

DIE OPER

von ihren ersten Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts.

ERSTER THEIL:

Einleitung, Caccini's Euridice, Gagliano's Dafne und Monteverde's Orfeo.

Nach den Quellen hergestellt
und mit einem ausgesetzten Generalbass versehen
von

Rob. Eitner.

X. BAND

der

PUBLIKATION

AELTERER PRAKTISCHER UND THEORETISCHER MUSIKWERKE

herausgegeben von der

Gesellschaft für Musikforschung.

BERLIN,

T. Trautwein'sche Hof- Buch- und Musikalienhandlung.

1881.

Preis 20 Mark.



Band X

EINLEITUNG.

~~~~~

Theatralisch-dramatisch-musikalische Darstellungen sind so alt wie die beiden Schwesterkünste, die Dichtkunst und Musik selbst. Freilich reicht unsere Kenntnis der Kunstwerke selbst nicht weit zurück und was Griechen, Römer und die späteren Kulturvölker darin geleistet haben, wird uns stets in ein Halbdunkel verhüllt bleiben, trotz aller gelehrten philologischen Abhandlungen. Sichere Kunde erhalten wir erst mit dem 12. Jahrhundert neuer Zeitrechnung und die Überreste sind so zahlreich vorhanden, dass wir uns aus ihnen recht gut ein Bild der damaligen theatralischen Darstellungen machen können. \*) Freilich beschränken sie sich nur auf das geistliche Drama, denn was von herumziehenden Schauspielertruppen und auf Jahrmärkten einst gespielt und gesungen wurde, davon ist uns nichts erhalten. Da wir aber auf einem anderen Felde, dem Liede, nachweisen können, dass sich das kirchliche vom weltlichen in Hinsicht der Melodie gar nicht unterschied und man selbst die eine mit der anderen vertauschte, so können wir den sicheren Schluss ziehen, dass auch die weltlichen Schauspiele, soweit Musik dabei verwendet wurde, den geistlichen Dramen völlig gleich gewesen sein müssen. Und worin bestand die Beteiligung der Musik? Schubiger sagt in dem oben citirten Werke S. 5: „Bei der Produktion wurde nichts gesprochen, sondern Alles, was einer vorzutragen hatte, gesungen. Ja, daselbst trifft man schon in entsprechender Abwechselung den Solo- und Chorgesang, das Duett,

öfterer noch das Terzett und den Halbchor, wenn auch alle Stimmen, bei damaliger Ermangelung des harmonischen Elementes, immerhin nur im Einklange.“ Die Form der Gesänge war stets die liturgische, doch abwechselnd zwischen Responsorium und Antiphon; auch bediente man sich des Kirchenliedes, des Hymnus und der Sequenzen.

Eine Sammlung der ältesten kirchlichen Dramen mit Musik hat E. de Coussemaker in den „*Drames liturgiques du moyen âge (texte et musique)*“, Rennes, H. Vater, 1860, 4<sup>o</sup>, veröffentlicht, ferner Schubiger in dem oben citirten Werke, Schlecht in den Monatsheften für Musikgeschichte, Jahrgang VII p. 129 ff, Bohn ebendort, Jahrgg. IX p. 1 ff. Bei den aus späterer Zeit bekannten geistlichen Spielen, nämlich dem 15. Jahrhundert, trifft nicht mehr der Ausspruch Schubiger's zu, denn es wird dort abwechselnd gesprochen und gesungen. Eines der umfangreichsten der späteren Zeit ist wohl das geistliche Spiel, welches das germanische Museum in Nürnberg unter Ms. 7060, Papierhandschrift aus dem 15. Jahrhundert, in Folio, 280 Seiten, besitzt. Es ist betitelt: „1. *Incipit Ludus de creacione mundi*“ und besteht aus 3 Teilen. Es beginnt mit der Erschaffung der Welt und schliesst mit der Auferstehung Christi. Deutsch und Lateinisch wechseln oft ab, besonders sind die eingestreuten liturgischen Gesänge auf lateinischen Text, doch finden sich auch deutsche Kirchenlieder vor.

Diese geistlichen Spiele wurden in frühester Zeit an Festtagen, besonders zu Ostern in der Kirche von der Geistlichkeit aufgeführt, doch in späterer Zeit

---

\*) Siehe Schubiger's Musik. Spicilegien, Berlin 1876, Trautwein p. 1—76.

verlegte man sie ins Freie, wie es noch heute in Bayern Sitte ist, und die Darstellenden waren Männer und Frauen des Volkes.

Die Marienklagen bilden einen Teil dieser geistlichen Spiele und ich teile als Beispiel eine derselben mit, welche sich auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin (Ms. germ. in Quart 636) befindet und durchweg deutschen Text hat, der trotz seiner manchmal hausbackenen Ausdrucksweise eines warm empfindenden Tones nicht entbehrt. Auch der Gesang erhebt sich oft über die liturgische Monotonie und besonders ist es der eine, welcher sich durch seine öftere Wiederkehr auszeichnet und bei seiner Lieblichkeit schon Spuren einer musikalischen Form zeigt. Die Note ist teils die schwarze Choralnote, teils die grosse Form der „Mückenköpfe“ (vide M. f. M. VII p. 133 Nr. 10, nebst Abbildung). Einen absoluten Wert erhielten diese Noten nicht, sondern das scandierte Wort zeigte die Längen und Kürzen an und der musikalisch-dramatische Vortrag mag das Übrige gethan haben dem eintönigen Gesange Interesse zu verleihen. Ich habe in der Anmerkung bei der Mitteilung der Marienklage den Versuch gemacht, die Hauptmelodie der Marienklage in den modernen Takt zu bringen, doch wird der Leser erkennen, dass sich die Melodie dagegen sträubt und ihren natürlichen Fluss und ihre Einfachheit einbüsst. Sie ist wie der Singvogel, den man in einen Käfig sperrt. Es lässt sich hier recht deutlich erkennen, wie eindringlich diese Melodie einst auf das Publikum gewirkt haben muss; sie wird ihm hier so oft vorgesungen bis es dieselbe unbedingt auswendig wissen musste. Unsere heutige Chormelodie (in ihrer Reinheit) hat zwar einen höheren Kunstwert, doch die Wirkung bleibt weit hinter jenen Melodien zurück und zwar aus dem einen Grunde, weil eine falsche religiöse Auffassung ihr das rhythmische Element genommen hat und durch lange Zeit dem Publikum eingeimpft, dasselbe nicht mehr rhythmisch in der Kirche singen kann und will. Was die moderne Wiedergabe der Marienklage betrifft, so habe ich die Brevis der Choralnote in eine ganze Note aufgelöst und die Semibrevis in eine halbe Note; die Ligaturen sind durch Bogen angezeigt. Im Übrigen gebe ich das Original wortgetreu.

Vergleicht man diesen Zwiegesang mit den ersten Opernversuchen am Ende des 16. Jahrhunderts, so sollte man meinen, der Schritt sei gar nicht so gross, und doch bedurfte es noch über hundert Jahre ehe er gethan wurde. Das 16. Jahrhundert ist reich an Schauspielen aller Art, bei denen sich stets die Musik

betheiligte. Fürsten und Bürger veranstalteten bei Festlichkeiten prunkende theatralische Darstellungen, teils pantomimisch, teils rezitierend, doch nirgends sehen wir die Musik sich in gleicher Weise wie bei den geistlichen Schauspielen daran beteiligen. Man glaubte der Mehrstimmigkeit nicht entbehren zu können und wählte daher nur einzelne Strophen, die sich zur Komposition irgendwie eigneten, um sie als zwei-, drei-, vier- und mehrstimmige Lieder, Madrigale oder Canzonen zu komponieren, die dann auf, vor oder hinter der Bühne von Sängern und Instrumenten ausgeführt wurden, teils als Zwischen- oder Nachspiele, teils als Begleitung zu den pantomimischen Bewegungen der Darstellenden. Der rezitierend-dramatische Charakter der Musik, der in den geistlichen Schauspielen so glücklich gefunden war und nur seiner musikalischen Ausbildung harrete, ging dadurch vollständig verloren. Wir besitzen z. B. ein Druckwerk von Orazio Vecchi: „L'Anfiparnaso“ (1597), welches pantomimisch dargestellt (das Druckwerk enthält mehrfache Abbildungen der darstellenden Personen auf der Bühne) und hinter oder vor der Bühne von Sängern und Instrumenten in fünfstimmigen Madrigalgesängen begleitet wurde. In Kiesewetter's Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges (Leipzig 1841) befindet sich Seite 35 ein Satz daraus mitgeteilt, andere findet man in La Fage's, Burney's und Becker's Werken (siehe mein Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musik-Werke p. 194). Auch aus früheren Jahren des 16. Jahrhunderts finden sich in obigem Werke Kiesewetter's auf Seite 35, 49, 65 bis 72 Beispiele von mehrstimmigen Gesängen, die bei theatralischen Vorstellungen zur Ausführung gelangten. Hierbei sei eines Ausdrucks Kiesewetter's erwähnt, der leicht zu Irrtümern Veranlassung geben kann. Er giebt nämlich auf Seite 65 der Musikbeispiele der neuen Abteilung die Überschrift: „*Einzelgesang vor Wieder-Einführung einer eigentlichen Cantilene*“ und führt darauf Beispiele an, bei denen eine Stimme gesungen und die übrigen auf Instrumenten gespielt werden. Das sieht allerdings wie Einzelgesang aus und wurde in der That so vorgetragen, doch die Kompositionen selbst waren polyphon erfundene Tonsätze, deren Stimmen sich selbstständig bewegten und keine vor der anderen einen Vorzug genossen. Beim häuslichen wie öffentlichen Musizieren war es nämlich Gebrauch, dass teils aus Mangel an Sängern, teils der Abwechslung halber, eine oder mehrere Stimmen des mehrstimmigen Tonsatzes durch Sänger und die übrigen auf Instrumenten, wie der Laute, dem Klaviere oder auf Streich- und Blas-



Instrumenten ausgeführt wurden. Dadurch trat allerdings scheinbar ein „Einzelgesang“ ein, doch hatte er mit der Komposition selbst, wie bereits oben gesagt, nichts zu thun. (Siehe Monatsh. f. M. X, 40, Auszüge aus Praetorius' Syntagma.)

Um auch ein Beispiel aus dieser Periode anzuführen, in welcher Weise sich die Musik an den bürgerlichen theatralischen Darstellungen beteiligte, bringe ich aus einem „*Geistlich spiel von der Gotsfurchtigen und keuschen Frawen Susannen von Paul Rebhun in Zwickau, 1535. Gedruckt yn Zwickaw durch Wolffgangk Meyerspeck 1536*“ (Exemplare auf der grossherzoglichen Bibliothek in Weimar S. 4, andere in Königsberg i/Pr. und in Hannover, siehe auch M. f. M. II, 52) zwei Gesänge, die sich am Schlusse des ersten und zweiten Aktes befinden. Ähnliche Lieder finden sich am Ende des 3. und 4. Aktes, nur der 5. Akt hat keinen Schlussgesang. Rebhun sagt in der Vorrede, dass er das Spiel mit einigen Bürgern in Zwickau aufgeführt habe und nennt dabei die jungen Mitbürger zur Zeit seine lieben Discipel; er war demnach Lehrer, vielleicht der Kantor am Gymnasium. Da die Gesänge nur für 2 Discantstimmen geschrieben sind, so wurden sie jedenfalls von seinen „Discipeln“ ausgeführt. Sie tragen dieselbe Form wie die damaligen deutschen Tänze (siehe M. f. M. VII, die Tänze, Beilage S. 105 ff.). Der Inhalt der komponierten Verse sind Reflexionen über das eben Gesehene und Gehörte und steht gleichsam nur als Moral mit demselben in Verbindung. Für Gymnasiasten, die noch Discant singen, übrigens eine merkwürdige Lektüre. Das Schauspiel selbst ist ganz im bürgerlich gemüthlichen Tone abgefasst und aus dem Leben gegriffen.

Der eigentliche Sologesang oder Einzelgesang mit Begleitung, wurde erst am Ende des 16. Jahrhunderts versucht und entwickelte sich in kurzer Zeit aus den schüchternsten Anfängen zum lebensvollen dramatischen Gesange. Die sogenannte Erfindung der Oper ist in musikalischen Werken unzählige Male erzählt und zwar stets nach der von Giov. Battista Doni niedergeschriebenen Darstellung. Doni ist aber kein Zeitgenosse jener Periode, sondern wurde erst 1616 geboren, also in einer Zeit, wo die Oper schon mächtige Triebe schoss; seine Erzählung rührt daher nicht aus Selbsterlebtem her, sondern aus Überliefertem. Es kann daher nicht verwundern, wenn er wohl im Ganzen das Richtige trifft, im Einzelnen aber irrt. Mir liegen mehrere Berichte von den zunächst Beteiligten vor und werde ich in Kürze das Wichtigste daraus mittheilen.

Rinuccini, die eigentliche Seele der neuen Richtung, der Anregende und textlich Ausführende, sagt in der Dedikation zur Euridice, an die Königin von Frankreich und Navarra, Maria Medici, gerichtet: Es ist die Meinung Vieler, dass die Griechen und Römer die Tragödie auf der Bühne durchaus gesungen hätten; sollte man eine so edele Manier zu rezitieren nicht erneuen? aber ich habe nirgends gehört, dass es je von irgend Einem versucht sei und halte ich dies für einen Mangel der modernen Musik im Gegensatze zu der älteren. Diese Idee wurde nun zwischen mir und Jacopo Peri gründlich besprochen, und nachdem Peri die Ansicht des Jacopo Corsi vernommen, setzte er die von mir gedichtete Dafne in Musik, um den Beweis zu geben, dass unsere heutige Musik wohl im Stande sei, welches unglaublich schien, die Affekte des Gedichtes zu erhöhen. Nachdem dieselbe den Wenigen gefiel, welche sie hörten, unternahm ich eine Umarbeitung, um der Fabel die beste Form zu geben und nun wurde sie im Hause des Signor Jacopo (Corsi?) im Beisein sowohl der Notabilitäten der Stadt (Florenz), als auch Sr. Hoheit des Grossherzogs und der Cardinäle Dal Monte und Montalio aufgeführt, woselbst sie sich der besten Aufnahme erfreute. Noch grössere Gunst erwarb sich aber die Euridice, von demselben Jacopo Peri mit bewundernswerter Kunst gesetzt und zur Hochzeitsfeier bei der Vermählung der Maria Medici mit dem König von Frankreich im Jahre 1600 aufgeführt.

Jacob Peri schickt dem Drucke seiner Euridice ein Vorwort an die Leser voran, in dem er sich wie folgt ausspricht: Ehe ich, teurer Leser, diese meine Musik bringe, halte ich es für notwendig einige Bemerkungen voranzuschicken, um nachzuweisen, was mich verleitet hat diese neue Art des Gesanges zu erfinden. Da alle menschlichen Handlungen einen Grund und eine Quelle haben müssen, so könnte man sonst leicht glauben, ich habe ohne Grund gehandelt. Obgleich der Signor Emilio del Cavaliere, welcher der Erste von Allen war — soviel ich weiss — der mit wunderbarer Erfindung unsere Musik auf der Scene zu Gehör gebracht hat,\*) so beliebte nichts destoweniger den Herren Jacopo Corsi und Ottavio Rinuccini (am Ende des Jahres 1594), mich zu überreden, diese Art in anderer Weise anzuwenden und die Fabel der Dafne, von Rinuccini gedichtet, in Musik zu setzen. (Darauf ergeht er sich in reichem

\*) Er komponierte mehrere Oratorien, in denen er den Einzelgesang mit einem begleitenden Basse verwendete, siehe Kieselwetter I. c. No. VII, S. 79.

Wortschwall, wie er nach dem musikalischen Ausdrucke gesucht habe, der zwischen Sprechen und Singen liegt und wie er diesem Rezitieren einen Bass beigab, der jetzt mehr, jetzt weniger beweglich war und „den Weg zu neuen Harmonieen öffnete.“)

Der dritte ist Marc' Antonio Gagliano in der Vorrede zu seiner *Dafne* (gezeichnet in Florenz den 20. Oktober 1608), welcher obige Darstellung teils bestätigt, teils erweitert. Er beginnt dieselbe mit der Mitteilung, dass er die *Piece* (Oper nennt er sie nicht) auf Befehl des Herzogs von Mantua, Vincenzo Gonzaga, zum vergangenen Karneval in der neuen Manier komponiert und Rinuccini seinen Text der *Dafne* dazu umgearbeitet habe. Darauf verbreitet er sich über die Anwendung der Verzierungen „Gruppi, Trilli, Passaggi und Esclamazioni“\*) beim Gesange und sagt: man solle sie nicht überall und immerwährend anbringen, sondern sie nur mit der grössten Sparsamkeit hie und da verteilen, „denn sonst wäre es, als wenn ein Maler, dem die Darstellung einer Cypresse ganz besonders glücke, sie nun überall anbringen wolle.“ Darauf führt er einige Sänger an, deren Leistungen er als das Vollkommenste in der Kunst preist, wie die Signora Caterina Martinelli und der Signor Francesco Rasi. Besonders wichtig ist es, fährt er fort, dass der Sänger beim „Rezitieren“ jede Silbe deutlich ausspricht und hören lässt, da der wahre Genuss aus dem Verständnis der Musik hervorgehe. Hierauf verbreitet er sich über die ersten Versuche der gegenwärtigen Musik und sagt: Rinuccini habe zu wiederholten Malen darüber nachgedacht, wie die Griechen ihre Tragödien wohl eingerichtet und auf der Bühne vorgetragen haben und hierdurch sei die Dichtung der *Dafne* entstanden, wozu Jacopo Corsi einige Arien komponiert habe (*compose alcune arie sopra parte*). Rinuccini weihte darauf den Jacopo Peri, einen guten Sänger und Kontrapunktisten, in seine Ideen ein und derselbe komponierte darauf jene Stellen der *Dafne*, welche Corsi noch nicht mit Musik versehen hatte. Diese mit Musik geschmückte *Dafne* wurde im Jahre 1597 in einer Gesellschaft aufgeführt, worunter sich auch der Signor Don Giovanni Medici befand. Der Eindruck, welchen die Dichtung und Musik hervorbrachten, war ein ganz enormer und steigerte sich bei den nächsten Aufführungen. Darauf dichtete Rinuccini die *Euridice* und Peri setzte sie in Musik in jener rezitierend singenden Weise, welche

ganz Italien bewundert. (Allora ritrovò il Signor Jacopo Peri quella artificiosa maniera di recitar cantando, che tutta Italia ammira.) Dass dieselbe bei der Hochzeitsfeierlichkeit (1600) der Maria Medici aufgeführt wurde, ist oben bereits gesagt. Peri sang die „Arie“ selbst und Gagliano vergleicht seinen Gesang mit dem des Orpheus. Auch über die Art der Darstellung, der Kostüme, Dekorationen und Tänze lässt er sich in breitem Wortschwall voller Lobes aus.

Bei der Vermählung des Sohnes des Herzogs von Mantua dichtete Rinuccini die *Ariane* und Claudio Monteverde komponierte sie in derselben rezitierenden Manier. Das Lob, welches er der Dichtung und Musik zollt, übersteigt in unseren Augen alle Grenzen, so sagt er z. B.: „das Theater schwamm in Thränen.“ Alles Übrige was in dem Vorworte noch folgt (es sind noch zwei eng gedruckte Folioseiten) bezieht sich auf die Art der Darstellung seiner eigenen Oper, der *Dafne*, und zwar giebt er über Kostüme, Dekorationen, Stellung des Chores, der Solosänger u. s. f. die genauesten Anweisungen. So sagt er auch: Die Instrumente sollte man so stellen, dass sie der Sänger sehen kann, und die Instrumentisten müssen so spielen, dass sie den Gesang nicht unterdrücken, sondern ihn nur unterstützen.

Ziehen wir nun das Resultat aus diesen Mitteilungen, so ergibt sich, dass Emilio del Cavaliere, wahrscheinlich angeregt durch die geistlichen Schauspiele, die oben besprochen wurden, die rezitierende Art derselben in den Kreis der Kunstleistungen zog und — wenn wir Burney glauben dürfen — einen begleitenden Bass dazu setzte. Rinuccini ergriff diese Art und wollte sie auch auf das weltliche Schauspiel angewendet wissen; er zog zuerst (1594) Jacopo Corsi, einen edlen Florentiner, der selbst die Dichtkunst und Musik pflegte in seine Ideen, bis sie den begabteren Jacob Peri als Musiker und Sänger für sich zu gewinnen wussten, und als derselbe nach einigen Versuchen, die sich der Anerkennung aller Kunstliebenden zu erfreuen hatten (1597), sich mit ganzer Begeisterung der Aufgabe widmete, so war die Bahn so weit gebrochen, dass schon nach wenig Jahren selbst ein Monteverde die neue Form und zwar in mannigfachen Versuchen zu seinem Eigenen machte und sie zu erweitern bestrebt war. Vergleichen wir z. B. die *Euridice* von Peri oder Caccini vom Jahre 1600 mit dem *Orfeo* von Monteverde vom Jahre 1607, so tritt der ungeheure Fortschritt recht auffallend ins hellste Licht. Dort noch der schüchterne Versuch, hier bereits die

\*) Siehe Monatshefte für Musikgeschichte X, 52, 53 und Musikbeilage.

Ansätze zur späteren Form der Oper, dort die fast ununterbrochen fortlaufenden Recitative, hier eine immerwährende Abwechslung in der musikalischen Darstellung.

Doch diese einleitenden Worte sollen nur andeuten was der Leser zu finden und worauf er seine Blicke zu lenken hat. Das lebendige Beispiel muss unserer Aufgabe gemäss die Hauptsache bleiben. Ich füge daher diesem nur noch wenige Worte über die Quellen und die Art der Wiedergabe bei.

Die Marienklage ist, wie schon gesagt, einem Ms. des 15. Jahrhunderts der königlichen Bibliothek in Berlin (Ms. germ. in Quart 636) entnommen, welches nur aus wenigen Blättern besteht und am Ende das Datum: „1491 per me Menschin“ trägt. Kleine Notizen aus der Handschrift des oben erwähnten „Ludus de creacione mundi“, im Besitze der Bibliothek des germanischen Museums in Nürnberg, wiesen so grosse Ähnlichkeit mit der Berliner Hds. auf, dass ich die Kopie der letzteren Herrn Dr. Frommann in Nürnberg zur Vergleichung übersandte. Mit der grössten Liebenswürdigkeit und Bereitwilligkeit nahm sich der Gelehrte der Sache an und es ergab sich, dass die Einleitungsworte nebst Melodie dieselben sind und Verszeile 67 bis 70 dem Texte nach sich gleichen, während die Melodie nur in den ersten vier Noten: f f a c übereinstimmt. Weitere Übereinstimmungen finden sich dem Texte nach zwar noch vielfach, doch beschränken sie sich nur auf einzelne Verszeilen und gleichen Ideengang. Es scheint, als wenn in den Marienklagen damaliger Zeit eine feststehende Ordnung herrschte und sich dieselbe bis auf einzelne Verse erstreckte mit denen manche Abschnitte begannen. Dasselbe trifft die Beteiligung des Gesanges, der an bestimmten Stellen und bei gewissen Versen einsetzt. Es würde uns zu weit führen, der Untersuchung weiter nachzugehen und müssen wir dies einer besonderen Abhandlung überlassen, zu der vielleicht in späterer Zeit sich Gelegenheit findet. Herr Dr. Frommann ging aber in seinen Untersuchungen noch weiter. Er schrieb auf meine Bitte eine Worterklärung zu der Marienklage, deren ursprüngliche Abfassung er ins 14. Jahrhundert setzt und vermutet, dass sie aus Mitteldeutschland (Thüringen?) stamme, wie sich aus hie und da bewahrten älteren Formen und namentlich aus den Reimen erkennen lässt. „Für die Mitteldeutsche Heimat — schreibt Herr Dr. Frommann — sprechen mehrere Eigentümlichkeiten dieser Mundart, namentlich die apocopierten Infinitive, dann der Wechsel zwischen *e* und *i*, ferner *mir* für *wir*, *her* für *er*, *vor* für *ver*

u. a. m. Die spätere Uebersetzung hat viel des Ursprünglichen verderbt, und die wilde Orthographie des 15. Jahrhunderts hat das Ganze sehr entstellt.“ Einzelne Stellen hat Dr. Frommann in die ältere mittelhochdeutsche Form übertragen und ich teile dieselben in der Anmerkung mit. Das ganze Stück in gleicher Weise zu bearbeiten, wie Herr Dr. Frommann vorschlug, konnte ich schon deshalb nicht, weil mir die sprachlichen Kenntnisse zum Teil mangeln und das Unternehmen mir ein zu gewagtes schien. Über die Wiedergabe der Musik und deren Vortrag siehe oben Spalte 5.

Die darauf folgenden liedartigen Gesänge aus dem 16. Jahrhundert sind bereits oben (Sp. 7) hinreichend bezeichnet und schliesst damit die Einleitung ab.

