

MARKO DEISINGER

Giuseppe Tricarico als Kapellmeister und Komponist sakraler Musik am Hof der Habsburger in Wien 1657–1662. Sepolcri, Kirchenmusik und Aufführungen von Oratorien im Auftrag der Kaiserin Eleonora II.*

Giuseppe Tricarico wurde 1623 als Sohn einer gut situierten Familie in der apulischen Stadt Gallipoli geboren. Das erste uns bekannte Zeugnis seiner Komponistenlaufbahn ist die Motettensammlung *Concentus ecclesiastici*, die 1649 in Rom gedruckt wurde. 1650 veröffentlichte Athanasius Kircher in seiner *Musurgia universalis* als Musterbeispiel für die musikalische Darstellung des Affekts des Schmerzes ein von Tricarico komponiertes *Crucifixus*.¹ Zwischen 1652 und 1655 erschienen von ihm mehrere Madrigale und Motetten in den von Florido de Silvestris herausgebrachten Sammlungen, in denen Tricarico an die Seite der bedeutendsten römischen Komponisten jener Zeit gestellt wurde. Sein Bekanntheitsgrad stieg, als in der Folgezeit der holländische Verleger Jan van Geertsom zwei seiner Motetten in Rotterdam druckte.²

1654 ist Tricarico als Kapellmeister des Kardinals Giovanni Battista Spada di Santa Susanna nachweisbar, mit dem er am Ende dieses Jahres von Rom nach Ferrara ging.³ Dort übernahm Tricarico gleich nach seiner

* Mein besonderer Dank gilt Mag. Michael Huber, der mir – wie schon so oft – beim Korrekturlesen hilfreich zur Seite stand.

¹ Näheres zu diesem in Form eines dreistimmigen Quintkanons komponierten *Crucifixus* siehe Marko Deisinger, 'Ein Leben zwischen Musik, höfischem Zeremoniell und Politik. Zur Biographie und Kompositionstechnik Giuseppe Tricaricos', *Studien zur Musikwissenschaft*, 55 (2009), 7–11.

² Siehe ebd., 12–13. Ein ausführliches Werkverzeichnis findet sich bei Marko Deisinger, 'Giuseppe Tricarico – Ein Kapellmeister auf Reisen. Von Rom über Ferrara nach Wien', *Römische Historische Mitteilungen*, 48 (2006), 384–394.

³ Aus einer ferraresischen Quelle geht hervor, dass Tricarico im Haushalt des Kardinals auch das hohe Amt eines *Gentiluomo* bekleidete. Dazu wurden nur Personen höheren Standes, wie Adelige oder Patrizier, berufen. Siehe dazu Markus Völkel, *Römische Kardinalshaushalte des 17. Jahrhunderts. Borghese – Barberini – Chigi* [Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom, 74] (Tübingen, 1993), 403. Die genannte Quelle aus Ferrara wurde publiziert in Deisinger, 'Ein Leben', 22.

Ankunft den vakanten Kapellmeisterposten in der Accademia dello Spirito Santo, blieb aber gleichzeitig im Dienst des Kardinals, der für drei Jahre das Amt des päpstlichen Legaten in der Stadt ausübte.⁴

Aus einer zeitgenössischen Quelle erfahren wir, dass Spada in seiner ferraresischen Residenz, dem ehemaligen herzoglichen Castello der Este, Oratorien einführte, die an den Freitagen der Fastenzeit zur Aufführung kamen und für die sein Kapellmeister zuständig war:

Introdusse gl'Oratorj in Castello nei Venerdì di quaresima con sermoni e musiche, salariando à quest'effetto, e per sua ricrea.^{no} un bravo Mro. di Cappella, che dal suo passò poi al servizio dell'Imperatrice Eleonora, tre buone voci di soprano, contralto, e tenore, et un perfett.^{mo} sonatore di viola.⁵

(Im Kastell führte er an den Freitagen der Fastenzeit das Oratorium mit Predigt und Musik ein; deswegen und zur eigenen Unterhaltung beschäftigte er einen fähigen Kapellmeister, der anschließend in den Dienst der Kaiserin Eleonora wechselte, drei gute Sänger – einen Sopranisten, einen Altisten und einen Tenor – und einen perfekten Violaspieler.

Als im Frühjahr 1657 die Amtszeit Spadas zu Ende ging, starb in Wien Kaiser Ferdinand III. Nach dessen Tod rief die verwitwete Kaiserin Eleonora II. aus der herzoglichen Familie Gonzaga von Mantua ihre eigene Hofkapelle ins Leben. Im Sommer 1657 berief sie Tricarico als Leiter ihrer neu gegründeten Kapelle nach Wien und beauftragte ihn gleichzeitig mit der Anwerbung von Musikern. Kurze Zeit später traf Tricarico mit acht italienischen Musikern in Wien ein, wo er das Amt des Kapellmeisters bis ins Jahre 1662 ausübte.⁶

Mit ihrer Kapelle, die insgesamt 25 Mitglieder zählte,⁷ bildete die äußerst fromme und kunstsinnige Eleonora einen kulturellen Mittelpunkt am

⁴ Siehe Deisinger, 'Tricarico', 363 und ders., 'Ein Leben', 13–14.

⁵ I-La Archivio Spada, *Memorie circa le azioni del Cardinale Gio: Batta. Spada*, 162f. Die anonym überlieferte, vermutlich kurz nach dem Tod Spadas im Jahre 1675 angefertigte Handschrift ist noch nicht katalogisiert.

⁶ Zur Gründung der Kapelle Eleonoras siehe Marko Deisinger, 'Eleonora II. und die Gründung ihrer Hofkapelle. Ein Beitrag zur Geschichte des kulturellen Lebens am Wiener Kaiserhof', *Frühneuzeit-Info*, 18 (2007), 45–54.

⁷ Die Anzahl der Kapellmitglieder nennen uns zwei Hofstaatlisten aus den 1670er Jahren, die sich im Österreichischen Staatsarchiv in Wien erhalten haben: Finanz- und Hofkammerarchiv, Niederösterreichische Herrschaftsakten W 61/a/36/c (für 1674 und 1677). Beide Listen verzeichnen 1 Kapellmeister, 20 Musiker, 1 Notisten (Kopisten), 1 Instrumentendiener, 1 Sponditore (Stimmenausteiler) und 1 Kalkanten. Weitere Hofstaatlisten aus den 1670er und 1680er Jahren befinden sich in A-Wn Handschriftensammlung, siehe dazu Herbert Seifert, 'Die Musiker der beiden Kaiserinnen Eleonora Gonzaga', in Manfred Angerer, Eva Diettrich, Gerlinde Haas, Christa Harten, Gerald Florian Messner,

Wiener Hof. Sie veranstaltete Konzerte, organisierte Aufführungen von dramatischen Werken und ließ kirchliche Feste mit feierlicher Musik gestalten.⁸ Ihr Kapellmeister hatte dabei die Aufgaben, die Darbietungen der Musiker zu leiten und falls gewünscht eigene Kompositionen beizusteuern.

Abgesehen von den jährlich wiederkehrenden Kirchenfesten, die das Hofleben stark prägten, fanden sich während der Amtszeit Tricaricos einmalige religiöse Feierlichkeiten am Hofe der Kaiserin, bei denen anzunehmen ist, dass sie von der Hofkapelle unter Tricarico musikalisch umrahmt wurden. Dazu zählen zum Beispiel Totenfeiern oder Hochzeiten. Drei von letzteren ereigneten sich im Jahre 1660. In allen drei Fällen handelte es sich bei der Braut um eine Hofdame der Kaiserin, deren Dienst bei Hofe mit der Verehelichung und einem anschließenden von der Kaiserin ausgerichteten Fest endete.⁹

Die ersten beiden Hochzeiten fanden in der Faschingszeit statt und wurden den Berichten des apostolischen Nuntius zufolge mit großem Aufwand

Walter Pass und Herbert Seifert, *Festschrift Othmar Wessely zum 60. Geburtstag* (Tutzing, 1982), 527.

