

Philipps-Universität Marburg

Fachbereich 09 - Germanistik und Kunstwissenschaften

Institut für Musikwissenschaft

Veranstaltung (Modul): Seminar „Te Deum! Ein Lobgesang zwischen Liturgie und Staatsmusik“

(Musikwissenschaftliche Vertiefung I)

Dozentin: Prof. Dr. Anne Holzmüller

Das *Te Deum* in der Barockzeit aus weiblicher Perspektive

Eine Analyse der *Te Deum*-Kompositionen von Antonia Bembo

Name: Benedikt F. [REDACTED]

E-Mail Adresse: Freilimb@uni-marburg.de

B.A. Musikwissenschaft NF. , Semester: WiSe 25/26

Matr. Nummer: [REDACTED]

Abgabedatum: 31.03.2026

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	3
2. Antonia Bembo: Biographischer Überblick und Einordnung ihres Werks.....	5
3. Antonia Bembos <i>Te Deum</i> -Kompositionen.....	8
3.1 Kontextualisierung.....	8
3.2 Instrumentierung und kompositionstechnische Besonderheiten.....	11
3.3 Kulturelle Bedeutung.....	16
4. Musikhistorische Einordnung in die <i>Te Deum</i> -Tradition.....	17
5. Fazit.....	18
6. Anhang.....	20
6.1 Literaturverzeichnis.....	20
6.1.1 Noten.....	20
6.1.2 Sekundärliteratur.....	20
6.1.3 Internetquellen.....	21
6.1.4 Akustische Quellen.....	22
6.1.5 Audiovisuelle Quellen.....	22
6.2 Abbildungsverzeichnis.....	22
Eidesstattliche Erklärung.....	23

1. Einleitung

„grandeur.“¹

–Yvonne Rokseth–

Wenn Yvonne Rokseth 1937 ein einziges Wort hätte wählen müssen, um Antonia Bambos erstes *Te Deum*² zu charakterisieren, wäre es: „grandeur“ gewesen. Sowohl im Englischen als auch im Deutschen steht "grandeur" für Großartigkeit und Größe.³ Rokseth fokussiert mit dem Begriff etwa die weiten Intervalle, die Würde der langsamen und die Leidenschaft der schnellen Themen und das Gespür für Rhythmus. All dies zusammengenommen ergibt diese würdige Mischung, die die Komposition von Antonia Bambos *Te Deum* nach Rokseth auszeichnet.⁴ Der Ausdruck „Mischung“ ist in diesem Zusammenhang nicht zufällig gewählt worden, um Rokseth zu zitieren. Die Vermischung von Stil und Sprache prägt Bambos Musik wie die keines anderen Komponisten der Barockzeit und zeigt sich auch in ihren insgesamt zwei *Te Deum*-Kompositionen⁵, die in der folgenden Arbeit näher betrachtet werden.

Genauer werden beide Kompositionen nach einem kurzen Portrait der Komponistin anhand folgender Fragen kontextualisiert und analysiert: In welchen Kontext ist das Stück hinsichtlich seiner Funktion und des sozialen Orts eingebettet? Wie sind die Kompositionen instrumentiert? Wo lassen sich Spuren des ursprünglichen *Te Deum*-Chorals finden? Gibt es kompositionstechnische Besonderheiten, auch in Bezug zur Tonartencharakteristik?⁶ Um die Analyse schlussendlich auf eine Metaebene zu heben, soll die kulturelle Bedeutung der Kompositionen untersucht werden.

Die Analyse erfolgt bei den beiden Kompositionen parallel, um diese sofort gegeneinander abgrenzen zu können. Abschließend werden Bambos Kompositionen mit *Te Deum*-Vertonungen anderer Komponisten kontrastiert, um zu klären, ob und in welchen Punkten sich Antonia Bembo von ihren männlichen und wesentlich bekannteren Kollegen hat inspirieren lassen und wo ihr Schaffen innovativ erscheint. In diesem Zuge spielt die These von Montagnier eine wichtige Rolle, der in dem lateinischen Text des *Te Deums* die Akklamation an drei wesentlichen Merkmalen des Monarchen beweist.⁷ Er reduziert den Lobpreis des Königs auf drei Rollen, die sich in dem, in diesem Fall, fran-

1 Rokseth, Yvonne: *Antonia Bembo, Composer to Louis XIV.* 1937, S. 153.

2 Vgl. Bembo, Antonia: F-Pn, Rés. Vm¹ 112.

3 Art. Grandeur, Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, (<https://www.dwds.de/wb/Grandeur> (zuletzt abgerufen am 23.03.26)).

4 Vgl. bis hierhin Rokseth, Yvonne: *Antonia Bembo, Composer to Louis XIV.* 1937, S. 153

5 Bembo, Antonia: F-Pn, Rés. Vm¹ 112 und 114.

6 Hierbei wird exemplarisch die Vertonung der ersten Strophe (V. 1-6) fokussiert des *Te Deums*-Textes.

7 Den relevanten Teil Montagniers Hypothese übersetzt und kommentiert hat Hanna Walsdorf 2023 in ihrem Aufsatz über „Plaude laetare Gallia“. Musik zu Ehren des Grand Dauphin und die drei Körper des Königs (1661-1668). Siehe dazu S. 238 f.

zösischen König vereinen. Montagnier unterscheidet zwischen dem natürlichen, heiligen und politischen Körper des Königs. Sämtliche drei Erscheinungsformen werden in dem *Te Deums*-Text angesprochen und gelobt, wenn diverse Verse unter dem Blickwinkel dieser mehrdeutigen Lesart verstanden werden.⁸ Die Aufgabe der folgenden Ausführungen besteht darin, die durch die Analyse gewonnenen Erkenntnisse hinsichtlich Montagniers These nutzbar zu machen und seine These mit Blick auf die *Te Deums* von Antonia Bembo zu erweitern.

Forschungsliteratur zu Leben und Werk von Antonia Bembo existiert, wenn auch in geringem Maße. Nach der Entdeckung ihrer Werke in der Französischen Nationalbibliothek schrieb die bereits zitierte Yvonne Rockseth 1937 den ersten Beitrag über die Komponistin.⁹ Die bisher umfassendste und einflussreichste Monographie über Bembos Leben und Werk stammt von Claire Fontijn. Ihr Buch erschien 2006 und beinhaltet eine sehr ausführliche Biografie und Analysen zu Bembos wichtigsten Kompositionen.¹⁰ Des Weiteren findet sich in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* ein Artikel von Jörg Jewanski über sie.¹¹ Der Eintrag zu Antonia Bembo im *Grove Music Online*-Lexikon wurde von Claire Fontijn gemeinsam mit der zweiten einflussreichen Bembo-Forscherin Marinella Laini verfasst.¹² Fontijn verweist in ihrer Monographie über Antonia Bembo außerdem auf einen Eintrag, der ihre *Te Deum*-Kompositionen thematisiert und von Jean Duron für das *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles* verfasst wurde.¹³

In den vergangenen Jahren wurde die Komponistin Antonia Bembo durch die Uraufführung ihrer einzigen Oper *L'Ercole amante* durch das Ensemble *Il Gusto Baroco* unter der Leitung von Jörg Halubek 2023 ins öffentliche Interesse gerückt.¹⁴ 2025 erschien die Oper als CD-Aufnahme.¹⁵ Von ihren *Te Deum*-Kompositionen gibt es hingegen moderne Notenausgaben, aber leider noch keinerlei öffentlich zugänglichen Aufnahmen, wodurch ein klanglicher Eindruck der Interpretation dieser Komposition im Rahmen dieser Arbeit ausbleiben musste.

8 Vgl. Walsdorf, Hanna: „*Plaude laetare Gallia*“. 2023, S. 239.

9 Vgl. Rokseth, Yvonne: *Antonia Bembo, Composer to Louis XIV.* 1937.

10 Vgl. Fontijn, Claire: *Desperate Measures.* 2006.

11 Vgl. Jewanski, Jörg, Art. Bembo, Antonia in: MGG Online, 2016.
(<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/534724> (zuletzt abgerufen am 23.03.26)).

12 Vgl. Fontijn, Claire und Marinella Laini, Art. Bembo, Antonia in: Grove Music Online, 2001
(<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040876> (zuletzt abgerufen am 23.03.26)).

13 Vgl. Fontijn, Claire: *Desperate Measures.* 2006, S. 139, zitiert in Fußnote 21.

14 Vgl. hr2-kultur, Opernentdeckung: „*L'Ercole amante*“ von Antonia Bembo.
(<https://www.hr2.de/programm/sendezeiten/ard-oper--opernentdeckung-lercole-amante-von-antonia-bembo,epg-opernbuehne-846.html> (zuletzt abgerufen am 23.03.26)).