Die folgenden Mitteilungen gehören der Oper an, die allerdings erst später diesen Namen erhielt. Jacopo Peri ist dabei unvertreten geblieben, da uns seine erste Arbeit in diesem Genre, die *Dafne*, nicht aufbewahrt ist und die zweite, die *Euridice*, im Jahre 1863 von G. G. Guidi in Florenz neu herausgegeben wurde, daher zu Jedermanns Einsicht vorliegt.\*)

Giulio Caccini's *Euridice*, mit der ich die Mitteilungen beginne, erschien in demselben Jahre wie Peri's *Euridice*, nämlich 1600. Sie lag mir in einem Drucke in Partitur vor, welcher sich im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin befindet und ist der beigegebene Titel eine getreue Wiedergabe des Originaltitels in halber Grösse. Die Druckfirma befindet sich am Ende des Buches und lautet: IN FIRENZE | APRESSO GIORGIO MARESCOTTI MDC.

Der Druck besteht aus 2 Bll. und 52 Seiten in hoch Folio und ist vom Komponisten dem Signor Giovanni Bardi de Conti di Vernio dediziert, gezeichnet mit Firenze li 20. di Dec. 1600. Man wird mich keiner Inkonsequenz zeihen, wenn ich von meinem bisher verfolgten und oft ausgesprochenen Grundsatz abgehe und die Opern nicht in ihrem ganzen Umfange mitteile. Ich will mich nicht auf den Usus der Theaterfreiheit beziehen, die von jeher sich das Recht zugesprochen hat, die dramatischen Werke zu kürzen, sondern ich war vor die Alternative gestellt: entweder einen kurzen Zeitraum zu wählen und aus diesem mehrere Opern vollständig mitzuteilen, oder eine längere Zeit ins Auge zu fassen und aus dieser das Beste teils vollständig, teils im Auszuge aufzunehmen. Da die Bestrebungen der Gesellschaft für Musikforschung sich nur um die historischen Interessen bewegen, so konnte ich nicht im Zweifel

\*) Preis Mk. 3. 20.

sein, welchen Weg ich einzuschlagen hatte, und werde daher die Opern in der Weise wiedergeben, dass der Leser ein vollständiges und übersichtliches Bild jeder Periode und jedes hervorragenden Werkes, soweit die Quellen zu beschaffen sind, erhält. Ich werde keine kurzen Bruchstücke geben, werde nicht nur das Interessanteste herausnehmen, werde dem Leser nicht ersparen mit mir auch Wüsteneien zu durchwandern, sondern werde stets bemüht sein, ein umfassendes und vielseitiges Bild zu geben, auf die Gefahr hin manchmal auch recht langweilig zu sein. Bei den ersten Opern breche ich dort ab, wo nur noch Gleichartiges folgt. So schliesse ich die Mitteilungen aus Caccini's *Euridice* mit dem 397. Verse ab und folgt darauf noch etwas mehr als die Hälfte, nämlich bis zum Verse 790. Ich konnte dies hier um so mehr wagen, da Kiesewetter in seinem oben erwähnten Werke Seite 83—97 Bruchstücke aus der Oper mitteilt und zwar schliesse ich auf Seite 28 der Originalpartitur und Kiesewetter beginnt auf Seite 30 derselben, Zeile 2 mit einem Gesange des Orfeo. (Kiesewetter's bezifferter Bass ist vielfach nicht originalgetreu, indem er Zusätze macht.) Auf Seite 93 schliesst Kiesewetter mit einem Gesange Orfeo's und springt darauf in der Originalpartitur von Seite 35 bis 37, hierauf teilt er das Folgende bis Seite 41 mit, so dass dann noch die Seiten 42 bis 51 des Originalen fehlen. Sie bestehen meist aus Recitativen und Seite 42 kommt ein liedartiger Satz des Orfeo vor, wie sich bereits ähnliche in dem von mir Mitgeteilten vorfinden. Den Schluss der Oper bildet ein fünfstimmiger Chor mit 8 Strophen Text (7 Strophen auf die erste zu singen), der die Ueberschrift trägt: „Coro V. et ultimo Aria à 5.“

Caccini spricht sich in der Dedication nur soweit über seine Aufgabe aus, als er erwähnt, dass er die *Euridice* auf Wunsch des Fürsten (Bardi) in der rezitierenden Weise komponiert habe. In der Art der Komposition schliesst er sich an Peri genau an, doch ist er im Übrigen selbstständig und ein Vergleich der beiden Opern sehr interessant.\*)

Bei der modernen Wiedergabe von Caccini's *Euridice* habe ich mich an die alte Partiturausgabe möglichst getreu angeschlossen. So habe ich z. B. die langen Takte von  $\frac{8}{4}$  beibehalten, obgleich sie beim Lesen oft störend sind, ferner den plötzlichen

\*) Eine Biographie über Caccini findet man in Fétis, Biographie universelle 2. Ausg., Bd. 2, sowie auch die übrigen hier angeführten Komponisten dort einzusehen sind. Ueber Monteverde siehe auch Ambros' Geschichte 4. Bd.

Wechsel zwischen  $\frac{8}{4}$  und  $\frac{4}{4}$  im Takt; nur dort wo der Taktstrich nach  $\frac{8}{4}$  fehlt, habe ich ihn ergänzt. Den Text habe ich mit der von Gaetano Poggiali veranstalteten neuen Edition der drei ersten „*Drammi musicali*“ von Ottavio Rinuccini (*Euridice*, *Dafne* und *Arianna*; Livorno per Tommaso Masi e Co. 1802. 8<sup>o</sup>) verglichen und da derjenige unter der Partitur oft recht fehlerhaft ist, nach Poggiali verbessert und seine Interpunktion angewendet.

Die Original-Partitur weist bekanntlich nur die Singstimme und einen selten bezifferten Bass auf, welcher bei den Chören meist fehlt, da er mit dem Singbass zusammen fällt. Die Alten begleiteten ihre rezitierenden Gesänge mit dem Clavicembalo, der Laute oder anderen Instrumenten (siehe die dritte Oper, den Orfeo von Monteverde) und überliessen diese Begleitung dem jeweiligen Geschmacke des Spielers, der aus dem vorgeschriebenen Bass sie improvisierte. Da dieser Bassus generalis mit den ersten rezitierenden Versuchen auftritt und nirgends irgend ein Wort darüber gesagt wird, so muss diese Art zu begleiten nichts Neues gewesen sein, und da wir wissen, dass sie ihre Madrigale und andere mehrstimmige Gesänge in ähnlicher Weise vortrugen, indem sie nämlich eine Stimme sangen und die anderen gewiss in sehr freier Weise auf der Laute oder einem Tasteninstrumente spielten, so haben wir bereits etwas Ähnliches, wie es im musikalischen Drama später angewendet wurde. Ich hielt es für notwendig und in meiner Aufgabe liegend, diesen sogenannten Generalbass auszusetzen, d. h. die einst nur improvisierte Begleitung zu fixieren und zugleich mein Scherflein beizutragen, eine Lösung der neuerdings oft ventilirten Frage herbeizuführen: wie ist ein Generalbass auszusetzen? Es galt hier eine Fertigkeit von Neuem zu begründen, die einst von jedem musikalischen Menschen mit Leichtigkeit ausgeübt wurde und zwar eine Fertigkeit, nicht im Geschmacke der heutigen Zeit, wie man z. B. neuerdings ältere Lieder herausgegeben hat, sondern im Geschmacke und der Kunstfertigkeit damaliger Zeit. Worin diese bestand, was sie verlangte und wie ihre Ausdrucksweise war, das lernen wir an ihren Einleitungen, den sogenannten Sinfonien und Ritornellen kennen, welche hie und da eingestreut sind. Die Begleitung in diesem Stile einzurichten, habe ich mich bemüht und glaube, das Ziel im Ganzen erreicht zu haben. Der Leser muss allerdings auf jegliche harmonische Würze der Neuzeit verzichten, denn selbst ein Hauptseptimenakkord mit Auflösung war der damaligen Zeit fremd, um wie viel mehr die verminderten, übermässigen und

andere moderne Hilfsmittel. Nur in Durchgangsnoten und Vorhalten kann man eine Mannigfaltigkeit und Steigerung der Hilfsmittel suchen und wie gross darin die Fertigkeit der Alten war, setzt uns oft in Staunen. Oft genug aber war der unbehilfliche Bass, der die Kindheit der harmonischen Kenntnisse bezeichnet und in tonischen Dreiklängen im Sekundenschritt auf und abgeht, z. B. Dm. Em. Fd., sehr schwierig zu behandeln und nur durch wahrhaft schlangenartig harmonische Windungen zu verdecken. Lebhaft erinnerte mich manche Akkordfolge an Richard Wagner, der es auch liebt tonische Dreiklänge unvermittelt aneinander zu reihen.

Marco da Gagliano's *Dafne* vom Jahre 1608 lag mir in einem Partitur-Druckexemplar, der königlichen Bibliothek in Berlin gehörig, vor. Die Dedication ist an Monsignor D. Vincenzo Gonzaga, Herzog von Mantua, gerichtet. Darauf folgt ein Vorwort: An die Leser, zusammen mit Titelblatt 4 Bll., dann pag. 1—55 die Partitur in Folio. Der Druck ist so schlecht, dass die Worte und die Bezifferung des Bassus oft unleserlich sind. Sehr wertvoll war mir daher die neue Ausgabe des Textes der *Dafne* von Poggiali (siehe oben bei Caccini); sie stimmt zwar nur teilweise mit der späteren Bearbeitung überein, doch ist es immer der grössere Teil. Noch sei erwähnt, dass das Titelblatt zur ersten Ausgabe des Textes der *Dafne* Jacopo Corsi als Komponist nennt und Rinuccini ihm auch am Ende des Textes ein Schluss-Gedicht widmet. Aus den Worten Rinuccini's selbst wissen wir aber, dass Corsi nur einen Teil derselben komponierte und das Übrige von Peri herrührt. Ich gebe in dem nachfolgenden Abdruck nicht die ganze Oper, sondern etwa die grössere Hälfte und zwar den Anfang und das Ende (das Gedicht hat 445 Verse). Das fehlende mittlere Stück bietet keine neuen Momente dar und schliesst sich in der Art und Ausführung dem Mitgeteilten eng an. Interessant ist der Vergleich mit Caccini's *Euridice*, und obgleich erst wenige Jahre verflossen waren, so ist der Fortschritt gegen Caccini sehr merklich, sowohl in der Mannigfaltigkeit der Art des Ausdruckes und der musikalischen Behandlung des Textes, insofern er sich bemüht durch eine fortwährende Abwechselung zwischen Recitativ, Arie, Duett und Chören zu je 2, 3 und 5 Stimmen das Interesse zu erhöhen, als in der melodisch-dramatischen Erfindung und der Reichhaltigkeit der harmonischen Mittel. Man vergleiche z. B. seine Schlussformeln und die oft recht lebendig gehaltenen Bässe. Freilich sind sie unserem Ohre

manchmal hart genug und es bedurfte meinerseits allerlei Windungen der begleitenden Stimmen um die Härten nur einigermassen zu mildern. Der melodische Ausdruck gelangt dagegen hin und wieder bereits zu einer Selbstständigkeit, die uns in Bewunderung setzt und man es kaum für möglich hält, dass binnen so wenigen Jahren sich der Einzelgesang zu einer solchen Entwicklung emporschwingen konnte. Man vergleiche z. B. den Satz (Arie) des Amor: „*Chi da' lacci d'Amor vive.*“ — Ich gebe die Partitur mit allen Eigenheiten des Originals wieder. Der Titel ist eine getreue Nachbildung des Originaltitels in halber Grösse.

Claudio Monteverde's *Orfeo* lag mir ebenfalls in einem Drucke (Partitur) im Besitze der königlichen Bibliothek in Berlin vor. Der Druck ist in hoch Folio, hat 2 Vorblätter und 100 nummerierte Seiten. Die Dedication ist an den Herzog von Mantua gerichtet und vom Komponisten unterzeichnet: „Mantoua li 22. d' Agosto 1609“. Sie enthält nichts Bemerkenswerthes, selbst der Verfasser des Textes ist nicht genannt, doch lässt sich wohl annehmen, dass es auch hier Rinuccini war. Der Text lag mir hier nicht in einem Separatabzuge vor und bringt daher manches Rätselhafte was nicht zu lösen war. Die Orthographie und Interpunktion sind dagegen modernisiert. Auch die Musik weist oft recht sinnentstellende Fehler auf, die ich nach bestem Wissen in Ordnung gebracht und die Originallesart in einer Anmerkung notiert habe. Nur unbedeutende Fehler, die sich in grosser Zahl vorfinden und sich leicht als Druckfehler erkennen, habe ich nicht erwähnt.

Man könnte mir den Vorwurf machen, dass dem Datum nach Monteverde's *Orfeo* vor Gagliano's *Dafne* hätte gesetzt werden müssen, da Gagliano in der Dedication von 1608 am 20. Oktober sagt, dass er die Oper zum letzten Carneval komponiert habe, das wäre also im Januar — Februar 1608, während Monteverde schon auf dem Titel angiebt: aufgeführt im Jahre 1607. Vergleicht man dagegen die beiden Kompositionen, so sollte man meinen Monteverde's *Orfeo* müsse ein Jahrzehnt später komponiert sein als Gagliano's *Dafne*. Dies bestimmte mich den Monteverde nach Gagliano folgen zu lassen. Was bei Caccini und Gagliano erst im Keime vorhanden ist und in schüchternen Versuchen sich kundgiebt, das stellt Monteverde mit kühner Hand hin und zeichnet mit klaren Umrissen seinen Zeitgenossen die Form vor, in der sich die Oper bewegen und entwickeln kann. Wir finden im *Orfeo* alle Momente der künftigen Oper vor, von der Instrumental-Einleitung ab



bis zum Schlusssatz, wenn auch in kleinen Verhältnissen und bescheidenen Ansprüchen. Selbst die dreiteilige Form bricht sich hier und da schon Bahn, wie z. B. im ersten Sätzchen des 2. Aktes. Auch die grosse Bravour-Arie ist bereits vorhanden und bietet dem gewandten Sänger reichlich Gelegenheit seine Kehlfertigkeit zu entwickeln (siehe 3. Akt). Interessant ist hierbei die zweimalige Wiedergabe der Singstimme: einmal in ihrem einfachen Gesange und das andere Mal mit den Koloraturen. Von allen Koloraturen setzt uns wohl die eine, welche aus einer schnellen Wiederholung eines und desselben Tones besteht, am meisten in Verwunderung, da wir sie heute nur noch Instrumenten zumuten und meist nur als Begleitungsfigur benützen, doch war gerade diese in damaliger Zeit sehr beliebt, denn noch im 18. Jahrhundert finden wir sie im Gebrauch, und alte Berichte erzählen von der Faustina Hasse, dass sie in dieser Koloratur Erstaunliches in Kraft, Schnelligkeit und Ausdauer leistete.

So angenehm fliegend oft Monteverde's Recitativ ist, so hart und ungeschickt sind seine Harmonieen, seine Chöre und Ritornells. Seine Bässe tragen nur äusserst selten eine Bezifferung und es war oft eine schwierige Aufgabe, zwischen dem vorgeschriebenen Bass und der Singstimme eine vermittelnde Begleitung herzustellen, die dem alten Satze nicht widerspricht. Monteverde hat die Eigenheit Vorhalte und vorausgenommene Töne reichlich zu verwenden. Man vergleiche z. B. das Duett im 1. Akt für 2 Tenorstimmen „*Alcun non sia*“. Beim ersten Anblick der drei Stimmen ist man in Verlegenheit, was man daraus machen soll und erst bei sorgfältiger Prüfung klärt sich der Zusammenhang in eine fast fortlaufende Reihe von dissonierenden Tönen auf. Er greift hierbei seiner Zeit um ein bedeutendes vor, denn erst am Ende dieses Jahrhunderts wird diese Ausdrucksweise zum Allgemeingut, in der sich Vorhalt an Vorhalt reiht, reichlich versehen mit vorausgenommenen, sogenannten antizipierten Tönen. — Es war oben gesagt, dass Monteverde nur selten den Bass beziffert; allerdings

findet sich nur hie und da eine 4 oder eine 46 eingezeichnet und ist damit jedesmal der Quartsextakkord gemeint. Für die Geschichte der Harmonie verdient dieses Vorkommen Beachtung. Monteverde macht aber auch schon vom Haupt-, Neben- und verminderten Septimen-Akkorde Gebrauch, besonders in den Recitativen, und war mir daher meinerseits ebenfalls erlaubt einen mässigen Gebrauch davon zu machen, den ich noch so weit mässigte, dass ich jedes dissonierende Intervall als Durchgangston oder Vorhalt behandelte. Besonders das Recitativ des 2. Aktes: „*Mira, deh mira, Orfeo*“ setzt uns durch seine kühnen Wendungen und seine Chromatik in Staunen. Hier geht er weiterhin z. B. von Gismoll nach G-moll, von Es-dur nach E-dur — erinnert diese Stelle nicht lebhaft an Richard Wagner? oft sind es dieselben Fortschreitungen! — und habe ich hier meine Zuflucht zu einigen chromatisch vermittelnden Akkorden genommen, die ich aber als Zusätze in Klammer setze und dadurch kennzeichne. Auch das letzte Recitativ des 4. Aktes überrascht uns durch seine harmonischen Kühnheiten und seinen dramatischen Ausdruck. Bei solchen Gelegenheiten nie zu vergessen, dass man sich nur der harmonischen Mittel des beginnenden 17. Jahrhunderts bedienen darf, forderte oft wahre Beherrschung, denn man könnte, ohne den Charakter der Komposition zu alterieren, getrost zu unseren heutigen harmonischen Mitteln greifen. Vergleicht man aber hiermit die Chöre und Ritornells, dann wird man erst recht gewahr, wie weit Idee und Ausführung noch von einander entfernt waren.

Bei der Bedeutung, die Monteverde's Oper den übrigen gegenüber einnimmt, fand ich es für notwendig, die ganze Oper zu veröffentlichen und sind davon nur einige unwichtige Stellen ausgeschlossen, um den Raum für andere Leistungen nicht allzusehr zu beschränken. — Bei der Wiedergabe der Partitur habe ich mich genau dem Originale angeschlossen und nur im Klavierauszuge bei Chören und Instrumentalsätzen wählte ich die modernere und leichtere Notengattung; auch ist der Titel des Originals in halber Grösse getreu wiedergegeben.

Berlin, im Januar 1880.

**Rob. Eitner.**

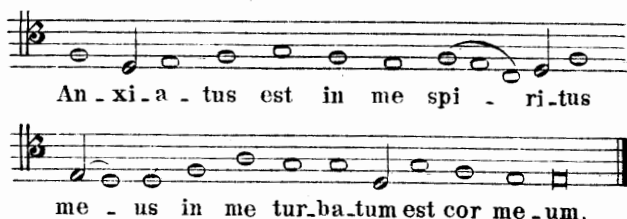
# Ein geistliches Schauspiel

aus dem 14. Jahrhundert, in einer Niederschrift  
des 15. Jahrh. (Kgl. Bibl. Berlin, Ms. germ. in Quart 636.)

## MARIENKLAGE,

ein Zwiegesang zwischen Maria und Johannes.

*Maria a primo cantat:*



*Et statim Maria dicit:*

Getruwe frunt, iohannes,  
Mit gautzen truwen bich (bitt) ich dich des,  
Das du wullist mit mir gehen  
Al dort hen, do dy lute stehen  
5 Vnde myn kind in groffer noth  
Das vorgoffen hat seyn blot so rod,  
Getruwe frunt, iohannes, ge mit mir.

*Maria tacet, et iohannes dicit:*

Gerne, frouwe, ich ge mit dir;  
Eya, vil liben lute,  
10 Lasset uch beduten (belehren),  
Wir ghen von iherusalem her,  
Do sint uns weddir farn leydige mir<sup>1)</sup>  
Von der falschen iudischeyt,  
Von den so gros ist unse leyt,  
15 Von den wart er vorratin unde gefangen  
Unde an eyne crutze gehangen.  
Ouwe, das ist unse clage,  
Der wir nicht mogen vordoge.<sup>2)</sup>  
Wir sahen on<sup>3)</sup> an eyne crutze sten  
20 Mit tusent wunden und dannach mir.<sup>4)</sup>  
Ouwe, gar iemerlichen  
Was seyn antlitz mynicklichen,  
Seyn har was hart als eyne horn  
Von den zacken unde von den dorn,  
25 Dy in seyn heubit<sup>5)</sup> wordin gedrunge.  
Ir aldin unde auch ir iungen,

*1) da sind uns widerfahren leidige Dinge (mir lies mer, gleich maere, Kunde). 2) vordoge lies verdage, ver-schweigen. 3) on lies en, in (ihn). 4) mir lies mer. 5) heu-bit = houbet, Haupt.*

*Die Oper 1. Thl.*

Das helfet uns beweynen,  
Wan<sup>1)</sup> er von uns alleyne  
An deme crutze leyde den toud (tod),  
30 Das was uns armen sundern not.  
Syn hende unde auch syne fuse,  
Gloybet, das ich uch sage musse,  
Dy warn ym durch holirt<sup>2)</sup> also gar  
Das keyn blotes zear<sup>3)</sup>  
35 In synem leibe mochte blybe.  
Ouwe, wer mochte syne martir alle vorschreibe,<sup>4)</sup>  
Dy her<sup>5)</sup> an deme crutze leyt (litt)  
Vor mich unde alle cristenheyt!  
Nu merket alle vil ebein:<sup>6)</sup>  
40 Essig unde gallen wart ym zu trincken gegeben,  
Dar nach wart her yn das herz syn  
Gestochin, do hub sich erst syn pyn.  
Blud unde wasser floyfs<sup>7)</sup> ufs deme herzen  
Mit manchem grofsen smerzen.  
45 Dar nach gab er uff seyn lebin,  
Dass merket alle vil ebin.<sup>6)</sup>  
Sehit, das clagen wir mit grofsen leyde,  
Das mir<sup>8)</sup> uns müssen von ym scheyde.

*Tacet et maria dicit:*

Das weyfs ich wol  
50 Von rechte musse ich kummer dol  
Durch seyne rechte truwe,  
Dy ich an ym fant  
Des muss mich seyn toud ruwe.<sup>9)</sup>

*Tacet maria, et iohannes dicit:*

Maria, ich gebe dir eyne trost:  
55 Von syme tode werdin wir alle erlost.  
Ich horte auch von ym sage,  
Her (er) wolde uf sten an dem dritten tage.  
Do von saltu dein weynen lasse  
Unde salt zu hufse gehen von der strafse.

*1) wan, denn. 2) durch holirt, durchlöchert. 3) zear-tropfen, nhd. Zähre. 4) vorschreibe lies vorschreibe, vollständig, völliig schreiben. 5) her, er. 6) vil ebein, gar wohl, recht. 7) floyfs, vloyfs, vlöz, flofs. 8) mir, mitteldeutsch für wir. 9) Vers 49 bis 53 ursprünglich wol:*

Friunt Johannes, daz weiz ich wol,  
50 Von rehte muoz ich kummer dol (dohn, dulden, leiden)  
Durch sine rechte triuwe,  
Die ich an im vant niuwe:  
Des (darum) muoz mich sîn töt riuwe.  
*Vers 52 ist entweder als späterer, überflüssiger Zusatz ganz zu streichen, oder es ist ein dreifacher Reim (wie häufig) anzunehmen.*

*Maria dicit:*

- 60 Nu sehit alle, ir liben frouwen,  
 Woy <sup>1)</sup>ich muss myn lybes kind schauwen,  
 Das hy so iemerlichen stet  
 An dem crutze, al ir wol sehit.<sup>2)</sup>  
 Nu merkit alle, dy do mutter seyn:  
 65 Sehit ir also sten uwer kind  
 Ab<sup>3)</sup>ir begunt leyd zu tragen;  
 Vor allen muttern ist myn clage.<sup>4)</sup>

*Statim cantat:*

*\*)*



Ou - - - we, ou - we des gan-ges  
 des ich geh mit iam-mer und mit  
 ru - wen 70 Ich mag ge - si - tzen nach  
 ge - sten, meyn leydwilsich vor nu - wen.

*Maria statim dicit:*

- Eya, liber iohannes, hilf mir weynen  
 Umbe ihesum, den vil reynen,  
 Den uns genomen habin dy ioden,  
 75 Des wir nicht obirwinden mogen  
 Grofses weynen, des ist zyt.  
 Ach, was sal ich vil armis wib,  
 Sint (seit) ich den habe vorlorn,  
 Der mich zu einer mutter hatte ufserkorn (auserkorn.)  
 1) Woy lies Wy = wie. 2) An dem criu-  
 ze, als ir wol sêt. 3) Ab = ob. 4) Vers 63-67 heist  
 im Nürnberger Ms. S. 189-190:

- Das beweint in ewerm herzen  
 alle, die do müetter sindt,  
 65 wan ir also secht ewre kindt  
 solche martter tragen,  
 das helfft mir alle klagen.

*\*) Die Vorzeichnung eines b ist hier wie bei den folgenden Gesängen nothwendig. Dieselbe Stelle im Nürnberger Ms. lautet (S. 190):*



A - we des gan-ges, den ich ge  
 mit ja - mer und mit rew - - en; Ich mag  
 ge - si - tzen noch ge - sten, mein leid  
 wil sich ver - new - - - en.

*Tacet maria et iohannes dicit:*

- 80 Maria, vil libe frunden (Freundin) meyn,  
 Ichwil gerne erfülle den willen dyn,  
 Dach (doch) forchte ich, das du grofse pyn  
 Gewinnest von der martir syn.  
 Sich, frouwe, dynen son ihesus,  
 85 Den vil reynen, unde sufs<sup>1)</sup>  
 Der lydet grofse noth  
 Vor aller werlde missetad.

*Maria cantat:*


Ou - - - we, ou - we der ie - mer - li - chen  
 klage, dy ich muoter ey - ne . . . tra - ge 90 von des  
 +) Siehe S. 23.  
 to - des wir - den. Weynen was mir un - be - kant, do ich  
 mu - ter wart ge - nant, und dach man - nes  
 a - ne. Mir ist zu wei - nen nu ge - schen,  
 95 seynt ich sey - nen tod a - ne se - hen,  
 den ich a - ne schwe - re gar,  
 mu - ter un - de mayt, ge - bar. Herze - kind, . . .  
 herze - kind, . . . dyn wengling seyn . . . dir so gar  
 vor - bli - chen, 100 al dyn kraft, . . . al dyn macht  
 ist dir so gar ent - wi - - - chen.

*1) Hiels wol ursprünglich:*

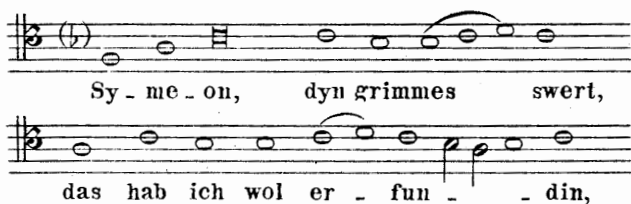
