

Feltre und seine Schüler. Wie die humanistische Bewegung selbst entstand also auch die humanistische Musikauffassung und -theorie auf dem Boden mittelalterlicher Traditionen.

Was abschließend im Zusammenhang mit dem zeitlich parallelen Wirken von Johannes Argyropoulos und Marsilio Ficino in Florenz resümiert werden kann, ist ein philosophiegeschichtliches Phänomen, das man fast als das ›Florentiner Paradoxon des Quattrocento‹ bezeichnen möchte: Um die Mitte des 15. Jahrhunderts lehrte dort mit Johannes Argyropoulos ein Byzantiner in lateinischer Sprache und nach scholastischer Interpretation die Werke des Aristoteles, des für das westliche Mittelalter wichtigsten Philosophen, während sich zur gleichen Zeit in der Person von Marsilio Ficino ein Italiener mit dem griechischen Originaltext der Werke Platons auseinandersetzte, des Philosophen, der die Geistesgeschichte der früh- und mittelbyzantinischen Zeit am stärksten geprägt hatte. Durch die Lehrtätigkeit von Johannes Argyropoulos am Studio fiorentino erfuhr die Stadt Florenz im Zeitalter der Medici-Herrschaft also unzweifelhaft eine deutliche Erweiterung ihrer geistigen Perspektiven und musiktheoretischen Konzeptionen: Sie war im Quattrocento nicht nur das Zentrum der humanistischen Platonrenaissance Ficanos, sondern eben auch ein Zentrum der Pflege des scholastischen Aristotelismus. Dass die musiktheoretische Konzeption Ficanos davon nicht unberührt bleiben konnte, liegt auf der Hand.

Inga Mai Groote (Berlin)

Syrinx und Sirene

Eine Tradition musikalischer Selbstdarstellung in italienischen Akademien im 16. und 17. Jahrhundert

Unter den musikalischen Aktivitäten zahlreicher italienischer Akademien des 16. und 17. Jahrhunderts diente ein beträchtlicher Teil eindeutig der Selbstrepräsentation als Institution.¹ Die hier behandelten Akademien gehören dem Typus an, der in der Tradition der humanistischen Vorbilder steht und offen für verschiedene Disziplinen – mit Schwerpunkten im literarischen Bereich – ist.

Wichtiges Element der Selbstdarstellung einer Akademie als Institution ist ihre ›Impresa‹, eine Devise mit Bild und Motto.² Ihre Funktionsweise ist über die reiche zeitgenössische Emblemliteratur zu erschließen, die Interpretationen dieser Bilder bietet. Die Impresa

1 Ausführlicher zum Phänomen der akademischen Musikpflege vgl. Inga Mai Groote, *Musik in italienischen Akademien. Studien zur institutionellen Musikpflege 1543–1666* (= *Analecta musicologica* 39), Laaber 2007.

2 Mario Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, 2 Bde. (= *Sussidi eruditi* 16/17), Rom 1964, Bd. 1, S. 58: »[...] the device is [...] a symbolic representation of a purpose, a wish, a line of conduct (impresa is

gibt einen Kommentar zum Selbstverständnis und oft zum Namen der Akademie ab, jedes einzelne Mitglied wählt darüber hinaus zusammen mit seinem akademischen Namen eine persönliche *Impresa*, die oft mit derjenigen der Akademie verknüpft ist. Die gemeinsame *Impresa* wird beispielsweise zur Dekoration der Versammlungsräume und des gemeinsamen Besitzes wie auch auf eigenen Veröffentlichungen verwendet, wie bereits 1556 Girolamo Ruscelli in seiner Abhandlung über die *Impresen*, dem *Discorso intorno all'inventioni dell'impresae*, beschreibt.³ Ein Beispiel für derartige Ausstattungen ist etwa in der Accademia Olimpica in Vicenza zu sehen, die ihre *Impresa* auf Fresken in ihren Versammlungsräumen und dem Bühnenportal ihres Theaters abbildet. Diese emblematische Tradition dehnt sich auch auf musikalische Werke des akademischen Kontextes aus; in den hier behandelten Beispielen haben die *Impresen* überdies musikverwandte Themen.

