

Zwischen Venedig, Rom und Versailles – italienische Kastraten auf Abwegen?

Between Venice, Rome and Versailles – Italian Castratos Going Astray?

Margret Scharrer / mzhalle@aol.com

Institute of Musicology, Faculty of Humanities, Saarland University, DE

Abstract

Official historiography of French music history mainly underlines the French way of music in the age of king Louis XIV. Italian music and singing, particularly the castrato voice so far seem not to have been in vogue. Only in some aristocratical circles and at the Royal Chapel were “castrati” favoured. In 1679 Paolo Lorenzani went to Italy for the recruitment of Italian castrato-singers. He came back with five musicians. We do not know very much about their stays in France and their relations to Italy after having moved to the French court. Probably, contacts with their home country was not interrupted. It is perfectly possible that they brought Italian repertory to France, probably arranging regular circulation. In the case of Pietro Ramponi we have some more information. During all of his sojourn in France he maintained his Italian professional and familial connections. We even find him several times in Rome or Venice, where he performed cantatas together with other singers. In 1700 he went back to Venice and sang at St Mark’s Chapel and at diverse operas. Later he decided to engage in opera-management. Besides Ramponi and his colleagues in the Royal Chapel, much more Italian singers and castratos travelled to France at the end of 17th and in the first quarter of 18th centuries.

Keywords

Italian music in France, castrato-singers, court of Louis XIV, Royal Chapel, Philipp II duke of Orléans, royal and aristocratic music patronage, Pietro Ramponi, Paolo Lorenzani, Pietro Ottoboni, Atto Melani, Pietro Torri, transfer and reception of music

Musik und Kunst nahmen im Regierungsprogramm Ludwigs XIV. (1638–1715) einen kaum zu unterschätzenden Stellenwert ein. Sie fungierten nach innen und außen als Aushängeschilder seiner Magnifizienz, Herrlichkeit und Macht. Die eigene Kunstproduktion sollte im Mittelpunkt stehen. Nach dem Tod von Kardinal Jules Mazarin (1602–1661) verstärkte sich diese Tendenz noch. Die Hofmusik des Sonnenkönigs sollte „französisch“ sein, sich gegenüber ausländischen Einflüssen abgrenzen und sich als überlegen präsentieren. Vor allem die ‚italienische‘ Musik, die eine europaweite Rezeption erfuhr und hohes Ansehen genoss, stand unter Kritik und sorgte in der französischen Musikpublizistik immer wieder für heftige Auseinandersetzungen. Befürworter und Gegner lieferten sich bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein heftige Wortgefechte. Im Zentrum der Auseinandersetzung stand vor allem die Oper und mit ihr das zentrale Element: der Gesang.¹

In der Tat stieß der italienische Gesang, insbesondere aber der der Kastraten, bei einigen französisch sozialisierten Opernbesuchern auf Ablehnung. Jean-Laurent Le Cerf de La Viéville (1674–1707), einer der größten Verfechter der französischen Oper und erbitterter Gegner der italienischen Musik, widmete ihm umfangreiche Passagen in seiner *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*. Vor allem den „Castrati“ steht er mit äußerstem Befremden gegenüber und hofft, dass diese Mode nicht in Frankreich um sich greifen möge.² Für Le Cerf bedeutet es einen Widerspruch, Herrscher vom Format eines Cäsar oder gar Frauenrollen auf der Bühne von Kastraten darstellen zu lassen; weder ihre Stimmlage noch ihr äußeres Erscheinungsbild seien mit diesen in Einklang zu bringen. Auf der Bühne der Pariser Académie royal de musique ist die Welt seiner Meinung nach in Ordnung: hier sind Frauen immer Frauen; Bässe stellen Könige, Zauberer oder ältere Helden dar, während die hohen und mittleren Männerstimmen „Haute-contre“ und „Taille“ für verliebte Götter und junge Helden herangezogen werden.³ Evident ist, dass Le Cerf die ganze Auseinandersetzung vor allem führt, um zu demonstrieren, dass die französische Musikkultur und ihr Repräsentant par excellence, Jean-Baptiste Lully (1632–1687), über jeden Zweifel erhaben sind, höherwertig als die italienische Musik. Punkt für Punkt widerlegt er die von François Ragueneau (um 1660–1722) in der *Parallèle des Italiens et des Français* (Paris: Jean Moreau, 1702) aufgezeigten Kritikpunkte, macht sich damit zum Sprachrohr einer offiziell propagierten Ästhetik,

1 Zu dieser Debatte gibt es umfangreiche Literatur. An dieser Stelle sei lediglich folgendem Beitrag verwiesen: KEYM, Stefan. Aneignung und Abgrenzung. Frankreich und „die italienische Oper“ im 17. und frühen 18. Jahrhundert aus Sicht der Kulturtransferforschung. In *Musik und Vergnügen am hohen Ufer. Fest- und Kulturtransfer zwischen Hannover und Venedig in der Frühen Neuzeit*. Sabine Meine et al. (Hrsg.). Regensburg: Schnell und Steiner, 2016, S. 119–234.

2 Er fragt, ob er seiner Dialogpartnerin gegenüber das Wort „Kastrat“ überhaupt in den Mund nehmen dürfe: „Madame, ose-t-on prononcer?“ LE CERF DE LA VIÉVILLE, Jean-Laurent. *Comparaison de la musique italienne, et de la musique française*. 2 Ed. Brussels: François Foppens, 1705, S. 107. URL: <http://www.musebaroque.fr/MB_Archive/Downloads/vieville_comparaison2.pdf>p [letzter Zugriff am 17.02.18]. Zu diesem Diskurs siehe z. B. HERR, Corinna. The Castrato Voice as a Paradigm of the manière italienne: French Discourse on Italian Music and Compositional Practice around 1700. In *Italian Opera in Central Europe 1614–1780*, Bd. 2: *Italianità: Image and Practice*. Corinna Herr et al. (Hrsg.). Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, S. 263–286.

3 LE CERF DE LA VIÉVILLE, op. cit., S. 108f., 113, 117–122.

die das landläufige Bild repräsentiert, das die beiden „Musiknationen“ immer wieder als gegensätzlich und komplett unvereinbar darstellt.