- 85 Den vil reinen, umbe sus (umsonst, vergebens, un-  
 er lîdet grôze nôt schuldig)  
 vür aller werlde (Welt) missetât.

*Maria.*

- Ouwe, der jaemerlîchen klage,  
 die ich muoter eine (muoz?) trage  
 90 von des tôdes wâne (?Befürchtung).  
 Weinen was mir unbekant,  
 dô ich muoter was genant,  
 und doch mannes âne (frei).  
 Mir ist zu weinen nû geschehen,



(*hic accipe gladium in manu et extende. [Sie ergreift ein Schwert und hält es empor.]*)



(*fac gladium de te [Sie legt das Schwert bei Seite.]*)



95 sît ich sînen tût anesehen,  
den ich âne swaere (Beschwerde) gar  
muoter unde maget (Jungfrau) gebar.  
Herzekint, dîn wenglin sint  
dir sô gar verblichen,  
100 al dîn kraft, al dîn maht  
ist dir gar entwichen.  
Simêôn, dîn grimmez swert,  
daz hab ich wol erfunden (erfahren, kennen ge-  
lernt).  
daz mir durch mîn herze vert  
105 ze disen selben stunden.

+) Vers 91-101. Ein Versuch die Melodie in moderne Rhythmisierung zu übertragen:



*Maria tacet, Johannes dicit:*

Maria, lybe frundin myn,  
115 Las dyn grofses clagen seyn,  
Wan (denn) seyn marter ist uns trost,  
Von der so wert manig sele erlost,  
Dy do was gebundin fast  
An des leydigen tufels ast.

*Maria cantat:*



Herzekint, nû troeste mich,  
sich mich ane unde sprich.  
Mîn herze muoz trûren iemer mê  
sint (da) ich sînen tût anse.  
110 Ouwê wer hât sîn sper  
her zuo dir geneiget,  
daz er dich unde ouch mich  
sô jaemerlîchen scheidet!  
1) Hiels ursprînglich wol:  
120 Grôzer klage ist mir nût:  
Ouwe, laege ich vor im tût!  
Vater, schöpfer bist du mîn  
und ich dîn gebererin.  
Herze, brich! Tût, nû sprich,  
125 Lâze mich dir folgen.  
Der juden kint mir nû sint  
sô gar unverborgen.

Dy ne wundenthun mir we, 130 das du hertze  
ly - bes... trud, weddir mich nicht mo - gest  
wer - din lut. Ou - we, tod!... ou - we, tod!...  
dys - se not ma - gis - tu wol vol - len - din.  
Ja, ist her tod, ... dem ich boyt  
135 dy brost und auch dy hen - - - de.

*Johannes cantat:*

Ou - we, ou - we, ma - ri - a, mu - ter un - de  
mayt, syn mar - tir ward mir von ym ge - sayt,  
dy her doch ly - det a - ne schuld,  
do - mit dy schrift nu wert er - fult.

*Maria dicit:*

140 Johannes, wir woln abir (aber, wieder) gen,  
Mich dunkt, wy dort lute sten  
Unde yn wullen nemen abe,  
Unde auch mich brengen zu dem grabe.

*Maria tacet et iohannes dicit:*

Maria, das welle (will) ich gerne thun  
145 Unde ben (bin) al bereyt dar zu,  
Wan du wilt, so wel ich mit dir gehen,  
Ich hoffe, er sulde an dem dritten tage ufersten.

Dine wunden tuont mir wê  
(fehlt eine Zeile)

130 daz du, herzeliebez trût (Trauter, Geliebter)  
wider mich niht mügest werden lût.  
Ouwê tât! dise nôt  
magstu wol volende.  
Jâ ist her tât, dem ich bôt  
135 die brust und ouch die hende.

*Johannes.*

Ouwê, Mariâ, muoter und meit,  
sîn marter wart mir von im geseit,  
die her doch lîdet âne schult,  
dâ mit diu schrift nû werde erfult.

*Maria cantat:*

Du fal - sche io - deyt, du pru - fest nicht, wassyn  
got - heyt bren - git; 150 al - les, dassy - ne ou - gen  
a - ne set, nach sy - nen tod efs rin - git.

*Johannes cantat:*

Ou - - we, ou - we, ou - we, ia ufs py - la -  
tus hufs sach ich yn blu - tig gehn er - ufs,  
eyn crutze ym uf sy - nem rugke lag, 155 nach  
freyschli - cher dan eyn don - ner - slag.

*Maria cantat:*

Dy son dy bir - get yr - en schyn der werlde  
al - le ge - mei - ne, dy er - de er - be - dempt,  
wo sy leyt, uf spaldensichdy stey - ne.

*1) Hiels wohl ursprünglich:*

Du falsche jüdischeit (Judenschaft) prüvest niht,  
was sîn gotheit bringet;  
150 allez, daz sîn ouge anesiht,  
nach sînem tôde ez ringet.

*Johannes.*

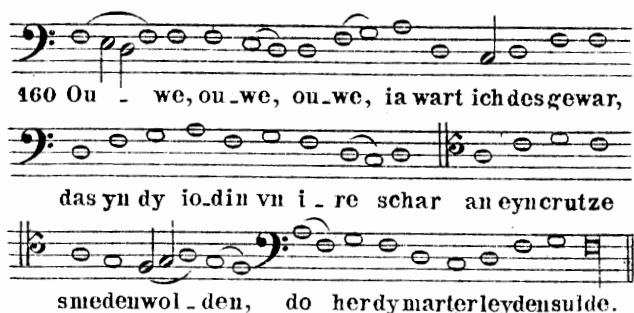
Ouwê! ûz Pilatus hûs  
sach ich in bluotic gên cruz (heraus),  
ein kriuze (im) ûf sîme rucke lac,  
155 noch freislicher dan (schrecklicher als) ein donner -  
slac.

*[Vers 152 - 155 heisst im Nürnberger Ms. 8. 190:*

O we, o we! aus herr annas haus  
sach ich (ihn) plutig gen her aus,  
ein creucz auff seinem rucken lag,  
vil gröffer dan ein dunder Schlag.]

*Maria.*

Diû sunne birget iren schîn  
der werlde (Welt) algemeine,  
diu erde erbidemet (erhebt), wâ sie lît (liegt),  
ez spaltent sich die steine.

*Johannes cantat:*


160 Ou - we, ou - we, ou - we, ia wart ich des gewar,  
das yn dy iödin vn i - re schar an eynerutze  
smeden wol - den, do herdymarter leydensulde.

*Maria cantat:*


Tod, nu nym uns bey - de, tod, nu nym uns  
bey - de, 165 das her icht al - lei - ne von  
hynnen schey - de so ie - mer - li - che!  
Syntod michto - tet, synblut mich ro - tet,  
syn not mich no - tet mit om ge - li - che.  
170 Ouwe! was hather uch getan? mochr im das le - bin  
nicht geJan, und nempt mir den lyb? Achwassalich  
vel armes wyb, sint ich syn sal enpe - ren!

*Johannes.*

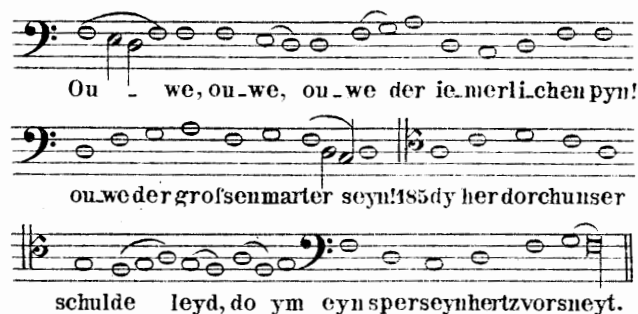
160 Ouwe, ja wart ich des gewar,  
daz in die juden und ir schar  
an ein kreuze smiden wolten,  
da her (er) die marter liden solte.

*Maria.*

Tôt, nu nim uns beide,  
165 daz her niht aleine von hinnen scheide  
so jaemerliche!  
Sin tôt mich toetet,  
sin bluot mich roetet, sin nôt mich noetet  
mit im geliche.  
170 Ouwe! waz hat er in (euch) getan?  
Moht (mochtet) ir im daz leben niht gelân,  
und nemet mir den lîp?  
Ach, waz sal ich vil armez wîp,  
(fehlt eine Reimzeile)  
sint (da) ich sîn sal enberen!

*Et statim maria dicit:*

175 Ach mir vil armis wyb!  
Ich muos vorlysen mynen lyb,  
Synt ich den habe vorlorn,  
Der mich zu troste hatte ufserkorn!  
Ach unde we unde ymmir mir!  
180 Johannes, wilt mit mir gehen?  
Ich mag nymme gesprechen,  
Myn hertz vor leyden wil brechen.

*Johannes cantat:*


Ou - we, ou - we, ou - we der ie - merlichen pyn!  
ou - we der groosen marter seyn! 185 dy herdorch unser  
schulde leyd, do ym eyn sper seyn hertz vorsneyt.

*Maria cantat:*


Ou - we mir! ia ist her tod! das vornu - wet  
sich myn noth, dy ich so iemmer - li - chen  
tra - ge, 190 und dy ich so clä - ge - li - chen  
clä - ge, wan sy ist clä - ge - bar - re.

175 Ach mir vil armez wîp!  
Ich muoz verliesen (verlieren) mînen lîp,  
sint ich den (sun) habe verlorn,  
der mich zuo trôste hâte ûzerkoren!  
Ach unde wê unde iemer mê!  
180 Johannes, wiltu mit mir gê?  
Ich mac nimmê gesprechen,  
mîn herz vor leide wil brechen.

*Johannes.*

Ouwe der jaemerlichen pîn!  
ouwe der grôzen marter sîn!  
185 die her durch unser schulde leit (litt),  
dô im ein sper sîn herz versneit (zerschnitt).

*Maria.*

Ouwe mir! ja ist er tôt!  
des verniuwet (erneuet) sich mîn nôt,  
die ich so jaemerlichen trage,  
190 und die ich so kleglichen klage,  
wan (denn) sie ist klagebare (beklagenswerth).  
\*) Der Custos zeigt f an, die Noten stehen aber eine Terz höher.

*Et statim dicit maria:*

Eya! vil lybn christen lute,  
 Schit, myn libes chint hutte  
 Lydet von des sunders not,  
 195 Unde vorgossen had syn blod rot  
 Unde auch mit gisscheln sere geschlagen.  
 Des helfet mir, liben lute, alle clagen.  
 Ich bet uch lyben lute alle gemyne,  
 Das ir mir mynes kindes marter helfet beweynen.

*Johannes dicit:*

200 Maria, ich gebe dir cynen trost,  
 Wan syn tod hat uns erlost  
 Von des leydigigen tuffels gewalt,  
 Der hatte uns vorstrickt manigfalt:  
 Den hat her überwunden  
 205 Zu disen selben stunden.

*Maria dicit:*

Eya, vil liben frouwen, helfet mir bete,  
 Das man mich begrabe mete,  
 Wen ich lebe nich mir.  
 Ouwe, mir armen frauwen ymmir mir,  
 210 Synt ich den habe vorlorn,  
 Der mich zu eyner muter hatte ufserkorn!

*Johannes dicit:*

Maria, lybe frouwe meyn,  
 Las dyn grofses clagen seyn.  
 Gedenke an deynen reynen lyb,

Eiâ! vil lieben kristenliute,  
 sehet, mîn liebez kint hiute  
 lîdet von des sünders nôt.  
 195 Vergozzen hât er sîn bluot rôst  
 unde wart mit gîseln sêre geslagen.  
 Des helfet mir, lieben liute, alle klagen!  
 Ich bite iuch lieben liute, algemeine,  
 daz ir mir mînes kindes marter helfet beweine.

*Johannes.*

200 Mariâ, ich gibe dir einen trôst,  
 wan (denn) sîn tôt hât uns erlôst  
 von des leidigen tiuvels gewalt,  
 der hâte uns verstricket manicvalt:  
 den hât her überwunden  
 205 zuo disen selben stunden.

*Maria.*

Eiâ, vil lieben vrouwen, helfet mir bite,  
 daz man mich begrabe mite,  
 wan ich lebe niht mê.  
 Ouwê mir armen vrouwen iemer mê,  
 210 sint ich den (sun) habe verlorn,  
 der mich zuo einer muoter hâte ûzerkorn!

*Johannes.*

Mariâ, liebe vrouwe mîn,  
 lâz dîn grôzez klagen sîn.  
 Gedenke an dînen reinen lîp,

215 Synt her was unse leyd vortryb;  
 Auch gedenke an das wort,  
 Das wir von ym habin gehort:  
 Her wulde an dem dritten tage uffersten  
 Unde geyn (gen) galylea gehn,  
 220 Do fynden on (ihn) dy iüngern seyn  
 Ane smertz und alle pyn.  
 Dovon so weyne nicht mer.  
 Wir wullen zu deme grabe [mit omē] gehen.

*Maria rûdit (respondet):*

Got geseyne (gesegne) uch, ir frouwen unde och ir man!  
 225 Durch got lasset uch zu herzen gan  
 Mynes lyben kindes tod,  
 Dy mir der falschen iodin rot  
 So iemmerlichen benomen hat.  
 Ach got, wo sal ich (soll ich) finden eyne stad,  
 230 Do ich moge blybe.  
 Nymant kan vorschriben  
 Nach volleglich vorsprechen  
 Den grauffen hertzen gebrechen,  
 Den ich an meynem herze trage.  
 235 Dorch got bedenke meyne clage!  
 Ich mag nich lenger hy gestan:  
 Got geseyne uch! ich wel von hynnen gan.

*Et statim recedat.**Anno dm. 1491 p. me Menschîn.*

215 sint her was unser leitvertrîp (Leidvertreib);  
 ouch gedenke an das wort,  
 das wir von im haben gehôrt:  
 her wolde an dem dritten tage ûferstên  
 unde gein Galilêam gên,  
 220 dâ finden in die junger sîn  
 âne smerz und alle pîn.  
 Dâvon sô weine niht mê.  
 Wir wellen zuo deme grabe [mit ime] gē.

*Maria.*

Got geseine iuch, ir vrouwen und ouch ir man!  
 225 Durch got (um Gottes willen) lâzet in ze herzen  
 mînes lieben kindes tôt,  
 daz mir der valschen juden rot (Rotte)  
 sô jaemerlîchen benomen hât.  
 Ach got, wâ sal ich finden ein stat (Stätte),  
 230 dâ ich muge blîbe.  
 Nieman kan verschrîbe,  
 noch volleclich (völlig) versprechen  
 den grôzen herz gebrechen (Herzeleid),  
 den ich an mînem herzen trage.  
 235 Durch got (siehe 225) bedenket mîne klage!  
 Ich mac niht lenger hie gestân:  
 Got geseine iuch! ich wil [von] hinne gan.

# Ein geistlich spiel

31

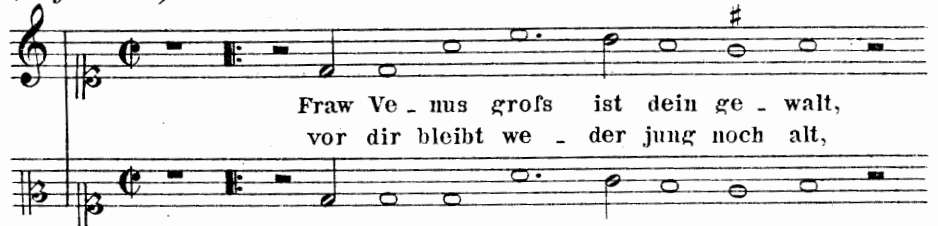
von der gottfurchtigen und keuschen Frauen Susannen,

von

Paulus Rebhun, Zwickau 1535.

*Am Schluss des 1. Aktes (Bog. B 4 v.)*

Primus Discantus.



Fraw Ve - nus grofs ist dein ge - walt,  
vor dir bleibt we - der jung noch alt,

Secundus Discantus.

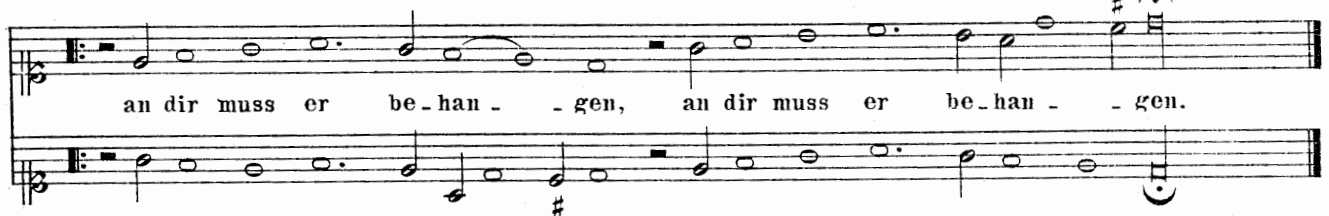


bei al - len men - schenkin - den, mit schar - fen pfeiln dein blin - des kind  
du bringst ihr vil zu sün - den; durchdringt der men - schen her - zengschwind



und nimt sie gar ge - fan - - gen.

Wer da ein - mal die schanz ver - sicht  
und erst - lich ihm nicht wi - der - ficht,



an dir muss er be - han - - gen, an dir muss er be - han - - gen.

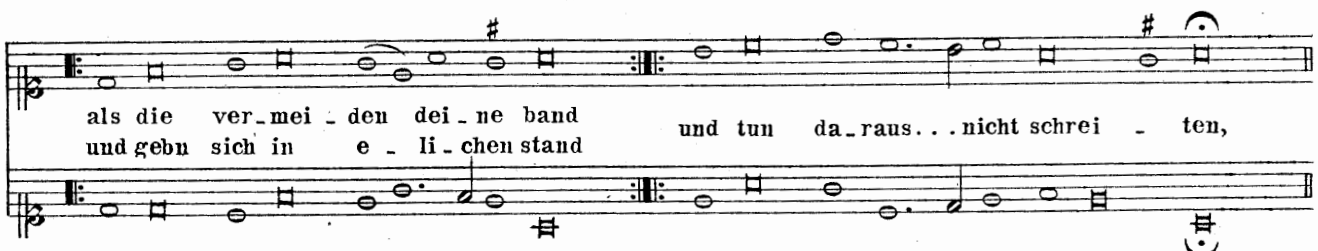
2. Wie wol nu junge leut gemein  
durch dich wol werden betrogen,  
so werdn doch oft an deinen rei'n  
auch alte narnn gezogen.  
Durch deine netz darnider gfelt,

dass sie kein êrbarkeit aufhelt  
von sunden, noch von schanden.  
So bringst auch sonst die al zu spot  
vor aller welt und auch vor got,  
so stecken in deinen banden.

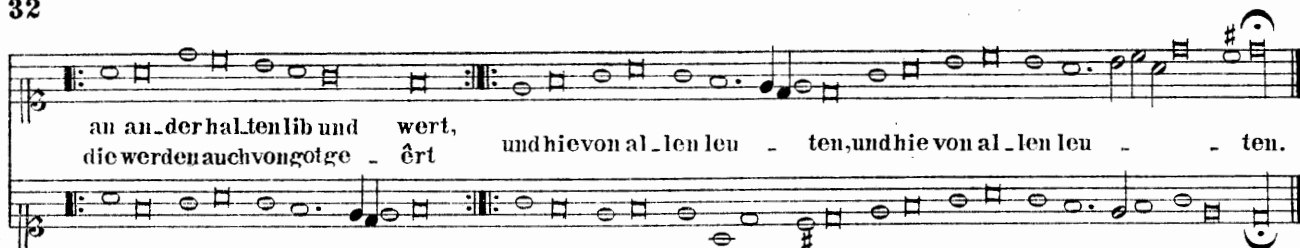
Proportio.



Da - ge - gen a - ber jung und alt, so dei - ner sich er - we - - ren  
und wi - derstehn mit ernst und gwalt, die ku - men recht zu ê - - ren,



als die ver - mei - den dei - ne band und tun da - raus... nicht schrei - ten,  
und gebn sich in e - li - chen stand



an an\_der halten lib und wert, und hie von al\_len leu - ten, und hie von al\_len leu - ten.  
die werden auch von got ge - êrt

2. Denn was kan edlers sein auf erd,  
denn so sich êlent halten  
gegn ander alzeit lib und wert,  
und lassen sich nicht spalten  
durch unfal, oder frembde lib,

noch klafferei \*) und bös getrib,  
das êlich band zureifsen.  
Solch lib kumpt nicht von Venus her,  
Sanct Paul gebeuts in seiner lêr,  
darumb wirs billich preisen.

\*) Klättscherei.

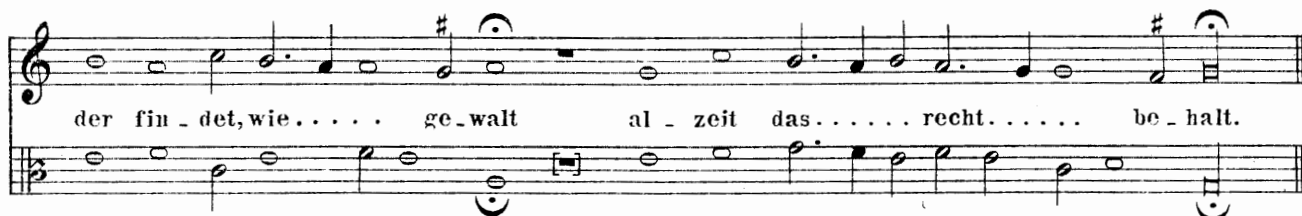
*Am Schluss des 2. Aktes (Bog. Dii)*

Primus Discantus.



Dis ist der wer let lauf, wer flei fsigsiecht.. darauf,

Secundus Discantus.



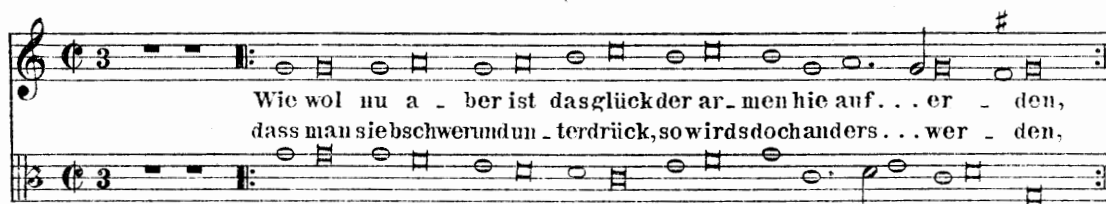
der fin - det, wie . . . . . ge - walt al - zeit das . . . . . recht . . . . . be - halt.

2. Reichtumb wird fur gezückt,  
armut gar unterdrückt;  
wer nicht hat gut und hab,  
muss alzeit sein schabab.  
3. Gunst gilt bei jederman,  
wer diser vil kan han,

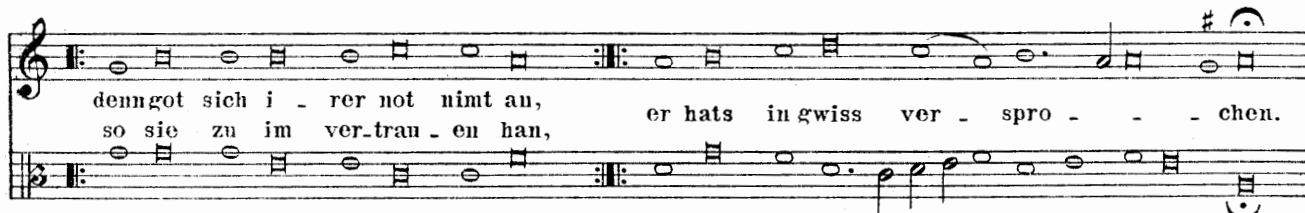
- der hat ein gwunnen spil:  
unrecht schadt im nicht vil.  
4. Freundschaft und grofs geschlecht \*)  
macht viln ir sach gerecht;  
ist einr ein schlechter \*\*) man,  
oft mus er unrecht han.  
etc. etc.

\*) Verwandtschaft. \*\*) niedriger, geringer Mann.

Propertio.



Wie wol nu a - ber ist das glück der ar - men hie auf . . . er - den,  
dass man siebschwer und un - terdrück, so wird doch anders . . . wer - den,

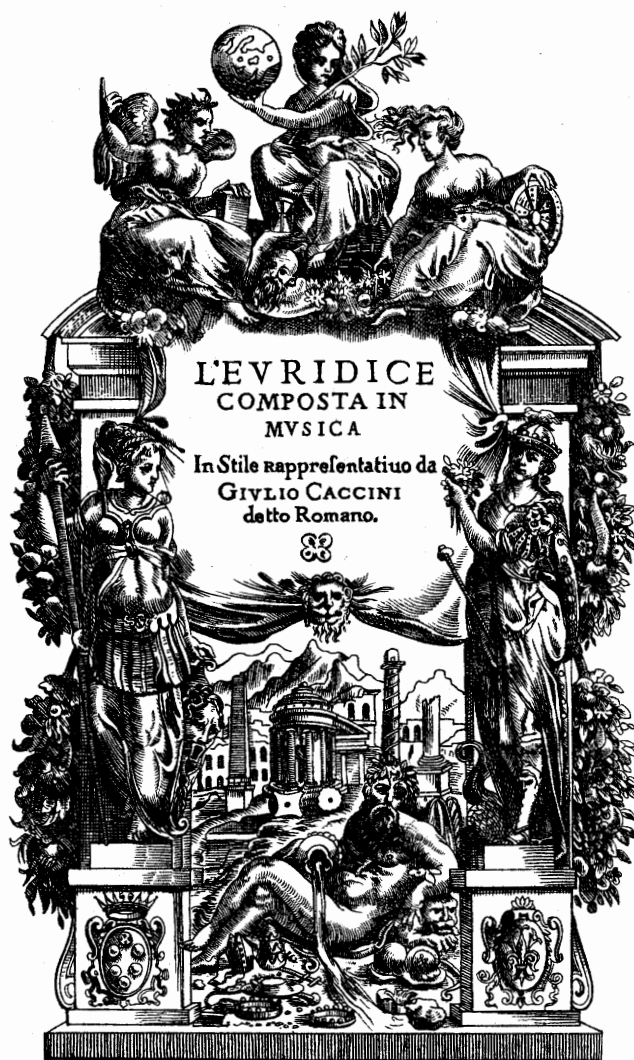


dem got sich i - rer not nimt an, er hats in gwiss ver - spro - - - chen.  
so sie zu im ver - tra - en han,



So je - mands in ein leid zu - fûrt, es bleibt nicht un - ge - ro - - - chen.  
sein aug im wird da - mit be - rûrt,







# L'EVRIDICE

COMPOSTA IN MUSICA

In Stile Rappresentativo da

GIVLIO CACCINI

detto Romano.

*Am Ende: In Firenze Appresso Giorgio Marescotti. M D C.*



## Prologo la Tragedia.

(Text von Rinuccini.)

Io, che d'al - ti so - spir va - ga e di pian - ti,

spars' or di do - glia, or di mi - nac - cie il vol - to, fei ne - gli am - pi Te -

a - tri al po - pol fol - to sco - lo - rir di pie - tà vol -

\*) Es sei hier nochmals erwähnt, dass sich im Originale nur der hin und wieder bezifferte Bass befindet und alles Uebrige, was die Begleitung betrifft, vom Herausgeber herrührt (siehe die Einleitung.) Kleine Bindebogen sind vom Herausgeber, grössere originalgetreu.

ti e sem-bian - ti.

2.

Non sangue sparso d'innocenti vene,  
Non ciglia spente di Tiranno insano,  
Spettacolo infelice al guardo umano,  
Canto su meste e lagrimose scene.

5.

Vostro, Regina, fia cotanto alloro,  
Qual forse anco non colse Atene o Roma,  
Fregio non vil su l'onorata chioma,  
Fronda Febea fra due corone d'oro.

3.

Lungi via, lungi pur da' regj tetti  
Simolacri funesti, ombre d'affanni:  
Ecco i mesti coturni, e i foschi panni  
Cangio, e desto nei cor più dolci affetti.

6.

Tal per voi torno, e con sereno aspetto  
Ne' Reali Imenei m'adorno anch'io,  
E su corde più liete il canto mio  
Tempro, al nobile cor dolce diletto.

4.

Or s'avverà, che le cangiate forme  
Non senz'alto stupor la terra ammiri,  
Tal ch'ogni alma gentil, ch' Apollo ispiri,  
Del mio novo cammin calpesti l'orme.

7.

Mentre Senna Real prepara intanto  
Alto diadema, ond' il bel crin si fregi,  
E i manti, e seggi de gli antichi Regi,  
Del Tracio Orfeo date l'orecchia al canto.

## Pastore del Coro.

Nin - fe, ch' i bei crin d'o - ro scio - glie - te lie - te al - lo scher-zar de'

ven - ti, e voi, chal - mo te - so - ro den-tro chiu-de - te a' bei ru - bi - ni ar - den - ti,

e voi, ch'all' al - ba in ciel to - glie - te i van - ti, tut - te ve - ni -

te, o Pas-to-rel - le a - man - ti; e per que - ste fio - ri - te al me - con-tra - de - ri -

# b

suo - nin lie - te vo - ci, e lie - ti can - ti. Og - gi a som - ma bel - ta - de giun - ge som - mo va -

lor san - to Lue - me - o. Av - ven - tu - ro - so Or - fe - o, for - tu - na - ta Eu - ri -

6

di - ce, pur vi con - giun - se il cie - lo: o di fe - li - ce!

6

## Ninfa del Coro.

Rad - dop - pia e fiamme, e lu - mi al me - mo - ra - bil gior - no, Fe -

## Pastore del Coro.

bo, ch' il car - ro d'or ri - vol - gi in - tor - no. E voi, ce - le - sti

Nu - mi, per l'al - to ciel con cer - to mo - to er - ran - ti, ri - vol - ge - te se - re - ni di pa - ce e d'a - mor

## Ninfa del Coro.

pie - ni al - le bell' al - me i lu - ci - di sembian - ti. Va - ghe Nin - fe a - mo - ro -

se, in - ghir - lan - da - te'l erin d'al - me vi - o - le,

*(sick)*

di - te lie - te e fe - sto - se. Non ve - de un si - mil par

d'a - man - ti'l...

## Pastore del Coro.

so - le. Non ve - de un si - mil par d'a - man - ti'l... so -

6 6 6 b

## Ninfa del Coro.

le. Non ve - de un si - mil par d'a - man - ti'l...

6 6

so - le.

3 3



## Replica a 4 tutto il Coro.

Non ve . . . de un si . mil par . . . . . d'a .

Non ve . . . de un si . mil par . . . . . d'a .

Non ve . . . de un si . mil par, un si . mil

Non ve . . . de un si . mil par

The first system consists of five staves. The top four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Non ve . . . de un si . mil par . . . . . d'a .", "Non ve . . . de un si . mil par . . . . . d'a .", "Non ve . . . de un si . mil par, un si . mil", and "Non ve . . . de un si . mil par".

man . . . . . ti'l so . . . le.

man . . . . . ti'l so . . . le.

par d'a . . . man . . . ti'l so . . . le.

d'a . . . . . man . . . ti'l so . . . le.

The second system also consists of five staves. The top four staves are vocal parts with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment. The lyrics are: "man . . . . . ti'l so . . . le.", "man . . . . . ti'l so . . . le.", "par d'a . . . man . . . ti'l so . . . le.", and "d'a . . . . . man . . . ti'l so . . . le.". There are plus signs (+) above some notes in the vocal parts, indicating a performance instruction.

## Euridice.

Don . ne, ch'a' miei di . let . ti ras . se . re . na . te sì lo sguar . do e'l vol . to,

The third system consists of two staves. The top staff is a vocal part with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Don . ne, ch'a' miei di . let . ti ras . se . re . na . te sì lo sguar . do e'l vol . to,". There are numbers 6, 6, 7, 6 below the piano accompaniment staff.

che den-tro a' vo-stri pet-ti tut-to ras-sem-bra il mio gio-ir rac-col-

to, deh co-me lie-ta as-col-to i dol-ci can-ti, e gli a-mo-ro-si det-ti d'a-

## Pastore del Coro.

mor, di cor-te-sia gra-di-ti af-fet-ti! Qual in sî roz-zo co-re al-ber-

ga al-ma sî fe-ra, al-ma sî du-ra, che di sî bell' a-mor l'al-ta ven-tu-ra non

col-mi di di-let-to e di dol-cez-za? Cre-di, Nin-fa gen-ti-le, pre-gio d'o-gni bel-

lez - za, che non è fe - ra in bos - co, au - gel - lo in fron - da, o mu - to

pesce in on - da, ch'og - gi non for - mi e spi - ri dol - cis - si - mi d'a - mor sen - sie so - spi -

ri; non pur son lie - te l'al - me, e lie - t' i co - ri de' vo - stri dol - ci a - mo - ri.

## Euridice.

In mil - le gui - se e mil - le cres - con le gio - ie mie den - tro al mio

pet - to, men - tre ogn' u - na di voi par che sein - til - li dal bel

guar-do se-ren ri-so e di-let-to. Ma deh, com-pa-gne a-

ma-te, là tra quell' om-bre gra-te mo-viam di quel fio-ri-to al-mo bo-

schet-to, e qui-vi al suon de' lim-pi-di cri-stal-li trar-rem . . . . . lie-

## Coro (Pastori.)

te ca-ro-le, e lie-ti bal-li. I-te-ne lie-te pur: noi qui fra

tan-to che sopraggiun-ga Or-fe-o l'o-re tra-pas-se-rem con lie-to can-to.

Coro Primo à 5 e si replica al fine d'ogni stanza: Al canto, al ballo.

Al can - to, al bal - lo, all'om - bre, al

Al can - to, al bal - lo, al - l'om - bre, al

al

al

(ohne Text. ....)

al

(Werth um die Hälfte verkürzt.)

\*) +)

prat' a - dor - no, al - le bel - l'on - de e lie - te tut - ti, o Pa - stor, cor -

\*) +)

prat' a - dor - no, al - le bel - l'on - de e lie - te tut - ti, o Pa - stor, cor -

\*) +)

prat' a - dor - no, al - le bel - l'on - de e lie - te tut - ti, o Pa - stor, cor -

\*) +)

prat' a - dor - no, al - le bel - l'on - de e lie - te tut - ti, o Pa - stor, cor -

\*) +)

prat' a - dor - no, al - le bel - l'on - de e lie - te tut - ti, o Pa - stor, cor -

\*) geschwärzt. +) weiß.

5. \*) 5. +)

re - te dol - ce can - tan - - - do in sī be - a - to gior - no.

re - te dol - ce can - tan - - - do in sī be - a - to gior - no.

re - te in sī be - a - to gior - no.

re - te in sī be - a - to gior - no.

re - te (ohne Text . . . . .) in sī be - a - to gior - no.

## Pastore del Coro.

Sel - vag - gia di - - va, e bosche - rec - cie . . . Nin - fe, Sa - ti - ri, e voi Sil -

va - ni, re - ti la - scia - te, e ca - ni; ve - ni - te al . . . . . suon del - le cor -

ren - - - ti lin - - fe.

5.\*\*)

\*) geschwärzt. +) weiß.

\*\*) Das Signum ist vorher nicht weiter verzeichnet.

Al canto. (Wiederholung des Chores.)

## Ninfa del Coro.

Bel - la ma - dre d'a - mor, dall' al - to . . . . . co - ro

The first system of the musical score for 'Ninfa del Coro.' It features a vocal line in G major (one sharp) and 3/4 time. The lyrics are 'Bel - la ma - dre d'a - mor, dall' al - to . . . . . co - ro'. The piano accompaniment consists of a treble and bass staff with chords and single notes.

scen - di a' no - stri di - let - ti, e co' bei par - go - let - ti fen - di le nu - bi, e' l ciel con

The second system of the musical score. The lyrics are 'scen - di a' no - stri di - let - ti, e co' bei par - go - let - ti fen - di le nu - bi, e' l ciel con'. The piano accompaniment continues with harmonic support for the vocal line.

la - li d'o - ro.

The third system of the musical score. The lyrics are 'la - li d'o - ro.'. The vocal line ends with a repeat sign and a double bar line. The piano accompaniment also concludes with a repeat sign and a double bar line.

Al canto. (*Wiederholung des Chores.*)

## Ninfa del Coro.

Cor - randi pu - ro lat - te e rivi, e . . . . . fiu - mi; di mel di - stil - li e . . . . . man - na

The fourth system of the musical score. The lyrics are 'Cor - randi pu - ro lat - te e rivi, e . . . . . fiu - mi; di mel di - stil - li e . . . . . man - na'. The piano accompaniment features a more active bass line with eighth notes.

