

Die italienischsprachigen Handschriften
der Sächsischen Landesbibliothek –
Staats- und Universitätsbibliothek Dresden

Neue Perspektiven der Forschung

Herausgegeben von
Anna Katharina Plein und Markus Schürer

unter redaktioneller Mitarbeit von
Wiebke Gerlach und Anika Herber

Die italienischsprachigen Handschriften der Sächsischen Landesbibliothek –
Staats- und Universitätsbibliothek Dresden

Herausgeber: Anna Katharina Plein / Markus Schürer

Entstanden im Rahmen des DFG-geförderten Projekts „Erschließung und
Digitalisierung der italienischsprachigen Handschriften der SLUB Dresden“

Zitierfähige URL: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-708522>

DOI: <https://doi.org/10.25366/2020.09>

Inhalt

<i>Anna Katharina Plein / Markus Schürer</i> Die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) und ihre italienischsprachigen Handschriften. Eine Einführung	9
<i>Maria Lieber / Christoph Oliver Mayer</i> Die italienischen Handschriften in Dresden – eine Kontextualisierung in der Hofkultur	29
<i>Serenella Baggio</i> Gli italiani a Dresda. Varietà linguistiche nella Collezione sassone	43
<i>Michele Coscia</i> Oralità nella predicazione medievale: l'esempio della <i>Leggenda di sant'Antonio</i> <i>abate</i> conservata presso la SLUB (Mscr.Dresd.Ob.6)	67
<i>Eef Overgaauw</i> Handschriften von Dantes <i>Divina commedia</i> in Berlin und Dresden	83
<i>Adriana Paolini</i> Scritture svelate. Il manoscritto della <i>Commedia</i> di Dresda	107
<i>Umberto Dassi</i> Ignote terzine di Dante in un codice delle tragedie di Seneca (Mscr.Dresd.Dc.152)	123
<i>Fabio Forner</i> Petrarca a Dresda: dai manoscritti alle stampe	143
<i>Marica di Pietro</i> Il codice Mscr.Dresd.Ob.21: una possibile collocazione in area mantovana	161
<i>Giuseppe Mollo</i> La genesi di <i>Delle fortificationi</i> di Carlo Theti con particolare riguardo ai manoscritti dresdensi (Mscr.Dresd.Ob.14, Ob.15 e Ob.16-17)	177

<i>Matteo Guidetti</i> Il testimone sassone della <i>Cortona convertita</i> . Un percorso catalogafico	217
<i>Rashid-S. Pegab</i> Handschriftliche Libretti von Domenico Lalli oder: von Neapel über Venedig und Arolsen nach Delhi	231
<i>Fabio Marri</i> Un approccio alle raccolte poetiche-drammatiche tra Sei e Settecento	247
Personenregister	273
Register der zitierten Handschriften	279

Handschriftliche Libretti von Domenico Lalli oder: von Neapel über Venedig und Arolsen nach Delhi

Rashid-S. Pegab

Es war eine Frage des Geldes. Dem Vorwurf der Veruntreuung erheblicher Summen ausgesetzt, floh Niccolò Sebastiano (Bastian) Biancardi (1679–1741), Dichter und Kassenwart, aus seiner Heimatstadt Neapel im Jahre 1706 nach Rom.¹ Zumindest stellte es der anonyme Verfasser des „Compendio della Vita del Sig[nor] Bastian Biancardi Napoletano detto Domenico Lalli“ (Abriss vom Leben des Signor Bastian Biancardi, Neapolitaner, genannt Domenico Lalli) dergestalt dar. Diese apologetische Lebensbeschreibung dürfte auf autobiographische Mitteilungen Biancardis alias Lallis zurückgehen. Als Einleitung zu einer Sammlung von Biancardis beziehungsweise Lallis *Rime berniesche* erschien der „Compendio“ 1732 im Druck. Wie in dem Lebensbericht weiter zu lesen ist, freundete sich Biancardi in Rom mit Baron Emanuele (Gioacchino Cesare) Rincòn d’Astorga (1680–1755/57) an. Emanuele Rincòn d’Astorga war ein Kavalierkomponist, dessen *Stabat mater*-Vertonung noch während des 19. Jahrhunderts als herausragendes Musikstück rezipiert wurde. Neben seinem geistlichen Vokalwerk erfreuten sich d’Astorgas Kantaten und wenige Opern größter Beliebtheit. Biancardis Biograph beschrieb d’Astorga als „distinto Cavaliere Palermitano“ sowie „essendo per proprio diletto segnalato Compositore di Musica“ (vornehmer Edelmann aus Palermo [...] indem er zum eigenen Vergnügen vortrefflicher musikalischer Komponist ist).²

Zusammen mit d’Astorga und einem venezianischen Diener brach Biancardi schließlich 1708 von Rom zu einer weiteren Reise auf. Jedoch schien bereits bei der nächsten Station Genua das Reiseunternehmen beendet. Denn jener venezianische Bediente war mit ihren Kleidungsstücken, ihrem Geld und sonstiger Habe bei Nacht und Nebel verschwunden. „[L]o che fece prendedere [sic] all’Astorga l’onorato partito di comporre all’Impresario di quel Teatro di Genova una Musica in certo Drama che ivi doveva rappresentarsi, per mezzo del quale avute in regalo alcune Doble, servirono per incaminare il loro viaggio verso l’invitta Dominante Veneta Republica“ (was d’Astorga den anständigen Entschluss fassen ließ, dem Unternehmer jenes Theaters in Genua eine Musik zu einem gewissen Schaustück zu komponieren, das ebenda aufgeführt werden sollte. Mittels desselben hatte er einige Dublonen zum Geschenk erhalten. Die dienten dazu, sich zu ihrer Reise in die unbesiegt herrschende Republik Venedig anzuschicken).³ Unterwegs nach Venedig, gaben sich Emanuele d’Astorga und Bastian Biancardi andere Namen: „Quindi adunque nacque Domenico Lalli,

¹ [Boldini?] (1732), S. *4v-*5r. Herrn Prof. em. Dr. Michael Talbot (Liverpool) danke ich vielmals für seinen freundlichen Hinweis auf diese Publikation. Siehe ferner zu Biancardi alias Lalli: Mazzuchelli: *Gli scrittori d’Italia* Bd. 2, S. 118-125.

² [Boldini?] (1732), S. *5v. Danach auch Walker (1951), S. 90-94. Zu Emanuele d’Astorga siehe ferner Genuardi (1912); Volkmann (1911–1919); Tiby (1953).

³ [Boldini?] (1732), S. *5v. Zum Folgenden, einschließlich Zitat, ebenda, S. *6r.

che sino al giorno d'oggi in fronte solamente delle Drammatiche composizioni vedesi chiaramente apparire.“ (Somit wurde also Domenico Lalli geboren, den man bis auf den heutigen Tag allein auf der Titelseite der dramatischen Dichtungen deutlich erscheinen sieht.) Baron Emanuele d'Astorga gab sich den Namen Giuseppe del Chiaro.

