

**MARS**

MUSIK UND ADEL IM ROM DES SEI- UND SETTECENTO  
MUSICA E ARISTOCRAZIA A ROMA NEL SEI- E SETTECENTO

HERAUSGEGEBEN VON / A CURA DI  
LAURENZ LÜTTERKEN UND KLAUS PREISCHMANN

**3**

**BERTHOLD OVER (Hg.)**

**LA FORTUNA DI ROMA**

ITALIENISCHE KANTATEN UND RÖMISCHE ARISTOKRATIE  
UM 1700

CANTATE ITALIANE E ARISTOCRAZIA ROMANA  
INTORNO IL 1700



Mersburger

hidden message. If the Queen Dowager of Poland was prepared to inconvenience herself in order to hold sumptuous serenata performances (as when she lit the hill at Trinità de' Monti with candles, decorated the facade of her palace with precious fabrics and paintings relating to the Battle of Vienna, and hired large ensembles of musicians and excellent singers to perform the serenatas and to delight the crowds), that was because her libretti were unrelentingly reminding the onlookers of her late husband's achievements. Despite her limited influence in the male-dominated world of Roman and European politics, Marie Casimire cultivated a politics of remembrance seeking to commemorate and perpetuate the name of Sobieski in Rome, and to strengthen her social status among Rome's aristocracy. Her displays must have given her a sense of belonging in public life, and helped her to reconnect with a former sense of admiration and royal splendour, now irretrievably lost.

## ANTONIO CALDARAS SERENATA *IL TRIONFO D'AMORE*: FRANKREICHREZEPTION IM DIENSTE ADELIGER SELBSTDARSTELLUNG

Magdalena Boschung (Mainz)

Der wechselseitige Einfluss Frankreichs und Italiens hat im Laufe der Jahrhunderte insbesondere im Bereich der Musik unterschiedlich starke Ausprägungen und alternierende Zielrichtungen erfahren. Für die zweite Hälfte des 17. und den Beginn des 18. Jahrhunderts ist, im Gegensatz zur Rezeption italienischer Modelle in Frankreich, der Einfluss französischer Vorbilder in Italien bisher in wesentlich geringerem Umfang untersucht worden. Dies zeigt etwa das Beispiel der Tanzmusik: Erst in jüngerer Zeit wurde die Hegemonie des französischen Tanzes im Italien des 17. Jahrhunderts durch Barbara Spati in Frage gestellt. Sie zeigt, dass französische Tänze in Italien erst ab der zweiten Hälfte des Jahrhunderts allgemein akzeptiert wurden, dass diese jedoch diejenigen italienischer Provenienz nie völlig verdrängt haben.<sup>1</sup> Dieses Bild bestätigen auch die Tanzdarbietungen der verschiedenen italienischen *Collegi*, die jeweils zum Ende eines Schuljahres durch die adeligen Zöglinge aufgeführt wurden und in deren Programmen „ballo all'italiano“, „ballo francese“ und „ballo alla spagnuola“ verzeichnet sind.<sup>2</sup>

Auf dem Gebiet der Instrumentalmusik wurde die Übernahme französischer Modelle zwar schon verschiedentlich untersucht und dabei herausgearbeitet, dass diese ab den 1610er Jahren rezipiert und in späteren Sammlungen teilweise explizit den italienischen Formen gegenübergestellt wurden, so etwa in Salvador Gandinis *Correnti et Balletti alla Francese* &

<sup>1</sup> Vgl. Barbara Spati, *La „danza barocca“ è soltanto francese?*, in: *I rapporti musicali tra Italia e Francia nel Seicento, Studi musicali* 25 (1996), S. 283–302. Auch in Venedig wurden französische Tänze erst in den 1680er Jahren in die „feste da ballo“ aufgenommen. Irene Alm, *Operatic Ballroom Scenes and the Arrival of French Social Dance in Venice*, in: *I rapporti musicali tra Italia e Francia nel Seicento, Studi musicali* 25 (1996), S. 345–371. Ivana Rentsch unterstreicht dagegen in ihrer jüngst erschienenen Studie, dass die jeweilige nationale Herkunft nicht das entscheidende Moment des höfischen Tanzes gewesen sei. Vielmehr hätten streng normierte Bewegungsabläufe und die damit verbundene hohe Körperbeherrschung als universeller Beweis von Noblesse gegolten und den Tanz zum Ausdruck einer sozialen, nicht einer geographischen Distinktion gemacht. Ivana Rentsch, *Die Höflichkeit musikalischer Form, Tänzerische und anthropologische Grundlagen der frühen Instrumentalmusik*, Kassel 2012, S. 23.

<sup>2</sup> Vgl. Margareta Murata, *Student Music in Italian Colleges*, in: *Music Observed: Studies in Memory of William C. Holmes*, Warren 2004, S. 353–360.

all'Italiana aus dem Jahre 1655.<sup>3</sup> Dennoch ist weitgehend ungeklärt, was die Komponisten jeweils als spezifisch ‚französisch‘ verstanden haben und ob damit tatsächlich eine nationale bzw. stilistische oder eher eine funktionale Zuweisung erfolgen sollte.<sup>4</sup> Das Beispiel des Menuetts zeigt des Weiteren, dass der am Pariser Hof um 1660 etablierte Tanz erst stark verzögert in das italienische Repertoire aufgenommen wurde. So dauerte es selbst im stark mit Paris verbundenen Modena fast 25 Jahre, bis Giovanni Battista Vitali 1685 Menuette in seine *Balli in stile Francese*, op. 12, aufnahm. Arcangelo Corellis *Sonate a 3*, op. 4, die 1694 für den ebenso frankophilen Kardinal Pietro Ottoboni in Rom entstanden, verzichteten sogar noch ganz auf den modischen Tanz.<sup>5</sup>

Der Frage nach dem Einfluss französischer Modelle auf das italienische Kantatenschaffen ist bisher erst an Einzelbeispielen nachgegangen worden.<sup>6</sup> Besonders für den römischen Kontext nach 1700 muss neben der Frage nach der Art und Weise der Rezeption auch interessieren, ob dabei politische Implikationen eine Rolle gespielt haben könnten. Diese Vermutung liegt insofern nahe, als sich zum einen durch den Spanischen Erbfolgekrieg ein starkes profranzösisches Lager innerhalb des römischen Adels gebildet hatte, zum anderen gerade die Kantate jene Gattung war, die sich durch Form und Aufführungskontext besonders für politische Indienstnahmen und formale Experimente anbot. Mit Antonio Caldaras *Il trionfo d'amore* kann zwar nachfolgend wiederum nur ein Einzelbeispiel untersucht werden, es finden sich darin aber zahlreiche Elemente, die für Caldaras römisches Kantatenschaffen im Auftrag des Principe Francesco Maria

<sup>3</sup> Peter Allsop, *Cavalier Giovanni Battista Buonamente: Franciscan Violinist*, Aldershot 2005, S. 112.

<sup>4</sup> Allsop zeigt auf, dass der Terminus „alla francese“ häufig in Verbindung mit „da ballo“ verwendet wird und dem Begriff „da camera“ gegenübergestellt wird. Dennoch kann eine rein funktionale Begriffsverwendung nicht eindeutig nachgewiesen werden. Peter Allsop, *Da camera e da ballo – alla francese et all'italiana: Functional and National Distinctions in Corelli's sonate da camera*, in: *Early Music* 26 (1998), S. 87–96.

<sup>5</sup> Zu französischen Tänzen in der italienischen Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts vgl. John Daverio, *In Search of the Sonata da Camera Before Corelli*, in: *Acta Musicologica* 57 (1985), S. 195–214; Sandra Mangsen, *The ‚sonata da camera‘ Before Corelli: A Renewed Search*, in: *Music & Letters* 76 (1995), S. 19–31; und Ivana Rentsch, *Franszösische Musik*, in: *Europäische Geschichte Online (EGO)*, hrsg. vom Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (IEG), Mainz 16.4.2012, URL: <http://www.ieg-ego.eu/rentsch-2012-de> (Zugriff 12. Mai 2013). Den Tänzen in Corellis Sonaten widmet sich zudem Eleanor F. McCrickard, *Dance and Stradella's Trio Sonatas: Implications for Corelli's Opp. I and III*, in: *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica*, hrsg. von Gregory Barnett, Florenz 2007 (*Historiae musicae cultores* CXI), Bd. 1, S. 305–326.

<sup>6</sup> Kees Vlaardingerbroek, *‚Vivaldi alla francese‘: Guido and Rameau ‚à la manière vivaldienne‘*, in: *Informazioni e Studi Vivaldiani* 18 (1997), S. 63–80; Joachim Steinheuer, *Vermischter Geschmack all'italien: Antonio Vivaldis ‚La Senna festeggiane‘*, in: *Franszösische Musik im europäischen Kontext, Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 28 (2004), S. 161–186.

Ruspoli insgesamt charakteristisch sind.<sup>7</sup> Zudem lässt sich darin nicht nur die Übernahme französischer Elemente auf unterschiedlichen Ebenen nachweisen, sondern darüber hinaus deutlich zeigen, dass das Werk sowohl inhaltlich als auch stilistisch exakt auf die politischen und gesellschaftlichen Ereignisse des Sommers 1709 abgestimmt war.

### FRANCESCO MARIA RUSPOLIS PATRONAGE UND POLITISCHE ORIENTIERUNG

Der Ausbruch des Spanischen Erbfolgekriegs spaltete die römische Aristokratie in zwei politische Lager, von denen das eine Ludwig XIV. und dessen Thronanwärter Philipp von Anjou unterstützte, das andere Erzherzog Karl aus dem Hause Habsburg die Treue hielt. Papst Clemens XI. und der größere Teil der Kurie, allen voran Kardinal Pietro Ottoboni, aber auch die Mehrheit der Accademia dell'Arcadia um Giovanni Mario Crescimbeni standen auf der Seite Frankreichs, während Gianvincenzo Gravina das pro-habsburgische Lager der Arcadia anführte, zu dem auch die Kardinäle Grimani, Colonna und Marescotti (der Onkel Francesco Maria Ruspoli) gehörten.<sup>8</sup> Zu Ruspolis politischer Orientierung gibt Saverio Franchi an, dass dieser sich neutral, aber loyal dem Papst gegenüber verhalten habe.<sup>9</sup> Das Studium des Quellenmaterials im Archivio Ruspoli<sup>10</sup> lässt aber eher den Schluss zu, dass er ebenfalls dem französischen Lager zugeneigt war und sich erst nach der Kapitulation des Papstes im Laufe der Zeit zumindest politisch einer neutralen Position zuwandte, um die Friedensbemühungen zu unterstützen. Eine durchgängig neutrale Position ist zudem auch mit Franchis eigenen Beobachtungen nicht in Einklang zu bringen, wenn im 1707 von Ruspoli in Auftrag gegebenen Oratorium *Il giardino di rose* deutlich antikaiserliche Aussagen ausge-

<sup>7</sup> Die einzige bisher bekannte Abschrift von *Il trionfo d'amore* befindet sich in D-MÜs, Sant.Hs.807. Zu Caldara bei Ruspoli vgl. Ursula Kirkendale, *Antonio Caldara. Life and Venetian-Roman Oratorios*, 2. durchgesehene und überarbeitete Aufl., Florenz 2007, S. 56–106, 437–479.