o - gni sel - vag - gia can - na; ver - sa - t' am - bro - sia e . . . . .

The fifth system of the musical score. The lyrics are 'o - gni sel - vag - gia can - na; ver - sa - t' am - bro - sia e . . . . .'. The piano accompaniment continues with a steady harmonic accompaniment.



voi, ce - le - sti Nu - mi.

Al canto. (Wiederholung des Chores.)

Orfeo.

An - tri, ch'a' miei la - men - ti rimbomba - ste do - len - ti, a - mi - che piag -

gie, e voi pian - te sel - vag - gle, ch'al - le do - glio - se ri - me pie - ga - ste per pie -

tà l'al - te - re ci - me, non fia . . . . più no, che la mia no - bil

ce - tra con fle - bil can - to a la - gri - mar v'al - let - ti: i - nef - fa - bil mer -

ce-de, al mi di-let-ti a-mor cor-te-se og-gi al mio pian-to im-pe-tra.

ra - i. Bel-la madre d'A-mor, bel-la ma-dre d'A-mor, dall'on-de fo-ra

sor - gi, e la nodd' om-bro - sa di va-ga lu-ce scin-ti-lando in - do - ra.

Ven - ga, ven - ga, deh ven - ga o - mai la bel - la spo - sa tra 'l not-tur - no si -

len - zio, e i lie - ti or-ro - ri a tem-prar tan - te fiam - me,

Arcetro.

a tem-prar tante fiammi, e tanti ar - do - ri. Sia pur lo-da-to A - mo -

re, che d'al-le-grez - za col - mo pur nel-la fron-te un dī ti vi - di il co - re.

Orfeo.

O mio fe-del, nè pur pic-cio-la stil-la a-gli oc-chi tuoi tras-pa-re

dell' in-fi-ni-to ma-re, che di dol-chez-za A-mor nel cor di-stil-la.

Arcetro.

Or non ti rie-de in men-te quan-do fra tan-te pe-ne io ti di-cea so-ven-

te: ar-ma-ti il cor di ge-ne-ro sa spe-ne, che de' fe-de-li a-

man - ti non pon.no al fin del.le don.zel.le i co - ri sen - tir sen - za pie -

tà le vo - ci e' pian - ti? Ec - co ch'a tuoi do - lo - ri pur s'ammol.li.ro al fi -

6

ne del dis - de - gno - so cor gli as - pri ri - go - ri.

6 3 4 4 3

## Orfeo.

Ben co.nosc'or, che tra pun.gen - ti spi - ne tue dol.cis - si.me ro - se a.mor ser.bi na.

sco - se; or veg.gio, e sen - to, che per far - ne gio.ir ne dai tor - men - to.

6

## Tirsi.

Nel pu-ro ar-dor del-la più bel-la stel-la au-rea fa-cel-la  
Lie-to I-me-neo; d'al-ta dol-cez-za un nem-bo tra-boc-ca in grem-bo a'

di bel fo-co ac-cen-di, e qui di-scen-di su l'au-ra-te più-me,  
for-tu-na-ti A-man-ti, e tra' bei can-ti di soa-vi a-mo-ri

gio-con-do Nu-me, e di ce-le-ste fiam-ma l'a-ni-me in-fiam-  
svel-gia ne' co-ri u-na dol-ce au-ra, un ri-so di Pa-ra-di-

1. ma, l'a-ni-me in-fiam-ma. 2. - so, di Pa-ra-di-so.

## Arcetro.

Deh co-me o-gni Bi-fol-co, o-gni Pa-sto-re a' tuoi lie-ti I-

me - nei seo - pre il pia - cer, ch'en - tro rac - chiu - de il co - re.

Tirsi.

Del tuo bea - to a - mor gli al - ti con - ten - ti ere - sca - no o - gnor, co - me per

Orfeo.

pioggia suo - le l'on - da gon - fiar de' ra - pi - di torren - ti. E per te, Tir - si mio, lie - te e ri -

den - ti sem - pre le not - ti, e i di ri - me - ni il so - le.

Dafne Nunzia.

Las - sa! che di spa - ven - to, e di pie - ta - te ge - la - mi il cor nel



se - no. Mi - se - ra - - bil bel - ta - te, co - me in un pun - to, ohi -

mè! ve - ni - sti me - no. Ah! che lam - po, o ba - le - no in not - tur - no se - ren ben rat - to

fug - ge, ma più ra - pi - da l'a - le affret - ta u - ma - na vi - ta al di fa - ta - - - le.

Arcetro.

Ohi - mè! che fia già ma - i? Pur or tut - ta gio - io - sa al fon - te de - gli al -

Orfeo.

lor co - stel la - scia - - - i. Qual co - sf ria no - vel - la

tur - ba il tuo bel sem - bi - an - te in que - sto al - le - gro di, gen - til Don - zel - la.

Dafne Nunzia.

O del gran Fe - bo, e del le sa - cre Di - ve pre - gio sovrano, di queste sel - ve o - no -

Orfeo.

re, non chie - der la ca - gion del mio do - lo - re. Nin - fa, deh sii con -

ten - ta ri - dir per - chè t'af - fan - ni, che ta - ciu - to mar - tir trop - po tor - men - ta.

Dafne Nunzia.

Com' es - ser può già ma - i ch'io nar - ri, eh'io re - ve - li sì mi - se - ra - bil ca -

so? o Fa - to, o Cie - li! Deh la - scia - mi ta - cer, trop - po il sa - pra - i.

## Pastore del Coro.

Di pur so-ven-te del ti-mor l'af-fan-no e dell' i-stes-so mal men grav'as-sa-i.

## Dafne Nunzia.

## Orfeo.

Trop-po più del ti-mor fia gra-ve il dan-no. Ah! non so-spen-der più l'al-

## Dafne Nunzia.

ma dub-bio-sa. Per quel va-go bo-schet-to, o-ve ri-gan-do i fio-ri

len-to trascor-re il fon-te de gli Al-lo-ri, predea dol-ce di-let-to con le compa-gne

sue la bel-la spo-sa. Chi vi-o-let-ta, o ro-sa per far ghir-lan-de al cri-

ne to-gliea dal pra-to, ed all' a-cu-te spi-ne, e qual po-san-do il fian-co

su la fio-ri - ta spon - da dol - ce can - ta - va al mormo - rar dell' on - da: Ma la

bel - la Eu-ri - di - ce mo - vea dan - zan - do il piè su'l ver - de pra - to, quan - do, ria

sor - te a - cer - ba! An - gue cru - do e spie - ta - to, che ce - la - to già - cea tra' fio - ri e l'er - ba,

pun - se - le il piè con sì ma - li - gno den - te, ch' im - pal - li - di re -

pen - te co - me rag - gio di sol che nu - be a - dom - bri, e dal pro - fon - do co - re

con un sospir mor - ta - le sì spa - ven - to - so oh mè so - spin - se fo - re, che qua - si aves - se

fa - le giun - se o - gni Nin - fa al do - lo - ro - so suo - no, et el - la in ab - bando -

no tut - ta la - scios - si al - lor nell' al - trui brac - cia. Spargea il bel vol -

to, e le do - ra - te chio - me un su - dor via più fred - do as - sai che ghiac - cio: in -

di s'u - dio il tuo no - me tra le lab - bra so - nar fred - de e tre - man - ti,

e, vol - ti gli oc - chi al cie - lo, sco - lo - ri - to il bel vi - so ei bei sem - bian - ti, re -

Arcetro.

stò tan - ta bel - lez - za im - mo - bil ge - lo. Che nar - ri, o - hi - me! che

sen - to? Mi - se - ra Ni - fa, e più mi - se - ro A - man - te, spet - ta - col di mi - se - ria e

Orfeo.

di tor - men - to! Non pian - go e non so - spi - ro,

o mia ca - ra Eu - ri - di - ce, che so - spi - rar, che la - gri - mar non pos - so. Ca - da - ve - ro in - fe -

li - ce, o mio co - re, o mia spe - me, o pa - ce, o vi - ta! Ohi -

mè! chi mi t'ha tol - to, chi mi t'ha tol - to, ohi - mè! do - ve se' gi - ta?

To - sto ve - drai ch'in va - no non chia - ma - sti mo - ren - do il tuo con - sor - te. Non

son, non son lon - ta - no: Io ven - go, o ca - ra vi - ta, o ca - ra mor - te.

Arcetro.

Ahi! mor - te in - vi - da e ri - a, co - sì re - ci - di il fior dell' al - trui spe - me?

Co - sì tur - bi d'a - mor gli al - mi con - ten - ti? Las - so! ma in - dar - no a'

ven - ti, o - ve l'em - pia n'as - sal, vo - lan le stri - da. Fia più sen - no il se - guir - lo, acciò non

Dafne.

vin - to da so - ver - chio do - lor se stes - so uc - ci - da. Va' pur, ch'o - gni do -

lor si fa men gra - ve, o - ve d'a - mi - co fi - do re - ca con - for - to il ra - gio - nar so - a - ve.



## Ninfa del Coro.

Dun - que è pur ver, che scompa - gna - te e so - le tor - na - te, o donne mi - e, sen - za la

## Arminta.\*)

scor - ta di quel vi - vo so - le? Scon - so - la - ti de - sir, gio - le fu -

ga - ci, o spe - ran - ze fal - la - ci! e chi cre - du - to av - reb - be in sf

bre - ve momen - to ve - der il sol d'o - gni bel - lez - za spen - to?

## Ninfa del Coro.

Bel dì, ch'in sul mat - tin sf lie - to a - pri - sti, deh co - me a - van - ti...

se - ra nu - be di duol t'a - dom - bra o - scu - ra e ne - ra! O,

\*) fälschlich mit „Ninfa del Coro“ überschrieben.



o gio - ie, o ri - si, o can - ti fat - ti que - re - le e . . . . . pian - ti!

## Pastore del Coro.

O voi co - tan - to al - te - ri per fior di gio - va - nez - za,

e voi, che di bel - lez - za s'chia - ri pre - gi a - ve - te, mi - ra - te, don - ne

## Ninfa del Coro e comincia il coro 2.

mie, quel che voi sie - te. Cru - da mor - te, ahi pur po -

te - sti o - scu - rar s'ci dol - ci lam - pi: So - spi - ra - te,

so - spi - ra - te, au - re ce - le - sti, la - gri - ma - te, o sel - ve, o cam - pi.

## Risposta del Coro a 5.

So-spi-ra-te, au-re-ce-le-sti, la-gri-ma-te, o sel-ve, o cam-pi.

So-spi-ra-te, au-re-ce-le-sti, la-gri-ma-te, o sel-ve, o cam-pi.

So-spi-ra-te, au-re-ce-le-sti, la-gri-ma-te, o sel-ve, o cam-pi.

So-spi-ra-te, au-re-ce-le-sti, la-gri-ma-te, o sel-ve, o cam-pi.

So-spi-ra-te, au-re-ce-le-sti, la-gri-ma-te, o sel-ve, o cam-pi.

## Ninfa del Coro.

Quel bel vol-to al-mo-fio-ri-to, do-ve A-mor suo seg-gio po-se,

pur la-scia-sti sco-lo-ri-to sen-za gi-gli, e sen-za ro-se.

## Ninfa del Coro.

So-spi-ra-te, Fiam-meg-giar di ne-gre ci-glia, ch'o-gni stel-la o-scu-ri in

Wiederholung des Chores:  
Sospirate.

pro - va, chio - ma d'or, . . . . guan - cia ver - mi - glia, con - tr'a mor -

7 6 6 b

Pastore del Coro.

te, oh! mè! che gio - va? So - spi - ra - te, S' Appennin, ne - vo - so il

6 5 6

*Wiederholung des Chores:*  
Sospirate.

ter - go, spi - ra giel, che l'on - de af - fre - na, lie - to fo - co in chiu - so al -

6

ber - go dol - ce A - pril per noi ri - me - na. So - spi - ra - te,

6

*Wiederholung des Chores:*  
Sospirate.

Pastore del Coro.

Quan - do a' rai del sol co - cen - ti par che il ciel s'in - fiammi, e' mon - do, fre - sco

6 6

rio d'on - de lu - cen - ti tor - na il di . . . lie - to e gio - con - do. So - spi - ra - te,

6

*Wiederholung des Chores:*  
Sospirate.

Spo - glia sf di fiamm' e to - - - seo for - te carm' em -

pio ser - pen - - te; ben si pla - ca in sel - va, o'n bo -

seo flier le - on nell' i - ra ar - den - te. So - spi - ra - - te,

6

*Wiederholung des Chores:  
Sospirate.*

## Due Ninfe sole del Coro.

Ben noc.hier co - stan - t'e for - - - te sa scher.nir ma - ri - no

Ben noc.hier co - stan - t'e for - te sa scher.nir ma -

sde - - - gno. Ahil fug - gir col - po di mor - te già non

ri - - no. . . . . sde - gno. Ahil fug - gir col - po di mor - te

val mor-tal in-ge-gno. So-spi-ra-te,  
già non val mor-tal... in-ge-gno. So-spi-ra-te,

Arcetro.

Wiederholung des Chores:  
Sospirate.

Se fa-to in-vi-do e ri-o di quest' a-ma-te piag-gie ha spen-to il so-le,

don-ne, ne ri-con-so-le che per-ce-le-ste ai-ta il no-bi-le Pa-

Coro.

stor ri-ma-so è in vi-ta. Be-ni-gno don-de gl'im-mor-ta-li De-i, s'ei vi-ve

pur da tan-t'an-go-scia op-pres-so; ma tu per-chè non se-i in sì gran-

Arcetro.

d'no-po al ca-ro a-mi-co ap-pres-so? Con fret-to-lo-so pas-so,

co - me tu sai, die - tro li ten - ni; or quan - do da lun - gi il vi - di, che do - len - te e

6 6 5

las - so sen già, com' uom d'o - gni al - le - grez - za in ban - do, il cor - so al - quan - to al - len - to,

pur tut - ta - via da lun - ge te - nen - do al suo cam - min lo sguar - do in -

ten - to; et ec - co al lo - co ei giun - ge, do - ve fè mor - - t'il me - mo - ra - bil

6 6

dan - no. Vin - to da l'al - to af - fan - no cad - de su l'er - ba, e qui - vi si do - len - ti so -

spir dal cor gli u - sci - ro, che le fe - re, e le pian - te, e l'er - be, e i fio - ri sospirar se -

co, e la-men-tar s'u-di-ro; et e-gli: o fe-re, o pian-te, o

fronde, o fio-ri, qual di voi per pietà m'ad-di-ta il lo-co, do-veghia e-cio di-

ven-ne il mio bel fo-co? e, come pors' il ca-so, o vol-le il fa-to, gi-ran-do in-

tor-no le do-len-ti ci-glia, scor-se sul ver-de pra-to del bel

Coro.

san-gue di lei l'er-ba ver-mi-glia. Ahi la-gri-mo-sa

vi-sta, ahi fa-to a-cer-bo?



Arcetro.

Sov - ra'l san - gui - gno smal - to im - mo - bil - men - te af - fis - se le la - gri -

The first system of the musical score for 'Arcetro.' features a vocal line in G major with a treble clef and a piano accompaniment in G major with a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line consists of eighth and sixteenth notes, while the piano accompaniment uses chords and single notes.

mo - se lu - ci, e'l vol - to e - san - gue; in - di tre - man - do dis - se: o san - gue,

3 4 4 3

The second system continues the musical score. It includes a vocal line and a piano accompaniment. Below the piano part, the fingerings '3 4' and '4 3' are indicated for the left hand.

o ca - ro san - gue, del mio ric - co te - sor mi - se - ro a - van - zo, deh co'miei ba - ci in -

6

The third system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment features chords and single notes. A finger number '6' is written below the bass staff.

sie - me pren - di dell' al - ma an - cor quest' au - re estre - me; e qua - si ei fos - se d'insensi - bil

The fourth system of the musical score. The vocal line and piano accompaniment continue. The piano part uses chords and single notes.

pie - tra, cad - de su l'er - ba, e qui - vi, non di - rò fon - ti o ri - vi, ma di la - gri - me a -

6

The fifth system of the musical score. The vocal line and piano accompaniment continue. A finger number '6' is written below the bass staff.

ma - re da que - gli oc - chi sgor - gar pa - re - va un ma - re.

The sixth and final system of the musical score. The vocal line and piano accompaniment conclude the piece. The piano part uses chords and single notes.

## Coro.

Ma tu, per-chè tar-da - vi a dar - gli ai - ta?

## Arcetro.

Io, che pen-sa-to a-vea di star-mi a - sco - so, fin-chè l'a-spro do - lor sfo-gas-se al quan-to,

quan-do su'l pra-to er-bo - so ca-der lo vi-di, e cre - scer pianto a pianto, mos-si persolle -

var-lo, o me-ra - vi-glia! Et ec-co un lam-po ar-den - te dall' al-to ciel mi sa-et-tò le

ci-glia: al - lor gl'oc-chi re-pen-te ri - vol - si al fol-go-rar del nuo-vo

lu-me, e, sovr' u-man co-stu-me, en-tro bel car-rodì zaf-fir lu-cen-te

don - na vi - di ce - le - ste, al cui sem - bian - te si co - lo - ri - va il

ciel di lu - ce, e d'o - ro: av - vin - te al car - ro a - van - te spar - ge - an le

pen - ne can - di - det - te e snel - le due co - lom - be ge - mel - le, e, qual le nu - bi

fen - de ci - gno che d'al - to al - le bell' on - de scen - de, tal con ob - li - qui

gi - ri len - te ca - lan - do là fer - ma - ro il vo - lo, o - ve tra rei mar - ti - ri

lo scon - so - la - to A - man - te pre - mea con guan - cia la - gri - mo - sa il suo -

\*) fälschlich g mit b.

\*)

lo; i - vi dal car - ro sce - se l'al - te - ra don - na, e con sem - bian - te u - ma - no can - di - da

man per sol - le - var - lo ste - se. Al ce - le - ste soccor - so la destra ei por - se, e fè se - re - no il

vi - - - so: lo di sf ille - to av - vi - so per ral - le -

Coro.  
grar - vi il cor mi die - di al cor - so. A te, qual tu ti

sia de gli al - ti Nu - mi, ch'al no - bi - le pastor re - ca - sti ai - ta, mentr' av - ran que - ste

membra e spir - to e vi - ta, can - te - rem lo - di ogn'or tra in - cen - si e fu - - mi.

Se de' bo-schi i ver-di o-no-ri rag-gi-rar... su' nu-di cam-pi

Se de' bo-schi i ver-di o-no-ri rag-gi-rar... su' nu-di cam-pi

Se de' bo-schi i ver-di o-no-ri rag-gi-rar... su' nu-di cam-pi

Se de' bo-schi i ver-di o-no-ri rag-gi-rar... su' nu-di cam-pi fa

Se de' bo-schi i ver-di o-no-ri rag-gi-rar... su' nu-di cam-pi

fa stri-dor d'or-ri-do ver-no, sor-go-no an-co, e frond' e fio-ri ap-pressan-do i dol-ci

fa stri-dor d'or-ri-do ver-no, sor-go-no an-co, e frond' e fio-ri ap-pressan-do i dol-ci

fa stri-dor d'or-ri-do ver-no, sor-go-no an-co, e frond' e fio-ri ap-pressan-do i dol-ci

stri-dor d'or-ri-do ver-no, sor-go-no an-co, e frond' e fio-ri ap-pressan-do i dol-ci

fa stri-dor d'or-ri-do ver-no, sor-go-no an-co, e frond' e fio-ri ap-pressan-do i dol-ci

lam - pi del la lu - ce il car - ro e - ter - no, il car - ro e - ter - no.

lam - pi del la lu - ce il car - ro e - ter - no, il car - ro e - ter - no.

lam - pi del la lu - ce il car - ro e - ter - no, il car - ro e - ter - no.

lam - pi del la lu - ce il car - ro e - ter - no, il car - ro e - ter - no.

lam - pi del la lu - ce il car - ro e - ter - no, il car - ro e - ter - no.

2.

S'al soffiâr d'Austro nemboso  
Crolla in mar gli scogli alteri  
L'onda torbida spumante,  
Dolce increspa il tergo ondoso,  
Sciolti i nembî oscuri e ferî,  
Aura tremula e vagante.

3.

Al rotar del ciel superno  
Non pur l'aer e'l foco intorno,  
Ma si volve il tutto in giro:  
Non è il ben, nè'l pianto eterno;  
Come or sorge, or cade il giorno,  
Regna qui gioia, o martiro.

Ninfa del Coro. (*Im Textbuch: Pastori.*)

Poi che dal bel se - re - no in que - ste plag - gie u - mil tra noi mor -

ta - li scendon li Dei pie - to - si a' no - stri ma - li, pria che Fe - bo na - scon - da a Te - ti in

se - no i rai lu - cen - ti e chia - ri, al tem - pio, ai sa - cri al - ta - ri,

an - diam de - vo - ti, e con ce - le - ste ze - lo, al - ziam le vo - ci e'l

cor can - tan - do al cie - lo.

A 5. Qui il Coro si parte, e si tramuta la scena. (*Takte halbert.*)  
 (Nach Beendigung des Chores ändert sich die Scene.)

Al - ziam le vo - ci, e'l cor. . . . . can -

Al - ziam le vo - ci, e'l cor. . . . . can -

Al - ziam le vo - ci, e'l vo - ci, e'l cor. . . . .

Al - ziam le vo - ci, e'l cor. . . . . can -

Al - ziam le vo - ci, e'l



tan - - - - - do al cie - - - - -

tan - - - - -

can - - - - -

tan - - - - - do al cie - - - - - lo el cor . . . . . can -

cor . . . . . can - - - - -

(sic.)

The first system of the musical score consists of six staves. The top five staves are vocal parts, and the bottom staff is a piano accompaniment. The vocal parts are in a 3/4 time signature and a key of B-flat major. The piano accompaniment is in a 3/4 time signature and a key of B-flat major. The lyrics are: tan - - - - - do al cie - - - - -

lo.

do al cie - - - - - lo.

do al cie - - - - - lo.

tan - - - - - do al cie - - - - - lo.

do al cie - - - - - lo.

The second system of the musical score consists of six staves. The top five staves are vocal parts, and the bottom staff is a piano accompaniment. The vocal parts are in a 3/4 time signature and a key of B-flat major. The piano accompaniment is in a 3/4 time signature and a key of B-flat major. The lyrics are: lo.

L A  
DAFNE DI MARCO  
DA GAGLIANO  
NELL'ACCADEMIA DE GLELEVATI  
L'AFFANNATO  
RAPPRESENTATA  
IN MANTOVA



IN FIRENZE.

---

APPRESSO CRISTOFANO MARESCOTTI. MDCVIII.  
CON LICENZA DE'SUPERIORI



# LA DAFNE DI MARCO DA GAGLIANO

NELL' ACCADEMIA DEGL' ELEVATI

*L' AFFANNATO RAPPRESENTATA*

IN MANTOVA.

(Vignette)

IN FIRENZE.

APPRESSO CRISTOFANO MARESCOTTI. MDCVIII.

CON LICENZA DE' SUPERIORI.



## PROLOGO.

(Text von Ottavio Rinuccini  
in neuer Umarbeitung.)

Ovidio.  
(\*)

Da' for - tu - na - ti cam - pi, o - ve im - mor - ta - li go - don - si all' om -

bra de' fron - do - si mir - ti i gra - di - ti dal ciel fe - li - ci

spir - ti, mos - tromi in que - sta notte a voi, mor - ta - li.

4 # 6 6# (sic) 4 #

2. Quel mi son io, che su la dotta Lira  
Cantai le fiamme de' celesti amanti,  
E i trasformati lor varj sembianti  
Soave sf, ch' il mondo ancor m'ammira.

3. Indi l'arte insegnai, come si deste  
In un gelato sen fiamma d'amore,  
E' come in libertà ritorni un core,  
Cui son d'amor le fiamme aspre e moleste.

(folgen noch 4 Strophen.)

\*) Die Taktzeichen fehlen durchweg.  
Die Oper 1. Thl.

## Pastore del Coro.

Tra queste ombre se - gre - te s'in - sel - va, e si nas - con - de l'or - ri - da

bel - va: cauti il piè mo - ve - te, Ninfe e Pas - to - ri; ah non sco - te - te fronda.

## Altro Pastore.

Dun - que sen - za ti - mor, sen - za spa - ven - to, pe' no - stri dol - ci cam -

pi non gui - de - rem mai più gregge, od ar - men - to?

## Ninfa de Coro.

E quan - do mai per que - ste piagge e quel - le fron - de cor - re - mo, o

fio - re, mi - se - re ver - gi - nel - le, che di ter -ror non ci si agghia - ci'l co - re?

\*) ein  $\sharp$  im alten Druck.

Giove immor-tal, che tra ba-le-ni e lam-pi seo-ti la terra e'l cie-lo,

man-dane o fiamma o te-lo, che da mo-stro s'rio n'af-fi-di e scam-pi.

## Pastore del Coro.

Mi-ra dal ciel, deh mi-ra nu-di di frondi omai quest' ar-bo-scel-li, pal-li-de

l'erbe e tor-bi-di i ru-scel-li; mi-ra dal ciel, deh mi-ra tra la-

-grime e la-men-ti ten-der le pal-me al cie-lo scon-so-la-ti Pas-

## Pastor del Coro. \*)

tor, Nin-fe in-no-cen-ti. Se la sù tra gl'au-rei chios-tri pote un cor

\*) Orig. g statt a.

tro.var mercè, odi il pianto, e preghi no - stri o del ciel monarcha e rè.

## Coro.

Odi il pian - to, e preghi no - stri o del ciel Mo - narcha, e Rè.

## Coro.

S'a fe - rir la turba al - te - ra che sovr' Os - sa Olimpo al - zò (sic)

D'atro fo - co i - ra se - ve - ra trà le nu - b' il cielo ar - mò. (sic)

*Si replica:  
Odi il pianto.*



## Coro.

Del-la de-stra omni-po-ten-te non vil pre-gio an-cor sa- (sic)

rà ster-mi-nar cru-do ser-pen-te, chè struggen-do il mon-do vâ. (sic)

## Pastor del Coro.

*Si replica:  
Odi il pianto.*

Pe-ra, pe-ra il rio ve-le-no non at-to-schi il mon-do più, verde il pra-

to e'l ciel se-re-no tor-ni o-mai tor-ni qual fû.

## Altro Pastore.

*Si replica:  
Odi il pianto.*

Ma do-ve og-gi trar-rem tran-qui-la un o-ra sen-za te-

\*) g statt a.

## Pastore del Coro.

mer l'ab - bo - mi - ne - vol to - seo. E - bra di san - gue in

que - sto o - scu - ro bo - seo gla - cea pur dian - zi la ter - ri - bil fe - ra. E - ra.

## Altro Pastore.

Dunque più non at - to - sca no - stre bel - le cam - pa - gne? al - tro - ve è

## Pastore del Coro.

gi - ta? I - ta. Fa - rà ri - tor - no più per questi pog

## Altro Pastore.

gi? Og - gi. Oi - mè!

chi n'as - si - cu - ra, s'og - gi tor - nar pur de - ve il mo - stro ri - o? I - o.

\*) Orig. c.

Tirsi.

Chi sei tu, che n'af-fi - di, e ne con-so - le?

Pastor del Coro.

So - le. Il sol tu sei? tu sei di De lo il Di - o?

I - o. Hai l'ar - co te - co per fe - rir - lo, Apol - lo? Hol - lo.

Tirsi.

Coro.

S'hai l'ar - co tuo, sa - et - ta, sa - et - ta, sa - et - ta in fin che mo - ra questo

Sa - et - ta, sa - et - ta, sa - et - ta in fin che mo -

Sa - et - ta, sa - et - ta, sa - et - ta in fin che mo - ra questo

mostro crudel questo mostro cru - del, che ne di - vo - ra, o - ra.

- ra questo mostro cru - del, che ne di - vo - ra, o - ra.

mostro crudel, che ne di - vo - ra, o - ra.

## Coro.

Oi - mè! che veg - gio, (*Instrumente.*) o Di - vo, o Di - vo,  