Es gab indessen auch in Frankreich einige Kunst- und Musikliebhaber, die entgegen der offiziellen Propaganda die italienische Tonkunst durchaus schätzten.⁴ Dies zeigen nicht nur die Entstehungshintergründe der *Comparaison*, denn Le Cerf äußert selbst in seiner Schrift: „[...] *mais enfin une grande partie de la France aime & admire la Musique des Italiens.*“⁵ Einige französische Komponisten setzten sich intensiv mit dieser Musik auseinander und waren in der Lage „à composer en ce goût là.“⁶ Die italienische Tonkunst galt in bestimmten Kreisen als innovativ und anspruchsvoll, man suchte in ihr Abwechslung und Herausforderung.⁷

Betrachtet man das Phänomen zudem einmal vor dem Hintergrund der Internationalität höfischer und kirchlicher Gesellschaften der frühen Neuzeit, ist wohl eher davon auszugehen, dass die Zirkulation italienischer Musik ebenso in Frankreich funktionierte, wenn sie auch nicht den Stellenwert erlangte, wie sie ihn an vielen anderen europäischen Höfen einnahm.⁸ Nicht zuletzt bildete der französische Hof genauso für den italienischen Adel einen Anziehungspunkt. Der Grand Tour gehörte hier wie dort zum Programm adliger Lebenskultur und ließ zahlreiche italienische Kavaliere gen Frankreich aufbrechen.⁹ Wiederum gab es genauso französische Musiker und Adelsöhne, die sich nach Italien begaben, Venedig, Rom, Florenz und andere Zentren bereisten, das

4 Es kommt noch hinzu, dass auch in den meisten Darstellungen dieser Topos eher genährt als einer kritischen Betrachtung unterzogen wird. Immer wieder wird eher die Bestätigung dieses Bildes beschworen. So z. B. LA GORCE, Jérôme de. *La Résistance à l'opéra italien en France au XVIIe siècle*. In *Italian Opera in Central Europe 1614–1780*, Bd. 2: *Italianità: Image and Practice*. Corinna Herr et al. (Hrsg.). Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, S. 209–218.

5 LE CERF DE LA VIÉVILLE, op. cit., S. 44.

6 Ibid., S. 49.

7 Ibid., S. 45, 48.

8 Zur Rezeption der italienischen Musik in Frankreich gibt es verschiedene Beiträge, siehe dazu SCHARRER, Margret. *Frankreichreisen italienischer Kastraten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. In *Händel-Jahrbuch* 62, 2016, S. 83–97, S. 83, Anm. 1. Die „Frühzeit“ der italienischen Opernrezeption unter Mazarin wird in dem vorliegenden Beitrag ausgeklammert.

9 Zu französischen Italienreisenden siehe z. B. BARROIS-AURAN, Anny. *Les Voyageurs français en Italie dans la seconde moitié du XVIIe siècle*. 2 Bde., Diss., Aix-en-Provence: Univ. de Provence Aix-Marseille I, 1993; CLADDERS, Brigitta. *Französische Venedig-Reisen im 16. und 17. Jahrhundert. Wandlungen des Venedig-Bildes und der Reisebeschreibung*, Genf: Droz, 2002, siehe u. a. S. 34–37, 166. Zur Erfassung der Reiseberichte französischer Reisender: DOTOLI, Giovanni et al. (Hrsg.). *Le voyage français en Italie des origines au XVIIIe siècle*, Brindisi: Fasano, 2006, S. 29–44, 107–400. Zum Aufenthalt italienischer Reisender in Frankreich vgl.: BOUTIER, Jean. *L'institution politique du gentilhomme. „Le Grand Tour“ des jeunes nobles florentins en Europe, XVIIe–XVIIIe siècles*. In *Istituzioni e società in Toscana nell'età moderna. Atti delle giornate di studio dedicate a Giuseppe Pansini Firenze, 4–5 dicembre 1992*, Claudio Lamioni (Hrsg.). Florenz: Edifir, 1994, S. 257–290, siehe besonders, S. 265–267, 273f. BOUTIER, Jean. *Les visiteurs italiens du Roi-Soleil: alliances princières, apprentissages aristocratiques et fidélités nobilitaires*. In *Voyageurs étrangers à la cour de France 1589–1789*. Caroline zum Kolk et al. (Hrsg.). Rennes: Presses Universitaires, 2014, S. 91–113. Im Zusammenhang mit dem italienischen Grand Tour wäre danach zu fragen, in welchem Maß die Italiener ihre eigene Musikkultur nach Frankreich transferierten. Tagebücher, Instruktionen, Briefe und Rechnungen dürften sehr wahrscheinlich Aufschluss darüber geben. Eine umfangreiche Auswertung steht m. E. noch aus.

kulturelle Leben Italiens kennenlernten, Ritterakademien besuchten¹⁰ und in den Genuss musikalischer und theatralischer Aufführungen kamen. Venedig und die Freuden des Karnevals standen bei so manchem Franzosen hoch im Kurs. Jean Du Mont (1667–1727), der 1691/92 Venedig bereist, erklärt die Stadt in jeglichem Sinne zum Ort der Freuden:

„[...] je voi tous les jours à l'Opera aux Ridotti, & ailleurs, des personnes si charmantes, qu'il faudroit être bien insensible pour n'en être pas touché. Oû Monsieur, Venise est le lieu de l'Europe, où il y a de plus belles femmes, & en plus grand quantité; il semble que Venus y ait établi l'Empire de la beauté & de l'amour, comme Apollon celuis de musique, & Momus celui de la Comedie & des Mascarades. Venise est une Ville enchantée, d'où les chagrins & tristesse sont absolument bannis, tout y rit, tout y charme, tout y surprend agreablement.“¹¹

Auch wenn es vor allem die Venezianerinnen waren, die es Du Mont angetan hatten, so nennt er sie doch in einem Atemzug mit anderen Freuden, wie der Musik, Komödie und Maskerade. Obgleich die venezianischen Opernaufführungen von den französischen Reisenden in einigen Punkten stark kritisiert wurden, zeigten sich doch die meisten Besucher von der virtuoson Gesangkunst der Italiener wirklich begeistert, schätzten diese oft sogar höherwertig als den französischen Gesang ein. Du Mont führt diesbezüglich aus: „[...] je suis charmé quand j'entens une belle voix qui chante bien à Italienne, & peu s'en faut que je m'écrie avec les Venitiens, mi perdo, mi pâmo, & mi moro.“¹²

Äußerungen wie diese finden wiederum darin Bestätigung, dass reisende Virtuosen und Sänger aus Italien am französischen Hof und Paris eigentlich immer wieder gern gesehen waren. Das galt genauso für so manchen Kastraten, der die Drehscheibe Paris-Versailles passierte;¹³ und nicht nur das: Ludwig XIV. selbst beschäftigte unter den Sängern seiner *Chapelle* Kastraten.¹⁴ 1679 reiste Paolo Lorenzani (1640–1713), seinerzeit Surintendant de la musique de la reine explizit zur Sängerrekrutierung nach Italien und warb dort die Sopranisten Antonio Favalli, Tommaso Carli (1659–1751), Giuseppe Nardi, Filippo Santoni (Fantoni) und Pietro Ramponi (Remponi) an.¹⁵ Ursprünglich sollen

10 Zum Musiktransfer zwischen Frankreich und Italien siehe einzelne Beiträge aus: GOULET, Anne-Madeleine und ZUR NIEDEN, Gesa (Hrsg.). *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650–1750)*. Kassel et al.: Bärenreiter, 2015. Johann Friedrich Armand von Uffenbach (1687–1769) erwähnt etwa, dass Franzosen zu den Zöglingen der Ritterakademie von Parma gehörten und sie dort unter anderem von Sprach- und Musikmeistern unterwiesen wurden. PREUSSNER, Eberhard. *Die musikalischen Reisen des Herrn von Uffenbach. Aus einem Reisetagebuch des Johann Friedrich A. von Uffenbach aus Frankfurt a. M. 1712–1716*. Kassel et al.: Bärenreiter, 1949, S. 59f.

