! O Hel-den-sinn! Im

(Da se, commossa.)
 (Bei sich, bewegt.)

Fetonte.

se-no mia so-pi-ta vir-tù sento a quei det-ti nuo-va-men-te des-tar-si. Che me-di-ti? che
 Bu-sen fühl' ich den wan-ken-den Mut neu sich be-le-ben, da Du sol-ches ge-re-det. Was sin-dest Du? was

di - ci?... Ah! col - la ma - dre se il figlio an - cor ve - der non brami e - stin - to...
sagst Du?... Ach! sol - len Mut - ter und Sohn denn schon so bald zu - sam - men ster - ben...

Libia. **Fetonte.** **Libia.**

Cor - ri, sal - va la ma - dre! Ai vin - to, ai vin - to. O sfor - zo il - lu - stre! Se ve -
Ei - le, ret - te die Mut - ter! Be - siegt hast mein Herz Du. Herr - li - ches Drän - gen! Wenn Du

(Piangendo.) **Fetonte.**
(Weinend.)

der po - tes - si, quan - to costa al mio cor... Deh ces - sa, o ca - ra, ces - sa di so - spi -
se - hen könn - test, wie mir blu - tet das Herz... Ach stil - le, o Teu - re, stil - le den bit - tern

rar! Non piacque al cie - lo, che per me tu na - ce - sti. A' suoi de - cre - ti la fronte ab -
Schmerz! Nicht wills der Him - mel, daß für mich Du ge - bo - ren. Vor sei - nem Rat - schluß beu - ge das

bas - sa, ti con - so - la, il ci - glio al fin ra - - sciu - ga, e pren - di,
Haupt, laß Dich trö - sten, ver - scheuch aus dem Au - ge die Trä - nen, und nimm denn,

men - tre la madre a con - ser - var m'in - vi - o, pren - di, (ah, dir lo non sò)
wäh - rend die Mut - ter zu ret - ten ich mich rü - ste, nimm denn, - weh, nicht sprech'ichs aus - das

(Le bacia teneramente la mano.)
(Er küßt ihr zärtlich die Hand.)

Libia.

l'ul - timo ad - di - o!
letz - te Leb - wohl!

Tu vuoi ch'io mi con - so - li, tu vuoi ch'io ter - ga sul - le ciglia il
Du willst, daß ich mich trö - ste, Du willst, daß ich die feuch - ten Wan - gen

(Guardando fissamente in volto Fetonte, che piange.)
(Indem sie Phaëthon, der weint, unverwandt ansieht.)

pian - to; ma perchè, oh Dio! perchè tu piangi in - tan - to?
trock - ne; doch wes - halb, ach! wes - halb schwimmst Du in Trä - nen?

Segue subito.

Allegro.

Aria.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Fetonte.

Violoncello e Basso.

Cembalo.

Le - mie smanie ce - larti io do - vre - i, ce - lar - ti io do - vre - i,
Ach, mei - nen Kummer ver - schlöss'ich Dir ger - ne, ver - schlöß'ich Dir ger - ne,

ma ti per - do, ti per - do; - più mia, più mi - a, più mia già non sei
doch ver - lo - ren, ver - lo - ren bist Du mir; ge - hörst mir, ge - hörst mir nicht mehr!

Ah, per - do - na, per - do - na, se un ci - glio, un ci - glio ve - ra - ce d'in - gan -
 Ach, ver - zeih' he, ver - zeih', mein Blick, mein Blick ver - rät mich, täu - schen,

rinforz. p

nar - ti ca - pa - ce non è! Ah, per - do - na, ah, per -
 täu - schen kann ich Dich nicht! Ach, ver - zeih' mir, ach, ver -

do - na, se un ci - glio, un ci - glio ve - ra -
 zieh' mir, mein Blick, mein Blick ver - rät

First system of musical notation, consisting of six staves. The top two staves are for the vocal line, the middle two for the piano accompaniment, and the bottom two for the basso continuo. The music is in a minor key and features a steady bass line with a more active upper line.

Second system of musical notation, continuing the piece with six staves. The vocal line shows some melodic movement, while the piano accompaniment maintains a consistent rhythmic pattern.

Third system of musical notation, featuring the vocal line with lyrics. The piano accompaniment continues with its characteristic texture.

- ce d'in - gan - - nar - ti ca - pa - - ce, ca -
 mich, tãu - - - - - schen, kann, - - - - - kann -

è. *nein!* Le mie
Ach, mei-nen

sma-nie ce-larti io do-vre-i, ce-lar-ti io do-vre-i, ma, ma, ti
Kum-mer ver-schließ'ich Dir ger-ne, ver-schließ'ich Dir ger-ne, doch, doch, ver.

Un poco Adagio. *Tempo primo.*

per-do, ti per.do, più mi-a, più mi-a, più mi-a già non sei. Ah! per-do-na, per-
lo-ren bist Du mir, ge-hörst mir, ge-hörst mir, ge-hörst mir nicht mehr. Ach, ver-zeih', ver-

Un poco Adagio. *Tempo primo.*

do - na, se un ci - glio, un ci - glio ve - ra -
 zeih' mir, mein Blick, — mein Blick — ver - rät

tr tr tr
rinforz. p
rinforz. p
rinforz. p

rinforz. p

- ce d'in-gan- - nar - ti, d'in-gan-nar-ti ca-pa - ce non
 mich, täu - - - schen, täu - - - schen kann ich Dich

tr

fan - no, l'af - fan - no del co - re, e ti - di - con, che pe - na,
 Kummer, den Kum - mer des Her - zens, sie ver - kün - den, die Qua - len

chemuore, chi fe - de - le sol - vis - se, sol - vis - se per te! pe - na,
 des Her - zens, das in Treue für Dich al - lein, für Dich al - lein stets schlug! Qua - len,

muo - re, ma... ma, do - vre - i? do - vre - i? Le - mie
 Trau - er, doch... doch, wie ger - ne, wie ger - ne! Ach, mei - nen

Dal Segno.

(Parte.)
(Geht ab.)

Scena VII.

Siebenter Auftritt.

Libia sola.

Libya allein.

Andantino.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Libia.

Violoncello e Basso.

Cembalo.

Mi-se-ra! Ea chi pie-
We-he mir! Wer fühl-te

ta-de non fariano i miei ca-si?
Mit-leid nicht mit mei-nem Ge-schicke?

Vcelli.

Io de' mor-ta-li il più de-gno ado-rai. Per-der lo
 Mein dürft ich nen-nen den e-del-sten Hel-den der Welt. Ich soll ihn
 Vcelli e Bassi.

deggio, per dar-mi in pre-da, oh Di-o! a un rio mostro cru-de-le...
 las-sen, um mich zu opfern, oh Göt-ter! als des Un-men-schen Weib!

Allegro.

Ah! chi può con-dan-nar, chi, chi può con-dan-nar le mie que-re-le?
 Ach! wer kann mich ver-dammen, wer, wer kann mich ver-dammen ob mei-ner Trü-nen?

Andante.

p *f* *p*

Ai ge-mi-ti si
So lös' ich denn den

Andante.

f *p*

p *p* *f* *p*

sciolga o-mai li-bero il fre-no!
Seufzern von jetzt an al-le Fes-seln!

p *f* *p*

E trop-po giu-sto del mio duol la ca-gio-ne.
All-zu ge-recht nur ist der Grund mei-nes Schmerzes.

Vcelli. Vc. e Bassi.

f *p*

Pian - ga - si!
 Strömt da - hin!
 E il reo con - sor - te ab - bia del suo de -
 Den Schur - ken, der mich freit, soll für sei - ne

Vcelli. *f p* Vc. e Bassi. *p* Vcelli. *f p*

lit - to nel mio cor - do - glio al - me - no un rim - pro - vero e - ter - no, e tro - vi - o - gni mo -
 Un - tat zum we - nig - sten mein Kum - mer quä - len als e - wi - ger Vor - wurf, er fin - de zu je - der

men - to il car - ne - fi - ce suo nel mio la - men - to.
 Stun - de sei - nen Hen - ker an mir und mei - nen Kla - gen.

Segue
l'Aria.

Aria.

Andante vivace.

Flauti.

Oboi.

Corni in Es.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Libia.

Violoncello e Basso. (Fagotti.)

Cembalo.

First system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are treble clef, the middle two are bass clef, and the bottom is a grand staff. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. It features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, including triplets and slurs.

Second system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are treble clef, the middle two are bass clef, and the bottom is a grand staff. The music continues with similar complexity. Dynamic markings 'p' (piano) are present in the first, second, and fourth staves.

Third system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are treble clef, the middle two are bass clef, and the bottom is a grand staff. The music continues with similar complexity. Dynamic markings '(pp)' (pianissimo) are present in the first, second, third, and fourth staves.

System 1 of the musical score, consisting of five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of two flats. The second and third staves are piano accompaniment for the right and left hands, respectively, in 3/4 time. The bottom two staves are piano accompaniment for the right and left hands, respectively, in 3/4 time. Dynamics include *(p)* in the vocal line and the first piano accompaniment staves.

System 2 of the musical score, consisting of five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of two flats. The second and third staves are piano accompaniment for the right and left hands, respectively, in 3/4 time. The bottom two staves are piano accompaniment for the right and left hands, respectively, in 3/4 time. Dynamics include *(pp)*, *(p)*, and *f* in the vocal line, and *(pp)* and *(p)* in the piano accompaniment staves.

System 3 of the musical score, consisting of five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of two flats. The second and third staves are piano accompaniment for the right and left hands, respectively, in 3/4 time. The bottom two staves are piano accompaniment for the right and left hands, respectively, in 3/4 time. Dynamics include *(p)*, *(f)*, *p*, *f*, and *(p)* in the vocal line, and *(p)*, *(f)*, *p*, *f*, and *(p)* in the piano accompaniment staves.

First system of musical notation, including piano and bass staves with various dynamics such as *p*, *f*, and *sfz*.

Second system of musical notation, including vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *p*, *(mf)*, *(p)*, and *f*.

Spar - ge - rø da - hin, da -
Strømt da - hin, ihr

Third system of musical notation, including vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *p*, *(mf)*, and *(p)*.

ma - re, d'a - ma - re la - grime,
bitt - ren, ihr bitt - ren Zäh - ren,

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

da - ma - re, da - ma - re la - grime l'o -
 ihr bitt - ren, ihr bitt - ren Zäh - ren, netzt

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

di - o - so in - fau - sto let - tol Tur - be - rò
 das fluch - be - lad - ne La - ger! Grau - en - voll

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

l'al - trui di - let - to, tur - be - rò coll' e -
 sei sei - ne Ru - he, grau - en - voll, oh - ne

ter - no, coll' e - ter - no so - spi - rar
 En - de, oh - ne End' mein Jam - mer - ton!

Velli.

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

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

Vc. & B. *p*

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

Velli.

Vc. & B. *p*

p *tr* *f assai*

so-spi - rar, Jam-mer - ton! so-spi - rar! Jam-mer - ton!

p *f assai*

p *p assai*

p *p assai*

p

Ob. Soli.

p *f* *p* *f*

Il mio bene og - nor chia - man.do, de - te - stando un em - pio lac - cio,
Des Ge - lieb - ten - Bild im Her - zen, und ver - flu - chend die - se Tük - ke
Velli. Ve.eB.

p *f* *p* *f*

andò in brac-cio al reo con - sor - te la sua sor - te a fu - ne - star, l'em - -
 so - will ich sein ei - gen wer - den, sei - nes Schick - sals bö - ser Geist; flu - -

- - - pio lac - cio de - - te stan - -
 - chen will - ich die - - ser Tük - -

Cor. Soll.

do! Il mio bene an - drò chia - mando, de - - te -
 kel Des Ge - lieb - ten Bild - im Her - zen, flu - - chen

stan - do il re - o con - sor - te,
will - ich dem schur - ki - schen Gat - ten,

Fl. Soli.

il mio bene an - drò chia - mar - do. Sparge - rò, tur - be - rò, l'in - fau - sto
des Ge - vill. lieb - ten - Bild - im Her - zen. Vc.eB. Strö - met hin, grauen - voll aufs Un - glücks -

let - to, l'al - trui - di - let - to; sì, spar - ge - rò, tur - be - rò, tur - be - rò!
la - ger! in sei - ne Ru - he, ja strö - met hin, grau - en - voll, grau - en - voll!

Ob. Soli.

Il mio bene o - gnor chia - mando, coll' e - ter - no,
 Des Ge - lieb - ten Bild im Her - zen, oh - ne En - de,
 Velli. Vc. e B.

coll' e - ter - no so - spi - rar, an drò o - gnor o -
 oh - ne End' mein Jam - mer - ton, des Ge - lieb - ten

gnor chia - man - do.... ahl mio ben! mio
 Bild - im Her - zen.... ach! mein Liebl mein

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

ben! mio ben! coll' e - ter - no
Liebl *mein* *Liebl* *oh* *ne* *End'* *mein*

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

p *p* *p* *passai* *f*

so - spi - rar, coll' e - ter - no so - spi - rar! (Parte.)
Jam - mer - ton! *oh* *ne* *End'* *mein* *Jam - mer - ton!* (Gehet ab.)

p *p* *p* *passai* *f*

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

p *f* *p*

Scena VIII.

Luogo magnifico destinato alle pubbliche udienze sulla gran piazza di Vamba, capitale del regno de' Giacchi, popoli abitatori delle montagne del Sole nell' Etiopia esteriore. A destra eccelso trono di bianchissimo avorio, sormontato da verdi palme, ch'a guisa d'ombrella nell' alto le spaziose foglie stendendo, fra di lor si congiungono. Elevato colle in prospetto, dalla cui sommità fino all'ingresso della vasta piazza discendesi.

Achter Auftritt.

Ein prächtiger, zu öffentlichen Audienzen bestimmter Ort auf dem großen Platz zu Vamba, der Hauptstadt des Reiches der Jackeser, welche in Nieder-Äthiopien auf den Sonnen-Bergen wohnen. Auf der rechten Seite ein erhabener Thron, von dem weißesten Elfenbein, welcher von grünen Palmbäumen bedeckt ist, die in der Höhe ihre breiten Blätter ausdehnen und sich mit einander verbinden. Ein hoher Hügel, von dessen Höhe man bis zum Eingang des großen Platzes hinabsteigt.

Fetonte e Climene, scortata dalle guardie nobili,
e seguita da paggi.

Phaëthon und Clymene, von der adeligen Leibwache
und von Edelknaben begleitet.

Climene.

Op - por - tu - no d'Or - ca - ne giun - se il fa - vor. L'in - a - spet - ta - to as - sal - to E - pa - fo non so -
Gün - stig fand des Or - ca - nes Hil - fe sich ein. Nicht ver - moch - te dem An - sturm E - pa - phus Stand zu

sten - ne. In fu - ga vol - to l'E - giz - zio stuo - lo, io, già sua pre - da, in cam - po li - be - ra mi tro -
hal - ten. Die Flucht er - griff der Ä - gyp - ter Men - ge, und ich, sei - ne Beu - te schon, fand mich auf dem Feld in

Fetonte. **Climene.** **Fetonte.**

va - i. E il Mo - ro vin - ci - tor? Si, no al - la re - gia scor - ger mi fe - ce. Ad in - se - guir tra -
Frei - heit. Und er, der sieg - rei - che Mohr? Bis zum Pa - last ließ er mich ge - lei - ten. Um je - ne flücht - gen

Climene.

scor - so le fug - gi - ti - ve schie - re for - se lun - gi ei sa - rà. No: vie - ne a no - i, e il
Scha - ren noch zu ver - fol - gen, hat er weit wohl von hier sich ent - fernt? Nein: er kommt hier - her, und

Fetonte. **Climene.** **Fetonte.**

re d'E - git - to è se - co. E - pa - fo? Si, pa - ce trat - tar vuol me - co. Il su - per - bo ri -
mit ihm Ä - gyp - tens Kö - nig. E - pa - phus? Ja, Frie - den mit mir zu schlie - ßen. Die - ser fre - che Ri -

Climene.

va - le pre - ten - de - rà... La legge o - ra im - por - rei - o gli pos - so! Ec - co - lo! In faccia a lu - i
 val hat wohl noch die Stirn... Nun mehr bin ichs, die Ge - set - ze ihm vor - schreibt! Da, sieh ihn! Doch soll nicht sei - ne

l'in - tol - le - ran - za tu - a ci - men - tar qui non vo - glio. Van - ne! In so - glio io l'at -
 Ge - gen - wart Dei - nem Zor - ne hier die Zü - gel ent - fes - seln. Geh' drum! Auf dem Thron soll er mich

Fetonte.

ten - do. Ti ser - vo al tro - no, e a tuoi vo - ler mi ar - ren - do.
 fin - den. Ich führ' zum Thron Dich und fol - ge Dei - nem Wil - len.

(Da la mano a Climene per salir sul trono; e parte.)
 (Er bietet der Clymene die Hand, um ihr auf den Thron zu helfen, und geht ab.)

Segue la Marcia.

Scena IX.

Climene, Orcane, poi Epafo.

Con seguito di cavalleria moresca dalla sommità dell' opposto colle si avvanza Orcane a cavallo. È preceduto da numerosa schiera di Mori pedestri, che portano a lui dinnanzi i fumanti argentei vasi, su de' quali ardono gli odorosi profumi, e vengon suonando una barbara marcia e cantando il seguente Coro.

Neunter Auftritt.

Clymene, Orcanes, hernach Epaphus.

Orcanes kommt von der Höhe des entgegenliegenden Hügels vorwärts zu Pferde mit einem Gefolge Mohrischer Reiterei. Vor ihm her geht eine zahlreiche Schar von Mohren zu Fuß, welche rauchende Gefäße von Silber tragen, worauf wohlriechendes Rauchwerk brennt. Eben dieselben blasen einen Marsch nach mohrischer Art, indem sie folgenden Chor singen.

Marcia.
Andante.

Flauti. *a 2.*

Oboi. *a 2.*

Corni in D.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello e Basso. (Fagotti.)

Cembalo. *Andante.*

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom three are piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). The first measure of the vocal parts is marked 'Soli.'. The second measure is marked '(Tutti.)' with 'a 2' below it. The third measure is marked '(Soli.)' with '(p)' below it. The fourth measure is marked '(p)(Tutti.)' with '(p)' below it. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand.

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. It consists of five staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom three are piano accompaniment. The key signature remains two sharps. The first measure of the vocal parts is marked 'Soli.' with 'p' below it. The second measure is marked '(Tutti.)' with 'f' below it. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, featuring a mix of eighth and sixteenth notes.

Coro.

Andante.

Oboi. *a 2*

Corni in D.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Tenori.
Fiamme o - do - ri - - fe - re, Sa - bei pro - fu - - mi
Köst - li - ches Räu - - cher - werk, Duf - te A - ra - - biens

Bassi.
Fiamme o - do - ri - - fe - re, Sa - bei pro - fu - - mi
Köst - li - ches Räu - - cher - werk, Duf - te A - ra - - biens

Violoncello
e Basso.
(Fagotti)

Cembalo.

Andante.

del gran - de E - ti - o - pe, del gran - de E - ti - o - pe,
sei - en Ä - thio - piens Herrn, sei - en Ä - thio - piens Herrn,

del gran - de E - ti - o - pe, del gran - de E - ti - o - pe,
sei - en Ä - thio - piens Herrn, sei - en Ä - thio - piens Herrn,

de - - - - - stin-si al piè, de - - - - - stin-si al piè!
 fest - - - - - lich ge-weiht, fest - - - - - lich ge-weiht!

de - - - - - stin-si al piè, de - - - - - stin-si al piè!
 fest - - - - - lich ge-weiht, fest - - - - - lich ge-weiht!

Allegro.

Orcane solo. (Ten.)

Fa - lan - gi, e - ser - - - - - ci - ti, di - sper - si, er -
 Die Wä - chen, das Söld - - - - - ner - heer, be - siegt' ich, zer -

Allegro.

ran - ti, fug - gan qual tur - bi - ne, fug - gan qual
 sprengt' ich, nun flieht der Winds - braut gleich, nun flieht der

tur - bi - ne, da - van - ti a me,
 Winds - braut gleich der Feind vor mir,

a 2

a 2

da - van - tia me.
der Feind vor mir.

(Discende dal cavallo.)
(Er steigt vom Pferde.)

(Mentre cantasi il Coro, la regina discende dal trono, e va a incontrar Orcane.)
(Während der Chor wiederholt wird, steigt die Königin vom Throne und geht dem Orcanes entgegen.)

Da Capo
il Coro.
Wiederholung
des Chores.

(Accennando Epafò che gravemente si avvanza a destra di Climene.)
(Auf den Epaphus deutend, der mit gewichtigen Schritten zur Rechten Clymenes tritt.)

Orcane.

Dal mio braccio, o re - gi - na, de - bel - la - to, e scon - fit - to, a te pa - ce di - man - da il re d'E -
Mei - nem An - griff o Für - stin, ist der Feind rasch ge - wi - chen, um Frie - den bit - tet Dich Ä - gyp - tens

Epafò.

git - to. Nè ab - bat - tu - to, nè vin - to, come il suo dir ri - suo - na, se la pa - ce bra -
Kö - nig. Noch nicht bin ich ge - schla - gen! Das ist ein fal - sches Prah - len. Doch wenn Frie - den Du

mate, a voi la do - na. Per con - ser - var le schie - re, a lui, sor - pre - so, l'o - nor va - no la -
willst, magst Du ihn ha - ben. Mei - ne Ge - treun zu ret - ten, ent - wick ich und ließ ihm den eit - len Ruhm, ein ver -

Orcane.

Climene.

sciai d'un vuo - to cam - po. Cer - ca - sti nel - la fug - ga il pro - prio scam - po! Non più con -
 lass - nes La - ger zu neh - men. Du such - test in der Flucht die eig - ne Ret - tung! Hört auf zu

te - se! U - ti - le a se la tro - va, chi la pa - ce pro - po - ne. Io se Or - ca - ne l'ap -
 strei - ten! Nütz - lich dünkt dem der Frie - den, der zu schlie - ßen ihn vor - schlägt. Ich, falls Or - ca - nes ih

Epafo.

pro - va, non la ri - cu - so. L'u - sur - pa - to reg - no di Nu - bia E - pa - fo ren - da! A -
 bil - ligt, weig - re ihn nicht. Eins nur ford - re ich, daß mir Nu - bien E - pa - phus räu - me! Dies

gli a - vi mie - i tri - bu - ta - rio, lo sa - i, fu quello un di. Ru - bel - le all' E - giz - zio po -
 Reich hat mei - ner Vä - ter Scep - ter, Du weißt es, einst - mals ge - horcht. Im Auf - ruhr wi - der Ä - gyp - tens Ge -

te - re, il tuo con - sor - te ne scosse il gio - go. Del - la re - gia fi - glia la ma - no a me di nuo - vo
 walt ent - zog Dein Gat - te sich uns - rer Herr - schaft. Gib mir Dei - ne Toch - ter zum Zei - chen, daß ich wie - der

ne as - si - cu - ri il pos - ses - sol S'ab - bia Cli - mene il re - sto; e reg - nar se le pia - ce,
 bin des Lan - des Be - sit - zer! Dein blei - be al - les and - re; und ge - fällt Dirs, zu herr - schen, muß

Orcane.

que - sto so - glio le ba - sti, e re - gni in pa - cel Re - gna, Or - ca - ne lo
 die - ser Thron Dir ge - nü - gen, dann herrschst Du in Frie - den! Herr - sche, Or - ca - nes rät

vuol, bel - la re - gi - na! Or - ca - ne, che de - sti - na, per si - cu - rez - za tu - a, per suo ri -
 Dirs, schö - ne Ge - biet - rin! Or - ca - nes hat be - schlos - sen, fort - an in Dei - nem Schutz sein Glück nur zu

po - so, og - gi al let - to con - dur - ti a - man - te e spo - so.
 su - chen; Hand und Herz rei - che ihm, heu - te noch schließ' den Ek - bund.

L'Aria di
 Climene.

Aria.

Grave.

Oboi.

Corni in C.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Climene.

Violoncello e Basso. (Fagotti.)

Cembalo.

