

Conservatorio di Musica "F. Cilea"
Istituzione d'Alta Cultura
Reggio Calabria

Responsabilità d'autore e collaborazione
nell'opera dell'Età barocca

Il Pasticcio

Atti del Convegno
Internazionale di Studi

A cura di Gaetano Pitarresi



Laruffa Editore

CONSERVATORIO DI MUSICA “FRANCESCO CILEA”
ISTITUZIONE DI ALTA CULTURA
REGGIO CALABRIA

RESPONSABILITÀ D’AUTORE E COLLABORAZIONE
NELL’OPERA DELL’ETÀ BAROCCA

IL PASTICCIO

Atti del Convegno Internazionale di Studi
(Reggio Calabria, 2-3 ottobre 2009)

*A cura di
Gaetano Pitarresi*

Laruffa Editore

*Il Convegno è stato organizzato dal Conservatorio di Musica “Francesco Cilea”
di Reggio Calabria in collaborazione con l’Istituto Nazionale per lo Sviluppo Musicale
del Mezzogiorno, con il patrocinio della Società Italiana di Musicologia.*

*Il coordinamento scientifico è stato a cura di
Nicolò Maccavino, Paologiovanni Maione, Gaetano Pitarresi, Antonino Sorgonà.*

IMMAGINE DI COPERTINA

GIUSEPPE ARCIMBOLDO

Il Fuoco

(Kunsthistorisches Museum, Vienna)



A.D. 2011

© LARUFFA EDITORE S.R.L.

Via Dei Tre Mulini, 14

Tel./fax. 0965.814954 (due linee)

89124 REGGIO CALABRIA - ITALY

segreteria@laruffaeditore.it www.laruffaeditore.it

ISBN 978-88-7221-555-5

José María Domínguez

UN PASTICCIO ROMANO EN LA CORTE DE FELIPE V:
EL MANUSCRITO M2257 DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID*

Cuando a mediados de la década de 1940 Higinio Anglés y José Subirá catalogaron los manuscritos italianos conservados en la sección de música de la Biblioteca Nacional de Madrid, apenas disponían de herramientas para identificar los autores y obras de esta importante colección de música vocal profana italiana de comienzos del siglo XVIII, que conserva unos trece manuscritos en total.¹ La falta de una buena colección de libretos o de un repertorio como el de Sartori impidió a los catalogadores identificar a qué ópera pertenecía el manuscrito M2257 y éste quedó catalogado como *Cinna. Opera in tre atti di Severo de Luca, Francesco Pollaroli e Giov. Bononcini*.² Probablemente un folio suelto al inicio del manuscrito en el que se lee una inscripción en francés indujo a la creencia errónea de que *Cinna* era el título de la ópera. Este folio junto con el otro de portada debió de añadirse en algún momento durante el siglo XIX cuando se intentó seriar toda la música «antigua» de la colección y se adjudicó un número de «Tomo» a cada manuscrito. El de *Cinna* es el tomo veintisiete de esta supuesta serie.³ So-

* Este artículo forma parte del proyecto de I+D *Público, Ciudad, Estilo: la vida musical en Madrid durante la Ilustración (1759-1808)* HAR2008-00636, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

¹ Puede verse su descripción en el catálogo HIGINIO ANGLÉS-JOSÉ SUBIRÁ, *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional*, 3 voll., Barcelona, CSIC, 1946-1949, I, pp. 367 y ss.

² Cfr. *ivi*, pp. 367-368.

³ La inscripción, que puede leerse en el segundo de los folios de guarda (que no recibieron numeración al ser renumerado modernamente el manuscrito) dice: «a Mademoiselle | Mademoiselle Gaulart | chez Madame de la Gardett | cloitre n.re Dame | a Paris» que parece ser la dirección postal del destinatario de un envío, tal y como se solía escribir en la sobrecarta. Añadido posteriormente por una mano diferente en la parte baja de ese mismo folio se encuentra el número «27» en referencia a la numeración de tomos.

bre la inscripción en francés por ahora sólo podemos hacer conjeturas acerca de su origen y significado. Parece claro, sin embargo, que no tiene ninguna relación orgánica con el resto del manuscrito y no creo que pueda ser tomado como un indicio de procedencia.

Sin embargo otros indicios son más explícitos en este sentido. Las marcas de la Biblioteca Real no dejan dudas de que el manuscrito perteneció a esta institución.⁴ Numerosos volúmenes de esta Biblioteca constituyeron el núcleo original de la Biblioteca pública creada en 1712 por Felipe V.⁵ A su vez ésta fue el origen de la actual Biblioteca Nacional. Muchos otros libros (no sólo musicales) conservados en ella llevan también esta marca de procedencia actualmente. En algunos casos podemos estar seguros de que proceden de colecciones de nobles que fueron incautadas durante el reinado de Felipe V, como por ejemplo las del IX duque de Medinaceli,⁶ el V de Uceda⁷ y la VI duquesa de Osuna.⁸

Olga Termini en 1970 volvió sobre el manuscrito que nos ocupa para rea-

⁴ En el fol. 1 se encuentran dos sellos con la marca «BR», uno de ellos sobre un trozo de papel cuadrado pegado y el otro estampado directamente sobre el folio, a ambos lados de la inicial.

⁵ Cfr. *La Real Biblioteca Pública, 1711-1760, de Felipe V a Fernando VI*, editado por Elena Santiago Páez, Madrid, Biblioteca Nacional, 2004.

⁶ Por ejemplo, en la Biblioteca Nacional se conserva un ejemplar del impreso de PARTHENIO ROSSO, *Otti per le Delitie di Mergellina e Chiaia*, Napoli, Carlo Porsile, 1698, con la signatura 3/28868 encuadernado en piel marrón y con el escudo ducal de Medinaceli como superlibros en ambos planos exteriores. Este ejemplar lleva también los dos sellos de la Biblioteca Real que aparecen en la primera página con música del manuscrito M2257. De estas marcas se deduce que el impreso formaba parte inicialmente de la biblioteca ducal de Medinaceli y posteriormente pasó a la Biblioteca Real.

⁷ Cfr. MERCEDES DEXEUS, *Las colecciones incautadas: las bibliotecas del marqués de Mondéjar y del duque de Uceda* en *La Real Biblioteca Pública* cit., pp. 209-218. Más recientemente se ha publicado el estudio sistemático de la colección a cargo de MARGARITA MARTÍN VELASCO, *La colección de libros impresos del IV Duque de Uceda en la Biblioteca Nacional de España. Estudio y catálogo*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2010.

⁸ Sobre la procedencia de varios manuscritos musicales de la biblioteca duquesa de Osuna, cfr. JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ, 'Comedias armónicas a la usanza de Italia': *Alessandro Scarlatti's music and the Spanish nobility c. 1700*, «Early Music», XXXVII, 2009, n. 2, pp. 201-215.

lizar su tesis doctoral sobre Carlo Francesco Pollarolo y a pesar de haber realizado un vaciado del Acto II, no pudo identificar el libreto original.⁹ No obstante, su sólido análisis estilístico y la relación con las concordancias que encontró, permitieron a Termini identificar el origen de la ópera en Roma en torno a 1700: «both style and circumstantial evidence point to production of *Cinna* before or near the end of the seventeenth century, perhaps in Rome».¹⁰

Por su parte, Lowel Lindgren en su tesis doctoral de 1972 consiguió superar el escollo que suponía la catalogación errónea e identificar el libreto original de la partitura de Madrid, fuente que el estudioso norteamericano no llegó a examinar físicamente. Sólo la investigación reciente de Anna Tedesco ha confirmado que el manuscrito M2257 es una copia de la ópera *La Clemenza d'Augusto*¹¹ que sobre libreto de Carlo Sigismondo Capece se estrenó en el teatro Tordinona el 4-2-1697. Tres compositores se encargaron de poner en música cada uno de los actos: Severo de Luca el primero, Carlo Francesco Pollarolo el segundo y Giovanni Bononcini el tercero.¹²

Sobre la naturaleza de esta ópera como *pasticcio* se puede discutir largamente: en realidad se trataría de un *collaborative medley* del mismo tipo que el *Muzio Scevola* de Londres, 1721 (con música de Amadei, Bononcini y Handel). Mientras que para Grout en su *Short History of Opera* el *Muzio* es

⁹ Cfr. OLGA TERMINI, *Carlo Francesco Pollarolo: His Life, Time and Music with Emphasis on the Operas*, Doctoral Dissertation, University of Southern California, 1970, p. 361: «Regarding *Cinna* no information or libretto is known».