⁸ In seiner am 16. Januar 1687 in Mantua gehaltenen Rede zur Leichenfeier für Eleonora II. kam der Mantuaner Jesuit Nicolò Forti auf die kulturellen und religiösen Leistungen der Kaiserin zu sprechen und stellte dabei fest: „Fù protettrice dell’Arti honeste, e ciuili, per decoro del suo stato: e verissimo! tutta la Nobiltà lo ricorda con applauso. Molto più cercò poscia di promuovere il culto Diuino. Lungo sarebbe tessere distinto ragguaglio de’ sacri Arredi donati à tante Basiliche di Germania, e d’Italia; molti non solo pretiosi, ma superbi, per essere da Lei, e dalle sue Dame ricamati. Bello il risapere l’attenzione, colla quale santificaua ogni anno il tesoro del suo Mondo donnesco, disponendo Ella stessa le proprie gemme sulla tomba del morto Saluatore; che pareua tomba di Sole intarsiata à mosaico di stelle. Maestoso il raccontare le splendide musiche; i dispendiosi acconciamenti delle Chiese, per solennizzar le Novene del Santissimo Natale, di S. Giuseppe, di S. Sauerio“ („Sie war die Förderin der ehrlichen und gesitteten Künste, was ihrem Stand zu Ehre gereichte: es ist wirklich wahr! der gesamte Adel erinnert sich daran mit Applaus. Außerdem suchte sie den sakralen Kult zu fördern. Lange ist die Liste der heiligen Gegenstände, die sie an viele Kirchen in Deutschland und Italien verschenkte. Viele sind nicht nur kostbar, sondern auch deswegen wertvoll, weil sie von ihr und ihren Hofdamen verziert wurden. Schön ist zu erfahren, mit welcher Sorgfalt sie jedes Jahr ihre Welt als Frau hochschätzte und heiligte; sie selbst legte nämlich ihre eigenen Edelsteine auf das Grab des toten Heilands. Dieses schien wie ein Sonnengrab verziert mit einer Vielfalt von Sternen. Würdig ist zu erwähnen die wunderschöne Musik, das aufwendige Schmücken der Kirchen, um die Novenen des Weihnachtsfests, des heiligen Josef und des heiligen Xaver zu feiern“). *Nelle pompe fvnerali celebrate per la sacra cesarea real maestà dell’imperadrice Leonora Gonzaga* (Mantua, 1687), fol. 5^v.

⁹ Siehe dazu Katrin Keller, *Hofdamen. Amtsträgerinnen im Wiener Hofstaat des 17. Jahrhunderts* (Wien, Köln und Weimar, 2005), 72–83.

begangen. Zunächst gingen Gräfin Maria Elisabeth von Harrach und Graf Karl Ferdinand von Waldstein den Bund der Ehe ein:¹⁰

Lunedì sera [= 2. Februar 1660] in Corte dell'Imperatrice furono con ogni splendore celebrate le nozze tra il S.^r Conte di Valdestain e della Sig.^{ra} Contessa d'Harrack Nepote del S.^r Card.^{le}, essendo p.^a lo sposo secondo il solito stato accompagnato sin a Palazzo da una uaghiss.^a caualcata di 100 e piu Cau.^{ri}.¹¹

(Am Montagabend wurde am Hof der Kaiserin mit aller Pracht die Hochzeit zwischen Graf von Waldstein und Gräfin von Harrach, Nichte des Herrn Kardinal, gefeiert. Zuvor wurde der Bräutigam wie üblich von einer sehr prachtvollen Reiterei bestehend aus über 100 Edelmännern bis zum Palast begleitet.)

Wenige Tage später folgte die Eheschließung zwischen Gräfin Franziska Katharina von Cavriani¹² und Graf Konrad Balthasar von Starhemberg:

Domenica sera [= 8. Februar] si celebrorono in Corte dell'Imperatrice le nozze tra il s.^r Conte di Staremborg Caualerizzo magg.^e e la s.^{ra} Contessa Cauriani figliuola del magg.^r Domo magg.^e di quella Maestà coll'apparecchio solito à farsi in simili occorrenze.¹³

(Am Sonntagabend feierte man am Hof der Kaiserin die Hochzeit zwischen Graf von Starhemberg, Oberstallmeister, und Gräfin Cavriani, Tochter des Obersthofmeisters jener Majestät, mit dem üblichen Aufwand, den man bei derartigen Anlässen benötigt.)

Die dritte Hochzeit wurde am 9. Mai 1660 in der Favorita, der Sommerresidenz der Kaiserin, gefeiert. In Anwesenheit der kaiserlichen Familie ehelichte Graf Johann Adam Hrzán von Harrasov Eleonoras Hofdame Gräfin Maria Isabella von Lamberg.¹⁴ Ein zeitgenössischer Bericht gibt uns bekannt, dass nach dem Akt der Trauung in der Kapelle der Favorita sakrale Musik ertönte:

Abends ist einer Gräfin von Lamperg Beylager in der Favorita, in Beyseyn Ihr. Käys. Maj. welche sich deswegen von Laxenburg anhero und in die Favorita begeben) der Käyserl. Frau Witben / und derer beyden Ertz-Hertzogen / vorgangen / seid von hiesigem Bischoff / nach gehaltenen kurtzen Sermon, in der Capelle copuliret / und nach der Trauung ist die Litaneey musiciret worden.¹⁵

¹⁰ Eine Kurzbiographie der Gräfin liefert Keller, *Hofdamen*, 280–281.

¹¹ I-Rasv Segretaria di Stato, Germania, Fasz. 167: *Lettere di Monsig.^{or} Nun: in Vienna* [= Carlo Carafa], Avvisi aus Wien vom 7. Februar 1660, fol. 101r–101v.

¹² Eine Kurzbiographie der Gräfin liefert Keller, *Hofdamen*, 269.

¹³ I-Rasv SS, Germania, Fasz. 167, Avvisi aus Wien vom 14. Februar 1660, fol. 103r–v.

¹⁴ Eine Kurzbiographie der Gräfin liefert Keller, *Hofdamen*, 293.

¹⁵ Johann Sebastian Müller, 'Reiße-Diarium bey Kayserlicher Belehnung des Chur- und Fürstl. Hauses Sachsen', in Johann Joachim Müller, *Entdecktes Staats-Cabinet* [...] (Jena, 1714), 201, zit. nach Katrin Keller, Martin Scheutz und Harald Tersch (Hg.), *Einmal Weimar – Wien und retour. Johann Sebastian Müller und sein Wienbericht aus dem Jahr 1660* (Wien und München, 2005), 84.

Eine andere einmalige sakrale Feierlichkeit, die in die Amtszeit Tricaricos fiel, war die Totenfeier für den im Winter 1662 verstorbenen Obersthofmeister der Kaiserin, Federico Cavriani. Aus den Nuntiaturberichten erfahren wir, dass die dreitägigen Exequien in der Wiener Michaelerkirche in Anwesenheit des gesamten Hofstaates der Kaiserin stattfanden:

È passato in questi giorni a miglior uita il Conte Cauriani maggiordomo magg.^e della Mtà. dell'Imperatrice. [...] Nella Chiesa di S. Michele de PP. Barnabiti si sono per tre giorni continui fatte esequie solenni al defonto Conte Cauriani con concorso di molta nobiltà e di tutta la famiglia dell'Imperatrice [...].¹⁶

(In diesen Tagen ist Graf Cavriani, Obersthofmeister der Majestät der Kaiserin, in hohem Alter verschieden. [...] In der Barnabitenkirche St. Michael hat man drei Tage hindurch die feierlichen Exequien des verstorbenen Grafen Cavriani im Beisein vieler Adeliger und des gesamten Hofstaats der Kaiserin gefeiert.)

Zu den religiösen Feierlichkeiten, die jährlich wiederkehrten und eine besondere Stellung am Hofe der Kaiserin einnahmen, gehören jene, die im Zusammenhang mit Eleonoras mantuanischer Herkunft stehen. Ein wichtiger Fixpunkt war das Fest des damals noch seligen Luigi Gonzaga, der aus einer Nebenlinie der mantuanischen Fürstenfamilie stammte. Laut einem Bericht des apostolischen Nuntius begab sich die Kaiserin am 21. Juni 1659 eigens von ihrer Sommerresidenz in die Wiener Jesuitenkirche,¹⁷ um den 68. Todestag des Seligen mit einem Chor von Musikern festlich zu begehen:

Per la festa del B. Luigi Gonzaga si è questa mattina la Mtà. dell'Imp.^{cc} trasferita dal Giardino della Faurita alla Chiesa del Giesù per assistere alla Capella che è stata celebrata col solito choro di musici di S. M. molto solennemente.¹⁸

(Wegen des Festes des seligen Aloisius Gonzaga begab sich die Majestät die Kaiserin vom Garten der Favorita in die Jesuitenkirche, wo sie dem Kultus beiwohnte, der mit dem üblichen Chor von Musikern ihrer Majestät sehr festlich ausgeübt wurde.)

