



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Pietro Antonio Metastasios *Azione teatrale*, *La pace fra la virtù e la bellezza* in Vertonungen für den Wiener Hof von Luca Antonio Predieri und Antonio Bioni“

Verfasserin

Hanna Schodterer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuer:

Prof. Dr. Reinhard Strohm

Vorwort

Diese Diplomarbeit wurde am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien auf Anregung von Herrn Prof. Dr. Reinhard Strohm durchgeführt. Ihm gebührt mein Dank für die wissenschaftliche Betreuung der Arbeit, die durch die große räumliche Distanz zwischen Oxford und Wien mit zusätzlicher Mühe verbunden war. Besonders bedanken möchte ich mich auch für die vielen gründlichen Gespräche, Hilfestellungen und die konstruktive Kritik.

Gedankt sei weiters Frau Mag. Dr. Andrea Sommer-Mathis und Frau Mag. Dr. Claudia Michels für die freundliche Unterstützung und Ermutigung. Herrn em. o. Univ.-Prof. Dr. Gernot Gruber möchte ich für die fachlichen Diskussionen und Anregungen danken.

Den Mitarbeitern der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, sowie des Archivs der Gesellschaft für Musikfreunde danke ich für die Bereitstellung der Partituren und das freundliche Entgegenkommen. Ebenso bedanke ich mich bei den Mitarbeitern des Haus-, Hof- und Staatsarchivs und des Wiener Stadt- und Landesarchivs für die wohlwollende Unterstützung und die wertvollen Informationen.

Meinen Eltern, die mir mit ihrer Freude an Musik immer Vorbild waren, bin ich besonders dankbar. Sie haben mich durch gemeinsames Reflektieren das Hinterfragen und Analysieren gelehrt und mir in zahllosen Gesprächen den Blick für die Dinge unter der Oberfläche geöffnet.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	- 1 -
1. Tradition und Funktion der Serenata am Wiener Hof.....	- 4 -
1.1. Höfische Feste und deren Zeremoniell.....	- 4 -
1.1.1. Hoffest in der Epoche Karls VI.....	- 4 -
1.1.2. Das Hofzeremoniell und dessen Auswirkungen auf Hoffeste	- 6 -
1.1.3. Der Namenstag Maria Theresias: Wertigkeit des Aufführungsanlasses von <i>La pace fra la virtù e la bellezza</i>	- 12 -
1.1.4. Aufführungstradition und Funktion der Serenata bei Hoffesten	- 13 -
1.2. Unabhängige Repräsentation des Adels	- 14 -
1.3. Die Gattung und deren Poetik	- 17 -
1.3.1. Erklärung der verwendeten Gattungsbezeichnungen	- 17 -
1.3.2. Beschreibung der Gattung anhand der zeitgenössischen Gattungspoetik.....	- 21 -
1.3.3. <i>Contesa</i> – Anlage der Serenata als Debatte oder Streitgespräch – und ihre Nähe zum Opernprolog	- 51 -
1.3.4. Wiederaufführungen und Verbreitung	- 53 -
2. Metastasios Libretto	- 55 -
2.1. Auftrag an Metastasio – Biographische Einordnung	- 55 -
2.2. Betrachtung und Klassifizierung des Inhalts.....	- 58 -
2.2.1. Stoffgeschichte: das <i>Urteil des Paris</i> in Oper und Serenata	- 58 -
2.2.2. Mythologische Vorgeschichte und Inhalt von <i>La pace fra la virtù e la bellezza</i> ...	- 62 -
2.2.3. Folgevertonungen.....	- 63 -
2.2.4. Figurenanalyse	- 64 -
2.2.5. <i>Contesa</i> : Rechtsstreit als Librettoform.....	- 74 -
2.2.6. Huldigungscharakter	- 75 -
3. Aufführungssituationen der Werke von Bioni und Predieri.....	- 82 -
3.1. Predieri	- 82 -
3.1.1. Biographische Einordnung und Umstände der Vertonung	- 82 -
3.1.2. Aufführung	- 86 -
3.1.3. Sänger und Sängerinnen.....	- 90 -
3.2. Bioni	- 94 -
3.2.1. Biographische Einordnung und Umstände der Vertonung	- 94 -
3.2.2. Aufführung	- 96 -
3.2.3. Sängerinnen.....	- 101 -
4. Die Vertonung Bionis im Vergleich mit Predieris Version	- 107 -
4.1. Quellensituation der Partituren.....	- 107 -
Predieri	- 107 -
Bioni	- 108 -
4.2. Besonderheiten in der Musik: Bemerkungen zur Stilistik der beiden Komponisten ..	- 111 -
4.2.1. Allgemeines und Orchesterbehandlung	- 111 -

4.2.2. Dramatischer Textausdruck	- 115 -
4.2.3. Höfisches <i>versus</i> städtisches Publikum und dessen Geschmack	- 116 -
4.3. Aufbau und Anlage der Werke beider Komponisten.....	- 116 -
Predieri.....	- 116 -
Bioni.....	- 118 -
Tonartenvergleich	- 118 -
4.4. Textabweichungen vom Libretto Metastasios	- 119 -
4.5. Musikalische Charakterisierung der Figuren bei Bioni	- 121 -
4.6. Die drei Gleichnisarien im Vergleich zwischen Bioni und Predieri.....	- 144 -
Gleichnisarien als emblematische Dichtung und Tonmalerei.....	- 144 -
12. „Così fra doppio vento“ Aria - Marte	- 146 -
16. „Odi l’aura“ à 2 Voci – Venere, Pallade	- 152 -
20. „Sublime si vegga“ Aria – Venere	- 157 -
5. Resümee	- 163 -
6. Bibliographie und Quellenverzeichnis.....	- 165 -
6.1. Literaturangaben	- 165 -
6.2. Quellen	- 172 -
6.3. Abbildungsverzeichnis.....	- 174 -
7. Anhang.....	- 175 -
7.1. Text und Übersetzung des Librettos	- 175 -
7.2. Edition der drei Gleichnisarien Bionis.....	- 184 -
7.3. Kritischer Bericht zur Edition	- 221 -
8. Abstract	- 223 -
8.1. Deutsch.....	- 223 -
8.2. English	- 224 -
9. Curriculum Vitae.....	- 225 -
10. Erklärung.....	- 226 -

Einleitung

Im Jahr 1738 wurde von Kaiser Karl VI. anlässlich des Namenstags der Erzherzogin Maria Theresia bei dem Hofpoeten Pietro Metastasio eine Huldigungsserenata bestellt. Diese *Azione teatrale, La pace fra la virtù e la bellezza* wurde daraufhin in der Vertonung des bei Hof angestellten Luca Antonio Predieris in der zweiten *Antecamera* der Wiener Hofburg aufgeführt. Die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien bewahrt neben der Partitur dieser Komposition eine zweite Vertonung desselben Librettos aus dem Jahr 1739 auf, das ebenfalls der Erzherzogin gewidmet ist und dessen Musik von Antonio Bioni stammt.¹ Bisher waren nicht nur die in der Partitur genannten Sängernamen unbekannt, auch die Hintergründe und Umstände von Komposition und Aufführung waren rätselhaft. Fest stand allerdings, dass dieses Stück nicht bei Hofe aufgeführt wurde, da die *Zeremonialprotokolle* des Haus- Hof- und Staatsarchivs in Wien keine Auskünfte darüber geben.²

Die vorliegende Diplomarbeit versucht nun diese Fragen rund um die Existenz dieser Partitur Bionis zu beantworten und rückt dieses Werk ins Zentrum des Interesses. Dennoch soll zur genaueren Beurteilung dieser Komposition immer wieder auch der Vergleich mit der Erstvertonung Luca Antonio Predieris aus dem Vorjahr hergestellt werden. Die Entscheidung dieser Schwerpunktsetzung beruht vor allem auf der Tatsache, dass sich mit Predieris Version bereits etliche Forschungsarbeiten beschäftigen, wie etwa ROMAN ORTNERs Dissertation *Luca Antonio Predieri und sein Wiener Opernschaffen* aus dem Jahr 1971, oder auch DAGMAR GLÜXAMS Habilitationsschrift *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740* von 2005.³ Im Gegensatz dazu existiert keine einzige Auseinandersetzung mit der Komposition Bionis, wohl aber immer wieder der Hinweis, dass eine solche noch ausständig sei:

Ein noch nicht näher untersuchtes Belegstück ist die „1739“ datierte Partitur von Bionis Vertonung der *azione teatrale* Metastasios, *La pace fra la virtù e la bellezza*, die vom Komponisten selbst Erzherzogin Maria Theresia gewidmet ist.⁴

Die Diplomarbeit ist in vier große Kapitel unterteilt, wobei das erste „Tradition und Funktion der Serenata am Wiener Hof“ in gewisser Weise einen Exkurs darstellen, da es die Thematik in

¹ BIONI, ANTONIO: Partitur: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1739, A-Wn, Mus.Hs. 16516.

² Haus-, Hof- und Staatsarchiv: *Zeremonialprotokolle (1652 – 1918)*; Sign: AT-OeStA/HHStA OMeA ZA-Prot.

³ ORTNER, ROMAN: *Luca Antonio Predieri und sein Wiener Opernschaffen*. Bd. 1-4, Wien, Univ., Diss., 1971; GLÜXAM, DAGMAR: *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740*, Wien, Univ., Habilschrift, 2005.

⁴ BRISTIGER, MICHAEL; STROHM, REINHARD: „Libertà, marito e trono fur miei beni...“: Die wiederentdeckte *Andromaca* von Antonio Bioni (Breslau 1730)“, in: NORBERT DUBOWY, CORINNA HERR, ALINA ŻÓRAWSKA-WITKOWSKA (Hrsgg.): *Opera Subjects and European Relationships (Italian Opera in Central Europe, 1618-1780*, Bd. 3), Berlin 2007, S. 82.

einen breiteren historischen, gesellschaftlichen und theoretischen Kontext einbetten soll. Es bildet sozusagen die Grundlage, auf der die Betrachtung der Werke aufgebaut wird. In diesem ersten Kapitel wird zunächst der Bereich der höfischen Feste und das Hofzeremoniell in Zusammenhang mit denselben beleuchtet, um anschließend die Aufführungsanlässe und die Aufführungstradition der Gattung *Serenata* bei Hof zu betrachten. Auch die Repräsentationsbestrebungen des Wiener Adels unabhängig vom Hof werden kurz thematisiert. Das Kapitel schließt mit einer Untersuchung der Gattungsbezeichnungen der Werkgruppe *La pace fra la virtù e la bellezza* und einer Beschreibung der Gattung an sich in Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Gattungspoetik.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit dem Libretto Metastasio: Nach einer kurzen Einordnung des Werkes in die Biographie des Autors wird die Stoffgeschichte, der Inhalt des Librettos und die Folgevertonungen behandelt, bevor der Text an sich analysiert wird. Dabei werden Figurenanalyse, die Betrachtung der *Contesa*-Anlage in Form eines Rechtsstreites und die Freilegung der Huldigungsmechanismen verwendet, um die im Libretto verankerten Diskurse ans Licht zu bringen.

Im dritten Kapitel stehen die Aufführungssituationen der beiden Vertonungen im Mittelpunkt. Nach einer biographischen Einordnung der beiden Werke in die jeweiligen Umstände der Komponisten werden die beiden Aufführung, soweit in diesem Rahmen möglich, beleuchtet. Dabei dienen im Falle der Hofaufführung Predieris vor allem die *Zeremonialprotokolle* als Quelle.⁵ Für Bionis Aufführung gibt es außer dem vom Komponisten persönlich verfassten Widmungstext leider keine weiteren Belege. Zuletzt soll auch der Hintergrund der Sänger und Sängerinnen soweit als möglich geklärt werden. Predieris Musik wurde von bekannten Mitgliedern der Hofkapelle gesungen, während die Namen der Sängerinnen in Bionis Partitur bisher gänzlich unbekannt waren. Sämtliche Nachnamen der gesuchten Personen verweisen jedoch auf adelige Familien, die in verschiedener Weise am Wiener Hof tätig waren.

Im vierten und letzten Kapitel der Diplomarbeit wird schließlich die Musik der Werke untersucht, wobei hier eindeutig Bionis Vertonung fokussiert wird. Nach einer Betrachtung der Quellen (also der Partituren) und der kompositorischen Stile der beiden Komponisten werden Aufbau und Anlage des Werkes, sowie Abweichungen vom ursprünglichen Librettotext besprochen. Die Annäherung an die Musik soll analog mit der Untersuchung des Librettos mittels Figurenanalyse vor sich gehen. Dabei werden allerdings aufgrund des begrenzten Rahmens dieser Arbeit nur die geschlossenen musikalischen Nummern berücksichtigt, die

⁵ Haus-, Hof- und Staatsarchiv: *Zeremonialprotokolle* (1652 – 1918); Sign: AT-OeStA/HHStA OMeA ZA-Prot.

überblicksweise betrachtet werden. Eine genauere Analyse erfolgt anhand der drei Gleichnisarien, die auch mit ihren Pendants in der Version Predieris verglichen werden.

Im Anschluss an die Zusammenfassung und das Literatur- bzw. Quellenverzeichnis befindet sich im Anhang der Librettotext mit Arbeitsübersetzung und die Edition der drei Gleichnisarien samt kritischem Kommentar.⁶

⁶ Die Abschrift des Librettos aus: METASTASIO, PIETRO: *La Pace fra la Virtù e la Bellezza*, in: BRUNELLI, BRUNO (Hrsg.), Bd. 2, 1947, S. 263-276., wurde mit einer von mir angefertigten und von Prof. Dr. Reinhard Strohm korrigierten Arbeitsübersetzung versehen.

1. Tradition und Funktion der Serenata am Wiener Hof

1.1. Höfische Feste und deren Zeremoniell

Im Zentrum dieser Diplomarbeit soll die Beschäftigung mit Antonio Bionis Vertonung der Metastasianischen *Azione teatrale, La pace fra la virtù e la bellezza* aus dem Jahr 1739 stehen. Jedoch möchte ich in meinen Betrachtungen mehrmals auf die Erstvertonung durch Antonio Predieri Bezug nehmen, der ein Jahr zuvor mit der Komposition von Seiten des Kaiserhofes beauftragt worden war, um das Werk anlässlich des Namenstages Maria Theresias aufzuführen. Daher werde ich zunächst auf Hoffeste im Allgemeinen eingehen, um die Entstehung der Werke in den passenden Kontext zu setzen. Besonders sollen dabei die Gegebenheiten zur Zeit Kaiser Karls VI. betrachtet werden. Die getroffenen Aussagen beziehen sich also auf die Epoche seiner Regierungszeit.

1.1.1. Hoffest in der Epoche Karls VI.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war es Tradition, zu dynastischen Festtagen große Festlichkeiten zu veranstalten, die vor allem der Repräsentation und Machtdarstellung des Kaisers dienten. Einerseits wollte der Kaiser seinen eigenen Untertanen Autorität und Souveränität präsentieren, andererseits galt es, Macht und Stärke anderen Höfen gegenüber zu demonstrieren. JÜRGEN FREIHERR VON KRUEDENER bezeichnet in diesem Zusammenhang das barocke Fest als einen „der wichtigsten Schlüssel zum Verständnis des absolutistischen Hofes“. ⁷ Solche Feste dienten also weniger der Unterhaltung einer höfischen Gesellschaft, als vielmehr gesellschaftlichen wie politischen Zwecken. Die Wichtigkeit dieser Dimension zeigt sich besonders in der Einflussnahme des Kaisers auf die Planung und Gestaltung der Feierlichkeiten, welche insbesondere bei Karl VI. über die bloße Initiative zur Veranstaltung deutlich hinausging. Der Wiener Hof hatte seine Rolle als politisches und kulturelles Zentrum des Heiligen Römischen Reiches zu verteidigen, ⁸ wozu das höfische Fest als wirkungsvolles Instrument eingesetzt wurde. Großen Hoffesten sollte der Charakter der „Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit“ verliehen werden. ⁹ Zu diesen Anlässen wurden alle am Hofe vertretenen Künste zur Mitwirkung an den Festlichkeiten verpflichtet, wodurch prunkvolle und

⁷ KRUEDENER, JÜRGEN FREIHERR VON: *Die Rolle des Hofes im Absolutismus*. (Forschungen zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte. Bd. 19.), Stuttgart 1973, S. 12.

⁸ SOMMER-MATHIS, ANDREA: „Opera and Ceremonial at the Imperial Court of Vienna“, in: MELANIE BUCCIARELLI, NORBERT DUBOWY, REINHARD STROHM (Hrsg.): *Italian Opera in Central Europe. Volume 1: Institutions and Ceremonies*. Berlin 2006, S. 182.

⁹ Vgl. dazu: SOMMER-MATHIS, ANDREA: *Tu felix Austria nube: Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert*. (Dramma per musica 4), Wien 1994, S. 5.

›spektakelreiche‹ Inszenierungen möglich wurden. Neben Feuerwerken, Schlittenfahrten, Turnieren, Rennen, Balletten und Maskeraden wurden vor allem Festopern aufgeführt, die je nach Anlass mehr oder weniger prunkvoll angelegt waren. Oftmals dienten kleinere szenische Darbietungen auch als Einleitung zu den übrigen Spektakeln.¹⁰ Die großen Festopern waren in der Regel thematisch auf den Anlass des Festes abgestimmt, stellten das Zentrum der Feierlichkeiten dar und wurden mit enormem materiellem Aufwand inszeniert. Durch die Verknüpfung von Dichtung, Musik, Ballett, gemalten Bühnenbildern, Kostümen und Architektur entstanden opulente Gesamtkunstwerke, welche stets dem Zweck der Herrscherpanegyrik dienten.¹¹ Nicht umsonst wird die Zeit der Kaiser Leopold I., Joseph I. und Karl VI., was Musik und Kunst am Wiener Hof betrifft, als das ›Goldene Zeitalter‹ bezeichnet¹²: Sie waren musikalisch gebildet, komponierten selbst und ließen zahllose solcher Feste veranstalten.

Besonders Hochzeiten wurden sehr prunkvoll begangen. Man denke an dieser Stelle an eine der aufwendigsten Opernaufführungen im Barock: 1668 wurde anlässlich der Hochzeit Leopold I. mit der spanischen Prinzessin Margaretha Theresia Cestis *Il Pomo d'oro* in Wien aufgeführt. Im Rahmen dieser Inszenierung wurde das neue Theater auf der *Cortina* eröffnet.¹³ Auch die Hochzeit Karls VI., damals noch Karl III. und habsburgischer Anwärter auf den spanischen Thron, wurde prunkvoll gestaltet: Am 1. August 1708 fand in Barcelona die Trauung mit der Prinzessin Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel statt; Tags darauf wurde Caldaras *Componimento da camera, Il più bel nome* (Libretto von Pietro Pariati) aufgeführt.¹⁴ Besonders prächtig und aufwendig wurden auch die Feierlichkeiten anlässlich der Krönung Karls VI. zum König von Böhmen in Prag im Jahr 1723 begangen: Für die Aufführung der Oper *Constanza e fortezza* von Johann Joseph Fux (Libretto von Pietro Pariati) wurde eigens ein Freilufttheater errichtet,¹⁵ welches architektonisch auf den Inhalt der Oper Bezug nahm und somit Wahlspruch und Persönlichkeit des Herrschers widerspiegelte. 13 Jahre später, 1736, zum Zeitpunkt der Hochzeit von Erzherzogin Maria Theresia und Herzog Franz Stephan von Lothringen hatte der Kaiserhof jedoch mit eklatanten finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen.

¹⁰ Vgl. dazu: CALELLA, MICHELE: „Kleinere szenische Gattungen (›componimenti drammatici‹)“, in: HERBERT SCHNEIDER; REINHARD WIESEND (Hrsgg.): Bd. 12. *Die Oper im 18. Jahrhundert*. in: SIEGFRIED MAUSER (Hrsg.): *Handbuch der musikalischen Gattungen*. Laaber 2004, S. 65.

¹¹ Vgl. dazu: SCHIPPERGES, THOMAS: „Serenade-Serenata“, in: LUDWIG FINSCHER (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite neubearbeitete Ausgabe. Kassel u.a. 1994ff., Sachteil, Bd. 8, Sp. 1313.

¹² SOMMER-MATHIS, ANDREA 2006, S. 183.

¹³ SOMMER-MATHIS, ANDREA: „*Tu felix Austria nube*“ aus theaterwissenschaftlicher Sicht: *theatrale Festveranstaltungen anlässlich der Hochzeiten Maria Theresias und ihrer Kinder*, Wien, Univ., Diss., 1982, S. 9. 1982.

¹⁴ PRITCHARD, BRIAN W.: „Caldara, Antonio“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04576> (28.02.2011).

¹⁵ WHITE, HARRY; HOCHRADNER, THOMAS: „Fux, Johann Joseph“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49235> (28.02.2011).

Deshalb wies die Hofkonferenz bei den Vorbereitungen für die Festlichkeiten dezidiert darauf hin, aus Kostengründen unter anderem von einer Opernaufführung abzusehen. Der Kaiser jedoch entschied:

Res.^o Caes.^a: dies betreffend wird gleich anbe-
fohlen eine o p e r a machen zu lassen, wegen
des übrigen werd es sich weiter geben.¹⁶

Der Hochzeitstermin wurde daher in der Faschingszeit anberaumt, also der Hauptopernzeit des Jahres. Durch die Zusammenlegung beider Termine konnte wenigstens eine der teuren Opernproduktionen eingespart werden.¹⁷ Maria Theresia, die zum Zeitpunkt ihres Regierungsantritts drastische Maßnahmen zur Sanierung des Staatsbudgets ergreifen musste, unternahm erste Schritte zur Privatisierung des Opernbetriebs und damit zu dessen finanzieller Eigenständigkeit. Gleichzeitig jedoch verringerten sich die Repräsentationsmöglichkeiten mittels groß angelegter Hoffeste:

Obwohl das Moment der demonstrativen Prunkentfaltung bis weit in das 18. Jahrhundert hinein eminent wichtig war und blieb, so gewann doch auch ein stärker wirtschaftlich bestimmtes Denken, das mit den Säkularisierungs- und Rationalisierungstendenzen der Aufklärung in Zusammenhang stand, immer größere Bedeutung. Das neue aufklärerische Ideal des Herrschers als „Diener des Volkes“ führte zu einer Trennung von Haus- und Staatsinteressen, wodurch öffentliche und private Ausgaben der Fürsten immer klarer auseinanderfielen und gleichzeitig auch der Aufwand für die repräsentativen Prunkfeste stark reduziert wurde, was sich gerade am Beispiel des Wiener Hofes unter Maria Theresia zur Zeit der Mitregentschaft Josephs besonders deutlich manifestiert.¹⁸

So findet die Aufführung der Predierischen Vertonung von *La pace fra la virtù e la bellezza* in einer Zeit statt, in welcher der Kaiser zwar unter finanziellem Druck stand, jedoch die Hoffeste noch traditionell begangen wurden und hohen Stellenwert innerhalb der höfischen Kultur hatten. Erst zwei Jahre später, mit dem Tod Karls VI. und dem Regierungsantritt Maria Theresias, zeigen sich deutliche Veränderungen, was die Finanzierung und Verwaltung der Hofmusikkapelle höfischen Festkultur betrifft.

1.1.2. Das Hofzeremoniell und dessen Auswirkungen auf Hoffeste

Die höfische Festkultur war stark vom Hofzeremoniell geprägt und bestimmt. Am Beginn des 18. Jahrhunderts entstand die „Zeremoniell-“ oder „Zeremonialwissenschaft“, eine Disziplin, welche sich mit der Definition, Klassifizierung, Funktion und Legitimation des Zeremoniells befasste.¹⁹ JOHANN CHRISTIAN LÜNIG, ein Vertreter dieser „Wissenschaft“, definierte das

¹⁶ Haus-, Hof- und Staatsarchiv: *Ältere Zeremonialakten* Kart. 37 (1735-37 II), S. 2-5; zitiert nach: SOMMER-MATHIS, ANDREA 1982, S. 15.

¹⁷ Vgl. dazu: SOMMER-MATHIS, ANDREA 1982, S. 15.

¹⁸ Ebd., S. 11.

¹⁹ SOMMER-MATHIS, ANDREA 2006, S. 182.

Zeremoniell in seinem Werk *Theatrum Ceremoniale Historico-politicum* folgendermaßen: „Das Ceremoniel ist eine Ordnung“²⁰. JULIUS BERNHARD VON ROHR, ein anderer Vertreter der Zeremoniellwissenschaft und Zeitgenosse LÜNIGS erklärte: „Eine *Ceremonie* ist eine gewisse Handlung, dadurch, als ein Zeichen, etwas gewisses angedeutet wird [...]“²¹. Andernorts schreibt er:

Bey dem Ursprung mancher alten Ceremonien hat man dahin gesehen, daß so wohl die Regenten als Unterthanen durch dieses oder jenes äusserliche Zeichen, so in die Sinnen fällt, sich gewisser Pflichten erinnern sollen. Man hat aber nachgehends das Haupt=Werck vergessen, und bloß das Nebenwerck behalten; man siehet auf das Zeichen, und weiß doch nicht was dadurch angedeutet werden soll. Diese oder jene Handlung ist nun einmahl so Mode, sie ist von alten Zeiten her biß auf die jetzigen so beobachtet worden, und also macht man sie mit, sie mag bedeuten was sie will.²²

Das Zeremoniell diene der Zurschaustellung von Macht und Rang, und hatte daher oftmals theatralischen Charakter.²³ In der sog. „Panegyrik“, nämlich Gedichten, Libretti und anderen huldigenden Künsten der Zeit, wird die Hoheit des Fürsten oft als angeborene Kraft und Wesensart beschrieben, welche natürlicherweise ein ehrfürchtiges Verhalten auf Seiten der Untertanen erzeugt, ohne dass man diese ausdrücklich darauf hinweisen müsste, dass sie sich vor einem Fürsten befänden.²⁴ Interessant ist, dass die Zeremoniellwissenschaft ein Bild von „Hoheit“ entwarf, das sich komplementär zu dem der Panegyrik zeigt; nämlich ein Bild, in welchem die rechtliche Hoheit mittels zeremoniellen Handlungen inszeniert werden musste, um wirksam zu werden und den Untertanen die nötige Ehrfurcht abzugewinnen. Die logische Folge daraus beschreibt RAHN folgendermaßen:

Trotz der Herkunft der Zeremoniellwissenschaft aus dem Rangrecht ging es den Autoren nicht mehr um die rechtliche Begründung von Präzedenzen, sondern um die konkreten Inszenierungsformen von Rängen und Vorrang.²⁵

Der Herrscher, welcher den Mittelpunkt aller zeremoniellen Handlungen bildet, galt in gewisser Weise als Gottes Stellvertreter auf Erden; er war Mittler zwischen der göttlichen und der menschlichen Ebene.²⁶

Grosse Herren sind zwar sterbliche Menschen, wie andre Menschen: weil sie aber GOTT selbst über andre in dieser Zeitlichkeit erhoben, und zu seinen Stadthaltern auf Erden gemacht, also daß sie von der Heil. Schrifft in solchem Verstande gar Götter genennet werden, so haben sie freylich Ursache, sich durch allerhand euserliche Marquen von

²⁰ LÜNIG, JOHANN CHRISTIAN: *Theatrum Ceremoniale Historico-politicum, Oder: Historisch-Politischer Schau-Platz Aller Ceremonien*, Leipzig 1719-1720, Bd. 1, S. 2; zitiert nach: SOMMER-MATHIS, ANDREA 2006, S. 180.

²¹ ROHR, JULIUS BERNHARD VON: *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Personen*, hrsg. u. komment. von GOTTHARDT FRÜHSORGE, Neudr. d. Ausg. Berlin 1728, 1. Aufl., Leipzig 1990, S. 7.

²² ROHR, JULIUS BERNHARD VON: *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der grossen Herren*, ausgearb. von Julio Bernhard von Rohr, Neue Aufl., Berlin 1733, S. 2-3.

²³ SOMMER-MATHIS, ANDREA 2006, S. 181.

²⁴ Vgl. dazu: RAHN, THOMAS: *Festbeschreibung. Funktion und Topik einer Textsorte am Beispiel der Beschreibung höfischer Hochzeiten (1568-1794)*, Tübingen 2006, S. 20-21.

²⁵ Ebd., S. 10.

²⁶ SOMMER-MATHIS, ANDREA 2006, S. 180.

anderen Menschen zu distinguieren, um sich dadurch bey ihren Unterthanen in desto grössern Respect und Ansehen zu setzen.²⁷

Der Fürst stand an der Spitze der höfischen Gesellschaftspyramide; je kürzer die zeremonielle Distanz eines Höflings zum Kaiser – wie etwa in der Sitzordnung räumlich markiert – desto höher sein Rang.²⁸ Das Zeremoniell regelte das gesamte höfische Leben und war stets darum bemüht, Untertanen in Staunen und Ehrfurcht zu versetzen, was in weiterer Folge zu einem „versittlichenden Charakter“ bei denselben führt, wie RAHN darlegt:

Das Zeremoniell offenbart in diesem Zusammenhang seinen didaktischen Alternativcharakter zur furchtorientierten gesellschaftlichen Herstellung von Ordnung durch Verbot und Strafe.²⁹

LÜNIG erklärt, dass die Betrachtung des zeremoniellen Gepräges im Untertanen Verwunderung über die Hoheit des Fürsten erzeugt

...diese Verwunderung aber bringet Hochachtung und Ehrfurcht zuwege, von welchen Unterthänigkeit und Gehorsam herkommen.³⁰

Es ist daher durchaus zulässig, das Zeremoniell als ein wichtiges Instrument der Machtrepräsentation eines Fürsten zu betrachten. Wie bereits erwähnt, wurde auch anderen Höfen gegenüber mittels Zeremoniell und Hoffesten das eigene dynastische Ansehen gestärkt, sowie Prunk, Macht und Glanz demonstriert.³¹

Festgehalten wurden zeremonielle Details und Regelungen in den *Älteren Zeremonialakten*³² und den *Zeremonialprotokollen*³³ bzw. in den *Konzepten der Zeremonialprotokolle*³⁴, welche sich heute in der Abteilung „Haus-, Hof- und Staatsarchiv“ im Österreichischen Staatsarchiv in Wien befinden.

Das Zeremoniell war auch für die Organisation eines Jahres verantwortlich. Es maß jedem Tag eine unterschiedliche Bedeutung bei und gab vor, wie dieser zu begehen sei; dabei kam jedem Festtag innerhalb des Jahreskreises besondere Bedeutung zu. Anlässe für Hoffeste gab es ebenso zahlreiche wie unterschiedliche. Zum einen gab es einmalige, herausragende Ereignisse, welche große Feierlichkeiten nach sich zogen, wie etwa Krönungen, Hochzeiten oder Geburten von Mitgliedern der kaiserlichen Familie. Zum anderen war jeder Teil des Jahres sozusagen in einen ›Festzyklus‹ eingebunden. Dieser setzte sich aus Geburts- und Namenstagen der Fürstenfamilie, aber auch aus jährlich wiederkehrenden ›Feiertagen‹, wie Neujahr, Sieges- oder

²⁷ LÜNIG, JOHANN CHRISTIAN 1719-1720, S. 5; zitiert nach: SOMMER-MATHIS, ANDREA 2006, S. 180-181.

²⁸ SOMMER-MATHIS, ANDREA 2006, S. 180.

²⁹ RAHN, THOMAS 2006, S. 13.

³⁰ LÜNIG, JOHANN CHRISTIAN 1719-1720, S. 5; zitiert nach: SOMMER-MATHIS, ANDREA 2006, S. 180-181.

³¹ Vgl.: SOMMER-MATHIS, ANDREA 2006, S. 183.

³² Haus-, Hof- und Staatsarchiv: *Ältere Zeremonialakten* (1562 – 1836); Sign: AT-OeStA/HHStA OMeA ÄZA.

³³ Haus-, Hof- und Staatsarchiv: *Zeremonialprotokolle* (1652 – 1918); Sign: AT-OeStA/HHStA OMeA ZA-Prot.

³⁴ Haus-, Hof- und Staatsarchiv: *Konzepte der Zeremonialprotokolle* (1677 – 1798); Sign: AT-OeStA/HHStA OMeA ZA-Prot-Konzepte.

Friedensfeiern und natürlich der ›Hauptfestzeit‹, dem Karneval zusammen. Jedoch nicht nur der Rang des Festes war anlassgebunden. Es existierten auch Unterschiede in der Gestaltung und Ausführung der Feierlichkeiten. Es gab solche, die in großem Rahmen begangen wurden, zu welchen der gesamte Hof anwesend zu sein hatte, oder aber solche, die in kleinem exklusivem Rahmen gefeiert wurden, die so genannten Kammerfeste.³⁵ Auch gab es Rangunterschiede zwischen den Festen, je nachdem ob es sich bei der gefeierten Person um den Kaiser selbst handelte, oder um ein anderes Mitglied der kaiserlichen Familie.

Das Zeremoniell klärte nicht nur die Fragen der Etikette, also die Benimm-Regeln welche das Leben bei Hof regeln sollten, sondern organisierte alle Repräsentationsformen des Hofes, sowie den höfischen Haushalt und dessen Administration.³⁶ Das bedeutet, dass Feste, Theater, Musik und Kleidung jeweils Teile eines größeren zeremoniellen Rahmens waren, in den beispielsweise auch Fragen des Zugangsrechtes einzelner Personen zu verschiedenen Veranstaltungen oder die Sitzordnung bei denselben fielen. Damit einher geht auch die zeremonielle Nutzung und Hierarchie der Räumlichkeiten innerhalb der Staatsgemächer des Kaisers. Grundsätzlich galt: Je höher ein Raum in der Rangfolge der Staatsgemächer stand, desto exklusiver wurde der Kreis der Personen, welche Zutritt zu demselben hatten.³⁷ Die Kriterien, welche über den Rang einer Person bei Hofe in diesem Fall entschieden, waren sehr komplex, da nicht nur der geburtsständische Rang ausschlaggebend war, sondern auch die Ämter, die sie bei Hofe und auch außerhalb bekleidete. Dabei erscheinen beim Zugangsrecht Inhaber eines Hofehrenamtes, die also mit Kämmererwürde oder dem Titel des Geheimen Rates ausgestattet waren, privilegiert gegenüber den Rängen, welche durch Geburt erworben wurden. Diese hatten nämlich, was den Zugang zu den Räumlichkeiten des Kaisers anging, ungeachtet ihrer Herkunft in der Hierarchie der Hofgesellschaft dieselbe Stellung, wie Kur- und Reichsfürsten oder Botschafter, wie PEČAR schreibt:

Grafen ohne Hofehrenamt hatten sich mit dem Zugang bis in die zweite Ante-Camera zu begnügen.³⁸

Oftmals entstanden aufgrund von Rangfragen verschiedener, meist ausländischer, Gäste Konflikte, wer nun höher zu achten sei. Teilweise wurde das Problem dadurch gelöst, dass beispielsweise politisch weniger interessante Gäste wieder aus- bzw. erst gar nicht eingeladen wurden. Wollte nun jemand dennoch anwesend sein, konnte er dies, indem er auf seine Stellung, seinen Rang verzichtete und inkognito erschien. Diese Person saß bei größeren Veranstaltungen

³⁵ SOMMER-MATHIS, ANDREA 2006, S. 185.

³⁶ Vgl.: Ebd., S. 182.

³⁷ Vgl.: PEČAR, ANDREAS: „Das Hofzeremoniell als Herrschaftstechnik? Kritische Einwände und methodische Überlegungen am Beispiel des Kaiserhofes in Wien (1660-1740)“, in: RONALD G. ASCH; DAGMAR FREIST (Hrsgg.): *Staatsbildung als kultureller Prozess. Strukturwandel und Legitimation von Herrschaft in der Frühen Neuzeit*. Köln 2005, S. 391ff.

³⁸ PEČAR, ANDREAS 2005, S. 391.

in einer abgehängten Box in der Galerie, und war so außerhalb des Sichtfeldes der anderen Zuschauer. Selbst Stephan von Lothringen saß später oftmals in einer solchen Box, da er nicht mit seiner Frau im Parterre sitzen wollte, wo ihm die Pflicht der Repräsentation keine Bewegungsfreiheit ließ.³⁹ Bei Kammeraufführungen gab es eine solche Möglichkeit nicht, daher wurde der Zugang zu der Kammer streng geregelt und sehr exklusiv gehalten.

Ebenso wie Zugang zu Kammerfesten wurde auch die Sitzordnung bei diesen durch das Hofzeremoniell streng geregelt. Insbesondere bei theatralischen Aufführungen oder musikalischen Darbietungen bekleidete der Kaiser den prominentesten und zentralsten Sitzplatz vor der Bühne.⁴⁰ Der Rangordnung entsprechend saßen zunächst die Mitglieder der kaiserlichen Familie um ihn herum und dahinter der übrige Hofstaat, ebenfalls nach Rängen geordnet. Nicht nur die Position des Sitzplatzes, auch die Gestaltung der Sitze wurde vom Hofzeremoniell geregelt und gab je nach Pracht und Ausstattung Auskunft über Stellung und Würde der darauf sitzenden Person. Dabei war auch hier der Platz des Kaisers der Prominenteste. Es gab Plätze mit und ohne Armlehnen bzw. Fußschemel; ebenso gab es Unterschiede in der Art der Bezüge und Stoffe. Weniger hochrangige Personen mussten jedoch mit einem Sitzplatz auf bloßen Bänken vorlieb nehmen.⁴¹ Die Gestaltung der Sitze diente ebenso wie das gesamte Fest der Repräsentation des Fürsten, dem tatsächlichen Endzweck aller Bemühungen. So erscheint es wenig verwunderlich, dass die Berichterstattung über anwesende Personen und die Sitzordnung in den *Zeremonialprotokollen* meist wesentlich mehr Raum einnimmt, als über die musikalischen Werke an sich, welche bei diesen Gelegenheiten aufgeführt wurden. Von diesen wurde meist nur Titel, Librettist und Komponist genannt; manchmal nicht einmal das.

Festberichte der damaligen Zeit, wie sie eben in den *Zeremonialprotokollen* oder in Zeitungen, wie dem *Wienerischen Diarium* zu finden sind, stellen insgesamt keine objektive Berichterstattung dar, wie dies von einer Konzertkritik im modernen Verständnis gefordert wird. Vielmehr war es die Aufgabe solcher Beschreibungen, die Repräsentation und das Spektakel des Festes in eine haltbare Form zu gießen, welche dem Leser, ähnlich wie das Zeremoniell des Festes, die Hoheit des Herrschers vor Augen stellen sollte. THOMAS RAHN schreibt in seinem Buch *Festbeschreibung. Funktion und Topik einer Textsorte am Beispiel der Beschreibung höfischer Hochzeiten (1568-1794)*:

³⁹ SOMMER-MATHIS, ANDREA 2006, S. 185-187.

⁴⁰ Vgl. Ebd., S. 186.

⁴¹ Vgl. Ebd., S. 185-186.

Die Textsorte, die im ›Zeremoniellzeitalter‹ des 16. bis 18. Jahrhunderts ihre Konjunktur erlebte, hatte die Aufgabe, die ephemeren Medieninszenierungen des höfischen Festes in das dauerhafte Medium eines text- und bildgestützten Papiergedächtnisses zu überführen.⁴²

Auch die Bemerkungen über musikalische Aufführungen sind nicht als „Konzertkritik“ zu verstehen, sondern sollten vielmehr die Wirkung des Stückes in seinem zeremonialen Zusammenhang unterstreichen:

Die ästhetische Wirkung des Festes wird in den Festbeschreibungen allenthalben behauptet, ohne daß diese Wirkung – wie in der Zeremoniellwissenschaft – analysiert und damit vielleicht entzaubert würde.⁴³

Festberichte geben also Auskunft darüber, was im Zentrum der Feierlichkeiten stand, wie die Feste gefeiert wurden und worauf der Fokus von Seiten der Veranstalter gelenkt werden wollte. Dennoch geben sie einen Eindruck davon, wie groß der Aufwand war, der für solche Feste getrieben wurde. Wie RAHN weiter darlegt, wird in Festberichten weniger der *casus*, also der Anlass des Festes reflektiert, als vielmehr die „mediale Kategorie ›Zeremoniell‹, die vom *casus* gefordert ist“⁴⁴. Er beschreibt den Festbericht als „Festbeschreibungsformular“ in welches die „zeremoniellen Fakten eingetragen werden“. Es erlaubt:

...Punkt für Punkt zu prüfen, ob die Normanforderungen des Zeremoniells erfüllt (und vielleicht sogar überboten) wurden, ohne daß der berichtete *casus* eingehend thematisiert bzw. diskursiv bewältigt wird. Das Zeremoniell fungiert topisch als Textmodell der Festbeschreibung.⁴⁵

MICHAEL DE FERDINANDY weist darauf hin, dass Theater und Zeremoniell einander ähnlich sind und demnach das gleiche Ziel verfolgen:

Im Hofzeremoniell drückt sich eine Art historisch verbürgter Gebärdensprache aus. Gebärde und Kostüm sind im Hofzeremoniell in ihrer historischen Wirklichkeit zu fassen – ähnlich wie im Theater.⁴⁶

ALFRED NOE erklärt das Theater, speziell jedoch die Hofoper als komponentenreiches Gesamtkunstwerk zum wirksamsten Instrument und „überzeugendsten Ausdrucksmittel dieser weit über das eigentlich Fest hinausgehenden Repräsentationsabsicht“⁴⁷ sowie der an den Fürsten adressierten Huldigung.

⁴² RAHN, THOMAS 2006, S. 2.

⁴³ Ebd., S. 29.

⁴⁴ Ebd., S. 6.

⁴⁵ Ebd., S. 6.

⁴⁶ FERDINANDY, MICHAEL DE: *Die theatralische Bedeutung des spanischen Hofzeremoniells Kaiser Karls V.*, in: GRUNDMANN, HERBERT u.a. (Hrsg.): *Archiv für Kulturgeschichte*, Bd. 47, Köln, Graz 1965, S. 306.

⁴⁷ NOE, ALFRED: „Hoftheater und italienische Hofdichter vor Metastasio“, in: HILSCHER, ELISABETH THERESIA; SOMMER-MATHIS, ANDREA (Hrsgg.): *Pietro Metastasio – uomo universale (1698-1782)*, Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio, Wien 2000, S. 33.

1.1.3. Der Namenstag Maria Theresias: Wertigkeit des Aufführungsanlasses von *La pace fra la virtù e la bellezza*

Als nächstes soll nun der Anlass betrachtet werden, für welchen die Werke von Metastasio und Predieri bzw. in Folge auch Bioni bestimmt waren: Es handelt sich um den Namenstag der Erzherzogin Maria Theresia. Dieser Festtag gehörte nicht zu den Ereignissen allerhöchsten Ranges, die am Hof gefeiert wurden. Es war kein großer, einmalig gefeierter dynastisch bedeutender Anlass, sondern vielmehr ein jährlich wiederkehrendes Fest, zu Ehren eines nicht regierenden Mitgliedes der kaiserlichen Familie. Damit reiht sich dieses Fest in die Gruppe der eher kleineren Kammerfeste ein, welche grundsätzlich zwar auch zu Zwecken der Repräsentation genutzt wurden, jedoch meist in kleinem Rahmen und mit wenig finanziellem wie materiellem Aufwand gefeiert wurden. Da Maria Theresia nicht offizielle Thronfolgerin war, scheinen vordergründig keine Unterschiede zu den Festen zu bestehen, welche für ihre jüngere Schwester, Erzherzogin Maria Anna gefeiert wurden. Grundsätzlich standen die Feste zu Ehren der weiblichen Mitglieder des Hauses Habsburg nicht so im Vordergrund, wie dies bei einem männlichen Adressaten gewesen wäre. Da Maria Theresia auch noch nicht Gemahlin des Herrschers war, hatte ihr Namenstag darüber hinaus geringeren Rang als derjenige ihrer Mutter.⁴⁸ Obwohl Maria Theresia außer der Rolle der Älteren rangmäßigen keinen großen Unterschied zu ihrer Schwester besaß, wurde sie dennoch im Jahre 1738, zwei Jahre vor dem Tod des Kaisers, wohl als potentielle Thronfolgerin betrachtet. Während für Prinzessinnen grundsätzlich nur der Namenstag gefeiert wurde, welcher wichtiger als der Geburtstag eingestuft wurde, gab es ab 1736 auch Feste mit musikalischer Aufführung zum Geburtstag Maria Theresias. Ob sie damals mit 19 Jahren inoffiziell als Thronerbin galt, oder diese Ehre mit der Tatsache zusammenhing, dass sie bereits verheiratet war, bleibt unklar, zumal Maria Anna, die um ein Jahr jüngere Schwester, weiterhin nur Namenstagsaufführungen erhielt, allerdings auch bis 1742 unverheiratet blieb.⁴⁹

In jedem Fall handelte es sich bei dem Namenstag Maria Theresias 1738 um ein familieninternes Fest, das aufgrund des Kammerfest-Status einem eingeschränkten Publikum zugänglich war, also nur halböffentlich gefeiert wurde. Dem Namenstag kam das Zeremoniell eines Galatages zu, wobei die Aufführung der *Festa di camera per musica, La pace fra la virtù e la bellezza* von Predieri nur einer von mehreren Bestandteilen der Festlichkeiten war.

⁴⁸ FRITZ-HILSCHER, ELISABETH THERESIA: „Virtù und Bellezza – Il vero omaggio? Huldigungskantaten für Maria Theresia und Maria Anna“, in: JULIA BUNGARDT, MARIA HELFGOTT, EIKE RATHGEBER, NIKOLAUS URBANEK (Hrsgg.): *Wiener Musikgeschichte: Annäherungen - Analysen - Ausblicke*. Festschrift für Hartmut Krones, Wien (u.a.) 2009, S. 128.

⁴⁹ FRITZ-HILSCHER, ELISABETH THERESIA 2009, S. 129-130.

1.1.4. Aufführungstradition und Funktion der Serenata bei Hoffesten

Wie erwähnt, war ein wichtiger Bestandteil des höfischen Festes eine musikdramatische Darbietung, welche sich huldigend an die zu feiernde Person und in jedem Fall auch an den Kaiser richtete. Der Ort, an dem ein Fest abgehalten wurde, bestimmte nicht nur, welche Personen Zugang hatten, sondern auch die räumlichen Ausdehnungen der „Bühne“, auf welcher diese musikalischen Darbietungen stattfanden.⁵⁰ Das Ausmaß der Darbietung nun hatte Einfluss auf die Anlage und die Form des Stückes an sich. Bei großen, öffentlichen Festen, war es möglich, ganze Opern, mit Bühnenbild und –maschinerie aufzuführen: Krönungen, Hochzeiten, sowie Geburts- und Namenstage des Kaisers und seiner Frau wurden meist mit solcherart großen Opern gefeiert, wozu nicht selten die Räumlichkeiten des großen Hoftheaters genutzt wurden.⁵¹ Hingegen bei kleinen Anlässen wie den Kammerfesten anlässlich Feiern der übrigen kaiserlichen Familie, wie im vorliegenden Fall, wurden oftmals kurze huldigende Kantaten bevorzugt, welche auf szenische Darstellung gänzlich verzichteten. Insbesondere kamen hierfür Stücke in Frage, die zur Gattungsfamilie der Serenata zu rechnen sind. Während große Festopern als großartige unwiederholbare Prunkereignisse angesehen wurden, welche strengen poetologischen Vorgaben zu folgen hatten, wurden diese musikdramatischen Kleinformen mit wesentlich größerer Freiheit behandelt.

Serenaten waren also anlassgebundene Werke, welche, außer im Falle von Geburten, grundsätzlich an dem zu feiernden Tag aufgeführt wurden und sich als einer der zentralen Veranstaltungspunkte in das Zeremoniell des jeweiligen Festetages eingliederten.⁵² Aufgrund dieser anlassgebundenen Funktion und des exklusiven Rahmens der Aufführung, trat die Notwendigkeit einer Verbreitung von gedruckten Libretti oder Notendruckten in den Hintergrund; handschriftliche Partituren, die teilweise für Hofaufführungen bestimmt waren, teilweise aber auch als Widmungsexemplar nur archivarischen Zwecken dienten, wurden in prachtvolle Einbände gebunden und in der Hofbibliothek aufbewahrt. Seltener sind auch Textbücher überliefert. Generell wurden diese huldigenden Musikdarbietungen abends zur Aufführung gebracht, wobei in selteneren Fällen Darbietungen auch nachmittags stattfinden konnten, wie MICHAEL TALBOT erklärt:

Although serenatas were normally performed, in adherence to the original concept of the genre, after nightfall, hence with artificial illumination, afternoon performances were not excluded. Metastasio's *Il Palladio conservato* (Vienna, 1735) was given in the afternoon...⁵³

⁵⁰ SOMMER-MATHIS, ANDREA 2006, S. 185.

⁵¹ Ebd., S. 185.

⁵² TALBOT, MICHAEL: „Vivaldi's Serenatas: Long Cantatas or Short Operas?“, in: TALBOT, MICHAEL (Hrsg.): *Venetian music in the age of Vivaldi*. Aldershot u.a. 1999, S. 77.

⁵³ TALBOT, MICHAEL 1999, S. 76-77.

Dargeboten wurden die Stücke meist ohne Szenerie, da es sich um Kammeraufführungen handelte und der Raum keine große Bühne zuließ. Jedoch muss dies nicht heißen, dass die Werke rein konzertant aufgeführt wurden. Die Verwendung von Requisiten und Kostümen war ebenso möglich, wie kleinere Bewegungen der Sänger im Raum oder Interaktion zwischen denselben, beispielsweise bei Duetten. TALBOT schreibt außerdem:

It is observable in Metastasio's Viennese serenatas, where the *azioni teatrali* and *feste teatrali* seem, from the available information, always to have received some form of staging, whereas the *componimenti drammatici* (as well as the works entitled «cantata» or «componimento») were performed more simply in private apartments. The title-pages of librettos often hint at the manner of performance by describing a work as 'cantato', 'recitato' or 'rappresentato'. However, it would be hazardous to interpret these words too rigidly, particularly when, as we have seen, the borderline between the 'acted' and the merely 'sung' is so ill-defined.⁵⁴

Eine genauere Beschreibung der Gattung, sowie die verschiedenen Gattungsbezeichnungen, welche ein solches Werk bezeichnen konnten und im vorigen Zitat angeschnitten wurden, sollen im übernächsten Kapitel eingehender betrachtet werden.⁵⁵

1.2. Unabhängige Repräsentation des Adels

Die Anstellung bei Hofe brachte den Höflingen große Privilegien ein, wie beispielsweise Zugang zum Kaiser zu haben, oder die Berechtigung, bei Hoffesten anwesend zu sein. Die Teilnahme an solchen Veranstaltungen bot Adeligen bei Hofe die Gelegenheit „ihre Nähe zum Thron“ zu bekunden, was zur „Aufwertung des eigenen Ranges“ beitrug.⁵⁶ Die Erwerbung eines Hofamtes fixierte die Teilhabe an der Hofgesellschaft und gliederte den Höfling in die Rangfolge innerhalb derselben ein.⁵⁷ Doch gab es für adelige Familien der Hofgesellschaft, wie PEČAR andernorts beschreibt, auch außerhalb des höfischen Zeremoniells breite Möglichkeiten zur Selbstdarstellung und Repräsentation:⁵⁸ Um den Status innerhalb des Adelsstandes der Stadt aufzuwerten und zu halten, war es notwendig einen höfischen Lebensstil zu pflegen. Sichtbar wurde dieser vor allem in zahlreichen Prunkbauten und Palais innerhalb und außerhalb der Stadtmauer:

Im Zeitraum seit dem Ende der zweiten Türkenbelagerung im Jahre 1683 bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden mehr als 100 adlige Um- oder Neubauten, die das Gesicht der Stadt Wien zunehmend prägen sollten. Um 1730 gehörte dem Hofadel bereits mehr als die Hälfte des Häuserbestands innerhalb der Stadtmauer.⁵⁹

⁵⁴ Ebd., S. 76.

⁵⁵ Siehe Kapitel 1.3., S. 17ff.

⁵⁶ PEČAR, ANDREAS 2005, S. 397-398.

⁵⁷ Vgl. PEČAR, ANDREAS: *Die Ökonomie der Ehre: der höfische Adel am Kaiserhof Karls VI. (1711 – 1740)*, Darmstadt 2003, S. 25ff.

⁵⁸ Vgl. PEČAR, ANDREAS 2003, S. 266ff.

⁵⁹ PEČAR, ANDREAS 2005, S. 398-399.

Im Falle der Architektur übertrafen die Privatpaläste des Adels die Hofburg teilweise an Prunk und Pracht. Hierfür zeugen zahlreiche zeitgenössische Autoren, wie beispielsweise JOHANN MICHAEL VON LOEN:

Einige Staatsmänner und Grossen, welche die Hofämter besitzen, wohnen beinahe prächtiger als der Kayser selbst;⁶⁰

Über die Residenz des Kaisers schreibt JOHANN BASILIUS KÜCHELBECKER einige Jahre später:

Was nun dieselbe [die Hofburg] anlangt, so müssen wir gestehen, daß solche ein sehr altes, und so wohl wegen der Architecture, als auch wegen der Situation unansehnliches Gebäude ist, welches zwar einen großen Umfang hat, auch weitläufig genug ist, aber so wincklicht und unbequem gebauet, daß man sich wundern muß, wie der kayserliche Hof, welcher doch der zahlreichste in der Welt ist, so lange Zeit darinnen hat residiren können.⁶¹

Der Kaiser begünstigte diese Bautätigkeit des Adels, da der Ruhm seines Hofes dadurch gestärkt wurde. So profitierten Adel und Kaiser wechselweise voneinander; dabei ging es jedoch nicht darum, sich als Privatperson zu verwirklichen. Vielmehr richtete sich das Bemühen darauf, Ansehen und Ruhm der Familie zu stärken. Der Einzelne trat hinter den Namen der Familie zurück.

Jedoch beschränkte sich das Repräsentationsbestreben des Adels nicht auf die Errichtung von prunkvollen Familiensitzen. Diese waren lediglich Teil des von dieser Schicht gepflegten höfischen Lebensstils, der sich in Kleidung, Manieren, Bildung und Geschmack ebenso äußerte, wie in der Förderung künstlerischer Tätigkeiten. Dabei hatten diese Bestrebungen wenig mit persönlichem Interesse zu tun; vielmehr waren sie Ausdruck eines aristokratisch-höfischen Habitus, welcher sich „unter anderem auch in gesteigerter Mäzenatentätigkeit zu erkennen gab“. ⁶²

JULIUS BERNHARD VON ROHR schreibt im zweiten Teil seiner *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Personen* im Kapitel XI „Von Divertissements, Comœdien, Opern, Music und andern dergleichen“:

§. 5. Ein junger Cavalier muß den Unterschied lernen, worinnen eine Pastorelle von einer Serenata, Opera, oder Operette abgesondert; damit er auch hierinnen accurat zu reden und zu urtheilen wisse. Eine Pastorelle differirt darinne von einer Haupt=Opera und Serenata, daß sie kleiner als jene, und größer als diese ist. [...] So muß er auch die verschiedenen bey den Opern und dergleichen Poesien vorkommenden Kunst=Wörter, also Arioso, Recitativ, Cantate, Cavate u.s.w. verstehen lernen, damit er geschickt und vernünftig hievon zu raisoniren wisse.⁶³

⁶⁰ LOEN, JOHANN MICHAEL VON: *Der kayserliche Hof. Im Jahre 1717*, in: LOEN, JOHANN MICHAEL VON: *Gesammelte Kleine Schrifften*, Frankfurt (u.a.) 1750, Bd. I/2, S. 5, zitiert nach: PEČAR, ANDREAS 2005, S. 399.

⁶¹ KÜCHELBECKER, JOHANN BASILIUS, *Allerneueste Nachricht vom Römisch-Kaiserlichen Hofe, nebst einer ausführlich Beschreibung der kayserlichen Residenz-Stadt Wien und der umliegenden Örter*. Hannover 1730, S. 619f, zitiert nach: PEČAR, ANDREAS 2005, S. 399.

⁶² PEČAR, ANDREAS 2003, S. 266-267.

⁶³ ROHR, JULIUS BERNHARD VON 1728, S. 496-497.

Hier wird der Anspruch an Bildung und Urteilsvermögen als Ausweis adeliger Abstammung deutlich. Weiter unten erwähnt ROHR, dass es für junge Aristokraten durchaus schicklich sei, selbst musikalisch tätig zu sein:

§. 35. Hat man Gelegenheit selbst in der *Music* etwas zu thun, so ist es eine Sache, wodurch sich ein junger Mensch hie und da in der Welt bey grossen Leuten *recommandiren* kann, wo aber nicht, so erfordert es doch der Wohlstand, daß man so viel als möglich bemühet sey die *musicalischen Kunst=Wörter* zu verstehen; Man muß sich dißfalls aus einem *musicalischen Lexico* Rathen erholen, und sich daraus erklären lassen, daß man wisse, was zu einem schönen *Concert* erfordert werde, daß man⁶⁴ bey einer *Vocal-Music* die geschicktesten *Manieren* verstehen, und bey der *Instrumental-Music* so wohl eine fertige als *delicate* Faust beurtheilen lerne.⁶⁵

Zuletzt sei nun erwähnt, dass die Prunkentfaltung des Wiener Adels ähnliche Funktion hatte, wie das Zeremoniell des Kaiserhofes: Einerseits grenzte man sich mittels dieser Selbstrepräsentation von sozial niedrigeren Rängen ab; zugleich jedoch demonstrierte man anderen Mitgliedern der Hofgesellschaft die eigene Macht und finanzielle Stärke. Dies führte zu einer Differenzierung innerhalb der Hofgesellschaft, da es nur noch wenigen Familien derselben möglich war, im kulturellen Wettbewerb mitzuhalten:

Der Kreis der höfischen Familien wurde symbolisch auf jene eingeschränkt, die das gesamte Spektrum kultureller Selbstdarstellung finanzieren konnten.⁶⁶

Gemeint sind hier beispielsweise Familien, mit deren Namen noch heute große Wiener Palais bezeichnet werden, wie etwa Auersperg, Liechtenstein, Schönborn oder Schwarzenberg. Diese Familien waren in der Lage, ihre Paläste von den bedeutendsten Architekten Wiens dieser Zeit planen zu lassen, wie Johann Lucas von Hildebrandt oder Johann Bernhard Fischer von Erlach, die beide auch für den Kaiser tätig waren.⁶⁷

Die Sängerinnen, deren Namen in der Partitur Bionis vermerkt sind, gehörten nicht zu diesem erlauchten Kreis der zahlungsfähigsten und einflussreichsten Familien bei Hof. Zwar waren sie Teil der höfischen Gesellschaft, doch scheinen diese Familien bescheidenere Ränge belegt zu haben. Dies soll in Kapitel 3.2.3. genauer geklärt werden.⁶⁸

⁶⁴ Ebd., S. 510.

⁶⁵ Ebd., S. 511.

⁶⁶ PEČAR, ANDREAS 2003, S. 296.

⁶⁷ CSENDES, PETER; OPLL, FERDINAND (Hrsgg.): *Wien: Geschichte einer Stadt. Bd. 2: Die frühneuzeitliche Residenz (16. bis 18. Jahrhundert)*, Wien (u.a.) 2003, S. 480-486.

⁶⁸ Siehe Kapitel 3.2.3., S. 102ff.

1.3. Die Gattung und deren Poetik

1.3.1. Erklärung der verwendeten Gattungsbezeichnungen

Um *La pace fra la virtù e la bellezza* gattungspoetologisch einzuordnen, erweist sich MICHELE CALELLAS Artikel über „Kleinere szenische Gattungen (>componimenti drammatici<)“ aus dem *Handbuch der Musikalischen Gattungen* als sehr hilfreich. Er schreibt:

Eine nicht zu unterschätzende Rolle spielen im 18. Jahrhundert neben der Opera seria »kleinere« szenische Gattungen, deren Benennung äußerst variabel sein konnte. »Festa teatrale«, »azione teatrale«, »serenata«, »componimento drammatico« sind die häufigsten der in den zeitgenössischen Quellen verwendeten Bezeichnungen, deren genaue Abgrenzung noch heute umstritten ist, unter anderem deshalb, weil in den Libretti dieselben Begriffe für die Kennzeichnung verschiedenartiger Werke verwendet werden. Außerdem wird in den Quellen nicht selten ein und dasselbe Werk unterschiedlich genannt, wobei die Diskrepanzen häufig zwischen Libretto und Partitur bestehen.⁶⁹

Geht man den Gattungsbezeichnungen in zeitgenössischen Quellen nach, so zeigt sich, dass *La pace fra la virtù e la bellezza* ein typischer Vertreter dieser „kleineren szenischen Gattungen“ ist, wie CALELLA sie beschreibt: Metastasio Libretto in BRUNELLIS Edition bezeichnet das Werk als *Azione teatrale*⁷⁰, in seinen Briefen verwendet er an drei Stellen die Bezeichnung *Serenata*⁷¹ und an einer Stelle *Componimento*⁷² für *La pace fra la virtù e la bellezza*. SARTORI gibt drei Originaldrucke des Librettos an, die als *Festa di camera per musica* bezeichnet sind,⁷³ während das *Zeremonialprotokoll* eine „treffl[ich]e Serenada“ vermerkt.⁷⁴ Die Partitur der Vertonung von Luca Antonio Predieri betitelt das Werk mit *Festa di camera per musica*⁷⁵; wohingegen Antonio Bioni in seiner Partitur den Begriff *Serenata a cinque voci*⁷⁶ wählt. Zunächst soll nun versucht werden, die verwendeten Gattungsbezeichnungen zu erklären. Weiter unten in dem eben zitierten Artikel schreibt CALELLA:

Will man >feste<, >azioni<, >serenate<, >componimenti< u.a. unter einen gemeinsamen Nenner bringen, so sollte man sich zunächst mit der Feststellung begnügen, es handele sich um Opern, denen aus unterschiedlichen Gründen (Inhalt, Länge, Gliederung, nicht-szenische Aufführung) nicht der Status eines *Dramma per musica* zuerkannt wurde. Das wird durch die Tatsache bestätigt, daß der Oberbegriff für solche Werke im Gegensatz zur Opera seria nicht *Dramma*, sondern meist >componimento drammatico< war.⁷⁷

⁶⁹ CALELLA, MICHELE 2004, S. 63.

⁷⁰ BRUNELLI, BRUNO (Hrsg.): *Tutte le opere di Pietro Metastasio*. Bd. 2: *Opere varie*, Verona 1947, S. 263.

⁷¹ METASTASIO, PIETRO: Brief vom 29.11.1738, in: BRUNELLI, BRUNO, Bd. 3, 1951, S. 174; Brief vom 17.1.1739, ebenda: S. 179; Brief vom 28.3.1739, ebenda: S. 184.

⁷² METASTASIO, PIETRO: Brief vom 28.3.1739, in: BRUNELLI, BRUNO, Bd. 3, 1951, S. 184.

⁷³ I-Lurago, Sormani; I-T, Fanan – Vgc (m. Predieri); US-BE: in: SARTORI, CLAUDIO: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. Cuneo 1991, S. 344.

⁷⁴ Haus-, Hof- und Staatsarchiv: *Zeremonialprotokolle (1652 – 1918)*: Sign: AT-OeStA/HHStA OMeA ZA-Prot. Bd. 16, fol. fol. 410r.

⁷⁵ PREDIERI, LUCA ANTONIO: Partitur: *La Pace fra la Virtù e la Bellezza*, 1738, A-Wn Mus.Hs. 17.602, fol. 1r.

⁷⁶ BIONI, ANTONIO: Partitur: *La Pace fra la Virtù e la Bellezza*, 1739, A-Wn, Sign. Mus.Hs. 16516, fol. 8r.

⁷⁷ CALELLA, MICHELE 2004, S. 63.

Der Begriff *Componimento drammatico* meint zunächst lediglich die textliche Grundlage des Werkes und kann mit „dramatisches Gedicht“ übersetzt werden. In der Tat wurde es oft, wie CALELLA betont, als Überbegriff für verschiedene, im einzelnen Fall jedoch genauer spezifizierte Libretti verwendet.

Analog dazu präsentiert sich der Terminus „Serenata“ als musikalischer Überbegriff, der in Briefen von Komponisten, wie Dichtern (meist wenn sie über das Gesamtwerk schrieben), aber auch in Festberichten oder den *Zeremonialakten* Anwendung fand.⁷⁸ TALBOT schreibt:

‘Serenata’ is best understood as a catch-all term like ‘opera’ or ‘oratorio’. It is often applied to their work by both poet and composer and is the term most frequently encountered in contemporary references.⁷⁹

Der Name *Serenate* leitet sich vom italienischen *sereno* her, welches den klaren Nachthimmel bezeichnet. Solche Werke wurden demnach bei schönem Wetter unter dem freien Nachthimmel bei Kunstlicht aufgeführt. Vor allem im 17. Jahrhundert verstand man unter dem Begriff ein „musikdramatisches Werk, das nachts im Freien und [...] nicht szenisch aufgeführt wurde“⁸⁰. Jedoch wurde der Begriff später fälschlicherweise mit dem italienischen *sera* assoziiert, weshalb der Begriff vielerorts für abendliche Aufführungen verwendet wurde, die demnach nicht mehr an den freien Nachthimmel gebunden waren und somit auch im Inneren eines Gebäudes, in Räumen aufgeführt werden durften.⁸¹ Teilweise wurde der Begriff *Cantata* synonym für *Serenata* verwendet und ersetzte diesen gegen Ende des 18. Jahrhunderts, um die *Serenata* nicht mit der instrumentalen Serenade zu verwechseln.⁸² In jedem Fall ist *Serenata* der Terminus, welcher am häufigsten in zeitgenössischen Quellen anzutreffen ist.⁸³

Jedoch verwendeten Dichter den Begriff der *Serenata*, wie im vorliegenden Fall bei Metastasio, nicht als Gattungsbezeichnung, um ihn an den Anfang eines Librettos zu setzen. Dort finden sich hingegen eine Vielzahl verschiedener Betitelungen, wie beispielsweise: *fiesta teatrale* oder *azione teatrale*, *componimento da camera*, *componimento poetico*, *poemetto drammatico* oder *servizio di camera*⁸⁴. Diese Bezeichnungen fokussieren meist die Dimension der Aufführung eines Werkes und geben somit Aufschluss über den Anlass, den Ort und/oder die

⁷⁸ TALBOT, MICHAEL 1999, S. 71.

⁷⁹ TALBOT, MICHAEL. „Serenata“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25455> (3.11.2010).

⁸⁰ GLÜXAM, DAGMAR: „Zum vorliegenden Band“, in: DAGMAR GLÜXAM: „Johann Joseph Fux: Orfeo ed Euridice. Text von Pietro Pariati“, in: *Johann Joseph Fux. Sämtliche Werke*. Herausgegeben von der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft Graz, Serie V – Opern, Bd. 7, Graz 2004, S. VIII-IX.

⁸¹ TALBOT, MICHAEL 1999, S. 67.

⁸² TALBOT, MICHAEL. „Serenata“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25455> (3.11.2010); Zur terminologischen Erklärung des Wortes, siehe auch: TALBOT, MICHAEL 1999, S. 67ff.

⁸³ TALBOT, MICHAEL: „Serenata“, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by STANLEY SADIE. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O007473> (3.11.2010).

⁸⁴ Vgl. TALBOT, MICHAEL 1999, S. 71-72.

dramatische Realisation der Aufführung. TALBOT weist darauf hin, dass etliche dieser Bezeichnungen von einzelnen Librettisten speziell als „Markennamen“ verwendet wurden. So prägte beispielsweise Pietro Metastasio den Gattungsnamen *componimento drammatico*, während Giovanni Claudio Pasquini seine Werke mit *festa di camera* betitelte⁸⁵; er schrieb an die 30 Libretti für Werke dieser Kategorie.⁸⁶ *Festa di camera (per musica)* ist darüber hinaus die Bezeichnung, welche die meisten Huldigungskompositionen tragen, die für Namenstagsfeiern der Erzherzoginnen Maria Theresia und Maria Anna verfasst wurden.⁸⁷ Wohl liegt hierin der Grund für Predieris Wahl, diese Bezeichnung für seine Vertonung von *La pace fra la virtù e la bellezza* zu verwenden, obgleich das Libretto von Metastasio anders betitelt wurde. Bis 1738 wurden Kompositionen für den Namenstag einer Erzherzogin von anderen Komponisten bestritten. Möglicherweise wünschte Predieri sich der Tradition dieses Genres anzupassen – eine Vorgehensweise, die auch in seinem kompositorischen Stil bemerkbar ist, der sich in seinen Wiener Werken deutlich von früheren abhebt.

So wurden diese Bezeichnungen also von verschiedenen Personen für verschiedene Funktionen verwendet; das heißt, sie waren nicht völlig frei wählbar, sondern waren unterschiedlich konnotiert und fokussierten jeweils andere Aspekte der Gattung. Dennoch gehören all die Werke mit unterschiedlichen Betitelungen derselben Gattungsgruppe an. Gerade das vorliegende Beispiel macht deutlich, wie wenig Sinn es hat, *azione teatrale* als eine von der *Serenata* unabhängige Gattung zu betrachten. Hierbei möchte ich mich TALBOTS Kritik⁸⁸ an JACQUES JOLY anschließen, der diese Ansicht in seinem sonst bahnbrechenden Werk *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731-1767)* vertrat; *Azione teatrale* ordnet er dabei als „kleinere Vertreter“ der Gattung *festa teatrale* ein⁸⁹:

Si Métastase, nous l'avons vu, n'a recours qu'exceptionnellement au terme de *dramma* pour qualifier ses fêtes théâtrales, un certain flottement s'établit sous sa plume au moment de différencier les «fêtes» proprement dites des *serenate* et des «compositions dramatiques». Mais sur ce point les encyclopédies musicales et les textes théorétiques du temps nous permettent d'établir des distinctions claires, les incertitudes de l'écrivain elles-mêmes étant en fin de compte plus apparentes que réelles.⁹⁰

Allerdings räumt er ein:

Les théoriciens du XVIII^e siècle, à vrai dire, ne font pas toujours la différence entre la «fête théâtrale» et la *serenata*. Le *Critischer Musikus* de Scheibe, comme le note R. Monelle, met sur le même plan la *festa teatrale*, la *serenata* et même

⁸⁵ TALBOT, MICHAEL 1999, S. 72.

⁸⁶ HANSELL, SVEN: „Pasquini, Giovanni Claudio“, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, hrsg. von STANLEY SADIE. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O903840> (9.11.2010).

⁸⁷ FRITZ-HILSCHER, ELISABETH 2009, S. 130, bzw. 138-139.

⁸⁸ TALBOT, MICHAEL 1999, S. 72.

⁸⁹ JOLY, JACQUES: *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731-1767)*. Clermont-Ferrand 1978, S. 55ff.

⁹⁰ JOLY, JACQUES 1978, S. 54.

la cantate dramatique: «His article on this category would suggest that he meant it to include any dramatic cantata, and that the *fiesta teatrale* could be accommodated therein», et les descriptions que Scheibe donne de la *serenata* s'appliqueraient plutôt à la «fête théâtrale», «à ceci près que les *serenate* n'étaient pas jouées en costumes». ⁹¹

TALBOT nimmt darauf mit folgenden Worten Bezug:

Some modern commentators, basing their judgement too narrowly on the Viennese repertory, have considered the *fiesta teatrale* or the *azione teatrale* to be genres in their own right somehow distinct from the *Serenata*, but to do so is as absurd as to make a distinction between *dramma per musica* or *favola pastorale* and opera. ⁹²

Eine *fiesta teatrale* nun ist ein Werk, das je nach Ausdehnung und Form entweder der Gattung der Oper (vor allem in früherer Zeit) oder der Gattung der *Serenata* zugeordnet werden kann. Vor allem die Werke Metastasios, Pariatis und Pasquinis für den Wiener Hof gehören der zweiten Kategorie an. ⁹³ Die *azione teatrale* ist ein Werk ähnlicher Art, nur kleiner. TALBOT schreibt hierzu:

Term coined by Metastasio to denote a species of *Serenata* that, unlike many works in this genre, contained a definite plot and envisaged some form of simple staging. ⁹⁴

Insgesamt schuf Metastasio zwölf *azioni teatrali*, sieben davon für den Wiener Hof, wobei die letzten beiden keine Aufführung in der Erstvertonung erfuhren. ⁹⁵ Im Falle von Metastasios Libretto *La pace fra la virtù e la bellezza* schwingt also in der Gattungsbezeichnung die Ebene der Aufführung, einer dramatischen Aktion mit. Der Aufführungsort als solcher wird nicht bezeichnet; dennoch scheint das Werk für eine gewisse Form der Bühne geschaffen worden zu sein; es könnte auch für die Aufführung in einem Theatersaal konzipiert worden sein. Anders jedoch verhält es sich mit der Bezeichnung, welche auf Predieris Partitur zu finden ist: Hier wird deutlich auf eine Kammeraufführung hingewiesen, jedoch schließt die Benennung *fiesta* eine moderat szenische Darstellung nicht aus, was gut zur Repräsentations-Funktion der Hoffeste passt; anders wäre es, wenn hier beispielsweise *cantata* stehen würde. Bioni berücksichtigte mit der Wahl der Gattungsbezeichnung *Serenata a cinque voci* den Aufführungsort überhaupt nicht. Er wählte eine allgemeinere Bezeichnung, also den Überbegriff für die Gattung. Dies könnte jedoch bedeuten, dass Bioni sich bewusst nicht festlegte, da er den Aufführungsort nicht kannte; oder aber er kannte ihn und war daher bemüht einen Unterschied zur Hofaufführung zu machen, da sein Werk mit großer Wahrscheinlichkeit nicht direkt bei Hofe aufgeführt wurde. Auch was die dramatische Aufführung betrifft, schweigt die Bezeichnung; stattdessen betont Bioni, dass

⁹¹ Ebd., S. 55.

⁹² TALBOT, MICHAEL 1999, S. 72.

⁹³ Ebd., S. 72.

⁹⁴ TALBOT, MICHAEL: „*Azione teatrale*“, in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01633> (3.11.2010).

⁹⁵ *Endimione* (Neapel 1721), *Gli orti esperidi* (Neapel 1721), *Galatea* (Neapel 1722), *Angelica* (Neapel 1722), *Le grazie vendicate* (Wien 1735), *Il Palladio conservato* (Wien 1735), *Il sogno di Scipione* (Wien 1735), *La pace fra la virtù e la bellezza* (Wien 1738), *Il natal di Giove* (Wien 1740), *L'isola disabitata* (Aranjuez 1753), *L'Atenaide*, ovvero *Gli affetti più generosi* (Wien 1762, nicht aufgeführt), *La corona* (Wien 1765, nicht aufgeführt)

das Werk gesungen wurde, indem er angibt, dass es für fünf Stimmen komponiert wurde. Der Gebrauch dieses Titels legt auch die Vermutung nahe, dass er die Bedeutungssphäre des Terminus „Serenata“ als abendliches Ständchen kannte, zumal sein Werk nicht von Berufssängerinnen gesungen wurde, sondern von Damen höheren Standes. Die Art, wie Bioni das Werk in seinem Widmungsvorwort der Erzherzogin „überreicht“, macht diese Theorie noch plausibler.

1.3.2. Beschreibung der Gattung anhand der zeitgenössischen Gattungspoetik

Um die Serenata kurz zu definieren, sei TALBOTS Artikel „Serenata“ aus dem *Grove Music Online* zitiert:

A dramatic cantata, normally celebratory or eulogistic, for two or more singers with orchestra.⁹⁶

Etwas präziser drückt sich WILLI APEL im *Harvard Dictionary of Music* aus und geht dabei insbesondere auf den Wiener Hof ein:

Serenata (It.) [...] a designation for 18th-century short operatic works written as a complimentary offering for the birthdays of royal persons (particularly at the Viennese court) and performed (in the evening?) in a reception room with costumes and modest scenery. They are described best as dramatic cantatas.⁹⁷

Möchte man die Gattung nun beschreiben, so gibt es eine ganze Reihe von charakteristischen Merkmalen und Elementen, welche ein Werk als Serenata auszeichnen, allerdings darf jedes einzelne dieser Elemente in einem speziellen Werk fehlen, ohne dass es seine Zugehörigkeit zu dieser Gattung verliert.⁹⁸ Im poetologischen Schrifttum der Zeit spiegelt sich die diffuse und verwirrende Gattungssituation. Die meisten Autoren beschäftigen sich mit terminologischen Fragen, Aufführungsort, bzw. -zeit, der Funktion, sowie der Abgrenzung zu anderen Gattungen, wie Kantate, Oratorium oder Oper. In der Abhandlung über das rechte Verfassen eines solchen Werkes wird häufig auf poetologische Beschreibungen anderer Gattungen verwiesen, mit dem Vermerk, man möchte es hier ähnlich machen.

Im Folgenden soll nun die Gattung der Serenata anhand der zeitgenössischen Gattungspoetik beleuchtet werden. Dabei möchte ich zunächst auf terminologische Gegebenheiten im poetologischen Schrifttum, die Rechtfertigung als dramatisches Genre auf Basis der antiken Poetik und die poetologische Stilebene eingehen. Im Folgenden sollen Aufführungsmodus und Produktionsbedingungen der Serenata beschrieben, sowie die

⁹⁶ TALBOT, MICHAEL. „Serenata“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25455> (3.11.2010).

⁹⁷ APEL, WILLI: *Harvard Dictionary of Music*, 15. Aufl., Cambridge (Massachusetts): 1964, S. 674-675.

⁹⁸ TALBOT, MICHAEL 1999, S. 73.

musikalischen Parameter der Gattung, Fragen der Stoffwahl und der Huldigungscharakter solcher Werke dargestellt werden.

1.3.2.1. Flexible Bezeichnungen der Gattung in der zeitgenössischen Poetik

Wie im Kapitel 1.3.1. bereits gezeigt wurde, zeichnet sich das Feld der kleinen dramatischen Vokalformen, welches unter dem musikalischen Oberbegriff der Serenata zusammengefasst wurde, in der Praxis durch enorm differenzierte und wenig normierte Bezeichnungen der jeweiligen Stücke aus. Jedoch auch im poetologisch-theoretischen Schrifttum der Zeit zeigt sich diese diffuse Gattungsterminologie. Bei deutschen Autoren mag dies zum Teil daran liegen, dass ihre deutschsprachige Leserschaft mit den italienischen Fachtermini, welche bei Hofe verwendet wurden, wenig vertraut war. JOHANN ADOLPH SCHEIBE definiert die Gattung der Serenata in seinem *Critischen Musikus*, der in der ersten Auflage 1738-1740, in der zweiten Auflage 1745 erschienen war, folgendermaßen:

Überhaupt aber ist als ein Grundsatz voraus zu setzen, daß man alle Regeln beobachten muß, die zu einem größern theatralischen Gedichte gehören. [...] So ist daher ein solches Drama gleichsam eine kleine Oper, und etwa mit dem letzten Aufzuge eines ordentlichen Singespiels zu vergleichen, dem also nichts mehr, als eine Schaubühne und die Verkleidung der Sänger mangeln.⁹⁹

CHRISTIAN GOTTFRIED KRAUSE schließt sich in seinem Buch *Von der musikalischen Poesie* von 1752 diesem Gattungsverständnis an, indem er SCHEIBES Ausführungen zitiert.¹⁰⁰ Zuvor jedoch schreibt er:

Bey den Italiänern heist eine jede Oper ein *Drama*, sie sey nun ein Lust= oder Trauerspiel, oder ein Pastoral. Im Deutschen aber verstehtet man, unter dem Nahmen **Drama**, solche Singgedichte, die zwar theatralisch eingerichtet sind, die aber ausserhalb des Theaters, bey allerhand Begebenheiten, in Sälen, Gärten, und andern nach Beschaffenheit der Umstände bestimmten Orten, bey Glückwünsungen, öffentlichen Geprägen, Beförderungen und auf hohen Schulen u.s.w. aufgeführt werden. Man nennt sie auch weltliche Oratorien, und sie können Aubaden oder Morgenmusiken, und Serenaten seyn. Die Aubaden haben einen prächtigen und ermunternden Character.¹⁰¹

KRAUSE folgt auch mit dem Begriff „Drama“ den Ausführungen SCHEIBES: Dieser verwendete ihn ebenfalls für die Gattung der „dramatischen Cantate, oder Serenate“, meinte dabei aber nicht das italienische Verständnis von *dramma*:

Es ist in der Beschreibung starker Singesachen im Kammerstyl das Drama noch übrig. Man muß aber dieses Wort allhier nicht in dem Verstande ansehen, wie es, nach seinem Ursprung und von den Italienern, insgemein genommen wird; denn darnach heißt eine jedwede Oper, sie sey nun ein Lustspiel, ein Trauerspiel, oder ein Pastoral, ein Drama. Allhier ist die Rede nur von solchen starken Cantaten, die nach dramatischer Art eingerichtet sind, und die, wie ich

⁹⁹ SCHEIBE, JOHANN ADOLPH: *Critischer Musikus*, Reprografischer Nachdruck der neuen, vermehrten und verbesserten Auflage Leipzig 1745, Hildesheim 1970, S. 531.

¹⁰⁰ KRAUSE, CHRISTIAN GOTTFRIED: *Von der musikalischen Poesie*, verlegt JOHANN FRIEDRICH VOß, Berlin 1752, S. 467ff.

¹⁰¹ KRAUSE, CHRISTIAN GOTTFRIED 1752, S. 466-467.

schon öfters gedacht habe, bey allerhand Begebenheiten außerhalb des Schauplatzes, in Sälen, in Gärten und in andern, nach Beschaffenheit der Umstände darzu bestimmten Orten aufgeführt werden.

