

Jose Arsenio Rueda Ocaña ***El fagot obligado en las óperas de
Agostino Steffani (1654-1728):
Análisis y edición crítica***

MMIA. 2016

*Dissertação para a obtenção do grau de Mestre
em Música – Interpretação Artística
Especialização em Música Antiga
Professor Orientador: Pedro Alexandre Sousa e Silva*

Dedico este a mis padres por apoyarme en todo lo que hago.

agradecimientos

Gracias a mis compañeros de master y del CMA por todo el apoyo y ayuda prestada durante estos dos años, a los profesores del CMA y de la ESMAE, al consejo científico por su comprensión en mis circunstancias personales. Gracias a mis amigos Guillermo Jorge Manjón y María Elena Santaela, alumnos de doctorado, por proporcionarme numerosas tesis y artículos, ya que sin su ayuda habría sido imposible acceder a ellos. Pero sobre todo gracias internet por su gran fuente de información, gracias a mis ordenadores por no dejarme tirado, gracias al café por no dejarme dormir y por último gracias Steffani por tu aporte al fagot dentro de la ópera.

***palabras clave: Steffani, fagot,
ópera, Hanover, retórica, aria,
obligado, Gänsemarkt***

resumen

Ya que Steffani está considerado como uno de los primeros compositores en utilizar un instrumento de viento como solista en arias de ópera y que al parecer, también es el primero en usar el fagot en este sentido. La presente investigación pretende hacer un acercamiento al uso que hace del mismo en sus óperas. Conociendo las circunstancias que rodearon la composición de las óperas en las que lo uso. Por otro lado, presenta un estudio de las arias en las que uso el fagot como instrumento solista junta a la voz. Dando como resultado una edición crítica para el conocimiento de otros interpretes.

**keywords: Steffani, bassoon,
opera, Hanover, rethoric,
aria, obbligato, Gänsemarkt**

abstract

Since Steffani is considered as one of the first composer to use a wind instrument as a soloist in opera arias and apparently is also the first to use the bassoon in this sense. This research aims to make an approach to the use made of it in his operas.

Knowing the circumstances surrounding the composition of the operas in which he used. On the other hand, it presents a study of the arias in which he used the bassoon as a soloist instrument with voice. Resulting in a critical edition for the knowledge of other interpreters.

Abreviaturas

RISM Répertoire International des Sources Musicales

GB-Lbl The British Library, Londres, Reino Unido

D-Hs Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Musiksammlung, Hamburgo, Alemania

D-SWI Landesbibliothek Mecklenburg, Musikaliensammlung, Schwerin, Alemania

D-SHs Stadtbibliothek "Johann Karl Wezel", Sondershausen, Alemania

I-MOe Biblioteca Estense, Modena, Italia

D-B Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin, Alemania

D-LEu Universitätsbibliothek, "Bibliotheca Albertina" Leipzig, Alemania

D-W Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Alemania

D-HVI Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek, Hannover, Alemania

D-DS Universitäts- und Landesbibliothek, Musikabteilung, Darmstadt, Alemania

I-Mb Biblioteca Nazionale Braidense, Milán, Italia

I-Bc Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna Italia

D-Mbs Bayerische Staatsbibliothek, München, Alemania

f folio

p pagina

r frente

v verso

cm centímetros

[I/1] [Acto/Escena]

vl violín

vla viola

fl flauta

ob oboe

fag fagot

bc bajo continuo

S Soprano

A Alto

T Tenor

B Bajo

c/ 2/2

G1 Sol en 1ª

C1 Do en 1ª

C3 Do en 3ª

C4 Do en 4ª

F3 Fa en 3ª

F4 Fa en 4ª

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
Objetivo	3
Estado de la cuestión	7
1 CONTEXTO HISTÓRICO	9
2 LA ORQUESTA DE HANOVER	12
3 STEFFANI	15
3.1 Biografía	15
3.2 Producción operística	18
3.3 Otras obras	18
3.3.1 Obras sacras	18
3.3.2 Obras de cámara	19
4 FUENTES	20
4.1 Manuscritos	20
4.2 Copias	21
4.3 Recopilaciones	22
4.4 Libretos	24
5 LAS ÓPERAS DE HANOVER	26
5.1 Henrico Leone (1689)	27
5.2 La Superbia d’Alessandro (1690)	32
5.3 Le Rivali Concordi (1692)	38
5.4 La Libertà Contenta (1693)	46
5.5 I Trionfi del fato (1695)	51
6 LAS ARIAS CON FAGOT OBLIGADO	56
6.1 Introducción	56
6.2 Análisis Retórico	59
6.2.1 Consideraciones generales	59
6.2.2 Análisis retórico de las arias con fagot obligado	61
6.2.3 Conclusiones	72
6.3 Edición crítica	73
6.3.1 Henrico Leone	73
6.3.2 La Superbia d’Alessandro	77
6.3.3 Le Rivali Concordi	78
6.3.4 La Libertà Contenta	79
6.3.5 I Trionfi del fato	81
7 CONCLUSIONES	83
8 Bibliografía	85

INTRODUCCIÓN

¿Por qué Steffani

¿quién era Steffani?, ¿qué hizo Steffani?.

Steffani (Agustin), élève de Bernabei, né en 1655, maitre qui occupe un des premiers rangs dans l'histoire de la Musique...

Steffani, Agostino: alumno de Bernabei, nacido en 1655 [correcto 1654], maestro que ocupa uno de los primeros rangos en la historia de la música... (Laborde) (Borde, 1780, p. 237)

There are perhaps no compositions more correct, or fugues in which the subjects are more pleasing, or answers and imitations more artful, than are to be found in the duets of Steffani...

Quizás no hay composiciones más correctas, o fugas en las que el sujeto sea más agradables o respuestas e imitaciones más ingeniosas, que las que se pueden encontrar en los duetos de Steffani (Burney, 1935, p. 425)

...The greatest singers of Italy during the lasta ge used to exercise themselves in these duets, as Solfeggi. Mrs. Arne, the widow of the late Dr Arne, has frequently assured me that she had heard Senesino and Strada often sing them during their morning studies...

...Durante la generación anterior, los mejores cantantes de Italia utilizaban para ejercitarse los dúos de (de Steffani) como solfeos. La Sra. Arne, la viuda del Dr. Arne, frecuentemente me ha asegurado que había escuchado cantarlos en repetidas ocasiones a Senesino y a Strada cuando hacía sus ejercicios vocales matinales... (Burney, 1935, p. 425)

...The musical talents of our author, however extraordinary, were far from being the only distinguishing part of his character: he had great natural endowments, and these he had considerably improved by study, and the conversation of learned and polite men...

...Los talentos musicales de nuestro autor (Steffani), realmente extraordinario, no eran lo único que distinguía su carácter: tenía una gran cantidad de dones naturales y éstos los había perfeccionado considerablemente con estudio y el diálogo de con personas cultas y educadas... (Hawkins, 1875, p. 672)

When I first arrived at Hanover I was a young man, under twenty; I was acquainted with the merits of Steffani, and he had heard of me.

Cuando llegué por primera vez a Hanover era un hombre joven, menos de veinte; yo estaba familiarizado con los meritos de Steffani y el había oído hablar de mi (Según Hawkins historia que le conto Telemann) (Hawkins, 1875, p. 857)

El célebre padre Valloti, excelente *maestro de cappella* y gran admirador del valor del contrapunto de Steffani, tubo la oportunidad de hablar con él. (Riccati) (Timms C. , Polymath of the Baroque. Agostino Steffani and His Music, 2003, p. 129)

Señor Abate, en todos los apartados de su gran genio expresa el carácter de su profunda bondad y gusto refinado, pero en estas últimas piezas musicales, enviadas a mi desde Roma por el conde Bernardi, ha hecho que la luz de su talento sobresalgan mucho más brillante y juiciosa. (2 de junio 1692 Violeta Beatrice de Baviera) (Timms C. , Polymath of the Baroque. Agostino Steffani and His Music, 2003, p. 73)

Estas son solo algunas de las citas que alaban las cualidades de Steffani como compositor e interprete y demuestran la fama que gozaba entre músicos y personalidades de la época. Las que no contienen el texto original es porque hn sido extraidas de fuentes secundaris.

El uso del fagot en la ópera antes de Steffani era bastante escaso. Existen refencias al uso del mismo en la ópera *Il pomo d'oro* de Cesti, interpretada para la boda del emperador Leopoldo I y la princesa Margarita de España en Viena (1666), en la que el reino de Plutón es debidamente representado por música de dos cornetos, tres trombones, un fagot y un majestuoso órgano (Weaver, 1964, p. 84) .

Por otro lado según Goldschmidt los manuscrito de las 112 óperas venecianas entre 1639 y 1692 que se encuentran en la biblioteca de San Marcos revelan que los violines eran los lideres por encima de todo. Trompetas y flautas eran mencionados ocasionalmente, como el clave. Mientras violas y flautas de pico son prescritas una vez, pero instrumentos de doble lengüeta, trombones y cornetos nunca se mencionan (Weaver, 1964, pp. 84-85)

Algunas teorías sostienen que esta falta de instrumentación rica era una cuestión económica ya que en Venecia los teatros eran privados y así conseguían ahorrar dinero usando menos instrumentistas. No obstante Weaver sostiene que más bien era una cuestión estética ya que en esta época era normal que los músicos supieran tocar varios instrumentos y pone como ejemplo el teatro público Isabelino que tenia una orquesta con violas, cornetos, oboes, flautas de pico, trompetas y tambores, todos ellos tocados por entre 9 y 12 instrumentistas. (Weaver, 1964, p. 86)

Steffani al no componer para teatros privados tenía a su disposición todos los medios, lo que le permitía usar los instrumentos que deseara.

Por otro lado aparentemente no había fagotistas en Venecia, centro de referencia para la ópera en las cortes alemanas, o al menos no están documentados. Según Eleanor Selfridge-Fiedl (Selfridge-Fiedl, 1971) en la lista de los músicos pertenecientes al sindicato de instrumentistas venecianos entre 1672 y 1727 no aparece ningún fagotista. Aunque si encontramos numerosas referencias a instrumentistas de viento, hasta tres piffaros, tres trombonistas, 5 trompetistas, un cornetista, otros instrumentistas de metal y tan solo dos oboístas; Gio. Benedetto Platti y Ignazio Siber pero ningún fagotista. Esto no quiere decir que ninguno de estos instrumentistas no tocara también el fagot. No obstante existía otro sindicato de músicos el de la Società Santa Cecili cuyo listado podría ser digno de estudio

Una prueba de la escasez y falta de interés por el uso del fagot de una forma solista en las óperas, la encontramos en un compositor como Antonio Vivaldi (1675-1741) cuyo repertorio para fagot fue tan prolífico (39 concierto). Según Stockigt (Stockigt, 2010), tan solo se tiene constancia de dos arias de ópera con fagot obligado; *Ch'alla colpa fa'traggito* para bajo, fagot y continuo de Armida en el campo de Egipto RV699 (1718) y *Non lusinghi il core amantede* L'incoronazione di Dario RV719 (1717) para la misma formación.

Objetivo

Aunque Steffani actualmente es más conocido por sus dúos de cámara, lo que le dio fama durante su vida fueron sus óperas. Por ello el objetivo principal del estudio es conocer las arias de las óperas de Hanover en las que Steffani especificó el uso del fagot y más concretamente en cuales lo utilizó de una manera solista y no como bajo, para saber si existe una relación entre el texto o la acción y el uso del fagot en esas arias. Teniendo en cuenta lo amplio del repertorio, el estudio se ha centrado en las óperas en las que se incluyen algún arias con voz, fagot y obligado y continuo, en este caso 5.

- Henrico Leone
- La Superbia d'Alessandro
- Le Rivali concordi
- La libertà contenta
- I Trionfi del fato

Objetivo secundario

Dado que los instrumentos de doble lengüeta no se mencionan en ninguna fuente relacionada con la producción operística en uno de los principales centros de producción como es Venecia entre 1639 y 1692 (Weaver, 1964); que según las informaciones, Steffani fue el primero en utilizar el oboe en arias a solo (*Care soglie*, Alarico (1687)) (Haynes, 1988), que según parece las primeras óperas en las que Steffani utilizó el fagot como instrumento *obbligato* fueron producidas en Hanover (Stockigt, 2010) y por otro lado, aparte de las óperas de Steffani, durante los años 1689, 1690, 1692, 1693 y 1695 (anexos IX) según el RISM tan solo las óperas francesas especifican el uso del fagot aunque en un contexto no solista, a partir de 1692 algunas escasas óperas entre las que se encuentran Jason (1692) de Kusser, Nerone fatto Cesare (1693) de Perti y Muzio Scevola (1695) de Bononcini incluyen el uso del fagot, aunque no he podido estudiarlas para saber el uso que hace de él. Saber por qué justo en esa situación es donde escribe para fagot. ¿Existía algún instrumentista de fagot destacado o instrumento más perfeccionado? ¿Podemos encontrar alguna conexión causa efecto?

Para ello he estructurado la investigación de la siguiente manera:

- Contexto histórico.

Preteniendo mostrar las circunstancias políticas y culturales que rodearon la estancia de Steffani en Hanover. Steffani, por diversos motivos (diplomáticos/musicales) desarrolló actividad por toda Europa, por lo que he decidido centrarme solo en la situación particular de la corte de Hanover ya que fue el entorno donde compuso las óperas objeto de estudio.

- La orquesta de Hanover

En este apartado se intentan desvelar los medios orquestales de que disponía Steffani para poder desempeñar su imaginación musical, lo que le da las características a su repertorio operístico.

- Agostino Steffani

Esta sección incluye un pequeño esbozo de su trayectoria tanto musical como diplomática que en cierto modo influyó en el número de composiciones y las características de las mismas. Por otro lado contiene un listado de todas las óperas compuestas por él así como una pequeña muestra del resto de repertorio que incluye tanto obras sacras como de cámara no religiosas.

- Fuentes

Se hace un estudio más o menos detallado de las fuentes que incluyen arias objeto de estudio, así como de los libretos de las óperas estudiadas.

- Las óperas de Hanover

Este punto intenta desvelar las circunstancias que rodearon a la composición de cada una de las óperas así como su estreno. Además incluye un listado de personajes, escenas, maquinas, extras y bailes. Para poder poner en situación las arias objeto de estudio también se incluye el argumento tal y como consta en los libretos.

- Las arias con fagot obligado

Probablemente este sea el punto más interesante y el que aporte una visión nueva al estudio de la música de Steffani. En primer lugar hago un acercamiento al uso del fagot en la ópera alemana antes y después de Steffani. A continuación expongo el listado de arias en las que se usa el fagot en las óperas objeto de estudio. Para posteriormente hacer un análisis retórico de las arias para voz fagot obligado y continuo. Por último explico las decisiones tomadas para la realización de la edición crítica de las arias objeto de estudio.

- Conclusiones

En definitiva en este punto intento plantear las respuestas que ha conseguido este trabajo y las dudas que plantea abriendo nuevos campos de investigación.

Además del contenido propio del trabajo, la investigación incluye un nutrido número de anexos que ayudan a una mejor comprensión del trabajo. Así como un apéndice en el que aparecen los resultados de la edición crítica.

- Explicación e instrumentación de cada escena

En este apartado se incluye la explicación detallada de las acciones que transcurren en cada escena, así como la instrumentación de las arias destacadas de la misma. Lamentablemente no he podido incluir la explicación de las escenas de *I Triunfi del fato*, ya que el libreto no incluye explicación de las mismas e intentar explicarlas directamente del texto se sale de mis conocimientos de italiano y mucho más teniendo en cuenta el lenguaje poético que utiliza.

- Escenas completas

Para una mayor comprensión de las escenas en las que se aparecen arias para voz, fagot obligado y continuo, he incluido el texto completo de las escenas en las que parece para poder situarla.

- Partituras originales

Incluye las partituras manuscritas o copias de la época que han servido de base para la realización de la edición crítica.

- Uso del fagot en las óperas

Ya que hacer un estudio detallado de cada una de las arias en las que aparece el fagot en las estas óperas sería un trabajo demasiado extenso, he decidido al menos incluir el listado completo del uso que hace del fagot en cada ópera para tener una visión general.

- Orquesta de Hanover

Incluye una tabla en la que aparecen los instrumentistas correspondientes a cada uno de los periodos de la orquesta de Hanover hasta la partida de Steffani.

- Estructura e instrumentación de las óperas

Como información complementaria se incluye la estructura completa de cada ópera, en algunos casos en varias versiones para poder comprobar el uso que hace de instrumentos en las mismas. La tabla incluye; la escena en la que aparece, características del movimiento (aria/recitativo/ritornello), título o frase inicial, personajes que intervienen, compas, tonalidad e instrumentación.

- Óperas por años

Por último he añadido una serie de tablas en las que se puede ver las óperas estrenadas en los años en los que Steffani compuso las óperas objeto de estudio, para poder hacernos una idea del panorama de la ópera a nivel europe. Por desgracia no existe información de muchas ya que probablemente estén perdidas.

Estado de la cuestión

Antes de nada debemos saber de donde partimos para realizar esta investigación.

Existen bastantes investigaciones sobre la música de Steffani, la ópera alemana, la instrumentación de la ópera alemana, incluso algo sobre el uso del fagot en la música vocal pero, no obstante no he podido encontrar ninguna que profundice sobre el papel del fagot en las óperas de Steffani ni sobre su instrumentación.

Entre la bibliografía encontramos fuentes de 3 tipos. Las que se centran en la figura de Steffani, sus óperas y la ópera alemana; las que se centran en la ópera y su instrumentación y el uso del fagot como instrumento *obbligato* en música vocal y por último la tesis que sirve de modelo para esta investigación (Carpena, Caraterizaçã e uso da flauta doce nas óperas de Reinhard Keiser (1674-1739), 2007)

Una de las figuras más importantes en el estudio de la música de Steffani es el D. Colin Timms con varias investigaciones realizadas, 2 libros (Timms C., 1987) publicados, entre ellos la que quizás sea la biografía más completa hasta la época (Timms C. , Polymath of the Baroque. Agostino Steffani and His Music, 2003) y artículos en numerosas revistas. Esta biografía será la fuente de información fundamental para el presente trabajo, además de las fuentes primarias. En cuanto a las investigaciones realizadas sobre las óperas de Hannover podemos destacar la tesis redactada por Candance Ann Marles (Marles C. A., 1991) en la que se incluye un contexto histórico del periodo de Hannover e información sobre cada una de las óperas y su estreno. Además incluye un estudio bastante profundo de la ópera Orlando Generoso. Incluso una tesis completa dedicada en exclusiva a su ópera *La Lotta d'Ercole* escrita por Cinthia Pinheiro Aliereti (Aliereti, May 2012) que incluye una edición crítica. En el aspecto de la instrumentación existen varias investigaciones realizadas al respecto. Entre ellas una tesis sobre la instrumentación de la ópera barroca en el norte de Alemania (McCredie, 1964). Más concretamente con respecto al uso del fagot como instrumento *obbligato* en música vocal podemos citar una tesis sobre el uso del fagot en las cantatas de iglesia de Georg Gebel (1709-1753) (Klaucke, 2014). Aunque quizás el trabajo más parecido a este puede que sea el estudio realizado sobre el uso de la flauta de pico en las óperas de Keiser presentado en 2007 por Lucia Becker Carpena (Carpena, Caraterizaçã e uso da flauta doce nas óperas de Reinhard Keiser (1674-1739), 2007). Además de esto existen numerosos artículos relacionados con la temática. Artículos sobre la orquesta en la ópera barroca (Leopold, 1996) o sobre la orquesta en la ópera barroca italiana (Weaver, 1964). Incluso un artículo sobre el uso de la flauta travesera en la música de Steffani (Portell, 2003-2004).

La música de Steffani ha estado olvidada durante mucho tiempo, de echo solo dos de las óperas objeto de esta investigación han sido publicadas. Las óperas en cuestión son *Le Rivali Concordi* (Steffani A. , *Le Rivali Concordi*, 1977) y *La lotta d'Hercole con Acheloo* (Steffani, *La Lotta D'Hercole Con Acheloo*, 1986) publicadas en facsímil por Garland en 1977 y en 1986 respectivamente.

Pero no menos olvidadas han estado en el terreno de las grabaciones. Solo dos de ellas han sido grabadas completas. Aunque entre la primera y la segunda ha pasado mucho tiempo. La primera, *La libertà Contenta* (Steffani, ca. 1970), fue grabada en los años 70 y editada en vinilo. Tuvieron que pasar más de 30 años para que apareciera una grabación completa de otra ópera, en este caso *Orlando Generoso* (Steffani, 2008) lanzada al mercado en 2009. Una tercera ópera ha sido grabada pero sólo parcialmente, se trata de *Henrico Leone* (Steffani A., 1986). Otra ópera pero que no es objeto de esta investigación y que ha sido grabado es *Alarico il Blatha* (Steffani A., 2009).

Posiblemente la revitalización del interés por la música de Agostino Steffani sea debido a la famosa soprano Cecilia Bartoli que en 2012 publicó un disco titulado *Mission* (Steffani A., 2012) con arias de Steffani. Pero quizás más importante que el disco sea su amistad con la popular escritora de novela negra Donna Leon en la que despertó el interés por este compositor e hizo embarcarse en la escritura del libro «Las joyas del paraíso» que usa como telón de fondo la historia e intrigas de este enigmático personaje.

Prueba de ello es la proliferación en los últimos años de grabaciones centradas en la figura de Steffani, principalmente en las cantatas y dúos de cámara aunque también en las óperas. Destacando varias grabaciones que incluyen uno de sus Scherzi (*Spezza, Amor*) para voz, oboe, fagot y continuo con al menos 3 versiones (*Italian Love Cantatas*, 2012) (Steffani, *Lagrima Dolorose, Secular Cantatas*, 2013) (*Amor hai vinto*, 2009) (Steffani, 2003).

Incluso irónicamente después de haber sido ignorada su música durante tantos años, en 2015 aparecen en el mercado dos versiones de la misma ópera, *Niobe Regina de Tebe*. La primera versión, interpretada por el famoso contratenor Philip Jaroussky (Steffani, 2015) grabada por ERATO y la segunda, una versión en directo interpretada en 2010 en el Convent Garden e interpretada por Thomas Hengelbrock y el Balthasat-Neumann Ensemble (Steffani, 2015).

1 CONTEXTO HISTÓRICO

Brunswick formó parte del ducado de Sajonia hasta que en 1235 se convirtió en un ducado independiente. Durante el siglo XII, estaba bajo el mandato de Enrique el León, duque de Sajonia, Baviera y fundador de Múnich. Durante la guerra de los treinta años (1618-48) se dividió en dos -Brunswick-Wolfenbüttel y Brunswick-Lüneburg (1636-41) del que fuera duque Georg el padre de Ernst August-; Georg repartió el ducado entre sus 4 hijos (Christian Ludwig, Johann Friedirch, Georg Wilhelm y Ernst August). Los duques de Lüneburg-Grubenhagen fijaron su residencia en Celle y los de Clanberg-Göttingen en Hanover.

La ciudad de Hanover había salido mejor parada que otras ciudad alemanas de la guerra de los treinta años y el comercio y la manufactura se mantuvieron. Un censo de 1689 cuantifica su población en 10500 habitantes, de los cuales 6500 vivían en la ciudad vieja y 4000 al otro lado del río Leine. En ella vivían 7 familias de hugonotes y 5 de judíos. Hanover tenía la mitad de tamaño que Munich y el duque no se podía comparar al prestigio del que gozaba el elector de Baviera.

La ambición política principal de Ernst August era asegurar el ascenso de la corte de Hanover al noveno puesto del electorado del Imperio. Para ello lo primero que tenía que hacer era reunificar el ducado y establecer el principio de primogenitura. Su principal obstáculo era ser el hijo menor de la familia y conseguir que él o sus hijos alcanzaran gobernar un ducado reunificado era algo muy ambicioso. No obstante sus hermanos se lo pusieron relativamente fácil. Christian Ludwig murió en 1665 sin descendencia y Johann Friedrich falleció en 1679 sin un descendiente varón. Tras la muerte de sus hermanos Ernst August pasó a convertirse en duque de Hanover mientras su hermano Georg Wilhelm era duque de Celle.

En 1656 los hermanos visitaron Heidelberg y Georg Wilhelm accedió a casarse con la hermana del elector, Sofía de Wittelsbach (posteriormente de Hanover), pero este cambió de opinión y persuadió a Ernst August para que tomara su puesto. Los dos hermanos firmaron un acuerdo en el que Georg Wilhelm se comprometía a no casarse nunca. Así Ernst August conseguiría sus propósitos de reunificación del ducado.

Sofía era la penúltima hija (de 13) del elector palatino Friedrich V y Elisabeth Sutart, hija de James I de Inglaterra, por lo que estaba en la línea de sucesión al trono de Inglaterra. Era una mujer inteligente, culta y estaba bien conectada con la nobleza europea. Tenía conocimientos musicales

Sofía y Ernst se casaron el 17 de Octubre de 1658. Tres años después es nombrado príncipe-obispo de Osnabrück. Ernst y Sofía tuvieron 7 hijos. Dos de ellos muy destacados; Georg Ludwig quien sería posteriormente rey de Inglaterra y Sophie Charlotte (1668) que se convertiría en reina de Prusia.

En 1666 un acontecimiento puso en dificultades las ambiciones de ascenso al palatinado de Ernst. Georg Wilhelm tubo una hija, Sophie Dorothea, fuera del matrimonio con Eléonore d'Obreuse y finalmente legalizó un matrimonio en 1675. Con el nacimiento de Sophie Dorothea se creaba la posibilidad de que el hijo de Ernst, Georg Ludwig, se casara con ella y a la muerte del duque de Celle el ducado se reunificara ya que al haberse casado había perdido su derecho de sucesión. Finalmente Georg Ludwig hijo de Ernst y Sophie Dorothea se casaron, volviendo así a reunificar el ducado.

Sophie Dorothea mantuvo una relación apasionada con el conde Königsmarck desde marzo de 1692. Aunque esta relación la mantenían de forma discreta y en secreto, utilizando cartas codificadas, seudónimos y expresando sus sentimientos mediante citas de los libretos de Ortensio Mauro, finalmente fueron descubiertos. La noche del 1/2 de Julio de 1694 el conde fue asesinado en palacio. Poco después el veneciano Nicolo Montalbano, que había servido a Ernst Augusto desde 1672, recibió una enorme cantidad de dinero (150.000 taleros). El cuerpo de Königsmarck fue arrojado al rio Leine y el matrimonio de Sophie Dorothea fue disuelto y fue desterrada al castillo de Ahlden durante los siguientes 32 años de su vida. La desaparición del conde fue silenciado por completo, ya que podría haber puesto en peligro el ascenso de Hanover al electorado.

Tras haber reunificado el ducado, la siguiente misión era convencer al emperador para que le concediera el puesto en el palatinado. Para ello en 1684 y 1685 le ayudó contra los turcos. Cuando Luis XIV invadió el imperio en 1688, 4 de los hijos de Ernst August se unieron al emperador. También mostró su apoyo en la sucesión española. Gracias a todo esto finalmente la corte de Hanover recibió el ascenso al noveno puesto del electorado en una ceremonia celebrada en Hanover en marzo de 1693.

Steffani en su primera misión diplomática destacada estuvo inmerso en estas negociaciones, que ayudaron a conseguir asegurar el 9º puesto en el electorado de la corte del duque de Brunswick-Lunburgo (Hanover). A cambio, consiguió garantizar la libertad de culto a los católicos en una corte protestante y el permiso para la construcción de una iglesia católica en Hanover.

Durante este periodo además de la construcción de un teatro de ópera se renovaron viejas estructuras.

Durante las décadas de 1670-80, Ernst August extendió su residencia a Herrenhausen, pasando casi la mitad del año allí, aunque volviendo a Hanover los domingos y los días de fiesta. Este fue el lugar al que se retiró antes de morir.

El carácter de la corte de Hanover estaba muy marcado por la presencia desde 1678 del filósofo, matemático, historiador y bibliotecario de la corte, Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), quien fuera encargado de renovar la Rittersall del Leinsechloß. Aunque la mayor parte de la nobleza no estaba muy interesada por la cultura, la corte de Hanover estaba en una mejor situación, sobre todo con la llegada de Sophie en 1679. Sophie estaba interesada en la filosofía, historia, literatura, música y el arte en general. Leía a Molière, Rabelais, Descartes y Spinoza y aunque era protestante, tenía una mente abierta y tolerante. La ciudad de Hanover era muy abierta y católicos italianos, hugonotes franceses, judíos e incluso turcos capturados en las campañas, convivían con normalidad con los alemanes. La orientación cultural era principalmente francesa.

2 LA ORQUESTA DE HANOVER

Los orígenes de la orquesta Hanover se remontan a 1667/68 (Albertyn, 2005, p. 451) bajo la dirección de Antoni Sartorio como maestro de capilla, aunque Timms (Timms C. , Polymath of the Baroque. Agostino Steffani and His Music, 2003, p. 45) cita este como maestro de capilla entre 1666 y 1675. En este periodo la orquesta era modesta y su principal función era interpretar música instrumental y de danza para el *divertissement* de la corte. La plantilla estaba formada según Albertyn por 9 músicos; el italiano Antonio Sartorio como maestro de capilla, Recaldini (viola), Mathio Trento (órgano), Vincenzo de Grandis que sucedió a Sartorio como maestro de capilla, todos ellos italianos y los alemanes Nikolaus Adam Strunk (violín), Ulrich Stefel/Stiefel y Clamor Heinrich Abel (violas de gamba), Franzisco Zimmermann (tiorba/laúd) y Ludolf Weyhe (organista de la corte). Timms asegura que en este periodo la orquesta contaba con 17 músicos lo que puede indicar que incluía a los cantantes que posteriormente fueron despedidos y se utilizaron niños para el servicio (Timms C. , Polymath of the Baroque. Agostino Steffani and His Music, 2003, pp. 45-46). Como vemos la plantilla en estos momentos estaba formada tan solo por 5 alemanes y 4 italianos.

El siguiente periodo también fue bastante modesto, contando tan solo con 8 músicos bajo la dirección como maestro de capilla de de Grandis. La orquesta la formaban: 4 Italianos; los ya citados de Grandis, Trento, Recaldini y un tal Morselli al que no se identifica instrumento y 4 alemanes; nuevamente Strunk, Coberg, Abel y una nueva incorporación sin identificar su función Hieronymus Brothage.

La orquesta de Hanover adquirió una gran reputación sobre todo en el periodo de Farinelly y Steffani siendo considerada como una de las más importantes del estilo internacional (Albertyn, 2005). Autores como Mattheson (1681-1764) alababan su cuidadosa atención a la afinación. Farinelly primero afinaba su propio violín frotando el arco en lugar de punteando las cuerdas y después daba la afinación de cada cuerda al segundo violín que hacía lo mismo con el siguiente hasta que todo el grupo estaba afinado. Mattheson quedó maravillado con el resultado de afinación, considerando este método superior al de Hamburgo donde todos los interpretes afinaban a la vez con sus instrumentos bajo el brazo punteando las cuerdas (Timms C. , Polymath of the Baroque. Agostino Steffani and His Music, 2003, p. 46).

Telemann (1681-1767) visitó Hanover y Brunswick y se familiarizó con la ópera de estilo italiano y la instrumentación francesa con obras de Steffani, Rosenmüller, Corelli y

Caldara que le sirvieron como modelo. (Timms C. , Polymath of the Baroque. Agostino Steffani and His Music, 2003, p. 68).

Con la llegada de Jean Baptiste Farinel (Farinelly/Farinelli) (1665-1720) como maestro de conciertos en 1680 se inició el periodo de influencia francesa de la orquesta. Además de él llegaron dos violinistas franceses; Pierre Vezin y Sephan Valoix, y otros 3 músicos franceses sin identificar el nombre ni el instrumento. Además de estos músicos se incorporaron a la corte 8 trompetistas y 2 timbaleros.

Los años transcurridos entre 1689-1714 marcan el periodo de máximo esplendor de la orquesta de la corte de Hanover. El cambio más importante que se produjo con la llegada de Steffani como maestro de capilla fue la incorporación de tres oboístas franceses: Charles Babel (según numerosas fuentes fagotista y copista, D-DS Ms.1227), Barré/Barré (copista como Babel) y Aegidius Acroux/Heroux. En cuanto al resto de plantilla permaneció casi inalterada. Farinelly pasó a ser maestro de conciertos, Recaldini y Abel dejan de aparecer en los registros y se incorporan otros dos músicos sin identificar su función; La Compte y La Croix. Pasando a contar con una plantilla casi totalmente francesa con 9 músicos de esta nacionalidad y un músico alemán (Coberg) pero con un maestro de capilla italiano.

Este ambiente hizo que un compositor italiano empezara a mezclar tendencias francesas, como la incorporación de ballets al final de cada acto de sus óperas, el uso de términos franceses en sus partituras (*basson, hautbois, fléute, doux, tous...*), el uso de claves francesas como G1 o que todas las óperas de Steffani comiencen con una obertura francesa llamada *sinfonía*. Aunque en el bajo ostinato y las partes vocales son principalmente italianas.

A partir de 1698 comienza a incrementarse la influencia alemana así como el número de músicos llegando a alcanzar los 24 (12 franceses, 7 alemanes, 3 italianos y dos belgas). La dominación alemana es más evidente a partir de 1710 bajo la dirección de George Friederic Handel como maestro de capilla, aunque aún con Farinelly como concertino, con 5 músicos franceses y 15 alemanes.

Para una mejor comprensión de la evolución de la orquesta de Hanover entre 1667 y 1698 se puede consultar el anexo VI.

Charles Babel

El fagotista Charles Babel (c.1636-1716) actualmente bastante conocido como copista, nació en Évreux, Normadía, Francia. No se tiene ninguna noticia de su carrera

antes de 1688 cuando entró a formar parte de la orquesta de la corte de Hanover como 'hautbois' –termino que incluía tanto oboe como fagot- y de esta época son sus primeras copias como *Partition Fa* (D-DS Ms.1227) de 1689, volumen que incluye 12 suites orquestales. En 1697-98 sirvió como fagotista en las tropas de Guillermo II de Inglaterra en la Haya. A partir de ese momento se traslada a Inglaterra donde en abril de 1699 se hace ciudadano británico. En la temporada 1699-1700 entró a formar parte de la banda del *Drury Lane Theatre* en Londres hasta que en 1707-1708 pasó a ser primer fagot en el *Queen's Theatre* en Haymarket, teatro donde Handel estrenó su famosa ópera Rinaldo en 1711. Allí permaneció por lo menos hasta 1713 y poco después volvió a *Drury Lane* donde tocó hasta los 80 años (Lasocki, 2016).

3 STEFFANI

3.1 Biografía

(Timms C. , Polymath of the Baroque. Agostino Steffani and His Music, 2003)

Nacido en Castelfranco, Veneto en 1654, fue niño cantor de la Basílica del Santo de Padua y cantó a los once años en Venecia, donde fue escuchado por Ferdinand María de Baviera.

En Julio de 1667 fue llevado a Munich por el elector Ferdinand María de Baviera donde permaneció hasta 1688. Recibió clases de órgano y composición del maestro de capilla Johann Kaspar Kerll (1627-1693) y con Ercola Bernabei (1622-1687) durante un su estancia en Roma entre 1672-1674. En este periodo además de sus estudios con Bernabei se hizo seminarista y fue ordenado abate.

En Julio de 1674 Steffani regresa a Munich junto a Bernabei que había sido nombrado maestro de capilla tras la partida de Kerll y poco después es nombrado organista.

Entre 1678 y 1679 visita París y Turín. En París tocó ante Luis XIV y entró en contacto con la música de Lully (probablemente escuchó el estreno de *Bellerophon*).

Mientras estaba fuera el elector de Baviera falleció y con el ascenso de su hijo el elector Maximilian II Emanuel, la carrera de Steffani se desarrolló rápidamente. El 1 de Enero de 1681 fue elegido director de la música de cámara, puesto creado expresamente para él, y un mes después estrena su primera ópera, *Marco Aurelio*, con libreto de su hermano, Ventura Terzago obteniendo gran éxito.

Entre 1682-84 Steffani comenzó sus primeras experiencias diplomáticas secretas, cuando fue encargado de investigar las posibilidades de matrimonio entre el elector y la Princesa Sophie Charlotte de Hanover. Lo que le llevó a poder entrar en contacto con las cortes de Hanover, Düsseldorf y Viena así como con Ortensio Mauro su futuro libretista.

Este periodo diplomático lo privó de escribir óperas nuevas, pero entre 1685-8 escribió 4 más. 2 con libretos de Terzago y otras dos con libretos de Luigi Orlandi. *Servio Tullio* (Terzago, 1686) fue escrita para celebrar el matrimonio del elector Maximiliano-Emanuel con María Antonieta archiduquesa de Austria. Esta ópera fue la que le

proporcionó una gran fama entre las casas nobles alemanas, entre ellas la casa de Brunswick donde obtuvo el puesto de maestro del capilla del elector.

En verano de 1688 entra al servicio del Duque Ernst August de Hanover. Parece ser que su partida de Munich se debió a que no tenía perspectivas próximas de ser maestro de capilla ya que Ercola Bernabei fue sustituido por su hijo en enero de 1688.

Durante su estancia en Hanover (1688-1703) se encargó durante la primera mitad, principalmente, de actividades musicales y la segunda de asuntos diplomáticos. Su llegada coincidió con la creación de la primera compañía Italiana de ópera y la construcción de un magnifico teatro por Ernst August. Para sus representaciones, Ernst August contratava cantantes italianos elegidos y nombró maestro de capilla a Steffani quien se encargaba de elegir a los cantantes normalmente. La compañía de ópera permaneció hasta 1697 justo antes de la muerte del duque, pero consiguió fama en todo el continente. De las 10 óperas estrenadas en este teatro 8 fueron de él, las otras dos *Briseide* (1696) y *La costanza nelle selve* (1697) fueron de Pietro Torri y Luigi Mancini respectivamente.

Entre sus funciones diplomáticas estuvo la negociación en Viena (1691) para ayudar en el ascenso de la corte de Hanover al 9º puesto electorado en 1692. En 1693 fue nombrado enviado extraordinario de Hanover a la corte de Baviera en Bruselas cuya misión era asegurar el reconocimiento del estatus electoral de Hannover. Steffani pasó la mayor parte de 1695 en Bruselas y vivió allí desde 1696. En 1695 fue nombrado protonotario apostólico. Entre sus asuntos diplomáticos estuvo el intentar persuadir a Max Emanuel de apoyar al emperador en la guerra de sucesión española en lugar de a Luis XIV, aunque no lo consiguió y regreso a Hanover en Julio de 1702 y volvió a componer.

En marzo de 1703 entra al servicio del elector Palatino, Johann Wilhelm en Dusseldorf con el que había entrado en contacto durante las negociaciones por la sucesión española.

Steffani era una persona destacada dentro de la corte de Hanover, pero su condición religiosa fue el motivo fundamental de su partida. Ser católico en una corte protestante le hacia muy difícil ser considerado para un alto cargo político, lo que parece haber estado entre sus aspiraciones. Así que decidió trasladarse a una corte católica. Otro motivo puede ser la clausura del teatro de la ópera tras la muerte de Ernst August.

A partir de su llegada a Dusseldorf prácticamente abandona sus funciones musicales y la composición para dedicarse principalmente a asuntos de estado y

religiosos. Llevando a cabo numerosas negociaciones importantes. No obstante sigue manteniendo contacto con músicos y compone algunas piezas. En Düsseldorf únicamente se estrenaron 3 óperas suyas, de las cuales, tan solo una *Tassilone* (1709), era totalmente nueva. Mientras las otras dos; *Arminio* (1707), era un *pasticcio* hecho de óperas anteriores y *Amor bien dal destino* (1709) probablemente fue compuesta para el carnaval de 1694 o 1698 pero no estrenada, ya que durante esos años no se produjo ninguna ópera ya sea por la misteriosa desaparición del conde Königsmarck (1694) o por la muerte de Ernst August.

Durante su periodo en Düsseldorf ocupó numerosos puestos importantes en la administración del Palatinado; en 1706-1707 fue ordenado obispo de la Spiga y en 1709 se convirtió en vicario apostólico en el norte de Alemania para dedicarse el resto de su vida a la iglesia católica.

El nombre de Steffani no aparece en los registros de la capilla de la corte y en algún momento durante sus años en Düsseldorf dejó de usarlo en relación a la música. Como Hawkins explica, "ahora era considerado un hombre de estado y además era un dignatario de la iglesia; y teniendo una reputación que mantener, con la que, se suponía, la manifestación pública de su arte no era apropiada, se abstuvo de usar su nombre en futuras composiciones y adoptó el de su secretario o copista Gregorio Piva" (Timms C. , *Polymath of the Baroque. Agostino Steffani and His Music*, 2003, p. 95).

Durante sus últimos 19 años de vida (1709-1728) su función principal fue promocionar la iglesia católica en el norte de Alemania, realizando numerosos viajes, lo que le causaron numerosos problemas financieros.

El 1 de junio de 1727 fue nombrado el primer presidente de la *Academy of Vocal Music* en Londres (actual *Academy of Ancient Music*). Este nombramiento le dio un nuevo aire de felicidad durante su último año de vida, componiendo nuevas obras y copiando algunas para enviarlas al archivo de la academia a petición de esta. Probablemente una parte importante de este nombramiento se debió al que fuera su alumno en Hanover en 1702, el oboísta, compositor y miembro de la academia Johann Ernst Galliard (1680-1749.)

Murió en Frankfurt el 12 de Febrero de 1728. Aunque pronto fue olvidado como diplomático y obispo, su música siguió copiándose e interpretándose.

3.2 Producción operística

- Marco Aurelio (Munich, 1681) Drama en 3 actos, libreto Terzago
- Solone (Munich, 1685) Drama en 3 actos, libreto
- Servio Tullio (1686) Drama en 3 actos y prólogo, libreto
- Alarico in Baltha, cioè L'audace re de' Gothi (Munich, 1687) Drama en 3 actos, libreto Orlandi
- Niobe, regina de Tebe (Munich, 1688) Drama en 3 actos, libreto Terzago
- Henrico Leone (Hanover, 1689) Drama en 3 actos, libreto Ortensio Mauro
- La lotta d'Hercole con Acheloo (Hanover, 1689)
- La superbia d'Alessandro (Hanover, 1690) Drama en 3 actos y prólogo, libreto Mauro
- Orlando generoso (Hanover, 1691) Drama en 3 actos, libreto Mauro
- Le rivali concordi (Hanover, 1692) Drama en 3 actos, libreto Mauro
- La libertà contenta (Hanover, 1693) Drama en 3 actos, libreto Mauro
- I trionfi del fato (Hanover, 1695) Drama en 3 actos, libreto Mauro
- Bacchanali (Hanover, 1695) Divertimento dramático 1 acto, libreto Mauro
- Arminio (Düsseldorf, 1707) Tragedia en 5 actos, libreto Pallavicino
- Amor bien dal destino (Düsseldorf, 1709) Drama en 3 actos e introducción, libreto Mauro
- Tassilone (Düsseldorf, 1709) tragedia en 5 actos, libreto Pallavicino

3.3 Otras obras

3.3.1 Obras sacras

La música de sacra de Steffani esta fuertemente influenciada por la influencia de sus maestros Kerll y Bernabei. Es llamativo que siendo un hombre de iglesia sea relativamente reducido. Pero hay que recordar Munich fue la única corte católica en la que el sirvió por lo que la gran mayoría son de ese periodo o de periodos posteriores cuando ya solo se dedicaba a la iglesia poco antes de morir. Estas son solo algunas de las obras sacras que compuso:

- *Psalmodia vespertina* (1674)
- *Sperate in Deo* (1674)
- *Triduanas a Domino* (1673)
- *Beatus vir*
- *Laudate Domino* (1673)
- *Laudate pueri*

- *Sacer Ianus quadrifrons (1685)*
- *Ad supernam coeli mensum*
- *Omnes gentes ad Jesum venite*
- *Non plus me lígate*
- *Qui diligit Mariam*
- *Stabat Mater dolorosa*
- *Confitebor tibi domine*
- *Dixit Dominus*
- *Magnificat*

3.3.2 Obras de cámara

Aunque durante su vida lo que le dio fama internacional fueron sus óperas. Actualmente es más conocido por su música de cámara vocal de la que llegó a componer hasta más de 80. Estos son algunos de los más destacados.

- *Placidissime catene (S, A, bc)*
- *Dolce è per voi soffrire (S, T, bc)*
- *Dolce labbro, amabil bocca (S, A, bc)*
- *Quando ti stringo (S, A, bc)*
- *M'ingannasti, fanciullo bendato (S, B, bc)*
- *Saldi marmi (S, S, bc)*
- *Occhi belli, non più (S, T, bc)*
- *Crudo Amor, morir mi sento (S, A, bc)*
- *Che volete, o crude pene (S, A, bc)*
- *Inquieto mio cor (S, A, bc)*
- *Io mi parto (S, T, bc)*

Aunque algunas de los momentos más bellos de su música los podemos encontrar en sus 6 *Scherzi*. Conjunto de 6 cantatas para voz acompañadas de instrumentos:

- *Fileno, ídolo mio, ove lungi da me ti stai, mio bene (S, 2vn, bc)*
- *Guardati, o core, dal dio bambin (S, 2vn, bc)*
- *Hai finito di lusingarmi (S, ob, bc)*
- *Il più felice e sfortunato amante (A, 2v, bc)*
- *Lagrima dolore, da gli occhi miei venite (B, rec, bc)*
- *Spezza Amor l'arco e li strali (S, ob, fag, bc)*

Como ya he dicho existen numerosas investigaciones sobre sus duetos de cámara por lo que no voy a entrar en más detalles.

4 FUENTES

El estudio de las fuentes de las óperas de Steffani compuestas en Hanover, es un trabajo muy amplio, ya que hasta 58 fuentes de las catalogadas por el RISM contienen arias correspondientes a las óperas que incluye este estudio. Por lo tanto hemos limitado el estudio de las fuentes primarias divididas en manuscritos, copias completas y aquellas recopilaciones que a ciencia cierta incluyen las arias objeto de estudio. No obstante se hace también referencia a aquellas recopilaciones de las que no tenemos listado de arias, por lo que no podemos asegurar que no incluyan alguna de las arias objeto de estudio entre sus páginas. Además se han utilizado los libretos de las óperas para tener una visión completa de las mismas.

No se incluyen fuentes secundarias puesto que ninguna de las óperas compuestas en Hanover ha sido publicada completa en edición moderna. Únicamente he podido encontrar una recopilación de arias publicada por Breitkopf und Härtel en 1912 y editada por Adolf Sandberger.

4.1 Manuscritos

En este apartado se incluyen las óperas que se conservan de las manos de Steffani. El estudio del papel es una fuente valiosa de información que nos ayuda a saber cuando fueron hechas y requiere un estudio más profundo, principalmente en el caso de las copias.

Por otra parte estas fuentes primarias han sufrido en algunos casos alteraciones ya que las mismas fueron utilizadas para revisiones posteriores e incluyen partes tachadas y partes añadidas que no corresponden con los libretos o con copias posteriores. Por lo que se incluye en los anexos las estructuras de las mismas para poder compararlas con alguna de las copias.

Nº Catálogo	Título	Páginas	Medidas	Estructura
GB-Lbl R.M.23.h.7-9	Henrico Leone	51, 38, 46f.	22,5 x 29,5 cm	Anexo VII.II
GB-Lbl R.M.23.f.12-14	La Superbia d'Alessandro	48, 38, 36f.	20,5 x 27,5 cm	Anexo VII.III
GB-Lbl R.M.23.k.2-4	Le Rivali Concordi	38, 47, 60f.	21 x 27 cm	Anexo VII.V
GB-Lbl R.M.23.h.19-21	La Libertà contenta	45, 38, 41f.	21 x 27,5 cm	Anexo VII.VI
GB-Lbl R.M.23.i.3-5	I Trionfi del fato	51, 61, 52f.	20 x 27,5 cm	Anexo VII.VII

El manuscrito de *La Superbia d'Alessandro*, GB-Lbl R.M.23.f.12-14, está más cercano a pertenecer a la revisión de la misma, *Il Zelo de Leonato*, ya que no incluye el prólogo e incluye arias pertenecientes a la revisión, aunque también incluye arias que no

aparecen en *Il Zelo de Leonato*, para una mejor comprobación se puede consultar y comparar los anexos VII.III y VII.IV. Este es un claro ejemplo de reutilización de un manuscrito para la revisión.

La mayoría de manuscritos incluyen añadidos al final de cada volumen, que aparentemente corresponden con versiones diferentes de arias añadidas en revisiones posteriores. Entre los manuscritos que contienen estos anexos encontramos el de Henrico Leone, *La Superbia d’Alessandro*, *Le Rivali concordi* e *I Trionfi del fato*.

4.2 Copias

Las copias de las óperas no siempre coinciden con el original manuscrito. Bien porque corresponden a revisiones posteriores o porque algunas arias han sido alteradas. Posteriormente expondré casos llamativos como *Di cupido un sol favore* (*Superbia d’Alessandro*) con numerosas modificaciones o *Serpi di gelosia* (*Rivali Concordi*) totalmente diferentes.

Estas fuentes merecen un estudio más profundo para poder realizar una reconstrucción de las versiones originales.

Nº Catálogo	Título	Pag.	Medidas	Estructura
Henrico Leone	GB-Lbl R.M.23.h.6	144f.	21,5 x 30,5 cm	Anexo VII.I
Henrico Leone	GB-Lbl R.M.23.h.10	143f.	21 x 27 cm	
Henrico Leone	GB-Lbl R.M.23.h.11	188f.	22,5 x 33 cm	
<i>La Superbia d’Alessandro</i>	GB-Lbl R.M.23.h.13	213f.	22,5 x 32,5 cm	Anexo VII.IV
<i>Le Rivali Concordi</i>	GB-Lbl R.M.23.k.1	141f.	20,5 x 28 cm	
<i>Le Rivali Concordi</i>	GB-Lbl R.M.23.i.17	216f.	22,5 x 33, cm	
<i>La Libertà contenta</i>	GB-Lbl R.M.23.h.16	191f.	22,5 x 33 cm	
<i>La Libertà contenta</i>	GB-Lbl R.M.23.h.17	148f.	22,5 x 31,5 cm	
<i>La Libertà contenta (incompleta)</i>	GB-Lbl R.M.23.h.18	f.1-46	19 x 25 cm	
<i>I Trionfi del fato/Le Glorie d’Enea</i>	GB-Lbl R.M.23.i.1	193f.	22,5 x 33 cm	
<i>I Trionfi del fato / Alciviade</i>	GB-Lbl R.M.23.i.2	112f.	20 x 30 cm	
<i>I Trionfi del fato (en alemán)</i>	D-Hs M A/245 I	157f.	22 x 28,5 cm	

Dos de las copias de Henrico Leone, GB-Lbl R.M.23.h.10 y GB-Lbl R.M.23.h.11, no incluyen el coro inicial *Cieli aita pietà*.

La copia de *La Superbia d’Alessandro*, GB-Lbl R.M.23.h.13, que se conserva parece estar más cercana a la versión original que el propio manuscrito ya que incluye el

prólogo y no incluye ningún aria perteneciente a *Il Zelo de Leonato* lo que puede comprobarse mejor en los anexos VII.III y VII.IV.

Aunque no han sido consultadas para este estudio puede ser de interés el estudio de las versiones en alemán de estas óperas.

Nº Catálogo	Título	Título alemán	Pag.	Medidas
D-SWI Mus.5261	Henrico		79f.	33 x 21 cm
D-Hs ND VI 2608	Libertà	Der In seiner Freiheit vergnügte Alcibiades	136f.	23 x 29 cm
D-Hs M A/245	Trionfi	Il Trionfo del Fato	157f.	22 x 28,5 cm

4.3 Recopilaciones

Entre estas fuentes encontramos las recopilaciones de arias, tan numerosas en la época. De todas ellas solo he podido confirmar tres casos que contienen arias objeto de estudio, ya que el RISM no incluye el contenido de la mayoría.

Las recopilaciones que se puede confirmar que contienen arias objeto de estudio son:

- D-Hs M A/244
- D-SHs Mus.B13:2
- D-SHs Mus.B13:1(1)(2)(3)
- I-MOe MS Mus.G282

Nº Catálogo	Páginas	Medidas	Características
D-Hs M A/244	119f.	21,5 x 29,5 cm	94 arias
D-SHs Mus.B13:2	95f.	22 x 28,5 cm	Selección 4 óperas
D-SHs Mus.B13:1(1)(2)(3)	79f, 117f, 128f	26(17) x 37(32,5) cm	48 suites
I-MOe MS Mus.G282	56f.	19 x 26 cm	38 arias y 3 duetos Rivali

El D-Hs M A/244 es una recopilación de 94 arias de Steffani con 119f, con unas medidas de 21,5 x 29,5 cm. Todas las arias están escritas para voz, dos violines y continuo. Entre los folios 51 y 52 podemos encontrar el aria *Deh cessate homai di piangere* [I/15] (Henrico Leone). Así mismo también contiene el aria *Tace l'aria il mar riposa* [II/22] aunque no hace referencia a su pertenencia a la ópera *I Trionfi del fato*, este aria se sitúa entre los folios 230 y 231. Parece haber alguna incoherencia en la

paginación. Es posible que la paginación general sea en referencia a los folios y la de las arias haga referencia las caras de cada página.

El volumen D-SHs Mus.B13:2 con 95 folios y unas dimensiones de 22 x 28,5 cm incluye recopilaciones de 4 óperas de Steffani, *Orlando generoso*, *I Trionfi del fato*, *Le Rivali concordi* y *Baccanali*. Entre los folios 39-79 se encuentra la recopilación de *Le Rivali* entre la que podemos encontrar el aria *Serpi di gelosia*.

El I-MOe MS Mus.G282 en sus 56f contiene 38 arias y 3 duetos de *Le Rivali concordi* en un volumen de 19 x 26 cm. En los folios 33-35 podemos encontrar el aria *Serpi di gelosia*.

Pero quizás la recopilación que merece más estudio, es la contenida en los tres tomos del D-SHS Mus.B13:1 (Mus.B13:1(1) Mus.B13:1(2); Mus.B13:1(3)). Este incluye 48 suites de 6 óperas diferentes de Steffani y encontramos hasta 3 arias objeto de estudio. En la 4ª Suite de Rivali Concorde encontramos la versión sin fagot de *Serpi di gelosia* [II/14]; en la 6ª Suite de Henrico Leone, *Deh cessate homai* [I/15] y en la 10ª Suite de La Libertà contenta, *Prometteo legato al Caucaso* [III/12].

Entre las recopilaciones de arias que no incluyen un listado y por lo tanto no podemos asegurar que contentgan alguna de las arias objeto de estudio, podemos encontrar en el RISM las siguientes:

- GB-Lbl R.M.23.k.5 (aparentemente no incluye ningún aria con fagot)
- GB-Lbl R.M.23.h.12
- GB-Lbl R.M.23.i.16
- GB-Lbl R.M.23.i.6
- D-B Mus.ms. 21201
- D-B Mus.ms 21207 I
- D-B Mus.ms 21207 II
- D-B Mus.ms 21207 III
- D-B Mus.ms.30274 en el folio 59 incluye el aria *Che folgori* [I/4] de *Le Rivali concordi* en versión de voz fagot y continuo cuya versión original es para bajo de viola.

El resto de fuentes que aparecen en el RISM no incluyen ningún aria objeto de estudio ya que se puede consultar el contenido de cada uno de los volúmenes.

4.4 Libretos

Para la realización del presente trabajo de investigación, otra de las fuentes importantes de consulta han sido los libretos que podemos encontrar en numerosas bibliotecas:

Henrico Leone

- D-LEu Libri.sep.A.2022
- D-HVI <Op. 3,5>
- D-W <Textb. 303> (online)
- I-Mb RACC.DRAM.5430 (online)*

La Superbia d'Alessandro

- D-W Textb.359 (online)
- D-HVI <Op. 3,7> (online)*
- D-LEu Libri.sep.A.2023

Il Zelo de Leonato

- D-HVI <Op. 3,10> (online)
- D-W <Textb. 361>

Le Rivali concordi

- D-W <Textb. 417.1> (online) versión 1692
- I-Mb RACC.DRAM.5456 (online) versión 1692
- D-HVI <Op. 3,8> (online)* versión 1693
- D-LEu Libri.sep.A.2016

La Libertà contenta

- D-HVI <Op. 3,12a> [80p] (online) *
- D-LEu Libri.sep.A.2019
- GB-Lbl C.69.ff.6
- I-MOe 88.D.28 (6) (disponible a través de corago <http://corago.unibo.it>)

Explication des Scenes de la Liberte contente pour les Dames

- D-HVI <Op. 3.12.a>*

I Trionfi del fato

- D-W <Schulenb. Km 2 (6)> (online)
- D-HVI Op. 3,13c

I Trionfi del fato O Le Glorie de Enea

- D-W <Textb. 360> (online)
- D-HVI Op. 3,13a y Op. 3,13b
- D-B 3 in: Mus. T 81
- D-LEu Libri.sep.A.2021

Se han incluido todos los libretos encontrados ya que las digitalizaciones no siempre son de la misma calidad y he tenido que consultar varias copias. Las copias en mejor estado incluyen un *.

5 LAS ÓPERAS DE HANOVER

El duque Ernst August consideraba la ópera como un símbolo de poder y un instrumento de propaganda y lo utilizaba para demostrar la riqueza y la importancia de su casa.

Desde que se tienen registros hasta 1700, en Hanover tan solo se estrenaron 14 óperas (Libraries) (Bologna) (Timms C. , Polymath of the Baroque. Agostino Steffani and His Music, 2003)

- | | |
|-----------------------------------|----------------------|
| • Il pastor fido (1676) | Pietro Paolo Vannini |
| • Alceste (1679) | Matteo Trenta |
| • Paride in Ida (1687) | Luigi Mancina |
| • Henrico Leon (1689) | Agostino Steffani |
| • La lotta d'Ercole con Acheloo | Agostino Steffani |
| • La superbia d'Alessandro (1690) | Agostino Steffani |
| • Orlando generoso (1691) | Agostino Steffani |
| • Le rivali concordi (1692) | Agostino Steffani |
| • La liberta contenta (1693) | Agostino Steffani |
| • Die siegende Grossmut (1693) | Joachim Meiern |
| • Baccanali (1695) | Agostino Steffani |
| • I trionfi del fato (1695) | Agostino Steffani |
| • Briseide (1696) | Pietro Torri |
| • La costanza nelle selve (1697) | Luigi Mancina |

Como vemos de las 14, 8 fueron de Steffani y además, del total, 11 de ellas se estrenaron en el periodo de este como maestro de capilla Hannover.

Para tener una visión más completa del panorama de la ópera en este periodo voy a explicar las circunstancias que rodearon cada una de las óperas que ocupan este estudio.

5.1 Henrico Leone (1689)

En 1688 Ernst August príncipe-obispo de Osnabrück encargó a Steffani crear una ópera digna del electorado. Tras terminar sus asuntos en Múnich Steffani estuvo en mayo en Venecia y el 27 de junio estaba en Hanover.

Las primeras referencias al nombramiento de Steffani se hayan en los documentos del tribunal de cuentas que indican 'el maestro de capilla Stephani' recibió 22 *thalers* y 14 *groschen* para papel entre pentecostés de 1688 y pentecostés de 1689.

Existen numerosas referencias sobre la creación de la ópera *Henrico Leone* basada en la historia de Enrique el León (1129-95) duque de Sajonia y Baviera. En la primavera de 1688 Leibniz estaba en Múnich investigando la historia de los Güelfos. El 3/13 de mayo el ministro de Hanover Otto Grote aconsejó volver sin retraso, 'porque entre otras cosas, su alteza se está interesando en tener una producción de ópera sobre la historia de Enrique el León, a la que su presencia y opiniones pueden ser muy interesantes'.

Ortensio Mauro fue el encargado de escribir el libreto. Este fue su primer libreto de autoría completa aunque ya había adaptado el de *Alceste* (1679). En Junio de 1688 Mauro dijo a Leibniz "su alteza irá con toda la corte a la feria de Brunswick; me deja aquí para seguir adelante con la ópera de Enrique el León, que me avergüenza en gran medida, nunca he escrito una antes". El 6/16 de Septiembre de 1688 Sophie informó a Leibniz de que "la pieza sobre Enrique el León está siendo escrita por el señor Ortensio. Creo que se ha elegido este tema [por Ernst August] para que la posteridad no olvide todos los estados que una vez pertenecieron a esta casa". La historia de Enrique el León no era desconocida en la época. Había sido codificada en el extenso poema de *Eine schöne alte Histori von einem Fürsten und Herrn, Herrn Hertzogen zu Braunschweig und Lüneburgk...in gesangs weis gerichtet* (1585), y las *Braunschweigische und Lüneburgische Chronica* de Heinrich Maybaum (Magdeburg, 1620) que contenían información sobre sus proezas. Las tumbas de Enrique y su esposa se encontraban en la Catedral de Brunswick como en la actualidad. No obstante sus hazañas nunca habían sido utilizadas como tema para una ópera ni volvieron a serla durante otros 100 años.

Los preparativos para la representación tomaron impulso durante el otoño. Borosini (tenor) y Giuseppe Galloni (violín) fueron liberados de sus puestos para ir a Hanover. La composición de la obra fue terminada antes de final del año (el autógrafo está fechado en 1688). Según una carta de Antonio Giannetini al secretario Modenense y poeta Giovanni Battista Giardini, Borosini le había informado en una carta del 27 de enero que el ensayo general sería el 28 para poder ser estrenada el día 30 y que el

elector y la electora de Brandemburgo, el landgrave de Hasse-Kassel, el príncipe de Friesland y el resto de miembros de la casa de Bruswick estarían presentes para la ocasión.

La electríz Sophie Charlotte y su marido llegaron el 12 de enero, tal vez para asistir a los ensayos.

El estreno fue una ocasión de gala. Se inauguraba el nuevo teatro de ópera de Ernst August, debutaba Steffani como nuevo Maestro de Capilla y lo más importante se celebraba el 500 aniversario de una de las hazañas más heroicas de Enrique el León, la conquista de la ciudad de Bardowick (1189) en represalia por su deslealtad.