Tu m'offri un regno in do - no? A - mor tu chie - di a me?
 Ein Reich willst Du mir schenken? Vcelli. Und Lie - be for - derst Du? Vcelli.
 Vc. e B.

Allegro moderato.

p

p

p

(Ad Epafu.)
(Zu Epaphus.)

A-mor tu chie-di a me? Ma, ma, ma non è tuo, non è tuo quel
Und Lie-be for-derst Du? Doch, doch, nie-mals wirst Du, nie-mals Du hier

Vc. e B.

Allegro moderato.

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

(Ad Orcane.)
(Zu Orcanes.)

tro - no, no, mio que-sto cuor non è. Nell' ur - na e -
herr - schen! Nein, glaubst Du, mein Herz sei frei? Ob er gleich

f *p*

stin-to, es-tin-to an-cor a-mo, a-mo chi sempre a-ma-i, nè can-gia mai te-
 tot ist, lebt er mir doch, lie-bend, lie-bend denk ich des Ge-lieb-ten, so lang ich bin, wird

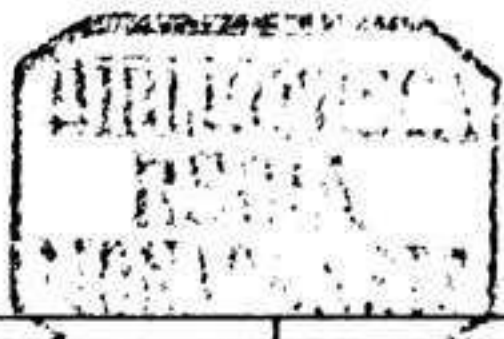
nor, no, non can-gia mai te-nor la mia co-stan-za, la mia co-stan-
 nie, nie, so lang ich bin, soll nie die Treu-e schwan-ken, die Treu-e schwan-

za, la mi - a, la
ken, die Treu - e, die

mi - a co - stan - za, no, no, no, no, non can - gia, no non can gia mai, mai, mai
Treu - e - schwan - ken, nein, nein, nein, nein, so lang ich bin, so la gich bin, soll, soll,

te - nor, mai can - gia, no, non can - gia la mia co - stan -
 soll nie, so lang ich bin, soll nie - die - Treu - e schwan -

zal
 ken!



Grave come prima.

p *f*

(Ad Epafu.)
(Zu Epaphus.)

Tu m'offri... Tu m'offri un regno in
Du willst mir... Ein Reich willst Du mir

p *f*

Grave come prima.

Andante.

p *f* *p*

(Ad Orcane.) (Ad Epafu.) (Ad Orcane.) (Ad Epafu.)
(Zu Orcanes.) (Zu Epaphus.) (Zu Orcanes.) (Zu Epaphus.)

do-no? A-mor, a-mor tu chie-di a me? Un regno? A-mor? Ingiusto io qui non
schenken? Vcelli. Und Lieb, und Lie-be for-derst Du? Ein Reich? Und Liebe? Nicht ziemt es mir zu-

p *f* *p*

Andante.

vo - glio sul so - glio al - trui re - gnar; nè in - dar - no lu - sin - gar, in - dar - no lu - sin -
 herr - schen auf ei - nes An - dern Thron, nicht will ich eit - len Traum, nicht will ich eit - len

gar la tua spe - zan - za. Un re - gno? A - mor? Tu mof - fri? Tu
 Traum we - cken in - Dei - ner Brust. Ein Reich? Und Liebe? Du schenkst mir? Du

(Ad Epafu.) (Ad Orcane.) (Ad Epafu.)
 (Zu Epapho.) (Zu Orcanes.) (Zu Epaphus.)

Adagio.

chiedi? Ma non è tuo quel tro - no, mio que - sto cor, que - - - sto cor non è!
 forderst? Doch ist der Thron nicht Dei - ner, glaubst Du, mein Herz, mein Herz sei frei?

(Allegro moderato.)

Nell' ur - na e - stin - to, e - - stin - to an - cor a - mo, a -
 Ob er gleich tot ist, lebt er mir doch, lie - bend, lie -

mo chi sem-pre a - ma - i, nè cangia mai te - nor, non, — non can - gia mai te - nor, mai, non
 - bend denk ich — des Ge - lieb - ten, so lang ich bin, wird nie, nein, — so lang ich bin, wird nie, nein, so

p
fp
fp
fp

cangia no, non can - gia — mai te - nor la mia co - stan -
 lan - ge, nein, so lang ich — bin, wird nie die Treu - e schwan -

fp
fp
fp

za, la mi - a, — la — co -
ken, die Treu - e, — die Treu - e

(Ad Epafu.) (Ad Orcane.)
(Zu Epaphus.) (Zu Orcanes.)

stan - - za! Non vo - glio, no, re - gnar, non voglio lu - sin - gar, no no, non can - giamai te -
schwan - - ken! Nicht herrschen will ich, nein, nicht täuschen will ich Dich, nein, nein, so lang — ich bin, wird

a 2

nor no, no, — no, no, non cangia mai, mai, — mai te - nor, no, no, non can - gia, non
 nie, nein, nein, — nein, nein, so lang ich bin, so — lang ich bin, nein, nein, so lan - ge, so

can - gia — mai — te - nor la — mia co - stan - - - za, no, no, non can - gia, non
 lan - ge — wird, wird nie die — Treu - e schwan - - - ken, nein, nein, so lan - ge, so

can - gia - mai - te - nor la - mia co - stan -
lan - ge - wird, wird nie die - Treu - e schwan -

f p f p f p f assai

za,
ken,

la mia co - stan - za!
die Treu - e schwan - ken!

(Parte.)
(Geht ab.)

Piano accompaniment for the first system, featuring multiple staves with various musical notations including dynamics like (p) and (f).

Scena X.
Epafò ed Orcane.

Zehnter Auftritt.
Epaphus und Orcanes.

Orcane.

Strano in - u - ti - le a - mor! Lan - guendo agghiaccia fra le ve - do - ve piu - me, chi a' freddi a - vel - li
 Daß so tö - richt sie liebt! Zu Eis er - star - ren muß im Bet - te der Wit - we, wer kal - ten Schat - ten

ser - bar fè pre - su - me. Spen - to di vi - tail lu - me, s'al - tri è lieto, o do - len - te,
 wah - ren will die Treu - e. Wer aus der Welt ge - schie - den, fühlt für das Glück und die Schmer - zen

Epafo.

l'uom non cu-ra, o non sen-te. Eh! mal co-no-sci di don-na il cor! Di Me-ro-
 An-drer nicht Freu-de noch Mit-leid. O, schlecht nur kennst Du der Frau-en Herz! Ist es Dein

pe se vuo-i che di-vi-der fra no-i pos-siamo i re-gni, ad-o-pra ar-te, in-ge-gno, de-
 Wil-le, daß des Me-rops Lan-de wir zwei zwischen uns ver-tei-len, so hilft nur Klugheit und List und Ge-

strez-za. Ar-ma-ti di fie-rez-za! A nuo-vo a-mo-re vol-ger fin-gi la
 wandtheit. Tritt nun vor al-lem stolz auf und stell' Dich an, als lieb-test Du ei-ne

men-tel Il tuo dis-prez-zo non sof-fri-rà Cli-me-ne. O-gni al-tro af-
 An-drel Mit stren-ger Küh-le beugst Du bestimmt die Für-stin. Kennt kein Em-

fet-to in pet-to fem-mi-nil serve all'im-pe-ro d'un or-go-glio ti-ran-no! E bel-tà vi-li-
 pfin-den doch der Frau-en Herz, das nicht ty-ran-nischem Ehrgeiz wil-lig ge-horchte! Wird die Schönheit ver-

pe-sa, chi fugge a richia-mar con-danna spesso di fas-to va-no ambi-zi-o-so ec-ces-so.
 schmäht, den Flüchtling ruft zu-rück sie da gar häu-fig, von Furcht ge-quält, an der Eh-re zu lei-den.

L'Aria.

Aria.

Andante moderato.

Violino I.
Violino II.
Viola.
Epafo.
Violoncello e Basso.
Cembalo.

First system of musical notation, including piano and bass staves with dynamic markings such as *p* and *f*.

Second system of musical notation, including vocal lines with lyrics and piano accompaniment.

E la don.na, s'io scor - - goil ve.ro, van, leg.
Ach die Frau.en! um wahr - - zu sprechen, hohl und

Third system of musical notation, including vocal lines with lyrics and piano accompaniment.

gie.ro, mu.ta - bil ses.so, mu.ta - bil ses.so, fug - ge spes - so da chi l'a -
 flüchtig, voll Wan - kel - mu.tes, voll Wan - kel - mu.tes, flie - hen oft vor - treu - en

do - - ra, l'in - na - - mo - ra, l'in - na - mo - -
 Freun - den, lau - fen, lau - fen, lau - fen eif - - -

- - ra - chi la - scher - ni. Don - na ses - - so - va - no, leggie - ro, don -
 - - rig Spöt - tern nach. Frau - en, Frau'n sind hohl und flüch - tig und

na mu - ta - bil, spesso fug - ge, fugge spes - so da chi - la - do - ra, l'inna - mo - ra,
 wan - kel - mü - tig, oft - mals fliehnsie, oft - mals fliehnsie vor treu - en Freunden, lau - - - fen,

l'in-na - mo - - - - - ra - chi la - - - - - scher - ni, l'in-na - mo - ra, l'in - na -
 lau - - - - - fen eif - rig Spöt - tern nach, lau - fen eif - rig, lau - fen,

mo - - - - - ra - chi la - - - - - scher - ni, l'in - na - mo - ra, l'in - na - mo - - - - - ra - chi la - - - - - scher -
 lau - fen eif - rig Spöt - tern nach, lau - fen eif - rig, lau - fen, lau - fen eif - rig - Spöt - tern

ni.
 nach. È l'a -
Doch der

Andante.

man-te, che si-que-re-la, ch'ar-de, ge-la, ch'o-gnor-so-spi-ra, fa-stoac-
 Lieben-de, ders in-nig mei-net, fie-ber, schauert, und end-los seufzet, mehrt die

Andante.

cre-sce, bal-danzain-spi-ra all' in-gra-ta, all' in-gra-ta, che lo-fe-ri.
 Prahl-sucht, stei-gert den Hoch-mut der Un-würdgen, der Un-würdgen, die ihn-ver-stieß.

L'a-man-te ge-la, si-que-re-la, o-gno-ra, o-
 Der Lie-bende schauert, meint es in-nig, ohn' En-de, ohn'

Come prima.

gnor, o_gnor so - spi - ra, ... e la donna? la donna? S'io scor - go, s'io scorgo il ve - ro, fug - ge -
 End' er - klingt sein Seuf - zen, doch die Frauen... die Frauen? Um wahr, - um - wahr zu sprechen, flie - hen -

Come prima.

spes. so da chi l'a - do - ra, l'in - na - mo - ra, l'in - na - mo -
 oft. mais vor treu - en - Freunden, lau - fen, lau - fen, lau - fen eif -

ra, l'in - na - mo - ra - chi la - scher - ni. La don - na
 rig, laufen, lau - fen Spöt - tern nach. Die Frau - en

fugge chi l'a - do - ra, la don - na spesso l'in - na - mo - ra, l'in - na -
 flie - hen vor treu - en Freunden, die Frau - en oftmal's lau - fen eif - rig, lau - fen,

mo - - - ra, l'in - na - mo - - - ra - chi -
 lau - - - fen, lau - fen eif - - - rig -

la scher - ni.
 Spöt - tern nach.

(Parte.) (Geht ab.)

Scena XI.
Orcane solo.

Elfter Auftritt.
Orcanes allein.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Orcane.
D'ob.li.ar quell'al.te.ra, sì, sembian te io fa.rò! Mi veggia in do.no of.fri.rea Li.biaun
An.dre Lie.bes.ge.füh.le, wohlan, will heucheln ich nun! Für Li.by.a soll sie mein Herz er.glü.hen

Violoncello e Basso.

Cembalo.

core.... ma... ma non s'in.finge im.pu.ne.mentea.mo.re! E ben,
sehen.... doch, doch mit der Lie.be spielt man nicht un.ge.straft! Wohlan,

Allegretto.

la regia e.re.de a.mi.si dunque! De' con.si.gli suo.i tar.di pen.ti.to,
des Thrones Er.bin.sci die Er.wähltel! E.pophus wird zu spät den Rat noch be.reu.en,

Allegretto.

E-pafoa me la ce-da!
 sieht er sie sich ent-ris-sen!

Il suo re-taggio è de-gno del-la grandez-za mia, cui
 Es ist ihr Erb-teil meiner fürstli-chen Grö-ße wert, es

Allegro con spirito.

molto aggiunge di forza e di splen-dor.
 stei-gert nur meiner Kro-ne Macht und Glanz.

Allegro con spirito.

De Giacchi il vo-to as-si-cu-rarmi pri-a de-stramente sa-prò.
 Mit klu-ger List werd ich mir der Jakcher Stimme erst zu sichern ver-stehn.

Lieto vedrassial
 Freude soll herrschen

no - do il - lu - stre og - gie - sul - ta - re un re - gno di tol - le - rar già stan - co fre - no stranier.
 heu - te ob sol - chem Bun - de in die - sem Rei - che, ist ihm doch längst der Frem - den Herr - schaft ver - haßt.

Andantino.

Ma di Cli - me - ne in - tan - to...
 Cly - me - ne a - ber zu las - sen,

Andantino.

sen - to, ahi - mè!
 weh mir Ar - men!

che scor - dar - mi, co - me vor - rei, non
 will mir nim - mer ge - lin - gen, so sehr ichs

pos. so! *wünschte!* A. mor, *Mein Stolz,* gran. dez. za, *mei. ne Lie. be,*

p *f*

Andante.

che vo. le. te da me? *was ver. langt ihr von mir?* Fra tan. ti e tan. ti tu. mul. tu. an. ti af. fet. ti *Ein wil. der Sturm der Ge. füh. le durch. tobt mei. ne. See. le,*

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

com. bat. tu. to, a. gi. ta. to, *nie. der. geschla. gen, zer. martert,* mil. le vol. te fra me, *frag ich 'e. wig mein Herz* per mio tor. men. to *in tau. send Qua. len,*

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

in un pun-to ri-sol-vo, e poi... e poi mi pen-to.
 jetzt bin fest ich entschlossen, und jetzt... faßt mich die Reu-e.

Aria.

Allegro spiritoso.

Flauti. Soli. (Tutti.) (Soli.)

Oboi. Soli. (Tutti.) (Soli.)

Corni in G.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Orcane.

Violoncello e Basso. (Fagotti) Vcelli. Vc.e B. Vcelli.

Cembalo. Allegro spiritoso.

mi pen-to, poi tor - no, tor - no
 be - reu - e, dann wend' ich aufs neu - e

Vc.eB. Vcelli. Vc.eB.

p

a vo - ler, a vo - ler ciò che pu - re mi spiace! Pen - so,
 mei - ne Ge - dan - ken dem e - ben Ver - worf - nen - zul - Ich pla - ne,

(Soli.) (Soli.)

(Tutti.)

scel - go, ma poi, ma poi, mi pen - to, tor - no....
 ent - wer - fe, doch dann, doch dann, be - reu ich auf's neu - e....

p *rinforz.*

Ah! per - du - ta, per - du - ta del co - re ò la pa - ce, già più cal - ma, già più
 Ach! ver - lo - ren, ver - lo - ren ging Frie - den des Her - zens und die Ru - he, und die

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

cal - ma quest' al - ma, quest' al - ma non ha.
Ru - he der See - le, der See - le ver - schwand.

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

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

quest' al - ma, quest' al - ma già più
 See - len - ru - he, See - len - ru - he und die

Soli. *Soli.*

cal - ma, già più cal - ma non ha. Pen - so, scel - go, ma
 See - len, See - len - ru - he ver - schwand. Ich pla - ne, ent - wer - fe, doch

poi, ma poi, mi spia - ce, mi pen - to, poi tor - no,.... Ah! Ah! per - du - taò la
dann, doch dann, ver - werf' ich, be - reu - e aufs neu - e,.... Ach! Ach! ver - lo - ren der

(Tutti.)

pa - ce, per - du - taò la cal - ma, per - du - taò la cal - ma quest' al - ma, quest' al - ma più
Frie - de, ver - lo - ren die Ru - he, ver - lo - ren die Ru - he der See - le, der See - le, der

pa - - ce non ha! Ah! Ah! per-du - ta del co - re, per-du - taò la
 Frie - - de ver - schwand! Ach! Ach! ver - lo - ren der Frie - de, ver - lo - ren der

pa - ce, già più cal - ma, più cal - - ma quest' al - - ma non ha, quest'
 Frie - de und die Ru - he, die Ru - - he der See - - le ver - schwand, der

(Soli.) (Tutti.) (Soli.) (Tutti.)

Pen.so, Ich pla-ne, Vcelli Vc.e B. scelgo, ent-wer-fe, Vcelli Vc.e B.

(Soli.) (Soli.)

mi pen.to, be-reu-e, Vcelli Vc.e B. poi tor-no dann wend'ich a-vo-ler, a-vo-ler ciò che pu-re mi mei-ne Ge-dan-ken dem e-ben Ver-worf-nen

(Soli.)

(Soli.)

(Tutti.)

(Soli.)

(Soli.)

(Tutti.)

p

spia . ce.
zu . —

Pen . so,
Ich pla - ne,

scel . go,
ent . wer - fe,

ma poi,
doch dann,

ma
doch

poi
dann

mi pen - to, tor - no...
be - reu ich aufs neu - e...

Ah!
Achl

Ah!
Achl

per -
ver . .

du - ta, per - du - ta del co - re ò la pa - ce, già più cal - ma, già più
 lo - ren, ver - lo - renging Frie - de des Her - zens und die Ru - he, und die

cal - ma quest' al - ma non ha,
 Ru - he der See - le ver - schwand,

The first system of the musical score consists of six staves. The top three staves are vocal parts, and the bottom three are piano accompaniment. The piano part includes a prominent triplet pattern in the right hand. Dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano) are used throughout the system to indicate volume changes.

The second system of the musical score continues the composition. It features the same vocal and piano parts as the first system. The lyrics are written below the vocal lines: "quest' al - - ma, quest' die Ru - - he, die". The piano accompaniment maintains the triplet pattern and dynamic markings.

al - ma più cal - ma, più cal - ma non
 Ru - he der See - le, die Ru - he ver -

(Soli.)

(Soli.) (p)

(p)

hal Pen-so, scel-go, ma poi, ma poi, mi spia-ce, mi pen-to, poi tor-no, ah!
 schwand! Ich pla-ne, ent-wer-fe, doch dann, doch dann, ver-werf ich, be-reu-e, aufs neu-e, ach!

(Tutti.)

f (Tutti.) *f* *p* *f* *p* *f* *p*

ah! per - du - taò la pa - ce, per - du - taò la pa - ce, per - du - taò la cal - ma, quest'al - ma, quest'
 ach! ver - lo - ren ging Frie - de, ver - lo - ren ging Frie - de, ver - lo - ren die Ru - he der See - le, der

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

al - - - ma piü pa - - - ce non ha! Ah! Ah! per - du - ta del
 See - - - le, der Frie - - - den ver - - - schwand! Ach! Ach! ver - lo - ren dem

co - re, per du - ta ò la pa - ce, già più cal - ma, più cal - ma quest' al -
 Her - zen, ver - lo - ren ging Frie - de und die Ru - he, die Ru - he der See -

- ma non ha!
 - le ver schwand!

Fine.

Soli. (Tutti.)

Soli. (Tutti.)

Vcelli. Vc.eB.

Si, t'as_colto, t'as_colto, super.ba grandezza!
 Ja! wohl hör ichs, was Stolz mir und Ehrgeiz ge.bie.ten!

Detailed description: This system contains the first part of the musical score. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes a prominent triplet in the right hand. Dynamics range from piano (p) to forte (f). The tempo is marked 'Soli.' and '(Tutti.)'. The key signature has one sharp (F#).

Soli.

Vcelli. Vc.eB.

Si, t'as_col - to, t'as_colto! Ma non pos.so, non pos.so! Che af.
 Ja, wohl hör ichs, wohl hör ichs! Doch ich kann nicht, ich kann nicht! O

Detailed description: This system contains the second part of the musical score. It continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of alternating forte (f) and piano (p) dynamics. Dynamics range from piano (p) to forte (f). The tempo is marked 'Soli.'. The key signature has one sharp (F#).

Andante.

fan.nol Che pe-na, che pe-na! Un a-mabil ti-ranna bel-lez-za in-ca-te-na, in-
 Kummer! O Qua-len, o Qua-len! Ei-ne hol-de ty-ran-ni-sche Lie-be fes-selt, bin-det, fes-

Andante.

- ca-te-na, in-ca-te-na la mi-a la mia li-ber-tà, la mi-a, la mi-a
 - selt, bin-det, fes-selt, bin-det den Wil-len, den Wil-len, die Frei-heit, den Wil-len, den Willen, die

li - ber - tà! Ah! non pos - so! no, non pos - so! Che af - fan - no! Che pe - na! Che - pe - na!
 Frei - heit! Ach! ich kann nicht! nein, ich kann nicht! O Kummer! O Qualen! O - Qualen!

Dal Segno.

(Parte.)
(Geht ab.)**Ballo.**

Ritiratosi Orcane col seguito de' suoi Mori pedestri, si dà subito principio ad una specie d'esercizio militare de' Mori a cavallo. Consiste questo nelle sole poche figure, che son necessarie per discendere a terra. Si fanno a suono di timpani. Smontano i cavalieri; e disgombrasi affatto de' cavalli il teatro.

Le compagne degli Egizzj guerrieri spettatrici curiose del moresco maneggio, improvvisamente dagli Etiopi arrestate, in un con essi a ballar son costrette.

Ma i gelosi mariti, dall' opposta collina inaspettati sopravvenendo, turban la lieta festa; e furiosamente attaccano i Mori.

Ne' differenti gruppi, che da' combattenti si formano, quà gli Etiopi vinti, là gli Egizziani abbattuti si scorgono.

Mentre i perditori son presso ad esser dispietatamente trafitti, l'Egizzie donne, e quelle insieme de' Mori da tutte le parti celeremente accorrono; e l'armate destre de' vincitori sospese in aria a mezzo il colpo arrestando, formasi un quadro generale di gruppi tutti diversi l'uno dall' altro.

Le preghiere dell' amate femmine intercedon perdono, e vita agli oppressi, disarmano gli reciproci sdegni, e metton gli uomini tutti fra di loro perfettamente d'accordo.

Sortite di varie coppie alternate, e seguite da un general concerto, con cui lietamente si termina il ballo.

Fine dell' Atto Primo.

Tanz.

Nachdem sich Orcanes mit seinen Mohren zu Fuß zurückgezogen, so steigt seine Reiterei von den Pferden und macht unter dem Schalle der Pauken eine kriegerische Übung, vermittelst deren die Pferde von der Schaubühne abgeführt werden.

Einige Egyptianerinnen laufen aus Fürwitz herbei, die kriegerischen Entwicklungen zu sehen, sie werden aber unversehens von den Mohren angehalten, und mit ihnen zu tanzen genötigt.

Ihre Männer sehen es von der Höhe eines nahegelegenen Bergs, laufen herbei, und greifen die Mohren mit der Wut an, welche durch die Eifersucht erregt worden.

Hierauf erscheinen verschiedene Gruppen von Streitenden, wo bald diese, bald jene besiegt werden.

Endlich, als die Überwinder eben ihren Feinden den Dolch in die Brust stoßen wollen, werden sie durch die Weiber der Egyptianer und Mohren zurück gehalten.

Diese dringen mitten in den Haufen der Soldaten ein, bitten, schmeicheln und geben sich alle Mühe, bis sie den Frieden zwischen beiden Völkern wieder hergestellt haben.

Ihre beiderseitige Freude zeigt sich durch verschiedene Tänze, und vereinbart sich zuletzt in einem allgemeinen Tanz.

Ende der ersten Abhandlung.

Atto secondo.

Zweite Abhandlung.

Scena I.

Erster Auftritt.

Cabinetto.