Einer solchen dramatischen Cantate, oder Serenate mangeln also, in Ansehung einer vollständigen Oper, die Aufzüge und allerhand andere Umstände, die durch eine wirkliche Vorstellung ihre Lebhaftigkeit erhalten.¹⁰²

ERDMANN NEUMEISTER kennt den Begriff des „Drama“ in diesem Zusammenhang ebenfalls. Er rückt allerdings in seinem Buch *Die allerneueste Art zur reinen und galanten Poesie zu gelangen* von 1707 die Gattung der Serenata im Falle von ausgedehnteren Werken in Richtung Oper:

Es überkömmt aber eine *Serenata* noch unterschiedene andere Titul. Denn wann ein *Ballet* oder eine *Entrée* bey allen *Scenen* getantzet wird/ so heisset sie ein *Ballet*; Tantzen aber Fürstliche und andere Standes=Personen/ welche den *Habit* der *Recitanten* mit annehmen/ so heists eine *Masquerade*. Ist es etwas weitläuffig/ doch nicht so groß als eine Opera, so wird's eine *Operetta* genennet. [...] Jedoch manchemal wächst ein solch *Drama* unter der Feder so starck/ daß es weder eine *Operetta*, weil es zu groß; noch eine *Opera*, weil es noch zu klein; kan tituliret werden/ daher hat man einen neuen Rahmen ersonnen/ und nennets eine *Operina*.¹⁰³

Diese Systematisierung überlagert sich bei den deutschen Poetikern mit der Betrachtung einer älteren Serenaten-Tradition, in der diese Gattung als abendliches Ständchen eines Liebenden für seine Angebetete verstanden wird. Dieser andere Ursprung der Gattungsentwicklung wurzelt in einer „volkstümlichen Praxis des Ständchens“¹⁰⁴, und ist aus Mangel an schriftlichen Zeugnissen, wie DUBOWY schreibt, schwer greifbar. Leichter zu fassen sind anlassgebundene Huldigungskompositionen, wie sie beispielsweise im höfischen Umfeld gepflegt wurde. In einer etwas älteren Quelle aus dem 17. Jahrhunderts, nämlich in MICHAEL PRAETORIUS' *Syntagma musicum* (1619), wird dieser volkstümlichen Form der Serenata Beachtung geschenkt:

Ist ein Abendgesang mit drey oder mehr Stimmen / Wenn man des Abends uff der Gassen spazieret / oder Gassaten gehet/ und wie es uff *Vniversiteten* genennet wird / den Jungfern ein Ständchen oder Hoferecht macht / und die Ritornello dazwischen musiciert werden.¹⁰⁵

Doch auch im 18. Jahrhundert findet sich dieser Gedanke in den systematisch-theoretischen Schriften, wie etwa bei JOHANN GOTTFRIED WALTHER in seinem *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec* von 1732:

Serenata [*ital.*] serenade [*gall.*] ein Abend=Ständgen, eine Abend=Music; weil dergleichen meist bey still und angenehmer Nacht pflegt gemacht zu werden.¹⁰⁶

Doch ist diese Ständchen-Tradition der Serenata keine ausschließlich deutsche. Im florentinischen *Vocabolario degli Accademia della Crusca* von 1735 heißt es:

¹⁰² SCHEIBE, JOHANN ADOLPH 1745, S. 530.

¹⁰³ NEUMEISTER, ERDMANN: *Die allerneueste Art zur reinen und galanten Poesie zu gelangen*, hrsg. CHRISTIAN FRIEDRICH HUNOLD, Hamburg 1707, S. 337-338.

¹⁰⁴ DUBOWY, NORBERT: „Ernst August, Giannettini und die Serenata in Venedig (1685/86)“, in: FRIEDRICH LIPPMANN (Hrsg.): *Studien zur italienischen Musikgeschichte XV*. (Analecta musicologica; Bd. 30, 1), Teil 1, Laaber 1998, S. 191.

¹⁰⁵ PRAETORIUS, MICHAEL, *Syntagma musicum*, III, Wolfenbüttel 1619, Faks.-Nachdruck, Hrsg. von WILLIBALD GURLITT (*Documenta musicologica*: Reihe 1, Druckschriften-Faksimiles, Bd. 15), Kassel 1958, S. 18.

¹⁰⁶ WALTHER, JOHANN GOTTFRIED: *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, S.565.

SERENATA. Lo stesso, che Sereno [...] Serenata, si dice anche Il cantare, e Il sonare, che fanno gli amanti la notte al sereno davanti alla casa della dama.¹⁰⁷

Die terminologische Bedeutungsverschiebung des Begriffs der Serenata hielt ERDMANN NEUMEISTER in seinem Werk *Die allerneueste Art zur reinen und galanten Poesie zu gelangen* von 1707 folgendermaßen fest:

Eine *Serenata* ist ein Italiänisch Gedichte/ heisset eigentlich so viel/ als ein Abendständgen. Nachgehends aber haben diesen Nahmen alle Theatralische Gedichte überkommen/ welche nicht allzulang sind. Doch dürfen sie eben auch nicht allemahl das *Theatrum* betreten/ sondern können sich/ welches auch oft geschieht/ als eine Taffel-Music praesentiren.¹⁰⁸

Jedoch bleibt für einige der Poetiker diese ständchenhafte Konnotation der größeren dramatischen Form der Serenata anhaftend; sie verbinden den Inhalt dieser Gattung mit zärtlicher Liebesthematik. JOHANN MATTHESON etwa schreibt 1739 in *Der vollkommene Kapellmeister*:

Die *Serenata*, oder Abend=Music [...]

§. 41. Der Serenaten Haupt=Eigenschafft muß allemahl die Zärtlichkeit, *la tendresse*, seyn. Ich sage die Haupt=Eigenschafft denn es gibt bey dieser Gattung noch sehr viele Neben=Umstände. Die Cantaten nehmen, iede für sich, allerhand Regungen und Leidenschafften an; doch nur eine zur Zeit, und stellen dieselbe auf eine historische Art, Erzählungs=Weise, vor. Die Serenaten hergegen wollen alle mit einander vornehmlich von nichts anders, als von zärtlicher und starcker Liebe, ohne Verstellung, wissen, und muß sich der Componist allerdings, sowol als der Poet, bey denselben darnach richten, wenn er ihr rechtes Wesen treffen will.¹⁰⁹

MATTHESON stellt also die Serenata als Unterkategorie der *Cantate* dar, welche einerseits für den Abend, als auch für die „Zärtlichkeit“, wie er es formuliert, reserviert bleibt. Auch KRAUSE nimmt darauf Bezug:

Die Aubaden haben einen prächtigen und ermunternden Character. In Serenaten aber herrscht die Zärtlichkeit und die Liebe. *Notte agli Amante amica*; und daher pflegen auch jene aus mehr Stimmen als diese zu Bestehen. Ja man könnte einer Musik von einer Stimme schon den Nahmen Serenate geben.¹¹⁰

DUBOWY kritisiert TALBOTS Vorschlag, diese beiden Traditionen der Serenata gattungstheoretisch zu trennen¹¹¹, da er der Ansicht ist, die einstimmige Solokantate mit ihren volkstümlichen Wurzeln und die „mehrstimmige Gruppenserenate“ wiesen gegen Ende des 17. Jahrhunderts „gerade sehr einheitliche Züge auf“.

Auch ist die volkstümliche Basis der Serenata als Ständchen keineswegs verschüttet, sondern in vielfacher Weise poetisch gebrochen und verarbeitet. Das poetische Überscheiden und Verschränken, das reale Tun und die Reflexion über das Tun sind Bestandteil der Gattung und eine ihrer faszinierendsten Seiten.¹¹²

¹⁰⁷ *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Volume Quatro, 4. Aufl., Florenz 1735, S. 483.

¹⁰⁸ NEUMEISTER, ERDMANN 1707, S. 338.

¹⁰⁹ MATTHESON, JOHANN: *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg 1739, S. 216-217.

¹¹⁰ KRAUSE, CHRISTIAN GOTTFRIED 1752, S. 467.

¹¹¹ TALBOT, MICHAEL 1999, S. 70-71.

¹¹² DUBOWY, NORBERT 1998, S. 191.

Seiner Theorie zur Folge müssten also in der höfischen Serenata des 18. Jahrhunderts, wie im vorliegenden Fall, noch immer Elemente dieser volkstümlichen Tradition zu finden sein, welche ja auch bei den genannten Theoretikern nach wie vor beschrieben werden.

1.3.2.2. Dramatische Gattung im Sinne von Aristoteles

Wie in der einleitenden Definition der Serenata angeklungen, handelt es sich um ein dramatisches Genre, obgleich diese Werke oftmals keine großartige Handlung besitzen, sondern eher Debatten beinhalten und meist nicht szenisch aufgeführt wurden; also aus heutiger Sicht eher als konzertant einzustufen wären. Dennoch wurde im 17. und 18. Jahrhundert die Serenata im aristotelischen Sinn als eindeutig dramatisch betrachtet.¹¹³ In der Gattungspoetik dieser Zeit, war die *Poetik* des ARISTOTELES immer noch Vorbild und Norm. In den ersten drei Kapiteln seines Werkes entwirft er drei Kriterien zur Unterscheidung von Gattungen:

Sie unterscheiden sich jedoch in dreifacher Hinsicht voneinander: entweder dadurch, daß sie durch je verschiedene Mittel, oder dadurch, daß sie je verschiedene Gegenstände, oder dadurch, daß sie auf je verschiedene und nicht auf dieselbe Weise nachahmen.¹¹⁴

Unter den Mitteln der Darstellung versteht ARISTOTELES Rhythmus, Vers und sprachliche Melodie.¹¹⁵ Die Gegenstände der Darstellung sind die handelnden Figuren, welche entweder Personen hoher oder niederer Tugend sein können, oder aber dem Rezipienten gleichstehend erscheinen.¹¹⁶ Die Art und Weise der Darstellung meint den Unterschied zwischen der Rede der dargestellten Personen und der Rede des Dichters selbst.¹¹⁷ Die Tragödie ließ lediglich Personen hoher Tugend auftreten und wählte als Darstellungsmodus die Rede der handelnden Figuren.¹¹⁸

Betrachtet man nun den Darstellungsmodus der Serenaten, so zeigt sich in dieser Gattung die Vorherrschaft der reinen Personenrede, wodurch sie dem Drama zugerechnet wurde. Bei ARISTOTELES ist das Redekriterium eng an den *mimesis*-Begriff gebunden, da die Nachahmung menschlichen Handelns als das höchste Ziel von Dichtung angesehen wurde. HAHN erklärt:

Die Tragödie, die ihre Protagonisten selbstreden und handeln läßt, wird unter diesem Gesichtspunkt zur wirkungsvollsten Gattung und zum Vorbild des Epikers, der nach Aristoteles um so mehr nachahmender Dichter ist, je weniger er in eigener Person redet, um ebenfalls die Helden selbst reden und handeln zu lassen.¹¹⁹

¹¹³ TALBOT, MICHAEL. „Serenata“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25455> (3.11.2010).

¹¹⁴ ARISTOTELES: *Poetik: griechisch/deutsch*, Übers. und hrsg. von MANFRED FUHRMANN: in *Reclams Universal-Bibliothek*, Nr. 7828, Stuttgart (u.a.) 1994, S. 5.

¹¹⁵ Vgl. ARISTOTELES / FUHRMANN 1994, Kapitel 1, S. 5-7.

¹¹⁶ Vgl. Ebd., Kapitel 2, S. 7-9.

¹¹⁷ Vgl. Ebd., Kapitel 3, S. 9-11.

¹¹⁸ Im Gegensatz zur reinen Dichterrede, die später als lyrisch verstanden wurde, oder der Mischung aus Dichter- und Personenrede, welche im Epos zur Anwendung kam. Vergleiche dazu: HAHN, WERNER: „Gattungspoetik“, in: MATTHIAS BRZOSKA (Hrsg.): *Die Geschichte der musikalischen Gattungen*. Laaber 2006, S. 3f.

¹¹⁹ HAHN, WERNER 2006, S.4.

Nachdem KRAUSE sich in diesen Dingen auf SCHEIBE bezieht – ...

Herr Scheibe beschreibt in seinem kritischen Musikus, die Natur der Dramatum und anderer Gattungen der Singstücke vollkommen wohl, und ich werde nur seine Gedanken hier anführen dürfen.¹²⁰

... – möchte ich an dieser Stelle den *Critischen Musikus* als Quelle heranziehen. Bei den Ausführungen SCHEIBES zur Ausarbeitung einer Serenata bemerkt er in Bezug auf den Dichter:

... so wird es ihm auch leicht fallen, sie auf gehörige Art auszuarbeiten. Wenn er die Regeln versteht, die die Verbindung und Ordnung der Fabel in theatralischen Sachen zum Endzwecke haben: so wird er auch alles geschickt und ungezwungen auf einander folgen lassen. Es müssen also die singenden Personen nicht ohne Ursache erscheinen; sich nicht ohne Ursache mit einander unterreden, und überhaupt, es muß alles beobachtet werden, was nur in diesem Falle zu einem guten theatralischen Stücke gehöret.¹²¹

SCHEIBE betont also, es solle sich alles natürlich darstellen und dem üblichen Handeln von tatsächlichen Menschen entsprechen. Er greift somit den *mimesis*-Gedanken auf und verbindet ihn mit der Redeweise der Figuren einer Serenata. Außerdem verknüpft er hier die *mimesis* mit dem „Endzwecke“ der Dichtung. Dabei kommt ein weiterer Begriff der aristotelischen Poetik zum Tragen: *aptum* (Angemessenheit). Wo bei ARISTOTELES sowohl die Mittel als auch die Gegenstände der Darstellung auf die jeweilige Gattung bezogen waren und von dieser abhingen, verknüpften spätere Poetiker – allen voran HORAZ mit seiner *Ars poetica* – diese beiden Kriterien mit dem inneren und äußeren *aptum*, welches auf die Ständeklausel bezogen wurde. Dies bedeutet, dass ARISTOTELES sowohl die rhetorischen Stilmittel, als auch die Tugendhaftigkeit der Personen, welche in einem Stück vorzukommen hatten, verschiedenen Gattungen zuordnete. Später wurde jedoch die Gattung dem Publikum angepasst, wodurch die Standeshöhe der handelnden Personen, sowie das stilistische *decorum* festgelegt wurden. Dabei wurde größter Wert auf die Angemessenheit – das *aptum* – gelegt.¹²² SCHEIBE folgt diesem Prinzip, indem er den Inhalt des Stückes an den „Endzweck“, bzw. an das Publikum, den Auftraggeber knüpft:

Da die Absichten und Ursachen verschieden sind, warum ein solches Stück abgefasst wird: so ist auch leicht zu schließen, daß davon ein großes Theil der Erfindung entstehet. Wenn es bey Geburtstagen, bey Hochzeiten, bey Jagden und bey allerhand andern Lustbarkeiten aufgeführt werden soll: so muß die Erfindung auch allerdings damit übereinkommen. Soll es ferner in Gärten, in Lustwäldern, auf dem Wasser, oder in Zimmern, abgesungen werden: so muß sich der Dichter gleichfalls darnach bequemen. Kurz: die Erfindung muß entweder am Ende des Stückes, oder schon im Anfange beweisen, der Dichter habe die Umstände der Zeit und des Ortes, und die Absichten seiner Arbeit, wenn, wo und warum es aufzuführen ist, vor Augen gehabt. Insonderheit aber ist alles dies nothwendig, wenn es Begebenheiten sind, die große Herren betreffen, oder wenn dergleichen Stücke an gewissen Tagen und aus besondern und wichtigen Ursachen angeordnet werden.¹²³

¹²⁰ KRAUSE, CHRISTIAN GOTTFRIED 1752, S. 467.

¹²¹ SCHEIBE, JOHANN ADOLPH 1745, S. 534-535.

¹²² Vergleiche dazu: HAHN, WERNER 2006, S. 4ff.

¹²³ SCHEIBE, JOHANN ADOLPH 1745, S. 531-532.

Hierbei betont der Autor jedoch, dass bei der Wahl der Personen auf Wahrscheinlichkeit und Schicklichkeit zu achten ist, was sich vor allem in der sprachlichen Ausführung und Stilistik zu zeigen habe:

Man muß dabey auch keine Personen zusammen bringen, die zu einer andern Zeit gelebet haben, oder die sich nicht zusammen schicken. [...] Man verfertigt auch solche dramatischen Singestücke, die nur allein aus Göttern, aus Nymphen, oder aus andern ganz und gar erdichteten Personen bestehen, und da man allezeit die Ursache der Aufführung zum Gegenwurfe hat. Hier kömmt es nun zugleich darauf mit an, daß man diese erdichteten Personen durchaus so reden läßt, wie es würde möglich gewesen seyn, daß sie hätten reden können, wenn sie jemals wirklich gewesen wären.¹²⁴

So könnte man nun zusammenfassen, dass es SCHEIBE in seiner Poetik der Serenata vor allem um die drei Prinzipien Wahrscheinlichkeit, *mimesis* und *aptum* geht:

Bei der Verfertigung eines Drama ist aber vornehmlich dreyerley zu beobachten: nämlich der Endzweck, die Erfindung, und endlich die Ausführung.¹²⁵

Wie gezeigt wurde, verfolgen dabei „Endzweck“ und „Erfindung“ das Ziel der Angemessenheit an den Anlass und den Stand des Publikums. Sie haben also den Anspruch des *aptum* zu erfüllen; die „Ausführung“ solle sich hingegen am Prinzip der *mimesis* orientieren. Dabei sei stets die Glaubwürdigkeit zu wahren:

Aus vorigen Anmerkungen erhellet nun bereits was er etwa des Endzweckes, oder des Ortes wegen, zu beobachten hat: anitzo muß ich nur zeigen, wie die Fabel selbst beschaffen seyn soll. Man kann so wohl eine wirkliche Geschichte, als eine Erdichtung, oder auch eine metaphorische und ganz unmögliche Fabel erwählen. Es mag aber seyn, was es wolle, so muß doch überall und ohne Ausnahme, die Wahrscheinlichkeit herrschen. Alle Personen müssen so charakterisiret werden, wie es die Fabel erfordert. Die Geschichte muß auch nicht zu weitläufig, sondern auf das höchste in einer Zeit von zwey oder drey Stunden geschehen seyn, oder es muß doch möglich seyn, daß sie in einer solchen Zeit hätte geschehen können.¹²⁶

SCHEIBE bringt in Hinsicht auf die Serenata auch noch die Forderung ein, „daß der Zusammenhang dieser Singestücke allerdings regelmäßig und wahrscheinlich seyn soll, und daß die Einheit der Zeit, des Ortes und der Handlung auf das genaueste in Acht zu nehmen ist“¹²⁷. Hierin stellt er sich deutlich in die Tradition der Poetiker, welche stets Wert auf die Gesetze der „drei Einheiten“ für den Bau der Tragödie legten.¹²⁸

¹²⁴ Ebd., S. 533.

¹²⁵ Ebd., S. 531.

¹²⁶ Ebd., S. 533.

¹²⁷ Ebd., S. 536.

¹²⁸ Die „drei Einheiten“ stammen nicht von Aristoteles selbst, sondern wurden erstmal von Lodovico Castelvetro in dessen Buch *Poetica d'Aristotele Vulgarizzate, et Sposta* von 1570 entworfen. Wiegmann erklärt: „Bei Castelvetro finden wir erstmals in der Geschichte der Poetik den Vorschlag der drei Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung. Man hat die Lehre von den drei Einheiten häufiger bei Aristoteles schon ablesen wollen, zu finden ist bei Aristoteles nur der Hinweis auf Zeit und Handlung.“, in: WIEGMANN, HERMANN: *Abendländische Literaturgeschichte: die Literatur in Westeuropa von der griechischen und römischen Dichtung der Antike bis zur modernen englischen, französischen, spanischen, italienischen und deutschen Literatur*, Würzburg 2003, S. 218

Spricht man von der Serenata im Kontext einer höfischen Aufführung, kommt sie dem antiken Dramenbegriff in der Tat recht nahe. ARISTOTELES gibt in seiner *Poetik* eine Kurzdefinition des Dramatischen:

Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammern und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.¹²⁹

Nach ARISTOTELES ist es die Aufgabe der Tragödie, mit Hilfe der Nachahmung Jammer (eleos) und Schaudern (phobos) hervorzurufen, durch welche eine Reinigung (katharsis) von negativen Gefühlen bewirkt werden soll. Damit die Handlung beim Zuseher eine solcherart reinigende Furcht erzeugt, darf sie „nicht vom Unglück ins Glück, sondern sie muß vielmehr vom Glück ins Unglück umschlagen...“.¹³⁰

HORAZ fordert in einer Abhandlung über unterschiedlicher Bühnenstücke, welche er in seiner *Epistula ad Pisones: De Arte Poetica* unternahm:

aut prodesse volunt aut delectare poetae
aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.
quidquid praecipies, esto brevis, ut cito dicta
percipiant animi dociles teneantque fideles;
[...] omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci
lectorem delectando pariterque monendo.¹³¹

Die zentralen Begriffe der dramatischen Dichtung *prodesse*, *delectare* und *docere* erweitert er weiter unten durch *movere*, indem er das Rührende als nachahmenswerte Qualität in der Dichtung des Orpheus lobt:

...saxa movere sono testudinis et prece blanda
ducere quo vellet.¹³²

So sind des HORAZ Ansprüche an dramatische Dichtung: nützen, erfreuen, lehren und rühren.

Diesem horazischen Verständnis von Dramatik folgt die Serenata völlig: Eindeutig soll ein solches Werk nützlich sein und erfreuen, wie SCHEIBE schreibt:

Ist es eine aus dem Alterthume entlehnte Fabel: so muß sie doch die Eigenschaften haben, daß sie lebhaft, feurig und sinnreich ist; sie muß aber keine allzu weit hergesuchte Vorstellungen, oder Einfälle zeigen, damit nicht eine Sache, welche zur Lust gereichen soll, erst einer weitläufigen Auslegung benöthiget ist.¹³³

¹²⁹ ARISTOTELES / FUHRMANN 1994, S. 19.

¹³⁰ Ebd. 1994, S. 39-41.

¹³¹ „Entweder nützen oder erfreuen wollen die Dichter oder zugleich, was erfreut und was nützlich fürs Leben ist, sagen. Wozu du auch immer ermahnst, sei kurz, damit deine Worte schnell der gelehrtge Sinn erfaßt und treulich bewahrt; [...] jede Stimme erhielt, wer Süßes und Nützliches mischte, indem er den Leser ergötzte und gleicherweise belehrte.“, Text und Übersetzung aus: HORAZ: *Ars Poetica. Die Dichtkunst: latein / deutsch*, übers. und hrsg. von ECKART SCHÄFER, in: *Reclams Universal-Bibliothek*, Nr. 9421, Stuttgart (u.a.) 2008, S. 24-27.

¹³² „...er bewege die Steine durch den Klang seiner Leier und führe sie mit schmeichelnder Bitte, wohin er nur wolle.“ Text und Übersetzung aus: HORAZ / ECKART SCHÄFER 2008, S. 28-29.

Auch der Anspruch des Lehrhaften wurde in Serenaten oftmals erfüllt, indem es Ideales vorstellte. Jedoch das tragische Element der *katharsis*, das ARISTOTELES in Bezug auf die Tragödie forderte wurde meist vermieden. Die barocke Poetik der Serenata verbietet das Tragische nicht; auch existieren tragisch-kathartische Stücke, wie Metastasio *Azione teatrale, Galatea*, welche 1722 mit Musik von Gioseffo Comito in Neapel aufgeführt wurde.¹³⁴ So scheint das Bedrohliche in solchen Werken möglich, aber nicht üblich gewesen zu sein. Metastasio wandte sich nach der anfänglichen Verwendung dieses Elements einer heitereren Sphäre zu. Demnach scheinen die Vorstellungen des HORAZ, der eher allgemein über das poetische Wesen der Dichtung schrieb, größeren Einfluss auf die Gattung der Serenata gehabt zu haben, als diejenigen des ARISTOTELES. Deutlich zeigt sich also, dass die Serenata wohl ein dramatisches Genre ist, sich aber nicht in die Gattung der Tragödie einordnen lässt, da sie dem *kathartischen* Anspruch nur selten gerecht wird.

1.3.2.3. Bagatelle: Serenata als Gattung der mittleren poetologischen Ebene

Die Gattung der Serenata entspricht zwar, wie dargelegt, in vielen Dingen, dem Anspruch des Dramas im antik-poetischen Sinne. Dennoch steht sie außerhalb einer strengen Gattungspoetik, wie sie beispielsweise für das *Dramma per musica*, die *Opera seria* galt. In einem Brief vom 16. Dezember 1752 an Carlo Broschi, dem als Farinelli bekannten Kastratensänger, schreibt Metastasio:

Queste piccole fanfaluche sono più difficili per l'invenzione che non sono le grandi; e se ne volete una pruova, osservate che fra le opere antiche se ne ritrova pure alcuna soffribile; ma fra tutte le antichità teatrali non v'è neppur una serenata, una festa, un oratorio che non sia insopportabile.¹³⁵

Die Bezeichnung von Serenaten als „kleine Bagatellen“¹³⁶ zeigt Metastasio weniger ernste Haltung gegenüber dieser Gattung, wohingegen er dem *Dramma per musica* tief greifende poetologische Überlegungen entgegenbrachte. Die Serenata beachtet die Ständeklausel, die Angemessenheit und hält sich an die stilistischen Vorgaben des *decorums*, welches einem hoch stehenden Publikum zu entsprechen habe. Auch die handelnden Personen gehören meist dem höheren Stand an: Götter, historische Persönlichkeiten, mythologische Figuren, welche dem pastoralen Genre zuzuordnen sind, oder Personifikationen abstrakter Ideen. Wie erwähnt, wurden jedoch die Aristotelischen Ideale des tragisch-kathartischen nur recht selten verwirklicht.

¹³³ SCHEIBE, JOHANN ADOLPH 1745, S. 533.

¹³⁴ NEVILLE, DON. „Metastasio, Pietro“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/53181> (18.03.2011).

¹³⁵ METASTASIO, PIETRO: Brief an Carlo Broschi vom 16. Dezember 1752, in: BRUNO BRUNELLI, Bd. 3, 1951, S. 769.

¹³⁶ Siehe: CALELLA, MICHELE 2004, S. 64, Fußnote Nr. 1.

Die „fehlende heroische Intrige“ und die daraus resultierende „Konzentration der Handlung auf eine pastorale Liebesgeschichte bzw. auf eine allegorische Huldigung“¹³⁷ sind ein wesentliches Kriterium, weshalb die Serenata auf einer poetologisch eher mittleren Ebene angesiedelt ist. Es handelt sich hier um eine Gattung, deren Traditionsbildung sehr stark aus der Praxis heraus lebt und weniger auf eine starre Regelpoetik fixiert ist, welche die Praxis zu regulieren versucht.¹³⁸

Ein weiterer Punkt, der die Serenata auf eine mittlere Stilebene schiebt, ist die häufige Aufnahme des Komischen, das in einem *Dramma per musica* – vor allem metastasianischer Ausprägung – untersagt war.¹³⁹ In einem Brief an Leopoldo Trapassi vom 22. Januar 1746, äußert sich Metastasio über *Il vero omaggio*, es sei ein „kleiner Scherz“:

Mi compiaccio che non vi sa dispiaciuto il *Vero omaggio*: è un piccolo scherzo nel quale per altro la delicatezza nel lodare si distingue da quella che ho procurato di usare negli altri miei componimenti di questo genere.¹⁴⁰

Der Inhalt der meisten Serenaten zeigt sich durchaus ernsthaft, „sinnreich und lehrhaft“. Das Personal solcher Handlungen ist zweifellos einem hoch stehenden Publikum angemessen; dennoch enthalten Vertreter der Gattung vielfach komische Figuren oder Elemente. Die Serenata fällt inhaltlich nicht gänzlich ins Genre der Komödie, dennoch erfüllt sie die Ansprüche der Tragödie nicht vollständig, bzw. sprengt den strengen Rahmen derselben. CALELLA erklärt, dass der festlich-emphatische Charakter der Serenata „eine betont ernste Handlung grundsätzlich ausschloß“ und schreibt weiters:

Der primär feierlich-repräsentative Charakter dieser Componimenti erklärt, warum sie poetologisch meist auf einer »mittleren Ebene« zwischen der Tragik des *Dramma per musica* und der Komik der Buffo-Oper angesiedelt waren.¹⁴¹

Dieser Umstand schlug sich in der musikalischen, sowie der dramaturgischen Gestaltung solcher Werke nieder. CALELLA nennt beispielsweise die „häufige Präsenz einer übernatürlichen Mythologie“, welche eine „Entfaltung des Musikalischen in einem Grade“ gestattete, der in der *Opera seria* nicht erlaubt war:

Der für die Tragédie lyrique grundlegende und selbstverständliche Gedanke, daß sich Götter oder andere Gestalten einer mythischen Welt musikalisch unterhalten, wurde stillschweigend auch für die Dramaturgie einiger Componimenti drammatici als konstitutiv angenommen.¹⁴²

¹³⁷ CALELLA, MICHELE 2004, S. 66.

¹³⁸ Vergleiche dazu die Betrachtung des Gattungsbegriffes in: STOLZ, PETER: „Der literarische Gattungsbegriff. Aporien einer literaturwissenschaftlichen Diskussion. Versuch eines Forschungsberichtes zum Problem der »literarischen Gattungen«“, in: MATTHIAS BRZOSKA (Hrsg.): *Die Geschichte der musikalischen Gattungen*. Laaber 2006, S. 14.

¹³⁹ KANDUTH, ERIKA: „Das Libretto im Zeichen der Arcadia, Paradigmatisches in den Musikdramen Zenos (Pariatis) und Metastasio“, in: ALBERT GIER (Hrsg.): *Oper als Text: romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*. (Studia Romanica 63) Heidelberg 1986, S. 42.

¹⁴⁰ METASTASIO, PIETRO: Brief an Leopoldo Trapassi vom 22. Januar 1746, in: BRUNO BRUNNELLI, Bd. 3, 1951, S. 265.

¹⁴¹ CALELLA, MICHELE 2004, S. 64.

¹⁴² CALELLA, MICHELE 2004, S. 66.

Die Poetiker des 18. Jahrhunderts sind in ihren Beschreibungen, was die musikalische Ausgestaltung der Serenata angeht recht genau. Jedoch gibt es auch hier immer wieder Abweichungen der einzelnen Schriften voneinander, was, wie bereits gezeigt wurde, auf den unterschiedlichen Auffassungen beruht, wie diese Gattung poetologisch nun einzuordnen sei. MATTHESON ist der Ansicht, dass der Hauptcharakter der Serenata die „Zärtlichkeit“ und demnach die Aufführung bei großen „öffentlichen Geprängen“¹⁴³ nicht angebracht sei. Seine Äußerungen bezüglich der musikalischen Realisierung eines solchen Stückes sind daher von anderem Charakter als die Betrachtungen SCHEIBES zu dieser Materie. Dieser entwirft eine Gattung mit großzügigeren Grenzen und schreibt dazu:

Die musikalische Ausführung eines dramatischen Singestückes erfordert keine gemeine Geschicklichkeit. Es sind darzu sehr oft mancherley Arten musikalischer Stücke nöthig: es kommen darinnen verschiedene Charaktere vor; es sind Gemüthsbewegungen, Leidenschaften und allerhand Wirkungen der Natur und der Kunst auszudrücken; und folglich gehören dazu sehr viel Begriffe von verschiedenen Sachen und Umständen und es muß ein Componist eine weitläufige Kenntniß von vielen musikalischen, poetischen und physikalischen Dingen besitzen, wenn er vermögend seyn will, sich in alle Arten und Eigenschaften dieser Stücke vernünftig zu finden, und wenn er nicht in unordentliche Ausschweifungen geraten will.¹⁴⁴

MATTHESON ist ebenfalls der Meinung, Serenaten müssten sorgfältig und eingehend behandelt werden, er wehrt sich gegen eine qualitativ minderwertige Massenproduktion:

Es ist keine Melodie so klein, und kein Stück so groß, ein gewisses Haupt=Abzeichen muß vor andern, und über andre, darin herrschen, und sie von den übrigen deutlich unterscheiden: sonst heißt es wenig oder nichts.¹⁴⁵

Die poetologisch mittlere Ebene der Gattung vermindert nicht die Sorgfalt, welche ein Komponist anwenden sollte um ein solches Stück in Musik zu setzen. Es bedarf einer allgemein guten Schreibart, eine Serenata musikalisch auszusetzen:

Doch sage ich dieses nicht in der Meynung, ob müsse man nicht vornehmlich auf die allgemeine Gattung guter und schlechter Schreibarten sehen. Ich bin vielmehr überzeugt, und ich habe mich auch schon mehr als einmal darüber erklärt, daß uns die Kenntniß derselben die wahren Begriffe mittheilet, wodurch wir vermögend sind, die Eigenschaften der übrigen Schreibarten, die vornehmlich vom Gebrauche einer Musik, von der Zeit und vom Orte, und also von den äußerlichen Umständen, entstehen, gebührend und vernünftig einzusehen und zu unterscheiden.¹⁴⁶

Dies führt zu der speziellen Charakteristik eines mehr kammermusikalischen, ausgearbeiteten oder kunstvollen Stils der Serenata, die für die fürstliche Kammer bestimmt war, was weiter unten genauer besprochen wird.

1.3.2.4. Aufführungsort, Produktionsumstände und Modus der Darbietung

Wie schon erwähnt gliederte sich eine Serenata meist in einen größeren Komplex von Festlichkeiten ein. Ein solches Werk wurde formal in einen breiteren festlichen Zusammenhang

¹⁴³ Vgl. dazu: S. 24 und 48; MATTHESON, JOHANN 1739, S. 217.

¹⁴⁴ SCHEIBE, JOHANN ADOLPH 1745, S. 537.

¹⁴⁵ MATTHESON, JOHANN 1739, S. 217.

¹⁴⁶ SCHEIBE, JOHANN ADOLPH 1745, S. 538.

gesetzt, war also Teil des Festzeremoniells und bot neben dem Unterhaltungszweck vor allem einen Rahmen für die repräsentative Sitzordnung des Fürsten; aber auch inhaltlich hatte ein solches Werk der Repräsentation und Huldigung des Fürsten zu dienen. Bei großen Anlässen wurden auch mehrere solcher Werke hintereinander aufgeführt.¹⁴⁷ Für die kleineren Hoffeste, wie es die Namenstage der Erzherzoginnen waren, wurde nur eine Serenata bestellt, welche sodann in der fürstlichen Kammer aufgeführt wurde; meist handelte es sich dabei, wie auch im vorliegenden Fall um die zweite *Antecamera* im leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg, welcher von Kaiser Karl VI. übernommen worden war. Dies ermöglichte einerseits einen zeremoniellen Unterschied zu den großen Hoffesten, andererseits war eine Aufführung für die Kammer wesentlich billiger und mit geringerem materiellem Aufwand verbunden, was in finanziell angespannten Zeiten von großem Vorteil war.

Jedoch kennen die zeitgenössischen Poetiker durchaus mehr Orte, die sich für die Aufführung einer Serenata eignen. So schreibt SCHEIBE, dass diese Werke...

... bey allerhand Begebenheiten außerhalb des Schauplatzes, in Sälen, in Gärten und in andern, nach Beschaffenheit der Umstände darzu bestimmten Orten aufgeführt werden.¹⁴⁸

Weiter unten ergänzt er:

Soll es ferner in Gärten, in Lustwäldern, auf dem Wasser, oder in Zimmern, abgesungen werden: so muß sich der Dichter gleichfalls darnach bequemen.¹⁴⁹

KRAUSE nennt neben verschiedenen Aufführungsorten auch Anlässe, bei welchen Serenaten vorgeführt wurden und die den jeweiligen Aufführungsort bestimmten:

Im Deutschen aber versteht man, unter dem Nahmen **Drama**, solche Singgedichte, die zwar theatralisch eingerichtet sind, die aber ausserhalb des Theaters, bey allerhand Begebenheiten, in Sälen, Gärten, und andern nach Beschaffenheit der Umstände bestimmten Orten, bey Glückwünsungen, öffentlichen Geprägen, Beförderungen und auf hohen Schulen u.s.w. aufgeführt werden.¹⁵⁰

In NEUMEISTERS poetologischer Schrift findet sich sogar ein definitiver Ausschluss der Serenata vom Theatersaal:

Doch dürfen sie eben auch nicht allemahl das *Theatrum* betreten/ sondern können sich/ welches auch oft geschieht/ als eine Taffel-Music praesentiren.¹⁵¹

Zuletzt sei noch BURNEY zitiert, welcher feststellt:

The secular *cantata* is a species of composition extremely well suited to the chamber, in which fewer parts and great effects, and less light and shade are necessary, than in ecclesiastic or dramatic Music;¹⁵²

¹⁴⁷ DUBOWY, NORBERT 1998, S. 176.

¹⁴⁸ SCHEIBE, JOHANN ADOLPH 1745, S. 530.

¹⁴⁹ Ebd., S. 532.

¹⁵⁰ Hervorhebung entsprechend dem Original: KRAUSE, CHRISTIAN GOTTFRIED 1752, S. 466-467.

¹⁵¹ NEUMEISTER, ERDMANN 1707, S. 337.

¹⁵² BURNEY, CHARLES: *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, IV, London, printed for the Author 1789, S. 140.

Diese große Varianz von örtlichen Aufführungsbedingungen zog eine wenig standardisierte Produktionsweise der Werke nach sich. Dies erklärt auch zum Teil die ungeheure Vielgestaltigkeit der Gattung, sowie die Flexibilität der Benennung. Manchmal wurden provisorische „Theater für einen Tag“ speziell für die Aufführung eines solchen Werkes errichtet, was im Gegensatz zu einfachen Kammerdarbietungen ein großes Aufgebot an Arbeitskräften und Material bedingte.¹⁵³ Auch für Librettisten und Komponisten bedeutete der Auftrag eine Serenata zu verfassen oftmals großen Aufwand. Meist standen sie unter hohem Produktionsdruck, da zwischen Bestellung und Aufführungstermin des Werkes manchmal nur wenige Wochen für die Abfassung desselben blieb.¹⁵⁴ Metastasio macht dies des Öfteren in seinen Briefen deutlich, da er über die Eile schreibt, in welche viele seiner Werke entstanden:

Quella ch'io pretendo da Vostra Eccellenza è la compiacenza di riflettere che questi componimenti sono frettolose esecuzioni di sovrani inaspettati comandi.¹⁵⁵

Oder:

Poco superbo di così piccolo e frettoloso lavoro, io non ne ho né pure conservato copia per me medesimo.¹⁵⁶

In seinem *Il Parnaso confuso* (1765) lässt er die Bedingungen, unter welchen er oft zu arbeiten hatte, in satirischer Weise einfließen¹⁵⁷: Die Musen bekommen von Apollo den Auftrag die Hochzeit Josephs II. und Maria Josephas von Bayern mit ihren Künsten zu verschönern, jedoch solle die Hochzeit bereits am folgenden Tag stattfinden. Diese Nachricht löst am Parnass völlige Verwirrung aus, welche sich letztendlich bis in die Hochzeitsfeier hineinzieht. In einem Brief an seinen Leopoldo Trapassi schreibt er dazu:

La vostra del 2 del cadente consiste in una giudiziosa ma parziale analisi del mio *Parnaso*: il merito del quale (se si vuol che ne abbia) è la fretta, la materia tante e tante volte cantata, ed i terribili ceppi fra' quali si trova un povero scrittore obbligato a vestire attrici di tal riguardo in maniera che possano far uso de' distinti loro doni senza che la maestà se ne risenta. Credetemi che l'impegno è più forte di quello che apparisca. La cosa è riuscita oltre il credibile; rendiamone grazia al padre Apollo, ma non ne esultiamo.¹⁵⁸

Da die Librettisten und Komponisten, wie schon mehrfach angeklungen, mit den Aufführungsbedingungen, sowie dem Anlass vertraut sein mussten, vergaben die Fürsten

¹⁵³ TALBOT, MICHAEL: „Serenata“, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by STANLEY SADIE. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O007473> (3.11.2010).

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ METASTASIO, PIETRO: Brief an Fulvia Clerici Visconti vom 30. Mai 1751, in: BRUNO BRUNELLI, Bd. 3, 1951, S. 643.

¹⁵⁶ METASTASIO, PIETRO: Brief an Anna Francesca Pignatelli di Belmonte vom 3. Dezember 1750, in: BRUNO BRUNELLI, Bd. 3, 1951, S. 596.

¹⁵⁷ TALBOT, MICHAEL: „Serenata“, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by STANLEY SADIE. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O007473> (3.11.2010).

¹⁵⁸ METASTASIO, PIETRO: Brief an Leopoldo Trapassi vom 25. Februar 1765, in: BRUNO BRUNELLI, Bd. 4, 1954, S. 382.

Aufträge für solche Werke meist an regional ansässige Autoren, da sie gerne Einfluss auf das Endprodukt nahmen.¹⁵⁹ Einer der wenigen Librettisten, welcher in der Gattung der Serenata auf internationalem Niveau tätig war, ist Metastasio.¹⁶⁰

Normalerweise wurden vom Hof bestellte Serenaten von Berufssängern der Hofkapelle gesungen. Es gibt jedoch auch den Fall, wie in dem oben genannten Stück *Il Parnaso confuso*, dass ein solches Werk von Amateursängern, meist adeligen Damen, aufgeführt wurde. Im jenem Fall waren die Töchter Maria Theresias, also Erzherzoginnen, die Ausführenden. Dies konnte freilich nur in der kaiserlichen Kammer von Statten gehen, da eine adelige Dame niemals in einem öffentlichen Theater als Sängerin auftreten hätte dürfen. Im höfischen Ambiente jedoch wurden solche Laiendarbietungen nicht nur akzeptiert, sie förderten sogar das Ansehen, wie es ROHR in dem weiter oben zitierten Paragraphen beschreibt.¹⁶¹ Komponist und Librettist hatten sich freilich in ihrer Arbeit am künstlerischen Niveau des jeweiligen Ausführenden zu orientieren, was Metastasio in dem genannten Briefzitat zum Ausdruck bringt.

Zum Aufführungsmodus der Serenata schreibt JOHANN GEORG SULZER in seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* 4 (1794):

Ihr Hauptunterschied von der Oper ist: 1) daß sie nicht mit Action, und nicht mit theatralischen Kleidungen, auch nicht mit abwechselnden Decorationen zuweilen nicht einmal mit eigentlichen Decorationen, aufgeführt wird; [...] Wenn wie bisweilen doch geschieht, auf dem Theater eigentliche Action, theatralische Kleider und veränderte Decorationen vorkommen: so ist ihre Benennung schon uneigentlich, und artet in die Operette aus. Ordentlicher Weise, besonders in Italien, sitzen die Sänger in einem halben Zirkel auf Stühlen auf dem Theater, und der eine, oder die mehreren, welche zu singen haben, stehen auf, so lange als sie singen. In den Werken des Metastasio findet man von allen Arten derselben, eigentlichen sowohl als uneigentlichen, gute Beispiele.¹⁶²

SULZER definiert hier die Aufführungsweise einer Serenata als konzertant, ohne jegliche theatralische Elemente. Doch schwächt er diese strikte Abgrenzung wieder ab, indem er zugesteht, dass es oftmals Mischformen zwischen szenisch-theatralischer Darstellung und rein konzertantem Vortrag gab. Diese Mischformen gehören für ihn jedoch nicht mehr zur eigentlichen Gattung der Serenata, sondern „arten“ schon in den Bereich der Oper aus. SCHEIBE betrachtet dies von einem anderen Blickwinkel; er geht von einer „kleinen Oper“ aus, der es an gewissen Elementen „mangelt“:

Ungeachtet ein solches Drama entweder gar nicht, oder doch nur sehr selten auf die Schaubühne kömmt, und die Sänger also nicht in ihrer gehörigen dramatischen Kleidung erscheinen, und folglich auch nicht dem Gedichte das vorstellen, was sie singen: so muß es doch aufs genaueste so eingerichtet werden, daß es gespielt werden kann; [...] So

¹⁵⁹ TALBOT, MICHAEL. „Serenata“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25455> (3.11.2010).

¹⁶⁰ TALBOT, MICHAEL: „Serenata“, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by STANLEY SADIE. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O007473> (3.11.2010).

¹⁶¹ Vgl. Kapitel 1.2., S. 16; ROHR, JULIUS BERNHARD VON 1728, S. 511.

¹⁶² SULZER, JOHANN GEORG: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 4, Leipzig 1794, S. 369.

ist daher ein solches Drama gleichsam eine kleine Oper, und etwa mit dem letzten Aufzuge eines ordentlichen Singspiels zu vergleichen, dem also nichts mehr, als eine Schaubühne und die Verkleidung der Sänger mangeln.¹⁶³

Bei Kammerdarbietungen war es keine Seltenheit, dass die Sänger aus ihren Stimmbüchern vortrugen, was den Vorteil hatte, dass die Musik wesentlich komplexer gestaltet, der Text literarisch anspruchsvoller sein konnte, als dies bei einer Oper der Fall sein durfte.¹⁶⁴ Dort war auswendig zu singen und obendrein Interaktion und Aktion zu verwirklichen. Einen weiteren bedeutenden Unterschied zur Oper nennt SCHEIBE, nämlich die gleichzeitige Präsenz aller Sänger auf der Bühne:

Da aber ein solches Drama gleichsam nur der letzte Aufzug einer Oper ist, weil die Entwicklung am Ende allemal folget, diese Stücke auch sehr selten auf der Schaubühne, sondern ohne Verkleidung der Sänger anderwärts aufgeführt werden: so ist annoch eine Regel zu beobachten, die dieser Umstände wegen von besonderer Nothwendigkeit ist. Man soll nämlich die Hauptpersonen eines solchen dramatischen Stückes nicht wieder abgehen lassen, sondern wie sie nach einander kommen, so müssen sie auch bis zum Ende bleiben. Es wäre denn, daß der Dichter auf eine ganz deutliche Art bemerkte, daß es gleichsam die Umstände der Fabel, oder des Zusammenhanges erfordern, daß sich die eine oder andere Person entfernte.¹⁶⁵

Ein wesentliches Kennzeichen der Serenata des 18. Jahrhunderts ist also eine nicht szenische Aufführung. Trotzdem war es möglich, dass die Sänger mittels Gesten interagierten, oder ihre Darbietungen kostümiert vor einem szenischen Bühnenbild sitzend oder stehend zum Besten gaben.¹⁶⁶ Zur Situation der Werke Metastasios in Wien schreibt TALBOT:

It is observable in Metastasio's Viennese serenatas, where the *azioni teatrali* and *feste teatrali* seem, from the available information, always to have received some form of staging, whereas the *componimenti drammatici* (as well as the works entitled «cantata» or «componimento») were performed more simply in private apartments.¹⁶⁷

Da Serenaten meist für einen speziellen Anlass in Auftrag gegeben wurden und lediglich einem begrenzten Publikum zugänglich waren, wurden Libretti der Werke selten vervielfältigt oder gar als Druck veröffentlicht. Metastasio stellt hier eine Ausnahme dar: seine Libretti wurden noch zu Lebzeiten des Dichters in Gesamtausgaben seiner Werke publiziert. Partituren wurden allerdings meist ebenso wenig gedruckt oder verbreitet, da Libretti bei Wiederverwendung ohnehin bearbeitet und neuvertont wurden. So waren die Vertonungen von Serenaten-Texten als anlassgebundene Werke ein äußerst kurzlebiges Genre. Handschriftliche Überlieferungen

¹⁶³ SCHEIBE, JOHANN ADOLPH 1745, S. 531.

¹⁶⁴ TALBOT, MICHAEL. „Serenata“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25455> (3.11.2010).

¹⁶⁵ SCHEIBE, JOHANN ADOLPH 1745, S. 535.

¹⁶⁶ Im 17. Jahrhundert wurden solcher Art Werke teilweise noch auf großen Opernbühnen mit Einsatz der Bühnenmaschinerie gespielt, wie es bei *Il pomo d'oro* der Fall war. Vgl. dazu: TALBOT, MICHAEL: „Serenata“, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by Stanley Sadie. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O007473> (3.11.2010).

¹⁶⁷ TALBOT, MICHAEL 1999, S. 76.

wurden jedoch oft als Widmungsexemplare oder in kunstvollen Sammelbänden aufbewahrt. SCHIPPERGES sieht dies als „Ausweis der gesellschaftlichen Kreise, denen sie dienten“¹⁶⁸.

1.3.2.5. Musikalische Parameter

Wie bereits mehrfach angeklungen, bewegt sich die musikalische Poetik der Serenata zwischen den Grenzen verschiedener Gattungen, vor allem der Kantate, dem Oratorium und der Oper. Jedoch ist, wie TALBOT bemerkt, die Serenata nicht eine Kreuzung verschiedener musikalischer Gattungen, sondern ist vielmehr eigenständig und teilt gewisse Merkmale mit diesen benachbarten Formen.¹⁶⁹ In der Vertonung eines Serenaten-Textes überlagern sich also Elemente, welche in Oper, Oratorium und Kantate ebenfalls zu finden sind. SCHEIBE spricht in diesem Zusammenhang von „Kammerstyl“ und „theatralischem Styl“, welche gleichermaßen zu beachten sind:

Insonderheit kömmt es auf eine ordentliche und wohl überlegte Schreibart an. Es ist nicht allein der allgemeine Kammerstyl¹⁷⁰, noch auch die Schreibart, von welcher ich bey den einfachen und kleinen Cantaten geredet habe, was man bey einem solchen Drama zu merken hat; [...]. Da ein solches Stück, in Ansehung der Poesie, auf theatralische Art eingerichtet wird: so ist auch zugleich zu schließen, daß man in der musikalischen Ausarbeitung desselben allerdings auch auf den theatralischen Styl zu sehen habe. So sind folglich im Drama der Kammerstyl, und der theatralische Styl sehr genau mit einander verbunden. Beyde Schreibarten müssen ihre Schönheiten alle darreichen, und aus beyden wird man am besten die eigentliche Stärke einer starken dramatischen Cantate erhalten.¹⁷¹

a. „Kammerstyl“: Ähnlichkeiten mit Kantate und Oratorium

Serenaten wurden üblicherweise unter ähnlichen Bedingungen aufgeführt wie Kantaten. Nicht nur Funktion, Aufführungsort, sowie das Publikum war vielfach dasselbe, auch die Aufführungsweise korrespondierte oftmals. Möglicherweise kommt daher auch die „informelle“ Bezeichnung der Serenata als *Cantata*¹⁷², wie sie in der zeitgenössischen Poetik ja des Öfteren zu finden ist. Was die musikalische Gestaltung der Serenata betrifft, verweisen viele Autoren auf die Ausführungen, welche unter der Kategorie *Cantata* abgehandelt wurden. SCHEIBE schreibt beispielsweise:

Weil ich bereits in der Beschreibung der epischen Cantaten auch die Compositionsart derselben erläutert habe: so habe ich insbesondere hiervon nichts weiter auszuführen, als nur zu erinnern, daß alle daselbst angegebene Anmerkungen auch allhiert in Acht zu nehmen sind. Es wird also das vier und fünfzigste Stück hierher gehören. Auch können alle Anmerkungen, welche sich bereits in vorigen Blättern von den Cantaten insbesondere befinden, mit zu Hülfe genommen werden; weil man doch die Eigenschaften einer Schreibart nach allen ihre Abtheilungen kennen muß, wenn

¹⁶⁸ SCHIPPERGES, THOMAS 1994ff., Sp. 1310.

¹⁶⁹ Vgl. dazu: TALBOT, MICHAEL 1999, S. 78-79.

¹⁷⁰ SCHEIBE, JOHANN ADOLPH 1745, S. 537.

¹⁷¹ Ebd., S. 538.

¹⁷² TALBOT, MICHAEL 1999, S. 79.

man darinnen arbeiten will. Endlich wird man sich auch noch an die vornehmsten Hauptregeln erinnern, durch welche sich diese Schreibart von den andern Schreibarten unterscheidet.¹⁷³

Unter der Kategorie *Cantata* erklärt SCHEIBE die Schreibart des Kammerstils folgendermaßen:

Es hat aber, wie bekannt, ein Componist in der ersten Gattung epischer Cantaten mit Arien, Chören, Recitiven und dergleichen zu thun. Er hat auf die Abwechselung der Singstimme zu sehen. Er hat den Inhalt der Worte zu beobachten. Er muß auch durchgehend auf eine lebhaft und ungezwungene Schreibart sehen, und zugleich den Instrumenten das Ihrige geben.¹⁷⁴

Bei der „Abwechselung der Singstimme“ sei es wichtig, eine neue Singstimme nur einzuführen, wenn es der Text erlaube, jedoch solle von einem Sänger auch nicht zu viel auf einmal gesungen werden. Vor allem aber muss die Stimme stets zum Inhalt des Textes passen. SCHEIBE schließt mit einer Erklärung darüber an, welche Stimmgattung sich für welchen Inhalt eignen würde, damit es „natürlich erscheine“.¹⁷⁵ Bei epischen Cantaten, die von mehreren Personen gesungen werden, sei die „Abwechselung der Stimmen“ leicht. Allerdings müsse man auch hier beachten, dass die Singstimme zu dem Charakter der jeweiligen Person des Gedichtes passe. Hierbei wären die Regeln der „theatralischen Schreibart“ zu beachten, für welche man das Kapitel über die Oper zu Rate ziehen müsse.¹⁷⁶ SCHEIBE setzt an dieser Stelle hinzu:

... daß man in Kammermusiken bey der Ausdrückung der Charaktere mehr Freyheit hat, der Stärke der Musik zu folgen, als in theatralischen Stücken. Da man überhaupt im Kammerstyl mehr auf eine völlige und starke Instrumentalarbeit sieht: so kann man auch folglich den Instrumenten¹⁷⁷ mehr als im theatralischen Styl zu arbeiten geben. Man muß also den Ausdruck der Sachen, den Charakter der Personen, und dergleichen mehr in die Melodie der Singestimmen, als auf die Instrumentalbegleitung derselben legen: doch kann man auch die Singestimmen mit einer größern Freyheit, als auf der Schaubühne, kräuseln lassen; weil es doch die Mode einmal mit sich bringt, daß die Sänger und Sängerinnen allerhand ausschweifende Figuren mit ihren Kehlen machen sollen. Man hüte sich aber hierbey, daß man in denen Stellen, in welchen der Poet redet, keine überflüssige und weitläufige Figuren anbringt: weil es keine Eigenschaft eines Geschichtschreibers ist, mit weithergesuchten rhetorischen Blumen, Metaphoren, künstlichen Wortspielen, und mit andern erzwungenen Zierrathen seine Erzählungen auszuspielen.¹⁷⁸

Der Ansicht, dass Stücke im Kammerstil schwieriger und virtuoser gestaltet werden können, als dies im theatralischen Stil möglich wäre, ist auch MATTHESON:

Ihre [der Cantaten] übrige Einrichtung aber erfordert mehr nettes und künstliches, als die theatralische Arbeit überhaupt: denn, weil diese auswendig gelernt werden muß; die Cantaten hergegen vom Papier abgesungen und zum Kammer=Styl gerechnet werden, so siehet ein ieder die Ursache leicht.¹⁷⁹

Da Serenaten vom Blatt gesungen werden konnten und keine szenische Aufführung erfuhren, durften sie also eine wesentlich schwieriger auszuführende Gesangspartie aufweisen, als dies bei

¹⁷³ SCHEIBE, JOHANN ADOLPH 1745, S. 539.

¹⁷⁴ Ebd., S. 503.

¹⁷⁵ Ebd., S. 504-505.

¹⁷⁶ Ebd., S. 508.

¹⁷⁷ Ebd., S. 508.

¹⁷⁸ Ebd., S. 509.

¹⁷⁹ MATTHESON, JOHANN 1739, S. 214.

Opern üblicherweise der Fall war. Durch die Kammeraufführung wurde die musikalische Dimension ja auch viel unmittelbarer erlebt, als auf einer Bühne durch die dramatische Aktion bereichert. MATTHESON zieht dazu einen interessanten Vergleich:

§. 28. Wer jemahls eine Opern=Mahlerey von Kamphusen, Queerfeld oder Fabris bey Tage gesehen, und zugleich eine Landschaft von Berghem, Potter, Mirefeld oder Verdion dagegen gehalten hat, der kan sich ein gutes Bild des Unterschieds zwischen dramatischen Auftritten und Kammer=Cantaten machen. Die ersten sind gut in der Ferne, und erfordern eigene Künste; die andern aber gefallen in der Nähe. Die Pinsel sind sehr ungleich; doch ieder nach seiner Art löblich.¹⁸⁰

Was die Anlage des Stückes und die Einteilung des Textes in verschiedene Satzarten betrifft, so SCHEIBE, müsse sich der Komponist an den Inhalt der Worte halten. Der Text müsse bestimmen, ob man ihn für einen Chor, ein Duett oder ein Terzett verwenden dürfe. Vor allem die Anfangsarie dürfe nur dann als Chor gesetzt werden, wenn sich der Text dafür eigne.¹⁸¹ Ebenso müsse die Instrumentierung der einzelnen Stücke mit dem Text korrespondieren und diesen bestmöglich ausdrücken. Die Begleitung der Rezitative müsste dies ebenso beachten, da man „die nachdrücklichsten Stellen“ als *Accompagnato* setzen solle:

Ein wohlangebrachtes Accompagnement im Recitativ ist allemal sehr einnehmend, und kann die Aufmerksamkeit der Zuhörer ungemein ermuntern. Das ganze Stück selbst wird durch eine solche Veränderung erhoben und lebhafter gemacht; auch die oftmals sehr rührenden und starken Gedanken eines Recitativs sind durch nichts anders gehörig auszudrücken, und rührend und erhaben zu machen.¹⁸²

Zum Gebrauch der Formen Arie und Rezitativ in einer *Cantate* bemerkt MATTHESON, dass es nicht gut sei, ein solches Stück mit einem Rezitativ zu beenden, „es geschähe denn in besondern Fällen, da man ganz unvermuthlich abbrechen, und eben dadurch die Zuhörer auf eine angenehme Art überraschen wollte.“¹⁸³ Außerdem schließt er an:

§. 27. Es müssen dannenhero die Cantaten sowol an Arien, als Recitativen fleißig, reinlich und bedächtlich ausgearbeitet werden; einen saubern, ausnehmenden und merckwürdigen General=Baß führen; lauter ausgesuchte, nachdenckliche Erfindungen aufweisen, und nicht zu lange währen. Diejenige Einrichtung der Cantaten, woselbst mit einer Arie angefangen, mit der andern das Mittel erfüllet, und mit der dritten geschlossen wird, ist die gefälligste. Die Untermischung des Recitativs verstehet sich. Wiewol auch ein anfangender Recitativ, wenn er nachdrücklich geräth, bisweilen mehr Aufmerksamkeits verursacht. Am Ende thut er aber, wie gesagt, nur auf eine gewisse Art, gute Wirkung.¹⁸⁴

Zu der Gestaltung der Chöre bemerkt SCHEIBE:

In den Chören muß ferner eine gute fließende und deutliche Melodie seyn. Diese muß aber auch durch eine starke durchdringende und oftmals prächtige Harmonie begleitet und erhoben werden. Contrapuncte und Fugen schicken sich aber allhier gar nicht. Man kann aber dennoch in einigen Chören eine bündige und wohlausgearbeitete Nachahmung, und also Fleiß und Arbeit blicken lassen. Vornehmlich ist es gut, wenn man etwan ein Paar Hoboen, Flöten und

¹⁸⁰ Ebd., S. 215.

¹⁸¹ SCHEIBE, JOHANN ADOLPH 1745, S. 505.

¹⁸² Ebd., S. 506.

¹⁸³ MATTHESON, JOHANN 1739, S. 214.

¹⁸⁴ Ebd., S. 214.

Waldhörner dann und wann hervorragen läßt. Die Violinen müssen immer ein angenehmes Geräusche hören lassen, und mit den concertierenden Instrumenten sinnreich abwechseln;¹⁸⁵

Jedoch müsse man darauf achten, die Singstimmen nicht mit dem Klang der Instrumente zu überlagern, sodass sie deutlich hörbar und der Text verständlich bleibe. Er weist darauf hin, dass es von Vorteil sei, die Singstimmen oktaviert dieselbe Melodie singen zu lassen, da dies auch starke Instrumentalklänge übertönen könne.¹⁸⁶ Solcher Art Chöre würden sich nach SCHEIBE für verschiedene Gattungsformen eignen:

Es sind aber diese Art Chöre nicht nur in Kammermusiken zu gebrauchen; selbst in Kirchen- und theatralischen Stücken, vornehmlich aber in geistlichen Oratorien werden sie mit guter Wirkung und großem Nutzen anzuwenden seyn.¹⁸⁷

Das bedeutet, die Schreibart eines Chores, wie hier dargelegt, gehört nicht nur zum „Kammerstyl“, sonder vielmehr zur allgemeinen „guten Schreibart“, wie SCHEIBE immer wieder betont. Dies gilt auch für die Gestaltung von Rezitativ und Arie. In der Tat spielt der *Coro* in der Gattung der *Serenata* eine große Rolle. Meist wurde er von den Solisten der Hauptrollen im Ensemble gesungen¹⁸⁸; trotzdem finden sich in etlichen *Serenaten* (auch für Wien) Chöre, die von einem separaten Chor gesungen wurden, nicht also von den Hauptrollen.¹⁸⁹ Die verschiedenartige Einsetzung der Chöre in der *Serenata* spiegelt sich in KRAUSES Ausführungen wider:

Die Chöre können, wie man will, bleiben und abgehen, oder sich mit einander vereinigen. Die sinnreiche Abwechslung derselben, giebt einem solchen Singstücke viel Lebhaftigkeit. Man kann so gar die Hauptpersonen mit einem Gefolge, mit einem besondern Chor einführen. Die Chöre können sich auch wechselweise hören lassen.¹⁹⁰

Gelegentlich kommen auch größere Ensemble-Szenen vor, welche von Chor-Refrains unterbrochen werden; für CALELLA scheinen sie „typisch für dieses Genre“ zu sein; jedoch können solche Chor-Szenen sowohl am Anfang, in der Mitte oder am Ende eines Stückes stehen: sind also „nicht immer mit einer Finale-Funktion“¹⁹¹ verbunden.

Ein weiteres Merkmal der *Serenata* ist, dass viele der Werke in einem Stück, ohne szenische Unterbrechungen aufgeführt wurden, wie dies bei Oratorien der Fall ist. BURNEY benutzt für die Gattung der *Serenata* zwar den Begriff „secular cantata“, doch rückt er die *Serenata* eher in die Nähe des Oratoriums:

The secular *cantata* is a species of composition extremely well suited to the chamber, in which fewer parts and great effects, and less light and shade are necessary, than in ecclesiastic or dramatic Music; [...] Cantatas of considerable

¹⁸⁵ SCHEIBE, JOHANN ADOLPH 1745, S. 506.

¹⁸⁶ Ebd., S. 506-507.

¹⁸⁷ Ebd., S. 507.

¹⁸⁸ TALBOT, MICHAEL. „Serenata“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25455> (3.11.2010).

¹⁸⁹ TALBOT, MICHAEL 1999, S. 75.

¹⁹⁰ KRAUSE, CHRISTIAN GOTTFRIED 1752, S. 470.

¹⁹¹ CALELLA, MICHELE 2004, S. 67.

length, accompanied by a numerous band are usually performed in Italy on great occasions of festivity: [...] cantatas were sung at Rome and Venice equal in length to an opera. But these differ essentially from what is usually meant by a cantata of monologue for a single voice, consisting of short recitatives, and two or three airs at most; as they are occasional poems in which several singers are employed; but though in dialogue, they are performed, like oratorios, without change of scene, or action.¹⁹²

Der von BURNEY hier angesprochene Umstand, Serenaten würden ohne Szenenwechsel aufgeführt, trifft in der Tat auf einen großen Teil der Kompositionen dieser Gattung zu. Die Tatsache, dass die Sänger nicht mehr abgehen durften, sondern bis zum Ende des Stückes bleiben mussten, erklärt, weshalb sich in den meisten Partituren hierfür keinerlei Regieanweisungen finden. Serenaten wurden meist weder in Szenen, noch in Akte geteilt, was zu einer größeren Freiheit des Einsatzes der verschiedenen Satzarten Arie, Rezitativ etc. führte.¹⁹³ SCHEIBE unterscheidet die Serenata von Oper folgendermaßen:

Sie ist auch weit kürzer, und weder in Handlungen, oder Aufzügen, noch in Auftritte, abgetheilt.¹⁹⁴

Dennoch finden sich Regieanweisungen und Szenenteilungen in einigen Stücken Metastasio. TALBOT erklärt dies damit, dass manche dieser Werke für die Aufführung auf einer Theaterbühne geschrieben wurden. Für das Vorhandensein dieser Parameter in manchen Werken, macht er aber auch einen generellen Trend des 18. Jahrhunderts verantwortlich, Vokalmusik zu theatralisieren und in Richtung Oper zu entwickeln.¹⁹⁵ Überhaupt schreibt er die Verwendung des, wie SCHEIBE es nennt, „theatralischen Stils“ in Gattungen wie Kammerkantate und Serenata einem Prozess der generellen ‘operatization’ zu;¹⁹⁶ opernhafte Elemente wurden in nicht dramatische Formen aufgenommen und überlagerten diese teilweise. Den vier frühen Serenaten Metastasio für Neapel fehlen diese szenischen Elemente ebenso, wie der Serenata *La contesa de’ numi*, welche für Rom bestimmt war. TALBOT sieht hierin Metastasio Eingehen auf die speziell italienische Serenata-Tradition.¹⁹⁷

Wo die meisten der zeitgenössischen Poetiker die Serenata lediglich in die Nähe des Oratoriums rücken, ordnet KRAUSE diese sogar als Untergattung ein:

Man nennt sie auch weltliche Oratorien, und sie können Aubaden oder Morgenmusiken, und Serenaten seyn. [...] und daher pflegen auch jene aus mehr Stimmen als diese zu Bestehen. Ja man könnte einer Musik von einer Stimme schon den Nahmen Serenate geben.¹⁹⁸

¹⁹² BURNEY, CHARLES 1789, S. 140-141.

¹⁹³ TALBOT, MICHAEL 1999, S. 73.

¹⁹⁴ SCHEIBE, JOHANN ADOLPH 1745, S. 530.

¹⁹⁵ TALBOT, MICHAEL 1999, S. 73.

¹⁹⁶ Ebd., S. 79.

¹⁹⁷ Ebd., S. 73.

¹⁹⁸ KRAUSE, CHRISTIAN GOTTFRIED 1752, S. 467.

KRAUSE betont, dass Serenaten jedoch im Gegensatz zu Oratorien eine wesentlich geringere Besetzung aufweisen; hierin folgt er MATTHESON, welcher dies in ähnlicher Weise den inhaltlichen Unterschieden der Gattungen zuschreibt:

Jenen Händeln [Glückwünsungen, öffentliche Gepränge, Beförderungen auf hohen Schulen, Staats- und Regiments=Sachen] dienen die Oratorien und Aubaden oder Morgen=Musiken allerhand Art, und führen eine prächtige hochtrabende ermunternde Eigenschaft, in weltlichen Materien, zum besondern Abzeichen, [...]. Derowegen haben auch die Oratorien mehr Stimmen nöthig; da es hergegen bey den Serenaten gar wol ein Solo, oder nur ein paar Sänger bestellen können; welches ein abermahliges gutes Abzeichen ist.¹⁹⁹

Betrachtet man die Serenata jedoch als Gattung, welche nicht nur „der Zärtlichkeit dient“, so trifft man auf Werke, welche durchaus größer besetzt sind. Wie bereits geschildert, ist auch die fehlende szenische Aufführung ein Kennzeichen beider Gattungen – sowohl der Serenata als auch des Oratoriums. Ein Merkmal der Serenata, auf Grund dessen sie vor allem mit dem weltlichen Oratorium assoziiert wurde, wird von SULZER beschrieben:

Ihr Hauptunterschied von der Oper ist: [...] daß sie nicht so ausführlich und lang ist, als eine Oper, sondern gemeinlich nur aus zwey Abtheilungen besteht... Ist die Materie aus der Bibel, oder sonst aus der geistlichen Geschichte; so heißt sie Oratorium.²⁰⁰

Die Teilung der Serenata in zwei Abschnitte (ital. *parti*) stellt sie poetologisch in die Nähe des Oratoriums, wohingegen sowohl Oper als auch Kantate diese Teilung nicht kennen. Dessen ungeachtet gibt es viele Serenaten, die keine Teilung aufweisen und folglich in einem Stück vorgetragen wurden. TALBOT ergänzt, dass bei Metastasio eine Teilung in *parti* lediglich auf die für Italien verfassten Werke zutrifft. Die Stücke für Wien sind in der Regel nicht geteilt, mit Ausnahme von *L'Atenaide* und *Partenope*. TALBOT erklärt dies mit unterschiedlicher lokaler Praxis; in Wien war es weniger üblich, Serenaten zu teilen.²⁰¹ Wurden Pausen im Vortrag gemacht, hatte dies meist praktische Gründe: Im Gegensatz zum Oratorium, dessen Unterbrechung verwendet wurde, um eine Predigt unterzubringen, wurden in der Pause einer Serenata Erfrischungen serviert.²⁰² Um eine Serenata teilen zu können, bedurfte es einer gewissen Länge des Stückes; lange Werke mussten jedoch nicht unbedingt geteilt werden.²⁰³ Auch inhaltlich bindet sich die Serenata an die Gattung des Oratoriums: oft ist die Handlung allegorisch, inkludiert Personifizierungen und verwendet Anspielungen auf den aktuellen Anlass.²⁰⁴ Inhaltliches soll aber erst in einem späteren Kapitel näher untersucht werden.

¹⁹⁹ MATTHESON, JOHANN: *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg, Herold 1739, S. 217.

²⁰⁰ SULZER, JOHANN GEORG 1794, S. 369.

²⁰¹ TALBOT, MICHAEL 1999, S. 73-74.

²⁰² TALBOT, MICHAEL: „Serenata“, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by STANLEY SADIE. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O007473> (3.11.2010).

²⁰³ Vgl. dazu: TALBOT, MICHAEL 1999, S. 74.

²⁰⁴ Ebd., S. 79.

b. „Theatralischer Styl“: Ähnlichkeiten mit der Oper

Auch mit der Oper teilt die Serenata gewisse Eigenschaften. Wie SCHEIBE²⁰⁵ erklärt auch KRAUSE, dass:

...ein solches Drama gleichsam nur der letzte Auftritt einer Oper ist, und diese Stücke selten auf der Schaubühne, sondern ohne Verkleidung der Sänger anderwärts aufgeführt werden;²⁰⁶

NEUMEISTER verschiebt die Erklärung der musikalischen Gestaltung einer Serenata auf die Ausführungen über die Oper:

Das meiste/ so darbey wird zu erinnern seyn/ muß in die *Section* von *Operen* versparet werden/ weil das gröste Theil aus denselben *Fontibus* fließet.²⁰⁷

Auch SCHEIBE tut dies, indem er die Serenata als Gattung beschreibt, in welcher sich „Kammerstyl“ und „theatralischer Stil“ vereinen, wie bereits gezeigt wurde. Dabei jedoch kann es je nach Stück zu unterschiedlichen Gewichtungen kommen:

Es ist aber dem ungeachtet das Wesen des Kammerstyls zu einem solchen Drama höchstmöthig. Ich will zwar nicht sagen, daß alle Dramata dasselbe nöthig haben; denn man verfertigt auch einige ganz allein nach der theatralischen Schreibart.²⁰⁸

Besonders wichtig ist ihm in der kombinierten Verwendung der beiden Stile die Berücksichtigung von Natürlichkeit und Vernunft, wobei die theatralische Schreibart ihm hierfür geeigneter erscheint:

Und so wird also die eigentliche Schreibart, die zu diesen Stücken gehöret, am besten aus den theatralischen Stücken zu erkennen seyn; weil diese insonderheit den natürlichen Ausdruck aller Sachen zum Gegenwurfe haben, und weil sie folglich der Beschaffenheit²⁰⁹ der Gemüthsbewegungen, und der Eigenschaft der Charaktere am nächsten kommen.²¹⁰

Wie im Kammerstyl betont SCHEIBE auch im theatralischen Styl, dass die musikalische Gestaltung stets den Charakter der jeweiligen handelnden bzw. singenden Personen widerspiegeln müsse. Dies gilt im Besonderen auch für die Gestaltung der Chöre: Der Klang müsse sich an Stimmung und Funktion des jeweiligen Chores orientieren, wobei eine Differenzierung durch unterschiedliche Besetzungen zu erzielen sei. Auch auf den Text müsse die Vertonung Rücksicht nehmen und ernste nachdenkliche Stellen entsprechend ihrem Inhalt ausdrücken:

Der Gesang muß deutlich, und ohne sonderbare Auszierung seyn. Wiederholungen können nicht sonderlich statt finden, sie müssten denn auf solche Art geschehen, daß sie den ganzen Verstand erklärten, und den Zuhörern geschickt und sinnreich einschärften.²¹¹

²⁰⁵ Vgl. Kapitel 1.3.2.4., S. 35; SCHEIBE, JOHANN ADOLPH 1745, S. 531.

²⁰⁶ KRAUSE, CHRISTIAN GOTTFRIED 1752, S. 469.

²⁰⁷ NEUMEISTER, ERDMANN 1707, S. 338.

²⁰⁸ SCHEIBE, JOHANN ADOLPH 1745, S. 539.

²⁰⁹ Ebd., S. 538.

²¹⁰ Ebd., S. 539.

²¹¹ Ebd., S. 540.

Also begegnet uns hier wieder das Ideal von Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit. Selbiges gilt auch für das Rezitativ:

Folgende kleine Anmerkungen werden aber annoch bey den dramatischen Stücken zu bemerken seyn. Das Recitativ soll frey und ganz theatralisch seyn. Die Charaktere der Personen sollen sich deutlich unterscheiden;²¹²

Was Arie und Rezitativ betrifft, ist die *Serenata* der *Opera seria* recht ähnlich: Der letzteren war gerade durch Metastasios reformatorisches Wirken eine strikte formale (poetisch-musikalische) Trennung von Arie und Rezitativ, sowie ein strenges Alternieren dieser Formen auferlegt. Auch die *Serenata* kennt diese formale Trennung, doch ist die alternierende Anlage aufgrund der lockereren Szenengestaltung nicht so ausgeprägt wie in der Oper.

Trotzdem herrschten in Anlage und Komposition einer *Serenata* auch große Unterschiede zur *Opera seria*: Dort nämlich wurde ein *Accompagnato*-Rezitativ für Stellen aufgespart, an denen gesteigerter Ausdruck von Nöten war oder dramaturgisch bedeutungsvolle Ereignisse stattfanden. Besonders Metastasio wollte sicherstellen, dass das *Accompagnato* sparsam und wohldosiert zum Einsatz gebracht wurde:

Für *Attilio Regolo* schlug Metastasio Hasse vor, im ersten und zweiten Akt je zwei, im dritten aber nur eines, als tragischen Schluß, zu komponieren, um die Wirkung des *Accompagnato* nicht zu verflachen. Das Bemühen späterer Komponisten [...], die Rezitative durch häufige *Accompagnati* zu beleben, kam in Metastasios Augen eher einer Nivellierung, einer Zurücknahme jener Höhepunkte gleich.²¹³

Für die *Serenata* scheint diese Vorschrift nicht gegolten zu haben, da es in vielen Stücken sogar zu einer Häufung von *Accompagnati* kommt. Dadurch herrschte dramaturgisch größere Freiheit, als in der *Opera seria*. Auch die Rollenverteilung der *Serenata* wich häufig von den Regeln des *Dramma per musica* ab. Zwar war die Besetzung grundsätzlich derjenigen einer Oper sehr ähnlich, doch wurde oft nicht zwischen Haupt- und Nebenrollen unterschieden, wodurch die Sänger keiner Hierarchie unterstanden, sondern gleichwertig behandelt wurden. In solchen Werken hatten somit sämtliche Personen exakt gleich viele Arien zu singen, wie beispielsweise in Metastasios *La contesa de' numi*. Je kleiner die Besetzung, umso mehr wurde eine solche „Symmetrie“ der Singstimmen bevorzugt.²¹⁴ Manchmal wurden die Arien in „Runden“ angeordnet, indem jeder Sänger eine Arie zu singen hatte, bevor die nächste Runde begann, in der jedoch die Reihenfolge der Sänger variiert wurde.²¹⁵

Serenaten waren generell viel kürzer als Opern; ihre Länge orientierte sich an der Anzahl der Personen. TALBOT fixiert den Durchschnitt bei fünf bis sechs geschlossenen Nummern

²¹² Ebd., S. 540.

²¹³ DAHLHAUS, CARL (Hrsg.): *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 5), Laaber 1985, S. 80.

²¹⁴ TALBOT, MICHAEL 1999, S. 75.

²¹⁵ TALBOT, MICHAEL: „Serenata“, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by STANLEY SADIE. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O007473> (3.11.2010).

(Arien, Chöre, Duette) pro Hälfte; also zehn bis zwölf Nummern pro Serenata. Als Beispiel für ein extrem kurzes Stück nennt er Metastasios *La rispettosa tenerezza* (1750, vertont von Reutter) mit nur einer einzigen geschlossenen musikalischen Nummer; als besonders langes Stück erwähnt er *Il nascimento de l'Aurora* (1710, vertont von Albinoni) mit fünfundzwanzig geschlossenen Nummern, beide Serenaten sind ohne Teilung.²¹⁶

Wohl am nächsten kommt die Serenata dem Genre der Oper auf dem Gebiet der Orchesterbegleitung.²¹⁷ SCHEIBE schreibt zur Instrumentierung der Serenate:

Ferner soll man die Instrumentalbegleitung, so viel möglich, vollstimmig einrichten, und also auf eine nachdrückliche und reine Harmonie sehen, doch daß die Singestimmen nicht unvernünftig werden.²¹⁸

Wie in den Erklärungen zum „Kammerstyl“ unterstreicht der Poetiker auch hier die Bedeutung des Textverständnisses, welche durch die Orchesterbegleitung nicht gefährdet werden dürfe. Dennoch müsse der Instrumentalpart einer Serenata ordentlich ausgearbeitet sein, in den Arien dürfe der Komponist konzertierende Instrumente zum Einsatz kommen lassen:

Eine sinnreiche, deutliche und vollstimmige Begleitung, welche zugleich wenig Künsteleyen in sich fasset, wird von besonderm Nutzen seyn; die Arien ausgenommen, zu welchen man concertirende Instrumente gesetzt hat. Dergleichen Arien müssen auf eine fleißige und durchdringende Art ausgearbeitet werden. Die Instrumente müssen mit der Singestimme sinnreich und angenehm streiten. Das Ohr und der Verstand müssen so wohl, als die Instrumente, das Ihrige bekommen. Nichts muß vergessen werden, was eine solche Arie erheben, und dem Zuhörer, er mag sie beurtheilen, wie er will, angenehm und beliebt machen kann.²¹⁹

Der kompositorische Stil einer Serenata, steht also trotz einer Teilung in „Kammerstyl“ und „theatralischen Stil“, welche in der zeitgenössischen Poetik zu finden ist, dem musikalischen Stil der Oper sehr nahe. Dies bedeutet, dass sowohl dieselben Techniken angewendet wurden, als auch einzelne Stücke sehr leicht das Genre wechseln konnten. Ebenso erinnert die häufige Präsenz einer *Sinfonia* in Serenaten an die Gattung der Oper.²²⁰ Teilweise konnten die zur Aufführung einer Serenata verpflichteten Orchester sehr große Dimensionen erreichen, besonders wenn der Auftraggeber die Darbietung nutzte, um seinen Reichtum zu demonstrieren und seine Macht unter Beweis zu stellen.²²¹

In manchen Fällen treten in Serenaten unabhängige Instrumentalstücke auf, die meist die Funktion eines Ritornellos übernehmen. DUBOWY erklärt das Vorkommen solcher Stücke, das

²¹⁶ TALBOT, MICHAEL. „Serenata“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25455> (3.11.2010).

²¹⁷ Ebd.

²¹⁸ SCHEIBE, JOHANN ADOLPH 1745, S. 540.

²¹⁹ Ebd., S. 540.

²²⁰ TALBOT, MICHAEL 1999, S. 75.

²²¹ Vgl. dazu: TALBOT, MICHAEL: „Serenata“, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by STANLEY SADIE. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O007473> (3.11.2010).

Nebeneinander von Vokal- und Instrumentalstücken, als ein Merkmal der Gattung²²² und verweist in diesem Zusammenhang auf PRAETORIUS, welcher in seinem *Syntagma Musicum* das ›Ritornello‹ im Zusammenhang mit der Gattung der Serenata folgendermaßen beschreibt:

Allhier wird das Wort Ritornello von den Italienern dahin gedeutet und verstanden; wenn man des abends auf der Gassen Spazieren / oder wie es auff *Vniversitetten* genennet wird / Gassaten geht: do erstlich ein Serenata oder Abends Gesang [...] mit zwey / drey und mehr Stimmen gesungen / darauff alsbald auff einer Quintern, Lauten / Chitarron, Theorba oder andern Instrumenten etwas darzwischen Musiziret und gespielet; Alsdann wiederumb ein Gesetz oder Verslin von der Serenata gesungen / darauff abermahls mit der *Quintern* oder *Theorba respondiret* / und also eins umbs ander abgewechselt gesungen und geklungen wird.²²³

Besonderen Wert legen die Poetiker in ihren Abhandlungen auf die Berücksichtigung des Aufführungsortes in der Komposition. Ein Komponist müsse sich im Klaren darüber sein, wo sein Werk aufgeführt werden solle, um den akustischen Gegebenheiten Rechnung zu tragen. Aus SCHEIBES umfangreichen Anweisungen hierfür, soll im Folgenden ein kleines Stück zitiert werden:

Zu der völligen Schönheit eines solchen Singestückes trägt aber auch die Betrachtung des Ortes, wo es aufzuführen ist, ein großes bey. Eine Musik, welche auf dem Wasser, oder im Walde, in Gärten oder Zimmern aufgeführt wird, erfordert jederzeit auch gewisse und eigene Vortheile. Was in einem Zimmer gut klingt ist darum nicht auf dem Wasser schön: und was ferner auf dem Wasser angenehm ist, das wird diese Wirkung weder im Walde noch im Garten thun. Gewiß, diese äußerlichen Umstände sind von keiner geringen Wichtigkeit Wer sie wohl bemerkt, und nicht ohne diesen²²⁴ Unterschied arbeitet, der wird seinen Stücken einen großen Zusatz der Schönheit ertheilen. Diese Anmerkung gründet sich auf die Natur. Und wer nur einigermaßen etwas von der Physik verstehet, der wird mir allerdings recht geben. Ein Componist, der nur einige geringe Erfahrung hat, wird ohne Zweifel bereits angemerket haben, welchen Unterschied man machen muß, zwischen der Beschaffenheit solcher Musiken, die an verschiedenen und einander ganz ungleichen Orten aufzuführen sind.²²⁵

Nach Bemerkungen über die für verschiedene Aufführungsorte im Freien geeigneten Kompositionsweisen und Instrumente, führt SCHEIBE noch einige Anweisungen für Serenaten, die in Räumen aufgeführt werden an:

Eine Musik aber, die in Zimmern aufzuführen ist, wird dieser Anmerkungen gar nicht bedürfen. Es kömmt dabey nur auf die Zuhörer, auf die Weite, oder Enge des Ortes, und auf die Höhe desselben an. Ein Zimmer, das weder hoch noch weit ist, verträgt keine starke, ausgezierte und künstliche Harmonie. Man muß daselbst mehr fließend und leicht setzen, als schwer und arbeitsam. Hingegen, wo die Weite und die Höhe des Ortes erlauben, da kann man auch mit größerer Freyheit arbeiten.²²⁶

Auch bei MATTHESON ist der Gedanke zu finden, dass nicht jede Musik, bzw. jedes Instrument sich für jedweden Aufführungsrahmen eigne:

²²² DUBOWY, NORBERT 1998, S. 193-194.

²²³ PRAETORIUS, MICHAEL 1619, S. 128.

²²⁴ SCHEIBE, JOHANN ADOLPH 1745, S. 540.

²²⁵ Ebd., S. 541.

²²⁶ Ebd., S. 542.