Para Ernst August era muy importante dar una imagen de poder y grandeza a su corte. Por lo que no escatimo en esfuerzos ni gastos para que el público fuera consciente del significado político del evento. Para ello se imprimió el libreto con el argumento en tres idiomas; Italiano, Francés y Alemán (D-W Textb. 303) además de una sinopsis escena por escena en Francés y Alemán. También se publicó un pequeño panfleto de 16 páginas titulado *Gantz kurtzer Bericht und Inhalt der Historie von Hertzog Henrich dem Löwen Und der OPERA Vorinn Er wird fürgestellet Zu Hanover* (D-W Textb. 358) la primera parte 'Bericht' se inicia con una defensa de la ópera y de la música en general y resume los antecedentes históricos, el 'Inhalt' copia tanto la lista de personajes, escenas, maquinas y danzas así como hace una sinopsis y una explicación escena por escena.

La producción de *Henrico Leone* fue presuntamente diseñada por du Cornier, quien sucedió a Girolamo Sartorio como diseñador de escena en 1685.

Aunque es difícil identificar el elenco completo de cantantes que intervinieron en el estreno de *Henrico Leone* según, las fuentes estudiadas por Timms indican que el reparto puede ser como sigue:

Henrico Leone	Soprano	Nicola Paris
Metilda	Soprano	Vittoria Tarquini or Signora Cettareli
Almaro	Tenor	Antonio Borosini
Idalba	Soprano	Signora Cettareli or Vittoria Tarquini
Lindo	Soprano	Nicola Remolini
Errea	Alto	Severo Frangioni
Eurillo	Alto	Augustino Granara
Ircano	Bass	Antonio Cottini / Nicola Gratianini
Demon	Bass	Nicola Gratianini / Antonio Cottini

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

La mayoría de estos cantantes fueron presumiblemente elegidos por el propio Steffani ya que pudo conocer a la mayoría tanto es sus estancias en Múnich como en Venecia.

A continuación se detalla el listado de personajes así como la aparición de los mismos a lo largo de la ópera, el listado de maquinas escenas, extras (*comparse*) y danzas según consta en el libreto D-W Textb. 303:

Personajes Henrico Leone			
Personaje	Rol	Voz	Clave
Henrico Leone		S	C1
Metilda	Hija del Rey de Inglaterra, mujer de Henrico	S	C1
Idalba	Hija del Emperador Federico en hábito de esclava	S	C1
Almaro	Amante de Metilda, esposo de Idalba	T	C4
Ircano	Confidente de Idalba	B	F3
Errea	Nodriz de Metilda, y maga	A	C3
Eurilo	Paje de Almaro	A	C3
Lindo	Siervo de Henrico	S	
Demonio		B	F3

Aparición de los personajes				
	Acto I	Acto II	Acto III	Total
Personaje	Escenas	Escenas	Escenas	Escenas
Henrico Leone	1,16	10,17,18	2,3,9,14	2+3+4=9
Metilda	5,6,9,13,14	6,7,8,9,12	3,6,14	5+5+3=13
Idalba	2,3,10,11,12,13	3,4,5,9,11,15,16	3,4,8,9,13,14	6+7+6=19
Almaro	6,7,11,14,15	3,4,7,8,9,12,13	3,9,14	5+7+3=15
Ircano	3,4,10,11,12,13	4,9,11,12,16	3,4,8,9,12,13,14	6+5+7=18
Errea	5,8,15	2,9,11,13,14	5,10,11,14	3+5+4=12
Eurilo	7,8	1,2,7,9	1,2,7,11,14	2+4+5=11
Lindo	1			1+0+0=1
Demonio		10,18		0+1+0=1

Escenas	Acto I	Acto II	Acto III
Playa con mar tempestuoso	1		
Atrio del palacio ducal en Luneburgo	2-8		
Jardín real	9-15		
Desierto esparcido de árboles sobre uno de los cuales hay un nido de Grifones	16		
Antecámara de Metilda		1-9	
Prisión		10-16	
Monte Calcareo		17-18	
Sala real preparada para un banquete nupcial			1-6
Bardewich asediado.			7-9
Puerta de Luneburgo decorada a modo de un arco de triunfo			10-14

Máquinas

- Barco que se rompe [I/1]
- Grifón que lleva a Henrico por le aire, y lo pone en su nido [I/16]
- Combate del Grifón con el León [I/16]
- El encantamiento de Errea en al antecámara de Metilda [II/9]
- Nube que lleva a Henrico sobre el monte Calcario [II/17]
- Demonio que eleva al Leon en el aire y lo deja caer [II/18]
- Asalto y toma de Bardevich [III/9]
- Carro triunfal tirado de 4 caballos [III/14]

Extras (*comparsa*)

- Guardia, damas, pajes con Metilda
- Guardia y caballeros con Almaro
- Espíritus [II/18]
- Marineros en el barco [I/1]
- Soldados al asalto [III/9]

Bailes

- De ninfas y silvanos Fin del primer acto
- De demonio y furias Fin del segundo acto
- De héroes y amazonas Fin del tercer acto

Para poder tener una mejor idea sobre la ópera incluyo el argumento tal y como aparece en el libreto D-W Textb. 303. La explicación de cada una de las escenas así como la instrumentación se puede consultar en los anexos; anexo I.I (explicación escenas) y VII.I y VII.II (instrumentación).

ARGUMENTO

Henrico tras haberle prometido a su esposa la duquesa Metilda volver en un máximo de siete años de Palestina y que si no volvía en ese plazo era libre para casarse de nuevo, se embarcó para su regreso. En su regreso se encuentra con una fiera tempestad y se rompe su barco. Cuando está apunto de ahogarse un Grifón lo saca del mar y se lo lleva por el aire.

Almaro duque de Borgoña está enamorado de Metilda y viene a ayudarla en las guerras. Y creyendo a Henrico muerto busca por todos los medios, y se sirve incluso de hechizos para persuadir a Metilda a fin de que decida volver a casarse.

Idalba hija del emperador Federico Barbaroja prometida desde pequeña a Almaro, y enamorada de él, presintiendo el nuevo afecto de Almaro, viaja a Lüneburgo con Ircano su confidente, vestida de esclava y encuentra a Almaro constante en el amor de Metilda, aunque esto no consigue hacer abandonar su pasión, ni siquiera la insistencia de Ircano por consolarla y hacerle volver a Svevia (Suabia).

Metilda aunque molesta por la insistencia de Almaro y de Errea por medio de regalos y hechizos, se convence de la muerte de Henrico y consiente en casarse de nuevo. Cuando está apunto de celebrarse la boda, esta es interrumpida por la repentina llegada de Henrico. Almaro viendo vivo a Henrico desiste de la empresa. Idalba que espera pacientemente y salva a Almaro del asalto a Bardevich, se descubre como Idalba y finalmente este se casa con ella. Así finalmente con la vuelta de Henrico que consuela a Metilda y la boda de Almaro con Idalba se acaba el drama.

5.2 La Superbia d'Alessandro (1690)

La Superbia d'Alessandro fue la ópera interpretada en el carnaval de 1690, que según una carta de Sophie pudo ser interpretada a finales de enero o principios de febrero. Es una de las tres óperas de Steffani basadas en temática de la antigua Grecia junto a *Solone* y *La Libertà contenta*. Se trata de una nueva producción ambiciosa pensada para reforzar lo conseguido por *Henrico Leone*. Es una de las tres óperas de Steffani que cuenta con un prólogo. Mientras el prólogo de *Servio Tulio* tiene como finalidad expresar el significado político de la misma, los de *La superbia d'Alessandro* y la 'introducción' a *Amor bien dal destino* simplemente tienen la finalidad de presentar los dramas que introducen; *Le rivali concordi* y *Baccanali* comienzan con una escena introductoria, tras la cual hay un cambio de escenario.

La ópera tiene numerosos conjuntos vocales, 5 dúos, 3 tríos, un cuarteto y dos sextetos.

El libreto cuenta al principio con una explicación del argumento en una '*Dichiaratione del Soggeto dell'Opera per le dame*' tanto en italiano como en francés y alemán. Además incluye un listado de personajes, escenarios, maquinas, extras y danzas en las tres lenguas y una explicación de cada una de las escenas

La ópera fue interpretada nuevamente en 1691 pero en una amplia revisión de la misma, entre otras la omisión del prólogo y la ampliación del papel de Leonato dando como resultado un nuevo título, *Il zelo de Leonato*. (1691). En los anexos VII.III y VII.IV podemos ver la estructura de las diferentes versiones. No obstante no entramos en un estudio más profundo ya que se saldría del objetivo de este trabajo.

Al igual que en *Henrico Leone* incluye un *coup the theatre* (golpe de efecto) pensado para impresionar a la audiencia, está vez la rendición de la ciudad de Oxycraca a Alessandro

Una carta de Ernst August demuestra que la soprano Roxana Santinelli ('Roxana'), hermana de Farinell y la mujer de Santi Santielli, fue traída de Dresde para la temporada e interpretó con 'aprobación', de acuerdo con Fischer. Las informaciones indican que probablemente, cantantes como Paris, Granara y Remolini tomaron parte, pero como el tipo de voz de uno de los roles es incierto, es imposible reconstruir el reparto completo.

Consta de un ballet al final de cada acto aunque la música al no estar en el puño de Steffani, como la mayoría, no podemos asegurar que fuera suya.

La acción está basada en la historia de Alejandro Magno en Oxydraca y comienza con el osado asalto a la ciudad. La vida del líder macedonio Alejandro Magno (356-323 A.C) fue una de las temáticas favoritas de los libretistas y compositores de ópera durante los siglos XVII, y XVIII con ejemplos destacados como los de; Cesti con su *Alessandro vincitor di se stesso* con libreto de Sbarra de la década de 1650 y su *La magnanimità d'Alessandro* del mismo libretista o Marc'Antonio Ziani con su *Alessandro Magno in Sidoni* (1679) bajo texto de Aureli. El mismo Handel llegó a escribir 3 óperas con esta temática; *Poro* (1731) sobre el texto de Metastasio *Alessandro nell'Indie*, *Alessandro Severo* (1738) sobre textos de Zeno y *Alessandro* (1726) con libreto de Rolli. Otros compositores como Francesco Lucio, Vinci o Lotti también escribieron óperas sobre Alejandro Magno.

El libreto de Mauro para Steffani es único entre estas en comenzar tras un prólogo. Y se inicia con el intrépido asalto de Alessandro a la ciudad Mallian de Oxydraca, una característica que fue tomada prestada por Rolli y Handel en *Alessandro* (1726).

A continuación se detalla el listado de personajes así como la aparición de los mismos a lo largo de la ópera, el listado de maquinas escenas, extras (*comparsa*) y danzas según consta en el libreto D-W Textb.359:

Personajes <i>La Superbia d'Alessandro</i>			
Personaje	Rol	Voz	Arias
Alessandro	El Grande (Alejandro Magno)	S	C1
Tassile/Taxiles	Rey de los Indios	S	C1
Lisaura	Hija del rey de Scythia, enamorada de Alessandro, amada por Taxiles	S	C1
Roxana	Hija de un príncipe Persa, enamorada y amada de Alessandro	S	C1
Clito	Capitán del ejercito	B	F4
Leonato	Capitán del ejercito	A	C3
Cleone	Siciliano, favorito de Alessandro	T	C4
Ermolao	Joven noble de la guardia de Alessandro	S	C1
Júpiter		B	F4

El prólogo que solo aparece en la versión correspondiente con el libreto D-W Textb.359 además contiene los siguientes personajes:

- La Gloria (C1)
- Pallas (C1)
- Marte (F4)
- La Poesía (C3)
- La Música (C1)

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

- La Pintura o Diseño (C1)
- La Gracia
- El Amor
- El Placer

Aparición de los personajes				
	Acto I	Acto II	Acto III	Total
Personaje	Escenas	Escenas	Escenas	Escenas
Alessandro	1,8,12,13,19	2,3,8,9,15,16	8,9,12,13,14,17	5+6+6=17
Tassile	3,4,8,9,15	6,7,8,9,13,16	7,8,9,10,11,16,17	5+6+7=18
Lisaura	2,3,5,8,15,17,18	2,9,12,13	7,8,9,10,13,14,15,17	7+4+8=19
Roxana	2,3,5,8,10,11,12,15,17	1,2,8,9	6,9,11,14,15,17	9+4+6=19
Clito	7,11,15	7,8,9,10,15	1,2,5,10	3+5+4=12
Leonato	8,14,15,19	4,5,11,14,16	4,5,10,16,17	4+5+5=14
Cleone	6,7,8,19	5,16,17	3,4,6,14,17	4+3+5=12
Ermolao	4,8,15,15	4,5,11,14	2,10	4+4+2=10
Júpiter		20		0+1+0=1

Escenas	Prólogo	Acto I	Acto II	Acto III
Cielo, con nubes	Prólogo			
Recinto dentro de las murallas de Oxydraca		1		
Campamento Macedonio		2-13		
Un templo en Oxydraca con estatuas de Júpiter, Hércules y Alejandro		14-20		
Un lugar solitario, rodeado por colinas con manantiales de agua			1-5	
Pórtico con columnatas y arcos en la plaza principal de Oxydraca			6-13	
Habitación en la planta baja con una escalera que lleva al apartamento preparado para Alejandro.			14-20	
Casas derruidas en una esquina de la ciudad, con una torre cerrada por una puerta de hierro.				1-6
Un lugar encantador fuera de la ciudad				7-11
Un amplio paisaje con tiendas indias y casetas par elefantes y caballos desperdigadas; en perspectiva, un río atravesado por un puente de madera; a lo lejos nada más que pradera.				12

Máquinas

- En el prólogo, un cielo con 24 personas [Prólogo]
- La muralla de Oxydraca/Sidracca tiradas por los Macedonios
- El descenso de Júpiter y los dioses en el templo [II/20]
- El apartamento y la escalera de Alejandro que tiran en ruinas
- El puente, cortado por soldados y Taxiles, del que los conspiradores se arrojan al río

Extras (*comparsa*)

- Guardias de Macedonia con Alessandro de indios con Taxile [I/8], [III/4]
- Damas escitas con Lisaura
- Persas con Roxana
- Soldados con Clito y con Leonato
- Esclavos de Oxydraca

Bailes

- De dioses y diosas, los celestes en maquinas, los terrestres sobre la escena. Final primer acto.
- De los soldados con juegos de armas. Final segundo acto.
- De diferentes naciones súbditas de Alessandro. Final tercer acto.

A continuación se encuentra el argumento tal y como aparece en el libreto D-W Textb.359. La explicación de cada una de las escenas así como la instrumentación se puede consultar en los anexos; anexo I.II (explicación escenas) y VII.III y VII.IV (instrumentación).

Explicación para las damas.

La prosperidad de Alexandro fue la más peligrosa enemiga a la que tubo que combatir. Ella corrompió este gran corazón, que los más terribles azares no le hacían estremecer, ella hizo olvidar a esos Heroes que él era un hombre; y cuanto más impulsaba estas conquistas más se alejaba de esta juiciosa moderación que contribuye tanto, para asegurar la fortuna de las conquistas. Este olvido de si mismo le precipitó a un orgullo, que le hizo igualmente insoportable a los hombres, de los que quiso distinguirse, y a los Dioses, de los cuales tenía la presunción de ser un igual.

Es de ahí, de una parte de estas heroicas imprudencias, que la posteridad aún lo admira, por lo que se ha escogido el tema de esta ópera: Pero no está tan apegado a la Historia, que hemos cambiado en alguna circunstancia, cuando creíamos que estos cambios producidos, servirían para embellecer la escena. Que no ha tenido a bien el derramamiento de sangre, ni por las lesiones de Alejandro en Oxydraca, ni por la muerte de Clito. Para variarlas por espectáculos más dulces. Fingimos:

Que Alessandro, que estaba verdaderamente enamorado de Roxana, con el fin de conservar de su parte a los escitas, finge amar a su princesa (Lisaura), que estaba viniendo a encontrarle con la intención de obligarle a casarse con ella, y es de este incidente donde nacen los celos de Roxana y de Lisaura, y las inquietudes de Taxile y Clito.

Que Taxile, a quien Alessandro generosamente había devuelto el reino después de ser conquistado, ama a Lisaura, lo que le apena por el reproche que se hace de ser el rival de un príncipe, al que tiene una obligación tan considerable: pero al fin se ve libre de remordimiento por la confesión, que Alessandro le hace, que el ama a Roxana y que el no mete la política dentro de las pasiones, que el finge amar a la princesa de los escitas.

Esta confidencia termina colocándolo en los intereses de Alessandro. Él le asiste con destreza y fidelidad en los peligros de la conspiración, fingiendo estar de parte de los conspiradores para una mejor captura. Le da su anillo real a fin de que se salve en su campamento, hace cortar el puente que sirve de comunicación a ambos ejércitos acampados a las dos costas del Ganges, donde hace perecer a los conspiradores: a continuación se casa con Lisaura y Alessandro amplía hasta el Ganges los límites de su reino.

Aquí se toma a Leonato por el favorito que Alessandro tira a tierra (para castigarle por la osadía que tuvo de burlarse de los que se postraron delante de él en la adoración)

en lugar de Polipercón, los autores se dividen entre estos dos, y el nombre del primero se acomoda mejor al oído que el otro.

Cambiado también el motivo del latigazo, que Alessandro hizo dar a Ermolao, por haber disparado primero a un jabalí; y lo hemos hecho para hacer ver a estos dos amigos motivados contra Alessandro, por dos diferentes ofensas, la intención (como Ermolao verdaderamente la emprendió) del librarse de él, haciéndole caer bajo las ruinas de un apartamento donde se habían debilitado sus soportes y que debía caer a la señal de un gran ruido: afortunadamente para Alessandro, toman por la señal el ruido que hace enfureciéndose contra Clito y la casa cae sin que sea envuelto allí, que les hace decidir a los jefes de la conspiración ejecutarlo a fuerza abierta, e involucrar a Clito a quien sacan de prisión, donde Alessandro había ordenado a Cleon que lo metiera.

Para el gusto de este adulator, él es representado como la historia lo ha retratado.

No creemos perjudicar a Alessandro, cuando cede a las plegarias de Roxana, Taxile y Lisaura, para pasar al campamento de los indios y evitar el primer ímpetu de los conspiradores, ni que las ternuras que se ponen en su boca, sean incompatibles con esta ambición desmesurada, que le atormenta toda su vida, ya que los héroes que le han precedido y lo seguirán, mostraron con cuanta violencia la gloria y el amor tienen tiranizados sus espíritus y que estos grandes corazones, que por otra parte parecen invencibles, no resisten guerras a los encantos de la belleza y al merito de las damas, que saben encantar.

El amor no encuentra en absoluto vencedor invencible: Los guerreros por sus manos se dejan desarmar; para ser un Gran Héroe no es menos sensible.

Y la sombra de los laureles no impide amar.

5.3 Le Rivali Concordi (1692)

Le Rivali concordi fue compuesta para el carnaval de 1692 y estrenada en febrero. El libreto fue escrito por Mauro y está basada en la leyenda griega de la cacería de Calidón.

No hay mucha información sobre las circunstancias y motivos que rodearon la composición de esta ópera pero una carta Sophie al Conde Luigi Ballati sugiere que estaba pensada para celebrar un acuerdo entre el elector Maximiliano II Emanuel de Baviera y el duque Erns August de Hanover. Según Timms, Antonio Borosini volvió a Hanover para interpretar el papel de Jasón. En cuanto al resto de reparto es incierto. No obstante se sabe que tras la partida de Jean-Baptiste Farinelly a Osnabrück en 1691, este fue sustituido por Giuseppe Galloni. La última interpretación de la temporada de 1692 tuvo lugar el 20 Febrero / 1 Marzo.

El libreto de 1692 solo incluía el 'argument' en francés y 'Einhalt' en alemán así que fue publicada aparte una sinopsis en ambas lenguas 'Explication des scènes de l'opéra des Rivaies unies pour les dames' y 'Erklärung des Sing-Spiehls von den vereinigten Mitbuhlern und Inhalt' D-HVI <Op.2,5a> para un mejor entendimiento de los asistentes.

La ópera fue vuelta a interpretar durante el carnaval de 1693. Las interpretaciones tuvieron lugar los días 10 y 21 de febrero. Pero esta reposición conllevó revisión (sustitución, añadido de escenas, y una modificación del final). No obstante estas modificaciones son claramente identificables a través de las partituras y los libretos.

Aunque la mayoría de autógrafos no incluyen la música de los ballets al final de los actos, lo que provoca no saber si fueron compuestos por el propio Steffani, en el caso de *Le Rivali Concordi*, tanto el primero como el segundo acto si incluyen dentro del autógrafo, GB-Lbl R.M.23.k.2-4, la música para los mismos.

Para el estudio de la ópera *Le Rivali Concordi* he utilizado principalmente la partitura manuscrita GB-Lbl R.M.23.k.2-4 y dos versiones diferentes del libreto: en primer lugar el que se encuentra en la *Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel* con número de catálogo D-B <Textb. 417.1> y por otro lado el que se encuentra en la *Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek* D-HVI <Op. 3,8>. Aparentemente este segundo libreto corresponde con a la reposición del carnaval de 1693.

Aunque las partituras de *Le Rivali Concordi* son fácilmente identificables con cada una de las versiones, eso no significa que materiales hayan sido mantenidos intactos.

Estos fueran reutilizados para versiones posteriores. Buena prueba dan los anexos a la partitura GB-Lbl R.M.23.k.2-4 y las arias añadidas como anexo al final de cada acto.

El primer acto del manuscrito GB-Lbl R.M.23.k.2-4 como anexos por un lado contiene la música de una escena añadida entre la escena 7 y 8 en el libreto D-HVI <Op. 3,8>; escena correspondiente a Linceo. Y por otro la música de la parte central de la escena [I/8] que aunque el texto es muy parecido al del libreto D-B <Textb. 417.1> la parte central es muy diferente y requeriría un análisis profundo que se sale del objeto este trabajo.

- *Deh prestami Amore l'aurate* (Atalante) [I/8].
- *Che miserie che stragi* (Linceo) [Scena aggiunta Nel prim'Atto frà le Scene 7 & 8].

Los anexos del segundo acto no incluyen arias nuevas si no instrumentaciones diferentes, esto puede indicar que para el carnaval de 1693 no contara con los músicos para los que estaba pensada:

- *Deh tornate occi stellanti* [II/14]. Original (violín, voz y F4), anexo (G1, C1, C3, voz y F4).
- *Serpi di gelosia* [II/14]. Original (fagot, voz y F4), anexo (voz y F4)
- *Fortuna assistimi* [II/9]. Original (oboe, fagot, voz, F4), anexo (voz y F4)

Finalmente los anexos del tercer acto incluyen las arias:

- *Si deponga ogni memoria di veder* que sustituye a *Delizie del l'alma* [III/15]
- *Coronai omai felice speranza* que sustituye el aria final *Timori ruini* [III/15]
- *De la Fortuna* sustituye el aria *De l'angustie d'un Regnante* [III/11]

Diferencias entre libretos

Aunque tenemos tres fuentes consultadas, nos encontramos ante dos versiones diferentes con pequeñas diferencias en ambas versiones la portada del libreto indica:

LE
RIVALI
CONCORDI
Drama
Per il
Theatro d'Hannover

Pero las versiones de 1692 tienen debajo del título M. DC. XCII que las hacen identificar claramente con el estreno y consta de 76 páginas. La versión que correspondería con la reposición de 1693 no indica nada debajo del título por lo que es una especulación tras haber estudiado las partituras y consta de 129 páginas. Además de las diferencias obvias en el texto de las escenas, debido a la revisión de la música y que después detallaremos, existen pequeñas diferencias en los contenidos del libretos. Mientras los libretos correspondientes a 1692 solo incluyen el listado de personajes, *comparsa*, escenas, máquinas y bailes en italiano, el de 1693 incluye estos listados tanto en italiano como en francés y alemán. Aunque ambos incluyen el *Argument* en francés y el *Inhalt* en alemán. En cuanto a los listados hay dos pequeñas diferencias la versión de 1692 incluye a Júpiter entre los personajes mientras que la de 1693 no lo incluye; la otra diferencia se encuentra en el listado de maquinas, nuevamente la versión de 1692 incluye una maquina no incluida en el listado de la versión de 1693, la oscura nube llena de truenos. No obstante he decidido usar como fuente de información la versión de 1693 D-HVI <Op. 3,8> ya que incluye una sinopsis de cada una de las escenas tanto en alemán como en italiano muy útil para un mejor entendimiento de la misma

Diferencias de texto entre libretos

ACTO I

La escena [I/7] contiene un posible error ortográfico en una de las versiones, la última palabra de la séptima línea en D-B <Textb. 417.1> es *cuore* mientras que en D-HVI <Op. 3,8> es *core*.

La diferencia más característica entre las dos versiones es el añadido de la *Scena aggiunta Nel prim'Atto frà le Scene 7 & 8* en la versión de 1693. Escena situada entre la 7 y la 8 e interpretada en su totalidad por Linceo.

La escena [I/8] es la que sufre el cambio más grande de todas las escenas. Una gran parte central del texto, que incluye tanto recitativos como arias es sustituida. Esta escena es digna de un estudio más profundo ya que además de esta importante diferencia, el aria de Atalanta, *Questo pregio di Vittoria*, del libreto D-B <Textb. 417.1> no corresponde exactamente con el texto del aria que aparece en el manuscrito GB-Lbl R.M.23.k.2-4, cuyo texto empieza con *Bel trofeo d'alta vittoria*.

El aria *Belleza tiranna* de la escena [I/12] en la versión de 1693 incluye una segunda línea, *Tu sei la Cometa*, a la primera intervención de Atalanta.

ACTO II

En el recitativo inicial de la primera escena de D-HVI <Op. 3,8> añade una línea de texto, *Del Drago addormentato* en la decima línea. La escena [II/2] parece tener un error tipográfico *Vi passerà* en D-B <Textb. 417.1> es sustituido por *Vi paserà* en <Op. 3,8>. Y finalmente la escena [II/3] contiene una pequeña diferencia en el recitativo de Ariadna. Las dos últimas palabras, *à ritirarsi*, de D-B <Textb. 417.1> son eliminadas en la versión de 1692.

ACTO III

En la escena [III/1] encontramos dos pequeñas diferencias que pudieran ser simples errores tipográficos. La quinta línea pone *Poche* en D-B <Textb. 417.1> mientras que en D-HVI <Op. 3,8> podemos leer *Pocho*. Algo parecido sucede en la las dos últimas líneas del aria, en la penúltima línea de D-B <Textb. 417.1> aparece *Pur che sperì* que en D-HVI <Op. 3,8> sustituido por *Pour che sperì*, mientras en la última línea de D-B <Textb. 417.1> encontramos *Una volta* y en D-HVI <Op. 3,8> leemos *Vana volta*.

La escena [III/11] contiene un cambio de texto en un aria; D-B <Textb. 417.1> contiene el aria de Acaste, *De l'angustie d'un Regnante* que en D-HVI <Op. 3,8> es sustituida por una interpretada por Linceo, *De la fortuna la ruota*, curiosamente en este caso parece haber sido sustituida pegando un trozo de papel encima en el libreto.

La versión de 1693 (D-HVI <Op. 3,8>) incluye dos finales diferentes desde la escena [III/13]. Aparentemente han sido añadidas posteriormente, una nueva escena [III/13] y una última escena ([III/14]), después de estos añadidos continua de nuevo desde la escena [III/13] igual a la versión de 1692 (D-B <Textb. 417.1>).

La escena [III/15] del tercer acto es idéntica en los recitativos pero dos de las arias son diferentes: el aria *Delizie de l'alma* (D-B <Textb. 417.1>) de Medea y Jasón es sustituida

por *Si deponga ogni memoria* (D-HVI <Op. 3,8>) interpretada solo por Jasón, mientras que la intervención de Ariadna y Teseo permanece inalterada y la posterior intervención de Jasón y Medea, *D'ingiurie, e dispetti*, desaparece en D-HVI <Op. 3,8> así como la nueva respuesta de Ariadna y Teseo, *In questi due petti*.

El aria final de la ópera que comienza con *Timori, ruini* (D-B <Textb. 417.1>) interpretado por Atalanta y Meleagro y las siguientes intervenciones en las que participan hasta 6 personajes son sustituidas en su totalidad por *Coronati homai* interpretada únicamente por Atalanta y Meleagro en D-HVI <Op. 3,8>.

La ópera:

A continuación presento la relación de personajes con su tesitura y clave de escritura así como las intervenciones que tienen; la relación de escenas; máquinas; *comparsa* (extras), bailes y el argumento tal y como aparece en el libreto. Para esto se he utilizado el libreto de la primera versión D-B <Textb. 417.1>.

Personajes <i>Le Rivali Concordi</i>			
Nombre	Rol	Voz	Clave
Atalanta	Princesa de Arcadia	(S)	C1
Meleagro	Rey de Calidón enamorado de Atalanta	(S)	C1
Ariadna	Princesa de Creta esposa de Teseo vestida de hombre bajo el nombre de Arsindo su hermano	(S)	C1
Teseo	Príncipe de Atenas esposo de Ariadna y enamorado de Atalanta	(A)	C1
Medea	Princesa de la Colquida, esposa de Jasón	(S)	C1
Jasón	Rey de Tesalia esposo de Medea y enamorado de Atalanta	(T)	C4
Acasto	Príncipe de Tesalia	(A)	C3
Linceo	Amigo de Teseo	(B)	F3
Niso	Hijo pequeño de Medea y Jasón	(S)	C1
Diana		(S)	C1
Cibeles	Que representa a la Tierra	(S)	C1
Neptuno		(B)	F3
Apolo		(S)	C1
Júpiter			

Aunque aparentemente Júpiter aparece en la ópera, no tiene ninguna intervención musical. Por otro lado tampoco aparece en la segunda versión del libreto (D-HVI <Op. 3,8>).

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

Aparición de los personajes				
	Acto I	Acto II	Acto III	Total
Personaje	Escenas	Escenas	Escenas	Escenas
Atalanta	5,8,11,12,15	11,15,16,17,18	3,4,13,14,15	5+5+5=15
Meleagro	4,5,8,14,15	8,13,17	2,3,4,8,9,12,13,14,15	5+3+9=17
Ariadna	6,7,12,13,14,15	3,4,7,8,9,15,16,17	1,3,14,15	6+8+4=18
Teseo	7,8,9,10,12,15	5,6,7,8,13,14	6,7,10,11,12,13,14,15	6+6+8=20
Medea		1,10,11,15,17	9,15	0+5+2=7
Jasón	8,9,10,12,13,14,15	2,3,11,12,13,14	5,6,7,10,11,12,13,14,15	7+6+9=22
Acaste	9	2,11,12,13,14	11,12,15	1+5+3=9
Linceo	9	5,8	7,11,12	1+2+3=6
Niso		1	15	0+1+1=2
Diana	1,2,3			3+0+0=3
Cibeles	2,3			2+0+0=2
Neptuno	2,3			2+0+0=2
Apolo	3			1+0+0=1
Júpiter				0+0+0=0

Escenas	Acto I	Acto II	Acto III
Playa del mar de Calidón	1-3		
Bosque espeso con una cueva al fondo	4-10		
Lugar destinado para el sacrificio de Diana	11		
Escena horrida llena de espíritus		1	
Atrio cubierto del palacio Real de Calidón		2-9	
Muelle de Calidón con puerto lleno de naves de guerra Atenienses, Tesalienses y Etolianos		10-14	
Adorable colina con bosque y manantiales al pie de un monte que se ve al fondo sobre la cumbre del cual aparece una parte de la Muralla de Calidón		15-18	
Galería en el apartamento de Meleagro			1-9
Amplia plaza de Calidón			10-15

Máquinas

- Carro tirado de dos ciervas blancas que lleva a Diana por el aire [I/1]
- Terremoto que sacude toda la escena terrestre y marina: la sacudida precipita una parte de la terrestre, y por la abertura sale el Carro de Cibeles tirado de dos leones. [I/2]
- Cuenco de Neptuno tirada por dos caballos marinos en el mar [I/2]

- Carro de Apolo tirado de cuatro caballos [I/3]
- El monstruoso jabalí de Calidón. [I/8]
- Cantidad de espíritus que vienen cruzándose por el aire, y bajo tierra, y trasforman la vista de la escena destinada al sacrificio en un horrible especie de infierno. [I/15]
- Carro de Medea tirado de dos dragones que escupen fuego en el aire. [II/1]
- Monstruo que se lanza a las tropas que conduce Atalanta y Jasón y después huye por aire. [II/11]
- Oscura nube llena de truenos y rayos que finalmente se abre y queda brillante, se sienta en ella Júpiter acompañado de los genios, de Meleagro, Atlanta, Teseo, Ariana, Jasón, y Medea que vuelan a tierra, y danzan. (Solo en HAB <Textb. 417.1>)

Extras (*comparsa*)

- Escuderos y doncellas con Atalanta [II/11]
- Guardia, pajes y caballeros con Meleagro. [III/1], [II/17]
- Escuderos con Teseo y con Jasón
- Cazadores con Acaste [I/8]
- Tritones y monstruos marinos con Neptuno [I/2]
- Coribantes con Cibeles [I/2]
- Soldados atenienses con Teseo [III/10]
- Tesalienses con Jasón [III/10]
- Espíritus con Medea [II/10]

Bailes

- De sacerdotes, de Diana. Tras el primer acto
- De sátiros, dríadas. Tras el segundo acto
- De los 6 genios, 6 doncellas de Atalanta y los 6 gentilhombres de Meleagro. Tras el tercer acto

Argumento

Habiendo olvidado a Diana en un sacrificio: Allí la Diosa enfadada, para vengarse de este desprecio envía a las campañas de Calidón a un jabalí, que hizo daños horribles. Meleagro a fin de liberar al país ordena una gran cacería, a la que invita a varios de sus amigos héroes. También viene Atalanta princesa de Arcadia, ilustre cazadora, de la que Meleagro no es menos amado que amante. Ella hiere la primera al jabalí de un flechazo y cuando este fue abatido, Meleagro le corta la cabeza y la presenta a la bella Atalanta.

Se finge:

Que Teseo y Jasón (que también aman a Atalanta) están celosos del premio de la cacería, que ella recibe gratuitamente de manos de su rival.

Que no queriendo hacer salir a la luz ni el amor, ni los celos, ellos toman como pretexto de su venganza el resentimiento de la gloria ofendida y preparan el objetivo de atacar a Meleagro en su propia residencia con la gente de sus flotas, cada uno por su parte oculta querer secuestrar a Atalanta en la primera oportunidad favorable.

Que sin embargo Ariadna abandonada de Teseo viene a buscarlo a Calidón disfrazada de hombre.

Que Medea también viene por el infiel Jasón, con el hijo pequeño que había tenido de él.

Ambas se ponen celosas de Atalanta, lo que da lugar a otros *affaires*.

Medea llega a terribles extremos: pero finalmente las rivales se ponen de acuerdo y su buen entendimiento produce unos efectos gratos, que esclarecen por fortuna estas aventuras amorosas

Este remedio está de moda

Lo experimentamos cada día.

La prudencia remedia

Lo que puede echar a perder el amor.

El único personaje que parece estar identificado según Timms es Alcibíades que fue interpretado por Hader (Clementino).

El libreto D-HVI <Op. 3,12> que consta de 80 paginas además del texto de la ópera, contiene una *EXPLICATION de la Libertè contente POUR LES DAMES* en francés y el *Einhalt* en alemán. Además incluye el listado de personajes, *comparses* y escenas pero únicamente en italiano. Podemos destacar que la portada está firmada con un *ʎ. Hortensius Mauro'*.

A continuación podemos ver pola relación de personajes, escenas y *comparses* según el libreto de la primera versión D-HVI <Op. 3,12a>:

Personajes <i>La Libertà Contenta</i>			
Personaje	Rol	Voz	Clave
Agis	Rey de Esparta esposo de Timea, enamorado de Aspasia en secreto	A	C3
Timea	Princesa esposa de Agis y enamorada de Alcibíades	S	C1
Alcibíades	Enamorado de Aspasia y de Timea	S	C1
Aspasia	Esposa de Pericles y enamorada de Alcibíades bajo nombre de Doriclea	S	C1
Pericles	Desconocido esposo de Aspasia bajo el nombre de Fileno con ropa de esclavo	T	C4
Lisandro	General espartano enamorado de Timea	T	C4
Telemide*	Amigo de Alcibíades y amante/enamorado de Aspasia	B	F3

*Telamide

Intervención de los personajes				
	Acto I	Acto II	Acto III	Total
Personaje	Escenas	Escenas	Escenas	Escenas
Agis	8,9,15,16,17	4,12,14,15,16	7,8,13,15	5+5+4=14
Timea	10,11,12,16,17,18	6,7,8,12,16	2,10,11,15	6+5+4=15
Alcibíades	5,6,12,13,14	2,3,8,9,13,14,16	4,5,9,10,11,15	5+7+6=18
Aspasia	1,2,3,11,12,17	3,11,12,15,16	3,13,14,15	6+5+4=15
Pericles	1,7,8,15,17	4,5,9,10,15,16	3,13,14,15	5+6+4=15
Lisandro	3,4,11,12	6	2,6,7,10	4+1+4=9
Telemide*	6,12,13	1,2,14,15,16	1,2,5,6,9,10,11,12	3+5+8=16

*Telamide

Escenas	Acto I	Acto II	Acto III
Bosque en los alrededores de Esparta	1-9		

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

Orilla del río Eurotas	10-14		
Camino que lleva a un de las puertas de Esparta	15-18		
Patio Real		1-8	
Jardín Real		11-16	1-2
Montañosa y desierta			3-8
Sala Real			9-15

Extras (compare)

- Caballeros, guardia y pajes con Agi [I/8], [III/13]
- Caballeros y doncellas con Timea
- Escuderos, y pajes con Alcibíades [II/16]
- Soldados [I/3]

El libreto no incluye la relación de bailes al final de los actos ni contempla el uso de ninguna maquina.

Incluyo el argumento tal y como aparece en el libreto D-HVI <Op. 3,12a>. A diferencia de otros libretos, este no incluye la explicación de cada una de las escenas. No obstante la explicación de las escenas fue publicada en un panfleto separado, *EXPLICATION des Scenes de la LIBERTE CONTENTE Pour les Dames* (D-HVI <Op. 3.12a>). Por lo que para la realización del anexo I.IV me he servido de este panfleto así como del observaciones complementarias extraídas del libreto de la grabación realizada en 1979 por la discográfica VOCE y dirigida por Newell Jenkins .

LA
LIBERTA
CONTENTA
DRAMA
Per il Theatro di Hannover
M DC XCIII
EXPLICATION
De la
Libertè contente
POUR LES DAMES

El mérito de Alcibíades alarmó a Atenas. Su poder y su gloria se volvió sospechosa y le suscitó persecuciones que le obligaron a retirarse a Esparta.

Agis reinaba allí entonces y en la guerra que hacía a los atenienses hizo bien en sacar provecho de su división y atraer a su parte un personaje tan considerado entre sus enemigos.

En efecto el consejo que Alcibíades le dio de fortificar Decelia, incomodó mucho a Ática y los ciudadanos se arrepintieron un poco tarde de haber irritado inoportunamente este gran corazón.

Como él era incapaz de descansar y siempre tenía alguna ocupación o la guerra o el amor, mientras permaneció en Esparta, él dio a la corte una reina. En aquellos días tuvo un hijo que tras la muerte de Agis los éforos excluyeron de la corona, diciendo que no debían sufrir nunca que la sangre de un ateniense reinara en Esparta.

El pueblo de Atenas arremetió la sentencia de muerte contra Alcibíades; sus amigos fueron envueltos en esta desgracia. Entre otros Aspasia, dama tan intrigante como bella se retiró a Mantinea en espera de alguna ocasión favorable para volver a Atenas.

Por lo que fingimos

Que Timea y Aspasia aún no se han casado, por lo que la escena puede sufrir sin escrúpulos los amores de Alcibíades

Que Aspasia bajo la protección de Pericles se retira no a Mantinea sino a Decelia, donde Pericles está para llevarla de regreso a Atenas, al mismo tiempo que Decelia es atacada por los espartanos, ellos son obligados (a fin de no dejarse encerrar en un sitio de poca defensa) a salvarse vestidos de esclavos: Pero perdidos de camino, llegan a un bosque cerca de Esparta, donde Pericles se separa de Aspasia para reconocer el lugar, ella es capturada por Lisandro y el Rey de vuelta a Decelia encuentra a Pericles y lo pone en las manos de sus guardias.

Lisandro enamorado de Timea le regala a esa bella prisionera y Agis viéndola se enamora, quien logra su deseo, que Lisandro le da.

Telamide amigo íntimo de Alcibíades y enamorado tras largo tiempo de Aspasia le ayuda estando cerca de Timea, cuya confianza había ganado, a fin de sumergirlo mejor en este amor y separarlo de Aspasia. A pesar de estas intenciones la amistad le hacen actuar contra el amor, pero después el amor triunfa sobre la amistad: en el jardín donde Aspasia había acordado una cita nocturna con Alcibíades. Telamide viene para aprovechar la ocasión, pero por el infortunio de la oscuridad se equivoca como otros

personajes y Timea a la que Lisandro había advertido de los amoríos de Agis y Alcibíades, a fin de conseguir los suyos, descubre la infidelidad del esposo y del amante.

Agis ha encargado a Pericles, aún siendo desconocido, hablar en su favor a Aspasia. Este celebre orador tras alguna aversión se encarga de la misión, pero con la intención de instar a Aspasia a huir con él. Por la noche en el jardín él habla por descuido con Timea, tomándola por Aspasia: Timea se sirve del aviso y les hace asistir por Lisandro en su huida con el fin de alejar una rival incomoda.

Pero el rey advertido por Telamide de la huida, les persigue y los detiene, y les hace llevar a la corte; donde descubriendo sus verdaderos nombre y su calidad, él los trata con generosidad, y los libera, prometiendo escoltarlos a los confines de Ática y les ruega cuidar la paz entre Atenas y Esparta y el retorno de Alcibíades, del que el celoso Lisandro había inspirado alguna sospecha.

Aspasia está enfadada con Alcibíadeas a causa del amor que ve por Timea y Timea ofendida del que tenía por Aspasia; la una se entrega a Agis y la otra a Pericles.

Este héroe que es demasiado galán para un amor eterno y la renuncia a cualquier otra belleza a favor de una sola, se consuela fácilmente de una desgracia, está ya preparado, imaginando que se salvaba por eso de una cruel cadena, y que la tranquilidad del celibato es el don más grande del que se puede gozar en este mundo.

*No hay nada tan pesado
Como el yugo del matrimonio
En las cadenas, en la esclavitud
Vivimos solo gimiendo
Los placeres son castigos
Durante el cautiverio;
Y uno pierde todos su placeres
Cuando perdemos la LIBERTAD*

5.5 I Trionfi del fato (1695)

El carnaval de 1695 fue el único durante el periodo barroco en Hanover donde las dos óperas fueron nuevas. No pudo haber reposición del 1694 ya que no hubo ópera ese año. *La Libertà Contenta* (1693) no fue reinterpretada ya que la temática no era apropiada tras el asesinato de Königsmarck. Las dos óperas fueron *I trionfi del fato* y *Baccanali (divertimento)*. Las festividades fueron acortadas por la muerte el 28 de diciembre de 1694 de la Reina María de Inglaterra. El 9 de enero el Conde Ernst August von Platen escribió "las festividades del carnaval han cesado, excepto la ópera, que será interpretada un par de veces más por el amor de la electora de Brandenburgo, que estará aquí algunas semanas más".

El libreto de *I trionfi del fato* atribuido a Mauro se confirma por una copia del mismo que lleva la inscripción doonum auctoris *Domini* Abbatis Hortensii Mauri. Es una elaborada historia en la que los dioses intervienen en los asuntos humanos, manipulando emociones e influyendo comportamientos. La ópera sugiere que los hombres tienen menos control de sus sentimientos y menos responsabilidad de sus acciones de lo que ellos quieren creer, y de esta manera ayuda a explicar y disculpar el comportamiento humano, quizás incluso para exonerar a sus representantes. Parece ser que la temática fue elegida cuidadosamente para la primera ópera representada en Hanover tras el asesinato de Königsmarck.

Existen dos versiones del libreto, uno titulado *I trionfi del fato*, y el otro *I trionfi del fato o Le glorie d'Enea*. El segundo es una revisión profunda del original, aunque sin embargo parece haber sido completada e interpretada durante el carnaval de 1695. *I trionfi del fato* (1695) esta basada en la historia de Eneas en Italia. Las escenas fueron pintadas por Tommaso Giusti, quien también uso la historia de Eneas como tema para la serie de frescos en la galería de Herrenhausen.

Timms sugiere que la muerte de la Reina María causó que las representaciones de la primera versión fueran suspendidas, dando tiempo para ser revisada. Según Timms las alteraciones son más radicales que en ninguna otra ópera de Steffani. Dando lugar a que la acción sea más convincente

I trionfi del Fato fue reinterpretado después del carnaval en noviembre de 1695 para celebrar el enlace matrimonial de Chalotte Felicitas, hija mayor de Johann Friedrich, con Rinaldo III de Modena.

Aunque ninguna fuente habla sobre el reparto específico del estreno, el libreto D-W <Schulenb. Km 2 (6)> en el listado de personajes tiene anotado a mano los siguientes nombres que corresponden con cantantes que participaron en otras representaciones de óperas de Steffani lo que puede indicar que fueron los que realizaron el estreno:

- Dido *Mad Paine*
- Lavinia *Mad Lanpini*
- Eneas *Mr Clementini*
- Jarbas *Mr Ferdinando*
- Turno *Mons Nicolini*
- Latino *Mr Granara*
- Sibila de Cumas *Mons Nicolini Le cadet*
- Venus *Mons Meintseb/Meintgeb*

El manuscrito original de esta ópera, GB-LBI R.M.23.i.3-5, ha sufrido numerosas modificaciones por lo que la reconstrucción de esta ópera de acuerdo con la primera versión es bastante compleja, ya que el propio manuscrito contiene numerosas incorporaciones de arias correspondientes a la segunda versión, *I trionfi del fato O Le Glorie de Enea* y en otros casos partes tachadas o recolocación de las arias. El estudio de este manuscrito merece un estudio más profundo que no viene al caso de esta investigación.

No obstante para hacernos una pequeña idea de la ópera aquí tenemos el listado de personajes, intervenciones, escenas, máquinas, extras, bailes y argumento según el libreto de la primera versión D-W <Schulenb. Km 2 (6)>. En esta ocasión ha sido imposible incluir la explicación de cada una de las escenas ya que los libretos disponibles no incluyen estas explicaciones e interpretar el texto directo de la ópera resulta demasiado complicado que requeriría muchas horas de trabajo. En los anexos VII.VIII se encuentra la estructura del manuscrito, en la que se pueden ver todas las indicaciones de modificaciones sufridas por el mismo.

Personajes <i>I trionfi del fato</i>			
Personaje	Rol	Voz	Clave
Dido	Reina de Cartago	S	C1
Lavinia	Hija de Latino con ropa de hombre africano bajo el nombre de Clearte	S	C1
Eneas	Príncipe troyano	S	C1
Jarbas	Rey de los Getulos con ropa de latino bajo el nombre de Silvio	A	C3
Turno	Rey de los Rútulos	S	C1

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

Personajes I trionfi del fato			
Personaje	Rol	Voz	Clave
Latino	Rey de los aborígenes	S	C1
Acates	Amigo de Eneas	T	C4
Sibila	Sibila de Cumas	S	C1
Venus		S	C1
Mercurio		T	C3
Júpiter		B	F4
Caronte		B	F4

Intervención de los personajes				
	Acto I	Acto II	Acto II	Total
Personaje	Escenas	Escenas	Escenas	Escenas
Dido	10,11,16	5,6,7,16,18,19	3,4,10,12,18,19	3+6+6=15
Lavinia	5,11,12	1,4,5,13,14,18	7,8,11,13,15,16,17,19	3+6+8=17
Enea	1,2,3,4,19	4,8,9,13,14,15,18	5,6,7,14,17,19	5+7+6=18
Jarbas	6,7,8,14,15,16,17	2,4,5,6,16,17	1,2,10,11,17,18,19	7+6+7=20
Turno	7,8,14,15	2,3,4,5,21,22	2,3,14	4+5+3=12
Latino	13,14	10,11,22	1,13,15,16,17	2+3+5=10
Acates	8,9	11,12,13	6,16	2+3+2=7
Sibila de Cumas	2,4,19,20			4+0+0=4
Venere	1	8,20,21		1+3+0=4
Mercurio	3	16		1+1+0=2
Giove			19	0+0+1=1
Caronte	18,19			2+0+0=2
Coro de oficiales			9	0+0+1=1
Uno dei capitani			9	0+0+1=1

Escenas	Acto I	Acto II	Acto III
Amplio campo florido, con un agradable bosque en el que se puede ver un árbol de oro consagrado a Proserpina	1-5		
Cabañas de pastores ocupadas por los rútilos con la tienda de Turno	6-9		
Vestíbulo de un palacio de Laurento, que Latino había destinado para alojar a Dido	10-17		
Lago del Averno con vista de la ciudad de Dite y el río Cocito con la barca de Caronte	18-20		
Orilla del río Númico con su desembocadura en el mar		1-9	
Suburbios de Laurento con puerta de la ciudad al fondo		10-15	
Jardín del palacio de Laurento		16-22	

Escenas	Acto I	Acto II	Acto III
Pórtico sostenido por columnas			1-8
Litoral del mar Tirreno con barcos de Getulos en la			9-12
Plaza de Laurento con el palacio real al fondo y la puerta cerrada, en el que en lo más alto del palacio hay un gran balcón o terraza			13-14
Templo de Júpiter			15-19

Máquinas

- Nube donde están sentados Venus y Eneas [I/1]
- El cambio de la primera escena, quera verde y florida se vuelve seca y helada con la cueva de Sibila de Cumas en medio [I/2]
- Mercurio viene volando y trae la rama de oro a Eneas y después se vuelve al cielo [I/3]
- Diferentes monstruos, que combaten con Eneas y desaparecen tan pronto ven la rama de oro entre sus manos. [I/2], [I/3]
- Guarida de la Sibila, que se deteriora y desaparece y deja la escena verde y deliciosa, como estaba previamente. [I/4]
- Rocas espantosas, por las que Eneas desciende a las orillas del río Cocito
- Barca de Caronte, que trasporta a Eneas más allá del río Cocito. [I/18], [I/19]
- Esquife en el que Eneas sube el Númico, es golpeado Eneas se vuelca y se ahoga
- Pez monstruoso, llegando a la orilla se transforma en una encantadora barca, en la cual Venus está sentada con Eneas armado con todo excepto con espada : y amores sentados en varios peces, y ocho náyades (ninfas) con instrumentos en la mano : los amores y las náyades danzan y después se van y las náyades se zambullen en el río. [II/8]
- Desembarco de Getulos. [III/9]
- Trueno que hace temblar todo el templo de Júpiter [III/19]
- Nube reluciente, en la que desciende Júpiter con Mercurio y una numerosa comitiva de otros dioses [III/19]

Extras (*comparsa*)

- Damiselas, caballeros & pajes con Dido
- Caballeros, guardias & pajes con Latino & con Turno
- Soldados
 - Latinos para Latino
 - Getulos para Jarbas [III/10]
 - Rutulos para Turno [III/14]
 - Troyanos para Eneas [III/14]
- Capitanes y otros oficiales [III/9]

Bailes

- De espíritus al final del primer acto
- De amores (cupidos) y náyades a mitad del segundo acto
- De jardineros y jardineras al final del segundo acto
- De divinidades al final de la ópera

Argumento

Eneas siendo abordado en las orillas de los aborígenes fue recibido por el rey Latino. Al que Latino entrega por mujer a este nuevo huésped su hija Lavinia, antes prometida a Turno rey de los rútuos y que por eso Turno hizo la guerra a Latino y Eneas, donde perdió la vida.

Que Dido, en la boda a la cual aspiraba Jarbas rey de los getulos, ama a Eneas y es amada.

Lavinia que tiene aversión por Turno, con el fin de no ser forzada a casarse con él, huye vestida de hombre africano, y que se ha retirado a Cartago cerca de Dido, ve allí a Eneas y se enamora.

Eneas llega a Cartago y responde al amor de Dido, pero presionado por la orden de los dioses de dejar Cartago y de volver a embarcarse sin casarse con Dido, pasa por Italia, donde Latino le recibe y lo trata como huésped y amigo.

Este rey hizo la misma recepción a Dido, la cual habiendo sabido que Eneas ha sido abordado en Laurento fue acompañada por Lavinia vestida de hombre africano bajo el nombre de Clearte.

Jarbas informado del viaje de Dido también huyó a Italia disfrazado de Latino bajo el nombre de Silvio. Las armas y la espada de Eneas encontradas por Lavinia mientras estaba en los campos Elíseos cuidando sus destinos con su padre Anquises, la ayuda que los dioses le dan y sus artificios para dividir a sus enemigos, dan lugar a las diferentes aventuras, que se ven en la siguiente ópera.

6 LAS ARIAS CON FAGOT OBLIGADO

6.1 Introducción

Aunque el uso del fagot está documentado en el teatro alemán desde 1644 con la ópera *Seelewig* o *Das geistliche Waldgedicht oder Freudenspiel genant Seelewig* (1644) del compositor alemán Sigmund Theophil Staden (1607-1655), realmente no es un fagot tal y como lo conocemos ahora, más bien se trata de un bajón. En la escena [II/1] encontramos "*Symphonia vor demersten Aufzug mit drei Pomparten oder Fagotten*" es decir que utiliza un consort de bajones.

Por otro lado su uso era habitual en la música religiosa. Dietrich Buxtehude (1637-1707) utilizó este instrumento (bajón) en al menos 20 cantatas de la colección Duben de Uppsala (McCredie, 1964).

Georg Daniel Speer (1636-1709) en su obra didáctica general, *Grundrichtiger Unterricht der Musicalischen Kunst* (1697) incluye instrucciones sobre como tocar el fagot y una tabla de digitaciones claramente identificable con un bajón de dos llaves. En estas frechas, Steffani ya había terminado de componer todas sus óperas de Hannover. Posteriormente Johann Philipp Eislner en su obra didáctica, *Musicus Autodidaktos* (1738) (p.100) dice que el viejo fagot alemán (bajón) se está quedando obsoleto en favor del nuevo fagot francés o italiano. Aunque incluye tablas de digitación de ambos instrumentos, lo que indica el uso simultaneo de ambos instrumentos Alemania aún en 1738.

Parece por tanto bastante creíble que las primeras óperas que incluyen el fagot en 4 piezas tal y como lo conocemos ahora como instrumento solista las encontremos con Steffani dado que en este periodo había instrumentistas franceses en la corte de Hannover acostumbrados al nuevo instrumento. Aun cuando en la misma época se seguía utilizando en alemania el viejo instrumento.

Gracias McCredie tenemos una visión bastante amplia del uso del fagot en el norte de Alemania durante el barroco.

Tras la estancia de Steffani en Hanover encontramos numerosos ejemplos de óperas en las que el fagot tiene algún papel destacado en algún aria. Quizás esto se deba al éxito conseguido por sus óperas.

Entre los compositores más destacados en el uso del fagot podemos citar entre otros; a Johann Sigismund Kusser (1660-1727), Georg Philipp Telemann (1681-1767), Georg Caspar Schürmann (1672-1751) y Reinhard Keiser (1674-1739).

Uno de los ejemplos más temprano del uso del fagot después de Steffani lo encontramos con Kusser, a quien conociera en su estancia en París y que probablemente, según Timms, fue el encargado de introducir sus óperas en la traducción alemana en el teatro Gänsemarkt de Hamburgo. En su ópera Erindo (1694) utiliza dos fagotes en el aria de Cloris [II/7].

Schürmann que comenzó su carrera como cantante en la ópera del Gänsemarkt. También arregló óperas de Steffani para traducciones al alemán como Hertzog Henrich der Löwe (1699) (Henrico Leone) traducción alemán al alemán por Gottlieb Fiedler. Utiliza el fagot desde sus primeras óperas, como en Salomon (1701) y su aria *Nur durch Verräters Blut* con fagot y violonchelo obligado que producen un color oscuro. Encontrando en alguna de sus óperas un uso importante del fagot como en Ludovicus Pius (1726) con hasta 3 arias con presencia importante del fagot; *Endlich bricht ein Feudenmorgen* (fagot y bc), *Komm sanfte Ruhe* (dos fagots) e *Ihnr donnernde, blitzende rächende Götter* (fagot solo y orquesta).

Entre las óperas de Telemann encontramos ejemplos como *Care lidi amti arene* [I/5] para soprano, fagot y bc con un *ritornello* con cuerda de Flavius Bertaridus (1729) o *Amor! Amor! Hilf mir überwinden* de Germanicus (1704) para soprano 2 fagotes obligados y bc.

Estos son solo algunos ejemplos, pero quizás el compositor que nos ha dejado alguna de las arias más destacadas por su novedad sea Keisser. Ya que hace un uso del fagot a modo de consort al igual que se hacia con el bajón. En Octavia (1705) encontramos, *Geloso sospetto tormenta* [I/6] que especifica el uso de 5 fagotes. Además de otras 3 arias con dos fagotes; *Holde Strahlen* [I/13], *Bei dem Zunder neuer Pein* [II/2] y *Wie lieblich spieled ihr* [II/13]. Otra ópera en la que utiliza los fagotes a modo de consort para expresar un lamento, en un estilo oscuro, es Trajanus (1717) con su *aria Betrübte teue Schönen* con tres fagotes.

El uso de dos o más fagotes no quiere decir que la orquesta contara con tantos fagotistas. En los casos en los que se utiliza más de un fagot, no intervienen otros instrumentos de viento, ya que estos eran interpretados por otros instrumentistas, normalmente oboístas.

A continuación podemos ver un listado detallado de las arias que emplean fagot en las óperas de Steffani hasta un total de 24. Para una información más completa de cada aria, así como el de *ritornelos* en el que se usa el fagot, se puede consultar los Anexos IV.

Henrico Leone

- *Tra le braccia de la morte* [I/1] (Henrico) GB-Lbl R.M.23.h.7-9
- *Deh cessate homai* [I/15] (Almaro)

El manuscrito solo indica el uso del fagot en *Tra le braccia de la morte*, pero las copias posteriores incluyen el aria *Deh cessate*. Sobre las circunstancias especiales de este aria se hablaré en los próximos apartados.

La Superbia d'Alessandro

- *Di Cupido un sol favore* [I/5] (Rosana)
- *Muti pur chi vuol Amor* [I/18] (Lisaura)
- *Aure fonti ombre gradite* [II/1] (Rosana)
- *Gelosia lasciami in Pace* [II/12] (Lisaura)

Le Rivali Concordi D-HVI <Op. 3,8>

- *Fortuna assistimi non m'ingannar* [II/9] (Ariadna)
- *Serpi di Gelosia* [II/14] (Teseo)
- *Finisce in contento* [II/16] (Ariadna y Atalanta)
- *Serpi, e faci in me vibrare* [III/2] (Meleagro)
- *Ne l'anime Amanti* [III/4] (Atalanta y Meleagro)
- *Arianna è di Teseo* [III/14] (Ariadna y Teseo)
- *Timori, ruine,* [III/15] (Atalanta y Meleagro) solo en D-W <Textb. 417.1>

La Libertà Contenta

- *Tu fai torto a la beltà* [II/3] (Alcibíades)
- *Volate momenti* [II/3] (Alcibíades)
- *Foschi crepuscoli* [II/11] (Aspasia)
- *Amor in contenti* [III/3] (Aspasia y Pericles)
- *Prometeo legato* [III/12] (Telamide)

I Trionfi del fato

- *Guerra vuol lo sdegno audace* [I/8] (Turno)
- *De vostri contenti* [I/19] (Eneas)
- *Tace l'aria, il mar riposa* [II/22] (Latino)
- *Arcier che m'hai ferita* [III/4] (Dido)
- *Dell'Armi irritate* [III/14] Turno
- *Tempeste serene* [III/18] (Jarbas y Dido)

6.2 Análisis Retórico

6.2.1 Consideraciones generales

Durante el periodo barroco la poesía era un arte retórico, diseñado para mover al lector o al oyente. El énfasis estaba más en el estilo que en el contenido. El principal objetivo de una pieza de música vocal en este periodo era despertar las pasiones del oyente mediante la transmisión y el refuerzo de los afectos de las palabras utilizadas.

Sabemos a ciencia cierta que Steffani desde muy joven era un profundo conocedor y defensor de la retórica.

En 1674, con tan solo 19 años, se publica en Roma, mientras estaba estudiando con Bernabei, una colección de trece salmos de vísperas, con un Magnificat para dos coros y órgano titulado *Psalmodia vespertina volans octo plenius vocibus concinenda* (I-Bc BB.355). Dedicada al elector y la electriz de Baviera y fechada el 1 de enero lo que indica que fue compuesta durante 1673.

El texto de la *Psalmodia*, aunque demuestra una falta de modestia e inmadurez, presenta un epigrama con doble acróstico que demuestra su alto dominio de la retórica en el lenguaje y del latín desde muy temprano:

A ugeat <i>Augustine</i> augusta sorte,	S uprema
U t merito debet praemia, fama	T ibi
G ermene ab <i>Herculeo</i> iam germen germinat.	E dit
V irtus virtutem; lumen, & inde,	F aces
S ors tua nunc virtus est; dum fati aemula	F loret
T anti operis luci, gloria maior	A dest
I nclita si peperit iuventus germina;	N omen
N Omini & augustum firmat, et auget	O pus.

Esta obra es uno de los principales frutos del estudio de Steffani con Bernabei en Roma.

