

ANTONIO SALIERI

CUBLAI, GRAN KAN DE' TARTARI

Opera eroicomica in due atti

Libretto di Giambattista Casti

Erstausgabe / *First Edition*

Herausgegeben und Klavierauszug
von Udo Wessiepe
Edited and vocal score by Udo Wessiepe

 **Edition
Stretta**

Bestellnummer EST 3010-00

Partitur in der Edition Stretta erschienen als EST 3010
Aufführungsmaterial leihweise erhältlich über Alkor
Edition, Kassel

Full score available in Edition Stretta: EST 3010
Performance material for rent at Alkor Edition, Kassel

Impressum

© 2025 Stretta Music GmbH, Germany

Coverportrait: Peter der Große (Paul Delaroche, 1838)

Alle Übersetzungen von / *All translations by*
Holger Slowik

Alle Rechte vorbehalten. Vervielfältigungen jeglicher
Art sind gesetzlich verboten. / *All rights reserved. Any*
unauthorized reproduction is prohibited by law.

1. Auflage 2025

Printed in Germany

ISMN: 979-0-50291-026-6

Inhalt / Contents

Personaggi	VI
Vorwort	VII
Foreword	XV
Kommentare Salieris zur Musik des <i>Cublai</i> / <i>Salieri's commentaries on the music of Cublai</i>	XXIII

Sinfonia	1
--------------------	---

Atto Primo

SCENA I (Cublai, Posega, Orcano, Grandi tartari)	
1. Introduzione: Cantiam lodi al gran Cublai	6
SCENA II (Cublai, Posega)	
Recitativo: Posega! Sire.	14
2. Aria: Nei fasti del mondo	17
Recitativo: Costui con quelle sue caricature	22
SCENA III (Cublai, Orcano, Alzima, Timur)	
Recitativo: Signor?... Che vuoi?	22
3. Recitativo e Quartetto: Signor... Attendi / Dal Gange ai regni Eoi	23
4. Aria: Vien qua, figliuola mia	31
SCENA IV (Alzima, Timur, Orcano)	
Recitativo: Udisti Alzima?	35
5. Aria: Sono un buon uomo	38
SCENA V (Alzima, Timur)	
6. Recitativo e Duetto: Alzima... Che vuoi dir? / Deh perchè mi guardi e poi	40
SCENA VI (Timur, Bozzone)	
Recitativo: Ben tornato, Timur	49
SCENA VII (Bozzone)	
Recitativo: È veramente un principe di garbo	54
7. Cavatina: La ragione è un non so che	56

SCENA VIII (Memma, Cublai, Bozzone)	
8. Cavatina: Più dell'argento e più dell'or	59
Recitativo: Buon dì, Memma, buon dì	63
8a. [Cavatina]: Lungi la speme, lungi il timor	68
9. Terzetto: Olà, Cublai	69
Recitativo: Via, Memma, sii buonina	76
10. Cavatina: Con tuon sì feroce	78
Recitativo: Via, veniamo una volta alla conclusion	82
11. Terzetto: Non vuoi la barba? Si raderà	85
SCENA IX (Bozzone)	
Recitativo: Son scene con costor	89
12. Aria: Della lor sorte nemica	91
SCENA X (Posega, Lipi)	
Recitativo: Invano dunque in questo imbecile garzon	97
13. Cavatina: Cavallo, cavallo, finiam questo ballo	98
Recitativo: Oh Posega, Posega!	100
14. Cavatina: Non ti fidar di femmina	102
Recitativo: Oh cappita! Capisco.	104
SCENA XI (Alzima, Orcano, Posega, Lipi)	
Recitativo: Quegli è lo sposo?	105
15. Quartetto: Al figlio di Cublai vien la sua sposa Alzima	107
SCENA XII (Timur)	
16. Recitativo ed Aria: Misero! io stesso dunque in braccio altrui / Quando a colei che adoro	117
SCENA XIII (Orcano, Alzima, Timur)	
Recitativo: Alzima... Invan t'affanni	123
17. Aria: D'un insultante orgoglio	125
SCENA XIV (Timur, Orcano)	
Recitativo: E quali oscuri sensi entro quei detti suoi	129
SCENA XV (Memma, donne tartare)	
18. Finale: Venite, il piè movete	131
SCENA XVI (Memma, Cublai, Orcano, Bozzone, principali tartari, donne tartare)	
Or attende, Cublai viene	135
SCENA XVII (Lipi, Posega, Memma, Cublai, Orcano, Bozzone, principali tartari, donne tartare)	
Se pur non mi gabbo	141
SCENA XVIII (Alzima, Timur, Lipi, Posega, Memma, Cublai, Orcano, Bozzone, principali tartari, donne tartare)	
Alzima, ascoltami	147

Atto Secondo

SCENA I (Memma, Bozzone, Timur)	
Recitativo: Sì, Timur, troppo giusto è	167
19. Aria: Quai grazie rendere	168
SCENA II (Memma, Bozzone, Posega)	
Recitativo: Di questo degno Principe	173
20. Terzetto: Via, caro Posega	175
SCENA III (Posega, Alzima)	
Recitativo: E soffrir deggio inulto	182
21. Aria: Di questa reggia indegna	187
SCENA IV (Alzima)	
22. Recitativo: Che intesi!	191
SCENA V (Orcano, Alzima)	
Recitativo: Alzima, ebbene!	194
23. Aria: M'inganno, se vedo	195
SCENA VI (Cublai, Orcano)	
Recitativo: Orcan, che abbiam di nuovo?	201
24. Duetto: Ranghi! dritti! ah ribaldo	207
SCENA VII (Bozzone, Memma)	
Recitativo: Quel Lipi... Quel Posega!	208
25. Aria: Ascolta figlia cara	210
Recitativo: Insomma non vuoi guai	213
SCENA VIII (Cublai, Orcano, Memma, Bozzone)	
26. Quartetto: Dritti! Ranghi! Soccorso!	214
Recitativo: Ma non si può saper che v'è fra voi?	219
27. Quartetto: Il vostro consiglio approvio ed accetto	227
Recitativo: Memma, le cose vanno egregiamente	238
SCENA IX (Memma, Alzima)	
Recitativo: Giusto ecco Alzima: corro a rallegrarmi seco	238
SCENA X (Timur, Bozzone, Alzima, Memma)	
Recitativo: Ove mai Memma? Ascolta	242
28. Quartetto: Ti procuro e regno e sposo	244
SCENA XI (Alzima, Bozzone)	
Recitativo: Bozzon, questa tue moglie ella è a dir vero una singolar donna	257
29. Aria: Come il medico al polse conosce	260

SCENA XII (Alzima)	
Recitativo: Par che l'aperto e franco favellar di costoro	267
30. Aria: Frai barbari sospetti	268
SCENA XIII (Lipi, Posega)	
31. [Scena]: Marcia Zuccamaluc	273
SCENA XIV (Orcano, Lipi, Posega)	
Per regio comando s'intima a Posega	276
Recitativo: Che dice? cos' ha?	276
32. Duetto: Misero giovine	279
SCENA XV (Cublai, Orcano)	
Recitativo: Sommacodom! Quel bestiole di figlio	284
SCENA XVI (Memma, Bozzone, Cublai)	
33. Finale: A te avanti, o Cublai	289
SCENA XVII (Alzima, Timur, Memma, Bozzone, Cublai, seguito d'Alzima e di Cublai)	
Ai regi tuoi cenni qua venni o Cublai	292
SCENA XVIII (Orcano, Alzima, Timur, Memma, Bozzone, Cublai)	
In manto di bonzo già Lipi vien qua	297
SCENA ULTIMA (Lipi, Posega, Orcano, Alzima, Timur, Memma, Bozzone, Cublai)	
Alla pagoda, alla pagoda	298

Personaggi

CUBLAI, gran Kan dei Tartari	Baritono
ORCANO, gran cerimoniere	Baritono
POSEGA, bonzo	Basso (Baritono)
ALZIMA, principessa di Bengala	Soprano
TIMUR, nipote di Cublai	Tenore
BOZZONE, gran provvisioniere	Basso (Baritono)
MEMMA, sua moglie	Soprano
LIPi, figlio di Cublai	Mezzosoprano
Seguito di Cublai e d'Alzima	Coro

Vorwort

In Wien waren die 1780er-Jahre ein besonders kreatives und fruchtbares Jahrzehnt für das Musiktheater: Kaiser Joseph II. verstand es, Komponisten wie Antonio Salieri, Wolfgang Amadé Mozart, Vicente Martín y Soler und Giovanni Paisiello dauerhaft oder zeitweise an seine Hofoper zu binden; die Librettisten Giambattista Casti, Lorenzo Da Ponte und Giovanni de Gamerra rivalisierten um die Position des Hofdichters in der Nachfolge Pietro Metastasios, woraus ein äußerst produktiver Wettbewerb erwuchs; seit der Wiedereinführung der Opera buffa ab 1784 stand in Wien zudem für mehrere Jahre ein hervorragendes und aufeinander eingespieltes Sängersenemble mit verschiedenen „Stars“ zur Verfügung, die untereinander, und um deren Gunst wiederum die Librettisten und Komponisten konkurrierten.

Zu den spannendsten Experimenten mit der Gattung Oper in dieser Zeit gehörte das *Dramma eroicomico*, das die überkommene Opera seria mit den Mitteln der Opera buffa parodierte, mit einem meist aus der historischen oder mythischen Vergangenheit entlehnten „Helden“, dessen Laster und Untugenden bloßgestellt wurden und als Folie für Kritik an der zeitgenössischen Gesellschaft herhalten mussten. Als ins Gewand des Musiktheaters gekleidete spätaufklärerische Kritik an der mehr und mehr als unzeitgemäß empfundenen Hofkultur mit ihrem lobhudehenden Herrscherpreis scheint das *Dramma eroicomico* gerade beim in Sachen der Kunst liberalen Opernliebhaber Joseph II. auf offene Ohren gestoßen zu sein, so dass es im Wien der 1780er-Jahre eine Blütezeit erleben konnte.

Cublai, gran kan de' Tartari von Giambattista Casti und Antonio Salieri hätte als eines der schillerndsten Beispiele für ein *Dramma eroicomico* die Wiener Bühne erobern können, wäre diese beißende Satire auf den russischen Zarenhof nicht den politischen Zeitumständen und damit der Zensur zum Opfer gefallen. Zur Zeit des Russisch-österreichisch-türkischen Krieges (1787–1792) erschien eine Kritik am Bündnispartner Russland – selbst auf der Opernbühne – nicht mehr opportun. Nach dem Ende des Krieges, dem Tode Josephs II. und der Revolution in Frankreich hatten sich die Zeiten so grundlegend geändert, dass, trotz aller Bemühungen Castis, die Oper zu Lebzeiten ihrer Autoren nicht aufgeführt wurde.

DIE AUTOREN DES *CUBLAI*

Beide Autoren des *Cublai* waren eng mit dem Wiener Kaiserhof verbunden. Dies spielt sowohl für die Entstehung der Oper als auch für ihre frühe Rezeptionsgeschichte eine wichtige Rolle. Salieri, geboren 1750 in Legnago, einer Grenz- und Handelsstadt der Republik Venedig, gehörte, als er als fünfzehnjähriger Waise nach Wien kam, quasi zur Familie des damaligen kaiserlichen Kammerkompositeurs und späteren Hofkapellmeisters Florian Leopold Gassmann, wurde von diesem bei Hofe unter anderem in die Kammermusikrunde des Kaisers eingeführt und beerbte seinen Lehrer nach und nach in allen Ämtern, bis er schließlich im Februar 1788 – im Kompositionsjahr des *Cublai* – selbst zum Hofkapellmeister ernannt wurde. Bis zu seinem Tod 1825 blieb er, als Komponist, Lehrer und Organisator, die Zentralfigur des Wiener Musiklebens.

Casti, 1724 in Acquapendente im nördlichen Latium geboren, trat schon als Knabe in das Priesterseminar in Montefiascone ein, wo er eine klassische Bildung erlangte und bald zum Professor für Rhetorik ernannt wurde. Nach seiner Priesterweihe machte er zunächst eine kirchliche Karriere, auch an der päpstlichen Kurie in Rom. 1765 ließ er sich in Florenz nieder und trat damit in die Sphäre der Habsburger ein, denn die Toskana wurde seit 1737 vom jeweils zweitgeborenen Habsburger Erzherzog regiert. Hier fand er Anschluss an den Hof, wurde von Großherzog Peter Leopold zum Hofdichter (*Poeta della real casa*) ernannt und lernte auch dessen Bruder, Kaiser Joseph II., kennen, der sich vom Esprit des Abbate begeistert zeigte. Eine weitere wichtige Begegnung war die mit dem ein Jahr älteren Graf Franz Xaver Wolfgang von Orsini-Rosenberg, dem Obersthofmeister des Großherzogs. Die beiden pflegten eine enge Freundschaft, die Castis Laufbahn als Opernlibrettist entscheidend prägen wird. 1772 wurde Rosenberg Großkanzler in Wien. Casti folgte ihm und war als Privatsekretär sowohl für Rosenberg als auch für den Diplomaten Joseph Graf von Kaunitz-Rietberg, den Sohn des späteren Großkanzlers Fürst Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg, tätig. Gemeinsam mit diesem unternahm er in den folgenden Jahren zahlreiche diplomatische Reisen, die ihn oft für mehrere Jahre von Wien wegführten und die ihn zu seinen meist satirischen literarischen Werken inspirierten.

Die Briefe Castis zeigen seine besondere Beobachtungsgabe und sein Einfühlungsvermögen für die

jeweilige Situation vor Ort. Intelligente, stets ironisch distanzierte, witzige, teils äußerst bissige Kommentare über Politik, Gesellschaft und einzelne Personen, auch höchsten Ranges, durchziehen diese Briefe und machen sie zu einem Bindeglied zwischen seiner Doppelexistenz als Diplomat und Dichter.¹

DIE ENTSTEHUNG DES CUBLAI

Vorspiel – Casti am Hof Katharinas II. und das *Poema tartaro*

Casti, der sich von 1777 bis spätestens Anfang 1780 in St. Petersburg aufhielt, sowohl in diplomatischer Mission für die Habsburger als auch als eine Art Hofdichter im Umkreis von Zarin Katharina II., verarbeitete die dort gemachten Erfahrungen in seinem *Poema eroicomico Il Poema tartaro*, einer kaum verschleierte beißenden Kritik an der russischen Politik, an der Person der Zarin im Besonderen und an den Verhältnissen an einem absolutistischen Hof im Allgemeinen. Das *Poema tartaro* verwendet als Deckmantel der Satire das als barbarisch empfundene Tartarenreich unter der Herrschaft von Kublai Khan (1215–1294). Casti fügte dem Langgedicht eine Aufschlüsselung der teils fiktiven, teils historisch verbürgten tartarisch-mongolischen Charaktere und Orte an und ordnete diesen ihre realen Pendanten am russischen Zarenhof zu. Neben zahlreichen prominenten Mitgliedern des russischen Hofstaats mitsamt aller Günstlinge und Liebhaber Katharinas II. liest man in diesem Schlüssel auch die Namen des schwedischen, dänischen sowie preußischen Königs und sogar des österreichisch-ungarischen Kaisers. Während schon die nicht-russischen europäischen Herrscher nicht so scharf kritisiert werden wie der russische Zarenhof, den Casti als außereuropäisch und barbarisch empfand, verzichtet er hingegen vollständig auf eine Kritik an Joseph II. Im Gegenteil: dessen aufgeklärter Absolutismus wird im Gegensatz zum russischen Pendant sogar lobend hervorgehoben, vermutlich vor dem Hintergrund von Castis Ambitionen auf das Amt des Hofpoeten in Wien.