Nirgend läßt sich eine solche Serenate besser hören, als auf dem Wasser bey stillem Wetter: denn da kan man allerhand Instrumente in ihrer Stärcke dabey gebrauchen, die in einem Zimmer zu hefftig und übertäubend klingen würden, als da sind Trompeten, Paucken, Waldhörner &. ²²⁷

Im Kontext des Aufführungsortes erwähnt SCHEIBE auch, dass der Inhalt der Stücke mit der Umgebung zusammenpassen müsse, in der sie dargeboten werden. Die Musik habe sich wiederum am Inhalt zu orientieren und werde somit für den Aufführungsort geeignet sein:

Die Beschaffenheit der Materie, die in einem solchen Stücke ist, wird auch dem Componisten die beste Gelegenheit geben, was vornehmlich die Melodie betrifft, auf den rechten Weg zu gerathen. ²²⁸

Als Beispiel dient hier der Wald als Aufführungsort, für welchen sich die Jagd inhaltlich eigne. Würde der Komponist nun Jagdmusik in seiner Serenata verwenden, sei diese bestens an die Aufführungsumgebung angepasst. Ähnliches formuliert KRAUSE:

In Dramatibus kommt zuweilen auch im Recitativ eine schöne Beschreibung vor; die Umstände und ²²⁹ der Ort, wo das Stück aufgeführt wird, geben dazu Gelegenheit; z. E. die Anmuthigkeit des Frühlings. Der Componist begleitet solche Beschreibungen mit den Instrumenten. ²³⁰

CALELLA sieht die „ausgeprägte musikalische Darstellung des »Lokalkolorits«“ ²³¹ als charakteristisch für die Gattung der Serenata – insbesondere bei pastoralen Stoffen. Gemeint ist damit eine musikalisch sinnfällige Darstellung der Schauplätze und ihrer Bedeutung in Chören, Balletten und Orchestersatz. Die musikalischen Parameter beziehen sich also vielfach auf den Ort der Handlung innerhalb der Serenata.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Serenata sich in musikalischer Hinsicht stark an der *Opera seria* orientierte, jedoch aufgrund der Aufführungsbedingungen in ihren kompositorischen Mitteln eingeschränkter war. Dafür aber hatte die Serenata die Möglichkeit einen kunstvolleren „Kammerstil“ zu pflegen, als ihre größere Schwesterngattung.

1.3.2.6. Stoff und Huldigung als Spiegel des Anlasses

Auch zur inhaltlichen Gestaltung einer Serenata geben die zeitgenössischen Poetiker Auskunft. KRAUSE bemerkt, dass entweder der Aufführungsanlass oder der Darbietungsort Ausgangspunkt der Librettohandlung sein könne, oder man verwende eine völlig frei erfundene Fabel:

Diese Betrachtungen der Ursachen und des Ortes, geben zu neuen und verschiedenen Erfindungen Gelegenheit, nach dem das Stück auf dem Lande, oder im Garten, oder im Walde u.s.w. aufgeführt wird. Verfertigt man es aber ohne solche Absicht, und aus freyer Willkühr, so folgt man bloß der Fabel, die man erwählt hat. Diese kann aber sowohl eine

²²⁷ MATTHESON, JOHANN 1739, S. 217.

²²⁸ SCHEIBE, JOHANN ADOLPH 1745, S. 542.

²²⁹ KRAUSE, CHRISTIAN GOTTFRIED 1752, S. 469.

²³⁰ Ebd., S. 470.

²³¹ CALELLA, MICHELE 2004, S. 67.

wirkliche Geschichte, als eine Erdichtung, oder auch eine metaphorische Fabel seyn. Doch muß sie Wahrscheinlichkeit, und die Personen müssen ihre bestimmten Charactere haben. [...] Die Fabel ist lebhaft, feurig und sinnreich...²³²

In dramaturgisch-stofflicher Hinsicht steht die Serenata erneut dem Oratorium sehr nahe, da zum einen die Handlung vielfach allegorisch ist.²³³ Oft bilden Personifikationen von Tugenden und anderen mehr oder minder abstrakten Dingen das Personal einer Serenatenhandlung, wie SCHEIBE formuliert:

Man muß also lauter solche Personen zusammen bringen, die der Fabel unumgänglich nöthig sind. Man kann auch endlich in solchen Stücken, vermittelst der Personendichtung, Berge, Flüsse, Städte, Länder, Tugenden, Laster, oder auch allerhand andere Erfindungen zeigen.²³⁴

Wenn die Charaktere nicht dem Fundus allegorischer Figuren entnommen sind, stellen oft mythologische Götter, arkadische Personen oder seltener auch historische Persönlichkeiten das Personal einer Serenata.²³⁵ Die Verwendung von Göttern der römisch-griechischen Mythologie impliziert oft eine Personifizierung der ihnen zugeschriebenen Attribute, dennoch stellen sie meist mehr dar als lediglich ihre Eigenschaften.²³⁶ KRAUSE dazu:

Die Ursache der Aufführung eines solchen Stückes kan auch an die Hand geben, allerhand erdichtete Personen, Götter, Nymphen u.s.w. vorzustellen. In des Metastasio *Tempio dell'Eternità* sind die Personen, *Deifobe, Aenea, l'Eternità, la Gloria, la Virtù, il Tempo, l'Ombra d'Anchise et.* Dieser Autor hat mehrere Dramata gemacht²³⁷, *la Galatea, l'Endimione, gli Orti Esperidi*, u.a.²³⁸

Die Texte der Serenata haben zum anderen auch wegen ihres moralisierenden Charakters Ähnlichkeiten mit dem Oratorium²³⁹, was sich vorrangig im Gebrach von sprichwörtlichen Formulierungen und in der Verwendung traditioneller Metaphern äußert, die dem Text eine Aura des „Allgemeingültigen“ geben und häufig durch eine textausdeutende Vertonung unterstrichen wurden.²⁴⁰

Was die dramatische Gestaltung der Handlung betrifft, hat zwar die Serenata aus SCHEIBES Sicht:

²³² KRAUSE, CHRISTIAN GOTTFRIED 1752, S. 468.

²³³ TALBOT, MICHAEL. „Serenata“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25455> (3.11.2010).

²³⁴ SCHEIBE, JOHANN ADOLPH 1745, S. 534.

²³⁵ SEIFERT, HERBERT: „Die Aufführungen der Opern und Serenate mit Musik von Johann Joseph Fux“, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 29, Tutzing 1978, S. 9-10; TALBOT, MICHAEL. „Serenata“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25455> (3.11.2010).

²³⁶ TALBOT, MICHAEL 1999, S. 77.

²³⁷ KRAUSE, CHRISTIAN GOTTFRIED 1752, S. 468.

²³⁸ Ebd., S. 469.

²³⁹ TALBOT, MICHAEL: „Serenata“, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by STANLEY SADIE. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O007473> (3.11.2010).

²⁴⁰ KANDUTH, ERIKA: „Das Libretto im Zeichen der Arcadia, Paradigmatisches in den Musikdramen Zenos (Pariatis) und Metastasios“, in: ALBERT GIER (Hrsg.): *Oper als Text: romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*. (Studia Romanica 63) Heidelberg 1986, S. 49.

...vor der Oper diesen Vorzug, daß man darinnen die Einheit der Zeit und des Ortes auf das genaueste beobachten kann, und folglich ist sie ohne Mühe schon an sich selbst natürlicher und ordentlicher einzurichten²⁴¹

Doch führt dies mit sich, dass vielen Serenaten eine „Handlung“ im herkömmlichen Sinne fehlt; nur wenige besitzen eine dramatische Aktion, obwohl die Bezeichnung *Azione teatrale*, welche von Metastasio häufig benutzt wurde, nahe legt, dass eine solche dramatische Darstellung gegeben war.²⁴² In der Tat ist die Handlung einer Serenata, sofern sie als solche zu bezeichnen ist, in der Regel eher einfacher gehalten: Meist fehlt eine, wie in der *Opera seria* unumgängliche, „heroische Intrige“, weshalb sich die Handlung meist auf eine „pastorale Liebesgeschichte bzw. auf eine allegorische Huldigung“²⁴³ konzentriert. Dies bringt MATTHESON, wie bereits erwähnt zum Ausdruck:

Der Serenaten Haupt=Eigenschaft muß allemahl die Zärtlichkeit, *la tendresse*, seyn. [...] Die Serenaten hergegen wollen alle mit einander vornehmlich von nichts anders, als von zärtlicher und starcker Liebe, ohne Verstellung, wissen, und muß sich der Componist allerdings, sowol als der Poet, bey denselben darnach richten, wenn er ihr rechtes Wesen treffen will. [...] Es läufft demnach wieder die eigentliche Natur der Serenate, wenn man sich ihrer, so zu reden, ausser ihrem Element (ich meine den Affect) [...] bedienen will. Staats= und Regiments=Sachen sind ihr fremd: denn die Nacht ist keinem Dinge mit solcher innigen Freundschaft zugethan, als der Liebe und dem Schlaf²⁴⁴

Wie weiter oben dargelegt, konnten tragische Handlungen in der Serenata vorkommen, doch entsprach dies nicht dem Regelfall, da diese Werke doch meist der Huldigung dienten und daher eher unterhaltameren Charakter besitzen sollten.

Die Huldigungsfunktion der Serenata kommt der ursprünglichen Bestimmung der Gattung als Liebesständchen am Nächsten. Dabei kann das Werk an sich als Ständchen funktionieren, oder aber sich selbst thematisierend und reflektierend das Ständchen nur „vorspielen“²⁴⁵. Um solches zu tun, muss eine Serenata immer einen Adressaten haben, der angesprochen wird. Wird das Ständchen vorgespielt, so ist dieses gegenüber imaginiert. Auf dieser Grundlage kann die Huldigung verallgemeinert und so der Widmungsträger ausgetauscht werden, „während man die Sache in der Serenata selbst von Stellvertretern [...] diskutieren läßt“²⁴⁶. Die Schablonisierung dieser Huldigungsmechanismen bedingte gewissermaßen den Erfolg der Serenata im 17. und 18. Jahrhundert.²⁴⁷ Dabei waren die Fürsten die eigentlichen Förderer dieser Werke, da die „Huldigung des Untertanen“ dem Repräsentationsbedürfnis des Potentaten Rechnung trug. Der Wettbewerb zwischen den Fürstenhöfen, einander mit Prunk und Repräsentation zu

²⁴¹ SCHEIBE, JOHANN ADOLPH 1745, S. 530.

²⁴² TALBOT, MICHAEL: „Serenata“, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by Stanley Sadie. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O007473> (3.11.2010).

²⁴³ CALELLA, MICHELE 2004, S. 66.

²⁴⁴ MATTHESON, JOHANN 1739, S. 217.

²⁴⁵ DUBOWY, NORBERT 1998, S. 193.

²⁴⁶ Ebd., S. 194.

²⁴⁷ Ebd., S. 194.

übertrumpfen förderte einerseits die Entwicklung einer ganzen Unterhaltungsindustrie,²⁴⁸ verpflichtete aber andererseits Dichter wie Komponisten zur Huldigung, was die Schaffensfreiheit sehr einschränkte.²⁴⁹ Metastasio thematisiert in einem Brief an Saverio Mattei vom 22.6.1775 diese Einschränkungen, welchen sich der Dichter zu unterwerfen habe, da die Dichtung mit dem königlichen Prunk mitzuhalten hätte:

Ho letta, amico diletissimo, riletta ed attentissimamente considerata l'ultima vostra erudita ed ingegnosa *Festa teatrale*. Voi sapete che io son obbligato a conoscere per lunga e dolorosa esperienza a qual duro cimento si esponga la poesia quando è costretta a gareggiare con le sorprese della magnificenza e della luminosa pompa reale, che sono i principali oggetti de' festivi spettacoli, e che seducendo il popolo coi piaceri degli occhi, de' quali ognuno è capace, usurpano al poeta l'attenzione della quale ha egli bisogno per eccitar quelli della mente e del cuore; onde dovete figurarvi qual'impressione abbia fatta nell'animo mio, e con quanta ragione io mi congratuli con esso voi dell'arduo lavoro che avete così felicemente compiuto.²⁵⁰

Die Objektivierung der Huldigung sowie das Entstehen einer ganzen Unterhaltungs- und Huldigungsindustrie führte dazu, dass im Verlauf des 18. Jahrhunderts die Inhalte und Handlungen der Serenata immer weniger auf den konkreten Fürsten oder Anlass Bezug nahmen und so häufig austauschbar wurden. Zwar wurde das betreffende Werk soweit angepasst, dass zumindest in der *Licenza* der konkrete Anlass erkennbar wurde, doch schlug sich dieser meist nicht mehr unmittelbar im Libretto der Serenata nieder.²⁵¹ Hinzu kommt, dass aus zeremonieller Sicht ohnehin die Dynastie bzw. der Herrscher und sein Fest im Mittelpunkt des Interesses standen. Der Inhalt der musikalischen Darbietung durfte sich bestenfalls eingliedern, aber in keinem Fall den Fokus bilden. So wurden häufig Sujets mit der allgemeinen zeremoniellen Schablone einer speziellen „Festsorte“ gekoppelt; Hochzeitsserenaten konnten etwa ohne große Bearbeitung für andere Hochzeiten verwendet werden; dies gilt jedoch auch für große Festopern, die denselben Kriterien unterworfen waren.²⁵²

Die allusive Natur der Serenata äußert sich je nach Werk auf verschiedene Weise. Auch der Grad, in welchem die Anspielung auf Anlass und Widmungsträger das Libretto beeinflusste, ist unterschiedlich. TALBOT teilte die Serenatenhandlungen in vier Kategorien ein²⁵³: im ersten Fall nimmt die Serenata überhaupt nicht Bezug auf die konkreten Aufführungsumstände und verhält sich sehr ähnlich der Oper, ist jedoch gegenüber dieser wesentlich reduzierter angelegt. In der zweiten Gruppe gibt es keine Anspielungen innerhalb der Handlung, jedoch erscheint sie in einer von der Serenata losgelösten *Licenza*. Im dritten Fall ist die Anspielung in die Serenatenhandlung impliziert, jedoch wird der Schlüssel zur Auslegung erst in der *Licenza*

²⁴⁸ KANDUTH, ERIKA 1986, S. 34.

²⁴⁹ Ebd., S. 48.

²⁵⁰ METASTASIO, PIETRO: Brief vom 22.6.1775, in: BRUNELLI, BRUNO, Bd. 5, 1954, S. 174.

²⁵¹ SOMMER-MATHIS, ANDREA 1994, S. 5.

²⁵² Ebd., S. 5.

²⁵³ TALBOT, MICHAEL 1999, S. 77-78.

bereitgestellt. Die Anspielung kann beispielsweise darin bestehen, dass die menschlichen Figuren, welche in der Handlung vorkommen, die zu ehrenden Widmungsträger repräsentieren; es handelt sich dann meist entweder um arkadische oder heroische Personen.²⁵⁴ Die vierte Art der Serenatenlibretti – nach TALBOT – stellen die Texte dar, welche völlig durchdrungen sind von dem Thema der Apotheose; sie ist zugleich Ausgangspunkt der gesamten Handlung, wie auch Endzweck des Stückes. Hierfür wird meist der Topos der *Contesa* gewählt, die später noch genauer beschrieben werden soll.²⁵⁵ In dieser vierten Kategorie von Huldigungsserenaten ist die Anspielung auf Anlass und Widmungsträger im Librettotext impliziert; sie ist schon hier deutlich erkennbar und wird offen thematisiert. Schlussendlich führt jedoch die *Licenza* zu einer direkten Verherrlichung des zu Ehrenden, wobei oftmals auf ein fixiertes rhetorisches Ornament von „Überbietungs- und Antithesenformeln“ zurückgegriffen wird.²⁵⁶ Die *Licenza* wird in SCHEIBES poetologischer Schrift thematisiert:

Man hat aber außer der gewöhnlichen Einrichtung der Fabel, noch die Freyheit, am Schlusse etwas beyzufügen, welches eigentlich nicht zur Fabel gehöret, und wodurch eine Anwendung auf die Zuhörer, auf die gegenwärtige Zeit, oder auf eine gewisse Begebenheit gemacht wird. Wenn man also an einem Siegesfeste die Fabel aus dem Alterthume entworfen hätte, wie Jupiter die Riesen überwunden: so könnte man ganz leicht durch die Einführung einer Göttinn, eines Schutzgeistes, oder auch einer ganz andern erdichteten Person eine Anwendung auf den gegenwärtigen Sieg, auf den Helden, der ihn erhalten, oder auf das Land, oder Reich, dem er zum Vortheile gereicht, machen. Man kann auf solche Art mancherley Erfindungen hervorbringen, die auch entfernte Sachen und Geschichte mit gegenwärtigen verbinden. Es geht auch sehr wohl an, wenn es nur mit gehöriger Geschicklichkeit geschieht, allerhand Gattungen von Personen mit einander zu vergleichen oder auch Geschichten von verschiedener Beschaffenheit, mit einander zu verbinden.²⁵⁷

Auf SCHEIBES Ausführungen Bezug nehmend, erläutert KRAUSE:

Nach gehöriger Ausführung der Fabel hat man noch die Freyheit, etwas beyzufügen, welches eigentlich nicht zur Handlung gehöret; eine Anwendung auf die Zuhörer, auf die gegenwärtige Zeit, auf eine gewisse Begebenheit, auf einen Sieg, auf den Helden, der ihn erhalten, auf das Land, dem er zum Vortheil gereicht u.s.w. Man kann dazu eine Göttin, einen Schutzgeist, oder andere erdichtete Personen einführen.²⁵⁸

Hier wird deutlich, dass es die Aufgabe einer göttlichen oder allegorischen Figur sei, die *Licenza* vorzutragen. In vielen Serenaten ist dies auch der Fall. Wird in der *Licenza* der Vergleich zwischen Figuren der Serenatenhandlung und Widmungsträger gezogen, so erscheint dieser „gegenüber der fiktionalen Modellfigur, in seiner Überhöhung“.²⁵⁹ In der Gestaltung dieser Huldigung bestehen Unterschiede, welche je nach Dichter verschieden sind. KANDUTH konstatiert beispielsweise (allerdings in Hinblick auf das *Drama per musica*, welches

²⁵⁴ Ebd., S. 77.

²⁵⁵ KANDUTH, ERIKA 1986, S. 47.

²⁵⁶ Ebd., S. 47.

²⁵⁷ SCHEIBE, JOHANN ADOLPH 1745, S. 534.

²⁵⁸ KRAUSE, CHRISTIAN GOTTFRIED 1752, S. 469.

²⁵⁹ KANDUTH, ERIKA 1986, S. 49.

mancherorts in ähnlicher Weise Huldigungscharakter besitzt), dass Metastasio sich viel „persönlicher und exklamatorisch“ äußert, als beispielsweise Zeno, dessen Huldigungen verhaltener sind.²⁶⁰

Jedoch werden Adressaten der Huldigung nicht immer direkt angesprochen. In solchen Fällen werden Anspielungen auf aktuelle Gegebenheiten bzw. den Widmungsträger in der Serenata häufig hinter einer arkadischen Sprache verschleiert. Dies bedeutet beispielsweise, dass der Kaiser, wenn er explizit angesprochen oder genannt wird, als Augustus oder Jupiter bezeichnet wird.²⁶¹ Bei Anspielungen dieser Art wird einerseits der konkrete Anlass in die mythologische oder pastorale Welt des Librettos hereingeholt, andererseits wird dadurch oft der Schlüssel geboten, das Gleichnishafte der Serenata auf die Realität anzuwenden.

Nicht nur musikalisch lässt sich in der *Opera seria* eine größere Freiheit erkennen, als in der Serenata. Auch in literarischer Hinsicht hatte das *Dramma per musica* viel weitere Möglichkeiten, als das *Componimento drammatico*. Sprachlich-stilistisch jedoch sind beide Gattungen gleich. Zwar erklärt CALELLA, dass *Componimenti* quasi als „Sammelbecken“ fungierten, für all das was durch die Librettoreformen zu Beginn des 18. Jahrhunderts im *Dramma per musica* nicht mehr gebräuchlich war:

Übernatürlich-mythologische sowie allegorische Elemente, die im frühen 18. Jahrhundert aus den *Drammi per musica* allmählich verdrängt worden waren, wurden – als traditionelle Mittel der höfischen Huldigung – zu wichtigen Bestandteilen dieser *componimenti*.²⁶²

Durch die Anlassgebundenheit und Verpflichtung zur Huldigung allerdings, erfuhr die Gattung der Serenata in ihrer literarischen Gestaltung eine deutlichere Einschränkung, als die Oper.

1.3.3. Contesa – Anlage der Serenata als Debatte oder Streitgespräch – und ihre Nähe zum Opernprolog

Wie bereits erwähnt, war ein beliebter Topos für Serenatenlibretti die *Contesa*, auch *Gara* genannt – ein Streitgespräch, eine Debatte der handelnden Figuren.²⁶³ JACQUES JOLY bezeichnet beispielsweise *La contesa de' numi* als „joute oratoire“, zu Deutsch Wortgefecht oder Schlagabtausch.²⁶⁴ Meist sind es Götter oder allegorische Figuren, die über den Anlass, die zu ehrende Person oder die angemessene Form der Huldigung debattieren. In dieser Anlage reflektiert sich die Serenata also selbst, indem sie ihre Funktion zum Inhalt macht und die

²⁶⁰ Ebd., S. 49.

²⁶¹ TALBOT, MICHAEL. „Serenata“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25455> (3.11.2010).

²⁶² CALELLA, MICHELE 2004, S. 64.

²⁶³ TALBOT, MICHAEL 1999, S. 78.

²⁶⁴ JOLY, JACQUES 1978, S. 76.

Mechanismen derselben diskutiert. Damit steht dieser Serenatentypus einer weiteren Gattung nahe: dem Opernprolog. Der Prolog ist eine einleitende Szene, die dem eigentlichen Stück vorausgeht. Dabei kann ein inhaltlicher Zusammenhang bestehen oder auch nicht. Die ersten Opernlibrettisten Ottavio Rinuccini und Alessandro Striggio bedienten sich solcher einführenden Szenen, um in ihnen die Existenzberechtigung der neuen Gattung „Oper“ zu thematisieren und so dem Publikum die poetologischen Vorstellungen nahe zu bringen, welche das folgende Stück prägen würden.²⁶⁵ So ist nun die Selbstreflektion ein verbindendes Element von *Contesa* und Prolog. Jedoch auch die Form, in welcher diese verwirklicht wurde, ist in beiden Gattungen ähnlich. Hier wie dort treten Götter und allegorische Figuren auf, welche über den Anlass oder den Inhalt des (folgenden) Stückes diskutieren.²⁶⁶ Der Prolog dient der Rechtfertigung der Gattung, der Einbettung der folgenden Oper z.B. in den mythologischen oder historischen Kontext, dem die Handlung entnommen ist. Er kann aber auch dem Adressaten huldigen.²⁶⁷ CARTER schreibt in Hinsicht auf die Entscheidung früher Opernlibrettisten, einen Prolog vor die Oper zu setzen:

The choice reflects the insecurity of early opera over its dubious aesthetic foundations, and also the fear that contemporary audiences might find the notion of sung drama unacceptable.²⁶⁸

MILLER fasst die Themen der meisten venezianischen Opernprologe des 17. Jahrhunderts zusammen:

Several common themes are represented in all the prologues, regardless of their literary connection. They are as follows: arguments over power between the gods or the allegorical characters; conversations about lovers; and discussions around the historical/mythological past.²⁶⁹

So gleichen die beiden Gattungen einander teilweise in Form, Inhalt, Figuren und Funktion. In der italienischen Oper ist gegen Ende des 17. Jahrhunderts ein Rückgang des Einsatzes solcher Prologe zu bemerken, wohingegen in Frankreich das Fortbestehen dieser Gattung in unterschiedlichen Formen gepflegt wurde.²⁷⁰ CARTER sieht den Grund für den Bedeutungsrückgang dieser Stücke in der breiten Akzeptanz, die der Operngattung entgegengebracht wurde, wodurch eine Rechtfertigung durch ein solches einleitendes Stück unnötig wurde. Außerdem spielte seiner Ansicht nach auch die Abneigung Zenos, Metastasio und anderer arkadisch orientierter Librettisten überflüssigen Prologen gegenüber eine gewisse

²⁶⁵ CARTER, TIM: „Prologue“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22407> (14.12.2010).

²⁶⁶ TALBOT, MICHAEL 1999, S. 77.

²⁶⁷ CARTER, TIM: „Prologue“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22407> (14.12.2010).

²⁶⁸ Ebd.

²⁶⁹ MILLER, ROBIN ANNETTE: *The prologue in the seventeenth-century Venetian operatic librettos: its dramatic purpose and the function of its characters*, Dissertation, Denton, Texas 1998, S. 74.

²⁷⁰ SCHNEIDER, HERBERT: „Prolog“ in: LUDWIG FINSCHER (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite neubearbeitete Ausgabe*. Kassel u.a. 1994ff., Sachteil, Bd. 7, Sp. 1845ff.

Rolle in der Entwicklung, die Funktion des Prologs mehr und mehr durch Vorwort, Widmung und *argomento* gedruckter Libretti und später durch instrumentale Ouvertüren zu ersetzen.²⁷¹ Dennoch erinnert die Gattung der Serenata in der Form der *Contesa* stark an den Opernprolog und führt dessen Tradition in gewisser Weise in eine andere Gattung „ausgelagert“, fort. In der *Contesa-Serenata* ist ein Streit unter den Figuren die gängige Form; oftmals wird eine solche Anlage bereits im Titel des Stückes mit den Bezeichnungen *Gara* oder *Contesa*, bzw. den Gegenteilenen wie *Unione* und *Concordia* gekennzeichnet.²⁷² Der Ausgang dieser Debatten ist generell ein friedlicher, wobei der Konflikt meist überwunden und einstimmig beendet wird. Kaum muss sich eine der vorhandenen Parteien beugen.²⁷³

1.3.4. Wiederaufführungen und Verbreitung

Durch die besondere Anlassgebundenheit der Serenata und ihrer meistens vorhandenen Bezugnahme auf aktuelle Gegebenheiten, waren Wiederaufführungen innerhalb dieser Gattung seltener als bei Opern, wo dies relativ häufig vorkam. *Drammi per musica* wurden manchmal sogar mit derselben Musik wiederaufgeführt, wobei die anlassgebundene *Licenza* abgeändert oder einfach weggelassen wurde. In Bezug auf die Serenata verweist TALBOT darauf, dass es sowohl für den ersten Widmungsträger, als auch für den zweiten zu respektlos gewesen wäre, sozusagen übernommene und neuerlich aufs Tapet gebrachte Huldigung darzubringen.²⁷⁴ Dennoch kam eine solche Wiederverwendung von Serenaten mitunter vor. Je weniger ein Werk auf Aktuelles Bezug nahm, desto leichter konnte ein solches Stück wieder aufgegriffen werden. Meist wurden die Stücke bearbeitet und an den neuen Kontext angepasst, bevor sie erneut dargeboten wurden. Metastasio bildet auch hier eine Ausnahme, da viele seiner Texte sehr häufig wiederaufgeführt wurden. TALBOT sieht als Grund dafür, dass Metastasio die aktuellen Bezüge auf ein Minimum reduziert habe.²⁷⁵ Zumindest auf das vorliegende Werk trifft diese Bemerkung aber nicht zu. Unmittelbare Wiederaufführung für dieselbe zu ehrende Person, wie im Beispiel von *La pace fra la virtù e la bellezza* sind in der Tat äußerst ungewöhnlich, wenn nicht gar als Einzelfall zu bezeichnen.

Die Serenata ist anlassgebunden, sie ist Gelegenheits- und Auftragskunst, weshalb nur in sehr seltenen Fällen Partituren gedruckt wurden, vielfach sind nicht einmal die Handschriften

²⁷¹ CARTER, TIM: „Prologue“, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by STANLEY SADIE. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O007990> (21.01.2011).

²⁷² TALBOT, MICHAEL. „Serenata“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25455> (3.11.2010).

²⁷³ Ebd.

²⁷⁴ Ebd.

²⁷⁵ Ebd.

überliefert.²⁷⁶ Auch der Text wurde oft nicht veröffentlicht. Wurden aber von einem Librettist Druckausgaben seiner Bühnendichtung herausgegeben, so wurden meist auch die *componimenti drammatici* schon zu Lebzeiten gedruckt. Auch Metastasio ließ seine *azione teatrale* in den noch zu seinen Lebzeiten angefertigten Gesamtausgaben erscheinen. Wohl ist der Umstand, dass seine Werke somit der Öffentlichkeit zugänglich waren, ein weiterer Grund für die häufige Wiederverwendung derselben, in verschiedenen Ländern Europas.

²⁷⁶ DUBOWY, NORBERT 1998, S. 169.

2. Metastasios Libretto

2.1. Auftrag an Metastasio – Biographische Einordnung

Der am 3. Jänner 1698 in Rom geborene Pietro Antonio Domenico Trapassi erfuhr schon früh intensive Förderung und Bildung von Seiten GianVincenzo Gravina, einem Gelehrten und Mitbegründer der *Accademia dell’Arcadia*. Dieser adoptierte den jungen Pietro und empfahl ihm die gräzisierte Form seines Nachnamens, Metastasio, anzunehmen. Bereits in seinen jungen Jahren gelang es Metastasio neben seiner Ausbildung zum Juristen und einer Priesterweihe als Dichter und Librettist in Neapel und Rom Karriere zu machen. Durch seinen Adoptivvater hatte er einflussreiche Kontakte, wie beispielsweise zu Apostolo Zeno und zu österreichischen Adligen in Neapel wie Marianna d’Althann Pignatelli, die ihn dem Kaiser empfahlen. Im Jahre 1729 wurde Metastasio von diesem eingeladen, die Nachfolge Zenos als Hofdichter in Wien anzutreten, wo er im Frühjahr 1730 eintraf und mit einem stattlichen Jahresgehalt von 3000 Gulden angestellt wurde.²⁷⁷ NOE beschreibt Metastasio im Vergleich zu seinen Vorgängern bei Hofe als selbstbewusster und weniger „domestikenhaft“²⁷⁸; dafür war sein Verhältnis zum Kaiser und dessen Familie von Hochachtung und persönlicher Sympathie geprägt. Trotzdem war sich Metastasio der Stellung bewusst, in die er erhoben worden war und hatte genaue Vorstellung von der Verantwortung die ihm diese Ehre aufbürdete. In einem Brief an einen (nicht genannten) Freund vom 25. Juli 1730 schildert er die erste Begegnung mit dem Kaiser und schreibt seine Antwort nieder, welche er diesem gegeben habe:

*Io non so, se sia maggiore il mio contento, o la mia confusione nel ritrovarmi a’piedi di Vostra Maestà Cesarea. È questo un momento da me sospirato fin da’primi giorni dell’età mia, ed ora non solo mi trovo avanti il più gran monarca della terra, ma vi sono col glorioso carattere di suo attual servitore. So a quanto mi obbliga questo grado, e conosco la debolezza delle mie forze, e se potessi con gran parte del mio sangue divenir un Omero, non esiterei a divenirlo. Supplirò per tanto, per quanto mi sarà possibile, alla mancanza di abilità non risparmiando in servizio della Maestà Vostra attenzione e fatica. So che, per quanto sia grande la mia debolezza, sarà sempre inferiore all’infinità clemenza della Maestà Vostra, e spero che il carattere di poeta di Cesare mi comunichi quel valore che non ispero dal mio talento.”*²⁷⁹

²⁷⁷ LEOPOLD, SILKE: „Metastasio, Pietro Antonio“ in: LUDWIG FINSCHER (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite neubearbeitete Ausgabe. Kassel u.a. 1994ff., Personenteil, Bd. 12, Sp. 86.

²⁷⁸ NOE, ALFRED: „Hoftheater und italienische Hofdichter vor Metastasio“, HILSCHER, ELISABETH THERESIA; SOMMER-MATHIS, ANDREA (Hrsgg.): *Pietro Metastasio – uomo universale (1698-1782)*, Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio, Wien 2000, S. 27.

²⁷⁹ „Ich weiß nicht, ob mein Glück größer ist, oder meine Verwirrung, in welcher Sie mich finden zu den Füßen Ihrer kaiserlichen Majestät. Dies ist ein Moment, nach dem ich mich sehnte seit dem ersten Tag meines Alters, und nun befinde ich mich nicht nur vor dem größten Monarchen der Erde, sondern sogar in der ehrenvollen Stellung seines tatsächlichen Dieners. Ich weiß, wozu mich dieser Grad zwingt, und ich kenne die Schwäche meiner Fähigkeiten, und wenn ich durch einen großen Teil meines Blutes zu einem Homer werden könnte, zögerte ich nicht, einer zu werden. Ich werde daher, soweit es mir möglich sein wird, meinen Mangel an Fähigkeit im Dienst Ihrer Majestät durch ungesparte Aufmerksamkeit und Anstrengung kompensieren. Ich weiß, dass, wie groß meine

Nun war eine solche Antwort trotz allen Selbstbewusstseins von Seiten Metastasios nicht ungewöhnlich, sondern in höchstem Maße angemessen und wurde sogar erwartet. Dieses devote Verhalten, das völlig der Hofetikette entsprach, wie Kanduth darlegt, wurde später aber durch „seine Vertrautheit und Anhänglichkeit für Maria Theresia“ aufgeweicht.²⁸⁰ Die persönliche Zuneigung zur Erzherzogin, seiner späteren Dienstgeberin drückt sich nicht nur in Berichten und Briefen,²⁸¹ sondern auch in seinen Werken für sie aus.

Das erste Jahrzehnt am Wiener Hof, in welches auch *La pace fra la virtù e la bellezza* fällt, gehörte insbesondere auf dem Gebiet der Libretti zu einer der produktivsten Zeiten seines Lebens. Als Hofdichter hatte er für die Hoffeste anlässlich des Geburts- und Namenstages des Kaisers und seiner Familie Opernlibretti, aber auch kleinere *Componimenti drammatici* zu schreiben. Außerdem wurde er für die Fastenzeit des Öfteren beauftragt Texte für *Sepolcri* zu verfassen.²⁸² Zu Beginn seiner Wiener Jahre wurden seine Texte hauptsächlich von Caldara vertont.²⁸³ Erst nach dessen Tod 1736 zeigt sich eine vielfältigere Auswahl der Komponisten für die Erstvertonung. Nach dem Tod Karls VI. im Jahr 1740 blieb Metastasio zwar in seinem Amt, wurde aber er weit weniger oft mit dem Verfassen von Libretti beauftragt, was sicherlich damit zusammenhing, dass Maria Theresia aufgrund der finanziell wie politisch angespannten Lage ihrer ersten Regierungsjahre seltener und weniger prunkvolle Hoffeste veranstalten ließ.²⁸⁴ So fällt die Entstehung der *Azione teatrale, La pace fra la virtù e la bellezza* noch in eine sehr produktive Phase Metastasios. Obgleich erst wenige Jahre bei Hofe tätig, war er doch von vornherein äußerst angesehen und wurde von seinem Dienstgeber sehr geschätzt. In einem Brief vom 29.11.1738 an Stelio Mastruca schrieb Metastasio über die Entstehungszeit der Serenata und entschuldigt sich bei dem Adressaten, dass er zum Schreiben wenig Zeit gehabt hätte, indem er die Verpflichtungen der letzten Monate schildert:

Schwäche auch sei, sie wird immer kleiner sein als die unendliche Gnade Eurer Majestät, und ich hoffe, dass die Stellung eines kaiserlichen Dichters mir die Kraft vermittelt, die ich nicht in meinem Talent erhoffen kann.“; METASTASIO, PIETRO: Brief vom 25.7.1730, in: BRUNELLI, BRUNO (Hrsg.): *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, Bd.3, Mailand 1951, S. 50-51.

²⁸⁰ KANDUTH, ERIKA 2000, S. 41.

²⁸¹ Vgl. Ebd., S. 41.

²⁸² LEOPOLD, SILKE 1994ff., Sp. 86.

²⁸³ Von den Opernlibretti Metastasios für Wien zwischen 1730 und 1736, also bis zum Tod Caldaras, wurde lediglich *Issipile* (1732) von einem anderen, nämlich Conti vertont. Im Gegensatz dazu stammen 8 Opern aus Caldaras Feder (*Demetrio* 1731, *Adriano in Siria* 1732, *L'Olimpiade* 1733, *Demofonte* 1733, *La clemenza di Tito* 1734, *Achille in Sciro* 1736, *Ciro riconosciuto* 1736 und *Temistocle* 1736). Bei den Serenaten, ist diese Verhältnis nicht so krass: *Il tempio dell'Eternità* (1731) stammt von Fux, *Il Palladio conservato* (1735) von Reutter, *Amor prigioniero* (1732) und *Il sogno di Scipione* (1735) von Predieri. Drei wurden von Caldara komponiert (*L'asilo d'Amore* 1732, *Le cinesi* 1735 und *Le grazie vendicate* 1735,). Ebenso stammen von den Oratorien drei von ihm, eines von Prosile (*Giuseppe riconosciuto*, 1733) und zwei von Reuter (*Betulia liberata* 1734 und *Gioas re di Giuda* 1735).

²⁸⁴ KANDUTH, ERIKA 2000, S. 40.

L'agosto ho scritto una serenata per l'augustissima padrona. Il settembre e la metà d'ottobre sono stato in Moravia a spaventar i cervi i cinghiali e gli altri mostri di quelle foreste. Tornato in città ho scritta un'altra serenata per la granduchessa di Toscana, che si è prodotta la settimana scorsa.²⁸⁵

Aus diesen Zeilen geht hervor, dass Metastasio die Serenata in der zweiten Hälfte des Oktober 1738 verfasst haben muss. Berücksichtigt man, dass wohl einige Zeit für die Komposition, sowie die Kopiertätigkeiten und die Proben von Nöten waren, so beschränkt sich die Zeit für die Abfassung des Librettos der *Azione teatrale* auf wenige Tage. So scheint also für die gesamte Produktion des Stückes sowie der Aufführung ein knapper Monat zur Verfügung gestanden zu haben. Mitte Oktober kehrte Metastasio nach Wien zurück und begann mit der Arbeit; am 16. November bereits war die Aufführung. Es scheint, als sei der Auftrag zu diesem Werk erst um die Zeit des eigentlichen Namenstags Maria Theresias, dem 15. Oktober, ergangen zu sein. Die Tatsache, dass die Geburt der zweiten Tochter der Erzherzogin (Maria Anna) am 6. Oktober stattfand, mag erklären, weshalb die Bestellung erst so spät aufgegeben wurde.

In zwei weiteren Briefen des Hofpoeten vom 17.1.1739 an Stelio Mastruca findet *La pace fra la virtù e la bellezza* Erwähnung: eine Kopie des Werkes wurde vom Dichter bestellt und nach Venedig zu Giuseppe Bettinelli gesandt, mit der Bitte, das Werk im neuen Druck der Werke Metastasios zu veröffentlichen:

Ho ordinato la copia dell'ultima serenata che manderò al signor Bettinelli, a condizione che se ne vaglia nella ristampa delle opere mie, ma non a parte.²⁸⁶

In einem Brief vom 28.3.1739 direkt an Giuseppe Bettinelli erwähnt er außerdem, dass das Werk Herrn Stelio Mastruca vorgelesen werden solle:

Speravo, caro signor Bettinelli, di mandarvi oggi il mio nuovo Oratorio; ma l'augustissimo principe trattenuto dalla podagra non ha potuto andare in chiesa, onde non si è cantato e non posso pubblicarlo. Per compensare in qualche modo la mancanza, v'invio la copia della serenata da me scritta per la serenissima arciduchessa Teresa, che includerete, se vi piace, nella quinta ristampa delle opere mie. Vi prego non farla imprimere e publicar sola, per le ragioni che già vi scrissi. Mille saluti al signor Stelio, a cui vi prego far leggere l'accluso componimento.²⁸⁷

²⁸⁵ „Im August schrieb ich eine Serenata für die kaiserliche Herrscherin. Im September und die Hälfte des Oktobers war ich in Mähren um das Rotwild, die Wildschweine und die anderen Ungeheuer dieser Wälder zu ängstigen. In die Stadt zurückgekehrt, schrieb ich eine weitere Serenata für die Großherzogin von Toskana, die vergangene Woche aufgeführt wurde.“ Das erste genannte Stück ist *Il Parnaso accusato e difeso*, das für den Geburtstag der Kaiserin am 28. August bestellt worden war. Bei der zweiten Serenata handelt es sich um *La Pace fra la Virtù e la Bellezza*, für den Namenstag der Erzherzogin Maria Theresia.; METASTASIO, PIETRO: Brief vom 29.11.1738, in: BRUNELLI, BRUNO, Bd. 3, 1951, S. 174.

²⁸⁶ „Ich habe eine Kopie der letzten Serenata bestellt, welche ich Signor Bettinelli senden werde, mit der Bedingung, dass er es in den Nachdruck meiner Werke übernimmt, aber nicht einzeln [veröffentlicht].“; METASTASIO, PIETRO: Brief vom 17.1.1739, in: BRUNELLI, BRUNO, Bd. 3, 1951, S. 179.

²⁸⁷ „Ich hatte gehofft, lieber Signor Bettinelli, Ihnen heute mein neues Oratorium zu senden; aber der kaiserliche Fürst konnte, verhindert von der Gicht, nicht in die Kirche gehen, so wurde es nicht gesungen und ich kann es nicht veröffentlichen. Um diesen Mangel irgendwie auszugleichen, sende ich Ihnen eine Kopie der Serenata, die von mir für die durchlauchte Erzherzogin Theresa geschrieben wurde, die Sie bitte in die fünfte Neuauflage meiner Werke einfügen. Ich bitte Sie, [die Serenata] nicht einzeln zu drucken und zu veröffentlichen, aus den Gründen, die ich Ihnen bereits geschrieben habe. Tausend Grüße an Signor Stelio [Mastruca], dem ich Sie bitte, das beigelegte

Wie in diesen Briefen angedeutet, wurden bereits zu Lebzeiten Metastasio mehrere Ausgaben seiner Werke publiziert, die durchaus ein Zeichen der Achtung und Anerkennung seines Werkes unter seinen Zeitgenossen sind. Interessant ist, dass das Libretto von *La pace fra la virtù e la bellezza* bereits im Jahr 1740 in einer dieser „Gesamtausgaben“ veröffentlicht wurde,²⁸⁸ wohingegen die Musik der beiden Wiener Vertonungen bis heute lediglich in Handschrift vorhanden ist. Strohm erklärt diesen Umstand in Bezug auf Metastasio wie folgt:

The Metastasian *dramma per musica*, in particular, appears in this perspective as an anomaly, above all because the librettist involved here is culturally more important than the composers.²⁸⁹

Metastasio war bis zu seinem Tod im Jahr 1782 als *Poeta Cesareo* im Amt, verließ Wien nur noch als Begleiter der Krone und hinterließ den Kindern seiner Unterkunftgeber zuletzt ein ansehnliches Vermögen.²⁹⁰

2.2. Betrachtung und Klassifizierung des Inhalts

2.2.1. Stoffgeschichte: das *Urteil des Paris* in Oper und Serenata

Das Libretto von *La pace fra la virtù e la bellezza* basiert inhaltlich auf der mythologischen Geschichte von Paris, der von Zeus beauftragt wurde unter Hera, Athene und Aphrodite (Juno, Pallas und Venus) die Schönste zu erwählen und der Siegerin einen goldenen Apfel zu überreichen. Diesen hatte Eris, die Göttin der Zwietracht zuvor zwischen die drei Göttinnen geworfen. Paris entschied, Aphrodite sei die Schönste, da sie ihm die Heirat mit Helena versprach. Dieser Stoff trägt den Titel *Das Urteil des Paris*, stammt aus Lukians *Göttergesprächen* und blieb durch die Jahrhunderte als Grundlage für Opernlibretti sehr beliebt. Jedoch verarbeitet Metastasio nicht direkt diese Begebenheit, sondern schuf eine Art Fortsetzung; ein Streitgespräch zwischen Venus und Pallas, welche von beiden der Prinzessin zum Namenstag gratulieren dürfe. In diesem Streit bricht nun der alte Unmut wieder zu Tage, da nach wie vor der „Zankapfel“ des Paris zwischen ihnen steht. Da Metastasio in *La pace fra la virtù e la bellezza* immer wieder auf die mythologische „Vorgeschichte“ Bezug nimmt und der Mythos für das Verständnis seines Werkes von großer Bedeutung ist, möchte ich hier kurz die Verwendungsgeschichte innerhalb der Oper skizzieren, wobei die Auflistung keinen Anspruch

Componimento vorzulesen.“; METASTASIO, PIETRO: Brief vom 28.3.1739, in: BRUNELLI, BRUNO, Bd. 3, 1951, S. 183-184.

²⁸⁸ METASTASIO, PIETRO: *Opere drammatiche*, 5. Aufl., notabilmente accresciuta, e corretta, 4 Bd., hrsg. von GIUSEPPE BETTINELLI, Venedig 1740.

²⁸⁹ STROHM, REINHARD: „The contribution of musicology to Metastasio Studies“, HILSCHER, ELISABETH THERESIA; SOMMER-MATHIS, ANDREA (Hrsgg.): *Pietro Metastasio – uomo universale (1698-1782)*, Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio, Wien 2000, S. 15.

²⁹⁰ LEOPOLD, SILKE 1994ff., Sp. 86.

auf Vollständigkeit erhebt, sondern vielmehr einen Eindruck geben soll von der reichen Rezeption, die dieser Stoff im in der Oper des 17. und 18. Jahrhunderts erfuhr. Insbesondere für Hochzeitsopern war dieses Sujet sehr beliebt, wofür das prominenteste Beispiel zweifelsohne Antonio Cestis *Il Pomo d'oro* von 1668 ist.

Eine erste Verarbeitung dieser mythologischen Begebenheit, die ich hier nennen möchte sind eine Gruppe von Chören mit dem Titel *Il giudizio di Paride* von Jacopo Peri (Text von Michelangelo Buonarroti *il giovane*)²⁹¹, welche 1608 am Medicihof in Florenz, anlässlich der Hochzeit von Cosimo II de' Medici mit Maria Magdalena von Österreich aufgeführt wurden.²⁹² Das nächste Beispiel ist Lorenzo Corsinis Vertonung der *favola musicale Il giudizio di Paride* von Francesco Pona, welche 1632 in Verona dargeboten wurde.²⁹³ Eine weitere Oper trägt den Titel *Il giudizio di Paride*: Der Text wurde von Francesco De Lemene verfasst;²⁹⁴ Die Vertonung geschah durch Antonio Francesco Tenaglia im Karneval des Jahres 1656 und wurde zu Ehren der ehemaligen schwedischen Königin Christina Alexandra im Palazzo Pamphili in Rom gespielt.²⁹⁵ Auf der Reise dorthin wurde ihre Ankunft in vielen Stationen gewürdigt; beispielsweise in Innsbruck mit Cestis *Argia*.²⁹⁶ Im Jahr 1662 schrieb und komponierte Giovanni Andrea Bontempi die Oper *Il Paride*, welche das erste italienische Stück seiner Gattung ist, das in Dresden aufgeführt wurde:²⁹⁷ nämlich anlässlich der Heirat zwischen Erdmüthe Sophie, einer sächsischen Prinzessin und Christian Ernst, dem Markgrafen von Brandenburg. Die Aufführung dauerte fünf Stunden und wurde oft als Vorläufer von *Il pomo d'oro* gesehen.²⁹⁸ Die Aufführung dieser *Festa teatrale* von Cesti im Jahre 1668 zog sich über drei Tage hin (am 12. Juli wurden der Prolog, der 1. und 2. Akt gespielt, am 14. Juli folgten die Akte 3-5), dauerte insgesamt über 8 Stunden und wurde in Verbindung mit einem Pferdeballett aufgeführt. Die Darbietung erfolgte im Hoftheater auf der *Cortina* in Wien und war ursprünglich für die Hochzeitsfeierlichkeiten Leopolds I. und der Infantin Margharita Theresa von Spanien bestimmt. Aufgrund ihrer

²⁹¹ PORTER, WILLIAM V.; CARTER, TIM: „Peri, Jacopo“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21327> (17.01.2011).

²⁹² NUTTER, DAVID: „Intermedio“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13831> (17.01.2011).

²⁹³ TIMMS, COLIN: „Corsini, Lorenzo“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06574> (17.01.2011).

²⁹⁴ ACCORSI, MARIA GRAZIA: „De Lemene, Francesco“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40655> (17.01.2011).

²⁹⁵ CALUORI, ELEANOR; Lionnet, Jean: „Tenaglia, Antonio Francesco“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27658> (17.01.2011).

²⁹⁶ PAMPALONI, CATERINA: „Christina“, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by STANLEY SADIE. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O901062> (17.01.2011).

²⁹⁷ STEUDE, WOLFRAM; et al.: „Dresden“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44245> (17.01.2011).

²⁹⁸ Vgl.: BRUMANA, BIANCAMARIA; TIMMS, COLIN: „Bontempi, Giovanni Andrea“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03545> (17.01.2011).

verspäteten Ankunft in Wien und den unvollendeten Bautätigkeiten am Hoftheater wurde das Werk erst zwei Jahre später, zum Geburtstag der Kaiserin aufgeführt. Neben Cesti schrieb auch Leopold I. selbst Musik für einzelne Szenen; das Libretto stammt von Francesco Sbarra.²⁹⁹ Jupiter beendet in diesem Stück den Streit der Göttinnen um den Titel der Schönsten, indem er den goldenen Apfel der Kaiserin überreicht.

1685 wurde Antonio Giannettinis *trattenimento da camera, Il giuditio di Paride* in Venedig aufgeführt.³⁰⁰ Heute befindet sich die Partitur in Wien. Da sie „Bestandteil der ehemaligen Musiksammlung von Kaiser Leopold I. ist“, wurde des Öfteren über eine Aufführung in Wien 1710 spekuliert, was DUBOWY allerdings begründeterweise in Zweifel zieht.³⁰¹

Luigi Mancina komponierte 1687 sein *Trattenimento pastorale per musica, Paride in Ida*, das am Hofe des Kurfürsten Ernst August von Hannover gespielt wurde. Möglicherweise wurde es auch zur Eröffnung des neuen Opernhauses des Kurfürsten 1689 verwendet. Um 1697 wurde eine revidierte Fassung des Stückes als *Gl'amori di Paride ed Ennone in Ida* im Schloss Salzdahlum bei Wolfenbüttel aufgeführt.³⁰² Eine weitere Oper, welche den Mythos vom *Urteil des Paris* behandelt, ist *Paride in Ida*, komponiert von Agostino Bonaventura Coletti und 1696 in Parma uraufgeführt.³⁰³ Carlo Francesco Pollarolo Intermezzo mit dem Titel *Il giudizio di Paride* wurde 1699 für die von Zeno in Venedig gegründete *Accademia degli Animosi* komponiert.³⁰⁴

Der mythologische Stoff wurde auch 1701 für einen kompositorischen Wettstreit in London herangezogen. William Congreve verfasste seine *Pastoral masque, The Judgment of Paris* im Auftrag von adeligen Sponsoren; worauf das Libretto von verschiedenen Komponisten vertont wurde. Vier Versionen kamen letztendlich im *Dorset Garden Theatre* zur Aufführung: John Eccles (21. März), Gottfried Finger (28. März), Daniel Purcell (11. April) und John Weldon (6. Mai). Am 3. Juni 1701 wurden alle vier Vertonungen wiederholt. Das Sujet der streitenden Göttinnen eignete sich hervorragend für einen solchen musikalischen Wettkampf.³⁰⁵ Weldon

²⁹⁹ SCHMIDT, CARL B.: „Pomo d'oro, II.“ In *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by STANLEY SADIE. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O903986> (13.01.2011).

³⁰⁰ WALKER, THOMAS; GLIXON, BETH L.: „Giannettini, Antonio“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11074> (20.01.2011).

³⁰¹ DUBOWY, NORBERT 1998, S. 218.

³⁰² LINDGREN, LOWELL: „Mancina, Luigi“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17589> (17.01.2011).

³⁰³ GIANTURCO, CAROLYN: „Coletti, Agostino Bonaventura“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06086> (17.01.2011).

³⁰⁴ TERMINI, OLGA: „Pollarolo, Carlo Francesco“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22025> (17.01.2011).

³⁰⁵ PRICE, CURTIS: „Judgment of Paris, The“, in *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by STANLEY SADIE. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O004066> (13.01.2011).

erhielt den ersten Preis, Eccles den zweiten, doch ist seine Fassung die wohl populärste³⁰⁶, Purcell folgte als dritter und Finger, dessen Musik leider nicht erhalten ist, belegte den letzten Platz³⁰⁷. Im Jahr 1742 folgte eine weitere Vertonung des Librettos von Thomas Augustine Arne, welche im Londoner *Drury Lane Theatre* zur Aufführung kam.³⁰⁸

Nach *Il pomo d'oro* gab es eine weitere Verarbeitung des Themas für den Wiener Hof: Pietro Baldassari komponierte das *Componimento per musica, Il giudizio di Paride, corretto dalla giustizia di Giove* (Libretto von Liborio Nicomede Cilni), welches am 10. Juli 1707 anlässlich des Namenstags der Kaiserin Amalia Wilhelmina (Gattin Josephs I.) zur Aufführung kam.³⁰⁹ Im Carneval 1720 wurde Giuseppe Maria Orlandinis *Dramma per musica, Paride* am venezianischen *San Giovanni Grisostomo* inszeniert.³¹⁰ Giacomo Facco komponierte im Jahr 1722 eine spanische Serenata mit dem Titel *Festejo para los días de la reyna*, welche für den spanischen Hof in Madrid bestimmt war und damit endete, dass der goldene Apfel an die spanische Königin Elizabeth Farnese überreicht wurde.³¹¹ 1752 wurde die *Pastorale per musica, Il giudizio di Paride* von Carl Heinrich Graun im Schloss Charlottenburg dargeboten, eine Arie wurde von Friedrich II. komponiert.³¹² François-Hippolyte Barthélemon schuf 1768 die *Burletta The Judgment of Paris*, welche im Little Theatre am Haymarket in London gespielt wurde; im selben Jahr wurde das Werk als *Le jugement de Paris* im Théâtre de Bordeaux aufgeführt.³¹³ Auch eine zeitgenössische Oper beschäftigt sich mit diesem Stoff: Marcello Pannis *Il giudizio di Paride* kam 1996 zur Aufführung.³¹⁴

³⁰⁶ LAURIE, MARGARET; LINCOLN, STODDARD: „Eccles“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08509pg4> (17.01.2011).

³⁰⁷ PRICE, CURTIS: „Judgment of Paris, The“, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by STANLEY SADIE. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O004066> (13.01.2011).

³⁰⁸ HOLMAN, PETER; GILMAN, TODD: „Arne, Thomas Augustine“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40018> (17.01.2011).

³⁰⁹ Die Partitur findet sich heute in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien unter der Signatur A-Wn Mus.Hs. 17 677; Vgl. dazu: GLÜXAM, DAGMAR: *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740*, Tutzing 2006, S. 525.

³¹⁰ HILL, JOHN WALTER; GIUNTINI, FRANCESCO: „Orlandini, Giuseppe Maria“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20473> (accessed January 17, 2011).

³¹¹ CETRANGOLO, ANÍBAL E.: „Facco, Giacomo“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09205> (13.01.2011).

³¹² HENZEL, CHRISTOPH: „Graun“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11653pg3> (17.01.2011).

³¹³ ZASLAW, NEAL; MCVEIGH, SIMON: „Barthélemon, François-Hippolyte“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02147> (17.01.2011).

³¹⁴ MEUCCI, RENATO: „Panni, Marcello“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45511> (17.01.2011).

2.2.2. Mythologische Vorgeschichte und Inhalt von *La pace fra la virtù e la bellezza*

In der Mythologie verspricht Venus (Aphrodite) dem trojanischen Prinzen Paris, ihm die Heirat mit der schönen Helena zu ermöglichen. Diese wird von Paris entführt, da sie bereits mit Menelaos dem König von Sparta verheiratet ist. Die Folge ist der trojanische Krieg. Nicht nur das Urteil des Paris, auch die Entführung der Helena und ihre Liebe zu Paris wurde bevorzugt für Opernlibretti herangezogen. In gewisser Weise ist *La pace fra la virtù e la bellezza* eine Fortsetzung des mythologischen Stoffes, setzt dessen Kenntnis beim Publikum voraus, entspringt an sich aber nicht der Mythologie. Vielmehr wird eine Szenerie entworfen, welche mythologische Figuren einbaut – die fünf handelnden Götter – und in ihr ursprüngliches Beziehungsgeflecht zueinander setzt. Jedoch werden sie in gewisser Weise aus der Mythologie herausgeschält und mit einem aktuellen Anlass verbunden, wodurch das Fortbestehen der Götter bis zur Gegenwart evoziert wird. Die Handlung des metastasianischen Librettos soll hier kurz skizziert werden.³¹⁵

Amore trifft früh morgens seine vor Wut schnaubende Mutter Venus an und fragt sie nach der Ursache ihres Zorns. Diese erklärt, dass Jupiter ihr den Auftrag gegeben hatte, Teresa zu ihrem Namenstag zu gratulieren – eine Ehre, welche nun jedoch ihre Kontrahentin Pallas für sich beansprucht. Da Jupiter sich nicht entscheiden könne, hätten beide Göttinnen je einen Schiedsrichter wählen sollen. Venus selbst habe den Mars gewählt, Pallas den Apollo. Diesen beiden nun sei die Entscheidung übertragen, welche der Göttinnen die Huldigung darbringen dürfe. Im selben Moment erscheinen Pallas und die beiden Schiedsrichter. Pallas fordert ein Gebot, das dem Amore verbiete, an der „Verhandlung“ teilzunehmen, da er nur stören würde. Auf dessen Versprechen hin, sich zu entwaffnen und zu schweigen, wird ihm das Bleiben jedoch gestattet. Venus wird von den Schiedsrichtern aufgefordert, ihre Gründe darzulegen, und beginnt daraufhin mit einem Plädoyer über die Schönheit Teresas und ihre Verdienste an derselben. Danach folgt die Rede der Pallas über die geistigen Fertigkeiten und die Tugend Teresas, aufgrund derer sie das Recht beanspruche, ihr zu gratulieren. Amore unterbricht Pallas immer wieder und muss des Öfteren zurechtgewiesen werden. Apollo und Mars können sich nicht entscheiden, welche der beiden Göttinnen sie bevorzugen sollen. Sie beschließen, dass ihre Leistungen an Teresa gleichwertig wären und damit auch ihr Anrecht die Glückwünsche zu überbringen. Es sei jedoch noch nicht entschieden, ob die Schönheit oder ob die Tugend von der Welt mehr geachtet werden würde. Daraufhin entspannt sich zwischen Venus und Pallas ein theoretischer Disput über Schönheit contra Tugend, über Liebe versus Vernunft. Dies bringt

³¹⁵ Im Anhang (S. 176ff) findet sich eine Abschrift des Librettos aus: METASTASIO, PIETRO: *La Pace fra la Virtù e la Bellezza*, in: BRUNELLI, BRUNO (Hrsg.), Bd. 2, 1947, S. 263-276., sowie eine von mir angefertigte und von Prof. Dr. Reinhard Strohm korrigierte Arbeitsübersetzung.

Mars und Apollo dazu, die Streitenden aufzufordern, Frieden zu schließen, da sie gemeinsam erst vollkommen wären. Die Göttinnen befolgen den Rat und Amore übergibt Teresa den goldenen Apfel des Paris, welcher ja noch immer zwischen den beiden gestanden hatte. Glückliche und erfreut eilt der ganze Himmel zusammen um schlussendlich gemeinsam die Glückwünsche zu überbringen.

Obwohl das Stück weder in Szenen noch *parti* unterteilt ist (hierfür finden sich keinerlei Anweisungen im Libretto oder den beiden Partituren), gliedert es sich doch in drei Abschnitte, die durch das Hinzukommen neuer Figuren markiert sind. Nach der Sinfonia sind zunächst nur Amore und Venus in das Gespräch verwickelt; erst nach der ersten Arie erscheinen Pallas, Mars und Apollo. Der *Coro* lässt sich ebenfalls als eigener Abschnitt betrachten, da sich innerhalb der Handlung gewissermaßen ein Schauplatzwechsel vollzieht: Der ganze Himmel versammelt sich und steigt herab, um Maria Theresia zu huldigen.

2.2.3. Folgevertonungen

Das Libretto Metastasio von *La pace fra la virtù e la bellezza* wurde neben den beiden Versionen für Maria Theresia von Predieri und Bioni mindestens vier weitere Male verwendet. SILKE LEOPOLD verzeichnet in ihrem Artikel „Metastasio“ in der *Neuen MGG2* fünf Vertonungen des Librettos: von Predieri (1738), Bioni (1739), Adolfati (1746), Galuppi (1766) und Perez (1777),³¹⁶ tatsächlich gab es jedoch mehrere Versionen:

1. Das Libretto wurde 1738 anlässlich des Namenstags der Prinzessin Maria Theresia für die Vertonung durch **Luca Antonio Predieri** verfasst und am 16. November am Wiener Hof uraufgeführt.³¹⁷
2. In der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek befindet sich eine Partitur mit **Antonio Bionis** *Serenata a cinque voci, La pace fra la virtù e la bellezza*, welche mit 1739 datiert ist und über deren genaue Aufführungsumstände bisher nichts weiter bekannt war.³¹⁸
3. **Andrea Adolfatis** *divertimento da camera, La pace fra la virtù e la bellezza* wurde am 1. Jänner 1746 am Hoftheater in Modena aufgeführt.³¹⁹ Adolfati war zu dieser Zeit als *maestro di cappella* bei der Erzherzogin angestellt³²⁰. Diese Dame wäre Charlotte Aglaé d'Orleans, die

³¹⁶ LEOPOLD, SILKE 1994ff, Sp. 91.

³¹⁷ PREDIERI, LUCA ANTONIO: Partitur: *La Pace fra la Virtù e la Bellezza*, 1738, A-Wn Mus.Hs. 17.602; Details zur Aufführung siehe Kapitel 3.

³¹⁸ BIONI, ANTONIO: Partitur: *La Pace fra la Virtù e la Bellezza*, 1739, A-Wn, Mus.Hs. 16516; Details zur Aufführung siehe Kapitel 3.

³¹⁹ MARTINOTTI, SERGIO: „Adolfati, Andrea“ in: LUDWIG FINSCHER (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite neubearbeitete Ausgabe. Kassel u.a. 1994ff., Personenteil, Bd. 1, Sp. 164.

³²⁰ HANSELL, SVEN; STEFFAN, CARLIDA: „Adolfati, Andrea“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00214> (19.01.2011).

Frau des Herzogs von Modena. Doch ist auf der Katalogkarte der *Biblioteca Nazionale Braidense* in Mailand vermerkt, dass das Werk der *principessa ereditaria* gewidmet ist:

ADOLFATI Andrea

La Pace fra la virtù e la bellezza. Divertimento da camera presentato in contrassegno d'umilissimo ossequio all'A.S. della sig. principessa ereditaria di Modena dall'abb. Leporati suo attuale servitore li 1^o gennaio 1746. Poesia del signor abb. Metastasio. (Cantata a 4 v., 2 sopr., contr., ten., coro e strumenti

I-MOe (Mus.F.2): Partit. ms., 8^o obl.

4 parti voc. mss.

Viol.2^o e Viola mss.³²¹

Daher ist anzunehmen, dass es sich bei der Dame für die dieses Werk verfasst wurde, um die Schwiegertochter der Erzherzogin handelt: Maria Teresa Cybo-Malaspina war Herzogin von Massa, Prinzessin von Carrara und seit 1741 durch ihre Heirat mit Ercole III d'Este ebenso Prinzessin und ab 1780 Herzogin von Modena. Das Libretto basiert auf dem Text Metastasios, wurde jedoch von Leporati bearbeitet.³²²

4. SARTORI gibt Auskunft über das Libretto einer weiteren Aufführung der Vertonung **Predieris** im Jahre 1751 am herzoglichen Hof in Braunschweig³²³. Anlässlich des Geburtstages der Herzogin von Braunschweig-Wolfenbüttel Philippine Charlotte von Preußen wurde die Version Predieris übernommen. Das Libretto wird in der Handschriftensammlung der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel aufbewahrt.³²⁴

5. **Baldassare Galuppi**s Vertonung vom Jahre 1766 entstand anlässlich der Thronbesteigung Katharinas II., der Zarin von Russland und wurde am St. Petersburger Hof aufgeführt³²⁵.

6. Die Komposition von **David Perez** wurde für den Geburtstag der Königin von Portugal und Brasilien Maria I angefertigt und 1777 in Lissabon uraufgeführt³²⁶.

2.2.4. Figurenanalyse

Das Libretto von *La pace fra la virtù e la bellezza* beachtet die aristotelische Ständeklausel:³²⁷ da sich die Handlung am *aptum* orientiert, also an der Angemessenheit der Personen an die Ranghöhe des Publikums. Es erscheinen lediglich Personen „hoher Tugend“ – in diesem Fall Götter der antiken Mythologie. Ebenso das *decorum* ist angemessen, die Sprache und die Stilmittel bewegen sich auf relativ hohem Niveau. Dennoch rangiert auch diese Serenata auf

³²¹ Entnommen aus: <http://www.urfm.braidense.it/cataloghi/msselenco.php?Scatola=1&Progressivo=2> (20.01.2011).

³²² HANSELL, SVEN; STEFFAN, CARLIDA: „Adolfati, Andrea“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00214> (19.01.2011).

³²³ SARTORI, CLAUDIO: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. Cuneo 1991, S. 344.

³²⁴ Katalogeintrag unter: <http://sunny.biblio.etc.tu-bs.de:8080/DB=2/SET=1/TTL=1/SHW?FRST=3> (15.1.2011)

³²⁵ SARTORI, CLAUDIO 1991, S. 344.

³²⁶ Ebd., S. 344.

³²⁷ Vgl. dazu: Kapitel 1.3.2.2., S. 26.

einer mittleren Stilebene. Wie im Abschnitt über die Gattungspoetik beschrieben, steht auch dieses Werk zwischen Komik und Tragik – vor allem durch die Rolle des Amore, welcher sich ständig ins Geschehen einmischt, die übrigen Götter unterbricht und für komische Störungen der ansonsten eher ernsten Debatten sorgt.

Betrachtet man die Verteilung der Arien innerhalb der Serenata, so zeichnet sich eine Hierarchie der Rollen nach dem Schema *Venus > Apollo > Amore > Pallas > Marte* ab:

Abbildung 1: Arienverteilung in *La pace fra la virtù e la bellezza*

- 1. Abschnitt: Arie – Venus
- 2. Abschnitt: Arie – Apollo
Arie – Amore
Arie – Venus
Arie – Pallas
Arie – Apollo
Arie – Marte
Duett – Pallas, Venus
Arie – Amore
Arie – Venus
- 3. Abschnitt: Coro

Venus singt drei Arien, wobei ihr sowohl die erste, als auch die letzte Arie des Stückes zugeteilt sind und bestreitet obendrein ein Duett mit Pallas. Apollo übernimmt das zweite geschlossene Stück der Serenata und hat insgesamt zwei Arien zu singen. Amore schließt sich mit dem dritten Stück des Werkes, als einer der beiden ihm zugedachten Arien an. Die fünfte Arie ist das einzige Solostück von Pallas; mit Venus gemeinsam bestreitet sie das einzige Duett des Werkes. Marte hat lediglich die siebte Arie zu singen. Somit folgt diese Serenata nicht dem Trend, die Rollen möglichst gleichwertig zu gestalten,³²⁸ sondern nähert sich hierin eher den personellen Gegebenheiten an, wie sie in der *Opera seria* zu finden sind.

Amore

Die Figurenanalyse mit Amore zu beginnen hat den Grund, dass er gewissermaßen außerhalb der handelnden Parteien steht, und vor allem in dramaturgischer Hinsicht eine tragende Rolle übernimmt. Obwohl er nicht unparteiisch ist übernimmt er dennoch den Standpunkt eines Außenstehenden Beobachters, beziehungsweise eines reflektierenden Betrachters der Debatte. Amore beginnt die Serenata mit einem Rezitativ (Nr. 1), ist quasi der Initiator der Handlung und entwirft die Situation vor den Augen des Publikums mit gezielten Fragen an seine Mutter. Zudem greift er die achtlos hingeworfenen Worte der Venus „lasciami in pace“ auf und

³²⁸ Vgl. dazu: Kapitel 1.3.2.5., S. 44.

verknüpft den Begriff des Friedens mit dem beginnenden Namenstag Theresias.³²⁹ Interessant ist auch die Textzeile „La virtù, la bellezza ecco a cimento.“ (Nr. 3) mit der Amore nun neben „pace“ endlich auch die beiden anderen zentralen Begriffe des Werktitels eingeführt hat.³³⁰ Mit diesem Satz weist Amore jedoch auch auf den Aufbau des Stückes hin: auf den Topos der *Contesa*. Dieses Stück wird von einer Debatte zwischen den beiden konkurrierenden Göttinnen bestimmt. Amore kündigt hiermit gleichzeitig an, was von dem Stück zu erwarten ist; er erklärt die Gattungszugehörigkeit und gibt gewissermaßen den Startschuss für das Streitgespräch. Jedoch steht die Figur des Amore in *La pace fra la virtù e la bellezza* in der Tradition der komischen Rolle, die auf Tassos Amore in der *Favola pastorale, Aminta* (1573) zurückgeht.³³¹ Bei Metastasio ist eine solche Charakterisierung des kleinen Liebesgottes häufig zu finden: ein böser Bube, der gerne Streiche ausheckt. Doch übernimmt Amore im vorliegenden Stück eine tragende Funktion innerhalb der Handlung und enthebt sich so einer rein komisch-komödiantischen Rolle. Auch am Ende des Stückes erweist sich seine dramaturgische Schlüsselfunktion, indem er den ganzen Himmel zusammenruft, um Theresia gemeinsam die Glück- und Segenswünsche zu überbringen (Nr. 21). Dieses letzte Rezitativ wird weitgehend von Amore bestritten und von diesem auch beendet, bevor der *Coro* die Serenata abschließt. Amore rahmt somit das Stück ein – er ist es, der die *Licenza* singt: Amore beansprucht Theresias schöne Augen als seinen Sitz. Eigentlich ist es ungewöhnlich, eine Ehefrau und Mutter, wie sie Maria Theresia zu dem Zeitpunkt der Uraufführung war in dieser Weise von Amoretten umschmeicheln zu lassen. Sicherlich musste Metastasio zunächst eine Zustimmung einholen, um sicherzustellen, dass ein solches Ende der Serenata nicht als Beleidigung aufgefasst wurde. Außerdem ist bekannt, dass der Dichter die Prinzessin sehr verehrte und bestimmt nicht brüskieren wollte.³³² Jedoch nimmt die Charakterisierung des Amore in diesem Stück dem Ungebührlichen eines solchen Endes den Wind aus den Segeln. Genau wie Venus und Pallas ist auch Amore in diesem *Componimento* mehr als eine Gottheit; hinter der mythologischen Figur steckt eine allegorische Darstellung der Liebe. Die Aussagen über, und von Amore selbst sind in dieser Hinsicht als Diskurs über die Liebe an sich zu werten: Thematisiert werden beispielsweise verschiedene Vorwürfe, welche der Liebe häufig gemacht werden. Amore ist in diesem Stück sehr bemüht sich von diesen Anschuldigungen rein zu waschen. In den ersten Sätzen, welche Pallas spricht (Nr. 5), kritisiert sie Amore, der sich in alles einmische. Sie bestimmt, Amore solle verschwinden, da sein Bleiben nicht gestattet sein, wo sie selbst – die Verkörperung der

³²⁹ „lass mich in Frieden“... (Nr. 1, Zeile 30).

³³⁰ „Die Tugend, die Schönheit treten an zum Streit.“ (Nr. 3, Zeile 81).

³³¹ Prof. Dr. Reinhard Strohm mündlich.

³³² KANDUTH, ERIKA 2000, S. 44.

Vernunft – sich aufhalte. Amore verteidigt sich, indem er erklärt, er sei oft ganz nahe bei Pallas, ohne dass sie seine Anwesenheit bemerken würde. Die Unvereinbarkeit zwischen Liebe und Vernunft ist Amores Aussage zufolge einseitig. Gegen Ende des *Componimentos* (Nr. 17) stellt Amore seine Vernunft unter Beweis, indem er sich als weiser Ratgeber und Bewahrer des Friedens zeigt und vorschlägt, den goldenen Zankapfel an Maria Theresia zu übergeben. Hierin entscheidet Amore weiser als Paris es vormals getan hat und zeigt sich bereit, dessen „Fehler zu korrigieren“. In seiner letzten Arie (Nr. 18) erklärt Amore, dass er, an der ihm oft angelasteten Verrücktheit der Liebenden nicht Schuld sei. Vielmehr würde er lediglich der Gewohnheit folgen, die er in jedem Herzen vorfindet. Die Schuld liege also bei der betreffenden verliebten Person selbst – nicht aber bei der Liebe. In Nr. 5 zeigt sich der Liebesgott als kompromissbereit, da er sich freiwillig entwaffnet und schweigen will um bleiben zu dürfen. Auf Pallas' Zweifel an seiner diesbezüglichen Fähigkeit, antwortet Amore mit einer Arie in der er sich selbst als wandelbaren und vielseitigen Charakter darstellt. Das Duett (Nr. 16) zwischen Venus und Pallas bestätigt das facettenreiche Bild der Liebe, das Amore in Nr. 6 entwirft. Je nach Wesensart des Betroffenen scheint sich also die Liebe unterschiedlich zu äußern. Für Venus ist es süße Lust, Pallas empfindet die Liebe als ächzenden Schmerz. Nach dem ersten Plädoyer der Venus stellt sich Amore deutlich auf die Seite seiner Mutter und bestätigt ihre Aussage, indem er erzählt, er habe Theresia des Öfteren mit Venus verwechselt, da sie ihr so gleiche. Seine Anhänglichkeit und Liebe für die Figur der Mutter seien der Grund für sein loyales Bleiben bei Theresia, die ja ebenso eine schöne Frau und Mutter ist. Sichtlich begeistert zeigt sich Amore von dem Entschluss der beiden Göttinnen, sich zu einigen (Nr. 17). Seine Freude über den Frieden ist der Beweis für Pallas, dass Amore kein streitsüchtiger Unruhestifter ist, wie sie zu Beginn des Stückes behauptet hatte.

Das Bild, welches der Liebesdiskurs in *La pace fra la virtù e la bellezza* über Amore erzeugt ist völlig anders, als das eines frechen, koketten Bengels. Vielmehr scheinen die Werte der Vernunft, Friede, Freundschaft, Güte, Tugend, Liebe und Ergebenheit seiner Mutter gegenüber, hohe Ideale zu sein, welche Amores Charakter bestimmen und auszeichnen. Vor diesem Hintergrund ist es durchaus als Huldigung zu verstehen, dass Amore eine solch besondere Rolle in der dramaturgischen Gestaltung des Werkes einnimmt. Dieses Verständnis von Liebe passt nicht nur sehr gut zu der Rolle Maria Theresias als Mutter und Ehefrau, sie nimmt auch die Figur der Landesmutter, der „magna mater austriacae“³³³ vorweg, als die sie sich später verehren ließ.

³³³ HILSCHER, ELISABETH THERESIA 2000, S. 138

Die beiden Arien des Amore (Nr. 6 und 18) dienen der Selbstcharakterisierung. Amore versucht sich jedes Mal von ungerechtfertigten Vorwürfen zu befreien. Im ersten Fall erklärt er, wie wandelbar und vielschichtig sein Charakter ist. Durch die ständigen antithetischen Gegenüberstellungen ist der Charakter dieser Arie nicht eindeutig festzulegen. In der zweiten Arie des Amore versucht er sich von dem Vorurteil zu befreien, er wäre Schuld an der Verrücktheit der Verliebten, indem er sich darauf beruft, lediglich dem zu folgen, was er im jeweiligen Herz vorfindet und erklärt damit, wie vernünftig er eigentlich ist.

Venus

Betrachtet man nun die Figur der Venus in *La pace fra la virtù e la bellezza*, so scheint es zunächst, als würde durch die Entscheidung, den goldenen Apfel an Maria Theresia weiterzugeben, die Mythologie gehörig durcheinander gebracht. Jedoch ist Venus trotz aller Versöhnung und angeblichen Gleichberechtigung mit ihrer Kontrahentin Pallas, dieser gegenüber deutlich im Vorteil: Die schöne Göttin repräsentiert in diesem Werk eindeutig die *Prima donna*, was vor allem anhand der Arienverteilung deutlich wird. Auch in den Rezitativen kommt sie viel häufiger zu Wort als Pallas, besonders am Beginn und am Ende des Werkes. Dazu kommt, dass die Figur der Venus durch Amore verstärkt wird, sodass die Interessen des Schönheits- und Liebesklientels gedoppelt vertreten werden. Durch die Erklärung Amores, sein Sitz wäre in den schönen Augen Maria Theresias, wird ein neuerlicher Sieg dieser Interessensgemeinschaft gegenüber Pallas angedeutet. Die Bereitwilligkeit der Venus, den Apfel herzugeben, bedeutet hier eigentlich nur, dass sie dieses Attribut ihrer momentan besten Repräsentantin leiht. Die Eigennützigkeit der Göttin bringt sie in Nr. 17 selbst zum Ausdruck, indem sie Amore versichert, der Bund mit Pallas würde nicht gelöst werden: „In van lo temi, Troppo giova ad entrambe.“³³⁴ Wird die Schönheit in diesem Werk also doch höher bewertet, als die Tugend? Die Figur der Venus erhebt diesen Anspruch zu Beginn sehr deutlich, da sie Amore und das Publikum an ihre Vorrechte erinnert, indem sie die Begebenheit mit dem umstrittenen Apfel erwähnt (Nr. 1). Auch wurde Venus zuerst erwählt, der Prinzessin die Glückwünsche zu überbringen und darf daher auch als erste ihr Plädoyer vorbringen (Nr. 7). Dies mag daran liegen, dass die Schönheit vordergründiger und schneller zu entdecken ist, als Tugend und Vernunft. Um das Ungleichgewicht zwischen den beiden Parteien etwas abzuschwächen ist Apollo *Primo uomo*, wodurch eine gegengleiche Paarbildung entsteht: Apollo, welcher eigentlich von Pallas erwählt wurde, steht mit Venus auf einer Stufe, während Marte, der Verteidiger der Venus, mit Pallas ein Paar bildet.

³³⁴ „Umsonst fürchtest du das; zu sehr nützt es uns beiden.“ (Nr. 17, Zeile 431-432).

Um Venus weiter zu charakterisieren, soll nun ein Blick auf ihre sprachlichen Künste geworfen werden. Zu Beginn der Serenata erklärt sie ihrem Sohn (Nr. 2), sie habe keine Angst, sie sei nur zornig über die Frechheit der Pallas, zu beanspruchen was doch eigentlich Venus selbst zustehe. Gleich darauf kündigt Amore das Kommen der übrigen Götter an, worauf Venus ihren Zorn verbirgt und befindet, die „arti vezzose“ seien sicherere Waffen, um an ihr Ziel zu kommen (Nr.3).³³⁵ Diesem Vorsatz bleibt sie treu, besonders als sie aufgefordert wird ihr Plädoyer zu halten. In Nr. 7 hält sie eine ausgedehnte Rede, voller rhetorischer Kniffe. Gleich zu Beginn setzt sie ein Stilmittel der antiken Rhetorik ein, welches als *captatio benevolentiae* bekannt ist. Sie stellt sich ängstlich und der Feindin unterlegen, womit sie versucht, das Mitleid der Schiedsrichter zu erregen. Gleichzeitig gibt sie anscheinend ein „gerechtes“ Urteil über Pallas ab, indem sie behauptet, diese sei ihr an Kraft und Wissen überlegen. Kaum kann man hier von echter Gerechtigkeit sprechen, wenn sie zunächst das Wohlwollen der Götter zu erheischen sucht und erklärt, dass dieses Mitleid nötig ist um die Gerechtigkeit nicht zu unterdrücken. Venus setzt ihre „schmeichlerischen Künste“ hier also zwar subtil aber überaus gezielt ein. Venus beruft sich also auf die Gerechtigkeit und gibt an, dass Theresia der Beweis ihrer Mühe und ihres Anrechts sei. Voller Begeisterung beginnt sie deren Schönheit zu rühmen – scheinbar unbewusst – und behauptet doch gleichzeitig, sie wäre nicht in der Lage, sich sprachlich adäquat auszudrücken. Damit evoziert sie ein Bild der Theresia, das noch viel großartiger sein muss, als ihre unzulänglichen Worte ausdrücken könnten; lieber wolle sie schweigen, da durch ihre Sprache die Schönheit zunichte werde. Damit benutzt sie den Topos der Unsagbarkeit. Nach derart überredend manipulativen Reden legt sie scheinbar machtlos das Urteil in die Hände der Richter, nicht ohne Theresia selbst als dringlichen Beweis ihrer Rechte anzugeben (Nr. 8). Damit setzt sie die Schiedsrichter erneut unter Druck, da doch Theresia auf ausdrücklichen Befehl Jupiters zu ehren sei und demnach nicht als Negativbeweis in Frage kommt.

Nachdem die beiden göttlichen Schiedsrichter darlegen, die Verdienste der Venus und der Pallas an Theresia seien gleichwertig, es bleibe nur abzuwarten, ob die Schönheit oder die Tugend von der Welt mehr geehrt würde (Nr. 11-14), verlagert sich Venus auf einen abstrakten Disput über die Wertigkeit von Schönheit kontra Tugend. So rückt der Diskurs äußerlich zwar von der persönlichen Ebene ab hin zu einer theoretischen; bedenkt man jedoch, dass Venus und Pallas neben ihrer Persönlichkeit als mythologische Gottheiten auch allegorische Personifikationen ihrer Attribute darstellen, so wird der Streit auf eine wesentlich direktere Ebene gehoben, da sie nun nicht mehr die Leistung der anderen kritisieren, sondern diese als Person in Frage stellen. In ihrer zweiten Rede (Nr. 15) stellt Venus die Schönheit als ein

³³⁵ „schmeichlerische Künste“ (Nr. 3, Zeile 79).

göttliches Licht dar, welches als einziges die Kraft hat, das Leben lebenswert zu machen. Der Disput der beiden Göttinnen endet schließlich mit einer Kontroverse über die Frage, ob nun die Liebe schädlich sei, oder hilfreich (Nr. 16). Aufgrund des jeweiligen Verhältnisses der Kontrahentinnen zu Amore, nehmen sie auch hier oppositionelle Standpunkte ein. Wie bereits angekungen, ist eine versöhnliche Haltung bei Venus nur dadurch zu erreichen, dass Marte erklärt (Nr. 17), die Schönheit der Göttinnen würde sich nur dadurch verdoppeln, wenn sie sich mit Pallas in Frieden vereinige – zusammen würden sie noch perfekter zur Geltung kommen. Genau genommen wird Venus hier also bei ihrer Eitelkeit gepackt, nicht aber vom hohen Ideal des Friedens überzeugt, was sie auch beinahe eingesteht, durch die Worte, es würde beiden zu sehr nützen, als dass sie die Freundschaft gefährden würden. Das Endergebnis jedoch ist freundschaftliche Einigkeit, in der sie den Apfel an Theresia auszuhändigen – wird doch wieder Venus geehrt, wenn ihr schönstes Werk, das ihr zum Verwechseln ähnlich ist, diese Auszeichnung erhält. Ein weiteres Mal stellt Venus ihre Redekunst unter Beweis, indem sie alle Götter zusammenruft, um Theresia gesammelt die Glückwünsche zu überbringen, aber dann dennoch vorher alleine eine Huldigungsarie singt und die Prinzessin so mit persönlichen Glückwünschen versorgt. Ihre Gratulationen münden vor allem in den Wunsch ein, Theresia möge fruchtbar sein, was wohl die Dynastie empor wachsen lassen soll. In Summe bleibt also Venus die Siegerin, sowohl dramaturgisch, als auch inhaltlich – sie ist die schlauere der beiden Göttinnen. Betrachtet man die Arien der Venus, so trifft man auf die größte Unterschiedlichkeit der Affekte innerhalb dieser Serenata. Die erste Arie (Nr. 2) ist eine eindeutige Zornarie. Die zweite ist von schmeichelnd-überredendem Charakter in Bezug auf die Schiedsrichter und verhält sich der Adressatin der Serenata gegenüber huldigend. Im Duett mit Pallas (Nr. 16) wird das Moment des Streites überlagert von dem Inhalt, welchen Venus besingt: die Süßigkeit der Liebe. Die letzte Arie (Nr. 20) ist eine prächtige Huldigung.