Aunque la defensa más fuerte que hizo Steffani a favor de que la música es una ciencia que se propone mover las pasiones a través del sonido la hizo en 1695 publicando una pequeña disertación, *Quanta certezza habbia da suoi principii la musica et in qual pregio fosse perciò presso gli antichi* (D-B Mus.ant.theor. S 185). Como respuesta a una carta del 'Marchese A.G.' (probablemente Marques Angelo Gabrielli). La disertación de 72 páginas intenta probar sus ideas de que la música es una ciencia que intenta mover las pasiones:

La música está ordenada, por tanto, para mover, corregir, cambiar y calmar las pasiones del alma. Pero ¿Por qué poder? ¡Oh este es el fondo! Por el poder de la armonía. Ya que no hay armonía sin intervalo, y no hay intervalo sin notas, veamos primero lo que una nota es y como un músico la considera...por lo tanto el músico no considera el sonido así si no como principio de consonancia, o de cualquier otro intervalo musical: por tanto la verdadera y buena definición del sonido musical es sonus est vocis caus, cantui aptus in unam tensionem' (Timms C. , Polymath of the Baroque. Agostino Steffani and His Music, 2003, p. 62) (Steffani A. , *Quanta certezza abbia da' suoi principi la musica*, p. 9)

Steffani afirma, al igual que Pitágoras, que las pasiones están causadas por relaciones proporcionales entre los 4 humores y muestra el poder de la música en referencia a la historia de la antigua Grecia y la Biblia. Para explicar cómo la ciencia musical evoluciona de la aritmética. Utilizando como referencia a Zarlino, Aristóteles, Aristóxeno y Boecio para explicar

Estas ideas ya fueron expuestas por Steffani en la dedicatoria publicada de la obra *Sacer Ianus quadrifrons* (I-Bc BB.356) (1685). En ella Steffani describe la música como una ciencia preeminentemente matemática, cuyo propósito era *'excitar, clamar, surpimir, moderar, en una palabra regir y gobernar los movimientos del alma'*.

Et sane praestantissimam Mahtematicarum ese quis megabit, cujus varios animi motus excitare, sedare, suppressere, moderari, uno verbo, regere, & gubernare peculiarissimum est'.

También en esta dedicatoria muestra el poder de la música citando ejemplos de la historia griega y la Biblia. La importancia de esta disertación (*Quanta certezza*) dentro del debate contemporáneo sobre la naturaleza de la música y su teoría, se demuestra por la traducción al alemán de la misma hecha por Andreas Werckmeister publicada en 1699 y reimpressa en 1700, *Send-Schreiben, darinnen enthalten, wie große Gewißheit di Music aus ihren Principiis und Grund-Sätzen habe ...*(D-Mbs Mus.th. 3284).

A lo largo de las óperas de Steffani encontramos un claro uso de recursos retóricos relacionados con la instrumentación. Quizás alguno de los más evidentes sea; el uso de trompetas y timbales en la marcha al inicio de la escena [III/14] de *Henrico Leone*, el uso de pasajes con notas repetidas en la cuerda para representar ambientes fantasmales e infernales como en *Spirti del Tartaro* [II/10] (*Le Rivali Concordi*) o la escena [I/2] donde aparece Sibila de Cumas en *I Trionfi del fato* (*Del l'Orco la Porta*), o la supresión del clave y el uso de instrumentos de cuerda con indicación de *doux* en las

escenas [II/12] y [II/13] de *La libertà Contenta* para representar un ambiente nocturno. Incluso el uso de sordinas en los violines para crear un ambiente sosegado en *Dolce oblio* [II/18] (*Henrico Leone*).

6.2.2 Análisis retórico de las arias con fagot obligado

Dado el gran número de arias en las que Steffani utiliza el fagot, he decidido centrar el estudio únicamente en las arias compuestas para voz, fagot obligado y continuo.

Para poder ponernos un poco en situación explico los antecedentes hasta el momento en que aparece esta escena cuyos textos completos se encuentra en los anexos II.

6.2.2.1 Henrico Leone (1688), *Deh cessate homai di piangere*

Aunque el aria "*Deh cessate homai di piangere*" como ya hemos dicho no aparece en el libreto de la primera versión, ni en el manuscrito aunque sí aparece en el resto de partituras posteriores y se encuentra como anexo en el autógrafo GB-Lbl R.M.23.h.7-9. El encargado de cantar esta Aria *da Capo* es Almaro y se encuentra en la escena [I/15] (anexo II.I). En ese momento Almaro enamorado de Metilda intenta convencerla de que Henrico está muerto, para ello le pide a Errea que le ayude haciendo todo lo posible incluso encantamientos o invocar espíritus, a lo que ella accede. El aria tiene el siguiente texto:

"*Deh cessate homai di piangere*", *Henrico Leone*, 1688.

	Almaro
<i>Deh cessate ho mai di piangere</i>	<i>Oh deja ya de llorar</i>
<i>vive stelle vive stelle</i>	<i>vive estrella vive estrella</i>
<i>Un morto Amor</i>	<i>Un muerto Amor</i>
<i>vive stelle vive stelle</i>	<i>viva estrella viva estrella</i>
<i>Un morto Amor</i>	<i>Un muerto Amor</i>
<i>Io che vivo e che v'adoro</i>	<i>Yo que vivo y os adoro</i>
<i>peno e moro ne curate</i>	<i>sufro y muero en el cuidado</i>
<i>luci ingrante</i>	<i>ojos ingratos</i>
<i>luci ingrante il mio dolor.</i>	<i>ojos ingratos mi dolor.</i>
<i>da Capo</i>	<i>da Capo</i>

El aria está escrita en Fa mayor, tonalidad que según Mattheson (Cano, 2011, p. 64) expresa resignación, amor y según Charpentier, furia, cólera. Podemos considerar que Steffani podría ajustarse a ambos afectos. Por un lado Almaro parece resignado a que Metilda no le ame pero por otro después de varios intentos ya está furioso de haberlo intentando de todas las formas y decide recurrir al último recurso (los encantamientos de Errea). Claramente está hablando en un tono imperativo a Metilda aunque no está presente.

Una vez estudiada la partitura podemos ver que el aria se ajusta bastante bien a un discurso retórico bien estructurado. Sin entrar en discusiones sobre la *Inventio* ya que es realizada por el libretista.

La estructura del aria sigue bastante bien el esquema de la *dispositio* retórica (*exordium, narratio, propositio, confutatio, confirmatio, peroratio*).

Exordio

Steffani como introducción del discurso, hace el tránsito del silencio al sonido, para preparar al oyente y ganarse su confianza de la misma manera que se hacía en la poesía antigua, en forma de proemio (preludio interpretado por la lira que servía de introducción al canto (*oimè*). Utilizando el fagot a solo (compases 1-4) como *partitio*, exponiendo los temas musicales, tonalidad y figuras rítmicas que se usarán a lo largo de toda el aria. La forma clara en la que seduce al oyente en la *captatio benevolente* es usando la parte del texto *Deh cessate* (oh deja) que además hace coincidir una parada del movimiento del bajo tras una cadencia, haciendo uso claramente de una *suspensio*.

Narratio

Considero que no podemos describir una *narratio* concreta en este aria, si no más bien a lo largo de toda la ópera o incluso en toda la escena en la que Almaro le pide ayuda a Errea para que convenza a su amada Metilda de que Henrico está muerto y se case con él.

Propositio

La encontramos en los compases 12-30 coincidiendo con el texto, *vive stelle vive stelle,, Un morto Amor*

Enunciando así la intención que tiene Almaro de que Metilda sea feliz y olvide un amor muerto. Steffani repite la sección *vive stelle* realizando un *saltus duriusculus* con un

salto de séptima menor tras una *suspiratio* de silencio de blanca que según Kircher (1650) representan "suspiros" que "expresan afectos de un alma en pena y sufriente". Esta repetición se realiza por medio de una *sinonimia*.

La última vez que aparece *stelle* termina ornamentándolo con una *diminutio* que ocupa 4 compases.

Una la figura con cromatismo entre los compases 16 y 17 coincidiendo con la palabra *morto* consigue crear un efecto dramático.

Confutatio

Esta expresada entre los compases 34-43.

*Io che vivo e che v'adoro
peno e moro ne curate*

*Yo que vivo y os adoro
sufro y muero en el cuidado*

Almaro aquí hace una fuerte defensa de su tesis. Por un lado dice que está vivo cosa que Henrico como un fuerte argumento diciéndole que la adora aunque a ella no le importe para utilizar por último el argumento y más poderoso; que el haría cualquier cosa por ella recurriendo al *ethos*.

Peroratio

Situada entre los compases 44-48:

*luci ingrante
luci ingrante il mio dolor.*

*ojos ingratos
ojos ingratos mi dolor.*

Confirmatio

Esta vuelta a la defensa fundamental de la tesis coincide claramente con el *da capo* a la *propositio*.

Steffani además de seguir un discurso retórico muy bien estructurado, utiliza numerosas figuras para potenciar el texto podemos destacar:

El uso de figuras disonantes coincidiendo con ciertas palabras es muy notable. Como ejemplos encontramos:

En la parte de voz el cromatismo entre el final del compas 16 y primera nota del 17 coincidiendo con la palabra *morto* y potenciado por el pasaje del fagot. Este efecto se repite de una forma más relajada en la parte del fagot en el compas 29 nuevamente coincidiendo con la palabra *morto*.

El compas 41 vuelve a contener un cromatismo que consigue potenciar la palabra *moro*.

A lo largo del aria tan solo aparecen dos veces ritmos con puntillo: en el compas 11 coincidiendo con la palabra *piangere* y en el compas 48 en la palabra *mio* dolor.

Las intervenciones del fagot en la parte b están precedidas siempre de una *suspiratio*.

En líneas generales casi todos los movimientos melódicos son descendentes a modo de *catabasis* para poder potenciar los efectos deprimentes del aria. La única ocasión llamativa en la que la línea melódica tiene un claro sentido ascendente (*anabasis*) es en la última aparición de *stelle* en la parte A.

6.2.2.2 La Superbia d'Alessandro (1690), *Di Cupido un sol favore*.

El aria se encuentra en la escena [I/5] (anexo II.II). Las princesas Lisaura y Roxana enamoradas ambas de Alessandro se sienten celosas la una de la otra y se lamentan de que la desconfianza envenena todos los placeres del amor, Lisaura con un "Del'amor il lieto aspetto" (violín G1, F4) seguido de un *ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4), que da paso al lamento de Roxana, "Di Cupido un sol favore" (fagot F4, F4) terminando la escena con un nuevo *ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4) para finalizar la escena.

Me centrare únicamente en el aria con fagot interpretada por Rosana cuyo texto dice:

*Di Cupido un sol favore,
Mille gioie fa goder:
Ma'l' veleno del timore,
Amareggia ogni piacer.*

*De Cupido un único favor,
Mil alegrías hacen disfrutar
Pero el veneno del temor,
Amarga todo placer*

Para el análisis retórico he utilizado la versión de la copia GB-Lbl R.M.23.h.13.

Nuevamente Steffani utiliza un aria *da Capo* aunque esta vez claramente diferenciadas sus partes tanto en tonalidad como en carácter y compas. La primera parte en 3/8 y sol menor es de carácter rítmico mientras que la segunda en do

menor y compas 3/2 tiene carácter más improvisado con acompañamiento en valores largos casi a la manera de un recitativo.

Matteson asocia la tonalidad de la menor a la alegría y ternura moderada

De nuevo el *exordio* comienza con un solo instrumental al modo de los poetas griegos. El fagot hace una serie de giros alrededor de una nota a modo de *circulatio* creando una escala descendente, *catabasis*, antes de una cadencia que da paso a la entrada de la cantante. Estos giros podemos asociarlos al concepto de *mille gioie* y la alegría moderada ya que la cantante solo los utiliza cuando aparecen esas palabras.

La *narratio* la encontramos en los deseos de Rosana, *Di cupido un sol favore*, entre los compases 5-9, la melodía comienza con una *exclamatio* o *saltus duriusculos* mediante un salto ascendente de 6ª menor. La primera aparición del texto, *Di cupido*, termina con una *synhaeresis*.

En la *propositio* Rosana expresa sus deseos de ser feliz, *Mille gioie fa goder*, como tesis fundamental del aria. Está situada entre los compases 10-23.

Toda esta primera parte con la repetición de la figura *circulatio* utiliza el recurso *asyndeton*, "ininterrumpida repetición múltiple de una misma figura" (Jacobson, 1820:66) (Cano, 2011, p. 197). Utiliza estos giros en forma *gradatio* hasta alcanzar el climax en *fa goder* coincidiendo con hemiolias.

Una nueva hemiolia aparece al final de la primera parte que puede servir para realizar una relación rítmica entre la primera parte y la segunda, igualando ritmo de negra a ritmo de blanca.

La parte B más calmada y en la tonalidad de do menor, que Mattheson asocia con dulzura moderada, intensa tristeza, se ajusta bastante bien a esta idea.

Un salto de octava en el bajo en el compas 28 es imitado por el fagot y la cantante en las posteriores entradas. La primera intervención del fagot es repetida por la cantante por medio de una *anaphora* (28-31). A partir de aquí las intervenciones del fagot en sentido ascendente son contestadas por la cantante una cuarta por encima, coincidiendo con una escala cromática ascendente (*pasus duriusculus*) que potencia el texto en *Amareggia ogni piacer*. En la última aparición del texto *Amareggia ogni piacer* (compas 34) el fagot hace un pasaje descendente

sobrepasando la octava alrededor de la tonalidad de re menor que Mattheson asocia con la calma , antes de volver al inicio.

El veneno está íntimamente ligado con las serpiente. De ahí que Steffani use esos movimientos melódicos sinuosos entre el fagot y la cantante imitando a una serpiente con su movimiento (*hipotiposis*).

Esta asociación entre el fagot, la serpiente y el veneno es algo que se repite en algunas arias de Steffani como la siguiente a estudiar o *Serpi, faci in me vibrare* [III/2] (Le Rivali Concordi)

6.2.2.3 Le Rivali Concordi (1692), *Serpi di gelosia*

El aria se encuentra en la escena [II/14] (anexo II.III) en la que Teseo dice que todo es culpa de los celos que le han incitado a la venganza.

Teseo enamorado al igual que Jasón de Atalanta intenta conquistarla por todos los medios. Teseo y Jasón intentan vengarse de Meleagro que también está enamorado de Atalanta ya que este les ha ofendido regalando la cabeza del jabalí a Atalanta como una ofrenda personal, aunque ellos también ayudaron en la cacería. Jasón encuentra a Ariadna (esposa de Teseo) y decide aprovechar la ocasión para cambiar sus planes y tomar ventaja secuestrando a Atalanta. Linceo informa a Meleagro que ha visto a Atalanta con soldados Tesalienses dirigirse al puerto. Meleagro y Teseo encuentran a Jasón y le interrogan, aunque este lo niega todo y terminan pensando que Linceo les ha engañado. Hasta que en la escena [II/14] en la que encontramos, *Serpi di Gelosia*, Acaste convence a Teseo de que debe confiar en Jasón que es un amigo fiel y Teseo vuelve a su confianza inicial diciendo que los celos le han infundido sentimientos de venganza injustos.

Serpi di Gelosia

Teseo

Serpi de Gelosia

Uscitemi dal Cor

Senz' altra furie ultrice

Per rendermi infelice

Bastava un crudo Amor.

Serpientes de celos

Salid de mi corazón

Sin otras furias vengadoras

Para hacerme infeliz

Solo hacia falta un cruel amo

El aria se encuentra en la tonalidad de sol mayor, pasando por las tonalidades de Re mayor y mi menor. Según Mattheson la tonalidad de Sol Mayor expresa insinuación y persuasión, tonalidad muy acorde con el sentido del texto ya que las serpientes están asociadas a la persuasión y a la insinuación, recordemos el pecado original y como la serpiente incita a Eva a coger la manzana. Por su parte Charpetier asocia la tonalidad de Re Mayor con el enfado, mientras Mattheson lo asocia a la terquedad y la animación. Curiosamente la sección en Re mayor que aparece a partir del compás 11, justo antes de que el cantante diga por 4ª vez *uscitemi* (terquedad) y se prolonga hasta el compás 20 coincidiendo con la aparición del texto *Senz'altra furie ultrice*, que el cantante repite 4 veces utilizando el mismo diseño melódico, hasta alcanzar la tonalidad de mi menor. Para Charpetier la tonalidad de mi menor expresa algo lacrimoso y para Mattheson reflexión, tristeza y dolor. La tonalidad aparece justo en el compás 22 coincidiendo con la palabra *infelize* para volver a Sol Mayor en el compás 34. Desde ese momento el cantante insiste únicamente en la frase *bastava un crudo Amor*, que repite hasta tres veces. Curiosamente esta sección hasta el compás 43 la música insiste en la dominante (Re) consiguiendo crear una reminiscencia de Re mayor con lo que refuerza la esa sensación de terquedad. Y finalmente Sol mayor se afianza en el compás 43 cuando el fagot se queda solo.

El aria está escrita a dos voces independientes a modo de dúo, en el que ambas voces se dialogan y se complementan. Claramente el fagot representa a la serpiente con sus giros sinuosos a modo de *hipotiposis*. Es muy interesante como justo cuando se reafirma la tonalidad de Sol Mayor en el compás 43 (insinuación, persuasión) se queda el fagot solo (serpiente).

Que se puede decir en cuanto a la estructura del discurso. Entre los compases 1 y 4 encontramos es *exordio*. Por un lado se rompe el silencio mediante la *captatio benevolentiae* con la introducción del fagot y se expone el tema del que se va a hablar del veneno de los celos representado por el fagot (la serpiente).

La *narratio* la encontramos en los compases 5 y 6 donde se presenta los hechos. Teseo ha sido invadido por los celos (*serpi di gelosia*).

Entre los compases 7 y 13 encontramos la tesis fundamental, los deseos de Teseo por abandonar los celos (*Uscitemi dal Cor*) como *propositio*.

Como defensa de sus deseos en la *confutatio* (compases 15-23), Teseo dice *Senz' altra furie ultrice, Per rendermi infelice*, si no hubiera más celos podría ser feliz.

Finalmente Teseo dice que da igual que los celos se vayan, ya que un amor cruel también le harían sufrir (*peroratio*).

El aria comienza con una *anaphora*, la primera intervención del fagot es repetida por el cantante en el compas 5. Según Burmeister (1599) (Cano, 2011, p. 110) "se utiliza frecuentemente para expresar las pasiones más violentas, crueldad". Esta primera intervención realmente termina con una *paronomasia*, coincidiendo la tercera aparición de *uscitemi* con la nota más aguda del cantante terminando con una *catabasis* en el compas 12.

Es interesante como las dos veces que aparece en el texto la palabra *infelice* coincide con melodías en *catabasis*.

Las dos primeras veces que aparece la palabra *uscitemi* las escribe con una melodía con ritmo punteado, ritmo que solo aparece estas dos veces en el cantante. Lo que denota un tono imperativo en el lenguaje.

Las partes más elaboradas del fagot se encuentran coincidiendo con la parte del texto que dice *furie*, realizando unos giros melódicos amodo de progresión.

Otra figura retórica utilizada por Steffani en este aria es la *exclamatio*. Casi todas las veces que aparece la palabra *bastava* se inician con una *exclamatio* generalmente ascendente expresando optimismo pero hay una vez que aparece de manera descendente en el compas 27 para expresar resignación y tristeza y coincidiendo justo en el momento en que el fagot realiza unos giros melódicos descendentes con su característico movimiento sinuoso.

6.2.2.4 La Liberta Contenta, *Prometeo legato al Caucaso*

Alcibiades que ha estado flirteando con Timea y con Aspasia en medio de un triangulo amoroso, se burla de la prosperidad de Timea y del supuesto amor que siente por Agis (por su reino). Timea se enfada y dice que Alcibíades será castigado. Ella se casará con Agis y Aspasia será de Pericles. Telamide secunda la opinión de Alcibíades y exagera sobre las incomodidades del matrimonio y las describe de la forma más terrible cantando el aria *Prometeo legato* (fagot F4, F4).

El aria aparecen en la escena [III/12] en la que solo participa Telamide (anexo II.IV).

El texto del aria dice así:

Prometeo legao Al Caucasos

Telamide

Prometeo legato

Al Caucasos stà:

L'angel che si pasce

Al Cor che rinasce

Mai tregua non dá

Prometeo atado

Al Caucasos está

El Ángel que alimenta

Al corazón que renace

Tregua nunca da

Para poder entender mejor este aria, lo primero que tenemos que hacer es conocer la historia de Prometeo.

El titán Prometeo es capturado por Bia, Crato y Hefeso por orden de Zeus para ser castigado por haber engañado a los dioses y haberles dado la peor parte de cualquier animal sacrificado y dejar la mejor para los humanos. Además de haber robado el fuego para entregarlo a los humanos.

Como castigo Zeus ordena que sea encadenado a una roca para el resto de su vida. Pero el peor de los castigos que debe afrontar es, que cada día es víctima de los ataques de un buitre que se come su hígado. Pero al despertar del día siguiente vuelve a estar normal y nuevamente es atacado.

En ese sentido lo que el aria quiere expresar es que el matrimonio es como una condena y que es mejor ser libre que estar con una mujer como Timea.

Re menor es la tonalidad elegida por Steffani para toda el aria sin ningún tipo de modulación. Para Mattheson es la tonalidad que expresa religiosidad, grandilocuencia y para Charpentier, solemne, devoto [religioso]. Parece muy apropiada la tonalidad para un aria en la que se habla de un Titán como Prometeo.

En esta ocasión claramente el fagot representa el buitre y el castigo que sufre Prometeo cada día, ya que a lo largo de todo el aria hace constantemente los mismos giros melódicos de una manera insistente

Claramente en esta vez el *exordio* corresponde con los 4 primeros compases. Por un lado pasamos del silencio al sonio (*captatio benevolentiae*) y por otro anunciamos el contenido, la condena de Prometeo (*partitio*).

La primera intervención del cantante desde el compas 4 al 10 corresponde a la *narratio* ya que se expone como Prometeo está condenado, una historia que en su momento todos conocían ya que la mitología era un tema recurrente en las óperas. Lo que intenta Steffani aquí es comparar el matrimonio con una condena permanente. Es interesante como la palabra *legato* coincide con un pasaje melismático en el que el texto no cambia de sílaba durante tres compases completos. Terminando con una *synonimia* en las palabras *Caucaso sta* con un ritmo con puntillo que lo asevera.

La *narratio* se encuentra en la parte del texto *L'angel che si pasce, Al Cor que rinasce*. Está comparando el amor que se alimenta con el buitre que se come el hígado y el corazón que renace (el amor que vuelve) con el hígado que vuelve a salir cada día.

Mai tregua non da, es la *propositio* y que la función principal de este aria es convencer a Alcibiades de que el matrimonio es como una condena igual que la de Prometeo.

A partir de ese momento la *confutatio*, la *confirmatio* y la *peroratio* se confunden ya que insiste constantemente en las tres últimas frases para defender, recordar y enfatizar los problemas del matrimonio.

la elección de la voz de bajo es interesante ya que le otorga severidad al texto teniendo en cuenta que habla de un titán potenciado por el sonido oscuro del fagot.

Entre los compases 12 y 13 encontramos una *synonimia* interrumpida por una *exclamatio* coincidiendo con *rinasce*. Nuevamente en el compas 19 una *exclamatio* para alcanzar la nota más aguda del aria con una *hyperbole*.

También podemos decir que la insistencia del movimiento del fagot puede ser una *paragoge de Kircher*.

En la anacrusa del compas 22 encontramos una *suspiratio* que puede considerarse un anticipo de una verdadera *peroratio*.

Otro de los atributos que otorga Mattheson a la tonalidad de re menor es calma, si comparamos la *narratio* de un carácter energético en la parte vocal con los numerosos saltos, muy característicos los de 8ª, con el resto, vemos que la segunda parte es mucho más legato en su parte vocal y más sosegada, expresando esa calma.

6.2.2.5 I Trionfi del fato, *Tace l'aria il mar riposa*

El aria transcurre en la escena [II/22]. Turno acude a decirle a Latino que ha encontrado a Lavinia entre los jardineros. Latino no le cree y los manda llamar a todos. Una vez en su presencia, Lavinia no está entre ellos. Turno dice que ha sido traicionado y Latino le responde que es lo mismo que le sucede a él. Latino incrédulo canta el aria que nos interesa. Para poder comprender el aria podemos ver el texto completo de la escena en el anexo II.V.

Tace l'aria il mar riposa

Turno

Tace l'aria, il mar riposa

Se calla el aire, el mar descansa

S'Eolo, Venti incatenò:

Si Eolo, Veintos encadenó:

Ma in un alma sospettosa

Pero en un alma sospechosa

Mai la calma non entrò.

Nunca calma entró.

Latino hace ver que no se fía de Turno igual que el viento y el mar no son de fiar.

El aria está escrita en la tonalidad de sol menor que según Rameau expresa ternura, dulzura. Aunque eventualmente aparece la tonalidad de re Mayor, justo cuando el texto cita a Eolo. Esta tonalidad viene muy bien al caso ya que hablamos de un dios y Mattheson asocia esta tonalidad a la grandilocuencia, religiosidad.

Nuevamente el fagot tiene una función descriptiva en este caso el mar y el viento.

Esta vez el *exordio* (compases 1-5) no solo está compuesto por el *oimè* instrumental si no que el conatnte con su *Tace* representa la *captatio benevolente* seduciendo al oyente con esa nota larga que parada (*tace*). La introducción del fagot (1-3) representa claramente al aire, ya que dichos giros aparecen en el

fagot cuando se habla del viento y Eolo como en los compases 14-20 . El cantante con su nota larga del compas 10 representa el reposo del viento.

La propositio la encontramos entre los compases 12 y 21 nos propone una métafora entre el reposo de un mar en calma y el de la conciencia tranquila. Aunque a partir del 22 mediante la unión por medio de la conjunción adversativa *pero* a modo de moraleja dice que no te puedes fiar de una persona sospechosa. Podríamos considerar esto último la *peroratio* ya que consiste en una moraleja.

Existe otro giro melódico en el fagot que se repite e intenta potenciar el texto por un lado en 8 y 9 la secuencia repetitiva del fagot ayuda a potenciar la sensación de reposo. Este giro se repite en los compases 22 a 24 pero esta vez la intervención de bajo refuerza el concepto de sospechoso que posteriormente consigue cambiando de octava en los compases 28 y 29.

6.2.3 Conclusiones

Como se puede observar Steffani usa con maestría el discurso retórico y los afectos conseguidos por la tonalidad. Por otro lado el uso de figuras retóricas a lo largo de todas las arias, para potenciar el texto, es enorme, por lo que únicamente se ha dado una pincelada de aquellas más destacadas.

6.3 Edición crítica

Consideraciones generales

Para la realización de la edición crítica he intentado ser lo mas fiel a la idea original del compositor. Para ello he mantenido a unas consideraciones generales para todas las arias. En primer lugar he mantenido la colocación de los pentagramas tal cual están en la versión original así como las claves utilizadas por el compositor, incluso en casos tan atípicos como el uso de la clave de F3 en *La Libertà contenta*. Por otro lado para un mayor entendimiento de la idea musical y de fraseo se han mantenido tanto las indicaciones de compas como el barrado y las agrupaciones de figuras melódicas (en la mayoría de ocasiones) aún no siendo acordes a las normas actuales, como el uso del compas de 3/8 en *La Superbia d'Alessandro* cuando realmente corresponde a un compas de 6/8. No obstante más adelante se dará una explicación más detallada.

6.3.1 Henrico Leone

Deh cessate homai di piangere

Para la edición crítica de esta aria he consultado las 4 copias completas que se conservan de *Henrico Leone* en la British Library (GB-Lbl R.M.23.h.6, GB-Lbl R.M.23.h.7-9, GB-Lbl R.M.23.h.10, GB-Lbl R.M.23.h.11) así como una recopilación de arias que incluye el volumen GB-Lbl R.M.23.h.12 (anexo III.I). Por otro lado me ha parecido interesante el estudio del aria *Vivi, vivi e dolce volgimi* perteneciente al *pasticio* Arminio (1707) (GB-Lbl R.M.23.f.15, f.88r-89v) ya que aunque el texto es diferente la música es prácticamente idéntica a la del aria *Deh cessate*.

- GB-Lbl R.M.23.h.6 *Henrico Leone* copia f.44r-45f
- GB-Lbl R.M.23.h.7-9 *Henrico Leone* manuscrito p.95-97
- GB-Lbl R.M.23.h.10 *Henrico Leone* copia p.83-86
- GB-Lbl R.M.23.h.11 *Henrico Leone* copia p.114-119
- GB-Lbl R.M.23.h.12 Recopilación arias p.9-12 Anexo III.I
- GB-Lbl R.M.23.f.15 *Arminio pasticio* f.88r-89v

De todas las partituras consultadas tan solo dos, no especifican instrumento (GB-Lbl R.M.23.h.7 p.95-97 y GB-Lbl R.M.23.h.6, f.44f-45f), el resto especifica el uso del fagot. Las copias de *Henrico Leone* incluyen el termino en francés *Basson*

mientras que el pasticio *Arminio* usa el termino italiano *fagotto*. Aunque la copia GB-Lbl R.M.23.h.11 incluye un índice al final del volumen en el que indica *Deh cessate.....Tenor con uno fagotto....114*. Por lo que evidentemente he elegido el uso del fagot y la inclusión de este aria dentro del trabajo.

El primer punto polémico a la hora de hacer la edición crítica de esta aria es el uso de la clave del cantante. Aunque la copia GB-Lbl R.M.23.h.10 y la versión de *Arminio* están en C1, el resto de fuentes están en C4. Teniendo en cuenta que según Timms en el estreno de *Henrico Leone* el papel de Almaro estaba escrito expresamente para el tenor Antonio Borosini, he decidido utilizar la clave de tenor C4.

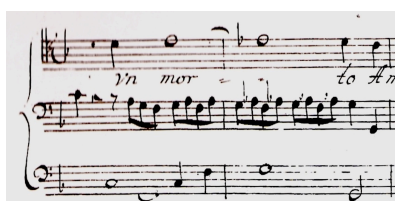
El siguiente punto de polémica lo encontramos entre los compases 5 y 8. El bajo contiene 4 redondas con puntillo. Sin embargo las encontramos escritas de 4 formas diferentes. Las diferencias van desde escribir las 4 redondas sin ligadura (GB-Lbl R.M.h.10) hasta las cuatro ligadas (GB-R.M.23.h.11 y GB-R.M.23.h.12) pasando por versiones con las dos primeras ligadas y las dos siguientes sueltas (*Arminio*, GB-Lbl R.M.23.h.7-9 y GB-Lbl R.M.23.h.6). Más llamativo si cabe puede ser la ausencia de barras divisorias en GB-Lbl R.M.23.h.6. Teniendo en cuenta la implicación retórica del texto (*cessate*) he decidido mantener todas las redondas ligadas en el bajo para reforzar la sensación de parada.

Existen otros dos puntos problemáticos en el bajo que tienen que ver con redondas con puntillo ligadas. El primero se encuentra entre los compases 28 y 29. Dos de las fuentes unen mediante una ligadura (GB-Lbl R.M.23.h.10 y GB-Lbl R.M.23.h.11) el resto aparecen sin ligadura. En este caso y después de haber interpretado el aria he decidido no usar la ligadura ya que la articulación de la nota del bajo ayuda a la interpretación de la parte de fagot como respuesta a esa parte fuerte. El siguiente punto lo encontramos en los compases 38 y 39 aunque genera menos polémica ya que únicamente la versión de GB-Lbl R.M.23.h.12 escribe las dos redondas con puntillo sueltas. Además es destacable que incluso la versión GB-Lbl R.M.23.h.6 une los dos compases en uno mediante una cuadrada con puntillo. Por este motivo he decidido mantener la ligadura.

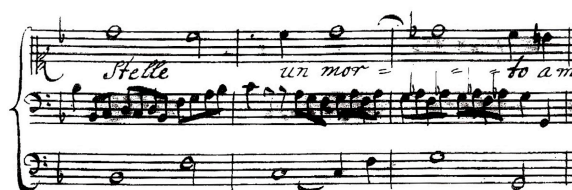
Los compases 36-37 son otro punto discordante. Dos de las copias (GB-Lbl R.M.23.h.10 y GB-Lbl R.M.23.h.11), unen el compas 36 al fa blanca del siguiente compas, el resto están sin ligadura. Teniendo en cuenta que el fagot termina un pasaje de corcheas cayendo en el compas 37 con un fa blanca articulado he decidido mantener la ligadura del bajo.

La copia GB-Lbl R.M.23.h.6 es la más problemática en cuanto a la colocación de las líneas divisorias. Además de los ya mencionados también une los dos últimos compases en uno solo (49-50). Para un mejor entendimiento de este aria he decidido mantener todas las líneas divisorias como en la mayoría de versiones.

La parte de la voz presenta varios sitios dudosos, en primer lugar el pasaje situado entre los compases 16 y 17 tras comprobar todas las versiones parece como si en la versión GB-Lbl R.M.23.h.10 el copista hubiera olvidado que estaba escribiendo en C1 en lugar de C4. Esta es la única versión que incluye notas diferentes por lo que se ha mantenido las notas del resto de versiones.



GB-Lbl R.M.23.h.10



GB-Lbl R.M.23.h.12

*nótese la diferencia de clave aunque mismo pasaje en el pentagrama superior.

El compas 28 de la versión GB-Lbl R.M.23.h.10 nuevamente presenta notas diferentes al resto. Teniendo en cuenta esto y la imitación de la parte de fagot en el siguiente compas, más acorde a la versión mayoritaria, se ha decidido mantener la versión de la mayoría.

(la si sol la - la si sol la, GB-Lbl R.M.23.h.10) (la si sol si, la si sol si)



GB-Lbl R.M.23.h.10

*pentagrama superior (la si sol la - la si sol la)



GB-Lbl R.M.23.h.12

*pentagrama superior (la si sol si, la si sol si)

Y por último el compas 41-42 hay algunas incoherencias en la notación. Una vez más GB-Lbl R.M.23.h.10 presenta diferencias al resto, escribe las dos primeras notas como corcheas en lugar de semicorcheas y las notas largas repetidas todas ligadas. Mientras he decidido no seguir el uso de corcheas ya que dan más fuerza a la palabra *moro* si he mantenido las ligaduras no presentes en las otras versiones ya que el texto no presenta ningún cambio de sílaba.

Nuevamente la parte de fagot de GB-Lbl R.M.23.h.10 presenta discrepancias con el resto de versiones. En progresión descendente entre los compases 44-47, la primera aparición presenta el mismo giro melódico, pero en esta versión el segundo grupo de corcheas una tercer por encima del resto, mientras que las otras siguen el mismo patrón con un salto de quinta descendente. Al igual que el último grupo de la progresión mientras la mayoría hace un giro diferente, GB-Lbl R.M.23.h.10 continua con el mismo giro.

La última gran diferencia se encuentra en el compas 48 igual que en los anteriores la diferencia se encuentra en GB-Lbl R.M.23.h.10 la parte de fagot incluye un si becuadro mientras que el resto no especifica alteración por lo que se sobreentiende que es bemol. En estos dos casos se ha mantenido la versión de la mayoría.

Por último, algo no trascendente en cuanto a la sonoridad de el aria, aunque podría afectar a la interpretación, la manera de agrupar las corcheas no es igual en todas las versiones por lo que he decidido mantener una agrupación homogénea en toda el aria (de 4 en 4 corcheas) ya que opino que la agrupación de forma diferente en este caso no es trascendente a la hora de la interpretación.

Como resultado podemos ver el aria en el apéndice I.

6.3.2 La Superbia d'Alessandro

Di cupido un sol favore

Para la realización de la edición crítica se han estudiado las fuentes disponibles: el manuscrito GB-Lbl R.M.23.f.12-14 (p.25-27) y la copia GB-Lbl R.M.23.h.13 (p.66-69) Anexo III.II. Pero más que aclarar dudas se ha creado más incógnitas. Ya que ambas versiones contienen numerosas diferencias sobre todo en la sección B.

Por un lado encontramos un manuscrito GB-Lbl R.M.23.f.12-14 que tras el estudio del mismo y comparándolo con los libretos, parece corresponder con la revisión de 1691 *Il Zelo de Leonato*. Por otro lado tenemos una copia GB-Lbl R.M.23.h.13 (anexo III.II) casi con total seguridad corresponde a la versión original de *La Superbia d'Alessandro* de 1690 ya que contiene el prólogo.

En vista de las grandes diferencias entre ambas versiones he decidido incluir una edición de ambas versiones dentro de este trabajo. Aún así paso a detallar las principales diferencias de ambas versiones. La edición del manuscrito GB-Lbl R.M.23.f.12-14 se encuentra en el apéndice II y la de la copia GB-Lbl R.M.23.h.13 en el apéndice III.

Las diferencias entre los compases 1-18 no son demasiado grandes aunque sustanciales.

El bajo incluye diferencias mínimas que tiene que ver con la tesitura de algunas notas. La versión GB-Lbl R.M.23.f.12-14 tiene algunas notas en una octava más baja que la copia GB-Lbl R.M.23.h.13. Estas diferencias se dan en los compases: 1 (primer sol), 5 (último sol), 16 (último fa), 17 (último sol). Además de esto tenemos dos diferencias más o menos importantes en el bajo: por un lado el añadido de una nota en el compás 8 de GB-Lbl R.M.23.f.12-14 convirtiendo el fa# negra con puntillo en fa# corchea y re negra tal y como hace el fagot. Por otro el cambio de la tercera corchea del compás 14, re en GB-Lbl R.M.23.h.13, si en GB-Lbl R.M.23.f.12-14.

En la parte de fagot nos encontramos con un pasaje totalmente diferente entre los compases 9 y 10. Y una nota diferente en el compás 14 que corresponde con la citada en la parte de bajo para el mismo compás.

La parte de voz contiene diferencias más considerables que las anteriores. Nada más empezar la versión GB-Lbl R.M.23.h13 está escrita una cuarta por debajo de la otra que se mantiene hasta el compas 8 (con alguna pequeña variación). A partir de aquí son iguales hasta el compas 14 que es diferente y a partir del 15 GB-Lbl R.M.23.h.13 está escrito una octava por debajo hasta el compas 18.

A partir del compas 19 las diferencias son demasiado grandes para poder explicarlas por lo que reitero mi decisión de incluir ambas en este trabajo. Aunque como digo la diferencias son muy grandes la esencia musical permanece inalterada ya que utiliza los mismos giros melódicos e ideas fundamentales tanto melódicas como armónicas.

Un detalle que podemos destacar es el diferente uso de la indicación de compas en las partes B; mientras el manuscrito indica C3/2, la copia únicamente tiene la indicación de 3/2.

6.3.3 Le Rivali Concordi

Serpi di Gelosia

Para la realización de la edición crítica se han consultado tanto la partitura autógrafa GB-Lbl R.M.23.k.2-4 Anexo III.III como las dos copias disponibles GB-Lbl R.M.23.k.1 y GB-Lbl R.M.23.i.17. Lamentablemente la versión autógrafa, que es la que nos interesa, no tiene nada que ver con las dos copias. La partitura autógrafa contiene el aria con acompañamiento de fagot y continuo entre las paginas 57-59, mientras que las dos copias contienen un aria totalmente diferente, escrita solo para voz y continuo, incluso en estos dos casos escrita en clave de C3. GB-Lbl R.M.23.k.1 (f.76. p.57-58) coincide con GB-Lbl R.M.23.i.17 (p.222-223) incluso la primera contiene parte tachadas.

Aunque como digo ambas versiones son totalmente diferentes la parte B de GB-Lbl R.M.23.i.17 a partir del compas 15, coincidiendo con *Senz' altra furia* recuerda a la aparición del mismo texto en GB-Lbl R.M.23.k.2-4 también situado en el compas 15.

Nuevamente para poder ver estas diferencias he decidido incluir ambas versiones en el trabajo. GB-Lbl R.M.23.k.2-4 (apéndice IV), GB-Lbl R.M.23.i.17 (apéndice V)

6.3.4 La Libertà Contenta

Prometeo legato al Caucaso

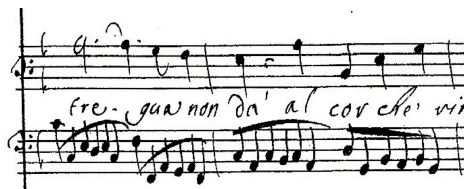
En esta ocasión se han consultado tanto el manuscrito GB-Lbl R.M.23.h.19-21 (p.62-63) Anexo III.IV, como las dos copias disponibles GB-Lbl R.M.23.h.16 (p.347-350) y GB-Lbl R.M.23.h.17 (p.270-272) aunque esta última no especifica el uso del fagot. Lo primero que nos llama la atención es que la única en la que la parte del cantante está en F3 es GB-Lbl R.M.23.h.19-21 mientras que en las dos copias la parte de voz está en F4. He decidido mantener la clave de la versión manuscrito para dejar la edición más cercana a la de la mano de Steffani.

Un punto destacado, al igual que en otras arias de Steffani, es el uso del compas. En este caso escrito en 3/4 aunque realmente correspondería con un 6/4. El motivo de la colocación de las líneas divisorias en sitios diferentes tiene que ver con el fraseo, las ideas musicales y el carácter. Aunque Steffani no siempre utiliza las líneas divisorias de una forma regular. En este caso las dos copias incluyen dos compases más grandes el 4 y el 7. Si consideramos que cada 3 negras corresponde con un pulso, en GB-Lbl R.M.23.h.19-21 todos los compases tienen 2 pulsos mientras las dos copias incluyen los dos compases citados (4, 7) con 3 pulsos.

De las tres versiones consultadas el bajo solo contiene una nota diferente. La segunda parte del compas 8 de GB-Lbl R.M.23.h.19-21 tiene tres negras si-fa-re, mientras que las dos copias tiene escrito si-sol-re. He decido mantener la versión del manuscrito ya que tiene un mayor sentido armónico. Además de lo que parece un claro error a la hora de copiar; la copia GB-Lbl R.M.23.h.17 en su compas 13 (14 en GB-Lbl R.M.23.h.19-21) el bajo copia al final sib-do, mientras que las otras dos versiones tiene el característico salto de octava de esta aria sib-sib grave. Teniendo en cuenta esta característica de saltos de octava descendente ha mantenido el sib-sib.

La parte vocal tan solo presenta 3 diferencias que probablemente pudieran ser errores al copiar. La 5ª negra del compas 14 de GB-Lbl R.M.23.h.19-21 es un fa dando resultado a una secuencia re-fa-si mientras las dos copias incluyen un sol dando lugar a la secuencia re-sol-si, personalmente opino que la secuencia re-fa-si tiene una mayor coherencia armónica por lo que he decidido mantenerla. El siguiente sitio con características similares se encuentra en la segunda parte del compas 17, mientras GB-Lbl R.M.23.h.19-21 presenta una secuencia mi-sol-sib, las dos copias presentan re-sol-sib, teniendo en cuenta el bajo (re) he decidido

cambiar la versión del manuscrito por un re. Estas dos diferencias pueden ser debidas a la posición de la nota en el pentagrama, en la versión manuscrito no está muy claro si la nota llega a tocar la línea o está en el espacio.



GB-Lbl R.M.23.h.19-21 nótese la posición de la primera nota más cerca al espacio que a la línea

Por último la parte del cantante en GB-Lbl R.M.23.h.17 incluye una nota diferente en su compas 19. La última corchea escribe un mi mientras la versión manuscrita (compas 20) y la otra copia tienen un fa. En este caso he mantenido la versión original ya que está a la 8ª con el bajo.

En la parte de fagot encontramos 4 diferencias poco importantes. La primera la encontramos en el compas 4 mientras las dos copias tienen un re blanca con puntillo, el manuscrito parece tener un re blanca y un silencio de negra. He decidido mantener el silencio de negra ya que es justo el sitio donde se incorpora la voz. El siguiente punto en discordia lo hayamos en el compas 10, utiliza el mismo giro de corcheas habitual, las dos copias (compas 9) realizan el pasaje repitiendo las tres primeras corcheas, aquí he decidido mantener la versión manuscrita ya que realiza los giros usuales a lo largo de toda el aria. En el compas 13 (12 en las copias) el manuscrito tiene un re grave al inicio de la secuencia de corcheas de la segunda mitad del compas mientras que las copias tienen un fa; he decidido mantener el re ya que desde el compas 11, las corcheas siguen la misma secuencia al cambiar de grupo, primero un salto de 5ª y después uno de 2ª. Por último el compas 18 (17 copias) las cuatro primeras corcheas son do-si-la-fa mientras que en las copias son do-si-la-sol, he decidido mantener do-si-la-fa creando una consonancia de 8ª con el cantante y evitar posibles problemas armónicos.

Como resultado he obtenido la edición que aparece en el apéndice VI.

6.3.5 I Trionfi del fato

Tace il flutto il mar riposa / Tace il aria il mar riposa

En este caso han sido consultadas tres fuentes. En primer lugar la partitura manuscrito GB-Lbl R.M.23.i.3-5 (GB-Lbl R.M.23.i.4, p.94-96) Anexo III.V y las dos copias disponibles GB-Lbl R.M.23.i.1 (p.290-294 tinta, f.142v-144f lápiz) y GB-Lbl R.M.23.i.2 (p.152-153).

Para saber a que versión de la ópera corresponde podemos fijarnos en las portadas. El manuscrito original solo indica *I Trionfi del Fato*, mientras que GB-Lbl R.M.23.i.1 parece pertenecer a una revisión de la misma ya que la portada incluye el título *I TRIONFI DEL FATO O Le Glorie d'Enea* apareciendo en las escena II/18 y la copia GB-Lbl R.M.23.i.2 tiene como título *Opera Alcibiade ou I Trionphi del Fato* y el aria también está situada en la escena II/18 mientras que la versión manuscrita original sitúa el aria en la escena II/22.

El manuscrito y la copia GB-Lbl R.M.23.i.2 son prácticamente idénticas, presentando solamente diferencias puntuales en la parte de voz. La única diferencia destacable la encontramos en el compas 8, GB-Lbl R.M.23.i.2 presenta un si mientras que el manuscrito presenta un re. El error en la copia puede ser debido a que el manuscrito tiene una mancha justo debajo del re en la posición del si y el copista la confundió con la nota.



GB-Lbl R.M.23.i.3-5

Otro de los posibles errores de copiado lo encontramos en el compas 27 de GB-Lbl R.M.23.i.1 compas 28 de las otras dos fuentes ya que este presenta en la parte de voz en la última negra un do en lugar de un re. Claramente es un error de copiado ya que en el siguiente compas si escribe un re.

El resto de diferencias tienen que ver con ausencia de ligaduras o la colocación diferente de las mismas en la copia GB-Lbl R.M.23.i.2. Los compases 15 y 19 carecen de ligadura de prolongación en la copia, evidentemente es un error ya

que estas notas están colocadas en sitios donde el texto no cambia de sílaba. Otra ausencia de ligadura la encontramos en el compas 8 en las dos corcheas del compas, casi con seguridad es un error del copista ya que en el compas 9 sí aparece escrita en el mismo giro melódico. En los compas 23 y 24 encontramos diferencias en la colocación de ligaduras; mientras el manuscrito une la primera negra y las dos corcheas del compas en una sola ligadura, la copia tiene la negra suelta y las dos corcheas ligadas. Lo mismo se repite en los compases 29 y 30 aunque esta vez la copia no tiene ninguna ligadura y el manuscrito solo la escribe en el compas 29. He decidido utilizar siempre esta ligadura uniendo la negra y las dos corcheas ya que es una imitación una tercera por debajo.

La copia GB-Lbl R.M.23.i.1 contiene una diferencia muy destacable que es la ausencia del compas 8. En este caso he dejado la versión original por dos motivos: en primer lugar el original corresponde con la primera versión de la ópera, en segundo lugar la parte del texto coincide con la palabra *riposa* al incluir este compas se repite tres veces la misma secuencia lo que puede aportarnos esa sensación de reposo como recurso retórico.

He decidido hacer una modificación en el diseño de la parte de fagot que aparece en los compases 20, 32 y 34. En la segunda parte de este diseño se ha añadido un fa becuadro para evitar la segunda aumentada ya que se ajusta correctamente al uso de la escala de sol menor melódica. Además de que aparece de esta forma en el compas 33/34 de la copia GB-Lbl R.M.23.i.1. Otra de las cosas añadidas es la ligadura del compas 30. Aunque esta no aparece en ninguna de las versiones, es una repetición de lo que pasa en el compas 29 por lo que he decidido escribirla para conseguir esa imitación.

El resultado se encuentra en el apéndice VII.

7 CONCLUSIONES

Como casi cualquier investigación musicológica, los resultados no suelen ser concluyentes ni definitivos. De todas formas tras un estudio profundo, si se puede asegurar lo siguiente:

Que todas las óperas compuestas por Steffani en Hannover incluyen el uso del fagot excepto sus dos divertimentos dramáticos; *La lotta d'Hercole* con Acheloo y Baccanali.

Que incluso 5 de ellas en incluyen arias para voz, fagot obligado y continuo.

Que de las dos únicas óperas compuestas en Hanover durante el periodo como maestro de capilla de Steffani; *Briseide* (1696) de Pietro Torri y *La costanza nelle selve* (1697) Luigi Mancia, una de ellas, *Briseide* (GB-Lbl R.M.23.g.21), incluye el aria del aria *In quegl'Occhi cosi belli* [I/8] escrita para Agamenon (tenor), fagot y continuo. Lo que hace pensar que esto no era solo un gusto personal de Steffani, si no que la presencia de un buen instrumentista incitaba a ello.

Sabemos que este fagotista era Charles Babel, que realizó posteriormente una gran carrera en Inglaterra. Pero desgraciadamente no podemos saber hasta que punto este fagotista era importante, ya que no se conservan piezas instrumentales que requieran el uso del fagot, puesto que los archivos de Hanover, incluyendo los del Herrenhaus, donde la música fue compuesta e interpretada fueron destruidos durante la II Guerra mundial (Albertyn, 2005, p. 450)

También sabemos que el propio Steffani se encargaba de seleccionar y contratar a sus cantantes para sus óperas (Timms C. , Polymath of the Baroque. *Agostino Steffani and His Music*, 2003, p. 56). Y que las escribía pensando en ellos. Pero también escribía pensando en los instrumentistas. La elaborada parte de laúd de la escena inicial de *Amor bien dal destino* (1695) parece haber sido escrita expresamente para Giuseppe Pignietta, que se había incorporado poco antes a la orquesta. (Timms C. , Polymath of the Baroque. *Agostino Steffani and His Music*, 2003)

Lo que está claro es que la presencia del fagot en las óperas posteriores estrenadas en Hamburgo fue notable. Por lo que parece lógico pensar que Steffani marca un antes y un después en el uso del instrumento en las óperas.

Para tener una visión más precisa, este trabajo requiere un estudio más amplio.

Por un lado se podría hacer un estudio de las plantillas orquestales estables, tanto en Alemania como en el resto de Europa durante este periodo. Buscando la presencia de fagotistas en las misma.

La información de Babel anterior a Hanover es limitada. Un mayor conocimiento de su actividad antes de su llegada a Hanover podría indicarnos que instrumento tocaba, para saber la importancia del instrumento en el repertorio. No obstante un conocimiento de los constructores del momento puede aportar también algunas claves.

Aunque mucho del repertorio de la época y anterior se ha perdido, un estudio de las óperas compuestas en los años precedentes a la llegada de Steffani a Hanover, podría demostrar más claramente el uso anterior del mismo. Aunque este trabajo requiere mucho tiempo y medios económicos ya que la información contenida en fuentes como RISM es bastante limitada y no siempre incluye las plantillas orquestales.

Una investigación paralela a esta y muy interesante para los fagotistas, podría ser el estudio del uso del fagot en el teatro Gänsemarkt de Hamburgo, ya que como hemos visto fue un centro importante en el uso del fagot en Alemania.

En definitiva espero haber creado muchas dudas para futuros estudios aunque con algunos respuestas y caminos abiertos por investigar.

8 BIBLIOGRAFÍA

- Walker, L. B. (1984). Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera. *Early Music History* , 4, 209-296.
- Warrack, J. (2006). *German Opera From the Beginnings to Wagner*. Cambridge University .
- Weaver, R. L. (1964). The Orchestra in Early Italian Opera . *Journal of the American Musicological Society* , 17 (1), 83-89.
- Albertyn, E. (2005). The Hanover Orchestral Repertory, 1672-1714: Significant Source Discoveries . (O. U. Press, Ed.) *Early Music* , 33 (3), 449-452+455-471 .
- Alireti, C. P. (May 2012). *A performing edition of the Opera "La Lotta d'Ercole con Acheloo" by Agostino Steffani (1654-1728)* . Indiana University .
- Amarilli, C. (Intérprete). (2009). Amor hai vinto. Gramola.
- Burkley, F. (1968). Priest-Composers of the Baroque: A Sacred-Secular Conflict. *The Musical Quarterly* , 54 (2), 169-184.
- Burney, C. (1935). *A general history of music from the earliest age to the present period (1789)* (Vol. II). New York: Harcourt, Brace and Company.
- Bhimani, N. (1988). A History of Selected Manuscripts in the Royal Academy of Music Library. (A. a. International Association of Music Libraries, Ed.) *Fontes Artis Musicae* , 35 (4), 216-224.
- Bologna, U. d. (s.f.). *Corago*. Obtenido de Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900: <http://corago.unibo.it>
- Borde, J. B. (1780). *Essai sur la musique ancienne et moderne* (Vol. III). (D. Pierres, Ed.) París.
- Cano, R. L. (2011). *Música y retórica en el barroco*. Amalgama Edicions.
- Carpena, L. B. (2007). *Caraterização e uso da flauta doce nas óperas de Reinhard Keiser (1674-1739)*. Campinas.
- Carpena, L. B. (2008). Origens da ópera barroca alemã e o Teatro do Mercado dos Gansos em Hamburgo nos séculos XVII e XVIII . *er Musi, Belo Horizonte* (17), 32-40.
- Silvia Vajente (soprano), E. B. (Intérprete). (2012). Italian Love Cantatas. [CD]. CPO.
- Haynes, B. (1988). Lully and the Rise of the Oboe as Seen in Works of Art. *Early Music* , 16 (3), 324-338.
- Hawkins, J. (1875). *General history of the science and practice of music* (Vol. II). London: Novello, Ewer & Co.
- Klaucke, I. M. (2014). *Bassoon Obbligati in Arias from the Church Cantatas by Georg Gebel (1709-1753)*. Conservatorium van Amsterdam .
- Lasocki, D. (2016). Charles Babel's Manuscripts for the Recorder: Light on Repertoire and the Art of Preluding (c.1700). *Early Music Performer: Journal of the National Early Music Association* (38), 4-21.

- Leopold, S. (1996). The Orchestra in Early Opera. (O. U. Press, Ed.) *The Musical Quarterly* , 80 (2), 265-268.
- Libraries, S. U. (s.f.). *Opening Night! Opera & Oratorio Premieres*. Obtenido de <http://operadata.stanford.edu>
- Loewenberg, A. (1978). *Annals of opera 1597-1940*. London: John Calder.
- Marles, C. A. (1991). *Music and drama in the Hanover Operas of Agostino Steffani (1654-1728)*. Yale University .
- Marles, C. (1994). Opera as Instrumentum regni Agostino Steeffani's Enrico Leone. *The Opera Quaterly* , 11, 43-78.
- McCredie, A. D. (1964). *Instrumentarium and instrumentation in the north German baroque opera*. Universität Hamburg.
- Portell, P. (2003-2004). La flauta dulce en la obra de Agostino Steffani. *Revista de flauta de pico: La revista española de flauta dulce* , 19, 7-14.
- Seighman, G. (2006). Agostino Steffani's "Stabat Mater": A hidden Pearl of dramatic, expressive, and structural brilliance . (A. C. Association, Ed.) *The Choral Journal* , 47 (2), 18-29.
- Selfridge-Fiedl, E. (1971). Annotated Membership lists of the Venetian instrumentalist's guild, 1672-1727. *R.M.A Research Chronicles* (9), 1-52.
- Steffani (Compositor). (2013). Danze e Ouvertures. [I. Brocchisti, Intérprete, & D. Fasolis, Dirección] [CD]. DECCA.
- Steffani (Compositor). (ca. 1970). La Libertà Contenta. [R. W. Clarion Conerts Orchestra, Intérprete, & N. Jenkins, Dirección] [Vinilo]. Voce.
- Steffani. (1986). *La Lotta D'Hercole Con Acheloo* (Vol. Handel Source). (J. L. Smither, Ed.) New York: Garland.
- Steffani (Compositor). (2013). Lagrime dolorose Secular Cantatas. [A. S. Marta Mathéu, Intérprete, & F. Ciofini, Dirección] [CD]. Solomeo, Perugia, Italia: Brilliant Classics.
- Steffani (Compositor). (2013). Lagrime Dolorose, Secular Cantatas. [CD]. Brilliant.
- Steffani (Compositor). (2015). Niobe, Regina de Tebe. [B. N. Ensemble, Intérprete, & T. Hengelbrock, Dirección] [CD]. OPUS ARTE.
- Steffani (Compositor). (2003). Scherzi Musicali. [A. Musicali, Intérprete] [CD]. Hungaroton.
- Steffani (Compositor). (2013). Stabat Mater. [I. B. Cecilia Bartoli, Intérprete, & D. Fasolis, Dirección] [CD]. DECCA.
- Steffani (Compositor). (2015). Steffani Vocal Chamber Duets. [A. T. Elena Bertuzzi (soprano), Intérprete] [CD]. Brilliant.
- Steffani, A. (Compositor). (2009). Alarico il Baltha, Cioè l'audace re de Goti. [S. C. Ensemble, Intérprete, & L. Casagrande, Dirección] [CD]. Centaurus Music.
- Steffani, A. (Compositor). (1986). Enrico Leone. [C. A. Steffani, Intérprete, & L. Rovatkay, Dirección] [Vinilo]. München: Calig-Verlag GMBH.
- Steffani, A. (1977). *Le Rivali Concordi*. (H. M. Brown, Ed.) Michigan: Garland.

- Steffani, A. (Compositor). (2015). Niobe Regina di Tebe. [B. E. Philippe Jaroussky, Intérprete, & S. S. Paul O'Dette, Dirección] [CD]. Bremen/Boston: Erato /Warner Classics.
- Steffani, A. (Compositor). (2012). Mission. [I. B. Cecilia Bartoli, Intérprete] [CD]. DECCA.
- Steffani, A. (Compositor). (2008). Orlando generoso . [M. A. Ripa, Intérprete, & Bernward Lohr, Dirección] [CD]. Detmold, Alemania: Musikproduktion Dabringhaus und Grimm DG.
- Steffani, A. *Quanta certezza abbia da' suoi principi la musica*. (a. c. Geremia, Ed.) diastema EDITRICE.
- Stockigt, J. (2010). *Arias with obbligato bassoon: the bassoon in vocal works, circa 1690-1850*. Recuperado el 2015, de http://www.jimstockigtinfo.com/arias_with_obbligato_bassoon/index.php
- Timms, C. (1987). *Agostino Steffani Twelve Chamber duets (Recent Reserches in the Music of the Baroque Era Volume LIII)*. . Madison: A-R Editions, Inc.
- Timms, C. (1973). Handel and Steffani: A New Handel Signature. *The Musical Times* , 114 (1562), 374-377.
- Timms, C. (1998). Music and Musicians in the Letters of Giuseppe Riva to Agostino Steffani (1720-27). *Music & Letters* , 79 (1), 27-49.
- Timms, C. (2003). *Polymath of the Baroque. Agostino Steffani and His Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Timms, C. R. (1976). *The Chamber Duets of Agostino Steffani (1654-1728) with transcriptions and catalogue*. University of London King's College.
- Timms, C. (1978). Steffani and the Academy of Ancient Music. *The Musical Times* , 119 (1620), 127-130.
- Timms, C. (1968). Steffani Manuscripts. *Music & Letters* , 49 (4), 413-414.
- Timms, C. (1987). Steffani's Influence on Handel's Chamber Duets. En e. S. Hicks, *Handel Tercentenary Collection* (págs. 222-245). London: Macmillan.
- Timms, L. L. (2003). The Correspondence of Agostino Steffani and Giuseppe Riva, 1720-1728, and Related Correspondence with J.P.F. von Schönborn and S.B. Pallavicini . *Royal Musical Association Research Chronicle* , 36, 1-174.

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

El fagot obligado en las óperas de
Agostino Steffani (1654-1728): Análisis
y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña
Apéndices

APÉNDICES

I	Henrico Leone	pag.2-3
II	La Superbia d' Alessandro GB-Lbl R.M.23.f.12-14	pag.4-5
III	La Superbia d' Alessandro GB-Lbl R.M.23.h.13	pag.6-7
IV	Le Rivali concordì GB-Lbl R.M.23.k.2-4	pag.8-9
V	Le Rivali concordì GB-Lbl R.M.23.i.17	pag.11
VI	La Libertà contenta	pag.12-13
VII	I Trionfi del fato	pag.14-15

Henrico Leone
 Acto I Escena XV
"Deh cessate ho mai di piangere"
Deh cessate ho mai di piangere
vive stelle vive stelle
Un morto Amor
lo che vivo e che v'adoro
peno e moro ne curate
luci ingrato il mio dolor

Steffani, A. (1654-1728)

Almaro

Fagot

Alm.

Fag.

5 10

Deh ces - sa - te ho mai di

Alm.

Fag.

pian - ge - re vi - ve stel - - le vi - ve

Alm.

Fag.

15

stel - - le un mor - - - to a - mor

Alm.

Fag.

20

vi - ve Stel - - le vi - ve stel - -

25

Alm. *le*

Fag.

30

Alm. *un mor - - - to a - mor*

Fag.

35

Alm. *io che vi - vo*

Fag.

40

Alm. *e che v'a - do - - ro pe - no -*

Fag.

45

Alm. *e mo - - - ro ne cu - ra - te luci in -*

Fag.

50

Alm. *gra - te Luci in - gra - te il mi - o do - lor da Capo*

Fag.

La superbia d'Alessandro

Acto I Escena V "Di Cupido un sol favore"

*Di Cupido un sol favore,
Mille gioie fa goder.
M'è veleno del timore,
Amareggia ogni piacer*

Steffani, A. (1654-1728)

Fagot

Rosane

tr

5

Di

Fag.

Ros.

10

tr

Cu - pi - do di cu - pi - do un sol fa vo - re, Mil - le_gio - ie Mil - le_gio - ie

Fag.

Ros.

15

tr

Mil - le_gio - ie fa' go - der mil - le_gio - ie mil - le_

Fag.


Ros.

20

tr


gio - ie mil - le_gio - ie fa' go - der mil - le_gio -

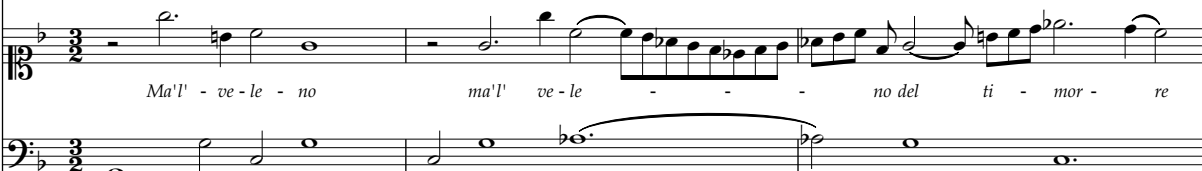
25

Fag. 