¹⁰ *Ivi*, p. 604.

¹¹ Cfr. ANNA TEDESCO, *Juan Francisco Pacheco V Duca di Uceda, uomo politico e mecenate tra Palermo, Roma e Vienna nell'epoca della guerra di successione spagnola*, en *La perdida de Europa. La guerra de sucesión por la Monarquía de España*, editado por Antonio Álvarez-Ossorio *et al.*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2007, pp. 491-548: 542, n. 52.

¹² Según el catálogo de CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994, n° 5756, se conservan ejemplares del libreto en la British Library de Londres y en las siguientes bibliotecas italianas: Universitaria de Bolonia, Marucelliana de Florencia, Casanatense, Nazionale y Santa Cecilia de Roma y en la biblioteca privada de Giorgio Fanan en Fratta Polesine (Rovigo). Para este trabajo he utilizado el ejemplar de la Biblioteca universitaria de Bolonia, signatura A.V.Tab.I.E.III.6A/6. La fecha del estreno se encuentra en GLORIA STAFFIERI, 'Collegite fragmenta'. *La vita musicale romana negli «Avvisi Marescotti» (1683-1707)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1990, p. 257.

un ejemplo claro de *pasticcio*,¹³ R. Strohm, en la antigua edición del *New Grove*, no lo considera como tal, argumentando que le falta la característica esencial del *pasticcio*: «the borrowing of individual parts from existing works».¹⁴ Sin embargo, la última edición del *New Grove* y del *Grove of Opera* considera estas colaboraciones como un tipo de obra en efecto distinto del *pasticcio* pero relacionado con él.¹⁵ Precisamente en la música de Bononcini es el único lugar donde, hasta ahora, se ha detectado una reutilización de material temático de otra aria de una ópera anterior del propio Bononcini, según Lindgren.¹⁶ Se trata del aria de Cinna «Se al morir mi vuoi costante» (III.12) que reelabora materiales de un aria de Eumene del *Xerse* de N. Minati con música del propio Bononcini, representado en 1694 en el Tordinona: «Il volere è», del III acto.

La apariencia del manuscrito es lujosa. Encuadernado en cuero, los planos exteriores están decorados profusamente con hierros dorados. Los cortes exteriores se encuentran también dorados. Estas características concurren asimismo en otros manuscritos italianos y españoles de la misma colección, como por ejemplo el manuscrito M2246, o en copias de óperas españolas de principios del siglo XVIII asociadas al copista de las obras de Sebastián Durón.¹⁷ Como veremos al final, es un tipo de encuadernación tam-

¹³ «There are several kinds of *pasticcio*. One is illustrated by the opera *Muzio Scevola* (London, 1721), the first act of which was composed by Filippo Amadei (c. 1665-c. 1725), the second by Giovanni Bononcini, and the third by Handel», DONALD JAY GROUT-HERMINE WEIGEL WILLIAMS, *A Short History of Opera*, New York, Columbia University Press, 2003, 14th ed., p. 212.

¹⁴ REINHARD STROHM, s.v. «Pasticcio», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, London, Macmillan, 1995, 5^a ed., XIV, p. 288.

¹⁵ «Related to the *pasticcio* is the collaborative medley, a fairly rare type, in which two or more composers divide the labour of setting a new or specially adapted libretto, usually act by act», CURTIS PRICE, «Pasticcio» en *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie, New York, Macmillan, 1998, III, p. 907.

¹⁶ Cfr. LOWELL LINDGREN, *A Bibliographic Scrutiny of Dramatic Works Set by Giovanni and His Brother Antonio Maria Bononcini*, Doctoral Dissertation, Harvard University, 1972, pp. 770 y 856.

¹⁷ El elenco de los manuscritos de la Biblioteca Nacional procedentes de la Biblioteca Real y relacionados con Durón puede verse en JUAN JOSÉ CARRERAS, *La cantata de*

bién vinculado a la familia real y que probablemente se realizó con posterioridad a la llegada del manuscrito a Madrid.

La copia debió de haberse efectuado, no obstante, en un taller profesional romano. La uniformidad de la escritura sugiere que fue obra de un sólo copista o, en todo caso dos: uno encargado de la música y otro del texto. Cada acto se abre con una inicial mayúscula decorada. La estructura codicológica es homogénea, basada en biniones de dos bifolios. Esta estructura sólo se altera coincidiendo con el final de los actos primero y segundo, lo que sugiere que la copia se planificó acto por acto. Alessio Ruffatti ha propuesto recientemente que otros manuscritos, hoy conservados en Inglaterra, con arias de *La Clemenza* pudieron haber sido elaborados por el copista romano Francesco Antonio Sardo. En concreto, el manuscrito Egerton 2961 de la British Library contiene una copia de el aria de Cipasside «Qual'è quel core ch'usi rigore» (III.1). Ruffatti destaca cómo estos manuscritos, que fueron adquiridos en Roma en mayo de 1697 por Henriette Scott (según una inscripción del propio manuscrito que también recoge Termini),¹⁸ tienen un estilo de redacción muy parecido a un manuscrito de Humfrey Wanley (actualmente conservado en la colección Harley de la misma biblioteca) que probablemente salió del taller de Francesco Antonio Sardo. La semejanza entre las *capilettere* de M2257 con las de dichos manuscritos ingleses, no deja de ser significativa.¹⁹

A pesar de que todo esto apunta hacia un objeto lujoso para regalo, hay algunas anotaciones de uso que hacen pensar en que M2257 pudiera haber tenido un uso práctico en alguna representación. Ejemplos de estas anota-

cámara española de principios del siglo XVIII: el manuscrito M2618 de la Biblioteca Nacional de Madrid y sus concordancias en Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750, editado por Maria Antonia Virgili, et al., Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997, pp. 65-126: 80, n. 37.

¹⁸ O. TERMINI, *Carlo Francesco Pollarolo* cit., p. 604.

¹⁹ Cfr. ALESSIO RUFFATTI, «*Curiosi e bramosi l'oltramontani cercano con grande diligenza in tutti i luoghi*». *La cantata romana del Seicento in Europa*, «Journal of Seventeenth-Century Music», XIII, 2008, n° 1: par. 5.12 y 5.13; <http://sscm-jscm.press.illinois.edu/v13/no1/ruffatti.html>. Véanse en particular las *capilettera* de los manuscritos Egerton 2961 y 2962 de la British Library que aparecen en la imagen 33 del artículo de Ruffatti.

ciones son la indicación sobre la instrumentación del aria de Tigrane «Peanando io vuò morire» (I.3),²⁰ las indicaciones de intervenciones al unísono de los violines I y II (fols. 19, 150 v, 191 v) o, en otros casos, de solo (fol. 198), las referencias a la transposición²¹ y las observaciones sobre las veces que se repiten los *balli* del intermezzo.²² Si en efecto la fuente se hubiera utilizado en alguna representación, pudo haber sido con anterioridad a la encuadernación actual del manuscrito. Aunque M2257 comparte apariencia con otros manuscritos italianos de la colección madrileña, en él no encontramos anotaciones de uso escritas en español que sí aparecen y caracterizan otros manuscritos como por ejemplo el citado M2246.²³

Profundicemos ahora en la dramaturgia de la obra y comparemos las estrategias musicales de cada compositor en su acercamiento al libreto. El libreto de Capece fue concebido *ad hoc* para esta ocasión, es decir, no se trata de una reutilización o revisión de una obra anterior. Además, a juzgar por el catálogo de Sartori, el texto apenas debió de tener circulación.²⁴

En la ópera, Emilia, hija de Pompeyo asesinado por Augusto, trama una conjura en contra de éste para vengar la muerte de su padre. Entre los conjurados están Cinna, prometido de Emilia, y Tigrane, príncipe armeno enamorado de Emilia. A su vez, Livia, la esposa de Augusto, también está enamorada de Cinna. La acción comienza cuando el mago-sacerdote Trasillo predice a Augusto una conjura contra él, justo después de haber conseguido la paz del imperio. El drama principal se centra en Cinna, verdadero pro-

²⁰ Fol. 13^v, bajo el segundo pentagrama del aria: «leuto e violoncello».