Pallas

Die Rolle der *Seconda donna* übernimmt in *La pace fra la virtù e la bellezza* Pallas, die Göttin der Tugend. Sie tritt gemeinsam mit den Schiedsrichtern Apollo und Marte in die Handlung ein, ist jedoch die letzte Figur, welche sich zu Wort meldet (Nr. 5), was gut zum Wesen der Vernunft passt. Ihre erste Zeile lautet „Vendico i torti miei.“, worauf Amore verkündet, er würde sich vor ihrer Rache nicht fürchten.³³⁶ In der Tat scheint er die Göttin gut einzuschätzen, da der letztendliche „Sieg“ der Venus, wie er im Vorigen gerade beschrieben wurde, gänzlich ohne Konsequenzen ihrerseits bleibt. Pallas tritt von Beginn an als erbitterte Gegnerin Amores bzw.

³³⁶ „Ich räche mein Unrecht.“ (Nr. 5, Zeile 103).

der Liebe auf. Ihren Aussagen zufolge, scheint sie ihn für die Verkörperung all dessen zu halten, was sie verachtet: Frechheit, Umtriebigkeit, Verwirrung, Streitereien, manipulative Kräfte, Geschwätzigkeit etc. Generell versucht sie, anstatt zu überreden mit stichhaltigen Argumenten zu überzeugen; wo sie nicht überzeugen kann, nimmt sie sich zurück und akzeptiert den Ausgang der Dinge, wie in der Frage, ob Amore bleiben dürfe oder nicht (Nr. 5).

Um ihre Rede wird Pallas erst als zweite gebeten (Nr. 9), so wie sie von Jupiter ebenfalls erst nach Venus beauftragt wurde (Nr. 1). Die Rolle der Zweiten zieht sich für Pallas durch das ganze Stück, was daran liegen mag, dass die Tugend im Gegensatz zur Schönheit immer erst auf den zweiten Blick sichtbar wird. Ihre Qualitäten sind verborgener und nur dem genauen Beobachter sichtbar. Wie in ihrem Plädoyer deutlich wird, durchschaut die Göttin der Weisheit die rhetorische Findigkeit der Venus sehr wohl und distanziert sich von solchem Kunstgriff, dessen nur diejenige bedürfe, welche Vernunft, Wahrheit und Gerechtigkeit nicht auf ihrer Seite habe. Pallas ist bereit, ein faires Urteil über die Schönheit Maria Theresias abzugeben und schildert ihre eigenen Verdienste an der Prinzessin wesentlich schlichter, als Venus dies in ihrer Rede tut. Die Ansprache der Pallas ist obendrein kürzer, als die ihrer Kontrahentin. Sie legt in einfacher Form dar, dass Theresia allerhand Künste zum Vergnügen erlernt habe und obendrein von ihr mit Weisheit, Bildung und aller Tugend ausgestattet wurde. Auffällig ist, dass die Inhalte dieser Bildung durchaus für eine Thronfolgerin passend wären: Geographie, Geometrie, Astronomie; vor allem aber Geschichte, Ethnologie, Politik und Recht. Da Pallas nicht nur die Göttin der Vernunft, sondern auch der Bildung und Wissenschaft ist, erscheint sie in der Tat als höchstgeeignete Lehrerin für die Prinzessin, um dieser eine fundierte und gründliche Ausbildung angedeihen zu lassen. Aufgrund dieser Vorzüge Theresias vertraut Pallas auf die Vernunft ihrer Schiedsrichter, welche ihr den Sieg bringen werde. Diese starke Hoffnung sei der Grund weshalb sie keine Furcht kenne (Nr. 10).

In dem abstrakten Diskurs über Schönheit und Tugend (Nr. 15) beruft sich Pallas darauf, dass die Tugend in Jupiters Geist ihren Anfang habe und „senza di lei nulla è perfetto“.³³⁷ Außerdem betont sie, dass die Tugend es sei, die den Menschen von den Tieren unterscheide und ihn den Göttern ähnlich mache. In ihrer Rede beruft Pallas sich auch immer wieder auf die Vernunft, eine Kraft, welche zwar nicht als Personifizierung in diesem Stück auftritt, aber dennoch wirksam ist und die beiden Schiedsrichter in ihrem Urteil leitet. Auch Amore entscheidet letztendlich auf dieser Grundlage. Schließlich ist Pallas auch Gegnerin der Liebe (Nr. 16), da sie nichts als quälende Leidenschaft ist, welche doch durch Tugend und Vernunft gezähmt würde (Nr. 15).

³³⁷ „ohne sie ist nichts perfekt.“ (Nr. 15, Zeile 335-336).

Die Ursache, dem Frieden zuzustimmen, scheinen für Pallas vor allem die Worte Apollos zu sein, die er in Nr. 17 relativ zu Beginn spricht: Dieser erklärt, dass Theresia nur durch das Zusammenwirken beider Göttinnen so perfekt geworden sei. Sie würden einander ergänzen und korrigieren. Perfektion scheint tatsächlich die Qualität zu sein, nach welcher Pallas vorrangig strebt, wie in Nr. 15 zum Ausdruck kommt. Für sie ist also Maria Theresias Vollkommenheit ausschlaggebend, der Versöhnung mit Venus zuzustimmen. In der Tat lässt sich Pallas ja von Venus ergänzen, indem sie ihre Strenge mildern lässt und gütig, nachgiebig den Huldigungsausbruch der Venus ohne weitere Einwände und Forderungen gewähren lässt. Dennoch bleibt auch ihr ein gewisser Sieg, da letztendlich die einzig vernünftige Entscheidung getroffen wird: Versöhnung der streitenden Parteien um gemeinsam die Ehrung der Prinzessin auszuführen. Die Huldigung einer einzelnen Göttin alleine wäre einseitig und zudem unangebracht. Viel angemessener scheint die Ehrerbietung durch den ganzen Himmel, die nur durch den Frieden der beiden Göttinnen zustande kommen konnte. Letztlich ist auch der abschließende *Coro* durchaus von Vernunft geprägt. Hier findet sich keine Spur von Amoretten, Grazien und schmückendem Beiwerk. Vielmehr wird Zufriedenheit und Hoffnung herbeigerufen, welche Pallas bereits in ihren Plädoyers auf ihre Fahnen schreibt. Schließlich wird der gegenwärtige Namenstag als Morgenröte noch hellerer Tage besungen, was möglicherweise einen Regierungsantritt der Prinzessin andeuten soll und als wünschenswert erklärt. Die einzige Arie der Pallas (Nr. 10) ist geprägt von ruhigem Vertrauen darauf, dass die Schiedsrichter gerecht und vernünftig entscheiden werden. Pallas zeigt sich siegessicher und furchtlos. Im Duett mit Venus (Nr. 16) ist die Gefühlslage der Pallas deutlich anders, da sie aufgebracht durch den Streit die heftigen Schmerzen eines Liebenden beschreibt.

Apollo

Apollo verkörpert die Rolle des *Primo uomo*, da er neben Venus und Amore die meisten Arien zu singen hat und als gegengleiches Gegenüber der Venus auftritt. Er ist die dritte Figur, welche sich zu Wort meldet (Nr. 3) und singt obendrein die zweite Arie (Nr. 4). In diesen Stücken spricht er sich deutlich für den Frieden zwischen den beiden streitenden Göttinnen aus. Er ist der Ansicht, dass die Eigenschaften der beiden durch eine Vereinigung noch viel großartiger zur Geltung kämen. Wie alle anderen fordert er das Schweigen Amores (Nr. 5) und erinnert ihn später (Nr. 9) im Interesse der Pallas daran, dieses Gesetz einzuhalten. Nach den beiden Reden von Venus und Pallas zeigt Apollo sich unschlüssig und durch die Ansprachen verunsichert, welcher Göttin nun Recht zu geben sei. Venus überrede sein Herz, Pallas überzeuge seinen Geist; daher sieht er beide als gleichwertig an. Sein unentschiedenes Rezitativ mündet in seine

zweite Arie ein, in welcher im eine stürmische Schifffahrt als Metapher für sein hin und her Gerissensein dient. Mit diesem Stück zeigt der Gott der Musik und der Poesie sein stilistisches Können. Nach dem theoretischen Disput über Schönheit und Tugend erinnert Apollo sich an seinen ursprünglichen Standpunkt und befindet „rendervi amiche è il consiglio miglior“ (Nr. 17).³³⁸ Theresia sei der Beweis, dass die beiden Göttinnen einander in perfekter Weise ergänzen und ermutigt sie, aufeinander zuzugehen. Amores Vorschlag, den Apfel an Maria Theresia zu übergeben, kommentiert er mit „amico il consiglio mi par“³³⁹. Freundschaft scheint Apollo überhaupt sehr wichtig zu sein. Auch von der Idee, die Glückwünsche gemeinsam zu überbringen, zeigt er sich begeistert (Nr. 21) und fordert auf, damit nicht länger zu warten. Die erste Arie Apollos (Nr. 4) schlägt versöhnliche Töne an, während die zweite (Nr. 12) innerlich zerrissen und unschlüssig wirkt.

Marte

Die Rolle des Mars ist die kleinste innerhalb der Serenata. Zwar ist er der von Venus erwählte Schiedsrichter, doch steht er dramaturgisch deren Kontrahentin Pallas als *Secondo uomo* gegenüber. Bemerkenswert an dieser Figur ist, dass der Gott des Krieges ständig den Streit der Göttinnen beklagt, da er die Ursache der Parteiungen sei, unter denen sowohl Himmel als auch Erde zu leiden hätten (Nr. 3). Zu Beginn stellt Mars sich auf die Seite der Venus. So fordert er eine Erklärung, weshalb Amore entfernt werden solle (Nr. 5) und spricht sich dafür aus, Venus als erste anzuhören (Nr. 7). Nach den beiden ersten Plädoyers (Nr. 13) erklärt er die Göttinnen für gleichwertig und gleichermaßen berechtigt Theresia zu huldigen und entzündet eine Debatte über Schönheit und Tugend, indem er erklärt: „È dubbio ancora se bellezza o virtù più il mondo onora“.³⁴⁰ Persönlich zeigt er sich hier eher distanziert und unparteiisch: Tugend und Schönheit hält er für gleichermaßen wichtig (Nr. 14). Auch nach dem Duett der Göttinnen erklärt Mars, dass der Wettstreit von den beiden Schiedsrichtern nicht zu entscheiden sei (Nr. 17) und schließt sich freudig dem Vorschlag des Apollo an, Frieden zu schließen. Hierin liegt für ihn die Verdopplung der Schönheit. Für schön erklärt er auch das aufkeimende Verlangen nach Frieden in den Herzen der Göttinnen, was für den Gott des Krieges einigermaßen erstaunlich wirkt. Vor allem die Opferbereitschaft zugunsten des Friedens ist bemerkenswert: „Dessi a un tal giorno qualche cosa di grande.“³⁴¹ Möglicherweise soll mit dem unerwarteten Verlangen des Kriegsgottes nach Frieden die Widersinnigkeit und Unnatur dieses Streites zwischen Schönheit

³³⁸ „Euch zu Freundinnen zu machen ist der beste Rat.“ (Nr. 17, Zeile 391-392).

³³⁹ „Freundschaftlich erscheint mir der Rat.“ (Nr. 17, Zeile 454-455).

³⁴⁰ „Es ist noch unentschieden, ob Schönheit oder Tugend von der Welt mehr geehrt wird.“ (Nr. 13, Zeile 302-303).

³⁴¹ „Ich hätte für einen solchen Tag großes gegeben.“ (Nr. 17, Zeile 410-411).

und Tugend gezeigt werden. Offenbar ist die zu besingende Prinzessin derart überzeugend, dass es völlig absurd erscheint, eine ihrer Qualitäten höher zu bewerten, als die andere. In die Entscheidung über den Verbleib des goldenen Apfels und den Vorschlag der Prinzessin gemeinsam mit dem ganzen Himmel zu gratulieren, stimmt Mars mit Freuden ein. Die einzige Arie des Marte (Nr. 14) ist geprägt von dem Streit von Schönheit und Tugend in jedem Herzen, welcher noch nicht entschieden ist. Dabei scheint er vor allem auch seine eigene Unsicherheit auszudrücken, da die beiden Parteien zwar unterschiedlich sind, aber einander gleichberechtigt gegenüber stehen.

2.2.5. Contesa: Rechtsstreit als Librettoform

Wie im Titel *La pace fra la virtù e la bellezza* anklingt, wird in diesem Stück der Friede zwischen zwei gegnerischen Parteien hergestellt. Die Serenata ist in der Form einer *Contesa* angelegt, welche der Gattung des Opernprologs nahe steht.³⁴² Das Werk hat einen Rechtsstreit zwischen Tugend und Schönheit zum Inhalt, der wie zu erwarten friedlich gelöst wird, ohne dass eine der beiden über die andere triumphiert. Die Handlung entwickelt sich vorrangig nicht mittels Bühnenhandlung als vielmehr im Dialog der einzelnen Figuren. Nach einer kurzen Einleitungssequenz, in welcher eine der beiden Parteien im Gespräch die Ausgangssituation erklärt, treten die beiden, als Schiedsrichter bezeichneten Götter, sowie die gegnerische Partei auf. Daraufhin werden zunächst Vorkehrungen für einen ungestörten Ablauf der „Verhandlung“ getroffen, danach werden beide Parteien aufgefordert nacheinander ihre Eingangsplädoyers zu halten, wobei sowohl Klägerin als auch Angeklagte sich selbst verteidigen. Anschließend kommen die beiden Schiedsrichter zu dem Schluss, beide hätten gleichviel Anrecht auf die gewünschte Ehre. Eine weitere Plädoyer-Runde folgt, in der nun nicht mehr das persönliche Anrecht, sondern vielmehr das abstrakte Gut verteidigt wird, welche die Streitenden jeweils vertreten. Doch auch diese Runde bleibt unentschieden, was die Richter zu einem Versöhnungsaufbruch bewegt, da die beiden Kontrahentinnen erst miteinander die Vollkommenheit erreichen könnten. Diese nehmen den milden Urteilsspruch an und schließen Frieden, der durch die Herausgabe eines weiteren „Zankapfels“ besiegelt wird.

Das Libretto folgt nicht nur inhaltlich den Anforderungen einer *Contesa*, auch von die handelnden Figuren entsprechen dieser Form, die dem Opernprolog in Funktion und Anlage weitgehend entspricht. Ebenso dem selbst thematisierenden Charakter dieser Gattung wird

³⁴² Vgl. Kapitel 1.3.3., S. 52ff.

Rechnung getragen, da in diesem Stück über die angemessene Art und Weise einer Huldigung verhandelt wird, die doch gleichzeitig Funktion und Aufgabe der Gattung an sich ist.

2.2.6. Huldigungscharakter

Die Serenata *La pace fra la virtù e la bellezza* ist ein Werk, zu Ehren der Prinzessin Maria Theresia anlässlich ihres Namenstages. Die besungene Person namens „Teresa“ ist ident mit der Widmungsträgerin. Jedoch beschränkt sich die Huldigung nicht auf einen Huldigungsschor am Ende des Stückes, sondern ist vielmehr Ausgangspunkt, wie Inhalt der Handlung. In vielschichtiger Weise wird die Erzherzogin gewürdigt und gelobt – nur manches davon liegt an der Oberfläche, wie die Auszeichnung der Attribute Schönheit und Tugend. Doch noch eine dritte Qualität wird der Prinzessin zugeschrieben: der Friede. Gleich zu Beginn (Nr. 1) verknüpft Amore den Begriff des Friedens mit dem Ereignis des Namenstages Maria Theresias (Z 31-33). Wenig später wird deutlich, dass dies durchaus seine Berechtigung hat: In Nr. 3 und 4 legt Apollo dar, dass Schönheit und Tugend auf Erden, sowie im Himmel nicht vereinbar sind. Jedoch kann nur dort Friede herrschen, wo Schönheit und Tugend vereint sind. Im Laufe des Stückes wird klar, dass beide Ideale nur in Maria Theresia perfekt ausgebildet sind; nur bei ihr „viva d'accordo in un core gloria, amore, ragione e piacere“ (Nr. 4, Z 99-100).³⁴³ Damit ist die besungene Prinzessin die einzige existierende Ausnahme und gilt daher als Personifikation des Friedens: Abseits vom umfassenden Streit auf Erden und im Himmel, herrscht in ihr Frieden. Letztlich ist ihr Beispiel so groß, dass selbst der Kriegsgott Mars nach Frieden verlangt (Nr. 17, Z 410-411) und die beiden Kontrahentinnen sich versöhnen. Maria Theresia erweist sich somit als Friedensstifterin. Vor dem mythologischen Hintergrund, dem die Handlung dieses Stückes entspringt, erscheint diese Rolle von durchaus politischer Bedeutung. Indem die Erzherzogin der Grund für die Versöhnung der beiden Göttinnen ist und durch das Erhalten des *Pomo d'oro* auch zum Garant dieses Friedens wird, hebt sie gleichzeitig den Grund für den Trojanischen Krieg auf, den dieser Apfel in der Mythologie verursacht hat. Sie allein vermag es Krieg zu verhindern, einen jahrtausende alten Streit zu schlichten und eine friedliche Herrschaft aufzurichten.

Die Schönheit Maria Theresias wird relativ deutlich, aber scheinbar nur „irrtümlich“ und in der Begeisterung „unbedacht“ gerühmt (Nr. 7, Z 197-200), da ein direkter Lobpreis wohl zu übertrieben-schmeichelnd gewirkt hätte. Teresa habe nach Aussage der Venus die Macht, durch ihre Erscheinung verliebt zu machen (Z 192-195); sie hat also Amor an ihrer Seite. Die Betonung von Grazie und Majestät (Z 196-197) erinnert an RAHNS Ausführungen über den

³⁴³ „leben einträchtig in einem Herzen Ruhm, Liebe, Vernunft und Wonne“ (Nr. 4, Zeile 99-100).

Begriff der Hoheit im Rahmen der Panegyrik, welche das „höfische Selbstbild von Hoheit“ widerspiegelt:

Dort erscheint sie als angeborene geblüts- und standesgebundene Eigenschaft mit affektauslösender Wirkung, als eine natürliche Herrschaftsfähigkeit über Untertanengemüter. Nicht die Ehrfurcht produziert die Hoheit, sondern die Hoheit produziert Ehrfurcht.³⁴⁴

Maria Theresias angeboren hoheitsvolle Erscheinung zwingt sozusagen den Untertan natürlicherweise zur ehrerbietigen Bewunderung. Die äußere Majestät der Prinzessin macht sie so zur Regentin eines jeden Herzens (Nr. 8, Z 204-205), zu einer Machthaberin über Innerliches. Dieser Eindruck verstärkt sich noch durch die Worte Amores in Nr. 9: Er erklärt, Teresa manchmal mit seiner Mutter Venus verwechselt zu haben (Z 226-231). Die mütterliche Liebe der Adressatin, welche hier evoziert wird, kommt am Ende des Stückes erneut zum Ausdruck, indem Amore erklärt, sein Sitz wäre in ihren schönen Augen (Nr. 21, Z 496-497). Hier wird, wie bereits erwähnt Maria Theresias als „Landesmutter“ gezeigt, eine Rolle deren Ausfüllung sie später als ihre Aufgabe betrachtete.

Der äußerlichen Hoheit und der an diese gekoppelten Macht über das Innere anderer Menschen steht ein Bild gegenüber, welches von der Figur der Pallas entworfen wird. In ihrem Plädoyer (Nr. 9) erklärt sie, Teresa habe allerhand zierende Künste lediglich zum Vergnügen gelernt (Z 249-250) und erhebt damit den Anspruch eines regen und lernfähigen Geistes. Außerdem wurde die Prinzessin von Pallas auch mit Weisheit, Bildung und Geschmack ausgestattet; von der Göttin selbst erhielt Maria Theresia Unterricht in allerhand Wissenschaften, Geschichte, Menschenkenntnis und Gesetzen. Dies nun sind Voraussetzungen und gleichzeitig Kennzeichen einer Herrscherin. Möglicherweise soll mit dieser Auflistung darauf hingewiesen werden, dass die Widmungsträgerin für die Thronfolge tauglich ist. Zwar war ihr dieser Titel offiziell nicht verliehen worden, doch wurde die Wahrscheinlichkeit, Karl VI. könnte noch einen männlichen Nachkommen erhalten von Jahr zu Jahr geringer. Aufgrund der Pragmatischen Sanktion vom Jahre 1713 stand der zur Zeit der Uraufführung 21 jährigen Maria Theresia die Thronfolge zumindest theoretisch zu. Somit wird in der Serenata also auch die innere Macht der Prinzessin thematisiert, welche sie scheinbar für die Ergreifung äußerer Macht mittels Thronfolge befähigen würde.

Ein weiteres Mal begegnet in *La pace fra la virtù e la bellezza* die Gegenüberstellung von Innerem und Äußerem: Pallas gibt zu, dass die Schönheit Teresas himmlisch sei (Nr. 9, Z 239-240), erklärt jedoch auch, dass nur Tugend und Vernunft die Sterblichen den Göttern ähnlich mache (Nr. 15, Z 355). Da in Maria Theresia diese Qualitäten perfekt ausgebildet sind, wird sie

³⁴⁴ RAHN, THOMAS 2006, S. 20.

der Stellung nach quasi dem Stand der Götter angeglichen. Poetologisch ergibt das insofern Sinn, als es unklug erscheint, dem Widmungsträger die niedrigste Stellung innerhalb des Dramenpersonals zuzuschreiben. Jedoch ist die Prinzessin, zumindest was den weiblichen Teil der Besetzung betrifft die Höchste, da sie allein den Status der Perfektion genießt. Venus und Pallas werden an sich nicht als perfekt betrachtet, da beide das Korrektiv der jeweils anderen benötigen (Nr. 17, 397-404). Auch hier wird also der Anspruch der natürlichen Hoheit Maria Theresias erhoben, welche innerhalb des Zeremoniells entsprechende Resonanz findet. RAHN spricht in diesem Zusammenhang von „affektiver Untertanenerziehung“:

Das Zeremoniell, in welchem der Fürst als ›irdischer Gott‹ erscheint, übernimmt im Zuge dieser Entwicklung die verinnerlichende Einsetzung eines fürstlichen ›Über-Ich‹ als generelle gesellschaftliche Ordnungsforderung. Die zeremonielle Einprägung des Landesvaters in das Untertanengemüt stiftet im Idealfall die Bereitschaft, jede gesellschaftsbezogene Handlung so zu gestalten, daß sie beim Fürsten, wäre er tatsächlich anwesend keinen Anstoß erregen würde.³⁴⁵

Dieser bereits vorhandenen innerlichen Stellung Maria Theresias tritt am Ende des Stückes die äußerliche Niveauangleichung gegenüber: in Nr. 22 wird der ganze Himmel aufgefordert herabzusteigen, und dies in der Hoffnung auf einen noch „helleren Tag“ (Z 505). Der Himmel gleicht sich also der bereits „göttlichen“ Prinzessin an und hofft vermutlich auf die sichtbare Bestätigung ihrer innerlichen Stellung: sie solle nicht nur Regentin der Herzen bleiben, sondern auch die des ganzen Landes werden, wie in Nr. 19 und 20 angedeutet wird (Z 472-481).

Maria Theresia wird in dieser Serenata als die Würdigste unter allen Frauen dargestellt und ist als einzige berechtigt, den goldenen Apfel zu besitzen, da ihre Schönheit von Tugend vervollkommen wird. Der folgenschwere Fehler des Paris rief, abgesehen vom Trojanischen Krieg, auch andauernde Zwietracht und Spaltung unter den Göttern hervor. Nun soll dieser Fehler korrigiert werden, mit Maria Theresia als Besieglerin des himmlischen, sowie des irdischen Friedens. Die Überreichung des Apfels ist außerdem eine Anknüpfung an die Tradition. Wie zuvor gezeigt, wurde das Sujet nicht zuletzt in Cestis Oper *Il pomo d'oro* (1668) verarbeitet, welche mit der Überreichung des Apfels an Margarita Theresa, der Infantin von Spanien und Kaiserin des Heiligen römischen Reiches deutscher Nation endete. Mit der Überreichung des Apfel an Maria Theresia (Nr. 18) und dem ausdrücklichen Wunsch nach dem Erscheinen „eines noch helleren Tages“ (Nr. 22, Z 505) wird nicht nur an die Namensähnlichkeit mit der ersten Frau ihres Großvaters erinnert, sondern an glorreiche Zeiten der habsburgischen Dynastie. Möglicherweise beinhaltet es auch den Wunsch, Maria Theresia bald als regierende Erzherzogin von Österreich und Königin von Ungarn und Böhmen, beziehungsweise als Frau des deutschen Kaisers zu sehen? Die Huldigung der Venus (Nr. 19 und 20) zielt sehr deutlich auf

³⁴⁵ Ebd., S. 14.

den Erhalt der Dynastie und der Fruchtbarkeit der Widmungsträgerin: Die „königliche Pflanze“ solle „frohe Sprossen“ treiben (Z 472-473), sie solle unsterblich sein (Z 477) und mit Zweigen, Blättern, vor allem aber mit Früchten und Blüten gesegnet sein (Z 484-485). Die Segenswünsche umfassen Fruchtbarkeit, Friede, Sicherheit und Beständigkeit. Die Pflanze, welche wohl für die Familie Maria Theresias steht solle so hoch werden, dass sie „dem Himmel benachbart“ sei (Z. 487), was erneut auf die Erhebung in den „göttlichen Stand“ hindeutet.

Was sagt nun die Vorrangstellung der Venus innerhalb der Serenata über die Form der Huldigung aus? Wird die Schönheit bei Maria Theresia doch höher bewertet, als ihre Tugend? Möglicherweise liegt die Antwort in der Tatsache, dass die Prinzessin ja noch nicht offizielle Thronfolgerin war. Noch wurde sie als „schmückendes Beiwerk“³⁴⁶ betrachtet. Daher liegt die Vermutung nahe, das Werk sei eine private Huldigung, ohne sich inhaltlich einem „Herrschaftsdiskurs“ zu nähern. Doch sind, wie gezeigt wurde Hinweise auf eine in der Zukunft liegende reale Machtergreifung im Text vorhanden, bzw. wird Maria Theresia die Fähigkeit zur Thronfolge vor allem durch die Attribute der Pallas attestiert. Die Qualitäten, welcher sie als Regentin bedürfte, sind bereits vorhanden, doch liegen sie nicht so offensichtlich zu Tage, wie die Gaben von Venus und Amore. Offenbar sollten sachte Hinweise auf einen in der Zukunft möglichen Machtantritt genügen. Ein anderer Grund könnte die Rolle der Widmungsträgerin als Friedensstifterin sein: Sie stellt die Ordnung wieder her und verhilft der Welt zu himmlischem Friede, ohne jedoch die Mythologie durcheinander zu bringen; sie ist weise, nicht revolutionär.

Interessant erscheint mir an dieser Stelle noch, den selbst-thematisierenden Charakter des Werkes kurz zu beleuchten. Wie dargelegt wurde, behauptet die Serenata eine natürliche Hoheit der Adressatin, welche in anderen Personen unwillkürlich ehrfurchtsvolle Empfindungen auslöst und zu huldigenden Gesten treibt. Nun ist *La pace fra la virtù e la bellezza* so beschaffen, dass der Text an sich über die angemessene Form der Huldigung zu diesem Anlass nachdenkt. Andererseits ist es ja gerade die Aufgabe dieses Werkes, Würdigung darzubringen. Gewissermaßen bringt Maria Theresias Hoheit den Dichter selbst dazu, dieses Stück zu verfassen. Dennoch wird die Tatsache, dass die Huldigung von höherer Stelle in Auftrag gegeben wurde, ebenso thematisiert (Nr. 1, Z 35-38). Damit gliedert sich die Serenata in das Zeremoniell ein, da dies in der Zeremoniellwissenschaft ja vom Fürsten, bzw. von Widmungsträger selbst ausgehe und lediglich ausführe, was natürlich sei. RAHN schreibt:

Das Gedicht behauptet Hoheit als natürliche Kraft, die im herrscherlichen Geblüt monopolisiert ist. Hoheit ist in diesem Zusammenhang keine emotional vermittelte Anschauungsform einer gesellschaftlich abhängigen Beziehung, da sie

³⁴⁶ FRITZ-HILSCHER, ELISABETH: „Virtù und Bellezza – Il vero omaggio? Huldigungskantaten für Maria Theresia und Maria Anna“, in: JULIA BUNGARDT, MARIA HELFGOTT, EIKE RATHGEBER, NIKOLAUS URBANEK (Hrsgg.): *Wiener Musikgeschichte: Annäherungen - Analysen – Ausblicke*. Festschrift für Hartmut Krones, Wien (u.a.) 2009, S. 128.

auch Ehrfurcht vor Fürsten hervorruft, deren Untertan man nicht ist. Die angeborene Hoheit wird durch einen besonderen Sinn aufgefangen und unmittelbar mit einem Ehrfurchtsschub beantwortet, der sich unwillkürlich in der zeremoniell angemessenen Geste [...] äußert. Daraus folgt eine implizit höfisch-panegyrische Zeremoniellbegründung. Das Zeremoniell schafft die Hoheit nicht, sondern es markiert sie lediglich sichtbar für das Volk. Die natürliche Gemüteinprägungskraft des Regenten wird durch die zeremoniellen Zeichen gleichsam vermessen und angezeigt.³⁴⁷

Dieses huldigende Werk, das wohl in kleinem Rahmen, ohne große Repräsentationsfunktion aufgeführt wurde, schließt sich gewissermaßen an die Serenaten-Tradition an, welche sich vornehmlich als Ständchen verstand. Sehr zutreffend scheint hier DUBOWYS Betrachtung einer anderen Serenate:

Der Ausdruck von Sympathie, Liebe und schließlich auch Liebesleid in der Serenata kann gewissermaßen objektiviert werden; die Sympathie drückt sich dann nur noch in der allgemeinen Widmung an die »Dame di Venetia« aus, während man die Sache in der Serenata selbst von Stellvertretern – wie etwa in der *Serenata per musica* – diskutieren läßt.³⁴⁸

Ebendieses passiert in *La pace fra la virtù e la bellezza*, wie gezeigt wurde.

Indem aber die persönliche Anteilnahme delegiert wird, kann auch der in der Serenata angesprochene Sympathieträger ausgewechselt werden. Was bleibt, ist eine vokale Huldigungsmusik, die sich auf die Geliebte am Fenster, aber genauso gut auch auf den neuangekommenen Provinzgouverneur beziehen kann, dem der Untertan pflichtschuldig Zuneigung entgegenzubringen hat. Damit ist die Grundlage für den Erfolg der Serenata im 17. und vor allem im 18. Jahrhundert gelegt, wo sich mit der Serenata häufig die Feier einer politischen oder dynastischen Ereignisse (sozusagen als weltliches *Te Deum*) verbindet.³⁴⁹

Die Auswechslung der Widmungsträgerin fand ebenso statt, da dieses Libretto für mindestens drei weitere Damen verwendet wurde³⁵⁰.

Zu ergänzen ist, dass der Kaiser, Karl VI., sich wohl in der Figur Jupiters spiegelt, was vor allem durch den Auftrag zur Huldigung nahe liegend scheint. In der Tat war es ein durchaus gängiger Usus, dem Kaiser eine solche Rolle zuzuschreiben. Interessant jedoch ist, dass im gegenwärtigen Stück die Huldigung an den aktuellen Regenten bis auf den kleinen Hinweis der Pallas, „Nella mente di Giove ha la virtude il suo principio“ gänzlich entfällt.³⁵¹ Vielleicht liegt das an dem Charakter des Stückes als persönliches Ständchen, ohne größeres Repräsentationsbedürfnis. Trotzdem erscheint die Figur Jupiters in diesem Stück nicht als ideale Verkörperung eines Herrschers, da sich sein Gebot ohne weiteres von einer Forderung der Pallas aufheben lässt (Nr. 1, Z 40-41). Der Göttervater zeigt sich unfähig eine Entscheidung zu treffen, welche den Streit beenden und ein *lieto fine* herbeiführen könnte und gibt darüber hinaus jegliche Entscheidungsgewalt an die Schiedsrichter Mars und Apollo ab. In *La pace fra la virtù e la bellezza* kommt es also nicht zu einer unumschränkten Apotheose des Herrschers, wie es

³⁴⁷ RAHN, THOMAS 2006, S. 21.

³⁴⁸ DUBOWY, NORBERT 1998, S. 194.

³⁴⁹ Ebd., S. 194.

³⁵⁰ Siehe Kapitel 2.2.3., S. 63ff.

³⁵¹ „In Jupiters Geist hat die Tugend ihren Anfang“ (Nr. 15, Zeile 335-336).

eigentlich die Aufgabe Metastasio als „erstem Panegyriker“ des Hofes gewesen wäre.³⁵²

Dennoch folgt das Libretto in gewisser Weise dem Tugendkodex, der versucht den Herrscher als „Summe idealer Eigenschaften“ darzustellen, wie HILSCHER es beschreibt. Opern, die von Metastasio direkt für den Kaiser verfasst wurden vergleichen diesen direkt mit historischen Herrscherpersönlichkeiten. Trotzdem folgen in diesen Werken nicht nur die Repräsentanten des Kaisers dem habsburgischen Tugendkodex, vielmehr wird die gesamte Handlung von diesem geprägt.³⁵³

Im vorliegenden Fall erscheint allerdings nicht der Kaiser selbst als Idealbild, sondern die besungene Erzherzogin. Nun könnte argumentiert werden, dass die Figur des Jupiter einfach der mythologischen Vorlage folgt, in welcher er genauso unentschieden ist und daher den Paris als Richter einsetzt. Doch ist es ungeachtet dieser Vorlage in Sbarra's *Il pomo d'oro* Jupiter selbst der den Apfel an die Kaiserin überreicht und so alle Zweifel und Verwicklungen beseitigt, um eine glückliche Lösung herbeizuführen.³⁵⁴ Möglicherweise ist der unschlüssige Jupiter im vorliegenden Fall also Abbild der Persönlichkeit Karls VI., welcher als entscheidungsschwach bekannt ist und Probleme lieber „aussaß“. Wie HILSCHER zeigt, floss diese Eigenschaft Karls VI. nicht zuletzt auch in die Gestaltung des Librettos von *La Clemenza di Tito* ein. Doch sind auch in dieser Oper keine Orakelsprüche oder ähnliches nötig, da der Herrscher selbst die richtige Lösung findet.³⁵⁵ In *La pace fra la virtù e la bellezza* ist es hingegen Apollo, der das lösende Machtwort spricht und die Göttinnen zu Freundschaft und Frieden aufruft (Nr. 17, Z. 391-392). Der Gott der Dichtung und der Musik vermag als einziger die Qualitäten der Prinzessin richtig einzuschätzen und ihre Vollkommenheit zu erkennen (Nr. 17, Z. 397-400). Die oben herausgearbeitete Aussage der Serenata, Maria Theresia sei als Thronfolgerin nicht nur tauglich sondern wünschenswert, wird hier also gewissermaßen Apollo in den Mund gelegt. Es scheint fast, als wolle Metastasio dem unentschlossenen Kaiser zu verstehen geben, er solle sich dem Rat anschließen, den Dichtung und Musik zu geben im Stande seien. Vielleicht ist es Metastasio selbst, der sich als Botschafter dieser Idee an Karl VI. wendet und diesem nahe legt, sich um seine Nachfolge Gedanken zu machen und Maria Theresia als Thronerbin einzusetzen, die von ihren beiden Erzieherinnen mit allen nötigen Herrschertugenden perfekt ausgestattet sei.

Da dieses Werk nicht als repräsentative Prunkoper in öffentlich großem Rahmen aufgeführt wurde, sondern vielmehr als Kammer-Serenata in halbprivater Sphäre persönliche

³⁵² HILSCHER, ELISABETH THERESIA: „Antike Mythologie und habsburgischer Tugendkodex: Metastasio's Libretti für Kaiser Karl VI. und ihre Vertonung durch Antonio Caldara“, in: HILSCHER, ELISABETH THERESIA; SOMMER-MATHIS, ANDREA (Hrsgg.): *Pietro Metastasio – uomo universale (1698-1782)*, Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio, Wien 2000, S. 65.

³⁵³ HILSCHER, ELISABETH THERESIA 2000, S. 69-70.

³⁵⁴ DUBOWY, NORBERT 1998, S. 218.

³⁵⁵ HILSCHER, ELISABETH THERESIA 2000, S. 71.

Glückwünsche und Huldigung überbringt, ist eine solche Aufforderung und damit versteckte Kritik am Herrscher denkbar. Ob Karl VI. diesen Wink verstand, ist ungewiss. Tatsache allerdings ist, dass bis zu seinem Tod kein Thronfolger offiziell bestätigt wurde und Maria Theresias erste Regierungsjahre von großen Anstrengungen geprägt waren, ihr Erbe zu sichern und ihren Anspruch auf die Herrschaft geltend zu machen.

3. Aufführungssituationen der Werke von Bioni und Predieri

3.1. Predieri

3.1.1. Biographische Einordnung und Umstände der Vertonung

Der am 13. September 1688 in Bologna geborene Luc' Antonio Predieri studierte Violine bei Abondio Bini und Tommaso Vitali und erhielt eine kompositorische Ausbildung bei seinem Onkel Giacomo Cesare Predieri sowie bei einem weiteren Verwandten, Angelo Predieri und G.A. Perti.³⁵⁶ In den 1720er Jahren war er Kapellmeister an verschiedenen bologneser Kirchen, zuletzt von 1728 bis 1731 an der Kathedrale S. Pietro.³⁵⁷ Zusätzlich zu geistlicher Musik, die er in diesen Stellungen komponierte, schrieb er zahlreiche Opern, die in verschiedenen italienischen Städten zur Aufführung kamen, u.a. Bologna, Florenz, Rom und Venedig.³⁵⁸

Die 1738 komponierte *Festa di camera per musica, La pace fra la virtù e la bellezza* ist eines der ersten größeren Werke, welches Predieri in Wien komponierte. Vor seiner Anstellung am Wiener Hof, Ende des Jahres 1737, wurden bereits zwei seiner Werke in Wien aufgeführt: Im Jahr 1732 der *Dialogo per musica fra Diana et Amore: Amor prigioniero*³⁵⁹ und 1735 die *Festa di camera, Il sogno di scipione*³⁶⁰, die beide auf Libretti Pietro Metastasio basieren.³⁶¹ ROMAN ORTNER erwähnt jedoch, dass sich Aufenthalte Predieris in Wien anlässlich dieser Aufführungen nicht nachweisen ließen.³⁶² Beide Werke wurden für den jeweiligen Geburtstag des Kaisers Karl VI. komponiert und waren möglicherweise von Predieri dazu gedacht, sich diesem zu empfehlen um eine Anstellung in Wien zu erhalten. Ob beabsichtigt oder nicht, erhielt er diese als potentieller Nachfolger für die vakante Stelle, des 1736 verstorbenen Vizekapellmeisters Antonio Caldara. Predieri hatte damit zwar bereits eine angesehene Stelle am Wiener Hof erworben, doch waren seine finanziellen Umstände alles andere als entspannt: Aus seinem Briefwechsel mit einem Freund, dem Padre Martini geht hervor, dass Predieri enorme Bankschulden hatte und sich mit seinem Gehalt von jährlich 1000 Gulden nicht in der Lage sah,

³⁵⁶ SCHNOEBELEN, ANNE: „Predieri, (5) Luca Antonio“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22282pg5> (28.01.2011).

³⁵⁷ MISCHIATI, OSCAR; TAGLIAVINI, LUIGI FERDINANDO: Art. „Predieri, 6. Luca Antonio“, in: LUDWIG FINSCHER (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite neubearbeitete Ausgabe. Kassel u.a. 1994ff., Personenteil, Bd. 13, Sp. 905.

³⁵⁸ SCHNOEBELEN, ANNE: „Predieri, (5) Luca Antonio“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22282pg5> (28.01.2011).

³⁵⁹ PREDIERI, LUCA ANTONIO: Partitur: *Amor prigioniero*, 1732, A-Wn Mus.Hs. 16.476; A-Wn Mus.Hs. 17.544.

³⁶⁰ PREDIERI, LUCA ANTONIO: zwei gleichnamige Partituren: *Il sogno di Scipione*, 1732, A-Wn Mus.Hs. 17.957; und A-Wgm Part. Ms. III 15.330.

³⁶¹ MISCHIATI, OSCAR; TAGLIAVINI, LUIGI FERDINANDO 1994ff., Sp. 905.

³⁶² ORTNER, ROMAN: *Luca Antonio Predieri und sein Wiener Opernschaffen*. Wien, Univ., Diss., 1971, Bd. 1, S. 47-48.

diese zu tilgen, da er gleichzeitig zwei Haushalte finanzieren musste.³⁶³ In einem Brief, der lediglich mit „Wien 1738“ datiert ist, erwähnt er seine Hoffnung auf eine Sonderzahlung aus der kaiserlichen Privatschatulle um die Schulden abzahlen zu können.³⁶⁴ Predieri erscheint daher insgesamt in hohem Maße darum bemüht gewesen zu sein, gefällig zu komponieren und dem Geschmack des Kaisers zu entsprechen, was besonders dadurch Gewicht erhält, dass *La pace fra la virtù e la bellezza* ein Auftragswerk von Seiten des Hofes war. Am 15. März 1738 schreibt Predieri an Padre Martini über ein anderes Werk, das Oratorium *Il sacrificio d'Abramo*:

Lodato Dio si è fatto l'Oratorio, l'incontro che hà avuto universalmente è incredibile, et il compatimento che ne hà mostrato S(ua) M(aestà) C. è così grande che nessuno se lo ricorda mai, questo Clementissimo Sovrano si è espresso con tanta benignità per fare capire a tutti il suo gradimento che l'assicuro, Padre Maestro, che hò parole per significarglielo. Veramente hò fatto una gran fatica perche egli non vuole galanterie, ma cose tutte masiccie.³⁶⁵

Zwar ist hier der Gattungsunterschied zwischen Oratorium und *Festa di camera* zu berücksichtigen und auch die Tatsache, dass letztere nicht für den Kaiser selbst komponiert wurde, doch musste sich Predieri sicher auch bei diesem Werk um die Gunst des Kaisers bemühen, um sich eine gesicherte Stellung bei Hofe zu erarbeiten. Im Vorwort der Partitur von *La pace fra la virtù e la bellezza* wird Predieri mit folgenden Worten genannt:

La Musica è di Luca Antonio Predieri Maestro di Capella Del Duomo di Bologna, ed Accademico Filarmonico.³⁶⁶

Obwohl bereits am Wiener Hof angestellt, war er zum Entstehungszeitpunkt von *La pace fra la virtù e la bellezza* noch nicht als Nachfolger Caldaras bestätigt und stellte erst am 4. Dezember 1738 ein Ansuchen auf die Ernennung zum Vizekapellmeister.³⁶⁷ Der Befürwortung durch den Hofkapellmeister Johann Joseph Fux ist es zuzuschreiben, dass Predieri noch am selben Tag in die angestrebte Stellung erhoben wurde³⁶⁸ und am 6. Februar 1739 das offizielle Ernennungsdekret erhielt, in dem es heißt:

³⁶³ Ebd., Bd. 1, S. 53.

³⁶⁴ PREDIERI, LUCA ANTONIO: Brief von 1738 an Padre Martini, in: ORTNER, ROMAN 1971, Bd. 3, Briefe, L 7.

³⁶⁵ „Gottlob ist das Oratorium fertig, die Aufnahme, die es allgemein gefunden hat, ist unglaublich und die Anteilnahme, die Seine kaiserliche Majestät darüber bezeugt hat, ist so groß, dass sich niemand an so etwas erinnern kann. Dieser gütigste Herrscher hat sich mit so viel Wohlwollen ausgedrückt, um allen seine Wertschätzung zu verstehen zu geben, dass ich Ihnen, hochwürdiger Meister versichern kann, daß ich keine Worte finde, um Ihnen das zu schildern. Wahrlich hat es mich eine große Mühe gekostet, weil er keine seichte Musik will, sondern nur gediegene Arbeit.“, Predieri, Luca Antonio: Brief vom 15.3.1738 an Padre Martini, in: ORTNER, ROMAN 1971, Bd. 3, Briefe, L 3.; Übersetzung entnommen aus: ORTNER, ROMAN 1971, Bd. 4, *Dokumente, Übersetzungen der Briefe*, L 3.

³⁶⁶ „Die Musik ist von Luca Antonio Predieri, Domkapellmeister von Bologna und Mitglied der Accademia Filarmonica.“, PREDIERI, LUCA ANTONIO: Partitur: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1738, A-Wn Mus.Hs. 17.602, fol. 1r.

³⁶⁷ ORTNER, ROMAN 1971, Bd. 4, D 1.

³⁶⁸ Fux schrieb auf der Rückseite des Gesuchs sein Gutachten nieder: „Luca Antonio Predieri, Capelmaier der Domkirche zu Bologna ist zu dem ende hieher beruffen worden, um bey vacirender Kay. Vice-Capel-Meister-Stelle, die Specimina, ob er hierzu tauglich befunden werde, zu geben. und da derselbe bereits über ein iahr hero hierinfahls seine proben abgelegt, so ist er Predieri um besagte Vice-Capelmaiers Stelle wie auch um die Anwartschaft auf die hinkünftig in erledigung kommende Kay. Capelmaiers-Stelle a. u. Supplicando eingelanget. Wann nun dieser Supplicant alle hierzu erforderliche eigenschaften und virtù besizet, auch sonder zweifel mir seiner Composition

[...] Wan nun Ihro Kay: und König: Cathol: May: in sonderbahrem Betracht daß Er Supplicant all=hierzu erforderliche Kunst= und Wissenschaft genugsam besize, auch mit denen bereits über ein Jahr, abgelegten Proben ein allergnädigstes Vergnügen geleistet, ihn nunmehr auff Absterben des Antonio Caldara sell: zu einem würcklichen Kay: Vice Capellmeistern [...] à die resoluti(onis), allermildest Erkennet haben, [...] biß dahin Er Predieri, fahls Selber mit der würckl:ⁿ Kay: Hoff= Capellmeisters Stelle Begnadet zu werden Verlangen traget, sich mittels seines ausnehmlichen Fleiß= und Eyffer hierumben verdient zu machen, und nach Allerhösten Vergnügen der Allergnädigsten Kayserlichen Herrschaft aufzuführen, von selbst en gelassen, und Bedacht sein wird.³⁶⁹

Offenbar traf Predieri mit seiner Art zu komponieren genau den Geschmack des Wiener Hofes, bzw. des Kaisers und machte sich mit Kompositionen wie *La pace fra la virtù e la bellezza* bei diesem sehr beliebt.

Aus dem bereits genannten Briefwechsel geht auch hervor, dass Predieri immer wieder die Hilfe Martinis in Anspruch nahm, wenn er zu sehr unter Zeitdruck stand. Etliche Male ersuchte er diesen, ihm Teile seiner Kompositionsaufträge abzunehmen und erteilte ihm genaue Anweisungen über die von ihm erwartete Ausführung derselben. Für die besagte *Festa di camera per musica* bat er Martini allerdings nicht um Hilfe. Ob er besonderen Wert darauf legte, das Stück selbst zu komponieren, oder ob er ausreichend Zeit hatte, ist nicht bekannt. Neben vielen geistlichen Werken wurde Predieri im Laufe des Jahres 1738 mit drei weltlichen musikdramatischen Werken beauftragt: *Gli auguri spiegati* (Libretto von Pasquini), *Perseo* (Librettist unbekannt) und *La pace fra la virtù e la bellezza*. In einem Brief vom 8. November 1738 an Martini erwähnt Predieri den besonderen Erfolg des Stückes *Perseo*, das am 4. November zum Namenstag des Kaisers aufgeführt worden war, und die Hoffnung, dass seine jüngste Serenata *La pace fra la virtù e la bellezza*, deren Aufführung noch ausstünde, ähnlich erfolgreich würde:

Hò mancato molto con V(ostra) R(everenza) doppo avermi favorito delle due consapute cose pregatela, ma non l'hò ne meno ringratiato, ma hò avuto occupationi bestiali; due Serenate di Grande impegno hò dovuto Comporre una doppo l'altra. Una per S. Carlo la quale già fù prodotta al Augustissimo Padrone, e tutta l'agustissima Padronanza, con L'intervenuto di tutti li primi Personaggi come ella puol considerare, è stato tanto il Compatimento, che hà incontrato, che è vanità che io lo scriva; gratie a Dio S(ua) M(aestà) se ne esprese con me con una clemenza che non hà pari, e mi fece milli onori, come il Duca di Lorena ancora, non le scrivo di più, perche prodotto che averò l'altra che sarà il di 17 di questo mese, il Cavaglier della Musicha Scriverà il tutto a S.E(ccellenza) il Sig.re Conte Licinio Pepoli, et ella ora sapra che non dico iatanze; Prego l'Altissimo Dio che mi asista anche in questa Seconda acciò resti consolato intieramente doppo tante fatiche; ma mi creda V.R. che mi è venuto qualche cosa di Particolare, e peregrino.³⁷⁰

Ihro Kay. May. ein sattsames contento gibet. Alss ist mein gehors. ohnmassgebige Mainung; es könnten a. gedacht Ihre Kay. May. ihme Predier in seinem a. u. gesuch a. g. deferiren.“, in: KÖCHEL, LUDWIG RITTER VON: *Johann Josef Fux, Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740*, Wien 1872, S. 450.

³⁶⁹ Ernennungsdekret: Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Sign: AT-OeStA/HHStA OMeA Prot. Bd. 16, fol. 30v-31v; zitiert nach: ORTNER, ROMAN 1971, Bd. 4, D 3.

³⁷⁰ „Ich bin sehr in Ihrer Schuld, Hochwürden; nachdem Sie mir mit den zwei bewußten, von mir erbetenen Sachen einen großen Gefallen erwiesen haben, habe ich Ihnen nicht einmal gedankt, aber ich hatte bestialisch viel Arbeit; zwei Serenaden von großer Anstrengung habe ich komponieren müssen, eine nach der anderen. Eine für das Fest

Interessant ist, dass Predieri die Aufführung von *La pace fra la virtù e la bellezza* am 17. November 1738 ansetzt. Tatsächlich aber wurde sie einen Tag früher, also am 16. November gespielt.

So befand sich Luca Antonio Predieri zum Zeitpunkt der Komposition von *La pace fra la virtù e la bellezza* in einer finanziell angespannten Situation, verbunden mit dem Umstand, erst seit kurzer Zeit in den Diensten des Wiener Hofes zu stehen. Diesem jedoch musste er sich empfehlen, um eine gesicherte Anstellung als Vizekapellmeister zu erhalten. Solcherart Faktoren beeinflussten natürlich seinen kompositorischen Stil, da der Kaiser, wie Predieri es ausdrückte „keine Galanterie, sondern nur gediegene Arbeit“ wollte.³⁷¹ Das Auftragswerk wurde von Karl VI. zwar entsprechend honoriert; die von Predieri erwünschten Extrazahlungen wurden aber nicht geleistet, obwohl er allgemein großes Lob für seine Werke erhielt, wie er in dem oben zitierten Brief vom 15. März 1738 über sein Oratorium *Il sacrificio d'Abramo* schreibt. Trotz des Kaisers Wohlwollen war es Predieri nicht möglich, seine Schuldenlast in den Griff zu bekommen. Während seiner gesamten Dienstzeit in Wien suchte er immer wieder um finanzielle Zuwendungen an, bekam diese jedoch nur zögerlich oder überhaupt nicht³⁷². Bis über seinen Tod im Jahr 1767 hinaus konnten seine Schulden nicht getilgt werden, weshalb er diese seiner Tochter hinterlassen musste.³⁷³

ORTNER erwähnt, dass Predieri bei Hofe scheinbar auch mit Konkurrenz von Seiten Georg Reutters, des anderen Anwärters für das Vizekapellmeisteramt, zu kämpfen hatte und in seiner neuen Stellung nicht alles erfreulich gewesen sein konnte. In dem bereits zitierten Brief des Jahres 1738 schreibt er:³⁷⁴

[...] tant altre pungenstissime spine che vi sono, che se a Dio piacerà che ci rivediamo ci parleremmo. [...] e poi replico che vi sono tante cose che se io fossi in attuale servitio mi farebbero passare di gran disugusti, ora che sono come Forestiere non vi bado, ne penso [...].³⁷⁵

des heiligen Karl, die bereits aufgeführt wurde für den erhabensten Gebieter, wobei der ganze Kaiserliche Hof mit allen ersten Persönlichkeiten, wie Sie sich denken können, anwesend war; es war eine solche Anteilnahme, die ihr begegnet ist, das es eitel ist, wenn ich das schreiben; Gott sei Dank, Seine Majestät hat sich mir gegenüber mit einer unvergleichbaren Güte geäußert und machte mir tausend Ehrungen wie auch der Herzog von Lothringen; ich schreiben Ihnen nicht mehr davon, weil der Cavaliere della musica, wenn ich das andere Werk aufgeführt habe, was am 17. dieses Monats der Fall sein wird, alles Seiner Excellenz dem Herrn Grafen Licinio Pepoli schreiben wird und Sie dann wissen werden, daß ich nicht prahle. Ich bitte Gott, den Höchsten, daß er mir auch bei dieser zweiten beistehe, daß ich nach so viel Mühe ganz getröstet sei; aber glauben Sie mir, Euer Hochwürden, daß mir etwas Besonderes und Neuartiges gelungen sei.“, PREDIERI, LUCA ANTONIO: Brief vom 15.3.1738 an Padre Martini, in: ORTNER, ROMAN 1971, Bd. 3, *Briefe*, L 6.; Übersetzung entnommen aus: ORTNER, ROMAN 1971, Bd. 4, *Dokumente, Übersetzungen der Briefe*, L 3.

³⁷¹ PREDIERI, LUCA ANTONIO: Brief vom 15.3.1738 an Padre Martini, in: ORTNER, ROMAN 1971, Bd. 3, *Briefe*, L 3.; Vgl. S. 83.

³⁷² ORTNER, ROMAN 1971, Bd. 1, S. 60-64.

³⁷³ Ebd., Bd. 1, S. 75.

³⁷⁴ Ebd., Bd. 1, S. 52-53.

³⁷⁵ „[...] die vielen anderen stechenden Dornen, die hier sind, von denen wir, wenn wir uns wieder sehen, so Gott will, reden werden. [...] Und dann wiederhole ich, daß es hier viele Dinge gibt, welche mir, wenn ich im

Die Karriereleiter stieg Predieri trotzdem nach oben und übernahm nach dem Tod Johann Joseph Fux' im Jahr 1741 die Leitung der Hofkapelle. 1746 wurde er offiziell zum ersten Hofkapellmeister (neben dem zweiten Hofkapellmeister Georg von Reutter) ernannt.³⁷⁶ LUDWIG RITTER VON KÖCHEL schreibt hierzu in seiner Aufstellung *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543-1867*:

Predieri Luc-Antonio [...] wurde an Caldara's Stelle 6. Febr. 1739 Vice-Hofkapellmeister, an die Stelle des 13. Febr. 1741 verstorbenen J. J. Fux 1. Sept. 1746 Hof-Kapellmeister, 17. Oct. 1751 mit Beibehaltung des Characters und Gehaltes jubiliert, erscheint aber bis 1770 in den Hof-schematismen als I., neben G. v. Reutter als II. Hofkapellmeister.³⁷⁷

Die leitende Funktion in der Hofkapelle brachte für Predieri eine größere Verpflichtung mit sich, geistliche Werke zu komponieren. Durch das Opernprivileg, das dem Impresario des Kärntnertheaters Joseph Carl Selliers mit dem Pachtvertrag vom 11. März 1741 übertragen wurde,³⁷⁸ erhielt Predieri von diesem Zeitpunkt an kaum mehr Aufträge über weltliche musikdramatische Werke.³⁷⁹ Im Jahr 1751 erfolgte seine Pensionierung, er kehrte aber erst 1765 nach Bologna zurück, wo er zwei Jahre später verstarb.³⁸⁰

3.1.2. Aufführung

Die *Festa di camera per musica, La pace fra la virtù e la bellezza* war, wie aus dem Vorwort der Partitur auf fol. 1r hervorgeht, für den Namenstag Maria Theresias bestellt worden. Dort heißt es:

La Pace/ Frà la Virtù, e la Bellezza/ Festa di Camera per Musica/ Da Cantarsi nell'Imperial Corte/ Per Comando/ Della/ Sac: Ces:^a E Catt:^{ca} Real Maestà/ Di/ Carlo VI./ Imperadore de' Romani Sempre Augusto/ Festeggiandosi il Giorno del felicissimo Nome/ Di/ Sua Altezza Reale/ Maria Teresa/ Archiduchessa d'Austria, Infanta di Spagna/ Gran Duchessa di Toscana, e Duchessa di Lorena./ L'Anno 1738. / La Poesia è di Abb.^e Pietro Metastasio Poeta di sua M:C: e Catt:^{ca} / La Musica è di Luca Antonio Predieri Maestro di Capella/ Del Duomo di Bologna, ed Accademico Filarmonico.³⁸¹

gegenwärtigen Dienstverhältnis bliebe, große Abscheu bereiten würden, um die ich mich, da ich jetzt als Fremder hier bin, weder kümmere noch daran denke [...].“, PREDIERI, LUCA ANTONIO: Brief von 1738 an Padre Martini, in: ORTNER, ROMAN 1971, Bd. 3, Briefe, L 7.; Übersetzung entnommen aus: ORTNER, ROMAN 1971, Bd. 4, *Dokumente, Übersetzungen der Briefe*, L 7.

³⁷⁶ SCHNOEBELEN, ANNE: „Predieri, (5) Luca Antonio“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22282pg5> (28.01.2011).

³⁷⁷ KÖCHEL, LUDWIG RITTER VON: *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543-1867*. Nachdruck der Ausgabe Wien 1869, Wien 1976, S. 112.

³⁷⁸ HADAMOWSKY, FRANZ: *Wien. Theatergeschichte von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs* (Geschichte der Stadt Wien, Bd. III), Wien-München 1988, S. 201.

³⁷⁹ Im Jahr 1750 komponierte er in Zusammenarbeit mit Georg Christoph Wagenseil, Johann Adolf Hasse, Giuseppe Bonno und Girolamo Abos die Oper *Armida placata* (Libretto von Pasquini). Vgl. SCHNOEBELEN, ANNE: „Predieri, (5) Luca Antonio“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22282pg5> (28.01.2011).

³⁸⁰ MISCHIATI, OSCAR; TAGLIAVINI, LUIGI FERDINANDO 1994ff., Sp. 905.

³⁸¹ PREDIERI, LUCA ANTONIO: Partitur: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1738, A-Wn Mus.Hs. 17.602, fol. 1r.

Der Namenstag der Erzherzogin wurde zwar mit der Darbietung eines vom Kaiser persönlich angeordneten musikdramatischen Werkes gefeiert, dennoch handelte es sich hier um ein Hoffest „zweiter Klasse“; Nicht den Kaiser selbst betrafen die Festlichkeiten, sondern lediglich ein Mitglied der kaiserlichen Familie. Außerdem war Maria Theresia zu diesem Zeitpunkt nicht offizielle Thronfolgerin, weshalb der zeremonielle Charakter dieses Festes weniger repräsentativ bzw. weniger öffentlich war, als beispielsweise ein Geburtstag Karls VI.

Es handelt sich also um ein für einen festlichen Anlass bestelltes Auftragswerk, was für Predieri in seiner Arbeit eine gewisse Einschränkung bedeutete, da er sich nach den Gegebenheiten richten musste die eine solche Aufführung bestimmten. Dennoch hatte er musikalisch große Möglichkeiten, da er für die Hofkapelle zu komponieren hatte, welche sich künstlerisch auf hohem Niveau bewegte. Dies gilt nicht nur für die Sänger und Sängerinnen, auch die Instrumentalisten waren gut ausgebildete und routinierte Musiker.

Da das Werk für den Namenstag Maria Theresias vorgesehen war, hätte es eigentlich am 15. Oktober, dem Theresien-Tag aufgeführt werden sollen, auch fand an diesem Tag bei Hofe eine Gala statt:

Mercury 15.^{ta} octobris / Gala bey Hoff. / der anheüt eingefallene Namens=Tag, der drchltgsten / Herzogin Von Lothringen / Maria Theresia, groß Her=/zogin Von *Toscana*, ist mit / einer Prächtigen Gala *celebri*=/ret worden, und haben zu solchem / Ende Beede Kays: ^e M: ^e M: ^e, und / drchltgste Erz Herzoginnen / Maria Anna, und Maria / Magdalena, Von der Favorita auß, in die Kayl: ^e Burgg gegen / 11 Uhren Vormittags, herein sich / Begeben, und deroselben, weilen / sich in deme Kindts Bethen be=/findet, die Erste öffentliche / *visiten*, zu gleich auch die glück=/wünsche *Respective* abestattet haben.³⁸²

Die Aufführung einer Serenata jedoch war verschoben worden, weil Maria Theresia am 6. Oktober 1738 von ihrer zweiten Tochter Maria Anna entbunden wurde³⁸³ und erst am 16. November das Kindbett verließ.³⁸⁴ Mit dem *Hervorgang* oder *Fürgang* wurde üblicherweise das erste öffentliche Auftreten der jungen Mutter nach der Geburt bezeichnet. Dieses Ereignis verbunden mit der Präsentation des Neugeborenen wurde meist mit einer feierlichen Zeremonie bedacht, die im vorliegenden Falle auf den 16. November fiel. Das Zeremonialprotokoll schildert die Ereignisse dieses Tages wie folgt:

Hervorgang. / Der drchltgsten Erz Herzog=/gin Maria Theresia Ver=/mählter Herzogin zu Lo=/thringen, und groß=Herzo=/gin Von *Toscana* Königl: ^e / Hoheit aus dem Kindts=bethe.

Nachdeme, wegen Ihro drchlt / der Erz: Herzogin Maria / Theresia Vermahlter Herzo= / gin v. Lothringen, und groß=/Herogin zu *Toscana* Köngigl: ^e Hoheit HerVorgang aus dem / Kindts Bethe der Heütige / Tag benennet, ist Hierzu denen / Hrn. Ministris, = und Cavaliren / in Gala zu erscheinen ange=/ sagt worden.³⁸⁵

³⁸² Haus-, Hof- und Staatsarchiv: *Zeremonialprotokolle (1652 – 1918)*; Sign: AT-OeStA/HHStA OMeA ZA-Prot. Bd. 16, fol. 398v-399r.

³⁸³ Ebd., fol. 382v.

³⁸⁴ Ebd., fol. 407r.

³⁸⁵ Ebd., fol. 407r.

Allerdings handelte es sich hierbei „nur“ um die Geburt der zweiten Tochter einer Erzherzogin, weshalb die Feierlichkeiten wohl bescheidener ausfielen, als wenn es sich beispielsweise um einen Thronfolger gehandelt hätte. Weiter unten heißt es:

Serenada Bey Hoff. / Abendts [...] wurde, zu / Ehren abgedacht: Ihre Königl:e Hoheit der drchltgsten Fraue Herzogin Von Lothringen, / und groß= Herzogin Von Tos=/cana, in der Kays: e 2. ante=/Camera eine Treffl: e Serena=/da, Welche anb dem Theresia / Tag hätte seyn sollen, Heute / allerseits Allerhöchst,= und / Höchsten Herrschafften bey=seyn, gehalten.³⁸⁶

Mit der Feier des *Hervorgangs* wurde die Erstaufführung der Namenstags-Serenata *La pace fra la virtù e la bellezza* in gewisser Weise „zweckentfremdet“. Erst am 19. November wurde die Hauptgala anlässlich Maria Theresias Namenstags in Verbindung mit dem ersten öffentlichen Kirchgang nach der Entbindung abgehalten,³⁸⁷ wofür das Zeremonialprotokoll abermals die Aufführung einer „Serenada“ in der „2.^{ten} antè Camera, Vor / Allerhöchst,= und Höchsten / Herrschafften Beyseyn“ erwähnt.³⁸⁸ Möglicherweise handelte es sich um eine Wiederholung von *La pace fra la virtù e la bellezza* in der Vertonung Predieris.

Obwohl es sich in beiden Fällen um eine eher intime Kammeraufführungen ohne besonderen herausragenden zeremoniellen Charakter handelte und die Aufführung daher mit eher wenig szenischem Aufwand vonstatten ging, scheint die Annahme einer moderaten Form der Darstellung durchaus berechtigt: Schon aufgrund der Gattungsbezeichnungen dieses Stückes, *Azione teatrale* (Libretto) und *Festa di camera per musica* (Partitur), ist anzunehmen, dass die Aufführung nicht rein konzertant verlief. So kann davon ausgegangen werden, dass die Sängerinnen und Sänger kostümiert erschienen und ein Mindestmaß an schauspielerischer Interaktion in den Gesangsvortrag einbrachten. Ein weiteres Indiz für eine solche Aufführung ist die Besetzung sämtlicher weiblicher Rollen mit Frauen und der männlichen Rollen mit Kastraten bzw. einem Bassisten, wodurch die Darbietung glaubhafter wurde als in Bionis Fall, der immerhin zwei männliche Rollen mit Sängerinnen besetzte. Trotzdem gibt es in Predieris Partitur keinerlei Hinweise auf szenische Darstellung. Der Raum hätte allerdings durchaus genügend Platz für Bühne und Szenerie geboten: Huss gibt die Raumgröße der *Zweiten Antecamera* mit 15x20 m an,³⁸⁹ und in Zusammenhang mit dem *Dramma per musica, Euristeo* ist bekannt, dass dieses Werk „gegen abend auf einem ober der grossen 2. Antecamera eigends errichteten Theatro“ gespielt worden und sowohl Ballett als auch Bühnenbild vorhanden war.³⁹⁰ Möglich wäre eine solche Aufführung also gewesen, doch ist hier der Gattungsunterschied zu

³⁸⁶ Ebd., fol. 410r.

³⁸⁷ Ebd., fol. 411v.

³⁸⁸ Ebd., fol. 412v.

³⁸⁹ HUSS, FRANK: *Die Oper am Wiener Kaiserhof unter den Kaisern Josef I. und Karl VI: mit einem Spielplan von 1706 bis 1740*, Wien, Univ., Diss., 2003, S. 81.

³⁹⁰ Ebd., S. 211.

beachten: Die *Festa di camera per musica, La pace fra la virtù e la bellezza* lässt sich nicht unmittelbar mit der Aufführung einer Oper vergleichen.

In den beiden erhaltenen Partituren läuft das Stück nach der *Sinfonia* in einem durch und verzeichnet im Gegensatz zu Bionis Vertonung keine gliedernden Einschnitte. Auch das Rezitativ Nr.3, in welchem Pallas, Apollo und Mars erscheinen, ist in einem Stück notiert, ohne dass ein Hinzukommen der neuen Figuren gekennzeichnet wäre. Es kann sich daher an dieser Stelle nicht um einen Neuauftritt der Akteure handeln. Nimmt man all diese Informationen zusammen, so scheint die Darbietung weder rein konzertant, noch mit großer Bühnenaktion aufgeführt worden zu sein, sondern eher als Mischform aus beidem. Denkbar ist beispielsweise, dass die Sängerinnen und Sänger von Beginn an auf der Bühne saßen (wie SULZER es beschreibt)³⁹¹, dass sie jedoch während ihrer Gesangsparts den Worten durch Schauspiel Ausdruck verliehen.

Wie groß der Rahmen dieser Aufführung tatsächlich war und wie viele Zuschauer diese Uraufführung hatte, lässt sich wohl nicht mit Sicherheit feststellen, doch ist der Kammerzutrittsordnung des Jahres 1715 zu entnehmen, welcher Personenkreis bei einem Kammerfest dieser Art in der *Anderen* oder *Großen Antecamera* im leopoldinischen Trakt der Hofburg in Wien zugelassen war:

In^b die anderte oder grosse ante cameram

1. Alle graffen, freyherrn und ritter-standts persohnen,
2. Die könig[lich]e und churfürst[lich]e residenten,
3. Nach denen generalen von der cavallerie und feldt zeug-meistern, alle hohen kriegs officiers vorderist biß obr[ist] leuthnant und obr[ist] wachtmeisters,
4. alle hohe landdienste, alß stadthalter, landts haupt leüthe, obrist landt hoff-meister, marschall, cammerer, stallmeister und dergleichen, so weder geheime räthe noch cammerer seynd,
5. alle praelaten und dumbherrn denen adelichen stüfftern,
6. alle ordens prioren, rectoren, guardianen und superioren,
7. reichs hoff- und alle würckliche kay[serlich]e räthe,
8. der kay[serlich]e geheime referendarien,
9. muntschenk und truckseß,
10. die leib-medici und leib barbierer, der kay[serlich]e hoff-capellan, silberdiener, auch musici und cammer-trabanten, wan sie den dienst haben,
11. die hoff prediger,
12. alle würcklichen kayserlichen cammerdiener;³⁹²

³⁹¹ SULZER, JOHANN GEORG: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* 4. Leipzig 1794, S. 369., Vgl. Kapitel 1.3.2.4., S. 34.

³⁹² Kammerzutrittsordnung für den Wiener Hof, Wien, 8. Oktober 1715, in: Haus-, Hof- und Staatsarchiv: *Ältere Zeremonialakten* (1562 – 1836); Sign: AT-OeStA/HHStA OMeA ÄZA. Kt. 26, Konvolut *Kammerzutritt* 1715; AT-OeStA/HHStA, ÄZA SR Bd. 11 (Instruktionsbuch Nr. 2), pag. 82-83.; zitiert nach: PANGERL, IRMGARD: „Höfische Öffentlichkeit: Fragen des Kammerzutritts und der räumlichen Repräsentation am Wiener Hof“, in. IRMGARD PANGERL, MARTIN SCHEUTZ, THOMAS WINKELBAUER (Hrsgg.): *Der Wiener Hof im Spiegel der*

PEČAR schreibt hierzu, dass nur Kämmerer und Geheime Räte als „uneingeschränkt hoffähig“ galten und ohne Einschränkungen an Galatagen oder Kammerfesten teilnehmen konnten. Allerdings waren zur Zeit Karls VI. „stets mehrere hundert Personen mit einem dieser beiden Ämter ausgezeichnet“. ³⁹³ Weiters vermerkt PANGERL, dass die *Große Antecamera* normalerweise nur mit dem Hofkleid bzw. –mantel bekleidet betreten werden durfte, eine Regelung die an Galatagen außer Kraft gesetzt war, da in diesen Fällen nur die diensthabenden Personen so gekleidet sein mussten. ³⁹⁴ Leider lässt sich das Publikum besagter Hoffeste nicht genauer konkretisieren. Da es möglicherweise aber zwei Aufführungen von Predieris *La pace fra la virtù e la bellezza* gab, kann von einer größeren Personengruppe ausgegangen werden, die der Aufführung des Stückes an dem einen oder dem anderen Tag beiwohnten.

3.1.3. Sänger und Sängerinnen

Auf dem Titelblatt der Partitur von *La pace fra la virtù e la bellezza* in der Vertonung von Luca Antonio Predieri befindet sich eine Auflistung der Sänger und Sängerinnen, welche an der Aufführung mitwirkten:

Personaggi / Venere La sig.^a Reütterin. / Pallade La sig.^a Perroni. / Amore Sig.^r Giuseppino. / Apollo Sig.^r Gaetano. / Marte / Sig.^r Praun. / Coro/Di/ Deità. ³⁹⁵

Es handelt sich hier um Sänger der Wiener Hofkapelle, die bereits von Ortner identifiziert wurden. ³⁹⁶ Die Sopranrolle der Venus wurde von Theresia Reutter gesungen, die Pallas war besetzt mit der Altsängerin Anna d'Ambreville. Die Rolle des Amore sang der Soprankastrat Giuseppe Monteriso, die Rolle des Apollo war dem Altkastraten Gaetano Orsini zugedacht, während Marte von dem Basssänger Christoph Praun verkörpert wurde.

Therese Holzhauser-Reutter

Die 1702 geborene Ursula Theresia Holzhauser wurde 1728 in Folge ihres zweiten Ansuchens als Sopranistin in der Hofkapelle Wien angestellt. ³⁹⁷ Sie gehörte dort unter den Sängerinnen und

Zeremonialprotokolle (1652-1800): Eine Annäherung, Wien u.a. 2007 (*Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte*, Nr. 47), S. 280.

³⁹³ PEČAR, ANDREAS „Das Hofzeremoniell als Herrschaftstechnik? Kritische Einwände und methodische Überlegungen am Beispiel des Kaiserhofes in Wien (1660-1740)“, in: RONALD G. ASCH; DAGMAR FREIST (Hrsgg.): *Staatsbildung als kultureller Prozess. Strukturwandel und Legitimation von Herrschaft in der Frühen Neuzeit*. Köln [u.a.] 2005, S. 392.

³⁹⁴ PANGERL, IRMGARD 2007, S. 268.

³⁹⁵ PREDIERI, LUCA ANTONIO: Partitur: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1738, A-Wn Mus.Hs. 17.602, fol. 1v.

³⁹⁶ ORTNER, ROMAN 1971, Bd. 2, S. 36.

³⁹⁷ Im Kayserl. Hofstaat: „Cantrici: Theres. Reütterin“, in: *Hof- und Staatsschematismus: Kayserlich= und Königlicher, wie auch Ertz=Herzoglicher, dann dero Haupt= und Residenz-Stadt Wien Staats= und Standes=Calender, auf das gnaden=reiche Jahr Sibenzehen Hundert, Acht und Dreyssig; Mit einem Schematismo* - 90 -

Sängern zu den höchst besoldeten Personen: von 1728 bis 1740 stieg ihr Gehalt von jährlich 1700 fl. auf bis zu 3500 fl.;³⁹⁸ ab 1741 verdiente sie nach den Sparmaßnahmen Maria Theresias immer noch 2000 fl. im Jahr, wobei sie als eine von lediglich zwei Sopranistinnen ihre Stellung behalten konnte.³⁹⁹ 1731 heiratete sie den Hofkomponisten Georg Reutter; in den darauf folgenden Jahren wurden die beiden Kinder Karl und Elisabeth Christina geboren, welche die Namen des Kaiserpaares trugen.⁴⁰⁰ Sie blieb bis zu ihrem Lebensende 1782 in der lukrativen Hofanstellung.⁴⁰¹ Im Jahr 1738 sang sie als 36-jährige in Predieris *La pace fra la virtù e la bellezza*.

Anna d'Ambreville

Um 1690 wurde Anna d'Ambreville⁴⁰² als Tochter des Vize-Kapellmeisters von Modena geboren.⁴⁰³ Im Jahr 1711 war sie als Sängerin in Bologna tätig, 1713 findet sich ihr Name in Modena und 1714 sang sie in Venedig. Im Jahr 1721 wurde sie als Altistin gleichzeitig mit ihrer Schwester, der Sopranistin Rosa d'Ambreville, in die Wiener Hofkapelle aufgenommen.⁴⁰⁴ Eingestellt wurde sie mit einem Gehalt von 1440 fl.,⁴⁰⁵ das im Jahr 1740 nach dem Tod Karls VI. auf 1200 fl. gekürzt wurde. Auch sie konnte neben einer zweiten Altistin ihre Anstellung bei Hofe verlängern.⁴⁰⁶ 1726 heiratete Anna d'Ambreville den ebenfalls am Wiener Hof tätigen Cellisten und Komponisten Giovanni Perroni. Bis 1760 ist sie, oft auch als Anna Perroni, an der Hofkapelle zu finden.⁴⁰⁷ JOHANN ADAM HILLER berichtet in seinem Werk *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit* von 1784, auf Basis der Erlebnisse des späteren Königl. Preußischen Kammermusik- und Hofcomponist Johann Joachim Quantz, über die Aufführung der Krönungsoper *Constanza e fortezza* im Jahre 1723, an der dieser als Oboist im Orchester mitwirkte:

Unter den Hauptsängern dieser Oper war fast kein einziger nur mittelmäßig. Die Mannsrollen waren besetzt mit Orsini, Domenico, Carestini, Gassati, Borosini und Braun, einem angenehmen deutschen Baßsänger. Die Sängerinnen waren

gezieret. Cum speciali Gratia & Privilegio S. C. R. C. Majest. Wien in Oesterreich / Gedruckt / und zu finden bey Leopold Johann Kaliwoda / privilegierten Buchdruckern / am Alten Fleisch=Marckt im Locheris Haus, Wien 1738, A-Wn, Bildarchiv und Grafiksammlung, Sign: 19.167, S. 369

³⁹⁸ KÖCHEL, LUDWIG RITTER VON 1869, S. 76.

³⁹⁹ Ebd., S. 83.

⁴⁰⁰ JONES, DAVID WYN: „Reutter, Georg (ii)“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23278> (21.03.2011).

⁴⁰¹ HUSS, FRANK 2003, S. 146.

⁴⁰² Im Kayserl. Hofstaat: „Cantrici: Anna Peroni.“, in: *Hof- und Staatsschematismus 1738*, S. 369

⁴⁰³ HUSS, FRANK 2003, S. 153.

⁴⁰⁴ VITALI, CARLO; DEAN, WINTON: „Borsini“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45135pg3> (21.03.2011).

⁴⁰⁵ KÖCHEL, LUDWIG RITTER VON 1869, S. 76.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 83.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 86.

die beiden Schwestern Ambreville, wovon hernach die eine an den Violoncellisten Peroni, und die andere an den Sänger Borosini verheyrathet worden. Alle diese Sänger stunden in wirklichen kaiserlichen Diensten.⁴⁰⁸

Diesem Bericht lässt sich entnehmen, dass Anna d'Ambreville wohl zu den besseren Sängerinnen der Hofkapelle gehörte. Dies bestätigt sich durch ihren Auftritt bei dieser doch sehr prestigeträchtigen Oper und dem Umstand, dass Maria Theresia sie nach ihrem Regierungsantritt weiterbeschäftigte. 1738 war sie 48 Jahre alt.

Giuseppe Monteriso

Über die Herkunft des Soprankastraten Giuseppe (oder Giuseffo) Monteriso⁴⁰⁹ ist lediglich bekannt, dass er aus Italien stammte. Er wurde 1716 mit 1400 fl. jährlich an der Hofkapelle in Wien angestellt⁴¹⁰ und konnte 1741 sein Engagement mit 1000 fl. Jahresgehalt weiterführen. Im Jahr 1749 wurde er pensioniert,⁴¹¹ allerdings scheint sein Name in den Jahren von 1756 bis 1769 wieder in den Registerbüchern der Hofkapelle.⁴¹² Das genaue Alter Monterisos zum Zeitpunkt der Predieri-Aufführung lässt sich nicht feststellen.

Gaetano Orsini

Gaetano Orsini⁴¹³ wurde vermutlich im Jahr 1667 geboren und war in seinen jungen Jahren in Italien als Altkastrat erfolgreich. 1699 erhielt er eine Hofanstellung in Wien⁴¹⁴ und ab 1711 ein Jahresgehalt von 1800 fl.⁴¹⁵ Im Jahr 1741 konnte er nicht nur an der Hofkapelle bleiben, sein Gehalt wurde sogar noch auf 2400 fl. erhöht, was für sein großes Ansehen in Wien spricht. Köchel erwähnt, dass er im Jahr 1750 im Alter von 83 Jahren starb.⁴¹⁶ In dem oben zitierten Werk berichtet HILLER über die genannte Aufführung der Oper *Constanza e fortezza*:

Gaetano Orsini war einer der größten Sänger, die jemals gelebt haben. Er hatte eine schöne, egale und rührende Contraltstimme, von einem nicht geringen Umfange; eine reine Intonation, schönen Trillo, und ungemein reizenden Vortrag. Im Allegro artikulierte er die Passagen, besonders die Triolen, mit der Brust sehr schön, und im Adagio wußte er, auf eine meisterhafte Art, das Schmeichelnde und Rührende so anzuwenden, daß er sich dadurch der Herzen seiner Zuhörer im höchsten Grade bemeisterte. Seine Action war leidlich, und seine Figur hatte nichts Widriges. Er ist lange

⁴⁰⁸ HILLER, JOHANN ADAM: *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*, Fotomech. Nachdr. der Orig.-Ausg. Leipzig 1784, mit Nachw. und Personenregister hrsg. von BERND BASELT, Leipzig 1975, S. 219.

⁴⁰⁹ Im Kayserl. Hofstaat: „Sopranisten: Giuf. Monteriso.“, in: *Hof- und Staatsschematismus* 1738, S. 369

⁴¹⁰ KÖCHEL, LUDWIG RITTER VON 1869, S. 75.

⁴¹¹ Ebd., S. 83.

⁴¹² Ebd., S. 86; HUSS, FRANK 2003, S. 141.

⁴¹³ Im Kayserl. Hofstaat: „Altisten: Cajetano Orsini.“, in: *Hof- und Staatsschematismus* 1738, S. 369 und „Ihrer Regierend= Kays. und Cathol. Maiestäten Durchleuchtigsten erz=Herzogin Mariæ Annæ [...] Music Meistere. Hr. Gaetano Orsini im Singen“ in: *Hof- und Staatsschematismus* S. 396.

⁴¹⁴ HUSS, FRANK 2003, S. 147.

⁴¹⁵ KÖCHEL, LUDWIG RITTER VON 1869, S. 74.

⁴¹⁶ Ebd., S. 82.

Zeit in kaiserlichen Diensten gewesen, und hat, bis in ein hohes Alter, seine Stimme gut erhalten. Er starb zu Wien ums Jahr 1750.⁴¹⁷

Auch der spätere *Königl. Preussische Concertmeister* Franz Benda erlebte die Oper mit. HILLER gibt dessen Bericht folgendermaßen wieder:

Das Anhören der größtentheils vortrefflichen Sänger, welche diese Oper vorstellten, war für unsern Benda von ungemeinem Nutzen; besonders wurde er durch das Singen des Contraltisten Gaetano Orsini bis zu Thränen gerührt.⁴¹⁸

In der Tat scheint Gaetano Orsini einer der besten damaligen Sänger in Wien gewesen zu sein, allerdings befand er sich zum Zeitpunkt der Aufführung von *La pace fra la virtù e la bellezza* schon in relativ fortgeschrittenem Alter von 71 Jahren.