D'Astorga korrespondierte seit längerer Zeit mit Apostolo Zeno (1668–1750), damals einer der berühmtesten Literaten und speziell Librettisten in Venedig. Mit einem Empfehlungsbrief d'Astorgas versehen, stellten sich Giuseppe del Chiaro und Domenico Lalli dem Adressaten Apostolo Zeno persönlich vor. Doch Giuseppe del Chiaro blieb nur kürzere Zeit in der Lagunenstadt: König Karl III. von Spanien (1685–1740; ab 1711 als Karl VI. Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation), Erzherzog von Österreich, hatte großen Gefallen an d'Astorgas Kompositionen gefunden. Nunmehr ließ er nach dem Komponisten suchen, um ihn an seine Hofhaltung nach Barcelona zu berufen. So metamorphorierte Giuseppe del Chiaro wieder zurück zu Emanuele d'Astorga – und dem Ruf des künftigen Kaisers folgend, reiste er an die spanische Nordostküste ab. Inzwischen verschaffte Apostolo Zeno seinem *protégé* Domenico Lalli Aufträge als Textdichter und -bearbeiter für venezianische Opernhäuser. Auf diesem Wege kam er auch in Kontakt mit Komponisten wie Giovanni Tomaso Albinoni (1671–1751) und Antonio Lucio Vivaldi (1678–1741). Für Vivaldis Oper *Ottone in Villa*, RV 729 (Verona 1713), dichtete Lalli den Text. Bis 1730 folgten vier weitere Libretti, die Lalli für Vivaldi entweder eigenständig geschaffen oder nach bereits existierenden Operntexten anderer Autoren bearbeitet hatte.⁴ Außerdem vertonte Vivaldi Lallis Dichtung zu einer Serenata: *La Sen[n]a festeggiante*, RV 693.⁵ Auf diesen Text wird später noch zurückzukommen sein, an seinem Ort in der folgenden Betrachtung handschriftlicher Libretti von Niccolò Sebastiano Biancardi, genannt Domenico Lalli.

I. München

Wie auch der bereits zitierte „Compendio della Vita del Sig[nor] Bastian Biancardi Napoletano detto Domenico Lalli“ betont, gewannen Lallis Dichtungen, vor allem offenbar seine Libretti, großes Ansehen über Italien hinaus:

Quivi [Venezia] proseguì con applauso le sue Drammatiche Composizioni, e ne fece da quelle Rifondersi à riparo di sue indigenze un'industre onorato provvedimento, con cui di presente la sua Famiglia sostiene. Nè fermossi frà Veneti confini la di lui Musa, ma passando a ciel più remoto, lo fece di più Principi di Germania destinare in Poeta, come anco in oggi sù le famose Scene del Bavaro Regnante Elettore veggonsi annualmente graditi parti del suo ingegno produrre.

(An diesem Ort [Venedig] brachte er mit Beifall seine dramatischen Dichtungen voran. Und er machte aus ihnen, um mit ihnen dem Schaden aufgrund seiner Dürftigkeiten abzu- helfen, eine ehrbare betriebsame Vorkehrung, mit welcher er gegenwärtig seine Familie unterhält. Und seine Muse hielt es nicht in venetischen Grenzen, sondern auf einen viel entfernten Himmelsstrich übergehend, ließ sie von mehreren Fürsten Deutschlands ihn

⁴ Brizi (1980), S. 183-204. In Anm. 3 auf S. 183 nennt Brizi Emanuele d'Astorga unzutreffend „Michele D'Astorga“.

⁵ Talbot / Everett (1995); zusammenfassend zuletzt in Talbot (2011).

zu deren Poeten bestimmen. Wie noch heute auf den berühmten Schauplätzen des regierenden bayerischen Kurfürsten jährlich erwünschte Erzeugnisse seines Verstandes ausgeführt zu sehen sind.)

Tatsächlich lassen sich für den kurbayerischen Hof acht Libretti nachweisen. Deren Vertonungen kamen während der Regierungszeiten der Kurfürsten Maximilian II. Emanuel (1662–1726; reg. seit 1679/80) und Karl Albrecht von Bayern (1697–1745; reg. seit 1726, ab 1742 als Kaiser Karl VII.) zur Aufführung. Überdies belegen Gedichte Lallis auf Kurfürst Max II. Emanuel, auf dessen Kammermusikdirektor Pietro Torri (ca. 1665?–1737) sowie Widmungen venezianischer Textdrucke des Verfassers Verbindungen nach München.⁶

Weitgehend unbeachtet blieb bislang ein Autograph Lallis im reichhaltigen Handschriftenschatz der ehemaligen kurfürstlichen, dann königlichen bayerischen Hofbibliothek: „L'Amor di Padre. Damma per musica di Domenico Lalli, Poeta di S[ua]. A[ltezza]. S[erenissima]. E[lettorale]. di Bauiera“ (Vaterliebe. Damma per musica von Domenico Lalli, Poet Seiner Durchlauchtigsten Kurfürstlichen Hoheit von Bayern).⁷ Für sein Libretto dramatisierte der Verfasser die antike Erzählung von der Liebe des Kronprinzen Antiochos (I.) Soter von Syrien († 261 v. Chr.),⁸ Sohn von König Seleukos I. Nikator von Syrien (ca. 355–281 v. Chr.),⁹ zu seiner Stiefmutter Prinzessin Stratonike (I.) von Mazedonien (ca. 317–260 v. Chr.). Lalli benannte zum Schluss seines *argomento* selbst als Quelle *De bello syrio* von Appianos aus Alexandria (90/95–160), einem griechisch-römischen Historiker.¹⁰

Lallis dreiaktiges *Damma per musica* beginnt mit einem Selbstgespräch Antiocos. Der syrische Kronprinz leidet regelrecht an der Liebe zu Stratonica. Prinzessin Stratonica von Mazedonien ist König Seleuco von Syrien, Antiocos Vater, zur Braut bestimmt. Der Kronprinz selbst soll eine andere Prinzessin heiraten. Längere Zeit gelingt es niemandem zu entdecken, was die zunehmend schlechte, krankhafte Verfassung Antiocos hervorrufe. Nachdem er wieder und wieder beobachtet hat, wie Antiocho auf Stratonica reagiert, gibt ein Vertrauter von Vater und Königssohn preis, dass der Kronprinz in seine prospektive Stiefmutter hoffnungslos verliebt sei. Seleuco ist daraufhin mit sich uneins. Als König denkt er sogar daran, seinen pflicht- und ehrvergessenen Kronprinzen töten zu lassen. Als Vater versteht er nach und nach, dass sein Sohn leidenschaftlicher für Stratonica entbrannt ist als er selbst. Im Widerstreit der Gefühle obsiegt schließlich der Vater über den König. Großmütig verzichtend, überlässt Seleuco Antiocho die Hand Stratonicas. Die dem Kronprinzen einst bestimmte Prinzessin ehelicht einen anderen Prinzen, dem sie sich längst in Liebe verbunden fühlte.

⁶ Vergleiche dazu auch Brizi (1980), S. 188 Anm. 22, S. 194 Anm. 41, S. 202 Anm. 68.

⁷ Bayerische Staatsbibliothek (München) Cod. it. 413¹ (Breite: 17,8 cm; Höhe: 24,1 cm; 49 Bll., davon 3 nur einseitig beschrieben, 5 unbeschrieben; Einband aus dünner Pappe, mit Goldpapier überzogen); die partielle Blattrählung aus dem späten 18. oder frühen 19. Jahrhundert bleibt im Folgenden unberücksichtigt. Dieses Manuskript ist verzeichnet bei Thomas (1858), S. 126.

⁸ Mehl (1996).

⁹ Mehl (2001), speziell Sp. 362.

¹⁰ Siehe dazu den Kommentar von Brodersen (1989), S. 169–175 sowie S. 309–310, S. 317, S. 320, S. 322–327.