¹ Castis Briefwechsel liegt in zwei Ausgaben vor: Giambattista Casti, *Epistolario*, hg. von Antonio Fallico, Viterbo 1984 und, mit ausführlichem Kommentar, Francesco Sorrenti, *Edizione e commento delle lettere di G. B. Casti* (= Dissertation Universität Genua 2019), Online-Zugriff: <https://hdl.handle.net/11567/943994>. Zur Doppelexistenz Castis als Diplomat und Dichter siehe Silvia Tatti, „La diplomazia poetica parallela di Giambattista Casti, tra Vienna e l'Europa“, in: dies., Sieglinde Klettenhammer, Angelo Pagliardini und Duccio Tongiorgi (Hg.), *Diplomazia e letteratura tra impero asburgico e Italia – Diplomatische und literarische Beziehungen zwischen der Habsburgermonarchie und Italien (1690–1815)*, Rom 2021, S. 165–179.

Darüber hinaus bemängelt er aber auch die kritiklosen Lobeshymnen europäischer Intellektueller gegenüber dem Zarenhof und polemisiert gegen das russische Volk, dessen Sprache und Kultur.

Mit großer Wahrscheinlichkeit bereits in Russland konzipiert, begann Casti sein *Poema tartaro* auf seiner an den Aufenthalt in Petersburg anschließenden Reise über die Iberische Halbinsel in den Jahren 1780 bis 1781 und beendete es vermutlich im März 1783 während seiner achtmonatigen Genesung von der Syphilis in Mailand.² Im September 1783 traf Casti wieder in Wien ein, wo er sich nun bis 1786 ununterbrochen aufhielt. Noch im gleichen Jahr präsentierte er das Werk Joseph II. in einer Prunkhandschrift, um sich erneut als *Poeta cesareo*, als Hofdichter in der Nachfolge Metastasios, ins Gespräch zu bringen.³ Casti trug das Werk auch auszugsweise in Adelskreisen vor und es kursierten Abschriften in der Wiener Aristokratie. Das geht zum Beispiel aus Tagebuchaufzeichnungen des Grafen Karl von Zinzendorf hervor, denen auch zu entnehmen ist, dass den Lesern die Parodie auf Katharina II. und ihren Hof durchaus bewusst war.⁴

Beginn der Zusammenarbeit von Casti und Salieri

Nach seiner Rückkehr nach Wien begann Casti, gefördert vom Kaiser und vor allem von seinem langjährigen Freund, dem mittlerweile für das Hoftheater verantwortlichen Graf Orsini-Rosenberg, seine Karriere als Opernlibrettist. Gleich sein erstes Wiener Werk, *Il re Teodoro in Venezia*, 1784 mit der Musik von Giovanni Paisiello uraufgeführt, war ein enormer Erfolg und hielt sich jahrelang auf dem Spielplan. In diesem seinem ersten Drama eroicomico gestaltet Casti, nachweislich auf Wunsch Kaiser Josephs II., den komischen Helden Teodoro als Satire auf einen

² Näheres zur Datierung in der Einleitung zur kritischen Ausgabe des *Poema tartaro*: Alessandro Metlica, *Giovanni Battista Casti, il „Poema tartaro“. Edizione critica e commento* (= Dissertation Universität Padova 2011), Online-Publikation: https://www.academia.edu/6885264/Giovan_Battista_Casti_Il_poema_tartaro (letzter Zugriff 10.05.2025).

³ Die Prunkhandschrift für Joseph II. befindet sich in der Österreichischen Nationalbibliothek: 2 Bände, A-Wn Cod. Ser. n. 12.463 bzw. 12.464. Bereits dieser Handschrift war ein erklärender Personenschlüssel beigegeben: A-Wn Cod. Ser. n. 12464*. Der Erstdruck des *Poema tartaro* erfolgte 1796.

⁴ „18. Janvier [1784]: Lu avec plaisir la fin du poema Tartaro del'abbé Casti, dans laquelle il fait une description tres vraye interessante et plaisante du gouvernement present de Russie [...]“ Zitiert nach: Dorothea Link, *The National Court Theatre in Mozart's Vienna. Sources and Documents 1783–1792*, Oxford 1998, S. 216.

regierenden Herrscher – den schwedischen König Gustav III.⁵ Im Jahr darauf begann die Zusammenarbeit Castis mit Salieri, aus der in den folgenden sieben Jahren bis 1792 vier gemeinsame Musiktheaterwerke hervorgehen sollten. Im Oktober 1785 kam *La Grotta di Trofonio* in Wien zur Uraufführung und wurde zu einer europaweit beliebten Oper. Diese Opera comica mit Elementen der Zauberoper nimmt thematisch und personell die Konstellation von Da Pontes *Così fan tutte* vorweg: Zwei junge Liebespaare werden von einem älteren „Spielmacher“ in Verwirrung gebracht.⁶ Im Februar 1786 kam es bei einem von Joseph II. initiierten „Frühlingsfest an einem Wintertage“ in der Orangerie von Schloss Schönbrunn zu dem berühmt gewordenen Wettstreit zwischen italienischer Oper und deutschem Singspiel: *Der Schauspieldirektor* von Wolfgang Amadé Mozart/Johann Gottlieb Stephanie d. J. trat in Konkurrenz zur „Operetta“ *Prima la musica e poi le parole* von Casti/Salieri. Auch dieses Werk, ein selbstironischer Einblick in die Entstehung einer Oper und die Rivalität von Librettist und Komponist, brachte den beiden Italienern in Wien großen Erfolg und Anerkennung durch den Kaiser. Die Vermutung liegt nahe, dass sowohl von Seiten des Kaisers, als auch seitens der beiden Autoren der Wunsch bestand, die Zusammenarbeit fortzusetzen und dabei die Idee des *Cublai* ins Spiel kam.

In einem umfangreichen, auf den 20. April 1786 datierten Brief an seinen Freund Paolo Greppi teilt Casti seine Pläne für die nahe Zukunft mit.⁷ Er wolle Wien für eine Zeit verlassen und verschiedene Personen und Orte in Italien aufsuchen. Außerdem habe er den Plan, eine Fortsetzung zu *Il re Teodoro in Venezia* zu schreiben: *Teodoro in Corsica*, dessen Musik wiederum von Paisiello komponiert werden sollte. Von einem *Cublai*-Libretto ist in dem Brief nicht die Rede. Allerdings berichtet Casti von den Plänen einer bevorstehenden Reise Josephs II. zu einem Treffen mit Zarin Katharina II., über die er, in diplomatischen Kreisen verkehrend, bestens informiert scheint. Es lag eine Einladung Katharinas vor und der Kaiser zögerte, sie anzunehmen. Casti ist skeptisch, ob er es tun wird. Die Reise fand schließlich im Frühjahr 1787 statt und wurde vom Osmanischen Reich als Provokation empfunden, so dass es im August 1787 zum Russisch-türkischen Krieg kam, in den Österreich ein halbes Jahr später

aufgrund einer Bündnisverpflichtung an der Seite Russlands eintrat. Im Frühjahr 1786, zum Zeitpunkt des Briefes, scheint es allerdings noch nicht abwegig, dass der Kaiser selbst bei den beiden Erfolgsautoren Casti und Salieri eine Satire auf den russischen Hof in Opernform bestellt haben könnte, vergleichbar seinem Wunsch zwei Jahre zuvor, seine Animositäten gegen Gustav III. im *Re Teodoro in Venezia* auf der Bühne reflektiert zu sehen.

Werkgenese des *Cublai*

Jedenfalls scheint Casti zu diesem Zeitpunkt oder kurz danach mit dem Libretto begonnen zu haben, in dem er sich eng an den elften Canto des *Poema tartaro* anlehnte.⁸ Als erster Beleg für die kompositorische Arbeit Salieris an *Cublai* dient eine Notiz von der Hand des Komponisten auf der ersten Notenseite des Partituraautographs, dank der sich der Beginn der Komposition auf den Sommer 1786 datieren lässt.⁹ Mit der Abreise Castis aus Wien Mitte Mai 1786 hatten sich beider Wege auf mehrere Jahre getrennt. Casti muss dem Komponisten also spätestens zu diesem Zeitpunkt einen Teil des Librettos ausgehändigt haben. Salieri hielt sich von Ende Juli 1786 bis Juli 1787 ein ganzes Jahr in Paris auf. Zuerst wurde dort seine Tragédie lyrique *Les Horaces* uraufgeführt, danach arbeitete er gemeinsam mit Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais intensiv an der Oper *Tarare*, die am 8. Juni 1787 mit enormem Erfolg erstmals aufgeführt wurde.

Den nächsten Einblick in die Entstehungswerkstatt des *Cublai* ermöglicht ein Brief, den Casti am 19. Mai 1787 aus Neapel an Salieri geschrieben hat. Ihm lässt sich entnehmen, dass die gemeinsame Arbeit nur schleppend voranging:

„Liebster Freund, na, wo seid Ihr? Seid Ihr in Paris? Seid Ihr in Wien? Ich habe seit mehr als vier Monaten keine Nachricht von Euch. Ich sende das hier nach Wien und vermute, dass Ihr inzwischen dort seid. Ich habe Euch mehrmals nach Paris geschrieben, sowohl direkt als auch über die Botschaft in Neapel, und ich habe nur einen Brief von Euch vor vier Monaten erhalten, so dass ich nicht weiß, ob Ihr alle meine Briefe erhalten habt, in denen ich Euch zuerst mehrere

⁵ Siehe hierzu Rossana Caira Lumetti, „Gustavo III di Svezia e ‚Il re Teodoro in Venezia‘ del Casti“, in: *Critica letteraria* 16/1 (1988), S. 13–30.

⁶ Siehe hierzu Christoph Ulrich Meyer, „Übernahmen und Anspielungen bei Salieri, Mozart und Da Ponte oder: Così fan tutti“, in: Markus Böttgermann (Hg.), *Antonio Salieri. Neuentdeckung eines Verkannten*, Wien 2025, S. 43–59.

⁷ In der Ausgabe von Francesco Sorrenti (wie Anm. 1) Brief Nr. 109.

⁸ Die Transformation vom Poema eroicomico zum Opernlibretto wird ausführlich dargestellt bei Maurice Chales de Beaulieu, „Un genere affatto nuovo“? *Das Wiener Dramma eroicomico (1772–1800)*, Wien 2021 (= Dissertation Universität Wien), S. 497–510, Online-Publikation: urn:nbn:at:at-ubw:1-11189.05966.246584-4

⁹ A-Wn Mus.Hs.16188/1, p. 2. („Cominciato a Parigi l'estate dell'anno 1786“)

einzelne Stücke aus *Cublai* und dann viele Szenen in einer fortlaufenden Reihenfolge geschickt habe, alle mit Anmerkungen, Überlegungen und Klarstellungen versehen.“¹⁰

Casti merkt in diesem Brief außerdem an, dass man sich nochmals Gedanken über die Besetzung der Rollen machen müsse, nachdem sich im italienischen Ensemble der Hofoper Änderungen ergeben hatten:

„Ich sehe wohl, dass derzeit die Schwierigkeit hinzukommt, dass wir nicht wissen, wer die Rollen derjenigen übernehmen soll, die nun fehlen und für die sie ursprünglich bestimmt waren, da es nach meiner Abreise aus dieser Theatergesellschaft zu einer Revolution und einem Personalwechsel gekommen ist.“¹¹

Dies zeigt, dass beide Autoren sich bereits auf eine konkrete Besetzung der einzelnen Rollen verständigt hatten. Wie üblich schrieben und komponierten sie zumindest manche Rollen mit ganz bestimmten Sängern und Sängerinnen vor Augen und Ohren. Diese konkrete Planung lässt darauf schließen, dass bereits eine Aufführung in Aussicht genommen war bzw. ein Auftrag vorlag.¹² Noch ein weiterer Aspekt in diesem Brief ist bemerkenswert:

„So oder so, ich möchte, dass Sie dort nicht über dieses Werk sprechen, um uns dann umso mehr Ehre zu machen mit der Schnelligkeit der Komposition, ich mit den Worten und Sie mit der Musik. In der Zwischenzeit werde ich Ihnen weitere Stücke schicken.

¹⁰ In der Briefausgabe von Antonio Fallico (wie Anm. 1) S. 455 f.; in der Ausgabe von Francesco Sorrenti Brief Nr. 119. („Amico carissimo, Ebben! Dove siete voi? Siete a Parigi? Siete a Vienna? Io non ho alcun sentore di voi da quattro e più mesi. Pure indirizzo questo alla ventura a Vienna, immaginandomi che oramai siete costì. Io v'ho più volte scritto a Parigi e direttamente e per mezzo dell'ambasciata di Napoli, e non ho auto che una vostra lettera quattro mesi sono, onde non so se abbiate riceuto tutte le dette mie lettere, dove mandai prima diversi pezzi separati del *Cublai*, e poi molte scene per ordine continuate, il tutto postillato con annotazioni, riflessioni e schiaramenti.“)

¹¹ Ebenda. („Vedo bene che presentemente vi si aggiunge la difficoltà del non sapere chi dovrà rimpiazzar le parti di coloro ai quali erano esse destinate, e che ora mancano, attesa la rivoluzione e innovazione di persone in cotesta compagnia teatrale dopo la mia partenza di costì.“)

¹² Als Beispiel für die Veränderungen im Sängersenble sei der Weggang der Sopranistin Nancy Storace, die in *Il re Teodoro in Venezia*, in *La grotta di Trofonio* und in *Prima la musica e poi le parole* bedeutende Rollen gesungen hatte, genannt. Im *Cublai* könnte sie, in Wien als *prima buffa* gefeiert, für die Rolle der Memma vorgesehen gewesen sein. Sie gab am 23. Februar 1787 ihr Wiener Abschiedskonzert.