Und wenige Tage später verließ sie abermals die Favorita in Richtung Wien, wo sie im Karmeliterinnenkloster St. Josef zusammen mit ihrem gesamten Hofstaat den 4. Begräbnistag ihrer Vorgängerin und Verwandten Eleonora I. feierte:

¹⁶ I-Rasv SS, Germania, Fasz. 171, Avvisi aus Wien vom 4. Februar 1662, fol. 60v und 11. Februar 1662, fol. 97v.

¹⁷ Vermutlich die Kirche am Hof, die im Spätmittelalter von den Karmelitern errichtet und 1554 den Jesuiten übergeben wurde (Alte Jesuitenkirche); denkbar auch die zwischen 1623 und 1627 erbaute „untere“ Jesuitenkirche am Dr. Ignaz-Seipel-Platz.

¹⁸ I-Rasv SS, Germania, Fasz. 165, Avvisi aus Wien vom 21. Juni 1659, fol. 413v.

Martedì pass.^o si celebrorno nel Couento [*sic*] delle Monache di S. Giuseppe l'essequie dell'Imperatrice Leonora coll'interuento dell'Imp.^{ce} uiuente che à tal effetto ui si portò col seguito di tutta la sua Corte dal giardino della Fauorita.¹⁹

(Letzten Dienstag feierte man im Konvent der Nonnen des heiligen Josef die Exequien der Kaiserin Eleonora im Beisein der lebenden Kaiserin, die sich dafür mit ihrem gesamten Hofstaat vom Garten der Favorita hierher begeben hatte.)

Eine zu jener Zeit besondere Form der musikalischen Ausschmückung von geistlichen Festen am Hofe der Kaiserin war das Oratorium. Zweifellos ist es Eleonoras mäzenatischem und religiösem Eifer zu verdanken, dass sich diese damals noch junge, aus Rom stammende Gattung am Wiener Kaiserhof etablierte und dass die Texte etlicher der seit 1661 in der Kapelle der Kaiserin aufgeführten Oratorien im Druck erschienen.²⁰ Als sich die Kaiserin 1657 auf der Suche nach einem für ihre Pläne geeigneten Hofkapellmeister befand, fiel die Wahl nicht zufällig auf Tricarico, der zu diesem Zeitpunkt bereits Erfahrungen in der Vertonung und Aufführung von Oratorien hatte.

Alvise Molin, der von Oktober 1658 bis Juli 1661 als Botschafter Venedigs am Wiener Kaiserhof tätig war, schrieb in seiner Finalrelation der Kaiserin die Einführung des Oratoriums in Wien zu und hob hervor, dass Eleonora in der Fastenzeit einmal wöchentlich eines dieser Oratorien, wie sie in Rom gepflegt wurden, aufführen ließ:

L'Imperatrice Leonora [...] hà introdotto Oratorij in Musica, [...] La Quaresima tre giorni della settimana [l'imperatore] tiene Capella, et in un giorno di più hà l'Imperatrice introdotto gli Oratorij all'uso di Roma. E sempre u'interuengono gli Ambasciatori, onde puossi chiamar più seruizio, che Ministero quell'Ambasciata.²¹

(Kaiserin Eleonora [...] hat musikalische Oratorien eingeführt, [...] In der Fastenzeit besucht er [= Leopold I.] an drei Tagen in der Woche die Kapelle, und an einem weiteren Tag hat die Kaiserin in Rom gebräuchliche Oratorien eingeführt. Und immer sind die Botschafter anwesend, womit man sagen könnte, dass die Mission jener Gesandtschaft über den diplomatischen Dienst hinausragt.)

¹⁹ I-Rasv SS, Germania, Fasz. 165, Avvisi aus Wien vom 5. Juli 1659, fol. 449v–450r. All die zitierten Stellen aus den Nuntiaturberichten stellte mir freundlicherweise Frau Dr. Andrea Sommer-Mathis zur Verfügung.

²⁰ Siehe dazu Herbert Seifert, '1619–1705: „Die kaiserlichen Hofkapellen“. Italienisches Barock in Wien', in *Musica Imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien 1498–1998* (Tutzing 1998), 66–70; Sabine Ehrmann-Herfort, 'Rom und Wien. Bernardo Pasquinis Oratorium *Santa Agnese* am Wiener Kaiserhof', in Julia Bungardt, Maria Helfgott, Eike Rathgeber und Nikolaus Urbanek (Hg.), *Wiener Musikgeschichte. Annäherungen – Analysen – Ausblicke. Festschrift für Hartmut Krones* (Wien, Köln und Weimar, 2009), 87–109.

²¹ Joseph Fiedler (Hg.), *Die Relationen der Botschafter über Deutschland und Österreich im siebzehnten Jahrhundert* (Wien, 1867), ii. 49, 53.

Die Aufführungen beschränkten sich aber nicht nur auf die Fastenzeit. Am 19. Februar 1661 beklagte sich der toskanische Botschafter Giovanni Chiaromanni, dass es im laufenden Fasching außer Oratorien, Predigten und einer Akademie keine Unterhaltungen am Wiener Hof gebe: „qui si fà un Carneuale malinconico, non essendoci magg.^{re} diuertimento, che Oratorij, Prediche, et una nuoua Accademia“ („hier feiert man einen melancholischen Karneval, es gibt keine größeren Unterhaltungen, außer Oratorien, Predigten und einer neuen Akademie“).²² Eines dieser Oratorien dürfte *Il Martirio di Santa Agata* gewesen sein,²³ das 1661 vermutlich am Gedenktag der Heiligen, dem 5. Februar, also mitten in der Faschingszeit aufgeführt wurde. Das Textbuch erschien wie alle 1661 und 1662 in Wien gedruckten Oratorienlibretti ohne Angabe des Autors und Komponisten.

In der folgenden Fastenzeit schrieb Eleonora ihrem Bruder Carlo Gonzaga, dass sie sich die Zeit mit Predigten und einmal in der Woche dargebotenen Oratorien vertreibe: „abiamo cominciato la quaresima assai bene io tengo la predica Italiana quatro uolte alla settimana et un oratorio cosi mi uado pasando il tempo“ („wir haben die Fastenzeit sehr gut begonnen, ich höre eine italienische Predigt vier Mal die Woche und ein Oratorium, so vertreibe ich mir die Zeit“).²⁴

Unter diesen religiösen Zerstreuungen befand sich das *Oratorio della Ressurrettione*.²⁵ Der erste Teil des in Wien gedruckten Librettos stimmt mit dem Text des von Marco Marazzoli komponierten Oratoriums *Per il giorno di Resurrettione* überein, das sich in einer vermutlich um 1650 angefertigten Sammelhandschrift mit überwiegend aus Rom stammenden Kompositionen in Bologna befindet.²⁶ Offensichtlich wurde das ursprünglich zweiteilige Oratorium von Marazzoli aus Italien importiert, zu einem Teil zusammengefasst und erweitert. Ob der hinzugefügte zweite Textteil in Italien entstand oder eigens für die Wiener Aufführung verfasst wurde, kann nicht beantwortet werden.²⁷ Offen bleibt auch die Frage nach dem Komponisten. Es ist nicht auszuschließen, dass Tricarico diesen Teil vertonte.

²² I-Fas Archivio Mediceo del principato, Giovanni Chiaromanni, Bericht nach Florenz, zit. nach Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* [Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, 25] (Tutzing, 1985), 665.

²³ Siehe Anhang, I.

²⁴ I-MAa Archivio Gonzaga, Eleonora II. an Herzog Carlo II. von Mantua am 13. März 1661, zit. nach Seifert, *Die Oper*, 666.

²⁵ Siehe Anhang, II.

²⁶ Näheres zu Marazzoli siehe Bernhard Schrammek, 'Marazzoli, Marco', *MGG*².

²⁷ Vgl. Christian Speck, *Das italienische Oratorium 1625–1665. Musik und Dichtung* [Speculum Musicae, 9] (Turnhout, 2003), 386–392.

