

Musik in Venedig und Mailand im Zeichen Napoleons

**Kompositionen von und um Giovanni Simone Mayr
Musik- und Kulturleben im Spannungsfeld politischer Macht**

**Habilitationsschrift
zur Erlangung der Venia Legendi
für das Fach Musikwissenschaft**

der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt

vorgelegt von

Iris Winkler

aus Bochum

Prof. Dr. Wolfgang Schöning **Dekan der Philosophisch-Pädagogische Fakultät
Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt**

Mitglieder des Fachmentorats:

Prof. Dr. Peter Brünger, Vors. **Musikpädagogik und Musikdidaktik
Philosophisch-Pädagogische Fakultät
Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt**

Prof. Dr. Heinz Hürten **Geschichtswissenschaft
Geschichts- und Gesellschaftswissenschaftliche
Fakultät
Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt**

Prof. Dr. Christoph Louven **Musikwissenschaft
Fachgebiet Musik und Musikwissenschaften
Universität Osnabrück**

Prof. Dr. Reinhard Wiesend **Musikwissenschaft
Universität Mainz**

Prof. Dr. Michael Zimmermann **Kunstgeschichte
Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät
Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt**

In memoriam John Stewart Allitt

Inhalt

Einleitung	6
I. Einführung in die Thematik	13
Napoleon-Rezeption und Napoleons Musikrezeption: Die Basis der Bewertung	13
Napoleon und die Kunst der Repräsentation	18
Napoleon und die Gewalt der Musik – <i>Chantons du nouvel Alexandre</i>	19
II. Facetten des kulturellen Lebens im „napoleonischen“ Venedig	30
Politische Verhältnisse	38
Huldigungen, Huldigungsmusiken, Huldigungsprogramme	43
Huldigungskantaten in Venedig vor, nach und um Napoleon	48
Eine kleine „revolutionäre“ Anspielung: Die farsa <i>Il segreto</i> , 1797, Musik von Giovanni Simone Mayr, Text von Giuseppe Maria Foppa	77
<i>Caesars Tod</i> : Zur Rezeption eines vorrevolutionären französischen Tragödien- und Opernstoffes in Venedig während des Italienfeldzuges	107
Musik auf öffentlichen Plätzen 1797	113
<i>Te Deum laudamus</i> – Musik und Liturgie	118
III. Kultur und Politik - Kulturpolitik im „napoleonischen“ Mailand: Die Krönung zum König von Italien	124
Die Krönung Napoleons im Mailänder Dom am 26. Mai 1805	125
Die Kaiserkrönung zum Vergleich	126
Die Krönung in Mailand	127
Welche Musik erklang bei der Krönung in Mailand?	130

Zu den musikalischen Aufführungen anlässlich der Krönung in Mailand: Starbesetzung beim <i>Te Deum</i> im Mailänder Dom am Beispiel Paris?	134
Die Generalprobe in Santa Maria del Giardino – in der zerstörten Franziskanerkirche - in Mailand	138
220 professionelle Musiker und 50-60 Laienmusiker	139
Napoleons musikalische Unterhaltung in Mailand: Ein Hauskonzert im Palazzo – Kantaten und Opern in der Scala	141
Werke von Giovanni Simone Mayr an der Mailänder Scala: <i>S. Napoleone – Trajano</i>	150
Schluss	170
Abbildungsverzeichnis	172
Quellen-, Siglen- und Abkürzungsverzeichnis	173
Zeitgenössische Periodika	175
Literaturverzeichnis	176

„Toute l’Italie sera soumise à ma loi.“¹

Einleitung

Wie und auf welche Weise sich Politik und Kultur begegnen, durchdringen und bestimmen, wird im folgenden an Zeugnissen aus dem Musikleben in Venedig und Mailand im Zeichen Napoleons dargelegt, was bisher trotz der sinflutartigen Literatur zu Napoleon immer noch ein Desiderat der Forschung geblieben ist. Mit „Napoleon und der Musik“ hat sich Théo Fleischman in einer grundlegenden Studie 1965 beschäftigt². Fleischman beleuchtet das Verhältnis von Musik und Politik, Napoleons Musikpolitik sowie Napoleon und seine bevorzugten Komponisten. Die Gattung Oper hat einen zentralen Stellenwert. Sie wird gesondert behandelt in David Chaillous, *Napoléon et l’Opéra. La politique sur la scène 1810-1815*, erschienen 2004. Michel Noray weist Napoleon „eine wichtige Rolle für die Entstehung des modernen musikalischen Europa“³ zu.

Inwieweit Napoleons Eroberungspolitik das Musikleben Italiens bestimmt hat, kommt in diesen für das weit gefasste Thema „Napoleon und die Musik“ wesentlichsten Arbeiten jedoch nicht zur Sprache. Italien ist für die Musik des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts immer noch führend gewesen. Italienische Komponisten hat Napoleon favorisiert. Italienische Musik wird in diesem Zusammenhang zum Politikum. Wie bedeutsam für Napoleon die italienische Vokalmusik gewesen ist, wird im ersten Kapitel der vorliegenden Studie erörtert.

Dass Musikgeschichte ein Teil der Geschichte ist, hat im 19. Jahrhundert schon Carl von Winterfeld betont: „Aber auf dem Gebiete des endlichen Schaffens und Wirkens ist selten, ja wohl nie, eine That das reine Erzeugnis freier Selbstbestimmung; ist ja der Handelnde selbst ein Kind seiner Zeit, durch die mannigfaltigen Bedingungen bestimmt, unter denen sie sich gestaltet, unter denen er allein ihr anzugehören, lebendig in sie einzugreifen vermag. So ist dem Geschichtsschreiber der Kunst auch die Aufgabe gestellt, jenen Bedingungen nachforschend, in das Gebiet der allgemeinen Geschichte hinüberzugreifen.“⁴ Der Historiker Heinrich Luden folgert 1808: „Der Geist der Zeit und Nationalität verursacht, dass ein Kunstwerk nicht verstanden werden kann ohne genaue Kenntnis der Geschichte in aller Beziehung.“⁵ Nun ist und wird ein „Kunstwerk“ ein geschichtliches Zeugnis.

Dem Kulturleben in der Lagunenstadt, das chronologisch schon am Anfang von der Eroberung betroffen ist, kommt eine zentrale Rolle zu. Daher wird zunächst an konkreten Fallbeispielen im zweiten Kapitel dargelegt, wie Napoleon Venedig nicht zuletzt

¹ Napoleon an den Papst, 13. Februar 1806, zit. in: Giuseppe Galasso, *Das italienische Staatensystem in der Politik Napoleons*, in: Armgard von Reden-Dohna (Hg.), *Deutschland und Italien im Zeitalter Napoleons*. Deutsch-italienisches Historikertreffen in Mainz, 29. Mai – 1. Juni 1975, Wiesbaden 1979 (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Abteilung Universalgeschichte, Beiheft 5), S.81-89, hier S.88.

² Théo Fleischman, *Napoléon et la musique*, Brüssel, Paris 1965.

³ Michel Noray, Art. *Napoleon I.*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd.12, Kassel, Basel, etc. 2004, Sp.905-908, zit. Sp.908.

⁴ Carl von Winterfeld, *Johannes Pierluigi von Palestrina. Seine Werke und seine Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst*, Breslau 1832, S.1, zit. in: Werner Friedrich Kümmel, *Geschichte und Musikgeschichte*, Marburg 1967 (Marburger Beiträge zur Musikforschung, 1), S.106.

⁵ Heinrich Luden, *Grundzüge ästhetischer Vorlesungen zum akademischen Gebrauche*, Göttingen 1808, S. 4, zit. in : Werner Friedrich Kümmel, *Geschichte und Musikgeschichte*, op.cit., S.122.

kulturpolitisch für sich einzunehmen weiß und wie seine Person, Botschaft und Fremdherrschaft in den Kulturbereich - Musik, Theater, Literatur und bildende Kunst - Venedigs eingeht, wie Napoleon wahrgenommen und zur Kunst- und Kultfigur stilisiert wird. Kunst, Kultur, Musik gehören zur Geschichte Venedigs – und nun betritt Napoleon diese Bühne. Schon Jacques Godechot hat Napoleon als „den ersten modernen Diktator“ bezeichnet, der „mit großem Ausmaß“ und „permanent“ sich der Propaganda bediente⁶. In Mailand – auch einer italienischen Musikmetropole - lässt sich der Kaiser Napoleon zum König von Italien krönen. Mit welchem Musikaufwand diese Inszenierung rein organisatorisch begleitet wird, wird anhand von Archivmaterial im dritten Kapitel dargestellt. Welche Bedeutung dem Theater La Scala in musikalischer wie politischer Hinsicht zukommt, wird anhand des dort zu dieser Zeit gespielten Programms, das als Huldigungsprogramm zu verstehen ist, offenbar. So ließen sich zur gewaltigen Historienleinwand - beziehungsweise Propagandaleinwand – vielleicht noch gar archivalisch dokumentierbare Tonaufnahmen gewinnen? Die Musik, die am 2. Dezember 1804 in der Kirche Notre Dame in Paris erklingen ist, wurde während des Festivals La Chaise-Dieu 1995 wiederaufgeführt und auch auf CD eingespielt. Guy Ramona, Generaldirektor des Festivals, schwärmt: „Wir haben das berühmte Ölgemälde von Louis David, eine interessante und pittoreske Ikonographie; wir haben die zeitgenössische Chronik, allerlei Berichte auch aus späteren Zeiten, und doch fehlt etwas Entscheidendes: wir haben einen hervorragenden und gut dokumentierten Film, aber es ist ein Stummfilm; wir haben Bilder, aber keinen Ton. Und jetzt ist der Ton wieder da! Er bringt mehr Informationen als man bisher dachte. Das Hauptwerk überrascht durch die Auffächerung im großen Kirchenraum (von Notre-Dame) und das Aufgebot an Interpreten. Eine angemessene Wiedergabe verlangt zwei große Chöre, zwei Orchester, ein Blechbläser-Ensemble mit neun Solisten. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts war ein solches Werk eine echte Revolution.“⁷

Das „berühmte Ölgemälde von Louis David“ hat keineswegs die historische Wirklichkeit im Bild festgehalten, sondern ist eine Illusion, eine perfekte Täuschung. Manfred Heinrich Brunner, der Napoleons Kunstpolitik weitgehend eher als „herrscherliches Mäzenatentum“ begreift, bezeichnet das Krönungsbild „als eine Manifestation ideologischer Kunstpolitik“⁸, worin er auch die separate Ausstellung dieses Monumentalgemäldes für die Öffentlichkeit im Salon carré des Louvre einschloss. „Historienmalerei als Gattung wurde wohl nicht von ungefähr zur höchsten Gattung in der akademischen Kunsttheorie: in der Historienmalerei ist der Bezug zum Menschen und seinem Handeln, die Reflexion seiner Stellung im Weltganzen am ausgeprägtesten.“⁹

Der vorliegenden Studie geht es zudem nicht allein um die Aufarbeitung und Aufbereitung historischen Notenmaterials, um dem wachsenden CD-Museum, einer Nische der „ernsten“ Musikkultur unserer Tage, neue wiederentdeckte Musik, neue alte Noten für weitere Exponate offerieren zu können. Die Aufarbeitung der ausgewählten musikalischen und literarischen

⁶ Jacques Godechot, *Napoléon – Le Mémorial des Siècles*, Paris 1969, S.207.

⁷ Krönungsmusik für Napoleon I. Live-Mitschnitt in Zusammenarbeit mit dem Festival de la Chaise-Dieu, 22., 23. August 1995, Emilia Titarenko, Elena Jaskunova, Tatjana Jashina, Galina Gordeeva, Lubov Dziltsova, Sopran, Galina Dolbonos, Mezzosopran, Sergej Rokoizita, Sergej Fomenko, Tenor, Oleg Palkin, Bassbariton, Bläserensemble Guy Touvron, Chor und Orchester der Capella Sankt Petersburg, Vladislav Tchernouchenko, Leitung; Koch/Schwann, 3-1208-2. Vgl. Jean Mongrédien, *La musique du sacre de Napoléon*, in: *Revue de musicologie*, 1968, S.137-174.

⁸ Vgl. Manfred Heinrich Brunner, *Antoine-Jean Gros. Die napoleonischen Historienbilder*, Diss. Universität Bonn 1979, S.20ff, 90.

⁹ Vgl. Gerhard Charles Rump, *Geschichte als Paradigma: Bemerkungen zur Realisation des Historischen in der Historienmalerei*, in: Ders. (Hg.), *Geschichte als Paradigma. Zur Reflexion des Historischen in der Kunst*, Bonn 1982 (Kunstwissenschaftliche Thesenhefte, Bd. 1), S.30.

Quellen erfolgt vielmehr in der Zusammenschau der geschichtlichen und kulturellen Gegebenheiten, um hinter den Vorgaben ihre jeweiligen Eigenheiten, ihre Gesetzmäßigkeiten, letztendlich ihre Konzepte auffinden zu können.

Thematisiert wird in der Einführung zunächst Napoleons Zugang zur italienischen Musik und sein Zugriff auf die italienische Musik. Napoleons Politik prägt „die Musik“, wie das Beispiel Oper oder die Instrumentalisierung der Sakralmusik zeigt. Seine Politik institutionalisiert so die Kunstform Musik, nicht nur in Konzert, Theater und Kirche, sondern gleichfalls mittels staatlich verwalteter Einrichtungen, etwa der Schaffung und Förderung von staatlichen Konservatorien¹⁰. Insbesondere italienische Musik hat Napoleon geschätzt, vorrangig, wie zumeist bekannt, die Werke Giovanni Paisiellos. Paisiello wurde zum „Maestro della cappella personale di Napoleone“. In Napoleons „Sturm- und Drang-Fragment“ *Clisson et Eugénie* von 1795, das vor dem Hintergrund seiner Liebe zu Désirée Clary entstanden ist und entscheidend zum romantischen Künstlerbild Napoleon beigetragen hat, wird schon Paisiello genannt: Eugénie (Désirée) erschien ihm wie der Gesang der Nachtigall oder ein Stück von Paisiello¹¹. Cherubini soll geäußert haben, dass Napoleons Vorliebe für die italienische Musik ihre Triumphe sichere und damit nicht zuletzt die folgende Herrschaft von Rossini, Meyerbeer, Halevy und Auber¹². Wobei es nicht allein Cherubinis eigenen „französischen“ Stil zu berücksichtigen gilt, der von Napoleon nicht immer favorisiert worden ist, sondern primär ein persönlich gespannte Verhältnis zwischen Komponist und Kaiser¹³. Allerdings hat sich Napoleon durchaus auch von Cherubinis Musik zu Tränen rühren lassen¹⁴.

¹⁰ Vgl. Mayrs Kontakte mit Bonifazio Asioli, Asioli an Mayr, I-Bergamo Fondazione Donizetti, Briefe FD 500: 22.2.1805, FD 389: 12.3.1805, FD 115: 14.6.1805, FD 474: 2.5.1806, FD 472: 9.6.1806, FD 126: 7.2.1807.

¹¹ Napoléon Bonaparte, *Œuvres littéraires*, hg. v. Alain Coelho, Mayenne 1979, S.[21]-43, S.31: „Eugenie était comme le chant du rossignol, ou un morceau du Paisiello, qui ne plaît qu’aux âmes sensibles seulement, dont la mélodie transporte et passionne les âmes faites pour sentir vivement, tandis que cela paraît du médiocre au commun.“ Vgl. Weitere Aussagen zur Musik in der Korrespondenz mit Désirée Clary: Gabriel Girod de L’Ain, *Désirée Clary d’après sa correspondance inédite avec Bonaparte, Bernadotte e sa famille*, Paris 1959. Vgl. Théo Fleischman, *Napoléon et la musique*, op.cit. S.84, 93ff.

¹² Vgl. Théo Fleischman, *Napoléon et la musique*, op.cit., S.68.

¹³ Bellasis berichtet: „Bevor Napoleon erster Konsul wurde, stand er mit Cherubini in gutem Vernehmen. Eines Abends, als eine der Cherubini’schen Opern aufgeführt worden war, und die Beiden sich in derselben Loge trafen, wandte sich Napoleon zu Cherubini und sagte: ‚Mein lieber Cherubini, Sie sind sicherlich ein ausgezeichnete Musiker, aber Ihre Musik ist so lärmend und kompliziert, daß ich nichts damit machen kann‘; worauf Cherubini erwiderte: ‚Mein lieber General, Sie sind sicherlich ein ausgezeichnete Soldat, aber was die Musik betrifft, bitte ich mich zu entschuldigen, wenn ich es nicht für nöthig erachte, meine Kompositionen Ihrem Verständniß anzupassen.“ Vgl. Hans-Josef Irmen (Hg.), *Luigi Cherubini. Leben und Werk in Zeugnissen seiner Zeitgenossen*. Aus dem Englischen des Edward Ballasis [Bellasis] übersetzt von Josef Rheinberger, Regensburg 1972, S.57. Vgl. die Erinnerungen von Claire de Rémusat: „Bonaparte fand besonderen Geschmack an der italienischen [Musik]. Die Ausgaben, die er für sie machen konnte, waren gut angewandt, obwohl er in der Verteilung seiner Gunst launisch war. Zum Beispiel lehnte er Cherubini ab, weil dieser aus Ärger über eine Kritik Bonapartes, der damals erst General war, ihm ein wenig heftig geantwortet hatte, ‚man könne auf dem Schlachtfeld tüchtig sein, ohne etwas von Harmonielehre zu verstehen.“ Vgl. Friedrich Freiherr von Falkenhausen (Hg.), *Im Schatten Napoleons. Aus den Erinnerungen der Frau von Rémusat*, Stuttgart (1941) 1952, S.248. Gino Roncaglia hebt vor diesem Hintergrund ebenfalls das gespannte Verhältnis Cherubini-Napoleon hervor und interpretiert zudem die Abkehr Napoleons mit seinem Wunsch, Zerstreuung in der Musik zu finden. Dies gelänge ihm mehr bei Paisiello und Zingarelli, weniger bei Cherubini. Vgl. Gino Roncaglia, *Cherubini operista*, in: Adelmo Damerini (Hg.), *Luigi Cherubini nel il centenario della nascita. Contributo alla conoscenza della vita e dell’opera*, Florenz 1962, S.47-56, hier S.47.

¹⁴ Bellasis berichtet: „Einige Freunde Cherubini’s, die Napoleons Antipathie gegen den Florentiner kannten, beredeten ihn 1809 anonym eine Oper für das Theater zu schreiben. Das Resultat war eine einaktige Oper Pimmalione, deren erste Aufführung am 30. November 1809 im Theater des Tuileries-Schloßes stattfand. [...] Bei der großen Scene des Werkes war Napoleon bis zu Thränen (!) gerührt, begierig erkundigte er sich nach dem Namen des Kompositors; als er denselben erfahren, zeigte er mehr Überraschung als Genugthuung, und sagte nichts; doch sandte er hernach an Cherubini eine Summe Goldes, und bestellte bei ihm eine Ode auf die

Und auch Cherubini hat, wie viele andere, Napoleon gehuldigt¹⁵.

Somit geht es um „italienische“ Komponisten der Generation Napoleons, der „napoleonischen Epoche“, die in ihren Werken auf die „Zeiterscheinung Napoleon“ reagierten, sie formten und so auch die musikalischen Gattungen nach dem herrschenden „Zeitgeist“ ausrichteten. Sie schufen einen „Mythos Napoleon“ zeitnah im Bereich der Musikkultur, was nicht zuletzt Napoleon wiederum zur Selbstbespiegelung und Selbstinszenierung dienlich war. Nach Paul Barz war es „kein ganz zufälliger Mythos, und er war auch nicht nur auf den Schlachtfeldern seiner Siege begründet.“¹⁶

Das Aufsuchen der „singulären Merkwürdigkeit“, wie Paul Veyne die an Historiker gerichtete Empfehlung Michel Foucaults umschreibt, ist diesen Fallstudien zum kulturellen Leben in Venedig und Mailand ein wesentliches Kriterium¹⁷. Von den vielen Unbekannten werden ein paar beim Namen genannt und ihre „singuläre Merkwürdigkeit“ innerhalb der Komplexität der Kultur- und Musikgeschichte Italiens im Zeichen Napoleons aufgezeigt. Wesentliche Grundlagen dazu liefern die Archivstudien. Was sich im Zeichen Napoleons im Musikleben in den „Musikstädten“ Venedig und Mailand abgespielt hat, wird am dafür ausgewählten Detail behandelt. Emmanuele Antonio Cicogna, der als „Archeologo“ Venedigs bezeichnet wird, führt von 1810 bis 1866 ein persönliches Tagebuch, das in vier großen Bänden in der Bibliothek des Museo Correr in Venedig aufbewahrt wird¹⁸. Seine Aufzeichnungen und Sammlungen sind insbesondere hinsichtlich der Beziehung Venedigs zu Österreich im 19. Jahrhundert eine bedeutende Quelle. Seine Schriften sind von Historikern wie Marino Zorzi, Antonio Pilot, Alvise Zorzi, Francesca Cavazzana Romanelli, Michele Gottardi, Adolfo Bernardello, Vincenzo Marchesi, Emilio Franzina, Pietro Del Negro, Paul Ginsborg – um nur einige zu nennen – bereits vielfach besprochen worden. Vom Musikhistoriker Francesco Caffi, ebenfalls Venezianer und mit Cicogna gut bekannt, sind handschriftliche Memoiren überliefert, die bisher nur zum Teil ausgewertet worden sind. Maria Girardi hat sie im Zusammenhang mit Caffis Kompositionen für Napoleon behandelt¹⁹. Diese Memoiren sind als eine wichtige Quelle für das öffentliche und private Musikleben Venedigs zu werten, das hier in der Retrospektive eines Zeitzeugen lebendig geschildert wird.

Die Musik im Zeichen Napoleons in Venedig und Mailand, die Musik in diesen mit Musik verbundenen Städten, die sein Name und sein Erscheinen begleitet hat wie dadurch hervorgerufen, angeordnet worden ist, wird anhand aussagekräftiger Berichte wie literarischer Texte und Kompositionen von Zeitgenossen zu untersuchen sein – immer eingedenk der „singulären Merkwürdigkeit“, die jede dafür ausgewählte Quelle birgt. Dabei ist

bevorstehende kaiserliche Heirath, welche Cherubini im Laufe des Monats Mai schrieb.“ Vgl. Hans-Josef Irmen (Hg.), *Luigi Cherubini. Leben und Werk in Zeugnissen seiner Zeitgenossen*, op.cit. S.105.

¹⁵ Vgl. *Ode à l'Hymen*, Paris, Mai 1810, zur Hochzeit Napoleons, *Cantate sur la naissance de S. M. le Roi de Rome* (ein Gemeinschaftswerk mit Musik von Méhul, Catel und Cherubini); Cherubinis Handschriften zu diesen Kantaten befinden sich in der Staatsbibliothek in Berlin. Vgl. François Lesure, Claudio Sartori, *Tentativo di un Catalogo della produzione di Luigi Cherubini*, in: Adelmo Damerini (Hg.), *Luigi Cherubini nel il centenario della nascita*, op.cit., S.135-187, hier S.167f.

¹⁶ Paul Barz, *Motiv Geschichte. Berühmte Gemälde, berühmte Ereignisse*, Braunschweig 1981, S.135.

¹⁷ Paul Veyne, *Foucault. Der Philosoph als Samurai*. Aus dem Französischen übers. v. Ursula Blank-Sangmeister unter Mitarbeit v. Anna Raupach, Stuttgart 2009, S.19.

¹⁸ Vgl. Piero Pasini (Hg.), *Diario veneto politico di Emmanuele Antonio Cicogna*, Venedig 2008 (Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Memorie, vol. CXXIII), S.XII.

¹⁹ Vgl. Maria Girardi, *Omaggi napoleonici di Francesco Caffi e accademie classiche in casa del principe Andrea Erizzo*, in: Francesco Passadore, Franco Rossi (Hg.), *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della repubblica al congresso di Vienna*. Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, Palazzo Giustinian Lolin 10-12 aprile 1997, Venedig 2000, S.173-199.

mitzubedenken, dass historische Quellen einen Sachverhalt offenbaren, aber gleichfalls verbergen können. Auch heute findet nicht jedes Konzert, das Besonderes bietet, dem Publikum gefällt oder nicht, ein Echo in der Presse oder wenn, einen adäquaten Kritiker. Nicht alles, was geschehen ist, liefert seine - vordergründige - Dokumentation. Berichterstattung kann immer tendenziös sein. Michel Foucault erörtert, wie das „Dokument“ traditionell von der Geschichtswissenschaft ausgewertet wurde: „Das Dokument wurde immer als die Sprache einer jetzt zum Schweigen gebrachten Stimme behandelt, als deren zerbrechliche, glücklicherweise aber entzifferbare Spur.“²⁰ Foucault weist daraufhin, dass „die Geschichte ihre Position gegenüber dem Dokument verändert (hat)“: „sie stellt sich als erste Aufgabe nicht, es zu interpretieren, nicht zu bestimmen, ob es die Wahrheit sagt und welches sein Ausdruckswert ist, sondern es von innen zu bearbeiten und es auszuarbeiten: sie organisiert es, zerlegt es, verteilt es, teilt es nach Schichten auf, stellt Serien fest, unterscheidet das, was triftig ist, von dem was es nicht ist, findet Elemente auf, definiert Einheiten, beschreibt Beziehungen.“²¹ Fazit für Foucault ist: „Das Dokument ist also für die Geschichte nicht mehr jene untätige Materie, durch die hindurch sie das zu rekonstruieren versucht, was die Menschen gesagt oder getan haben, was Vergangenheit ist und wovon nur die Spur verbleibt: sie sucht nach der Bestimmung von Einheiten, Mengen, Serien, Beziehungen in dem dokumentarischen Gewebe selbst.“²² Was lässt sich mit diesem Ansatz für die Musikgeschichte gewinnen? Die musikalische Quelle, die Texte, Archivalien werden also nicht als eine durch den geschichtlichen Verlauf „zum Schweigen gebrachte Stimme“ behandelt, die es etwa nur allein für eine historische Aufführungspraxis, CD-Produktionen vergessener Musik, wieder zu rekonstruieren, im Notensatz aufzubereiten, spielbar, aufführbar zu machen gilt. Diese schöne Sache soll keineswegs negiert werden, denn Musik wirkt im Erklingen, und eine aufwendige einmalige Wiederaufführung wäre vergessen, wenn keine Tonaufnahme sie dokumentiert und ein wiederholtes Anhören einer Wiederaufführung ermöglicht. Aber die vorliegende Untersuchung soll nicht allein die Wiedererweckung eines schönen oder auch „nur interessanten“ Klangerlebnis zum Ziel haben. Das hier gebildete „dokumentarische Gewebe“, das aus einer Vielzahl von verschiedenen Zeugnissen besteht - seien es handschriftliche Partituren, Stimmen im Autograph oder in der Abschrift, zeitgenössisches Aufführungsmaterial, zeitgenössische literarische Zeugnisse, Aktennotizen, Briefe, Zeitungsberichte, Erinnerungen, Entwürfen etc. - wird für sich soweit als möglich immanent beschrieben und erst dann zueinander in Beziehung gesetzt. Wenn Foucault von „der Konstituierung von Serien“²³ spricht, könnte dieser Gedanke etwa für die Behandlung der Gattungsgeschichte, hier am Beispiel der Kantate, ein Leitfaden werden²⁴. Zu vergegenwärtigen ist zugleich der Kontext in dem das jeweilige musikalische „Werk“ steht, aus dem heraus es entstanden ist. Franco Piperno hat darauf hingewiesen, wie im Bereich der Oper die äußeren, äußerlichen Faktoren über das Musikalische hinaus durchaus im Stande sind, auf die Entstehung und Veränderung einer Gattung wesentlich einzuwirken²⁵.

²⁰ Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 1973, S.14.

²¹ Ebd. S.14.

²² Ebd. S.14.

²³ Ebd. S.15.

²⁴ Kathleen Hickey Arecchi hat sechs Lamento-Kantaten von Luigi Rossi hinsichtlich ihrer Entstehung und politischen Botschaft untersucht. Auch hier wäre eine „Konstituierung von Serien“ im zeit- und lokalgeschichtlichen Zusammenhang anhand dieser musikalischen Gattung zu erörtern. Vgl. Kathleen Hickey Arecchi, *Six political lament-cantatas by Luigi de' Rossi (ca. 1597-1653)*, Diss. Univ. of Maryland College Park, Ann Arbor 1993.

²⁵ Vgl. Franco Piperno, *State and market, production and style: An interdisciplinary approach to eighteenth-century Italian opera history*, in: Victoria Johnson, Jane F. Fulcher, Thomas Ertman (Hg.), *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*, Cambridge 2007, S.138-156, zit. S. 156: „It goes without saying that the three aspects of opera history touched upon here (repertory dissemination, birth of a new operatic genre, stylistic stability of opera buffa) are of great importance to the field of musicology. They cannot be explained, however, by examining the music alone. Rather, accounting for them in a satisfactory way requires a knowledge

Die Studie ist insofern empirisch ausgelegt, als sie aufgefundenes Quellenmaterial kritisch auswertet. Am einzelnen Fallbeispiel werden Querverbindungen hergestellt, Hintergründe einbezogen und gerade die „singuläre Merkwürdigkeit“ des ausgewählten Fallbeispiels mitbedacht. So gelingt über die Foucaultsche Reflexion im kulturgeschichtlichen Zusammenhang ein Anknüpfen an mentalitätsgeschichtliche, alltagsgeschichtliche Ansätze - wie sie etwa Philippe Ariès oder die Schule der Annales im Bereich der Geschichtswissenschaft längst fruchtbringend erarbeitet haben - und an neuere Methoden der historischen Anthropologie. Wie gewinnbringend solch eine Zusammenschau für eine musikgeschichtliche Thematik sein kann, möge die vorliegende Arbeit zeigen.

Johann Simon Mayr ist in Italien als Giovanni Simone Mayr durch die Vielzahl und die Vielfalt seiner Werke ein bekannter Komponist seiner Zeit geworden, daher wird bei seiner Namensnennung die italienische Form seiner Vornamen gewählt²⁶. Giovanni Simone Mayr hat die italienische Oper seiner Zeit wesentlich bestimmt, ihm kommt auf der tagespolitisch erweiterten Bühne eine Hauptrolle zu. Mayrs musikalischer Aufstieg vor dem Hintergrund des Zeitgeschehens war in Italien des ausgehenden 19. Jahrhunderts noch durchaus präsent. In der Studie zu Mayr und Donizetti von Alborghetti und Galli heißt es noch bezeichnenderweise, dass inmitten von Militärgetrommel und Kanonenhagel der vielen Feste zu Ehren Napoleons die Italiener nicht zuletzt den Werken Mayrs zujubelten²⁷.

Bei alledem geht es keineswegs nur um etwas historisierendes Zeitkolorit im Bereich der Musikgeschichtsschreibung. Vorab lässt sich sagen, dass Mayr seinen singulären Part beisteuerte gemeinsam mit vielen anderen auftrags- und herrschaftsgebundenen Künstlern, eingebunden in und hervorgerufen durch den Verlauf, die Vernetzung und die Ausrichtung der historischen Ereignisse. Der Fokus auf Mayr ist allerdings nicht zufällig gewählt: zunächst scheint dieser Komponist mit seinen zeitpolitischen Beiträgen nur einer unter den vielen vergessenen Gelegenheitskomponisten. Doch Mayr, den seine Zeit kannte, wird mit seinen groß und ideenreich orchestrierten Vokalwerken – über die italienische Oper hinaus - zu einer zentralen, insbesondere in ganz Italien geachteten und präsenten Figur im Musikleben. So birgt der Fokus auf Mayrs „Gelegenheitswerke“ - von einem kleinen Liedchen bis zur pompös besetzten Kantate - im Zeichen Napoleons einen neuen Interpretationsansatz, der das Musikleben Italiens dieser Epoche nicht zuletzt im Dienste einer neuzeitlichen Heroenbildung begreift. Welche Bedeutung in diesem Zusammenhang der bereits erwähnten Gattung Kantate zukommt und welche musikalischen Möglichkeiten sich die Komponisten, insbesondere Mayr, gerade in der Kantate – im Gegenzug zur Oper - erschließen, wird thematisiert. Die Kehrseite des Heroischen ist nicht zuletzt das Komische. Am Beispiel einer venezianischen Farsa Mayrs wird gezeigt, wie sich insbesondere im komischen Genre in einer angespannten Zeit ein befreiender Spiegel, für die Lachmuskeln wie für den wachen Geist, ein Ventil bietet.

and investigation of the non-musical-side of opera production. Opera remains a subject of musicological research, but concrete results will be achieved only if musicologists open themselves to other disciplines (historical, social, artistic) and to their specific methodologies and perspectives.”

²⁶ John Stewart Allitt hat im Anhang seiner grundlegenden Studie über Mayr ein erstes gründlicheres, wenngleich noch vorläufiges Verzeichnis der Werke Mayrs erstellt. John Stewart Allitt, *J. S. Mayr. Father of 19th century Italian Music*, Longmead, Shaftesbury, Dorset 1989, S.167ff. Franz Hauk arbeitet derzeit an einem umfangreichen thematischen Werkeverzeichnis des Komponisten.

²⁷ F. Alborghetti, M. Galli, *Donizetti – Mayr. Notizie e documenti*, Bergamo 1875, S.231: „Se in mezzo al rullo dei tamburi e al rombo dei cannoni; se in mezzo ai danni delle battaglie perdute, alle rumorose feste delle vittorie, ed agli entusiastici evviva al primo Napoleone, egli potè ancora costringere gli italiani ad ascoltare le sue opere, ad ammirarle, ad applaudirle, bisogna concludere che in esse vi fossero die grandi pregi reali, o male da noi compresi, o ingiustamente da noi giudicati.”

Ziel der Arbeit ist, eben das verschüttete Musikleben in Venedig und Mailand, das die Geschichte und den „Mythos Napoleon“ in seiner Entstehung suggestiv mitgestaltet hat, anschaulich und durchschaubar werden zu lassen anhand einiger „singulärer Merkwürdigkeiten“, die für diese Studie aus dem durchgesehenen Quellenmaterial ausgewählt worden sind. Gustav Seibt hat seine Studie *Goethe und Napoleon* im Untertitel *Eine historische Begegnung* genannt²⁸. Die vorliegende Arbeit geht über die persönliche Konstellation einer - wenngleich folgenschweren - Begegnung hinaus: Denn diese Studie heißt eben nicht *Mayr und Napoleon*. Wie Musikgeschichte und politische Geschichte sich in Mayrs zeitgebundenen Vokalwerken und den Werken, Aufführungen, Verlautbarungen seines Umfelds im napoleonischen Zeitalter begegnen, in Relation stehen, wird am Beispiel gezeigt. Einzigartigkeiten, die den kulturellen Taumel in seinem Für und Wider begleiteten, sind freizulegen, sodann wird zu fragen sein, in welcher Weise Mayr in den herrschenden Gattungen der italienischen Musik - wie Kantate und Oper sowie instrumentale Eröffnungsmusiken – innovativ in seiner aufgelegten musikalischen Palette Farben seines Umfelds mischt.

²⁸ Gustav Seibt, *Goethe und Napoleon. Eine historische Begegnung*, München 2008.

I. Einführung in die Thematik

Napoleon-Rezeption und Napoleons Musikrezeption: Die Basis der Bewertung

„Dich lieben kann ich nicht! Dein hartes Amt
War: eine Geißel Gottes sein hienieden;
Das Schwert hast du gebracht und nicht den Frieden;
Genug hat dich die Welt darob verdammt!
Doch jetzt sei Urteil von Gefühl geschieden;
Das Leben liebt und haßt, der Toten Ruhm
Ist der Geschichte heilig Eigentum.“²⁹

So heißt es in Franz Grillparzers „Napoleon“-Gedicht. „Gefühl“ und „Urteil“ stehen sich gegenüber. Das „Gefühl“ „liebt“ und „haßt“. Musik ist eine Kunst, die zwar durchaus berechenbar scheint, aber gerade die Menschen emotional erreicht. Welche Gefühle Napoleons Erscheinung in Italien musikalisch bei seinen Zeitgenossen auslöste, wird demnach zu beurteilen sein.

Wenn die Behauptung von Ralph Waldo Emerson, „Napoleon machte sich ein für allemal von Gefühlen und Neigungen unabhängig und arbeitete mit Kopf und Händen für sich und nur für sich“³⁰, zuträfe, wäre eine Folge, dass sich der von Gefühlen und Neigungen freie Napoleon sich menschlicher Gefühle und Neigungen bemächtigte, um sie für seine Zwecke als Werkzeuge zu benutzen. Menschliche Gefühle und Neigungen finden ihren Ausdruck in den Künsten. Am 26. Juli 1797 – der 8. Thermidor V – schrieb Bonaparte an den Inspecteurs du Conservatoire de musique in Paris:

„Von allen schönen Künsten übt die Musik den größten Einfluss auf die Leidenschaften aus, daher sollte sie der Gesetzgeber am meisten fördern. Ein Stück moralischer Musik, meisterhaft gearbeitet, berührt unfehlbar das Gemüt und hat viel mehr Einfluß als ein gutes Werk der Moral, das zwar die Vernunft überzeugt, aber ohne unsere Sitten/Gewohnheiten zu beeinflussen.“³¹

Wie Napoleon zur Musik und Funktion der Musik steht, zeigt diese frühe Stellungnahme von 1797. Dass er seinen Gedanken in dieser Hinsicht treu geblieben ist, belegen die späteren Aufzeichnungen von Antommarchi, auf die Théo Fleischman verweist³². Demnach ist der

²⁹ Franz Grillparzer, *Napoleon*, in: Friedrich Wencker (Hg.), *Dichter um Napoleon. Eine Auswahl der Napoleonpoesie*, Berlin 1913, S.131f.

³⁰ Ralph Waldo Emerson, *Repräsentanten der Menschheit [Representative Men]*, 1850], Zürich 1989, S.161-186: *Napoleon oder der Mann des weltlichen Erfolgs*, zit. S.165.

³¹ Napoleon an die Inspektoren des Conservatoire in Paris, Mailand, 26. Juli 1797 : „*De tous les Beaux-Arts, la musique est celui qui a le plus d'influence sur les passions, celui que le législateur doit le plus encourager. Un morceau de musique morale, et fait de main de maître, touche inmanquablement le sentiment, et a beaucoup plus d'influence qu'un bon ouvrage de morale, qui convainc la raison sans influer sur nos habitudes.*“ Zit. in: David Chaillou, *Napoléon et l'Opéra. La politique sur la scène 1810-1815*, Paris 2004, S.8, Théo Fleischman, *Napoléon et la musique*, op.cit., S.85, Vgl. Stephen Charles Willis, *Luigi Cherubini: A study of his life and dramatic music 1795-1815*, Columbia University, Diss., Ann Arbor, Michigan 1975, S.133.

³² Vgl. Antommarchi, *Les derniers moments de Napoléon (1818-1821)*, 4. März 1821: „(...) la conversation s'est ouverte sur les beaux-arts. Un des interlocuteurs faisait peu de cas de la musique, et ne s'en cachait pas. 'Vous avez tort, lui a dit l'Empereur, c'est de tous les arts libéraux celui qui a le plus sur les passions, celui que le législateur doit le plus encourager. Une cantate bien faite touche, attendrit, et produit plus d'effet qu'un ouvrage de morale qui convainc la raison, nous laisse froids et n'altère pas la plus légère de nos habitudes.' », zit. In Théo Fleischman, *Napoléon et la musique*, op.cit., S.85, Anm.1.

Einfluß der Musik – vor allem der Vokalmusik: Napoleon spricht 1821 von einer gut gemachten Kantate - stärker, weil sie das Gefühl bestimmt. Die Gattung der italienischen Kantate im 19. Jahrhundert wird vor dieser Bewertung Napoleons noch grundlegend zu beleuchten sein. Die Musik übertrifft nach Napoleon den Einfluss der Literatur, die nur den Verstand überzeugt. Gerade diesen Vorteil, den nur die Musik so bietet, sollte sich der Gesetzgeber zu Nutzen machen. Aus den Gedanken spricht ein fast „romantisches“ Musikverständnis, kategorisch gepaart mit dem „platonischen“ Verständnis, Musik politisch zu gebrauchen. Für seine politische Karriere wußte Napoleon sich die Musik nutz- und dienstbar, sie skrupellos „moralisch“ zu machen – im Sinne von Propaganda und Machtdemonstration, was die profane wie sakrale Musik betrifft – ganz in seinem Verständnis einer meisterhaft gearbeiteten „musique morale“, einer Musik, einer Kantate, die den Zuhörer, ohne dass dieser überlegen muss, „moralisiert“. Hervorzuheben ist: diese „musique morale“ verherrlicht die Kultfigur Napoleon vor dem Hintergrund allgemein menschlicher Hoffnungen, Sehnsüchte, Wünsche, Idealvorstellungen. Adorno konstatiert: „Alle Musik, und wäre es die dem Stil nach individualistischste, eignet unabdingbar ein kollektiver Gehalt: jeder Klang allein sagt schon Wir.“³³ Claire de Rémusat sinniert: „Aber im allgemeinen beschützte er [Napoleon] diese Kunst [die Musik] sehr.“³⁴

In dem Zusammenhang ist notwendig, Napoleons Bildungspolitik zu erwähnen: für die Kirche sah er nicht zuletzt die Aufgabe der Volksbildung vor, um „eine moralische Revolution ins Werk [zu] setzen, die der Zivilisation nur von Vorteil wäre“³⁵. Vor diesem Hintergrund wird für Napoleon die zelebrierte Kirchenmusik als ein „morceau de musique morale“, das meisterhaft gearbeitet sein muss, also kein alter Hut überkommener Tradition, sondern aktuelle und akute Volksbeeinflussung.

Frédéric Masson charakterisiert in schwärmerischer Manier Napoleons Beziehung zur Musik: „C’est de tous les arts le seul où il porte un goût particulier e personnel. Les autres, il les protège par politique, par la passion du grandiose e la pensée de l’immortalité; mais la musique, il en jouit réellement, il l’aime pour elle-même e pour les sensations qu’elle procure. Elle calme ses nerfs, elle berce ses rêveries, elle charme sa mélancolie, elle échauffe son cœur.“³⁶ Die Musik wog ihn in Träume, das mag wohl zutreffend gewesen sein, in napoleonische Träume von Alexander dem Großen, Trajan und einer zelebrierten, übersteigerten Herrschaftsklimax: Musik nicht nur als Erziehungsmittel³⁷, sondern als Opium für den Kaiser und ein Mittel seiner eigenen Machtinszenierung. Insbesondere Alexander scheint dem immer neue Schlachten entfachenden Napoleon ein gewünschter Spiegel zu sein. Michel Foucault verweist mit dieserart hochgehaltenen Hoffnungsträger auf die Rechtfertigung einer ständigen Kriegsführung: „So wird schon während des ganzen Mittelalters – aber auch noch später – der Gedanke des immerwährenden Krieges mit der Hoffnung auf den Tag der Rache verbunden, mit der Erwartung des Kaisers der letzten Tage, des *dux novus*, des neuen *Führers*, der fünften Monarchie, des dritten *Reichs* – das zugleich das Tier der Apokalypse und die Rettung der Armen sein wird, die Wiederkehr Alexanders [...]“³⁸.

³³ Theodor W. Adorno, *Klangfiguren. Musikalische Schriften I*, Frankfurt a. M. 1959, S.23.

³⁴ Friedrich Freiherr von Falkenhausen (Hg.), *Im Schatten Napoleons*, op.cit., S.248.

³⁵ Vgl. Las Cases, *Mémorial*, II, 581-582, zit. in: Johannes Willms, op.cit., S.679, S.824, Anm.63.

³⁶ Zit. in: Theo Fleischman, *Napoléon et la musique*, op.cit., S.79.

³⁷ Vgl. Manfred Heinrich Brunner, *Antoine-Jean Gros*, op.cit., S.94: „An den napoleonischen Lyzeen, deren Schüler in Kompanien aufgeteilt waren und die sich geschlossen nur ‚au son du tambour‘ in Marsch setzten, herrschte militärische Disziplin in noch nie dagewesener Strenge.“

³⁸ Vgl. Michel Foucault, *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte*, Vorlesungen vom 21. und 28. Januar 1976 am Collège de France in Paris, hg. v. Walter Seitter, Berlin 1986, S.20f.

Alexander Demandt hat die Rezeption des „Alexander-Mythos“ vom Hellenismus bis in die Neuzeit aufgearbeitet³⁹. Dabei hat er das Verhältnis Napoleon-Alexander beleuchtet. Bedeutsam erscheint, dass Napoleon das Bild des „Meteor“, durchaus vor dem Hintergrund des Geniekultes, mit Alexander verbindet: „Doch fehlte auch Alexander unter Napoleons Bezugsgrößen nicht. 1791 bemerkte er zu ihm: ‚Denn das Genie ist ein Meteor, dazu bestimmt, zu verbrennen, um sein Jahrhundert zu erleuchten.‘“⁴⁰ Die 1779 bei Tivoli aufgefundene Alexanderbüste hat der Diplomat José Nicolo d’Azara Napoleon 1798 zum Geschenk gemacht. Ihre Präsenz in der Bibliothek Napoleons weist auf Vorbild- und Identifikationsfigur Alexander⁴¹. Der „neue noch größere Alexander“ – wie die Lobrede von Giacomo Rossi emphatisch schließt⁴², der sich hier mit Goethe einig zeigt⁴³ – Napoleon weiß sich der Künste, der Musik zu bedienen. Johannes Willms bemerkt: „Sein [Napoleons] Wille zur Inszenierung seiner selbst hatte seine Entsprechung in einer schier unmenschlichen Selbstkontrolle.“⁴⁴ Musik sollte kontrolliert eingesetzt werden zur Inszenierung und Etablierung von Herrscher und Herrschaft. Wieweit dies gelingen konnte, aber inwieweit Napoleons Kontrolle durch das ständig inhalierte Opium für den Kaiser letztlich doch misslungen ist, misslingen musste, wird darzulegen sein. Barbara Beßlich behandelt den „Napoleon-Mythos“⁴⁵ in der deutschsprachigen Literatur.

Eine bei Beßlich nicht genannte kleine Erzählung gehört ebenfalls zur breiten Napoleon-Rezeption in Deutschland um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Die literarisch weit bewanderte Autorin wird nicht auf diese Geschichte gestoßen sein, weil sie in einer Musikzeitung publiziert wurde, die allerdings in ihrer Zeit durchaus eine breite wie internationale Leserschaft hatte⁴⁶. In der Erzählung aus der Perspektive eines unbekanntem Klavierstimmers wird im unterhaltsamen Plauderton von einem *Concert am Hofe Napoleon’s* berichtet. Diese literarische Fiktion ist 1847 in Fortsetzung abgedruckt in der *Allgemeinen Musikalische Zeitung* und, wenngleich kein Huldigungsgedicht, doch als ein besonderes Zeugnis der „Napoleonverehrung“ posthum zu werten⁴⁷. Die vorkommenden Personen wie Kompositionen sind sowohl der allgemeinen Historie wie speziell der Musikgeschichte entnommen und verweisen auf Napoleons Vorliebe für die italienische Musik.

Diese „historische“ Erzählung ist gut erfunden. Nicht nur das Café Tortoni auf dem Boulevard des Italiens in Paris ist stimmig, ebenso das Erard’sche Pianoforte. Sébastien

³⁹ Vgl. Alexander Demandt, *Alexander der Große. Leben und Legende*, München 2009, S.405ff.

⁴⁰ Vgl. Alexander Demandt, *Alexander der Große*, op.cit., S.445.

⁴¹ Vgl. Alexander Demandt, *Alexander der Große*, op.cit., S.446: „Napoleon stellte sie [die Alexanderbüste] auf den Kaminsims in seiner Bibliothek, um den Makedonen ständig vor Augen zu haben. Später kam der Kopf in den Louvre. Eine ähnliche Sympathie zeigte der Kaiser für Altdorfers ‚Alexanderschlacht‘. Das Bild gelangte 1797 mit 71 anderen aus Bayern nach Paris. 1815 entdeckten die Preußen es im Badezimmer Napoleons zu Saint-Cloud.“ Jutta Ziesener-Eigel weist daraufhin, dass dieses Bild „einen besonderen Fall dar(stellt), Historie in Bezug auf Universum und Kosmos zu versinnbildlichen.“, Vgl. Jutta Ziesener-Eigel, *Das Historienbild des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Frankreich. Zur Entwicklung eines neueren Geschichtsverständnisses in der Kunst*, Diss., Universität Köln 1982, S.22.

⁴² Vgl. Giacomo Rossi, *Elogio di Napoleone il Grande*, Milano MDCCCVII (1807), S. 16: „poichè il cielo diede a nostri giorni in NAPOLEONE un nuovo Alessandro più grande.“

⁴³ Vgl. Alexander Demandt, *Alexander der Große*, op.cit., 29. August 1827, S.446: „Im Hinblick auf den Orientfeldzug nannte Goethe den Korsen einen ‚neuen Alexander‘.“

⁴⁴ Johannes Willms, *Napoleon. Eine Biographie*, München (2005) 2008, S.676.

⁴⁵ Barbara Beßlich, *Der deutsche Napoleon-Mythos. Literatur und Erinnerung 1800-1945*, Darmstadt 2007.

⁴⁶ Selbst in einer venezianischen Farsa wird auf die *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung* angespielt. Vgl. Giovanni Simone Mayr, *I virtuosi di teatro*, Venedig zum Karneval 1819, Libretto, 5. Szene, Ruffino: Forse quello di Lipsia [Anspielung auf AMZ] m’intendete.

Ma noi se nol sapete

Noi siamo quel che siamo [...]

⁴⁷ AMZ, 49. Jahrgang, Nr.41, 13. Oktober 1847, Sp.708-710, Nr.43, 27. Oktober 1847, Sp.741-744.

Èrard, geboren Straßburg, 5. April 1752, gestorben Passy, 5. August 1831, war ein bedeutender französischer Klavier- und Orgelbauer. Das vorkommende musikalische Personal wie auch die erwähnten Musiktitel lassen sich allesamt nachweisen, etwa Ferdinando Paër, „der Komponist der Griselda, des Sargino“, geboren am 1. Juni 1771 in Parma, gestorben am 3. Mai 1839 in Paris, war für Napoelon gleichsam ein Beutefang aus Dresden. Die Sängerin Giuseppina [Josephina] Maria Camilla Grassini, geboren am 18. April 1773 in Varese, gestorben am 3. Januar 1850 in Mailand, wurde zeitweilige Mätresse des Kaisers⁴⁸. Die weiteren Personen: Marie-Anne Barilli, Sängerin am Théâtre Italien, wie auch der Buffo Luigi Barilli, der berühmte Kastrat Girolamo Crescentini – eine „Beute“ aus Wien -, Gaetano Crivelli, der Tenor Nicola Tacchinardi, der Bass Matteo Porto, der Flötist Louis Drouet, der Pianist und Komponist Johann Ludwig Dussek – Jan Ladislav Dusík – sowie der Harfenist und Komponist François Joseph Nadermann.

Die Erzählung mag eine Kuriosität sein, bemerkens- und bedenkenswert sind die Charakterzeichnung Napoleons und die Schilderung seines musikalischen Urteilsvermögens, das oft insbesondere aus späterer Sicht in Abrede gestellt wurde. Dass er falsch gesungen haben soll, widerlegt keineswegs seine Vorliebe für Musik, insbesondere Vokalmusik⁴⁹. Ein ihm von dem Autor der Erzählung in den Mund gelegter Ausspruch wie: „Ihre Musik, Herr Paer hat italienische Melodie und bisweilen deutsche Harmonie. Manchmal sind Sie Jomelli, Leo, Durante, Pergolese (haha! jetzt machen wieder die Sänger grosse Augen), und dann sind Sie auf ein Mal ein wenig Haydn, und auch wieder ein klein wenig Mozart. In dieser Messe, die Sie zu Amsterdam geschrieben haben, sind Sie oft gelehrt gewesen. Modulationen, Imitationen; man hört ein Thema im Basse, dann dasselbe Thema auf einer anderen Tonstufe in den Mittelstimmen, dann wieder in der Oberstimme; dann kommt eine Episode daraus mit Modulation. Das Stück, das ich hier meine, ist eine Fuge, nicht wahr, Herr Paer?“ bezeugt Kennerschaft und die Kenntnis der Kompositionen Paërs.

Die fiktive Erzählung arbeitet mit ihren historischen Reminiszenzen prinzipiell nicht anders wie Mörikes *Mozart auf der Reise nach Prag*⁵⁰. Das „*Concert am Hofe Napoleon's*“ lässt so erkennen, was das noch Napoleon nahe 19. Jahrhundert im Spiegel der musikalisch-literarischen Rezeption zum einen von Napoleons Umgang mit der Musik wissen konnte, zum anderen in welches Licht Napoleons Kunstverständnis um die Jahrhundertmitte getaucht

⁴⁸ Vgl. Walter Markov, *Napoleon und seine Zeit. Geschichte und Kultur des Grand Empire*, Leipzig (1984), 21996, S.128: „Er [Napoleon] selber war zum Schürzenjäger nicht geschaffen und hatte andersgeartete Eroberungsflausen im Kopf. Mit seiner verblühenden Frau vertrug er sich noch leidlich. Zwar leistete er sich einige Seitensprünge mit jüngeren Geschöpfen: mit Pauline Fourès und Marguerite Josephine Weimar, die auf der Bühne als ‚Mademoiselle Georges‘ auftrat; mit den Sängerinnen Giuseppina Grassini und Emilia Pellapra, den Hofdamen Duchâtel und Dénuelle, und mit der ihm ehrlich zugetanen polnischen Gräfin Maria Walewska (1789-1817).“ Vgl. Théo Fleischman, *Napoléon et la musique*, op.cit., S.97ff., 1807 wird Giuseppina Grassini erste Sängerin des Kaisers mit einem Gehalt von 36.000 Francs, zuzüglich 15.000 Francs Vergütung und der Zusage einer Pension von 15.000 Francs, 1808 wird sie erste Sängerin des Théâtre de l'Imperatrice mit dem Gehalt von 36.000 Francs, S.103f: „En 1807, lors de l'organisation de la Musique de Chambre de l'Empereur, la Grassini est rappelée a Paris, nommée première cantatrice de S. M. au traitement de 36.000 francs, plus 15.000 francs de gratification e la promesse de 15.000 francs de pension à la retraite. En outre de ce pont d'or, elle était autorisée à donner un concert par an à son bénéfice, à l'Opéra ou aux Italiens, et aussi à faire de profitables tournées. [...] En 1808, Giuseppina Grassini est engagée en qualité de première chanteuse au Théâtre de l'Imperatrice, au même traitement de 36.000 f. Une gratification s'y ajoute à l'occasion d'un concert donné à l'Opéra. [...] En 1809, elle encaisse allègrement, pour l'un de ces voyages vers une résidence imperiale, 10.000 f. de gratification, c'est-à-dire 4.000 f. de plus que Crescentini e Mme Festa, 6.000 f. de plus que Mme Barilli. L'année suivante, encore une gratification, plus 1.176f. pour frais de déplacement.“

⁴⁹ Vgl Théo Fleischman, *Napoléon et la musique*, op.cit., S.72ff. Verweis auf Frédéric Masson, *Napoléon chez lui*, 1894.

⁵⁰ Mörikes Novelle erschien zunächst im *Morgenblatt für gebildete Leser*, hg. v. Cotta, auch in Fortsetzung: in vier Teilen, Nr. 30-33, Juli, August, Stuttgart 1855.

werden sollte. Im späten 19. Jahrhundert kursierten Anekdoten zu Napoleons Musikverständnis wie sein folgendes prophetisches Urteil über Spontinis *La vestale* :

„*Il trionfo della Vestale di Spontini predetto da Napoleone I.*

NAPOLEONE I fece eseguire alcuni frammenti della *Vestale* di Spontini alla Tuileries il 14 febbraio 1807. Dopo le prime prove, malgrado la sua predilezione per la musica di Paisiello e di Zingarelli, egli fu sorpreso del carattere elevato di quest'opera e disse al compositore : Il vostro spartito abbonda di motivi nuovi ; la declamazione è vera e s'accorda col sentimento musicale ; alcune belle melodie, qualche duetto di effetto sicuro, un finale, sono pezzi che rapiscono ; la marcia del supplizio mi sembra mirabile. Signor Spontini, vi ripeto che otterrete un gran successo e sarà meritato. Napoleone non si era ingannato, chè il capolavoro di Spontini ebbe esito splendidissimo alla sua prima rappresentazione all'Accademia imperiale di musica il 15 dicembre 1807. ⁵¹

Oliver Heidemann bemerkt, dass Spontini durch den Erfolg von *La vestale* „zum umschmeichelsten Tonkünstler des Empire“⁵² wurde: „Neben der allgemeinen Anerkennung erhielt die Oper auch den von Napoleon festgelegten und vom Institut de France verteilten Preis als herausragendste Oper des Jahrzehnts im Wert von 10.000 Livres.“⁵³ Michael Walter weist auf den politischen Bezug dieser Oper hin: „Wie die meisten Opern Spontinis, so war auch die Vestalin unmittelbar auf eine politische Situation bezogen: Ursprünglich sollte wohl Napoléon als der Sieger von Austerlitz in der Figur des Licinius gefeiert werden. Die tatsächliche Bezugnahme erfolgte dann jedoch auf die beiden Polenfeldzüge.“⁵⁴

„Der Kaiser war nie etwas anderes als ein genialer Mensch“, bewundert Stendhal (Henri Beyle) seinen Napoleon hinsichtlich der Musiktheaterrezeption: „Es lag nicht in seiner Art, sich lustig zu unterhalten. Ein Schauspiel langweilte ihn entweder oder er genoß es mit einer solchen Leidenschaft, daß das Hören und Genießen für ihn zur anstrengendsten Arbeit wurde. So war er toll vor Vergnügen, nachdem er von Crescentini hatte „Romeo und Julia“, die Arie „Ombra adorata, aspetta mi“ singen hören; aus dieser Entrückung erwachte er nur, um ihm die Eiserne Krone zu übersenden.“⁵⁵

Romeos Rondoarie „Ombra adorata aspetta“ aus der Oper *Giuletta et Romeo* von Nicola Antonio Zingarelli - das Libretto nach Shakespeare stammt von Giuseppe Maria Foppa. Auf den venezianischen Librettisten und sein Schaffen wird im Folgenden noch sehr genau einzugehen sein. Die erste Aufführung von *Giuletta et Romeo* fand am 30. Januar 1796 in der Mailänder Scala statt - wurde sogar Girolamo Crescentini selbst als Einlagearie zugesprochen, ein Zeichen dafür, dass die Sänger, die die Kompositionen vortrugen, den Zeitgenossen oft bekannter waren als die Komponisten, die sie verfassten. Das Rondo war populär, wie die zahlreich überlieferten Quellen belegen. Nicht zuletzt sorgten für die Verbreitung Bearbeitungen wie die für Sopran und Cembalo: *Romeo e Giuletta. Recitativo con Rondo Ombra adorata aspetto per il Clavicembalo. Del Sigr. Crecentini*⁵⁶.

⁵¹ Vgl. Giovanni Paloschi (Hg.), *Piccola strenna. Nuova raccolta di anedotti, piccoli racconti ed altre coserelle artistiche. Almanacco per l'anno 1883*, Mailand etc., o. J., S.47.

⁵² Vgl. Oliver Heidemann, *Luigi Cherubini. Les Abencérages, ou L'Etendard de Grenade. Untersuchungen zur Operngeschichte des französischen Empire*, Münster, New York 1994, S.20.

⁵³ Vgl. Oliver Heidemann, *Luigi Cherubini. Les Abencérages, ou L'Etendard de Grenade*, op.cit. S.21. Vgl. Carl Robert, *Gasparo Luigi Pacifico Spontini. Eine biographische Skizze*, Berlin 1883, S.15f.

⁵⁴ Michael Walter, „Die Oper ist ein Irrenhaus“. *Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart, Weimar 1997, S.263.

⁵⁵ Stendhal, *Denkwürdigkeiten über Napoleon*, Gesammelte Werke, hg. v. Franz Blei und Wilhelm Weigand, München 1922, S.299f.

⁵⁶ CZ BER, Beroun, Okresní Archiv, HU 505.

Napoleon und die Kunst der Repräsentation

Napoleon lässt sich 1805 als König Italiens im Mailänder Dom krönen. *Napoleone Massimo* ist ein Bildnis Napoleons von Luigi Pizzi überschrieben, das sich in der Bibliothek des Museo Correr in Venedig befindet. Der Bildhauer Domenico Banti stellt Napoleon als antiken römischen Kaiser dar mit der Erdkugel in der linken Hand. Diese Statue befindet sich jetzt im Museo Correr, am 15. August 1811 wurde sie zum Namenstag Napoleons vor dem Palazzo Ducale feierlich aufgebaut⁵⁷. Die Aufstellung besorgte der Theaterarchitekt [Giann]Antonio Selva. Dessen festliche Inszenierungen für den Einzug des fremden Herrschers, Napoleons Einzug in Venedig 1807, hat der Bühnenmaler Giuseppe Borsato im Bild festgehalten.

Alain Ruiz bemerkt: „Schon sehr früh, gleich zu Beginn seiner schwindelerregenden Laufbahn, wurde Napoleon zu einer sagenhaften Gestalt.“⁵⁸ Zu Napoleons Politik gehört vorrangig die öffentliche Darstellung und Zelebrierung seiner selbst wie festlicher Begebenheiten in seiner Familie mit wirkungsvollen künstlerischen Mitteln. Sein Hut, sein Mantel, seine Hand in der Weste - eine rhetorische Geste des Maßvollen, die in die Porträtmalerei eingegangen ist – kreieren seinen Schatten, werden Kennzeichen, die mit ihm verbunden sind bis heute in Karikatur und Werbung: Markenzeichen Napoleon. Die bildende Kunst und das Kunstgewerbe nahmen ihn auf, Napoleon als allegorisch überhöhter Triumphator, als Briefbeschwerer, als Anstecknadel – die Palette reichte im 19. bis in 20. Jahrhundert weit, was jeweils im jeweiligen Land, vor dem jeweiligen politischen Hintergrund als eigene Zeiterscheinung zu untersuchen wäre⁵⁹. Wie Anfang des 20. Jahrhunderts Napoleon in der italienischen Oper erscheint, wäre im besonderen Fall am Opernschaffen Alberto Franchettis zu eruieren⁶⁰.

Aufwendige Repräsentationsmusiken sind anlässlich der Hochzeit Napoleons mit Marie Louise oder der Geburt des Königs von Rom entstanden. Michel Noray hebt hervor, dass Napoleon „aus heutiger Sicht eine Kulturpolitik im eigentlichen Sinne des Wortes“ verwirklicht habe: „Die Gründe für seinen Interventionismus sind zum einen in einem ausgeprägten Bewußtsein für die Kraft von Symbolen zu suchen, zum anderen in dem Wunsch, ganz Europa zu beeindrucken und eine öffentliche französische Meinung für sich zu gewinnen, in der Oppositionelle, Royalisten und Republikaner zahlreich vertreten waren, nicht zuletzt jedoch auch im Gedanken an die Nachwelt.“⁶¹ Was war nun öffentliche

⁵⁷ Vgl. die Feierlichkeiten zur Taufe des Königs von Rom: *Ceremonia del Battesimo di S. M. il Re di Roma celebrata in Venezia nel giorno 9 giugno 1811*, In: *Notizie del Mondo*, Nr. 121, Venedig, 11. Juni 1811.

Vgl. *Descrizione delle feste celebrate in Venezia nel 15 agosto 1811 per l'inaugurazione della statua colossale di Napoleone, Venezia*, co' discorsi pronunciati dal Comm. Treves e dal Prefetto Baron Galvagna e coll'inscrizioni dell'ab. Morelli, Venedig 1811.

⁵⁸ Alain Ruiz, *Bemerkungen zur Entstehung der Napoleon-Legende*, in: Marion George, Andrea Rudolph (Hg.), *Napoleons langer Schatten über Europa (Kulturwissenschaftliche Beiträge. Quellen und Forschungen, Bd.5)*, Dettelbach 2008, S.409-422, zit. S.409.

⁵⁹ Vgl. Helmut Koopmann, *Napoleon – Mythos? Legende? Geschichte?*, in: Marion George, Andrea Rudolph (Hg.), *Napoleons langer Schatten über Europa*, op.cit., S.423-438, hier S.435ff.

⁶⁰ Vgl. Alberto Franchetti, *Germania*, Libretto von Luigi Illica, Mailand, La Scala, 11. März 1902. Ders., *Don Napoleone (Don Bonaparte)*. Opera comica, Libretto von Gioacchino Forzano. Vgl. Richard Erkens, *Alberto Franchetti – Studien zum Opernschaffen*, Diss. in Vorbereitung.

⁶¹ Michel Noray, Art. *Napoleon I.*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd.12, Kassel, Basel, etc. 2004, Sp.905-908, zit. Sp.906. Vgl. Paola Rapelli, *Simboli del potere e grandi dinastie (I Dizionari dell'Arte, hg. v. Stefano Zuffi)*, Mailand 2004, S.368-377: *Il caso Napoleone*.

italienische Meinung über Napoleon? Nicht zuletzt stilisierten gerade die Künstler, Literaten, Schriftsteller, Komponisten, Musiker die suggestive Gestalt Napoleons.

Napoleon und die Gewalt der Musik – *Chantons du nouvel Alexandre*

Napoleon hat sich schon als Zweiundzwanzigjähriger mit der Bedeutung der Musik für den Menschen, für die Gesellschaft intensiv auseinandergesetzt. Er erkennt ihre Rolle als elementar und herausragend für die Entwicklung und Ausbildung des Menschen an:

„La musique naît avec l’homme, e comme la plupart des arts se perfectionnent avec la société, se corrompent avec elle, se régénèrent avec elle, la musique est la à la fois un bienfait du sentiment comme un moyen de le régler. A tout âge, dans toutes les situations, même parmi les animeaux, la musique console, réjouit, ébranle agréablement.“⁶²

Wichtige institutionelle Gründungen, die das Musikleben in Frankreich und darüber hinaus betrafen, wurden durch Napoleon ins Leben gerufen: das Conservatoire⁶³, die Neugründung der Chapelle, zu deren Leiter 1802 zunächst Giovanni Paisiello berufen wurde. Im April 1804 übergab Paisiello diese Aufgabe weiter an Le Sueur [Lesueur]. 1804 wirkten die berühmtesten italienischen Sänger des Théâtre de l’Impératrice für Napoleon. Napoleon hatte viel übrig für die „Musique de la cour“. Auf ihn geht ein bedeutender Kompositionspreis zurück: 1803 der „Prix de composition musicale“ - der Rompreis⁶⁴. Zu seinen Anforderungen gehörte übrigens in der Anfangszeit in der zweiten Hauptrunde die Komposition und Orchestrierung einer „scène lyrique“ oder Kantate. Letztere Gattung wurde schon genannt und wird noch gesondert herausgestellt.

Michel Noray betont, dass „die der napoleonischen Herrschaft unterworfenen Regierungen in unterschiedlichem Maße den Brauch (übernahmen), die Person des französischen Kaisers in Gelegenheitswerken oder allegorischen Opern zu feiern. Aber Napoleon beeinflusste das Musikleben der eroberten Länder vor allem auf indirekte Weise: durch die Auflösung religiöser Kongregationen, die Abschaffung oder Schwächung von Fürstenhöfen, die Propagierung der französischen Musik, aber auch durch nationale kulturelle und antifranzösische Widerstände, deren Entstehung er unfreiwillig förderte.“⁶⁵

⁶² Wettbewerbsbeitrag um den Preis des Abbé Raynal der Académie de Lyon, zit. in: Théo Fleischman, *Napoléon et la musique*, op.cit., S.84.

⁶³ Vgl. Théo Fleischman, *Napoléon et la musique*, op.cit., S.83: „On verra plus loin ce qu’il fit en faveur du Conservatoire. En créant la Maison d’Ecouen consacrée à l’éducation des filles des membres de la Legion d’honneur, il fait inscrire la musique dans le programme des études, et là encore se manifeste sa préférence pour le chant: ‚J’accorde aussi la musique, mais la musique vocale seulement‘ écrit-il de Finkenstein, le 15 mai 1807.“, S.199f. 1793 wurde ein „Institut National de musique“ ins Leben gerufen. Während der Zeit des Empire wuchs die Bedeutung des Conservatoire. Bernard Sarrette wirkte von 1800 bis 1815 als Direktor. Neben Sarrette war Charles-Simon Catel maßgeblich an der Organisation beteiligt.

⁶⁴ Vgl. Théo Fleischman, *Napoléon et la musique*, op.cit., S. 203: „A partir de 1803 les musiciens sont, eux aussi, admis à la villa Médicis. Le prix de composition musicale – le premier prix de Rome de musique – fut institué cette année-là.“

Lesely A. Wright, Art. *Prix de Rome*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd.7, Kassel, Basel, etc. 1997, Sp.1815-1820, hier Sp.1816.

⁶⁵ Michel Noray, Art. *Napoleon I.*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd.12, Kassel, Basel, etc. 2004, Sp.905-908, zit. Sp.907f.

Das Apostrophieren, Zelebrieren, allegorische Darstellen des Herrschers in Opern steht in der Tradition der Oper und des Herrscherlobs und wurde vor wie nach Napoleon auf dem Musiktheater gepflegt. Welche Vorstellungen sich in einem „italienischen Napoleonbild“ auf der Musikbühne Venedigs und Mailands artikulieren, ist je nach Fall herauszuarbeiten. Ob nun die französische Musik in Italien stärker propagiert und letztlich neben der italienischen favorisiert worden ist, mag - wenn wohl - doch nur eine kurzweilige Zeiterscheinung gewesen sein.

Ein kleines französisches Lied – in der Sprache des Angreifers, Besetzers, in der Identifizierung mit ihm – hat sich im Fondo Mayr in Bergamo erhalten: *Chantons du nouvel Alexandre* – ein Lied auf Napoleon Bonaparte von Mayrs Hand (S, Cembalo G-Dur, vgl. Abbildung des Autographs und Notenbeispiel S.22ff.)⁶⁶. Der „neue Alexander“ Napoleon fand bereits Erwähnung. Er wird auch so in anderem Zusammenhang vom Librettisten Giuseppe Maria Foppa besungen, als „Nuovo Alessandro“⁶⁷. Einem „neuen Alexander“, der sich für Recht und Tugend einsetzt und die schönen Künste erblühen lässt, gilt nun das kleine Lied. Nicht nur Alexander der Große wird assoziiert, der nun von einem „neuen Alexander“ überboten wird, auch Lykurg, der Gesetzgeber von Sparta, und Brutus, der Tyrannenmörder:

„Chantons du nouvel Alexandre
la valeur et les beaux exploits
Licurgue renaît de sacendre
Brutus fait entendre sa voix
le magnanime Bonaparte
par sa rare intrepidité
fait revivre les loix de Sparte
en propageant l'égalité“

Besungen wird die Kühnheit, die Heldentaten des neuen Alexanders, der den historischen Alexander den Große (336-323 v. Christus) noch überhöhen – aber an seine Figur erinnernd anknüpfen soll. Mit Lykurg wird an den legendären Gesetzgeber von Sparta erinnert – darin kann ein Hinweis auf Napoleon als Gesetzesgeber, den Code civil, den späteren Code Napoléon stecken und damit auch eine Datierungsmöglichkeit für das Lied: nach dem 28. Januar 1801 ließ Napoleon an den Gesetzestexten arbeiten, am 21. März 1804 war die Endredaktion des Code civil, seit 1806 war er in Kraft. Die Anerkennung, die Napoleons Gesetzgebung in Italien fand, führt Carlo Ghisalberti nicht zuletzt auch auf seine romanistischen Rechtsgrundlagen zurück und die zielgerichtete Kodifizierung privatrechtlicher Vielfalt⁶⁸.

Brutus, der Tyrannenmörder, wurde literarisch und verstärkt in jakobinischer Rezeption zur positiven Figur. Zudem ist an den Brutus – wie Livius und Plutarch überliefern – im 5. Jahrhundert vor Christus zu denken, der seine eigenen Söhne, die sich gegen die römische Republik mit den monarchistischen Tarquiniern verbunden hatten, hinrichten ließ. Wie in der Opernlicenza der Herrscher am Ende oft noch beim Namen genannt wird, so auch hier Bonaparte, der die Gesetze Spartas wieder einsetzt, um die Gleichheit zu propagieren. Mit „LIBERTÀ – VIRTÙ – EGUAGLIANZA“ sind die Flugzettel wie Zeitungen 1797 – nicht nur - in Venedig geziert. Der Fingerzeig in der Singstimme auf die Großmütigkeit des neuen Alexanders, auf den „magnanime Bonaparte“ – durch die Endsilbenbetonung in italienischer

⁶⁶ I-BGc fondo Mayr fald. 250/1.

⁶⁷ Vgl. I-Vnm Misc.B. 11545, *Napoleono il Grande al tempio della immortalità*, Venedig 1806, S.12.

⁶⁸ Vgl. Carlo Ghisalberti, *Der Einfluß des napoleonischen Frankreich auf das italienische Rechts- und Verwaltungssystem*, in: Armgard von Reden-Dohna (Hg.), *Deutschland und Italien im Zeitalter Napoleons*, op.cit., S.41-56, hier S.49ff.

Aussprache - durch den Oktavsprung und die prononcierten Repetitionen ist sinnfällig. Bemerkenswert ist, dass der heitere Marschrhythmus, der das ganze Liedchen durchzieht an dieser Stelle in der Begleitung durch die Achtelfiguren in der linken Hand kurzzeitig aufgebrochen wird, um die Steigerung in der Singstimme gefällig zu untermalen. *Allons enfants de la Patrie* ..., wenn die Marseillaise – die Hymne in französischer Sprache – sich anschließen würde, wir wären nicht überrascht. Hineinkomponiert hat sie Giovanni Simone Mayr nicht, dem das Lied aufgrund der frischen Wirkung mit kunstfertig einfachsten Mitteln durchaus zuzuschreiben wäre, wie es später 1840 Robert Schumann in seinen *beiden Grenadieren* als op.49/1 tun wird. Doch bei Schumann wie bei Heine ist es Napoleon-Rezeption als Erinnerung, als Rückschau, bei Mayr handelt es sich um ein Zeitlied, das die Interpretation von aktuellem Zeitgeschehen durch einen Zeitgenossen liefert⁶⁹.

⁶⁹ Vgl. Richard Wagner, *Les deux grenadiers*, Paris 1840.

Chantons du nouvel Alexandre la valeur et les beaux exploits. Ti.

Cembalo

argue renait de sa cendre Brutus fait entendre sa voix le magnanime Bona-

parte par sa rare intrépidité fait reui - me les loix de parte en proya

quant'ligali-
ti - en uoga -
grant'lega - ti -

Chantons du nouvel Alexandre

[Giovanni Simone Mayr]

Sopran

Chan - tons du nou-vel A - lex - an - dre la va - leur et les beaux ex-

Cembalo

S.