Christoph Praun

Der 1696 geborene Christoph Praun⁴¹⁹ wurde 1715 mit einem Jahresgehalt von 1080 fl. an der Wiener Hofkapelle angestellt.⁴²⁰ Auch er konnte 1741 seinen Posten als Bassist behalten und erhielt von diesem Zeitpunkt an 1200 fl. jährlich.⁴²¹ Köchel gibt an, dass Praun im Jahr 1764 pensioniert wurde und 1772 im Alter von 76 Jahren verstarb.⁴²² Auch über ihn weiß HILLER zu berichten:

Braun sang mit so viel Geschmack und Ausdrücke, daß, seiner tiefen Stimme ungeachtet, er selbst Adagioarien auf eine angenehme und rührende Art vortrug.⁴²³

Christoph Praun sang im Jahr 1738 die Rolle des Mars mit 42 Jahren.

So traten in der Vertonung Predieris von *La pace fra la virtù e la bellezza* größtenteils sehr namhafte und brillante Sänger bzw. Sängerinnen auf. Sie hatten ein fixes Einkommen und eine respektable Anstellung bei Hof. Dennoch handelt es sich hier um Bedienstete der Hofkapelle, zu deren Pflichten es gehörte, Huldigungsserenaten wie im vorliegenden Fall auszuführen. FRITZ-HILSCHER vermerkt in Bezug auf die Geburtstags- und Namenstagsaufführungen zu Ehren der beiden Erzherzoginnen Maria Theresia und Maria Anna, dass in der Besetzung dieser Werke von den oben aufgelisteten Personen Gaetano Orsini (sechzehnmal), Therese Holzhauser-Reutter (vierzehnmal) und Christoph Praun (siebenmal) zu den Favoriten zählten.⁴²⁴ Den Sängern und Sängerinnen wurden, wie auch in Predieris *Festa di camera per musica* meist die Rollen auf den

⁴¹⁷ HILLER, JOHANN ADAM 1784, S. 219.

⁴¹⁸ Ebd., S. 33.

⁴¹⁹ Im Kayserl. Hofstaat: „Bassisten: Christoph Praun.“, in: *Hof- und Staatsschematismus* 1738, S. 370.

⁴²⁰ HUSS, FRANK 2003, S. 160.; KÖCHEL, LUDWIG RITTER VON 1869, S. 74.

⁴²¹ KÖCHEL, LUDWIG RITTER VON 1869, S. 82.

⁴²² Ebd., 1869, S. 86.

⁴²³ HILLER, JOHANN ADAM 1784, S. 220-221.

⁴²⁴ FRITZ-HILSCHER, ELISABETH 2009, S. 132

Leib geschrieben, da der Komponist mit ihren Stimmen und ihrem Können vertraut war. Jedoch war das Auftreten dieser Akteure kein Freiwilliges, wie es aller Wahrscheinlichkeit nach bei den Sängerinnen der Vertonung Bionis der Fall war: Als Mitglieder der Hofkapelle verdienten sie mit Darbietungen solcher Werke ihren Lebensunterhalt und waren als Künstler in reifen Jahren, wohl auch älter als die Sängerinnen in Bionis *Serenata*.

3.2. Bioni

3.2.1. Biographische Einordnung und Umstände der Vertonung

Wesentlich schwieriger als in Predieris Fall gestaltet sich die biographische Einordnung des Werkes bei Bioni, da über den Lebensabschnitt, in den die Komposition von *La pace fra la virtù e la bellezza* fällt, kaum Quellen bekannt sind. Für eine detaillierte biographische Studie sei auf BRISTIGER und STROHM verwiesen.⁴²⁵

Der 1698 in Venedig als Sohn eines Schneiders geborene Antonio Bioni studierte bei Giovanni Porta Komposition. Anfänglich scheint er sich als Sänger betätigt zu haben, da sein Name in einigen Opernlibretti des Jahres 1720 unter den Darstellern aufscheint, u.a. in *Lucio Papirio* von Luca Antonio Predieri. STROHM und BRISTIGER vermuten, er habe als Tenor einige Rollen im Falsett gesungen. Aus der Tatsache, dass er nach 1721 nicht mehr als Sänger auftrat, lässt sich ableiten, dass er kein Kastrat gewesen war.⁴²⁶ Im Jahr 1724 reiste Bioni mit der venezianischen Operntruppe von Antonio Peruzzi nach Prag und schrieb Opern im Auftrag des in Böhmen ansässigen Reichsgrafen Franz Anton von Sporck. Im Privattheater des Grafen in Kuksbad und im Sporckschen Stadttheater in Prag kamen einige Opern Bionis zur Aufführung.⁴²⁷ Im Jahr 1725 zog er mit einem Teil der Operntruppe nach Breslau weiter, die sich im dortigen Ballhaus einmietete. Ab 1727 war Bioni für das Orchester als Kapellmeister tätig. Im Jahr 1731 übernahm er die leitende Funktion des Impresarios und bekleidete diese bis zur Auflösung des Opernunternehmens im Jahr 1734.⁴²⁸ In dieser Zeit kamen neun Opern aus seiner eigenen Feder zur Aufführung, sowie *Pasticcio*-Opern, verschiedene venezianische und Wiener Opern.⁴²⁹ Insgesamt wurden in Bionis Breslauer Zeit 42 Opern im Ballhaustheater

⁴²⁵ BRISTIGER, MICHAŁ; STROHM, REINHARD: „Libertà, marito e trono fur miei beni...“: Die wiederentdeckte *Andromaca* von Antonio Bioni (Breslau 1730)“, in: NORBERT DUBOWY, CORINNA HERR, ALINA ŻÓRAWSKA-WITKOWSKA (Hrsg.): *Opera Subjects and European Relationships (Italian Opera in Central Europe, 1618-1780, Bd. 3)*, Berlin 2007, S. 73-109.

⁴²⁶ Ebd., S. 74.

⁴²⁷ SANELEWSKI, WIAROSŁAW: „Bioni, Antonio“, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite neubearbeitete Ausgabe. Kassel u.a. 1994ff., Personenteil, Bd. 2, Sp. 1664., FREEMAN, DANIEL E.: *The Opera Theater of Franz Anton Sporck in Prague*, New York 1992 (Studies in Czech Music, 2).

⁴²⁸ BRISTIGER, MICHAŁ; STROHM, REINHARD 2007, S. 77-79.

⁴²⁹ Ebd., S. 79-80.

gespielt, von denen er mindestens 24 selbst komponierte. Zu bemerken ist, dass diese Jahre die einzigen sind, in denen italienische Opern in Breslau aufgeführt wurden.⁴³⁰ Außerdem wurde Bioni 1731 zum „Kurfürstlichen-Mainzischen Kammercompositer“ Franz Ludwigs, des Kurfürsten von Mainz, Pfalzgrafen von Neuburg und gleichzeitig Erzbischof von Breslau, Mainz und Trier⁴³¹ bestellt was Mattheson in seiner *Grundlage einer Ehrenpforte* festhält.⁴³² Allerdings scheint er dieser Verpflichtung von Breslau aus nachgekommen zu sein.⁴³³ In diese Zeit fällt die Komposition seiner Oper *Lucio Papirio* (1731 / 1732), nach einem Libretto von Antonio Salvi.⁴³⁴ Interessant erscheint, dass Bioni bereits 1720 bei der Aufführung desselben Librettos mit Musik von Predieri als Sänger mitgewirkt hatte. So ist nun *La pace fra la virtù e la bellezza* nicht das einzige Libretto, das von beiden Komponisten vertont wurde. Außerdem ist *Lucio Papirio* ein weiteres Zeugnis für einen von Bioni selbst verfassten Widmungstext. Bioni schrieb diese eloquenten Widmungen des Öfteren selbst, was für einen Komponisten der Zeit eher ungewöhnlich ist.⁴³⁵ HANSELL und FREEMAN erwähnen, dass Bioni während seiner gesamten Breslauer Zeit Kontakte nach Prag pflegte, da sich seine eigene Operntruppe in einer instabilen Lage befand und um 1730/31 auch einige Zeit dort verbrachte. Weiters erklären diese Autoren, dass Bioni sich nach der Auflösung des Breslauer Opernunternehmens erneut nach Prag wandte und dort vergeblich versuchte einer Operntruppe beizutreten. Zumindest scheint er für einige Produktionen am Malá Strana Ballhaustheater die Musik geliefert zu haben, welche 1734-1735 aufgeführt wurden.⁴³⁶ Nach 1734 gibt es allerdings kaum gesicherte Nachrichten über das weitere Schicksal Bionis. Lediglich zwei Kompositionen, die in Wien aufgeführt wurden, oder zumindest für Wien bestimmt waren, legen die Vermutung nahe, er habe sich gegen Ende der 1730er Jahre dort aufgehalten. Bereits 1729 wurde am Wiener Kärntnertortheater ein Stück aufgeführt, dessen ins Deutsche übersetztes Libretto (*Die von der Liebe verwundete Jäger*, Übersetzung von Heinrich Rademin) Bioni als Komponisten nennt. Wahrscheinlich wurde die Vertonung der Pastoraloper *Endimione* (Libretto von Francesco de Lemene), die Bioni 1727 für Breslau komponiert hatte, bei dieser Wiener Aufführung herangezogen.⁴³⁷

⁴³⁰ HANSELL, SVEN; FREEMAN, DANIEL E.: „Bioni, Antonio“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03111> (24.01.2011).

⁴³¹ Ebd.

⁴³² MATTHESON, JOHANN: *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler, ec. Leben, Wercke, Verdienste ec. erscheinen sollen. Zum fernern Ausbau angegeben von Mattheson*. Hamburg 1740, Vollst., originalgetr. Neudr. mit gel. bibliograph. Hinweisen und Matthesons Nachträgen, hrsg. von MAX SCHNEIDER, Berlin 1910, S. 377.

⁴³³ BRISTIGER, MICHAL; STROHM, REINHARD 2007, S. 80.

⁴³⁴ Ebd., S. 80.

⁴³⁵ Ebd., S. 81.

⁴³⁶ HANSELL, SVEN; FREEMAN, DANIEL E.: „Bioni, Antonio“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03111> (24.01.2011).

⁴³⁷ BRISTIGER, MICHAL; STROHM, REINHARD 2007, S. 81.

Im Jahr 1738 kam ebenfalls im Wiener Kärntnertortheater Bionis Oper *Il Girita* zur Aufführung.⁴³⁸ Das letzte Lebenszeichen des Komponisten ist die Partitur der Serenata, *La pace fra la virtù e la bellezza*, datiert mit 1739, in dessen Vorwort Bioni erwähnt, dass er sich in Wien befinde und die Sänger „noble Personen der Stadt“ seien.⁴³⁹ Dies lässt vermuten, Bioni habe sich mit dem Wunsch, am Kaiserhof eine Anstellung zu erhalten, nach Wien begeben, wo sich jede weitere Spur des Komponisten verläuft. So ist nun dieses im Anschluss zu untersuchende Werk das letzte erhaltene Lebenszeichen Bionis, mit dem er sich dem Hof empfahl. Möglicherweise stellt Bionis Schicksal in diesen Jahren eine Parallele zu Vivaldis Wiener Jahren dar, der sich ebenfalls für die Nachfolge Caldaras interessierte und abseits vom Hof weiterhin versuchte das Interesse und Wohlwollen des Kaisers zu erwecken. Ähnlich wie in Bionis Fall wurde 1737 am Kärntnertortheater Vivaldis Oper *Il giorno felice* zur Aufführung gebracht, eine Bearbeitung der 1732 in Verona gespielten Oper *La fida ninfa*. In Wien wurde mit dieser Komposition die Geburt Maria Annas, der ersten Tochter Maria Theresias gefeiert. STROHM schreibt hierzu:

The production of 1737 is unusual, since this theatre did not normally reflect court celebrations in its repertory...⁴⁴⁰

1740 zog Vivaldi letztlich ohne Hofanstellung nach Wien, um weitere Opern am Kärntnertortheater zu produzieren, wozu es durch den plötzlichen Tod Karls VI. und die folgende Staatstrauer allerdings nicht kam.⁴⁴¹ Möglicherweise versuchte Bioni in ähnlicher Weise, wenn nicht sofort bei Hofe, so doch wenigstens in Wien zu landen und betrachtete die Komposition der vorliegenden Serenata als geeignetes Sprungbrett dafür. Dafür spricht die Tatsache, dass er eine Partitur, deren Aufführung nicht bei Hofe stattfand, trotzdem als Widmungsexemplar dort abgab. Ein Libretto für die Vertonung zu wählen, das seinem Kollegen Predieri im Vorjahr zu einer solch renommierten Anstellung verhalf, scheint durchaus seine Begründung zu haben.

3.2.2. Aufführung

Wie bereits ausgeführt, ist die Entscheidung, ein Libretto aus dem Vorjahr zu vertonen und derselben Person zu widmen, sehr ungewöhnlich, da normalerweise die Wiederaufführung eines Textes nur in einem anderen Umfeld, oder zumindest für einen anderen Huldigungsträger in Frage kam. So bleibt die unmittelbare Neukomposition von *La pace fra la virtù e la bellezza* für Maria Theresia, soweit bekannt, ein merkwürdiger Einzelfall. Die Motive, die Bioni dafür gehabt

⁴³⁸ Ebd., S. 81.

⁴³⁹ BIONI, ANTONIO: Partitur: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1739, A-Wn, Mus.Hs. 16516, fol. 2r.

⁴⁴⁰ STROHM, REINHARD: *The Operas of Antonio Vivaldi*, (Studi di musica veneta: Quaderni vivaldiani; 13), Bd. 2, Florenz 2008, S. 504.

⁴⁴¹ TALBOT, MICHAEL: „Vivaldi, Antonio“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40120> (26.01.2011).

haben mag, wurden bereits umrissen, doch ist unklar, ob die Initiative zur Produktion dieses Stückes von ihm ausging, oder ob er lediglich Auftragsempfänger war.

Indes gibt es außer der Existenz dieser Partitur keine Belege für eine tatsächliche Aufführung, was auch HANSELL und FREEMAN bestätigen:

A manuscript score of his setting of Metastasio's *La pace fra la virtù e la bellezza* is dated 1739 with a dedication to the Archduchess Maria Theresa, but no performance of it is known.⁴⁴²

Es ist aber fraglich, ob Bioni dieses Widmungsexemplar tatsächlich dem Hof hätte zukommen lassen, wenn die Aufführung unsicher gewesen wäre, die, wie er in seiner Widmung schreibt, noch am „heutigen Tag“, also dem 15. Oktober 1739, vonstatten gehen sollte.

Auf fol. 1r der Partitur steht neben dem Titel die Jahreszahl 1739,⁴⁴³ wobei zu bemerken ist, dass die beiden letzten Ziffern ausgebessert wurden. Ursprünglich scheint die Zahl 1740 gelautet zu haben, da die Ziffer 9, welche aus der 0 gemacht wurde, unter die Zeile gezogen ist. Wäre umgekehrt die 9 auf eine 0 umgebessert worden, so wäre der Unterstrich wohl durchgestrichen. Die Lesart 1739 als endgültiges Datum hat sich auch in der Forschungsliteratur durchgesetzt.

Auf dem nächsten Blatt, fol. 2r, befindet sich die eben erwähnte Widmung an Maria Theresia, die mit *Antonio Bioni* unterschrieben ist und somit wahrscheinlich von ihm persönlich stammt:

Sacra Reale Maestà /Avendo la sorte di ritrovarmi in Vienna nell'occasione, in cui / universalmente si celebra il giorno Anomastico di V.R.M: e che ogn= / =uno si gloria con tal occasione di produrre segni i più sinceri del pro= / =fondo suo ossequio verso la M.V.R: mi fò ardito umilmente presentarle / una nuova mia composizione musicale, che sarà cantata da persone / nobili di d:ta Città nel giorno sudetto, in contrassegno del mio più sommesso / rispetto verso la M.V. La supp:co umiliss:te di degnarsi gradire colla solita in= / =nata sua Clemenza questo mio riverentissimo atto unito agli augurj, che / le faccio con tutto lo spirito, di un felice successo tanto in ciò, che puo rende= / =re contenta la MV. nella sua Magnanima Persona, come in quello, che puo / farla sempre più gloriosa nell'Armi. E mi do l'onore di profondamente inchinarmi / alla M:V.R. / In segno di profondissimo ossequio / Antonio Bioni.⁴⁴⁴

Bioni erklärt in diesen Zeilen, das Werk untertänigst „überreicht“ zu haben und am Namenstag der Erzherzogin Maria Theresia, dem 15. Oktober, in Wien gewesen zu sein. In den

⁴⁴² HANSELL, SVEN; FREEMAN, DANIEL E.: „Bioni, Antonio“, in: Grove Music Online. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03111> (24.01.2011).

⁴⁴³ BIONI, ANTONIO: Partitur: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1739, A-Wn, Mus.Hs. 16516, fol. 1r.

⁴⁴⁴ „Heilige königliche Majestät / Das Glück habend, mich zu dem Anlass in Wien zu befinden, an dem man allgemein den Namenstag V.R.M. [eurer königlichen Majestät] feiert und jeder seine Ehre daran setzt zu diesem Anlass, die aufrichtigsten Zeichen seiner tiefen Hochachtung für M.V.R. zu fertigen: habe ich mich erkühnt euch demütig eine meiner neuen musikalischen Kompositionen zu präsentieren, welche von vornehmen Personen der genannten Stadt am vorgenannten Tag gesungen werden wird; meine unterwürfigste Achtung für M.V. zeichnend flehe ich Sie demütigst an, in der üblichen euch angeborenen Milde herablassend entgegenzunehmen diese meine ehrfurchtsvolle Geste, verbunden mit Glückwünschen – welche ich Ihnen mit ganzem Geist bringe – eines glücklichen Gelingens sowohl in dem, was MV. in ihrer Großherzigen Person zufrieden machen kann, wie auch in jenem, was sie immer ruhmreicher in den Waffen machen kann. Und ich gebe mir die Ehre mich zutiefst vor M.V.R zu verneigen / Im Zeichen der tiefsten Hochachtung / Antonio Bioni.“, in: BIONI, ANTONIO: Partitur: *La Pace fra la Virtù e la Bellezza*, 1739, A-Wn, Mus.Hs. 16516, fol. 2r.

Zeremonialprotokollen oder sonstigen Hofnachrichten sind keine Hinweise auf eine Aufführung des Werkes bei Hof zu finden. Für den 15. Oktober 1739 vermerkt das Zeremonialprotokoll:

Gala bey Hoff. / [...] 15. ^{ta} octobris / War bey Hoff in der Kayl:= / Favorita wegen der dhlgtsten Erz Herzogin, Vermählten / Herzogin Von Lothringen / Erfreylicher Namens Tag / Volkommen gefarbte Gala, / [...], jedoch wurde / wegen Ihro Mayl=^{et} Kayserin / seithen einigen Tagen fürwäh= /renden ohnpäßlichkeit das Musi=/calische Fest bis Sontag [den 17. Oktober] Verschoben, / dahero auch Ihro Mayl= der Kay=/ ser allein in *privato* Speisete.⁴⁴⁵

Das *Wienerisches Diarium* vom 17. Oktober 1739 schreibt:

Donnerstag/ den 15. October/ haben Seine Majestät dem geheimen Raht Vor=Mittag abermalen in Allerhöchster Person abgewartet. Eben denselben Tag wurde bey Hof der glorreiche Namens=Tag Ihrer Durchl. der Erz=Herzogin Maria Theresia Herzogin von Lothringen und Groß=Herzogin von Toscana (welche in Dero höchst beglückten Schwangerschaft glücklich fortfahret) mit prächtiger Gala begangen; und speiseten Mittags Allerhöchste Herrschaften unter einer herrlichen Tafel=Music.⁴⁴⁶

Tatsächlich aber wurde die „Serenada wegen / der dhlgtsten Erzherzo=/gin Theresia Namens=Tag“ erst am 22. Oktober abgehalten, im Zuge einer neuerlichen „Gala bey Hoff.“, die „in gefärbten Klaydern“ stattfand.⁴⁴⁷ Gemeint ist hier die Aufführung der *Festa di camera per musica, L'eroina d'Argo* (Libretto von Giovanni Claudio Pasquini) mit Musik von Georg Reutter.⁴⁴⁸ Genau wie die Partitur zu diesem Werk wurde auch die Partitur Bionis in der Hofbibliothek aufbewahrt, da er es wohl als Widmungsexemplar dem Hof überbrachte, was beispielsweise im Zuge einer Audienz geschehen sein könnte.⁴⁴⁹

Allerdings gibt die Widmungsschrift Bionis keine Auskunft darüber, wo die Serenata aufgeführt werden sollte. Eine Hofaufführung müsste in den Zeremonialprotokollen verzeichnet sein, ist also auszuschließen. Außerdem gibt das Vorwort der Partitur keine Anhaltspunkte, dass die Vertonung vom Hof bzw. vom Kaiser bestellt worden wäre. Im Vergleich dazu heißt es bei Predieri „Per Comando/ Della/ Sac: Ces:^a E Catt:^{ca} Real Maestà/ Di/ Carlo VI./ Imperadore de' Romani Sempre Augusto“⁴⁵⁰:

Da geklärt werden konnte, dass Bionis Oper *Il Girita* im Jahr 1738 am Kärntnertheater gespielt wurde,⁴⁵¹ bestand vor den Recherchen zu dieser Diplomarbeit zunächst die Vermutung,

⁴⁴⁵ Haus-, Hof- und Staatsarchiv: *Zeremonialprotokolle (1652 – 1918)*; Sign: AT-OeStA/HHStA OMeA ZA-Prot. Bd. 17, fol. 66r.

⁴⁴⁶ *Wienerisches Diarium*, Num. 83, 17. Octobris, Anno 1739, S. 904.

⁴⁴⁷ Haus-, Hof- und Staatsarchiv: *Zeremonialprotokolle (1652 – 1918)*; Sign: AT-OeStA/HHStA OMeA ZA-Prot. Bd. 17, fol. 66v-67r.

⁴⁴⁸ REUTTER, GEORG: Partitur: *L'eroina d'Argo*, 1739, A-Wn, Mus.Hs. 17990.

⁴⁴⁹ Das *Wienerische Diarium* vom 14.10.1739 vermerkt: „Montag/ und Dienstag als den 12. und 13. October/ haben Seine Majestät Vor Mittag allemal in Dero Allerhöchsten Gegenwart geheimen Raht gehalten und Abends den Zutritt zu Allernädigste Audienzenn gestattet.“, in: *Wienerisches Diarium*, Num. 82, 14. Octobris, Anno 1739, S.849; Bei einer solchen Gelegenheit könnte die Übergabe stattgefunden haben. Im Zeremonialprotokoll finden sich für diesen Tag keine Einträge.

⁴⁵⁰ PREDIERI, LUCA ANTONIO: Partitur: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1738, A-Wn Mus.Hs. 17.602, fol. 1r.; Vgl. Kapitel 3.1.2., S. 86-87.

⁴⁵¹ BRISTIGER, MICHAEL; STROHM, REINHARD 2007, S. 81.

dass es sich bei *La pace fra la virtù e la bellezza* ebenfalls um eine Komposition für dieses Haus gehandelt haben könnte. Dies umso mehr als unter den in der Partitur angegebenen Sängerinnen eine Dame mit dem Nachnamen Lopresti aufscheint, bei der es sich um eine Verwandte des späteren Impresarios Lo Presti handeln könnte, welcher das Kärntnertortheater ab 1751 leitete. Nach genauerer Betrachtung des Widmungstextes, sowie der auf fol. 3r angegebenen Sängernamen, scheint diese Theorie jedoch äußerst fragwürdig. Bioni schreibt, die Serenata „sarà cantata da persone nobili di d:^{ta} Città“.⁴⁵² Diese Bezeichnung würde er nicht gewählt haben, hätte es sich um Berufssängerinnen gehandelt, die auf einer öffentlichen Bühne spielten. Wahrscheinlicher ist, dass die angeführten Sängerinnen aus der Schicht städtischer Würdenträger oder Adelige stammten. Eine Identifizierung der einzelnen Sängerinnen folgt im nächsten Kapitel; an dieser Stelle soll jedoch erwähnt werden, dass alle vier Nachnamen auf Adelsfamilien bei Hofe verweisen. Damen eines solchen Ranges sangen oder spielten auf keinen Fall an einem öffentlichen Theater.

Da nun die Serenata vermutlich weder bei Hof, noch auf einer öffentlichen Bühne wie dem Kärntnertortheater aufgeführt wurde, scheint es berechtigt, eine Privataufführung in einem Wiener Palais bzw. Privathaus anzunehmen. Die Widmung an die Erzherzogin Maria Theresia könnte, wie bereits gesagt, damit zusammenhängen, dass Bioni die Komposition möglicherweise mit dem Wunsch vornahm, bei Hof eine Anstellung zu erreichen; ähnlich, wie es auch Predieri und Vivaldi versuchten. Unter Umständen bemühte sich Bioni durch die adeligen Familien der Sängerinnen Kontakte zum Hof zu knüpfen oder zumindest in diesen Kreisen Fuß zu fassen.

Fraglich jedoch ist, von wem die Idee zu dieser Komposition ausging. Dass Bioni selbst die Initiative zu dieser Aufführung ergriff und sozusagen um Sängerinnen warb, um der Prinzessin zu huldigen, wie es seinem Vorwort scheinbar zum Ausdruck kommt, scheint mir wenig glaubwürdig. Eher denkbar wäre, dass eine Gruppe adeliger Familien die Idee zu einer solchen Aufführung beispielsweise in einem ihrer privaten Salons hatte und Bioni beauftragte, eine entsprechende Vertonung vorzunehmen. Durch die Aufführung seiner Oper *Il Girita* am Kärntnertortheater im Vorjahr könnten die Auftraggeber ihn und seine Musik kennen gelernt haben. Unter dieser Voraussetzung könnte die Wahl des Librettos auch eine Frage der Verfügbarkeit gewesen sein.

Zur Aufführung der Serenata durch adelige Damen sei bemerkt, dass Adelsaufführungen durchaus in Mode waren, und zwar bis in die höchsten Kreise, wie TALBOT bemerkt:

⁴⁵² BIONI, ANTONIO: Partitur: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1739, A-Wn, Mus.Hs. 16516, fol. 2r.

In addition, the serenata offered high-born amateur singers (such as members of the Habsburg dynasty) a socially acceptable means of appearing publicly in dramatic music, free from the taint of the professional theatre.⁴⁵³

Metastasio hatte immer wieder kleinere Serenaten zu schreiben, die von den Erzherzoginnen gesungen wurden, und auch der Kaiser selbst leitete etliche solche Darbietungen vom Cembalo aus.⁴⁵⁴ ROHR beschreibt eine solche Inszenierung in seiner *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der grossen Herren* von 1733:

Man hat hin und wieder einige Exempel, daß Hoch=Fürstliche Personen ihren Purper nicht vor unanständig geachtet, in den *Opern* und *Comædien*, theils mit zu tantzen, theils auch als *Acteurs* sich der zuschauenden Versammlung zu zeigen. Des Römischen Königs Josephi Majestät *excallierten* so in dem Tantzen, daß sie auch zum öfftern bey den Cammer=Festen sich vor dem Kayser ihren Herrn Vater, und den Erz=Herzoginnen in den Opern sehen liessen. Anno 1724 wurde an dem Tage, da die Römische Kayserin mit Dero neugebohrnen Ertz=Herzogin einen Kirchgang hielt, zu Wien des Abends Ihro Majestät zu Ehren eine *Opera* gespielet, welche um so viel merckwürdiger war, als alle *Acteurs* und *Musicanten* aus lauter Personen Fürstlichen und Gräflichen Standes bestanden.⁴⁵⁵

Bei diesem Stück handelte es sich um das bereits erwähnte *Dramma per musica, Euristeo* aus der Feder Caldaras, das am 5. April 1724 anlässlich des *Fürgangs* der Kaiserin nach der Geburt ihrer Tochter Maria Amalia gespielt wurde.⁴⁵⁶ Auch dieses Stück wurde von Karl VI. persönlich geleitet, während sich verschiedene Personen des Hochadels als Sänger und Sängerinnen beteiligten.⁴⁵⁷

Obwohl die Serenata *La pace fra la virtù e la bellezza* wahrscheinlich nicht am Kärntnertortheater gespielt worden war, bestand vermutlich dennoch eine gewisse Verbindung zu diesem Haus. Betrachtet man die Partitur so handelt es sich größtenteils um norditalienisches Papier und auch die Schreiberhand B ist eine italienische.⁴⁵⁸ Ebenso die Unsicherheiten bei der Angabe der Sängernamen zu Beginn der Partitur lassen auf einen Kopisten aus Italien schließen, da es bei Partituren dieser Herkunft äußerst unüblich war, die Sänger anzugeben. Ist dies trotzdem der Fall, so waren die Partituren fast ausnahmslos für andere Orte – häufig für Wien – bestimmt.⁴⁵⁹ Natürlich ist es möglich, dass Bioni die Handschrift nach Italien schickte und dort kopieren ließ, doch wäre dies für eine solche, eher klein dimensionierte Aufführung teuer und umständlich gewesen. Näher liegt die Vermutung, dass er die Kontakte nutzte, welche er noch aus dem Vorjahr zu den Impresarii des Kärntnertortheaters, Joseph Carl Selliers bzw. Francesco

⁴⁵³ TALBOT, MICHAEL: „Serenata“, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by STANLEY SADIE. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O007473> (3.11.2010).

⁴⁵⁴ SEIFERT, HERBERT: „Charles VI, Emperor.“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44328> (15.03.2011).

⁴⁵⁵ ROHR, JULIUS BERNHARD VON: *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der grossen Herren*, ausgearb. von Julio Bernhard von Rohr, Neue Aufl., Berlin 1733, S. 805-806.

⁴⁵⁶ WEISS, SABINE: *Zur Herrschaft geboren: Kindheit und Jugend im Haus Habsburg von Kaiser Maximilian bis Kronprinz Rudolf*. Innsbruck u.a. 2008, S. 51.

⁴⁵⁷ HUSS, FRANK 2003, S. 57 und 62.

⁴⁵⁸ Details siehe Kapitel 4.1., S. 108ff.

⁴⁵⁹ Prof. Dr. Reinhard Strohm mündlich.

Borosini, und den Künstlern hatte, um auf Ressourcen dieses Hauses (an dem viele Norditaliener tätig waren) zurückzugreifen. Ob dies auch die Instrumentalisten betrifft, die zur Aufführung von *La pace fra la virtù e la bellezza* nötig waren, oder ob es sich hier ebenfalls um Laienmusiker aus adeligen Kreisen handelte, lässt sich nicht nachweisen. Eine eingehende Untersuchung könnte über den Schwierigkeitsgrad der Streicherstimmen Aufschluss geben.⁴⁶⁰ Doch schreibt Bioni in seinem Vorwort nur, dass die Serenata von noblen Personen der Stadt gesungen wurde. Über die übrigen Musiker gibt er keine Auskünfte, was vermuten lässt, dass es sich nicht um Standespersonen oder Würdenträger handelte, da diese wohl ebenfalls verzeichnet wären.

Zum Modus der Aufführung selbst lassen sich ähnlich wie bei Predieris Vertonung nur Vermutungen äußern. In Bionis Partitur gibt es zwar ebensowenig explizit Regieanweisungen, doch wird das Einsetzen von Pallas, Apollo und Mars in Rezitativ Nr. 3 anders behandelt als in der Version des Vorjahres. Das Rezitativ ist nicht in einem Stück notiert, sondern wird auf fol. 13r unterbrochen von der Auflistung aller von nun an handelnder Figuren, ähnlich wie es bei einem Szenenwechsel in der Oper passiert. Ein Auftritt der übrigen Sängerinnen und Bionis an dieser Stelle scheint hier wahrscheinlicher als in Predieris Version. Vor dem *Coro* findet sich auf fol. 64r der Hinweis „Segue il Coro“. Dies sind sozusagen die einzigen „szenischen Hinweise“. Dies muss jedoch nicht bedeuten, dass die Serenata rein konzertant vorgetragen wurde: Bei der erhaltenen Partitur handelt es sich ja um ein Widmungsexemplar, das wohl nicht zur Aufführung bestimmt war und aus dem folglich nicht musiziert wurde. Das Notenmaterial, das den Musikern zur Verfügung stand, könnten daher ganz anders ausgesehen haben. Im Falle, dass die Serenata tatsächlich in einem Privatsalon aufgeführt wurde, wird die Darbietung wohl ohne große Szenerie oder Bühnenaufbau vonstattengegangen sein. Auch die Gattungsbezeichnung *Serenata à cinque voci* legt den Fokus eher auf die Gesangsdarbietung, als auf dramatische Darstellung. Dennoch ist auch hier möglich, dass Bioni und die Sängerinnen kostümiert erschienen und in moderatem Umfang schauspielerisch agierten.

3.2.3. Sängerinnen

Die Partitur von Bionis *Serenata à cinque voci, La pace fra la virtù e la bellezza* vermerkt auf fol. 3r die Namen der Akteure:

Personaggi / Venere Elisabetta Spanagel / Palade Catherina Schallenheim / Amore Maria Anna Fochi / Apollo Rosalia Lopresti / Marte Antonio Bioni⁴⁶¹

⁴⁶⁰ Allerdings handelte es sich auch bei den Musikern des Kärntnertortheaters größtenteils um Laienmusiker, die dem Vergleich mit Instrumentalisten der Hofkapelle kaum standgehalten hätten.; Prof. Dr. Reinhard Strohm mündlich.

⁴⁶¹ BIONI, ANTONIO: Partitur: *La Pace fra la Virtù e la Bellezza*, 1739, A-Wn, Mus.Hs. 16516, fol. 3r.

Bis auf Bioni, der die Rolle des Kriegsgottes Mars selbst übernahm, wurden alle Figuren durch Frauen dargestellt. Keine einzige der Damen ließ sich bisher persönlich identifizieren, doch verweisen alle vier Nachnamen auf bekannte und gut situierte Wiener Adelsfamilien, die größtenteils auch direkt im höfischen Dienst standen. Soweit als möglich sollen nun diese Familien und die mögliche Verbindung mit der jeweiligen Sängerin beschrieben werden. Die Analyse der Singstimmen erfolgt in Kapitel 4.5. im Zuge der musikalischen Charakterisierung aller Figuren.⁴⁶²

Elisabetta Spanagel

Die Sängerin Elisabetta Spanagel konnte leider nicht genau identifiziert werden, doch taucht der Nachname bei Hof auf: Gottfried Philipp Spannagel wird im *Hof- und Staatsschematismus* des Jahres 1738 als Teil des kaiserlichen Hofstaates unter den Kategorien *Bibliothecæ Custodes*⁴⁶³ und *Historiographi*⁴⁶⁴ jeweils an zweiter Stelle genannt. Außerdem war es als *Instructor in Historiis* für die Erzherzogin Maria Anna tätig.⁴⁶⁵ Geboren wurde der aus Deutschland stammende Spannagel vermutlich zwischen 1675 und 1680,⁴⁶⁶ und stammt aus der Mark Brandenburg.⁴⁶⁷ Weiters ist bekannt, dass er sich lange Jahre in Italien aufhielt und 1717 Paola Maria Mascardi Raggi, die reiche Witwe eines genuesischen Patriziers heiratete.⁴⁶⁸ In Italien nannte er sich Goffredo Filippi, einen Namen, den er auch später in seinen Briefen an Muratori verwendete; außerdem konvertierte er zum Katholizismus.⁴⁶⁹ 1727 wurde er in Wien als Hofhistoriker angestellt und bekam 1729 die Stellung als deutscher Custos an der Hofbibliothek. Sein reiches Schrifttum befindet sich heute in 120 handschriftlich verfassten Bänden in der Österreichischen Nationalbibliothek. Diese Anstellung hatte er bis zu seinem Tod im Jahr 1749

⁴⁶² Vgl. Kapitel 4.5. S. 121ff.

⁴⁶³ *Hof- und Staatsschematismus: Kayserlich= und Königlicher, wie auch Ertz=Herzoglicher, dann dero Haupt= und Residenz-Stadt Wien Staats= und Standes=Calender, auf das gnaden=reiche Jahr Sibenzehen Hundert, Acht und Dreyssig; Mit einem Schematismo gezieret. Cum speciali Gratia & Privilegio S. C. R. C. Majest. Wien in Oesterreich / Gedruckt / und zu finden bey Leopold Johann Kaliwoda / privilegierten Buchdruckern / am Alten Fleisch=Marckt im Locheris Haus, Wien 1738, A-Wn, Bildarchiv und Grafiksammlung, Sign: 19.167, S. 366.*

⁴⁶⁴ *Hof- und Staatsschematismus* 1738, S. 367.

⁴⁶⁵ Ebd., S. 396.

⁴⁶⁶ MARRI, FABIO; LIEBER, MARIA (Hrsgg.): *La corrispondenza di Lodovico Antonio Muratori col mondo germanofono: carteggi inediti, (Italien in Geschichte und Gegenwart; 31),* Frankfurt a. M., Wien (u.a.), 2010, S. 194.

⁴⁶⁷ DÖRING, DETLEF; RUDERSDORF, MANFRED (Hrsgg.): *Johann Christoph Gottscheds Briefwechsel: unter Einschluß des Briefwechsels von Luise Adelgunde Victorie Gottsched*, Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 4: 1736–1737 Berlin (u.a.) 2010, S. 14.

⁴⁶⁸ Ebd., S. 196.

⁴⁶⁹ Ebd., S. 32.

inne.⁴⁷⁰ Ab 1732 war Spannagel außerdem als Geschichtelehrer der beiden Erzherzoginnen tätig.⁴⁷¹ In einem Brief an Johann Christoph Gottsched vom 11. Januar 1736, schreibt Johann Christoph Clauder:

Die tugenden der Erzherzoginnen hat mir der H. v. Spannagel Kaiserl. UnterBibliothecarius, der sie selbst in der Historie unterrichtet, auf vieles sollicitiren in beygehenden latein. Zettel communiciret, welchen er eigenhändig geschrieben. Ich gedencke hierbey, daß dieser H. v Spannagel, der doch recht aus dem Schooß von Teutschland, aus der Marck Brandenburg, bürtig ist, u. die Religion hier verändert hat, ein großer Feind der Deutschen Sprache ist, auch sehr ungerne deutsch redet, da er hingegen im Italiänischen Frantzös. u. insonderheit im Latein sehr wohl erfahren ist, gleichwie er auch des iethigen Kaisers Leben im Latein beschreiben soll, und würcklich daran schon einen großen Theil gearbeitet hat. Er hat eine vornehme, schöne u. reiche Genueserin geheyrathet, welche das Deutsche vollends aus seinem Hauße verbannet hat. Doch ist ieder Fremde willkommen, und, woferne er nur nach des Herrn Wirths Eigensinn sich ein wenig richten will, u. kein Deutsch spricht, kan er an allen Ergötzlichkeiten u. Gesellschaften, die in seinem Hauße täglich sind, nach Belieben Antheil nehmen.⁴⁷²

Leider ließ sich bisher nicht nachweisen, ob zwischen der gesuchten Dame und Gottfried Philipp Spannagel verwandtschaftliche Bezüge bestehen, doch wäre der Hinweis der Widmungsschrift „noble Personen der Stadt“ durchaus für eine Tochter dieses Herrn passend. Dass die Sängerin mit Vornamen Elisabetta hieß würde Spannegels Abneigung der deutschen Sprache gegenüber, bzw. einer italienischen Mutter entsprechen. Allerdings könnte es sich auch um eine Italienisierung von Seiten des Schreibers handeln, der die Namen in die Partitur eintrug. Die im Brief erwähnten „Ergötzlichkeiten u. Gesellschaften“ im Hause Spannegels können jedenfalls ein Hinweis auf musikalische Aufführungen, wie beispielsweise *La pace fra la virtù e la bellezza* sein.

Catherina Schallenheim

Unter den Sängerinnen der Partitur Bionis ist eine Catherina Schallenheim genannt, wobei das zweite „l“ über ein „e“ geschrieben wurde – der Kopist irrte sich offenbar bei der Niederschrift, entdeckte seinen Fehler aber sofort. Auch diese Dame konnte nicht persönlich ausfindig gemacht werden. In anbetracht des wahrscheinlichen Standes der anderen Damen ist allerdings anzunehmen, dass auch sie zur „besseren“ Wiener Gesellschaft gehörte. Im Hofschema des Jahres 1738 wird unter den *Truchsässen* des kaiserlichen Hofstaats ein Herr Frantz Anton von Schallenheim an elfter Stelle (von fünfzehn) vermerkt.⁴⁷³ Dieselbe Person findet sich auch unter den „kaiserlichen Herrn Edelknaben“, die bei Maria Theresias Hochzeit 1736 die „Speisen

⁴⁷⁰ TSCHOL, HELMUT: „Gottfried Philipp Spannagel und der Geschichtsunterricht Maria Theresias“, in: *Zeitschrift für katholische Theologie*, Bd. 83, hrsg. von der Theologischen Fakultät der Universität Innsbruck, Wien 1961, S. 208

⁴⁷¹ MARRI, FABIO; LIEBER, MARIA 2010, S. 34.

⁴⁷² DÖRING, DETLEF; RUDERSDORF, MANFRED 2010, S. 13-14.

⁴⁷³ *Hof- und Staatsschematismus 1738*, S. 363.

zur Tafel haben [...] aufgetragen“, während „der Mahlzeit war eine herrliche Vo=cal= und Instrumental=Musik“ zu hören.⁴⁷⁴ Aufgrund der Kammerzutrittsordnung, die in Kapitel 3.1.2. erwähnt wurde, ist es durchaus möglich, dass Franz Anton von Schallenheim auch bei Predieris Aufführung von *La pace fra la virtù e la bellezza* anwesend war.⁴⁷⁵ Möglicherweise handelt es sich nun bei Catherina um eine Verwandte dieses Hofangestellten, zumindest jedoch stammte sie aus einer Familie derselben Gesellschaftsschicht.

Maria Anna Fochi

Auch Maria Anna Fochis Nachname wurde mehrfach ausgebessert, wahrscheinlich handelt es sich um den im Wien des frühen 18. Jahrhunderts gebräuchlichen Namen Focky, der in italienischer Schreibweise „Fochi“ buchstabiert wird. MORITZ BERMANN schreibt über diese „Rathsfamilie“:

Dieses ungarische, dann in Wien wohlbegüterte Geschlecht stammte aus Veszprim, wurde schon von den Kaisern Karl V. und Rudolf II. geadelt, von Ferdinand II. in den ungarischen Ritterstand erhoben (1623) und gab der Stadt Wien in Daniel Focky einen Bürgermeister von 1688 bis 1691, ferner zwei verdiente Aerzte, darunter der kaiserl. Leibmedicus Jakob Ignaz Focky, welcher 1714 den alten Ritterstand des Heiligen römischen Reiches erlangte. Zum ehrenden Andenken an die beiden Vorgenannten, von denen sich Jakob besonders 1679 während der Pest auszeichnete, wurde in unseren Tagen eine neu entstandene Gasse im Bezirk Sechshaus, außerhalb der Schönbrunner=Linie, Fockygasse benannt.⁴⁷⁶

Der genannte Daniel Focky wird weiter unten als „Oberstkämmerer“ bezeichnet.⁴⁷⁷ ANTON MAYER schreibt über Ignaz Ritter von Focky:

I. R. v. Focky, ehemem Professor der Medicin zu Bologna, wurde wegen seiner großen Kenntnisse nach Wien berufen und zum Leibarzt Karls VI. und der verwitweten Kaiserin Amalie Wilhelmine ernannt. Dekan 1716, Rektor 1720. Er starb am 19. Mai 1722. [...]. Dessen Sohn Ignaz Karl, Dekan 1742, war Arzt des Bürgerspitals.⁴⁷⁸

Beide waren also als Dekan an der medizinischen Fakultät der Universität Wien tätig.⁴⁷⁹ Des Weiteren erwähnt BERMANN, dass ein Johann Georg Wigand im Jahr 1650 das Haus auf der Brandstätte Nr. 2 (Ecke Rothenthurmstraße, Stephansplatz)⁴⁸⁰ gekauft habe, das schließlich in den Besitz seiner Enkeltochter Anna Maria, Tochter „des kaiserl. Reichshofrathskanzlisten

⁴⁷⁴ SEYFART, JOHANN FRIEDRICH: *Lebens- und Regierungs-Geschichte des Allerdurchlauchtigsten Kayzers Franz des Ersten. Aus zuverlässigen Nachrichten und Urkunden zusammengetragen von Johann Friedrich Seyfart, königl. preußischer Regierungs-Referendarius*. Nürnberg, bey GEORG NICOLAUS RASPE 1766, S. 83.

⁴⁷⁵ Vgl. Kapitel 3.1.2. S. 89-90.

⁴⁷⁶ BERMANN, MORITZ: *Alt- und Neu-Wien: Geschichte der Kaiserstadt und ihrer Umgebungen ; seit dem Entstehen bis auf den heutigen Tag und in allen Beziehungen zur gesammten Monarchie / geschildert von Moriz Bermann*. Bd. 2, Wien [u.a.]. 2. Aufl., 1881, S. 644.

⁴⁷⁷ Ebd., S. 964.

⁴⁷⁸ MAYER, ANTON: *Geschichte der geistigen Cultur in Niederösterreich: von der ältesten Zeit bis in die Gegenwart; ein Beitrag zu einer Geschichte der geistigen Cultur im Südosten Deutschlands*, Wien 1878, S. 356

⁴⁷⁹ Ebd., S. 348

⁴⁸⁰ BERMANN, MORITZ 1881, S. 640, Fußnote Nr. 745.

Christof Tittl von Tittenberg“, „verehelichte Focky“ übergang.⁴⁸¹ Möglicherweise handelt es sich hierbei um die gesuchte Dame oder einer Verwandten der vorigen Generation, z.B. der Mutter. Fest steht jedoch, dass die fragliche Person einer angesehenen Familie entstammte, die bereits über Generationen in hochrangigen Stellungen tätig war. Auch den Leibärzten des Kaisers war es aufgrund der erwähnten Kammerzutrittsordnung wohl gestattet, bei Predieris Aufführung von *La pace fra la virtù e la bellezza* in der zweiten Antecamera anwesend zu sein.⁴⁸²

Rosalia Lopresti

Leider konnte auch Rosalia Lopresti nicht eindeutig identifiziert werden, doch ist anzunehmen, dass sie zur Familie Lo Presti gehörte, die erst seit kurzem in Wien ansässig war. Das *Biographische Lexikon des Kaiserthums Oesterreich* von CONSTANTIN VON WURZBACH enthält einen Artikel über Mitglieder und Herkunft dieser Familie.⁴⁸³ Die Lo Prestis gehörten dem Sizilianischen Hochadel an und verloren infolge des spanischen Erbfolgekrieges mit der Eroberung Siziliens durch die Spanier 1734 sämtliche Ämter.⁴⁸⁴ Bereits 1731 trat Rochus (Rocco) Lo Presti in die kaiserliche Armee ein,⁴⁸⁵ was seinen Vater Franz Lo Presti (geb. 1679, gest. 1756), veranlasste, ihm 1736 mit Frau Hieronyma Gaetana und Kindern nach Wien zu folgen.⁴⁸⁶ WURZBACH schreibt, Rochus und sein Bruder Michael hätten beide Sorge getragen, „daß der Familie Lo Presti der entsprechende Platz unter dem hohen Adel Österreichs eingeräumt werde“. ⁴⁸⁷ Aufgrund der Lebensdaten könnte es sich bei Rosalia Lopresti um eine Tochter Franz Lo Prestis oder eine Ehefrau Michaels bzw. Roccas, des späteren Impresarios des Kärntnertortheaters handeln; letzterer lebte nach WURZBACH von 1704 bis ca. 1770.

Obwohl keine der Damen eindeutig nachgewiesen werden konnte, scheint es doch nicht zufällig, dass drei der Nachnamen auf angesehene Ämter am Wiener Hof verweisen, während die vierte Dame wohl einer eben erst eingewanderten adeligen Familie angehörte. Diese Sachlage stützt natürlich die Annahmen über die Herkunft jeder einzelnen Sängerin. Auch wenn vielleicht kein enger familiärer Zusammenhang mit den erwähnten Herrn bestand, so ist dennoch anzunehmen, dass die gesuchten Frauen zu deren Verwandtschaft gehörten und in etwa aus derselben

⁴⁸¹ Ebd., 1881, S. 644.

⁴⁸² Vgl. Kapitel 3.1.2. S. 89-90.

⁴⁸³ WURZBACH, CONSTANTIN von: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben*. Mit Unterstützung des Autors durch die kaiserliche Akademie der Wissenschaften., Bd. 16, Wien 1867, S. 34-39.

⁴⁸⁴ Ebd., 1867, S. 36

⁴⁸⁵ Ebd., 1867, S. 37

⁴⁸⁶ Ebd., 1867, S. 36

⁴⁸⁷ Ebd., 1867, S. 37

gesellschaftlichen Schicht stammten. Sollte es sich bei Elisabetta Spanagel tatsächlich um die Tochter Gottfried Philipp Spannagels gehandelt haben, so könnte die Aufführung der Serenata *La pace fra la virtù e la bellezza* in Anbetracht des erwähnten Briefzitats beispielsweise in dessen Haus stattgefunden haben. Darüber hinaus sang Elisabetta Spanagel auch die Rolle der *Prima donna*.

4. Die Vertonung Bionis im Vergleich mit Predieris Version

Im folgenden Kapitel soll vor allem die Musik Bionis genauer betrachtet werden, wobei immer wieder vergleichend auf Predieri hingewiesen wird. Wie eingangs erwähnt, existiert zur Vertonung des letzteren bereits Forschungsliteratur, Bionis Werk jedoch wurde bisher überhaupt nicht bearbeitet. Daher soll besonders in der Analyse der Schwerpunkt auf seinem Stück liegen.

4.1. Quellsituation der Partituren

Predieri

Zu Predieris Vertonung von *La pace fra la virtù e la bellezza* gibt es außer den bereits erwähnten Quellen (Briefe des Komponisten, *Zeremonialprotokolle*) zwei gleichlautende Partituren, von denen eine in der Österreichischen Nationalbibliothek (1) aufbewahrt wird, die andere im Archiv der Gesellschaft für Musikfreunde (2):

- (1) A-Wn Mus.Hs. 17.602:⁴⁸⁸ Diese Partitur hat das typische Erscheinungsbild einer Hofkapell-Partitur. Auf dem dunkelbraunen Ledereinband ist auf Vorder- und Rückseite ein Emblem mit goldenem Doppeladler und rundherum ein goldener Rahmen mit Kronen in allen vier Ecken eingepägt. Auf dem Buchrücken ist “LA PACE FRA / LA VIRTU / E LA / BELLEZZA / FESTA / DI / CAMERA / 1738.” eingepägt. Die Deckelinnenseite ist mit bunt marmoriertem Papier beklebt; insgesamt umfasst die Partitur 106 fol. im Format 31,0:22,5 cm. Auf fol. 1r steht folgende Widmung:

La Pace/ Frà la Virtù, e la Bellezza/ Festa di Camera per Musica/ Da Cantarsi nell’Imperial Corte/ Per Comando/ Della/ Sac: Ces:^a E Catt:^{ca} Real Maestà/ Di/ Carlo VI./ Imperadore de’ Romani Sempre Augusto/ Festeggiandosi il Giorno del felicissimo Nome/ Di/ Sua Altezza Reale/ Maria Teresa/ Archiduchessa d’Austria, Infanta di Spagna/ Gran Duchessa di Toscana, e Duchessa di Lorena./ L’Anno 1738. / La Poesia è di Abb.^e Pietro Metastasio Poeta di sua M:C: e Catt:^{ca} / La Musica è di Luca Antonio Predieri Maestro di Capella/ Del Duomo di Bologna, ed Accademico Filarmonico.⁴⁸⁹

Auf fol. 1v befindet sich die Rollen- bzw. Sängerübersicht:

Personaggi / Venere La sig.^a Reütterin. / Pallade La sig.^a Perroni. / Amore Sig.^r Giuseppino. / Apollo Sig.^r Gaetano. / Marte Sig.^r Praun. / Coro/Di/ Deità.⁴⁹⁰

- (2) A-Wgm, Part.Ms. III 15.329:⁴⁹¹ Diese Partitur ähnelt dem äußeren Erscheinungsbild der unter (1) beschriebenen Handschrift sehr: Der dunkelbraune Ledereinband ist mit denselben

⁴⁸⁸ PREDIERI, LUCA ANTONIO: Partitur: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1738, A-Wn Mus.Hs. 17.602.

⁴⁸⁹ Ebd., fol. 1r.

⁴⁹⁰ Ebd., fol. 1v.

goldenen Prägeornamenten verziert, auf dem Buchrücken ist “LA PACE / FRA LA VIRTÙ / E LA BELLEZZA / SERVIZIO / DI / CAMERA / 1738” eingepreßt. Die Innenseiten der Buchdeckel sind mit demselben bunt marmorierten Papier beklebt. Unterschiedlich sind jedoch die Abmessung der Seiten (23,0:30,9 cm) und der Seitenumfang. Die vorliegende Handschrift umfasst 160 fol., allerdings sind die Seiten paginiert (pp. 320). Dieser Unterschied in der Blattanzahl erklärt sich aus der Tatsache, dass in dieser Partitur sämtliche *Da capo*-Teile ausgeschrieben sind. Auf Seite 1 (fol. 1r) steht die idente Widmung:

La Pace/ Frà la Virtù, e la Bellezza./ Festa di Camera per Musica/ Da Cantarsi nell’Imperial Corte/ Per Comando/ Della/ Sac: Ces:^a E Catt:^{ca} Real Maestà/ Di/ Carlo VI./ Imperadore de’ Romani Sempre Augusto/ Festeggiandosi il Giorno del felicissimo Nome/ Di/ Sua Altezza Reale/ Maria Teresa/ Archiduchessa d’Austria, Infanta di Spagna/ Gran Duchessa di Toscana, e Duchessa di Lorena./ L’Anno 1738 / La Poesia è di Abb.^e Pietro Metastasio Poeta di sua M:C: e Catt:^{ca} / La Musica è di Luca Antonio Predieri Maestro di Capella/ Del Duomo di Bologna, ed Accademico Filarmonico.⁴⁹²

Auf Seite 2 (fol. 1v) befindet sich die Rollen- bzw. Sängerübersicht, die in der Schreibweise leicht abweichend von der anderen Partitur ist:

Personaggi / Venere La Reutterin / Pallade La Perroni / Amore Giuseppino / Apollo Gaetano / Marte Praun / Coro/Di/ Deità.⁴⁹³

Bioni

Im Gegensatz zu Predieris *La pace fra la virtù e la bellezza* ist die Quellenlage bei Bioni doch etwas begrenzt, da es in der Tat lediglich eine Partitur gibt, welche die Existenz des Stückes bezeugt.⁴⁹⁴ Diese liegt in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien unter der Signatur A-Wn, Mus.Hs. 16516 und reiht sich dem äußeren Erscheinungsbild nach mit einem braunen Ledereinband und goldenen Prägeornamenten auf Vorder-, Rückseite und Buchrücken und den mit bunt marmoriertem Papier beklebten Einbanddeckeln optisch in den Korpus der Partituren der Hofmusikkapelle ein. Wie im vorigen Kapitel gezeigt, wird aus der Widmungsschrift auf fol. 2r deutlich, dass dieses Stück weder vom Hof bestellt, noch bei Hofe aufgeführt wurde, sondern die Partitur wohl als Widmungsexemplar an Maria Theresia überreicht, schließlich in die Hofbibliothek gelangte. Die Seitengröße beträgt 29,4x20,9 cm und der Codex umfasst 70 Blatt. Auf fol. 2r befindet sich die Widmung:

Sacra Reale Maestà /Avendo la sorte di ritrovarmi in Vienna nell’occasione, in cui / universalmente si celebra il giorno Anonastico di V.R.M: e che ogn= / =uno si gloria con tal occasione di produrre segni i più sinceri del pro= / =fondo suo ossequio verso la M.V.R: mi fò ardito umilmente presentarle / una nuova mia composizione musicale, che sarà

⁴⁹¹ PREDIERI, LUCA ANTONIO: Partitur: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1738, A-Wgm, Part.Ms. III 15.329.

⁴⁹² Ebd., fol. 1r.

⁴⁹³ Ebd., fol. 1v.

⁴⁹⁴ BIONI, ANTONIO: Partitur: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1739, A-Wn, Mus.Hs. 16516.

cantata da persone / nobili di d:ta Città nel giorno sudetto, in contrassegno del mio più sommosso / rispetto verso la M.V. La supp:co umiliss:te di degnarsi gradire colla solita in= / =nata sua Clemenza questo mio riverentissimo atto unito agli augurj, che / le faccio con tutto lo spirito, di un felice successo tanto in ciò, che puo rende= / =re contenta la MV. nella sua Magnanima Persona, come in quello, che puo / farla sempre più gloriosa nell'Armi. E mi do l'onore di profondamente inchinarmi / alla M:V.R. / In segno di profondissimo ossequio / Antonio Bioni.⁴⁹⁵

Die Rollenverteilung und Personenübersicht ist auf fol. 3r niedergeschrieben:

Personaggi / Venere Elisabetta Spanagel / Palade Catherina Schallenheim / Amore Maria Anna Fochi / Apollo Rosalia Lopresti / Marte Antonio Bioni⁴⁹⁶

JANA PERUTKOVÁ ist der Ansicht, dass es sich bei dem Kopisten, der diese Partitur anfertigte, um den deutschsprachigen Schreiber Carl Joseph Brauner handle.⁴⁹⁷ Tatsächlich jedoch ist die Partitur von mehreren Händen verfasst worden. Der Titel des Werkes auf fol. 1 ist mit mittelbrauner Tinte in einer Schrift abgefasst, die im gesamten Codex nicht mehr aufscheint. Vermutlich wurde dieser Titel erst nachträglich in der Hofbibliothek verfasst, was die unsichere Datierung erklären könnte: Die Jahreszahl wurde wahrscheinlich von 1740 auf 1739 ausgebessert (wäre es umgekehrt, wäre wohl der Unterstrich der Ziffer 9 durchgestrichen). Die ausgekratzten Worte „Il Contracto d'Amore“ wurden mit dem neuen Titel „La Pace frà la Virtù e la Bellezza“ überschrieben – eine mögliche Erklärung für die ausgebesserte Jahreszahl. Wohl wurde dieser Titel erst später, bereits in der Hofbibliothek hinzugefügt und der Schreiber hielt die Partitur fälschlicherweise für eine andere. Oder aber die Partitur war mit dem falschen Titelblatt gebunden worden, was anschließend korrigiert wurde.

Auf fol. 2r. ist in dunkelbrauner, fast schwarzer Tinte das Vorwort in Schönschrift niedergeschrieben (Schreiber A). Da es mit „Antonio Bioni“ unterschrieben ist, könnte es sich bei Schreiber A möglicherweise auch um den Komponisten selbst handeln. Dies wäre nur mittels Schriftvergleich mit anderen Vorworten Bionis abzuklären. In derselben Handschrift befindet sich auf fol. 3r die Übersicht der Figuren und Darsteller. Interessanterweise ist der in Wien um diese Zeit gebräuchliche Nachname Focky in italienischer Phonetik *Fochi* notiert. Dieser Schreiber A dürfte, was die Namen der Sängerinnen betrifft relativ uninformiert gewesen sein, da er lediglich den Vornamen der Elisabetta Spanagel berücksichtigte. Neben die übrigen Figuren schrieb er (für die spätere Hinzufügung der Vornamen Platz lassend) nur die Nachnamen auf, auch bei Bioni (was deutlich gegen die Theorie spricht, Bioni selbst habe diese Seiten verfasst). Diese Namensunsicherheit scheint mir ein Indiz für die italienische Abstammung des Schreibers zu sein, da es in Italien schlichtweg nicht üblich war, die Namen der Sänger in

⁴⁹⁵ Ebd., fol. 2r.

⁴⁹⁶ Ebd., fol. 3r.

⁴⁹⁷ PERUTKOVÁ, JANA: „Zur Identifizierung der Questenbergischen Partituren in Wiener Musikarchiven“, in: *Hudební věda*, 44 (1), Praha 2007, S. 16-17.

Partituren zu vermerken.⁴⁹⁸ Die Vornamen wurden nachträglich mit hellbrauner Tinte, wahrscheinlich von einem anderen Schreiber (Schreiber C) eingetragen (Die Buchstaben der beiden Handschriften auf fol. 3r sind nicht von derselben Hand verfasst.).

Sodann ist der wohl größte Teil der Handschrift (Schreiber B) mit dunkelbrauner, fast schwarzer Tinte geschrieben. Dieser Schreiber war vermutlich ebenfalls italienischer Herkunft, was sich an Abkürzungen innerhalb der Musiknotation wie *All°*: (fol. 4r), *p°*. (fol. 5r), *And: °* (fol. 5v), *Fe.* (fol. 12r) etc. zeigt. Mit der hellbraunen Tinte des Schreibers C wurden die *Da capo*-Angaben der meisten Arien konkretisiert, wobei am Ende des B-Teils der Vermerk zu finden ist: *al*  (z.B.: fol. 12v). An der Stelle, zu der vom Ende des B-Teils gesprungen werden sollte findet sich ebenfalls dieses Zeichen:  (z.B.: fol. 10r). Möglicherweise handelte es sich bei Schreiber C um den Komponisten, der nach Fertigstellung der Kopierarbeiten die fehlenden Vornamen auf fol. 2r und die *Da capo*-Angaben ergänzte.

Geht man nun von einem italienischen Kopisten aus, so ist die Anordnung von zehn Notensystemen pro Seite ein Indiz für eine norditalienische Partitur. (In römischen Partituren befinden sich immer acht Systeme pro Seite.) Die Abmessungen der Partitur untermauern dies, da sie mit 29,4x20,9 cm eher länglich als quadratisch ist. Die Untersuchung der Wasserzeichen gibt endgültig Aufschluss über die Herkunft des Papiers. Beinahe alle Wasserzeichen der Handschrift konnten anhand GEORG EINEDERS *The ancient paper-mills of the former Austro-Hungarian empire and their watermarks* identifiziert werden,⁴⁹⁹ wobei sich ein interessantes Bild ergibt:

Die ersten und letzten drei Blätter mit Titel, Widmungsschrift und Personenübersicht stammen aus einer niederösterreichischen Papiermühle in Rannersdorf bei Schwechat (die letzten drei Blätter sind nicht beschrieben).

- **Emblem(Kreuz-Krone)**
Plate 33, fig. 115: Niederösterreich Rannersdorf (Curati or Calienardi) 1737
Bioni-Partitur fol. 1, 69, 70
- **Lilie**
Palte 171, fig. 611: Niederösterreich Rannersdorf, 1735
Bioni-Partitur fol. 2,3, 68

Die Blätter, auf denen die Musik notiert ist – also die Partiturseiten – sind großteils Papier norditalienischer bzw. lombardischer Herkunft.

- **Bogen mit Herzpfeil (rechts) – „Z“ mit Tropfen-Enden (links)**
Plate 440, fig 1695: Lombardei, Zogno (Bergamo), 1748

⁴⁹⁸ Prof. Dr. Reinhard Strohm mündlich.

⁴⁹⁹ Die Angaben „Plate“ und „fig.“ beziehen sich auf: EINEDER, GEORG: *The ancient paper-mills of the former Austro-hungarian empire and their watermarks. (Monumenta chartae papyraceae historiam illustrantia; 8)*, Hilversum 1960.

Bioni-Partitur fol. 5, 6, 7, 12, 13, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 27, 30, 31, 32, 33, 38, 39, 40, 41, 46, 47, 52, 53, 54, 57, 60, 61, 62, 64, 65, 67

- **drei Halbmonde**

nicht näher identifizierbares Wasserzeichen mit drei Halbmonden – umgeben von lombardischem Papier, daher vermutlich norditalienisch, ev. venezianisch

Bioni-Partitur fol. 10, 11, 48, 49

- **kleiner Bogen mit Pfeil (rechts) – kleines „Z“ mit Tropfen-Enden (links)**

Plate 171, fig. 609: Lombardei, Norditalien, 1772

Bioni-Partitur fol. 8, 9, 51, 50

- **kein Wasserzeichen erkennbar, schwache Linien**

Bioni-Partitur fol. 34, 35, 36, 37

Die ersten drei Blätter (Titel, Widmung, Personenübersicht) wurden daher mit großer Sicherheit in Wien verfasst, ebenso wie die *Da capo*-Ergänzungen innerhalb der Partitur. Ob nun die Partitur an sich in Norditalien kopiert wurde und anschließend wieder zurück nach Wien geschickt, oder ob sie gleich vor Ort abgefasst wurde, ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Da aber Bioni sich zum Zeitpunkt der Komposition wie der Aufführung in Wien befand, und obendrein im Vorjahr 1738 am Kärntnertortheater die Oper *Il Giritto* aufgeführt hatte, liegt die Vermutung nahe, er habe auch für die Produktion seiner Serenata *La pace fra la virtù e la bellezza* auf die Ressourcen dieses Hauses zurückgegriffen, wo möglicherweise in Italien vorratiertes Notenpapier zur Verfügung standen.

4.2. Besonderheiten in der Musik: Bemerkungen zur Stilistik der beiden Komponisten

4.2.1. Allgemeines und Orchesterbehandlung

Predieris *La pace fra la virtù e la bellezza* ist, wie besprochen, eines der ersten musikdramatischen Werke, das er in seiner Anstellung am Wiener Hof komponierte. Er verwandte, wie er in seinen Briefen erwähnt, besondere Aufmerksamkeit auf diese Komposition, da er sich damit dem Kaiser zu empfehlen wünschte.⁵⁰⁰ Dies bedeutet ein sich Anpassen an eine von Karl VI. bevorzugte altmodischere Stilistik, die sich durch Kontrapunkt, Polyphonie und Selbstständigkeit der Orchestergestaltung auszeichnete. ORTNER weist darauf hin, dass Predieri seinen Opernstil bei seiner Ankunft in Wien deutlich veränderte und den in Italien

⁵⁰⁰ PREDIERI, LUCA ANTONIO: Brief vom 15.3.1738 an Padre Martini, in: ORTNER, ROMAN: *Luca Antonio Predieri und sein Wiener Opernschaffen*. Wien, Univ., Diss., 1971, Bd. 3, *Briefe*, L 3.; Vgl. Kapitel 3.1.1., S. 83.

angenommenen „galanten Stil [...] zugunsten strengerer Gestaltungsformen teilweise wieder ablegen“ musste.⁵⁰¹ Auch SCHNOEBELN bestätigt dies:

In Vienna his music changed from the prevailing style *galant* of *Amor prigioniero* to a more dramatic expression of the text, a greater use of polyphonic forms and orchestral independence.⁵⁰²

Gleichzeitig hatte Predieri für das damals beste in Wien verfügbare Ensemble zu komponieren: die Kaiserliche Hofkapelle, was eine anspruchsvolle Kompositionsweise ermöglichte. Die instrumentale Besetzung des Werkes besteht meist aus erster und zweiter Violine, Viola und *Basso continuo*, wobei von den hohen Streicherstimmen, insbesondere von den Violinen, sehr virtuosos Spiel verlangt wird. Der Basso funktioniert als Kontrapunkt und zeigt sich melodisch wie rhythmisch sehr beweglich. Insgesamt ist die Instrumentalbegleitung durchwegs sehr beweglich und setzt äußerst selten Trommelbässe oder Achtelrepetitionen in den hohen Streichern ein. In zwei Arien treten obligate Instrumente zur Grundbesetzung hinzu: 1. In der Apollo-Arie „D’ogni cor“ (Nr. 14) wechselt die Gesangsstimme mit einem Solo-Fagott, das bei Predieri laut ORTNER zur Wiedergabe zärtlicher Affekte eingesetzt wurde.⁵⁰³ GLÜXAM erweitert auf schmerzlich-liebliche Empfindungen und betont die Virtuosität dieser Solopartien⁵⁰⁴ sowie die Belebung der Instrumentalbegleitung durch den alternierenden Einsatz von Viola und Fagott.⁵⁰⁵ 2. Die Amor-Arie „Cieco Ciascuno“ (Nr. 18) ist laut GLÜXAM das einzige Stück der Hofoper zur Zeit Karls VI., in der eine Solo-Viola zum Einsatz kommt,⁵⁰⁶ und fungiert bei Predieri als „allgemeiner Ausdruck der Liebe“.⁵⁰⁷

Bioni hatte sich, wie so oft, auch in seiner Vertonung von *La pace fra la virtù e la bellezza* auf ein kleines Ensemble und musikalisch niedrigeres Niveau anzupassen:

What little of Bioni’s music survives confirms that he found it necessary to tailor his compositions to the modest instrumental and vocal resources available to him in Prague and Breslau.⁵⁰⁸

Im vorliegenden Fall betraf dies besonders die Sängerinnen. Aber auch die Instrumentalisten konnten wohl nicht mit den Musikern der Hofkapelle mithalten, die Predieri zur Verfügung standen. Daher ist es nicht leicht die beiden Vertonungen stilistisch zu vergleichen, weshalb hier Bionis Kompositionsweise mit der seiner für Breslau bestimmten Oper *Issipile* verglichen

⁵⁰¹ ORTNER, ROMAN 1971, Bd. 1, S. 147.

⁵⁰² SCHNOEBELN, ANNE: „Predieri, (5) Luca Antonio“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22282pg5> (28.01.2011).

⁵⁰³ ORTNER, ROMAN 1971, Bd. 1, S. 109.

⁵⁰⁴ GLÜXAM, DAGMAR 2006, S. 528.

⁵⁰⁵ Ebd., S. 128.

⁵⁰⁶ Ebd., S. 344-345.

⁵⁰⁷ Predieri lässt die Viola in seinem Operschaffen insgesamt viermal (dreimal sind es nur sehr kurze Passagen) in solistischer Form auftreten, jeweils an Stellen, die inhaltlich mit Liebe verknüpft sind. Vgl.: ORTNER, ROMAN 1971, Bd. 1, S. 109.

⁵⁰⁸ HANSELL, SVEN; FREEMAN, DANIEL E.: „Bioni, Antonio“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03111> (24.01.2011).

werden soll,⁵⁰⁹ wie auch mit dem Befund der einzigen Sekundärliteratur über die Opernstilistik dieses Komponisten: BRISTIGER und STROHM.⁵¹⁰ Diese beschreiben Bionis Musik zu *Issipile* und *Andromaca* als „in den technischen Mitteln bescheidene, aber in der Textvertonung wirkungsvolle und stilsichere Opernvertonung[en]“⁵¹¹ – eine auch für *La pace fra la virtù e la bellezza* durchaus zutreffende Aussage. Insgesamt weist dieses Stück einen sehr kammermusikalischen Stil auf. Wie sein Vorgänger verwendet Bioni die Besetzung erste und zweite Violine, Viola und *Basso continuo*, das sich aus Cembalo und Violoncello zusammensetzt.⁵¹² Allerdings fügte er keine konzertierenden Instrumente hinzu, was an einem Mangel an Musikern liegen könnte, die in der Lage waren, solche Soloparts zu übernehmen. Bedenkt man den wohl eher kleinen Aufführungsrahmen, währe der Einsatz solcher Solisten wohl auch zu teuer und zu aufwendig gewesen. Interessant ist aber, dass sich in Bionis Opern *Issipile* oder *Andromaca* ebenfalls keine Arien mit obligaten Instrumenten finden, und die Besetzung daher dieselbe ist. Dafür reduziert Bioni die Besetzung in *La pace fra la virtù e la bellezza* häufig durch verschiedene *Unisono*-Techniken, die weiter unten beschrieben werden. Betrachtet man nun die Partitur, so zeigt sich ein deutlich homophoneres Bild als bei Predieri, das mit seiner klaren Melodik, vielen Trommelbässen und Akkordzerlegungen in den hohen Streichern beinahe frühklassisch wirkt. Die Violinstimmen sind viel weniger anspruchsvoll als in der Hofvertonung, die viel gefinkeltere Streicheridiome zum Einsatz bringt. Auch für die *Serenata* gilt:

Die tonmalerische Verwendung der Instrumente konzentriert sich auf Sechzehntelfiguration der oftmals *unisono* oder *colla parte* geführten Violinen...⁵¹³

Auch in der Oper *Issipile* reicht das Niveau der hohen Streicher nicht an Predieri heran, obgleich sie teilweise komplizierter sind, als in Bionis *La pace fra la virtù e la bellezza*. Die Stimmführung in *Issipile* ist durchwegs schneller, punktierter und rhythmisch wie melodisch vielseitiger. Dies mag wohl auch daran liegen, dass Bioni in Breslau der von MATTHESON erwähnte „gute Geiger, Signore Ghirarduzzi“ zur Verfügung stand.⁵¹⁴ Es gibt allerdings auch Stücke, die mit Tonrepetitionen und Dreiklangszerlegungen mit Arien aus *La pace fra la virtù e*

⁵⁰⁹ BIONI, ANTONIO: Partitur: *Issipile*, 1732, A-Wgm Part. Ms. VI 27.740.

⁵¹⁰ BRISTIGER, MICHAEL; STROHM, REINHARD: „Libertà, marito e trono fur miei beni...“: Die wiederentdeckte *Andromaca* von Antonio Bioni (Breslau 1730)“, in: NORBERT DUBOWY, CORINNA HERR, ALINA ŻÓRAWSKA-WITKOWSKA (Hrsgg.): *Opera Subjects and European Relationships (Italian Opera in Central Europe, 1618-1780, Bd. 3)*, Berlin 2007, S. 73-109.

⁵¹¹ BRISTIGER, MICHAEL; STROHM, REINHARD 2007, S. 95.

⁵¹² In Nr. 16 ist auf fol. 47v im *Basso* nur das Cello verlangt; auf fol. 49r setzt der *Basso continuo* im *Tutti* ein.

⁵¹³ BRISTIGER, MICHAEL; STROHM, REINHARD 2007, S. 95-96.

⁵¹⁴ MATTHESON, JOHANN: *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler, ec. Leben, Wercke, Verdienste ec. erscheinen sollen. Zum fernern Ausbau angegeben von Mattheson*. Hamburg 1740, Vollst., originalgetr. Neudr. mit gel. bibliograph. Hinweisen und Matthesons Nachträgen, hrsg. von MAX SCHNEIDER, Berlin 1910, S. 377.

la bellezza vergleichbar sind.⁵¹⁵ In der Oper sind die beiden Violinstimmen großteils unabhängiger voneinander als in der Serenata, doch werden manchmal auch hier die beiden Stimmen homophon gestaltet. Trommelbässe sind in *Issipile* zwar stellenweise vorhanden, kommen aber nicht so durchgehend zum Einsatz. Der *Basso* ist durchaus bewegter, mit Läufen viel wendiger und rhythmisch ein wenig komplizierter gestaltet. Die Oper *Issipile* präsentiert sich insgesamt nicht ganz so homophon wie Bionis Serenata, und weist durch ihre Bassgestaltung wesentlich kontrapunktischere Züge auf. Verglichen mit Predieri, lässt sich aber auch hier die Tendenz zur rhythmisch-melodischen Vereinfachung und Stimmreduktion durch verschiedene *Unisono*-Techniken festmachen. BRISTIGER und STROHM konstatieren in Bezug auf *Andromaca* und *Issipile*, dass Bioni auffallend oft Chromatik einsetzte:

Von den allgemeinen kompositionstechnischen Mitteln, die Bioni zu bevorzugen scheint, fällt erstens Chromatik auf, die fast in jeder Arie vorkommt,⁵¹⁶

In seiner Serenata *La pace fra la virtù e la bellezza* setzt er dieses Mittel dagegen kaum ein, wohl aber verwendet er immer wieder Moll-Eintrübungen, die hauptsächlich der Textausdeutung dienen.

Wie erwähnt arbeitet Bioni in seiner Serenata auffallend oft mit verschiedenen *Unisono*-Formen, wie *Unisono* der beiden Violinstimmen, aller hohen Streicher oder des ganzen Ensembles, *Colla parte*-Spiel mit der Singstimme, oft verbunden mit *Bassetto*-Technik, oder *Col basso*-Führung der Viola. Dadurch wird in beinahe jeder Arie auf die eine oder andere Weise die reale Stimmenanzahl reduziert – vielfach auf Zweistimmigkeit – und das in Wien eher übliche Konzertieren rückt in den Hintergrund, womit sich Bioni als Schüler einer aus der Oper Italiens stammenden Stilistik ausweist.⁵¹⁷ Auch in *Issipile* kommen diese stimmenreduzierenden Techniken zum Einsatz, – besonders *Unisono* der Violinen und verschiedene *Colla parte*-Varianten treten häufig auf – doch werden diese weit nicht flächendeckend gebraucht, wie in *La pace fra la virtù e la bellezza*.

Auch bei Predieri finden sich an einigen Stellen *Unisono*-Führungen, vor allem *Unisono* der Violinen, oder *Colla parte*-Führung, obwohl er diese nicht so häufig einsetzt wie Bioni. Grundsätzlich präsentieren sich die Arien seiner *Festa di camera per musica* vollstimmig, und sind oft durch das konzertierende Moment geprägt, womit sich Predieri dem älteren Wiener Stil anschließt.⁵¹⁸ Oft wird der Gesang auch vornehmlich durch den *Basso* begleitet, die übrigen Streicher spielen relativ selbständige (teilweise recht ausgedehnte) Einwüfe, die auf den

⁵¹⁵ Die Eurinome-Arie „Ah! che nel dirti addio“ ist in allen Stimmen von Tonrepetitionen geprägt, die Violinen repetieren auf Sechzehntel-Basis, pausieren allerdings auf den Hauptschlägen.

⁵¹⁶ BRISTIGER, MICHAL; STROHM, REINHARD 2007, S. 95.

⁵¹⁷ GLÜXAM, DAGMAR 2005, 86.

⁵¹⁸ Vgl. Ebd., 77.

Textinhalt Bezug nehmen.⁵¹⁹ Treten dennoch Stimmreduktionen auf, so dienen sie meist der dramatischen Affektausdeutung, wie von GLÜXAM beschrieben.⁵²⁰ In Zusammenhang mit seiner generell eher vollstimmigen Schreibweise verwendet Predieri in *La pace fra la virtù e la bellezza* immer wieder abrupte Dynamikwechsel zwischen *Forte* und *Piano*.⁵²¹ In Bionis Vertonung dieses Librettos finden sich zwar stellenweise auch schnelle *Forte-Piano*-Wechsel, doch sind diese nicht so häufig wie bei Predieri. Angesichts der vielen Stimmbündelungen und – reduktionen ist das zusätzliche Anmerken dynamischer Hinweise allerdings auch nicht so notwendig. Dieses Bild zeigt sich auch in Bionis *Issipile*, wo in der Tat nur recht selten *Piano* oder *Forte* gefordert wird.

4.2.2. Dramatischer Textausdruck

Predieris Melodik der Singstimme zeichnet sich durch große Virtuosität und lebhaftes Textdeklamation aus, doch fehlen, wie ORTNER es formuliert, „jene großen lyrischen Bögen, eben der *bel canto*“.⁵²² Glüxams Bezeichnung der „Instrumentalisierung des Gesanges“ mit der Aufnahme von „Instrumentalidiomatik“ wie Akkordzerlegungen etc. scheint in diesem Zusammenhang eine durchaus zutreffende Beschreibung zu liefern.⁵²³

Bionis Textvertonung präsentiert sich aufgrund der Laiendarstellerinnen gesangstechnisch einfacher, dafür aber viel natürlicher, da Wortbetonung ebenso wie Sprachmelodie berücksichtigt wird. Seine Melodik ist gekennzeichnet von kleingliedrigen Wiederholungen, die teilweise sequenziert verschoben werden, ein Mittel, das von BRISTIGER und STROHM auch in seinen Opern beobachtet wurde.⁵²⁴ Außerdem besitzt die Melodik der Serenata manchmal liedhafte Strukturen, wobei die Textausdeutung dennoch nicht an Qualität verliert. Auffällig ist im Vergleich zu Predieri die scharfe Kontrastierung von syllabischem Textvortrag und Koloratur-Partien. Die Textdeklamation in *Issipile* ist der in *La pace fra la virtù e la bellezza* sehr ähnlich, doch sind die Singstimmen rhythmisch ein wenig komplizierter und vielseitiger gebaut. Außerdem gibt es wesentlich mehr Koloraturen, die teilweise auch gesanglich schwerer und um einiges länger sind als in der Serenata. Prinzipiell stimmt die Gestaltung der Melodik in *La pace fra la virtù e la bellezza* mit den Ausführungen BRISTIGERS und STROHMS über die Opernstilistik Bionis überein.⁵²⁵ So werden beispielsweise die von MATTHESON im *Kern*

⁵¹⁹ Vgl. Ebd., 76.

⁵²⁰ Ebd., S. 127-128.

⁵²¹ Vgl. auch GLÜXAM, DAGMAR 2006, S. 300-301.

⁵²² ORTNER, ROMAN 1971, Bd. 1, S. 147

⁵²³ GLÜXAM, DAGMAR 2005, 76.

⁵²⁴ BRISTIGER, MICHAEL; STROHM, REINHARD 2007, S. 95.

⁵²⁵ Ebd., S. 96-97.

melodischer Wissenschaft (1737) geforderten Grundmerkmale einer guten Melodie

„Leichtigkeit, Grazie, Ausdrucksstärke und Flüssigkeit“ trotz des niedrigeren Gesangsniveaus auch hier befolgt.⁵²⁶

4.2.3. Höfisches versus städtisches Publikum und dessen Geschmack

Insgesamt könnte man sagen, dass Predieri einen Kompromiss zwischen Wiener und italienischem Stil einging: zwar war der homophone Satz modern, doch wurde bei Hof nach wie vor die traditionelle Kontrapunktik gepflegt, die er sich aneignete, um den Geschmack des Kaisers zu treffen. Bioni vertrat eher eine einfachere italienische Stilistik, die am Wiener Hof weniger gefragt war. Doch komponierte er seine Serenata nur bedingt für die höfische Gesellschaft: In erster Linie musste Bioni sich an den Vorstellungen der städtischen Adelsfamilien orientieren, für die er die Vertonung anfertigte – ein Klientel für das er bereits in Breslau tätig gewesen war:

Somit entsprechen seine Arien dem Ideal einer natürlichen Melodie: cantabile, emotional, einfach, gut gezeichnet und für fast jedermann zugänglich.⁵²⁷

4.3. Aufbau und Anlage der Werke beider Komponisten

Mit elf geschlossenen musikalischen Nummern (ohne *Sinfonia* und *Accompagnato*) weist *La pace fra la virtù e la bellezza* eine durchschnittliche Werklänge auf.⁵²⁸

Predieri

Die Partitur der *Festa di camera per musica* weist keinerlei Szenenteilungen oder andere dramaturgische Hinweise auf: Das Stück ist also einteilig. Allgemein lässt sich sagen, dass die Komposition im Wesentlichen dem durch das Libretto vorgegebenen Schema des typischen Rezitativ-Arie-Wechsels der metastasianischen Oper folgt. Nach einer zweisätzigen *Sinfonia*, bestehend aus *Allegro* und *Menuet*, wechseln stets Rezitativ und Arie einander ab. Die Rezitative können sehr ausgedehnt sein, da sämtliche Dialog-, wie Monologteile zwischen zwei Arien immer zu einem Rezitativ zusammengefasst sind, selbst wenn neue Figuren in das Geschehen eintreten, wie in Nr. 3. Eine größere Abweichung vom Libretto betrifft die Stücke Nr. 11 bis 14:

⁵²⁶ MATTHESON, JOHANN: *Kern melodischer Wissenschaft, bestehend in den auserlesenen Haupt- und Grund-Lehren der musicalischen Setz-Kunst oder Composition, als ein Vorläuffer des Vollkommenen Capellmeisters*. Hamburg 1737; Ndr. Hildesheim 1990, S. 29-92., zitiert nach: BRISTIGER, MICHAL; STROHM, REINHARD 2007, S. 96.