Cabinet.

Orcane e Libia da una parte,
Climene dall'altra.

Orcanes und Libya von der einen,
Clymene von der andern Seite.

Libia.

Giungi a tempo, o re-gi-na! Or-ca-ne a offrir-mi nel-la re-al sua destra un tuo ri-fiu-to
Ei, das trifft sich, Du Lie-bel So-e-ben bot Or-ca-nes die Hand, die Du zu-rück-ge-wie-sen,

Climene. Orcane (A parte.)
(Bei Seite.)

(A Climene, con derisione insultante.)
(Zu Clymene, in spöttischem Ton.)

ge-ne-ro-so ne vien. Co-me? (Si tur-ba.) Un soglio altrui do-vu-to so che usurpar non vuoi.
mir voll E-del-sinn an. Himmell (Sie zit-tert.) Ich weiß, nach fremder Herrschaft ste-het Dir nicht der Sinn,

So che fe-de-le a-mi chi sempre a-mas-ti. Ti spie-gas-ti ab-ba-stan-za!
weiß, daß dem Gat-ten Treu-e Du willst be-wah-ren. Nicht mehr braucht's der Er-klär-ung!

Climene.

(A parte.)
(Bei Seite.)

Lu-sin-gar tu non sai la mia spe-ran-za. È ver! (Ge-lo-sa ei spe-ra di render-mi co-
Nicht ver-magst Du zu scher-sen mit mei-ner Hoffnung. So ist's! (Er hofft die Ei-fer-sucht in mir zu

Orcane.

si.) Ma Libia es-pres-se te-coil suo cor? Si po-co di due pu-pil-le in-ten-di il
wecken.) Doch hat Dir Li-bya ihr Herz schon ent-deckt? Ver-stehst Du so we-nig zwei-er Au-gen ver-

mu - to fa - vel - lar? L'al - ma tra - di - ta da quell' oc - chi lo - qua - ci, i suoi seg - re - ti ce -
 borg - ne Spra - che zu deu - ten? Wer durch be - red - te Blik - ke die See - le ver - rät, ver - sucht un - sonst sein Ge -

lar pre - tende in van. 'Tan - to sfa - vil - la, co - si chia - ro tra - lu - ce su quel vol - to il pia -
 heim - nis zu ver - ber - gen. Klar steht und leuch - tend auf der Stirn ihr ge - schrie - ben ih - re Nei - gung zu

Libia. cer! De' sen - si mie - i me - glio Cli - me - ne is - tes - sa in - for - mar - ti po - trà. Son no - tea le - i? Sì.
 mir! Was ich emp - fin - de, wird von Cly - mene selbst weit kla - rer Dir of - fen - bart. So weiß Be - scheid sie? Ja.

Orcane. **Libia.**

Orcane. (A parte.)
 (Bei Seite.)
 Che più dunque in - nan - zi a me - glio as - con - de? (Mi sog - guar - da con - fu - sa, e non ri - spon - de.)
 Doch war - um ver - birgt sie's mir so lan - ge? (Scheu be - trach - tet sie mich und weiß kei - ne Ant - wort.)

Libia. Al par di me sor - pre - sa col si - len - zio pa - le - sai dub - bi suo - i. Don - de mai le dub -
 Sie ist, wie ich, der Fas - sung bar und kün - det durch Schweigen ih - re Zwei - fel. Wie nur konn - te sie

Orcane.

Libia. (Ironicamente.)
 (Spottweise.)
 biez - ze? Os - se - quio, af - fet - to, quan - do i li - mi - ti ec - ce - de, più sin - ce - ro non
 zwei - feln? Ge - hor - sam und Lie - be, wenn sie die Gren - zen durch - bré - chen, sind nicht auf - rich - tig

Orcane.

è, non merta fe-de. Creder dunque si nie-ga... Com-prender-ti non so. Meglio ti spie-ga!
 mehr, noch sind sie glaubhaft. Al-so wollt ihr nicht glauben... Ich kann Dich nicht verstehn. Bes-ser er-klär dich!

Segue l'Aria di Libia.

Aria.

Larghetto.

Flauti.
 Corni in D.
 Violino I.
 Violino II.
 Viola.
 Libia.
 Violoncello e Basso. (Fagotti.)
 Cembalo.

Soli

Spiegar - mi vor - re - i, vor - re - i, ma il tem - po, ma il
 Ich möcht' mich er - klä-ren, ich möch - te, doch jetzt nicht, und

(Andantino.)

lo - co, il tempo, il lo-co... An - co - ra per po - co ta -
 hier nicht, doch jetzt nicht, und hier nicht... Für jetzt ist noch Schweigen, noch

Vcelli. Vce B. Vcelli. Vce B. Vcelli. Vce B.

Soli.

cer mi con.vien, an - co - ra per po - co ta - cer mi con.vien!
 Schweigen mir Pflicht, für jetzt ist noch Schweigen, noch Schweigen mir Pflicht!

Vcelli. Vc.eB.

Vor - re - i...
 Ich möcht' mich...

Come prima.

spie - garmi.. spiegarmi vor-re-i, ma il tem-po, ma il lo - co, il
 er - klä-ren, ich möcht' mich er-klären, doch jetzt nicht, und hier nicht, Vcelli. doch

Come prima.

(Tutti.)

tempo, *il lo-co... An-co-ra per po-co ta-cer mi con-vien, an-co-ra per*
jetzt nicht, und hier nicht... Für jetzt ist noch Schweigen, noch Schweigen mir Pflicht, für jetzt ist noch

Vc.e B. *Veelli.* *Ve.e B.* *Veelli.* *Ve.e B.* *Veelli.*

po-co ta-cer mi con-vien, per po-co, per po-co an-co-ra ta-cer, ta-cer mi con-vien! An-
Schweigen, noch Schweigen mir Pflicht, für jetzt ist noch Schweigen, noch Schweigen mir Pflicht, noch Schweigen mir Pflicht! Für

Vc.e B. *Veelli.* *Ve.e B.* *Veelli.* *Ve.e B.* *Veelli.*

*(Parte.)
(Geht ab.)*

co-ra, an-co-ra per po-co ta-cer, ta-cer mi con vien!
 jetzt ist, für jetzt ist noch Schweigen mir Pflicht, noch Schweigen mir Pflicht!

Scena II.
Fetonte, e detti.

Zweiter Auftritt.
Phaëthon und die Vorigen.

Fetonte.

Ma-dre! la tua pre-senza im-pa-zi-en-ti chie-don le tur-be. Po-po-lar tor-
 Mut-ter! auf Dei-ne Ge-gen-wart harrt un-ge-dul-dig das Volk. Un-ge-stü-me

Climene.

ren-te og-gi più dell'u-sa-to il sa-cro circo in-nonda. I-via momen-ti me-co Li-bia sa-rà!
 Scha-ren, stär-ker als es der Brauch, drän-gen hin zum heil'-gen Plat-ze. Gleich bin ich da und brin-ge Li-by-a mit!

Li-bia, che a fron-te del-le sud-di-te gen-ti al ta-lamo, ed al tro-no sce-glier de-ve un con-
 Li-by-a, die heut vor al-lem Volk die-ses Reichs sich zum Eh-bund und zur Herr-schaft wäh-len soll den Ge-

Orcane. Fetonte. Orcane. Fetonte. Orcane. Fetonte (A Climene.) Cli-
(Zu Clymene.) mene.

sor - te. E quello io so - no! Tu quel - lo? Ap - pun - to! E qua - le? Ti bas - ti! Or - ca - ne... Or -
nos - sen. Und der werd ich sein! Du wä - rst es? Kein andrer! Was hör ich? Nichts wei - ter! Or - ca - nes... Or -

Fetonte. Climene (Con ironia.)
(Spottend.)

ca - ne è il tuo ri - va - le! Ei che da Congo in no - stro prò già mos - se d'E - ti - o - pia le schie - re... An - zi l'i -
can ist dein Ri - va - le! Er, der vom Kon - go uns zum Heil die Scha - ren Ä - thi - o - piens ge - führt hat... Ja, er ist's

stes - so, che pur gua - ri non ha, per suo ri - po - so pensò al let - to con - dur - mi a - man - te e
selbst, der mich, nicht lan - ge ist's her, sein Glück zu fin - den, Hand und Herz mir ver - hieß, mich ver - lang - te zum

Orcane (A parte.) Fetonte. Orcane (Con importante consegno.)
(Bei Seite.) (Mit hochtrabender Miene.)

spo - sol! (Più fre - nar - si non sa.) Ma.. Tuo ne - mi - co non di - ven - ni per - ciò!
Eh - bund! (Nicht mehr kann sie sich hal - ten.) Doch... Nicht bin dar - um feind - lich ich Dir ge - sinnt!

Del - la bel - ta - de ne - ces - sa - rio tri - bu - to fu mai sem - pre l'a - mo - re. Nè
Ist doch der Schön - heit un - er - läß - li - che Fol - ge im - mer - dar die Lie - be. Man

può vie - tarsia unco - re sol per - che pia - ce al - tru - i, l'o - maggio of - frir - le degli affet - ti su - i.
kann nicht ei - nem Her - sen, nur weil's dem an - dern ge - fällt, be - sch - len die eig - ne Lie - be zu be - zwin - gen.

Del suo des.ti.no in - cer - to, de drit.ti al trui dub - bio - so, chi ge - lo - so si ren - de, de -
 Wer in der Ei - fersucht Ban.den nicht Herr mehr ist sei - nes Schicksals, and - rer Vor - recht mis - ach - tet, er -

gra.da i mer - ti suoi, se stes.so of - fen - de. lo de tuoi vo - ti au - da - ci lo - do il cor - raggio il -
 nied.rigt sein Ver - dienst und scha - det selbst sich. Lob soll ich Dei - ner Kühn - heit, Lob auch dem ed - len

Fetonte.

lu.stre onde a - spi - ra - sti un soglio a pos - se - der! Ma Li - bia... Oh stel - le!
 Mut, der ei - nen Thron zu er - rin - gen dich ge - reizt! Doch Li - bya... O Ster - nel

Climene. (Con ironia.)
(Spottweis.)

Li - bia co - me po - te - o... Mad - re, e fia ver? L'ar - ca - no tut - to ei già ti sue -
 Wie ver - moch - te nur Li - bya... Mut - ter, ist's denn wahr? Den gan - zen Plan hat er Dir ent -

Fetonte. **Climene.** (Accennando Orcane, con ironia
insultante.)
(Spöttisch auf Orcanes deutend.)

lò! T'af - fan.ni in - va - no. E l'a - mo - re, la fè? La re - gia e - re - de spe -
 küllt! Du mühst um - sonst Dich. Und die Lie - be, die Treu? Des Thro - nes Er - bin, von

Orcane.

rar da chi po - tria più sal - da fe - de? Il rim - pro - ve.ro in - ten - do! Ma ca - pa - ce
 wem könn't stärk - re Treu - e sie er - hof - fen? Wohl ver - steh ich den Vor - wurf! Doch ver - magst Du

d'ol - traggiarmi non è men - dace ac - cu - sa. Fè pre - su - mer non può chi amor ri - cu - sa.
 nicht durch falsche Beschuldigung mich zu kränken. Treu - e verdient nicht, wer Lie - be erst verschmäht hat.

Segue
il Duetto.

Andantino. Duetto.

Violino I. *p* *f*

Violino II. *p* *f*

Viola. *p* *f*

Climene.

Orcane. (A Fetonte) (Zu Phaëthon) (Accennando Climene con fastoso disprezzo.) (Auf Clymene mit hochmütiger Verachtung deutend.)
 A - mar, a - mar — co - stante cru - del, cru - del bel - lez - za, è — de - bo -
 Zu lie - ben, lie - ben in Treu - e wo Grausam - keit Dich loh - net, wär' — ar - ge

Violoncello e Basso. *p* *f*

Cembalo. *p* *f*

lez - za, è — de - bo - lez - za, non è, non è — vir - tù, è de - bo - lez - za, de - bo -
 Schwachheit, wär' — ar - ge Schwachheit und kein, und kein Ver - dienst, wär' ar - ge Schwachheit, ar - ge

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

Ve - ra - ce, ve - ra - ce a -
 Auf - richt' - ge, auf - rich - ti - ge

lez - za, no, no, non è vir - tù, non è vir - tù.
 Schwachheit, nein, nein, und kein Ver - dienst, und kein Ver - dienst.

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

(Guardando Orcane con ironia insultante.)
 (Den Orcanes spöttisch ansehend.)

man.te, men, men lu - sin.ghie - ro, cor - più sin - ce - ro, cor - più sin -
 Lie - be, frei von al - ler Falsch.heit, Her - sens - reinheit, Her - sens -

ce-ro mai, mai non vi fu, cor più sin-ce-ro, più sin-ce-ro, no, no, mai non vi fu, mai non vi-
 rein-heit, weiß ich ei-gen mir, Herzens-rein-heit, Her-zens-reinheit, sie weiß ich ei-gen mir, ich ei-gen

fu. mir. Ve-ra-ce, ve-ra-ce a-mante,
 Auf-richt'ge, auf-richt'ge Lie-be,
 Cru-del, cru-del bel-lezza, a-mar co-
 Wo Grau-sam-keit Dich lohnet, ver-har-ren in

cor più sin - ce -
Her - zens - rein -

stan -
Treu -

ro, no, no, mai non vi fu, no, mai non vi fu, mai non vi
- heit, nein, nein, ist ei - gen mir, ja, sie weiß ich ei - gen, ei - gen

te, no, no, non è, non è vir - tù, no, non è, non è vir - tù, non è vir -
- e, nein, nein, ist kein, ist kein Verdienst, nein, ist kein, ist kein Verdienst, ist kein Ver -

Andante.

p

p *sempre stacc.*

p

fù. (Da se.)
mir. (Für sich.)

tù. Cruc - ciar - si, la - gnar - si, spie - gar - - si non o - sa.
dienst. Nicht wagt sie, voll Kum - mer, ihr Herz zu ent - dek - ken.

(Da se.)
(Für sich.)

Mi
Er

Andante.

p

p

cre - de sde - gna - ta, pla - ca - - ta mi spe - ra.
glaubt mich im Zor - ne, Ver - söh - - nung be - geht er.

Non o - sa, non
Nicht wagt sie ihr

Mi cre - de, mi cre - - de sde - gna - ta,
 Er glaubt mich, er glaubt mich im Zor - ne,
 o - - sa la - gnar - si, spie -
 Herz zu ent - dek - ken, ihr

pla - ca - ta mi spe - ra, mi
 Ver - söh - nung be - geht er, be -
 gar - si non o - sa, non o - sa.
 Herz zu ent - dek - ken, sie wagt nicht....

Allegretto.

spe - ra.
geht er.

Ma un a - nima al - te - ra, un
Der maß - lo - se Hochmut, der

Ma un al - ma ge - lo - sa, un al - ma ge -
Wo Ei - fer - sucht herrschet, wo Ei - fer - sucht

a - nima al - te - ra con - fon - der, con - fon -
maß - lo - se Hochmut soll Stra - fe, soll Stra -

lo - sa ce - lar - si, ce - lar -
herrschet, kommt klar — sie, kommt klar

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

- der, con - fon - der un al - ma, un al - ma al - te - ra, un al - ma al - te - ra con - fon - der, con - fon - der sa -
 - fe, soll Stra - fe, der maß - lo - se, maß - lo - se Hochmut, der maß - lo - se Hochmut soll Stra - fe, soll Stra - fe emp -
 - si, ce - lar - si, un al - ma, un al - ma ge - lo - sa, un al - ma ge - lo - sa ce - lar - si, ce - lar - si non
 - sie, kommt klar sie, wo Ei - fersucht, Ei - fersucht herrschet, wo Ei - fersucht herrschet, kommt klar sie, kommt klar sie zu

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

prò, con fon - der un al - ma, un a - nima al - te - ra con fon - der, con - fon - der, con fon - der sa - prò, con - fon - der un
 fahn, soll Stra - fe, der maß - lo - se Hochmut, der Hochmut soll Stra - fe, soll Stra - fe, soll Stra - fe emp fahn, soll Stra - fe, der
 può, no, non può, no, non può, no, no, no, no, ce - lar - si non può, no, non
 Tag, kommt zu Tag, kommt zu Tag, kommt, kommt, kommt, kommt, kommt klar sie zu Tag, kommt zu

f *f assai*

a - nima, un a - nima al - te - ra con - fon - der, con - fon - der, con - fon - der sa - prò, con - fon - der sa -
 maß - lo - se, maß - lo - se Hoch - mut soll Stra - fe, soll Stra - fe, soll Stra - fe emp - fahn, soll Stra - fe emp -

può, no, non può, no, no, no, no, ce - lar - si non puo, ce - lar - si non
 Tag, kommt zu Tag, kommt, kommt, kommt, kommt, kommt klar sie zu Tag, kommt klar sie zu

f *f assai*

prò, con - fon - der sa - prò, con - fon - der sa - prò.
 fahn, soll Stra - fe emp fahn, soll Stra - fe emp fahn.

(Partono da diversi lati.)
 (Gehen zu verschiedenen Seiten ab.)

Segue subito
 il Recitativo.

può, ce - lar - si non può, ce - lar - si non può.
 Tag, kommt klar sie zu Tag, kommt klar sie zu Tag.

f assai

Scena III
Fetonte solo.

Dritter Auftritt.
Phaëthon allein.

Adagio.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Fetonte.

Violoncello e Basso.

Cembalo.

Libia Orca ne t'in - vo - la, e ne - ghi - to - so tu qui resti, o Fe - ton - te?
 Li - bya raubt Dir Or - ca - nes, und Phaëthon, Du läßt es ru - hig ge - sche - hen?

Vcelli

E qual t'ingombra in - do - len - te stu - po - re? Ir - re - so - lu - to chi ti re - se co -
 Welch ta - ten - lo - ses Staunen trübt Dei - ne Sin - ne? Wer lähmte al - so Dir den raschen Ent.

Vc. e B.

Larghetto.

si? For-se nol cre-di? For-se? Ma che?
 schluß? Willst Du's nicht glauben? Willst nicht? Doch wie?

Larghetto.

Vo-lu-to a-vria Cli-me-ne de-lu-der-ti, in gan-nar-ti? Ah!
 Es hüt-te Dich die Mut-ter ge-täuscht und hin-ter-gan-gen? Ach!

Larghetto.

Ti ri-scuo-ti dal tuo le-tar-goal fin! Van-ne, t'af-fret-ta!
 Ring aus die-ser Er-star-rung end-lich Dich los! Geh denn, be-eil' Dich!

Allegro.

Chia-ma de' tor-ti tuoi vin-di-cial-me-no gli sper-giu-ra-ti Dei!
 Un-recht ist Dir ge-schehn, Ra-che zu ü-ben ist nun der Göt-ter Pflicht!

Sov-ver-ti, ab-bat-ti, la-ra, il tempio pro-fa-no, o-ve si appresta la sa-cri-le-ga
 Zer-stö-re, zerschmettre den Tempel! entweiht ist die Stät-te, wo man be-rei-tet schönödes Hochzeitsge-

Più Allegro.

pom-pa al in-de-gno ri-vall! Tra-fi-ggi, suena,
 prä-n-ge dem un-würd-gen Ri-vall! Durch-bohr ihn, töt' ihn,

Più Allegro.

chi ra-pir-ti mi-naccia il tuo te-so-ro! Pe-ra il mo-ro fal-la-ce!
 der zu rau-ben Dir droht das teu-re Le-ben! Tod dem tük-ki-schen Mohren!

Tre-mi l'E-giz-zi-o au-da-ce! In que-sto, in que-sto d'a-mor, di sde-gno,
 Zitt-re, ver-messner Ä-gyp-ter! Her-vo-r denn, her-vo-r denn, Du Strom der Lie-be, des

di-spe-ra-to ac-ces-so de' miei fu-ro-ri
 Zor-nes, der Ver-zweif-lung! Bei mei-nem Wü-ten

Adagio.

in - or - ri - di - sco io - tes - so. Ma ...
 schaudre ich selbst zu - sam - men. Doch ...

Vc.lli *tr.* *p*

Adagio.

Ma, se co - lei, che a - do - ro, già d'a - mar - mi ces - so, d'un for - sen - na - to
 Doch, wenn das Weib, das ich an - be - te, mich nicht mehr liebt, tö - richt und blind er -

Vc. e B. *tr.* *f* *p*

Andante.

cie - co tras - por - to in - ef - fi - ca - cie va - ni gl'im - pe - ti, ahi - me! sa - ran - no ...
 ei - fert ich mich, ei - tel, ver - geb - lich, nich - tig, wä - re dann weh mir! mein Zür - nen ...

Andante. *p* *f*

Allegretto.

Ah, dunque in traccia dell' in-fi-da più-to-sto cor-ra-si!
 Auf, laßt die Spur der Un-ge-treu-en uns so-gleich ver-fol-gen!

Allegretto.

All' empia in faccia de' tra-di-men-ti suo-i tut-to l'or-ror si sco-pra!
 Ins fal-sche Antlitz will ich ihr all den Fre-vel ih-res Ver-ra-tes schleudern!

O-da chia-mar-si per-fi-da, men-zo-gne-ra, mostro, fie-ra, crudel!
 Sei denn ver-fluchet, Treu-lo-se, Rän-ke-sücht-ge, Scheusal, grau-sa-mes Weib!

Larghetto.

Ma-no! Doch nein! Vcelli. Le vie a tentar di pi-e-ta-de Den Weg des Mit-gefühls zu ver-su-chen, miglior consiglio mi sos-dünkt mich ein bes-se-rer Ent.

Larghetto.

pin-ge. schluß. In pet-to se di scoglio non a l'in-grata un co-re, a dis-tem-so kann nur Schlägt nicht von Stein ein Herz in der Brust der Un-dank-ba-ren, Ve.e B. p

prarlo, oh Di-o! ei-nes, oh Göt-ter! bastar so-lo potrà, ihr er-weichen den Sinn, bastar so-lo potrà, ihr er-weichen den Sinn: l'af-fanno mio! mei-ne Betrüb-nis!

Segue l'Aria di Fetonte.

Aria.

Andantino.

Violino I. *p* *rinforz.* *p*

Violino II. *p* *f* *p*

Viola. *p* *f* *p*

Fetonte.

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

Cembalo. *p* *f* *p*

Andantino.

Vcelli

f p f p f p f

Vc. e B.

p p p

Sem - - - - - pre fi - do il pri - mo, il primo af.
 E - - - - - wig, e - wig, will er - ster, will er - ster

fet - to ser - be - rò co - stan - te, co - stante in pet - tol Del - mio
 Lie - be den - ken ich in mei - nem, in mei - nem Her - zen! Mit - - - ge -

fp

duol, del mio duol, de' ma. li mie. i chie - de - rò, chie - de - rò da lei pie - tà,
 fühl, Mit - ge - fühl mit meinen Lei - den darf ich dann, darf ich dann von ihr er - flehn,

f p

f

da lei
von ihr

p f p f p

chiede. rò da lei, da lei pie - tà, de' ma - li
 darf ich dann von ihr, von ihr, von ihr er - flehn, mit mei - nen

Vcelli
V. e. B.

p

f p
f p
f p
 mie_i, del mio duol da lei chie.de_rò, chie_ _de_rò da
 Lei-den, *Vcelli* mei nem Schmerz darf Mit - -ge_fühl, darf ich dann von
Vc. e B.
p

f assai
f assai
tr f assai *p f p* *p f*
 lei pie - - - tà!
 ihr er - - - flehn.
f assai *p f*
f assai *p f*

tr
tr
p *p* *p* *f* *p*
 Sem - - - pre, sem - - - pre
 E - - - wig, e - - - wig,
p *p* *f* *p*
p *f* *p*

fi-do il pri.mo il primo af-fet.to ser-be-rò co-stan-te costante in
 e-wig will er-ster, will er-ster Lie-be den-ken-ich in mei-nem, in mei-nem

pet-to! Del mio duol, del mio duol, de'ma.li mie.i chie-de-rò, chie-de-
 Her-zen! Mit-ge-fühl, Mit-ge-fühl mit mei-nen Lei-den darf ich dann, darf ich

rò da lei pie-tà,
 dann von ihr er-flehn,

da lei, da lei pie - tà. Ser - be - rò sem -
 von ihr, von ihr er - flehn. Den - ken will e -

f p f p f p f p

- pre fi - do il pri.mo affetto co.stan.te in pet.to, co.stan.te in pet.to,
 - wig, e - wig ich er - ster Lie.be in mei - nem Her.zen, in mei - nem Her.zen, *Vcelli.*

del mio duol, de' ma - li mie.i chie - de - rò da lei pie - tà,
 Mit - ge - fühl mit mei - nen Lei.den darf - ich dann von ihr er - flehn,

Vc.e B. Vcelli. Vc.e B.

rinforz. f rinforz. f rinforz. f

quell'in - gra.ta, oh Dio! sa - prà, quell'in - gra.ta, oh Dio! sa -
 die - se fal.sche, soll sie wis - sen, die - se fal.sche, soll sie wis -
 Vcelli. Vc. e B. Vcelli. Vc. e B.

prà! Ma no, no, la chia.me - rò sper.giu - ra, in - gra.ta, dis.le - al, in.fe -
 sen! Doch nein, nein, nun heiß ich Dich mein - ei - dig und ruch - los, voll von List, un - ge -

Come prima.

del, in.fe - del! Ma no, no... Sem - pre, sem - pre
 treu, un - ge - treu! Doch nein, nein... E - wig, e - wig

Come prima.