²¹ En el aria de Tigrane «Digli ch'io l'amo, di che l'adoro», debajo del pentagrama del bajo continuo pone: «un tuono più alto».

²² Fol. 138: «si fa due volte sole»; fols. 139 y 139^v: «si fa una volta»; fol. 139^v: «si fa tre volte».

²³ Así ocurre por ejemplo en los folios 1 y 17 del manuscrito M2246 donde puede leerse, añadido por una mano distinta de la del copista de la música, «P.to bajo» y «A la quarta bajo», respectivamente: se trata de sendas indicaciones de transposición.

²⁴ En el catálogo de C. SARTORI, *I libretti italiani* cit., II, p. 142 sólo aparece otro libreto con el mismo título que el de Capece: *La Clemenza d'Augusto. Poemetto drammatico nel giorno del gloriosissimo nome della Sac. Ces. Real Maestà di Leopoldo I*, Vienna, Heredi Cosmeroviani, 1702. La dedicatoria del libreto está fechada el 15-11-1702; la música fue de «Giovanni Giuseppe Fux». Se conserva un ejemplar en la Biblioteca Braidense. El catálogo de Sartori no indica, sin embargo, nada acerca del libretista de esta obra.

tagonista de la ópera, confundido entre su deber de fidelidad hacia el emperador y su amor por Emilia, quien le impele a la venganza, una situación típica en las óperas de la época.²⁵ Tigrane, por su parte, para conseguir deshacerse de su rival Cinna, delatará ante Augusto la conjura. Al final la trama se resuelve por la magnanimidad y clemencia de Augusto que perdona a los conjurados.

Con seguridad el libreto fue una adaptación de la tragedia francesa *Cinna ou La Clemence d'Auguste* escrita por Pierre Corneille y estrenada en 1641, aunque se publicó en 1643. La relación entre ambas obras, como veremos, es de gran importancia para la exégesis de la ópera. Los cinco actos del original francés fueron reducidos a tres. Los personajes que se mantuvieron, Augusto, Livie, Cinna y Émilie conservan su nombre en la ópera, mientras que Maxime, el quinto protagonista, pasa a ser Tigrane en la adaptación de Capece. Fulvie, la confidente de Emilia pasa a llamarse Cipasside en la ópera, mientras que los lugartenientes de Augusto y Máximo, llamados en el original francés Plyclète y Euphorbe, pasan a llamarse Lucilio y Oronte. El lugarteniente de Cinna en la obra de Corneille, llamado Évandre, no aparece en la adaptación de Capece, pero en su lugar está el mago Trasillo.²⁶

A partir de aquí Capece introdujo modificaciones importantes en la acción: en Corneille no aparecen los elementos sobrenaturales que anuncian la conjura en la obra de Capece a través del mago Trasillo; Capece hace que Livia, mujer de Augusto, se enamore de Cinna, completando así un segundo triángulo amoroso; por último, en la ópera quien revela la conjura es Tigrane, mientras que en la obra de Corneille es su lugarteniente. Sin embargo en la ópera se mantienen escenas fundamentales casi intactas tal y como aparecen en la *tragédie*. Por ejemplo, el acto II de la *tragédie* en que Augusto consulta a Maxime y a Cinna si debe renunciar al trono, respondiendo aquél que sí y éste que no (para poder llevar a cabo la conjura), equivale a la escena II.6 de la ópera. Ambas concluyen con la concesión de mercedes a los dos conjurados,

²⁵ Sobre el uso de un tema histórico como base para el argumento de los libretos y sobre su carácter estereotipado, véase PAOLO FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel seicento*, Bologna, Il Mulino, 1990, especialmente pp. 172 y ss. y 188-190.

²⁶ Puede verse un resumen del argumento en la voz correspondiente de la wikipedia: [http://fr.wikipedia.org/wiki/Cinna_\(Corneille\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Cinna_(Corneille)), consultado 25-09-2009.

en agradecimiento por su consejo. Así, tanto en la *tragédie* como en la ópera, Augusto concede que Cinna contraiga matrimonio con Emilia. Se diría que algunos versos de Capece son traducción directa de Corneille: las palabras de Augusto al final de esta escena, «M'è ben caro il mio riposo, | Ma la patria m'è più cara», traducen literalmente las palabras de Augusto al final del Acto II, escena 1 de la *tragédie*: «Mon repos m'est bien cher, mais Rome est la plus forte». Igualmente se mantienen las dos escenas siguientes: la II.8 en que Oronte aconseja a Tigrane que revele la conjura para obtener a Emilia, y las escenas II.9-10 en que Cinna duda entre traicionar al César y vengar la honra de Emilia. Ambas recogen los acontecimientos de las escenas III.3-4 de la *tragédie* y al igual que en aquélla ocupan un lugar central en la ópera. El final de las dos obras es también similar.

En cuanto a la estructura, el libreto no es muy distinto de otros libretos anteriores de Capece. Comparte, de hecho, las mismas características con obras como por ejemplo *I giochi trojani*, que se representó en 1688 en el teatro Colonna. *I giochi* y *La Clemenza* (excluyendo el *intermezzo*) tienen el mismo número de personajes (9), una extensión aproximada de entorno a 130 secciones entre recitativos, arias y dúos y una distribución de *mutazioni* semejante, no superando nunca las tres mutaciones por cada acto.

Analizaremos a continuación la aproximación musical de cada uno de los tres compositores al texto de Capece. Tanto Termini como Lindgren ofrecen un detallado análisis de los actos compuestos por los compositores que estudian cada uno,²⁷ pero todavía no se ha ofrecido una visión de conjunto que compare entre sí las contribuciones de los tres compositores (ver Apéndice I). La característica en la que más se diferencian los tres compositores es en el uso de la orquesta y de los ritornellos. Tanto Severo de Luca como Bononcini componen siete arias instrumentales, mientras que Pollarolo, en el acto central, sólo añade instrumentos en tres arias. Esto es compensado, en el caso de Pollarolo, con una mayor articulación de las escenas, como señala Termini que resalta la siguiente característica: «the flexibility in scene structure, the occasional recitative interruption of an

²⁷ Cfr. O. TERMINI, *Carlo Francesco Pollarolo* cit., p. 361 y la transcripción de los incipits de cada aria de Pollarolo en el manuscrito M2257 en las pp. 661 y ss; L. LINDGREN, *A Bibliographic Scrutiny* cit., pp. 769-770

aria» y que se encuentra por ejemplo en la escena séptima del acto segundo.²⁸ Por otra parte, aunque las arias de Severo de Luca son menos variadas que las de Bononcini (De Luca utiliza menor variedad de compases y de tonalidades) sin embargo parece que se ajustan mejor a la dramaturgia del libreto, sobre todo en lo que respecta al uso de los ritornelli. Es llamativo que los ritornelli de De Luca, en el primer acto, sólo se utilizan en las escenas que preceden a un cambio de decorado o bien en aquellas en las que se rompe la *liaison des scènes*, algo que no se verifica en los otros dos actos. Por tanto, en líneas generales, podemos caracterizar cada uno de los actos de la siguiente manera:

- el primero (S. de Luca) uso abundante de la orquesta; escasa variedad musical en las arias pero intento de ajustarse a la dramaturgia del libreto mediante la colocación estratégica de los *ritornelli*.

- el segundo (Pollarolo) poco aprovechamiento de la orquesta en las arias (sólo tres con acompañamiento instrumental) pero mayor flexibilidad formal en la alternancia de las secciones de recitativos y arias.

- el tercero (Bononcini) rigidez formal pero amplio uso de la orquesta y mayor variedad musical en las arias que concentran todo el interés del acto: son las de mayor duración de toda la ópera e incluyen, en algunos casos (aria de Livia «Voglio che muora sì», III.5) cambios de compás en la parte B mientras que en otros hay largas introducciones instrumentales.