⁵²⁷ BRISTIGER, MICHAL; STROHM, REINHARD 2007, S. 96.

⁵²⁸ Vgl. Kapitel 1.3.2.5., S. 44.

Metastasio sah vor, dass zuerst Apollo Rezitativ und Arie (Nr. 11 und 12) singt, danach kommen Rezitativ und Arie des Mars (Nr. 13 und 14). Predieri lässt die ersten vier Zeilen von Nr. 11 noch von Apollo vortragen, danach übernimmt Mars dessen Stücke. Nr. 13 und 14 sind dafür wieder dem Apollo zugeteilt. Die Gründe für diesen Tausch liegen m. E. aber tiefer, als von ORTNER angenommen:

Predieri sah wohl, daß die Erkenntnis, Tugend und Schönheit seien beide im Herzen notwendig, aus dem Munde von Mars unglaublich geklungen hätte, und erlaubte sich daher diese textliche Änderung.⁵²⁹

Für wahrscheinlicher halte ich, dass die mit der Änderung entstandene inhaltliche Einheit beider Apollo-Arien von Bedeutung war (beide befassen sich nun mit Konflikt und Frieden in den Herzen der Menschen), bzw. dass sich eine Unwetter- bzw. Sturmarie mit einer Bassstimme musikalisch treffender charakterisieren ließ. Oder aber die einzige Arie des Mars sollte mehr in der Mitte des Stückes stehen und so an den ersten Arien-Durchgang anschließen. Mit dem Tausch haben alle übrigen Figuren (auch Apollo) nach dem Mars-Stück noch mindestens eine Arie zu singen.⁵³⁰

Das Stück Nr. 16, als „à 2 Voci“ bezeichnet, ist wie bei Metastasio vorgesehen als Duettarie konzipiert. Nr. 19 wurde von Predieri als *Accompagnato*-Rezitativ vertont. In der venezianischen Tradition war diese Satzweise, wie bereits dargelegt, meist Götteranrufungen vorbehalten. Da das vorliegende Werk jedoch größtenteils aus solchen besteht, kommt das *Accompagnato* bei Predieri derjenigen Anrufung zu, welche im gesamten Werk wohl die höchste Stelle einnimmt: Die Aufforderung, Teresa zu ehren. Außerdem ergibt sich aus der Platzierung des *Accompagnatos* am Ende des Werkes eine Steigerung, welche im Huldigungsgesang des *Coro* endet. Dieser wird von einem vierstimmigen Chor gesungen, der in der Besetzungsübersicht der Partitur auf fol. 1v als „Coro/Di/ Deità“ bezeichnet wird, nicht also von den Solisten.⁵³¹

Bis auf den *Coro* Nr. 22 sind alle Stücke in *Da capo*-Form angelegt. Die Partitur in der Österreichischen Nationalbibliothek vermerkt die Wiederholung des A-Teils außer bei der letzten Arie Nr. 20 „Sublime si vegga“ immer mit dem Hinweis „Da Capo“ am Ende der Arie,⁵³² in der Partitur im Archiv der Gesellschaft für Musikfreunde hingegen sind sämtliche *Da capo*-Teile ausgeschrieben, auch in Nr. 20 „Sublime si vegga“, was darauf schließen lässt, dass in der oben genannten Partitur diese Anweisung „Da Capo“ fälschlicherweise ausgelassen bzw. übersehen wurde.⁵³³

⁵²⁹ ORTNER, ROMAN: *Luca Antonio Predieri und sein Wiener Opernschaffen*. Wien, Univ., Diss., 1971, Bd. 2, S. 48.

⁵³⁰ Vgl. Abbildung 1: Arienverteilung, Kapitel 2.2.4., S. 65.

⁵³¹ PREDIERI, LUCA ANTONIO: Partitur: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1738, A-Wn Mus.Hs. 17.602, fol. 1v.

⁵³² PREDIERI, LUCA ANTONIO: Partitur: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1738, A-Wn Mus.Hs. 17.602.

⁵³³ PREDIERI, LUCA ANTONIO: Partitur: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1738, A-Wgm, Part.Ms. III 15.329.

Bioni

Ebenso wie bei Predieri finden sich auch in Bionis Partitur keinerlei szenische Hinweise oder Teilungen des Werkes. Nach der *Sinfonia* steht auf fol. 8r die Bezeichnung *Serenata à 5 Voci*. Auf fol. 13r werden nochmals alle im Anschluss singenden Figuren vermerkt, was auf einen möglichen Auftritt der übrigen Akteure hindeuten könnte, bzw. an die Personenaufstellungen erinnert, die in Opern üblicherweise bei einem Szenenwechsel angeführt sind. Der Aufbau der *Serenata* folgt ebenso wie Predieris Vertonung weitgehend dem Libretto Metastasios. Allerdings vollzieht Bioni den Besetzungstausch der Stücke Nr. 11 bis 14 noch konsequenter, indem er Nr. 11 zur Gänze von Mars singen lässt. Die Übernahme dieses Tausches könnte darauf hindeuten, dass Bioni Kenntnis von Predieris Vertonung hatte. Darüber hinaus mag der Grund für den vollständigen Besetzungswechsel in Nr. 11 darin liegen, dass Bioni die Mars-Rolle für sich selbst konzipierte.

Sämtliche Arien (incl. Duett) sind in *Da capo* Form verfasst, das einzige *Accompagnato*-Rezitativ befindet sich bei Bioni unter Nr. 15 „Luce divina“. Auch hier handelt es sich um einen Moment von dramaturgischer Bedeutung, es ist die zweite Rede der Venus, die nach einem kurzen *Secco*-Rezitativ (die Rede der Pallas) in das gemeinsame Duett der Göttinnen übergeht. Auch hier passiert also eine gewisse Steigerung, wenn auch anders als bei Predieri.

Tonartenvergleich

Beide Vertonungen schließen wieder in der Ausgangstonart: Predieris *Sinfonia* und *Coro* stehen in B-Dur, bei Bioni sind beide in C-Dur. Wo es bei Predieri ansonsten keine direkten Bezüge von Tonartenbeziehungen zwischen den einzelnen Stücken gibt, sind solche bei Bioni sehr wohl vorhanden. Die ersten fünf Stücke (*Sinfonia*, Arien 2, 4, 6 und 8) stehen in den Tonarten C – A – F – C – D. Die letzten fünf Nummern (Arien 14, 16, 18, 20 und *Coro*) bedienen sich derselben Tonarten, nur erscheint hier die Reihenfolge etwas vertauscht: A – C – D – F – C. Die beiden Arien dazwischen, nämlich Nr. 10 und Nr. 12 weichen ab: sie stehen in Es-Dur und B-Dur.

Abbildung 2: Tonartenverteilung in beiden Vertonungen

Stück	Predieri	Bioni	Rolle
<i>Sinfonia</i>	B	C	
Nr. 2	A	A	Venus
Nr. 4	D	F	Apollo
Nr. 6	F	C	Amore
Nr. 8	C	D	Venus
Nr. 10	E	Es	Pallas
Nr. 12	G	B	Mars
Nr. 14	c	A	Apollo
Nr. 16	F	C	Venus, Pallas
Nr. 18	B	D	Amore
Nr. 20	G	F	Venus
Nr. 22	B	C	tutti

4.4. Textabweichungen vom Libretto Metastasio

Zum Vergleich der Textabweichungen beider Vertonungen gegenüber dem Libretto Metastasio wurde die BRUNELLI-Edition herangezogen, die auch als Grundlage für den im Anhang. (S. 176ff) befindlichen Text diente.⁵³⁴ Predieri hielt sich in seiner *Festa di camera per musica* recht genau an das Originallibretto: Der größte Eingriff ist die bereits beschriebene Vertauschung der Rollen in den Nummern 11-12 und 13-14. Der Text an sich bleibt jedoch weitgehend unverändert. Abgesehen von dieser Änderung der Rollenzuschreibung sind stellenweise einzelne Worte ausgetauscht, was aber keine großen Bedeutungsunterschiede mit sich bringt. Vielfach gibt es auch kleinere Unterschiede, die dem Bereich unsicherer Orthographie zuzurechnen sind. Auch in der Vertonung Bionis gibt es keine größeren Textabweichungen vom Libretto Metastasio, doch wurden insgesamt mehr Änderungen vorgenommen. In Fällen, wo Predieri ganze Worte ersetzte, ist auffällig, dass sich Bioni diesen Abweichungen anschloss. Dies könnte als Hinweis gewertet werden, dass Bioni Predieris Musik kannte und das originale Libretto möglicherweise gar nicht zur Verfügung hatte. Die folgende Tabelle listet größere oder bedeutungsverändernde Abweichungen auf, berücksichtigt hingegen weder Rechtschreibfehler, Buchstabenauslassungen oder Buchstabenvertauschungen, noch inkorrekte Apostrophierung von Artikeln oder fehlerhafte Akzentsetzung. Ebenfalls nicht aufgenommen wurde die in beiden Vertonungen beinahe durchgängige Schreibung der Flexionsformen im Singular Präsens von „avere“ ohne „h“: „o“ statt „ho“ „ai“ statt „hai“, „a“ statt „ha“. Die dritte Person Singular von „essere“ steht bei Bioni immer ohne Akzent: „e“ statt „è“.

⁵³⁴ METASTASIO, PIETRO: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1739, in: BRUNELLI, BRUNO: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*. Bd. 2: *Opere varie*, Verona 1947, S. 263-276.

Abbildung 3: Textabweichungen beider Vertonungen

	Predieri	Bioni
Nr. 1		
Nr. 2		- „tremo“ statt „fremo“ (fol. 12r)
Nr. 3	- „s’apressa“ statt „s’avanza“ (S. 35)	- „s’apressa“ statt „s’avanza“ (fol. 13r)
Nr. 4		- „far ch’io“ statt „far che“ (fol. 17r)
Nr. 5		
Nr. 6		
Nr. 7	- „celarsi“ statt „velarsi“ (S. 83) - „i“ fehlt in „fra i puri“ (S. 86)	- „celarsi“ statt „velarsi“ (fol. 23v)
Nr. 8		- einmal „gentil“ statt „real“ (fol. 27r)
Nr. 9	- „non“ statt „né“ (S. 110) - „e alla ragion“ statt „alla ragion“ (S. 113)	- „tu“ ausgelassen vor „devi partir“ (fol. 29v) - „disputar“ statt „rammentar“ (fol. 29v) - „non“ statt „né“ (fol. 30r) - „è“ ausgelassen in „ricca è per me“ (fol. 30r) - „e“ eingefügt in „leggi, costumi“ (fol. 30v) - „vogl’io“ statt „degg’io“ (fol. 30v)
Nr. 10		
Nr. 11		- „la mente“ statt „i pensieri“ (fol. 34v) - „oltraggio“ fehlt (fol. 34v) - „l’altra amore“ statt „questa amore“ (fol. 34v)
Nr. 12	- „nò“ hinzugefügt (S. 139)	- „così dà“ statt „così fra“ (fol. 35v)
Nr. 13		
Nr. 14	- „ne può“ statt „non può“ (S. 165)	- „crede“ statt „vede“ (fol. 42v)
Nr. 15		- „quando e“ statt „come“ (fol. 47r)
Nr. 16	„questo affetto“ statt „quell’affetto“ (S. 220)	- teilweise „fronde“ und „sponde“ vertauscht, der anderen Stimme zugewiesen. (fol. 49v ff) - „questo affetto“ statt „quell’affetto“ (fol. 52r) - „se nuoce, o se giova“ statt „se nuoce, se giova“ (fol. 52v ff)
Nr. 17		- „parte“ statt „prova“ (fol. 54r) - „le dolcezze“ statt „la dolcezza“ (fol. 55r)
Nr. 18		- teilweise „vede“ statt „crede“ (fol. 58r)
Nr. 19		- „arbitri dei“ statt „arbitri numi“ (fol. 60r)
Nr. 20		- „no“ eingefügt (fol. 62r)
Nr. 21		- „a“ ausgelassen in „voliamo a recar“ (fol. 64r)
Nr. 22		- „di più bel seren“ statt „d’un dì più seren“ (fol. 66r)

4.5. Musikalische Charakterisierung der Figuren bei Bioni

Betrachtet man die Hierarchie der Stimmen, so ergeben sich zwischen den beiden Vertonungen einige Unterschiede. Predieri folgt in dieser Sache genauer dem Vorbild Metastasios (*Venus* > *Apollo* > *Amore* > *Pallas* > *Mars*), als Bioni es tut. Die Hofaufführung etabliert eine Stimmaufteilung nach folgendem Muster: *Venus* (S) > *Apollo* (A) > *Amore* (S) > *Pallas* (A) > *Mars* (B). Dabei wurden die beiden Göttinnen für Sängerinnen konzipiert, die Rollen Amores und Apollos für einen Sopran- und einen Altkastraten, die Figur des Mars für einen Bassisten. Bioni übernimmt zwar die Arienverteilung Predieris, doch verschiebt sich die Rollenhierarchie durch das unterschiedliche Niveau der Sängerinnen. Bis auf die Rolle des Mars, der von Bioni selbst in Tenorlage gesungen wurde, sind alle anderen Rollen für Frauen konzipiert. Die Analysen im weiteren Verlauf dieses Kapitels ergibt, nach dem sängerischen Können geordnet, eine Abfolge der Figuren wie folgt: *Mars* (T) > *Venus* (A) > *Pallas* (S) > *Amore* (S) > *Apollo* (A). Da jedoch Bioni mit der Figur des Mars die kleinste Rolle übernahm und als ausgebildeter Berufsmusiker natürlicherweise weit schwierigere Gesangspartien bewältigen konnte, steht seine Figur außerhalb der eigentlichen Rollenhierarchie, sodass sich wohl eher eine Reihenfolge ergibt von: *Venus* (A) > *Pallas* (S) > *Amore* (S) > *Apollo* (A) > *Mars* (T). Dies stimmt auch mit der Auflistung der Besetzung auf fol. 3 der Partitur überein.⁵³⁵ Im Grunde genommen wechseln also Pallas und Apollo die Positionen. Besonders interessant erscheint die Tatsache, dass Bioni entgegen Predieris Vorbild die Rolle der *Prima donna* für eine Altstimme komponierte, während er für die *Seconda donna* eine Sopranrolle vorsah.

Die den einzelnen Rollen zugeordneten Stimmgattungen lassen bei Predieri eine deutliche Bevorzugung der hohen Stimmen erkennen: Mit zwei Sopran-, zwei Alt- und einer Bassrolle reiht sich dieses Werk in die Tradition der Geburtstags- und Namenstags Kompositionen für die beiden Erzherzoginnen (Maria Theresia und ihre Schwester) ein, da auch hier hohe Stimme eindeutig preferiert wurden. Die Stimmgattung Tenor wurde in dieser Gruppe von Werken kaum verwendet, wohingegen den Alt- und Sopranstimmen aus dramaturgischen Gründen oft eine einzelne Bassstimme gegenüber gestellt wurde: FRITZ-HILSCHER nennt als Beispiel *La speranza assicurata* (1736), wo die Bass-Rolle des Genio als Schiedsrichter zwischen den übrigen Figuren entscheiden muss,⁵³⁶ eine durchaus ähnliche Situation wie im vorliegenden Stück. Bioni verwendete die Tenorlage wohl aus dem Grund, dass er selbst dieser Stimmgattung angehörte. Im Bereich der Huldigungskompositionen für die Erzherzoginnen wird lediglich in drei Stücken

⁵³⁵ BIONI, ANTONIO: Partitur: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1739, A-Wn, Mus.Hs. 16516, fol. 3r.

⁵³⁶ Zur Stimmverteilung in den Geburtstags- und Namenstagskompositionen vgl.: FRITZ-HILSCHER, ELISABETH 2009, S. 132

die Tenorstimme Gaetano Borghis eingesetzt: *La Gara del Genio con Giunone* (1737), *Gli Auguri spiegati* (1738) und *L'Eroina d'Argo* (1739).⁵³⁷

Die Betrachtung der einzelnen Stücke im Folgenden dient vor allem der Charakterisierung der Figuren innerhalb der *Serenata Bionis*, weshalb die *Sinfonia* nur der Vollständigkeit halber erwähnt wird, die Rezitative hingegen nicht behandelt werden. Außerdem soll die jeweilige Singstimme betrachtet werden, wobei ganz absichtlich nicht der Vergleich zur Stimmbehandlung Predieris gezogen wurde, da dieser für die damals wohl besten in Wien verfügbaren Sängerinnen und Sänger komponierte. Bioni hatte dagegen das gesangliche Niveau von Laiendarstellerinnen zu berücksichtigen. Vor diesem Hintergrund soll die Stimmbehandlung analysiert werden um einen Eindruck der Fähigkeiten aller Sängerinnen zu bekommen. Ein Vergleich mit Predieris Version wäre in diesem Zusammenhang wenig sinnvoll. Zuletzt wird auf die Stilistik Bionis eingegangen, wobei die Ergebnisse dieser Studie in Kapitel 4.2. (S. 111ff) quasi einleitend vorweggenommen wurden.

Sinfonia

Der Vollständigkeit halber sei die instrumentale Einleitung der *Serenata Bionis* erwähnt, die mit einer dreisätzigen *Sinfonia* nach dem Schema schnell-langsam-schnell beginnt. Aufgrund der *Unisono*-Notation der beiden Violinstimmen ist das Stück mit Violine, Viola und *Basso continuo* durchgehend dreistimmig angelegt. Der erste Satz ist ein zweiteiliges *Allegro* im $\frac{3}{4}$ Takt und steht in C-Dur, wobei zwischen den beiden Teilen motivische Zusammenhänge bestehen. Darauf folgt das *Andante* im C-Takt auf a-Moll und als dritter Satz wiederum ein *Allegro* in C-Dur, allerdings im $\frac{3}{8}$ Takt.

Venere

Die Rolle der Venus ist stets im Altschlüssel (c3) notiert, der gesamte Tonumfang, den sie innerhalb der *Serenata* zu singen hat reicht vom a zum e''. Wie erwähnt, ist hierbei interessant, dass Bioni die Stimmverteilung Predieris nicht übernahm, sondern die *Primadonna* für eine Altstimme konzipierte.

2: Io paventar!

Das erste Solostück der Venus „Io paventar“ (Nr. 2) ist gleichzeitig die erste Arie der *Serenata*. In dieser Zornesarie verteidigt sie sich gegenüber Amores Vermutung, sie sei ängstlich und bringt Wut und Entrüstung über das ihr geschehene Unrecht zum Ausdruck:

⁵³⁷ FRITZ-HILSCHER, ELISABETH 2009, S. 132

Io paventar! T'inganni;	a
Non mi conosci, Amor:	b
È sdegno e non timor	b
Quel che m'accende.	c
No, di mie cure il frutto	d
Non mi farò rapir;	e
Ma fremo a quell'ardir	e
Che mel contende. ⁵³⁸	c

Die Arie im C-Takt steht in A-Dur und beginnt unmittelbar mit dem Vokalpart ohne einleitendes Ritornell. Dies verdeutlicht die aufgebrachte Gegenrede, welche hier plötzlich aus Venus hervorbricht, um sich von Amores Verdacht zu befreien. Die Melodik der Singstimme wird hauptsächlich von Achtel- und Sechzehntelnoten getragen; ebenso die der Instrumentalstimmen. Die bewegte Stimmführung zeugt von einer aufgewühlten Empfindung. Über der Phrase „non mi conosci Amor“ bringen abwärts geführte Läufe eine gewisse Bestimmtheit zum Ausdruck, wobei die Instrumente diese melodische Floskel zu Beginn des Stückes mittragen: In Takt 3 spielt die zweite Violine *colla parte* mit der Singstimme, die erste Violine doppelt die Melodieführung in der oberen Terz, während Viola und *Basso* pausieren. In Takt 8 oktaviert der *Basso* die gesungene Melodie, die übrigen Stimmen setzen aus.

Die erste Violine spielt dann und wann für kurze Zeit *Colla parte* mit dem Gesang, bevor sie wieder ausbricht und eigene Melodieführung oder Tonrepetitionen vorweist. Die zweite Violine ist an einigen Stellen *unisono* mit der ersten geführt, meist jedoch spielt sie eine zweite Stimme, die beinahe immer in homophonem Rhythmus mit der anderen Violinstimme gestaltet ist. Insgesamt präsentieren sich Gesang wie Begleitstimmen bewegt, voller Läufe, Sprünge und Pausen, die sich zu kurzen phrasierten Melodiestücken zusammenfinden. Immer wieder erscheinen Dreiklangszerlegungen als fanfarenartigen *Forte*-Einwürfe der Begleitstimmen: Während der Gesangsbegleitung sind diese aufwärts gerichtet, im Zwischen- und Nachspiel werden sie abwärts geführt. Ein auffälliges Kennzeichen ist der häufige Einsatz des Trommelbasses. Allerdings treten derartige Tonrepetitionen auf Achtelbasis in allen Begleitstimmen auf. Besonders ausgeprägt geschieht das in den Takten 4 bis 7 und Takt 20-23, in denen von Venus eine bewegte Koloratur als Kontrast gesungen wird.

Der Umfang der Singstimme reizt in dieser ersten Arie bereits den gesamten Tonraum aus, welcher der Sängerin in dieser Serenata zur Verfügung steht: In Takt 12 tritt einmalig der Hochtön e'' auf; in den Takten 25 und 27 erscheint insgesamt dreimal der tiefste Ton a.

⁵³⁸ BIONI, ANTONIO: „Io paventar“ (Arie – Venere, Nr. 2), in: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1739, in: BRUNELLI, BRUNO: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*. Bd. 2: *Opere varie*, Verona 1947, S. 264-265.

Zwischen diesen beiden Extremtönen der Venus spannt sich eine bewegte Melodik auf, die durch zahlreiche Sprünge, Läufe und punktierte Rhythmen nicht unbedingt leicht zu singen ist. Natürlich hängt der Schwierigkeitsgrad entscheidend vom Tempo ab, wird allerdings, da in der Partitur jede Tempoangabe fehlt, ein mittleres Tempo angenommen, müsste die Sängerin dennoch eine zumindest grundlegende stimmliche Ausbildung erfahren haben um ein einigermaßen überzeugendes Klangergebnis liefern zu können.

Insgesamt kommen an drei Stellen Koloraturen zum Einsatz, zweimal über dem Wort „accende“ („entzünden“, T 5-8, T 21-24) und einmal über dem Wort „contende“ („streitig machen“, T 41-44) – zwei zentrale Begriffe in dieser Arie, welche die Affektlage des Textes durchaus repräsentieren und durch die melodische Akzentuierung auch in die Musik transportieren. Darüber hinaus ist gerade die letzte Koloratur tonmalerisch sehr sinnfällig gestaltet: Harmonisch wird an dieser Stelle der Haupttonart A-Dur die Vorherrschaft streitig gemacht. Nach einer kurzen Modulation schwankt die Harmonik zwischen A-Dur und fis-Moll hin und her. Am Ende der Koloratur bleibt der gesamte Satz auf dem einzelnen Ton fis auf einer halben Note stehen (T 44). Schlussendlich jedoch gelingt es der Tonart A-Dur im folgenden Ritornell mittels einer I-IV-I-V-I Kadenz, ihre älteren Rechte geltend zu machen. Abgesehen von dieser letzten Passage zeigt sich der harmonische Verlauf des Stückes relativ ruhig, was in starkem Kontrast zur lebhaften Melodik steht und Selbstsicherheit wie auch Siegesicherheit vermittelt. Erst am Ende des B-Teils zeigt sich der Konflikt der beiden Göttinnen. Der schlussendliche Sieg von A-Dur ist einerseits der Form einer Da-Capo-Arie angemessen. Andererseits nimmt er auch den inhaltlichen Ausgang der Serenata vorweg, in der, wie in Kapitel 2 bereits dargelegt wurde, trotz aller Einigung Venus doch die Vorrangstellung behält.

8: *Quel suo real sembiante*

Die zweite Arie der Venus „*Quel suo real sembiante*“ (Nr. 8) schließt deren erstes Plädoyer ab, in dem sie den zuhörenden Göttern ein lebhaftes Bild von der Schönheit *Terasas* vor Augen malt. Nun fordert sie die Schiedsrichter auf, selbst zur Donau zu gehen und die Prinzessin zu betrachten, deren Aussehen sie von der Richtigkeit der Worte Venus' überzeugen werde:

Quel suo real sembiante,	a
Che ha d'ogni cor l'impero,	b
Vi parlerà, lo spero,	b
Vi parlerà per me.	c

Sì rare doti e tante	a
Voi troverete in lei,	d
Che intenderete, o dèi,	d
La mia ragion qual è. ⁵³⁹	c

Die D-Dur Arie steht im 3/8 Takt, allerdings ist dieser in Doppeltaktnotierung ausgeführt. Überschriften ist das Stück mit *Allegretto e spiccato*, und beginnt mit einer instrumentalen Einleitung. Gleich zu Beginn setzen die beiden Violinstimmen *unisono* ein, eine Technik, die im Verlauf der Arie immer wieder zum Einsatz kommt. Während der Gesangsparts spielt die erste Violine meist *Colla parte* mit der Singstimme, die zweite Violine bricht aus dieser *Unisono*-Führung stellenweise aus und doppelt die Melodie dann häufig in die Unterterz. Insgesamt präsentiert sich der Satz trotz pointierter und feingliedriger Rhythmik relativ homophon und wenig kontrapunktisch. Die rein instrumentalen Teile zeichnen sich durch rasche Dynamikwechsel zwischen *piano* und *forte* aus.

Interessanterweise kadenzieren der Satz nicht nur am Ende jedes größeren Formteils wie der Ritornellteile oder am Ende jeder Strophe; auch die Strophenvertonung ist immer wieder von Kadenzen unterbrochen, sodass das ganze Stück starke Finalwirkung aufbaut und wie eine lange Coda wirkt. Da diese Arie inhaltlich den Endpunkt des ersten großen Plädoyers der Venus bildet, wird der definitive und abschließende Charakter der Nummer unterstrichen. Eindringlich wiederholt die Göttin, dass *Teresa* der Beweis all ihrer Rechtsansprüche sei.

Der äußerst wendigen Singstimme bleibt in dieser Arie keine einzige Koloratur zu singen. Dafür vollführt sie permanent Sprünge über große Intervalle hinweg, wie Sext, Sept, Oktav und sogar None (48-49). In Takt 77 endet die Sängerin auf ihrem tiefsten Ton innerhalb der Serenata, dem a. In Takt 78 setzt sie nach nur einer Achtelpause auf ihrem zweithöchsten Ton d' ein und springt hier also beinahe über ihren gesamten Tonraum. Die Melodik setzt sich aus kleinen ein- bis viertaktigen Phrasen zusammen, die meist unmittelbar wiederholt werden. Teilweise wird die Wiederholung sequenzartig nach oben oder unter verschoben wie in den Takten 47 bis 60, oder auch im letzten Ritornellteil in den Takten 128 bis 133. Angesichts des Einsatzes solcher diatonisch verschobenen Passagen wird deutlich, dass der Vokalpart mit seinen großen Sprüngen und zahlreichen trillerartigen Verzierungen auch in dieser Arie nicht leicht zu singen ist. Wieder scheint mir die Annahme berechtigt, die Sängerin habe eine stimmliche Ausbildung erfahren.

⁵³⁹ BIONI, ANTONIO: „Quel suo real sembiante“ (Arie – Venere, Nr. 8), in: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1739, in: BRUNELLI, BRUNO: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*. Bd. 2: *Opere varie*, Verona 1947, S. 168.

15: Luce divina

Das einzige *Recitativo accompagnato* der Serenata „Luce divina“ befindet sich in Bionis Vertonung unter Nr. 15, und bildet die zweiten Rede der Venus, in der sie die Bedeutung der Schönheit rühmt:

Luce divina,	a
Raggio del cielo è la bellezza, e rende	b
Celesti anche li oggetti in cui risplende.	b
Questa l'alma più tarde	c
Solleva al ciel, come solleva il sole	d
Ogni basso vapor. Questa a' mortali	e
Della penosa vita	a'
Tempra le noie e ricompensa i danni.	f
Questa in mezzo agli affanni	f
Gl'infelici rallegra; in mezzo all'ire	g
Questa placa i tiranni; i lenti sprona,	h
I fugaci incatena,	i
Anima i vili, i temerari affrena;	i
E del suo dolce impero,	j
Che letizia conduce,	k
Che diletto produce ove si stende,	b
Sente ognuno il poter, nessun lo intende. ⁵⁴⁰	b

Dieses *Recitativo accompagnato* entspricht dem Typus der von GLÜXAM beschriebenen Kombination der beiden Stile *récitatif accompagné* und *récitatif obligé*, welcher in Wien ab 1720 verstärkt auftrat.⁵⁴¹ Das *récitatif accompagné* zeichnet sich durch lange gehaltene Streicherakkorde aus, geht auf venezianische Komponisten zurück und wurde vorrangig bei „Anrufungen der Götter verwendet“.⁵⁴² Inhaltlich passt die Wahl dieser Rezitativbegleitung sehr gut, da Venus ja gerade versucht, die göttlichen Schiedsrichter von der überragenden Stellung der Schönheit und ihren damit verbundenen rechtmäßigen Forderungen zu überzeugen. Der zweite Typus des *recitativo obligé* setzt die Instrumente für kurze heftige Einwüfe ein, die „den Gesang beleben und das Gesungene kommentieren“ sollen und vor allem dem Transport gesteigerter Affekte dient.⁵⁴³ Auch diese Form der Begleitung ist für das vorliegende Stück passend, weshalb Bionis Verwendung des kombinierten Stils durchaus berechtigt ist. Die langen

⁵⁴⁰ BIONI, ANTONIO: „Luce divina“ (Accompagnato – Venere, Nr. 15), in: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1739, in: BRUNELLI, BRUNO: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*. Bd. 2: *Opere varie*, Verona 1947, S. 271.

⁵⁴¹ Vgl. GLÜXAM, DAGMAR: *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740*, Wien, Univ., Habilschrift, 2005, S. 101-103.

⁵⁴² Ebd., S. 101.

⁵⁴³ Ebd., S. 102.

ausgehaltenen Streicherakkorde werden im zweiten Teil des Stücks von energischen aufwärtsgerichteten Sechzehntelskalen abgelöst.

Darüber hinaus ist dieses *Accompagnato*-Rezitativ sehr tonmalerisch gestaltet. Zu Beginn des Stückes wird die Liebe als göttliches Licht besungen, weshalb die Begleitung in ruhigen Dur-Akkorden voranschreitet. Die Singstimme bewegt sich mit den Worten „Solleva al ciel“ (T. 6-7) nach oben, während sie die Töne zu „Ogni basso vapor“ (T. 8-9) nach unten führt. In Takt 10 werden erstmals negative Empfindungen besungen, die von der Kraft der Liebe gemildert werden. An dieser Stelle treten verminderte Akkorde auf und die Harmonik schlägt in Moll um. Der Zorn wird hörbar durch einen verminderten Septakkord und die Tyrannen werden mit dem tiefsten Ton der Singstimme in diesem Stück, dem c' belegt. Ab Takt 18 vollführen die Begleitstimmen aufwärts gewandte Mollskalen in Sechzehntelläufen und verdeutlichen damit die besungenen Tyrannen, Flüchtige und Tollkühnen, genauso wie das Anspornen der Langsamen und das Ermutigen der Feiglinge. Die Sechzehntelläufe rücken sequenziert nach oben und erwecken den Eindruck einer Steigerung. Der vierte und letzte Lauf steht schließlich in Dur (T. 24) und leitet über zu den letzten sechs Takten, die mit „dolce impero“, „letizia“ und „diletto“ wieder vornehmlich positive Affekte vertonen (T. 26-27).

16: Odi l'aura che dolce sospira

Das Duett zwischen Venus und Pallas „Odi l'aura che dolce sospira“ (Nr. 16) ist eine Gleichnissarie und wird daher im Kapitel 4.6. genauer betrachtet. Hier soll also nur eine kurze Beschreibung des Stückes passieren, deren Hauptaugenmerk auf der Behandlung der Altstimme liegt.

Inhaltlich bildet dieses Duett den Endpunkt der theoretischen Debatte beider Göttinnen über Schönheit und Tugend, die von Apollo im anschließenden Rezitativ (Nr. 17) mit dem Aufruf zur Versöhnung beendet wird:

Ven.	Odi l'aura che dolce sospira;	a
	Mentre fugga scotendo le fronde,	b
	Se l'intendi , ti parla d'amor.	c
Pall.	Senti l'onda che rauca s'aggira;	a
	Mentre geme radendo le sponde,	b
	Se l'intendi, si lagna d'amor.	c
A due	Quell'affetto chi sente nel petto,	d
	Sa per prova se nuoce, se giova,	e
	Se diletto produce o dolor. ⁵⁴⁴	c

⁵⁴⁴ BIONI, ANTONIO: „Odi l'aura“ (à due voci – Venere, Pallade, Nr. 16), in: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1739, in: BRUNELLI, BRUNO: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*. Bd. 2: *Opere varie*, Verona 1947, S. 272-273.

Das Andante-Duett steht in C-Dur und ist in einer 3/8 Doppeltaktnotierung niedergeschrieben. Zur Behandlung der Altstimme lässt sich sagen, dass sie größtenteils durch eine *Colla parte*-Führung meist der zweiten, vereinzelt auch der ersten Violine gestützt wird. Teilweise werden die Haupttöne der gesungenen Melodie von den Streichern in Achtelrepetitionen fortgeführt. Zu Beginn singt die Altstimme die Hauptmelodie solo; später im Duett mit der Sopranstimme übernimmt sie die zweite Stimme und führt die Melodie in der unteren Terz bzw. Sext aus. Teilweise setzt sie *fugato* einen Takt später ein und imitiert die Hauptstimme auf einer anderen Tonlage. Auch in diesem Stück darf die Sängerin der Venus ihr Können bei großen Sprüngen unter Beweis stellen: Immer wieder treten Sext und Sept Sprünge auf. Besonders auffällig ist der Takt 147, in dem die Singstimme ein weiteres Mal den Sprung vom a zum d'', wie in Nr. 8 zu singen hat, allerdings hier ohne eingeschobene Pause. Etliche Male hat die Stimme Läufe mit Tonverdoppelungen auszuführen und ab Takt 74 eine sieben Takte lange Koloratur. Die zweite Koloratur umfasst die vier Takte 140 bis 143. Was den Charakter betrifft, schwankt dieses Stück entsprechend seinem Inhalt zwischen Lieblichkeit und Schmerz hin und her, wobei die Lieblichkeit durch die eindeutige Dur-Prägung der Ritornelle die Oberhand behält und Venus somit ihre Gegnerin zu übertrumpfen scheint.

20: Sublime si vegga

Auch die letzte Arie der Venus „Sublime si vegga“ (Nr. 20) enthält ein Gleichnis und wird unter 4.6. behandelt, weshalb hier nur einige Bemerkungen zu Stimmführung und Figurencharakteristik angeführt werden.

Venus überbringt mit dieser Arie ihre Glückwünsche an die Widmungsträgerin in einer sehr bilderreichen Sprache:

Sublime si vegga	a
La pianta immortale:	b
Le valli protegga	a
Con l'ombra reale;	b
Né il vento, né l'onda	c
Mai provi infedel.	d
Le adornin le spoglie	e
Le Grazie, gli Amori:	f
Di rami, di foglie,	e
Di frutti, di fiori	f
Germogli feconda;	c
Confini col Ciel. ⁵⁴⁵	d

⁵⁴⁵ BIONI, ANTONIO: „Sublime si vegga“ (Arie – Venere, Nr. 20), in: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1739, in: BRUNELLI, BRUNO: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*. Bd. 2: *Opere varie*, Verona 1947, S. 275.

Diese Arie steht in F-Dur und ist im 2/4 Takt notiert. Die Betrachtung der stimmlichen Qualitäten dieser Arie ist zunächst einigermaßen überraschend, da nicht unbedingt von einer glanzvollen letzten Soloarie dieser Serenata vor dem gemeinsamen *Coro* gesprochen werden kann. Im Vergleich mit den ersten beiden Venus Arien (Nr. 2 und 8) ist dieses Stück relativ einfach zu singen. Besonders in rhythmischer Hinsicht ist die Singstimme sehr anspruchslos gestaltet: Lediglich in drei Takten treten kurze Passagen von Zweiunddreißigstel Noten in Erscheinung (T 24, 31 und 32), größtenteils wird die Melodie jedoch von Achtel- und Viertelnoten getragen. Die durchgehend von den Violinen *Colla parte*-gespielte Melodie bewegt sich hauptsächlich entlang von Hauptstufen der jeweiligen Akkorde, führt diese in Dreiklangsbrechungen aus, oder repetiert einzelne Akkordtöne. Die Stimme der Venus hat in ihrem letzten Stück auch kaum größere Sprünge zu vollführen; nur einmal hat sie einen Oktavesprung zu singen (T 80). In Takt 43 endet eine Phrase auf dem h, um nach einer Achtelpause eine Dezime höher auf dem d' wieder einzusetzen. Insgesamt betrachtet befindet sich die Singstimme jedoch in einem reizvollen Spannungsfeld zwischen ausgedehnten Tonrepetitionen (T 19-22, 48-51 und 108-112) und sehr wendiger Stimmführung mit vielen, wenn auch kleineren Sprüngen und einigen Läufen. Darüber hinaus schöpft die Sängerin in dieser Arie beinahe ihren gesamten Tonraum aus (a-d'). Mit diesen Mitteln steht die Melodie ganz im Dienst der Textausdeutung, was im nächsten Kapitel genauer besprochen werden soll. Zur Rechtfertigung der Sängerin sei noch angemerkt, dass die Arie aufgrund der wenigen, sehr kleinen Notenwerte durchaus in größerer Geschwindigkeit aufgeführt werden konnte, wodurch die Stimmführung erheblich an Schwierigkeit gewinnt.

Der Charakter des Stückes zeichnet sich durch einen fröhlich, zuversichtlichen Ton aus, der durch die Mollharmonik im B-Teil eher an Ernsthaftigkeit gewinnt als an Tragik. Mit dieser zwischen Bewegungslosigkeit und Lebhaftigkeit aufgespannten Melodik feiert Venus einerseits ihren Triumph, zuletzt doch als Erste huldigende Glückwünsche vorbringen zu dürfen. Andererseits demonstriert sie gerade mit den ausgehaltenen Tönen Beharrlichkeit und Durchsetzungsvermögen.

Stimme und Figur

Die Rolle der Venus zeichnet sich durch wendige Stimmführung, große Sprünge und komplizierte Rhythmen genauso aus, wie durch etliche längere sowie komplexe Koloraturen. Bis auf die letzte Arie wird sie nur an wenigen Stellen durch *Colla parte*-Spiel, meist der ersten Violine, gestützt. Immer wieder sind Läufe mit Tonrepetitionen auszuführen und darüber hinaus verschiedene Taktarten zu meistern (C, 3/8, 2/4). Neben dem einzigen *Recitativo accompagnato*

hatte die Altistin vier recht unterschiedliche Stücke zu singen. An den eben geschilderten Eigenschaften der Singstimme offenbart sich, dass Elisabeth Spanagel, die Sängerin der Uraufführung über eine für eine Laiensängerin sehr gut ausgebildete Stimme verfügt haben muss. Die Tatsache, dass sie trotz ihrer Altstimme als *Prima donna* eingesetzt wurde, bringt wohl ihre Bevorzugung gegenüber Catherina Schallenheim, der Pallas-Sängerin zum Ausdruck, sowie ihr ausgezeichnetes Können.

Die Figur der Venus wird mit den fünf beschriebenen Stücken recht umfangreich charakterisiert: Gleich zu Beginn glänzt sie in einer erregten Zornarie und präsentiert mit der ausgeprägten Finalwirkung des zweiten Stückes einen willensstarken Abschluss ihrer ersten Rede. In Akkompagnato und Duett zeigt sie Empfindsamkeit, trägt dennoch für ihre Attribute Schönheit und Liebe den Sieg davon. Mit der letzten Arie feiert sie schließlich trotz aller Friedens- und Freundschaftsbekundungen einen glanzvollen Triumph über ihre Kontrahentin, da sie als erste eine explizite Huldigung an die Widmungsträgerin adressieren darf, in der sie ihre eigene Beharrlichkeit und Freude zum Ausdruck bringt.

Pallade

Die Figur der Pallas ist in Bionis Vertonung in Sopranlage gestaltet und besitzt einen Stimmumfang vom d' bis zum g''. Ihre Passagen sind stets im Sopranschlüssel (c1) notiert.

10: *La meritata palma*

Die einzige Soloarie „La meritata palma“ (Nr. 10) der Pallas befindet sich am Ende des ersten Plädoyers der Göttin und drückt deren Furchtlosigkeit und Zuversicht aus, den Sieg davonzutragen:

La meritata palma,	a
Arbitri numi, aspetto;	b
E palpitar nel petto	b
Io non mi sento il cor.	c
Ho un non so che nell'alma	a
Che la mia speme affida:	d
Ho la ragion per guida,	d
Non so che sia timor. ⁵⁴⁶	c

⁵⁴⁶ BIONI, ANTONIO: „La meritata palma“ (Arie – Pallade, Nr. 10), in: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1739, in: BRUNELLI, BRUNO: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*. Bd. 2: *Opere varie*, Verona 1947, S. 270.

Das C-Stück in Es-Dur trägt als einzige Soloarie die Bezeichnung *Andante*; neben dieser Arie stehen nur der zweite Satz der *Sinfonia* und das Duett in diesem Tempo. Also sind beide Stücke, in denen Pallas eine größere Rolle spielt, in langsamem Tempo.

Zu Beginn setzen die Violinen *unisono* ein, Viola und *Basso continuo* spielen dieselbe Melodie oktaviert. Dem *Unisono* des gesamten Orchesters schreibt GLÜXAM die Eigenschaft zu, die Bassstimme klanglich aufzuhellen.⁵⁴⁷ Doch schon im zweiten Takt bricht diese Technik auf, sodass nun noch die beiden Violinstimmen großteils *unisono* geführt sind (dies bleibt in allen rein instrumentalen Teilen dieser Arie der Fall), während Viola und *Basso* in Achtelrepetitionen voranschreiten. Im Gegensatz zum einstimmigen Beginn mit Aufhellung des Basses, setzt dieser während der Gesangspartien völlig aus, woraufhin die Viola die Funktion des *Bassetto* übernimmt. Neben dem Duett Nr. 16 ist diese Arie das einzige Stück der *Serenata*, in dem diese *Bassetto*-Technik angewandt wird. Vielleicht ist dies ein Hinweis darauf, dass sich die Sängerin stimmlich nicht gegen ein volles Orchester durchsetzen konnte, weshalb diese klangliche Reduktion von Bioni vorgenommen wurde. Oder aber das verbindende Element ist die semantische Konnotation dieser Technik mit starken, verinnerlichten Gefühlen, wie sie mit Gewissheit und Furchtlosigkeit von Pallas in dieser Arie beschrieben werden. Die Stimme wirkt durch ihren leichten und luftigen Klang aufgrund des fehlenden Basses tatsächlich von Angst und Zweifel befreit. Allerdings wird in der vorliegenden Arie größtenteils auf das *Colla parte*-Spiel der ersten Violine verzichtet, wie es in Nr. 16 zum Einsatz kommt. Neben Takt 9, der analog mit Takt 1 *unisono* gestaltet ist, bildet die einzige Ausnahme im A-Teil der Arie die Verszeile „non mi sento“, die in Takt 18 bis 19, sowie im zweiten Textdurchgang in Takt 29 von der ersten Violine *Colla parte* geführt wird. In Takt 30 spielt hingegen die zweite Violine mit der Singstimme *unisono*. Im B-Teil ist es die Phrase „non so, che sia timor“, welche in Takt 45 bis 47 wieder von der Violine I gedoppelt wird.

Ansonsten kommen während der Gesangspartien Mittel zum Einsatz, die GLÜXAM für die *Bassetto*-Technik als typisch beschreibt.⁵⁴⁸ Die hohen Streicher passen sich in ihrer Gesangsbegleitung an die „echte“ Bassstimme, indem sie deren Idiomatik nachahmen. In „La meritata palma“ wird die Singstimme vor allem mit Achtelrepetitionen begleitet, die der Gestaltung des gehenden Basses oder Trommelbasses des Ritornellteils entsprechen und als harmonische Stütze für die Sängerin fungieren. In Takt 32 wird über dem Text „io non mi sento“ in allen Begleitstimmen ein Orgelpunkt gehalten.

⁵⁴⁷ GLÜXAM, DAGMAR 2005, 92.

⁵⁴⁸ Ebd., 89-90.

Betrachtet man die Stimmführung, so zeigt sich, dass auch diese Sängerin über beachtliche Stimmkünste verfügen musste, was sich vor allem an einigen relativ großen Sprüngen bemerkbar macht: In Takt 9 bis 10 springt die Stimme zunächst eine Oktave abwärts, um gleich darauf eine None aufwärts erneut einzusetzen. Takt 23 enthält einen Septsprung abwärts, Takt 30 und 31 einen Oktavsprung aufwärts. Schließlich springt die Stimme in Takt 45 sogar vom d' zum g'' und umfasst damit den gesamten Tonraum, der dieser Sängerin in der ganzen Serenata zusteht. Auch in Hinsicht auf den Rhythmus darf sie an einigen Stellen ihr Können zeigen: Die Melodie über dem Wort „palpitar“ ist mit seiner punktierten Koloratur, die sich aus verschiedenen langen Notenwerten zusammensetzt, besonders sinnfällig gestaltet und drückt das „Zittern des Herzens“ aus. In Takt 32 erscheint eine weitere punktierte Koloratur über „sento“. Insgesamt lässt sich sagen, dass die zentralen Begriffe der Arie durch unterschiedliche kompositorische Mittel hervorgehoben sind.

16: Odi l'aura che dolce sospira

Das Duett „Odi l'aura che dolce sospira“ (Nr. 16) wurde bereits in Zusammenhang mit der Figur der Venus behandelt (s.o.) und ist darüber hinaus eine Gleichnisarie, die im Kapitel 4.6. eingehender analysiert wird.

Zur Behandlung der Sopranstimme lässt sich ebenfalls auf die Bemerkungen zur Altstimme verweisen: Die erste Violine, seltener auch die zweite, werden meist *Colla parte* mit dem Gesang der Pallas geführt, teilweise figurieren und repetieren die Violinen allerdings die wichtigsten Töne der Melodie. Der Sopran singt stets die Hauptstimme und bringt auch immer wieder größere Sprünge zu Gehör, wie Sexten und Septen, das größte zu singende Intervall ist allerdings nur eine Oktave in Takt 40. Auch diese Stimme hat Läufe mit Tonverdoppelungen auszuführen; die beiden Koloraturen sind kürzer, als die der Venus und umfassen je drei Takte (T 77-79, 141-143).

Der liebevolle Charakter der von Pallas gesungenen Melodie steht zumindest zu Beginn in krassem Gegensatz zum schmerzlichen Inhalt der von ihr gewählten Worte. Allerdings trübt sich die Harmonik im Verlauf des Stückes deutlich ein, sodass von Takt 70 bis 86 eine Moll-Passage zu singen ist. Ebenso steht der B-Teil der Arie (T 125-152) in Moll, wodurch auch dem schmerzlichen Gefühl Rechnung getragen wird. Mit dem abschließenden Ritornell tritt allerdings der lieblich heitere Charakter der Arie wieder in den Vordergrund und beendet die kurzen Anflüge von Melancholie.

Stimme und Figur

Zusammenfassend lässt sich von der Sängerin Catherina Schallenheim sagen, dass sie wohl über eine relativ gut ausgebildete Stimme verfügt haben muss. Zwar singt sie keine ausgedehnten Koloraturen, wie etwa die Sängerin der Venus, doch bringt sie immer wieder große Sprünge zu Gehör, wie in Nr. 10, Takt 45 von d' zum g'', also quer durch ihren ganzen in dieser Serenata vorgesehenen Tonraum. Auch rhythmisch hat diese Stimme einige schwierige Passagen zu meistern, wie beispielsweise in der Soloarie (Nr. 10). Interessanterweise sind beide Stücke *Andante* auszuführen und zudem die einzigen Arien, in denen *Bassetto*-Technik zum Einsatz kommt. Im Duett wird die Stimme häufiger durch das *Colla parte*-Spiel der Violinen unterstützt als in der Soloarie, doch kommt diese Spielweise auch dort an einigen Stellen zum Einsatz. Auch wenn von Catherina Schallenheim nicht dieselbe Virtuosität gefordert wurde wie von der Berufs- und Hofkapellensängerin Anna d'Ambreville, so zeichnet sich in ihren beiden Stücken ein recht positives Bild von der Sängerin ab, das auf eine gute Gesangsausbildung und Musikalität schließen lässt. Offenbar war es der Familie Schallenheim von ihren finanziellen Mitteln her möglich, eine Tochter derart musikalisch ausbilden zu lassen.

Die Figur der Pallas erfährt durch die beiden *Andante*-Arien eine deutliche Charakterisierung von Gemessenheit und beherrschter Affektkontrolle. Dass in beiden Stücken darüber hinaus *Bassetto*-Technik eingesetzt wird, zeigt dass es sich dennoch um große Gefühle handelt: im ersten Fall Zuversicht und Sicherheit, im zweiten Fall Schmerzen der Liebe. Beide Affekte sind prägend für die Figur, die einerseits auf die Kraft der Vernunft vertraut und andererseits als Gegnerin der Liebe auftritt, da sich diese der Vernunft entzieht.

Amore

Bionis Amore ist ebenso wie in Predieris Version als Sopranstimme konzipiert, wird jedoch nicht wie dort von einem Kastraten, sondern von einer Frau gesungen. Seine Stücke sind im Sopranschlüssel (c1) verfasst, der Stimmumfang reicht vom d' bis zum g''.

6: *Non è ver*

In Amores erster Arie „Non è ver“ (Nr. 6) versucht dieser die Vorwürfe der Göttin Pallas, er könne nicht schweigen und sei immer streitsüchtig, von sich zu weisen, indem er erklärt, er wäre zu allem fähig, wonach ihm gerade der Sinn stände:

Non è ver. D'ogni costume,	a
Bella diva, io son capace;	b
Son modesto e sono audace;	b
So parlare e so tacer.	c

Serbo fede, uso l'inganno;	d
Son pietoso e son tiranno;	e
E m'adatto a mio talento	e
Al tormento ed al piacer. ⁵⁴⁹	c

Die C-Dur-Arie im C-Takt ist *Allegro* notiert, weshalb die ausgedehnten Sechzehnteltriolen der Violine im einleitenden Ritornell beachtliches Tempo aufweisen. Diese werden zunächst vier Takte lang von der Violine vorgetragen, um dann für zwei Takte in die Viola und letztlich einen Takt lang in den *Basso* zu rutschen. Während des ganzen Stückes ist nur eine Violinstimme notiert, weshalb das Ritornell dreistimmig ausgeführt ist. Tatsächlich geht die Stimmenzahl auch beim Hinzukommen der Singstimme nur an sehr wenigen Stellen über die Dreistimmigkeit hinaus: Lediglich in Fällen, in denen die Viola, bzw. Violine und Viola harmonisch stützende Tonrepetitionen vortragen sind für wenige Takte vier Stimmen gleichzeitig hörbar. Überall sonst pausiert mindestens eine Stimme, oder die Violine wird *Colla parte* mit dem Gesang geführt.

Beim ersten Einsatz der Singstimme in Takt 9 wird diese, abgesehen von einem Violeleinwurf, zunächst einzig vom *Basso continuo* begleitet. In Takt 13 allerdings setzt bereits die Viola mit Achtelrepetitionen ein, die Violine wechselt im folgenden Abschnitt zwischen Achtelrepetitionen, *Colla parte*-Spiel mit dem Gesang (beides *piano*) und *forte* Sechzehnteleinwürfen. Letztere treten vor allem dann auf, wenn die Stimme pausiert, wodurch bis Takt 20 der akustische Eindruck eines *Concertierens* von Stimme, Violine und *Basso* (der für halbe Takte pausiert) entsteht. Ähnliches geschieht in Takt 26 bis 30. Durch das *Piano* der *Colla parte*-Partien in der Violine wird die Sopranstimme dynamisch unterstützt, jedoch nicht überlagert, weshalb der *concertierende* Charakter dieser Abschnitte noch deutlicher zu Tage tritt.

Nicht nur die Satzstruktur dieser Arie ist interessant, auch ein Blick auf die Textvertonung ist lohnenswert und zeigt, dass Bioni sich durchaus von Texten inspirieren ließ, bzw. in der Lage war, den Inhalt auch kompositorisch umzusetzen. Amore fügt in seiner Verteidigungsrede mehrere Gegensatzpaare an, um deutlich zu machen, dass er vielseitiger sei, als Pallas meine. Ab Takt 13 sind diese gegensätzlichen Charaktereigenschaften vertont: Über dem Wort „modesto“ wird die Melodie in „bescheidenem“ D-Moll nach oben geführt, während „audace“ mit einer fallenden Melodie in „mutigem“ D-Dur unterlegt ist. Das Wort „parlare“ wird mittels einer kurzen Koloratur verdeutlicht, über „tacer“ hingegen kadenziiert die Melodie knapp syllabisch auf einen Halbschluss. Der B-Teil der Arie (T 50-53) beginnt harmonisch mit einer chromatisch fallenden Passage: a-gis7-g-fis7-f-e7. Die Melodie rückt dagegen in Ganztönen abwärts und

⁵⁴⁹ BIONI, ANTONIO: „Non è ver“ (Arie – Amore, Nr. 6), in: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1739, in: BRUNELLI, BRUNO: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*. Bd. 2: *Opere varie*, Verona 1947, S. 266-267.

verdeutlicht damit vier weitere Gegensätze (Treue, Täuschung, Mitleid und Tyrannei), die für Amore alle gleichermaßen möglich, dennoch aber unterschiedliche Seiten oder Ebenen seiner Persönlichkeit sind. Nach weiteren Modulationen endet der B-Teil wieder in a-Moll (Auch der erste Teil endet nach Modulationen in der Ausgangstonart C-Dur): Amore bleibt sich selbst treu, obwohl er die Verstellung beherrscht. Akustisch stellt er seiner Gegnerin seinen wechselhaften Charakter zur Schau und gibt den eigenen Worten damit zusätzliches Gewicht.

Ebenso wie die beiden bereits beschriebenen Stimmen ist auch die Sängerin der Amore-Rolle Schwierigkeiten ausgesetzt, die auf eine gute Stimmbildung schließen lassen. Auch sie hat an etlichen Stellen große Sprünge zu absolvieren. So sind in Takt 17 und 18 jeweils Nonsprünge gefordert; in Takt 31 und 32 muss die Sängerin zweimal zunächst eine Sept nach oben, dann eine None abwärts springen. Auch die Takte 50 bis 53 mit der diatonisch fallenden Melodie über einer chromatisch rückenden Harmonik sind intonationsmäßig nicht einfach umzusetzen. Zwar enthält diese Arie keine ausgedehnten Koloraturen, dafür aber Sechzehntelläufe und eine sehr wendige Stimmführung. Teilweise treten punktierte Rhythmen mit Zweiunddreißigstel-Figurationen auf.

18: Cieco ciascun mi crede

Die zweite Amore-Arie „Cieco ciascun mi crede“ (Nr. 18) befindet sich relativ am Ende der Serenata: Nachdem er seiner Mutter Venus vorgeschlagen hat, den goldenen Apfel an *Teresa* zu überreichen, kostet Amore mit diesem Stück den Triumph seiner Weisheit aus. Nach einer Schilderung der Vorurteile, die seiner Person häufig entgegengebracht werden, erklärt er, sich lediglich nach den Gewohnheiten zu richten, die er in jedem Herzen vorfände:

Cieco ciascun mi crede,	a
Folle ciascun mi vuole,	b
Ognun di me si duole,	b
Colpa è di tutto Amor.	c
Né stolto alcun s'avvede	a
Che a torto Amore offende;	d
Che quel costume ei prende	d
Che trova in ogni cor. ⁵⁵⁰	c

Diese D-Dur Arie steht im C-Takt und ist mit *Comodo* überschrieben. Im Gegensatz zur ersten Arie Amores ist dieses Stück vollstimmig notiert. Dennoch spielen erste und zweite Violine immer dann *unisono*, wenn Akkordzerlegungen in Zweiunddreißigsteln auszuführen sind. Diese

⁵⁵⁰ BIONI, ANTONIO: „Cieco ciascun mi crede“ (Arie – Amore, Nr. 18), in: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1739, in: BRUNELLI, BRUNO: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*. Bd. 2: *Opere varie*, Verona 1947, S. 274-275.

wechseln halbtaktig mit Achtelrepetitionen ab, die mit dem Trommelbass konform gehen und zur harmonischen Stütze der Singstimme dienen. Die letzte Phrase der ersten Strophe „Colpa è di tutto Amor“ wird im A-Teil insgesamt dreimal von den Violinen durch *Colla parte*-Führung verstärkt; beim dritten Mal doppelt die zweite Violine die Melodie in der unteren Terz. Im B-Teil spielt die erste Violine zunächst *Colla parte* mit der Gesangsstimme im *Piano*, bringt ab Takt 31 jedoch nur noch Achtelrepetitionen. Die Stimme der Viola folgt in ihrer Gestaltung meistens dem Vorbild des *Basso*, spielt also meist Achtelrepetitionen, oder eine in Achteln fortschreitende Basslinie entweder direkt *Col basso* oder in der Überterz. Nur in den instrumentalen Zwischenspielen löst sie sich von der tiefsten Stimme: Während die Violinen die Melodie der Singstimme zu Gehör bringen, übernimmt sie die Begleitfunktion der Violinen und wechselt Achtelrepetitionen mit den Akkordbrechungen im Zweiunddreißigstel-Rhythmus.

Im Gesamten ist die Arie relativ einfach und einheitlich aufgebaut, lediglich die harmonische Gestaltung löst sich von der sonst recht eingänglichen und liedhaften Anlage des Stücks. Im A-Teil moduliert der Satz entlang des Quintenzirkels auf und ab: Beginnend auf D-Dur wandert Bioni über A-Dur nach E-Dur und schwankt die restliche Zeit zwischen A- und D-Dur hin und her, schließt diesen Teil jedoch in der Ausgangstonart. Der B-Teil der Arie beginnt nach einer Generalpause (T 26) in G-Dur und wechselt in der zweiten Hälfte dieses Teils über a-Moll auf h-Moll um schließlich in fis-Moll zu enden. Der Ritornellteil steht wieder in D-Dur. Zweimal setzt Bioni eine sequenzierte Verschiebungen der Melodie als Mittel der Modulation ein: In Takt 12 und 13 wechselt er von D-Dur nach A-Dur und in Takt 31 bis 34 von a-Moll nach h-Moll.

Die Singstimme ist in dieser Arie ebenfalls relativ einfach gestaltet. In rhythmischer Hinsicht bedeutet das, die Melodie setzt sich hauptsächlich aus Achteln und Sechzehnteln zusammen. Längere Töne treten, abgesehen von überbundenen Noten auf „colpa“ (T 3-4, 7-8), nur am Ende größerer Phrasen auf. Auch die Melodie selbst ist recht einfach, da sie sich hauptsächlich der Akkordtöne bedient und kurze Abschnitte meist unmittelbar wiederholt, sodass ein liedhafter Eindruck entsteht. Die Stimme hat nur an wenigen Stellen Sext- und Oktavsprünge zu absolvieren und die einzige Koloratur befindet sich am Ende des B-Teils (T 35-37), umspannt zwei Takte und weist neben Akkordbrechungen einen längeren Liegeton auf. Der komplizierteste Part der Arie ist wohl der zweite Abschnitt des B-Teils, mit einer in Läufen abwärts geführten Melodie, die über einer modulierenden Harmonik sequenziert wiederholt wird. Dennoch schöpft die Stimme auch in diesem Stück ihren gesamten Tonvorrat vom d' zum g'' aus.

Inhaltlich zeigt Amore seine Weisheit und Standhaftigkeit, indem er sich auf einem harmonisch recht unsteten Untergrund mit einer klaren und ruhigen Melodie behauptet. Er folgt zwar den „Gewohnheiten“, den harmonischen Bedingungen, die er vorfindet, doch bleibt er sich selbst treu.

Stimme und Figur

Die Stimme Maria Anna Fockys, der Sängerin der Amore-Rolle, scheint etwas weniger gut ausgebildet gewesen zu sein als die der Venus oder Pallas, da sie kaum Koloraturen und relativ einfache Rhythmen zu singen hatte. Außerdem wurde ihr Gesang in beiden Arien meist durch harmonisch stützende Tonrepetitionen bzw. durch *Colla parte*-Spiel der Violinen unterstützt. Dennoch erlaubt die wendige Stimmführung der ersten Arie Nr. 6 mit ihren Läufen und Sprüngen den Schluss, dass ein gewisses Maß an Unterricht auch dieser Sängerin zugekommen war. Immerhin hatte sie an einigen Stellen die Herausforderung sequenzierter Melodik zu bewältigen, die als Mittel der Modulation eingesetzt wurden.

Die Rolle des Amore ist durch die beiden Soloarien auf interessante Weise charakterisiert: In seinem ersten Stück zeigt er sich von den unterschiedlichsten Seiten, die mit musikalischen Mitteln dargestellt werden. Im zweiten Fall beweist Amore seine Fähigkeit, sich wechselhaften Bedingungen zu stellen, ohne sich selbst zu verraten. Hierin präsentiert Bioni eine gute Studie der Figuren in dem zu vertonenden Libretto.

Apollo

Apollos Stimme ist im Altschlüssel (c3) notiert und umfasst den Tonraum vom h zum e''. In Bionis Vertonung ist diese Rolle ebenso wie bei Predieri für eine Altstimme ausgesetzt, allerdings wird auch diese Figur von einer Frau gesungen.

4: *Se divide sì belle splendete*

In seinem ersten Solostück „*Se divide sì belle splendete*“ (Nr. 4) unmittelbar nach dem Erscheinen der Pallas und der beiden Schiedsrichter, versucht Apollo die beiden Göttinnen Venus und Pallas zu überzeugen, dass ihr Glanz durch eine Einigung noch vollendeter sei und darüber hinaus in den Herzen der Menschen Friede und Vollkommenheit herrschen würde:

Se divide sì belle splendete,	a
Che farete se il vostro splendore	b
Ricongiunto si torna a veder!	c

Voi compagne, voi sole potete	a
Far che viva d'accordo in un core	b
Gloria, amore, ragione e piacer. ⁵⁵¹	c

Bei dieser F-Dur Arie handelt es sich um ein Allegro-Stück, das im 3/8 Takt steht. Dabei zeigt sich wieder die für diese Taktart typische Doppeltaktnotierung. Die Violinen werden während des ganzen Stückes *unisono* geführt und sind einstimmig notiert, weshalb die instrumentalen Teile stets dreistimmig sind. Allerdings geht die hörbare Stimmenzahl auch in den Gesangspartien nicht über drei hinaus, da die Violine (bis auf einige Takte, in denen die Stimme alleine mit dem *Basso* musiziert) beinahe immer *Colla parte* mit der Singstimme spielt. Durch teilweises Pausieren der Viola während des Gesanges reduziert sich der Satz manchmal auf Zweistimmigkeit. Unterbricht die Singstimme ihren Vortrag, so greift die Violine deren Melodie auf.

Dem Inhalt des Textes trägt die Musik insbesondere mit Mitteln der Harmonik Rechnung: Im A-Teil sind es vornehmlich die Tonarten F-Dur und C-Dur, zwischen denen der Satz ständig hin und her schwankt, sodass an manchen Stellen keine klare Grenze zwischen den beiden Tonarten gezogen werden kann. Im B-Teil der Arie setzt sich dieses Vereinen der beiden Kontrahentinnen fort, indem der Satz zwar in d-Moll beginnt, jedoch in a-Moll endet und so die beiden Moll-Parallelen der Haupttonarten aus dem ersten Teil friedlich nebeneinander existieren. Auch in dieser Arie setzt Bioni zu Modulationszwecken wieder diatonische Rückung ein und bringt damit die einzigen beiden Tonarten ins Spiel, die sich von den vier bereits genannten abgrenzen: im A-Teil (T 64-71) setzt der zweite Textdurchgang in g-Moll ein und wird unmittelbar anschließend auf F-Dur wiederholt (T 72-79). Ebenso wird im B-Teil (T 136-139) eine Passage in c-Moll vorgetragen um in den folgenden Takten (T 140-143) in d-Moll abermals zu erklingen.

Die stimmlichen Anforderungen an die Sängerin sind in dieser Arie allerdings nicht besonders groß. Im ganzen Stück sind kaum große Sprünge zu finden, lediglich an drei Stellen treten mit Oktavsprüngen größere Intervalle als die Sext auf. Die beiden kurzen Koloraturen (T 45-47 und 93-96) beinhalten zwar Sechzehntelgruppierungen, im zweiten Fall sogar Sechzehnteltriolen, doch sind sie aufgrund ihrer Kürze und rhythmischen Überschaubarkeit dennoch relativ leicht zu singen. Insgesamt ist die Arie rhythmisch nicht sehr komplex und der stimmliche Umfang (h-e'') kleiner als in den Venus-Arien.

⁵⁵¹ BIONI, ANTONIO: „Se divise“ (Arie – Apollo, Nr. 4), in: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1739, in: BRUNELLI, BRUNO: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*. Bd. 2: *Opere varie*, Verona 1947, S. 265.

Der Charakter des Stückes ist am besten als fröhlich und zuversichtlich zu beschreiben. Apollo träumt von der friedlichen Vereinigung von Schönheit und Vernunft, sodass Ruhm, Liebe, Vernunft und Wonne, also alles Schöne, einträchtig in jedem Herzen wohnen können. Ob solch glücklicher Zukunftsvision, die dem Gott der lyrischen Künste wohl sehr entsprechen muss, verbreitet dieser eine heitere gelöste Stimmung.

14: D'ogni cor

Apollos zweite Arie „D'ogni cor“ (Nr. 14) befindet sich nach den Eingangsplädoyers der beiden Göttinnen. Durch die Vertauschung der Rollen in den Arien Nr. 12 und Nr. 14 gegenüber dem Libretto Metastasios, handelt Apollos zweites Solostück von ähnlichen Inhalten wie sein erstes. Er besingt das bislang ergebnislose Streiten von Tugend und Schönheit in eines jeden Herzen und erklärt, dass beide ihre berechtigten Ansprüche haben:

D'ogni cor, d'ogni pensiero	a
Si contrastano l'impero;	a
Non può dirsi ancora se cede	b
La virtude o la beltà.	c
La virtù ciascuno apprezza,	d
Stolto è ben chi non lo vede:	b
Ma un incanto è la bellezza;	d
Non ha cor chi non lo sa. ⁵⁵²	c

Zwar steht diese A-Dur Arie im C-Takt, doch herrscht, was die übrige Anlage des Stückes betrifft, große Ähnlichkeit mit der ersten Apollo-Arie Nr. 4. Nicht nur sind beides *Allegro*-Stücke, auch die Violinstimme ist in keiner der beiden Nummern geteilt. Allerdings erscheint das vorliegende Stück noch reduzierter, da die Viola weite Teile *Col basso* spielt und das Einleitungsritornell daher zweistimmig erklingt. In den bewegten Sechzehntelfigurationen nimmt die Violine die Gesangsmelodie in verzierter Form vorweg. Diese Motive kehren als Einwürfe und Zwischenspiele immer wieder. Ein Merkmal, das ebenfalls in beiden Apollo-Arien gleich ist, betrifft die Gesangsbegleitung der Violine: Diese spielt durchgehend *Colla parte* mit der Singstimme, nur die beiden Koloraturen (T 17-19 und 34-37) führt sie im Sextabstand darüber aus. Der *Basso* ist besonders während der rein instrumentalen Teile und während den Koloraturen sehr bewegt als gehender Bass in Achteln gestaltet und bringt die für diese Arie charakteristischen Oktavesprünge zu Gehör.

⁵⁵² BIONI, ANTONIO: „D'ogni cor“ (Arie – Apollo, Nr. 14), in: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1739, in: BRUNELLI, BRUNO: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*. Bd. 2: *Opere varie*, Verona 1947, S. 271.

Auch harmonisch arbeitet diese Arie mit ähnlichen Mitteln wie Nr. 4: Im A-Teil streiten sich die Tonarten A-Dur und E-Dur um die Vorherrschaft; im zweiten Teil tun es die parallelen Molltonarten, da er in fis-Moll beginnt und auf cis-Moll endet. Darüber hinausgehende Tonarten treten an Stellen ins Geschehen ein, die zentrale Inhalte der Arie in die Musik transportieren. Im ersten Teil wird die Textzeile „si contrastano l'impero“ zunächst als Modulation von A-Dur nach E-Dur vertont (T 12-13), danach zweimal als Passage, die von A-Dur nach D-Dur und in der sequenziert gesteigerten Wiederholung über H-Dur wieder nach E-Dur führt, um sofort in A-Dur fortzusetzen (T 27-30 und 37-40). Im B-Teil wird die Wertschätzung gegenüber der Tugend in stetigem fis-Moll besungen, der Zauber der Schönheit ist wieder als sequenzierte Wiederholung konzipiert, wobei die Phrase zunächst über Fis-Dur und h-Moll zurück nach fis-Moll kippt und in der Wiederholung über Gis-Dur und cis-Moll nach gis-Moll führt, um unmittelbar danach in cis-Moll fortzusetzen (T 59-62). Die Schönheit ist im ersten Teil ebenfalls gegenüber der Tugend musikalisch hervorgehoben, da die beiden Koloraturen jeweils auf dem Wort „beltà“ erfolgen.

Was die Stimmführung betrifft muss auch hier auf das – verglichen mit der Stimme der Venus –relativ einfache Niveau hingewiesen werden. Zwar hat die Sängerin in dieser Arie etliche Sext-, Sept- und Oktavsprünge auszuführen, doch ist die melodische Gestaltung im Großen und Ganzen klar und liedhaft. Außerdem wird die Singstimme durchgehend von der Violine im *Colla parte*-Spiel gestützt und kann sich in der zwei- bis dreistimmigen Anlage leichter zurechtfinden. Auch die rhythmische Gestaltung ist wenig spektakulär und die Koloraturen sind als ausgeschriebene Tonumspielungen nicht schwer umzusetzen. Der Charakter dieser Arie ist sehr bewegt und durchaus heiter, was in Gegensatz zu den ungelösten Konflikten steht. Erst im B-Teil wird die Musik ernster und lässt durch die eingesetzte Modulation und melodische Sequenzierung die Spannung zwischen den Streitenden stärker zu Tage treten.

Stimme und Figur

Nach der Betrachtung dieser beiden Arien lässt sich natürlich kein absolutes Bild von der Stimme Rosalia Loprestis machen, dennoch ist es möglich Vermutungen anzustellen. Im Vergleich zu den Sängerinnen der Venus- und Pallas-Rolle treten in den Stücken Apollos keine sehr großen Sprünge auf, lediglich Sexten, Septen und Oktaven sind hin und wieder zu finden. Rhythmisch sind die Arien für die Singstimme eher einfach gestaltet, ebenso wie die Melodien. Die Koloraturen sind kurz und relativ anspruchslos. Darüber hinaus gibt die reduzierte Anlage des Satzes und das beinahe lückenlose *Colla parte*-Spiel der Violine Hinweise darauf, dass die Stimme der Rosalia Lopresti unter Umständen etwas leise war und Bioni darauf Rücksicht nahm, indem er sie durch kompositorische Mittel akustisch zu unterstützen suchte. Eigenartig ist, dass ausgerechnet eine Verwandte des späteren Impressarios des Kärntnertortheaters stimmlich nicht

- 140 -

so gut ausgebildet war. Leider ist über diese Person nichts Genaueres bekannt, doch könnte eine mögliche Erklärung für diesen Umstand sein, dass Rosalia Lopresti noch sehr jung war, als sie die Rolle übernahm.

Die Figur des Apollo ist sehr einheitlich charakterisiert. Beide Soloarien sind *Allegro*-Stücke mit sehr ähnlichem Inhalt. Durch die Vertauschung der Rollen in den Nummern 12 und 14, scheint der Gott der Dichtung und der Musik in hohem Maße um den Frieden in den Herzen der Menschen besorgt zu sein. Er stellt sich als einfühlsamer Beobachter dar, dem es möglich ist Spannungen und Streit im Bereich der Harmonie zwischen Personen bzw. der musikalischen Harmonik auszugleichen und zu versöhnen.

Marte

Die Figur des Mars wurde von Bioni selbst in Tenorlage gesungen (für einen *falsetto*-Vortrag ist die Stimme zu tief notiert), und ist demnach im Tenorschlüssel (c4) notiert. Sein Umfang reicht vom H zum g'.

12: *Così fra doppio vento*

Die einzige Mars-Arie „*Così fra doppio vento*“ (Nr. 12) der *Serenata* enthält ein Gleichnis und wird daher im folgenden Kapitel 4.6. eingehender betrachtet. An dieser Stelle sei ein kurzer Blick auf die Singstimme und die Charakterisierung der Figur unternommen. Dieses Stück schließt an die erste Runde von Plädoyers der Venus und der Pallas an. Im ursprünglichen Libretto Metastasio war diese Arie dem Apollo zugedacht, während Mars die Arie Nr. 14 zu singen hatte. In dem der Arie vorausgehenden Rezitativ schildert er seine innere Zerrissenheit und die Unsicherheit, welcher der beiden Göttinnen Recht zu geben sei, da die eine das Herz überrede, die andere aber den Verstand überzeuge. Diese Gefühle präsentiert Mars nun in gleichnishafter Form, indem er ein Schiff beschreibt, dass von zwei einander entgegengesetzten Winden hin und her getrieben wird:

Così fra doppio vento	a
Dubbio nocchier talora	b
La combattuta prora	b
Dove girar non sa:	c
Ché se al viaggio intento	a
L'uno seguir procaccia,	d
L'altro si trova in faccia	d
Che trattener lo fa. ⁵⁵³	c

⁵⁵³ BIONI, ANTONIO: „*Così fra doppio vento*“ (Arie – Marte, Nr. 12), in: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1739, in: BRUNELLI, BRUNO: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*. Bd. 2: *Opere varie*, Verona 1947, S. 270.

Dieses Stück ist mit der *Presto*-Vorschrift das schnellste der gesamten Serenata, es steht in B-Dur und ist im C-Takt notiert. Auch diese Arie weist, wie bereits etliche zuvor besprochene Stücke, nur eine Violinstimme auf, außerdem wird die Viola während des ganzen Stückes *Col basso* geführt, wodurch die instrumentale Einleitung zweistimmig verläuft. Erst mit Hinzukommen der Singstimme wird der Satz dreistimmig. Diese präsentiert sich recht eigenständig, nur an drei kurzen Stellen greift die Violine Töne des Gesanges auf (T 43-46, 54 und 86-87). Von einem *Colla parte*-Spiel kann aber nur bedingt die Rede sein, da die Streicherstimme die Melodieführung entweder umspielt oder in reduzierter Form zu Gehör bringt. Damit scheint die Annäherung dieser beiden Stimmen eher aus Gründen des dramatischen Textausdrucks zu geschehen. Mit vielen Läufen und Sprüngen (besonders Oktavintervallen) zeigt auch diese Arie eine sehr bewegliche Stimmführung, die schließlich im größten Sprung gipfelt, der in dieser Serenata vollführt wird, nämlich vom H zum g', also durch den gesamten Tonraum dieser Figur (T 46-47). Zu den weiteren Glanzpunkten dieser Arie zählen zwei aufeinander folgende Abwärtsläufe, die sich jeweils an einen langen Halteton anschließen (T 43-46). Der erste Lauf steht in c-Moll, der zweite in B-Dur, dazwischen springt die Stimme vom c zum e'. Diese Passage ist also nicht leicht zu intonieren. Zuletzt sei noch die Koloratur in den Takten 49-55 erwähnt, die neben einer Länge von sechs Takten rhythmisch wie melodisch recht wechselhaft und dadurch kompliziert zu singen ist.

Stimme und Figur

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Antonio Bioni in seiner Gesangsdarbietung offenbar nicht darum bemüht war, unter allen Umständen das Niveau der übrigen Sängerinnen, insbesondere der *Prima donna* zu unterbieten. Zwar sang er nur eine Arie, diese ist dafür die schnellste der ganzen Serenata und in einer Weise komponiert, die Bionis Können klar in den Vordergrund rückte. Obwohl sich die Anlage des Stückes sowie der Stimmführung im Großen und Ganzen durchaus in die übrigen Arien eingliedert, gibt es doch virtuose Abschnitte, die Bioni als hervorragenden Sänger auszeichneten. Die Bescheidenheit, die kleinste Rolle zu übernehmen, sich dann aber eine solche Arie zurechtzulegen, passt sehr gut zu dem devoten, zugleich aber selbstbewussten Auftreten des Komponisten, das sich in seiner Widmungsschrift spiegelt.

Die Vertauschung der beiden Arien Nr. 12 und 14, die der Figur Apollos durchaus entgegenkommt, ist für die Charakterisierung des Mars einigermaßen eigenartig. Der mächtige Kriegsgott zeigt sich hier völlig von seinen Gefühlen überwältigt und unfähig zu entscheiden, ob er seinem Herzen oder seinem Verstand folgen solle. Die ihm vom Libretto ursprünglich

zugeschaltete Arie hätte ihn als sachlichen Beobachter und emotional viel unbeteiligter dargestellt. Die Stimmlage als Tenor – im Gegensatz zur Bassrolle bei Predieri – passt demnach recht gut zu einem unentschlossenen und aufgewühlten Kriegsgott, der alles andere als herrisch und grimmig präsentiert wird. Zieht man nun die allgemeine Aussage des Librettos hinzu, in dem Maria Theresia als Personifikation des Friedens dargestellt wird,⁵⁵⁴ zeigt sich in Bionis Serenata angesichts dieser Mars-Arie auch in musikalischer Hinsicht ein starkes Ungleichgewicht zwischen Krieg und Frieden. Offenbar nahm Bioni auf die Charakterisierung der Figur, wie sie von Seiten Metastasios geschah, Rücksicht und transportierte sie in seine Musik.

Coro: 22: Tutto il Cielo

Ein von den Solisten gemeinsam gesungener *Coro* „Tutto il Cielo“ (Nr. 22), beschließt die Serenata. Der ganze Himmel wird aufgefordert herabzusteigen, um der Widmungsträgerin zu gratulieren. Jeder solle sich freuen und hoffnungsvoll in eine glückliche Zukunft blicken:

Tutto il Cielo discenda raccolto,	a
Il contento rallegrì ogni volto,	a
La speranza ricolmi ogni sen.	b
Questo giorno che tanto s'onora,	c
È l'aurora d'un dì più seren. ⁵⁵⁵	b

Das C-Dur Stück steht im 3/8 Takt und ist wieder in Doppeltaktnotierung ausgeführt. In der Partitur werden die beiden Sopranstimmen (Pallade und Amore), sowie die beiden Altstimmen (Venere und Apollo) jeweils in einem System notiert. Phrasenweise doppeln die Instrumente die Singstimmen, dabei spielt die erste Violine *colla parte* mit dem Sopran, die zweite Violine mit dem Alt und die Viola mit dem Tenor. Die Textvertonung geschieht nach dem *Da capo*-Schema, wobei die Wiederholung der ersten Strophe nur zu Beginn des ersten Durchgangs entspricht.

In Takt 1 setzen die hohen Streicher *unisono* ein, der *Basso continuo* oktaviert. Der Einsatz der Singstimmen in Takt 7 auf „Tutto il Cielo“ passiert vollstimmig, die nächste Textzeile hingegen wird nur von den Frauenstimmen getragen, während die dritte Zeile wieder von allen drei Stimmen gesungen wird. Die zweite Strophe wird lediglich vom Tenor bestritten. Bioni behält es hier sich selbst vor, der Hoffnung auf Maria Theresias Thronbesteigung Ausdruck zu verleihen. Zu Beginn der Wiederholung des ersten Textabschnittes (T 35), setzen die übrigen Singstimmen wieder ein; ob sich allerdings der Hinweis „Tutti“, der sich in der Partitur unter

⁵⁵⁴ Vgl. dazu Kapitel 2.2.6., S. 75.

⁵⁵⁵ BIONI, ANTONIO: „Tutto il Cielo“ (Coro – Pallade, Amore, Venere, Apollo, Marte, Nr. 22), in: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1739, in: BRUNELLI, BRUNO: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*. Bd. 2: *Opere varie*, Verona 1947, S. 276.

dem *Basso continuo* an dieser Stelle befindet, auf die Singstimmen oder das Instrumentarium bezieht, ist unklar, da am Anfang der Solopartie des Tenors in Takt 25 kein Hinweis auf die Reduktion der Begleitstimmen zu finden ist, wie das in Nr. 16 (T 18) der Fall ist.

Harmonisch ist der *Coro* relativ übersichtlich gebaut: Der erste Teil beginnt in C-Dur und endet in Takt 24 auf G-Dur. Der Soloteil des Tenors (T 25-34) setzt auf E-Dur ein, steht jedoch insgesamt in a-Moll, während der dritte Teil des Stückes in C-Dur gehalten ist. Lediglich ab Takt 41 scheint der Satz durch die Abfolge C-G-D7-G nach G-Dur zu modulieren, jedoch ab Takt 48 ist C-Dur wieder fest verankerte Grundtonart.

Auffällig ist ein Rhythmusmotiv, das sich abwechselnd aus punktierten Sechzehnteln und Zweiunddreißigstel Noten zusammensetzt. In den Begleitstimmen tritt diese rhythmische Phrase immer wieder in Akkordbrechungen auf, während die Singstimmen dieses Motiv stets zur Koloraturbildung über dem Wort „contento“ verwenden und melodisch mit Sekundschritten in Form eines synkopierten Trillerns auskleiden, sodass der Eindruck entsteht, die Stimmen würden in befreites glückliches Lachen ausbrechen. Insgesamt ist der Charakter dieses Abschlussstückes der *Serenata* heiter und beschwingt.

Die Stimmen bewegen sich hauptsächlich im mittleren Bereich ihres Umfangs, lediglich der Tenor erreicht mit einem g' den höchsten Ton seines Tonraums.