Im Advent 1661 kam offensichtlich ein weiteres Oratorium von Marco Marazzoli in der Kapelle Eleonoras zur Aufführung. Es handelt sich dabei um den *S. Tomaso*,²⁸ der ebenfalls in der erwähnten Sammelhandschrift aus Bologna überliefert ist. Der Text stammt von Loreto Vittori und erschien bereits 1652 in dessen *Dialoghi sacri e morali* in Rom.²⁹ Während das Wiener Libretto und der Text der Partitur nahezu buchstabengetreu übereinstimmen, lässt die Fassung in Vittoris Druckwerk Abweichungen erkennen.³⁰

Der *S. Tomaso* zählt zu jenen Oratorien, die die Kaiserin in einem an ihren Bruder adressierten Brief vom 2. Dezember 1661 erwähnte. In diesem berichtete sie von aus Rom importierten Oratorien, die sie einmal wöchentlich in der Adventszeit aufführen lasse:

Questo aduento mi uado pasando il tempo in prediche et ò introdotto certe oratorie in musica uenutomi da Roma e le facio fare una uolta alla settimana con un sermone quasi academico sopra l'isteso suogetto che riese asai gustoso.³¹

(In diesem Advent vertreibe ich mir die Zeit mit Predigten und ließ mir gewisse musikalische Oratorien aus Rom kommen, die ich einmal in der Woche mit einer nahezu akademischen Predigt über dasselbe Thema aufführen lasse und die großen Gefallen finden.)

Und in einem weiteren an ihn adressierten Brief vom 14. Dezember 1661 heißt es: „l'ordinario passato che non servì per causa di certi oratori che ho tenuto quel giorno [...]“ („Wegen gewisser Oratorien, die ich an jenem Tag hörte, wurde der gewohnte Ablauf nicht beibehalten“).³² Unter den Importen befand sich möglicherweise auch das *Oratorio per lo Santissimo Natale di Christo Redentore*, dessen Aufführung im Jahre 1661 durch ein Libretto aus dem Jahre 1677, in dem das Oratorium wiederholt wurde, belegt ist.³³

²⁸ Siehe Anhang, III.

²⁹ Näheres zu Vittori siehe Giulia Giovani, 'Vittori, Loreto', *MGG*².

³⁰ Vgl. Speck, *Das italienische Oratorium*, 223–232.

³¹ I-MAa Archivio Gonzaga, busta 437, Eleonora II. an Herzog Carlo II. von Mantua, zit. nach Paola Besutti, 'Oratori in corte a Mantova: tra Bologna, Modena e Venezia'; Herbert Seifert, 'The Beginnings of Sacred Dramatic Musical Works at the Imperial Court of Vienna: Sacred and Moral Opera, Oratorio and Sepolcro', in Paola Besutti (Hg.), *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (sec. XVII–XVIII). Atti del convegno internazionale, Perugia, Sagra Musicale Umbra, 18–20 settembre 1997* (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, Società Italiana di Musicologia, 35; Firenze, 2002), 368 und 506.

³² I-MAa Archivio Gonzaga, busta 437, Eleonora II. an Herzog Carlo II. von Mantua, zit. nach Besutti, 'Oratori', 368; vgl. Seifert, *Die Oper*, 671.

³³ Siehe Anhang, IV.

Ein weiteres im Jahre 1661 in Wien aufgeführtes Oratorium ist der *Davide prevaricante*.³⁴ Das Libretto gibt uns außer dem Jahr und Ort der Drucklegung nur den kaiserlichen Drucker Matteo Cosmerovio bekannt. Das Oratorium wurde 1683 in der Kapelle der Kaiserin wiederholt, was ein Librettodruck aus diesem Jahr bezeugt. Aus diesem erfahren wir, dass der Text von Lelio Orsini verfasst und von Carlo Caproli vertont wurde.³⁵ Die gleichen Informationen liefert uns eine am Wiener Kaiserhof angefertigte Partiturhandschrift, die sich heute in der Österreichischen Nationalbibliothek befindet.³⁶ Darüber hinaus hat sich der Text in einer handschriftlichen Sammlung von römischen Oratorienlibretti in Rom erhalten, wo er allerdings Guglielmo Pagnini zugeschrieben ist.

Für Orsini als Verfasser sprechen Ausführungen von Prospero Mandosio in dessen *Bibliotheca Romana*, die noch zu Lebzeiten des Librettisten erschien. In einer Liste von Oratorien Orsinis führt Mandosio ein Werk mit dem Titel *Il David* an und gibt uns darüber hinaus bekannt, dass einige dieser Oratorien in „Germania“ gedruckt wurden:

Scripsit Vrsinus *Dramata* permulta, seu vt vulgo dicuntur, Oratoria Sacra, quae modulis musicis disposita a peritissimis musicae artis magistris, & cantoribus egregijs exhibita, inter famigeratissima recensita fuere, omniumque plausum reportarunt. Horum nonnulla typis in Germania edita sunt; at quia cum prototypo non vsquequaque conueniunt, meditatur ad praesens iterum ipsemet eadem euulgare: aliquorum hinc titulos dabo, nempe *Santa Agnese*, *Santa Cecilia* [...] *Il David* & alia.³⁷

(Orsini schrieb sehr viele Dramen, für gewöhnlich geistliche Oratorien genannt, die von sehr erfahrenen Komponisten in Musik gesetzt und von hervorragenden Sängern aufgeführt wurden; in den kritischen Beurteilungen errangen sie nichts als Beifall. Einige dieser Werke wurden im Deutschen Reich ediert; da sie aber mit dem Prototyp in jeder Hinsicht nicht übereinstimmen, verlangt es nun wiederum dieselben persönlich bekannt zu geben: von einigen werde ich hier die Titel nennen, nämlich *Santa Agnese*, *Santa Cecilia* [...] *Il David* und andere.)

Wie schon im Jahr zuvor, ließ die Kaiserin wahrscheinlich auch im Fasching 1662 Oratorien aufführen. Dies lässt das *Oratorio per la Purificatione della Madonna* vermuten,³⁸ das wohl zu Maria Lichtmess (2. Februar) dargeboten wurde. In einer römischen Sammelhandschrift ist eine vom Wiener

³⁴ Siehe Anhang, V.

³⁵ Näheres zu Caproli siehe Eleanor Caluori, 'Caproli, Carlo', *MGG*².

³⁶ Eine Werkbesprechung liefert Speck, *Das italienische Oratorium*, 376–385.

³⁷ Prospero Mandosio, *Bibliotheca Romana seu Romanorum Scriptorum* (Rom, 1682–1692), ii, 188–189.

³⁸ Siehe Anhang, VI.

Libretto abweichende Textfassung tradiert, die uns Francesco Buti als Librettisten bekannt gibt.³⁹

In der Fastenzeit 1662 folgten weitere Aufführungen von Oratorien römischer Provenienz. Zunächst sei das *Oratorio della Vita humana* erwähnt,⁴⁰ das 1685 wiederholt wurde und zu dem es eine am Wiener Hof angefertigte Partiturhandschrift gibt. Sowohl das Libretto zur Wiederholung als auch die Partitur nennen uns Pietro Filippo Bernini als Textdichter und Giovanni Bicilli als Komponisten.⁴¹ Eine von den Wiener Quellen stark abweichende Textfassung hat sich in mehreren Sammelhandschriften in Rom erhalten.

Ebenfalls in einer römischen Sammelhandschrift enthalten ist das *Oratorio del Diluvio*,⁴² das sich textlich weitgehend mit einer in Neapel überlieferten Partiturhandschrift deckt. Dazu existiert noch ein kompletter Stimmentwurf, dem zu entnehmen ist, dass der Text von Bartolomeo Conti verfasst und von Giovanni Francesco Marcorelli in Musik gesetzt wurde.