15 Antonia Bembo: *L'Ercole amante*, Il Gusto Barocco, Jörg Halubek u.a., CD, CPO, 2025.

2. Antonia Bembo:

Biographischer Überblick und Einordnung ihres Werks

Für Frauen im 17. Jahrhundert gab es lediglich drei Möglichkeiten, sich musikalisch auszuleben. Entweder mussten sie in eine Adelsfamilie hineingeboren werden, in deren Kreisen der Musikunterricht standardmäßig zur Ausbildung gehörte, oder eine unehrenhafte Herkunft haben, etwa als Kurtisane, die nicht nur körperliche Dienste zur Unterhaltung verrichten, sondern auch musikalisch unterhalten musste, oder aber in ein Kloster eintreten. Komponieren war zu dieser Zeit für Frauen kein anerkannter oder erlernbarer Beruf. Zu dieser Zeit begann der Gesang, sich als weiblicher Beruf zu etablieren.¹⁶

Lange bestand die Hypothese, dass Antonia Bembo mit dem Kardinal Pietro Bembo (1470-1547) verwandt und somit Teil des Adels gewesen sei. Dessen Schwester (1463-1510) besaß sogar denselben Namen wie sie. Allerdings stimmen die Daten in keinsten Weise mit Antonia Bembos einzig datierter Komposition von 1707, der Oper „L'Ercole amante“, überein. Aus diesem Grund wurde die Suche ausgeweitet und nach Frauen recherchiert, die in die Adelsfamilie eingeheiratet hatten. Schließlich stieß man auf Antonia Padoani, die 1653 Lorenzo Zan Mattion Francesco Bembo geheiratet hatte.¹⁷ Antonia Padoani war die Tochter von Diana Paresco¹⁸ (1609-1676) und dem Arzt Giacomo Padoani (1603-1666), der 1634 seine medizinische Ausbildung in Padua abschloss und zum venezianischen Bürger (*cittadino*) aufstieg.¹⁹ Das Geburtsjahr von Antonia lässt sich grob auf das Jahr 1640 eingrenzen. Viele Informationen über sie können sich aus dem Briefverkehr ihres Vaters herausgelesen werden. Demnach soll sie einen recht eigensinnigen Charakter gehabt haben und Alleinerbin ihres Vaters gewesen sein. Aus dem Briefwechsel von Giacomo Padoani mit dem Herzog von Mantua, seinem Arbeitgeber, geht hervor, dass sie etwa Musikunterricht bei einem gewissen Cavalli genoss und von einem Lateinlehrer unterrichtet wurde.²⁰ Nicht viele Familien konnten es sich in der damaligen Zeit leisten, ihre Kinder in lateinischer Grammatik, Sprache sowie Musik und Komposition ausbilden zu lassen. Antonias Zeitgenossin Barbara Strozzi (1619-1677) zum Beispiel war die Adoptivtochter des venezianischen Librettisten Giulio Strozzi. So traf sie schon früh musi-

16 Vgl. Leopold, Silke, *Einführungsvortrag*, 2023, <https://youtu.be/-wYT7bz4wEI?si=-2w7XhgAp484epMa> (Weiterleitung von: <https://www.ilgustobarocco.de/ercole/>) 00:00:40-00:08:09, (Alles zuletzt abgerufen am 22.03.26).

17 Bis hier Vgl. Fontijn, Claire: *Desperate Measures*. 2006, S. 26.

18 Abweichend davon benennt Jörg Jewanski in MGG online „Diana Megalins“ als Mutter von Antonia Bembo. Fontijn belegt den Namen „Paresco“ mit Einträgen aus dem Testament von Giacomo Padoani 1662 (Vgl. Fontijn, Claire: *Desperate Measures*. 2006, S. 15).

19 Vgl. Fontijn, Claire: *Desperate Measures*. 2006, S. 13.

20 Vgl. bis hierhin ebd., S. 17-23.

kalische Berühmtheiten wie Monteverdi und Cavalli.²¹ Da sie allerdings unehelich geboren worden war, konnte sie keine ehrenhafte Heirat anstreben, und wurde deshalb sie von ihrem Vater als Sängerin „vermarktet“.²² Früh wurde auch Antonias Gesangstalent erkannt. Dies geht aus anderen Briefen hervor, in denen mit Blick auf Giacomo Padoani auch „von dem Vater der singenden Tochter“ („del Pardo della figlia che canta“²³) geschrieben wurde.

Eine Zäsur in Antonias Leben markierte ihre Heirat 1659 mit dem venezianischen Adeligen Lorenzo Bembo (1637-1702). Es scheint zwar, als ob Lorenzo als Adeliger in einen tieferen Stand heiraten würde. Allerdings stellte sich heraus, dass die Familie Bembo finanzielle Probleme hatte. Ausgehend hiervon brach ein Interessenskonflikt zwischen Antonias Vater Giacomo Padoani und Lorenzo Bembo aus, der mit der Ausweisung des jungen Paares aus dem Familienhaus in Venedig endete. So zogen Lorenzo und Antonia, die sich in dem Streit auf die Seite ihres Mannes gestellt hatte, innerhalb von Venedig in die Nähe der Fondamenta dei Tolentini. 1663 wurde die Ehe offiziell registriert. Lorenzo nahm nach der Unterzeichnung des Heiratsvertrags eine Stelle als Richter an. Nun kamen nacheinander die drei Kinder Diana (1663-1716), Andrea Giacomo (1665-1710) und Giacomo (1666-1741) zur Welt.²⁴

Als Lorenzo sich 1667 für den Krieg um Candia meldete, blieb Antonia auf sich allein gestellt.²⁵ Die finanziellen Probleme, sich und drei Kinder zu ernähren, wurden immer größer, und schließlich beantragte Antonia beim Gericht die Scheidung von ihrem Ehemann. Dafür sie legte fünf Gründe vor, die Lorenzo unter anderem der sexuellen Gewalt in der Ehe, des Fremdgehens mit verheirateten Frauen (mit denen er auch Kinder gehabt haben soll) und Hausangestellten bezichtigten. Zudem hätte er die Familie fünf Jahre ohne Geld zurückgelassen und die übrigen Wertgegenstände zu seinem eigenen Vergnügen verwendet. Lorenzo bestritt sämtliche Anschuldigungen und gewann 1672 den Gerichtsprozess.²⁶ Antonia behielt zwar als Lorenzos Ehefrau den Adelstitel, konnte aber ihr Geld, das sie mit in die Ehe gebracht hatte, nicht wiedererlangen. Um Schulden zu begleichen, wur-

21 Vgl. Kruse, Dirk, *Barbara Strozzi Komponistin und Sängerin*, BR Klassik <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/alte-musik/stichwort-barbara-strozzi-100.html> (zuletzt abgerufen am 22.03.26).

22 Vgl. Leopold, Silke, *Einführungsvortrag*, 2023, <https://youtu.be/-wYT7bz4wEI?si=-2w7XhgAp484epMa> 00:03:56-00:05:00 (zuletzt abgerufen am 22.03.26).

23 Fontijn, Claire: *Desperate Measures*. 2006, S. 280 (doc. 5).

24 Vgl. Fontijn, Claire: *Desperate Measures*. 2006, S. 24-34.

25 Vgl. ebd. S. 35.

26 Lorenzo Bembo erlangte nach der Scheidung eine Anstellung bei der „Fontego dei Tedeschi“. Hier konnten Händler zu dieser Zeit abgeschlossene Fächer oder Räume mieten, um teure und wichtige Dinge zu deponieren. 1690 wurde Bembo des Stehlens bezichtigt und kam daraufhin ins Gefängnis, wo er den Rest seines Lebens bis zu seinem Tod 1703 verbrachte. Seine Tochter Diana musste bis zu ihrem Lebensende 1729 die Schulden ihres Vaters Lorenzo abbezahlen. (Vgl. Fontijn, Claire: *Desperate Measures*. 2006, S. 67-70 und 75.)

de ein Teil von Antonias Besitz verkauft. Hierbei taucht erstmals ein Instrument in der Biographie der Komponistin auf, ein Spinett.²⁷

Im Winter 1676/77 brach Antonia in männlicher Begleitung von Venedig aus nach Frankreich auf. Silke Leopold verweist auf die These, dass sie im Gefolge des damaligen Botschafters der Republik Venedig in Paris Contarini²⁸ mitgegangen wäre.²⁹ Vieles deutet jedoch darauf hin, dass sie mit Francesco Corbetta nach Paris kam, zu dem sie möglicherweise schon früher Verbindungen geknüpft hatte und der an den europäischen Höfen ein und aus ging.³⁰ Corbetta (1615-1681) war ein berühmter Gitarrist seiner Zeit und veröffentlichte diverse Gitarrenbücher. Darüber hinaus spielte und unterrichtete er auch an zahlreichen europäischen Höfen, unter anderem in Mantua und um 1656 auch in Paris und London.³¹ Es ist anzunehmen, dass Corbetta zusammen mit Antonia aufgetreten ist.³²

In Paris lebte sie später „in der Gemeinschaft der *Petite Union Chrétienne des Dames de Saint Chaumont* in der Pariser Gemeinde der *Notre Dame de Bonne Nouvelle*“³³. In diesem Damenstift, der vom französischen Hof unterstützt wurde, konnte Antonia Bembo ohne finanzielle Sorgen komponieren. Als Dank für die finanzielle Unterstützung durch den französischen Hof widmete sie einige ihrer Werke Mitgliedern der königlichen Familie, wie etwa ihr Hauptwerk, die *Produzioni armoniche*, eine Sammlung von 41 Gesängen für Sopran und Basso Continuo, in denen sie sich am Anfang bei Ludwig XIV. für die Aufnahme in die *Petite Union Chrétienne* und die Pension, die sie erhielt, bedankt.³⁴ Aus dieser Widmung geht zudem hervor, dass sie auch vor dem König gesungen hat, was sie höchstwahrscheinlich Corbetta zu verdanken hatte, der Ludwig XIV. sehr nahestand und ihn möglicherweise im Gitarrenspiel unterrichtet haben soll.³⁵ In der *Petite Union Chrétienne* hat Antonia, so vermutet man, ihre musikalische Ausbildung gut nutzen können, indem sie dort als Musiklehrerin für die Gemeinschaft arbeitete.³⁶ Dort lebte und wirkte sie bis zu ihrem Tod 1720.