En definitiva, parece que las diversas estrategias adoptadas por los compositores no se corresponden musicalmente con la unidad del proyecto y del mensaje del libreto de Capece. De hecho *La Clemenza*, tal y como está reflejada en el manuscrito M2257, se puede encuadrar en un momento de la historia de la ópera en que el compositor se aleja del concepto de *dramma in musica* y se aproxima al de ópera de concierto, como señala Termini respecto de la evolución estilística de Pollarolo,²⁹ llamando la atención sobre el origen del fenómeno que aquí nos interesa, es decir, el *pasticcio*. Según Termini, las arias se fueron estandarizando e independizándose de la situación y personaje para los que fueron escritas, lo que facilitó que se pudieran inter-

²⁸ Cfr. O. TERMINI, *Carlo Francesco Pollarolo* cit., p. 603.

²⁹ «The problem of opera as musical drama is pointed up by Pollarolo's work and style. Together with other librettists and composers of his time, he gradually moved away from the concept of *dramma in musica* toward that of the concert opera», *ivi*, p. 586.

cambiar entre sí. Por otra parte, continúa esta estudiosa, el deseo de los cantantes de exhibir sus habilidades imponía una uniformidad de estilo en que un aria valdría lo mismo que la siguiente.³⁰ En este sentido es destacable cómo Bononcini escribe un aria instrumental para Augusto en la escena séptima del acto III («Sù dunque più non tardino») dentro de una tirada de *versi sciolti* (aunque destacados por la rima). De haber compuesto esta tirada en recitativo el cantante que interpretó a Augusto se habría quedado sin ningún aria en este tercer acto, en tanto en cuanto el libreto no le adjudica ninguna estrofa de versos susceptible de ser compuesta en forma de aria.

El análisis comparado entre libreto y partitura (véase de nuevo Apéndice I) nos permite hacer conjeturas sobre la producción de la ópera. El único acto en que no hay cambios notables entre ambas fuentes es el tercero, es decir, el que corrió a cargo de G. Bononcini. En el acto I, la partitura añade un aria de Cipasside («Chi a gl'amanti creder vuole» escena I.7) y modifica el texto de un aria de Emilia. En el acto II son tres las arias cuyo texto cambia en la partitura en relación con el libreto. Al menos en un caso de estos tres esta alteración conlleva un cambio sustancial del significado dramático de la escena. Me refiero a la escena II.3 en la que Cinna y Tigrane son llamados a la presencia de Augusto. Emilia cree que el César ha descubierto su conjura y pide a Cinna que huya, pero al ver el valor de Cinna que acude valerosamente ante Augusto, Emilia se decide a seguirle en su suerte. La versión del aria que figura en el libreto («L'orme della tua sorte») recoge la nueva pasión que enciende a Emilia apoyando la decisión de Cinna, pero queda completamente distorsionada con el texto del aria de sustitución que figura en el manuscrito («Un dì sereno | per me non v'è»).

La partitura difiere en dos aspectos más del libreto: en la supresión de la escena II.13 protagonizada por Livia sola, lo que resta peso dramático a este personaje. En segundo lugar está la presencia en el manuscrito de un

³⁰ «Pollarolo's style periods are characterized by a gradual decrease of this trait, in favor of ever greater independence of the closed musical forms, especially the aria. As the arias became more and more typed and less and less characteristic of the particular situation and character for which they were written, composers and singers began to use them interchangeably. Perhaps the singers were justified in demanding arias that would show off their talents in an operatic style where one aria would serve as well as the next one», *ibid.*

intermezzo cómico al final del segundo acto que no figura en el libreto y que puede ser una de las claves de interpretación de la ópera. Seguramente su autoría se deba a Capece y a Pollarolo. En él, un nuevo personaje, Lesbino, rebusca entre los libros de Trasillo alguna fórmula mágica para ser amado y por casualidad encuentra un libro de Galeno a quien el joven inexperto no conoce. Cipasside le explica que se trata de un médico que hace sanar a los muertos y que mata a los vivos. En esto llega Trasillo que asusta a los dos jóvenes diciendo que cuando alguien toca un libro de Galeno, éste manda desde el más allá una criatura para hacerse respetar. Y así sucede, dando lugar a un *ballo* y a la aparición del propio Galeno en escena.

¿Qué significado tiene una crítica tan ácida a los galenistas en una ópera como *La Clemenza*? Quizá la única respuesta a esta pregunta, en el presente estado de investigación, sólo pueda venirnos de la dedicataria de la ópera, Lorenza de la Cerda y los fuertes vínculos de la producción con la Academia Arcadia, a la que pertenecían, además del libretista, el esposo de Lorenza (el condestable Colonna) y su hermano³¹ (el duque de Medinaceli, a la sazón virrey de Nápoles).

Además, el recurso a una tragedia francesa como base para la ópera la vincula fuertemente a los ideales de la Academia: «In order to purify thea-

³¹ Entre los primeros musicólogos que concedieron importancia a la pertenencia de Medinaceli a la Arcadia, está L. LINDGREN, *A Bibliographic Scrutiny* cit., p. 25 que refiriéndose tanto a Medinaceli como a su cuñado Filippo Colonna señala: «Both Luigi and Filippo were arcadians» basándose en las *Notizie storiche degli Arcadi morti* de Crescimbeni. Información más precisa sobre la entrada del duque en la Academia puede encontrarse en el artículo de JORGE FERNÁNDEZ-SANTOS, '*In tuono lidio sì lamentevole*'. *Regia magnificencia y poética arcádica en las exequias napolitanas por Catalina de Aragon, VIII duquesa de Segorbe (1697)*, en *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, editado por José Luis Colomer, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, pp. 481-511, especialmente en p. 503, n. 50. Referencias al nombre arcádico de Medinaceli y la pertenencia de otros personajes de su entorno a la Arcadia pueden verse en el artículo de AUSILIA MAGAUDDA-DANILO COSTANTINI, *Rappresentazioni operistiche di Silvio Stampiglia nella «Gazzeta di Napoli», con particolare attenzione al periodo del viceré Medinaceli*, en *Intorno a Silvio Stampiglia. Librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Reggio Calabria, 5-6 ottobre 2007), a cura di Gaetano Pitarresi, Conservatorio di Musica 'Francesco Cilea', Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2010, p. 175 y 178.

trical texts, the Arcadians the Arcadians advocated Aristotle's definition of tragedy from *Poetics* and promoted the structure of French classical tragedy [...] which in turn imitated classical Greek texts by Euripides», según Ayana O. Smith.³² Pero más allá de esto, la elección del tema tiene otras implicaciones: la tragedia de Corneille se basaba a su vez en en la obra de un filósofo de origen español, esto es, *De la clemencia* de Lucio Anneo Séneca, dato que no debió de pasarle desapercibido a Capece (o a sus mecenas) en la elección del tema. No en vano, su padre fue Nuncio Apostólico en España desde 1664, período en el que Carlo Sigismondo estudió Filosofía en Alcalá de Henares y Leyes en Valencia.³³

Por otra parte, la crítica a Galeno no debía de ser ajena al ambiente académico de Roma. Como explica María Conforti, desde los años 70, particularmente en los círculos intelectuales napolitanos, Leonardo di Capua había puesto a la Medicina en el centro de atención del debate entre antiguos y modernos. En este contexto se consideraba que los galenistas tenían una relación equivocada con su propia tradición basada en la falta de sentido histórico que impedía la renovación de la Medicina.³⁴ A ojos de los modernos, el recurso a Galeno se consideraba obsoleto y anticientífico.

Quizá la propia enfermedad de doña Lorenza estuvo en el origen de este *intermezzo*. Tengamos en cuenta que murió seis meses después del estreno. Las circunstancias por las que estaba atravesando la familia Colonna no debieron de ser ajenas a la producción de la ópera, e incluso a su significado. El día siguiente del estreno de *La Clemenza*, el hermano de Lorenza, Medinaceli, escribía al cardenal Giudice en Roma lamentándose de la desacer-

³² AYANA OKEEVA SMITH, *Opera in Arcadia: Rome, Florence and Venice in the Primo Settecento*, doctoral dissertation, University of Yale, 2001, p. 26.