<sup>8</sup> Saverio Franchi, *Possibili valenze storico-ideologiche dall'attività musicale romana durante il soggiorno di Händel (1706–1708)*, in: *Georg Friedrich Händel in Rom*, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort, Kassel 2010 (*Analecta musicologica* 44), S. 109–122.

<sup>9</sup> Franchi, *Possibili valenze* (wie Anm. 8), S. 119.

<sup>10</sup> Als Hauptquelle dienen die Rechnungsbücher im Familienarchiv der Ruspoli: Vgl. I-Rasv, Fondo Ruspoli-Marescotti, *Filza delle Giustificazioni del Libro Mastro*. Auszüge aus den Haushaltsbüchern 1708–1716 sind abgedruckt in: Kirkendale, *Antonio Caldara* (wie Anm. 7), S. 437–479.



Errichtung des Regiments aufgeführt wurde.<sup>21</sup> Die dabei festgestellte Mischung von italienischen und französischen Stilmitteln wurde in der Forschung bislang vorwiegend als Besonderheit von Händels Personalstil gedeutet, die aus seinen Jahren in Hamburg und der Bekanntschaft mit Reinhard Keiser resultierte, von dem er den „ecletic mix of national styles“<sup>22</sup> übernommen habe. Allerdings lässt sich die Stilistik auch als Reflex auf den Anlass deuten. Wenn Olinto, der unter dem Deckmantel von Ruspolis arkadischem Namen den Marchese repräsentiert, in der Arie „Al suon che destano belle squille“ vom Klang der Trompeten singt, der die antiken Helden wiedererwecken soll, so sind nicht wie am Ende der Serenata Trompetenfanfaren zu hören, sondern ein sehr regelmäßig gebautes Menuett aus zwei wiederholten Abschnitten, deren viertaktige Phrasen rhythmisch klar strukturiert werden. Auffällig sind zudem die syllabische Vertonung mit Verzicht auf Wortwiederholungen sowie die durchgängige Achtelbewegung in der Begleitung. Die auf den ersten Blick überraschend anmutende musikalische Ausarbeitung der kriegerischen Szene konterkariert die in der Opernkonvention gängige Trompetenarie und bot dem Zuhörer stattdessen präzise kalkulierte Assoziationen zu Frankreich: Zum einen ließ sich eine Verbindung zu französischen Märschen herstellen, die in ihrer rhythmischen und formalen Gestaltung eine Nähe zu Tanzsätzen aufwiesen und für die dreiteilige Rhythmen keine Seltenheit waren.<sup>23</sup> Zum anderen hatten Tänze wie das Menuett auch nach ihrer Aufnahme ins italienische Repertoire ihre Konnotation als spezifisch ‚französisch‘ behalten, wie etwa die oben erwähnten Programme der *Collegi* aus den 1710er Jahren zeigen, in denen die verschiedenen *balli* noch streng nach ihrer Herkunft unterschieden und teilweise auch von unterschiedlichen Tanzmeistern unterrichtet wurden. Die körperliche Beherrschung im Tanz gehörte wie die Gewandtheit in der Fechtkunst und der Rhetorik zur ‚virtù‘

<sup>21</sup> Vgl. Siegfried Schmalzriedt, *Händels römische Kantate ‚Oh come chiare e belle‘ (Olinto pastore, Tebro fiume, Gloria) (HWV 143)*, in: *Georg Friedrich Händel in Rom. Beiträge der internationalen Tagung am Deutschen Historischen Institut in Rom*, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort und Matthias Schnettger, Kassel etc. 2010 (*Analecta Musicologica* 44), S. 210–215; Angela Romagnoli, *Kantaten (HWV 77–177)*, in: *Händels Kirchenmusik und vokale Kammermusik*, hrsg. von Joachim Marx in Verbindung mit Michele Calella, Laaber 2012 (*Das Händel Handbuch* 4), S. 397–496, hier speziell S. 480–484.

<sup>22</sup> Vgl. Anthony Hicks, Art. *Handel, George Frideric*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, London 2001, Bd. 10, S. 779–808, hier S. 748: „Not only did Handel incorporate fragments of musical material from several of Keiser’s operas in his own works almost throughout his life, but he also absorbed from Keiser the eclectic mix of national styles apparent in so much of his music. Though he was soon to refine and consolidate the specifically Italian elements in his music in Italy itself, he never relinquished French forms for overtures and dance music.“

<sup>23</sup> Hofer verweist auf die Nähe der frühen französischen Militärmärsche zu Bourrée, Gavotte und Menuett. *Geschichte des Militärmarsches* (wie Anm. 20), S. 147–152.

des Adligen<sup>24</sup>; Händel unterstreicht auf diese Weise neben der Frankreich-affinität auch die höfische Vortrefflichkeit seines Dienstherrn auf allen Ebenen.

## STOFFWAHL UND MUSIKALISCHE FAKTUR VON CALDARAS *IL TRIONFO D’AMORE*

Untersucht man weitere für Francesco Maria Ruspoli entstandene Werke, so finden sich darin zahlreiche Verweise auf französische Muster, wie an der Serenata *Il trionfo d’amore* Antonio Caldaras im Folgenden gezeigt werden soll.

Der Text eines unbekanntenen Librettisten nimmt das Sujet von Perseus und Andromeda auf und gehört somit zu den seltenen Fällen, in denen bei Ruspoli ein mythologischer Stoff verarbeitet wurde.<sup>25</sup> Die im vierten Buch von Ovids *Metamorphosen* geschilderte Begebenheit tauchte seit dem 17. Jahrhundert regelmäßig in italienischen Opern- und Serenatenlibretti auf, stellte also hinsichtlich der Stoffwahl keine Neuheit dar.<sup>26</sup> Im Vergleich mit den Umsetzungen von Benedetto Ferrari 1637 und Aurelio Aureli 1665 für Venedig sowie Antonio Maria Bononcini Serenata für den Wiener Hof 1707 ist bei Caldara eine entscheidende Verschiebung im Schwerpunkt der Erzählung zu verzeichnen. Während alle oben genannten Werke den Fokus auf den Orakelspruch mit der nachfolgenden Rettung Andromedas durch Perseus sowie dessen Triumph über das Meeresungeheuer legten und den Nebenbuhler Phineus wegließen oder ihn nur am Rande erwähnten, setzt das römische Libretto erst nach Andromedas Befreiung ein und thematisiert den Konflikt zwischen ihrer Liebe zu Phineus und der Pflicht, Perseus zu heiraten. Ob Lullys *tragédie lyrique Persée* von 1682 Vorbildcharakter hatte, ist nur schwer zu entscheiden. Zwar kennt auch Quinaults Libretto den Konflikt zwischen Heiratspflicht und Liebe, Andromèdes Herz gehört aber von Beginn an nicht ihrem Verlobten Phinée, sondern dem Helden

<sup>24</sup> Vgl. Murata, *Student Music in Italian Colleges* (wie Anm. 2), S. 359 und Rentsch, *Die Höflichkeit musikalischer Form* (wie Anm. 1), S. 23, 79–89.

<sup>25</sup> Der größte Teil von Caldaras Kantaten für Ruspoli nimmt pastorale Sujets auf, in den Serenaten sind allegorische Themen nicht selten. Mythologische bzw. historischen Stoffe nehmen nur vier Kantaten auf: *Zenobia* von 1711, *La Medea* und *L’Olimpia*, die beide 1714 auf Texte Paolo Rollis komponiert wurden, sowie *Diana in Latmo*, die im Dezember 1715 bei Ruspoli kopiert wurde, heute aber als verschollen gilt.

<sup>26</sup> Für einen Überblick über Bearbeitungen des Andromeda-Stoffes auf italienischen Bühnen von 1580–1750 vgl. Michael Talbot, *Mythology in the Service of Eulogy: The Serenata Andromeda liberata (1726)*, in: *Mediterranean Myths from Classical Antiquity to the Eighteenth Century*, hrsg. von Metoda Kokole u.a., Ljubljana 2006, S. 151.

Perseé, der sich das Recht auf Andromèdes Hand durch das Bestehen mehrerer spektakulärer Prüfungen erkämpfen muss. Im *Trionfo d'amore* wird Phineus' Name in Delio, ein Synonym für Apollo, geändert, eine scheinbare Nebensächlichkeit, die aber für die Deutung der Serenata noch von Wichtigkeit sein wird. Die Handlung präsentiert sich relativ einfach: Andromeda wurde von Perseo aus den Fängen des Seeungeheuers befreit und soll ihn zum Dank heiraten. Andromeda liebt aber den abwesenden Delio und ist hin und her gerissen zwischen Wunsch und Pflichterfüllung. Zunächst sträubt sie sich noch gegen die Heirat, kann sich dem Drängen der Eltern Cassiope und Cefeo sowie Perseos Werben aber nicht lange widersetzen, und da ihr Geliebter Delio nicht auftaucht, willigt sie schließlich in die Verbindung mit Perseo ein.<sup>27</sup>

Die vier Rollen wurden mit zwei Sopranen (Perseo, Andromeda), Alt (Cassiope) und der selten verwendeten Bassstimme (Cefeo) besetzt. Die Instrumentierung der Serenata kann nicht mit letzter Sicherheit geklärt werden, da das Titelblatt nur die ungenaue Angabe „con strumenti“ macht und Tarquinio Lanciani in seiner Abrechnung Stimmenkopien für „Violini concertino“, „Violini concerto grosso“, „Violetta in violino“ und „Contrabasso“ angibt, die ein Jahr später angefertigte Partitur aber auch ein Solo der Oboe vorsieht.<sup>28</sup>

Untersucht man die Struktur und musikalische Ausarbeitung der Serenata im Detail, so zeigen sich überraschende Abweichungen gegenüber der gewohnten Form des regelmäßigen Wechsels von Rezitativ und Da Capo-Arie. Die Serenata beginnt mit einer dreiteiligen Sinfonia, bestehend aus einem Allegro, einem langsamen Mittelteil und einem abschließenden schnellen Satz mit Tanzcharakter. Diese als italienische Sinfonia bekannte Form ist typisch für die bei Ruspoli entstandenen Kantaten Caldaras und scheint ein gewisses Erkennungsmerkmal der Werke für diesen Mäzen ge-

<sup>27</sup> Der Titel *Il trionfo d'amore*, der den ersten der sechs *Trionfi* Petrarca's zitiert, verwundert in diesem Kontext, da die Handlung gerade nicht einen Triumph Amors im petrarkischen Sinne erzählt, sondern Andromedas Entscheidung aus Pflichterfüllung ins Zentrum rückt. Ob mit der Titelwahl eine Anspielung auf Lullys 1681 entstandenes Ballett *Le triomphe de l'amour* gemeint war oder ob allenfalls ein Bezug zu Antonio Quintavalle's *Il Trionfo d'amore* besteht, kann nach dem jetzigen Stand der Forschung nicht entschieden werden. Interessant ist, dass im Falle der 1703 in Mantua (wo Caldara zwischen 1699–1707 als Kapellmeister angestellt war) aufgeführten Oper ebenfalls einen Bezug zu Frankreich besteht. Das Libretto (US-We, ML 50.2.T 81 Q 3) ist dem Befehlshaber der französischen Besatzer, Gaston de Choiseul, gewidmet. Vgl. Ursula Kirkendale, *The War of the Spanish Succession Reflected in Works of Antonio Caldara*, in: *Acta Musicologica* 36 (1964), S. 226–228.