11 Zit. nach CLADDERS, op. cit., S. 142 (DU MONT, Jean. *Nouveau voyage du Levant*, Den Haag: Étienne Foulque, 1694, S. 409f.).

12 Zit. nach ebd., S. 163 (hier: überarbeitete Ausgabe Den Haag: Étienne Foulque, 1699, Bd.4, S. 266). Zu weiteren Stellungnahmen bezüglich des Gesangs und der Oper siehe ebd., S. 161–163.

13 Siehe dazu: SCHARRER, Frankreichreisen, op. cit., S. 83–97.

14 Das wusste auch LE CERF DE LA VIÉVILLE, op. cit., S. 108.

15 Vgl. dazu: BARBIER, Patrick. *La Maison des Italiens. Les castrats à Versailles*. Paris: Grasset, 1998, S. 98f., 103; HERR, Corinna. *Gesang gegen die „Ordnung der Natur“? Kastraten und Falschsetzisten in der Musikgeschichte*. Kassel et al.: Bärenreiter, 2013. S. 311–314. BENOIT, Marcelle. *Les Événements musicaux sous le règne de Louis*

es sogar sechs Sänger gewesen sein, die in Italien rekrutiert wurden; einer von ihnen verstarb auf der Reise nach Frankreich.¹⁶ Noch während der Regierungszeit Ludwigs XIV. traten 1694 Hyacinthe Mazza, Andrea Botelli (Buttelli), Antonio Toricelli und Pietro Floriselli sowie 1700 Antonio Paccini und Antonio Ridolfi in die Kapelle ein.¹⁷ Nicht bei allen Sängern wird der genaue Herkunftsort mitgeteilt; bekannt ist jedoch, dass Tommaso Carli aus Siena, Antonio Favalli aus Pistoia und Filippo Santoni wahrscheinlich aus Peschia stammten; die vier Sänger, die 1694 engagiert worden waren, kamen, wie Patrick Barbier mitteilt, alle aus Venedig.¹⁸

Aber auch abseits der königlichen Kapelle traten einzelne Kastraten im Umfeld des französischen Hofes auf. Corinna Herr vermutet, dass der Kastrat, Diplomat und Komponist Atto Melani (1626–1714) sogar bis Anfang des 18. Jahrhunderts sängerisch aktiv war,¹⁹ was allerdings angesichts seines fortgeschrittenen Alters wenig möglich erscheint. Roger Freitas teilt vielmehr mit, dass Melani zum Zeitpunkt seiner Rückkehr nach Frankreich seine musikalische Laufbahn längst abgeschlossen hatte.²⁰ Aufschlussreich ist jedoch, dass Melani bezüglich der Engagements der italienischen Sopranisten seine Kontakte in Italien spielen ließ. Wie Freitas ausführt, beriet sich Lorenzani über die Sängeranwerbungen mit dessen Bruder Alessandro Melani (1639–1703). Vor allem die Einstellung Ramponis, der vermutlich einer der Schüler Alessandros war, kam durch seine Vermittlung zustande.²¹

Abseits der Engagements für die Kapelle fanden während der Regierungszeit Ludwigs XIV. noch weitere „Castrati“ den Weg nach Frankreich. So reisten die römischen Sänger Pasqualino Tiepoli (um 1670–1742), Pasqualino Betti (ausgehendes 17. Jh.–1752) und Francesco Finaia nach Frankreich. Während Finaias Aufenthalt (1703) von Kardinal Janson (1631–1713) veranlasst wurde, hatte Philippe II. d’Orléans (1674–1723) von Kardinal Pietro Ottoboni (1667–1740) erwirkt, dass Tiepoli und Betti ihre Gesangkunst für ca. zwei Jahre (1703–1705) an seinem Hof ausüben durften; verschiedene Auftritte der beiden Kastraten sind im Umfeld des Hofes belegt.²²

XIV. Paris: Picard, 2004, S. 163. Die Angabe des Kapelleintritts der Kastraten für das Jahr 1673 (SAWKINS, Lionel. *Castrats entendus en France aux XVIIe & XVIIIe siècles* [ordre chronologique]. In *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Marcelle Benoît [Hrsg.]. Paris: Fayard, 1992, S. 116–118) wurde korrigiert: SAWKINS, Lionel. *A thematic catalogue of the works of Michel-Richard de Lalande (1657–1726)*. Oxford et al.: Oxford University Press, 2005, S. 645.

16 FREITAS, Roger. *Portrait of a Castrato. Politics, Patronage, and Music in the Life of Atto Melani*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, S. 303.

17 HERR, *Gesang gegen die „Ordnung der Natur“?*, op. cit., S. 313f.; BARBIER, op. cit., S. 112, SAWKINS, *Castrats*, S. 116–118.

18 BARBIER, op. cit., S. 112. Es gibt aber wohl auch Hinweise, dass Andrea Buttelli ursprünglich aus Vinzenza stammte. Siehe dazu BENOIT, Marcelle. *Versailles et les musiciens du roi 1661–1733. Études institutionnelle et sociale*. Paris: Picard, 1971, S. 270; SAWKINS, *Castrats*, S. 117; FREITAS, op. cit., S., 302f.

19 HERR, *Gesang gegen die „Ordnung der Natur“?*, op. cit., S. 311.

20 FREITAS, op. cit., S. 286.

21 Ibid.

22 SCHARRER, *Frankreichreisen*, op. cit., S. 87f. (basierend auf: FADER, Don. *Musical Thought and Patronage of the Italian Style at the Court of Philipp II. Duc d’Orléans (1674–1723)*, Diss. Universität Stanford, 2000 S. 292f.; FADER, Don. Philipp II d’Orléans’ s ‚chanteur italiens‘. *The Italian Cantata and the gouts-réunis*

Der spätere Regent pflegte indessen nicht nur intensive Kontakte nach Rom, sondern auch nach Venedig, gab dort Kompositionen in Auftrag; so berichtet Philippe de Courcillon, Marquis Dangeau (1638–1720), am Gründonnerstag 20. März 1704 in seinem Tagebuch: „*On chanta à Ténèbres un Miserere, que Monsieur le Duc d’Orléans a fait faire à Venise par le maître de la musique de Saint-Marc, qui fut très bien exécuté et trouvé fort beau.*“²³ Der Herzog selbst hatte sich im Rahmen militärischer Aktivitäten in Italien aufgehalten und sprach fließend Italienisch, war ein großer Liebhaber der italienischen Kunst und Kultur. Er gilt als einer der herausragenden Mäzene italienischer Musik, versuchte sich sogar selbst als Komponist.²⁴