27 Vgl. bis hierhin Fontijn, Claire: *Desperate Measures*. 2006, S. 36-41.

28 Gemeint ist entweder Alvise (1601-1684, ab 1676 der 106. Doge von Venedig) oder Domenico II. (1585-1675 ab 1659 der 104. Doge von Venedig) aus der Patrizierfamilie der Contarini. (Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Doge_von_Venedig (zuletzt abgerufen am 22.03.26)).

29 Vgl. Leopold, Silke, *Einführungsvortrag*, 2023, <https://youtu.be/-wYT7bz4wEI?si=-2w7XhgAp484epMa> 00:14:57-00:15:28 (zuletzt abgerufen am 22.03.26).

30 Vgl. Fontijn, Claire: *Desperate Measures*. 2006, 24 und 42.

31 Vgl. Jewanski, Jörg und Bork, Detlev, Art. Corbetta, Francesco. in: *MGG Online*, 2016 (<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/532854>) (zuletzt abgerufen am 22.03.26).

32 Fontijn, Claire: *Desperate Measures*. 2006, S. 24.

33 Jewanski, Jörg, Art. Bembo, Antonia in: *MGG Online*, 2016 (<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/534724> (zuletzt abgerufen am 22.03.26)).

34 Vgl. Bembo, Antonia: F-Pn RES VM¹ 117.

35 Vgl. bis hierhin Fontijn, Claire: *Desperate Measures*. 2006, S. 54-58 und Rokseth, Yvonne: *Antonia Bembo, Composer to Louis XIV*, 1937, S. 148.

36 Vgl. Fontijn, Claire: *Desperate Measures*. 2006, S. 80 f.

Die italienischen Einflüsse auf die französische Musik finden sich bereits vor Antonia Bembo. Allen voran Jean-Baptiste Lully als gebürtiger Italiener und auch Marc-Antoine Charpentier, der bei dem Italiener Giacomo Carissimi in Rom lernte, sind bekannte Beispiele.³⁷ Nach Antonia Bembo konkretisierte sich der vermischte Stil bei dem Komponisten François Couperin (1668-1733), der mit seinen Stücken des *Les Goûts-réunis* (1724) nicht nur den italienischen Komponisten Corelli, sondern auch Lully würdigte.³⁸

3. Antonia Bombos *Te Deum*-Kompositionen

Antonia Bombos Werk teilt sich in insgesamt sechs Bücher auf. Das erste Buch nehmen die *Produzioni armoniche* ein. Es folgt die dreistimmige *Te Deum*-Vertonung mit einem *Divertimento*. Im darauffolgenden dritten Buch findet sich das zweite *Te Deum*.³⁹ Die beiden *Te Deum*-Kompositionen werden hierbei unter den Siglen F-Pn, Rés. Vm¹ 112 und F-Pn, Rés. Vm¹ 114 in der Französischen Nationalbibliothek geführt. Da ihnen noch jeweils ein Stück zur Seite gestellt wird, sind die Bände unter den Signaturen F-Pn, Rés. Vm¹ 112-113 und F-Pn, Rés. Vm¹ 114-115 zu finden. Obwohl ein klanglicher Eindruck mangels Tonaufnahmen von Aufführungen leider ausbleiben muss, lassen sich doch einige Stellen größtenteils aus dem ersten *Te Deum* gut nachempfinden, weil sie Stücken aus den *Produzioni armoniche* ähneln.⁴⁰

Hinsichtlich Antonia Bombos Gesamtwerk nehmen die *Produzioni armoniche* eine Sonderstellung ein, da sie den Schlüssel zu ihrem Gesamtwerk bilden und ihre Verbundenheit zum französischen Hof zeigen. Aus diesem Grund werden sie im Verlauf der Arbeit an diversen Stellen erneut erwähnt. Die *Te Deum*-Kompositionen reihen sich in der Mitte von Bombos Schaffen ein. In diesen Stücken elaboriert die Künstlerin ihre kompositorischen Fähigkeiten hinsichtlich der Instrumentengruppe. Dies lässt sich an den zahlenmäßig immer größer werdenden Ensembles erkennen, die in ihrem einzigen Opernwerk *L'Ercole amante* ihren Höhepunkt finden.

3.1 Kontextualisierung

Eine wichtige Person, die für die Kontextualisierung der *Te Deum*-Kompositionen eine eminente Rolle spielt, ist Marie⁴¹-Adelaide von Savoyen (1685-1712). Sie heiratete am 7. Dezember 1697

37 Vgl. Cessac, Cathrine, Art. Charpentier, Marc Antoine. In: *MGG Online*, 2016 (<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/532317> (zuletzt abgerufen am 22.03.26)).

38 Vgl. Herlin, Denis und Audéon, Hervé, Art. *Couperin, François (II) (le grand)*, in: *MGG Online*, 2016 (<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/535874> (zuletzt abgerufen am 22.03.26)).

39 Vgl. bis hierhin Fontijn, Claire und Marinella Laini, Art. Bembo, Antonia in: *Grove Music Online*, 2001 (<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040876> (zuletzt abgerufen am 23.03.26)).

40 Vgl. Fontijn, Claire: *Desperate Measures*. 2006, S. 139 f.

41 In diesem Kontext wird die französische Schreibweise des Namens verwendet.

Ludwig, den Herzog von Burgund (1682-1712). Ludwig ist der älteste Sohn des *Grand Dauphin* (1661-1711), der ebenfalls, wie auch dessen Vater, der König von Frankreich Louis XIV., Ludwig heißt. Somit heiratete Marie-Adelaide den Enkel des Sonnenkönigs und im Alter von zwölf Jahren in das französische Königshaus ein. Die Heirat markierte auch das offizielle Ende des Krieges zwischen Frankreich und dem Herzogtum Savoyen.⁴²

Dieser Heirat widmete Antonia Bembo einige Stücke ihrer *Produzioni armoniche*.⁴³ Aus der Ehe gingen drei Kinder hervor, die allesamt auf den Namen Ludwig getauft wurden. Der letzte der drei Söhne sollte dann Ludwig XV. werden. Der erstgeborene Sohn starb neun Monate nach seiner Geburt (1704-1705). Dieser Verlust war ein großer Schock für die königliche Familie. Aus diesem Grund sollten die Festlichkeiten bei der Geburt Marie-Adelaides zweiten Sohnes 1707 weniger festlich ausfallen.

Es ist nicht sicher zu sagen, wann genau Antonia Bembo ihr erstes *Te Deum* komponiert hat. Fontijn datiert es auf den Zeitraum zwischen 1704-1705.⁴⁴ Rokseth beschreibt einen ähnlichen Zeitraum.⁴⁵ Beide Forscherinnen sind sich einig, dass es wohl nicht gleich zur Geburt des ersten Sohnes und damit derjenigen eines Thronfolgers aufgeführt wurde. Dafür ist es als *petit motet* zu klein für einen derart bedeutenden Anlass. Die Möglichkeit, dass es zur Geburt des zweiten Sohnes aufgeführt werden konnte, hängt mit dem Mut Antonias zusammen, sich über den Befehl des Königs, der keine Festlichkeiten angeordnet hatte, hinwegzusetzen.⁴⁶ Dieses Verhalten ist Antonia Bembo wegen ihres sehr emanzipierten Charakters zuzutrauen. Aus der Widmung lässt sich herauslesen, dass sie es eigentlich der generellen Mutterschaft von Marie-Adelaide gewidmet hat.⁴⁷ Diese Absicht lässt sich auch an dem Wappen auf dem Buchdeckel erkennen. Die goldene Prägung zeigt die Lilien des französischen Königshauses auf der linken und das Kreuz von Savoyen auf der rechten Seite. Insofern symbolisiert das Wappen den Frieden, der so nicht nur mit diesem Buch, sondern auch mit der Geburt eines künftigen Thronfolgers besiegelt wurde. Der künftige Thronfolger wurde dann Louis XV. (1710-1774), das dritte Kind von Marie-Adelaide, die zwei Jahre nach dessen Geburt an Masern starb.⁴⁸

42 Vgl. Bis hierhin Vogt-Lüerssen, Maike, *Das Haus von Savoyen — Maria Adelaide (oder Marie Adelaide) von Savoyen (1685-1712), Herzogin von Burgund* (https://www.kleio.org/de/geschichte/stammtafeln/vip/marie_adelaide/ (zuletzt abgerufen am 23.03.26)).