4.6. Die drei Gleichnisarien im Vergleich zwischen Bioni und Predieri

Gleichnisarien als emblematische Dichtung und Tonmalerei

In *La pace fra la virtù e la bellezza* sind drei Gleichnisarien enthalten, die im Folgenden in jeweils beiden Vertonungen genauer betrachtet werden sollen. Die Sprache dieser Arien ist sehr bildhaft, wobei der Inhalt durch die verwendeten Metaphern rhetorisch verdeutlicht und der Affektgehalt verstärkt dargestellt wird. Sie ähneln in ihrer Textanlage, dem in der barocken Kunst äußerst verbreiteten Typus des Emblems, einer rhetorischen Bilderkunst, welche aus dem antiken Kunsthandwerk stammt (griech. *émbλημα* bedeutet „das Eingelegte“). Es handelt sich dabei um „Sinnbilder, die einen abstrakten Gehalt konkretisieren sollen“ und „oft dem Symbol nahe kommen“⁵⁵⁶. Die Emblematisierung entwickelte sich im Laufe der europäischen Kulturgeschichte von einer lediglich im Kunsthandwerk verwendeten Symbolsprache zu einer bildliterarischen Kunstform (*picta poesis*⁵⁵⁷), welche in der Renaissance insbesondere in Italien sehr populär wurde und auf andere Kunstdisziplinen Einfluss nahm. 1521 veröffentlichte der Italiener

⁵⁵⁶ SCHLOSSER, HORST DIETER (Hrsg.): *dtv-Atlas Deutsche Literatur*. 10., durchgesehene und aktualisierte Auflage, München 2006, S. 128.

⁵⁵⁷ BUCK, AUGUST: *Renaissance und Barock – Die Emblematisierung. Zwei Essays*. Frankfurt am Main 1971, S. 37.

ANDREAS ALCIAT das erste Emblembuch, in welchem er solche Bilder sammelte und jedes mit einem erklärenden Epigramm versah.⁵⁵⁸ AUGUST BUCK definiert das Emblem als „eine dreiteilige aus *inscriptio* (Motto), *pictura* (Bild) und *subscriptio* (Epigramm) bestehende Vereinigung von Bild und Wort“⁵⁵⁹. Die auch unabhängig von der Emblematis existierende Dichtungsgattung des Epigramms (auch Sinngedicht), entwickelte sich in der Folge zu einer derart symbolistischen Redekunst, dass bald Bildemblem von Nöten waren um das an sich unverständlich gewordene Gedicht überhaupt deuten zu können.⁵⁶⁰ ALCIATIS Emblembuch war so populär, dass es bis 1781 über 150 Mal aufgelegt wurde;⁵⁶¹ die erste deutsche Ausgabe erfolgte 1531,⁵⁶² bereits 10 Jahre nach der italienischen Erstveröffentlichung. Diesem Werk folgten eine große Menge Emblembücher anderer Autoren in verschiedenen europäischen Sprachen. So ist es nicht verwunderlich, dass die Emblematis eine bedeutende Rolle in der Literatur des europäischen Barock einnimmt:

Die beiden hervorstechenden Stilmerkmale des Literaturbarock, die Metaphorik und der Conceptismus [Stil der scharfsinnigen Pointen, Wortspiele und Allegorien], fanden im Emblem eine geradezu ideale Ausdrucksmöglichkeit. In seinem übersteigerten Bedürfnis nach Bildlichkeit strebte der Barock über das dichterische Bild hinaus, versuchte unter Berufung auf Horazens bekannte Formel »ut pictura poesis« die Grenzen zwischen Dichtung und Malerei aufzuheben, wie das im Emblem geschah.⁵⁶³

Als Quellen für emblematische Bilder dienten den barocken Dichtern sowohl antike Autoren, allen voran Ovids *Metamorphosen*, sowie wichtige Werke der Literaturgeschichte, besonders der Italienischen. Neben Ovid waren auch Petrarca aufgrund seines bilderreichen Stils unter dem Emblematisern als Lieferant sprachlicher Bilder sehr beliebt. Besonders die Liebe, sowie die „Kasuistik der mit Liebe verknüpften Phänomene“⁵⁶⁴ waren bevorzugte Themen, welche aus diesen Werken übernommen wurden. Jedoch lieferten auch die Tradition der Spruchdichtung bzw. Sprichwörter, sowie die Natur selbst einen reichen Bildervorrat, der in die Emblematis einzug hielt. Da die Bedeutungen solcher Bilder gleichsam Allgemeingut darstellten, konnten sie ohne Emblembücher verstanden werden. BUCK weist darauf hin, dass diese Form der Emblematis bevorzugt auch in barocken Bühnendichtungen verschiedener europäischer Literaturen Verwendung fand.⁵⁶⁵

⁵⁵⁸ SCHLOSSER, HORST DIETER 2006, S. 128.

⁵⁵⁹ BUCK, AUGUST 1971, S.39.

⁵⁶⁰ ALTHAUS, THOMAS: *Epigrammatisches Barock. Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte* 9, Berlin 1996, S. 351.

⁵⁶¹ BUCK, AUGUST 1971, S. 38.

⁵⁶² SCHLOSSER, HORST DIETER 2006, S. 128.

⁵⁶³ BUCK, AUGUST 1971, S. 44.

⁵⁶⁴ Ebd., S. 48.

⁵⁶⁵ Ebd., S. 51.

Im Fall der Serenata *La pace fra la virtù e la bellezza* lassen sich die darin enthaltenen Gleichnisarien meiner Meinung nach dem breiten Genre der Emblemendichtung zuordnen, da sie mit sprachlichen Bildern operieren, ohne direkt als Epigramm einem solchen zugeordnet zu sein. Vielmehr werden emblematische Symbole in den Text der Arien eingearbeitet, um deren Inhalt affektreicher darzustellen. Im Folgenden möchte ich versuchen, die einzelnen Arien zunächst in ihrer Textgestaltung ein wenig zu untersuchen und dann mit Hilfe des *Metzlerschen Lexikons literarischer Symbole*⁵⁶⁶ die verschiedenen Gegenstände in ihrer Bedeutungssphäre zu beleuchten und in Hinblick auf die Librettohandlung der Serenata zu deuten.

Da die Bilder jedoch ihrerseits von der musikalischen Gestaltung reflektiert werden, soll in einem zweiten Schritt auf die Musik der jeweiligen Arien eingegangen werden. Dabei werden insbesondere die Aspekte der Textausdeutung und Klangmalerei beleuchtet, sowie die Verbindung zum vertonten Gleichnis des Librettotextes. Im Falle der Musik Predieris beziehen sich die Analysen auf die Kopistenpartitur des Archivs der Gesellschaft für Musikfreunde.⁵⁶⁷

12. „Così fra doppio vento“ Aria - Marte

In der folgenden Arie „Così fra doppio vento“ (Nr. 12) beschreibt Mars seine Hinundhergerissenheit zwischen den beiden Göttinnen mit einem Schiffahrtsgleichnis: Im Sturm zwischen zwei streitenden Winden wisse der Fährmann nicht, wohin er segeln solle. Wenn er aber einen Entschluss gefasst habe, so hindere ihn stets der Gegenwind daran, sein Ziel zu erreichen.

Così fra doppio vento	a
Dubbio nocchier talora	b
La combattuta prora	b
Dove girar non sa:	c
Ché se al viaggio intento	a
L'uno seguir procaccia,	d
L'altro si trova in faccia	d
Che trattener lo fa. ⁵⁶⁸	c

Das Gleichnis im Text

Der Text dieser Arie ist sehr regelmäßig gebaut: Er gliedert sich in zwei, je vierzeilige Strophen, deren ersten drei Verszeilen jeweils *settenari* (Siebensilber) bilden und *piano*, also unbetont

⁵⁶⁶ BUTZER, GÜNTER (Hrsg.): *Metzler-Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart (u.a.) 2008.

⁵⁶⁷ PREDIERI, LUCA ANTONIO: Partitur: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1738, A-Wgm, Part.Ms. III 15.329.

⁵⁶⁸ BIONI, ANTONIO: „Così fra doppio vento“ (Arie – Marte, Nr. 12), in: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1739, in: BRUNELLI, BRUNO: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*. Bd. 2: *Opere varie*, Verona 1947, S. 270.

enden. Die letzte Zeile beider Abschnitte endet *tronco*, also betont. Das Reimschema bindet die beiden Strophen stark aneinander, da immer die beiden ersten, sowie die beiden letzten Zeilen ein Reimpaar ergeben. Zeile zwei und drei stehen im Paarreim und enden beide auf „a“, obwohl die Strophen an dieser Stelle einander nicht direkt entsprechen.

Seit der griechischen Antike sind die vier Winde in personifizierter Form bekannt. Aufgrund der Charakterisierung von Venus und Pallas in der Serenata *La pace fra la virtù e la bellezza* nehme ich an, dass Metastasio besonders auf die beiden in der literarhistorischen Tradition am stärksten ausgeprägten Winde *Boreas* und *Zephyros* Bezug nahm. *Boreas*, der Gott des Nordwindes und „König der Winde“ wie bei Pindar (Pythia IV, 181) ist als Frost- und Sturmbringer bekannt bzw. als „Feind der Liebenden“ wie bei Ovid (Heroides XVIII).⁵⁶⁹ Ihm scheint Pallas zu entsprechen, die sich zwar mit Tugend und Vernunft schmückt, Eigenschaften, die „Sterbliche den Göttern ähnlich macht“, doch als erbitterte Gegnerin Amores und damit der Liebe im Allgemeinen auftritt. Venus ist durch den lieblicheren Westwind *Zephyros* dargestellt, der seit der Antike mit Frühling, Fruchtbarkeit und Liebe assoziiert wird, was sich unter anderem auch in Petrarcas („Zefiro torna e il bel tempo rinama“, in: *Canzoniere* CCCX) und Marinos (A *Zefiro*) Werken findet.⁵⁷⁰ Gleichzeitig ist der Wind Symbol für Leidenschaft und Emotion und in seiner Steigerung als Sturm ein Bild für göttliche Macht, Schicksal und Kampf.⁵⁷¹ Venus und Pallas, die beiden feindseligen Göttinnen bringen mit ihren Kämpfen den Fährmann in Seenot. Dieser repräsentiert zum einen das einzelne Individuum, dessen Leben eine von verschiedenen Einflüssen geprägte und gefährdete Schifffahrt ist. Damit wird der Leser oder Hörer, in jedem Fall die Widmungsträgerin, direkt und persönlich angesprochen: Sie muss sich der beiden Winde bewusst sein, die auch in ihrem Herzen immer wieder um die Vorherrschaft zu kämpfen versuchen, wie Apollo dies in der nächsten Arie (*D’ogni cor*, Nr. 14) beschreibt. Doch zeigt sich in Nr. 17 (Z 397ff.), dass in Maria Theresia bereits der ersehnte Friede herrscht. Die Botschaft an sie rückt damit eine Stufe höher: Das Schiff wird nicht nur mit dem menschlichen Leben verknüpft, bei Quintilian findet sich auch die Idee des politischen Staatsschiffes (*Institutio oratoria* VIII, 6 ,44).⁵⁷² Da die Erzherzogin in der vorliegenden Serenata als zukünftige Herrscherin angedeutet wird, kann diese Arie auch ein Kompass für ihre politische Laufbahn sein, um ihr zu helfen, das zu erbende Reich gefahrlos über den Ozean zu führen und den sicheren Hafen im Sinne von Friede und Wohlstand zu erreichen. Ähnlich wie Vergil die Wiederkunft des Goldenen Zeitalters mit dem Ende der Schifffahrt gleichsetzt (Eklogen IV, 31-

⁵⁶⁹ BUTZER, GÜNTER 2008, S. 425.

⁵⁷⁰ Ebd., S. 425.

⁵⁷¹ Ebd., S. 375.

⁵⁷² Ebd., S. 320.

39),⁵⁷³ scheint eine glückliche und zielgerichtete Fahrt des habsburgischen Staatsschiffes einer neuen und „goldenen“ Epoche entgegenzustreben.

Eine weitere Auslegungsmöglichkeit dieses Arientextes betrifft dessen Bedeutungsebene als selbst-thematisierendes Gedicht: Die Schifffahrt ist in der Antike immer wieder mit Poesie und Gesang verbunden, beispielsweise bei Orpheus oder den Sirenen Odysseus'. Gleichzeitig ist sie Sinnbild der rhetorischen Grenzverletzung und der Dichtung an sich, so wird sie von Pindar in dessen Oden mit dem Verfassen von Dichtung gleichgesetzt, wobei die Muse gebeten wird, ihm Winde des Gesangs und der Worte zu schicken.⁵⁷⁴ Auch Dante beruft sich in seiner *Divina Commedia* auf diese Symbolik („Purgatorio“ I, 1-3; „Paradiso“ II, 1-15).⁵⁷⁵ Metastasio nun scheint sich mit dieser Arie sein eigenes Dichten zu vergegenwärtigen und die Frage nach der Quelle der Inspiration, also der konkurrierenden Winde zu stellen: Ist es Tugend oder Schönheit, die sein Werk bestimmen? Wie Apollo, der Gott der lyrischen Künste, aber später feststellt ist zur Vollkommenheit allerdings beides nötig (Nr. 17). Somit wird Maria Theresia auch zum Inbegriff vollkommener Poesie, da sie als einziger Punkt des Universums dargestellt wird, an dem Tugend und Schönheit in Frieden miteinander existieren.

Anlage und Aufbau der beiden Arien

Vergleicht man nun die beiden Wiener Vertonungen dieses Arientextes, so zeigen sich etliche Parallelen, aber auch Gegensätze.⁵⁷⁶ Beide Arien sind in *Da capo*-Form angelegt und stehen im C-Takt. Predieri vertonte sein Stück in G-Dur und *Allegro*, Bioni in B-Dur und dem schnelleren Tempo *Presto*. Ein Vergleich des Umfangs zeigt, dass Bionis Arie inklusive *Da capo* mit 175 Takten um immerhin 20 Takte länger ist als Predieris Stück, dessen *Da capo*-Teil ausgeschrieben ist und das im Ganzen 155 Takte zählt. Dabei ist es die Vertonung der ersten Strophe, deren Länge besonders unterschiedlich ist; die Musik zur zweiten Strophe beträgt in beiden Fällen genau 15 Takte.

In den ersten vier Takten der Arie Predieris werden beide Violinstimmen sowie die Viola *unisono* geführt, während der *Basso* dieselbe Melodie oktaviert spielt. Ab Takt fünf lösen sich die Instrumente aus der strengen *Unisono*-Führung, wobei die beiden Violinstimmen diese Technik teilweise weiterführen, sonst jedoch meist im Terzabstand geführt werden. In jedem Fall sind die beiden Stimmen sehr homophon gestaltet. Die Viola begnügt sich außerhalb der

⁵⁷³ Ebd., S. 319.

⁵⁷⁴ Ebd., S. 320.

⁵⁷⁵ Ebd., S. 320.

⁵⁷⁶ Predieris Arie befindet sich in: PREDIERI, LUCA ANTONIO: Partitur: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1738, A-Wgm, Part.Ms. III 15.329, S. 135 ff.

Unisono-Stellen mit Oktavsprüngen und Sechzehntelrepetitionen. Den Kontrapunkt zu den Oberstimmen bildet die Bassstimme, indem sie während der Ritornellteile versetzt, in dem Pausen des Violinvortrags, spielt. Während der Gesangsparts übernimmt der *Basso continuo* die durchgehende Begleitung, die Violinen begleiten Koloraturen (T 17, 35-36) und bringt immer wieder furiose Sechzehntel-Einwürfe zu Gehör, die dem Transport des Affektgehaltes dienen.

Bionis Vertonung dieser Arie zeigt sich in einem sehr reduzierten und leichten Klang: Nur eine Violinstimme ist notiert, die Viola hat kein eigenes Notensystem, stattdessen ist im System des Marte *Le Viole con il basso* vermerkt. Die so entstehende zweistimmige Einleitung erweitert sich mit dem Eintreten des Gesanges in das musikalische Geschehen lediglich auf einen dreistimmigen Satz. Im Gegensatz zu den übrigen Arien der *Serenata* kommt in diesem Stück die *Colla parte*-Technik kaum zum Einsatz. Wie im vorigen Kapitel dargelegt, kann jedoch selbst in den drei Fällen, wo Violine und Singstimme verschiedene Ausführungen desselben Melodiegerüsts spielen, nicht von *Colla parte*-Führung im eigentlichen Sinne gesprochen werden. An allen drei Stellen steht nicht die Stützung des Gesangs im Mittelpunkt, sondern vielmehr soll der gesteigerte dramatische Ausdruck verstärkt werden.

Das Gleichnis in der Musik

In der Umsetzung der beiden entgegen gesetzten Winde, die Mars besingt, gehen die Komponisten ähnliche Wege: Predieri lässt in den instrumentalen Teilen hohen Streicherstimmen mit dem *Basso continuo* in einem ständigen Wechsel konzertieren. Die Oberstimmen sind dabei als furiose Sechzehntelfigurationen realisiert, die zwar heftig aber durchaus freundlich wirken. Der *Basso* spielt immer wieder eine abwärts führende Melodiefloskel aus Achtelnoten, die durch den Einsatz verschiedener Akzidenzien den Eindruck einer Modulation vermittelt. Der Gesang navigiert zwischen diesen beiden Winden hin und her, greift Elemente beider Stimmen auf, folgt aber keiner besonders lange. In den Koloraturen über dem Wort „vento“ beispielsweise orientiert sich die Singstimme an den figurierten Sechzehntelbewegungen der Violinen (T 16-18, 35-36). Über „dove girar non sa“ greift der Gesang die beschriebene charakteristische Floskel des *Basso continuo* auf, bzw. spielt der *Basso* an diesen Stellen *Colla parte* mit der Singstimme (T 22-29, 42-45, 54-56). Die Violineinwürfe in den Gesangsvortrag verdeutlichen Windböen, die sich rasch aufbauen und ebenso schnell wieder abklingen. Um den akustischen Effekt starker Winde und deren abruptes Abflauen darzustellen verwendet Predieri nach sehr bewegten Passage des Öfteren lang gehaltene Streicherakkorde (T 53, 54, 73) oder durch Fermaten angezeigte Haltetöne aller Instrumente (T 18, 25, 70), wobei die Singstimme über diese Zäsuren hinweg singt. Auch in harmonischer Hinsicht wird das Gleichnis

des Textes deutlich transportiert. Der A-Teil der Arie wechselt unaufhörlich zwischen den Tonarten G-Dur und D-Dur, wobei die Modulation meist über A-Dur, seltener auch über a-Moll erfolgt. Besonders auffällig ist hierbei die *Basso*-Floskel mit dem Text „dove girar non sa“, die jedes Mal zur Modulation benutzt wird; der Fährmann weiß also nie, wohin ihn dieser Wind bringen wird und wohin er daher lenken soll, wie der Text des Abschnittes besagt. Allerdings findet der A-Teil am Ende wieder zu seiner Ausgangstonart G-Dur zurück. Auch der B-Teil weist eine bewegte Harmonik auf: Er beginnt in G-Dur, moduliert nach a-Moll und wieder zurück, um schließlich über fis-Moll nach h-Moll zu gelangen. Mit der Wiederholung des ersten Teils festigt sich jedoch G-Dur als Haupttonart.

Auch Bioni stellt die beiden Winde mittels Violinen und *Basso* (incl. Viola) dar: Die Violinstimme spielt fortwährend Dreiklangszerlegungen in schnellen Sechzehntelverdopplungen, wohingegen die *Basso continuo*-Gruppe ihre Trommelbässe beinahe nie unterbricht. In der dreistimmigen Anlage des Stückes spiegelt sich der Fährmann des Textes zwischen den beiden Winden sehr deutlich wider. Allerdings stehen die drei Stimmen viel eigenständiger nebeneinander als bei Predieri. In Bionis Version gibt es kaum ein Konzertieren, noch ein Eingehen auf die anderen Stimmen. Unbeirrbar bahnt sich jede ihren Weg durch die verbindende und stellenweise bewegte Harmonik. So steht in dieser Vertonung weniger der Wettkampf der beiden Winde bzw. der Göttinnen im Vordergrund, sondern zwei starke und unnachgiebige Persönlichkeiten, die sich von der jeweils anderen nicht beeinflussen lassen. Aber auch die Figur des Fährmanns zeigt sich willensstärker als in Predieris Vertonung, sodass die angesprochene Widmungsträgerin, die sich ja darin spiegelt, sich der Gefahren zwar bewusst zu sein scheint, aber ihren geraden Kurs beibehält. Ähnlich wird die Poesie, bzw. der Dichter bei Bioni viel selbstbewusster gezeichnet als bei Predieri, obwohl Bioni mit weit größeren „Widrigkeiten“ zu kämpfen hatte, als sein Vorgänger. An einigen Stellen gibt es Brüche in Bionis sonst so stetiger Führung der Instrumentalstimmen. So wird die Koloratur in Takt 49-54 in allen Stimmen von Tonrepetitionen auf Achtelbasis begleitet, wodurch die bewegte und virtuose Singstimme deutlich hervor tritt. Besonders interessant sind die Takte 10-11 da Bioni nach zwei fallenden Sechzehntelläufen der Violinen alle Instrumente auf jeweils einer halben Note verweilen lässt, die durch eine Fermate zusätzlich gedehnt wird. In Takt 65-66 wird diese Passage wiederholt, die Singstimme singt auf dem gehaltenen Ton das Wort „dove“ als Sextsprung nach unten. Ein weiteres Detail erinnert stark an Predieris Vertonung: In Takt 89-92 tritt in der Gesangsmelodie zweimal ein wendiges und mit tonartfremden Akzidenzien versehenes Motiv auf, das der oben als charakteristisches *Basso*-Motiv beschriebenen Melodiefloskel ähnelt, die Predieri für die Worte „dove girar non sa“ verwendete. Diese Ähnlichkeiten könnten ein Indiz dafür sein, dass

Bioni die Musik seines Vorgängers gekannt hat. Oder aber beide bedienten sich mehr oder minder zufällig damals gängiger Strukturmittel, die für eine Seesturm-Arie typisch waren.

Auch mittels Harmonik versuchte Bioni das Gleichnis des Textes auszudrücken. Der A-Teil der Arie zeigt sich schwankend zwischen B-Dur und F-Dur. Über „la compatuta prora“ (T43-44) erscheint in einem langen Lauf abwärts f-Moll. Ab diesem Zeitpunkt wechseln die Tonarten B und F alle zwei bis vier Takte meist in unmittelbarem Zusammenhang mit der Textzeile „dove girar non sa“. Der erste Arienteil endet jedoch in B-Dur. Teil B beginnt mit einem längeren Abschnitt in g-Moll, bevor auf „l’altro si trova in faccia“ zuerst C-Dur, dann D-Dur erscheint. Die Phrase „che trattener lo fa“ ist mit einem Taktweise Wechsel von A-Dur und B-Dur verdeutlicht, die jedes Weiterkommen verhindern und einen beinahe kreiselnden Eindruck vermitteln. Letztlich endet der Abschnitt in d-Moll und wird durch das *Da capo* nach B-Dur zurückgeführt.

Auffallend ist, dass Bionis Instrumentalstimmen insgesamt weniger beweglich ausgeführt sind als bei Predieri. Wahrscheinlich wurde seine Musik von einem kleineren Ensemble gespielt als bei der Hofaufführung, weshalb Bioni versuchen musste, den stürmischen Effekt der Violinstimmen auf einen fragileren Klangkörper zu übertragen. Predieris Violinfigurationen wirken bei großer Besetzung, Bioni versuchte diese Wirkung mit weniger Musikern zu erzeugen. So ist seine Arie eher kammermusikalisch angelegt und gleicht die einfachere Melodik durch größeres Tempo aus. Predieri, selbst ausgebildeter Violinist, kann wohl trotzdem als der „bessere“ Streicherkomponist angesehen werden, da er sich in weit größerem Umfang der instrumentbezogenen Idiomatik bediente als Bioni.

Betrachtet man jedoch die Textvertonung, so zeigt sich eine völlig andere Gewichtung: Zwar zeichnet sich Predieris Arie durch virtuose Stimmführung aus, allerdings wird der natürliche Sprachduktus durch die große Kunstfertigkeit eher blockiert als gefördert. Bioni hingegen schuf eine sehr einfühlsame Textdeklamation. Betonte Silben setzte er auf schwere Takteile, im Sprachduktus gewichtigere Worte belegte er mit längeren Notenwerten. Auch die Melodik passt sich der Sprachmelodie an. So war Predieri der bessere Geiger, Bioni aber, der in seiner Jugend ja als Sänger tätig war und obendrein die vorliegende Arie selbst vortrug, scheint der bessere Sänger und Vokalkomponist gewesen zu sein. Mit der schöneren Wortvertonung und Textdeklamation zeigt er sich obendrein als genialerer Melodiker.

16. „Odi l’aura“ à 2 Voci – Venere, Pallade

Wie im vorigen Kapitel bereits erwähnt, stellt dieses Duett inhaltlich den Abschluss des theoretischen Diskurses dar, den die beiden streitenden Göttinnen über die ihnen zugewiesenen Attribute Schönheit und Tugend führen. Die Debatte gipfelt in einer Diskussion über die unterschiedlichen Auffassungen von Liebe, zu der die beiden aufgrund ihrer gegensätzlichen Persönlichkeiten gelangt sind: Für Venus ist die Liebe ein süßer Lufthauch, der sich in den Blättern der Bäume bemerkbar macht. Pallas hingegen betrachtet die Liebe als schmerzvolle Woge, die laut klagend an die Ufer brandet. In der dritten Strophe zeigen sich die Göttinnen einstimmig darin, dass immer der Liebende selbst entscheidet, ob seine Empfindungen lustvoll oder schmerzhaft sind:

Ven.	Odi l’aura che dolce sospira;	a	Vertonungsvarianten:
	Mentre fugge scotendo le fronde,	b	
	Se l’intendi, ti parla d’amor.	c	
Pall.	Senti l’onda che rauca s’aggira;	a	
	Mentre geme radendo le sponde,	b	
	Se l’intendi, si lagna d’amor.	c	
A due	Quell’affetto chi sente nel petto,	d	Questo affetto chi sente nel petto,
	Sa per prova se nuoce, se giova,	e	Sa per prova se nuoce o se giova
	Se diletto produce o dolor. ⁵⁷⁷	c	

Das Gleichnis im Text

Der Text dieses Duetts ist in drei Strophen gegliedert, wobei die ersten beiden parallel angelegt sind und wohl auch von Metastasio zur gleichzeitigen Vertonung gedacht waren. Die ersten beiden Zeilen jeder Strophe sind als *decasillabi* (als Zehnsilber) konzipiert und enden *piano*, also unbetont. Die jeweils dritte Verszeile endet *tronco*, also betont. Das Reimschema der ersten beiden Strophen bindet diese sehr stark aneinander, da beide die Reimfolge a-b-c berücksichtigen. Die ersten beiden Zeilen der dritten Strophe finden keine Reimentsprechung, während die dritte Zeile wieder auf den c-Reim der beiden ersten Strophen zurückgreift. Zwar sind die ersten beiden Absätze analog aufgebaut, doch schildern sie entgegengesetzte Seiten der Liebe. Durch die Reimentsprechung „amor“-„dolor“ kommt der schmerzlichen Komponente zuletzt eine hervorgehobene Stellung zu, wodurch zumindest in textlicher Hinsicht Pallas als Siegerin dieses Disputes hervorzugehen scheint. Der Text produziert auch ohne musikalische Umsetzung akustische Bilder, die stark zwischen laut und leise unterscheiden: Lufthauch – Woge, Blätter schütteln – ächzend die Ufer bespülen, sprechen – klagen. Interessant ist, dass

⁵⁷⁷ BIONI, ANTONIO: „Odi l’aura“ (à due voci – Venere, Pallade, Nr. 16), in: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1739, in: BRUNELLI, BRUNO: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*. Bd. 2: *Opere varie*, Verona 1947, S. 272-273.

Predieri den Text der dritten Strophe von „Quell’affetto“ auf „Questo affetto“ ändert und damit die erste Zeile elfsilbig macht. Bioni folgt dieser Änderung, fügt allerdings in der zweiten Zeile dieser Strophe eine weitere Silbe ein („se nuoce, o se giova“ statt „se nuoce, se giova“). Dieses Duett setzt die Symbolkraft der letzten Gleichnisarie fort: Auch hier spielen Wind und Wasser eine bedeutende Rolle. Venus bedient sich mit dem süß atmenden Lufthauch wieder der *Zephyros*-Metaphorik des lieblichen Westwindes, der als Frühlings- und Liebesbringer auch Lebensspender ist. Dabei greift Metastasio insbesondere auf dessen Bezeichnung als „aura dolza“ in der provenzialischen Dichtung bei Raimbaut de Vaqueiras (*Altas ondas que venez sus la mar*) zurück.⁵⁷⁸ Die Verbindung zwischen Hauch und Wind ist aber nur eine Bedeutungsebene. Auch mit „Atem“ ist der Hauch verbunden und repräsentiert so die unsterbliche Seele, das Leben selbst und die in Liebe vereinten Seelen.⁵⁷⁹ Ebenso sind die vom Lufthauch geschüttelten Blätter ein Symbol des Lebens; abgefallene Blätter hingegen repräsentieren Vergänglichkeit oder die Seelen der Toten, wie bei Seneca (*Oedipus*, 600) oder Vergil (*Aeneis* VI, 302-314).⁵⁸⁰ Wind wie Blätter tragen darüber hinaus auch die Assoziation mit Dichtung und Inspiration in sich: Der Atem steht für die Sprache, bzw. ist die Kontrolle desselben maßgeblich in der antiken Rhetorik (Quintilian, *Institutio oratoria* IX, 4, 18).⁵⁸¹ Die antike Verbindung von Wind und künstlerischer Inspiration wurde im Zusammenhang mit der vorigen Gleichnisarie bereits dargelegt. So zeigt sich die Liebe als reiche Quelle, aus welcher der Dichter seine Kunst schöpft. Dieser lebensfrohen, lieblichen Sphäre der Venus steht die eher düster-schmerzvolle Bildlichkeit der Pallas entgegen. Sie greift das in Nr. 12 bereits verarbeitete Sujet des großen Gewässers wieder auf, wobei diesmal nicht die Herausforderung und Bewährung des Fährmannes im Vordergrund steht, sondern das bedrohlich-feindliche Moment der durch Sturm aufgepeitschten Wogen. Indirekt ist also auch hier wieder die Windmetaphorik der vorhergehenden Gleichnisarie zu entdecken. Gleichzeitig stellt die Welle nach BUTZER die Wechselfälle des Lebens dar, da das regelmäßige Wechseln von Wellenkamm und Wellental dem Rad der Fortuna gleicht.⁵⁸² Die Liebe entpuppt sich so als schicksalhafte Kraft, die den Liebenden stets klagend zurücklässt. Die Brust ist als Sitz des Herzens in der literarhistorischen Metaphorik seit der Antike Symbol der Emotionen, aber auch der Tugend. Daher ist es nicht verwunderlich, wenn sich ausgerechnet hier die Kämpfe zwischen beiden Göttinnen abspielen, wie in Nr. 14 beschrieben wird. Je nachdem, welchem Wind der jeweilige Liebende zu folgen beschlossen hat, wird auch sein Urteil über die Liebe ausfallen.

⁵⁷⁸ BUTZER, GÜNTER 2008, S. 425.

⁵⁷⁹ Ebd., S. 425.

⁵⁸⁰ Ebd., S. 47.

⁵⁸¹ Ebd., S. 26.

⁵⁸² Ebd., S. 422.

Anlage und Aufbau der beiden Arien

Predieris Vertonung des Duetts steht mit der Vorschreibung *Un poco Largo* in F-Dur.⁵⁸³ Der A-Teil ist im C-Takt notiert, der zweite Teil des Stückes dagegen im 3/8 Takt. Anders als Predieri vertont Bioni das Duett durchgehend im 3/8 Rhythmus, der allerdings in Doppeltakten notiert ist. Ähnlich jedoch ist das gesetzte Tempo, das auch Bioni mit der *Andante*-Vorschreibung wählt. Beide Stücke sind als *Da capo*-Arien konzipiert, weichen aber in der Tonart voneinander ab: Bionis Stück steht in C-Dur. Der unterschiedlichen Taktart im ersten Teil des Stückes ist wohl die überragende Länge in Bionis Werk zuzuschreiben, dessen A-Teil 124 Takte und insgesamt eine Länge von 166 Takten (ohne *Da capo*) umfasst. Predieris Teil A ist mit 52 Takten wesentlich kürzer und beträgt ohne ausnotiertes *Da capo* 85 Takte.

Die Anlage der Arie Predieris ist vollstimmig, doch ist das Stück geprägt vom Wechsel zwischen punktierten schwebenden Klängen der hohen Streicher, die *piano assai e dolce* auszuführen sind und *forte e legato* Läufen in fallenden Zweiunddreißigstel-Noten des *Basso*. Spielt eine Gruppe, setzt die andere aus; erst in Takt 5 des Einleitungsritornells spielen sie gemeinsam. Zunächst sing Venus ihre erste Strophe und wird dabei nur von den Violinen und der Viola begleitet, während der *Basso continuo* völlig aussetzt. Ab Takt 15 trägt Pallas ihren Text vor und wird dabei vom *Basso* begleitet, die hohen Streicher werfen meist Zweiunddreißigstel-Läufe ein. Ab Takt 22 sind die beiden Singstimmen in schnellerem Wechsel vertont, wobei der versetzte Einsatz immer kürzer wird, bis sie zweistimmig eine lange Koloratur vortragen, die in Takt 30 mit einer gemeinsamen Fermate auf „amor“ endet. Auch in diesem Abschnitt spielen die Violinen eher kommentierende Einwürfe, der Bass pausiert an diesen Stellen teilweise. Dieses Spiel wiederholt sich, diesmal holen sich die beiden Singstimmen in Takt 42 erneut an einer Fermate auf „amor“ ein. Eine kurze beinahe homophone Phrase beider Sängerinnen beendet die Vertonung der ersten Strophe. In Teil B beginnt Pallas mit der Textdeklamation, auch hier sind die beiden Stimmen versetzt geführt, werden aber fast durchgehend von Violinen und *Basso* begleitet. Die Viola setzt völlig aus und beteiligt sich nur in den letzten vier Takten an der Begleitung. Auch in diesem Teil wird das *fugato* der Singstimmen immer schneller, bis sie sich in Takt 80 einholen und die letzte Passage homophon vortragen. Auf „dolor“ tritt erneut eine Fermate auf, die Worte „o dolor“ werden nur mit *Basso*-Begleitung wiederholt. Mittels der Fermaten geht Predieri sehr genau auf den Text ein, der die drei Abschnitte mit Reimentsprechung auf „amor“ und „dolor“ verknüpft. Predieri transportiert dieses sprachliche Mittel somit in seine Musik.

⁵⁸³ Predieris Arie befindet sich in: PREDIERI, LUCA ANTONIO: Partitur: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1738, A-Wgm, Part.Ms. III 15.329, S. 197 ff.

Bionis Vertonung des Duetts bedient sich ähnlicher, und dennoch anderer Kompositionsmittel: Die beiden Violinstimmen sind wie bei Predieri während des ganzen Stückes größtenteils homophon, teilweise sogar *unisono* gesetzt. Anders ist die Funktion der Viola, die sich in Bionis Komposition stark am *Basso* orientiert und meist homophon mit diesem in Achtelrepetitionen gestaltet ist. Ab Takt 11 singt Venus ihre erste Strophe und wird bis Takt 17 (lange Notenwerte werden durch Achtelrepetitionen der Violinen untermalt) *Colla parte* von der ersten Violine begleitet. Dieses Begleitmuster ist gekoppelt mit *Bassetto*-Technik, der *Basso* pausiert, während die Viola die Bassfunktion übernimmt. In Takt 18 bis 30 tritt eine reduzierte Bassstimme hinzu, lediglich das Violoncello ist verlangt. Diese Struktur wiederholt sich in Takt 31-50 bei dem ersten Textdurchgang der Pallas. Die Begleitform der *Bassetto*-Technik wurde nur für Alt- und Sopranstimmen angewandt und trägt zur Verstärkung und luftigeren Gestaltung derselben bei. Außerdem war sie semantisch mit der Darstellung besonders starker Affekte verbunden, die entweder sehr schmerzvoll oder besonders freudig sein konnten. Beides trifft auf den Arientext zu, weshalb dieses kompositorische Mittel sehr treffend zum Einsatz kommt. Ab Takt 51 singen die beiden Göttinnen zweistimmig, der *Basso* setzt im *Tutti* ein und die hohen Streicher tragen harmonisch stützende Tonrepetitionen vor. An einigen Stellen tritt kurz *Colla parte*-Spiel der Violinen auf – dies passiert an inhaltlich zentralen Textstellen. Dabei spielt meist die erste Violine *unisono* mit der Sopranstimme und die zweite Violine mit dem Alt (T 58-61, 100-111). In Takt 73 bis 86 passiert die *Colla parte*-Begleitung umgekehrt. In Takt 87 bis 95 führt die erste Violine diese Aufgabe alleine aus und stützt dabei abwechselnd beide Gesangsstimmen. Die Takte 96 bis 99 sind nur vom *Basso* begleitet, bevor der Ritornellteil in abgewandelter Form wiederholt wird. Im B-Teil werden Takt 125-130 wieder *Colla parte* geführt (VI-S, VII-A), in Takt 138-151 in umgedrehter Form (VI-A, VII-S).

Das Gleichnis in der Musik

GLÜXAM schreibt zu Predieris Vertonung des Duetts, dass es „durch ungewöhnlich zierliche Stimmführung aller Instrumente“ besteche und in der Tat ist dieses Werk sehr sinnfällig komponiert.⁵⁸⁴ Der zarte Lufthauch, von dem Venus singt, wird von den hohen Streichern mittel schwebender Figurationen aus abwechselnden punktierten Sechzehnteln und Zweiunddreißigsteln dargestellt, die *piano assai e dolce* zu spielen sind. Im nächsten Takt übernimmt der *Basso* und trägt mit abwärts gerichteten Zweiunddreißigstel-Läufen in *forte e legato* die von Pallas besungenen Wogen vor. Die starken und häufigen dynamischen Wechsel betonen die Gegensätze der beiden Motive und transportieren den Lautstärkeunterschied der

⁵⁸⁴ GLÜXAM, DAGMAR 2006, S. 345.

sprachlichen Bilder in die Musik. Der ständige Wechsel der beiden Gestaltungsmittel zieht sich durch die ganze Arie und stellt das konkurrierende Moment, aber auch den Dialog der Göttinnen in den Vordergrund. In der Ausführung der Gesangsstimmen fällt auf, dass Venus sich stark an dem synkopierten „Schwebemotiv“ der Violinen orientiert, das sie in ihren Koloraturen aufnimmt (T 10, 14), außerdem trägt sie ihre erste Strophe zunächst gänzlich ohne *Basso*-Begleitung vor. Diese Passage ist luftig und leicht und entspricht dem Textinhalt daher in hohem Maße. In Takt 15 setzt mit Pallas auch die *Basso*-Begleitung ein. Die Koloratur der Pallas greift die Zweiunddreißigstellläufe auf (T.16, 20) und selbst die Violinen spielen in diesem Abschnitt das charakteristische „Wogenmotiv“. Dennoch ist die Melodik der beiden Singstimmen in diesem Abschnitt durchaus ähnlich gebaut. Singen die beiden Sängerinnen gemeinsam, so verwenden sie meist dasselbe Motiv als Grundlage ihrer Melodiebildung. Die Begleitstimmen bedienen sich dann stets des anderen Motivs, sodass beide gleichzeitig zu hören sind (z.B.: T 39-42). Obwohl der A-Teil des Stückes sowohl in F-Dur beginnt als auch endet, zeigt sich der Satz äußerst modulationsfreudig und kippt bereits innerhalb der ersten drei Takte nach C-Dur. Zwar treten die verschiedensten Tonarten auf, doch ist auffällig, dass besondere Konkurrenz zwischen C-Dur und F-Dur herrscht. Die flüchtige Natur des harmonischen Aufbaus passt gut zu den Worten des Textes: „Mentre fugge scotendo le fronde“ oder „Mentre geme radendo le sponde“ und repräsentiert damit die wechselhafte Natur der Wellen, wie den damit verbundenen Schicksalswendungen der Liebe. Der B-Teil des Duetts vertont die dritte Textstrophe, die von beiden Göttinnen gemeinsam vorgetragen wird. Auch hier zeigt sich die Stimmkopplung Venus-Violinen und Pallas-Basso. Ein Blick auf die Harmonik zeigt ein noch wechselhafteres Bild als im ersten Teil: Hier wird alle ein bis drei Takte moduliert, sodass eine fixe Zuordnung zu einer Tonart teilweise sehr schwierig ist. Zentrale Stellung nehmen jedoch die Mollparallelen von F- und C-Dur ein, sowie deren namensgleiche Durtonarten (d-Moll, a-Moll, D-Dur, A-Dur). Ausgehend von d-Moll rückt der Satz in verschiedenste Tonarten und endet schließlich in a-Moll. So herrscht zwischen den beiden Göttinnen ein Gleichgewicht und es zeigt sich außerdem die mannigfaltigen Spielarten der Liebe, die jeder Liebende anders erlebt. Das Wort „dolor“ ist durch ein fallendes Sekund-Seufzermotiv charakterisiert, dass besonders am Ende (T 82-85) deutlich herausgearbeitet wird und durch die „Kadenz“ B-A-E7 besonders schmerzvoll klingt.

Bionis Duett ist weit weniger von Gegensätzen geprägt als Predieris Vertonung. Das charakteristische Motiv dieses Stückes ist eine auf- oder abwärts geführte tonverdoppelnde Sechzehntelfigur, die von beiden Sängerinnen gleichermaßen verwendet wird. Darüber hinaus sind die Melodien der beiden Stimmen sehr gleich gebaut. Bioni akzentuiert das Reimpaar „amor“-„dolor“ nicht besonders stark und hebt dagegen andere Stellen hervor: Die beiden

Koloraturen des Stücks erfolgen auf „l’intendi“ (T 74-79) und „diletto“ (T 140-143). Damit legt Bioni die Betonung auf Wahrnehmen der Liebe und deren positives Erleben. In Takt 14-15 wird „sospira“ deutlich mittels Seufzermotivik vertont, in Takt 66 setzt Venus mit „mentre fugge“ versetzt, also *fugato* ein. Die Textzeile „sa per prova se nuoce o se giova“ ist als zweitaktige Melodiephrase umgesetzt, die von den Sängerinnen taktweise versetzt gesungen werden (T 131-137). Die entstehende kreiselnde Melodik macht deutlich, dass es unzählige Varianten des Erlebens von ein und derselben Liebe gäbe, bzw. erinnert an die Wellenbewegung der Pallas-Strophe, die dem Drehen des Fortuna-Rades entspricht. Die akustische Dimension des Textes wird auch von Bioni aufgenommen, der immer wieder Dynamikwechsel auf engstem Raum unternimmt (T 21-22, 41-42, 120-124, 162-165) und durch verschiedene Besetzungen (*Bassetto*-Technik, reduzierter bzw. *Tutti Basso*) unterschiedliche Lautstärken erzeugt. Die Harmonik dieses Stückes ist deutlich ruhiger als bei Predieri: Die Tonart schwankt im A-Teil hauptsächlich zwischen C- und G-Dur. Ab Takt 70 trübt sich die Harmonik nach kurzer Modulation in Richtung g-Moll ein. Ab Takt 87 bestimmt allerdings erneut der Wechsel zwischen C- und G-Dur das Bild. Der B-Teil ist durchgehend in a-Moll gehalten und wirkt dadurch sehr einheitlich. Durch das Dur-Ritornell gewinnt jedoch die heitere Dimension ihre Vormachtstellung zurück. Auch mittels Harmonik wird also die eher ruhige, sich ergänzende Stimmung verbreitet. Mit diesem Stück wird also weniger das Rivalisieren der Göttinnen thematisiert, als vielmehr ein gemeinsames Betrachten derselben Sache. Beide haben das gleiche Anliegen, sehen es aber aus unterschiedlichen Blickwinkeln. Dramaturgisch wird hier der Friedensschluss vorweggenommen und macht Apollos Vorschlag im nächsten Stück nachvollziehbarer. Er spricht von Ergänzung zur Perfektion und genau das passiert in Bionis Arie.

Was die Stimmbehandlung und Wortbetonung betrifft zeigt sich ein ähnliches Bild, wie in Nr. 12: Predieris Vertonung ist viel virtuoser, sowohl in den Instrumental- als auch den Singstimmen. Dafür zeichnet sich Bionis Textdeklamation und dessen musikalische Umsetzung durch sehr natürlichen Vortrag aus, dessen Inhalt durch sinnfällige Details zu Gehör gebracht wird.

20. „Sublime si vegga“ Aria – Venere

Diese Arie „Sublime si vegga“ (Nr. 20) ist die letzte der Serenata, bevor Amore in der *Licenza* zum gemeinsamen *Coro* überleitet. Venus nützt die freundliche, versöhnliche Stimmung der Götter um ihre Huldigung an die Widmungsträgerin vorweg schon alleine zu überbringen:

Sublime si vegga	a
La pianta immortale:	b
Le valli protegga	a
Con l'ombra reale;	b
Né il vento, né l'onda	c
Mai provi infedel.	d
Le adornin le spoglie	e
Le Grazie, gli Amori:	f
Di rami, di foglie,	e
Di frutti, di fiori	f
Germogli feconda;	c
Confini col Ciel. ⁵⁸⁵	d

Das Gleichnis im Text

Die beiden Strophen dieser Arie sind sechszeilig, wobei die ersten fünf Verse jeweils *piano* endende *senairia* sind, die letzte Zeile wird durch die *tronco*-Endung verkürzt. Die ersten vier Verszeilen jedes Abschnitts bilden Kreuzreime, die jedoch strophenweise voneinander unabhängig sind. Zeile fünf der ersten Strophe reimt sich auf ihr Pendant in der nächsten Strophe; selbiges gilt auch für den jeweils letzten Vers.

In dieser Arie wird die angesprochene Erzherzogin mit einer unsterblichen Pflanze verglichen, die bis in den Himmel ragt. Wohl handelt es sich dabei um einen Baum, da das Gewächs in der Lage ist ganze Täler mit ihrem Schatten zu „beschützen“. Der Baum gilt in der Literaturgeschichte oft als Symbol des Menschen und der „in ihm ruhende[n] Möglichkeit [zur] Entfaltung“, doch kann er auch als Sinnbild für eine größere menschliche Gemeinschaft stehen.⁵⁸⁶ Dabei drängt sich die Vermutung auf, Metastasio spreche hier vom „Stammbaum“ der Habsburgerdynastie. Vor diesem Hintergrund scheint auch der Wunsch nach Unsterblichkeit gerechtfertigt, den er der besungenen Pflanze zuspricht. Butzer schreibt über die Eigenschaften und damit verbundenen „Tugenden“ des „Baumes“:

Im Bilddenken der frühneuzeitlichen Emblematik ist der Baum eine vielgebrauchte und semantisch reiche Größe. Aufrechter Wuchs kann für Aufrichtigkeit stehen, festes Verwurzelte sein für Standhaftigkeit, der biegsame Stamm für notwendige Geduld...⁵⁸⁷

Auch der im Tugendkodex der Habsburger verankerte Wahlspruch Karls VI. „*constantia et fortitudine*“ lässt sich gut mit dem Bild des unsterblichen und in den Himmel wachsenden Baumes darstellen. Der Schatten, den dieser Baum dabei wirft, schützt das Land vor dem zu

⁵⁸⁵ BIONI, ANTONIO: „Sublime si vegga“ (Arie – Venere, Nr. 20), in: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1739, in: BRUNELLI, BRUNO: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*. Bd. 2: *Opere varie*, Verona 1947, S. 275.

⁵⁸⁶ BUTZER, GÜNTER 2008, S. 37.

⁵⁸⁷ Ebd., S. 37.

starken Licht der Sonne, die in der Literatur meist mit Göttlichem assoziiert wird. Damit tritt die Herrscherdynastie der Habsburger in die Mittlerrolle zwischen Göttlichem und Irdischem. Sie ist von Gottes Gnaden dazu berufen zu regieren und diese Hoheit wie einen Schatten, der ja immer nur Abbild ist, für die Menschen sichtbar zu machen. Wie im ersten Kapitel gezeigt, geschieht dies unter anderem durch das höfische Zeremoniell:⁵⁸⁸ Der Kaiser bzw. seine Familie rückt durch seine Hoheit in die Position sein Volk zu beschützen. Gleichzeitig ist dieses Bild eine einzige Apotheose des Kaiserhauses, da es den Herrscher als einzigen Sterblichen in himmlische Regionen rückt, der ohne schützenden Schatten die Sonne sehen darf.⁵⁸⁹ Seit Platons Höhlengleichnis ist der Schatten oftmals mit der Erkenntnis der eigentlichen Idee verknüpft und wird auch in dieser Arie indirekt angedeutet.⁵⁹⁰ Mit der, im Libretto eingewobenen Hoffnung auf die baldige Thronfolge Maria Theresias, wird nunmehr sie selbst in diese Stellung erhoben. Interessant ist, dass der Text dieser Gleichnisarie deutlich statischer ist als die beiden vorigen, doch erscheinen auch hier sowohl Wind als auch Wellen, die sich hier nie untreu erweisen sollen. Im Zusammenhang mit dem schattigen Tal könnte es sich hierbei um die Wellen einer Quelle und den lieblichen Lufthauch handeln, die das Bild zum *locus amoenus* ergänzen und so das Habsburgerreich als Ideallandschaft darstellen.⁵⁹¹ Doch klingt hier zusätzlich die Bildlichkeit der beiden vorigen Gleichnisarien an, wodurch der zukünftigen Herrscherin sowohl der Beistand der Tugend als auch der Schönheit, also beider gerade versöhnter Göttinnen zugesagt wird. Damit schließt sich der Bildkreis mit Nr. 12, und der Fährmann, also die erwünschte Thronerbin, erhält die Zusage beider Winde, sie sicher zum Ziel ihrer Reise zu geleiten, anstatt sie durch persönliche Kämpfe in Seenot zu bringen. Das in Aussicht gestellte „Goldene Zeitalter“ wird somit greifbarer und in nahe Zukunft gerückt. Insgesamt spricht die erste Strophe sehr stark den Bereich der Herrschertugenden an, also die Einflussosphäre der Pallas. Die zweite Strophe der Arie beschreibt den Schmuck des Gewandes, das die königliche Pflanze kennzeichnet und verwendet hierfür hauptsächlich Attribute, die auf Liebe und Fruchtbarkeit abzielen. An diesen ästhetischen Gewändern lässt sich somit deutlich das Handwerk der Venus erkennen. Die Grazien, die Göttinnen der Anmut, sind oft als Begleiterinnen der Venus, aber auch Apollos dargestellt und verweisen somit auch auf die Kunst. Amoretten sind Symbole von Liebe und Fruchtbarkeit. Sowohl Liebe und Fruchtbarkeit, als auch die Selbstreflektion der Kunst spiegeln sich in den nun aufgezählten Teilen des Kleides wider. Blüten tragen neben der Liebessymbolik, in Zusammenhang mit der antiken Rhetorik, auch das Sinnbild der schönen Rede und der

⁵⁸⁸ Siehe Kapitel 1.1.2., S. 6ff.

⁵⁸⁹ BUTZER, GÜNTER 2008, S. 155.

⁵⁹⁰ Ebd., S. 318.

⁵⁹¹ Ebd., S. 37.

Dichtkunst in sich.⁵⁹² Wäre der Baum nur belaubt, aber ohne Früchte, so wäre es ein schöner, aber nutzloser Schein. Doch mit Früchten und Blüten zeigt sich das Haus Habsburg als nachkommensreiches Geschlecht. Auch die Metapher der Kleidung an sich changiert zwischen den beiden Bedeutungsebenen, da sie nicht nur ästhetischer Schmuck ist, der im höfischen Umfeld Ausdruck und Repräsentation von standesmäßiger Identität ist.⁵⁹³ In der Rhetorik der Antike wurde das „Einkleiden“ der Gedanken in Worte mit schmückenden Redefiguren unternommen. Cicero bezeichnet diese als *ornatus* (*De oratore* I, 142).⁵⁹⁴ So gliedert sich diese letzte Gleichnisarie in die Bildlichkeit der beiden ersten ein, erweitert sie aber um die Huldigung der Habsburgerdynastie. Gleichzeitig wird die Kunst, insbesondere die Dichtkunst, als geeigneter Ausdruck von Hoheit dargestellt, die über der glücklichen Herrschaft der zukünftigen Regentin wachen sollen.

Anlage und Aufbau der beiden Arien

Die *Allegro*-Arie Predieris steht im $\frac{3}{4}$ Takt und beginnt in G-Dur.⁵⁹⁵ Bionis Stück in F-Dur steht dagegen im $\frac{2}{4}$ Takt und ohne Tempovorgabe, beide Vertonungen sind auftaktig. Die Version Predieris ist vollstimmig angelegt, doch spielt der *Basso* eine erstaunlich nebensächliche Rolle: Weite Strecken sind in *Bassetto*-Technik komponiert, spielt der *Basso* jedoch, so begnügt er sich meist mit Achtelrepetitionen. Nur in der ersten Hälfte des B-Teils kommt ihm im vierstimmigen Begleitsatz eine bedeutendere Rolle zu; gegen Ende wirft er zweimal Sechzehntelläufe ein. Die meisten *Bassetto*-Stellen sind zudem von der ersten Violine *Colla parte* geführt, nur in den beiden ausgedehnten Koloraturen über „vento“ zeigt die erste Violine unabhängiges Spiel (T 36-39, 64-67). Mit dieser Stimmreduktion, geschaffen durch *Bassetto-Colla parte*-Kopplung, präsentiert die Arie einen schlanken Klangkörper. Auch Bionis Stück weist eine reduzierte Anlage auf: Die Violinen sind durchgehend *unisono* notiert und spielen zudem stets *colla parte* mit der Gesangsstimme. Viola und *Basso* setzen rhythmisch einen Kontrapunkt, indem sie fast immer erst auf der zweiten Achtel des Taktes einsetzen und dann jeweils eine Dreierkette aus Achtelnoten spielen. Auch diesmal ist Bionis Arie mit insgesamt 136 Takten länger, als Predieris Stück, das nur 113 Takte umfasst.

⁵⁹² Ebd., S. 52.

⁵⁹³ Ebd., S. 183.

⁵⁹⁴ Ebd., S. 184.

⁵⁹⁵ Predieris Arie befindet sich in: PREDIERI, LUCA ANTONIO: Partitur: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1738, A-Wgm, Part.Ms. III 15.329, S. 288 ff.

Das Gleichnis in der Musik

In Predieris Violinstimmen wird mittels aufwärts strebender Achteltriolen vor allem der hohe Wuchs des Baumes zu Gehör gebracht, dessen Gipfel mehr und mehr den Himmel berühren. Auch die *Bassetto*-Führung der Textzeilen „sublime si vegga la pianta immortale“ (T 20-23, 49-51) und „germoglie feconda confini col ciel“ (T 100-102, 107-109) verdeutlichen klanglich die luftig-himmlische Gegend, zu der sich die Pflanze ausstreckt. Die letzten beiden Verszeilen sind darüber hinaus mit einem aufwärts gewandten Tonverdoppelnden Achtelmotiv vertont, das bereits in Ritornell hörbar wurde (T 15-17, 86-88) und das Sprießen und Wachsen der Pflanze tonmalerisch umsetzt. Die dritte Textstelle, die ohne Bassbegleitung vorgetragen wird, ist „né il vento, né l’onda mai provi infedel“, besonders aber die wiederholte Koloratur über „vento“ (T 35-42, 59-60, 64-71). Damit wird nicht nur der Wind als lieblich-positiver Westwind ausgewiesen (im Gegensatz zum bedrohlichen Boreas), sondern auch gemeinsam mit der Welle eine zentrale Funktion zugesprochen, da die beiden Begriffe genauso vertont sind, wie Anfang und Ende des Arientextes. Die Melodik der Singstimme dient ganz der Textausdeutung und zeigt eine detailreiche Umsetzung zentraler Begriffe: So setzt die Stimme auf „Sublime“ bereits auf einem hohen Ton ein und springt noch eine Quart hinauf (T 20-21). Auch das Wort „pianta“ ist mit einem aufsteigenden Intervall vertont (T 23). Die Täler und der Schatten hingegen sind mit lange gehaltenen Tieftönen charakterisiert (T 25, 28). Auf dem Wort „ombra“ (T 28) moduliert der Satz nach E-Dur, um über „né il vento, né l’onda mai provi infedel“ in den Takten 31 bis 35 hörbar von E-Dur über a-Moll und G-Dur schließlich nach D-Dur zurückzuführen. Der Wind wird durch ausgedehnte Koloraturen mit Triolen und Trillern hörbar gemacht (T 36-39). In Takt 43 wird „mai“ durch eine, vom ganzen Ensemble im forte verlangten halben Note stark akzentuiert. Besonders auffällig ist auch die Darstellung von „confini col Ciel“ (T 102-103, 106) indem ein langer Hochtönen auf „ciel“ eine aufwärts gerichtete Melodie abschließt. Abgesehen von der beschriebenen Modulation ist die harmonische Gestaltung dieser Arie recht ruhig und wechselt in A-Teil in gemächlichem Tempo zwischen G-Dur und D-Dur hin und her. Etwas bewegter ist der B-Teil, doch ist die Modulationsfreude weit nicht so ausgeprägt, wie in der letzten Gleichnisarie. Insgesamt zeigt sich der harmonische Charakter dieser Arie deutlich statischer, als in Nr. 16, was zum Hauptakteur, also zu einem Baum bzw. einer Pflanze sehr gut passt.

Bionis Vertonung wird ähnlich wie Predieris Arie von textausdeutenden Details getragen. Jedoch zeigt sich sein Stück mit der durchgehenden Bassbegleitung, die obendrein von der Viola gedoppelt ist viel geerdeter, als das seines Vorgängers. Die abwärts geführten Achtelketten der tiefen Begleitstimmen repräsentieren das feste Verwurzelte sein der habsburgischen Pflanze und

stehen damit in scharfem Kontrast zu der luftigen und streckenweise basslos gestalteten Predieri-Version. Ähnlich ist allerdings die lautmalerische Funktion der Singstimme: Die Phrase „Sublime si vegga“ wird häufig mit hohen Tönen bekleidet (z.B. T 11-12) und auch „pianta“ erreicht mit einem aufsteigenden Sextintervall einen Hochtönen (T 13). Die nächsten beiden Textzeilen wiederholen dieselbe Melodie, sodass die überschatteten und beschützten Täler in Takt 15-16 statt abwärts ebenfalls nach oben weisen. Das Wort „ombra“ wird im gleichen Sextintervall gesungen wie „pianta“, womit der Schatten den Gegenstand verrät, von dem aus er geworfen wird (T 17). Interessant ist auch die Gestaltung der „né il vento, né l’onda“, die mit Achtelrepetitionen beinahe festgefroren wirken und somit gar nicht in der Lage sind sich untreu zu erweisen (T 18-22). Das Wort „infidel“ hingegen ist im sonst recht syllabisch gestalteten Kontext auffällig melismatisch gestaltet (T 24). Auch Bioni hebt „mai“ mit einem lang gehaltenen Hochtönen hervor (T 30), das später mit Streicherakkorden stark unterstrichen wird (T 71-73). Im B-Teil der Arie wird die Aufzählung der Verzierungen, die das königliche Kleid schmücken sollen durch Wiederholen eines melodischen Motivs vertont, wodurch sie tatsächlich als Aufzählung hörbar wird (T 100-108, 109-112, 115-118). Der Himmel wird auch bei Bioni mit Hochtönen als Endpunkt von Aufwärtsskalen belegt, wobei in Takt 114 der ganze Satz auf einer Fermate stehen bleibt. In Takt 122-126 sind es vor allem die Violinen, die sehr hohe Achtelnoten repetieren und so den Himmel hörbar machen. In harmonischer Hinsicht ist diese Arie wieder derjenigen Predieris recht ähnlich, da der A-Teil von einem ruhigen Wechsel zwischen F-Dur und C-Dur geprägt ist. Der B-Teil steht ganz in d-Moll und wird durch das anschließende Ritornell wieder nach F-Dur gerückt. Diese in der Grundtonart fest verwurzelte Harmonik schließt sich der durch den *Basso* gut verankerten Satzstruktur an, um das feststehende und stabile Moment der Arie hervorzuheben und sich so dem Motto Karls VI. „*constantia et fortitudine*“ anzuschließen, das in naher Zukunft auch die Regentschaft Maria Theresias prägen sollte.

5. Resümee

Thema dieser Diplomarbeit sind zwei Vertonungen des metastasianischen Librettos *La pace fra la virtù e la bellezza*, die beide für die Erzherzogin Maria Theresia in zwei aufeinander folgenden Jahren entstanden. 1738 wurde das Stück mit Musik von Luca Antonio Predieri bei Hof aufgeführt, wobei diese Darbietung relativ gut protokolliert ist. In der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, wird eine mit 1739 datierte Partitur mit Musik von Antonio Bioni aufbewahrt, die bisher nicht genauer untersucht wurde. Abgesehen von der Partitur selbst, bzw. dem darin enthaltenen Vorwort gibt es keine weiteren Zeugnisse, die Licht auf die unklaren Entstehungs- und Aufführungsbedingungen werfen könnten.

Das erste Kapitel dieser Diplomarbeit bildet einen breiteren theoretischen Rahmen, für die Annäherung an die beiden Vertonungen der *Azione teatrale, La pace fra la virtù e la bellezza*. Neben den Themen „Hoffeste“ und „Hofzeremoniell“ wurde vor allem die Gattung der Serenata und deren zeitgenössische Poetik untersucht: Die Serenata fand zu Beginn des 18. Jahrhunderts insbesondere in Wien im Rahmen kleinerer Hoffeste ihren Verwendungszweck. Bei Anlässen, wie den Geburts- und Namenstagen nicht regierender Mitglieder der kaiserlichen Familie wurden solche Werke in der fürstlichen Kammer im ausgewählten Kreis des Hofadels zu Zwecken der Huldigung aufgeführt. Dabei gliederten sich diese Werke in einen größeren zeremoniellen Rahmen ein, welcher einem solchen Galatag zu Grunde lag. Zur gattungspoetischen Situation lässt sich sagen, dass der Begriff „Serenata“ einen musikalischen Sammelbegriff für eine relativ diffuse Gattungsgruppe, kleinerer szenischer Vokalformen darstellt, welche sich zwischen der Oper, dem Oratorium und der Kantate einordnen lassen. Dabei können jedoch einzelne Werke dieser Gattung enorm unterschiedlich gestaltet sein und auch die zeitgenössischen Schriften der Gattungspoetik entwerfen ein verzweigtes und wenig normiertes Bild dieser Serenata. Eine spezielle Form der Serenata ist die Anlage als *Contesa*, als Rechtsstreit zwischen mythologischen Göttern, die im Falle von *La pace fra la virtù e la bellezza* gegeben ist.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit dem Libretto Metastasio: Der Stoff der Serenata geht auf den Paris-Mythos zurück, indem dieser einen goldenen Apfel an die schönste Göttin aushändigen soll. Diese Thematik wurde in der Operngeschichte sehr häufig bearbeitet und bildet besonders für Hochzeitsopern ein beliebtes Sujet. Die vorliegende Serenata aber stellt gewissermaßen eine Fortsetzung des Mythos dar und wurde insgesamt mindestens fünfmal vertont. Die Figurenanalyse wirft verschiedene Schlaglichter auf zeitgenössische Diskurse, die in diesem Stück verarbeitet wurden. Diese Betrachtungen münden in eine Untersuchung der

Huldigungsmechanismen, aus der hervorgeht, dass Maria Theresia in diesem Libretto als Garantin des Friedens und höchst taugliche, wie wünschenswerte Thronfolgerin verehrt wird.

In Kapitel drei werden neben einer Einordnung der beiden Vertonungen in die Biographie der jeweiligen Komponisten, die Aufführungssituationen soweit als möglich beschrieben. Predieris *Festa di camera per musica* wurde anlässlich des Namenstags der Erzherzogin für den 15. Oktober 1738 bestellt, aber erst über einen Monat später am Tag ihres *Hervorgangs* in der zweiten *Antecamera* der Wiener Hofburg aufgeführt, da die Widmungsträgerin erst am 16. November das Kindbett verließ. Drei Tage später wurde wahrscheinlich die Darbietung im Rahmen der nachgeholtten Namenstagsgala wiederholt. Die Sänger und Sängerinnen waren wie die Instrumentalisten Mitglieder der Wiener Hofkapelle, des besten damals in Wien verfügbaren Ensembles. Bionis *Serenata à cinque voci* wurde, wie aus der Widmungsschrift hervorgeht von „noblen Personen der Stadt“ aufgeführt. Neben der Tenorrolle des Mars, die von Bioni selbst übernommen wurde, singen in seiner *Serenata* vier Frauen, die nicht als Berufssängerinnen bekannt sind. Die Recherche der Nachnamen, der in der Partitur aufgelisteten Sängerinnen, ergab, dass alle vier Damen dem adeligen Stand angehörten und vermutlich Mitglieder gut situierter Wiener Familien waren, die in unterschiedlicher Form für den Kaiser oder bei Hof selbst tätig waren. Die *Serenata* wurde aller Wahrscheinlichkeit nach in einem der privaten Salons dieser Familien aufgeführt. Die Partitur wurde der Erzherzogin als Widmungsexemplar überreicht und in den Bestand der Hofbibliothek aufgenommen.

Im vierten Kapitel wird die Musik selbst analysiert, wobei der Schwerpunkt auf Bionis Vertonung liegt. Dieser Komponist ging in sehr rücksichtsvoller Weise mit den Singstimmen der Laiensängerinnen um und verfasste für diese trotz niedrigeren Niveaus gute und durchaus lange Arien, die dramatisch wirkungsvoll und ausdrucksstark sind. Sein Ideenreichtum zeigt sich im Einsatz unterschiedlicher musikalischer Mittel, um den Text auszudeuten und abzubilden. Ein solchermaßen sinnfälliges und intelligentes Komponieren für derart leichtes Niveau ist in der Tat eine beachtliche Leistung und vervollständigt das durch seine Opern entstandene „recht positive Bild des Komponisten“.⁵⁹⁶ Predieris Musik ist gut komponiert und zeigt eine Annäherung an die von Kaiser Karl VI. bevorzugte ältere Stilistik, während Bionis Kompositionsweise einem einfacheren italienischen Vorbild folgt und damit manchmal beinahe „frühklassisch“ wirkt. Ein analytischer Vergleich der Gleichnisarien in beiden Vertonungen schließt den Hauptteil der Diplomarbeit ab. Im Anhang finden sich neben dem Librettotext und einer Arbeitsübersetzung desselben die Edition der Gleichnisarien Bionis samt kritischem Bericht.

⁵⁹⁶ BRISTIGER, MICHAL; STROHM, REINHARD 2007, S. 95.

6. Bibliographie und Quellenverzeichnis

6.1. Literaturangaben

- ALTHAUS, THOMAS: *Epigrammatisches Barock*. Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 9, Berlin 1996.
- APEL, WILLI: *Harvard Dictionary of Music*, 15. Aufl., Cambridge (Massachusetts): 1964.
- BELLINGHAM, JANE: „Azione teatrale“, in: *The Oxford Companion to Music*, edited by ALISON LATHAM. *Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e512> (3.11.2010).
- BENNETT, LAWRENCE E.; LINDGREN, LOWELL: „Bononcini.“, in: *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40140pg2>
(15.03.2011).
- BENNETT, LAWRENCE E.: „Spartaco“, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by STANLEY SADIE. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O904768> (21.03.2011).
- BERMANN, MORITZ: *Alt- und Neu-Wien: Geschichte der Kaiserstadt und ihrer Umgebungen ; seit dem Entstehen bis auf den heutigen Tag und in allen Beziehungen zur gesammten Monarchie / geschildert von Moriz Bermann*. 2 Bde., Wien [u.a.]. 2. Aufl., 1881.
- BRISTIGER, MICHAŁ; STROHM, REINHARD: „Libertà, marito e trono fur miei beni...“: Die wiederentdeckte *Andromaca* von Antonio Bioni (Breslau 1730)“, in: NORBERT DUBOWY, CORINNA HERR, ALINA ŻÓRAWSKA-WITKOWSKA (Hrsgg.): *Opera Subjects and European Relationships (Italian Opera in Central Europe, 1618-1780, Bd. 3)*, Berlin 2007, S. 73-109.
- BUCK, AUGUST: *Renaissance und Barock – Die Emblematik. Zwei Essays*. Frankfurt am Main 1971.
- BUTZER, GÜNTER (Hrsg.): *Metzler-Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart (u.a.) 2008.
- CALELLA, MICHELE: „Kleinere szenische Gattungen (>componimenti drammatici<)“, in: HERBERT SCHNEIDER; REINHARD WIESEND (Hrsgg.): Bd. 12. *Die Oper im 18. Jahrhundert*. in: SIEGFRIED MAUSER (Hrsg.): *Handbuch der musikalischen Gattungen*. Laaber 2004, S. 63-74.
- CSENDES, PETER; OPLL, FERDINAND (Hrsgg.): *Wien: Geschichte einer Stadt*. Bd. 2: *Die frühneuzeitliche Residenz (16. bis 18. Jahrhundert)*, Wien (u.a.) 2003, S. 480-486.

- DAHLHAUS, CARL (Hrsg.): *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 5), Laaber 1985.
- DÖRING, DETLEF; RUDERSDORF, MANFRED (Hrsgg.): *Johann Christoph Gottscheds Briefwechsel: unter Einschluß des Briefwechsels von Luise Adelgunde Victorie Gottsched*, Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 4: 1736–1737 Berlin (u.a.) 2010.
- DUBOWY, NORBERT: „Ernst August, Giannettini und die Serenata in Venedig (1685/86)“, in: FRIEDRICH LIPPMANN (Hrsg.): *Studien zur italienischen Musikgeschichte XV*. (Analecta musicologica; Bd. 30, 1), Teil 1, Laaber 1998, S. 167-235.
- EHALT, HUBERT CHR.: *Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft: Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert* (Sozial- und Wirtschaftshistorische Studien, 14), Wien 1980.
- EINER, GEORG: *The ancient paper-mills of the former Austro-hungarian empire and their watermarks*. (Monumenta chartae papyraceae historiam illustrantia; 8), Hilversum 1960.
- FERDINANDY, MICHAEL DE: *Die theatralische Bedeutung des spanischen Hofzeremoniells Kaiser Karls V.*, in: GRUNDMANN HERBERT u.a.(Hrsg.): *Archiv für Kulturgeschichte*, Bd. 47, Köln, Graz 1965, S. 306-320.
- FREEMAN, DANIEL E.: *The Opera Theater of Franz Anton Sporck in Prague*, New York 1992 (Studies in Czech Music, 2).
- FRITZ-HILSCHER, ELISABETH: „Virtù und Bellezza – Il vero omaggio? Huldigungskantaten für Maria Theresia und Maria Anna“, in: JULIA BUNGARDT, MARIA HELFGOTT, EIKE RATHGEBER, NIKOLAUS URBANEK (Hrsgg.): *Wiener Musikgeschichte: Annäherungen - Analysen – Ausblicke*. Festschrift für Hartmut Krones, Wien (u.a.) 2009, S. 127-139.
- GALLE, ROLAND: „Über die Helden im Drama des 17. und 18. Jahrhunderts“, in: KLAUS HORTSCHANSKY (Hrsg.): *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert: Aspekte der Librettoforschung; ein Tagungsbericht*. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 1), Hamburg (u.a.) 1991, S. 9-20.
- GERHARD, ANSELM: „Rollenhierarchie und dramaturgische Hierarchien in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts“, in: KLAUS HORTSCHANSKY (Hrsg.): *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert: Aspekte der Librettoforschung; ein Tagungsbericht*. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 1), Hamburg (u.a.) 1991, S. 35-55.
- GLÜXAM, DAGMAR: *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740*, Tutzing 2006.
- GLÜXAM, DAGMAR: *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740*, Wien, Univ., Habilschrift, 2005.

- GLÜXAM, DAGMAR: „Zum vorliegenden Band“, in: DAGMAR GLÜXAM: „Johann Joseph Fux: Orfeo ed Euridice. Text von Pietro Pariati“, in: *Johann Joseph Fux. Sämtliche Werke*. Herausgegeben von der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft Graz, Serie V – Opern, Bd. 7, Graz 2004, S. VIII-IX.
- HADAMOWSKY, FRANZ: *Wien. Theatergeschichte von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs* (Geschichte der Stadt Wien, Bd. III), Wien-München 1988.
- HAGER, MANUELA: „Die Opernprobe als Theateraufführung: Eine Studie zum Libretto im Wien des 18. Jahrhunderts“, in: ALBERT GIER (Hrsg.): *Oper als Text: romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*. (Studia Romanica 63) Heidelberg 1986, S. 101-124.
- HAHL, WERNER: „Gattungspoetik“, in: MATTHIAS BRZOSKA (Hrsg.): *Die Geschichte der musikalischen Gattungen*. Laaber 2006, S. 3-12.
- HANSELL, SVEN: „Pasquini, Giovanni Claudio“, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, hrsg. von STANLEY SADIE. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O903840> (9.11.2010).
- HILSCHER, ELISABETH THERESIA: *Der kaiserliche Hofpoet Pietro Metastasio (1698 - 1782): zur Kulturgeschichte des Hofes Kaiser Karls VI.* (Jahresgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft 23), Graz 2000.
- HILSCHER, ELISABETH THERESIA: „Antike Mythologie und habsburgischer Tugendkodex: Metastasios Libretti für Kaiser Karl VI. und ihre Vertonung durch Antonio Caldara“, in: HILSCHER, ELISABETH THERESIA; SOMMER-MATHIS, ANDREA (Hrsgg.): *Pietro Metastasio – uomo universale (1698-1782)*, Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio, Wien 2000, S. 64-72.
- HUSS, FRANK: *Die Oper am Wiener Kaiserhof unter den Kaisern Josef I. und Karl VI: mit einem Spielplan von 1706 bis 1740*, Wien, Univ., Diss., 2003.
- JOLY, JACQUES: *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731-1767)*. Clermont-Ferrand 1978.
- JONES, DAVID WYN: „Reutter, Georg (ii)“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23278> (21.03.2011).
- KANDUTH, ERIKA: „Das Libretto im Zeichen der Arcadia, Paradigmatisches in den Musikdramen Zenos (Pariatis) und Metastasios“, in: ALBERT GIER (Hrsg.): *Oper als Text: romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*. (Studia Romanica 63) Heidelberg 1986, S. 33-53.
- KANDUTH, ERIKA: „Metastasio als Hofdichter“, HILSCHER, ELISABETH THERESIA; SOMMER-MATHIS, ANDREA (Hrsgg.): *Pietro Metastasio – uomo universale (1698-1782)*, Festgabe

der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio, Wien 2000, S. 37-44.

KAPP, VOLKER: „Metastasio und die Aufklärung“, in: LAURENZ LÜTTEKEN, GERHARD SPLITT (Hrsgg.): *Metastasio im Deutschland der Aufklärung*. (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 28) Tübingen 2002, S. 1-14.

KÖCHEL, LUDWIG RITTER VON: *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543-1867*. Nachdruck der Ausgabe Wien 1869, Wien 1976.

KÖCHEL, LUDWIG RITTER VON: *Johann Josef Fux, Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740*, Wien 1872.

KRÄMER, JÖRG: „Ein »für die musikalische Poesie höchst musterhafter und klassischer Dichter«: Metastasio und das deutsche Singspiel“, in: LAURENZ LÜTTEKEN, GERHARD SPLITT (Hrsgg.): *Metastasio im Deutschland der Aufklärung*. (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 28) Tübingen 2002, S. 85-102.

LEOPOLD, SILKE: „METASTASIO, PIETRO ANTONIO“ IN: LUDWIG FINSCHER (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite neubearbeitete Ausgabe. Kassel u.a. 1994ff., Personenteil, Bd. 12, Sp. 85-97.

MARRI, FABIO; LIEBER, MARIA (Hrsgg.): *La corrispondenza di Lodovico Antonio Muratori col mondo germanofono: carteggi inediti*, (Italien in Geschichte und Gegenwart; 31), Frankfurt a. M., Wien (u.a.), 2010.

MARTINOTTI, SERGIO: „Adolfati, Andrea“ in: LUDWIG FINSCHER (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite neubearbeitete Ausgabe. Kassel u.a. 1994ff., Personenteil, Bd. 1, Sp. 163-164.

MAYER, ANTON: *Geschichte der geistigen Cultur in Niederösterreich: von der ältesten Zeit bis in die Gegenwart; ein Beitrag zu einer Geschichte der geistigen Cultur im Südosten Deutschlands*, Wien 1878.

MEIER, ALBERT: „Südliche Lektüre im Norden: Überlegungen zur Präsenz italienischer Autoren im literarischen Wissen der deutschen Aufklärung“, in: LAURENZ LÜTTEKEN, GERHARD SPLITT (Hrsgg.): *Metastasio im Deutschland der Aufklärung*. (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 28) Tübingen 2002, S. 73-84.

MILLER, ROBIN ANNETTE: *The prologue in the seventeenth-century Venetian operatic librettos: its dramatic purpose and the function of its characters*, Dissertation, Denton, Texas 1998.

MISCHIATI, OSCAR; TAGLIAVINI, LUIGI FERDINANDO: Art. „Predieri, 6. Luca Antonio“, in: LUDWIG FINSCHER (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite neubearbeitete Ausgabe. Kassel u.a. 1994ff., Personenteil, Bd. 13, Sp. 905-906.

- NEVILLE, DON. „Metastasio, Pietro“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/53181> (18.03.2011).
- NEVILLE, DON: „Issipile“, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by STANLEY SADIE.
Grove Music Online. Oxford Music Online,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O007421> (4.4.2011).
- NOE, ALFRED: „Hoftheater und italienische Hofdichter vor Metastasio“, HILSCHER, ELISABETH
THERESIA; SOMMER-MATHIS, ANDREA (Hrsgg.): *Pietro Metastasio – uomo universale (1698-1782)*, Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300.
Geburtstag von Pietro Metastasio, Wien 2000, S. 26-35.
- ORTNER, ROMAN: *Luca Antonio Predieri und sein Wiener Opernschaffen*. Bd. 1-4, Wien, Univ.,
Diss., 1971.
- PANGERL, IRMGARD: „Höfische Öffentlichkeit: Fragen des Kammerzutritts und der räumlichen
Repräsentation am Wiener Hof“, in: IRMGARD PANGERL, MARTIN SCHEUTZ, THOMAS
WINKELBAUER (Hrsgg.): *Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652-
1800): Eine Annäherung*, Wien u.a. 2007 (*Forschungen und Beiträge zur Wiener
Stadtgeschichte*, Nr. 47), S. 255-285.
- PAUSER, JOSEF; SCHEUTZ, MARTIN; WINKELBAUER, THOMAS (Hrsgg.): *Quellenkunde der
Habsburgermonarchie (16.–18. Jahrhundert): Ein exemplarisches Handbuch*. (= *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, Ergänzungsband 44),
Sonderdruck, Wien (u.a.) 2004.
- PEČAR, ANDREAS: „Das Hofzeremoniell als Herrschaftstechnik? Kritische Einwände und
methodische Überlegungen am Beispiel des Kaiserhofes in Wien (1660-1740)“, in:
RONALD G. ASCH; DAGMAR FREIST (Hrsgg.): *Staatsbildung als kultureller Prozess.
Strukturwandel und Legitimation von Herrschaft in der Frühen Neuzeit*. Köln [u.a.] 2005,
S. 381-404
- PEČAR, ANDREAS: *Die Ökonomie der Ehre: der höfische Adel am Kaiserhof Karls VI. (1711 –
1740)*, Darmstadt 2003.
- PERUTKOVÁ, JANA: „Zur Identifizierung der Questenbergischen Partituren in Wiener
Musikarchiven“, in: *Hudební věda*, 44 (1), Praha 2007, S. 5-34.
- PRITCHARD, BRIAN W.: „Caldara, Antonio“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04576> (28.02.2011).
- RAHN, THOMAS: *Festbeschreibung. Funktion und Topik einer Textsorte am Beispiel der
Beschreibung höfischer Hochzeiten (1568-1794)*. Tübingen 2006.

- RANDEL, DON MICHAEL (Hrsg.): *The Harvard dictionary of music*, 4. Aufl., Cambridge (Massachusetts) (u.a.) 2003
- SANELEWSKI, WIAROSŁAW: „Bioni, Antonio“, in: LUDWIG FINSCHER (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite neubearbeitete Ausgabe. Kassel u.a. 1994ff., Personenteil, Bd. 2, Sp. 1664-1666.
- SARTORI, CLAUDIO: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. Cuneo 1991.
- SCHIPPERGES, THOMAS: „Serenade-Serenata“, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite neubearbeitete Ausgabe. Kassel u.a. 1994ff., Sachteil, Bd. 8, Sp. 1310.
- SCHLOSSER, HORST DIETER (Hrsg.): *dtv-Atlas Deutsche Literatur*. 10., durchgesehene und aktualisierte Auflage, München 2006.
- SCHNEIDER, HERBERT: „Prolog“ in: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite neubearbeitete Ausgabe. Kassel u.a. 1994ff., Sachteil, Bd. 7, Sp. 1844-1851.
- SCHNITZLER, RUDOLF: „Perroni, Giovanni“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21372> (21.03.2011).
- SCHNOEBELEN, ANNE: „Predieri, (5) Luca Antonio“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22282pg5> (28.01.2011).
- SEIFERT, HERBERT: „Charles VI, Emperor.“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44328> (15.03.2011).
- SOMMER-MATHIS, ANDREA: „*Tu felix Austria nube*“ aus theaterwissenschaftlicher Sicht: *theatrale Festveranstaltungen anlässlich der Hochzeiten Maria Theresias und ihrer Kinder*. Wien, Univ., Diss., 1982.
- SOMMER-MATHIS, ANDREA: *Tu felix Austria nube: Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert*. (Dramma per musica 4), Wien 1994.
- SOMMER-MATHIS, ANDREA: „Opera and Ceremonial at the Imperial Court of Vienna“, in: MELANIE BUCCIARELLI, NORBERT DUBOWY, REINHARD STROHM (Hrsgg.): *Italian Opera in Central Europe. Volume 1: Institutions and Ceremonies*. Berlin 2006.
- SOMMER-MATHIS ANDREA, „Theatrum und Ceremoniale“: Rang- und Sitzordnungen bei theatralischen Veranstaltungen am Wiener Kaiserhof im 17. und 18. Jahrhundert“, in: BERNIS, JÖRG JOCHEN; RAHN, THOMAS (Hrsgg.): *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, Tübingen 1995, S. 511-533.