Hier in Neapel habe ich nichts Neues geschaffen, denn dieses milde und sanfte Klima scheint Faulheit und Trägheit zu inspirieren.“¹³

Casti mahnt seinen Komponisten zur Eile und zur Verschwiegenheit. Die politische Lage begann sich zu Ungunsten des *Cublai*-Stoffes zu verschlechtern: Joseph II. hatte in der ersten Aprilhälfte 1787 seine Reise nach Russland angetreten. Am 19. Mai – an dem Tag, an dem Casti diesen Brief an Salieri schrieb – traf er mit Katharina II. zusammen. Casti, der hellwache Beobachter, ahnte die Zuspitzung der politischen Lage. Die Begutachtung der russischen Schwarzmeerflotte durch Joseph und der gemeinsame Besuch mit Katharina auf der Krim konnten vom Osmanischen Reich nur als Machtdemonstration der beiden Großmächte gedeutet werden. So musste Casti daran gelegen sein, den *Cublai* noch vor dem drohenden Ausbruch des Krieges und dem Eintritt des Bündnisfalls abschließen und aufführen zu können.

Um den Abschluss der kompositorischen Arbeit an der Oper zu datieren, bleibt nur eine sekundäre Quelle: In seiner auf Aufzeichnungen und mündlichen Auskünften des Komponisten basierenden, 1827 erschienenen Salieri-Biographie macht Ignaz von Mosel zwei Angaben zur Entstehung des *Cublai*: „Zu Anfang des Jahres 1788 componirte Salieri seine heroisch-komische Oper *Cublai*“ und „Zugleich als Salieri dieses Werk vollendete, setzte er seine Oper: *Il Talismano* auf dem Hoftheater in Szene“.¹⁴ Da die gemeinsam mit Da Ponte erarbeitete revidierte Fassung des *Talismano* ab dem 10. September 1788 auf dem Spielplan des Burgtheaters stand, muss der *Cublai* zu diesem Zeitpunkt abgeschlossen gewesen sein. Dass Salieri die Komposition trotz der nicht zustande gekommenen Uraufführung, dem üblichen Schlusspunkt der Entstehung eines Werks, für abgeschlossen ansah, zeigt sich daran, dass er sie viele Jahre später in das Projekt der Kommentierung seiner Werke einbezog (vgl. S. XXIII–XXVIII).

¹³ Wie Anm. 10. („Comunque sia, io vorrei che voi non parlaste costì di quest'opera per farci poi maggior onore colla celerità della composizione io delle parole, e voi della musica. E frattanto io vi manderei degli altri pezzi. Qui in Napoli io non ho fatto nulla di nuovo, perché questo clima molle e dolce par che ispiri della pigrizia e dell'accidia.“)

¹⁴ Ignaz von Mosel, *Über das Leben und die Werke des Antonio Salieri*, bearbeitet und kommentiert von Rudolph Angermüller, Bad Honnef 1999, die Zitate auf S. 105 f.

Nachspiel – Zensur und Bemühungen um eine Aufführung

Am 7. Februar 1788 hatte auch Österreich der Türkei den Krieg erklärt. Am 12. Februar wurde Salieri zum Hofkapellmeister ernannt und erreichte damit den Gipfel seiner Karriere. Am *Cublai* scheint er weiterkomponiert zu haben, obwohl mit einer Aufführung während des Krieges an der Seite Russlands nicht zu rechnen war. Casti hatte sich im Juli 1788 im Gefolge des venezianischen Repräsentanten Niccolò Foscari nach Konstantinopel begeben, von wo er im März 1789 zurückkehrte. Orsini-Rosenberg unterstützte diese Reise und bat ihn, über die türkische Situation während der Jahre des österreichisch-türkischen Krieges zu berichten.¹⁵ 1791 kehrte Casti schließlich nach einer zunächst für nur wenige Monate geplanten, insgesamt aber fünfjährigen Abwesenheit nach Wien zurück. Dort fand er für ihn günstige Bedingungen vor: Es herrschte Friede und nach dem Tod Josephs II. hatte mit dessen Bruder Leopold II. ein Kaiser die Macht übernommen, der Casti schon einmal in Florenz zum Hofpoeten gemacht hatte und ihn nun auch in Wien zum *Poeta cesareo* ernannte, womit Casti endlich die ersehnte Nachfolge Metastasios antreten konnte.¹⁶

Nach seiner Rückkehr scheint sich Casti systematisch um eine Aufführung des *Cublai* bemüht zu haben. Jedenfalls stammen aus diesen Jahren eine Reihe von Texten aus seiner Feder, in denen er sehr ausführlich zu seinem *Cublai* und den Bedenken gegenüber dem Werk Stellung nimmt.¹⁷ Dass solche, ein Musiktheaterwerk aus der Sicht seines Librettisten reflektierende Texte in dieser Fülle erhalten sind, ist nicht nur außergewöhnlich für das späte 18. Jahrhundert, sondern auch ein Glücksfall für das Verständnis des *Cublai*. Deshalb sollen sie an dieser Stelle näher dargestellt werden.

¹⁵ Seinen literarischen Niederschlag findet dieser Aufenthalt in Konstantinopel in einer Abhandlung in der Tradition des diplomatischen Reiseberichts: *Relazione d'un viaggio a Costantinopoli di Giambatista [sic] Casti nel 1788. Scritta da lui medesimo*, erstmals gedruckt 1822 in Paris.

¹⁶ Entgegen der oft zu lesenden Meinung, Franz II. hätte Casti zum Hofpoeten ernannt, erfolgte die Ernennung bereits durch Leopold II. Aus einem Brief des Obersthofmeisters Georg Adam von Starhemberg vom 15. November 1791 geht die Weisung des Kaisers hervor, Casti als Hofpoeten in den Hofkalender aufzunehmen. Nachweis bei John A. Rice, Casti, Salieri, and Catilina: *Political Tragicomedy during the French Revolution*, S. 1, Online-Publikation vom 14.12.2016: https://www.academia.edu/30441189/Casti_Salieri_and_Catilina_Political_Tragicomedy_during_the_French_Revolution (letzter Zugriff 10.05.2025).

¹⁷ Siehe zu diesem Komplex ausführlich die Fallstudie zu *Cublai* bei Maurice Chales de Beaulieu, „Un genere affatto nuovo“? (wie Anm. 8), S. 479–549.

An erster Stelle zu nennen ist ein Brief, der an „Vostra Maestà“ gerichtet ist, also an den Kaiser – die Frage ist nur, an welchen, da der Brief nicht datiert ist. In den einleitenden Sätzen dankt Casti der „Maestà“ dafür, dass sie „auf die Beschwerden derjenigen [eingegangen ist], die einige Änderungen an [seinem] *Cublai* für notwendig erachtet haben“.¹⁸ Casti reagiert mit diesem Schreiben an den Kaiser also auf die Kritik der Zensurbehörde an seinem Werk. Das Gutachten der Zensoren zum *Cublai* ist nicht erhalten, ihre Einwände lassen sich aber aus dem Schreiben Castis und den Änderungsvorschlägen, die er macht, rekonstruieren. Diese Einwände betreffen vor allem die Herrscherkritik, die sich in der Figur des *Cublai* ausdrückt, aber auch eine Kritik am Klerikerstand, die man in der Charakterisierung der Figur des Posega meinte erkennen zu können.

Von der Zensur kritisiert wurden beispielsweise folgende zwei Verse in der Achten Szene des Ersten Akts: „In privato gli eroi / Son uomini come noi“. Bozzone und Memma unterhalten sich in dieser Szene über *Cublai*, der nach Genuss einer Flasche Wein auf dem Sofa eingeschlafen ist. Casti weist im Brief an den Kaiser darauf hin, dass diese Aussage (zusammengefasst: ein Held ist manchmal auch nur ein Mensch) doch ein Gemeinplatz und eigentlich nicht zu beanstanden sei.¹⁹ Man könne die kritisierten Verse aber streichen, ohne dass die Substanz des Werks Schaden nehmen würde.

An welche „Maestà“ richtet sich aber nun dieser selbstbewusste Brief Castis? Etwas mehr Klarheit bringt ein zweiter, ebenfalls undatierter Brief,²⁰ der mit diesem in engem Zusammenhang zu stehen scheint. In ihm wendet Casti sich an eine nicht näher bezeichnete „Altezza“, bezieht sich auf die Änderungswünsche des Kaisers und fragt nach, ob er nun alle gewünschten Änderungen vornehmen solle, oder nur die dringendsten. Er gibt zu bedenken, dass eine Änderung aller 76 (!) beanstandeten Verse eine erhebliche Zeit in Anspruch nehmen würde. Casti bezeichnet sich in diesem Brief als *poeta cesareo*, so dass er frühestens im November 1791 geschrieben worden sein kann. Francesco Sorrenti vermutet in seiner Briefausgabe Johann Wenzel von Ugarte als

¹⁸ Der Brief ist publiziert bei Rudolph Angermüller, „*Cublai* (Fassung Casti)“, in: ders. u. Elena Biggi Parodi (Hg.), *Antonio Salieri (1750–1825) e il teatro musicale a Vienna. Convenzioni, innovazioni, contaminazioni stilistiche*, Lucca 2012, S. 153–256, hier S. 245. („alle rimozioni di quelli che han creduto doversi fare alcuni cangiamenti al mio *Cublai*“)

¹⁹ „una verita innegabile, una proporzione irreprensibile, un proverbio volgare; [...] che mai e venuto in mente al piu rigido, e scrupoloso censore di trovarsi a ridire [...]“, zitiert nach: ebenda, S. 247.

²⁰ In der Briefausgabe von Sorrenti (wie Anm. 1) Brief Nr. 163.

den Adressaten. Ugarte war von Leopold II. anstelle von Rosenberg als Hauptverantwortlicher für die Hoftheater eingesetzt worden, Franz II. übertrug im November 1792 die Verantwortung wieder an Rosenberg. Somit ist dieser Brief zwischen November 1791 (Ernennung Castis zum *poeta cesareo*) und dem November 1792 zu datieren; der Brief an „Vostra Maestà“, zu dem er eine Art Begleitschreiben darstellt, entsprechend kurz davor. Da Leopold II. sich äußerst detailliert selbst um die Belange der Hoftheater gekümmert hat, ist wohl am ehesten er als die „Maestà“ anzunehmen, mit der Casti die Einwände der Zensur diskutierte.

In den Umkreis erneuter Bemühungen, den *Cublai* zu rehabilitieren und zur Aufführung zu bringen, gehört auch ein Text Castis, der im Jahr 1794 in kleiner Auflage in Wien, zweisprachig Italienisch und Deutsch, gedruckt wurde: *Argomento del Cublai, Damma eroicomica dell'Abate Casti, Poeta cesareo. Vienna 1794*.²¹ Der Text enthält eine ausführliche Inhaltsangabe und stellt den Versuch dar, die Handlung allein in der mongolischen Geschichte zu verorten, ohne Bezug zu zeitgenössischen Herrscherhäusern. Einleitend heißt es: „Da die Oper *Cublai* wegen einiger unvorhergesehenen Eräugnungen, welche die Aufführung erschweren, jetzt noch nicht gegeben werden kann: so glaubt der Verfasser – um diesen Fehler, an dem er zwar keinen Antheil hat, einigermaßen gut zu machen – vorzüglich aber aus dankbarer Achtung gegen die gültige Erwartung des Publikums den Inhalt dieser Oper demselben mittheilen zu können.“²²

Letzte Zusammenarbeit Casti/Salieri und frühe Rezeption des *Cublai* als Lesestück

Mit der Opera tragicomica *Catilina* kam es nach Castis Rückkehr nach Wien zur letzten Zusammenarbeit zwischen Casti und Salieri. Das Schicksal dieses Werks ist in vielem dem des *Cublai* vergleichbar: Von Salieri vollständig komponiert (im Fall des *Catilina* fehlt allerdings eine Arie), kam aus politischen Gründen keine Aufführung zustande – eine Oper, die eine politische Verschwörung zum Thema hatte, war in Zeiten der zunehmenden Konflikte Österreichs mit dem revolutionären Frankreich auf der Hofbühne nicht

tragbar und taugte lediglich zum Lese- und Diskussionsstoff in adeligen Kreisen.²³

Der Hofkapellmeister Salieri scheint sich nicht weiter um eine Aufführung bemüht zu haben, weder im Fall des *Cublai* noch des *Catilina*. Er bezog allerdings beide Werke in das Projekt der Kommentierung mehrerer seiner Werke an seinem Lebensende mit ein (siehe S. XXIII–XXVIII).

Für die nächsten 200 Jahre waren *Cublai* und *Catilina* dazu verdammt, ihr Leben ausschließlich als Libretto-Druck zu fristen.²⁴ Dass die Werke – zumindest ihr Text – dennoch von Zeit zu Zeit rezipiert und in ihrer Bedeutung erkannt wurden, zeigt eine Episode aus dem Reisebuch *Promenades dans Rome* von Stendhal:²⁵ Unter dem Datum des 19. Juni 1828 berichtet der Autor von einer geistreichen Abendgesellschaft, die er miterlebt hat. Man plaudert über das antike Rom und Cicero, als plötzlich jemand eine Arie aus Castis *Catilina* zitiert.²⁶ Prompt liest man gemeinsam das ganze Stück. Obwohl es „nur“ ein Opernlibretto sei, lobt Stendhal das Genie, den feurigen Schwung guter Späße, und zwar genau solcher, deren Wirkung durch Musik noch gesteigert würde.²⁷ Animierte von diesem Lesevergnügen wird ein wenig musiziert, und spät-abends macht man sich in kleiner Runde daran, noch ein zweites Stück von Casti zu lesen, dem ersten ähnlich, nur noch lustiger: *Cublai*.²⁸ Nein, es sei nicht möglich, vor Lachen zu sterben, wenn man diesen exzellent vorgetragenen *Cublai* überlebt habe: ein Spaß voller Feuer, der sich lustig macht über den russischen Hof und die dort herrschende Etikette.²⁹

²³ Auch hierfür dient das Tagebuch des Grafen Zinzendorf als Zeuge: „26. Novembre [1791]: Diné chez le P^{ce} Rosenberg avec l'ambassadeur de Naples et le P^{ce} Lobkowitz et l'abbé Casti qui nous a lut apres le diner avec beaucoup d'emphase son opera Tragi-Comique *Catilina*. Ou Cicero et Caton font de drôles de personnages.“ Zitiert nach: Dorothea Link, *The National Court Theatre* (wie Anm. 4), S. 388.