<sup>28</sup> Kirkendale, *Antonio Caldara* (wie Anm. 7), S. 437–478. Die Abrechnungen in den *Giustificazioni* geben keine vollständigen Angaben über die bei Ruspoli aufgetretenen Musiker. Beispielsweise waren die beiden Violinisten Domenico und Pietro Castrucci als „camerieri“ angestellt und bezogen dafür ein monatliches Gehalt, erhielten aber für ihre Dienste als Musiker keine zusätzliche Gage. Antonio Caldara und die Sopranistin Margarita Durastante erhielten ebenfalls ein monatliches Gehalt, das keine Rückschlüsse auf bestimmte Auftritte zulässt. Abrechnungen sind in der Regel nur für Musiker vorhanden, die von außerhalb kamen und einmalig bezahlt wurden.

wesen zu sein.<sup>29</sup> Auffällig sind jedoch die absteigenden Oktavsprünge mit den dazwischen gesetzten, auftaktigen Sechzehntel-Läufen, auf die lange punktierte Achtel- und Sechzehntelketten folgen, die den Eröffnungssatz und den gesamten Adagio-Teil dominieren. Dieses Mittel kann als stilistischer Frankreichbezug gedeutet werden, denn Caldara setzt es ebenfalls in der Einleitung zur Serenata *Amici pastorelli* extensiv ein, in der die Evokation französischer Muster sowohl durch den Titel „Ouverture“ als auch durch die Satzfolge *Larghetto-Presto* in Reminiszenz an die französische Ouvertüre offensichtlich wird.<sup>30</sup> Beschlossen wird die Einleitung zum *Trionfo d'amore* von einem Allegro mit Tanzcharakter. Obwohl Caldara das Stück nicht betitelt, ist die strenge Form des Tanzes deutlich erkennbar. Die beiden wiederholten, acht bzw. sechzehn Takte umfassenden Abschnitte, die wiederum aus regelmäßigen viertaktigen Phrasen bestehen, strukturieren den Satz und verleihen ihm Klarheit. Diese Elemente verweisen zwar auf französische Muster, vermögen durch die Einbettung in den spezifisch italienischen Satz den Gesamteindruck aber nicht zu dominieren.

Außergewöhnlich ist der von italienischen Mustern abweichende Beginn der *prima parte*, der nicht aus dem üblichen Wechsel aus Rezitativen mit anschließenden Arien der einzelnen Charaktere besteht, sondern Rezitative, Arienteile, Ariosi, Ritornelle und Einwüfe des Chores verschränkt und damit die musikalische Verzahnung einer Szenenfolge erreicht. Zunächst tritt Perseo mit einem Rezitativ auf, in dem er den Sieg über das Meeresungeheuer und die Rettung Andromedas bekannt gibt. Danach beginnt Perseo seine Arie mit einleitendem Ritornell, die als Auftritt eines Helden seltsam anmutet, da mit Einsatz der Singstimme die Bass- und Zwischenstimmen wegfallen und nur die beiden Soloviolen im unisono begleitend mitwirken. Zudem singt Perseo die erste Strophe nur ein einziges Mal, bevor er von einem „Viva, Perseo, viva!“ des Chores unterbrochen wird. Das Ende von Perseos Phrase auf dem Leitton d sowie die Anweisung „subito il coro“ geben einen Hinweis darauf, dass Caldara auf einen Überraschungseffekt beim Hörer hinzielt. Nach dem Choreinwurf wird das Ritornell in abgewandelter Form wieder aufgenommen und Perseo singt die zweite Strophe, die erneut nur von den Violinen unisono bzw. von der Solooboe begleitet wird. Erneut unterbricht der Chor, bevor das wieder einsetzende Ritornell zum Da Capo des A-Teils überzuleiten

<sup>29</sup> Von den rund achtzig erhaltenen Kantaten und Serenaten für Ruspoli haben knapp zwei Drittel eine instrumentale Einleitung, zum größten Teil in der oben beschriebenen dreiteiligen Form. Im restlichen römischen Repertoire zwischen 1690 und 1715 ist sie dagegen nur sehr selten zu finden.

<sup>30</sup> Antonio Caldara, *Amici pastorelli*, D-MÜs, Sant.Hs.760; Ähnliche Beobachtungen macht Serizawa für Caldara's Wiener Opernouvertüren, die in ihren Mittelteilen zuweilen von französischen Mustern (punktierte Rhythmen und starke Auftaktbildung) geprägt sind. Vgl. Hisako Serizawa, *The Overtures to Caldara's Secular Dramatic Compositions, 1716–1736: a Survey and Thematic Index*, in: *Antonio Caldara, Essays on His Life and Times*, hrsg. von Brian Pritchard, Aldershot 1987, S. 79–113, hier S. 80 f.

scheint. Aber auch diese Erwartung wird nicht erfüllt, denn Cefeo setzt mit einem Rezitativ ein, in dem er seiner Tochter den zukünftigen Gatten anpreist. Andromeda reagiert darauf mit zwei Versen, die vom Librettisten als Rezitativ angelegt worden sind, aus denen Caldara aber eine Arie mit Basso continuo-Begleitung kriert. Der Übergang zwischen Rezitativ und Arie wird durch eine Liegenote der Continuo-Gruppe kaschiert, zu der Andromedas Anrufung „padre“ auf eine fallende Quinte zunächst den Eindruck der vom Hörer erwarteten rezitativischen Antwort erweckt. Erst im zweiten Takt kommt Bewegung in den Bass und es wird klar, dass es sich um eine Arie im 3/4-Takt mit Basso continuo-Begleitung handelt.

Abb. 1: Antonio Caldara, *Il trionfo d'amore* (1709), Übergang von Cefeos Rezitativ „Ecco Figlia l'Eroe“ zu Andromedas Arie „Padre lasciami respirar“.

Auch diesmal wird die Arie unterbrochen, und zwar durch ein Rezitativ Perseos, das mit einem dissonanten „no“ Andromeda das Wort abschneidet. Diese antwortet im Folgenden mit der Arie „Mia delizia, mia vita, mio bene“, deren daktylische Verse durch die syllabische Vertonung im 2/4-Takt und den liedhaften Charakter stark betont werden. Nun wird wiederum Andromeda durch ihren Vater unterbrochen, der sie zurechtweist, und so fällt sie in ihr hilfloses „Padre lasciami“ zurück, mit dem sie schon vorgängig geantwortet hatte. Die Wiederaufnahme kann an dieser Stelle im Sinne der Da Capo-Anlage als verspätet einsetzende Wiederholung des A-Teils gedeutet werden. Da es sich bei „Padre lasciami“ aber um Rezitativ-verse handelt, während „Mia delizia, mia vita, mio bene“ tatsächlich als Arie angelegt ist, besteht keine Gemeinsamkeit hinsichtlich des Versmaßes, und auch inhaltlich scheinen die beiden Teile nicht zusammengehörig.

Somit könnte das Da Capo hier eher an Modellen der *tragédie lyrique* angelehnt sein, die eine Repetition bestimmter Phrasen vorsieht, um eine gewisse Geschlossenheit einer Szene zu erreichen, wie dies Lully beispielsweise in der vierten Szene des ersten Aktes von *Persée* umsetzt. Im Verlauf des Dialogs zwischen Andromède und Phinée werden die zu Beginn stehenden Verse „Cessez de craindre, je veux vous aimer, je le doy / Cessez de feindre, vous ne m'aimez pas, je le voy“<sup>31</sup> gegen Ende der Szene

<sup>31</sup> Zum Libretto und dem Dialog zwischen Andromède und Phinée in der vierten Szene des ersten Aktes in Lullys Oper vgl. Lois Rosow, *Libretto of Persée by Philippe Quinault, with English Prose Translation by Lois Rosow*, in: *Le Theatre de sa Gloire: Essays on Persée*,

wiederholt und haben somit eine gliedernde Wirkung, geben aber gleichzeitig einen Eindruck von der Hilflosigkeit der beiden Verlobten. Dieselbe Funktion übernimmt im hier vorliegenden Fall Andromedas „Padre lasciami“, das gleichzeitig die kurzen Arien und Rezitativteile umschließt und Andromedas Verzweiflung zum Ausdruck bringt.

Abb. 2: Antonio Caldara, Arie der Andromeda „Mia delizia, mia vita mia bene“ aus *Il trionfo d'amore* (1709)

So entsteht ein Szenenkomplex, der durch die fortlaufenden Rezitative und kurzen Arienteile in verschiedenen Taktarten, durch die syllabische Vertonung und die Einfachheit des Satzes stärker an die *tragédie lyrique* erinnert als an Formmodelle und die musikalische Ausarbeitung italienischer Provenienz.

Als Nachweis, dass Caldara bei der Konzeption der Szene tatsächlich auf Lullys *Persée* zurückgreift, vermag das oben skizzierte Beispiel indes kaum zu genügen. Zwar wurden Lullys Opern in Rom nach 1690 vermehrt rezipiert,<sup>32</sup> es gibt aber keine konkreten Hinweise auf Caldaras Kenntnis

*Tragédie en Musique* by Quinault and Lully, (*Journal of the Seventeenth-Century Music* 10 [2004]), URL: [http://www.sscm-jsem.org/v10/no1/libretto\\_rosow.html](http://www.sscm-jsem.org/v10/no1/libretto_rosow.html) (Zugriff 17. April 2013).

<sup>32</sup> Die vermehrte Rezeption der Werke Lullys im Anschluss an die Aufführung der *Armida* im Jahre 1690, bezeugt vor allem das um 1700 in Rom entstandene Manuskript D-MÜS, Sant.Hs.3975, das u.a. die Ouvertüren zu *Phaëton* und *Amadis* enthält. Caldara's Beschäfti-

des Librettos oder der Partitur. Übernahmen auf textlicher, musikalischer oder formaler Ebene, die mehr als die Anlehnung an allgemein bekannte Elemente der *tragédie lyrique* belegen könnten, ließen sich nicht auffinden.

