

Sebastian Werr

Inszenierte Herrschaftsansprüche
Musik und Theater beim Münchner Hochzeitsfest
des Jahres 1722*

Den Höhepunkt im Münchner Hofleben des frühen 18. Jahrhunderts markierte unzweifelhaft die im Jahre 1722 mit einem mehr als zweiwöchigen Fest begangene Hochzeit des Erbprinzen Karl Albrecht mit Maria Amalia Josepha von Österreich, der Tochter des verstorbenen Kaisers Joseph I. Innerhalb der Gesamtkonzeption der Feierlichkeiten nahmen Musik und Theater breiten Rahmen ein. Uns interessieren in diesem Zusammenhang nicht nur die im Theater gegebenen Aufführungen im engeren Sinne, sondern nach der zeitgenössischen Auffassung alles, was ein Schauspiel bot: die Vielfalt theatralischer Darstellungsformen, die angeschaut und bestaunt werden konnten, und die aus dem Spektakel selbst eine Art multimedialer Theateraufführung machten. Um die Frage zu klären, welche Ziele mit den künstlerischen Darbietungen verbunden waren und wie sie sich in den höfischen Kontext einordneten, seien neben Partituren und Libretti auch die gedruckte Festbeschreibung sowie zeremonialwissenschaftliche Traktate herangezogen.

Der Zweck der Heirat war politischer Natur. Sie diente der Versöhnung der Häuser Wittelsbach und Habsburg nach dem Spanischen Erbfolgekrieg, zugleich hoffte Kurfürst Max Emanuel, den Wittelsbachern so Ansprüche auf das österreichische Erbe zu sichern, falls Kaiser Karl VI. ohne männlichen Nachkommen bleiben sollte. Gewiß mußten die Wittelsbacher im Vorfeld der Hochzeit den Verzicht auf diese Rechte erklären; dies hinderte Karl Albrecht nach Eintritt des Erbfalles im Jahre 1740 aber nicht, dennoch Ansprüche auf die Kaiserwürde zu erheben. Seine Präntention mündete bekanntlich in den bis 1748 dauernden Österreichischen Erbfolgekrieg, in dessen Verlauf er 1742 zwar von den Gegnern Habsburgs als Karl VII. zum Kaiser gekrönt wurde, Bayern letztlich aber

* Dieser Aufsatz entstand im Rahmen eines von der Fritz-Thyssen-Stiftung geförderten Forschungsprojekts.

erneut unterlag. Die Hochzeit von 1722 besaß eine hohe außenpolitische Bedeutung, denn Prunk und Pracht, die in ihrem Rahmen auf das reichste entfaltet wurden, sollten nicht zuletzt den konkurrierenden Höfen die Leistungsfähigkeit Bayerns demonstrieren. Die Feierlichkeiten standen in direkter Konkurrenz mit denen, die 1719 in Dresden veranstaltet worden waren, als die älteste Tochter von Joseph I. (mit der Max Emanuel seinen Sohn ursprünglich vermählen wollte, wozu Wien aber nicht bereit war) nach Sachsen verheiratet worden war. Die Bedeutung, die man der Hochzeit beimaß, wird schon dadurch deutlich, daß die Kosten für das Fest rund vier Millionen Gulden betragen haben sollen,¹ was den gesamten kurbayerischen Staatseinkünften eines Jahres entsprach; allein die Kosten für die beiden Festopern beliefen sich auf fast 200 000 Gulden.² Der bayerische Staat, der bereits mit 20 Millionen Gulden verschuldet war, mußte erneut hohe Kredite aufnehmen, die die Staatskasse auf Jahrzehnte schwer belasteten und Steuererhöhungen notwendig machten.³ Eine Beschränkung der Kosten war jedoch nicht möglich, da der Kurfürst „das Beylager mit außerordentlichen Solennitäten und Pracht celebriert wissen wollte“.⁴ Die grundsätzliche Zielsetzung höfischen Prunks hat der Kurfürst selbst benannt: „Es galt dem Ausland zu zeigen, was für ein Kerl man sei, und welchen reichen und starken Staat man darstellte.“⁵ Diese Strategie schien aufgegangen zu sein — zumindest bekam Baron von Pöllnitz um 1730 angesichts der glänzenden Hofhaltung den Eindruck: „Il est certain que la Baviere est un des meilleurs Etats de l'Empire“.⁶

¹ Joseph Ritter von Mussinan, *Geschichtliche Uebersicht und Darstellung des bayerischen Staatsschuldenwesens* (München 1831), S. 13.

² Franz Michael Rudhardt, *Geschichte der Oper am Hofe zu München. Nach archivalischen Quellen bearbeitet. Erster Theil: Die italiänische Oper von 1654-1787* (Freising 1865), S. 105. Er nennt eine Hochrechnung, gibt jedoch keine detaillierten Quellen an.

³ Für eine ausführliche Darstellung vgl. Paul Sundheimer, „Die jüdische Hochfinanz und der bayerische Staat im 18. Jahrhundert“, *Finanzarchiv* 41 (1924), S. 1-44.

⁴ Ebd., S. 2.

⁵ Zitiert nach Dietmar Görgmaier, *Gartenfeste Versailler Prägung am Kurbayerischen Hof unter Max Emanuel und Karl Albrecht. Ein Beitrag zur Kultur- und Gesellschaftsgeschichte in Bayern* (Dissertation München 1973), maschr., S. 84.

⁶ *Lettres et memoirs du Baron de Pöllnitz, contenant les Observations qu'il a faites dans ses Voyages et le caractere des Personnes qui composent les principales Cours de l'Europe. Troisieme Edition* (Amsterdam 1737), S. 306.

Zur Rekonstruktion des Festes

Die Quellenlage ist lückenhaft. Zwar sind viele der Festschauplätze wie die Residenz erhalten, verschwunden sind aber die monumentalen, temporär für die Feierlichkeiten errichteten Dekorationen wie ein 22 Meter hoher und 20 Meter breiter Triumphbogen, die das Stadtbild überformt hatten; von ihrem ikonographischen Programm, das auf das Thema „Hochzeit“ und die politische Dimension einer Verbindung zwischen Bayern und Österreich ausgerichtet war, geben nur noch einzelne Skizzen Auskunft. Die musikdramatischen Werke sind nur teilweise überliefert: Von einigen Werken sind nur Textbücher zugänglich, während sich andere nicht einmal dem Titel nach identifizieren lassen. Verloren sind auch die Bühnenbilder von Giacomo Monari, einem Schüler Gallibibienas, über die nur noch die Beschreibungen im Festbericht Aufschluß geben, von denen jedoch keine bildlichen Darstellungen existieren.

Zentrale Quellen zum Ablauf der Hochzeitsfeierlichkeiten sind eine den Stand der Planung zusammenfassende Druckschrift,⁷ vor allem aber der ausführliche Festbericht von Pierre de Bretagne, dem Beichtvater Max Emanuels.⁸ Detailliert werden dort die zeremoniellen Handlungen behandelt, unter anderem werden sämtliche Teilnehmer beim Einzug des Brautpaares namentlich genannt. Ausführlich beschrieben werden dabei auch Gegenstände und Handlungen, die heute als nebensächlich erscheinen mögen, die für das zeitgenössische Kommunikationssystem aber

⁷ *Entwurf jener Fest die wegen deß vorstehend-höchsten Beylagers zwischen Ihro Durchl. dem Chur-Printzen auß Bayrn CARLO ALBERTO und der Durchl. Chur-Prinzessin MARIA AMALIA sowol in der Chur-Bayrischen Haupt- und Residenz-Stadt München als auff denen Chur-Fürstlichen Lust-Häuseren gehalten werden* ([München], Altenhoff: Riedl 1722).

⁸ Pierre de Bretagne, *Réjouissances et fêtes magnifiques qui se sont faites en Baviere l'an 1722* (München: Riedl 1723), hier zitiert nach der deutschen Übersetzung unbekannter Autorschaft *Ausführliche RELATION von denen herrlichen Festivitäten und öffentlichen Freuden-Bezeugungen welche so wohl bey Hofe in der Stadt München als auch auf denen Chur-Fürstl. Jagt- und Lust-Schlössern wegen der hohen Vermählung des Chur-Printzens zu Bayrn Durchl. CAROLI ALBERTI mit der Durchleuchtigsten Erz-Herzogin MARIA AMALIA gehalten worden und zu sehen gewesen. Nebst einer accuraten Beschreibung was in obbenannten Chur-Fürstl. Jagt und Lust-Schlössern merckwürdiges zu besehen und zu bemercken* (Augsburg: o.V. 1723), unpaginiert.

große Bedeutung hatten: Juwelen, Stoffe oder Kutschen, die man herbei geschafft hatte, um „dieses hohe Vermählungs-Fest mit aller Pracht und möglichsten Magnificenz zu celebriren“.⁹ Es wird nicht nur auf die baye-rischen Schlösser eingegangen – die Veranstaltungen fanden in der Resi-denz und in den Schlössern um München statt (Schleißheim, Lustheim, Nymphenburg, Starnberg, Fürstenried und Dachau) –, sondern auch auf die künstlerischen Darbietungen, die dort stattgefunden hatten. Von Pierre de Bretagne wurden weiterhin „die Nahmen derjenigen Künstler mit angemerckt / welche ihre Geschicklichkeit bey Verherrlichung dieser Palläste haben sehen lassen. Denn solche berühmte Meister hat man nöthig gehabt / das Vorhaben eines Fürstens auszuführen / welcher nur hohe Gedanken hat. Alles dieses habe ich billich beschrieben und einem jeden / der nicht so glücklich gewesen / solch schöne Wercke selbst zu sehen / eine rechte Idée davon geben sollen.“¹⁰

Da ein Festbericht grundsätzlich ähnlichen Huldigungszwecken diente wie die Feierlichkeiten selbst – Thomas Rahn charakterisiert Festberichte als „Fortsetzung des Festes mit anderen Mitteln“¹¹ – kann er kaum als eine neutrale Dokumentation gelten. Dies läßt es geraten sein, die oft im Superlativ gehaltenen Beschreibungen nicht als ein getreues Abbild der Realität anzusehen. So wird etwa über den Komponisten der ersten Fest-oper, den „berühmten Herrn Torri“, geurteilt, daß seine „Music und vortreffliche Compositiones gantz Italien / Franckreich / Holland / Eng-gelland / Teutschland / ja gantz Europa zu einer nicht geringen Ergöt-zung gedienet haben“, und daß er „in Componirung dieser Opera einen solchen Fleiß angewendet / und eine so vortreffliche Capacität und Wis-senschaft gezeiget / daß diese Opera allein als ein Meister-Stück seiner

⁹ *Festbericht*, f. A2.v

¹⁰ *Festbericht*, f. [4]v.