³³ MANUELA DI MARTINO, *Oblio e recupero di un librettista settecentesco: Carlo Sigismondo Capece (1652-1728) e il melodramma arcadico*, «Nuova rivista musicale italiana», 1, 1996, n. 2, pp. 30-55: 31.

³⁴ MARIA CONFORTI, *Scienza, erudizione e storia nell'Accademia di Medina Coeli. Spunti provvisori*, «Studi filosofici», VIII-IX, 1985-1986, pp. 106-107: «solo con i moderni la scienza medica può tornare alle sue origini autentiche, alla ricchezza di osservazioni e alla libertà di sperimentazione che ne avevano caratterizzato la nascita [...] I galenisti, considerati seguaci di "sette" peripatetiche, hanno e hanno avuto, con le proprie tradizioni, un rapporto sbagliato, basato proprio sulla mancanza di senso storico».

tada decisión de Marcantonio Colonna, hermano del condestable, de contraer un matrimonio contrario a los intereses pro-españoles de la familia Colonna. La carta dice así:

Y lo que siento en el alma es el disgusto con que estará mi hermana Lorenza viendo que por último se ha confirmado con una infamia el concepto común de locura en que estaba la casa Colonna, habiendo quedado en unos mozos de tan extravagantes entendimientos³⁵

En esta situación de desgobierno de la principal familia prohispana de Roma, *La Clemenza* pudo ser un sutil mensaje a Filippo y su hermano Marcantonio por parte de Lorenza (quizá aconsejada por Medinaceli). Si pensamos en el interés de Lorenza por la música y el hecho de que actuó recomendando a cantantes como Anna Graziosi ante el marqués del Carpio,³⁶ no es difícil ver detrás de su persona el impulso productivo de la ópera. Desde esta perspectiva la ópera puede ser interpretada como una defensa de la autoridad del rey ante el desgobierno de algunos súbditos, como los Colonna. Esta es la alegoría principal de la ópera y es la clave en la que se leyó el original de Corneille. Esto explicaría que la escena inicial y la final se situaran en el templo de Jano. Tengamos en cuenta que en torno a aquellas mismas fechas, Luca Giordano estaba renovando la imagen de Carlos II y precisamente eligió retratarlo como una de las dos caras de Jano en la bóveda del despacho del rey en Aranjuez.³⁷ Por otra parte, la asociación de Jano, la

³⁵ Archivo ducal de Medinaceli, Toledo, sección Archivo Histórico, leg. 26, Luis de la Cerda al Cardenal Giudice, 5-2-1697. Sobre el matrimonio de Marcoantonio, véase NATALIA GOZZANO, *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna. Prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 85-86, donde también se puede encontrar una genealogía de la familia en la p. 24.

³⁶ Archivio di Stato di Napoli, Segreteria dei Vicerè, Viglietti originali, busta n° 646, carta de Lorenza de la Cerda remitida desde Roma el 6-12-1686 al marqués del Carpio: «Siendo manifiesto a todos lo mucho que V. E. favorece mis recomendados, un caballero de toda mi estimación me ha hecho instancia ponga en el número de éstos a Ana Graziozi [*sic*: Graziosi] lo que ejecuto con particular gusto por las grandes atenciones que le devo, y suplico a V. E. la ampare en todo lo que se le ofrezca, por ir dicha Ana a representar a esa ciudad».

³⁷ Cfr. JOSÉ LUIS SANCHO, *Ianus Rex. 'Otra cara' de Carlos II y del Palacio Real de*

Justicia y la Clemencia en el momento en que estaba atravesando la corte de Madrid permitía una lectura alternativa teniendo en cuenta que la ópera estaba producida por la principal familia pro-hispana de Roma. No hay que olvidar que desde septiembre de 1696 se estaba decidiendo el segundo testamento de Carlos II que iba a nombrar finalmente al hijo del Elector de Baviera como heredero de la monarquía hispana, luego la identificación de Carlos II con un Augusto cuya clemencia le situaba por encima de conjuras e intrigas políticas era más o menos evidente.³⁸

Los vínculos de la ópera con la Arcadia van más allá de lo que hemos comentado. En la misma temporada que *La Clemenza* se estrenó también en el Capranica *L'AJace*, dedicado a la «adunanza degli Arcadi», que después se representaría en Nápoles, seguramente por intermediación del también arcadec Pompeo Azzolino³⁹ (que era la mano derecha de Medinaceli en Nápoles, en tanto que capitán de la guardia alemana) y donde el carácter arcádico es más evidente, ya que incluye escenas de pastores en sus cabañas (en el acto III). Cabe destacar que *L'AJace* fue también, curiosamente, un *collaborative medley* con música de Alessandro Scarlatti, Francesco Gasparini y Bernardo Sabadini.⁴⁰

Pero volvamos a *La Clemenza*. Si el libreto y la planificación de la ópera presentan un mensaje claro y bien articulado, las razones que explican las diferencias entre libreto y partitura (que hemos destacado en el análisis anterior) hay que buscarlas en una producción acelerada y, hasta cierto punto, improvisada. Propongamos una hipótesis al respecto: la participación de Ca-

Aranjuez: Morelli y Giordano en el despacho antiguo del Rey, «Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional», XXXIX, 2002, pp. 34-45.

³⁸ Cfr. PERE MOLAS RIBALTA et al., *La transición del siglo XVII al XVIII. Entre la decadencia y la reconstrucción en Historia de España - Menéndez Pidal*, dirigida por José María Jover Zamora, Madrid, Espasa Calpe, 1993, vol. XXVIII, p. 147.

³⁹ El nombre arcádico de Azzolino era Decilo Tisoate, y entró en la Academia en 1691. Cfr. ANNA MARIA GIORGETTI VICHI, *Gli Arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, Roma, Arcadia-Accademia Letteraria Italiana, 1977, *ad vocem*. Azzolino estuvo en Roma en abril de 1697, donde pudo haber tenido noticias directas de la representación romana de *L'AJace* y haber iniciado los contactos para la representación napolitana que tuvo lugar en noviembre.

⁴⁰ G. STAFFIERI, 'Colligite fragmenta' cit., p. 257.

pece, cuya pertenencia a la Arcadia queda remarcada en la portada del libreto, apunta a que *La Clemenza* aspiraba a alcanzar en Roma un éxito similar al que Stampiglia y Bononcini habían obtenido poco antes con *Il trionfo di Camilla* (estrenada el 27 de diciembre de 1696 en Nápoles). Ambas óperas comparten la participación de un libretista arcadio y su condición de producciones *ex novo*. Dado el prolongado esfuerzo de Bononcini en *Camilla*,⁴¹ quizá fue necesario buscar la colaboración de otros dos compositores para ahorrar tiempo y acelerar a última hora la composición de *La Clemenza*, lo que explicaría también en parte las diferencias de la partitura con respecto al libreto.

La fortuna posterior del manuscrito M2257 pudo haber estado ligada a los miembros españoles de la Accademia Arcadia. Dos fueron las posibles vías de entrada del manuscrito en la biblioteca real de Felipe V: bien a través de la biblioteca de Medinaceli, o bien a través de la de la VI duquesa de Osuna.

Medinaceli y su esposa, a su vuelta a Madrid en 1702 reunieron en su palacio un nutrido grupo de intelectuales y artistas directamente relacionados con la Arcadia: él mismo, Pompeo Azzolino, el abad Manuel Martí y Juan Bautista Villarreal Gamboa eran miembros de la Academia romana. A estos hay que añadir la presencia en el palacio madrileño del duque del libretista Francesco Maria Paglia, de la cantante Angela Maddalena Voglia *detta* Giorgina, de Juan Vélez de León (el que fuera secretario de Carpio y que estuviera involucrado en el escándalo de la hermana de Alessandro Scarlatti) y, por último, del arquitecto y escenógrafo Filippo Schor.⁴² La bi-

⁴¹ «CAMILLA is the culmination for a five-year collaboration of G[iovanni] B[ononcini] and S[ilvio] S[tampiglia]. During these years, no work by GB is known other than the 4 complete operas, 6 serenatas, and one oratorio, all of which he set to texts written or revised by SS. CAMILLA was the first original opera text written by SS, so he might have spent years planning it. Its success probably established him at Naples, where he continued to serve Luigi [Medinaceli]», L. LINDGREN, *A Bibliographic Scrutiny* cit., p. 48.