Zwei weitere in der Fastenzeit 1662 gesungene Oratorien sind *Il Figliol prodigo* und *Adamo et Eva*.⁴³ Der Text des letzteren stammt laut einer römischen handschriftlichen Überlieferung von Abate Guglielmo Pagnini. Die in der Literatur wiederholt geäußerten Vermutungen und Behauptungen, dass dieses Oratorium mit einem von Tricarico vertonten und in Neapel erhaltenen Oratorium gleichen Titels übereinstimmt,⁴⁴ treffen nicht zu.⁴⁵ Tricaricos Textvorlage ist ein von Cesare Mazzei verfasstes Libretto, das in unterschiedlichen Fassungen auch unter dem Titel *Abele e Caino* in mehreren Sammelhandschriften in Rom zu finden ist.⁴⁶ Bei der Vertonung des Textes

³⁹ Das Werk ist ferner in Prospero Mandosios *Bibliotheca Romana* als *La Purificazione. Oratorio per Musica* verzeichnet. Mandosio gibt uns zudem bekannt, Butis Oratorium selbst gesehen zu haben. Mandosio, *Bibliotheca Romana*, II, 45. Eine Besprechung des handschriftlichen Librettos liefert Speck, *Das italienische Oratorium*, 299–301.

⁴⁰ Siehe Anhang, VII.

⁴¹ Näheres zu Bicilli siehe Howard E. Smither, 'Bicilli, Giovanni', *New Grove II*.

⁴² Siehe Anhang, VIII.

⁴³ Siehe Anhang, IX und X.

⁴⁴ *ORATORIO D'ADAMO, ED EVA* (Incipit: La progenie novella del mondo ancor bambino; Interlocutori: Testo, Eva, Abele, Caino, Adamo) Partitur mit Komponistenangabe „Tricarico“ und unleserlicher Datierung I-Nf 470.4. Eine Kopie liegt in I-LEpastore. Eine Werkbesprechung liefert Giuseppe Alfredo Pastore, *Giuseppe Tricarico da Gallipoli. Musicista del secolo XVII*. Estratto da Studi Salentini, 5–6/7 (Lecce, 1958/1959), 62–65.

⁴⁵ In der jüngeren Literatur findet sich diese Behauptung beispielsweise in Gustavo Malvezzi, 'I libretti di Cassoni: prime valutazioni', in Davide Daolmi (Hg.), *Carlo Donato Cassoni nella Milano spagnola. Atti del Convegno internazionale di studi, Conservatorio di Como, 11–13 giugno 2004* (Lucca, 2007), 256.

⁴⁶ Die Fassung, die am weitgehendsten mit der Partitur übereinstimmt, ist eine Bearbeitung, bei der einige Partien gestrichen sowie neue hinzugefügt und durch Linien ge-

von Mazzei durch Tricarico könnte es sich um jene in der Fastenzeit 1659 in Wien gesungene „academia di Adamo et Eua è Caino è Abel“ handeln, von der wir aus einem Brief einer Hofdame Eleonoras wissen.⁴⁷

Im Spätsommer 1662 wurde der im Dienst des Kaisers stehende Italiener Ferdinando Obizzi darum gebeten, fünf oder sechs Oratorien zu beschaffen, die im kommenden Advent in der Kapelle der Kaiserin zur Darbietung gelangen sollten. Dieser wandte sich daraufhin mit einem Brief an den ferraresischen Kunstmäzen und Librettisten Ippolito Bentivoglio:

Vengo pregato da persona à cui sono obligato à far diligenza per ritrovare cinque, ò sei oratorij in musica da cantarsi questo advento nella capella della Ma.^{te} dell'Imperatrice e non sapendo io dove voltarmi, mi è sovenuto l'havere sentiti alcuni fati da V. S. Ill.^{ma}, onde la prego à volermi fare quest'honore di mandare de più scielti, facendo nel soprascritto: in casa di Monsig.^r Nunzio, che così li potrei havere piu sicuri.⁴⁸

(Ich wurde von einer Person, der ich zu Gefälligkeiten verpflichtet bin, gebeten, fünf oder sechs Oratorien aufzutreiben, die man diesen Advent in der Kapelle der Kaiserin zur Aufführung bringen möchte. Als ich nicht wusste, wohin ich mich diesbezüglich wenden sollte, ist mir eingefallen, dass ich einige von Ihnen verfasste Oratorien gehört hatte; ich bitte Sie daher, mir die Ehre zu machen und eine Auswahl zu schicken. Senden Sie diese am besten an den Nuntius, damit ich sie sicher erhalte.)

Die in der Adventszeit schließlich zur Aufführung gebrachten Oratorien sind folgende:⁴⁹ *Oratorio di Santa Catterina*, *Oratorio di Giobbe*, *Oratorio*

kennzeichnet wurden: *Oratorio di Adamo et Eva à 5 voci del p. Cesare Mazzei*. Am Ende des Textes heißt es: „Quello che è segnato con le linee è stato aggiunto da altri e non è compositione del p. Mazzei“ („Jenes, das mit Linien markiert ist, wurde von anderen hinzugefügt und nicht von Pater Mazzei verfasst“), I-Rv ms. P. 1. *Il Theatro spirituale. Libro secondo* [...] 1677, fol. 240^r–250^v. Eine Abschrift dieser Fassung findet sich in I-Rv ms. P. 70 *Raccolta di Poesie sacre latine et italiane di varii Autori*, fol. 402–413. Vgl. Deisinger, 'Tricarico', 378–379 und ders., 'Ein Leben', 39–40.

⁴⁷ I-MAa, Archivio Gonzaga, Maria Danesi an die Herzogin Maria nach Mantua am 2. März 1659: „[...] daparte ala Alte[zz]a Sua che ogi uien la Maesta del Inperator et Sere[niss]mi Arciduchi adesi non dala parte di Sua M.^a et dopo pranso fano cantar un academia di Adamo et Eua è Caino è Abel che sara asai bela“ („Nicht zu ihrer Majestät sondern zu seiner Hoheit kommt heute seine Majestät der Kaiser zusammen mit den durchlauchtigen Erzherzögen, wo sie nach dem Mahle eine Akademie von Adam, Eva, Kain und Abel singen lassen, die sehr schön sein wird“); zit. nach Seifert, *Die Oper*, 649.

⁴⁸ Ferrara, Archivio di Stato, Archivio Bentivoglio, Lettere sciolte, busta 336, fol. 308rv, Conte Ferdinando Obizzi an Marchese Ippolito Bentivoglio am 16. September 1662, zit. nach Sergio Monaldini, *L'Orto dell'Esperidi. Musici, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio 1646–1685* (ConNotazioni, 5; Lucca 2001), 174. Vgl. Arnaldo Morelli, 'La circolazione dell'oratorio italiano nel Seicento', *Studi musicali*, 16/1 (1997), 108, 118.

⁴⁹ Da Tricarico bereits Ende September 1662 sein Amt niedergelegt hatte, konnten die Aufführungen dieser Oratorien nicht unter seiner Leitung erfolgt sein, jedoch ist nicht auszuschlie-

del' Santissimo Natale, das 1666 wiederholt wurde, und *Oratorio di Daniele Profeta*.⁵⁰ Letzteres hat sich handschriftlich im Vatikan erhalten und entspricht dem Text einer Komposition, die in drei englischen Archiven überliefert und in zwei Fällen Giacomo Carissimi zugeschrieben ist.⁵¹ In der Forschung wird weitgehend angenommen, dass es sich bei diesem Oratorium Carissimis um jene von Pompeo Colonna verfasste *historia di Daniele* handelt, die am 8. März 1656 im römischen Palazzo der Königin Christina von Schweden dargeboten wurde.⁵²

Eine andere geistliche Festform, die sich zu jener Zeit am Wiener Kaiserhof gerade etablierte, war das sogenannte Sepolcro, das sich aus der geistlichen Oper speziell in Wien entwickelt hatte und seit Anfang der 1660er Jahre nach genau geregelter Ritual vor dem Heiligen Grab in Szene gesetzt wurde. Während das vom Hofkapellmeister der Kaiserinwitwe komponierte *Sepolcro* alljährlich am Gründonnerstag in der Kapelle Eleonoras aufgeführt wurde, ging das vom Kaiser in Auftrag gegebene am Karfreitag in der Hofburgkapelle über die Bühne.⁵³

Tricarico komponierte nachweisbar zwei Sepolcri: *La Fede trionfante*,⁵⁴ zu dem nur noch das Libretto existiert, und *La gara della Misericordia e Giustizia di Dio*,⁵⁵ das in Form einer Partiturschrift in der Österreichischen Nationalbibliothek überliefert ist. Ein stilanalytischer Vergleich des letztgenannten mit den etwa zur gleichen Zeit entstandenen Sepolcri *Il sacrificio d'Abramo*⁵⁶ von Leopold I. (1660) und *Il Pentimento, l'Amore verso Dio*⁵⁷ von Antonio Bertali (1661), der ebenso wie sein Dienstgeber, der

ßen, dass er an der Beschaffung dieser offenbar importierten Werke beteiligt gewesen war.

