

ANDREA ZEDLER

## „*Il debil tributo delle annesso cantate*“. Antonio Caldaras Kantatenkompositionen für Kurprinz Friedrich August (1719)

Innerhalb des *Catalogo della Musica, e de' Libretti di S. M. Augusto. III.* findet sich in der Rubrik *Musica teatrale, e da camera* ein singulärer Hinweis auf Antonio Caldaras Kantatenschaffen für Kurprinz Friedrich August II. von Sachsen. Unter dem nachgerade bescheiden erscheinenden Eintrag „Cantata [...] Caldara“<sup>1</sup> wird dort auf einen bis dato noch undatierten Kantatenband mit zwölf Werken des venezianischen Komponisten verwiesen, der in dem Bestand der ehemaligen Königlichen Privat-Musikaliensammlung erhalten geblieben ist.<sup>2</sup>

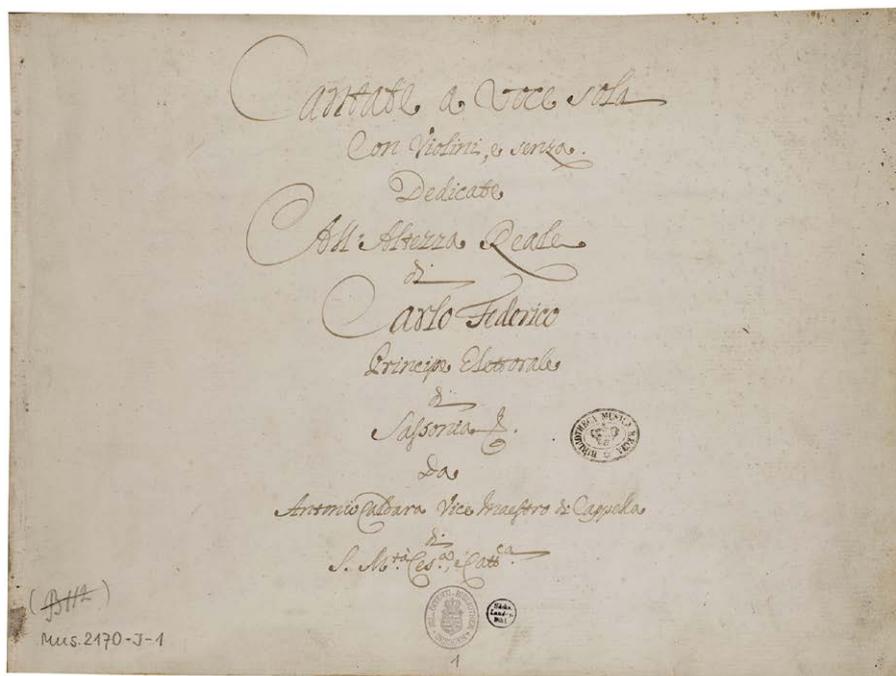


Abb. 1: Titelblatt der Kantatensammlung D-Dl: Mus.2170-J-1

1 Vgl. D-Dl: Bibl.Arch.III.Hb,Vol.787.g,2, S. 95.

2 Vgl. D-Dl: Mus.2170-J-1. Die Quelle ist derzeit Untersuchungsgegenstand des DFG-Projekts „Die Notenbestände der Dresdner Hofkirche und der Königlichen Privat-Musikaliensammlung aus der Zeit der sächsisch-polnischen Union“. Vgl. zum Projekt: <http://hofmusik.slub-dresden.de>.

Bereits das Titelblatt der Kantatensammlung (Abb. 1) jedoch lässt den Betrachter stutzen: Caldara widmete als kaiserlicher Vizekapellmeister unter Kaiser Karl VI. seine *Cantate a voce sola con violini, e senza* nämlich „Carlo Federico | Principe Elettorale | di | Sassonia“. Die Frage, warum der Band einem Kurprinzen namens „Carlo Federico“ und nicht etwa „Federico Augusto“, wie es zu erwarten gewesen wäre, zugeeignet wurde, wird am Beginn des vorliegenden Beitrages diskutiert. Im Anschluss an die – mit der Datierung der Widmung in Verbindung zu bringende – Klärung der Namensgebung gilt es, sich quellenspezifischen Fragen, genauer der Kopistenproblematik zuzuwenden. Infolge der günstigen Quellenlage ist es möglich, den Kopisten des Titelblattes sowie der Widmung zu identifizieren und damit einen Beitrag zur Erforschung der Wiener Hofkopisten zu leisten. Text- wie musikanalytische Aspekte schließen sich der Auseinandersetzung mit den Hofkopisten an: Fragen nach den Themen, die den Kantatentexten zu Grunde liegen, nach Verbindungen zwischen den zwölf Werken und nach der musikalischen Umsetzung der textlichen Vorgabe sollen im Mittelpunkt stehen. Hierbei wird zum Vergleich das römische und Wiener Kantatenrepertoire Caldaras herangezogen, das sich auf circa 180 erhaltene Werke bemisst, um die zwölf Dresdner Kantaten in einem größeren Rahmen zu verorten.<sup>3</sup>

### „dero nahmen Carl beygeleget“ – Die Datierung des Kantatenbandes

Der sächsische Kurprinz Friedrich August II. war in den Jahren seines mehrjährigen Grand Tours ein Spielball der väterlichen Politik. Die Reise, die sich zeitlich von 1711 bis 1719 erstreckte, führte den jungen Prinzen durch das Reich, Italien und Frankreich. Schließlich war der Prinz ab 1717 mit wenigen Unterbrechungen im Umfeld des Wiener Kaiserhofs anzutreffen.<sup>4</sup> August der Starke, der die Reise seines Sohnes stets lenkte, hatte gute Gründe, den Kurprinzen einige Zeit von der Heimat fernzuhalten. Vorrangig war ihm aus politischem Kalkül daran gelegen, die 1712 in Bologna auf seine Veranlassung hin erfolgte kurprinzliche Konversion zum katholischen Glauben so lange wie möglich geheim zu halten.<sup>5</sup>

3 Antonio Caldara hat ein umfangreiches Solo- und Duettkantatenrepertoire erarbeitet. Von den über 200 Kantaten, die er in Rom für Principe Francesco Maria Ruspoli zwischen 1709 und 1716 komponiert hat, sind über 80 Werke zum Teil in mehrfacher Überlieferung erhalten. Für die Zeit als Vizekapellmeister am Wiener Hof (1716–1736) konnten bis dato knapp 100 Kantatenkompositionen identifiziert werden. Beide Repertoires werden zum Vergleich mit den in Dresden überlieferten Kantaten herangezogen. Das Solo- und Duettkantatenrepertoire Caldaras ist derzeit Untersuchungsgegenstand der Dissertation der Autorin.

4 Vgl. zum Aufenthalt Friedrich Augusts in Wien und dessen musikalischem Niederschlag folgende grundlegende Ausführungen: Alina Żórawska-Witkowska, „Esperienze musicali del Principe polacco Federico Augusto in viaggio attraverso l'Europa (1711–1719)“, in: *Studi musicali* 20 (1991), S. 155–173; Friedrich Wilhelm Riedel, „Musikpflege am kaiserlichen Hof in Wien von 1716 bis 1719“, in: *Zelenka-Studien II. Referate und Materialien der 2. Internationalen Fachkonferenz Jan Dismas Zelenka (Dresden und Prag)*, hrsg. Wolfgang Reich und Günter Gattermann, Sankt Augustin 1997, S. 453–469 (Deutsche Musik im Osten. 12); Herbert Seifert, „Zelenka in Wien“, in: ebd., S. 183–192.