In dem Drama geht es um Treue, Pflichten und deren Erfüllung, um Liebe sowie um vernunftgeleitetes Handeln im Gegensatz zu gefühlsmäßigem. Indem sie eingegangene Verpflichtungen einhalten, wollen Stratonica, Seleuco und Antioco jeweils ihre Ehre bewahren. Gäben sie ihren Emotionen nach, befleckten sie Ehre und Gewissen. Zudem erschienen der Vater-Sohn-Konflikt und das jenseits von Norm und Ordnung stehende sentimentale Gebaren des Kronprinzen gegenüber seiner Stiefmutter attraktiv für das Opernpublikum.¹¹ Lalli entschärfte den antiken Stoff weiter, indem er Stratonica und Seleuco die Ehe weder schließen noch vollziehen ließ, bevor die Braut sich mit Antioco vereint. Tatsächlich hatte die historische Stratonike 299/8 v. Chr. Seleukos I. geheiratet und ihm eine Tochter geboren. Ihren Stiefsohn Antiochos I. ehelichte sie erst 294/3 v. Chr. (oder 292).¹² Dieses ödipale Sujet hatten spanische, portugiesische und französische Autoren bereits während des 16. und 17. Jahrhunderts auf die Sprechtheaterbühnen gebracht.¹³ Im deutschsprachigen Raum scheint diese antike Erzählung zurückhaltender rezipiert worden zu sein. Zumindest lässt sich bislang nur eine deutschsprachige Bearbeitung (mit eingefügten italienischen Gesangstexten) von Barthold Feind (1678–1721), einem hamburgischen Schriftsteller, ausmachen: *L'amore ammalato. Die krankende Liebe. Oder: Antiochus und Stratonica. Musicalisches Schau=Spiel*, Hamburg 1707.¹⁴

Gleich mehrfach mussten sich Liebeskrankheit und krankende Liebe zwischen Antiochos und Stratonike nach Erfindung des musikalischen Dramas in Italien veropern lassen. So ragten aus der einschlägigen Librettiproduktion über dieses Sujet beispielsweise zwei Bearbeitungen in Lallis zweiter Heimat Venedig heraus: *Seleuco* von Nicolò Minato (ca. 1625–1698), kaiserlichem Hofpoeten, aus dem Jahre 1666, und ein Gemeinschaftswerk, an dem ein bereits genannter Protagonist der Biographie Lallis beteiligt war: *Antioco* von Pietro Pariati (1665–1733) und Apostolo Zeno aus dem Jahre 1705.¹⁵ Wiederholt neu vertont und dargeboten, war Pariati und Zeno mit ihrem *Seleuco*-Libretto ein langlebiger Erfolg gelungen. Vielleicht hilft der Blick auf die erneute Druckausgabe dieses Textes zum venezianischen Karneval 1724/25, um etwas von den Entstehungsumständen von Lallis *L'Amor di Padre* zu mutmaßen? In seinem heute in München aufbewahrten Manuskript hatte Lalli ursprünglich die Namen einer Handvoll von Interpreten notiert und später bis zur Unlesbarkeit durchgestrichen.¹⁶ Soweit sich die Sängernamen entziffern lassen, scheinen vier von ihnen denen im *Seleuco*-Textdruck der venezianischen Neuproduktion von 1725 zu entsprechen. *Seleuco* wurde dieser Publikation zufolge am Teatro Sant'Angelo wiederaufgeführt. Jene Spielzeit könnten

¹¹ Simonis (2013), Sp. 954-955. Vergleiche ebenda auch zum Folgenden.

¹² Badian (2001).

¹³ Kennedy (1940); Brooks (2009a); Brooks (2009b).

¹⁴ Jahn (2005), S. 111-125. Christoph Graupner, seit 1709 landgräflicher Kapellmeister in Darmstadt, vertonte Feinds Libretto. Wiederaufnahmen am Hamburger Opernhaus sind während der Jahre 1708 und 1711 nachweisbar.

¹⁵ Simonis (2013), Sp. 955, scheint „Antioco von Zeno“ für den vollständigen Titel zu halten, selbigen mit dem Verfassernamen vermengend. Pariati und Zeno stützten sich, laut Vorwort des Textdruckes, auch auf die französischen Dramatisierungen für die Sprechbühne von Philippe Quinault und Thomas Corneille (Pariati / Zeno: *Seleuco*, S. 6).

¹⁶ Bayerische Staatsbibliothek (München) Cod. it. 413¹ (Domenico Lalli: *L'amor di padre*, „Interlocutori“ [ohne Seitenzählung]).

die Gebrüder Giovambattista Madonis und Antonio Madonis, Violinvirtuosen und Komponisten, als *impresari* verantwortet haben. Zumindest unterzeichneten sie die Widmung des Textdruckes.¹⁷ Hatten die *fratelli* Madonis zuvor Domenico Lalli mit einem Libretto über das Sujet von Stratonika, Antiochos und Seleukos beauftragt? Sollte Lallis Neufassung jener alten Geschichte um einen ödipalen Liebeskomplex die in die Jahre gekommene Bearbeitung *Pariatis* und *Zenos* ersetzen? Doch offensichtlich entfiel Lallis *L'Amor di Padre*. Bislang lässt sich zumindest anhand der Geschichte des Teatro di Sant'Angelo in Venedig keine schlüssige Ursache dafür finden, weshalb die neue Version der älteren Dramatisierung weichen musste.¹⁸ Ebenso ungeklärt bleibt derzeit, wie Lallis eigenhändiges Manuskript nach München gelangte. Als – modern ausgedrückt – „Arbeitsprobe“ dürfte es kaum gedient haben. Wiewohl gestrichene und ersetzte Verse und Szenenanweisungen einen Blick in die Werkstatt des Verfassers ermöglichten, machten sie in den Augen eines potenziellen Auftraggebers die Offerte eher weniger attraktiv.

II. Arolsen

Eine weitere Verbindung zu einem regierenden Herrn im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation wird sich für Lalli im Laufe des folgenden Jahrzehnts ergeben haben. Vermutlich im Rahmen einer Italienreise während des Jahres 1730 wurde Fürst Karl August Friedrich von Waldeck-Pyrmont (oder Waldeck-Arolsen, 1704–1763, reg. seit 1728) auf Domenico Lalli in Venedig aufmerksam. Mindestens seit 1733/34 diente Lalli dem in Arolsen residierenden Fürsten.¹⁹ Heute liegt die ehemalige fürstliche Residenzstadt im Norden des Bundeslandes Hessen – seit 1997 als Bad Arolsen. Wie bereits zwei Wittelsbacher Kurfürsten, bediente sich auch Fürst Karl August Friedrich von Waldeck Lallis als Diener „von Hause aus“. Allerdings spielten dessen poetische Begabungen dabei kaum eine Rolle. Laut den vorliegenden Briefen von Domenico Lalli an den Fürsten selbst sowie an einen Geheimen Sekretär namens F. C. Schuchardt hatte er regelmäßig aus Venedig Musikalien zu übersenden. Vor allem lieferte er offenbar neueste Kantaten und Opernarien. Um letztere, die Opernarien, zu beschaffen, befand Lalli sich in bester Position. Denn er wirkte an mehreren Opernhäusern der Lagunenstadt als Theaterdichter und als mehr oder minder still teilhabender Co-Impresario. Jene Arien und Kantaten sollten ausdrücklich das Repertoire einer italienischen Hofsängerin in Arolsen bilden. Offensichtlich nur ausnahmsweise offerierte Lalli Fürst Karl August Friedrich auch eine in Musik zu setzende Dichtung: *Il Genio festeggiante di Arolsen* (Der festlich empfangende Schutzgeist von Arolsen).²⁰

¹⁷ *Pariati / Zeno: Seleuco*, S. 3-4, speziell S. 4; Talbot (2002), S. 55.

¹⁸ Mancini / Muraro / Povoledo, Bd. 1,2 (1996), S. 3-62: „Teatro di Sant'Angelo – Venezia“; hier speziell S. 8 und 39.

¹⁹ Jeweils fünf eigenhändige Briefe von D. Lalli an den Fürsten sowie an einen seiner Geheimen Sekretäre (insgesamt also zehn Briefe) blieben erhalten (Hessisches Landesarchiv – Staatsarchiv Marburg, Bestand 118a, Nr. 1676). Sie datieren aus den Jahren 1734, 1735, 1739, 1740. Vgl. zu einigen der Briefe auch: Rouvel (1962), S. 29 und 89; „...*indessen will es glänzen*.“ (1992), S. 295, Nr. 211, Venedig 10. Juni 1735 [Exponatbeschreibung: Friedhelm Brusniak].

