

# A importância da música sacra para a reformulação da imagem do imperador Fernando III após o fim da Guerra dos Trinta Anos<sup>1</sup>

## MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA ou SIMPÓSIO: Musicologia, Estética Musical e Interfaces

*Caio Amadatsu Griman*  
Unesp/Fapesp – caiogriman@gmail.com

*Dorotéia Machado Kerr*  
Unesp – dkerr@uol.com.br

**Resumo.** O final da Guerra dos Trinta Anos representou uma verdadeira decepção para toda a corte vienense, mas a derrota na guerra foi especialmente marcante para o imperador Fernando III. Isto pois após assumir o comando do Sacro Império Romano Germânico em um ambiente particularmente otimista, Fernando rapidamente se viu em uma situação política desfavorável para o restante de seu reinado. Neste trabalho procuramos demonstrar a influência destas condições sociopolíticas na produção musical religiosa vienense após o fim da Guerra dos Trinta Anos (1618-1648). Para isso, analisamos o papel desempenhado pelos compositores Felice Sances e Antonio Bertali na reformulação da imagem do imperador Fernando III diante da crise de representação decorrente do fracasso da guerra. Ademais, apresentamos as especificidades da produção musical vienense durante o reinado de Fernando III e como seu profundo interesse pela música auxiliou na reorganização da capela imperial em seus últimos anos de vida.

**Palavras-chave.** Música sacra. Barroco. Fernando III. Áustria.

**Title.** The importance of sacred music for the reformulation of Ferdinand III's image after the end of the Thirty Years War

**Abstract.** The end of the Thirty Years' War was a real disappointment for all members of the Viennese court, but the defeat in the war was much more meaningful for Emperor Fernando III. This since after assuming command of the Holy Roman Empire in a particularly optimistic environment, Fernando quickly found himself in an unfavorable political situation for the rest of his reign. In this work we seek to demonstrate the influence of these socio-political conditions on Viennese religious musical production after the end of the Thirty Years' War (1618-1648). To this end, we analyzed the role played by the composers Felice Sances and Antonio Bertali in reshaping the of Emperor Fernando III's image in the face of the crisis of representation resulting from the failure of the war. In addition, we exhibited the specifics of Viennese music production during the reign of Fernando III and how his deep interest in music helped in the reorganization of the imperial chapel in his last years of life.

**Keywords.** Sacred music. Baroque. Ferdinand III. Austria.

### 1. Introdução

Quando Fernando III (1608-1657) sucedeu seu pai como novo monarca do Sacro Império Romano Germânico, em 1637, a Casa de Habsburgo, tanto em seu ramo espanhol quanto austríaco,<sup>2</sup> era considerada a mais poderosa dinastia do continente europeu. Ainda que a entrada da França na Guerra dos Trinta Anos, dois anos antes da coroação de Fernando, tivesse representado uma ameaça real as forças austríacas, os membros da corte vienense

acreditavam que a guerra acabaria a qualquer momento, assegurando, por conseguinte, o poder irrestrito do imperador por toda a extensão dos territórios germânicos.

Esta perspectiva otimista pôde ser observada, por exemplo, na maneira como o novo imperador passou a ser representado pelos artistas no começo de seu reinado. Neste período, a imagem de Fernando III estava associada não apenas ao seu caráter profundamente religioso, mas também a suas virtudes como guerreiro, de modo análogo a imagem de Luís XIV da França. Em 1639, por exemplo, o pintor flamengo Frans Luycx elaborou um dos mais conhecidos retratos do imperador austríaco<sup>3</sup>, onde Fernando III é representado de armadura ao lado de um diagrama da Batalha de Nördlingen. De modo semelhante, outra importante contribuição artística para a divulgação desta imagem militar foi o oitavo livro de madrigais de Claudio Monteverdi (*Madrigali guerrieri, et amorosi*), composto, em 1638, em homenagem ao monarca.

A reunião de referências militares e religiosas em obras como a de Monteverdi exemplificam, no campo da música, o entendimento de uma grande parte dos teólogos da época, como o padre franciscano Didaco da Lequile, de que o sucesso militar da dinastia Habsburgo estava “baseado na convicção de que Deus havia dado à casa da Áustria uma certa missão para o império e a igreja, por conta dos méritos religiosos de seus antepassados” (CORETH, 2004, p.xxii)<sup>4</sup>.