Eine Akademieversammlung enthält in der Regel einen Vortrag, die Erörterung eines Problems sowie kleinere freie Beiträge der Mitglieder, bei denen es sich oft um Poesie handelt. Wenn Musik an diesen Sitzungen beteiligt ist, umrahmt sie dabei üblicherweise die Textbeiträge, sie steht am Anfang und Ende, mitunter auch als Gliederung zwischen den Blöcken. Da Akademien häufig auch theatralische Aufführungen veranstalten, können auch kürzere szenische Darbietungen oder Allegorien bei ihren Versammlungen dargeboten werden.

Ein im emblematischen Bildvorrat typisches Motiv mit musikalischen Implikationen ist die Panflöte oder Syrx (*siringa*, zuweilen *sampogna*). Die Sage ist in den Metamorphosen Ovids überliefert (I, 698ff.): Die Nymphe Syrx wird auf der Flucht vor den Avancen des Gottes Pan in einen Rohrstrauch verwandelt, aus dessen Rohren dann Pan seine Flöte baut. Im übertragenen Sinne lässt sich mit diesem Instrument auf die Tonleiter und die Sphären des Universums verweisen, wie Giovanni Ferro in den einleitenden Worten zu den verschiedenen Syrx-*Impresen* in seiner Kompilation *Teatro delle impresae* ausführt.⁴ Daran wird zugleich deutlich, dass die musikalischen Motive nach wie vor die überlieferten philosophischen Begründungen und Implikationen der Musik transportieren, die auch zur Legitimation der praktischen Musikausübung herangezogen werden.

what one intends to *imprendere*, i. e. to undertake) by means of a motto and a picture which reciprocally interpret each other.«

3 »Fanno l'Accademie le loro *impresae* sopra la porta principale, sopra la cattedra ove si legge, nelle scene, ne i libri che si stampano de' frutti dell'ingegno loro a' nome comune dell'Accademia«; Girolamo Ruscelli, *Discorso intorno all'inventioni dell'impresae*, Venedig 1556, zitiert nach François Quiviger, »The Presence of Artists in Literary Academies«, in: *Italian Academies of the Sixteenth Century*, hrsg. von David Sanderson Chambers und François Quiviger (= Warburg Institute Colloquia 1), London 1995, S. 105–112, hier: S. 106.

4 Giovanni Ferro, *Teatro delle impresae*, Venedig 1623, S. 641f.: »Siringa, leggi Sampogna: [...] La Sampogna di sette canne mostra i sette cieli de' Pianeti, che aggiunti unitamente alla prima Sfera, come corde registrate in lira, producono suono, & armonia sì soave, che fa ella risuonare quà giù com'Echo gli effetti di sua virtute, nella terra l'herbe, & i fiori, nelle piante i frutti, ne gli animali l'amore, ne gli elementi moto, e generatione, e nel Mondo permanenza, e duratione. Se poi vuoi che Pane Dio mostri, non la natura dell'universo, ma la nostra composta d'animo, e di corpo, parti così disuguali; La Sampogna saranno i quattro elementi, e le virtù loro con le tre anime dell'huomo, ovvero con le tre potenze d'un'anima, le cui operationi tutte unite rendono melodia più che soave; disordinate poi, come canne disconcertate, perdono ogni soavità, e dolcezza«.

Impresen um die Syrinx erscheinen vermehrt bei der Accademia dei Filomusi in Bologna. Sie bestand in den 20er Jahren des 17. Jahrhunderts, zählte zahlreiche Musiker zu ihren Mitgliedern und ist besonders wegen der Beteiligung Adriano Banchieris bekannt, der zugleich ihr eifrigster Propagandist war.⁵ Die gemeinsame Impresa der Akademie ist ein Rohrstrauch mit dem Motto ›Dulcedine captant‹; sie wird in Adriano Banchieris *Discorso della lingua bolognese* erläutert.⁶