Während der Aufenthalt der letzteren drei Sänger nur ein zeitlich befristetes ‚Intermezzo‘ darstellte, sollten die italienischen Sopranisten dauerhaft in der königlichen Kapelle singen. Barbier verweist darauf, dass die meisten der Kapellkastraten sich bis zu ihrem Lebensende in Frankreich aufhielten. Nur drei der Sänger zogen es vor, nach Beendigung ihrer Karriere wieder in Italien zu leben oder dorthin zu reisen: Toricelli, Ramponi und Botelli.²⁵ Toricelli erhielt die Erlaubnis des Königs, 1722 für sechs Monate nach Venedig zu reisen.²⁶ Überhaupt scheint Venedig in der Biographie dieser drei Sänger eine wichtige Rolle gespielt zu haben. Botelli taucht hier im Jahr 1721 unter den Sängern der Kapelle von San Marco auf.²⁷ Er verließ Frankreich nach dem Tod Ludwigs XIV. Sehr wahrscheinlich ist er mit jenem „Sig. Botelli virtuoso di Cam. di S. A. E.“ zu identifizieren, der zwischen 1719 und 1723 in verschiedenen Operndarbietungen am kurfürstlichen Hof in München nachweisbar ist. Wir finden ihn als Darsteller des Licisco in *La Merope* (Musik: Pietro Torri [um 1650–1737], Text: Apostolo Zeno [1668–1750]), einem *Dramma per musica*, das zum Namenstag des bayerischen Kurfürsten Max Emanuel (1662–1726) am 12. Oktober 1719 im Münchner Salvatortheater in Szene ging. Auch in der Wiederaufnahme im Januar 1723 sang er diese Rolle. 1720 erscheint Botelli als Darsteller des Aniceto in Torris *Lucio Vero* (Text: Apostolo Zeno), einer weiteren Namenstagsoper.²⁸ Sehr gut vorstellbar ist, dass Max Emanuel auf den Sänger während

unter Louis XIV. In *Early Music* 35, 2007, S. 237–249, S. 44f.).

23 Zit. nach MASSON, Chantal. *Journal du Marquis de Dangeau 1684–1720. Extraits concernant la vie musical à la Cour.* In *Recherches sur la musique française classique* 2, 1962, S. 193–223, S. 213. Diese Darbietung erwähnt auch MONTANIER, Jean-Paul. *Un mécène-musicien: Philippe d’Orléans, Regent (1674–1723).* Le Poiré-sur-Vie: Zurfluh, 1996, S. 41–45. Er vermutet als Komponisten Antonio Biffi (1666–um 1736). Dies wird auch verzeichnet bei EMANS, Reinmar. Die Musiker des Markusdoms in Venedig 1650–1708, 1. Teil. In *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 65, 1981, S. 45–81, S. 49.

24 Vgl. dazu Anm. 19 sowie MONTANIER, op. cit., S. 41–45.

25 BARBIER, op. cit., S. 155f.

26 Ebd., S. 112.

27 GILLIO, Pier Giuseppe. *Cantanti d’opera alla capella Marciana (1720–1800).* In *La cappella musicale di San Marco nell’età moderna. Atti del convegno internazionale di studi. Venezia – Palazzo Giustinian Lolin 5–7 settembre 1994.* Francesco Passadore und Franco Rossi (Hrsg.). Venedig: Fondazione Levi, 1998, S. 119–153, S. 120, 131, 150.

28 ZENO, Apostolo. *La Merope.* München: Stamperia Elettorale, 1719. <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10382024-5> [letzter Zugriff 28.02.2018]. Im Textbuch zu *Lucio Vero* wird ein Abbate Botelli genannt. ZENO, Apostolo. *Lucio Vero.* München: Enridgo Teodoro, 1720. <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0005/bsb00055711/images/> [letzter Zugriff 02.03.2018]. Sebastian Werr nennt

seiner Exiljahre, in denen er sich immer wieder über längere Zeiträume in Paris, Versailles und Umgebung aufhielt, aufmerksam wurde, ihn bei unterschiedlichen Darbietungen hörte. Der bayerische Kurfürst unterhielt zu zahlreichen französischen Komponisten Kontakte; einige von ihnen widmeten ihm ihre Werke. Bevor er 1715 in seine bayerischen Lande zurückkehrte, rekrutierte er verschiedene französische und italienische Musiker für seine Hofkapelle.²⁹ Nach seinem Münchner Engagement kam Botelli in Vincenza unter, wo er zwischen 1725 und 1763 als Kapellmeister wirkte.³⁰

Während Botellis Italienkontakte erst im Anschluss an seine Karriere am französischen Hof greifbar werden, können diese im Fall Ramponis noch während seiner Wirkungszeit in der *Chapelle* nachgewiesen werden. Aus dem Briefwechsel zwischen Atto Melani und seinem Bruder Filippo (1628–1704) geht hervor, dass der Sänger im Jahr 1694 eine Italienreise unternahm, während der er sich im September 1694 in Rom aufgehalten haben muss. Dort erkrankte er so schwer, dass man seinen Tod befürchtete, glücklicherweise habe dieser aber den Sänger nicht ereilt.³¹ Nicht unwahrscheinlich ist, dass Ramponi seine Reise auf königliches Geheiß unternahm, um für die *Chapelle* neue Sopranisten zu rekrutieren, verzeichnete diese doch für das Jahr 1694 die drei bereits aufgeführten Neuzugänge.

Es sollte jedoch nicht der einzige Italienaufenthalt Ramponis während seines Engagements in Frankreich bleiben. Als der kaiserliche Gesandte Ferdinand Bonaventura von Harrach (1637–1706) auf seiner Reise nach Madrid zwischen dem 30. März und dem 11. April 1697 in Venedig Station macht,³² besucht er verschiedene Adelshäuser, ist unter anderem wiederholt bei der Principessa Pio und den Papafava zu Gast. Wie kaum anders zu erwarten, wird in beiden Häusern musiziert. Bemerkenswert ist für ihn, dass einer der Mitwirkenden der Kastrat Pietro Ramponi ist. Ferdinand Bonaventura hält dazu in seinem Tagebuch unter dem 2. April 1697 fest:

„Der nobile Papafava hat uns seine cantatrice la Laura genandt, horen machen, sünget ein gar gurt contralt, undt hat zu Mailandt undt Turin recitirt, es ist auch ein Soprano von könig von frankreich, Pietro Ramponi genandt hinkomen, hat ein schwaches stimerl, aber ein gar gurte annembliche manier ist von Bologna, mit 13 Jahren in frankreich gegangen, undt dienet d. konig schon 17 jahre.“³³

in seiner Übersicht zu den Aufführungen am Münchner Hof einen [Abate] Faustino Botelli. Siehe WERR, Sebastian. *Politik mit sinnlichen Mitteln. Oper und Fest am Münchner Hof (1680–1745)*. Köln et al.: Böhlau, 2010, S. 279f., S. 283.