5 Die Konversion war einer von mehreren Versuchen, den polnischen Thron für Friedrich August II. zu sichern. Vgl. Jacek Staszewski, „Begründung und Fortsetzung der Personalunion Sachsen-Polen 1697 und 1733“, in: *Die Personalunionen von Sachsen-Polen 1697–1763 und Hannover-England 1714–1837. Ein Vergleich*, hrsg. von Rex Rexheuser, Wiesbaden 2005, S. 37–50, hier S. 46 (Deutsches Historisches Institut Warschau, Quellen und Studien. 18). Zudem konnten mit dem Glaubenswechsel Hoffnungen auf den Erwerb der Königreiche Neapel und

Die Taktik des polnischen Königs ging auf. Der Prinz reiste zwar in Begleitung einer gemischt-konfessionellen Reisesuite, aber offiziell als Protestant bis 1717 durch die überwiegend katholischen Gegenden.<sup>6</sup> Die protestantische Fraktion Sachsens, die sich wie die Mutter des Prinzen, Kurfürstin Christiane Eberhardine, gegen die Konversion gestellt hatte und immer wieder für Unruhen sorgte, wurde mit der erzwungenen Geheimhaltung über längere Zeit hinweg in Schach gehalten.<sup>7</sup> Den angestrebten Hochzeitsverhandlungen mit dem Wiener Kaiserhof um die Hand der älteren josephinischen Erzherzogin, Maria Josepha, aber stand nach dem Glaubenswechsel zumindest kein konfessioneller Grund mehr im Wege, so dass sie angebahnt werden konnten.<sup>8</sup> In eine qualitativ neue Phase traten sie mit der Ankunft Friedrich Augusts in Wien am 6. Oktober 1717.<sup>9</sup> Die persönliche Anwesenheit des Prinzen in der kaiserlichen Kapitale und insbesondere der schon fünf Tage nach dem kurprinzlichen Eintreffen öffentlich vollzogene Glaubenswechsel beförderten die Intensivierung der Verhandlungen, war man mit diesem Akt von Seiten Sachsens doch den kaiserlichen Forderungen nach Sicherheiten nachgekommen.<sup>10</sup> Trotzdem zogen sich die Unterhandlungen in die Länge, bis am 20. August 1719 die Vermählung des Kurprinzen mit der josephinischen Erzherzogin in der Favorita auf der Wieden schließlich stattfinden konnte.<sup>11</sup>

Während der über eineinhalb Jahre, die zwischen der Ankunft des Prinzen in Wien und der Hochzeit lagen, partizipierte Friedrich August am Leben des Kaiserhofes. Für zahlreiche Besuche der kaiserlichen Geburts- und Namenstagsopern, Hofafeln, Jagden und kirchlichen Funktionen kann die Anwesenheit des Kurprinzen belegt werden.<sup>12</sup> So wohnte er bereits einen Tag nach seiner ersten Audienz beim Kaiser, der gleichermaßen eine Türöffnerfunktion für seine weitere Anwesenheit bei zeremoniellen Anlässen am Kaiserhof zukam, am 11. November 1717 der Oper *La verità nell'Inganno* aus der Feder Caldaras bei, die für die Feierlichkeit des Namenstags

---

Sizilien sowie die römisch-deutsche Kaiserkrone verbunden werden. Vgl. Jochen Vötsch, *Kursachsen, das Reich und der mitteldeutsche Raum zu Beginn des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 2003, S. 109.

- 6 Die Intransparenz um die Glaubenszugehörigkeit sowie die lange Abwesenheit des Kurprinzen führten immer wieder zu Spekulationen in Sachsen, aber auch im Reich. Beispielsweise wurde Graf von Welz, der Reiseoberhofmeister des bayerischen Kurprinzen und Rivalen um die Hand der josephinischen Erzherzogin, Karl Albrecht, vor dem gemeinsamen kurprinzlichen Aufenthalt in Venedig darüber informiert, dass Friedrich August als „Hermaphrodite de religion“, aber nicht als katholisch einzuschätzen sei. Vgl. D-Mhsa: Kasten schwarz 17564, Brief Aloys Freiherr von Malknechts an Gotthard Hellfried Graf von Welz, München 24. Januar 1716.
- 7 Vgl. Anne-Simone Knöfel, *Dynastie und Prestige. Die Heiratspolitik der Wettiner*, Köln u. a. 2009, S. 206 (Dresdner Historische Studien. 9); Vötsch, *Kursachsen* 2003 (wie Anm. 5), S. 109.
- 8 Vgl. zu den geheimen Verhandlungen des kursächsischen Gesandten am Wiener Hof, August Christoph Graf von Wackerbarth: Vötsch, *Kursachsen* 2003 (wie Anm. 5), S. 112.
- 9 Vgl. A-Wös: Haus- Hof- und Staatarchiv (= HHStA), *Zeremonialprotokolle* 10 (1717–1719), fol. 83v.
- 10 Vgl. Knöfel, *Dynastie* 2009 (wie Anm. 7), S. 206; vgl. auch Jacek Staszewski, *August III. Kurfürst von Sachsen und König von Polen. Eine Biographie*, Berlin 1996, S. 89.
- 11 Vgl. zu dieser Hochzeitsfeierlichkeit in Wien besonders Andreas Gugler, „Bankette in Wien und Dresden 1719. Die Hochzeit der Erzherzogin Maria Josepha mit dem Kurprinzen Friedrich August von Sachsen“, in: *Tafeln bei Hofe. Zur Geschichte der fürstlichen Tafelkultur*, hrsg. von Ilsebill Barta u. a., Wien u. a. 1998, S. 53–62 sowie Andrea Sommer-Mathis, *Tu felix Austria nube. Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert*, Wien 1994 (Dramma per musica. 4).
- 12 Vgl. hierzu die zahlreichen Einträge in A-Wös: HHStA, *Zeremonialprotokolle* 10 (1717–1719); vgl. auch Riedels Auswertung der Zeremonialprotokolle bezüglich Friedrich Augusts Aufenthalt in Wien: Riedel, *Musikpflege* 1997 (wie Anm. 4). Eine aufschlussreiche sächsische Gegenüberlieferung liegt in Form des handschriftlichen *Journal de Vienne* vor, vgl. D-Dla: 10026 Geheimes Kabinett, Nr. Loc. 00758/07.

von Karl VI. entstanden war.<sup>13</sup> Zweieinhalb Wochen später wurde der Prinz im Audienzzimmer der Kaiserin zu einer Tafel geladen, an der neben ihm ausschließlich die regierenden Majestäten, Kaiser Karl VI. und dessen Gemahlin Elisabeth Christine, teilnahmen. Überliefert ist, dass der Fürstensohn rechts neben dem Kaiser zu sitzen gekommen sei und dass man „unter einer taffl-music gespeist“ habe.<sup>14</sup> Eine solche kaiserliche Tafel wurde im Regelfall – wie der kaiserliche Konzertmeister Kilian Reinhardt 1727 in seiner Schrift *Rubriche Generali* beschreibt – von Kantaten umrahmt.<sup>15</sup> Möglicherweise kam Friedrich August bereits bei dieser Gelegenheit in Kontakt mit Caldaras Kantatenschaffen. Auf Basis der Quellenlage ist das aber nicht zu verifizieren. Generell ist die Kontextualisierung von Kantatendarbietungen im direkten Umfeld des Kaisers quellentech-nisch problematisch, sofern die Kantaten nicht explizit für einen speziellen Galatag komponiert worden sind.<sup>16</sup> Nachweisbar ist hingegen, dass Friedrich August bei seinem Aufenthalt in Wien des Öfteren in Berührung mit der Musik Caldaras kam. Zahlreiche Kompositionen des Vizekapellmeisters – darunter Opern und Oratorien – verzeichnet Friedrich Riedel in seiner Tabelle zu den musikalischen Aufführungen am kaiserlichen Hof zwischen 1716 und 1719.<sup>17</sup> Die Zeremonialprotokolle und das *Journal de Vienne* geben wiederum kontinuierlich Hinweise auf die Präsenz des Kurprinzen bei einschlägigen musikalischen Ereignissen. Schließlich sollte Caldara 1719 auch die Oper *Sirita*<sup>18</sup> anlässlich der Hochzeit des Kurprinzen mit Maria Josepha komponieren.