Die nachfolgende Tabelle zeigt den vielgliedrigen Beginn der *Serenata*, der durch die symmetrische Anordnung der einzelnen Teile eine gewisse Strukturierung erfährt und im Kontrast zum später nachfolgenden Rezitativ-/Arienwechsel steht.

Abschnitt	Incipit	Personen	Takt-/Tonart
Sinfonia			D-Dur, C [Allegro] – Adagio – 2/4 Allegro
Recitativo	Amici al fine	Perseo	
Ritornello			C-Dur, C
Aria con stromenti unisono, Teil A	In giorno si lieto	Perseo	C-Dur, C, Allegro
Coro	Viva, Perseo, viva!	Andromeda, Cassiope, Cefeo	G-Dur, C
Aria con stromenti unisono, Teil B	Ogni colle, ogni selva	Perseo	C-Dur, C, Allegro
Coro	Viva, Perseo, viva!	Andromeda, Cassiope, Cefeo	C-Dur, C
Ritornello			C-Dur, C
Recitativo	Ecco o Figlia l'Eroe	Cefeo	
Aria con basso continuo	Padre lasciami	Andromeda	B-Dur, 3/4
Secco recitativo	Non è più tempo	Perseo	
Aria con basso continuo	Mia delizia, mia vita	Andromeda	g-Moll, 2/4
Recitativo	Pensa al periglio	Cefeo	
Aria con basso continuo, da capo	Padre lasciami	Andromeda	B-Dur, 3/4

Abb. 3: Antonio Caldara: *Il trionfo d'amore* (1709), formaler Aufbau des Beginns

Weitere Assoziationen zu Elementen der *tragédie lyrique* bietet das Schlussduett zwischen Andromeda und Perseo in Form einer Chaconne. Die von Lully regelmäßig am Ende seiner Bühnenwerke als finaler musikalischer Kulminationspunkt eingesetzte formale Anlage erfüllt diese Funktion auch im vorliegenden Fall. Über einem achttaktigen Bassgerüst, das Caldara aber sehr frei gestaltet, erklingen im Wechsel rein instrumentale Passagen, Abschnitte der Solisten mit unterschiedlichen Besetzungen der

gung mit französischer Musik geht indes mit größter Wahrscheinlichkeit schon auf die Zeit als Kapellmeister des frankreichaffinen Herzog von Mantua (1699–1707) zurück. Vgl. Kirkendale, *The War of the Spanish Succession* (wie Anm. 27), S. 230. Zur Armida in Rom vgl. Adrian La Salvia, *Die erste Aufführung einer Tragédie en musique in Italien: Armida (Rom 1690)*, in: *Musicorum: Le livret en question* 5 (2006–2007), S. 105–131.

Soloinstrumente und des Tutti und an zwei Stellen setzt der Bass aus und die Violinen übernehmen harmonisch die Führung.

Darüber hinaus folgt das Stück zwar über weite Strecken den gängigen Strukturen italienischer Vokalkompositionen, es fallen aber zahlreiche Arien auf, die stark von Tanzrhythmen geprägt sind, wie beispielhaft an zwei prägnanten Stellen gezeigt werden soll. Cassiopes Arie „Sospendi il tuo cordoglio“ nimmt mit schnellem Tempo im 2/4-Takt, auftaktigem Beginn, gefolgt von drei aktiven Takten und einem Ruhepunkt im vierten Takt die typischen Elemente des Rigaudon<sup>33</sup> auf. Dieses Schema wird im Ritornell deutlich, während die einsetzende Singstimme ihre wenig melodischen und unterschiedlich langen Phrasen nur einwirft und eher kontrastierend wirkt. So wird das Tanzmodell zwar im Ritornell exponiert, vermag die Arie aber nicht vollständig zu durchdringen. Demgegenüber tritt der Menuett-Charakter von Cassiopes Arie „A goder mio cor preparati“ wesentlich stärker hervor und wird bereits im Ritornell durch den schnellen 3/8-Rhythmus, die klare Periodenbildung und die einfachen wiederholten rhythmischen Muster deutlich herausgearbeitet. Diesen Eindruck vermitteln auch die beiden Gesangsstrophen, die wie schon Andromedas „Mia delizia, mia vita“ fast durchgängig syllabisch vertont sind und mit fünf bzw. sechs viertaktigen Phrasen eine ebenso klare Periodik aufweisen. Des Weiteren werden auch die rhythmischen Versatzstücke von der Singstimme aufgenommen und verstärkt durch das repetitive Moment die Klarheit des Satzes.

In der Zusammenschau der verschiedenen Elemente wird ersichtlich, dass Caldara in seiner *Serenata* in keiner Form eine exakte Stilkopie französischer Modelle anstrebt, sondern gezielt Elemente einsetzt, die beim Hörer durch ihre Abweichung von den gängigen Mustern sofort auffallen mussten und Assoziationen zu französischer Musik zuließen.

## DER KONTEXT DER SERENATENAUFFÜHRUNG BEI RUSPOLI

Es stellt sich die Frage, welche Funktion dieser außergewöhnlichen Verquickung italienischer und französischer Elemente zukommt und ob sie mit dem Anlass der Aufführung in konkretem Zusammenhang stand. Da kein Libretto überliefert ist, soll nun der Versuch unternommen werden, unter Zuhilfenahme der Dokumente im Archivio Ruspoli-Marescotti, die teilweise schon von Ursula Kirkendale publiziert wurden, die Hintergründe

<sup>33</sup> Vgl. Meredith Ellis Little, Art. *Rigaudon*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, London 2001, Bd. 21, S. 378–380.

der Aufführung zu rekonstruieren. Am 26. Juli 1709 wurde der Kopist Francesco Lanciani für die Kopie von Stimmenmaterial zu *Il trionfo d'amore* bezahlt, die er am 20. Juli abgeschlossen hatte.<sup>34</sup> Eine allfällige Aufführung musste also zwischen dem 20. und dem 26. Juli stattgefunden haben, da Lanciani wie auch alle anderen Beteiligten in der Regel erst nach der Aufführung von Werken bezahlt wurden. Die zeitliche Nähe zur Serenata *Chi s'arma di virtù vince ogni affetto*, die mit großem Pomp vor Ruspolis Palazzo aufgeführt worden war, veranlasste Kirkendale zu der Annahme, dass die Aufführung des *Trionfo d'amore* möglicherweise gestrichen oder irgendwann im Juli im kleinen Kreis erfolgt sei.<sup>35</sup> Ein Ausfall der Serenata erscheint mit Blick auf die Quellen jedoch als sehr unwahrscheinlich, da ein Jahr später eine Partitur angefertigt wurde, die Ruspoli von unaufgeführtem Material kaum in Auftrag gegeben hätte. Zudem ist eine Rechnung vom 31. Juli 1709 für die Auftritte von Musikern erhalten, „che hanno servito S[ua] E[ccellenza] P[ad]rone nelle cantate fatte“. Bezahlt wurden „Pasqualino contralto“, „D. Giulio basso“ und „Checchino soprano per regalo in occasione del ferragosto per haver cantato varie volte alla conversazione“,<sup>36</sup> vier Violinisten und „D. Andrea contrabasso“. Alleine die Bezahlung des Basses Giulio kann als Beweis für eine Aufführung des *Trionfo* gelten, ist doch aus diesem Jahr kein anderes Werk bekannt, das diese Besetzung vorsieht. Zusammen mit der Sopranistin Margarita Durastante, die zu dieser Zeit ja ein festes Gehalt bezog und deshalb nicht extra bezahlt wurde, bilden die bezahlten Sänger die vollständige Besetzung des *Trionfo*.

Darüber hinaus wurden am 21. Juli von der „bottigliera“, die für die Getränke zuständig war, „venti boccali per la conversazione della Domenica che vi fu la Cantata nova“<sup>37</sup> abgerechnet. Der explizite Hinweis auf eine Aufführung während der Sonntags-*conversazione* in den Rechnungsbüchern ist singulär und deutet darauf hin, dass es sich um ein besonderes Werk handeln musste. Die Bezeichnung „Cantata“ kann sich dabei durchaus auf *Il trionfo d'amore* bezogen haben, da der Begriff oft synonym für die größer besetzte Serenata verwendet wurde. Die Rechnung lässt darüber hinaus den Rückschluss zu, dass die Zahl der Gäste höher gewesen sein muss als gewöhnlich, wurden doch während der regulären *conversazione* nie mehr als sechzehn „boccali“ ausgetrunken.<sup>38</sup> Über den konkreten Auf-

<sup>34</sup> Kirkendale, *Antonio Caldara* (wie Anm. 7), S. 449.

<sup>35</sup> Kirkendale, *Antonio Caldara* (wie Anm. 7), S. 65, 71.

<sup>36</sup> Vgl. Kirkendale, *Antonio Caldara* (wie Anm. 7), S. 449.

<sup>37</sup> I-Rasv, Fondo Ruspoli-Marescotti, Tomo I, A 47, Fasz. 79, *Filza delle Giustificazioni del Libro mastro di Roma 1709*.

<sup>38</sup> Zwanzig „boccali“ entsprechen ungefähr sechsunddreißig Litern Wein. Während der Proben und der Aufführung der Serenata *Chi s'arma di virtù vince ogni affetto* wurde den achtundzwanzig Musikern einmal sechs, das zweite Mal zehn „boccali“ ausgetrunken. Geht man von dieser Zahl aus, dürften zwischen sechzig und neunzig Personen die Aufführung am 21. Juli 1709 besucht haben. Vgl. für die Umrechnung der römischen Maße: Giuseppe Guidi, *Rag-*

führungsanlass geben die Dokumente jedoch keine Auskunft und auch ein Libretto wurde mit größter Wahrscheinlichkeit nicht gedruckt, da hierfür keine der üblichen Rechnungen ausgestellt wurde.

## DEUTUNG UND FUNKTION DER SERENATA

Will man eine Deutung der Serenata versuchen, so müssen zunächst kurz die gesellschaftlichen und politischen Ereignisse im Umkreis Ruspolis während des Sommers 1709 rekonstruiert werden. Die Aufstellung des „Reggimento Ruspoli“ diente zwar in erster Linie der Unterstützung der päpstlichen Truppen und somit als Treuebeweis dem römischen Oberhaupt gegenüber. Der Kampf auf der antihabsburgischen Seite entsprach aber durchaus Ruspolis Überzeugung, dessen Affinität zu Frankreich weiter oben bereits skizziert wurde. Die militärische Intervention Roms war aber alles andere als erfolgreich verlaufen, und obwohl man schon im Januar 1709 ein Ultimatum des Kaisers annehmen musste, weigerte sich der Papst immer noch, Karl III. als rechtmäßigen Erben des spanischen Throns anzuerkennen. Erst am 18. Oktober 1709, nach monatelangen Verhandlungen und großem Druck von habsburgischer Seite, akzeptierte Clemens XI. schließlich die kaiserlichen Bedingungen.<sup>39</sup> Den ganzen Sommer des Jahres 1709 hindurch kamen Unterhändler aller Parteien nach Rom und auch der römische Adel bezog nochmals Stellung für die jeweiligen politischen Lager. Kardinal Pietro Ottoboni beispielsweise wurde am 20. Juli 1709 (also einen Tag vor der vermutlichen Aufführung des *Trionfo*) offiziell zum Protektor Frankreichs in Rom ernannt und diente fortan als Vermittler der Interessen Ludwigs XIV. am päpstlichen Hof.<sup>40</sup> Diese Position brachte ihm nicht nur das Missfallen der kaisertreuen Seite ein, sie geriet auch mit seinen Aufgaben an der römischen Kurie in Konflikt. Schon Wochen vor der offiziellen Ernennung war eine öffentliche Diskussion über die Vereinbarkeit der Ämter entbrannt und wenig später, am

*guaglio delle monete, dei pesi e delle misure attualmente in uso negli stati italiani e nelle principali piazze commerciali d'Europa*, Florenz 1855, S. 22.