¹¹ Thomas Rahn, „Fortsetzung des Festes mit anderen Mitteln. Gattungsbeobach-tungen zu hessischen Hochzeitsberichten“, *Frühneuzeitliche Hofkultur in Hessen und Thüringen*, hrsg. v. Jörg Jochen Berns und Detlef Ignasiak (Erlangen und Jena 1993), S. 233-248. Als Hauptfunktionen des Festberichts erkennt Rahn, p. 234:

1. die Überführung des gehobenen Augenblicks in ein dauerhaftes Medium,
2. die Selbstdarstellung des Hofes durch Verbreitung der Kenntnis von Festanlaß und Festinszenierung,
3. die Bereitstellung einer „idealen“ Zeugenschaftsversion des Festes, wobei der Bericht als Wahrnehmungsnachtrag auch die Informationen lieferte, die der Teil-nehmer selbst nicht bemerken konnte.

Kunst seinen Namen unsterblich zu machen fähig gewesen“.¹² Das überschwengliche Lob dieses Festbestandteils scheint dabei auch dazu zu dienen, das Außerordentliche des Festganzen zu betonen. Zuverlässiger, weil kritischer sind die Besprechungen in Matthesons *Critica musica*, der zwei Briefe ungenannter Festteilnehmer abdruckt, in denen auch negative Aspekte erwähnt werden, etwa wenn eine allzu große Einförmigkeit dieser Oper bemängelt wird.¹³ Der Festbericht vermittelt aber gerade wegen seinen idealisierenden Tendenzen viel von den Denkstrukturen der höfischen Gesellschaft und den Zielen des Festes.

Die kirchlich-sakramentale Trauung von Karl Albrecht und Maria Amalia hatte am 5. Oktober 1722 in Wien stattgefunden. Nachdem die Braut am 12. Oktober in Altötting den Bayern übergeben worden war, begannen die außerordentlich aufwendigen Festlichkeiten am 17. des Monats mit dem Einzug der Neuvermählten in München und endeten am 4. November mit einem Turnier. Eine Chronologie der theatralischen Aufführungen macht deutlich, welchen großen Anteil sie innerhalb des Festgeschehens einnahmen:¹⁴

- | | |
|-------------|--|
| 18. Oktober | <i>Adelaide</i> (Musik von Torri, Text von Salvi) |
| 21. Oktober | <i>I veri amici</i> (Musik von Albinoni, Text von Silvani und Lalli) |
| 22. Oktober | <i>La publica felicità</i> (Musik von Torri, Text von Pariati) |
| 23. Oktober | ?Pastorale in Dachau |
| 24. Oktober | <i>Adelaide</i> |
| 25. Oktober | ? <i>Il trionfo d'amore</i> |
| 26. Oktober | ?Serenade in Starnberg |

¹² *Festbericht*, f. F2.r

¹³ „Die erste [Festoper] heisset *Adelaide*, und ist die Music von Sigr. Pietro Torri, einem Italiäner / und Churfürstl. Bayerischen Capellmeister / mit großer accurate verfertigt worden. [...] Zwo biß drey Arien habe ich mit Lust angehört; da sie aber fast alle dergleichen Zierlichkeiten ausgespickt waren / ist es mir ekelhaft vorgekommen.“ Johann Mattheson, *Critica musica* (Hamburg 1722), S. 254.

¹⁴ Für Gesamtdarstellungen des Festablaufs vgl. auch Eberhard Straub, *Rappresentatio Maiestatis oder churbayerische Freudenfeste. Die höfischen Feste in der Münchener Residenz vom 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts* (München 1969), S. 300-313; Christina Schulze, „Kunst und Politik am Hofe Max Emanuels: die Hochzeit Karl Albrechts mit Maria Amalia (1722)“, *Münchener Theatergeschichtliches Symposium 2000*, hrsg. von Hans-Michael Körner und Jürgen Schläder (München 2000), S. 54-75.

27. Oktober *I veri amici*
 28. Oktober *Adelaide*
 29. Oktober *Gli applausi delle muse* in Nymphenburg
 30. Oktober ?Pastorale in Nymphenburg
 31. Oktober *I veri amici*
 2. November *Adelaide*
 4. November *Il trionfo d'amore* (Musik von Albinoni, Text von Pariati)

Im Salvatortheater kamen zwei große Festopern zur Aufführung: Pietro Torris *Adelaide* und *I veri amici* von Tomaso Albinoni. Die Wahl Torris als Komponisten des Hauptwerks war naheliegend, da er seit Jahrzehnten in der besonderen Gunst des Kurfürsten stand, den er auch ins Exil begleitet hatte; seine Wertschätzung brachte Max Emanuel unter anderem dadurch zum Ausdruck, daß er dem Komponisten 1712 „in sonderbarer Consideration der zur vollen Satisfaction geleisteten Dienste täglich zwey Bouteillen Burgunderwein“ bewilligte.¹⁵ In den Quellen wird Torri gelegentlich als Hofkapellmeister bezeichnet, eine Position, die er wohl praktisch ausfüllte, formell jedoch erst nach dem Tode von Giuseppe Antonio Bernabei im Jahre 1732 einnehmen sollte. Seine *Adelaide*,¹⁶ deren Libretto der angesehene Librettist Antonio Salvi für dieses Ereignis verfaßt hatte, zeigt den in den Münchner Werken Torris häufigen italienisch-französischen Mischstil. Zu diesem wurde er durch die Opern Lullys angeregt, die Torri kennenlernte, als er Max Emanuel 1692 nach Brüssel begleitete, wo dieser als Statthalter der Habsburger in den spanischen Niederlanden wirkte. Während im *dramma per musica* des frühen Settecento die Ballette sonst zwischen den Akten aufgeführt wurden, sind sie hier in die Handlung integriert; es findet sich in jedem Akt eine Ballett- und Chorszene, die nach dem Vorbild der Tragédie-lyrique durch den Wechsel von Chorsätzen und Tänzen gekennzeichnet ist. Die Oper umfaßt eine Sinfonia, 36 Arien in Da-capo-Form (eine ist in zwei

¹⁵ Rudhart, *Geschichte der Oper am Hofe zu München*, S. 95.

¹⁶ Zu Torris *Adelaide* vgl. den Artikel von Bernhard Jahn in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hrsg. v. Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater (München 1997), Band 6, S. 311f. Für eine Darstellung des Komponisten und seines Personalstils siehe die Einleitung von Hermann Junker zu den in den *Denkmälern der Tonkunst in Bayern* erschienen ausgewählten Werken (Leipzig 1920) sowie Katharina Kremer, *Pietro Torri und seine Kammermusikwerke* (Diss. München 1956), maschr.

Fassungen erhalten), ein Duett, ein Terzett, zwei Chorsätze und den Schlußchor; zuvor hörte man im Prolog der Oper Ouvertüre, zwei Da-capo-Arien, ein Duett und zwei Chöre.¹⁷ Die in der *Critica musica* bemängelte Einförmigkeit bestand darin, „daß keine Variation der Instrumente gehört wurde / da doch die Opera über sechs Stunden dauerte; außer / daß der berühmte Schubauer eine einzige Arie mit der Traversiere accompagnirte.“¹⁸ Mit Ausnahme dieser Arie mit obligater Flöte für Matilde (I/10) findet sich in den Gesangsnummern der Oper tatsächlich ausschließlich Streichersatz; allerdings bekommen die Oboen in den „Balli di Ninfe, e Pastori“ (II/1) Gelegenheit zum Konzertieren.

Weitaus wohlwollender wurde in *Critica musica* die andere Festoper besprochen:

„Die zweyte Opera genannt: *li veri amici*, welche der [...] Albinoni componirt / und selbst eine Violine mitgespielt hat / ist unvergleichlich gewesen / so daß kein Musicus, deren doch unterschiedliche von fremden Orten in München angekommen / die geringste Ausstellung zu machen gewust.“¹⁹

Die Partitur, der ein bereits existierendes Libretto von Francesco Silvani und dem späteren bayerischen Hofpoeten Domenico Lalli zu Grunde lag, ist mit Ausnahme zweier Arien – mit obligaten Soli für Oboe (Amasi, „Cerco l’oggetto del mio furor“, II/13, s. Anhang) bzw. Violoncello (Tilame, „Avrò in petto un doppio cor“, III/5) –²⁰ verloren; für ein umfassendes Urteil ist die Quellenbasis daher zu schwach. Auf Albinoni war man möglicherweise durch die Kurfürstin Therese Kunigunde aufmerksam geworden, die von 1705 bis 1715 im Exil in Venedig gelebt hatte, oder durch den Besuch des Erbprinzen Karl Albrecht dort im Jahre 1716; Albinonis Gattin Margherita hatte außerdem 1720 in München in Torris Oper *Lucio Vero* gesungen. 1722 widmete Albinoni dem Kurfürsten überdies den Konzertzyklus op. 9, wobei er bei der Wahl der Soloinstru-

¹⁷ Die Beobachtungen beziehen sich auf das Autograph der Oper, Bayerische Staatsbibliothek München, Mus. Ms. 154.