Banchieri greift weiterhin in seiner persönlichen Impresa das Thema auf: Er wählt die siebenpfeilige *sampogna* selbst, verbunden mit dem Motto ›Discordia concors‹; zu seiner Impresa gehört außerdem eine diatonische Tonleiter.⁷ Er hat Erläuterungen zu seiner Impresa in Form eines akademischen *discorso* verfasst⁸ und außerdem zugehörige Musikstücke in der Sammlung *Il virtuoso ritrovo academico* veröffentlicht.⁹ Der Zusammenhang zwischen dem Text und der Musiksammlung erschließt sich nicht nur aus den Titeln (wobei ›virtuoso ritrovo‹ eine gängige Umschreibung für eine akademische Zusammenkunft ist), sondern auch dem Verweis auf dem Titelblatt des Vortrags auf den Druck der Musik bei Magni in Venedig.¹⁰

Banchieris *discorso* über die Panflöte beginnt mit der Sage von der Nymphe Syrinx und geht dann von den mythologischen Geschichten zu den biblischen Referenzen über, indem die Erfindung der *sampogna* mit sieben Pfeifen nach Cassiodors Kommentar zum 150. Psalm Jubal zugeschrieben wird.¹¹ Damit ist es möglich, die Erfindung des Instruments aus der heidnischen Tradition zu lösen und in die christliche einzubinden, wie es oft in zeitgenössischen Darstellungen der Erfinder der Musik geschieht. In den sieben Tönen der *sampogna*, die die perfekte Oktave ausfüllen, sind dann alle Konsonanzen wie auch die drei Hexachorde enthalten.¹² Der Schluss aus diesen Erörterungen ist ein erneutes Lob auf die *sampogna* wie auch die ›Accademici Filomusi‹, die ihre gemeinsame Impresa ja ebenfalls

5 Vgl. Giuseppe Vecchi, »Una seduta dei Filomusi a Bologna e il *Virtuoso ritrovo academico* di Adriano Banchieri (1626)«, in: *Chigiana* 25 (1968), S. 39–52.

6 Adriano Banchieri, *Discorso della lingua Bolognese*, Bologna 1629, Reprint Bologna 1969 (= Bibliotheca Musica Bononiensis, Sezione 5,12), S. 117: »Dicano per tanto, che Pane Dio delle Selue, inuaghitosi della vezzosa sì, ma ritrosetta Siringa Ninfa in Arcadia, questa per la di lei sprezzatura verso l'Amante fosse trasformata sù l'orlo del fiume Ladone dal Delfico concistoro, ò contemplatione dell'Arcade Ninfe fattane metamorfosi in pianata di labile e tremula canna, della quale il detto Dio Pane à onta di Siringa, e per sfogar li di lui sfortunati amori, ne fabricò una contesta testura di sette canne rusticali, armonicamente detta Sampogna, dalla quale dicono hauesse origine la Musica stromentale, e questa è l'Impresa, che dice.«

7 Vecchi, »Una seduta dei Filomusi«, S. 42, dürfte irren, wenn er resümiert, die *sampogna* sei »come ›odierna impresa‹ dai Filomusi« ausgewählt worden – die Formulierung bezieht sich auf Banchieri, zumal er das Motto ›Discordia concors‹ erwähnt, das nicht das der Filomusi ist.

8 Die Vorlesung erschien in zwei Fassungen, selbständig als *La sampogna musicale*, Bologna 1625, sodann als zusammengefasste Version unter dem Titel »Compendio alla sampogna armonica«, in: Adriano Banchieri, *Lettere armoniche*, Bologna 1628/1630, Reprint Bologna 1968 (= Bibliotheca Musica Bononiensis, Sezione 5,21), S. 131–135.

9 Adriano Banchieri, *Il virtuoso ritrovo academico*, Venedig 1626, vgl. Oscar Mischiati, *Adriano Banchieri (1568–1634). Profilo biografico e bibliografico dell'opere*, Bologna 1972, S. 103.