²⁴ Erstmals gedruckt wurden beide Libretti 1821: Giambattista Casti, *Poesie drammatiche*, 2 Bände, Paris 1821, *Cublai* in Bd. 2, S. 91–198, *Catilina* ebda. S. [5]–90.

²⁵ Erstmals erschienen 1829; im Folgenden zitiert nach: *Promenades dans Rome par De Stendhal* (Henry Beyle), Seule Édition complète, Deuxième Série, Paris: Michel Lévy Frères, 1853.

²⁶ „19 juin 1828. — Nous venons de passer une soirée délicieuse dans le charmant palais de M. M. : on parlait de Rome antique et de Cicéron, quelqu'un a cité une ariette de la *Congiura di Catilina*, *dramma per musica*, de l'abbé Casti.“, ebenda, S. 28.

²⁷ „On a lu la pièce : ce n'est qu'un *libretto* d'opéra; mais quel génie! quelle fougue de bonne plaisanterie ! et celle précisément dont la musique augmente l'effet!“, ebenda.

²⁸ „On a fait ensuite de la musique, même assez bonne; [...] Il se faisait tard, nous n'étions plus que huit ou dix, on a demandé la lecture d'un second drame de Casti, égal au premier, et peut-être encore plus gai; il s'appelle *Cublai, dramma comico per musica*, in due atti.“, ebenda.

²⁹ „Non, il n'est pas vrai que l'on meure de rire, puisque nous avons pu résister à cette lecture faite par un mime excellent. *Cublai* est une plaisanterie pleine de feu sur la cour de Russie et son étiquette.“, ebenda.

²¹ Die deutsche Version dieses Textes ist wiedergegeben bei Rudolph Angermüller, „Die entpolitisierte Oper am Wiener Hof und am Fürstlich Esterházy'schen Hof“, in: *Das Haydn-Jahrbuch* 10 (1978), S. 5–22, hier S. 18–21; die italienische und die deutsche Fassung sind wiedergegeben in Rudolph Angermüller, „*Cublai* (Fassung Casti)“ (wie Anm. 18), S. 161–165 (ital.) und S. 166–170 (dt.).

²² Zitiert nach: Angermüller, „*Cublai* (Fassung Casti)“ (wie Anm. 18), S. 166.

Was etwas verwundert, ist Stendhals Deutung des Werks und seines komischen Helden: Nichts Anstößiges sei darin; der König sei ein geistreicher Mann, der sich zu amüsieren sucht und sich über die Höflinge lustig macht. Es sei jedenfalls unverständlich, dass diese beiden Libretti so wenig bekannt seien.³⁰

In Salieris Kommentar zu *Catilina* findet sich die Bemerkung, dies sei eine „Oper mehr zum Lesen als zur Aufführung“.³¹ Damit hat er die ersten 200 Jahre der Rezeptionsgeschichte des *Catilina* – und des *Cublai* – treffend zusammengefasst.

Die Uraufführung des *Cublai* fand, in einer deutschen Textfassung von Cornelia Boese, am 18. Juni 1998 im Mainfranken Theater Würzburg im Rahmen des Mozartfests Würzburg unter der musikalischen Leitung von Johan van Slageren statt. Die Erstaufführung der italienischen Originalfassung erfolgte am 5. April 2024 im Musiktheater an der Wien unter der musikalischen Leitung von Christophe Rousset.³²

WHO IS WHO?

Auch wenn Casti es, um einer Aufführung der Oper willen, anders darstellt: Wie im *Poema tartaro* stehen auch im *Cublai*-Libretto konkrete Personen der russischen Geschichte hinter den teils realen, teils fiktiven „tartarischen“ Charakteren.³³ Cublai lässt sich in seiner Ambivalenz als machtbewusster und ungehobelter Herrscher einerseits, seinen europäischen Gästen in einem naiven Streben nach „Zivilisiertheit“ willfahrender Schwächling andererseits, als kaum verhüllte Karikatur Peters des Großen erkennen – des Zaren an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert, der den russischen Anschluss an Europa durch restriktiv durchgeführte Reformen durchzusetzen suchte. Ganz explizit wird der historische Bezugspunkt durch die Achte Szene im Ersten Akt, in welcher Memma den Khan dazu überredet, ein Gesetz zu erlassen, das es allen Mongolen inklusive der Herrschenden vorschreibt, sich ihre Bärte abrasieren zu lassen. Vorbild

für diese allgemeine Rasur – die in der Oper einen Großteil der Komik des ersten Finales ausmacht – ist die Order Peters vom 5. September 1698 an alle Männer Russlands, gegen Androhung einer Strafsteuer keine Bärte mehr zu tragen.

Für Cublais Sohn Lipi ist wahrscheinlich der Ehemann von Katharina II., Zar Peter III., das Vorbild. In Katharinas Memoiren ist nachzulesen, dass Peter an einer Vorhautverengung litt und damit wohl zeugungsunfähig war. Der fehlende Kontakt Lipis zu, ja geradezu seine Furcht vor Frauen ließe sich so erklären (vgl. Posegas Monolog in I/10). Eventuell thematisiert Casti hier auch die Gerüchte um die Homosexualität des Zaren. Auch Peters große Leidenschaft für das Militär, die sich unter anderem in seiner umfangreichen Sammlung unterschiedlichster militärischer Zinnfiguren ausdrückte, spiegelt sich in Lipi. Sowohl in seiner Cavatina in der Elften Szene des Ersten Akts, als auch in der „Marcia Zuccamaluc“ (Zuccamaluc ist ein Hampelmann) der Dreizehnten Szene des Zweiten Akts wird darauf – auch musikalisch durch die Karikatur von Militärmusik – angespielt. Die Thematisierung der mutmaßlichen Impotenz und/oder Homosexualität des Zaren zusammen mit seiner infantile Züge tragenden Begeisterung für das Militär – mit dieser Charakterisierung Peters III. durch die Figur des Lipi schöpfte Casti die Möglichkeiten der Satire bis an die Grenze aus.

Auch für die beiden europäischen Reisenden Bozzone und Memma existieren mögliche historische Vorlagen. Im Personenschlüssel des *Poema tartaro* spricht Casti lediglich von einem „Calzolaio tedesco e sua moglie, amica di Pietro I“. Damit könnten der aus Deutschland stammende Schuhmacher Josef Bergler und seine Frau Lisa, die eine Favoritin von Peter I. gewesen sein soll, in Verbindung gebracht werden. Alternativ könnte mit Memma auch Anna Mons gemeint sein, die ebenfalls eine Geliebte von Peter I. war; Bozzone wäre dann dementsprechend ihr Vater Johann Georg, ein westfälischer Schankwirt und Weinhändler, der als solcher auch im Libretto fungiert und für Cublai europäischen Wein importiert (vgl. I/6 und II/9).

Im Zeremonienmeister Orcano bringt Casti im Gewand der komischen Dienerfigur der Opera buffa womöglich seinen Freund Graf Orsini-Rosenberg, und damit auch die Sphäre des Wiener Hofes, auf die Bühne.

Posega, eine Art Hoher Priester (Lama) des Fo (ein Name für Buddha) gehört laut Casti neben Cublai und Timur zu den drei historisch verbürgten Personen der Oper. Laut *Argomento* übt Casti mit dieser Figur Kritik an der „falschen Religion“: „Der falsche heuchlerische Charakter, den ihm das Drama beylegt, ist bey

³⁰ „Dans *Cublai*, il n'y a rien d'odieux. Le roi est un homme d'esprit qui cherche à s'amuser, et se moque des courtisans. Je ne sais pourquoi les deux libretti dont je viens de parler sont fort rares.“, ebenda.

³¹ Zitiert nach: Elena Biggi Parodi, *Catalogo tematico delle composizioni teatrali di Antonio Salieri*, Lucca 2005, S. CXXII. („opera piuttosto da leggere che da rappresentare“)

³² Die Uraufführung des *Catilina* erfolgte am 14. April 1994 am Staatstheater Darmstadt.

³³ Ausführlich diskutiert werden die historischen Vorbilder des Personals der Oper bei Maurice Chales de Beaulieu, „Un genere affatto nuovo“? (wie Anm. 8), S. 506–510 und bei Krzysztof Zaboklicki, „La Russia cateriniana nel ‚Poema tartaro‘ di G. B. Casti“, in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 1/1972, S. 363–386.

ihm nicht nur wahrscheinlich, sondern notwendig, und tief in der Natur gegründet. Der Diener einer offenbar falschen und abgeschmackten Religion muss desto deutlicher die Falschheit und Abgeschmacktheit der Religion einsehen, der er anhängt, je grösser die Einsichten und Erkenntnisse sind, womit er begabt ist.“³⁴

Casti hat mit dieser Figur aber wohl vor allem allgemeine Kritik am Klerikerstand im Sinn.

Die Figur des Timur, den Cublai am Ende anstelle seines Sohnes Lipi zum Thronfolger macht, ist wahrscheinlich identisch mit Timur Khan, dem Enkel von Kublai Khan. Ein historisches Vorbild am Zarenhof oder gar in Wien lässt sich für ihn nicht finden. Alzima hingegen hat offenbar weder ein Äquivalent in der russischen noch in der mongolischen Geschichte; es ist am wahrscheinlichsten, dass Timur und Alzima lediglich das operntypische Liebespaar bilden.

ZU DEN QUELLEN UND ZUR EDITION

Dieser Klavierauszug folgt der ebenfalls in der Edition Stretta erschienenen Partitur (EST 3010). Der Edition liegt die autographe Partitur zugrunde, die in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien aufbewahrt wird (zwei Bände, A-Wn Mus.Hs.16188/1 bzw. Mus.Hs.16188/2). Diese einzige Quelle für die musikalische Gestalt des Werks ist keine saubere Reinschrift, sondern weist Merkmale eines Arbeitsautographs auf, in dem Salieri während der Niederschrift zahlreiche kompositorische Änderungen vornahm. Anders als im Fall der ebenfalls zu Lebzeiten Salieris nicht aufgeführten tragikomischen Oper *Catilina*, in deren Autograph für eine noch zu komponierende Arie zwanzig Seiten freigelassen wurden (Musiksammlung der ÖNB, A-Wn Mus.Hs.16512/2), scheint der *Cublai* vollständig komponiert und orchestriert.

Beigefügt ist dem Partiturautograph die Kommentierung der Musik der Oper durch Salieri selbst. Diese Kommentare werden in dieser Edition im italienischen Original sowie in deutscher und englischer Übersetzung mitgeteilt (S. XXIII–XXVIII).

Die Berichtigung offensichtlicher Fehler erfolgt stillschweigend. Weitere Zusätze des Herausgebers zum Notentext erscheinen in runden Klammern, sonstige Ergänzungen in eckigen Klammern. Unnötige Warnvorzeichen der Quelle werden getilgt, aus praktischen Gründen notwendige Zeichen werden stillschweigend ergänzt. Die Schlüsselung erfolgt nach dem heute üblichen Gebrauch.

Angaben zur Artikulation und zur Dynamik sind im Autograph bei wiederkehrenden Motiven und Figuren sowie bei parallel geführten Stimmen häufig unsystematisch gesetzt. Da eine generelle Vereinheitlichung nur willkürlich vorgenommen werden könnte, beschränkt sich die vorliegende Ausgabe auf behutsame punktuelle Angleichungen und ergänzt nur an wenigen Stellen entsprechende Zeichen, die durch runde Klammern als Herausgeberzusatz gekennzeichnet sind. Weiterreichende Angleichungen seien den Interpreten überlassen.

Der üblichen Instrumentationspraxis Salieris folgend hat der Herausgeber in Nr. 8 Fagottstimmen, in Nr. 33 die Paukenstimme ergänzt. Es bleibt auch hier den Interpreten überlassen, diesen Vorschlägen zu folgen.

Die Quellenlage zum Text der Oper ist außergewöhnlich gut. Das Libretto ist, neben dem Partiturautograph, in vier verschiedenen handschriftlichen Fassungen überliefert, die untereinander teilweise abweichen und heute in Paris, Florenz und Bologna aufbewahrt werden.

Gemeinsam mit diesen Librettofassungen sind verschiedene andere, für das Werk, seine Rezeption und Interpretation bedeutsame Texte überliefert: Skizzen und Szenenentwürfe, Anmerkungen, sowie gegenüber der Partitur weit ausführlichere szenische Anweisungen:

- *Il Cublai | Imperador Dei Mogolli. | Dramma eroicomico*: I-Fn MS Palatino 1116 (enthält autographe Skizzen);
- *Cublai | Dramma Comico Per Musica | In Due Atti*: I-Bca MS.A.2805, fol. 1r–89v;
- *Cublai | 1794*: F-Pn Fonds Italien 1391, fol. 52r–115v (enthält eine Fassung des „Argomento del Cublai“);
- *Il Cublai | Dramma | Eroicomico dell' | Abate Casti | 1794*: F-Pn Fonds Italien 1625, fol. 115r–233v (enthält „Osservazioni sopra l'opera del Cublai“, eine Fassung des „Argomento“, Bemerkungen zu diversen Szenen, autographe Skizzen).

Eibelstadt, Frühling 2025

Holger Slowik und Udo Wessiepe

³⁴ Zitiert nach: Angermüller, „Cublai (Fassung Casti)“ (wie Anm. 18), S. 168 f.

Foreword

The 1780s in Vienna were a highly creative and productive decade for music theatre: Emperor Joseph II knew how to attract composers such as Antonio Salieri, Wolfgang Amadé Mozart, Vicente Martín y Soler and Giovanni Paisiello to his court opera, either permanently or as guests; the librettists Giambattista Casti, Lorenzo Da Ponte and Giovanni de Gamerra rivalled for the position of court poet as successor to Pietro Metastasio, which gave rise to extremely productive competition; and the competition was not purely literary: For several years following the reintroduction of *opera buffa* in 1784, Vienna also had an outstanding and well-rehearsed ensemble of singers, with various 'stars' at its disposal; they competed with each other, and in turn the librettists and composers competed for their favour.

One of the most fascinating experiments in the operatic genre during this period was the *dramma eroico-comico*, which parodied the traditional *opera seria* using the devices of *opera buffa*, with a 'hero' usually borrowed from the historical or mythical past, whose vices and misdeeds were exposed and served as a foil for criticism of contemporary society. As a late Enlightenment critique of court culture – which with its sycophantic praise of the emperor was increasingly perceived as outdated – dressed up as musical theatre, the *dramma eroico-comico* seems to have found a receptive audience in Joseph II, who was liberal in matters of art, so that it enjoyed a period of prosperity in Vienna in the 1780s.