²⁰ Hessisches Landesarchiv – Staatsarchiv Marburg, Bestand 118a, Nr. 1641 [nicht foliiert] (6 S., beidseitig beschrieben; Höhe: 23,9 cm, Breite: 17,3 cm); Rouvel (1962), S. 63, die von Rouvel angegebene Signatur ist entsprechend zu ergänzen; siehe auch ebenda zum Folgenden. Vgl. zudem „...*indessen will es glänzen*.“ (1992), S.

In seiner Dissertation über die Musikpflege der in Arolsen residierenden Fürsten hatte Dieter Rouvel (1931–2017), Musikwissenschaftler, das eigenhändige Libretto Lallis vor sechs Jahrzehnten vorgestellt. Er nahm an, der Text sei zur Rückkehr des Fürsten aus Italien (beziehungsweise aus Wien) Anfang November 1730 entstanden. Dagegen ist einzuwenden, dass Lalli seinen Text „per il saluo ritorno di S[ua]. A[ltezza]. S[erenissima]. [...] dal Campo cesareo“ (zur wohlbehaltenen Rückkehr Seiner Durchlauchtigsten Hoheit [...] vom kaiserlichen Schlachtfeld) bestimmte. Als kaiserlicher General-Feldwachtmeister, seit 1739 als General-Feldmarschall beteiligte sich Fürst Carl August Friedrich von Waldeck an mehreren Feldzügen. Im vorliegenden Kontext dürfte seine Teilnahme an einem der Türkenkriege auf dem Balkan gemeint sein. Und insofern liegt eine Datierung von Lallis Text für Fürst Karl August Friedrich in die Jahre 1739/40 näher.²¹ Protagonisten der „Cantata à tre uoci“ (Gesangsstück zu drei Stimmen) sind der titelgebende Genio di Arolsen (Schutzgeist von Arolsen) und die beiden Personifikationen Valore (Tapferkeit) und Gloria (Ruhm). Die ihnen zugewiesenen drei Arien und Rezitative rahmt ein Coro di fedeli Vassalli (Chor der getreuen Gefolgsleute) ein. Mit „Viua eterno, eterno viua“ (Er lebe ewig, ewig lebe er), begrüßt der Chor seinen soeben zurückgekehrten Fürsten. Dessen rühmliche Leistungen auf dem Schlachtfeld fasst der Genio di Arolsen zusammen. Und die entsprechenden Verse verweisen auch tatsächlich auf die Türkenkriege: „[...] superato/ Del feroce Ottoman l'orgoglio insano“ (der überwundene törichte Hochmut des schrecklichen Ottomanen). Bevor es um das in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden erhaltene Korpus von vier Manuskripten Lallis geht, ist noch ein letzter Blick auf das Finale des *Genio festeggiante di Arolsen* zu werfen. Dabei stehen zwei bemerkenswerte Details im Fokus, die sich im Schlusschor finden. Dessen Text lautet:

Coro. Fin che in Ciel con l' aurea Chioma
Chiaro il Sol s' aggirerà.
D'un tal Prence ancora il Nome
Glorioso ancor sarà.

(Chor. Solange am Himmel mit güldener Mähne
die Sonne hell sich drehen wird,
wird noch der Name solch eines Fürsten
abermals rühmlich sein.)

Im B-Teil kommen abschließend der Genio, Valore und Gloria zu Wort:

Genio. JI Destin... }
Valore. La Sorte... }
Gloria. JI Fato... }
Genio Fausto...
Valore Amica...
Gloria. Sempre grato

295, Nr. 210 [Exponatbeschreibung: Friedhelm Brusniak]; Brusniak (1991), S. 103. Beide geben den Titel mit vom Original abweichenden Lesarten wieder.

²¹ Vgl. Curtze (1850), S. 617-618 [ohne Seitenzählung]; „Bemerkenswerthe Druckfehler“ [Rückseite]; Hoffmeister (1883), S. 74-77, Nr. XXXIV, hier S. 74; Menk (1987), S. 267; Menk (1992), S. 19.

Tutti) Pien di Glorie lo farà.

Coro. Fin che in Ciel con l'aurea Chioma
 Chiaro il Sol s'aggirerà;
 D'un tal Prence ancora il Nome
 Glorioso ognor sarà.

(Schutzgeist. Das Geschick... }

Tapferkeit. Das Los... }

Ruhm. Das Schicksal... }

Schutzgeist. günstig...

Tapferkeit. freundlich...

Ruhm. stets dankbar...

Alle. möge ihn mit Ruhm erfüllen.)

Hier fällt auf, dass der erste Vers des B-Teils dem ersten Vers des Coro am Ende der bereits genannten Serenata *La Sen[n]a festeggiante*, RV 693 (1726?), von Antonio Vivaldi vertont, entspricht: „Il destino, la sorte e il fato“.²² An diesem Vers kritisierte Michael Talbot, dass eine Silbe zuviel sei, weshalb es anstelle von „destino“ richtig „destin“ heißen sollte – eben so wie im Arolser Manuskript. Im Text des umrahmenden A-Teils fällt auf, dass sich die Sonne drehe, laut Lalli: „il Sol s'aggirerà“. Spielte er auf das Drehen des Himmelskörpers um die eigene Achse an oder hielt er mit jener Formulierung an einer vorherrschenden katholischen Lehrmeinung fest? Spätestens nach *De revolutionibus orbium coelestium* (1543) von Nikolaus Kopernikus (1473–1543) sollte das geozentrische oder aristotelische Weltbild Risse bekommen.²³ Und obwohl Galileo Galilei (1564–1642) noch im Jahrhundert nach Kopernikus gezwungen wurde, seinen zutreffenden Erkenntnissen auf publikumswirksame Art und Weise als Irrlehren abzuschwören,²⁴ sollte sich das ihm zugeschriebene trotzige „e pur si muove“ letztlich durchsetzen.²⁵ Allerdings dauerte es bis 1757, bis sein einschlägiger *Dialogo sopra i due massimi sistemi* vom *Index de librorum prohibitorum* der katholischen Kirche genommen wurde. Wenn sich für Domenico Lalli in Venedig ca. 1739/40 die Sonne nach wie vor um die – scheibenförmige? – Erde drehte, bewegte sich dieses Gestirn ganz im Einklang mit vatikanischer Lehrmeinung. War Fürst Karl August Friedrich von Waldeck-Pyrmont dieser Vers überhaupt besonders aufgefallen?

²² Talbot / Everett (1995), S. [VII]-LXXXVII, hier S. LXXIV-LXXVIII, speziell S. LXXVIII sowie S. LXXXVI Anm. 187.

²³ Danielson (2009), S. 50-58; Finocchiaro (2010), S. 21-24; Martínez (2018), S. 23-26, 151, 196.

²⁴ Finocchiaro (2009), S. 71-72; Martínez 2018, S. 200-201.

²⁵ Galileos gemurmelter Widerspruch gilt mittlerweile als zweifelhaft: vgl. Büchmann (³²1972), S. 629-630; Drake (1978), S. 356-357.

III. Dresden

Im letzten Teil des Beitrages gelten einige Bemerkungen vier Libretti Lallis. Sie zählen zum Handschriftenbestand der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden. Sie überliefern die Texte zu einer *Azione sacra per musica* (Oratorium), einer *Serenata* und zwei *Drammi per musica*. Als autograph sind die *Azione sacra*, die *Serenata* und ein *Dramma per musica* einzustufen.