⁵⁰ Siehe Anhang, XI–XIV.

⁵¹ Siehe Speck, *Das italienische Oratorium*, 322. Carissimis Oratorium liegt in folgender Ausgabe vor: Giacomo Carissimi, *Daniele*, Oratori vii, a cura di Lino Bianchi (Monumenti, 3; Roma 1962).

⁵² Vgl. ebd. 310–329.

⁵³ Vgl. Seifert, 'Die kaiserlichen Hofkapellen', 60, 70f.

⁵⁴ LA FEDE / TRIONFANTE / Pia Rappresentazione al / SANTISSIMO / SEPOLCRO. / Recitata Nella Cappella / DELLA / SAC: CES: MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE, / Composizione di / Antonio Draghi Musica di Giuseppe / Tricarico. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore di Corte. / L'Anno 1662.

⁵⁵ A-Wn Mus. Hs. 18716 Leopoldina *La Gara / Della / Misericordia, e Giustizia di Dio / Rappresentata / Al' Santo Sepolcro nella Cappella / Della / Sacra Maestà dell' Imperatrice / Di / Don Camillo Scarano, Musica di Giuseppe Tricarico. / 1661*. Eine Werkbeschreibung liefert Pastore, *Giuseppe Tricarico*, 57–61.

⁵⁶ A-Wn Mus. Hs. 16596.

⁵⁷ A-Wn Mus. Hs. 16010 Leopoldina, Standort des Librettos: A-Wn *38.E.98. Bertalis Oratorium erscheint in der Literatur auch unter dem Titel *Maria Maddalena*.

Kaiser, dem Stil der venezianisch-oberitalienischen Schule verpflichtet war, ergibt folgendes: Während in Tricaricos *Sepolcro* nur eine Arie von Instrumenten begleitet wird (*Aria con Viole*), finden sich in den Werken der beiden anderen zahlreiche begleitete Gesänge, zu denen nicht nur Arien, sondern auch Rezitative zählen.⁵⁸ Das begleitete Rezitativ ist typisch für die venezianische Oper und sollte zu einem Charakteristikum des Wiener *Sepolcros* werden.⁵⁹

Ein weiterer Unterschied liegt in der Anzahl der in den Partituren geforderten Instrumente. Während *La gara della Misericordia e Giustizia di Dio* lediglich drei Streichinstrumente (*Viole*) aufweist, kommen in den *Sepolcri* von Leopold I. und Bertali sowohl Streich- (*Viole, Violini*) als auch Blasinstrumente (*Cornetti muti, Trombone*) zum Einsatz. Die deutliche Mäßigung im Aufwand lässt Tricaricos *Sepolcro* an die Oratorien Giacomo Carissimis erinnern,⁶⁰ die in Hinsicht auf zum Generalbass hinzutretende Instrumentalstimmen schlicht gehalten sind. Carissimi bevorzugte in seinen Oratorien entweder keine zusätzlichen Instrumente oder zwei Violinen, die wie die Streichinstrumente in Tricaricos *Sepolcro* zwischen den Gesangsstellen eingeschobene Instrumentalstücke spielen und nur vereinzelt nichtrezitativische Gesänge begleiten. Die begleiteten Sologesänge sind im Regelfall, wie die *Aria con Viole* von Tricarico, dialogisierend gestaltet: Gesang und Begleitinstrumente wechseln sich ab. Homophone Begleitungen nach Art eines einfach ausgesetzten basso continuo, wie sie in den *Sepolcri* von Leopold I. und Bertali zu finden sind, gibt es nur stellenweise, nicht aber ein ganzes Stück hindurch.⁶¹

Auch Carissimis Duette erinnern in ihrer Machart an jene von Tricarico. In den meisten Fällen herrscht ein ausgewogenes Verhältnis zwischen homophoner und polyphoner Satzstruktur vor. Im Unterschied dazu sind in den *Sepolcri* von Leopold I. und Bertali homophon gestaltete Duette keine Ausnahmen. Dass Tricaricos Komposition mehr unter dem Einfluss der

⁵⁸ Vgl. Charles La Roche, *Antonio Bertali als Opern- und Oratorienkomponist* (Diss., Wien, 1919), 56–57.

⁵⁹ Vgl. Reinhard Strohm, 'Rezitativ', *MGG*²; Günther Massenkeil, *Das Oratorium* [Das Musikwerk, 37] (Köln, 1970), 10; sowie Seifert, *Die kaiserlichen Hofkapellen*, 71.

⁶⁰ Siehe Giacomo Carissimi, *Historie ed Oratori*, i, a cura di Carlo dall'Argine, Federico Ghisi, Roberto Lupi [Monumenti, 3] (Roma, 1951) und ders., *Oratori*, ii–x, a cura di Lino Bianchi [Monumenti, 3] (Roma, 1953–1973). Das kleine Instrumentarium in Tricaricos *Sepolcro* könnte auf die räumlichen Ausmaße des Aufführungsorts zurückgeführt werden. Eleonoras Kapelle war kleiner als die des Kaisers und bot daher weniger Platz.

⁶¹ Zu Bertalis homophon-akkordischen Begleitungen vgl. La Roche, *Antonio Bertali*, 150.

römischen als der venezianisch-oberitalienischen Schule entstand, äußert sich auch im völligen Fehlen von ostinaten und gehenden Bässen, die das Opernschaffen Claudio Monteverdis und Francesco Cavallis charakterisieren und Eingang in Werken von am Wiener Hof tätigen oberitalienischen Komponisten wie Antonio Draghi oder Giovanni Battista Pederzuoli fanden.⁶²

Neben dem Sepolcro haben sich im Bereich der Sakralmusik noch eine fünfstimmige Messe, zwei doppelchörige Motetten zu je acht Stimmen (*Crux fidelis*, *Ecce sacerdos*) und ein vierstimmiger Hymnus (*Pange lingua*) von Tricarico erhalten, die allesamt für den Wiener Hof bestimmt waren. Diese Kaiser Leopold I. gewidmeten Kompositionen sind in einem undatierten Codex mit dem Titel *Partitura. Opere à cappella* zusammengefasst und befinden sich heute in der Österreichischen Nationalbibliothek.⁶³

Vor allem in den doppelchörigen Motetten dieser im *stile antico* komponierten Werke macht sich Tricaricos Verbundenheit mit der römischen Tradition bemerkbar.⁶⁴ Beide weisen sowohl in der äußeren Einrichtung der Stimmen, als auch in der inneren Struktur typische Merkmale der mehrchörigen Kompositionstechnik der römischen Schule des späten 16. Jahrhunderts auf: Diese sind das Gegenüberstellen von zwei gleich geschlüsselten Chören zu je vier Stimmen (Sopran, Alt, Tenor, Bass) und das ausgewogene Verhältnis zwischen homophoner und polyphoner Satzstruktur. Im Gegensatz dazu werden in der Mehrchörigkeit venezianischen Stils die Chöre überwiegend homophon gestaltet und bevorzugt unterschiedlich geschlüsselt, um einen

⁶² Vgl. Wolfgang Osthoff, 'Antonio Cestis „Alessandro vincitor di se stesso“', *Studien zur Musikwissenschaft*, 24 (1960), 29–32 und Egon Wellesz, 'Cavalli und der Stil der venezianischen Oper von 1640–1660', *Studien zur Musikwissenschaft*, 1 (1913), 24. Zu derartigen Kompositionstechniken bei Draghi vgl. Egon Wellesz, 'Die Opern und Oratorien in Wien von 1660–1708', *Studien zur Musikwissenschaft*, 6 (1919), 37. Zur Ostinatotechnik bei Pederzuoli vgl. Claudia Kapsamer, 'Giovanni Battista Pederzuoli (1630–1689)' (Diplomarbeit, Wien, 1988), 10. Auf gehende Bässe in Bertalis Oratorium *La strage de gl'innocenti* macht La Roche, *Antonio Bertali*, 66, aufmerksam.