¹⁸ Mattheson, *Critica musica*, S. 255.

¹⁹ Ebd.

²⁰ St. Michael’s College Tenbury, Ms. 1036, Nr. 8 und Nr. 20. Für die Unterstützung bei der Beschaffung von Reproduktionen dieser Arien sei Christian Leitmeir herzlich gedankt.

mente – je vier Konzerte sind für eine bzw. für zwei Oboen bestimmt, dazu kommen vier Violinkonzerte – wahrscheinlich die exzellenten Oboisten im Blick hatte, die Max Emanuel aus dem französischen Exil nach München mitgebracht hatte.²¹

Neben den Festopern gelangten weitere musikdramatische Werke zur Aufführung: Von Torri stammte die Musik zu *La publica felicità* (Text von kaiserlichen Hofdichter Pietro Pariati), das im Turnierhaus als Einleitung zu einem Ritterspiel gegeben wurde, von Albinoni die (heute verlorene) Musik zu dem ebenso als Turniervorspiel auf einen Text Pariatis dienenden *Il trionfo d'amore*.²² In die Festoper *I veri amici* fügte man als komisches Intermezzo bei der ersten Vorstellung *Vespetta e Pimpione* von Albinoni und bei der zweiten Aufführung *Serpilla e Bacocco* von Giuseppe Maria Orlandini ein, womit erstmals derbkomische Zweipersonen-Intermezzi in München zu sehen waren.²³ Unbekannt sind die Autoren der Kantate *Gli applausi delle muse*, zur Aufführung gelangt im Schloß Nymphenburg und nur als Textbuch erhalten. Unklar ist außerdem, welche Werke zur Aufführung kamen, als am 23. Oktober „auff dem Canal nacher Dachau gefahren / und in dem grossen Saal einem kleinen Pastorale beygewohnet“ wurde.²⁴ Nicht bekannt ist auch, welche „Serennata“ am 26. Oktober in Starnberg gehört wurde, sowie die Pastorale, die „auff dem Theatro [...] gehalten“ wurde, nachdem man den 30.

²¹ Michael Talbot, *Tomaso Albinoni. The Venetian Composer and His World* (Oxford 1990), S. 182.

²² Die in der Sekundärliteratur gelegentlich genannte Aufführung eines Werk mit dem Titel *Il segreto d'amore* am 25. Oktober 1722 wird in Festplanung und -bericht nicht erwähnt. Möglicherweise ist *Il trionfo d'amore* gemeint, das bei der Wiederholung des als Rahmen fungierenden Turniers am 4. November aufgeführt wurde und das daher wahrscheinlich auch am 25. Oktober gespielt worden war.

²³ Vgl. Hubertus Bolongaro-Crevenna, *L'Arpa festante. Die Münchner Oper 1651-1851. Von den Anfängen bis zum „Freyschützen“* (München 1963), S. 65. Der *Festbericht* weist ausdrücklich auf die für München neuartigen Intermezzi hin: „Es sind in dieser Oper keine Entréen, oder Tänzte / sondern lustige Interscena, oder Zwischen-Spiele gewesen / welche durch die artigen Expressionen oder Stellungen der Acteurs die Zuschauer ungemeyne vergnügt haben.“ *Festbericht*, f. F2.r

²⁴ *Entwurf*, S. 4. Möglicherweise gelangte in Dachau am 23. Oktober und in Nymphenburg am 30. Oktober das an beiden Orten bereits im Sommer gespielte dreiaktige „Drama pastorale per musica“ *Dafni* zur Aufführung. Die Autoren dieses Werkes sind nicht bekannt.

Oktober in Nymphenburg „mit Besehung deß Gartens / und der Lust-Häuser / dann auch mit Fasannen schüssen zu gebracht“ hatte.²⁵

Durchweg positiv beurteilte der erste Rezensent in Matthesons *Critica musica* die Qualität der Aufführungen: „Die Sänger in beyden Opern / so meistens Italiäner sind / waren alle gut.“²⁶ Dem widerspricht allerdings der Autor des zweiten Briefes, den Mattheson später abdruckte: „Der ihnen die Nachricht von der Münchner Opera gegeben / hat seine Relation hin und her nicht gar just abgestattet: denn alle Sänger / absonderlich Sängerninnen / waren nicht gut. Eine sang durch die Nase / als wenn sie das Zapffel verloren [...] Sr. Bernacchi & La Sign. Regiana (ein trefflicher Contralto haben mich am meisten contentiret.“²⁷ Der Großteil der Rollen wurde von den am Münchner Hof angestellten Künstlern verkörpert, wobei besonders auf den berühmten Altkastraten Antonio Maria Bernacchi hinzuweisen ist, der dort von 1720 bis 1727 wirkte. Ein bemerkenswerter Künstler war auch der Soprankastrat Filippo Balatri, der zwar nie zu den großen Sängern seiner Zeit zählte, der aber ein ebenso bewegte wie abenteuerliche Karriere durchlebte und seine Erfahrungen in — als Zeitdokument interessanten Memoiren — schilderte.²⁸ Folgende Solisten waren 1722 am Münchner Hof engagiert:

²⁵ *Entwurf*, S. 6f.

²⁶ Mattheson, *Critica musica*, S. 255.

²⁷ Mattheson, *Critica musica* [Addenda], zitiert nach Schulze, „Kunst und Politik“, S. 73.

²⁸ Bevor Balatri 1715 in bayerische Dienste getreten war, hatte er nicht nur in zahlreichen europäischen Städten gesungen, sondern auch im Auftrag des Großherzogs der Toskana am Hofe von Zar Peter dem Großen gelebt; dieser wiederum hatte Balatri u.a. mit einer Gesandtschaft an die untere Wolga geschickt, wo er beim Kalmücken-Khan derartiges Aufsehen erregte, daß dieser den Kastraten gegen sechs Pferde eintauschen wollte. Nach Beendigung seiner Sängerkarriere trat Balatri als Mönch in das Kloster Fürstenfeld ein. Für eine feuilletonistische Darstellung der Vita Balatris vgl. Christine Wunnicke, *Die Nachtigall des Zaren. Das Leben des Kastraten Filippo Balatri* (München 2001).

	<i>Adelaide</i>	<i>I veri amici</i>	<i>La pubblica felicità</i>	<i>Gli applausi delle muse</i>	<i>Il trionfo d'amore</i>
Filippo Balatri (S)		Evergete	L'Onore		
Bartolomeo Bartoli (S)	Adelberto		La Publica Felicità	Apollo	Amore
Elisabetta Casolani (S)	Pallade		La Gloria	Calliope	Venere
Catterina Gianettini (S)		Niceta	La Fama	Urania	Pallade
Antonio Bernacchi (A)	Ottone		Imeneo	Erato	Marte
Francesco Cignoni (T)		Amasi	Il Merito		
Francesco Costanzi (T)	Berengario				
Andreas Eckart (B)	Atto				Nettuno

In *Adelaide* sangen außerdem Aurelia Marcello (Adelaide), Giovanna Albertini detta la Regiana (Matilde), Agostino Galli (Giove/Claudio) und Giovanni Battista Palmerini (Nettuno/Corrado), in *I veri amici* der Kastrat Giovanni Battista Minelli (Lagide), Rosaura Mazzani Fiorentina (Candace) und Lucia Grimani (Tilame); für die Intermezzi hatte man die am Darmstädter Hof tätigen Rosa Ungharelli und Antonio Maria Ristorini engagiert. Es scheint, daß diese Künstler zumindest teilweise von Karl Albrecht selbst ausgewählt worden waren, denn laut Festbericht hatte er einige „von denen geschicktesten [Sängern] aus Italien kommen lassen / deren Geschicklichkeit sich ein jeder einbilden kan / wenn man bedencket / daß dieser Printz / der ein grosser Kenner der Music ist / sie als er noch in Italien gewesen / admiriret / und deßwegen zu den allerprächtigsten Theatralischen Schauspiele / so jemalen gesehen worden / mit erwählet hat.“²⁹

²⁹ *Festbericht*, f. F2.r

Einordnung in den Festkontext

Die genannten Werke können selbstverständlich nicht isoliert betrachtet werden, sondern müssen in das Gesamtprogramm des Festes eingeordnet werden. Ab dem Ende des 16. Jahrhunderts stand die Theateraufführung nicht mehr allein. Durch das Mittel der von großen Künstlern geformten Inszenierung suchte man szenische Leitartikel und Programme zu schaffen, die antike Mythologie und christliche Ideen verbanden; besonders zu den Höhepunkten des dynastischen Lebens kamen die theatralischen Mittel umfassend zum Einsatz. Sie wurden hierbei sorgfältig inszeniert, wie Hans Tintelnot unterstreicht: „Regie zwingt alles Festesleben unter ihre Praktiken und so entsteht im Laufe des 16. Jahrhunderts die ‘Festa teatrale’, die mehr ist als nur eine vereinzelte Aufführung“ und die bis zur Zeit der französischen Revolution als „Kundgebung der Staatsmacht“ fungiert.³⁰ Zahlreiche bildliche Darstellungen wie auch ein großes Feuerwerk³¹ am 19. Oktober brachten die Verbindung der Wittelsbacher und

³⁰ Hans Tintelnot, „Die Bedeutung der ‘festa teatrale’ für das dynastische und künstlerische Leben im Barock“, *Archiv für Kulturgeschichte* 37 (1955), S. 336-351, hier S. 338.