In *L'Abel. Azione sacra per musica* dramatisiert Lalli den ersten (biblischen) Mord der Menschheitsgeschichte, Kains Brudermord an Abel.²⁶ Als Protagonisten seiner zweiteiligen Dramatisierung ließ der Librettist Eva, Adamo und ihre beiden Söhne auftreten. Bemerkenswerterweise fokussiert Lalli das Finale auf Caino. Im Irgendwo ganz allein umherschweifend, hält er einen Monolog, indem er sein Zwiegespräch mit Gott sowie seine latent aufkeimende Reue schildert. Mit dem Caino zugewiesenen Arientext „Disperato, ramingo, e uagante“ (Verzweifelt, zugrunde gerichtet und umherirrend) endet die *azione sacra per musica*. Dieses Ende ist insofern ungewöhnlich, als es das Publikum mit dem Täter und seinen kontrastierenden Emotionen unmittelbar konfrontierte. Üblicher wäre ein abschließender, das Geschehen kommentierender Chor gewesen. Dieser Chor hätte im Idealfall die Zuhörer erbaulich beziehungsweise tröstlich entlassen. Ein unikates Textdruckexemplar belegt tatsächlich eine Aufführung des Oratoriums *L'Abel* während des Jahres 1738 in Venedig.²⁷ Wer das Dresdner Manuskript mit dem venezianischen Textdruck vergleicht, stellt fest, dass die Gesangstexte (Arien, jeweils ein Quartett und Duett) bis auf einzelne Verse in beiden Fassungen einander entsprechen. Erheblicher griff Lalli bei den Rezitativen ein. Gegenüber dem Druck des Jahres 1738 sind die Rezitative im Autograph zumeist kürzer. Es mag an dieser Stelle genügen, die Bearbeitungspraxis mit dem Beginn beider Fassungen zu illustrieren:

L'Abel
Azione sacra per musica
Parte prima

Mscr.Dresd.Ob.48.g

Venezia 1738

Adamo Misero Adamo, almeno
La memoria perdessi
Del mio fallir.

Adam[o]. O Terren Paradiso io ti perdei!
Misero Adamo! Almeno
Per non sentir più orribile rimorso,
La memoria perdessi
Delle perdite mie,
Del mio grave fallir.

Eua [...] Vago il Ciel per me splendea,
E douea

Eva [...] Vago il Ciel per me splendea,
E dovea

²⁶ SLUB Dresden, Mscr.Dresd.Ob.48.g (Höhe: 24,3 cm; Breite: 18 cm; 15 (4) Bll., vergoldeter Schnitt; goldenes Brokatpapier auf Pappe aufgezoogen; eigenhändiges Manuskript: „L'Abel. Azione sacra per musica di Domenico Lalli“.)

²⁷ Lalli: *L'Abel* (Exemplarnachweis: Biblioteca Nazionale Braidense (Milano) Racc. dramm. Corniani-Algarotti 4426. Der folgende Textauszug ebenda, S. 9.)

Del suo splendore
 Far delizia al uostro core;
 Ma 'l fec' io col proprio errore,
 Così pien di crudeltà.
 Io con uoglia ingiusta, e rea
 Farmi Dea
 Stolta pretesi,
 E tradita io così resi,
 L'Infelice umanità. Vago &C.

Del suo splendore
 Far delizia al nostro core,
 Ma lo feci io col mio errore,
 Così armar di crudeltà.
 Io fui quella sì che rea
 Farmi Dea
 Stolta pretesi,
 E tradita io così resi
 L'infelice umanità. Vago &c.

Ebenso wie für *L'Abel* lässt sich auch für die „Serenata a quattro uoci di Domenico Lalli“ ein Textdruck heranziehen.²⁸ Anders als bei der *Azione sacra per musica* ist das unterschiedliche Verhältnis zwischen dem Autograph Lallis und der gedruckten Fassung jedoch komplexer. Wenden wir uns zuerst dem Textdruck zu. Wie bereits bemerkt – und auf dem Titelblatt des venezianischen *L'Abel* zu lesen –, hatte der Kurfürst von Bayern Domenico Lalli als *poeta* „von Hause aus“ engagiert. In dieser Eigenschaft verfasste Lalli anlässlich des Geburtstages der Kurfürstin von Bayern im Jahre 1730 eine *Festa teatrale per musica*, betitelt: *L'Isara festeggiante* (Die feiernde Isar).²⁹ Das Werk ist dem weiten Feld der Gattung Serenata zuzuordnen. In seinen beiden Teilen treten die Göttin der Jagd, Diana, und Aurora, Göttin der Morgenröte, zusammen mit ihrem jeweiligen menschlichen (sterblichen) Geliebten auf. Hinzu kommen Il Fiume Isara, der personifizierte Fluss Isar (stellvertretend für das wittelsbachische Kurfürstentum Bayern), sowie ein Coro di Pastori (Chor der Schäfer). Im ersten Teil streiten Diana und Aurora sich regelrecht darum, wer von beiden die bedeutendere Göttin im Universum sei, sekundiert vom jeweiligen sterblichen Liebhaber. Gewissermaßen als *deus ex machina* unter Göttern und Göttinnen erscheint plötzlich wie aus dem Nichts Il Fiume Isara. Der personifizierte bayerische Fluss schlichtet den Streit, indem er auf das kurfürstliche Geburtstagskind verweist. Denn selbstverständlich lassen die überirdischen Qualitäten und Verdienste von Kurfürstin Maria Amalia von Bayern (1701–1756, Kurprinzessin von Bayern seit 1722), einer Habsburger Kaisertochter übrigens, keine anderen Göttinnen neben ihr zu: „Un maggior Nume, / Deità più sublime, / Che qui fra noi risiede, / Il vostro ossequio, e il mio gioir richiede.“ (Ein größeres Gestirn, eine viel erhabenerer Gottheit, die hier unter uns ihren Sitz hat, erfordert Eure Ehrerbietung und meine Freude.) Während die *parte prima* von *L'Isara festeggiante* Handlungselemente aufwies (Auseinandersetzung der Göttinnen und der Sterblichen, schlichtender Auftritt des Isar-Flusses), bildet die *parte seconda* eine einzige Lobpreisung der Handvoll Protagonisten reihum an Bayerns Kurfürstin. Für den Vergleich mit der Dresdner *Serenata à quattro voci* Lallis ist nur die *parte prima* relevant. Bei einem solchen Vergleich zeichnet sich deutlich ein gemeinsamer Ursprung beider Fassungen ab. Wiederum mag es hier genügen, die Texte der jeweiligen ersten beiden Gesangsstücke nebeneinander zu stellen:

²⁸ SLUB Dresden, Mscr.Dresd.Ob.48.f (Höhe: 24,7 cm; Breite: 18,2 cm; 10 (2) Bll., Goldschnitt; goldenes Brokatpapier auf dünner Pappe; auf der Vorderseite des mit dem vorderen Buchspiegels verklebten Vorsatzblattes, eigenhändig: *Serenata a quattro*; eigenhändiges Manuskript: „Serenata a quattro uoci di Domenico Lalli.“)

²⁹ Lalli: *L'Isara festeggiante* (Exemplarnachweis: Bayerische Staatsbibliothek (München) 4° Bavar. 2195,2, Beibd. 27; Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, Magasins République BH. 133.201.CS5).

Serenata à quattro voci
Mscr.Dresd.Ob.48.f

Aria (Diana)
Sonnacchiosa
Vergognosa
A che tanto ad uscir fuora
Fredda Aurora,
Là nel Ciel ritardi ancor?
Langue il Prato
Addolorato;
Piange il Fiore
Senza odore,
Ne la muoue il lor dolor?
Sonnacchiosa &.C.

Diana

Dou'è, dou'é l'Aurora? ancor ritarda
Con l' umido suo piede
A disserrar le porte
Del lucido Oriente?

Endimione. Forse ancor dolcemente

Posa la bella Dea. Cefalo amante
È catena al suo piede
Com' è Laccio al suo cor. tu le perdona
Che sai che cosa è amor.

L'Isara festeggiante
Monaco di Baviera 1730

Coro di pastori
Sonnacchiosa, umida Aurora,
Esci fuor: non più dimora:
Rendi chiaro un sì bel giorno.
Non tardar; che il tuo bel lume,
Oltre il solito costume,
Fregiar deve il cielo intorno.
Sonnacchiosa, ecc.