29 Siehe dazu zuletzt SCHARRER, Margret. *Zur Rezeption des französischen Musiktheaters an deutschen Residenzen im ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhundert*. Sinzig: Studiopunktverlag, 2014, S. 174f.; OVER, Berthold. Kurfürstin Therese Kunigunde von Bayern in Venedig (1705–1715). In *Das Musikleben am Hof von Kurfürst Max Emanuel*. Stephan Hörner und Sebastian Werr (Hrsg.). Tutzing: Schneider, 2012, S. 85–117, S. 97–100.

30 TERMINI, Olga. Singers at San Marco in Venice: The Competition between Church and Theatre (c1675–c1725). In *Royal Musical Association Research Chronicle* 17, 1981, S. 65–96, S. 87; GILLIO, op. cit. S. 150.

31 FREITAS, op. cit., S. 303, Anm. 64. Der Brief wird dort in Ausschnitten wiedergegeben.

32 Siehe dazu das von ihm verfasste Reisetagebuch: HARRACH, Ferdinand Bonaventura von. *Diarium vita Ferdinandi Bonaventura*. Österreichisches Staatsarchiv Wien [ÖStA], Allgemeines Verwaltungsarchiv [AVA], Familienarchiv [FA] Harrach, Handschriften Nr. 134, S. 108–121.

33 Ibid., S. 109.

Während er „La Laura“ mehrmals bei den Papafava hört,³⁴ vermerkt Ferdinand Bonaventura in seinem Tagebuch keinen weiteren Vortrag des Kastraten bei dieser Adelsfamilie. Allerdings bleibt es nicht bei einem einmaligen Zusammentreffen zwischen Sänger und Diplomat. Einen Tag später trifft Ferdinand Bonaventura erneut auf Ramponi:

„[...] *wir sind wid[er] zu d. Principessa Pio, alwo sich ein junges madrl des Notaro Fiati dochter horen lassn, singet einen schönen soprano starker stime aber schlechte manier, der Ramponi ist auch hinkomen, beide haben eine cantata gesungen, die meinung war, das er mit besserer manier, undt sie mit besserer stim singe.*“³⁵

Diese wenigen Zeilen im *Diarium vita Ferdinandi Bonaventura* belegen, dass Ramponi noch während seiner Zeit als königlicher Sopranist mit einzelnen venezianischen Adelsfamilien in Kontakt stand und mindestens eine Italienreise unternommen haben muss. Ferner wird offensichtlich, dass der Sänger seinen Aufenthalt nutzte, um sich künstlerisch zu produzieren; dabei trat er mit der Altistin La Laura sowie der Sopranistin Fiati auf. Mit letzterer ließ er sich in einer Kantate hören. Im Vergleich zu den beiden stimmgewaltigen Sängerinnen zeigte sich das Organ des Kastraten in seinem Volumen weniger hervorragend, was nicht nur der Auffassung des kaiserlichen Gesandten entsprach, sondern, wie der Tagebucheintrag nahelegt, wohl allgemeiner Konsens der Zuhörer war. Besonders im Verein mit La Laura nahm sich sein Gesangsorgan eher „schmächtig“ aus. Dafür wurde beide Male die Art seines Vortrags gelobt. Ludwig XIV. soll seinen Gesang allerdings, wie Atto Melani mitteilt,³⁶ sehr geschätzt haben. Harrachs Eintrag informiert uns zudem darüber, dass Ramponi der Kapelle des französischen Königs seit seinem dreizehnten Lebensjahr angehörte, aus Bologna stammte und seit nunmehr siebzehn Jahren in königlichen Diensten stand. Letztere Information lässt sich anhand der Sekundärliteratur bestätigen, gehörte er doch zu der kleinen Gruppe der Sopranisten, die Lorenzani 1679 rekrutiert hatte.

Ramponi dürfte den Angaben Harrachs zufolge zur Zeit seines Venedig-Aufenthaltes im Jahr 1697 30 Jahre alt gewesen sein. Leider erfahren wir aus den Tagebuchaufzeichnungen nicht, welche Beweggründe es waren, die den Sopranisten zu der Italienreise veranlasst haben. Dass der Sänger über ständige Kontakte nach Venedig verfügt haben muss, liegt schon deshalb nahe, da sein Vater, Gerolamo Ramponi, als Sänger in der Kapelle von San Marco wirkte.³⁷

Evident ist, dass Ramponi die Reise nach Venedig dafür nutzte, um sich vor Ort als Sänger zu präsentieren. Er erhielt die Gelegenheit, sich bei der Principessa Pio wie bei

34 Am 8. April vermerkt er in sein Diarium: „[...] *wir sindt zu Papa fava sängerin La Laura gesehen, undt bis 3 Uhr nachts gebliebn.*“ Ibid., S. 120.

35 HARRACH, op. cit., S. 111.

36 FREITAS, op. cit., S. 303, Anm. 64.

37 SELFRIDGE-FIELD, Eleanor. *Song and season: the calendar of Venetian opera; science, culture, and theatrical time in early modern Venice*. Stanford: Stanford Univ. Press, 2007., S. 328f. Bei EMANS (op. cit.) findet sich allerdings kein Verweis darauf, dass Gerolamo Ramponi zum Sängerensemble der Kapelle von San Marco gehörte.

der alteingesessenen venezianischen Patrizierfamilie der Papafava vorzustellen.

Wahrscheinlich bereitete er seine Rückkehr nach Italien während der beiden Reisen vor. Wann genau er aus der *Chapelle* Ludwigs XIV. austrat, ist nicht exakt zu eruieren. Barbier teilt mit, dass seine Stelle im Jahr 1700 von Ridolfi eingenommen wurde; ferner geht er davon aus, dass Ramponi seinen Ruhestand in Italien zu verbringen gedachte.³⁸ Wie die aus Harrachs Mitteilungen gewonnenen Altersangaben nahelegen, dürfte der Sopranist 1700 33 Jahre alt gewesen sein und damit keinesfalls in fortgeschrittenem Alter. Dass er an alles andere als an beruflichen Rückzug dachte, zeigt sein weiterer professioneller Werdegang, der sich wiederum ganz gut mit den wenigen Informationen aus dem Tagebuch Harrachs in Einklang bringen lässt. Zunächst muss Ramponi als Kapellsänger in San Marco untergekommen sein, eine Stelle, die die ihm vermutlich die Vermittlung seines Vaters eintrug. Bei Olga Termini findet sich der Hinweis, dass Ramponi dort 1714 als Altist engagiert war.³⁹ Sein Wirkungsfeld beschränkte sich indessen nicht auf den Markusdom. Wie so viele seiner Mitsänger erhielt Ramponi die Gelegenheit, sein Talent als Darsteller auf den Opernbühnen Venedigs unter Beweis zu stellen. 1713 erscheint er in der Partie des Astolfo in Giovanni Alberto Ristoris (1692–1753) *Orlando furioso* im Teatro S. Angelo.⁴⁰ Gemeinsam mit ihm traten auf: Anton Francesco Carli (Orlando), Anna Maria Giusti, genannt „*La Romanina*“ (Angelica), Elisabetta Denzio (Bradamante), Margherita Faccioli (Alcina), Giambattista Minelli (Ruggiero) und Agata Landi (Medoro).⁴¹ Dabei handelte es sich um Darsteller, die sich auf Bühnen in- und außerhalb Italiens einen Namen gemacht hatten. Die Inszenierung soll äußerst erfolgreich gewesen sein. Das Libretto weist den Astolfo mit den drei Arien „*Se tu avesti*“ (I.3) „*Ah fuggi rapido*“ (II.3), „*Orribile vendetta*“ (III.1) als kleine Rolle aus.⁴² In der Spielzeit 1714/15 ist Ramponi anscheinend unter den Darstellern in Carlo Francesco Pollarolos (1653–1723) Favola pastorale *Marsia deluso* im Teatro Santi Giovanni e Paolo zu hören. Hier steht er mit einem hochkarätigen Sängerensemble auf der Bühne: Senesino (1686–1758) singt den Cilenio, Diamante Maria Scarabelli (genannt „*La Diamantina*“)