Ainda que esta concepção teológica se baseasse em eventos antigos da história da Casa de Habsburgo, foi somente a partir do acirramento das disputas entre os adeptos da Reforma e da Contrarreforma, na segunda metade do século XVI e ao longo de todo o século XVII, que os teóricos políticos da Áustria passaram a reivindicar, de modo mais intransigente, a piedade e as virtudes católicas dos monarcas como eixos fundamentais de um bom governo, em contraposição aos adeptos do maquiavelismo, que acreditavam que um príncipe que desejasse ter sucesso político deveria se distanciar da moralidade tradicional cristã. Para o antimachiavelista alemão Adam Contzen, por exemplo, a única possibilidade de o imperador assegurar a lealdade da aristocracia germânica, e, conseqüentemente, defender a unidade política de seus territórios, seria garantir o sucesso da Contrarreforma através da recatolização da população germânica.

Neste contexto, os compositores do período, assim como os demais artistas, passaram elaborar produções regulares capazes de propagar as doutrinas da fé católica e, conjuntamente, ratificar a legitimidade da causa imperial nos conflitos religiosos que se desenvolveram. Para Fernando III, assim como para a maior parte dos membros da corte

vienense, a música não se resumia a uma simples ornamentação hedonística, mas, ao contrário, era vista como um poderoso meio de propaganda política e de expressão da *pietas austríaca* (termo utilizado pelos teólogos seiscentistas em referência à devoção religiosa dos monarcas da Casa de Habsburgo).

Entretanto, as derrotas militares no início da década de 1640 marcaram uma verdadeira transformação nas atividades musicais austríacas. Entre 1640 e 1645, o exército francês conquistou a maior parte da Renânia e as tropas suecas tomaram as regiões da Boemia, Silésia e Moravia. Em abril de 1645, Viena foi sitiada, obrigando a família imperial, junto com o próprio imperador, a refugiar-se em Graz. Este final trágico da Guerra dos Trinta Anos, “exigiu uma revisão significativa das políticas imperiais para que Fernando pudesse terminar a guerra com sua reputação e soberania intactas. Esta crise política foi acompanhada por uma crise correspondente na representação do imperador” (WEAVER, 2016, p. 34)<sup>5</sup>.

## **2. Reformulação da imagem de Fernando III**

Ainda nos últimos anos da guerra, o imperador austríaco reconheceu a inevitabilidade de interromper o patrocínio de obras que faziam referência às suas virtudes militares. A insistência em representações desta espécie significaria, tanto para os membros das cortes germânicas quanto para os soberanos rivais, uma extensão das humilhações do campo de batalha e, possivelmente, a perda de sua autoridade. A partir de então, a imagem de Fernando III passou a estar associada à figura religiosa de um pai protetor, “alguém cujas todas as ações foram destinadas a manter seus súditos seguros” (WEAVER, 2016, p.38)<sup>6</sup>. Desse modo, os músicos e compositores empregados na corte vienense passaram, paulatinamente, a estar envolvidos em atividades exclusivamente religiosas, afastando-se de produções seculares, como ballets e óperas.

Entre os músicos mais prestigiados da corte imperial destacam-se os italianos Antonio Bertali (1605-1669) e Giovanni Felice Sances (1600-1679), que assumiram os cargos de mestre de capela e vice mestre de capela de Viena, respectivamente, após a morte de Giovanni Valentini, em 1649. Neste período os dois compositores elaboraram, por exemplo, um ciclo de inteiros para todo o ano litúrgico. Segundo as indicações contidas no inventário de Leopoldo I (filho e sucessor de Fernando)<sup>7</sup>, Bertali, por ocupar a posição mais alta da Hofkapelle, ficou encarregado de compor inteiros para as grandes festas religiosas e datas especiais, enquanto Sances compôs para os domingos do Tempo Comum. Em termos gerais, apesar de serem baseados na tradição do *stilo antico*, carecendo de grandes inovações

técnicas, as peças deste ciclo permaneceram no “repertório da Hofkapelle por pelo menos 130 anos” (ERHARDT, 2013, p.156)<sup>8</sup>. A utilização ocasional, como neste ciclo, de procedimentos composicionais do século XVI não correspondia a uma simples incapacidade dos compositores empregados na corte vienense de se adaptarem as novas tendências da música italiana, mas, na realidade, estava relacionado a possibilidade de evidenciar tradições imperiais antigas, enfatizando, apesar das derrotas recentes no campo de batalha, a perpetuidade da dinastia Habsburgo. Segundo Bennett:

Com exceção de períodos notáveis de inovação e mudança, como as décadas de 1620, 1660 e 1700, Viena de fato permaneceu uma fortaleza de estilos conservadores ao longo da era barroca, em parte sem dúvida por causa dos gostos dos próprios imperadores. [...] Os compositores que emergiram como favoritos de um imperador foram recompensados com cargos de prestígio, altos salários e longos mandatos. Isolados dos desenvolvimentos mais atuais na Itália e seguros em suas habilidades para agradar seus clientes, os compositores favoritos nem sempre continuavam experimentando e, assim, cresciam cada vez mais isolados e conservadores (BENNETT, 2013, p.11)<sup>9</sup>.

Entretanto, apesar da existência de um certo conservadorismo musical na corte vienense, os novos procedimentos composicionais provindos da Itália não deixaram de exercer uma grande influência nos compositores empregados por Fernando III. O estilo policoral veneziano, por exemplo, tornou-se um poderoso símbolo da *pietas austriaca*. Nas peças de Sances e Bertali, porém, assim como em praticamente toda a música produzida pelos membros da Hofkapelle, estes novos procedimentos composicionais tiveram de adaptar-se à preferência dos principais patronos germânicos, em especial Fernando III, pelo estilo contrapontístico. Portanto, enquanto nas regiões de Nápoles, Veneza e Mântua o *stile moderno* se desenvolvia essencialmente através da monodia e de composições homofônicas para poucas vozes,

[...] na Alemanha foi o estilo concertante coral que mais se desenvolveu. Temas declamatórios, elaborados à maneira do antigo estilo polifônico, deram forma a uma nova configuração coral. Johann Kaspar Kerll, aluno de Carissimi, foi o líder nessa arte que nunca ganhou muito apoio na Itália. Heinrich Schmelzer, Franz Heinrich Biber, Christoph Strauss e outros também cultivaram essa forma de coral. [...] Até mesmo os italianos trabalhando nas cortes germânicas, como Giovanni Valentini (organista em Viena, 1619), Antonio Bertali (1605-1669), Felice Sances (1600-1679), Stefano Bernardi (c.1575-1638), e outros desenvolveram esse tipo de configuração (KELLERER, 1961, p.120)<sup>10</sup>.

Ademais, uma das tarefas mais importantes dos compositores empregados por Fernando era a capacidade de estabelecer em uma única peça, como no introito *Ex ore*

*infantium/Domine Dominus* (A-Wn HK. 705) de Bertali, distintos graus de compreensibilidade. Isto pois enquanto a população plebeia, que não falava latim, reconhecia o caráter e a mensagem geral de uma peça através do destacamento de palavras específicas e de procedimentos composicionais mais familiares, os membros da corte imperial tinham, por via de regra, uma maior capacidade de identificar os distintos procedimentos retóricos presentes na composição, tanto por meio da audição quanto pela análise da partitura e do libreto (muitas vezes impressos e distribuídos por ordens do próprio imperador).

Destarte, a execução de obras sacras tornou-se uma importante parte da expressão pública da devoção de Fernando III, pois através das peças elaboradas e executadas pelos membros da Hofkapelle o imperador teve a possibilidade de evidenciar a sua presença nas atividades litúrgicas e devocionais locais, viabilizando, por consequência, a glorificação de sua imagem pessoal para um grande número de pessoas. De acordo com Weaver:

Isso foi especialmente verdade quando o imperador visitava igrejas por toda a cidade. Os membros da congregação que frequentavam a igreja regularmente notariam, sem dúvida, que a música era diferente sempre que o imperador estava presente. [...] Assim, os sons harmoniosos dos músicos se tornaram mais do que um mero presente a Deus, mas um presente do imperador a Deus, mais que uma expressão da majestade de Deus, mas uma expressão da majestade do imperador na presença de Deus (WEAVER, 2016, p.107)<sup>11</sup>.