⁴² He demostrado documentalmente la presencia de la mayoría en Madrid en 1705 en mi tesis doctoral: *Mecenazgo musical del IX duque de Medinaceli: Roma-Nápoles-Madrid, 1687-1710*, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 316-317 y 344, donde publico un documento notarial del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, protocolo 13648, fol. 65 en el que se dice que en las casas aledañas al palacio de Me-

biblioteca del duque sería un lugar perfecto para que todos los miembros de este círculo italianizante tuvieran acceso al manuscrito de *La Clemenza*. Tras la muerte de Medinaceli en 1711, varios de sus cuadros pasaron a formar parte de las colecciones reales. Quizá ocurrió lo mismo con la biblioteca ducal, ya que en la Biblioteca Nacional se conservan libros que inequívocamente pertenecieron a los duques de Medinaceli y además tienen las mismas marcas de la Biblioteca Real que señalamos en el manuscrito M2257, como ya hemos visto.⁴³

La segunda vía por la que M2257 pudo haber llegado a su ubicación actual fue la colección de otra duquesa también perteneciente a la Academia de la Arcadia, la VI duquesa de Osuna. El inventario de su biblioteca identifica inequívocamente dos partituras hoy conservadas en la Biblioteca Nacional: los tres tomos de *L'Armeno* (de Hugo Wilderer) y los dos de *Il Tassilone* (de Agostino Steffani). Junto con éstos, el inventario recoge veinte libros italianos de música encuadernados en pasta, «algunos con sus manecillas», entre los que quizá pudo estar M2257 y entre los que seguramente estaba M2246, que sí conserva actualmente «sus manecillas».⁴⁴ Creo que la encuadernación de estos volúmenes, con las características manecillas, se realizó en España y probablemente en Madrid, ya que el estilo de encuadernación es idéntico al de otros manuscritos españoles lujosos del entorno de la casa real.⁴⁵

A la muerte de su esposo, la VI duquesa, que no tuvo descendencia masculina, pleiteó con su cuñado para que sus hijas heredasen los títulos de Osuna. Las costas del juicio no fueron satisfechas, y Felipe V ordenó el em-

dinaceli «han vivido y viven los señores don Juan Bautista de Villarreal y Gamboa [...] y don Juan Vélez de León [...] y el abate don Fran.co Palla». Nótese que «Palla» es la transcripción española de la pronunciación del apellido italiano «Paglia».

⁴³ Sobre el paso de los cuadros del duque a la colección real, cfr. VICENTE LLEÓ CAÑAL, *The Art Collection of the Ninth Duke of Medinaceli*, «The Burlington Magazine», CXXXI, 1989, pp. 108-116. Sobre los libros de la biblioteca de Medinaceli que pasaron a la Biblioteca Real, *vid. supra* nota 6.

⁴⁴ J. M. DOMÍNGUEZ, '*Comedias armónicas...*' cit., pp. 207-208.

⁴⁵ Es el caso de varios manuscritos musicales encuadernados en la década de 1730, como por ejemplo el *Libro a III de Facistol* de Antonio de Literes, fechado en 1739 y conservado actualmente en el Fondo Borbón-Lorenzana de la Biblioteca de Castilla-La Mancha (Toledo), ms. 528.

bargo de los bienes de la duquesa en 1733. Ella falleció en 1734 que fue cuando se redactó el inventario antes citado: en 1749 todavía aparecen los libros en otro inventario de la duquesa. No mucho después estos libros italianos de música debieron de pasar a la Biblioteca Real.⁴⁶

La colección de manuscritos italianos de la Biblioteca Nacional adquiere un sentido plenamente unitario cuando se considera como producto del coleccionismo de un miembro de la Arcadia (Medinaceli o la VI duquesa de Osuna). El manuscrito M2250, por ejemplo, contiene una selección de arias del *Faramondo* de Pollarolo, sobre libreto de un Apostolo Zeno que desde unos meses antes del estreno estaba en contacto con Magliabecchi en Florencia, interesándose por las iniciativas dramáticas de los arcadios. De hecho, la ópera estrenada en diciembre de 1698 en el teatro San Giovanni Grisostomo «seems to have cemented relations between Zeno and the Florentine court».⁴⁷ Por otra parte, en el manuscrito M2244, por ejemplo, hay una copia de una serenata de Severo de Luca y una copia del oratorio *S. Casimiro re di Polonia* de A. Scarlatti, seguramente relacionado con la reina de Polonia de la que fue secretario Capece. En M2246 hay varias arias de la *Camilla* de Bononcini.

En definitiva: aunque todavía quedan muchas incógnitas por resolver, creo que tanto el mensaje de la ópera, las circunstancias de su producción y la posterior fortuna de este *collaborative medley* adquieren pleno sentido en el contexto de la Arcadia y el entorno de los miembros españoles de dicha Academia.

⁴⁶ Los detalles del proceso pueden verse en J. M. DOMÍNGUEZ, '*Comedias armónicas...*' cit., p. 210.

⁴⁷ Cfr. ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 234.

ANEXO I

VACIADO DEL LIBRETO DE *LA CLEMENZA D'AUGUSTO* Y ANÁLISIS MUSICAL DEL MANUSCRITO M2257

En la siguiente tabla se recogen la distribución de recitativos, arias, coros y *ri-tornelli* de acuerdo con el libreto y con la partitura recogida en el manuscrito M2257. En el caso de divergencia entre el libreto y el manuscrito, en la columna de Incipit se recoge primero el del libreto y a continuación, en cursiva, el incipit del manuscrito. En el caso de que un aria no se encuentre en una de las dos fuentes, esto se indica con un NO en la sexta columna (si falta en el libreto) o en la séptima (si falta en el manuscrito). La columna Arm recoge el número de bemoles (b) o de sostenidos (s). En la última columna, las tonalidades se recogen según los nombres de las notas en el sistema anglosajón, utilizando las minúsculas para indicar las tonalidades menores y las mayúsculas para las mayores. Las abreviaturas para las voces e instrumentación son las de RISM. Los cambios de escena están marcados por una línea más gruesa de separación entre las escenas correspondientes.

CLAVE

Act = Acto; Esc = Escena; Lib = Número de página en el libreto de Bolonia; BNM = Número de folio en el manuscrito M2257; Instr = instrumentación según la partitura; Com = Compás; Arm = Armadura; Ton = Tonalidad principal de las arias y tonalidad inicial y final de los recitativos; Aug = Augusto; Liv = Livia; Tig = Tigra; Em = Emilia; Cip = Cipasside; Cin = Cinna; Tras = Trasillo; Luc = Lucilio; Or = Oronte; Les = Lesbino; INT = Intermezzo.