10 Dies merkt schon Vecchi, »Una seduta dei Filomusi«, S. 42, an.

11 Vgl. Banchieri, »Compendio alla sampogna armonica«, S. 132f.

12 Vgl. ausführlicher ebd., S. 133f.

auf Syrx beziehen und mit ihrer Musikübung den praktischen Beweis für die Vollendung der Musik durch Jubal beibringen. Daher könne (im Unterschied zur verwerflichen ›weltlichen‹ Musik aus Pans Instrument) die von Jubals Instrument hervorgebrachte Harmonie, die den Geist erleuchtet, als Nachahmerin der himmlischen Harmonie, »Imitatrice all'Armonia celeste«, bezeichnet werden, wie schon Platon dargelegt habe.¹³

Hinsichtlich der musikalischen Anteile dieser konkreten Sitzung gibt Banchieri in der *Sampogna musicale* eindeutige Hinweise: Zu Beginn erklingt ein *ripieno* (also ein vollbesetztes Stück), vor dem Vortrag dann konzertierende, kleiner besetzte Stücke, nach dem Vortrag ein weiteres *ripieno* »in applauso musicale« – hier handelt es sich um eine musikalische Antwort der Akademiker auf den Vortrag. Dabei müssen nicht umgekehrt alle Stücke des *Virtuoso ritrovo* das Programm dieser Sitzung ausgemacht haben. Und es ist zu bemerken, dass das abschließende *ripieno*, dessen Text laut *La sampogna musicale* »Hor che da noi non parte« beginnt, nicht im *Virtuoso ritrovo* enthalten ist (wohl weil es keine Komposition Banchieris war). Der Druck des *Virtuoso ritrovo* soll also nicht das Programm des Abends dokumentieren, sondern der akademische Abend wird zum Anlass der Veröffentlichung genommen. Dennoch passen die Vokalstücke aufgrund ihrer Besetzung und konzertierenden Faktur auf die Beschreibung Banchieris. Der *Virtuoso ritrovo* enthält außerdem eine Canzona mit dem Titel *La sampogna*, die eindeutig diesem Treffen zuzuordnen ist, besonders angesichts der Modalitäten der Namensvergabe für solche Instrumentalkanzonen, gerade in Norditalien. Deren Namen greifen häufig Eigennamen auf und fungieren als Widmung an eine Person oder als Bezug zum Umfeld, in dem die Komposition entstand.¹⁴ Im Falle von *La sampogna* ist daher in der Titelwahl die Verknüpfung mit dem Thema der Akademie und nicht ein charakterisierendes Nachahmen des Instruments anzunehmen.

Eine dritte, ausführliche Behandlung des Syrx-Themas in der Accademia dei Filomusi ist das Libretto *Siringa fugace* von Alberto Bertelli (1628), einem Priester und Mitglied der Bologneser Domkapelle, der auch der Akademie angehörte. Darin tritt zur Darstellung der Metamorphose ein »Discorso« auf, der die Sage erläutert – er beschreibt jedoch vor allem die Nymphe als Exempel der Keuschheit, da sie die schlichte Existenz als Rohrstrauch

13 Vgl. ebd., S. 134f. Für den Passus beruft sich Banchieri auf Agostino Mascardi; möglicherweise sind dessen Ausführungen wie im Diskurs über den *furor poeticus* gemeint (vgl. die spätere Ausgabe, Agostino Mascardi, *Prose vulgari. Prima parte*, Venedig 1645, S. 73: »[...] l'anima seppellita nel corpo, non può pienamente godere di quegli armoniosissimi suoni, onde per gli orecchi [...] ne riceve solamente gli accenti [...] da questi sollevata, alle perfette consonanze, ch'udivva una volta nel Cielo ritorna prima co'l pensiero, poscia [...] si studia almeno d'imitar nel modo, che può, quell'armonia divina, di cui non può quà giù, come vorrebbe, godere; fassi ciò in due maniere, o co'l canto, o co'l suono degli strumenti, che vulgarmente s'appella Musica; e questo modo non sente del nobile, a parer di Platone: perche lusinga solamente l'orecchi, ne ha bisogno di furore: o con racchiuder sotto certa misura di numeri, e di piedi, altissimi sensi: e questa sorte di musica addimanda Platone efficacissima imitatrice dell'armonia divina; e perche somministra all'anima un sovrumano alimento.« Zugrunde liegt Platon, *Timaos*, 80b 4–8).