Ros. 

ie - fa go der

Fag. 

Ros. 

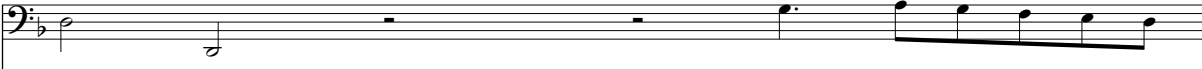
Ma'l - ve - le - no ma'l' ve - le - no del ti - mor - re

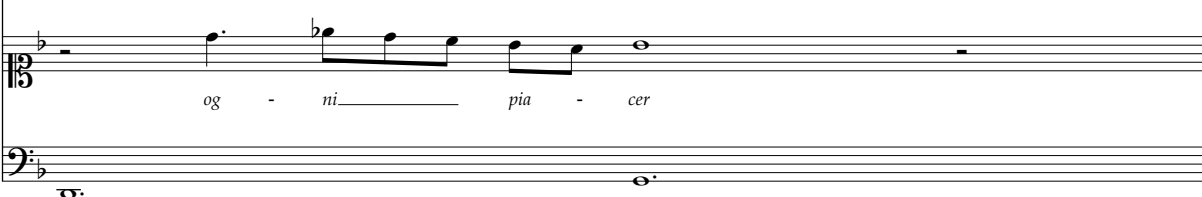
30

Fag. 


Ros. 

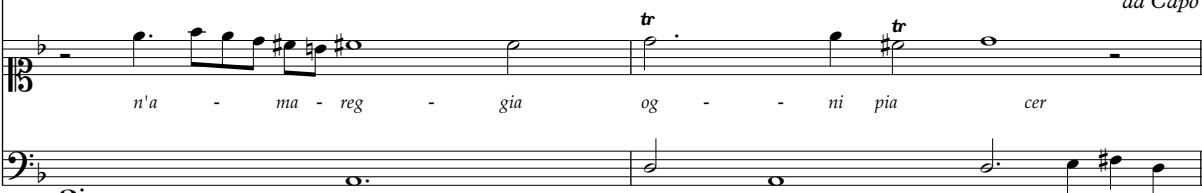
n'a - ma - reg - gia

Fag. 

Ros. 

og - ni - pia - cer

Fag. 

Ros. 

n'a - ma - reg - gia og - ni pia cer

da Capo

La superbia d'Alessandro

Acto I Escena V "Di cupido un sol favore"

*Di Cupido un sol favore,
Mille gioie fa goder:
Ma'l veleno del timore,
Amareggia ogni piacer.*

Steffani, A. (1654-1728)

5

Fagot

Rosane

Di

10

Fag.

Ros.

Cu - pi - do di cu - pi - do un sol fa - vo - re, Mil - le gio - ie Mil - le gio - ie

15

Fag.

Ros.

Mil - le gio - ie fa - go - der Mil - le gio - ie Mil - le

20

Fag.

Ros.

gio - ie Mil - le gio - ie fa - go - der mil - le

Fag.

Ros.
gio - - - ie - fa - go - der

Fag.

Ros.
Ma'l' - ve - le - no

Fag.

Ros.
ma'l' ve - le - - - - no del ti - mor - re

Fag.

Ros.
A - ma - reg - gia og - ni - pia - cer

Fag.

Ros.
A - ma - re - ggia og - - ni pia - cer Di Cupido en da capo e poi segue
Ritorneli: volti

Le Rivali Concordi

Acto II Escena XIV

"Serpi di Gelosia"

*Serpi di gelosia
Uscitemi dal Cor
Senz'altra furie ultrice
Per rendermi infelice
Bastava un crudo Amor.*

Steffani, A. (1654-1728)

5

Teseo *Ser - pi di ge - lo -*

Fagot

Tes. *si - a us - ci - te - mi dal cor us - ci - te mi us - ci - te - mi dal*

Fag.

10 *tr*

Tes. *cor us - ci - te - mi dal cor senz' al - tra fu - ria*

Fag.

15

Tes. *senz' al - tra fu - ria'ul tri - ce senz' al - tra fu - ria senz' al - tra fu - ria'ul -*

Fag.

20

Tes. *tri - ce per ren - der mi in - fe - li - ce bas - ta - va un cru -*

Fag.

25

Tes.

Fag.

30

Tes.

Fag.

35

Tes.

Fag.

40

Tes.

Fag.

45

Tes.

Fag.

Le Rivali Concordi

Acto II Escena XIV

"Serpi di Gelosia"

*Serpi di Gelosia
Uscitemi dal Cor
Senz'atra furie ultrice
Per rendermi infelice
Bastava un crudo Amor,*

Steffani, A. (1654-1728)

Teseo

Ser - - pi Ser - - - pi di-ge-lo -

5

Tes.

si - a us - ci - te - mi us - ci - te mi dal_ cor - - - - us - ci - te - mi dal_

10

Tes.

cor us - ci - te mi us - ci - te - mi dal_ cor - - - -

15

Tes.

- - - - us - ci - te - mi - dal_ cor Senz' al - tra fu - ria Senz'

Tes.

al - tra fu - ria Senz' al - tra fu - ria ul - tri - ce_ per ren - der - mi infe - li - ce bas -

20

Tes.

tava il Dio d'A - mor bas - ta - - - - va il_ Dio d'a - mor da Capo

La Libertà contenta

Acto III Escena XII

"Prometeo legato Al Caucaso stà"

*Prometeo legato
Al Caucaso stà:
L'angel che si pasce
Al cor che rinasce
Mai tregua non dà*

Steffani, A (1654-1728)

Telamide

Fagot

5

Tel. *me-teo le-ga*

Fag.

10

Tel. *- to al Cau - ca-so sta' al Cau - ca-so sta' L'An -*

Fag.

15

Tel. *gel che si pas - ce al Cor che ri-nas - ce mai tre - gua non da' mai tre - - gua non*

Fag.

20

Tel. *da' al cor che ri - nas - ce mai tre - gua non da' l'An - gel che si pas - ce al cor che ri*

Fag.

Tel. *nas - ce mai tre - gua non da' mai tre - - - gua non da' al*

Fag.

25

Tel. *Cor al Cor che ri - nas - ce mai tre - gua non da'*

Fag.

I Trionfi del Fato

Acto II Escena XXII

"Tacce il flutto"

*Tace l'aria, il mar riposa
S'Eolo, Venti incatenò:
Ma in un alma sospettosa
Mai la calma non entrò.*

Steffani, A. (1654-1728)

Latino

Fagot

5

Lat

Fag.

ce il flut - to il mar - rio - po - sa il

Lat

Fag.

10

mar - ri - po - - - - - sa S'eolo i ven -

Lat

Fag.

15

- ti S'eolo i ven - - - - - ti in - ca - te -

Lat *no* *S'eolo i ven - - - - - ti in -*

Fag.

Lat *ca - te - no* *Ma'in un* *Al - ma sos - pet - to - sa mai la*

Fag.

Lat *cal - - - ma* *mai la* *cal - ma non en-tró* *ma'in un*

Fag.

Lat *al - ma sos - pet - to - sa* *mai la* *cal - - - ma* *mai la* *cal -*

Fag.

Lat *- ma non en-tro* *mai la* *Cal - ma* *mai la* *Cal - ma non en-tró*

Fag.

El fagot obligado en las óperas de
Agostino Steffani (1654-1728): Análisis
y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña
Anexos

Índice

I. Explicación e instrumentación de cada escena	3
I.I Henrico Leone	3
I.II La Superbia d'Alessandro	9
I.III Le Rivali Concordi	17
I.IV La Libertà contenta	27
II Escenas completas	35
II.I Henrico Leone, escena [I/15]	35
II.II La Superbia d'Alessandro, escena [I/5]	36
II.III Le Rivali concordi, escena [II/14]	37
II.IV La Libertà Contenta, escena [III/12]	37
II.V I Trionfi del fato, escena [II/22]	38
III Partituras originales	41
III.I Henrico Leone; <i>De cessate homai</i>	41
III.II La Superbia d'Alessandro; <i>Di Cupido un sol favore</i>	43
III.III Le Rivali concordi; <i>Serpi di Gelosia</i>	45
III.IV La Libertà Contenta; <i>Prometeo legato al Caucaso</i>	46
III.V I Trionfi del fato; <i>Tace l'aria, il mar riposa</i>	47
IV Uso del fagot en las óperas	49
IV.I Henrico Leone	49
IV.II La Superbia d'Alessandro	49
IV.III Le Rivali concordi	49
IV.IV La Libertà contenta	50
IV.V I Trionfi del fato	50
V Orquesta de Hanover	51
VI Estructura e instrumentación de las óperas	53
VI.I Henrico Leone GB-Lbl R.M.23.h.6	53
VI.II Henrico Leone GB-Lbl R.M.23.h.7-9	65
VI.III La Superbia d'Alessandro GB-Lbl R.M.23.f.12-14	77
VI.IV La Superbia d'Alessandro GB-Lbl R.M.23.h.13	89
VI.V Le Rivali Concordi GB-Lbl R.M.23.k.2-4	101
VI.VI La Libertà Contenta GB-Lbl R.M.23.h.19-21	113
VI.VII I Trionfi del fato GB-Lbl R.M.23.i.3-5	123
VII Óperas por años	139
VII.I 1689	140
VII.II 1690	143
VII.III 1692	146
VII.IV 1693	149
VII.V 1695	152

I. Explicación e instrumentación de cada escena

A continuación se explican las escenas de cada una de las óperas así como las instrumentaciones más destacadas.

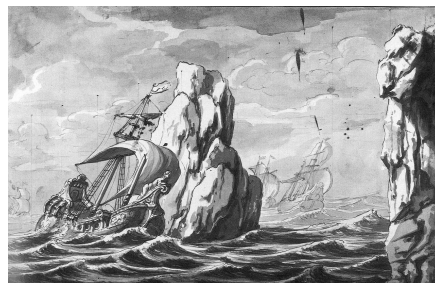
La explicación de las escenas de la ópera *I trionfi del fato* no se han podido incluir ya que ninguno de los libretos encontrados las tienen. Para poder hacerlo habría que interpretar el texto de la propia ópera lo que supone un trabajo demasiado complejo sin unos conocimientos de filología italiana.

I.I Henrico Leone

ACTO I

La ópera comienza con una tormenta marina en el Mediterráneo. Como repetición de la segunda sección de la obertura orquestal, un coro a 4 voces canta "*Cieli, aita, pieta*"

Las cortinas se levantan sobre Henrico y su sirviente en un barco agitado por la tormenta que termina rompiéndose. Henrico pide ayuda a su ayudante de cámara Lindo aunque este se ahoga y finalmente es sacado del agua por un Grifón. A pesar de la desesperación de su situación, Henrico es definitivamente optimista, expresando su confianza en la vigorosa "*Tra le braccia de la morte*". Introduciendo este aria con trío de dos oboes y fagot en los primeros compases de su primera ópera de Hanover, Steffani aprovecha la potencia más distintiva de la orquesta de la corte (Timms) así como la maravillosa maquinaria del teatro. Esta aria es la única en que Steffani especifica el uso del fagot en el manuscrito GB-Lbl R.M.23.h.7-9 además de algunos ritornelos. La escena termina con un *ritornello* instrumental (G1 oboes/violines, G2 violines, C3 viola, F4 fagot/bajos, GB-Lbl R.M.23.h.7-9) [I/1].



Escena diseñada por Johann Oswald Harms
para la representación en Hamburgo de Henrico Leone en 1696

Cambia la escena y aparece el atrio del palacio ducal de Luneburgo.

Idalba disfrazada de esclava en el portal del palacio ducal de Luneburgo se compadece y siente remordimientos de ir paseando en traje de esclava en busca de un amor desagradecido que ama a otra cantando el aria *Non sempre son funeste* acompañada de instrumentos (G1, G2, C3, F4), el aria es precedida de un *ritornello* instrumental (G1, G2, C3, F4) **[I/2]**. Ircano informa a Idalba del interés que tiene Almaro en Metilda. Esta se disgusta e Ircano procura consolarla y hacer que se olvide de Ircano, pero esta se niega en el aria, *Nò, nò, nò non partirò* escrita en forma de *Rondeau* alternando estribillo y estrofas con *ritornellos* instrumentales (G1 [oboes y violines], G2, C3, F4) **[I/3]**. Ircano reflexiona sobre el error de un amor demasiado constante. Finaliza la escena con una *Gavotte* escrita a 4 (G1, G1, C3, F4) **[I/4]**. Metilda se compadece de las molestias de la guerra y de la ausencia de Henrico. Errea la consuela y le aconseja amar a Almaro, quien le ayuda y defiende, ya que, como no hay noticias, aparentemente Henrico ha muerto **[I/5]**. Almaro describe a Metilda su amor por ella y sus servicios prestados e intenta convencerla de que Henrico está muerto y le suplica que no continúe más tiempo con la búsqueda. Metilda intenta justificar su espera **[I/6]**. Almaro tras elogiar los bellos sentimientos de Metilda ordena a Eurilo encontrar a Errea para que convenza a Metilda de que Henrico está muerto **[I/7]**. Eurilo habla del sufrimiento de su amo en el aria *Quanti affari ha il mio signore!* acompañada de instrumentos (G1, G2, C3, F4); le habla a Errea de su encargo y ella le habla del amor y se compadece de que la vejez es despreciada. La escena finaliza con un *ritornello* a 4 (G1, G2, C3, F4) **[I/8]**.

Cambia la escena y aparece el jardín real.

Metilda en el jardín real imagina el destino de los jardines como en el que está, ese que el invierno retira, pero no puede encontrar su destino tan afortunado como el de las flores y las plantas, con el aria *Quando il gel spoglia il terren* que inserta entre sus estrofas hasta 5 *ritornellos* con diferentes instrumentaciones incluyendo flautas, oboes y violines según GB-Lbl RM.23.h-7-9 **[I/9]**. Idalba quiere esperar. Ircano le gustaría que se librara de sus vanas esperanzas y se alejara de ese lugar e intenta convencerle con el aria *Troppo costa un guardo solo* (G1, G1, F4; con un *da capo* para *violini soli*) **[I/10]**. Almaro interroga a Idalba e Ircano, que le hacen creer que vienen de Palestina. Este les ruega que atestigüen a Metilda que Henrico está muerto. Aunque Idalba vacila, Ircano promete lo que quiere y así Almaro concibe sus grandes esperanzas en el aria, *Cara speme se non m'inganni* (flauta/violín G1, flauta/violín G1/G2, C3 viola y F4 bajos, alternando *fleu* con *tous*)

[I/11]. Idalba protesta de no querer contribuir a su propia desgracia. Ircano le advierte de la llegada de Metilde **[I/12]**. Metilda les pregunta a Ircano e Idalba quienes son; ellos responden como prometieron a Almaro y le informan de la muerte de Henrico **[I/13]**. Almaro, que escucha escondido, dice a Metilda que es hora de pronunciarse, ya que Henrico está muerto, según el testimonio de dos extranjeros. Ella le pide mejores pruebas. La escena termina con un *ritornello* instrumental a 4 (G1, G2, C3, F4) **[I/14]**. Almaro decide persuadir a Melida de la muerte de Henrico así que envía a Errea para que la convenza por cualquier medio, incluso encantamientos. En esta escena se encuentra una de las arias del presente trabajo. El aria de Almaro *De cessate ho mai de piangere* para tenor, fagot y continuo. El aria no aparece en el libreto ni en el manuscrito GB-Lbl R.M.23.h.7-9 aunque aparece como anexo del primer acto. Sin embargo si aparece en el resto de copias, en la posición correcta de ópera justo antes del recitativo de Almaro *Io vado, e già quest'Alma*. La escena termina con un ritornelo instrumental a 4 (G1, G2, C3, F4) **[I/15]**.

Cambia la escena y aparece el grifón llevando a Henrico por el aire.

El grifón lleva a Henrico sobre el Gran Árbol, donde ha hecho su nido, como comida para sus crías. Henrico mata las crías y les quita la piel para ocultarse. Aparece un león para comerse a las crías. Vuelve el grifón he intenta atacar tanto a Henrico como al león. Henrico para protegerse mejor desciende del árbol, corre para coger una rama y la usa contra el grifón matnadolo; acaricia al león para amansarlo mientras suena un *ritornello* instrumental (G1, G2, C3, F4) y el león se marcha. El león vuelve con caza sobre el dorso y Henrico lo agradece. Dando lugar a la aparición de ninfas y silvanos que salen del bosque para dar lugar a una danza que da fin al primer acto con un *Menuet premier Air pour les Nymphes* (ob/vl G1, Viol. G2, vl C3, bajos F4) **[I/16]**.

ACTO II

Empieza el acto y aparece la antecámara de Metilda

Eurilo alaba las virtudes y bondades de su *Maestre*, aunque encuentra su amor agotador; "*S'amasse un poco meno*" **[II/1]**. Errea y Eurilo protagonizan una escena medio amorosa medio de broma, en la que Errea flirtea con Eurilo **[II/2]**.

Almaro urge a Idalba a que asegure a Metilda que Henrico está muerto, pero ella se niega **[II/3]**. De improviso llega Ircano y se esconde, mientras siguen discutiendo.

Finalmente Idalba se ablanda, e Ircano que aparece promete a Almaro que conseguirá que Idalba diga lo que quiere. La escena termina con un último ruego de Almaro a Idalba; "*Ma voi labra vezzosette*" (G1, G2, C3, F4) **[II/4]**. Idalba está afectada por los ruegos de Almaro, por lo que tiene que hacer en contra de sus intereses; "*Che non può l'Amor tiranno*" (flauta/violín G1, flauta/violín G2/G1, viola C3, bajos F4), pero no tiene fuerzas para negarle nada **[II/5]**. Metilda se lamenta tiernamente de sus desgracias introduciendo el aria "*Lunghi nemi di doglie, e di pianti*" con un *ritornello* instrumental (G1, G2, C3, F4) en re menor **[II/6]**. Almaro vuelve a asegurarle a Metilda que Henrico está muerto, pero esta ordena traer a los extranjeros para aclararse mejor. Almaro ordena a Eurilo ir a buscarlos, así como a Errea para que desempeñe su papel **[II/7]**. Mientras Almaro y Metilda cantan cada uno un verso en alabanza a la constancia de los grandes amores **[II/8]**, la escena termina con un *ritornello* instrumental (G1, G2, C3, F4, oboe/violín, violín, viola, bajos) (GB-Lbl R.M.23.h.7-9). Ircano e Idalba están incomodos contando la historia de la muerte de Henrico, que según Errea ha visto por arte de magia y se ofrece hacerle ver en persona a Metilda, y forma un círculo mágico "*Demoni che venite*" (oboes/violines C1, violines C1, viola C3, bajos F4) (GB-Lbl R.M.23.h.7-9) **[II/9]**. Mientras Errea conjura al Demonio la escena de la antecámara de Metilda se va transformando en una tenebrosa prisión donde aparece la imagen de Henrico debilitado, sangriento y encadenado. Pero no es Henrico quien habla si no el Demonio. Henrico (Demonio) aconseja a Metilda volverse a casar para tener quién defienda sus estados **[II/10]** toda la escena esta acompañada por cuerdas en tremolo lo que crea un ambiente tenebroso (flauta/violines C1, violines C1, viola C3, bajos F4) al terminar la escena desaparece la prisión y vuelve a aparecer la antecámara. Errea, Idalba e Ircano hablan de lo que van a hacer cada uno **[II/11]**.

Almaro apremia a Metilda, Errea no hace menos ; y aunque ella dice que nunca amará a nadie como a Henrico, *Ossa care illustri Cener* (flauta G1, flauta G1, F4) finalmente cree que es la voluntad de Henrico y no se resiste más **[II/12]**. Almaro lleno de alegría agradece a Errea su buena intervención **[II/13]**. Errea se lamenta de lo que consigue para otros no puede conseguirlo para ella "*Io consolo i Cori amanti*" (G1, G2, C3, F4) **[II/14]**. Idalba vuelve a sus lamentos llenos de amor y cólera **[II/15]**. La escena **[II/16]** del libreto se convierte en dos escenas en la partitura. Ircano la reprime, ella le dice que quiere ir al asalto de Bardevich **[II/16]*** él lo desaprueba pero ella insiste. La escena cambia y empieza y termina con un *ritornello* instrumental (oboes, violines G1, G2, C3, F4) Ircano expresa la imprudencia de Idalba debida a su juventud "*La sfrenata gioventù*" **[II/17]***.

Una nube trae a Henrico sobre el monte calcáreo de Lunbeburgo **[II/18]***. Él cree haber llegado a propósito para consolar a Metilda y socorrer sus estados. Termina durmiéndose "*Dolce oblio de la sventure*" (violines con sordina C1, C1, C3, F4) termina la escena con un *ritornello* instrumental (G2, C1, C3, F4) **[17/II]** (libreto) y aparece el Demonio con intención de secuestrarlo. Acercándose el Demonio, el León ruge y Henrico se despierta y salta en pie. El demonio eleva al León por el aire y lo deja caer rompiéndose una pierna. El Demonio tras ser vencido llama a otros demonios "*Pigri spirti che fate là giù?*" (oboes y violines, C1, C1, C3, F4) **[18/II]** (libreto) para hacer que el desorden en el mundo y hacen un baile que da fin el segundo acto.

	Libreto I-Mb RACC.DRAM.5430	GB-Lbl R.M.23.h.6 GB-Lbl R.M.23.h.7-9
Escenas	[16/II]	[16/II]* y [17/II]*
Escenas	[17/II] y [18/II]	[18/II]*

ACTO III

El acto comienza en la salón Real preparado suntuosamente para la boda.

Eurilo es el encargado por orden de Almaro de inspeccionar la celebración **[III/1]**. Henrico le pregunta a Eurilo que es esa suntuosidad. Este le contesta que son los preparativos de boda de Metilda y Almaro. Entonces suena un *ritornello* instrumental (oboe/violín G1, oboe/violín G2, Viol. C3, bajos F4; alternan oboe con *tous* y fagot con *tous*). Henrico se muestra muy sorprendido **[III/2]**.

Almaro lleno de alegría y Metilda desconsolada de dolor llegan al festín nupcial: Idalba se desespera. Ircano le aconseja irse. Tras un dueto entre Ircano e Idalba, *Amor mi frena*, hay un *ritornello* instrumental (*seul* G1, G2, F4 GB-Lbl R.M.23.h.7-9; violines solos G1, G2, F4, GB-Lbl R.M.23.h.6).

Henrico espera el momento de descubrirse y mientras da de beber a Metilda, él deja hundir el anillo nupcial en la copa, ella reconoce el anillo, y también reconoce a Henrico, ellos se abrazan. Almaro cede y se disculpa, y parte con Henrico para asaltar Bardevich **[III/3]**. Idalba se regocija de este lio cantando *Speranze già morte* (flauta G1, flauta G1, F4) e Ircano está enojado, al ver que estas esperanzas renovarían su compromiso, *La speranza è un falso ben* (violín solo G1, violín solo G2, F4) **[III/4]**. Errea afectada por mil remordimientos aborrece su

traición **[III/5]** la escena termina con un *ritornello* instrumental (G2/G1, G2, C3, F4) (GB-Lbl R.M.23.h.7-9). Metilda se siente feliz por su éxito “*Io respiro*” (flauta/violín G1, flauta/violín G2/G1, viola C3, F4 alterna flauta, violín *seul* y *tous*) **[III/6]**.

Cambia la escena y aparece Bardevich asediado.

Eurilo armado habla de la guerra y de las diferentes posturas que el tiene que interpretar para acomodarse a las circunstancias **[III/7]** la escena acaba con un *ritornello* instrumental (G1, G2, C3, F4). Idalba parece decidida a participar en el asalto, y combatir al lado de Almaro, Ircano trata en vano de disuadirla **[III/8]**. Henrico viendo que no se quieren someter, ni aceptar las ofertas de perdón, se prepara con Almaro para el asalto “*Al sangue al fuoco; a le vendette al’ armi*” (trompetas C1, C1, C3, timbales C4, oboe/violín G1, violines [G2, C3], C3, F4) (GB-Lbl R.M.23.h.7-9). Mientras con maquinas sacuden la muralla y la abren y los que están dentro se defienden tirando piedras. Los asediados salen y comienzan la refriega. Almaro se encuentra en peligro de muerte y casi preso, pero Idalba consigue socorrerlo. Finalmente Henrico entra victorioso en la ciudad seguido de su ejercito **[III/9]** la escena termina con un *ritornello* instrumental (G1, G2, C3, F4).

Cambia la escena y aparece la puerta de Luneburgo adornada en forma de arco triunfal.

Errea no sabe donde esconderse para evitar la justa cólera de Metilda **[III/10]**. Eurilo da a Errea la noticia de la victoria, “*Vittoria, Vittoria*” (oboe y violín G1, violín G2, viola C3, bajos F4) (GB-Lbl R.M.23.h.7-9); ella le dice que pida a Almaro que consiga el perdón de Metilda ya que él ha sido la causa de su culpa **[III/11]**. Ircano habiendo perdido a Idalba en la muchedumbre está muy nervioso **[III/12]** entre el recitativo y el aria hay un *ritornello* instrumental (oboe/violín G1/G2, violín G2, viola C3, bajos F4); Idalba aparece y dice a Ircano que ha tenido la suerte de salvar la vida al desagradecido Almaro **[III/13]**. La última escena empieza con los dos príncipes victoriosos acompañados de Metilda sobre un carro de triunfo mientras suena una marcha (trompetas [G1, C1 C3], timbal F4, oboe/violín G1, violín G2, viola C3, bajos F4) y continua con un *ritornello* instrumental (G1, G2, C3, F4 alterna oboes con *tous*). Henrico demuestra algo de piedad por la desgracia que Barevich a tenido. Almaro consigue el perdón de Metilda para Errea. Ircano descubre a Idalba que reprocha a Almaro su infidelidad. Almaro se conmueve y cumple su promesa casándose con ella. Henrico y Metilda añaden este regocijo a su propia satisfacción duplicando la fiesta para acabar la ópera con un baile de héroes

y amazonas, donde cantan las dos parejas, *Giunta è l'ora del gioir* (oboes y violines G1, G2, C3, , F4) [III/14].

Y así con el baile de las Amazonas y los Héroes termina la fiesta y la ópera.

I.II La Superbia d'Alessandro

PRÓLOGO

El prólogo es una preparación para el drama que sigue. Aparece una escena aérea con La Gloria, Pallas, Marte, La Poesía, el furor Poético, la Música, la Pintura, el Diseño, la Gracia, el Amor y el placer.

La Gloria vuelven de una campaña militar para relajarse entre las Musas y Marte y Pallas le dan la bienvenida. Pallas dice, que tras el sufrimiento les esta permitido a los Héroes buscar alguna diversión, entonando *Non si da travaglio* (Viol: primo G1, Viol: 2do G1, C1, C3, F4 alterna solo con *tous*).

Pallas y Marte retan a la Poesía (alto), Música (soprano) y Pintura (soprano) que retraten algunas de las hazañas de Alejandro. A lo que las artes acceden y todos juntos a coro cantan para finalizar el prólogo *Amori, e piaceri*, (G1, C1 C3, F4). Dando como resultado la ópera que sigue.

Aparte de estas dos arias instrumentales el prólogo incluye dos *ritornellos* instrumentales para 2 oboes G1, fagot F4 y continuo F4.

ACTO I

Tras el prólogo, la ópera comienza con una sinfonía (G1, C1, C3, F4). Aparece Alessandro sobre los muros de Oxydraca/Sidracca en actitud amenazadora expuesto a las flechas de sus enemigos. Alessandro salta a la ciudad en medio de los enemigos, su ejército derriba las murallas y lo liberan, la acción se desarrolla con un *ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4). Él atribuye su salvación a su valor, y a la ayuda de Júpiter al que llama su padre, "*Tra le Stragi e tra le morti*" (G1, C1, C3, Voz C1, F4) [I/1].

La acción se trasladan al campamento Macedonio. Lisaura y Roxana están asustadas por el peligro que ha sufrido Alessandro; aunque son rivales ambas están de acuerdo en los buenos deseos por la vida de Alessandro [I/2]. Taxiles trae a Roxana la feliz noticia de la captura de Sidracque/Oxydraca y de la fortuna de

Alessandro. Lisaura se ofende de que no le hable a ella, lo que demuestra sus celos **[I/3]**. Ermolao viene para decir a Taxiles que Alessandro lo reclama: Ermolao se va y a pesar de los celos asegura a Lisaura que la ama **[I/4]**. Las dos princesas celosas la una de la otra se lamentan de que la desconfianza envenena todos los placeres del amor, Lisaura con un "*Del'amor il lieto aspetto*" (violín G1, F4) seguido de un *ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4), que da paso al lamento de Roxana, "*Di Cupido un sol favore*" (fagot F4, F4) terminando la escena con un nuevo *ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4) para finalizar la escena **[I/5]**. Cleon ama a Roxana pero no espera obtenerla si no es con el favor de Alessandro aunque por conseguirla no hay nada que el no hiciera incluso humillarse "*Quanta forza ha la beltà*" (flauta1 G1, flauta2 G1, violín G1, C1, C3, F4) **[I/6]**. Clito, que ama también a Roxana, descubre por casualidad la rivalidad de Cleon y se burla de sus adulaciones **[I/7]**.

Alessandro se felicita, así como su gente; en medio del coro, que canta sus alabanzas *Tra le Guerre e le Vittorie* (G1, C1, C3, F4) viendo venir a Roxana, el la aborda, lo que da celos a Clito, lo que causa celos a Cytus, que intenta separarlos haciendo ver Lisaura a Alessandro, el cual deja a Roxana para abordar a la otra Princesa, y presentarle sus excusas: Roxana se enfada y se va, Taxiles celoso de verle con Lisaura, le advierte de la partida de Roxana, de lo que Alessandro se apena, Lisaura se ofende y se va. En este gran desorden del Rey, Ermolao lo aborda mal adrede, y le pide la más bella esclava de Sidraque; Alessandro ya enfadado ordena repentinamente que le den el látigo. Después le dice a Cleon de ir a preparar sacrificios a Júpiter, a lo que Cleon responde con grandes halagos, comparando Alessandro al mismo Júpiter. La escena termina con un *ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4) **[I/8]**.

Taxiles se lamenta de que los celos luchan con la gratitud que debe a Alessandro por haberle devuelto su Reino, y significa un gran percance para el amor, tener un rival de tan gran mérito, "*Dura pena, atroce mal*" (violín1 G1, violín2 G1, F4) **[I/9]**.

Roxana habla de los celos que Alessandro le ha dado dejándole para conservar a Lisaura. Roxana quiere vengarse, y dice que no hay nada tan fácil ni tan dulce "*E pur dolce la vendetta*" (G1, C1, C3, F4) **[I/10]**. Clito se ofrece para ayudarla y ella le agradece su buena voluntad. Mientras aparece Alessandro y les interrumpe **[I/11]**. Alessandro ruega a Roxana que se calme. Ella le critica su amor por Lisaura y se va **[I/12]**. Alessandro confiesa que el motivo por el que trata bien a Lisaura, es mantener la fuerza del Rey de los Escitas de su parte. A pesar de su ambición prefiere sacrificar todo al amor, que siente por Roxana, que tener el

imperio del mundo, "*Son più care d'ogni Regno*" escrito a modo de *Menuet* intercala las estrofas con *ritornellos* instrumentales (oboe G1, oboe G1, fagot F4) la escena termina con un *ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4) **[I/13]**.

Cambia la escena y aparece el templo de Oxydraca/Sydraca con las estatuas de Alessandro, Júpiter y Hércules con los preparativos dados por Cleon para la ceremonia del triunfo y la adoración de Alessandro.

Aparece Leonato y declama contra los halagos de Cleon hacia Alessandro, la profanación de los misterios y la corrupción del Rey **[I/14]**. Ermolao escucha a Leonato animado y le aconseja librarse de Alessandro declarando ser empujado a la venganza por el recuerdo de un indigno tratamiento. Leonato le aconseja calmarse pero Ermolao dice que no recibe consejo nada más que de su cólera *Non prendo Consiglio* (G1, C1, C3, F4) **[I/15]**. Ermolao que ve a Taxiles y Clito rechazados por Lisaure y Roxana, ya que ellas manifiestan no querer amar a nadie más que a Alessandro, espera que los celos les hagan entrar en su confabulación, los anima aun más, por lo que encuentran escandaloso la novedad de la adoración (a Alessandro), a la que ellos se niegan a estar presente **[I/16]**.

Las dos princesas se confiesan sus celos y la infidelidad de Alessandro, ellas toman la determinación de castigarlo, optando por otros pretendientes (Taxie y Clito) y la escena termina con un *ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4) **[I/17]**. Lisaure reflexiona sobre lo que acaba de prometer y se arrepiente volviendo a sus primeras intenciones de amar siempre a Alessandro, *Muti pur chi vuol Amor* (violin1/oboe1 G1, violín2/oboe2 G1, C3, fagot F4 alterna solo con *tous*) **[I/18]**. Cleon insta a todos los oyentes a adorar a Alessandro ellos se postran delante de él pero Leonato no puede evitar desacreditar esta acción. Alessandro irritado lo coge del brazo y lo tira al suelo, a fin de que se humille como los otros. Leonato sale del templo enfurecido, seguido de Ermolao que no quiere perder la excelente coyuntura ponerlo de su parte, tras lo cual Alessandro se elogia de su fortuna, y se lamenta del amor. La escena termina con un *ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4) **[I/19]**. Entonces aparece Júpiter en una maquina acompañado de más divinidades y dice a los hombres que es justo honrar a su hijo al ejemplo de los dioses dando paso al baile de las divinidades como fin al primer acto **[I/20]**.

ACTO II

El acto comienza en un lugar solitario cerca del campo rodeado de laderas y de manantiales de agua donde se encuentra Roxana.

Roxana encuentra sólo a Alessandro digno de su amor, pero teme no ser la única a la él ama, quejándose de sus dos diferentes pasiones "*Aure fonti Ombre gradite*" (flauta G1, flauta G1, violín G1, *houtec* C1, *taille* C3, fagot F4) hasta que se queda dormida **[II/1]**. Alessandro que ve a Roxana adormecida se complace al contemplar su belleza y se acerca para darle un beso pero percibe a Lisaura que lo observa y a fin de calmarla y sanar sus celos la aborda con las expresiones más tiernas. Lisaura no le corresponde, le contesta que es lo mismo que estaba diciendo a Roxana y se va. A principio de la discusión con Lisaura, Roxana se está despertando y escucha las palabras apasionadas de Alessandro a su rival, mientras finge estar dormida, pero a la partida de Lisaura se levanta. Alessandro que la ama verdaderamente y sólo finge amar a Lisaura, está feliz de estar solo con ella y la aborda muy tiernamente, pero ella no le corresponde y se va diciendo las mismas palabras que él ha dicho a Lisaura **[II/2]**. Alessandro que ve que ambas le ignoran, irritado por el desprecio, las amenaza con convertir en odio un amor ofendido, la escena termina con un *ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4) **[II/3]**. Ermolao viene a este lugar apartado para esperar a Leonato y poder discutir sobre sus intenciones. Pero la llegada de Cleon los interrumpe **[II/4]**. Cleon se vanagloria de su fidelidad, y de las bondades de Alessandro "*Son felice, son contento*" (G1, C1 C3, F4). Leonato intenta adular a Cleon, y Ermolao que no lo puede soportar se retira. Leonato tras la partida de Cleon le acompaña con las maldiciones que merece y la escena termina con un *ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4) **[II/5]**.

Aparece un pórtico con arcos y columnas en la plaza de Sidraca, donde están las viviendas de Alessadro y de los principales de su sequito.

Taxiles está encantado tras descubrir el secreto de Alessandro con respecto al amor de Lisaura; él sana de sus celos y ve a Alessandro como un verdadero amigo y no como un rival "*Spargi altrove il tuo velen*" (flauta 1 G1, flauta2 G1, F4) **[II/6]**. Clito viene en busca de Roxana y Taxiles le compadece por el gran rival que tiene por el amor por Roxana. Clito dice que no pierde la esperanza por el verdadero amor **[II/7]**. Alessandro ve apenada a Roxana que olvida su cólera, él le declara que el amor que muestra a Lisaura es sólo un engaño y apela al testimonio de Taxiles, que lo confirma. Roxana responde que de la misma manera que él utiliza a Lisaura, ella utiliza a Clito. Clito se desconcierta. Alexandre acaba con un aria, que dice que el despecho de los amanes no dura mucho **[II/8]**. Roxana que ve llegar Lisaura aconseja a Alessandro continuar el engaño con su rival, que ella hará un tanto con Clito, así Alessandro le dice las mismas dulzuras a Lisaura que Roxana a Clito. Taxiles está encantado con el engaño, del que espera sacar provecho y la

escena termina con un *menuet* instrumental (G1, C1, C3, F4) **[II/9]**. Clito nervioso por diferentes pensamientos, unas veces se abandona al amor, otras a los celos "*Tra la Speme, e tra l' timor*" (violín G1, violín G1, F4) **[II/10]**.

Ermolao y Leonato continúan su discusión sobre la manera de llevar a cabo la conspiración, deciden hacer caer el apartamento de Alessandro sobre él ya que las vigas que sostienen la escalera están debilitadas después de la batalla de la ciudad y es un plan fácil lejos de toda sospecha. Leonato lleno de alegría, va a buscar gente osada y fieles para emplear en esta empresa, que encomienda al cielo un buen éxito, la escena termina con un *ritornello* instrumental **[II/11]**.

Lisaura se consuela de su sufrimiento, reflexionando por el merito del objeto que adora. Pero cuando ella piensa que no es la única que a la que Alessandro ama, entonces se aflige y ruega a los celos que la dejen descansar ya que el amor la atormenta suficiente sin que otras pasiones se involucren "*Gelosia lasciami in Pace*" (violín G1, fagot F4, F4) **[II/12]**. Taxiles ruega a Lisaura que se apiade de su sufrimiento y le asegura que Alessandro finge amarla y que solo ama Roxana. Ella le contesta que si le creyera cambiaria de pensar. Taxiles a pesar de su dureza manifiesta quererla para siempre "*Fra tuoi rigori*" (G1, C1, C3, F4) **[II/13]**.

Aparece la sala bajo el apartamento de Alessando con una gran escalera que conduce al apartamento.

Leonato le decir a Ermolao que todo está listo, que la gente espera la señal, que pateando contra la escalera harán caer todo en ruinas sobre Alessandro en cuanto salga. Ambos esperan con extrema alegría e impaciencia **[II/14]**.

Alessandro habla de las preocupaciones que se sufren cuando se tiene la corona sobre la cabeza y el amor en el corazón. Le dice a Clito que el único bien del que puede gozar un soberano es poder hacer beneficiar a los amigos y para demostrarle un poco de agradecimiento por sus servicios, le da el gobierno de Artabazo; así el hijo de Júpiter se muestra generoso y prueba que este es su padre. Clito responde precipitadamente que él espera la gracia del hijo de Filipo, pero no aceptará nada del de Júpiter. Alessandro se enfurece y Clito aumenta su ira con réplicas más punzantes, por las que Alessandro se irrita hasta tal punto que toma de las manos de un guardia las armas para matarlo **[II/15]**.

Taxiles, y Leonato se enfrentan a su cólera y dan tiempo a Clito para salvarse. Sin embargo el ruido que ha hecho Alessandro ha sido tomado por la gente que estaba

apostada como la señal para la ejecución del plan y todo se derrumba, la escalera y las murallas, sin que Alessandro sea envuelto en las ruinas. Leonato y Ermolao se enfurecen y juran usar toda la fuerza posible ya que la artimaña no ha sido exitosa. Alessandro atribuye su salvación a Júpiter, y ordena a Cleon encarcelar a Clito, encargo que el recibe con alegría para vengarse de un rival molesto. **[II/16]**.

Varios Guerreros vienen del campo y al ver las ruinas se horrorizan y asombran del peligro evitado por Alessandro. Cleon aprovecha la ocasión para exaltar el cuidado que los Dioses tienen por la preservación de otro Dios (él) y les invita a festejar y bailar **[II/17]**.

ACTO III

Cambia la escena y aparece unas casas derruidas en una esquina de la ciudad, con una torre cerrada por una puerta de hierro.



Der Hochmüthige Alexander [III/1] (Kulturerbe Niedersachsen, Göttingen)
(Herzog Anton Ulrich-Museum Baunschweig)

Clito se queja de la ingratitud del Alessandro y de su encarcelamiento. Sin embargo encuentra que el peor de todos los males es no volver a ver a la persona amada y que las cadenas del amor son mucho más pesadas que las de la prisión **[III/1]**. Ermolao habla como de costumbre contra el orgullo del Rey que espera ver pronto castigado por los conspiradores, cuyo número está aumentando. Ermolao viene a ver a Clito a la prisión para consolarlo. Pero Clito le ruega solo que le traiga a Roxana, que el desea decirle cosas de importancia extrema. Ermolao va en busca de Roxana **[III/2]**.

Cleon pretende someter su amor a su interese y no encuentra motivo para ser el rival de su Maistre; que él se cree lo suficientemente hábil para poder cuidar del

Rey, y de su ama, dice que más vale sacrificar lo que le gusta, a lo que importa: Que Alessandro también sacrificó un enemigo al encarcelar a Clito, y fingiendo vengar a los su Señor, el puede vengar sus ultrajes **[III/3]**.

Leonato se sorprende en estos pensamientos y espada en mano, amenaza a Cleon con matarlo si no se abren al instante el Torre. Cleon viendo a su enemigo más fuerte, se rinde, y hace devolver las llaves por el oficial que las guardaba. Tras lo cual Leonato manda a su gente desarmar a la guardia, y liberar a Clito, darle la espada de Cleon y a Cleon los grilletes de Clito, y se burla de los favoritos, que se lamenta de este infortunio **[III/4]**. Clito está gratamente sorprendido con una ayuda tan inesperada. Leonato le dice que los verdaderos macedonios tocados por su desgracia ya no pueden sufrir más el orgullo y la crueldad de Alessandro, él les insta a que les secunde en su justa venganza, a lo que promete Clito hacerlo, herido con dos agujones furiosos, odio y rivalidad, declarando tras un *ritornello* instrumental "*Vendetta e gelosia*" **[III/5]**. Roxana viene para hablar con Clito, como le ha pedido Ermolao. Ella espera que Alessandro no se ofenda por la piedad que ella tiene por un desafortunado, y dice que haría falta ser un tirano para condenar un sentimiento de caridad generosa, "*Solo ad Anima Tiranna*" (flauta G1, violín G1, F4). Ella se sorprende al ver a Cleon en prisión en el lugar de Clito. Cleon que ha escuchado las palabras de Leonato y de Clito y conoce las intenciones que tienen contra Alessandro, ruega a Roxana que advierta enseguida a Alessandro del peligro que le amenaza y de que envíe gente para abrir la puerta de la torre que los conspiradores han dejado sin guardia. Roxana corre a advertir a Alessandro **[III/6]** y la escena termina con un *ritornello* instrumental (oboe G1, oboe C1, C3, F4 altera solo y *tous*) .

Cambia la escena a un lugar encantador fuera de la ciudad.

Lisaura parece casi convencida de la poca sinceridad del amor que le demuestra Alessandro; ella le dice a Taxiles que espere, lo que le da una extrema alegría. Al ver venir a Alessandro se acercan a distancia para oír lo que quiere decir **[III/7]**. Alessandro se lamenta de la inquietud que la falta de Roxana le causa, "*Luci ingrata*" (G1, C1, C3, F4). Esto confirma a Lisaura su desconfianza, y Taxiles ayuda a esta impresión **[III/8]**. Roxana viene totalmente aterrada a advertir a Alessandro del motín y las intenciones de los Macedonios, de la liberación de Clito, el encarcelamiento de Cleon, y suplica a Alessandro ceder a la tormenta, a lo que él se niega. Taxiles le suplica también y le aconseja reservarse para castigar a los rebeldes, Taxiles le pide a Alessandro que coja su anillo Real, que pase a su campo más allá del Ganges, donde ellos estarán totalmente protegidos, obedecidos y

respetados como el mismo Taxiles. Roxana se ofrece a conducirlo por un camino secreto que lleva al puente, ella va también. Taxiles le pide enviar llamar Araspe Capitán de los arqueros para confiarle sus intenciones; tras tanta insistencia a Alessandro al final se deja conducir por Roxana al Campamento de los Indios **[III/9]**.

Leonato, Clito y Ermolao aparecen gritando muere Alessandro, y Taxiles responde apoyándolos, para asombro de Lisaura, que no esperaba este cambio. Taxiles dice a los conspiradores que odia a Alessandro no solo por ser un Tirano sino por ser su rival y que con un falso pretexto le ha robado el anillo real, con el que supone se retiró al campamento entre los Indios, les aconseja ir al puente y después los seguirá. Lisaura toma la delantera para avisar a Alessandro sobre la traición de Taxiles, suena un *ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4) y Taxiles se prepara para hacer caer a los conspiradores en sus redes **[III/10]**. Roxana viene para traer a Araspes, y pide a Taxiles que libere a Cleon. Ella no piensa en pelear con Lisaura con la que se ha encontrado en el puente totalmente confusa ya que está más preocupada por el peligro en que se encuentra Alessandro que por los celos, termina la escena con un *ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4) **[III/11]**.

Cambia la escena y aparece un amplio campo con pequeñas tiendas de los indios dispersas sin orden con establos de elefantes y camellos. Enfrente un río con un puente de madera y en la lejanía simplemente pradera.

Alessandro se queja de la inconstancia de la fortuna, y de la traición de sus súbditos, y mantiene en medio de la más grande adversidad su carácter de orgullo y cólera "*Cedette svanite*" (G1, C1, C3, F4) **[III/12]**. Lisaura viene totalmente alarmada a informa del cambio de Taxiles, lo que le provoca un nuevo nerviosismo, no sabiendo ya en quien confiar, si los mismos Reyes no son de fiar. Lisaura le dice que ella le será fiel aunque el sea cruel siempre le adorar, él la alaba pero dice que no puede darle su corazón **[III/13]**. Roxana y Cleon vienen a tranquilizarlo informándole de la fidelidad de Taxiles, y todo lo que hace para atrapar a los conspiradores, fingiendo secundarles. Lisaura y Alessandro están enfadados de haberlo acusado y condenado. Alessandro libre de estas sospechas va a poner a los Indios en condición de actuar si fuera necesario **[III/14]**.

Lisaura piensa en devolverle su estima a Taxiles: Roxana espera con inquietud el éxito de Alessandro. La una y la otra se quejan de que hay más dolor y amargura que placer y dulzura en las pasiones amorosas. Cada una canta una aria separadas de un *ritornello* instrumental (oboe G1 oboe G1, fagot F4) para expresar sus

sentimientos, primero Lisaura con *Mai non sono sinceri, e perfetti*, después Roxana con *Mai non sono serene, e tranquile*, ambas arias separan la parte A de la B con un *ritornello* instrumental (oboe G1 oboe G1, fagot F4) **[III/15]**. La escena termina con un *ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4).

Taxiles se coloca en el puente acompañado de Araspe y sus soldados a un lado y otro del puente **[III/16]**. Taxiles que ve aparecer a Clito, Leonato, Ermolao y los otros conspiradores, les invita a pasar el puente para llevarlos a la venganza que les espera. Cuando están en medio del puente, los soldados de Taxiles cortan el puente y los conspiradores caen al Ganges, donde se ahogan todos menos Leonato, que ha sido atrapado por Taxiles, *ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4); Leonato llevado por la desesperación y la rabia quiere saltar al río pero Taxiles lo impide **[III/17]**. Alessandro aparece y ordena que encadenen y desarmen a Leonato: él agradece enseguida a Taxiles su generosa ayuda y le dice que como puede recompensarle. Lisaura se disculpa de la opinión equivocada que tenía concebida, y le pide perdón, Taxiles pide a Lisaura que no le niegue más la recompensa de su amor. Alessandro le ruega lo mismo, y añade al Reino de Taxiles una extensión vasta del país, a fin de disfrutar juntos. Roxana después de esto no se hace más la dura. Para honrar esta doble boda Alessandro ordena a Cleon preparar espectáculos magníficos e invitar a toda la nación a solemnizar la fiesta. Taxiles ruega a Alessandro que le permita que nada falte allí y que Leonato también pueda disfrutar, obteniendo su perdón, la prosperidad de un hermoso día, ya que su cólera debe estar apaciguada y el crimen expiado por la muerte de los otros conspiradores. Alessandro le perdona con el soberbio motivo de imitar a los Dioses y Júpiter su padre nuevamente en la clemencia, seguido por unos versos, donde alaba la perseverancia de los amantes y una danza de diferentes naciones, *ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4) da fin a la ópera **[III/18]**.

I.III Le Rivali Concordi

La explicación de las escenas se ha realizado utilizando el libreto D-HVI <Op. 3,8> ya que la primera versión no incluye la explicación de dichas escenas.

ACTO I

La ópera empieza con una sinfonía en Re Mayor (G1, C1, C3, F4). Se abre el telón y aparece la playa del mar de Calidón de noche a la luz de la Luna. Aparece Diana en el aire sobre un carro tirado de dos ciervas blancas.

Diana se vanagloria de las venganzas, que ella toma de un Reino que le ha ofendido **[I/1]**.

De repente un terrible terremoto sacude toda la escena terrestre y marítima y se abre la tierra. De un lado sale Cibeles en su carro tirado de dos leones y seguida de coribantes. Cibeles lamenta las miserias de Calidón, *Cieli voi siete senza pietà* (G1, C1, C3, F4). Neptuno al temblor de la tierra sale del Mar tirado de dos caballos marinos acompañado de un tritón y de monstruos marinos y se une a los ruegos de Cibeles para calmar la ira de Diana; ella al final se deja convencer y se va. Con la felicidad de Neptuno y Cibeles cantan a dúo *Respiri la Terra* (G1, C1, C3, F4) **[I/2]**.

Sale el sol (Apolo) del Mar sobre un carro tirado de 4 caballos y se ilumina la escena. Apolo llega y toma parte en la alegría de Cibeles y Neptuno que les pide aclarar mejor lo que han ordenado en un hermoso día, *Per honor d'un fi bel giorno* (G1, C1, C3, F4).

Cibeles se retira bajo tierra; Neptuno bajo las aguas; el sol (Apolo) se va al cielo su morada, al ver tanta Belleza reunida en el Teatro, declara ceder el paso a los bellos ojos que suprimen su luz, *Vive Stelle il sol da loco* (G1 1º flauta, C1 1º violín, C3, F4; alterna solo con *tous*) **[I/3]**.

Estas tres primeras escenas forman una especie de prólogo.

Cambia la escena y aparece un bosque espeso con una cueva enfrente

Meleagro se queja de la ira de Diana y del daño, que el jabalí ha hecho en sus estados: él espera que Atalanta y los héroes reunidos para la cacería lo librarán de esto; pero él sufre más los males que le causan la belleza de Atalanta, que los que vienen de la cólera de Diana; *Che folgori il Cielo, ch'il Mondo ruini* (bajo de viola C4 y continuo F4) **[I/4]**. La pasión que Atalanta empieza a sentir por Meleagro; *A voi torno amate selve* (G1, C1, C3, F4 *doux*) **[I/5]** es más fuerte en ella, que ninguna otra fue, ni siquiera la caza; Ella viene para verlo y hablan con toda la ternura, que inspira un 'nuevo amor'; la escena termina con un *ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4, alterna *seul* y *tous*).

Ariadna viene para buscar a Teseo, que la abandonó después de que ella lo abandonara por el amor de su padre y su patria; aparece vestida de hombre, para no ser reconocida y poder encontrar alguna ocasión llevarle de regreso a su deber **[I/6]**. Teseo se sorprende al ver Ariadna; aunque ella le hace creer que es Arsindo Príncipe de Creta, hermano de Ariadna; él se restablece un poco. Ella/él le pide

noticias de Ariadna; Teseo dice haberla dejado enferma en Atenas y que espera con impaciencia el fin de sus males: Ariadna tras escuchar los falsos discursos se retira; Teseo canta *Il Pelago ondoso* (oboe G1, violín G1, F4) **[I/7]**.

Al libreto D-HVI <Op. 3,8> se le ha añadido una pagina que incluye *Scena aggiunta Nel prim'Atto frà le Scene 7 & 8* en la que Linceo se lamenta de la situación.

La partitura manuscrita GB-Lbl RM.23.k.2-4 incluye la música de esta escena añadida como anexo.

Al ruido de los cuernos y de los cazadores el jabalí sale y cantan todos *Viene il fiero Cinghiale* (G1, C1, C3, F4); Atalanta, Meleagro, Jasón, Acaste, Teseo y Linceo le atacan. Atalanta lo hiere de un flechazo: todos participan y al final lo hacen caer; Meleagro corta la cabeza y la regala a Atalanta; Jasón y Teseo se ofenden, porque ellos ven, que el amor ha sido el motivo de este regalo que Atalanta recibe gratuitamente de manos de su rival. Meleagro ordena un sacrificio para calmar a Diana; *Fra'l timor di Cielo irato* (G1, C1, C3, F4 *doux. renforcer*) **[I/8]**.



*La caza de Meleagro y Atalanta, 1616-1620, Rubens

Teseo, Jasón, Linceo y Acaste se quejan de la poca consideración que Meleagro tiene con ellos tras haberle ayudado en la caza del jabalí, así que deciden vengarse: Jasón ordena a Acaste hacer desembarcar la gente de sus flotas y tenerlas preparadas para las ordenes. Teseo hace lo propio con Linceo **[I/9]**. Jasón y Teseo planean como vengarse de Meleagro. Cada uno atacará por un lado de la

ciudad. Crean que el plan tendrá éxito y podrá contentar la gloria ofendida y el amor celoso que se ocultan el uno al otro **[I/10]**.

Las siguientes escenas se desarrollan en el lugar destinado para el sacrificio de Diana.

Atalanta encuentra razonable el amor que siente por Meleagro y que solo la gloria y el merito de un corazón digno del suyo puede inspirar una pasión tan fuerte **[I/11]**. Teseo habla delicadamente a Atalanta de su pasión por ella. Ella que está preocupada por otro amor, riéndose de sus piropos responde que ella no es Ariadna *Bellezza tiranna* (G1, C1, C3, F4). Jasón y Ariadna han llegado ha tiempo para escuchar todo y esto no hace nada más que aumentar sus celos **[I/12]**.

Jasón haciendo reflexión de lo que acaba de oír, se compromete a cambiar lo que había acordado con Teseo, Ariadna interesada, por atravesar el nuevo amor de Teseo, ofrece para esto su ayuda a Jasón, fingiendo como príncipe de Creta tomarse en serio los intereses de su hermana. Jasón no rechaza sus ofertas y planea hacer caer las maquinas sobre la cabeza del arquitecto que las construyó **[I/13]**.

Meleagro pregunta a Jasón y Ariadna si alguno de ellos ha visto a Atalanta; ambos se ponen de acuerdo para darle celos y dicen haberla visto a solas hablando con Teseo y Ariadna dice que los dejó solos porque un tercero era inoportuno. Meleagro queda desconcertado para satisfacción de Jasón y Ariadna; Meleagro duda de la fidelidad de Atalanta y detesta los celos cuyo veneno no deja de sentir, *Io comincio ò Gelosia* (violines [G1, G1], F4) **[I/14]**. Atalanta y Teseo vuelven juntos. Ariadna y Jasón están satisfechos de ver a Meleagro desconcertado tras haberle inspirado celos. Atalanta se sorprende al ver a Meleagro desconcertado. Los sacerdotes de Diana vienen al altar para preparar el sacrificio y hacen una especie de baile (*Pr. Air pour les prêtres*; G1, C1, C3, F4); Meleagro envía sus oraciones unas veces a Diana a fin de calmar su cólera y otras veces al amor, a fin que haga cesar los celos que siente. La escena termina con una segunda danza (*2ª: Air pour les mêmes* ; G1, C1, C3, F4) **[I/15]**

Según el libreto:

*Danzano i Sacerdoti di Diana mentre Meleagro canta le Sodette stanze,
Et all'apparir de fantasmi e Mostri dell'altra Scena tuti sbigottiti fuggono.*
FINE DEL PRIMO ATTO

*Los sacerdotes de Diana bailan mientras Meleagro canta
Y a la aparición de fantasmas y monstruos de la otra escena huyen todos
sobrecogidos.*

FIN DEL PRIMER ACTO

ACTO II

La escena se inicia con un *ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4) con indicación de *Presto*. El lugar del sacrificio se llena de numerosos espíritus y fantasmas terribles, que le hacen parecer una imagen infernal. Los sacerdotes y otros personajes huyen de la escena. Aparece Medea por el aire en un carro tirado de dos dragones con su hijo Niso. Medea enfadada por la ingratitud de Jasón amenaza con la cruel venganza de matar a su hijo. Niso lamenta las palabras de su madre y esta se conmueve y siente volver su amor por Jasón a pesar de todo y decide volver toda su furia contra su rival (Atalanta); la escena termina con un *ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4) **[II/1]**.

Jasón molesto de haber sido sorprendido por la aparición de fantasmas, dice que sus ojos deberían temer más los encantos de la belleza, más cruel que los fantasmas que le habían asustado, *Occhi miei temer dovreste* (flautas [G1, G1] F4) Acaste aparece y se sorprende de encontrar la corte llena de consternación. Pero Jasón se reserva decirle el motivo para otro momento y le encarga prepararse con un pequeño grupo de gente para la emboscada en el jardín real, por donde Atalanta pasará sola y así raptarla y llevarla al puerto **[II/2]**. Ariadna dice a Jasón que ha aconsejado a Atalanta retirarse a sus apartamentos al lado del jardín, con el fin de evitar las aglomeraciones de gente que acudiría a la corte asustada por los fantasmas y que así él puede sacar provecho de la situación **[II/3]**. Tras el rapto de Atalanta, Ariadna espera que Teseo vuelva a amarla y canta *Ama infido* en forma de *Menuetto* intercalada de dos *ritornelos* instrumentales (oboes [G1, G1], fagot). La escena termina con un *ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4).

Linceo advierte a Teseo, que su gente está preparada y que ha visto un pequeño número de tesalienses colarse donde el jardín toca la muralla. Teseo que cree que Jasón se prepara para el ataque, ordena a Linceo hacer avanzar a su gente del otro lado de la ciudad a fin de comenzar los dos ataques a la vez **[II/5]**. Teseo piensa en contentar su amor. Cuando haya forzado la ciudad, forzará a Atalanta a que le ame y si se opone, la raptará. Teseo dice que ama para ser feliz y no para suspirar. Termina con un *ritornello* instrumental (oboe G1, oboe C1, C3, fagot F4, alterna

con *tous*) seguido de Teseo cantando *A che serve la Bellezza* que cierra la escena con un *ritornello* instrumental **[II/6]**.

Teseo se sorprende por sus pensamientos por Ariadna (Arsindo), que lo/la encuentra muy oportunamente para recriminarle cuidadosamente su inconstancia y de su ingratitud, fingiendo tomar parte por su hermana como un buen hermano. Teseo se defiende lo mejor que puede **[II/7]**. Teseo es rescatado de la desafortunada conversación de Ariadna por la llegada de Meleagro que busca a Atalanta; *Atalanta dove sei* (flauta G1, violín G1, F4 primera parte, segunda parte G1, C1, C3, F4 *tous doux*). Linceo viene a advertir a Teseo, que su gente está preparada donde había ordenado. Meleagro entiende que Linceo sabe donde está Atalanta y le pregunta por ella. Linceo le comunica que cree haber visto una dama arrastrada fuertemente por soldados Tesalienses al puerto y que su ropa y su rostro parecen mucho a los de Atalanta. Esto alarma a Meleagro y Teseo que quieren perseguir al secuestrador, Ariadna atemorizada, que no quiere impedir el secuestro de su rival, no se alarma e intenta retrasar la persecución de los dos rivales enfadados que se unen para castigar al tercero. La escena termina con un *ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4) **[II/8]**. Ariadna viéndose expuesta a estos nuevos problemas, recurre a la suerte de Atalanta, pide a la fortuna que le asista una vez y acabe sus miserias, *Fortuna assistimi non m'ingannar* (oboe G1, fagot F4, F4) **[II/9]**

Cambia la escena y aparece el muelle de Calidón con el puerto lleno de naves de guerra de Meleagro, Teseo y Jasón.

Medea que puede hablar por medio de su arte de lo que hace y piensa Jasón, viene para revertir la intención que él tiene de poner sobre sus navíos a la rival. Ella invoca para esto la ayuda de los espíritus del infierno, que le han secundado hasta aquí, *Spiriti del Tartaro* (G1, C1, C3, F4 pasajes de notas repetidas que representan los espíritus) **[II/10]**. Atalanta en medio de los soldados Tesalienses ruge y se queja de esta violencia, Jasón se disculpa y se lamenta de su crueldad. Se ve aparecer un monstruo terrible, que provoca la huida de los Tesalienses mientras que Jasón y Acaste lo combaten. Medea dice a Atalanta que le siga y huya, el monstruo desaparece también **[II/11]**. Jasón y Acaste se enorgullecen de su valentía: pero cuando Jasón se da cuenta, que Atalanta también ha desaparecido estremece de dolor y cólera y enfurece con quejas inútiles. Acaste que ve venir a Meleagro y Teseo armados, adivina fácilmente la intención de estos y aconseja a Jasón disimular y no reconocer el secuestro de Atalanta **[II/12]**.

Los dos rivales (Teseo y Meleagro) interrogan sin éxito a Jasón. Este sostiene firmemente no haber visto a Linceo con lo que Meleagro y Teseo terminan avergonzados y creen que Linceo les a engañado. Meleagro se disculpa y ambos rivales van en busca de Atalanta con un *ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4) **[II/13]** tras lo cual termina la escena con *Guida Amor afflitto amante* de Meleagro. Acaste convence a Teseo de que elimine toda sospecha de Jasón. Y Teseo vuelva a la confianza inicial, *Serpi di Gelosia* (fagot F4, F4); Jasón no puede abandonar la inquietud donde le ha llevado la fuga de Atalanta, *De tornate occhi stellati* (violín G1, F4) dando fin a la escena con un *ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4 tous en las indicaciones) **[II/14]**.

Cambia la escena y aparece una adorable colina con un pequeño bosque al pie de un monte que se ve al fondo sobre la cumbre del cual aparece una parte de la muralla de Calidón.