<sup>39</sup> Zur Rolle Clemens' XI. im Spanischen Erbfolgekrieg vgl. Ludwig Pastor, *Geschichte der Päpste im Zeitalter des fürstlichen Absolutismus von der Wahl Klemens' XI. bis zum Tode Klemens' XII. (1700–1740)*, Bd. 15, Freiburg i.Br. 1930, S. 27–52; Matthias Schnettger, *Rom und das Papsttum am Beginn des 18. Jahrhunderts. Schlaglichter auf den Pontifikat Clemens' XI. (1700–1721)*, in: *Georg Friedrich Händel in Rom. Beiträge der Internationalen Tagung am Deutschen Historischen Institut in Rom, 17.–20. Oktober 2007*, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort und Matthias Schnettger, Kassel u.a. 2010 (*Analecta musicologica* 44), S. 29–58.

<sup>40</sup> Vgl. Edward J. Olszewski, *The Inventory of Paintings of Cardinal Pietro Ottoboni (1667–1740)*, New York 2004, S. 23.

6. August 1709, notierte Valesio in den *Avvisi di Roma*, der kaiserliche Gesandte habe gegen die Ämterkumulation Ottobonis offiziell protestiert:

„Ha il marchese di Prié<sup>41</sup> fatta protesta che, assumendo il cardinale Ottoboni la protettorìa di Francia, era ciò incompatibile con la carica di cancelliere di Santa Chiesa, onde non si sarebbero più mandare in Cancelleria materie di Germania.“<sup>42</sup>

Ottoboni ließ sich weder durch diese *demarche*, noch durch eine venezianische Intervention zum Rücktritt von seinem Posten bewegen und nahm dafür sogar die Verbannung aus seiner Heimatstadt Venedig in Kauf. Er gab anlässlich der Ernennung mehrere Kunstwerke in Auftrag, von denen eine Medaille von besonderem Interesse ist, deren Vorderseite ein Porträt des Kardinals im Profil zeigt und auf deren Rückseite eine knieende weibliche Figur zu sehen ist, die mit einem Brennglas ein Feuer entzündet: Ottoboni verhilft dem Einfluss des Sonnenkönigs am päpstlichen Hof zum Durchbruch.<sup>43</sup>



Abb. 4: Bartolomeo Vaggelli, *Petrus Card. Ottobonus, S.R.E. V. Cancellarius / COELESTIS ORIGO*, 1709, bronze, I Musei Civici d'Arte e Storia di Brescia, Rizzini 1129

Dieses Beispiel verdeutlicht, auf welche Art und Weise eine politische Haltung und das damit verbundene Amt in eine allegorische Szene übersetzt werden konnte. Eine ähnliche Strategie, aber mit literarischen und musikalischen Mitteln, dürfte auch für die *Serenata Il trionfo d'amore* kennzeichnend sein. Blickt man erneut auf den Inhalt des *Trionfo* und zieht

<sup>41</sup> Ercole Turinetti de Prié (1658–1726) war habsburgischer Gesandter in Rom und verhandelte mit dem Papst über das Ultimatum im Comacchio-Krieg. Vgl. Pastor, *Geschichte der Päpste* (wie Anm. 39), S. 45.

<sup>42</sup> Valesio, *Diario di Roma*, Bd. 4 (wie Anm. 16), S. 311. Vgl. auch die Einträge vom 12. Juli, S. 299, und 1. August, S. 309.

<sup>43</sup> Diese Interpretation unterstützt auch Olszewski, der eine detaillierte Beschreibung der Medaille liefert: Edward J. Olszewski, *Cardinal Pietro Ottoboni (1667–1740) and the Vatican Tomb of Pope Alexander VIII*, Philadelphia 2004, S. 44.

auch noch die im August aufgeführte *Serenata Chi s'arma di virtù vince ogni affetto* hinzu, so sind zwei Lesarten plausibel: Mit Andromeda könnte entweder Kardinal Ottoboni oder aber Ruspoli selbst gemeint sein, denn beide lieben sie Delio, den Gott der Sonne. Die Assoziation Delios mit Ludwig XIV. wird gerade im Vergleich mit Ottobonis Medaille offensichtlich, die ebenfalls die Sonnenmetapher verwendet. Perseus, der Andromeda gerettet, ja erobert hat und diese zur Frau fordert, ist demnach mit den Habsburgern gleichzusetzen, die auf ihr Recht pochten. Besonders interessant ist dabei, dass Andromeda im Moment des Zögerns, des Abwägens und Umdenkens auftritt:

*Il trionfo d'amore* (1709)

Andromeda:

Luce degl'occhi miei  
Sfortunato mio Delio, e dove sei?  
Legge d'onor non vuole  
Ch'io rifiuti uno sposo al cui valor  
Questa mia vita io devo  
Ma quel genio amoroso  
Per cui tanto mi piaci  
Al core mi ridice  
Delio segui d'amar, ma (oh Dio) non lice.  
Soffri o caro il tuo destino  
Io non posso amarti più.  
Fosti un giorno mio diletto  
E di te più dolce oggetto  
Non trovai mio ben qua giù.

Am Ende triumphiert die Liebe, die Pflichterfüllung über die Leiden-schaften stellt, und Andromeda willigt in die Verbindung mit Perseo ein. Nimmt man für Andromeda Ottoboni an, so ist die *Serenata* als Ratschlag oder Warnung Ruspolis an seinen Freund zu lesen, der ja regelmäßig bei der *conversazione* anwesend war: Der Kardinal, der sich mit der Annahme des Protektorenpostens in eine schwierige Lage gebracht hat, solle seine Verpflichtung Delio (Ludwig XIV.) gegenüber aufgeben und sich dem Druck der habsburgischen Seite (Perseo) fügen.

Interpretiert man das Stück als Selbstdarstellung Ruspolis, so zeigt die *Serenata* den Wendepunkt, an dem der Principe mit seinem politischen Engagement gestanden haben muss. Nach seinem militärischen Eingreifen für die bourbonische Seite und der Niederlage des Papstes war es Mitte des Jahres 1709 unumgänglich geworden, den rechtmäßigen Anspruch der kaiserlichen Seite anzuerkennen, selbst wenn dies nicht den eigenen Vorlieben entsprach.

Unterstützung findet diese Lesart auch im Vergleich mit den großen öffentlichen *Serenata*-aufführungen, die bis 1708 noch deutlich antikaiserlich gehalten waren, während die am 27. August 1709 aufgeführte *Chi*

*s'arma di virtù vince ogni affetto* eine ganz andere Sprache spricht. Diese der römischen Aristokratie gewidmete Serenata auf ein Libretto Giacomo Buonaccorsi wurde mit enormem Pomp vor Ruspolis Palast aufgeführt.<sup>44</sup> Quintessenz des Werkes, dessen Titel einen Satz aus Giovanni Battista Guarinis *Il Pastor fido* von 1590 aufnimmt, ist der Verzicht auf die Liebe aller drei Beteiligten, die ausweglos in ihrer Dreiecksbeziehung gefangen sind, in der niemand die Liebe des anderen erwidert. Mirtillo und Clori resümieren im Schlussduett:

*Chi s'arma di virtù vince ogni affetto* (1709)

Si, si liete gioite  
Alme, che amor seguite,  
Che si può sciorre un cor  
Dà i lacci stretto.  
Si può fuggire ogn'ora  
D'amor la servitù;  
Chi s'arma di Virtù  
Vince ogni affetto.

Eine klarere Botschaft an die versammelte römische Aristokratie und vielleicht auch an den ‚*pastor fido*‘ Roms, den Papst, sich von Gunstbezeugungen gegenüber den beiden politischen Parteien loszusagen und sich neutral zu verhalten, ist kaum denkbar.

In diesem Sinne ist *Il trionfo d'amore* entweder als Ratschlag an den geschätzten Weggefährten Ottoboni zu lesen oder markiert Ruspolis politischen Wendepunkt und eine persönliche Stellungnahme im informelleren Kreis der *conversazione*. Beide Ansätze erlauben die Einbringung französischer Elemente in die formale und musikalische Gestaltung der Serenata als Zeichen der fortwährenden Bewunderung französischer Kultur zu verstehen, die sich auch durch das Einlenken dem Kaiser gegenüber und eine künftige Neutralität nicht verändert. Die Anlage der Serenata gibt dabei auf raffinierte Art und Weise das entscheidende Moment des Umdenkens wieder: Nach dem außergewöhnlichen französischen Beginn erfolgt der weitere Fortgang in regelkonformem Rezitativ-/Arienwechsel.

Die bisher vorgebrachten Argumente sprechen nicht eindeutig für die eine oder andere Interpretation und es soll an diesem Punkt auch noch keine von beiden den Vorzug erhalten. Gerade die Mehrschichtigkeit und Mehrdeutigkeit der Serenaten und Kantaten waren es, die den Reiz dieses Genre ausmachen, damals wie heute.

<sup>44</sup> Kirkendale, Antonio Caldara (wie Anm. 7), S. 66–67.

