

*Caldara M.^{ro} di
Capella di S.M.
Imperiale Apos.*



Kantaten für Fürst und Kaiser

*Antonio Caldaras Kompositionen zwischen
Unterhaltung und höfischem Zeremoniell*





Schriftenreihe des Österreichischen
Historischen Instituts in Rom

Herausgegeben von Andreas Gottsmann

Band 5

Wissenschaftlicher Beirat:

Emilia Hrabovec (Bratislava), Jochen Johrendt (Wuppertal),

Luca Lecis (Cagliari), Andreas Pülz (Wien),

Sebastian Schütze (Wien), Antonio Trampus (Venedig)

Andrea Zedler

Kantaten für Fürst und Kaiser

Antonio Caldaras Kompositionen
zwischen Unterhaltung und höfischem Zeremoniell

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung
für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein
Stadt Wien
Universität Graz



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://portal.dnb.de> abrufbar.

© 2020 by Böhlau Verlag Gesellschaft m.b.H & Co. KG, Kölblgasse 8–10, A-1030 Wien
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Korrekturat: Rainer Landvogt, Hanau
Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien
Coverabbildung: Antonio Caldara, Öl auf Leinwand, anonym,
Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna
Wissenschaftlicher Satz: satz&sonders GmbH, Dülmen
Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH Göttingen
Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-205-20971-3

Inhalt

Einleitung	9
Gegenstand, Zielsetzung und Methodik der Arbeit	9
Stand der Forschung	14
Quellengrundlage	22
Rekonstruktion des römischen Kantatenkorpus	25
Archivalien des Archivio Ruspoli-Marescotti	25
Musikalische Quellen	31
Rekonstruktion des Wiener Kantatenkorpus	38
Verzeichnisse und Inventare	39
Musikalische Quellen	43
Kantaten für den Fürsten: Kantatenkomposition und -rezeption im kulturellen Kontext von römischem Adel und Klerus	50
Politisches, gesellschaftliches und kulturelles Umfeld des Fürsten Francesco Maria Ruspoli	53
Francesco Maria Ruspolis Musikpatronage auf dem Gebiet der Kantate	60
Voraussetzungen und Ausgestaltung der Musikförderung	60
Der äußere Rahmen für Kantatenaufführungen:	
Die <i>Conversazione</i> im Hause Ruspoli	69
Zeitpunkt, Anzahl und Häufigkeit der <i>Conversazione</i>	71
Die Orte der <i>Conversazione</i>	72
Das Publikum der <i>Conversazione</i>	75
Zeremonielle Rahmenbedingungen	76
Ausgestaltung und Ablauf der <i>Conversazione</i>	79
Die Sängerinnen und Instrumentalisten der <i>Conversazione</i> (1709–1716)	80
Die Verbindung Ruspolis zur <i>Accademia degli Arcadi</i>	85
Das Ruspoli'sche Kantatenrepertoire Caldaras	90
Caldaras Kantatenschaffen für die <i>Conversazione</i>	90
Kantatenaufführungen und ihre Datierungsproblematik	97
Die Texte der römischen Kantaten	100
Textdichter	100
Themenkreise der Kantatendichtung	101
Protagonisten der Kantatentexte	105

Struktur der Kantatentexte	106
Merkmale der dramaturgischen Gestaltung der Kantatentexte	115
Stilistische Mittel	127
Mehrfachvertonungen von Texten	
des Ruspoli'schen Repertoires	132
Zur Problematik der Mehrfachdeutungen	
von Kantatentexten	135
Die musikalische Gestaltung der römischen Kantaten	141
Äußere Anlage und Gestaltungsprinzipien	141
Innere Ausformung	153
Kantaten für den Kaiser: Kantatenkomposition und -rezeption	
im kulturellen Kontext des Wiener Hofes	210
Politisches, gesellschaftliches und kulturelles Umfeld des	
Kaiserhofes (1716–1736)	211
Die kaiserliche Hofmusik und die Kantatenpflege unter Karl VI.	217
Der äußere Rahmen der Kantatenaufführungen am Kaiserhof	222
Das <i>Servizio di tavola</i>	222
Das <i>Servizio di camera</i>	225
Weitere Anlässe für Kantatenaufführungen	227
Das Wiener Kantatenrepertoire Caldaras	227
Caldaras Kantatenschaffen für den Kaiserhof	227
Kantaten für das <i>Servizio di tavola</i>	232
Kantaten für das <i>Servizio di camera</i>	235
Weitere Anlässe	236
Die Sänger der Kantatenaufführungen	237
Die Texte der Wiener Kantaten	239
Textdichter	239
Themenkreise der Kantatendichtung	241
Protagonisten der Kantatentexte	255
Struktur der Kantatentexte	257
Aspekte der dramaturgischen Gestaltung der Kantatentexte	263
Stilistische Mittel	277
Mehrfachvertonungen von Texten des Wiener Repertoires	281
Zur Problematik der Mehrfachbedeutungen	
von Kantatentexten	284
Die musikalische Gestaltung der Wiener Kantaten	292
Äußere Anlage und Gestaltungsprinzipien	292
Innere Ausformung	309

Kontinuität und Wandel: Caldaras Kantatenkompositionen für Fürst und Kaiser	354
Literatur- und Quellenverzeichnis	364
Liste der verwendeten RISM-Siglen und Abkürzungen	395
Abbildungsverzeichnis und Notenbeispiele	397
Anhänge	398
Anhang I: Chronologische Übersicht der Kantaten für Ruspoli ...	398
Anhang II: Chronologische Übersicht der Kantaten für das Kaiserhaus	410
Anhang III: Texttranskriptionen des Wiener Repertoires	424
Solokantaten	424
Kantaten für zwei Stimmen	535
Anhang IV: »Idealtypische« Kantaten: <i>L'amor lontano</i> (1711) und <i>L'Oronte</i> (vor 1727)	553
Riassunto	574
Personen-/Werk-/Ortsregister	577
Dank	587

Einleitung

Gegenstand, Zielsetzung und Methodik der Arbeit

»We are now arrived at the golden age of cantatas in Italy«,¹ so zumindest Charles Burneys Urteil in seiner *General History of Music*, als er auf die weltliche Kantate an der Wende vom 17. auf das 18. Jahrhundert zu sprechen kommt. Im Anschluss listet der Musikhistoriker jene Komponisten auf, die es in dieser Gattung zum höchsten Grad der Perfektion gebracht hätten. Ganz vorne sieht er Alessandro Scarlatti, gefolgt von Francesco Gasparini, Giovanni Bononcini, Antonio Lotti, Emmanuele d’Astorga und Benedetto Marcello – allesamt Zeitgenossen des venezianischen Komponisten Antonio Caldara, um den es in der vorliegenden Arbeit gehen wird. Obwohl Burney seine Werke sehr schätzte und ungeachtet des Umstands, dass der Komponist ein reichhaltiges Œuvre auf dem Gebiet der weltlichen Kantate vorgelegt hat, fehlt Caldaras Name auf der Liste der Kantaten-Zelebritäten. Blättert man freilich in Burneys *History* ein paar Seiten weiter, findet sich sogleich die Antwort auf diesen prima vista seltsam anmutenden Umstand: Er könne, so Burney, nicht über die Qualität von Caldaras Kantatenkompositionen urteilen, habe er doch keines dieser Werke je in die Hände bekommen. Burney weiß auch lediglich einen Kantatendruck² des Venezianers aus dem Jahr 1699 zu nennen, weitere Titel waren ihm offenbar unbekannt. Andere Kompositionen hingegen, so sein Befund, seien so exzellent, »that there is great reason to presume them worthy the rank he bears among the professors of his time«. ³

Die Kernprobleme von Burneys Meinungsbildung sind also Verfügbarkeit und Zugänglichkeit der Werke. Die Ursache hierfür liegt weniger in zeitgenössischem Desinteresse an Caldaras Kantaten außerhalb des unmittelbaren Adressatenkreises⁴ als in der Exklusivität seines Schaffens und den spezifischen Arbeitsbedingungen, wie sie im Umfeld seiner Dienstherrn galten, Fürst Fran-

1 BURNEY, *History* 164.

2 Vgl. CALDARA, *Cantate*. Der Band ist heute u. a. noch in der Fondazione Giorgio Cini (Venedig) und in der Musiksammlung der Grafen von Schönborn-Wiesentheid (Wiesentheid) nachweisbar.