³¹ Die *Festbericht* erläutert „Ordnung und Bedeutung“ des Feuerwerks: „Freuden-Feuer“ im ersten Akt sollten zeigen, daß die „Verbündnisse [...] von Oben beschaffen“ sind, wobei „mitten im Werck [...] die Oesterreichischen und Bayrischen Wappen unter einem Baldachin zu sehen“ waren. „Luft-Feuer und Luft-Kugeln“ veranschaulichten der „Vereinigung der zweyen Durchleuchtigsten hohen Häuser“, ein weiteres „Freuden-Feuer“ verhiieß eine „Glückliche Regierung“. Im zweiten Akt zeigte das Feuer die Namen von Karl Albrecht und Maria Amalia, erneute „Luft-Kugeln“ bedeuteten: „Das gantze Land wünschet dem neuvermählten Paar ewig Liebe und Verständniß. 6 Löwen / welche anzeigten 6. Hertzoge in Bayern. Oben unter denen Chur-Hüten zwischen denen Löwen ware in verzogenen Buchstaben Bayern mit Oesterreich und Oesterreich mit Bayern verflochten. Zwischen denen Chur-Hüten und der Providenz standen 2. Adler / gleich als wenn sie die Providenz betrachteten. Man sahe auch in die Höhe steigende Lerchen.“ Der dritte Akt bot wieder „Luft-Feuer“ und „Freuden-Feuer“ als „Landes Bayern Devotion“, „Ausfahrende Donner- und Blitz-Feuer“ verdeutlichten die „Gewalt von oben“: „Man sahe Palmen / Lorbern / Linden und Eich-Bäume / wie auch Pyramiden / wodurch denen Durchleuchtigsten Vermählten Sieg / Friede / Gesundheit / langes Leben und ewiges Angedencken abgewünscht wurde.“ Den „Segen von Oben“ illustrierte „Thau- und Regen-Feuer“: „Die Erde eröffnet und erfreuet sich / gleich dem Himmel / über die glückliche Ver-

der Habsburger zum Ausdruck, wobei immer wieder der Löwe und der Adler aufgegriffen wurden, die Wappentiere der beiden Geschlechter. Diese Themen finden sich naturgemäß auch in den Texten der musikdramatischen Werke, so wird etwa in *Il trionfo d'amore* verkündet:

Con il crin cinto d'alloro
qui trionfi il dio d'amor.
E la gran Aquila invitta
spiegghi l'ali sue immortali
e il consorte suo Leone
piu corone appresti ogn'or.³²

Die Festopern waren in erster Linie durch ihre allegorischen Prologe in das Fest eingebunden. Das Vorspiel von *I veri amici* handelt „von einer Nymphe und einem Hirten / welchen der Iser-Fluß das Glück verkündigt / so ihnen diese hohe Vermählung [von Karl Albrecht und Maria Amalia] hoffen läßt / weßwegen ein Chor seine Freude durch ein fröhliches Singen bezeugte.“³³ Daß die Prologe keinen unmittelbaren Zusammenhang mit der eigentlichen Opernhandlung haben, wird schon dadurch deutlich, daß derjenige aus *Adelaide* bei den zahlreichen Bearbeitungen dieses Librettos für andere Gelegenheiten entfiel.³⁴ Die zeitgenössische Inhaltsangabe faßt das allegorische Geschehen wie folgt zusammen:

Neptunus auf einem Meer-Wagen von Syrenen bekleydet
kombt hervor / befiehlt / daß das stille Meer zu wütten an-
fange. Die der Göttin Pallas zugethane Jüngling und Nach-
folger / erbitten selbe / daß sie ihnen zur Hülfte komme /

bindung.“ *Festbericht*, f. G[1].r. Für einen Stich des Feuerwerks siehe Schulze, „Kunst und Politik“, S. 73.

³² *Il Trionfo d'Amore. Componimento Poetico per servire ad'un Carosello di due squadre, L'una di Guerrieri Romani, e l'altra di guerrieri Greci da eseguirsi nella Elettorale Corte di Monaco, per comando di S.A.S.E. Festeggiandosi le felicissime nozze de Serenissimi Principi Carlo Alberto Principe Elettorale Di Baviera &c. &c. E Maria Amalia Principessa Elettorale, Arciduchessa d'Austria &c. &c.* (München: Cölln 1722), S. 6.

³³ *Festbericht*, f. H[1].r

³⁴ Etwa in der Bearbeitung von Salvis Libretto, die Händel 1729 für London als *Lotario* in Musik setzte. In unterschiedlich weitreichenden Bearbeitungen wurde das Libretto häufig neu vertont, für eine Übersicht vgl. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origine al 1800* (Cuneo 1990), I, S. 25-27.

welche dann also gleich in einer Wolcken herunter steigt /
und nachdem Neptunus und sie lang mit einander gestritten
/ wer auß ihnen das schönere Werck vollziehen werde /
stosset jener seine dreyspitzige Gabel an einen Felsen / so
sich gleich in ein Pferd / als ein Wahrzeichen deß Krieges
verwandlet. Pallas setzt ihre Lantzen in die Erd / die sich in
einen Olivenbaum verändert / ein Wahrzeichen deß Fri-
dens. Jupiter wird angeruffen den Spruch über ihre voll-
brachte Werck zu fellen / diser kommt alsobald auf einem
Adler liegend vom Himmel herab / lobet beeder ihre Werck
/ massen zur Erhaltung aller Königreich der Krieg sowohl
als der Friden / die Gelehrtigkeit sowohl als die Waffen
vonnöthen seynd.³⁵

Hieran schließt sich das Lob des Hauses Bayern an, wobei von Jupiter ausführlich die Abstammung des Hauses Wittelsbach ausgebreitet wird. Mit der Darstellung einer Genealogie wird ein zentraler Punkt im Denken der Frühen Neuzeit berührt. Nachweise der Abkunft von ältestem Geblüt – die mitunter Gegenstand heftiger Debatten waren – dienten insbesondere zur Begründung von Herrschaft. Nach Stieves *Europäischem Hof-Ceremoniell* von 1723 etwa ist das „Alterthum der Monarchie oder Souverainitée“ das wichtigste „General-Argumenta, welche diesem oder jenem Souverain zu Behauptung der Praecedenz für einem andern dienen sollen“.³⁶ Der im Libretto hergestellte Verweis auf Karl den Großen als Vorfahren der Wittelsbacher bekam in den folgenden Jahren noch politische Bedeutung. Die Wittelsbacher vertraten die unter anderem auch in der Ahnengalerie zum Ausdruck gebrachte Ansicht, in männlicher Linie von diesem abzustammen, womit sie den Anspruch auf die Kaiserwürde zu untermauern suchten, da die Habsburger diese Verwandtschaftsverhältnisse nicht vorbringen konnten.³⁷

³⁵ *Adelaide. Primo Drama Per Musica Da Rappresentarsi in occasione che si Festeggiano Le Augustissime Nozze De' Serenissimi Sposi Carlo Alberto Principe Elettorale Di Baviera &c. &c. E Maria Amalia Principessa Elettorale, Arciduchessa d'Austria &c. &c.* (München: Cöllen 1722).

³⁶ Gottfried Stieve, *Europäisches Hof-Ceremoniell* (Leipzig 1723), S. 12.

³⁷ Vgl. Lorenz Seelig, „Die Ahnengalerie der Münchner Residenz“, *Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, hrsg. von Hubert Glaser (München 1980), S. 253-327.

Bei allen stofflichen Unterschieden – *Adelaide* spielt im mittelalterlichen Italien,³⁸ *I veri amici* im alten Ägypten³⁹ – ist den Opern gemein, daß sie die Frage der Legitimation von Herrschaft thematisieren: In beiden Fällen wurde in der jeweiligen Vorgeschichte der eigentliche Herr-

³⁸ Um den Frieden zu erhalten, teilte der italienische König Lotario sein Reich mit Berengario. Berengario ließ ihn dennoch vergiften, um über das ganze Reich allein zu herrschen. Zu diesem Zweck möchte Berengario auch seinen Sohn Adelberto mit der Witwe Lotarios verheiraten, der für ihre Tugend und Schönheit berühmten Adelaide, die sich jedoch entschieden diesem Ansinnen widersetzt. Um sie zum Einlenken zu zwingen, läßt Berengario Pavia belagern, wohin sich Adelaide zurückgezogen hat. In ihrer Not wendet diese sich an Ottone, den König der Deutschen, der sich mit einem Heer zu ihrer Unterstützung aufmacht. Adelaide gerät in die Hände der Feinde; zwar ist Berengario inzwischen von Ottone besiegt worden, aber seine Gattin Matilde stellt der immer noch standhaften Adelaide ein Ultimatum: Heirat mit Adelberto oder der Tod. Adelberto wiederum liebt zwar Adelaide, lehnt es aber ab, sie zur Heirat zu zwingen; er flieht zu Ottone und rettet schließlich Adelaide. Ottone zieht siegreich in Pavia ein und heiratet Adelaide; großmütig verzeihen sie ihren Widersachern und übergeben Adelberto das Reich seines Vaters.

³⁹ Nach Ermordung des Königs Aprio schwang sich Amasi zum Tyrannen auf. Um seine Herrschaft zu sichern, gab er Tilame den Befehl, den neugeborenen Sohn Aprios ebenfalls zu töten. Aprios Witwe Candace gelingt es jedoch, ihren Sohn Evergete mit Lagide, dem Sohn Amasis, zu vertauschen. Als Tilame kommt, um den Auftrag Amasis auszuführen, bittet Candace ihn um Milde für das Kind in ihren Armen – das dieser für Aprios Sohn hält, das aber in Wirklichkeit das Kind des Tyrannen Amasi ist –, und kann ihn schließlich überzeugen, stattdessen Aulete, das Kind der Amme Agathoclea, zu ermorden und dem Tyrannen als dasjenige Aprios auszugeben. Evergete, der wahre Thronfolger, wächst also als vermeintlicher Sohn des Tyrannen Amasi auf, während dessen tatsächlicher Sohn Lagide für Aulete gehalten wird, den Sohn der Amme.