Bevor es aber zu den Hochzeitsfeierlichkeiten kam, halten die Zeremonialprotokolle noch einen wichtigen Meilenstein für den Sachsen fest, der mit dem gewidmeten Kantatenband in Verbindung zu bringen ist. Am 3. Januar 1719, so der Protokolleintrag, haben „ihro kay. May. mit-tags in dero cammer capelen den säch. Herrn Chur-Prinzen Frid. Augustum zum Sacrament der h. Firmung geführet“. Ein kostbarer Ring wurde dem Fürstensohn geschenkt und darüber hinaus „dero nahmen Carl beygelegt“.<sup>19</sup> Friedrich August wurde damit nicht alleine mit dem Namen seines Firmpaten Kaiser Karl bedacht, ihm wurde überdies der am Habsburgerhof hochverehrte Heilige Karl Borromäus als Wegweiser der katholischen Sache an die Hand gegeben. Nicht zuletzt wurde der Name Karl bei den Habsburgern schon über Generationen hinweg vererbt, und schließlich hatte der Kaiser dem Heiligen zum Dank für die Überwindung der Pestgefahr 1713 die Karlskirche gestiftet, die sich zum Zeitpunkt der Firmung gerade im Bau befand.<sup>20</sup>

13 Vgl. A-Wös: HHStA, *Zeremonialprotokolle* 10 (1717–1719), fol. 87rv: „Jovis 11.<sup>ma</sup> Novemb. wurde die zu Ehren Ihro Kay.<sup>n</sup> May. für dero am 4. dieses fürgewesten glorreichen Namens-Tag componirte opera abendts am kay.<sup>n</sup> Hoff præsentiret, wobey sich die regirend. Kay.<sup>n</sup> M. M.<sup>n</sup>, gesambte dhltgste Ertzherzoginnen, dan der sächsische Chur- und Portugesische Prinzen (der erstere ut potè incognitò stehend unter denen Damesen gesessen, der andere aber in der logi gewesen) eingefunden haben.“

14 Ebd., fol. 90r.

15 Vgl. A-Wn: Mus. Hs. 2503: Kilian Reinhardt, *Rubriche Generali. Per le Funzioni Ecclesiastiche Musicali di tutto l'Anno. Con un'Appendice in fine dell'Essenziali ad Uso, e Servizio dell'Augustma. Austriaca, ed Imp.<sup>le</sup> Capella. Nell'interrotto corso di 50. Anni raccolte, e con profonda umiltà presentate alla Sacra Ces.<sup>a</sup>, e Reale Catt.<sup>ca</sup> Maestà di Carlo Sesto. Imperatore de Romani sempre Augusto [...]*, [Wien 1727].

16 Vgl. Andrea Zedler, „Antonio Caldaras Kantatenschaffen zwischen römischen Conversazioni und dem Zeremoniell des Wiener Hofes“, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 57 (2013), S. 117–140, hier S. 134.

17 Vgl. Riedel, *Musikpflege* 1997 (wie Anm. 4), S. 460–468.

18 Vgl. D-DI: Mus.2170-F-1.

19 A-Wös: HHStA, *Zeremonialprotokolle* 10 (1717–1719), fol. 202v.

20 Vgl. zur habsburgischen Verehrung von Karl Borromäus und dem Bau der Karlskirche u. a.: Anna Coreth,

Aus der Sicht des Wiener Hofes ist es daher durchaus nicht überraschend, dass auf dem Titelblatt des Caldaraschen Kantatenbandes der Firmname Karl in seiner italianisierten Form erscheint. Für die Datierung des Musikmanuskripts ist diese bemerkenswerte Widmung nachgerade ein Glücksfall, denn mit deren Hilfe lässt sich die Dedizierung auf das Jahr 1719 bestimmen. Wahrscheinlich eignete Caldara den Kantatenband dem Kurprinzen im unmittelbaren Umfeld von dessen Firmung im Januar 1719 zu, denn bereits Anfang März reiste dieser aus Wien ab, um erst wieder im August desselben Jahres zu den Hochzeitsfeierlichkeiten dorthin zu kommen.<sup>21</sup> Und vor der Firmung mit der dazugehörigen neuen Namensgebung hätte ein solcher Schriftzug keinen Sinn ergeben.

## Die Kopisten des Kantatenmanuskriptes

An der Erstellung des Kantatenbandes waren mehrere Schreiber beteiligt, deren namentliche Identifizierung auf Basis des derzeitigen Forschungsstandes<sup>22</sup> zu den Wiener Hofkopisten nur in einem Fall gelang. Für die Identifizierung des Kopisten erwies sich die Beschäftigung mit dem Aufführungskontext einer weiteren Kantate Caldaras, *Il trionfo d'Amore e d'Imeneo*,<sup>23</sup> als sehr aufschlussreich. Die Ergebnisse seien in der Folge kurz skizziert, da sie die Grundlage für die Zuordnung der Kopistenhand der Widmung und des Titelblattes des Dresdner Kantatenbandes liefern.

Die Komposition *Il trionfo d'Amore e d'Imeneo* entstand im Zusammenhang mit der Hochzeitsfeierlichkeit des bayerischen Kurprinzen Karl Albrecht mit Erzherzogin Maria Amalia im Jahr 1722. Unter den Abrechnungen, die für diese Hochzeit vorliegen, findet sich – und das stellt in den Kameralzahlamtsbüchern eine glückliche Ausnahme dar – eine gesonderte Bezahlung zu „abgeschriebenen musicalien“. Der Hofkopist Marc'Antonio Maccarinelli (1672–1744)<sup>24</sup> wurde für diese mit über 60 fl bezahlt.<sup>25</sup> Die Untersuchung jener Musikalienkopien, die im Zusammenhang

---

*Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock*, Wien u. a. 1982, sowie Franz Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“*, 2 Bde., Berlin u. a. 1981.

21 Vgl. A-Wös: HHStA, *Zeremonialprotokolle 10 (1717–1719)*, fol. 222v. Im Umfeld der Hochzeit entstand eine weitere mit Friedrich August in Verbindung stehende Kantatenkomposition. Hier wird der Kurprinz, anders als Erzherzogin Maria Josepha, nicht namentlich auf dem Titelblatt erwähnt, sondern lediglich als „Principe Elettore di Sassonia“ bezeichnet. Vgl. *L'Istro*, D-DI: Mus.2190-J-1.

22 Vgl. die grundlegenden Ausführungen zu den Wiener Hofkopisten des frühen 18. Jahrhundert bei Hannelore Gericke, *Der Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778*, Graz u. a. 1960, S. 99–109 (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge. 5); Walter Gleissner, *Die Vespers von Johann Joseph Fux*, Diss. masch., Mainz 1981; Martin Eybl, *Johann Joseph Fux. Triosonaten*, Graz 2000 (Fux-GA VI/4); Josef-Horst Lederer, „Zur Datierung der Triosonaten und anderer Werke von Fux“, in: *Johann Joseph Fux and the music of the Austro-Italian Baroque*, hrsg. von Harry White, Cambridge 1992, S. 109–137; Johannes Prominczel, *Die Kirchenmusik von Marc'Antonio Ziani: Quellen – Analyse – Werkverzeichnis*, Diss. masch., Wien 2012, S. 52–64; Jana Perutková, *Der glorreiche Nahmen Adami. Johann Adam Graf von Questenberg (1678–1752) als Förderer der italienischen Oper in Mähren*, Wien 2015 (Specula Spectacula. 4).