À vista disso, a presença de Fernando III em missas, peregrinações, e outras celebrações religiosas tornou-se algo bastante comum após o fim da Guerra dos Trinta Anos. A partir de então, uma das datas do ano mais produtivas para os músicos empregados na corte vienense passou a ser, por conta da intensa devoção dos membros da casa imperial à Virgem Maria, a festa anual do dia da Imaculada Conceição. A adesão pública a um tema tão polêmico quanto esse era muita significativa para a reformulação da imagem de Fernando III por permitir uma personalização de sua devoção mariana, em contraste tanto com as doutrinas protestantes quanto com a posição oficial do papado. Segundo Weaver, “Fernando III honestamente acreditava que a declaração de devoção de um sujeito à Imaculada Conceição era praticamente equivalente a uma declaração de devoção ao próprio imperador” (WEAVER, 2006, p.366)<sup>12</sup>. Desse modo, inúmeras peças devocionais, como *Salve Regina*, *Magnificat*, *Stabat Mater*, *Ladainha de Loreto*, *Ave Regina caelorum*, *Regina Caeli*, *Alma Redemptoris Mater*, e *Ave maris stella*, passaram a ser compostas para a veneração à Santa, e até mesmo o imperador chegou a elaborar, para a procissão inaugural da festa, em 1649, o hino *Ave maris stella*<sup>13</sup>.

Por conta desta compreensão sobre a importância da música sacra, a patronagem de músicos e compositores renomados passou a ser uma das despesas mais recorrentes da aristocracia austríaca. Outrossim, a partir do reinado de Fernando, diversos membros da corte vienense passaram a financiar sistematicamente a formação de músicos nativos da Alemanha e da Áustria no colégio jesuítico de Roma (*Collegium Germanicum*). Apesar de, durante praticamente toda a era barroca, a maior parte das inovações estéticas que surgiam na Itália tivessem chegado às cortes germânicas pelo influxo ininterrupto de músicos como Orlando di Lasso, Giovanni Felice Sances, e Antonio Vivaldi, “Fernando não somente trouxe italianos para a Áustria para enriquecer a vida musical de seu país, mas também enviou músicos germânicos, como Johann Jacob Froberger e Johann Kaspar Kerll, para estudar na Itália” (SOMERSET, 1949, p.206)<sup>14</sup>.

Ademais, o papel da Companhia de Jesus na reformulação da imagem de Fernando III não se resumiu apenas a importância do *Collegium Germanicum*. Ainda que os jesuítas já tivessem se tornado agentes essenciais na elaboração de produções dramáticas no século XVI, foi somente após a ascensão de Fernando III que o uso da música nas instituições jesuíticas germânicas foi ratificado. A partir de então

os jesuítas alemães gradualmente vieram a perceber o potencial afetivo da música em suas produções teatrais, mesmo se alguns ficassem escandalizados com os sons das óperas e oratórios italianos que começaram a se infiltrar no drama jesuíta durante o século XVII. (FISHER, 2016, p.394)<sup>15</sup>.

Desse modo, a despeito do contínuo financiamento de produções operísticas, a patronagem dos dramas jesuíticos possibilitou aos membros da Casa de Habsburgo a oportunidade de entreterem-se com as novas técnicas composicionais típicas da ópera dentro de um contexto moral e espiritual. No caso da patronagem do imperador Fernando III, esta relação também auxiliou o monarca austríaco no fortalecimento de sua imagem como autêntico protetor do cristianismo. O drama *Fortuna Eucharistico-Austriaca Pietati et Justitiae* (A-Wn, Cod. 13341), por exemplo,

[...] proclama o poder e a boa sorte que a devoção eucarística dos Habsburgos concedeu a toda a dinastia imperial (com atores retratando cada imperador anterior), bem como ao próprio Fernando III (representado pela justiça e pela piedade), tudo no contexto da celebração da Paz da Vestfália. (WEAVER, 2016, p.198)<sup>16</sup>.

Em decorrência dessa oportunidade de glorificação de sua imagem, Fernando, educado, assim como seu pai (Fernando II) e seu filho (Leopoldo I), pela Companhia de

Jesus, decidiu construir, em 1655, um grande teatro para a realização dos dramas jesuíticos na Universidade de Viena. Segundo Smither, o teatro, ricamente decorado, tinha a capacidade de acomodar uma audiência de três mil pessoas e incluía uma galeria na parte traseira para os músicos. Ademais, “o elaborado mecanismo de palco oferecia inúmeras possibilidades de preparação, incluindo mudanças rápidas de doze ou treze cenas diferentes” (SMITHER, 1977, p.367)<sup>17</sup>.