Amasi will Evergete mit Candaces Tochter Niceta verheiraten (die also Evergetes Schwester ist, was aber nur die Mutter der beiden, Candace, weiß), Niceta aber liebt Aulete und wird von ihm wiedergeliebt. Amasi erfährt nun, daß der Sohn Aprios doch noch lebt und will ihn töten. Angesichts der doppelten Kindesvertauschung ist jedoch unklar, wer der wahre Sohn Aprios ist. Die sich freundschaftlich verbundenen Evergete und Lagide behaupten beide, der Sohn des ermordeten Königs zu sein, um so das Leben des Freundes zu retten. Nachdem man den Tyrannen gefangengesetzt hat, klärt Candace auf, wer der rechtmäßige Herrscher ist. Evergete vergibt Amasi, überhäuft seinen Freund Lagide mit Ehren, verheiratet ihn mit seiner Schwester Niceta und macht ihn zum zweitmächtigsten Mann im Staate.

scher von einem Widersacher ermordet, welcher anschließend eine Gewaltherrschaft begründet. Beide Opern enden damit, daß dieser Tyrann vertrieben wird und erneut ein rechtmäßiger Regent die Königswürde erlangt. Wenn man sich in *I veri amici* „über die Tugend und Vollkommenheit“ der vermeintliche Tyrannensohns wundert (der in Wirklichkeit aber der Sohn des ermordeten Königs ist), die ihn von dem unrechtmäßigen Herrscher „Amasi so entscheidet / daß er sein Vatter zu seyn nit scheinert“ (I/6),⁴⁰ dann wird ein Bild von Vollkommenheit beschworen, das dem entspricht, wie man sich einen König vorstellte.

Wenngleich die Opern sich natürlich nicht in allen Details auf den Festanlaß beziehen lassen, so stellten sie (wie andere Formen mimetischen Theaters) Leitbilder und Wertemuster bereit, an denen sich das zeitgenössische Publikum orientieren konnte. Kodifiziert waren diese Normen und Werte im „Ceremoniell“. Einerseits verstand man darunter das in Buchform vorliegende Reglement, daß sich „bey einem jedwedem wohl eingerichteten Hofe grosser Herren“ zu befinden hatte, denn es enthielt „Nachricht [...], wie dieser oder jener Potentat, oder dessen Gesandter, von den andern, seiner Dignität und dem Herkommen gemäß bey Einholungen, Visiten [...] und dergleichen publiquen Verrichtungen tractiert werden soll.“ Zugleich meinte man damit aber auch die praktische Umsetzung, „alles dasjenige, was man ratione der Stellung des Leibes, Kleidung, des Gehens, Sitzens und Stehens beobachtet“.⁴¹ Die geschichtswissenschaftliche Forschung charakterisiert es als „ein hochkomplexes Zeichensystem als Ausdrucksträger der historischen Zustände“ und ein „Substrat der Geschichte“,⁴² denn dort fanden praktisch alle Aspekte des höfischen Umgangs schriftlichen Niederschlag. Die Rangabstufungen waren dabei ebenso wichtig wie die Frage, wie diese etwa durch Sitzordnungen adäquat dargestellt bzw. sichtbar gemacht werden konnte. Wie das Zeremoniell überhaupt, sind die im höfischen Kontext veranstalteten künstlerischen Darbietungen immer auch als nonverbale Kommunikation zu ver-

⁴⁰ *I Veri Amici. Secondo Dramma Per Musica Da Rappresentarsi in occasione che si Festeggiano Le Augustissime Nozze De' Serenissimi Sposi Carlo Alberto Principe Elettorale Di Baviera &c. &c. E Maria Amalia Principessa Elettorale, Arciduchessa d'Austria &c. &c.* (München: Cöllen 1722), S. 26.

⁴¹ Johann Heinrich Zedler, *Großes vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste* (Leipzig 1742), V, Sp. 1873f.

⁴² Gotthardt Frühsorge, „Vom Hof des Kaisers zum 'Kaiserhof': über das Ende des Ceremoniells als gesellschaftliches Ordnungsmuster“, *Euphorion* 78 (1984), S. 238.

stehen: als Ausdruck von Bestrebungen, der Macht und Größe der Potentaten einen sinnlichen Ausdruck zu verleihen – zur *rappräsentatio majestatis* –, und damit die gesellschaftliche Ordnung zu sichern.

Repräsentation von Majestät und Macht

Hinter den Unterhaltungsaktivitäten der Höfe erkannte schon Julius Bernhard von Rohr in seiner *Ceremoniel-Wissenschaft* von 1733 „nicht selten mancherley politische Absichten“. Die Regenten wollten damit nämlich „die Liebe der Höhern und des Pöbels erlangen, weil die Gemüther der Menschen bey dergleichen Lustbarkeiten, die den äusserlichen Sinnen schmeicheln, am ehesten gelencket werden können“.⁴³ Die konkurrierenden Höfe sollten durch die aufwendige Ausrichtung der Feste, das Vorführen der Preziosen und Bauten beeindruckt werden, zugleich war die Wirkungsabsicht aber auch auf die eigenen Untertanen gerichtet, wobei die sinnliche Vermittlung die Durchsetzung der politischen Ziele beförderte. In seinen 1721 erschienenen *Vernünftigen Gedanken von dem gesellschaftlichen Leben der Menschen* schreibt Christian Wolff, den Topos von der Sinnlichkeit und Dummheit des niederen Volkes aufgreifend:⁴⁴

Wenn die Unterthanen die Majestät des Königs erkennen sollen, so müssen sie erkennen, daß bey ihm die höchste Gewalt und Macht sey [...]. Der gemeine Mann, welcher bloß an den Sinnen hanget, und die Vernunft wenig gebrauchen kann, vermag auch nicht zu begreifen, was die Majestät des Königs ist: aber durch die Dinge, so in Augen fallen und seine übrige Sinne rühren, bekommt er einen obzwar undeutlichen, doch klaren Begriff von seiner Majestät, oder Macht und Gewalt.⁴⁵

⁴³ Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der großen Herren* (Berlin 1733 / Reprint Leipzig 1989), S. 733f.

⁴⁴ Vgl. hierzu insbesondere Andreas Gestrich, „Höfisches Zeremoniell und sinnliches Volk. Die Rechtfertigung des Hofzeremoniells im 17. und frühen 18. Jahrhundert“, *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Jörg Jochen Berns und Thomas Rahn (Tübingen 1995), S. 57-73.

⁴⁵ Christian Wolff, *Vernünftige Gedanken von dem gesellschaftlichen Leben der Menschen und insbesonderheit dem Gemeinen Wesen* (Frankfurt und Leipzig 1736). Nachdruck in ders., *Gesammelte Werke*, I/5 (Hildesheim und New York 1975), S. 504f.

Äußeren Zeichen von Majestät – Ceremonien und Garderobe, Paläste, Gefolge und Feste – wurden nicht für lediglich äußerliche, nur dekorative Zeichen gehalten. Diesen Zeichen sprach man die Kraft zu, dem Untertanen die Einsicht in die Ordnung zu vermitteln, in der er lebte. Dies diente nicht nur der Aufrechterhaltung des Staates, sondern mit „der Einsicht in den Sinn und die Würde der allgemeinen Ordnung, die er unter dem Eindruck der Majestät empfing, sollte der Untertan auch eine Vorstellung gewinnen von dem Sinn und der Würde seines Lebens, die sich aus der treuen Erfüllung seiner Gehorsampflichten ergab.“⁴⁶

Im weiteren Sinne „theatralisch“ waren beim höfischen Fest nicht nur die Veranstaltungen im Theater. Am Abend des 17. Oktober gab es ein Nachtmahl, „welches öffentlich auf dem Kayser-Saal wird gehalten: mit dem goldenen Service gedient / und von denen Cammerern die Speisen getragen werden.“⁴⁷ Im Kaisersaal fand eine Art von Schauspiel statt:

Was vor ein Glück aber war es vor die getreuen Unterthanen Ihrer Churfürstl. Durchl. zu Bayern / daß ihnen ein freyer Zutritt in diesen Saal vergönnet wurde / und sie das Vergnügen haben kunten / diese Durchleuchtigste hohe Gesellschaft speisen zu sehen / nemlich zwey Churfürsten / welche als ein Glück und Wonne ihres Volcks zu betrachten / eine Churfürstin / deren Schönheit nicht geringer / als ihre Tugend ist / 4. Printzen / welche würdige Erben derer Verdienste Ihrer Durchleuchtigsten Vorfahren / die Gemahlin des Herzogs Ferdinands, deren wahre Frömmigkeit der Himmel durch die Geburt zweyer liebenswürdiger Printzen belohnet hat / absonderlich aber eine so vollkommene Prinzessin und Ertz-Herzogin / der man gleich bey dem ersten Anblick das Herz als ein schuldiges Opfer darbringen muß.⁴⁸

Zweck dieser und zahlreicher weiterer öffentlicher Tafeln – nicht nur im Rahmen dieses Festes – war nicht ausschließlich die Nahrungsaufnahme. Zugleich wurden politische Herrschaftsvorstellungen in symbolischer Form zum Ausdruck gebracht. Zweifellos handelt es sich um einen Brauch, dessen Gehalt heute nicht mehr ohne weiteres nachvollzogen

⁴⁶ Straub, *Rappraesentatio Maiestatis*, S. 5.

⁴⁷ *Entwurf*, S. 4.