14 Vgl. dazu Marina Toffetti, »Et per che il mondo non entri in sospetto di adulatione [...]«. Titoli e dedicatorie delle canzoni strumentali sullo sfondo dell'ambiente musicale milanese fra Cinque e Seicento«, in: Ruggiero Giovannelli, »Musico eccellentissimo e forse il primo del suo tempo«, *Atti del Convegno Internazionale di Studi, Palestrina e Velletri, 12–14 giugno 1992*, hrsg. von Carmela Bongiovanni und Giancarlo Rostirolla (= Musica e musicisti nel Lazio '400–'800), Palestrina 1998, S. 601–636.

der Herrschaft als unzüchtige Gespielin in Pans Reich vorgezogen habe.¹⁵ Diese Moral wird in der sich anschließenden musikalischen Aufführung der Sage noch einmal mit dem Schlussauftritt Siringas (bzw. ihres Schattens) hervorgehoben, die ausdrücklich dazu aufruft, ihr in der Tugend zu folgen. Statt klassisch geprägter oder zumindest um die Synthese zwischen antiker und christlicher Tradition bemühten Ausführungen wie bei Banchieri bietet Bertelli eine moralisierende, praktisch nutzbare Lesart des Mythos: Die Filomusi sollen sich an Syrinx' Tugend orientieren. Damit demonstrieren die Bologneser Beispiele zugleich die gewollte Mehrdeutigkeit der Vorgaben einer Impresa, die zu unterschiedlichen Auslegungen einlädt. Zugleich exemplifiziert dieses Libretto den bereits am *Virtuoso ritrovo* erläuterten Ablauf der Akademiesitzung: Nach einer Einleitung (der erste Auftritt Dianas nimmt zumindest auf vorhergehende Musik Bezug) wird der Vortrag gehalten, danach folgt mit der Darbietung der Sage ein weiterer Abschnitt, der in diesem Falle szenisch-musikalisch gestaltet ist. Dessen Abschluss jedoch stellt wieder die Verbindung zur konkreten Aufführungssituation her, indem der Schatten Siringas erscheint und die Exemplare des gedruckten Librettos an das Publikum verteilt.

Neben den beschriebenen Darstellungen und Betitelungen steht die Verwendung von Anspielungen auf die Impresa in vertonten Texten, die sich dann auf einer subtileren Ebene bewegen. Die letztgenannte Variante ist schon bei den älteren musikalisch aktiven Akademien gebräuchlich, unter denen die 1543 gegründete Accademia Filarmonica in Verona die prominenteste sein dürfte.¹⁶ Ihre Impresa vereint ebenfalls philosophische und praktische Aspekte. Sie zeigt eine Sirene mit einem Sphärenmodell in der Hand inmitten des Meeres mit dem Motto »Cœlorum imitatur concentum«. Auch dort ist klar, dass die Impresa über den einfachen musikalischen Anspielungsgehalt hinaus (schließlich widmete sich die Filarmonica besonders der Musikpflege) auch als Ausdruck der Zielsetzung der eigenen Aktivitäten zu verstehen ist,¹⁷ insofern die Sirene die verschiedenen Aspekte von Harmonie – die der Elemente, die der proportionierten Klänge und die Verbindung von Mikro- und Makrokosmos – versinnbildlichen kann. Sie bringt die Menschen über das Vergnügen am Gesang zur Tugend und wirkt als Mittel, das den menschlichen Geist an seinen Ursprung erinnert. Anknüpfungspunkt ist Platons *Staat* (10. Buch), wonach acht Sirenen auf den Planetensphären auf je einem bestimmten Ton singen und damit die Weltharmonie hervorbringen.¹⁸

15 Alberto Bertelli, *Siringa fugace, fauolella in musica*, Bologna 1628, S. 9–11.

16 Zu ihrer Geschichte vgl. u. a. Giuseppe Turrini, *L'Accademia Filarmonica di Verona dalla fondazione al 1600* (= Atti e memorie della Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona 18), Verona 1941, und Paolo Rigoli, »Una fonte quasi sconosciuta per la storia dell'Accademia Filarmonica di Verona nel Cinquecento«, in: *Cœlorum imitatur concentum. Studi in ricordo di Enrico Paganuzzi*, hrsg. von Paoli Rigoli, Verona 2002, S. 19–46.