 Oi - mè! che veg - gio, (*Instrumente.*) o Di - vo,  
 Oi - mè! che veg - gio, o Di - vo, o Nume e -  
 Oi - mè! che veg - gio, o  
 Oi - mè! che veg - gio, (*Instrumental bass.*) o Di -

o Nume e - ter - no, o Nume eter - no, ec - co l'or - ri - bil An - gue;  
 o Nume eterno, o Nume e - ter - no, ec - co l'or - ri - bil An - gue; spenga  
 ter - no, o Nume e - ter - no, ec - co l'or - ri - bil An - gue;  
 Nume eter - no o Nume eter - no, ec - co l'or - ri - bil An - gue; spenga forza del  
 vo, o Nume e - ter - no, ec - co l'or - ri - bil An - gue; spenga

spenga for - za del ciel mo - stro d'in - fer - no, (*Instrumente.*)

for - za del ciel, spenga for - za del ciel mo - stro d'in - fer - no, (*Instrumente.*)

spenga for - za del ciel mo - stro d'in - fer - no,

ciel, spenga for - za del ciel mo - stro d'in - fer - no,

for - za del ciel, spenga for - za del ciel mo - stro d'in - fer - no, (*Instrumental bass.*)

O be - ne - det - to stral (*Instrumente.*) mi - rate il san - gue, o glo - ri -

(*sic*)

O be - ne - det - to stral (*Instrumente.*) mi - rate il san - gue, o glo - ri -

mi - rate il san - gue, o glo - ri -

mi - rate il san - gue, o glo - ri -

mi - rate il san - gue, (*Instrumente.*) o glo - ri -

oso ar\_cie - ro; ah mostro fe - ro, an\_cor non ca - di e san -

oso ar\_cie - ro; ah mostro fe - ro, an\_cor non ca - di e san -

oso ar\_cie - ro; ah mostro fe - ro, an\_cor non ca - di e san -

oso ar\_cie - ro; ah mostro fe - ro, an\_cor non ca - di e san -

oso ar\_cie - ro; ah mostro fe - ro, an\_cor non ca - di e san -

gue ar\_ma di no\_vo stral l'ar\_co pos - sen - te. (Instrum)

gue ar\_ma di no\_vo stral, ar\_ma di no\_vo stral l'ar\_co pos - sen - te.

gue ar\_ma di no\_vo stral, ar\_ma di no\_vo stral l'ar\_co pos - sen - te.

gue ar\_ma di no\_vo stral l'ar\_co pos - sen - te.

gue ar\_ma di no\_vo stral, ar\_ma di no\_vo stral l'ar\_co pos - sen - te.

Vo-la, vo - la pun - gen - te, vo - la, vo - la pun - gen - te

Vo - la, vo - la pun - gen - te spez -

Vo - la, vo - la pun - gen - te

Vo - la, vo - la pun - gen - te, vo - la, vo - la pun - gen - te

(Instrum.) Vo - la, vo - la pun - gen - te, vo - la, vo - la pun - gen - te

spezza l'or - ri-do ter - go, giungilo al cor, dov' a la vita al - ber - go.

za l'or - ri-do ter - go, giungilo al cor, dov' a la vi - ta al - ber - go.

spez - za l'or - ri-do ter - go, giungilo al cor, dov' a la vita al - ber - go.

spezza l'or - ri-do ter - go, giungilo al cor, dov' a la vita alber - go.

spezza l'or - ri-do ter - go, giungilo al cor, dov' a la vi - ta al - ber - go.



## Apollo.

Pur già que es-tin-to al fi - ne in su'l ter-ren san-gui - gno dall' in -

vitt' ar-co mio l'an-gue ma-li - gno. Se - cu - ri i - te-ne al bo - sco,

Nin - fe e Pa - sto - ri, i - te se - cu - ri al pra - to: non più di fiamma, e to -

sco in-fet-tal pu - ro ciel for-ri - bil fia - to. Tor-nin le bel - le ro - se nel-le

guan-cie a - mo - ro - se; tor - ni tran - quil - lo il cor, se - re - no'l vol -

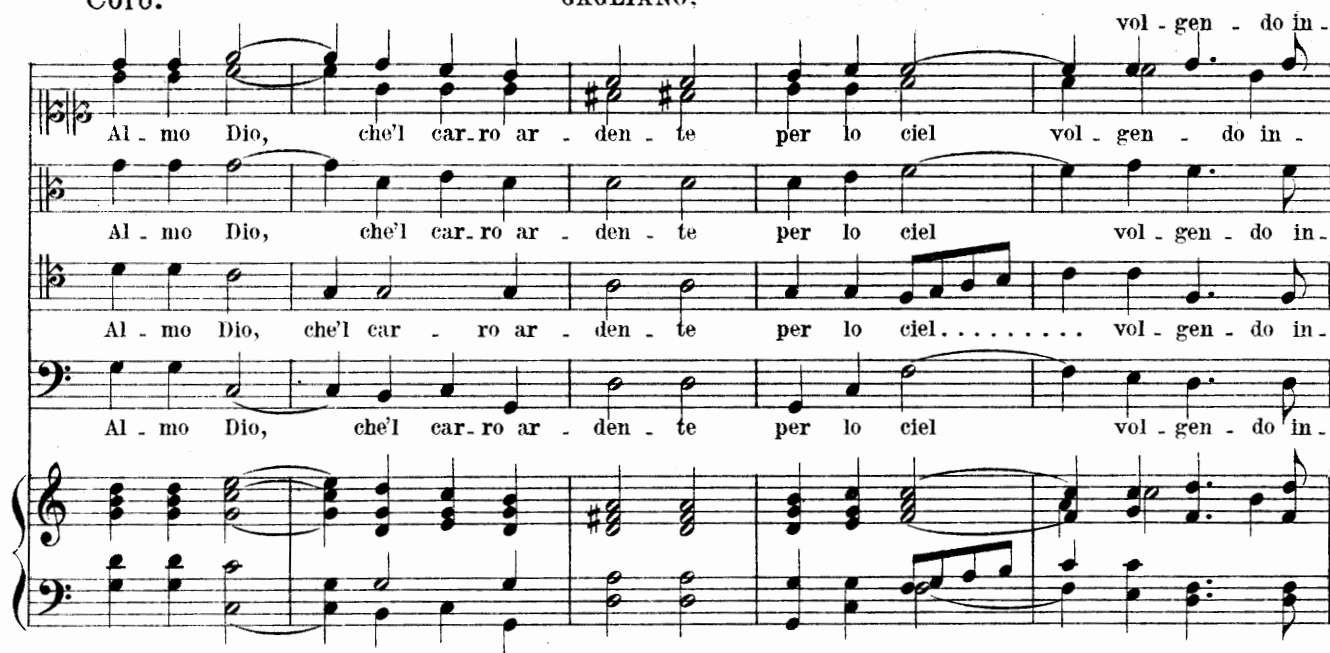
to: Io l'al - ma, e'l fia-to al cru - do ser - pe ho tol - to.

Al - mo Dio, che'l car-ro ar - den - te per lo ciel vol - gen - do in -

Al - mo Dio, che'l car-ro ar - den - te per lo ciel vol - gen - do in -

Al - mo Dio, che'l car - ro ar - den - te per lo ciel..... vol - gen - do in -

Al - mo Dio, che'l car-ro ar - den - te per lo ciel vol - gen - do in -

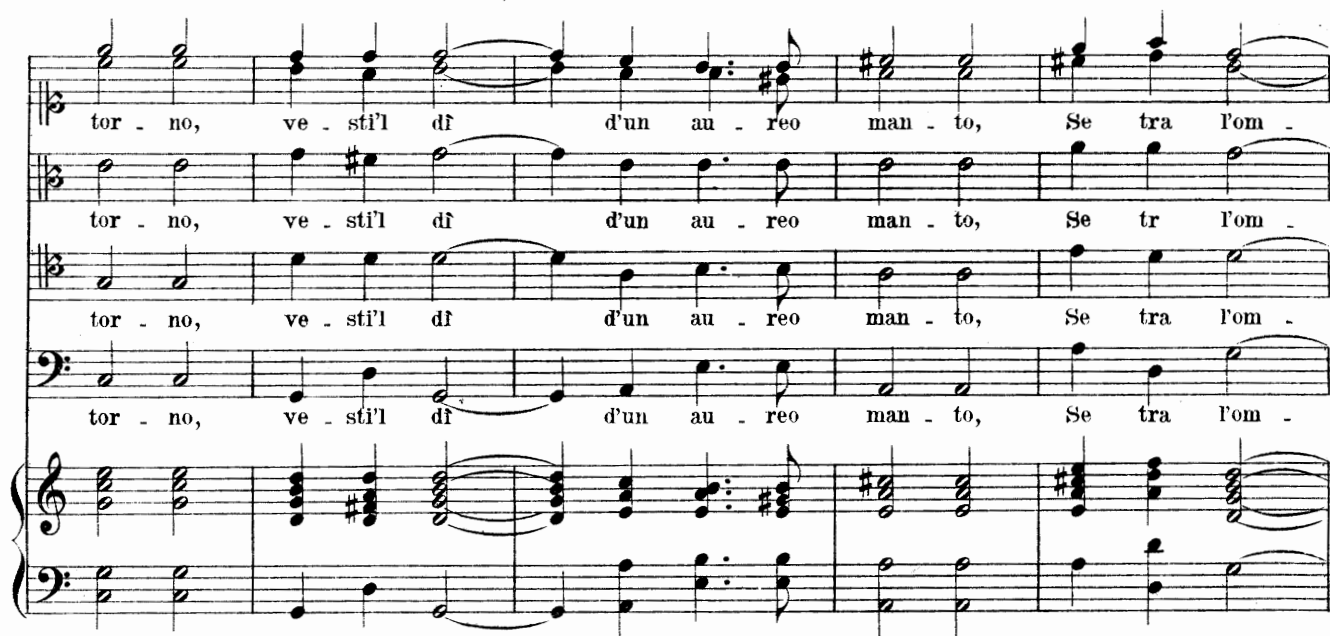


tor - no, ve - sti'l di d'un au - reo man - to, Se tra l'om -

tor - no, ve - sti'l di d'un au - reo man - to, Se tr l'om -

tor - no, ve - sti'l di d'un au - reo man - to, Se tra l'om -

tor - no, ve - sti'l di d'un au - reo man - to, Se tra l'om -

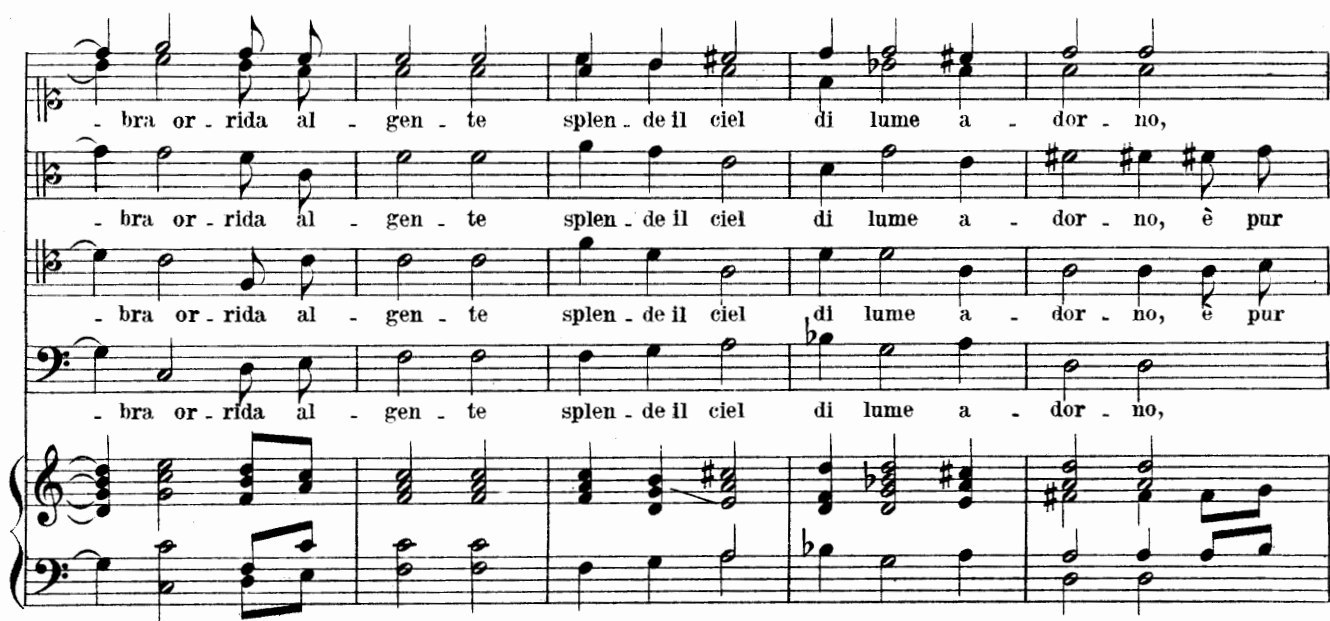


- bra or - rida al - gen - te splen - de il ciel di lume a - dor - no,

- bra or - rida al - gen - te splen - de il ciel di lume a - dor - no, è pur

- bra or - rida al - gen - te splen - de il ciel di lume a - dor - no, è pur

- bra or - rida al - gen - te splen - de il ciel di lume a - dor - no,



è pur tua la gloria e'l... van-to. (*Ritornello.*)

tua la glo-ria, e'l van-to.

tua la glo-ria, e'l van-to.

è pur tua la gloria e'l van-to. (*Ritornello.*)

## Coro.

Se ger-mo - glian fron-di, e fio-ri, sel-ve, e pra-ti, e rin-no.

Se ger-mo - glian fron-di, e fio-ri, sel-ve, e pra-ti, e rin-no.

(*Instrumental bass*)

vel-la l'am-pia ter-ra il suo bel man-to, se de' suoi

vel-la l'am-pia ter-ra il suo bel man-to, se de' suoi

(*sic*)

dol - ci te - so - ri og - ni pian - ta si fa bel - la,  
dol - ci te - so - ri og - ni pian - ta si fa bel - la, è pur

è pur tua la gloria e'l van - to. (*Ritornello.*)  
tua, è pur tua la gloria e'l van - to.

Per te vive, e per te gode  
Quanto scerne occhio mortale,  
O Rettor del carro eterno:  
Ma si taccia ogn' altra lode;  
Sol de l'arco, e de lo strale  
Voli il grido al Ciel superno.

Nobil vanto! il fier Dragone  
Di velen, di fiamme armato  
Su'l terren versat' ha l'anima:  
Per trecciar fregj e corone  
Al bel crin di raggi ornato,  
Qual fia degno, edera, o palma?

### Amore.

Che tu va - dia cercando o giglio, o ro - sa, per in - fio - rarti i cri - ni, non ti vo'

Venere.

Amore.

cre - der, no, ma - dre vez - zo - sa. Che cer - co dunque, o fig - lio? Ro - sa non

già, nè gig - lio: Cer - chi d'A - do - ne, o d'al - tro vie più bel - lo leg -

gia - dro Pa - sto - rel - lo. Ah tri - sto, tristo! Ec - co'l Signor di De - lo: Pe'

bo - schi og - gi sen van gli Dei del cie - lo. Dim - mi, pos - sente Ar -

cie - ro, qual fera attendi, o qual serpente al var - co, ch'hai la fa - retta e l'ar - co? Se

da quest' ar - co mi - o non fu Fi - tone uc - ci - so, ar -

cier non son pe - rò de - gno di ri - so, e son del cie - lo, A - pol - lo, un nu - me anch' io.

**Apollo.**  
Sol - lo, ma quan - do scoc - chi l'ar - co, sben - di tu gli oc - chi, o fe - ri - sci all'o -

**Venere.**  
scu - ro, ar - cie - ro e - sper - to? S'hai di sa - per de - sti -

o d'un cie - co arcier le pro - ve, chie - di - lo al re del - l'on - de, chie - di - lo in cie - lo a

Gio - ve, e tra l'om - bre pro - fon - de del re - gno or - ri - do oscu - ro chie - di,

**Apollo.**  
chie - di a Plu - ton, s'ei fu si - cu - ro! S'in cie - lo, in ma - re, in

ter - ra a - mor tri - on - fi in guer - ra, do - ve do - ve m'ascon - do? chi

no - vo ciel m' in - se - gna, o no - vo mon - do? So

Amore.

ben, che non pa - ven - ti la for - za d'un fan - ciul - lo, sa - et - ta - tor di mo - stri e di ser -

pen - ti; ma pren - di pur di me giuo - co e trastul - lo. Ah tu fa - di - ri a

Apollo.

tor - to: o mi per - do - na, A - mo - re, o, se mi vuoi fe - rir, ri - sparmia 'l

co - re. Ve - drai, che gra - ve ri - sco è scherzar se - co, ben - ch'ei

Venere.



## Amore.

sia par-go-let-to, i-gnu-do e cie-co. S'in quel su-per-bo co-re

The first system of music for 'Amore.' consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a half note 'sia', followed by eighth notes 'par-go-let-to', a quarter note 'i-gnu-do', and a half note 'e cie-co.' There is a double bar line, then a half note 'S'in', followed by eighth notes 'quel su-per-bo', and a half note 'co-re'. The piano accompaniment features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The bass staff has a key signature of one sharp. The accompaniment consists of chords and single notes.

non fo pia-ga mor-ta-le, più tuo fi-glio non son, non son A-mo-re.

The second system of music for 'Amore.' continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a half note 'non fo', eighth notes 'pia-ga mor-ta-le,', a half note 'più tuo', eighth notes 'fi-glio non son,', a half note 'non son', and a half note 'A-mo-re.' with a fermata. The piano accompaniment continues with chords and single notes.

## Venere.

A-ma-to par-go-let-to, co-me giu-st' i-ra e sde-gno og-gi t'in-

The third system of music for 'Venere.' begins with a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in G major (one sharp) and 3/4 time. It starts with a half note 'A-ma-to', eighth notes 'par-go-let-to,', a half note 'co-me', eighth notes 'giu-st' i-ra e', a half note 'sde-gno', eighth notes 'og-gi t'in-', and a half note. The piano accompaniment features a treble and bass staff with chords and single notes.

fiamma il pet-to, si spe-ro al no-stro re-gno ve-der l'al-te-ro Dio ser-vo e sug-

The fourth system of music for 'Venere.' continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a half note 'fiamma il pet-to,', eighth notes 'si spe-ro al no-stro', a half note 're-gno ve-der l'al-te-ro Dio', eighth notes 'ser-vo e sug-', and a half note. The piano accompaniment continues with chords and single notes.

## Amore.

get-to. Non av-rò po-sa mai, non av-rò pa-ce, finch' io nol

The fifth system of music for 'Amore.' begins with a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in G major (one sharp) and 3/4 time. It starts with a half note 'get-to.', followed by eighth notes 'Non av-rò po-sa', a half note 'mai,', eighth notes 'non av-rò pa-', a half note 'ce,', eighth notes 'finch' io nol', and a half note. The piano accompaniment features a treble and bass staff with chords and single notes.

veg-ga la-gri-mar fe-ri-to da quest' ar-co scher-ni-to. Ma-dre,

The sixth system of music for 'Amore.' continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has eighth notes 'veg-ga la-gri-mar', a half note 'fe-ri-to', eighth notes 'da quest' ar-co scher-ni-to.', a half note 'Ma-dre,', and a half note. The piano accompaniment continues with chords and single notes.

ben mi dis-pia - ce di la - sci - ar - ti so - let - ta, ma to - glie assai d'o - nor

Venere.  
tar - da ven - det - ta. Van - ne pur lie - to, o fi - glio; lie - ta ri - man - go an -

ch' i - o; che trop - po è gran pe - ri - glio a - ver - ti i - ra - to a can -

to: per que - ste sel - ve in - tan - to fa - rò dol - ce sog - gior - no;

po - scia fa - re - mo in - sie - me al ciel ri - tor - no.

(Amore.)  
Chi da' lac - ci d' A - mor . . . . . vi -

ve dis-ciol - to, del - la sua li - ber - tà.....

4 3

.. go - da pur lie - to, su - per - bo no:

4 #

d'o - scu - ra nu - be in - vol - to stas -

6

si per noi del ciel l'al - to de - cre - to:

7 6

S'or non sen - ti d' a - mor.....

.. po - co, nè.....mol - to, a - vrai di - ma - ni il

4 3

cor . . . . . tur - ba - to e'n - que - to,

e Si - gnor prove - rai cru - do e se - ve - ro A -

mor, che dian - zi di - sprezza - sti al te - ro, A - mor, che dian - zi di -

- sprezz - za - sti al te - ro.

## Coro.

Nud' Ar - cieri, che l'ar - co ten - di, che, ve - la - te am - be le

ci - glia, am - mi - ra - bil me - ra - vi - glia! mor - tal - men - te i co - ri of - fen - di, se co -

The first system of the musical score consists of five vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are arranged in two groups: the first group has three staves (Soprano, Alto, Tenor) and the second group has two staves (Bass and another Tenor). Each vocal staff contains a melody line with lyrics underneath. The piano accompaniment is shown in grand staff notation (treble and bass clefs) with chords and arpeggiated figures. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

si t' in - fiam - mi, e'n - cen - di ver - so un dio, quai sa - ran po - i so - vra

The second system of the musical score continues the composition with five vocal staves and piano accompaniment. The vocal staves follow the same layout as the first system. The lyrics are: "si t' in - fiam - mi, e'n - cen - di ver - so un dio, quai sa - ran po - i so - vra". The piano accompaniment continues with similar harmonic textures. The key signature and time signature remain consistent with the first system.

noi gli sde - gni tuo. i? (Ritornell)

D'un leggiadro giovinetto  
Già de' boschi onore e gloria  
Suona ancor fresca memoria,  
Che m'agghiaccia il cor nel petto,  
Qual per entro un ruscelletto,  
Se mirando, arse d'amore,  
E tornò piangendo in fiore.

Ogni Ninfa in doglie e'n pianti  
Posto avea per sua bellezza,  
Ma del cor l'aspra durezza  
Non piegar l'afflitte amanti:  
Quelle voci, e quei sembianti,  
Ch' avrian mosso un cor di fera,  
Schernia pur quell' alma altera.

(folgen noch 2 Strophen, S. 22, darauf Recitative der Dafne, des Pastore del Coro, Apollo, Amore und Venere. S. 34 folgt ein 6 stimmiger Chor, der mit einem dreistimmigen Ritornell und 3 Strophen Text schließt. Darauf Recitative der Tirsi, des Pastore bis Seite 42. Dort heißt es dann weiter wie folgt:)

### Ninfa del Coro.

Piange - te Nin - fe e con voi pian - ga a - mo - re,  
racco - glie - te le pen - n'au - re ce - le - sti e voi pie - to - si, e

me - sti fer.ma.te il piè d'ar - gen - to, o fon - ti, o  
flu - mi la.gri.ma - te nell' alto eter - ni Nu - mi.

Coro.

Spar - se più non ve - dren di quel fin' o - ro le bion.de chiom' al  
Spar - se più non ve - dren di quel fin' o - ro le bion.de

ven - to ahi ne più s'u - di - rà tral bel te - so -  
chiom' al ven - to ahi ne più s'u - di - rà tral bel te - so -

ro di per.le è di ru - bin l'al - mo con - cen -  
ro di per.le è di ru - bin l'al - mo con -



to Ahi ch' eclis - sa - to, e spen - to è del  
cen - to Ahi ch' eclis - sa - to, e spen - to è del

ei - glio se - ren l'al - mo splen - do - re, pian - ge - te Nin -  
ei - glio se - ren l'al - mo splen - do - re, pian - ge - te Nin -

fe e con voi pian - ga A - mo - re.  
fe e con voi pian - ga A - mo - re.

Pian - ge - te Nin - fe e con voi pian - ga A -  
Pian - ge - te Nin - fe e con voi pian - ga A -  
Pian - ge - te Nin - fe e con voi pian - ga A -  
Pian - ge - te Nin - fe e con voi pian - ga A -  
Pian - ge - te Nin - fe e con voi pian - ga A -

\*) ein  $\sharp$  im Org. +) b statt h.

mo - - - re.

- - - re. Do - vè la bella

mo - - - re. Do -

mo - - - re. Do - ve, dovè'l bel vi - so,

Do - vè la bel-la man,

mo - - - re. (*ohne Text.*)

The first system consists of seven staves. The top six are vocal staves in G major (one sharp) and 4/4 time. The seventh is a grand staff for piano accompaniment. The lyrics are: 'mo - - - re.', '- - - re. Do - vè la bella', 'mo - - - re. Do -', 'mo - - - re. Do - ve, dovè'l bel vi - so,', 'Do - vè la bel-la man,', and 'mo - - - re. (*ohne Text.*)'.

Do - vè'l bel se - - no, do - vè'l bel se - -

man, do - vè'l bel se - -

vè'l bel se - - - no, do - vè'l bel se - no

do - vè'l bel se - - - no, e

do - vè'l bel se - no, do - vè'l bel se - -

The second system continues with seven staves. The lyrics are: 'Do - vè'l bel se - - no, do - vè'l bel se - -', 'man, do - vè'l bel se - -', 'vè'l bel se - - - no, do - vè'l bel se - no', 'do - vè'l bel se - - - no, e', and 'do - vè'l bel se - no, do - vè'l bel se - -'.

no, Do - ve è del guar.do il lam.peg -

no,

e do - ve è'l dol - ce ri - so, do - ve è del

do - ve è'l dol - ce ri - so,

no, Do - ve è del guar.do il lam.peg -

E do - ve è'l dol - ce ri - so,

Piano accompaniment: Tre staves (treble, alto, and bass) with chords and melodic lines.

giar, do - ve è del guardo il lampeg - giar se - re - no.

do - ve è del guardo il lampeg - giar se - re - no.

guardo il lampeggiar, do - ve è del guardo il lampeg - giar se - re - no.

do - ve è del guardo il lampeg - giar se - re - no.

giar, do - ve è del guardo il lampeg - giar se - re - no.

do - ve è del guardo il lampeg - giar se - re - no.

Piano accompaniment: Tre staves (treble, alto, and bass) with chords and melodic lines.

## Pastore del Coro.

Ahi la - gri-me, ahi do - lo - re pian-ge -

The first system of the musical score for the 'Pastore del Coro.' part. It features a vocal line in G major with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are 'Ahi la - gri-me, ahi do - lo - re pian-ge -'. The piano accompaniment consists of a right-hand melody and a left-hand bass line.

- te Nin - fe e con voi pian - ga A - mo - re.

The second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics '- te Nin - fe e con voi pian - ga A - mo - re.'. The piano accompaniment includes a right-hand melody and a left-hand bass line with some figured bass notation (6, 6, #, #, #, #, 6, 4, #, #).

Pian-ge - te Nin - fe e con voi pian - ga A - mo - re.

Pian-ge - te Nin - fe e con voi pian - ga A - mo - re.

Pian-ge - te Nin - fe e con voi pian - ga A - mo - re.

Pian-ge - te Nin - fe e con voi pian - ga A - mo - re.

Pian-ge - te Nin - fe e con voi pian - ga A - mo - re.

The third system of the musical score, which is a multi-measure rest for the vocal part. It contains five staves, each with the lyrics 'Pian-ge - te Nin - fe e con voi pian - ga A - mo - re.'. The piano accompaniment continues with a right-hand melody and a left-hand bass line.

## Tirsi.

Ma ve-de - te lui stes - so, che ver-so noi sen vie - ne, tut-to car-co di

The 'Tirsi.' section of the musical score. It features a vocal line in G major with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are 'Ma ve-de - te lui stes - so, che ver-so noi sen vie - ne, tut-to car-co di'. The piano accompaniment consists of a right-hand melody and a left-hand bass line.

pe - ne: deh co - me fuor del lu - mi - no - so vol - to tra -

spare il duol, ch'ha dentr' al pet - to ac - col - to! Dun - que

Apollo.

ru - vi - da scor - za chiu - de - rà sem - pre la bel - tà ce - le - ste? lu - mi,

voi che ve - de - ste l'al - ta bel - tà, ch'a la - gri - mar vi

sfor - za, af - fi - sa - te - vi pu - re in que - sta fron - de: qui po - sa, e qui s'ascon -

de il mio be - ne, il mio co - re, il mio te - so - ro,

## Tirsi.

per cui, ben ch'immor-tal, lan-gui-sco e mo-ro. Deh com'in vans'afflig-ge

*#(sic)* 4 # #

in van si duo-le o-di-lo bel-la Daf-ne e

b b

go-di al-me-no, che le sven-tu-re tue la-gri-ma il so-le.

4 #

## Apollo.

Un guar-do, un guard' ap-pe-na, un guard' ap-pena ah las-

#

so af-fis-sai nella fron-te alma, e se-re-na che di-sde-gnosa, ohime vol-ge-sti il

# b

pas-so sempli-cet-tà bel-tà qual te-ma a-ve-sti, ah non sa-pe-vi anco-

8 7 4 # 2 # #

ra ch' of - fe - sa non pon far gli Dei ce - le - sti. Non

mai nell' al - to po - lo vol - ge - rò del la lu - ce il car - ro ar den -

te, che mi - se - ro e do - len - te gl' oc - chi gi - ran - do al le fron -

do - se chio - me non chia - mi mil - le vol - te il tuo bel no - me.

Nin - fa sde - gno - sa e schi - va, che fug - gen - do l'a - mor d'un Dio del

cie - lo, cangia - sti in ver - de lau - ro il tuo bel ve - lo, non fia



pe - rò, ch'io non t'o - no - ri ed a - mi, ma sem-pre al mio crin d'o - ro

fa-ranghir lan - da le tue fron-de, e ra - mi. Ma deh! s'in-que sta fron-de odi il mio

pian - to, sen-ti la no-bil ce-tra, quai do - nia te dal ciel can - tand' im -

pe - tra: Non cu - ri la mia pian -

ta, o fiam -

ma o ge - lo; siandel vi - vo sme -

\*) Orig. a. +) Orig.  $\sharp$  statt  $\#$ . \*\*) S. Anmk. Pag. 112.

ral - do e - ter - ni i pre - gj; nè l'of - fen - da già mai l'i - ra del

cie -

lo. I bei ci - gni di

Dir - ce, e i som -

mi re - gi.... di verdeggianti ra - mi al crin fa - mo - so

por - tin se - gnò d'o - nor, ghir - lan - de, e fre -

\*\*) Diese 3 Accorde stehen in obiger Weise im Original im Mezzosopran- und Bass-Schlüssel. 1) Siehe Monatsh. f. Musikgesch. X, 53 u. Musikblg. S. 2, V.

\*)

g. j.

4 #

Greg - ge mai, nè pastor fia, che no - io - so del ver - de

man - to suo la spo - (tri.) - glie, e pri - ve: al - la grat'ombra il

dì lie - to e gio - io - so trag - gan dol - ce can - tan -

- do, e Nin - fe e Di - ve.

4 #

\*)\*) Die Eintheilung ist originalgetreu.

## Coro.

Bel-la Nin - fa fug - gi - ti - va, sciol - ta e pri - va del mor -

The first system of the chorus consists of six vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are arranged in three pairs, each with a soprano and alto line. The piano accompaniment is in the bottom two staves, with a treble and bass line. The music is in 4/4 time and B-flat major. The lyrics are: "Bel-la Nin - fa fug - gi - ti - va, sciol - ta e pri - va del mor -".

tal tuo no - bil ve - lo, go - di pur pian - ta novel - la, ca - sta e

The second system of the chorus continues the vocal and piano parts. The lyrics are: "tal tuo no - bil ve - lo, go - di pur pian - ta novel - la, ca - sta e". The musical notation includes various notes, rests, and accidentals, with the piano accompaniment providing harmonic support to the vocal lines.

bel - la, ca - ra al mon - do, e ca - ra al cie - lo, ca - ra al mon -

The first system consists of six staves. The top five staves are for voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) and the bottom staff is for piano accompaniment. The music is in 3/4 time, key of B-flat major. The vocal parts have lyrics: "bel - la, ca - ra al mon - do, e ca - ra al cie - lo, ca - ra al mon -". The piano accompaniment features chords and moving lines in both hands.

## Ballo (Tanz, Ballet.)

do, e ca - ra al cie - lo.

The second system continues the vocal melody and piano accompaniment. It includes a key signature change to C major and a time signature change to 3/2. The vocal parts have lyrics: "do, e ca - ra al cie - lo.". The piano accompaniment includes a section marked with an asterisk (\*).

\*) Den Werth um die Hälfte verkürzt.

Piano introduction in B-flat major, 4/4 time. The music features a series of chords and moving lines in both hands, ending with a final chord in the right hand and a whole note in the left hand.

## Coro.

Tu non cu - ri e nem - bi, e tuo - ni; tu co - ro - ni  
tu co - ro - ni ci - gni,

ci - gni, Re - gi, e Dei ce - le -  
Re - gi, e Dei ce - le -  
Re - gi, e Dei ce - le

sti: Ge-li il cie-lo, o'n-fiam-mi e scal-di, di sme-ral-di

lie-ta ogn' or t'a-dor-ni e ve-sti.

3. Godi pur de' doni egregj;  
 I tuoi pregj  
 Non t'invidio, e non desio:  
 Io, se mai d' Amor m'assale  
 Aureo strale,  
 Non vo' guerra con un Dio.

(folgen Strophe 4, 5, 6, 7 und):

8. Fa' ch'al foco de' miei lumi  