A construção de um teatro como este só foi possível por conta da notável recuperação financeira da Monarquia de Habsburgo nos últimos anos do reinado de Fernando III. Neste período, “Fernando iniciou uma reforma substancial nas ordenanças da corte, em um esforço consciente para aumentar a dignidade e a magnificência da corte imperial após os anos sombrios da guerra.” (WEAVER, 2016, p.256)<sup>18</sup>. Entre as principais reformas realizadas pelo monarca destacam-se a reorganização do *Musikcollegien* e a decisão de recompor o número de músicos empregados na Hofkapelle após a redução decorrente do cerco de Viena em 1645. Aliado a esta recuperação financeira, os últimos anos de vida de Fernando também foram marcados por um processo de reabilitação do poder militar imperial. Desse modo, ainda que o caráter religioso de Fernando III tenha permanecido o principal atributo de sua imagem pública, os elementos musicais associados ao militarismo, como o uso de trompetes e ritmos de marcha, voltaram a ser uma parte indispensável das produções, tanto seculares quanto sacras, produzidas pelos músicos empregados na capela imperial.

### **3. Considerações finais**

Ainda que outros imperadores já tivessem mostrado interesse pela música, o reinado de Fernando III marcou uma verdadeira intensificação na patronagem de grandes produções musicais religiosas, principalmente, como visto ao longo do texto, após a derrota na Guerra dos Trinta Anos. De fato, Fernando foi o primeiro monarca austríaco a envolver-se ativamente na área da composição musical, sendo seguido por seu filho e sucessor Leopoldo I. Indubitavelmente, este interesse de Fernando III pela música foi crucial para a formação de Viena como um dos principais centros musicais da Europa.

Outrossim, é surpreendente que a historiografia sobre as produções vienense durante o reinado do monarca seja tão escassa. A maior parte da literatura publicada sobre a vida musical em Viena, escrita tanto por pesquisadores nativos da Áustria quanto de outras partes do mundo, tem como objeto de estudo o período entre o advento do Josefismo e o fim da Segunda Guerra Mundial, ou seja, entre a primeira e a segunda Escola de Viena (de Haydn

à Schoenberg). Somente nos últimos anos grandes pesquisas sobre as atividades musicais no reinado de Fernando III passaram a ser publicadas, com destaque ao notável trabalho de Andrew H. Weaver, professor na Universidade Católica da América.

### Referências

BENNETT, Lawrence. *The Italian Cantata in Vienna: Entertainment in the Age of Absolutism*. Indiana, EUA: Indiana University Press, 2013.

CORETH, Anna. *Pietas Austriaca*. Trad: BOWMAN, W.D.; LEITGEB, A.M. Indiana: Purdue University Press, 2004.

ERHARDT, Tassilo, *A longevous Cycle of Introits from the Viennese Court*. in: ERHARDT, Tassilo (org). *Sakralmusik im Habsburgerreich 1570-1770*. Viena: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2013.

FELLERER, Karl Gustav. *The history of catholic church music*. Trad: BRUNNER, F.A. Minesota: Helicon Press, 1961.

FISHER, Alexandre J. *Music and the Jesuits “Way of Proceeding” in the German Counter-Reformation*. In: *Journal of Jesuit Studies* 3, 2016. p.377-397.

SMITHER, Howard E. *A History of the Oratorio Vol. 1: The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris*. North Carolina, EUA: The University of North Carolina Press, 1977.

SOMERSET, H.V.F. *The Habsburg Emperors as Musicians*. In: *Music & Letters*, vol. 30n No.3. Oxford University Press, 1949. p.204-215.

WEAVER, Andrew H. *Music in the Service of Counter-Reformation Politics: The Immaculate Conception at the Habsburg Court of Ferdinand III (1637-13657)*. In: *Music & Letters*, Vol 87, No 3, 2006. p.361-378.

WEAVER, Andrew H. *Sacred Music as Public Image for Holy Roman Emperor Ferdinand III: Representing the Counter-Reformation Monarch at the End of the Thirty Years’ War*. New York: Routledge, 2016.