3 BURNEY, *History* 177.

4 Interesse an den Kantaten für Ruspoli zeigte zu Lebzeiten Caldaras außerhalb Roms insbesondere Musgrave Heighington, der die Kantate *Grato bosco le tue piante* (1714) zu einer Pastoral Opera umarbeitete und 1726 in Dublin unter persönlicher Beteiligung aufführen ließ. Vgl.

cesco Maria Ruspoli (1672–1731) in Rom und Kaiser Karl VI. (1685–1740) in Wien. Die Rahmenbedingungen dieser Arbeitsstätten beförderten die häufig mannigfache handschriftliche Verbreitung der Kantaten nicht annähernd in vergleichbarem Ausmaß, wie es etwa bei Alessandro Scarlatti der Fall war.⁵ Auch darf nicht übersehen werden, dass Caldara selbst die Verbreitung seiner Kantaten für diese beiden Patrone nicht forciert hat. Er war – anders als Georg Friedrich Händel oder Scarlatti – ab 1709 zeitlebens in stabilen Arbeitsverhältnissen tätig, die ihm den »Luxus« eines exklusiven Kantatenschaffens überhaupt erst ermöglichten. Überblickt man die in den Anhängen I und II dieser Arbeit aufgeführten Musikalienquellen, so wird unmittelbar evident, dass ca. die Hälfte der Kantaten als Unikate überliefert sind⁶, und besonders für das Wiener Repertoire gilt, was Thomas Hochradner bereits zur Verbreitung der Werke von Johann Joseph Fux feststellen konnte: »Da der Fundus der Wiener Hofmusikkapelle sorgfältig verwaltet wurde, kam es nur selten zu einer Weitergabe des Notenmaterials.«⁷ Lediglich einem zeitgenössischen Rezipienten, Herzog Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen (1687–1763), war es im großen Ausmaß gelungen, Kantatenabschriften aus der Hand von Hofkopisten zu erhalten. Seiner Person kommt daher auch in der vorliegenden Untersuchung eine hohe Relevanz zu.

Um neben musikhärenten Aspekten auch deren kultur- und gesellschaftspolitische Dimension zu ermessen, geht die Arbeit von den beiden Schaffenskontexten Caldaras, Rom und Wien, aus, wobei der Fokus auf Fürst Ruspoli hier und Kaiser Karl VI. dort und deren jeweiligem engerem gesellschaftlichen und politischen Umfeld liegt. Vor allem Ruspoli musste, dem frühneuzeitlichen

HEIGHINGTON, Opera und zu dieser spezifischen Dubliner Rezeption der römischen Kantate ZEDLER-BOSCHUNG, Musica. Darüber hinaus legte sich Herzog Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen gezielt eine umfassende Sammlung von Wiener Kantaten Caldaras zu.

5 Vgl. zur Problematik der handschriftlichen Kantatenverbreitung insbesondere MORELLI, Mani und HINDEN, Kantatentexte 31–36. Vgl. zum Exklusivitätsanspruch bei Ruspoli OVER, Hirten-dasein 40.

6 Die Überlieferungssituation wirkt sich auch noch heute auf die Rezeption von Caldaras Kantaten auf künstlerischem Gebiet aus. Erst in jüngerer Zeit, besonders mit der digitalen Zurverfügungstellung zahlreicher Musikalien von Bibliotheken und Archiven, ist das Interesse von Musikern an seinen Werken gestiegen. Das schlägt sich in der größer werdenden Zahl von Einspielungen nieder, die allerdings absolut gesehen noch immer sehr wenige sind. Jüngst haben Robin Johannsen (Sopran), Valer Sabadus (Countertenor) und Sergio Foresti (Bass) CDs mit Kantaten des Komponisten aufgenommen. Vgl. *In dolce amore* (DHM, DDD, 2012), *Caldara* (Sony, DDD, 2015) sowie *Brutus* (Pan Classics, PC10389, 2018), *Antonio Caldara. Sonatas & Cantatas for soprano, Violin and Continuo* (Urania, LDV14045, 2019).

7 HOCHRADNER, Nachhall 125.

Adelsverständnis entsprechend, Wert auf Exklusivität legen.⁸ Für den *Homo novus* war es ein wesentliches Ziel und Motiv seines Handelns, seine Familie dem alteingesessenen römischen Adel nicht nur rangmäßig, sondern auch bezüglich Wahrnehmung und Wertschätzung mindestens gleichzustellen. Hierzu galt es für ihn, sich mit spezifischen Mitteln von Standesgenossen abzuheben. Die Abhaltung sonntäglicher Abendveranstaltungen, der *Conversazioni*, die den zentralen Schauplatz für Kantatenaufführungen boten, diente ihm dabei im wahrsten Sinne des Wortes als Bühne. Die *Conversazioni* wiederum prägten die Gestalt der Kantatenkompositionen, und bereits ein stichprobenartiger Blick auf die Repertoires für Rom und Wien zeigt deutlich die unterschiedlichen Funktionen, die die Kantaten hier und dort zu erfüllen hatten. In Wien lag der Fokus von Caldaras Tätigkeit zwar nicht vergleichbar stark auf dem Gebiet der Kantate wie in Rom, doch legte er ebenfalls für den Kaiserhof ein reichhaltiges diesbezügliches Œuvre vor, das sowohl der Musikpflege innerhalb der kaiserlichen Familie dienen als auch an bestimmten höfischen Festtagen zur Aufführung gebracht werden konnte. Zum Verständnis des Kantatenschaffens von Caldara dies- und jenseits der Alpen ist es daher unabdingbar, die jeweiligen sozialen und kulturellen bzw. kulturpolitischen Rahmenbedingungen zu skizzieren. Hierbei greift die Arbeit auf Methoden und Ergebnisse der Zeremonial- und Repräsentationsforschung zurück und trägt überdies einer Forderung der jüngeren Kantatenforschung Rechnung, die Werke eben nicht losgelöst von ihrem jeweiligen höfischen Entstehungsumfeld zu betrachten.⁹

Die leitende Frage dieser Arbeit ist jene nach funktionalen, formalen, textlichen und – nicht zuletzt – musikalischen Veränderungen und Kontinuitäten innerhalb des Kantatenschaffens unter der Prämisse von Caldaras Wechsel von Rom nach Wien, der 1716 vollständig vollzogen war. Gerade weil seine Tätigkeit bereits in Rom auf vielfältige Weise mit dem Habsburger Hof verzahnt war und für beide Kontexte eine repräsentative Kantatenanzahl erhalten ist, bietet sich ein Vergleich beider Repertoires an. Er ermöglicht es, Eigenheiten im Schaffen und entsprechenden Anpassungen nachzuspüren, denen die Kompositionen – insbesondere auf funktionaler Ebene – unterlagen.

8 Vgl. zur Exklusivität im Kontext des frühneuzeitlichen Adels ROGALLA VON BIEBERSTEIN, *Adelsherrschaft* 14f. sowie HAHN, *Rivalitäten*, mit Bezug zur Musik DANIEL, *Hoftheater* sowie HENZE-DÖHRING, *Kunst*.

9 Damit kann diese Arbeit auch an Ergebnisse anknüpfen, die innerhalb des Projekts *Die Kantate als aristokratisches Ausdrucksmedium im Rom der Händelzeit (ca. 1695–1715)* am Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft der Universität Mainz unter der Projektleitung von Prof. Dr. Klaus Pietschmann erarbeitet wurden. Beiden Bearbeitern, Magdalena Boschung und Berthold Over, sei für den freundlichen und intensiven Austausch sehr herzlich gedankt.