Cublai, gran kan de' Tartari by Giambattista Casti and Antonio Salieri could have conquered the Viennese stage as one of the most dazzling examples of a *dramma eroico-comico*, had this biting satire on the Russian tsarist court not fallen victim to the political circumstances of the time, and thus to censorship. At the time of the Russo-Austrian-Turkish War (1787–1792), criticism of Russia, an ally, was no longer considered appropriate, even on the operatic stage. After the end of the war, the death of Joseph II, and the revolution in France, times had changed so fundamentally that in spite of all of Casti's efforts, the opera was not performed during his or Salieri's lifetimes.

THE AUTHORS OF *CUBLAI*

Both authors of *Cublai* were closely connected to the Viennese imperial court. This played an important role in the genesis of the opera as well as in its early reception history. Salieri, born in 1750 in Legnago, a border town and trading centre of the Republic of Venice, came to Vienna as a fifteen-year-old orphan and became part of the family of the then imperial chamber composer and later Court Kapellmeister Florian Leopold Gassmann, who introduced him to the Emperor's chamber music circle. The young Salieri gradually succeeded his teacher in all his offices until he himself was appointed Court Kapellmeister in February 1788, the year in which *Cublai* was composed. Until his death in 1825 he remained, as a composer, teacher, and administrator, the central figure of Viennese musical life.

Casti, born in Acquapendente in northern Lazio in 1724, entered the seminary in Montefiascone as a boy, where he received a classical education and was soon appointed professor of rhetoric. After his ordination he initially pursued a career in the Church, including service in the Papal Curia in Rome. In 1765, he settled in Florence, thus entering the sphere of the Habsburgs, as Tuscany had been ruled by the second-born Habsburg Archduke since 1737. Here he found connections to the court, was appointed court poet (*Poeta della real casa*) by Grand Duke Pietro Leopoldo, and also became acquainted with his brother, Emperor Joseph II, who was enthusiastic about the Abbate's esprit. Another important encounter was with Count Franz Xaver Wolfgang von Orsini-Rosenberg, the Grand Duke's chief chamberlain, who was one year his senior. The two men cultivated a close friendship that would have a decisive influence on Casti's career as an opera librettist. In 1772, Rosenberg became Grand Chancellor in Vienna. Casti followed him, and worked as private secretary to both Rosenberg and the son of the later Grand Chancellor Prince Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg, the diplomat Joseph Count von Kaunitz-Rietberg. Together with him, Casti undertook numerous diplomatic trips in the following years, which often took him away from Vienna for several years at a time, but which inspired him to write his mostly satirical literary works. Casti's letters reveal his keen powers of observation and his empathy for the situation surrounding him. Intelligent, always ironically detached, witty and sometimes extremely scathing comments on politics, society, and

individuals – even those of the highest rank – pervade these letters and make them a link between his double existence as a diplomat and poet.¹

THE MAKING OF *CUBLAI*

Prelude – Casti at the court of Catherine II and the *Poema tartaro*

Casti, who stayed in St. Petersburg from 1777 until at least early 1780, both on a diplomatic mission for the House of Habsburg and as a kind of court poet in the circle of Empress Catherine II, drew on his experiences there in his 'poema eroicomico' *Il Poema tartaro*, a barely veiled scathing critique of Russian politics, of the Tsarina in particular, and of the conditions at an absolutist court in general.

The *Poema tartaro* uses the Tartar Empire under the rule of Kublai Khan (1215–1294), which was perceived as barbaric, as a cover for satire. Casti attached to the work a listing of the partly fictional, partly historically authentic Tartar-Mongolian characters and places, and assigned them their real counterparts at the Russian tsarist court. In addition to numerous prominent members of the Russian court, including all of Catherine II's favourites and lovers, the names of the Swedish, Danish, and Prussian kings, and even the Austro-Hungarian emperor can be found in this list. While the non-Russian European rulers are not criticized as harshly as the Russian tsarist court, which Casti considered non-European and barbaric, he refrains completely from criticizing Joseph II. On the contrary, Joseph's enlightened absolutism is even praised in contrast to its Russian counterpart, presumably against the backdrop of Casti's ambitions to become court poet in Vienna. However, he also criticizes the uncritical praise of European intellectuals for the Tsar's court and polemizes against the Russian people, their language and culture. Although it was most likely conceived in Russia, Casti began his *Poema tartaro* on his journey across the Iberian Peninsula following his stay in St. Petersburg from 1780 to 1781, and probably finished it in March 1783 dur-

ing his eight-month convalescence from syphilis in Milan.² In September 1783 Casti returned to Vienna, where he remained continuously until 1786. In the same year he presented the work to Joseph II in a luxurious manuscript in order to make himself known once again as *poeta cesareo*, following in the footsteps of Metastasio.³ Casti also recited excerpts from the work in aristocratic circles, and copies circulated among the Viennese aristocracy. This is evident, for example, from the diary entries of Count Karl von Zinzendorf, which also reveal that readers were well aware of the parody of Catherine II and her court.⁴

The collaboration between Casti and Salieri

After returning to Vienna, Casti began his career as an opera librettist, encouraged by the emperor himself and, above all, by his long-time friend Count Orsini-Rosenberg, who was now responsible for the court theatre. His very first work in Vienna, *Il re Teodoro in Venezia*, premiered in 1784 with music by Giovanni Paisiello, was an enormous success, and remained in the repertoire for many years. With this, his first *dramma eroicomico*, Casti brought a satire on a ruling monarch – the Swedish King Gustav III – to the operatic stage, reportedly at the request of Emperor Joseph II.⁵ The following year, Casti began his collaboration with Salieri, resulting in four joint operatic works over the next seven years until 1792. In October 1785, *La Grotta di Trofonio* premiered in Vienna and became a popular opera throughout Europe. This *opera comica* with elements of magic opera anticipates the theme and characters of Da Ponte's *Così fan tutte*: two young couples are thrown into confusion by an older 'matchmaker'.⁶ In February 1786, at a 'Spring Festival on a Winter's Day' initiated by Joseph II in the Orangerie of Schönbrunn Palace, the famous

¹ Casti's correspondence is published in two editions: Giambattista Casti, *Epistolario*, ed. by Antonio Fallico, Viterbo, 1984 and, with detailed commentary, Francesco Sorrenti, *Edizione e commento delle lettere di G. B. Casti* (= dissertation, University of Genoa, 2019), online publication: <https://hdl.handle.net/11567/943994>

On Casti's dual existence as diplomat and poet, see Silvia Tatti, "La diplomazia poetica parallela di Giambattista Casti, tra Vienna e l'Europa", in Sieglinde Klettenhammer, Angelo Pagliardini and Ducio Tongiorgi (eds.), *Diplomazia e letteratura tra impero asburgico e Italia – Diplomatische und literarische Beziehungen zwischen der Habsburgermonarchie und Italien (1690–1815)*, Rome, 2021, pp. 165–179.

² For more details on the dating, please refer to the introduction to the critical edition of the *Poema tartaro*: Alessandro Metlica, *Giovanni Battista Casti, Il Poema tartaro. Edizione critica e commento* (= dissertation, University of Padova, 2011), online publication: https://www.academia.edu/6885264/Giovan_Battista_Casti_Il_Poema_tartaro (10.05.2025).

³ The luxurious manuscript for Joseph II is kept in the Austrian National Library: 2 volumes, A-Wn Cod. Ser. n. 12.463 and 12.464. This manuscript was already accompanied by an explanatory index of persons: A-Wn Cod. Ser. n. 12.464*.

⁴ «18. Janvier [1784]: Lu avec plaisir la fin du poema Tartaro del' abbè Casti, dans laquelle il fait une description tres vraye interessante et plaisante du gouvernement present de Russie [...]» Quoted according to: Dorothea Link, *The National Court Theatre in Mozart's Vienna. Sources and Documents 1783–1792*, Oxford, 1998, p. 216.

⁵ See Rossana Caira Lumetti, "Gustavo III di Svezia e 'Il re Teodoro in Venezia' del Casti", in: *Critica letteraria* 16/1 (1988), pp. 13–30.

⁶ See Christoph Ulrich Meyer, "Übernahmen und Anspielungen bei Salieri, Mozart und Da Ponte oder: Così fan tutti", in: Markus Bögge-mann (ed.), *Antonio Salieri. Neuentdeckung eines Verkannten*, Vienna, 2025, pp. 43–59.

competition between Italian opera and German Sing-spiel took place: *Der Schauspieldirektor* by Wolfgang Amadé Mozart and Johann Gottlieb Stephanie the Younger competed against the 'operetta' *Prima la musica e poi le parole* by Casti/Salieri. This work, a self-deprecating insight into the creation of an opera and the rivalry between librettist and composer, also brought the two Italians great success in Vienna and recognition by the emperor. It seems likely that both the emperor and the two authors wanted to continue their collaboration, which may have led to the idea of *Cublai*.

In an extensive letter to his friend Paolo Greppi, dated 20 April 1786, Casti shared his plans for the near future.⁷ He wanted to leave Vienna for a while and visit various people and places in Italy. He also had plans to write a sequel to *Il re Teodoro in Venezia*, with music again to be composed by Paisiello: *Teodoro in Corsica*. There is no mention of a *Cublai* libretto in the letter. However, Casti reports on Joseph II's plans for an upcoming trip to meet Catherine II, about which he seems to be well informed, thanks to his connections in diplomatic circles. Catherine had sent an invitation, but the emperor was hesitant to accept it. Casti is sceptical that he will do so. The trip finally took place in the spring of 1787 and was perceived as a provocation by the Ottoman Empire, leading to the Russo-Turkish War in August 1787, which Austria entered six months later due to an alliance obligation with Russia. In the spring of 1786, at the time of the letter, however, it does not seem implausible that the Emperor himself might have commissioned the two successful authors Casti and Salieri to write a satire on the Russian court in the form of an opera, comparable to his wish two years earlier to see his animosity towards Gustav III reflected on stage in *Il re Teodoro in Venezia*.

Genesis of *Cublai*

In any case, Casti seems to have begun work on the libretto at this time or shortly thereafter, closely following the eleventh canto of his *Poema tartaro*.⁸ The first evidence of Salieri's compositional work on *Cublai* is a note in the composer's hand on the first page of the autograph score, which allows us to date

the beginning of the composition to the summer of 1786.⁹ With Casti's departure from Vienna in mid-May 1786, the two men's paths diverged for several years. Casti must therefore have handed over part of the libretto to the composer by this date at the latest. Salieri spent a whole year in Paris from the end of July 1786 to July 1787. First, his *tragédie lyrique Les Horaces* was premiered there, after which he worked intensively with Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais on the opera *Tarare*, which was premiered on 8 June 1787 to enormous success.

The next insight into the creative workshop of *Cublai* is provided by a letter that Casti wrote to Salieri from Naples on 19 May 1787. It reveals that the joint work was progressing only slowly:

"Dearest friend, so! Where are you? Are you in Paris? Are you in Vienna? I have not heard from you for more than four months. I am sending this to Vienna and assume that you are there by now. I have written to you several times in Paris, both directly and via the embassy in Naples, and I have only received one letter from you four months ago, so I do not know whether you have received all my letters, in which I first sent you several individual pieces from *Cublai* and then many scenes in a continuous sequence, all with notes, reflections and clarifications."¹⁰

In this letter, Casti also notes that the casting of the roles needs to be reconsidered following changes in the Italian ensemble of the Court Opera:

"I realise that there is currently the added difficulty that we do not know who should replace those who were originally intended for these roles and who are now missing, as there has been a revolution and a change of personnel since I left this theatre company."¹¹

⁷ In the edition by Francesco Sorrenti (as in note 1) letter no. 109.

⁸ The transformation from the poema eroicomico to the opera libretto is described in detail by Maurice Chales de Beaulieu, *„Un genere affatto nuovo? Das Wiener Drama eroicomico (1772-1800)“* (= dissertation, University of Vienna, 2021), pp. 497–510, online publication: urn:nbn:at:at-ubw:1-11189.05966.246584-4

⁹ A-Wn Mus.Hs.16188/1, p. 2. ("Cominciato a Parigi l'estate dell'anno 1786")

¹⁰ In the edition of the letters by Antonio Fallico (as in note 1) p. 455 f.; in the edition by Francesco Sorrenti (as in note 1) letter no. 119. ("Amico carissimo, Ebben! Dove siete voi? Siete a Parigi? Siete a Vienna? Io non ho alcun sentore di voi da quattro e più mesi. Pure indirizzo questo alla ventura a Vienna, immaginandomi che oramai siete costì. Io v'ho più volte scritto a Parigi e direttamente e per mezzo dell'ambasciata di Napoli, e non ho auto che una vostra lettera quattro mesi sono, onde non so se abbiate ricevuto tutte le dette mie lettere, dove mandai prima diversi pezzi separati del *Cublai*, e poi molte scene per ordine continuate, il tutto postillato con annotazioni, riflessioni e schiarimenti.")

¹¹ Ibid. ("Vedo bene che presentemente vi si aggiunge la difficoltà del non sapere chi dovrà rimpiazzar le parti di coloro ai quali erano esse destinate, e che ora mancano, attesa la rivoluzione e innovazione di persone in cotesta compagnia teatrale dopo la mia partenza di costì.")

This shows that both authors had already agreed on specific performers for the individual roles. As was common practice, they wrote and composed at least some of the roles with specific singers in mind. This concrete planning suggests that a performance was already planned or that a commission had been received.¹² Another item in this letter is worth noting:

"In any case, I would prefer that you do not discuss this work there, to honour us all the more with the speed of its composition, I with the words and you with the music. In the meantime, I will send you further pieces. Here in Naples, I have not composed anything new, for this mild and gentle climate seems to inspire laziness and sluggishness."¹³

Casti urged his composer to hurry and to maintain secrecy. The political situation was beginning to deteriorate to the detriment of the *Cublai* subject: Joseph II had begun his journey to Russia in the first half of April 1787. On 19 May – the day Casti wrote this letter to Salieri – he met with Catherine. Casti, the sharp observer, sensed that the political situation was coming to a head. Joseph's inspection of the Russian Black Sea Fleet and his joint visit with Catherine to Crimea had to be interpreted by the Ottoman Empire as a show of strength by the two great powers. Casti was therefore keen to conclude and implement *Cublai* before the imminent outbreak of war and the activation of the alliance.