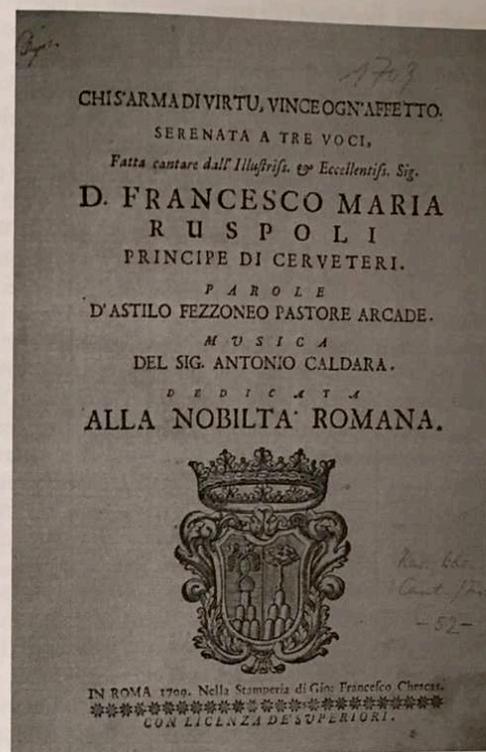


Abb. 5: Giacomo Buonaccorsi, Antonio Caldara: *Chi s'arma di virtù, vince ogni affetto*, Rom 1709

### IL TRIONFO D'AMORE ALS MODELL FÜR WEITERE KOMPOSITIONEN

Obwohl im römischen Umfeld bisher keine Kantaten oder Serenaten ausfindig gemacht werden konnten, die Caldaras Verquickung französisch und italienisch konnotierter Elemente im Sinne eines Subtextes zu einem bestimmten Ereignis aufnehmen, sei hier auf zwei bemerkenswerte Bei-

spiele verwiesen, die aber erst 1726 entstanden sind. Es handelt sich dabei um die Serenaten *La Senna festeggiante* und *Andromeda liberata*, die beide in Zusammenhang mit Pietro Ottobonis offiziellem Besuch in Venedig anlässlich der Aufhebung der Verbannung entstanden sind,<sup>45</sup> die ja ihre Wurzel in der oben beschriebenen Annahme des Postens als Protektor Frankreichs in Rom hatte. Der aufsehenerregenden Ankunft am 21. Juli folgte eine ganze Reihe von Banketten und Empfängen, die musikalisch umrahmt wurden.

Antonio Vivaldis *La Senna festeggiante* wurde mit größter Wahrscheinlichkeit am 25. August 1726, dem Fest des heiligen Ludwig, im Hause des französischen Botschafters Jacques-Vincent Languet in Gegenwart Ottobonis aufgeführt.<sup>46</sup> In bemerkenswert ähnlicher Art und Weise wie Caldara hat Vivaldi hier mit Form- und Tanzmodellen französischer Provenienz experimentiert, die Joachim Steinheuer „in Ermangelung eines entsprechenden italienischen Begriffs als vermischten Geschmack all'italien“<sup>47</sup> bezeichnet hat. Außer diesen stilistischen Verwandtschaften bestehen zwar keine weiteren Gemeinsamkeiten. Die Serenata gibt aber immerhin Zeugnis davon, dass Caldaras Verfahren einer Praxis entsprach, die auch von anderen Komponisten für speziell auf Frankreich bezogene Anlässe eingesetzt wurde. Es gibt jedoch auch eindeutige Hinweise darauf, dass Caldaras Serenata in Venedig bekannt war. Das Pasticcio *Andromeda liberata*, das am 18. September im Casino der Accademia dei Nobili gegeben wurde, gilt als Gemeinschaftswerk der bedeutendsten venezianischen Komponisten zu Ehren Ottobonis. Neben der gesicherten Mitarbeit Vivaldis identifizierte Michael Talbot anhand stilistischer Vergleiche Antonio Lotti, Tommaso Albinoni, Nicola Porpora und Giovanni Porta als Mitverfasser und schrieb das Libretto anhand von Archivadokumenten und einer vergleichenden Analyse Vincenzo Cassani zu.

<sup>45</sup> Zu Ottobonis Rückkehr nach Venedig vgl. Michael Talbot, *Vivaldi and a French Ambassador, Informazioni e studi vivaldiani* 2 (1981), S. 31–41. Zu *La Senna festeggiante* und *Andromeda liberata* vgl. Vlaardingerbroek, *Vivaldi alla francese* (wie Anm. 6), S. 63–80; Steinheuer, *Vermischter Geschmack* (wie Anm. 6), S. 161–186. Paul Everett/Michael Talbot, *Homage to a French King, Two Serenatas by Vivaldi (Venice 1725 and ca. 1726)*, in: Antonio Vivaldi, *Due serenate*, Mailand 1995 (*Drammaturgia musicale veneta* 15), S. IX–LXXXVII; Talbot, *Mythology in the Service of Eulogy* (wie Anm. 26), S. 131–161; Robert Knitzel, *Vivaldi's Serenatas Revisited. I: The 'French Serenatas' of 1725–1727: 'Gloria e Himeneo', 'La Senna festeggiante', and 'L'unione della Pace e di Marte'*, in: *Studi Vivaldiani* 9 (2009), S. 33–67; Michael Talbot, *Andromeda liberata; a Venetian Pasticcio-Serenata*, in: Autori vari, *Andromeda liberata*, Mailand 2006 (*Drammaturgia musicale veneta* 16), S. VIII–XXXIX.

<sup>46</sup> In der Vergangenheit wurden verschiedene mögliche Daten und Anlässe der Aufführung diskutiert, so zog etwa Talbot die offizielle Zeremonie zur Rückkehr Ottobonis, die am 4./5. November 1726 stattfand in Betracht. Durchgesetzt hat sich inzwischen Talbots These, dass es sich bei *La Senna festeggiante* um die „bellissima serenata“ handelt, die am 25. August 1726 aufgeführt wurde. Vgl. Knitzel, *Vivaldi's Serenatas Revisited* (wie Anm. 45), S. 37; Talbot, *Andromeda liberata; a Venetian Pasticcio-Serenata* (wie Anm. 45), S. VIII–XXXIX.

<sup>47</sup> Steinheuer, *Vermischter Geschmack* (wie Anm. 6), S. 186.

Bei der Gegenüberstellung der Libretti von *Il trionfo d'amore* und *Andromeda liberata* fällt zunächst nicht nur die identische Stoffwahl auf, sondern auch die Namensänderung des Phineus, der in der venezianischen Variante zwar nicht Delio heißt, aber den mit Apollo assoziierten Namen Daliso trägt.<sup>48</sup> Ein weitergehender Vergleich der fast zwanzig Jahre auseinander liegenden Libretti zeigt eindeutig, dass es sich bei der *Andromeda* zwar nicht um eine komplette Übernahme handelt, der *Trionfo* aber als Grundlage gedient haben muss. Dies sei an einigen Textbeispielen demonstriert:

*Il trionfo d'amore* (1709)

Perseo:  
Amici al fine  
Dell'ingiusto Nettun vinto ho l'orgoglio:  
Le Nereidi ancelle  
Trà gemiti e sospiri  
**D'Andromeda che vive.**  
**La difesa e il mio amor piangon deluse:**  
Fuggitive e confuse  
Sdegnano di mirar in seno a Teti  
Cangiato in duro sasso  
L'indegno esecutor della vendetta;  
**Dunque che più s'aspetta?**  
**Sciolgansi questi lacci,**  
**E la bella innocente**  
Adori nel suo Fato  
Il valore d'un core innamorato.

*Andromeda liberata* (1726)

Perseo:  
Popoli, amici, in questo fausto giorno  
In cui veggio abbattuto  
Delle Nereidi suore il fiero orgoglio,  
Io non cerco gli applausi e non li curo;  
Basta che le superbe  
**Di Andromeda che vive.**  
**La difesa e il mio amor piangan deluse:**  
Di sdegnonse e confuse  
Mirino in seno a Teti,  
Cangiato in duro scoglio  
Il ministro crudel della vendetta.  
**Che più dunque s'aspetta?**  
**Sciolgansi questi lacci**  
**Della bella innocente.**  
E ravvisi ogni ninfa, ogni pastore,  
Di Perseo fortunato  
Nel braccio invito l'amoroso core.

Der Vergleich der beiden Auftrittsrezitative Perseos zeigt, dass Teile des Rezitativs wörtlich übernommen wurden, während manche Bilder, wie etwa die „Nereidi ancelle“ zwar bestehen bleiben, aber mit „Nereidi suore“ in andere Worte gefasst werden. Neu ist etwa die mehrmalige direkte Anrede der Nymphen und Hirten, die wohl dem Aufführungskontext in der Accademia dei Nobili geschuldet war, um so den Bezug von mythologischer Handlung und realer Situation – nämlich die Gleichsetzung des siegreichen Perseus mit dem heimkehrenden Ottoboni – noch klarer herauszustrichen. Trotz der Umarbeitungen bleibt die Vorlage deutlich erkennbar, wie sich auch an einer weiteren Stelle zeigen lässt: Cassiopes Szene kombiniert in der Version von 1726 das Rezitativ mit der bei Caldara nachfolgenden Arie Cefeos. Die Verse der Arie hat der Librettist vollständig übernommen. Da die Arie nun aber neu von Cassiope gesungen

<sup>48</sup> Michael Talbot leitet den Namen Daliso von Apollons Geburtsort Delos ab und äußert die Vermutung, dass überdies die Bedeutung „follower of Apollo“ damit verbunden sein könnte. Vgl. Michael Talbot, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, Woodbridge 2006, S. 99.

wurde, wurde am Beginn der zweiten Strophe die Änderung von „padre“ in „madre“ notwendig.

*Il trionfo d'amore* (1709)

Cassiope:

**O di Giove, e di Danae inclita prole  
In me vedi una madre  
Per man del tuo valor serbata in vita,  
Viddi quasi compita  
Sol per mia colpa  
La tragedia orrenda d'una figlia infelice  
Or qual nuova Fenice  
Nelle vittorie tue lieta rinasco,  
E per tua gloria sento,  
Che tutto si dilegua il mio spavento.**  
[...]

Cefeo:

**Quando chiudere pensai  
La mia vita con gl'affanni  
Men crudele il ciel provai  
E fu un ombra il mio timor.  
Padre afflito sospirai,  
E ne' miei più fieri danni  
Un sollievo vi trovai  
Ch'è maggiore del dolor.**

*Andromeda liberata* (1726)

Cassiope:

**O di Giove, e di Danae inclita prole,  
In me vedi una madre  
Per man del tuo valor serbata in vita;  
Al tuo trionfo applausi deggio anch'io  
Or che dal tuo valor rimiro e sento  
Cangiato in sicurezza il mio spavento.**

**Quando chiudere pensai**

**La mia vita con gl'affanni  
Men crudele il ciel provai  
E fu un ombra il mio timor.  
Madre afflitta sospirai,  
E ne' miei più fieri danni  
Un sollievo vi trovai  
Ch'è maggiore del dolor.**

Im Falle der bereits weiter oben besprochenen Szene zwischen Cefeo, Andromeda und Perseo fallen weniger die wörtlichen Übernahmen als die strukturellen und kompositorischen Ähnlichkeiten auf, die annehmen lassen, dass den Komponisten nicht nur das Libretto, sondern auch die Partitur Caldaras vorlag. Zwar wurde die Passage in der Version von 1726 an den Schluss des ersten Teils gesetzt und zu einem Dialog zwischen Mutter und Tochter umgearbeitet, in der die Rezitative und Arien wieder klar voneinander getrennt sind, jedoch wird auch hier Andromedas rezitativischer Vers mit Bitte um Aufschub am Ende der Szene wiederholt. Auffallend sind die ähnliche liedhafte Ausarbeitung nur mit Basso continuo-Begleitung sowie die Wahl eines Dreiertaktes, der wie in Caldaras Version mit dem 2/4-Takt der Arie kontrastiert.