Dal Segno.

Scena IV.

Vierter Auftritt.

Circo solare, ove i Giacchi all' adorazione del Sole ordinariamente si adunano. A questi la forma d'un anfiteatro verde a più ordini di sedili adombrati da frondosi allori, che gli fanno spalliera continuata sino al Parnasso, che scorgesi rappresentato di prospetto nel fondo. Oltre alla marmorea statua d'Apollo, veggonsi sulla sacra pendice quelle ancor delle Muse; e nella sommità il caval Pegaseo, che fa con un calcio scaturir l'Ippocrene. Le falde della praticabil montagna son, come i sedili all' intorno, ingombrate da confusa moltitudine di numeroso popolo. A piè della medesima è situato il sacro tripode in una nicchia sotto l'istesso monte profondamente incavata fra due porte laterali, per cui si ha nel gran circo l'ingresso. Ricchi piumacci nel mezzo per le regie persone, per il loro seguito nobile, e per i sacri ministri.

Ein zirkelförmiger Platz, wo die Jackeser bei Anbetung der Sonne gemeinlich zusammenkommen. Derselbe hat die Gestalt eines Amphitheaters von verschiedenen Reihen über einander aufsteigender Bänke, welche von grünen Lorbeerbäumen überschattet werden, die bis an den Parnassus, der sich zu hinterst im Prospekt darstellt, ein ununterbrochenes Spalier vorstellen. Man sieht auf dem geheiligten Berg, nebst einem Bildnis des Apollo, auch die Bildnisse der Musen, und zu oberst auf demselben das Pferd Pegasus, welches durch einen Stoß mit dem Fuß die Quelle Hippokrene erweckt. Die aufsteigenden Anhöhen des Bergs sind, wie die Bänke des Amphitheaters, im Umkreis mit einer großen Menge Volks besetzt. An dem Fuß des Bergs steht in einer halbrunden Höhle der geheiligte Dreifuß zwischen zwei Seitentüren, welche den Eingang in den großen Platz öffnen. Reich gezierte Sitzkissen für die königlichen Personen, Priester und andere Vornehme von ihrem Gefolge.

Epafo ed Orcane.

Epaphus und Orcanes.

Epafo. **Orcane.**

Il de-ci-si-vo i-stan-te s'appressa, Or-ca-ne! Se al pro-po-sto lac-cio pie-ga Cli-mene il cor, del tuo con-
Na-he ist nun, Or-can, der Entschei-dung Stundel! Wenn in die aus-ge-worfnen Schlingen die Für-stin fällt, dan-ke ichs

Epafo. **Orcane.**

si-glio o-pra fia sol. Nel fi-glio un po-ten-te ri-va-le a me ri-ma-ne. Il so. Ma non te-mer!
Dir nur und dei-nem Rat. In ih-rem Soh-ne bleibt mir ein mäch-ti-ger Ri-va-le. Ich weiß. Doch kei-ne Furcht!

Tut-to pre-ven-ni. Fi-da-ti! A-vrem per no-i la mi-glior, la più sa-na par-te di que-sto
Al-les be-dacht' ich. Trau-e mir! Es ficht für uns-re Sa-che der be-ste und aus-er-le-sen-ste Teil des

(Si levan le 'turbe all' apparir di Climene.)
 (Das Volk erhebt sich beim Erscheinen Clymenes.)

Epafo. **Orcane.** **Epafo.**

re-gno! Sor-gon le tur-bel! Se-gno che si a-van-za Cli-me-ne. Ec-co-la! Il fasto u-sa-to ognor ri-
Völ-kes! Sieh, man er-hebt sich! Das be-deu-tet Cly-me-ne's Na-hen. Hier ist sie! Den al-ten Stolz hat sie be-

(S'incamina incontro a Climene.)
(Er geht Clymene entgegen.)

Orcane. **Epafo.** **Orcane.**

tie-ne. Fa-sto, che agli occhi mie-i va-ga la rende! A le-i muovasi incontro! Sieguo i pas-si tu-oi.
halten. Ach! dieser Stolz, er läßt hol-der sie mir nur erscheinen! Wohl-an, gehn wir ihr ent-ge-gen! Wil-lig fol-ge ich Dir.

Scena V.

Fünfter Auftritt.

Climene, Libia, e Fetonte dalla porta destra, scortati dalle guardie nobili e seguiti dagli ufficiali maggiori del regno. Ministri sacri dalla sinistra, preceduti dal gran sacerdote d'Apollo; e detti.

Clymene, Libya und Phaëthon, die Leibwache und die Großen des Reiches kommen von der Türe rechterseits, der erste Priester des Apollo und die anderen Priester von der Türe zur linken. Die Vorigen.

Epafo. **Orcane.** **Climene.** **Orcane.** **Epafo.** **Climene.** **Epafo.** **Orcane.**

(Si assiedo.) (Sie setzt sich.) **Orcane.** (Siedon tutti.) (Alle setzen sich.)

Re-gi-na.. Al fin.. Qui me-co non vin-cre-sca se-der! Sie-da-si! U-di-te! Ascolte-rò. Favella!
Heil dir, Fürstin... Wohl-an... Dünkts Euch so recht, so setzt Euch mit mir! Setzt Euch denn! Ver-nehmt mich! Ich bin be-reit. Er-zähle!

Climene.

E queste in-sie-me o-dano accol-te tur-be! Fi-gli, che ben di ma-dreo un
Und al-les dies sei kund der ge-sam-ten Men-gel Kin-der, stets hat mein müt-ter-lich

cor per voi in pet-to, can-giò, fi-gli, d'a-spet-to la mia, la sor-te vo-stro.
Hers für Euch ge-schla-gen. Doch, o Kin-der, ge-wech-selt hat mein Los, und das Eu-re.

In-vi-da Par-ca ad im-ma-tu-ro fin del mio con-sor-te pre-ci-pi-tando i gior-ni, un
Nei-di-sche Par-zen wie-sen zu früh das En-de mei-nem Gat-ten, kürz-ten ihm jäh das Le-ben, der

du-ce, un pa-dre a-i po-po-li ra-pl, tol-se alla squa-dre. Al-le per-di-te mie tro-var ri -
 Feld-herr, der Va-ter ward sei-nem Volk ge-raubt, fehlt sei-nem Kriegs-heer. Mei-nem Ver-lu-ste Er-satz zu schaf-fen und

pa-ro fa-cil co-sa non è. Sce-mar le vo-stre sta in mio po-ter. Ti-ran-na,
 Lin-drung, ist ein schwie-ri-ges Werk. Doch Eu-ren zu min-dern hab ich die Macht. Ty-ran-nin

non fa-cen-dol, sa-rei! Pe-rò del ser-to vo-lon-ta-ria mi spo-glio! A Li-bia in
 wär' ich, tä-te ichs nicht! Aus frei-em Wil-len leg' ich die Kro-ne drum nie-der! Auf Li-byas

fron-te pas-si con lie-ti au-spi-ci! Tut-ti a ren-der fe-li-ci, og-gi con le-i dell'im-
 Haupt nun pran-ge sie Euch zum Glück-ke! Al-lem Vol-ke zum Heil soll heut noch sie sich ver-mäh-len!

Orcane.
Epafo.
Climene.
 pe-ro di-vi-da il lu-stre spo-so e le cu-re, e gli o-no-ri. E que-sto... E que-sto sia qual più si con-
 Ed-lem Geschlecht entsproß, der mit ihr teilt die Sor-gen und Eh-ren. Und die-ser... Und die-ser sei, den selbst sie für

vie-ne al suo ge-nio re-a-le! Sap-pia con lan-ce e-gua-le scer-nen dal giusto il
 wert hält ih-rer fürst-li-chen Nei-gung! Stets ein ge-rech-ter Rich-ter, schei-de er Schuld und

reò. Lento a pu-ni-re, sol-le-ci-to a pre-mia-re, il mer-to so-lo dell'suo fa-vor de-
 Un-schuld. Lang-sam im Stra-fen und ei-lig im Be-loh-nen, er-weis' er stets sei-ne Gunst nur dem Ver-

ci-da. In o-gni a-zion per gui-da, più che il pia-cer pri-va-to, abbia il pub-bli-co ben. Meta, e mi-
 dien-ste. Zur Richt-schnur dien' ihm nie das eig'-ne Ge-lüst, nein, nur der Ge-samt-heit Glück und Gedeihn. O-ber-stes

6
b3

su-ra sia degli affet-ti su-i l'al-trui fe-li-ci-tà. Gli veglia la-to la pru-denza, il con-
 End-ziel sei ihm bei al-len Plä-nen des Näch-sten Wohl-fahrt nur. Klug-heit und Ein-sicht mö-gen zur Sei-te ihm

si-glio, gli ar-min la destra, il co-re, la for-tez-za, il va-lo-re. In lui cia-scu-no
 ste-hen, mö-gen ihm Hand und See-le Kraft und Tap-fer-keit wapp-nen. Es mag in ihm ein

d'o-gni vir-tù su-bli-me un ef-fi-ca-ce, so-vra-no e-sem-pio am-mi-ri. A-mo-re es-
 Je-der ein lok-kend Vor-bild al-ler Tu-gend er-blik-ken und be-wun-dern. Er hei-sche

Orcane.

ig-ga, e ri-ve-renza in-spi-ri! De-gna d'un nume in ve-ro! ne co-lo-ri li-
 Lie-be, wek-ke bei Al-len Ver-eh-rung! Wahr-lich, das Bild ei-ner Gott-heit zeich-nest du hier uns

Climene.

ma-go! È ben! d'un nu-me dal-le fra lor non dis-cor-dan-ti vo-ci de-gli o-ra-co-li tut-ti
 vor! Nun wohl, es soll ei-nes Got-tes Geschlecht, so kün-den der O-ra-ke! Stim-men aus Ei-nem Mun-de,

Epafo.

Libia.

og-gi si vuo-le che qui re-gni la pro-le! Sol da Gio-ve chi nac-que di lei dun-que fia de-gno! No,
 heu-te noch die-sen Thron be-stei-gen als Herrscher! So ist Ju-pi-ter's Sproß al-lein nur wür-dig der Kro-ne! Nein,

po-po-li! Se al re-gno si at-ten-de un suc-ces-sor dal vo-to mi-o: Fe-ton-te è il vo-stro
 Völ-ker! Wenn ich Euch den Er-ben die-ses Rei-ches soll be-zeich-nen: Pha-ë-thon soll es

Epafo.

(A Libia)
(Zu Libya)

re! Que-sto vogl' i-o. Glio-ra-co-li co-sì ren-der ar-di-sci men-zo-gneri, e fal-
 sein! Dies ist mein Wil-le. So brennst du nur da-rauf, je-ne O-ra-ke! zu Heuch-lern zu ma-chen und

Climene (Ad Epafo)
(Zu Epaphus.)

la-ci? An-zi con es-si Libia il vo-ler del ge-ni-to-re ac-cor-da! Me-ropè i-
 Lüg-ner? Nein, dem O-ra-ke! treu wird des Va-ter's Wil-len Li-by-a er-fül-len! Fürst Me-rops

(Accennando Fetonte)
(Auf Phaëthon deutend.)

stesso in lu-i al-la fi-glia u-no spo-so sce-glier già sep-pe, in cu-i ri-co-no-sca ciascun
 selbst hat schon in die-sem Hel-den der Toch-ter den Gat-ten bestimmt! Er-kann-te doch ein Je-der in ihm den

Epafo.

l'in-cli-to ger-me del Dio, che qui sia-do-ra. In-ge-gno-sa è la fo-la! Ma spar-ger-là non
 ruh.vol-len Spröß-ling des Gotts, der hier ver-ehrt wird. Li-stig dünkt mich das Mär-chen! Je-doch wer solls wohl

ba-sta. Or vi con-vie-ne ac-cre-di-tar-la! È so-la chi l'as-so-risce, a tan-to s'im-pegna in-
 glau-ben? Jetzt heißt's be-wei-sen, was du ge-spro-chen! Ist sie die Einz-ge, die dies be-teu-ert, so schwört sie ver-

va-no! Ab-bia la ma-dre pri-a quel cul-to, che allà mi-a ren-de l'E-git-to in-te-ro:
 ge-bens! Sei-ne Mut-ter mag erst im gan-zen Ä-gyp-ten die-sel-ben Eh-ren ge-nie-ßen, wie mei-ne:

in-di Fe-ton-te con fas-to-se pa-ro-le ven-ga, e si van-ti a noi fi-glio del So-le!
 dann mag Pha-ë-thon kom-men mit prah-len-den Wor-ten und als Spröß des Gotts der Son-ne sich uns prei-sen!

(Si leva e seco tutti.)

(Er steht auf und Alle mit ihm.)

Fetonte.

Te-me-ra-rio! La-var col san-gue re-o dov-rai la macchia in-de-gna, che al suo, che all'o-nor
 Ha, Ver-weg-ner! Mit dei-nem Blu-te sollst Du mir die-sen Schand-fleck til-gen, den ihm und mir die

Epafo.

mio fe il lab-bro au-da-cel! Questo ac-cia-ro, men-da-ce il vo-stro sos-ter-ra con tuo pe-
 fre-che Re-de an-tat! Die-ser De-gen wird Lü-gen Euch stra-fen, Dir bringt die-se Re-de

Fetonte. (Volendo sortire.) (Indem er weggehen will.) **Libia.** (Trattenendo Epafò.) (Den Epaphus aufhaltend.) **Climene.** (Arrestando Fetonte.) (Phaëthon aufhaltend.)

ri-glio! Vie-ni, fel-lon! Fer-ma! T'ar-re sta, o fi-glio! Di me, di te, del re-gno
 Un-heill! Fol-ge mir, Schuft! Blei-bel! Mein Sohn, nicht wei-ter! Denn mich und Dich, das gan-ze

è l'in-giu-ria comun! Smentir-la pri-a, poi dob-biam ven-di-car-la! E que-sta cu-ra as-
 Reich trifft die-ser Schimpf! Ent-larvt sei die Lü-ge, dann erst winkt uns die Ra-chel Und Dei-nem Arm sei

Orcane.

sa-i più che al tuo brac-cio, a quel si a-spet-ta de' sud-di-ti fe-de-li. Il vo-to lo-ro
 die-se Sor-ge er-spart; des Vol-kes Treu-e geb' ru-hig ich sie an-heim. Des Vol-kes Wunsch be-

Climene.

è che Libia a Fe-ton-te non s'ac-cor-di, se pria più cer-te pro-ve de' suoi na-tal non sanno. Onde il sa-
 gehrt, daß Pha-ë-thon Li-byanicht e-her ge-hö-re, als bis man sich-ren Beweis von sei-ner Ge-burt be-sit-ze. Wie magst Du's

Epafò. **Orcane.**

pe-sti? Que-sto comun si-len-zio i det-ti suo-i ap-pien con-for-mal! Te-co me-glio dunque, o re-
 wis-sen? Die-ses all-seit-ge Schwei-gen zeigt ge-nug, daß er wahr ge-sprochen! Geh noch ein-mal drum mit Dir

Epafò. **Orcane.**

gi-na, ti ri-con si-glia! Qual so-vra-stia vo-i non lie-ve rischio or puo-i ve-der! Più cau-ta
 selbst, o Für-stin, zu Ra-tel Deut-lich siehst Du nun, welch schwe-re Ge-fah-ren sonst Dich be-drohn! Es lex-ne

vo-glio, sol vo-glio: tant' or-go-glio, tant' or-go-glio, su-per-bi, su-per-bi pu-nir, sol vo-glio, sol
 fort-an mein Seh-nen: sol-chen Hoch-mut, sol-chen Hoch-mut, ihr Frev-ler, zur Stra-fe zu ziehn, dem Ei-nen gilt

bra-mo, sol bra-mo: tant' or-go-glio, tant' or-go-glio, su-per-bi, su-per-bi pu-nir! Su-
 fort-an mein Seh-nen: sol-chen Hoch-mut, sol-chen Hoch-mut, ihr Frev-ler, zur Stra-fe zu ziehn! Ihr

per - bi, su - per - bi! No, no, non sof - fro, non sof - fro con -
 Freu - ler, ihr Freu - ler! Nein, nein, nicht beug' ich mich Eu - ren Ge -

si - gli! No, no, mi - nac - cie, no, no, no, non pa - ven - to!
 bo - tent! Nein, nein, nicht schrek - ken mich Drohn und Ge - fah - ren!

Ol - trag - gia - ta sol bra - mo, sol vo - glio, sol bra - mo, sol vo - glio: tant' or -
 Nur dem Ei - nen gilt fort - an mein Seh - nen, mein Wün - schen, mein Hof - fen: sol - chen

go - glio, tant' or - go - glio, su - per - bi, su - per - bi, su - per - bi, pu - nir! Sol bra - mo, sol
 Hoch - mut, sol - chen Hoch - mut, ihr Frev - ler, ihr Frev - ler, zur Stra - fe zu ziehn! Dem Ei - nen gilt

vo-glio, sol vo-glio: tant' or-go-glio, tant' or-go-glio, su-per-bi, su-per-bi, pu-nir! Sol vo-glio, sol
 fort-an mein Seh-nen: sol-chen Hoch-mut, sol-chen Hoch-mut, ihr Frev-ler, zur Stra-fe zu ziehn! Dem Ei-nen gilt

bra-mo, sol bra-mo: tant' or-go-glio, tant' or-go-glio, su-per-bi, su-per-bi, pu-nir! No, no, non
 fort-an mein Seh-nen: sol-chen Hoch-mut, sol-chen Hoch-mut, ihr Frev-ler, zur Stra-fe zu ziehn! Nein, nein, nicht

sof-fro, no, no, non pa - ven - to leg - gi, mi - nac - cie, con - si - gli, pe - ri - gli! Ol - trag -
 beug ich mich Eu - ren Ge - bo - ten, nein, und nicht schrek - ken mich Drohn und Ge - fah - ren! Nur dem

gia - ta sol bra - mo, sol vo - glio, sol bra - mo, sol vo - glio: tant' or - go.glio,tant' or -
 Ei - nen gilt fort - an mein Seh - nen, mein Wün - schen, mein Hof - fen: sol - chen Hoch.mut, sol - chen

go - glio, su - per - bi, pu - nir, su - per - bi, su - per - bi, su - per - bi pu - nir, su - per - bi, su -
 Hoch - mut zur Stra - fe zu ziehn, ihr Frev - ler, ihr Frev - ler, zur Stra - fe zu ziehn, ihr Frev - ler, ihr

per - bi, su - per - bi pu - nir!
 Frev - ler, zur Stra - fe zu ziehn!

(Parte.)
 (Geh ab.)

Segue subito.

Scena VI.

Sechster Auftritt.

Epafo, Orcane, Libia e Fetonte.

Epaphus, Orcanes, Libya und Phaëthon.

Andantino.

Soli

Oboi.

Corni in C.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Fetonte.

Libia.

Epafo.

Orcane.

Violoncello e Basso. (Fagotti)

Cembalo.

(A Libia)
(Zu Libya.)
Tu più saggia
Du bist klü-ger

(A Fetonte)
(Zu Phaëthon)

(A Libia)
(Zu Libya.)

Me - no au - da - ce
Du bist küh - ler,

can - gia
än - dre

fre - na
züg - le

il fa - sto e l'i - re!
den Zorn und Hoch - mut!

il fa - sto e l'i - re!
den Zorn und Hoch - mut!

Andantino.

(Guardando Fetonte.)
(Den Phaëthon ansehend.)
Un sor - ri - de!
Sieh, er lä - chelt!

(A Libia.)
(Zu Libia.)
Quel si - len - zio, quel si -
Die - ses Schwei - gen, die - ses

(Guardando Libia.)
(Die Libia ansehend.)
L'al - tra ta - ce!
Sieh, sie schwei - get!

(A Fetonte.)
(Zu Phaëthon.)
Quel fal - -
Die - - se

Andantino.

rinfors.
p *f*

len - zio con - tu - ma - ce il mi - o - sde - gno ir - ri - te -
Schwei - gen voll Ver - stockt - heit kann nur ent - flam - men aufs Neu den

la - ce tuo con - te - gno il mi - o - sde - gno ir - ri - te -
trü - ge - ri - sche Mie - ne kann nur ent - flam - men aufs Neu den

rinfors.
p *f*

(Ad Orcane.)
(Zu Orcanes.)

Men - - - s'o - sten.ta, men - - - s'o - sten.ta, più l'ar -
Oh - - - ne Prah.len, oh - - - ne Prah.len gibt der

(Ad Epafò.)
(Zu Epaphus.)

Men - - - s'o - sten.ta, men - - - s'o - sten.ta, più l'ar -
Oh - - - ne Prah.len, oh - - - ne Prah.len gibt der

rà, ir - ri - te - rà.
Groll, aufs Neu den Groll.

rà, ir - ri - te - rà.
Groll, aufs Neu den Groll.

(In atto di partire.)
(Im Begriff, abzugehen)

di - re di - vi - sar ta - lor si fa, di - vi - sar ta - lor si
Tap - fre sei - nen Mut in Ta - ten kund, sei - nen Mut in Ta - ten

di - re di - vi - sar ta - lor si fa, di - vi - sar ta - lor si
Tap - fre sei - nen Mut in Ta - ten kund, sei - nen Mut in Ta - ten

Allegretto.

fa. kund. (Ad Orcane.) (Zu Orcanes) (Tornando indietro.) (Zurückkehrend) O tut.to in - te - so. (Ad Epafu.) (Zu Epaphus) Ich hör - te al - les. O det.to as - Ge - nug schon

fa. kund. (A Libia.) (Zu Libya) (Richiamandola.) (Sie zurückrufend) Spi - ga - ti! (A Fetonte.) (Zu Phaëthon) (Ritenendolo.) (Ihn zurückhaltend) Auß - re Dich! A - scol - ta! (senza Fagotti) So hö - re!

Allegretto.

(Ad Orcane.) (Zu Orcanes) (Con derisione.) (Spottend) Giam - ma - - i l'al - ma, l'al - ma non t'in - fiam - Hat nie - - mals Dir - - die See - le in Flam - men ge -

(Arrestandosi, ma sprezzante.) (Stillstehend, aber mit Verachtung.) sa - il weißt Du

(A Fetonte.) (Zu Phaëthon) Ge - lo - so ar - dor... Der Lie - - be Qual...

mò!
 setzt!
 (Ad Epafò)
 (Zu Epaphus)
 Ma che più vuoi?
 Was willst Du mehr?
 (Con intolleranza.)
 (Mit Ungeduld.)
 (A Libia)
 (Zu Libya)
 Com - pre - - so il tuo pen - sier, il tuo pen - sier non
 Er - grün - - det hab Dei - nen Sinn, hab Dei - nen Sinn ich

(Ad Orcane)
 (Zu Orcanes)
 O tut.to in - te - so!
 Ich hör - te al - les!
 (Ad Epafò)
 (Zu Epaphus)
 O det.to as -
 Ge - nug schon
 (A Fetonte)
 (Zu Phaëthon)
 A - scol - ta!
 So hö - rel
 (A Libia)
 (Zu Libya)
 Spie - ga - ti!
 Auß - re Dich!
 ò.
 nicht.