 Si consumi  
 Ogni gelo, ogni durezza;  
 Ardi poi quest' alma allora  
 Ch' altra adora,  
 Qual si sia, la mia bellezza.

Ende der Oper.





L' O R F E O  
FAVOLAINMVSICA  
DA CLAVDIO MONTEVERDI  
RAPPRESENTATA IN MANTOVA

Anno 1607 & nouamente data in luce

AL SERENISSIMO SIGNOR  
D. FRANCESCO GONZAGA  
Principe di Mantoua, & di Monferato, &c.



In Venetia Appressò Ricciardo Amadino.

M D C I X.



# L'ORFEO

## FAVOLA IN MUSICA

### DA CLAUDIO MONTEVERDI

*RAPPRESENTATA IN MANTOVA*

*l'Anno 1607 & nouamente data in luce.*

AL SERENISSIMO SIGNOR

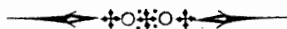
D. FRANCESCO GONZAGA

Prencipe di Mantoua, & di Monferato, & c.

(Vignette)

In Venetia Appresso Ricciardo Amadino.

MDCIX.

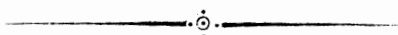


#### Personaggi.

La Musica Prologo.  
Orfeo.  
Euridice.  
Choro di Ninfe e Pastori.  
Speranza.  
Caronte.  
Choro di Spiriti infernali.  
Proserpina.  
Plutone.  
Apollo.  
Choro de Pastori che fecero la  
moresca nel fine.

#### Stromenti.

Duoi Graucembani. (2 Flügel.)  
Duoi Contrabassi de Viola.  
Dieci Viole da braccio.  
Un' Arpa doppia. (Doppelharfe.)  
Duoi Violini piccoli alla Francese.  
Duoi Chitaroni. (2 Zithern.)  
Duoi Organi di legno. (2 kleine Orgeln  
mit Flötenstimmen.)  
Tre Bassi di gamba.  
Quattro Tromboni.  
Un Regale. (1 kleine Orgel mit einer Zungenstimme.)  
Duoi Cornetti.  
Un Flautino alla Vigesima seconda.  
Un Clarino con tre Trombe sordine.



## Toccata,

che si suona avanti il levar de la tela tre volte con tutti li stromenti, e si fa un Tuono più alto volendo sonar le trombe con le sordine.

(Toccata, welche vor dem Aufziehen des Vorhanges drei Mal von allen Instrumenten gespielt wird; lässt man aber die Trompeten mit Sordinen mitwirken, so intonire man einen Ton höher.)

CLARINO.

QUINTA. (eine Trompete.)

ALTO e BASSO.

VULGANO. (eine Trompete.)\*

BASSO.

(Klavierauszug.)

\*) Siehe die Auszüge aus Praetorius' Syntagma, Monatsh. f. Musikgesch. X, 51.

The first system of the musical score consists of six staves. The top five staves are for vocal parts: a single melodic line in treble clef, followed by three staves in bass clef (likely for a choir or multiple voices), and a final staff in bass clef. The bottom staff is a grand piano accompaniment, with a treble clef for the right hand and a bass clef for the left hand. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The vocal parts feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some staccato markings. The piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines in both hands.

## Ritornello.

The second system, labeled "Ritornello.", also consists of six staves. The vocal parts (five staves) and the grand piano accompaniment (bottom staff) continue. The tempo or mood is indicated by the label "Ritornello." above the first vocal staff. The musical notation includes various rhythmic values, accidentals (sharps, flats, naturals), and phrasing slurs. The piano accompaniment features a more active bass line with frequent eighth notes and chords. The system concludes with repeat signs and final notes on all staves.

## PROLOGO.

La Musica.

Dal mio pro - mes - so a - ma - to a voi ne ve - gno,

in - cidi E - roi, san - gue gen - til de Re - gi, di cui nar - ra la fa - ma ec -

cel - si pre - gi, ne giun - geal ver, per - chè tropp' al - toil se - gno.

Ritornello.

\*) Der Originaldruck unterscheidet zwei Arten Bogen, einmal  und das andere Mal . Die Unterschiede

sind mir nicht klar geworden, denn die Klammer wird bei längeren und kürzeren Noten angewendet, der Bogen meist nur bei kürzeren Noten. Der Klaviersatz ist vom Herausgeber, der Bass genau nach dem Originale.

\*\* Orig. fälschlich Altschlüssel.



io la Mu-si-ca son, ch'io dol-ci-ae-cen - ti so far tran-qui-lo

og-ni tur-ba-to co-re, ed or-di-no-bil' i-ra ed or-da-mo-re pos -

s'in fiam-mar le più ge-la-te men-ti. *Wiederholung*  
des Ritornells.

io su-ce-te-ra d'or can-tan-do so - glio mor-tal o-rec-chio

lu-sin-gar ta-lo-ra, e'in ques-ta gui-sa a l'ar-mo-nia so-no-ra del-la

\*) Orig. cis.

li - ra del ciel più l'al - me invo - glio. *Wiederholung* *des Ritornells.* Quin - ci a dir - vi d'Or - feo

de - sio mi spro - na, d'Or - feo, che tras - se al suo can - tar le fie - re,

e ser - vo fè l'in - fer - no a sue pre - ghie - re, glo - ria im - mor - tal di

Pin - do e d'E - li - co - na. *Wiederholung* *des Ritornells.* Or, mentrei can - ti al - ter - no

<sup>\*)</sup> or lie - ti or me - sti, non si mo - ve au - gel - lin fra

\*) Orig. c.

que - ste pian - te, ne s'o - da in que - ste rive on - da so - nan - te, et o - gni au -

The first system consists of a vocal line in G major, 4/4 time, and a piano accompaniment. The vocal line begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The piano accompaniment features a series of chords in the right hand and single notes in the left hand.

ret - ta in suo ca - min s'ar - re - sti.

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5. The piano accompaniment continues with chords and single notes.

## Ritornello.

The Ritornello section is a complex instrumental arrangement in G major, 4/4 time. It features six staves: two for the vocal line (treble and bass clef), and four for the piano accompaniment (treble and bass clef). The vocal line is a melodic line with various ornaments and trills. The piano accompaniment is a complex arrangement of chords and single notes, with a prominent bass line.

## Atto Primo.

Pastore.

In que-sto lie-toe for-tu-na-to gior-no, ch'a po-sto fi-ne a-gl'a-mo-ro-siaf-

fan-ni del no-stro se-mi-de-o, can-tiam Pa-sto-ri in

si soa-vi ac-cen-ti, che sian de-gni d'Or-feo no-stri con-cen-ti;

og-gi fat-taè pie-to-sa l'al-ma già si sde-gno-sa del-la bell' Eu-ri-

di-ce. Og-gi fat-toè fe-li-ce Or-feo nel sen di le-i, per cui già tan-to per que-ste

sel-ve ha so-spi-ra-to e pian-to; dun-que in si lie-

-toe for-tu-na-to gior-no, ch'a po-sto fi-ne a gl'a-mo-ro-sia-fan-ni del

no-stro se-mi-de-o, can-tiam pa-sto-ri in si soa-vi ac-cen-ti,

che sian de-gni d'Or-feo no-stri con-sen-ti.

## CHORO.

MONTEVERDE, I. AKT.

Questo Canto fù concertato al suono de tutti gli stromenti.

*Dieser Gesang ist von allen Instrumentenzu begleiten.*

Vie - ni I . me - neo, deh vie - ni, e la tua fa - ce ar - den - te sia quasi un

sol na - scen - te, Ch'ap - por - ti a questi a - man - ti i dî se - re - ni,  
 scen - te, Ch'ap - por - ti a que - stia - man - ti i dî se - re - ni,  
 scen - te, scen - te, scen - te, scen - te,

First system of a musical score. It features five vocal staves (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) and a grand piano accompaniment. The lyrics are: "e lunge o - mai dis - gom - bre degl'af - fan - ni e del duol gl'or - rori e l'om - bre,". The vocal parts are in mensural notation with various note values and rests. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

e lunge o - mai dis - gom - bre degl'af - fan - ni e del duol gl'or - rori e l'om - bre,

Second system of the musical score, continuing the vocal ensemble and piano accompaniment. The lyrics are: "e lunge o - mai dis - gom - bre degl'af - fan - ni e del duol gl'or - rori e l'om - bre." The notation follows the same format as the first system, with five vocal staves and a grand piano accompaniment. The system concludes with a double bar line.

e lunge o - mai dis - gom - bre degl'af - fan - ni e del duol gl'or - rori e l'om - bre.

## Ninfa.

Mu - se,                  honor di Par-na - so,    a - mor del cie - lo,    gen - til con -

fer - to a scon - so - la - to co - re,    vos - tre ce - tre so - no - re

squar - ci - no d'og - ni nub' il fos - co ve - lo,    e men - tre oggi pro - pi - tio al

nos - tro Or - feo invochiam I - me - ne - o    su ben tem - pra - te cor - de

sia il vos - tro can - to al nos - tro suon    con - cor - de.

\*) Dies b fehlt im Orig.



## CHORO.

## MONTEVERDE, I. AKT.

133

Questo Balletto fù cantato al suono di cinque Viole da braccio, tre Chitaroni, duoi Clavicembani, un' Arpa doppia, un contrabasso de Viola, ed un Flautino alla vigesima seconda.

Las - cia - te i mon - ti, las - ciate i fon - ti Nin - fe vez -

Las - cia - te i mon - ti, las - ciate i fon - ti

Nin - fe vez -

zo - se lie - te, e in ques - ti pra - ti ai bal - li u -

Nin - fe vez - zo - se e lie - te, e in que - sti

*(e a bei der Wiederholung.)*

zo - se e lie - te, vez - zo - se e lie - te,

*(e bei der Wiederholung.)*

Nin - fe vez - zo - se e lie - te,

Nin - fe vez - zo - se e lie - te,

sa - ti va - go il bel piè . . . . . ren - de -

pra - ti ai bal - li u - sa - ti va - go il bel piè . . . . . rende -

va - go il bel piè ren - de - te il bel piè rende -

va - go il bel piè rende -

va - go il bel piè ren - de -

te. Qui miri il So - le vo - stre ca - ro - le più vaghe as - sai di quel -

Poi di bei fio - ri per voi s'o - no - ri di que - sti a - man - ti il cri -

te. :

te. :

te. :

te. :

te.

le, ond' à la Lu - na la not - te bru - na dan - zano in ciel le stel -  
 ne, ch'or dei mar - ti - ri dei lor de - si - ri go - don be - a - ti al fi -  
 in ciel le stel -  
 be - a - ti al fi -  
 in ciel le stel -  
 be - a - ti al fi -  
 in ciel... le stel -  
 be - a - ti al fi -  
 On - d' à la in ciel le stel -  
 Ch'or dei mar - be - a - ti al fi -

## Ritornello.

le.  
 ne.  
 le.  
 ne.  
 le.  
 ne.  
 le.  
 ne.  
 le.  
 ne.

\* gis statt g.

The musical score is written for five parts: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains five staves, and the second system contains four staves. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clef). The vocal parts are written in single staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are two specific annotations: a '+' sign above a note in the first system and a '\*' sign above a note in the second system.

+) Bei der späteren Wiederholung heißt die Oberstimme  $\text{e} \#$

\*) gis statt g.

Ma tu gen-til can-tor, s'a' tuoi la-men-ti già fe - sti la-gri-mar que - ste cam-

pa - gne, per-chè ora al suon del - la fa - mo - sa ce - tra non fai te - co gio -

ir le valli e' i pog - gi! Sia te - sti - mon del co - re - qual-che lie - ta can -

## Orfeo.

zon, che detti A - mo - re. Ro - sa del ciel, vi - ta del mon -

do e deg - na pro - le di lui, che l'u - ni - ver - so affre - na

\*) Orig. f.  
Die Oper 1. Thl.

sol, che'l tut - to circondi e'l tut - to mi - ri da - gli stel - lan - ti gi - ri,

dim - mi: ve - de - stù mai di me più iie - to e for - tu - na - to a - man - te?

Fù ben fe - li - ce il gior - no mio ben - . . . ché pria ti vi -

di, e più fe - li - ce l'o - ra, che per te so - spi - ra - i,

poi ch'al mio so - spi - rar tu so - spi - ra - sti, fe - li - cis - simo il

\*) *stel im Orig.*

pun-to, che la can-di-da ma-no pe - gno di pu-ra fe - de à me por-ge - te,

se tan-ti co-ri aves-si quant'occh'i al ciel e - ter-no, e quan-te chio-me han que-sti colli a -

meni il ver-de mag-gio, tut-ti col-mi sa-rie - no e traboc-can-ti di quel pia-er, ch'og -

Euridice.

- gi mi fa conten - to. Io non di-rò, qual si - a

nel tuo gio-ir, Or-feo, la gio-ia mi-a, che non o meco il co-re, ma

te - co stas - si in com - pagnia d'a - mo - re; chie - di - lo dunque a lui, s'in - ten - der bra -

mi, quan - to lie - ta gio - i - sca e quan - to t'a - - mi.

*Wiederholung des Chores: „Lasciate i monti“ mit dem darauf folgenden Ritornell. Dann die Wiederholung des früheren Chores: „Vieni Imeneo“. Im Original sind beide Sätze abermals abgedruckt. (Siehe Seite 133 u. 130.)*  
 Pastore.

Ma s'il no - stro gio - ir dal ciel de - ri - va,

co - me dal ciel ciò, che quag - giù n'in - con - tra, giust' è ben che de -

vo - ti gl'offriam' in - censi e vo - ti, dunque al tem - pio ciascun ri - volga i pas - si a pregar lui,

nel - la cui destra il mon - do, che lun - ga - men - te il no - stro ben con ser - vi.



The first system of the musical score consists of five vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are arranged in a five-part setting, with the top staff in soprano clef and the bottom staff in bass clef. The piano accompaniment is written for a grand piano, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The music is in 3/2 time and D major. The vocal parts enter with a melodic line, while the piano provides a rhythmic and harmonic foundation.

The second system of the musical score continues the five-part vocal setting and piano accompaniment. The vocal parts continue their melodic lines, with some staves featuring a \* symbol above a measure, indicating a specific performance instruction. The piano accompaniment continues with its rhythmic and harmonic support. The system concludes with a final chord in the piano part.

\*) *geschwärzt.*

Five vocal staves (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) and a piano accompaniment. The vocal parts feature various note values including minims, crotchets, and quavers, with some staves marked with an asterisk (\*). The piano part consists of chords and moving lines in both hands.

## CHORO.

Two systems of musical notation for the Choro section. Each system includes five vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staves. The piano part provides harmonic support with chords and melodic fragments.

Al - cun non sia, che dis - pe - ra - to in pre - da si do - ni al

duol, ben - che ta - lor si as - sa

duol, ben - che ta - lor si as - sa

\*) geschwärzt.

glia pos - sen - te sì, che no - stra vi - ta in - for -

glia pos - sen - te sì, che no - stra vi - ta in - for -

sa, pos - sen - te, sì pos - sen - te sì, che nostra vita in - for - sa.

sa,

*Wiederholung des Ritornells.*

Che poi - chè nem - - bo rio gra - vidò il se - no d'a - tra tem -

Che poi - chè nem - bo rio gra - vidò il se - no d'a - tra tem -

Che poi - chè nem - - bo rio gra - vidò il se - no d'a - tra tem -

pe - sta in or - ri - di - to ha il mon - do,

pe - sta in or - ri - di - to ha il mon - do, dis -

pe - sta in or - ri - di - to ha il mon - do, dis - piega il

dis - pie - ga il sol più chiaro i rai . . . . . lu - cen - ti,

piega il sol più chiaro i rai . . . . . lu - cen - ti,

sol più chia - ro i rai . . . . . lu - cen - ti, dis -

dis. piega il sol più chiaro i rai lu - cen - ti.  
 dis. piega il sol più chia - ro i rai lu - cen - ti.  
 pieg' il sol più chia - ro i rai . . . . . lu - cen - ti.

*Wiederholung des Ritornells.*

Do - po . . . l'as - pro gel del ver - no i - gnu - do  
 Do - po . . . l'as - pro gel del ver - no i - gnu - do ve -

ve - ste di fior la pri - ma -  
 ste di fior la pri - ma - ve -

\* Orig.

ve - - - ra i cam - pi.

- - - ra i cam - pi.

The first system consists of three staves. The top two are vocal staves in G major, with the first staff having a treble clef and the second a bass clef. They both contain a melodic line with lyrics. The third staff is a piano accompaniment in G major, with a treble and bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Ec-co Orfeo, ec-co Orfeo, cui pur dian - zi fu - ron ei - bo i so - spir,

Ec-co Orfeo, ec - co Orfeo, \_\_\_\_\_

Ec-co Orfeo, ec - co Or - feo, \_\_\_\_\_

Ec-co Orfeo, ec - co Orfeo, \_\_\_\_\_

Ec-co Orfeo, ec - co Orfeo, \_\_\_\_\_

The second system consists of seven staves. The first six are vocal staves in C major, with the first staff having a treble clef and the others having a bass clef. They contain a melodic line with lyrics. The seventh staff is a piano accompaniment in C major, with a treble and bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

[illegible]

tan - to, che nul - la è più, che nul - la è più, che nul - la è più, che  
che nul - la è più, che da bramar gl'a - van - zi, che da bramar gl'a - van - zi, che  
che da bramar gl'a - van - zi, che da bramar gl'a -  
tan - to, che nul - la è più, che da bra - mar, che da bra - mar gl'a -  
che da bramar gl'a - van - zi, che

da bramar gl'a - van - zi, che da bramar gl'avanzi, che da bramar gl'a - van - zi.

da bra - mar, che da bramar gl'a - van - zi, gl'a - van - zi.

van - zi, che da bramar gl'a - van - zi, che da bramar gl'a - van - zi.

van - zi, che da bramar gl'a - van - zi, che da bramar gl'a - van - zi, gl'a - van - zi.

da bramar gl'a - van - zi, che da bramar gl'a - van - zi.

The vocal score consists of five staves, each with a different clef (soprano, alto, two tenors, and bass). The lyrics are in Italian and are repeated across the staves. A sharp sign (#) is placed above the first staff, and an asterisk (\*) is placed above the second staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

## SINFONIA.

The symphony score consists of five staves, each with a different clef (soprano, alto, two tenors, and bass). The music is written in a key with one flat (Bb) and a common time signature (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

\* Orig. gis.



The first system of the musical score consists of six staves. The first five staves are vocal parts, each beginning with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The sixth staff is a piano accompaniment, featuring a grand staff with both treble and bass clefs. The music is written in a style characteristic of the late Renaissance or early Baroque, with a focus on melodic lines and harmonic support.

The second system of the musical score also consists of six staves, continuing the vocal and piano parts from the first system. The notation remains consistent, with the same clefs and key signature. The system concludes with a double bar line, indicating the end of a musical phrase or section.

## Atto Secondo.

Orfeo. \*)

Ec - co pur - ch'a voi ri - tor - no, ca - re sel - vee piag - giea - ma - te,  
 da quel sol fat - te be - a - te, per cui sol mie nott' han gior - no.  
 Ec - co pur - ch'a voi ri - tor - no, ec - co pur - ch'a voi ri - tor - no.

## Ritornello.

Questo Ritornello fù sonato di dentro da un Clavicembano, duoi Chitaroni, e 2 Violini piccioli alla Francese.

\*) Der erste dreitheilige Satz. +) Orig. h.

Pastore.

Mi - ra ch'ia sen' al - let - ta l'om - bra Or - feo di que' fag - gi'

or che 'nfo - ca - ti rag - gi Fe - bo dal ciel sa - et - ta.

Su quell' er - bo - sa spon - da po - siam - ci e in va - ri mo - di cias - cun sua  
vo - ce sno - di al mor - mo - rio del - l'on - de.

## Ritornello.

Questo Ritornello fù sonato da duoi Violini ordinarj da braccio, un Basso de Viola da braccio, un Clavicemb. e 2 Chitaroni.

\*) Orig. = ♩

The first system of the musical score consists of five staves. The top four staves are vocal parts, and the bottom staff is a keyboard accompaniment. The music is in a minor key, indicated by a single flat (B-flat) in the key signature. The vocal parts feature a mix of eighth and sixteenth notes, with some melodic lines and others providing harmonic support. The keyboard accompaniment uses chords and moving lines in both the right and left hands.

Due Pastori. (Un Clavicembano ed un Chitarone.)

The second system of the musical score consists of five staves. The top four staves are vocal parts, and the bottom staff is a keyboard accompaniment. The music is in a minor key, indicated by a single flat (B-flat) in the key signature. The vocal parts feature a mix of eighth and sixteenth notes, with some melodic lines and others providing harmonic support. The keyboard accompaniment uses chords and moving lines in both the right and left hands.

In que - sto pra - toa - dor - no og - ni sel - vag - gio

The third system of the musical score consists of five staves. The top four staves are vocal parts, and the bottom staff is a keyboard accompaniment. The music is in a minor key, indicated by a single flat (B-flat) in the key signature. The vocal parts feature a mix of eighth and sixteenth notes, with some melodic lines and others providing harmonic support. The keyboard accompaniment uses chords and moving lines in both the right and left hands.

Nu - me so - ven - teha per co - stu - me di far lie - to sog - gior.no.

The first system of musical notation consists of four staves. The top two staves are vocal parts in G-clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom two staves are piano accompaniment in F-clef with a key signature of one flat. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final sharp sign on the top staff.

The second system of musical notation continues the piece with four staves. It maintains the same vocal and piano parts. The piano accompaniment includes some chords and moving lines in both hands, with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) indicated by a double bar line and key signature change.

The third system of musical notation features the vocal parts singing the lyrics "Qui Pan, Dio de' pa .". The piano accompaniment continues with chords and moving lines. The system concludes with a double bar line and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat).

sto - ri, sù - dî ta - lor do - len - te ri - mem - brar dol - ce - men - te suoi

The first system consists of four staves. The top two staves are vocal parts in G-clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom two staves are a keyboard accompaniment in F-clef with a key signature of one flat. The vocal lines have lyrics underneath them. The keyboard part features a complex texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes.

## Ritornello.

Fù sonato di dentro da duoi Chitaroni, 1 Clavicemb. e 2 Flautini.

sven - tu - rati a - mo - ri.

The second system also consists of four staves. The top two staves are vocal parts in G-clef with a key signature of one flat. The bottom two staves are a keyboard accompaniment in F-clef with a key signature of one flat. The vocal lines have lyrics underneath them. The keyboard part continues with a similar complex texture of beamed notes.