⁴⁸ *Festbericht*, f. F[1]v.

werden kann; möglicherweise bezog er seine Bedeutung auch durch die Ähnlichkeit mit der Erbhuldigung, mit der die Einsetzung des Fürsten in das Herrscheramt vollzogen wurde. Der symbolische Gehalt der öffentlichen Tafel (eine derartige Veranstaltung ist noch für die österreichische Kaiserkrönung von 1916 belegt) wird heute darin erkannt, daß die daran beteiligte gesellschaftliche Gruppe sich „in nahezu ritueller Weise durch den Akt des Teilens neu zu bestätigen“ suchte. Das Speisen hatte die Funktion, „den gemeinschaftlichen Akt des Teilens einzuüben und zugleich die verschiedenen Rollen innerhalb der Gesellschaft nach innen und außen darzustellen“.⁴⁹ Die Hierarchie wurde insofern dargestellt, als der Kurfürst von den Inhabern der Hofämter bedient wurde, wobei feinste Differenzierungen zum Ausdruck brachten, in welchem Verhältnis die Beteiligten zueinander standen.

Begleitet wurde die öffentliche Tafel im Kaisersaal durch „eine vortreffliche und höchst angenehme Music“,⁵⁰ über deren konkrete Beschaffenheit allerdings nichts ausgeführt wird. Die Beteiligung von Musik wird auch bei der öffentlichen Tafel hervorgehoben, die am 29. Oktober in Nymphenburg gegeben wurde. Nach allerlei Lustbarkeiten im Schloßpark „begab man sich in den grossen Saal / allwo ein herrliches Nachtmahl angeordnet und unter einer lieblichen Harmonie der Musik öffentliche Tafel gehalten wurde / nach welcher ein Tantz angestellet ward / welcher spät in die Nacht währte. Es ist unbeschreibliche / was vor eine Menge Volck von allerhand Standes / und andern Personen sich bey diesem angenehmen Schauspiel eingefunden.“⁵¹ Während erste Untersuchungen zur Rolle der Hofmusik in der Zeremonialwissenschaft⁵² schon gemacht wurden, müßte der zeremonielle Gebrauch von Musik in diesem Kontext noch eingehend untersucht werden; außer Frage steht aber, daß Musik und akustischen Signalen eine eminente Bedeutung zukam. Vokal- und Instrumentalmusik sowie das Abfeuern von Salutschüssen waren bei besonderen Anlässen mehr als nur eine angenehme Untermalung der Tafel. Als hörbare Zeichen begleiteten sie solche Handlungen, die im

⁴⁹ Hans Ottomeyer, „Vorwort“, Ausst.-Kat. *Die öffentliche Tafel. Tafelzeremoniell in Europa 1300-1900* (Deutsches Historisches Museum Berlin), hrsg. von Hans Ottomeyer und Michaela Völkel (Wolfratshausen 2002), S. 4-9, dort S. 4.

⁵⁰ *Festbericht*, f. F[1]r.

⁵¹ Ebd.

⁵² Vgl. insbesondere Juliane Riepe, „Hofmusik in der Zeremonialwissenschaft des 18. Jahrhunderts“, *Händel-Jahrbuch* 49 (2003), S. 27-52.

zeremoniellen Ablauf eine besondere Rolle spielten: Durch mehrere Salutschüsse erfuhren beispielsweise auch die Personen, die das Geschehen selbst nur ungenügend im Blick hatten, mit akustischen Mitteln, wann der Fürst sich zur Tafel setzte und wann er zum ersten Mal das Glas erhob.⁵³ Daneben machten Trompeten und Pauken die Anwesenheit des Fürsten auch akustisch sinnfällig und kennzeichneten so seinen Herrschaftsbereich. Durch die Aufführung von festlicher Musik wurde das zeremonielle Geschehen zudem aus dem alltäglichen herausgehoben und in eine „übernatürliche“ Sphäre versetzte, was ihm eine gesteigerte Wirkungsmächtigkeit verlieh.

Darstellung und Selbstdarstellung

Die enge Verbindung von Theater und höfischer Selbstdarstellung wird besonders deutlich bei dem „componimento poetico“ *La publica felicità*, an dessen Aufführung auch Kurfürst Max Emanuel und seine drei Söhne Karl Albrecht, Joseph Clemens und Ferdinand teilnahmen. Max Emanuel folgte damit einer im frühen 18. Jahrhundert allmählich verblassenden Tradition, nach der souveräne Herrscher ihre eigenen Herrschaftssymbole darstellten, indem sie durch ihr Auftreten ihre Mission und ihren Anspruch sinnfällig machten. In der Mitwirkung des Herrschers an derartigen Veranstaltungen „lag für die Zeitgenossen keine Herabminderung seiner Würde und kein Herabsinken der Reichskleinodien zum Theaterrequisit. Es war vielmehr der tiefe Ernst darin gesehen, der diesem Effekt und damit dem Theatralischen zugrunde lag.“⁵⁴ Ähnliche Darbietungen fanden im Rahmen der Hochzeitsfestlichkeiten noch am 25. Oktober und am 4. November statt, als ein Turnier ausgerichtet wurde, in dem als „Römer“ und „Griechen“ verkleidete Mitglieder des Hofstaats gegeneinander antraten. Das Werk, dessen Text von Pietro Pariati stammte, einem erfahrenen Autoren derartiger Huldigungswerke, wurde am 22. Oktober 1722 (dem Geburtstag Maria Amaliens) mit Musik von Torri im Turnierhaus aufgeführt und erklang zu einem Caroussel.⁵⁵

⁵³ Michaela Völkel, „Die öffentliche Tafel an den europäischen Höfen der frühen Neuzeit“, Ausst.-Kat. *Die öffentliche Tafel*, S. 10-19, dort S. 19.

⁵⁴ Tintelnot, „Die Bedeutung der ‘festa teatrale’“, S. 348.

⁵⁵ *La Publica Felicità. Componimento Poetico Per Musica, Per Introdurre, Et Accompagnare Un Carosello In Occasione Di Festeggiare Le Felicissime Nozze Tra La Serenissima Altezza Di Carlo Alberto De Duchi di Baviera Elettorale &c. &c. E La*

Nach Friedrich Karl von Mosers *Teutschem Hof-Recht* wurden Carousels „nur bey sehr feyerlichen Gelegenheiten gehalten“; sie hatten „vil mit den Turnieren gemein und seynd eigentlich ein höchst-feyerliches in Ring-Quintan- und anderen Rennen bestehendes Ritter-Spil, wobei die Haupt-Personen in Quadrillen eingetheilt und durch Benennung, Tracht und Farbe voneinander unterschieden werden.“⁵⁶ Daß es sich hierbei primär um eine Herrschaftsdemonstration handelt, macht auch die historische Herleitung dieser Form im Festbericht deutlich:

Das Alterthum hat nichts edlers und sinnreicheres / als die Carrouels. Die Griechen und Römer haben gleich bey dem Anfang ihres Ursprungs diese Schauspiele gehabt / welche sie mit den prächtigsten Ceremonien hielten / und die ihren Feinden abgenommenen Beute dahin gleichsam in Triumph brachten. [...] Die vielen Bilder / Statuen / Wägen / Pferde / Maschinen / und Personen / aus denen diese prächtige Aufzüge bestanden / machten in Wahrheit das allerherrlichste und vortrefflichste Schauspiel.⁵⁷

Der Festbericht, der die übliche Überschwenglichkeit auch hier nicht vermissen läßt,⁵⁸ ist erneut die wesentliche Quelle, da nur dort das theatrale Geschehen näher beschrieben wird, vor dessen Hintergrund das Werk von Pariati und Torri erst verständlich wird. Im folgenden sollen

Serenissima Altezza di Maria Amalia Archiduchessa D'Austria Ed Elettorale Principessa &c. &c. L'Anno M.DCC.XXII. (München: Heinrich Theodor 1722). Die Musik ist in autographischer Handschrift erhalten (München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 220).

⁵⁶ Friedrich Karl von Moser, *Teutsches Hof-Recht* (Frankfurt am Main und Leipzig 1754), 2 Bände, II, S. 568.

⁵⁷ *Festbericht*, f. H[1].v

⁵⁸ „Das Caroussel, welches man wegen deß hohen Geburts-Festes der Durchleuchtigsten Chur-Printzessin hielte / hatte alles dasjenige / was das Althertum am prächtigsten gehabt hat / und man hatte nichts vergessen / dasselbe recht groß und prächtig zu machen. Die Souverainität der hohen Häupter / die Beschaffenheit der Ritter / die Aufrichtigkeit der Richter / die Treu der Zeugen / die Pracht der Kleider / die Schönheit der Pferde / die Kostbarkeit des Geschirrs / die Triumph-Wägen / die Vortrefflichkeit der Music, die Kunst der Maschinen / die Menge der Pagen, Laqueien und Domestiquen, welche alle auf das Kostbarste gekleidet waren / die Harmonie der Trompeten und Paucken / und die Kostbarkeit der Gewinner waren also beschaffen / daß man alles dis nicht genug bewundern kunte.“ *Festbericht*, f. H[1].v.

die Ausführungen im Festbericht anhand von Partitur und Libretto konkretisiert werden, um so das Ereignis ansatzweise rekonstruieren zu können. Entscheidend für die Wirkung waren die von dem Ingenieur Beduzzi entworfenen Dekorationen, auf denen Musiker plaziert waren. Diese waren überdies im Raum verteilt:

Der Bühne gegen über / wo die Chur-Printzessin sasse / hatte man eine überaus schöne und sinnreich erfundene Maschine aufgerichtet / welche aus einem grossen / beleuchteten Gewölcke mit vielen Sternen bestande / in dem einem / welches / die allerhelleste war / wurde die Liebe vorgestellt. Mitten in diesem Gewölcke sasse der Gott Hymen mit einer brennenden Fackel in der Hand / und unbeschreiblich viel Musici, welche verschiedene Chöre machten / und um dieses grosses Gewölcke herum ihren Platz hatten.⁵⁹

Mit Hymen, dem griechischen Gott der Hochzeit, ist eine der sechs Gesangspartien gemeint, die allegorische Figuren darstellten. Unter Verwendung der deutschen Übertragung aus dem Festbericht sind dies neben dem vom Altkastraten Antonio Bernacchi verkörperten Hymen (Imeneo) die „Allgemeine Glückseligkeit“ (La publica felicità), der „Ruhm“ (La Gloria), die „Ehre“ (L'Onore), der „Verdienst“ (Il Merito) und das „Renomé“ (La Fama). Die Aufführung beginnt:

Unter dem Schall der Trompeten und Paucken nahm der Prologus seinen Anfang / dessen erste Aria von denen Bayrischen Schutz-Göttern abgesungen wurde. Hierauf verschwande das Gewölcke mit dem Gestirn / und bliebe das / in welchem sich die Liebe und der Gott Hymen befand / allein noch übrig. So dann erschiene die allgemeine Glückseligkeit zu oberst der Maschine auf einem prächtigen Thron. Nachdem nun viele Arien von verschiedenen Chören zum Lobe der hohen Vermählung abgesungen worden / öffneten sich die zwey grossen Thore der Reit-Schul zum Einzug der Ritter.⁶⁰

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd.