Act	Esc	Forma	Incipit	Personajes	Lib	BNM	Voz	Instr	Com	Arm	Ton
1	1	Recitativo	Dell'Aquile Latine	Aug	9	1	T	bc	c	ss	D-D
1	1	Aria	Vinse il mondo e con bellica face	Aug	9	1 ^v	T	vls vla bc	c	ss	D
1	1	Recitativo	Signor di queste mura in ogni parte	Tras, Aug, Liv	9	4 ^v	T	bc	c		b-A
1	1	Coro a 4	Viva Ottavio, Viva Augusto		9	5 ^v	SATB	bc	c	ss	A
1	1	Recitativo	Di popoli, e di Regni oppressi, e vinti	Aug, Liv, Tras	9	5 ^v	ST	bc	c		D-E
1	1	Dúo	Non potrà destin severo	Liv, Aug	10	7 ^v	ST	vls vla bc	3/4	ss	A
1	2	Recitativo	Tigrane Cinna Il Cielo	Cin, Tig	10	10	AA	bc	c		D-f#
1	2	Aria	Troppo amore oggi presumi	Cin	11	11 ^v	S	bc	3/4	ss	D
1	3	Recitativo	So che l'Armeno Scettro	Or, Tig	11	12 ^v	AT	bc	c		G-A
1	3	Aria	Penando io vùò morire	Tig	12	13 ^v	A	laúd vlc bc	c		d
1	3	Ritornello				15 ^v		vls bc	c		d
1	3	Recitativo	Come con egual sorte	Or	12	15 ^v	T	bc	c		D-g
1	3	Aria	Amare e tacere	Or	12	16	T	bc	c	b	c
1	3	Ritornello				17		vls vla bc	c	b	c
1	4	Recitativo	Cipasside tù sai	Em, Cip	12	17 ^v	SS	bc	c		E-b-e
1	4	Aria	Il seno m'accende	Em	13	19	S	vls bc	c	ss	b
1	5	Recitativo	Emilia Dimmi Cinna i tuoi seguaci	Cin, Em	14	25	SA	bc	c		G-D
1	5	Aria	De lumi tuoi le scorte	Cin	14	26	A	bc	c		G
1	6	Recitativo	Della beltà Latina	Luc, Cin, Em	14	27	SAB	bc	c		e-e
1	6	Aria	Si che un'ingrato sei	Em	15	28 ^v	S	bc	c	s	e
1	6	Recitativo	Fermati Emilia, oh Dio?	Cin	15	29 ^v	A	bc	c		e-a
1	7	Recitativo	Cipasside vezzosa	Luc, Cip	15	29 ^v	SB	bc	c		F-C
1	7	Aria	Sono amante ma discreto	Luc	16	31	B	bc	c		C
1	7	Recitativo	Gli amanti hoggi dì	Cip, Luc	16	32	S	bc	c		G-C
1	7	Aria	<i>Chi a gl'amanti creder vuole</i>	Cip	NO	32	S	bc	c		G
1	7	Ritornello				33 ^v		vls vla bc	c		G
1	8	Recitativo	Combattuto mio cor, che fai, che pensi	Liv	17	34	S	bc	c		C-a
1	8	Aria	Duro campo di battaglia	Liv	17	35	S	vls vla bc	c		C

1	9	Recitativo	Signora al mio gran zelo	Tras, Liv	18	38 ^r	ST	bc	e	F-B \sharp
1	10	Recitativo	Hor che riposa in lieta pace il mondo	Aug, Liv, Tras	19	40	STT	bc	e	B \sharp -B \sharp
1	10	Aria	Giusto il Ciel! Ah non è ver	Aug	19	41 ^r	T	vls vla bc	e	b
1	10	Recitativo	Ah che l'affetto indegno	Liv	20	43 ^r	S	bc	e	C-d
1	11	Recitativo	Cesare di quel grado, a cui m'inalza	Cin, Liv	20	44	SA	bc	e	d-d
1	11	Aria	Saper ti basti	Liv	21	47	S	bc	e	d
1	11	Recitativo	Non lo cerco e nol bramo	Cin	21	48	A	bc	e	d-d
1	11	Aria	Di quel sembante	Cin	21	48	A	bc	e	b
1	11	Ritornello								
1	12	Recitativo	Prence in sì bell'impresa	Em, Tig	22	50	SA	vls vla bc	e	F
1	12	Aria	Ama pur ma nel tuo seno							F
			<i>Il seno accendere ben puoi d'amor</i>							12 8
1	12	Ritornello		Em	NO	51	S	bc	e	ss
1	12	Recitativo	Soffrirò, tacerò finché dal seno	Tig	23	53 ^r	A	bc	e	ss
1	12	Aria	Se fa un sasso l'onda frangere	Tig	23	54	A	vls vla bc	e	C-d
1	13	Recitativo	Cipasside, ma quando	Or, Cip, Luc	24	57	STB	bc	e	a
1	13	Dúo	Nevi amate quanto ardor in voi s'aduna ll Care nevi quanto ardor in voi s'aduna							a-C
1		Recitativo	Di sì belle parole al suono armonico	Or, Luc	25	59 ^r	AB	bc	3 4	C
1	13	Aria	Tu sei bello, Tu galante	Cip	25	61 ^r	S	bc	e	D-C
2	1	Recitativo	Cieli, che far degg'io?	Cin	26	63	A	bc	e	e-a
2	1	Aria	Men fede, e meno amore	Cin	26	64	A	bc	e	d
2	1	Ritornello								d
2	2	Recitativo	Ancor dal giogo oppressa	Em, Cin	27	66 ^r	SA	bc	e	a-B \sharp
2	2	Aria	Così ò caro, così ti bramo	Em	28	68 ^r	S	bc	3 4	b
2	2	Ritornello								g
2	3	Recitativo	Cinna, di Te appunto	Luc, Cin, Em	28	70	SAB	bc	3 4	b
2	3	Aria	Se il fato vuol che viva	Cin	29	73	A	vls vla bc	e	C-F
2	3	Recitativo	Sì sì ben hai ragione	Em	29	77 ^r	S	bc	2 4	b
										e
										a-f

2	3	Aria	L'orme della tua sorte <i>Un di sereno</i>	Em	29	78	S	bc	3/4	a
2	3	Ritornello				79 ^r		vl bc	3/4	a
2	4	Recitativo	Quel che Cesare brami	Tig, Or	30	79 ^r	AT	bc	e	f#-g
2	4	Aria	Digli ch'io l'amo, di che l'adoro	Tig	30	81	A	bc	e	b
2	4	Recitativo	Più di quel che tu vuoi	Or	30	82	T	bc	e	b-C
2	5	Recitativo	Cipasside Non posso	Or, Cip	30	82 ^r	ST	bc	e	A-e
2	5	Aria	Bisogna esser sollecito	Cip	31	84 ^r	S	vl bc	12/8	G
2	5	Recitativo	E che farà Tigrane	Or	32	89 ^r	T	bc	e	C-a
2	5	Ritornello				90		vls vla bc	3/8	A
2	5	Aria	Gelosia sei tormento d'ogn'alma	Or	32	90 ^r	T	bc	3/8	A
2	5	Ritornello				92 ^r		vls vla bc	3/8	A
2	6	Recitativo	Amici voi di tormentose cure	Aug, Liv, Tig, Cin	32	93	SAAT	bc	e	A-D
2	6	Aria	M'è ben caro il mio riposo <i>Sin che avrò l'allor sul crine</i>	Aug	34	95	T	bc	e	G
2	6	Ritornello				96 ^r		vls vla bc	e	G
2	7	Recitativo	Mercè de tuoi consigli	Liv, Cin	34	97	SA	bc	e	G-b
2	7	Aria	Ridi, e giubila o mio core	Cin, Liv	35	99	A	bc	3/8	D
2	7	Recitativo	Fermati ancora, ascolta	Liv	35	99 ^r	S	bc	e	ss
2	7	Aria	Quanto cresce il mio dolore	Liv	35	99 ^r	S	bc	3/8	B
2	7	Recitativo	Cinna Signora attendo	Liv, Cin	35	100	SA	bc	e	ss
2	7	Aria	Ah che troppo il cuor si duole	Liv	35	100 ^r	S	bc	3/8	E
2	7	Recitativo	Cinna ascolta Che brami	Cin, Liv	35	100 ^r	SA	bc	e	ss
2	7	Aria	Si che andrò dal mio bel sole	Cin	36	100 ^r	A	bc	3/8	D
2	7	Ritornello				101		vls vla bc	3/8	D
2	8	Recitativo	Dunque è già lungo tempo	Tig, Or	36	102	AT	bc	e	G-G
2	8	Aria	Amare, e non sperare <i>Amor quando nel cor</i>							
2	8	Recitativo	Ma il rimedio è in tue mani	Tig	36	102 ^r	A	bc	e	ss
2	8	Aria	Chi brama seguire	Or, Tig	36	104 ^r	AT	bc	e	G-D
				Or	37	105 ^r	T	vls vla bc	e	a