⁶³ A-Wn Mus. Hs. 19067 Leopoldina. Zur verschollenen Sakralmusik Tricaricos zählen zwei Vespere, deren einstige Existenz durch ein Inventar der kaiserlichen Kapelle belegt ist: *Distinta specificatione*, A-Wn Musiksammlung, S. m. 2451. Neben den bereits angeführten Werken und zwei weiteren von Florido de Silvestris herausgebrachten Motetten (Rom 1663 und 1664) haben sich von Tricaricos Sakralmusik noch eine geistliche Kantate (*Cinta di lieto coro*, B-Bc F 15,322) und ein *Confitebor* (I-Nf 470.3) erhalten, die sich aufgrund fehlender Angaben zeitlich nicht zuordnen lassen.

⁶⁴ Eine Stilanalyse dieser Werke liefert Deisinger, 'Ein Leben', 25–38.

stärkeren klanglichen Kontrasteffekt zwischen den alternierenden Klanggruppen zu erzielen.⁶⁵

Abschließend sei festgehalten, dass der Süditaliener Tricarico mit seinen Kompositionen die von Vertretern der venezianisch-oberitalienischen Schule dominierte Wiener Hofmusik durch römische Stilelemente bereicherte, womit ihm eine gewisse musikgeschichtliche Bedeutung zufällt. Achtung gebührt ihm aber vor allem für die Rolle, die er bei der Verbreitung des Oratoriums und bei der Etablierung neuer Gattungen spielte. Zu seinen Wirkungsstätten zählte neben Ferrara und Wien schließlich noch seine Heimatstadt Gallipoli. Nachdem Tricarico 1662 sein Amt in Wien niedergelegt hatte, kehrte er dorthin zurück, wo sich kurz darauf unter seinem Einfluss eine bemerkenswerte Entwicklung im Bereich der Musik vollzog. Es wird vermutet, dass er der Komponist jener 1680 in Gallipoli aufgeführten *Humanità Coronata* ist, die, durch ein gedrucktes Libretto belegt, als das erste in Gallipoli inszenierte geistliche Musikdrama gilt.⁶⁶

ANHANG

Oratorien aufgeführt am Wiener Hof 1661–1662

Im folgenden Verzeichnis werden die Oratorien chronologisch nach den Aufführungsdaten, die aus den Titelblättern der Libretti hervorgehen, aufgelistet. Verweise auf bereits publizierte Quellennachweise erfolgen durch Angabe des Verfassernamens und der Nummer des Eintrags in der jeweiligen Publikation. Die Nachweise finden sich in folgenden Publikationen:

⁶⁵ Vgl. Klaus-Ulrich Düwell, *Studien zur Kompositionstechnik der Mehrchörigkeit im 16. Jahrhundert. Dargestellt an Werken von Lasso, Palestrina, Victoria, Handl und Giovanni Gabrieli* (Köln, 1963), 40, 113, 120, 127, 150–151; sowie Paul Winter, *Der mehrchörige Stil. Historische Hinweise für die heutige Praxis* (Frankfurt, London und New York, 1964), 13–14, 31. Zur Homophonie, die in den mehrchörigen Messen des aus Venedig stammenden Wiener Hofmusikers Giovanni Valentini vorherrscht, siehe Elisabeth Urbanek, *Giovanni Valentini als Messenkomponist* (Diss., Wien, 1974), 120.

⁶⁶ Vgl. Luisa Così, *Giardini stellati e cieli fioriti. Tradizione sacrae e produzione musicale a Gallipoli dal XVI al XIX secolo* (Biblioteca di Cultura meridionale, 2; Lecce 1993), 24; Maria Giovanna Brindisino, 'Il Salento e la musica attraverso le fonti librettistiche dei secoli XVII–XVIII', in Detty Bozzi e Luisa Così (Hg.), *Musicisti nati in Puglia ed emigrazione musicale tra Seicento e Settecento. Atti del convegno internazionale di studi, Lecce, 6–8 dicembre 1985* (Roma, 1988), 98 und 112; sowie Grazia Distaso, 'De l'altre meraviglie. Teatro religioso in Puglia (secoli XVI–XVIII)', *Musica e teatro*, 6 (1987), 143 und 154–156.

Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, vii (Cuneo 1990–1994).⁶⁷

Arnaldo Morelli, 'Il „Theatro Spirituale“ ed altre raccolte di testi per oratorio romani del Seicento', *Rivista Italiana di Musicologia*, 21 (1986), 61–143.

Oscar Mischiati, 'Per la storia dell'oratorio a Bologna: tre inventari del 1620, 1622 e 1682', *Collectanea Historiae Musicae*, 3 (1963), 131–170.

I

IL MARTIRIO / DI SANTA / AGATA, / ORATORIO / RECITATTO / Per Musica nella Capella / DELLA SACRA MAESTA / DELLA / IMPERATRICE. / IN VIENNA D'AUSTRIA. / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte. / M.DC.LXI.

Incipit: Mortali sù sù / Con voci canore

Interlocutori: Historia, Sant'Agata, Angelo, Prefetto, Ministri 3, Choro
Standort: I-Bc Lo.6725

II

ORATORIO / DELLA / RESSURRETTIONE, / Cantato nella Cappella / DELLA SACRA MAESTA / DELLA / IMPERATRICE. / IN VIENNA D'AUSTRIA. / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte. / M.DC.LXI. (Sartori 17203)

Incipit: A' I canti, à i suoni, à i canti, / Già la superna Reggia

Interlocutori: Angelo 1, Angelo 2, Peccatore, Choro d'Angeli, Choro de Peccatori

Standort: I-Vnm Misc. 2482 (No. 1)

Konkordanz:

Musik: *Per il giorno di Resurrettione Oratorio à 6.* / Del Sig. Marco Marazoli, I-Bc Q 43, fol. 110–120.

III

ORATORIO / DI / S. TOMASO. / A 5. / PER L'ADVENTO. / Cantato nella Capella, / DELLA SACRA MAESTA / DELLA / IMPERATRICE / VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, / M.DC.LXI. (Sartori 17214)

Incipit: Del risorto Redentore, / Sento al core

Interlocutori: Testo, S. Tomaso, Christo, S. Pietro, Apostoli

⁶⁷ Alle Oratorien, die nicht bei Sartori verzeichnet sind, konnte ich mit Hilfe des bisher unveröffentlichten *Quellenkatalogs zur Geschichte des barocken Oratoriums am Wiener Kaiserhof* von Rudolf Schnitzler ermitteln, den mir freundlicherweise Ao. Univ.-Prof. Dr. Herbert Seifert zur Verfügung stellte.

Standort: I-Lg 476–7.

Konkordanzen:

Text: PER S. TOMASO / Dialogo Decimoquinto, in DIALOGHI / SACRI, E MORALI / DEL / CAVALIER LORETO VITTORII / da Spoleti. / DEDICATI / All'Eminentissimo Signor / CARD. ALTIERI. / IN ROMA, Per il Moneta. 1652, 125–131.

Musik: *S. Tomaso. Oratorio à 5. / Del S. Marco Marazzoli*, I-Bc Q 43, fol. 122–133.

IV

ORATORIO / PER LO / SANTISSIMO NATALE / DI / CHRISTO REDENTORE. / CANTATO / L'ANNO M.DC.LXI. / ET REPLICATO / L'ANNO M.DC.LXXVII. / NELLA CESAREA CAPELLA / DELLA MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE / ELEONORA. / IN VIENNA D'AVSTRIA, / Per Gio: Christoforo Cosmerouio, Stampatore di S. C. M. (Sartori 17278)

Incipit: Era quell'Ora, in cui / Espero à mezo il Ciel si vede asceso

Interlocutori: Testo, Angeli, Pastori, Maria, S. Giosepe

Standort: D-HEu G 2811–3, Res.:10.1676–86, 1–9.

V

DAVIDE / PREVARICANTE / E poi pentito. / ORATORIO / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, / M.DC.LXI. (Sartori 7210, mit falscher Jahresangabe „1641“ statt „1661“)

Incipit: Qvel cor' guerriero invitto, / Che non paventa di Golia l'assalto

Interlocutori: Testo, David, Angelo custode, Bersabea, Serva, Due Demonij

Standort: A-Ks G I 438.

Konkordanzen:

Text: DAVID PREVARICANTE, / E POI PENTITO. / ORATORIO / CANTATO NELL' / AUGUSTISS.^{MA} CAPELLA / Della S. C. R. M.^{tà} / DELL' / IMPERATRICE / ELEONORA. / L'ANNO M.DC.LXXXIII. / COMPOSTO / Dal Sig.^r D. LELIO ORSINO, / Prencipe Di Vicouaro. / Posto in Musica da Carlo Caproli del Violino / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Per Gio: Christoforo Cosmerouio, Stampatore di S. C. M. (Standort: A-Gu I 28.896).

Il Davide con Bersabea del Sig. Guglielmo Abbate Pagnini, I-Ras, ondo Cartari-Febei, busta 212; Morelli 195.

Musik: *Oratorio À cinque di / David' Prevaricante, è poi pentito. / Poesia / Dell'Ecc.^{mo} Sig.^{re} D: Lelio Orsini / Musica / Di Carlo Caproli del Violino / 1683*, A-Wn Mus. Hs. 16272 Leopoldina.

VI

ORATORIO / PER LA / PURIFICATIONE / DELLA / MADONNA, /
CANTATO NELLA CAPPELLA / DELLA SACRA MAESTÀ / DELLA /
IMPERATRICE. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio,
Stampatore della / Corte, Anno 1662.

Incipit: Oh' strane meraviglie / Quella Vergine Madre

Interlocutori: Testo, Solo, Simeone, Anna, Choro d'Angeli

Standort: I-Bc Lo.7010.

Konkordanz:

Text: *Oratorio Per la Purificatione / della B.^{ma} V.^e M.^a à 5. / del sig. Fran.^o Buti*, I-Rv ms. P.1 (1677), fol. 383^r–386^v (S. 55–62); Morelli 45.

VII

ORATORIO / DELLA / VITA HUMANA, / à 5. / Cantato nella Cappella /
DELLA / SACRA MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE. / nella / QUADRAGESIMA. / IN VIENNA D'AUSTRIA. / Appresso Matteo Cosmerovio,
Stampator di Corte. / Anno 1662.

Incipit: Mentre in età fiorita / Di bella Primavera

Interlocutori: Testo, Senso, Piacere, Vita, Disinganno, Tempo, Speranza,
Timore, Pentimento

Standort: I-Bc Lo.7373 (unvollständig).

Konkordanzen:

Text: LA / VITA HUMANA. / ORATORIO / DI MONSIG:^r BERNINI,
/ CANTATO / Nell' Augustiss: Capella / Della / S. C. R. M.^{tà} / DELL'
/ IMPERATRICE / ELEONORA. / L'ANNO M.DC.LXXXV. / Musica
del Sig. Gio: Becilli, Maestro di Cap: / della Chiesa Nova in Roma. / IN
VIENNA D'AUSTRIA, / Per Gio: Christoforo Cosmerouio, Stampatore
di S. C. M. (Standort: A-Wn 406759-B Mus).

La Vita Humana. Oratorio à 5. / di Mon Sig. Bernini (Incipit: Cinto di
rose il crine), I-Rv ms. P.1 (1677), fol. 375^r–382^v (S. 39–54) und I-Rv ms.
P.4 (1679) sowie *La Vita humana. Oratorio di Mons. Pietro Filippo Bernini*
(Incipit: Cinto di rose il crine), I-Ras, Fondo Cartari-Febei, busta
212; Morelli 44, 153 und 219.

Musik: *Oratorio della Vita humana / à 5. / Poesia dell'Ill.^{mo} e Rev.^{mo} Monsig.^{re} Bernini / Musica del Sig.^r Gio: Bicilli Mastro di / Cappella della
Chiesa Nova*, A-Wn Mus. Hs. 16528 Leopoldina.

VIII

ORATORIO / DEL / DILUVIO, / à 5. / Cantato Nella Cappella / DELLA /
SACRA MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE, / NELLA / QUADRAGESI-

MA. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore di Corte, / L'Anno 1662. (Sartori 17196)

Incipit: Per mille colpe reo / Era già l'huom d'irreparabil morte

Interlocutori: Testo, Dio Padre, Noè, Mondani

Standort: I-Lg 476–6.

Konkordanzen:

Text: *Il Diluvio Universale / oratorio à 5. voci*, I-Rv ms. P.1 (1677), fol. 396^r–399^v (S. 81–88); Morelli 48.

Musik: *Orat.^{rio} del Diluuio / a. 5. Voci / Musica del Sig. Mercorelli / Parole del Sig. Bartolomeo Conti* (Partitur und kompletter Stimmensatz), I-Nf 480.2.

Bologna-Inventar: Mischiati 156 (*Il Diluvio. Oratorio à 5. Per mille colpe reo*).

IX

JL FIGLIOL / PRODIGO / ORATORIO / Cantato nella Cappella / DELLA / SACRA MAESTA / DELL' / IMPERATRICE / nella / QUADRAGESIMA. / IN VIENNA D'AUSTRIA. / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampator di Corte. / Anno 1662.

Incipit: Amici venite / Festosi gioite

Interlocutori: Testo, Figliol prodigo, Padre, Fratello, Servi, Choro

Standort: I-Bc Lo.6416.

X

ORATORIO / DI / ADAMO, ET EVA, / à 6. / Cantato Nella Cappella / DELLA / SAC: CES: MAESTA / DELL' / IMPERATRICE, / NELLA / QUADRAGESIMA. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio Stampatore della Corte / L'Anno Anno [sic] 1662. (Sartori 17207)

Incipit: Ò vita beata, / Ò Luce gradita

Interlocutori: Adamo, Eva, Serpente, Dio Padre, Choro d'Angeli, Testo, Choro di Demoni

Standorte: I-Bc Lo.5716 und I-Lg 476–2.

Konkordanzen:

Text: *Oratorio di Adamo et Eva a 5 [...] dell'abbate Pagnini*, I-Rv ms. P.3 (1678); Morelli 108.

Bologna-Inventar: Mischiati 175 und 249 (*Adamo, et Eva. Oratorio à 5. con Violini. O vita beata*).

XI

ORATORIO / DI / SANTA / CATTERINA, / Per la prima Domenica / DELL' AUVENTO, / Cantato nella Capella / DELLA SACRA MAESTA /

DELLA / IMPERATRICE. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, / M.DC.LXII.

Incipit: Dei sacrosanti Numi, / Del gran Romano Impero

Interlocutori: S. Catterina, Massimino, Coro di Sacerdoti, Coro d'Angeli

Standort: I-Bc Lo.6044.

XII

ORATORIO / DI / GIOBBE, / Cantato nella Capella / DELLA SACRA MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE, / Nell' AUVENTO. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, / M.DC.LXII.

Incipit: Ecco à pugnare in horrido steccato

Interlocutori: Giobbe, Messo, Moglie di Giobbe, Amico, Coro d'Amici, Coro di Demoni

Standort: I-Bc Lo.6527.

XIII

ORATORIO / DEL' / SANTISSIMO / NATALE, / Cantato nella Capella / DELLA SACRA MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE, / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, / M.DC.LXII.

Incipit: Hor che sepolto nell'horror profondo

Interlocutori: Testo, Choro d'Angeli, Maria, S. Giuseppe, Choro di Pastori

Standort: I-Bc Lo.6797.

Konkordanz:

Text: ORATORIO / DEL' / SANTISSIMO / NATALE, / Cantato nella Capella / DELLA SACRA MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE / ELEONORA. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, / M.DC.LXVI. (Standort: I-Vnm Misc. 2482, No. 12).

XIV

ORATORIO / DI / DANIELE / PROFETA, / Cantato nella Capella / DELLA SACRA MAESTÀ / DELLA / IMPERATRICE / NELL' AUVENTO. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, / M.DC.LXII.

Incipit: Nella famosa Terra / Di Media illustre per gl'Imperi estinti

Interlocutori: Testo, Daniele, Dario, Eunuco Primo, Eunuco Secondo, Choro de Satrapi

Standort: I-Bc Lo.6169.

Konkordanzen:

Text: *Daniele Perseguitato*, I-Rvat Chigi D.II.24, fol. 220–227.

Musik: *Oratorio di Daniele Profeta / à. 6. / Del Sig. Iacomo Carissimi*, GB-Lwa Ms. CG II, GB-Lcm Ms. 108 (ebenfalls mit Komponistenangabe „Carissimi“) und GB-T Ms. 508, S. 1–76 (ohne Angabe des Komponisten).