- STOLZ, PETER: „Der literarische Gattungsbegriff. Aporien einer literaturwissenschaftlichen Diskussion. Versuch eines Forschungsberichtes zum Problem der »literarischen Gattungen«“, in: MATTHIAS BRZOSKA (Hrsg.): *Die Geschichte der musikalischen Gattungen*. Laaber 2006, S. 13-25.
- STROHM, REINHARD: „The contribution of musicology to Metastasio Studies“, HILSCHER, ELISABETH THERESIA; SOMMER-MATHIS, ANDREA (Hrsgg.): *Pietro Metastasio – uomo universale (1698-1782)*, Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio, Wien 2000, S. 15-25.
- STROHM, REINHARD: *The operas of Antonio Vivaldi*, (Studi di musica veneta: Quaderni vivaldiani; 13), Bd. 2, Florenz 2008.
- TALBOT, MICHAEL: „Vivaldi’s Serenatas: Long Cantatas or Short Operas?“, in: MICHAEL TALBOT (Hrsg.): *Venetian music in the age of Vivaldi*. Aldershot u.a. 1999, S. 67-96.
- TALBOT, MICHAEL: „Festa teatrale“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09556> (3.11.2010).
- TALBOT, MICHAEL: „Azione teatrale“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01633> (3.11.2010).
- TALBOT, MICHAEL: „Serenata“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25455> (3.11.2010).
- TALBOT, MICHAEL: „Serenata“, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by Stanley Sadie. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O007473> (3.11.2010).
- TSCHOL, HELMUT: „Gottfried Philipp Spannagel und der Geschichtsunterricht Maria Theresias“, in: *Zeitschrift für katholische Theologie*, Bd. 83, hrsg. von der Theologischen Fakultät der Universität Innsbruck, Wien 1961.
- VITALI, CARLO; DEAN, WINTON: „Borsini“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45135pg3> (21.03.2011).
- VERWEYEN, THEODOR: „Metastasio in Wien: Stellung und Aufgaben eines »kaiserlichen Hofpoeten«“, in: LAURENZ LÜTTEKEN, GERHARD SPLITT (Hrsgg.): *Metastasio im Deutschland der Aufklärung*. (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 28) Tübingen 2002, S. 15-39.
- WEISS, SABINE: *Zur Herrschaft geboren: Kindheit und Jugend im Haus Habsburg von Kaiser Maximilian bis Kronprinz Rudolf*. Innsbruck u.a. 2008, S. 51.

- WHITE, HARRY; HOCHRADNER, THOMAS: „Fux, Johann Joseph“, in: *Grove Music Online*. Oxford *Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49235> (28.02.2011).
- WIEGMANN, HERMANN: *Abendländische Literaturgeschichte: die Literatur in Westeuropa von der griechischen und römischen Dichtung der Antike bis zur modernen englischen, französischen, spanischen, italienischen und deutschen Literatur*, Würzburg 2003.
- WIESEND, REINHARD: „Metastasio Alexander: Herrscherfigur und Rollentypus. Aspekte der Rezeptionsgeschichte“, in: KLAUS HORTSCHANSKY (Hrsg.): *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert: Aspekte der Librettoforschung; ein Tagungsbericht*. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 1), Hamburg (u.a.) 1991, S. 139-152.
- WURZBACH, CONSTANTIN VON: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben*. Mit Unterstützung des Autors durch die kaiserliche Akademie der Wissenschaften., 60 Bde. Wien 1856–1891; Bd. 16, Wien 1867.

6.2. Quellen

- ARISTOTELES: *Poetik: griechisch/deutsch*, übers. und hrsg. von MANFRED FUHRMANN, in: *Reclams Universal-Bibliothek*, Nr. 7828, Stuttgart (u.a.) 1994.
- BIONI, ANTONIO: Partitur: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1739, A-Wn, Mus.Hs. 16516.
- BIONI, ANTONIO: Partitur: *Issipile*, 1732, A-Wgm Part. Ms. VI 27.740.
- BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE – Katalogkarte „ADOLFATI Andrea“ entnommen aus: <http://sunny.biblio.etc.tu-bs.de:8080/DB=2/SET=1/TTL=1/SHW?FRST=3> (15.1.2011)
- BRUNELLI, BRUNO (Hrsg.): *Tutte le opere di Pietro Metastasio*. Bd. 2: *Opere varie*, Verona 1947, S. 263-276.
- BURNEY, CHARLES: *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, IV, London, printed for the Author 1789.
- Haus-, Hof- und Staatsarchiv: *Zeremonialprotokolle (1652 – 1918)*; Sign: AT-OeStA/HHStA OMeA ZA-Prot. Bd. 16 und 17.
- HILLER, JOHANN ADAM: *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*, Fotomech. Nachdr. der Orig.-Ausg. Leipzig 1784, mit Nachw. und Personenregister hrsg. von BERND BASELT, Leipzig 1975.
- Hof- und Staats- Schematismus: *Kayserlich= und Königlicher, wie auch Ertz=Herzoglicher, dann dero Haupt= und Residenz-Stadt Wien Staats= und Standes=Calender, auf das*
- 172 -

gnaden=reiche Jahr Sibenzehen Hundert, Acht und Dreyssig; Mit einem Schematismo gezieret. Cum speciali Gratia & Privilegio S. C. R. C. Majest. Wien in Oesterreich / Gedruckt / und zu finden bey Leopold Johann Kaliwoda / privilegierten Buchdruckern / am Alten Fleisch=Marckt im Locheris Haus, Wien 1738, A-Wn, Bildarchiv und Grafiksammlung, Sign: 19.167.

HORAZ: *Ars Poetica. Die Dichtkunst: latein / deutsch*, Übers. und hrsg. von ECKART SCHÄFER, in: *Reclams Universal-Bibliothek*, Nr. 9421, Stuttgart (u.a.) 2008.

KRAUSE, CHRISTIAN GOTTFRIED: *Von der musikalischen Poesie*, verlegt JOHANN FRIEDRICH VOß, Berlin 1752.

LÜNIG, JOHANN CHRISTIAN: *Theatrum Ceremoniale Historico-politicum, Oder: Historisch-Politischer Schau-Platz Aller Ceremonien*, Leipzig 1719-1720, Bd. 1; zitiert nach: SOMMER-MATHIS, ANDREA 2006, S. 180.

MATTHESON, JOHANN: *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg 1739.

MATTHESON, JOHANN: *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler, ec. Leben, Wercke, Verdienste ec. erscheinen sollen. Zum fernern Ausbau angegeben von Mattheson*. Hamburg 1740, Vollst., originalgetr. Neudruck mit gel. bibliograph. Hinweisen und Matthesons Nachträgen. Hrsg. von MAX SCHNEIDER, Berlin 1910.

NEUMEISTER, ERDMANN: *Die allerneueste Art zur reinen und galanten Poesie zu gelangen*, hrsg. CHRISTIAN FRIEDRICH HUNOLD. Hamburg 1707.

PRAETORIUS, MICHAEL, *Syntagma musicum*, III, Wolfenbüttel 1619, *Faks.-Nachdruck*, Hrsg. von WILLIBALD GURLITT (*Documenta musicologica*: Reihe 1, Druckschriften-Faksimiles, Bd. 15), Kassel 1958.

PREDIERI, LUCA ANTONIO: Partitur: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1738, A-Wn Mus.Hs. 17.602.

PREDIERI, LUCA ANTONIO: Partitur: *La pace fra la virtù e la bellezza*, 1738, A-Wgm, Part.Ms. III 15.329.

ROHR, JULIUS BERNHARD VON: *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Personen*, hrsg. u. komment. von GOTTHARDT FRÜHSORGE, Neudr. d. Ausg. Berlin 1728, 1. Aufl., Leipzig 1990.

ROHR, JULIUS BERNHARD VON: *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der grossen Herren: die in vier besondern Theilen die meisten Ceremoniel-Handlungen, so die Europäischen Puissancen überhaupt, und die Teutschen Landes-Fuersten insonderheit, so wohl in ihren Häusern, in Ansehung ihrer selbst, ihrer Familie und Bedienten, als auch gegen ihre Mit-*

Regenten, und gegen ihre Unterthanen bey Krieger- und Friedens-Zeiten zu beobachten pflegen, Nebst den mancherley Arten der Divertissemens vorträgt : sie so viel als möglich in allgemeine Regeln und Lehr-Sätze einschließt, und hin und wieder mit einigen historischen Anmerckungen aus dem alten und neuen Geschichten erläutert, ausgearb. von JULIO BERNHARD VON ROHR, Neue Aufl., Berlin 1733.

SCHEIBE, JOHANN ADOLPH: *Critischer Musikus*, Reprografischer Nachdruck der neuen, vermehrten und verbesserten Auflage Leipzig 1745, Hildesheim 1970.

SEYFART, JOHANN FRIEDRICH: *Lebens- und Regierungs-Geschichte des Allerdurchlauchtigsten Kaysers Franz des Ersten. Aus zuverlässigen Nachrichten und Urkunden zusammengetragen von Johann Friedrich Seyfert, königl. preußischer Regierungs-Referendarius*. Nürnberg, bey GEORG NICOLAUS RASPE 1766.

SULZER, JOHANN GEORG: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* 4. Leipzig 1794.

Vocabolario degli Accademici della Crusca, Volume Quatro, 4. Aufl., Florenz 1735.

WALTHER, JOHANN GOTTFRIED: *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732.

Wienerisches Diarium, Num. 83, Wien 17. Octobris, Anno 1739

Wienerisches Diarium, Num. 82, Wien 14. Octobris, Anno 1739

6.3. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Arienverteilung in <i>La pace fra la virtù e la bellezza</i>	- 65 -
Abbildung 2: Tonartenverteilung in beiden Vertonungen	- 119 -
Abbildung 3: Textabweichungen beider Vertonungen	- 120 -

7. Anhang

7.1. Text und Übersetzung des Librettos

Das folgende Libretto *La pace fra la virtù e la bellezza* von Pietro Metastasio ist eine Abschrift aus BRUNELLIS Gesamtausgabe der Werke des Kaiserlichen Hofdichters.⁵⁹⁷ Die beigegefügte Übersetzung wurde von mir angefertigt und von Prof. Dr. Reinhard Strohm korrigiert. Sie ist lediglich als Arbeitsübersetzung anzusehen.

⁵⁹⁷ METASTASIO, PIETRO: *La Pace fra la Virtù e la Bellezza*, in: BRUNELLI, BRUNO (Hrsg.), Bd. 2, 1947, S. 263-276.

La pace fra la virtù e la bellezza

Der Friede zwischen der Tugend und der Schönheit

5 *Azione teatrale scritta in Vienna per ordine sovrano l'anno 1738, ed eseguita la prima volta con musica del Predieri nella grande anticamera dell'imperial residenza, alla presenza degli augusti regnanti, per festeggiare il giorno di nome di Sua Altezza Reale Maria Teresa arciduchessa d'Austria (poi imperatrice regina).*

Azione teatrale, geschrieben in Wien, auf herrscherlichen Befehl im Jahr 1738, und erstmals aufgeführt mit Musik von Predieri im großen Vorzimmer der kaiserlichen Residenz, in der Gegenwart der kaiserlichen Herrscher, zu feiern den Namenstag ihrer Königlichen Hoheit Maria Theresia, Erzherzogin von Österreich (später Kaiserin und Königin).

Interlocutori

Personen

10

Marte
Apollo
Pallade
Venere
15 Amore
Coro di deità

Mars
Apollo
Pallas
Venus
Amor
Chor der Gottheiten

Venere e Amore

Venus und Amore

20 Amo. Madre, qual nube adombra
Il bel seren del tuo sembiante? Io miro
Che, scotendo la fronte,
Parli fra te. Più dell'usato accese
D'un vivace vermiglio
25 Son le tue gote; e tremulo balena
Fra l'esprese dall'ira umide stille
Il soave fulgor di tue pupille.
Che avvenne? Chi t'offese?
Spiegati, parla; io punirò l'audace.
30 Ven. Amor, lasciami in pace.
Amo. In pace! E sai
Che l'alba è desta ormai; che va superbo
Del nome di Teresa il dì che nasce?
Ven. Lo so.
35 Amo. Da Giove eletta
A recar tu non fosti
De' tesori del Fato i lieti augùri
Alla donna real?
Ven. Sì; ma pretende
40 Pallade ancora all'onorato peso;
E il comando di Giove è già sospeso.
Amo. Sempre così nemica
Pallade hai da soffrir?
Ven. Mai, da quel giorno
45 Che il pomo combattuto in Ida ottenni,
Placarla non potei. Bieca mi guarda,
Sdegnosa mi favella,
Come sia colpa mia s'ella è men bella.
Amo. Ma quai ragioni adduce?
50 Ven. Nol so: so che sedotta
Ha gran parte de' numi. Altri le mie,
Altri sostien le sue ragioni; e tutta
Nella gara indecisa
La famiglia immortal fremente divisa.
55 Amo. Giove dovrebbe almen...
Ven. Giove ricusa
Fra due care egualmente
Sue figlie pronunciar. Vuol che ciascuna

1 Amo. Mutter, was für eine Wolke überschattet
Die schöne Klarheit deines Antlitzes? Ich sehe
Dass, das Haupt schüttelnd,
Du zu dir sprichst. Mehr als üblich entflammt
Von einem lebendigen Zinnoberrot
Sind deine Wangen; und zitternd blitzt
inmitten feuchter Tropfen, vom Zorn verursacht,
Der liebliche Glanz deiner Pupillen.
Was geschah? Wer beleidigte dich?
Erkläre, rede; ich werde die Provokation bestrafen.
Ven. Amor, lass mich in Frieden.
Amo. In Frieden! Und weißt du,
dass schon die Morgenröte erwacht, dass voll Stolz
Auf den Namen Theresas der beginnende Tag ist?
Ven. Das weiß ich.
Amo. Warst du nicht erwählt
von Jupiter, zu bringen
der Schicksalsmächte frohe Wünsche
Zur königlichen Frau?
Ven. Ja, aber es beansprucht
auch Pallas die ehrenvolle Aufgabe;
und Jupiters Gebot ist nun suspendiert.
Amo. Stets musst du Pallas
als so feindselig ertragen?
Ven. Noch nie, seit jenem Tag,
da ich den umstrittenen Apfel in Ida erhielt,
konnte ich sie besänftigen. Neidisch beobachtet sie mich,
zornig spricht sie zu mir,
als sei es meine Schuld, dass sie weniger schön ist.
Amo. Aber welche Gründe bringt sie vor?
Ven. Ich weiß es nicht: ich weiß dass sie verführt hat
einen großen Teil der Götter. Einige vertreten meine,
andere ihre Sache; und die ganze
unsterbliche Familie zittert geteilt
im unentschiedenen Wettkampf.
Amo. Jupiter müsste zumindest...
Ven. Jupiter lehnt ab,
zwischen zwei gleichermaßen geliebten
seiner Töchter zu entscheiden. Er möchte, dass jede

60	Scelga giudice un nume; ed il supremo Arbitrio suo tutto rimette in essi. Apollo la rivale, io Marte elesi.		unter den Göttern einen Richter wählt, und er legt seine allerhöchste Entscheidung ganz in ihre Hände. Die Rivalin hat Apollo, ich Mars gewählt.
65	Amo. Apollo e Marte? Ah dunque hai vinto! Entrambi De' tuoi vezzosi lumi Io so ch'arsero al fuoco, e tu lo sai. Or che paventi mai? Di che t'affanni?		Amo. Apollo und Mars? So hast du gewonnen. Beide waren schon vom Feuer deiner schönen Augen entflammt, ich weiß es, und du weißt es auch. So was befürchtest du? Worum besorgst du dich?
70	Ven. Io paventar! T'inganni; Non mi conosci, Amor: È sdegno e non timor Quel che m'accende. No, di mie cure il frutto Non mi farò rapir; Ma fremo a quell'ardir Che mel contende.	2	Ven. Ich mich fürchten? Nein, du täuschst dich, Du kennst mich nicht, Amor: Es ist Entrüstung, nicht Angst, was mich entzündet. Nein, die Frucht meiner Mühen Werde ich mir nicht entreißen lassen; Aber ich bin wütend über diese Frechheit, die sie mir streitig macht.
75	Amo. Taci, non più. S'avanza Quinci la tua nemica; Quindi il nume dell'armi e 'l dio di Delo; E tutto appresso a lor s'affolla il Cielo.	3	Amo. Sei still, nichts weiter. Es nähert sich hierher deine Feindin; ihr folgt Gott der Waffen und der Gott von Delos; Und um sie her strömt der ganze Himmel zusammen.
80	Ven. Celatevi, ire mie. L'arti vezzose Son armi più sicure in tal momento. Amo. La virtù, la bellezza ecco a cimento.		Ven. Verbirg dich, mein Zorn. Die schmeichlerischen Künste Sind sicherere Waffen in einem solchen Moment. Amo. Die Tugend, die Schönheit treten an zum Streit.

**Venere, Amore, Pallade, Apollo, Marte
e Coro di Deità**

85	Apo. Alme figlie di Giove Ornamento degli astri, e quando avranno Fin le vostre discordie?	
90	Mar. Il Ciel ne soffre Tutto in parti diviso. Apo. E la terra non men; ché raro in terra, Dopo la vostra lite, E bellezza e virtù trovansi unite.	
95	Se divise sì belle splendete, Che farete se il vostro splendore Ricongiunto si torna a veder! Voi compagne, voi sole potete Far che viva d'accordo in un core Gloria, amore, ragione e piacer.	
100		

**Venus, Amore, Pallas, Apollo, Mars
und Chor der Götter**

	Apo. Edle Töchter des Jupiter, Ornament der Sterne, wann endlich werden eure Zwietrachten enden?	
	Mar. Der Himmel leidet darunter, dass alles in gleiche Parteien geteilt ist.	
	Apo. Und die Erde nicht weniger; sodass selten auf der Erde, Nach eurem Streit Schönheit und Tugend sich vereinigt finden.	
	4	Wenn getrennt ihr so schön doch erglänzt, Was bewirkt ihr erst, wenn euer Glanz Wiedervereint gesehen werden kann! Ihr Gefährtinnen, ihr allein könnt bewirken, dass in einem Herzen einträchtig leben Ruhm, Liebe, Vernunft und Wonne.

	Ven. La mia gloria difendo.	5	Ven. Meinen Ruhm verteidige ich.
	Pall. Vendico i torti miei.		Pall. Ich räche mein Unrecht.
105	Amo. Le tue vendette Poco tremar ci fanno.		Amo. Deine Rache macht uns wenig zittern.
	Pall. Tu qui? Dunque per tutto Hai da mischiarti, Amore?		Pall. Du hier? Also musst du dich In alles mischen, Amore?
110	Amo. È strano in vero Che là, dov'è in periglio La ragion d'una madre, accorra il figlio!		Amo. Es ist wahrhaft sonderbar Dass dort, wo in Gefahr ist das Recht einer Mutter, der Sohn herbeiläuft!
	Pall. Parti. Dove son io Non lice a te di rimaner.		Pall. Verschwinde. Wo ich bin Ist es dir nicht gestattet zu bleiben.
115	Amo. Sì forte Questa legge non è qual tu la credi. Spesso ti son vicino, e non mi vedi.		Amo. So streng ist dieses Gesetz gar nicht, wie du glaubst. Oft bin ich dir nah, und du siehst mich nicht.
	Pall. Ah da noi s' allontani Quell' ardito fanciullo, arbitri dèi.		Pall. Ah von uns entferne man diesen kühnen Knaben, göttliche Schiedsrichter.
	Mar. Ma perché?		Mar. Aber warum?

120	Ven.	Qual t'irrita, Contro chi non t'offende, odio segreto?	Ven.	Was für ein heimlicher Hass, Gegen jemand, der dich nicht beleidigt, stachelt dich an?	
	Pall.	Temerario, inquieto Confonderà il giudico, Desterà nuove risse, Tenterà di sedurvi.	Pall.	Frech und umtriebig wie er ist, Wird er den Richter verwirren, Wird er neue Streitereien anfangen, Wird er versuchen, euch zu verführen.	
125	Ven.	E ben, rimanga Spettatore in disparte.	Ven.	Gut, er bleibe als Beobachter im Abseits.	
	Mar.	E non ardisca D'appressarsi ad alcuno.	Mar.	Und er wage nicht, sich jemandem zu nähern.	
130	Pall.	Eh portano guerra Pur da lungi i suoi strali!	Pall.	Ah, es bringen Krieg schon von ferne seine Pfeile!	
	Amo.	Eccoli a terra: Or così disarmato Restar potrò?	Amo.	Hier liegen sie am Boden: werde ich so unbewaffnet nun bleiben können?	
135	Pall.	No; garrulo qual sei, Co' tuoi detti importuni Turberesti il consesso. Parti.	Pall.	Nein; geschwätzig wie du bist, mit deinen lästigen Reden würdest du die Sitzung stören. Verschwinde.	
140	Ven.	Se a tanti numi È permesso restar, perché si scaccia Solo il mio figlio Amor?	Ven.	Wenn es so vielen Göttern erlaubt ist zu bleiben, weshalb vertreibst du Lediglich meinen Sohn Amor?	
	Apo.	Resti, ma taccia.	Apo.	Bleib, aber schweige.	
	Pall.	Non tacerà.	Pall.	Er wird nicht schweigen.	
145	Amo.	Prometto Alla legge ubbidir. Tu mi vedrai Muto ascoltar.	Amo.	Ich verspreche Dem Gesetz zu gehorchen. Du wirst mich Stumm zuhören sehen.	
	Pall.	Ma se tacer non sai?	Pall.	Aber wenn du nicht zu schweigen weißt?	
150	Amo.	Non è ver. D'ogni costume, Bella diva, io son capace; Son modesto e sono audace; So parlare e so tacer.	6	Amo.	Das ist nicht wahr. Jedes Verhalten, schöne Göttin, ist mir möglich; Ich bin bescheiden und ich bin mutig; Ich weiß zu reden und zu schweigen.
155		Serbo fede, uso l'inganno; Son pietoso e son tiranno; E m'adatto a mio talento Al tormento ed al piacer.			Ich bewahre Treue, ich nutze Täuschung; Ich bin barmherzig und ich bin tyrannisch; Und ich passe mich an, je nach meiner Laune, An die Qual und das Vergnügen.
	Mar.	Dal vostro dir dipende, Dive, l'arbitrio nostro.	7	Mar.	Von eurer Rede hängt ab, Göttinnen, unser Schiedsspruch.
160	Apo.	Esponga ormai La sua ragion ciascuna.	Apo.	Es lege nun Jede ihre Gründe dar.	
	Mar.	E, già che scelta Fu Venere la prima, Sia la prima a parlar.	Mar.	Und, da als erste Venus erwählt worden war, sei sie die erste, zu sprechen.	
165	Ven.	Ch'io parli! E come, Se tremo al cominciar? Quanto mi cede Pallade di ragion, tanto m'avanza Di forza e di saper. Con tal nemica (Che val velarsi?) il mio svantaggio io sento; E mi manca l'ardir pria del cimento.	Ven.	Ich soll sprechen! Und wie, wenn ich zittere zu beginnen? Soviel Pallas An Recht mir nachsteht, so sehr übertrifft sie mich An Kraft und Wissen. Bei einer solchen Feindin (was nützt es zu verschleiern?) fühle ich meinen Nachteil; und mir fehlt der Mut schon vor dem Streit.	
170		Al paragon chiamata, Voi lo vedete, io vengo inerme, ed ella In bellicoso aspetto, Tutta cinta d'acciar la fronte e il petto. Col soccorso degli occhi io giungo appena			Zum Kampf aufgerufen, komme ich wehrlos, wie ihr seht, und sie in kriegerischem Anblick, ganz mit Stahl gewappnet die Stirn und die Brust. Mit Hilfe der Augen gelingt es mir manchmal noch, mich verständlich zu machen: Sie ist, wie ihr wisst, die Meisterin der Beredsamkeit. Ach, zu sehr, oh Götter, sind die Waffen ungleich; und wenn euer Mitleid mich nicht gegen sie unterstützt,
175		Qualche volta a spiegarmi: ella, il sapete, D'eloquenza è maestra. Ah troppo, o numi L'armi son diseguali; e se la vostra Pietà non mi sostiene incontro ad essa, Pallade ha vinto, e la giustizia è oppressa.			hat Pallas gewonnen, und die Gerechtigkeit ist unterdrückt. Die Ehre, um die gekämpft wird, habe ich mit tausend Mühen verdient: Jene vielen erlesenen Gaben himmlischer Schönheit
180		L'onor che si contende, Con mille cure io meritai: quei tanti Di celeste bellezza eletti doni			

185 Onde adorna è Teresa,
Tutti son mio sudor. Quanto mi costi
Già vede ognuno; ognun già sa che mai
D'Amor la genitrice
Non compì più bell'opra. Ah, se avess'io
Della nemica mai l'aurea favella,
Dell'una e l'altra stella
190 Il benigno splendore, i dolci e parchi
Moti descriverei;
Direi come in quel volto
Fra i puri gigli, or più vermiglie or meno,
Traspariscan le rose: o parli o taccia,
195 Come innamori, e come
Tutto sia grazia in lei,
Tutto sia maestà: direi... Ma dove
Sconsigliata m'inoltro? Oh quanto io scemo
Le mie ragioni! Agli occhi vostri, o numi,
200 Non credete a' miei detti. All'Istro andate;
Vedetela, osservate
Quanti pregi in quel volto accolti sono;
E poi datemi torto, e vi perdono.

205 Quel suo real sembiante,
Che ha d'ogni cor l'impero,
Vi parlerà, lo spero,
Vi parlerà per me.
Sì rare doti e tante
Voi troverete in lei,
210 Che intenderete, o dèi,
La mia ragion qual è.

Amo. Pallade, or che dirai?
215 Pall. Dunque al divieto
S'ubbidisce in tal guisa?
Amo. È ver: m'acchetto.
Pall. Me non vedrete, o numi,
Simulando timor, lo stile accorto
Di Venere imitar. Ricorra all'arte
220 Chi scarso è di ragion. Semplice e puro
So che il ver persuade:
Ed io cerco giustizia, e non pietade.
Della nostra eroina
(Contenderlo chi può?) rara, sublime,
225 Celeste è la beltà...
Amo. Più volte io stesso,
Di Venere cercando,
Venere la credei;
Correr volli alla madre e corsi a lei.
230 Poi la conobbi e non partii; ché troppo
Dell'error mi compiacqui.
Pall. Questo tacer si chiama?
Amo. Assai non tacqui?
Pall. Ma, dèi...
235 Apo. Quando la legge
Osservar non ti piaccia,
Amor, tu devi partir.
Amo. Dunque si taccia.
Pall. Della nostra eroina
240 Celeste è la beltà; ma cede assai
A'doni ond'io l'ornai. Trapunte tele,
Delineate carte, opre ingegnose
Di sua maestra mano
Rammentar non vogl'io, né in quante spieghi
245 Pellegrine favelle i suoi pensieri:
Non come al canto i labbri
Né come il piè sciolga alle danze; o come,
Quando scherzar le piace,
Tratti il socco e 'l coturno. Arti son queste

womit Theresa geschmückt ist,
sind alle meine Arbeit. Wie viel es mich kostete,
sieht ja jeder; jeder weiß ja, dass niemals
Die Mutter Amors
Ein schöneres Werk vollendete. Ah, hätte ich je gehabt
der Feindin goldene Sprache,
so würde ich des einen und anderen Sterns
wohlwollenden Glanz, die sanften und die starken
Gesten beschreiben;
Ich würde sagen, wie in ihrem Antlitz
Unter den reinen Lilien, bald rötlicher, bald blasser,
die Rosen erblühen, wie sie, sprechend oder schweigend,
verliebt macht, und wie
alles an ihr Grazie ist,
alles Majestät: ich würde sagen ... Aber wohin,
Unbedachte, verirre ich mich? Oh wie sehr setze ich
Meine Gründe herab! Traut euren Augen, o Götter,
nicht meinem Gerede. Geht zur Donau;
seht sie dort, betrachtet,
wie viele Vorzüge in jenem Antlitz vereint sind;
dann gebt mir Unrecht, und ich verzeihe euch.

8 Ihr königliches Antlitz,
Das jedes Herz regiert,
Wird zu euch sprechen, das hoffe ich,
Wird zu euch sprechen für mich.
So viele, seltene Gaben
Werdet ihr in ihr finden,
Dass ihr versteht, o Götter,
Was meine Gründe sind.

9 Amo. Pallas, was wirst du nun sagen?
Pall. So, dem Verbot
Gehorchst du in dieser Weise?
Amo. S'ist wahr: ich bin still.
Pall. Mich werdet ihr nicht sehen, o Götter,
Furcht vortäuschen, den kunstvollen Stil
Der Venus imitieren. Der Kunst bediene sich,
wer knapp an Vernunftgründen ist. Einfach und rein
weiß ich, dass die Wahrheit überredet:
Und ich suche Gerechtigkeit, und nicht Mitleid.
Unserer Heldin Schönheit
(wer kann es bestreiten?) ist selten, erhaben,
Himmlisch ...
Amo. Manchmal habe ich selbst
wenn ich nach Venus suchte,
sie für Venus gehalten;
ich wollte zur Mutter laufen und lief zu ihr.
Später erkannte ich sie und ging nicht weg: denn zu sehr
genoss ich meinen Irrtum.
Pall. Das nennst du schweigen?
Amo. Habe ich nicht genug geschwiegen?
Pall. Aber, Götter...
Apo. Wenn das Gesetz
zu beachten dir nicht gefällt,
Amor, musst du verschwinden.
Amo. So will ich schweigen.
Pall. Unserer Heldin
Schönheit ist himmlisch, aber sie weicht sehr
den Gaben, mit denen ich sie geschmückt. Besticktes Leinen,
beschriebenes Papier, geistreiche Werke
ihrer meisterlichen Hand
will ich nicht in Erinnerung rufen, auch nicht in wie vielen fremden
Sprachen sie ihre Gedanken ausdrückt:
Nicht wie im Gesang sie die Lippen löst,
noch, wie zum Tanz die Füße; oder wie sie,
wenn sie zu scherzen beliebt,
komisch wie tragisch auftreten kann. Künste sind diese,

250		Che per gioco imparò. D'altre dottrine Ricca è per me. Nelle mie scuole apprese Delle terre e de' mari i nomi, il sito, Il genio, le distanze. Io le spiegai I regolati giri		die sie zum Vergnügen lernte. Mit anderem Wissen habe ich sie bereichert. In meiner Schule lernte sie die Namen der Länder und Meere, den Ort, den Geschmack, die Distanzen. Ich erklärte ihr Die regelmäßigen Kreise	
255		Delle sfere e degli astri; io le vicende De' popoli e de' regni; io le cagioni Onde cambiar talora Leggi, costumi: e non è tutto ancora. Le mie virtù seguaci		Der Sphären und der Sterne, ich die Ereignisse Der Völker und der Reiche, ich die Ursachen, warum bisweilen sich ändern Gesetze, Sitten: und das ist noch nicht alles. Alle Tugenden, die mir folgen,	
260		Tutte, fin da quel giorno Che vide il sol, tutte le misi intorno. E dubitar degg'io Della vittoria? Ah, se temer potessi, Tropo a' giudici miei,		habe ich seit jenem Tag, da sie geboren wurde, um sie versammelt. Und muss ich zweifeln am Sieg? Ah, wenn ich das fürchten könnte, zu viel an meinen Richtern,	
265		Tropo gran torto alla ragion farei!		zu großes Unrecht an der Vernunft würde ich begehen!	
		La meritata palma, Arbitri numi, aspetto; E palpar nel petto Io non mi sento il cor.	10	Die verdiente Palme, Schiedsrichter Götter, erwarte ich; Und zittern in meiner Brust Fühle ich mein Herz nicht.	
270		Ho un non so che nell'alma Che la mia speme affida: Ho la ragion per guida, Non so che sia timor.		Ich habe ein ich weiß nicht wie im Gefühl, Dem meine Hoffnung sich anvertraut: Ich habe die Vernunft zur Führerin, Ich weiß nicht was Angst ist.	
275	Apo.	Non è facile impresa Il decider fra voi. D'entrambe, o dive, Son grandi i meriti; e l'ultima che s'ode Sempre par vincitrice. A chi la palma Offrir si può, che la ragion dell'altra	11	Apo.	Es ist kein leichtes Unternehmen, zwischen euch zu entscheiden. Ihr beide, oh Göttinnen, habt große Verdienste; und die letzte, die man hört, scheint stets die Siegerin. Welcher kann man die Palme reichen, so dass das Recht der anderen nicht verletzt wäre? Verschiedene Waffen, jedoch gleiche Kraft hat jede.
280		Oltraggio non ne soffra? Armi diverse, Ma egual forza ha ciascuna. Se Pallade convince, Venere persuade. Una i pensieri, L'altra i sensi incatena; una la mente, L'altra seduce il core;			Wenn Pallas überzeugt, überredet Venus. Eine hält die Gedanken, die Andere die Sinne gefangen; eine verführt den Geist, die Andere das Herz;
285		Quella imprime rispetto, e questa amore.			Jene prägt Respekt ein, und diese Liebe.
		Così fra doppio vento Dubbio nocchier talora La combattuta prora Dove girar non sa: Ché se al viaggio intento L'uno seguir procaccia, L'altro si trova in faccia	12		So zwischen zweifachem Wind ist manchmal der Fährmann im Zweifel, wohin, vom Sturm gerüttelt, den Bug er wenden soll: Denn wenn zur erstrebten Fahrt er dem einen zu folgen beschließt, bläst ihm der andre ins Gesicht, der ihn zurückhält.
290		Che trattener lo fa.			
295					
	Mar.	Udite, emule eccelse. Incerti siamo, E lo siamo a ragion. Quanto da voi Donar mai si potea	13	Mar.	Hört, erlauchte Rivalinnen. Wir sind unsicher, Und dies mit Recht. Wie viel von euch jemals gespendet werden konnte an Tugend, an Schönheit, alles gabt ihr der königlichen Frau; aber dies entscheidet nicht Den großen Wettkampf. Es ist noch unentschieden, ob Schönheit oder Tugend von der Welt mehr geehrt wird.
300		Di virtù, di beltà, tutto donaste Alla donna real; ma non decide Questo la gran contesa. È dubbio ancora Se bellezza o virtù più il mondo onora.			
305		D'ogni cor, d'ogni pensiero Si contrastano l'impero; Non può dirsi ancora se cede La virtude o la beltà. La virtù ciascuno apprezza, Stolto è ben chi non lo vede: Ma un incanto è la bellezza; Non ha cor chi non lo sa.	14		In jedem Herzen, in jedem Gedanken Streiten sie um die Herrschaft; Man kann noch nicht sagen, ob Die Tugend oder die Schönheit das Nachsehen hat. Die Tugend schätzt ein jeder, Der ist ein Narr, der das nicht sieht: Aber ein Zauber ist die Schönheit; Der hat kein Herz, der das nicht weiß.
310					
	Ven.	Chi mai negar potrebbe Omaggi alla beltà?	15	Ven.	Wer könnte je versagen Huldigungen an die Schönheit?
315					
	Pall.	Chi mai contese		Pall.	Wer bestritt je

		Applausi alla virtù?		den Beifall an die Tugend?
	Ven.	Luce divina, Raggio del cielo è la bellezza, e rende	Ven.	Ein göttliches Licht, ein Strahl vom Himmel ist die Schönheit, und macht
320		Celesti anche li oggetti in cui risplende. Questa l'alma più tarde		himmlisch auch die Gegenstände, in denen sie strahlt. Sie wird die Seele später
		Solleva al ciel, come solleva il sole		Zum Himmel heben, wie die Sonne
		Ogni basso vapor. Questa a' mortali		auflost jeden niedrigen Dampf. Sie mildert den Sterblichen
		Della penosa vita		des schmerzhaften Lebens
325		Tempra le noie e ricompensa i danni. Questa in mezzo agli affanni		Plagen, und ersetzt ihre Verluste. Sie, inmitten der Sorgen,
		Gl'infelici rallegra; in mezzo all'ire		erfreut die Unglücklichen; mitten im Zorn
		Questa placa i tiranni; i lenti sprona,		beschwichtigt sie Tyrannen; die Langsamen spornt sie an,
330		I fugaci incatena, Anima i vili, i temerari affrena;		die Flüchtigen legt sie in Ketten, sie ermutigt die Feiglinge, zügelt die Tollkühnen;
		E del suo dolce impero, Che letizia conduce,		und von ihrer süßen Herrschaft, welche Fröhlichkeit bringt,
		Che diletto produce ove si stende, Sente ognuno il poter, nessun lo intende.		welche Vergnügen erzeugt, wo immer sie sich findet, spürt jeder die Macht, doch niemand versteht sie.
335	Pall.	Nella mente di Giove Ha la virtude il suo principio, e senza	Pall.	In Jupiters Geist hat die Tugend ihren Anfang, und ohne
		Di lei nulla è perfetto. Ella ritrova		sie ist nichts perfekt. Sie findet
		Il mezzo fra gli eccessi; ella accostuma		die Mitte zwischen den Übermaßen; sie gewöhnt
340		Gli animi alla ragion: solo per lei Ne' più torbidi petti		die Seelen an die Vernunft: Nur durch sie werden in den wildesten Herzen
		Sentono il freno i contumaci affetti. Esente da tiranno		die verstockten Leidenschaften am Zügel gehalten. Frei von der tyrannischen
		Impero di fortuna, ognor tranquilla,		Herrschaft des Schicksals, immer ruhig,
345		Egual egnor, mai non esulta o geme: Di castighi non teme,		Immer gleich, nie jubelt oder klagt sie: Vor Strafen fürchtet sie sich nicht,
		Perché colpe non ha; premii non cura,		weil sie keine Schuld hat; auf Belohnungen achtet sie nicht,
		Perché paga è di sé: libera è sempre		weil sie sich selbst Lohn ist: immer ist sie frei,
		Fra i ceppi e le ritorte,		selbst in Ketten und Fesseln,
350		E non cambia colore in faccia a morte. E maggior d'ogni dono		und wechselt nicht die Farbe im Angesicht des Todes. Und wird man nicht größer als jede Gabe
		Questo non si dirà che dalle fiere		diese nennen, die von den Tieren
		Distingue l'uom; che l'anime rischiarà;		den Menschen unterscheidet; die die Seelen erleuchtet;
		Che produce gli eroi; che i nomi eccelsi		die die Helden hervorbringt; die die erhabenen Namen
355		Toglie all'onde fatali; Che simili agli dèi rende i mortali?		den Wellen des Todes entreißt, die die Sterblichen den Göttern ähnlich macht?
	Ven.	Chiedi a cotesti tuoi Ammirabili eroi, de' loro affanni	Ven.	Frage diese deine bewundernswerten Helden, ob von ihren Nöten
		Se la beltà li ristorò.		die Schönheit sie erquickte.
360	Pall.	Domanda Agli amanti infelici, i lor deliri	Pall.	Frage die unglücklich Verliebten, ob von ihrem Wahn
		Se risanò mai la virtù.		die Tugend jemals sie heilte.
	Ven.	Spaventa Molti il rigor di lei.	Ven.	Ihre Strenge Erschreckt viele.
365	Pall.	Ma è dura impresa Trovar chi non l'ammiri.	Pall.	Aber es ist sehr schwer, jemand zu finden, der sie nicht bewundert.
	Ven.	È ben leggiera Il contarne i seguaci.	Ven.	Sehr leicht ist es, ihre Jünger zu zählen.
	Pall.	E pur l'impero Della beltà...	Pall.	Und doch, die Herrschaft Der Schönheit...
370	Ven.	Della beltà l'impero Non conosce confini; Per tutto inspira amor. Gli uomini, i numi, Le fiere, i tronchi istessi	Ven.	Der Schönheit Herrschaft kennt keine Grenzen; Sie inspiriert Liebe in allen. Die Menschen, die Götter, Die Tiere, die Pflanzen selbst
		Dalle leggi d'Amor sciolti non vanno.		sind von den Gesetzen Amors nicht frei.
375	Pall.	Ma si lagnan d'Amor come tiranno.	Pall.	Aber man beschwert sich über Amor, er sei ein Tyrann.
	Ven.	Odi l'aura che dolce sospira; Mentre fugge scotendo le fronde, Se l'intendi, ti parla d'amor.	Ven.	Hör den Lufthauch der süß atmet; Während er flieht, schüttelt er die Blätter, Wenn du es verstehst, spricht er zu dir von Liebe.
380	Pall.	Senti l'onda che rauca s'aggira; Mentre geme radendo le sponde, Se l'intendi, si lagna d'amor.	Pall.	Hör die Welle, die sich rauschend daherwälzt; Wie sie ächzend die Ufer bespült, Wenn du es verstehst, klagt sie von Liebe.
	A due	Quell'affetto chi sente nel petto, Sa per prova se nuoce, se giova, Se diletto produce o dolor.		Zu zweit. Wer dieses Gefühl in der Brust spürt, Weiß aus Erfahrung, ob es schadet, ob es hilft, Ob es Lust oder Schmerz erzeugt.
385				

	Apo.	Non più, dive, non più. L'udirvi accresce Più l'incertezze in noi.	17	Apo.	Nicht weiter, Göttinnen, nicht weiter. Euch anzuhören steigert noch die Unsicherheit in uns.
390	Mar.	Da noi decisa La gara esser non può.		Mar.	Von uns kann Der Wettstreit nicht entschieden werden.
	Apo.	Rendervi amiche È il consiglio miglior.		Apo.	Euch zu Freundinnen zu machen Ist der beste Rat.
395	Mar.	Divise ancora Voi siete belle, è ver; ma si raddoppia La beltà vostra a dismisura, in pace Quando il Ciel v'accompagna.		Mar.	Sogar getrennt Seid ihr schön, es ist wahr; aber eure Schönheit verdoppelt sich Zum Übermaß, wenn im Frieden der Himmel euch zusammenführt.
400	Apo.	Un gran prova Vedetene in Teresa. In lei conspira A renderla perfetta La beltà, la virtù. Questa di quella La dolcezza sostien: quella di questa Raddolcisce il rigore: e quindi avviene Che, in ciascun che la mira, Amore insieme e riverenza inspira.		Apo.	Ein großes Beispiel seht ihr in Theresa. In ihr verschworen sich, um sie perfekt zu machen, die Schönheit, die Tugend. Sie vertritt die Süßigkeit Jener: sie mildert die Strenge Dieser: und so geschieht es, dass sie jedem, der sie sieht, Liebe und zugleich Hochachtung einflößt.
405	Mar.	Sì, sì, compagne, a lei Recate i lieti auguri.		Mar.	Ja, ja, als Gefährtinnen überbringt ihr die glücklichen Wünsche.
	Apo.	Assai la terra Desiderata in vano Ha la vostra amistà.		Apo.	Die Erde hat sich lange vergebens gesehnt nach eurer Freundschaft.
410	Mar.	Dessi a un tal giorno Qualche cosa di grande. E voi... Ma veggo Già l'ire intiepidir. D'entrambe in fronte Già manifesta il core Il bel desio di pace.		Mar.	Ich hätte für einen solchen Tag großes gegeben. Und ihr ... Doch seh' ich: Schon kühlt der Zorn sich ab. Im Antlitz beider spiegelt sich bereits des Herzens schönes Verlangen nach Frieden.
415	Apo.	Ah sì, correte...		Apo.	Ah ja, lauft...
	Mar.	Correte ad abbracciarvi; e la memoria D'ogni antica contesa ormai si taccia.		Mar.	Laufte euch zu umarmen; und die Erinnerung Jedes alten Streits bringt nun zum Schweigen.
	Pall.	Vieni...		Pall.	Komm...
	Ven.	Vieni, o germana...		Ven.	Komm, oh Schwester ...
420	Ven. e Pall.	A queste braccia!		Ven. und Pall.	In diese Arme!
	Apo.	Oh concordia!		Apo.	Oh Eintracht!
	Mar.	Oh momento!		Mar.	Welch ein Moment!
425	Amo.	E voi sperate Ch'io taccia, o dèi? Non tacerei se Giove, Come quando atterrò gli empì giganti, De' suoi fulmini armato avessi avanti. Oh giorno! Oh pace! Oh cara madre! Oh bella Dea del saper! Dal vostro nodo oh quanti Trionfi illustri io mi prometto! Ah mai, Mai più non si disciolga.		Amo.	Und ihr hofft Dass ich schweige, o Götter? Ich schwiege nicht, wenn ich Jupiter, wie damals, als er die gottlosen Riesen niederwarf, mit seinen Blitzen bewaffnet, vor mir hätte. Oh Tag! Oh Friede! Oh liebe Mutter! Oh schöne Göttin des Wissens! Von eurem Bund verspreche ich mir Viele berühmte Triumphe! Ah nie, Nie mehr sei er gelöst.
430	Ven.	In van lo temi; Troppe giova ad entrambe.		Ven.	Umsonst fürchtest du das; zu sehr nützt es uns beiden.
	Pall.	È troppo grande La cagion che ci unì.		Pall.	Zu groß ist die Ursache, welche uns vereinte.
435	Amo.	Vorresti, o madre, Un mio consiglio udir?		Amo.	Möchtest, oh Mutter, Du meinen Rat hören?
	Ven.	Parla.		Ven.	Sprich.
440	Amo.	Rimane Ancor de' vostri sdegni Il fomento fra voi.		Amo.	Es bleibt Noch eurer Empörung Ursache zwischen euch.
	Ven.	Qual mai?		Ven.	Was kann das sein?
	Amo.	Quel pomo Che Paride ti diè. Dimmi, non cedi A Teresa in beltà?		Amo.	Jener Apfel Welchen Paris dir gab. Sag mir, weichst du nicht Theresa an Schönheit?
445	Ven.	Nol niego.		Ven.	Ich leugne es nicht.

Amo.	A lei	Amo.	Ihr
450	Dunque per me si porga. In questa guisa Cagion fra voi non resta Più di contese. A posseder quel dono La più degna s' elegge; E di Paride il fallo Amor corregge.		also reiche man ihn durch mich. Auf diese Weise bleibt zwischen euch kein Grund mehr zum Streit. Zu besitzen jenes Geschenk wähle man die Würdigste; und des Paris Fehler korrigiert Amor.
Ven.	Pronta io consento.	Ven.	Ich willige sofort ein.
Pall.	Io ne son lieta.	Pall.	Ich stimme gern zu.
455	Apo. Amico Il consiglio mi par.	Apo. Freundschaftlich erscheint mir der Rat.	
Mar.	Giusto l'omaggio.	Mar.	Die Huldigung ist gerecht.
Amo.	Amore, o dèi, pur qualche volta è saggio.	Amo.	Amor, oh Götter, ist doch manchmal weise.
460	Cieco ciascun mi crede, Folle ciascun mi vuole, Ognun di me si duole, Colpa è di tutto Amor.	18	Blind glaubt mich jeder, Als verrückt will mich jeder sehen, Jeder beklagt sich über mich, Amor ist schuld an allem.
465	Né stolto alcun s'avvede Che a torto Amore offende; Che quel costume ei prende Che trova in ogni cor.		So dumm bemerkt es keiner, Dass er Amor zu Unrecht beleidigt; Dass er nur jener Gewohnheit folgt, Die sich in jedem Herzen findet.
470	Ven. Voi che placar sapeste, Arbitri numi, i pertinaci sdegni Che di Teresa il merto Fra di noi risvegliò, con noi venite, Compagni ancora ad onorarla; e ognuno Per lei s'impieghi. Ah germogliar felice Facciam la real pianta, onde le cime Su le natie pendici erga sublime.	19	Ven. Ihr, die ihr zu beruhigen wisst, Schiedsrichter Götter, die hartnäckige Feindschaft, Welche Therasas Verdienst zwischen uns wiederbelebte, kommt mit uns, als Gefährten sie zu ehren; und jeder setze sich für sie ein. Lasst frohe Sprossen die königliche Pflanze treiben, dass sie ihre Wipfel auf heimatlichen Hügeln hoch erhebe.
475			
480	Sublime si vegga La pianta immortale: Le valli protegga Con l'ombra reale; Né il vento, né l'onda Mai provi infedel.	20	Erhaben sehe man Die unsterbliche Pflanze: Sie beschütze die Täler Mit dem königlichen Schatten; Weder Wind, noch Welle Erweise sich je untreu.
485	Le adornin le spoglie Le Grazie, gli Amori: Di rami, di foglie, Di frutti, di fiori Germogli feconda; Confini col Ciel.		Es schmücken ihre Gewänder Die Grazien, die Amouretten: Mit Zweigen, mit Blättern, Mit Früchten, mit Blüten ersprieße sie fruchtbar; Benachbart dem Himmel.
490	Apo. Dunque che più s'attende?	21	Apo. Daher, was warten wir noch?
Mar.	I lieti auguri Deh voliamo a recar!	Mar.	Glückliche Wünsche Lasst uns zu überbringen eilen!
495	Amo. Che? Tutto il Cielo Dunque con noi verrà? Correte, o dèi: Tutti a Teresa intorno Affollatevi pur; loco ad Amore Non torrete perciò. Mia propria sede Sono i begli occhi suoi: Vedrem chi ha miglior loco, Amore o voi.	Amo.	Was? Der ganze Himmel wird also mit uns kommen? Lauft, oh Götter: Um Theresa strömt nur alle zusammen; Platz für Amor werdet ihr dadurch nicht wegnehmen. Mein eigener Sitz sind ihre schönen Augen: Wir werden sehen, wer den besseren Platz hat, Amor oder ihr.
500	Coro		Chor
505	Tutto il Cielo discenda raccolto, Il contento rallegrì ogni volto, La speranza ricolmi ogni sen. Questo giorno che tanto s'onora, È l'aurora d'un dì più seren.	22	Der ganze Himmel steige versammelt herab, Vor Zufriedenheit erheitere sich jedes Gesicht, Die Hoffnung erfülle jede Brust. Dieser Tag, der so viel geehrt wird, Ist die Morgenröte eines noch helleren Tags.

7.2. Edition der drei Gleichnisarien Bionis

12. "Così fra doppio vento" Aria - Marte

Presto

Violine

Viola

Tenor

Basso continuo

4

VI.

Vla.

T.

B. c.

7

VI.

Vla.

T.

B. c.

12. Così fra doppio vento - Marte

10

VI.

Vla.

T.

B. c.

13

VI.

Vla.

T.

B. c.

16

VI.

Vla.

T.

B. c.

Co - si fra dop - pio ven - to,

fra dop - pio ven - to Dub - bio noc-chier tal -

12. Così fra doppio vento - Marte

19

VI.

Vla.

T.

B. c.

or - a La com-bat - tu - ta pro - ra

22

VI.

Vla.

T.

B. c.

Do - ve gir - ar non sa, do - ve gir - ar non

25

VI.

Vla.

T.

B. c.

sa: Dub - bio noc-chier tal - or - a

12. Così fra doppio vento - Marte

28

VI. *f*

Vla.

T. 8 La com- bat - tu - ta pro - ra

B. c.

31

VI. *p*

Vla.

T. 8 Do - ve gir - ar non sa, do - ve, do - ve gir - ar non

B. c.

34

VI.

Vla.

T. 8 sa, do - ve, do - ve gir - ar non sa:

B. c.

12. Così fra doppio vento - Marte

37

VI. *p*

Vla.

T. 8

B. c.

Co - si fra dop - pio

40

VI.

Vla.

T. 8

B. c.

ven - to Dub - bio noc-chier tal - or - a

43

VI.

Vla.

T. 8

B. c.

La _____ com-bat - tu - ta _____ pro - ra, La _____ com-bat -

12. Così fra doppio vento - Marte

46

VI.

Vla.

T.

B. c.

tu - ta - pro - ra Do - ve gir-ar non sa, gir - ar non sa -

50

VI.

Vla.

T.

B. c.

54

VI.

Vla.

T.

B. c.

sa: La com - bat - tu - ta

12. Così fra doppio vento - Marte

57

VI.

Vla.

T.

8

pro - ra Do - ve gir - ar non sa:

B. c.

60

VI.

Vla.

T.

8

Dub - bio noc-chier tal - or - a Do - ve gir - ar non

B. c.

63

VI.

Vla.

T.

8

sa, do - ve gir - ar non sa, do-ve,

B. c.

b7

12. Così fra doppio vento - Marte

66

VI.

Vla.

T.

B. c.

do-ve, La com-bat - tu - ta pro - ra

69

VI.

Vla.

T.

B. c.

Do - ve gir - ar non sa, do - ve gir - ar non sa:

72

VI.

Vla.

T.

B. c.

8

44
2

12. Così fra doppio vento - Marte

Fine

75

VI. 

Vla. 

T. 

B. c. 

78

VI. 

Vla. 

T. 

B. c. 

80

VI. 

Vla. 

T. 

B. c. 

12. Così fra doppio vento - Marte

82

VI.

Vla.

T.

B. c.

85

VI.

Vla.

T.

B. c.

88

VI.

Vla.

T.

B. c.

12. Così fra doppio vento - Marte

93

VI.

Vla.

T.

B. c.

96

VI.

Vla.

T.

B. c.

D.C. al Fine

Co

16. "Odi l'aura" Duett - Venere, Pallade

Andante

Violine I

Violine II

Viola

Pallade

Venere

Basso continuo

7

VI. I

VI. II

Vla.

7

Pal.

Ven.

O - - - di

B.c.

16. Odi l'aura - à due Voci - Venere, Pallade

13

VI. I

VI. II

Vla.

Pal.

Ven.

B.c.

l'au - ra che dol - ce__ sos - pi - ra, che dol - ce__ sos - pi - ra; Men -

Violonc.

19

VI. I

VI. II

Vla.

Pal.

Ven.

B.c.

tre fug - ge sco - ten - do le fron - de, Se l'in - -

p *f* *p* *f*

16. Odi l'aura - à due Voci - Venere, Pallade

25

VI. I

VI. II

Vla.

Pal.

Ven.

B.c.

ten - di, ti par - la__ d'a - mor, ti par - la__ d'a - mor.

31

VI. I

VI. II

Vla.

Pal.

Ven.

B.c.

Sen - - - ti l'on - da che rau - ca__ s'ag - gir - a, che rau - ca__ s'ag -

I

16. Odi l'aura - à due Voci - Venere, Pallade

37

VI. I

VI. II

Vla.

Pal.

gir - a; Men - - - tre ge - me ra - den - do le spon - de,

Ven.

B.c.

Violonc.

43

VI. I

VI. II

Vla.

Pal.

Se l'in - - - ten - di, si la - gna d'a - mor, si la - gna d'a -

Ven.

B.c.

16. Odi l'aura - à due Voci - Venere, Pallade

49

VI. I

VI. II

Vla.

Pal.

mor. _____ Sen - - - ti l'on - da, sen - - -

Ven.

O - - - di l'au - ra, o - - -

B.c.

Tutti

55

VI. I

VI. II

Vla.

Pal.

ti l'on - da che rau - ca s'ag - gir - a, che rau - ca - s'ag -

Ven.

di l'au - ra che dol - ce - sos - pi - ra che dol - ce - sos -

B.c.

The musical score is written for a chamber ensemble and two vocalists. The instruments include Violin I and II, Viola, Flute (Pal.), Violoncello (Ven.), and Bassoon (B.c.). The vocal parts are for Pallade (Pal.) and Venere (Ven.). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 49 and ends at measure 54. The second system starts at measure 55 and ends at measure 60. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The vocal parts have lyrics in Italian. The instrumental parts provide accompaniment for the vocalists.

16. Odi l'aura - à due Voci - Venere, Pallade

61

VI. I

VI. II

Vla.

Pal.

gi - ra; Men - - - tre ge - me ra - den - do__ le spon - de,

Ven.

pi - ra; Men -

B.c.

67

VI. I

VI. II

Vla.

Pal.

Se _____ l'in - - - ten -

Ven.

te fug - ge sco - ten - do__ le fron - de, Se _____

B.c.

6
4

16. Odi l'aura - à due Voci - Venere, Pallade

73

VI. I

VI. II

Vla.

Pal.

Ven.

B.c.

di, se l'in - ten - - - -

l'in - ten - - - - - - - - - -

79

VI. I

VI. II

Vla.

Pal.

Ven.

B.c.

- - di, si la - gna d'a - mor, si la - gna d'a -

- - di, ti par - la d'a - mor ti par - la d'a -

16. Odi l'aura - à due Voci - Venere, Pallade

85

VI. I

VI. II

Vla.

Pal.

Ven.

B.c.

85

- mor. _____ Sen - - - ti l'on - da,

- mor. _____ che dol - ce__ sos -

91

VI. I

VI. II

Vla.

Pal.

Ven.

B.c.

91

Men - - - tre ge - me, men - tre ge - - -

pi - ra, sco - ten - do__ le fron - de, Men - tre

16. Odi l'aura - à due Voci - Venere, Pallade

97

VI. I

VI. II

Vla.

Pal.

Ven.

B.c.

me, men - tre ge - - - me ra - - - den - do le spon - de,

fug - - - ge, men - tre fug - ge sco - - - ten - do le fron - de,

103

VI. I

VI. II

Vla.

Pal.

Ven.

B.c.

Se l'in - ten - di, se l'in - ten - di, si la - gna d'a -

Se l'in - ten - di, se l'in - ten - di, ti par - la d'a -

The image displays a musical score for a duet between two voices, Venere (Ven.) and Pallade (Pal.), with instrumental accompaniment. The score is divided into two systems. The first system, starting at measure 97, features Venere and Pallade singing in a duet. The instrumental parts include Violins I and II (VI. I, VI. II), Viola (Vla.), and Cello/Bass (B.c.). The second system, starting at measure 103, continues the duet. The lyrics are in Italian and are written below the vocal staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

16. Odi l'aura - à due Voci - Venere, Pallade

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 109 to 114, and the second system covers measures 115 to 119. The instruments and voices are arranged as follows:

- VI. I** (Violin I): Treble clef, starting at measure 109. It features a melodic line with a forte (*f*) dynamic at measure 110 and triplet figures at measures 111 and 112.
- VI. II** (Violin II): Treble clef, starting at measure 109. It follows a similar melodic pattern to VI. I, with triplet figures at measures 111 and 112.
- Vla.** (Viola): Bass clef, starting at measure 109. It provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes.
- Pal.** (Pallade): Treble clef, starting at measure 109. It has a vocal line with the lyrics "mor, si la - gna d'a - mor." and rests in measures 111, 112, and 113.
- Ven.** (Venere): Treble clef, starting at measure 109. It has a vocal line with the lyrics "- mor, ti par - la d'a - mor." and rests in measures 111, 112, and 113.
- B.c.** (Basso continuo): Bass clef, starting at measure 109. It provides a continuous bass line with eighth and sixteenth notes.

The second system (measures 115-119) continues the instrumental parts. VI. I and VI. II feature more complex rhythmic patterns, including triplets and a piano (*p*) dynamic at measure 118. The vocal parts (Pal. and Ven.) remain at rest during this section.

16. Odi l'aura - à due Voci - Venere, Pallade

121 *Fine*

VI. I *f* *p* *f*

VI. II

Vla.

Pal.

Ven.

B.c.

Ques - to aff - etto chi

Ques - to aff - etto chi

127

VI. I

VI. II

Vla.

Pal.

Ven.

B.c.

sen - te nel pet - to, chi sen - te nel pet - to, Sa per pro - va se

sen - te nel pet - to, chi sen - te nel pet - to, Sa per

16. Odi l'aura - à due Voci - Venere, Pallade

133

VI. I

VI. II

Vla.

Pal.

nuo - ce,o se gio - va, se nou - ce,o se gio - va,

Ven.

pro - va se nuo - ce,o se gio - va, se nuo - ce,o se gio - va, Se _____

B.c.

139

VI. I

VI. II

Vla.

Pal.

Se _____ di - let - - - - - to, se _____

Ven.

_____ di - let - - - - - to,

B.c.

16. Odi l'aura - à due Voci - Venere, Pallade

145

VI. I

VI. II

Vla.

Pal.

Ven.

B.c.

— di - let - - - to pro - du - ce o do - lor, pro - du - ce o do -

se — di - le - to pro - du - ce o do - lor, pro - du - ce o do -

151

VI. I

VI. II

Vla.

Pal.

Ven.

B.c.

lor. —

lor. —

16. Odi l'aura - à due Voci - Venere, Pallade

157

VI. I

VI. II

Vla.

Pal.

Ven.

B.c.

p

163

VI. I

VI. II

Vla.

Pal.

Ven.

B.c.

f *p* *f*

D.C. al Fine

20. "Sublime si vegga" Aria - Venere

Violine I

Violine II

Viola

Venere

Basso continuo

VI. I

VI. II

Vla.

Ven.

B. c.

Sub - li - me si

20. Sublime si Veggia - Venere

12

VI. I

VI. II

Vla.

Ven.

B. c.

veg- ga La pian- ta immor- ta- le: Le val- li pro- teg- ga Con l'om- bra re -

18

VI. I

VI. II

Vla.

Ven.

B. c.

a - le; Nè il ven- to, nè l'on- da, nè l'on- da, nè il ven- to Mai pro- vi in

20. Sublime si Veggia - Venere

24

VI. I

VI. II

Vla.

Ven.

B. c.

fe - del. Nè il ven - to, nè l'on - da, Mai pro - vi in -

29

VI. I

VI. II

Vla.

Ven.

B. c.

- del, Mai pro - vi in - fe - del. Mai pro - vi in - fe -

The musical score is written for five parts: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Venus (Ven.), and Bass Continuo (B. c.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is common time (C). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 24 and ends at measure 28. The second system starts at measure 29 and ends at measure 33. The lyrics are written below the Venus part. The lyrics for the first system are: 'fe - del. Nè il ven - to, nè l'on - da, Mai pro - vi in -'. The lyrics for the second system are: '- del, Mai pro - vi in - fe - del. Mai pro - vi in - fe -'.

20. Sublime si Veggia - Venere

34

VI. I

VI. II

Vla.

34

Ven.

del, Mai pro - vi in - fe - del.

B. c.

39

VI. I

p

VI. II

Vla.

39

Ven.

Sub - li - me si veg - ga La pian - ta immor - ta - le: Le val - li pro -

B. c.

The image displays a musical score for a scene titled '20. Sublime si Veggia - Venere'. It is arranged in two systems. The first system (measures 34-38) features five staves: two for Violins (VI. I and VI. II), one for Viola (Vla.), one for the Soprano (Ven.), and one for the Bass (B. c.). The second system (measures 39-43) features four staves: two for Violins (VI. I and VI. II), one for Viola (Vla.), and one for the Bass (B. c.). The Soprano part is absent in the second system. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are in Italian. The first system's lyrics are 'del, Mai pro - vi in - fe - del.' and the second system's lyrics are 'Sub - li - me si veg - ga La pian - ta immor - ta - le: Le val - li pro -'. A piano (*p*) dynamic marking is present in the first measure of the second system for the Violin I part.

20. Sublime si Veggia - Venere

45

VI. I

VI. II

Vla.

Ven.

B. c.

te- gga Con l'om-bra re - a - le; Nè il ven-to, nè l'on-da, nè l'on-da, nè il

51

VI. I

VI. II

Vla.

Ven.

B. c.

ven-to Mai pro-vi in - del.

f

The musical score is written for five parts: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Venus (Ven.), and Bass Continuo (B. c.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 45 and ends at measure 50. The second system starts at measure 51 and ends at measure 56. The Venus part has lyrics in Italian. The Viola part has a forte (f) dynamic marking at measure 53. The Bass Continuo part provides a continuous harmonic accompaniment throughout.

20. Sublime si Veggia - Venere

57

VI. I *p*

VI. II

Vla.

Ven.

B. c.

Sub - li - me si veg - ga La pian - ta immor - ta - le: Le val - li pro -

4

63

VI. I

VI. II

Vla.

Ven.

B. c.

teg - ga Con l'om - bra re - a - le; Nè l'on - da, nè il ven - to, nè il ven - to, nè

20. Sublime si Veggia - Venere

69

VI. I

VI. II

Vla.

Ven.

B. c.

l'on-da Mai pro - vi in - del. No mai, Nè il

75

VI. I

VI. II

Vla.

Ven.

B. c.

ven - to, nè lon - da Mai pro-vi in - fe - del, Mai pro-vi in - fe -

The image displays a musical score for a scene titled '20. Sublime si Veggia - Venere'. The score is written for five instruments: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Venus (Ven.), and Bassoon (B. c.). The music is in a key with one flat (B-flat) and common time. The score is divided into two systems. The first system begins at measure 69 and ends at measure 74. The second system begins at measure 75 and ends at measure 80. The Venus part includes Italian lyrics. The first system's lyrics are: 'l'on-da Mai pro - vi in - del. No mai, Nè il'. The second system's lyrics are: 'ven - to, nè lon - da Mai pro-vi in - fe - del, Mai pro-vi in - fe -'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs.

20. Sublime si Veggia - Venere

81

VI. I

VI. II

Vla.

81

Ven.

del.

B. c.

87

VI. I

VI. II

Vla.

87

Ven.

B. c.

The image displays a musical score for a scene titled '20. Sublime si Veggia - Venere'. The score is arranged in two systems, each containing five staves. The first system (measures 81-86) features two violins (VI. I and VI. II), a viola (Vla.), a violin (Ven.), and a basso continuo (B. c.). The second system (measures 87-92) features the same instruments. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The first system begins with a forte (f) dynamic marking. The Ven. staff has a 'del.' marking below it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

20. Sublime si Veggia - Venere

93

VI. I

VI. II

Vla.

93

Ven.

B. c.

Fine

99

VI. I

VI. II

Vla.

99

Ven.

B. c.

p

Le a - dor-nin le spo-glie Le Gra-zie, gli A - mo - ri: Di

20. Sublime si Veggia - Venere

105

VI. I

VI. II

Vla.

105

Ven.

ra - mi, di fo - glie, Di frut - ti, di fio - ri Ger - mo - glie fe - con - da; Di

B. c.

111

VI. I

VI. II

Vla.

111

Ven.

frut - ti, di fio - ri Con - fi - ni col Ciel. Le Gra - zie, gli A - mo - ri: Le a

B. c.

The musical score is written for five parts: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Venus (Ven.), and Bass Continuo (B. c.). The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 105 and ends at measure 110. The second system starts at measure 111 and ends at measure 116. The Venus part includes Italian lyrics. The Viola part has a fermata over the final measure of the first system. The Bass Continuo part has a fermata over the final measure of the first system.

20. Sublime si Veggia - Venere

117

VI. I

VI. II

Vla.

Ven.

B. c.

dor-nin le spo-glie, Ger - mo - gli fe - con - da; Con - fi - ni col Ciel, col

123

VI. I

VI. II

Vla.

Ven.

B. c.

Ciel, Con - fi - ni col Ciel.

f

20. Sublime si Veggia - Venere

129

VI. I

VI. II

Vla.

Ven.

B. c.

D.C. al Fine

135

VI. I

VI. II

Vla.

Ven.

B. c.

7.3. Kritischer Bericht zur Edition

1. QUELLE

Partitur. Kopistenabschrift aus dem Jahr 1739. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Sign. Mus.Hs. 16516. 70 Bll. Die Handschrift im Querformat von 29,4:20,9 cm ist in einen zeitgenössischen dunkelbraunen Ledereinband gebunden, der auf Vorder- und Rückseite mit einem goldenen Zierprägerahmen versehen ist. Der Buchrücken ist mit goldenen Zierelementen beprägt. Die Vorderseite des Einbands trägt die eingeprägte Aufschrift „SERENATA / A CINQUE VOCI“ und links oben ein Schildchen mit der (heutigen) Signatur. Weder innen noch außen finden sich Hinweise auf ältere Signaturen. Die Innenseiten der Buchdeckel sind mit je einer Doppelseite bunt-marmorierten Papiers beklebt. Dickes grobkörnig gelbliches Büttenpapier. Als Wasserzeichen sind auf fol. 1-3 bzw. 68-70 zwei verschiedene Niederösterreichische Symbole aus Rannersdorf zu erkennen.⁵⁹⁸ Fol. 4-67 sind großteils mit verschiedenen Norditalienischen-Lombardischen Wasserzeichen versehen.⁵⁹⁹ Die Blätter sind 10zeilig handrasiert. Farbe der Tinte: hell- bis dunkelbraun. Die Taktstriche sind durch jedes System einzeln gezogen und die Systeme durch Klammern zusammengefasst. Titel in dunkelbrauner Tinte auf fol. 1r: „La Pace fra la. / Virtù / e la Bellezza. / 1739“ Die Jahreszahl ist vermutlich von 1740 auf 1739 ausgebessert, anstelle des Titel vormals die nun ausgekratzten Worte: „Il Contracto d'Amore“. Rechts oben mit brauner Tinte ausgestrichener unleserlicher Vermerk in grauer Tinte. Rechts Mitte Bleistiftvermerk „originale?“. Widmungsschrift in doppeltem Zierrahmen, alles dunkelbraune Tinte, auf fol. 2r: „Sacra Reale Maestà / Avendo la sorte di ritrovarmi in Vienna nell'occasione, in cui / universalmente si celebra il giorno Anomastico di V.R.M: e che ogn= / =uno si gloria con tal occasione di produrre segni i più sinceri del pro= / =fondo suo ossequio verso la M.V.R: mi fò ardito umilmente presentarle / una nuova mia composizione musicale, che sarà cantata da persone / nobili di d:^{ta} Città nel giorno sudetto, in contrassegno del mio più sommessso / rispetto verso la M.V. La supp:^{co} umiliss:^{te} di degnarsi gradire colla solita in= /

⁵⁹⁸ Identifiziert mittels: EINEDER, GEORG: *The ancient paper-mills of the former Austro-hungarian empire and their watermarks. (Monumenta chartae papyraceae historiam illustrantia; 8)*, Hilversum 1960: *Emblem(Kreuz-Krone)* Plate 33, fig. 115; *Lilie* Palte 171, fig. 611

⁵⁹⁹ Ebd.: *Bogen mit Herzpfeil*–„Z“ mit *Tropfen-Enden* Plate 440, fig 1695; *drei Halbmonde* (nicht näher identifizierb. Wasserzeichen– umgeben von lombardischem Papier, daher verm. nordital., ev. venezianisch); *kleiner Bogen mit Pfeil*–kleines „Z“ mit *Tropfen-Enden* Plate 171, fig. 609

=nata sua Clemenza questo mio riverentissimo atto unito agli augurj, che / le faccio con tutto lo spirito, di un felice successo tanto in ciò, che puo rende= / =re contenta la MV. nella sua Magnanima Persona, come in quello, che puo / farla sempre più gloriosa nell'Armi. E mi do l'onore di profondamente inchinarmi / alla M:V.R. / In segno di profondissimo ossequio / Antonio Bioni.“ Fol. 3r vermerkt folgende Besetzung: „Personaggi / Venere Elisabetta Spanagel / Palade Catherina Schallenheim / Amore Maria Anna Fochi / Apollo Rosalia Lopresti / Marte Antonio Bioni“

Die kalligraphische Kopie ist von mehreren unbekannten wohl italienischen Schreibern verfasst. Fol. 1r wurde verm. erst in der Hofbibliothek in mittelbrauner Tinte beschriftet. Von Schreiber A stammt Vorwort (fol. 2r) und Personenübersicht (fol. 3r) in fast schwarzer Tinte. Die Partitur selbst ist von Schreiber B in dunkelbrauner Tinte verfasst. Von einem dritten Schreiber (C) sind *Da capo*-Anweisungen mit hellerer Tinte später eingeführt. In derselben Tinte sind die Vornamen (bis auf „Elisabetta“ – bereits Schreiber A) auf fol. 3r geschrieben.⁶⁰⁰

Folgende drei Stücke wurden ediert:

- Nr. 12. „Così fra doppio vento“ Aria – Marte – fol. 35r-38v
Nr. 16. „Odi l'aura“ Duett – Venere, Pallade – fol. 47r-54r
Nr. 20. „Sublime si vegga“ Aria – Venere – fol. 60v-63v

2. ALLGEMEINE BEMERKUNGEN

Die Sopranstimme steht urspr. im c1-schlüssel, die Altstimme im c3-Schlüssel; beide wurden in den Violinschlüssel übertragen. Die Tenorstimme, urspr. im c4-Schlüssel wurde in den oktavierenden Violinschlüssel gesetzt. Teilweise fehlende Stimmbezeichnungen wurden in der Edition ergänzt. In heutiger Notation überflüssige Akzidenzien wurden nicht übernommen. Im Original fehlende, aber notwendige Akzidenzien wurden ergänzt und über die Notenzeile gesetzt. Vorschlagnoten wurden wie im Original übernommen, bei vermutlichem Fehlen aber nicht ergänzt. Die Balkenziehung, bzw. –trennung wurde wie im Original übernommen. Der Text wurde entsprechend der Gesamtausgabe der Werke Metastasios von BRUNELLI übernommen,⁶⁰¹ Rechtschreibfehler, sowie Unterschiedliche Groß- und Kleinschreibung in der Partitur wurde nicht berücksichtigt. Größere Textabweichungen der

⁶⁰⁰ Vgl. Kapitel 4.1., S. 108ff.

⁶⁰¹ METASTASIO, PIETRO: *La Pace fra la Virtù e la Bellezza*, in: BRUNELLI, BRUNO: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*. Bd. 2: *Opere varie*, Verona 1947, S. 263-276.

Originalpartitur sind unter den Einzelbemerkungen
verzeichnet. Dynamische Bezeichnungen wurden
allgemein unter die Zeile gerückt.

3. EINZELBEMERKUNGEN

Nr. 12. „Così fra doppio vento“ Aria - Marte

T a kt	Syste m	Bemerkung
	<i>Andante</i>	urspr. abgekürzt: <i>And:e</i>
1- 98	Vla	Vla. wurde ergänzt, urspr. nicht ausnotiert; im Marte-System findet sich die Bezeichnung <i>Le Viole con il basso</i> .
11	B.c.	halbe Pause ergänzt.
14 ff	Mar.	Partitur verändert den Text von „così fra“ auf „così dà“

Nr. 16. „Odi l'aura“ Duett – Venere, Pallade

T a kt	Syste m	Bemerkung
1- 16 6		Die ursprüngliche 3/8 Doppeltaktnotierung wurde in modernem 3/8 Takt wiedergegeben.
1- 3	VI. II	VI. II wurde ergänzt, urspr. nicht ausnotiert; die Bezeichnung <i>Vnii.</i> verweist auf das <i>Unisono</i> -Spiel mit der VI. I.
13 - 14	Ven.	Akzentuierung immer nur bei Wiederholung (T 15-16) gekennzeichnet
15	Ven.	<i>marcato</i> durch senkrechten Strich angezeigt. Bedeutung ist unklar: vl. Betonung oder Verlängerung des Hochtones
21 - 22	VI. I, II	<i>marcati</i> siehe Anmerkung T 15 p, f: mit anderer Feder eingezeichnet, möglicherweise Aufführungshinweise? ⁶⁰²
21	Ven.	letzte Note ausgebessert auf Sechzehntel, siehe T 40 (Pal.); Pause ist in Partitur punktiert, daher wird der Sechzehntelaufтакт verkürzt gesungen.
66	Pal.	in Partitur fälschlich „fronde“, wurde korrigiert zu „sponde“.
70	Ven.	in Partitur fälschlich „sponde“, wurde korrigiert zu „fronde“.

71	VI. I	vor dem h'' wurde entsprechend dem vorigen Takt ein b- Vorzeichen ergänzt, vgl. T. 75.
75	VI. I	vor dem h'' wurde entsprechend dem vorigen Takt ein b- Vorzeichen ergänzt, weil in Venus-Stimme das b' liegen bleibt.
76	VI. II	vor dem e'' wurde entsprechend dem vorigen Takt ein b- Vorzeichen ergänzt.
77	VI. I	die Achtelnote b'' wurde entsprechend den übrigen Stimmen ergänzt, vgl. auch T. 79.
85	Ven.	die Vorschlagnote wurde entsprechend dem Vortakt mit einem Kreuzvorzeichen versehen.
95	Ven.	wie T 70.
10 2	Pal.	wie T 66.
10 2	Ven.	wie T 70.
10 4	VI. II	Vorschlagnote wurde von d' zu e' korrigiert.
11 3	VI. II	VI. II urspr. nicht ausnotiert, <i>Unisono</i> -Spiel mit <i>Custos</i> - Zeichen nur angedeutet.
12 5	Pal., Ven.	Partitur verändert den Text von „Quell'affetto“ auf „Questo affetto“.
13 3- 13 6	Pal., Ven.:	Partitur verändert den Text von „se nuoce, se giova“ auf „se nuoce, o se giova“.
15 3- 15 5	VI. II	wie T 1-3.

Nr. 20. „Sublime si vegga“ Aria – Venere

T a kt	Syste m	Bemerkung
1- 13 6	VI. II	wurde ergänzt, urspr. nicht ausnotiert; die Bezeichnung <i>Vnii.</i> (T. 2 und 97)verweist auf das <i>Unisono</i> -Spiel mit der VI. I.
71	Ven.	Aufgrund besserer Textdeklamation wurde entsprechen T. 29 und 53 eine Vorschlagnote eingefügt.
72	Ven.	Partitur fügt „no“ in den Arien Text ein.

⁶⁰² In Bionis Oper *Issipile* finden sich diese *marcato*-
Striche ebenfalls: Beispielsweise in der Learco-Arie
„Chi mai non vede fuggir“ (1. Akt, Szene 7, Nr. 5):
BIONI, ANTONIO: Partitur: *Issipile*, 1732, A-Wgm
Part. Ms. VI 27.740, S. 50-51.

8. Abstract

8.1. Deutsch

Im Jahr 1738 wurde anlässlich des Namenstags der Erzherzogin Maria Theresia beim kaiserlichen Hofpoeten Pietro Metastasio eine *Azione teatrale* bestellt, die den Titel *La pace fra la virtù e la bellezza* trägt und mit Musik von Luca Antonio Predieri bei Hofe aufgeführt wurde. In der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien existiert aber noch eine zweite Partitur, die dieses Libretto vertont und von Antonio Bioni stammt. Mit 1739 datiert, ist dieses Stück sein letztes erhaltenes Lebenszeichen. Über eine Aufführung ist jedoch abgesehen von Bionis Widmungsschrift auf fol. 2r der Partitur nichts weiter bekannt. Dort heißt es, die Serenata sei von „noblen Personen der Stadt“, anlässlich des Namenstags Maria Theresias aufgeführt worden, die Partitur selbst wurde als Widmungsexemplar überreicht. Neben Fragen zum Zeremoniell der Hoffeste unter Karl VI. und Betrachtung der zeitgenössischen Gattungspoetik wird im ersten Teil der Diplomarbeit das Libretto analysiert, um die Verarbeitung damals aktueller Diskurse, sowie Mechanismen der Huldigung und die politische Brisanz freizulegen. Im nächsten Abschnitt stehen die Aufführungsbedingungen beider Werke, der ungewöhnliche Umstand einer unmittelbaren Wiederaufführung eines solchen Serenaten-Librettos für dieselbe Widmungsträgerin und die Identitäten der mitwirkenden Sänger und Sängerinnen im Mittelpunkt. Insbesondere die teilweise Identifizierung der in Bionis Partitur vermerkten „noblen“ Damen, ist dabei von großem Interesse, da ihre Nachnamen auf Adelsfamilien verweisen, die in unterschiedlichen Hofämtern tätig waren. Somit stellt Bionis Vertonung von *La pace fra la virtù e la bellezza* einen wertvollen, weil einzigartigen Beleg für die musikalisch-kulturellen Aktivitäten dieser Wiener Gesellschaftsschicht dar. Der letzte Abschnitt widmet sich Bionis Musik, da über dieses Werk bisher keinerlei musikanalytische Betrachtungen existieren. Dabei wird immer wieder der Vergleich zu Predieris Vertonung gezogen. Die Untersuchung und Beurteilung der Singstimmen zeigt, dass Bioni für Laiensängerinnen zu komponieren hatte, während Predieris Stück von der kaiserlichen Hofkapelle aufgeführt wurde, was sich in beiden Fällen auf die musikalische Stilistik niederschlägt. Der Anhang bietet neben dem Libretto auch die Edition der drei Gleichnisarien Bionis.

8.2. English

In 1738 the Holy Roman Emperor Charles VI ordered an *Azione teatrale* from the imperial court poet Pietro Metastasio on the occasion of the name day of his daughter, Archduchess Maria Theresia. This piece, *La pace fra la virtù e la bellezza* was then performed at court with music by Luca Antonio Predieri. In the Musiksammlung of the Austrian Nationalbibliothek in Vienna exists another musical score that sets this libretto to music and was written by Antonio Bioni. The manuscript is dated 1739 and is therefore Bionis last sign of life, but nothing is known about the performance itself, except from what is written in his dedication on fol. 2r of the score: he says that the Serenata was sung by “noble people” of the city on the occasion of Maria Theresia’s name day and the manuscript was submitted as presentation copy. In the first part of this thesis the topics “ceremony of court feasts in the epoch of Charles VI.” and “the contemporary poetics of the serenata genre” are examined. Then the libretto is analysed to lay open actual discourses of the time as well as mechanism of homage and political actuality, that lie beneath the surface. The next part is about the circumstances of both performances, and also the unusual fact of a reproduction of the same libretto for the same dedicatee is considered, as are the identities of the singers involved. Especially the “noble” ladies that are named in Bionis score are interesting, because their last names refer to aristocratic families that had different functions at the imperial court. Due to that circumstance, Bionis composition of *La pace fra la virtù e la bellezza* is a rare document about the musical and cultural activities of this Viennese social class. The last chapter of this thesis is mainly about Bionis music, because there is no musical analysis of this piece yet; Predieri’s setting is considered in comparison. In particular the examination of the singers’ voices in Bionis music are of note, because it shows that this composer wrote for lay singers, whereas Predieri’s piece was performed by the imperial court chapel, a fact which influenced the musical stylistics of both composers. The appendix provides the serenata’s libretto and an edition of Bioni’s three allegorical arias.

9. Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name	Hanna Schodterer
Geburtsdatum	19. Februar 1986, in Bad Ischl, Österreich

Schulbildung

Matura am Bundesrealgymnasium und Bundesoberstufenrealgymnasium St. Pölten	2004
BRG / BORG St. Pölten, Langform des besonders musikalischen Zweiges	1996 – 2004

Studium

Universität Wien, Musikwissenschaft	seit Oktober 2004
Nebenfächer: Universität Wien, Germanistik – Literaturwissenschaft	seit Oktober 2008
Universität Wien, Italienisch – Literaturwissenschaft	seit Oktober 2007
Universität für Musik und darstellende Kunst, Kulturmanagement	seit Oktober 2006

Praktika im Bereich Musikwissenschaft und Kultur

Volontariat in der Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus	September 2008
Noteneditionspraktikum bei Ao. Univ.-Prof. Dr. Herbert Seifert	März – Juni 2008
Briefeditionspraktikum bei Univ.-Doz. Dr. Walburga Litschauer und Dr. des. Till Gerrit Waidelich	Oktober 2006 – Jänner 2007
Praktikum im Archiv des ORF-Zentrum Wien	September 2006
Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften	Oktober 2005 – Jänner 2006
Wiener Stadt- und Landesbibliothek (Sichten des Marcel Prawy-Nachlasses)	März – Juni 2005
Billeteurin im Festspielhaus St. Pölten	seit Oktober 2004

Sprachkenntnisse

Englisch	Fortgeschritten
Spanisch	Schulkenntnisse
Französisch	Schulkenntnisse
Italienisch	Universitätskurs
Latein	Universitätskurs

Musikalische Bildung:

Klavierunterricht und chorische Stimmbildung am BRG / BORG St. Pölten	1996 – 2004
Blockflötenklasse an der Volksschule	1992 – 1995

Mitwirken an musikalischen Projekten:

Jugendchor St. Pölten	seit 2005
Matthäuspassion im Festspielhaus St. Pölten mit Domkantorei St. Pölten und Capella Nova Graz	2004
Nussknacker im Festspielhaus St. Pölten mit der ABCDancecompany und den NÖ Tonkünstlern unter Michael Jurovsky	2003
Carmina Burana BRG / BORG St. Pölten im Festspielhaus St. Pölten	2003
West Side Story BRG / BORG St. Pölten	2000
Grease BRG / BORG St. Pölten	1998

10. Erklärung

Hiermit erkläre ich, die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst und die verwendete Literatur vollständig nachgewiesen zu haben.

Hanna Schodterer

Wien, am 15. Juni 2011