### Notas

<sup>1</sup> Este trabalho foi realizado com o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - Fapesp (processo no 2019/12280-4). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da Fapesp.

<sup>2</sup> A Paz de Vestfália sedou a separação dos ramos austríacos e espanhóis da dinastia de Habsburgo.

<sup>3</sup> Frans Luyckx, Ferdinand III, óleo sobre tela, 214 × 141 cm, ca. 1639, Stockholm, Nationalmuseum, Gripsholm.

<sup>4</sup> “based on the conviction that God had given the house of Austria a certain mission for the empire and the church, because of the religious merits of its ancestors” – tradução nossa, como todas as traduções ao longo deste texto.

<sup>5</sup> “required a significant rethinking of political policy if the Emperor were to successfully end the war, with his reputation and sovereignty intact. This political crisis was accompanied by a corresponding crisis in the Emperor’s representation”

<sup>6</sup> “someone whose every actions were for the sake of keeping his subjects safe”

<sup>7</sup> Distinta Specificatione. / Dell’Archivio Musicale per il Servizio / dela Cappella, e Camera Cesare, A-Wn Mus. Hs. 2451.

<sup>8</sup> “its continued presence in the repertory of the Hofkapelle for at least 130 years”

<sup>9</sup> “With the exceptions of notable periods of innovation and change such as the 1620s, the 1660s, and the 1700s, Vienna did indeed remain a stronghold of conservative style throughout the baroque era, partly no doubt because of the tastes of the emperors themselves. [...] Those composers who emerged as an emperor’s favorites were

rewarded with prestigious posts, high salaries, and long tenures. Isolated from the most current developments in Italy and secure in their abilities to please their patron, the favored composers did not always continue to experiment and thus grew increasingly insular and conservative”

<sup>10</sup> “In Germany it was the concertante choir style that was developed. Declamatory themes, elaborated in the manner of the old polyphonic setting, gave shape to a new choir setting. Carissimi’s pupil, Johann Kaspar Kerll (1627- 1693), was the leader in this art which never won much support in Italy. Heinrich Schmelzer, Franz Heinrich Biber, Christoph Strauss, and others also cultivated this coral form. [...] Even the Italians working in German courts, like Giovanni Valentini (organist in Vienna, 1619), Antonio Bertali (1605-1699), Felice Sances (1600-1679), Stefano Bernardi (c.1575-1638), and others developed this form of setting.”

<sup>11</sup> “This was especially true when the Emperor visited churches throughout the city. The members of the congregation who attended the church on a regular basis would undoubtedly notice that the music was different whenever the Emperor was present. [...] The harmonious sounds of the musicians thus became more than a mere gift to God, but a gift to God from the Emperor, more than an expression of God’s majesty, but an expression of the Emperor’s majesty in the presence of God”

<sup>12</sup> “Ferdinand III honestly believed that a subject’s declaration of devotion to the Immaculate Conception was practically tantamount to a declaration of devotion to the emperor himself”

<sup>13</sup> D Lr, Mus. ant. pract. K. N. 28

<sup>14</sup> “Ferdinand, moreover, not only brought Italians into Austria to enrich the musical life of his country, but likewise sent German musicians, such as Johann Jacob Froberger and Johann Kaspar Kerll, to study in Italy”

<sup>15</sup> “The German Jesuits gradually came to realize the affective potential of music in their theatrical productions, even if some were scandalized by the sounds of Italian opera and oratorio that began to seep into Jesuit drama during the seventeenth century”

<sup>16</sup> “proclaims the power and good fortune that Habsburg Eucharistic devotion has bestowed on the entire imperial dynasty (with actors portraying each previous emperor) as well as on Ferdinand III himself (who is represented by Justice and Piety), all in the context of celebrating the Peace of Westphalia”

<sup>17</sup> “The lavishly decorated hall, which would accommodate an audience of three thousand, included a gallery at the rear for the musicians; the elaborate stage machinery offered numerous staging possibilities, including that of quick changes of as many as twelve or thirteen different scenes”

<sup>18</sup> “Ferdinand initiated a substantial reform to the court ordinances, in a conscious effort to increase the dignity and magnificence of the imperial court after the dark years of the war”