The third system consists of four staves. The top two staves are vocal parts in G-clef with a key signature of one flat. The bottom two staves are a keyboard accompaniment in F-clef with a key signature of one flat. The vocal lines are mostly whole notes. The keyboard part features a complex texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes.

## Due Pastori.

Qui le Na - pe e (*sic*) vez - zo - se, schie - ra sem - pre fio - ri - ta,

The first system of the musical score for 'Due Pastori' features three staves. The top two staves are for vocal parts in G major, with lyrics 'Qui le Na - pe e (*sic*) vez - zo - se, schie - ra sem - pre fio - ri - ta,'. The bottom staff is for a lute accompaniment in G major, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Con le can - di - de di - ta fur vi - ste a co - glier ro - se.

The second system continues the musical score. The vocal parts have lyrics 'Con le can - di - de di - ta fur vi - ste a co - glier ro - se.' The lute accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, now including some chords.

## Ritornello.

The 'Ritornello' section consists of three staves. The top two staves are for vocal parts in G major, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is for a lute accompaniment in G major, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.



A musical score for a vocal and piano piece. The vocal part consists of two staves (soprano and alto) in G major, 3/4 time. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass) in G major, 3/4 time. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the vocal lines, and a more rhythmic, chordal texture in the piano accompaniment.

## CHORO.

A musical score for a chorus, labeled "CHORO.". The lyrics are: "Dun - que fa de-gno Or - fe - o del suon del - la tua li - ra". The score is written for a vocal ensemble (soprano, alto, tenor, and bass) and a piano accompaniment. The vocal parts are in G major, 3/4 time, and feature a simple, homophonic melody. The piano accompaniment is in G major, 3/4 time, and features a more complex, rhythmic texture with chords and moving lines. The lyrics are written below the vocal staves.

que - sti cam - pi, o ve spi - ra au - ra d'o - dor sa - be - o.

au - ra d'o - dor sa - be - o.

spi - ra au - ra d'o - dor sa - be - o.

spi - ra au - ra d'o - dor sa - be - o.

spi - ra au - ra d'o - dor sa - be - o.

## Ritornello.

Fù sonato questo Ritornello di dentro da 5 Viole da braccio, un Contrabasso, 2 Clavicemb. e 3 Chitaroni.

<sup>+) Die Dreien stehen im Orig. nicht immer vor den drei Noten, sondern oft zwischen ihnen. Der Satz ist rhythmisch sehr merkwürdig.</sup>

Orfeo.

Vi ri - cor - da, o bosch' om - bro - si, vi ri - cor - da, o bosch' om -

bro - si, de miei lunghe pri - tor - men - ti, quando i sas - siai miei la - men - ti ri - spon - dean fat - ti pie -

to - si. Vi ri - cor - da, o bo - schi om - bro - si, vi ri - cor - da, o boschi om - bro - si.

\*) *geschwärzt.*

## Ritornello.

The musical score is divided into three systems. The first system contains five vocal staves and a grand staff. The second system contains five vocal staves and a grand staff. The third system contains a vocal staff with lyrics and a grand staff. The music is in 3/4 time and features complex polyphonic textures with many sharps in the key signature. There are some triplets marked with a '3' in the first system.

Di - teal - lor non vi sem - bra - i, di - teal - lor non vi sem -

\*) Hier fehlen die 3.

bra - i più d'ogn' al - tro scon - so - la - to, or for - tu - na ha stil can - gia - to et ha vol - to in fe - sta i

*(geschwärzt)*

gua - i. Di - teal - lor non vi sem - bra - i più d'ogn' al - tro scon - so - la - to.

*Repetizione di Ritornello.*

Vis - si già me - sto e do - len - te, vis - si già me - sto e do -  
Sol per te, bel - la Eu - ri - di - ce, sol per te, bel - la Eu - ri -

len - te, or gio - i - sco, e que - gli af - fan - ni, che sof - fer - ti ho per tan -  
di - ce, be - ne - di - coil mio tor - men - to, do - po' l' duol vie più con -

to an - ni, fan più ca - ro il ben pre - sen - te. Vis - si già me - sto e  
ten - to, do - po' l' mal vie più fe - li - ce. Sol per te bel - la Eu - ri -

Pastore.

do - len - te, vis - si già me - sto e do - len - te. Mi - ra, deh mira, Or -  
di - ce, sol per te . . . . bel - la Eu - ri - di - ce.

*Repetizione di Ritornello.*

feo, che d'o.gni intor - no ri - de il bosco e

ri - de il pra - to. Se - gui pur col plettr'au - ra - to d'ad.dol.cir

Messaggiera. Un organo di legno ed un Chitarone.

l'a - ria in si bea - to gior - no. Ahi ca - so a - cer - bo,

ahi fat'empio e cru - de - le, ahi stelle in - giu - ri - o - se, ahi ciel a - va - ro.

\*) \_\_\_\_\_ Un Clavic., Chitar. e Viola da braccio.

Messaggiera.

Qual suon do - lente il lie - to di per - tur - ba. Lassa? dunque debb' i - o,

3 4 4 3

men - tre Orfeo con sue no - te il ciel con - so - la, con le pa - ro - le mie passar -

Pastore.

- gli il co - re. Que - sta è Sil - via gen - ti - le, dol - cis - si -

ma com - pa - gna del - la bell' Eu - ri - di - ce, ò quanto è in vi - sta do - lo - ro -

sa, or che fia, deh sommi De - i, non tor - ce - te da noi benigno il guar - do.

\*) Personenanzeige fehlt, doch kann es nur der vorhergehende Pastore sein.

Pa-stor, las-cia-te il can-to, ch'og-ni nostr'al-le-grez-za in dog-lia è vol-ta.

Orfeo.

Messaggiera.

D'on-de vie-ni? o-ve vai? Nin-fa che por-ti? A te ne ven-go Orfeo,

Mes-sag-gie-ra infe-li-ce, di ca-so più infe-li-ce e più fu-ne-

Orfeo.

sto la tua bella Eu-ri-di-ce. Oi-mè che o-do?

Messaggiera.

Orfeo.

Messaggiera.

La tua di-let-ta spo-sa è mor-ta. Oi-mè! In un fio-



ri - to pra - to con l'al - tre sue com - pa - gne gi - va co - glien - do fio - ri per

far - ne u - na ghir - lan - da a le sue chio - me, quand' an - gue in - si - dio - so, ch'è -

ra fra l'er - be as - co - so, le pun - se un piè con ve - le - no - so den - te,

ed ec - co im - man - ti - nen - te sco - lo - rir - si il bel vi - so

e ne suoi lu - mi spa - rir que' lampi, ond' el - la al - sol fea scor - nò; al -

\*) Orig. a

l'or noi tut - te spi - got - ti - te e me - ste le fum - mo in - ter - no ri - chia -

mar ten - tan - do gli spir - ti in lei smarri - ti con fon - da fresca e co' pos - sen - ti car - mi ma

nul - la val - se ai las - sa? ch'el - la i lan - gui - di lu - mi al - quan - to appren -

do e te chian - man - do Or - fe - o, Or - fe - o, dop - po un gra - ve so -

spi - ro spi - rò fra que - ste brac - cia, ed io ri - ma - si pie - na il cor di pie -

ta - de e di spa - ven - to. Ahi ca - so a - cer - bo, ahi fatt' em - pio e cru - de - le, ahi

stell' in - giu - ri - o - se, ahi ciel a - va - ro. Al - l'a - ma -

Pastore.

- ra no - vel - la ras - sembra l'in - fe - li - ce un mu - to sas - so, che per trop - po do - lor non

può do - ler - si. Ahi ben avrebbe un cor di Tigre o d' Or - sa, chi non sentis - si

del tuo mal pie - ta - de, pri - vo d'og - ni tuo ben mi - se - ro a - man - te.

Orfeo. Un organo di legno ed un Chitar.

Tu se'mor-ta, se'mor-ta, mia vi-ta, ed io respi-

ro, tu se' da me par-ti-ta, se' da me par-ti-ta per mai più,

mai più non tor-na-re, ed io ri-man-go nò, nò, che se l'ersi al-cu-na co-sa ponno,

n'andrò si-cu-ro a' più profon-di a-bis-si e in-te-ne-ri-to il cor del rè dell'om-bre,

me-co-tra-rot-ti a ri-ve-der le stel-le, o se ciò neghe-rammi em-pio desti-no,

ri-mar-ro te-co in com-pa-gnia di mor-te! ad-dio ter-ra!

ad-dio cie-lo e so-le! ad-di-o!

## CHORO.

Ahi, caso a-cer-bo, ahi, fatt' em-pio e cru-de-le, ahi, stelle ingiu ri-o-.

Ahi, caso a-cer-bo, ahi, fatt' empio e cru-de-le, ahi, stelle ingiu ri-o-.

Ahi, caso a-cer-bo, ahi, fatt' em-pio e cru-de-le, ahi, stelle ingiu ri-o-.

Ahi, caso a-cer-bo, ahi, fatt' em-pio e cru-de-le, ahi, stelle ingiu ri-o-.

Ahi, caso a-cer-bo, ahi, fatt' em-pio e cru-de-le, ahi, stelle ingiu ri-o-.

se, ahi, cie - lo a - va - ro. Non si fi - di uom mor - ta - le

se, ahi, cie - lo a - va - ro. Non si fi - di uom mor - ta - le

se, ahi, cie - lo a - va - ro. Non si fi - di uom mor - ta - le

se, ahi, cie - lo a - va - ro. Non si fi - di uom mor - ta - le di ben ca -

se, ahi, cie - lo a - va - ro. Non si fi - di uom mor - ta - le

di ben ca - du - co e fra - le, che to - sto fug - ge e spes - so

di ben ca - du - co e fra - le, che to - sto fug - ge, che to - sto fug - ge e spes - so

di ben ca - du - co e fra - le, che to - sto fug - ge, che to - sto fug - ge e spes - so

du - co e fra - le, che to - sto fug - ge, che to - sto fug - ge e spes - so a gran sa -

di ben ca - du - co fra - le, che to - sto fug - ge e spes - so

a gran sa - li - ta, a gran sa - li - ta il pre-ci - pizio è pres - so.

a gran sa - li - ta, a gran sa - li - ta il pre-ci - pi - zio è pres - so.

a gran sa - li - ta, a gran sa - li - ta il pre-ci - pi - zio è pres - so.

li - ta, a gran sa - li - ta il pre-ci - pi - zio è pres - so.

a gran sa - li - ta, a gran sa - li - ta il pre-ci - pi - zio è pres - so.

## Messaggiera.

Ma io, chin que - sta lin - gua hò porta - to il col - tel - lo, ch'è sue - na - ta ad Or -  
(sic?)

feo, l'a-ni-ma a-man - te, o-di-o-sa ai pa - stori ed al - le Nin - fe, o-di -

o-sa a me stes - sa, o - ve m'as - con - do, not - to - la in - fau - sta il so - le

fug - gl - rò sem - pre e in so - li - ta - rio spe - co me - ne -

rò vi - ta al mio do - lor con - for - me.

## SINFONIA.

SINFONIA.



CHORO. Duoi Pastori cantano al suono del Organo di legno, ed un Chitarone.

Chi ne con-so-la ahi las-si? o pur, chi ne con-ce-de ne

Chi ne con-so-la ahi las-si? o pur, chi ne con-ce-de ne

gl'oe chi un vi-vo fon-te da po-ter la-gri-mar co-me con-

gl'oe chi un vi-vo fon-te da po-ter la-gri-mar co-

vien-si in que-sto me-sto gior-no,

me con-vien-si in que-sto me-sto gior-no, quan-to più lie-to

quan-to più lie-to già, quan-to più lie-to già tant' or più me-sto og-

già, quan-to più lie-to già tan-t' or più me-sto og-

gi tur-bo cru-de - le i due lu-mi maggio - ri di que-ste no-stre sel - ve,

Eu - ri - di - ce ed Or - fe - o, lu - na pun - ta dall' an - gue,

ahi las - si ha spen - ti.  
fal - tro dal duol traf - fit - to ahi las - si ha spen - ti.

## CHORO.

Ahi, ca-so a - cer - bo ahi, fat' em - pio e cru - de - le

ahì, stelle in-giu - ri - o - se, ahì, cie - lo a - va - ro.

ahì, stelle in-giu - ri - o - se, ahì, cie - lo a - va - ro.

ahì, stelle in-giu - ri - o - se, ahì, cie - lo a - va - ro.

ahì, stelle in-giu - ri - o - se, ahì, cie - lo a - va - ro.

ahì, stelle in-giu - ri - o - se, ahì, cie - lo a - va - ro.

The piano accompaniment features a series of chords in the right hand and a more active bass line in the left hand, with some chromatic movement.

Ma do - ve, ah do - ve or so - no del - la mi - se - ra Nin - fa le belle e

Ma do - ve, ah do - ve or so - no del - la mi - se - ra Nin - fa le belle e

The piano accompaniment continues with harmonic support, featuring sustained chords and some melodic fragments in the right hand.

fred - de membra, do - ve suo de - gno al - ber - go, quel - la bell'

fred - de membra, do - ve suo de - gno al - ber - go, quel - la bell'

The piano accompaniment provides a harmonic foundation with long-held chords in the right hand and a steady bass line in the left hand.

al - ma eles - se, ch'og - gi è par - ti - ta in sul fio - rir de' gior -

al - ma eles - se, ch'og - gi è par - ti -

4

ni, ch'og - gi è par - ti - ta in sul fio - rir, de' gior -

ta, in sul fio - rir, de' gior - ni, in sul fio - rir de' gior -

ni. Andiam pa - sto - ri, an - diam pa - sto - ri, an - dia - mo,

ni. Andiam pa - sto - ri, an - dia - mo, pie - to -

pie - to - sia ri - tro - var - la e di la - grime a - ma -

- sia ri - tro - var - la e di la - grime a - ma - re il do - vu - to tri -

re il do - vu - to tri - bu - to per noi si pa - ghi, si paghi alme - no, si paghi al - me -

bu - to per noi si pa - ghi, per noi si pa - ghi, si paghi alme - no, al cor - po esan -

no al cor - po e - san - gue, si paghi alme - no al cor - po e - san - gue.

gue, si paghi alme - no al cor - po esan - gue, al corpo e - san - gue.

## CHORO.

Ahi, caso a - cer - bo, ahi, fat' em - pio e cru - de - le, ahi,

Ahi, caso a - cer - bo, ahi, fat' empio e cru - de - le, ahi,

Ahi, caso a - cer - bo, ahi, fat' em - pio e cru - de - le, ahi,

Ahi, caso a - cer - bo, ahi, fat' em - pio e cru - de - le, ahi,

Ahi, caso a - cer - bo, ahi, fat' em - pio e cru - de - le, ahi,

stell' in giu - ri - o - se, ahi, ciel a - va - ro.

stell' in giu - ri - o - se, ahi, ciel a - va - ro.

stell' in giu - ri - o - se, ahi, ciel a - va - ro.

stell' in giu - ri - o - se, ahi, ciel a - va - ro.

stell' in giu - ri - o - se, ahi, ciel a - va - ro.

The piano accompaniment features a complex texture with multiple voices in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand, including some chromatic passages.

## Ritornello.

The Ritornello section consists of five staves. The first four staves are for voices, and the fifth is for piano. The music is in a common time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chromaticism. The piano part has a more complex texture with many beamed notes and some chromatic passages.

## SINFONIA.

## MONTEVERDE, II. AKT.

179

The first system of the musical score, measures 1-16. It consists of nine staves. The top six staves are for a string quartet (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses, and Contrabasses). The bottom three staves are for the keyboard (Grand Piano). The music is in C major, 4/4 time. The strings play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the keyboard provides harmonic support with chords and moving lines.

The second system of the musical score, measures 17-32. It continues the same instrumentation and key signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. The keyboard part continues to provide harmonic support with chords and moving lines. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Qui entrano i Tromb., Corn. ed Regali, e taciono le Viole da braccio, ed Organi di legno, Clavicem. e si muta la Scena. (*Hier treten die Posaunen, Hörner und Regale ein und schweigen Viole da braccio etc., auch ändert sich die Scene.*)



# Atto Terzo.

Der 3. Akt beginnt mit Recitativen zwischen Orfeo, Speranza und Caronte. Orfeo: Scorto da te mio Nume, Speranza, Speranza unico etc. 4 Zeilen, darauf Speranza 8 Zeilen, Orfeo 3 Zeilen, Caronte (Basspartie) 5 Zeilen. Darauf folgt Seite 51 eine

## SINFONIA.

The musical score for the Sinfonia is presented in two systems. Each system consists of five staves: four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one piano accompaniment staff (Grand Staff). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The first system contains 16 measures, and the second system contains 16 measures. The vocal parts are written in a recitative style, with long notes and rests. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. The score concludes with a double bar line and repeat dots.



Orfeo, al suono del Organo di legno ed un Chitar., canta una sola delle due parti.  
*Orfeo singt nur eine der beiden Stimmen, begleitet von etc.*

VIOLINO.

VIOLINO.

ORFEO.

Pos - sen - te spir - to

Pos - sen - te spir - to\*)

Generalbass  
und  
Clavieranszug.

e for - mi - da - bil nu

e for - mi - da - bil . . . . . nu me, . . .

me, sen - za cui far pas -

sen - za cui far pas -

\*) *Original*

die 32tel haben folgende Form: , die 16tel: 

\*) Der Text ist genau nach dem Original untergelegt. Der ausgesetzte Generalbass gilt der verzierten (kolorierten) Singstimme.

\*)

sag - gio all' al - tra ri - va

sag - gio all' al - tra ri - va

al - ma da cor - po sciol - ta in -

al ma da . . . . . cor - po . . . . . sciolta in - van . .

van pre - su

pre - su

\*) Eine 32tel Pause: ♪

Duoi Cornetti.

Non vi - vo io, nò, che poi di vi - ta è

Non vi - v' io, nò, . . . . che poi di vi - ta è pri.

\*) Originalgetreu. \*\*) fälschlich 32tel. †) die Bogen fehlen im Orig.

pri - va mia ca - ra spo - sa,  
- va mia . . . ca - ra . . . spo - sa,

il cor non e piu me-co e sen - za  
il cor non e . . . . . piu me-co e senza cor, com'es - ser

## Ritornello.

cor, com'esser può, ch'io vi - va.  
può, . . . . . (sic) ch'io vi - va.

\*) fälschlich — vor a.

ARPA DOPPIA.

ARPA DOPPIA.

A lei . . . . . lei

A lei . . . . .

vol - t'hò il cam -

vol - t'hò il . . . . . cam -

min per l'a - er cie -

min per l'a - er cie -

co Al in-fer-no non

co Al in-fer-no non

già, ch'ò - vun - que stas - si

già, ch'ò - vun - que . . . . stas - si

tan ta bel -

tan ta bel -

\*) — fehlt.

lez - za, il pa - ra - di - so ha se -

lez - za, il pa - ra - di - so ha se -

## Ritornello.

co.

co.

\*) Orig.



The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in a treble clef, featuring a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, and some rests. The lower staff is an accompaniment in a bass clef, with a more rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The key signature has one flat (B-flat).

The second system continues the vocal and accompaniment parts. The vocal line has a long, flowing melodic phrase. The accompaniment provides a steady rhythmic foundation. The key signature remains one flat.

The third system features a vocal line with lyrics. The lyrics are: "Orfeo. Or fe o . . . son . . .". The vocal line is in a treble clef. The accompaniment is in a bass clef. The key signature has one flat.

The fourth system continues the vocal and accompaniment parts. The lyrics are: "(sic?) feo son io? io?". The vocal line is in a treble clef. The accompaniment is in a bass clef. The key signature has one flat.

\*) Orig. d statt g.



che d'Euridi - ce i pas - si se -

gue per que - ste te - ne - bro - se a - re - ne, O - ve - . . . . giam - mai . . . .

giammai per uom mor - tal non vas - si.

\*) per . . . . uom . . . mor - tal . . . . non . . . . vas - si o delle

\*) Die Bogen sind originalgetreu.

lu - ci mie lu - ei se - re - ne, s'un vo - stro sguar - do

può tor - nar mi in vi - ta, ah! chi niega il con - forto al - le mie pe - ne...

..... ah! chi niega il con - forto al - le mie pe - ne.....

Furono sonate le altre parti da tre Viole da braccio, ed un contrabasso de Viola tocchi pian piano.

*Das Folgende wird sehr leise mit 3 Viole da braccio etc. vorgetragen.*

Sol tu, no - bi - le Dio, puoi dar - mi ai - ta, ne te - mer del, che sopr'un'

\*) Orig. c.

au - rea ce - tra sol di cor - de soa - vi ar - mo le di - ta, con - tr'à cui ri - gid'

al - ma in - van . . . . . sim - pe - tra.

Caronte.

Ben mi lu - singa al - quan - to di - lettando - mi il co - re, scon - so - la - to can - to -

re, il tuo piant' el tuo can - to, mi lunge ah lun - ge sia da que - sto

pet - to pie - tà, di mio va - lor non de - gno ef - fet - to. Ahisventu - rato a -

man - te, spe - rar dun - que non li - ce, chio - dan miei prie - ghi i cit - ta - din d'A - ver - no,

on - de qual ombra er - ran - te d'in - se - pol - to ca - da - ve - ro e in - fe - li - ce

pri - vo sa - rò del cie - lo e dell' in - fer - no, co - sì vol em - pia

sor - te, ch'in quest' or - ror di mor - te da te cor mio lon - ta - no chia - mi tuo

nome in va - no e pregando e pian - gendo io mi con - su - mi, ren - de - temi il mio ben,  
ren - de - temi il mio ben, ren - de - temi il mio ben Tar - ta - rei Nu - mi.

Questa Sinfo. si sonò pian piano, con Viole da braccio, un Org. di leg. ed un contrabasso de Viola da gamba. (*Diese Sinfonie spiele man ganz leise mit etc.*)

\*) im Orig. eine 8<sup>va</sup> höher.  
Die Oper 1. Thl.

Orfeo canta al suono del Organo di legno solamente. (*Orpheus singt nur begleitet mit einem Organo di legno.*)

Ei dor-me, e la mia ce-tra, se pie-tà non im-pe-tra nel in-da-ra-to co-re,

al-men' il son-no fug-gir al mio can-tar gl'occhi non pon-no; su dun-que à che più tar-do

temp' è ben da pro-dar su l'al-tra spon-da, sal-cun non è, ch'il nie-ghi, va-glia l'ar-

dir, se fu-ron van' i prie-ghi, e va-go fior del tem-po l'oc-ca-si-on, ch'es-ser dee(*sic?*)

col-taà tem-po. Men-tre ver-san quest'

(*Hier tritt Orpheus in ein Boot und fährt im Gesange fort, begleitet von demselben Instrument.*)

oc-chia-ma-ri fin-mi, ren-de-te-mi il mio ben, ren-

de - te - mi il mio ben, ren - de - te - mi il mio ben, Tar - ta - rei nu - mi.

## SINFONIA a 7.

\*) im Orig. eine 8<sup>va</sup> höher.



This system contains ten staves of music. The top five staves are vocal parts, likely for a choir or soloists, with various melodic lines and rests. The bottom five staves are instrumental, including a grand piano (G-clef and F-clef) and other instruments, providing harmonic support with chords and moving lines.

Coro de spiriti, al suono di un Reg., Org. di legno, 5 Tromb., 2 Bassi da gamba ed 1 Contrabasso de viola.

This system contains seven staves. The top five staves are vocal parts with the following lyrics:
   
Nul . . la impre . sa per uom si ten.ta in . va . . no, nul . . la impre .
   
Nul . la impre . . sa per uom si ten.ta in . va . no, nul . la impre . sa
   
Nul . la im . pre . sa per uom si ten.ta in . va . . no, nul . la im . pre .
   
Nul . la im . pre . . sa per uom si ten.ta in . va . . no,
   
Nul . la im . pre . .
 The bottom two staves are instrumental, featuring a grand piano and other instruments.



sa per uom si ten - ta in - va - no, ne con - tro a lui, . . . ne con - tr'a

per uom si ten - ta in - va - no, ne con - tr'a lui, ne con - tr'a lui

sa per uom si ten - ta in - va - no, ne con - tro a lui, ne con - tro a

ne con - tro a lui, ne con -

sa per uom si ten - ta in - va - no, ne con - tr'a lui, ne con - tr'a

The first system of the musical score consists of six staves. The first five staves are vocal parts, and the sixth is a piano accompaniment. The vocal parts are in 3/4 time and feature a mix of treble and bass clefs. The lyrics are written below the vocal staves, with some words hyphenated across measures. The piano accompaniment is in the bottom staff, featuring a treble and bass clef with a complex harmonic structure.