17 Diese Interpretation ist aufgrund der zeitgenössischen Ausführungen von Alessandro Canobbio und Andrea Chioco bereits von Gino Benzoni und Ivano Cavallini genauer dargestellt worden, vgl. Ivano Cavallini, »L'armonia come utopia e le dissonanze del reale. La musica nel dibattito di alcune accademie venete del Seicento«, in: *Musica, scienza e idee nella Serenissima durante il Seicento*, hrsg. von Francesco Passadore und Francesco Rossi, Venedig 1996, S. 107–117, hier: S. 109f., und Gino Benzoni, »La simbologia musicale nelle imprese accademiche«, in: *Studi veneziani* N. S. 22 (1991), S. 117–123.

18 Die Sphärenharmonie ist auch in Ciceros *Somnium Scipionis* (*De re publica* VI, 18) beschrieben. Zur Tradition von Sirenen Darstellungen vgl. Walter Salmen, »Musizierende Sirenen«, in: *Forschungen und*

Allerdings verwendete die Accademia Filarmonica diese Impresa nicht seit der Gründung, sondern erst ab 1564 – zuvor war es eine Frauengestalt als Personifikation der Musik, die alle vier Elemente berührt und bis an die achte Sphäre reicht, mit dem noch ambitionierteren Motto »In omnibus sum, sine me corrueunt omnia«.¹⁹ Dieser Phase ist die der Akademie gewidmete Madrigalsammlung ihres »Maestro di musica« Vincenzo Ruffo von 1556 zuzurechnen, die den Titel *Opera nuova di musica intitolata armonia celeste* trägt²⁰ – »armonia celeste« ist dabei wohl nicht in erster Linie als Beschreibung der Kompositionen, sondern eher als Anspielung auf das Motto und die Ziele der Filarmonica zu verstehen, auch wenn der Untertitel die besondere Kunstfertigkeit der Kompositionen betont.

Das Widmungsmadrigal *Schiera saggi'e immortal* von Alessandro Sfoi bietet ein Beispiel für einen deutlichen Impresenbezug im Text. Es stammt aus der Zeit, als schon die Sirenenimpresa verwendet wurde, eröffnet Sfois Madrigalbuch und spricht das Nachahmen der Zusammenklänge nach dem Vorbild der sich drehenden Himmel an.²¹ Durch die Anspielung auf die von der Akademie vertretenen Ideen erhält das Stück – über die offensichtliche huldigende Geste und seine privilegierte Stellung an erster Position hinaus – eine weitere Bedeutungsebene. Ähnlich verhält sich Jan Nasco, als er 1557 ein Madrigalbuch der Accademia dei Costanti in Vicenza widmet und dort in einem ähnlichen, an die Mitglieder adressierten Stück den »scudo di costanza« der Akademiker, also den Schild der nenngebenden Standhaftigkeit, erwähnt.²²

Neben derartigen über den Text arbeitenden Beispielen finden sich seit Beginn des 17. Jahrhunderts auch in Verona Parallelen zu den eingangs angeführten Bologneser Beispielen inszenierter Art, wenn zu einigen Gelegenheiten auch in Verona die personifizierte Sirene in vertonten Stücken erscheint; eine derartige Dichtung ist beispielsweise von dem Veroneser Arzt und Akademiker Francesco Pona überliefert.²³ Die Vertonung sollte vermutlich der amtierende Musikmeister der Akademie, zu dieser Zeit Stefano Bernardi, beisteuern. Während im ersten Quartett des Sonetts noch auf die aus der Mythologie bekannten wunderbaren Effekte der Musik angespielt wird, verengen sich in der Folge die heilsamen Wirkungen der Musik auf das Lindern von Liebesschmerz – also eine eher profane Auslegung des ursprünglichen philosophischen Konzepts.

Funde. Festschrift für Bernhard Neusch, hrsg. von Fritz Kinzinger, Otto Brinna und Elisabeth Walde-Psenner, Innsbruck 1980, S. 393–400.

19 Vgl. Benzoni, »La simbologia musicale«, S. 131f.

20 Vincenzo Ruffo, *Opera nuova di musica intitolata armonia celeste, nella quale si contengono 25 madrigali, pieni di ogni dolcezza, & soauita musicale. Composti con dotta arte, & reservato ordine*, Venedig 1556.