38 BARBIER, op. cit., S. 149, 155f., spricht hier von „retraite“.

39 TERMINI, op. cit., S. 87. EMANS (op. cit.) führt Pietro Ramponi nicht auf. Diesen Hinweis verdanke ich Juliane Riepe. Siehe ferner STROHM, Reinhard. *The Operas of Antonio Vivaldi*, Bd. 1, Florenz: Olschki, 2008, S. 128; MAMY, Sylvie. *Antonio Vivaldi*. Paris: Fayard, 2011, S. 144. Mamy vermutet, dass Ramponi mit Giovanni Battista Vivaldi (1655–1736), dem Vater des Komponisten, freundschaftlich verbunden war. Sie führt indessen nicht aus, wie sie zu dieser Vermutung kommt. Giovanni Battista Vivaldi trat wie sein Sohn als Violinist hervor und wirkte seit ca. 1710 im Orchester des Teatro S. Angelo. RAMPE, Siegbert. *Antonio Vivaldi und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag, 2010, S. 34.

40 In Vivaldis Version der Oper, die im Jahr darauf im Teatro Sant' Angelo in Szene ging, trat Ramponi nicht in Erscheinung. Die Rolle wurde von dem Soprankastraten Francesco Natali übernommen. MAMY, op. cit., S. 136; STROHM, Reinhard. *Essays on Handel and Italian opera*. Cambridge et al.: Cambridge University Press, 1985, S. 143. Strohm nimmt an, dass ein Pietro Giacomo Ramponi der Komponist der Oper *La gloria trionfante d'amore* ist, die 1712 im Teatro S. Angelo in Szene ging. Selfridge-Field vermerkt als Komponisten Giacomo Rampini, Kapellmeister in Padua. SELFRIDGE-FIELD, op. cit., S. 310.

41 SELFRIDGE-FIELD, op. cit., S. 314f. Marino Rossetti brachte das Libretto 1713 in Venedig heraus: BRACCIOLI, Grazio. *Orlando furioso*. Drame per musica. Da rappresentarsi nel Teatro di S. Angelo L'Autunno del 1713. Venedig: Narino Rossetti, 1713. [https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&l=it&b=andnummer=bsb00049024&pimage=00011&v=100&nav=\[letzter Zugriff 17.02.18\]](https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&l=it&b=andnummer=bsb00049024&pimage=00011&v=100&nav=[letzter%20Zugriff%2017.02.18]).

42 Ibid., S. 18, 36, 52,

die Nymphe Silvio, Giuseppe Maria Boschi (1698–1744) den Hirten Cilenio; Giovanni Battista Cavana stellt den Marysas dar, Anna Ambrevil die Daphne und Pietro Casati den Apollo. Eleanor Selfridge-Field führt Ramponi mit Agata Landi und Giovanni Battista Minelli als weitere Sänger ohne Rollenbezeichnung auf.⁴³ Im Textbuch wird sein Name nicht genannt.⁴⁴ Sollte er einer der Choristen gewesen sein? Die Oper beinhaltet zahlreiche Chorszenen.⁴⁵ Bei dem, was wir über den Sänger wissen, könnte dies naheliegen. Das Teatro Santi Giovanni e Paolo war übrigens für Johann Friedrich Armand von Uffenbach (1687–1769) „*die beste und größte [Opera]*“⁴⁶ der Lagungenstadt. Als er dort eine Operndarbietung im Winter 1714 miterlebte, zeigte er sich trotz ihres guten Rufs nicht in allen Punkten überzeugt. So heißt es, dass „*die berühmte Diamantina [...] gewaltig schrie und nicht gar angenehme Passagen machte [...] merkte man auch wohl, dass ihre Stimme etwas alt war*“.⁴⁷ Hingerissen war er natürlich von Senesino, dem männlichen Hauptdarsteller. Im Folgejahr 1715 wurde das Theater jedoch geschlossen und Ramponi entschied sich zu diesem Zeitpunkt gegen eine Fortsetzung seiner sängerischen Karriere, verlegte sich stattdessen aufs Managen. In der Spielzeit 1716/1717 taucht er im Teatro S. Angelo in der Rolle des Impresario auf. Das erste musikdramatische Werk, dessen Aufführung er in dieser Funktion veranlasste, war Antonio Vivaldis (1678–1741) *Arsilda*.⁴⁸ Die Inszenierung verlief problemlos; das Stück ging mehrfach erfolgreich über die Bühne. Bei der Folge-Oper *Penelope la casta*⁴⁹ änderte sich dies jedoch. Die Situation eskaliert zum Jahreswechsel; der Komponist Fortunato Chelleri (1690–1757) entwendet die Partitur und flieht. Ramponi lässt ihn gerichtlich ausfindig machen und erlangt am 5. Januar die Rückgabe der Partitur. Trotzdem ist die Saison nicht mehr zu retten; sie endet im Bankrott und mit der Beschlagnahmung der Theaterkasse von Seiten des Rates. Dieser Misserfolg hindert ihn nicht daran, es als Impresario weiter zu versuchen. 1718 organisiert er die Aufführung von Vivaldis *Armida* in Mantua.⁵⁰ Im Anschluss verliert sich seine

43 SELFRIDGE-FIELD, op. cit., S. 319.

44 Das bei Marino Rossetti in Venedig gedruckt Textbuch siehe unter: <http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Abid.braidense.it%3A7%3AMI0185%3AMUS0012050> [letzter Zugriff am: 17.02.2018].