2	9	Recitativo	Grazie vi rendo o Numi	Em	37	108	S	bc	e	C-e
2	9	Ritornello				108 ^v		vls v/a bc	12/8	C
2	9	Aria	M'arde il sen con doppia face	Em	37	109 ^v	S	bc	12/8	C
2	10	Recitativo	Emilia dirò mia se pur d'Augusto	Cin, Em	38	111	SA	bc	e	G-F
2	10	Aria	Lo vedrai con fier diletto	Cin	39	113	A	vls v/a bc	6/8	F
2	11	Recitativo	Cinna, Emilia sà Giove	Luc, Em, Cin	39	115 ^v	SAB	bc	e	d-D
2	11	Dúo	Cielo Numi Pietà	Em, Cin	40	117 ^v	SA	bc	e	b
2	12	Recitativo	D'una tigre più fiero	Luc, Cip	40	117 ^v	SB	bc	e	A-C
2	12	Dúo	Bella non ti sdegnar	Luc, Cip	41	119 ^v	SB	bc	3/8	C
2	12	Ritornello				120 ^v		vls v/a bc	3/8	C
2	13	Recitativo	Unitevi pur tutti	Liv	41	NO				
2	13	Aria	Che crudo tormento	Liv	41	NO				
2	13	Recitativo	Ma di Trasillo almeno	Liv	42	NO				
2	14	Recitativo	Tant'honor mia signora	Tras, Liv	42	121	SA	bc	e	D-e
2	14	Aria	Sappia un'alma ch'è nata all'Impero	Tras	42	122	A	bc	e	C
2	14	Ritornello				123 ^v		vls v/a bc	e	C
2	15	Recitativo	E ben Trasillo ancor non t'è palese	Aug, Tras, Liv	43	124	SAT	bc	e	G-G
2	15	Trío	Quanto è misero un regnante	Aug, Tras, Liv	43	124 ^v	T	bc	3/4	C
2	15	Ritornello				126		vls v/a bc	3/4	C
INT		Recitativo	Lasciami un po' cercare	Les, Cip	NO	127	SS	bc	e	G-f#
INT		Arioso	Era come un dottore	Cip	NO	128	S	bc	e	b
INT		Recitativo	Guarda un pò se vi fusse una ricetta	Les, Cip, Tras	NO	128 ^v	SST	bc	e	G-G
INT		Ballo			NO	130		vl bc	3/8	c
INT		Recitativo	Affè che dice il vero	Cip, Les	NO	130 ^v	SS	bc	e	E-C
INT		Aria	Che temete, che temete?	Tras	NO	130 ^v	T	bc	e	a
INT		Recitativo	Che bocca ha spalancato	Cip, Les, Tras, Villanella	NO	131 ^v	SSAT	bc	e	a-b
INT		Ritornello				132 ^v		vls v/a bc	e	G
INT		Recitativo	Da' miei dolci riposi	Gal	NO	133	T	bc	e	C-B

INT	Aria	L'onte mie così neglette	Gal	NO	133	T	bc	e	s	G
INT	Ritornello				134 ^v		vls vla bc	e	s	G
INT	Recitativo	Non fù per farti oltraggio	Tras, Cip, Les, Gal	NO	135	SST	bc	e		D-D
INT	Ritornello				136		vls vla bc	e	s	G
INT	Aria	Manco mal ch'ei se ne andò	Les	NO	136 ^v	S	bc	e3 8		B
INT	Recitativo	Che fù dell'infelici villanelle	Cip, Tras, Les	NO	137 ^v	SST	bc	e		C-C
INT	Ballo				138		vl bc	e	b	c
INT	Recitativo	Ecco bestie novelle	Cip, Tras, Les	NO	138 ^v	SST	bc	e		g-G
INT	Ballo				139		vl bc	e	b	c
INT	Ballo				139 ^v		vl bc	e	c	c
INT	Ballo				139 ^v		vl bc	3 8	bb	c
INT	Recitativo	Hor sì più non derido	Cip	NO	139 ^v	S	bc	e		e-B
3	1	Recitativo	Volgi d'intorno il guardo	Em, Cip	44	141	SS	bc	e	D-A
3	1	Aria	Qual'è quel core	Cip	44	142 ^v	S	bc	3 8	b
3	1	Ritornello			144		vls vla bc	3 8	ss	b
3	1	Recitativo	Di lagrime, e singulti	Em	45	144 ^v	S	bc	e	E-f#
3	1	Aria	Nò che non voglio spargere	Em	45	144 ^v	S	bc	12 8	ss
3	1	Ritornello			146 ^v		vls vla bc	12 8	ss	A
3	2	Recitativo	Ecco Emilia Signor con le tue genti	Or, Tig, Cip, Em	45	147	SSAT	bc	e	C-D
3	2	Aria	Arma il core impugna l'armi	Em	47	150 ^v	S	vl bc	e	G
3	3	Recitativo	Attonito confuso	Tig, Or	47	154 ^v	AT	bc	e	e-Bb
3	3	Aria	Sento già scorrere	Tig	48	157	A	vls vla bc	3 4	b
3	3	Recitativo	Certo che ben mi stà	Or	48	161 ^v	T	bc	e	D-b
3	4	Recitativo	Oronte dove è Emilia ove Tigrane	Cip, Or	49	162 ^v	ST	bc	e	a-F
3	4	Aria	Vedi ben che ogn'un c'inchina	Cip	49	163	S	bc	2 4	b
3	4	Ritornello			164		vls vla bc	2 4	b	F
3	4	Recitativo	Rimanti pure, e godi	Or	49	164 ^v	T	bc	e	F
3	4	Aria	Volgerò altrove il piede	Or	49	164 ^v	T	bc	e	d-d
3	4	Ritornello			166		vls vla bc	e		d

3	5	Recitativo	Quanto sono infelice	Liv	50	167	S	bc	c	a-c#
3	5	Aria	Voglio che muora sì	Liv	50	168	S	vls vla bc	c	ss A
3	6	Recitativo	Se Cinna mi tradisce, e dove mai	Aug, Liv	50	173	ST	bc	c	f#-D
3	6	Dúo	Che risolvo Che sarà	Aug, Liv	51	175	ST	bc	3/4	ss b
3	7	Recitativo	Vieni barbaro vieni: eccoti il seno	Aug, Cin, Liv	51	176	SAT	bc	c	a-G
3	7	Aria	Su dunque più non tardino	Aug	52	178	T	vls vla bc	c	C
3	7	Recitativo	Signor non così presto		52	181 ^v	S	bc	c	C-F
3	8	Recitativo	Signor se a Cinna per salvar la vita	Em, Aug, Cin, Liv	53	181 ^v	SAT	bc	c	a-A
3	9	Aria	Non son questi o cara i nodi	Cin	54	184	A	bc	c	ss D
3	9	Recitativo	Cinna d'un bel morire al nobil vanto	Em, Cin	54	185	SA	bc	c	f#-D
3	9	Dúo	A morir a morir non più dimore	Cin, Em	55	186 ^v	SA	bc	c	D
3	10	Recitativo	Lucilio voi lasciarmi?	Cip, Luc	55	187	SB	bc	c	a-G
3	10	Aria	Ti ringrazio di tanta finezza	Luc	56	189	B	bc	c	G
3	10	Ritornello				190 ^v		vls vla bc	c	G
3	10	Recitativo	Povera mia Signora	Cip	56	191	S	bc	c	B-e
3	10	Aria	La donna più brava	Cip	56	191 ^v	S	vl bc	c	C
3	11	Recitativo	Cesare è già vicino	Tra	56	194 ^v	T	bc	c	C-G
3	11	Aria	Tutti gl'astri a questo impero	Tra	56	194 ^v	T	bc	3/8	C
3	12	Recitativo	Trasillo al tuo gran Nume	Aug, Tra, Em, Cin	57	196	SAT	bc	c	a-e
3	12	Aria	Se al morir mi voi costante	Cin	57	198	A	vls vla bc	3/4	ss A
3	12	Recitativo	Non più senz'altri indugi	Aug	58	206	T	bc	c	A-E
3	13	Recitativo	Fermatevi o littori	Tig, Aug, Ci, Em, Liv, Tra	58	206 ^v	SSAATT	bc	c	f#-d
3	13	Aria	Se le chiude un'Augusta Clemenza	Tras	59	209 ^v	SSAT	vls vla bc	3/4	ss D