Atalanta espantada, huye de Medea que la persigue con un puñal en la mano. Ariadna reconoce a su rival (Atalanta), ella presta más atención a la piedad, que a los celos y para el brazo de Medea en el momento que ella va a matarla, Ariadna aconseja tener un poco más de moderación; y le dice, que sufriendo, esperando y mimando a Jasón, ella lo podrá recuperar: Atalanta añade, que el orgullo jamás domará un corazón tan orgulloso como el de Jasón. A lo que Medea responde, que si la dulzura no sirve para atraerlo, ella se servirá de su furia para castigarlo **[II/15]**. Atalanta se sorprende de enterarse, que es Ariadna la mujer de Teseo, quien la ha liberado de las manos de Medea, a pesar de los celos que ella ha reconocido. Ariadna le ruega que se esfuerce en su favor por Teseo, lo que Atalanta promete, estando en deuda por la vida; se abrazan, se besan y se prometen amistad, *Finisce in contento* (oboe/tous G1, oboe/tous C, C3, fagot/tous F4) **[II/16]**. Meleagro que busca a su amada, la encuentra en los brazos de Ariadna (Arsinde), el que cree que es príncipe de Creta: podemos imaginar, lo sorprendido que está con este espectáculo; él hace coger a Ariadna por sus guardias y conducirla presa a la corte, sin darle tiempo ni a ella, ni a Atalanta de probar que está equivocado: Atalanta hace todo lo posible para hacerle comprender su inocencia; Pero Meleagro, creyendo que ella está huyendo con su príncipe, no quiere escuchar nada; él se enfurece diciendo contra ella los mayores injurias del mundo y la deja llena de rabia y desesperación **[II/17]**. Atalanta está indignada por las ofensas, que le ha hecho su amante: el título de impúdica atraviesa su corazón; ella encuentra a su querido Meleagro más cruel que Medea y más violento que Jasón, ya que le quiere privar de su honor, que es infinitamente máspreciado

para ella que la libertad y la vida; protesta preferir perder la libertad, la vida y el trono que su reputación. Viendo el bosque de ninfas y faunos como parte de los placeres inocentes, encuentra muy afortunados a aquellos que se apartan de grandes cortes al amparo de las sospechas y de las calumnias, en una soledad tranquila, llevando una vida donde hay menos ruido pero en compensación mucho más descanso. Las ninfas y los faunos bailan. Sin embargo Atalanta piensa en los males, que causa el amor y dice, que se libran cuando se ama a vivir con alegría y dulzura **[II/18]**. La escena termina con dos *Airs* para los sátiros (G1, C1, C3, F4).

ACTO III

Empieza el tercer acto y aparece Ariadna en la galería del apartamento de Meleagro.

Ariadna se lamenta de que su vida sea infeliz todos los días. Pero espera que el cielo, que conoce la pureza y la fidelidad de su corazón no tolere que sus miserias sean eternas **[III/1]**. Meleagro vuelve a su enfurecimiento, *Serpi, e faci in me vibrare* (fagot F4, bajo de viola F4, F4). Pretende castigar al rival, que no ha respetado ni la majestad ni el amor; dice que es más difícil para él perdonar cuando lo enfadan que cuando le ofenden, que el corazón es aún más delicado que el trono. Sin embargo en medio de su cólera siente sus propias heridas amorosas y a pesar de que él cree la infidelidad de Atalanta, no puede dejar de amarla. Ariadna le mira con orgullo y no responde con ninguna palabra lo que irrita más a Meleagro, que toma esto por desprecio o por señal de la confusión que acostumbra a seguir un crimen descubierto **[III/2]**. Atalanta dice que es ella la que tiene que responder *Sol à me risponder tocca* (flauta/violín G1, flauta/violín C1/G1, C3, F4); y en pocas palabras llenas de reproches, hace saber a Meleagro que realmente Arsinde es Ariadna la mujer de Teseo, así como su inocencia y lo injusto que ha sido. Meleagro sorprendido reconoce su culpa; le pide perdón; le promete a Ariadna procurar su reconciliación con Teseo y le hace conducir a los apartamentos de Atalanta, donde ella debe vestirse como una mujer, temiendo de otras confusiones **[III/3]**. A Meleagro le cuesta apaciguar a Atalanta: Al final ella se rinde a sus suplicas, *Ne la amine Amanti* (oboe y violín G1, oboe y violín G1, fagot y bajo de viola F4) **[III/4]**.

Jasón está celoso de Teseo sin embargo continua con su alianza para reducir a Meleagro y raptar a Atalanta, esperando que cuando Meleagro sea vencido, encontrará más fácil derrotar a Teseo. Jasón se prepara para el combate, *Un bel sen m'invita à l'armi* (G1, C1, C3, F4) **[III/5]**. Teseo espera con extrema impaciencia la hora de comenzar el ataque, que han organizado: Jasón dice que

para evitar la sospecha es necesario esperar aún un poco **[III/6]**. Linceo viene a advertirles que los ataques han comenzado con fuerza, y que la guarnición apoyada por los Guardias del Rey hace aún un poco de resistencia, pero basta con que uno de ellos se muestre para acabar con el sitio. Los dos se van con la esperanza de dominar a Meleagro y de conquistar a Atalanta. Un *ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4) da paso al aria final de la escena interpretada por Linceo, *O Belta causa fatale* **[III/7]**.

Meleagro se lamenta de los infortunios, a los que un rey está expuesto. Está enfadado por el acoso de los amigos pérfidos y de los dioses injustos. Su residencia es atacada por los dos lados y no sabe a donde acudir para repeler los atacantes. Teme que los enemigos fuercen una posición, mientras va a mantener otra **[III/8]**. Medea viene a advertir a Meleagro que la ciudad está perdida y le promete salvar la ciudad si se fía de ella y le aconseja abrir las puertas del castillo a los vencedores, e ir solo y desarmado a su encuentro haciendo parecer que se somete a sus voluntades; él lo encuentra repugnante; ella responde que no hay otra forma de librarse; que Atalanta y Ariadna con las cuales se acaba de unir, también están de acuerdo: él se rinde al fin y encomienda la suerte a la providencia del cielo. Hay un *ritornello* instrumental antes del aria final de la escena interpretada por Medea, *Ira eterna, amor constante* **[III/9]**.

Cambia la escena y aparece la amplia plaza de Calidón.

Teseo y Jasón armado con una larga lanza, cada uno a la cabeza de sus tropas armados de arco, flechas y la espada en la mano marchan por la plaza al son de los tambores y los pífanos.

La escena se inicia con una Marcha instrumental (G1, C1, C3, F4) con oboes que están sobre la escena.

Jasón y Teseo envían a Acaste y Linceo con un destacamento para apoderarse del Castillo donde creen que no encontrarán mucha resistencia **[III/10]**. Acaste y Linceo vienen a advertir a Teseo y Jasón que Meleagro hizo abrir las puertas del castillo y se prepara para venir al encuentro desarmado y dispuesto a darles toda la satisfacción. Teseo dice, que él no demanda sus estado, Jasón que él no aspira a tesoros, pero cada uno aspira a la posesión de Atlanta. *Ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4) antes del aria final (D-B <Textb. 417.1> *Del angustie d'un Regnate*, D-HVI <Op. 3,8> *De la fortuna la ruota instabile*) **[III/11]**.

Meleagro pregunta a donde vienen (les había tomado por sus amigos y defensores hasta la fecha) que ellos han conspirado para arruinarlo. Ellos dicen que fue injusto e ingrato con ellos dando a Atalanta el premio de la cabeza del jabalí, del que ellos también tomaron parte. Meleagro se disculpa, diciendo que había creído deber este honor a ella y que no tenía ninguna intención de ofenderlos. Jasón replica, que si quiere que crea lo que dice tiene que cederle el amor de Atalanta y después de eso no tendrán más altercados. Meleagro se sorprende de tal propuesta.

Teseo se estremece de cólera y dice, que si Meleagro la va a ceder, él no la cederá jamás: Los dos aliados están llegando a las amenazas y las armas, *Al ferro á l'ire* (G1 C1, C3, F4 alterna *tous* con flautas). Meleagro se sorprende al ver que la causa de la guerra es distinta de la que parecía, que ellos habían alegado, pero él se consuela, con la esperanza de sacar provecho de su división **[III/12]**.

Mientras que los Atenenses y los Tesalios están preparados a cargar. Atalanta llega y les para; les dice que su destino no depende de la fuerza de las armas si no de lo que decida su corazón. Teseo está satisfecho por ver que ella excluye a Meleagro y este se desespera, pero ella le dice al oído, que está fingiendo. Atalanta viendo venir a Ariadna se entrega a Teseo **[III/13]**.

A partir de aquí los libretos D-B <Textb. 417.1> y D-HVI <Op. 3,8> difieren. Teniendo en cuenta que D-B <Textb. 417.1> corresponde con la versión del estreno he decidido usar las escenas de este libreto.

Cuando Teseo le da la mano a Atalanta, Ariadna le sorprende y se desconcierta con su visión y sus reproches. El honor, la honra y cualquier resto del viejo amor le obligan a dejar en libertad a Atalanta, que se entrega a Jasón. Ariadna declara su amor a Teseo y lo perdona, cantan a dúo reconciliándose, *Arianna è di Teseo* (G1, G1, F4; 1º y 2º violín alternan con 1º y 2º oboe, en el bajo; bajo de viola alterna con fagot también tocan juntos) **[III/14]**.

Mientras que Jasón desea recibir la muestra de la lealtad de Atalanta, del otro lado de la escena aparece Medea totalmente furiosa llevando su hijo con una mano y teniendo el puñal en la otra: Ella carga a Jasón de crueles reproches y le amenaza, si el no retira la mano, de matar al niño, sin que las lagrimas y los ruegos de este inocente puedan conmovier, *Che feci ahi misero* (G1, C1/G1, F4). Jasón viendo este cruel espectáculo, pide a Medea que gire el puñal contra el mismo, que es el único culpable y quien debe solo espiar sus crímenes por su sangre. Medea viéndolo afectado & arrepentido, se ablanda también y lo perdona, Jasón y Medea se

vuelven a juntar, *Delizie de l'alma* (G1, C1, C3, F4) (D-HVI <Op. 3,8> *Si deponga ogni memoria*, sin instrumentos), Atalanta espera plácidamente a Meleagro, al cual los dos héroes (Jasón y Teseo) presentan excusas de lo que pasó; todo se calma; no hay más guerras, ni celos; el amor triunfa para todos; y los maridos mismos los más promiscuos por una felicidad sin ejemplo vuelven a ser amorosos de sus mujeres y terminan la ópera cantando todos juntos *Timori, ruine* (G1, C1, C3, F4; indicaciones de oboe y fagot, *doux*) (en D-HVI <Op. 3,8> *Coronai homai felice speranza*, G1 C1, C3 F4 pero solo intervienen Atalanta y Meleagro) **[III/15]**.

I.IV La Libertà contenta

ACTO I

Comienza la ópera y aparece un bosque.

Aspasia y Pericles, huyendo de la reciente batalla de Decelea, entran y se detienen a descansar. Aspasia está agotada mentalmente de su huida y Pericles intenta consolarla; mientras que ella reposa Pericles va averiguar donde se encuentran, la escena termina con un *ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4) **[I/1]**. Ella habla de las desgracias, que le obligan a seguir a Pericles y del deseo, que tiene de ver de nuevo a Alcibíades, que lo tiene más en su corazón que sus calamidades **[I/2]**.

El general espartano Lisandro entra con sus tropas. La visión de los guerreros, que vienen con Lisandro asusta a Aspasia, esta le dice que su nombre es Doriclea, una simple mujer de Atenas. Lisandro absorto por su belleza y su porte noble y la encuentra digna de ser regalada a Timea como el más bello de todos los botines de esta guerra. Lisandro ordena a sus soldados llevarla al Eurotas como sirvienta de su adorada Timea. Aspasia se lamenta de su destino, *Deh stancati ò sorte* (flautas/violines [G1; C1/G1], C3, F4; flautas alternan con *tous*) **[I/3]**. Lisandro explica con que intención quiere darle la bella prisionera a Timea (conseguir que Agis se fije en ella y darle celos) **[I/4]**.

Lisandro sale y entra Alcibíades, este se queja de la ingratitud de Atenas, de los sospechas de Esparta y de la preocupación del amor, que le perturba más que las de otras inquietudes; *Fortuna ti sprezzo* (G1 C1, C3, F4, aria *da capo* parte B desde *Al minimo vezzo* solo con oboe) **[I/5]**.

Telamide viene a informar Alcibíades que Agis a tomado Decelia y Timea quiere verle antes de que rey regrese y le espere en el puente del río Eurotas. Alcibíades

declara el amor que siente por Timea y por Aspasia: Telamide le culpa de eso, y le aconseja amar solo a Timea (Alcibíades parte), a fin de evitar ese peligroso rival en el amor que siente por Aspasia la escena termina con un *ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4) **[I/6]**.

Telamide sale y aparece Pericles quejándose de no encontrar a Aspasia donde él la había dejado, *E l'Amor, & il destino* (violines [G1, G1], F4) **[I/7]**, que es sorprendido por Agis quién lo interroga sobre sus aventuras. Agis lo pone en las manos de sus guardias y ordena que vayan en busca de la hija que Pericles decía haber perdido **[I/8]**.

Agis se vanagloria de la toma de Decelea y se alegra de la esperanza de volver a ver a su bella Timea, *Il Nemico debellato* (G1, C1, C2, F4) **[I/9]**.

Cambia la escena y aparece la orilla de río Eurotas.

Timea se impacienta esperando a Alcibíades: agitada de remordimientos, reflexiona sobre su conflicto entre su deseo de ser reina (amor por Agis) y su amor por Alcibíades; "Si amo peco, sin embargo, si no amo muero". Su lamento se expresa en dos arias en forma de *Menuett* separadas por un *ritornello* instrumental (oboe1, oboe2 y fagot) como encuentra la naturaleza muy débil y el honor muy tirano; finalmente la escena termina con un *ritornello* instrumental (G1, C1 C3, F4) **[I/10]**. Mientras ella se abandona a estas ensoñaciones, Lisandro llega con la prisionera (Aspasia/Doriclea) y le dice que la ha traído como regalo. Timea señala que Aspasia parece demasiado bien criada para ser una esclava, pero Aspasia dice que sería un honor para ella servir a Timea **[I/11]**.

Alcibíades llega sin darse cuenta de la presencia de Aspasia y declara su amor por Timea pero reacciona mal a la alegría de esta, sorprendido de ver junto ella a Aspasia y Timea reconoce de inmediato sus miradas cariñosas dirigidas hacia la supuesta esclava sintiéndose conmovida de la frialdad de su amante. Aspasia se da cuenta de su sorpresa y de su amor por Timea, Lisandro se regocija del despecho de Timea. Telamide asombrado de ver a Aspasia lamenta el apuro de su amigo. Ambas amantes irritadas dejan a Alcibíades lleno de reproches. La escena termina cantando Timea y Aspasia sobre la traición de Alcibíades y Lisandro sobre su alegría por la situación, *Gelosia se tu m'afflitti* (parte de Lisandro con instrumentos G1, C1, C3, F4) **[I/12]**.

Telamide reflexiona que esto es lo que está obligado a quien ama mucho y a demasiadas. Alcibíades recuperado de su confusión, le ruega a Telamide que apacigüe a sus amantes. Telamide por su interés le aconseja dejar a Aspasia y centrarse en Timea, cuya protección le debe ser más considerada que el vano amor de una chica errante. Pero Alcibiade le pide que haga que Aspasia le aman y que Timea no le odie. Telamide dice que hará lo que pueda, pero dice que las mujeres cambian mucho de opinión **[I/13]**. Telamide sale a cumplir el encargo, pero el ambicioso Alcibíades decide seguir amando a ambas *Voglio amare un doppio Oggetto* (flautas y violines G1, [C1/G1], C3, F4 alterna *fleu* y *tous*) **[I/14]**.

Cambia la escena y aparece la calle que conduce a una de las puertas de Esparta llena de gente que espera el regreso del Rey victorioso.

Aparece el rey intentando consolar a Pericles, que se lamenta de haber perdido desgraciadamente lo que ama. Agis le dice que no se aflija tanto por la pérdida de Aspasia y que las cosas están obligadas a mejorar, pero Pericles no es optimista **[I/15]**.

Timea hace a Agis caricias extraordinarias estando aún molesta por la frialdad de Alcibíades del cual ella cree que se vega. Timea y Agi se declaran mutuo afecto, *Mio Re sei l'oggetto* (G1, C1, C3, F4) **[I/16]**.

Aspasia y Pericles se sorprenden agradablemente de volver a verse. Agis admira la belleza de Aspasia y pide que le presenten a la extraña pero orgullosa dama. Timea dice que la mujer es una esclava que le había dado Lisandro y Pericles le dice que esta es la hija que creía haber perdido. Agis se siente enamorado por ella y finge hablar a Timea, pero dirige su discurso a Aspasia, *Ma tu bella del tormento* (violines G1, violines G1, F4). El enamoramiento instantáneo de Agis por la supuesta esclava es evidente para todos. Timea finge estar celosa y ordena a la esclava que se retire. Timea declara que Agis tiene un "alma amorosa", responde que él no es uno que tolere una novia celosa. El rey se enfurece con Timea y se va llevándose consigo a Pericles **[I/17]**.

Sabiendo que los celos pueden despertar el amor adormecido, ella finge enfadarse de los amoríos de Agis, de los que ella no se preocupa, con el único fin de que Alcibíades crea que ella ama al rey y que este se sienta celoso, artificio que las mujeres inteligentes no practican innecesariamente **[I/18]**.

El primer acto termina con el baile del pueblo que se regocija por la vuelta del rey.

ACTO II

Empieza el acto en el patio real.

Telamide confiesa que le ha bastado ver y hablar con Aspasia para ser feliz, a pesar de que haya llevado a cabo los deseos de Alcibíades y le haya hablado sobre la pasión de este al tiempo que oculta la suya propia. *Ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4) antes de expresar sus sentimientos con un aria **[II/1]**.

Alcibíades se entera por Telamide que Aspasia está calmada y ha accedido a reunirse con él en ese lugar, sin embargo le pide también que vaya a hablar con Timea para conservarla; Telamide se va con la intención de procurar que Timea se comprometa todavía más y que Alcibíades deje a Aspasia. Alcibíades espera la llegada de Aspasia **[II/2]**.

Tras alguna que otra muestra de cariño de un lado a otro, mezclado con un poco de duda por parte de Aspasia *Chi di te si può fidar?* (flauta 1 G1, violín 1 G1, bajo de viola F4) a lo que Alcibíades responde *Tu fai torto a la beltà* (2 oboes, 2 violines, fagot) [el Aria de Aspasia está aquí repetida por Alcibíades, aunque con un texto diferente. Steffani cambiar la instrumentación para dar un color diferente a la respuesta de Alcibíades] asegurándole su fidelidad. Aspasia ofrece una cita a Alcibíades por la noche en el jardín, donde no puedan verlos. Alcibíades se siente impaciente por el encuentro, *Volate momenti* (flauta 1 y violín 1 G1, oboe 2 y violín 2 G1, bajo de viola/fagot F4) y la escena termina con un *ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4) **[II/3]**.

Aspasia y Alcibiade salen y el rey Agis y Pericles ("Fileno") entran. Agis declara a Pericles (Fileno) el amor, que el siento por Aspasia (Doriclea) y le ordena ir como emisario y declarar el amor del rey por Doriclea, esperando conseguirla por su generosidad. Fileno acepta a regañadientes y Agis expresa su confianza en el éxito **[II/4]**.

Agis parte y Pericles declara que finge secundarlo con el único pretexto de hablar con Aspasia exhortarle a huir. Se jacta de su propio ingenio y su alta posición. Agis no conoce la verdadera identidad de Pericles que no tiene miedo a ningún rey cuando el amor es lo que está en juego. Pericles promete salvar a Aspasia. Suena un *ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4) antes del aria final de la escena **[II/5]**.

Pericles se va y Lisandro y Timea entran. Lisandro celoso descubre a Timea las infidelidades del rey y de Alcibíades; él le aconseja disimular e ir por la noche al

jardín, donde podrá verlo por si misma, la escena termina con un *ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4) **[II/6]**.

Al quedarse sola, Timea expresa su preocupación por los deseos de Agis y Alcibíades por "Doriclea." Ella expresa sus intenciones en dos arias separadas por un *ritornello* instrumental (G1 oboe, C1-G1 oboe, C3, fagot F4 alterna solo y *tous* Cuando es solo oboes y fagot es en trío *tous* a 4 voces) **[II/7]**.

Entra Alcibíades y ella no hace ningún gesto extraño si no que lo recibe bien y lo acaricia como de costumbre según los consejos de Lisandro **[II/8]**.

Timea sale y entra Pericles. Pericles reconoce Alcibíades, pero Alcibíades, aunque cree que ha visto a Pericles antes, no está seguro de su identidad. Pericles, oculta su voz y dice que es un esclavo que viene de Atenas. Alcibíades le pide novedades sobre Atenas y sobre su reputación entre los atenienses sin confesar su propia identidad. Pericles dice que Alcibíades es ahora despreciado en Atenas porque aunque es un gran guerrero, político y gran hombre, es orgulloso, lascivo, injusto e ingrato. Alcibíades que sigue sin confesar su identidad defiende su propia reputación *Svenati, struggiti, combatti* (G1, C1, C3, F4) **[II/9]**. Pericles dice que aunque se disfraza como un esclavo, aún conserva su espíritu libre. Y por lo tanto, no puede mentir, y si ha ofendido Alcibíades es porque valora la sinceridad. La escena termina con un *ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4) **[II/10]**.

Cambia la escena y aparece el jardín real mientras cae la noche.

Aspasia desea que la noche apesumbe sus sombras para esconder la llegada de Alcibíades, *Foschi crepuscoli* (oboe/violín 1 G1, oboe/violín 2 G1, fagot/bajo de viola F4) **[II/11]**. El rey aparece y la aborda. Timea al mismo momento la llama. Agis oculta su decepción y Timea sus celos, Aspasia se va a buscar a otra parte a Alcibíades: Agis deja a Timea para seguirla: Timea se da cuenta de que las avisos de Lisandro no son reales y expresa su tristeza, *Piante, Fiori Ombre che dite?* (violines C1 (*doux*), C1 (*doux*), C3 (*doux*), F4 *senza cembalo* (*doux*)) **[II/12]**.

Alcibíades invoca para sus propósitos la ayuda de la noche, *Notte amica al cieco Dio* (violines [C1, C1, C3], F4; *senza cembali*): oye un ruido y se esconde **[II/13]**.

Aparecen Agis por un lado y por el otro Telamide. El rey busca a Aspasia. Alcibíades reconoce su voz tanto como la de Telamide y descubre las intenciones del amigo infiel, que viene al jardín para adular a Aspasia **[II/14]**.

Aspasia esperando a Alcibíades encuentra a Agis y lo toma por su amante (Alcibíades): él rey con el fin de descubrir las intenciones de ella le habla al oído sin desengañarla **[II/15]**.

Pericles toma a Timea por Aspasia. Telamide pasa cerca de Agis pensando que este está con Timea, engañado por la voz de Aspasia, Telamide toma a Alcibiades por ella. Pericles habla a Timea de su huida creyendo que es Aspasia. Timea pide antorchas, que descubren los amores ocultos y cada uno en su parte de la confusión. Timea amenaza con vengarse, *Vendetta, vendetta offesa beltà* (G1, C1, C3, F4) y los seis escuderos hacen un baile que da fin al segundo acto **[II/16]**.

ACTO III

El acto continúa en el jardín.

Telamide se siente culpable por haber declarado su amor por Aspasia, ofendiendo así a su querido amigo, Alcibíades **[III/1]**. Cuando entra Timea, Telamide se oculta. Timea expresa su ira por tener una esclava como rival, y le reprende a Agis por estar enamorado de la esclava. Lisandro entra, y Timea le dice que "Fileno" y "Doriclea" han huido y el pide que les ayude a escapar, lo que este promete hacer. Telamide (que ha escuchado todo) decide contárselo a Alcibíades, *ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4), y Timea se regocija de que su rival será quitada de en medio **[III/2]**.

Cambia la escena y aparece una zona desértica y montañosa cerca de Esparta.

Pericles se regocija de que Timea está ayudándoles a escapar y Aspasia se da cuenta de que Alcibíades ha sido infiel. Así que decide dejar que Timea pertenezca a Alcibíades y ella se entrega finalmente a Pericles, manifestando ambos su satisfacción con afecto mutuo, *Amor in contenti* (oboe G1, oboe C1/G1, C3, bajos/fagot) **[III/3]**.

Pericles y Aspasia continúan su huida mientras entra Alcibíades.

Alcibíades se sorprende e irrita pensando erróneamente que Aspasia le ha despreciado huyendo con un esclavo. Por miedo a rebajarse a cualquier acción indigna de él, ordena a sus hombres seguirlos y traerlos. Alcibíades reflexiona que todas las mujeres son iguales egoístas e inconstantes. Un *ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4) da paso al aria final de la escena **[III/4]**. Telamide entra e informa a Alcibíades que las tropas de Lisandro han derrotado sus soldados

ayudando a Aspasia y Fileno en su huida, y que fue Timea quien ordenó a Lisandro hacerlo. Alcibíades reflexiona sobre las motivaciones de Timea y decide volver Esparta dejando a Telamide allí para que le informe después. Telamide reflexiona sobre el estado mental de Alcibíades, *E sempre a cure infeste* (oboe 1 G1, violín 1 G1, F4) **[III/5]**.

Lisandro viene para devolver sus escuderos a Alcibíades e informa a Telamide que el rey a recuperado y trae de vuelta a los fugitivos. Telamide va a llevar las noticias a Alcibíades. Lisandro por la vuelta de Aspasia espera sacar provecho de los celos de Timea. **[III/6]**. El rey Agi entra. El rey declara su desconfianza respecto a los dos atenienses disfrazados. Lisandro le informa que Alcibíades es su verdadero rival. Agis jura vengarse de Alcibíades y le pide a Lisandro que diga a Timea ese mismo día quiere celebrar su boda. Lisandro lamenta el hecho de que él ha sido "el arquitecto de su propio dolor" y se marcha **[III/7]**.

Lisandro sale y Agis se compara con Menelao, después de haber acogido un huésped desleal, *Non si dolga del veleno* (G1, C1, C3, F4) **[III/8]**.

Cambia la escena y aparece una habitación del palacio real de Agis.

Telamide habiéndose enterado de que el esclavo que acompaña Aspasia es Pericles, advierte a su amigo Alcibíades, que tiene dificultad para creerlo. Alcibíades piensa que Timea ama a Agis a causa de la corona y Aspasia a Pericles a causa de Atenas; él hace por eso una resolución generosa de desprenderse de su amor y cree que se venga de ellos y castiga a sus rivales dejando que se casen y decide renunciar a ambas mujeres. Alcibíades lo expresa en dos arias separadas por un *ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4) **[III/9]**.

Timea entra y Alcibíades y Telamide se ocultan para escuchar lo que dice. El corazón de Timea está dividido entre el trono de Agis y la belleza de Alcibiades, *Non so risolvere* (flautas [G1, C1], F4). Lisandro entra y le dice a Timea que los fugitivos han sido capturados por Agis y los traen de vuelta; que su esclava es la famosa Aspasia. Timea expresa sus celos al pensar que si Agis sabe que Aspasia es de noble cuna podría sucumbir más fácilmente a sus encantos. Lisandro la tranquiliza, diciéndole que "Fileno" es realmente Pericles, amante de Aspasia y le dice Agi quiere casarse con ella ese mismo día. Timea le reprocha darle la noticia con tanta calma, pero Lisandro le dice que él desea solamente su grandeza como reina, y le reprende por no haberle dado ningún apoyo, *Sesso infido, sesso ingrato* (G1, C1, C3, F4) **[III/10]**.

Alcibíades se burla de la prosperidad de Timea y Telamide le aconseja no irritarla. Timea se enfada y dice que Alcibíades será castigado. Ella se casará con Agis y Aspasia será de Pericles; así estos dos amantes enfadan, y se separan el uno del otro **[III/11]**.

Telamide secunda la opinión de Alcibíades y exagera sobre las incomodidades del matrimonio y las describe de la forma más terrible, *Prometeo legato* (fagot F4, F4) **[III/12]**.

Salen, y Aspasia y Pericles son traídos por la guardia. Aspasia se compadecen de sus cadenas, convencida de que va a ser encarcelada por el resto de su vida canta *A portar dure catene* (G1, C1, C3, F4). Pericles dice que no teme la ira del rey, mientras Aspasia le sea fiel. Aspasia promete ser fiel siempre **[III/13]**.

El rey los consuela aunque les demuestra, tras algún pequeño reproche, una extrema bondad. Les deja en libertad y les pide que dispongan el regreso de Alcibíades y unir Atenas y Esparta. Suena un *ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4) antes de que Agis diga que son los celos los que le obligan a proporcionar esta ayuda a un rival, que él está contento de alejar de Esparta **[III/14]**.

Alcibíades muestra estar encantado de poder gozar de la libertad "*Contenta Libertà val più d'un Regno*" mientras que los otros se encadenan. Pericles y Alcibíades se hacen cumplidos por lo que ha pasado: todos parecen satisfechos y cada uno expresa su alegría en un aria final a grupo en forma de *Gavotte* intercalada por un *ritornello* instrumental (G1, C1, C3, F4) **[III/15]**.

Dando fin a un baile que termina el drama.

II Escenas completas

II.I Henrico Leone, escena [I/15]

Almaro & Errea

Alm. *Sento al cor' un non so ché*
Chora é sdegno, et hora Amore:
Ma non può l'ira e 'l furore
Far ch'Amor ritiri il più
Sento & c.

Si si trionfi Amore
Nulla nulla si lasci
D'intentato, e negletto
Per contentarti imperioso affetto.
Turberò l'universo;
Sforzerò gli elementi
E se al mio duol, che già prevedo eterno
E sordo il Cielo, invocherò l'Inferno.
Deh vieni al mio soccorso, ò cara Errea.
Per convincer Metilda
Su la morte d'Henrico
Forma Incanti, Arti inventa, e spirti aduna.
Pende dal tuo saper la mia fortuna

Rivolto
ad Errea
che sopra
giunge

Err. *Narrino un altra volta*
La tragedia d'Henrico
Al'incredula Donna i due stranieri:
Per dimostrarla alla sua vista, intanto
Preparò l'incanto

Alm. *Deh cessate ho mai di piangere*
vive stelle vive stelle
Un morto Amor
vive stelle vive stelle
Un morto Amor

Io che vivo e che v'adoro
peno e moro ne curate
luci ingrata

luci ingrata il mio dolor.

da Capo

Alm. *Io vado, e già quest'Alma*
Nelle promesse tue trova la calma

Err. *E' follia l'amar un ombra*
Senza corpo, e senza sangue
Cener freddo, e la tua essangue
Vivo petto à torto ingombra
E' follia & c.

II.II La Superbia d'Alessandro, escena [I/5]

Lisaura e Rosane

Lis: *Ne' trofei d'Alessandro*
Trionfa ancor quest' alma;
Ma corrompe Rosane ogni mia palma.

Ros: *Di si lieta avventura,*
Il giubilo risento,
Ma quel de la Rival mi da tormento.

Lis: *Del' amor' il lieto aspetto*
Rasserena un mesto sen:
Ma la nube d'un sospetto,
Ne funesta ogni seren:

Ros: *Di Cupido un sol favore,*
Mille gioie fa goder:
Ma'l' veleno del timore,
Amareggia ogni piacer.

II.III Le Rivali concordi, escena [II/14]

Acaste e Teseo, Jasón

- Ac à Te. *Ad amico fedel dei confidarti:
Tu vedrai nell assalto
Che non manca Giason à le sue parti.* *parte.*
- Tes. *M'ingelosivo à torto; hor mene avvedo,
Et à sospetti miei nulla più credo;
Serpì de Gelosia
Uscitemi dal Cor
Senz' altra furie ultrice
Per rendermi infelice
Bastava un crudo Amor.* *parte.*
- Gia. *Deh tornate occhi stellanti
A calmar le mie procelle.
Senza voi benigne stelle
Fò naufragio in Mar di pianti.* *parte.*

II.IV La Libertà Contenta, escena [III/12]

Telamide

*Che lo maltratti Atene,
Che lo sprezzi Timea, ch' Aspasia il fugga
Sin ch' Imeneo nè lacci suoi nol tiene,
Alcibiade è bearo
Non ù' e fortuna in terra,
Che possa compararsi al celibato
E la Moglie una gioia
Che sempre suol costar più che non vale,
Un diletto ch' annoia
Et un rimedio assai peggior del male:*

S'hà vezzi, ingelosisce;

S'ha capricci importuna:

La bella tiranneggia,

La deforme spaventa

Sol dà piacer La Libertà Contenta:

Non é fatta la moglie

Che per dar al Marito eterne doglie,

Prometeo legato

Al Caucaso stà:

L'angel che si pasce

Al cor che rinasce

Mai tregua non dá

II.V I Trionfi del fato, escena [II/22]

Latino, Turno, che ritorna

Tur. *Dove corron di Turno*

Le Guardie? Ou' ei si trova

Lat. *V'è tumulo, rumor, discordia, guerra:*

Più tempestoso humor non hà la terra

Tace l'aria, il mar riposa

S'Eolo, Venti incatenò:

Ma in un alma sospettosa

Mai la calma non entrò.

Tur. *Dove la troverò?*

Lat. *Così inquieto*

Turno? e perché?

Tur. *Tu la cagion ne sei,*

Che Lavinia nascondi agli occhi miei.

Lat. *Senza alcuna ragion di me dissidi*

Lat. *Come senza ragion, se qui la vidi?*

Tur. *Tu t'ingannasti*

Tur. *Io non son cieco.*

Lat. *Tutti*
Del Giardin gl'Operari
Vengano in questo loco
Se vi sarà la rivedrai frá poco

Tur. à suoi *Andate & osservate*
Che non sia questo, un concertato gioco

Lat. *Che dissidente cor! Io bramerei,*
Che Lavinia qui fosse:
Darian fin gl' Imenei
A tuoi sospetti, & agli affanni miei

Tur. *Ah che pur troppo é ver ciò ch'io credei.*

Lat. *Ecco qui tutti insieme*
Gli Operari del horto:

Tur. *Ma Lavinia non v'é*

Lat. *Vedi s'hò torto*

Tur. *Vedo ch'io son tradito*

Lat. *Per chiarirti io non so miglior partito.*

Tur. *Celarm' il conforto*
De l'Alma che langue
Tropp' è duro torto
Soffrir non si dè.

Son dolci què vezzi *Amor col suo strale*
Amari i disprezzi *Quel petto sleale*
Affetto *Attacchi, ferisca,*
Dispetto *Lo sdegno punisca*
Punge il Cor d'un Rè *Chi mancò di fè.*

Qui li Guardinieri, e le Guardiniere danzando
finiscono il secondo Atto

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

III Partituras originales

III.I Henrico Leone; *De cessate homai*

9 *Allegro*
Basson

Deh - cessa - te ho mai di piangere
uive stelle uive stelle

In mor - to Amor uive
Stelle uive stel
le. un

10

Detailed description: This image shows a handwritten musical score for the opera 'De cessate homai' by Henrico Leone. The score is written on multiple staves. At the top left, there is a measure number '9' and the tempo marking 'Allegro'. Below this, the instrument 'Basson' is indicated. The score consists of several systems of staves. The first system includes a vocal line with the lyrics 'Deh - cessa - te ho mai di piangere' and a bassoon line. The second system continues the vocal line with 'uive stelle uive stelle'. The third system shows the vocal line with 'In mor - to Amor uive' and the bassoon line. The fourth system has 'Stelle uive stel' and the fifth system has 'le. un'. The score is written in a clear, historical hand with various musical notations including notes, rests, and clefs.

Handwritten musical score for bassoon obbligato, measures 11-13. The score is written on three systems of staves. The first system (measures 11-12) includes the lyrics "mor to Amor". The second system (measures 12-13) includes the lyrics "io che vivo e che uà". The third system (measures 13-14) includes the lyrics "do ro peno e me". The notation features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, characteristic of the Baroque obbligato style.

Handwritten musical score for bassoon obbligato, measures 14-15. The score is written on two systems of staves. The first system (measures 14-15) includes the lyrics "ro ne cura tu luci in grate". The second system (measures 15-16) includes the lyrics "luci in grate il mio dolor da Cap.". The notation continues with intricate rhythmic figures and rests.

III.II La Superbia d'Alessandro; *Di Cupido un sol favore*

66.

Basso

Rosane

Di cupi = do di cupido un sol favore, Mil = le

gioie Mille gioie mille = gio = = = = ie fa go

67.

der mille = gioie mille = gioie mil = le gio = = = =

= ie fa goder = = = mil = le gio = = = ie fa = go,

68.

Handwritten musical score for measures 68-69, first system. It consists of three staves: a treble clef staff with a complex melodic line, a bass clef staff with a simple accompaniment, and a grand staff (treble and bass clefs) with a bass line. The lyrics "der" and "Ma' live" are written below the treble staff.

Handwritten musical score for measures 68-69, second system. It consists of three staves: a treble clef staff with a complex melodic line, a bass clef staff with a simple accompaniment, and a grand staff (treble and bass clefs) with a bass line. The lyrics "leno" and "ma' vele = = no del ti," are written below the treble staff.

Handwritten musical score for measures 68-69, third system. It consists of three staves: a treble clef staff with a complex melodic line, a bass clef staff with a simple accompaniment, and a grand staff (treble and bass clefs) with a bass line. The lyrics "more Ama = reggia ogni piacer A = ma," are written below the treble staff. A circled "69." is written at the end of the system.

Handwritten musical score for measures 68-69, fourth system. It consists of three staves: a treble clef staff with a complex melodic line, a bass clef staff with a simple accompaniment, and a grand staff (treble and bass clefs) with a bass line. The lyrics "reggia ogni piacer. di Cupido. et. da capo. e poi segue Ritornelli: volti" are written below the treble staff.

III.III Le Rivali concordi; *Serpi di Gelosia*

Ades.

Serpi di gelosia

uccidemi dal cor uccidemi uccidemi dal cor uccidemi dal

cor serpi di gelosia serpi di gelosia uolice serpi di gelosia

per vendermi felice per vendermi felice per vendermi felice

per vendermi felice per vendermi felice per vendermi felice

per vendermi felice per vendermi felice per vendermi felice

Handwritten musical score for bassoon obbligato. The score consists of five staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "di Amor la causa in cui da Amor la sen - cia in causa". The second staff is the bassoon line. The third staff is the keyboard accompaniment, starting with a "mov" marking. The fourth and fifth staves are additional accompaniment parts. The tempo marking "lrg" is written at the end of the first staff.

Le Rivali Concordi GB-Lbl R.M.23.k.2-4, p.57-59

III.IV La Libertà Contenta; *Prometeo legato al Caucaso*

Handwritten musical score for the scene "Prometeo legato al Caucaso". The score consists of seven staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "Prometeo lega - to al Caucaso sta' al Caucaso". The second staff is the bassoon line. The third staff is the keyboard accompaniment, starting with a "sta" marking. The fourth and fifth staves are additional accompaniment parts. The sixth and seventh staves are further accompaniment parts. The tempo marking "lrg" is written at the end of the first staff.

ere-gua non da' al cor cho' rinajce mai fregua non da' (Chugel che) si pajce al
cor cho' rinajce mai fregua non da' mai ere-gua non da' al (qu al (qu che vi-
naje) mai fregua non da'

La Libertà Contenta GB-Lbl R.M.23.h.19-21, p.62-63

III.V I Trionfi del fato; Tace l'aria, il mar riposa

ceiffae - - to Il mar rija il mar ri- po
- - so solo i uen; - - so solo i uen

Handwritten musical score for bassoon, measures 94-98. The score is written on five staves. The first staff contains the melodic line with lyrics: *A' cateno. Me d'oi uen. A' in-*. The second staff contains the accompaniment. The third staff contains the melodic line with lyrics: *cateno Ma in un Al. ma s'oppo. so. sa mai ta cal. ma*. The fourth staff contains the accompaniment. The fifth staff contains the melodic line with lyrics: *ma: la (Al. ma) non entro' ma in un al. ma s'oppo. so. sa mai la (Al.*. The sixth staff contains the accompaniment. The score is marked with a *9^a* at the beginning and a *9^a* at the end.

Handwritten musical score for bassoon, measures 96-98. The score is written on three staves. The first staff contains the melodic line with lyrics: *ma: la (Al. ma) non entro' ma in un al. ma s'oppo. so. sa mai la (Al.*. The second staff contains the accompaniment. The third staff contains the accompaniment. The score is marked with a *96* at the beginning.

IV Uso del fagot en las óperas

IV.I Henrico Leone

Henrico Leone GB-Lbl R.M.23.h.7-9						
Escena	Título	Páginas	C	T	Personaje	Instrumentación
[I/1]	<i>Tra le braccia de la Morte</i>	p.12.-14	C	Fa M	Henrico	ob/vl G1, G1, vla G3, Hen C1, fag/bajos F4, alterna solo con <i>tous</i>
	Ritornello	p.14-16	3/4	Fa M		ob/vl G1, vl G2, vla C3, fag/bajos F4
[I/3]	Ritornello <i>Rondeau</i>	p.26-27	3/4	Re m		ob/vl G1, vl G2, vla C3, fag/bajos F4
[III/2]	Ritornello	p-4				ob/vl G1, ob/vl G2, vla C3, bajos F4; alterna ob y fag con <i>tous</i>

La copia de la ópera GB-Lbl R.M.23.h.6 no especifica el uso del fagot en ninguna de sus arias

IV.II La Superbia d'Alessandro

La Superbia d'Alessandro GB-Lbl R.M.23.h.13						
Escena	Título	Páginas	C	T	Personaje	Instrumentación
[I/5]	<i>Di Cupido un sol favore</i>	p.66-69	3/8, 3/2	Sol m	Rosane	fag F4, Ros C1, cont F4
[I/18]	<i>Muti pur chi vuol Amor</i>		3/4	Do M	Lisaura	vl1/ob1 G1, vl2/ob2 G1, C3, Lis C1, fag F4
[II/1]	<i>Aure fonti ombre gradite</i>	p.164-174	C 6/4	Sol m	Rosane	fl G1, fl G1, vl G1, Houtec C1, taille C3, Ros C1, fag F4
[II/12]	<i>Gelosia lasciami in Pace</i>	p.230-232	C 3/4	Re M	Lisaura	vl G1, fag F4, Lis C1, bc
[III/16]	Ritornello		3/4	La m		ob G1, ob G1, fag F4
[III/16]	Ritornello		3/4	La m		ob G1, ob G1, fag F4
[III/16]	Ritornello		3/4	La m		ob G1, ob G1, fag F4

IV.III Le Rivali concordi

Le Rivali Concordi GB-Lbl R.M.23.k.2-4						
Escena	Título	Páginas	C	T	Personaje	Instrumentación
[II/4]	Ritornello		3/4	Re m		oboes G1, G1, fag F4
[II/4]	Ritornello		3/4	Re m		oboes G1, G1, fag F4
[II/6]	Ritornello					ob G1, ob C1, C3, fag F4 Alterna con <i>tous</i>
[II/9]	<i>Fortuna assistimi non m'ingannar</i>	p.39-41	3/4	Do M	Ariadna	ob G1, fag F4, Ari C1, F4
[II/14]	<i>Serpi di Gelosia</i>	p.57-59	C3/2	Sol M	Teseo	Tes C1, fag F4, F4
[II/16]	<i>Finisce in contento</i>	p.69-74	C3/4	Sol m	Atalanta y Ariadna	ob/tous G1, ob/tous C1, C3, Voces Atal C1, Ari C1, fag/tous F4
[III/2]	<i>Serpi, e faci in me vibrare</i>	p.6-9	C	Fa M	Meleagro	Mel C1, fag F4, bajo de viola F4, bc F4
[III/4]	<i>Ne l'anime Amanti</i>	p.23-27	C3/4	La m	Atalanta y Meleagro	ob/vl G1, ob/vl G1, Voces Atal C1, Mel C1, fag y bajo de viola F4
[III/14]	<i>Arianna è di Teseo</i>	p.72-75			Ariadna y Teseo	1vl G1, 2vl G1, Voz Ari C1, Tes, C1, bajo de viola F4; 1º y 2º violín

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

Le Rivali Concordi GB-Lbl R.M.23.k.2-4						
Escena	Título	Páginas	C	T	Personaje	Instrumentación
						alternana con 1º y 2º oboe, bajo de viola alterna con fagot tambien tocan juntos
[III/15]	<i>Timori, ruine,</i>	p.90-98	3/4	Sol M	Atalanta y Meleagro	G1, C1, C3, Atal C1, Mel C1, Ari C1, Tes C1, Med C1, Gias C4, F4; Indicaciones de ob y fag, <i>doux</i>

IV.IV La Libertà contenta

La Libertà Contenta GB-Lbl R.M.23.h.19-21						
Escena	Título	Páginas	C	T	Personaje	Instrumentación
	Sinfonia	p.1-6		La m		G1, C1, C3, F4; c/ primera parte segunda 3/4 Presto. La menor. En la segunda partes especifica oboe en trio con fagot alterna con tous, cuando es viento solo a 3 voces
[I/10]	Ritornello	p.48	3/4	Fa M		
[II/3]	<i>Tu fai torto a la beltà</i>	p.12-14	C	La m	Alcibiades	2oboos G1, 2violines G1, Alc C1, fagot F4
	<i>Volate momenti</i>	p.16-21	C / 3/4	Sol M	Alcibiades y Aspasia	fl G1, vl G1, 2ob G1, 2vl G1, Alc C1, Asp C1, bajo de viola/fag F4; (a 7 pentagramas)
[II/7]	<i>Ritornello</i>	p.37	c/	Sib M		oboe G1, oboe C1-G1, C3, fagot F4; alterna solo y tous; <i>Cuando es solo oboes y fagot es entrio tous a 4 voces</i>
[II/11]	<i>Foschi crepuscoli,</i>	p.56-58	C3/4	Sol M	Aspasia	1º ob/vl G1, 2º ob/vl G1, Asp C1, fag/bajo de viola F4
[III/3]	<i>Amor in contenti</i>	p.13-20	C 3/4	Sol m	Pericles y Aspasia	ob G1, ob C1/G1, C3, Asp C1, Per C4, F4 bc/Basson
[III/12]	<i>Prometeo legato</i>	p.62-63	3/4	Re m	Telamide	Tel F3, fag F4 y bc F4

IV.V I Trionfi del fato

I Trionfi del fato GB-Lbl R.M.23.i.3-5						
Escena	Título	Páginas	C	T	Personaje	Instrumentación
[I/8]	<i>Guerra vuol lo sdegno audace</i>	p.51-53	3/4	Do M	Turno	ob/tous G1, ob/tous C1/G1, C3, Tur C1, fag/tous F4
[I/19]	<i>De vostri contenti</i>	p.94-98			Enea	ob/fl/tous G1, ob/fl/tous C1/G1, C3, En C1, fag/tous F4
[II/22]	<i>Tace l'aria, il mar riposa</i>	p.94-86	C3/4	Sol m	Latino	Lat C1, fag F4, bc F4
[III/4]	<i>Arcier che m'hai ferita</i>	p.12-15	C	Re m	Didone	2ºvl G1, fag F4, Did C1, F4
[III/14]	<i>Dell'Armi irritate</i>	p.49-51	3/4	Re M	Turno	ob/tous G1, ob/tous C1/G1, C3, Tur C1, fag/tous F4
[III/18]	<i>Tempeste serene</i>	p.68-71	C3/4	La m	Dido y Jarbas	oboos (G1, G1), Voces C1, C3, fag F4

V Orquesta de Hanover

Miembros de la orquesta de la corte de Hanover 1667-1698

Puesto	1667/8	1678/9	1680	1688	1698
Maestro de Capilla	Antonio Sartorio (I)	Vicenzo de Grandis (I)	Jean-Baptiste Farinelly (F)	Agostino Steffani (I)	
Concertino				Jean-Baptiste Farinelly (F)	Jean-Baptiste Farinelly (F)
Violín	Nikolaus Adam Strunk (G)	Nikolaus Adam Strunk (G)	Pierre Vezin (F) Stepah Valoix (F)	Pierre Vezin (F) Stephan Valoix (F)	Pierre Vezin (F) Stepah Valoix (F) François (F) Venturinie (F)
Viola (Cuerdas)	Recaldini (I)	Recaldini (I)	Recaldini (I) Bertrand (F)	Bertrand (F)	Mignié (F) Johann Karl Maillart (B) Bertrand (F)
Violista y organista		Johann Anton Coberg (G) (desde 1669)	Johann Anton Coberg (G)	Johann Anton Coberg (G)	
Bajo de viola/viola de gamba	Ulrich Stete/Stiefel (G) Clamor Heinrich Abel (G)	Clamor Heinrich Abel (G)	Clamor Heinrich Abel (G)		Gottfried Friedrich (G) Clem Monare (I) Friedrich Thielken (G)
oboes				Charles (Carlo) Babel (F) Barrey (F) Aegidius Acroux/Heroux (F)	François Desnoyers (F) Matthieu Desnoyers (F) Jaque de Loges/ de Coges (F) Julius Berent Lutler (F) Giuseppe Pignetta (I)
Tiorba/Laúd	Franzisco Zimmermann (G)				Giuseppe Pignetta (I)
Organista	Mathio Trento (I?)	Mathio Trento (I?)			
Organista de corte	Ludolf Wyhe (G?)				
Otros	Vicenzo de Grandis (I)	Morselli (I?) Hieronymus Brothage (G)	8 trompetistas y 2 timbaleros Hieronymus Brothage y 3 músicos franceses sin identificar nombre	8 trompetistas y 2 timbaleros Le Comite (F) La Croix	Wilhelm van der Perre (B) Bultern (G) Magnus Behnzen (G) Aschen Schwanebeck (G) Liborius Burchardt Grönenmeyer (G) Friedrich Lotti (I) Charles Ennuy (G) Pierre Gilllaume Barré (F)

(G) = Alemán; (I) = Italiano; (F) = Francés; (B) = Belga

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

VI Estructura e instrumentación de las óperas

VI.1 Henrico Leone GB-Lbl R.M.23.h.6

Henrico Leone GB-Lbl R.M.23.h.6								
Acto	Seti	Escena	Aria /Rec	Título	Personajes	C	T	Instrumentos
		Sinfonía	G1, G1, C3, F4					
		Coro	Coro con instrumentos voces C1, C3, C4, F4, Instrumentos G1, G1, C3, F4; "Ciel' alta pietà la nave" p.1v-6f					
ACTO I								
Playa del Mediterráneo con mar tempestuoso		Escena I		<i>Tras el telón se oye ruido de olas, viento y de barcos golpeándose, gritos lastimeros, ordenes confusas , y voces desesperadas de marineros que exclaman entre rayos y nubes</i>				
			<i>Se levanta el telón, y se ve a Henrico en un barco agitado por el mar tempestuoso, con la cara intrépida y Lindo su siervo sorprendido</i>					
			Rectativo	<i>Inferocite o venti,</i>	Henrico, Lindo			
			Aria	<i>Tra le braccia de la norte (A) Al dispetto de la sorte (B)</i>	Henrico	Fa M	C	ob, vl G1, G1, C3, Voz C1, F4, alterna solo con tutti; p.8f-9f da Capo A con B sin
			<i>El barco impacta con una roca y se rompe. Lindo se ahoga, Henrico envuelto el la piel flotadora; es preso por un grifón y llevado por el aire</i>					
		Ritornello				Fa M	3/4	oboes y violines G1, G2, C3, F49v, 10f
Atrio del Palacio ducal de Luneburgo		Escena II	Recitativo	<i>Che fai misera Idalba?</i>	Idalba disfrazada de esclava			
		Ritornello				La m	3/4	11v
			Aria	<i>Non sempre son funeste</i>	Idalba vestida de esclava	Sol M		Primera parte a solo, desde <i>E più dolce e' /giori</i> con instrumentos a solo G1, G2, C3, Voz C1, F4

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

									Termina con ritornello; G1, G2, C3, F4; p.12f-13f
	Escena III	Recitativo	<i>Pur tropo è ver' ciò narrò la fama</i>	Idalba e Ircano					Voz F4 y C1, F4
		Aria Rondeau	<i>Nò, nò, nò non partirò</i>	Idalba	Re m	3/4			Voz C1, F4; p.15f-16f
		Ritornello	<i>Rondeau</i>		Fa M	3/4			ob y vl G1, G2,C3, F4; 15f
		Aria	<i>Voglio pira vedor amante</i>	Idalba					Voz C1, F4
		Aria	<i>Nò, nò, nò non partirò</i>	Idalba					
		Ritornello	<i>Rondeau</i>		FaM	3/4			
		Aria	<i>Son ben Donna, mà costante</i>	Idalba					
		Ritornello			Fa M				da Capo <i>Nò, nò, nò non partirò</i>
	Escena IV	Recitativo	<i>A' questo passo giunge</i>	Ircano					Voz F3, F4
		Aria	<i>In qual baratro Cupido</i>	Ircano					Voz F3, F4 <i>da Capo</i>
		Ritornello	<i>Gavotte</i>		Sol M	c/			G1, G2, C3, F4; p.17v
	Escena V	Recitativo	<i>Quanti mali in un punto</i>	Met et Errea					
		Aria	<i>Posso ogni mal</i>	Metilda	Mi m	6/4			Voz C1, F4; <i>Da Capo</i>
		Recitativo	<i>Veggio venir Almaro</i>	Errea					
	Escena VI	Recitativo	<i>Signora ecco à tuoi piedi un</i>	Alm, Met					
		Aria	<i>Io spero la sua vita</i>	Meti, Alm					Duo Met C1, Alm C4, F4
		Ritornello			La M	3/2			G1, G2, C3, F4; p.12v
	Escena VII	Recitativo	<i>Se ben paiono acerbi, e dispettosi</i>	Almaro					Esta estrofa no aparece en la partitura (es sin música)
		Recitativo	<i>O ne' disprezzi, e no risiuti</i>	Almaro					
		Aria	<i>Pura fede sincera costanza</i>	Almaro					

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Escena VIII	Aria	<i>Quanti affari ha il mio signoré! (A) Stato Guerra Corte, Amore (B)</i>	Eurillo	Fa M	3/8	G1, G2, C3, Voz C3, F4; ABA, parte B sin instrumentos; p.25f-26f
		Recitativo	<i>Per un di questi a punto Errea ti cerco:</i>	Eur, Errea			
		Aria	<i>Quanti affari ha il mio signore</i>	Eurlio			Pertenece al aria anterior es un da Capo
		Aria	<i>Donne belle, et amoroze</i>	Errea	Sib M		Voz C3, F4; da Capo
		Ritornello			Sib M	c/	G1, G2, C3, F4; p.27v
Jardín Real	Escena IX	Recitativo	<i>Delirre un tempo à gliocchi miei</i>	Metilda	C		Voz C1, F4
		Aria	<i>Quando il gel spoglia il terren Di nou'herbe il sol l'adora</i>	Metilda			
		Ritornello					G1, G2, C3, F4; Tutti; p.29f
			<i>Se spari lieto</i>	Metilda			
		Ritornello					G1, G2, C3, F4; p.29v
			<i>Torbido orror</i>	Metilda			
		Ritornello					oboes G1, G1, F4; p.30f
			<i>Ciò ch'Aquilon le fura</i>	Metilda			
		Ritornello					flautas G1, G2, F4; p.30f
			<i>Quando il verro abbatte</i>	Metilda			Oboes y violines aplicano il primo
		Ritornello					oboes y violines primo ritornello
			<i>Vinto al fin l'aspro vigor</i>	Metilda			
	Escena X	Aria	<i>Sin che vuol Amor, ch'io speri</i>	Idalaba			Presto Voz C1, F4; da Capo
		Recitativo	<i>E pure ancor non posso</i>	Idalba, Ircano			
		Aria	<i>Troppo costa un guardo (A) Meglio è gir sott' altro (B)</i>	Ircano	Fa M	3/2	G1, G1, Voz F3, F4; ABA aria da Capo A con vi sol/ B sin

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

								Instrumentos; p.31v-32v
		Recitativo	<i>Eccolo al fin: stupida resto, e muta:</i>	Idalba				
	Escena XI	Recitativo	<i>Che bella schiava! In si gentil</i>	Alm. Idal. Irc				
		Aria	<i>Cara speme se non m'inganni</i>	Almaro	Re M	3/4	G1, G1/G2, C3, Voz C4, F4 flauta con tutti; p.34v-37v	
	Escena XII	Recitativo	<i>Dunque io sarò ministra</i>	Idalba e Ircano				
	Escena XIII	Aria	<i>Un balen d'incerta speme (A) 3/4 Mà son vere le mie pene (B) 3/2</i>	Metilda	Mi m		Voz C1, F4; ABA aria da Capo	
		Recitativo	<i>Veggio qui due stranieri</i>	Met, Irc, Idal				
	Escena XIV	Recitativo	<i>Metilda altro pretesto omai non resta</i>	Alm e Met				
		Aria	<i>Pende il cor tra' no, e'! si</i>	Metilda	Sib M	3/4	Voz C1, F4;	
	Ritornello				Sib M	3/4	G1, G2, C3, F4; p.41v	
	Escena XV	Aria	<i>Sento al cor un non so che</i>	Almaro	Sib M	3/4	Voz C4, F4; Ritornello di sopra	
							Ritornello anterior	
		Recitativo	<i>Sì si trionfi amore</i>	Alm, e poi Er				
		Aria	<i>Deh cessate</i>	Almaro	Fa M	3/2	Voz C4, F4, F4 no especifica el instrumento aria da Capo; p44f-p45f	
		Aria	<i>È follia l'amar un'ombra</i>	Errea				
	Ritornello				Re m	3/4	G1, G2, C3, F4; p46f-46v	
	Escena XVI	Recitativo	<i>Mal per voi m'assalite</i>	Henrico				
		Aria	<i>Quest'unghia predatrice</i>	Henrico	Re M	C	G1, G2, C3 Voz C1, F4; p.47v-48f	

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Recitativo	<i>Ma da quest'alta cima</i>	Henrico			
	Ritornello	Mientras Henrico amansa a la bestia		Sol M	3/4	G1, G2, C3, F4; p.49f
	Recitativo	<i>Mà parte, si riselva,</i>	Henrico			
	Aria Menuet	<i>Gratie à vuoi placide</i>	Henrico			Voz G1, F4
<i>Aquí salen de los arboles, que se han abierto de repente, varias niñas, con vagos adornos, coronas en la cabeza y giraldas en la mano, con las cuales bromean, y ponedas en la cabeza y en los pies de Henrico forman un baile</i>						
	Aria	<i>Belle idee, geni clementi</i>	Henrico	Re m	3/4	Voz C1, F4
	Recitativo			Re m	3/4	G1, G2, C3, F4; p.51f-51v
ACTO II						
Antecamara de Metilda	Escena I	Recitativo	Eurillo			
		Aria	Eurillo	Sol M	3/2	Voz C3, F4; da Capo
	Escena II	Recitativo	Errea y Eurillo			
	Ritornello			Re M	C/	G1, G2, C3, F4; p.56v
		Aria	Errea	Re M	c/	Voz C3, F4; da Capo
			Alm e Idal			
	Escena III	Recitativo				
	Escena IV	Recitativo	Irc. sin ser visto, Idal, Alm			
		Aria	Idalba			Voz C1, F4; da Capo ABA
		Recitativo	Almaro, Ircano			
		Aria	Almaro	Sol m	C	G1, G2, C3, Voz C4, F4; da Capo ABA; p.60v-62f
	Escena V	Recitativo	Idalba			

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Aria	<i>Che non può l'amor tiranno (A) Si lo procuro il proprio danno (B)</i>	Idalba	Sib M	3/8	G1, G2, C3, Voz C1, F4 Fl/Tutti da Capo ABA ambas con Instrumentos; p.62v-64f	
	Escena VI	Recitativo	<i>Dopo si crudi infussi</i>	Metilda			
		Ritornello		Re m	C	G1, G2, C3, F4; p.65v	
		Aria	<i>Lunghi nemi di doglie, e di pianti (A) E del dolce che inebria (B)</i>	Metilda	Re m	C Voz C1, F4 Da capo ABA	
	Escena VII	Recitativo	<i>Donna real, se da leroiche prove</i>	Alm, Met, ed Eurilo			
	Escena VIII	Aria Menuet	<i>Sfronda il gel con duri oltraggi</i>	Almaro, e Metilda	Sol M	3/4 Alm C1, Met F3, F4	
		Aria	<i>Ad un soffio estinta giace</i>	Almaro			
		Ritornello		Tutti	Sol M	3/4 G1, G2, C3, F4; p.68f-68v	
	Escena IX	Recitativo	<i>Voglio che tu mi narri</i>	Meti, Alm, Irc, Idal, Euril, e poi Errea			
<i>Errea forma il circolo, e gira la verga in movimenti magici</i>							
		Aria	<i>Demoni che veniti</i>	Errea	Sib M	3/4 ob, vl, C1, C1, C3, Voz C3, F4; p.71f-73f	
		Recitativo	<i>Quest'orrida ventura</i>	Alm, Irc, Eur		Aparece en Escena X	
<i>Mientras Errea replicas "O demoni ubbidite" se va cambiando la escena, y se convierte en triste y lobrega presión donde aparece la imagen de Henrico languida y sangrienta con las cadenas, y delante de los espectadores que permanecen atonitos, dice así</i>							
<i>Se observa que no es Henrico el que habla; si no el demonio con rostro impío y sacrilego</i>							
	Escena X	Aria	<i>Morirò fra strazi, e scempi,</i>	Henrico		fl G1, vl C1, C1, C3 violette, Voz C1, F4 (Cuerdas con tremolos); p.74f-76v	
		Aria	<i>Ma' di chi t'abbandona</i>	"Recitativo acompañado"		fl C1, vl C1, C3, Voz C1, F4 (Cuerda con tremolos); p.77f- 78v	
<i>Aquí desaparece la prisión y vuelve la primera escena de la antecámara</i>							