43 Nach Fontijn, Claire: *Desperate Measures*. 2006, S. 133, siehe auch Bembo, Antonia, F-Pn Rés. VM¹ 117. Stücke Nr. 13, 14 und 35.

44 Vgl. Fontijn, Claire: *Desperate Measures*. 2006, S. 137.

45 Vgl. Rokseth, Yvonne: *Antonia Bembo, Composer to Louis XIV.* 1937, S. 152.

46 Vgl. Fontijn, Claire: *Desperate Measures*. 2006, S. 137.

47 Abschriften und Übersetzungen finden sich bei Fontijn, Claire: *Desperate Measures*. 2006, S. 133 f. und 295 f. sowie bei Rokseth, Yvonne: *Antonia Bembo, Composer to Louis XIV.* 1937, S. 152.

48 Vgl. Vogt-Lüerssen, Maike, *Das Haus von Savoyen — Maria Adelaide (oder Marie Adelaide) von Savoyen (1685-1712), Herzogin von Burgund* (https://www.kleio.org/de/geschichte/stammtafeln/vip/marie_adelaide/ (zuletzt

Abschließend sei kurz auf das „picciolo divertimento“⁴⁹ verwiesen, das neben dem *Te Deum* steht. Im Italienischen bedeutet *Divertimento* Zerstreuung oder Unterhaltung und gehört zur Unterhaltungsmusik. Das *Divertimento*⁵⁰ ist Bembo's erste kleine musikdramatische Komposition gewesen und wurde sehr wahrscheinlich direkt im Anschluss an das *Te Deum* aufgeführt.⁵¹ In diesem Werk tauchen allegorische Figuren auf und besingen in italienischer Sprache, wohlgerneht der Muttersprache von Marie-Adelaide und Bembo, den französischen Hof. Genauer werden in verschiedenen Abschnitten diverse gute Wünsche ausgesprochen.⁵² Am Schluss wird Marie-Adelaide sogar als „Halbgöttin“ bezeichnet.⁵³ Besetzungstechnisch hätten für diesen Lobpreis noch zwei weitere Sänger auftreten müssen. Im *basso continuo* liegt die Vermutung nahe, dass der Wechsel von einer Orgel zu einem Zupfinstrument bzw. zu einem Cembalo impliziert wurde.⁵⁴

Das zweite *Te Deum*⁵⁵ ist nach dem ersten entstanden. Es ist dem französischen König gewidmet, der in der Dedikation auch neben anderen herausragenden Adjektiven als „höchster Jupiter der Erde“⁵⁶ bezeichnet wird. Solche Vergleiche mit antiken Göttern tauchen bei Bembo oft auf, nicht zuletzt in ihrer Oper *L'Ercole amante*. In erster Linie widmet sie das Stück im Speziellen der Erhaltung des Monarchen und dankt ihm in diesem Zuge, vermutlich vor allem für die Möglichkeit des freien, ungestörten Komponierens. Fontijn weist auf den Umstand hin, dass Bembo dieses *Te Deum* auch für die Feier anlässlich des Sieges über die katalanische Stadt Tortosa 1708 angeboten haben könnte.⁵⁷ Näher liegt allerdings, eine Genesung des Königs als äußeren Beweggrund zu sehen. Mit dieser Intention würde die Widmung hinsichtlich der Erhaltung des Monarchen plausibler werden.⁵⁸

Zu dieser *Te Deum*-Komposition komponierte Bembo ein *Exaudi te, Dominus* mit dem Text des 20. Psalms. In manchen Bibelausgaben ist es auch der 19. Psalm, der mit diesen Worten beginnt. Die Vertonung von Bibeltexten lag Antonia Bembo also nicht fern. So vertonte sie *Les sept Pseaumes, de David*, und bereits zuvor lassen sich in ihren *Produzioni armoniche* im speziellen Nr. 4 und 40 sakrale Anspielungen auch auf das französische Königshaus erkennen.⁵⁹

abgerufen am 23.03.26)).

49 Bembo, Antonia: F-Pn, Rés. Vm¹ 112-113, S.8 /fol. II.

50 F-Pn, Rés. Vm¹ 113.

51 Vgl. Fontijn, Claire: *Desperate Measures*. 2006, S. 133, 151.

52 Vgl. ebd. S.150-176.

53 Vgl. ebd. S. 134.

54 Vgl. bis hierhin ebd. S. 150 f.

55 Bembo, Antonia: F-Pn, Rés. Vm¹ 114.

56 Bembo, Antonia: F-Pn, Rés. Vm¹ 114-115. S. 5/ fol. III, „Sommo Giove della terra“.

57 Atkinson, C. T., *Sidelight on a „Side Show“*. *Spain and Portugal in the Spanish Succession War*. 1947 (<https://www.jstor.org/stable/44220250> (zuletzt abgerufen am 23.03.26))).

58 Bembo, Antonia: F-Pn, Rés. Vm¹ 114-115, S. 4 /fol. II, „la conservatione d'un Monarcha cosi Grande come Luigi quattordice, è la tutta la Sua Familia Reale.“

59 Vgl. Fontijn, Claire: *Desperate Measures*. 2006, S. 181.

Leider lässt sich über die Frage, in welchem Rahmen die Stücke aufgeführt wurden, mangels historischer Quellen lediglich mutmaßen. Zum Überlieferungskontext sei auf eine Studie von Claire Fontijn verwiesen. Im Vergleich von den Unter- und Handschriften Antonia Bembos widerlegt sie eine Hypothese, die sich seit Rokseth noch immer in der MGG und im New Grove Dictionary of Music and Musicians findet. Es handelt sich bei den Handschriften nur bedingt um Autographe. Bei den letzten drei Manuskripten⁶⁰ handelt es sich vielmehr um Abschriften durch fremde Hand. Ausgehend von Dokumenten, die Rokseth noch nicht vorlagen, unterteilt Fontijn die Manuskripte in drei Gruppen. Hierbei zieht sie aus dem Vergleich von Unterschriften den Schluss, dass Antonia Bembo zum Teil ihre Werke selbst kopiert habe.⁶¹

3.2 Instrumentierung und kompositionstechnische Besonderheiten

Bei der Instrumentierung lassen sich bei der ersten *Te Deum*-Vertonung sicher drei vokale Stimmen und ein Instrumentaltrio mit *basso continuo* erkennen. Die Partitur verlangt hierbei ausschließlich nach Violinen. Es liegt nahe, dass es sich hier um eine SSB-Besetzung der Vokalstimmen und eine Violine, Viola und Orgel⁶² handelt. Ausgehend von der Besetzung kann vermutet werden, dass die Komposition auch in der *Petite Union Chrétienne* aufgeführt worden sein könnte. Das Stück wird immer wieder von kleinen Instrumentaleinlagen, so genannten *Ritournellen*, unterbrochen. Hingegen gibt es auch Passagen, die mit den italienischen Tempoangaben *Allegro* oder *Adagio* gekennzeichnet sind. Die Gesangstimmen treten entweder zu dritt oder mindestens zu zweit auf.⁶³ Der $\frac{3}{4}$ -Takt, in dem das Stück steht, verleiht diesem einen festlich feierlichen Charakter, ohne mit einer übermäßig großen Besetzung zu überzeugen. Dies steht ganz im Sinne eines *petit motet*, das sich von seiner verwandten Gattung des *grand motet* gerade durch eine kleinere Besetzung auszeichnet.

Besonders ausgefeilt erscheinen die Dynamikangaben. Mittels Wiederholungen und den Bemerkungen „fort et doux“⁶⁴ entstehen so Echo-Effekte. Bei der Tonart handelt es sich um e-Moll, die an den phrygischen Modus des ursprünglichen Chorals erinnern lässt.⁶⁵ Diese Assoziation wird durch die zu Beginn unterschiedlich einsetzenden, dann jedoch homophon deklamierenden Vokalpassagen am Anfang und am Schluss des *Te Deums* verstärkt.⁶⁶ Im mittleren Drittel greift Bembo überwiegend zu

60 Bembo, Antonia: F-Pn Rés. Vm⁴ 9–10 und F-Pn, Rés. Vm¹ 116 (Zwei Bände mit ihrer Oper und ein Band mit *Les sept Pseaumes, de David*).

61 Vgl. bis hierhin Fontijn, Claire: *Desperate Measures*. 2006, S. 178ff.

62 Gemeint ist hier eine kleine Orgel für einen kleinen geistlichen Kontext.

63 Alles der Analysegraphik von F-Pn, Rés. Vm¹ 112 zu entnehmen. Siehe Fontijn, Claire: *Desperate Measures*. 2006, S. 141.