Für den Repertoirevergleich war es in einem ersten Schritt notwendig, die beiden Quellenkorpora als Arbeitsgrundlage zu rekonstruieren. Die methodische Vorgehensweise, an deren Ende der Nachweis von insgesamt 180 einzelnen Kantaten stand, ist im Kapitel *Quellengrundlage* für beide Kontexte gesondert dargelegt. Es gelang überdies, einen Großteil der Werke zu datieren und dergestalt ihre exakte zeitliche Einordnung innerhalb der Repertoires vorzunehmen. Die beiden Quellenkorpora setzen sich aus 79 (Rom) bzw. 101 (Wien) weltlichen ein- und zweistimmigen Kantaten in italienischer Sprache zusammen. Spätestens seit 1700 besteht die italienische Kantate aus Einzelsätzen, die eine klare Trennung zwischen Rezitativ (R) und Arie (A) aufweisen. Im Bereich der Solokantaten dominierten zunehmend zwei Kantatenformen, diejenige mit der Abfolge RARA und ihre verkürzte Version ARA. Kantaten für zwei Stimmen sehen den Wechsel von Rezitativ und Arie gleichermaßen vor, sind meist länger als Solokantaten, und ihre Textgrundlage ist so angelegt, dass der Komponist eine gleichmäßige Verteilung der Arien auf beide Singstimmen umsetzen kann. Neben der zentralen Fragestellung wird im Zuge der Untersuchung danach zu fragen sein, ob Caldara und seine Textdichter sich im Bereich der Solokantaten diesen seit 1700 einsetzenden Standardisierungstendenzen unterwarfen.

Die große Anzahl der Kantatenkompositionen des venezianischen Komponisten wiederum bedingte es, vor der Text- und Musikanalyse¹⁰ statistisch abzuklären, welche Besonderheiten bzw. Normierungen und Standardisierungen das Œuvre ausmachen, was seinerseits vorab Transkriptionen der Wiener Kantatentexte notwendig machte, die überdies auf ihre je spezifische poetische Form hin zu gliedern waren (siehe die Transkription der Texte im Anhang III). Für die römischen Kantaten konnte diesbezüglich auf Vorarbeiten von Magdalena Boschung und Berthold Over zurückgegriffen werden.¹¹ Eine solche Transkription war unabdingbar, da die Kantatentexte im Regelfall nicht gedruckt vorliegen und ihre Überlieferung ausschließlich mit den musikalischen Quellen erfolgte. Die Texte selbst geben die Struktur der Kantate vor, d.h. die Anzahl von Rezitativen und Arien samt deren Ablauf, so dass erst die Rekonstruktion des Versmaßes die Untersuchung der musikalischen Umsetzung ermöglichte.¹²

10 Siehe die Kapitel *Die Texte der römischen Kantaten/Wiener Kantaten* und *Die musikalische Gestaltung der römischen Kantaten/der Wiener Kantaten*.

11 Diese sind auf der Onlineplattform CLORI verfügbar. Zu dieser siehe die Ausführungen weiter unten.

12 Vgl. zu den textlichen Besonderheiten der Kantaten die Kapitel *Die Texte der römischen Kantaten/Wiener Kantaten*.

Nach der statistischen Auswertung, deren Ergebnisse in den Abschnitten zur Text- und Musikanalyse mit Grafiken visualisiert sind, war es möglich, Beispiele herauszufiltern, mit denen grundlegende Merkmale der Textgestaltung sowie der Kompositionsweise innerhalb beider Repertoires idealtypisch dargestellt werden können. Dass die Arbeit mit Idealtypen eine Konstruktion darstellt, die nicht den hohen Individualisierungsgrad der Kantatenkomposition Caldaras abbildet – also beispielsweise besonders virtuose Vertonungen im Bereich der Arien –, ist gleichermaßen selbstverständlich wie für die abstrahierende Analyse unumgänglich. Die statistische Erhebung erlaubte es indes, innerhalb der Repertoires formale, textliche und kompositorische Merkmale zu identifizieren, die die Auswahl einzelner Kantaten für die Analyse plausibilisieren und erklären, wie die Kompositionen für den jeweiligen Kontext ausgeprägt waren.

Im abschließenden Fazit werden daher neben den Ergebnissen des Repertoirevergleichs auch zwei idealtypische Kantaten (siehe dazu die Notenbeispiele in Anhang IV) vorgestellt, die die essentiellen und wiederkehrenden textlichen und kompositorischen Kennzeichen vereinen. Darüber hinaus wird zu zeigen sein, wie Caldara seine Kantaten innerhalb der unterschiedlichen Herrschaftsräume und Funktionen einzupassen wusste.

Aufgrund des umfangreichen Werkkorpus bleibt der Vergleich innerhalb dieser Arbeit auf Caldara beschränkt. Eine Gegenüberstellung mit dem Schaffen anderer Komponisten aus dessen näherem Umfeld, also vor allem mit Händel und Gasparini (für Rom) bzw. Francesco Bartolomeo Conti und Giuseppe Porsile (für Wien), wäre gleichermaßen reizvoll wie gewinnbringend, würde aber den Rahmen dieser Arbeit weit überschreiten. Den Vergleich erschwert, dass insbesondere zu Kantatenkompositionen für den Kaiserhof eine grundlegende systematische Untersuchung noch aussteht.¹³

Bevor auf den Stand der Forschung näher einzugehen ist, seien einige wenige terminologische Bemerkungen vorangestellt: Gegenstand dieser Arbeit sind weltliche Kantatenkompositionen für ein und zwei Stimmen, die im Regelfall in den Quellen als »Cantata à voce sola« oder als »Cantata à due voci« bezeichnet werden. Es finden sich auch Angaben, die das Wort »Cantata« mit der jeweiligen Stimmbesetzung kombinieren, wie beispielsweise »Cantata Alto Solo«. Drei der Wiener Musikalien werden nicht als »Cantata«, sondern als »Festa di Camera« und »Pastorale« titulierte.¹⁴ Die Auseinandersetzung mit Caldaras römischen Weihnachtskantaten, die infolge ihrer größeren Besetzung nicht Gegenstand

¹³ Abhilfe wird der angekündigte Band von Lawrence Bennett schaffen, der die Kantatenpflege am Wiener Hof von 1712 bis 1740 in den Blick nehmen wird.

¹⁴ Als *Feste* sind die Kantate *Vieni, o compagna* (D-MEIr Ed 1181 VI 4681/V NHs23) und der

dieser Arbeit sind, hat gezeigt, dass der Komponist mit seinen eigenhändigen Bezeichnungen sehr eindeutig verfahren ist.¹⁵ Die drei Werke stellen folglich schon insofern eine Ausnahme dar, als ihre Bezeichnungen dem festlichen Anlass und der besonderen Aufführungsortlichkeit Ausdruck verleihen.¹⁶ Der Form nach sind alle drei als Kantaten zu rubrizieren und damit Gegenstand dieser Arbeit. Dass man sich hierbei weniger an terminologischen als an musikinhärenten Kriterien orientieren sollte, unterstrich zuletzt Michele Calella. Er hat sich mit der Austauschbarkeit solcher Begrifflichkeiten in Bezug auf kleinere szenische Gattungen wie die »Feste« näher beschäftigt und fragt sich, »ob man mit diesen Termini wirklich unterschiedliche Gattungen genau bezeichnen wollte«.¹⁷ Auch vermag der Begriff »Applausus-Kompositionen«, wie ihn Jörn Edler für einige Kantaten Caldaras verwendet, nicht zufriedenzustellen.¹⁸ Edler definiert den Applausus als Gattung dramatischer Musik und ordnet dieser auch elf Werke Caldaras zu, darunter die beiden Kantaten *Germana: il di che splende* und *Dialogo tra la vera Disciplina ed il Genio*. Seiner Zuordnung nach müssten konsequenterweise nicht nur diese beiden, sondern zumindest alle sechs Kantatenkompositionen für zwei Stimmen (siehe Kapitel *Caldaras Kantatenschaffen für den Kaiserhof*), die im Zusammenhang mit bestimmten höfischen Festlichkeiten stehen, den Applausus-Kompositionen zugeschlagen werden, doch Edler tut ebendies nicht.¹⁹

Stand der Forschung

Die Untersuchung des weltlichen Kantatenschaffens von Antonio Caldara für Principe Francesco Maria Ruspoli und Kaiser Karl VI. berührt neben dem musikwissenschaftlichen Feld der Kantatenforschung auch genuin historische, kunsthistorische sowie philologische Bereiche. Da die vorliegende Arbeit keinen rein musikanalytischen Zugriff gewählt hat, wird in diesem Kapitel auch auf fachfremde Arbeiten zurückgegriffen, die zur Darstellung des Entstehungs- und Aufführungskontextes der Kantaten wichtig waren.