Ma che più vuoi?
Was willst Du mehr?

(Ad Orcane.)
(Zu Orcanes.)

(Ad Epafu.)
(Zu Epaphus.)

sa - i.
weist Du.

Com - - pre - so il tuo pen -
Er - - grün - det hab Dei - nen

Com - - pre - so il tuo pen -
Er - - grün - det hab Dei - nen

rinfors. p rinfors. p rinfors. p rinfors. p

sier, il tuo pen - sier, no, no, non ò, com - pre - so, com - pre - so, no, no, non ò.
Sinn, hab Dei - nen Sinn ich nicht, nein, nein, er - grün - det hab Dei - nen Sinn ich nicht.

sier, il tuo pen - sier, no, no, non ò, com - pre - so, com - pre - so, no, no, non ò.
Sinn, hab Dei - nen Sinn ich nicht, nein, nein, er - grün - det hab Dei - nen Sinn ich nicht.

rinfors. p rinfors. p rinfors. p rinfors. p

Larghetto.

p *passai*
(Ad Orcane.)
(Zu Orcanes.)

(Con ironia amara ed insultante.)
(Mit bitterer und höhnischer Ironie.)

De-bi-to ommag-gio, il sa-i, è di bel-ta-de, è di bel-ta-de a-mo-re, nè può vietarsi a un
Schönheit ver-langt, Du weißt es, sich zum-Tri-bu-te, sich zum Tri-but die Lie-be; nicht läßt das Herz sichs

(Ad Epafu.)
(Zu Epaphus.)

Se il fa-vel-lar si po-co di due-pu-pil-le, di due pu-pil-le in-ten-di, ciò che saper pre-
Kannst Du so we-nig die Spra-che zwei-er Au-gen, zwei-er Au-gen deu-ten, was Du zu wis-sen

p *passai*
Larghetto.

cuo-re, sol per-chè pia-ce al-tru-i, di tri-bu-ta-re a le-i, di tri-bu-ta-re a le-i
weh-ren, bloß, weils nicht Je-der bil-igt, dem nur an-zu-ge-hö-ren, dem nur an-zu-ge-hö-ren,

(Accennando Orcane, con ironia insultante.)
(Auf Orcanes deutend, mit höhnischer Ironie.)

ten-di, tut-to è pa-le-se a lu-i. Già da quest'oc-chi mie-i, già da quest'oc-chi mie-i
wün-schest, hat Dir ein Blick be-wil-igt. Noch mehr Lieb-be-sche-ren, noch mehr Lieb-be-scheren

gli af - fet - ti, gli af - fet - ti, gli af - fet - ti
den Lie - be, den Lie - be, den Lie - be ihm -

tra - di - ta, tra - di - ta, tra - di - ta io
könn't' ich Dir, könn't' ich Dir, könn't' ich Dir nicht

Andante.

sui.
zeigt.

Recitativo.
De' dritti altrui dub - bio - so, chi al
Wer fremdes Recht nicht ken - net, weß
(Come sopra sino al fine.)
(Wie oben bis zu Ende.)

fui.
leicht.

Recitativo.
Del suo de - sti - no in - cer - to,
Wer sei - nes Schicksals nicht si - cher,

Andante.

Allegro vivace.

(Corni in G.)

fuo-co tor-men-to-so di ge-lo-sia s'ac-cen-de, de-gra-da i-mer-ti
 Herz die glüh-den Qua-len der Ei-fer-sucht ver-zeh-ren, er-nie-drigt das eig-ne Ver-

chi al fuo-co tor-men-to-so di ge-lo-sia s'ac-cen-de, de-gra-da i-
 weiß Herz die glüh-den Qua-len der Ei-fer-sucht ver-zeh-ren, er-nie-drigt das

Vcelli. Vcelli e B. (Fagotti)

Allegro vivace.

rinforz. f

rinforz. f

rinforz. f

rinforz. f

suoi, i-mer-ti suoi de-gra-da se stes-so, se stes-so, se stes-so of-fen-de,
 dienst, er-nie-drigt das eig-ne Ver-dienst und be-lei-digt, be-lei-digt die eig-ne Wür-de,

mer-ti suoi, i-mer-ti suoi de-gra-da, so stes-so, se stes-so of-fen-de,
 eig-ne Ver-dienst, er-nie-drigt das eig-ne Ver-dienst und be-lei-digt die eig-ne Wür-de,

Vcelli.

rinforz. f

rinforz. f

de - gra - da, de - gra - da i mer - ti suoi, de - gra - da se stes - so, se stes - so, se
 er - niedrigt, er - nie - drigt das eig - ne Ver - dienst und be - lei - digt, be - lei - digt, be - lei - digt die

de - gra - da, de - gra - da i mer - ti suoi, de - gra - da se stes - so, se
 er - nie - drigt, er - nie - drigt das eig - ne Ver - dienst und be - lei - digt, be - lei - digt die

Vcelli e B. (Fagotti)

stesso of - fen - de, se stes - so, se stesso of - fen - de. (Partono insieme.)
 eig - ne Wür - de, er be - lei - digt die eig - ne Wür - de. (Gehen mit einander ab.)

stesso of - fen - de, se stes - so, se stesso of - fen - de.
 eig - ne Wür - de, er be - lei - digt die eig - ne Wür - de.

Segue subito.

Scena VII.
Orcane ed Epafo.

Siebenter Auftritt.
Orcanes und Epaphus.

Adagio assai.

Oboi.

Corni in G.

Violino I.
p *assai*

Violino II.
p

Viola.
p

Epafo.
(Da se, pensoso)
(Für sich, in Gedanken)

Orcane.
Sol di gio.co, e scherno og - get.to_ (Da se, pensoso)
Nur für Hohn und für Ver - achtung_ (Für sich, in Gedanken)

Violoncello e Basso. (Fagotti.)
Vil ca.gion di reo di -
Ih - rem hä - mi.schen Ver -

Cembalo.
Adagio assai.

di - ve.nu.toio qui sa - rò, di - ve.nu.toio qui sa - rò! Che so -
dient ich als willkomm - nes Ziel, dient ich als willkomm - nes Ziel! Wes - halb

let.to_ di - ve.nu.toio qui sa - rò, di - ve.nu.toio qui sa - rò!
gnügen dient ich als willkomm - nes Ziel, dient ich als willkomm - nes Ziel!

(Pensoso)
(In Gedanken.)

spen-do? Già mi scuoto! Ah! pa - venti, pro - vo -
säum'ich? (Turbato) Weg das Za - gen! Mög' er - zit.tern, wer sich

Chemiar.re - sto? Già mi de - sto! Si sgo - menti, pro - vo -
Was ver.weil ich? Weg das Träumen! Mög' er - be.ben, wer sich

p *p* *p* *p* *p*

stringendo il tempo e rinforzando

stringendo il tempo e rinforzando

crescendo il forte e stringendo il tempo sino al Presto.

crescendo il forte e stringendo il tempo sino al Presto.

crescendo il forte e stringendo il tempo sino al Presto.

crescendo il forte e stringendo il tempo sino al Presto.

car chi me, chi me ten - tò! Che sos - pen - do? Già mi scu - to!
Hohn zu bie - ten mir vermaß! Weshalb säum' ich? Weg das Za - gen!

car chi me, chi me ten - tò! Chemiarre - sto? Già mi de - sto!
Hohn zu bie - ten mir vermaß! Was ver.weil ich? Weg das Träu - men!

Presto.

(Agitato)
(Mit heftiger Gemütsbewegung.)

Ah! Ah! Sor do ai pianti, al le que re le, al mio pe de in van mer.
 Ach! Ach! Taub bin ich für Dei ne Kla gen! (Furioso) Und um sonst zu mei nen
 (In größtem Zorn.)

Ah! Ah! Im pla ca bil, e cru de le, stra gi, mor ti af fan nie
 Ach! Ach! Nichts von Schonung noch Ver söh nung! Blut und Lei chen, Trä nen,

Presto.

ce de do man dar, do man dar in van mer ce de in.
 Fü ßen magst Du einst um Gna de flehn, um sonst magst Du um

lut to, mor ti af fan ni, stra gie lut to da per tut to,
 Kämp fe, Blut und Lei chen, Trä nen, Kämp fe al lent hal ben,

van - mer - ce - de al mi - o pie - de, al mi - o pie - de l'as - col - te - rò! Sor - do!
 Gna - de flehn, um - sonst magst Du - zu mei - nen Fü - ßen um Gna - de flehn! Zitt - rel!

da - per - tut - to, da - per - tut - to, per - tut - to io spar - ge - rò! Cru - de - le,
 al - lent - hal - ben mö - gen zeich - nen mei - ner Ra - che Pfad! Kein Wort - mehr,

In - van, in - van, in - van mer - ce - de do - man -
 Um - sonst, um - sonst magst Du der - einst um Gna - de

eru - de - le, im - pla - ca - bil mor - ti, af - fan - ni, stra - gie lut - to da -
 von Scho - nung noch Ver - söh - nung, Blut - und Lei - chen, Trä - nen, Kämp - fe al -

dar in - van mer - ce - de, in - van mer - ce - de, al mi - o pie - de, al mi - o pie - de l'as -
 flehn, um - sonst magst Du um Gna - de flehn, um - sonst magst Du zu mei - nen Fü - ßen um
 per - tut - to, da - per - tut - to, da - per - tut - to, per - tut - to io
 lent - hal - ben, al - lent - hal - ben mö - gen zeich - nen mei - ner

col - te - rò, in - van mer - ce - de al mi - o
 Gna - de flehn, Gna - de magst Du zu mei - nen
 spar - ge - rò, mor - ti, af - fan - ni, lut - to da - per - da - per -
 Ra - che Pfad, Blut und Lei - chen al - lent - hal - ben mö - gen

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal lines in G major. The bottom three staves are piano accompaniment, featuring a complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and a steady bass line in the left hand.

pie de las - col - te - rò, do - man - dar in - van mer - ce - de al
 Fü - ßen um - sonst er - flehn, Gna - de magst zu mei - nen Fü - ßen

tut - toio spar - ge - rò, da - per - tut - to, da - per - tut - to
 zeich - nen mei - nen Pfad, Blut und Lei - chen al - lent - hal - ben

The second system continues the musical score with five staves. It maintains the same instrumental and vocal parts as the first system, with the vocal lines continuing their melodic and harmonic progression.

The third system of the musical score consists of five staves. The piano accompaniment continues with its intricate sixteenth-note patterns, while the vocal lines provide a counterpoint.

(Parte.)
(Geht ab.)

mi - o pie de las - col - te - rò!
 Du dcr - einst um - sonst er - flehn!

(Parte.)
(Geht ab.)

stra - gie lut - toio spar - ge - rò!
 mö - gen zeich - nen mei - nen Pfad!

The fourth system of the musical score consists of five staves. It concludes the piece with the final vocal lines and piano accompaniment.

Sotterraneo, tenebroso luogo de' reali sepolcri, per cui dal regio soggiorno, alla più elevata cima delle montagne solari, e per conseguenza al palazzo del Sole apresi un' occulto inosservato passaggio. La scena è illuminata soltanto dall' incerta luce delle spiranti, languide faci, ch'a' mesti avelli ardono continuamente dinanzi.

Ein unterirdischer, finsterner Ort der königlichen Begräbnisse, wodurch man von der königlichen Burg bis an den höchsten Gipfel der Sonnenberge, und zu der Sonnenburg selbst heimlich und unvermerkt kommen kann. Die Schaubühne ist nur von dem düstern Schein halberloschener Lichter, die in der Gruftbeständig brennen, beleuchtet.

Fetonte, poi Climene.

Phaëthon, später Clymene.

Adagio.

Oboi.

Corni in Es.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Fetonte.

Violoncello e Basso. (Fagotti.)

Cembalo.

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are vocal parts, with dynamics *p* and *f* indicated. The middle three staves are for the piano, with dynamic markings *p*, *f*, and *p*. The bottom two staves are for the bassoon and bass. The word *passai* is written above the piano part in the second and third measures. Dynamics *f* and *p* are used throughout the system.

The second system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are vocal parts, with lyrics "Om - - - bre," and "Heil - - - s". The middle three staves are for the piano, with dynamic markings *f* and *p*. The bottom two staves are for the bassoon and bass. Dynamics *f* and *p* are used throughout the system.

om - bre che ta - ci - te qui se - de, qui se - de a - ve - tel
 Schat - ten, ich ru - fe Euch, an Eu - rer ver - schwie - gnen Stät - tel

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

Fa - - - ci che tor - bi - da, tor - - - bi - da lu - ces pen - de - tel
 Fak - - - keln, die dü - stern Schein, dü - - - stern Schein - Ihr spendet!

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

p

L'or -ror, l'orror che in-gom-bra-mi, no, non fo-men-ta-te! Om-bre che
 Voll Angst, voll Angst er-schein ich hier, ach, zeigt mir Er-bar-men! Ihr, die in

p

p

p

pla-ci-de qui ri-po-sa-te!
 Frie-den hier zur Ruh ge-gan-gen!

Fa - ci, om - bre, no, non fomen - ta - te l'orror che in -
 Fak - keln, Schat - ten, ach, zeigt mir Er - bar - men, voll Angst er -

gom - bra - mi, l'or - ror che in - gom - bra - mi! Om - bre che pla - ci - de qui ri - po -
 schein ich hier, voll Angst er - schein ich hier! Ihr, die in Frie - den hier zur Ruh ge -

Climene. Fetonte. Climene.

Fi - glio! Giun - ge - sti al - fin! Fra tan - ti or - ro - ri tu m'ad - di - ta qual si - a... Quel - la, o fi - glio, è la
Pha - ë - thon! So kommst Du doch! Aus so viel Schreck - nis wei - se Du mir den Aus - weg... Hier mein Sohn, ist der

vi - a, che da re - gi se - pol - cri si - no al pa - ter - no so - glio ti scorge - rà! De' mon - ti so -
Pfad, der von den fürst - li - chen Gräf - ten hin - auf zu des Va - ters Strah - len - thro - ne dich führt! Vom Son - nen - ge -

Fetonte.

la - ria me più vol - te Fe - bo per es - sa dall' ec - cel - se ci - me di - sce - se in - os - ser - va - to. An -
bir - ge kam schon mehr - mals Phō - bus auf ihm von lich - ten Höhn zu mir im Ver - bor - gnen her - ab - ge - stie - gen. Ich

dro! Con que - sta in fron - te ob - bro - bri - o - sa mac - chia più mo - strar - mi non vo - glio.
geh! Mit die - sem schmach - vol - len Brand - mal auf mei - ner Stir - ne will ich nim - mer mich zei - gen.

Ma quale al ge - ni - to - re, ma - dre, dal na - scer mi - o non dub - bia pro - va di - man - dar poss'
Doch wel - che si - che - ren Be - wei - se, o Mut - ter, kann vom Va - ter für mei - nen Ur - sprung ich ver -

Climene.

io? So_vra il suo car.ro as.si - so chie.di che de' suoi rag-gi il cri-ne a - dor - no, sol per un gior - no, com.pa -
lan-gen? Mög die Er.laub.nis er Dir ge - ben, auf sei - nem Wa - gen und die Strah.len - kro - ne im Haar auf ei - nen

rir su in cie - lo ap - por.ta - tore, e du - ce ti la.scial.me.no del - la di - ur - na lu - ce!
Tag nur an des Him.mels - ge - zelt zu er - schei - nen, als Brin - ger und als Len - ker des Ta - ges - lich - tes!

Va! nè il tuo piè sgo - men - ti lún.go, al - pe - stre, sca - bro - so, ma - la - ge - vol sen - tie - ro!
Geh! Mun - ter für - dre den Schritt, mag auch der Pfad Dir be - schwer.lich, weit und dor - nig er - schei - nen!

L'au.ra, il ven.to leg - gie - ro ti por - te - ran sui van - ni al immor - tal sog - gior - no pria che fac - cia dal
Lin - de Lüf - te ge - lei - ten auf sanf - ten Schwin - gen Dich zum e - wi - gen Sitz der Göt - ter, eh vom Mee - re der

ma.re il Sol ri - tor - no. Io d'E - pa - fo, e d'Or - cane intan.to i mo - ti at - ten.ta osser - ve - rò. Se
Son - nen - gott zu.rückehrt. Auf E - pa.phus und Or - ca - nes und ihr Trei - ben geb - ich in - des - sen acht. Sie

Fetonte.

di - zi - o - si le ri - bel - lan - ti tur - bo a rei tu - mul - ti spin - ger po - tria - no. Ah! que - sto è de' spa -
 könn - ten wohl die meut - ern - de Schar im Volk zu blut - ger Em - pör - ung sich noch ge - win - nen. Ach! dies ist von al - len

ven - ti mie - i lo spa - ven - to mag - gior! Pen - san - do al ri - schio, in cu - i vi la - scio, va - cil - lar già
 Sor - gen, die das Ge - müt mir ver - dü - stern, die schwer - ste! Ge - den - ke der Ge - fahr ich, in der ich Dich las - se, fühl den

sen - to la mia co - stan - za. A Li - bia, a te vor - re - i ve - gliar fe - de - le al fian - co. Ah tu, se
 Mut in der Brust ich wan - ken. An Li - byas, an Dei - ner Sei - te möcht treu - e Wacht ich hal - ten. Mut - ter, hast

m'a - mi, tu ge - lo - sa il mio be - ne cu - sto - di - sci, di - fen - di! Il cor mi manca, ma - dre, per
 lieb Du mich, so schütz mir mit al - ler Macht das teu - er - ste Le - ben! Ich hab den Mut nicht, Mut - ter, zu

dir - gli ad - di - o! La sua pre - sen - za un pal - pi - to se - gre - to, un fred - do, un ge - lo m'a -
 ihr zu ge - hen! Von ih - rem An - blick hält mich ein heim - lich Zit - tern, ein eis - ges Er - schau - ern in

stringe ad e - vi - tar. Non sof - fra il cie - lo che di nuo - vi dis - a - stri il mio ter - ro - re
 tief - ster Brust zu - rück. Ver - hü - ten mag der Him - mel, daß neu - en Un - heils dü - stre Ah - nung

sia pre - sa - gio fu - ne - sto! A Li - bia in - tan - to tu per pie - tà la - scon - di!
 dies Ge - fühl be - deu - tel! Doch Li - bya darf von al - le dem nichts er - fah - ren!

Se ri - cer - ca di me, dil - le, ri - spon - di... Ma che?... Nol so! Sen - ti....
 Forscht die Ge - lieb - te nach mir, sag ihr, er - widr' ihr... Doch was? Ich weiß nicht! Hö - rel!

Si, dil - le... Ah vo - la, l'i - do - lo del cor mio per me con - so - la!
 Ja, sag ihr... Ach ei - le, trö - ste für mich den Ab - gott mei - nes Her - zens!

Segue
Terzetto.

Terzetto.

Allegretto.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Fetonte.

Violoncello e Basso.

Cembalo.

Tu par - la, tu di - gli, tu di - gli, tu par - la, cheap.
 Sprich Du nur, sag Du ihr, sag Du ihr, sag Du ihr, daß

pe - na io re - spi - ro, che ap - pe - na io re - spi - ro, fra tan - ti pe - ri - gli, fra tan - ti pe - ri - gli...
 kaum ich noch at - me, daß kaum ich noch at - me in sol - chen Ge - fah - ren, in sol - chen Ge - fah - ren...

(Vedendo venir Libia da lunge.)
 (Indem er Libya von weitem kommen sieht.)

Ma oh stel - le! Che mi - ro! Che mi - ro! Se par - to... Se
 Doch Him - mel! Was seh ich? Was seh ich? Hilft fort - gehn? Hilft

re - sto... par - to... re - sto... Che in - con - tro, che in - con - tro fu -
 blei - ben? Geh ich? Bleib ich? Wie trifft sich, wie trifft sich das

ne - stol
trau - rig!

Che fie - ro è mai que - sto ter - ri - bil mo - men - to, ci - men - to cru -
Wie grau - sam, wie trü - be ist die - se Stun - de, wie hart ist dies

Veelli.

Vc. e B.

del! Che fie - ro è mai que - sto ter - ri - bil mo - men - to, ci - men - to cru - del, ci - men - to cru -
Los! Wie grau - sam, wie trü - be ist die - se Stun - de, wie hart ist dies Los! wie hart ist dies

Veelli.

Vc. e B.

del, ci - men - to cru - del!
Los, wie hart ist dies Los!

(In atto di voler, partendo, evitar l'incontro di Libia.)
(Im Begriff wegzugehen, um dadurch die Begegnung der Libya zu vermeiden.)

Scena IX.
Libia e detti.

Neunter Auftritt.
Libya und die Vorigen.

Andante.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Climene.

Fetonte.

Libia.

Violoncello e Basso.

Cembalo.

(A Fetonte.)
(Zu Phaëthon.)

(A Libia)
(Zu Libya.)

(Richiamandolo.)
(Ihn zurückrufend.)

I - dol
O Ge -

Tu mi sfug - gi? mi sfug - gi? sen - ti, oh Di - - o!
Du entfliehst mir? entfliehst mir? Hör' mich, o Him - - mel!

Andante.

(Arrestandosi)
(Stille stehend.)

mi - o ri - tor - no a te! Oh ciell! Degg'i - o... degg'
lieb - te, ich keh - re zu - rück! Oh Gott! Ich muß ja... ich

Perche par - ti?
Warum fliehst Du?

i - o.... Ahi - mè! Vor - re - i.... pa - ven - to...
 muß ja.... Weh mir! ich möch - te.... ich fürch - te...
 Sie - gui...
 Re - del

(Ciascun da se)
 (Jedes bey sich selbst.)
 pa - ven - to.... Ah che tor -
 ich fürch - te.... Ach! uel - che
 Di che te - mi? Di che? Ah
 Was be - drückt Dich? Sag an! Ach!

Ah! che tor-men-to, ah! che tor-men-to, ah! ah!
 Ach! wel-che Qua-len, ach! wel-che Qua-len, ach! ach!

men-to, ah! che tor-men-to, ah! che tor-men-to,
 Qua-len, ach! wel-che Qua-len, ach! wel-che Qua-len,

che tor-men-to, ah! che tor-men-to, che tor-men-to,
 wel-che Qua-len, ach! wel-che Qua-len, wel-che Qua-len,

Vcelli.

che tor-men-to per quell' a-ni-ma fe-del, che tor-men-to, ah! ah!
 wel-che Qua-len für ihr treu er-geb-nes Herz, wel-che Qua-len, ach! ach!

che tor-men-to per quest' a-ni-ma fe-del! che tor-men-to,
 wel-che Qua-len für dies treu er-geb-ne Herz! Wel-che Qua-len

ah! ah! per quest' a-ni-ma fe-del! che tor-men-to, ah!
 ach! ach! für dies treu er-geb-ne Herz! wel-che Qua-len, ach!

Ve. e B.

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

ah! ah! che - tor - men - to per quell' a - ni - ma fe - del, per quell'
 ach! ach! wel - che Qua - len für ihr treu er - geb - nes Herz, für ihr

che - tor - men - to, che - tor - men - to per quest' a - ni - ma fe - del, per quest'
 wel - che Qua - len, wel - che Qua - len für dies treu er - geb - ne Herz, für dies

che - tor - men - to ah! ah! per quest' a - ni - ma fe - del, per quest'
 wel - che Qua - len, ach! ach! für dies treu er - geb - ne Herz, für dies

Vcelli. Vc. e B.

p *f* *p*

Andante.

f *p* *f* *p*

a - ni - ma - fe - dell (A Libia.)
 treu er - geb - nes Herz! (Zu Libya.)

a - ni - ma fe - dell (A Fetonte.)
 treu er - geb - ne Herz! (Zu Phaëthon.)