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Escena XI	Recitativo	<i>Qui rimanga chi vuol io scampo</i>	Tutti i sopradetti (Errea, Idalba, Ircano)			
		Recitativo	<i>Se per servir altrui</i>	Idal, Irc			
		Aria	<i>Non Rompe chi spera (A) Alhor che dispera/Se affatto dispera (B)</i>	Irc			Voz C3, F4 <i>da Capo</i> ABA
	Escena XII	Recitativo	<i>S'eccessivo è'l tormento</i>	Metilda, Errea, Almaro			
		Aria	<i>Ossa care illustri ceneri (A) E gli affetti miei più teneri (B)</i>	Metilda	Re m	3/2	f1 G1, f1 G1, Voz C1, F4; <i>da Capo</i> ABA parte B sin instrumentos; p.80v-81v
		Recitativo	<i>Vuoi dunque ch'anch'io mora?</i>	Almaro, Errea, Metilda			
	Escena XIII	Recitativo	<i>Che non ti devo Errea? Se spiro, e</i>	Almaro, Errea			
		Aria	<i>L'ingrata si rende</i>	Almaro	La M	3/4	Voz C4, F4
	Escena XIV	Recitativo	<i>Ho contentato Almaro</i>	Errea			
		Aria	<i>Io consolo i cori amanti, (A) Per domar l'Alme sprezzanti (B)</i>	Errea	Do M	3/2	G1, G2, C3 Voz C3, F4 <i>da Capo</i> ABA B sin instrumentos; p.83v-84v
	Escena XV	Aria	<i>Ne' stigli orrori</i>	Idalba	La M	6/4	Voz C1, F4
		Recitativo	<i>Ardo d'ira, e d'amore</i>	Idalba			
	Escena XVI	Recitativo	<i>E porti ancor vano desio nel seno?</i>	Ircano ed Idalba			
	Escena XVII				Sol M	c/	oboes, violines G1, G2, C3, F4; p.87f
		Aria	<i>La sfrenata gioventù (A) Senso la flagella (B)</i>	Ircano			Voz F3, F4; <i>da Capo</i> ABA
		Ritornello			Sol M	c/	G1, G2, C3, F4; p.88f
Monte Calcario. Una nuve lleva a Henrico col leone sopra quell monte	Escena XVIII	Recitativo	<i>Dopo tanti perigli</i>	Henrico			

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Aria	<i>Dolce oblio</i>		Re M	3/2	Le viole sordine C1, C1, C3 Voz C1, F4; p.89v-91v
	Ritornello					G2, C1, C3, F4; Si quitar sordina. Pasaje con notas repetidas; p.91v-92f
	Recitativo	<i>Il mio nemico a punto</i>	Demone, Henrico			
	Aria	<i>Pigri spirti che fate là giù?</i>	Demone	Do M	C	oboes y violines, C1. C1. C3. Voz F3, F4; p.93v-95v

Sigue el baile de los espíritus

Salen de bajo tierra varios espíritus que representan la pasión con el vicio y hacen un ballet que da fin al segundo acto

ACTO III

Sala Real preparada para el convite nupcial	Escena I	Recitativo	<i>Servi, Lacchè, Trabanti</i>	Eurillo		
		Aria	<i>Per haver fortuna in corte (A) Vigilar al par d'un Gallo, (B)</i>	Eurillo	Fa M	c/ Voz C3, F4; Da Capo ABA
	Escena II	Recitativo	<i>Che superbo apparecchio è questo</i>	Henrico, Eurillo		
		Ritornello	<i>Alterna oboes con tutti</i>			oboes y violines G1, G2, C3, F4; p.101f-101v
		Aria	<i>Sù che fate speranze ingrate (A) Nel mio petto s'estingua (B)</i>	Henrico		Aria da Capo
		Recitativo	<i>Dunque mi preservaste</i>	Henrico		
	Escena III	Recitativo	<i>Odiosi apparecchi,</i>	Metil, Alm, Idalba, Ircano Henrico in sip.		
		Aria	<i>Non si parli più di morti (A) Troppo son rapidi e corti (B)</i>	Almaro		Voz C4, F4; da Capo ABA
		Recitativo	<i>Trionfa l'infedele (Rec) Tiranna serviti (Due)</i>	Idalba, Ircano		
		Duetto			Do M	3/2 solo violines: G1, G2, F4; p.104f

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Recitativo	<i>Tu dovresti sprezzar</i>					
	Aria/Dúo	<i>Tiranna passion</i>	Idal, Irc				Voces C1, F3, cont F4
	Recitativo	<i>Metilda in tua salute</i>	Almaro, Met				
	Aria/Dúo	<i>Sin hor m'affilisi</i>	Metilda, Henrico,				Voces C1, C1, F4
	Recitativo	<i>E qual fantasma errante</i>	Almaro, Henrr, Met				
	Aria	<i>D'un Anima grande</i>	Metilda				Voz C1, F4
	Aria	<i>Non si pensi più ch'a la gloria</i>	Henrico e Almaro				No aparece en R.M.23.h.6
Escena IV	Aria	<i>Speranze già norte (A) Voi siete risorte (B)</i>	Idalba	Sol m	3/4		G1, fl G1, Voz C1 Idal, F4; <i>da Capo A con, B sin</i> ; p.109f-110v
	Recitativo	<i>Il ritorno d'Henrico</i>	Idalba, Ircano				
	Aria	<i>La speranza è un falso ben</i>	Ircano	Sib M	C		G1, G2 violines solos, F3 Irc, F4; p.111v-113v
Escena V	Recitativo	<i>Mori infelice Errea</i>	Errea				
	Aria	<i>Maledetta sia l'avarizia, (A) Rea cagion d'ogni Ingiustitia (B)</i>	Errea	Re m	12/8		Voz C3, F4; <i>da Capo</i>
	Ritornello			Re M	12/8		G2, G2, C3, F4; p.115v
Escena VI	Recitativo	<i>Più non ho da dolermi,</i>	Metilda	Re M	C		Voz C1, F4
	Aria	<i>Io respiro</i>	Metilda	Re M	3/4		G1, G2, C3, Voz C1, F4 Flautas, violines tutti; p.116v-119v
Escena VII	Recitativo	<i>Le nozze di Metilda</i>	Eurillo				Voz C3, F4
	Aria	<i>È la guerra un bel mestier</i>	Eurillo	Do M	6/8		Voz C3, F4
	Ritornello						G1, G2, C3, F4; p.121f
Escena VIII	Aria	<i>Son risoluta (A) Di vencer, o morir (B) Signora ti scongiuro</i>	Idalba			C	Voz C1, F4; <i>da Capo</i> Ircano F3
	Recitativo		Ircano				

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Recitativo	Se vedesti com'io	Ircano, Idalba				
	Aria	Ad ogni consiglio (A) Non teme il periglio (B)	Ircano	Sol M	C	Aria da Capo Voz F3, F4	
	Ritornello			Sol M	c/	G1, G2, C3, F4; p.123v	
	Aria	Chi rifiuta la clemenza	Henrico	Sol M	C	Voz C1, F4; Aria da Capo	
	Recitativo	D'ogni parte è ristretta,	Hen, Alm, ed i sodetti				
	Aria	Al sangue, al fuoco: (A) Nella perfida città (B) Al sangue al fuoco (A)	Henrico			trompetas C1, C1, C3, Timbali C4, Violini G1, G2, C3, Voz C2 Henrico, C4 Almaro, F4; ABA (B sin instrumentos); A final Voz C1, C3 C4, Voz F3, F4; p.125f-126f	
<i>Mientras tanto con varias se va agitando y abriendo la muralla y los que están dentro se defienden tirando piedras.</i>							
	Recitativo	Venite anime audaci	Henrico				
	Recitativo	Rispinta è la canaglia	Henr. Alm				
	Ritornello	Menuet		Re M	3	G1, G2, C3, F4; p.127v	
Puerta de la ciudad de Luneburgo adornada en forma de arco de triunfo	Escena X	Recitativo	Fuggo ma non so dove	Errea	Fa M	C	Voz C3, F4
		Aria	Per punir un grave eccesso (A) E nel Mondo (B)	Errea	Fa M	3/4	Voz C3, F4; Aria da Capo
	Escena XI	Aria	Vittoria, vittoria (A) E' presso Bardevico (B)	Eurlio, Errea	Fa M	3/8	ob y vl G1, G2, C3, Voz C3, F4; p.129f-129v
		Aria	La faccia hai squallida	Eurlio	La m	6/4	Voz C3, F4
		Recitativo	Serba gli scherzi miglior				
			Victoria Da Capo				
			Si Danzi suoni, canti	Eurlio			No aparece en libreto
	Escena XII	Recitativo	Idalba ne l'assalto	Ircano			

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Ritornello				Do M	6/8	G2, G2, C3, F4; p.131v
	Aria	<i>Han le donne fantasie (A)</i> <i>Ese fanno le folle (B)</i>	Ircano				Voz F3, F4 <i>da Capo</i>
	Escena XIII	Recitativo	<i>Ne la mischia confusa io ti perdei,</i>	Idalba, ed Ircano			
	Aria	<i>Animosa tolleranza (A)</i> <i>Cor che s'arma (B)</i>	Idalba				Voz C1, F4; <i>da Capo</i>
Henrico, Almaro, Metilda en carro triunfal y los antes mencionados	Escena XIV	Marche	<i>Segunda parte de la marcha sin trombi ni timbali</i>				Trompetas G1, C1 C3, Timbales F4, oboes y violines G1, G2, C3, F4; p.134v-136f
	Ritornello	alterna oboes con tutti					G1, G2, C3, F4
	Aria	<i>Toglie il pregio a la Vittoria cosi</i>	Henrico		Re M	C	Voz C1, F4; No aparece en el libreto
	Recitativo	<i>Se giace Bardevico</i>	Alm, Henr. Met, Errea, Idal, Irc, Eurlio				
	Aria	<i>Giunta è l'ora del glori-</i>	Henrico, Metilda, Almaro, Idalba, Ircano		Do M	3/4	ob y vl G1, G2, C3, Hen C1, Met C1, Id, C1, Alm C4, Irc F3, F4; p.141v-144f.
Aquí con el baile de las Amazonas y los heroes termina la fiesta y la ópera							

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

VI.II Henrico Leone GB-Lbl R.M.23.h.7-9

Henrico Leone GB-Lbl R.M.23.h.7-9							
Set	Escena	Aria /Rec	Título	Personajes	T	C	Instrumentos
		Sinfonia	G1, G1, C3, F4 p.				
		Coro	Coro con instrumentos voces C1, C3, C4, F4, Instrumentos G1, G1, C3, F4 "Ciel' aita pietà la nave" p.2-8				
ACTO I							
Playa del Mediterráneo con mar tempestuoso	Escena I	Tras el telón se oye ruido de olas, viento y de barcos golpeándose, gritos lastimeros, ordenes confusas, y voces desesperadas de marineros que exclaman entre rayos y nubes <i>Se levanta el telón, y se ve a Henrico en un barco agitado por el mar tempestuoso, con la cara intrepida y Lindo su siervo sorprendido</i>					
		Recitativo	Inferocite o venti,	Henrico, Lindo			
		Aria	Tra le braccia de la Morte (A) Al dispetto de la sorte (B) A con B sin: da Capo	Henrico	Fa M	C	ob/vl G1, G1, vla C3, Voz C1, fag/bajos F4; alternan solo con tous; Parte B solo basson p.12-14
		<i>El barco impacta con una roca y se rompe. Lindo se ahoga, Henrico envuelto el la piel flotadora; es preso por un grfón y llevado por el aire</i>					
		Ritornello			Fa M	3/4	oboes/violines G1, violines G2, viola C3, fagot/bajos F4; p.14-16
Atrio del palacio ducal en Luneburgo	Escena II	Recitativo	Che fai misera Idalba?	Idalba disfrazada de esclava			
		Ritornello			La m	3/4	G1, G2, C3, F4; p.18
		Sol M	Aria	Non sempre son funeste	Idalba in habito di Schiava.		G1, G2, C3, Voz C1, F4;Primera parte altera seuli y tous, desde E piu dolce e' i'giori con instrumentos a solo; Termina con ritornello

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

								la menor G1, G2, C3, F4; p.20-21
	Escena III	Recitativo	<i>Pur troppo è ver' ciò narrò la fama</i>	Idalba ed Ircano				Voz F4 y C1, F4
		Aria Rondeau	<i>Nò, nò, nò non partirò</i>	Idalba	Re m	3/4		Voz C1, F4; p.25-27
	Ritornello	Fa M	<i>Rondeau</i>			3/4		G1, G2, C3, F4; oboes y violines, ob/vl, vl, fagot/bajos; p.26
		Aria	<i>Voglio pira vedor amante</i>					Voz C1, F4
		Aria	<i>Nò, nò, nò non partirò</i>	Idalba				
	Ritornello	Fa M	<i>Rondeau</i>			3/4		G1, G2, C3, F4; p.26-27
		Aria	<i>Son ben Donna, mà costante</i>					
	Ritornello	Fa M						G1, G2, C3, F4; p.27; <i>da Capo</i> Nò, nò, nò non partirò
	Escena IV	Recitativo	<i>A' questo passo giunge</i>	Ircano				Voz F3, F4
		Aria	<i>In qual baratro Cupido</i>	Ircano				Voz F3, F4; <i>da Capo</i>
		Ritornello	<i>Gavotte</i>		Sol M	c/		G1, G2, C3, F4; p.30
	Escena V	Recitativo	<i>Quanti mali in un punto</i>	Metilda et Errea				
		Aria	<i>Posso ogni mal</i>	Metilda	Mi m	6/4		Voz C1, F4; <i>da Capo</i>
		Recitativo	<i>Veggio venir Almaro</i>	Errea				
	Escena VI	Recitativo	<i>Signora ecco à tuoi piedi un</i>	Almaro, Metilda				
		Aria	<i>Io spero la sua vita</i>	Metilda, Almaro				Duo Met C1, Alm C4, F4
		Ritornello		G1, G2, C3, F4	La M	3/2		G1, G2, C3, F4; p.39
	Escena VII	Recitativo	<i>Se ben palono acerbi, e dispertosi</i>	Almaro poi Eurlio				Esta estrofa no aparece en la partitura Tampoco en original en ninguna de las dos consultadas
		Recitativo	<i>O ne' disprezzi, e no risiuti</i>					Solo Almaro

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Aria	<i>Pura fede fincera costanza</i>	Almaro			No aparece en R.M.23.h.7
	Aria	<i>Non giova esser fedel quando (A) Per uscir di matir ingannar (B)</i>		Re m	C3/2	Aria no aparece en libretto; Aria <i>da Capo</i>
	Aria	<i>Quanti affari ha il mio signoré! (A) Stato Guerra Corte, Amore (B)</i>	Eurillo	Fa M	3/8	G1, G2, C3 Voz C3, F4; ABA, parte B sin instrumentos; p.43-45
	Recitativo	<i>Per un di questi a punto Errea ti cerco:</i>	Eurillo, poi Errea			
	Aria	<i>Quanti affari ha il mio signore</i>	Eurlio			Pertenece al aria anterior es un <i>Da Capo</i>
	Aria	<i>Donne belle, et amoroze</i>	Errea	Sib M		Voz C3, F4; da <i>Capo</i>
	Ritornello			Sib M	c/	G1, G2, C3, F4; p.48
Jardin real	Escena IX	Recitativo	<i>Dell'ire un tempo à gliocchi mici</i>	Metilda	C	Voz C1, F4
		Aria	<i>Quando il gel spoglia il terren Di nou/herbe il sol l'adora</i>	Metilda		
		Ritornello				ob/vl G1, vl G2, vl C3, bajos F4; p.51
			<i>Se spari lieto</i>			
		Ritornello				G1, G2, C3, F4; p.52
			<i>Torbido orror</i>			
		Ritornello				Flautas G1, G1, F4; p.53
			<i>Ciò ch'Aquilion le fura</i>			
		Ritornello				Flautas G1, G2, F4; p.53
			<i>Quando il verno abbatte</i>			<i>Hautbois et violini applicano il primo</i>
		Ritornello				Los oboes y violines reponden como antes
			<i>Vinto al fin l'aspro vigor</i>			
	Escena X	Aria Presto	<i>Sin che vuol Amor, ch'io spero</i>	Idalaba		Voz C1, F4, da <i>Capo</i>

y defiende								
	Aria	<i>Quest'unghia predatrice</i>	Henrico	Re M	C	G1, G2, C3 Voz C1, F4; p.83-84		
	Recitativo	<i>Ma da quest'alca cima</i>	Henrico					
	Ritornello	Mientras Henrico amansa a la bestia		Sol M	3/4	G1, G2, C3, F4; p.86		
	Recitativo	<i>Mà parte, si riselva,</i>						
	Aria	<i>Gratie à vuoi placide</i>	Henrico	Re m	3/4	Voz G1, F4		
	Menuet							
<i>Aquí salen de los arboles, que se han abierto de repente, varias ninfas, con vagos adornos, coronas en la cabeza y ginaldas en la mano, con las cuales bromean, y poninedoas en la cabeza y en los pies de Henrico forman un baile</i>								
	Aria	<i>Belle idee, geni clementi</i>	Henrico			Voz C1, F4; 3/4, re menor		
	Recitativo	Menuet primer Air para las ninfas		Re m	3/4	ob/vl G1, vl G2, vl C3, bajos F4; p.90		
Añadido								
Añadir pagina 42	Escena VII	Aria	Almaro	Re m		Voz C4, F4; C1/8, re menor; p.92		
		Aria	Almaro			Voz C4, F4, F4; No especifica el instrumento; p.95-97		
		Recitativo	Almaro			Voz C4, F4; p.98		
ACTO II								
Antecámara de Metilda	Escena I	Recitativo	Eurillo					
		Aria	Eurillo	Sol M	3/2	Voz C3, F4; da Capo		
	Escena II	Recitativo	Errea et il detto					
	Ritornello			Re M	c/	G1, G2, C3, F4; p.5		
	Aria	<i>Io non amo un cor avaro (A)</i> <i>Resto del texto (B)</i>	Errea	Re M	c/	Voz C3, F4; da Capo; <i>Io non amo poi Ritornello</i> ; no está en el mismo orden que libreto		

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Escena III	Recitativo	<i>Non mi negar aita</i>	Almaro e Idalba				
	Escena IV	Recitativo	<i>Incontro que gli amanti, vo' tenermi</i>	Irc sin ser observado, y los anteriores				
		Aria	<i>Se non l'ami hai cor d'acciato (A) Sà che regna ne tuo petto (B)</i>	Idalba				Voz C1, F4 da Capo ABA
		Recitativo	<i>Metilda ha l'amor mio: non v'è riparo</i>	Almaro, Ircano				
		Aria	<i>Ma voi labra vezzosette (A) Quattro sole (B)</i>	Almaro	Sol m	C		G1, G2, C3, Voz C4, F4 da Capo ABA; Doux; p.12-14
	Escena V	Recitativo	<i>Si si risolvo al fin servir l'ingrato</i>	Idalba				
		Aria	<i>Che non può l'amor tiranno (A) Si lo procuro il proprio danno (B)</i>	Idalba	Sib M	3/8		f1/v1 G1, f1/v1 G2/G1, v1 C3, Voz C1, bajos F4; da Capo ABA ambas con instrumentos, p.15-18; Alterna fleu con tous
	Escena VI	Recitativo	<i>Dopo si crudi influssi</i>	Metilda				
		Ritornello		Re menor C	Re m	C		G1, G2, C3, F4; p.21
		Aria Andante	<i>Lunghi nembi di doglie, e di pianti (A) E del dolce che inebria (B)</i>	Metilda	Re m	C		Voz C1, F4; da Capo ABA
	Escena VII	Recitativo	<i>Donna real, se da l'erocche prove</i>	Alm, Meti, ed Euri				
	Escena VIII	Aria Menuet	<i>Sfronda il gel con duri oltraggi</i>	Almaro, e Metilda	Sol M	3/4		Alm C1, Met F3, F4
		Aria	<i>Ad un soffio estinta glace</i>	Almaro				
		Ritornello		Tutti	Sol M	3/4		ob/v1 G1, v1 G2, vla C3, bajos F4; p.26
	Escena IX	Recitativo	<i>Voglio che tu mi narri</i>	Met, Alm, Irc, Idal, Eurlilo, e poi Errea				
<i>Errea forma il circolo, e gira la verga in movimenti magici</i>								
		Aria	<i>Demoni che venit</i>	Errea	Sib M	3/4		obs/v1 C1, v1 C1, v1 C3, Voz C3, bajos F4; p.31-34

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Recitativo	Quest'orrida sventura	Alm, Irc, Eur			Aparece en Escena X
<p><i>Mientras Errea replica "O demoni ubbidite" se va cambiando la escena, y se convierte en triste y lobrega presión donde aparece la imagen de Henrico languida y sangrienta con las cadenas, y delante de los espectadores que permanecen atonitos, dice así</i></p> <p><i>Se observa que no es Henrico el que habla; si no el demonio con rostro impio y sacrilego</i></p>						
Escena X	Aria	Morirò fra strazi, e scempi,	Henrico			f1s G1, vl C1, vl C1, vla C3, Voz C1, bajos F4 (Cuerdas con tremolos) indicación de matz; p.36-40
	Aria	Ma' di chi taabbandona	"Recitativo acompañado"			f1/vl C1, vl C1, vl C3, Voz C1, bajos F4; (Cuerda con tremolos); p.41-43
<i>Aquí desaparece la prisión y vuelve la primera escena de la antecámara</i>						
Escena XI	Recitativo	Qui rimanga chi vuol lo scampo	Tutti i sopradetti (Errea, Idal, Irc)			Recitativo con texto diferente a libreto
	Aria	Non Rompe chi spera (A) Alhor che dispera/Se affatto dispera (B)	Irc			Voz C3, F4 da Capo ABA
Escena XII	Recitativo	Seccessivo è'l tormento	Meti, Errea, Alm			
	Aria	Ossa care illustri ceneri (A) E gli affreti mei piu teneri (B)	Metida	Re m	3/2	f1 G1, f1 G1, Voz C1, F4; da Capo ABA parte B sin instrumentos; p.48-50
	Recitativo	Vuoi dunque ch'anch'io moira?	Alm, Errea, Met			
Escena XIII	Recitativo	Che non ti devo Errea? Se spiro, e	Almaro, Errea			
	Aria	L'ingrata si rende	Almaro	La m	3/4	Voz C4, F4
Escena XIV	Recitativo	Ho contentato Almaro	Errea			
	Aria	To consolo i cori amanti,(A) Per domar /Alme sprezzanti (B)	Errea	Do M	3/2	G1, G2, C3 Voz C3, F4; da Capo ABA B sin instrumentos; p.53-55
Escena XV	Aria	Ne' stigi orrori	Idalba	La M	6/4	Voz C1, F4
	Recitativo	Ardo d'ira, e d'amore	Idalba			
Escena XVI	Recitativo	E porti ancor vano desio nel seno?	Ircano ed Idalba			

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Escena XVII				Sol M	c/	Ob/vl G1, vl G2, vl C3, bajos F4; p.60
	Aria		<i>La sfrenata gioventù (A)</i> <i>Senso la flagella (B)</i>	Ircano			Voz F3, F4; <i>da Capo</i> ABA
	Ritornello				Sol M	c/	ob/vl G1, vl G2, vl C3, bajos F4; p.62
Monte Calcario. Una nube lleva a Henrico con el león sobre el monte	Escena XVIII	Recitativo	<i>Dopo tanti perigli</i>	Henrico			
	Aria	Adagio	<i>Dolce oblio</i>		Re M	3/2	Los violines tocan el aria con sordinas; C1, C1, C3 Voz C1, F4; p.64-68
	Ritornello						G2, C1, C3, F4; sin las sordinas; Pasajes de notas repetidas; primera voz Hautb/Viol. Clave de F fagot y bajo de viola; p.68-69
	Recitativo		<i>Il mio nemico a punto</i>	Demone, Henrico			
	Aria		<i>Pigrì spiriti che fate là giù?</i>	Demone	Do M	C	ob/vl C1, vl C1, vl C3, Voz F3, bajos F4; p.72-75

Sigue el baile de los espíritus

Salen de bajó tierra varios espíritus que representan la pasión con el vicio y hacen un ballet que da fin al segundo acto

ACTO III

Sala real preparada para un banquete nupcial.	Escena I	Recitativo	<i>Servi, Lacchè, Trabanti</i>	Eurillo			
	Aria		<i>Per haver fortuna in corte (A)</i> <i>Vigilar al par d'un Gallo, (B)</i>	Eurillo	Fa M	c/	Voz C3, F4; <i>da Capo</i> ABA
	Escena II	Recitativo	<i>Che superbo apparecchio è questo</i>	Henrico, Eurillo			
	Ritornello	Presto					ob/vl G1, ob/vl G2, vl C3, bajos F4p.4 101f-101v; Alterna oboes con tous y fagot con tous
	Aria		<i>Sù che fate speranze ingrate (A)</i> <i>Nel mio petto s'estingua (B)</i>	Henrico	Re m	C3/4	Voz C1, F4

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

		Recitativo	<i>Dunque mi preservaste</i>	Henrico				
	Escena III	Recitativo	<i>Odiosi apparecchi,</i>	Met, Alm Idal, Irc Henrico in sip.				
		Aria	<i>Non si parli più di morti (A)</i> <i>Troppo son rapidi e corti (B)</i>	Almaro	La m	C	Voz C4, F4; <i>da Capo</i> ABA	
		Recitativo Duetto	<i>Trionfa l'infedele (Rec)</i> <i>Tiranna servitù (Due)</i>	Idalba, Ircano				
					Do M	3/2	solo G1, G2, F4; p.11	
		Recitativo	<i>Tu dovresti sprezzar</i>	Irc.				
		Aria/Dúo	<i>Tiranna servitù</i>	Idal, Irc			Voces C1, F3, cont F4	
		Recitativo	<i>Metilda in tua salute</i>	Almaro, Met				
		Aria/Duo	<i>Sin hor m'affilisi</i>	Metilda, Henrico,			Voces C1, C1, F4	
		Recitativo	<i>E qual fantasma errante</i>	Almaro, Henr, Met			<i>final del recitativo texto diferente</i>	
		Aria	<i>Non si pensi più ch'a la gloria</i>	Henrico e Almaro	Sol M	3/2	G1, G2, C3, Voces Henr C1, Alm C4, F4; p.19-23 alternan las voces con los instrumentos	
	Escena IV	Aria	<i>Speranze già morte (A)</i> <i>Voi siete risorte (B)</i>	Idalba	Sol m	3/4	f1 G1, f1 G1, Voz C1 Idal, F4; p.24-26; <i>da Capo</i> A con, B sin	
		Reciativo	<i>Il ritorno d'Henrico</i>	Idalba, Ircano				
		Aria	<i>La speranza è un falso ben</i>	Ircano	Sib M	C	vl solo G1, vl solo G2, F3 Irc, F4; p.28-31	
		Recitativo	<i>Mori infelice Errea</i>	Errea				
	Escena V	Aria	<i>Maledetta sia l'avarizia, (A)</i> <i>Rea cagion d'ogni ingiustitia (B)</i>	Errea	Re m	12/8	Voz C3, F4; <i>da Capo</i>	
		Ritornello			Re m	12/8	G2/G1, G2, C3, F4; p.34-35	
	Escena VI	Recitativo	<i>Più non ho da dolermi,</i>	Metilda	Re M	C	Voz C1, F4	
		Aria	<i>Io respiro</i>	Metilda	Re M	3/4	f1/vl G1, f1/vl G2/G1, vk C3, Voz C1, F4 Alternan Fleu, viol seuli y tous; p.37-42	

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Escena VII	Recitativo	<i>Le nozze di Metilda</i>	Eurillo			Voz C3, F4	
		Aria	<i>È la guerra un bel mestier</i>	Eurillo	Do M	6/8	Voz C3, F4	
		Ritornello					G1, G2, C3, F4; p.45	
	Escena VIII	Aria	<i>Son risoluta (A)</i> <i>Di vencer, o morir (B)</i>	Idalba	Fa M	C	Voz C1, F4; <i>da Capo</i> Ircano F3	
		Recitativo	<i>Signora ti scongiuro</i>	Ircano				
		Recitativo	<i>Se vedesti com'io</i>	Ircano, Idalba				
		Aria	<i>Quanto son precipitose (A)</i> <i>Si potria piu facile (B)</i>	Ircano	Sol M	C	Aria da Capo Voz F3, F4	
	Escena IX	Ritornello			Sol M	c/	ob/vl G1, vl G2, vl C3, bajos F4; p.49	
		Aria	<i>Chi rifiuta la clemenza</i>	Henrico	Sol M	C	Voz C1, F4; <i>Aria da Capo</i>	
		Recitativo	<i>D'ogni parte è ristretta,</i>	Henrico, Almaro, ed i sodetti				
		Aria	<i>Al sangue, al fuoco: (A)</i> <i>Nella perrida città (B)</i> <i>Al sangue al fuoco (A)</i>	Henrico			Trompetas [C1, C1, C3], Timbales C4, ob/vl G1, vl [G2, C3], Voz C2 Henrico, C4 Almaro, bajos F4; Indica con son piu alto A B A (B sin instrumentos) A final Voz C1, C3 C4, Voz F3, F4; p.52-54	
	<i>Mientras tanto con varias se va agitando y abriendo la muralla y los que están dentro se defenden tirando piedras.</i>							
		Recitativo	<i>Venite anime audaci</i>	Henrico				
		Recitativo	<i>Rispinta è la canaglia</i>	Henr. Alm				
	Tras el asalto o toma de Bardevich	Ritornello		Mennet	Re M	3	G1, G2, C3, F4; p.57	
	Puerta de Luneburgo decorada a modo de un arco de triunfo	Recitativo	<i>Fuggo ma non so dove</i>	Errea	Fa M	C	Voz C3, F4	
		Aria	<i>Per punir un grave eccesso (A)</i> <i>E nel Mondo (B)</i>	Errea	Fa M	3/4	Voz C3, F4; Aria Da Capo	
	Escena XI	Aria	<i>Vittoria, vittoria (A)</i>	Eurilo, Errea	Fa M	3/4	oboes y violines G1, Viol G2, Viol C3, Voz,	

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

									bajos F4; p.129f-129v
			<i>E' presso Bardevico</i>		Eurlio				
		Recitativo	<i>Serba gli scherzi miglior</i>						
			<i>Victoria Da Cappo</i>						
		Aria	<i>Un Victori</i>						<i>Texto no aparece en libreto</i>
									G1, G1, C3, F4; ob/vl, vl, vl, bajos; p.64
	Escena XII	Recitativo	<i>Idalba ne l'assalto</i>		Ircano				
		Ritornello							
		Aria	<i>Han le donne fantasie (A)</i> <i>Ese fanno le folle (B)</i>		Ircano		Do M	6/8	G1/G2, G2, C3, F4; ob/vl, vl, vl, bajos; p.66 Voz F3, F4; <i>da Capo</i>
	Escena XIII	Recitativo	<i>Ne la mischia confusa io ti perdi,</i>		Idalba, ed Ircano				
		Aria	<i>Animosa tolleranza (A)</i> <i>Cor che s'arma (B)</i>		Idalba		Sol m	C3/2	Voz C1, F4; <i>da Capo</i>
Henrico, Almaro, Metilda en carro triunfal y los antes mencionados	Escena XIV	Marche	<i>Segunda parte de la marcha sin trombi ni timballi</i>						Trompetes [G1, C1 C3], Timballi F4, ob/vl G1, vl G2, vl C3, bajos F4; p.71-72
		Ritornello							G1, G2, C3, F4; <i>altema hautbois con tous</i> p.72-74
		Recitativo	<i>Se giace Bardevico</i>		Alm, Henr, Met, Errea, Idal, Irc, Eurlio				
		Aria	<i>Giunta è l'ora del gioir</i>		Henr, Met, Alm Idal, Irc		Do M	3/2	ob y vl G1, Viol G2, Viol C3, Hen C1, Met C1, Id, C1, Alm C4, Irc F3, fag F4; p.82-86
AÑADIDOS									
Per metilda Scena 3 al dover l'Almaro		Recitativo	<i>Ite e vince a' cio ch'honor</i>		Metilda				p.87
		Aria	<i>D'Un anima grande la gloria</i>						p.88

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

Henrico nel scede dal Carro Scena Ultima		Aria	<i>Toglie il pregio a la vittoria</i>	Henrico			p.89
		Aria	<i>Ad ogni consiglio sordo l'Amor</i>	Ircano			p.90
		Aria	<i>Si Danzi suoni, canti</i>	Eurillo			p.91
<i>Con el baile de las amazonas y de los héroes se termina la feta y la ópera</i>							

VI.III La Superbia d' Alessandro GB-Lbl R.M.23.f.12-14

La Superbia d' Alessandro GB-Lbl R.M.23.f.12-14							
Set	Escena	Aria/Rec	Título	Personajes	T	C	Instrumentos
ACTO I							
		Sinfonia		Primera parte c/ segunda 3/4	Sol M		G1, C1, C3, F4; p.2-5
	Escena I	Recitativo	<i>Contro l'ira del Cielo</i>	Alessandro			Voz C1, F4
		Ritornello			Sol M	c/	G1, C1, C3, F4; p.4
	<i>Il zelo de Leonato</i>		<i>Sire so' che la gloria</i>	Leon			Voz C3, F4 No aparece en libreto
	<i>Il Zelo de Leonato</i>	Aria	<i>Deh temprá l'ardro che troppo l'infiamma</i>				Voz C3, F4 No aparece en libreto
		Recitativo	<i>Non m' accusate o Cari</i>	Alessandro			Voz C1, F4
		Aria	<i>Tra le Stragi e tra le morti (A) La fortuna ajuta i forti, (B) Da Capo B sin Instrumentos</i>	Alessandro			G1, C1, C3, Voz C1, F4; p.11-14
		Minuetto	<i>Menuet apres l'Air</i>		Do M	3/4	G1, C1, C3, F4; p.14
<i>Campamento Macedonio</i>	Escena II	Aria Duetto	<i>Che vidi? Termina con un ritornelo para dos Violines [G1, G1] y bajo F4</i>	Lisaura et Rosane			Voces C1, C1, F4; p.15-17
		Recitativo Aria	<i>Rosane sen afflige Così l'alme discordi</i>	Lisaura et Rosane			
	Escena III	Recitativo	<i>Espugnata è Sidracca,</i>	Tassile e le Dete			
	Escena IV	Recitativo	<i>Tassile al Campo torna,</i>	Erm e Sodetti			
		Aria	<i>Abhorro, destesto,</i>	Tassile	Re m	3/2	Voz C1, F4

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Escena V	Recitativo	<i>Ne trofei d' Alessandro</i>	Lisa e Ros			
	Aria		<i>Del' amor' il lieto aspetto, (A)</i> <i>Ma la nube d'un sospetto, (B)</i> <i>Da capo ABA</i>	Lisaura	Sol m		V\ Voz C1, F4 ; p.22-24; C3/8, 3/2
	Ritornello		Al final del ritornello pone para encadenar con el siguiente movimiento Le Basson debe comencer dans la note de la candence		Sol m	C3/8	G1, C1, C3, F4; p.24-25; <i>Altema seui con tous</i>
			<i>Di Cupido un sol favore (A)</i> <i>Ma' veleno (B)</i>	Rosane			fagot F4, Voz C1, F4; p.25-27; C3/8, 3/2, Sol m; <i>da capo ABA</i>
			<i>Cuando acaba el aria anterior pone Di Cupido po Ritornello</i>				
	Escena VI	Recitativo	<i>Rosane e l'amor mio</i>	Cleone	Re M	C	Voz C4, F4
	Aria		<i>Quanta forza hà la beltà (A)</i> <i>Tutto vince, e tutto lega (B)</i> <i>Da capo ABA</i> <i>Altema fieu con tous</i>	Voz F4, F4Cleone	Re M	C3/4	Flaute/violon G1, Flaute/violon C1/G1, C3, Voz C4, F4; p.28-31
	Escena VII	Recitativo	<i>Tu dunque Amante sei Tu, che sin hora</i>	Clito e Detto			
	Aria		<i>Quanta forza ha' dio d'Amor (A)</i> <i>S' à Cleon entra nel petto (B)</i>	Clito	Sol M	C	Voz F4, F4; <i>da Capo ABA</i>
	Escena VIII	Aria	<i>Tra le Guerre e le Vittorie</i>	Ales C1, Erm C1, Tas C1, Leo C3, Cleo C4, Clito F4	Do M	C	Con inst. G1, C1, C3, Voces, cont F4; p.35-42
		Recitativo	<i>Ma qui vien la Beltà ch' il cor m'ingombra</i> <i>Ecco qui la beltà ch' il cor m</i>	Alessandro, Tas, Leo, Erm, e detti. Lis, e Ros, ch'esseno doppio			No coincide la primera palabra del texto del recitativo
		Aria/Grave	<i>Che mi giova ch' il secolo ceda, (A)</i> <i>Se vincendo son Vittima e preda (B)</i>	Aleesandro	La M	C	Voz C1, F4; <i>Da capo</i>
		Ritornello		Indicación de Doux	La M	C	G1, C1, C3, F4

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Escena IX	Recitativo	<i>Piange Alessandro, hor che farà Tassile,</i>	Tassile	Mi m	C	
		Aria	<i>Dura pena, atroce mal, (A) e l'alma Bellà sprezzante (B)</i>	Tassile	Mi m	C	Vl G1, Vl G1, Voz C1, bc F4; <i>da capo</i> ABA; p.50-52
	Escena X	Recitativo "Aria"	<i>Il Ré finge d'amarmi, Affetti mal trattati al' armi, al'armi</i>	Ros; Segunda parte más melódica			
		Aria	<i>E pur dolce la vendetta,.. E'l momento, da capo ABA segunda parte sin instrumentos</i>	Rosane	Sol M	C3/8	G1, C1, C3, Voz C1, bc F4; p.54-56
	Escena XI	Recitativo	<i>Si vendichi l'affronto</i>	Clito e Rosane		C	
		Aria	<i>Per l'honor di vendicarti,</i>	Clito	Do m	C	Voz F4, F4
		Recitativo	<i>Tanto le sdegnio mio non s'inoltrò</i>	Rosane, Clito			
	Escena XII	Aria/Adagio	<i>Gia che la stella mia</i>	Alessandro	Fa M	3/4	Voz C1, F4
		Aria	<i>Quando Sola son'io</i>	Rosane	Fa M	3/4	Voz C1, F4; <i>Música muy similar a la anterior</i>
	Escena XIII	Recitativo	<i>O di stato, e d'amor duri contrasti</i>	Alessandro	Re m	C	
		Aria/Menuet	<i>Son più care d'ogni Regno</i>	Alessandro	Re m	3/4	Voz C1, F4
		Ritornello					ob G1, ob G1, fag F4; p.62
		Aria	<i>Vinto, errante, inerme, imbellè</i>		Re m	3/4	Voz C1, F4
		Ritornello					G1, G1 F4; p.62-63
		Aria	<i>Più m'importa d'ogn'Impero</i>				
		Ritornello			Re m		G1, C1, C3, F4; p.64
	Escena XIV	Recitativo	<i>L'Ambition la Gloria</i>				
		Ritornello			Sol m		G1, C1, C3, F4
		Aria/Grave	<i>E la Corte un mar crudele (A)</i>	Cleone	Sol m		Voz C1, F4; <i>da Capo</i>

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

La escena anterior desplaza todo un número Escena XIV (libreto)	Escena XV	Recitativo	<i>Tema ogn'hor (B): C con un compas en 24/16,</i>	Leonato	Re M	C	Voz C3, F4
			<i>Che novita son queste, e chi fù l'Empio</i>				
NO ESTA EN IL ZELO		Aria	<i>Pravi Tempi, empì costumii (A) Polche il vero honor de' Numi (B)</i>	Leonato	Re M	3/2	Voz C3, F4; <i>Da capo</i>
Excena XV (libreto)	Escena XVI	Recitativo	<i>L'esclammar qui non giova: All'or fulmina il Tonante quando il reo (A) Per punir alma arrogante (B)</i>	Ermolo e detto	Si m		
				Ermolao	Si m	C	Voz C3, F4; <i>da Capo</i> : Aria añadida no aparece ni libreto original ni Zelo de Leonato
		Aria	<i>Non prendo Consiglio (A) Non cura periglio (B) Da capo B sin instrumentos</i>	Ermolao			G1, C1, C3, Voz C1, F4; C3/8, Sol Mayor; p.73-75
							G1, C1, C3, Voz C1, F4 La M 3/8
Escena XVI Libreto	Escena XVII Zelo	Aria/Duo	<i>Quando mir Belà severa</i>	Tas e Cli, Lis e Ros Erm	Mi m	C	Voces C1, F3, b.c. F4
		Recitativo	<i>Dunq; ti sembra vile</i>	Tass, Clito, Erm			
	Escena XVIII	Recitativo	<i>Ben che siamo Rivali</i>	Lis e Ros			
		Aria	<i>Convien farsi un'altro amante</i>	Lis e Ros	Fa M	C3/4	Voces C1, C1, cont F4
		Ritornello			Fa M	C	G1, C1, C3, F4; p.81-82
	Escena XIX	Recitativo	<i>Quanto/Troppo (Zelo) precipitose ad impegnarmi!</i>	Lisaura	Do M	C	Voz C1, F4
		Aria	<i>Muti pur chi vuol Amor: (A) Tu che fosti il primo affetto (B) Da cappo A con instrumentos B sin</i>	Lisaura	Do M	C3/4	oboes y violines [G1-C1/G1], C3, Voz C1, F4; alterna los vientos con tous; p.84-86
	Escena XX	Recitativo	<i>Popoli fortunati, L'universo de bellato</i>	Cleone, Leonato	La m	C	
		Aria		Alessandro	La m	C	Voz C1, F4

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Aria	<i>Permettete, ch'io vi baci</i>	Lisaura	Sib M	3/4	Voz C1, F4
	Recitativo	<i>Nel lasciar mi qui sol presso Rosane</i>	Ales, Ros	Sib M	3/4	Voz C1, F4
	Escena III		Alessandro	Fa M	C	Voz C1, F4
	Aria	<i>Vani amori, lusinghe, e vezzi</i>	Alessandro	Fa M	6/8	Voz C1, F4
	Ritornella			Fa M	C6/8	G1, C1, C3, F4; p.19-20
	Escena IV		Ermolao		C3/4	Voz C1, F4; Re Mayor- La Mayor- Re Mayor
	Aria/Largo	<i>Ombre segrete</i>				
	Recitativo	<i>Ti cercavo Ermolao</i>	e doppio Leonato			
	Aria	<i>Pungono il petto mio</i>	"Leonato"	La m	3/4	Voz C3, F4; <i>Aria ahadida</i>
	Recitativo	<i>Non manca ad alma forte</i>	Ermolao, Leon			
	Escena V		Cleone	Do M	C	G1, C1 C3, Voz C4, F4; p.25-26; <i>Quando hay voz no hay instrumentos/Alternan</i>
	Aria	<i>Son felice, son contento</i>				
	Recitativo	<i>L'Infame adulator come s'applaudel</i>	e Detti			
	Aria	<i>Ogn' Astro ti fuga</i>	Leonato	La m	C	Voz C3, F4
	Ritornella			La m	C	G1, C1, C2, F4 C; p.29
	Escena VI		Tassile	Fa M	C	
	Recitativo	<i>M' hà scoperto il secreto</i>				
	Aria	<i>Spargi altrove il tuo velen (A) 3/8 Il cor più non geme, lo spirito (B) C3/2</i>	Tassile	Fa M		fautas [G1-G1], Voz C1, F4; p.31-35; Fa M; 3/8-C3/2
	Escena VII		Clito e Sodetto	Re m	C	Voz F3, F4
	Aria	<i>Vò cercando pien di duol</i>				
	Recitativo	<i>Vorrei vederti più felice o Clyto:</i>	Tassille / Clyto			
	Escena VIII		Ales, Ros e sodi			
	Recitativo	<i>Che debolezza! A pena</i>				
	Aria	<i>Duran l' ire degli amanti</i>	Alessandro	Sol M	3/4	Voz C1, F4

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Escena IX	Recitativo	Viene la mia Rivale	Rosane			Voz C1, F4
		Aria	La Speranza come Rosa	Lisaura	Sol M	3/4	Voz C1, F4; Mismo bajo que Aria acto VIII "Durant..."
		Recitativo	Lisaura al fin riveggo	Lis e i Sodetti			
		Aria/Dúo	Solo à te piacer desio,	Ales, Ros	Mi m	C	Voces C1, C1, cont F4
		Aria	Il tuo labro vuol ch'io sperï,	Lisaura, Clito	Mi m		Voces C1, F4, cont F4
		Recitativo	Quante diversità d'amori e frodi	Tassile	Sol M	C	Voz C1, F4; Rec C, Aria Sol
		Aria/Allegro	Fra tanti error' spera Tassile, e godi			6/4	Mayor 6/4
		Menuet					G1, C1, C3, F4; p.44
	Escena X	Recitativo	Clito cosa farai?	Clito			
		Aria	Ondeggiando vâ quest' alma, (A) Tra la Speme, e tra l' timor. E non trovano mai calma (B)	Clit	Re M	C	violines [G1-G1], Voz F3, F4; p.46-47; da Capo ABA B sin Instrumentos
<i>Il Zelio de Leonato</i>	Escena XI	Aria	Il Tirano Caderá (A) La sua Vita (B) Da capo pasaje en el cantante el 9/12	Leonato	Mi m	C3/4	Voz C3, F4
		Recitativo	Amico si che guida	Erm, Leon			
		Aria	Cada pe pera fra le Ruine (A) Se tropp'alto l'orgoglio portollo	Erm	La M	c/	Voz C1, F4
		Ritornella			La M	c/	G1, C1, C3, F4; p.51
	Escena XII	Aria	Cupido Tiranno	Lisaura	Re M	C3/4	Voz C1, F4
		Recitativo	De le tue Tirannie	Lisaura	C		Voz C1, F4
		Aria	Gelosia lasciami in Pace (A) Per turbar alma serena (B) da Capo B sin Instrumentos	Lisaura	Re M	C3/4	Vl G1, fag F4, Voz C1, F4; p.54-56
		Aria	Gelosia non mi far la Guerra				No aparece en RM 23.h.12-14, puede ser que sea el da capo con diferente letra

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Escena XIII	Recitativo	<i>Deh consola o Lisaura i miei sospiri</i>	Tassile e Lisaura				
		Duetto	<i>Amo nè sò perche, Spero nè sò perche</i>	Tassile e Lisaura	Sol M	3/2	Voces C1, C1, F4	
		Aria	<i>Frà tuoi rigori</i>	Tassile	Sol M	C3/2	G1, C1, C3, Voz C1, F4; p.59-61	
	Escena XIV	Recitativo	<i>Amico tutto è pronto:</i>	Leonato et Ermolao				
		Recitativo	<i>Ma che ' la mano stesso</i>	Leonato			Voz C3, F4	
	<i>Il Zeilo de Leonato</i>	Aria/Adagio	<i>Al fin ' lasciatemi (A) Ire spronatermi (B)</i>	Leonato	Do M	3/2	G1, C1, C3, Voz C3, F4; p.63-69; A en compas 3/2, B en compas 3/12, indicaciones de f y p; alterna viol con tous	
	Escena XV	Aria	<i>Non può chi regna, et ama</i>	Alessandro	La m		Voz C1, F4	
		Recitativo	<i>Il sol ben che ci rende</i>	Alessandro				
	Escena XVI	Recitativo	<i>Da qual furor è'1 tuo gran cor commosso?</i>	Tas, Leo, Cleo e Sodeffi				
	Escena XVII	Recitativo	<i>Godi cor mio, trionfa</i>	Cleone				
		Aria	<i>Tra perigli de la Guerra,</i>	Cleone	Mi M	C	Voz C3, F4	
ACTO III								
	Escena I	Recitativo	<i>Ecco il misto stato,</i>	Clito trà ceppi e Guardie.				
		Aria	<i>Mi condanna à le catene</i>		La m	C	Voz F3, F4	

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

<i>Il Zelio de Leonato</i>	Escena II	Aria	Disprezza la morte chi prende (A) Che manchi o succeda un altro disegno (B) Parte B 3/6 (Presto) Al final vive a B pero esta escrito	Ermolao	Fa M	C3/4	Voz C1, F4
			Recitativo				
<i>Leonato seguido de Macedonios armado, y los anteriores</i>	Escena III	Aria	Se si tratta di fortuna, (A) Saria specie di furor, (B) Da capo A alterna instrumentos con voz, B sin instrumentos	Cleone	Sib M	C3/4	G1, C1, C3, Voz C4, F4; p.8-10
		Recitativo	Amo Rosane, e l'ama ancora il Ré:	Cleone			Voz C3, F4
	Escena IV	Recitativo	Renditi, o morto sei,	Leonato, Cleone			
		Aria	Chi crece esser felice,	Leonato	Re M	3/4	Voz C3, F4
Escena V	Recitativo	Che in aspetta alta	Clito y Leonato				
	Ritornella			Sol M	C	G1, C1, C3, F4; p.16	
	Aria	Vendetta e gelosia	Clito	Sol M	C	Voz F4, F4	
Escena VI	Recitativo	Ciò, ch'Ermolao m'ha detto	Rosa poi Cleo				
		Aria	Solo ad Anima Tiranna (A) Giusto amor mai non condanna (B) da Capo B sin instrumentos	Rosane	La m	C3/4	ob G1, VI G1, Voz C1, F4; p.18-20
	Recitativo	Clito son qui: ma che? Clito non veggo,	Cleone, Rosane				
		Ritornello			Fa M	3/4	ob G1, ob G1/C1, C3, F4 alterna solo y tous; C3 solo en tous
<i>Lugar encantador fuera de la ciudad</i>	Escena VII	Recitativo,	Non s'ha mai l'alma serena	Lisaura			Acompañado continuo melódico parece más un aria pero silábico

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Recitativo	<i>Soffre un Core eterna pena</i>	Tassile			Acompañado continuo melódico parece más un aria pero silábico
	Recitativo	<i>Comincio a ravvedermi</i>	Lisaura e Tassile			
	Aria	<i>Sospetti affanni e doglie</i>	Lisaura	Fa M	C12/8	Voz C1, F4
	Aria	<i>Un si souve e caro</i>	Tassile	Fa M	C12/8	Voz C1, F4 Mismo acompañamiento que anterior
	Recitativo	<i>Ritiriamoci a parte</i>	Lisaura e Tassile			
	Recitativo	<i>Quante doglie à ch'i segue amor dispensa</i>	Alessandro e Detti			
	Aria	<i>Luci ingrater Indicaciones de p y f</i>	Alessandro	Do M		G1, C1, C3, Voz C1, F4; p.28-30
	Recitativo	<i>Parti fuggi Alessandro in un balen</i>	Rosane e Detti			
	Aria	<i>Parricidi vingannate (A) Per le teste Coronate (B)</i>	Lisaura	La m	C	Voz C1, F4; <i>da Capo ABA</i>
<i>Leonato, Clito, Ermolao seguido de cantidad de armados con la espada en la mano</i>	Escena X	Recitativo	Mora il Tiranno Mora	Ern, Leo Clit, Tassile		
			<i>Finge convien, Mora Alessandro</i>			
			<i>Mora Alessandro</i>	a 4; Ern, Tas, Leon, Clito		
		<i>O sentenza</i>				
		<i>Sicuro non sarà</i>	a 4; Ern, Tass, Leon, Clito			
		<i>Sotto falso pretesto</i>	Tassile, Lisaura			
	Ritornella			Mi m	C3/4	G1, C1, C3, F4; p.37
	Aria	<i>Con ingrati e traditori (A) Per turbar l lor disegni, (B)</i>	Tassile	Mi m		Voz C1, F4; C 3/8

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

				<i>da capo ABA poi ritornella</i>				
	Escena XI	Recitativo	<i>L'incontro di Lisaura,</i>	Rosane e Tassile				
		Aria	<i>Sospetto, speranza, affanni, desir (A) Venga in breve o pena, o gratia (B)</i>	Rosane	Fa M	C3/4	Voz C1, F4; <i>da Capo ABA</i>	
		Ritornello			Fa M	3/4	G1, C1, C3, F4; p.41-42	
	Escena XII	Recitativo	<i>Nel Teatro del mondo</i>	Alessandro				
		Aria	<i>Cedette svanite (A) S'audaci vapori (B) Da capo A con instrumentos B sin instrumentos</i>	Alessandro	Sol M	C	G1, C1, C3, Voz C1, F4; p.45-49	
	Escena XIII	Recitativo	<i>Horror del' altrui fallo</i>	Lis e le susdit				
		Aria	<i>Io ti sarò fedele, (A) Se ben mi sei crudele, (B)</i>	Lisaura	Sib M	C	Voz C1, F4; <i>da capo</i>	
		Recitativo	<i>Quanto biasmo Tassile</i>	Alessandro				
	Escena XIV	Recitativo	<i>Adorato Monarca</i>	Ros, Cleo e detti			<i>Final del recitativo a duo</i>	
		Recitativo	<i>Doppo ingiusti sospetti</i>	Lisa et Ros				
	<i>Está en IL ZELO ESCENA XV</i>	Aria	<i>Mai non sono sinceri, e perfetti</i>	Lisaure	La m	3/4	Voz C1, F4	
		Ritornello	<i>Hautbois [G1-G1], F4 Basson</i>		La M	3/4	Forma parte del aria	
		Aria	<i>Mai non sono serene, e tranquille</i>	Rosane	La m	3/4	Voz C1, F4	
		Ritornello			La m	3/4	G1, C1, C3, F4	
	Escena XV	Recitativo	<i>A raspe accompagnato</i>	Tassile				
	<i>Tassile de un lado del puete, dispone los soldados conducidos por el capitán en silencio. Y después pasa al otro lado donde pone el resto de la guardia</i>							
	<i>Tassile. Al aparecer Leonato, Clito, Ermola, y los otros</i>	Escena última	Recitativo	<i>Venite pur' á coronar l'impressa</i>	Tassile	Fa M	3/4	C 3

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

<i>conspiradores</i>									
	Ritornello					Fa M	3/4	G1, C1, C3, F4	
	Recitativo	<i>Perle Alme ruelle, Hasta S'incateri, e si disarmi, primera linea scena ultima</i>							
	Aria	<i>Morirò ma nel morire (A) Nobil Alma hà da gioire (B)</i>				Mi m	C3/4	Fautas [G1-G1], Voz C3, F4; da Capo A con Instrumentos B sin; Parte B en compas C	
<i>Recitativo última escena segunda frase libretto impreso</i>	Recitativo	<i>A te devo Tassile e la vita e la gloria</i>							
	Aria/Gavotte	<i>Porge Amor fin al martir</i>	Rosana			Sol M	c/	Voz C1, F4	
	Ritornello					Sol M	c/	G1, C1, C3, F4	
	Aria	<i>Tardi Amor il nodo fe</i>	Lisaura			Sol M	c/	Voz C1, F4	
<i>Fine del Dramma</i>									
AÑADIDOS									
<i>Zelo de Leonato</i>	Recitativo	<i>Si si non sol la spada m'a svelletem' il Core Poi Morirò</i>						Recitativo correspondiente a última escena segunda frase	

VI.IV La Superbia d'Alessandro GB-Lbl R.M.23.h.13

La Superbia d'Alessandro GB-Lbl R.M.23.h.13

Set	Escena	Aria/Rec	Título	Personajes	T	C	Instrumentos
PRÓLOGO							
Escena aera con maquinas, La Gloria, Pallas, Marte, La Poesia, el furor Poetico, La Musica, La Pintura, el diseño La Gracia, el amor, el Placer personajes mudos		Aria	La Gloria son'io Doppo illustri fatiche, Anch'io, che Marte sono,	La Gloria			Voz C1, F4
		Recitativo	Ma sazi homai di stragi	La Gloria, Pallade			
		Aria Da capo	Non si da travaglio (A) Al valor I sollevi dan vigor (B)	Pallade			Viol: primo G1, Viol: 2do G1, C1, C3, Voz C1, F4 alterna solo con tous
		Recitativo	Anch'io, che Marte Sono	Marte			Voz F4, F4
		Aria	Quando al Campo torerò	Marte			Voz F4, F4
		Recitativo	Già che di guerreggiar solo sei vago	Pallade			Voz C1, F4
		Aria	Bell'Arti se mai fù	Le 3 Divinità (Pallade, La Gloria y Marte)			Voz C1, C1, F4, Cont F4
		Ritornello					ob, ob, fag, bc G1, G1, F4, F4
		Aria	Per nobil drama,	Le 3 Divinità (Pallade, La Gloria y Marte)			Voz C1, C1, F4 Cont F4
		Ritornello	Hautbois, Hautbois, Bassoon, Cont	G1, G1, F4, F4			
		Aria Trio	Tocco à voi supreni numi	Musica, diseño,, furor poetico			Voz C1, C1, C3, bc F4

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Aria	<i>Le mie note d'ogni scena</i>	La Musica	Sol M	3/2	Voz C1, F4
	Trio	<i>Si si del fiero Rè</i>	La Gloria, Palade, Marte a 3	Mi m	c/	Voz C1, C1, F4, bc F4
	Choro	<i>Amori, e piaceri</i>	Tutti Choro	Sol M	3/4	G1, C1 C3, Pallade C1, Gloria C1, Disegno C1, Musica C1, furor poético C3, Marte F4, cont F4
ACTO I						
	Sinfonia	<i>G1, C1, C3, F4 Sol Mayor</i>				Primera parte c/ segunda 3/4
<i>Limites de la muralla de Oxydraca desde la parte de dentro</i>	Escena I	Recitativo <i>Contro l'ira del Cielo</i>	Alessandro			Voz C1, F4
		Ritornello	Alessandro	Sol M	c/	G1, C1, C3, F4
		Recitativo <i>Non m'accusate o Cari</i>	Alessandro			Voz C1, F4
		Aria <i>Tra le Stragi e tra le morti (A) La fortuna ajuta i forti, (B)</i>	Alessandro			G1, C1, C3, Voz C1, F4; da Capo B sin Instrumentos
<i>Campamento de Macedonios</i>	Escena II	Aria <i>Duetto Incipit de un Menuet Che vidi?</i>	Lisaura et Rosane			
		Recitativo <i>Rosane sen'afflige Così l'alme discordi</i>	Lisaura et Rosane			
	Escena III	Recitativo <i>Espugnata è Sidracca,</i>	Tassile e le Dete			
	Escena IV	Recitativo <i>Tassile al Campo torra,</i>	Ermolao e Sodetti			
		Aria <i>Abhorro, destesto,</i>	Tassile	Re m	3/2	Voz C1, F4
	Escena V	Recitativo <i>Ne trofeo d'Alessandro</i>	Lisaura e Rosane			
		Aria <i>Del' amor' il lieto aspetto,</i>	Lisaura	Sol m		Viol, Voz C1, F4; p.60;

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Ritornello				Sol m	3/8	G1, C1, C3, F4
	Aria	<i>Di Cupido un sol favore</i>	Rosane		Sol m		fagot F4, Voz C1, cont F4; p.66-69; 3/8, 3/2
	Ritornello				Sol m	3/8	G1, C1, C3, F4
Escena VI	Recitativo	<i>Rosane e l'amor mio</i>	Cleone		Re	C	Voz C4, F4
	Aria	<i>Quanta forza ha la beltà (A) Tutto vince, e tutto lega (B) da Capo ABA</i>	Cleone				f1 Ino G1, f1 2 G1, VI G1, C1, C3, Voz C4, F4; p.72-80;
Escena VII	Recitativo	<i>Tu dunque Amante sei, Tu, che sin hora</i>	Clito e Detto				Voz F4, F4
	Aria	<i>Quanta forza ha'l dio d'Amor (A) S'è Cleon entra nel petto (B)</i>	Clito				G1, C1, C3, Voces, cont F4; p.84; <i>Da Capo ABA</i>
Escena VIII	Aria	<i>Tra le Guerre e le Vittorie</i>	Ales C1, Erm C1, Tas C1, Leo C3, Cleo C4, Clit F4				
	Recitativo	<i>Ma/Ecco qui vien la Beltà ch'il cor m'ingombra</i>	Ales, Tas, Leo, Erm, e detti. Lis, e Ros,				Voz C1, F4
	Aria	<i>Che mi giova ch'il secolo ceda,</i>	Alessandro		Mi m	C	C; mi menor
	Ritornello						
	Aria	<i>Dura pena, atroce mal, (A) e l'alma Beltà sprezzante (B)</i>	Tassile		La M	C	G1, C1, C3, F4 VI 1 G1, VI2 G1, Voz C1, bc F4; <i>da capo ABA</i>
Escena X	Recitativo "Aria"	<i>Il Ré finge d'amarmi, Affetti mal trattati al'armi, al'armi</i>	Rosa; Segunda parte más melódica				
	Aria	<i>E pur dolce la vendetta... E'l momento,</i>	Rosane				G1, C1, C3, Voz C1, bc F4; p.112-115; <i>da Capo ABA</i> segunda parte sin instrumentos
Escena XI	Recitativo	<i>Si vendichi l'affronto</i>	Clito e Rosane				

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Aria	<i>Per l'honor di vendicarti,</i>	Clitto		La m	C	Voz F4, F4
	Recitativo	<i>Tanto le sdegno mio non sinoltro</i>	Rosane, Clitto				
Escena XII	Aria Adagio	<i>Gia che la stella mia</i>	Alessandro		Fa M	3/4	Voz C1, F4
	Aria	<i>Quando Sola son'io</i>	Rosane		Fa M	3/4	Voz C1, F4; <i>Música muy similar a la anterior</i>
Escena XIII	Recitativo	<i>O di stato, e d'amor duri contrasti</i>	Alessandro		Re m	C	
	Aria Menuet	<i>Son più care d'ogni Regno</i>	Alessandro		Re m	3/4	Voz C1, F4
	Ritornello						ob G1, ob G1, F4
	Aria	<i>Vinto, errante, inerme, imbellè</i>			Re m	3/4	Voz C1, F4
	Ritornello						ob G1, ob G1, F4
	Aria	<i>Più m'importa d'ogni Impero</i>					
	Ritornello				Re m	3/4	G1, C1, C3, F4
Escena XIV	Recitativo	<i>Che novita son queste, e chi fù l'Empio</i>	Leonato		Re M	C	
	Aria	<i>Pravi Tempi, empi costumi! (A) Poche il vero honor de Nurni (B)</i>	Leonato		Re M	3/2	
Escena XV	Recitativo	<i>L'esclammar qui non giova:</i>	Ermolo e detto		Si m		
	Aria	<i>Non prendo Consiglio (A) Non cura periglio (B) da Capo B sin instrumentos</i>	Ermolao		La M	3/4	G1, C1, C3, Voz C1, F4; p.130-133
Escena XVI	Aria/Duo	<i>Quando mai Beltà severa</i>	Tas e Clit, Lis e Ros Ermolao				Voces C1, F4, cont F4
	Recitativo	<i>Ma che veggo</i>	Tassile, Clitto, Ermolao				
Escena XVII	Recitativo	<i>Ben che siamo Rivall</i>	Lisaura e Rosane				
	Aria	<i>Convien farsi un'altro amante</i>	Lisaura e Rosane				Voces C1, C1, cont F4