Dialogo tra la vera Diciplina ed il Genio (A-Wgm A 398 [2]) bezeichnet, als *Pastorale* die *Nigella e Tirsi* (A-Wn Mus. Hs. 17645).

15 Vgl. zu den unterschiedlichen Bezeichnungen ein und derselben Weihnachtskantate ZEDLER-BOSCHUNG, Allusione 93.

16 Auf diese wird im Kapitel *Caldaras Kantatenschaffen für den Kaiserhof* näher eingegangen.

17 CALELLA, Gattungen 63.

18 Vgl. EDLER, Applausus-Kompositionen 23–44.

19 Auf einige Werke hatte Edler während seiner Forschungsarbeit nicht zugreifen können und sie deswegen nicht behandelt. Vgl. EDLER, Applausus-Kompositionen 45.

Die Kantatenforschung erfreut sich besonders in den letzten beiden Jahrzehnten eines gesteigerten Interesses.²⁰ Ausschlaggebend hierfür ist, dass sich die Forschung von den bis in die 1960er Jahre vorherrschenden negativen Urteilen²¹ über das Kantatengenre gelöst hat. Neben komponistenspezifische²² und entwicklungsgeschichtliche²³ Untersuchungen trat in letzter Zeit vor allem die Frage nach Rolle und Bedeutung der weltlichen Kantate als Ausdrucksmedium der spezifischen Adels- und Elitenkultur in der Frühen Neuzeit.²⁴

Einen wichtigen Impuls für die Kantatenforschung lieferte das 2008 begründete und mit RISM – dem Répertoire International des Sources Musicales – kooperierende Kantatenprojekt CLORI.²⁵ Unter der Federführung von Teresa M. Gialdroni wird das Projekt von der Società Italiana di Musicologia gemein-

-
- 20 Allein in den letzten acht Jahren sind vier (internationale) Tagungen zur italienischen Kantate durchgeführt worden: *Elitist music. The Italian cantata, aristocratic culture and identity in the 17th and 18th centuries* (IMS, Rom 2012); *La cantata da camera e lo stile galante* (Treviglio, 2013); *Die Kantate als Katalysator. Zur Karriere eines musikalisch-literarischen Strukturtypus um und nach 1700* (Halle, 2014); *Carlo Francesco Cesarini e la cantata a roma tra Sei- e Settecento* (Rom, 2016).
- 21 Prägend hierfür war Ambros' negative Einschätzung von 1878: Die Kantaten seien »[...] herkömmliche Liebesjammer in Phrasen voll falschen tragischen Pathos' oder in witzigen Concetti mit getreuer Wiederholung der in der italienischen Poesie seit Jahrhunderten stereotyp gewordenen Redensarten, ganz zierlich gereimt, ganz artig ausgedrückt, aber auch von unaussprechlicher Langweiligkeit.« AMBROS, Geschichte 189. Der Tenor spiegelt sich noch in Roses Aussage von 1962: »again and again we are confronted with a cruel, heartless lady and her suffering, faithful lover«. ROSE, Cantata 189.
- 22 Hier ragen die Arbeiten zu Händel schon rein quantitativ hervor und lassen sich für Caldara insbesondere fruchtbar machen, da die beiden Komponisten für denselben Auftraggeber und für denselben Aufführungskontext komponiert haben. Vgl. zu Händels Kantatenschaffen u.a. HARRIS, Handel; DIES., Cantate; DIES., Gender; JONES, Überlieferung; U. KIRKENDALE, Händel; W. KIRKENDALE, Date; LA VIA, Poesia 109–154; OVER, Texte; DERS., Kammermusik; DERS., Kontext; PIETSCHMANN, Kantate; RIEPE, Händel 164–202; ROMAGNOLI, Kantaten; SCHMALZRIEDT, Kantate; WALD-FUHRMANN, Orfeo. Daneben wurde insbesondere das Kantatenrepertoire Alessandro Scarlattis und Antonio Vivaldis erforscht. Vgl. zu Scarlatti u.a. BOYD, Scarlatti; DERS., Form; CATSALIS, Feast; VAN DE KAMP FREUND, Duet Cantatas; DAMUTH, Cantatas; DUBOWY, Tavolino; HANLEY, Cantate, zu Vivaldi u.a. GIALDRONI, Vivaldi; TALBOT, Recitatives; DERS., Chamber cantatas; DERS., Patterns; TIMMS, Dramatic. Vgl. darüber hinaus die umfassende Kantaten-Bibliographie, die CLORI anbietet: <http://cantataitaliana.it/bibliografia.php>.
- 23 Vgl. u.a. EMANS, Kantate; GIANTURCO, Cantata; GRIFFIN, Serenata, MIOLI, Voce; TALBOT, Kantate; TIMMS, Cantata. Eine umfassende jüngere gattungsgeschichtliche Darstellung zur italienischen weltlichen Kantate fehlt, daher zählt Schmitz' Arbeit aus dem Jahr 1914 noch immer zu den grundlegenden Überblickswerken, vgl. SCHMITZ, Geschichte.
- 24 Hierfür lieferte Freitas einen wichtigen Anstoß, vgl. FREITAS, Singing. Vgl. als Zeugnis des gestiegenen Forschungsinteresses den jüngst vorgelegten umfang- und facettenreichen Sammelband von OVER (Hrsg.), *Fortuna*. Vgl. im Besonderen DERS., Cantata.
- 25 Vgl. zu CLORI: <http://cantataitaliana.it>.

sam mit der Università di Roma »Tor Vergata« und dem Istituto Italiano per la Storia della Musica betreut. Es hat sich zum Ziel gesetzt, das – aufgrund der zahlreichen Autographen und Musikalienabschriften²⁶ bis dato unüberschaubare – Kantatenrepertoire bibliographisch online zu erschließen und mit Hilfe der integrierten Kantatentexttranskriptionen der interdisziplinären, vor allem philologischen Forschung leichter zugänglich zu machen.²⁷ Mit dem Projekt CLORI in Verbindung steht das 2014 gegründete Centro Studi sulla Cantata Italiana²⁸, das ebenfalls von Gialdroni geleitet wird. Eine erste größere Untersuchung sowie eine Edition sind aus diesem Forschungszentrum jüngst bereits hervorgegangen.²⁹

Zu Caldaras Kantatenschaffen liegt bis dato noch keine umfassende Studie vor, auch ein Werkverzeichnis steht noch aus.³⁰ Aus diesem Grund finden sich lediglich vage und in Teilen gravierend abweichende Angaben zum Umfang seiner einschlägigen Werke. Die am häufigsten rezipierten diesbezüglichen Urteile seien stellvertretend herausgegriffen: Angela Romagnolis Einschätzung zufolge hat Caldara ein Œuvre von ca. »300 Solo-Kantaten mit B.C. ohne oder mit Instrumenten [...]; zahlreiche zweistimmige Kantaten mit B.C. ohne oder mit Instrumenten«, dazu noch ca. 20 mehrstimmige Kantaten hinterlassen.³¹ Brian Pritchard ordnet 100 Kantatenkompositionen dem römischen, eine sehr geringe Anzahl von »40 or so« dem Wiener Repertoire zu. Eigenwillig erscheint so manche werkspezifische Verortung Pritchards. Beispielsweise wird die Kantate für zwei Stimmen *Trionfo d'Amore e d'Imeneo* (1722) in der von ihm gelieferten Werkübersicht der Kategorie »Dramatic works possibly presented as operas« zugeordnet.³²

26 Als herausragendes Beispiel ist hier Alessandro Scarlatts Kantatenschaffen zu nennen, das sich auf ca. 700 Werke bemisst, die zum Teil mehrfach überliefert sind. Diese reine Anzahl »can easily prove a deterrent to the modern scholar.« Dubowy betont, dass im Fall Scarlatts noch detaillierte Quellenkritik geleistet werden müsse. »At the present time, it is impossible to say how many cantatas he wrote.« DUBOWY, Tavolino 112.

27 Vgl. zu CLORI grundlegend GIALDRONI, Cantata; SIRCH, Clori; SIRCH–SCIOMMERI, Clori.

28 Vgl. zu diesem <http://csci.uniroma2.it>.

29 Vgl. SCIOMMERI, Mito; GIALDRONI–SCIOMMERI (Hrsg.), Heinichen.

30 In diesem Zusammenhang hat Pritchards 1992 publizierte Einschätzung, wonach Caldaras Kantatenschaffen eine »inheritance left mostly unexplored and unheard« sei, noch immer Gültigkeit. Vgl. PRITCHARD, Caldara (1992) 510. Zu modernen Editionen siehe das Kapitel *Quellengrundlage*.

31 Vgl. ROMAGNOLI, Caldara. Romagnoli greift für ihre Werkliste auf die maßgebliche Vorarbeit von Greenwood zurück. Vgl. GREENWOOD, Caldara.

32 PRITCHARD, Caldara. Vgl. zur Zuordnung der Kantate als Teil der kaiserlichen Tafelmusik das Kapitel *Kantaten für das Servizio di tavola*.

Die luzideste Darstellung zu Caldaras römischem Wirken ist noch immer die 1966 von Ursula Kirkendale vorgelegte und 2007 in englischer Übersetzung von Warren Kirkendale erneut publizierte Abhandlung.³³ Die Arbeit Kirkendales ist zwar den Oratorien gewidmet, beinhaltet aber neben einem grundlegenden biographischen Abriss auch zahlreiche Hinweise zu den parallel entstandenen Kantatenkompositionen. Darüber hinaus liefert sie auch spezifische Angaben zum Umfang des Kantatenkorpus für Principe Ruspoli, das Kirkendale auf insgesamt 202 Werke bemisst, von denen 75 erhalten seien.³⁴ Der Band ist mit diversen Quellenverweisen und sogar Quellen(teil)editionen angereichert, die die Arbeit im Archiv – hier vor allem im Archivio Segreto Vaticano – erleichtert haben. Kirkendale war überdies die Erste, die eine exemplarische Einordnung ausgewählter Werke des Komponisten aus der Zeit des Spanischen Erbfolgekriegs in deren ereignisgeschichtlichen Kontext vornahm.³⁵ Aufbauend auf diesen Vorarbeiten sowie Kirkendales Forschungen zu Händel³⁶ haben sich Magdalena Boschung, in Teilen gemeinsam mit der Autorin,³⁷ Berthold Over³⁸ und Warren Kirkendale³⁹ mit einzelnen Aspekten der Quellenüberlieferung, der Datierung von Musikalien und ihrer Aufführung sowie der (politischen) Kontextualisierung von Caldaras römischen Kantaten beschäftigt.

Auch das Wiener Kantatenrepertoire ist ein weitgehend weißer Fleck der Forschungslandkarte, es liegen lediglich Einzelstudien vor. Den Anstoß zu tiefergehender Beschäftigung mit diesen Werken hat bemerkenswerterweise eine Philologin gegeben. Monica Centanni untersuchte die Texte einer Sammlung von zwölf Basskantaten⁴⁰ auf deren mythologischen und historischen Gehalt hin und hat festgestellt, dass sie aufgrund der behandelten Themen und der Wahl der männlichen Protagonisten aus dem üblichen thematischen Rahmen der Kantatendichtung fallen. Einige der Texte stehen mit zeitgenössischen Opersujets in Verbindung und lassen sich nicht dem typischen arkadisch-pastoralen Milieu zuordnen.⁴¹

33 Vgl. U. KIRKENDALE, Caldara (1966); DIES., Caldara (2007).

34 Vgl. U. KIRKENDALE, Caldara (2007) 105. Vgl. zur Anzahl der römischen Kantaten das Kapitel *Rekonstruktion des römischen Kantatenkorpus*.

35 Vgl. U. KIRKENDALE, War.

36 Vgl. u. a. U. KIRKENDALE, Documents (2007); DIES., Händel; DIES., Handel.

37 Vgl. ZEDLER-BOSCHUNG, Allusionen; BOSCHUNG, Serenata.

38 Vgl. OVER, Kontext; DERS., Astorga.

39 Vgl. W. KIRKENDALE, Handschriften; DERS., Händel.

40 Vgl. A-Wn Mus. Hs. 17603.

41 Vgl. CENTANNI, Amante. Diese Beobachtungen konnte Dolcini bestätigen, der über den von Centanni untersuchten Kantatenband hinausgehend noch einen weiteren Band an Basskantaten Caldaras erstmals untersucht hat. Vgl. DOLCINI, Cantate.

Caldaras musikalisches Wirken für den Wiener Hof ist trotz der ungewöhnlichen Textgrundlage, die aber lediglich einen Teil der Kantaten betrifft, in eine Tradition der Kantatentpflege eingebettet, die unter Kaiser Leopold I. ihren Anfang genommen hat. Die Grundlage zum Verständnis dieser Tradition hat Lawrence Bennett mit seiner Studie *The Italian Cantata in Vienna* gelegt. Sein Untersuchungszeitraum (1658–1711) beinhaltet die Regierungszeit der Kaiser Leopold I. und Joseph I. und streift Caldara im Kapitel *The Interregnum and Its Aftermath*.⁴² Darüber hinaus gebührt Bennett das Verdienst, erstmals auf einen umfangreichen Kantatenbestand in Meiningen hingewiesen und diesen hinsichtlich Caldaras Kantaten auch bibliographisch erfasst zu haben; überdies nahm er auch größer besetzte Festkompositionen Caldaras in den Blick.⁴³ Anlassbezogene, festliche Werke waren auch Gegenstand der Arbeit von Edler, der zwei Wiener Kantaten Caldaras unter dem Begriff des Applausus als Gattung dramatischer Musik untersucht hat.⁴⁴ Besonders im Zusammenhang mit Untersuchungen zur wohl bekanntesten Sängerin von Caldaras Werken, der nachmaligen Kaiserin Maria Theresia, haben sich Überschneidungen zum hier untersuchten Kantatenrepertoire ergeben. Schwab hat sich hierbei verdienstvoll mit der vokalen Disposition der Werke in Bezug auf die sängerischen Fähigkeiten Maria Theresias befasst, sich aber nicht mit Kompositionen auseinandergesetzt, die Caldara vor 1729 für die Erzherzogin geschrieben hatte.⁴⁵

Vor der Beschäftigung mit der Kompositionsweise Caldaras war es – wie erwähnt – notwendig, die Kantatentexte in ihrer poetischen Form zu transkribieren. Für die Rekonstruktion der Versstruktur ist noch immer Wilhelm Theodor Elwerts Standardwerk zur italienischen Metrik von großer Bedeutung.⁴⁶ In jüngerer Zeit haben sich mit der spezifischen Problematik der Kantatenlibrettistik besonders Stefano La Via und Over zu Kompositionen Händels sowie Marco Bizzarini zu Werken Benedetto Marcellos beschäftigt. Komponistenunabhängig wurde jüngst eine Untersuchung der Kantatentexte von Benedetto Pamphili veröffentlicht.⁴⁷

Die Kantatendichtung ist auf das Engste mit der literarischen Tätigkeit der römischen Arkadischen Akademie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

42 Vgl. BENNETT, *Cantata*.

43 Vgl. zum Meininger Kantatenbestand BENNETT, *Collection* sowie zu den festlichen Kantaten DERS., *Celebrations*.

44 Vgl. EDLER, *Applausus-Kompositionen*. Vgl. zur begrifflichen Problematik die Ausführungen weiter oben.

45 Vgl. FRITZ-HILSCHER, *Virtù*; GIEGL, *Musik*; KARPF, *Beziehungen*; SCHWAB, *Maria Theresia*.

46 Vgl. ELWERT, *Metrik*. Auch LEOPOLD, *Modo*, war bei einigen Fragen der Versifikation hilfreich.

47 Vgl. LA VIA, *Poesia 109–127*; OVER, *Texte*; BIZZARINI, *Marcello*, besonders XXV–XXXIV; HINDEN, *Kantatentexte*.

verbunden. Zu dieser liegt eine umfassende Anzahl von Beiträgen vor,⁴⁸ ein Desiderat der Forschung sind aber weitere fachübergreifende philologische Studien zu den Kantatentexten, die (nicht nur) von Arkadiern verfasst wurden.⁴⁹ Hier steht auch die Identifizierung unzähliger anonym gebliebener Urheber der Texte noch aus. Fragen zu Sujettraditionen und deren Brüchen sowie zu (politischen) Funktionalisierungsstrategien der Kantatentexte dies- und jenseits der Alpen sind bislang nur in Ansätzen und Einzelaspekten behandelt.⁵⁰