In - ten - di - mi, oh De - i! oh
 O hö - re mich, oh Him - mel! oh

a - ni - ma fe - del. Vor - re - sti? Ma che?
 treu er - geb - ne Herz. Du möch - test? Doch, was?

f *p*

(A Climene.)
(Zu Clymene.)

De-i, che affan-no... vor-re-i... Tu par-la, tu par-la per me, sì, par-la, sì,
Him-mel! oh Trüb-sal... ich möch-te... O re-de, o re-de für mich, ja, re-de, ja,

di-gli, sì, par-la di-gli l'af-fanno, i pe-ri-gli, la pe-na, il tor-men-to di
künd' ihr, ja! re-de, künd' ihr die Schmerzen, Ge-fah-ren, den Kum-mer, die Qua-len, die

Vcelli.

que-sto fu - ne - sto mo - men - to cru - del! Sì, di - gli, sì, par - la,
 die - se un - se - li - ge Stun - de mir schafft! Ja, künd' ihr, ja, re - de,

Vc. e B.

par - la, tu di - gli l'af - fan - no, tu di - gli pe - ri - gli di que - sto fu - ne - sto mo -
 re - de, o künd' ihr die Schmerzen, o künd' ihr die Qua - len, die die - se un - se - li - ge

Vcelli. *Vc. e B.*

men - to cru - del, di que - sto fu - ne - sto, fu - ne - sto mo - men - to cru - del, di
 Stun - de mir schafft, die Qua - len, die die - se un - se - li - ge Stun - de mir schafft, die

rinforz. *f* *p*

que - sto fu - ne - sto, fu - ne - sto mo - men - to cru - del, mo - men - to, mo -
 Qua - len, die die - se un - se - li - ge Stun - de mir schafft, die die - se

rinforz. *f* *p* *f p* *f p* *f p*

f p *f assai*

f p *f assai*

f p *f assai*

(Parte)
(Geh ab.)

men - to cru - del, mo - men - to, mo - men - to cru - del!
 Stun - de mir schafft, die die - se Stun - de mir schafft!

f p *f assai*

f p *f assai*

Segue subito.

Scena X.
Climene e Libia.

Zehnter Auftritt.
Climene und Libya.

Flauti e Oboi.

Corni in G.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Allegro.

(A Libia, che s'incamina appresso a Fetonte.)
(Zu Libya, die Phaëthon folgen will.)

Climene.

Do.ve, dove, oh De - i!
Ach, wo - hin, wo - hin, o Gott!

(Arrestandosi.)
(Stille stehend.)

No, tar - re - sta, tar -
Nein, geh' nicht mit, geh'

Libia.

Se - guir - lo, se - guir - lo io vuo!
Ihm fol - gen, ihm fol - gen will ich!

Violoncello e Basso.

Allegro.

Cembalo.

re-sta!
nicht mit!

Lo sa-prail
Du er-führst's!

Da me!
Von mir!

Ma per-chè? per-chè?
Doch war-um? war-um?

Da chi?
Von wem?

Par-la, par-la o.
Re-de, ach re-de doch

Flauti soli.

Oboi soli.

Tutti. Flauti in 8va alta.

Flauti soli.

Oboi soli.

Tutti. Flauti in 8va alta.

Non pos-so, non pos-so ancor!
Ich kann nicht, ich kann noch nicht!

Non
Ich

mai!
jetzt!

Vcelli.

Vc. e B.

Vcelli.

pos. so, non pos. so an. cor!
kann nicht, ich kann noch nicht.

Ah! pie. - tà non sa che si - a, pie. - tà non sa che
Nicht kennt der des Mit. leids We - sen, nicht kennt des Mit. leids

Que - sta è trop. pa ti - ran - ni - a, è trop. pa, è trop. pa ti - ran -
Wehl zu viel ist dies der Här. te, zu viel, zu viel ist dies der

Vc. e B.

si - a, chi non fa del suo do. lor, chi non fa del suo do. lor, non sa che sia, che sia pie. -
We - sen, wer nicht sel. ber Leid er. litt, wer nicht sel. ber Leid er. litt, des Mit. leids We - sen ken. net

ni - a, trop. po bar. ba. ro do. lor, trop. po bar. ba. ro do. lor, è trop. pa, trop. pa ti - ran -
Här. te, all. zu grausam was ich litt, all. zu grau. sam was ich litt, zu viel, zu viel ist dies der

Vc. e B.

tà — chi non l'a del suo do - lor, pie - tà non sa che sia, che si - a, chi non l'a del suo do -
 nicht, — wer nicht sel - ber Leid er - litt, des Mit - leids We - sen ken - net nicht, — wer nicht selbst ge - tra - gen
 ni - a, trop - po bar - ba - ro do - lor, è trop - pa, trop - pa ti - ran - ni - a, trop - po bar - ba - ro do -
 Här - te, all - zu grau - sam was ich litt, zu viel, zu viel ist dies der Här - te, all - zu grausam die - ses

f assai
 lor, chi non l'a del suo do - lor!
 Leid, wer nicht sel - ber Leid er - litt! (Partono.)
 (Sie gehen ab.)
 lor, trop - po bar - ba - ro do - lor!
 Leid, all - zu grau - sam was ich litt!

Fine dell' Atto Secondo,
 a cui immediatamente il terzo succede,
 che con un ballo incomincia.

Ende der zweiten Abhandlung,
 auf welche sogleich die dritte folgt,
 so mit einem Tanz anfängt.

Atto Terzo.

Scena I.

Chiara, luminosissima regia del Sole.

Siede Febo sovra fiammeggiante, risplendentissimo soglio fra Temide, e la Felicità, che di lui alquanto meno elevate, a' suoi lati si scorgono. Giace il Tempo a piè del trono sotto la forma d'alato veglio. L'Ore del giorno, i Momenti, le Stagioni, l'Anno, ed i Secoli veggonsi all'intorno della luminosa regia, con bella simmetria distributi e disposti.

Mentre sorge Febo dal soglio, per ritirarsi nella più interna parte del suo rilucente soggiorno, incomincia subito il ballo con un concerto dell'Ore diurne. Ballan queste co' fugaci Momenti, che di loro assai più veloci, le sfuggon tutti successivamente di mano.

Il concerto dell'Ore, e de' Momenti, è seguitato da un quartetto, che le stagioni formano insieme. La Primavera siegue il rigido, nevoso Inverno, ch' appena verso di lei si rivolge, spaventata s'arretra, e da lui si allontana. Intanto men ritroso l'Autunno, par che coll' Estate più facilmente si accordi. L'Anno sovrageunge. Seco ballano la Primavera, e l'Estate; indi l'Autunno, e l'Inverno; tanto che gli discordanti umori nel variar vicende accordandosi, formasi alla fine un quintetto, nel quale posto l'Anno fra le quattro stagioni, a riposarsi tranquillamente è condotto. Temide, e la Felicità discendon quindi a ballare insieme. Presentansi gli quattro Secoli per unirsi con esse. Ma le Dive prendono il Secol d'oro per mano; ed i tre rivali confusi, e vinti, son costretti a cederli il campo.

L'ultima a comparire è l'Aurora. Invaghita questa d'Astreo, sembra fra le sue braccia ogni altra cura dolcemente obliare. Ma l'irrequieto, invido Tempo le dolcezze loro improvvisamente amareggia. Da lui destate l'Ore diurne, veloci accorrono ad avvertir l'Aurora che l'istante s'appressa di mostrarsi sull'orizzonte a metter in fuga dal cielo le tenebre. Ricusando la bella foriera del giorno di separarsi dal riamato amante, Lucifero, da' Momenti condotto, a lei dinnanzi presentasi. Alla sua vista si turba l'Aurora: e poichè fatal necessità dal caro ben la divide, a prender seco i più teneri congedi rivolgesi. Astreo si sforza di ritenerla; ma in vano: mentre dopo brevi contrasti, dalle sue braccia Lucifero vincitore la svelle: ed in un con essa, co' Momenti, e coll'Ore, a render al mondo la bramata luce, verso l'Oriente incamminasi.

Dritte Abhandlung.

Erster Auftritt.

Die hell leuchtende Burg der Sonne.

Phöbus sitzt auf einem glänzenden Thron, zu seinen Füßen die Zeit, unter der Gestalt eines geflügelten alten Mannes. Themis aber und die Glückseligkeit ein wenig niedriger zu seinen Seiten. Man sieht um die schimmernde Burg herum die Tagesstunden, die Augenblicke, die Jahreszeiten, das Jahr und die Jahrhunderte in einer schönen Ordnung eingeteilt.

Indem Phöbus von seinem Thron aufsteht, um sich in den innersten Teil seiner schimmernden Wohnung zu begeben, fängt sogleich der Tanz an, welchen die Tagesstunden aufführen. Diese tanzen mit den flüchtigen Augenblicken; weil aber diese vielgeschwinder als jene sind, so entfliehen sie ihnen alle nach und nach.

Auf den Tanz der Stunden und Augenblicke folgt ein anderer von den vier Jahreszeiten. Der Frühling folgt auf den starren Winter und kaum dreht sich dieser gegen jenen um, so erschrickt der Frühling, steht still, und entfernt sich von ihm. Unterdessen scheint es, daß der Herbst sich mit weniger Widerwillen gegen den Sommer betrage. Das Jahr kommt herbei. Mit demselben tanzen zuerst der Frühling und Sommer, hernach der Herbst und Winter, so daß diese widrigen Zeiten, nach Veränderung ihrer Stellen, sich mit einander vereinigen, und zu fünfen tanzen; die vier Jahreszeiten aber nehmen zuletzt das Jahr in die Mitte, und begleiten dasselbe zur Ruhe. Hierauf erscheinen Themis und die Glückseligkeit, um miteinander zu tanzen. Die vier unterschiedlichen Weltzeitalter finden sich dabei ein und wollen sich mit ihnen vereinigen, allein die Göttinnen geben der goldenen Zeit den Vorzug, der die drei beschämten und überwundenen Mitbuhler zu weichen gezwungen sind.

Zuletzt erscheint Aurora. Indem dieselbe in den Asträus verliebt ist, so scheint sie in seinen Umarmungen aller übrigen Sorgen zu vergessen. Die unruhige und mißgünstige Zeit aber stört unversehens ihr beiderseitiges Vergnügen. Die Tagesstunden, welche sie rege gemacht, eilen herbei, und erinnern die Aurora, daß es bald Zeit sei, sich an dem Horizonte erblicken zu lassen, und das Dunkel des Himmels zu vertreiben. Da aber die schöne Vorläuferin des Tages ihren Geliebten zu verlassen zögert, stellt sich Lucifer, in Begleitung der Augenblicke, vor dieselbe hin. Aurora gerät darüber in Unruhe, weil sie aber die Not zwingt, sich von dem Geliebten zu trennen, so nimmt sie von demselben den zärtlichsten Abschied. Asträus gibt sich zwar alle Mühe, dieselbe aufzuhalten; allein Lucifer entreißt sie, nach einigem Widerstand, seinen Armen, und nimmt mit ihr, den Augenblicken und Stunden seinen Lauf gegen Morgen, um der Welt das ersehnte Licht wieder zu geben.

Scena II.

Zweiter Auftritt.

Il Sole, la Fortuna e Fetonte.

Der Sonnengott, Fortuna und Phaëthon.

Atrio della regia del Sole.

Vorhof der Burg der Sonne.

Il Sole.

Giu - rai. Ne - gar non pos - so ciò che a me tu chie - de - sti. Ma pen - sa che na -
 Ich schwur's. Nicht kann ich wei - gern, was von mir Du ge - for - dert. Doch den - ke, daß als

sce - sti mor - tale, o fi - glio, e pen - sa che a mo - de - ra - re il fre - no de' miei destrier, fra i nu - mi
 Sterb - li - cher Du ge - bo - ren, be - den - ke: selbst in der Schar der Göt - ter hat au - ßer mir nicht Ei - ner die

nu - me non v'è, fuo - ri di me, che ba - sti! Gio - ve, l'i - stes - so Gio - ve, che tut - to
 Macht mein Ge - spann oh - ne Ge - fahr zu len - ken! Zeus selbst, der - sel - be Zeus, der da al - les

Fetonte.

a - gita e muo - ve, for - se nel gran ci - men - to va - cil - lar - si ve - dria. Non mi sgomen - to!
 treibt und be - we - get, wür - de bei die - sem Wag - nis schwer ge - fähr - det sich sehn. Nicht will ich za - gen!

Un ge - ne - ro - so co - re o tut - to vin - ce, o glo - ri - o - so mo - re.
 Ziemts doch dem ed - len Her - zen, ent - we - der zu sie - gen o - der mit Ruhm zu en - den.

Il Sole. **Fetonte.**

Ma il fin de' giorni tuoi.. Prin-cipio il - lu - stre a chi spi - rò da for - te e di vi - ta mi.
 Doch wä-re es Dein Tod! Für Hel - den - see - len ist Ster - ben nur der. An - fang hö - hern, bes - sern und

Il Sole.

gior li - stes - sa mor - te! O magna - nimo ar - di - re! A queste pro - ve ri - co - nosco il mio
 herr - li - che - ren Le - bens! E - del denkt er, und groß! Aus die - sen Wor - ten seh' ich, daß Du mein

Fetonte. **Il Sole.**

sangue! Altre ne chie - de, padre, la glo - ria mia: Se più ne bra - mi, guarda negli occhi mie - i!
 Sohn bist! Anders zu den - ken, Va - ter, er - trüg ich nicht. Ver - langst Du mehr noch, sieh in die Au - gen mir!

Chemia pro - le tu se - i, ben ti di - rà quel - la pie - tà che in lo - ro de - stò nel tuo pe -
 Daß Du mei - nes Geschlech - tes, mag Dir das Mit - leid kün - den, das nun aus ih - nen, da in Gé - fahr Dich

ri - glio l'a - mor pa - ter - no a in - u - mi - dirmi il ci - glio! Can - gia, can - gia pen -
 sie - het des Va - ters Lie - be, schmerz - li - che Trä - nen her - vor - lockt! An - dre, än - dre den

Fetonte. **Il Sole.**

sier! L'op - por - siè va - no! Io già de - ci - si. Al - la parten - za dun - que pre - par - ar - ti con -
 Sinn. Du flehst ver - geb - lich! Ich bin ent - schlossen. Seis denn / sur Ab - fahrt denn, mein Sohn, be - rei - te Dich

vien! Che d'o-ri-en-te a dis-ser-rar le por-te già l'Au-ro-ra ne an-drò. Sa-gace al-me-no
 schnell! Schon ging Au-ro-ra hin, um des Auf-gangs Tor dem Son-nen-wa-gen zu öff-nen. Der größ-ten Vor-sicht

nel fal-la-ce sen-tier, quant' io t'e-spo-si de'suoi ri-schj ram-men-ta! Al-la tua cu-ra, o
 auf dem schwie-ri-gen Pfad, den vor-hin deut-lich ich Dir ge-schil-dert, be-darf es! Dort bist auf Dei-ne

fi-glio, raccoman-do sol questo, ed ab-ban-do-no al-la for-tu-na il re-sto!
 Klug-heit ein-zig Du an-ge-wie-sen, das An-dre sei For-tu-na anheim ge-ge-ben!

Segue
l'Aria.

Aria.

Andante vivace.

Violino I.
 Violino II.
 Viola.
 Il Sole.
 Violoncello e Basso.
 Cembalo.

First system of musical notation, including piano accompaniment with dynamic markings *f* and *p*.

Second system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment with lyrics in Italian and German.

(Alla Fortuna.)
(Zu Fortuna.)

Tu che o - gnor l'ar - dir pro - teg - gi, gui - da e reg - gi
 Du die - stets die Tap - fer - keit schüt - set, hüt' und lenk' - gi
 ihn

Third system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment with lyrics in Italian and German.

i pas - si su - il Tu con - ser - va un fi - glio in lui al do - len - te, al do -
 auf sei - nen Bah - nen! Du be - wahrest den Sohn in ihm - dem be - trüb - ten, dem be -

len - te ge - ni - - tor!
trüb - ten Va - ter - - herz!

Tu con - ser - va, tu pro - teg - gi,
Du be - wah - rest, Du be - schüt - zest,

tu pro - teg - gi, tu con - ser - va, reg - gi, gui - da un fi - glio,
Du be - schüt - zest, Du be - wah - rest, len - kest, füh - rest den Sohn -

al - do - len - te, do - len - - - - te ge - ni - - tor, al do - len - - -
dem - - be - trüb - ten, be - trüb - - - - ten Va - ter - - herz, dem be - trüb - - -

rinforz.

p *f* assai

te - ge - ni - tor!
ten Va - ter - herz!

p *f* assai

f assai

p *f* assai

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

Tu, che o - gnor lar, dir pro - teg - gi, gui - da e
Du, die - stets die Tap - fren schüt - zet, hüt' und

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

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

f *p* *f* *p*

reg - gi i pas - si su - il Tu con - ser - va, con - ser - va un fi - glio in lu - i
lenk' ihn - auf sei - nen Bah - nen! Du be - wah - rest, be - wahrst den Sohn - in ihm -

f *p* *f* *p*

al do - len - te, al do - len - te, do - len - te ge - ni -
 dem be - trüb - ten, dem be - trüb - ten, be - trüb - ten Va - ter.

tor! Tu con - ser - va, tu pro - teg - gi, tu pro - teg - gi,
 herz! Du be - wahrest, Du be - schüt - zest, Du be - schüt - zest,

tu con - ser - va, reg - gi gui - da, gui - da un fi - gli - o al do -
 Du be - wahrest, len - kest, hü - test, hü - test den Sohn dem be -

len-te, do-len - - - - te ge - - ni-tor! Pro-teg-gi, con-ser-va, con-
 trüb-ten, be-trüb - - - - ten Va - - - ter-herz! Be-schüt-zest, be-wah-rest, be-

ser-va un figlio tu reg-gi, tu gui-da, un fi-glio al-do-len - - -
 wah-rest den Sohn, Du len-kest, Du hü-test den Sohn dem be-trüb - - -

(Parte.)
 (Gehet ab.)
 - - - - te ge-ni-tor!
 - - - - ten Va-ter-herz!

Scena III.
La Fortuna e Fetonte.

Dritter Auftritt.
Fortuna und Phaëthon.

La Fortuna.

Ec-co! ti por-go il crin! Ma tu ri-vol-gi spre-zan-te al-tro-ve il ci-glio? Il
 Jüng-ling! nimm hier dies Haar! Doch Du verschmäht mein Ge-schenk mit sprö-der Mie-ne? Steht

mio fa-vo-re dun-que da te si po-co, fie-ro mortal, si ap-prez-za? I-gno-ri for-se che
 mei-ne Gunst denn gar so ge-ring im Prei-se, sterb-li-cher Mensch, bei Dir? Du weißt wohl nichts von der

Fetonte.

lar-bi-tra son io? So che tu se-i d'o-gni ben, d'o-gni ma-le dispen-sa-tri-ce in ter-ra. Ma
 Grö-ße mei-ner Macht? Wohl kenn ich Dich, als al-les Gu-ten und al-les Bö-sen Spendrin auf Er-den. Doch

so chee-ter-na guer-ra ai col va-lor, col mer-to, an-zi che spes-so, men-tre gli-ner-ti, e
 weiß ich, daß ew-ge Feh-de Du mit den Mut-gen füh-rest, weiß, daß Du oft-mals Ehr-lo-se eh-rest,

La Fortuna.

vi-li er-gi, e sub-li-mi, i più sag-gie i più for-ti in-giusta op-pri-mi. Se sai
 daß Du Feig-ling-e för-derst, a-ber Weis-heit und Tap-fer-keit ver-fol-gest. Du weißt,

dun-que chi son, se il po-ter mi-o co-nosci ap-pien, perchè si lie-ve ca-so de' miei do-ni tu
 was ich ver-mag, und kund ist Dir mei-ne Macht ge-nau- was treibt Dich zu miß-ach-ten mei-ne Gunst, die Du

Fetonte.

fai quand' io t'ar - ri - do? So che fem - mi - na sei, nè a te mi fi - do.
 brauchst, die ich Dir bie - te? Doch Du bist nur ein Weib - ich trau - e kei - ner.

Duetto.

Allegro.

Violino I.
 Violino II.
 Viola.
 La Fortuna.
 Fetonte.
 Violoncello e Basso.
 Cembalo.

Più leg - gie - ra, leg - gie - ra che il ven - to e l'on - da, so che in -
 Schlecht bau - te, schlecht bau - te, wer Wind und Wel - len trau - te, doch - bist

Allegro.

Tal mi sprezz - za, mi sprezz - za, che dal - la spon - da lungi è ap -
 Man - cher höh - net und schmäht mich, der kaum vom U - fer ab - ge -
 gan - ni chia te - dà fe - del
 Du noch unsich - rer als bei - del

pe - na, mer - cè - poi chie - del
sto - ßen um Bei - stand fle - het!

(Seguitandolo.)
(Ihm folgend.)

Mai rei dis - a - stri...
Denk an Dein Schick - sal!

(Richiamandolo.)
(Indem sie ihn zurückruft.)

Sen - til Po -
Hör mich! Ich

(In atto di partire.)
(Im Begriff weg zu gehen.)

Sol mi la - scia.
Laß al - lein mich!

(Vietandole di seguirlo.)
(Indem er ihr verwehrt, ihm zu folgen.)

Re - sta!
Laß mich!

trei...
könn - te...

Chi avrei per gui - da?
Wer ist Dein Füh - rer?

Fra gli a - stri, fra gli a - stri non pa - ven - to!
Durch Ster - ne, durch Ster - ne werd' ich zie - hen!

Il cor - rag - gio, che a te non
Mut und Eh - re, die Dich nicht

Va, su - per - bo, di lui ti - fi - da, di lui di - fi - da! Ma ram -
 Geh, Ver - mess - ner, ver - trau die - sen Mäch - ten, ver - trau die - sen Mäch - ten! Läd'st Du
 ce - del
 brau - chen!

men - ta, ma pen - sa, in - gra - to, che - se il cie - lo mi - nac - cia i - ra - to, mi -
 auf Dich des Un - danks Ver - ge - hen, wird - der Him - mel Dir drohn - im Zor - ne, Dir
 Di va - lor, di co - stan - za ar - ma - to, quan - do il cie - lo, mi - nac - cia i -
 Wenn mir Mut nur und Kraft - bei - ste - hen, mag - der Himmel mir drohn - im

nac - - cia i ra -
 drohn — im Zorn, Zor - - - - -

ra - to, mi - nac - - cia i ra -
 Zor - ne, mir drohn — im Zorn, Zor - - - - -

- to, al tuo la - to, al tuo la - to più
 - ne, Dir zur Sei - te, Dir zur Sei - te werd'
 - to, sin col fa - to, col fa - to pu - gnar pu -
 - ne, mit dem Schick - sal, dem Schick - sal den Kampf werd'

non sa - - rò! In - gra - to! Ram -
 ich nicht stehn! Scheu' Un - dank! Be -
 gnar sa - - prò! Sol mi lascia!
 ich be - - stehn! Laß al - lein mich!

men - ta...
den - ke...

Mai rei dis - a - stril
Be - denk Dein Schick - sall

Va, va, su -
Gehl gehl Ver -

Non pa - ven - to!
Nicht ver - zag ich!

Di va - - lor, di co - stan - za ar -
Wenn mir Kraft nur und Mut bei -

per - bo, più al tuo la -
mess - ner! magst Du ge -

ma -
ste

f p f p f p f p f p f p

f assai

f p f p f p f p f p f p

f assai

f p f p f p f p f p f p

f assai

- to, al tuo la - to, - al tuo la - - - to più non sa - - -
 - hen, Dir zur Sei - te, - Dir zur Sei - - - te werd' ich nicht

- to, sin col fa - to, col fa - to pu - gnar - - - pu - gnar sa - - -
 - hen, mit dem Schick - sal, dem Schick - sal den Kampf - - - werd' ich be - - -

f p f p f p f p f p f p

f assai

f p f p f p f p f p f p

f assai

p

p

p

rò!
 stehnl!

prò!
 stehnl!

Sen - ti, in -
 Hör mich! schew'

No!
 Nein!

p

p

gra - to!
Un - dank!