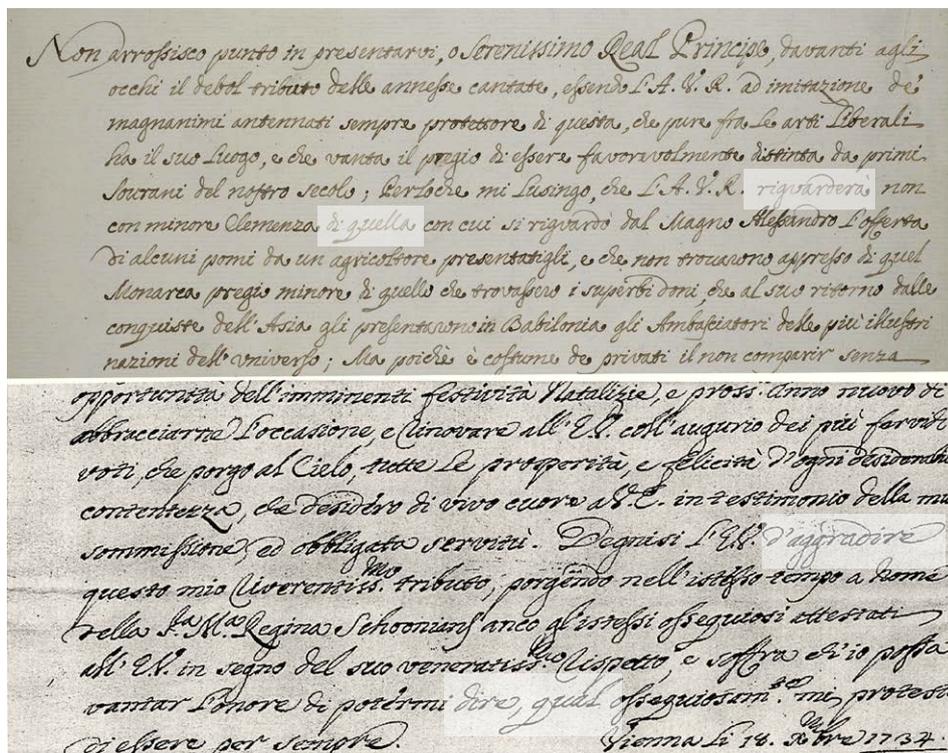
23 Vgl. A-Wgm: A 394 (1).

24 Vgl. zu den Lebensdaten die Todesanzeige Maccarinellis im *Wienerischen Diarium*, 22. April 1744 (Nr. 33), sowie Gericke, *Der Wiener Musikalienhandel* 1960 (wie Anm. 22), S. 107.

25 Vgl. Herbert Haupt, *Kunst und Kultur in den Kameralzahlamtsbüchern Kaiser Karls VI.*, Horn 1993, S. 91 (Eintrag 1005) (Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs, Ergänzungsband. 12): „Dem copisten Marco Anto-

mit diesem Entgelt stehen, allen voran der Hochzeitsoper *Le nozze d'Aurora*<sup>26</sup> von Johann Joseph Fux, ergab, dass ein ganzes Team von Kopisten mit der Abschrift der Partitur beschäftigt gewesen war. Lediglich der den Noten unterlegte Text ist durchgängig in einer Hand verfasst. Aufgrund der Bezahlung an Maccarinelli, der an die dreißig Jahre am Kaiserhof als „Copista delle Poesie Teatrali, ed Oratorij“<sup>27</sup> überwiegend für die Hofpoeten tätig war, ist wohl erstens davon auszugehen, dass es rund um seine Person eine Kopistenwerkstatt gegeben hat. Ansonsten wäre der hohe außertourliche Auszahlungsbetrag für einen fest angestellten Kopisten nicht erklärbar.<sup>28</sup> Es kann zweitens angenommen werden, dass Maccarinelli als professioneller Textkopist für die Erstellung der Titelblätter und Widmungen herangezogen wurde, während er die Notenkopie anderen überließ.

Weitere Nachforschungen zu Maccarinellis Person führten zu einem kleinen Bestand von autographen Briefen aus den 1730er Jahren.<sup>29</sup> Der Kopist richtete diese an Principe Luigi Pio di



Widmung  
(1719)

Brief  
Maccarinellis  
(1734)

Abb. 2: Schriftproben: Widmung des Kantatenbandes und Brief Maccarinellis

nio Maccarinelli wegen zu dem gewesten chur bayerischen beylager abgeschribenen musicalien lauth [...] beygelegter verordnung ... 61 fl. 30 kr.“

- 26 Vgl. zur Musikalienkopie der Hochzeitsoper: Johann Joseph Fux, *Le nozze d'Aurora*. Festa teatrale per musica da rappresentarsi nell'imperial Favorita [1722], A-Wn: Mus.Hs.17262/1–2. Die oben genannte Hochzeitskantate Caldaras ist autograph erhalten. Bis dato konnte noch keine Abschrift der Kantate ausgemacht werden.
- 27 Vgl. A-Wsa: *Alte Ziviljustiz, Testamente*, Nr. 7125 ex. 1744. Daniele Lipp sei herzlich für den Hinweis auf diese Quelle gedankt. Zu Maccarinellis Anstellungszeiten (1712–1740) am Wiener Hof, vgl. Irene Kubiska-Scharl und Michael Pözl, *Die Karrieren des Wiener Hofpersonals 1711–1765. Eine Darstellung anhand der Hofkalender und Hofparteiprotokolle*, Innsbruck u. a. 2013, S. 333 (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte. 58).
- 28 Maccarinelli verdiente jährlich 400 fl. Vgl. stellvertretend A-Wös: FHKa, SUS, KZAB 18 (1731), fol. 121r (Eintrag 810).
- 29 Vgl. den Bestand von Briefen Maccarinellis in I-Ma: Archivio Falcò Pio di Savoia, 481.

Savoia, den Hofmusikgrafen am Hof Kaiser Karls VI. in den Jahren 1721 bis 1732,<sup>30</sup> der zum Zeitpunkt der Korrespondenz kaiserlicher Botschafter in Venedig war.<sup>31</sup> Der direkte Schriftvergleich zwischen der Widmung im Dresdner Kantatenband und den genannten Briefen (siehe Abb. 2) bestätigte die Annahme, dass Maccarinelli als Verfasser von ersterer tätig war, so dass seine Hand dem Dresdner Kantatenband zugeordnet werden kann. Maccarinellis Schrift ist von einem sehr stark nach rechts geneigten Schreibwinkel, von den augenfälligen Unterlängen der Buchstaben *q* und *p*, der weit nach links gezogenen Oberlänge bei *d*, sowie der besonderen Gestaltung der Initialen (z. B. des *R*) charakterisiert. Eine direkte Gegenüberstellung eines Briefes vom 18. Dezember 1734 mit der Widmung von 1719 zeigt trotz des zeitlichen Abstandes von über 15 Jahren die typischen Merkmale bei beiden Schriftproben.

Die Musikalienkopie des Bandes (siehe Abb. 3) wurde durchgängig von einem namentlich noch nicht bekannten Schreiber aus der Reihe der Wiener Hofkopisten erstellt. Die Kopistenhand wurde kürzlich von Jana Perutková beschrieben und als Kopist G (Wiener Provenienz) bezeichnet.<sup>32</sup> Perutková hat dafür eine Kopistenanalyse des von ihr rekonstruierten Musikalienbestandes von Johann Adam Graf von Questenberg vorgenommen. Die Ergebnisse Perutkovás zu den ehemals Jarmeritzer Beständen Graf Questenbergs sind hoch relevant für die Erforschung jener Musikalien, die im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts im Umfeld des Wiener Hofes entstanden sind, denn Questenberg erwarb einen großen Teil seiner Musikalien in Wien und ließ sie nach Jarmeritz, seiner Residenz, bringen.



Abb. 3: Kopist G (Wiener Provenienz)

30 Vgl. Kubiska-Scharl und Pözl, *Die Karrieren* 2013 (wie Anm. 27), S. 333.

31 Vgl. zur Verbindung zwischen Maccarinelli und Pio di Savoia: Pier Giovanni Baroni, *Missione diplomatica presso la Repubblica di Venezia (1732–1743)*. Luigi Pio di Savoia, *ambasciatore d'Austria*, Bologna 1973, S. 38.