4

ploits. Li - cur - gue re nait de sa - cen - dre Bru - tus — fait en - ten - dre sa

Cemb.

4

S.

8

voix le ma - gna - ni - me Bo - na - par - te par sa tare in - tre - pi - di-

Cemb.

8

Detailed description: The image shows three systems of a musical score. Each system consists of a vocal line (Soprano or S.) and a keyboard accompaniment (Cembalo). The music is in G major and common time. The lyrics are in French. The first system covers measures 1-3, the second system covers measures 4-7, and the third system covers measures 8-11. The keyboard part features a variety of textures, including chords, arpeggios, and sixteenth-note patterns.

12

S.

Cemb.

16

S.

Cemb.

Die inhaltliche Interpretation dieses Zeitliedchens ist bedeutsam ebenso die Feststellung, dass es ein „französisches“ ist. Während der französischen Fremdherrschaft wurde in Italien auch französisch gesprochen, geschrieben und eben auch gesungen. Die politisch wachsame Giustina Renier-Michiel beklagt 1797 in Venedig die schlechten Zeiten und den Verlust der Werte in französischer Sprache, orthographisch so wiedergegeben, wie geschrieben – ob mit ihrer Kritik wirklich nur die Mailänder gemeint sind, sei dahin gestellt – und 1798 den erbarmungswürdigen Zustand Venedigs⁷⁰. Weiter ist wesentlich, dass italienische Komponisten die Ausprägung der französischen Operngattung, von der Tragédie lyrique bis zur Opéra comique und weiteren Gattungen während der Revolutionszeit entscheidend mitbestimmt haben – wie Cherubini oder Paër. In diesem Zusammenhang wird richtungsweisend, dass die Rezeption französischer Operntexte durch die italienische Theater- und Operndichtung, die Rezeption der „Revolutionsopern“ Cherubinis wie *Lodoïska* (1791) oder *Elisa, ou Le voyage au Mont Saint-Bernard* (1794) nicht zuletzt gerade durch die Opern Mayrs einen Niederschlag in der Konzeption einer richtungsweisenden italienischen Oper fand⁷¹. Ein zeitgenössischer Kritiker, Dresden 1802, bezeichnet Mayrs Oper *Lodoïska* als „durchgehaltene Antithese der Cherubinischen“⁷². Zu Recht stellt bemerkt Simone Galliat: „In der Musik der opera semiseria verbinden sich sowohl Elemente der ernsten und heiteren italienischen als auch neuere Tendenzen der französischen Oper.“⁷³ Ausgehend von der Interpretation Stendhals proklamierte Carl Dalhaus „in Simon Mayr“ nicht nur den „Versuch“, „deutsche und italienische Musik zu verschmelzen“, sondern auch „die Weigerung, der französischen Operntradition in den Bestrebungen um eine Binnenerneuerung des italienischen Musiktheaters eine Rolle einzuräumen.“⁷⁴ Diese These gilt es anhand von Mayrs Opern allerdings gezielt zu überprüfen.

Das Lied *Chantons du nouvel Alexandre* erinnert durch seine inhaltliche Thematik an patriotische Lieder der Revolution in Frankreich⁷⁵, einfach gehaltene Gesänge, in die das

⁷⁰ Vgl. I-Vmc Inventario Mobili della N. D. Giustina Renier Michieli, PDC 1442 [Mss P. D. C. 1441]: die französischen Briefe von „Justine“ - Giustina Renier-Michiel an Gaetano Pellizzoni in Brescia aus den Jahren 1796 (z.B. 23. Mai, 26. Mai), 1797 (z.B. „Venise“, 20. September; Mailand, 22. November: „J’espere vous voir bientôt, ce séjour ne peux pas être plus triste, il est vrai que le mauvais tems [sic!] y contribus beaucoup, cependent je pense que la principale raison de cette tristesse derrive [?] de l’humeur des habitants. Il n’est jammais [?] entendus dire dans le beaux siecles d’Athenes e Sparte, les Spectacles agent etè depeuplés a cause du mauvais tems; mais nous sommes bien loin de cette heureuse age là, car il-y-a trop de manqué de virtue.”; 21. März 1798: „L’on dit que Bonaparte a demandè sa dimission pour la depens [?] en Angleterre ne voulant risquer sa gloire militaire dans entreprise presque impossible.”; 3. Mai 1798: “L’expedition du Mediteranee a ete suspendus jusqu’a nouveau andre, e l’on parle de l’arrivee en Italie de Bonaparte, ce qui augmente les soupens [?] de la guerre. Venise est dans un etat pitoyable“ Vgl. Mayrs französischer Briefwechsel mit seiner Braut Angela Venturali (Mailand, Bibliothek des Museo teatrale della Scala).

⁷¹ Zu den Opern der französischen Revolution vgl. Herbert Schneider, Reinhard Wiesend (Hg.), *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen, hg. v. Siegfried Mauser, Bd. 12), S. 213ff, 289ff. Vgl. Carl Dahlhaus, Norbert Miller, *Europäische Romantik in der Musik*, Bd.1: *Oper und sinfonischer Stil 1770-1820*, Stuttgart, Weimar 1999, S.160ff.,202ff.

⁷² Vgl. AMZ, 1802, Nr. 34, Dresden, 10. Mai, Sp.560: „Sonach ist diese Lodoïska als durchgehaltene Antithese der Cherubinischen anzusehen – womit ihr nun nicht etwa der Stab gebrochen, sondern nur angegeben seyn soll, was sie ist oder nicht ist.“

⁷³ Vgl. Simone Galliat, *Musiktheater im Umbruch. Studien zu den opere semiserie Ferdinando Paërs*, Kassel 2009 (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 11), S.18: „Der französische Einfluss macht sich beispielsweise in der Verknüpfung größerer szenischer Komplexe mittels motivischer Verarbeitung bemerkbar, die insbesondere in den Opern Luigi Cherubinis ihr Vorbild hat, oder aber in der Gestaltung statischer *tableaux*, die mit raschen handlungsorientierten Passagen wechseln – wie überhaupt die auf Bildhaftigkeit und Kontrastwirkung angelegte Dramaturgie, das differenzierte Zusammenwirken von Text, Musik, Pantomime und Bild des französischen *mélodrame* und der *opéra comique* entscheidend in die neue Gattung hineinwirkten.“

⁷⁴ Carl Dahlhaus, Norbert Miller, *Europäische Romantik in der Musik*, Bd.1, op.cit. S.553f.

⁷⁵ Vgl. Theo Fleischman, *Napoléon et la musique*, op.cit., S.62: „Pour les bonnes nouvelles réjouissant le cœur des citoyens sera réclaté l’hymne patriotique ou la chanson d’actualité qui ne sont point inscrits au programme.“

Volk, die Bürger einstimmten und die Gemeinschaft aufgrund des politischen Bekenntnis stifteten. Opportun konnte es für einen Komponisten des Ancient régime dem aktuellen Regime gegenüber sein, diese revolutionäre „Volksmeinung“ mitzubilden, ja zu entfachen. Einfache Lieder dieser Art hat Napoleon gekannt, gingen ihm durchaus auch einmal selbst von den Lippen⁷⁶. Allerdings war dieserart Vokalmusik für Napoleon laut Georges Denis Zimmermann weniger bedeutend, das Singen war für Napoleon demnach eine Angewohnheit seine Gemütsverfassung zu zeigen, zu verbergen oder sich durch das Singen Erleichterung zu verschaffen. Mit den Kindern seiner Familie hat er gerne gespielt und wohl auch gesungen⁷⁷. Im Singen einfacher Lieder konnte Napoleon demnach durchaus privat und familiär sein. Sein waches Ohr überhörte politischen Volksgesang keineswegs⁷⁸. Napoleon soll sich gar in der Komposition einfacher Märsche versucht haben⁷⁹. Erlesenen Musik- und Kompositionsunterricht - wie viele Herrscher ihn genossen haben⁸⁰ - ist ihm wohl weniger vorbehalten gewesen. Die Komposition von einfachen Gesängen, mitreißenden Hymnen, die Massen bewegten, war überdies keineswegs renommierten Komponisten vorbehalten. Rouget de Lisle, kein bekannter Komponist, gelang mit seinem *Chant de guerre pour l'armée du Rhin* 1792 die *Marseillaise* zu kreieren⁸¹. Diese Hymne war auch in Italien über das napoleonische Zeitalter präsent⁸². Somit sei auch hier auf die Bedeutung der „singulären Merkwürdigkeit“ verwiesen.

Als Ferdinando Paër nach Paris kam und auf Lebenszeit zum „Compositeur de la Chambre de Sa Majesté“ angestellt wurde, bestand seine Hauptaufgabe darin, Opere serie zu komponieren und zu dirigieren und damit die traditionelle italienische Operngattung im Pariser Kulturleben weiterhin zu verankern. Nicht unwesentlich war dabei, dass dem Publikum in den Opernstoffen und Figuren vorbildlich überhöhende Allegorien suggeriert wurden, wenngleich Napoleon die Allegorik in der bildenden Kunst eher ablehnend gegenüberstand und wohl reale Ausdrucksformen aller Allegorese vorzog⁸³. In Anknüpfung und Weiterführung der barocken Emblematik und Allegorie bediente man sich zur Idealisierung und Heroisierung in den Künsten der Mythologie, der Historie und sogar der Bibel: Achilles, Perseus, Trajan, Cortez bis hin zu Adam standen Pate. Ekkehard Eggs konstatiert über die Sichtweise des

Si le civisme d'un artiste est suspect, ce sont d'outrageantes manifestations. De la salle à la scène s'établit un colloque dramatique ou pittoresque et l'accord se fait enfin avec les œuvres le plus populaires que les spectateurs s'obstient à chanter à pleine voix en même temps que les acteurs.”

⁷⁶ Vgl. Georges Denis Zimmermann, „Bonaparte, où est ta gloire?“ *Ce que l'on chantait en Suisse romande à propos de Napoléon entre 1793 et 1919*, Neuchâtel 2005, S.5ff: *Napoléon chanteur, critique e promoteur de chansons*.

⁷⁷ Vgl. Georges Denis Zimmermann, op.cit., S.9: „En somme, la chanson n'a pas tenu une très grande place dans la vie de Napoléon. Chanter était pour lui un tic ou une manière de manifester, cacher ou soulager ses états d'âme. Mais c'était aussi un bon moyen de communiquer avec les enfants ou les esprits qu'il jugeait frustes – et donc, selon les circonstances, une façon d'agir sur les masses.”

⁷⁸ Vgl. Luigi Salvatorelli, *Leggenda e realtà di Napoleone*, Rom 1960, S.110f.: „Nel giugno 1796 Bonaparte scriveva che in Lombardia le canzoni politiche erano sulla bocca di tutti [...]”

⁷⁹ Vgl. Stephen Charles Willis, *Luigi Cherubini: A study of his life and dramatic music 1795-1815*, op.cit., S.136: „Napoléon even tried his own hand at composing, some of his simple marches surviving in the Bibliothèque nationale in Paris.”

⁸⁰ Vgl. etwa Elisabeth Hilscher, *Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik*, Graz etc. 2000.

⁸¹ Drucke von diesem „Chant national“ waren um 1800 weit verbreitet, auch in der Eichstätter Sammlung Raymund Schlecht findet sich ein Exemplar, 21/1 Esl VI 22: *La Marseillaise: chant national: „Allons enfants de la patrie!; Auf zum Kampfe Frankreichs Söhne ! ”; avec accompagnement de piano ou guitarre / [Claude Joseph Rouget de Lisle]. – Partitur. – Leipzig : Siegel & Stoll, [ca. 1800], 3 S.*

⁸² Die Marseillaise erscheint auch zahlreich in den Hymnen und Chören, die der Verlag Ricordi 1848 publizierte, Pn: 20824 (20777), 20848, wie auch im Verlag Lucca und Canti, ebenfalls 1848, Pn: 7000, zit. in: Philipp Gossett, „'Edizioni distrutte' and the significance of operatic choruses during the Risorgimento, in: Victoria Johnson u.a. (Hg.), *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*, op.cit., S. 181-242, zit. S.214f., 221.

⁸³ Vgl. Manfred Heinrich Brunner, *Antoine-Jean Gros*, op.cit. S.81.

Malers Jacques-Louis David: „Was David sah [und wir können ergänzen: und malte] – das war nicht die reale Person Bonaparte, sondern sein eigenes, leibgewordenes Ideal des wahren Helden.“⁸⁴ Somit wird Napoleon als Klimax der Heldenreihe in den zeitgenössischen Olymp aufgenommen.

Und war neben dieser Fiktion die reale Person Bonaparte – Napoleon Bonaparte überhaupt gefragt und erwünscht? Spielte denn diese Person, wenn sie denn einmal Erwähnung fand, nicht eher eine linkische, lächerliche Figur, die es lieber geschickt auszublenzen galt?

Zwei Stellungnahmen von Johannes Willms zu dieser Idealisierungsproblematik, die Napoleon zu einer Weltbühnenfigur erhob, verdeutlichen den in der Zeit selbst einsetzenden Vorgang:

„Dieser Überschuss an Theatralik verleiht dem Mysterium seines Wesens ein Element von Täuschung, Talmi und gesuchtem Effekt. Es ist bezeichnend, dass es von ihm kein Porträt gibt, kein Gemälde, keine Zeichnung, von denen der Betrachter annehmen darf, dass er hier dem wirklichen Bonaparte, dem wahren Napoleon gegenübertritt. Das allen diesen Bildnissen Eigentümliche ist aber weniger ihre wohlfeile Idealisierung als vielmehr eine auffällige Unentschlossenheit der Künstler, einen bestimmten Charakterzug herauszuarbeiten. Daher haben alle Porträts Bonapartes etwas Glattes, geradezu Schablonenhaftes, und zeigen eine seltsam sterile Kunstfigur ohne greifbare Persönlichkeit.“⁸⁵

„Alles das führt zu dem Paradox, dass Napoleon entschwindet, je mehr wir über ihn zu wissen glauben, dass er gewissermaßen immer unbekannter wird. Was für seine Porträts gilt, trifft in gewisser Weise auch auf die zahlreichen Zeugnisse seiner Zeitgenossen zu.“⁸⁶

Die allegorische Überhöhung prägte die Napoleon-Rezeption von Beginn - simultan mit der klassizistischen Zeitströmung, die sich in der bildenden Kunst, in Kostümen, Bühnenbildern bis in die Mode hinein fand - und scheint ihm durch die Rezeption gleichsam in die Wiege gelegt worden zu sein – wie die Anekdote über seine Geburt, die auch Stendhal tradiert, belegt:

„Am 15. August 1769, am Festtage Mariä Himmelfahrt, war Madame Buonaparte in der Messe, als sie von so drängenden Wehen erfasst ward, daß sie in aller Eile nach Hause gehen musste; ihr Schlafzimmer konnte sie nicht mehr erreichen und genas ihres Kindes im Vorzimmer, auf einem jener altertümlichen Teppiche, welche Heldengestalten von großen Dimensionen schmückten.“⁸⁷

Die heroische Weltbühnenfigur Napoleon verhiß Schrecken. Mayr formulierte aus der Retrospektive vermutlich 1828 in seinen Erinnerungen an Francesco Salari: „Als sich dann vom Ufer der Seine dieser schreckliche Meteor näherte, dessen schnellen Lauf weder Seen noch Berge Einhalt gebieten konnten und der tobend die Regierungen Italiens umstürzte – vor

⁸⁴ Ekkehard Eggs, *Napoleon und Jacques-Louis David: Heroisierung, Sakralisierung und Embellissement*, in: Heide N. Rohloff, *Napoleon kam nicht nur bis Waterloo. Die Spur des gestürzten Giganten in Literatur und Sprache, Kunst und Karikatur*. Vortragsreihe des Fachbereichs Literatur- und Sprachwissenschaften der Universität Hannover. Im Auftrag der Hannoversch-Britischen Gesellschaft e.V., Frankfurt a. M. 1992, S.19-54, zit. S.26.

⁸⁵ Johannes Willms, op.cit., S.676.

⁸⁶ Johannes Willms, op.cit., S.677.

⁸⁷ Stendhal, *Denkwürdigkeiten über Napoleon*, op.cit., S.25.

dessen Angesicht die Künste flohen – da verstummen die Freudengesänge. Verlassen waren Altar und Tempel, wo einst die Harmonie in Venedig weilte.“⁸⁸

Seinem Untergang zum Trotz, ja mit ihm ist Napoleon als eine Kultfigur in Europa der Nachwelt präsent geblieben bis in die Werbestrategien hinein. Und nicht zu vergessen ist, wie ein glorifiziertes Napoleonbild nicht nur in Frankreich⁸⁹, sondern gleichfalls an den italienischen Napoleonstätten, etwa Mailand oder Parma, tourismusfreundlich bis heute tradiert wird⁹⁰.

⁸⁸ Mayr, *Biografie di Musicisti*, I-BGc Mayr Salone N.9.7, f.321v-322r: „[...] allorquando si mosse dalla riva della Senna quella terribile meteora, a di cui rapidi passi non posero argine né mari, né alpi, e che imperversandi rovescio [rovesciò] i regni d’Italia – al di cui aspetto le arti fuggirono – i canti di gioja ammutolirono, e deserti furono l’altare e il tempio, che’ebbe l’armonia un di in Venezia [...]”, zit. in: Iris Winkler, *Giovanni Simone Mayr in Venedig* (Mayr-Studien, Bd.4), München, Salzburg 2003, S.14.

⁸⁹ Vgl. Corinna Engel, *Napoleons Grab im Invalidendom*, Frankfurt a. M. 2007.

⁹⁰ Vgl. Guido Vicenzioni (Hg.), *Il memoriale di Sant Elena di Las Cases*, zwei Bände, Mailand 1929, 1930. Franco Della Peruta, *Napoleone e Milano*, Comune di Milano. Settore Cultura e Spettacolo. Raccolte Storiche, Mailand 1993.

II. Facetten des kulturellen Lebens im „napoleonischen“ Venedig

Napoleon heiratete Josephine – Marie-Josèphe-Rose Tascher, die mit sechzehn Jahren eine Beauharnais wurde und ihren Mann Alexandre Vicomte de Beauharnais 1794 durch die Guillotine verlor, sie war ihr mit knapper Not entflohen – im Frühjahr 1796. Am 9. März 1796 fand die zivile Trauung in Paris statt. Im Spätherbst desselben Jahres ehelichte der gebürtige Mendorfer Mayr in Venedig die wohlhabende Kaufmannstochter Angela Venturali kirchlich am 24. November 1796. Die Trauung wurde in San Cassiano gefeiert⁹¹. Ein Hochzeitsgeschenk besonderer Art stammte vom Venezianer Abate Andrea Rubbi⁹². Erwähnt hat diese literarische Gabe schon der Mayr-Biograph Girolamo Calvi, doch ist sie lange unentdeckt geblieben, weil ihr Erscheinungsort unbekannt gewesen ist: „ihre Hochzeit wurde von dem berühmten Abte Andreas Rubbi in einer Reihe von Sonetten besungen [...]“⁹³.

Der für die offizielle Meinungsbildung maßgebliche *Mercure de France* scheint nicht nur dem Namen nach Pate für den 1796 bis 1797 nachgewiesenen *Mercurio d'Italia storico politico* gewesen zu sein. In der Juliausgabe für das Jahr 1797 konnte man etwa auch eine „Hymne à la Liberté“ entdecken: „Allons, enfans de la patrie [...]“, was für die politische Gesinnung der Zeit wie der Zeitschrift spricht⁹⁴. In eben dieser Zeitschrift *Mercurio d'Italia*, erschienen in Venedig für das Jahr 1797, ist diese Gabe von Andrea Rubbi publiziert worden, zugeeignet dem Schwiegervater Mayrs, Giuseppe Venturali, Venedig 1. November 1796:

„Scienza della Fantasia / Poesia / Per le nozze dei sigg. Angiola Venturali / e Simone Mayr“ - Wissen der Phantasie / Dichtung / Zur Hochzeit von Angiola Venturali und Simon Mayr⁹⁵.

Mit einem Tassozitat über das Heiraten ist das Hochzeitsgeschenk überschrieben: „O dolce congiunzione dei cuori ... tu ponesti / legge agli umani piaceri“ (O süße Verbindung der Herzen ... du nimmst die menschlichen Vergnügungen in die Pflicht).

Der Abate beginnt und reflektiert in seiner Einleitung nicht zuletzt über das Ansehen, das Braut und Bräutigam in Venedig genießen:

⁹¹ Vgl. Iris Winkler, *Giovanni Simone Mayr in Venedig*, op.cit. S.41ff.

⁹² Zu Andrea Rubbi (1738-1817) vgl. Girolamo Dandolo, *La caduta della repubblica di Venezia ed i suoi ultimi cinquant'anni studii storici*, Venedig 1855, S.287:

„RUBBI ANDREA. Nato a Venezia nel 1738, vesti anch'egli assai giovane le Ignaziane divise, deposte in Brescia nel 1773. Ritiratosi allora in patria presso la vedova madre, si volse tutto a lettere per trarne i mezzi del vivere senza vergogna; nè altro ufficio accettò fuor quello di educatore di tre giovanetti della patrizia famiglia Gritti da' SS. Ermagora e Fortunato, perchè accoltovi in condizione di ospite ed amico. Fu autore di un *Dizionario di Antichità*, di una *Dissertazione sul Sepolcro di un Esarca di Ravenna*, della *Presa di Rodi*, e dell'*Ugolino*, *tragedie*, di un *Carne latino sulla Vainiglia*, e di altre poesie.“

Verweis auf die Schrift von Francesco Negri, *Galleria dei Letterati ed artisti più illustri delle Provincie Austro-Venete, che fiorirono nel secolo XVIII*.

⁹³ Vgl. Girolamo Calvi, *Johann Simon Mayr*, hg. u. mit Anmerkungen versehen v. Iris Winkler, *Simon-Mayr-Mitteilungen* 2, Mitteilungen der Internationalen Simon-Mayr-Gesellschaft Ingolstadt, 1.Jg., Heft 2, November 2000, S.28. Vgl. Ders., *Di Giovanni Simone Mayr*, hg. v. PierAngelo Pelucchi, Fondazione Donizetti, Bergamo 2000, S.31.

⁹⁴ Vgl. *Mercurio d'Italia*, I-Vnm Per 1137, Lett.IV:

MERCURIO / D' ITALIA / STORICO-LETTERARIO / PER L'ANNO / 1797. / SEMESTRE QUARTO / IN VENEZIA / Dalla Tipografia Curti. / PRESSO GIUSTINO PASQUALI Q. MARIO.

MERCURIO D'ITALIA / STORICO-LETTERARIO / LUGLIO. / VARIETÀ POLIGRAFICHE S.6f.

⁹⁵ Sonett von Angelo Mazza, mit 10 Sonett-Interpretationen und einem Sonett an die Brautleute, MERCURIO D'ITALIA / STORICO-LETTERARIO / GENNARO. / VARIETÀ POLIGRAFICHE, S.42-49.

„Ein glückliches Ereignis in Ihrer Familie diktierte mir aus Freundschaft einige Sonette in die Feder.

Und indem ich Sie Ihnen schreibe, seien sie die ihren. Beim Lesen des schönen Gedichtes von Mazza über die Harmonie, erreichte mich die Nachricht, dass Ihre Erstgeborene eine versprochene Braut sei. Ich fragte natürlich gleich, wem sie versprochen sei, und erhielt die Antwort: Herrn Simone Mayr, dem gefeierten jungen Komponisten.

Vor diesem Hintergrund wurde meine Lektüre noch freudiger und ich ersann eine Idee. Ich wollte die Braut, den Bräutigam hochleben lassen:

Ein liebliches Mädchen, das großen Anteil hat und nimmt am Reich der Musik, ein fähiger Notensetzer, bewundert in und außerhalb Italiens – diese beiden inspirierten Wissen und Liebe – sie wurden der süße Gegenstand meiner Verse.⁹⁶

⁹⁶ Vgl. Sonett von Angelo Mazza, mit 10 Sonett-Interpretationen und einem Sonett an die Brautleute: S.42-49. S.42:

„SCIENZA DELLA FANTASIA / POESIA. / *Per le nozze dei sigg. Angiola Venturali / e Simone Mayr.* / O dolce congiunzione dei cuori ... tu ponesti / legge agli umani piaceri. / TASSO, *dell'ammogliarsi.*

Al sig. Giuseppe Venturali.

Andrea Rubbi.

Venezia I novembre 1796.

Un fausto momento di vostra famiglia ha dettato alla mia amicizia alcuni sonetti che io vi trascrivo, e che d'ora innanzi son vostri. Nell'atto ch'io leggeva il bel sonetto del *Mazza* sull'*Armonia*, mi vien data la nuova, che la sig. *Angioletta* vostra primogenita è promessa sposa. Interrogando con chi, mi si risponde, col sig. *Simone Mayr*, celebriamo giovine compositore di musica. Parve che le circostanze della lettura concorressero ad aumentare la mia allegrezza; e questa potè alla mia età, benchè forse non più

[S.43]

poetica, richiamare le prime idee. Volli unire le lodi della figlia, quelle dello sposo, e le mie congratulazioni con voi. Un'amabil donzella che ha tanta parte nel regno musicale, un valente calcolatore di note, ammirato in Italia e fuori, che seppe al tempo medesimo ispirarle scienze ed amore, fanno l'oggetto dolcissimo e fertile de' miei versi. Questo nodo, che l'armonia stringe e presagisce avventurato, vuol che si parli di lei, e che si canti per nozze, ma non di nozze. Ristringo la penna a questo solo sublime e celeste argomento. Il mio tributo diventa maggiore, quand'io uso dei doni divini in offerta ai cuori umani. Mi rinsero nei limiti del sonetto del *Mazza*, che abbraccerebbe volentieri un lungo poema. Dirò che l'armonia è il bello dell'universo, figlia del Creatore, beatrice degli animi, legge del mondo. Così dirò virtualmente, che un matrimonio predeterminato da essa sarà caro al cielo, inalterabile nei contraenti, e a voi consolante, che avete per base d'uomo cristiano e di mercante onorato la prosperità di chi vive con voi e per voi. Partecipate i miei sensi a tutti quelli che hanno la precisione del mio cuore in tal circostanza, e vi diranno, s'io son sincero, benchè poeta; e s'io desidero di potervi rinnovar la testimonianza del mio affetto in simili fortunate combinazioni. Gradite, ec.

[S.44]

L'ARMONIA

Sonetto di Angelo Mazza

“Tutto L'Orbe è Armonia. L'Olimpo è cetra,

“Che del Fabbro divin le lodi suona:

“Cetra il fiammante viaggiatore de l'etra

“Coi varj mondi che gli fan corona:

“Cetra è l'océan, se poggia e arretra,

“E scogli e spechi, altro mugghiando, introna:

“Cetra è l'aer, che dal foco impetra

“Voce or d'Austro, or di Borea, e in fulmin tuona.

“E quanto guizza, ormeggia, e va su l’ale
“Plaude a la man che lo nutrica e bea.
“Notte ne parla al dì che smonta e sale.

“E l’uom, sembianza de l’eterna idea,
“Sovran de l’universo, alma immortale,
“La tua gloria, o Signor, tacer potea?

Analisi di esso sonetto fatta da Andrea Rubbi.

Tutto l’Orbe è Armonia.

O de gli umani cuori arbitra in terra,
Potente soavissima Armonia,
Virtù, forza, potere, o incanto sia,
Tutto dinanzi a te s’incurva e atterra.

Il ciel grato a tuo cenno si disserra,
E i benefizj suoi largo t’invia:
S’affatica per te, per te desia,
E tuo godi quel ben, ch’esso rinserra.

Di non segnati secoli lavoro
Son que’ leggiadri tuoi robusti modi
Qua giù discesi dal celeste coro.

Là ne l’eterna idea con lacci d’oro
L’Ente increato co’ creati annordi:
O di Dio primogenita, io t’adoro.

[S.45]

L’Olimpo è cetra,
Che del Fabbro divino le lodi suona:

Rotan le sfere ne l’etereo vano
In ordinato numero e misura;
E roteando, del Motor sovrano
Cantan le lodi in alta voce e pura.

Tutto erra il cielo per l’immenso piano
Ubbidente ai moti di natura;
E armonizzato da la prima mano,
Ogni altra melodia vince ed oscura.

Con lui danzando ogni astro, ogni pianeta
In equabil tenor le note alterna,
E stabile in girar torna il cometa.

Così il Fabbro divin temprà e governa
La chiave ora visibile, or secreta,
Emula sempre de la chiave eterna.

Cetra il fiammante viaggiatore de l’etra.

Gigante oriental, padre del giorno,
De la giocondità principe e duce,

Che fan que'raggi del tuo viso adorno,
Quando su l'alba il chiaror primo adduce?

Che fa quel puro balena d'intorno
Da gli emanati vortici di luce,
Non mai scemato allor che fa ritorno,
Né chiaro men, se talor men riluce?

Da tua stabilità moto ricevi,
E con invariata equabil legge
Rendi or le notti, ed ora i più brevi.

Che fai? ... l'intendo. Tu al mondano gregge
Scorrendo insegni, che ubbidienza devi.
E lode e gloria a lui che il tutto regge.

[S.46]

Coi varj mondi che gli fan corona:

Isole e lidi e colli e monti e piani,
Che a la lamada prima intorno errate,
Voi ne l'ortico tubo penetrate,
E presso vi vegg'io, sebben lontani.

Quante ime valli, quai deserti strani,
Quai terre non ignude di beltate!
Altri campi, altre selve ad altro nate,
E fiumi e fonti e laghi ed ocenai!

Voi carolate al suon de l'alte sfere,
Ora con presti, ed or con passi lenti,
Pronte sempre a giovar, spesso a piacere.

E ne l'orbite vostre i cerchio a l'etra,
Util grato spettacolo ai viventi,
Fate al vostro Fattor musica cetra.

Cetera è l'ocean, se poggia e arretra,

Interminabil d'acque urna profonda
La terra accerchia, che in suo centro giace,
E ne lo smisurato alvo capace
Flutto addensa su flutto, onda sovr'onda.

Tributaria s'affrettata a la tua sponda
Ogni colonna liquida e fugace:
Qui la neve e la grandine si sface,
E di sali il tuo grembo empie e feconda.

Or poggia in alto il turgido elemento,
Ora s'arretra, né dal suo confine
Mai l'altero d'uscir prende ardimento.

L'ore ha prescritto al suo principe e al fine.
Tai nel temprato in ciel dolce contento,
Le voci son de l'armonia divine.

[S.47]

E scogli e spechi, alto mugghiando, introna:

Il bel sereno a l'improvviso sgombra,
E dal placido ciel fugge ogni stella,
Un fosco velo l'oceano adombra,
E dai cardini suoi par che si svella.

E fischia e romba e mugge, e tutto ingombra
Il turbine sonante e la procella,
Che sotto un arco di nerissim'ombra
I naviganti miseri flagella.

Quale armonia nel declinar del tuono,
E del lampo al guizzar! qual la cadente
Grandin ti dà melodioso suono!

O tra i perigli ancor grata sovente
Voce de la natura! Il bel frastuono
Forse è men grave a la smarrita gente.

Cetera è l'aer, che dal foco impetra
Voce or d'Austro, or di Borea, e in fulmin tuona.

Dai quattro opposti lati a poco a poco
Movon per l'aria imperiosi i venti,
O improvvisi talor dal chiuso loco
Sbucano, e s'abbaruffano furenti:

E chiaman seco i nitri, i zolfi, il foco
A generar gl'ignivomi portenti;
Non più terror, ma fatti studio e gioco
A nostra età d'elettrici viventi.

Odi musico coro. Euro, Aquilone,
E gli eguali fratei Zefiro e Noto,
Che i minori disfidano a tenzone.

E pugnando così tacer non ponno
Le lodi al Creator, che vola immoto
Su le penne de' venti arbitro e donno.

[S.48]

E quanto guizza, ormeggia, e va su l'ale
Plaude a la man che lo nutrica e bea.

Il muto armento, che ne l'acque ha sede
Di fonte, o fiume, di torrente, o lago,
O ne l'ampia del mar salsa vorago
Guizzante remator che non si vede;

Ogni animal, che stampa in terra piede,
Figlio de la sensibile propago,
Che pasce in prati, od erra in boschi vago,
O in pareti domestiche risiede;

E de'volanti il popolo minuto,
Che per l'aperto ciel scherza e gorgheggia,

De' ramoscelli abitator pennuto,

Mentre si move libero, e ricrea,
Co l'istinto natío, di bestie greggia.
Plaude a la man che lo nutrica e bea.

Notte ne parla al dì che smonta e sale.

Negra notte s'avanza, e il cielo imbruna,
Dal circostante vel fatta più bella;
Talor la irragia umida argentea luna;
Sempre le illustra il crin pianeta, o stella.

E se su lei nemboso influo aduna
Grave peso di pioggia, o di procella,
Tra il silenzio de l'ombre occulta e bruna
Di Dio tacita parla in sua favella.

Ne parla al dì, quando vicin tramonta,
E le cede il confin; ne parla allora,
Ch'ella su l'albeggiar dal carro smonta.

Di lui non tace; o parte, o fa dimora;
Riconosce il dover; sua lode è pronta,
E invariata d'una ad altra aurora.

[S.49]

E l'uom sembianza de l'eterna idea,
Sovran de l'universo, alma immortale,
La tua gloria, o Signor, tacer potea?

L'uomo di Dio sembianza, e di se stesso
Sovrano nel mirabil magistero,
Ascolta il suono, che in natura ha impresso
La melodia de l'universo intero.

E tace? e tacer può? nè sente espresso
Il suo dover nell'armonia del vero?
Egli, cui sta nel ciel premio promesso?
Egli ch'è de' creati ente primiero?

E ingrato, e più de le medesme sfere
Immemore di Dio? Sensibil meno
Dei metalli, dei marmi, e del le sfere?

Misero! di saver la mente pieno
Il retto obblía per deità straniere?
Né l'inno universal lo scuore almeno?

AGLI SPOSI.

L'opre udisti di Dio. Voi le narrate,
Sposi gentili, a chi verrà di poi:
Tutto è pieno di lui. Son doni suoi
Inverno, Primavera, Autunno, Estate.

Da la man formatrice organizzate
Al primo Facitor son scala a noi:
Ma ne la gran catena esser pur voi

Andrea Rubbi hat sich das Sonett von Angelo Mazza, gewidmet der Heiligen Caecilie, Schutzpatronin der Musik, zur Vorlage seiner Hommage genommen. Dieses Sonett, das für Mayr so bedeutsam wird, hat er vermutlich durch Rubbi kennengelernt.

„Tutto l’orbe è armonia“: Die ganze Welt ist Harmonie

Der ganze Erdkreis ist Harmonie: der Olymp ist die Zither, die vom göttlichen Schöpfer in Lobgesängen tönt.
Die Zither ist der flammende Reisende des Äthers mit den verschiedenen Planeten, die ihn krönen.

Wie eine Zither ist der Ozean in Ebbe und Flut, lässt Klippen und Grotten laut heulen.
Wie eine Zither ist die Luft, wenn sie sich vom Feuer die Stimme bald des Süd-, bald des Nordwinds erlehnt und im Blitz donnert.
Und wenn alles kriecht, läuft und sich auf Flügel schwingt, klatscht es der Hand Beifall, die es nährt und beglückt.
Die Nacht erzählt davon dem Tag, der steigt und sinkt.

Und der Mensch, Abbild der ewigen Idee, Herrscher des Universums, ewige Seele, könnte zu Deinem Ruhm, o Herr, schweigen?“

Rubbi variiert das Thema des Sonettes von Angela Mazza. Zehn Variationen folgen darüber. Am Ende stehen noch die guten Wünsche des Abate:

„An die Brautleute

Hört die Werke Gottes. Sie erzählen euch, liebe Brautleute, von dem, was von ihm kommt: Alles ist erfüllt von ihm. Es sind seine Geschenke: Winter, Frühling, Herbst und Sommer.

Von seiner schöpferischen Hand wurden zu allererst die Stufen der Zuneigung zueinander gelegt: Aber, dass dieses große Band sei, möge für euch ein notwendiger, nie zu vergessender Ring sein.

Das schnüre das Eheband. Die Empfindungen des Herzens mögen die starken Verknüpfungen sein, die ihn an sie und sie an ihn gebunden und gezogen hat.

Un necessario anel non obbliate.

Lo stringa il vincol marital. Gli affetti
Mutui del cor sien que’ robusti nodi,
Che l’uno a l’altra abbian legati e stretti.

Ecco gli augurj miei. Queste le lodi
De la mia cetra son, questi gli eletti
Figli de l’Armonia veraci modi.”

Die deutsche Übersetzung stammt von der Autorin.

Dies sind meine Wünsche. Dies die Lobgesänge
meiner Zither, dies die erlesenen
Söhne der Harmonie, die wahren Klänge.“

Bemerkenswert ist diese Publikation in vielfacher Hinsicht: Die Hochzeit eines deutschen Komponisten, der am Beginn seiner italienischen Karriere steht, sich bereits in Venedig bekannt gemacht hat, mit einer bürgerlichen Venezianerin, Tochter eines Kaufmanns, der sie musikalisch ausbilden lassen kann, wird literarisch von einem Geistlichen in einer politisch tendenziösen Zeitschrift besungen. Diese Veröffentlichung, Veröffentlichungsmachung geschieht in einem „bürgerlichen“ Periodicum. Hochzeitsgedichte, allerdings als eigenständige kleine Publikationen, waren in Venedig in Adelskreisen lange schon Tradition. Dedikationen, Auftragswerke gehörten zu den Festlichkeiten in fürstlichen, gehobenen Kreisen. Giovanna Bosi Maramotti hat die weitverbreitete Tradition der Hochzeitsgedichte vom 16. bis ins 20. Jahrhundert am Beispiel dargestellt und auf ihre gesellschaftliche Bedeutung verwiesen⁹⁷. Nicht nur Gedichte sind zu Hochzeiten entstanden auch Kompositionen, Huldigungskompositionen. Für eine venezianische Adelshochzeit der Familie Widman-Foscarini komponierte Mayr 1791 die Kantate *Femio*⁹⁸. Eigene Kantaten entstanden anlässlich der Hochzeit fürstlicher Häupter, Herrscher⁹⁹. Die Huldigungskantaten, die zur Hochzeit Napoleons mit seiner neuen Braut Marie Louise entstanden sind, stehen in dieser Tradition.

Die veröffentlichte Gabe zur Hochzeit Venturali-Mayr spiegelt nicht zuletzt das Selbstbewusstsein des Kaufmanns Venturali, der mit der Zueignung öffentlich geehrt wird, Ausdruck der aufkommenden „Gleichheit“ in Venedig. Die katholische Kirche, der Glaube an Gott blieben trotz französischer Invasion als Inhalte präsent und behaupteten sich, wie diese Hochzeitsgabe zeigt, auch in einer tendenziösen, politischen Zeitung.

Von Mayr wurde schon ein neues aktuelles Liedchen im *Mercurio* angezeigt: „La canzonetta di *Moda* è intitolata *l'Arco d'Amore*, messa in musica dal sig. Mayer.“¹⁰⁰ Möglicherweise ist mit diesem Modeliedchen „Se amor mai da vu se vede“ gemeint, *El consegio*¹⁰¹. Dieses Lied nimmt eine Volksweise auf und ist auch als solche überliefert¹⁰². Er hat auch noch eine Volksweise adaptiert: *Stanco di pascolar*. Dieses Lied leitet das in Venedig überlieferte Schülerheft, das sonst nur Klavierkompositionen von Mayr enthält, ein¹⁰³. Der Liedtext mit

⁹⁷ Vgl. Giovanna Bosi Maramotti, *Le muse d'Imeneo*, Ravenna 1995.

⁹⁸ Vgl. Iris Winkler, *Giovanni Simone Mayr in Venedig*, op.cit., S.33f.

⁹⁹ Vgl. LA / VITTORIA D'IMENEO / *FESTA DA RAPPRESENTARSI* / NEL REGIO TEATRO DI TORINO / PER LE NOZZE DELLE A.A.R.R. / DI / VITTORIO AMADEO / DUCA DI SAVOIA, / E DI MARIA ANTONIA / FERDINANDA / INFANTA DI SPAGNA / L'ANNO MDCCL / IN TORINO. / Appresso Pietro Giuseppe Zappata, e Figliuolo. / Stampatori della Società de' Sign. Cavalieri. / *Con permissione*. Musik von Baldassare Galuppi; D-Bas Staatsbibliothek Bamberg 22/Bip.L.it. o.24.

¹⁰⁰ Vgl. MERCURIO / D' ITALIA / STORICO-LETTERARIO / PER L'ANNO / 1796. / *SEMESTRE SECONDO* / IN VENEZIA / DALLA TIPOGRAFIA PEPOLIANA.

MERCURIO D'ITALIA / STORICO-LETTERARIO / *AGOSTO*. / *VARIETÀ FILOSOFICHE E LETTERARIE* S.128. I-Vnm Per 1137, Lett.II.

¹⁰¹ Vgl. Johann Simon Mayr, *15 canzonette veneziane per voce e pianoforte*, hg. v. Mario Colbacchini, Paola Talamini (Accademia musica strumentale e vocale dei secoli XVIII e XIX), Bologna 1998, S.25-27.

¹⁰² Vgl. etwa Paul Lohmann, *Das Lied im Unterricht*, Mainz 1942, S.19. Heinrich Möller (Hg.), *Italienische Volkslieder*, Mainz, London etc., S.34. Möller gibt „Venedig“ als Herkunftsort an, ebenso auch für „Catina bellina“. Letzters Lied findet sich ebenfalls unter Mayrs *canzonette veneziane: La stracavata*, vgl. Johann Simon Mayr, *15 canzonette veneziane per voce e pianoforte*, op.cit., S.18f.

¹⁰³ I-Vs Archivio storico del Patriarcato, Venedig, Bestand Marciana (S. Apollonia), MSS. Italiani Dep. Mus. S. Maria Formosa (Sirio Cisilino), Coll. 2. Eine Neuedition ohne das Eingangslied liegt bei der Edition Ricordi vor:

zahlreichen zusätzlichen Strophen wurde 1797 in Venedig durch Simon Cordella, einer politisch engagierter Bürger, und seinem Verlagswesen bekannt¹⁰⁴. Dass diese Canzonetta im Friaul bekannt gewesen ist, belegen fünfzehn Variationen über das Thema für Cembalo, die sich in Udine finden¹⁰⁵.

Vorangestellt seien in Kürze die politischen Verhältnisse, die sich in der Lagunenstadt abspielten – und die ersten kurz-, aber bereits längerfristigen Reaktionen auf Napoleons Erscheinung in Form von Huldigungen und Huldigungsmusiken hervorgerufen haben. Musik wird gespielt – vermehrt auf öffentlichen Plätzen und weiter in öffentlichen wie privaten Aufführungen.

Mayr hatte sich in Venedig als Oratorien- und Kirchenkomponist längst einen Namen gemacht¹⁰⁶. Er wird vor allem durch seine beliebten komischen Opern, Farsen an den kleineren Theatern bekannt¹⁰⁷. Seine Farsa *Il segreto* wird im Bezug zum Zeitgeschehen betrachtet werden – eine „Zeitoper“. Nicht zu vernachlässigen ist vor diesem Hintergrund, dass „vorrevolutionäre“ Stoffe wiederaufgelegt worden sind, wie sich an *La morte di Cesare* zeigen lässt. Wie es im „napoleonischen Venedig“ um Liturgie und Kirchenmusik stand, wird anschließend thematisiert.

„Vormittags wurde guillotiniert, und Abends waren die Theater bis auf den letzten Platz gefüllt“¹⁰⁸, soll die Gattin Cherubinis über die Pariser Revolutionsverhältnisse geäußert haben. Wie hat es sich in Venedig verhalten?

Politische Verhältnisse

Venedig ist in akuter Alarmbereitschaft. Die Franzosen, die Oberitalien bedrohen, steuern mittlerweile die Geschehnisse innerhalb der einstigen Serenissima: Am 15. Mai 1797 sind die Franzosen in der Lagunenstadt. Schon wenige Tage zuvor, am 12. Mai 1797 hatte sich der *Maggior Consiglio*, der große Rat, aufgelöst und damit jeglichen Widerstand aufgehoben. Stendhal konstatiert: „Nachdem der Große Rat unter Vorsitz des Dogen am 12. Mai 1797 beschlossen hatte, daß die bestehende Regierung außer Wirksamkeit trete, bemächtigten sich am 16. [Mai] 4000 Franzosen Venedigs.“¹⁰⁹ Luigi Salvatorellis Stellungnahme weist auf die Ambivalenz der Einnahme Venedigs: „Uno stato che cade come cadde allora Venezia mostra di essere davvero decrepito, e non può ragionevolmente esser rimpianto. Ma altra cosa era la

Klavierbüchlein von Johann Simon Mayr, hg. v. Iris Winkler, Illustrationen von Barbara Schölß, Text von Iris Winkler und Barbara Schölß, München 2006.

¹⁰⁴ I-Vnm 183 C 94; [von 1797]: CANZONETTA / NUOVA / *Sopra un Pastore, che scuopre in Donna / sconosciuta la sua Amante* / IN VENEZIA / Dal Cittadino Simon Cordella.

¹⁰⁵ I-Udc Biblioteca comunale Vincenzo Joppi, Fondo Principale 3304.

¹⁰⁶ 26. April 1795, Messe und Vesper von Simon Mayr in der Kirche S. Giuseppe in Castello:
Vgl. I-Vnm Per 864

Gazzetta Urbana Veneta, Nr. 32, Mittwoch, 22. April 1795, S.255:

„Domenica 26. del cor. Aprile nella Chiesa di S. Giuseppe di Castello verrà solennizzata la festa di detto Santo Titolare della medesima con Messa e Vespero in musica diretta dal celebre Sig. Maestro Simeone Mayer.“

¹⁰⁷ Vgl. *Un pazzo ne fa cento* im Theater bei San Samuele Oktober 1796:

I-Vnm Per 864, *Gazzetta Urbana Veneta*, Nr. 81, Samstag, 8. Oktober 1796, S.648:

„Questa sera si apre il Teatro di S. Samuele con un nuovo Drama che ha per titolo, *Un Pazzo be fa cento*.“

I-Vnm Per 864, *Gazzetta Urbana Veneta*, num. 82, Mittwoch, 12. Oktober 1796, S.656:

„a S. Samuele vā molta gente.“

¹⁰⁸ Zit. in: Hans-Josef Irmen (Hg.), *Luigi Cherubini. Leben und Werk in Zeugnissen seiner Zeitgenossen*, op.cit., S.24.

¹⁰⁹ Stendhal, *Denkwürdigkeiten über Napoleon*, Gesammelte Werke, op.cit., S.271.

fine dell'esauritissima oligarchia veneziana, e altro la consegna delle terre venete allo straniero, e precisamente all'Austria."¹¹⁰

Unmittelbar nach der Auflösung des *Maggior Consiglio* hatte Napoleon von Mailand aus am 13. Mai 1797 die militärische Einnahme Venedigs befohlen: „13 mai. Milan. - Il est ordonné au général Baraguay-d'Hilliers d'entrer à Venise et de s'emparer de toutes les positions militaires.“¹¹¹

Der letzte Doge Ludovico Manin ist abgetreten und hat mit seinem verhaltenen Abgang dem Aufstieg des „Meteor“, wie Mayr retrospektiv formulierte¹¹², längst nichts mehr entgegenstellen können. Mayr steht mit diesem Vergleich keineswegs allein. Das Bild vom „Meteor“, das Napoleon, wie dargestellt worden ist, mit Alexander in Verbindung brachte, das Bild vom „neuen Stern“ haben gleichfalls andere Zeitgenossen - wie etwa Giacomo Rossi - immer wieder literarisch verwendet¹¹³. Abbildungen zeigen Napoleon im Sternenglanz. Und dorthin sucht ihn noch weit über die Ikone hinaus die Musik zu versetzen.

Napoleon hat Manins Wappen im Dogenpalast abnehmen lassen¹¹⁴. Von Mai 1797 bis Januar 1798 beherrscht Venedig ein jakobinisches *Governo democratico*. Eckdaten verweisen auf historische Fakten: Am 2. März 1796 wurde Napoleon Bonaparte zum Oberbefehlshaber der Armee in Italien ernannt, am 27. März 1796 trat er in Nizza sein Amt an. Die Franzosen siegten bei Millesimo und Mondovi. Der König von Sardinien schloss den Waffenstillstand von Cherasco. Am 10. Mai fand die Schlacht an der Brücke von Lodi statt. Am 15. Mai erreichten Napoleons Truppen Mailand. Es folgte die durch die bildende Kunst exponierte Schlacht bei Arcole (15.-17. November 1796). Der furchtlose, junge, schöne, stürmende Held wird im Bild als Faszinosum festgehalten von Antoine-Jean Gros (Paris, Louvre) und zu einer Legende, zur Napoleon-Propaganda. Nach Johannes Willms war diese Schlacht nicht ausschlaggebend, sondern kriegsverlängernd¹¹⁵.

¹¹⁰ Luigi Salvatorelli, *Leggenda e realtà di Napoleone*, op.cit. S.113. Zur Einnahme des venezianischen Territoriums vgl. Paolo Foramitti, *Bonaparte e la Serenissima. Maggio 1798 - Il Manifesto di Palmanova*, Udine 2003, S.22ff., S.49ff.

¹¹¹ *Napoléon raconté par lui-même*, 1769-1806, Paris 1912, S.83.

¹¹² Vgl. Mayr, *Biografie di Musicisti*, I-BGc Mayr Salone N.9.7, f.321v-322r, op.cit.

¹¹³ Vgl. Giacomo Rossi, *Elogio di Napoleone il Grande*, op.cit., S.4f. „Quindi nella gran catena, che lega insieme le società e i popoli, si ammira un picciolo stuolo di Genj intrapendenti, che ne spezza i legami, e fuori se n' esce a brillare, ed a sorprendere i risguardanti, come i fenomeni straordinarij della natura, una meteora, un astro improvviso, una Cometa, fissano l'ammirazione de' popoli. Non vi pare che questa portentosa meraviglia si desti da BONAPARTE?“

¹¹⁴ Vgl. Achille Boroli, Adolfo Boroli, Mario Nilo, Jason Vella, *Conoscere l'Italia. Enciclopedia dell'Italia antica e moderna*, Veneto 1, Istituto Geografico De Agostini S.p.A., Novara 1981, S. 178, Wappen des Dogen Ludovico Manin: „Lo stemma del doge Ludovico Manin nella sala delle Mappe, in palazzo ducale. La sua deposizione - voluta da Napoleone Bonaparte durante la prima campagna d'Italia - segno la fine della millenaria Repubblica di Venezia.“

¹¹⁵ Johannes Willms, *Napoleon*, op.cit., S..130f.: „Nachdem die Division Augerau zweimal gescheitert war, die Brücke über das Flüsschen Alpone im Sturmangriff zu nehmen, führte Bonaparte, eine Trikolore in den Händen, den dritten gleichermaßen erfolglosen Angriff an. Was ihn vor dem sicheren Schlachtentod bewahrte, war nicht nur die Aufopferung seines Freundes Murion, der Bonaparte mit seinem Körper deckte und auf der Brücke von Arcole wie rund tausend weitere französische Soldaten sein Leben ließ, sondern auch der Umstand, dass der Oberbefehlshaber etwa in der Brückenmitte in das sumpfige Marschland stürzte, aus dem ihn seine Adjutanten mit Mühe herauszogen. Arcole war eine weitere Schlacht, die Bonaparte in seinem Bericht an das Direktorium in einen großen, wenn nicht gar entscheidenden Sieg umzudeuten suchte. Doch diese Schlacht verlängerte nur den Krieg. Vor allem Carnot durchschaute, dass Arcole keineswegs der großartige Triumph war, wie Bonaparte glauben machen wollte.“

Der Held Napoleon wird in der Propaganda auch der Freund, Schützer und Förderer von Kunst und Wissenschaft. „Ein Brief des Bonaparte an den Astronomen Cagnoli in Verona, der bei den Unruhen viel gelitten und verloren hatte, soll den Gemütern Beruhigung einflößen, da dem Manne Ersatz und Sicherheit versprochen wird“, Goethe entnimmt 1797 diese Information dem *Patriota Bergamasco*¹¹⁶. Napoleon sagt etwa auch Antonio Canova finanzielle Unterstützung zu: „Als ein berühmter Künstler haben Sie einen besonderen Anspruch auf den Schutz durch die Italienarmee.“¹¹⁷ 1802 wurde in Bologna das *Istituto nazionale* gegründet. Sein Sitz wurde 1810 nach Mailand verlegt. Der Name änderte sich in *Istituto italiano di scienze, lettere ed arti*. In Venedig, Verona, Padua und Bologna entstanden Sektionen. Der Mathematiker Giovanni Paradisi hatte die Präsidentschaft übernommen und eine Reihe von Künstlern und Wissenschaftlern waren Mitglieder, darunter Antonio Canova¹¹⁸.

Andererseits zeigt Napoleons vielzitierte Botschaft „Ich werde für Venedig ein Attila sein“¹¹⁹ überdeutlich die eigentlichen Intentionen des Eroberers und signalisiert der Öffentlichkeit unverblümt eine ganz anders geartete Kulturpolitik, die *Wiener Zeitung* berichtet darüber am 6. September 1797:

„Der General Bonaparte ist am 20. August von Meiland [sic!] nach Udine abgereist. Auf dem Kongresse, der von den Deputirten der Venezianischen Staaten des festen Landes zu Bassano gehalten wurde, haben Feltre, Belluno, Cadore, Treviso, Conegliano, Padua, Polessina di Rovigo und d’Adria, Vicenza, Bassano, Verona, Cologna und Legnano einmüthig beschlossen, die Einverleibung in die Cisalpinische Republik zu verlangen. Brescia und Venedig haben schon vorher eine gleiche Entschliessung gefaßt. In Venedig soll, auf des Gen. Bonaparte Befehl, die National=Garde schleunig eingerichtet, und bis auf 8000 Mann gebracht werden. Auch werden einige Bataillonen Linientruppen errichtet. Die in Venedig befindlichen Französischen Kommissare sind jetzt beschäftigt die kostbarsten Gemählde in den öffentlichen Gebäuden und in den Kirchen, wie auch die wichtigsten Handschriften in den öffentlichen Bibliotheken auszulesen, welche nach Paris gesendet werden sollen.“¹²⁰

Somit ist Europa nicht nur von den spektakulären militärischen Vorgängen informiert worden, sondern auch vom Kunst- und Kulturraub, von Napoleons imposantem Beutefang. Die zeitgenössischen Zeitungsmeldungen belegen dies. Später wird Napoleon bei seinem Ägyptenfeldzug 1798 für die französische Flotte venezianische Kriegsschiffe nutzen¹²¹.

Zerstörungen und Kunstraub hat nicht nur Venedig ereilt, eine Reihe anderer Städte wie etwa Verona sind gleichfalls Schauplätze geworden¹²². Nicht allein Kostbarkeiten der bildenden Kunst sind in Venedig davon betroffen gewesen, gleichfalls Musikalien. Dabei sind keineswegs nur alte Schätze, „alte Handschriften“, etwa die Madrigale von Claudio Merulo, Cipriano de Rore oder Claudio Monteverdi im Visier gewesen, wie Andrea Fabiano betont.

¹¹⁶ Vgl. Johannes Willms, op.cit., S.741, Anm.75.

¹¹⁷ Napoleon am 6. August 1797 aus Mombello an Antonio Canova in Rom, zit. in: Johannes Willms, op.cit. S.149.

¹¹⁸ Vgl. Antonio Virgili., *La Tradizione Napoleonica*, in: Ders. (Hg.), *La Tradizione Napoleonica. Bicentenario incoronazione di S. M. Napoleone 1° Re d’Italia 1805-2005*, Neapel 2005, S.13-52, hier S.32. Virgili nennt noch weitere wissenschaftliche und künstlerische Einrichtungen in Italien, sodann erläutert er die Bildungspolitik, die Gründung von staatlichen Schulen etc.

¹¹⁹ Zit. in: Johannes Willms, op.cit. S.63.

¹²⁰ *Wiener Zeitung*, 6. September 1797.: Nro. 71, Mittwoch, den 6. September 1797, S.2632.

¹²¹ Vgl. Giorgio Dissera Bragadin, *La marina mercantile veneto-istriano-dalmatia dopo la caduta della repubblica di Venezia*, (Lega Navale Italiana – Sezione di Venezia), Treviso 1998, S.21f.

¹²² Vgl. Sergio Marinelli, *Il mito di Napoleone e la realtà artistica veronese*, in: Gian Paolo Marchi, Paola Marini (Hg.), *Bonaparte a Verona*, Venedig 1997, S.117ff.

Es geht insbesondere um Venedig als ein Zentrum des italienischen zeitgenössischen Musiklebens. Sylvie Mamy nennt beispielsweise Kompositionen von Bertoni und Mayr, die sich in Paris befinden. Nicht zu vergessen und damit zu verwechseln ist dabei allerdings der Bestand, den Konservatoriumsdirektor Bernard Sarette, mit Hilfe von Luigi Cherubini zusammentragen hat lassen. Eine Liste mit Komponisten und Titeln, die Fabiano anführt, bezeichnet die Kompositionen, die in Paris noch fehlten und in ganz Italien erworben werden sollten¹²³. Fabiano wertet diese Vorgehensweisen allerdings gerade vor der Intention Napoleons, die italienische Oper und Musikausbildung als die erste Europas nach Paris zu tragen und dort zu etablieren zu wollen¹²⁴. Diese Intentionen und kulturpolitischen Strategien Napoleons gilt es nicht nur vor dem Hintergrund seiner Vorliebe für die italienische Musik, sondern vor seinem bereits erwähnten Musikverständnis zu interpretieren. Somit wäre Napoleons Plan gewesen, seine Vorstellungen einer „musique morale“ mit Hilfe der von ihm geschätzten italienischen Vokalmusik zu realisieren und vom Zentrum Paris in Hinblick auf Ausbildung und Musikpflege und Propaganda zu steuern - nicht zuletzt auch gegen Tendenzen einer „Revolutionsmusik“, die Fabiano nennt, der jungen französischen Komponistengeneration, wozu Cherubini mit seinen „Revolutionsopern“ zählt.

Napoleon selbst notiert am 7. Juni über die Ereignisse in Venedig:

„7 juin. Milan. [Au Directoire.] – Lorsque Beaulieu sut que nous marchions pour passer le Mincio, il s'empara de la forteresse de Peschiera, qui appartient aux Vénétiens. Le combat de Borghetto e le passage du Mincio nous rendirent cette place deux jours après. Le provéditeur vint à grand hâte se justifier : je le reçus fort mal ; je lui déclarai que je marchais sur Venise porter moi-même plainte au Sénat d'une trahison aussi manifeste. L'alarme à Venise a été extrême. Si votre projet est tiré 5 à 6 millions de Venise, je vous ai ménagé exprès cette espèce de rupture. Si vous avez des intentions plus prononcées, je crois qu'il faudrait continuer ce sujet de brouillerie et attendre le moment favorable, car il ne faut pas avoir affaire à tout le monde à la fois.“¹²⁵

Die folgenden Schilderungen von Eickhoff und Willms veranschaulichen die „inszenierte“ Machtübernahme in Venedig, durchaus ein Spektakel für ein theaterbegeistertes Volk:

¹²³ Vgl. Catherine Massip, *Les collections d'opéras italiens à la Bibliothèque nationale*, in: *L'opera tra Venezia e Parigi*, hg. v. Maria Teresa Murano, Florenz 1988, S.105-117. Andrea Fabiano, *Ladri, briganti, bibliotecari, musicisti e cantanti : l'opera veneziana a Parigi tra Repubblica direttoriale e Consolato*, in: Francesco Passadore, Franco Rossi (Hg.), *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della repubblica al congresso di Vienna*. Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, Palazzo Giustinian Lolin 10-12 aprile 1997, Venedig 2000, S.507-526. Andrea Fabiano verweist auch auf die Untersuchungen von Sylvie Mamy, *La Musique à Venise e l'imaginaire français des Lumières d'après les sources vénitiennes conservées à la Bibliothèque nationale de France (XVIe-XVIIIe siècle)*, Paris 1996. Mamy nennt beispielsweise einige Werke von Bertoni und Mayr, die sich nun in Paris befinden : Bertoni: *Aristo e Temira*, F-Pc: D. 1049, 87f°; die Kantate *I voti del secolo XVIII*, Accademia dei Filarmonici, März 1791, F-Pc: D.1053, 145f°; das Oratorium *David poenitens*, 1775 für die Mendicanti, F-Pc: D. 1048, 181f° und andere Werke. Von Mayr: *L'amor conjugale*, Padova 1805, F-Pc: L. 1 861, Kopist: Carlo Carpanin; *L'imbroglia della lettera/L'intrigo della lettera*, Venedig, S. Moisè 1797, F-Pc: D. 7 802, 168f°; *Che originali*, Venedig, S. Benedetto 1798, F-Pc: D. 7 785-7 786; *Il segreto*, Venedig, S. Moisè 1797, F-Pc: D. 7 821, 197f°, Kopist: Carlo Carpanin; *La sventura di Leandro*, Vicenza, Conte Lodovico Carcano, 1797, F-Pc: D. 7 822, 205f°, Nicolas-Raphael Carli, Kopist, Pariser Musikverleger Besitzervermerk: Madame Noël.

¹²⁴ Andrea Fabiano, *Ladri, briganti, bibliotecari, musicisti e cantanti*, op.cit., S.511: „L'interesse di Bonaparte per la creazione di uno spettacolo d'opera italiana a Parigi non è quindi legato al proprio divertimento personale, ma ad un progetto culturale e pedagogico: un teatro d'opera italiana nella capitale francese deve svolgere la funzione di un conservatorio musicale in azione, deve essere il momento in cui potersi confrontare con una tecnica vocale ed una scuola musicale considerate ancora le prime in Europa, per completare gli insegnamenti somministrati dal Conservatorio nazionale. L'opera italiana, inoltre, può essere una palestra di ascolto non solo per i giovani cantanti francesi, ma anche per i giovani compositori, ancora troppo influenzati dai rumorosi ricordi della musica rivoluzionaria.“

¹²⁵ *Napoléon raconté par lui-même*, 1769-1806, 2. Auflage, Paris 1912, S.42f.

„Am 4. Juni inszenierte man ein heterogenes Spektakel: Zunächst eine Exekution – der Corno, des Dogen goldener Herzogshut, und das Goldene Buch, der berühmte Codex, der seit alters die Namen der ratsberechtigten Patrizier verzeichnete, wanderten auf den Scheiterhaufen. Und darauf ein politisches Volksfest, das drei Tage lang dauerte. Unter Kanonensalven und Jubelrufen wurde der Freiheitsbaum hochgezogen, umringt von Statuen und Symbolen der Freiheit und Gleichheit, von Wissenschaft, Handel und Landwirtschaft. Und, wohlgemerkt, auch der Künste. Aber der Abtransport beschlagnahmter Kunstschatze nach Paris hatte bereits begonnen – darunter Meisterwerke von Bellini, Veronese, Tizian und Tintoretto. Und schon tummelte sich eine von Angst und Spannung befreite, ausgelassene Menge auf der Piazza; Patrioten und Demokraten umarmten sich überschwänglich. Das Orchester spielte unter brausendem Beifall die französische Revolutionshymne, die Carmagnole. Hunderte tanzten den obligatorischen Reigen unter dem stattlichen Freiheitsbaum.“¹²⁶

„Der Glanz Venedigs schwand dahin in einer wahren Plünderungssorgie, in der Bonaparte seine mannigfachen, aber aus politischen Rücksichten unterdrückten Enttäuschungen über die frustrierende ‚Ungleichzeitigkeit‘ der Italiener auslebte. In der Behandlung von Venedig blitzt schon viel von Bonapartes verächtlicher Brutalität auf, deren Züge bald immer häufiger und deutlicher hervortreten sollten.“¹²⁷

Am 7. Oktober 1797 wurde der Friedensvertrag von Campoformio geschlossen. Die einstige Seemacht und Republik Venedig, wirtschaftlich längst entkräftet, wurde den Habsburgern zugeschlagen. Im Mai 1805 krönte sich der Kaiser der Franzosen im Mailänder Dom zum König Italiens und setzte am 7. Juni 1805 seinen Stiefsohn Eugène Beauharnais zum Vizekönig ein. Die Venezianer hofften zeitweilig gar, dass Eugène Beauharnais, seit 1806 verheiratet mit der bayerischen Prinzessin Auguste Amalie Ludovika, sich Venedig zur Hauptstadt wählen würde¹²⁸. Aber der Vizekönig und seit 1807, im Jahr seiner Adoption durch Napoleon, Fürst von Venedig, „Principe di Venezia“, wie er auf dem Titelblatt der drei Sonaten von Giuseppe Farinelli apostrophiert wird - blieb in Mailand.

Bis Ende 1806 regierte in Venedig ein *Governo austriaco*, von 1806 bis 1814, nach dem Sieg Napoleons bei Austerlitz und dem Frieden von Pressburg ein *Governo francese*. Am 6. April 1814 dankte Napoleon ab und Venedig wurde wiederum österreichisch.

Venedig erlebte mit Napoleon eine ambivalente Fremdherrschaft: die überrumpelnde Einnahme und Übernahme der Lagunenstadt war nur der Auftakt. Inszeniert wurde eine „Revolution“ in Venedig, die gleichfalls den Bildhauer Antonio Canova oder den Dichter Ugo Foscolo mitzureißen und zu begeistern verstand. Foscolo schrieb die Ode *Bonaparte Liberatore* 1797. Die Dichtungen von Foscolo, den Bruno Rosada keineswegs als besonders politischen Menschen charakterisiert, sind durchdrungen vom aktuellen Zeitgeschehen, zeugen von der starken Revolutionsbegeisterung Venedigs im Anfang¹²⁹. Nicht nur politische

¹²⁶ Ekkehard Eickhoff, *Venedigs spätes Feuerwerk. Glanz und Untergang der Republik 1700-1797*, Stuttgart 2006, S.346.

¹²⁷ Johannes Willms, op.cit., S.161.

¹²⁸ Vgl. Giorgio Dissera Bragadin, *La marina mercantile veneto-istriano-dalmatia dopo la caduta della repubblica di Venezia*, op.cit., S.31, Abb. S.34: Der Rio S. Anna wurde aufgeschüttet und in Via Eugenia zu Ehren des Vizekönigs umbenannt (heute Via Garibaldi).

¹²⁹ Bruno Rosada, *Foscolo e l'idologia patriottica*, in: Stefano Pillinini (Hg.), *Venezia e l'esperienza 'democratica' del 1797*, Ateneo Veneto, Atti del corso di storia veneta, Venedig 1997, S.73-97, zit. S.75: „Foscolo non fu un uomo politico, non ne aveva né le attitudini, né forse, in fin dei conti, nemmeno la passione autentica. E tuttavia non è poco quanto di politico vi è nella sua visione del mondo e della vita, perché egli ebbe, figlio del suo tempo, una notevole attenzione per i rapporti di convivenza umana, e questo versante politico del suo pensiero presenta il carattere di un disegno ideale che si propone di modificare il reale. In lui poco più che adolescente il sorgere e lo svilupparsi di questo atteggiamento si verifica in quello specialissimo laboratorio

Schriften, auch Stiche, die das Bildnis des fremden Eroberers zeigen, fanden 1797 in Venedig rasche Verbreitung (Verità-Zancon, *Bonaparte*, Venezia 1797). Karikaturen zeigen den Markuslöwen gebunden und abgeführt, was realiter mit den venezianischen Kunstwerken geschehen ist. Venedig schien aber zudem die fremde Herrschaft als „Erlösung“ vom eigenen „Ancien Régime“ anzunehmen und sich mit dem fremden Aggressor zu identifizieren. Freiheitsbäume zierten die Lagunenstadt, Freiheitsgesänge und Freiheitstänze versetzten die Bevölkerung in eine Art Taumel und versprachen viel.

Norbert Huse verweist auf die Taten Napoleons, die mit der Lagunenstadt in Verbindung stehen und stellt die beiden Jahre 1797 und 1807 heraus, in denen Napoleon in Venedig präsent ist: 1797 als propagierter Befreier, 1807 durch seine persönliche Gegenwart. Diese beiden Jahre haben wohl wie keine anderen nach dem Fall der Republik die Geschichte Venedigs verändert – bis hinein in die Stadtplanung und Verwaltungsstrukturen. Huse schreibt:

„Die Freiheitsbäume und Festapparate der republikanischen Feste des Sommers 1797 waren ephemer geblieben, und auch Napoleon, der Befreier, hat bauliche Spuren nur in Form von Zerstörungen hinterlassen. Anders Napoleon, der Kaiser, der Ende November 1807 für zehn Tage in der Stadt weilte, während derer er die Weichen für ein neues Venedig stellte. Hauptstadt seines Regno d’Italia war Mailand. Venedig war ein Provinzort am Rande, aber dann doch nicht irgendeiner, sondern die frühere Hauptstadt einer Großmacht.“¹³⁰

Die Zerstörungen in der Bausubstanz waren immens und betrafen die ganze Stadt, was sich an dem napoleonischen Kataster ablesen läßt¹³¹.

Huldigungen, Huldigungsmusiken, Huldigungsprogramme

Anhand eines Gedichtes von Francesco Algarotti, gewidmet dem König von Polen und sächsischen Kurfürsten August III. – Friedrich August II. –, zeigt Reinhard Wiesend auf, dass das Lob, das Algarotti dem Komponisten Johann Adolf Hasse spendet, eingebunden ist in die Huldigung des Herrschers: „Algarotti schrieb das lange Gedicht von 120 Versen nicht zum Ruhme Hasses, sondern zum Ruhm des Herrschers.“¹³² Nach Algarotti stimuliert der „neue Timotheus“ Hasse durch seine Musik die Affekte des Herrschers: „[...] e calma a un tocco sol di Lira, / E pietà, com’ei vuol, sdegno od amore, / Nuovo Timoteo, in sen d’AUGUSTO inspira.“¹³³ Wiesend sieht darin durchaus die besondere Wertschätzung, die dem

politico che era Venezia alla fine della decadenza, al termine della sua esistenza come stato e nei concitati mesi della Municipalità provvisoria di quel tragico 1797”.

¹³⁰ Norbert Huse, *Venedig. Von der Kunst, eine Stadt im Wasser zu bauen*, München 2005, S.153f.

¹³¹ Vgl. Giorgio Dissera Bragadin, *La marina mercantile veneto-istriano-dalmatia dopo la caduta della repubblica di Venezia*, op.cit., S.31f: “Il 23 settembre 1809 per creare una testa di ponte a Castello, si demolirono le chiese di S. Antonio Abate, S. Anna, S. Nicolò di Bari, con l’ospedale dei Marinai, il seminario, il convento delle Cappuccine, due mulini a vento eretti per scopi militari e innumerevoli edifici privati.

Si convertirono ad altre attività il palazzo patriarcale di Castello, le chiese e i conventi delle Vergini, di S. Daniele e della Celestia, demanializzando e sopprimendo tutte le altre analoghe istituzioni per un totale di 86 chiese, 28 monasteri, 29 scuole e scuollette di devozione, una abbazia, il Priorato di Malta, un ospedale e un oratorio maggiore.

Dai sommarioni del Catastico napoleonico si rileva stravolta e quasi un quinto dell’edilizia cittadina demolita, variata di destinazione, mentre il resto, per la quasi totalità, cambiava di proprietà e utilizzo.”

¹³² Reinhard Wiesend, *Einführung*, in: Ders. (Hg.), *Johann Adolf Hasse in seiner Zeit*. Bericht über das Symposium vom 23. bis 26. März 1999 in Hamburg, Stuttgart 2006 (Hasse-Studien, Sonderreihe, Bd.1), S.29-33, zit. S.33.

¹³³ Ebd. S.32.

Komponisten Hasse hier im Urteil Algarottis zufällt, aber löst die Verse eben nicht aus ihrem Kontext, sondern versteht sie als nur eine der Zutaten, deren dies Huldigungsgedicht mehrere aufzuweisen hat: „Er [Algarotti] feiert diesen [den Herrscher] als Mäzen, vor allem von italienischer Kunst, und er breitet dabei ein breites Spektrum von Personen aus, die dem Hof und seinem Fürsten verbunden sind, selbst die Porzellanmanufaktur in Meißen darf nicht fehlen. In diesem Zusammenhang erscheint der Hofkapellmeister lediglich als notwendige Funktion des Mäzenatentums seines Herrn, als Teil der Selbstinszenierung des Fürsten und seines Hofes.“¹³⁴

Eingebunden in ein volles „Huldigungsprogramm“, das mit Erleuchtung des Theaters und sämtlicher öffentlicher Gebäude einer Stadt, mit einem Ausschank, einem freien Essen für die ärmere Bevölkerung, mit Theateraufführungen etc., also mit „Brot und Spiele“ verbunden war, konnte eine „Huldigungskantate“ sein. Sie enthält so als Bestandteil eines größeren Programms ihr Programm, das allerdings erst mit Einbeziehung des Gesamtkomplex verständlich wird. Als ein Beispiel für diese – auch weiterhin im Italien nach Napoleon gepflegte - Tradition möge hier die Kantate *L'armonia* von Mayr dienen. Mayr und der Textautor Giovanni Battista Baizini rekurrten auf das bereits genannte Sonett von Mazza, jetzt wird die Sphärenharmonie in Relation zu der auf Erden zu erreichenden Harmonie gesetzt¹³⁵. Als *azione drammatica* wird diese Kantate bezeichnet, was an *Azione teatrale* erinnert, ein Terminus, den bereits Metastasio für eine besondere Form der *Serenata*, eine in Szene gesetzte Kantate, verwendet hat. *L'armonia* wurde als *Azione drammatica* zum Abschluß eines kaiserlichen Besuches am 2. Juli 1825 im Theater Riccardi aufgeführt mit Bühnenbild und Kulisse ganz im Sinne und der Tradition einer *Serenata* oder *Licenza*, einer Huldigung des apostrophierten Herrschers. Somit wird die Handlung emblematisch deutbar.

Kaiser Franz I. (II.), die Kaiserin Caroline Augusta und Erzherzog Vizekönig Franz Karl, ein Sohn des Kaisers, mit Gattin Sophie, einer bayerischen Prinzessin, weilten zwei Tage Anfang Juli 1825 in Bergamo. Die Zeitung berichtet über den offiziellen Besuch am 7. Juli:

„Il teatro Riccardi fu la sera onorato dalle LL. MM. e dalle LL. AA. II l'arciduca Francesco Carlo e l'arciduchessa Sofia, l'arciduca Viceré e l'arciduchessa Viceregina, che assisterono ad un'azione drammatica, intitolata l'*Armonia*, dal comune espressamente disposta per sì fausta circostanza: il chiarissimo nostro Mayr ne aveva composta la musica, e gli scenarj erano dipinti dal valentissimo Sanquirico. La presenza delle LL. MM. e dell'augusta comitiva destò nel pubblico affollato un'insolita gioja, manifestata da rispettosi e ripetuti atti di esaltazione. Il prodotto di tale spettacolo venne destinato ad opere pie; e per tal guisa la carità ed il popolare tripudio si accordavano nel celebrare uno de' più fortunati avvenimenti di cui possa gloriarsi la città nostra.“¹³⁶

„Das Theater Riccardi wurde am Abend [des 2. Juli] durch die Anwesenheit des Kaiserpaares, des Erzherzogs Franz Karl und der Erzherzogin Sofia, des Erzherzog Vizekönig und der Erzherzogin Vizekönigin geehrt. Sie besuchten eine *azione drammatica* mit dem Titel *L'Armonia*, die von der Stadt ausdrücklich zu dieser glücklichen Gelegenheit aufgeführt wurde. Unser gefeierter Mayr hatte dazu die Musik komponiert. Vom überaus talentierten Sanquirico stammte das Bühnenbild. Die Gegenwart der Majestäten und ihrer erlauchten Begleitung löste im versammelten Publikum außergewöhnliche Freude aus, die sich in

¹³⁴ Ebd. S.33.

¹³⁵ Vgl. Iris Winkler, *Simon Mayrs L'Armonia, Vom Istro zur Donau – noch eine kleine Anmerkung zur Geographie*, in: *Simon Mayr und Ludwig van Beethoven*. Ein Sonderheft der Simon Mayr-Mitteilungen, Simon Mayr-Tage 2005, Programmheft 17. September 2005, Asamkirche Maria de Victoria Ingolstadt, S.18-25.

¹³⁶ *Il Giornale d'Indizj Giudiziari*, Nr. 27, Bergamo 1825.

ehrerbietigen und wiederholten Äußerungen von Begeisterung manifestierten. Der Erlös dieser Aufführung wurde für gute Zwecke verwendet. So vereinten sich Barmherzigkeit und Tribut des Volkes zur Feier einer der glücklichsten Begebenheiten, deren sich unsere Stadt rühmen kann.“

Auf dem vollen Besichtigungsprogramm standen die Besuche von Schulen und karikativen Einrichtungen. Das Herrscherpaar sollte das prosperierende Wirtschaftsleben Bergamos zu Gesicht bekommen. Genau diese konkreten Inhalte wurden in Mayrs Kantate mit dem Text von Abate Giovanni Battista Baizini transportiert. Die erste Szene beinhaltet auch die Erzeugnisse Bergamos. Die Kantate schließt mit Huldigung des Herrscherpaares. Der Herrscher galt als Garant für Frieden und Wohlstand¹³⁷. Solcherart Herrscherlob nahm den gefeierten Herrscher durchaus in die Verantwortung, in die Fürsorgepflicht seinen ihm unterstellten Untertanen gegenüber, um die „Harmonie“ auf Erden zu gewährleisten. Diese Huldigungskantate entstand, wie die *Azione drammatica Egeria*, Brescia 1816, nach Mayrs Werken für Napoleon. Mayr setzte aber mit seinen Huldigungskantaten die Entwicklung fort, die in der napoleonischen Phase ihren Anfang nahm: Anschaulich wird dies insbesondere an den Chorszenen. Musik, die eine durchschlagende Wirkung hatte, nutzt Mayr dann gerne auch mehrfach – und keineswegs er allein, wie die Musikgeschichte zeigt. Das Chorfinale „*Schiera di fausti eventi*“ aus der Kantate, die Mayr für die Hochzeit von Napoleon mit Marie Louise 1810 komponiert hat, verwendet der Komponist beispielsweise wieder in einer Kantate, die anlässlich eines kaiserlichen Besuchs in Bergamo 1838 zur Aufführung gelangt ist (siehe Abbildungen S. 46)¹³⁸.

¹³⁷ Vgl. Iris Winkler, *Simon Mayrs L'Armonia*, op.cit.

¹³⁸ Vgl. *Cantata / per / le Nozze di Napoleone / 1810*. Autographe Partitur: I-BGc Fondo Mayr fald. 150/7; die Bläserstimmen zum Finale befinden sich am Ende der Partitur f.160v-161v: Cor 1, 2 in D, tr in D, timp in D. Textbuch: I-BGc 31 R.17(19): CANTATA / DEL SIGNOR / GIO. BATT. CARRARA SPINELLI / Da eseguirsi / dal / PIO-ISTITUTO MUSICALE / Nel Teatro del Società / La sera del 10 maggio 1810. CANTATA / PER LE AUGUSTE NOZZE / DI S. M. IMPERATORE E RE / NAPOLEONE I. / Bergamo 1810 / DALLA TIPOGRAFIA DI LUIGI SONZOGNI.

Vgl. *Schiera di fausti eventi*, Kantate anlässlich des Besuchs von Kaiser Ferdinand in Bergamo 1838; autographe Partitur, I-BGc Fondo Mayr fald. 308/2.

Handwritten musical score on a single page. The score consists of several staves of music with lyrics written below. The lyrics are in Italian and include:

Scherza di fuffi e venghi
prodigo il ciel pre pa-m

Other markings include *accup.*, *pp*, and *Virtuosi d'un solo Basso* at the bottom right.

Handwritten musical score on a single page, continuing the piece from the previous page. The score consists of several staves of music with lyrics written below. The lyrics are in Italian and include:

Scherza di fuffi e venghi
prodigo il ciel pre pa-m

Other markings include *accup.*, *pp*, and *cele* at the bottom right.

Historienbilder, so vermerkt Jutta Ziesener-Eigel lapidar, „(verlangen) entsprechend ihrer Funktion eine öffentliche Zurschaustellung“¹³⁹. So wie Historienbilder ein „exemplum virtutis“¹⁴⁰ statuieren konnten, so auch Huldigungsmusiken, die eingebettet sind in komplexe Huldigungsprogramme.

Huldigungswerke zeichnen sich durch eine Art dokumentarischen Charakter aus, der ihre Zeit, „ihren Zeitgeist“, die „Dispositive“ ihrer Zeit widerspiegelt¹⁴¹. Inhaltlich transportieren sie offiziell gewünschte Propaganda, können aber zugleich Hoffnungen, Sehnsüchte, Träume offen oder eher versteckt transportieren - durchaus im Sinne des situativ erweiterten traditionellen Herrscherlobs, das den Herrscher durch das Lob in die Verantwortung und Pflicht nimmt, seinem allegorischen Vorbild – „nume“, dem Gott, dem göttlichen Auftrag - zu entsprechen. Die den Text unterstreichende, Inhalte herausarbeitende, Emotionen, Sympathien, Affekte auslösende, publikumswirksame Musik trägt zur allgemeinen Meinungsbildung bei. Sie ist somit beteiligt an den erwähnten „Dispositiven“, und so gelingt diesen zutiefst zeitgebundenen Werken, das Bild der jeweiligen Herrscher-Götter und Heroen als eine herrschende, gewissermaßen realen, in der Realität verankerten Illusion zu formen und das so existente Wunschbild der Regierungsform wie der jeweiligen Herrscherpersönlichkeit zu manifestieren. Die Huldigungswerke zeigen exemplarisch, dass der jeweilige Komponist in seiner Zeit, seinem Umfeld seinem Auftrag und den jeweiligen Ansprüchen seines Auftraggebers nachgekommen ist. In die Tradition des ergebenen Dieners, der Verbundenheit dem jeweilig herrschenden geistlichen oder weltlichen Regenten gegenüber sind nicht zuletzt die Komponisten zu stellen: Sie standen im kirchlichen wie weltlichem Dienst komponierten auftragsgebunden, fertigten anlassgebundene Dedikationen auch noch im 19. Jahrhundert.

Nicht unwichtig erscheint ein Beobachtung, die allzu offenkundig ist: zum einen wurden Kantaten für einen politisch, gesellschaftlich wichtigen Anlass auf einen nur für diesen Anlass verfassten Text komponiert, zum anderen wurden Kompositionen, wie im Fall von *Il ritorno di Tobia* von Baldassare Galuppi, die ebenso gut in einem ganz anderen Kontext stehen können, für einen Huldigungszweck verwendet. Gaspare Gozzi verfasste den Text. Die Aufführung fand im Oratorio degl’Incurabili 1782 statt, um die Ankunft von Papst Pius VI feierlich zu begehen¹⁴². Mayrs Oratorium *Samuele* beispielsweise lässt sich durchaus auch als solch ein „Huldigungsoratorium“ verstehen: Anlass für die Entstehung war die Einsetzung des neuen Bischofs Pietro Mola in Bergamo im Frühjahr 1821. Am 8. April 1821 fand die Konsekration zum Bischof im Mailänder Dom statt, am 12. Mai zog Mola in Bergamo ein, am 2. Juni wurde *Samuele* im großen Saal der Congregazione della Carità MIA im Rahmen eines Konzertes von Schülern der Lezioni caritatevoli aufgeführt. An dieser Stelle kann nur auf den weitgespannten Rahmen, auf die „Wurzeln“ dieses Sujets verwiesen werden: der Herrscheradventus, Herrschereinzüge und die damit verbundenen Zeremonien lassen sich von der Spätantike bis ins Hochmittelalter nachweisen. Einen möglichen Ursprung liefert

¹³⁹ Jutta Ziesener-Eigel, *Das Historienbild des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Frankreich. Zur Entwicklung eines neueren Geschichtsverständnisses in der Kunst*, Diss., Universität Köln 1982, S.7.

¹⁴⁰ Ebd. S.42, 62f., insbesondere bei Königsdarstellungen S.118.

¹⁴¹ Giorgio Agamben hat, ausgehend von Michel Foucault, aber noch über ihn hinaus, das „Dispositiv“ definiert. Wesentlich ist dieser Begriff für die Erkenntnis des Netzes der „Macht- und Wissensverhältnisse“. Vgl. Giorgio Agamben, *Was ist ein Dispositiv*, Zürich, Berlin 2008, S.26: „Ich möchte also die schon sehr umfangreiche Klasse der Foucaultschen Dispositive noch weiter verallgemeinern: Als Dispositive bezeichne ich alles, was irgendwie dazu imstande ist, die Gesten, das Betragen, die Meinungen und die Reden der Lebewesen zu ergreifen, zu lenken, zu bestimmen, zu hemmen, zu formen, zu kontrollieren und zu sichern.“

¹⁴² Vgl. Emmanuele Antonio Cicogna, *Saggio di bibliografia veneziana*, ND der Ausgabe Venedig 1847, Bologna 1967 (Collana di Bibliografia e Storia Veneziana, Nr.1), S.287f.

Dionysoskult, der Triumph des Gottes im Frühjahr, festliche Einzüge pflegten die römischen Imperatoren etc.¹⁴³.

Verbundenheit dem jeweiligen Regenten gegenüber, der durch Regierungswechsel ebenso wechselt, - der König ist tot – es lebe der König – ist damit zunächst nicht an eine einzelne Persönlichkeit gebunden¹⁴⁴. Dazwischen – und auch zwischen den Werken von Hasse und Mayr - steht nun die französische Revolution, die nach François Furet, Napoleon „beendet“. Nach Furet reicht sie als „die erste Erfahrung mit der Demokratie“¹⁴⁵ über Frankreich hinaus. Im konkreten Fall der Huldigungsmusiken für Napoleon in Venedig wird eine Neuerfahrung im Herrscherlob erkennbar: dieser Napoleon Bonaparte kommt in Text und Musik keineswegs mehr nur appellativ in einer Licenza vor als Repräsentant einer Herrschaftsordnung. Es geht vermehrt um eine in den Kantaten von Napoleon entworfene Illusion, ob sie nun seinen Namen trägt oder nicht, um seine zeitgenössische Mythisierung, um das sich neu konstituierende Dispositiv einer veränderten Herrschaftserfahrung, das sich auch im Bereich zeitbedingter Vokalmusik manifestiert.

Huldigungskantaten in Venedig vor, nach und um Napoleon

Nach dieser im Blick zu behaltenden Vorgeschichte soll nun zunächst kurz angedeutet werden, wie sich in Venedig Huldigungskantaten vor und nach Napoleon gestaltet haben und was im Vergleich dazu diese Gattung explizit während Venedigs napoleonischer Zeit ausgezeichnet und transportiert hat.

Baldassare Galuppi komponierte eine Kantate, die Antonio Marino Priuli gewidmet war: *L'oracolo del Vaticano*. Das Libretto verfasste Carlo Goldoni. Der Anlass war Priulis Kardinalsernennung am 2. Oktober 1758. In der autographen Partitur, die sich in der Bibliothèque Nationale in Paris befindet, ist der 11. Oktober 1758 verzeichnet. Dieses Datum könnte, wie Francesco Passadore bemerkt, auf die Fertigstellung der Komposition wie auf deren Aufführung verweisen¹⁴⁶.

Ein Beispiel für eine Huldigungskantate in Venedig im 18. Jahrhundert ist *L'unione del senno e della fortuna*, eine Kantate, mit der Mayrs Lehrer Ferdinando Bertoni Lodovico Manin zu seiner Erwählung zum Dogen die Reverenz erwies. Bertonis Werk wurde von der „Nobile Società de' Filarmonici“ am 19. Mai 1789 aufgeführt: „Cantata per la gloriosa

¹⁴³ Vgl. Joachim Lehnen, *Adventus principis. Untersuchungen zu Sinngehalt und Zeremoniell der Kaiserankunft in den Städten des Imperium Romanum*, Frankfurt a. M. 1997; Gerrit Jasper Schenk, *Zeremoniell und Politik. Herrscherinzüge im spätmittelalterlichen Reich*, Köln 2003; Peter Johaneck, *Adventus. Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt*, Köln 2009; Gordon Kipling, *Enter the king: theatre, liturgy and ritual in the medieval civic triumph*, Oxford 1998.

¹⁴⁴ Diese „dynastische Kontinuität“ basiert auf einer langen Tradition, die schon das mittelalterliche Herrschaftsverständnis prägte. Vgl. Ernst H. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1990, S.319: „Die stete Fortdauer des Staatsoberhauptes und der Begriff eines *rex qui nunquam moritur*, eines Königs, der ‚nie stirbt‘, beruhte hauptsächlich auf dem Zusammenwirken von drei Faktoren: der Fortdauer der Dynastie, dem korporativen Charakter der Krone und der Unsterblichkeit der Königswürde.“

¹⁴⁵ Vgl. François Furet, *1789 – Vom Ereignis zum Gegenstand der Geschichtswissenschaft*, Frankfurt a.M., Berlin, Wien 1980, S.96.

¹⁴⁶ Vgl. Francesco Passadore, in: Baldassare Galuppi, *L'oracolo del Vaticano*. Cantata a tre voci e strumenti, Libretto: Carlo Goldoni, Mónica Gonzáles (Il Merito), Edit Károly (La Giustizia), Tamás Kóbor (L'Umilità), Savaria Baroque Orchestra, künstlerischer Leiter: Pál Németh, Leitung: Fabio Pirona, 2003. Hungaroton Records Ltd. HCD 32252.

esaltazione a Doge di Venezia del Serenissimo Lodovico Manin”¹⁴⁷. Nicht nur von dieser Komposition seines venezianischen Lehrers hat sich Mayr eine Abschrift erstellt¹⁴⁸.

Francesco Caffi berichtet über Bertonis Schaffen in den Bereichen Opern, Oratorien, Kirchenmusik und kommt auch auf seine tagespolitisch motivierten Auftragswerke zu sprechen. Bertoni hat als einer der ersten Komponisten Venedigs repräsentative Kompositionen für die Republik Venedig ausgeführt: „Nulla in particolare io dirò delle tante altre musiche scritte di Bertoni per solenni occasioni di festività parrochiali nelle chiese di Venezia, o in quelle delle Scuole grandi, o delle così dette Confraternite e Sovvegni, o per monacati d’illustri donzelle, o per esaltazion d’ottimati alle più cospicue dignità della Repubblica. Durante il regime di questa, occasioni tali più o men solenni eran giornaliere [...]”¹⁴⁹. Caffis Aufzeichnungen zufolge gehörten dieserart Aufträge zur „alltäglichen“ Arbeit eines Komponisten, der durch sein Amt als Kapellmeister von San Marco, durch sein Wirken für das Ospedale dei Mendicanti wie für den Theaterbereich zur Exzellenz Venedigs im musikalischen Bereich zählte und die Serenissima repräsentierte¹⁵⁰.

An einem bereits erwähnten „politischen“ Machwerk in Venedig – nach dem *governo democratico* 1797 - war neben Giuseppe Pränzer und Gaetano Marinelli auch Mayr beteiligt. Es handelt sich um das „Melodramma Eroicomico“ *La pace* von Giovanni Bertati, das nun den Einzug der kaiserlichen Truppen in Venedig feiert. Aufgeführt wurde es am 25. Januar 1798 im Theater bei S. Samuele¹⁵¹. Das Bühnenbild, das einen Tempel in einer Waldgegend zeigt, wurde von Giuseppe Camicietta angefertigt.

¹⁴⁷ Vgl. Libretto I-Vnm Misc. 2839.14.

¹⁴⁸ Im Fondo Mayr in Bergamo (I-BGc) finden sich eine Reihe von Werken Bertonis. Mayr hat sich selbst zu Studienzwecken Kompositionen Bertonis kopiert, darunter: ein dreistimmiges *Nisi Dominus* für Sopran, Alt, Bass und Orchester, Mayr fald. 285/3, den *Orfeo*, Mayr fald. 586, die *Cantata [L’ unione del senno e della fortuna]* Mayr fald.593, die *Cantata [Il vaticino di Proteo]*, Mayr fald.592, die *Cavatina Va crescendo il mio tormento*, Mayr fald. 333/8; *Che dolci oggetti io miro* für Sopran (Giustizia) und Orchester, I-BGc E.1.35 (1,2); *Mille canti di gioia*, I-BGc E.1.35/2; die Bertoni zugeschriebene *Cavatina seria Caro mio ben*, Mayr fald. 563/10 (in einer Ariensammlung wird als Komponist von *Caro mio ben* Mayr genannt, vgl. I-Mc Nosedà R 11-6, Nr.2). Zu Bertoni vgl. auch Pieralberto Cattaneo, *Presenze veneziane nella biblioteca di Simone Mayr*, in: *Johann Simon Mayr und Venedig*, op.cit., S.48-59.

¹⁴⁹ Francesco Caffi, *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di S. Marco in Venezia (dal 1318 al 1797)*, hg.v. Elvidio Surian, Florenz 1987 (Studi di musica veneta, 10), S.347f.

¹⁵⁰ Als Beispiele vgl. Ferdinando Bertoni (Musik), *Cantata A voce sola IN LODE DI S. E. D. AURELIO PROCURATOR REZZONICO Del Sigr: Maestro FERDINANDO BERTONI MDCCLIX*.

D-MÜs Münster, Santini-Bibliothek, SANT Hs 480.

Zaccaria Serimann (Text), Ferdinando Bertoni (Musik), *La Reggia di Calipso*. Cantata a sette voci, Venezia, Albrizzi, 1769. Zur Ankunft von Joseph II. in Venedig.

Melchior Cesarotti (Text), Ferdinando Bertoni (Musik), *Adria consolata*.

D-Mbs München Bayerische Staatsbibliothek Mus.ms. 524.

Mattia Butturini (Text), Ferdinando Bertoni (Musik), *Il Vaticino di Proteo, cantata per la gloriosa esaltazione a doge di Venezia del ser.mo Lodovico Manin fatta eseguire dalla società mercantile nelle sue camere*, 12. März 1789.

¹⁵¹ Vgl. Libretto: I-Vcg: 59 A 184/3. “LA PACE / MELODRAMMA EROICOMICO / DI GIOVANNI BERTATI / POETA AL SERVIZIO DI S. M. I. R. A. ec. / DA RAPPRESENTARSI / DALLA COMPAGNIA DE’ CANTANTI, E BALLERINI DEL TEATRO / IN SAN SAMUELE / PER FESTEGGIARE LA PACE CONCLUSA / TRA’ LA MAESTÀ DELL’ / AUGUSTISSIMO / IMPERATORE E RE / NOSTRO CLEMENTISSIMO SOVRANO / E LA REPUBBLICA FRANCESE / NELL’ OCCASIONE DELL’ INGRESSO DELLE IMPERIALI REGIE TRUPPE / IN VENEZIA. / IN VENEZIA 1798. / NELLA STAMPERIA VALVASENSE.”

S.IV:

“La Musica è delli seguenti Signori Maestri, non avendo permesso la brevità del tempo di farla scrivere da uno solo.

La Sinfonia, il primo coro, cavatine, ed il coro: Viva, Viva la Pace gioconda, sono del Sig. Giuseppe Pränzer;

Zur Dorfgesellschaft, die aus den handelnden Personen Olivella, Brunetto, Nardo, Pierotto, Lisetta, Mirtella und Laurina besteht, tritt ein Chor von singenden Italienern und tanzenden Tirolern, Ungarn und Dalmatiern. Der Tempeldiener hat auch noch weitere, ihm untergebende Diener um sich. Das Spiel beginnt mit einer tosenden, beeindruckenden – „strepitosa sinfonia“ und einem ersten Chor der Italiener, diesen Eingang komponierte Giuseppe Pranzo, zur Begrüßung des Friedens: „La pace, la pace gradita / Veniamo con gioja a cantar. / Il suon de' stromenti ne invita, / La terra ne v`a a rimbombar.“¹⁵² Alle Nationen begrüßen den ersehnten Frieden, den Österreich und Frankreich geschlossen haben und den der Himmel segnet. Dieses Kantaten-Pasticcio besteht nicht nur aus Rezitativ und Arie, sondern aus Chören, Ensembles¹⁵³ und einer Preghiera. Als solche wird sie im Libretto explizit bezeichnet: „Nume fatidico“, der Priester – der Tempeldiener – stimmt sie an und der Chor wiederholt sie¹⁵⁴. Ihre Musik, die wie das meiste zu diesem Stück, ist nicht erhalten, sie stammte wohl von Gaetano Marinelli. „In der Geschichte der Preghiera im italienischen Musiktheater ist gegen Ende des 18. Jahrhunderts ein wichtiger Punkt erreicht. Die Preghierakompositionen sind so zahlreich wie nie zuvor“, stellt Christiane Gaspar-Nebes fest¹⁵⁵. Die Preghiera mit einer „neuen“ ichbezogeneren „Geisteshaltung“ hat Gaspar-Nebes insbesondere in Venetien lokalisiert¹⁵⁶.

Bedeutsam scheint, worüber das Libretto Auskunft gibt, dass der erreichte Frieden zwischen den Nationen religiös zelebriert wird - durch das Arrangement Priester, Tempel und Gebet -, somit durch eine im Opernbereich in Mode gekommene Kompositionsgattung, die Preghiera.

Marte e Fortuna ist die Kantate überschrieben, die im Frühjahr 1799 im Theater bei San Benedetto in Venedig aufgeführt wurde. Der Text stammt von Giulio Artusi, die Musik von Vittorio Trento. In diesem Werk werden die Siege Franz II. gefeiert: „da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Benedetto per festeggiare le vittorie dell'armi di S. M. I. Francesco 2. la primavera dell'anno 1799“. Giuseppe Camisetta entwarf das Bühnenbild, von Abram Greco stammten die Kostüme, Eufemia Eckart Neri sang La Fortuna, Antonio Giovanni Maria Brizzi interpretierte den Kriegsgott Marte. Das Libretto wurde in Venedig bei Fenzo 1799 gedruckt¹⁵⁷. Der Tenor Antonio Brizzi begeisterte vor allem durch die „Polacca Allegro brillante“ „Sento che son vicino“.

„Nella Cantata / Marte, e Fortuna / Polacca / Sento che son vicino / Del Sig:r Vittorio Trento / Per il Nobile Teatro In S: Benedetto / 1799 / Eseguita dal Sig:r Antonio Brizzi“, lautet der Titel der Abschrift, die sich im Istituto di Ricovero ed Educazione in Venedig erhalten hat¹⁵⁸.

Il Terzetto: due Soldati brutti, brutti, è del Sig. Simon Mayer, e tutto il resto del Gaetano Marinelli.“ Vgl. Pier Giuseppe Gillio, *La cantata politico-encomiastica veneziana (1797-1815)*, in: *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna*, op.cit., S.119-148, hier S.131f.

¹⁵² Vgl. Libretto *La Pace*, op.cit., S.V.

¹⁵³ Die von Mayr erhaltene Kompositionsskizze zu „due soldati“ ist buffonesk angelegt, vgl. I-BGc Fondo Mayr, fald. 324/12.

¹⁵⁴ Vgl. Libretto *La Pace*, op.cit., S.XV.

¹⁵⁵ Christiane Gaspar-Nebes, *Stationen der Preghiera in der italienischen Oper bis 1815*, Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München. München 2001, S.257.

¹⁵⁶ Als Librettisten nennt Christiane Gaspar-Nebes Simeone Antonio Sografi, als Komponisten Sebastiano Nasolini, vgl. Christiane Gaspar-Nebes, *Stationen der Preghiera in der italienischen Oper bis 1815*, op.cit., S.288.

¹⁵⁷ Vgl. Librettidrucke I-Vcg: VE Correr S. Benedetto 200, VE Correr S. Benedetto 57 B 28, I-Vnm, I-Vqs.

¹⁵⁸ vgl.: Nella Cantata / Marte, e Fortuna / Polacca / Sento che son vicino / Del Sig: r Vittorio Trento / Per il Nobile Teatro In S: Benedetto 1799 / Eseguita dal Sig: r Antonio Brizzi Venezia, S. Benedetto, 1799

Besetzung: B, fl, ob 1,2, fag, cl 1,2, cor 1,2, tr 1,2, timp, vl 1,2, vla, b. I-Vire VE 419

Weitere Quellen: Brescia, Biblioteca del Conservatorio di Musica A. Venturi

Eben diese Szene findet sich in den Musikhandschriften der Biblioteca Marciana¹⁵⁹. Von Trento sind auch noch weitere Hinweise auf dergleichen „Gelegenheitskompositionen“ überliefert, zu denen allerdings die Musik bisher noch nicht wieder aufgefunden worden ist¹⁶⁰.

I-BRc Ms vari 44, Rezitativ und Arie “Regna la pace” – “Quando guerriera tromba” I-BRc MS vari 43, “Che ascolto al campo” – “Sento che son vicino” I-BRc MS vari 53 ;

I-BGc Fondo Mayr fald. 235.30.

¹⁵⁹ Vgl. I-Vnm, Mss. Italiani Cl. IV Nr. 1669 (= 11357)

Aquisto Canal 1928

Nr.1

[Marte e Fortuna]

Nella Cantata In S: Benedetto 1799 / Scena, e Polacca / Sento che son vicino / Del / Sig: Vittorio Trento / Per uso del Sig:r Filippo Destri [?] [gestrichen]

Partitur, 23f.

Rec. acc. Besetzung: T, vl 1,2, vla 1,2, b

C-Dur, $\frac{3}{4}$ Allegretto

Oh come allor che ama
dolce, è il pensier
caro incontrar perigli
tutto è lieve, e soave
allor che in petto
vicendevole affetto
accende è annoda.
Amore allor ci presta
virtù ingegno fortezza
amor di nostri cor
vita e dolcezza.

Polacca. Besetzung: T, ob 1,2, cor 1,2 in C, fag, vl 1,2, vla, b

C-Dur, $\frac{3}{4}$ Andante brillante

Sento che son vicino
al mio maggior contento
è questo il bel momento
di mia felicità

che palpiti soavi
che dolci smanie io provo
l'ardor in cui mi trovo
brillare il cor mi fa

¹⁶⁰ Vittorio Trento (Musik), Giulio Artusi (Text): Cantata

Mantova assediata

Venezia (Fenzo) 1799

Giovanni Sabbatini: Bühnenbild

Giovanni Cazzola: Kostüme

Pietro Mazzoni: Un soldato francese

Anna Pallerini: La Libertà

Luigi Verri: Un ufficiale francese

Pietro Guariglia: Un aiutante tedesco

Maria Ceccarelli: Mantova

I-Vcg: VE – Correr – S. Salvatore 57 D 47, VE – Correr – Diversi vol.288;

Vittorio Trento (Musik), Giulio Artusi (Text), Cantata

Il Valore, la Verità, il Merito,

Venezia (Modesto Fenzo) 1799

Giuseppe Camisetta, Bühnenbild

Die bereits erwähnten, die bei Giuseppe Gillio zitierten und die im Dokumentenband aufgeführten Werke, die Zeitspanne von 1716 bis 1814 betreffen, zeigen, dass die Huldigungsmusiken in Venedig für Napoleon keineswegs isoliert stehen.

Der Librettist Giuseppe Maria Foppa vermerkt im Verzeichnis seiner Opern- und Sprechtheaterstücke auch zwei Kantaten, dass er bei zwei weiteren ebenfalls federführend war, scheint ihm entfallen zu sein: „Che due Cantate ho scritte, una comparsa sul teatro in S. Moisè all'ingresso delle armi Austriache in Venezia nel 1798, posta in musica dal Maestro Gardi; l'altra nel 1807, pel teatro la Fenice alla venuta di Napoleone in Venezia, posta in musica dal Maestro Pavesi e nella quale cantò anche Teresa Strinasacchi.“¹⁶¹

Bei der erstgenannten Kantate handelt es sich um *Venezia felicitata*, die Musik dazu komponierte Francesco Gardi. Zum Karneval 1798 wurde sie in Venedig im Teatro S. Moisè gespielt. Als Personen treten auf Galatea, gesungen von Teresa Strinassachi, sechs Fischer und eine Fischerin. Galatea ist als Meeresnymphe, Nereide, die einzige mythologische Figur, alle anderen sind Menschen, hier sind es nicht Schäfer, sondern – für Venedig typisch – Fischer. Für das Fischerglück wird durch Galatea der österreichische Kaiser verantwortlich. Der Schlusschor dieser Kantate „Viva per sempre viva“ wiederholt sich in einer anderen Kantate, die Foppa hier nicht erwähnt hatte, deren Text er aber gleichfalls verfasste: *Riverente gratulazione per le glorie di Francesco II.* Diese Kantate für Franz II., auch mit der Musik von Francesco Gardi, wurde 1799 im Theater S. Angelo in Venedig aufgeführt. Venedig untersteht den Franzosen und den Österreichern im Wechsel. Der ständige politische Richtungswechsel tritt nicht zuletzt in den Huldigungskantaten, für die Foppa jeweils den Text geliefert hat, deutlich zutage.

Der Titel der Kantate für Napoleon lautet:

NAPOLEONE IL GRANDE / AL TEMPIO DELLA IMMORTALITÀ / OMAGGI / DELLA CITTÀ / DI VENEZIA / RICORRENDO IL DI LUI FELECISSIMO GIORNO NOMASTICO / VENEZIA 1806. / NELLA STAMPERIA DI VINCENZO RIZZI¹⁶².

Stefano Pavesi komponierte die Musik, Giuseppe Maria Foppa schrieb den Text. Der Dichter scheint allerdings das Aufführungsdatum nicht mehr richtig erinnert zu haben: Nicht zu Napoleons Besuch 1807 wurde diese Kantate aufgeführt, sondern bereits ein Jahr zuvor anlässlich seines Namenstages am 15. August 1806. Auf die Bedeutung dieses Festes in Venedig wird im Zusammenhang mit der Kirchenmusik noch einzugehen sein.

Einzig Allegorien beherrschen bei Foppas Napoleonkantate die Bühne: La Gloria, gesungen von Teresa Strinasacchi, La Fama, gesungen von Giovanna Codecasa, und Il Tempo, gesungen von Nicolò Manarella. Zu den Solisten tritt der Chor, mit das Spiel beginnt: „Voce immortal risuoni“ und wiederum – jetzt mit allen - schließt „Vivi immortale a noi“. Neben Rezitativen ist die dreistimmige Kantate (SST oder SSB) mit Orchester dem Libretto nach aus Chor und Arie, Arien, Duett und Terzett aufgebaut. Das einzig dramatische und zugleich den

Abram Greco, Kostüme

Eufemia Eckart Neri: La Verità

Antonio Giovanni Maria Brizzi (1770-1854): Il Valore

I-Vcg: VE Correr – S. Benedetto 57 B 28.

¹⁶¹ Giuseppe Maria Foppa, *Appendice alle memorie storiche della vita di Giuseppe M.a Foppa veneziano scritta da lui medesimo*, Venedig 1842, S.61f.

¹⁶² Vgl. Libretto: I-Vnm Misc. B 11545.

Höhepunkt noch hinauszögernde Moment ist der Auftritt der „Zeit“. Wie Pavesi Trompetenklang („Della mia tromba / Coll’eco in ogni parte [...]“¹⁶³) oder auch die ewigen Lettern („E vedi al tuo rossore / Che a caratteri eterni (ed ove ha dritto) / NAPOLEONE IL GRANDE ivi stà scritto.“¹⁶⁴) musikalisch deutete, muss leider dahingestellt bleiben¹⁶⁵. Fazit ist, dass Napoleon schon zu seinen Lebzeiten auf der Bühne unsterblich wird.

Stefano Pavesi, der Komponist der Napoleon-Kantate von Foppa, Schüler von Fenaroli am Conservatorio di Santa Maria di Loreto in Neapel seit 1797, wurde 1799 nach Marseille deportiert¹⁶⁶. Seit 1802 war er in Venedig, ein Zugereister, im Gegensatz zum „veneto“ Foppa, wie das Libretto vermerkt. Werke Pavesis zu Ehren Napoleons erklangen nicht nur in Venedig. Zum Geburtstag Napoleons wurde am Abend des 15. August 1807 Pavesis Opera seria *Aristodemo* im Theater San Carlo in Neapel aufgeführt. Den Text dazu verfasste Gaetano Rossi¹⁶⁷, keine Huldigungswerk, sondern eine Opernwerk zu Ehren des Herrschers, ganz in der Tradition der Opera seria:

Aristodemo dramma per musica da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo nella sera de’ 15. d’Agosto 1807 festeggiandosi il giorno natalizio di S. M. I. e R. Napoleone il Grande ed alla Maesta di Giuseppe Napoleone I. Re di Napoli, e di Sicilia dedicato, Napoli (Stamperia Flautina) 1807.

Vom Hofarchitekten Antonio Niccolini stammte für diese offizielle Aufführung das Bühnenbild. Die Interpreten waren Gaetano Crivelli (Aristodemo), Lorenza Correa (Argene), Giovanni Battista Velluti (Tideo), Luigi Zambelli (Tisi), Anna Morroni (Dircea), Giuseppe Tassini (Conippo). Zwei Ballette waren eingelegt wie es für die Opera seria der Zeit üblich war. Auszüge aus dieser Oper sind in der Bibliothek des Monumento Nazionale von Montecassino und in der Musikabteilung der Library of Congress in Washington nachweisbar¹⁶⁸.

Napoleons Geburts- und Namenstag wurde in Venedig über die Jahre hinweg gefeiert, einige Beispiele mögen dies verdeutlichen:

Giuseppe Francesco Finco, geboren am 7. Mai 1769 in Este bei Padua, gestorben am 12. Dezember 1836 in Triest, nannte sich Farinelli – aus Dankbarkeit dem Sänger Farinelli – Carlo Broschi - gegenüber, der ihn förderte. Giuseppe Farinelli komponierte *Il nuovo destino*, eine „cantata a tre voci pel fecilissimo giorno natalizio di sua maestà Napoleone il Grande“. Der Text ist von Gaetano Rossi, ein in Venedig wie Foppa anerkannter Opernlibrettist. Aufgeführt wurde das Werk im Palazzo von Nicola Saverio Gamboni, des Patriarca von Venedig 1808.

¹⁶³ Vgl. Libretto: I-Vnm Misc. B 11545, Fama, S.13.

¹⁶⁴ I-Vnm Misc. B 11545, Gloria, S.14.

¹⁶⁵ Ob Pavesi wie Trento, die Trompete als Signal an dieser Stelle kompositorisch nutzte? Vgl. die ersten unbegleiteten acht Takte der Polacca „Sento che son vicino“ der erwähnten Kantate *Marte e Fortuna*, in denen nur die beiden Trompeten Rhythmus und Fanfarenmotiv vorgeben.

¹⁶⁶ Vgl. Art. Pavesi, Stefano, in: Rizzoli, Ricordi, *Enciclopedia della Musica*, Mailand 1972, Bd. 4. S.465.

¹⁶⁷ Libretto: I-Mc Biblioteca del Conservatorio di musica Giuseppe Verdi, Milano, MI – Libretti A.105.

¹⁶⁸ *La Patria spietata*, Rezitativ “Oh colpe”, Arie des Aristodemo (T) mit Chor (TTB) und Orchester, Partiturabschriften in Sammelhandschriften, f.1r-24r, I-MC – 4-18a, f.56r-76r, I-MC-4-E-18d; *Scena, e Duetto Lascia ch’io mora o caro*, Argene (S), Tideo (S), Orchester, Partiturabschrift in einer Sammelhandschrift, f.90r-120r, US-Wc-M1505.A1 (vol. 186); *Aristodemo Terzetto Ecco l’amabil ora*, Argene (S), Tideo (S), Aristodemo (T), Orchester, Partiturabschrift in einer Sammelhandschrift, f.106r-125r, US-Wc-M1505.A1 (vol. 188); *Aristodemo Finale per pietà del mio dolore* – Recitativ (Tideo) “Oh Numi oh me infelice” und Finale, Tideo, Argene, Aristodemo, Tisi, Orchester, Partiturabschrift in einer Sammelhandschrift, f.59r-105r, US-Wc-M1505.A1 (vol. 188).

Zu diesem Werk ließ sich die Musik einer Szene, komponiert für den Dilettanten, den Tenor Filippo Destri, finden lassen¹⁶⁹. In der Biblioteca Marciana hat sich – aus dem ehemaligen Besitz von Pietro Leopoldo Ferri – der Anfang der Kantate erhalten (Besetzung: Saturno (T), zwei Oboen, zwei Hörner, Streicher, B-Dur, 4/4 Moderato).

Mit Allegorien arbeitet auch dieses Stück. Die Personen sind das Schicksal, Cibebe, die Tochter von Rimmel und Erde, Frau des Saturn, Jupiters Mutter und damit die Göttermutter überhaupt, und Saturn. Die Szene spielt auf dem Berg Olymp.

Saturn schildert im Recitativo accompagnato die Ruhe und Harmonie der Sphären (Moderato) und dagegen seinen Schmerz (Allegro). Die Arie hebt in f-Moll an und wendet sich nach B-Dur „Ma di speme amica voce“: „Aber die Freundesstimme der Hoffnung tröstet mich und sagt meinem Herzen, dass für die bedrängte Menschheit der glückliche Tag nahe ist. Mit dem höchsten Held bricht das Goldene Zeitalter wieder an.“

Wie beim plakativen Zeitstück über den *Freiheitsmarkt*, das im Zusammenhang mit der Farsa *Il secreto* noch erörtert wird, erscheinen hier Motive, die der christlichen Religion entlehnt sind: so die Geburt, das Erscheinen eines Wunders, eines leuchtenden Sterns, der Glauben an

¹⁶⁹ I-Vnm It. IV, 1573 (11268)

Di Pietro Leopoldo Ferri / Scena, ed Aria / Ma di speme amica voce / Nella Cantata fatta in esultanza, del giorno natalizio, di sua Maestà / Napoleone I° / L'estate 1808 –in Venezia / Musica / del Sig:r Giuseppe Farinelli /

Composta espressamente per il Dilettante Sig:r Filippo Destri

Besetzung: Saturno (T), ob 1,2, cor 1,2 in B, vl 1,2, vla, b

B-Dur 4/4 Moderato

Anfang der Kantate,

[vgl. Libretto, S.7]:

Rec. acc.

[Moderato]

SATURNO.

Tutto è tranquillo: all'armonia soave

Delle rotanti sfere a dolce quiete

S'abbandonan gli Dei; placida notte

In alto sonno avvoglie

L'egro mortale:

[Allegro]- Io solo

Tregua non trovo a lungo acerbo duolo. –

Troppo gli amai, non posso

I mortali obliar: geme il mio core

Ai loro affanni, ai pianti lor, ben giusta

Pena di tante colpe, ond' io dovei,

Mal soffrendo empietà, vili costumi,

Lasciar la terra, e ritornar fra i Numi.

[Aria f.10v] f-Moll – B-Dur, 4/4 Moderato

[Libretto S.8]

Ma di speme amica voce

Mi conforta, e al cor mi dice

È vicino il dì felice

Per l'afflitta umanità:

Cesseranno de' mortali

Le sciagure, i pianti, i mali;

E alla bella età dell'Oro

SOMMO EROE li renderà.

den gesandten Napoleon. Zwischen den Strahlen des Sternes sieht man das Bild Napoleons. Napoleon wird als Napoleon der Große bezeichnet, als ein Sterblicher, der den Göttern gleich kommt. Sein Schlachtenkatalog wird aufgezählt, aus dem er immer als Sieger hervorgegangen ist. Wie die Mildtätigkeit des Titus – *La clemenza di Tito* - von Hasse bis Mozart beispielhaft für die Operngeschichte und das Ancien Régime war, so auch hier „Clemenza sarà!“¹⁷⁰.

Auch der Vizekönig wird genannt, der „prode EUGENIO“. Napoleon sei groß, ohne stolz zu sein, gerecht, ohne streng zu sein, der Schrecken seiner Feinde, die Liebe für seine Söhne. Dieser Katalog des Lobes wird bis zur Klimax geführt: Napoleon gelte den Königen als Beispiel, er sei das Erstaunen der Jahrhunderte.

Am Ende wird nach dem Libretto das glückliche Geschick besungen. Napoleon befindet sich als ein erhobener Gott, wie bei Foppa unsterblich, zwischen den olympischen Göttern. Bei Giuseppe Farinelli lässt sich aber noch ein anderes Moment aufzeigen, das bereits bei Foppa hervorgetreten ist. *Il destino* wechselt – und Venedig wird wieder österreichisch. 1815 wird *Il vero eroismo ossia Adria serenata* aufgeführt, eine azione melodrammatica anlässlich des Besuchs seiner Majestät Franz I., Kaiser von Österreich. Text von Troilo Malipiero. Auch hier sind die Götter des Olympos gefragt. Was ist aber nun inhaltlich der Unterschied zur Glorifikation Napoleons? Letztlich wird es die Glorifikation dieser Figur, seines Namens, seiner Initiale „N.“ selbst.

Am 24. September 1812 fand im Konzertsaal des Theaters La Fenice eine Veranstaltung des Istituto Filarmonico statt:

ACCADEMIA / VOCALE ED ISTRUMENTALE / DELL'ISTITUTO FILARMONICO / DI VENEZIA / CON CANTATA APPOSITAMENTE / SCRITTA / PER LA RICORRENZA DEL GIORNO ONOMASTICO / DI S. M. / NAPOLEONE IMP. E RE / DA ESEGUIRSI / NELLA SALA DEL TEATRO LA FENICE / *La sera 24. Settembre 1812.*¹⁷¹

Das Konzert des Istituto Filarmonico im Theater La Fenice am 24. September 1812 – also über einen Monat später als der eigentliche Namenstag - begann im ersten Teil mit einer einleitenden Sinfonie, dann folgte eine „CANTATA a tre Voci e Cori“. Den Text dazu verfasste Gerildo Cariside, die Vertonung stammte von Giovanni Battista Botti. Von Botti findet sich in der Biblioteca Marciana eine *Fuga per Organo*, die von Maurizio Machella neu ediert worden ist¹⁷². Die Autoren wie die Interpreten der Kantate repräsentierten das Istituto Filarmonico und damit eine eigenständige, bürgerliche Musikpflege in Venedig – was den Adel nicht ausschließt¹⁷³, nur ist sie ihm nicht vorbehalten. Die Interpreten der Kantate waren Caterina Zandiri als „Italia“, Michiel Tomasuzzi als „Apollo“ und Lodovico Buffetti als „Mercurio“. Hinzu trat der „Coro delle Belle Arti“. Die Kantate wurde – wie das Libretto vorgibt - wesentlich durch die Chöre und Arien mit Chor gegliedert (die Nummern sollen die mögliche musikalische Gliederung veranschaulichen: Nr. 1,5-8, 11, 16-21). Eine Steigerung, die vom Chor Nr. 16 über das Terzett bis zum Schlußchor Nr. 21 führt, scheint ein Finale aufbauen zu wollen:

¹⁷⁰ Libretto: I-Vmc Cicogna 72-4 Op. 366.4, vgl. Quellentexte Bd.2.

¹⁷¹ I-Vnm Dramm. 3420.3, Textbuch 16 S.

¹⁷² Vgl. I-Vnm CANAL 11353. Giovanni Battista Botti, *Fuga per organo*, hg. v. Maurizio Machella, Padua (2001).

¹⁷³ Vgl. I-Vnm Dramm. 3420.3, S. 16:

„G. Ninfa Priuli, *Ispettor Generale*
Leonardo Grimani, *Presidente*
Gaetano Tommasini, *Presidente*
Raffael Vivante, *Presidente*“

- Nr. 1 Eingangschor: „Non mai si alera / Dal Gange usci”
- Nr. 2 Rezitativ des Mercurio: „Ben a ragione”
- Nr. 3 Arie des Mercurio: „I saggi eroi pacifici”
- Nr. 4 Rezitativ der Italia: „Io si più”
- Nr. 5 Arie der Italia: „Grand’Eroe, tu i voti miei”
- Nr. 6 Chor: „Quand’eccede in sen l’ardore”
- Nr. 7 Arie der Italia: „Sento che l’anima”
- Nr. 8 Chor: „Risuoni l’etere”
- Nr. 9 Rezitativ Mercurio/Italia: „È ver che taciturno”
- Nr. 10 Arie des Apollo: „No: del Grande non v’è dato”
- Nr. 11 Italia und Chor: „Dunque a me / a noi che resta a far?”
- Nr. 12 Arie des Apollo: „Esser paga, o Italia, dei”
- Nr. 13 Rezitativ Apollo/Mercurio: „Quel che d’Ausonia l’anima”
- Nr. 14 Arie des Apollo: „De’ mei profetici”
- Nr. 15 Duett [?] Italia/Mercurio: „Oh qual l’infiamma” / „Oh quale insolito”
[gemeinsam]: „Par ch’alti arcani”
- Nr. 16 Coro: „Stiamo i fatidici”
- Nr. 17 Arie des Apollo: „A la maganima”
- Nr. 18 Italia und Coro: „De’ fati a l’arbitro”
- Nr. 19 Duett Apollo/Mercurio: „Anzi più candido” [Einwürfe? Mercurio, Italia, Apollo]
- Nr. 20 Terzett: Mercurio/Italia/ Apollo: „Il terror la strage ei porte”
- Nr. 21 Tutti mit Chor: „De’ suoi fidi guerrieri de l’alma”

Wenn auch von Heldentum und Krieg die Rede ist, geht es doch um die Garantie des Friedens, der ein goldenes Zeitalter der Künste und Wissenschaften ermöglicht.
Mercurio besingt es: „Esulti Italia / Gioisca ogni arte, / Cui nuova imparte / Vita e splendor / Il lor magnanimo / Ristorator.”¹⁷⁴

¹⁷⁴ Vgl. I-Vnm Dramm. 3420.3, S.7.

Damit wird Napoleon apostrophiert, nicht als Revolutionär, sondern als der, der in Italien, in Venedig die Ordnung wiederherstellt. So hoffte auch Girolamo Ascanio Molin, Angehöriger einer alten venezianischen Adelsfamilie, der als ein Sproß der alten venezianischen Ordnung die Erscheinung Napoleons in Venedig miterlebt. Aus diesem Grund sei er an dieser vorgestellt: Girolamo Ascanio Molin wurde in Venedig am 1. November 1738 geboren und starb ebendort am 7. Mai 1814. Da keine männlichen Nachkommen vorhanden waren, starb mit seinem Tod auch die Familie Molin aus¹⁷⁵. Seine berufliche Laufbahn ist exemplarisch für den eines venezianischen Adligen des Settecento zu nennen, der im politischen Leben Venedigs präsent war: Molin besuchte das „collegio dei nobili“ in Modena. Einer seiner Lehrer war der Dichter und Philosoph Girolamo Cassiano. Mit fünfundzwanzig Jahren wurde er „savio gli ordini“, damit war er bereits im Senat vertreten, allerdings noch ohne Stimmrecht. Er wurde Senatore, Mitglied der Signoria, des Rats der Zehn, mit dem Dekret vom 21. Juli 1780 Inquisitore di Stato und außerdem Mitglied der Quarantia¹⁷⁶. 1779 hatte er Marina Bernardo geheiratet, zwei Töchter wurden dem Paar geboren: Caterina und Paola. Caterina heiratete den Conte Giusti aus Verona und Paola den Conte Cigola aus Brescia.

Der venezianische Verleger Giovanni Zatta – das Verlagshaus Zatta hatte auch mit Antonio Zatta als „Musikverlag“ herausragende Bedeutung, nicht zuletzt hinsichtlich der Rezeption der Kammermusik Haydns¹⁷⁷ - veröffentlicht 1797 vier Sonette auf Bonaparte, den er als „ristoratore della Libertà, e della Gloria Italiana“ bezeichnet, und präsentiert dem Leser den Autor, den „ex-Inquisitore di Stato“ Girolamo Ascanio Molin. Der gebildete Molin hat sich für Literatur und Wissenschaften interessiert. Er war selbst schriftstellerisch tätig. Als sein Hauptwerk gilt die dreibändige *Storia della Repubblica di Venezia negli ultimi cinque lustri*, die Molin in den neunziger Jahren begonnen hat, aber nicht mehr wie geplant veröffentlichen konnte¹⁷⁸. Molin war zudem ein großer Kunstfreund und Sammler, seine reiche Bildersammlung wurde der Accademia vermacht¹⁷⁹. Zatta verweist nicht nur auf Molins umfassende Bildung, sondern betont, dass dieser Patrizier in der venezianischen Aristokratie geboren und aufgewachsen, ganz aus dieser Tradition heraus und in ihr eingebunden für die venezianische Regierung gewirkt hat, die zur Oligarchie degeneriert ist. Zatta hebt hervor, dass Molin als patriotischer Adliger gewillt ist, die Zeichen der Zeit zum Wohl der Freiheit Venedigs auszulegen und damit Bonaparte als Restaurator der Freiheit begrüßt:

„LO STAMPATORE
AL PUBBLICO

TI presento quattro Sonetti. Piccola cosa in vero: ma interessante abbastanza per la tua curiosità, se l'Eroe riguarda, ed il Poeta. Il primo è il ristoratore della Libertà, e della Gloria Italiana, che dopo aver resi molti Popoli indipendenti, guidato sempre dalla vittoria, e venuto far rinascere anche in queste Lagune i diritti dell'uomo, e del Cittadino inceppati da cinque secoli sotto l'Aristocrazia, degenerata in ultimo in una odiosa Oligarchia. Il secondo è un amico delle scienze, e delle lettere, nato, educato, e vissuto sempre in seno alla morta Aristocrazia, e passato per tutte quasi le Cariche, che fecero strada ai depressi Oligarchi, fino ad esser membro di quell Tribunale terribile, la di cui memoria è involta nell'orrore, nell'esecrazione del Pubblico. È interessante il vedere un ex-Inquisitore di Stato con

¹⁷⁵ Vgl. Laura Rizzi, *Girolamo Ascanio Molin un collezionista veneziano tra Sette e Ottocento*, Tesi di laurea, Università degli studi di Venezia Cà Foscari, facoltà di lettere e filosofia, dipartimento di storia e critica delle arti, relatore: Fernando Mazzocca, Venezia, Anno accademico 1991-1992, S.61f.

¹⁷⁶ Ebd., S.63, 69.

¹⁷⁷ Vgl. Bianca Maria Antolini, Art. *Zatta, Antonio*, in: Dies. (Hg), *Dizionario degli editori musicali italiani 1750-1930*, Pisa 2000, S.367-369.

¹⁷⁸ Ebd., S.74f. Das Werk befindet sich mit anderen Schriften Molins im Archiv der Familie Giustinian-Recanati im Palazzo Giustinian alle Zattere. Molin veröffentlichte auch unter dem Pseudonym Eronimo Miceneo.

¹⁷⁹ Ebd., S.216: „Catalogo dei quadri lasciati all'Accademia di Belle Arti dal fu N. U. Girolamo Ascanio Molin con testamento 24 Febbraio 1813, consegnati all'Accademia stessa col Processo Verbale 14 Agosto 1816.“

sentimenti patriottici applaudire alla Libertà rinascente, encomiarne il donatore, e detestare l'istromento un tempo della più fiera Inquisitorial tirannia. Oh Libertà! Quanto è grande, quanto è penetrante guidata dal buon senso la tua luce!"¹⁸⁰

Der Zweig der Familie Molin von S. Maurizio besaß neben weiteren Gebäuden in der Stadt auch in S. Stin ein Haus, das die Familie vermietete. 1759 bewohnte diesen Palazzo in S. Stin der Vater von Girolamo Ascanio, Zuan Girolamo Molin, mit seinem Bruder Zuan Francesco sowie mit Frau Caterina und seinen Söhnen Francesco, Anzolo und Girolamo Ascanio¹⁸¹. Girolamo Ascanio Molin hat die Fassade dieses, seines Palazzo in S. Stin neu gestaltet. Die Arbeiten daran waren 1806 abgeschlossen. Neben Balkon und Fensterverzierungen, die an Freimaurersymbole erinnern, sind zwei Wappen angebracht, das alte der Molins mit dem Mühlrad und eines neues, versehen mit den Initialen „G. A. M.“, so wie die Fassade heute noch besteht (siehe Abbildung). Diese Umgestaltung durch Molin lässt sich als eigene Restaurierung des Gebäudes verstehen – das Bestehende, Alte wird bewusst neu gestaltet, neben das alte Familienwappen werden die eigenen Initialen gesetzt. Ausbesserungen waren schon immer in der Stadt im Wasser keine Seltenheit. Wenn das Wasser eindrang, musste ausgebessert, restauriert werden. Der Patrizier, „ex-Inquisitore di Stato“ Molin hat den Palazzo seiner Familie nicht abgerissen und einen neuen gebaut, sondern sein Erbeil umgestaltet und signiert, ganz ähnlich wie er die Restaurierung der Freiheit Venedigs durch Napoleon – wenigstens zunächst - begrüßt hat. Ein anderes, gedruckt „alla macchia' nella stessa casa del Molin“¹⁸², allerdings anonym veröffentlichtes Opus, stellt diese frühe Begeisterung jedoch sehr schnell wieder in Frage: *Venezia tradita*, geschrieben 1797, veröffentlicht 1799 und 1800. Hier wird Napoleon nicht zum Befreier, sondern zum Verräter. Doch als dann 1806 die Franzosen wieder in Venedig auftauchten, warf Molin *Venezia tradita* ins Feuer¹⁸³. Molin verfasste 1794 *Poesie liriche di un patrizio veneto*, 1797 *Riflessioni sullo scritto dell'ex-patrizio alla municipalità provisorio di Venezia*, gezeichnet mit seinen Initialen, die auch seinen Palazzo signieren „G. A. M.“ und 1808 *Federico il Grande ossia la Slesia riscattata poema riveduto recentemente e ripolito dall'autore*, Venezia (Zerletti).

Das Istituto Filarmonico beschwor mit dem „magnanimo Ristorator“ nicht zuletzt die Erhaltung und kulturelle Bedeutung seiner selbst. Nach der Kantate, die den ersten Teil des Konzertabends im am 24. September 1812 im Theater bestritt, folgte im zweiten Teil die Darstellung seiner Musikpflege und seiner musikpädagogischen Arbeit: Eröffnet wurde der zweite Teil mit einem Violinkonzert von „Sig. Giarnovich“, interpretiert von Girolamo Rizzi, einem Lehrer des Instituts. Im Anschluss wurde eine Szene und ein Duett von Ermagora Fabio, dem Gesangslehrer und Chorleiter des Instituts, dargeboten: „Se non ti moro a lato“, interpretiert von Catterina Zandiri und Teresa Caminer. Letztere war eine Schülerin am Institut. Damit war das Konzert noch keinesfalls am Ende, weitere Kompositionen folgten

¹⁸⁰I-Udc, Del Torso, Misc. 205.7: Girolamo Ascanio Molin, Sonetti a Bonaparte: A BONAPARTE / LIBERATOR DI VENEZIA / SONETTI / DEL CITTADINO / GIROLAMO ASCANIO MOLIN. / VENEZIA / ANNO I. della Libertà Italiana. / DALLE STAMPE / DEL CITTADINO GIOVANNI ZATTA., S.3f.

¹⁸¹Laura Rizzi, *Girolamo Ascanio Molin*, op.cit., S.48.

¹⁸²Ebd., S.72.

¹⁸³Ebd., S.73: „Venezia tradita, con ritorno dei francesi nel 1806, venne dato prudamente alla fiamma dello stesso Molin [...]“. Laura Rizzi betont, dass so nur einige Exemplare überliefert wurden. Ein Exemplar, das sich in der Bibliothek Querini Stampalia befindet, war im Besitz von Emanuele Cicogna und enthält von seiner Hand Notizen von 1847: *Venezia tradita*.

Nicht genannter Autor: Girolamo Ascanio Molin

“Alcuni esemplari hanno a penna la chiave del poema, ossia la spiegazione dei nomi coperti, cioè: Isauro (cav. Francesco Pesaro). – Ilbrando (Francesco Battaglia p.v.) – Regaglio (il cav. Donà). – Fusco (il cav. Foscarini). – Bensalio (il general Salimbeni) – Pisorgio (Giorgio Pisani procurat.). – Delmario (il cav. Condulmer). – Soprante (il segretario Sanfermo)”

von Sarti, Farinelli und dem genannten Fabio, dessen Name an dieser Stelle handschriftlich im Libretto vermerkt ist¹⁸⁴. Das Istituto Filarmonico hat sich in dieser Zeit über Venedig hinaus Ansehen verschafft, insbesondere durch Aufführungen berühmter Chorwerke von Haydn und auch Händel.

Die beginnende Stilisierung, „Mythisierung“ einer quasi göttlich inspirierten Napoleonfigur wurde exemplarisch an einzelnen Bühnenwerken bereits aufgezeigt. Ende November 1807 betrat Napoleon erstmals selbst die Lagunenstadt. Während seines kurzen Aufenthaltes, so Giorgio Dissera Bragadin, besichtigte und untersuchte er alles¹⁸⁵.

Napoleon war auch auf der Giudecca und besuchte dort die Redentore-Kirche:

„Ai 29 novembre, capitò a Venezia, il grande Napoleone imperatore dei francesi e re d’Italia, circondato da altri principi e sovrani, cioè il vicerè di Milano, il duca de Bergec (...) Visitò pure l’augusto sovrano la chiesa ducale del SS. Redentore. Arrivò alla scalinata della Chiesa con nobile *lanza*. Smontò egli primo della gran comitiva, in divisa da ufficiale e tosto veduti i cappuccini schierati in buon ordine per accoglierlo, domandò subito qual fosse il superiore. Presentatosi il P. Marino da Cadore provinciale ed il P. Francesco da Bassano con profondo inchino si fecero ad accompagnarlo ed egli ora all’uno or all’altro fece delle ricerche analoghe al nostro stato, con grande affabilità. Entrato in chiesa, andava mirando il tutto con occhio di osservazione. Giunto all’altar maggiore, si prostrò in adorazione, ad un sgabello su cuscini, stato ivi preparato. Dopo breve orazione, giro d’intorno all’altare contemplando i bassorilievi, indi rivolto ai Superiori, disse: ‘Avete un bel tempio, dappiatelo custodire. Questo mio ministro di guerra vi darà 500 napoleoni: una quarta parteda a dispensare ai poveri della Giudecca; altra quarta parte per i bisogni della chiesa, ed il restante a beneficio del convento (...).’ Il trattenimento dell’augusto sovrano con tutti gli altri principi della comitiva fu di un quarto d’ora in tutto rigore. Fu accompagnato alla riva, e rimontato nella sua *lanza*, se ne partì.”¹⁸⁶

Imposante Feierlichkeiten fanden vom 29. November bis 8. Dezember 1807 in Venedig statt, mit theatralischem Triumphbogen des Theatermalers Giuseppe Borsato und des Architekten Antonio Selva.

„Die ephemeren Triumphbogen, die Napoleon beim Einzug in die Städte errichtet werden [...], müssen einer Reservierung der steinernen Monumente für seine Person vorgearbeitet haben.“¹⁸⁷

Der Venezianer Giovanni Antonio Selva studierte in Rom, lernte dort Canova kennen, war in Paris und London. Er war der Architekt des Theaters La Fenice in Venedig, des Teatro Nuovo in Triest (1805), im selben Jahr auch der Kirche San Maurizio zusammen mit Antonio Diedo, des öffentlichen Parks – i Giardini Pubblici – der Naherholungslandschaft für die Venezianer auf Wunsch Napoleons, der ersten Planungen für den Friedhof auf San Michele, Selva gehörte zur Moderne: „Viele Architekten haben damals mit mehr oder minder kompetenten Projekten der neuen Regierung zu gefallen versucht. Nur einer von ihnen, Giovanni Antonio Selva, stand als Entwerfer wie als Planer auf der Höhe der internationalen Entwicklung. Sogar

¹⁸⁴ Vgl. I-Vnm Dramm. 3420.3, S.15.

¹⁸⁵ Giorgio Dissera Bragadin, *La marina mercantile veneto-istriano-dalmatia dopo la caduta della repubblica di Venezia*, op. cit., S.31: “In questo breve tempo, preso dalla sua frenetica attività, visitò e osservò tutto.”

¹⁸⁶ Zit. in: Sicinio Bonfanti, *La Giudecca nella storia – nell’arte – nella vita*, Venezia 1930, S.93f. mit Quellenverweis S.93: Diario (Archivio provinciale del convento), Tomo F.F., S.195.

¹⁸⁷ Manfred Heinrich Brunner, *Antoine-Jean Gros*, op.cit., S.37.

mit der Revolutionsarchitektur von Etienne Boullée und Jean Nicolas Ledoux war er vertraut. Glück für den Imperator war zudem, daß mit dem Klassizismus ein Stil seine Herrschaft antrat, der aus den lokalen Bedingungen herausstrebte und universellen Anspruch erhob.“¹⁸⁸

Das Festereignis wird von einem Zeitgenossen, dem Bibliothekar der Marciana Jacopo Morelli¹⁸⁹, in aller Ausführlichkeit geschildert, gewidmet ist seine Publikation Augusta Amalia von Bayern, der Vizekönigin von Bayern:

„DESCRIZIONE / DELLE FESTE CELEBRATE IN VENEZIA / PER LA VENUTA DI S. M. I. R. / NAPOLEONE IL MASSIMO / IMPERATORE DE' FRANCESI RE D'ITALIA / PROTETTORE DELLA CONGREGAZIONE DEL RENO / DATA AL PUBBLICO / DAL CAVALIERE ABATE MORELLI / REGIO BIBLIOTECARIO / IN VENEZIA / NELLA TIPOGRAFIA PICOTTI / M. DCCC. VIII.“¹⁹⁰

Napoleon hat sich selbst anscheinend nichts weiter über den ihm in Venedig zelebrierten Pomp notiert. Am 6. Dezember 1807 schrieb er : “6 décembre. Venise [Au maréchal Victor] – Je reçois la lettre dans laquelle vous me faites connaître que le prince Auguste de Prusse se conduit mal à Berlin. Cela ne m'étonne pas, parce qu'il n'a point d'esprit. [...]»¹⁹¹. Das hat nun gar nichts mit den Vorgängen in Venedig zu tun. Morelli gibt uns da mehr Auskunft, was in der Lagunenstadt am Sonntagabend, dem 6. Dezember, geschah :

„La sera della Domenica stessa Circolo sceltissimo e giovelità pieno a Corte vi fu: al Teatro la Fenice illuminazione si fece, quale nella sera precedente s'era, e la rappresentazione dall'intervento di S. M. Re di Napoli e delle L. L. M. M. Sovrani di Baviera co' Principe Reali vi fu distintamente onorata.“¹⁹²

Morelli ist sich der geschichtlichen Bedeutung, die Staatsbesuche, Besuche bedeutender Herrscher haben, bewusst und ebenso der Notwendigkeit, sie der Nachwelt zu überliefern, um die Erinnerung daran festzuhalten. Morelli sieht sich in seiner Verantwortung als Chronist Venedigs:

„Quanto dovuto cosa ella è, che verso li Sovrani, qualora si portano ne' loro Stati ad allegare colla maestà di sua presenza li popoli loro soggetti, e a spargere sopra di essi beneficenze e grazie, ogni maniera da questi s'adopere per accogliere con pubbliche dimostrazioni di omaggio, pompose feste, e magnifici spettacoli; altrettanto convenevole è certamente, che di tali bei fatti se ne divulghi la notizia anche a' lontani, e se ne tramandi poi la memoria a' posterì, onde lode venga a chi meritata se l'abbia, e util esempio altre volte trar se ne possa. Da questo avvedimento, che giammai non isfuggì alle colte nazioni, n'è seguito che, a fine di diffondere e perpetuare la ricordanza di que' nobili successi, bene spesso siano stati costrutti edifizii sontuosi, poste statue, scolpite iscrizioni, coniate medaglie, e altri durevoli monumenti dedicati; e inoltre da chiari scrittori narrazioni e commentarii se ne scrivessero tanto esatti, da potersene avere contezza pienissima. Fia dunque assolutamente pregio dell'opera l'espore in iscritto quanto si fece in Venezia, per festeggiare la venuta e il soggiorno dell'Augusto suo Sovrano NAPOLEONE IL MASSIMO Imperatore dei Francesi Re d'Italia e Protettore della Confederazione del Reno: alla di cui gloria, sebbene altissima

¹⁸⁸ Norbert Huse, *Venedig*, op.cit., S.157.

¹⁸⁹ Vg. Stefano Trovato, *Una lettera a Barthold Georg Niebuhr di Jacopo Morelli: la decadenza culturale dell'Italia all'inizio della Restaurazione*, Auszug aus *Ateneo Veneto* CXCI, 3, 5/11 (2006).

¹⁹⁰ I-Vnm Misc. A 1550, die Widmung befindet sich auf [S.3].

¹⁹¹ *Napoléon raconté par lui-même*, 1769-1806, 2. Auflage, Paris 1912, S.37.

¹⁹² Vgl. Jacopo Morelli, *DESCRIZIONE / DELLE FESTE CELEBRATE IN VENEZIA / PER LA VENUTA DI S. M. I. R. / NAPOLEONE IL MASSIMO* / op.cit., S.31.

ella già fosse, e con ogni sorte di encomii celebrata; pure, per gl'illustri tratti di virtù sublimi nel breve suo soggiorno in questa città fattivi splendidamente vedere, accrescimento nobilissimo certamente si è fatto. Di buona voglia poi, e senza tema di esagerare, a quest'uopo io mi metto, e perchè li Veneziani, a fine di mostrare l'incorrotta fedeltà e affettuoso ossequio loro all'inclito Sovrano, e di dare li più vivi segni di allegrezza, colla maggior intensione si sono veracemente adoperati; e perchè Sua Maestà Imperiale Reale sì belle prove ne ha lasciate, da essere affatto certi del benigno e generoso suo aggradimento.¹⁹³

Am Dienstagabend, dem 1. Dezember, wurde im Theater La Fenice die Kantate *Il giudizio di Giove*, Musik und Text von Lauro Corniani d' [degli] Algarotti aufgeführt:

„La sera nel gran Teatro la Fenice con splendidissimo spettacolo una Cantata si eseguì, intitolata il Giudizio di Giove, felice composizione, si quanto alla poesia, come quanto alla musica, dell'ingenosissimo Sig. Lauro Corniani Algarotti: e in essa illitigio decidevasi fra il Valore e la Clemenza, quale di loro due più aggrandisca i regnanti, dimostrato l'esempio cospicuo di NAPOLEONE IL MASSIMO, il quale l'uno e l'altro possedendo, fa vedere che ambedue insieme la verace e perenne gloria conciliano.“¹⁹⁴

Der Adelige Lauro Corniani d'Algarotti – geboren am 10. Juli 1768 in Venedig, gestorben am 9. November 1827 in Trevigi - verfasste – für den Besuch des „Napoleone il Grande Imperatore de' Francesi, e Re d'Italia“ diese Huldigungskantate. Leider ist die Musik dazu nicht überliefert, aber ein anderes zeitgleiches Musikbeispiel vermag Aufschluss über die Qualität dieses dilettierenden Komponisten geben, eine ordentlich gearbeitete, aber keineswegs überraschende Pastoralkantate von 1805: *Il giuramento* für Sopran, Tenor, Streicher und Fagott¹⁹⁵. In Zadar (Zagreb) – Zara war bis Ende der Republik mit Venedigs Geschichte verbunden und gehörte zum Königreich Italien bis zum Ende des zweiten Weltkriegs¹⁹⁶ - hat sich für Don Niccolò Algarotti - im Bestand Nikola Udina-Algarotti - von Lauro Corniani ein *Divertimento per Cembalo* erhalten¹⁹⁷.

Girolamo Dandolo stellt Marco Antonio Corniani d'Algarotti vor, der – nach Dandolo – ebenfalls 1768 in Venedig geboren wurde und dort am 5. August 1845 starb. Er erwähnt auch

¹⁹³ Jacopo Morelli, DESCRIZIONE / DELLE FESTE CELEBRATE IN VENEZIA / PER LA VENUTA DI S. M. I. R. / NAPOLEONE IL MASSIMO / op. cit., S.5f.

¹⁹⁴ Jacopo Morelli, DESCRIZIONE / DELLE FESTE CELEBRATE IN VENEZIA / PER LA VENUTA DI S. M. I. R. / NAPOLEONE IL MASSIMO / op. cit., S.19.

¹⁹⁵ Il Giuramento / Cantata Pastorale / A Soprano, e Tenore / Con Accompagnamento di Violini, Viole, Basso, e Fagotto / Del Nob:e Sig:r Co:e Lauro Corniani / 1805. I-Vs XVIII.10.

¹⁹⁶ Vgl. Assunta Cuzzo, Silvia Piro, *Le vie del Lido di Venezia*, Mestre Venezia, 1998, S. 58: “L'antica colonia romana di Jader (poi Jadar e Jadra) fu successivamente bizantina col rango di capitale della Dalmazia. Mentre andava calando l'influenza di Bisanzia, Venezia, potenza nascente si impegnò a difendere le città rivierasche dalla pirateria. Nel 1000, il Doge Pietro Orseolo II visitò la città per i dovuti omaggi quale vincitore. Un secolo dopo la supremazia veneziana venne riaffermata, ma tutta la Dalmazia era in fermento a causa delle lotte fra Comune e Comune, delle aggressioni esterni (Ungheresi, Croati, Normanni) e dei contrasti religiosi. Nel 1202 Zara capeggiò la ribellione a Venezia, ma non era il momento più opportuno; il Doge Enrico Dandolo convinse i Crociati, che trasportava in Terrasanta, a riconquistare la città. Zara si ribellò ancora nel 1243 e nel 1313 e finì conquistata dagli ungheresi. Nel 1409 Venezia comprò dal Re d'Ungheria per 100.000 ducati d'oro e ne fece una base fortificata contro i Turchi. In un secolo si succedettero tre guerre contro i Turchi e Venezia difese strenuamente la sua città. Con la vittoria di Lepanto la morsa si allentò, ma bisognò attendere la loro sconfitta sotto le mura di Vienna, nel 1683, perché il pericolo fosse scongiurato. Dall'anno della caduta della Serenissima seguì le sorti dell'intera Dalmazia.”

¹⁹⁷ *Divertimento per Cembalo Del Sigr Conte Lauro Corniani per uso del Rdo Sigr. D. Niccolò Algarotti*, Rondeau: Allegretto, C-Dur, 4/4. HR-ZHa, Zadar, Zbirka Don Nikole Udina Algarotti, XXXIX.K.

seine beiden Brüder Lauro und Bernardino. Zu Lauro bemerkt er: „Lauro, morto già da più anni Segretario dell’I. R. Governo, il quale si distinse nella poesia e musica [...]”¹⁹⁸. Die erste Anmerkung zum Widmungssonett für die Brautleute in den *DUE RACCONTI* anlässlich der Hochzeit Cittadella-Dolfin, Venedig 1844, gibt Aufschluss über die Brüder Marcantonio und Lauro Corniani d’Algarotti. Letzterer wird als „celebre autore del le EROIDI e le traduzion de Fedro ancuo tanto rare a trovarse” bezeichnet¹⁹⁹. Die erste Erzählung dieser Publikation handelt von Lorenzo de Medici dem Prächtigen, die zweite von einem venezianischen Senator und seinem jungen Sohn²⁰⁰. Ein Jahr zuvor, 1843, ist ebenfalls eine Schrift zu einer adeligen venezianischen Heirat erschienen²⁰¹. 1834 wurden *TRE / NOVELLE INEDITE / di / LAURO CORNIANI D’ALGAROTTI / TRATTE / DAL SUO MANOSCRITTO AUTOGRAFO / IN VENEZIA / PER GIOVAMBATISTA MERLO / 1834*. Eine Fabelsammlung in insgesamt fünf Büchern von Lauro Corniani d’Algarotti wurde 1820 in Mailand publiziert²⁰². Cicogna verweist auch bei der *Novella di un duca di Ferrara e di un Imbasciatore Viniziano*, Treviso 1827, auf Lauro Corniani d’Algarotti als Autor²⁰³. Lauro Corniani d’Algarotti war demnach ein gebildeter und vielseitiger Liebhaber der Künste.

*IL / GIUDIZIO DI GIOVE / CANTATA / NEL FAUSTISSIMO ARRIVO DI SUA MAESTÀ / NAPOLEONE IL GRANDE / IMPERATORE DE’ FRANCESI, E RE D’ITALIA / IN VENEZIA / NELLA STAMPERIA DI VINCENZO RIZZI.*²⁰⁴

Der Text von Lauro Cornianis Huldigungswerk wird im Folgenden kommentierend wiedergegeben. Die Vorrede richtet sich an den Podestà Daniele Renier und an Savj, ein Mitglied des Stadtrats. Aus diesen floskelhaften Formeln ist trotz der Attitüde der höflichen Bescheidenheit doch der Stolz ablesbar, die besondere Ehre zu haben, für diese Gelegenheit ein Werk zu schaffen. Vom „höchsten Helden der Jahrhunderte” erhofft sich Corniani „einen milden Blick”:

„AL SIGNOR DANIELE RENIER / K.r DELLA CORONA DI FERRO, PODESTÀ, e / SIGNORI SAVJ DEL CONSIGLIO MUNICIPALE / di / VENEZIA.

Animato dai voti universali, e dai sentimenti più sinceri di esultanza, di affetto, di fedele suddito zelo, oso, Signor K.r Podestà, Signori Savj Municipali, presentarvi questa, qualunque siasi, poetica mia composizione, e la Musica, di cui mi sono studiato di rivestirla.

¹⁹⁸ Girolamo Dandolo, *La caduta della Repubblica di Venezia ed i suoi ultimi cinquant’anni*, op.cit., S.372f., zit. S.372..

¹⁹⁹ *DUE RACCONTI / TRATTI DAL NOVELLIERE INEDITO / DELL’ITALIANO SCRITTORE / NOB. LAURO CORNIANI DEGLI ALGAROTTI / PUBBLICATI / NEL GIORNO DELLE FAUSTISSIME NOZZE / CITTADELLA – DOLFIN. / VENEZIA CO’ TIPI DI G. PASSERI BRAGADIN. / M DCCC XLIV [1844]: AI SPOSI.*

²⁰⁰ Racconto primo: *Di Lorenzo de Medici il Vecchio e di un accatone.*

Racconto secondo: *Di un senatore viniziano e di un suo giovane figliuolo.*

²⁰¹ *TRE BRANI STORICI VINIZIANI / TRATTI / DAL NOVELLIERE INEDITO / DE L’ILLUSTRE ITALIANO SCRITTORE / NOBILE / LAURO CORNIANI DEGLI ALGAROTTI / PUBBLICATI NEL GIORNO / DE LE SOLENNI FAUSTISSIMI NOZZE / TRA LE NOBILI ED ILLUSTRI FAMIGLIE VINIZIANE / VENIER E GRADINENGO / VENEZIA / CO’ TIPI DI G. PASSERI BRAGADIN / M DCCC XLIII.*

²⁰² *I FAVOLEGGIATORI / ITALIANI / OSSIA / RACCOLTA DELLE MIGLIORI FAVOLE / SCRITTE IN ITALIANO O RECATI / IN QUESTA LINGUA / CON NOTE E LARGO CORREDO DI RAMI / DISTRIBUZIONE „13“ / MILANO / PRESSO BATELLI E FANFANI / TIPOGRAFIA e CALEOGRAFIA / 1820.*

²⁰³ Emmanuele Antonio Cicogna, *Saggio di bibliografia veneziana*, op.cit., Nr.2111, S.296: „È anonima, ma dal Giornale Trivigiano, t. XIII, ov’è inserita, si sa esserne autore Lauro Corniani d’Algarotti.”

²⁰⁴ Libretto: Vgl, I-Vqs Misc. C. 2786; I-Vnm Misc.181.1.

Asoriverò a mia somma felicità, se potranno esse contribuire a festeggiare il fausto arrivo di S. M. l'IMPERATORE, E RE AUGUSTO NOSTRO MONARCA.

Possa la mia fatica essere riconosciuta degna di un tant'onore! Possa l'espansione del mio, e quella de' cuori di tanti amantissimi Sudditi essere non del tutto imperfettamente tracciata nel mio lavoro; lavoro, che potrà dirsi giunto al colmo della fortuna, se arriverà a meritare uno sguardo clemente del Sommo Eroe de' Secoli!

Accogliete, o Signori, le ingenue proteste della più viva riconoscenza, e del mio profondo rispetto.

Lauro Corniani d'Algarotti²⁰⁵

Die Handelnden sind göttlicher oder allegorischer Herkunft: Der höchste Gott Jupiter, die Tapferkeit (Tugend) und die Milde treten solistisch auf, hinzu kommt noch der Götterchor, die Gefolgschaft der Tapferkeit und Nymphen als Gefolge der Mildtätigkeit:

„GIOVE, VALORE, CLEMENZA, CORO de' NUMI., Seguaci del Valore, Ninfe seguaci della CLEMENZA”²⁰⁶.

Die Szene spielt auf dem Olymp. Alle Götter, die durch ihre speziellen Attribute gekennzeichnet sind, versammeln sich um Jupiter. Er sitzt in inmitten auf einem majestätischen Thron. Die numinose Wolke darf in der Theatermaschinerie nicht fehlen. Die Zeichen der göttlichen und der weltlichen Macht werden durch sie sichtbar: Blitze, Krone und der Adler des “Regno d'Italia liberata”:

*„La scena rappresenta l'Olimpo con tutti gli Dei indicata dai rispettivi attributi. Giove siede nel mezzo sopra maestoso Trono. Egli è coperto da una nuvola risplendente, che mentre si canta il Coro va diradandosi. Porta nella destra i fulmini, e la corona in capo. Gli soprasta l'Aquila del Regno d'Italia liberata sull'Ali.”*²⁰⁷

Die Introdution scheint als Chorszene – Rezitativ - Arie mit Chor mit Chor angelegt zu sein. Jupiter wird von den Göttern besungen, durch sein Licht strahlt der Götterhimmel heller. Jupiter verweist auf die Geschichte und auf die nun kommenden Zeiten.

„CORO DE' NUMI.

Della tua gloria in seno
Mostrati, eccelso Nume.
Col vivido tuo lume
Rendi più bello il ciel.

GIOVE.

Numi, di questo regno
Ornamento e splendor. Sorto è il gran giorno

²⁰⁵Lauro Corniani, *Il giudizio di Giove*, op. cit., S.3-5.

²⁰⁶Lauro Corniani, *Il giudizio di Giove*, op. cit., INTERLOCUTORI, S.6.

²⁰⁷Lauro Corniani, *Il giudizio di Giove*, op. cit., S.7.

Scritto ne' fati, in cui termine alfine
La lite avrà, che pende
Sin da quel dì, che con opposto rito
Tempj a Quirino s'innalzaro, e a Tito.
Il Valor bellicoso
Presume irrequieto
Bastar solo a chi regna. E sì bel vanto
La Clemenza pretende. Or fia deciso.

Se rechi maggior gloria

Alzar gli oppressi, o riportar vittoria.

Della mia destra al fulmine
Pari è d'un ferro il lampo.
Prode Regnante in Campo
Giove terren si fa.

Ma di me stesso immagine
Anche i clementi sono,
E rende bello un Trono
L'altrui felicità.

CORO DE' NUMI.

Le volte olimpiche
Tutte festeggino
Ai degni accenti
Del Nume Re.

Ma quale ascoltasi
Suono guerriero!
Il Valor rapido
Qui move il piè.²⁰⁸

Das Folgende ist die Gegenüberstellung von kriegerischer Tapferkeit und mildtätiger Herrschaft, repräsentiert in den Allegorien Valore und Clemenza, umrahmt von Tänzen, den Gefolgschaften der Allegorien. Die Szenen scheint als Rezitativ und Arien angelegt zu sein, wohl mit Ballett. Die Clemenza wendet sich an Jupiter:

„ *vedonsi venire i Genj della Guerra, che con danza bellica precedono il Valore.*

VALORE.

Signor, Numi, i mei vantì
Chi tutti potria dir? Rendo il mortale
Di se stesso maggior. Fatiche e stenti
Segnan miei giorni, e tra i perigli e il sangue

²⁰⁸ Lauro Corniani, *Il giudizio di Giove*, op. cit., S.7-10.

M'arresto vincitor. Da me guidato,
E sol d'un ferro armato,
Ognun suoi dritti, e in un gli altrui difende,
E ad esser saggio un folle ardire apprende.
Io sostegno del Trono
So renderlo maggiore, o vendicarlo

E la mia gloria, che s'innalza al cielo,
Squarcia del cieco obbligo l'invido velo.

Del mio braccio le gesta famose
Leggo incise nei bronzi, e nei marmi,
E soggetto sublime di carmi
Son gli applausi dovuti al Valor.

E se in mezzo al suo rapido corso
Io raffreno talor la Vittoria,
Mel comanda l'invitta mia gloria,
Generoso mel chiede l'onor.

varie Ninfe danzando precedono l'arrivo della Clemenza.

CLEMENZA.

Te sommo Giove invoco,
Giudice mio tu sei;
Difendo i dritti miei
Contesi dal Valor

Figlie de' suoi trofei
Sono le stragi, e i pianti:
E son miei pregi, e vant
Pace, perdono, amor.²⁰⁹

Jupiter, der von seinem Thron steigt, wird zum Schiedsrichter und hört die beiden Parteien an. Er kehrt zu seinem Thron zurück und wird die Entscheidung noch heute treffen. Aus Rezitativ und Arie entwickeln sich wohl Duett und vielleicht mit den Einschüben Jupiters ein Terzett:

„GIOVE.
discendendo dal trono.

Oh quanto grata vieni,

O Diva, a questo cor! Di ciò che vuoi,
Difendi i dritti tuoi.
T'ascolterò.

VALORE.
Come! e venire ardisci

²⁰⁹ Lauro Corniani, *Il giudizio di Giove*, op. cit., S.10-13.

Meco a tanta contesa in queste soglie?
Giove così la mia rivale accoglie?

Oh vista che m'accende
Di fiero sdegno il core!
Dunque colei l'onore
Della gran lite avrà?

CLEMENZA.
Il tuo furor non temo,
Intrepida son io
Il bel trionfo mio.
Ad onta tua sarà.

GIOVE.
Tregua agli sdegni, e Giove
Oggi deciderà.

VALORE.
Signor, tu sai chi sono...

CLEMENZA.
Io tanto a te con cara ...

A DUE.

In così ardente gara
Chi mai la palma avrà!

GIOVE.
Tregua agli sdegni, e Giove
Oggi deciderà.

*Giove risale sul trono.*²¹⁰

Jupiter hat seine Entscheidung getroffen und verweist auf die Geschehnisse auf der Erde, die den Widerstreit von Alexander und Titus – Krieg und Frieden – Tapfer- und Mildtätigkeit auflösen kann. Die Helden der Geschichte liefern den Hintergrund für den, der nach langer Vorrede endlich beim Namen genannt wird: „NAPOLEONE IL GRANDE“²¹¹. Das ganze kulminiert in einem wohl groß angelegten Chorfinale: „Viva l’augusto Nome“, „Viva il Gran Duce, viva, Viva il maggior dei Re.“ Nach der Nennung des Namens Napoleon, der alle Vorgänger übertrifft, steigt vom Ruhmestempel die „Fama“ – der Ruhm der Geschichte herab. Valore und Clemenza sind am Ende vereint.

²¹⁰ Lauro Corniani, *Il giudizio di Giove*, op. cit., S.13-17.

²¹¹ Lauro Corniani, *Il giudizio di Giove*, op. cit., S. 20.

„GIOVE.
O dell'Olimpo abitatori, udite.
Tra i mortali la lite
Decisa è già. Pregi d'un soglio sono

E la Clemenza e Valor. Eguali, e uniti
Danno gloria verace.

CLEMENZA
Ov'è chi in terra
Sia Tito in pace, ed Alessandro in guerra?

GIOVE.
Avvi tal Grande. Un tempo ei mosse il piede
Della Grecia e di Roma
Sugli esempi famosi.
Cinto il giovane crin dei primi allori.
Tutto s'accese al foco,
Che tralle vive Omeriche faville.

Rese Alessandro emulato d'Achille.
Ma da due lustri omai
Ogni Eroe sopassò. Minor di lui
Ogni esempio divenne. E la Vittoria
Per man lo prese, e suo Campion l'ellesse.
Egli volò, non corse,
Dietro di se lasciando
E con spazj infiniti
Temistocli, Alessandri, Augusti e Titi.

VALORE.
Ma il suo Nome qual è?

GIOVE.
Và, vola, scorri
L'Europa, il mondo, e il Nome augusto udrai.
E se tutti in quel volto
Del sommo i pregi rimirar tu vuoi,
Movi all' Adriaco lido i passi tuoi.
La tu vedrai la bella
Donna del Mar Regina
Pascere l'avidò sì, ma rispettoso
Sguardo nel suo Signor: chiedergli ancora
L'antico lustro, ed ottenerlo. I grati
Sensi di tanti cori, e il puro voto

Del popolo devoto
Perchè sia eterno il di lui Regno udrai.
La tenera vedrai
Gara tra il padre, e i figli ... e là ... ma il nome,
Che l'alto grido d'ogni intorno spande,

Sai tu qual è? ... NAPOLEONE IL GRANDE.

esce dal Tempio della Gloria la Fama. S'aprono le Volte dell'Olimpo. Compariscono varj gruppi di Genj festeggianti.

CORO DE' NUMI.

Viva l'augusto Nome
Caro de' numi al Dio.
Degli anni, e dell' obbligo
Già vincitor si fè.

VALORE.

Il suo gran cor sostenne
Mille perigli e mille
Terribil più d'Achille
Maggior di tutti i Re.

CORO DE' NUMI.

Viva l'augusto Nome
Caro de' numi al Dio.
Degli anni, e dell' obbligo
Già vincitor si fè.

CLEMENZA.

Apri il tuo cor fedele,
Adria, in sì lieto istante:
Del Padre, del Regnante
Corri giuliva al piè.

CORO DE' NUMI.

Viva l'augusto Nome
Caro de' numi al Dio.
Degli anni, e dell' obbligo
Già vincitor si fè.

CLEMENZA.

Valor, meco t'unisci.

VALORE.

Sono al tuo fianco, o Diva.

CLEMENZA.

Voliam dell'Adria in riva
Vieni ...

VALORE.

Verrò con te.

TUTTI.

Viva il Gran Duce, viva,

Viva il maggior dei Re.

*FINE.*²¹²

In einer Sammlung von Werken Cornianis wird in den Ausführungen über Cornianis Leben und Wirken *Apollo in Tessaglia* als Titel des Werkes genannt, dass im Theater La Fenice anlässlich des ersten Besuches Napoleons in Venedig aufgeführt worden sei:

„Nè solamente nelle lingue straniere era versato che, come colui che aveva ricevuto un'educazione propria della sua condizione e completa, aveva cognizione eziando di moltissimi scienze di adornamento e fra queste delle arti belle e più particolarmente della musica nel cui studio tanto s'addentrò da passare giustamente per uno de' più distinti dilettanti de' tempi suoi così nell'arte del comporre che nella esecuzione sul clavicembalo; per modo che si è meritato l'onore di essere eletto dalla sua Città a scrivere si le parole che la musica di quella sua Cantata Apollo in Tessaglia che eseguita poscia nel gran Teatro la Fenice per festeggiare la prima venuta dell'in allora, Imperatore Napoleone in Venezia, strappo di bocca, quando fu terminata, a quell'insofferente monarca quelle parole che valgono [volgono?] tutto intiero in elogio – *Quoi c'est donc fini!!!*“²¹³

Der Autor hat sich mit dem Titel sicher geirrt. Aber der spontane Ausruf, der alles nach der Aufführung in Lob verwandelte, der dem ungeduldigen Kaiser nach dem Schluss der Kantate entfahren sein soll, hat vielleicht seine Richtigkeit: „Wie, ist es nun zu Ende!!!“ War dieser Kommentar nun der gnädige Blick, den sich Corniani erhofft hatte?

Emanuele Antonio Cicogna erwähnt die für Napoleon bestimmte Regata, die der Kaiser vom am Canal Grande gelegenen Palazzo Balbi bestens beschauen konnte :

„Questa Regata fu data all'Imp. Napoleone, il quale stette a vederla dal Palazzo Balbi in volta di Canal. Ivi volevasi per memoria collocare una epigrafe dettata dall'ab. Domenichi, ma non fu. Ciò risulta dall'Opuscolo: *Lettera (dell'ab. Domenichi) sopra l'iscrizione ec. da lui fatta comporre ad oggetto di essere a gran caratteri incisa e posta a perpetua memoria sulla facciata del Palazzo Balbi in Volta di Canal.* La data della Lettera è 15 giugno 1809.“²¹⁴

Literarisch versuchte man diesem Ereignis in mancherlei Form ein Denkmal zu setzen²¹⁵. Am Sonntag, den 20. Juni 1841 „el zorno del Domenega 20 zugno“ wurde eine „Terza canzon“

²¹² Lauro Corniani, *Il giudizio di Giove*, op. cit., S.17-24.

²¹³ RACCOLTA / DELLE OPERE / DEL CO. / LAURO CORNIANI D'ALGAROTTI / Vol. I / VENEZIA / TIPOGRAFIA ANDREOLA / A spese dell'Editore, I-Vnm 83 C 99, S.5-8: CENNI / SULLA VITA E LE OPERE DELL'AUTORE, zit.S.6f.

²¹⁴ Emanuele Antonio Cicogna, *Saggio di Bibliografia Veneziana*, S.280.

²¹⁵ *Minerva, Astrea col Trionfo della Gloria, Nettuno in festa per la magnifica pomposa Regatta seguita nel regio Canal grande di Venezia nel giorno 2 dicembre 1807 ec.* Ottave alla Barcariola del Momolo Toscan. Venezia, Santini, s. a., in 8.

auf die Melodie der „biondina in gondoleta“ anlässlich der Regata gesungen: „O Venezia sempre bela“²¹⁶. Bei dem folgenden Beispiel ist eine Parodie auf diese Melodie bei den fünfzeiligen Strophen nicht ganz realisierbar. Aber eine Parodie auf eine vorhandene Melodie liegt bei der *Canzonetta nova* im venezianischem Dialekt und mit ihren vielen – nur für einheimische Ohren bestimmte – erkennbare Anspielungen vor. Wer den Text verfasst hat, ist nicht genannt²¹⁷. In dieser Canzonetta wurde von Napoleons Ankunft als denkwürdiges Ereignis für Venedig bis hin zur prächtigen Regata mit ihren unterschiedlichen venezianischen Booten - Bissona, Caiccio, Gondolino, Margarota, Peota - alle weiteren Festivitäten besungen²¹⁸. Die Kantate im Theater La Fenice wird ebenso genannt wie der für Napoleon eigens errichtete Triumphbogen. Aufgezählt werden zudem mit Namensnennung alle Venezianer, die mit von der Partie und die dem unbekanntem Autor zu erwähnen wichtig genug waren, darunter auch ein Musiker: Antonio Tomasini. Musik war im jeden Fall dabei: „E tante Orchestre ancora / Sparse da molte bande“: CANZONETTA NOVA / *Che describe tutto quello che è stà in Venezia dal zorno / 29. Novembre 1807. fino li 2. Dicembre, per la venuta / del Grande NAPOLEONE Nostro Sovrano ed altri Sog- / getti ec. Con la descrizione della Suntuosa Regatta.*²¹⁹

Auch der Dichter Antonio Lamberti lieferte seinen Beitrag zum Huldigungsprogramm, das über das reine Ereignis des napoleonischen Besuches hinausreichte: „VISIONE FATIDICA / IN DIALETTO VENEZIANO / IN OCCASIONE DEL FAUSTISSIMO ARRIVO / IN VENEZIA / DELL’AUGUSTISSIMO ED ALTISSIMO / NOSTRO IMPERATORE E RE / NAPOLEONE PRIMO / IL MASSIMO. / CANTO / DI ANTONIO LAMBERTI / VENEZIA / MDCCCVII / PRESSO GIO: ANTONIO PERLINI.“²²⁰

Lamberti schreibt in der Vorrede, dass er die Begeisterung, die ihn bestimmt, nicht zurückhalten könne („No, non posso reprimere l’entusiasmo che mi domina.“²²¹). Genau dieser Enthusiasmus zielt nun daraufhin, aus dem Helden, König, Kaiser eine göttliche Erscheinung werden zu lassen. Napoleon wird den Venezianern so präsentiert – in ihren eigenen zeitgenössischen Medien.

DEGLI SPETTACOLI E FESTE / DATESI IN VENEZIA / IN OCCASIONE / DELLA VENUTA, DIMORA, E PARTENZA / DI S. M. I. E R. / NAPOLEONE I. / VERSI ANAREONTICI / IN VENEZIA / 1808. / NELLA STAMPERIA VITARELLI.

LXXII [72] S. I-Vnm: 87 C 127.

²¹⁶ „In occasione de la regata che xe sta fata el zorno de Domenega 20 zugno 1841. Terza canzon su l’aria del ‘La biondina in gondoleta’. Venezia (Tip. Merlo) 1841, zit. in: Daria Perocco (Hg.), *Poesie per le regate. Testi veneti dal XVI al XIX secolo*, Venedig 2006, S.85ff.

²¹⁷ Zu den Dichtern im venezianischen Dialekt, die sich auch zu den politischen Verhältnissen geäußert haben, gehört der im Zusammenhang mit dem „Teatro Civico“ bereits erwähnte Pietro Buratti. Buratti geriet durch seine Verse in Haft. Vgl. Assunta Cuozzo, Silvia Piro, *Le vie del Lido di Venezia*, op.cit., S.95: „Poeta dialettale, nacque a Venezia nel 1772 e visse quel mondo popolare ove si mescolano bagordi, gioco ed infrazioni alle regole oltre ad una palese ironia per il mondo decadente della nobiltà veneziana di fine secolo. Quando cadde la Repubblica, le uniche armi rimaste ai Veneziani contro la prepotenza dei ‚barbari‘ napoleonici furono lo scherno e la satira. Buratti riuscì così bene ad interpretare i sentimenti popolari che i suoi scritti lo portarono dritto in carcere per ordine di Seras, commandante militare francese, che con le sue imposte aveva ridotto in miseria i Veneziani durante l’assedio austriaco del 1813. Uscito dal carcere non trascorse molto tempo che vi dovette rientrare dopo la ‚liberazione‘ di Venezia dap arte austriaca: unica differenza fu che adesso si trattava di carceri asburgiche. Quando morì sessantenne, nel 1832, a Sambrighe in provincial di Treviso, il suo mondo era ormai tramontato da tempo.“ Zu Buratti vgl.: Vittorio Malamani, *Il principe dei satirici veneziani (Pietro Buratti)*, Venedig 1887.

²¹⁸ Vgl. Giorgio Crovato, Maurizio Crovato, Luigi Divari (Hg.), *Barche della laguna veneta*, Venedig 1980.

²¹⁹ Vgl. I-Vmc, Op. P.D. 9390.

²²⁰ I-Vnm Misc. 181.3.

²²¹ I-Vnm Misc. 181.3, S.III.

Die besondere Vaterlandsliebe thematisierte bereits eine Kantate – eine „serenata in musica“, die Tommaso Giuseppe Farsetti zugeschrieben wird und anlässlich der Einsetzung von Francesco Loredano zum Dogen in Venedig 1752 entstand: *Amor della Patria* (Accademia de' Nobili patrizii Veneti). Die Vaterlandsliebe wird über die Kantaten hinaus in der napoleonischen Zeit ein bleibendes nun nationales Thema. Die bereits erwähnte Kantate - *Azione drammatica - Egeria*, Brescia 1816, von Mayr liefert für den „Amor di Patria“ ein prägnantes Beispiel. Was Jutta Ziesener-Eigel über eine Stellungnahme Davids berichtet, berührt den Patriotismus, der auch in Italien zum Ideal wird und vermehrt ein geeintes Italien propagiert: „Jacques Louis David äußerte sich selbst zu den neuen Tugendidealen: - Die Liebe zum Vaterland ist die wichtigste Tugend des republikanischen Bürgers. Entsprechend sollen die in der bildenden Kunst dargestellten Themen diese Liebe propagieren und verherrlichen und nicht mehr der Genusssüchtigkeit, der Eitelkeit und dem Luxus dienen, wie das im Ancien Régime der Fall war.“²²² Die Liebe zum Vaterland wird etwa in einer Accademia in Treviso 1810 diskutiert. Jacopo Monico hat seine Gedanken zur Liebe des Fürsten zu seinen Untertanen Napoleon gewidmet²²³.

Mayrs zeitweiliger Schüler, der Venezianer Francesco Caffi, der vor allem durch seine Lokal-Musikgeschichtschreibung Bedeutung erlangte – seine Kirchenmusik an San Marco gehört bis heute zur Standardliteratur²²⁴ - komponierte ein *Omaggio a Napoleone il Grande* und noch anderes mehr. Seine Memoiren sind eine Fundgrube, nicht nur für die Musikgeschichte. So schildert er darin kleine Episoden, die zeigen wie das politische Geschehen das private berührte: eine Montagsprobe im Mai 1797 – Montagabend probte regelmäßig eine kleines Dilettanten-Orchester im Hause seines Vaters in Venedig, wurde durch die Nachricht, Napoleon nahe, Mantua sei besetzt – gestört und verfrüht beendet. 1827 ging Caffi nach Mailand und 1840 nach Rovigo. Francesco Caffi wurde allein schon durch seine Memoiren zu einem wichtigen Zeugen.

Francesco Caffi wurde als Sohn von Michele Caffi und Bianca Boncio am 14. Juni 1778 in Venedig geboren und starb am 24. Januar 1874 in Padua. Er stammte aus einer Familie von Juristen und studierte zunächst privat bei Don Benedetto da Luca, dann Rechtswissenschaften in Venedig. Musikalisch unterwiesen wurde er von Simon Mayr, dem Augustinerpater Scatena und Francesco Gardi. 1811 gründete er mit anderen Musikbegeisterten das Istituto filarmonico in Venedig, eine öffentliche Musikschule mit Konzertsälen, die ihren Sitz im Kloster San Rocco und in S. Margherita hatte²²⁵. Das Istituto filarmorico bestand von 1811 bis 1816. 1827 ging Caffi nach Mailand „alla corte d'appello“. Caffi verfasste biographische Schriften zu Alessandro Lotti, Benedetto Marcello, Giuseppe Zarlino, Andrea und Giovanni Gabrieli, die in Venedig erschienen. Ab 1840 wirkte Caffi in Rovigo als „presidente dell'imperial-regio tribunale provinciale“. Caffi schrieb weiter Musikerbiographien, so über Ferdinando Bertoni und Francesco Cavalli. In zwei Bänden erschien seine eben erwähnte bis heute grundlegende *Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, in Venedig erstmals 1854 und 1855.

²²² Jutta Ziesener-Eigel, *Das Historienbild des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Frankreich*, op.cit., S.70.

²²³ L'Amore / Accademia / del Sig:r D:n Jacopo Monico maestro di Belle Lettere / nel Seminario di Treviso / anno MDCCCX [1810]. I-Tvco, Treviso, Biblioteca Comunale, Fondo Antici Manoscritti 1188.

²²⁴ Francesco Caffi, *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di S. Marco in Venezia (dal 1318 al 1797)*, hg. v. Elvidio Surian, (Studi di musica veneta, 10) Florenz 1987.

²²⁵ Clara Gabanizza, Art. Caffi, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, fondata da Giovanni Treccani, Roma, Bd. 16, Rom 1973, S.267f, S.267: „nel 1811, insieme con altri musicofili, fondò l'Istituto filarmonico, una pubblica scuola di musica con sale per i concerti, che ebbe sede nel monastero di S. Rocco e Margherita.“

Aufgrund seiner freiheitlichen Äußerungen und einer Ode auf die Wiedergeburt der Republik von San Marco bekam Caffi und seine Familie bei der Rückkehr der Österreicher Schwierigkeiten mit der neuen Herrschaft: Sein Sohn Michele wurde ausgewiesen und der Sohn Leopoldo entlassen: „Michele fu esiliato e il figlio Leopoldo destituito dal suo ufficio.“

Emmanuele Antonio Cicogna notiert in seinen Aufzeichnungen, dass Michele Caffi unter dem Decknamen Stefano Leva an der Abnahme der Inschrift und des hölzernen Denkmals, das provisorisch für Federico d’Austria in der Kirche S. Biagio, in der sein Herz bestattet ist, errichtet wurde, maßgeblich beteiligt war²²⁶. Pasini merkt Michele Caffis Verhaftung an als Mitglied des Circolo Italiano am 11. Juni 1849. Über Michele Caffis Arretierung meldet der Zeitzeuge: „In questi giorni 11, 12, giugno [1849] si fecero varii arresti. *Michele Caffi*, figlio di *Francesco Caffi* presidente a Rovigo, ambo miei amici [...]“²²⁷. Revidiert aber die zunächst mitgeteilte gerichtliche Untersuchung Caffis, nur in politischer Hinsicht wird er belastet: „Non è vero che l’affar di *Michele Caffi* di cui dico nel precedente num. 362 sia passato al Tribunal Criminale. Esso fu trattato solo in via politica, e non essendosi trovato materia di procedere criminalmente furono licenziati dalle Carceri il *Caffi*, il *Manzini* e credo anche il *Lanzaneo* oggi 19 giugno 1849. E il Caffi girava per la piazza e per li Caffè facendosi libero e sciolto.“²²⁸ Über die Ausweisung im August 1849 nach Rovigo unter dem Verdacht, ein österreichischer Spion zu sein, notiert Cicogna: „Fra quelli che devono emigrare da tutti gli Stati è *Michele Caffi* impiegato, cioè Protocollista di Consiglio di P.a I.a di Venezia = Egli si presentò al Commissario Austriaco che firma i Passaporti e cominciò a dire che questo certamente è un equivoco, che egli non si compromise in nulla, che si prestò come Guardia Civile, che vi sono altri *Caffi*; ch’egli è figliolo del Presidente del Tribunale di Rovigo vecchio benemerito impiegato ec. ec. Cosicchè il Commissario Austriaco gli diede il passaporto non per l’esterno ma *per Rovigo* coll’ordine di non partirsi da di là fine a che non interPELLI l’oracolo *Radesckiano* = Si dice che *Caffi* fosse già spia austriaca, e che in tal maniera servirà di referendario circa la condotta degli impiegati veneti per tutto il tempo della Rivoluzione. (Oggi 27 agosto 1849).“²²⁹

Der alte Vater Caffi ging nach Padua, dann nach Carpenedo. Hier widmete er sich ganz seinen musikgeschichtlichen Studien. Er war Mitglied zahlreicher Akademien in Venedig, Castelfranco, Bassano usw. Für viele Jahre leitete er als Präsident die Accademia dei concordi in Rovigo. Am 12. Mai 1845 war er zum Ehrenmitglied der Congregazione e Accademia di Santa Cecilia in Rom ernannt worden. Am 24. Januar 1874 starb Francesco Caffi in Padua.

Francesco Caffi war kein professioneller, sondern ein dilettierender Komponist. Insbesondere die Gattung Kantate wurde in dieser Zeit insbesondere auch von Dilettanten geschätzt und aufgeführt (vgl. die Aufführung von Mayrs Kantate *Le Sventure di Leandro* in Vicenza 1798 und die Bedeutung von Lodovico Carcano-Volpe auch innerhalb der Haydn-Rezeption in Italien im 19. Jahrhundert²³⁰). Eine Kantate konnte im Vergleich zur Oper durchaus auch von Dilettanten komponiert werden. Reinmar Emans spricht von einer „Verbürgerlichung der Kantate“²³¹. Im Gegensatz zum Profi – zum professionellen Musiker – übte ein Dilettant die

²²⁶ Vgl. Piero Pasini (Hg.), *Diario veneto politico di Emmanuele Antonio Cicogna*, op.cit., S.105, Nr.269, Anm.90.

²²⁷ Vgl. Piero Pasini (Hg.), *Diario veneto politico di Emmanuele Antonio Cicogna*, op.cit., S.127, Nr.357.

²²⁸ Vgl. Piero Pasini (Hg.), *Diario veneto politico di Emmanuele Antonio Cicogna*, op.cit., S.127f., Nr.362,363.

²²⁹ Vgl. Piero Pasini (Hg.), *Diario veneto politico di Emmanuele Antonio Cicogna*, op.cit., S.170, Nr.616.

²³⁰ Vgl. Iris Winkler, *Giovanni Simone Mayr in Venedig*, op. cit., S.34f.

²³¹ Vgl. Reinmar Emans, *Die Kantate in Italien nach 1750*, in: Art. *Kantate*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. v. Ludwig Finscher, Sachteil 4, Kassel etc. 1996, Sp.1705-1773, hier Sp. 1725: „Die Glückwunschkantate wurde vom Bürgertum adaptiert. Auch die geistliche Kantate wurde im bürgerlichen Kreis gepflegt. Außerhalb dieser häuslichen Kantaten, die als Nachkömmlinge der

Musik nicht zum Broterwerb aus, sondern aus Freude, Liebe zur Kunst. Wesentlich scheint vor allem, dass er sich eine profunde musikalische Ausbildung und ihre Ausübung neben seinen eigentlichen Geschäften leisten konnte und ihm seine Musikausübung zur weiteren gesellschaftlichen Profilierung dienen konnte.

Das Musizieren war insbesondere in den venezianischen Adelskreisen üblich. Das Inventar der Nobil Donna Giustina Renier Michieli berichtet von einem Cembalo und einem Geigenkasten, der sicher auch einmal eine Violine aufbewahrt haben wird:

„Nel Tinello

Un Clavicembalo con suo scognetto per posar la pianta [le piante?]”

„Nel Coridore”: „Una busta da Violino”²³².

Das Verzeichnis dieser Bibliothek verweist auf musikalische Literatur, wobei allerdings nicht ersichtlich ist, ob im Einzelnen wirklich die Musikalien oder eher die dazu gehörigen Textbücher vorhanden waren. Unter „Canzone“ oder „Cantica“ können auch Dichtungen gemeint sein. Die Buchstaben bezeichnen wohl die regelweise Aufstellung der Einzelbände, es handelt sich nicht um eine alphabetische Erfassung der Titel ²³³:

Unter „Fascicollo A“ ist verzeichnet: „L’Eroe. Cantata a due voci“, „Il pegno di pace cantata a 3 voci“;

unter „Lettera B“ auf der Rückseite: „La nascita di Napoleone il Massimo. Cantata“;

unter „Lettera C“: „Omaggio a Napoleone il Grande Cantata“;

unter „E“: „Le 4 Stagioni del Sig.r Giuseppe Haydn dal Sig.r de Antoni

La Creazione del mondo del Sig.r Giuseppe Haydn dal Sig.r Giuseppe Carpani C:2” – wohl zwei Exemplare,

„Degli spettacoli datti in Venezia all’arrivo delle LL MM Francesco Primo e La sua consorte Lodovica Maria“;

Unter „G“ finden sich Titel, die insbesondere Literatur zu Napoleon betreffen wie: „Il monte Nero di Nicolò Ivalico a S M Napoleone Primo“, „La Pace del Abate Giuseppe da Pian per il solenne ingresso in Venezia di S A I R Eugenio Napoleone V[ice]Re d’Italia“, „Napoleone il grande al tempo dell’im[m]ortalità. Omaggi della città di Venezia“, auf der Rückseite ist auch eine Kantate: „Palade, ed il Genio dell’Adria Cantata“

Unter „I“: „Egenia sull’Camipoglio cantata“; „Lumi sopra il Teatro della Fenice

La Creazione del Mondo del Sigr. Carpani”

Unter „K“: „Canzone manoscritta senza il nome del Autore“

Unter „L“ auf der Rückseite: „L’Ossignano Canzone

Gli americani Melodrama“, mit letzterem Titel dürfte *Gli americani* von Simon Mayr, Text von Gaetano Rossi gemeint sein. Die Oper wurde am 26. Dezember 1805 erstmals im Theater La Fenice in Venedig gespielt;

Unter „M“:

„La solitudine Cantica“

Unter „O“: „Saffo in Leucade Cantata“, „Le Figlie amoroze Azione domestica per musica“,

„Canzone in morte di Vittorio Alfieri del Kr. Ippolito Pindemonte“,

auf der Rückseite: „Recueil d’Hymneur Rëpublicains“;

Kammerkantate zu bewerten sind, ist die späte Form der Kantate durch zusätzliche Chöre gekennzeichnet. Die bescheidenen Schlußchöre der Serenaten u.ä. wurden in umfangreiche Chorpartien ausgeweitet, unabhängig von der Anzahl der geforderten Solostimmen innerhalb der Kantate. Besonders häufig wurde die Besetzung für drei Soli, Chor und Orchester. Es entstand ein ganz neuer Kantatentyp, der den Übergang zur Kantate des 19. Jh. bezeichnet.“

²³² I-Vmc Inventario Mobili della N. D. Giustina Renier Michieli, PDC 1442 [Mss P. D. C. 1441].

²³³ Vgl. im folgenden: I-Vmc Inventario Mobili della N. D. Giustina Renier Michieli, PDC 1442 [Mss P. D. C. 1441].

unter „P“: „L’armonia richiamta Cantata“ „I Cherusci Melodrama“ - von Simon Mayr gibt eine gleichnamige Oper, wieder auf das Libretto von Gaetano Rossi (zum Karneval 1808, für das Teatro Torre Argentina in Rom) -, „La Poesia, la Musica, e la Danza versi di Giovanni Rossini, „Per le nozze Ascari Rusconi Canzone“, „L’assedio di Venezia Canzoni“;

unter Q: „L’amor de popoli Cantico“;

Blätter einer früheren Aufstellungen mit gelegentlichen, späteren Korrekturen liegen bei und auch da findet sich – schon genannte – Musikliteratur:

Unter Nr. 18: „Ero, e Leandro“, „Omaggio a Napoleone“ und auf der Rückseite „Le quattro Stagioni di G. B. [H?]“; unter Nr. 28, [S.1]: „Adria consolata Cantata“, [S.3]: „Poesie su Napoleone il Grande. Descrizione delle Feste data a Napoleone il massimo all’occasione del suo arrivo in Venezia“ – damit dürfte die Beschreibung von Morelli gemeint sein.

In dem Inventar tauchen Werke von Joseph Haydn auf, es handelt sich wohl um Textbücher in italienischer Sprache zu den Oratorien *Die Schöpfung* und die *Jahreszeiten*.

Die Rezeption der Werke Haydns um 1800 in Frankreich wie insbesondere in Italien – in der Zeit Napoleons – ist beachtlich: Am 24. Dezember 1800 wurde *Die Schöpfung* in französischer Sprache in Paris aufgeführt. Das große Orchester der Oper und der Chor, der mit Sängern des Théâtre Feydeau noch verstärkt wurde, ergaben insgesamt 316 Ausführende. Eingegangen ist diese Aufführung in die Geschichte durch eine versuchtes Attentat auf den Ersten Consul, für das man die Royalisten zur Verantwortung zog²³⁴. Aufführungen in Italien fanden etwa in Venedig, Vicenza und auch Bergamo statt. Unter den Märschen und Liedern auf Napoleon finden sich auch einige Haydn zugeschriebene Kompositionen. Diese Werke waren für die leichte, schnelle Rezeption – aktuelle Verbreitung bestimmt, in Zeiten, in denen das praktische Musizieren bei Laien, bei Dilettanten verbreitet war. Letztere pflegten, partizipierten auch bei musikalischen Akademien. Konzerte dieserart waren in Venedig beliebt, was die folgenden kurzen Zeitungsberichte, Rezensionen wie Ankündigungen belegen. Das wachsende Konzertleben prägte neben dem Theaterbetrieb und den Oratorienaufführungen im späten 18. Jahrhundert das reiche Musikleben der Stadt²³⁵:

Venedig, Karneval 1794

„Oltre a tanti spettacoli teatrali, e a’ trattenimenti della Piazza, la Nobiltà, e le civili persone han avuto il passatempo giocondo di splendidi Festini dalla nobilissima Accademia de’ *Filarmonici*, dalla rinomata degli *Orfei*, e ad altri Casini. Tanto che, e per la sua lunghezza, e per la bellezza della stagione, che non ha mai dato luogo a’ rigori dell’Inverno, e per la tranquillità di cui si gode in questa Metropolitana, il Carnovale è stato de’ più piacevoli che riconduca l’anno del suo giro periodico. Il Popolo poi s’è goduto delle sue Feste di tori per le quali ha un forte trasporto, che non s’accorda all’indole generale della Nazione.“²³⁶

Akademien bei Bartolommeo Cambi, genannt Meo

Venedig, Karneval 1796

„*Accademie*.

Giovedì p. p. nella Sala del Sig. *Meo* si ebbe un’Accademia vocale e instrumentale, distribuita in due parti, eseguita nel canto dalla Sig. Morichelli, e dalli Sigg. Brizzi e Brocchi, e ne’ Concerti del loro Istrumento dalli Sigg. Capuzzi, Zandonati, e Scumaz. L’Orchestra suonò delle Sinfonie de’ migliori Autori.“²³⁷

²³⁴ Vgl. Théo Fleischman, *Napoléon et la musique*, op.cit., S.109ff. Vgl. Stephen Charles Willis, *Luigi Cherubini*, op.cit., S.130f.

²³⁵ Vgl. Michael Talbot, *Musical Academies in Eighteenth-Century Venice*, in: *Note d’archivio per la storia musicale*, nuova serie, anno II, Venedig 1984, S.21-65.

²³⁶ I-Vnm Per 864, *Gazzetta Urbana Veneta*, Nr. 18, Samstag, 1. März 1794, S.141.

²³⁷ I-Vnm Per 864, *Gazzetta Urbana Veneta*, Nr. 13, Samstag, 13. Februar 1796, S.104.

Venedig, April 1796

„Accademie.

La sera del 25 cor. sarà Lunedì p. v. nella Sala del Sig. Bartolommeo Cambi detto *Meo* al ponte de' Dai si darà un'Accademia vocale ed instrumentale il cui Soggetto sarà La Serva Padrona Intermezzo in due atti posto in musica dal Sig. Maestro Trento ed eseguito da' Sigg. *Carolina* e *Raimondo Maranesi*.

Tra una parte e l'altra vi sarà un Concerto eseguito dal Sig. Francesco Sozzi Fiorentino.

Il Biglietto d'entrata L. 4. Si comincerà alle ore 2. ore in punto.²³⁸

Venedig, September 1796

„Accademie Musicali.

Domenica giorno 18. del corrente mese di Settembre, nella Sala del Sig. *Bartolommeo Cambi*, detto *Meo*, due Sorelle d'estera Nazione daranno un'Accademia Filarmonica vocale ed instrumentale, con un Concerto di Pianoforte, un altro di Oboe, e varj pezzi distinti.

Il loro valore, la scelta degli esecutori strumentali fatta di ragguardevoli Professori, promettono un numeroso concorso in questa stagione priva degli spettacoli teatrali. Il Bel Sesso che si distingue nella Scienza musicale trova sempre favore da questo colto Pubblico, e non saran prive certamente le due Giovani raccomandate alla sua cortesia dal loro merito.

Si principerà alle ore due in punto, e il Viglietto entrata costerà Lire quattro.²³⁹

Eine Eintrittskarte von Emanuel Cicogna zu einem privaten Konzert des Istituto Filarmonico in den Sälen des Theaters La Fenice am Samstag, 2. August 1817 hat sich zwischen seinen Briefen in der Bibliothek des Museo Correr in Venedig erhalten:

ISTITUTO FILARMONICO / di Venezia / Viglietto d'ingresso all'Accademia privata / nele Sale della Fenice / per la sera di „Sabato 2. Agosto” 18”17.” Ore “9.” / Serve unicam.te per il Sig. Socio “Cicogna Emanuel” e / per la Sig.ra [freigelassen] / non è disponibile ad altri / La Presidenza Il Pres. Arg.to [?] di Mese / [Unterschrift] / non sarà introdotto il Socio senza Viglietto ericonoscim.to / “No.423.”²⁴⁰

Caffi hatte als Musikhistoriograph und dilettierender Komponist regen Anteil am musikalischen Leben in Venedig Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts. Caffis eigene Kantaten wie seine handschriftlichen literarischen und musikalischen Aufzeichnungen verwahrt die Biblioteca Marciana in Venedig:

„Omaggio / a Napoleone il Grande“²⁴¹.

Auf dem Titelblatt der Partitur ist auch das Aufführungsdatum vermerkt:

10. September 1809. (Padua)

Es sangen Anna und Elisabetta Caminer, Giovanni Bontempis und Lodovico Buffetti.

In dieser Kantate für vier Solisten, Chor und Orchester wird Napoleon als die Steigerung von Augustus gefeiert: als Vaterfigur, als Held und Triumphator.

Die Berufung auf Augustus ist im Zusammenhang des musikalischen Herrscherlob nicht neu, Reinhard Wiesend untersuchte Hasses serenata *Marc'Antonio e Cleopatra* und ihre Interpretation hinsichtlich der Herrschaftslegitimation:

²³⁸ I-Vnm Per 864, Gazzetta Urbana Veneta, Nr. 33, Samstag, 23. April 1796, S.263.

²³⁹ I-Vnm Per 864, Gazzetta Urbana Veneta, Nr. 73, Samstag, 10. September 1796, S.584.

²⁴⁰ I-Vmc Epistolario Cicogna N.1211/2.

²⁴¹ I-Vnm Cod. It. IV Cod. 752 (= 10353).

„Daneben besteht ein zentrales Anliegen dieses Werkes in der sinnfälligen Darstellung der staaterhaltenden Idee, in der historischen Legitimation der Herrschaft des regierenden Kaisers. Der inhaltliche Bruch, der historische Sprung zu jenem Moment der Episode, an der die beiden Unterlegenen den Platz für den Sieger Octavian freimachen, den späteren Kaiser Augustus, ist nichts als ein weiterer Beleg dafür, dass Karl VI. sich für Herrschaftslegitimation und Kontinuitätsbeweis gern auf Augustus berief.

Vergil hatte nach dem Modell der Typologie stoffgeschichtlich eine Verbindung zwischen Äneas und Augustus hergestellt. Aufgrund der Rückbindung von Kaiser Karl VI. an Augustus wird diese Typologie nunmehr bis in die Gegenwart der *serenata* verlängert.“²⁴²

Caffis Herrscherlob steht somit in einer langen Tradition und legitimiert Napoleons Herrschaftsanspruch im Stil des Ancien Regime. Als ein weiteres Werk Caffis für Napoleon ist *Il pegno di pace* zu nennen, gewidmet der Hochzeit Napoleons mit Marie Louise.

IN OCCASIONE / CHE SI FESTEGGIANO / NELLA CITTÀ DI VENEZIA / LE
AUSPICATISSIME NOZZE / DELLE LORO MAESTÀ / NAPOLEONE / IMPERATORE
DE' FRANCESI, RE D'ITALIA / CON MARIA LUIGIA / ARCIDUCHESSA D'AUSTRIA
/ VENEZIA / NELLA STAMPERIA PINELLI / MDCCCX.

Es handelt sich um ein hochoffizielles Werk, das vom Podestà di Venezia Daniele Renier gewünscht und begrüßt wurde, um auch musikalisch das Bündnis, das Ehebündnis zwischen Frankreich und Österreich zu feiern – mit Solisten STB, Chor (TTB) und großem Orchester (Text von P. A. Zorzi, Komponist: Francesco Caffi, Chorleiter: Leonardo Grimani, Orchesterleiter: F. Contin).

Aufgeführt wurde diese zeitpolitische Kantate im „Sala grande del Ridotto“ im Auftrag von Daniele Renier. Als Solisten sangen Rosina Pinotti, Michele Tomasuzzi und Leonardo Grimani.

„Sposando Maria Luisa d'Austria, trascrivendo il contratto nuziale e il cerimoniale di nozze – macabra trascrizione – da quelli per il matrimonio di Luigi XVI e Maria Antonietta, il figlio fortunato della Rivoluzione rinnegò sua madre e cercò, senza riuscirci, d'inserirsi, lui il 'parvenu', nel grembo delle antiche dinastie europee.“²⁴³

„Das Schwert hast du gebracht und nicht den Frieden [...]“ – Grillparzers Fazit verweist auf die Hoffnungen auf Frieden, die Napoleon in den Sand setzte. Aber Caffi beschwor wie Antonio Canova Napoleon als den, der mit dem Krieg, den Frieden bringt: *Napoleone come Marte pacificatore*²⁴⁴.

Neben Dilettanten wie Caffi gehörten, für die sich die Kantatenkomposition als Betätigungsfeld anbot, wie erwähnt, durchaus professionelle Komponisten wie Stefano

²⁴² Reinhard Wiesend, *Typologie und musikalische Dramaturgie. Die Rolle Karls VI. für Johann Adolf Hasses serenata Marc'Antonio e Cleopatra (Neapel 1725)*, in: Pierre Béhar, Herbert Schneider (Hg.), *Der Fürst und sein Volk. Herrscherlob und Herrscherkritik in den habsburgischen Ländern der frühen Neuzeit*. Kolloquium an der Universität des Saarlandes (13.-15. Juni 2002), St. Ingbert 2004 (Annales Universitatis Saraviensis, Bd. 23). S.481-494, zit. S.493f.

²⁴³ Luigi Salvatorelli, *Leggenda e realtà di Napoleone*, op.cit. S.85.

²⁴⁴ Gian Paolo Marchi, Paola Marini (Hg.), *Bonaparte a Verona*, op.cit., S.324, Nr. 172.

Pavesi, Vittorio Trento, Giuseppe Farinelli und Francesco Gardi zu denen, die in Venedig zeitgenössisches Herrscherlob vertonten.

Die exemplarisch genannten Kantaten, eingebunden in das „Dispositiv“ Huldigungsprogramme, gehören zum Bereich des Musiktheaters – durch ihre szenische Aufführung, durch ihren Aufführungsort, das Theater. Sie sind offizielle Zeitstücke, entstanden für einen konkreten politischen Anlass. Anders verhält es sich nun mit Stücken für den „normalen“ Stagionebetrieb. Dass auch dieser Opernbetrieb keineswegs unberührt vom Zeitgeschehen blieb, soll im folgenden gezeigt werden: Am Beispiel einer aktuellen Farsa und der Wiederaufnahme einer „Repertoire“-Oper.

Eine kleine „revolutionäre“ Anspielung: Die farsa *Il segreto*, 1797, Musik von Giovanni Simone Mayr, Text von Giuseppe Maria Foppa

Mayrs erster Auftrag für das Theater bei San Moisè, das der Familie Giustinian gehörte, war die einaktige Farsa *Il segreto*. Der bereits erwähnte Impresario Antonio Capuzzi - „Antonio Capuzzi e Compagno“ - hat den Vertrag unterzeichnet, der am 11. Mai 1797 zwischen den Impresarien Capuzzi und Conte Angelo Ferrari Bravi und dem Komponisten Mayr abgeschlossen wurde²⁴⁵: Die neue Oper sollte Anfang Oktober in Szene gehen, Mayr hatte sich vom 15. August an in Venedig zur Komposition dieses Werkes bereitzuhalten. Sein Honorar betrug 165 Taleri (1650 Lire), die er erst nach der dritten Aufführung bekam. Erstmals wurde *Il segreto* am 24. September im Theater San Moisè aufgeführt, im „Anno Primo della Libertà Italiana“. Es folgten einundzwanzig Wiederholungen und so erklang insgesamt zweiundzwanzigmal im ersten Finale der Farsa der Refrain der Carmagnole: beim ersten Einsatz Costanzos im Allegretto übernahm die Flöte unüberhörbar den Quartsprung, der für „la nuova sposa“, „la carmagnola“ zum Erkennungszeichen wird. Im folgenden Allegretto, wieder im Sechachtel, nach dem Moderato-Einschub im Viervierteltakt, wird mit dem Refrain des Liedchens im piano suffisant gespielt: in Singstimme (Costanzo), den unterstützenden Violinen, die von den unteren Streichen nur durch Viertel mit Pause gestützt werden, und den Antworten des Orchesters im Forte, die das „burlerà“ noch besonders hervorheben. Dieser Wechsel steigert sich bis hin zur Schluß-Exclamatio „ti burlerà“ : beim Tanz der Carmagnola wird sie dich auslachen, die neue Braut. Nicht nur im Text von Foppa ist die Anspielung suffisant enthalten, aufgenommen und herausgehoben wird sie durch Mayrs Musik (vgl. Abbildungen, *Il segreto*, 1. Finale, Nr. 6, autographe Partitur I-BGc Fondo Mayr fald. 172/2, siehe S.90-103). Eine Partiturabschrift von *Il segreto* [*Il segreto*], wohl der Aufführungspartitur, angefertigt von dem venezianischen Kopisten Carlo Carpanin hat sich in Paris in der Bibliothèque nationales de France erhalten²⁴⁶. Eine versteckte politische komische Zeitoper, keine plakative wie in Frankreich etwa *Les Vrais Sans-Culottes*, eine opéra comique von Lemoyen²⁴⁷. Wie kam es zu dieser kleinen revolutionären Anspielung in Venedig?

²⁴⁵ Vgl. Iris Winkler, *Giovanni Simone Mayr in Venedig*, op.cit. S.87, 111.

²⁴⁶ F-Pc: D. 7 821, 197f°.

²⁴⁷ Vgl. Théo Fleischman, *Napoléon et la musique*, op.cit., S.63.

Der Tanz der Carmagnola – ein adaptierter Revolutionstanz in Venedig

Die *Carmagnoile*, *Air National Français* „Madame Vétó avoit promis“ war weit verbreitet, ein Beleg findet sich beispielsweise in einer Sammlung französischer Lieder in der Musiksammlung der Universitätsbibliothek Basel²⁴⁸. Getanzt wurde in Ferrara wie Venedig die *Carmagnola*. Napoleon wurde in einer „CANZONETTA / NUOVA / OSSIA / LA CARMAGNOLA / Sopra la resa di Mantova. / IN FERRARA, ED IN VENEZIA / Dalle Stampe del Cittadino Cordella / Anno I. della Libertà Italiana.“²⁴⁹ mit Mars, dem stolzen Kriegsgott verglichen. Während im Simon-Mayr-Liedchen die Sprache durchweg französisch war, ist sie hier pasticciohaft italienisch-französisch. Denn der Kehrreim ist eher ein französischer: Laßt uns die Carmagnole tanzen, es lebe der Klang der Kanone, das Geschenk der Nation:

„danson la carmagnola,
viva le son, viva le son,
danson la carmagnola,
viva le son du canon.
viva le don de la nazione.“²⁵⁰

Inhaltlich geht es um die Einnahme von Mantua, diese Thema behandelte auch *Mantova assediata* von Vittorio Trento²⁵¹. Bürger- und Nächstenliebe lebe hoch. Die Fahne wird hochgezogen und der Marsch nach Mantua beginnt. Kanonenschläge sprengen die geschlossenen Pforten. Mantua wird eingenommen und die „Todeschi“ sind zerstreut. Die Tyrannen haben die Tyrannei beendet. Allen ein Vivat, ob bewaffnet oder königstreu, ob aus Bologna oder Ferrara, alle sind vereint mit den Franzosen, jubeln der Freiheit zu, singen und spielen. Immer lebe Bonaparte. Nur er wird mit Namen genannt, er der mit Tapferkeit Eroberungskriege führt.

„Beim Tanz der Carmagnole, lebe der Klang der Kanone: Dansons la carmagnola vive le sons du canon!“. So lautet der oft intonierte Refrain eines Lieds, das neben der Marseillaise zu den beliebtesten Liedern der französischen Revolution gehört hat und wahrscheinlich am 10. August 1792 beim Sturm auf die Tuileries entstanden ist²⁵². Mit Carmagnole bezeichnete man ursprünglich das kurze Wams der Arbeiter aus Carmagnola in Piemont. Sie hatten sich den Marseiller Truppen angeschlossen. Die Jakobiner trugen diese Weste, so daß der Jakobinerklub auch als Carmagnole bezeichnet wurde.

Innerhalb eines zeitpolitischen Theaterstücks wird der Tanz der Carmagnole zur handlungstragenden Bühnenmusik:

„LA FIERA / DELLA LIBERTÀ / RAPPRESENTAZIONE ALLEGORICA / DI UN ATTO SOLO / PER LA PRIMA VOLTA RAPPRESENTATA NEL / TEATRO DI SAN CASSIANO DI VENEZIA / L'ANNO I. DELLA LIBERTÀ D'ITALIA / LI 28. GIUGNO / DALLA COMICA COMPAGNIA DEL CITTADINO / LUIGI MAZZOTTI CAPO-

²⁴⁸ CH-Bu – kr IV 415 (Ms.8310). Vgl. Arrangement auch in einer Sammelhandschrift in Brüssel, B-Br Bibliothèque Royal Albert 1.er – Ms II 4581 Mus.

²⁴⁹ I-Vmc Op. Cicogna II 21, neue Signatur: Op. 289.21.

²⁵⁰ I-Vmc Op. Cicogna II 21, neue Signatur: Op. 289.21.

²⁵¹ Vgl. Pier Giuseppe Gillio, *La cantata politico – encomiastica veneziana* (1797-1815), op.cit. S.135.

²⁵² Vgl. Adelheid Coy, *Die Musik der Französischen Revolution. Zur Funktionsbestimmung von Lied und Hymne*, München, Salzburg 1978, S.139.

COMICO / VENEZIA MDCCXCVII. / Stampato a Spese del Cittadino Capo-Comico
suddetto²⁵³

Dieser Markt der Freiheit – *fiera della libertà* – wurde 1797 viermal im Teatro San Cassiano gegeben, vom 28. Juni bis 2. Juli²⁵⁴. Bei diesem Zeitstück treten als Personen auch allegorische Gestalten auf²⁵⁵:

La Giustizia – die Gerechtigkeit

La Beneficenza – die Wohltätigkeit

Il Merito – der Verdienst

Barone – Baron

Baronessa – Baronin

Conte - Graf

Ufficiale Tedesco – deutscher Offizier

Targa Servitore - Schwertträger

Popolo – Volk

Annetta und Sgannarello sind das Bürgerpaar. Bei Rossi werden hingegen Filinto und Alessio als Republikaner genannt²⁵⁶.

Es erscheinen in dem Stück somit Allegorien und Typen, die einen Stand oder eine Volksgruppe symbolisieren und nur zwei mit Namen aufgeführte Personen: Annetta und Sgannarello – und diese Namen sind bezeichnenderweise Verkleinerungs-, bzw. Koseformen. Sgannarello verweist auf *sgannare*, *disingannare* – ein durch Enttäuschung Aufgeklärter, zum besseren Belehrter. Die Vorrede an die „neugenerierten“ Bürger erläutert deutlich den Hintergrund und die Funktion des Stückes. Es wird beschrieben, wie sich das Bühnenbild gestaltet. Die Szene spielt auf einem Platz, der im Hintergrund von einer zerrissenen Leinwand bedeckt ist. Wenn die Freiheit einzieht, werden sechs erleuchtete Verkaufsstände sichtbar, drei auf der einen, drei auf der anderen Seite. Dazwischen in der Mitte steigt die Bühnenmaschine mit der Freiheit herab – der *deus ex machina*.

Nach dieser Gesamtschau, die sich dem Publikum plakativ bietet, werden die einzelnen Stände genauer charakterisiert:

Zuerst erscheint der Patriotismus, verkörpert als „Com[m]issaria“ mit Baret auf dem Haupt. Sie predigt dem Volk. Zum Verkauf feil sind Federwische für die Barette und Kokarden. Der zweite Stand ist der des Mutes. Man sieht eine Figur in einer französischen Militäruniform mit Säbel in der Hand, die dabei ist sich einen Hut mit Federbusch aufzusetzen. Zum Verkauf stehen alle Sorten von Waffen. Der dritte Stand ist der der Gleichheit. Hier erscheint eine Frau in einem mantelartigen halb roten, halb weißen Gewand. Ihre Haare sind im neuen Stil gehalten: unfrisiert, schwarz, gleichlang. In der Linken hat sie einen Maßstab, mit der Rechten winkt sie die Menschen herbei. Zum Verkauf stehen Vierecke, Maßstäbe, Waagen. Diese Figuren der Geometrie wie der Hinweis auf die etruskischen Gräber erinnern wohl nicht von ungefähr an Symbole der Freimaurer, die auch in Venedig Anhänger hatten²⁵⁷.

Zur Linken befinden sich die restlichen drei Stände: Zuerst der „Gute Diener“, dargestellt als ein alter weißhaariger Mann mit langem Bart in Hauskleidung. Das Gesicht stützt er auf

²⁵³ Vgl. I-Vnm Dramm. 1436.2.

²⁵⁴ Vgl. Franco Rossi, *Venezia 1795-1802. La cronologia degli spettacoli e il „Giornale dei Teatri“*, Venedig 2002, S.445, 71,93.

²⁵⁵ I-Vnm Dramm. 1436.2. S.[2].

²⁵⁶ Vgl. Franco Rossi, *L'eco dei calendari teatrali a Venezia nel „Giornale dei Teatri“*, op.cit. S.461.

²⁵⁷ Vgl. Iris Winkler, *Giovanni Simone Mayr in Venedig*, op.cit. S.28f.

seinen linken Ellenbogen. Er deutet mit dem Zeigefinger der rechten Hand, die restlichen Finger sind geschlossen. Zum Verkauf stehen Spaten und andere ländliche Gerätschaften, Bücher mit mathematischen Zeichnungen und Gewänder, die an der Mauer hängen.

Dann folgt als zweiter der Stand der Tapferkeit (Tugend). Eine weiß gekleidete Figur mit einem Gesicht, das die Sonne widerstrahlt, das Haupt mit Dornen gekrönt. Mit einem nackten Fuß tritt die Figur aus dem Stand heraus. Auffallend ist hier die religiös-christliche Symbolik, die sich auch in dem zum Verkauf stehenden einzigem Buch dokumentiert.

Der dritte und letzte Stand auf dieser Seite ist der Stand der Mäßigkeit, dargestellt als einfach gekleidete Frau mit bis zu den Ellenbogen bedeckten Armen. Die Haare hat sie unter den Hut gelegt, in der Linken hält sie das Zaumzeug eines Pferdes, in der Rechten ein Licht. Zum Verkauf werden Früchte, Wurzeln, Kräuter, mit Wasser gefüllte Gefäße, schwarze Wolle und ein großes aufgeschlagenes Buch geboten.

Die Bühnenmaschine der Freiheit wird nach barocker Theatermanier von Wolken bedeckt und umgeben. Die Freiheit thront majestätisch auf einem Wagen, signiert mit Adler und Löwe. An den Seiten hängen die Fahnen der Republik.

“AI RIGENERATI CITTADINI.

La Scena si finge in una piazza la quale viene nel fondo coperta da un telone spaccato, quando viene la libertà si scopre le sei botteghe illuminate le quali resteranno tre da una parte e tre dall'altra parte nel mezzo scenderà la Macchina colla Libertà.

Le botteghe saranno distribuite così.

Quella del patriottismo sarà la prima alla diritta in cui sarà nel sfondino dipinto una figura vestita alla Comissaria in atto di predicare al popolo, con la Beretta in testa. Vi saranno dei Penacchi dei berretti e delle coccarde da vendere.

La Seconda del Coraggio nel Sfondino saravvi uno vestito alla militare come i Francesi con una sciabla alla mano in atto di provarsi il Cappello in testa con penacchio, e per Mercanzia tutte le sorti d'armi.

La Terza dell'Eguaglianza. Saravvi una donna vestita con un abito metà rosso metà bianco lungo ad uso di veste, capelli sciolti neri egualmente divisi, con un livello alla sinistra, e colla destra in atto di chiamare li uomini alla bottega. Le merci saranno, squadre, livelli, bilancie, delle calle, e dei sepolchri Etruschi.

Alla Sinistra.

La prima sarà il Buon Servo. Saravvi un uomo vecchio con barba lunga, in veste da Camera capelli bianchi col viso appoggiato sul gomito sinistro colla mano diritta chiusa con un dito in atto d'indicare. Le merci saranno Zappe, ed altri strumenti rurali, qualche libro, delle carte con figure matematiche, e qualche abito appeso al muro.

La seconda sarà la Virtù. Questa sarà vestita di bianco con una faccia che le sostenta il seno quale avrà un sole, la testa coronata di spine, ed avrà un piede nudo fuori della Bottega. Merci saranno un solo libro grande, un pugnale, e la lucerna d'Epiteto.

La Terza la Temperanza; sarà una donna vestita semplicemente colle braccia scoperte sino al gomito, capelli rannodati sul capo, con un morso da Cavallo nella sinistra, con un lume nella mano destra. Le Merci. Alcuni frutti, delle radici, ed erbe, una tazza, vasi con acqua, alcuni panni neri appesi al muro ed un gran libro aperto.

La Macchina della Libertà sarà coperta e circondata dalle nubi. Essa sederà sopra un maestoso Carro sotto del quale saravvi incatenato un Aquila ed un Leone. Vi saranno dai lati delle bandiere della Repubblica con fasci consolarj.

*Il Carro sarà guarnito da fiori di diverse qualità e sarà trasparente come pure le bandiere che saranno sopra il medesimo.*²⁵⁸

Erstmals aufgeführt wurde dieses zeitpolitische Stück durch die Compagnia Mazzotti bereits in Modena im Teatro Rangoni am 20. Mai 1797:

*“Questa Rappresentazione è stata rapresentat la prima volta in Modena nel Teatro Rangoni l’anno prima della Repubblica Italiana 1797. dalla Compagnia Manzotti il 20. Maggio. Col Titolo della Fiera della Libertà scritta da Democratica Cittadina Penna Modenese.”*²⁵⁹

Trompetenschall leitet die erste Szene ein und wird zum allegorischen Auftakt – eine spezielle, kurze Art einer Eingangs-Sinfonia. Die Trompete symbolisiert den Ruhm und weist auf das Kommen der Freiheit:

Beneficenza: „Non sentite quella Tromba che suona? *Suona una Tromba dentro la Scena, il ritornello della Canzone Patriotica*, accorrete, accorrete ec. Questa è la Tromba della Fama, che avvisa il prossimo arrivo della Libertà.“²⁶⁰

Eine solcherart patriotische Hymne komponierte wie schon erwähnt Catterino Cavos, auf den Text von Simeone Antonio Sografi. Der Aufbau der dritten Szene ist in seiner Einfachheit durchaus analog einer Oper oder Kantate aufgebaut: Rezitativ – Arie und als Chorfinale die patriotische Hymne. Angesprochen wird das Volk Italiens. Erkannt werden soll die Wiedergeburt der alten Freiheit „l’antica vostra Libertà“. Bonaparte wird genannt. Ein großmütiger Held allein ist würdig das vom Himmel ausersehene Zeichen zu tragen. Das Ende von Tyrannei und Ketten wird proklamiert, weil solch ein Held der Garant der Freiheit und des Friedens ist.

„SCENA III.

In questo mentre si sentono nuovi tuoni, si veggono nuovi lampi, e si sente di lontano intuonare co’ sordini l’Inno Patriotico. Scende lentamente su le Nuovole da Cielo la Libertà. Appena essa colla Macchina comparisce in mezzo al Teatro si spacca il Telone, e comparisce tutto lo sfondato colle Botteghe; il Conte, la Baronessa, e Targa restano stupefatti, ed immobili non ardendo di guardare la Libertà, con la testa bassa, e gli occhi fissi sul suolo quasi temessero di essere scoperti. Moltissimo Popolo indietro sta guardando la Libertà, che canta la seguente Cantata.

RECITATIVO.

“Popolo dell’Italia, alzate il guardo

“E in me riconoscete

“L’antica vostra Libertà del Grande

“Gallico Genio Augusto

“Il provido favor; di BUONAPARTE

“La fortuna, il valor,

“Il mio splendor mi rende.

“Un magnanimo Eroe solo era degno

“Di compiere il disegno

“Delineato in Cielo. E fu che oppresse

²⁵⁸ S.III.

²⁵⁹ S.IV.

²⁶⁰ S.VI.

“Gli Empi Tiranni, e franse governo
“Le perfide catene ond’ero avinta:
“Pugnò da forte; or la mia causa e vinta.

ARIA.

Cinta il Crin di verde Ulivo
Scorrerò con franco piede
Dall’Adriaco, al Mar Tirreno.
Freme invano, e in van congiura
Il Tiran, ch’or qui sen giace.
“All’aspetto della Pace
“Che il Trionfo mi assicura.

*Termina questa al suono del ritornello della Canzone Patriottica; la Macchina ritorna da dove è venuta. Quando la Libertà parte, tutto il Popolo grida VIVA LA LIBERTÀ, VIVA L’ARMATA D’ITALIA.*²⁶¹

„Cinta il crin de verde Ulive“ erscheint wie eine Floskel, die abgewandelt auch in anderen Herrschlob-Kantaten Verwendung findet²⁶². Der patriotische Hymnus, „Inno patriottico“, wird wiederholt. Annetta erzählt der Beneficenza, wie gut ihr Liebster die Carmagnole zu tanzen und singen versteht, Szene VI, S.XI: „Se vedeste come balla bene la Carmagnola! Come canta la canzone.“ Der deutsche ausgehungerte Offizier mit einem Bein in österreichischer Uniform will marschieren, singt dann seinen Marsch in deutscher Sprache (vgl. Szene 9, S. XIII). Schließlich endet alles im gemeinsamen Tanz der „Carmagnola“ um den Freiheitsbaum.

S. XIV:

„SCENA X.

Al suono di una sontuosa Marcia portano l’albero della Libertà. Alcuni Fanciulli, e Fanciulle con molte Ghirlande di quercia, e di alloro, e di fiori, e vasi con Banderuole a tre colori, fanno alcuni giri per la scena. Intanto nel fondo cantano l’inno patriottico mentre innalzano L’Albero nel mezzo del Palco. Terminato questi tutti danzano intorno la Carmagnola.

Barone, Baronessa, Conte, e Servitore in disparte osservando. In questo frattempo scende la Macchina con la Libertà. Le tre virtù. Il Merito, la Giustizia, la Beneficenza circondano l’Albero con Ghirlande di Fiori nel mentre che stà calando la Macchina la quale calata.”

Auch Conte, Barone, Baronesse stimmen in das allgemeine: “Viva la Libertà.” ein, S.XV.

S.XVI:

„Al suono dell’orchestra cantano l’Inno intanto adagio adagio la macchina s’innalza, ed appena la Libertà scomparisce il popolo grida viva la Libertà viva l’Egualianza tutti gettano il Capello, e parte ballando e così cala il Sipario, e Termina.”

Napoleon wird in das Licht des Freiheits- und Friedensbringer getaucht und der gemeinsame Tanz um den Freiheitsbaum ist das lieto fine, das in Venedig propagiert wird. Sprech- wie Musiktheaterstücke um den Freiheitsbaum 1797/1798 sind inszenierte zeitpolitische Aussagen wie in Venedig, aber dennoch nicht immer nur doktrinäre Propaganda, so beispielsweise in Bologna. Von Stanislao Mattei, dem Schüler von padre Giambattista Martini, ist ein durchaus

²⁶¹ S.VIII.

²⁶² Vgl. Giovanni Simone Mayr, *Egeria. Per la venuta dell’Imperatore in Brescia*, fondo Mayr, fald. 78/12: Arie von Amor di Patria: „Cinta il crin del sacro ulivo /L’ aurea pace alfin discende“.

ironisch angelegtes „grazioso intermezzo“ mit dem Titel *Nuova bottega di Librajo* bekannt. Den weltlichen Text dazu verfasste der Geistliche Filippo Nicoli. Aufgeführt wurde das kleine Vier-Personen-Stück von einem Liebhaberorchester, das der Arzt Onofrio Mandini leitete, am Cembalo begleitet vom Marchese Sebastiano Tanari, in Anwesenheit des Erzbischofs Kardinal Gioannetti, dem „protettore“ der Accademia Filarmonica in Bologna zwischen 1792 bis 1800. Aufführungsort war das „seminario cittadino“²⁶³. Aktuelles Zeitgeschehen, das den Alltag der Menschen widerspiegelt, wurde in den Stücken, die Zeitkolorit einbezogen, insbesondere im komischen Genre der Farsen in Venedig, in Szene gesetzt, so „la vita militare“, das Venedig ständig bedrängte, in Mayrs *L'amor ingenuo*²⁶⁴.

Die *Carmagnola*, ein Signum der französischen Revolution, wird in der *Fiera della libertà* getanzt. Eickhoff würde das Stück mit Sicherheit als „tendenziöses Machwerk“ bezeichnen. Alles präsentiert sich offenkundigst. Hingegen erscheint das Signum eher versteckt als musikalisches Zitat mit literarisch-musikalischem Hintersinn in der von Giovanni Simone Mayr komponierten farsa *Il segreto* auf den Text des Librettisten Giuseppe Maria Foppa. Angenommen ohne besondere Änderungswünsche war im ELENCO / DELLE / RAPPRESENTAZIONI DRAMMATICHE / AMMESSE / PEI TEATRI DEL REGNO D'ITALIA eine farsa il „Segreto“²⁶⁵. Wenn ein „Freiheitsmarkt“ erlaubt war, dann mag die Zensur, die es entgegen der Aussage von Eickhoff durchaus gab - in Foppas Libretto *Il segreto* die Worte „E poi ballando la carmagnola“ – eine Übersetzung von „dansons la carmagnola“ gerne überlesen, vielleicht 1797 durchaus goutiert haben. Aber vielleicht war mit der „Zensurfreigabe“ gar nicht die eben genannte Farsa *Il segreto* von Mayr-Foppa gemeint, sondern vielmehr: IL SEGRETO / FARSA / DEL CITTADINO HOFMANN / Traduzione inedita / DEL SIGNOR / ANTONIO PIAZZA / IN VENEZIA / MDCCXCVII. CON PRIVILEGIO. Diese Übersetzung, die Foppa als Grundlage für seinen Text genommen hat, findet sich in: IL TEATRO MODERNO APPLAUDITO / OSSIA / RACCOLTA / DI / TRAGEDIE, COMMEDIE, DRAMMI E FARSE / che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, / così italiani, come stranieri; corredata di Notizie storico-critiche /

²⁶³ Vgl. I-Bc, zit. in: Francesco Sabbadini, *Mattei, L'allievo di Martini nelle repubbliche napoleoniche*, in: Piero Mioli (Hg.), *Un anno per tre filarmonici di rango: Perti, Martini e Mozart. Un principe, un „definitore“ e un fuoriclasse da celebrare nel 2006*. Atti del convegno, Bologna, Accademia Filarmonica, 3-4 novembre 2006, Bologna 2008, S.171-177, vgl. S.173-175.

²⁶⁴ *Amor ingenuo* I-BGc fondo Mayr 174/7, autographe Partitur ohne Sinfonia

Finale: „la vita militare“. Die Farsa mit der Musik von Mayr und dem Text von Catterino Mazzolà erlebte 30 Aufführungen im Theater bei San Benedetto in der Karnevalsaison 1799. Erstmals wurde sie am 27.12.1798 gespielt. Vgl. Franco Rossi, *Venezia 1795-1802*, op. cit. S.154,156,158f.

²⁶⁵ Vgl. Unter S:

“Segreto (il). Farsa.” Ohne Anmerkungen angenommen.

“AVVERTIMENTO.

Quest'Elenco fu pressochè intieramente composto coll'esperienza di più anni dal cessato Ufficio Centrale della Libertà della Stampa. C'è pertanto ragione di credere che i Drammi in esso contenuti e tendano al vero fine per cui i Teatri furono istituiti, e nulla ad un tempo comprendano che contrario sia alle sagge intenzioni del Governo.

La Direzione Generale, col trasmetterne copia ai signori Prefetti, ha creduto di rendere loro più facile la previa revisione dei Drammi, e di somministrar loro altresì una specie di norma per le rappresentazioni o nuove o non comprese in quest'Elenco. Accader potrebbe nondimeno che alcuno de' Drammi qui indicti non del tutto si confaccia alle circostanze di qualunque luogo; sì che un Dramma che non offenderebbe la buona politica in un Comune o in un Dipartimento, per avventura offender la possa in altri, per quelle diverse circostanze le quali essere non possono ben note che alle relative Autorità sul luogo stesso. Alla conosciuta prudenza perciò de' signori Prefetti si rimette l'escludere od il correggere que' Drammi che, quantunque compresi in quest'Elenco, osoffrire protrebbero pel loro Dipartimento qualche eccezione. Il che vuolsi specialmente raccomandato pei Drammi, nel cui titolo è qui indicata qualche notevole correzione.

MOSCA.”

I-Vnm Miscellanea 2752.5.

In Folge liefen beide Bühnenwerke 1797 in Venedig: die Comédie von François Benoit Hoffmann als Farsa – ohne Musik – wohl in der Übersetzung von Antonio Piazza am 23. und 24. Juli 1797 im Teatro San Cassiano, die Farsa mit Musik vom 24. September bis zum 21. Oktober im Teatro San Moisè²⁶⁶. Rossi führt von letztere zweiundzwanzig Aufführungen an, von der Hoffmanns nur eine, was aber – anhand des Kalenders – denn doch zwei gewesen sein müssten²⁶⁷.

Im März 1797 ist Piazzas Übersetzung der französischen Vorlage im Druck erschienen. Mitgeteilt wurden am Ende der Übersetzung ausführliche „NOTIZIE STORICO-CRITICHE“. Gleich zu Beginn wird Aufnahme dieser „graziösen kleinen Farsa“ durch seinen Erfolg 1796 in Paris und die italienische Übersetzung durch das Interesse der Theaterliebhaber an internationalen Neuerscheinungen begründet:

„Questa graziosa farsetta fu nell'aprile anno scorso rappresentata per la prima volta in Parigi sul teatro dell'opera comica, denominato innanzi teatro italiano. L'avventuroso successo ch'essa ha ottenuto, gli applausi che ha riportati dai più intelligenti drammatici, e gli elogi di essa descritti ne' migliori giornali parigini [...] ci fecero nascere il desiderio di averla, onde arricchirne la nostra Raccolta. Appena, per così dire, ricevuta, ci siamo affrettati di pubblicarla tradotta, perché gli amatori del teatro conoscan sempre più l'impegno nostro di provvederli non solo delle novità drammatiche italiane, ma anche delle straniere ancora.“²⁶⁸

Der Komponist Jean Pierre Solié der „comédie mêlée d'ariette“ findet keine Erwähnung, dafür wird aber der Dichter François Benoit Hoffmann genauer vorgestellt und auch auf dessen mögliche literarischen Quellen verwiesen. Die venezianischen Theaterdichter haben sich aus der beliebten Sammlung IL TEATRO MODERNO APPLAUDITO gerne ihre Vorlagen gesucht, so wie Giuseppe Maria Foppa. Marco Marica hat auf eine Reihe von Foppas Quellen, die auf französische Literatur zurückgehen verwiesen²⁶⁹. Auch in dieser Hinsicht stand Foppa nicht allein²⁷⁰. Im zweiten Band der vorliegenden Arbeit findet sich eine genaue Gegenüberstellung, die den französischen Originaltext von Hoffmann, die italienische Übersetzung von Piazza, Foppas Libretto und die Musiknummern beider Opern, der französischen – von Solié - wie der italienischen – von Mayr -, beinhaltet. Neben dem formalen und inhaltlichen Textvergleich wird so aufgezeigt, wie die jeweiligen Komponisten die Intentionen ihrer jeweilig vorliegenden literarischen Konzeption - von *Le secret* und *Il segreto* – für die französische bzw. italienische Bühnenfassung umgesetzt haben. Schlaglichthaft soll im Folgenden an *Il segreto* in Kürze aufgezeigt werden, wie Foppa mit seiner italienischen Vorlage, der Übersetzung von Piazza, umgegangen ist: was er übernommen, was er wie

²⁶⁶ Vgl. Franco Rossi, Venezia 1795-1802, op.cit. S.73,74,76,86.

²⁶⁷ Ebd. S.94. Marco Marica nennt auch nur den 23. Juli 1797. Vgl. Marco Marica, *La produzione librettistica di Giuseppe Maria Foppa a Venezia tra la fine della Repubblica e la Restaurazione*, in: Francesco Passadore, Franco Rossi (Hg.), *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna*, op.cit. S.351-410, hier S.396.

²⁶⁸ IL SECRETO / FARSA / DEL CITTADINO HOFMANN / Traduzione inedita / DEL SIGNOR / ANTONIO PIAZZA / IN VENEZIA / MDCCXCVII. CON PRIVILEGIO, S. 30, in: IL TEATRO MODERNO APPLAUDITO / OSSIA / RACCOLTA / DI / TRAGEDIE, COMMEDIE, DRAMMI E FARSE / *che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, / così italiani, come stranieri*; corredata di Notizie storico-critiche / DEL GIORNALE DEI TEATRI DI VENEZIA. / TOMO IX. / IN VENEZIA / IL MESE DI MARZO, L'ANNO 1797. CON PRIVILEGIO.

²⁶⁹ Marco Marica, *La produzione librettistica di Giuseppe Maria Foppa*, op.cit.S.395.

²⁷⁰ Vgl. Iris Winkler, *Anmerkungen zu Simon Mayrs farsa Che Originali!*, in: *Johann Simon Mayr und Venedig*. Beiträge des Internationalen musikwissenschaftlichen Johann Simon Mayr-Symposiums in Ingolstadt vom 5. bis 8. November 1998, hg. v. Franz Hauk und Iris Winkler (Mayr-Studien 3), München, Salzburg, S.166-186.

umgestaltet und was er vor allem neugestaltet hat immer in Hinblick der Funktion: als literarische Vorlage zur Komposition einer kleinen einaktigen italienischen Oper, einer „Farsa giocosa per musica“.

Foppas Übernahmen

Beibehalten werden der Titel, die Charaktere und im wesentlichen auch die Szenenabfolge. Dupuis entspricht Costanzo, seine Frau Cecilia Costanzos Frau Lucilla. Sein Freund Valerio mit seiner Braut Angelica behalten ihre Namen. Dupuis' Diener Tommaso wird Costanzos Diener Popone. Es erscheint in beiden Stücken noch ein Kofferträger „un facchino“. Dorval entspricht Lucindo. Diese Person wird in beiden Stücken nur erwähnt und tritt nicht in Erscheinung. Szenenanweisungen übernimmt Foppa zum Teil wörtlich, so beispielsweise die zur ersten Szene: „*Camera che nel fondo ha un nascondiglio segreto ov'entrasì per un picciolo intavolato che scorre innanzi e indietro. Varie sedie e un tavolino coll'occorrente per iscrivere. Valerio con timore e precauzione esce dal nascondiglio*“, durchaus auch vereinzelt Texte der Personen, die aber meist doch verändert werden²⁷¹. Die Szenenabfolge ist von Szene 1 bis 10 entsprechen sich inhaltlich. Die Szenen 11 und 12 der Vorlage fasst Foppa zu Szene 11 zusammen. Szene 13 der Vorlage deckt sich mit Szene 12 bei Foppa, Szene 14 mit Szene 14, Szene 15 mit 13a und 14. Die Szenen 16, 17 der Vorlage bündelt Foppa in Szene 15, die Szenen 18, 19 in Szene 16. Die kurze Szene 17 bei Foppa findet so in der Vorlage keine Entsprechung. Szene 20 der Vorlage geht inhaltlich ein in Szene 18, Szene 21 in Szene 19, Szene 22 in Szene 20. Aus der Szene 23 macht Foppa zwei Szenen: 21 und 22. Die Szene 24 entspricht Szene 23 bei Foppa. Und die jeweiligen letzten Szenen – in der Vorlage 25, bei Foppa die 24. Szene – lassen sich inhaltlich wiederum vergleichen. Dass Foppa die Szenen nicht genau parallel führt, hat nicht zuletzt musikdramaturgische Gründe. Die Geschichte wird übernommen: Dupuis (Costanzo) versteckt seinen Freund Valerio in einem nur ihm bekannten geheimen Versteck im seinem Zimmer seines Hauses. Valerio versteckt sich aufgrund eines Duells, das Ehrendelikt, das in verschiedenen Ländern unter Strafe stand²⁷². Cecilia (Lucilla) wird durch das Verhalten ihres Mannes misstrauisch und eifersüchtig. Ihre Eifersucht wird durch das Auftauchen von Angelica, Valerios Braut, verstärkt. Das geheime Versteck, das nur den beiden Freunden bekannt ist, sorgt für allerlei Verwirrung, weil dorthin Gegenstände wie Personen verschwinden und Tommaso (Popone), der seiner Herrin zu dienen sucht, schier den Verstand raubt.

Foppas Umgestaltungen

Foppas Umgestaltungen betreffen wesentlich die Vorgaben für die musikalischen Nummern. So wird der Dialog zwischen Cecilia und Tommaso in Szene 3 zum Duett zwischen Lucilla und Popone. Die Gegenüberstellung dieser Szene in Vorlage und Umgestaltung verdeutlicht Foppas Vorgehen:

Hoffmann/Pizza Szene 3 (Anfang)

„TOM. Signora, eccomi di ritorno.
CEC. Dov'è il tuo padrone?“

²⁷¹ Aus dem Text der Vorlage (Szene II, Cecilia): „Son sola. Oh! sì, son sola. Mio marito non torna. Ogni giorno mi lascia, e quando rientra non fa che chiudersi in questa [p.4] camera, ove non posso più penetrare.“ wird bei Foppa (Szene II, Lucilla): Ecco qui: sola sola. Il mio signor marito ogni giorno mi lascia, e quando torna si chiude in questa stanza, ove non posso più penetrar;“. Wörtlich übernommen ist hier: „Ogni giorno mi lascia“.

²⁷² Vgl. Helga Schmiedl, *Berüchtigte Duelle*, München, Berlin 2000, S.12f.

TOM. Non so nulla, signora.
 CEC. Tu l'hai seguito.
 TOM. Sì, in istrada.
 CEC. Ov'è entrato?
 TOM. In una casa.
 CEC. In qual casa?
 TOM. Non so nulla, signora.
 CEC. Tu m'inganni.
 TOM. Non v'inganno, signora.
 CEC. Vi son donne in quella casa?
 TOM. Non ve ne sono per tutto?
 CEC. Dunque il tuo padrone è andato presso una donna.
 TOM. Ciò può ben essere.
 CEC. Tu dunque lo sai? tu m'inganni; fai come il tuo padrone, e lo servi a ingannarmi.
 TOM. Non ho parlato di questo, signora.
 CEC. Imbecille.
 TOM. Può darsi ch'io lo sia.
 CEC. Tommaso, tu m'hai l'aria d'un finto sempliciotto.”

Foppa Szene 3 (Anfang):

„*Popone*
 Con permissione... – Son di ritorno...
Lucilla
 Ov'è'l padrone?
Popone
 Io non lo sò.
Lucilla
 Tu l'hai seguito!..
Popone
 Certo in istrada
Lucilla
 Ma dov'è ito?...
Popone
 Io non lo sò.
Lucilla
 Ah menzognero!...
Popone
 Vi dico il vero...
Lucilla
 Parla in malora... “

Aus der Vorlage, Szene 14, dem Lesen eines Briefes, konzipiert Foppa einen Arientext. Die freche Brieflektüre Popones wird zur Arievorgabe:

Hoffmann/Pizza Szene 14 (Ausschnitt):

“TOM. [...] *Dopo la disgrazia che vi è successa ... la disgrazia! di battervi col vostro rivale ...* diavolo! Sono fuggita da' miei parenti. Ah! ah! ell'ha l'aria ben modesta per un'avventuriera.
 VAL. (*che si era avanzato, di dietro di Tommaso*) Briccone!”

Foppa Szene 13, Arie Popone:

“„Seppi appena la vostra sciagura...
 (La sciagura!... comincia assai male...)
 „E il duello col vostro rivale...”

(Il duello!... che diavol farà!)
„Da parenti fuggita mi sono...
(E' fuggita?...non gliela perdono...)
Valerio
Briccon!...”

Foppas Neugestaltungen

Foppas Neugestaltungen betreffen die Herausarbeitung von Situationskomik bis hin zu Wortspielereien, geschult an Goldonis Vorbild der Libretto-Bearbeitung. Costanzo immer noch ein kühler Kopf und nicht zur Eifersucht neigender Ehemann, aber der rasonierende, französisch philosophische Einschlag von Dupuis ist Costanzo genommen. Szene 8 baut Foppa zur komischen Eifersucht- und Liebesszene der Verheirateten aus. In Szene 10 kommt Foppa eine weitere Briefidee. Aus der neunten Szene entwickelt Foppa eine Spiel- und Finalszene mit zeitbeliebten und zeitpolitischen Anspielungen Marcantonio, Cleopatra – als Parodie auf die Opera seria man denke an die erwähnte serenata *Marc'Antonio e Cleopatra* sowie auf den „aktualisierten“ *Tod Caesars* – und die Carmagnola. Dieser Text zum ersten Finale hat in der Vorlage keine Entsprechung, ist – bis auf Lucillas szenische Zurückweisung ihres Gatten - Foppas Erfindung:

„Popone

Piano... signor... in grazia...

Piano per un momento:

Osservi'l complimento

Che al tavolin si stà.

Costanzo

Che vedo!... che tentate!...

Nò, moglie mia, non fate...

Lucilla

Voglio morirti avanti

Mostro di crudeltà.

Costanzo

Cleopatra parlo tondo,

Ascolta Marcantonio:

S'oggi per l'altro mondo

Tu vuoi passar traghetto,

Un nuovo matrimonio

Diman da me si fà.

E poi ballando

La carmagnola,

E saltellando

La nuova sposa

Ti burlerà.

Lucilla

Ah più soffrir non posso...

Popone

Signor padron s'ammazza...

Costanzo

Diman la nuova sposa...

Lucilla

Nò che non son sì pazza...

(getta la spada sul tavolino.)

Popone

Oh cosa son le donne!
 Stupido resto quà.
Lucilla
 Vivrò per tuo dispetto,
 Per tua fatalità.
Costanzo
 Cleopatra mia calmatevi,
 Tutto s'aggiusterà.
 Venite mia cara
 Facciamo la pace...
 (vuole abbracciarla, essa lo respinge.)
 Mi fate l'avara?
 Mi dite di nò?
 Guardatevi bene
 Che sola non siete
 Che v'è un battaglione
 Di donne discrete;
 Che pan per focaccia
 Io darvi saprò."

„E poi ballando la carmagnola [...] la nuova sposa ti burlerà” – Beim Tanz der Carmagnola, [...] wird die neue Braut dich auslachen – die neue Braut Napoleons – Venedig? Hier äußert sich eine Intention Foppas, die Mayr geschickt aufzunehmen wusste.

Laut Musikalischem-Conversationslexikon, Berlin 1872, hat Napoleon als erster Konsul das Lied, das zugleich ein Rundtanz war, verbieten lassen:

„Das Gesetz vom 18. Brumaire 1799 verbot das Singen derselben, und obgleich Buonaparte, in Italien und Aegypten die Macht dieses Volksesanges benutzend, der C.[armagnole] viele Siege verdankt haben soll, so hielt er dennoch das Verbot, als er zur Alleinherrschaft gelangte, aufrecht. In neuerer Zeit kennt man diesen Volksesang, an den sich so viele blutige Erinnerungen knüpfen, als solchen gar nicht mehr.“²⁷³

In der 10. Szene erscheint im Librettodruck der Farsa *Il segreto*, Verona 1798, genau diese Passage nicht²⁷⁴:

„E poi ballando
 La carmagnola,
 E saltellando
 La nuova sposa
 Ti burlerà.”

Nach Costanzos „Diman da me si fà” folgt sogleich Lucillas „Ah più soffrir non posso”. Hier lohnt es sich, genau hinzuhören. Ob Mayrs Musik im ersten Finale dennoch in Verona zur

²⁷³ *Musikalisches Conversations-Lexikon*, hg. v. Hermann Mendel, Carl Billert, Bd. 2, Berlin 1872.

²⁷⁴ IL SEGRETO / FARSA GIOCOSA PER MUSICA / DEL SIG. GIUSEPPE FOPPA / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO DELLA MAGNIFICA / ACCADEMIA FILARMONICA / DI VERONA / NEL CORRENTE ESTATE / DEDICATO A SUA ECCELENZA / GUGLIELMO BARONE DI KERPEN CIAMBERLANO ATTUALE CAVALIERE COMANDANTE / DELL'ORDINE TEUTONICO LUOGO GENERALE COLONELLO PROPRIETARIO D'UN / REGGIMENTO D'INFANTERIA E CO- / MANDANTE GENERALE DEL VE- / RONESE PER SUA MAESTÀ / L'IMPERADORE. / IN VERONA / PER DIONIGI RAMANZINI / 1798, S.16.

Gänze gespielt und gesungen worden ist, bleibe dahingestellt. Betrachtet man sich das Partiturotograph, so sind Striche und Kürzungen eingefügt (vgl. Abbildungen S.90-103), die wohl für eine Abschrift angelegt waren.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with musical notation and lyrics. The score is partially obscured by diagonal lines drawn across it.

The visible lyrics include:

- cosa*
- vedo!*
- aha tentate! ah*
- moglie mia non fate non fate non*
- colle colle colle*

The musical notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *no.* and *mo.* The paper shows signs of age, including foxing and staining.

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score consists of approximately 12 staves of music, with some sections crossed out by diagonal lines. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *tim*, *pp*, *ppp*, *mf*, and *ppu*. The lyrics are written in Italian and include the following phrases: *veglio morti avanti*, *molto di crudel-ta*, *Signor in gloria in gloria*, and *al*. The paper shows signs of wear, including a large ink smudge in the upper right corner and some foxing.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with musical notation and lyrics. The score is written in a historical style, likely from the 18th or 19th century.

Tempo and Key: Allegretto, 4/8, G major (one sharp).

Lyrics:

 aperi baluardo la nuova porta e saltel -

 aperi baluardo la nuova porta e saltel -

 aperi baluardo la nuova porta e saltel -

Performance Markings:

 - *ppo:* (pianissimo)

 - *solo*

 - *f* (forte)

 - *ff* (fortissimo)

Staff Details:

 - The score consists of 12 staves.

 - The first staff is the vocal line, with lyrics written below it.

 - The second staff is the piano accompaniment.

 - The third staff is a second vocal line or a different instrument.

 - The fourth staff is a third vocal line or instrument.

 - The fifth staff is a fourth vocal line or instrument.

 - The sixth staff is a fifth vocal line or instrument.

 - The seventh staff is a sixth vocal line or instrument.

 - The eighth staff is a seventh vocal line or instrument.

 - The ninth staff is an eighth vocal line or instrument.

 - The tenth staff is a ninth vocal line or instrument.

 - The eleventh staff is a tenth vocal line or instrument.

 - The twelfth staff is an eleventh vocal line or instrument.

Handwritten musical score on aged paper, featuring three systems of staves. The notation includes vocal lines and piano accompaniment.

The first system includes the following text:

- tr. 3. 4.*
- tr. 3. 4.*
- tr. 3. 4.*

The second system includes the following text:

- tr. 3. 4.*
- tr. 3. 4.*
- tr. 3. 4.*

The third system includes the following text:

- tr. 3. 4.*
- tr. 3. 4.*
- tr. 3. 4.*

Additional text at the bottom of the page includes:

- tr. 3. 4.*
- tr. 3. 4.*
- tr. 3. 4.*

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with musical notation and lyrics. The score is written in a historical style, possibly from the 18th or 19th century.

Lyrics:
 al più ~~poter~~ non posso
 no non posso
 ah ci-

Tempo markings:
 Moderato
 tempo.

Other markings:
 # (sharp sign)
 f (forte)
 # (sharp sign)

This is a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score consists of seven staves. The notation is written in a historical style, likely from the 18th or 19th century. The music is organized into measures by vertical bar lines.

Key annotations and markings include:

- Staff 1:** The word *allegretto* is written above the first measure.
- Staff 2:** The word *allegretto* is written below the first measure.
- Staff 3:** The word *allegretto* is written below the first measure.
- Staff 4:** The word *allegretto* is written below the first measure.
- Staff 5:** The word *allegretto* is written below the first measure.
- Staff 6:** The word *allegretto* is written below the first measure.
- Staff 7:** The word *allegretto* is written below the first measure.

The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some decorative flourishes and a large, dark diagonal mark across the middle of the page.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with musical notation and lyrics. The score is written in a historical style, possibly from the 18th or 19th century.

The lyrics, written in Italian, are:

no ah no non son si pagia no non son si pagia

The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like *ah*, *ma jra*, and *ma jra*. There are also some crossed-out sections of the score.

At the bottom left, the tempo marking *Moderato* is visible.

Allegro

Handwritten musical score for a string quartet, featuring four staves with notes and rests, and a vocal line with lyrics. The score is written in brown ink on aged paper. The lyrics are: "e saluando ti sera". The tempo is marked "Allegro".

Handwritten musical score on aged paper, featuring six staves of music. The notation is a form of shorthand, possibly a tablature or a specific shorthand system, with various symbols, clefs, and dynamic markings such as *pp*, *f*, and *pp*. The score is divided into two systems of three staves each. The second system includes lyrics written in a cursive hand.

Lyrics in the second system:

e poi ballando la parlavolta
 lo monst-vina
 e poi ballando la parlavolta
 la nuova

Additional markings and symbols include *pp*, *f*, and various rhythmic notations.

Handwritten musical score on aged paper, featuring ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *f*, *p*, *ffz*, *e saltellando*, and *sposta ti buleari*. The paper shows signs of wear and discoloration.

Giuseppe Maria Foppa wurde nach seinen eigenen Angaben am 12. August 1760 in der Pfarrei San Felice in Venedig geboren. Nicola Balata nennt hingegen den 12. Juli 1760 als Geburtsdatum: „Nacque a Venezia il 12 luglio 1760 da Girolamo e da Giuseppe (non se ne conosce il casato).“²⁷⁵ Der Vater von Giuseppe Maria Foppa war der Notar Girolamo Foppa. Die Mutter hieß Giulia, eine geborene Costantini. 1768 trat Giuseppe Maria in das Jesuitenkolleg in Venedig ein und besuchte es bis zur Einrichtung öffentlicher Schulen, die dann das aufgehobene Kolleg ersetzten. Foppa setzte anschließend seine Ausbildung an den öffentlichen Schulen fort. 1768 starb die Mutter, 1782 der Vater. Sieben kleine Kinder, vier Jungen und drei Mädchen, verblieben. Das väterliche Erbe wurde geteilt. Seine ersten musikalische Unterweisungen erhielt er ab 1780 am Ospedale dei Mendicanti nicht zuletzt auf Empfehlung des Adligen Alvise Grimani, der das Ospedale auch finanziell unterstützte. Später wurde Foppa von Francesco Bianchi unterwiesen. Dann wurde er mit Ferdinando Bertoni bekannt. Foppa bildete sich nicht nur musikalisch aus, sondern begann für das Ospedale zahlreiche Oratorientexte zu verfassen. Auf die geistlichen Texte folgten schnell auch weltliche. Für Giovanni Simone Mayr wird Foppa sein erster wichtiger venezianischer Librettist. In der Zeit zwischen 1797 und 1798 soll Foppa als Theaterdichter und Direktor des Theaters San Carlo in Lissabon gewirkt haben, wie in der Literatur zu lesen ist²⁷⁶. Doch dieses Stellenangebot hat Foppa 1797 zwar erhalten, aber nicht angenommen²⁷⁷. 1840 wissen wir von seiner Anschrift in Venedig durch einen Brief an Simon Mayr: „caffè dell’ Angelo in mercerie di S. Salvatore“²⁷⁸. Somit war Foppa in dieser Zeit der Pfarrei San Salvador, nicht weit vom Rialto gelegen, zugehörig. Die wissenschaftliche Nachwelt schmeichelt dem vielseitigen Texter keineswegs:

„Die Memoiren, die Foppa noch im hohen Alter schrieb, leiden unter dem auf Kosten der historischen Wahrheit gehenden Übermaß an Selbstbespiegelung. Er rühmt sich darin u. a., 1814 eine Schrift zur Verteidigung von Zeno und Metastasio verfasst und den Beifall von Carlo Gozzi gefunden zu haben, als dessen Nachahmer er zu Unrecht betrachtet wurde. Trotz seines Dünkels auf den verschiedensten Gebieten hat er sich doch nur als einer der fruchtbarsten Librettisten seiner Zeit einen Namen gemacht, sprachlich etwas korrekter als der Durchschnitt seiner Zeitgenossen, aber in jeder anderen Beziehung mittelmäßig. In seinen zahlreichen, für fast alle damals auf italienischen Bühnen in Mode befindlichen Komponisten geschriebenen Libretti entfernt er sich niemals von den üblichen Mustern. Auch als er sich in *Giulietta e Romeo* zum erstenmal zur Abfassung eines Operntextes von einer Tragödie Shakespeares inspirieren ließ, blieb er dem dichterischen Gehalt des Vorbildes gegenüber völlig gleichgültig. Neben ernsten hat er auch heitere Operntexte verfasst; auf diesem Gebiet ist sein Name nur in Verbindung mit Rossinis Anfängen bekanntgeworden.“²⁷⁹

Von der Anerkennung die Romeos Rondoarie „Ombra adorata aspetta“ aus der Oper *Giulietta et Romeo* von Nicola Antonio Zingarelli bei Napoleon gefunden hatte, wurde bereits gesprochen. Bei der generellen Abqualifizierung der Werke Foppas, die die Forschungsliteratur durchzieht, ist vor allem das abschätzende Urteil über die Opernlibretti hervorzuheben, was wiederum auf das häufige Verkennen der Funktion dieserart Literatur

²⁷⁵ Nicola Balata, Art. *Foppa, Giuseppe Maria*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 48, Rom 1997, S.755f., zit. S.775. Auf diesen Irrtum hat bereits Marina Calore verwiesen. Vgl. Marina Calore, *Librettista e memorialista. Giuseppe Maria Foppa tra Da Ponte e Rossini*, in: Piero Mioli (Hg.), *Un anno per tre filarmonici di rango: Perti, Martini e Mozart*, op.cit., S. 309-319, hier S.311.

²⁷⁶ Vgl. Art. *Foppa, Giuseppe Maria*, in: Rizzoli – Riccordi, *Enciclopedia della Musica*, hg. v. Claudio Sartori u.a., Mailand 1972, Bd. 3, S.13.

²⁷⁷ Vgl. Marina Calore, *Librettista e memorialista. Giuseppe Maria Foppa tra Da Ponte e Rossini*, op.cit. S.316f.

²⁷⁸ Vgl. Foppa an Simon Mayr, 25. Oktober 1840, 29. November 1840; I-BGc Salone N.9.3 – 1-2.

²⁷⁹ Emilia Zanetti, übers. v. Anna Amalie Abert, Art. *Foppa, Giuseppe Maria*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Friedrich Blume, Bd.4, Kassel, Basel 1955, Sp.503f., zit. Sp.504.

weist . In der Biblioteca comunale in Treviso konnte ich von Giuseppe Maria Foppa eine Reihe von autographen Aufzeichnungen finden. Sie dokumentieren das Arbeiten des Librettisten im Detail und geben Einblick in die Entstehung seiner Memoiren, in seine Biographie und sein Umfeld, seine Verbindung etwa zur Marco Corniani d'Algarotti. Eine kommentierte textkritische Edition von Teilen dieses insbesondere für die Librettistik wertvollen Nachlasses ist in Vorbereitung²⁸⁰. Mit dieser Edition soll ein weitere Schritt in der Richtung der Librettoforschung am Beispiel Foppa erfolgen, damit Funktion und Kontexte der Libretti noch vermehrt Beachtung in der Opernforschung finden.

Giuseppe Maria Foppa wurde in Venedig nicht nur für Simon Mayrs ein bedeutender Librettist – und keineswegs nur von Opernwerken²⁸¹. Für die in Venedig noch existierenden Ospedali hat Foppa nach eigenen Angaben eine Reihe von Texten verfasst:

„Io ne scrissi in gran copia i libri tanto pei Mendicanti, quanto pegli altri Conservatorii, traendone gli argomenti dalla Storia sacra, e decorati li vidi dalle note degli Anfossi, Bianchi, Gazzaniga, Alessandri, Manfredini, Furlanetto e di tant'altri finchè se ne chiusero i Cori, ebbero altra destinazione gli Stabilimenti e rimase sussistente come dissi, il solo *la Pietà*.“²⁸²

²⁸⁰ Treviso Biblioteca comunale, Fondo Antico Ms.1235 a
AUTOGRAFO / DI / GIUSEPPE / FOPPA / VENEZIANO

1. Elenco delle produzioni dell'autore.
2. Cenni per il teatro in generale
3. Memorie storiche sugli stabilimenti per la musica eretti in Venezia
4. La Pastorella. Dramma eroicomico
5. Pamela nubile. Dramma comico
6. Il consenso per forza. Farsa giocosa
7. Sargino, ossia l'allievo dell'amore
8. Il P.. inaspettato. Farsa giocosa
9. Celestina. Dramma giocoso
10. Le falci. Farsa giocosa
11. Tempo a ragione
12. L'apparenza inganna
13. L'Aspasia per fatalità
14. (Ohne Titel).
15. Odio e Costanza
16. Leonora, ossia l'amor conjugale
17. Le due giornate
18. Sargino ossia l'allievo all'Amore (Kopie von Nr.7)
19. Il crescendo, farsa per musica (7. Februar 1814)
20. Il Sacrificio di Jefte. Oratorio sacro per musica
21. Estratto d'una Commedia di Pietro Calderon de la Barca intitolata Amor dopo la morte.
22. (ohne Titel)

Ms. 1235 b

Memorie storiche della vita di Giuseppe Foppa Veneziano, Autograph mit Werkliste

Zwei autographe Briefe, Hymnus an Corniani

Skizzen und vier Briefe über Theaterangelegenheiten

2 Indices: Katalog der Komödien, Tragödien, Dramen,

Register mit Namen und Nachnamen

²⁸¹ Marco Marica stellt Foppa ausschließlich als Opernlibrettisten vor, vgl. Marco Marica, *La produzione librettistica di Giuseppe Maria Foppa a Venezia tra la fine della Repubblica e la Restaurazione*, op.cit., S.351-410.

²⁸² Zit. In: MEMORIE – STORICHE / DELLA VITA DI / GIUSEPPE M.A FOPPA / GIÀ PRIMO PROTOCOLLISTA DI CONSIGLIO / DI QUESTO I. R. TRIBUNALE CRIMINALE / SCRITTE DA LUI MEDESIMO / “*Sunt lacrymae rerum, et mentem mortalia tangunt.* / VENEZIA 1840 / GIUSEPPE MOLINARI TIP. EDIT. / in *Rugagiuffa S. Zaccaria*, S.21f.

Die Sprache der Oratorientexte in Venedig war auch im 18. Jahrhundert noch generell Latein. Von Foppa gibt es allerdings auch italienische Versionen. Die Oratorientexte, die Foppa etwa für Forlì verfasste (für Gazzaniga *Susanna*, für Mayr *Il sacrificio di Jefte* und vermutlich *La passione*) waren in italienischer Sprache. Von Foppa stammten nicht nur lateinische, sondern auch italienische – also vom Lateinischen ins Italienische übersetzte – Oratorientexte: So das italienische Libretto zu *Susanna* von Giuseppe Gazzaniga, 1788.

SUSANNA / SACRA RAPPRESENTAZIONE / PER MUSICA. / Daniel. Cap. XIII. / FORLÌ 1788. Per Barbiani Stamp. Con Approv.²⁸³

Das Vorwort von Giuseppe Foppa gibt Hinweise auf einen Zusammenhang Venedig-Forlì, der ursprünglich lateinische Text für die Aufführung 1787 am Palmsonntag am „Conservatorio detto de' Mendicanti in Venezia“ wurde für Forlì ins Italienische übertragen²⁸⁴. *Susanna* von Gazzaniga wurde bei den Mendicanti auch 1788 wiederholt. Ein weiteres Beispiel für Foppas „Übersetzertätigkeit“ liefert das Oratorium DAVID / IN SPELUNCA ENGADDI / ACTIO SACRA / PRO FILIABUS CHORI / S. LAZARI MENDICANTIUM / MODOS FECIT / D. SIMEON MAJER / CHORI MAGISTER CELEBERRIMUS. / VENETIIS MDCCXCV. / SUPERIORUM PERMISSU.

Ein gedruckter lateinischer Librettotext weist Foppas handschriftliche italienische Übertragung auf²⁸⁵. Diese italienische Übersetzung ist zudem als ein eignes handschriftliches Textbuch vorhanden²⁸⁶:

Davidde / nella Spelonca d'Engaddi / Oratorio sacro p [per] musica / Versione litterale italiana / dall' Originale Latino / 1795.

Aus dem Gesagten wird deutlich, die lateinische Sprache war in Venedig immer noch für die Gattung Oratorium die offizielle: eine „Versione letterale italiana dall'Originale Latino“ gab es vereinzelt – als eine literarische Übersetzung der lateinischen Vorlage. Außerhalb Venedigs war die italienische Sprache für Oratorientexte anerkannt, wie das Beispiel Forlì zeigt. Foppa, der Übersetzer, scheint nun die Gelegenheit des Umbruchs beim Schopfe zu packen, die alte „lingua barbara“, deren Latein durchaus durch das Venezianische geprägt war, abzulegen und das moderne italienische Oratorium auch in Venedig durchzusetzen:

Vgl. Handschrift: Memorie storiche della vita di Giuseppe Foppa Viniziano già Primo protocollista di Consiglio di quest'I.[mperiale] R.[eale] Tribunal Criminale, scritta da medesimo. – Sunt lacrym[ale] rerum, et mentem mortalia tangunt, f.4v.

²⁸³ I-FOc, Forlì, Biblioteca Comunale Aurelio Saffi, Fondo Piancastelli, B.81/21 T; Vorwort von Giuseppe Foppa, Musik von Giuseppe Gazzaniga, Pers.: Gioachino, Susanna sua consorte, Daniele profeta, Israeliti: Falti, e Carmi, Coro di Israeliti, e di seguaci di Susanna.

²⁸⁴ S.3: AL CORTESE LEGGITORE. Für die italienische Sprache als Oratoriensprache vgl. Briefentwurf im Fondo Piancastelli: „Il Cittadino Giuseppe Foppa scrittore di quelle sacere operette si presenta al Comitato vostro chiedendovi di poterle comporre in lingua italiana.“ Anja Morgenstern gibt die Foppas Vorrede vollständig wieder: vgl. Anja Morgenstern, *Die Oratorien von Johann Simon Mayr (1763-1845)*. *Studien zur Biographik, Quellen und Rezeption*, München, Salzburg 2007 (Mayr-Studien 6), S.71.

²⁸⁵ I-Vmc Coll. Cic. F 91.

²⁸⁶ I-Vmc Cor. Cic. 3009/4.

8. Juni 1797, Gesuch von Giuseppe Maria Foppa, Oratorien in italienischer Sprache abzufassen:

„Libertà

Eguaglianza

Comitato di Pubblici Soccorsi [von anderer Hand gestrichen: pubblica istruzione]
Cittadini!

Furono dalle figlie di Coro del Conservatorio de' Mendicanti di questa Città cantati finora i sacri Oratori in una lingua barbara chiamata impropriamente latina, intesa da pochi, da tutti derisa. Il Cittadino Giuseppe Foppa scrittore di quelle sacre Operette si presenta al Comitato vostro chiedendovi di poterle comporre in lingua italiana. Egli proponendo argomenti e spargendo massime analoghe alla felice nostra rigenerazione, e che a questa maniera saranno intese da tutti, verrà ad incontrare i salutari oggetti di pubblica istruzione, e procurerà a de medesimo una lodevole promozione a prezzo di studio e fatica.

Il confronto dell'usato finora coll'effetto della riverente ricerca è tutto proprio della vostra penetrazione, ed il Cittadino figlio d'obbedienza a' suoi Rappresentanti dipenderà in tutto dalle provvide loro determinazioni.

Salute e Fratellanza²⁸⁷

Das Schreiben weist durch seine Form schon auf das Zeitgeschehen: „Libertà“, „Eguaglianza“, „Fratellanza“, „Cittadino“ sind die Schlagworte, die auf das französische Regime verweisen. wesentlich mit.

Caesars Tod : Zur Rezeption eines vorrevolutionären französischen Tragödien- und Opernstoffes in Venedig während des Italienfeldzuges

Französische Stoffe wurden rezipiert – auch davon berichtet der *Mercurio*- und für das Musiktheater eingerichtet, ein Beispiel dafür liefert die bereits genannte Farsa *Il secreto* wie auch *Che originali*, geschrieben 1798 für das Teatro San Benedetto, für die der Librettist Gaetano Rossi die Vorlage *La Musicomania* benutzte²⁸⁸. Das Teatro La Fenice, an dem Mayr

²⁸⁷ Venedig, Archivio di Stato, Democrazia, busta 88: Comitato di Pubblica Istruzione, Anno 1797 Fasc. N° 6, Teatri e Musica, dal Maggio all'Ottobre.

Vgl. Protocollo degli atti di Pubblica Istruzione (e Culto), 18. Maggio 1797. – 16 Giugno 1798, 7. Giugno: „Petizione del Cittadino Giuseppe Foppa per permesso di comporre gli Oratorj degli Ospitali in lingua italiana. Rimessa ad altro tempo.“ Ein ebensolches Gesuch hat sich Forlì erhalten. Vgl. Anja Morgenstern, *Die Oratorien von Johann Simon Mayr*, op.cit., S.72, Anm.124.

²⁸⁸ MERCURIO / D' ITALIA / STORICO-LETTERARIO / PER L'ANNO / 1797. / SEMESTRE TERZO / IN VENEZIA / Dalla tipografia Curti. / PRESSO GIUSTINO PASQUALI Q. MARIO. Vgl. S.50:

„TEATRI LETTERARJ.

Venezia 1796.

Il Teatro moderno applaudito, ossia Raccolta di tragedie, commedie, drammi, e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri così italiani, come stranieri, ec. Tomo VI.”

S.51f.: „*La Musicomania. Farsa di poeta anonimo francese. Traduzione inedita per uso del teatro italiano.* Il traduttore è il sig. ab. d. Placido Bordini. Chi seppe che la *Musicomania* non ebbe un esito fortunato la prima sera che fu esposta in Venezia, si dolse perchè fosse fatta degna di questa Raccolta. Si dolse a torto, non riflettendo che la Raccolta propone anche le produzioni *applaudite nei teatri stranieri*. Piacque molto in Parigi. Dunque qui poteva aver luogo. Quante cose piacciono agl'Italiani, e non sono tollerante dai Francesi! Qui si dica al rovescio. L'editore tocca alcune ragioni de due giudizj differenti. Noi diremo due cose. La prima, che il carattere del *Musicomano* ci sembra trasportato all'eccesso. Mangiare, parlare, vestire, pensare musicalmente, e tutto fuori di qualunque probabilità, può spesso eccitarsi più lo sdegno, che il riso. La seconda, che aggirandosi

wesentliche Erfolge feierte, war das neue, größte und repräsentativste Theater Venedigs. Mayrs Opern prägten die Anfangszeit und die Ausrichtung dieses Theaters. Zu erwähnen ist insbesondere *Lodoiska*, die in der späteren Mailänder Version, Napoleons Aufmerksamkeit erregt hat²⁸⁹.

Voltaires Tragödie über den „Tod Caesars“ ist in Italien vor allem in Cesarottis Übersetzung bekannt geworden. Im *Dizionario enciclopedico* von Antonio Bazzarini, Bd. 2, erschienen in Venedig 1830, wird Melchiorre Cesarotti bereits erwähnt, wird aber nur mit wenigen Zeilen bedacht²⁹⁰. Im 1836 erschienen Supplementband erhält er einen ausführlichen Artikel. Berichtet wird von Cesarottis Wirken in Venedig als Hauslehrer der Familie Grimani, von seinen zahlreichen Schriften, von seiner Ossian-Übersetzung – *Poesie di Ossian, antico poema celtico*, 1763 -, die, wie Bazzarini mitteilt, eine regelrechte literarische Manie, einen „Ossianstil“ in Italien auslöste²⁹¹. Der Held Ossian – „Macpherson-Fälschung“ - entfachte europaweit Begeisterung. Napoleon wurde selbst davon erfasst und ebenfalls die Napoleon-Rezeption²⁹². Ossian war nicht nur Vorlage für Literatur und bildende Kunst, Ossian wurde vertont, wurde international ein Opernstoff²⁹³. In Bazzarinis Ausführungen zu Cesarottis Werken werden die Übersetzungen dreier Tragödien Voltaires genannt, zu denen *La morte di Cesare* zählt²⁹⁴. Die Rezeption der dreiaktigen Tragödie *La mort de César*, von Voltaire verfasst 1731, erstaufgeführt 1733, veröffentlicht 1736, als Lese- und Schauspiel drama ging der Rezeption des Stoffes auf der Opernbühne voraus und hielt auf der Schauspielbühne weiterhin an²⁹⁵. Festzuhalten bleibt, dass *La morte di Cesare* auch in Venedig keineswegs ein „neues“ Werk für Napoleon darstellte, dass es aber zur Zeit Napoleons im der gültigen allegorischen Rezeption entgegen kam und den Wandel des Herrschaftsverständnis in der Interpretation, im Gewand eines historischen Stoffes gleichsam vorwegnahm und legitimierte:

sempre sullo stesso perno iperbolico, cade affatto nella monotonia. Venezia adunque ebbe ragione intrinsecamente di non applaudirvi, oltre le ragioni estrinseche. Abbia volentieri il suo *applaudimento* in Parigi.”

²⁸⁹ Eine kritische Edition der Mailänder Fassung ist beim Verlag Ricordi in Vorbereitung. Die Autorin, die diese Ausgabe als Herausgeberin betreut, wird auch die venezianische *Lodoiska* im Vorwort ausführlich behandeln.

²⁹⁰ Er wird vorgestellt als „uno de' letterati e poeti italiani più cel. del sec. XVIII, nato a Padova nel 1730, ed ivi pure mancato a' vivi nel 1808.“ Vgl. Antonio Bazzarini, *Dizionario enciclopedico delle scienze, lettere ed arti*, Bd. 2, Venedig 1830, Art. CESAROTTI (Melchiorre), S.277.

²⁹¹ Vgl. Auch Luca Zoppelli, *Fingallo, Comala e Bonaparte*, in: Francesco Passadore, Franco Rossi (Hg.), *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna*, op.cit. S.557-565, hier S.561ff.

²⁹² Vgl. Jutta Ziesener-Eigel, *Das Historienbild des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Frankreich*, op.cit., S.121: „Weiterhin interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Kaiser Napoleon eine besondere Vorliebe für Ossian hegte und so viele Künstler zu Ossian darstellungen angeregt hat. Es entstanden Bilder von François Gérard, Anne-Louis Girodet de Roussy dit de Trioson, Jean-Auguste Dominique Ingres und anderen Malern.“ Zu Ingres Deckenbild, das für Napoleons Schlafgemach im Quirinal – im Palazzo Monte Cavallo – in Rom bestimmt war, S.157ff.

²⁹³ Vgl. *Poesia nell'Ossian Cesarotti von Nicola Vaccai*, „Voga ahimè senza periglio“, S, Klavier, F-Dur 2/4, in einer Sammelhandschrift von 11 Vokalstücken, f.10r-11v, und von 51 Vokalstücken als *Arietta da Nicola Vaccaj*, f.9v-11v (Originalpaginierung S.1-20), D-F Frankfurt a. Main, Theater- und Musikabteilung der Universitätsbibliothek, Mus. Hs. 640, Mus. Hs. 831.

Vgl. Harriet Wainwright, *Comala* (1792), Ettore Romagnoli, *Comala* (1798), Friedrich Ludwig Aemilus Kunzen, *Ossians Harfe* (1799/1802), Jean-François Le Sueur, *Les Bardes* (1804). Paolo Fabbri und Luca Zoppelli beschäftigen sich insbesondere mit *Fingallo e Comala* von Stefano Pavesi, dieses „dramma serio per musica“ wurde während der Karnevalssaison im Theater La Fenice in Venedig gespielt. Vgl. Paolo Fabbri, *Gli esordî teatrali di Pavesi a Venezia*, in: Francesco Passadore, Franco Rossi (Hg.), *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna*, op.cit. S.541-556. Luca Zoppelli, *Fingallo, Comala e Bonaparte*, op.cit.

²⁹⁴ Antonio Bazzarini, *Supplimento al Dizionario enciclopedico di scienze, lettere ed arti*, vol. 1, Venezia (Antonio Bazzarini) 1836, S.1154f., S.1154: „Tradusse in versi italiani tre tragedie di Voltaire.“

LA MORTE / DI CESARE / TRAGEDIA / DEL SIGNOR / DI VOLTAIRE / RIDOTTA DAL FRANCESE / DALL'ABATE / MELCHIORRE CESAROTTI / AD USO / DEL TEATRO ITALIANO / VENEZIA MDCCCLXXXVI / PRESSO GIAMMARIA BASSAGLIA / Con Licenza de' Superiore. / Vale lire Una, 57 S., I-Vnm Dramm.1116.6.

²⁹⁵ Vgl. Jürgen Grimm (Hg.), *Französische Literaturgeschichte*, Stuttgart 1989, S.211.

Napoleon wird im Zuge der revolutionären Bewegungen in Venedig als Befreier vom alten, nicht mehr tragenden und nicht mehr tragbaren Regime, als Tyrannenmörder erlebt – „Brutus fait entendre sa voix“ - Brutus lässt seine Stimme hören, ganz so wie es in Mayrs Liedchen heißt.

La morte di Cesare in Venedig 1789 - 1793 - 1797

Die Oper *La morte di Cesare*, Musik von Francesco Bianchi, Text von Gaetano Sertor, wurde im Dezember 1788 - zum Karneval 1789 – wie die Drucke der Libretti und musikalischen Quellen belegen - im Theater bei San Samuele gespielt, 1793 wohl nochmals im selbigen Theater. Im Archiv des Seminario, nahe bei der Kirche La Salute, findet sich die Abschrift einer Szene:

„*Nella Morte di Cesare / in Venezia Carnovale 1789 / Recc:vo e' Cavatina / Con Corno Inglese Obligato / del Sig:r Francesco Bianchi. / Cantata dal Sig:r Matio Babini / nel Nobil Teatro di S: Samuel*“. Es handelt sich um Rezitativ und Arie des Bruto „Qual di contrari affetti“ – „Voi che il core a me vedete“²⁹⁶.

La morte di Cesare Del Sig: Maestro Francesco Bianchi Nel Nobile Teatro di S:n Samuele il Carnovale 1789, so ist die handschriftliche 583 seitige Partitur überschrieben, die sich in der Bibliothek des königlichen Konservatoriums in Brüssel befindet²⁹⁷. Insbesondere im zweiten Akt finden sich eingelegte Arien und Duette, die nicht von Bianchi stammen. Die Cavatina „Smarrita quest'alma fra sdegno“ wird Cimarosa zugeschrieben²⁹⁸. Als Interpreten werden Giuseppe Pacchierotti (Giulio Cesare), Anna Casentini (Calfurnia), Matteo Babini (Bruto), Antonia Viscardini (Porzia), Michelle Cavanna (Albino), Nicolò Perotti (Antonio) und Filippo Martinelli (Cassio) genannt. Das Bühnenbild stammt von Antonio Mauro:

LA MORTE DI CESARE / DRAMMA PER MUSICA / DEL SIGNOR ABATE / D. GAETANO SERTOR. / DA RAPPRESENTARSI / NEL NOBILISSIMO TEATRO / DI SAN SAMUELE / IL CARNOVALE DELL'ANNO 1789 / *Dedicato a Sua Eccellenza* / GIO: BATTISTA PIGNATELLI / Principe di Marsiconuovo, di Moliterno, Utile Signore / di Picerno, Sarconi, S. Chirico, Raparo, Feudo del / Marmo, Villa della Barra ec. Gentiluomo di Camera, / di Esercizio, Cavaliere dell'Insigne Real Ordine di / S. Gennaro, Colonnello degli Eserciti di S. M. Sici-/ liana, e suo Inviato Straordinario alla Reale Corte di / Torino ec. / IN VENEZIA, 1788 / APPRESSO MODESTO FENZO. / CON LE DEBITE PERMISSIONI.²⁹⁹

Man erfährt, dass die Musik vom Komponisten Francesco Bianchi stammt, der in den Diensten der Kapelle von San Marco steht: „La Musica è del celebre Sig. Francesco Bianchi Accademico Filarmonico all'attual Servizio della Ducal Cappella di S. Marco.“³⁰⁰ Zwischen Akt 1 und 2 ist das Ballett „IL CONVITO DI CESARE / BALLO ANALOGO ALL'OPERA“, eingeschoben, zwischen Akt 2 und 3 das Ballett: „TIMUGINO / GRAN KANDE' TARTARI“³⁰¹.

²⁹⁶ III.8.

²⁹⁷ B-Bc 2046. Vgl. Francesco Bianchi, *La morte di Cesare*, hg. v. Piero Weiss, Mailand (1999): Libretto von Gaetano Sertor, Musik von Francesco Bianchi, Faksimileausgabe der Partitur aus Brüssel.

²⁹⁸ Weitere Quellen zu Bianchis Oper finden sich:

CH-E Kloster Einsiedeln Musikbibliothek – 148, 17 (Ms.2472) „Qual di contrari affetti“ – „Voi ch'il core a me vedete“ (Cavatina von Bruto).

²⁹⁹ 3 Akte, 80 Seiten; vgl. I-Vcg 57 C 43/11; Museo Civico e Raccolta Correr, Collocamento S. Samuele vol. 181, Nr. 17, mit Einzeichnungen; I-Vnm Dramm. 1344.1.

³⁰⁰ Ebd. S.8.

³⁰¹ Ebd. S.31-35, S.56-65.

Auf der letzten Seite ist eine „Licenza“ angefügt, die sich eine besondere Freiheit herauszunehmen weiß:

„LICENZA.

Non turbati, Venezia, oggi a tuo sguardo
La Romana Repubblica fa solo
Spettacol de' suoi casi, ma non osa
Paragonarsi a te. Conosce anch'essa,
Quanto minor del vero
L'immagine sarebbe, e troppo è chiara
Tra voi la differenza. È tutto in lei
Violenza, Discordia,
Tumulto, eccesso, orrore; in te non regna
Che virtù, che ragion, che amor del giusto,
Che concorde voler, V'ha tra i suoi figli
Chi vuol la Libertà le patrie Leggi
Vederne oppresse; un sol non v'hà tra i tuoi,
Che a sostenerle il sangue
Non sia pronto a versar. Mille perigli,
Mille vicende ella provò; tu illesa,
E intatta ti conservi, qual nascesti;
Passaggera ella fù, tu eterna resti.

Serbati, o vivo Tempio
D'onor, di fè, di gloria,
E un luminoso esempio
Abbiano i Regni in te.

Del tuo felice Impero
Quanto soave è il freno
Ah! non l'intende appieno
Se non chi lo perdè.”³⁰²

Venedig solle sich nicht durch ein Schauspiel, das die Vorgänge der römischen Republik beinhaltet, verwirren lassen oder sich gar damit vergleichen. Während Rom durch Zwietracht, Unfrieden, Gewalt heimgesucht wird, herrsche doch in Venedig Tugend und Gerechtigkeitssinn. Daher solle sich Venedig als ein lebendiger Tempel der Ehre, der Treue, des Ruhms bewahren: Venedig – dein glückliches Reich- „tu felice Impero“? Sind die Zügel der Serenissima so angenehm leicht oder ist sie dabei, sie abzuschütteln? Oder wird nicht gerade dadurch, dass am Ende dieser Vergleich so deutlich geführt wird, doch das „felice Impero“ in seiner Dekadenz umso kritischer beleuchtet? Das Venedig des Jahres 1789, im Jahr der französischen Revolution, ist allerdings nicht - noch nicht - das Venedig, das Napoleon begrüßt hat.

La Morte di Cesare in Venezia il Carnovale 1793 Scena indi Duetto Quel Sangue à me si Caro Del Sig:r Francesco Bianchi Cantato dal Sig:r Pachiarotti, ed'il Sig:r Babini Nel Nob:mo Teatro in S: Samule, so sind Rezitativ „Lasciami ingrato“ und Duett „Quel sangue a me sì caro“ in der Abschrift, die sich in der Frank V. de Bellis Collection der Universität von

³⁰² Ebd. S.80.

San Francisco befindet³⁰³, überschrieben. Wie beliebt gerade dieses Duett war, belegen zahlreiche Abschriften³⁰⁴. Matteo Babini bleibt über die Jahre hinweg der Interpret des Bruto³⁰⁵. Zum Sommer 1797 wird Bianchis Oper wieder aufgenommen und sie steigt auf: sie kommt nun von dem kleineren Operntheater weg in den Spielplan des neuen großen Theaters in Venedig: La Fenice. Der Eingabe des Impresarios wird stattgegeben: „Petizione dell’Impresario del Teatro della Fenice per la rappresentazione del Dramma la Morte di Cesare. Accordato.“³⁰⁶ Gesungen haben Elisabetta Gafforini (Giulio Cesare), Giovanna Babbi (Calpurnia), Matteo Babini (Bruto), Marianna Gafforini (Porzia), Giuseppe Ciciarelli (Albino), Giuseppe Buttinelli (Antonio), Luigi Moriconi (Cassio), Giuseppe Desirò (Tilio) und Antonio Fragni (Casea). Das Bühnenbild stammte von Antonio Mauro, die Kostüme von Abramini Greco und Baldissera Majani:

LA MORTE / DI CESARE / DRAMMA SERIO PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO / LA FENICE / L’ESTATE DELL’ANNO 1797. / IN VENEZIA, / [N]ELLA STAMPERIA VALVASENSE³⁰⁷

Franco Rossi verzeichnet zweiundzwanzig Aufführungen für die Spielzeit in den Sommermonaten Juli-August (erstmal am 12. Juli)³⁰⁸. Nicht nur die Licenza von 1789 fehlt 1797, weitere Veränderungen zeigt der Librettovergleich. Aus dem dreiaktigen „DRAMMA PER MUSICA“ wurde ein zweiaktiges „DRAMMA SERIO PER MUSICA“.

Im August wurde im Teatro S. Giovanni Grisostomo Voltaires Tragödie *La morte di Cesare* fünfmal aufgeführt³⁰⁹. Die veränderte Wiederaufnahme eines Tragödien- und Opernstoffes, der den Tyrannenmord thematisiert, war im Venedig dieser Zeit kein Sonderfall, wie Martha Feldman an *La morte di Mitridate* von Nicola Zingarelli, Libretto von Antonio Sografi ausführlich dargelegt hat. Diese Oper wurde im Frühjahr 1797 sechzehnmal im Theater la Fenice gegeben (erstmal am 27. Mai)³¹⁰: „Democracy, or death’: this was a duality thematized in numerous, often bizarre variations throughout La Fenice seasons in which the municipal government reigned.“³¹¹ Nicht zu vergessen sind insbesondere die anderen Opern, die in dieser Spielzeit im größten Theater Venedigs zu erleben waren: *Giovanna d’Arco ossia la pulcella d’Orléans*, Musik von Gaetano Andreozzi, Text von Simeone Antonio Sografi, mit

³⁰³ US-SFsc . *M2.5 v.63.

³⁰⁴ Vgl. A-Kk Klagenfurt, Bibliothek des Kärntner Landeskonservatorium – Arch. – 1,12; D-SWI Schwerin, Musikaliensammlung der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern – Mus.1246; I-BGc Fondo Mayr, in Abschrift Mayrs: fald. 562/8; I-BRc – Brescia, Bibliothek des Conservatorio Statale di Musica, Fondo Soncini 52; I-Mc, Mailand, Bibliothek des Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi – Mus. Tr. ms. 144; I-MC, Montecassino, Bibliothek des Monumento Nazionale di Montecassino, 1- C-4b, 1-C-3e; I-Rc, Rom, Biblioteca Casanatense – Mss. 5710; I-Rsc, Rom, Bibliothek des Conservatorio di Santa Cecilia, A Ms.2606; S- St, Stockholm, Kungl teaterns bibliotek; US-LAum Los Angeles, Musikbibliothek der University of California – Ms 23; US- Wc Washington, DC, Library of Congress, Music Division – M 1505. A 1 Case (vol.8).

³⁰⁵ Er wurde am 19. Februar 1754 in Bologna geboren und starb dort am 22. November 1816. Er sang in Berlin, Petersburg, Warschau, Venedig, London, Paris, Mailand und zuletzt öffentlich 1805 in Florenz. Anschließend kehrte er nach Bologna zurück und widmete sich vor allem dem Gesangsunterricht. Vgl. Art. *Babini (Babbini), Matteo*, in: *Enciclopedia della musica*, hg. Claudio Sartori, Bd. 1, Mailand 1972, S.186f.

³⁰⁶ I-Vas, Democrazia, Busta 88: Protocollo degli atti di Pubblica Istruzione (e Culto), 18. Maggio 1797. – 16 Giugno 1798, 23 Messidor [?] 11 luglio.

³⁰⁷ I-Vcg 57. A 10/4.

³⁰⁸ Vgl. Franco Rossi, *Venezia 1795-1802. La cronologia degli spettacoli e il „Giornale dei Teatri“*, Venedig 2002, S.82.

³⁰⁹ Franco Rossi, *Venezia 1795-1802*, op.cit. S.72: 11.,12., 15., 16., 10. August, S.89.

³¹⁰ Franco Rossi, *Venezia 1795-1802*, op.cit. S.83.

³¹¹ Martha Feldman, *Opera, Festivity, and Spectacle in ‚Revolutionary‘ Venice. Phantasms of Time and History*, in: John Martin, Dennis Romano (Hg.), *Venice Reconsidered. The History and Civilisation of an Italian City-State, 1297-1797*, Baltimore, London 2000, S.217-260, zit. S.233.

elf Aufführungen (ab dem 19. August), *Lodoiska*, Musik von Giovanni Simone Mayr, Text von Francesco Gonella, mit neunzehn Aufführungen (ab dem 15. November) und *Oriazi e Curiazi*, Musik von Domenico Cimarosa, Text von Sografi, mit fünf Aufführungen (erstmals am 21. Mai)³¹². Alle diese historischen, politischen Stoffe bergen in der zeitgeschichtlichen Interpretation eine brisante, aktuelle Deutung. Auf die zeitpolitischen Stücke, die 1797 in Venedig in den Theatern gespielt wurden, wird im folgenden noch einzugehen sein. Hinzuweisen sei an dieser Stelle nur noch auf einige weitere Bühnenwerke, die den Tod eines Tyrannen, eines unrechtmäßigen Herrschers zum Gegenstand haben: Im Teatro S. Angelo wurde Foppas *Lugrezia romana ossia la caduta dei re in Roma per la saggia pazzia di Bruto* dreimal gegeben (am 10., 11. und 13. Oktober), *La morte di Sisara* sechsmal (vom 25. bis 30. November), im Teatro S. Cassiano *La morte di Nerone* dreimal (erstmals am 4. Juli) und *La morte di Tamar Koulikan* von Pietro Chiari ebenfalls dreimal (erstmals am 18. Juni)³¹³.

Weitere Opern anderer Komponisten insbesondere mit der Geschichte um den Tod Caesars nach dem Libretto Sertors waren in Italien Ende des 18. Jahrhunderts beliebt. Neben Nicola Antonio Zingarelli ist in diesem Zusammenhang auch Giuseppe Nicolini zu erwähnen, der einen *Bruto* und die Kantate *La gesta di Napoleone* komponiert hat³¹⁴. Nicolini schrieb zudem eine Motette mit Sinfonie und eine Messe, die in Piacenza in der Kirche S. Napoleone - S. Francesco - 1812 bzw. 1813 erklang.

Eine rein instrumentale, dreisätzig „Programmmusik“ über den Caesarentod komponierte der Adelige Francesco Moro Lin. Das gedruckte „Programm“ zu den drei Sätzen mit ihren Beschreibungen der einzelnen Nummern hat sich erhalten. Der erste wie der zweite Satz besteht aus jeweils fünf, der Schlußsatz aus sieben Nummern:

LA MORTE / DI GIULIO CESARE / FATTO ISTORICO / Rappresentato in Musica strumentale / COMPOSTA / DA S. E. IL NOBIL UOMO / FRANCESCO MORO LIN / DIVISA in tre Parti / IN VENEZIA 1796.³¹⁵

Solcherart Programmmusiken haben, wie es scheint, auch Eingang gefunden in Bühnenwerken. Das gedruckte Textbuch zu Gaetano Valeris „azione lirica“ *Il trionfo di Alessandro* präsentiert sich nicht als herkömmlicher Librettodruck und damit auch nicht als herkömmliche „Sängeroper“. Die Musik, die aus 40 Nummern besteht, schildert das Geschehen, aber dem Textbuch nach eben nicht in der Folge Arie-Rezeitativ, Arien oder Ensembles der beteiligten Figuren Alessandro, Campaspe, Apelle, Sklaven und Soldaten. Die „musikalischen“ Nummern korrespondieren hingegen mit ebenfalls nummerierten „szenischen“ Anweisungen, dazwischen findet sich eine Spalte, welche die genaue Zeitdauer der Musikstücke angibt³¹⁶. Es scheint ein groß angelegtes Melodram gewesen zu sein, das am 18. Mai 1792 im Teatro Nuovo in Padua zur Aufführung gelangte, die Partitur ist leider nicht

³¹² Franco Rossi, *Venezia 1795-1802*, op.cit. S.82ff.

³¹³ Franco Rossi, *Venezia 1795-1802*, op.cit. S.70-81,91, 92,94. Die Tragödie *Sisara* steht auch auf dem Spielplan des Theaters bei S. Luca, am 20. Dezember, ebd. S.81,96.

³¹⁴ Vgl. Anton Domenico Rossi, *Ristretto di storia patria ad uso de' piacentini*, Bd.5,Piacenza 1833, S. 385:„La gesta di Napoleone. L'8 nov. 1812, in occasione della cerimonia avvenuta in Piacenza per la concessione di un nuovo stemma alla città da parte di Napoleone I, nella Sala del Comune si eseguiscono una Sinfonia e altri pezzi scelti di musica composti dal Nicolini, tra i quali una Cantata sopra le gesta di Napoleone.“

³¹⁵ Vcg 58 A 85/1, 6 Seiten.

³¹⁶ Vgl. IL TRIONFO / DI / ALESSANDRO / SOPRA SE STESSO. / AZIONE LIRICA / IN PADOVA / PER LI CONZATTI A S. LORENZO / *Con Lic. de' Sup.* I-Vcg Correr PD VI TV 58 B 98; Correr PADOVA vol. 264; I-Vgc ROLANDI MDM F-Z, Libretto von Antonio Meneghetti, Padua 1792.

erhalten³¹⁷. Alexanders Erscheinen wurde jeweils mit einem militärischen Marsch angekündigt (Nr. 4 „Una marcia di strumenti militari annuncia l’arrivo di Alessandro“, Nr. 33 „Musica marziale come di lontano“, Nr. 34 „Una marcia militare“). Wird gar alltäglich Musik auf der Bühne zur Militärmusik und ein öffentlicher Platz durch Militärmusik zur Bühne, gibt die Kunstform Musik mimetisch Zeitgeschehen wieder und entfacht Emotionen – pro oder kontra.

Musik auf öffentlichen Plätzen 1797

Am 16. August 1797 ist ein ausführlicher Bericht über den Vortag im *Monitore Veneto* (schon der Titel der Zeitung erinnert sehr an sein französisches Vorbild: *Moniteur*) zu lesen : das Datum wird noch zitiert nach dem traditionellen Kalender, allerdings in Klammern, 15. August, der französische Revolutionskalender steht jetzt an erster Stelle, 28. Thermidor. Dieser Bericht wird im Anschluß im Original zitiert, vorab sei der Inhalt in Kürze skizziert : Vergangenen Sonntag sind zwei Bataillonen der Nationalgarde mit ihren verschiedenen Kompagnien auf den Platz von S. Polo einmarschiert (es heißt im Bericht wirklich „piazza“ nicht „campo“, wo es doch in Venedig eigentlich nur eine „piazza“ gibt, nämlich die „gran piazza“ von San Marco). Die Aufführungen dieser Bataillonen begeisterten laut Zeitungsbericht das „Herz des venezianischen Patrioten“. Moralische, ethische Hoffnungen für ganz Europa werden in plakativen Parolen laut : Tugend, Fleiß und Tätigkeit, Aktivität. Den stärksten Eindruck hinterließ laut offizieller Berichterstattung der Auftritt, bei dem der von Napoleon nach Venedig beorderte Général Baraguay-d’Hilliers selbst zugegen war. Die heilige Messe in der Kirche S. Polo durfte bei den Aktionen nicht fehlen, zelebriert vom Bürger-Pfarrer „cittadino Parrocco“ – und ebenso wenig ein *Te Deum*, das mit Salutschüssen der Artillerie begleitet wurde. Nach dem Spektakel im campo S. Polo folgte für die „Befreier“ und „Garanten der Volkssicherheit“ eine vom gewaltigen Volkszulauf umjubelte Steigerung auf dem Markusplatz. *La morte di Cesare - Caesars Tod* wurde im „teatro Civico“ gespielt. Auf die Thematik dieses Tragödien- und Opernstoffes wird im folgenden Kapitel genauer eingegangen. Auch den musikalischen Teil berücksichtigt der Berichterstatter: auf die Besetzung des Orchesters unter der Leitung von Giuseppe Antonio Capuzzi wird eingegangen. Der Geiger Giuseppe Antonio Capuzzi, geboren am 1. August 1755 in Breno/Brescia, gestorben in Bergamo am 28. März 1818, war in Venedig Schüler von Ferdinando Bertoni, wirkte von 1780 bis 1785 als erster Geiger am Theater bei San Samuele in Venedig, leitete das Orchester des Theaters bei San Benedetto und - nach den lexikalischen Angaben von Rizzoli-Ricordi - auch das der Kapelle von San Marco. Francesco Caffi kannte ihn gut: „Ed allora dirò pure di quel celeberrimo *Giuseppantonio Capuzzi*, ultima delizia di Venezia e col suono del violino, e con molte saporosissime e dotte composizioni nel genere sinfonico, taluna anche nel teatrale; del qual *Capuzzi*, nella mia prima gioventù, io fui ammiratore ed amico [...]“³¹⁸ Vielleicht war Capuzzi 1796 in London. 1797 gehörte er zu den Impresarien des Theaters bei San Moisè. Seit 1805/1806 wirkte in Bergamo in der Cappella der Basilika Santa Maria Maggiore in Bergamo und als Geigenlehrer in der von Simon Mayr gegründeten Musikschule. Auch im Musiktheaterleben Bergamos wirkte Capuzzi mit, so leitete er Aufführungen im dortigen Theater Riccardi – dem späteren Theater Donizetti³¹⁹.

³¹⁷ Vgl. Sven Hansell, Art. *Valeri, Gaetano*, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London etc., 1980, Bd. 19, S.499f.

³¹⁸ Vgl. Francesco Caffi, *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di S. Marco in Venezia (dal 1318 al 1797)*, op.cit., S.425.

³¹⁹ Art. Capuzzi, Giuseppe Antonio, in: Rizzoli – Ricordi, *Enciclopedia della Musica*, hg. v. Claudio Sartori u.a., Mailand 1972, Bd. 2, S.4.

Mayr widmete ihm eine kleine Biographie und komponierte anlässlich seines Todes eine Kantate³²⁰.

Das militärische Spektakulum agierte, funktionierte mit Musik. Wenngleich die offizielle Berichterstattung immer auch eine tendenziöse gewesen ist, wird doch deutlich, dass diese Demonstrationen in ihrer Gesamtheit als Aufführungen für das Volk ebenso Unterhaltungswert hatten wie die zeitgenössischen Theateraufführungen³²¹. In der Zeitschrift MERCURIO / D' ITALIA / STORICO-LETTERARIO / PER L'ANNO / 1797. / SEMESTRE QUARTO / IN VENEZIA / Dalla Tipografia Curti. / PRESSO GIUSTINO PASQUALI Q. MARIO.

MERCURIO D'ITALIA / STORICO-LETTERARIO / LUGLIO. / VARIETÀ POLIGRAFICHE, findet sich auf S. 6f. eine „*Hymne à la Liberté. / Allons, enfans de la patrie* ;[...]“³²². Diese französische Freiheitshymne war in Venedig 1797 wohlbekannt.

LIBERTÀ – VIRTÙ - EGUAGLIANZA

IL MONITORE VENETO 1797

ANNO I. DELLA RICUPERATA LIBERTÀ

Nr. 27. 29 Termale Anno V. Era Francese. (Mercordì 16 agosto 1797 V. S.

Spalte 321f.:

„REPUBBLICA ITALIANA

VENEZIA 28 *termidor* (15 agosto).

Domenica scorsa due Battaglioni della Guardia Nazionale pressochè completati nelle diverse loro compagnie di Granatieri, Fucilieri, e Cacciatori, preceduti dalle bande militari, si recarono al quartier generale, ed ivi ricevettero dal Preside al Comitato militare le loro bandiere. Marciano quindi alla piazza di s. Paolo, ove schieratisi, eseguirono varie evoluzioni con tale alacrità, ed intelligenza che diedero a divedere lo zelo di patriotismo, da cui sono animati. Lo spettacolo fu commovente al cuore d'un patriota veneziano, che vede risorge dallo stato ignominioso di mollezza, e di torpore un popolo, che diè un tempo all'Europa luminosi esempj di valore, d'industria, di attività! A rendere più brillante lo spettacolo vi assisteva pure col suo stato maggiore il Generale di divisione *Baraguey* d'Hilliers, e parecchi Municipalisti. Tutti gli uffiziali si trasferirono nella vicina chiesa, ed assisterono alla solenne Messa accompagnata da militari strumenti, e cantata da quel cittadino Parocco, che nell'atto di benedire le armi diresse ai difensori della patria ivi raccolti la più commovente, e insieme energica allocuzione. Si cantò quindi il *Te Deum* accompagnato da replicate salve d'artiglieria, e i due battaglioni s'avviarono poscia in marcia regolare alla gran piazza di s. Marco, ove furono acclamati con grida di gioja, e di battimano generale da un immenso popolo accorso e riconoscere in essi la salvaguardia della sua libertà, ed i garanti della sua sicurezza.

Il teatro Civico gareggia in patriotismo colle altre benefiche istituzioni di questa città, che si mostra sempre più degna di quella politica rigenerazione, a cui è pervenuta felicemente. La morte di Cesare fu la tragedia, la quale malgrado la sua antichità, non poteva esser più analoga alle circostanze presenti. L'amor per la libertà, per la gloria nazionale, ch'essa inspira la rende ora piucchè mai interessante al cuore de' sensibili patrioti. Aggiungasi l'entusiasmo che desta qualora venga rappresentata con quella natural dignità, che formar deve la grata illusione di chi vi assiste. Questo certamente non mancò fra i

³²⁰ Vgl. Giovanni Simone Mayr, *Biografie di scrittori e artisti musicali Bergamaschi nativi ed oriundi*, hg. v. Antonio Alessandri, Bergamo 1875. *Cenni biografici di Antonio Capuzzi* (1819). Giovanni Simone Mayr, *Cantata in morte di Capuzzi*, I-BGc fondo Mayr, fald. 151.14b (Partitur).

³²¹ In diese Reihe lassen sich viele weitere zeitgenössische öffentliche Feste, Festakte stellen, die Politik, Theater wie Religion zu Propagandazwecken zu verbinden wissen, vgl. Antonio Carlini, „*Lo strepitoso risonar de' stromenti da fiato & timballerie*“. *Modalità e modelli della musica pubblica a Venezia e in Italia negli anni della Rivoluzione francese*, in: Francesco Passadore, Franco Rossi (Hg.), *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della repubblica al congresso di Vienna*. Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, Palazzo Giustinian Lolin 10-12 aprile 1997, Venedig 2000, S.473-505.

³²² I-Vnm Per 1137, Lett.IV.

nostri socj, che individualmente sostennero con valore le rispettive lor parti, nè lasciarono che desiderare sia nella dignitosa azione, sia nel maneggio degli affetti, sia nella robustezza della declamazione. Si desidera solo che le nostre scene sacre alla istituzione del popolo presentino quindi innanzi prezzi a ciò relativi ed adatti, e specialmente nella parte comica, più facile ad insinuarsi colla sferza del ridicolo nella mente e nel cuore del popolo, che vuol vedere cose a lui più vicine e familiari. Poeti non più ligj all'adulazione talvolta involontaria, non più obbligati alla revisione, ed alla inquisizione dispotica, vendicatevi ora de' vostri torti, e rendetevi colle patriottiche vostre produzioni benemeriti di quella patria, a cui non poterono finora i vostri talenti liberamente prestare un util servizio! Nè qui dobbiamo tacere della parte musicale, che forma il secondo interessantissimo oggetto di quell'utile istituzione. Una scelta orchestra composta di socj, e professori, la migliore certamente che siasi udita in teatri sì d'opera, che di comedia forma uno de' più soavi trattenimenti, che in tal genere possano mai desiderarsi. Ella è diretta dal cittadino *Capuzzi*, noto bastantemente per la sua abilità, e segnatamente pei concerti con delicatezza, e rapidità sorprendente variati. Ne diede un saggio sublime l'altra sera, variando a mille riprese l'inno marsigliese *allons enfans de la Patrie*, che rapì dolcemente tutti gli astanti."

Napoleons Gattin Josephine besuchte Venedig 1797: „Viens vite entendre la bonne musique e voir la belle Italie.“³²³ Josephine hatte *La morte di Cesare* von Francesco Bianchi auf ihrem Besuchsprogramm während ihres Venedigaufenthalts im September 1797. *Caesars Tod* erlebte Josephine übrigens nicht nur in Venedig, die Tragödie wurde ihr anschließend auch in Udine geboten:

„8 ottobre 1797 – Verso le ore 24 di sera arrivò dal march. Del Gallo la moglie del gen. Bonaparte da passariano colla Bertière (Berthier). Il march. Diede un pulito pranzo al quale furono li altri tre ministri austriaci, n.3 dame, Trento, Mattioli e la Torsi con della ufficialità francese e la sera la dama Bonaparte partì alle ore 7 dopo aver goduto in teatro la tragedia 'La morte di Cesare' rappresentata da vari ufficiali francesi, e la porta d'ingresso a beneficio dell'impresario Giacomo Mora, con molto concorso di gente e poi ballo dato dal generale Friand al suo alloggio in casa de Rubeis con invito a tutte le signore e signori della nobiltà e gente pulita al quale furono 20 dame.“³²⁴

Bei einem „demokratischen“ Fest hat die Adelige Cecilia Tron, die nach Alvisse Zorzi als frankophil und jakobinerfreundlich galt, Napoleons Gattin Giuseppina - Josephine mit der Canzonetta *La biondina in gondoleta* (oder gondoletta, je nach Schreibung) begrüßt. Eine paar Jahre zuvor, im Frühjahr 1791, hatte Bianca Sacchetti diese Canzonetta nach der Regata (oder Regatta, die Schreibung wird auch hier unterschiedlich gehandhabt) in Gegenwart des österreichischen Kaisers und seinem Gefolge vorgetragen³²⁵. Josephine – „la cittadina Bonaparte“ – weilte vom 15. bis 19. September 1797 in Venedig und wurde – laut offiziellem Bericht im *Monitore Veneto* – als „degn consorte del nostro liberatore“ mit einer Reihe von Veranstaltungen und mit aller Herzlichkeit des Volkes empfangen:

„ITALIA

VENEZIA 29 *fructidor*, 15 *settembre*

La presenza della citt. *Bonaparte* forma l'oggetto della comune esultanza. In essa ognuno contempla la degna consorte del nostro liberatore. Le sue amabili qualità, la dolcezza del suo carattere si attraggono i cuori di tutti i patrioti. Le feste e gli spettacoli che gli prepara la veneta riconoscenza sono

³²³ Napoleon aus Mailand an Josephine, 18. Mai 1796 – 29 floréal IV, zit. in: Théo Fleischman, *Napoléon et la musique*, op.cit. S.119.

³²⁴ Carlo Cajmo, 8. Oktober 1797, I-Uda, Udine, Archivio di Stato.

³²⁵ Nr. 28, 6. April 1791: „Bianca Sacchetti canta La biondina in Gondoletta dopo la regata, alla presenza dell'Imperatore e seguito.“

spontanei parti d'un sentimento cordiale e libero, con cui il veneto popolo rigenerato cerca di corrispondere possibilmente agli autori della sua libertà.

Ieri a sera il teatro della *Fenice* offerse il più vago spettacolo. Illuminato a giorno, dopo la rappresentazione del *Cesare* si vide un buon corpo di guardia nazionale, composta di bella gioventù, che poche ore prima avea eseguito le più brillanti evoluzioni nella piazza della Comune fare una marcia dignitosa sopra le scene. Il citt. *Babini* che figurava il condottiere della medesima, cantò un inno patriotico, accompagnato interpolatamente dal coro, il quale fu molto aggradito dalla citt. *Buonaparte* che vi assisteva. Altro spettacolo affatto nuove offerse il canal grande da un'estremità all'altra, illuminato ne' rispettivi palazzi e case laterali, così pure quello della Giudecca, in cui il delizioso giardino del citt. *Pisani* presentò la più vaga prospettiva che delinear mai possa il più raffinato buon gusto, sia in linea d'illuminazione che di apparecchio di tavola preparata per più di cento coperte, a cui intervenne tutto lo Stato maggiore della guardia nazionale ed i membri della Municipalità.³²⁶

Der Tenor Matteo Babini, der bereits erwähnte Sänger des Bruto in *La morte di Cesare*, sorgte als Republikaner mit einer patriotischen Hymne „INNO PATRIOTICO“ mit einem Chor von Republikanern für weitere napoleonfreundliche Stimmung. Die Musik dazu komponierte Catterino Cavos, der Sohn des Impresario des Theaters La Fenice Alberto Cavos, den Text verfasste Simeone Antonio Sografi³²⁷. Mit dieser patriotischen Hymne beginnt die lange Liste von dreißig politischen venezianischen Lobeskantaten, die Pier Giuseppe Gillio für die Zeit von 1797 bis 1815 zusammengestellt hat³²⁸. Sografi's Verse „Torna Venezia bella“ gelten ebenfalls als „Inno“. Riccardo Carnesecchi charakterisiert den „Inno“, die politische Hymnendichtung als eine in dieser Zeit von seiner poetischen Struktur freie Form. Im Fall von „Torna Venezia bella“ handelt es sich um einen Hymnus, der aus Strophen zu vier Zeilen mit je sieben Silben besteht und wahrscheinlich das musikalische Finale der Vaudeville-Farsa *Il matrimonio democratico* darstellte³²⁹. Der Paduaner Sografi war als Literat bekannt und in den venezianischen Polizeiakten durch seine „Democratiche Rappresentazioni“ kein unbeschriebenes Blatt, wobei der bereits vorgestellte hier unterzeichnende Inquisitore di Stato Molin zwar als ein Vertreter der alten Ordnung fungierte, diese aber, wie dargestellt, als durchaus restaurierungsbedürftig befand³³⁰.

Von der Theaterbühne ins Leben? Die Szenerie scheint nun in die Wirklichkeit verlegt worden zu sein und alle cittadine und cittadini haben ihre neuen Rollen auf der Bürgerbühne zu spielen. Am Abend des 19. September hat „la cittadina Bonaparte“ nach dem „spettacolo nazionale della Regatta“ Venedig wieder verlassen³³¹.

³²⁶ LIBERTÀ – VIRTÙ – EGUAGLIANZA / IL MONITORE VENETO 1797 / ANNO I. DELLA RICUPERATA LIBERTÀ / Nr. 36. 30 Fructidor Anno V. Era Francese. (Sabato 16 settembre 1797 V. S. Spalte 423.

³²⁷ INNO PATRIOTICO / DA ESEGUIRSI LA SERA DE' 14 SETTEMBRE / NEL TEATRO / LA FENICE / DI VENEZIA / IN ONORE DELLA / GUARDIA CIVICA / DAL CITTADINO / MATTEO BABINI.

Catterino Cavos (Musik), Simeone Antonio Sografi (1759-1818) (Text)

Interpreten: Matteo Antonio Babini (1754-1816) – Un Repubblicano; coro di Repubblicani, Venezia Valvasense) 1797; I-Vcg VE – Correr – Venezia 58 A 85.

³²⁸ Pier Giuseppe Gillio, *La cantata politico-encomiastica veneziana (1797-1815)*, in: Francesco Passadore, Franco Rossi (Hg.), *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna*, op.cit. S.119-148, hier S.131.

³²⁹ Riccardo Carnesecchi, „Venezia sorgesti dal duro servaggio“. *La musica patriottica negli anni della Repubblica Manin*, Venedig 1994, S.11.

³³⁰ Vgl I-Vas Governo generale vento, b.157.

³³¹ Vgl. LIBERTÀ – VIRTÙ – EGUAGLIANZA / IL MONITORE VENETO 1797 / ANNO I. DELLA RICUPERATA LIBERTÀ / Nr. 37. 4 Complimentare Anno V. Era Francese. (Mercoledì 20 settembre 1797 V. Sp 429.

Descrizione degli spettacoli dati per la venuta in Venetia di Giuseppina moglie del general Bonaparte, in: *Notizie del Mondo*, 15 e 18 settembre 1797; *Gazzetta Urbana del Piazza*, 16 e 23 settembre 1797.

Ursprünglich verfasst hatte der Dichter Antonio Lamberti das Gedicht *La biondina in gondoleta* für die Contessa Marina Benzon. Die am weitesten tradierte Melodie dazu stammte von Giovanni Simone Mayr³³², eine Melodie, die man auch heute noch hin und wieder auf dem Canal Grande hören kann (und die - je nach Usus - auch einen neuen Text bekommen konnte, etwa für die beliebte Regata). Marina Chiara Querini wurde am 28. Juli 1757 in Corfù geboren. Sie heiratete am 3. Oktober 1777 Pietro Giovanni Benzon. Die Familie Benzon stammte ursprünglich aus Cremona. Am 11. Oktober 1779 wurde der Sohn Vettor Giovanni Benzon geboren. Von diesem „cittadino Vettor Benzon“ findet sich im *Monitore Veneto* von 1797 – die bereits erwähnte Zeitung, die programmatisch überschrieben ist mit „Libertà – Virtù – Eguaglianza“ - , ein Sonett, in dessen Terzetten die Hoffnung ausgesprochen wird, dass ein neues Licht Trost und Freude bringe³³³. Riccardo Carnesecchi hat die Metrik und Strophenform dieser politischen Lyrik – Februar 1797 bis Januar 1797 - an etwa vierzig Beispielen untersucht, die Hälfte der Verse sind Siebensilbler, ein Viertel Achtsilbler und die restlichen mit verschiedener Silbenzahl. Die meist vierzeiligen Strophen weisen unterschiedliche Verskombinationen auf³³⁴.

Ekkehard Eickhoff schilderte den Umschwung, der 1797 im kulturellen Leben der Lagunenstadt stattgefunden hatte: die finanziellen Einnahmen durch die Touristen fielen weg. Geprägt wurde der Alltag durch die französischen Besatzer: „Es gab keine zahlenden Fremden mehr, von der Besatzung abgesehen. Und doch spielten acht Theater und Opernhäuser, vom prachtvollen Fenice bis zum intimen San Moisè. Eine Bürgerbühne, die keinen Gewinn machen wollte, kam hinzu. Foscolo verkündete deren Ziele in einem begeisterten Manifest und versuchte sich dort auch als Regisseur. Was geboten wurde, war meist hastig entworfenen, tendenziöses Machwerk, öde Allegorien wie *Die Krönung Bonapartes im Tempel des Ruhms*, oder *Der Triumph der Freiheit, von französischen Waffen beschützt*. Auch ohne Zensur tat sich eine Art linientreue, gedankenleere Kulturturbulenz hervor.“³³⁵

Die acht Bürger, die ein Manifest zu einem „Teatro Civico“, der Bürgerbühne, die Eickhoff erwähnt, für Schauspiel wie Musik als Volksbildungsanstalt vorlegten, waren: Nicolò Ugo Foscolo, Pietro Buratti, Girolamo Colombina, Antonio Psalidi, Giovanni Comarolo,

³³² Bruno Rosada nennt Mayr als Komponisten des Liedes und bezeichnet ihn als Wahl-Venezianer: „La poesia fu musicata da un compositore di vaglia, Johan[n] Simon Mayr, bavarese di nascita, veneziano di adozione.“ Vgl. Bruno Rosada, *Donne veneziane. Amori e valori da Caterina Cornaro a Peggy Guggenheim*, mit einem Vorwort von Enrico Tanucci, Venezia 2005, S.134. Auch andere venezianische Lieder von Simon Mayr sind durchaus als Lied-, bzw. Volksliedbearbeitungen zu bezeichnen, vgl. *Catina bellina, S'amor mai*. Vgl. die venezianischen Lieder von Angelo Baldan (IRE).

³³³ LIBERTÀ – VIRTÙ – EGUAGLIANZA / IL MONITORE VENETO 1797 / ANNO I. DELLA RICUPERATA LIBERTÀ / Nr. 9. 26 Prairial Anno V. Era Francese. Mercordi 14 giugno 1797 V. S. S.124 ; I-Vnm 196 C 13.

³³⁴ Riccardo Carnesecchi, „*Venezia sorgesti dal duro servaggio*“. *La musica patriottica negli anni della Repubblica di Manin*, Venezia 1994, S.16: „Tra essi metà circa sono in settenari, un quarto in ottonari, i rimanenti in metri misti (quinari, endecasillabi, doppi settenari ‚martelliani‘); non vi è nessun senario e un solo individuo decasillabo, l'Inno in onore de' Francesi morti in guerra, che lascia il dubbio che il metro sia utilizzato encomiaticamente per la somiglianza con l'usatissimo décasillabe francese. Le strofe sono raggruppate secondo vari schemi combinatori, in genere tetrastici o esastici, il più frequente è ABBC, seguito da AABC, poi ABAC: le quartine sono single o tuttalpiù combinate a coppie e legate dalla rima finale (tronca); gli schemi poetici sono vari, ma quasi immancabilmente il disegno di ogni strofa vede versi piani con qualche individuo sdrucchiolo e l'ultimo tronco.“ Vgl. Ders., *Cerimonie feste e canti, lo spettacolo della 'Democrazia' veneziana*, in: *Studi veneziani*, Nr.24, 1992.

³³⁵ Ekkehard Eickhoff, *Venedigs spätes Feuerwerk. Glanz und Untergang der Republik 1700-1797*, Stuttgart 2006, S.348.

Francesco Psalidi, Giovanni Bianchi und Pietro Comarolo³³⁶. Der Treffpunkt der Intellektuellen, das Cafe Florian, erhielt in dieser Zeit einen neuen Namen: Cafe „della Fratellanza Patriotica“. Dass diese Bürgerbühne durchaus im Gespräch war, zeigt eine bei Francesco Andreola publizierte Stellungnahme von 1797³³⁷.

Im Staatsarchiv in Venedig haben sich weitere Zeugnisse erhalten, die schlaglichthaft einen Einblick in das Theaterleben 1797 verschaffen und einzelne Musikerschicksale dokumentieren, so etwa den Aufstieg des Oboisten Giuseppe Ferlendis zum ersten Oboisten der „Cappella filarmonica di S. Marco“³³⁸. Giuseppe Ferlendis stammte aus Bergamo. Er war Mitglied der erzbischöflichen Kapelle in Salzburg und lebte ab 1780 in Venedig. Seine Tochter Giuseppa Ferlendis, die Tochter des Bergamasker Oboisten, war „figlie a spese“ bei den Mendicanti. Nachdem sie das Ospedale verlassen hatte, sang sie 1797 im Teatro San Samuele in Venedig³³⁹.

Te Deum laudamus – Musik und Liturgie

Messen, Vespern, liturgische Dienste boten dem Komponisten nicht die publikumswirksame Plattform wie das Oratorium oder gar die Oper. Dennoch waren die in Venedig bedeutenden Komponisten im späten 18. Jahrhundert – wie etwa Ferdinando Bertoni oder der aufstrebende Giovanni Simone Mayr – auf diesem Felde durchaus rege: So berichtet die Tagespresse von einer Messe und Vesper in der Kirche S. Giuseppe in Castello am 26. April 1795, die Mayr musikalisch gestaltete:

„Domenica 26. del cor. Aprile nella Chiesa di S. Giuseppe di Castello verrà solennizzata la festa di detto Santo Titolare della medesima con Messa e Vespero in musica diretta dal celebre Sig. Maestro *Simeone Mayer*.“³⁴⁰

Ein Gesetz vom 14. August, das die Ausübung von Instrumentalmusik in den Kirchen verbietet, unterzeichnete auch der Patriarch von Venedig Fedrico Maria Giovanelli³⁴¹. Aber dieses Verbot hielt nicht lange an: am 27. November wird die Instrumentalmusik auch im sakralen Rahmen wieder gestattet³⁴². Hochfeste mit „gesungene Messen“ wurden 1797

³³⁶ I-Vcg 5.D. 146, S.IV, S.II: „Si propone un Teatro Civico. Ci dedicheremo alla declamazione, alla Musica, ed a comporre per instruire il Popolo, lasciando al nostro genio la scelta.“ „Li otto Cittadini qui sotto descritti riceveranno i Nomi, e per maggior facilità vi sarà una Nota anche al Café ex Florian ora della Fratellanza Patriotica.“

³³⁷ OPINIONE / DI UN LIBERO CITTADINO / *SULLA NUOVA ISTITUZIONE / D'UN TEATRO CIVICO. / VENEZIA / PER IL CITTADINO FRANCESCO ANDREOLA / 1797.* I-Vcg 5.D. 144, 16 Seiten.

³³⁸ I-Vas, Democrazia, Busta 88.

³³⁹ Alfredo Bernardini, *The oboe in the Venetian Republic, 1692-1797*, in: *Early Music*, August 1988, S.372-387; Pier Giuseppe Gillio, *L'attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento. Quadro storico e materiali documentari*, Florenz 2006 (Studi di musica veneta. Quaderni Vivaldiani, 12) S.441.

³⁴⁰ Vgl. I-Vnm Per 864.Gazzetta Urbana Veneta, num. 32, Mercoledì 22. Aprile 1795, p.255.

³⁴¹ Vgl.Giovanni Pillinini, *I rapporti fra la municipalità e il clero veneziano*, in: Stefano Pillinini, *Venezia e l'esperienza 'democratica' del 1797*, Ateneo Veneto, Atti del corso di storia veneta, Venedig 1997, S.65-72, hier S.70: „Il 14 agosto una legge proibiva l'uso della musica strumentale nelle chiese, raccomandava la semplicità degli addobbi e degli ornamenti e arrivava al punto di prescrivere il numero delle candele sugli altari [...]“
Raccolta di tutte le carte pubbliche stampate ed esposte ne' luoghi più frequentati della città di Venezia, Venezia, Francesco Andreola, 1797, VII, S.170-173.

³⁴² Giovanni Pillinini, *I rapporti fra la municipalità e il clero veneziano*, in: Stefano Pillinini, *Venezia e l'esperienza 'democratica' del 1797*, Ateneo Veneto, Atti del corso di storia veneta, Venedig 1997, S.65-72, hier S.71:

registriert, aber keineswegs unterbunden oder gestört³⁴³. Giuseppe Sedea wirke in dieser Periode als „Maestro di Coro“ an der Basilika San Marco. Unter seinen Eingaben hat sich im Staatsarchiv auch ein Liste der kirchlichen Feste erhalten, die von Sedea im Frühjahr 1797 musikalisch zu umrahmen waren³⁴⁴: Es betraf den 4. Juni, das Pfingstfest in San Marco „Messa solenne in S. Marco“, den 13. Juni, das Fest des Hl. Antonius in der Basilika della Salute – „Messa solenne votiva alla Salute per la liberazion della Peste in Terra ferma, con gran divozione del Popolo“, den 15. Juni, das Fronleichnamfest mit Messe in San Marco und Prozession, den 16. Juni, das Redentore-Fest – „Messa solenne votiva alli Cappuccini della Giudecca con grandissimo concorso di Popolo per la liberazione della Peste in Venezia. Il Maestro faceva due Palchi per li Suonatori e Musici e provvedeva un Organo per la Funzione“. Hier stellt Sedea die anfallenden Kosten in Rechnung: 30 Ducati. Zudem nennt Sedea noch eine Gedenkmesse für Kardinal Zeno. Giuseppe Sedea hatte als Chorleiter die Verantwortung in musikalischer Hinsicht für alle wichtigen regulären Gottesdienste „funzioni“ von Januar bis Dezember sowie auch für die musikalische Gestaltung der beweglichen Feste.

Eine Gloriamusik von Mayr hat sich in Partiturabschrift und Stimmen (eine erste Violinstimme ist autograph) im Seminario in Venedig erhalten. Der Titel verrät verschiedene Hände und verweist so auf die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte des Werkes: „Gloria / a 4. voci con stromenti / Per S. Lorenzo di Venezia / Del Sig: Simon Mayr / eseguito li 5. Agosto in S. Gerolamo per la Solennità della B. V. / della Neve l'anno 1810.“³⁴⁵ 1806 wurde auch das Kloster San Giacomo aufgehoben³⁴⁶, 1810 die Kirche San Lorenzo geschlossen, ein Frauenkonvent. So scheint dies Gloria – mit dem Gratias von Angelo Baldan – am 5. August 1810 zum Fest Maria Schnee in San Lorenzo erklingen sein. Auch diese Aufführungsgeschichte weist auf Napoleons Wirken in Venedig: die Aufhebung der Klöster und Reduzierung der Kirchen³⁴⁷.

Auf der Kantatenbühne war der Held Napoleon längst den Göttern gleich, von Wolken umgeben. Im sakralen Bereich verlieh ihm das Konkordat auch noch den Heiligenschein. Da die Heiligenviten oft auf Legenden beruhen, gewinnt die Figur Napoleon wie auf der Theaterbühne eine eigene Realität. Die Aufzeichnungen von Antommarchi belegen dies zur Genüge:

„Ad un certo punto i municipalisti si resero conto, dopo il trattato di Campoformido, che la loro autorità stava per finire e perciò si rimangiarono alcuni provvedimenti sgraditi al clero. Il 27 novembre infatti la musica strumentale veniva riammessa nelle chiese [...]

Raccolta di tutte le carte pubbliche stampate ed esposte ne' luoghi più frequentati della città di Venezia, Venezia, Francesco Andreola, 1797, VI Raccolta di tutte le carte pubbliche stampate ed esposte ne' luoghi più frequentati della città di Venezia, Venezia, Francesco Andreola, 1797, VIII, S.275f.

Raccolta di carte pubbliche, istruzioni, legislazioni, ecc., Venezia, Silvestro Gatti, 1797, XII, S.127f.

³⁴³ Vgl. I-Vas, *Democrazia 1797, Scuole e Confraternite e Arti dal Gennajo al Novembre*: „Nella chiesa delle monache di S. Catterina vi è una confraternità della del Smo Rosario, la di cui festa si celebra nella 2da domenica di ottobre con messa cantata, ed esposizione del venerabile nel dopo pranzo. Altra messa pure si canta per la rinunzia del guardiano, ed una di requie per i confratelli defunti, dentro l'ottava della commemorazione de' morti. / Widmann Abbadesia“

³⁴⁴ Vgl. I-Vas, *Democrazia 1797, Culto, Dal Maggio al Dicembre*.

³⁴⁵ I-Vs Mayr, *Gloria XX.1*.

³⁴⁶ Vgl. Elena Bassi, *Tracce di chiese veneziane distrutte. Ricostruzioni dai disegni di Antonio Visentini*, Venedig 1997 (Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Memorie, LXXI), S.154,189.

³⁴⁷ Cesare Zangirolami, *Storia delle chiese dei monasteri delle scuole di Venezia rapinate e distrutte da Napoleone Bonaparte*, ND der Ausgabe 1962, Venedig 2007.

„Am Tage meiner Abreise war ich in San Miniato; dort hatte ich einen alten Anverwandten, einen Domherrn: er war der letzte Sprosse der toskanischen Bonapartes. Ich und meine Begleiter wurden glänzend bewirtet;“³⁴⁸

„Er [der Domherr] begann damit, mir vom Himmel zu sprechen, der mich sichtlich beschützt habe, der mich auch ferner beschützen werde, wenn ich mich an einem guten Werke beteiligen wolle, was mir zudem nicht teuer zu stehen kommen würde; er werde, sagte er voller Begeisterung, mir ein wertvolles Dokument vorlegen. Ich fürchtete schon, es wäre ein Stammbaum der Bonaparte, als ich bemerkte, daß es sich um kein Pergament, um kein groteskes Diplom, sondern um ein Memorandum zu Gunsten eines gewissen Buonaventura handelte, welcher seit lange heilig gesprochen, infolge der großen Unkosten, welche die Kanonisierung verursachte, aber nicht in das Register habe aufgenommen werden können.

‘Ersuchen Sie doch den Papst, den Buonaventura anuerkennen’, bat der gute Prälat, ‘seine Heiligkeit wird Ihnen die Bitte nicht abschlagen. Es wird vielleicht garnichts kosten oder doch nur sehr wenig. Aus Rücksicht für Sie wird der heilige Vater es nicht ablehnen, einen Heiligen mehr in den Himmel einzuführen. Mein hochgeschätzter Blutsverwandter! Sie wissen nicht, was es bedeutet, einen Seeligen unter den Gliedern der Familie zu haben. Ihm, ihm, dem heiligen Buonaventura allein verdanken Sie doch die Erfolge Ihrer Waffen, glauben Sie mir: er hat Sie im Schlachtgewühl beschützt und geleitet.’“³⁴⁹

„Das Ereigniß von San Miniato aber verschwand schnell aus meinem Gedächtnis; der Papst, der mich krönte, hätte gewiß unseren Vorfahren heilig gesprochen, ich entsinne mich, daß er davon, auch von dem Domherrn von San Miniato sprach; ich hatte aber andere Dinge im Kopf und überließ es dem Konsistorium Beförderungen zu vollziehen.“³⁵⁰

Am 17. Februar 1806 wurde nach einem kaiserlichen Dekret das katholische Fest des Heiligen Napoleon in Frankreich eingeführt und war im ganzen Reich am 15. August – am Tag Maria Himmelfahrt – laut Konkordat zu feiern.

Das französische Konkordat wirkte sich auf die Verhältnisse Kirche und Staat in ganz Italien aus, im Bereich der Laienbruderschaften und –organisationen betraf es speziell auch die Gegebenheiten in Venedig: „In Venedig war den Laien nicht nur jegliche Funktion innerhalb der Bruderschaften und ander Laienorganisationen genommen worden, sie waren nicht allein aus allen kultischen Ämtern, die sie als führende Mitglieder der zahllosen, geistlichen Bruderschaften bekleidet hatten, verdrängt worden, sondern sie hatten auch das jahrhundertalte, einzigartige, zuvor in fast allen Pfarreien Venedigs geltende Privileg der Mitwirkung bei der Wahl der Pfarrer eingebüßt: Napoleon übertrug das Recht zur Ernennung der Pfarrherren allein dem Bischof, während die Mitarbeit der Laien nur noch in wirtschaftlichen Verwaltungsgremien der Pfarren geduldet wurde; so behielten sie Sitz und Stimme in den ‘fabbricerie’, einer für kirchliche Bauten zuständige Einrichtung, die gerade durch die napoleonische Gesetzgebung in ganz Italien außerordentlich an Bedeutung gewann und auch im geltenden italienischen Recht voll erhalten geblieben ist (Art. 29 des Konkordats und Art. 15-16 des Gesetzes vom 27. Mai 1929, Nr. 848).“³⁵¹

³⁴⁸ *Napoleon I kurz vor seinem Tode. Nach dem Journal des Dr. F. Antommarchi*, übertragen von Oscar Marschall von Bieberstein, Leipzig, 12. Oktober 1819, S.97.

³⁴⁹ Ebd. S.98f.

³⁵⁰ Ebd. S.100.

³⁵¹ Francesco Margiotta Broglio, *Das französische Konkordat und sein Einfluss auf die Situation der katholischen Kirche in Italien zu Beginn des 19. Jahrhunderts*, in: Armgard von Reden-Dohna (Hg.), *Deutschland und Italien im Zeitalter Napoleons*. Deutsch-italienisches Historikertreffen in Mainz, 29. Mai – 1. Juni 1975, Wiesbaden 1979 (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Abteilung Universalgeschichte, Beiheft 5), S.105-122, hier S.118.

Die Heiligsprechung des Nepolis war bereits 1804 erfolgt. Nepolis war angeblich ein römischer Märtyrer, der zur Zeit der Christenverfolgung unter Diokletian ums Leben kam. Der Heilige Napoleon wurde zum Schutzpatron der Krieger erklärt. Kardinal Carlo Montecuccoli Capara hatte das Napoleon-Fest auch in Italien sanktioniert, er schickte am 21. Mai 1806 allen Bischöfen die Anweisung, die „lectio historica“ um Napoleon in den „Ordo diocesano“ aufzunehmen. Da aber durch diese Doppelfunktion des 15. Augusts das Fest Maria Himmelfahrt in Folge unterdrückt würde, hob Kardinal Michele Di Pietro gegen diese Entscheidung vehement Widerspruch ein und sandte seinen Protest auch dem Papst Pius VII. Der Vorschlag, das Napoleon-Fest mit Maria Himmelfahrt zu vereinen, hatte bei Napoleon selbst keine Zustimmung bekommen. Er beanspruchte laut einer Notiz vom 12. Februar 1806 den 15. August allein für sich. Daniele Menozzi verweist auf die Aktivitäten von Giovanni Bovara, Napoleon in die Liturgie einzuführen³⁵².

In Venedig wurde die Anweisung Caparas nicht aufgenommen, wenn sie, so Niero, überhaupt dort eingetroffen ist. In den Akten von 1806 und 1807 des Archivio storico patriarcale wird keine solche Anweisung genannt, was möglicherweise auch mit der Vakanz nach dem Tod des Patriarchen Ludovico Flangini 1804 zusammenhängt. Interimsweise hatte der Kapitularvikar Nicola Bortolatti bis zur Wahl des Patriarchen Nicolò Saverio Gamboni, am 2. Februar 1807, die Diözese geleitet. Nach dem Tod des Patriarchen Ludovico Flangini 1804, blieb der Sitz zunächst vakant. Am 11. Januar 1807 wurde der Neapolitaner Nicola Saverio Gamboni, Bischof von Vigevano, der bisher noch nie in Venedig gewesen war, zum neuen Patriarchen bestimmt. Gamboni starb im Oktober 1808 in Mailand. Was in seiner zwanzigmonatigen Amtszeit in Venedig auf kirchlicher Seite geschah, schildert Giuseppe Gullino: „[...] ma nei venti mesi della sua permanenza veneziana una autentica ventata rivoluzionaria sconvolse la nostra Chiesa: la cattedrale venne trasferita da San Pietro di Castello alla basilica marciana; le parrocchie della città si contrassero da 70 a 40, le fabbricerie passarono in mano ai laici.“³⁵³ Gambonis Nachfolger wurde Stefano Bonsignore am 9. Februar 1811, jedoch scheint diese Nominierung nur formell gewesen zu sein. Fakt ist, dass in seiner Amtszeit die Pfarreien von 40 auf 30 weiter dezimiert wurden und die Aufhebung der Klöster und Konvente stattfand.

Niero belegt, dass im Ordo von 1807 nur an die Pflicht erinnert wird, für Kaiser Napoleon in der Karwoche zu beten. Am 15. August, der 1807 auf einen Samstag fiel, ist nur das Fest

³⁵² Daniele Menozzi, *Die Entwicklung der Kirchenverwaltung in Italien unter französischem Einfluß*, in: Christof Dipper, Wolfgang Schieder, Reiner Schulze (Hg.), *Napoleonische Herrschaft in Deutschland und Italien*, Berlin 1995 (Schriften zur Europäischen Rechts- und Verfassungsgeschichte, Bd. 16), S.175-200, S.194: „In der Tat beschränkte sich [Giovanni] Bovara nicht darauf, die Einfügung des Gebetes ‚Domine salvum fac imperatorem et regem‘ in die Messe zu fordern sowie für die Liturgie während der Fastenzeit ein ausdrückliches Gebet für *Napoleon* anzuordnen. Auch genügte ihm nicht, in Italien den kaiserlichen Katechismus einzuführen, der als besondere, vom 4. Gebot abgeleitete Pflicht, den Gehorsam, den Militärdienst, die Entrichtung der Steuern an *Napoleon*, ‚den Gesalbten des Herrn‘, festsetzte, denn *Napoleon* galt als von der Vorhersehung dazu ausersehen, den öffentlichen Kult wieder ins Leben zu rufen. Vielmehr ging Bovara auch, wie es in Frankreich der Fall war, zu einer Manipulierung des Kultus über, um eine neue Form von kaiserfreundlicher Frömmigkeit zu verbreiten. So griff er in die Gestaltung des Diözesankalenders ein, um der Feier des Festtags für den *Heiligen Napoleon*, einen im Heiligenkalender vollkommen unbekanntem Heiligen, als Ersatz für das Fest der Himmelfahrt Mariae fortwährende Dauer zu verleihen. Ebenso verfuhr er mit den Messbüchern und den Breviaren, deren präventive Revision durch das Ministerium er anordnete, vor allem um festzusetzen, daß das Stundengebet des *Heiligen Gregor VII.*, einer wohl politisch zu gefährlichen Persönlichkeit, durch das des harmloseren *Heiligen Urban* ersetzt werden sollte.“

³⁵³ Giuseppe Gullino, *La nomenclatura istituzionalizzata, ovvero la formazione della classe dirigente*, in: Ders., Gherardo Ortalli, *Venezia e le terre venete nel Regno d'Italia. Cultura e riforme in età napoleonica*, Kongress, Venedig, 15.-17. Oktober 2003, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venedig 2005, S.19-38, zit. S.21.

Maria Himmelfahrt vermerkt. Hingegen ist im Ordo 1808 das Fest des Heiligen Napoleon auch in die offizielle Liturgie aufgenommen³⁵⁴. Antonio Niero hat die Idee zum liturgischen Fest San Napoleone in Italien mit den Folgen des Friedens von Pressburg, 26. Dezember 1805, in Verbindung gebracht. 1808 ging dieses Fest nachweislich in die Liturgie Venedigs ein und hat sich dort nach Niero bis 1810 gehalten. Im repräsentativen *Lunario Napoleonico* von Giacinto Maina für das Jahr 1813 wird das Napoleon-Fest nach dem Fest Maria Himmelfahrt genannt im Monat August genannt: „15 Dom[enica] Assunzione di M.[aria] V.[ergine] e S. Napo[leone]“³⁵⁵.

Niero betont, dass in der „zivilen Liturgie“ während des Zeitraums 1806 bis 1813 durchaus in San Marco wie auch in andern Kirchen der Stadt, selbst an Bord von Admiralsschiffen mit öffentlichen Festen, Essen, Festbeleuchtungen, *Te Deum* Napoleons Geburts- und Namenstag pompös gefeiert wurde³⁵⁶. Nicht zuletzt hat wiederum die Musik – insbesondere mit Vertonungen des *Te Deum* – einen wesentlichen Anteil an dem gesamten Fest- und Huldigungsprogramm.

Gott wir loben Dich – Großer Gott wir loben Dich – *Te Deum* laudamus ist ein hymnischer Lobgesang, der den Legenden nach verschiedene Begründer hat: Ambrosius (um 339-397), Augustinus (354-430), Hilarius von Poitiers (gestorben 367/368), der Bischof Nicetas von Remesiana in Serbien (gestorben nach 414). Vermutlich entspringt das *Te Deum* der altspanischen, spanisch-gallischen Liturgie. Das *Te Deum* wurde innerhalb der Liturgie gesungen als Dank, pro gratiarum actione, zur Sonn- und Feiertags-Matutin, bei Prozessionen und Weihen, zu Krönungen, bei fürstlichen Hochzeiten, Treffen gekrönter Häupter und weiteren geistlichen wie weltlichen Dankesfeierlichkeiten. In einigen Fällen gelingt schon im 16. Jahrhundert eine direkte Zuweisung zu einem historischen, politischen Ereignis: eine sakrale *Te Deum*-Aufführung in säkularer Funktion. Angenommen wird, dass das zwölfstimmige *Te Deum* von Johann Heugel, datiert auf den 28. Juni 1535 für die Hochzeit des Kurfürsten Friedrich II. mit Dorothea von Dänemark am 26. September 1535 in Heidelberg komponiert worden sei³⁵⁷. Giovanni Legrenzi schrieb sein feierliches – leider nicht erhaltenes - *Te Deum* 1687 anlässlich der Eroberung der Peleponnes durch die Venezianer.

Am 9. März 1789 wurde der Procurator Lodovico (Ludovico) Manin zum Dogen gewählt. Dabei durfte ein festliches *Te Deum* nicht fehlen. Luigi Ballarini berichtet in seinen Tagebüchern zum 11. März 1789: „Oggi Sua Serenità si è portato solennemente nella Chiesa di San Marco, entrando in formalità per la porta maggiore, ed assistè ad un Tedeum con gran musica.“³⁵⁸

Im März 1800 feiert Venedig die Einsetzung des Papst Pius VII. mit einem *Te Deum*: „cantandosi da scelta Musica il Te Deum“ und zum Abschluss folgten noch heitere Sinfonien, gespielt von zwei Orchestern auf dem Platz vor der Kirche San Giorgio:

³⁵⁴ Antonio Niero, *Riflessi liturgici dell'eta napoleonica a Venezia: Il culto di San Napoleone e sue connessioni*, in: *Ricerche di storia sociale e religiosa*, Jg. 28, Nr. 55, Sonderdruck o. J., S.68-91, hier S.77.

³⁵⁵ I-Vmc Giacinto Maina (inc.), *Lunario Napoleonico*, Correr Nr. 3, 75x54, Nr. 1140, 1141, 1142, gr. 1143.

³⁵⁶ Nicht allein in Venedig, welche Bedeutung dem *Te Deum* etwa auch in Udine unter Baldassare Rasponi in Zusammenhang mit Napoleon zukommt, hat Sandro Piussi nachgewiesen. Vgl. Sandro Piussi, *La Chiesa di Udine nel progetto politico-religioso di Napoleone*, in: Tiziana Ribezzi (Hg.), *Dopo Campo Formio. 1797-1813. L'età napoleonica a Udine*. Ausstellung, Udine, Museo della Città, 3. Oktober 1997 bis 16. März 1998, Pordenone (Biblioteca dell'Immagine) 1997, S.179,188.

³⁵⁷ Vgl. D-Kl, Ms. 4° Mus.38.

³⁵⁸ Pompeo Molmenti, *Epistolari Veneziani del Settecento*, ND der Ausgabe *Epistolari Veneziani del secolo XVIII*, Palermo 1914, Venedig/Lido 2005, S.42.

„VENEZIA 15 *Marzo*. Jeri mattina verso le ore 11 comparve alla finestra situata sopra la porta maggiore del Monastero di San Giorgio l'Eminentissimo Signor Cardinale *Diacono*, annunciando al numeroso Popolo concorso sulla Piazza l'elezione del Nuovo Sommo Pontefice che ha assunto il nome PIO VII. e risuonarono per ogni parte voci di letizia e di giubbilo. Furono quindi aperte le porte del Conclave. Il Pontefice sedeva in mezzo all'Altare nella Cappella dello Scrutinio sopra la sedia gestatoria dove ammesse amorsamente la bacio del Piede una folla di persone di ogni grado che vi erano concorse. Uscito dalla detta Cappella, avendo al suo fianco Monsign. *Maggiordomo* e Monsign. *Maestro di Camera* ed alcuni Cardinali e Prelati, si trasferì alla Cappella del Conclave all'Adorazione del SS. SACRAMENTO, e quindi si ritirò nelle sue stanze.

Alle ore quattro Pomeridiane poi il prelodato Sommo Pontefice accompagnato dall'intiero Sacro Collegio e da tutta la Prelatura fra replicate voci di giubbilo, ed esultanti evviva discese vestito Pontificalmente alla Chiesa di S. Giorgio nobilmente adornata ed illuminata, proveniente del Conclave, assiso nella sedia gestatoria, in mezzo ad un'immenso Popolo, dando al medesimi con effusione di cuore l'Apostolica benedizione. Giunto alla Porta maggiore trovò prostrati tutti gl' Individui del suo Monastero, ai quali con affabilità senza pari diè segni di soddisfazione in rivederli: e poi volgendosi al distinto, e nobil Ceto accorsovi, non cessò di benedirlo; finalmente arrivato alla Cappella del SS. SACRAMENTO discese ed andò all'adorazione.

Si leggeva nelle pietose, e fervide labbra di esso qual fosse lo spirito di tal preghiera, che commoveva e toccava il cuore degli astanti. Quindi portatosi all'Altar Maggiore vi si assise ed accolse con tenero sentimento gli Emin. Sig. Cardinali al solito bacio, cantandosi da scelta Musica il Te Deum, terminato il quale furono dall' Eminentiss. Sig. Card. *Albani Decano* del Sacro Collegio cantate le consuete Preci: dopo di esse compartì al Popolo la Solenne Apostolica Benedizione. Tornoò poscia privatamente alle proprie Stanze del Conclave accompagnato dagli Emin. Sig. Cardinali e Prelatura. In faccia allo Scalome d'onde discese S. Santità era stata fatta inalzare la seguente Inscrizione scritta dall' elegante penna del Sig. Ab. *Boni*.

QVOD

MVNITA. HINC. TIBI. VIA

SVCCEDENS. FELICITER

IN. AMPLITVDINEM. SEDIS

DIVINITVS. DATAE

GREGORI. BARNABAS. CLARMONTE

NVNC

PIVS. VII. PONT. MAX

SPEM. ECCLESIAE. VNINERSAE

ET. CASINEM. ORDINIS. GLORIAM

EXPLES

NE. DEDIGNARE

QVAE. FACIMVS. VOTA. GRATVLATIONESQ.

S. GEORGII. MAIORIS

ABBAS. CVM. COENOBII. FAMILIA

GESTIENTES.

Sulla piazza della premenzionata Chiesa di S. Giorgio vi erano erette due magnifiche Orchestre ove i più scelti Professori di Musica istrumentale eseguivano di tratto in tratto delle allegre sinfonie; e si vidde la sera superbamente illuminato il sacro Tempio, il Monastero e tutta l'Isola. Il Regio Ducal Palazzo era illuminato a torcie.³⁵⁹

³⁵⁹ I-Vnm Per 279a: *Gazzetta Veneta Privilegiata*, N.° 23, Sabato 15 Marzo 1800, S.186. Vgl. *Gazzetta Veneta Privilegiata*, N.° 25, Sabato 22 Marzo 1800, Venedig, 22. März, S.202f. Vgl. “Jeri sera fu data una brillante Accademia di musica nel Nob. Casino delle Dame detto di S. Cassano per solennizzare la fausta elezione del Sommo Ponteficio PIO VII, la quale formando un'Epoca memorabile per la Città di Venezia non poteva non interessare i Nobili Soggetti componenti detta Società che hanno in tal guisa voluto esternare il loro giubbilo. Oltre un infinito numero di Nobiltà Veneta e Forestier, fu onorata detta Accademia dalla presenza del Sig. Gen. *Klenau* che si trovava qui di passaggio in compagnia della rispettabilissima Dama sua Sposa, e del Sig. Gen. *Addick* – L'onorevole commissione di fare il Ritratto del S. PADRE fu data al celebre Pittore Sig. *Gaetano Grezler* Veronese, l'eccellenza del di cui pennello è abbastanza nota.” I-Vnm Per 279a: *Gazzetta Veneta Privilegiata*, N.° 26, Mercordi 26 Marzo 1800, S.210f.

Dominique Hausfater weist daraufhin, dass das *Te Deum* auch während der französischen Revolution aufgeführt wurde³⁶⁰. Diese Kirchenmusik hatte nationale Funktion, das hat Napoleon aufgegriffen – nicht nur er allein, aber er doch in besonderem Maß: „Le même jour il sera chanté un *Te Deum* dans tout l’Empire.“ (Napoleon, zur Taufe des Königs von Rom). Auch nach Napoleon wurde das *Te Deum* weiterhin – nicht allein, aber vor allem auch in Venedig, wie Riccardo Carnesecchi untersucht hat – als Repräsentationsmusik gebraucht: „Nel corso delle pubbliche ceremonie la musica di rito continuava ad essere il *Te Deum*, obbligatorio accompagnamento di tutte le cerimonie-funzioni pubbliche sia che si trattasse di salutare il genetliaco dell’Imperatore d’Austria, che di celebrare la neonata repubblica veneziana: il *Te Deum* avrebbe accompagnato infatti anche la consegna dei poteri di governo nelle mani di Manin.“³⁶¹

Napoleon erreichte am 17. Juni 1800 Mailand, ihm gefiel das am folgenden Tag aufgeführte *Te Deum* im Mailänder Dom ausgesprochen: „18. juin. – Ajuourd’hui, malgré ce qu’en pourront dire non athées de Paris, je vais en grande cérémonie au *Te Deum* que l’on chante à la métropole de Milan. Cérémonie imposante et superbe!“³⁶²

III. Kultur und Politik – Kulturpolitik im „napoleonischen“ Mailand: Die Krönung zum König zum Italien

„Er [Napoleon] handelte als Schöpfer, der Italien zu dem gemacht hatte, was es war, und der das Recht besaß, damit ferner zu machen, was er für zweckmäßig hielt.

Italien musste jedoch bei diesen neuen Bestimmungen mitbeteiligt sein. Man beschloß also, dort ebenfalls das Schauspiel einer Krönung zu geben und aus dem Schatze von Monza die berühmte Eiserne Krone der Lombardenkönige hervorzuholen, damit Napoleon, nachdem der Erzbischof von Mailand sie eingesegnet, sie sich aufs Haupt setzen könne, übereinstimmend mit dem alten Brauch der germanischen Kaiser, die in Rom die Krone des Abendlandes, in Mailand aber die Krone von Italien empfangen. Dieses Schauspiel musste auf die Italiener Eindruck machen, ihre Hoffnungen wieder erwecken, den Adel und die Geistlichkeit gewinnen, die von der österreichischen Herrschaft vor allem die monarchischen Formen zurückwünschten, und endlich das Volk zufrieden stellen, das von der Pracht seines Gebietes stets geblendet und entzückt wird; denn diese Pracht, die seinen Blicken schmeichelt, beschäftigt zugleich seine Industrie. Die aufgeklärten Liberalen aber sollten endlich begreifen, dass nur die Vereinigung mit den Geschicken Frankreichs die Zukunft Italiens sichern könne.“³⁶³

„Ich werde diese Krone bewahren! Aber nur so lange, wie eure Interessen es erheischen. Mit Freuden werde ich den Augenblick begrüßen, wo ich sie auf ein jüngerer Haupt setzen kann, das, von meinem Geist beseelt, mein Werk fortführen und stets bereit sein wird, seine Person und seinen Vorteil für die Sicherheit und das Glück des Volkes zu opfern, zu dessen Herrscher die Vorsehung, die Verfassung und mein Wille es berufen haben wird.“³⁶⁴

³⁶⁰ Vgl. Dominique Hausfater, Art. *Te Deum*, in: Joël-Marie Fauquet (Hg.), *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, Paris 2003, S.1202.

³⁶¹ Vgl. Riccardo Carnesecchi, „Venezia sorgesti dal duro servaggio“. *La musica patriottica negli anni della Repubblica di Manin*, Venezia 1994, S.22f.

³⁶² Vgl. *Napoléon raconté par lui-même*, 1769-1806, 2. Auflage, Paris 1912, S.181f.

³⁶³ Vgl. Napoleon I., *Ich, der Kaiser I & II*, hg. v. Sigmund von Löhnen in der Übersetzung von Heinrich Conrad und Theophile Sauvageot, Wiesbaden 2003, Kap. 3, S.109f.

³⁶⁴ Vgl. Napoleons Rede vor dem Vizepräsidenten Francesco Melzi d’Eril, der Consulta und den Abgeordneten der Italienischen Republik am 17. März 1805 in Paris, in: Napoleon I., *Ich, der Kaiser I & II*, hg. v. Sigmund von Löhnen in der Übersetzung von Heinrich Conrad und Theophile Sauvageot, Wiesbaden 2003, Kap. 4, S.111.

„Am 26. Mai 1805 wurde Napoleon mit großem Pomp als König von Italien gekrönt. Als er die Eiserne Krone ergriff und sie sich aufs Haupt setzte, sprach er die Worte: ‚Gott gibt sie mir! Wehe dem, der sie anrührt!‘ Das Mailänder Volk war in einem wahren Freudentaumel. Am Abend war die ganze Stadt illuminiert, und es fand ein herrliches Feuerwerk statt; von zauberhafter Wirkung war der in Glut getauchte Dom.“³⁶⁵

Soweit ein paar Stellungnahmen der napoleonischen Propaganda, die Napoleon für die Nachwelt bereit hielt. Nicht zuletzt gehört zum Gelingen dieser Inszenierung der Dom und seine Musik. Mayrs Biograph Girolamo Calvi behauptet, daß Simon Mayr sein berühmtes, zudem nach heutigem Forschungsstand wohl einziges *Te Deum* anlässlich der Krönung Napoleons geschrieben habe:

„il suo famoso *Te Deum*, scritto per l’incoronazione di Bonaparte“³⁶⁶

“Piacemi di richiamare la fuga, ‘in te Domine speravi’ del famoso *Te Deum*, scritto nell’occasione dell’incoronazione di Buonaparte [...]“³⁶⁷

Aus diesen Angaben folgerte PierAngelo Pelucchi, dass Mayr sein *Te Deum* für Napoleons Krönung in Mailand komponiert habe, der Anlaß für die Komposition mag wohl zutreffen – oder Mayr hätte eine bereits bestehende Komposition neu dezidiert: „Inno con musica di G. S. Mayr. Fu espressamente composto per l’incoronazione di Napoleone, re d’Italia, cerimonia tenutasi nel Duomo di Milano, il 26 maggio 1805.“³⁶⁸ Die überlieferten musikalischen Quellen legen nahe, dass Simon Mayr nur ein großes *Te Deum* komponiert hat. Möglicherweise hat Mayr bei den vielen verschiedenen Gelegenheiten, die ein *Te Deum* verlangten, das von Joseph Haydn aufgeführt, auch das vom Jommelli findet sich in seinem Bestand³⁶⁹. Die Krönungszeremonie Napoleons zum König von Italien fand im Mailänder Dom am 26. Mai 1805 statt. Ob dort allerdings nun Simon Mayrs Musik erklang, scheint eher fraglich. Aber welche Musik wurde in Mailand anlässlich der Krönung aufgeführt? Wie waren die Aufführungsbedingungen? Wer waren die Ausführenden? Diesen Fragen wird im Folgenden nachgegangen.

Die Krönung Napoleons im Mailänder Dom am 26. Mai 1805

„Nur wenige Monate nach seiner Krönung zum Kaiser der Franzosen machte Napoleon im März 1805 aus der Republik das Königreich Italien, in Mailand setzte er sich die Krone der langobardischen Könige auf. Der französisch-italienische Machtblock wurde und blieb das Zentrum seiner weiteren Ausdehnungspolitik“, so weit der Historiker Rudolf Lill³⁷⁰. Für Napoleon ergab sich die Mailänder Königskrönung folgerichtig aus seiner Kaiserkrönung in Paris³⁷¹. Die politische Bedeutung der Königskrönung in Mailand hat die in repräsentativer

³⁶⁵ Vgl. Napoleon I., *Ich, der Kaiser I & II*, op.cit., Kap. 6, S.113.

³⁶⁶ Vgl. Girolamo Calvi, *Di Giovanni Simone Mayr*, op.cit., S.135.

³⁶⁷ Vgl. Girolamo Calvi, *Di Giovanni Simone Mayr*, op.cit., S.273.

³⁶⁸ Vgl. Girolamo Calvi, *Di Giovanni Simone Mayr*, op.cit., S.483.

³⁶⁹ In der Civica Biblioteca Angelo Mai in Bergamo finden sich im Fondo Mayr vierundvierzig handschriftliche Stimmen zu Haydns *Te Deum* (I-BGc fondo Mayr fald. 623/5). Dieses umfangreiche Material diente wohl mehrfach für Aufführungen, darunter finden sich auch autographe Kopien von Mayr. Eine Partiturabschrift von Niccolò Jommellis *Te Deum* ist ebenfalls im Fondo Mayr erhalten (I-BGx fondo Mayr fald.282.5/3).

³⁷⁰ Vgl. Rudolf Lill, *Geschichte Italiens in der Neuzeit*, Darmstadt (1980,1982,1986) 1988, S.79f.

³⁷¹ Vgl. Carlo Castiglioni, *Napoleone e la chiesa milanese (dal 1783 al 1818)*, Mailand 1934, S.187: “Il tramutamento della Repubblica Francese in Impero portava per logica conseguenza la trasformazione della Repubblica Italiana in Regno.”

Hinsicht durchaus ihre Parallelen zur Kaiserkrönung in Paris. Mailand bekam auch eine gewisse Sonderstellung zuerkannt: „es wurden vier ‚Lyées‘ und ein ‚Collège‘ für junge Mädchen in Mailand eröffnet, welches in Frankreich nicht seinesgleichen hatte, ein Schule für Straßen- und Brückenbau, eine Veterinärschule sowie ein Konservatorium und drei Kunstakademien.“³⁷² Inwieweit Mailand sich bei der Krönungszeremonie in musikalischer Hinsicht Paris zum Vorbild nehmen sollte, wird thematisiert. Und es wird sich dabei zeigen, dass Mailand eben nicht Paris wurde.

Bisher noch nicht veröffentlichte Dokumente im Mailänder Staatsarchiv verweisen darauf, dass die Inszenierung der Krönung in Mailand analog der Kaiserkrönung in Paris erfolgen sollte, was aber örtliche Gegeben- und Gepflogenheiten nur bedingt zuließen. Gegenstand der Untersuchung ist Napoleons Krönung in Mailand aus musikalischer und kulturpolitischer Sicht.

Die Kaiserkrönung zum Vergleich

Zwanzigtausend Gäste waren zugegen, wovon die ersten haben schon um 8 Uhr ihren Platz in der Kirche Notre Dame eingenommen haben. Erst gegen 14 Uhr endete die Zeremonie. Jean Mongrédien hat die Musikhandschriften der Kompositionen, die zur Kaiserkrönung komponiert wurden, im Speicher des Pariser Konservatoriums wiederentdeckt. In den Jahren 1993 bis 1995 hat das Sommerfestival in La Chaise-Dieu (Auvergne/Velay, Frankreich) diese Musik wiederaufgeführt³⁷³.

Eindrucksvoll war bei der Kaiserkrönung allein die Anzahl der bei der musikalischen „Inszenierung“ beteiligten Personen. Die Zahl belief sich auf insgesamt 700 Ausführende – 300 Instrumentalisten und 400 Sänger³⁷⁴. Auf den beiden Seiten des Querschiffes von Notre Dame stand je ein Soloquartett – die Solisten Sopran, Alt, Tenor, Baß – ein kleiner und ein großer Chor und ein Symphonieorchester. Die Chororgel begleitete. Auf der Empore über dem Westportal stand ein Bläserensemble mit Schlagzeug.

Die festlichen Hauptteile der Krönungsmusik waren die Messe und das *Te Deum*, komponiert von Giovanni Paisiello. Paisiello hat seine Kompositionen für die „Krönung des Kaisers Napoleon und der Kaiserin Josephine“ genau der ihm zu Verfügung stehenden Kirchenakustik angepasst. Geleitet hat er aber die Aufführung nicht, denn er ist schon im Sommer 1804 wieder nach Italien zurückgekehrt. Die Leitung hatte Paisiellos Nachfolger Jean François Le Sueur (Lesueur), der die weiteren Krönungsmusiken komponierte: Einen Marsch und drei Motetten *Tu es Petrus* (Du bist Petrus, der Fels und auf diesen Felsen werde ich meine Kirche bauen), *Unxerunt Salomonem* (Sie salbten Salomon, König in Zion) und *Accingere gladio* (Gürte dich mit dem Schwert). Die letzte dieser Motetten ist allerdings verschollen. Beim Einzug und möglicherweise auch beim Auszug erklang der Marsch. Darauf folgte die Messkomposition von Paisiello. Nach dem letzten Mess-Satz, dem *Agnus Dei* schloss sich noch das *Domine salvum fac an*:

Domine salvum fac Imperatorem nostrum Napoleonem.

³⁷² Georges Lefebvre, *Napoleon*, (1935), hg. v. Peter Schöttker, mit einem Nachwort v. Daniel Schönplflug, Stuttgart 2003, S.433.

³⁷³ Vgl. Booklet der Einspielung *Messe du Sacre de Napoléon 1er*, op.cit. Vgl. Jean Mongrédien, *La musique du sacre de Napoléon*, in : *Revue de musicologie*, 1968, S.137-174.

³⁷⁴ Vgl. Théo Fleischman, *Napoléon et la musique*, op.cit., S.116ff.

Et exaudi nos in die qua invocaverimus te.

Herr, erhalte in deinem Schutz unseren Kaiser Napoleon
Und erhöre uns an diesem Tag, an dem wir zu Dir flehen.

Die Kaisersalbung begleitete die Motette von Le Sueur: „Unxerunt Salomonem“. Die Salbungsmotette hat Le Sueur 1825 bei der Krönung Karls X. in Reims wiederverwendet. Der Lehrer von Le Sueur war Abbé Nicolas Roze. Auch er war mit einer Komposition an der Kaiserkrönung beteiligt: dem „Vivat in aeternum“ für Chor, großes Orchester, Bläser und Pauken. Bei dieser kurzen Komposition soll auch das Volk beim „Vivat“-Ruf aktiv mitgewirkt haben. Die Motette „Tu es Petrus“ wurde gesungen, während der Papst vor der Kaiserweihe betete. Als Krönung der Krönung – wenn man so will – erklang dann das *Te Deum* von Giovanni Paisiello.

Die Krönung in Mailand

Wie bereits erwähnt fand am 26. Mai 1805 die Krönung des Kaisers Napoleon zum König Italiens mit der eisernen Krone der Lombarden, die am 22. Mai eigens aus Monza geholt worden war³⁷⁵, im Mailänder Dom statt. Am 7. April 1805, Palmsonntag, feierte der Erzbischof mit einem *Te Deum* seine vorläufig letzte Messe im Dom, denn seit dem 8. April 1805 war der Dom geschlossen, die Vorbereitungsarbeiten für den Krönungsakt begannen³⁷⁶.

Für die Krönungszeremonie, die französisch wie italienisch im Druck vorlag und durch die Zeitungen, ob *Moniteur* oder *Il Corriere Milanese* weite Verbreitung fand, war der „Grand-Maître des Cérémonies, LE COMTE DE SÉGUR“, der Zeremonienmeister Philippe Paul Comte de Segur (1780-1873), verantwortlich, ein bedeutender Überlebender und Repräsentant des Ancien Régime³⁷⁷.

„S. Ecc. Il sig. Ministero dell'interno con suo avviso di jeri l'altro, ha prevenuto il pubblico che la cerimonia dell'incoronazione stata annunciata pei 23 corr. viene prorogata fino a domenica giorno 26 [...]“³⁷⁸

Napoleon wollte sich in einem grandiosen Schauspiel zelebrieren, das kosten konnte, was es wollte, so jedenfalls scheint es: Ein großer und kleiner Thron im Zentrum. 40 Kronleuchter und noch einige wenige Kandelaber sollten für Licht sorgen und die ungeheure Pracht nochmals steigern. Andrea Appiani hielt das Ereignis in einer Zeichnung fest³⁷⁹. Neben Canova gehörte Appiani zu den zeitgenössisch führenden bildenden Künstlern Italiens, die Napoleon darstellten, zu nennen wären auch noch Giuseppe Bossi oder Francesco Alberi .

³⁷⁵ Vgl. Carlo Castiglioni, *Napoleone e la chiesa milanese (dal 1783 al 1818)*, op.cit, S.191f.

³⁷⁶ Vgl. Enrico Cattaneo, *Il Duomo nella vita civile e religiosa di Milano*, Mailand 1985 (Archivio Ambrosiano LV), S.135. Carlo Castiglioni, *Napoleone e la chiesa milanese (dal 1783 al 1818)*, op. cit. S.189: “Il giorno 8 aprile si era chiuso per il pubblico il Duomo per lasciar comodità di lavoro agli appartatori, fatti venire espressamente da Bologna, per gli addobbi.”, S.189: “La domenica 7 aprile l'Arcivescovo interveniva in Duomo alla funzione della benedizione delle palme e degli ulivi, e cantò un *Te Deum* di ringraziamento per aver potuto finalmente visitare la sua Chiesa.”

³⁷⁷ Vgl. Carlo Castiglioni, *Napoleone e la chiesa milanese (dal 1783 al 1818)*, op. cit., S.194: “Il gran cerimoniere Ségur aveva minuziosamente tutto predisposto e preordinato, e nei giorni precedenti febbrilmente aveva fatto e ripetute le prove.”

³⁷⁸ *Il Corriere Milanese*, Nr.31, 23. Mai 1805, S.330.

³⁷⁹ Andrea Appiani, *L'incoronazione di Napoleone*, Mailand, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, vgl. Carlo Capra, Francesco Della Peruta, Fernando Mazzocca, *Napoleone e la Repubblica Italiana (1802-1805)*, Mailand 2002, S.17.

Das offizielle „PROGETTO DI CERIMONIALE“ bestimmte jedes Detail der Zeremonie, so auch den Ort der Orchesteraufstellung und wann Musik zu erklingen hatte: Das Orchester – und nach Castiglioni gleichfalls der Chor – sollte demnach in vier Gruppen aufgestellt werden und sich im hinteren Bereich der beiden zentralen Gewölbekreuze befinden³⁸⁰. Die Choreographie dieses Ereignisses war imposant³⁸¹.

Die langwierige Krönungszeremonie wird im Folgenden dem Protokoll nach auf ihre musikalischen Höhepunkte hin zusammengefasst – genannt werden daher nur auf die Stationen, bei denen Musik dem vorgesehenen Zeremoniell nach zu erklingen hatte:

Beim Einzug Seiner Majestät in die Kirche bis zum kleinen Thron war ein Triumphmarsch vorgesehen³⁸².

In dem Augenblick, in dem seine Majestät den Chor betritt und der Kardinal Caprara – der Erzbischof von Mailand – zum Altar geht, hatte das *Veni Creator* zu erklingen.

Der Erzbischof wird nach den gewohnten Gebeten die Messe beginnen, die bis zum Graduale andauert. Nachdem das Graduale gesungen worden ist, wird der Erzbischof die königlichen Attribute segnen³⁸³.

Der Erzbischof durchschreitet gleichmäßig die Kirche, steigt nahe beim Thron hinauf und richtet an den Kaiser das Gebet „in hoc regni solio“. Nachdem er dies gebetet, wendet er sich zu den Umstehenden und spricht mit lauter Stimme: „vivat Imperator Rex in aeternum“. Die Teilnehmenden wiederholen „vivat“ usw. Das „vivat“ wird dann auch von der Musik ausgeführt³⁸⁴.

Der Erzbischof setzt die Messe fort, am Ende des Evangeliums [...] wird der Großalmosenier das Evangelium zum Kaiser bringen, damit er es küsse, und es dann wieder zum Altar tragen. Zum Offertorium wird der große Zeremonienmeister sich tief vor Seiner Majestät verneigen, um ihn auf die Opfergabe aufmerksam zu machen³⁸⁵.

³⁸⁰ „L’orchestra divisa in quattro parti occuperà il fondo delle due crociere del centro.“, Giorgio Rumi, *L’incoronazione di Napoleone nel Duomo di Milano*, Civiltà Ambrosiani 3, 1986, S.182-195, Vgl. PROGETTO DI CERIMONIALE PER L’INCORONAZIONE DI SUA MAESTÀ L’IMPERATORE NAPOLEONE RE D’ITALIA, S.183.

³⁸¹ Carlo Castiglioni, *Napoleone e la chiesa milanese (dal 1783 al 1818)*, op. cit., S.194: „La coreografia era imponente fra lo sfarzo degli abiti di corte e il luccichio dei sacri paramenti. Quattro cori di cantori, diretti dai maestri Pellini [sic! Pollini] e Minoia, accompagnavano il rito con scelta musica.“

³⁸² „Dall’ingresso si Sua Maestà nella Chiesa fino al suo arrivo al picciolo Trono la musica eseguirà una marcia di trionfo. La marcia dalla porta fino all’ingresso del Coro continuerà nello stesso ordine.“, in: PROGETTO DI CERIMONIALE PER L’INCORONAZIONE DI SUA MAESTÀ L’IMPERATORE NAPOLEONE RE D’ITALIA, S.187.

³⁸³ „L’Arcivescovo dopo le preghiere consuete principierà la Messa, e la continuerà fino a Graduale. Dopo essersi cantato il Graduale l’Arcivescovo benedirà gli ornamenti Reali nell’ordine seguente:

La Spada

Il Manto

L’Anello

La Corona.“, in: PROGETTO DI CERIMONIALE PER L’INCORONAZIONE DI SUA MAESTÀ L’IMPERATORE NAPOLEONE RE D’ITALIA, S.189.

³⁸⁴ „L’Arcivescovo attraverserà egualmente la Chiesa, ascenderà presso al Trono, indirizzerà all’Imperatore la preghiera *in hoc regni solio*: dopo aver pronunciato questa preghiera, volgendosi verso li Astanti, dirà ad alta voce *vivat Imperator Rex in aeternum*.

Gli Assistenti ripeteranno *vivat* ec. Il *vivat* sarà seguito dalla Musica.“, in: PROGETTO DI CERIMONIALE PER L’INCORONAZIONE DI SUA MAESTÀ L’IMPERATORE NAPOLEONE RE D’ITALIA, S.190.

³⁸⁵ „L’Arcivescovo continuerà la Messa, al fine dell’Evangelio il Grande Elemosiniere, ad incontrar il quale anderanno i Maestri, ed Adjutanti delle cerimonie, porterà il Vangelo da baciare a Sua Maestà, e lo riporterà all’Altare.

Der „Kaiser König“ steigt beim Erklingen eines Triumphmarsches vom Thron [...] ³⁸⁶

Der Erzbischof setzt die Messe fort, bei der Erhebung, wird der Beamte, der die Krone des Kaisers zu tragen hat, sie Seiner Majestät vom Kopf nehmen. Seine Majestät beugt die Knie. Nach der Erhebung steht er auf und nimmt seine Krone.

Beim *Agnus Dei* macht sich der Grande Elemosiniere auf, um den Friedenskuß vom Erzbischof zu empfangen und ihn zu Seiner Majestät zu tragen.

Die Messe wird fortgeführt. ³⁸⁷

Das *Te Deum* ertönt während der Staatssekretär den Processo Verbale zur Ableistung des Schwurs ausbreitet. Nach dem *Te Deum* tritt der Klerus mit dem Baldachin zu Füßen des Throns, um Seine Majestät zurück zu leiten. ³⁸⁸

Das *Te Deum* beschloss nach dem Schwur den Krönungsakt im Mailänder Dom:

„Pronunciato il giuramento, il capo degli araldi avvertito dal gran cerimoniere dirà ad alta voce: *il gloriosissimo ed augustissimo re Napoleone è incoronato ed intronizzato. viva l'imperatore e re.* Una scarica d'artiglieria annuncierà l'incoronazione e la intronizzazione di S. M.

S'intuonerà il *Te Deum*, durante il quale, il segretario di stato stenderà il processo verbale della prestazione del giuramento. Dopo il *Te Deum* il clero ritornerà ai piedi del trono per ricondurre S. M. ³⁸⁹

„Pronunciato il giuramento, il Capo degli Araldi avvertito dal Gran Maestro, dirà voce alta: *Il gloriosissimo, ed augustissimo Re Napoleone è incoronato ed intronizzato. Viva l'Imperatore, e Re.* Una scarica d'artiglieria annuncierà l'incoronazione e la intronizzazione di S. M.

S'intuonerà il *Te Deum*, durante il quale, il Segretario di Stato stenderà il Processo Verbale della prestazione del giuramento.

Dopo il *Te Deum*, il Clero ritornerà appiè del Trono col Baldacchino per ricondurre S. M. ³⁹⁰

Am 29. Mai 1805 erschien im *Giornale Italiano* eine ausführliche „beschreibung della cerimonia dell'incoronazione“ ³⁹¹. Nach der Krönungszeremonie im Mailänder Dom wurde in der naheliegenden Basilica S. Ambrogio ebenfalls ein *Te Deum* gesungen ³⁹². In den „Diari dei

All'Offertorio il Gran Maestro delle cerimonie farà una riverenza profonda a Sua Maestà, per avvertirla di rendersi all'offerta“, in: PROGETTO DI CERIMONIALE PER L'INCORONAZIONE DI SUA MAESTÀ L'IMPERATORE NAPOLEONE RE D'ITALIA, S.191.

³⁸⁶ „L'Imperatore Re scenderà dal Trono al suono d'una marcia trionfale per trasferirsi all'Altare nell'ordine seguente [...]“, in: PROGETTO DI CERIMONIALE PER L'INCORONAZIONE DI SUA MAESTÀ L'IMPERATORE NAPOLEONE RE D'ITALIA, S.191.

³⁸⁷ „L'Arcivescovo continuerà la Messa, all'elevazione l'Ufficiale che porta la Corona dell'Imperatore gliela leverà dal capo, Sua Maestà si porrà ginocchioni, dopo l'elevazione essa si rialzerà, e prenderà la sua Corona.

All'*Agnus Dei* il Grande Elemosiniere anderà a prendere il bacio di pace dall'Arcivescovo, e lo porterà a Sua Maestà.

La Messa si continuerà.“, in: PROGETTO DI CERIMONIALE PER L'INCORONAZIONE DI SUA MAESTÀ L'IMPERATORE NAPOLEONE RE D'ITALIA, S.192.

³⁸⁸ „S'intuonerà il *Te Deum*, durante il quale il Segretario di Stato stenderà il Processo Verbale della prestazione del giuramento.

Dopo il *Te Deum* il Clero ritornerà appiè del Trono col Badacchino per ricondurre Sua Maestà.“, in: PROGETTO DI CERIMONIALE PER L'INCORONAZIONE DI SUA MAESTÀ L'IMPERATORE NAPOLEONE RE D'ITALIA, S.193.

³⁸⁹ *Il Corriere Milanese*, Nr.31, 23. Mai 1805, S.332.

³⁹⁰ Vgl. *Giornale Italiano*, Nr. 61, 22. Mai 1805, S.261-264, zit. S.264.

³⁹¹ *Giornale Italiano*, Nr. 64, 29. Mai 1805, S.280f.

³⁹² Vgl. Carlo Castiglioni, *Napoleone e la chiesa milanese (dal 1783 al 1818)*, op. cit., S.196f:

cerimonieri del Duomo”, den handschriftlichen Tagebüchern der Zeremonienmeister im Mailänder Dom, die sich im Archivio del Capitolo Metropolitano befinden, berichtet der damalige Schreiber, Maestro Giovanni Battista Bertarelli, über die Krönung Napoleons zum König Italiens am 26. Mai 1805.³⁹³

:

„in q[ue]sta Mattina fu solennemente eseguita nella Metropolitana la solenne Cerimonia dell’Incoronazione dell’Imperatore de’ Francesi Napoleone il Primo [?] in Re d’Italia. La detta solennissima Cerimonia si fece dall’Eminentissimo Cardinale Gio[vanni] Batt[ista] Caprara nostro Arcivescovo, v’erano presenti innoltre [?] cinque altri Cardinali, e quattordici Vescovi del Regno, e molti altri Prelati, e Vicarj Capitolari Generali, e tutto il Clero della Metropolitana”³⁹⁴

An diesem Morgen wurde in der Hauptkirche die festliche Krönung des Kaisers der Franzosen Napoleon I. zum König Italiens feierlich vollzogen. Die besagte äußerst festliche Zeremonie führte der Hochwürdigste Kardinal Giovanni Battista Caprara, unser Erzbischof, aus. Anwesend waren außerdem fünf weitere Kardinäle und vierzehn Bischöfe des Reiches und viele andere Prälaten und Generalkapitularvikare sowie der gesamte Klerus der Hauptkirche Mailands.

Bertarelli verweist in Parenthese, dass die Funktion der Königskrönung ausführlich an anderem Ort beschrieben sei und berichtet weiter vom eigentlichen Festakt, Er schildert Ornat und Aufstellung nach der Ordnung des Klerus. Der kleine Thron des Kaisers befand sich in der Mitte vor dem Altar, der große, erhöhte Thron vom Eingang der Hauptportals aus an der dritten Säule. Dieser Thron war besonders prächtig. Die eiserne Krone von Monza war dort, wo sich sonst gewöhnlich nur das Allerheiligste befindet, aufbewahrt. Zu ihrem Geleit war auch Klerus aus Monza vertreten. Zelebriert wurde die Messe für die Heilige Jungfrau Maria nach Ambrosianischem Ritus. An dieser Stelle erwähnt Bertarelli auch die Musik - „Si cantò la Messa votiva della B. Vergine secondo il Rito Ambrosiano tanto riguardo alla Cerimonia, quanto anche riguardo alla Musica.”- und erläutert, wie die Messe in den Ablauf der Krönung eingebunden war. Eine Stunde nach den Feierlichkeiten im Dom ging es in Mailands ältesten Kirche S. Ambrogio weiter. Hier stimmte der Erzbischof das *Te Deum* an: „L’Arciv[escov]° intonò il Te Deum: che si cantò dai Musici”.

Bertarellis Bericht ist ausführlich – genannt wird nur nicht, von wem die Musik zur Krönung Napoleons im Mailänder Dom am 26. Mai 1805 denn nun stammt.

Welche Musik erklang bei der Krönung in Mailand?

Franco Cusani schreibt in seiner Geschichte Mailands:

„Alla parte maggiore elevavasi il trono; quattro statue dorate simboleggianti vittorie con palme in mano sostenevano il colmo sormontato dalla corona reale, da cui scendeva un ampio manto di venticinque gradini con a’ piedi due fame e guerreschi trofei. Ducentosessanta [sic!]

³⁹³ Vgl. Archivio del Capitolo Metropolitano, Fondo Liturgico, I Diari dei cerimonieri del Duomo, Cartella 19, f.99r-100v: 1805. 26. Maggio.

Der Bericht wurde von Giovanni Battista Bertarelli verfaßt.

Ein besonderer Dank gilt Fausto Ruggeri. Er ermöglichte der Autorin den Zugang zu den Quellen.

³⁹⁴ Archivio del Capitolo Metropolitano, Fondo Liturgico, I Diari dei cerimonieri del Duomo, Cartella 19. f.99r-100v: “1805.26.Maggio”, hier f.99r.

Der Bericht wurde von Giovanni Battista Bertarelli verfaßt.

fra cantanti e istromentisti, diretti dai maestri Pollini e Minoja, stavano in quattro gruppi nello sfondo della gran crociera; quaranta lampadari e candelabri avanti i pilastri irradiavano di luce la stupenda veduta della gotica cattedrale. Intonato il *Veni Creator* [...]"³⁹⁵

Genannt werden von ihm zwei Musiker, die am Mailänder Dom zu dieser Zeit wirkten: Ambrogio Minoja und Francesco Pollini. Zunächst seien ein paar musikgeschichtliche Informationen zu Minoja und der Mailänder Krönung genannt.

„In 1805, when Napoleon was crowned King of Italy in Milan Cathedral Minoja again provided special music, conducting 250 musicians in a *Te Deum* and *Veni Creator Spiritus*“³⁹⁶
Leider verzeichnet Hansell für das *Te Deum* und *Veni Creator* „both 3vv, orch, for coronation of Napoleon, 1805“ keine musikalische Quelle.³⁹⁷

Sven Hansell nennt Minoja in Zusammenhang mit der Krönung bezieht sich hier vermutlich auf den Artikel von François-Joseph Fétis:

„Lorsque les Français entrèrent en Italie sous la conduite du général Bonaparte, Minoja concourut pour une marche et une symphonie funèbre en l'honneur du général Hoche, et obtint le prix, qui consistait en une médaille de la valeur de cent sequins. La société italienne des sciences, artes et belles-lettres ayant été organisée avec le royaume d'Italie, Minoja fut un des huit membres de la section musique de cette académie, et obtint la place de censeur du Conservatoire de Milan. Il écrivit, pour couronnement de Napoléon à Milan, un *Veni Creator* et *Te Deum* à trois voix et orchestre, qui furent exécutés à la cathédrale, par deux cent cinquante musiciens. Il écrivit aussi une cantate pour le théâtre de *la Scala*, à occasion du mariage d'Eugène Beauharnais, vice-roi d'Italie.“³⁹⁸

Diese Information von Fétis findet sich auch bei Mendel-Reissmann, allerdings ohne den Vermerk „für drei Stimmen und Orchester“:

„Im J.[ahr] 1797 erhielt er die goldene Medaille, von 100 Ducaten an Werth, welche Napoleon I. als Preis für die beste Trauersymphonie zu Ehren des Generals Hoche aussetzte. Bei Gelegenheit der Krönung Napoleon's I. als König von Italien componirte er ein *Veni Creator* und ein *Te deum*, die im Mailänder Dom von 250 Personen aufgeführt wurden; sodann eine Cantate für die *Scala* zur Vermählung des Vicekönigs von Italien.“³⁹⁹

Die Funktion des „censeur du Conservatoire“ ist nach Fétis überdies auch Mayr angeboten worden:

„Diverses autres positions lui ont été offertes postérieurement à Londres, à Lisbonne et à Dresde; mais son attachement à la ville de Bergame et son goût pour l'existence paisible qu'il y trouvait lui firent refuser les avantages qu'on lui offrait ailleurs. C'est par les mêmes motifs

³⁹⁵ Francesco Cusani, *Storia di Milano dall'origine a' nostri giorni*, Bd.6, Mailand 1867, S.159. Cusani verweist auf „Arch. Gener. Classe Potenze Sovrane“. Dabei handelt es sich vermutlich um Akten im Mailänder Staatsarchiv, von denen die Autorin auch einige durchgesehen hat.

³⁹⁶ Sven Hansell. Art. *Minoja, Ambrogio*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, hg. v. Stanley Sadie, John Tyrell, London, New York 2001, Bd. 16, S.730.

³⁹⁷ Sven Hansell, Art. *Minoja, Ambrogio*, op.cit., S.730.

³⁹⁸ François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et biographie generale de la musique*. Deuxième édition, Bd. 6, Paris 1864, Art. Minoja (Ambroise), S.150.

³⁹⁹ Hermann Mendel, August Reissmann, *Musikalisches Conservations-Lexikon*, Bd. 7, ND der Ausgabe Berlin 1877, Hildesheim, Zürich, New York 2001, Art. *Minoja, Ambrogio*, S.156.

qu'il n'accepta pas la place de censeur du Conservatoire royal de Milan, à laquelle il avait été appelé par un décret du vice-roi d'Italie, daté du 29 avril 1807.⁴⁰⁰

Fétis verweist in seinem Artikel auch auf gedruckte Schriften von Minoja:

„Lettere sopra il canto, Milano (Mussi) 1812.

In dt. Übers.: Minoja, über den Gesang, ein Sendschreiben an B. Asioli, Leipzig (Breitkopf und Härtel) 1815.“

Im *Allgemeinen musikalischen Anzeiger* findet sich - als Todesanzeige - ein Artikel über Minoja,:

„Ambrosius Minoja [Anm. : Aus dem Journal général etc.]

In Mayland starb vor kurzem der berühmte Componist und Director des dortigen Conservatoriums, Ambrosius Minoja. Er war in Ospedaletto, Canton Lodi, geboren, studirte bei dem berühmten Sala den Contrapunkt, und hat einige Opern für die Theater in Rom und Mayland geschrieben. Auch einige Kirchen-Musik-Werke sind von ihm erschienen, nebst andern Compositionen für verschiedene Instrumente. Im Jahr 1797 erhielt er von dem General Bonaparte einen Preiß von 100 Ducaten für die beste Symphonie zu einer Todtenfeyer des General Hoche. Als Napoleon die Würde eines Königs von Italien annahm, componirte er ein *Veni Créator* und ein *Te Deum*, welche in der Hauptkirche in Mayland von einem Orchester von 280 Personen aufgeführt wurden. Auch schrieb er eine Cantate zur Verlobungsfeyer von Eugen Beauharnais. In der italienischen Bibliothek der schönen Künste und Wissenschaften zu Mayland findet sich ein von ihm componirtes *De profundis*, welches wegen seines schönen Instrumentalsatzes von großem Kunstwerth seyn soll. Seine Compositionen zeigen vielen Geschmack. Sein Werk: (*Lettere sopra il canto*) „Briefe über den Gesang“, das er in Mayland herausgab, ist seitdem ins Deutsche übersetzt worden, und der Beifall, den es gefunden, ist ein Beitrag zu dem Ruhm dieses Künstlers.⁴⁰¹

Ambrogio Minoja wurde am 22. Oktober 1752 in Ospitaletto Lodigiano bei Piacenza geboren und starb am 3. August 1825 in Mailand. Eine Abschrift der preisgekrönten Programm-Sinfonia zum Angedenken an den General Lazare Hoche befindet sich auch im Fondo Mayr in der Civica Biblioteca in Bergamo⁴⁰². Auch Chérubini komponierte eine *Hymne funèbre sur la mort du général Hoche*.

⁴⁰⁰ François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et biographie generale de la musique*. Deuxième édition, Bd. 6, Paris 1864, Art. *Mayer ou Mayr (Jean-Simon)*, S.41-44, zit.S.42.

⁴⁰¹ *Allgemeiner musikalischer Anzeiger*, No.11, Frankfurt a. M. den 9. September 1826, S.87.

⁴⁰² Vg. I-BGc Fondo Mayr Fald. 251/4

„Partitura di Mayr“ Vermerk von Mayrs Hand

ms. ?

La Morte / del Generale Hoche / Sinfonia / a Grande Orchestra / Del M:ro Ambrogio Minoja / che ottenne il Premio nel concorso [Umschlagtitel]

“Spiegazione

Primo Periodo	Riflessione sopra il destino universale degli Uomini
2 do	Carattere Marziale, e Valore del lodato Generale
3°	Sua Malattia, e Morte
4°	Pompa Funebre
5°	Suo riposo negli Elisi
6°	Allegrezza de Soldati animati a seguire il di lui esempio

Doch weder ein *Veni creator* noch ein *Te Deum* ließ sich bisher von Minoja nachweisen⁴⁰³. Von Pollini und zwei weiteren Musikern, die an der Krönung beteiligt waren, sind *Te Deum*-Kompositionen nachweisbar: von Agostino Quaglia und Bonifazio Asioli⁴⁰⁴.

2/4 C-Dur Mezzo Sostenuto

Allegro spiritoso assai

Larghetto c-Moll

Andante soave C-Dur

Tempo di Marcia 2/4 c-Moll Tempo di Marcia lento "Tamubro coperto Tempo di Marcia lento" Tempo di Marcia giusto "Tamburo scoperto di Marcia giusto"

Vivace assai 2/2 C-Dur

Besetzung:

vl 1,2, viole, fl 1,2, ob 1,2, clar 1,2, cor 1,2, tr 1,2, fag 1,2, timp, Banda, vlc/b.

⁴⁰³ Von Ambrogia Minoja ist eine Messe für vier Solisten (SATB), Chor (SATB) und Orchester, D-Dur im Bestand der Santini-Bibliothek in Münster vorhanden (D-MÜs-SANT Hs 2687).

Im Fondo Mayr in Bergamo findet sich noch eine Psalmvertonung: I-BGc fondo Mayr fald.369/2

Salmo / N.º 1. / A Quattro Voci / Del Sig.r Ambrogio Minoja

ms. Partitur

STTB, vl 1,2, vla, vlc,b.

4/4 Allegro, C-Dur

"Sol puoi dir che sia beato"

Andante F-Dur "Quel che Dio"

Allegro D-Dur "pieni sempre"

F-Dur "tal del giusto"

2/4 Andante B (Es)

4/4 Vivace C-Dur „Come polve“

4/4 Andante Comodo As-Dur "Chi meschino"

4/4 Allegro F-Dur "Troppo è ver"

4/4 Allegro D-Dur "di se stesso"

Una sinfonia premiata, 24. April 1798, Milano, Teatro alla Scala

Cantata, 25. Mai 1779 [recte: 1799], Milano, Teatro alla Scala

Cantata, 13. Februar 1806, Milano, Teatro alla Scala

vgl. SERIE / CRONOLOGICA / DELLE RAPPRESENTAZIONI / DRAMMATICO-PANTOMIMICHE /

POSTE SULLE SCENE / DEI PRINCIPALI TEATRI / DI MILANO / Dall'autunno 1776 sino all'intero

autunno 1818. / COI RISPETTIVI ELENCHI DEI SIGNORI POETI, / MAESTRI DI MUSICA,

COMPOSITORI DEI / BALLI, TITOLI DELLE RAPPRESENTAZIONI, PRIMI ATTORI DI CANTO, EC.

EC. / COMPILAZIONE DI G. [Giuseppe] C. [Chiappori] / MILANO / PER GIOVANNI SILVESTRI /

MDCCCXVIII [1818], S.193.

⁴⁰⁴ Agostino Quaglia:

Canto / *Te Deum* a 4. o Pieno / del Sig.r Quaglia

hs. Stimmen, Abschrift

Kopist: Polibio Fumagalli (1830-1900)

Mailand, Archivio della Chiesa di S. Maria presso S. Celso

I-Msc.45.10

Im Archiv des Doms:

Te Deum a 6 v. pieno in Fa

Partitur 10 s. 12 Stimmen

Busta 182, n.4

Te Deum a 8 v in Fa

Partitur 20 S, 23 Stimmen

Busta 182, n.6

Te Deum a 8v in Re

Partitur 22 S., 14 Stimmen

Busta 182, n.5 .

Zunächst soll der Blick auf Francesco Pollini geworfen werden, der im Zusammenhang mit der Mailänder Krönung in der Literatur bereits erwähnt worden ist. Francesco [Franc, Franz] Pollini [Barone Pulini] wurde am 26. März 1762 in Ljubljana geboren und starb am 17. September 1846 in Mailand. Nach Elena Biggi Parodi stammen von ihm zwei große Kompositionen für Chor und Orchester: *Vivat, vivat* und *Te ergo quaesumus*⁴⁰⁵.

Von Pollini befindet sich die autographe Partitur eines *Te Deum* für vierstimmigen Chor und groß besetztes Orchester im Mailänder Konservatorium: Pollini / Musica Vocale Sacra / Te Deum⁴⁰⁶.

Zu den musikalischen Aufführungen anlässlich der Krönung in Mailand: Starbesetzung beim *Te Deum* im Mailänder Dom am Beispiel Paris?

Francesco Pollini teilt in dem auf den 1. Mai 1805 datiertem Schreiben mit, dass Zeremonienmeister Segur sich die Aufführung in Mailand analog der in Paris vorgestellt habe. In der Zeit, in der das *Te Deum* erklinge, habe die Zeremonie einen Ruhepunkt erreicht, dementsprechend gelte der Musik die ganze Aufmerksamkeit. Segur hätte sich als Sänger berühmte Opernstars der Zeit, den Sopranisten Luigi Marchesi, den Tenor Gaetano Crivelli, und insbesondere auch Sängerinnen wie Brigida Giorgi-Banti und Francesca Festa vorgestellt. Pollini hat ihm daraufhin zu bedenken gegeben, dass diese Besetzung allerdings nicht der Landessitte entspräche. Segur ließ sich von Pollini endlich überzeugen. In Paris waren insgesamt 500 Personen an der Aufführung beteiligt, Pollini stellt klar, dass es unmöglich sei, ebensoviele in Mailand auf die Beine zu stellen. Für ihn sind eher 200 realistisch, inklusive der Sänger. Allerdings gäbe es allein in Mailand nicht genügend Sänger, die proportional zum Orchester nötig wären. Außerdem gibt Pollini noch ein Problem zu bedenken, dass sich unweigerlich stellen wird: Die Messe, die in S. Ambrogio stattfinden soll - die Giovanni Battista Bertarelli ebenfalls ausführlich erwähnt hatte - , wird sich mit der Aufführung der Krönungszeremonie mit Musik nach römischen Ritus überschneiden. Pollini kann also die Musiker der Domkapelle, die die Messe in S. Ambrogio gestalten, nicht für das *Te Deum* im Dom besetzen:

„Eccellenza

Colle lettere, di cui Vi degnaste munirmi, mi presentai a S. Em.a il Sig.r Cardinale Arcivescovo, ed a S. E. il Gran Cerimoniere M:r de Segur. Compiacuasi [?] S. Em.a Sua di farmi richiamare, si combinò quanto occorreva. M:r de Segur poi voleva che si uniformasse possibilmente la cosa all'eseguito in Parigi: e siccome il tempo del Te Deum è l'unico momento di riposo, e quindi il solo che dà luogo a prestar attenz.e [attenzione] alla musica, avrebbe desiderato fossero invitati il Sig.r Luigi Marchesi ed il Sig.r Crivelli per eseguirvi qualche versetto: quanto alle Sig.re Banti, e Festa, che pure avrebbe

Bonifazio Asioli :

Di Bonifazio Asioli / adi 9 agosto 1805 / Composto p. la Cappella Reale / in Milano

Partitur, möglicherweise Autograph

I-Mc M.S. ms. 27-6.

⁴⁰⁵ Elena Biggi Parodi, Art. *Pollini, Francesco*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, hg. v. Stanley Sadie, John Tyrell, London, New York 2001, Bd.20, S.42f, S. 42: "For the ceremony of Napoleon's coronation in Milan Cathedral (26 May 1805) two of his compositions for large orchestra and chorus were performed, *Vivat, vivat* and *Te ergo quaesumus*."

⁴⁰⁶ Besetzung: SATB, fl 1,2, ob 1,2, cl 1,2, fag 1,2, cor 1,2, tr 1,2, vl 1,2, vlc/cb; I-Mc. Ms.ms. 222-6.

bramato cantassero, gli feci osservare, che contrario ciò al costume del paese non era combinabile, e rimase persuaso. Mi comunicò in appresso il rituale stampato per la Musica che fù eseguita a Parigi; da questo rilevai che in Numero di 500. furono i Professore che s'intervennero; impossibile sarebbe il raccoglierne qui un egual numero: crederci pertanto di ridurli a dugento [duecento?] compresi i cantanti, per render la cosa degna giornata ed adattata all'immenso locale. Non v'hanno però in Milano Cantanti sufficienti e proporzionati in numero all'orchestra. Né sfuggirà all'E. V. che la Messa avendo ad esser eseguita all'Ambrosiana, e frammezzata di Cerimonie accompagnata da musica romana non potrei prevalermi di tutti i Musici addetti alla Capella del Duomo perché occupati p [per] la Messa medesima. Mi troverei quindi presso che privo di voci, e massimamente di Soprani, e contralti che pei cori sono indispensabili, ne vi sarebbero voci da basso atte per qualche pezzo obbligato.

Ciò posto io vedrei necessario di chiamare dalle città vicine i migliori cantanti soprani, e contralti, no essendovi in Milano oltre ai Musici del Duomo, che il solo soprano Sig.r Granata; e crederei tra questi oppni [Abkürzung für ...?] il Sacerdote Angelo Guggi di Pavia Musico contralto, il Soprano, e contralto di Crema, L'Abbate Luigi di Novara musico soprano, L'Abbate Leoni di Bergamo rinomato basso, ed i cantanti della Capella di Monza; prevenendoli che avessero a trovarsi in Città pel 16. o 18. al più tardi. Per tal modo crederei unito un corpo di musica che potrebbero far onore al Governo. Eccovi, Eccellenza, il risultato delle conferenze, cui si degnarono i prelodati Signori di ammettermi. Viesposi [?] quanto occorrebbe di disporre. Voi ben vedete però quanto sia necessario che io sia presto informato delle determinazioni che Vi piacerà di prendere a questo riguardo; e nello stesso mentre Vi pregherei a volermi far comunicare il per me indispensabile rituale, che S. Em.a mi Soggiunse avrebbe passato a codesto Ministero.

Ho onore di rinnovare all'E. V. assicurazioni dell'alta mia Stima, e profondo osequio.

Francesco Pollini”

[Auf der Rückseite ist der Eingang datiert: 1. Mai 1805]⁴⁰⁷

Die Akten im Mailänder Staatsarchiv belegen, wie sehr die Krönungsvorbereitungen das gesamte kulturelle und sakrale Umfeld betroffen haben⁴⁰⁸.

Abate Leoni aus Bergamo wirkte als Baß beim Krönungs-Te Deum in Mailand mit. Er wird vom Präfekten Glasati vorgestellt und sein Einverständnis wird durch diesen mitgeteilt. Zudem werden weitere Musiker aus Bergamo für das *Te Deum* vorgeschlagen und auf einem Beiblatt eigens benannt.

⁴⁰⁷I-Mas Staatsarchiv Mailand, Potenze Sovrane Post. 1535: 144:

Schreiben von Francesco Pollini, [auf der Rückseite ist der Eingang datiert 1. Mai 1805]. Es handelt sich um den Akt Nr. 5224, dazu liegen vom 1., 2. und 3. März Vermerke vor, aus denen hervorgeht, daß Pollini Crivelli noch einladen soll und Marchesi schon zugesagt habe. Beim Vermerk vom 2. Mai handelt es sich um den Entwurf des Einladungsschreibens, das an die Sänger - nach Monza, Cremona, Novara und Bergamo - verschickt wurde.

⁴⁰⁸I-Mas Staatsarchiv Mailand, Potenze Sovrane Post. 1535; 144 Napoleone I Imperatore e Re d'Italia; Feste – Fuochi – Illuminazione – Musica – Poesie – Teatri; 1804-1805:

1-4

2v: “Premesse queste operazioni, nel giorno della Festa dopo la funzione del Te Deum nel Duomo, fu eseguita dal Ministro dell'Interno nella Gran Sala del Palazzo Nazionale [...]”

3r: “La formalità degli inviti alle diverse autorità tanto per la funzione del Te Deum, come per lo Spettacolo delle Corse, fu regolata nel modo seguente.”

“Nr.6931, Bergamo 6. Mai 1805

REGNO D’ITALIA

Bergamo li 6. Maggio 1805.

LA PREFETTURA DEL DIPARTIMENTO DEL SERIO

Al Sig.r Consig.[lie]re Ministro dell’Interno

Milano

Coll’ordinario di jeri essendomi pervenuto il vostro Dispaccio 3. anadante N. 5224 Div.no III.a ho tosto invitato il Sig.r Abbate Leoni a meco combinarsi, onde si abbia a recare per il giorno 16. corrente al più tardi presso il Sigr. Maestro Pollini in Milano.

Trovandosi detto Sacerdote nella Comune di Endine sua Patria, e forse di là assente per funzione Ecclesiastiche dubito di non aver oggi riscontro.

Mi fo però carico, Sig.r Consig.[lie]re Ministro, di prevenirvi d’essere stato accertato, che il Leoni si appresterà di tutto buon grado alla chiamata; e mi riservo di farne positive conferma.

Potendo servire all’oggetto della Sup.re Commissione l’indicare d’altri virtuosi di Musica nati, e domiciliati in questo Dipartimento, vantaggiosamente noti, vi rassegno la specifica de’ loro nomi.

Ho l’onore di protestarvi il mio ossequio

Il Prefetto

Glasati

Il Seg.° Gen.le

Zacchivol..[?] “

Angeführte Sänger und Orchestermusiker für das Mailänder *Te Deum* sind aus Bergamo angereist:

“Sig. Abbate Agostino Leoni di Endine	Basso
Sig Gio: Talliana di Bergamo	Primo --- [Basso]
Musico della Cappella di S.a Maria	
Sig. Adamo Bianchi	Primo Tenore nella
suddetta Cappella	
Sig. Antonio Cantuni di Urganano[?]	Secondo
Tenore in d.[ett]a Cappella	
Sig. Giacomo Codini di Bergamo	Contralto

Orchestra

Sig. Giuseppe Lombardi	Violino	}	
Sig. Angelo Paganini	Violino	}	
Sig. Alessandro Rovelli	Violino	}	di Bergamo
Sig. Giuseppe Soldati	Violino	}	
Sig.ri Pietro ed Alessandro Caffi			Oboe
Sig.ri Staffano Elia, e Walgher			Clarineti”

Eine Notiz darüber vom 7. Mai 1805 ging an Francesco Pollini. Am 9. Mai bestätigt die Prefettura del Dipartimento del Serio Leonis Mitwirken beim „Te deum, ed in qualche altro pezzo di musica sacra in occasione dell’Incoronazione di S. Maestà l’augustissimo Sovrano”. Am 16. Mai wird Leoni in Mailand erscheinen, braucht während seines Aufenthaltes eine

Unterkunft und rechnet mit der Erstattung seiner Reisekosten⁴⁰⁹. Nun wenn die Sänger aus Bergamo anreisen, dann vielleicht doch mit der Partitur von Giovanni Simone Mayr? Nun dies steht nicht in den eingesehenen Akten und scheint vor dem Hintergrund der am Mailänder Dom wirkenden Komponisten doch eher unwahrscheinlich.

Sängerische Unterstützung kam nicht nur aus Bergamo Mailand und auch Monza⁴¹⁰. Aus Pavia reiste ein weiterer Sänger, der Priester Angelo Guggi, an⁴¹¹. Ein Sopran, Salvatore Catalani, und ein Alt, Antonio Barberi, beide aus Cremona forderten für ihren zehntägigen Aufenthalt jeder als Aufwandsentschädigung 50 Zecchini, und wenn es mehr Tage wären, auch mehr, denn die professionellen Sänger hätten eingegangene Verpflichtungen abzusagen. Der Sopran hatte ein Engagement am Teatro di Reggio⁴¹². Ein weiterer Sopran war Abate Luiggi Andreani aus Novara, er bat nach seinem „conto approssimativo“, seiner annäherungsweise Rechnung, um die Bezahlung von 39 Zecchini:

„Per la vettura andata e ritorno	zechini	4
A Milano camera col letto se si potrà avere	zechini	9
Per la Carozza per giorni 7	zechini	7
Per pranzo e cena per giorni 9	zechini	9
		29
E per le mie fatiche, il solito nelle funzioni, e almeno due zechini al giorno, e spesati di tutto ma per far vedere il piacere che ho di prestarmi [...]		10
		39 ⁴¹³
Totale zechini		

Die Bezahlung der engagierten Musiker für ihre Mitwirkung innerhalb der Krönungszeremonie erfolgte nicht von kirchlicher Seite. Der Betrag für die Musik - „spese della musica“ - betrug im Mai ebensoviel wie etwa im Juli 1805: 1268.6.8 Lire. Sonderabrechnungen waren unter den Akten, die diese Zeit betreffen, nicht zu finden⁴¹⁴.

⁴⁰⁹ I-Mas Staatsarchiv Mailand, Potenze Sovrane Post. 1535: 144. Nr. 6931

REGNO D'ITALIA, Bergamo li 9. Maggio 1805, LA PREFETTURA DEL DIPARTIMENTO DEL SERIO.

⁴¹⁰ I-Mas Staatsarchiv Mailand, Potenze Sovrane Post. 1535: 144.

Monza, 9. Mai 1805, Nr. 437: „i Cantanti di questa nostra Cappella di S. Giovanni Bat.[tist]a per il giorno 16. corrente saranno infallantemente dal Maestro Pollini Delegato dal Governo per i preventivi Concerti“. Auch ihnen müssen die Kosten für Verpflegung und Fahrt ersetzt werden.

⁴¹¹ I-Mas Staatsarchiv Mailand, Potenze Sovrane Post. 1535: 144.

Nr. 1076: Promemoria del Sacerdote Angelo Guggi Cantante.

Nr. 4934, Mailand 11. Mai 1805: IL PREFETTO DEL DIPARTIMENTO D'OLONNA Al Sigr. Consigliere Ministro dell'Interno:

„Vi presento, Sig.r Consigliere Ministro, nelle qui compiegate Carte il risultato delle trattative fatte col Cantante di Pavia Sacerdote Angelo Guggi, e con quelli della Capella di Monza [...].“

Vgl. Vermerk Nr. 5650, 11. Mai 1805.

⁴¹² I-Mas Staatsarchiv Mailand, Potenze Sovrane Post. 1535: 144:

Kopie des Schreibens von Salvatore Catalani und Antonio Barberi, Cremona, 7. Mai 1805;

Nr. 6119, Cremona, 9. Mai 1805 [Jahreszahl verbessert]; Nr. 5572, Vermerke 10., 11. Mai 1805.

⁴¹³ I-Mas Staatsarchiv Mailand, Potenze Sovrane Post. 1535: 144:

„Luiggi Andreani Soprano; ha l'honore di rappresentare che da qui non può fare un cont esatto [...].“

vgl. Nr.7686: REGNO D'ITALIA, Novara li 7 Maggio 1805. IL PREFETTO DEL DIPARTIMENTO DELL'AGOGNA al Signor Consigliere Ministro degli affari Interni; Nr.5506: Notiz vom 9. Mai 1805.

⁴¹⁴ Mailand, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Mandati, cart. 509. „Votta de Musici Maestro di Cappella; ed Allunni Organisti della Metropolitana per il Mese di Maggio 1805

Die Generalprobe in Santa Maria del Giardino – in der zerstörten Franziskanerkirche - in Mailand

Die Probe für das Te Deum fand in der Kirche Santa Maria del Giardino statt. Der Dom wäre aufgrund der Krönungsvorbereitungen als Probenort nicht möglich gewesen.

“Dovendo eseguiti in questa stessa mattina nella Chiesa di S. Maria del Giardino una Prova della musica vocale ed instrumentale destinata per la solenne funzione dell’Incoronazione di S. M. I. e Re d’Italia [...]”⁴¹⁵

Die Kirche S. Maria del Giardino befand sich in der Gegend der P.ta Nuova. 1451 schenkte Rodolfo Visamra den Osservanti di S. Angelo ein Grundstück. 1455 wurde der Konvent und die Kirche gegründet. Der Orden hieß *Minori Osservanti* und ab 1603 waren es die Franziskaner (*Francescani Riformati*). 1810 wurde die Kirche zerstört.⁴¹⁶

Maestro di Cembalo	1.50
Gilardone Giorgio V.e Maestro e Passo Cantante	75
Venini Giuseppe Reved.° Basso Giubilato	60
Berardi Gio Batta Soprano Giubilato	60
Grandati Carlo Ambr.° Contralto	60
Rosati Angelo Reved.° Basso	60
Simonino Francesco Contralto	60
Depaoli Gaetano Tenore	60
Martinenghi Santi Tenore	60
Mosca Girol.° Contralto	60
Ferandini Santi Soprano	60
Uboldi Carlo Tenore	60
Olivini Paolo Contralto	60
Maueroffer Martino Basso	60
Polinino Gio Basso	50
Raperini Gio Soprano	56
Bianchi Tenore Gaetano	45
Bonazzi Ferdinando pmo Organista	58.6.8
Terzi Antonio Secondo Organista	58.6.8
Piazza Pietro Substituto Organista	16.13.4
Piacentino Antonio Allunno	15
Mintoti Bartolameo Allunno	6
Marzi Gio Batta Alluno	6
Fabiano Mori Alluno	6
Seraffino Colombo Sopranumerato	6

Unterzeichnet von Agostino Quaglia Maest.°
31. Maggio 1805“

3 S, 4 A, 4 T, 5 B

Vgl. *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, vol. VI, Milano 1885.

Dank für die Einsicht in die Archivalien gebührt Dottoressa Albruzzi.

⁴¹⁵ I-Mas Staatsarchiv Mailand, Potenze Sovrane Post. 1535: 144.
Nr. 6008.

⁴¹⁶ *Ricerche Storiche sulla Chiesa Ambrosiana*, Mailand 1985 (Archivio Ambrosiano LVI), S.243, Nr.8.

220 professionelle Musiker und 50-60 Laienmusiker

Francesco Pollini, der musikalische Leiter und Organisator vor Ort, kam mehr und mehr in finanzielle Nöte. Die Proben hatten begonnen und Pollini musste um Geld bitten, um die Kosten decken zu können. 220 Musiker waren bestellt. Pro Probe wurde von Pollini jedem Musiker einen Zecchino versprochen, am Tag der Aufführung einen Sovrano (Souverain d'or, Goldmünze), davon ausgenommen der Orchesterleiter und die Dirigenten. Pollini bat nicht nur um das so nötige Geld, sondern auch um 270 bis 280 Eintrittskarten für die 220 professionellen und 50-60 Laienmusiker und hoffte allen Wünschen Seiner Exzellenz dem ersten Kämmerer Mons. De Remusat entsprochen zu haben:

“Eccellenza

Cominciansi ormai le prove per la musica da eseguirsi in questa cattedrale il giorno della consecrazione di S. M. L'Imperatore, e Re.

Non posso quindi più oltre protrarre a chiedere a V. E. un fondo per coprire le relative spese.

A norma delle date disposizioni dugento [duecento], e venti in circa sono i Professori necessari che vi interverranno. Questi io crederei si protessero soddisfare con uno zecchino a testa per ciascuna prova, e con un Sovrano pel giorno della Incoronazione: ritenuto però che il Direttore dell'Orchestra, i Maestri che batteranno ed alcuni altri distinti soggetti pare abbiano ad esser maggiormente ricompensati.

Over pertanto V.E. convenga in tal proposto, occorrebbe a mia disposizione, e convertibile in questa causa la somma allo meno di £ 20 m. per cui la pregherò di voler provvedere per lo stacco di corrispondente mandato.

In questa stessa occasione poi per non protrarre tutte all'ultimo le osservazioni occorrenti, oso far presente a V. E. di voler disporre, perché siano preparati, ed a me rilasciati i N. 220. biglietti d'ingresso in Duomo, e sull'orchestra pei sud[det].ti Professori, non meno che un'altra cinquantina o sessantina di biglietti per la stessa orchestra pei dilettanti, che procurerò unire per maggiormente adornare la funzione, e che S. E. il primo Ciambellano Mons. De Remusat ha particolarmente desiderato, vi fossero.

Unico inoltre la lettera comunicatami del Prefetto del Serio, 7/ cui pregherò V. E. di far riscontrare non occorrere altri cantanti, potendo bastare i già disposti.

Voglia, V. E. aggradire le nuove proteste della mia più destinta stima.

Franc[esco] Pollini⁴¹⁷

Die angeführten Kostenabrechnungen und Bittgesuche allerdings verdeutlichen mit welchen finanziellen Problemen Pollini noch im August 1805 zu kämpfen hatte⁴¹⁸. Wer im Orchester

⁴¹⁷ I-Mas Staatsarchiv Mailand, Potenze Sovrane Post. 1535: 144.

Schreiben von Francesco Pollini, undatiert, vermutlich 16. oder 17. Mai 1805 (16. Mai war Probenbeginn, am 18. Mai wird Pollinis Schreiben vermerkt, Nr. 5921/149. Vgl. Notiz Nr.5922, 24. Mai 1805

⁴¹⁸ Kostenabrechnungen von Francesco Pollini, Mailand Staatsarchiv, Potenze Sovrane Post. 1535, 144

Napoleone I Imperatore e Re d'Italia, Feste – Fuochi – Illuminazione – Musica – Poesie – Teatri, 1804-1805: „[August] 1805

Eccellenza

Ricevuto dal Sig.r Intendente die beni della Corona quanto si credette per soddisfare ai Cantanti e Professori, ed altre spese di musica incontrate per la fonzione dell'Incoronazione, è ora mio dovere di render conto a V: E: anche dell'ultimo sovvenzione, che per far fronte a simili spese si era degnata di farmi.

Si per questa di £ 6000 ed aggiuntovi l'avvanzo rimastomi dalle antecedenti in £ 315, ammonterà il debito costituitomi a £ 6315.

Da questa Somma però vanno dedotte £ 390 per spese d'orchestra e musica occorse per due feste da ballo date a S: A: S: nel Casino del Teatro i giorni 16: 21: Aprile, come dal unito confesso del Sig. Molese.

Oltre a queste io sono in disborso, come dall'annessa ricevuta, di poche [?] altre £ 30, metà di £ 60, che a norma del piano da V: E: stabilito io ho pagato al Sig. Tenzi, che aveva a partire, per quatro prove fatte al Casino del Teatro, e che nella suvessiva [?] modificazione del piano stesso vennero a limitarsi a la metà.

Non voglio credere però l'E: V: che io abbia avennato [?] questa circostanza per venire reintegrato. L'esiguità della somma mi libera da questa taccia, ne io sono per chiedere la rifusione di questa né alcun'altra ricognizione

bei der Krönung mitgespielt hat, ist nicht bekannt. Welche Bläser in Mailand 1805 zur Verfügung standen, mag die Besetzung einer Militärkapelle, die am 28. Mai im Rahmen eines Wettbewerbs auftrat („corso delle Bighe, e die Fantini“) und insgesamt wohl 215 Lire (inklusive Fahrt/Transport Lire 23,10) bekam, veranschaulichen⁴¹⁹:

10 Klarinetten:

Giuseppe Buccinelli, Capo Banda

Giuseppe Ressi

Giacomo Deluigi

Candido Bucinelli

Carlo Aggi

Marco Resi

Pietro Astolfi

Pietro Castelfranchi

Luigi Guala

Luigi Marelli

1 Ottavino:

Giovanni Aver

2 Fagotte:

Giuseppe Massoni

Francesco Lonati

2 Hörner:

Antonio Schiroli

Giovanni Battista Borsani

2 Trompeten:

Ferdinando S. Ambrogio

Francesco Butti

per la mia opera prestata al Governo ed in particolar a la Corte, di cui venni soddisfatto, che' sufficiente è a me stesso l'onore d'essersi prescelta la mia persona, e mi basta che il mio operato abbia corrisposto alle viste del Governo med.[esim]o, ne imperfetto sia rimasto il Servizio.

Cio premesso io attenderò voglia V: E: degnarsi comunicarmi i ulteriori ordini circa la Somma, che del d:° residuo rimastomi ho a rifondere al Tesoro, onde ottenere poi una finale generale liberazione per parte del Governo, che a mio scarico devo presentare al Sig. Ciambellano Annoni.

Mi do l'onore di rinnovare a V: E: le proteste della più profonda mia stima

Francesco Pollini”

“Eccellenza!

Inerente al venerato Decr. di V: E: delli 22 Agosto mi sono fatto fin dal 27 scorso mese un preciso dovere di rifondere nella cassa del Tesoro le £ 5895 rimastemi sul fondo, che era piaciuto a V: E: di farmi per supplire alle spese, di cui era incombenzato.

A pieno adempimento de miei doveri, sebbene sulla presentazione e della quietanza dal Tesoro rilasciatami fiasi già fatta a cod:a Ragion:ria Gle [?] l'oppri.na [?] annotazioni non ometto di renderne intesa l'E: V: per la di Lei in intelligenza, e finale mia liberazione.

Sempre memorie della bontà, con cui V: E: si è degnata in tutte queste circostanze di riguardarmi, mi riprotesto colla più ossequiosa e profonda stima.

Franc[esco] Pollini”

⁴¹⁹I-Mas Staatsarchiv Mailand, Potenze Sovrane Post. 1535: 144.
Nr.6745/1855, Mailand 24. Juni 1805; 7725, Mailand 24. Juni 1805.

Schlagwerk:
Luigi Vanetta
Giuseppe Astolfi
Tansi Micheli
Giacomo Nobile
Giuseppe Vanetta

Der Trompeter Ferdinando S. Ambrogio spielte auch Jagdhorn „Professore di Corno da Caccia classico“. Er wurde von Francesco Pollini als Zusatzmusiker bei der Krönung herangezogen⁴²⁰.

Napoleons musikalische Unterhaltung in Mailand: Ein Hauskonzert im Palazzo – Kantaten und Opern in der Scala

Francesco Pollini legte auf Anfrage vom 12. März 1805 einen Plan (Besetzungs-, Organisations- wie Kostenplan) für ein Hauskonzert für Napoleon beim Ministerium vor, Mailand 26. März 1805:

„Consigliere Ministro
Dell’Interno

Chiamalo dal venerato vostro foglio 12. corrente No. 2953. all’onorevole incarico di dirigere un Concerto domestico a Servizio di S: M: L’Imperatore, in occasione di sua venuta, ho l’onore di presentarvi il relativo piano, che in esecuzione de’ vostri ordini ho disposto.

Voi vedrete dal medesimo, se tutto combini colle saggie vostre viste, ed io attenderò dalla vostra compiacenza le ulteriori vostre prescrizioni per essere abilitato a passare dal canto mio alla corrispondente esecuzioni.

Ho l’onore Cons:[sigliere] Minis[tr]o di dichiarvi la più profonda stima, e rispettosa considerazione

Milano li 26 Marzo 1805:IV.

Francesco Pollini⁴²¹

Nach dem Besetzungsplan – Piano dell’Orchestra per il Concerto domestico da darsi a S: M. L’Imperatore de’ Francesi, Capo della Repubblica Italiana” – waren folgende Musiker vorgesehen:

Als Orchesterleiter „Capo D’Orchestra, e Direttore della Musica Istru:[menta]le” Alessandro Rolla;

6 Violinen waren besetzt. Die Reihenfolge läßt vermuten, dass Violine 1 Giovanni Gavinati

⁴²⁰ I-Mas Staatsarchiv Mailand, Potenze Sovrane Post. 1535: 144.

No. 6032, Schreiben von Ferdinando St. Ambrogio an den Innenminister „Ministro degli Affari Interni“; Eingang 20. Mai 1805.

Nr.6032/173, Vermerk vom 20. Mai 1805.

⁴²¹ I-Mas Mailand, Staatsarchiv, Potenze Sovrane Post. 1535, 144, Napoleone I Imperatore e Re d’Italia, Feste – Fuochi – Illuminazione – Musica – Poesie – Teatri, 1804-1805.

Ferdinando Rolla und Luigi Movi, Violine 2 Pietro Bertuzzi, Giuseppe Molere und Ferdinando Ponteliberio spielten.

Es gab 2 Violoncelli: Giuseppe Trevani und Dionigi;

2 Klarinetten: Adami und Antolini;

die Oboe und Flöten werden, wenn sie nötig sind, hinzugezogen: „Si fisseranno all’Occasione“ ;

2 Hörner: Belloli und Coda oder Minovi (Schüler von Belloli)

1 Fagott: Giuseppe Grossi

2 Violoncelli: Fenzi, Delfino

1 Kontrabass: Andreoli

Als Cembalist und Leiter der Vokalmusik wird Minoja genannt: „Maestro al Cembalo, e Direttore della Musica Vocale: Ambrogio Minoja“

Der Stimmer ist ein Herr Pastori und der Notenkopist heißt Fabiano Ronchetti. Der Instrumententräger wird erwähnt, ist aber noch nicht namentlich bestimmt. Für die Presse und Programmgestaltung („Avvisatore“) ist Minesi zuständig.

Pollini bemerkt auch, dass wenn kein gutes Klavier zu Verfügung stehen sollte und man kein solches zur Ausleihe bekäme, man gut daran täte, eines zu kaufen: „Abbisognando d’un buon Piano-Forte, e non potendo trovarne d’imprestito sarebbe bene di farne l’acquisto.“ Pollini legt in einer Art Verpflichtung für die Mitwirkenden - „Ricognizione da stabilirsi per i Professori di questa Accademia“- folgende Honorare fest:

„Per ogni chiamata in generale, almeno un Luigi per testa eccettuato il Direttore d’Orchestra Maestro al Cembalo, professori forestieri, e quelli, che particolarmente si saranno distinti, eseguendo, o Concerti, e pezzi a Solo.“

Gage ist für jedes Engagement: 1 Luigi (ausgenommen ist Orchesterleiter, Cembalist, auswärtige Musiker, Solisten etc.)

„Per le rispettive prove un Zecchino a testa.“

Für die jeweilige Probe: 1 Zecchino

Für die Pressearbeit wird 90 Lire pro Monat veranschlagt: „Per l’Avvisatore, che sarà necessario mettere in Attività immediatamente per quello, che può occorrere per le due Accademie Settimanali, ordinate al Casino del Teatro. Lire novanta al Mese.“

Instrumententräger und Kopist werden nach Vereinbarung bezahlt: „Per il portatore d’Istromenti si fisserà la pagha di volta in volta, secondo la servitù che avrà da prestare. Eguamente per il Copista.“

Der Klavierstimmer wird mit 3 Lire pro Stimmung honoriert und sollte, damit die Stimmung hält, täglich erscheinen: „Per l’Accordatore del Piano-Forte, che dovrà esser per stabile,

anderà tutti li giorni al Palazzo, per tenere il Sud:to Piano-Forte continuamente accordato. Lire tre cad:na volta.”

Alle weiteren Kosten werden noch genau angegeben: „Delle altre spese, accidentali che potranno occorrere, à [?] terrà esato registro.”

Pollini erhielt am 30. März die Zustimmung für seinen Besetzungs- und Kostenplan, auch die Anschaffung eines Klavier wurde befürwortet. Der unterzeichnende Innenminister Felici stimmte mehr für den Hornisten Coda als für den Schüler von Belloli und meinte, dass der Violoncellist Storioni im Vergleich zu Delfino auch nicht zu vernachlässigen wäre. Felici würde aber alles der Erfahrung Pollinis überlassen. Er wies noch darauf hin, nicht mit der Oper seria im Theater zu kollidieren. Was Pollini sicher auch beim Besetzen der Musiker immer beachten musste. Felici bat Pollini alles in allem eindringlich, ein Konzert zu veranstalten, dass der Ankunft des Kaisers würdig wäre:

„Risposta

Approvo il Piano, che m'avete presentato per un Concerto domestico a disposizione di S. M. l'Imperatore de' Francesi, Re d'Italia, pel tempo, che soggiorerà in questa Capitale. Approvo pure le ricognizioni, e mercedi proposte, e l'acquisto d'un Piano-forte. Quanto ai Soggetti vedrete, se convenga per suonatore di Corno preferire il Coda allo Scolaro del Belloli, e se pel Violoncello non debba essere trascurato lo Storioni in confronto del Delfino. Lascio però alla vostra avvedutezza e esperienza il decidere, considerato il mente de' Professori, e insieme la convenienza di non lasciare sprovvista l'orchestra del Teatro, nelle sere, in cui corresse l'opera Seria. Farete quindi gl'inviti occorrenti ai Professori diversi, affinché assumano l'impegno, [...] e darete in somma tutte le disposizioni preparatorie in modo, che alla venuta di S. M. l'Imperatore, e Re il Concerto posta essere pronto ad ogni richiesto.

Felici [Unterschrift]

[Vermerk: Spedito Rossi] ⁴²²

Pollini hat am 6. April 1805 für 1590 Lire hat einen Hammerflügel aus der Werkstatt Rosenberger (Wien) anschaffen lassen⁴²³.

Ein heroisches Drama zur Krönung über Karl den Großen von Giuseppe Lattanzi wurde in der Scala gegeben - mit einer angehängten Licenza. Man könnte mutmaßen, ob es sich dabei um die Licenza handelt, die Vinceno Monti gedichtet, Vincenzo Federici komponiert und Luigi Marchesi gesungen hat. Nach dem Text, der isoliert von der vorangegangenen Handlung steht, handelt es sich allerdings um eine Chorszene⁴²⁴. Vincenzo Monti, der „Poeta del

⁴²² I-Mas Staatsarchiv Mailand, Potenze Sovrane Post. 1535, 144, Nr. 3772, 30. d.°

⁴²³ I-Mas Staatsarchiv Mailand, Potenze Sovrane Post. 1535: 144, Akt: 4383. Anschaffung eines Hammerflügels „Il Cembalo, è a coda, grande, impelciato di Maugen, della fabbrica di Rosenberger” (Schreiben von Francesco Pollini an den Consigliere Ministro dell'Interno, Mailand 30. März 1805). Für 1590 Lire (6. April 1805) wurde dieses Instrument angeschafft: „Milano li 6. Aprile 1805

Io infrascritto confesso d'aver ricevuto da Francesco Pollini Lire Mille cinque cento novanta diconsi L 1590, e queste in saldo del pagamento d'un Fortepiano a Coda di Maugano delle fabbrica di Rosenberg di Vienna colla sua rispettiva chiave, corista, ed una montatura di conde intiera, unitamente la sua coperta di Pasino[?] verde, il quale è stato comprato del suddetto Pollini in nome, e per ordine del Governo [...]”. Unterzeichnet von Pio Franzini (mit noch zwei Zeugen).

⁴²⁴ Vgl. Libretto: I-Vnm Dramm. 2983.8.

CARLO MAGNO / IN PAVIA / DRAMMA EROICO / CONSACRATO / A NAPOLEONE I. / NEL FAUSTO GIORNO DELLA SUA INCORONAZIONE / IN RE D'ITALIA / MILANO / DALLA STAMPERIA E FONDERIA DEL GENIO / *Corsia del Giardino presso il Teatro della Scala* / 1805.

Eingangschor: Ricopre il campo

Ermengarda: Trabocca l'affetto

Unaldo: Questa spada in tua difesa

Coro: Si arresti il passo

Coro: Vivi sempre ai lauri tuoi

Coro: All'Italia, e al Mondo intero

Carlo: Sposa diletta, ammiri

Coro: Ma il sommo degli Eroi

Coro: D'Italia, e Franchi or sei

Ogiero: Il crin della fortuna

Carlo: Delle Gallie io nacqui al Trono

Coro: Dell'Italia il Salvatore

2.Akt:

Ermengarda: Quell'anima grande

Unaldo: Serena le pupille
S.18f: Terzett

Carlo: Come sempre dopo i nemi

Unaldo: Di questa spada al lampo

Ogiero: Un Re sì grande in terra

Desiderio: Nei diastri, e nelle pene

Desiderio: Tu m'empi l'anima

Unaldo: Chi un'alma grande ha in seno

Berta: D'una madre i voti ascolta

Ermengarda: Qual'agenella io son smaritta

Duett Carlo/Ermengarda: Fra la pietà, e l'affetto

Ildegarda: Quelle tue mentite spoglie

Coro: Vivi all'Italia, e a noi

Coro: O gran Dio, che tutto poi / Salva il sommo degli Eroi

Coro: Deh! si corra a punire l'indegno

Ermengarda: Infelice, sventurata

Governo il Citt[adin]o Monti⁴²⁵ hat den Text für die Licenza, die Vincenzo Federici vertont hat geliefert. Aufgeführt wurde diese eigens titulierte „Licenza cantata per l’incoronazione di S.M.“ am 4. Juni 1805 im Teatro alla Scala. Gesungen haben Luigi Marchesi, Brigida Giorgi-Banti und als zweiter Tenor Gaetano Crivelli⁴²⁶. Carlo Castiglioni erwähnt eine solche Licenza, nur die genauen Datierungen weichen ab, die Krönung hat ja schon am 26. Mai stattgefunden: „Alla sera andò in scena al teatro della Scala l’allegoria mitologica: Una licenza composta dal cavalier Vincenzo Monti, musicata e cantata dal Marchesi e dal Federici.“⁴²⁷ Und ebenso der schon zitierte Mailänder Historiograph Francesco Cusani hat in Zusammenhang mit Napoleons Krönung, dem *Te Deum*, auch auf diese Licenza verwiesen: „La sera s’illuminò la città, e nel gran teatro fu cantata da Marchesi *Una Licenze*, fiacca allegoria mitologica di Monti musicata dal Federici.“⁴²⁸ In der Anmerkung verweist Cusani auf die Geschenke, die die Künstler erhalten haben:

„A Marchesi fu regalata una scatola d’oro, ed una al poeta Monti con entro sei cedole die lire mille cadauna.

L’arcivescovo, il clero del Duomo e altri funzionarii civili, ebbero da Napoleone splendidi donativi in gioielli e contanti. MANTOVANI.“⁴²⁹

Cusani hat sich auf die Tagebücher des Zeitgenossen Luigi Mantovani bezogen.

Il giudizio di Numa, 26. Juni 1803, Milano, Teatro alla Scala, *Il trionfo della pace*, 27. Februar 1806, Milano, Teatro alla Scala und *Il mistico omaggio*, 15. Mai 1815, Milano, Teatro alla Scala, sind Werke von Vincenzo Federici, die in einer chronologischen Auflistung der Aufführung an der Scala von 1776 bis 1818, erschienen 1818, genannt werden⁴³⁰. *Il*

Unaldo: Feroce e intrepido

Coro: Vieni d’Italia al Trono

Coro: Si sveli il mistero

Carlo: Fra gli ulivi e fra gli allori

Coro: Vieni d’Italia al Regno

Licenza

Romolo: Quali voci festive

Quando la tua bell’anima

Coro: S’oda, Augusto, il tuo gran nome

Fino all’etra risonar

Voglia eterni alle tue chiome

Quegli allori il Ciel serbar.

⁴²⁵ Staatsarchiv Mailand, Potenze Sovrane Post. 1535: 176

Akt: 525 Div.e IV, 12. Januar 1805.

⁴²⁶ Vgl. *La supplica di Melpomene e di Talia*. Libretti, I-Mc Libretti N.73; I-Vcg Rolandi-Federici P-Z.

⁴²⁷ Carlo Castiglioni, *Napoleone e la chiesa milanese (dal 1783 al 1818)*, op. cit., S.197:

⁴²⁸ Francesco Cusani, *Storia di Milano dall’origine a’ nostri giorni*, Bd.6, op.cit., S.161f.

⁴²⁹ Francesco Cusani, *Storia di Milano dall’origine a’ nostri giorni*, Bd.6, op.cit., S.162, Anm.1.

⁴³⁰ vgl. SERIE / CRONOLOGICA / DELLE RAPPRESENTAZIONI / DRAMMATICO-PANTOMIMICHE / POSTE SULLE SCENE / DEI PRINCIPALI TEATRI / DI MILANO / Dall’autunno 1776 sino all’intero autunno 1818. / COI RISPETTIVI ELENCHI DEI SIGNORI POETI, / MAESTRI DI MUSICA, COMPOSITORI DEI / BALLI, TITOLI DELLE RAPPRESENTAZIONI, PRIMI ATTORI DI CANTO, EC. EC. / COMPILAZIONE DI G. [Giuseppe] C. [Chiappori] / MILANO / PER GIOVANNI SILVESTRI / MDCCCXVIII [1818], S.188.

trionfo della pace nimmt Bezug auf die Zeitgeschichte: auf Napoleon und seinen Stiefsohn Eugène de Beauharnais, den Vizekönig von Italien:

IL TRONFO DELLA PACE / AZIONE DRAMMATICA / Magnus ab integro sæcolum nascitur ordo. / VIRG. Ecl. IV. / MILANO, MDCCCVI. [1806] / DALLA STAMPERIA REALE.⁴³¹

[S.5]

Personen:

La Pace – Imperatrice Sessi
Sileno – Giuseppe Siboni
Apollo – Giuseppe Collin
Megera – Gaetano Chizzola

Coro di Semidei, Coro di Ninfe, Fauni e Pastori, Coro di Mostri

“La Musica della Cantata è del Maestro Vincenzo Federici.”

“*La Musica del Ballo analogo è di / Alessandro Rolla. / Compositore del Ballo suddetto / Francesco Clerico.*”

S.6

Primi Ballerini Serj – Giovanna Campigli, Vestris Armand, Rosa Couston

Ballerini di mezzo carattere – 4.

Ballerini per le parti – 6.

Amorini – 20.

Corpo di Ballo:

Uomini – 20.

Donne – 20.

Direttore della Musica – Pietro Tantalora

Capo d’Orchestra – Alessandro Rolla

Primo Violoncello – Giuseppe Sturioni

Primo Clarinetto – Giuseppe Adami

Primo Corno da Caccia – Luigi Belloli

Primi Contrabassi – Giuseppe Andreoli, Gio. Monestiroli

Primo Violino per il Ballo – Gaetano Pirola

S.7

Secondo Violino – Francesco de Bailou

Direttore dei Cori – Gaetano Terraneo

Suggeritore per la Scena – Nicola Ghezzi

Copista della Musica e Suggeritore – Carlo Bordoni

Ispettore del Palco Scenico – Francesco Frediani

Machinista – Paolo Grassi

Regolatore dell’Illuminazione – Tomaso Alba

Regolatore della Guardaroba – Gaspare Rossi

⁴³¹ Vgl. Libretto: I-Vnm Dramm. 3277.5.

Capi Sarti, Inventori del Vestiario:
Da Uomo – Antonio Rossetti
Da Donna – Antonio Majoli

S.8

DECORAZIONI SCENICHE

PARTE PRIMA.

1. *Vasto orrore di Boschi, Monti, Colli, e Pianure coperte d[i] neve, e un Fiume agghiacciate.*
2. *La Scena preceente tutta rinverdita collo stesso Fiume scorrente.*

PARTE SECONDA.

1. *La stessa Scena, ma vista in punto diverso.*
2. *Magnifica Reggia d’Apollo.*

La suddette Scene sono di celebre Pennello Milanese.

1. Teil [S.9ff.]

S.9

Szenenanweisung: “All’alzarsi del sipario scorgesi un’alba incerta che lascia appena travedere campi, boschi ec. coperti di neve, e un fiume agghiacciato. Sul davanti sono la Discordia, il Furore, la Disperazione e le Erinni, che scotendo le loro fiaccolo, lasciano distinguere i mostri loro seguaci.”

Megera : Freddo mi sibila

Coro: Insepolti biancheggino

Megera: Le tede orribili

Coro: Aggioghi al ferreo cocchio

S.10, Szenenanweisung: “Al suono di dolcissima armonia, e in mezzo a placida luce si vede giunger la PACE in candida veste col crine cinto d’ulivo e il cornucopia alla sinistra, assisa sur un cocchio d’argento tirato da cigni. La medesima allo scorgere i mostri esterrefatti s’alza sul cocchio, dicendo:”

Pace: Pur vi rinvenni alfine, o de’mortali

S.11, Szeneanweisung: “Al comando della PACE s’apre il terreno, dal quale sorgono fra tuoni e lampi impetuose fiamme e globi di fumo, e i mostri precipitano nella voragine che immediatamente si chiude. Un istante appresso vedesi un’aurora luminosa che rischiara campi verdeggianti, fronzute boscaglie, ameni colli, un limpido fiume, e in fondo un’Ara pei soliti sacrificj Pastoralj.”

Rec. “Oh come viva”

Arie: “Mai spuntar da notte oscura”

S.12, Szenenanweisung

Rec. acc.

S.13, Szenenanweisung mit Nennung "Principe EUGENIO e la Reale sua SPOSA."

Rec. acc. "Eccolo. Su quest'Ara"

Szenenanweisung: Gebetshaltung

S.14

Sileno: Giammai gli attoniti boschi ed i campi

Coro: Perpetue splendano nostre custodi

Pace: Rec. acc. Sotto gli auspici miei ne strinse IMENE

Arie: Tanti l'eccelsa coppia

S.15

Rec. acc. [?]: Or che s'indugia, amica schiera? Al tempio,

Che il comun voto a DIVO

NAPOLEON sul vicin colle eresse,

...

Coro: Doppia d'Eroi propagine,

Tu il nostro amor sei già.

2. Teil, S.17ff

Coro: Figlia di Giove

Pace: No, non temer, candido stuol.

Sileno: Ninfe, cessate

Sileno: Almo Dio, ch'hai di raggi in Ciel corona

Apollo: Quel Dio che invochi è innanzi a te. Lo mira.

Sileno: Tu Apollo?

Apollo: E a te, de' boschi

Sileno: Ma qual di tanto Dio segno

Apollo: E chi di nubi

S.21: Lange Szenenanweisung

Apollo: Ravvisi Tu Apollo?

Coro: Nume benefico, / Che il Mondo irraggi

Apollo: Meco tu vieni

S.22f.: Lange Szenenanweisung

Apollo: O che novi trofei

Coro: Lieta di sue venture

Apollo: Corso l'usato segno

Pace: E meco Amor

Apollo: Caro dono di Giove

Pace: E la mia man di fiori

Apollo: Dalla PROENIE ECCELSA

Coro: Pronti quest'alma ardità

Apollo: Tregua, o diletta al Ciel schiera campestre

Pace: E al riedere d'ogni anno

Coro: Che cenno giulivo

Pace: Io finche EUGENIO impera

Apollo: Ed io, non più confuse

A due: COPPIA REAL, ti arridano

Coro: Che cenno giulivo

S.27:

Szenenanweisung: *Apollo e la PACE s'incamminano alle loro Are; ed assistono al Ballo che rappresenta*

LE FESTE PALILIE

Wie weit in Vorfeld die Vorbereitungen zur musikalischen Gestaltung der und um die Krönungsfeierlichkeiten herum begonnen haben, liess sich schon bei den Organisationsarbeiten Pollinis erkennen. Im Januar 1805 wurde dem Innenminister Felice aus Florenz bereits eine Krönungskantate vorgeschlagen:

„REBUBBLICA ITALIANA

Firenze li 5. Gennajo 1805. anno IV

TASSONI

Commissario Ordinatore nelle Truppe della Repubblica

Incaricato di Affari presso la R. Corte di Etruria

Al Citt.[adin]o Felici

Ministro delli Affari Interni

Citt.[adin]o Ministro.

Il nostro Maestro di musica Stabinger ha composta una cantata relativa all'Incoronazione di S. M. I [...]”⁴³²

Mathias [Mattia] Stabinger [Stabinger, Staubinger] war vermutlich deutscher Herkunft. Geboren wurde er um 1750 und er starb um 1815 in Venedig. Er wirkte als Flötist und Klarinettist – in Lyon 1772, auch als Komponist und Dirigent. Roger Cotte hat ihn in Lyon, Paris, Mailand, Genua, Warschau, St. Petersburg, Moskau, Neapel und Venedig lokalisiert⁴³³. Er war wohl 1805 in Florenz beschäftigt, wie aus dem Schreiben Tassonis hervorgeht: „Il nostro Maestro di musica Stabinger“. Unter seinen Werken kennt Cotte keine Kompositionen nach 1801.

Werke von Giovanni Simone Mayr an der Mailänder Scala – *S. Napoleone - Trajano*

Das Theater La Scala ist im Zentrum der Stadt beheimatet, nicht weit vom Dom. Wie sehr es im sozialen, politischen Leben verankert war, hat Jutta Toelle anschaulich für das späte 19. bis beginnende 20. Jahrhundert dargestellt. Toelle betont, dass diese besondere Stellung der Scala von Beginn an bestand: „Seit seiner Eröffnung am 3. August 1778 stand das Teatro alla Scala im Zentrum der sozialen Aktivitäten der habsburgischen Stadt Mailand, und auch, als die Stadt nach dem Einzug französischer Truppen 1796 und vor allem mit der Krönung Napoleons zum König Italiens im Mailänder Dom Mittelpunkt der napoleonischen Staatsgebilde wurde, blieb die Bedeutung des Theaters erhalten.“⁴³⁴

Mayr war mit seinen Opern an der Mailänder Scala gut vertreten, die Mailänder Fassung der *Lodoiska* erlebte Napoleon dort im Mai 1805:

„Il fausto avvenimento dell'elezione dell'Imperatore NAPOLEONE I. a Re d'Italia ha dato a' questa capitale un brillante spettacolo serio in una stagione straordinaria. Il Governo ed i signori dell'Impresa han fatto a gara per renderlo non indegno del gran momento. Si sono scelti due drammi l'esito de' quali è stato altrevolte fortunatissimo: *Castore e Polluce* che andò sulle scene jeri l'altro, e la *Lodoiska* che vi anderà da qui a qualche giorno. La musica di *Castore e Polluce* è del maestro Federici; quella della *Lodoiska* è di Mayr. [...] Si sono conservati i celebri attori per le tre prime parti, la *Banti*, *Marchesi* e *Crivelli*.”⁴³⁵

Mayrs Biograph Girolamo Calvi teilt stolz mit, was sich auch in der zeitgenössischen Presse wiederfindet, wie gut *Lodoiska* Napoleon gefallen habe:

„Il 1805, nell'occasione in cui Milano raccoglieva i sommi di Francia e mezza Europa per la incoronazione del nuovo Re d'Italia, si credette di non poter dare alla Scala miglior spettacolo che *Lodoiska*. Napoleone volle udir tutta questa musica e ordinò che si eseguisse il ballo dopo tutta l'opera. 'Restiamo', diceva egli durante l'opera, 'che il meglio viene in fine'. Mayr deve

⁴³² I-Mas Staatsarchiv Mailand, Potenze Sovrane Post. 1535: 176. 1803-1812, Vgl. Cantata, Akt 8790; 176: Tassoni an den Innenminister, Florenz, 5. Januar 1805.

⁴³³ Roger Cotte, Art. *Stabinger, Mathias*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. v. Stanley Sadie, London, New York etc. 1980, Bd. 18, S.39.

⁴³⁴ Jutta Toelle, *Bühne der Stadt. Mailand und das Teatro alla Scala zwischen Risorgimento und Fin de Siècle* (Die Gesellschaft der Oper. Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert, Bd.4), Oldenbourg 2009, S.30.

⁴³⁵ *Giornale Italiano*, Nr. 46, 17. April 1805, S.186.

forse a questa rappresentazione di *Lodoiska* l'invito che ebbe a luminoso posto a Parigi per comporre opere e per dirigere i concerti di corte, di che parlerò a suo luogo."

„Im Jahre 1805, als Mailand bei Gelegenheit der Krönung des neuen Königs von Italien die ersten Größen Frankreichs und des halben Europa in seinen Mauern sah, glaubte man in der Scala kein würdigeres Kunstwerk zur Darstellung bringen zu können, als „Lodoiska“ und Napoleon selbst wollte diese Musik ganz hören, daher er auch das Ballet erst nach dem letzten Act der Oper reihen ließ. Dieser Darstellung seiner „Lodoiska“ verdankt wohl Mayr die Einladung nach Paris, um daselbst Opern zu schreiben und die Hofkonzerte zu dirigiren [...]“⁴³⁶

⁴³⁶ Vgl. Girolamo Calvi, *Johann Simon Mayr*, op.cit., S. 44.

Zu Aufführungen von Mayrs Opern an der Mailänder Scala:

Pompeo Cambiasi, *La Scala 1778-1906. Note storiche e statistiche*, 5. Auflage, Mailand, Rom, Neapel (Ricordi) 1906, S.294ff.

25.02.1798 Un pazzo ne fa cento, Venedig 1796
März 1798 Il segreto, Venedig 1797

26.12.1799 **Lodoiska**
06.05.1800 Labino e Carlotta, Venedig 1799
05.11.1800 **L'equivoco**

07.03.1801 Che Originali, Venedig 1798
18.08.1801 **Le due giornate**
November 1801 Che originali

Januar 1802 **I misteri eleusini**

„1802 brachte er *I Misteri Eleusini* heraus, die ebenso berühmt wurden wie es heute Mozarts Don Giovanni ist, der damals für Italien noch nicht existierte, weil er so schwer zu lesen sei. *I Misteri Eleusini* galten als das stärkste und kraftvollste musikalische Werk der Epoche.“
Stendhal (Marie-Henri Beyle)

November 1802 Il segreto

26.12.1802 Ginevra di Scozia, Triest 1801

20.08.1803 **Le finte rivali**

26.12.1803 **Alonso e Cora**
02.04.1804 L'equivoco
18.05.1804 **Amor non ha ritegno**

08.01.1805 **Eraldo ed Emma**
06.03.1805 Elisa, Venedig 1804
Mai 1805 Lodoiska

26.12.1806 **Adelasia ed Aleramo**
16.08.1807 **S. Napoleone, cantata**
17.08.1807 **Né l'un, né l'altro**

28.12.1807 I misteri eleusini (mit einigen neuen Stücken bereichert)

14.05.1808 Amor coniugale, Padua 1805

26.12.1809 **Raoul di Crequi**

26.12.1812 **Tamerlano**
11.05.1813 L'imbroglione contro l'imbroglione ossia Belle ciarle e tristi fatti, Venedig 1807

06.11.1813	Elisa
07.11.1814	Le due duchesse ossia La caccia dei lupi
21.01.1815	Atar ossia Il serraglio di Osmano, Genua 1814
17.02.1816	Ginevra di Scozia
01.06.1816	La roccia di Frauenstein, Venedig 1805
05.08.1816	Elena, Neapel 1814
07.10.1820	Alfredo il Grande, Rom 1818, "Terzo spettacolo", vgl. SECONDA / CONTINUAZIONE / DELLA / SERIE CRONOLOGICA / DELLE RAPPRESENTAZIONI / <i>DRAMMATICO-PANTOMIMICHE</i> / POSTE SULLE SCENE / DEI PRINCIPALI TEATRI DI MILANO / <i>Dal giorno 26 dicembre 1819 / al giorno 20 detto 1820.</i> / COMPILAZIONE DI G. [Giuseppe] C. [Chiappori] / DIVVISA IN TRE PARTI / [...] MILANO / PER GIOVANNI SILVESTRI / M. DCCC. XXI [1821] S.26
26.12.1820	Fedra
08.03.1823	Medea in Corinto, Neapel 1813

vgl. SERIE / CRONOLOGICA / DELLE RAPPRESENTAZIONI / *DRAMMATICO-PANTOMIMICHE* / POSTE SULLE SCENE / DEI PRINCIPALI TEATRI / DI MILANO / *Dall'autunno 1776 sino all'intero autunno 1818.* / COI RISPETTIVI ELENCHI DEI SIGNORI POETI, / MAESTRI DI MUSICA, COMPOSITORI DEI / BALLI, TITOLI DELLE RAPPRESENTAZIONI, PRIMI ATTORI DI CANTO, EC. EC. / COMPILAZIONE DI G. [Giuseppe] C. [Chiappori] / MILANO / PER GIOVANNI SILVESTRI / MDCCCXVIII [1818], S.192:

"*Mayr Simone*. Di Mendorf in Baviera.

1798. Sc. Q. [Quaresima] Un pazzo ne fa cento, ed Il secreto.

1800. Sc. C. [Carnevale] Lodoiska con M. n.

- Sc. P. [Primavera] Lubino e Carlotta.

- Sc. A. [Autunno] L'Equivoco.

1801. Sc. P.[Primavera] Che originali.

- Sc. A. [Autunno] Le due giornate con M. n.

1802. Sc. C. [Carnevale] I misteri eleusini con M. n.

1803. Sc. C. [Carnevale] Ginevra di Scozia con M. n.

- Sc. A. [Autunno] Le finte rivali con M. n.

1804. Sc. C. [Carnevale] Alonso e Cora con M. n.

- Sc. P. [Primavera] Amor non ha ritegno con M. n.

- *Carc.* A. [Autunno] Adelaide di Guesclino con M. n.

1805. Sc. C. [Carnevale] Eraldo ed Emma con M. n.

- Sc. Q. [Quaresima] Elisa.

1807. Sc. C. Adelasia ed Aleramo con M. n.

- Sc. 16 agosto Una cantata con M. n.

- Sc. A. [Autunno] Né l'un, né l'altro con M. n.

1808. Sc. P. [Primavera] L'amor conjugale.

1810. Sc. C. [Carnevale] Raul di Crequi con M. n.

1811. *Carc.* C. [Carnevale] Le bizzarie d'amore.

1813. Sc. C. [Carnevale] Tamerlano con M. n.

- Sc. P. [Primavera] Imbroglione contro imbroglione.

1814. Sc. A. [Autunno] Le due duchesse con M. n.

1815. Sc. C. [Carnevale] Atar con M. n.

- *Carc.* E. [Estate] La rosa bianca, e la rosa rossa.

1816. Sc. P. [Primavera] La roccia di Frauenstein.

- Sc. A. [Autunno] Elena con M. n.

1817. *Re* Q. [Quaresima] I virtuosi da teatro.

Calvi berichtet weiter von dem Mayr angetragenen Angebot der Kapellmeisterstelle in Paris, dem Mayr nicht nachgekommen ist⁴³⁷.

Abschließend soll die Kantate von Mayr, die am 16. August 1807 in Mailand dargeboten wurde, vorgestellt werden.

Am 15. August feierte Napoleon Geburtstag (geboren am 15.8.1769 in Ajaccio, wenngleich auch darüber andere Angaben existieren, so ist dieses Datum das offizielle). Er feierte aber nicht nur seinen Geburtstag, sondern zugleich seinen Namenstag – das Fest des San Napoleone nach dem Konkordat von Pius VII.⁴³⁸ Im Zusammenhang mit der Kirchenmusik in Venedig wurde dieses Fest bereits beleuchtet.

Der Festtag in Mailand, oder besser diese Tage waren 1807 in Mailand wie das *Giornale italiano* am 17. August 1807 berichtet, mit repräsentativen Veranstaltungen sakraler wie profaner Natur gefüllt: „Jeri, e jeri l'altro furono destinati a festeggiare il giorno natalizio e l'onomastico di S. M. l'augustissimo nostro Sovrano.“⁴³⁹ – Gestern und vorgestern waren dafür vorgesehen, den Geburts- und Namenstag Seiner Majestät, unseres erhabensten Herrschers zu feiern. Es begann am 15. August: nach der Messe wurden Mitglieder der kaiserlichen Familie getauft. „La funzione fu per ogni titolo magnifica e splendidissima. Dopo di essa vi fu sulla piazza del Palazzo Reale grande parata.“⁴⁴⁰ Die Messe war für jeden herrlich und überaus glänzend. Danach war der Platz des Königspalastes großartig vorbereitet. Der 16. August wurde um die Mittagszeit mit dem *Te Deum* im Dom eingeleitet. Aber nicht nur im Dom erklang ein „offizielles“ *Te Deum*, sondern auch in allen Pfarrkirchen⁴⁴¹. Nach dem Mittagessen ging es zu den Aufführungen im Teatro alla Scala. Zur Ehren des Kaisers der Franzosen und Königs Italiens wurde eine Kantate gegeben, mit der das Theater neueröffnet wurde:

„Dopo lautissimo pranzo a corte le LL. AA. II. hanno onorato della loro presenza lo spettacolo al Grande Teatro della Scala che venne in tal sera riaperto dopo di essere stato vagamente riabellito e restaurato. Lo spettacolo

⁴³⁷ Vgl. Girolamo Calvi, *Di Giovanni Simone Mayr*, op.cit., S.93-95. Brief von Giangirolamo Pagani, vgl. I-BG FD II 475; S.94: zum Vertragsangebot: „Monsieur Mayr sarà obbligato di scrivere due opere nuove italiane ogni anno: di assistere ai concerti di S.M.I. e R. e dimorare a Parigi dieci anni consecutivi; e in corrispettivo monsieur Mayr riceverà 24 mila franchi all'anno; godrà della proprietà delle sue produzioni musicali, e dopo i dieci anni avrà una pensione a vita di sei mila franchi, che S. M. permetterà che egli goda in qualunque parte piacerà al maestro di fissare il suo domicilio. Sarà concesso a monsieur Mayr di poter conservare durante i dieci anni il suo impiego alla Cappella di Bergamo. Dovrà trovarsi a Parigi ai primi di ottobre.“

⁴³⁸ Enrico Cattaneo, *Il Duomo nella vita civile e religiosa di Milano*, Mailand 1985 (Archivio Ambrosiano LV), S.137f.: „[...] in quegli stessi anni si volle rendere particolare omaggio all'imperatore con la celebrazione liturgica di un quanto mai ipotetico san Napoleone, il 15 agosto, ossia nel giorno scelto da Napoleone per la firma del Concordato da parte di Pio VII, con il quale fu ridonato alla Francia il culto cattolico.“

Alla nota bibliografia francese possiamo aggiungere quella di Milano. Dapprima nel 1806 fu pubblicata la lettura agiografica scritta per il Breviario usato in Francia a cura del cardinale Giovanni Battista arcivescovo di Milano e legato del Papa a Parigi. Poi nel 1810 fu pubblicato l'opuscolo 'Serie cronologica e documentata di molti distinti personaggi chiamati col nome di Napoleone che dal duodecimo discendendo sino al decimosettimo secolo trovaronsi fiorire in varie famiglie illustri d'Italia, tessuto da Alessandro Artesiani parroco di Affori, per sempre più confermare la derivazione di san Napoleone dal martire Neopolo registrato sotto il giorno 2 di maggio del Martirologio Romano.“

⁴³⁹ *Giornale italiano*, Nr. 229, Mailand 17. August 1807, S.915f, zit. S.915.

⁴⁴⁰ *Giornale italiano*, Nr. 229, Mailand 17. August 1807, S.916.

⁴⁴¹ *Giornale italiano*, Nr. 229, Mailand 17. August 1807, S.916: „Nel giorno di jeri poi fu cantato verso il mezzo giorno il *Te-Deum* nella Metropolitana coll'intervento delle Autorità dipartimentali e comunali, ed in tutte le Chiese parrocchiali. Anche nella Cappella Reale dopo la messa vi fu solenne *Te-Deum* intonato da S. E. il Grande Elemosiniere. In seguito tutti i Grandi Officiali del Regno, il Consiglio di Stato, e le principali Autorità civili e militari, che avevano assistito alla Messa e *Te-Deum*, presentarono l'omaggio delle loro felicitazioni al Rincipe Vice-Re pregandolo a far conoscere a S. M. i sentimenti della profonda loro gratitudine e devozione.“

ebbe principio da una cantata allusiva alle vittorie di S. M. l'IMPERATORE de' Francesi e Re d'Italia, ed alla Pace conquistata dal di lui Genio; essa interessò sommamente gli affollatissimi spettatori per le felicissime allusioni che vi si scorsero, e per la magnificenza e la scieltezza della musica con cui fu accompagnata ed eseguita. Dopo vi fu opera.”

Nach dem üppigsten Mahl am Hof beehrten Ihre Majestäten die Aufführung im großen Theater della Scala mit ihrer Anwesenheit. Das Theater wurde an diesem Abend wiedereröffnet, nachdem halbwegs wiederhergestellt wurde und restauriert worden ist. Die Aufführung nahm ihren Anfang mit einer Kantate, die auf die Siege des Kaisers der Franzosen und Königs von Italien anspielt und auf den Frieden, der durch sein Genie erreicht wurde. Die Kantate zog Interesse der dicht gedrängten Zuschauerschar außerordentlich auf sich durch glücklichen Anspielungen, die sich erkennen ließen und durch die Großartigkeit und Kompetenz der Musik, mit der sie begleitet und ausgeführt worden war. Danach folgte Oper.

Nach Pompeo Cambiasi fand am 16. August 1807 die Aufführung der Kantate „S. Napoleone“ in der Mailänder Scala statt⁴⁴². Die Oper, die vom 16. August bis 16. September nahezu täglich gespielt wurde, war *Nè l'un, nè l'altro* ebenfalls von Mayr⁴⁴³:

„*Spettacoli d'oggi*.

R. TEATRO ALLA SCALA. Cantata analoga al giorno onomastico di S. M. I. e R. ed alla pace or conchiusa; indi il ballo intitolato *Admeto ed Alceste* in seguito il primo atto del dramma giocoso del sig. A. Anelli, *Né l'uno né l'altro*, musica del sig. Maestro Mayr.”⁴⁴⁴

Bei Cambiasi heißt die Kantate „S. Napoleone“, in diesem Sinn sind auch die handschriftlichen Textbücher, vermutlich vom Librettisten Angello Anelli selbst geschrieben, betitelt: Eine Kantate zum Namensfest und zur Glorifizierung Napoleons. Die folgende Übersicht gibt Einblick in die vorhandenen Textquellen und die musikalische Struktur der Kantate.

⁴⁴² Vgl. Pompeo Cambiasi, *La Scala 1778-1906. Note storiche e statistiche*, 5. Auflage, Mailand, Rom, Neapel (Ricordi) 1906, S.294ff.

⁴⁴³ Vgl. Aufführungsankündigungen im *Giornale italiano* 1807, Nr.. 228-Nr. 260.

⁴⁴⁴ *Giornale italiano*, Nr.228, 16. August 1807, S.912.

Angello Anelli, St. Napoleone

Handschriftliche Libretti in gleicher Handschrift

Libretto ms. I-Mc W 45	Libretto ms. I-Mc W 46	Librettodruck I-BGc Salone Picc. 21.5.2/14 I-BGc Fondo Mayr fald. 147/5 (beiliegend)	Partitur I-BGc fondo Mayr fald. 147/5
[Seite 1] T [Teatro] alla Scala / 1807 Agosto 16 / St Napoleone / Cantata Pel gno [giorno] onomastico di S. M. / Napoleone il Grande / e per la pace conclusa / di Tilsit /	[Seite 1] T [Teatro] alla Scala / 1807 16 Agost/ St Napoleone / (Cantata) Poes[ia] Abe [abate] Anelli Mus[ica] Mayr Simone	[Seite 1 Titel] CANTATA / DA RAPPRESENTARSI / NEL R. TEATRO ALLA SCALA / <i>LA SERA DEL 16 AGOSTO</i> 1807. [Seite 3] CANTATA / PEL GIORNO ONOMASTICO / DI SUA MAESTÀ / NAPOLEONE IL GRANDE / E / PER LA PACE / TESTÉ CONCHIUSA. / MILANO, MDCCCVII [1807], / DALLA REALE STAMPERIA [Seite 5] ARGOMENTO. TIGRANE O Partamisatida, re d'Armenia, confidando nell'alleanza di Cosroe, re di Parti, mancò ai patti verso l'imperadore Trajano. Questi invase a un tratto l'Armenia, e con poche battaglie s'impadronì de' suoi stati e della sua capitale. Tigrane co' pochi avanzi della sua armata s'unì a quella di Cosroe. Attaccati i Parti e gli Armeni dall'imperadore, dopo la più valorosa resistenza, furono finalmente sconfitti oltre l'Eufrate. Cosroe domandò allora la pace. L'imperador generoso glie l'accordò, e fatta amicizia con lui, restituì a di lui riguardo al suo alleato Tigrane il trono d'Armenia. Per	f.1r Cantata / Musica / Del sigr: Maestro Simone Maÿr f.1v-15v Nr. 1 Sinfonia, die in die erste Szene überleitet C-Dur Fl 1,2, ob 1,2, clarini in Befa 1,2, fag 1,2, cor 1,2 in C, tr 1, 2 in C, timp, tamburlan, vl 1,2, viole, vlc/b Tambour militare sulle scene 4/4 Largo
[Seite 2]	[Seite 2]		

<p>Poes[ia] Abe [abate] Angelo Anelli Mus[ica] Mayer Simone</p> <p>Interlocutori</p> <p>La Pace – Giorgi Belloc Teresa Traiano – Testori Angelo Cosroe – Aliprandi Vincenzo Cori di Romani, e di Parti</p> <p>[eingelegt 2 linierte und rosa straffierte Blätter: gefalltet zu 8 Seiten, davon 6 beschrieben] [Seite 3] Cantata</p>	<p>Interlocutori</p> <p>La Pace = Teresa Giorgi Belloc Traiano = Angelo Testori Cosroe – Vincenzo Aliprandi Cori di Romani di Parti</p> <p>[eingelegt 2 linierte Blätter, ineinander gelegt, 6 beschriebene Seiten]</p> <p>[Seite 3] Cantata Prima che s'alzi il sipario, una brevissima sinfonia esprime il terminar d'una battaglia, indi la vittoria d'un esercito. Alzato il</p>	<p>queste vittorie ottenne Traiano il titolo di ARMENICO e PARTICO, ed insieme per la sua moderazione e virtù ottenne quello di OTTIMO, non mai concesso ad alcun altro imperadore. Questi avvenimenti riferiti in vario modo dagli scrittori danno argomento alla seguente brevissima Cantata.</p> <p>[Seite 4] <i>INTERLOCUTORI.</i></p> <p>LA PACE.... La sig. TERESA GIORGI BELLOC. TRAJANO... Il sig. ANGELO TESTORI. COSROE.... Il sig. VINCENZO ALIPRANDI.</p> <p><i>CORI</i> DI ROMANI DI PARTI</p> <p><i>La Poesia è del sig. ANGELO ANELLI, professore di eloquenza nel Liceo del Mella.</i> <i>La Musicà è del sig. GIO. SIMON MAYR.</i></p> <p>[Seite 7] CANTATA. <i>(Prima che s'alzi il sipario, una brevissima sinfonia esprime il terminar d'una battaglia, indi la vittoria d'un esercito. Alzato il sipario, la scena rappresenta la riva destra e sinistra dell'Eufrate. Sulla sinistra il campo de'Parti nella costernazione e nel disordine che travagliano a trincerarsi. Sulla destra il campo de'</i></p>	
--	---	---	--

<p>Coro dei Romani Esulti il mondo, e celebri L'Eroe del Campidoglio, Al nome suo terribile Tremino i Re sul spoglio: E a rispettar apprendando De' Parti il vincitor</p> <p>Coro dei Parti Ah! il Roman duce è un fulmine, Ch'ogni possanza atterra; Folle chi tenta i popoli Mover contr'essa in guerra. Non santa eroe la Storia Che sia di lui maggior.</p>	<p>sipario, la scena rappresenta la riva destra e sinistra dell'Eufrate. Sulla sinistra il campo de'Parti nella costernazione e nel disordine che travagliano a trincerarsi. Sulla destra il campo de Romani che inalzano trofei e festeggiano la vittoria.</p> <p>Coro dei Romani Esulti il mondo, e celebri L'Eroe del Campidoglio, Al nome suo terribile Tremino i Re pel[sul?] foglio [?]: E a rispettar apprendando De' Parti il vincitor</p> <p>Coro dei Parti Ah! il Roman Duce è un fulmine [Seite 4] Ch'ogni possanza atterra; Folle chi tenta i popoli Mover contr'essa in guerra. Non santo Eroe la Storia Che sia di lui maggior.</p>	<p><i>Romani che i alzano trofei e festeggiano la vittoria.)</i></p> <p><i>CORO DE' ROMANI.</i> ESULTI il mondo, e celebri L'Eroe del Campidoglio. Al nome suo terribile Tremino i Re sul soglio; E a rispettare apprendando De' Parti il Vincitor</p> <p>(VIII) <i>CORO DE' PARTI.</i> Ah! il Roman Duce è un fulmine Ch'ogni possanza atterra; Folle chi tenta i popoli Mover contr'essa in guerra. Non vanta Eroe la storia Che sia di lui maggior.</p>	<p>f.16r-26r (Überleitung zu Nr.3)</p> <p>Nr. 2 Coro Es-Dur Coro de' Romani TTB, Coro de' Parti TTB Fl 1, 2, ob 1,2, clarini 1,2, fag 1,2, cor 1,2 in Efa, tr 1, 2 in Efa, vl 1,2, viole, vlc/b Mit Banda militare</p>
--	--	--	--

<p>[Seite 4] Coro dei Romani El sulli [?] il mondo e celebri Dei Parti il vincitor</p> <p>Coro Qual mai portento! ... cessano L'ire di Marte e i gridi Pace festosi echeggiano</p>	<p>Coro dei Romani E tutti [?] il mondo e celebri Dei Parti il vincitor</p> <p>Si vede ad un tratto sopra alcune barche comparire in mezzo all'Eufrate un padiglione magnifico ornato d'ulivi, e chiuso da prima d'ogni parte S'apre questo dappoi [?], ed in esso si sedono Trajano e Cosroe che abbraccian la Pace, e guidati per mano da lei, scendono giulivi nel campo Romano. Al permo [?] comparire del Padiglione i Parti e i Romani corrono sulla riva del fiume, e durante l'azione [Seite 5] sovraindicata cantano tutti il seguente</p> <p>Coro Qual mai portento! ... cessano L'ire di Marte e i gridi Pace festosi echeggiano</p>	<p><i>CORO DE' ROMANI.</i> Esulti il mondo e celebri De' Parti il Vincitor</p> <p><i>(Si vede ad un tratto sopra alcune barche comparire in mezzo all'Eufrate un padiglione magnifico ornato d'ulivi, e chiuso da prima d'ogni parte. S'apre questo dappoi, ed in esso si sedono Trajano e Cosroe che abbraccian la Pace, e guidati per mano da lei, scendono (IX) giulivi nel campo romano. Al primo comparire del padiglione i Parti e i Romani corrono sulla riva del fiume, e durante l'azione sovraindicata cantano tutti il seguinte)</i></p> <p><i>CORO.</i> Qual mai portento! ... cessano L'ire di Marte e i gridi. Pace festosi echeggiano I più remoti lidi.</p>	<p>f.26r-28v</p> <p>Nr. 3 Coro G-Dur più lento “Qual mai portento”, TTB, TTB Fl 1, 2, ob 1,2, clarini 1,2, fag 1,2, cor 1,2, tr 1, 2 , vl 1,2, viole, vlc/b</p>
--	--	--	---

<p>I più remoti fidi [?]. Ecco [?] la Dea dei Populi Sola delizia e amor</p> <p style="text-align: center;">La Pace</p> <p>Tregua e fine una volta Agli errori, alle stragi, alle ruine Cosreoosci alfine Qual di Traiano è il cuor, Quand' ai patria [Seite 5] Invitto in ogni guerra, Tutta domar la terra, Altro mai non desia dalla Vittoria Che la Pace del mondo e la sua gloria.</p> <p style="text-align: center;">Cosroe</p> <p>Basta, o Diva, non più, sol questa lode Di più famosi eroi le lodi avanza Più che alla sua possanza Cedo alla sua virtù. S'ei generoso Concede a me di sua amicizia il dono Nelle perdite mie felice</p>	<p>I più remoti lidi [?]. Ecco la Dea de' popoli Sola delizia e amor</p> <p style="text-align: center;">La Pace</p> <p>Tregua, e fine una volta Agli orrori, alle stragi, alle ruine Cosreoosci alfine Qual di Traiano è il cuor, Quand' ai patria Invitto in ogni guerra, Tutta domar la terra, Altro mai non desia dalla Vittoria Che la Pace del mondo e la sua gloria [Seite 6]</p> <p style="text-align: center;">Cosroe</p> <p>Basta, o Diva, non più. Sol questa lode De' più famosi Eroi le lodi avanza Più che alla sua possanza Cedo alla sua virtù. S'ei generoso Concede a me di sua amicizia il dono Nelle perdite mie felice io sono.</p>	<p>Ecco la Dea, de' popoli Sola delizia e amor.</p> <p style="text-align: center;"><i>LA PACE.</i></p> <p>Tregua, e fine una volta Agli orrori, alle stragi, alle ruine Cosreo, conosci alfine Qual di Traiano è il cuor, Quand'ei patria (X) Invitto in ogni guerra, Tutta domar la terra, Altro mai non desia dalla VITTORIA, Che la PACE del mondo e la sua GLORIA.</p> <p style="text-align: center;"><i>COSROE.</i></p> <p>Basta, o Diva; non più. Sol questa lode De' più famosi Eroi le lodi avanza Più che alla sua possanza Cedo alla sua virtù. S'ei generoso Concede a me di sua amicizia il dono Nelle perdite mie felice io sono.</p>	<p>f.29r-36v Nr 4 Recitativo acc. (Arioso) La Pace (S), Cosroe (T), Traiano (S), fl 1,2, ob 1,2. clarini 1,2. fag 1,2, cor 1,2 in Cut, vl 1,2, viole, vlc/b. C-Dur Larghetto</p>
---	---	--	---

<p>io sono.</p> <p style="text-align: center;">Traiano</p> <p>Prendi o Cosroe, la man, pegno novello [Seite 6] D'un eterna amistà. Per te lo scettro Rendo a Tigrane. Una più nobil gara Tra noi s'accenda, e omai cer [?] Chiamo entrambi Nella Pace del mondo Nell'amor dei vasalli Nel dover di chi regna Una gloria che sia di noi più degna</p> <p style="text-align: center;">La Pace = Traiano – Cosroe (a tre</p> <p>Si: sia sempre il vostro/nostro vanto La comun felicità [Seite 7] Levi il ciglio, e terga il pianto La dolente umanità</p> <p style="text-align: center;">La Pace</p> <p>Or che lieta in tanta speme Due grand'alme io stringo insieme</p>	<p style="text-align: center;">Trajano</p> <p>Prendi o Cosroe, la man, pegno novello] D'un eterna amistà. Per te lo scettro</p> <p>Rendo a Tigrane. Una più nobil gara Tra noi s'accenda, e omai cerchiamo entrambi Nella Pace del mondo Nell'amor dei vasalli Nel dover di chi regna Una gloria che sia di noi più degna</p> <p>[Seite 7]</p> <p style="text-align: center;">La Pace, Trajano, e Cosroe (a tre)</p> <p>Si: sia sempre il vostro/nostro vanto La comun felicità Levi il ciglio, e terga il pianto La dolente umanità</p> <p style="text-align: center;">La Pace</p> <p>Or che lieta in tanta speme Due grand'alme io stringo insieme</p>	<p style="text-align: center;"><i>TRAJANO.</i></p> <p>Prendi o Cosroe, la man, pegno novello D'un eterna amistà. Per te lo scettro Rendo a Tigrane. Una più nobil gara Fra noi s'accenda, e omai cerchiamo entrambi (XI) Nella Pace del mondo Nell'amor dei vassalli Nel dover di chi regna Una gloria che sia di noi più degna.</p> <p style="text-align: center;"><i>LA PACE, TRAJANO, COSROE (a tre)</i></p> <p>Si: sia sempre il vostro/nostro vanto La comun felicità. Levi il ciglio, e terga il pianto La dolente umanità.</p> <p style="text-align: center;"><i>LA PACE.</i></p> <p>Or che lieta in tanta speme Due grand'alme io stringo insieme, Quest'ulivo ai Re sul fronte Più del lauro splenderà.</p>	<p>f.37r-43r Nr. 5 Terzetto La Pace (S), Trajano (S), Cosroè (T), fl 1, 2, ob 1,2, clarini 1,2, fag 1,2, cor 1,2 in f:ut, vl 1,2, viole, vlc/b F-Dur $\frac{3}{4}$ Cantabile “Si sia sempre”</p> <p>f.43r-56v Nr.6 Finale, La Pace (S), Trajano (S), Cosroe (T) Coro generale (TTB), fl 1, 2, ob 1,2, clarini 1,2, fag 1,2, cor 1,2 in F, tr 1, 2 , vl 1,2, viole, vlc/b mit Banda militare</p>
--	--	--	---

<p>Quest'ulivo ai Re sul fronte Più del lauro splenderà</p> <p style="text-align: center;">Cosroe</p> <p>Dell'idea delle tue imprese Infiammare il cor mi sento Mi sia scorta in ogni evento Il tuo esempio e l'amistà.</p> <p style="text-align: center;">Traiano</p> <p>Di due popoli possenti Crei la Pace un popol solo;</p> <p>[Seite 8] E dall'uno all'altro Polo Cheto l'orbe si starà.</p> <p style="text-align: center;">I Cori</p> <p>Or compiuta è la tua gloria Grand'Eroe di nostra Età Questo, fiume in ogni istoria Celebrato ognor sarà.</p>	<p>Quest'ulivo ai Re sul fronte Più del lauro splenderà</p> <p style="text-align: center;">Cosroe</p> <p>Dell'idea delle tue imprese Infiammare il cor mi sento Mi sia scorta in ogni evento Il tuo esempio e l'amistà.</p> <p>[Seite 8]</p> <p style="text-align: center;">Trajano</p> <p>Di due popoli possenti Crei la Pace un popol solo:] E dall'uno all'altro polo Cheto l'orbe si starà.</p> <p style="text-align: center;">I Cori</p> <p>Or compiuta è la Tua gloria Grand'Eroe di nostra Età Questo, fiume in ogni istoria Celebrato ognor sarà.</p>	<p>(XII)</p> <p style="text-align: center;"><i>COSROE.</i></p> <p>Dell'idea delle tue imprese Infiammare il cor mi sento. Mi fia scorta in ogni evento Il tuo esempio e l'amistà.</p> <p style="text-align: center;"><i>TRAJANO.</i></p> <p>Di due Popoli possenti Crei la Pace un Popol solo: E dall'uno all'altro polo Cheto l'orbe si starà.</p> <p>(XIII)</p> <p style="text-align: center;"><i>I CORI.</i></p> <p>OR COMPIUTA È LA TUA GLORIA, GRAND'EROE DI NOSTRA ETÀ. QUESTO FIUME IN OGNI ISTORIA CELEBRATO OGNOR SARÀ.</p>	<p>“Or che lieta in tanta speme” Allegro 4/4 F-Dur</p>
--	---	--	--

			f.57r-68r Banda militare f.75r-62v: Es-Dur 4/4 (vgl. Nr. 2) f.63r-68r: “nell’ultimo atto” (Finale)
--	--	--	---

Das gedruckte Textbuch führt diesen Titel nicht mehr und das in Bergamo vorhandene handschriftliche Notenmaterial ebenfalls nicht⁴⁴⁵.

⁴⁴⁵ Vg. I-BGc Salone Picc. 21.5.2/14

CANTATA / DA RAPPRESENTRSI / NEL R. TEATRO ALLA SCALA / *LA SERA DEL 16 AGOSTO* 1807.

CANTATA / PEL GIORNO ONOMASTICO / DI SUA MAESTÀ / NAPOLEONE IL GRANDE / E / PER LA PACE / TESTE CONCHIUSA / MILANO, MDCCCVII, / DALLA REALE STAMPERIA

Nichtautographe Partitur mit gedrucktem Libretto: I-BGc fondo Mayr fald. 147/5 Trajano Cantata

Cantata / Musica / Del Sig:r Maestro Simone Majr

C-Dur, 4/4 Largo

Besetzung vl 1,2, fl1,2, ob 1,2, clar 1,2, fag 1,2, cor 1,2, tr 1,2, timp, tamburlan, viole vlc/cb

Rorlenz [Ronlement T.47,110] du Tambour Militare sulle scene (bei der T.14 der Eingangssinfonie)

Anfang des Chores Nr.2 T.9ff., T.30-32: „ah il Roman duce è un Fulmine»

Banda militare

Chor TTB, TTB

La Pace S

Cosroe T

Trojano S

Coro generale?

I-BGc Salone Picc. 21,5,2/(14)

Angelo Anelli, Cantata pel Giorno Onomastico di S: M: Napoleone il Grande, Milano 1807.

Partitur: I-BGc Fondo Mayr fald. 147/5 Traiano

Stimmen:

I-BGi MIA Pio Istituto Musicale G. Donizetti

XXVIII

F 325

4476

Cantata per soli, coro e orchestra "Trajano all'Eufrate"
Vgl. Anhang: Simon Mayrs Werke für Napoleon.

Der großbesetzte wirkungsvolle *Trajano* von Giovanni Simone Mayr hebt schon in seiner Eingangssinfonia, die in die folgende Szene direkt überleitet, mächtig und überraschend an. Durch Fermaten sind die majestätisch, rhythmisch identischen Eingangsakkordschläge abgesetzt, C-Dur-F-Dur-G-Dur, eine eingängige Folge Tonika-Subdominante-Dominante, die sich nach der dritten Fermate wieder zur Tonika löst. Eine kurze Überleitung folgt zur Fanfare der Solotrompete, dann beider Trompeten. Der Tamburo – die Militärtrommel - setzt dann als Bühnenmusik auf der Szene ein. Im piano zunächst der ersten Violinen im Viertelbewegung mit kurzen Vorschlägen, dann der zweiten Violinen, und dann nur in Viertelbewegung ohne Vorschläge der tiefen Streicher setzt ein „Reiterrhythmus“ wie von Ferne ein, der sich mehr und mehr nähert und der im Folgenden auch von den Hörnern begleitet wird. Dieses „Reiten“, das durch seinen mimetischen Charakter schon Elemente der Filmmusik vorwegzunehmen scheint, wird ab Takt 22 durch die Punktierung und das *rinforzato* beschwingter und schließlich durch die Sechzehntelläufe in den Streichern und Flöten zum dramatischen Tanz. Hörner und Trompeten stoßen wieder Fanfaren aus, die Harmonik steigert sich mit allem Militäraufwand ins Opernhafte – eine Schlachtenmusik, die zum Sieg führt, wie es die Handlung will: „una brevissima sinfonia esprime il terminar d’una battaglia, indi la vittoria d’un esercito.“ Mayrs Musik schildert Krieg und Frieden als spannende Unterhaltung, zu Ehren des „Grand’Eroe di nostra Età“ (siehe Abbildungen autographe Vokalstimmen, S.165, Nr. 2, S1 „Pontiroli“, S. 166 Nr. 6, S, Finale „Terzetto“ Schlusschor) . Nicht nur die Musik zu *Trajano* ist erhalten. Von Giacomo Pregliasco ließen sich in Turin zwei Figurinen ausfindig machen, die auf die Mailänder Aufführung 1807 verweisen: *La Pace* und *Trajano* (siehe Abbildungen S. 167f.). Die *Pace*-Figurine bezeugt nicht nur Pregliascos Signet, Ort und Jahr sind eindeutig: Mailand 1807. In dem Kostüm des *Trajano Imperador Romano* erscheint uns eine Bühnenfigur Napoleon mit allen Insignien ihrer Herrschaft.

„Was schließlich meine Ähnlichkeit, meine Parallelität zu Trajan anbelangt, so hoffe ich doch sehr, dass sie mehr ist als nur eine opernhafte Schmeichelei. Wie er habe ich im Orient und am Rhein siegreich gekämpft; im Inneren ist es mein Verdienst, die Gesellschaft wi[e]derhergestellt zu haben und zwar mittels jener Mäßigung, die, was immer man mir nachsagen mag, das Grundgesetz meiner Regierung ist. Ich bin auf die Erinnerungen an den Schrecken nachgefolgt, so wie Trajan der Nachfolger Domitians war; und wie er habe ich den Staat vergrößert und verschönert. Ich bin auf seinen Spuren jenseits der Donau und der Weichsel gewandelt. Aber meine Bestimmung ist es, noch viel weiter zu gehen, nach Norden hin; denn dort lauert die Gefahr und die Zukunft.“⁴⁴⁶

⁴⁴⁶ Napoleon im Gespräch mit Graf Louis de Narbonne-Lara, mitgeteilt dem Sekretär Villemain. Villemain, *Souvenirs contemporains I*, 175-179, zit. in: Johannes Willms, op.cit., S.543f.

Alta di noi più degna | *(Crescendo)*

AUTOGRAFO

10 *più forte* *allegro* *sotto voce*

Or compiuta è la tua gloria grande E -
 - toe di questa età di questa età Or compiuta è la tua gloria grande E -
 - toe di questa età Or compiuta è la tua gloria grande E -
 - toe di questa età Or com -
 - piuta è la tua gloria grande Ero di questa età di questa età Or compiuta è la tua
 gloria grande Ero di questa età *21*
 Or compiuta è la tua gloria grande Ero di questa età di questa e -
 - ta Or compiuta è la tua gloria grande Ero di questa età

più forte *allegro*

PIRELLA GÖTTSCHE LOWE
 DONIZETTI
 * BERGAMO *

clav. II

2 *allegro* *allegro*

Or compiuta è la tua gloria grande Ero di questa e -
 - ta Or compiuta è la tua gloria grande Ero di questa età con -
 - piuta è la gloria grande Ero - e di nostra età e con -
 - piuta è la gloria grande Ero - e di nostra età di
 nostra età di nostra età

PIRELLA GÖTTSCHE LOWE
 DONIZETTI
 * BERGAMO *



La Pace

In. da Guglielmo R. Ditt
Milano 1807

26



BIBLIOTECA CIVICA
* TORINO *

53

Trajano Imperador Romano

Am 18. Oktober 1807 wird Le Sueurs und Persuis' *Le Triomphe de Trajan* im Théâtre de l'Académie impériale de musique erstmals aufgeführt⁴⁴⁷. „*Le Triomphe de Trajan* – historisches ‚Vorbild‘ war die Begnadigung des preußischen Generals Hatzfeld – war zu sehr mit der Propagierung der Gloire Napoléons verbunden, als dass die Alliierten einer Aufführung zustimmen konnten, zumal diese als Ankündigung einer Rückkehr Napoléons hätte missverstanden werden können“⁴⁴⁸, meint Michael Walter zur Spielplansänderung für den Einzug des russischen Zaren und den preußischen König in Paris 1814: Sie bevorzugten statt Le Sueurs Monumentalwerk Spontinis *La vestale*, obgleich doch auch eine napoleonische Oper.

Auch in Berlin im Oktober 1815 wurde Spontinins Oper anlässlich eines Staatsbesuchs aufgeführt und jede Konnotation mit einer von Napoleon favorisierten Oper scheint vergessen oder nicht von Belang, da eine Analogie mit Napoleon selbst keineswegs mehr offenkundig ist:

„Berlin, den 27 October.

Am 25sten beehrten des Kaisers von Rußland Majestät den Feldmarschall und Gouverneur hiesiger Residenzen, Grafen von Kalkreuth Excellenz, den würdigen Veteran der Preußischen Armee, mit Ihrem Besuch.

Abends in der Oper „die Vestalin“ wurde der Kayser bey Eintritt in die Königl. Loge mit Pauken und Trompeten, und lautem Freudenruf empfangen, welches Se. Majestät auf huldreichste zu erwiedern geruhen. Ein Gleiches erfolgte beym Abgehen des Monarchen.“⁴⁴⁹

Wenn nun Walters Deutung der legendären Begnadigung von Franz Ludwig von Hatzfeld, die er eigentlich seiner Frau verdankte, im Oktober 1806 als Vorbild des Napoleon-Trajan zuträfe, wäre sie wohl auch für Mayrs Kantate durchaus bedenkenswert. Die spektakuläre Briefszene – Zeichen der kaiserlichen Clemenza – kommt allerdings nur in *Le Triomphe de Trajan* vor⁴⁵⁰. Die dreiaktige Tragédie lyrique bringt die Geschehnisse, die auf der Trajanssäule in Rom festgehalten sind, auf die Opernbühne: Trajans Triumphzug, sein Einzug in Rom nach der Unterwerfung der Daker.

Doch mit *San Napoleone – Trajano* war in diesem Falle der „Italiener“ dem Franzosen ein Stück voraus, also ganz im Sinn der napoleonischen Kulturpolitik⁴⁵¹.

⁴⁴⁷ Vgl. „LE / TRIOMPHE DE TRAJAN, / TRAGÉDIE-LYRIQUE / EN TROIS ACTES, / Représentée pour la première fois, sur le théâtre / de L'ACADÉMIE IMPÉRIALE DE MUSIQUE, / le 18 octobre 1807.“ Text von Joseph-Alphonse Esménard, Musik von Jean-François Le Sueur und Louis-Luc Loiseau de Persuis.

⁴⁴⁸ Michael Walter, „*Die Oper ist ein Irrenhaus*“. *Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*, op.cit., S.264.

⁴⁴⁹ Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen CORRESPONDENTEN, Anno 1815.

(Am Dienstag, den 31 October)No. 173.

⁴⁵⁰ Vgl. 3. Akt, 6. Szene, Textbuch S.49: „TRAJAN, après un moment de silence.

Tu vas le recevoir.

Trajan monte sur les degrés du temple et s'arrête devant la statue de Jupiter, où les feux sacrés sont allumés sur plusieurs trépieds. Il règne un silence profond sur la scene. Les yeux de tous les personnages sont fixés sur Trajan. Il tient à la main la lettre de Sigismar.

O Dieux ! si les projets d'une haine implacable

Sont cachés dans l'écrit qu'on vient de me donner,

Je remets en vos mains le crime e le coupable :

(il brûle la lettre.)

César n'a plus de preuve e ne peut condamner.“

⁴⁵¹ Vgl. Théo Fleischman, *Napoléon et la musique*, op.cit., S.302ff.

Schluss

1827 wurde in der *Beilage zum allemeinen musikalischen Anzeiger Minerva* folgende „Notiz“ zum Leben des Komponisten Nicola Antonio Zingarelli veröffentlicht, die ebenso als eine Anekdote zu Napoleon gelesen werden kann, zu Napoleon und der Musik:

„Die Kirchen-Compositionen, Messen und Oratorien Z. [Zingarellis], stehen höher, als was er für das Theater geschrieben hat. (Leider sind sie in Deutschland ganz unbekannt.) Zingarelli war von 1806 – 1811 in Rom und hatte abgeschlagen zur Feier der Geburt des Königs von Rom ein Te Deum zu komponiren: daher ließ ihn der General Miollis durch Gendarmen nach Paris führen. Napoleon, welcher Talente mehr achtete, als die, welche blind nur seiner Macht dienten, ließ Z. [Zingarelli] vor sich führen und fragte ihn: warum er dem erhaltenen Befehl nicht gehorcht habe? Da antwortet Z. [Zingarelli]: weil ich niemanden für den König von Rom anerkenne, als den Pabst meinen Herrn. Napoleon, der solch edlen Muth zu würdigen verstand, klopfte ihm auf die Schulter und antwortete nichts; aber am folgenden Tage erhielt Z. 12,000 Frcs. und den Befehl, für die kaiserliche Capelle eine Messe zu componiren.“⁴⁵²

Der Stellenwert, den bei Napoleon die italienische Vokalmusik genoss, war enorm, und Napoleon verstand es geschickt, diese Musik als Medium einzusetzen, und das Medium transportierte wiederum ein idealisiertes Bild der Herrscherpersönlichkeit Napoleons.

Die Musik in Venedig und Mailand im Zeichen Napoleons, die Musik, die gespielt wurde als Napoleon Italien eroberte und sich zu seinem König krönen ließ, die ihn empfing, thematisierte, glorifizierte, lässt anhand vieler „Einzelfälle“ ein Spektrum entstehen, das sich erst im größeren kulturellen Zusammenhang Musikgeschichte, Gattungsgeschichte und vor dem Hintergrund politischer Geschichte erschließt.

Deutlich wurde dabei, wie sehr diese zeitgenössischen Musikinszenierungen mit der Mythisierung Napoleons verbunden waren. Sie sind als historische Zeugnisse auswertbar. So eröffnet etwa die Gattung der Kantate ein Herrschaft-„Dispositiv“, ein Lied wird zum politischen Lob- und Bekenntnislied, in einer Zeitepoche äußert sich Zeitkritik. Wiederaufgenommene Opernstoffe geraten in einen neu konfigurierten Kontext. Opern- und Kantatenstoffe und ihre Umsetzung werden als Hoffnungsträger verstanden.

Die Krönungszeremonie in Mailand wurde hinsichtlich ihrer die Musik betreffenden Organisation ausgewertet. Wie Musik und Liturgie Napoleon aufnahmen, konnte dargestellt werden.

Im Zusammenhang mit den musikalischen Werken erschien immer wieder der Name Giovanni Simone Mayr. Seine Werke wurden allerdings nicht isoliert vorgeführt, sondern in Verbindung gesetzt mit ihren Umständen, ihrem zeitgenössischen kulturellen Umfeld. Das Detail als „singuläre Merkwürdigkeit“, um den Gedanken von Paul Veyne zu Michel Foucaults Ansatz abschließend wiederaufzugreifen, erschließt sich nur in Einbeziehung des Umfelds und hat seinen Anteil daran. Nur als solches ist seine Bedeutung zu erfassen. Dieses methodologische Vorgehen ist der rote Faden dieser vorliegenden musikgeschichtlichen Studie zur Musik in Venedig und Mailand im Zeichen Napoleons, die Inhalt und Form immer aufs Neue konfrontiert. Zeugnisse zur Musik wie zur Musik- und Kulturgeschichte wurden erstmals ans Licht gebracht und in ihren Zusammenhängen exemplarisch dargestellt.

⁴⁵² *Minerva als Beilage zum allg. musik. Anzeiger*. No. 29, Frankfurt a. M. den 17. Januar 1827. *Biographische Notiz über Nicolo Zingarelli*, S.229-231, zit. S.230.

„Es ist eine Anthologie von Existenzen. Es sind Leben von wenigen Zeilen oder etlichen Seiten [...] Es sind *exempla* [...]“⁴⁵³ Foucault spricht auch von „Nachrichten-Nouvelles“⁴⁵⁴.

Eine ausgewählte Sammlung von „Nachrichten-Nouvelles“ im Zusammenhang mit der Musik in Venedig und Mailand wurde zusammengetragen, um zeitimmanente „Dispositive“ zu aufzufinden. Ihre Erkenntnis ist bedeutsam: Zum einen für die Einsicht in Kunstwerke, musikalische Werke, die direkt auf Napoleon reagierten, die Napoleon gewidmet sind, von ihm be- und gefördert wurden, die ihn zum Thema hatten, zum anderen auch für die Organisationsformen einzelner herausragender Inszenierungen, deren wesentlicher Bestandteil Musik war. Welche Bedeutung da einer „singulären Merkwürdigkeit“, wie etwa der engagierte, aber keineswegs opportunistische Einsatz Pollinis bei der Durchführung der Krönung in Mailand zukam, konnte am „Exemplum“ gezeigt werden.

Die behandelte Musik und Musikgeschichte erschließt sich nur mit Blick auf Napoleon und zugleich gewinnt die historische Figur und der „Mythos“ Napoleon eine neue Facette durch die Kenntnis der Musik, die ihn begleitete und begeisterte. Retardierende Momente schätzte Napoleon wenig: „daher er auch das Ballet erst nach dem letzten Act der Oper reihen ließ“, heißt es in Calvis Bericht über Napoleons „Eingriff“ in die gängige Opernpraxis, anlässlich der genannten Aufführung von Mayrs Oper *Lodoiska*⁴⁵⁵. Das Neuartige, das insbesondere Kantaten wie *Trajano* auszeichnet, ist gerade, dass retardierende Momente weitgehend ausgespart sind, hingegen der Einsatz von szenisch hervorgerufenen Bühnenmusiken, Militärmusiken, zunimmt. Eingängige Melodien werden auf dem Musiktheater bevorzugt, zugleich forcieren handlungstragende Chorszenen die dramaturgisch aufgebaute Spannung - vermehrt werden auch reine Männerchöre eingesetzt -, um das Klangvolumen steigern und um nicht zuletzt auch politische, patriotische Botschaften zu emotionalisieren. All diese durch die zeitbedingte Kantatenproduktion geförderten musikdramatischen Kunstgriffe erweisen sich richtungsweisend für die weitere italienische Opernproduktion des Risorgimento, so dass Verdis Gemeinschaft stiftendes „Va, pensiero“ keineswegs zu einer nur heimlichen Nationalhymne avancieren konnte. Michel Noray hat Napoleon „eine wichtige Rolle für die Entstehung des modernen musikalischen Europa“⁴⁵⁶ zugewiesen, Napoleon kommt eine tragende Rolle für den politischen Einheits- und Nationalgedanken Italiens zu, der sich auch in den musikalischen Konzeptionen, Gattungen des italienischen Musiktheaters zu artikulieren beginnt.

⁴⁵³ Michel Foucault, *Das Leben der infamen Menschen*, hg. u. übersetzt v. Walter Seitter, Berlin 2001, S.7.

⁴⁵⁴ Ebd. S.9.

⁴⁵⁵ Vgl. Girolamo Calvi, *Johann Simon Mayr*, op.cit., S. 44.

⁴⁵⁶ Michel Noray, Art. *Napoleon I.*, op.cit., Sp.908.

Abbildungsverzeichnis

Chantons du nouvel Alexandre

I-BGc Fondo Mayr fald. 250/1

Fotographie der Originalhandschrift: S.22f.

Übertragung: S.24f.

Cantata / per / le Nozze di Napoleone / 1810

I-BGc Fondo Mayr fald. 150/7

Fotographie der Originalhandschrift, f.148-160r,

Nr. 13 Finale: S.46 oben.

Schiera di fausti eventi

Kantate anlässlich des Besuchs von Kaiser Ferdinand in Bergamo 1838

I-BGc Fondo Mayr fald. 308/2

Fotographie der Originalhandschrift, f.5r.: S.46 unten.

Il segreto

Farsa, Erstaufführung, 24. September 1797, Theater San Moisè, Venedig

I-BGc Fondo Mayr fald. 172/2

Fotographien der Originalhandschrift, Beispiele aus dem 1. Finale, Nr. 6:
S.90-103.

Trajano

Kantate, 16. August 1807, Teatro alla Scala, Mailand

I-BGi XXVIII 4476 F 325

Fotographien der Originalhandschrift, Sopranstimmen

Nr. 2: Coro de' Romani, S.165.

Nr. 6 „Terzetto“ Schlusschor, S.166.

Kostümentwürfe zu *Trajano* von Giacomo Pregliasco

I-Turin, Biblioteca Civica Centrale

Fotographien der Originalzeichnungen

La Pace, S.167.

Trajano Imperador Romano, S.168.

Quellen-, Siglen- und Abkürzungsverzeichnis

AMZ – Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung

Bibliotheken und Archive in

Belgien

B-Br, Brüssel, Bibliothèque Royal Albert I.er.

Deutschland

D-Bas, Bamberg, Staatsbibliothek

D-Esl, Eichstätt, Staats- und Seminarbibliothek, Sammlung Raymund Schlecht, Universitätsbibliothek

D-Kl, Kassel, Murhardsche Bibliothek der Stadt und Landesbibliothek

D-F, Frankfurt a. Main, Theater- und Musikabteilung der Universitätsbibliothek

D-Mbs, München, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung

D-Müs, Münster, Santini-Bibliothek

D-SWl, Schwerin, Musikaliensammlung der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern

Frankreich

F-Pc, Paris, Bibliothèque National : Conservatoire National de Musique

Italien

I-BGc, Bergamo, Civica Biblioteca Angelo Mai, Fondo Mayr, Mayr Salone

I-BG FD, Bergamo, Fondazione Donizetti, Fondo Mandelli

I-BGi, Bergamo, Biblioteca del Civico Istituto Gaetano Donizetti

I-Bc, Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale

I-BRc, Brescia, Biblioteca del Conservatorio Statale die Musica, Fondo Soncini

I-FOc, Forlì, Biblioteca Comunale Aurelio Saffi, Fondo Piancastelli

I-Mailand, Archivio del Capitolo Metropolitano, Fondo Liturgico

I- Mailand, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Mandati

I-Mas, Mailand, Archivio di Stato, Potenze Sovrane

I-Mc, Mailand, Biblioteca del Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi

I-Ms, Mailand, Biblioteca teatrale Livia Simoni; Museo teatrale della Scala

I-MC, Montecassino, Bibliothek des Monumento Nazionale di Montecassino

I-Nc, Neapel, Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella

I-Rc, Rom, Biblioteca Casanatense

I-Rsc, Rom, Bibliothek des Conservatorio di Santa Cecilia

I-Tvco, Treviso, Biblioteca Comunale, Fondo Antici Manoscritti

I-Turin, Biblioteca Civica Centrale

I-Uda, Udine, Archivio di Stato

I-Udc, Udine, Biblioteca Comunale Vincenzo Joppi, Fondo Principale

I-Vc, Venedig, Conservatorio di Musica Benedetto Marcello

I-Vas, Venedig, Archivio di Stato

I-Vcg, Venedig, Biblioteca Casa di Goldoni

I-Vgc, Venedig, Biblioteca e Istituto della Fondazione Giorgio Cini, Raccolta Rolandi

I-Vire, Venedig, Istituto di Ricovero e della Educazione

I-Vlevi, Venedig, Fondazione Ugo Levi

I-Vs, Venedig, Seminario Patriarcale/Archivio storico del Patriarcato, Marciana (S. Apollonia)

I-Vmc, Venedig, Biblioteca del Museo Civico Correr, Inventario Mobili della N. D. Giustina Renier Michieli, Op. Cicogna

I-Vnm, Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana, Mss. Italiani Cl. IV; Miscellanea

I-Vqs, Venedig, Biblioteca Accademia Querini-Stampalia

Kroatien

HR-ZHa, Zadar, Zbirka Don Nikole Udina Algarotti

Österreich

A-Kk Klagenfurt, Bibliothek des Kärtner Landeskonservatorium

Schweiz

CH-Bu, Basel, Universitätsbibliothek, Musiksammlung

CH-E, Kloster Einsiedeln, Musikbibliothek

Schweden

S- St, Stockholm, Kungl teaterns bibliotek

Tschechien

CZ-BER, Beroun, Okresní Archiv

USA

US-Laum, Los Angeles, Musikbibliothek der University of California

US-SFsc, San Francisco, State College Library, Frank V. de Bellis Collection

US- Wc, Washington, DC, Library of Congress, Music Divisio

Zeitgenössische Periodika

Allgemeiner musikalischer Anzeiger, Frankfurt a. M. 1826.

Corriere Milanese, Mailand 1805.

Gazzetta Urbana Veneta, Venedig 1795, 1796.

Gazzetta Veneta Privilegiata, Venedig 1800.

Il Giornale d'Indizj Giudiziari, Nr. 27, Bergamo 1825.

Giornale Italiano, Mailand 1805.

Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung [AMZ], 49. Jahrgang, Nr.41ff., Leipzig 1847.

Mercurio d'Italia, Venedig 1797.

Patriota Bergamasco, Bergamo 1797.

Notizie del Mondo, Nr. 121, Venedig, 1811.

Wiener Zeitung, Wien 1797.

Literaturverzeichnis

Theodor W. Adorno, *Klangfiguren. Musikalische Schriften I*, Frankfurt a. M. 1959.

Giorgio Agamben, *Was ist ein Dispositiv*. Aus dem Italienischen übersetzt v. Andreas Hiepko, Zürich, Berlin 2008.

Filiberto Agostini, *La riforma napoleonica della Chiesa nella Repubblica e nel Regno d'Italia 1802-1814*, Vicenza 1990.

F. Alborghetti, M. Galli, *Donizetti – Mayr. Notizie e documenti*, Bergamo 1875.

John Stewart Allitt, *J. S. Mayr. Father of 19th century Italian Music*, Longmead, Shaftesbury, Dorset 1989.

Kathleen Hickey Arecchi, *Six political lament-cantatas by Luigi de' Rossi (ca. 1597-1653)*, Diss. Univ. of Maryland College Park, Ann Arbor 1993.

Michel Arrous (Hg.), *Napoléon, Stendhal et les Romantiques: l'armée, la guerre, la gloire*, Musée de l'Armée, 16., 17. November 2001, Talence 2002.

Nicola Balata, Art. *Foppa, Giuseppe Maria*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 48, Rom 1997, S.755f.

Paul Barz, *Motiv Geschichte. Berühmte Gemälde, berühmte Ereignisse*, Braunschweig 1981.

Elena Bassi, *Regione del Veneto. Balbi, Flangini-Morosini, Molin*, Venedig 1982.

Dies., *Tracce di chiese veneziane distrutte. Ricostruzioni dai disegni di Antonio Visentini*, Venedig 1997 (Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Memorie, LXXI).

Dies., Attilia Dorigato, Giovanni Mariacher, Giuseppe Pavanello, Giandomenico Romanelli, *Venezia nell'età in Canova 1780-1830*, Venedig 1978.

Antonio Bazzarini, *Dizionario enciclopedico delle scienze, lettere ed arti*, Bd. 2, Venedig 1830.

Alfredo Bernardini, *The oboe in the Venetian Republic, 1692-1797*, in: *Early Music*, August 1988, S.372-387.

Barbara Beßlich, *Der deutsche Napoleon-Mythos. Literatur und Erinnerung 1800-1945*, Darmstadt 2007.

Elena Biggi Parodi, Art. *Pollini, Francesco*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, hg. v. Stanley Sadie, John Tyrell, London, New York 2001, Bd.20, S.42f.

Carmela Bongiovanni, *Ferdinando Paër e la cantata di primo Ottocento*, in: *Studi musicali*, Jg. XXXIII, 2004, Nr.1, S.63-164.

Achille Boroli, Adolfo Boroli, Mario Nilo, Jason Vella, *Conoscere l'Italia. Enciclopedia dell'Italia antica e moderna*, Veneto 1, Istituto Geografico De Agostini S.p.A., Novara 1981.

Giovanna Bosi Maramotti, *Le muse d'Imeneo*, Ravenna 1995.

Giorgio Dissera Bragadin, *La marina mercantile veneto-istriano-dalmatia dopo la caduta della repubblica di Venezia*, (Lega Navale Italiana – Sezione di Venezia), Treviso 1998.

Francesco Margiotta Broglio, *Das französische Konkordat und sein Einfluss auf die Situation der katholischen Kirche in Italien zu Beginn des 19. Jahrhunderts*, in: Armgard von Reden-Dohna (Hg.), *Deutschland und Italien im Zeitalter Napoleons*. Deutsch-italienisches Historikertreffen in Mainz, 29. Mai – 1. Juni 1975, Wiesbaden 1979 (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Abteilung Universalgeschichte, Beiheft 5), S.105-122.

Manfred Heinrich Brunner, *Antoine-Jean Gros. Die napoleonischen Historienbilder*, Diss. Universität Bonn 1979.

Francesco Caffi, *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di S. Marco in Venezia (dal 1318 al 1797)*, hg.v. Elvidio Surian, Florenz 1987 (Studi di musica veneta, 10).

Marina Calore, Librettista e memorialista. Giuseppe Maria Foppa tra Da Ponte e Rossini, in: Piero Mioli (Hg.), *Un anno per tre filarmonici di rango: Perti, Martini e Mozart. Un principe, un „definitore“ e un fuoriclasse da celebrare nel 2006*. Atti del convegno, Bologna, Accademia Filarmonica, 3-4 novembre 2006, Bologna 2008, S. 309-319.

Girolamo Calvi, *Di Giovanni Simone Mayr*, hg. v. PierAngelo Pelucchi, Fondazione Donizetti, Bergamo 2000.

Ders., *Johann Simon Mayr*, hg. u. mit Anmerkungen versehen v. Iris Winkler, *Simon-Mayr-Mitteilungen 2*, Mitteilungen der Internationalen Simon-Mayr-Gesellschaft Ingolstadt, 1.Jg., Heft 2, November 2000.

Carlo Capra, Franco Della Peruta, Fernando Mazzocca (Hg.), *Napoleone e la Repubblica Italiana (1802-1805)*, Mailand 2002.

Riccardo Carnesecchi, *Cerimonie feste e canti, lo spettacolo della 'Democrazia' veneziana*, in: *Studi veneziani*, Nr.24, 1992.

Ders., „*Venezia sorgesti dal duro servaggio*“. *La musica patriottica negli anni della Repubblica Manin*, Venedig 1994.

Carlo Castiglioni, *Napoleone e la chiesa milanese (dal 1783 al 1818)*, Mailand 1934.

David Chaillou, *Napoléon et l'Opéra. La politique sur la scene 1810-1815*, Paris 2004.

Emmanuele Antonio Cicogna, *Saggio di bibliografia veneziana*, ND der Ausgabe Venedig 1847, Bologna 1967 (Collana di Bibliografia e Storia Veneziana, Nr.1).

Lauro Corniani d'Algarotti, *Il giudizio di Giove. Cantata nel faustissimo arrivo di Sua Maestà Napoleone il Grande Imperatore de' Francesi, e Re d'Italia*, Venedig [1807].

Ders., *I favoleggiatori italiani ossia raccolta delle migliori favole scritte in italiano o recate in questa lingua con note e largo corredo di rami*, Mailand 1820.

Ders., *Tre novelle inedite di Lauro Corniani d'Algarotti tratte dal suo manoscritto autografo*, Venedig 1834.

Ders., *Tre brani storici viniziani tratti dal novelliere inedito de l'illustre italiano scrittore nobile Lauro Corniani degli Algarotti pubblicati nel giorno de le solenni faustissimi nozze tra le nobili ed illustri famiglie viniziane Venier e Gradenigo*, Venedig 1843.

Ders., *Due racconti tratti dal novelliere inedito dell'italiano scrittore nob. Lauro Corniani degli Algarotti pubblicati nel giorno delle faustissime nozze Cittadella – Dolfin*, Venedig 1844.

Roger Cotte, Art. *Stabinger, Mathias*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. v. Stanley Sadie, London, New York etc. 1980, Bd. 18, S.39.

Adelheid Coy, *Die Musik der Französischen Revolution. Zur Funktionsbestimmung von Lied und Hymne*, München, Salzburg 1978.

Assunta Cuozzo, Silvia Piro, *Le vie del Lido di Venezia*, Venedig - Mestre 1998.

Giorgio Crovato, Maurizio Crovato, Luigi Divari (Hg.), *Barche della laguna veneta*, Venedig 1980.

Francesco Cusani, *Storia di Milano dall'origine a' nostri giorni*, Bd.6, Mailand 1867.

Carl Dahlhaus, Norbert Miller, *Europäische Romantik in der Musik*, Bd.1: *Oper und sinfonischer Stil 1770-1820*, Stuttgart, Weimar 1999.

Adelmo Damerini (Hg.), *Luigi Cherubini nel il centenario della nascita. Contributo alla conoscenza della vita e dell'opera*, Florenz 1962.

Girolamo Dandolo, *La caduta della repubblica di Venezia ed i suoi ultimi cinquant'anni studii storici*, Venedig 1855.

Descrizione delle feste celebrate in Venezia nel 15 agosto 1811 per l'inaugurazione della statua colossale di Napoleone, co' discorsi pronunciati dal Comm. Treves e dal Prefetto Baron Galvagna e coll'inscrizioni dell'ab. Morelli, Venedig 1811.

Ekkehard Eickhoff, *Venedigs spätes Feuerwerk. Glanz und Untergang der Republik 1700-1797*, Stuttgart 2006.

Reinmar Emans, *Die Kantate in Italien nach 1750*, in: Art. *Kantate*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. v. Ludwig Finscher, Sachteil 4, Kassel etc. 1996, Sp.1705-1773,

Ralph Waldo Emerson, *Repräsentanten der Menschheit [Representative Men, 1850]*, Zürich 1989.

Paolo Fabbri, *Gli esordî teatrali di Pavesi a Venezia*, in: Francesco Passadore, Franco Rossi (Hg.), *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della repubblica al congresso di Vienna*. Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, Palazzo Giustinian Lolin 10-12 aprile 1997, Venedig 2000, S.541-556.

Martha Feldman, *Opera, Festivity, and Spectacle in 'Revolutionary' Venice. Phantasms of Time and History*, in: John Martin, Dennis Romano (Hg.), *Venice Reconsidered. The History and Civilisation of an Italian City-State, 1297-1797*, Baltimore, London 2000, S.217-260.

François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et biographie generale de la musique*. Deuxième édition, Bd. 6, Paris 1864.

Amable de Fournoux, *Napoléon et Venise 1796-1814*, Paris 2002.

G. De Rosa, Filiberto Agostini (Hg.), *Vita religiosa e cultura in Lombardia e nel Veneto nell'età napoleonica*, Rom, Bari 1990.

Franco Della Peruta, *Napoleone e Milano*, Mailand 1986.

Alexander Demandt, *Alexander der Große. Leben und Legende*, München 2009.

Paolo di Stefano, *La censura teatrale in Italia (1600-1962)*, Cappelli, Bologna 1964.

Max Dietz, *Geschichte des musikalischen Dramas in Frankreich während der Revolution bis zum Directorium (1787 bis 1795) in künstlerischer, sittlicher und politischer Beziehung*, Wien 1886, ND der 2. Auflage Leipzig 1893, Hildesheim, New York 1970.

Christof Dipper, Wolfgang Schieder, Reiner Schulze (Hg.), *Napoleonische Herrschaft in Deutschland und Italien*, Berlin 1995 (Schriften zur Europäischen Rechts- und Verfassungsgeschichte, Bd. 16).

Ekkehard Eggs, *Napoleon und Jacques-Louis David: Heroisierung, Sakralisierung und Embellissement*, in: Heide N. Rohloff, *Napoleon kam nicht nur bis Waterloo. Die Spur des*

gestürzten Giganten in Literatur und Sprache, Kunst und Karikatur. Vortragsreihe des Fachbereichs Literatur- und Sprachwissenschaften der Universität Hannover. Im Auftrag der Hannoversch-Britischen Gesellschaft e.V., Frankfurt a. M. 1992, S.19-54.

Ekkehard Eickhoff, *Venedigs spätes Feuerwerk. Glanz und Untergang der Republik 1700-1797*, Stuttgart 2006.

Corinna Engel, *Napoleons Grab im Invalidendom*, Frankfurt a. M. 2007.

Andrea Fabiano, *Ladri, briganti, bibliotecari, musicisti e cantanti: l'opera veneziana a Parigi tra Repubblica direttoriale e Consolato*, in: Francesco Passadore, Franco Rossi (Hg.), *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della repubblica al congresso di Vienna*. Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, Palazzo Giustinian Lolini 10-12 aprile 1997, Venedig 2000, S.507-526.

Friedrich Freiherr von Falkenhausen (Hg.), *Im Schatten Napoleons. Aus den Erinnerungen der Frau von Rémusat*, Stuttgart (1941) 1952.

Théo Fleischman, *Napoléon e la musique*, Brüssel, Paris 1965.

Giovanni Luigi Fontana, Antonio Lazzarini (Hg.), *Veneto e Lombardia tra rivoluzione giacobina ed età napoleonica: Economia, territorio, istituzioni*, Mailand, Rom 1992.

Giuseppe Maria Foppa, *Appendice alle memorie storiche della vita di Giuseppe M.a Foppa veneziano scritta da lui medesimo*, Venedig 1842.

Paolo Foramitti, *Bonaparte e la Serenissima. Maggio 1798 – Il Manifesto di Palmanova*, Udine 2003.

Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 1973.

Ders., *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte*, Vorlesungen vom 21. und 28. Januar 1976 am Collège de France in Paris, hg. v. Walter Seitter, Berlin 1986.

Ders., *Das Leben der infamen Menschen*, hg. u. übers. v. Walter Setzer, Berlin 2001.

Ugo Fugagnollo, *I dieci giorni di Napoleone I° a Venezia*, Venedig – Mestre 1982.

François Furet, *1789 – Vom Ereignis zum Gegenstand der Geschichtswissenschaft*, Frankfurt a.M., Berlin, Wien 1980.

Clara Gabanizza, Art. Caffi, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, fondata da Giovanni Treccani, Roma, Bd. 16, Rom 1973, S.267f.

Giuseppe Galasso, *Das italienische Staatensystem in der Politik Napoleons*, in: Armgard von Reden-Dohna (Hg.), *Deutschland und Italien im Zeitalter Napoleons*. Deutsch-italienisches Historikertreffen in Mainz, 29. Mai – 1. Juni 1975, Wiesbaden 1979 (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Abteilung Universalgeschichte, Beiheft 5), S.81-89.

Simone Galliat, *Musiktheater im Umbruch. Studien zu den opere semiserie Ferdinando Paërs*, Kassel 2009 (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 11).

Christiane Gaspar-Nebes, *Stationen der Preghiera in der italienischen Oper bis 1815*, Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München. München 2001.

Helen Geyer, Wolfgang Osthoff (Hg.), *Musik an den venezianischen Ospedali/Konservatorien vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert – La musica negli Ospedali/Conservatori veneziani fra Seicento e inizio Ottocento*. Symposion, Venedig, 4. bis 7. April 2001, Rom 2004 (Deutsches Studienzentrum in Venedig, Ricerche 1).

Carlo Ghisalberti, *Der Einfluß des napoleonischen Frankreich auf das italienische Rechts- und Verwaltungssystem*, in: Armgard von Reden-Dohna (Hg.), *Deutschland und Italien im Zeitalter Napoleons*. Deutsch-italienisches Historikertreffen in Mainz, 29. Mai – 1. Juni 1975, Wiesbaden 1979 (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Abteilung Universalgeschichte, Beiheft 5). S.41-56.

Pier Giuseppe Gillio, *La cantata politico-encomiastica veneziana (1797-1815)*, in: Francesco Passadore, Franco Rossi (Hg.), *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della repubblica al congresso di Vienna*. Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, Palazzo Giustinian Lolin 10-12 aprile 1997, Venedig 2000, S.119-148.

Ders., *L'attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento. Quadro storico e materiali documentari*, Florenz 2006 (Studi di musica veneta. Quaderni Vivaldiani, 12).

Maria Girardi, *Omaggi napoleonici di Francesco Caffi e accademie classiche in casa del principe Andrea Erizzo*, in: Francesco Passadore, Franco Rossi (Hg.), *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della repubblica al congresso di Vienna*. Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, Palazzo Giustinian Lolin 10-12 aprile 1997, Venedig 2000, S.173-199.

Gabriel Girod de L'Ain, *Désirée Clary d'après sa correspondance inédite avec Bonaparte, Bernadotte e sa famille*, Paris 1959.

Jacques Godechot, *Napoléon – Le Mémorial des Siècles*, Paris 1969.

Jürgen Grimm (Hg.), *Französische Literaturgeschichte*, Stuttgart 1989.

Giuseppe Gullino, *La nomenclatura istituzionalizzata, ovvero la formazione della classe dirigente*, in: Ders., Gherardo Ortalli, *Venezia e le terre venete nel Regno d'Italia. Cultura e riforme in età napoleonica*, Kongress, Venedig, 15.-17. Oktober 2003, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venedig 2005, S.19-38.

Ders., Gherardo Ortalli, *Venezia e le terre venete nel Regno d'Italia. Cultura e riforme in età napoleonica*, Kongress, Venedig, 15.-17. Oktober 2003, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venedig 2005.

Sven Hansell, Art. *Valeri, Gaetano*, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London etc., 1980, Bd. 19, S.499f.

Ders., Art. *Minoja, Ambrogio*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, hg. v. Stanley Sadie, John Tyrell, London, New York 2001, Bd. 16, S.730

Dominique Hausfater, Art. *Te Deum*, in: Joël-Marie Fauquet (Hg.), *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, Paris 2003, S.1202 .

Sudhir Hazareesingh, *The Saint-Napoleon. Celebrations of Sovereignty in Nineteenth-Century France*, Cambridge/Massachusetts, London/England 2004.

Oliver Heidemann, *Luigi Cherubini. Les Abencérages, ou L'Etendard de Grenade. Untersuchungen zur Operngeschichte des französischen Empire*, Münster, New York 1994.

Elisabeth Hilscher, *Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik*, Graz etc. 2000.

Norbert Huse, *Venedig. Von der Kunst, eine Stadt im Wasser zu bauen*, München 2005.

Hans-Josef Irmen (Hg.), *Luigi Cherubini. Leben und Werk in Zeugnissen seiner Zeitgenossen*. Aus dem Englischen des Edward Ballasis [Bellasis] übersetzt von Josef Rheinberger, Regensburg 1972.

Peter Johanek, *Adventus. Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt*, Köln 2009.

Victoria Johnson, Jane F. Fulcher, Thomas Ertman (Hg.), *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*, Cambridge 2007.

Ernst H. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1990.

Gordon Kipling, *Enter the king: theatre, liturgy and ritual in the medieval civic triumph*, Oxford 1998.

Helmut Koopmann, *Napoleon – Mythos? Legende? Geschichte?*, in: Marion George, Andrea Rudolph (Hg.), *Napoleons langer Schatten über Europa*, Dettelbach 2008 (Kulturwissenschaftliche Beiträge. Quellen und Forschungen, Bd.5), S.423-438.

Werner Friedrich Kümmel, *Geschichte und Musikgeschichte*, Marburg 1967 (Marburger Beiträge zur Musikforschung, 1).

Françoise Labrique, Uwe Westfeling (Hg.), *Mit Napoleon in Ägypten. Die Zeichnungen des Jean-Baptiste Lepère*, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln, 2. Oktober 2009 bis 10. Januar 2010, Katalog der Ausstellung, Köln 2009.

Sylvain Laveissière, *Le Sacre de Napoléon peint par David*, Paris, Mailand 2004.

Joachim Lehnen, *Adventus principis. Untersuchungen zu Sinngehalt und Zeremoniell der Kaiserankunft in den Städten des Imperium Romanum*, Frankfurt a. M. 1997.

François Lesure, Claudio Sartori, *Tentativo di un Catalogo della produzione di Luigi Cherubini*, in : Adelmo Damerini (Hg.), *Luigi Cherubini nel il centenario della nascita. Contributo alla conoscenza della vita e dell'opera*, Florenz 1962.S.135-187.

- Rudolf Lill, *Geschichte Italiens in der Neuzeit*, Darmstadt (1980,1982,1986) 1988.
- Heinrich Luden, *Grundzüge ästhetischer Vorlesungen zum akademischen Gebrauche*, Göttingen 1808.
- Vittorio Malamani, *Il principe dei satirici veneziani (Pietro Buratti)*, Venedig 1887.
- Sylvie Mamy, *La Musique à Venise et l'imaginaire français des Lumières d'après les sources vénitienes conservées à la Bibliothèque nationale de France (XVIe – XVIIIe siècle)*, Paris 1996.
- Gian Paolo Marchi, Paola Marini (Hg.), *Bonaparte a Verona*, Venedig 1997.
- Marco Marica, *La produzione librettistica di Giuseppe Maria Foppa a Venezia tra la fine della Repubblica e la Restaurazione*, in: Francesco Passadore, Franco Rossi (Hg.), *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della repubblica al congresso di Vienna*. Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, Palazzo Giustinian Lolin 10-12 aprile 1997, Venedig 2000, S.351-410.
- Sergio Marinelli, *Il mito di Napoleone e la realtà artistica veronese*, in: Gian Paolo Marchi, Paola Marini (Hg.), *Bonaparte a Verona*, Venedig 1997.
- Walter Markov, *Napoleon und seine Zeit. Geschichte und Kultur des Grand Empire*, Leipzig (1984), ²1996.
- Catherine Massip, *Les collections d'opéras italiens à la Bibliothèque nationale*, in: *L'opera tra Venezia e Parigi*, hg. v. Maria Teresa Murano, Florenz 1988, S.105-117.
- Giovanni Simone Mayr, *Biografie di scrittori e artisti musicali Bergamaschi nativi ed oriundi*, hg. v. Antonio Alessandri, Bergamo 1875.
- Ders., *15 canzonette veneziane per voce e pianoforte*, hg. v. Mario Colbacchini, Paola Talamini (Accademia musica strumentale e vocale dei secoli XVIII e XIX), Bologna 1998.
- Hermann Mendel, Carl Billert (Hg.), *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Bd. 2, Berlin 1872.
- Hermann Mendel, August Reissmann, *Musikalisches Conservations-Lexikon*, Bd. 7, ND der Ausgabe Berlin 1877, Hildesheim, Zürich, New York 2001.
- Daniele Menozzi, *Die Entwicklung der Kirchenverwaltung in Italien unter französischem Einfluß*, in: Christof Dipper, Wolfgang Schieder, Reiner Schulze (Hg.), *Napoleonische Herrschaft in Deutschland und Italien*, Berlin 1995 (Schriften zur Europäischen Rechts- und Verfassungsgeschichte, Bd. 16), S.175-200.
- Piero Mioli (Hg.), *Un anno per tre filarmonici di rango: Perti, Martini e Mozart. Un principe, un „definitore“ e un fuoriclasse da celebrare nel 2006*. Atti del convegno, Bologna, Accademia Filarmonica, 3-4 novembre 2006, Bologna 2008.
- Pompeo Molmenti, *Epistolari Veneziani del Settecento*, ND der Ausgabe *Epistolari Veneziani del secolo XVIII*, Palermo 1914, Venedig/Lido 2005.

Jean Mongrédien, *La musique du sacre de Napoléon*, in : *Revue de musicologie*, 1968, S.137-174.

Jacopo Morelli, *Descrizione delle feste celebrate in Venezia per la venuta di S. M. I. R. Napoleone il Massimo Imperatore de' Francesi Re d'Italia Protettore della Confederazione del Reno data al pubblico dal cavaliere Abate Morelli regio bibliotecario*, Venedig 1808.

Anja Morgenstern, *Die Oratorien von Johann Simon Mayr (1763-1845). Studien zur Biographik, Quellen und Rezeption*, München, Salzburg 2007 (Mayr-Studien 6).

Napoléon Bonaparte, *Œuvres littéraires*, hg. v. Alain Coelho, Mayenne 1979.

Ders., *Napoléon raconté par lui-même*, 1769-1806, Paris 1912.

Ders. [Napoléon Ier], *Correspondence*, 32 Bde., Paris 1858-1869.

Ders., *Ich, der Kaiser I & II*, hg. v. Sigmund von Löhlen in der Übersetzung von Heinrich Conrad und Theophile Sauvageot, Wiesbaden 2003.

Antonio Niero, *Riflessi liturgici dell'età napoleonica a Venezia: Il culto di San Napoleone e sue connessioni*, in: *Ricerche di storia sociale e religiosa*, Jg. 28, Nr. 55, Sonderdruck o. J., S.68-91.

Michel Noray, Art. *Napoleon I.*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd.12, Kassel, Basel, etc. 2004, Sp.905-908.

Giovanni Paloschi (Hg.), *Piccola strenna. Nuova raccolta di aneddoti, piccoli racconti ed altre cosarelle artistiche. Almanacco per l'anno 1883*, Mailand etc., o. J.

Lelio Pagani (Hg.), *L'Ateneo dall'età napoleonica all'unità d'Italia. Documenti e storia della cultura a Bergamo*, Bergamo 2001 (Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo – Studi).

Piero Pasini (Hg.), *Diario veneto politico di Emmanuele Antonio Cicogna*, Venedig 2008 (Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Memorie, vol. CXXIII).

Francesco Passadore, Franco Rossi, *Il teatro San Benedetto di Venezia. Cronologia degli spettacoli 1755-1810*, Venedig 2003.

Ders., Booklet-Text zu: Baldassare Galuppi, *L'oracolo del Vaticano*. Cantata a tre voci e strumenti, Libretto: Carlo Goldoni, Mónica Gonzáles (Il Merito), Edit Károly (La Giustizia), Tamás Kóbor (L'Umiltà), Savaria Baroque Orchestra, künstlerischer Leiter: Pál Németh, Leitung: Fabio Pirona, 2003. Hungaroton Records Ltd. HCD 32252.

Daria Perocco (Hg.), *Poesie per le regate. Testi veneti dal XVI al XIX secolo*, Venedig 2006.

Giovanni Pillinini, *I rapporti fra la municipalità e il clero veneziano*, in: Stefano Pillinini, *Venezia e l'esperienza 'democratica' del 1797*, Ateneo Veneto, Atti del corso di storia veneta, Venedig 1997, S.65-72.

Franco Piperno, *State and market, production and style: An interdisciplinary approach to eighteenth-century Italian opera history*, in: Victoria Johnson, Jane F. Fulcher, Thomas Ertman (Hg.), *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*, Cambridge 2007, S.138-156.

Sandro Piussi, *La Chiesa di Udine nel progetto politico-religioso di Napoleone*, in: Tiziana Ribezzi (Hg.), *Dopo Campo Formio. 1797-1813. L'età napoleonica a Udine*. Ausstellung, Udine, Museo della Città, 3. Oktober 1997 bis 16. März 1998, Pordenone (Biblioteca dell'Immagine) 1997.

Karl Heinrich Ludwig Pölitz, *Die europäischen Verfassungen seit dem Jahre 1789*, 3 Bde., Leipzig 1833.

Arthur Pougin, *Une cantatrice "amie" de Napoleon. Giuseppina Grassini (1773-1850)*, Paris 1920.

Jacques-Gabriel Prod'homme, *Napoleon, music and musicians*, in: *The Musical Quarterly* 3, Oktober 1921, S.579-605.

Enrico Raggi, Alessandro Cofano, *Ferdinando Bertoni. Un musicista gardesano in Europa*, Salò 1994.

Paola Rapelli, *Simboli del potere e grande dinastie*, Mailand 2004.

Marco Ravera, *Invito all'ascolto di Cherubini*, Mailand 1996.

Guy Ramona, Vorwort zum Booklet-Text, *Krönungsmusik für Napoleon I*. Live-Mitschnitt in Zusammenarbeit mit dem Festival de la Chaise-Dieu, 22., 23. August 1995, Emilia Titarenko, Elena Jaskunova, Tatjana Jashina, Galina Gordeeva, Lubov Dziltsova, Sopran, Galina Dolbonos, Mezzosopran, Sergej Rokoizita, Sergej Fomenko, Tenor, Oleg Palkin, Bassbariton, Bläserensemble Guy Touvron, Chor und Orchester der Capella Sankt Petersburg, Vladislav Tchernouchenko, Leitung; Koch/Schwann, 3-1208-2.

Helmut Reinalter (Hg.), *Die polnische Verfassung vom 3. Mai 1791 vor dem Hintergrund der europäischen Aufklärung*, Frankfurt a. M. 1997.

Giustina Renier Michiel, *Origine delle Feste Veneziane*, Raccolta a cura di Alessandro Renier, Venezia 2008.

Mario Rivoire, *Napoleone*, Mailand 1965 (I Grandi di Tutti i Tempi, hg. v. Enzo Orlandi, Bd. 1).

Carl Robert, *Gasparo Luigi Pacifico Spontini. Eine biographische Skizze*, Berlin 1883.

Gino Roncaglia, *Cherubini operista*, in: Adelmo Damerini (Hg.), *Luigi Cherubini nel il centenario della nascita. Contributo alla conoscenza della vita e dell'opera*, Florenz 1962, S.47-56

Bruno Rosada, *Foscolo e l'idologia patriottica*, in: Stefano Pillinini (Hg.), *Venezia e l'esperienza 'democratica' del 1797*, Ateneo Veneto, Atti del corso di storia veneta, Venedig 1997, S.73-97.

Anton Domenico Rossi, *Ristretto di storia patria ad uso de' piacentini*, Bd.5 , Piacenza 1833.

Giacomo Rossi, *Elogio di Napoleone il Grande*, Mailand 1807.

Franco Rossi, *Venezia 1795-1802. La cronologia degli spettacoli e il „Giornale dei Teatri“*, Venedig 2002.

Alain Ruiz, *Bemerkungen zur Entstehung der Napoleon-Legende*, in: Marion George, Andrea Rudolph (Hg.), *Napoleons langer Schatten über Europa (Kulturwissenschaftliche Beiträge. Quellen und Forschungen, Bd.5)*, Dettelbach 2008, S.409-422.

Giorgio Rumi, *L'incoronazione di Napoleone nel Duomo di Milano*, Civiltà Ambrosiani 3, 1986, S.182-195.

Gerhard Charles Rump (Hg.), *Geschichte als Paradigma. Zur Reflexion des Historischen in der Kunst*, Bonn 1982 (Kunstwissenschaftliche Thesenhefte, Bd. 1).

Francesco Sabbadini, *Mattei, L'allievo di Martini nelle repubbliche napoleoniche*, in: Piero Mioli, *Un anno per tre filarmonici di rango: Perti, Martini e Mozart. Un principe, un definitore” e un fuoriclasse da celebrare nel 2006*. Atti del convegno, Bologna, Accademia Filarmonica, 3-4 novembre 2006, Bologna 2008, S.171-177.

Luigi Salvatorelli, *Leggenda e realtà di Napoleone*, Rom 1960.

Gerrit Jasper Schenk, *Zeremoniell und Politik. Herrscherinzüge im spätmittelalterlichen Reich*, Köln 2003.

Helga Schmiedel, *Berüchtigte Duelle*, München, Berlin 2000.

Herbert Schneider, Reinhard Wiesend (Hg.), *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen, hg. v. Siegfried Mauser, Bd. 12).

Uwe Schulz (Hg.), *Das Duell. Der tödliche Kampf um die Ehre*, Frankfurt a. M., Leipzig 1996.

Gustav Seibt, *Goethe und Napoleon. Eine historische Begegnung*, München 2008.

Stendhal, *Denkwürdigkeiten über Napoleon*, Gesammelte Werke, hg. v. Franz Blei und Wilhelm Weigand, München 1922.

Michael Talbot, *Musical Academies in Eighteenth-Century Venice*, in: *Note d'archivio per la storia musicale*, nuova serie, anno II, Venedig 1984, S.21-65.

Il Teatro moderno applaudito ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani, come stranieri; corredata di Notizie storico-critiche del Giornale dei teatri di Venezia, tomo IX, Venedig März 1797.

Jutta Toelle, *Bühne der Stadt. Mailand und das Teatro alla Scala zwischen Risorgimento und Fin de Siècle* (Die Gesellschaft der Oper. Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert, Bd.4), Oldenbourg 2009.

Stefano Trovato, *Una lettera a Barthold Georg Niebuhr di Jacopo Morelli: la decadenza culturale dell'Italia all'inizio della Restaurazione*, Auszug aus *Ateneo Veneto* CXCI, 3, 5/11 (2006).

Jean Tulard, *Procès-verbal de la cérémonie du Sacre et du couronnement de Napoléon*, (Paris) 1993.

Paul Veyne, *Foucault. Der Philosoph als Samurai*. Aus dem Französischen übers. v. Ursula Blank-Sangmeister unter Mitarbeit v. Anna Raupach, Stuttgart 2009.

Guido Vicenzioni (Hg.), *Il memoriale di Sant Elena di Las Cases*, zwei Bände, Mailand 1929, 1930. Franco Della Peruta, *Napoleone e Milano*, Comune di Milano. Settore Cultura e Spettacolo. Raccolte Storiche, Mailand 1993.

Antonio Virgili (Hg.), *La Tradizione Napoleonica. Bicentenario incoronazione di S. M. Napoleone 1° Re d'Italia 1805-2005*, Neapel 2005.

Michael Walter, „*Die Oper ist ein Irrenhaus*“. *Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart, Weimar 1997.

Friedrich Wencker (Hg.), *Dichter um Napoleon. Eine Auswahl der Napoleonpoesie*, Berlin 1913.

Reinhard Wiesend, *Einführung*, in: Ders. (Hg.), *Johann Adolf Hasse in seiner Zeit*. Bericht über das Symposium vom 23. bis 26. März 1999 in Hamburg, Stuttgart 2006 (Hasse-Studien, Sonderreihe, Bd.1), S.29-33.

Ders., *Typologie und musikalische Dramaturgie. Die Rolle Karls VI. für Johann Adolph Hasses serenata Marc'Antonio e Cleopatra (Neapel 1725)*, in: Pierre Béhar, Herbert Schneider (Hg.), *Der Fürst und sein Volk. Herrscherlob und Herrscherkritik in den habsburgischen Ländern der frühen Neuzeit*. Kolloquium an der Universität des Saarlandes (13.-15. Juni 2002), St. Ingbert 2004 (Annales Universitatis Saraviensis, Bd. 23), S.481-494.

Stephen Charles Willis, *Luigi Cherubini: A study of his life and dramatic music 1795-1815*, Columbia University, Diss., Ann Arbor, Michigan 1975.

Johannes Willms, *Napoleon. Eine Biographie*, München (2005) 2008.

Iris Winkler, *Anmerkungen zu Simon Mayrs farsa Che Originali!*, in: *Johann Simon Mayr und Venedig*. Beiträge des Internationalen musikwissenschaftlichen Johann Simon Mayr-Symposiums in Ingolstadt vom 5. bis 8. November 1998, hg. v. Franz Hauk und Iris Winkler (Mayr-Studien 3), München, Salzburg, S.166-186.

Dies., *Giovanni Simone Mayr in Venedig* (Mayr-Studien, Bd.4), München, Salzburg 2003.

Carl von Winterfeld, *Johannes Pierluigi von Palestrina. Seine Werke und seine Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst*, Breslau 1832.

Lesely A. Wright, Art. *Prix de Rome*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd.7, Kassel, Basel, etc. 1997, Sp.1815-1820.

Carlo Zaghi, *L'Italia di Napoleone dalla Cisalpina al Regno*, Turin (1986) 1997 (*Storia d'Italia*, hg. v. Giuseppe Galasso, Bd.18/1).

Emilia Zanetti, übers. v. Anna Amalie Abert, Art. *Foppa, Giuseppe Maria*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Friedrich Blume, Bd.4, Kassel, Basel 1955, Sp.503f.

Mario Zannoni, *Napoleone Bonaparte a Parma nel 1805*, Parma 2006 (Quaderno del Museo Lombardi 8).

Cesare Zangirolami, *Storia delle chiese dei monasteri delle scuole di Venezia rapinate e distrutte da Napoleone Bonaparte*, ND der Ausgabe 1962, Venedig 2007.

Jutta Ziesener-Eigel, *Das Historienbild des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Frankreich. Zur Entwicklung eines neueren Geschichtsverständnisses in der Kunst*, Diss., Universität Köln 1982.

Georges Denis Zimmermann, „*Bonaparte, où est ta gloire?*“ *Ce que l'on chantait en Suisse romande à propos de Napoléon entre 1793 et 1919*, Neuchâtel 2005.

Luca Zoppelli, *Fingallo, Comala e Bonaparte*, in: Francesco Passadore, Franco Rossi (Hg.), *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della repubblica al congresso di Vienna*. Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, Palazzo Giustinian Lolin 10-12 aprile 1997, Venedig 2000, S.557-565.

Erklärung

Ich erkläre an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit ohne unzulässige Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Schriften und Hilfsmittel angefertigt und die den benutzten Werken wörtlich oder inhaltlich entnommen Stellen kenntlich gemacht habe. Insbesondere habe ich für die Erstellung der Habilitationsschrift keine entgeltliche Hilfe von Vermittlungs- beziehungsweise Beratungsdiensten in Anspruch genommen.

Ingolstadt, 10.05.2010

Dr. Iris Winkler