Po - tre - i,
Ich könn - te,

po - trei...
ich könnt'...

Sol mi la - scia!
Laß al - lein mich!

Più leg - gie - ra, leg - gie - ra che il
Schlecht bau - te, schlecht bau - te, wer

Tal mi sprezza mi sprezza che
Man - cher höh - net und schmäht mich, der

ven - toe l'on - da, so - che in - gan - ni, chi a te - dà fe - de!
Wind und Wel - len trau - te, doch - bist Du - noch unsich - rer als bei - de.

dal - - - la spon-da lungie ap-pe-na, mer-cè - poi chie-de!
 kaum - - - vom U - fer ab - ge - sto - ßen um Bei - stand fle - het!

Sen - ti! Chi avrai per
 Hör mich! Wer ist Dein

Sol mi lascia! Re - sta!
 Laß al - lein mich! Laß mich!

gui - da?
 Füh - rer?

Va, su - per - bo, di lui ti - fi - da, di lui ti -
 Geh, Ver - mess - ner! ver - trau die - sen Mäch - ten, ver - trau diesen

Il co - rag - gio che a te non ce - de.
 Mut und Eh - re, die Dich nicht brau - chen.

fi - da! Ma ram - men - ta, ma pen - sa, ingra - to, che se il cie - lo mi
 Mäch - ten! Lädst Du auf Dich des Un - danks Ver - ge - hen, wird der Himmel Dir

Di va - lor, di co - stan - za ar - ma - to, quan - do il
 Wenn mir Mut nur und Kraft bei - ste - hen, mag der

nac - cia i - ra - to, mi - nac - cia i - ra - Zorn,
 drohn im Zorn - ne, Dir drohn im Zorn, Zorn,

cie - lo mi - nac - cia i - ra - to, mi - nac - cia i - ra -
 Himmel mir drohn im Zorn - ne, mir drohn im Zorn, Zorn,

Musical score for the first system, featuring piano accompaniment and vocal lines. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The vocal part consists of two staves (treble and bass clef) with lyrics: "Zor - - - - -".

Musical score for the second system, featuring piano accompaniment and vocal lines. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The vocal part consists of two staves (treble and bass clef) with lyrics in Italian and German. Dynamics markings *f* and *p* are present. The lyrics are: "to al tuo la - to, al tuo la - to più / ne, Dir zur Sei - te, Dir zur Sei - te werd'".

to al tuo la - to, al tuo la - to più
ne, Dir zur Sei - te, Dir zur Sei - te werd'

to sin col fa - to, sin col fa - to pagnar pu -
ne, mit dem Schick - sal, mit dem Schick - sal den Kampf werd'

non sa - - rò! In - gra - tol Ram -
 ich nicht stehn! O Un - dank! Be -

gnar sa - - prò! Sol mi lascial
 ich be - - stehn! Laß al - lein mich!

men - ta! Mai rei dis - a - stri... Va, va, su -
 den - - kel Be - denk Dein Schick - sal! Geh! geh! Ver -

Non pa - ven - to! Di va - - lor, - di co - stan - za ar -
 Nicht ver - zag ich! Wenn mir Mut - nur und Kraft bei -

per - bo, super - bo, va! Al tuo la - - -
 mess - ner, Vermess - - ner, geh! Magst Du ge - - -

ma - - -
 ste - - -

- to, al tuo la - to, al - tuo
 - hen, Dir sur Sei - te, - Dir sur

- to, sin col fa - to, sin col
 - hen, mit dem Schick - sal, mit dem

Scena IV.

Vierter Auftritt.

Chiuso padiglion militare d'Orcane, con barbari Moreschi ornamentati d'intorno.

Ein zugeschlossenes Kriegszelt des Orcanes, welches nach Art der Mohren geziert ist.

Orcane e Libia.

Orcanes und Libya.

Orcane.

E Fe - ton - te che fa? D'un Dio la pro - le vi di - fen - de co -
Ist Dein Pha - ë - thon zu - rück? Der Gott - heit Spröß - ling schützt Dich, scheint mir, zu

Libia.

si? D'un tra - di - men - to se il suo ri - val ca - pa - ce cre - du - to a - ves - se, for - se ne' ma - lie -
schwach! Des Ver - ra - tes hat er den Ne - ben - buh - ler doch nicht für fä - hig ge - hal - ten, sonst wär es Dir nicht

stre - mi d'in - sul - tar - ci a - des - so non a - vre - sti ca - gion! Da noi si - cu - ro giu - ra - ta tregua il
mög - lich, mich im Ü - ber - maß des Lei - des jetzt zu ver - höh - nen! Dem Frie - den, den wir be - schwö - ren, fest ver -

Orcane.

Libia.

pie - de al - lon - ta - nar - gli fè. Mai pas - si suo - i do - ve ri - vol - se? Al - la pa - ter - na
trau - end, ist er von hin - nen ge - gan - gen. Kannst sei - ner Schrit - te Ziel Du mir nen - nen? Hin zu der Burg des

re - gia. E se al va - lor ne - mi - ca sem - pre non è la sor - te, og - gi sul car - ro
Va - ters. Und, falls dem Mu - te hilft, wie sichs wohl ge - hört, das Schick - sal, magst Du noch heu - te

del gran nu - me di De - lo, ve - drai Fe - ton - te in cie - lo! Ma, che prò, se frat - tan - to
Pha - ò - thon er - blik - ken am Him - mel, er führt des De - liers Wä - gen! Doch, was frommts, wenn in - des ihm

E - pafo in ter - ra o - gni suo dritto u - sur - pa? O se dot - ti, o sor - pre - si cu - sto - di, le guardie; in
E - pa - phus hier auf Er - den sein Recht ent - rei - ßet? Wa - chen und Hü - ter in Vam - ba sind durch Gold und Ge - walt be -

Vamba a lu - i chi sop - pon - ga non v'è. Già sen - za fre - no va l'E - giz - zia li - cen - za dell' in -
zwun - gen, nie - mand ist mehr, der ihm wi - der - steht. Schon er - gießt sich in un - ge - zü - gel - ten Hau - fen durch die

va - sa cit - tà scor - ren - do tut - te fu - ri - bon - da le vie! Già il duce al - te - ro fin nel - le re - gie
Stra - ßen der Stadt das sieg - rei - che Heer Ä - gyp - tens mit wil - dem Ge - schrei! Schon hat der stol - ze Feld - herr zum Schloß des

so - glie o - sa in - ol - trarsi au - da - ce, e la tra - di - ta, la - gri - me - vol re - gi - na for - se a pe -
Kö - nigs Bahn sich zu bre - chen er - kühnt und hier die ver - rat - ne, un - glück - se - li - ge Für - stin wohl schon zum

Orcane. Libia.
rir già il suo fu - ror de - sti - na! Co - me? Cli - me - ne te - co non si sal - vò? Spe - ra - i, qui ri - tro -
Op - fer sei - ner Wut er - ko - ren! Wie? Ist Cly - me - ne mit Dir nicht ent - flohn? Ich hoff - te hier sie zu

var. la. In que-ste re-gie ten-de un a-si-lo cre-dei che a te ri-vol-ta si fos-se ad im-plo-
fin-den. In die-sem Zelt, so glaubt' ich, würd Zu-flucht sie su-chen, um von Dir ein A-sil sich zu er-

rar. Pe-rò ve-lo-ce, per var.co al vul-go i-gno-to, io qui mi tras-si. Ma la fu-ga, oh
flehn. Hier-her hab drum ich auf un-be-kann-tem Pfa-de rasch mich be-ge-ben. Doch die Flucht, o

De-il A lei for-se il ti-ran-no giunse op-por-tu-no ad im-pe-dir. Fra lac-ci for-se, ge-
Göt-ter! die Flucht ihr zu ver-hin-dern ist dem Ty-ran-nen wohl schon ge-glückt. Viel-leicht seufzt schon sie in

men-do, in van soe-corso at-ten-de co-lei, per cui d'Or-ca-ne la pri-ma vol-ta il lab-bro ap-
Ket-ten, hofft um-sonst auf Ret-tung, durch Dich, Or-can, durch Dich, den die Glück-li-che zu-erst zwang zu

Orcane.
prese a so-spi-ra-re! Ah! se a-bu-san-do di mia bon-tà l'in-de-gno, a po-tu-to a tal se-gno de-
seuf-zen und zu kla-gen! Hal wenn E-pa-phus wag-te, mei-ne Ge-biet-rin al-so zu täuschen, und mich zu be-

(A suoi guerrieri, che stanno in guardia della regia tenda.)
(Seinen Soldaten, die vor dem königlichen Zelt Wache halten.)

lu-der-mi, ol-trag-giar-mi, a tre-mar in-co-min-ci! All' ar-mi, all' ar-mi!
trü-gen, mich zu be-schimpfen, mag er zit-tern vor mir! Zum Kamp-fe, zum Kamp-fe!

Tu puoi si - cu - ra in tan - to nel mio cam - po re - star! Col - la re - gi - na in bre - ve io tor - no -
 Dir gibt mein La - ger un - ter - des - sen si - che - ren Schutz! Mit uns - rer Für - stin kehr als - bald ich zu -

rò. L'E - giz - zio re - o si ve - drà, tel pro - met - to, u - di - to ap - pe - na di mia vo - ce il
 rück. Den schur - ki - schen Ä - gyp - ter, da sei ganz ru - hig, werd ich so - fort so rauh und hart an -

suo - no, fug - gen - do, ab - ban - do - nar la reg - gia e il tro - no!
 re - den, daß ihm die Lust zur Herr - schaft bald gar ver - gehn soll!

Aria.

Allegro.

Oboi.

Corni in G.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Orcane.

Violoncello e Basso. (Fagotti.)

Cembalo.

Allegro.

crescendo il forte *f* *p*

crescendo il forte *f* *p*

crescendo il forte *f* *p*

crescendo il forte *f* *p*

crescendo il forte *f* *p*

crescendo il forte *f* *p*

fp *f* *p*

fp *f* *p*

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

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

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

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

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are for the piano, and the bottom two are for the bass. The middle two staves are for the right and left hands of the piano. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first two measures are marked with a piano (*p*) dynamic. The third measure begins a crescendo, marked *cresc. il forte*, leading to a forte (*f*) dynamic in the fourth measure. The piano part features a melodic line with eighth-note patterns, while the bass part provides a steady accompaniment.

The second system of the musical score begins with a first ending marking *a 2.* and a trill marking *trm*. It consists of six staves, similar to the first system. The piano part starts with a piano (*p*) dynamic and includes trill ornaments. A crescendo is marked *cresc. il forte*, reaching a forte (*f*) dynamic. The bass part continues with a steady accompaniment. The piano part features a melodic line with eighth-note patterns and trill ornaments, while the bass part provides a steady accompaniment.

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are for the piano, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The next two staves are for the violin, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The bottom three staves are for the cello and double bass, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), and *cresc. il forte* (crescendo to forte). There are also trill markings (*tr*) above some notes in the piano and violin parts.

The second system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are for the piano, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The next two staves are for the violin, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The bottom three staves are for the cello and double bass, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). There are also trill markings (*tr*) above some notes in the piano and violin parts. The vocal line, which is the upper staff of the bottom three staves, includes the lyrics "Son Mich".

Musical score for the first system. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a harpsichord-like texture with sixteenth-note patterns in the right hand and a steady bass line in the left hand. Dynamics include *p* and *cresc. il f*.

vocal line: *quel* *fiu - - me, che gon - - fio, che*
durch - - - - - *- tobt's* *gleich* *dem Stro - - - me, der mit*

Musical score for the second system. The piano accompaniment features a prominent *rinforz.* section with rapid sixteenth-note passages in both hands. Dynamics include *f p* and *f*.

vocal line: *gon - - fio d'u - mo - ri, quan - - do il ge - lo si*
schwel - - len - den Flu - ten, Eis - - be - la - den sich

scio - glie, si sco - glie in tor - ren - te, sel - ve, ar - menti, ca - pan - nee pa - sto - ri por - ta
 bäu - met, sich bäu - met und wäl - zet, Wäl - der und Herden, und Hüt - ten und Hirten mit sich

se - co, por - ta se - coe ri - te - gno non a,
 fort - reißt, mit sich fort - reißt - in wil - der Ge - walt,

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are vocal lines, with the upper staff starting on a whole note and the lower staff on a half note. The piano accompaniment is spread across five staves. The first two staves of the piano part feature a complex, rhythmic pattern with frequent sixteenth notes. The third and fourth staves provide a more melodic line, while the fifth and sixth staves form the bass line. Dynamic markings of *f* and *p* are used throughout to indicate volume changes.

The second system of the musical score continues the composition with seven staves. It includes the same vocal and piano parts as the first system. The lyrics are written below the vocal lines: "ri-te-gno, ri-te-gno non in wil-der, in wil-der Ge." The piano accompaniment maintains its intricate texture, with dynamic markings of *f* and *p* indicating the intensity of the music.

ha, sel-ve, pa-sto-ri, ar-men-ti, ca-pan-ne por-ta se-co, por-ta
 walt, Wäl-der und Hir-ten, und Herden und Hüt-ten mit sich fort-reißt, mit sich

p *allegro* *cresc. il f*

se-co e ri-te-gno non ha, ri-te-gno non ha, ri-te-gno non ha!
 fort-reißt in wil-der Ge-walt, in wil-der Ge-walt, in wil-der Ge-walt!

p *f* *f* *assai* *p*

Musical score for the first system. It features a vocal line at the top with lyrics "p" and "p". Below it is a piano accompaniment with multiple staves. The lyrics "Son Mich" and "qual durch" are positioned between the vocal and piano parts.

Musical score for the second system. It features a vocal line with lyrics "fiu - - me, che gon - - fio, che gon - - fio d'u - -". Below it is a piano accompaniment. The instruction "cresc. il f" is repeated multiple times across the system.

fiu - - me, che gon - - fio, che gon - - fio d'u - -
 tobts gleich dem Stro - - me, der mit schwel - - len - - den

mo - ri, quan - do il ge - lo si scio - glie, si sco - glie in tor -
 Flu - ten, Eis - be - la - den sich bäu - met, sich bäu - met und

ren - ti, sel - ve, ar - menti, ca - pan - nee pa - sto - ri por - ta se - co, por - ta
 wäl - zet, Wäl - der und Herden, und Hüt - ten und Herden mit sich fort - reißt, mit sich

se-coe ri-te-gno non ha,
 fort-reißt in wil-der Ge-walt,

ri - te - gno, ri - te - gno non ha, ar - men - ti, ca -
 in wil - der, in wil - der Ge - walt, Her - den und

pan - ne por - ta se - co e ri - te - gno non ha, sel - ve, pa - sto - ri por - ta
 Hüt - ten mit sich fort - reißt in wil - der Ge - walt, Wäl - der und Hir - ten mit sich

se - coe ri - te - gno non ha, no, ri - te - gno non ha.
 fort - reißt in wil - der Ge.walt, ja, mit wil - der Ge.walt.

a2. *tr tr tr*
p *tr tr tr*
p
 Più non re - sta fra gli ar - gi - ni
 Nicht mehr ach - tet er schüt - zen - der
 Veill.
 Fine. *p*

stret - - to, sde - gnail let - to, con - fon - de le spon - de, con - fon - de le spon - de,
 Däm - - me, nicht des Bet - tes, ver - wü - stet die U - fer, ver - wü - stet die U - fer,

Vc. e B.

e su - - per - bo, su - per - bo fre - men - - do sen
 und ent - - fes - selt, ent - fes - selt - - tost er da -

va! Sde-gnail let-to su-per-bo quel fiume, gon-fio d'u-mo-ri, sde-gna fre-
 hin! Läßt das Bet-te, ver-wü-stet die U-fer und oh-ne Fes-seln tost er da-

divisi

f p f p f p

mendo, por-ta, con-fon-de spon-de, pa-sto-ri, ar-gini, ar-men-ti, sel-ve, ca-
 hin, — schwemmt weg, ver-nich-tet Däm-me und Hir-ten, tost ü-ber Her-den, Wäl-der und

f p f p f p f p f p

pan - ne por - ta se - co, por - ta se - co e ri - te - gno non
 Hüt - ten, schwemmt weg Wäl - der, Her - den, Hüt - ten in wil - der Ge -

Dal Segno.

(Parte.)
(Er geht ab.)

Scena V.
Libia sola.

Fünfter Auftritt.
Libya allein.

Libia.

Fe - li - ci - tà so - gna - te! O - ra qual so - glio a Fe - tonte of - fri - rò? S'E - pa - fo è oppresso, Or -
 Trüg - ri - scher Traum des Glückes! Wo bleibt für Pha - ã - thon jetzt noch üb - rig ein Thron? Fällt der Ä - gyp - ter, so

ca - ne è vin - ci - tor! Le noz - ze, oh nu - mi, le noz - ze, ah - me! son que - ste, che a
 bleibt der Sieg Or - can! Die Hoch - zeit, o Göt - ter, die Hoch - zeit, ach, wird an - ders, als

me voi pro - met - te - ste? Oh fol - le, oh in - sa - na spe - ran - za in - gan - na - tri - ce!
 ihr mir einst ver - spro - chen! O eit - le, o tö - rich - te, trü - ge - ri - sche Hoff - nung!

Ben'ha ra-gion chi di-ce che menda-ce, e in-fe-de-le più dell'on-de tu sei del mar cru-de-le!
 Wie doch das Sprüchwort recht hat: wer der Hoff-nung ver-trau-et, baut un-sich-er als wie auf Sand und Wasser!

L'Aria.

Aria.

Andante moderato.

Violino I.
 Violino II.
 Viola.
 Libia.
 Violoncello e Basso.
 Cembalo.

First system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are treble clef, the middle two are bass clef, and the bottom is a grand staff. Dynamics include *p* and *f*. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

Second system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are treble clef, the middle two are bass clef, and the bottom is a grand staff. Dynamics include *p* and *f*. The music continues with intricate textures and dynamic contrasts.

Third system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are treble clef, the middle two are bass clef, and the bottom is a grand staff. Dynamics include *f* and *p*. This system includes triplet markings (3) and trills (tr).

È un'ombra la-bi-le la no - - stra spe-me, mai sem-pre in-
 Ein flüchtger Schatten nur ist uns - - re Hoffnung, bald kommt, bald

sta-bi-le sen va, — sen vie-ne, qual va - ri - a - bi-le, qual va - ri - a - - bile
 ge - het sie mit flücht - gem Schritte, gleich ei - nem schwankenden, gleich ei - nem schwan - kenden,

so - gno leg-gier. La no-stra spe - me mai sem-pre, sempre in - sta-bi-le,
 leicht - be - schwingten Traum. Ach, uns - re Hoff - nung, mit flüchtgem, flücht.gem Schritte,

la no-stra spe - me sen va, sen vie - ne, sen va, sen vie - ne, qual va - ri -
 ach, uns - re Hoff - nung, bald geht, bald kommt sie, bald geht, bald kommt sie, gleich wie ein

a
 schwan

bile, va - ri - a - bile
 - ken - der, schwan - kender

so gno leg-gier! La no - stra speme sen
 leich - beschwingter Traum! Ach, uns - re Hoffnung, bald

va, sen vie - ne, qual va - ri a - bi - le, qual va - ri -
 geht, bald kommt sie, gleich - wie ein schwankender, gleich - wie ein

a - bi - le - so - gno, so - gno leg - gier,
 schwan - ken - der, leicht be - schwingter Traum, ein

SO leicht gno leg-gier, qual va-ri-a-bi-le, va-ri-a-bi-le
 leicht be-schwingter Traum, gleichwie ein schwan-kender, wie ein schwanken-der,

SO leicht gno leg-gier!
 leicht beschwingter Traum!

Se ben vo-lu-bi-le, va-nae fal-
 Ist sie auch gleiß-nerisch, ei-tel und

Vcelli.
 C.B. Fine.

*) Diese Figur der Celli bleibt beim Da Capo weg.

la-ce, pur dol - ce sem-pra-ci, pur tan - to pia - ce al troppo cre - dulo
 trugvoll, süß doch er - scheint sie uns, fül - let mit Freu - de un-tern nur all - zu ver-

Vcelli Vc. e B.

no - stro pen-sier! La no - stra spe-me, va-na, vo - lu-bile, fal -
 trauns - vol - len Sinn! Ach, uns - re Hoffnung, ei - tel und gleißnerisch,

la-ce, in - stabile, sen va, sen vie - ne, qual - va - ri -
 trugvoll und un - stät, bald geht, bald kommt sie, gleich - wie ein

(Parte.)
(Geht ab.)

Dal Segno.

Scena VI.

Sechster Auftritt.

Vastissima campagna. Biondeggianti mature spighe a destra, in parte già recise, ed in alte masse insieme adunate. Densa, oscura foresta a sinistra. Prospetto di mare, ingombro d'Egizzie navi nel fondo; con elevato praticabile scoglio più avanti. Fetonte assiso sul carro del Sole, dissipate le nubi, comparisce da lunghe sull'orizzonte. A proporzione ch'avanza smarrito nel suo cammino, e che incerto scorre innanzi ed indietro per l'incendiato cielo, spaventose, orribili fiamme si spondon per l'aria, ed alla terra comunicandosi, par che vada tutto in combustion l'universo.

Epafò, traendo per mano Climene incatenata e seguito di guerrieri Egizzj.

Ein sehr weites Feld. Reife Früchte auf der rechten Seite, welche zum Teil schon abgeschnitten sind und haufenweise beisammen liegen. Ein dichter, finsterner Wald auf der linken Seite. Die Aussicht nach dem Meere ganz hinten, welches mit ägyptischen Schiffen besetzt ist, mit einem ein wenig erhöhten Hügel vorwärts. Phaëthon auf dem Sonnenwagen erscheint von Ferne an dem Horizont. Sowie derselbe auf seinem Weg verirrt, und an dem entzündeten Himmel vor- und hinterwärts ganz verlegen umherfährt, breiten sich in der Luft fürchterliche, mit dichtem Rauch vermengte Flammen aus, welche bis an die Erde reichen und eine allgemeine Entzündung drohen.

Epaphus schleppt die in Fesseln gelegte Clymene bei der Hand. Nach ihm folgen ägyptische Soldaten.

Epafò. Climene. Epafò.

Vie-ni! Do-ve, crudel? Sie-guimi! Or-ca-ne un'al tra vol-tail van-to non a-vrà di sal-
 Komm'denn! Unmensch, wo.hin? Fol-ge mir! Or-ca-nes soll nicht zum zwei-ten Ma-le Dei-ner Ret-tung sich

(A suoi guerrieri, una parte de' quali corre verso le navi.)
 (Zu seinen Soldaten, von denen ein Teil nach den Schiffen eilt.)

varti! O-là! Sia-fret-ti al-la parten-zail campo! Al nostro imbar-co s'ap-presti-no le na-vi!
 rühren! He da! Zum Abmarsch brecht schnell das La-ger ab! Setzt Se-gel auf, macht die Schiffe fertig zur Fahrt!

Ar-gi-ni,e fos-se ne di-fendo-no a ter-go dal-la furia de' Mo-ri. Al mio tri-on-fo ba-sta sol di Cli-
 Schanzen und Gräben mögen den Rücken uns decken ge-gen die Wut die-ser Mohren. Nichts wei-ter fehlt mir noch zum vol-len Tri-

me-ne la pre-da il-lu-stre! Al-la vo-lu-bil ro-ta di mi-li-tar for-tu-na il gran-de ac-
 umph als Cly-menes Ja.wort! Doch will ich nicht aufs Spiel, will nicht auf das Schlacht-glück set-zen die rei-chen

qui-sto av-ven-tu-rar di nuo-vo fol-le-men-te io non deg-gio. I suoi tro-fe-i in con-fron-to de'
Früchte, die ich gewann. Das wä-re tö-richt, wär' un-be-greiflich. Ver-gleicht Or-can mit sei-nen Ta-ten die

mie-i van-ti Or-ca-ne, se può. Del-la vit-to-ria su-per-bo, per sua glo-ria, in
mei-nen, bleibt zum Ruh-me ihm nichts. Was hat der Stol-ze ge-tan zur eig-nen Eh-re, wo-

Cli-
mene.

se-gno addi-ti all'E-ti-o-pia tut-ta un' ar-sa re-gia, u-na cit-tà di-strutta. E Fet-on-te... Fe-
durch ge-meh-ret Ä-thi-o-piens An-sehn? Nur Schutt und Trümmer sind sei-nes Wirkens Spu-ren. Und Pha-ë-thon? Ihn

(Additandogli Fetonte inoltrato già sull' Eclittica.)
(Auf Phaëthon deutend, der sich schon auf dem Tierkreise befindet.)

ton-te mi-ra, sol per tuo scor-no, di quan-ta lu-ce a-dor-no fol-go-reg-gi, e ri-splenda!
siehst Du, Dir zum Hoh-ne, am Himmel den Son-nen-wa-gen len-ken, Blitz und Don-ner ge-bie-ten!