Dia[na].

Dov'è, dov'è l'Aurora,
Che tarda ancor col rugiadoso volto
A diserrar le porte
Del lucido Oriente?

Endi[mione]. Forse ancor dolcemente

Riposando sen sta. Cefalo amante
È catena al suo piede,
Com'è laccio al suo cor. Tu le
perdona,
Se sai che cosa è amor.

Ein weiteres eigenhändiges Manuskript von Bastian Biancardi überliefert den Text zu einer dreiaktigen Oper: „Agesilao *Dramma per musica* di Domenico Lalli.“³⁰ In der persischen Provinz Vorder- beziehungsweise Kleinasien (Asia Minor) spielt sich die Handlung ab, genauer am Ufer des Flusses Tigris, ungefähr an der heutigen türkisch-syrischen Grenze. Die Geschichte führt uns in das Jahr 395 v. Chr. König Agesilaos II. von Sparta (444/43–360/59 v. Chr., reg. seit 400 v. Chr.) hatte seinerzeit – nach einem mit dem persischen Gouverneur und militärischen Oberbefehlshaber in Vorderasien vereinbarten vorübergehenden Waffenstillstand – den Rachefeldzug wider Persien erneut angeführt.³¹ Lalli zeichnet seinen Titelhelden Agesilao als einen Herrscher, der verschiedenen Einflüssen ausgesetzt ist, auf die er unterschiedlich reagiert. Beispielsweise fühlt Agesilao sich einem jungen tapferen Hauptmann in seinem Heer zunehmend verbunden. Dramaturgisch weisen Agesilaos wohlwollende Äußerungen und Reaktionen, diesen Hauptmann betreffend, auf die Entdeckung eines Verwandtschaftsverhältnisses voraus. Sogar emotionale Erinnerungen an seine verstorbene Ehefrau äußert der Herrscher angesichts des jungen Spartaners. Dieser, der Hauptmann, wird im weiteren Verlauf des *Dramma per musica* tatsächlich als totgeglaubter Sohn von Agesilao erkannt. Gegenüber einem intriganten Ratgeber, der mit dem jungen Hauptmann

³⁰ SLUB Dresden, Mscr.Dresd.Ob.48.e (Höhe: 24,9 cm; Breite: 18,1 cm; 41 (1) Bll., Goldschnitt; goldenes Brokatpapier auf dünner Pappe; eigenhändiges Manuskript: „Agesilao. *Dramma per musica* di Domenico Lalli“).

³¹ Cartledge (1987), S. 202-226. Zusammenfassend: Welwei (1996). Quellenkritisch: Bleckmann (2006), S. 101-131.

um die königliche Gunst und die Liebe einer Prinzessin rivalisiert, kehrt Agesilao meist den überlegenen, klugen Herrscher hervor. Bühnenwirksam dramatisierte Lalli weitere überlieferte historische Tatsachen: zwei Schlachtenszenen sollten den Bruch der Waffenruhe seitens der Perser dem Opernpublikum unmittelbar vor Augen führen.

Lallis Dramatisierung jener Episode aus den persisch-spartanischen Kriegen steht meines Erachtens qualitativ hinter dem vierten hier anzuzeigenden Libretto aus dem Dresdner Korpus zurück. Auch äußere, kodikologische Merkmale unterscheiden das vierte Manuskript von den drei Dresdner Autographen Domenico Lallis: lediglich dessen Titelseite beschriftete der Verfasser eigenhändig.³² Für die ausgesprochen kalligraphische Kopie zeichnete sicherlich ein professioneller Schreiber verantwortlich. Zwar entspricht das goldfarbene Brokatpapier dem der drei vorerwähnten Dresdner Manuskripte, doch befinden sich darunter mit Pergament zusätzlich stärkend bezogene Buchdeckel aus festerer Pappe. Zudem benutzte der ausführende Kopist offenbar ein anderes Papier als jenes, auf welchem Domenico Lalli seine Libretti *L'Abel*, der *Serenata à quattro voci* und des *Agesilao* eigenhändig niedergeschrieben hatte.

Um nun vom Äußerlich-Oberflächlichen zum Inneren vorzustoßen, ein paar inhaltliche Bemerkungen: Gewissermaßen führt die Handlung zurück in die Zukunft – vom antiken Sujet des *Agesilao* aus gesehen: sie spielt sich in Delhi ab, der Hauptstadt des indischen Mogulreiches. Historischer Hintergrund ist der Kampf um die Thronfolge zwischen zwei männlichen Nachkommen des soeben (1627) verstorbenen Großmoguls Jahāngīr („Welteroberer“, 1569–1627, reg. seit 1605). Um den Thron des Mogulreiches rivalisierten seinerzeit die beiden Prinzen Shahriyār (1605–1628) und Khurram, später Shāh Jahān („Herrscher der Welt“, 1592–1666, reg. 1627–1658). Shahriyār war der jüngere Bruder des Kronprinzen und Lieblingssohn des verstorbenen Großmoguls Jahāngīr. Bei der Vergabe von Land und in weiteren politischen sowie militärischen Bereichen zugunsten des jüngeren Bruders zurückgesetzt, hatte Khurram 1623–1624 gegen seinen Vater rebelliert.³³ Nachdem die Rebellion gescheitert war, zogen sich Kronprinzessin Mumtāz Mahal (1593–1631) und ihr Ehemann Khurram zusammen mit ihrem Sohn nach Dekhan, Südindien, zurück. Bis zur Aussöhnung mit seinem Vater Jahāngīr (1625) führten Khurram, dessen Familie und Getreue ein unstetes Wanderleben. Die letzten Lebensjahre des Großmoguls verbrachten sie in Nāsik, südwestlich der westindischen Hafenstadt Mumbai. Nach Jahāngīrs Tod setzte Khurrams Schwiegervater Āsaf Khān (1569–1641) einen Neffen seines Schwiegersohnes als neuen Großmogul ein.³⁴ Vermutlich wollte Āsaf Khān damit vorübergehend ein Vakuum auf dem Thron des Mogulreiches vermeiden – bevor sein Schwiegersohn Khurram als rechtmäßiger neuer indischer Kaiser in der Haupt- und Residenzstadt Delhi würde einziehen können. Jener Neffe des Thronfolgers hieß Dāwar Bakhsh (1607?–1628) und wurde auch Bulāqī („Nasenring“) genannt. Demnach ist Dāwar Bakhsh „Bulāqī“ das Vorbild für die Titelfigur Bolachi gewesen.³⁵

³² SLUB, Mscr.Dresd.Ob.48.ga (55 + 2 Bll., Goldschnitt; goldenes Brokatpapier auf fester, mit Pergament bezogener Pappe; nur Titelseite eigenhändig; stellenweise sind Verse mit Graphit angestrichen oder unterstrichen: „Bolachj. Principe del Mogol. Drama per musica di Domenico Lalli“).

³³ Burn (1937a), S. 171-174; Majumdar / Raychaudhuri / Datta (1967³), S. 461.

³⁴ Burn (1937b), S. 183.

³⁵ Folglich ist die frühere Behauptung, hinter Bolachj verberge sich Shahriyār, Makulatur.

Lalli zeigt ihn als eher zügellosen Herrscher, dessen Charakterbild tyrannische und latent paranoide Züge vervollständigen. Seine unbestreitbar vorhandene Klugheit benutzt Bolachi vor allem zu seinem Machterhalt und sonstigen Vorteilen. Seine Zügellosigkeit stellt Lalli wiederum äußerst bühlenwirksam dar. Einmal ist Bolachi zu sehen, wie er die Tochter seines vertrauten Ratgebers zur Liebe, vor allem zur sexuellen Befriedigung seiner Lüste zwingen will. Ein andermal veranstaltet er ein bombastisches Fest mit durchaus dekadent zu nennender Verschwendung, um seinen bisher unter dem Namen Mirsa unbekannt bei Hofe anwesenden Bruder Corrom für sich zu gewinnen. Corrom seinerseits übernimmt im Finale der Oper die dramaturgische Funktion, das Geschehen glücklich zu beschließen. Bolachi verzichtet auf den Thron zugunsten seines Bruders. Dieser lässt als nunmehriger Herrscher unter dem Namen „Chajaham“ Milde walten: Anstatt sich an seinem Bruder für dessen Bösartigkeiten und Erniedrigungen zu rächen, verzeiht er Bolachi großmütig und erklärt ihn – mit einer Umarmung für alle sichtbar – wirklich und wahrhaftig zu seinem – also des regierenden Großmoguls – Bruder. Tatsächlich war die historische Wirklichkeit blutiger verlaufen: Noch unterwegs von Nasik nach Delhi, ließ der prospektive Shāh Jahān seinem Schwiegervater Āsaf Khān befehlen, männliche Verwandte, welche neben ihm den indischen Pfautenthron beanspruchen könnten, endgültig aus dem Weg zu räumen. Unverzüglich wurde Dāwar Bakhsh, genannt Bulāqī, hingerichtet.³⁶ Die von Lalli zum *lieto fine* eingeführte Verzeihensgeste des indischen Großmoguls deutet die das eigentliche Ende bildende *licenza* als europäische *clementia Caesaris* um. Denn diese *licenza* richtet sich an den Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, der letztendlich noch über den exotischen Großmogul erhoben wird.³⁷

Was Reinhard Strohm, Musikwissenschaftler, bezüglich der von Lalli bevorzugten Schauplätze einmal bemerkte, trifft auch auf *Bolachj, Principe del Mogol* zu: „[...] although for his own libretti he preferred the more widely popular East-Asian settings.“³⁸ Und wie die eben erwähnte *licenza* zeigt, ist Lallis ost-asiatischer Exotismus durchaus europäisch durchgesetzt. Ein anderes Beispiel dafür bietet die schon angeführte pompöse Festivität Bolachis für Mirsa alias Corrom alias Chajaham. Lallis ausführliche Bühnenanweisung dazu lautete:

Luogo Coronato di Platani, e Palme tutti adornati con le foglie dorate, et inargentate. Al suono di lieta sinfonia sorge dell’Acqua una gran Machina, che figura la Reggia di Nettuno tutta lucida, et adornata di perle, e coralli, circondata da Deità marine con torcie accese nelle mani. Nel mezo uedesì un’ apparato pomposiss[i]:^{mo} per la cena Jmperiale.³⁹

(Mit Platanen und Palmen, alle mit vergoldeten und versilberten Blättern ausgeziert, bekränzter Platz. Zum Klang einer fröhlichen Instrumentalmusik steigt aus dem Wasser eine große Maschine empor, die das Reich Neptuns darstellt, ganz leuchtend und mit Perlen und Korallen ausgeziert, umkreist von Meeresgottheiten mit angezündeten Fackeln in den Händen. In der Mitte sieht man eine überaus prunkhafte Herrichtung für das kaiserliche Nachtmahl.)

³⁶ Burn (1937b), S. 183-184.

³⁷ SLUB, Mscr.Dresd.Ob.48.ga, fol. 54v–55v.

³⁸ Strohm (2008), Bd. 2, S. 515.

³⁹ SLUB, Mscr.Dresd.Ob.48.ga, fol. 31r (III,8); dort auch das folgende Zitat.

Dass aus dem Fluss Yamuna, an dem Delhi liegt, der römisch-antike Meeresherr Nettuno auftaucht, ist eine spätbarocke, sehr europäische Vorstellung. Für die Inder wäre damals die Gottheit Varuna einschlägig gewesen. Am Anfang des festlichen Nachtmahles steht ein

Choro

Il sol de l'Indo
Sorge dà l'onde;
Febo da Pindo
Fausto risponde,
Due Soli Hà il Cielo:
L'uno in Delij s'adora, e l'altro in Delo.

(Chor

Die Sonne des Indus
steigt empor aus den Wellen;
Phœbus vom Pindus
antwortet wohlgesinnt,
zwei Sonnen hat der Himmel:
die eine betet man in Delhi an, und die andere in Delos.)

Stellte Lalli bloß des Wortspiels wegen „Delij“ und „Delo“ einander gegenüber? Mit dem exotischen Sujet frei umzugehen, ist durchaus zeittypisch. Andererseits demonstrierte Pietro Trapassi, genannt Metastasio (1698–1782) bereits in seinem Libretto *Alessandro nell'Indie* (1729) etwas mehr Kenntnis der indischen Religion und Kultur. Wenn auch nur auf textlicher Ebene, deutet Lallis *Bolachj*-Libretto darauf hin, dass er von der Beschäftigung mit Metastasios mustergültigen *drammi per musica* profitierte.⁴⁰ Seit den 1730er Jahren bearbeitete Lalli Metastasios Operntexte für Venedigs Theater. So schlug sich deutlich der diskursive Charakter der Dialoge und Monologe von Metastasios Figuren in *Bolachj, principe del Mogol* nieder. Damit zeichnet sich auch ein Anhaltspunkt für die Datierung des Dresdner Korpus von Lallis in Musik zu setzenden Dichtungen ab. Ebenso deuten die beiden genannten gedruckten Fassungen auf das Jahrzehnt 1730–1740 hin. Unbekannt bleiben bislang die Adressaten von Lallis vier Libretti. Immerhin könnte die *licenza* in *Bolachj, principe del Mogol* auf den Wiener Hof hinweisen – oder einen anderen, welcher dem Kaiserhaus eng verbunden war. Gegenwärtig lässt sich die Dresdner Provenienz bis zur Bibliothek des Premierministers Graf Heinrich von Brühl (1700–1763) zurückverfolgen. Nur: woher hatte Graf von Brühl Lallis Manuskripte erhalten? Jedenfalls sind diese Manuskripte kennenswerte Zeugnisse für Lallis exklusives Schaffen jenseits seiner venezianischen Tätigkeiten für „più Principi di Germania“.

⁴⁰ Lalli und Metastasio waren miteinander befreundet (D'Afflitto [1794], S. 121).

Bibliographie

Bayerische Staatsbibliothek (München) Cod. it. 413¹

Hessisches Landesarchiv – Staatsarchiv Marburg, Bestand 118a, Nr. 1641

Hessisches Landesarchiv – Staatsarchiv Marburg, 118a, Nr. 1676

SLUB Dresden, Mscr.Dresd.Ob.48.e

SLUB Dresden, Mscr.Dresd.Ob.48.f

SLUB Dresden, Mscr.Dresd.Ob.48.g

SLUB Dresden, Mscr.Dresd.Ob.48.ga

[Boldini, Giovanni?:] Compendio della Vita del Sig[nor]. Bastian Biancardi Napoletano detto Domenico Lalli., in: *Rime di Bastian Biancardi, napoletano, chiamato Domenico Lalli, trà gl'Arvadi Ortanio. Con la vita del autore*, Venezia (Giuseppe Lovisa) 1732., Bd. 2, S. *4r-*[8]v

D'Afflitto, Eustachio: *Memorie degli scrittori del regno di Napoli, raccolte e distese*, 2 Bd., Napoli (Stamperia Simoniana) 1780–1794

Lalli, Domenico: *L'Abel. Azione sacra per musica*, Venezia 1737

Lalli, Domenico: *L'Isara festeggiante. Festa teatrale per musica*, Monaco di Baviera (Giovanni Luca Straub) 1730

Mazzuchelli, Giammaria: *Gli scrittori d'Italia, cioè notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani*, 2 Bd., Brescia (Giambatista Bossini) 1763

[Pariati, Pietro / Zeno, Apostolo:] *Seleuco. Dramma per musica*, Venezia (Marino Rossetti) 1725

Badian, Ernst: „Stratonike [3]“, in: *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Altertum Bd. 11, Stuttgart / Weimar 2001, Sp. 1045

Bleckmann, Bruno: *Fiktion als Geschichte. Neue Studien zum Autor der Hellenika Oxyrhynchia und zur Historiographie des vierten vorchristlichen Jahrhunderts* (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen – Philologisch-Historische Klasse Dritte Folge 277), Göttingen 2006

Brizi, Bruno: Domenico Lalli librettista di Vivaldi?, in: Francesco Degrada (Hg.): *Vivaldi veneziano europeo*, Firenze 1980, S. 183-204

Brodersen, Kai: *Appians Abriss der Seleukidengeschichte (Syriake 45,232–70,369). Text und Kommentar*, München 1989

Brooks, William: *Philippe Quinault, Dramatist*, Oxford / Bern / Berlin et al. 2009 = Brooks (2009a)

Brooks, William: Philippe Quinault, Thomas Corneille, and Contrasting Approaches to Common Dramatic Material: Stratonice and Antiochus, in: Jane Southwood / Bernard Bourque (Hg.): *French Seventeenth-Century Literature. Influences and Transformations. Essays in Honour of Christopher J. Gossip*, Oxford / Bern / Berlin et al. 2009, S. 21-37= Brooks (2009b)

Brusniak, Friedhelm: Zur Pflege der Musik Georg Philipp Telemanns am Fürstlich Waldeckschen Hof zu Arolsen, in: Wolf Hobohm (Hg.): *Georg Philipp Telemann – Werküberlieferung, Editions- und Interpretationsfragen. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 9. Telemann-Festtage der DDR Magdeburg, 12. bis 14. März 1987*, 3 Teile in einem Band, Köln 1991, Teil 2, S. 95-108

Büchmann, Georg: *Geflügelte Worte. Der Zitatenschatz des deutschen Volkes*, 32. Aufl., vollst. Neubearb. von Gunther Haupt / Winfried Hofmann, Berlin 1972

Burn, Richard: Chapter VI Jahāngīr, in: Wolseley Haig / Richard Burn (Hg.): *The Cambridge History of India. Volume IV. The Mughul period*, Cambridge 1937, S. 156-182 = Burn (1937a)

Burn, Richard: Chapter VII Shāh Jahān, in: Wolseley Haig / Richard Burn (Hg.): *The Cambridge History of India. Volume IV. The Mughul period*, Cambridge 1937, S. 183-221 = Burn (1937b)

Cartledge, Paul: *Agesilaos and the crisis of Sparta*, London 1987

Curtze, Louis Friedrich Christian: *Geschichte und Beschreibung des Fürstentums Waldeck. – Ein Handbuch für Vaterlandsfreunde*, Arolsen 1850

Danielson, Dennis R.: Myth 6. That Copernicanism Demoted Humans from the Center of the Cosmos, in: Ronald L. Numbers (Hg.): *Galileo Goes to Jail and Other Myths about Science and Religion*, Cambridge / London 2009, S. 50-58

Drake, Stillman: *Galileo at work. His scientific biography*, Chicago / London 1978

Finocchiaro, Maurice A.: Myth 8. That Galileo Was Imprisoned and Tortured for Advocating Copernicanism, in: Ronald L. Numbers (Hg.): *Galileo Goes to Jail and Other Myths about Science and Religion*, Cambridge / London 2009, S. 68-78

Finocchiaro, Maurice A.: *Defending Copernicus and Galileo. Critical Reasoning in the Two Affairs*, Dordrecht / Heidelberg / London / New York 2010

Genuardi, Luigi: Emmanuele Rincon d’Astorga, musicista siciliano del secolo XVIII, in: *Archivio storico siciliano. Pubblicazione periodica della Società siciliana per la storia patria*, N. S. 36 (1911), S. 488-492

Hoffmeister, Jacob Christoph Carl: *Historisch-genealogisches Handbuch über alle Grafen und Fürsten von Waldeck und Pyrmont seit 1228*, Kassel 1883

„...indessen will es glänzen.“ *Arolsen. Eine barocke Residenz*, Ausst.-Kat. Arolsen, hg. von Birgit Kümmel / Richard Hüttel, Korbach 1992

Jahn, Bernhard: *Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680–1740)*, Tübingen 2005

Kennedy, Ruth Lee: The Theme of „Stratonice” in the Drama of the Spanish Peninsula, in: *PMLA. Publications of the modern language association of America*, 55/4 (Dezember 1940), S. 1010-1032

Majumdar, R. C. / Raychaudhuri, Hemchandra C. / Datta, Kalinikar: *An advanced history of India*, London / Melbourne / Toronto / New York 1967³ [Ea.: 1946]

Mancini, Franco / Muraro, Maria Teresa / Povoledo, Elena: *I Teatri del Veneto*, 5 Bd., Venezia 1985–2000

Martínez, Alberto A.: *Burned alive. Giordano Bruno, Galileo and the Inquisition*, London 2018

- Mehl, Andreas: „Antiochos [2] I. Soter“, in: *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Altertum Bd. 1, Stuttgart / Weimar 1996, Sp. 767
- Mehl, Andreas: „Seleukos [2] I. Nikator“, in: *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Altertum Bd. 11, Stuttgart / Weimar 2001, Sp. 361-362
- Menk, Gerhard: Grundzüge der Geschichte Waldecks in der Neuzeit. Perspektiven und Perseveranz kleinstaatlicher Politik, in: *Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte*, 37 (1987), S. 241-297
- Menk, Gerhard: Grafschaft und Fürstentum Waldeck im Zeitalter des fürstlichen Absolutismus. Grundlagen und Folgen kleinstaatlicher Politik, in: „...indessen will es glänzen.“ *Arolsen. Eine barocke Residenz*, Ausst.-Kat. Arolsen, hg. von Birgit Kümmel / Richard Hüttel, Korbach 1992, S. 14-24
- Rouvel, Diether: *Zur Geschichte der Musik am Fürstlich Waldeckischen Hofe zu Arolsen*, Regensburg 1962
- Simonis, Annette: „Stratonike“, in: *Der neue Pauly – Supplemente 8. Historische Gestalten der Antike*, Stuttgart / Weimar 2013, Sp. 951-960
- Strohm, Reinhard: *The operas of Antonio Vivaldi*, 2 Bd., Firenze 2008
- Michael Talbot / Paul Everett (Hgg.): *Antonio Vivaldi. Due Serenate. Partiture in facsimile*, Milano 1995
- Talbot, Michael: A Venetian Operatic Contract of 1714, in: Michael Talbot (Hg.): *The Business of Music*, Liverpool 2002, S. 10-61
- Talbot, Michael: „*Senna festeggiante, La*, RV 693“, in: ders.: *The Vivaldi Compendium*, Woodbridge 2011, S. 165-166
- Thomas, Georg Martin (Hg.): *Codices manu scripti bibliothecae regiae monacensis gallici, hispanici, italici, anglici, suecici, danici, slavici, esthnici, hungarici descripti*, München 1858
- Tiby, Ottavio: Emanuele d’Astorga. Aggiunte e correzioni da apportare alle ricerche del Prof. Hans Volkmann, in: Vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis (Hg.): *Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft – fünfter Kongress, Utrecht, 3. – 7. Juli 1952. Kongressbericht*, Amsterdam 1953, S. 398-403
- Volkmann, Hans: *Emanuel d’Astorga*, 2 Bd., Leipzig 1911–1919
- Walker, Frank: Astorga and a Neapolitan Librettist, in: *The monthly musical record* 81/No. 926 (May 1951), S. 90-96
- Welwei, Karl-Wilhelm: „Agesilaos [2]“, in: *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Altertum Bd. 1, Stuttgart / Weimar 1996, Sp. 254-255