64 Bembo, Antonia: F-Pn, Rés. Vm¹ 112, S. 74/fol. 65

65 Dies stellt auch Rokseth richtig fest. Vgl. Rokseth, Yvonne: *Antonia Bembo, Composer to Louis XIV*. 1937, S. 153.

66 Vgl. Bembo, Antonia: F-Pn, Rés. Vm¹ 112, S. 10 ff. und 82 ff./fol. 1 ff. und 73 ff.

Dur-Tonarten, die sich häufig auch erst aus der Ausgangstonart e-Moll entwickeln. In der Passage der Bitten gegen Ende des Stücks dominieren d-Moll und a-Moll.⁶⁷

Die Texte werden hierbei unterschiedlich oft wiederholt und können auch in unterschiedlichen Stimmen gegeneinander laufen. Bembo bedient sich an manchen Stellen auch des antiphonalen Prinzips. Hierbei wird etwa in der Passage „Te aeternum Patris veneratur...“⁶⁸ das blocksatzartige Choralkonstrukt aufgebrochen. Zuerst wechseln sich die Unterstimmen und die Oberstimme ab, bevor es immer feingliedriger aufgeteilt wird, bis am Schluss jede Stimme kleine Soloeinlagen bekommt. Alles kulminiert schließlich im *Sanctus*, das jeweils halbtaktisch versetzt von oben nach unten durch jede Stimme geht. So wird aus dem in der Analysegraphik von Fontijn einfachen *Sanctus* ein dreifaches. Bis dahin wird der Chor lediglich vom *basso continuo* begleitet. In der *Sanctus*-Aklamation wird auf diese Begleitung in einem Takt verzichtet. Stattdessen setzen die anderen Instrumentalisten ein und begleiten die beiden Oberstimmen, bevor der Bass unisono gemeinsam mit dem *basso continuo* wieder einsetzt. Der Umstand, dass der erste Sopran hierbei auch direkt vom zweiten Sopran imitiert wird, führt schließlich zu einer Stimmkreuzung.⁶⁹ Im Folgenden wird das *Sanctus* noch drei weitere Male wiederholt, wobei die Stimmen mit jedem Mal dichter aneinander rücken, bis sie sich schließlich homophon „Sanctus“ deklamierend wiederfinden. Zwischen den Wiederholungen gibt es kleine Einlagen der Instrumentaltrios.

Die Instrumentierung des zweiten *Te Deums* ist zahlenmäßig bei weitem größer und steht der eines *grand motet* nahe. Das Genre des *grand motet* war eine der Hauptgattungen der französischen Kirchenmusik.⁷⁰ Diese Bezeichnung bildet eine Abkürzung für *Motet á grand chœur*.⁷¹ Die Komposition ist mit einem Chor samt Solisten besetzt. Unter ihnen finden sich sind zwei Sopranstimmen, zwei sehr hohe Tenorstimmen, *Haute-Contre*⁷² genannt, und der Bass. Bei der Instrumentalgruppe verlangt die Komposition an manchen Stellen Flöten, Fagotte und eine Solovioline.⁷³ Andere Instrumente werden nicht benannt, weshalb von der üblichen Instrumentierung eines Streicherapparats, weiteren Flöten, Oboen und Trompeten ausgegangen werden kann. Als *basso continuo* vermutet Rokseth Fagotte, Violonen und ein Harmonieinstrument, etwa Orgel oder Cembalo. Außerdem be-

67 Vgl. Fontijn, Claire: *Desperate Measures*. 2006, S. 141.

68 Bembo, Antonia: F-Pn, Rés. Vm¹ 112, S. 21 ff./fol 12 ff.

69 Vgl. Bembo, Antonia: F-Pn, Rés. Vm¹ 112, S. 21-24/fol 12 -15.

70 Vgl. Petruschka, G., *Grand Motet. Zentrale Kirchenmusikgattung des französischen Barock*, (<https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/alte-musik/stichwort-grand-motet-100.html> (zuletzt abgerufen am 22.03.26)).

71 Vgl. Massenkeil, G., Art. Motette, in: *Das neue Lexikon der Musik*. 1996, S. 329 f.

72 Im Gegensatz zum Countertenor erzeugt der *Haute-Contre* seine Töne nicht im Falsett, sondern bleibt in der Bruststimme oder in einem Brust-Kopfstimmen-Gemisch. Mehr dazu siehe: Kruse, Dirk. *Stichwort - Haute-Contre. Spezialität der französischen Barockoper*. 2016. (<https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/alte-musik/stichwort-haute-contre-100.html> (zuletzt abgerufen am 22.03.26)).

73 Vgl. Fontijn, Claire: *Desperate Measures*. 2006, S. 190.

merkt sie, dass Bembos Absicht zufolge, wie sie in den Kommentaren deutlich wird, „flutes“ zusammen mit „doux“ den Gegensatz zum lauten „fort“ bilden und allein von Flöten und Fagotten gespielt werden sollten. Der Versuch, an der Instrumentierung einen Aufführungsanlass herauszulesen, scheitert, und da die Komposition nicht so umfangreich besetzt ist wie diejenigen ihrer männlichen Komponistenkollegen, wird sie auch nicht in bedeutenden historischen Schriften erwähnt.

Die Notation im Manuskript kann verwirrend wirken. Nach der Symphonie als Vorspiel verteilt sich die Partitur auf zwei Seiten, bei der die linke Seite die vokalen Partien sowie den *basso continuo* zeigt und die rechte Seite den *Chœur de Symphonie* abbildet. Dieses Phänomen taucht ausschließlich an den groß besetzten Stellen in der Partitur auf.

Ein Merkmal in der Faktur von einem *grand motet* sind die kontrastierenden „homorhythmisch oder kontrapunktisch aufgelockerten“⁷⁴ Abschnitte des Chors im Gegensatz zu den solistisch ausgestalteten Partien. So steht in der Vertonung der ersten Strophe⁷⁵ dieser Komposition ein überwiegend homorhythmischer erster Teil einem zweiten gegenüber, der mit einem Sopransolo mit Violinen und *basso continuo* als Begleitung einsetzt. Dieser zweite Abschnitt baut sich dann immer weiter auf, bis zur *Sanctus*-Akklamation, bei der der gesamte fünfstimmige Chor zusammen mit der Instrumentalgruppe einsetzt. Den Kontrast verstärkend steht der erste Teil in einem $\frac{3}{4}$ - und der zweite in einem $\frac{4}{4}$ -Takt. Harmonisch folgt auf den Anfang in A-Dur ein kräftiges D-Dur, das hin zur *Sanctus*-Passage allerdings über h-Moll nach e-Moll moduliert.⁷⁶ Dieses e-Moll ist bereits aus dem ersten *Te Deum* bekannt und erinnert an den ursprünglichen Choral.⁷⁷ Das A-Dur findet sich auch am Schluss wieder, wo analog zum Beginn ein Vers alleine im Mittelpunkt steht. Auch diese Vertonung ist mit kleinen *Ritournellen* durchzogen.⁷⁸ Wie bereits in der ersten *Te Deum*-Vertonung geschieht die Deklamation der Verse im zweiten Sinnabschnitt syllabisch und mit kurzen Notenwerten, die dann, angelangt beim *Sanctus*, länger werden.⁷⁹

Im Vergleich der beiden *Te Deum*-Vertonungen lassen sich viele Ähnlichkeiten in der Gestaltung der *Sanctus*-Passage entdecken. Im späteren *Te Deum* sind zwar mehr Stimmen und allgemein ein größeres Ensemble verzeichnet, doch die syllabische Aufteilung des *Sanctus* auf zwei Viertelnoten ist die gleiche.⁸⁰ Das fünfstimmige *Te Deum* ist bedeutend dichter komponiert, wohingegen bei dem dreistimmigen Werk ein großer solistischer Freiraum entsteht und es ausgefeilter wirkt.

74 Massenkeil, G., Art. Motette, in: Das neue Lexikon der Musik. 1996, S. 329.

75 Im original *Te Deum* Vers 1-6 unterteilt werden die Abschnitte in der Partitur mit einem Doppelstrich nach dem ersten Vers.

76 Vgl. Fontijn, Claire: *Desperate Measures*. 2006, S. 188 f.

77 Vgl. ebd. S. 187-190.

78 Vgl. bis hierhin ebd. S. 188 f.

79 Vgl. Bembo, Antonia: F-Pn, Rés. Vm¹ 114, S. 29-35/fol. 24-30.

80 Vgl. Bembo, Antonia: F-Pn, Rés. Vm¹ 114, S. 35-40/fol. 30-35.

Außerordentlichen Wert legt Bembo in der vorangestellten *Symphonie* auf die Dynamik.⁸¹ Hierbei können, auch dank der großen Orchestrierung, die Kontraste von *piano* und *forte* noch differenzierter herausgearbeitet werden. Dies ist auch in Hinblick auf den Gattungsunterschied zwischen dem *grand* und *petit motet* entscheidend. Der harmonische Unterschied zwischen den beiden letzten Dritteln besteht nach wie vor. Im späteren *Te Deum* ist der eher in Dur gehaltene Mittelteil und der tendenziell Moll verwendende Schlussteil noch klarer erkennbar, obwohl hierbei die Grenzen fließend sind.⁸²

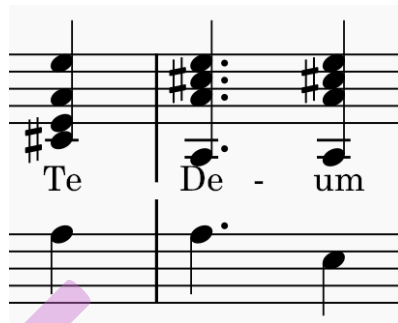


Abbildung 1: Transkription
vom Anfang von Bembo,
Antonia: F-Pn, Rés. Vm 114,
S. 11/fol. 6.

Abschließend soll nach dem Verbleib des ursprünglichen Choral⁸³ in den Kompositionen geforscht werden. Dem phrygischen Modus auf e kommt das erste *Te Deum* am nächsten. Hier ist das Anfangsintervall jedoch eine Quarte (im Bass und im *basso continuo* vorher: H→e).⁸⁴ Im *Tonus simplex* wird noch eine Zwischenstufe eingeschaltet, sodass dort das Anfangsintervall nur eine Terz (e→g) ist.⁸⁵ Ein Sekundschritt später ist der vorläufige Rezitationston, auf a, erreicht. Das Rahmenintervall würde hier insgesamt eine Quarte sein, wie es im ersten *Te Deum* geschieht. Harmonisch geschieht am Anfang des zweiten *Te Deums* in A-Dur wenig. In der Transkription (siehe Abbildung 1) lässt sich aber gut erkennen, wie die Stimmen sich zu dem Wort „Deum“ ordnen, bevor die Unterstimme gleich weiter zu dem „laudamus“ führt. Insgesamt findet sich hierbei keine Übereinstimmung mit dem Choral. Das neue Intervall für das *Te Deum* ist hier eine Quinte.⁸⁶

In der *Sanctus*-Passage liegt in derselben *Te Deum*-Vertonung erneut eine Abwärtsbewegung vor. Das Ziel scheint hier eher das Wort „Sabaoth“ zu sein. Im Folgenden taucht das *Sanctus* nur noch

81 Vgl. Bembo, *Antonia: F-Pn, Rés. Vm¹ 114*, S. 6-10/fol. 1-5.

82 Vgl. Fontijn, Claire: *Desperate Measures*. 2006, S. 141, 188 f.

83 Vgl. Bertin, Oliver: *Te Deum* (Simple Tone) abrufbar unter <https://gregobase.selapa.net/chant.php?id=2305> (zuletzt abgerufen am 22.03.26).

84 Vgl. Bembo, *Antonia: F-Pn, Rés. Vm¹ 112*, S. 10/fol. 1.

85 Vgl. Bertin, Oliver: *Te Deum* (Simple Tone) abrufbar unter <https://gregobase.selapa.net/chant.php?id=2305> (zuletzt abgerufen am 22.03.26).

86 Vgl. bis hierhin Bembo, *Antonia: F-Pn, Rés. Vm¹ 114*, S. 11/fol. 6.

gesungen als Paar auf. Das dritte *Sanctus* wird in den Vokalstimmen ausgespart, wodurch automatisch das Orchester in den Vordergrund rückt. Dieses agiert allerdings nur als Echo, wie sich aus den Angaben aus der Partitur erschließen lässt („fort“ → „doux“ → „fort“).⁸⁷



Abbildung 2: Erste Sanctus-Passage aus Bembo, Antonia: F-Pn, Rés. Vm¹ 112, S. 24/fol. 15.

In der früheren *Te Deum*-Version zeigen sich ähnliche Züge. Auch hier findet sich die angesprochene abwärtsgerichtete Bewegung von (im Sopran fis⁷→cis⁸).⁸⁸ Aufgrund des kleinen Vokalensembles können die einzelnen Stimmen mehr zur Geltung kommen. Bembo nutzt dies und lässt die Vokalistinnen nacheinander einsetzen. Da es lediglich drei Stimmen gibt, setzt jede Stimme jeweils mit einem „Sanctus“ ein und wiederholt dies auch jeweils dreimal (siehe Abbildung 2).

Dieser Kunstgriff führt zu einer Überlappung, die in dem mittleren dem dritten „Sanctus“ ihren Sonoritätshöhepunkt mit dem Einsatz der Unterstimme hat und sich anschließend wieder abbaut. Antonia Bembo arbeitet so auf einer Makroebene die Faktur des *Sanctus* aus dem *Tonus Simplex* heraus, das sich dort mit jedem Wort melismatisch auf- und wieder abbaut. Das *Sanctus* wird im *Tonus Simplex* dreimal angestimmt.⁸⁹ Dies wird in den beiden Kompositionen Bembo auch übernommen. So setzt der Chor in der neueren Version dreimalig zum *Sanctus* an. Klanglich wird das dritte *Sanctus* im Gesang ausgespart. Hierdurch taucht es als Echo in der Instrumentengruppe auf.⁹⁰ In der dreistimmigen Vertonung macht sich Bembo die Anzahl der Stimmen zunutze, lässt diese nacheinander einsetzen und das „Sanctus“ insgesamt dreimalig singen. So entsteht gleichzeitig der oben beschriebene klangliche Effekt des klimaktischen Auf- und Abbauens. Ein ihm ähnlicher Echo-Effekt ist aber bereits auch hier schon angelegt.⁹¹

87 Vgl. bis hierhin Bembo, Antonia: F-Pn, Rés. Vm¹ 114, S. 35-40/fol. 30-35.

88 Diese Stelle steht in h Moll Vgl. Bembo, Antonia: F-Pn, Rés. Vm¹ 112, S. 24/fol. 15.

89 Vgl. dazu Bertin, Oliver: *Te Deum* (Simple Tone) abrufbar unter <https://gregobase.selapa.net/chant.php?id=2305> (zuletzt abgerufen am 22.03.26).

90 Vgl. Bembo, Antonia: F-Pn, Rés. Vm¹ 114, S. 35-40/fol. 30-35.

91 Vgl. Bembo, Antonia: F-Pn, Rés. Vm¹ 112, S. 24/fol. 15.

3.3 Kulturelle Bedeutung

In Antonia Bembo's erster *Te Deum*-Komposition lässt sich eine feministisch und subjektive Herangehensweise erkennen. Deutlich wird dies bereits in der Dedikation an eine Frau bzw. an die Mutterschaft von Marie-Adelaide von Savoyen. Das *Te Deum* steht etwas im Schatten des *Divertimento*. Allein die Länge und Faktur desselbigen lassen das *Te Deum* in dieser Komposition zu einem Nebenschauplatz werden. Die Verwendung der Muttersprache von Marie-Adelaide im *Divertimento* zeigt ebenfalls, welchem Stück womöglich mehr Bedeutung zu geschrieben wurde. Hingegen sprechen die Positionierung des *Te Deum* an erster Stelle und die Widmung, die Aufschluss über das vorrangige Ereignis, nämlich die Geburt eines Thronfolgers, Auskunft geben. Erst in einem zweiten Schritt soll das *Divertimento* unterhalten.⁹² In dieser ersten intimen und kleinen *Te Deum*-Vertonung zeigen sich stellenweise schon die Anlagen zur größeren zweiten Komposition.⁹³ Dieses in der Tradition des *grand motet* stehende *Te Deum* tritt als ein großer Lobpreis des Königs auf, der durch das *Exaudiat, te Dominus* verstärkt wird.⁹⁴ Dies verdeutlicht besonders der letzte Vers. Dort heißt es: „Domine salvum fac regem: exaudi nos in die, qua invocaverimus te.“ – „O Herr! hilf dem Könige und erhöere uns am Tage, da wir zu dir rufen.“⁹⁵ Hierbei werden nicht nur der natürliche und der politische Körper des Königs, sondern vielmehr der heilige Körper, nach Walsdorf und Montagnier hervorgehoben.⁹⁶

Auch die Sprache spielt in diesem Zuge eine eminente Rolle. Beide *Te Deum*-Kompositionen sind in lateinischer Sprache verfasst. Das begleitende Stück steht jedoch einmal in Italienisch und das zweite Mal in Latein. Dieser Unterschied lässt sich auf die Widmungsträger zurückführen. Im ersten Fall hat Antonia Bembo das Stück für die Geburt eines französischen Thronfolgers und die Mutterschaft von Marie-Adelaide von Savoyen komponiert, deren Muttersprache italienisch ist, während das zweite *Te Deum* für den französischen König bestimmt war, dessen Lob in der lateinischen Sprache verfasst ist, da sie bekanntlich den Ursprung des Italienischen und des Französischen bildet. Bemerkenswert ist bei der zweiten Komposition zudem die Bekanntheit des vertonten Textmaterials, die in dem *Divertimento* nicht gegeben ist. Fontijn sieht in dem Text des *Divertimento* Einflüsse des Dichters Marc-Antonio Romagnesi.⁹⁷

92 Vgl. bis hiehin Bembo, Antonia: F-Pn, Rés. Vm¹ 112-113.

93 Zum Beispiel der Echo Effekt in der *Sanctus*-Akklamation.

94 Vgl. Bembo, Antonia: F-Pn, Rés. Vm¹ 114-115.

95 Vgl. Psalm 19 (20) aus der lateinischen Vulgata Bibel abrufbar unter https://vulgata.info/index.php?title=Kategorie:BIBLIA_SACRA:AT:Ps19 (zuletzt abgerufen am 22.03.26).

96 Vgl. Walsdorf, Hanna: „*Plaude laetare Gallia*“. 2023, S. 239.

97 Näheres zu Romagnesi unter [https://www.treccani.it/enciclopedia/marc-antonio-romagnesi_res-ca239834-9d13-11e7-adb0-00271042e8d9_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/marc-antonio-romagnesi_res-ca239834-9d13-11e7-adb0-00271042e8d9_(Dizionario-Biografico)) (zuletzt abgerufen am 22.03.26) und vgl. Fontijn, Claire: *Desperate Measures*. 2006, S. 139.

Ausgehend von der Betrachtung der beiden Kompositionen lassen sich auch Vermutungen zu Antonia Bembos Bekanntschaften und Beziehungen ziehen. So spekuliert Claire Fontijn, dass Antonia Bembo mit ihrer intimen Herangehensweise an ihr erstes *Te Deum* samt *Divertimento* auch Teil des italienischen Kreises von Marie-Adelaide von Savoyen gewesen sein könnte. Auf einer Liste des Haushalts taucht sie allerdings nicht auf.⁹⁸

4. Musikhistorische Einordnung in die *Te Deum*-Tradition

Antonia Bembos *Te Deum*-Vertonungen reihen sich in die Abfolge der gleichnamigen Kompositionen von Lully, Charpentier und Blanchard ein. Daher verwundert die Tatsache nicht, dass sich Antonia Bembo an diesen Berühmtheiten orientierte. Besonders Lully war für sie schon in ihren *Produzioni armoniche* ein großes Vorbild für den französischen Stil und vor allem auch für die Gattung des Motetts.⁹⁹

Als Inspiration für ihre *Te Deums* lassen sich leicht Parallelen zu Charpentier, Lalande, Blanchard und Lully erkennen.¹⁰⁰ Alle stellen ihren *Te Deum*-Kompositionen eine kleine *Sinfonia* bzw. *Symphonie* voran. Dies praktiziert Bembo nur in ihrem zweiten *Te Deum*. Die Besetzung hält sie, ähnlich wie Blanchard, vergleichsweise klein. Bembo legt zwei überwiegend syllabische Vertonungen vor. In der zweiten Komposition treten Koloraturen besonders oft bei dem Wort „gloria“ auf,¹⁰¹ wie vor allem in ihrem ersten *Te Deum* zu beobachten ist.¹⁰² Besonders oft stehen in dieser ersten Komposition die Unterstimmen dem Sopran in der Oberstimme gegenüber.¹⁰³ Dies lässt an das Antiphonale-Prinzip aus dem ursprünglichen *Tonus Simplex* des Chorals denken. Der Choral ist in Spuren auch bei Bembo noch aufzufinden, wie die vorangegangene Analyse ergeben hat. Textlich hält sie sich, wie ihre Vorbilder, an das lateinische Original. Harmonisch verlässt sie in der ersten Vertonung jedoch überraschenderweise die Dur-Tonalität, die aber wieder in ihrer zweiten Vertonung in Form von A-Dur vorliegt, jedoch nicht den typischen *Te Deums*-Tonarten C- oder D- Dur entspricht.

In diesem Zusammenhang wird die Tonartencharakteristik nach Charpentier relevant, wie er sie in seiner Abhandlung *Les Règles de Composition* beschreibt.¹⁰⁴ Charpentier beschreibt e-Moll als

98 Vgl. bis hierhin Fontijn, Claire: *Desperate Measures*. 2006, S. 178f.

99 Vgl. Fontijn, Claire: *Desperate Measures*. 2006, S.127, 140.

100 Fontijn befürwortet einen Vergleich mit Charpentiers *Te Deum* (H. 146). Vgl. Fontijn, Claire: *Desperate Measures*. 2006, S. 142f.

101 Vgl. Bembo, Antonia: F-Pn, Rés. Vm¹ 114, S. 72, 73, 59ff./fol. 67, 68, 34 ff.

102 Vgl. Bembo, Antonia: F-Pn, Rés. Vm¹ 112, S. 49/fol. 40.

103 Vgl. etwa Bembo, Antonia: F-Pn, Rés. Vm¹ 112, S. 28/fol. 19.

104 Die Tonartencharakteristik ist abrufbar unter Villiers, Henri de: *Marc-Antoine Charpentier. tableau des énergies des modes*, <https://schola-sainte-cecile.com/2008/02/14/marc-antoine-charpentier-tableau-des-energies-des-modes/> (zuletzt abgerufen am 22.03.26) und übersetzt von Charpentier, Marc-Antoine und Eckle, Otto: *Regeln für die Komposition*, 2013, S. 27.

„Efféminé, amoureux & plaintif“¹⁰⁵ – „Weiblich, verliebt & wehmütig“. Otto Eckel übersetzt „efféminé“ im Übrigen mit dem eher negativ konnotierten Wort „Weibisch“ und „plaintif“ mit „kläglich“. Auffällig ist, dass das französische Wort „femme“ für „Frau“ in dem Wort „Efféminé“ impliziert ist. Dies eröffnet insofern neue Deutungsperspektiven, als sich hierbei eine mögliche Botschaft an oder gar eine Personifikation von Marie-Adelaide von Savoyen vermuten lässt. Die Annahme ist berechtigt, da Antonia Bembo sicherlich Kenntnis von der 1692 erschienen Abhandlung¹⁰⁶ Charpentiers hatte.

A-Dur hingegen charakterisiert Charpentier als „Joyeux & champêtre“¹⁰⁷ – „Fröhlich und ländlich“¹⁰⁸. In Verbindung mit „champêtre“ führt ein Wörterbuch von 1891 Wörter wie „vie“ und „plante“, also „Leben“ und „Pflanze“ an.¹⁰⁹ Ein eher natürlicher und authentischer Charakter bei den aus ihnen resultierenden Wörtern „Landleben“ und „Feldpflanze“ liegt hier nahe. Übertragen auf das zweite *Te Deum*, das dem Sonnenkönig Louis XIV. selbst gewidmet ist und besonders mit der folgenden Psalm-Vertonung den, nach Walsdorf und Montagnier,¹¹⁰ heiligen Körper des Monarchen betont, wird in der Tonart des „Fröhlich und ländlich[en]“¹¹¹ der natürliche Körper des Königs thematisiert. Der politische Körper, um die "Trinität" zu vervollständigen, findet sich in der Widmung, in der seine politische Macht auch in dem bereits angeführten Vergleich mit Jupiter herausgestellt wird. Darüber hinaus lässt sich der vertonte Text auch hinsichtlich dieser Drei-Körper-Theorie nach Montagnier lesen, doch finden sie sich auch auf einer höheren Bedeutungsebene wieder, wie diese Betrachtung herauszustellen versucht.

5. Fazit

Wie die vorgelegten Betrachtungen gezeigt haben, lässt sich zum einen nicht nur ausgehend von den Lebensumständen Antonias Bembos auf ihr Werk schließen, sondern es können auch umgekehrt Besonderheiten aus ihrem Werk auf ihre Biografie verweisen. So schlägt sich Bembos Umzug von Italien nach Frankreich in der Vermischung von italienischen und französischen Stilmitteln in ihrem Werk nieder. Andererseits lässt sich aus ihrem Werk erkennen, mit welchem Personenkreis sie in

105 e Moll/Mi mineur. Siehe Villiers, Henri de: *Marc-Antoine Charpentier: tableau des énergies des modes*, <https://schola-sainte-cecile.com/2008/02/14/marc-antoine-charpentier-tableau-des-energies-des-modes/> (zuletzt abgerufen am 22.03.26).

106 Übersetzung von Otto Eckle in: Charpentier, Marc-Antoine und Eckle, Otto: *Regeln für die Komposition*, 2013, S. 27.

107 Bei e Moll Mi mineur Siehe <https://schola-sainte-cecile.com/2008/02/14/marc-antoine-charpentier-tableau-des-energies-des-modes/>

108 Übersetzung von Otto Eckle in: Charpentier, Marc-Antoine und Eckle, Otto: *Regeln für die Komposition*, 2013, S. 27.

109 Vgl. Mozin, L'Abbé: Art. Champêtre, in: *Petit Dictionnaire Classique*, 1891, S. 56.

110 Vgl. Walsdorf, Hanna: „*Plaude laetare Gallia*“. 2023, S. 239.

111 Übersetzung von Otto Eckle in: Charpentier, Marc-Antoine und Eckle, Otto: *Regeln für die Komposition*, 2013, S. 27.

Kontakt stand und verkehrte, wie die Beziehung zu Marie-Adelaide von Savoyen und das ihr gewidmete *Te Deum* zeigt.

Hinsichtlich der These Montagniers wurde bewiesen, dass sich die „drei Körper“ des Monarchen nicht nur im Text des *Te Deum* herauslesen lassen, sondern auch im Notentext wiedererkennbar sind. Dies zeigen die speziellen Tonarten, die Bembo für die Komposition ihrer *Te Deums* verwendet hat. Ein wichtiges Mittel für die Dechiffrierung dieser „musikalischen Sprache“ bilden in diesem Zusammenhang die *Les Règles de Composition* von Charpentier. Anhand der in ihnen dargelegten Tonartencharakterisierung, die Antonia Bembo mit hoher Wahrscheinlichkeit auch bekannt war, ließ sich die Verwendung der Tonarten in ihrem jeweiligen Kontext erstaunlich plausibel erklären. So trifft der weibliche Charakter des e-Moll auf die Widmungsträgerin von Bembos ersten *Te Deums* zu. Unter Einbeziehung der exakten Charakterisierung Charpentiers lässt sich hier frappierenderweise beinahe von einer Charakterisierung Marie-Adelaides von Savoyen sprechen. Hinsichtlich des *Te Deums* für Louis XIV. lässt sich konstatieren, dass sich in der Tonart musikalisch umgesetzt der so genannte „natürliche Körper“ des Königs widerspiegelt. Sein „politischer“ Körper ließ sich hingegen in der Widmung erkennen. In der Vertonung des 19. Psalms *Exaudiat te, Dominus*, das dem *Te Deum* nachgestellt wurde, zeigt sich die Betonung des „religiösen“ Körpers des Königs.

Die Ambiguität der *Te Deum*-Kompositionen Antonia Bembos sowie die ihnen immanente Stilpluralität von Frankreich und Italien sind unbestreitbar. Italienische Koloraturen mit punktierten französischen Rhythmen prägen Bembos Kompositionen. So ist es auch nicht verwunderlich, wenn am Ende ihres ersten *Te Deums* für Marie-Adelaide von Savoyen zwar ein *Divertimento* auf italienisch folgt, das *Te Deum* selbst aber mit einem sorgsam gewählten französischen Ausdruck abgeschlossen wird, nämlich:

„*Fin*“¹¹²

–Antonia Bembo–

112 Bembo, Antonia: F-Pn, Rés. Vm¹ 112, S. 83/fol. 75.

6. Anhang

6.1 Literaturverzeichnis

6.1.1 Noten

- Bembo, Antonia, *Produzioni armoniche*, Abschrift, 1695-1700, F-Pn Rés. VM¹ 117.
- Bembo, Antonia: *Te Deum laudamus* und *Divertimento*, Partitur, Abschrift, ~1704, F-Pn, Rés. Vm¹ 112-113.
- Bembo, Antonia: *Te Deum laudamus* und *Exaudiat te, Dominus*, Partitur, Abschrift, ~1707, F-Pn, Rés. Vm¹ 114-115.
- Bembo, Antonia: *L'Ercole Amante*, Partitur, Abschrift, 1707, F-Pn Rés. VM⁴ 9–10.
- Bembo, Antonia, *Les sept Pseaumes, de David*, Partitur, Abschrift, 1694–1715, F-Pn Rés. VM¹ 116.

6.1.2 Sekundärliteratur

- Atkinson, C. T., Sidelight on a „Side Show“. Spain and Portugal in the Spanish Succession War. in: *Journal of the Society for Army Historical Research*, London, Jg. 25/Heft 101 (1947), S. 11–21. (<http://www.jstor.org/stable/44220250> (zuletzt abgerufen am 23.03.26)).
- Mozin, L'Abbé, *Petit Dictionnaire Classique. Français-Allemand et Allemand-Français*, Stuttgart 1891.
- Fontijn, Claire, *Desperate Measures. The Life and Music of Antonia Padoani Bembo*, Oxford 2006.
- Charpentier, Marc-Antoine und Eckle, Otto: *Regeln für die Komposition*, Frankfurt 2013.
- Noltenmeier, Ralf und Rothmund-Gaul, Gabriela, *Das neue Lexikon der Musik. Limitierte Sonderausgabe zur neuen MGG auf der Basis von Honegger/Massenkeil*. Stuttgart 1996.
- Rokseth, Yvonne, Antonia Bembo, Composer to Louis XIV. in: *The Musical Quarterly*, Jg. 23/H. 2 (1937), S. 147-169.

- Walsdorf, Hanna: „Plaude laetare Gallia“. Musik zu Ehren des Grand Dauphin und die drei-Körper des Königs (1661-1668), in: *Die Musiktheorie*, Jg. 3 (2023), S. 237-249.

6.1.3 Internetquellen

- Fontijn, Claire und Marinella Laini, Art. *Bembo, Antonia*, in: Grove Music Online, (<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040876>) (zuletzt abgerufen am 23.03.26).
- Jewanski, Jörg, Art. *Bembo, Antonia*, in: MGG Online, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/534724> (zuletzt abgerufen am 23.03.26).
- Jewanski, Jörg und Bork, Detlev, Art. *Corbetta, Francesco*, in: MGG Online, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/532854> (zuletzt abgerufen am 23.03.26).
- hr2-kultur, *Opernentdeckung*. „L’Ercole amante“ von Antonia Bembo, hr2-kultur, <https://www.hr2.de/programm/sendzeiten/ard-oper--opernentdeckung-lercole-amante-von-antonia-bembo,epg-opernbuehne-846.html> (zuletzt abgerufen am 23.03.26).
- Art. *Grandeur*, Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/Grandeur> (zuletzt abgerufen am 23.03.26).
- Kruse, Dirk, *Barbara Strozzi Komponistin und Sängerin*, BR Klassik, <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/alte-musik/stichwort-barbara-strozzi-100.html> (zuletzt abgerufen am 22.03.26).
- Wikipedia, Art. *Doge von Venedig*, https://de.wikipedia.org/wiki/Doge_von_Venedig (zuletzt abgerufen am 22.03.26):
- Cessac, Cathrine, Art. *Charpentier, Marc Antoine*; in: MGG Online, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/532317> (zuletzt abgerufen am 22.03.26).
- Herlin, Denis und Audéon, Hervé, Art. *Couperin, François (II) (le grand)*, in: MGG Online, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/535874> (zuletzt abgerufen am 22.03.26).
- Petruschka, G., *Grand Motet. Zentrale Kirchenmusikgattung des französischen Barock*, br-klassik, <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/alte-musik/stichwort-grand-motet-100.html> (zuletzt abgerufen am 22.03.26).
- Vogt-Lüerssen, Maike, *Das Haus von Savoyen – Maria Adelaide (oder Marie Adelaide) von Savoyen (1685-1712), Herzogin von Burgund*, kleio.org,

https://www.kleio.org/de/geschichte/stammtafeln/vip/marie_adelaide/ (zuletzt abgerufen am 22.03.26).

- Berten, Oliver, *Te Deum (Simple Tone)*, GregoBase, <https://gregobase.selapa.net/chant.php?id=2305> (zuletzt abgerufen am 22.03.26).
- *Psalm 19 (20)*, Liber Psalmorum. Psalmus XIX., aus der lateinischen Vulgata Bibel abrufbar unter https://vulgata.info/index.php?title=Kategorie:BIBLIA_SACRA:AT:Ps19 (zuletzt abgerufen am 22.03.26).
- Spinelli, Leonardo, Art. *Romagnesi, Marc'Antonio*. *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 88 (2017)*, treccani.it, [https://www.treccani.it/enciclopedia/marc-antonio-romagnesi_res-ea239834-9d13-11e7-adb0-00271042e8d9_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/marc-antonio-romagnesi_res-ea239834-9d13-11e7-adb0-00271042e8d9_(Dizionario-Biografico)/) (zuletzt abgerufen am 22.03.26).
- Villiers, Henri de: *Marc-Antoine Charpentier. tableau des énergies des modes*, Schola Sainte Cecile, <https://schola-sainte-cecile.com/2008/02/14/marc-antoine-charpentier-tableau-des-energies-des-modes/> (zuletzt abgerufen am 22.03.26).

6.1.4 Akustische Quellen

- Antonia Bembo: *L'Ercole amante*, Il Gusto Barocco, Jörg Halubek u.a., CD, CPO, 2025.

6.1.5 Audiovisuelle Quellen

- Leopold, Silke, *Einführungsvortrag*, 2023, <https://youtu.be/-wYT7bz4wEI?si=-2w7XhgAp484epMa> (Weiterleitung von: <https://www.ilgustobarocco.de/ercole/>)(zuletzt abgerufen am 22.03.26).

6.2 Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Transkription vom Anfang aus Bembo, Antonia: F-Pn, Rés. Vm 114, S. 11/fol. 6.
- Abbildung 2: Erste *Sanctus*-Passage aus Bembo, Antonia: F-Pn, Rés. Vm 112, S. 24/fol. 15.

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich meine schriftliche Prüfungsleistung als Modulprüfung mit dem Titel:

Das *Te Deum* in der Barockzeit aus weiblicher Perspektive. Eine Analyse der *Te Deum*-Kompositionen von Antonia Bembo

selbstständig und ohne unerlaubte Hilfe verfasst, ganz oder in Teilen noch nicht als Prüfungsleistung vorgelegt und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen der Arbeit, die anderen Quellen (einschließlich des World Wide Web und anderen elektronischen Text- und Datensammlungen) im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, sind durch Angabe der Herkunft kenntlich gemacht. Mir ist bewusst, dass ich im nachgewiesenen Betrugsfall die eventuell entstehenden Kosten eines Rechtsstreits zu übernehmen sowie mit weiteren Sanktionen zu rechnen habe.

[Redacted Signature Area]