Epafo.

Pria che più in al-to a scen-da, a mi-rar-ti fra lac-ci, dal cie-lo al men, per suo ros-sor, s'af-
Eh er noch hö-her stei-get, liegst Du in Ket-ten und Ban-den! Da mag er zu-sehn und für Dich sich

Climene.

fac-ci! Bar-baro! I tor-ti suo-i a vendi-car più pronto che non cre-diei sa. Segue subito.
schämen! Grausamer! Die Schmach zu rü-chen wird er ge-schwinder, als Du Dir denkst, Deinem Haup-te sich

Allegro moderato.

Flauti e Oboi.

Corni in D.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Climene.

Violoncello e Basso. (Fagotti.)

Cembalo.

p f p f p f p

crescendo il forte

crescendo il forte

crescendo il forte

p f p f p f p

crescendo il forte

p f p f p

crescendo il forte

p f p f p

crescendo il forte

p f p f p

crescendo il forte

Allegro moderato.

rà!
nahn!

This section continues the musical score for the lower instruments. It features a Violoncello and Bass part (Fagotti) with a steady eighth-note accompaniment. The Cembalo part provides harmonic support with chords and arpeggios. The upper strings (Violins and Viola) continue their rhythmic patterns. The overall texture is dense and rhythmic, consistent with the 'Allegro moderato' tempo.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom three are piano accompaniment. The music is in D major and 4/4 time. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

(Mostrandogli le fiamme, che incominciano a vedersi nel cielo; mentre Fetonte smarrito nel suo camino, va scorrendo innanzi ed indietro per l'incendiato emisfero.)
 (Indem sie ihm die Flammen zeigt, die man bereits am Himmel sieht, während unterdessen Phaëthon auf seinem Wagen verirrt bald vor-, bald hinterwärts an dem entzündeten Himmel herum-
 irrt.)

The second system continues the musical score. It includes vocal lines with lyrics in Italian and German, and piano accompaniment. The lyrics are: "Le fiamme os-serva che sul tuo capo reo già dalle sfe-re a vibrarsi pre. Sieh, wie die Flammen auf Dich, Du Bö-sewicht, richten die Spitzen, wie sie ei-lig Dir".

The third system of the musical score features piano accompaniment with dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte). It includes vocal lines with lyrics: "pa-ra! na-hen!". The piano part has a complex rhythmic structure with many sixteenth notes.

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, with a key signature of two sharps (D major). The next two staves are piano accompaniment for the right hand, featuring intricate sixteenth-note patterns. The fifth staff is the piano accompaniment for the left hand, showing a steady eighth-note bass line. The sixth and seventh staves are empty, likely reserved for a second vocal part or additional instruments.

The second system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are vocal lines in treble clef. The next two staves are piano accompaniment for the right hand. The fifth staff is the piano accompaniment for the left hand. The sixth staff contains the vocal line with lyrics in both Italian and German. The seventh and eighth staves are empty. The ninth and tenth staves are piano accompaniment for the right and left hands respectively.

Oh, co - me, oh, co - me quell cor, quell' al - ma gran - de par che s'a - gi - ti - e
 Dank, Pha - ë - thon, Dank! Dein Werk er - kenn' ich! Du er - grimmst und wü - test ob mei - nes

a. 2.

fre - ma! Mi - ra, per - fi - do re! Mi - ra - lo, mi - ra - lo e tre - ma!
 Schimp - fes! Wird Dir Angst jetzt, Bar - bar? Stau - ne nur, stau - ne und zit - trel

Allegro assai.

a rigor di tempo

Epafo.

Nu - mi! che veg - gol
 Göt - ter! was seh icht

Allegro assai.

Qual ar - dor, quai lam - pi su - per gli e - te - rei cam - pi!
Wel - che Glut, welch' Blit - zen gleißt durch des Ä - thers Räu - mel.

(La fiamme si dilatano
 per tutto il cielo.)
 (Die Flammen breiten sich
 am ganzen Himmel aus.)

Ahi - mè! La fiamma, spet - ta - co - lo tremen - do!
Weh mir! Das Feu - er - o fürchter - li - ches Schauspiel!

a mo-men-ti crescen-do, e terra e il ciel mi-naccia!
 ste-tig wach-send be-droht es die Er-de und den Himmel!

Tut-to già qua-si le-mi-sfero abbraccia!
 Rings-um schon scheint's den Erdkreis zu umklammern!

Climene.

Giu-sti Dei, che sa-
 Güt-ge Göt-ter, was

rà?
 nun?

L'ul-ti-mo è que-sto forse gior-no fu - nesto?
 Naht sich vielleicht der letzte schreckli-che Tag?

Ah! forse il fa - to per ter - ror de vi - ven - ti a dis - cordi e le - men - ti già tolto a il giogo, e sca - te - nato il
 Ach! hat das Schicksal denn die Menschen zu schrecken, feindli - chen E - le - men - ten das Joch ge - löst, ge - lockert ih - re

a 2.

(Il fuoco comincia a prender ancor sopra terra.)
(Das Feuer beginnt auch die Erde zu ergreifen.)

ri-bil massa in-for-me ca-de ru-i-na
zur cha-o-tischen Mas-se, es stür-zet, zer-schel-let,

Climene.

e lö- si dis-solve il mon-do! Oh fi-glio! oh fi-glio!
-set sich auf das Welt-all! Weh Dir, mein Sohn, weh Dir!

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal staves with treble clefs, containing rests. The next two staves are piano accompaniment for the right hand, with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is piano accompaniment for the left hand, with a bass clef and a key signature of one flat. The piano part begins with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

Epafò.

Oh te-me-ra-rio fi-glio! Oh madre an-cor più am-bi-zi-o-sa e re-al
 Weh Dir, ver-weg-ner Sohn! Weh Mut-ter Dir, Du trägst die Schuld an al-lem!

The second system continues the musical score. It features the same vocal staves and piano accompaniment as the first system. The vocal line begins with the lyrics. The piano accompaniment continues with a forte (*f*) dynamic, maintaining the melodic and harmonic structure established in the first system.

The third system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal staves with treble clefs, containing rests. The next two staves are piano accompaniment for the right hand, with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff is piano accompaniment for the left hand, with a bass clef and a key signature of one flat. The piano part features a complex, flowing melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a forte (*f*) dynamic.

Mi. ra, la ter.ra e l'on. de ar. don sol per tua col. pa!
 Schrecklich! daß Er. de, Meer jetzt bren. nen müs. sen, von Dir kommst!

(Arde cielo, e terra.)
 (Es brennt Himmel und Erde.)

Senza umor, sen. za
 Oh. ne Tau, oh. ne

Flauti in 8va alta.

Flauti come stà.

fronde te de' suoi d'anni in col-pa la sel-va, il fiume, il fon-te, il rio, la val-le, il mon-te!
 Blät-ter kla-gen Dich an, die sterbenden Wälder, die Flüsse, die Quel-len, der Bach, die Tü-ler, die Ber-gel

Soli.

Oboi soli. Flauti soli.

p

p assai

An-cor non o-di qual do-lo.
 Und hörst Du nicht, wie's rings-um so

Tutti.

Soli.

p assai

(Incominciarsi ad ascoltar un suono, ch'esprime i sotterranei, dolorosi lamenti della Terra, e delle divinità de' fiumi, de' laghi e de' fonti, ch'implorano a coro il soccorso di Giove, ch'apparisce in cielo dentro fiammeggiante nube, cinta d'oscuri vapori, che difendono il nume dall' universal incendio.)

(Man beginnt einen Ton zu hören, der das unterirdische Wehklagen der Erde und der Gottheiten der Flüsse, Seen und Quellen ausdrückt, welche im Chor Jupiter um Hilfe anflehen. Derselbe erscheint am Himmel in einer glänzenden Wolke, umgeben von finsterem Dunst, wodurch der Gott sich selbst vor dem allgemeinen Brand schützt.)

ro - so gri - do sor - ge di li - do in li - do?
schmerzlich kla - get, so traurig von U - fer zu U - fer?

Oboi soli. **Flauti soli.** **Tutti.**

As - colta, as - col - ta le que - re - le, il lamen - to!
So hör' nur, hö - re wie es jam - mert und wei - net!

Climene.

Coro sotterraneo.
Unterirdischer Chor.

Nu-mi, che sen-to!
Göt-ter, was hör-ich!

Tenori.

Gio-ve, Gio-ve, pie-tà di noi!
Va-ter, Va-ter, Barmher-sig-keit!

Bassi.

Gio-ve, Gio-ve, pie-tà di noi!
Va-ter, Va-ter, Barmher-sig-keit!

Coro.

Gio-ve, Gio-ve pie-tà di
Va-ter, Va-ter, Barmher-sig-

Epafò.

Se in-ce-ne-rir non vuoi la-du-sta ter-ra, un de' ful-mi-ni tuoi dal ciel dis-sen-de ei-nen der Blit-se uns vom

Soll nicht zur A-sche wer-den die bren-nen-de Er-de, sen-de ei-nen der Blit-se uns vom

noi!
keit!

noi!
keit!

Climene.

ser-ra! Ah! lo strale so-spen-di... Ec-co-ti il pet-to, me fe...
 Him-mell Wehl! Halt ein mit den Pfei-len... hier mei-ne Brust, tritt die

Epafos.

ri-sci, ri-sparmia, o Giove, il fi-glio! Mira il comun pe-ri-glio, sal-va-ci tu che
 Mut-ter, und schon', o Zeus, des Soh-nes! Sich un-ser al-ler Ge-fah-ren, ret-te uns, mächt'ger

pu - oi!
Gott!

Pa - dre soc - cor - so!
Va - ter, zu Hil - fe!

Coro sudd. Gio - ve, Gio - ve, pie - tà di noi! Pie - tà!
Chor wie oben. Va - ter, Va - ter, Barm - her - zig - keit! O Herr!

Gio - ve, Gio - ve, pie - tà di noi! Pie - tà!
Va - ter, Va - ter, Barm - her - zig - keit! O Herr!

Climene.

Ah! Ah! ah già i ful - mi - ni suoi
Weh! Weh! Weh, schon zückt er den Blitz

Epafo.

Pie - tà dell' in - fe - li - ce ter - ra! Ah! Ah! ah già i ful - mi - ni suoi
Erbarm Dich Dei - ner un - sel - gen Er - del! Hal! Hal! Ha, schon zückt er den Blitz

(Nell' atto che Giove scaglia lo stridente, irreparabil suo fulmine, da cui percosso Fetonte, in un co' suoi destrieri e col carro, in sen dell' onde precipitosamente ruina.)
 (Hier schleudert Jupiter seinen zischenden unentrinnbaren Blitzstrahl, von dem Phaëthon getroffen wird und mit samt seinem Gespann und Wagen jählings ins Meer stürzt.)

dal ciel dis-ser-ra!
 vom Him-mel nie-der!

dal ciel dis-ser-ra!
 vom Him-mel nie-der!

Segue subito.

Orcane con nudo acciaio alla mano, seguito di Mori, e detti.

Orcanes, mit dem bloßen Degen in der Hand, mit einem Gefolge von Mohren, und die Vorigen.

Terzetto.

Allegro.

Flauti e Oboi.

Corni in D.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Climene.

Epafo.

Orcane.

Violoncello e Basso. (Fagotti).

Cembalo.

(Scosso da un improvviso rumore, ch'imita il disordine d'un campo fugitivo e sconfitto.)
(Von einem unvermuteten Getöse, das der Unordnung eines in die Flucht geschlagenen Lagers gleicht, in Schrecken gesetzt.)

Qual ru -
Was ist

a 2.

a 2.

(Guardando fra le scene a dritta.)
(Rechter Seits hinter die Scenen schauend.)

mor?
das?

Si os-ser-vi...
So seht doch...

a2.

(A suoi guerrieri.)
(Zu seinen Kriegsleuten.)

Ah par - mi... fugge il cam - po... All' ar - mi, all'
 Mich dün - ket... Al - le flie - hen... Zum Kampfe, zum

a2.

ar - mi! Ecco i Mo - ri!
 Kamp - fel Hier, die Moh - ren!

(Arrestando Epaf.)
(Den Epaphus aufhaltend.)

(Snudando il ferro.)
(Den Degen entblößend.)

Fer - ma!
Halt - da!

(Soprendolo minaccioso.)
(Indem er denselben drohend überfällt.)

Non ti te - mo!
Dich ver - lach' ich!

(Da se.)
(Bei sich selbst.)

Ce - di, o mo - ri!
Weg da, sonst stirbst Du!

Io fre - mol
Ich ra - sel

Recitativo. (Andante.)

(Andante.)

Li.bia, ah Li.bia, oh ciel, dov' è?
Li.bya, weh Li.bya, o Gott, wo ist sie?

Ah! Dov' è?
Ach! wo ist sie?

Il do - lor - l'op -
Ih - rem Schmerz er -

(Andante.)

(Andante.)

Andantino.

Ahi - mè, ahi - mè! Li - bia, fi - glio, ahi sor - te ri - a!
 Weh - mir! Weh - mir! Li - bya! Pha - ë - ton! o trau - rig Schick - sal!

Ahi - mè, ahi - mè!
 Weh - mir! Weh - mir!

pres - se!
 le - gen!

Andantino.

Andante di molto.

Voi spi - ra - ste, e io vivo ancor? io vivo ancor?
 Ihr seid dahin, und ich Un - selge bin noch am Leben?

Vi - vi, re - gna, e
 Le - be, herr - sche, und

p assai

passai

p assai

p assai

Andante di molto.

pre - mio si - a la tua fè del mio va - lor!
 Dei - ne Hand - sei der Lohn - für mei - nen Mut!

Non, non spe -
 Nie! Die - se

rar - lo, a me se pri - a trar non sai dal pet - to il cor!
 Hoff - nung mach' ich zu Schan - den! Nur mein Tod - gibt sie Dir frei!

p *f* *p*

(Arrestandoli.)
(Sie aufhaltend.)

(Ad Orcane) So.spen.de.te!
(Zu Orcanes) Weg die Schwer-ter!

(A Climene)
(Zu Clymene)

(Ad Epafu) Ven.go!
(Zu Epaphus) Ger.nel

Sei mia pre.da.
Du bist mein jetzt.

(A Climene)
(Zu Clymene)

Vie.ni!
Steh' mir!

Mia sa.
Mein bist

p *f* *p*

f *p* *a 2.*

(Ad Orcane)
(Zu Orcanes)

No, non m'a.vre.te, no, no, non m'a.
Nein, kein Ge.dan.ke, nein, nein, kein Ge.

Non l'a.vra.i!
Nicht wird Dein.siel

raii
Dul

f *p* *f*

Adagio.

re - te! Ser - vi - rò dov' io re - gna - i, a un su - per - bo vin - ci - tor? a un su -
 dan - kel Soll ich die - nen, wo ich herrschte, ei - nem ü - ber - müt - gen Herrn? ei - nem

(Guardando or l'uno, or l'altro.)
 (Indem sie bald den einen, bald den andern anschaut.)

Adagio.

Allegro assai.

per - bo vin - ci - tor? Son di - spe - ra - - ta e uc - ci - der - mi se il
 ü - ber - müt - gen Herrn? Gänz - - lich ver - zwei - - felt stürb' ich gern, doch

(Resta un' istante sospesa.)
 (Sie bleibt eine Weile unentschlossen.)

(Furiosa.)
 (In voller Wut.)

Allegro assai.

mio do - lor non sa, ap - pren - de - re - te, ap - pren - de - re - te, o
 tö - tet Herz - leid nicht. So sollt Ihr se - hen, so sollt Ihr se - hen, Bar -

bar - ba - ri, bar - ba - ri, co - me, co - me a mo - rir si va, a2. co - me, co - me a mo -
 ba - ren, Bar - ba - ren, wie man, wie man zum Ster - ben geht, wie man, wie man zum

(Minacciosa)
 (Drohend)

Adagio.

Oboi soli.

Flauti soli.

Oboi soli.

Flauti soli.

rir si va. Fi gliol! Deh fi gliol! a -
 Ster - ben geht. Pha - ð - thon! Ach Pha - ð - thon! er -

Vcelli.

Adagio.

(Dolente)
(Betrübt)

spet - tami, a - spet - tami, la ma - dre tua ver - rà, la ma - dre tua ver - rà! Quel
 war - te mich, er - war - te mich, die Mut - ter kommt zu Dir, die Mut - ter kommt zu Dir! Im

passai

passai

passai

Allegro assai.

Tutti. Flauti in 8va alta.
a 2.

Flauti come stà.

mar, Meer, quel mar, im Meer, la.scia.te.mi, o las.set mich, la.scia.te.mi, o las.set mich, la be.

(Disperata.)
(Verzweifeld.)

Vc. e B.

Allegro assai.

tom.ba mia, la tom.ba mia sa - - rà, sì, la tom.ba mia, la tom.ba
grab' ich mich, be - grab' ich mich, ja, be - grab' ich mich, be - grab'

First system of musical notation, featuring vocal lines and piano accompaniment. The piano part includes a prominent sixteenth-note pattern in the right hand.

(Si stacca con impeto da Orcane, e da Epafò, e corre furibonda verso il mare: monta rapidamente sullo scoglio e disperatamente nell' onde si getta. Mentre Climene corre verso il mare, Orcane, ed Epafò smaniosi seguono a dire.)
 (Sie reißet sich mit Gewalt von dem Orcanes und Epaphus los, und lauffet in voller Wuth dem Meere zu, steigt auf eine Klippe und stürzt sich aus Verzweiflung in das Meer. Indem Clymene gegen das Meer lauffet, sagen Orcanes und Epaphus in großer Erregung folgende Worte.)

mia sa - rà!
 ich - mich!

Epafò.

(A rispettivi loro guerrieri, che si muovono per correr appresso a Climene.)
 (Jeder zu seinen Soldaten, welche sich anschicken, der Clymene nachzulauffen.)

Sen - ti!
 Hö - ret!

Orcane.

Do - ve?
 Selt - sam!

Si
 Wo

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts.

Third system of musical notation, continuing the vocal and piano parts.

S'ac cor - ra...
 Ver - schwun - den...

Si fer - mi...
 Er - greift sie...

va - da...
 ist sie?

Si trat - ten - ga...
 Bringt sie wie - der...

S'ar -
 Be -

Fourth system of musical notation, concluding the vocal and piano parts.

Flauti come stà.

cor - ra em - pia ter - ra, sog - gior - no i - nu - ma - no d' o - dio, d' i - ra, d' in - sa - no fu -
 Lan - del! Fluch - be - la - den verscheucht es die Menschen, dient nur höl - li - schen La - stern zum
 cor - ra em - pia ter - ra, sog - gior - no i - nu - ma - no d' o - dio, d' i - ra, d' in - sa - no fu -
 Lan - del! Fluch - be - la - den verscheucht es die Menschen, dient nur höl - li - schen La - stern zum

(Con molto strepito, e fuggendo tutti confusamente chi da una parte, e chi dall' altra; mentre affatto estinte le fiamme, fosche, tenebrose nuvole, imitanti gli oscuri globi del fumo, ed i condensati caliginosi vapori delle terrestri esalazioni; parte sortendo dal mare, e parte dall' alto scendendo, spargonsi orribilmente d'intorno, e cambiano interamente il prospetto di tutta la scena.)

Fine del Dramma.

(Alle diejenigen, so sich auf der Schaubühne befinden, verlassen dieselbe mit großem Getöse, und fliehen eilends auf beiden Seiten davon. Indessen erlöschen die Flammen und ein dichter Rauch, welcher theils von der Erde und vom Meere aufz, theils vom Himmel herabsteigt und sich überall ausbreitet, verändert die ganze Aussicht der Schaubühne.)

Ende des Singspiels.

ror, d' o - dio, d' i - ra, d' in - sa - no fu - ror!
 Sitz, dient nur höl - li - schen La - stern zum Sitz!
 ror, d' o - dio, d' i - ra, d' in - sa - no fu - ror!
 Sitz, dient nur höl - li - schen La - stern zum Sitz!

III.

Larghetto.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Orcane.

Violoncello e Contrabasso.

A - mar co - stan - te cru - del, cru - del: bel -

lezza, è de - - bo - lezza, è de - - bo - lez - ra, non è, non è vir -

Climene.
tù, no, no, non è vir - tù! Ve - ra - - ce aman - te

men lu - singhiero, cor più sin - cero, cor più sin - ce - ro mai,

mai non vi fu, no, ma - i, mai non vi fu, cor, -
Orcane. Cru - del, crudel bel - lez - za

cor più sin - ce - ro, ve - ra - ce a - man - te no,
 amar co - stan - te no,

B
 no, mai non vi fu, no, no, no, mai non vi
 no, no, non è vir - tù, no, no, no, no, non è vir -

Un poco Andante.

p *sempre sciolte* *p* (da se) *p* (da se) Mi
 fu. tu. Cruc - ciar - si, la - gnar - si, spie - gar - - si non o - sa,

cre - de sde - gna - ta, pla - ca - - ta mi spe - ra,
 non o - sa spie -

Andante.

f *p* *f* *p* *f* *p*
 mi spe - ra pla - ca - ta. Ma un a - nima al - tera, un
 gar - si. Ma un al - ma ge - losa, un al - ma ge -

p *f* *p*
 a - - nima al - te - ra con - fon - - der, - con - fon - - der - sa - prò, sì, un
 lo - sa ce - lar, - ce - lar - non - si può, nò, un

ve-ra - ce, ve - ra - cea - man - te, no, no,
 stan - te, no, no, no

mai non vi fu, no, no, no, mai non vi
 non è vir - tù, no, no, no, non è vir -

Un poco Andante.

fu. (Da se.) Sde - gna - ta mi cre - de,
 tù. (Da se.) La - gnar - si, cruc - ciar - si, spie -

pla - ca - ta mi spe - ra, mi
 gar - si non o - sa, non o - sa.

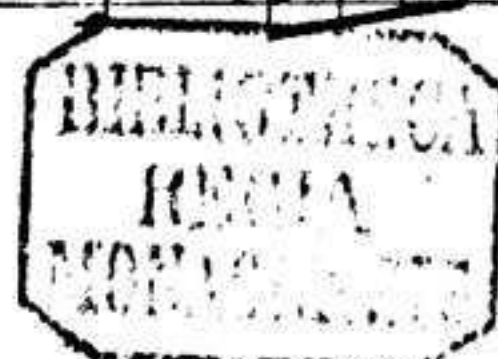
Andante.

spe - ra. Ma un' a - ni - ma al - te - ra, un'
Ma un' al - ma ge - lo - sa, un' al - ma ge -

a - ni - ma al - te - ra con - fon - der, con - fon - der - sa - prò, sì, un
lo - sa ce - lar - si, ce - lar - si non può, no, un

a - ni - ma al - te - ra, un a - ni - ma al - te - ra con - fon - der, con - fon - der sa - prò, con - fon - der, con - fon - der, con - fon - der sa -
al - ma ge - lo - sa, un al - ma ge - lo - sa ce - lar - si, ce - lar - si non può, no, no, no, no, ce - lar - si non

prò, con - fon - der, con - fon - der, con - fon - der sa - prò, con - fon - der sa - prò, con - fon - der sa - prò!
può, no, no, no, no, ce - lar - si non può, ce - lar - si non può, ce - lar - si non può!





DRUCK VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG