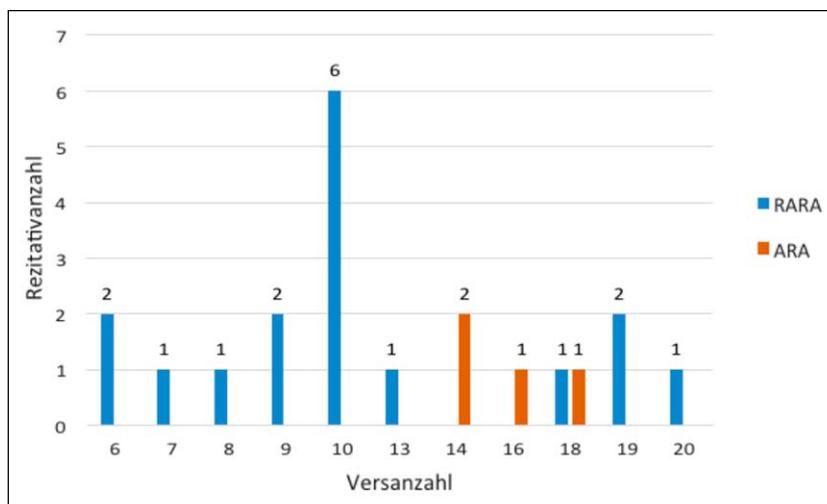
32 Vgl. Perutková, *Der glorreiche Nahmen* 2015 (wie Anm. 22), S. 38 (mit Beispiel der Kopistenhand).

## Die Textgrundlage der Kantaten

Weltliche Solokantaten zeichnen sich, anders als Opern, durch eine „drammaturgia virtuale“ aus, die von einer sehr intensiven Text-Musik-Beziehung bestimmt ist.<sup>33</sup> Um diese für die zwölf vorliegenden Kantaten Caldaras adäquat zu erschließen, gilt es in einem ersten Schritt die Textgrundlage des Kantatenbandes näher zu betrachten. Hierbei wird mit der äußeren Form der Texte, d. h. dem Wechsel von Rezitativ- und Arientext sowie der textstrukturellen Gestaltung der Rezitative und Arien, begonnen. Gleichsam als Schulbeispiel wird im Folgenden wiederholt die Kantate *Vi perdei o luci belle* herangezogen, da sie sich nach der Text- sowie Musikanalyse als mustergütig herausgestellt hat. In einem zweiten Schritt wird exemplarisch gezeigt, wie Caldara bei der musikalischen Umsetzung den textlichen Vorgaben folgt oder diese bewusst durchbricht.

Zunächst aber zur „drammaturgia virtuale“: Eine Formanalyse belegt, dass bei den zwölf Kantatentexten<sup>34</sup> ohne Ausnahme eine klare Trennung der Rezitativ- (R) und Arientexte (A) von dem (oder: von den) anonymen Textautor(en) vorgenommen wurde. Die gewählten beiden Kantatenformen (achtmal wurde RARA und viermal ARA gewählt) entsprechen den ab 1700 etablierten Textstrukturen für Solokantaten. Vergleicht man dieses Ergebnis mit der Analyse der Kantatenformen des römischen und Wiener Repertoires<sup>35</sup> von Caldara, so korreliert es mit jenem für letzteres. Im römischen Repertoire war die Form RARARA die für die Solokantaten vorherrschende Variante. Geht man noch einen Schritt weiter und analysiert das Rezitativ- und Arientextkorpus hinsichtlich der Versanzahl und des Versmaßes, so endet die Nähe zum Wiener Textkorpus aber bereits: Die Rezitative in dem Dresdner Kantatenband sind am häufigsten mit zehn Verszeilen ausgestaltet (siehe Grafik 1).

Die beliebte Gestaltung mit zehn Verszeilen findet ihre Entsprechung exakt im Textkorpus der römischen Kantaten, in dem Rezitativtexte mit diesem Umfang ebenfalls am häufigsten vorkommen.



Grafik 1:  
Versanzahl der Rezitativtexte

33 Vgl. Stefano La Via, *Poesia per musica e musica per poesia. Lettura, ascolto e analisi del testo poetico-musicale*, Rom 2013, CD, S. 109 f.

34 Vgl. hierzu die Transkriptionen der Kantatentexte der Autorin auf CLORI: [www.cantataitaliana.it](http://www.cantataitaliana.it).

35 Mit dem Wiener Repertoire sind ausschließlich jene Kantaten gemeint, die für das Kaiserhaus komponiert wurden, das römische Repertoire bezieht sich auf das Korpus, das Caldara für Principe Francesco Maria Ruspoli erarbeitet hat. Zum Vergleich der beiden Repertoires siehe die vor dem Abschluss stehende Dissertation der Autorin, daneben speziell für das römische Kantatenrepertoire: Magdalena Boschung, *Die Kantaten Antonio Caldaras für Principe Francesco Maria Ruspoli – Form und Funktion*, in Vorbereitung (M.A.R.S. – Musik und Aristokratie im Rom des Sei- und Settecento. 5).

Die Vergestaltung der insgesamt 20 Rezitativtexte folgt den zeitüblichen Konventionen und sieht einen regelmäßigen Wechsel von – meist ungereimten – Endecasillabo- und Settenario-Ver-  
sen vor. Bei allen Rezitativen ist der übliche Schlussreim integriert, wie er sich beispielsweise beim  
folgenden Rezitativtext der Kantate *Vi perdei o luci belle* am Ende der letzten beiden Verszeilen bei  
„singolare“ und „pare“ ergibt.

Textausschnitt des Rezitativs aus *Vi perdei o luci belle*

[...]		
Ma che ragion più forte	7	h
Mi spinse a non guardarmi,	7	i
Il tempo la dirà; ed allor saprete	11	j
Ch'è d'amor un ossequio <b>singolare</b>	11	K
Quel che ostinato ardir, forse vi <b>pare</b> .	11	K

Die 24 Arientexte des Bandes wurden von Caldara ausnahmslos als Da-Capo-Arien in Musik  
gesetzt. Sie sind textlich allesamt so strukturiert, dass sie die dafür notwendige Zweiteiligkeit auf-  
weisen. Am häufigsten trifft man auf eine Arienstruktur mit sechs Verszeilen und dem Reim-  
schema AAB CCB. Arien mit sechs Verszeilen kommen innerhalb des Textkorpus insgesamt  
zehnmal vor, und das Reimschema wird sechsmal und somit am häufigsten angewandt. In Ver-  
bindung mit dem Ottonario als Hauptversmaß, der 15 Mal gewählt wurde, stellt die erste Arie der  
*Vi perdei o luci belle*-Kantate ein Musterbeispiel für den Kantatenband dar:

Erste Arie aus *Vi perdei o luci belle*

Vi perdei o luci belle	8	A
Vi perdei mie care stelle	8	A
Troppo il sa languente il cor	8-	B
E il mio amor e si tenace	8	C
Che discosto dalla face	8	C
Non può spegner mai l'ardor	8-	B

Das rein statistische Ergebnis, wonach sechszeilige Arien mit dem Reimschema AAB CCB in  
Ottorari verfasst am zahlreichsten anzutreffen sind, entspricht wiederum jenem für das römische  
Kantatenrepertoire, in dem diese Arientextgestaltung ebenfalls am häufigsten anzutreffen ist.

Das thematische Bindeglied des Solokantatenbandes schlechthin ist die unerfüllte Liebe, die  
ohne Ausnahme alle zwölf Kantatentexte bestimmt (siehe Tabelle 1). Unter dem thematischen  
Deckmantel ist freilich eine Vielzahl von Gefühlslagen vereint, die von Hoffnung über Reue bis

Zorn reichen. Im Vordergrund der Darstellung steht in den Kantaten die Problematisierung der Liebesschmerzen, die durch Ablehnung, Eifersucht, Untreue, Unbarmherzigkeit oder Ferne zum geliebten Gegenüber hervorgerufen werden. Damit verbunden ist in der Regel die Hoffnung auf das Erbarmen, die in Form von Anklagen oder Bitten formuliert ist. Der oder die Angebetete verbleibt dabei entweder anonym oder entstammt dem zeittypisch gerne gewählten Personal des arkadischen Genres, wie beispielsweise Filli, Dori oder Eurilla. Fiktive Gesprächspartner des – bis auf eine Ausnahme – anonymen Protagonisten sind auch das eigene Herz und die Augen des Gegenübers.

Tabelle 1: Textgrundlage der Kantaten<sup>36</sup>

Nr.	Kantaten-titel	Form	Prota-gonist	Adressat	erwähnte Person	Thema	Affekt	Metapher
1	Sei vinto, o ingiusto amor!	RARA	anonym	Amor, Herz	beltà	Liebesklage	Reue	Augen
2	Innocente cor mio	RARA	anonym	Herz		Liebesklage	Enttäuschung	Augen
3	Ahi qual sembianza	RARA	anonym	Geliebte		Liebesklage	Hoffnung	Augen
4	Sotto il bel di fiori	ARA	anonym	Herz	Filli	Liebesschwur	Hoffnung	
5	Legge pria di non amarti	ARA	anonym	Fille, Augen		Liebesklage	Unverständnis, Zorn	Augen
6	Risoluto son già	RARA	anonym	Amor tiranno		Liebesklage	Reue, Zorn	
7	Di queste ombrose selve	RARA	anonym	Ihr (Wälder, Tiere, Bäche), Dori		Liebesklage	Hoffnung	
8	Scorrea presso un ruscello	RARA	Fille / anonym	Ihr (Gegenden)	Mirtillo	Liebesklage	Enttäuschung	
9	Farfaletta scongiata	ARA	anonym	Farfaletta, Filli, Herz		Liebesklage	Enttäuschung	Schmetterling
10	Vi perdei o luci belle	ARA	anonym	Augen		Liebesklage	Entrüstung	Augen
11	Voi che tanto splendore	RARA	anonym	Augen, Herz	Eurilla	Liebesklage	Hoffnung	Augen
12	In questi ameni colli	RARA	anonym	Herz, Traum	„mio ben“	Liebesklage	Hoffnung	

36 Die Nummerierung in der Tabelle bezieht sich auf die Abfolge der Kantaten im Band.

Bei der Hälfte der Kantatentexte treten an die Stelle der oder des Geliebten Augenmetaphern, die idealerweise am Beispiel von *Vi perdei o luci belle* nachvollzogen werden können, wo bereits in der ersten Verszeile die schönen Augen der Geliebten angesprochen werden. Das Leitthema der Kantate ist die unerfüllte Liebe. Die Augen („luci“, meist nur mit „vi“ angesprochen) dienen dabei als fiktive Gesprächspartner und sind der Schlüsselbegriff für die Kantate. Verbunden mit den Blicken der Augen (hier als Pfeile mit dem Wort „strali“ bezeichnet) tauchen sie unter den synonymen Worten „stelle“, „pupille“ und „rai“ über den Text verteilt auf. Als weitere zentrale Begriffe der Kantate lassen sich „ardire“, „fuggire“, „languire“, „amore“, „core“, „splendore“ und ihre jeweils grammatikalisch abgewandelten Formen ausmachen. Im Regelfall sind es diese Schlüsselworte, die die einzelnen Kantatenteile miteinander verknüpfen und die der Komponist wiederum besonders ausgestaltet, zum Beispiel mit Hilfe von Koloraturen oder rhythmischen Hervorhebungen.

Kantatentext von *Vi perdei o luci belle* mit Hervorhebung der Schlüsselworte

**Arie**

**Vi** perdei o **luci** belle

**Vi** perdei mie care **stelle**

Troppo il sa **languente** il **cor**.

E il mio **amor** è si tenace

Che discosto dalla face

Non può spegner mai l'**ardor**.

**Rezitativ**

Vuolle il vostro rigor che **vi fuggissi**

(O **pupille** adorate!)

Perchè più non potè debole il **core**

Soffrir de vostri **rai** gli **strali** ardenti

Senza sperar favor o almen pietade:

**Vi** pregai, non vi udisti,

**Vi** servì, mi sprezzasti,

**Vi** cercai, mi **fuggisti**,

E al duol del mio martir mi abbandonasti

Ma che ragion più forte

Mi spinse a non guardarmi,

Il tempo la dirà; ed allor saprete

Ch'è **d'amor** un ossequio singolare

Quel che ostinato **ardir**, forse **vi** pare.

**Arie**

Sì, sì care **pupille**

**Fuggir** deve il mio **amor**

Il tenero **splendor**

De vostri **rai**.

E benchè **amante il core**  
 Potesse ancor soffrir  
 Offendervi, e **languir**  
 Nol farà mai.

Um die Dramatik des Textes zu steigern wird nach der Schilderung jener verfahrenen Situation, in der der Geliebte steckt, zu einem besonderen Kniff im Rezitativ gegriffen: In der Arie wird vorab noch über die Ferne der Geliebten („discosto dalla face“) geklagt und das unlöschbare Brennen bzw. Verlangen nach Nähe zur Angebeteten geschildert. Darauf wendet sich der Protagonist im Rezitativ direkt an die „pupille adorate“, die mit ohrenfälligen Anschuldigungen (siehe kursiv gesetzten Text) konfrontiert werden.

Rezitativ aus *Vi perdei o luci belle*

Vuolle il vostro rigor che vi fugissi	11	a
(O pupille adorate!)	7	b
Perchè più non potè debole il core	11	c
Soffrir de vostri rai gli strali ardenti	11	d
Senza sperar favor o almen pietade:	11	e
<i>Vi pregai, non vi <b>udisti</b>,</i>	7	F
<i>Vi servi, mi <b>sprezzasti</b>,</i>	7	G
<i>Vi cercai, mi <b>fuggisti</b>,</i>	7	F
<i>E al duol del mio martir mi <b>abbandonasti</b></i>	11	G
Ma che ragion più forte	7	h
Mi spinse a non guardarmi,	7	i
Il tempo la dirà; ed allor saprete	11	j
Ch'è d'amor un ossequio singolare	11	K
Quel che ostinato ardir, forse vi pare.	11	K

Mit Hilfe unterschiedlicher sprachlicher Mittel fallen die Anklagen aus dem üblichen Rahmen des Kantatentextes. Erstens erfolgt die Hervorhebung der vierzeiligen Passage mit Reim bei „udisti“ und „fuggisti“ wie auch „sprezzasti“ und „abbandonasti“. Dieser wird erst beim üblichen Schlussreim wieder aufgegriffen. Zweitens kommt es innerhalb der vier Verszeilen zu einer Steigerung, die den Höhepunkt erreicht, sobald der Settenario und somit das Versschema dieser Passage verlassen wird, um den „duol del mio martir“, also den Schmerz des Leidens mit Hilfe eines Endecasillabos zu gestalten. Drittens werden hier Anapher, Parallelismus und antithetische Struktur miteinander gekoppelt. Die Anapher mit dem wiederkehrenden „vi“ sticht ins Auge, aber auch die dreimalige antithetische Parallelisierung mit der Struktur „Vi pregai, non vi udisti [...]“ ist bereits beim gelesten Text ohrenfällig und bietet sich für eine auffällige Vertonung an. Bei diesem besonders gestalteten Vierzeiler wird innerhalb des Kantatentextes der dramatische Höhepunkt erreicht, denn nach dem „duol del mio martir“ ist klar, dass es bei der unerfüllten Liebe bleiben werde. Das Motiv der Flucht, das am Beginn des Rezitativs („Vuolle il vostro rigor che vi fugissi“) anklingt,

wird in der abschließenden Arie erneut aufgegriffen – diesmal in der Umkehr, endet doch die Kantate mit der Einsicht des Protagonisten, dass er den Blicken endgültig entfliehen müsse.

### Die Text-Musik-Relation am Beispiel der Kantate *Vi perdei o luci belle*

*Vi perdei o luci belle* wurde von Caldara für Sopranstimme, zwei Violinen und Basso continuo in Musik gesetzt. Dies entspricht der für das römische Repertoire üblichen Besetzung. Mit c-Moll, das für beide Arien dieser Kantate gewählt wird, ist die Komposition erneut ein Musterbeispiel des gesamten Bandes, wurde die Tonart doch am häufigsten (sechsmal) bei der Arienvertonung herangezogen. Wie alle 24 Arien wird auch die erste Arie der Kantate mit einem Ritornell eingeleitet. Die Violinen nehmen darin den anfänglichen Melodieverlauf der Gesangsstimme nicht vollständig vorweg, sondern brechen gleich am Ende des zweiten Taktes das Melodiezitat ab, um auf die abwärtsführende Sekundbewegung des Wortes „languente“ zu springen, die ab Takt 19 für die Singstimme vorgesehen ist (Notenbsp. 1).

Notenbsp. 1: Erste Arie der Kantate *Vi perdei o luci belle* (Takte 1-7), D-Dl: Mus.2170-J-1, fol. 92

Betrachtet man die musikalische Textur und vergleicht sie mit der Textvorlage, so zeigt sich, dass Caldara das Wort „languente“ als zentralen Begriff für die Vertonung herausgreift. Gleich fünfmal und somit am häufigsten setzt Caldara „languente“ im A-Teil in Musik. Dies gelingt ihm, indem er die drei Verszeilen des A-Teils zweimal vertont und – anders als die Textvorlage es vorgibt – den Begriff sogar verdoppelt (siehe Notenbsp. 2).

Notenbsp. 2: Erste Arie der Kantate *Vi per dei o luci belle* (Takte 11–12)

Die der unerfüllten Liebe entsprungene Qual des Protagonisten wird von Caldara aber nicht allein mit Wortdoppelungen – wie hier bei „languente“ – hervorgehoben. Er bedient sich für die Vertonung des Wortes auch eines textausdeutenden Kompositionsmittels, dem hier (siehe Notenbsp. 3) zum überwiegenden Teil mit punktierten Halben und in Sekundschritten von *f* bis *c*“ abwärts geführten *Passus duriusculus*. Mit der typischen Klagefigur wird das Leiden sehr eindrücklich ausgeführt, was durch die fünfmalige Wiederholung dieser Passage im A-Teil noch verstärkt wird. Viermal findet sie sich in den Violinen und einmal in der Singstimme. Bei letzterer verlängert Caldara das Leiden noch, indem er die Passage über dem Wort „languente“ in der Singstimme über drei statt den in den Violinstimmen üblichen zwei Takten zieht.

Notenbsp. 3: Erste Arie der Kantate *Vi per dei o luci belle* (Takte 17/2–25)

Der in g-Moll gehaltene B-Teil steht im musikalischen Kontrast zum A-Teil. Die Singstimme ist mit kleinteiligeren Notenwerten viel beweglicher gestaltet und die Violinen werden erst im dritt- und vorletzten Takt eingesetzt. Sie zitieren hierbei die Sechzehntelfigur der Singstimme bei „spegner“ über dem Wort „l'ardor“ (siehe Notenbsp. 4). Während die Singstimme also die Begierde, die vom schönen Gesicht ausgelöst wurde, vorbringt, wird gleich am Beginn des Wortes mit dem Violinzitat erinnert, dass diese nie erlöschen werde.

Notenbsp. 4: Erste Arie der Kantate *Vi perdei o luci belle* (Takte 31–35)

Bei der Gestaltung des Rezitativs folgt Caldara der Textvorlage, indem er Verszäsuren jeweils mit Pausen gleichsetzt. Damit kann das grundlegende Versschema, also der Wechsel von Settenario und *Endecasillabo*, beim musikalischen Vortrag gut nachvollzogen werden. Zusätzlich sind Pausen dort eingefügt, wo der *Endecasillabo*-Vers eine Binnenzäsur erlaubt. Beispielsweise findet sich eine solche in der ersten Verszeile „Vuolle il vostro rigor che vi fugissi“ nach der siebenten Troncosilbe bei „rigor“ (siehe Notenbsp. 5).

Rec: Vnolle il vostro rigor che vi fuggisti / O puelle adorate! / perche piu non pote debole il core soffrir de vostri rai gli irati ardenti senza sperar favor o almen pietade: or pregai non vi udisti, vi serui, mi sprezzasti, vi cercai, mi fuggisti, e al duol del mio martir mi abbandona-

98

nasti ma che ragion piu forte mi spinse a non guardarmi; il tempo la dira; ed allor saprete che d'amor un ossequio singolare quel che ostinato ardir forse vi pare

50

Notenbsp. 5: Rezitativ der Kantate *Vi perdei o luci belle*

Wie bereits im Abschnitt zur Textgrundlage der Kantaten erwähnt, stechen die drei Settenari „Vi pregai, non vi udisti“ / „Vi servì, mi sprezzasti“ / „Vi cercai, mi fuggisti“ sprachlich hervor. Caldara greift die Passage auf und setzt sie wie folgt ohrenfällig um: Die vorgegebenen Kommata werden nach der jeweils dritten Silbe mit Pausen gestaltet, die den ersten Teil des Verses vom zweiten trennen und damit die Momente der Enttäuschungen nicht allein inhaltlich sondern auch musikalisch nachvollziehbar machen. Die im Text angelegte Steigerung komponiert Caldara aus, indem er die drei Verszeilen bei gleichbleibender Melodiegestaltung jeweils um eine Sekunde nach

oben versetzt und somit der Steigerung Ausdruck verleiht. Die vierte Verszeile dieser Passage, die per Reim an die zweite angebunden, aber mit einem Endecasillabo gestaltet ist, stellt den dramatischen Höhepunkt dar. Hier wird angeprangert, dass die Angebetete den Liebenden am Gipfel des Leidens im Stich gelassen habe. Dieser „duol“ wird von Caldara mit einem Quint-Sext-Akkord über *Fis* betont, bevor es bei „abbandonasti“ zu einer Kadenz und somit zum Spannungsnachlass kommt. Dieser ist nur von kurzer Dauer, da nach dem Ausruf „ma che“ erneut der Versfluss mit einer Pause durchbrochen wird. Das Bedürfnis zu erfahren, wieso der Liebende nicht erhört wird, wird mit einer sehr bewegten Melodielinie gestaltet. Dreiklangszerlegungen und ein Oktavsprung prägen die musikalische Umsetzung des Verses bis „non guardarmi“. Die folgenden Takte sind auf Basis des Textes, aber auch musikalisch als Überleitung zur nachfolgenden Arie gestaltet, in der die Einsicht im Vordergrund steht, dass der Liebende den Blicken der Geliebten entfliehen müsse.

Caldara bedient sich bei der zweiten Arie einer Besetzungsvariante mit unisono geführten Violinstimmen, die häufig im römischen Repertoire anzutreffen ist. Die Allegro-Arie im Zweivierteltakt steht im Kontrast zur ersten, ruhigen und klagenden Arie. Das Motiv der Flucht bildet hier die Grundlage für eine Arie von dramatisch-expressivem Charakter. Wiederum ist dem ersten Einsatz der Singstimme ein Ritornell vorangestellt, wobei in den ersten zehn Takten (dem Vordersatz) der Melodieverlauf des Gesangs in den Violinen vollständig vorausgenommen ist. Der Vordersatz gliedert sich in zwei fünftaktige Abschnitte, die motivisch im Kontrast stehen. Die ersten fünf Takte sind von teilweise sprunghaften Achtelbewegungen geprägt, die um *c* kreisen. Die Arie beginnt mit einem Auftakt, wobei ein Quartsprung (*g' - c*) auf den ersten Takt vorgesehen ist, der Signalwirkung entfaltet. Im zweiten Fünftakter führt die Violinstimme zuerst über Oktavsprüngen des Basses wiederum Bewegungen rund um *c* aus, diese sind aber nicht vergleichbar sprunghaft, sondern eher in Schritten gesetzt. Im Anschluss wird ab dem dritten Takt dieser fünftaktige Abschnitt zu einem Ganzschluss auf *g*-Moll geführt. In den folgenden neun Takten kehren Violinen und Basso continuo bis zum ersten Einsatz der Singstimme in die Ausgangstonart *c*-Moll zurück. Sobald der Gesang einsetzt, wechseln die Violinen von ihrer eigenständig geführten Linie in das *colla voce* geführte *piano* (siehe Notenbsp. 6). In dieser *colla voce*-Faktur setzt Caldara die vier Verszeilen des A-Teils zunächst zweimal in Musik.

Notenbsp. 6: Zweite Arie der Kantate *Vi perdei o luci belle* (Takte 8–23)

Die Parallelführung der Violinen mit der Singstimme ist ein Mittel, dessen sich Caldara sehr häufig bediente, vor allem bei Kantaten des römischen Repertoires. Unter anderem wird damit die Textverständlichkeit erhöht, da ein zweistimmiger Satz beibehalten wird und die Violinstimme nicht von dem Gesangstext ablenkt. Erst vor der dritten vollständigen Wiederholung der vier Verszeilen brechen die Violinen für ein viertaktiges Zwischenspiel aus und behalten ihre Eigenständigkeit bis zum musikalischen Höhepunkt des A-Teils bei. Caldara greift hierbei zu einem weiteren von ihm gerne herangezogenen Mittel. Er lässt den Bass pausieren, und führt Violinen und Singstimmen über neun Takte unbegleitet (siehe Notenbsp. 7). Die Linie der Singstimme ist ab Takt 49 von Intervallsprüngen gekennzeichnet, die die Aufregung akzentuieren sollen. Bei dem Wort „tenero“ (Takt 52) wird auf *g*“ der Spitzenton der Arie erreicht. Nach einer Tirata perfecta, die nach unten geführt wird, verharrt die Singstimme bei „splendor“ über drei Takte auf *g*‘, bevor sie den Weg zu *g*“ wieder als Tirata nach oben nimmt und mit der Violinstimme bei *g* (im doppelten Oktavabstand) zusammentrifft. Der „tenero splendor“ ist damit nicht mit sanften und weichen Figuren gesetzt, im Gegenteil, das Auf und Ab der Stimme, das lange Verharren auf dem Ton *g*‘ und das insgesamt fünfmal wiederkehrende Motiv der Violinen, das vier abwärts führende Oktavsprünge aufweist, warnen vor der verführerischen Schönheit und fordern eindringlich zur notwendigen Flucht vor der Geliebten auf.

Handwritten musical score for a vocal duet, showing three systems of vocal lines with lyrics in Italian. The lyrics are: "pille fuggir deue il mio amor il tenero splendor", "il tenero splendor de' uostri rai de' uostri ra", and "i il tenero splendor de' uostri rai de' uostri rai". The score is on aged paper with a page number "102" at the bottom center.

Notenbsp. 7: Zweite Arie der Kantate *Vi perdei o luci belle* (Takte 49–61)

Obwohl die Kantaten für Friedrich August zur jener Zeit entstanden sind, als Caldara bereits am Wiener Hof wirkte, weisen die zwölf Werke eine erkennbare Nähe zu jenem Kantatenrepertoire auf, das Caldara von 1709 bis 1716 für Principe Francesco Maria Ruspoli als Nachfolger Georg Friedrich Händels in Rom komponiert hatte. Dies gilt weniger für die äußere Form, als insbesondere für die Binnengestaltung der Texte und die Art der Besetzung der Kantaten mit obligaten Instrumenten. Dieser Befund, der am Beispiel der *Vi perdei o luci belle* näher exemplifiziert wurde, wird bestätigt, zieht man die letzte Kantate des Dresdner Bandes heran. In ihr findet sich als singuläre Ausnahme innerhalb der zwölf Kantatenkompositionen eine Sinfonia mit Violinen und Basso continuo dem Rezitativ-Arien-Wechsel vorangestellt, die in Besetzung und formalem Aufbau mit den Instrumentalvorspielen der Kantaten des Ruspolischen Repertoires vergleichbar ist. Die Sinfonia der Dresdner Kantate *In questi ameni colli* zerfällt in drei Teile, einem ausgedehnten Allegro-Teil mit einer angehängten kurzen Adagiopassage. Darauf folgt der dritte Instrumentalpart, der mit „Aria“ bezeichnet ist. Exakt in dieser Form ist der überwiegende Teil der Sinfonien in den römischen Kantaten gestaltet.<sup>37</sup> Im Wiener Repertoire hingegen sind Instrumentalvorspiele der ein- bzw. zweistimmigen Kantaten lediglich viermal zu finden. Diese sind bis auf eine Ausnahme einsätzig und heben sich schon von der Bezeichnung her von ihrem Dresdner bzw. den römischen Pendants ab. Ohne Ausnahme benennt Caldara sie bei den Wiener Kantaten „Introduzione“<sup>38</sup> und besetzt sie – je nach zeremoniellem Anlass – auch mit Pauken und Trompeten.

\*\*\*

Ein abschließender Blick soll statt der letzten Kantate des Bandes für Friedrich August seiner ersten gelten, darf deren Rezeption doch als nicht gerade gewöhnlich gelten: *Sei vinto o ingiusto amor* nämlich hat bemerkenswerter Weise Eingang in den tschechischen Film *Ene Bene* (2000) der Regisseurin Alice Nellis gefunden.<sup>39</sup> Auffällig ist vor allem die Parallelisierung eines der leitenden Themen von Kantatenband und Film, denn wie in ersterem spielen auch in letzterem Liebesprobleme eine zentrale Rolle. In der Szene, zu der Caldara's Kantate in der Interpretation von Gabriela Eibenová (Sopran) und Václav Luks (Cembalo)<sup>40</sup> erklingt, steht der Protagonist Jan im Zentrum. Zuvor hat der Zuschauer erfahren, dass Jan seit einem Schlaganfall beinahe ans Bett gefesselt und daher durchwegs in gereizter Stimmung ist. Daraus resultiert ein zwar liebevolles, aber durchaus ambivalentes und angespanntes Verhältnis zu seiner Frau Helena, die die Launen ihres Mannes nach außen hin stoisch erduldet. Es ist offensichtlich, dass beide Ehepartner aus diesem Zustand ausbrechen möchten, es aber nicht können. Als Helena für ein paar Stunden

---

37 Für 57 Kantaten des ruspolischen Repertoires hat Caldara Sinfonie komponiert, die eine vergleichbare Besetzung und/ oder einen vergleichbaren Aufbau mit jener von *In questi ameni colli* aufweisen. Vgl. auch Magdalena Boschung, „Antonio Caldara's Serenata Il trionfo d'amore. Frankreichrezeption im Dienste adeliger Selbstdarstellung“, in: *La Fortuna di Roma. Italienische Kantaten und römische Aristokratie um 1700*, hrsg. von Berthold Over, Kassel 2016, S. 295–326, hier S. 302 f. (M.A.R.S. – Musik und Aristokratie im Rom des Sei- und Settecento. 3).

38 Vgl. A-Wgm: A 398 (2), A 404 (1), (5) und (6).

39 Vgl. Alice Nellis, *Ene Bene*, 2000, Tschechische Republik, 104 min.

40 Bis dato liegt noch keine offizielle Einspielung der Kantate vor. Die Aufnahme der Kantate *Sei vinto o ingiusto amor* ist auf Veranlassung der Regisseurin für den Film entstanden. Ich danke Frau Christin Seidenberg herzlich für ihre diesbezügliche Nachfrage bei Herrn Luks.

Auszeit von der Pflege ihres Mannes nimmt, um sich gegen dessen Willen bei den lokalen Wahlen zu engagieren, nimmt Jan sich seinerseits die Freiheit, der Musik zu frönen. Genau hier kommt Caldaras Kantate über den vermeintlich besiegten Amor zum Tragen. Die Kantate ist weit davon entfernt, allein Schmuck oder reine Untermalung zu sein, sie ist wohl ganz bewusst ausgewählt worden, um eine der filmischen Aussagen auch auf musikalischer Ebene zu spiegeln. Filmszene wie Kantate zeigen somit verschiedene Schattierungen der Liebe, ihre beschwingenden, aber auch ihre schmerzhaften Seiten.