lui più sà na - tu - ra ar - mar - si; ei dell' in - sta - bil

più sà na - tu - ra ar - mar - si; ei dell' in - sta - bil

lui. . . più sà na - tu - ra ar - mar - si; ei dell' in - sta - bil

tr'a lui più sa na - tu - ra ar - mar - si; ei dell' in - sta - bil

lui più sà na - tu - ra ar - mar - si; ei dell' in - sta - bil

The second system of the musical score consists of six staves. The first five staves are vocal parts, and the sixth is a piano accompaniment. The vocal parts are in 3/4 time and feature a mix of treble and bass clefs. The lyrics are written below the vocal staves, with some words hyphenated across measures. The piano accompaniment is in the bottom staff, featuring a treble and bass clef with a complex harmonic structure.

pia - no a -

pia - no a - rò gl'ón - do - si cam - pi, a -

pia - no a - rò gl'ón - do - si cam - pi, e'l se - me spar - se, e'l se - me  
(sic?)

pia - no a - rò gl'ón - do - si cam - pi, e'l se - me spar - se,  
(sic?)

pia - no a - rò gl'ón - do - si cam - pi, e'l

rò gl'ón - do - si cam - pi e'l se - me spar - se di sue fa - ti - che, ond' au - rea

rò gl'ón - do - si cam - pi e'l se - me spar - se di sue fa - ti - che, ond' au - rea

spar - se di sue fa - ti - ch'ond' au -

e'l se - me spar - se di sue fa - ti - che, ond' au - rea mes -

se - me spar - se di sue fa - ti - ch'on -

mes - - se ac - col - - se; quin - ci per - chè me - mo - ria per -

mes - - se ac - col - - se; quin - ci per - chè me - mo -

rea mes - - se ac - col - - se; quin - ci per - chè me - mo -

- se ac - - col - - se; quin - ci per - chè me - mo -

d'au - rea mes - - se ac - col - se; quin - ci per -

The first system of the musical score features five vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are arranged in a five-part setting, with the soprano at the top and the bass at the bottom. The piano accompaniment is in the lower register, providing harmonic support. The lyrics are in Italian, and the music is in a key with one sharp (F#).

chè me - mo - ria vi - ves - se di sua glo - ria, la fa - ma a dir . . . .

ria vi - ves - se di sua glo - ria, la fa - ma a dir di

ria vi - ves - se di sua glo - - - - ria, la fa - ma a dir di

ria vi - ves - se di sua glo - ria, la fa - ma a dir di lui sua

chè me - mo - ria vi - ves - se di sua glo - ria, la fa - ma a dir di

The second system continues the musical setting. It features the same five vocal parts and piano accompaniment. The lyrics continue from the first system, with some parts overlapping. The piano accompaniment remains in the lower register, providing harmonic support. The lyrics are in Italian, and the music is in a key with one sharp (F#).

... di lui sua lin - gua sciol - se, ch'ei po - se fre - no al mar con

lui sua

lui sua

lui

lui sua

The first system of the musical score consists of six staves. The top five staves are vocal parts, and the bottom staff is the piano accompaniment. The vocal parts have lyrics in Italian. The piano accompaniment features a complex harmonic structure with many accidentals.

fra - gil le - gno, che prez - zò d'au - strè d'a - qui - lon lo sde -

fra - gil le - gno, che prez - zò d'au - strè d'a - qui - lon lo sde - gno, che prez - zò

che prez - zò d'au - strè d'a - qui - lon lo sde - gno,

che prez - zò d'au - stro,

che prez - zò d'au - strè d'a - qui - lon lo sde - gno, che prez -

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. It consists of six staves, with the same layout as the first system. The lyrics continue across the vocal staves, and the piano accompaniment maintains its complex harmonic texture.

gno, che prez-zò d'au-strè d'a-qui-lon lo sde-gno.

d'au-strè d'a-qui-lon lo sde-gno, e d'a-qui-lon lo sde-gno.

che prez-zò d'au-strè d'a-qui-lon lo sde-gno, lo sde-gno.

che prez-zò d'au-strè d'a-qui-lon lo sde-gno.

zò d'au-strè d'a-qui-lon, che prez-zò d'au-strè d'a-qui-lon lo sde-gno.

Wiederholung der *Sinfonia a 7*, Seite 195

Schluss des 3. Aktes.

## Atto Quarto.

Beginnt mit Recitativen der Proserpina, 7 Zeilen, des Pluto, 6 Zeilen, zwei einstimmigen Chören mit Bass, 3 Zeilen, der Proserpina, 2 Zeilen und des Pluto, 2 Zeilen. Darauf folgender Chor:

Coro de Spiriti a cinque. (Chor der Geister.)

Pietade og-gied a-mo-re tri-on-fan, tri-on-fan, nell'in-fer-no.

Pietade og-gied a-mo-re tri-on-fan, tri-on-fan, nell'in-fer-no.

Pietade og-gied a-mo-re tri-on-fan, tri-on-fan, nell'in-fer-no.

Pietade og-gied a-mo-re tri-on-fan, tri-on-fan, nell'in-fer-no.

Pietade og-gied a-mo-re tri-on-fan, tri-on-fan, nell'in-fer-no.

Pietade og-gied a-mo-re tri-on-fan, tri-on-fan, nell'in-fer-no.

(Ein Geist)

Ec-coil gen-til can-to-re, che sua spo-sa con-du-ce al ciel su-per-no.

The musical score for 'Ein Geist' features a vocal line in G major with a soprano clef and a piano accompaniment in G major with a grand staff. The vocal line is a simple melody with lyrics. The piano accompaniment consists of chords and a bass line.

Ritornello.

VIOLINI

Orfeo.

Qual o.

The Ritornello section is for violins. It features a continuous sixteenth-note pattern in the right hand and a simpler accompaniment in the left hand. The key signature changes to D major for the Orfeo section.

nor di te fia de-gno, mia ce-tra on-ni-po-ten-te, shai nel tar.ta-reo

The musical score continues with Orfeo's vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics. The piano accompaniment consists of chords and a bass line.

Ritornello.

VIOLINI

The Ritornello section returns with the same sixteenth-note pattern for the violins.

re-gno pie-gar po-tu-to o-gni in-du-ra-ta men-te.

The musical score continues with Orfeo's vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics. The piano accompaniment consists of chords and a bass line.

Orfeo.

Luogo a -

vria fra le più bel - le i - ma - gi - ni ce - le - sti, ond' al tuo su - on - le stel - le dan - ze -

Ritornello.

VIOLINI

ran - no in gi - ror tard' or pre - sti.

Segue Orfeo.

Io per



te fe - li - cea pie - no ve - drò fa - ma - to vol - to e nel can - di - do

se - no del - la mia donn' og - gi sa - rò . . . . . rac - col - to, ma mentre io can - to, ohi - mè,

chi m'as - si - cu - ra, ch'el - la mi se - gua ohi - mè, chi mi na - scon - de dell' a - ma - te pu -

pil - le il dol - ce lu - me? For - se d'in - vi - dia pun - te le de - i - tà da - ver - no, perch'

io non sia quag - giù fe - li - cea à pie - no, mi tol - go - no il mi - rar - vi lu - ci be - ate e

lie - te, che sol col sguardo al - trui be - ar po - te - te? Ma che te - mi mio co - re, ciò che



vie - ta Plu - ton, co - man - da A - mo - re a nu - me più possen - te, che

vin - ce uo - mi - ni e de - i ben ub - bi - dir do - vre - i.

Qui si fa strepito dietro la tela.  
Segue Orfeo cantando nel  
Clavicembano, Viola da  
braccio e Chitarone.  
(*Hier macht man hinter dem  
Vorhange (Coulisse) Geräusch.  
Orpheus führt im Gesange fort,  
begleitet mit einem etc.*)

Ma che o - do? oi - mè las - so! s'ar - man for - se a' miei dan - ni con

tal furor le furie in - namo - ra - te per rapir - mi il mio ben ed io'l consen - to?

Qui si volta Orfeo e canta  
al suono del Organo di le -  
gno. (*Hier wendet sich  
Orpheus um und singt mit  
Begleitung des etc.*)

Orfeo.

O dolcis - si mi lu - mi! io pur vi veggio, io pur! ma qual e - clissi oi - mè v'o -

Qui canta Orfeo al suono del Clavie.,  
Viola da braccio basso ed un Chitarone.

Un Spirito. (Ein Geist.)

scu - ra? Rott' hai la leg - ge e se' di gra - tia in - de - gno.

Ahi vi - sta trop-po dol - ce e trop-po a - ma - ra,

\*)

co-sì per troppo a-mor dun-que mi per-di? Et io mi-se-ra per-do il poter più go-

de-re e di lu-ce e di vi-sta, e per-do insie-me te, d'o-gni ben più ca-ro, ò mio

Un Spirito del Coro canta. (Ein Geist aus dem Chore singt.)

cousor-te. Torn' à l'om-bre di mor-te, in-fe-li-ce Euri-di-ce, ne più spe-rar di rive-

Orfeo.  
der le stel-le, ch'omai sia sor-do a' pre-ghi tuoi l'in-fer-no. Do-ve ten vai

mia vi-ta, ec-co, lo ti se-guo; ma chi me'l neg'oi-mè sogn'ò va-neg-gio

\*) Ein  $\sharp$  im Original.

qual oc-cul - to po - ter da que-sti or-ro - ri, da que-sti a - ma - ti or -

ro - ri mal mio gra - do mi trag - ge e mi con - du - ce a l'o - di - o - sa lu - ce.

The musical score consists of two systems. Each system has a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The piano accompaniment features a bass line with a flat (B) and a treble line with various chords and intervals. The lyrics are in Italian and are written below the vocal line.

## Sinfonia a 7.

The musical score for Sinfonia a 7 consists of eight staves. The first seven staves are for individual instruments (strings and woodwinds), and the eighth staff is for the piano accompaniment (grand staff). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

The first system of the musical score consists of eight staves. The top two staves are vocal parts, featuring melodic lines with various note values and rests. The bottom six staves are instrumental parts, including a lute or guitar part with a prominent bass line and a keyboard part with complex chordal textures. A *(sic?)* annotation is present above the seventh staff of the first system. The second system also consists of eight staves, continuing the musical material with similar vocal and instrumental parts, concluding with a final cadence.

The second system of the musical score continues the composition with another set of eight staves. The vocal parts continue their melodic development, while the instrumental parts provide a rich harmonic and rhythmic foundation. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, maintaining the complex texture established in the first system. The score concludes with a final cadence on the eighth staff of the second system.

## Coro di Spiriti. (Chor der Geister.)

E la vir - tu - te un rag - gio di ce - le - ste bel - lez - za,

E la vir - tu - te un rag - gio di ce -

E la vir - tu - te un rag - gio di ce - le - ste bel - lez -

E la vir - tu - te un rag - gio di ce - le - ste bel - lez -

E la vir - tu - te un rag - gio di ce -

di ce - le - ste bel - lez' - za, pre - gio dell' al - ma, ond' el - la

le - ste bel - lez - za, pre - gio dell' al - ma, ond' el - la

za, pre - gio dell' al - ma, ond' el -

za, pre - gio dell' al - ma, ond' el - la, ond' el - la

le - ste bel - lez - za, pre - gio dell' al - ma, ond' el - la.... ond'

sol s'ap - prez - za; que - sta di temp' ol - trag - gio non

sol . . . s'ap - prez - za; que - sta di temp' ol - trag - gio non

la sol s'ap - prez - za; que - sta di temp' ol - trag - gio non

sol . . . . . s'ap - prez - za; que - sta di temp' ol - trag - gio non

el - la sol s'ap - prez - za; que - sta di temp' ol - trag - gio non te -

tem' an - zi maggio - re; nell' uom ren - do - no gli an -

te - me an - zi mag - gio - re; nell' uom, . . . nell' uom . . .

tem' an - zi mag - gio - re; nell' uom, . . . nell' uom . . .

tem' an - zi mag - gio - re; nell' uom, . . . nell' uom . . .

me an - zi mag - gio - re; nell' uom, . . . nell' uom . . .

ni, ren-do-no gli an-ni il suo splen-do

..... ren-do-no gli an-ni il suo splen-do

.. ren-do-no gli an-ni il suo splen-do

ren-do-no gli an-ni il suo splen-do

.. ren-do-no gli an-ni il suo..... splen-do

re. Or-feo, Or-feo vin-se l'in-fer-no e

re. Or-feo, Or-feo vin-se l'in-fer-no e

re. Or-feo, Or-feo vin-se l'in-fer-no e vin-

re. Or-feo, Or-feo vin-se l'in-fer-no e vin-

re. Or-feo vin-se l'in-fer-no e vin-

vin - to po - i fu dagl' af - fet -

vin - to po - i fu dagl' af -

- to po - i e vin to po - i fu dagl' af -

- to ..... po - i fu dagl' af -

- to ..... po - i fu dagl' af -

\*)

- ti suo - i, de - gno d'e - ter - na glo -

fet - ti suo - i, de - gno d'e - ter - na glo -

fet - ti suo - i, de - gno d'e - ter - na glo - ria

fet - ti suo - i, de - gno d'e - ter - na glo -

fet - ti suo - i, de - gno d'e - ter - na glo -

\*) Orig. cis statt c.



ria fia sol co - lui, fia sol co -

ria fia sol co - lui, fia sol co - lui,

fia sol co - lui, fia sol co - lui, ch'a - vrà di se vit -

ria fia sol co -

ria fia sol co - lui

lui, ch'a - vrà di se vit - to - ria,

ch'a - vrà di se vit - to - ria, ch'a - vrà di se vit -

to - ria, ch'a - vrà di se vit - to -

lui, ch'a - vrà di

fia sol co -

ch'a - vrà di se vit - to - - - - - ria.

to - - - ria, . . . . . vit - to - - - ria.

ria, vit - - to - - - - - ria.

se vit - - - - - to - - - - - ria.

lui, ch'a - vrà di se vit - to - - - - - ria.

*Wiederholung der Sinfonia a 7. Seite 207.*

Tacciono li Cornetti, Tromboni e Regali ed entrano a sonare il presente Ritornello, le Viole da braccio, Organi, Clavicemb., Contrabasso ed Arpe e Chitaroni, e Ceteroni, e si muta la Scena.

**Ritornello.** (*Die Instrumente: Cornetti, Tromboni und Regale schweigen und wird das folgende Ritornell von der Viola da braccio etc. gespielt, auch ändert sich die Scene.*)

## Atto Quinto.

Duoi Organi di legno, e 2 Chitaroni concertano questo Canto sonando l'uno nel angolo sinistro della Scene, l'altro nel destro. (*2 Organi di legno etc. begleiten diesen Gesang, welcher von 2 Sängern ausgeführt wird, von denen der eine in der linken der andere in der rechten Ecke der Scene sich befindet.*)

Que - sti i cam - pi di Trac - cia, e quest' è il lo - co, do - ve pas -

sòmm', il co - re per l' ama - ra no - vel - la il mio do - lo - re; poi - che non

hò più spe - ne di ri - co - vrar pre - gan - do pian - gen - do e so - spi - ran - do

il per - du - to mio be - ne, che pos - so io più, se non vol - germi a vo - i,

sel - ve soa - vi, un tem - po con - for - to a miei mar - tir, mentr' al ciel piac -

que, per far - vi per pie - tà me co - lan - gui - re al mi - o lan - gui - re.

Voi vi do - le - ste, o monti, e la grima - ste, voi sas - si, al di - par - tir del no - stro

so - le, et io con vo - i la - gri - me - rò mai sem - pre, e mai sem - pre da -

## Eco. (Echo.)

rom - mi ahi do - gla, ahi pian - to, ahi pian - to, cor - te - se E - co a - mo -

ro - sa, che con so - la - ta se - i e con - so - lar mi vuoi ne do - lor' mie -

i, ben-che que-ste mie lu-ci sien già per la-gri-mar fat-te due fon-ti.

In co-sì gra-ve mia fe-ra sven-tu-ra non hò pian-to pe-rò tan-to, che

Eco.

ba-sti, ba-sti se gli oc-chi d'Arg'avessi e span-des-se-ro tut-ti un

mar-di pian-to, non fo-ra il duol con-for-me a tan-ti gua-i-

Eco.

a-i, s'hai del mio mal pie-tà-de Io ti rin-gra-tio di tua be-ni-gni-

ta-de, ma men-tr'io mi que-re-lo, deh per-chè mi ri-spon-di sol con gl'ul.

- ti - mi ac - cen - ti, ren - di - mi tut - ti in - te - gri i miei la - men - ti.

Ma tu, a - ni - ma mia, se mai ri - tor - na la tua fredd'om - bra

à quest' a - mi - che piag - gie, pren - di da me que - ste tue lo - di e - stre - me, ch'or

à te sa - cro la mia ce - tra e'l can - to, co - me à te già so - pra l'al - tar

del co - re lo spir - to ac - ce - so in sa - cri - fi - zio of - fer - si.

Tu bel - la fo - sti e sag - gia, e in te ri - po - se tut - te le

grazie sue cor.te se il cie - lo, men - tre ad o - gn'altra de' suoi don' fu

scar - sa, d'ogni lin - gua o.gni lo - de à te convien - si, ch'alberga sti in bel

cor.po al - ma più bel - la fa - sto - sa men quan - to d'o - nor più de - gna.

\*)

Or l'al - tre donne son su - per - be e per - fi - de ver chi le a - do - ra, dis - pie -

ta - te, in - sta - bi - li, pri - ve di se - no è d'o - gni pen - sier no - bi -

le, ond' à ra - gion' o - pra di lor non lo - dan - si. Quin - ci non fia giammai, che

\*) Orig. a. +) Orig. d.



per vil fe - mi - na a - mor con au - reo stral il cor traf - fig - ga - mi.

The musical score consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line contains the lyrics: "per vil fe - mi - na a - mor con au - reo stral il cor traf - fig - ga - mi." The piano accompaniment features chords and a melodic line in the bass.

## Sinfonia.

The symphony score is written for a full orchestra and piano. It consists of five staves for the strings (first and second violins, violas, and cellos/double basses) and a grand staff for the piano. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The piano part includes chords and a melodic line in the bass, with some passages marked with a line and a dot, possibly indicating a specific performance technique or a correction.

Apollo descende in una nuvola  
(Wolke) cantando.



Perch' al - lo sde - gno ed al do - lor in pre - da co - st' ti do - ni o fi -

glio? Non è, non è con - si - glio di ge - ne - ro - so pet -

to ser - vir al proprio af - fet - to quin - ci bia - smo e pe - ri - glio

già so - vra - star ti veg - gio, on - de mo - vo dal ciel per dar - ti ai -

- ta or tu m'a - scol - ta e n' a - vrai lo - de e vi - ta.

Orfeo.

Pa - dre cor - te - se al maggior uo - po' ar - ri - vi, ch' a di - spe - ra - to fi - ne

con e-stre-mo do-lo-re m'a-vean con-dot-to già sdegn' ed a-

mo-re; ec-co-mi dun-que a-ten-to a tue ra-gio-ni ce-le-ste,

pa-dre or ciò, che vuo-i m'im-po-ni. Trop-po, trop-po gio-i.

sti-di tua lie-ta ven-tu-ra, or troppo pia-gni tua sor-te a-cer-ba e

du-ra; an-cor non sa-i co-me nul-la qua-giù di-let-ta e

du-ra? Dun-que, se go-der bra-mi im-mor-tal vi-

Orfeo.

ta, vien te ne me co al ciel, ch' a se t' in vi - ta. Si non vedrò più ma i'.

Apollo.

Apollo.

dell'a-ma-ta Euri-di-ce i dol-ci ra-i. Nel so-le e nelle stel-le vagegge.

Orfeo.

Orfeo.

ral le sue sembianze belle. Ben di co-tan-to pa-dre sa-rei non

Apollo ed Orfeo ascende al cielo cantando. (Apollo und Orpheus fahren singend gen Himmel.)

[illegible]

can - tan -

can

d' al . . . cie - lo, do - ve ha vir -

tan - d' al cie - lo, do - ve ha vir -

tù ve - ra - ce de - gno pre - mio di se, di - let -

tù ve - ra - ce de - gno pre - mio di se,

- to e pa - ce, do -

do -

The musical score is written for a vocal part and a piano accompaniment. The vocal part is in a single system with lyrics in Italian. The piano accompaniment is in a single system with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano line. The lyrics are: 'can - tan -', 'can', 'd' al . . . cie - lo, do - ve ha vir -', 'tan - d' al cie - lo, do - ve ha vir -', 'tù ve - ra - ce de - gno pre - mio di se, di - let -', 'tù ve - ra - ce de - gno pre - mio di se,', '- to e pa - ce, do -', and 'do -'. The piano accompaniment features a variety of textures, including arpeggiated figures, block chords, and flowing sixteenth-note passages.

ve ha vir-tù ve - ra - ce de - gno pre - mio di se, di - let -

ve ha vir-tù ve - ra - ce de - gno pre - mio di se, di - let -

The first system features a vocal duet in G minor (one flat) with a key signature of one flat. The vocal parts are in soprano and alto staves. The piano accompaniment is in G minor, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic pattern of eighth notes. The lyrics are in Italian, and the music is in a 4/4 time signature.

- - - - - to e pa - ce.

- - - - - to e pa - - ce.

The second system continues the vocal duet and piano accompaniment. The vocal parts are in soprano and alto staves. The piano accompaniment is in G minor, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic pattern of eighth notes. The lyrics are in Italian, and the music is in a 4/4 time signature.

## Ritornello.

The Ritornello section is a instrumental piece in G minor (one flat) with a key signature of one flat. It is in a 4/4 time signature. The music is written for a four-part instrumental ensemble (two staves for the upper parts and two for the lower parts) and a piano accompaniment (two staves). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and chords in the right hand. The instrumental parts are in G minor, with the upper parts playing a melodic line and the lower parts playing a rhythmic pattern of eighth notes.

\*)

## Coro.

Van - ne Or - feo fe - li - ce à pie - no

Van - ne Or - feo fe - li - ce à pie - no à go -

Van - ne Or - feo fe - li - ce à pie - no à go -

Van - ne Or - feo van - ne Or - feo fe - li - ce à pie - no à go -

Van - ne Or - feo fe - li - ce à pie - no à go -

\*) Orig. c statt d.

à go - der ce - le - ste o - no - re      là ve ben non mai vien me - no

der ce - le - ste o - no - re      là ve ben non mai vien me - no      là ve

der, à go - der ce - le - ste o - no - re      là ve ben non mai vien me - no      là ve

der ce - le - ste o - no - re      là ve ben, là ve ben non mai vien me - no      là ve

der ce - le - ste o - no - re      là ve ben non mai vien me - no      là ve

là ve mai non fu do - lo - re,      mentr' al - ta - ri in cen - sie      vo - ti noi t'of -

mai non fu do - lo - re,      mentr' al - ta - ri in cen - sie      vo - ti noi t'of -

mai non fu do - lo - re,      mentr' al - ta - ri in cen - sie      vo - ti noi t'of -

mai, là ve mai non fu do - lo - re,      mentr' al - ta - ri, mentr' al - ta - ri in cen - sie      vo - ti noi t'of -

mai non fu do - lo - re,      mentr' al - ta - ri in cen - sie      vo - ti noi t'of -

fiam lie - ti e de - vo - ti.

fiam lie - ti e de - vo - ti.

fiam lie - ti e de - vo - ti.

fiam lie - ti e de - vo - ti.

fiam lie - ti e de - vo - ti.

Così v'è chi non s'arresta  
 Al chiamar di Nume eterno  
 Così gratia in ciel impetra  
 Che qua giù provò l'inferno  
 E chi semina fra doglie  
 D'ogni gratia il frutto coglie.

### Moresca (eine Tanzform.)

(sic?)



The musical score is arranged in three systems. The first system contains five staves: a treble staff and two pairs of alto and bass staves. The second system also contains five staves with the same layout. The third system consists of a treble staff and a bass staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The third system ends with a double bar line and repeat dots.

Ende der Oper.

(12)

29 M R 32

426 m