45 Es treten immer wieder Cori di Pastori, e di Ministri di Diana und di Ninfe auf (I.1, 5, 7, II.5, III.2, IV.3, V.1 und 3).

46 Siehe zu Uffenbachs Besuch dieses Theaters TREBUCH, Bernhard. *Uffenbachs Reisen – Venedig nach den Manuskripten des Johann Friedrich Armand von Uffenbach*, Wien: Bernhard Trebuch, 2015, S. 13–15 (Eintrag vom 3. Februar 1714); PREUSSNER, op. cit., 64f. Over schlussfolgert, dass gemäß den hohen Eintritts- und Logenpreisen das Teatro S. Giovanni Grisostomo hohes Ansehen genoss, während das Teatro S. Angelo an letzter Stelle rangierte. OVER, op. cit., S. 85–117.

47 Ibid. Uffenbach schätze auch den Bass nicht. Sollte es sich um die Inszenierung der *Semiramide* von Carlo Francesco Pollarolo gehandelt haben? Allerdings stimmt da die Besetzung nicht ganz mit den Angaben im Textbuchdruck überein. Als erste Sopranistin wirkte hier nämlich in der Titelrolle die Santa Stella. Vgl. SILVANI, Francesco. *Semiramide: Dramma per Musica*. Venedig: Marino Rossetti, 1714. Siehe ferner SELFRIDGE-FIELD, op. cit., S. 315f.

48 Ibid., S. 328f.

49 Die Hauptdarsteller waren Angelo Zanoni (Ulisse), Lugrezio Borzari (Gildo) und Anna Fabris (Ariene). Ibid., op. cit., S. 330.

50 MAMY, op. cit., S. 144, 214, 237; SELFRIDGE-FIELD, op. cit., S. 319, 328, 330.

Spur, er erscheint weder im Zusammenhang venezianischer Opernaufführungen noch trifft man auf ihn im professionellen Umfeld Vivaldis.

Wie die Biographien Ramponis und Botellis und zeigen, pflegten zumindest einige der Sopranisten, nachdem sie in den Dienst Ludwigs XIV. getreten waren, Kontakte nach Italien. Die beiden „Castrati“ reisten in ihre ehemalige Heimat und traten dort als Sänger auf, wirkten nach ihrer Rückkehr in städtischen und kirchlichen Institutionen im Umfeld Venedigs und anderer italienischer Städte. Ein ‚Abate Botelli‘ ist zudem unter den Mitwirkenden in musikdramatischen Inszenierungen am kurfürstlichen Hof in München nachweisbar. Ihre Mitgliedschaft in der königlichen Kapelle markierte wohl einen Höhepunkt, nicht aber den Endpunkt ihrer künstlerischen Karriere. Vermutlich versuchte sich auch Toricelli erneut in Italien zu etablieren. Anzunehmen ist, dass auch die Sopranisten, die nicht nach Italien zurückkehrten, mit Personen ihres privaten und professionellen Umfeldes aus Italien in Kontakt standen. Es stellt sich die Frage, inwiefern sie in ihrem französischen Umfeld zur Zirkulation des italienischen Repertoires beigetragen haben könnten und auch während ihrer Zeit in Frankreich über neue musikalische Tendenzen ihres Herkunftslandes auf dem Laufenden waren.

Doch nicht nur die italienischen Sopranisten dürften als Vermittler des kulturellen Transfers zwischen Italien und Frankreich fungiert haben; waren dafür doch die Netzwerke der hohen Geistlichkeit wie des Hofadels prädestiniert. Auch wenn die offizielle Propaganda nach außen das Bild unversöhnlicher Gegensätze entwirft, gab es im Frankreich der späteren Regierungsjahre Ludwigs XIV. nicht wenige Möglichkeiten, italienischer Musik in unterschiedlichen Ausprägungen zu begegnen. Die Kastraten, die der königlichen Kapelle angehörten, aber auch zeitweilig im Dienst von Adel und Kirche standen, stellen sehr wahrscheinlich keine Einzelfälle des italienischen Kastratengesangs dar. Es ist zu erwarten, dass eine detaillierte Untersuchung ein derartiges Bild doch in einigen Punkten relativieren dürfte. Dies ist nicht nur für den Transfer von italienischen Sängern, Musikern und Kunstwerken zu erwarten, sondern genauso für ästhetische Urteile.⁵¹

Bibliography

- BARBIER, Patrick. *La Maison des Italiens. Les castrats à Versailles*. Paris: Grasset, 1998.
- BARROIS-AURAN, Anny. *Les Voyageurs français en Italie dans la seconde moitié du XVIIe siècle*. 2 Bde., Diss., Aix-en-Provence: Univ. de Provence Aix-Marseille I, 1993.
- BENOIT, Marcelle. *Versailles et les musiciens du roi 1661–1733. Études institutionnelle et sociale*. Paris: Picard, 1971, S. 270.
- BENOIT, Marcelle. *Les Événements musicaux sous le règne de Louis XIV*. Paris: Picard, 2004.
- BOUTIER, Jean. L'institution politique du gentilhomme. „Le Grand Tour“ des jeunes nobles florentins en Europe, XVIIe–XVIIIe siècles. In *Istituzioni e società in Toscana nell'età moderna. Atti*

51 Ich danke Pietro Daniel Omodeo, dass er sich auf meine Bitte hin auf die Spuren Pietro Ramponis gemacht hat und die *Avvisi di Venezia* von 1697 in der Biblioteca Marciana in Venedig eingesehen hat. Leider konnte er keinen Hinweis auf den Sänger finden.

- delle giornate di studio dedicate a Giuseppe Pansini, Firenze, 4–5 dicembre 1992*, Claudio Lamioni (Hrsg.). Florenz: Ministero per i beni culturali e ambientali, 1994, S. 257–290.
- BOUTIER, Jean. Les visiteurs italiens du Roi-Soleil: alliances princières, apprentissage aristocratiques et fidélités nobilitaires. In *Voyageurs étrangers à la cour de France 1589–1789*. Caroline zum Kolk et al. (Hrsg.). Rennes: Presses Universitaires, 2014, S. 91–113.
- BRACCIOLI, Grazio. *Orlando furioso. Dramma per musica. Da rappresentarsi nel Teatro di S. Angelo L'Autunno del 1713*. Venedig: Narino Rossetti, 1713 (<https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&l=it&bandnummer=bsb00049024&pimage=00011&v=100&nav=> [letzter Zugriff 17.02.18]).
- CLADDERS, Brigitta. *Französische Venedig-Reisen im 16. und 17. Jahrhundert. Wandlungen des Venedig-Bildes und der Reisebeschreibung*. Genf: Droz, 2002.
- DOTOLI, Giovanni et al. (Hrsg.). *Le voyage français en Italie des origines au XVIIIe siècle*. Brindisi: Fasano, 2006.
- EMANS, Reinmar. Die Musiker des Markusdoms in Venedig 1650–1708, 1. Teil. In *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 65, 1981, S. 45–81.
- FADER, Don. *Musical Thought and Patronage of the Italian Style at the Court of Philipp II. Duc d'Orléans (1674–1723)*. Diss. Universität Stanford, 2000.
- FADER, Don. Philipp II d'Orléans's ‚chanteur italiens‘. The Italian Cantata and the gouts-réunis under Louis XIV. In *Early Music* 35, 2007, S. 237–249.
- FREITAS, Roger. *Portrait of a Castrato. Politics, Patronage, and Music in the Life of Atto Melani*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- GILLIO, Pier Giuseppe. Cantanti d'opera alla capella Marciana (1720–1800). In *La cappella musicale di San Marco nell'età moderna. Atti del convegno internazionale di studi. Venezia – Palazzo Giustinian Lolin 5–7 settembre 1994*. Francesco Passadore und Franco Rossi (Hrsg.). Venedig: Fondazione Levi, 1998, S. 119–153.
- GOULET, Anne-Madeleine und ZUR NIEDEN, Gesa (Hrsg.). *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650–1750)*. Kassel et al.: Bärenreiter, 2015.
- HARRACH, Ferdinand Bonaventura von. *Diarium vita Ferdinandi Bonaventura*. Österreichisches Staatsarchiv Wien [ÖStA], Allgemeines Verwaltungsarchiv [AVA], Familienarchiv [FA] Harrach, Handschriften Nr. 134.
- HERR, Corinna. The Castrato Voice as a Paradigm of the manière italienne: French Discourse on Italian Music and Compositional Practice around 1700. In *Italian Opera in Central Europe 1614–1780*, Bd. 2: *Italianità: Image and Practice*. Corinna Herr et al. (Hrsg.). Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, S. 263–286.
- HERR, Corinna. *Gesang gegen die „Ordnung der Natur“? Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte*. Kassel et al.: Bärenreiter, 2013.
- KEYM, Stefan. Aneignung und Abgrenzung. Frankreich und „die italienische Oper“ im 17. und frühen 18. Jahrhundert aus Sicht der Kulturtransferforschung. In *Musik und Vergnügen am hohen Ufer. Fest- und Kulturtransfer zwischen Hannover und Venedig in der Frühen Neuzeit*. Sabine Meine et al. (Hrsg.). Regensburg: Schnell und Steiner, 2016, S. 119–234.
- LA GORCE, Jérôme de. La Résistance à l'opéra italien en France au XVIIIe siècle. In *Italian Opera in Central Europe 1614–1780*, Bd. 2: *Italianità: Image and Practice*. Corinna Herr et al. (Hrsg.). Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, S. 209–218.
- LE CERF DE LA VIÉVILLE, Jean-Laurent. *Comparaison de la musique italienne, et de la musique française*. 2 Ed. Brussels: François Foppens, 1705. (URL: <http://www.musebaroque.fr/MB_Archive/Downloads/vieville_comparaison2.pdf> [letzter Zugriff am 17.02.18]).
- MAMY, Sylvie. *Antonio Vivaldi*. Paris: Fayard, 2011.

- MASSON, Chantal. Journal du Marquis de Dangeau 1684–1720. Extraits concernant la vie musical à la Cour. In *Recherches sur la musique française classique* 2, 1962, S. 193–223.
- MONTANIER, Jean-Paul. *Un mécène-musicien: Philippe d'Orléans, Regent (1674–1723)*. Le Poiré-sur-Vie: Zurfluh, 1996.
- OVER, Berthold. Kurfürstin Therese Kunigunde von Bayern in Venedig (1705–1715). In *Das Musikleben am Hof von Kurfürst Max Emanuel*. Stephan Hörner und Sebastian Werr (Hrsg.). Tutzing: Schneider, 2012, S. 85–117.
- PIOVENE, Agostino. *Marsia deluso. Favola pastorale da rappresentarsi nel famoso Teatro Grimani de' SS. Gio. e Paolo il carnovale dell' anno 1714*. Venedig: Marino Rossetti, 1714 (<https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&l=it&bandnummer=bsb00049024&pimage=00011&v=100&nav=> [letzter Zugriff 17.02.18]).
- PREUSSNER, Eberhard. *Die musikalischen Reisen des Herrn von Uffenbach. Aus einem Reisetagebuch des Johann Friedrich A. von Uffenbach aus Frankfurt a. M. 1712–1716*. Kassel et al.: Bärenreiter, 1949.
- RAMPE, Siegbert. *Antonio Vivaldi und seine Zeit*, Laaber: Laaber-Verlag, 2010.
- ROUVILLE, Henry de. SAWKINS, Lionel. Art. castrat. In *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Marcelle Benoit (Hrsg.). Paris: Fayard, 1992, S. 115.
- SAWKINS, Lionel. Castrats entendus en France aux XVIIe & XVIIIe siècles (ordre chronologique). In *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Marcelle Benoit (eds.). Paris: Fayard, 1992, S. 116–118.
- SAWKINS, Lionel. *A thematic catalogue of the works of Michel-Richard de Lalande (1657–1726)*. Oxford et al.: Oxford University Press, 2005.
- SCHARRER, Margret. Frankreichreisen italienischer Kastraten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. *Händel-Jahrbuch* 62, 2016, S. 83–97.
- SCHARRER, Margret. *Zur Rezeption des französischen Musiktheaters an deutschen Residenzen des ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhunderts*. Sinzig: Studiopunktverlag, 2014.
- SELFRIDGE-FIELD, Eleanor. *Song and season: the calendar of Venetian opera; science, culture, and theatrical time in early modern Venice*. Stanford: Stanford Univ. Press, 2007.
- STROHM, Reinhard. *Essays on Handel and Italian opera*. Cambridge et al.: Cambridge University Press, 1985.
- STROHM, Reinhard. *The Operas of Antonio Vivaldi*, Bd. 1, Florenz: Olschki, 2008.
- TERMINI, Olga. Singers at San Marco in Venice: The Competition between Church and Theatre (c1675–c1725). In *Royal Musical Association Research Chronicle* 17, 1981, S. 65–96.
- TREBUCH, Bernhard. *Uffenbachs Reisen – Venedig nach den Manuskripten des Johann Friedrich Armand von Uffenbach*, Wien: Bernhard Trebuch, 2015. (Download des Tagebuchs: <http://frabernardo.com/?portfolio=uffenbachs-reisen-venedig> [letzter Zugriff am: 05.02.2018]).
- WERR, Sebastian. *Politik mit sinnlichen Mitteln. Oper und Fest am Münchner Hof (1680–1745)*. Köln et al.: Böhlau, 2010.
- ZENO, Apostolo. *La Merope*. München: Stamperia Elettorale, 1719. (<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10382024-5> [letzter Zugriff 28.02.2018]).
- ZENO, Apostolo. *Lucio Vero*. München: Enridgo Teodoro, 1720. (<http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0005/bsb00055711/images/> [letzter Zugriff 02.03.2018].)