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Aria	<i>Permettete, ch'io vi baci</i>	Alessandro	Sib M	3/4	Voz C1, F4
	Recitativo	<i>Non vuol la gelosia, ch'io mi ritiri</i>	Ales, Ros comme e poi Lis in disparte che sopragiunge			
	Aria	<i>Permettete, ch'io vi baci</i>	Lisaura	Sib M	3/4	Voz C1, F4
	Recitativo	<i>Nel lasciarmi qui sol presso Rosane</i>	Alessandro, Rosanne			
Escena III	Recitativo	<i>Che bell' honor vien reso</i>	Alessandro	Fa M	C	Voz C1, F4
	Aria	<i>Vanni amor, lusinghe, e vezzi</i>	Alessandro	Fa M	6/8	Voz C1, F4
	Ritornella					G1, C1, C3, F4
Escena IV	Aria	<i>Ombre segrete</i>	Ermolao	Do M	3/4	Voz C1, F4
	Recitativo	<i>Ti cercavo Ermolao</i>	e doppio Leonato			
Escena V	Aria	<i>Son felice, son contento</i>	Cleone	Sol M	C	G1, C1 C3, Voz C4, F4; Quando hay voz no hay Instrumentos/Alternan
	Recitativo	<i>L'Infame adulator come s'applaudel</i>	e Detti			
	Aria	<i>Ogn' Astro ti fuga</i>	Leonato	La m	C	Voz C3, F4
	Ritornella			La m	C	G1, C1, C2, F4
	Recitativo	<i>M' hà scoperto il secreto</i>	Tassile	Fa M	C	
	Aria	<i>Spargi altrove il tuo velen</i>	Tassile	Fa M		1 ^{fl} G1, 2 ^{fl} G1, Voz C1, bc; 3/8-3/2; 3/2 Adagio
Escena VII	Aria	<i>Vo cercando pien di duoi</i>	Cilto e Sodetto	Re m	C	Voz F4, F4
	Recitativo	<i>Vorrei vederti più felice o Clyto:</i>	Tassile / Clyto			
Escena VIII	Recitativo	<i>Che debolezza! A pena</i>	Ales, Ros esodi			

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Aria	<i>Duran l' ire degli amanti</i>	Alessandro	Sol M	3/4	Voz C1, F4	
	Escena IX	Rectativo	<i>Viene la mia Rivale</i>	Rosane		Voz C1, F4	
	Mismo bajo que Aria acto VIII "Duran..."	Aria	<i>La Speranza come Rosa</i>	Lisaura	Sol M	3/4	Voz C1, F4
		Rectativo	<i>Lisaura al fin riveggo</i>	Lisaura e i Sodetti			
		Aria/Duo	<i>Solo à te piacer desio,</i>	Alessandro, Rosane	Mi m	C3/4	Voces C1, C1, cont F4
		Aria	<i>Il tuo labro vuol ch'io sperì,</i>	Lisaura, Clito	Mi m	3/2	Voces C1, F4, cont F4
		Rectativo	<i>Quante diversità d'amori e frodi</i>	Tassile	Sol M	6/4	Voz C1, F4
		Aria	<i>Fra tanti error spera Tassile, e godi</i>		C		
		Menuet					G1, C1, C3, F4
	Escena X	Rectativo	<i>Clito cosa farai?</i>	Clito			
		Aria	<i>Ondeggiando vâ quest' alma, (A)</i> <i>Tra la Speme, e tra l' timor,</i> <i>E non trovano mai calma (B)</i> <i>Da capo ABA B sin instrumentos</i>	Clito	Do M	C	M G1, V1 G1, Voz F4, F4; p.220-223
	Escena XI	Rectativo	<i>Amico sai che guida</i>	Ermolao e Leonato	La M	C	
		Aria	<i>Cada e pera fra le Ruine</i>	Ermolao	La M	C	Voz C1, F4
	Ritornella						G1, C1, C3, F4
	Escena XII	Aria	<i>Cupido Tiranno</i>	Lisaura		3/4	Voz C1, F4
		Rectativo	<i>De le tue Tirannie</i>	Lisaura			
		Aria	<i>Gelosia lasciami in Pace (A)</i> <i>Per turbar alma serena (B)</i> <i>Da capo B sin instrumentos</i>	Lisaura	Re M	C3/4	G1 Violino, F4 Basson, Voz C1, bc; p.230-232
		Aria	<i>Gelosia non mi far la Guerra</i>				No aparece en RM 23.h.13
	Escena XIII	Rectativo	<i>Deh consola o Lisaura l miei sospiri</i>	Tassile e Lisaura			
		Duetto	<i>Amo nè sò perche,</i> <i>Spero nè sò perche</i>	Taslies e Lisaura	Sol M	C3/2	Voces C1, C1, F4

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Aria	<i>Fra tuoi rigori</i>	Tassile	Sol M	C3/2	G1, C1, C3, Voz C1, F4; p.237-240	
<i>Sala de bajo con gran escalera que conduce al apartamento preparado para Alessandro</i>	Escena XIV	Rectativo	Amico tutto è pronto:	Leonato et Ermolao	Do M	C	Voz C3, F4
	Aria	<i>Son vicini i precipizi (A) In sí giusti sacrifici (B)</i>	Leonato	Do M	C3/4	Voz C3, F4; Da capo ABA	
	Escena XV	Aria	<i>Non può chi regna, et ama</i>	Alessandro	La m	C	Voz C1, F4
	Rectativo	<i>Il sol ben che ci rende</i>	Alessandro				
	Escena XVI	Rectativo	<i>Da qual furotr è'l tuo gran cor commosso?</i>	Tas, Leo, Cleo e Sodetti			
	Escena XVII	Rectativo	<i>Godi cor mio, trionfa</i>	Cleone			
	Aria	<i>Tra perigli de la Guerra,</i>	Cleone	Sib M	C		
<i>Aquí con el baile de los guerreros acaba el segundo acto</i>							
ACTO III							
<i>Casas derrumbadas en un lado de la ciudad con una torre alta cerrada con una puerta de hierro</i>	Escena I	Recitativo	<i>Ecco il misto stato,</i>	Cilito trà ceppi e Guardie.			
	Aria	<i>Mi condanna à le catene</i>			Sol m	C	Voz F4, F4
	Escena II	Recitativo	<i>Come cresce ogni di nel Rè l'orgoglio,</i>	Ermolao, e Cilito			
	Escena III	Aria	<i>Se sí tratta di fortuna, (A) Saria specie di furor, (B) Da capo A alterna Instrumentos con voz, B sin instrumentos</i>	Cleone	Fa M	3/4	G1, C1, C3, Voz C4, F4
	Rectativo	<i>Amo Rosane, e l'ama ancora il Rè:</i>	Cleone			C	Voz C4, F4
<i>Leonato seguido de macedonios armados, y los</i>	Escena IV	Recitativo	<i>Renditi, o morto sei,</i>	Leonato, Cleone			

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

anteriores								
	Aria	<i>Chi crece esser felice,</i>	Leonato	Re M	3/4	Voz C3, F4		
	Escena V	Recitativo <i>Che in aspetta alta</i>	Cilto y Leonato					
	Ritornella					G1, C1, C3, F4		
	Aria	<i>Vendetta e gelosia</i>	Cilto	Sol M	C	Voz F4, F4		
	Escena VI	Recitativo <i>Ciò, ch'Ermolao m'ha detto</i>	Rosane poi Cleone					
	Aria	<i>Solo ad Anima Tiranna (A) Giusto amor mai non condanna (B) Da capo B sin instrumentos</i>	Rosane	Mi m	C3/4	f1 G1, v1 G1, Voz C1, F4; p.277-281		
	Recitativo	<i>Cilto son qui: ma che? Cilto non veggo,</i>	Cleone, Rosane					
	Ritornello			Fa M	3/4	ob G1, ob C1, C3, F4 alterna solo y tous		
<i>Lugar delicioso fuera de la ciudad</i>	Escena VII	Recitativo <i>Non s'ha mai l'alma serena</i>	Lisaura			Acompañado continuo melódico parece más un aria pero silábico		
	Recitativo	<i>Soffre un Core eterna pena</i>	Tassile			Acompañado continuo melódico parece más un aria pero silábico		
	Recitativo	<i>Comincio a ravvedermi</i>	Lisaura e Tassile					
	Aria	<i>Sospetti affanni e doglie</i>	Lisaura	Fa M	C12/8	Voz C1, F4		
	Aria	<i>Un si souve e caro</i>	Tassile	Fa M	C12/8	Voz C1, F4; Mismo acompañamiento que anterior		
	Recitativo	<i>Ritramoci a parte</i>	Lisaura e Tassile					
	Escena VIII	Recitativo <i>Quante doglie à ch'il segue amor dispensa</i>	Alessandro e Detti					
	Aria	<i>Luci Ingrate</i> <i>Indicaciones de p y f</i>	Alessandro	Do m	C	G1, C1, C3, Voz C1, F4; p.293-295		

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Escena IX	Recitativo	<i>Parti fuggi Alessandro in un balen</i>	Rosane e Detti				
		Aria	<i>Patricidi v'ingannate (A) Per le teste Coronate (B)</i>	Lisaur	La M	C	Voz C1, F4; <i>Da capo</i> ABA	
	Escena X	Recitado a modo de coral	<i>Mora il Tiranno Mora</i>	Ermolao, Leonato Clito, Tassile; A 3			Voz Erm C1, Leo C3, Clit F4, F4	
		Recitativo	<i>Finge convien, Mora Alessandro</i>	Tassile, Lis			Uno detrás de otro	
		Recitativo modo coral	<i>Mora Alessandro mora</i>	a 4: Erm, Tas, Leon, Clito			A 4 C1, C1, C3 F4, cont F4	
		Recitativo solo	<i>O senteza crudel prechi</i>	Lis, Leo, Clito, Leonato			Uno detrás de otro	
		Coro	<i>Sicuro non sarà</i>	a 4: Erm, Tass, Leon, Clito			C1, C1, C3, F4, cont F4	
		Recitativo	<i>Sotto falso pretesto</i>	Tassile, Lisaura			Uno detrás del otro	
		Ritornella			Mi m	C3/8	G1, C1, C3, F4	
		Aria	<i>Con ingrati e traditori (A) Per turbar i lor disegni, (B)</i>	Tassile	Mi m	C3/4	Voz C1, F4; <i>da Capo</i> ABA <i>poi ritornello</i>	
	Escena XI	Recitativo	<i>L'incontro di Lisaura,</i>	Rosane e Tassile				
		Aria	<i>Sospetto, speranza, affanni, desir (A) Venga in breve o pena, o gratia (B)</i>	Rosane	Fa M	3/4	Voz C1, F4; <i>Da capo</i> ABA	
		Ritornello			Fa M	3/4	G1, C1, C3, F4	
	Escena XII	Recitativo	<i>Nel Teatro del mondo</i>	Alessandro				
		Aria	<i>Cedette svante (A) Saudaci vapori (B) Da capo B sin instrumentos</i>	Alessandro	Sol M	C	G1, C1, C3, Voz C1, F4; p.319-323	
	Escena XIII	Recitativo	<i>Horror del' altrui fallo</i>	Lisaur e le susdit				

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Aria	<i>Quanto gode accesso petto</i>	Ales. a. 2 Ros.		Voces C1, C1, cont F4 Re M-Sol M
	Aria	<i>Tardi Amor il nodo fe</i>	Lisaura		Voz C1, F4; C; Sol M-Rem
	Aria	<i>Sin che viva 'e la Costanza</i>	Li. a. 2 Tas.		Voces C1, C1, cont F4; C; Re M-Sol M
	Ritornella			Sol M	C G1, C1, C3, F4

VI.V Le Rivali Concordi GB-Lbl R.M.23.k.2-4

Rivali Concordi GB-Lbl R.M.23.k.2-4							
Set	Escena	Aria/Rec	Título	Personajes	C	T	Instrumentos
ACTO I							
Playa del mar de Calidón de noche al luz de la luna Diana en el aire sobre carro tirado por dos ciervas blancas	Escena I	Aria	<i>Perirà l'ingrato Regno,</i>	Diana	Re M C		G1, C1, C3, F4 Voz C1, F4
		Recitativo	<i>Quest'ire salutarì</i>	Diana			Voz C1, F4
Al clamor de un terrible terremoto que sacude toda la escena terrestre y marítima se abre la tierra de un lado sale Cibelese con su carro tirado de dos leones seguida de corribantes	Escena II	Aria	<i>Cielì vuoi siete senza pietà</i>	Cibeles			G1, C1, C3, Voz C1, F4 Principio c/; Cuando entra la voz C3/4; Sol Mayor; Doux; p.8-11
		Aria	<i>Vien da le colpe l'avversità</i>	Diana			Continuación aria anterior Cibeles
<i>Sale Neptuno del mar sobre un carro tirado de dos caballos marinos acompañado de tritones y monstruos marinos</i>							
		Recitativo	<i>Abastanza è punita</i>	Cibeles, Diana			
		Recitativo	<i>Qual Tumulto improvviso</i>	Net, Cib, Dia			
		Aria	<i>Hò nel seno Alma Clement,</i>	Diana	Do M C		Voz C1, F4;
		Aria/Dúo	<i>Respiri la terra (A) Di Nume sdegnato (B)</i>	Neptuno, Cibeles	Do M C3/4		G1, C1, C3, Voces C1, F3, cont F4; p.14-16; <i>Da Capo B sin strumentos</i>
El sol sale del mar sobre un carro tirado de 4 caballos y se va iluminando la escena	Escena III	Recitativo	<i>Io son l'occhio del Ciel ch'illuto scopre</i>	Apollo, Cib, Neptuno			
		Aria	<i>Per honor d'un fi bel giorno</i>	Cib, Nett, Di.			Voces C1, C1 F3, F4

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

			Recitativo	<i>Che s'illumini d'intorno 1ª parte sin instrumentos 2ª con</i>				G1, C1, C3, Voces C1, C1,F3, cont F4; p.18-22
			Recitativo	<i>Mà trà faci si chiare, in mezzo à queste</i>	Apolo			Voz C1, F4
			Aria	<i>Vive Stelle il sol da loco Porto in rai lungi di qui Da capo 1ª con 2ª sin 1ª C Fa Mayor 2ª, 3/4</i>	Apolo	Fa M C		1º fl G1, 1º vl C1, C3, Voz C1, F4; alterna solo con tous; p.24-26
			Recitativo	<i>Cinto di reti e cacciatori è'l Bosco,</i>	Meleagro	Re M C		Voz C1, F4; Indicación <i>Un tono più basso</i>
<i>Bosque espeso con una cueva al fondo</i>	Escena IV		Aria	<i>Che folgori il Cielo, ch'Il Mondo ruini, (A) Dolci labri, occhi Divini (B)</i>	Meleagro	Re M C3/4		Voz C1, Basso de Viole C4, cont F4; p.29-32; <i>B indica Adagio</i>
			Recitativo	<i>Mà vien la bella: o Dei</i>	Meleagro			Voz C1, F4
			Aria	<i>Avol torno amate selue (A) Da l'Amor di reti, e belue (B) Da capo A con , B sin</i>	Atal			G1, C1, C3, Voz C1, F4 Indicaciones de <i>doux</i> ; p.33-36
			Recitativo	<i>Se d'esser cacciatrìe</i>	Mel. Atal			
			Aria	<i>In mezzo ai terrori</i>	Mel. Atal			Voces C1, C1, F4
			Ritornello			Sol M 3/4		G1, C1, C3, F4; <i>seul, tous</i>
			Recitativo	<i>Infelice Arianna</i>	Arianna			Voz C1, F4 indicación "a la 5º Basse"
			Aria	<i>M'abbandona, mi sprezza, m'ingranna (A) Clechi affetti, costanza tiranna!(B)</i>	Arianna			Voz C1, F4; <i>Da capo</i>
			Recitativo	<i>Ecco l'irnfido</i>	Aria. Tes			
			Aria	<i>Il Pelago ondoso</i>	Teseo	Sol m C3/4		ob G1, vl G1, Voz C1, F4; <i>Añadido en otro color de tinta un ton plus haut, p.47-51</i>
<i>Gritos de cazadores y de cuernos</i>	Escena VIII		Aria/Tutti	<i>Vine il fiero Cinghial</i>	Atal, Mel, Tes, Acaf, Glas			G1, C1, C3, Voces C1, C1, C1, C3, C4, F3, cont F4; p.52-54
<i>Asaltan al jabali y lo tiran</i>			Recitativo	<i>Cadde il Cinghial essangue:</i>	Tes, Glas, Mel,			

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

					Atal			
		Aria?	<i>Questo presgio di Vittoria</i>		Atalanta	La m	3/2	Voz C1, F4; <i>Texto del aria diferente</i>
		Recitativo	<i>Così l'ingusto Re Giason oblia?</i>		Gias, Tes, Mel			
		Aria	<i>Fra' l timor di Cielo irato</i>		Meleagro			G1, C1, C3, Voz C1, F4 <i>Doux, renforçer</i> , p.58-61
	Escena IX	Recitativo	<i>Temè improvvido Rè</i>		Aca, Gias, Tes, Lin			
		Aria/Duo	<i>Pagherai misera terra</i>		Aca, Lin	Sib M	3/4	Voces Aca C3, Linc F3, cont F4
	Escena X	Recitativo	<i>Così giusto è'lconcerto</i>		Giasone, Teso			
		Aria	<i>Punge il cor con doppio stral</i>		Giasone			Voz C4, F4;
		Recitativo	<i>Ardo, et arrossirei del ardor mio,</i>		Atalanta			
	Escena XI	Recitativo	<i>Solo un cor degno del mio (A) Cieco Dio (B)</i>		Atalanta	La m	C	Voz C1, F4; <i>Da capo ABA</i>
	Escena XII	Recitativo	<i>La tua mano Atalanta</i>		Tes, Atal, Aria, e Gias			
		Aria	<i>Bellezza tiranna</i>		Teseo, Atalanta			G1, C1, C3, Voz Tes C1, At C1, F4; <i>Alternan Tes y Atal</i> , p.74-76
	Escena XIII	Recitativo	<i>Anco qui, noti sono i casi miei</i>		Gias et Aria			
		Aria	<i>Questa machina d'inganni</i>		Giasone	Mi m	3/2	Voz C4, F4
		Recitativo	<i>Giason per l'interesse</i>		Ari et Gias			
		Aria	<i>Un'anima infida (A) Si suent'uccida (B)</i>		Ariana			Voz C1, F4; <i>da Capo ABA</i>
	Escena XIV	Recitativo	<i>Diemi chi di voi vide Atalanta?</i>		Mel, Gias, Ari			
		Aria	<i>Io comincio ò Gelosia (A) Ti conozco, ti detesto (B)</i>		Meleagro			Violons G1, G1, Voz C1, F4; <i>da Capo A con , B sin</i> , p.82-84

	Escena XV	Recitativo	<i>Atalanta, e Teseo tronano insieme</i>	Aria, Gias, Mel, Atal e Tes			
		Aria	<i>Dea Triforme honor di Delo</i>	Meleagro			
			<i>Pr. Air pour les prêtres de Diane</i>		Sol M c/		G1, C1, C3, F4; p.88
		Aria	<i>Tu che vibri aurato telo</i>	Meleagro			
			<i>2ª: Air pour les memes</i>		Sol M c/		G1, C1, C3, F4; p.89-90
añadidos							
Escena 8			<i>Deh prestami Amore l'aurate</i>	Atlante			
			<i>Che miserie che stragi</i>	Linceo			
ACTO II							
		Ritornello	<i>Presto</i>		Sol M c/		G1, C1, C3, F4
<i>Escena horrida llena de espiritus y monstruos que parece el infierno</i>	Escena I	Recitativo	<i>Venni à perseguitar chi troppo amai,</i>	Medea y Niso su hijo sobre un carro tirado de dos dragones			Voz Med C1, F4
		Aria	<i>Madre mia che furia é quella</i>	Niso			Voz C1, F4; Alternan Nis y Med los dos en C1; Alterna partes cantadas con recitativo; Un solo número
		Recitativo	<i>In vano il mio perdón implorerai</i>	Medea			
		Aria	<i>Che ti feci, in che peccar?</i>	Niso			
		Recitativo	<i>Io non haurò pietà de tuoi Martiri,</i>	Medea			
		Aria	<i>Tu non sei dolce</i>	Niso e Medea			
		Recitativo	<i>Mà dove mi trasporta il mio furor</i>	Niso			
		Aria	<i>Seben mi baci</i>	Niso e Medea			
		Recitativo	<i>Ale tue voci ò figlio</i>	Medea			

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

		Aria Presto	<i>Chi mi diede gelosia (A) Il mio ben l'anima mia (B)</i>	Medea	Sol M C		Voz C1, F4; da Capo ABA
		Ritornello			Sol M C		G1, C1, C3, F4; p.9
	Escena II	Aria	<i>Occhi miei temer dovrete (A) Quelle larue che temsete (B)</i>	Giasone	Mi m C		flautas G1, G1, Voz C4, F4;; Da capo A con, B sin p.10-11
		Recitativo	<i>Giason?</i>	Gias, Acas			
		Aria	<i>Donne à torto vi pregiate</i>	Acaste	Do M C3/4		Voz C3, F4
	Escena III	Recitativo	<i>Mentre il volgo confuso</i>	Arianna			
		Aria	<i>Quando l'haurò rapida</i>	Giasone	Fa M 6/8		Voz C4, F4
	Escena IV	Recitativo	<i>Non sempre abhorrai pudica Moglie</i>	Arianna			<i>Indicación a la 5º basse</i>
		Aria Menuet	<i>Ama infido col mio core</i>	Arianna	Re m 3/4		Voz C1, F4; <i>Indicación a la 4ª haute; p.17-18</i>
					Re m 3/4		oboes G1, G1, fagot F4
			<i>Se dal sen me lo tollesti,</i>	Arianna			
					Re m 3/4		oboes G1, G1, fagot F4
			<i>Se d'un altro io fossi moglie</i>	Arianna			
					Re m 3/4		G1, C1, C3, F4
	Escena V	Recitativo	<i>La tua gente è sbarcata</i>	Linceo, Teseo			
		Aria	<i>S'il zelo è gradito,</i>	Linceo	Sol m C3/4		Voz F3, F4
	Escena VI	Recitativo	<i>Dov' è'l cor di Teseo?</i>	Teseo			
			<i>Hautb G1, Hautb C1, C3, Basson F4;</i>		Sib M 3/8		<i>Alterna con tous</i>
		Aria	<i>A'che serve la Bellezza (A) Quell'avorio, quel cinabro (B)</i>	Teseo	Sib M 3/4		Voz C1, F4
			<i>Ritornelo: poi A che serve</i>				
		Recitativo	<i>Arsindo bien, dissimular bisogna</i>	Teseo			Aparece en Escena VII R.M.23.k.3

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Aria	<i>Guida Amor afflito amante</i>	Meleagro			
Escena XIV	Recitativo	<i>Ad amico fedle dei confidarti:</i>	Acaste e Teseo			Empezca en la y termina en sol
	Aria	<i>Serpi di Gelosia</i>	Teseo	Sol M C3/2		Voz C1, fag F4, F4; p.57-59
	Aria	<i>Deh, tornate, occhi stellanti</i>	Gasone	Sol M C3/4		violín G1, Voz C4, F4; p.59-63
	Ritornello	<i>Encadenado con aria anterior</i>		Sol M 3/2		G1, C1, C3, F4; tous
<i>Adorable colina con bosque y manantiales al pie de un monte que se ve al fondo sobre la cumbre del cual aparece una parte de la Muralla de Calidón</i>						
Escena XV	Recitativo	<i>Da l'ira di Medea chi mi difender?</i>	Atalanta, Medea y Arianna			
	Aria	<i>Soffi spera, ama, accarezza</i>	Aria, Atal, Med	Sib M C		Voces alternando Ari C1, Atal C1, Med C1, F4
Escena XVI	Recitativo	<i>Qui ti mando per mia salute Il Cielo</i>	Atal, Ari			
	Aria	<i>Finisce in contento</i>	Atal, Ari	Sol m C3/4		ob/tous G1, ob/tous C1, C3, Voces Atal C1, Ari C1, fagot/tous F4; p.69-74
<i>Aquí se abrazan y se besan y se mantienen hablando juntos</i>						
Escena XVII	Recitativo	<i>Che spettacolo è questo?</i>	Mel, e Dette			
<i>Aquí la guardia conduce a Ariadna</i>						
	Recitativo	<i>Meleagro</i>	Atal, Med, Mel.			
	Aria	<i>Io ti credo empia, spergitura, (A) Incapace è la nautra (B)</i>	Meleagro	Fa M C		Voz C1, F4; da Capo ABA
Escena XVIII	Recitativo	<i>Trattarmi d'impudica, e condannarmi</i>	Atalanta			
<i>Salen del bosque ninfas y faunos, Atalanta se vuelve y les sigue</i>						
	Recitativo	<i>Voi ch'in selve innocenti</i>	Atalanta			
<i>Aquí danzan las ninfas con los faunos</i>						
	Aria	<i>Nume implacabile</i>	Atalanta			Voz C1, F4
	Aria	<i>Sarabande</i>				

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

			<i>Pr. Air para los satiros</i>		Re M 3/2	G1, C1, C3, F4; p.83	
			<i>2º. Air para los mismos</i>			G1, C1, C3, F4; C6/8 Rem -LaM-Rem ; p.84-85	
AÑADIDOS							
<i>Scena 14 pagina 59</i>	p.86-89		<i>Deh tornate occhi stellanti</i>	Gasone		G1, C1, C3, Voz C4, F4	
<i>Música totalmente diferente ala otra versión</i>	p.90-91		<i>Serpi di gelosia</i>			Voz C3, F4	
<i>Música totalmente diferente ala otra versión</i>			<i>Fortuna assitimi</i>			Voz C4, F4	
FIN DEL SEGUNDO ACTO							
ACTO III							
<i>Galeria en el apartamento de Meleagro. Ariadna entra la guardia</i>	Escena I	Recitativo	<i>Son'avvezza al Martir, nata à le pene</i>	Arianna		<i>Indicación a la 5ª basse</i>	
		Aria	<i>Soffro, e peno volonterì,</i>	Arianna	Sol m 3/4	Voz C1, F4	
	Escena II	Aria	<i>Serpi, e faci in me vibrate</i>	Meleagro	Fa M C	Voz C1, fag F4, bajo de viola F4, bc F4; p.6-9	
		Recitativo	<i>Armatevi di sdegno</i>	Meleagro	Sib M C	Voz C1, F4	
	Escena III	Aria	<i>Sol à me risponder tocca (A) Innocentee quella Bocca (B)</i>	Atalanta	Re M C3/4	f/vl G1, f/vl C1/G1, C3, Voz Atal C1, F4; p. 13-16; da Capo A con, B sin; Alterna flauta con violín y con tous	
		Recitativo	<i>Doppo i baci ch'io vidi</i>	Mel, Atal, Ari			
		Aria	<i>S'ill Ciel fù nubbilo</i>	Arianna	Sol M 3/4	Voz C1, F4; <i>Indica a la pag. 112</i>	
	Escena IV	Recitativo	<i>Supplichevol pentito</i>	Atal e Mel			
		Aria	<i>Morrò se vuoi ch'io mora</i>	Meleagro	3/2	Voz Mel C1 Atal C1, F4	
		Recitativo	<i>Deh perdonarmi homai</i>	Atalanta, Mel	La m C		
		Aria	<i>Ne l'anime Amanti</i>	Atal, Mel	La m C3/4	ob/vl G1, ob/vl G1, Voces Atal C1,	

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

								<i>Hautbois que sons sur la scene ;</i> p.48-49
		Recitativo	<i>Calidonia espugnata</i>	Tes, Gias,				
		Aria	<i>Tolsi à Colco il Vello d'oro,</i>	Giasone	Do M C		Voz C4, F4	
		Aria	<i>Spinsi á l'Orco Alme spiatate</i>	Teseo			Voz C1, F4; indica a la 5ª basse en otra tinta; Aria igual a la anterior pero con texto diferente.	
	Escena XI	Recitativo	<i>Occupata è la Reggia</i>	Aca, Linc, Tes, Gias				
		Recitativo aria a dúo	<i>Pur che baci quel labro</i>	Teseo, Giason				
		Ritornello			La m	C3/4	G1, C1, C3, F4	
		Aria	<i>Del'angustie d'un Regnante</i>	Acaste	La m	C3/4	Voz C3, F4	
	Escena XII	Recitativo	<i>Voi mi foste sin' hora</i>	Mele, Tes, Gias, Lin				
		Aria	<i>Al Ferro à l'ire</i>	Gias, Tes			G1, C1, C3, Voces Tes C1, Gias C4, cont F4; <i>Doux, tous fleutes</i> p.58-66	
	Escena XIII	Recitativo	<i>Fermatevi Guerrieri</i>	Ata, Tes, Gias, Mel				
		Aria	<i>Chi mi piace sol m'haurà</i>	Atalanta	Sib M C		Voz C1, F4	
		Recitativo	<i>Questa scielta à me tocca</i>	Atal, Tes, Mel, Gias				
	Escena XIV	Recitativo	<i>Dunque sù gli occhi miei</i>	Ari, Tes, Atal, Gias, Mel				
		Aria	<i>Arianna è di Teseo</i>	Ari, Tes			1ºVI G1, 2ºVI G1, Voz Ari C1, Tes, C1, bajo de viola F4; 1º y 2º violín alternana con 1º y 2º oboe, bajo de viola alternana con fagot también tocan juntos; p.72-75	

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

Escena XV	Recitativo	<i>Sù Giason ti prepara</i>	Med, Gias, Atal, Acaste, Mel			G1, C1/G1, C3, Voz C1, F4 Dos primeras voces Flaut alterna con tous p.77-80
	Aria Adagio	<i>Che feci ahi misero (Adagio) Germe d'un perfido (Presto)</i>	Niso, Med			
	Recitativo	<i>A si tràgico oggetto inhorridisco:</i>	Gias. Tes. Mel. Atal. Med. Niso			
	Aria	<i>Delizie de l'alma</i>	Med, Gias à 2 Ari. Tes. a 2	Do M 3/4		G1, C1, C3, Ari C1, Tes C1, Med C1, Gias C4, F4; p.83-88
	Recitativo	<i>Meleagro à te solo</i>	Atal. Mel. Gias. Tes.			
	Aria	<i>Timori, ruine,</i>	Atal. Mel. a 2 Atal. Tes. Med. Gias. a 4 Tutti	Sol M 3/4		G1, C1, C3, Atal C1, Mel C1, Ari C1, Tes C1, Med C1, Gias C4, F4; Indicaciones de oboe y fagot, doux p.90-98
AÑADIDOS						
		<i>Si deponga ogni memoria di veder</i>	Giasone	Do M C3/4		Voz C4, F4
		<i>Coronal homai felice speranza</i>	Atal. Mel.	Sol M C3/4		G1, C1, C3, Atal C1, Mel C1, F4
		<i>De la Fortuna</i>	Linceo	La m C3/4		Voz F3, F4
<i>FINE DEL DRAMA</i>						

Atalanta (Atal), Meleagro (Mel), Ariadna (Ari), Teseo (Tes), Medea (Med) Jasón (Gias), Linceo (Lin), Diana (Di), Cibeles (Cib), Nepetuno (Net)

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

VI.VI La Libertà Contenta GB-Lbl R.M.23.h.19-21

La Libertà Contenta GB-Lbl R.M.23.h.19-21

ACTO I

Set	Escena	Aria/Rec	Título	Personajes	T	C	Instrumentos
		Sinfonia	G1, C1, C3, F4; c/ primera parte segunda 3/4 Presto. La menor.				p.1-6. En la segunda partes especifica oboe en trio con fagot alterna con tous, cuando es viento solo a 3 voces
	Escena I	Recitativo	<i>Che stanchezza m'aggravi!</i>	Aspasia y Pericle			Voz Asp C1, Per C4, F4
		Aria	<i>Se l'Alma mia t'è fida, (A) la face tua di guida (B)</i>	Pericle	La m	3/4	Voz C4, F4; <i>da capo</i>
		Ritornello			La m	3/4	G1, C1, C3, F4; p.10
	Escena II	Recitativo	<i>Esule, fuggitiva</i>	Aspasia	Fa M	C	Voz C1, F4;
		Aria	<i>Se riveggo il Bell'ondo ardo (A) Basta solo un dolce sguardo (B)</i>	Aspasia	Fa M	C	Voz C1, F4; <i>Da capo</i>
	Escena III	Recitativo	<i>Chimè vien gente armata!</i>	Lisandro con Soldati e Dia	Sib M	C	
		Aria	<i>Deh stancati ò forte/sorte</i>	Aspasia	Sol m		fautas/violines [G1; C1/G1], C3, Voz C1, F4
	Escena IV	Recitativo	<i>Chi sà la Beltà di Doricle</i>	Lisandro	Re m	C	Voz C4, F4
		Aria	<i>Non reca à um Vincitor</i>	Lisandro	Re m	C	Voz C4, F4
	Escena V	Recitativo	<i>Quanti affetti discordi</i>	Alcibiade			Voz C1, F4; C final en 6/8, Re

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

									Mayor
	Aria	<i>Fortuna ti sprezzo,.... (A) Al minimo vezzo,.... (B)</i>	Alcibiade	Re M	C3/4	G1, C1, C3, Voz C1, F4; p.25-29; da Capo ABA Parte B pr.:Hautbois seul, Voz C1, F4			
Escena VI	Recitativo	<i>T'hò cercato sin hore per referirti</i>	Telamide e detto						
	Aria	<i>Due scogli d'Alabastro</i>	Alcibiade			Voz C1, F4			
	Recitativo	<i>Jo vorrei distaccarlo</i>	Telamide	Sol M	C	Voz F3, F4			
	Aria	<i>Scaccio ò Bella un' incostante, (A) Se ciò fai, no veggo amante (B)</i>	Telamide	Sol M	C3/4	Voz F3, F4; Da capo			
	Ritornello			Sol M	3/4	G1, C1, C3, F4			
Escena VII	Recitativo		Peride	Sol m	3/4	Voz C4, F4			
	Aria	<i>Quivi Aspasia lasciai, piu non</i>	Peride			Violons [G1, G1], Voz C4, F4; C, la menor; La m, C 24/16; p.36-38			
Escena VIII	Recitativo	<i>E l'Amor, & il destino</i>	Agi e detto						
Escena IX	Recitativo	<i>Qui sei tu? per qual caso</i>	Agi	Re m	C	Voz C1, F4			
	Aria	<i>E nostra Decelea</i>	Agi	Re m		G1, C1, C2, Voz C3, F4; primera parte C desde <i>Mà piu grato</i> 3/2; termina con parte instrumental; p.42-46			
<i>Orilla del río Eurotas</i>	Escena X	Recitativo	Timea	Fa M	C	Voz C1, F4			
	Aria	<i>Alcibiade non viene</i>	Timea	Fa M	3/4	Voz C1, F4			
	Menuet								
	Ritornello	<i>La Natura è troppo frate, (Menuet)</i>		Fa M	3/4	ob 1, ob 2, fag; p.48			
	Aria	<i>Dura legge in van raffrena</i>	Timea	Fa M	3/4	Voz C1, F4;			
	Ritornello			Fa M	3/4	G1, C1, C3, F4; p.49-50			
				Sib M	C	Voces C1, C4, F4			
Escena XI	Aria/Duo	<i>Doppo i turbini la calma</i>	Lisandro, Aspasia, e dta.	Sib M	C				

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

		Recitativo	<i>Mà dovev'è Lisandro</i>	Timea, Lisandro, Aspasia			
		Aria	<i>Donna che serve in corte</i>	Aspasia	Sib M	3/4	Voz C1, F4
	Escena XII	Recitativo	<i>Eccomi à piedi tuoi</i>	Alc, Tel, e fudti			
		Ensemble	<i>Infedel tu mi tradisti'...</i> Dos primeras líneas del texto pertenecen a Timea, las dos siguientes a Aspasia se interpretan a dúo a la vez. Segunda parte Lisandro <i>Gelosia se tu m', affitti</i> Con instrumentos G1, C1, C3, Voz C4, F4	Timea, Aspasian	La M	C	Primero sin; C, La Mayor Lisandro con; C, La Mayor <i>Dúo pregunta respuesta.</i>
		Aria	<i>Qual eclisse il Sol m'oscura?</i>	Alcibiade	Re M	C3/2	Voz C1, F4
		Recitativo	<i>Così v'è chi tropp'ama e troppo</i>	Alcibiade, Telamide			
		Aria	<i>Per natura hà moto instabile</i>	Telamide	La m	C	Voz F3, F4
	Escena XIV	Recitativo	<i>Ambition, riconoscenza, amore</i>	Alcibiade	Fa M	C	Voz C1, F4
		Aria	<i>Voglio amare un doppio Oggetto</i>	Alcibiade	Fa M	C3/4	fautas/violines [G1, C1/G1], C3, Voz C1, F4 alterna <i>fieu y tous</i> ; termina con solo instrumental, p.66-72
	Escena XV	Aria	<i>Non dura l'impeto d'aspra tempesta</i>	Agi	Do M	3/4	Voz C3, F4
		Recitativo	<i>Consolati Fileno</i>	Agi e Pericle			Voz C3, F4
		Aria	<i>Troppo infida', e lusinghiera (A)</i> <i>Il mio core in vano spera (B)</i>	Pericle	Re m	C	Voz C4, F4
	Escena XVI	Aria	<i>Sol havrà da me disprezzi (A)</i> <i>A lo sposo io farò vezzi (B)</i>	Timea	Sib M	c/	Voz C1, F4; <i>da Capo</i>
		Recitativo	<i>Prendo gran parte à tuoi novelli allori</i>	Timea a e Sudti			
		Dúo	<i>Mio Re sei l'oggetto</i>	Timea, Agi	Sol m	C6/4	G1, C1, C3 Voces Tim (C1) Agi (C3), F4; p.78-83

	Escena XVII	Recitativo	<i>Veggio Pericle, e mi consolo in parte</i>	Aspasia e Sudti			
		Aria	<i>Mà tu bella del tormento (A) Sin gli scetti: Amor soggetta (B)</i>	Agi	Mi m	C	VI G1, VI G1, Voz C3, F4; <i>da Capo A con, B sin</i> ; p.85-86
		Recitativo	<i>Vengo ben io dou il discorso va</i>	Per, Tim, Asp, Agi			
	Escena XVIII	Recitativo	<i>Poco m'importa ch'Agì</i>	Timea	Sol M	C	Voz C1, F4
		Aria	<i>Ciò che passa per veleno (A) Gelosa se ci tormenta (B)</i>	Timea	Sol M	C	Voz C1, F4; <i>da Capo</i>

ACTO II

<i>Patto real</i>	Escena I	Recitativo	<i>Con qual contento o Dei</i>	Telamide	Re M	C	Voz F4, F4
		Ritornello			Re M	3/2	G1, C1, C3, F4
		Aria	<i>Dolci labbra, occhi vezzosi</i>	Telamide	Re M	3/2	Voz F4, F4
	Escena II	Recitativo	<i>Telamide che porti?</i>	Alcibiade y Telamide			
		Aria	<i>Cor mio preparati (A) Penasti assai (B)</i>	Alcibiade	La M	C	Voz C1, F4; <i>da Capo</i>
	Escena III	Recitativo	<i>Ecco il mio ben</i>	Aspasia y Alcibiade			V (C1, C1) bc (F4); Empezar en menor y termina en la menor
		Aria	<i>Chi di te si può fidar?</i>	Aspasia	La m	C	1 fl (G1), 1 vl (G1), Asp (C1), bajo de viola F4; p.9-12
		Aria	<i>Tu fai torto a la beltà</i>	Alcibiade	La m	C	2 ob, 2 vl Alc (C1), fagot F4 <i>Este aria tiene la misma música que la anterior: Chi di te si può fidar</i> ; p.12-14
		Recitativo	<i>Ma qui dentro la Reggia</i>	Aspasia	Sol M	C	
		Aria	<i>Volate momenti (A) Piaci, contenti (B) Da capo A con, B sin</i>	Alcibiade y Aspasia	Sol M	C3/4	fl G1, vl G1, ob 2 G1, violon 2 G1, Alc C1, Asp C1, Basso de viole/Basson F4; (a 7 pentagramas); p.16-21

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
 Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Ritornello				Sol M	C3/4	G1, C1, C3, F4; p.22
Escena IV	Recitativo	<i>Hò bisogno di te cari Fileno</i>	Agi e Pericle				
	Aria Andante	<i>Non resiste la bellezza (A)</i> <i>S'ammolisee ogni durezza (B)</i>	Agi	Fa M	C	Voz C3, F4; <i>Da capo</i>	
Escena V	Recitativo	<i>Fingo di secondario</i>	Pericle	Re m	C	Voz C4, F4	
	Ritornello			Re m		G1, C1, C3, F4; p.28	
	Aria	<i>Bambino c'hai l'ali</i>	Pericle	Re m	C	Voz C4, F4	
Escena VI	Recitativo	<i>Tu duoresti Timea</i>	Timea y Lisandro	Sol m	C		
	Aria Andante	<i>In placido riposo</i>	Lisandro	Sol m	3/2	Voz C4, F4	
	Ritornello			Sol m	3/2	G1, C1, C3, F4; p.33	
Escena VII	Recitativo	<i>Alcibiade infedel, Agi incostante!</i>	Timea	Sib M	C	Voz C1, F4	
	Aria <i>Bourrée</i>	<i>Le mie prede mi son care</i>	Timea	Sib M	c/	Voz C1, F4	
	Ritornello			Sib M	c/	G1 (ob), C1-G1 (ob), C3, F4 (fag) alterna solo y tous; <i>Cuando es solo oboes y fagot es en trio tous a 4 voces;</i> p.37	
	Aria	<i>Ch'abborrisca la Rivale</i>		Sib M	c/	Voz C1, F4; <i>misma música que "Le mie prede"</i>	
Escena VIII	Recitativo	<i>Timea, bella Timea!</i>	Alcibiade y Timea				
	Aria/Duo	<i>Il mio cor si strugge, e sfàce,</i>	Alcibiade y Timea	La m	C	Voces C1, C1, F4	
Escena IX	Recitativo	<i>Alcibiade qui trovo?</i>	Alcibiade y Pericle				
	Aria	<i>Svenati, struggit!, combatti... (con) Ingrato il secolo, la Patria... (sin) Da capo A con B sin, ABA</i>	Alcibiade	Do M	C3/8	G1, C1, C3, Voz C1, F4; p.47-52	
Escena X	Recitativo	<i>Sott'habito di schiavo</i>	Pericle;	Mi m	C	Voz C4, F4	

		Aria	<i>È bandita da le Corti (A) V'è tai volta tolerata (B)</i>	Percle	Mi m	c/	Voz C4, F4; <i>Da capo</i> ABA <i>Segue il Ritornello se piace</i>
		Ritornello			Mi m	c/	G1, C1, C3, F4; p.55
<i>Jardín real</i>	Escena XI	Recitativo	<i>Troppo son lente à comparir</i>	Aspasia	Sol M	C	Voz C1, F4
		Aria	<i>Foschi crepuscoli,</i>	Aspasia;	Sol M	C3/4	1º ob/vl G1, 2º ob/vl G1, Voz C1, fag/bajo de viola F4; p.56-58
	Escena XII	Recitativo	<i>Odo lamata voce in sen dell'ombre,</i>	Agi, Detta, e poi Timea			
		Aria	<i>Cara notte che sospendi</i>	Rivolto a Timea	La M	3/2	Voz C3, F4;
	Escena XII	Recitativo	<i>Agi trovo felice il mio passeggio</i>	Timea, Aspasia, Agi			
		Aria	<i>Plante, Fiori Ombre che dite?</i>	Timea	Re m	C	1 fl/vl G1, 2 fl/vl G1, Voz C, bajo de viola F4; p.63-66
	Escena XIII	Aria	<i>Nocte amica al cieco Dio</i>	Alcibide	Re M	C6/4	violines [C1, C1, C3] Voz C1, F4; senza cembali; indicaciones de doux; p.67-71
	Tachado en libreto pero es correcto						
		Recitativo	<i>Mà qui d'intender parmi</i>	Alcibade;	Sol M	C	Voz C1, F4
	Escena XIV	Recitativo	<i>L'hò smarrita frà l'ombre, e in van</i>	Agi da una parte, Telamide...			
	Escena XV	Recitativo	<i>Per concertar la fuga Aspasia</i>	Aspasia y Percle			
	Escena XVI	Recitativo	<i>Doriclea, Doriclea</i>	Timea e Sudti.			
		Aria	<i>Vendetta, vendetta offesa beltà (A) Mi veggo negletta... (B)</i>	Timea	Sol M	3/4	G1, C1, C3, Voz C1, F4; <i>Da capo</i> A con, B sin; p.75-76
<i>Sigue el batel de los escuderos</i>							
ACTO III							
<i>Sigue el jardín</i>	Escena I	Recitativo	<i>Offesi il caro Amico</i>	Telamide	Do m	C	Voz F3, F4
		Aria	<i>El' Amicizia placido nume,</i>	Telamide	Do m	3/2	Voz F3, F4

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
 Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Escena II	Recitativo	<i>Glorie del sesso mio,</i>	Tim Tel			
		Ritornello			Sib M	C	G1, C1, C3, F4; p.8-9
		Aria	<i>I tuoi vanni Arcier volante (A) S'allontani in un istante (B)</i>	Timea			Voz C1, F4; <i>da Capo</i> ABA
Montañosa y desierta	Escena III	Recitativo	<i>Favorisce Timea la nostra fuga</i>	Aspasia e Pericle			
		Aria/Duo	<i>Amor in contenti (A¹) Soaivi tormenti (A²) Tranquillin le menti (B) Da Capo A¹A²BA² A¹ dos oboes y fagot con los cantantes, A² tous con 4 instrumentos G1, G1, C3, F4; B solo con oboes y fagot y vuelta a A¹</i>	Aspasia, Pericles	Sol m	C3/4	ob G1, ob C1/G1, C3, Asp (C1), Per (C4), fag/bc F4; p.13-20; instrumentos alternan con voz
	Escena IV	Recitativo	<i>Fugge l'ingrata, e lascia</i>	Alcibiade	Re m	C	Voz C1, F4
		Ritornello			Re m	C	G1, C1, C3, F4; p.23
		Aria	<i>Ciò che il Cielo al mondo diede</i>	Alcibiade;	Re m	C	Voz C1, F4
	Escena V	Recitativo	<i>Che fai 'qui neghittoso?</i>	Telamide e Sudto.			
		Aria	<i>E sempre a cure infeste... (con) Non mancano rempeste... (sin) Da capo ABA A con, B sin</i>	Alcibiade	Sol M	C	1º oboe G1, 1º violín G1, Voz Telamide (F3), F4; p.28-30
	Escena VI	Recitativo	<i>Alcibiade dov'è?</i>	Lisandro e Telamide			
		Aria	<i>Di Donna gelosa (A) Un Alma amorosa (B)</i>	Lisandro	Do M	6/8	Voz C4, F4; <i>da Capo</i>
	Escena VII	Recitativo	<i>Più penso à questo caso,</i>	Agi, e Lisandro			
	Escena VIII	Recitativo	<i>Non sono il primo Ré che Sparta miri</i>	Agi			
		Aria <i>da capo</i>	<i>Non si dolga del veleno (A) All'incendio al fin soggiace (B) Da capo A con instrumentos, B sin</i>	Agi;	La M	C	G1, C1 C3, Voz C3, F4; indicaciones de pp.; p.37-40; alterna instrumentos con voz
Sala real	Escena IX	Recitativo	<i>Incredibili mi par ciò che mi narri</i>	Alcibiade, e Telamide			

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Aria	<i>Per punir i miei Rivalli</i>	Alcibia	Sol M	c/	Voz C1, F4; p.43
	Ritornello			Sol M	c/	G1, C1, C3, F4; p.44
	Aria	<i>Per rifarmi dell'Ingrate Misma música que Per punir aria anterior</i>		Sol M	c/	Voz C1, F4; p.45
Escena X	Recitativo	<i>Ecco Timea</i>	Telamide, Alcibiade			<i>En libretto aparece al final de escena IX en música escena X</i>
	Aria	<i>Non só risolvere</i>	Timea	La m	C3/8	fautas [G1, G1] Timea (C1), F4; p.46-50
	Recitativo	<i>La Corona la tenta</i>	Timea, poi Lisandro Alcibiade, e....			
	Aria	<i>Sesso infido sesso ingrato (A) Fede, Zelo, Amor non giova (B)</i>	Lisandro	Sib M	C	G1, C1, C3, Voz C4, F4; <i>Da capo A con instrumentos, B sin;</i> p.54-55
Escena XI	Recitativo	<i>Timea tu sei felice:</i>	Tim, Alc, e Tel			
	Aria/Duo	<i>Mi lasci, mi sprezzi</i>	Timea, Alcibiade a 2	Fa M	3/4	Voces [Tim C1, Alc C1], F4;
Escena XII	Recitativo	<i>Che lo maltratti Atene,</i>	Telamide	Re m	C	Voz F3, F4
	Aria	<i>Prometeo legato</i>	Telamide	Re m	3/4	Voz F3, fag F4, bc F4; p.62-63
Escena XIII	Aria	<i>A portar dure catene</i>	Aspasia	Re M	C3/2	G1, C1, C3, Asp (C1), F4; p.64-67
	Recitativo	<i>Aspasia hò core; hò petto</i>	Asp, Per frà le Guardie			
	Aria	<i>Fortuna inviperita</i>	Pericle	La M	C	Voz C4, F4;
Escena XIV	Recitativo	<i>Posso di voi dolermi Aspasia bella,</i>	Agi e Sudti			
	Ritornello			Do M	3/4	G1, C1, C3, F4
	Aria	<i>Tu mi sforzi ó gelosia (A) Torni pur al patrio lido (B)</i>	Agi	Do M	3/4	Voz C3, F4; <i>Da capo ABA</i>
Escena XV	Aria Adagio e Grave	<i>Ho risolto di godere; (A) Con lusinghe menzognere (B) Da capo ABA</i>	Alcibiade	Fa M	C	Voz C1, F4;

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

			<i>A partir de Son chimere indicación de presto</i>				
	Recitativo	<i>Timea, Cara Timea</i>		Alc, después Tim, e Sudti.			
	Ensemble Gavotta	<i>Se mi diede amor</i>		Tim			Voz C1, F4; bajo ostinato
		<i>Doppo lunghi infausti giri</i>		Asp			Voz C1, F4
		<i>Dominar un ampio Stato</i>		Tim, Agi			Voces C1, C3, F4
		<i>Trà perigli e trà sventure</i>		Asp, Per			Voces C1, C4, F4
	Ritornello						
	Aria	<i>Dan Sirene allettatrici</i>		Alc	La m	c/	G1, C1, C3, F4
	Ensemble	<i>Cure acerbe, ombre infelici</i> <i>A modo de coral</i>		Tim, Alc, Agi			Voz C1, F4
	Aria	<i>Sciolgo il laccio</i>		Alc			Voces C1, C1, C3, F4
	Ensemble	<i>Tranquillata ogni tempesta</i> <i>A modo de coral</i>		Alc, Asp, Per			Voz C1, F4
							Voces C1, C1, C4, cont F4

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

VI.VII I Trionfi del fato GB-Lbl R.M.23.i.3-5

I Trionfi del fato GB-Lbl R.M.23.i.3-5							
Set	Escena	Aria/Rec	Título	Personajes	C	T	Instrumentos
ACTO I							
		Sinfonía	<i>Primera parte c/ Re mayor empieza Grave piano; Segunda parte 3/4, Presto Fote Termina Adagio</i>				G1, C1, C3, F4; p.2-6
<i>Amplio campo florido, con un agradable bosque en el que se puede ver un árbol con ramas de oro consagrado a Proserpina</i>	Escena I	Recitativo	<i>Questo è il termine ò Figlio</i>	Venus & Enea por el aire en una nuve	Re M	C	
		Aria	<i>Vanne, e spera, in tuo favore (A) Sin nell'ombra del l'oblio (B)</i>	Ven.	Re M	C	G1, C1, C3, Voz C1, F4; da Capo A con B sin
<i>Eneas y la Sibila de Cumas dentro de su cueva</i>	Escena II	Recitativo	<i>Per riveder chi mi diè vita io passo</i>	En.	Re m	C	Voz C1, F4
		Aria Grave	<i>Tenerzze deh cessate (A) La pietà che al cor dà legge (B)</i>	En.	Re m	C	Voz C1, F4; Da capo
		Recitativo	<i>Enea che vuoi, che tenti?</i>	Sib. En.		C3/2	Violines sin cembalo
		Recitativo	<i>Qual voci! Qual portenti</i>	En			
			<i>Enea che fai? Che pensi?</i>	Sib			
			<i>Tu divina mia scorta</i>	En			
			<i>Del l'Orco la Porta</i>	Sibil			C1, C1, C3, Voz C1, F4 Instrumentos con notas

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Ritornello			La M	C	G1, C1, C3, F4
	Aria/Duo	<i>Forite, brillante</i>	En. Sibil	La M	C	Voces C1, C1, F4; C; Paginación tinta p.33-34... Paginación lapiz f.15f-16f
	Recitativo	<i>Amante sfortunata</i>	Lav disfrazada de hombre Africano	La m	C	Voz C1, F4;Paginación lapiz f.25f-26f, Paginación tinta p.35-37 tiene partes tachadas
	Aria Andante	<i>Ancor vivo? ancor respiro</i>	Lavinia			1v G1, 2v G1, Voz C1, F4; C, re menor segunda parte 3/2; paginación a lapiz p.26f-27v, paginación en tinta 37-40
	Ritornello	<i>Alterra tous con seul</i>		Re m	C	G1, C1/G1, C3, F4; Continuación del ritornello en la paginación de lapiz f.27v
<i>Cabañas de pastores ocupadas por los rútilos con la tienda de Turno</i>	Escena VI	Recitativo	Jaiiba	Sib M	C	Voz C3, F4;Paginación lapis f.35; tinta p.41-42
	Ritornello			Sib M	3/4	G1, C1, C3, F4
	Aria	<i>Fanno Guerra all'alma mia (A) Contro me voi gl'irritate (B) da Capo ABA</i>	Jarbas	Sib M	3/4	Voz C3, F4; p.43-44; Paginación lápiz f.36
	Escena VII	Recitativo	Turn e Jarb			Paginación nueva f.31v-32v El final desde Jarb "Parliam prima à Latino" no aparece
	Escena VIII	Recitativo	Aca, Jarb, Tur			f.32v, incompleta falta el final de Jarba desde Vado à Latín
	Aria	<i>Se t'ostini à tormentarmi</i>	Jarbas			
	Recitativo	<i>Il Genitor m'offende</i>	Turun. Aca.			