Grundlegende Arbeiten, auf denen die Erforschung des Entstehungsumfelds der römischen Kantaten Caldaras fußt, liegen von Renata Ago, Maria Antonietta Visceglia sowie Francesco Calcaterra vor.⁵¹ Ihre Untersuchungen zur Sozialstruktur der römischen (Adels-)Gesellschaft bieten die Folie zur Darstellung der Ziele und der Motivation eines stadttadeligen Repräsentanten zur regelmäßigen Abhaltung einer kostspieligen Abendveranstaltung mit Kantatenaufführung. An diese Zusammenkünfte sind spezifische gesellschaftliche, politische und rekreative Funktionen geknüpft, die bis dato erst in Ansätzen beleuchtet wurden, unter denen wiederum vor allem genderspezifische Fragestellungen herausstechen.⁵² Zu ihren jeweiligen Ausrichtungen (literarisch, musikalisch, wissenschaftlich etc.), Abläufen und zeremoniellen Rahmenbedingungen ist noch vieles im Unklaren.⁵³ Für Assembleen mit Musik behält die Einschätzung Marina Caffieros daher weiterhin Gültigkeit, wonach sie die »meno indagati rispetto ai più noti scambi letterari« seien.⁵⁴ Als Beispiel mögen hier die bemerkenswert abweichenden Angaben in der Literatur zum Zeitpunkt der *Conversazione* im Hause Ruspoli dienen: Der oft zitierten Einschätzung aus dem Lemma *Caldara* im *New Grove Dictionary of Music and Musicians* ist zu entnehmen, dass die Kantaten »were written for the Sunday morning *conversa-*

48 Vgl. hierzu die umfassenden Bibliographien bei BARAGETTI, Poeti sowie FORNER, Bibliografia.

49 Einzelstudien liegen bereits vor, bzw. es finden sich Teilergebnisse. Vgl. die bereits erwähnte Studie von Centanni sowie die Untersuchungen zu einzelnen Poeten wie Pietro Pariati, Claudio Pasquini und Pietro Metastasio, vgl. u. a. GRONDA, Mestiere; MELLACE, Pasquini; KANDUTH, Metastasio; NICASTRO, Temi; NOE, Hoftheater; WANDRUSZKA, Metastasio. Vgl. darüber hinaus das Überblickswerk von NOE, Geschichte.

50 Ergebnisse für römische Werke liegen vor allem für die größer besetzten anlassbezogenen Kantaten sowie Serenaten vor. Vgl. u. a. SCHMALZRIEDT, Kantate; CHIRICO, Serenata; BOSCHUNG, Serenata; TALBOT, Serenatas; ZEDLER-BOSCHUNG, Allusione.

51 Vgl. AGO, Carriere; DIES., Valore; DIES., Gusto; CALCATERA, Spina; VISCEGLIA, Introduzione.

52 Vgl. AGO, Socialità; CAFFIERO, Corte; MORI, Maschile. Vgl. zur Entstehungsgeschichte der *Conversazione* grundlegend QUONDAM, *Conversazione*. Aus musikwissenschaftlicher Perspektive vgl. insbesondere MORELLI, Spaces; DERS., Musica; OVER, Kontext 336–340; DERS., Enigma; PIPERNO, Sponde; RIEPE, Händel 85–102.

53 Vgl. hierzu auch die Einschätzung von HINDEN, Kantatentexte 21.

54 CAFFIERO, Corte 127.

zioni held in Ruspoli's Palazzo«. ⁵⁵ Kommen bei Donald Burrows die Kantaten schon innerhalb der »sunday afternoon conversazioni« von Ruspoli zur Ausführung, ⁵⁶ dehnt Christopher Hogwood den Zeitpunkt der Veranstaltung und somit der Kantatenaufführung gleich vom »late afternoon to evening« aus. ⁵⁷ Neben dem Studium der Quellen hilft im Zusammenhang mit den eigentlich am Abend durchgeführten Veranstaltungen ein vergleichender Blick auf jene »konkurrierender« Adelige wie Pietro Ottoboni oder Benedetto Pamphili. Besonders die Bände der Reihe *MARS – Musik und Adel im Rom des Sei- und Settecento* tragen zum Verständnis der Rolle von Musik als Repräsentationsmedium der römischen Aristokratie bei, indem sie nicht allein zum Aufführungskontext zahlreiche Informationen bereitstellen, sondern überdies auch für künftige vergleichende Untersuchungen den Nährboden bereiten. ⁵⁸

Wendet man den Blick und betrachtet das Gebiet jenseits der Alpen, so finden sich für den Wiener Hof unter Kaiser Karl VI. zahlreiche kleinere Einzelstudien, aber auch umfassende Monographien. Auf deren Grundlage lassen sich insbesondere die mit festlichen Ereignissen in Verbindung stehenden Kantaten innerhalb des zeremoniellen Koordinatensystems verorten. ⁵⁹ Zur Hofkapelle und zu Aufführungsdaten von einzelnen Werken ist die Konsultation der Bände von Ludwig von Köchel sowie Franz Hadamowsky noch immer unabdingbar. ⁶⁰ Darüber hinaus liefern Friedrich W. Riedels Band zur Kirchenmusik

⁵⁵ PRITCHARD, Caldara.

⁵⁶ Vgl. BURROWS, Handel 39.

⁵⁷ Vgl. HOGWOOD, Handel 37.

⁵⁸ Vgl. NIGITO, Musica; HINDEN, Kantatentexte; OVER (Hrsg.), Fortuna. Besonders aufschlussreich ist der vergleichende Blick auf die Familie Ottoboni, der innerhalb dieser Arbeit in nur sehr begrenztem Rahmen erfolgen konnte, vgl. u. a. LA VIA, Cardinale; DERS., Ambiente; MARX, Musik; OVER, Comica; STAFFIERI, Ottoboni; TALBOT-TIMMS, Music; TREFFERS, Cardinale. Archive dieser und weiterer römischer Adelsfamilien werden derzeit innerhalb des groß angelegten Projekts *PerformArt* mit thematischem Fokus auf die Musik- und Theaterpatronage ausgewertet. Vgl. <https://performart-roma.eu>.

⁵⁹ Vgl. allgemein zum Kaiserhof in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts u. a. PEČAR, Ökonomie, 141–252; auch RILL, Karl VI.; SEITSCHKE–HUTTERER–THEIMER (Hrsg.), Jahre; VOCELKA, Glanz. Vgl. zu Festen am Wiener Hof unter Karl VI. u. a. GUGLER, Feiern; DERS., Hochzeit; FRITZ-HILSCHER, Karl; LÖWENSTEIN, Kaiserhof; POLLEROS, Feste; SEITSCHKE, Hof; SOMMER-MATHIS, Austria; DIES., Theatrum.

⁶⁰ Vgl. KÖCHEL, Fux; DERS., Hof-Musikkapelle; HADAMOWSKY, Barocktheater. Vgl. zu dem Themenkreis auch ANTONICEK, 1711; DUNLOP, Musicians; GLÜXAM, Instrumentarium; HAAS, Karrieremöglichkeiten; KAISER, Hofkünstler; RIEDEL, Fux; SEIFERT, Hofkapelle; DERS., Aufgabenkreise; SELFRIDGE-FIELD, Court orchestra; SOMMER-MATHIS, Barcelona; DIES., Personale; als grundlegendes Nachschlagewerk zum Hofpersonal, das die Hofmusiker einschließt, vgl. KUBISKA-SCHARL-PÖLZL, Karrieren.

am Hofe Karls VI. sowie Herbert Haupts Arbeiten zu den Kameralzahlamtsbüchern wertvolle Hinweise.⁶¹

Ein veritables quellentechnisches Problemfeld stellt die Rezeption von Kantaten dar, die in den Privaträumen⁶² der kaiserlichen Familie zum Klingen gebracht wurden, worauf für die Zeit Karls VI. vor allem Theophil Antonicek hinwies: »Am Kaiserhof spielte sich der Hauptanteil allerdings tatsächlich in der ›Kammer‹ [...] ab, was zur Folge hat, daß wir nur wenige Quellen darüber besitzen: selbst von den Werken dürfte nur ein Bruchteil erhalten sein. Gelegentliche Nachrichten, etwa in brieflichen Mitteilungen der Herrscherfamilie, lassen jedoch mit Sicherheit vermuten, daß Musizieren im kleinen Rahmen und unter starker eigener Betätigung des Kaisers und seiner Umgebung besonders für Karl VI. eine große Rolle spielte.«⁶³ Die fortschreitende Auswertung bzw. Edition von Korrespondenzen⁶⁴ aus dem Umfeld des Hofes sowie der Tagebücher von Kaiser Karl VI.⁶⁵ dürfte künftig wertvolle Hinweise auch für die Kantatenforschung erhoffen lassen. Ein Desiderat stellt hingegen nach wie vor die Aufarbeitung der umfangreichen Korrespondenz Luigi Pio di Savoias dar, des Hofmusikdirektors der Jahre 1721 bis 1732.⁶⁶

61 Vgl. RIEDEL, Kirchenmusik; HAUPT, Regesten; DERS., Kunst.

62 Vgl. zur Raumsituation am Wiener Hof den jüngst vorgelegten umfangreichen Band von LORENZ-MADER-KRATKY (Hrsg.), Hofburg.

63 ANTONICEK, 1711 95. Vgl. auch BENNETT, Cantata 86–93.

64 Stellvertretend sei ein Projekt von Jana Perutková genannt, das die Edition der ca. 500 Briefe des Hofmeisters des mährischen Grafen Johann Adam von Questenberg, Johann Georg Hoffmann, aus den Jahren 1729–1740 zum Ziel hat. Hoffmann war u.a. mit der Aufgabe betraut, für den Grafen Musikalien aus dem Umfeld des Wiener Hofes zu besorgen, und stand mit zahlreichen Komponisten und Kopisten in Kontakt. Er war darüber hinaus musikalischer Berater des Grafen. Vgl. zu der ersten Auswertung der Briefe PERUTKOVÁ, Nahmen.

65 Wichtige Hinweise zur Musik hat bereits Seitschek im Zuge seiner Beschäftigung mit den Tagebüchern Kaiser Karls VI. gegeben. Vgl. SEITSCHKEK, Hof; DERS., Tagebücher.

66 Dort finden sich u.a. auch Briefe Caldaras an Luigi Pio di Savoia, vgl. I-Ma Archivio Falcò Pio di Savoia. Die Beschäftigung mit einem kleinen Briefbestand aus dem genannten Archiv, der Korrespondenz zwischen dem Hofkopisten Marc'Antonio Maccarinelli und Principe Luigi Pio di Savoia, ermöglichte die Identifizierung eines Textkopisten eines Dresdner Kantatenbandes von Caldara, vgl. ZEDLER, Tributo bzw. die Ausführungen im folgenden Kapitel.

Quellengrundlage

Die vorliegende Untersuchung zu den weltlichen Kantaten Caldaras stützt sich auf weitgehend unveröffentlichtes Material. Da das Kantatenkorpus bis dato nicht eingehend untersucht wurde, es an einem wissenschaftlich-kritischen Werkverzeichnis fehlt und darüber hinaus die Verlassenschaftsabhandlung des Komponisten seit spätestens 1924 verschollen ist,⁶⁷ waren für die Beschäftigung mit dem umfangreichen Œuvre drei Schritte notwendig: erstens die Rekonstruktion des Kantatenkorpus, zweitens die Text- und Musikanalyse sowie drittens die kultur- und gesellschaftspolitische Kontextualisierung der Werke. Es liegt auf der Hand, dass hierfür je unterschiedliche Quellenarten heranzuziehen waren. Für die Ermittlung und Rekonstruktion der beiden Repertoires wurde vorwiegend ungedrucktes Material untersucht: für Rom die Abrechnungsbücher Ruspolis, für Wien Inventare sowie Musikalienverzeichnisse, die seit dem 19. Jahrhundert entstanden sind. Auch für den zweiten Schritt, die Text- und Musikanalyse, wurden überwiegend handschriftliche Quellen herangezogen, was vor allem zwei Gründen geschuldet ist: Lediglich einmal wurden Kantaten Caldaras zu seinen Lebzeiten gedruckt, nämlich die 1699 in Venedig publizierte *Cantate da camera à voce sola*.⁶⁸ Eine sehr geringe Anzahl von Kantaten liegt heute in Form eines modernen Musikdruckes vor, wobei der überwiegende Teil den musikpraktischen Editionen zugehört. Die erste Edition von elf Kantaten wurde im Rahmen der Reihe *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 1932 von Eusebius Mandyczewski mit einem Revisionsbericht vorgelegt.⁶⁹ Eine dieser Kantaten ist dem Ruspoli'schen, vier dem Repertoire für Wien zuzuordnen. Seit der Erstedition wurden bis dato um die 30 Kantaten gedruckt. Besonders der Verlag Garri-Editions hat sich in den letzten Jahren mit Caldaras Kantatenwerk beschäftigt. Bis dato wurden 18 musikpraktische Editionen herausgegeben, von denen neun zu den Ruspoli-Kantaten zählen und eine zum Wiener Korpus. Die Ausgaben basieren auf Musikalienkopien, die zu Lebzeiten des Komponisten entstanden waren. Ein kritischer Kommentar fehlt, was im Falle der 2006 erschienenen Kantate *Mirtillo, ove trascorri* mindestens als problematisch gelten muss. Alejandro Garri schreibt das Werk trotz anonymer

67 Vgl. zum verschollenen Akt (A-WHh Obersthofmarschallamt, Verlassenschaftsabhandlungen 4339/1737) U. KIRKENDALE, *Caldara* (2007) 120 sowie die wichtigen Beiträge zu dieser Problematik: HOCHEDLINGER, *Vandalismus* 343, HOCHEDLINGER-PANGERL, *Wille* 8, in denen der Hinweis zu finden ist, dass die Verlassenschaftsabhandlungen im Wiener Landesgerichtsarchiv gelagert haben und dort 1924 jene Caldaras von einem Richter ausgehoben aber nicht zurückgegeben worden sei.

68 Vgl. CALDARA, *Cantate*.

69 Vgl. MANDYCZEWSKI (Hrsg.), *Caldara*.

Überlieferung⁷⁰ ohne Quellennachweis Caldara zu und geht von einer Aufführung seitens der habsburgischen Erzherzoginnen aus.⁷¹ Ein Nachweis, dass es sich hierbei tatsächlich um eine Kantate Caldaras handelt, konnte bisher nicht erbracht werden.

Die Beschäftigung mit den handschriftlich überlieferten Musikalien wird vor allem davon begünstigt, dass neben den gut erhaltenen Musikalienkopien eine nicht unerhebliche Anzahl datierbarer Autographen überliefert ist. Autographes wie kopiertes Material findet sich heute in unterschiedlichen europäischen und außereuropäischen Bibliotheken bzw. Archiven und bildet die quellentechnische Basis der vorliegenden Arbeit. Um bei der Rekonstruktion der Musikalienrepertoires Nachvollziehbarkeit zu gewährleisten, werden die Fragen zu den Beständen der jeweiligen Institutionen und zur Überlieferung der Musikalien in den folgenden Abschnitten getrennt voneinander behandelt.

Nach der Rekonstruktion der Repertoires galt es, die Textgrundlage näher in den Blick zu nehmen. Mit zwei Ausnahmen, für die Drucke vorliegen, greift die Arbeit auf Texttranskriptionen zurück, die von den Musikalien erstellt wurden. Bei den Ausnahmen handelt es sich um Textdrucke von Antonio Rolli, die den vollständigen Kantatentext mit kleinen Abweichungen wiedergeben.⁷² Für das Wiener Repertoire ist zwar ein Kantatentextdruck nachweisbar, dieser indes nicht mehr erhalten. Köchel verweist darauf, dass *Trionfo d'Amore e d'Imeneo* bei van Gehlen in Wien gedruckt worden sei.⁷³ Die Kantatentexte des Wiener Repertoires sind im Anhang III der vorliegenden Arbeit vollständig wiedergegeben. Sie werden darüber hinaus mit den jeweiligen bibliographischen Angaben auf der Onlineplattform *CLORI (Archivio della cantata italiana)* zur Verfügung gestellt, auf der bereits Transkriptionen des römischen Repertoires konsultiert werden können.⁷⁴

Der überwiegende Teil der untersuchten Kantatentexte ist anonym überliefert und stammt aus dem Umfeld der *Accademia dell'Arcadia*. Das gilt sowohl für

⁷⁰ Die Kantate ist in Darmstadt überliefert. Vgl. den Band D-DS Mus. ms. 1046.

⁷¹ Vgl. GARRI (Hrsg.), *Mirtillo* 3.

⁷² Vgl. im ROLLI, Rime, *Cantata IX [Bireno, il Di s'appressa]*, 230–233 und *Cantata XIV [Medea]*, 239–242.

⁷³ Vgl. KÖCHEL, Fux 538, Eintrag 583. Huss verweist auf ein Librettoexemplar, das im Archiv der Gesellschaft für Musikfreunde überliefert sein soll. Vgl. Huss, *Oper* 206. Das Libretto ist im Gegensatz zu seinen Angaben im einschlägigen Katalog nicht verzeichnet und konnte nicht aufgefunden werden.

⁷⁴ Bei den Kantatentexten des römischen Repertoires konnte neben den auf CLORI zu findenden Transkriptionen auf jene von Magdalena Boschung und Berthold Over zurückgegriffen werden. Für den kollegialen Austausch zu den Transkriptionen sei Magdalena Boschung auch hier noch einmal herzlichst gedankt.

Kantaten römischer wie für solche Wiener Provenienz, weil Arkadier wie Silvio Stampiglia dies- und jenseits der Alpen wirkten. Da Ruspoli in enger Beziehung zu der Akademie stand,⁷⁵ wurden nicht allein die zeitgenössischen arkadischen Druckwerke⁷⁶ konsultiert, sondern auch das handschriftliche Quellenmaterial der Akademie aus der Biblioteca Angelica. Als zentrale Quellen sind die *Atti Arcadici* zu nennen, die die Tätigkeiten der Akademie protokollieren (u. a. die Aufnahme einzelner Mitglieder, die Ergebnisse der Sitzungen, die Approbation diverser Druckwerke) sowie die so bezeichneten *Manoscritti*, die handschriftliche *Poesie* diverser literarischer Genres beinhalten.⁷⁷

Die Auswertung höfischer Quellen floss in die vorliegende Arbeit ein, wenn es um den dritten Schritt, die Kontextualisierung des musikalischen Schaffens in Rom und Wien, ging. Der interhöfische Informationsaustausch erfolgte in der Frühen Neuzeit neben der Korrespondenz über z. T. handschriftliche, z. T. gedruckte *Avvisi* und Zeitungen. Die den Berichten des Hohen Spanischen Rates für Wien beigelegten handschriftlichen *Avvisi* aus Rom⁷⁸, der *Foglio di Foligno*⁷⁹, der *Diario di Roma*⁸⁰, die *Gazzetta di Napoli*⁸¹, das *Wienerische Diarium*⁸² sowie der *Corriere Ordinario* (auch *Avvisi italiani, ordinarii e straordinarii*)⁸³ sind nicht allein für politische und militärische Nachrichten von Relevanz, sondern auch für kulturelle. Die Medien informieren über Feierlichkeiten sowie über deren zeremonielle Abläufe in Rom wie Wien und geben punktuell auch biographische Hinweise zu Caldara.⁸⁴

Für die Erforschung des Kontexts, in dem die Kantaten in Rom entstanden sind, waren weiterhin Einträge in zeitgenössischen Reiseberichten eine ergiebige Quelle. Diese gewährleisteten Einblick in die zeremoniellen Gegebenheiten der Casa Ruspoli und geben Hinweise zum Aufführungsumfeld der Kantaten. Zu den fruchtbarsten Quellen zählen hierbei die Reisediarien von Adligen

75 Vgl. hierzu die Ausführungen in dem Kapitel *Die Verbindung Ruspolis zur Accademia degli Arcadi*.

76 Vgl. stellvertretend ROLLI, *Componimenti* und CRESCIMBENI (Hrsg.), *Rime* II.

77 Vgl. I-Ra Archivio dell'Arcadia, *Atti Arcadia* 2 (1696–1712) sowie 3 (1712–1721). Vgl. zu den zahlreichen arkadischen Handschriften das hilfreiche Verzeichnis von TELLINI SANTONI (Hrsg.), *Inventario*.

78 Vgl. A-Whh StAbt Italienische Staaten, Spanischer Rat, Rom, Karton 1–5 (Berichte und Weisungen).

79 Vgl. I-Rc Per est A 2.5–2.8. Dieser Bestand umfasst die Jahre 1704–1717.

80 Der *Diario* liegt in einer modernen Edition vor, vgl. SCANO (Hrsg.), *Diario*, Bd. 4.

81 Die musikrelevanten Auszüge zur *Gazzetta di Napoli* finden sich bei GRIFFIN, *References*.

82 Das *Wienerische Diarium* steht in Teilen digital über die Plattform *ANNO – AustriaN Newspapers Online* zur Verfügung: <http://anno.onb.ac.at/>.

83 Der *Corriere Ordinario* ist online verfügbar: Vgl. http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ185926401.

84 Vgl. den Abschnitt *Caldaras Kantatenschaffen für die Conversazione*.

aus dem Reich, die aus einer Außensicht heraus zeremonielle, aber auch musikalische Spezifika zum Aufführungsrahmen wiedergeben, die aus römischen Quellen nicht hervorgehen.⁸⁵ Um die Kantaten des Wiener Repertoires in ihren ereignisgeschichtlichen Kontext einzubetten, wurden neben gedruckten Relationen, Zeitungen und *Avvisi* insbesondere die Zeremonialprotokolle und die älteren Zeremonialakten des Wiener Hofes ausgewertet.⁸⁶

Rekonstruktion des römischen Kantatenkorpus

Archivalien des Archivio Ruspoli-Marescotti

Zur Rekonstruktion des Kantatenkorpus stellen neben den Musikalien die Abrechnungsbücher des Hauses Ruspoli die Hauptquelle dar. Die einschlägigen Archivalien, Teil des Nachlasses der Familie Ruspoli-Marescotti, sind getrennt von den Noten im (bis Ende 2019 so benannten) Archivio Segreto Vaticano überliefert. Der Nachlass umfasst an die 2400 Archiveinheiten, wurde 1862 von Nicola Castelli geordnet und in einem Inventar von vier Bänden verzeichnet.⁸⁷ Ausgaben und Einnahmen des Principe wurden seit 1705 einerseits überblicksmäßig in den *Libri mastri*, andererseits detailliert in den *Filze delle Giustificazioni* (in der Folge als *Giustificazioni* bezeichnet) aufgelistet.⁸⁸ Die *Giustificazioni* bestehen aus monatlichen Ausgabenlisten, denen die Originalrechnungen beigelegt sind. Die Auswertung der Haushaltsführung erlaubt einen tiefen Einblick in die Lebenswelt der römischen Familie: Neben Ausgaben für Musik finden sich solche für architektonische Umbauten an den Familienpalazzi, für Bilderkäufe sowie für Mahlzeiten und Kleidung.

Da Antonio Caldara keine Bezahlung für einzelne Kompositionen erhielt, sondern ein monatliches Gehalt bezog,⁸⁹ sind in den *Giustificazioni* keine Aufzeichnungen zu einzelnen Kompositionen zu finden, sondern lediglich die Gehaltsquittungen. Auf deren Basis ist es nicht möglich, über etwaige Aufträge für Kompositionen Rückschlüsse auf Kantaten zu ziehen. Wichtig für die Erforschung des römischen Kantatenkorpus sind daher die den *Giustificazioni* beigelegten Rechnungen der Musikalienkopisten. Kantatenkopien wurden für

85 Vgl. hierzu die Ausführungen mit detaillierten Quellenangaben im Abschnitt *Der äußere Rahmen für Kantatenaufführungen: Die Conversazione im Hause Ruspoli*.

86 Vgl. die Materialien der einschlägigen Jahre in A-WHh OMeA ZP oder ÄZA.

87 Vgl. PAGANO, Archivi 220–222.

88 Die *Filze delle Giustificazioni* sind für die einschlägigen Jahre vollständig erhalten. Bei den *Libri mastri* besteht eine Lücke für die Jahre 1711 bis 1719.

89 Vgl. hierzu den Abschnitt *Caldaras Kantatenschaffen für die Conversazione*.