There is only one secondary source that provides a date for the completion of the compositional work on the opera: In his biography of Salieri, published in 1827 and based on the composer's notes and oral accounts, Ignaz von Mosel makes two statements about the genesis of *Cublai*: "At the beginning of 1788, Salieri composed his heroic-comic opera *Cublai*" and "At the same time as Salieri was completing this work, he staged his opera *Il Talismano* at the Hoftheater."¹⁴ Since the revised version of *Il Talismano*, created

together with Da Ponte, was on the Burgtheater's programme from 10 September 1788, *Cublai* must have been completed by that date. The fact that Salieri considered the composition complete despite the fact that it had not been premiered, which is usually the final stage in the creation of a work, is evident from the fact that he included it many years later in his project of commenting on his works (cf. pp. XXIII–XXVIII).

Epilogue – Censorship and efforts to stage the opera

On 7 February 1788 Austria declared war on Turkey. On 12 February, Salieri was appointed Court Kapellmeister, reaching the peak of his career. He seems to have continued composing *Cublai*, although a performance during the war alongside Russia was unlikely. Casti had travelled to Constantinople in July 1788 in the entourage of the Venetian representative Niccolò Foscari, returning in March 1789. Orsini-Rosenberg supported this trip and asked him to report on the Turkish situation during the years of the Austro-Turkish War.¹⁵ In 1791, Casti finally returned to Vienna after an absence that was initially planned to last only a few months but ended up lasting five years. There he found favourable conditions: Peace prevailed, and after the death of Joseph II his brother Leopold II had taken power. Leopold had already appointed Casti court poet in Florence, and now named him *poeta cesareo* in Vienna, enabling Casti, finally, to succeed Metastasio.¹⁶

After his return, Casti seems to have systematically sought to have *Cublai* performed. In any case, a number of texts written by him date from this period, in which he comments in great detail on his *Cublai* and the reservations others held about the work.¹⁷

The fact that such texts reflecting on a music-theatre work from the perspective of its librettist have been preserved in such abundance is not only unusual for

componierte Salieri seine heroisch-komische Oper *Cublai*"; „Zugleich als Salieri dieses Werk vollendete, setzte er seine Oper: *Il Talismano* auf dem Hoftheater in Szene.“)

¹² An example of the changes in the ensemble of singers is the departure of soprano Nancy Storace, who had sung important roles in *Il re Teodoro in Venezia*, *La grotta di Trofonio* and *Prima la musica e poi le parole*. In *Cublai*, she may have been intended for the role of Memma. She gave her farewell concert in Vienna on 23 February 1787.

¹³ As in note 10. ("Comunque sia, io vorrei che voi non parlaste costi di quest'opera per farci poi maggior onore colla celerità della composizione io delle parole, e voi della musica. E frattanto io vi manderei degli altri pezzi. Qui in Napoli io non ho fatto nulla di nuovo, perché questo clima molle e dolce par che ispiri della pigrizia e dell'accidia.")

¹⁴ Ignaz von Mosel, *Über das Leben und die Werke des Antonio Salieri*, edited and annotated by Rudolph Angermüller, Bad Honnef, 1999, quotations on pp. 105 f. („Zu Anfang des Jahres 1788

¹⁵ His stay in Constantinople is reflected in literary form in a treatise in the tradition of diplomatic travelogues: *Relazione d'un viaggio a Costantinopoli nel 1788*, first printed in Paris in 1822.

¹⁶ Contrary to the commonly held belief that Franz II appointed Casti as court poet, the appointment was actually made by Leopold II. A letter from the Lord Chamberlain Georg Adam von Starhemberg dated 15 November 1791 reveals the Emperor's instruction to include Casti as court poet in the court calendar. Reference in John A. Rice, *Casti, Salieri, and Catilina: Political Tragicomedy during the French Revolution*, p. 1, online publication dated 14 December 2016: https://www.academia.edu/30441189/Casti_Salieri_and_Catilina_Political_Tragicomedy_during_the_French_Revolution (last accessed on 10 May 2025).

¹⁷ For more details on this complex issue, see the case study on *Cublai* by Maurice Chales de Beaulieu, 'Un genere affatto nuovo?' (as in note 8), pp. 479–549.

the late 18th century, but also a stroke of luck for our understanding of *Cublai*. They will therefore be presented in more detail here.

First and foremost is a letter addressed to 'Vostra Maestà', i.e. to the emperor – although it is unclear which one, as the letter is undated. In the introductory sentences, Casti thanks the 'Maestà' for "responding to the complaints of those who considered it necessary to make some changes to [his] *Cublai*".¹⁸ With this letter to the emperor, Casti is responding to the censorship authorities' criticism of his work. The censors' report on the *Cublai* has not been preserved, but their objections can be reconstructed from Casti's letter and the changes he proposes. These objections mainly concern the criticism of the sovereign expressed in the figure of *Cublai*, but also a criticism of the clergy, which was thought to be discernible in the characterization of the figure of Posega.

The censors criticized the following two verses in the eighth scene of the first act, for example: "In privato gli eroi / Son uomini come noi" ("In private, heroes are men like us"). In this scene, Bozzone and Memma are talking about *Cublai*, who has fallen asleep on the sofa after enjoying a bottle of wine. In his letter to the emperor, Casti points out that this statement (in summary: a hero is sometimes just a human being) is a commonplace and not really worthy of criticism.¹⁹ However, the controversial verses could be deleted without damaging the substance of the work.

But to whom is Casti addressing this self-assured letter? A second, also undated letter²⁰, which appears to be closely related to this one, provides some clarification. In it, Casti addresses an unspecified 'Altezza', refers to the emperor's requests for changes, and asks whether he should now realize all the desired changes or only the most urgent ones. He points out that changing all 76 (!) verses that had been objected to would take a considerable amount of time. Casti refers to himself in this letter as *poeta cesareo*, which means that it must have been written in November 1791 at the earliest. In his edition of the letters, Francesco Sorrenti suggests that Johann Wenzel von Ugarte was the addressee. Ugarte had been appointed

by Leopold II to replace Rosenberg as the main person responsible for the court theatre, but Franz II transferred responsibility back to Rosenberg in November 1792. This letter can therefore be dated between November 1791 (Casti's appointment as *poeta cesareo*) and November 1792; the letter to 'Vostra Maestà', to which it is a kind of accompanying letter, was written shortly before that. Since Leopold II took care of the affairs of the court theatre himself in great detail, he is most likely the 'Maestà' with whom Casti discussed the objections of the censors.

As part of renewed efforts to rehabilitate *Cublai* and bring it to the stage, Casti wrote a text that was printed in a small edition in Vienna in 1794, in both Italian and German: *Argomento del Cublai, Drame eroicomico dell'Abate Casti, Poeta cesareo. Vienna 1794*.²¹ The text contains a detailed summary of the plot and attempts to set the action entirely in Mongolian history, without reference to contemporary ruling dynasties. The introduction states:

"Since the opera *Cublai* cannot yet be performed due to some unforeseen circumstances that have made its staging difficult, the author believes – in order to make amends as far as possible for this mistake, for which he is not responsible, but above all out of grateful respect for the kind expectations of the public – that he can share the content of this opera with them."²²

Last collaboration between Casti and Salieri and early reception of *Cublai* as a text for reading

The opera tragicomica *Catilina* marked the last collaboration between Casti and Salieri after Casti's return to Vienna. The fate of this work is in many ways comparable to that of *Cublai*: Composed entirely by Salieri (although one aria is missing in the case of *Catilina*), for political reasons it was never performed; an opera dealing with a political conspiracy was unacceptable on the court stage at a time of growing

¹⁸ The letter is published by Rudolph Angermüller, "Cublai (Fassung Casti)", in: *ibid.* and Elena Biggi Parodi (eds.), *Antonio Salieri (1750–1825) and musical theatre in Vienna. Conventions, innovations, stylistic influences*, Lucca, 2012, pp. 153–256, here p. 245. ("alle rimozioni di quelli che han creduto doversi fare alcuni cangiamenti al mio *Cublai*")

¹⁹ "una verità innegabile, una proporzione irreprensibile, un proverbio volgare; [...] che mai è venuto in mente al più rigido, e scrupoloso censore di trovarsi a ridere [...]", quoted from: *ibid.*, p. 247.

²⁰ In Sorrenti's edition of letters (as in note 1) letter no. 163.

²¹ The German version of this text is reproduced in Rudolph Angermüller, "Die entpolitisierte Oper am Wiener Hof und am Fürstlich Esterházy'schen Hof", in: *Das Haydn-Jahrbuch* 10 (1978), pp. 5–22, here pp. 18–21; the Italian and German versions are reproduced in Rudolph Angermüller, "Cublai (Fassung Casti)" (as in note 18) pp. 161–165 (Italian) and pp. 166–170 (German).

²² Quoted from: Angermüller, "Cublai (Fassung Casti)" (as in note 18), p. 161. ("Non potendosi peranche esporre sulle scene il Drame del *Cublai* per alcuni incidenti sopravvenuti, che ne han difficoltà l'esecuzione, l'Autore per riparare in qualche parte alla mancanza non sua, e per ossequioso riguardo alla compiacente aspettazione del Pubblico, crede di dovergliene intanto comunicar l'argomento.")

conflict between Austria and revolutionary France, and was suitable only as reading material and a topic of discussion in aristocratic circles.²³

The court Kapellmeister Salieri does not seem to have made any further efforts to have either *Cublai* or *Catilina* performed. However, he included both operas in the project of commenting on several of his works at the end of his life (see pp. XXIII–XXVIII).

For the next 200 years, *Cublai* and *Catilina* were condemned to exist solely as printed librettos.²⁴ That the works – at least their texts – were nevertheless received from time to time and recognized for their significance is shown by an episode from Stendhal's traveler's book *Promenades dans Rome*.²⁵

Under the date of 19 June 1828, the author reports on a witty soirée he had recently attended. They are chatting about ancient Rome and Cicero when suddenly someone quotes an aria from Casti's *Catilina*.²⁶ Promptly, everyone reads the entire piece together. Although it is 'only' an opera libretto, Stendhal praises the genius, the fiery verve of good jokes, precisely the kind whose effect is enhanced by music.²⁷ Encouraged by this reading pleasure, they play a little music and late in the evening a small group sets about reading a second piece by Casti, similar to the first, but even more amusing: *Cublai*.²⁸ No, he exclaims, it is impossible to die of laughter after surviving this excellently recited *Cublai*: a fiery romp that pokes fun at the Russian court and its prevailing etiquette.²⁹

²³ Count Zinzendorf's diary also serves as evidence of this: «26. Novembre [1791]: Diné chez le P^{ce} Rosenberg avec l'ambassadeur de Naples et le P^{ce} Lobkowitz et l'abbé Casti qui nous a lut apres le diner avec beaucoup d'emphase son opera Tragi-Comique Catilina. Ou Cicero et Caton font de drôles de personnages.» Quoted from: Dorothea Link, *The National Court Theatre* (as in note 4), p. 388.

²⁴ Both libretti were first printed in 1821: Giambattista Casti, *Poesie drammatiche*, 2 volumes, Paris, 1821, *Cublai* in vol. 2, pp. 91–198, *Catilina* *ibid.* pp. [5]–90.

²⁵ First published in 1829; quoted here from: *Promenades dans Rome* by De Stendhal (Henry Beyle), Seule Édition complète, Deuxième Série, Paris: Michel Lévy Frères, 1853.

²⁶ «19 juin 1828. — Nous venons de passer une soirée délicieuse dans le charmant palais de M. M. : on parlait de Rome antique et de Cicérou, quelqu'un a cité une ariette de la *Congiura di Catilina*, *dramma per musica*, de l'abbé Casti.», *ibid.* p. 28.

²⁷ «On a lu la pièce : ce n'est qu'un libretto d'opéra; mais quel génie! quelle fougue de bonne plaisanterie ! et celle précisément dont la musique augmente l'effet!», *ibid.*

²⁸ «On a fait ensuite de la musique, même assez bonne; [...] Il se faisait tard, nous n'étions plus que huit ou dix, on a demandé la lecture d'un second drame de Casti, égal au premier, et peut-être encore plus gai; il s'appelle *Cublai*, *dramma comico per musica*, in due atti.», *ibid.*

²⁹ «Non, il n'est pas vrai que l'on meure de rire, puisque nous avons pu résister à cette lecture faite par un mime excellent. *Cublai* est une plaisanterie pleine de feu sur la cour de Russie et son étiquette.», *ibid.*

What is somewhat surprising is Stendhal's interpretation of the work and its comic hero: "There is nothing odious about *Cublai*. The king is a witty man who seeks to amuse himself, and makes fun of the courtiers." He concludes that it is difficult to understand why these two libretti are so little known.³⁰

Salieri's commentary on *Catilina* contains the following remark: "An opera more for reading than for performance".³¹ With this, he aptly summarised the first 200 years of the reception history of *Catilina* – and of *Cublai*.

The premiere of *Cublai*, in a German text version by Cornelia Boese, took place on 18 June 1998 at the Mainfranken Theater Würzburg as part of the Mozartfest Würzburg under the musical direction of Johan van Slageren. The first performance of the original Italian version took place on 5 April 2024 at the Musiktheater an der Wien under the musical direction of Christophe Rousset.³²

WHO IS WHO?

As much as Casti resists this in the texts presented above for the sake of the opera's performance, in *Cublai*, as in *Poema tartaro*, concrete figures from Russian history stand behind the partly real, partly fictional 'Tartar' characters.³³

In his ambivalence as a power-conscious and uncouth ruler on the one hand, and a weakling who panders to his European guests in a naive quest for 'civilization' on the other, *Cublai* can be recognized as a barely veiled caricature of Peter the Great – the tsar at the turn of the 17th and 18th centuries, who sought to enforce Russia's connection to Europe through restrictive reforms. The historical reference point is made explicit in the eighth scene of the first act, in which Memma persuades the Khan to enact a law requiring all Mongols to shave off their beards. The model for this general shaving – which accounts for much of the comedy in the first Finale of the opera –

³⁰ «Dans *Cublai*, il n'y a rien d'odieux. Le roi est un homme d'esprit qui cherche à s'amuser, et se moque des courtisans. Je ne sais pourquoi les deux libretti dont je viens de parler sont fort rares.», *ibid.*

³¹ Quoted from: Elena Biggi Parodi, *Thematic catalogue of theatrical compositions by Antonio Salieri*, Lucca, 2005, p. CXXII. ("opera piuttosto da leggere che da rappresentare")

³² The premiere of *Catilina* took place on 14 April 1994 at the Staatstheater Darmstadt.

³³ The historical models for the opera's characters are discussed in detail by Maurice Chales de Beaulieu, 'Un genere affatto nuovo?' (see note 8), pp. 506–510, and by Krzysztof Zaboklicki, "La Russia cateriniana nel 'Poema tartaro' di G. B. Casti," in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 1/1972, pp. 363–386.

is Peter's order of 5 September 1698 to all men in Russia to stop wearing beards on pain of a penalty tax. For Cublai's son Lipi, Catherine II's husband, Tsar Peter III, is probably the role model. Catherine's memoirs reveal that Peter suffered from phimosis and was therefore probably infertile. This could explain Lipi's lack of contact with women, indeed his fear of them (cf. Posega's monologue in I/10). Casti may also be referring here to rumours about the Tsar's homosexuality. Peter's great passion for the military, which was expressed, among other things, in his extensive collection of various military tin figures, is also reflected in Lipi. This is alluded to both in his cavatina in the eleventh scene of the first act and in the 'Marcia Zuccamaluc' (Zuccamaluc is a jumping jack) in the thirteenth scene of the second act, also musically through the caricature of military music. By characterizing Peter III through the figure of Lipi, Casti exploited the possibilities of satire to the fullest, thematizing the tsar's presumed impotence and/or homosexuality together with his infantile enthusiasm for the military.

There are also possible historical models for the two European travelers Bozzone and Memma. In the list of characters in the *Poema tartaro*, Casti refers only to a 'Calzolaio tedesco e sua moglie, amica di Pietro I' (German shoemaker and his wife, friend of Peter I). This could refer to the German shoemaker Josef Bergher and his wife Lisa, who is said to have been a favourite of Peter I. Alternatively, Memma could also refer to Anna Mons, who was also a lover of Peter I; Bozzone would then be her father Johann Georg, a Westphalian innkeeper and wine merchant which is also his role in the libretto, importing European wine for Cublai (cf. I/6 and II/9).

In the role of master of ceremonies Orcano, Casti probably brings his friend Count Orsini-Rosenberg, dressed as a comic servant figure from *opera buffa*, onto the stage, and with him the sphere of the Viennese court.

Posega, a kind of High Priest (Lama) of Fo (a name for Buddha), is, according to Casti, one of the three historically authenticated characters in the opera, alongside Cublai and Timur. According to *Argomento*, Casti uses this character to criticise 'false religion': "The false and hypocritical character with which the Drama imbues him is not only plausible, but becomes necessary and solidly grounded in his nature. A minister of a visibly false and absurd cult must be all the more aware of the falsity and absurdity of the cult to which he is devoted, the greater his enlightenment and

knowledge."³⁴ However, Casti seems to have had the clergy in general in mind when creating this character. The character of Timur, whom Cublai ultimately appoints as heir to the throne in place of his son Lipi, is probably identical to Timur Khan, the grandson of Kublai Khan. No historical model for him can be found at the Tsar's court or even in Vienna. Alzima, on the other hand, apparently has no equivalent in Russian or Mongolian history; it is most likely that Timur and Alzima are simply the traditional operatic pair of lovers.

ON THE SOURCES AND THE EDITION

This piano reduction follows the score published by Edition Stretta (EST 3010). The edition is based on the autograph score preserved in the music collection of the Austrian National Library in Vienna (two volumes, A-Wn Mus.Hs.16188/1 and Mus.Hs.16188/2). This sole source for the musical form of the work is not a clean copy, but rather bears the traits of a manuscript in progress in which Salieri made numerous changes during the process of composition. Unlike the tragicomic opera *Catilina*, which was also never performed during Salieri's lifetime and in whose autograph twenty pages were left blank for an aria still to be composed (A-Wn Mus.Hs.16512/2), *Cublai* appears to have been completely composed and orchestrated.

The autograph score is accompanied by Salieri's own commentary on the music of the opera. These comments are reproduced in this edition in the original Italian as well as in German and English translations (pp. XXIII–XXVIII).

Obvious errors have been corrected without comment. Further additions by the editor to the musical text appear in parentheses, other additions in square brackets. Unnecessary cautionary accidentals in the source have been removed, and accidentals necessary for practical reasons have been added without comment. Clefs have been changed to the current standard. In the autograph, articulation and dynamic marks are often placed unsystematically in recurring motifs and figures, as well as in parallel parts. Since any general standardization would be arbitrary, the present edition limits itself to careful, selective adjustments and adds appropriate marks in only a few places,

³⁴ Quoted from: Angermüller, "Cublai (Fassung Casti)" (as in note 18), p. 164. ("Il carattere di falso e d'ipocrita, di cui il Dramma lo riveste, non solamente è verisimile, ma si rende in Lui necessario e solidamente fondato sulla natura. Un Ministero d'un Culto visibilmente falso e assurdo, tanto più conoscer deve la falsità e l'assurdità del Culto a cui è addetto, di quanto maggiori lumi e cognizioni è dotato")

indicated by parentheses as editor's additions. Further adjustments are left to the performers.

In accordance with Salieri's usual practice of instrumentation, the editor has added bassoon parts in No. 8 and the timpani part in No. 33. Again, it is left to the performers to follow these suggestions.

The source situation for the opera's libretto is exceptionally good. In addition to the autograph score, the libretto survives in four different handwritten versions, which differ slightly from one another and are now preserved in Paris, Florence and Bologna.

Along with these versions of the libretto, various other texts significant for the work, its reception, and interpretation have been preserved: sketches and scene drafts, notes, and stage directions that are much more detailed than those in the score:

- *Il Cublai | Imperador Dei Mogolli. | Dramma eroicomico*: I-Fn MS Palatino 1116 (contains autograph sketches);
- *Cublai | Dramma Comico Per Musica | In Due Atti*: I-Bca MS.A.2805, fol. 1r–89v;
- *Cublai* | 1794: F-Pn Fonds Italien 1391, fol. 52r–115v (contains a version of the „Argomento del Cublai“);
- *Il Cublai | Dramma | Eroicomico dell' | Abate Casti* | 1794: F-Pn Fonds Italien 1625, fol. 115r–233v (contains „Osservazioni sopra l'opera del Cublai“, a version of the „Argomento“, Notes on various scenes, autograph sketches).

Eibelstadt, Spring 2025
Holger Slowik and Udo Wessiepe

Kommentare Salieris zur Musik des *Cublai* *Salieri's commentaries on the music of Cublai*

Im Sommer des Jahres 1822 verfasste Salieri zu einer Reihe seiner Opern Kommentare.¹ Diese Kommentare sind im Falle des *Cublai* in die beiden Bände der autographen Partitur auf separaten Blättern vor und nach dem Notentext eingebunden.

In the summer of 1822, Salieri wrote commentaries on a number of his operas.² In the case of Cublai, these commentaries are bound into the two volumes of the autograph score on separate pages before and after the sheet music.

[ÖNB Mus.Hs.16188/1, p. 1] Il mio parere sopra la musica di questa mia opera che non fu ancora rappresentata.

Meine Meinung über die Musik dieser meiner Oper, die noch nicht aufgeführt wurde.

My opinion about the music of this opera of mine, which has not yet been performed.

La Sinfonia non ha che un carattere generale approssimante all'eroico, ma tiene alcuni passi duri, analoghi al duro e rozzo carattere del personaggio principale ch'è Cublai Gran Can de' Tartari.

Die Sinfonia hat einen eher allgemeinen Charakter, der sich dem Heroischen annähert, aber sie enthält auch einige strenge Passagen, die dem strengen und groben Charakter der Hauptfigur Cublai Gran Can de' Tartari entsprechen.

The Sinfonia has a rather general character that approaches the heroic, but it also contains some harsh passages that correspond to the harsh and rough character of the main character Cublai Gran Can de' Tartari.

Nr. 1

L'Introduzione – *Cantiam lodi al gran Cublai* – non ha niente di particolare per la musica, essendo fatta soltanto strepitosa per dar effetto alle prime parole di Cublai – *Eh! finiam questo chiasso* – dette sull'ultima nota del coro, di maniera a dar subito un'idea del carattere inquieto e stravagante di tal personaggio.

Die Introduzione – *Cantiam lodi al gran Cublai* – ist nichts besonderes im Bezug auf die Musik, die nur deswegen lärmend angelegt ist, um Cublais ersten Worten – *Eh! finiam questo chiasso* –, die auf der letzten Note des Chors einsetzen, Wirkung zu verleihen, um einen unmittelbaren Eindruck von dem aufbrausenden und extravaganten Charakter dieser Figur zu vermitteln.

The Introduzione – *Cantiam lodi al gran Cublai* – has no particular significance as far as the music is concerned, which is only played loudly to give effect to Cublai's first words – *Eh! finiam questo chiasso* –, which begin on the last note of the chorus, to give an immediate impression of the quick-tempered and flamboyant character of this figure.

¹ Die sämtlichen Kommentare Salieris zu seinen Opern sind ediert bei Elena Biggi Parodi, *Catalogo tematico delle composizioni teatrali di Antonio Salieri*, Lucca 2005, S. CXXXII–CXXXIV und Rudolph Angermüller, *Antonio Salieri. Sein Leben und seine weltlichen Werke unter besonderer Berücksichtigung seiner „großen“ Opern, Teil III: Dokumente*, München 1972. Der Kommentar zu *Cublai* ist darüber hinaus wiedergegeben in Angermüller, *Cublai (Fassung Casti)*, in: ders. und Elena Biggi Parodi (Hg.), *Antonio Salieri (1750–1828) e il teatro musicale a Vienna. Convenzioni, innovazioni, contaminazioni stilistiche*, Lucca 2012, S. 153–256, hier S. 159–161.

² All of Salieri's commentaries on his operas have been edited by Elena Biggi Parodi, *Catalogo tematico delle composizioni teatrali di Antonio Salieri*, Lucca 2005, pp. S. CXXXII–CXXXIV and Rudolph Angermüller, *Antonio Salieri. Sein Leben und seine weltlichen Werke unter besonderer Berücksichtigung seiner „großen“ Opern, Teil III: Dokumente*, München 1972. The commentary on *Cublai* is also reproduced in Angermüller, *Cublai (Fassung Casti)*, in: Angermüller and Elena Biggi Parodi (ed.), *Antonio Salieri (1750–1828) e il teatro musicale a Vienna. Convenzioni, innovazioni, contaminazioni stilistiche*, Lucca 2012, pp. 153–256 (the commentary on pp. 159–161).

Nr. 2	L'Aria – <i>Nei fasti del mondo</i> – è caratteristica a mio credere, e le parole e il modo di dirle di Cublai la fa finire in una maniera nuova, naturale alli due personaggi, è di sicuro effetto teatrale.	Die Arie – <i>Nei fasti del mondo</i> – ist meiner Meinung nach charakteristisch, und die Worte und Cublais Art sie vorzutragen, lassen sie auf eine neue, für die beiden Personen natürliche Weise enden; sie ist ein sicherer Theatereffekt.	The aria – <i>Nei fasti del mondo</i> – is, in my opinion, characteristic, and the words and Cublai's way of presenting them make it end in a new, natural way for the two characters; it is a reliable theatrical effect.
Nr. 3	Il quartetto – <i>Dal gange ai regni Eoi</i> – comincia nobilmente e pingge subito bene il carattere delli due nuovi personaggi. Passa poi subito in parole rotte e comiche che lo rende di solo effetto d'azione.	Das Quartett – <i>Dal gange ai regni Eoi</i> – fängt nobel an und zeichnet sogleich treffend den Charakter der beiden neuen Figuren. Danach geht es sofort in raue und komische Worte über, die es zu einem reinen Effekt der Handlung machen.	The quartet – <i>Dal gange ai regni Eoi</i> – begins noble and immediately sketches the character of the two new figures well. It then moves immediately into harsh and comical words that make it just an effect of the plot.
Nr. 4	L'Aria – <i>Vien qua figliuola mia</i> – è pure un misto di serio e scherzante, ma il poeta sostiene il carattere sempre bizzarro del personaggio che la canta e la musica deve secondarlo, e lo seconda molto bene.	Auch die Arie – <i>Vien qua figliuola mia</i> – ist eine Mischung aus Ernstem und Spielerischem, aber der Dichter unterstützt den stets skurrilen Charakter der Figur, die sie singt, und die Musik muss das unterstützen, und das tut sie sehr gut.	The aria – <i>Vien qua figliuola mia</i> – is also a mixture of the serious and the playful, but the poet supports the always bizarre character of the figure who performs it, and the music has to support that, and it does so very well.
Nr. 5	L'Aria – <i>Sono un buon uomo</i> – non è cattiva, ma nemmen buona, né può esser altrimenti in quel luogo di poca conseguenza.	Die Arie – <i>Sono un buon uomo</i> – ist nicht schlecht, aber auch nicht gut, wie sollte sie auch anders sein an diesem Ort von nur geringer Wirkung [für die dramatische Handlung].	The aria – <i>Sono un buon uomo</i> – is not bad, but not good either, how could it be differently in this place of little effect [for the dramatic action].
Nr. 6a/b	Segue una scena d'amore fra i due personaggi seri dell'opera. Questa è dedicata al canto, a canto semplicemente espressivo.	Es folgt eine Liebesszene zwischen den beiden Seria-Figuren der Oper. Diese ist dem Gesang verpflichtet, dem einfachen, ausdrucksstarken Gesang.	This is followed by a love scene between the opera's two seria characters. This is dedicated to singing, simple expressive singing.
Nr. 7 Nr. 8a	[p. 1'] Qui vengono due Cavatine, la prima – <i>La ragione è un non so che</i> – alla quale fu aggiunto un secondo tempo, per istaccarla un poco da quella che segue – <i>Più dell'argento e più dell'or</i> – e che veniva in altra scena –.	Hier folgen zwei Cavatinen, die erste – <i>La ragione è un non so che</i> – der ein zweiter Teil in anderem Tempo hinzugefügt wurde, um sie ein wenig von der folgenden – <i>Più dell'argento e più dell'or</i> – zu unterscheiden, die in eine andere Szene übergeht.	Two cavatinas follow here, the first – <i>La ragione è un non so che</i> – to which a second part has been added in a different tempo in order to distinguish it slightly from the following – <i>Più dell'argento e più dell'or</i> – which leads into another scene.