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

		Aria	Guerra vuol lo sdegno audace; (A) Se Bellona alza la face, (B) Da capo ABA A con instrumentos, B sin	Turmo	Do M	3/4	ob/tous G1, ob/Tous C1/G1, C3, Voz C1, fag/tous F4; Paginación tinta p.51-53 paginación lápiz f.33f-34f
	Escena IX	Recitativo	Turbine spaventoso	Acate	Sol M		Voz C4, F4; tachado Paginación tinta 54
		Recitativo	Turbine spaventoso	Acate			Paginación lápiz f.37f
		Aria	Chi prevede i venti Trati,	Acaste	Sol M		Voz C4, F4; está incompleto tachado; Paginación tinta 54 pagina 55 no localizada
		Aria	Chi prevede i venti Trati,	Acaste			Paginación lápiz f.37f
	Escena X	Recitativo	Fatate à miei rriposi	Dido	Re m	C	Voz C1, F4; paginación lápiz f.20v-21f
		Aria	Dove ò crudo errando vai?	Dido	Re m	C3/2	flautas [G1, G1] Voz C1, F4; paginación tinta p.57,60; paginación lápiz f.21f-22v Alternativa fleus con tous
	Escena XI	Recitativo	Tutto e perso Didon	Lav, e Did			Pagina tinta p.61-63, pagina lápiz f.23f-24f
		Aria Menuet	Piangi in van sepolta polve	Did	Sol m	3/4	Voz C1, F4; Paginación tinta 63-44; Paginación lápiz f-24f- 24v
			La pietà que mal impieghi		Sol m	3/4	oboes G1, G1, F4
			Non pensar dei che la face		Sol m	3/4	oboes G1, G1, F4
	Escena XII	Recitativo	A che pensò Didone?	Lavinia			

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

		Aria	<i>Luci Belle a pena viste</i>	Lavinia			Voz C1, F4; Paginación tinta 67-68 paginación lápiz 38f Recitativo anterior tachado termina "sue colpe a parte"
		Recitativo	<i>E'! Rogo di Sicheo, eh'Enea l'accede:</i>	Lavinia			
	Escena XIII	Recitativo	<i>Quanto vano, e fallace</i>	Latino			Paginación lápiz f.28, Paginación en tinta 69-70
		Aria	<i>Tra scogli procellosi</i>	Latino			
	Escena XIV	Recitativo	<i>S'è ver, che tu destini al Frigio Enea</i>	Turno, Lat e Jarbas			Paginación lápiz f.30f-31f Paginación tinta p.73-75 Tachado desde Jarb "Trovo quei sensi, e generosi" vuelve en "Lodo I tuois sensi"
		Aria	<i>Stringa l'alme i cori annodi</i>	Turn, Lat	2		
	Escena XV	Recitativo	<i>Che ti par di Latino?</i>	Turn, e Jarb			
		Aria	<i>Non perder il tempo</i>	Turno			
	Escena XVI	Recitativo	<i>Non sò chi sia Costui</i>	Did e Jarb			
		Aria	<i>E la speme un dolce mal,</i>	Dido	Sol M	C	Voz C1, F4; Tinta p.82-83; lápiz f.41v-42f; tiene una parte central tachada
	Escena XVII	Recitativo	<i>Potea peggio trattarmi?</i>	Jarba	Do M	C	Voz C3, F4; Pagina tinta 84-85; Lápiz f.42v-43f
		Ritornello	<i>Solo escrita linea de bajo</i>		Do M	C	G1, C1, C3, F4; Paginación lápiz f.43
		Aria	<i>Vendetta mio Cor</i>	Jarba			
	Escena XVIII	Aria	<i>Chi vuol Barca (A) O dorme la Parca (B) da Capo ABA</i>	Caronte	Fa M	C3/2	Voz F4, F4; paginación tinta 89-90; paginación lápiz f.19f-19v

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

Escena XIX	Recitativo	<i>Ardo di rivederti</i>	En, Sibilla			
	Aria	<i>E facile il salto</i>	Sibilla			
	Recitativo	<i>Per via di precipizi à gloria vassi</i>	En, Sib			
<i>Mostrando el ramo de oro a Caronte</i>						
<i>Eneas descendiendo de la nave</i>						
	Aria Andante	<i>De vostri contenti Al final Indica si ritorna al segno In dietro</i>	Enea			ob/fl/tous G1, ob/fl/tous C1/G1, C3, Voz C1, fag/tous F4; Paginación tinta p.94-98 Alterna entre <i>Hautb, fleute y tous</i> ; paginación lápiz f.16v-18v
Escena XX	Recitativo	<i>Balze precipitose, ermi dirupi</i>	La Sibilla			
	Aria	<i>Chi si vuol ornar d'Allori</i>	La Sibilla			
AÑADIDOS						
		<i>Danno i Colpi all'Adamante</i>				Paginación lápiz f.29
	Turno	<i>Confuso mi sento e'l Cor</i>	Tur	Fa M	C	Paginación lápiz f.31 Voz C1, F4;
	Recitativo	<i>Approvo amico prence il tuo Con siglio</i>	Jar, Tur Aca			
	Recitativo	<i>Ancor mesto ancor solo</i>	Did, LAV.			Paginación lápiz f.39f-39v
<i>Aquí danzan diversos spiritus con lo que se da Fin al primer acto</i>						
ACTO II						
	Menuet			Do M	C3/4	G1, C1, C3 F4; p.1f-1v
	Aria	<i>Al voler del Dio Bambino</i>	Sib	Do M	3/4	Voz C1, F4
	Recitativo	<i>Ama l'Eroe Troiano</i>	Sib, LAV			
	Aria	<i>Dove Amor i Lacci aduna</i>	Sib	Do M	C3/4	Voz C1, F4; Misma música que aria anterior

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

<i>Orilla del río Nómico con su desembocadura en el mar</i>	Escena I	Recitativo	<i>Armi felici, e gloriose un tempo</i>	Lav armada con las armas de Enea	La m	C	Voz C1, F4
		Ritornello			La M	C3/4	G1, C1, C3, F4; p.4
		Aria	<i>Dà quest'Armi resa audace (A) E se l'anima seguace (B) A solo, B con Instrumentos</i>	Lavinia	La m		Voz C1, bc F4 y C3: 3/4, Parte B G1, C1, C3, voz C1, F4; C3/2 l termina solo instrumentos; p.4-7
	Escena II	Recitativo	<i>Se non m'inganno, parmi</i>	Jarb, e Tur			<i>En el guión está tachado</i>
	Escena III	Recitativo	<i>Jarba crede á Didon, che poi l'inganna:</i>	Turno			<i>En el guión está tachado</i>
		Aria	<i>Cio c'hò dà credere(A) S'io non credo, sono il Martire (B)</i>	Turno	Sol M	C	Voz C1, F4; <i>Da capo</i> <i>En el guión está tachado</i>
	Escena IV	Recitativo	<i>Del, chi mi porge alta?</i>	Lav, Jarb, e Tur, e después Eneas en un esquife			Voz C1, F4; <i>En el guión está tachado</i>
		Aria	<i>Vieni, e taci vil rifiuto</i>	Jarba	Do M	C	Voz C3, F4; <i>En el guión está tachado</i>
		Recitativo	<i>Enea voi mi credete: ah foss'io desso</i>	Lav. Jarb. Tur. En			<i>En el guión está tachado; solo hasta que Jarba dice Mi par fuor di se stesso</i>
		Aria	<i>E tempo, ch'io ti lasci</i>	Lav	La M	C	Voz C1, F4; <i>Empieza con Ma' che discorro e come posso</i>
	Escena V	Recitativo	<i>Ferma Clearte ferma</i>	Did, Tur, Jarb, Lav			<i>En el guión está tachado en parte</i>
		Aria	<i>Estinguete acque funeste</i>	Lavinia	Re M	C3/4	flautas [G1-G1], Voz C1, F4; p.17-21

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Recitativo	<i>Parla con l'onde, et io discorro à venti:</i>	Did. Lav. Jarb.			<i>En el guión está tachado en parte</i>
Escena VI	Recitativo	<i>Non cosi tosto Elisa</i>	Jarb, e Did			<i>En el guión está tachado</i>
	Ritornello	<i>En el guión está tachado en parte</i>		Mi m	C	G1, C1, C3, F4; p.23
	Aria	<i>Canto ad Aspide crudele (A)</i> <i>Alma sorda et infedele (B)</i>	Jarba	Mi m	C	Voz C3, F4; <i>da Capo</i> ABA; <i>En el guión está tachado en parte</i>
Escena VII	Recitativo	<i>Tiranni del mio Sesso</i>	Dido			Voz C1, F4; C, Do mayor
	Aria	<i>Dolci, cari, vitall' (A)</i> <i>Scordar rà tutti i mali (B)</i>	Dido	Do M	C	ob G1, vl G1, Voz C1, F4; p.26-29; <i>da capo</i> A con <i>strumentos B sin</i>
	Ritornello			Do M	c/3/8	G1, C1, C3, F4; p.29-30
Escena VIII	Recitativo	<i>Questo Figlio son quelle,</i>	Ven y En			
	Aria Menuet	<i>Fuor de le Generi</i>	Venus	La m	3/4	Voz C1, F4
	Menuet			La m	C3/4	G2, C1, C3, F4; p.33
	2º Aria	<i>Un volto amabile</i>	Venus	La m	3/4	Voz C1, F4
	Ritornello					
<i>Venus parte, los Amorini (cupidos) vuelan y las Naiades se sumergen en el agua</i>						
Escena IX	Recitativo	<i>Due volte dá gli abissi</i>	Enea	Fa M	C	Voz C1, F4
	Aria	<i>Più tosto esser morto</i>	Enea	Fa M	C	Voz C1, F4

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

					de Turno, después Did, Jarb por otro lado			
	Aria	<i>Fide Plante, ombre segrete</i>		Dido	Sol M	C	Voz C1, F4	
	Recitativo	<i>Turno sol con Didon? Entro in sospetto:</i>		Jarba. Mer			Voz C3, F4	
	Aria	<i>Elisa p'etè</i>		à Did	Mi m	3/2	violines [G1, G1] Voz C1, F4; p.66-69	
	Recitativo	<i>Oh Dei ch'infedelà!</i>		Jarb. Did.				
	Aria	<i>D'un cor che tadora</i>		Mer.				
	Recitativo	<i>Tu s'aspiri à Didon, Lavinia offendi</i>		Did. Merc. Jarb.				
	Recitativo	<i>Così Turno mi tratta?</i>		Jarba	La m	C	Voz C3, F4	
	Aria	<i>Puniro l'atroce inganno (A) Et à Voi, che l'accendeste, (B)</i>		Jarba	La M	C	G1, C1, C3, Voz C3, F4; p.71-74; da Capo A con B sin; parte B en 3/4	
	Recitativo	<i>Dove resta Clearte? Ahí quanto lunghi</i>		Did, poi Lav, et En				
	Aria	<i>Mi struggo</i>		Lat. Did.	Fa M	C3/2	f1/v1 G1, f1/v1 G1, Voces Did C1, Lav C1, F4; Alterna Fleu con Viol también hay tous p.76-80	
<i>Eneas se acerca a Lavinia y Dido</i>								
	Recitativo	<i>Ohimè</i>		Lav. Ene				
	Aria Grave	<i>Negli abissi del Averno</i>		Ene.	Re m		Voz C1, F4; C en la parte de cantante pasajes en 24/16; indicación si va sub al segno ne fine pag 102	
	Recitativo	<i>Tu vedi il passo, ove ridotta sei</i>		Dido	Do M	C	Voz C1, F4; tachado	
	Escena XIX							

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Aria	<i>Nudo Arcier d'alma sprezzante (A)</i> <i>No haà più ch'un sol Amante (B)</i>	Dido	Do M	C	Voz C1, F4; tachado; da Capo
	Ritornello			Do M	C	G1, C1, C3, F4
<i>Venus en apariencia de Lavinia, y con ropa de jardinera</i>	Escena XX	Recitativo	<i>Quanta forza hà l'amore in sen materno!</i>	Sol M	C	Voz C1, F4
	Aria	<i>Quel fior che vago</i>		Sol M	C	Voz C1, F4
	Escena XXI	Recitativo	<i>Eccola</i>	Ven. Tur		
	Aria	<i>Letà funesta</i>	Ven.	Sol M	C	Voz C1, F4
	Recitativo	<i>Si che Lavinia è questa</i>	Tur			Voz C1, F4;
	Aria	<i>La spina resta</i>	Ven.	Sol M	C	Voz C1, F4
	Recitativo	<i>Lavinia?</i>	Tur. Ven.			
	Aria	<i>Deh cessate d'ocultarvi</i>	Tur			Voz C1, bc F4/C3
	Recitativo	<i>Non t'intendo Ecco il Ré</i>	Ven. Tur.			
	Escena XXII	Recitativo	<i>Dove corron di Turmo</i>	Sol M	C	Voz C1, F4
	Aria	<i>Tace l'aria, il mar riposa</i>	Lat	Sol M	C3/4	Voz C1, fag F4, bc F4; p.94-96
	Recitativo	<i>Dove la troverò?</i>	Tur. Lat.			
	Aria	<i>Celarm'il conforto</i>	Tur.	Sib M	C	Voz C1, F4
	Sarabande					
		<i>Sarabande para los Jardineros y Jardineras</i>		Fa M	3/4	G1, C1, C3, F4; p.99-100
AÑADIDOS						
	Recitativo	<i>Fermati Così dunque Enea</i>	Did, En,			p.102-103
	Aria/Duo	<i>Cor vagon te instante</i>	Did , En	Fa M	C	Voz C1, C1, F4
Scena 15, Dido y después Jarba	Recitativo	<i>Così tu mi condanni o sorte se mirar</i>	Did, Jar			
	Recitativo	<i>E fiar ver che no possa</i>	Jarba	Re M	C	Voz C3, F4

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Aria	<i>Per punir tua crudeltà (A) Che peggior del tuo rigor (B)</i>	Jarba	Re M	C	Voz C3, F4; da Capo
Aquí se vuelve a la página 85 Venus en apariencia de Lavinia	Ritornello			Re M	C	G1, C1, C3, F4
<i>Aquí los jardineros y las jardineras bailando dan fin al segundo Acto</i>						
ACTO III						
<i>Pórtico sostenido por columnas</i>	Escena I	Recitativo	<i>Il tratto è disleal, mà nel'unici</i>	Lat e Jarb		
		Aria	<i>Hà l'eterna provvidenza</i>	Latino	La m	3/4 Voz C1, F4
	Escena II	Recitativo	<i>Jarba è tempo : soffrire</i>	Turno	Do M	C Voz C1, F4
		Ritornello			Do M	C G1, C1, C3, F4
		Aria	<i>Tu rompesti (A) Per punir (B)</i>	Jarba	Do M	C Voz C3, F4; da Capo ABA
	Escena III	Recitativo	<i>Cieli! ch'udii? Che disse? à Turno in faccia</i>	Tur, e poi Did		<i>Parte de recitativo añadido en un papel pegado</i>
			<i>Después de haberla mirado de arriba a abajo</i>			
		Recitativo	<i>Reina a Dio,</i>	Tur. Did,		
		Aria	<i>Apri in vano la bocca amorosa (A) Gira altrove la tu actena (B)</i>	Tur.	Fa M	C6/8 1ob G1, 1vi G1, Voz C1, F4; p.9-11; da capo A con B sin
	Escena IV	Recitativo	<i>Gioco dell'Inconstanza,</i>	Dido	Re m	C Voz C1, F4
		Aria	<i>Arcier che m'hai ferita (A) Che far dir questa vita. (B)</i>	Dido	Re m	C 2o VI G1, fag F4, Voz C1, F4; p.12-15; da Capo A con B sin
	Escena V	Recitativo	<i>Mi fà trovar Clearte</i>	Enea	Sib M	C Voz C1, F4
		Aria	<i>Infelice è chi s'affanna (A) Mai la Gloria non inganna (B) Da capo A con instrumentos B sin</i>	Enea	Fa M	C3/2 G1, C1, C3, Voz C1, F4; p.16-19
	Escena VI	Recitativo	<i>Mentre passavo al Porto</i>	Aca, e Detto		<i>Tachada toda la escena es recitativo</i>

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Escena VII	Recitativo	<i>Enea dove s'avvia? forse al Giardino</i>	Lavi, et En				<i>Hay dos paginas añadidas con recitativo nuevo mismo texto</i>
		Aria	<i>Ciò che tocca, vove, lega,</i>	Enea	Sol m	C		Voz C1, F4
	Escena VIII	Recitativo	<i>Io t'amero sin c'haurò cor nel petto,</i>	Lav				Voz C1, F4; Tachado
		Aria	<i>Voi sarete consolati (A) S'ammollir gli Astri (B)</i>	Lav	Fa M	C		Voz C1, F4; <i>da capo</i> ABA
			<i>Tu l'Arbitro sarai d l'amor mio?</i>	Lav				<i>Recitativo Añadido</i>
		Ritornello			Re M	C		G1, C1, C3, F4
	<i>Playa del mar Tirreno con naves de de Getulos a lo lejos</i>	Recitativo	<i>Mi fide Schiere à l'Armi</i>	Jarba con numeroso sequito de capitas y otros oficiales				
		Chiamata				C		Tambori F4
		Butta sella				c/		Trompetas C3
	<i>Mientras sobre la escena se lucha la llamada</i>	Aria	<i>A terra, à terra.</i>	Coro de oficiales	Re M	C		Para la orquesta G1, C1, C3, F4 Para los oficiales de Jarbas Voces C1, C3, C4, F4, cont F4; F4; p.26-28; <i>Tachado</i>
		<i>Aquí es escucha los gritos de las mujeres, que se lamentan de algun violencia</i>						
		Recitativo	<i>Ma che rumore è questo, e d'onde viene?</i>	Jarb. Uno de los capitanes	Sol M	C		Jarba C1, Uno de Capitani F4, cont F4; <i>Tachado</i>
	Dido con su mujer, giados a la fuerza por una escuadra de Getulos y Jarbas.	Recitativo	<i>Didone frà le mie Genti?</i>	Jarb e Did				<i>Tachado</i>
		Aria	<i>E tenero, e placabile (A) Bell O'cchio, che sà piangere, (B)</i>	Jarba	Mi m	C		Voz C3, F4; <i>Da capo</i>

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Escena XI	Recitativo	<i>Laurento è in mandì di Turno, Egli hà</i>	Lav e Jarb			Tachado
		Aria	<i>Mi dice la speranza,</i>	Lav	Sol M	C3/8	Voz C1, F4; Tachado
		Recitativo	<i>Voi servite di scorta à la Reina,</i>	Jarb.			Voz C3, F4; añadido subito la marcha
		Aria	<i>Questa man d'un Rè s'appresta</i>	Jarb	Re M	C	Voz C3, F4; Tachado
		Marche	<i>p.36 Trombe [G1, C1, C3, F4], Timpani: c/ Do Mayor p.37 para los oboes sobre la escena pour, G1, C1, C3, F4; c/, Re Mayor p.38 Marcha para la orquesta G1, C1, C3, F4 c/, Re Mayor</i>				Al final del todo <i>In Questo mentre le Trombe Suonano, et i Timpano suonano la loro ordinaria Marchia</i>
	Escena XII	Recitativo	<i>Distratta In più pensierì</i>	Didone			Voz C1, F4;
		Aria	<i>La speranza tutti inganna,</i>	Didone	La m	C	Voz C1, F4
		Ritornello			La M	C	G1, C1, C3, F4; p.42
	Plaza del palacio real de Laurento con el palacio en un lado con la puerta cerrada	Recitativo	<i>Sire é la Vita tua l'Alma del Regno</i>	Lav, e Lat			Tachado
		Aria/Duo	<i>Si consoli il cor che geme</i>	Lat e Lav	Re m	C	Voces C1, C1, F4; Tachado
	Turno seguido de los Rutulos que dan caza unos pequeño grupo de Latinos avanzados, los cuales huyen disperos a través de la escena después Eneas con una escuadra de troyanos	Ritornello			Re M	C3/4	G1, C1, C3, F4; p.48
		Aria	<i>Dell'Armi irritate</i>	Tur	Re M	3/4	(ob/tous) G1, (ob/tous) C1/G1, C3, Voz C1, (fag/tous) F4; p.49-51
		Recitativo	<i>Ecco la Reggia: In vano</i>	Tur. Ene.			Tachado
<i>Aquí se están retirando los Rutulos, huyendo de Acaste y de los Troyanos. Turno tras alguna resistencia se retira por la puerta donde entra y Eneas lo sigue</i>							
	Templo de Júpiter	Escena XV	Recitativo	<i>E dove nato sei?</i>	Lat, e Lav		Tachado

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Recitativo	<i>Poiche serbarmi in</i>	Lat, Lav			Recitativo añadido
Escena XVI	Aria	<i>I Globi stellanti</i>	Aca	Re m	C3/4	Voz C4, F4; Tachado
	Recitativo	<i>Latin prendi conforto</i>	Aca. Laví.			Tachado desde Latino "Dei, ch al Latino assistete"
	Aria	<i>Mi dolsi, m'afflissi:</i>	Lat.	La m	C3/4	fautas [G1, G1] Voz C1, F4; p.59-61; Tachado
Escena XVII	Recitativo	<i>Richiamato da' flutti</i>	Enea, Jarb, e detti.			Tachado
	Recitativo	<i>Dei ch'al</i>	Lat			Añadido
	Aria	<i>Mi dice la speranza ch'un di</i>	Lav	Sol M	C3/8	Voz C1, F4; Añadido
		<i>Richiamo di stige</i>	En. Lat. Lav			Añadido
		<i>No' ma' non vuole l'Amor che sia d'Enea</i>	Did, Jar. Lat			Añadido
	Ritornello			Sib M		G1, C1, C3, F4
	Aria/Duo	<i>Speranza nel mio core</i>	Lav y Ene	Sib M	C	Voces C1, C1, F4
	Recitativo	<i>Amor, che fai, che tardi?</i>	Jarb.			Tachado
Escena XVIII	Recitativo	<i>Dido sola mancavi</i>	Did, e Detti			Tachado
	Recitativo	<i>Bella sea tes poc anzi io mi svelai</i>	Jarb			Añadido
	Aria	<i>Tempeste serene,</i>	à 2	La M	C3/4	oboes (G1, G1), Voces C1, C3, fag F4; p.68-71
Tras un trueno que sacude todo el templo y asusta los personajes con la expectativa de alguna desgracia, desciende en una nube brillante Jupiter con gran sequito de deidades	Escena Ultima	Recitativo	Che Sento?	Lav. Did.		Tachado desde Godete Anime Illsutri

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

	Recitativo	<i>Giubilo, e dul'hanno il lor moto alterno;</i>	Gio.			
	Aria	<i>Gira il Mondo, e cambia Scene</i>	Gio.	Re M	C	Voz F4, F4
	Aria	<i>Mi da piacer vitale</i>	Lavi	Re M	c/	Voz C1, F4
		<i>Premier Air pour les suivans de Jupiter</i>		Re M	c/	G1, C1, C3, F4; p.76
	Aria	<i>Se duol sin'hor soffersi,</i>		Re M	c/	Voz C1, F4
<i>El baile de las deidades y de los seguidores de Júpiter dan fin a la ópera</i>						
AÑADIDOS						
Scena 2ª Turno e Jarba	Aria	<i>Tu rompesti disciogliesti i sacri (A)</i>		Do M	C3/4	Voz C3, F4; <i>Da capo</i>
Scena XI Lavín e Jarba	Aria	<i>Questa man questa mand'un (A) E' mio cor intanto resta (B)</i>		Re M	C	Voz C3, F4; <i>Da capo</i> ABA
<i>Con el baile de las diosas y los dioses finaliza el drama</i>						

VII Óperas por años

A continuación se presenta una serie de tablas con información sobre las óperas estrenadas los mismos años que las óperas objeto de estudio en la presente investigación.

Para realizar las tablas he consultado la base de datos de corago (<http://corago.unibo.it>) Universidad de Bologna y la de Opening Night! Opera & Oratorio Premieres (<http://operadata.stanford.edu>) de la Universidad de Stanford. Para completar la información se he consultado también la base de datos del RISM.

Lamentablemente parece que la mayoría de óperas se han perdido lo que hace imposible tener una información más completa sobre la información de la ópera.

En los presentes años se estrenaron hasta 253 óperas en su gran mayoría en Italia o de compositores italianos. Un número muy reducido incluyen el fagot entre sus plantillas.

El uso del fagot en ellas es escaso. En general las óperas francesas que he podido consultar ya que existen ediciones de la época, utilizan fagot pero nunca de manera solista, siempre reforzando los bajos y en grandes grupos instrumentales

A parte de las óperas de Steffani y las francesas tan solo 3 especifican el uso del fagot en sus plantillas. Las tablas incluyen dos tipos de sombreado: uno más claro para las óperas de las que se tiene información sobre instrumentación y otro más oscuro en las que se sabe que se utiliza el fagot.

Estas tablas merecen un estudio más profundo que se sale de las posibilidades del trabajo.

VII.1 1689

No	Autor	Título	Libretista	País	Teatro	Información
1	Carlo Francesco Pollarolo	Alarico, re de' Goti		Italia	Teatro dei Temperati (Verona)	D-WINTj 38; S (4), A, T (2), B (2), orch
2	Heinrich Ignaz Franz Biber	Alessandro in Pietra	Francesco Maria Raffaellini	Austria	Salzburgo	Sin información en RISM
3	Alessandro Scarlatti	L'Amazzone corsara, o vero L'Alvilda	Giulio Cesare Corradi	Italia	Palazzo Reale (Nápoles) 06/11/1689	I-MC 5-F-7 (Solo cuerda)
4	Bernardo Sabadini	Amor spesso inganna	Aurelio Aureli	Italia	Teatro Ducale (Parma)	Sin información en RISM
5	Giuseppe Felice Tosi	Amulo e Numitore	Adriano Morselli	Italia	Teatro Grimani a San Giovanni Grisostomo (Venecia) 11/01/1689	Sin información en RISM
6	Carlo Pallavicino	Antiope	Steffano Benedetto Pallavicino	Alemania	Opernhaus am Salvatorplatz (Múnich) 14/02/1689	US-Wc M1500.p273 A6 (Solo cuerda)
7	Nicolaus Adam Strungk	L'Antiope	Steffano Benedetto Pallavicino	Alemania	Dresden	Sin información en RISM
8	Carlo Francesco Pollarolo	Antonino e Pompeiano	Giacomo Francesco Bussani	Italia	Accademia degli Erranti (Brescia) 02/02/1689	Sin información en RISM
9	Antonio Caldara	L'Argene	Paolo Emilio Badi	Italia	Accademia ai Saloni (Venecia) 05/1689	Sin información en RISM
10	Johann Philipp Förtsch	Das/Das betrubte und erfreute Cimbria	Christian Heinrich Postel	Alemania	Schauplatz am Gänsemarkt (Hamburg)	Sin información en RISM
11	Johann Philipp Förtsch	Cain und Abel	Christian Heinrich Postel	Alemania	Schauplatz am Gänsemarkt (Hamburg)	Sin información en RISM
12	Johann Philipp Krieger	Cephalus und Procris		Alemania	Neu-Augustusbürg Schlosstheater (Weissenfels)	Sin información en RISM
13	Henry Purcell	Dido and Aeneas	Nahum Tate	UK	Josias Priest's Schoolfor Young Ladies (Chelsea)	GB-Lam MS 25a: S, A, T, B, Coro S (2), Coro A, Coro T, Coro B, vl (2), vla, b, ob (2), bc; Inslp (Ar) CDN-Lu GM/AR 310
14	Giacomo Antonio Perti	Dionisio Siracusano	Antonio Salvi	Italia	Teatro Ducale (Parma)	Sin información en RISM
15	Anónimo	L'Erminta pastorella; (Scherzo dramático)		Praga	(Praga)	Sin información en RISM
16	Jean-Baptiste Moreau	Esther	Jean Racine	Francia	École de Saint-Louis (Saint-Cyr-l'École)	F-Pn RES F-541 / La copia de Philidor que se encuentra en Inslp no especifica uso de fagot y

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

							prácticamente no tiene observaciones de instrumentación parte de uso de violín y flautas en algunos pocos números
17	Giuseppe Fabbrini	La fede ne' tradimenti	Girolamo Gigli	Italia	Collegio Tolomei (Siena) 12/02/1689		Sin información en RISM
18	Anónimo	Le fortunate sventure; (Comedia)	Giuseppe Fivizzani	Italia	Accademici Cadenetinel Corso di Tintori (Firenze) 29/01/1689		Sin información en RISM
19	Teofilo Orgiani	Le gare dell'inganno e dell'amore	Paolo Emilio Badi	Italia	Teatro Zane a San Moisè (Venecia) 05/02/1689		Sin información en RISM
20	Marc'Antonio Ziani	Il gran Tamerlano	Giulio Cesare Corradi	Italia	Teatro Grimani di Santi Giovanni e Paolo (Venecia)		Sin información en RISM
21	Giovanni Maria Pagliardi	Il Greco in Troia	Matteo Noris	Italia	Teatro di viadella Pergola (Florencia) 29/01/1689		Sin información en RISM
22	Agostino Steffani	Henrico Leone	Ortensio Mauro	Alemania	Schlosstheater (Hanover) 30/01/1689		GB-Lbl R.M.23.h.7-9 S (4), A (2), T, B (2), vl (2), vla, b, fl (2), ob (2), fag, tr (3), timp
23	Prospero Mazzi	Laerte Porsenna		Italia	Mantua		Sin información en RISM
24	Domenico Giovanni Sebenico	Leonida in Sparta		Italia	Teatro Regio (Turin)		Sin información en RISM
25	Agostino Steffani	La lotta d'Ercole con Acheloo; (Divertimento dramático)	Ortensio Mauro	Alemania	Schlosstheater (Hanover)		GB-Lbl R.M.23.h.14 S (2), A (2), vl 1, vl 2, vla, b, fl (2), ob
26	Anónimo	Il Narziso; (Favula pastoral)		Italia	Mantova 10/05/1689		Sin información en RISM
27	Johann Kuhnau	Orpheus		Alemania	Schauplatz im Brühl (Leipzig)		Sin información en RISM
28	Michel-Richard de Lalande	Le Palais de Flore		Francia	Théâtre du Tranon (Versailles)		Sin información en RISM
29	Paolo Biego	Pertinace (Publio Elio Pertinace)	Pietro d'Avverara	Italia	Teatro Vendramin di San Salvatore (Venecia) 29/01/1689		Sin información en RISM
30	Antoni Draghi	Pigmalone in Cipro	Nicolò Minato	Austria	Hofburg (Viena) 13/01/1689		Sin información en RISM
31	AA.VV	Il ratto d'Europa	Giulio Cesare Grazzini	Italia	Teatro Bonacossi (Ferrara)		Sin información en RISM
32	Giuseppe Maria Righi	Il riposo d'Italia; (Trattamento musicale)	Tommaso Stanzani	Italia	(Bologna)		Sin información en RISM
33	Antonio Draghi	Il riposo nelli disturbi; (Serenata)	Nicolò Minato	Austria	Hofburg, Tanzsaal (Viena)		Sin información en RISM
34	Antonio Draghi	La Rosaura overo Amore figlio dell'gratitudine	Ottavio Malvezzi	Austria	Hoftheater (Viena) 19/02/1689		Sin información en RISM
35	Giacomo Antonio Pertì	La Rosaura	Antonio Arcoleo	Italia	Teatro Sant'Angelo (Venecia)		US-Wc M1500.p437 R6

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

					13/01/1689	(solo cuerda) D-S-WI Mus.4188 (solo cuerda)
36	Alessandro Scarlatti	La serva favorita	Giuseppe Maria Buini	Italia	Pratolino (Firenze) Villa	Sin información en RISM
37	Pietro Porfiri	Lo schiavo Fortunato in Algeri	Michel Angelo Gasparini	Italia	Teatro di Santa Margherita (Treviso)	Sin información en RISM
38	Domenico Gabrielli	Silvio, re degli Albani	Pietro d'Avverara	Italia	Teatro Regio (Turin)	Sin información en RISM
39	Antonio Draghi	Il Talemaco, ovvero Il valore coronato	Ottavio Malvezzi	Alemania	Fugger Residenz (Augsburg) 21/11/1689	Sin información en RISM
40	Domenico Gabrielli	Teodora clemente	Adriano Morselli	Italia	Teatro Ducale (Pienza)	Sin información en RISM
41	Pascal Collasse	Théâis et Péleé	Bernad le Bovier de Fontenelle	Francia	Opéra (Paris) 01/01/1689	La segunda edición de J.B. Christophe Ballard disponible en inslp tan solo especifica el uso del fagot en un número junto a toda la orquesta. A lo largo de la ópera especifica el uso de: violines, trompeta, flautas de pico, flautas alemanas, oboes, tímboles
42	Antonio Lombardini	Il trionfo di Amore e di Marte	Paolo Emilio Badi	Italia	Teatro Zane a San Moisè (Venecia) 15/01/1689	Sin información en RISM
43	Povl Christian Schindler	Der vereinigte Götterstreit	Peter Anton Buchard	Dinamarca	Sophie Amalienborg Slot (Copenhague)	Sin información en RISM
44	Johann Philipp Förtsch	Xerxes in Abydus; (ópera/singspiel)	Christian Heinrich Postel	Alemania	Schauplatz am Gänsemarkt (Hamburg)	Sin información en RISM

44 obras escénicas; 24 Italia, 10 Alemania, 4 Austria, 3 Francia, 1 Dinamarca, 1 Republica checa, 1 Inglaterra

VII.II 1690

Nº	Autor	Título	Libretista	País	Teatro	Información
1	Anónimo	Almansorre o sia Il pregiudizio che nasce dal mancar di parole	Giovanni Matteo Giannini	Italia	Bologna 01/01/1690	https://archive.org/detail/s/bub_gb_YnfEJMpDz05C (Libreto) Sin información en RISM
2	Paris Francesco Alghisi	L'amor di Curzio per la patria	Giulio Cesare Corradi	Italia	Teatro Grimani a San Giovanni Grisostomo (Venecia) Ca. 15/01/1690	Sin información en RISM
3	Flavio Carlo Lancciani	Amore e gratitudine	Pietro Ottoboni	Italia	Palazzo della Cancelleria (Roma) 03/09/1690	Sin información en RISM
4	Alessandro Scarlatti	Gl' amori fortunati ne gl'equivoci	Domenico Filippo Contini	Italia	Palazzo Altieri in Cannaregio (Venecia) 10/10/1690	Sin información en RISM
5	Anónimo	Apollo su l'Anfriso; (favula pastorale)	Comenico Repetta		Gustalla	Sin información en RISM
6	Johann Philipp Förtsch	Bajazeth und Tamerlan ; (ópera/singspiel)	Christian Heinrich Postel, Christopher Marlowe	Alemania	Schauplatz am Gänsemarkt (Hamburgo)	Sin información en RISM
7	Francesco Gasparini	Bellerofonte	Giuseppe Maria Conti	Italia	Collegio Clementino (Roma)	Sin información en RISM
8	Giacomo Antonio Pertì	Brenno in Efeso	Antonio Arcoleo	Italia	Teatro Vendramin di San Salvatore (Venecia) 04/01/1690	Sin información en RISM
9	Bernardo Pasquini	La caduta del regno delle amazzoni; (fiesta teatral)	Giuseppe Domenico de Totis	Italia	Palazzo Colonna (Roma) ca. 15/01/1690	GB-Lbl Add. 16150-16152; S (9), A (2), T (3), B (3), VI (2), VIIa, VIc, tr (2)
10	Antonio Draghi	La chioma di Berenice		Austria	Hofburg (Viena) 28/08/1690	Sin información en RISM
11	Johann Sigismund Kusser	Cleopatra	Friedrich Christian Bressand	Alemania	Rathaus (Brunswick)	Sin información en RISM
12	Marc Antonio Ziani	Creonte	Rinaldo Cialli	Italia	Teatro Sant'Angelo (Venecia) 27/12/1690	Sin información en RISM
13	Pietro Antonio Galerini	Dalisa		Italia	Teatro Bonacossi (Ferrara)	Sin información en RISM
14	Pascal Collasse	Enée et Lavinie	Bernard Le Boyvier de Fontenelle	Francia	Opéra (Paris)	La edición de Ballard de 1690 especifica el uso de fagot en algunos números pero nunca en un aria a solo. Además especifica uso de <i>flautas alemanas</i> y de plico, oboes, <i>taille</i> de oboe, violines, cromorno aparte de trompetas y

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

							tambores; imslp
15	Alessandro Scarlatti	Gli equivoci in amore, o vero La Rosaura	Giovanni Battista Lucini	Italia	Palazzo dell' Cancelleria (Roma) 12/1690	GB-Lbl Add. 31513 GB-Lbl Add MS 14167 imslp; la edición de Robert Ethner (Breitkopf 1885) no especifica uso de fagot	Sin información en RISM
16	Giuseppe Antonio Bernabei	L'Eraclio		Alemania	Opernhaus am Salvatorplatz (Munich) 05/02/1690		Sin información en RISM
17	Marc'Antonio Ziani	La Falsirena	Rinaldo Cialli	Italia	Teatro Sant'Angelo (Venecia) 15/01/1690		RISM solo excepts voz y bajo
18	Anonimo	Il falso nel vero		Italia	(Perugia)		Sin información en RISM
19	Bernardo Sabadini	Il favore degli dei	Aurelio Aureli	Italia	Teatro Ducale (Parma) 25/05/1690		Sin información en RISM
20	Giuseppe Fabbrini	La forza d'amore	Girolamo Gigli	Italia	Collegio Tolomei (Siena)		Sin información en RISM
21	Anonimo	I gemelli rivali; (melodrama)	Pietro Averara	Italia	Regio Teatro (Torino)		Sin información en RISM
22	Giovanni Battista Bassani	La Ginevra, infanta di Scozia	Giulio Cesare Grazzini, Ludovico Ariosto	Italia	Teatro Bonaccosi (Ferrara)		Sin información en RISM
23	Bernardo Sabadini	La gloria d'amore	Aurelio Aureli	Italia	Palazzo Farnese, Giardini (Parma) 24/05/1690		Sin información en RISM
24	Giuseppe Boniventi	Il gran Macedone	Giulio Panzeri	Italia	Teatro Tron di San Cassiano (Venecia) 14/12/1690		Sin información en RISM
25	Johann Philipp Krieger	Der Grossmütige Scipio	Nicolo Minato	Alemania	Neu-Augustsburg Schlosstheater (Weissenfels)		Sin información en RISM
26	Giovanni Battista Brevi	Iarba impazzito	Giovan Battista Bottalino	Italia	Bergamo, Teatro in fiera 18/08/1690		Sin información en RISM
27	Giuseppe Felice Tosi	L'idea di tutte le perfezioni	Lotto Lotti	Italia	Teatro Ducale (Piacenza)		Sin información en RISM
28	Giuseppe Felice Tosi	L'incoronazione di Serse	Adriano Morselli, Pierre Cornelle	Italia	Teatro Grimani a San Giovanni Grisostomo (Venecia) 26/12/1690		Sin información en RISM solo excepts voz y bajo
29	Giacomo Antonio Pertì	L'inganno scoperto per vendetta	Francesco Silvani	Italia	Teatro Vendramino di S. Salvatore (Venecia) 28/12/1690		RISM solo excepts voz y bajo
30	Antonio Caldara	La libertà nelle catene; (comedia per musica)	Donato Antonio Leonardi	Italia	Palazzo duchessa di Zagario (Roma) 01/1695		Sin información en RISM
31	Anónimo	La mensa degli dei		Italia	(Vicenza)		Sin información en RISM
32	Anónimo	Il Moccone podestà del Bagno a Ripoli ovvero Dall'ardire la fortuna; (drama burlesco)		Italia	Teatro degli Accademici Sorgenti (Firencia)		Sin información en RISM
33	Anónimo	La moglie del fratello; (drama boschereccio)	Francesco Silvani	Italia	Accademici Volanti (Firencia) 03/1690		Sin información en RISM
34	Johann Philipp Förtsch	Der Irender Ritter Don Quixotte de la Mancía	Hinrich Hirsch, Miguel de Cervantes Saavedra	Alemania	Schauplatz am Gåsemarkt (Hamburgo)		S-Uu Volk. mus. i hs. 70:6; S, B, VI 1, b, hautecontre, taille, bc

VII.III 1692

Nº	Autor	Título	Libretista	País	Teatro	Fecha estreno
1	Anónimo	Alma fida in amore ottien vittoria			12/11/1692	Sin información en RISM
2	Carlo Agostino Badia	L'Amazzone corsara, o vero L'Avvilda	Giulio Cesare Corradi	Austria	Komödienhaus (Innsbruck)	Sin información en RISM
3	Giovanni Paolo Colonna	Amliccare in Cipro	Alessandro Gargiuria	Italia	Teatro Malvezzi (Bologna) 01/12/1692	Sin información en RISM
4	Carlo Agostino Badia	Amor che vince lo sdegno, ovvero Olimpia placata	Aurelio Aureli	Italia	Teatro Capranica (Roma) 09/02/1692	Sin información en RISM
5	Clemente Monari	G'amori innocenti	Flaminio Parisetti	Alemania	Brunswick	Sin información en RISM
6	Johann Sigismund Kusser	Andromeda	Friedrich Christian Bressand	Alemania	Schauplatz (Brunswick)	Sin información en RISM
7	Johann Sigismund Kusser	Ariadne	Friedrich Christian Bressand	Alemania	Schauplatz (Brunswick)	RISM solo excepts voz y bc
8	Pascal Collasse	Astrée (et Céladon)	Jean de La Fontaine	Francia	Opéra (Paris)	RISM solo excepts voz y bc
9	Bernardo Sabadini	Circe abbandonata da Ulisse	Aurelio Aureli	Italia	Teatro Ducale (Piacenza)	Sin información en RISM
10	Johann Georg Conradi	Die Eroberung der Burg Zion	Christian Heinrich Postel	Alemania	Schauplatz am Gänsemarkt (Hamburg)	Sin información en RISM
11	Johann Georg Conradi	Die Eroberung des Tempels	Christran Heinrich Postel	Alemania	Schauplatz am Gänsemarkt (Hamburg))	Sin información en RISM
12	Antonio Fidi Pietro	Il Dioclete		Italia	Palermo	Sin información en RISM
13	Paolo Magni	Endimione		Italia	Lodi 24/11/1692	Sin información en RISM (perdida)
14	Giovanni Bononcini	L'Eraclea, o vero Il ratto delle Sabine		Italia	Roma 12/01/1692	RISM solo excepts
15	Bernardo Pasquini	L'Eudossia	Alessandro Pollioni	Italia	Seminario Romano (Roma) 06/02/1692	RISM solo excepts voz, violín y bc
16	Henry Purcell	The Fairy Queen	William Shakespeare	U.K.	Duke's Theatre, Dorset Garden (Londres)	GB-Lam MS3; S (7), A (3), T (2), B (5), Coro S, Coro A, Coro T, Coro B, vl 1, vl 2, vla, fl (2), ob (2), tr, timp, bc
17	Giovanni Frezza	La fede creduta tradimento	Michel Angelo Gasparini	Italia	Teatro di San Moisè (Venecia) 09/1692	Sin información en RISM
18	Antonio Draghi	Fedelta e generosita	Niccolò Minato	Austria	Horbург, Tansaal (Viena)	Sin información en RISM
19	Giuseppe Domenico	Flavio Cuniberto	Noris Matteo	Italia	Palermo Según otras fuentes estrenada en 1681	Sin información en RISM
20	Giacomo Antonio Perti	Furio Camillo	Matteo Norris	Italia	Teatro Vendramin di San Salvatore	Sin información en RISM

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

21	Francesco Quesneda	Gelidaura			Italia	(Venecia) 02/02/1692	Sin información en RISM
22	Alessandro Scarlatti	Gerone tiranno di Siracusa	Aurelio Aureli		Italia	Teatro Grimani di Santi Giovanni e Paolo (Venecia) 12/01/1692 Palazzo Reale (Nápoles) 04/11/1692	RISM solo excepts voz y bc
23	Carlo Francesco Pollaro	L'Ibraim sultano	Adriano Morselli, Jean Racine		Italia	Teatro Grimani di Santi Giovanni e Paolo (Venecia)	Sin información en RISM
24	Antonio Giannettini	L'ingresso alla gioventù di Claudio Nerone	Giovanni Battista Neri		Italia	Teatro Fontanelli (Modena) 4/11/1692	Sin información en RISM
25	Carlo Francesco Pollaro	Tolè, regina di Napoli	Giulio Cesare Corradi		Italia	Teatro Grimani di Santi Giovanni e Paolo (Venecia) 18/11/1692	Sin información en RISM
26	Johann Sigismund Kusser	Jason	Friedrich Christian Bressand		Alemania	Schauplatz (Brunswick)	US-Wc M1500.K96 J3: V (X), vl (2), vla, bc, ob (2), fag, clno (2), timp
27	Cemente Monari	La Libussa	Flaminio Parisetti		Alemania	Theater des Fürstliches Lust-Hauses Salzdahlén (Wolfenbüttel)	Sin información en RISM
28	Carlo Francesco Pollaro	MarcAntonio	Matteo Noris		Italia	Teatro Falcone (Genova) 19/09/1692	Sin información en RISM
29	Johann Philipp Krieger	Mars und Irene	Philipp Christian Heustreu		Alemania	Neu-Augustusburg Schlosstheater (Weissenfels)	Sin información en RISM
30	Bernardo Sabadini	Il Massimino	Aurelio Aureli		Italia	Teatro ducal de Parma	Sin información en RISM
31	Antonio Draghi	Il merito uniforma i geni	Niccolò Minato		Austria	Augarten (Viena) 22/07/1692	Sin información en RISM
32	Clemente Monari	Il Muzio Scevola	Niccolò Minato		Alemania	(Brunswick)	Sin información en RISM
33	Johann Sigismund Kusser	Narcissus	Gottlieb Fiedler		Alemania	(Brunswick)	Sin información en RISM
34	Giovanni Bononcini	La nemica d'amore fata amante; (Serenata)	Silvio Stampiglia		Italia	Palazzo Colonna (Roma)	D-MÜs SANT Hs 600: S, A, B, vl 1, vl 2, vla, bc
35	Giacomo Perti	Nerone fatto cesare	Noris Matteo		Italia	Teatro San Salvatore (Venecia) 27/12/1692	US-Wc M1500.P437 N3 (Case); V (8), vl (2), vla, bc, tr
36	Carlo Agostino Badia	La ninfa Apollo	Francesco de Lemene		Italia	(Roma)	Sin información en RISM
37	Carlo Francesco Pollaro	Onorio In Roma	Giovanni Matteo Giannini		Italia	Teatro San Giovanni Grisostomo (Venecia) 03/02/1692	D-AN VI g 39; S (3), A (3), T, B, vl 1, vl 2, vla (2), b, bc
38	Domenico Giovanni Sebenico	Oppresso sollevato			Italia	Teatro Grimani di Santi Giovanni e Paolo (Venecia) 04/02/1692	Sin información en RISM
39	Francesco Ballarotti	Ottaviano in Sicilia	Ercole Pesci		Italia	Teatro Palazzo Comunale (Reggio Emilia) 29/04/1692	Sin información en RISM
40	AA. VV.	Il Pausania	Giroldano Frisari		Italia	Crema	Sin información en RISM
41	Giacomo Griffino	La pazzia d'Orlando	Ludovico Ariosto		Italia	Teatro dell'Accademia (Lodi)	Sin información en RISM
42	Agostino Steffani	Le rivali concordi	Ortenzio Mauro		Alemania	Schlosstheater (Hanover) 02/1692	GB-Lbl R.M.23.k.2-4; S (7), A (2), T, B (2), vl 1,

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

43	Marc'Antonio Ziani	Rosalinda	Antonio Marchi	Italia	Teatro Sant'Angelo (Venecia) 15/11/1692	vl 2, vla, b, fl (2), ob (2), fag, b-vla	
44	Carlo Agostino Badia	La Rosaura	Ottavio Malvezzi	Austria	Komödienhaus (Innsbruck) 04/1692	I-Nc Rari 6.5.9; V (X), Coro B (X), orch	
45	Giovanni Frezza	La Rosiclea		Italia	Teatro Onigo (Treviso) 10/1692	Sin información en RISM	
46	Pirro Albergati	La serenata		Italia	Palazzo Bentivoglio (Bologna)	Sin información en RISM	
47	Carlo Ambrogio Lonati Paolo Magni	Scipione Africano	Niccolò Minato	Italia	Regio Teatro (Milan) 03/02/1692	Sin información en RISM	
48	Cataldo Amodei	La sirena consolata (serenata)	Prerruccio Andrea	Italia	Napoles	Sin información en RISM (perdida)	
49	Johann Georg Conradi	Der tapffere Kayser Carolus Magnus	Christian Heinrich Postel	Alemania	Schauplitz am Gänsemarkt (Hamburg)	Sin información en RISM	
50	Alessandro Scarlatti	La Teodora Augusta	Adriano Morselli	Italia	Palazzo Reale (Napoles) 06/11/1692	D-Hs ND VI 2612; S (5), A, T (3), Coro S, Coro A, Coro T, vl 1, vl 2, vla, tr, bc	
51	Anónimo	Il Tirinto	Anonimo	Italia	Accademici Efimeri (Florenca)	Sin información en RISM	
52	Antonio Lotti	Il trionfo dell'innocenza	Rinaldo Cialli	Italia	Teatro Sant'Angelo (Venecia) 26/12/1692	Sin información en RISM	
53	Antonio Draghi	Le varietà di fortuna in Lucio Iunio Bruto	Niccolò Minato	Austria	Theater in der Favorita (Viena) 18/06/1692	Sin información en RISM	
54	Giuseppe Antonio Bernabei	Vaticinio di Apollo e Diana		Alemania	Opernhaus am Salvatorplatz (Munic)	Sin información en RISM	
55	Antonio Draghi	Il vincitor magnanimo, Tito Quintio Flaminio	Niccolò Minato	Austria	Hofburg, Tanzsaal (Viena) 27/11/1692	Sin información en RISM	
56	Johann Philipp Krieger	Der wiederkehrenden Phöbus; (singspiel)				Sin información en RISM	

56 óperas: 33 Italia; 13 Alemania; 6 Austria; 1 U.K., 1 Francia y 2 sin identificar estreno

VII.IV 1693

Nº	Autor	Título	Libretista	País	Teatro	Fecha estreno
1	Anónimo	L'Alfonso		Alemania	Bayreuth	Sin información en RISM
2	Carlo Francesco Pollarolo	Amage regina de' Sarmati	Giulio Cesare Corradi	Italia	Teatro San Angelo (Venecia) 10/11/1693	Sin información en RISM
3	Alessandro Scarlatti	L'amante doppio, o vero Il ceccobimbi		Italia	Palazzo Reale (Nápoles) 25/04/1693	RISM excepts
4	Alessandro Scarlatti	L'amico dell'amico è nemico di se stesso	Anónimo	Italia	Nápoles 18/01/1693	Sin información en RISM
5	Carlo Campelli	Amore fra gli impossibili	Girolamo Gigli	Italia	Privato teatro duca di Zagario (Roma) 02/01/1693	Sin información en RISM
6	Antonio Draghi	L'amore in sogno, ovvero Le nozze d'Odai	Niccolò Minato	Austria	Theater in der Favorita (Viena) 29/06/1692	Sin información en RISM
7	Giovanni Battista Bassani	Gli amori tra gl'odii	Marc'Antonio rimena	Italia	Teatro del Temperati (Verona)	perdida http://www.libos.se/arts/folders/Opera-htm1.htm
8	Giovanni Marco Martini	Appio Claudio	Adriano Morselli	Italia	Teatro Sant'Angelo (Venecia)	Sin información en RISM
9	Giovanni Lorenzo Lullier	Applauso musicale; (serenata)	Francesco Maria Paglia	Italia	Piazza di Spagna (Roma)	Sin información en RISM
10	Carlo Grua	L'Arsinoe	Matteo Norris	Alemania	Kleines Kurfürstliches Theatre (Dresde)	Sin información en RISM
11	Giovanni Maria Pagliardi	Attilio Regolo		Italia	Vila Medicea (Pratolino) 06/09/1693	Sin información en RISM
12	Carlo Francesco Pollarolo	Gl'avvenimenti d'Erminia e di Clorinda	Giulio Cesare Corradi, Torquato Tasso	Italia	Teatro Grimani di Santi Giovanni e Paolo (Venecia) 07/01/1693	Sin información en RISM
13	Carlo Luigi Pietragrua	Camillo generoso		Alemania	Dresde	Sin información en RISM
14	Francesco Ballarotti	Il cuor del leone, o sia La stella di prima grandezza	Carlo Benaglio	Italia	Bergamo; Otras fuentes 1692	Sin información en RISM
15	Henry Desmarests	Didon	Louise-Geneviève Gillot de Saintonge	Francia	Opéra (París) 11/09/1693	SK-Uu Vok. mus. i hs. 15; V (X), orch GB-Cu MS.Add.9410; strings (5 parts), 2 flautas, 2 oboes, 1 trompeta; imslp
16	Georg Bronner	Echo und Narcissus	Friedrich Christian Bressand	Alemania	Schauplatz am Gänsemarkt (Hamburg)	Sin información en RISM
17	Carlo Francesco Pollarolo	La forza della virtù	Dominico David, Francesco Saverio De Rogatis	Italia	Teatro Grimani a San Giovanni Grisostomo (Venecia)	Sin información en RISM

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

18	Johann Philipp Krieger	Ganymedes und Juvental; (serenata)	Philipp Christian Heustreu	Alemania	Neu-Augustusburg Schlosstheater (Weissenfels)	Sin información en RISM
19	Johann Georg Conradi	Genericus	Christian Heinrich Postel	Alemania	Schauplatz am Gänsemarkt (Hamburg)	Sin información en RISM
20	Giacomo Griffini	La Gosmena		Italia	Lodi	Sin información en RISM (perdida)
21	Johann Georg Conradi	Der Grosse König der Africanischen Wenden Genericus, Als Rom- und Karthagens Überwinder	Christian Heinrich Postel	Alemania	Theater am Gänsemarkt (Hamburg)	Sin información en RISM
22	Johann Philipp Krieger	Herkules unter den Amazonen	Friedrich Christian Bressand	Alemania	Neu-Augustusburg Schlosstheater (Weissenfels)	Sin información en RISM
23	Antonio Draghi	L'imprese dell'Achille di Roma		Austria	Hofburg, Tansaal (Viena) 22/1/1693	Sin información en RISM
24	Johann Georg Conradi	Der königliche Prinz aus Prohlen Sigismundus	Christian Heinrich Postel, Pedro Calderón de la Barca	Alemania	Schauplatz am Gänsemarkt (Hamburg)	Sin información en RISM
25	Agostino Steffani	La liberta contenta	Ortensio Mauro	Alemania	Schlossstheater (Hanover) 03/02/1693	GB-Lbl R.M.23.19-21: S (2), A, T (2), B, VI 1, VI 2, VIa, b, fl (2), ob (2), fag
26	Antonio Draghi	La madre degli dei	Niccolò Minato	Austria	Audartes (Viena) 22/07/1693	Sin información en RISM
27	Marc-Antoine Charpentier	Médée	Thomas Cornelle	Francia	Opéra (Paris)	La edición de Christophe Ballard de 1694 disponible en imslp específica uso de fagot aunque nunca en arias a solo. Además específica uso de violines, flautas, flautas alemanas, oboes, tambores y trompetas, fagotes, timbales, bajo de viola, bajo de flautas
28	Giovanni Bononcini	La nemica d'amore fatta amante; (serenata)	Silvio Stampiglia	Italia	Palazzo Colonna (Roma)	D-MÜs SANT Hs 600; S, A, B, VI 1, VI 2, VIa, bc
29	Alessandro Scarlatti	Il nemico di se stesso		Italia	Teatro Capranica (Roma)	Sin información en RISM
30	Nicolaus Adam Strungk	Nero	Paul Thiemich, Giulio Cesare Corradi	Alemania	Schauplatz im Brühl (Leipzig)	Sin información en RISM
31	Giacomo Antonio Periti	Nerone fatto Cesare	Matteo Norris	Italia	Teatro Vendramin di San Salvatore (Venecia)	US-Wc M1500.P437.N3 (Case); V (8), VI (2), VIa, bc, tr D-SWI Mus.4189; S (4), A, T (2), B, VI (3), VIa (2), VIc, b, ob (2), fag (2), tr

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

32	Carlo Francesco Pollario	Onorio in Roma	Giovanni Matteo Giani, Pierre Corneille	Italia	Teatro Grimani a San Giovanni Grisostomo (Venecia)	(2), cnto, cemb, theorb
33	Nicolaus Adam Strungk	Phocas	Christian Ludwig Boxberg	Alemania	Schauplatz im Brühl (Leipzig)	Sin información en RISM
34	Philipp Heinrich Erlebach	Die Plejades, oder Das Siebengestirne	Friedrich Christian Bressand	Alemania	Schauplatz (Brunswick)	perdida http://www.libros.se/arts/folders/Operor-html.htm
35	Johann Sigismund Kusser	Porus	Friedrich Christian Bressand, Jean Racine	Alemania	Schauplatz (Brunswick)	Sin información en RISM
36	Antonio Pancotti	La rivalita della prudenza e della fortuna; (serenata)		Austria	Luxenburg	Sin información en RISM
37	Giacomo Griffino	Rosmene		Italia	Teatro dell'Accademia (Lodi)	Sin información en RISM
38	Anónimo	Il senso abbattuto		Italia	Accademia degli Uniti (Venecia) 04/1693	Sin información en RISM
39	Joachim Meiern	Die siegende Grossmut	Anton Ulrich von Braunschweig	Alemania	Schlosstheater (Hanover)	Sin información en RISM
40	Barnardo Sabadini	I sogni regolati d'amore; (serenata)		Italia		Sin información en RISM
41	Bernardo Sabadini	Talestri innamorata d'Alessandro Magno	Aurelio Aureli	Italia	Teatro Ducale (Piacenza)	Sin información en RISM
42	Antonio Lotti	Il trionfo dell'innocenza	Rinaldo Cialli	Italia	Teatro Sant'Angelo (Venecia)	Sin información en RISM
43	Johann Philipp Krieger	Wettstreit der Treue	Friedrich Christian Bressand	Alemania	Schauplatz (Brunswick)	Sin información en RISM

43 óperas: 21 Italia; 16 Alemania, 4 Austria; 2 Francia

VII.V 1695

Nº	Autor	Título	Libretista	País	Teatro	Información
1	Martino Bitti	L'accademia festeggiante	Francesco Maria Corsignani	Italia	Teatro della Pergola (Florencia) 09/07/1695	Sin información en RISM
2	Anonimo	L'adone		Italia	Teatro Obizzi (Padova)	Sin información en RISM
3	Flavio Carlo Lanciani	L'amante combattuto	Giulio Cesare Vaini	Italia	Casa del marques Vaini (Roma)	Sin información en RISM
4	Giovanni Andrea Spinola	Amare e fingere, o sia il Prasilmene				Sin información en RISM
5	Conrad Meller	Amore cangiato		Italia	Venecia 10/1695	Sin información en RISM
6	Antonio Draghi	Amore da Senno, over Le sciochezze d'Ippoclide	Donato Cupeda	Austria	Hofburg, Tanzsaal (Viena)	Sin información en RISM
7	Giovanni Bononcini	Amore non vuol diffidenza; (serenata)	Silvio Stampiglia	Italia	Palazzo Colonna	D-B Mus.ms2191; S (2), A, vl (2), bc
8	Henry Desmarests	Les amours de Mornus	Joseph-François Duché de Vancy	Francia	Opéra (Paris)	Edición de Ballard primera edición 1695 Copia de Philidor Versalles (1700-1705)
9	Angelo Domenico Lignani	L'anfitrione di Plauto	Francesco Fasoli	Italia	Teatro Regio (Turín) 27/10/1695	Sin información en RISM
10	Alessandro Besozzi	Antemio in Roma	Giacomo Battistini	Italia	Novara	Sin información en RISM
11	Pietro Romolo Pignatta	Asmiro, re di Corinto	Pietro Romo Pignatta	Italia	Teatro Grimani di Santi Giovanni e Paolo (Venecia)	Sin información en RISM
12	Andrea Giovanni Spinola	L'aspasia				Sin información en RISM
13	Agostino Steffani	Baccanali		Alemania	Piccicciolo Teatro Elettoral (Hanover)	GB-Lbl R.M.23.f.16; S (7), A, B, vl 1, vl 2, vla, b, fl (2), ob
14	Pascal Collasse	Ballet des saisons	Jean Pic	Francia	Opéra (Paris)	Copia Philidor 1695 Edición de Ballard primera edición 1695
15	Anonimo	La Carchia maga	Giovanni Maria Mozzetti	Italia	Teatro d'Onigo a S. Martino (Treviso)	Sin información en RISM
16	Antonio Draghi	La chioma di Berenice	Nicolò Minato	Austria	Augarten (Viena)	A-Wn Mus.-Hs.18888 Mus
17	Johann Philipp Krieger	Chronus, Apollo, Fortuna, Constantia; (serenata)	Philipp Christian Heustreu	Alemania	Neu-Augustusburg Schlosstheater (Weissenfels)	Sin información en RISM
18	Anonimo	Il ciclope	Roberti Girolamo conde Frigimelica	Italia	Obizzi (Padova)	Solo un aria en RISM
19	Tommaso Bernardo Gaffi	Il Clearco in Negroporte	Antonio Arcoleo	Italia	Teatro Capranica (Roma) 18/01/1695	Solo un aria en RISM
20	Reinhard Keiser	Clelia; (singspiel)	Friedrich Christian Bressand	Alemania	Rathaus (Brunswick)	Sin información en RISM
21	Alessandro Melani	Il conte d'Altamura, ovvero Il vecchio geloso		Italia	Casino da S. Marcos (Florencia) 09/07/1695	Sin información en RISM

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

22	Pietro Romolo Pignatta	La Constanza vince il Destino 15/10/1695	Pietro Romo Pignatta	Italia	Teatro Grimani di Santi Giovanni e Paolo (Venecia)	Sin información en RISM
23	Anónima	Equivoci gelosi				Sin información en RISM
24	Sebastiano Moratelli	Il fabbro pittor	Giorgio Maria Rapparini	Aleman ia	Hoftheater (Düsseldorf) 20/01/1695	Sin información en RISM Perdida (Timms)
25	Carlo Francesco Pollarolo	La Falsirena	Rinaldo Cialli	Italia	Teatro Bonaccossi (Ferrara) 30/01/1695	Sin información en RISM
26	Giacomo Griffini	La fede ne tradimenti	Girolamo Gigli	Italia	Lodi (07/01/1695)	Sin información en RISM
27	Antonio Draghi	La finta cecita di Antiocho il grande	Donato Cupeda	Austria	Theater in der Favorita (Viena) 06/07/1695	Sin información en RISM
28	Jean-Claude Gillier	La foire des Bezons	Louis Hurtaut Dancourt	Francia	Comédie-Française (Paris) 13/08/1695	Sin información en RISM
29	Johann Christoph Pez	Il giudizio di Marforio		Aleman ia	(Bonn)	Sin información en RISM
30	Giovanni Lorenzo Gregori	Il Giustino	Nicolò Beregan	Italia	Teatro Pubblico (Lucca)	Sin información en RISM
31	Luigi Mancía	Giustino	Nicolò Beregan	Italia	Teatro Tordinona (Roma) 08/01/1695	solo extractos en RISM solo V y Bc
32	Henry Purcell	The Indian Queen	John Dryden, Robert Howard	U.K.	Theatre Royal, Drury Lane (Londres)	GB-Lbl Add. 62668; S (2), A, B (2), Coro S, Coro A, Coro T, Coro B, VI (2), vla, fl (2), ob (2), tr, timp, bc
33	Antonio Draghi	L'industrie amoroze in Filii di Tracia	Nicolò Minato	Austria	Hofburg, Tanzsaal (Viena) 16/01/1695	Sin información en RISM
34	Carlo Francesco Pollarolo	Gi'inganni felici	Apostolo Zeno	Italia	Teatro San Angelo (Venecia) 26/11/1695	US-Wc M1500.p74 I5; S (5), A, T (2), vl (2), vla, b
35	Anonimo	L'inganno innocente		Italia	Crema	Sin información en RISM
36	Giovanni Battista Benini	L'ipocondriaco	Giovanni Cosimo Villifranchi	Italia	Villa Medicea (Pratolino) 26/09/1695	Sin información en RISM
37	Anonimo	Ippolita	Dottori Carlo de conte	Italia	Padova	Sin información en RISM
38	Antonio Draghi	La magnanimita di Marco Fabrizio	Donato Cupeda	Austria	Hofburg, Tanzsaal (Viena) 22/11/1695	US-Wc M1500.D78 M3; V (X), bc
39	Alessandro Scarlatti	Massimo Puppieno	Aurelio Aureli	Italia	Teatro San Bartolomeo (Napoles) 26/12/1695	I-MC 5-F-10; S (4), A, T (2), B, vl 1, vl 2, vla, tr, bc; inslp
40	Alessandro Stradella	Il moro per amore	Flavio Orsini	Italia	Teatro Capranica (Roma)	A-Wn Mus.Hs.18708 (sin información)
41	Giovanni Bononcini	Muzio Scevoia	Silvio Stampiglia, Nocolò Minato	Italia	Teatro Tordinona (Roma) 5/02/1695	A-Wn Mus.Hs.18269; S (3), A (2), T (3), B (2), fl, Zob, chalu, 2 bn, trum, tiorba, cuerda, continuo; inslp

El fagot obligado en las óperas de Agostino Steffani (1654-1728): Análisis y edición crítica
Jose Arsenio Rueda Ocaña

42	Johann Valentin Meder	Nero	Giulio Cesare Corradi	Polonia	(Gdansk)	Sin información en RISM
43	Alessandro Scarlatti	Nerone fatto Cesare	Matteo Noris	Italia	Palazzo Reale (Napoles) 06/11/1695	I-Nc R.343.26; recopilación 14 arias todas voz y bc; imslp
44	Giovanni Bononcini	La notte festiva: (serenata)	Silvio Stampiglia	Italia	Piazza di Spagna (Roma) 04/08/1695	Sin información en RISM
45	Alessandro Scarlatti	Le nozze con l'inimico, o vero L'Anallinda		Italia	Teatro San Bartolomeo (Napoles) 23/01/1695	RISM solo incluye extractos
46	Giovanni Andrea Spinola	Odoacre e Teodorico	Giovanni Andrea Spinola	Italia	Teatro Grimani a San Giovanni	Sin información en RISM
47	Carlo Francesco Pollarolo	Il pastore d'Arfriso	Girolamo Frigimelica Roberti	Italia	Grisostomo (Venecia) 22/01/1695	Sin información en RISM
48	Francesco Fasoli	Il pastore Fortunato		Italia	Palazzo conte Ottavio Provana (Turin)	Sin información en RISM
49	Pietro Torri	Le peripezze della Fortuna		Belgica	(Bruselas)	Sin información en RISM
						D-Mbs Mus.ms.209: S (2), A (2), T (6), B (2), Coro S, Coro A, Coro T, Coro B, vl 1, vl 2, vla, b, fl (2), ob (2), tr (4), viola da gamba 1, 2, piffero 1, 2, timp
50	Domenico Franchini	Il Pirro e Demetrio	Adriano Morselli	Italia	Accademici Rozzi (Siena) 10/08/1695	Sin información en RISM
51	Michel Angelo Gasparini	Il príncipe selvaggio	Francesco Silvani	Italia	Teatro Sant'Angelo (Venecia)	Sin información en RISM
52	Tomaso Albinoni	Il prodigio dell'innocenza	Fulgenzio Maria Gualazzi	Italia	Teatro Grimani di Santi Giovanni e Paolo (Venecia) 24/01/1695	Perdida (Talbot)
53	Paolo Magni	Il Radamisto, ovvero La Fede nelle sventure	Pietro Francesco Manfredi Treccchi	Italia	Teatro Ducale (Milán)	Sin información en RISM
54	Carlo Francesco Pollarolo	La Rosimonda	Girolamo Frigimelica Roberti	Italia	Teatro Grimani a San Giovanni Grisostomo (Venecia)	Sin información en RISM
55	Giovanni Carlo Maria Clari	Il savio delirante	Alessandro Saratelli	Italia	Teatro del Pubblico (Bologna) 27/01/1695	Sin información en RISM
56	Pier Filippo Coris	Le stravaganze d'amore, o pure il finto nel vero	Giovanni Andrea Lorenzani	Italia	Palazzo marchesa Clemenza Palombara Corsini (Roma) 02/02/1695	Sin información en RISM
57	Henry Desmarests	Théagène el Cariclee	Joseph-Françgos Duché de Vancy	Francia	Opéra (Paris)	Copia Philidor 1695 Edición de Christophe Ballard (1695)
58	Agostino Steffani	I trionfi del fato	Otensio Mauro	Alemania	Schlosstheater (Hanover) 02/1695	GB-Lbl R.M.23.i.3-5: S (7), A, T, B (2), vl 1, vl 2, vla, vlc, b, fl (2), ob (2), fag, cemb
59	Jean-Calude Gillier	Les vendanges de Suresnes	Louis Hurtault Dancourt	Francia	Comédie-Français (Paris) 15/10/1695	

Total 59 óperas.: 36 Italia; 6 Alemania; 5 Austria; 5 Francia; 1 Belgica; 1 U.K.; 1 Polonia; sin información 4