Der Festbericht ist hier etwas ungenau in der Anzahl dieser Nummern: Auf eine kurze Sinfonia in D-Dur, die wie erwähnt durch Verwendung der Herrschaftssignale Pauken und Trompeten gekennzeichnet ist, folgten ein Chor, Rezitativ und Arie des Imeneo sowie ein weiterer Chor. Daraufhin zogen die vier Reiterquadrillen ein, wobei jeder Quadrille eine der genannten allegorischen Figuren zugeordnet war. Angeführt wurden die einzelnen Gruppen jeweils von Kurfürst Max Emanuel („Der Ruhm“), Kurprinz Karl Albrecht („Die Ehre“) sowie dessen Brüdern Ferdinand („Der Verdienst“) und Joseph Clemens („Das Renomé“); die im Festbericht namentlich genannten weiteren Teilnehmer waren ausgewählte Mitglieder des Hofstaats. Erneut ist die visuelle Komponente von größter Bedeutung:

Es war dieses Carrousel in 4. Quadrillen eingetheilet / wovon eine jede Gottheit auf einem Triumph-Wagen hatte. Die erste war dem Ruhm gewidmet / und in Feuerfarbenen Sammet gekleidet / mit schwarzen Aufschlägen / und Gold bordiret / auch über und über mit Jubelen besätzt. Die andere Quadrille war der Ehre gewidmet und blau mit Gold gekleidet / auch mit Jubelen geziert. Die dritte war gewidmet dem Verdienst / und ihre Kleider waren Himmel-blau mit Silber und Jubelen. Die vierte aber der Renomé, und hatte Perlenfarbene Sammetne mit Silber und Edelsteinen gezierte Kleider an. Vorher ritten 16. Trompeter und 4. Paucker / und vor jeder Quadrille wurde derselben Gottheit auf einem Triumph-Wagen geführet / an dem 4. Pferde neben einander gespannt waren / welche von kostbar gekleideten Sattel-Knechten geführet wurden. Hierauf kamen die Parade-Pferde eines jeden Haupts von der Quadrille, deren Zeug und Decken ungemein kostbar waren / dann die Laqueyen zu Fuß / hernach die Pagen, und alsdenn ein jedes Haupt mit seinen Rittern / vor denen ihre aufs prächtigste gekleideten Diener vorher marschirten. Alle diese Ritter stellten sich mitten in der Reit-Schule in Schlacht-Ordnung / worauf die 4. Gottheiten anfangen zu singen / denen die Chöre folgten / und eine unvergleichliche Harmonie hören liessen.⁶¹

⁶¹ Ebd.

Nach einem einleitenden Rezitativ der „Allgemeinen Glückseligkeit“ und einem Chor sang jede der allegorischen Figuren in der Reihenfolge des Einzugs der dazugehörigen Quadrille eine Arie – den Anfang machte selbstverständlich der Max Emanuel zugeordnete „Ruhm“–, auf die jeweils ein (homophoner) Chor folgte; dieser Abschnitt wurde abgeschlossen durch einen Chorsatz, der die einzelnen, im Raum verteilten Teilchöre vereinte. Inhaltlich beziehen die Texte sich auf den Huldigungszweck des Festes, wie Pierre de Bretagne betont: „Das Carrousel an sich selbst ist allezeit eine allegorische und emblematische Invention, um die Verdienste der Fürsten dadurch zu verehren, oder sie zu unterrichten [...]“. ⁶² Das „Renoméé“ etwa stimmt einen Preisgesang auf die bayerischen Helden an; nur von Max Emanuel müßte selbst sie schweigen: Seine Tugend sei so groß, daß man sie kaum in Worte fassen könne. Wenn in den Arien in allegorischer Form die Tugendhaftigkeit und Größe der Wittelsbacher beschworen wird, dann diene es dies natürlich auch dazu, die Festteilnehmer davon zu überzeugen. ⁶³

Es folgte das eigentliche Turnier, das damals wohl im Zentrum der Aufmerksamkeit stand, für unsere Zwecke aber nicht besonders ergiebig ist. Es genügt somit darauf hinzuweisen, daß als Sieger im Lanzenstechen Prinz Ferdinand hervorging. ⁶⁴ Anschließend formierten sich erneut die Reiterquadrillen, wie Libretto ⁶⁵ und Festbericht übereinstimmend dokumentieren: „Nachdem nun der Streit zu Ende ware / theilten die dazu ernannte Richter und Zeuge / welche unter der Bühne / worauf sich die Chur-Prinzessin befand / die Preyse aus / die Ritter aber hatten sich indessen mitten auf den Platz begeben / und jede Quadrille hat ihre Gottheit auf dem Triumph-Wagen vor sich.“ ⁶⁶ Nun wird die Aufführung der Musik fortgesetzt. Nach einem einleitenden Rezitativ folgt ein Duett Imeneo–La

⁶² Ebd.

⁶³ Wie Reinhard Strohm beobachtet, transportiert „Allegorie in der höfischen Opernkunst [...] Interessen, und war nicht nur ‘magic mirror’ festgelegter politischer Verhältnisse“. Strohm, „Darstellung, Aktion und Interesse in der höfischen Opernkunst“, *Händel-Jahrbuch* 49 (2003), S. 13-26, hier S. 22.

⁶⁴ *Festbericht*, f. H2.r

⁶⁵ *Componimento Poetico Per Musica*, S. 20: “Si chiude la Machina, e seguita il Carrorello, questo finito rientrano nel Campo a suon di Trombe, e Timbali le quattro squadriglie, si alza la tenda della gran Machina, e si vedono sedenti sotto a Imeneo alla dritta la Gloria, e la Fama, alla sinistra l'Onore ed il Merito, avanti l'avvennata Machina si postanno in buon ordine le quatro squadriglie, e mentre si spariscono li premj a gli Cavalieri vincitori canta Imeneo.”

⁶⁶ *Festbericht*, f. H2r.

Publica felicità (Notenbeispiel 1). Gleichsam als Zielpunkt des Ganzen schließt es die solistischen Gesangsdarbietungen ab und bringt die Aufführung zu ihrem Höhepunkt. Die Personifikationen der Hochzeit/Ehe und des allgemeinen Wohls machen diese so überaus lobenswerte Verbindung nun auch musikalisch sinnfällig und überhöhen sie mit künstlerischen Mitteln. Der zu vertonenden Bühnensituation gemäß findet in dem homorhythmischen Duett, bei dem beide Stimmen denselben Text simultan in parallelen Terzen und Sexten vortragen, keine Auseinandersetzung statt; wie zahlreiche ähnliche Duette läßt es sich eher „als eine Art Antidialog beschreiben, indem die besondere Situation der Affekt-Identität keinen sich zuspitzenden Dialog mehr zuläßt, sondern gerade die lösende, kontemplative Uniformität des Zwiegesangs im Sinne einer Aria a due hervorzwingt.“⁶⁷

⁶⁷ Heinz Becker, „Das Duett in der Oper“, *Musik – Edition – Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle*, hrsg. von Martin Bente (München 1980), S. 80-99, hier S. 83.

Pietro Torri, "La publica felicità"
 Duett La felicità/Imeneo:
 "Fausti sempre"

[Allegro]

Violino I *p*

Violino II *p*

Viola *p*

La felicità
 Fau - sti sem - pre, e sem - pre a - mi - ci sie - no i fa - ti,

Imeneo
 Fau - sti sem - pre, e sem - pre a - mi - ci sie - no i fa - ti,

Basso *p*

4

VI. I

VI. II

Vla.

F.
 e gli A - stri a voi, sie - no i fa - ti sie - no i fa - tie gli A - stri a

I.
 e gli A - stri a voi, sie - no i fa - ti sie - no i fa - tie gli A - stri a

B.

Notenbeispiel 1:
 Pietro Torri, *La publica felicità*

8

VI. I *f* *p*

VI. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

F. *f* *p*
 voi. Lie - to a - dem - pia

I. *f* *p*
 voi. Lie - to a - dem - pia

B. *f* *p*

11

VI. I

VI. II

Vla.

F. *f*
 i lie - ti au - spi - ci pu - ro a - mor pu - ro a - mor co'

I. *f*
 i lie - ti au - spi - ci pu - ro a - mor pu - ro a - mor co'

B.

14

VI. I *f*

VI. II *f*

Vla. *f*

F. do - ni suoi. _____

I. do - ni suoi. _____

B. *f*

17

VI. I *p* *f* *p*

VI. II *p* *f* *p*

Vla. *p* *f* *p*

F. E noi ren - da più fe - li - ci con no - vel - li

I. E noi ren - da più fe - li - ci con no - vel - li

B. *p* *f* *p*

20

VI. I *f* *p*

VI. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

F. *f* *p*

I. *f* *p*

B. *f* *p*

egua - li E - roi, con no - vel - li con no - vel - li egua -

egua - li E - roi, con no - vel - li con no - vel - li egua -

23

VI. I *f*

VI. II *f*

Vla. *f*

F. *f*

I. *f*

B. *f*

li E - roi.

li E - roi.