	Sì l'una che l'altra sono piccole cose, ma necessarie per ispiegar il carattere di questi due personaggi europei. Male non faranno se saranno cantate con finezza e spirito.	Die eine wie die andere sind zwar nur Kleinigkeiten, aber sie sind notwendig, um den Charakter dieser beiden europäischen Figuren zu beleben. Sie schaden nicht, wenn sie mit Finesse und Esprit gesungen werden.	Both are only small things, but they are necessary to animate the character of these two European figures. They do no harm if they are sung with finesse and esprit.
Nr. 9	Il Terzetto – <i>Olà, Cublai</i> – è una bizzarria del poeta, come tante altre nello stesso poema. Il pezzo è tutto di scena e domanda molta delicatezza negli attori per non renderlo indecente.	Das Terzetto – <i>Olà, Cublai</i> – ist eine Kuriosität des Dichters, wie viele andere in derselben Dichtung. Das Stück gehört ganz der Szene und verlangt von den Darstellern viel Feingefühl, um es nicht als unschicklich erscheinen zu lassen.	The terzetto – <i>Olà, Cublai</i> – is an oddity of the poet, like many others in the same poem. The piece belongs entirely to the scene and demands a great deal of sensitivity from the performers in order to not make it seem indecent.
Nr. 10	La musica della Cavatina – <i>Con tuon sì feroce</i> – seconda rigorosamente le parole.	Die Musik der Cavatina – <i>Con tuon sì feroce</i> – richtet sich strikt nach den Worten.	The music of the Cavatina – <i>Con tuon sì feroce</i> – strictly follows the words.
Nr. 11	Il Terzetto – <i>Non vuoi la barba, si raderà</i> – secondo me è d'un effetto teatrale sicuro.	Das Terzetto – <i>Non vuoi la barba, si raderà</i> – ist meiner Meinung nach ein sicherer Theatereffekt.	The terzetto – <i>Non vuoi la barba, si raderà</i> – is, in my opinion, a secure theatrical effect.
Nr. 12	L'Aria – <i>Della lor sorte nemica</i> – ammessa la maniera di pensare di quel personaggio, ha dei buoni passi, e può piacere.	Der Arie – <i>Della lor sorte nemica</i> – liegt die Denkweise dieser Figur zugrunde, sie hat gute Abschnitte und kann gefallen.	The aria – <i>Della lor sorte nemica</i> – is based on this character's way of thinking, it has good sections and can be enjoyable.
Nr. 13	La Cavatina – <i>Cavallo cavallo finiam questo ballo</i> – ha in musica la leggerezza dell'imbecille personaggio che la canta.	Die Cavatina – <i>Cavallo cavallo finiam questo ballo</i> – hat in der Musik die Leichtigkeit der dummlichen Figur, die sie singt.	The Cavatina – <i>Cavallo cavallo finiam questo ballo</i> – has in the music the lightness of the idiotic character who sings it.
Nr. 14	La Cavatina – <i>Non ti fidar di femmina</i> – ha in musica la gravità ipocrita del personaggio che la canta e li tre segni di meraviglia del giovane sono posti, credo io, non si può meglio.	Die Cavatina – <i>Non ti fidar di femmina</i> – hat in der Musik die geheuchelte Würde der Figur, die sie singt, und die drei Zeichen der Verwunderung des jungen Mannes sind so gesetzt, glaube ich, wie es besser nicht geht.	The Cavatina – <i>Non ti fidar di femmina</i> – has in the music the hypocritical dignity of the character who sings it, and the three signs of the young man's astonishment are set, I think, in the best possible way.

³ Parodi, *Catalogo* (siehe Anm. 1) und Angermüller, *Cublai* (*Fassung Casti*) (siehe Anm. 1) lesen „retti“; Angermüller, *Salieri-Dokumente* (siehe Anm. 1) hat die Lesart „rotti“. Ob die Gefühle nun „zerbrochen“ oder „aufrichtig“ sein sollen, ändert die Auffassung dieses Quartetts natürlich vollständig.

Parodi, *Catalogo* (see note 2) and Angermüller, *Cublai* (*Fassung Casti*) (see note 2) read "retti" instead of "rotti"; Angermüller, *Salieri-Dokumente* (see note 2) has the reading "rotti". Whether the feelings are supposed to be "broken" or "sincere" of course completely changes the understanding of this quartet.

- | | | | |
|--------|--|--|---|
| Nr. 15 | <p>Il Quartetto – <i>Al figlio di Cublai</i> – è un pezzo di sentimenti rotti³ in poesia e così necessariamente deve essere la musica, ma la stessa del pezzo – <i>Il mio pensier confuso</i> – può esser non solo effetto di scena, ma ancora effetto musicale.</p> | <p>Das Quartett – <i>Al figlio di Cublai</i> – ist vom Text her ein Stück zerbrochener Gefühle und so muss auch die Musik sein. Aber die des Abschnitts – <i>Il mio pensier confuso</i> – kann nicht nur szenische, sondern auch musikalische Wirkung machen.</p> | <p>The text of the quartet – <i>Al figlio di Cublai</i> – is a piece of broken feelings and so must be the music. But that of the section – <i>Il mio pensier confuso</i> – can have not only a scenic but also a musical effect.</p> |
| Nr. 16 | <p>L'Aria – <i>Quando a colei che adoro</i> – è nobile, passionata, ed è quel che deve essere.</p> | <p>Die Arie – <i>Quando a colei che adoro</i> – ist edel, leidenschaftlich, und so sollte sie auch sein.</p> | <p>The aria – <i>Quando a colei che adoro</i> – is noble, passionate, and that's how it should be.</p> |
| Nr. 17 | <p>L'Aria che segue questa sopra e che dice – <i>D'un insultante orgoglio</i> – ha del fiero e del dolce. Tale è il personaggio che la canta.</p> | <p>Die Arie, die darauf folgt – <i>D'un insultante orgoglio</i> –, hat etwas von Stolz und Süße. Genau so ist der Charakter, der sie singt.</p> | <p>The aria that follows – <i>D'un insultante orgoglio</i> – has something of pride and sweetness about it. This is exactly like the character who sings it.</p> |
| Nr. 18 | <p>Qui viene il I.mo Finale. Questo è un caos. Per il dettaglio passiamo alla fine del libro. [p. 176] Dissi che questo è un caos, e lo è d'azione e di musica. Intanto l'introduzione del Finale – <i>Venite, il piè movete</i> – è naturale e dolce. L'azione comica, che devono far le donne in più luoghi di questo pezzo, è una cosa molto delicata, e domanda certi limiti per non renderla più buffa di quello che deve essere. Ora, per non andar troppo in lungo con rimarche minute, noterò soltanto li versi che mi pajono il più felicemente messi in musica e sono – <i>Oh che strega, oh che birbon</i> – tutte le volte che ritorna questo passo – <i>A terra la barba che guasta, che sgarba</i> –. Il meglio di tutto però è la musica che annunzia le parole: – <i>Non di placido Imene ed amore</i> – da qui, sino la fine, mi sembra che vi sia del buon' effetto musicale e teatrale.</p> | <p>Hier folgt das erste Finale. Das ist ein Chaos. Für eine detaillierte Betrachtung wechseln wir ans Ende des Bandes. Ich sagte, dass dies ein Chaos ist, und das ist es in der Handlung und in der Musik. Die Einleitung des Finales hingegen ist natürlich und lieblich. Die komische Handlung, die an mehreren Stellen dieses Stücks die Frauen übernehmen müssen, ist eine sehr heikle Angelegenheit, und erfordert gewisse Grenzen, um der Sache nicht mehr Buffo-Charakter zu verleihen, als sie haben muss. Um nun nicht zu lange mit minutiösen Bemerkungen aufzuwarten, will ich nur die Verse anführen, die mir am glücklichsten vertont erscheinen, und das sind sie: – <i>Oh che strega, oh che birbon</i> –; jedes Mal, wenn dieser Abschnitt wiederkehrt: – <i>A terra la barba che guasta, che sgarba</i> –. Das Beste von allem ist jedoch die Musik, die die Worte ankündigt: – <i>Non di placido Imene ed amore</i> –. Von hier bis zum Ende scheint mir eine gute musikalische und theatralische Wirkung erreicht zu sein.</p> | <p>Here comes the first Finale. It's a chaos. Let's move to the end of the volume for a more detailed look. I said that this is chaos, and it is in the plot and in the music. The introduction to the Finale, on the other hand, is natural and sweet. The comic action, which the women have to take over at several points in this piece, is a very delicate matter, and requires certain limits so as not to give it more of a buffo character than it needs to have. In order not to go on too long with meticulous remarks, I will only mention the verses that seem to me to be the most suitably set to music, and these are: – <i>Oh che strega, oh che birbon</i> –; every time this passage recurs: – <i>A terra la barba che guasta, che sgarba</i> –. Best of all, however, is the music that announces the words: – <i>Non di placido Imene ed amore</i> –. From here to the end, it seems to me that a good musical and theatrical effect has been achieved.</p> |

[ÖNB Mus.Hs.16188/2, p. 1] Questo secondo atto, per la poesia, non è meno stravagante del primo, ed in conseguenza la musica deve la medesima cosa, e vi ho studiato perché sia tale. Riguardo i pezzi principali, secondo me, sono i seguenti:

Dieser zweite Akt ist, was die Dichtung betrifft, nicht weniger extravagant als der erste, und folglich muss auch die Musik dementsprechend sein; so habe ich sie auch behandelt. Die wesentlichen Stücke sind meiner Meinung nach die folgenden:

This second act is no less extravagant than the first as far as poetry is concerned, and consequently the music must be accordingly, which is how I have treated it. The essential pieces are, in my opinion, the following:

- | | | | |
|--------|--|--|--|
| Nr. 19 | <i>Quai grazie rendere a voi poss'io</i> – picciolo e dolce rondò cantato da un nobile personaggio per rendimento di grazie. | <i>Quai grazie rendere a voi poss'io</i> – ein kleines und liebliches Rondo, gesungen von einer noblen Persönlichkeit, aus Dankbarkeit. | <i>Quai grazie rendere a voi poss'io</i> – a small and lovely rondo, sung by a noble personality, out of gratitude. |
| Nr. 20 | Il Terzetto – <i>Via, caro Posega</i> – tiene una musica ironica, proporzionata alle parole. | Das Terzetto – <i>Via, caro Posega</i> – bewahrt eine ironische Musik, die im Verhältnis zu den Worten steht. | The terzetto – <i>Via, caro Posega</i> – preserves an ironic music that stands in relation to the words. |
| Nr. 23 | L'aria – <i>M'inganno se vedo</i> – ha dei buoni passi. | Die Arie – <i>M'inganno se vedo</i> – hat gute Abschnitte. | The aria – <i>M'inganno se vedo</i> – has some good passages. |
| Nr. 27 | Passo, senza rimarcar i piccioli pezzi che vengono dopo l'aria sudetta, per fermarmi al quartetto – <i>Il vostro consiglio approvo ed accetto</i> – mi sembra uno dei buoni pezzi dell'opera per il carattere fiero di Cublai, sostenuto dalla musica e per la sommissione internamente minchionatoria delli altri tre personaggi. | Ich verzichte darauf, die kleineren Stücke zu erwähnen, die nach der genannten Arie folgen, und bleibe bei dem Quartett – <i>Il vostro consiglio approvo ed accetto</i> – stehen. Es scheint mir eines der guten Stücke der Oper zu sein, wegen Cublais grimmigen Charakters, der von der Musik unterstützt wird, und wegen der versteckten, dummen Unterwürfigkeit der drei anderen Personen. | I will refrain from discussing the smaller pieces that follow the aforementioned aria and stay with the quartet – <i>Il vostro consiglio approvo ed accetto</i> –. It seems to me to be one of the good pieces of the opera, because of Cublai's grim character, which is supported by the music, and because of the hidden, stupid servility of the three other characters. |
| Nr. 28 | Il quartetto – <i>Ti procuro e regno e sposo</i> – è un pezzo di mezzo carattere. – V'è dell'armonia, del canto, dei momenti scherzanti per il buffo – credo che potrebbe piacere. | Das Quartett – <i>Ti procuro e regno e sposo</i> – ist ein Stück des 'mezzo carattere'. – Sei es durch die Harmonie, den Gesang, die scherzhaften Buffo-Momente – ich denke, es könnte gefallen. | The quartet – <i>Ti procuro e regno e sposo</i> – is a piece of 'mezzo carattere'. – Be it through the harmony, the singing, the joking buffo moments – I think it could be enjoyable. |
| Nr. 29 | L'Aria – <i>Come il medico al polse conosce</i> – è buffissima, ma d'un buffo fino, delicato, e domanda nel cantante molta intelligenza. | Die Arie – <i>Come il medico al polse conosce</i> – è buffissima, hat eindeutig Buffo-Charakter, aber einen der feinen und delikaten Art. Sie verlangt einen intelligenten Sänger. | The aria – <i>Come il medico al polse conosce</i> – clearly has a buffo character, but one of a fine and delicate kind. It demands an intelligent singer. |

- | | | | |
|---------|---|--|--|
| Nr. 30 | L'Aria – <i>Frai barbari sospetti</i> – è dedicata solamente al canto, ma non è fuori di luogo. | Die Aria – <i>Frai barbari sospetti</i> – ist ausschließlich dem Gesang gewidmet, steht aber auch nicht außerhalb [des dramatischen Kontexts]. | The aria – <i>Frai barbari sospetti</i> – is dedicated exclusively to the singing, but is not outside [the dramatic context]. |
| Nr. 30a | La fanciullesca marcia – <i>Marcia</i> | Der kindliche Marsch – <i>Marcia Zuc-</i> | The childish march – <i>Marcia Zuc-</i> |
| Nr. 32 | <i>Zuccamaluc</i> – non è niente in sé, ma diventa qualche cosa allor che ritorna in fine del Duetto – <i>Povero giovine</i> –. Riguardo poi questo pezzo, mi lusingo aver pinti bene [p. 1'] in musica i due caratteri che lo eseguiscono. | camaluc – ist für sich genommen nichts, gewinnt aber an Bedeutung, wenn er am Ende des Duetts – <i>Povero giovine</i> – wiederkehrt. Was dieses Stück angeht, so schmeichle ich mir, dass ich die beiden Charaktere, die es ausführen, gut in Musik gemalt habe. | The childish march – <i>Marcia Zuccamaluc</i> – is nothing on its own, but gains significance when it returns at the end of the duet – <i>Povero giovine</i> –. As far as this piece is concerned, I flatter myself that I have painted well in music the two characters who perform it. |
| Nr. 33 | Il finale dell'opera ha poco merito nella musica essendo tutto azione. Se non secca all' esecuzione il pubblico, sarà merito dei cantanti ai quali, al caso, mi raccomando. | Das Finale der Oper verdient wenig musikalisches Lob, es ist ganz auf Handlung abgestellt. Wenn die Ausführung das Publikum nicht langweilt, ist das den Sängern zu verdanken, denen ich mich bei dieser Gelegenheit empfehle. | The Finale of the opera deserves little musical praise; it is entirely focussed on dramatic action. If the performance does not bore the audience, it is thanks to the singers, to whom I recommend myself on this occasion. |