21 »Schiera saggi'e immortal d'illustri e rari cigni, [...] se de concenti ch'a formar impari/dal continuo girar de sacri poli,« zitiert nach Turrini, *L'Accademia Filarmonica*, S. 303.

22 Vgl. Giovanni Nasco, *Le canzon et madrigali*, Venedig 1557 (erstes Stück *Felice schiera*).

23 Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Ashb. 380, *Delle rime di Fr. Pona* [...] *Parte terza*, fol. 19v: »Alla Sirena Filamonica. Per cantar in musica./Gran Sirena celeste, al cui concerto/Il più turbato mar si rasserena,/E à le cui uoci in fera Tigre Armena/Riman lo sdegno rio placato e spento./Qual uolta al suon de' tuoi gran carmi intento/À l'empireo d'Amor lo spirto mena/L'anima innamorata, io cerno à pena/Se qual duol nel cor mio siede'l tormento./Anzi pur sento al tuo cantar soaue/Partir la doglia, e trasformat nel petto/In giocondo languir l'angoscia graue./ Ò di celeste suon celeste effetto,/Che del centro de' cor tenga la chiaue,/E possa in mezo al duol destar diletto.«

Das hier beschriebene Verweissystem gilt nicht ausschließlich für Impresen mit musikalischem Inhalt, sondern auch Impresen mit anderen Themen können entsprechende musikalische Umsetzungen erfahren, wobei keine Korrelation zwischen Thema und Ausmaß der musikalischen Verwendung besteht. Die Anzahl dieser musikalischen Zeugnisse ist über die hier behandelten hinaus durchaus bemerkenswert. Daneben gilt auch für akademische Musikdrucke die von Rucellai beschriebene Gepflogenheit, in gemeinsamen oder für die Akademie bestimmten Veröffentlichungen die Impresa abzubilden, mit der diese Markierung auf materieller Ebene fortgesetzt wird.

Über die Feststellung der augenfälligen Tatsache hinaus, dass auch in den und für die Akademien zahlreiche okkasionelle Stücke entstanden sind, lassen sich über die Verbindung zu den Impresen für diese Stücke sonst übersehene Bezüge und Lesarten rekonstruieren. Sie belegen, wie die akademische Selbstdarstellung in allen Medien stattfand. Damit bot die Musik vielfältige Möglichkeiten, dem eigenen institutionellen Bewusstsein Ausdruck zu verleihen.

Stefan Hanheide (Osnabrück)

Jean-Baptiste Lullys *Ballet du Temple de la paix* (1685) und die Aufhebung des Edikts von Nantes

Am Hof Ludwigs XIV. stand das gesamte kulturelle Leben im Dienste der absolutistischen Herrscherdarstellung. Auch der Musik war hier eine eindeutige Funktion zugewiesen: Auf der einen Seite sollte ein reichlich ausgestattetes Musikleben die Opulenz und den Glanz des Herrscherhauses zum Ausdruck bringen. Gerade in Kriegszeiten dokumentierte die Kontinuität dieses Musiklebens, dass die militärischen Auseinandersetzungen das gesellschaftliche Leben in keiner Weise gefährden konnten – ein Beweis von Macht und Reichtum. Auf der anderen Seite stellten die Sujets der Musikwerke – hier vor allem der Opern, Divertissements und Ballette, aber auch geistliche Werke – den Monarchen in das von ihm beabsichtigte Licht: erfolgreich in der Politik und auf dem Schlachtfeld, aber letztlich ein Friedensbringer. Zahllose Libretti bringen immer wieder diese Botschaft hervor und spielen auf aktuelle politische Entwicklungen an, zumeist ohne dass im Titel davon die Rede wäre. Zu dieser immer gleichen Herrscherdarstellung gehört zweifellos auch das *Ballet du Temple de la paix*, uraufgeführt am 20. Oktober 1685 in Fontainebleau.¹

¹ Es gab in der Überlieferung Unklarheiten über das Datum der Erstaufführung, vgl. Etienne Gros, *Philippe Quinault. Sa Vie et son œuvre*, Paris 1926, S. 156, Anm. 8.