*Il trionfo d'amore* (1709)

Cefeo:

**Ecco o Figlia l'Eroe, che tolse i ceppi,  
E ti sottrasse a morte  
In lui vedi il consorte,  
Che nel tuo seno accogliere tu dei,  
E questi furo i giuramenti miei.**

Andromeda:

**Padre,  
Lasciami respirar  
e poi risolverò.**

Perseo:

**Non è più tempo o bella  
Di sospiri, e di pianti  
Il cielo amico in fortunate giuse  
Per mio conforto ogni timore ancise.**

Andromeda:

**Mia delizia,  
Mia vita mio bene  
Non ho più catene  
Non sento nel core  
Un certo dolore  
Che dirlo son sò.**

Cefeo:

**Pensa al periglio in cui ti pose il Fato  
E vedrai che di Perseo al vivo ardore  
Non è prezzo che basti un solo core.**

Andromeda:

**Padre,  
Lasciami respirar  
E poi risolverò.**

*Andromeda liberata* (1726)

Cassiope:

**Figlia, non più dimore.  
O torna a' lacci e alla prima sorte  
O in Perseo riconosci il tuo consorte.**

Andromeda:

**Madre,  
Lascia ch'io sento in prima  
Il cor in libertà  
E poi risolverò.**

Cassiope:

**Troppo ingrata mi sembri  
E spergiura mi fai, se lo rifiuti.**

Andromeda:

**Mi piace e mi diletta  
L'eroe che mi salvò,  
Ma più quella saëtta  
D'Amor che mi piagò.**

Cassiope:

**Al talamo di Perseo  
La ragione ti chiama, e ormai io veggio  
In periglio l'onor, se non risolvi.**

Andromeda:

**Madre,  
Lascia ch'io sento in prima  
Il cor in libertà  
E poi risolverò.**

Obwohl die Schlüsselszenen des *Trionfo* in *Andromeda liberata* übernommen wurden, ergeben sich durch die Umarbeitung Akzentverschiebungen. Die größte Neuerung betrifft die Einfügung der Rolle Dalisos, die aus den beiden Kontrahenten gleichberechtigte Figuren macht, während es in der Fassung von 1709 nicht zuletzt Delios Abwesenheit war, die Andromeda zum Einlenken gegenüber Perseus bewegte. Diese Beispiele mögen genügen, um die Verwandtschaft der beiden Werke aufzuzeigen, die durch eine detaillierte Analyse noch weiter belegt werden könnten.

Da es in der Forschung als erwiesen gilt, dass sich *Andromeda liberata* auf Ottobonis Besuch in Venedig bezieht und darüber hinaus eine enge textlich-musikalische Verbindung der *Andromeda* zum römischen *Il trionfo*

*d'amore* gegeben ist, wird in der Zusammenschau sehr wahrscheinlich, dass mit dem *Trionfo* ebenfalls Ottoboni angesprochen werden sollte. Hätte das römische Werk keine Anspielung auf den Protektorenposten des Kardinals enthalten, welchen Grund hätte es zwanzig Jahre später gegeben, sich darauf zu beziehen? – Und falls sich der *Trionfo* auf Ottoboni bezog, wie reizvoll muss es für den (unbekannten) Auftraggeber gewesen sein, die missachtete römische Warnung Ruspolis, die quasi den Beginn von Ottobonis Verbannung markierte, im Moment von dessen triumphaler Rückkehr in die Heimatstadt wieder aufzunehmen?

### FAZIT

Die Parallelen werfen zahlreiche Fragen zu Autorschaft, Rezeptionswegen, Anlass und Bedeutung der beiden Serenaten auf, die hier nicht weiter erörtert werden können, da sie weit über das Thema der Rezeption französischer Modelle im römischen Kantatenschaffen Antonio Caldaras hinausgehen. Die ähnliche Faktur der Serenaten *Il trionfo d'amore* und *La Senna festeggiante* lässt aber hinsichtlich der Frage nach der Rezeption französischer Modelle in der Kantaten- und Serenatenproduktion um 1700 den Schluss zu, dass beide Komponisten nicht darauf abzielten, stilistische Kopien zu schaffen, konkrete französische Musik zu zitieren oder die beiden Stile tatsächlich zu vermischen. Vielmehr schien gerade ein Nebeneinander beabsichtigt, das die französischen Elemente vor der Folie der bekannten italienischen Muster kontrastierend hervorhob. In beiden Fällen geschieht dies nicht aus rein ästhetisch-künstlerischen Motiven, sondern unter dem Gesichtspunkt einer politischen Indienstnahme, die den Ausdruck besonderer Verbundenheit mit Frankreich beabsichtigt. Offen bleibt, ob die Aufnahme französischer Elemente vom Auftraggeber gefordert oder von den Komponisten als eine Art der Huldigung an ihre Patrone initiiert wurde. Zudem müssen weitere Untersuchungen zeigen, ob es sich dabei um singuläre Lösungen handelt und ob Caldaras Werk tatsächlich eine Vorbildfunktion für die musikalische Gestaltung der *Senna festeggiante* hatte oder ob es sich dabei um ein allgemein verbreitetes Verfahren im Dienste adeliger Repräsentation handelte.

### ANHANG

#### Il Trionfo d'Amore<sup>49</sup>

Serenata a 4 Con Stromenti  
Musica Del Sig.r Antonio Caldara

#### Interlocutori

Perseo, Soprano  
Andromeda, Soprano  
Cassiope, Contralto  
Cefeo, Basso

#### Prima parte

- Pers. Amici al fine  
Dell'ingiusto Nettun vinto ho l'orgoglio:  
Le Nereidi ancelle  
Trà gemiti e sospiri  
D'Andromeda che vive.  
La difesa e il mio amor piangon deluse:  
Fuggitive e confuse  
Sdegnano di mirar in seno a Teti  
Cangiato in duro sasso  
L'indegno esecutor della vendetta;  
Dunque che più s'aspetta?  
Sciolgansi questi lacci,  
E la bella innocente  
Adori nel suo Fato  
Il valore d'un core innamorato.  
In giorno si lieto  
Si caro e beato  
Sen fugge il dolore  
La speme s'avviva.
- Coro Viva Perseo, viva
- Pers. Ogni colle  
Ogni selva, ogni Lato  
Rispondino amore  
Con echo giuliva.
- Coro Viva Perseo, viva
- Cef. Ecco o Figlia l'Eroe, che tolse i ceppi,  
E ti sottrasse a morte  
In lui vedi il consorte,  
Che nel tuo seno accogliere tu dei,  
E questi furo i giuramenti miei.

<sup>49</sup> Da es sich hier um ein anhand der Partitur (D-MÜs Sant.Hs.807) erstelltes Libretto handelt, konnte nicht in allen Fällen ein regelmäßiges Versmaß rekonstruiert werden. Ob diese Unregelmäßigkeiten vom Librettisten gewollt oder durch Eingriffe des Komponisten in den Text entstanden sind, ist ungewiss.

- Andr. Padre,  
Lasciami respirar  
E poi risolverò.
- Pers. Non è più tempo o bella  
Di sospiri e di pianti  
Il Cielo amico in fortunate guise  
Per mio conforto ogni timore ancise.
- Andr. Mia delizia,  
Mia vita, mio bene  
Non ho più catene  
Non sento nel core  
Un certo dolore  
Che dirlo non so.
- Cef. Pensa al periglio in cui ti pose il Fato  
E vedrai che di Perseo al vivo ardore  
Non è prezzo, che basti un solo core.
- Andr. Padre,  
Lasciami respirar  
E poi risolverò.
- Pers. Andromeda, in mirarti  
Tutta del mio Cupido  
Venne la face ad infiammarmi il petto  
Incontrai con diletto  
L'onor di vendicare i torti tuoi.  
La spada ancor fumante  
Del sangue di Medusa, e in mar quel scoglio,  
Dicono che per me cara tu vivi:  
Ma che prò se mi privi  
Di quelle Luci belle  
Per cui tal gioia Io sento,  
Che tra i ceppi d'amore Io son contento.  
Al vago Lampo  
Di quei begl'occhi  
Tosto si rese  
Questo mio cor.  
Più bell'inciampo  
Perch'lo tra bocchi  
Già mai non tese  
Il Dio d'amor.  
Al vago &c.
- Andr. Non ricuso lo sposo, e non lo scielgo  
Vò pria sentir, che l'alma  
Dalle ruine sue tutta risorta  
Obliato il dolor ritorni in calma  
All'ora cor a core, e palma a palma,  
Io stringerò contenta,  
E sarò men ritrosa,  
Tuo premio, tua mercede, amante e sposa.  
Aspettare chi non sa  
In braccio alla beltà  
Lieta non gode.

- Senza pene amor non va  
Et all'ora e fedeltà  
Ciò che sembra aperta frode.  
Aspettare &c.
- Cass. O di Giove, e di Danae inclita prole  
In me vedi una Madre  
Per man del tuo valor serbata in vita  
Viddi quasi compita  
Sol per mia colpa  
La tragedia orrenda d'una Figlia infelice  
Or qual nuova Fenice  
Nelle vittorie tue lieta rinasco,  
E per tua gloria sento,  
Che tutto si dilegua il mio spavento.
- Pers. Cassiope non mi pento  
Del mio ardir del mio amore  
Ma tutto ciò che oprai  
Per meritar Andromeda non basta.
- Cass. Che si può far di più?  
Ella non brama prove maggiori
- Pers. E pure non ricusa  
Lo sposo, e non lo sceglie
- Cass. Temi un mal che non nuoce.
- Pers. Io chiedo solo  
La promessa mercede
- Cass. L'avrai non dubitar  
La mia giurata fé così richiede.
- Cass. Sospendi il tuo cordoglio  
Ama senza timor  
Sarai contento.  
Geloso non ti voglio  
Che gelosia non v'è  
Dove regna l'amor  
Senza tormento.  
Ama &c.
- Cef. Pria che la Dea triforme  
Sparga d'ombre, e d'orrori il Cielo e il mondo  
Vedrà l'Ethiopia ed Argo  
D'Andromeda, e di Perseo il sacro nodo:  
Dal suo lungo letargo  
Risvegliato il piacere a noi ritorni,  
A far più lieti e più sereni i giorni.  
Quando chiudere pensai  
La mia vita con gl'affanni  
Men crudele il Ciel provai  
E fu un ombra il mio timor.  
Padre afflitto sospirai,  
E ne miei più fieri danni  
Un sollievo vi trovai

Ch'è maggiore del dolor.  
Quando &c.