26

VI. I *p*

VI. II *p*

Vla. *p*

F. *p*

I. *p*

B. *p*

Fau-sti sem-pre e sem-pre a-mi-ci sie-no i fa-ti, e gli A-stri a voi,

Fau-sti sem-pre e sem-pre a-mi-ci sie-no i fa-ti, e gli A-stri a voi,

30

VI. I

VI. II

Vla.

F.

I.

B.

sie-no i fa-ti sie-no i fa-ti e gli A-stri a voi.

sie-no i fa-ti sie-no i fa-ti e gli A-stri a voi.

Im Festbericht zeigen sich hier wieder Unschärfen, wenn dort statt von einem Duett von „unterschiedlichen Arien“ zu lesen ist:

Indem man nun mit Austheilung der Gewinne beschäftigt war / sangen indessen der Gott Hymen und die allgemeine Glückseligkeit unterschiedliche Arien, welche von ihren Chören repetirt wurden / und die Chöre insgesamt unterliessen keines weges unter der angenehmen Harmonie aller Instrumenten / zum Lobe der hohen Neuvermählten zu singen / biß die Ritter wieder aus der Reit-Schule waren / um sich unter dem Schall der Trompeten und Paucken / welche sich vor ihnen stets hören liessen / wieder nach Hof zu begeben.⁶⁸

Mit dem choreographierten Hinausreiten der Quadrillen endete das „Schauspiel“, zu dem Torris Musik als eine Art von Schauspielmusik fungiert: „Principia la Marchia delle quatro squadriglie accompagnati dal canto di tutti li Cori.“ Der Marsch – der erst von Bläsern und Schlagzeug, dann vom gesamten Orchester erklingt – verleiht dem Auszug der Reiter nicht nur zusätzliche Würde und Gemessenheit, sondern koordiniert überdies seine Geschwindigkeit. Der Marsch geht über in den Schlußchor, der die Verbindung von Carl Albrecht und Maria Amalia feiert:⁶⁹

Immortal ne l'aurea tromba
Che ribomba in questa riva:
Viva Alberto, Amalia viva!
Ed in lei di sposa al nome
Per gloria sua maggior
Un nome ancor più bello
Aggiunge il pio destino
E in cielo scriva.

Soweit bekannt, ist in seiner Zeit keines der für diese Hochzeit verfaßten theatralischen Werke erneut aufgeführt worden, lediglich die Libretti der Festopern wurden mit starken Bearbeitungen weiterverwendet. Eine Reprise etwa von *La pubblica felicità* – bei der neben der Musik auch die davon untrennbare visuelle Komponente Berücksichtigung finden müßte – war damals kaum weniger problematisch als heute, und zwar nicht nur

⁶⁸ Festbericht, f. H2r

⁶⁹ *Componimento Poetico Per Musica*, S. 26.

aus aufführungspraktischen, sondern auch aus ideellen Gründen. Wie Jörg Jochen Berns betont hat, sind weder das höfische Gesamtfest noch seine einzelnen demonstrativen Bestandteile wiederholbar, denn in seinem lehrhaft-demonstrativen Anspruch war das Fest „so sehr auf den dynastiegeschichtlich akuten Fall, den existenziellen casus, fixiert, daß seine Aussage durch Wiederholung sinnentleert würde“.⁷⁰

Die Historikerin Ute Daniel hat den „Hof“ als einen spezifisch strukturierten Kommunikationszusammenhang charakterisiert, der „als soziales und wirtschaftliches, politisches und kulturelles Gesamtphänomen“⁷¹ immer auch Kommunikationsmedium des jeweiligen Regenten gegenüber anderen Höfen und gegenüber der eigenen Bevölkerung war. Den theatrale Darbietungen, die auf den ersten Blick nur der „Unterhaltung“ zu dienen scheinen, kam in diesem Zusammenhang eminente Bedeutung zu, da sie mit sinnlichen Mitteln die Herrschaftsordnung zum Ausdruck brachten. Die dabei offenkundigen strukturellen Affinitäten von feudaler Selbstrepräsentation und Theater (die man andererseits auch nicht überstrapazieren sollte)⁷² hoben schon die Zeitgenossen hervor, so etwa Julius Bernhard von Rohr, für den ein Hof „nichts anders zu nennen ist, als ein stets währender Schau-Platz, auf welchem immer eine Comödie nach der andern gespielt wird, und allwo immer neue Personen auftreten, welche ihrer Vorfahren Masquen angenommen. Ist ein Schauspiel geendigt, so werden schon neue Masquen, Scenen, Maschinen, Decorationen, und andere zur Verstellungs-Kunst benöthigten Dinge ausgearbeitet, um der Welt ein abermahliges Schau-Spiel vorzustellen.“⁷³ Berücksichtigt man die große Bedeutung, die Musik bei diesen „Schau-Spielen“ zukam, so könnte man unter Verwendung der barocken Welttheatermetapher vielleicht konstatieren: Die Welt war ein Musiktheater.

⁷⁰ Jörg Jochen Berns, „Die Festkultur der deutschen Höfe zwischen 1580 und 1730. Eine Problemskizze in typologischer Absicht“, *Germanisch-Romanische Monatschrift* 34 (1984), S. 295-311, dort S. 305.

⁷¹ Ute Daniel, *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1995, S. 27.

⁷² Zu den Grenzen dieses Vergleichs vgl. insbesondere Jörg Jochen Berns und Thomas Rahn, „Zeremoniell und Ästhetik“, *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von dens. (Tübingen 1995), S. 650-665, dort S. 654ff.

⁷³ Rohr, *Ceremoniel-Wissenschaft Der großen Herren*, S. 806f.

ANHANG

Tomaso Albinoni, "I veri amici"
Arie des Amasi:
"Cerco l'oggetto del mio furor" (II/12)

Largo

Oboe
Violino I
Violino II
Viola
Amasi
Basso

3
Ob.
VI. I
VI. II
Via.

5
Ob.
VI. I
VI. II
Via.

Notenbeispiel 2

7

Ob.

VI. I

VI. II

Vla.

8

Ob.

VI. I

VI. II

Vla.

B.

10

Ob.

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

Cer - co l'o-get - to, l'og - get - to del mio fu-ror.

12

Ob.

VI. I

VI. II

Vla.

B.

13

Ob.

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

Cer - co l'og -

15

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

get - to l'og - get - to del mio fu - ror e il tro - vo in

17

Ob.

VI. I

VI. II

Vla.

A.

quel-lo che forse è par-te — di ques-to cor, è par

B.

19

Ob.

Vla.

A.

- te dí ques - to

B.

21

Ob.

VI. I

VI. II

Vla.

A.

cor.

B.

23

Ob.

VI. I

VI. II

Vla.

B.

24

Ob.

VI. I

VI. II

Vla.

B.

26

Ob.

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

Cer - co l'og - get - to del mio fu - ror, e il tro - vo in quel -

29

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

- lo, che for-se è par-te di ques-to cor è

31

Ob.

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

par

33

Ob.

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

Detailed description: This system contains measures 33 and 34. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats. The Oboe (Ob.) part features a melodic line with a slur over measures 33 and 34. The Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) parts play a steady eighth-note accompaniment. The Viola (Vla.) part plays a similar eighth-note accompaniment. The Alto Saxophone (A.) part has a more complex rhythmic pattern with slurs. The Bass (B.) part plays a simple eighth-note accompaniment.

35

Ob.

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

te di ques - to cor,

Detailed description: This system contains measures 35 and 36. The Oboe (Ob.) part has a melodic line that ends with a whole rest in measure 36. The Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) parts continue with their eighth-note accompaniment. The Viola (Vla.) part continues with its eighth-note accompaniment. The Alto Saxophone (A.) part has a melodic line that ends with a whole rest in measure 36. The Bass (B.) part continues with its eighth-note accompaniment. The lyrics "te di ques - to cor," are written below the Alto Saxophone staff.

37

Ob.

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

è par

39

Ob.

VI. I

VI. II

A.

B.

te di

41

Ob.

VI. I

VI. II

A.

B.

ques - to cor.

43

Ob.
VI. I
VI. II
Vla.
B.

Detailed description: This system contains measures 43 and 44. The Oboe (Ob.) part features a complex, rapid sixteenth-note pattern. The Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) parts play a steady eighth-note accompaniment. The Viola (Vla.) part plays a similar eighth-note accompaniment. The Bass (B.) part has a few notes, including a half note and a quarter note.

45

Ob.
VI. I
VI. II
Vla.

Detailed description: This system contains measures 45 and 46. The Oboe (Ob.) part continues with a rapid sixteenth-note pattern. The Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) parts play a steady eighth-note accompaniment. The Viola (Vla.) part plays a similar eighth-note accompaniment.

47

Ob.
VI. I
VI. II
Vla.
A.
B.

Mi geme in
fine.

Detailed description: This system contains measures 47 and 48. The Oboe (Ob.) part has a melodic line with some grace notes. The Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) parts play a steady eighth-note accompaniment. The Viola (Vla.) part plays a similar eighth-note accompaniment. The Alto (A.) part has a few notes. The Bass (B.) part has a few notes, including a half note and a quarter note. The text "Mi geme in" is written above the Bass staff, and "fine." is written below it.

49

VI. I

A.

B.

pet - to, in pet - to mes-to l'a - mor, ed il fla -

51

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

gel - lo da lui non par - te del suo fu - ror, da lui non

53

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

part - te del suo fu - ror ed il fla - gel - lo da lui non

56

Ob.

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

par - te del suo fu - ror da lui non

58

Ob.

VI. I

VI. II

Vla.

A.

part

60

Ob.

VI. I

VI. II

Vla.

A.

B.

te del suo fu - ror.

63

Ob.

VI. I

VI. II

Vla.

B.

dal segno %