- Andr. Al thalamo di Perseo  
La ragione mi chiama,  
E non so come  
Rinunziar a quel foco,  
Che Delio (oh dolce notte)  
Un di m'accese, Cieli che far dovrò?
- Pers. Ed hai risolto ancor?  
Andr. Soffrir potrò ch'egli vada  
Ramingo e disperato  
Senza la colpa d'essere ingrato!
- Pers. Così dunque tradisci  
La fede, il mio valor e il tuo dovere?  
Andr. Oh Dio non so che dir  
Meglio è tacere.
- Pers. O rendimi il mio cor,  
O lascia ch'lo mi stringa  
Al tuo bel seno.  
Se 'l mio fedele amor  
Non trova loco in te  
Bella ma senza fé  
Per genio di pietà  
Rispondi almeno.  
O rendimi &c.
- Cass. Figlia non più dimore  
O torna a i Lacci  
E alla primiera sorte,  
O stringi Perseo tuo fedel consorte.
- Andr. Madre!  
Cass. Intendesti  
Andr. Ubbidirò ma pria  
Vò più contenta ancor l'anima mia.
- Cass. Questa o Perseo è la sposa  
Mercede assai minor del tuo gran merto  
Tu La ricevi e in essa  
Ti serbo la promessa.  
Prendi pur il tuo piacere  
Che t'invita a ben godere  
Quell'amor, che vive in te.  
Come vite all'olmo amato  
Così ogn'or cortese il Fato  
Stringa il core a bella fé.  
Ti serbo &c.
- Andr. Oh destino crudele,  
Che mi sforzi ad amare a mio dispetto
- Pers. Per così bell'oggetto  
Pronubo Giove scenderà tra noi.
- Andr. Confesso i pregi tuoi  
Lascia o caro che imprima  
Su quella man di latte un dolce bacio

- Pers. Non è tempo di baci  
Su l'are preparate  
Il grande sacrificio si consumi  
Poi con soave e sospirato affanno  
Le bocche anima mia si bacieranno.
- Coro: D'insolite fiamme  
Risplenda l'altare  
E co' i fumi d'incenso e di rose  
In mezzo agl'allori  
Il Nume s'adori.

### Parte seconda

- Pers. Giove, Palla, Cillenio a voi consacro  
Queste vittime scelte i voti el core  
Tal tributo d'onore  
Io vi dovea se proteggeste tanto  
I miei casi il mio amor, e la mia fede  
D'Andromeda alle Tede  
Pria che lieto men vada Io vi consegno  
Tutto me stesso la mia sposa e il Regno.
- Cass. Oggi contenta lo son,  
Giorno più bello  
Non viddi mai  
Con fortunati auspici  
Se ne venga Himeneo  
Piovino in seno  
De sposi così illustri,  
E gigli e rose  
Se mai destino audace  
Avveleni il piacer turbi la pace.  
Con dolce mormorio  
Chiaro sen' corra il rio,  
E l'Usignuol volando  
Di verde fronda in fronda  
Tutti i sensi d'amor  
Spieghi col canto.  
S'accenda ogni desio  
Dal faretrato Dio  
E l'aura sussurrando  
Più placida e gioconda  
Accresca il mio piacer  
Compensi il pianto.  
Con dolce &c.
- Andr. Luce degl'occhi miei  
Sfortunato mio Delio, e dove sei?  
Legge d'onor non vuole  
Ch'io rifiuti uno sposo al cui valor  
Questa mia vita Io devo  
Ma quel genio amoroso  
Per cui tanto mi piaci

Al core mi ridice  
 Delio segui d'amar, ma (oh Dio) non lice.  
 Soffri o caro il tuo destino  
 Io non posso amarti più.  
 Fosti un giorno mio diletto  
 E di te più dolce oggetto  
 Non trovai mio ben qua giù.  
 Soffri &c.

Cef. Or che di Ioppe a i Numi  
 Le vittime si dier su' i nostri altari  
 Andromeda risolvi  
 E al talamo di Perseo ti prepara.

Andr. Povero cor prepara  
 Ad obliar di Delio il nome e il volto

Cef. La ragione lo vuole

Andr. Ho già risolto.

Pers. Nel campo di quel seno  
 Mi sfida a battaglia  
 Guerriero Cupido.  
 Con ardire pugnerò  
 Ma non so se vincerò.  
 Perché lo stral non ho  
 Del Dio di Gnido.

Nel campo &c.

Andr. Hai già vinto o mio bene  
 Tu mi togliesti le catene al piede,  
 E generoso amore  
 Per man della tua fé  
 Le diede al core

Pers. Giorno più fortunato  
 Per me non viddi mai

Cef. Pria che del sole i rai  
 Tornino ad indorar sul Gange il mondo  
 Vedrò le nostre faci  
 In nobil gara ad infiammarmi il petto  
 All' amoroso oggetto  
 Cedendo ogni cordoglio  
 S'acoppierà la pace al vostro soglio.  
 Quell'arcier che v'ha piagato  
 Tolga all'alma le saette  
 E risani le ferite  
 Con il balsamo d'amor  
 Sia felice il vostro faro  
 E le gare e le vendette  
 Siano ogn'or trà voi gradite  
 Sempre lieto il vostro cor.  
 Quell'arcier &c.

Andr. Amato Genitor tu porti in volto,  
 Foriera del piacer l'alba serena

Cef. E in te Figlia ravviso  
 Tutta la gioia onde rinasce il riso.

Andr. Per compire con fasto  
 Tutto l'onor del fortunato giorno  
 Alla Reggia si vada  
 Ivi nel gran convito  
 Fia più bello il goder perché più ardito.  
 Come rosa  
 Tra le spine mezzo ascosa  
 In seno al mio bene  
 Contenta sarò.  
 Men ritrosa  
 Più felice e più vezzosa  
 Trà dolci catene  
 Baciario potrò.  
 Come rosa &c.

Cass. Già tutta Ioppe in festa  
 Forma di questa Reggia  
 Luminoso Teatro a i sposi amati  
 Mille amorini alati  
 Forieri della pompa, e dell'onore  
 Van spargendo le rose a tutte l'ore  
 Io quivi impaziente  
 La bella coppia attendo  
 Ed oggi al fin vedrò Madre amorosa  
 Nel trionfo d'amor la Figlia sposa.  
 A goder mio cor preparati  
 Che il piacer vicino stà.  
 Tempo fu ch' Io sospirai  
 Ma le pene che provai  
 Questo di compenserà.  
 A goder &c.

Pers. Ecco mia bella, ecco il tuo Perseo amante  
 Se a me devi la vita  
 Io con sorte miglior ti devo il core  
 Pieno dello splendore  
 Di quel volto divin  
 Pugnando Io vinsi ma né trionfi miei  
 Cara per te la libertà perdei.

Andr. Adorato mio ben l'acquisti adesso  
 In questo dolce amplesso.

Pers. Acquistarla non vò troppo mi piace  
 Quel Laccio, che mi stringe al tuo bel volto  
 Ivi sen' sta raccolto  
 Il mio ricco tesoro  
 E solo in lui la mio fortuna adoro.  
 Tra gl'amplessi più tenaci  
 Vò succhiare con i baci  
 Tutto il mele di quel labro  
 E la mia felicità.  
 In quegli' occhi si vivaci  
 Su le guancie di cinabro  
 Cercherò se ti compiaci

La perduta libertà.  
Tra gl'amplessi &c.

- Cef. Perseo, che tardi più? nell'Urne d'oro  
Su preziosi lini  
Sepolte le vivande  
A mensa t'offre Iappe in tributo  
Ciò ch'il cielo la terra, e'l mar dispensa.
- Pers. Adorata mia sposa oggi vorrei  
Per gloria del tuo amor a mensa i Dei  
Vieni di questo cor Nume e Regina.
- Andr. La tua fé mi destina  
Alle gioie a gl'onori ed Io risento  
Tutto nel tuo piacer il mio contento.
- Pers. {  
Idol mio  
Son pur dolci per te le mie catene  
à 2 Mio sol, mio core  
In me lo sento a trionfar l'amore.
- Andr. {  
Caro mio bene  
Son pur dolci per te le mie catene  
Vaghi rai  
In me lo sento a trionfar l'amore.

NUNC VIATOR – DEMUM VICTOR  
PANEGYRIK UND KRIEG IN DEN RÖMISCHEN KANTATEN  
FÜR KURPRINZ KARL ALBRECHT VON BAYERN (1716)

Andrea Zedler (Regensburg)

Den so benannten „Vicedio Clemente“ (Papst Clemens XI.) mit Kurfürst Max II. Emanuel, dem polnischen König Johann III. Sobieski, Herkules, Achill, Ajax, Aurora, Zephyr, Primavera, Roma, Gloria und schließlich mit dem eigentlichen Adressaten, dem bayerischen Kurprinzen Karl Albrecht,<sup>1</sup> in einer einzigen Kantate zusammenzuführen, ist, um das Mindeste zu formulieren, bemerkenswert. Die Genannten fanden alle ihre implizite oder explizite Erwähnung in der *Cantata a tre voci* [*Chiuso è già Borea nevoso*], deren Text von dem venezianischen Principe Antonio Ottoboni verfasst worden ist. Um die Personenkonstellation und die intendierte Aussage der Kantate richtig zu deuten, ist es unabdingbar, sich mit dem politischen Hintergrund der Entstehung des Werkes einerseits und dessen soziokulturellem Kontext andererseits auseinanderzusetzen. Damit der Nachvollzug dieser Umstände möglich ist, wird im Folgenden der Anlass der Kantate – die Bildungsreise des bayerischen Fürstensehns – kurz skizziert. Darauf folgt die Darstellung der politischen Rahmenbedingungen, die die Kantate beeinflussten. Abschließend sollen die musikalische und die textliche Gestalt des Werkes im Vergleich zu weiteren Kantaten, die in Verbindung mit dem Romaufenthalt des Prinzen zu bringen sind, in den Blick genommen werden.

Im vorliegenden Artikel wird am Beispiel jener Widmungskantaten für Karl Albrecht der Frage nachgegangen, welche Funktion Musik – spezieller: Kantaten – auf adeligen Bildungsreisen durch Italien zukommen konnte. Es soll in diesem Zusammenhang nachgewiesen werden, dass Kantatentexte als Mittel eingesetzt wurden, um dem Widmungsträger politische Botschaften mitzuteilen.

Infolge der günstigen Quellenlage ist es nicht nur möglich, die Reiseroute des Kurprinzen zu rekonstruieren, zu erfahren, welche Sehenswürdigkeiten besucht wurden und mit welchen wichtigen Akteuren aus Adel und Klerus die Reisesuite in Kontakt stand. Auch liefern die Archivalien zahl-

<sup>1</sup> Karl Albrecht von Bayern wurde am 6. August 1697 in Brüssel als Sohn von Max II. Emanuel und Therese Kunigunde geboren. Von 1726 bis 1745 war er Kurfürst von Bayern. Ab 1742 war er als Karl VII. Kaiser des Heiligen Römischen Reiches. Vgl. zu seiner Biographie grundlegend Peter C. Hartmann, *Karl Albrecht – Karl VII. Glücklicher Kurfürst – Unglücklicher Kaiser*, Regensburg 1985.