

Musica transalpina. Text- und Musiktransfer am Beispiel des römischen Kantaten- und Serenatenrepertoires von Antonio Caldara

Musica transalpina. Text and Music Transfer in Antonio Caldara's Cantata and Serenata Repertoire

Andrea Zedler / andrea.zedler@uni-bayreuth.de

Department of Musicology, University of Bayreuth, DE

Magdalena Boschung / boschung@uni-mainz.de

Department of Musicology, Johannes Gutenberg University Mainz, DE

Abstract

On November 16th, 1726, a *Pastoral Opera* by Antonio Caldara was performed in Dublin, which, according to the libretto, was written in Rome. At the time of the performance, Caldara has already served as vice-chapel master in the service of the imperial court in Vienna and during his Roman period (1709–1716), he never had composed a work with this title. Nevertheless, a glance at the libretto leads to the Eternal City: Musgrave Heighington, himself a composer, pretends to be the translator of the work, but in fact, he has to be regarded as its editor. As the analysis shows, Heighington combined several compositions to a pasticcio, of which the main part can be attributed to the cantata *Grato bosco*, composed by Caldara in 1714 for his Roman patron, Francesco Maria Ruspoli. This example is particularly noteworthy, as Caldara's Roman cantata repertoire, unlike that of Alessandro Scarlatti, had hardly any distribution outside Rome. The aim of the present study is to investigate the text and music transfer using the example of the cantata and serenata oeuvre by Caldara, exposing strategies of takeover and transformation practices.

Keywords

Antonio Caldara, Musgrave Heighington, Rome, Dublin, Cantata, Serenata, pasticcio-technique, borrowings

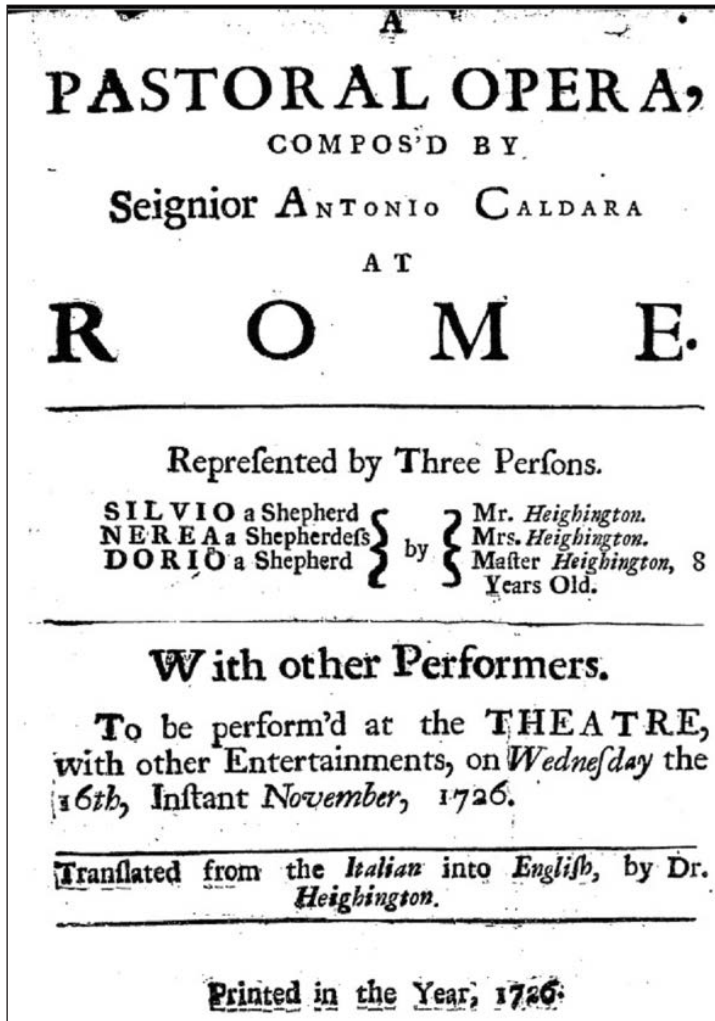


Abb. 1 Titelblatt der *Pastoral Opera*, Dublin 1726

Am 16. November 1726 wurde in Dublin eine *Pastoral Opera*¹ von Antonio Caldara aufgeführt. Das Titelblatt des zweisprachigen Librettos ist durchaus bemerkenswert, suggeriert es doch gleich dreierlei: Zum einen, dass es sich um ein Werk handle, das vollständig aus der Hand Caldaras stamme, komponiert in Rom. Der britische Komponist Musgrave Heighington² habe zum anderen das Libretto demnach lediglich ins Englische

1 Vgl. HEIGHINGTON, Musgrave. *A pastoral opera, compos'd by seignior Antonio Caldara at Rome [...] Translated from the Italian into English, by Dr. Heighington.* [Dublin] 1726 [ital./engl.].

2 Die Bearbeitungspraxis von Heighington stellt noch ein Desiderat der Forschung dar. Vgl. zu seiner Biographie den grundlegenden Artikel von CUDWORTH, Charles. Art. Heighington, Musgrave in: *Grove Music Online* [online]. 2001, [cit. 2018-301-30]. URL: <<http://www-1oxfordmusiconline-1com-1000008tn04c1.han.kug.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012678>>.

übersetzt, und drittens habe Caldara die Oper für die kleine Besetzung von drei Sängern konzipiert. Dies alles erstaunt insofern, als aus der Ewigen Stadt eine Oper des Komponisten von solcher Besetzung und Machart nicht bekannt ist. Da Caldara zum Zeitpunkt der Aufführung bereits seit zehn Jahren als Vizekapellmeister am Kaiserhof in Wien tätig war, ist unklar, wie die Komposition ihren Weg von Rom nach Dublin gefunden haben soll.

Auf der Suche nach der Vorlage der *Pastoral Opera* stößt man nicht – wie zu erwarten wäre – auf eine römische Oper Caldaras, sondern auf eine dreistimmige Kantate aus dem Jahr 1714. Dass eine solche offensichtlich 1726 in Dublin rezipiert wurde, führte zu der Frage, welchen Transfer- und Transformationspraktiken Caldaras Werk zu seinen Lebzeiten unterlag. Bevor auf den spezifischen Fall Rom – Dublin näher eingegangen wird, gilt es zu skizzieren, welche Arten von textlichen und musikalischen Übernahme- und Adaptionspraktiken jenseits der Alpen auszumachen sind. Da dies für Caldaras römisches Oeuvre noch nicht systematisch untersucht wurde, wird ausgehend vom Beispiel der *Pastoral Opera* eine Beschränkung auf das umfangreiche Kantaten- und Serenatenrepertoire vorgenommen.

Gegenstand der Untersuchung sind 180 Kompositionen, die Caldara im Zeitraum von 1708 bis 1716 für den römischen Fürsten Francesco Maria Ruspoli vorgelegt hat. 88 der genannten 180 Werke sind in Archiven und Bibliotheken bis dato nachweisbar und bilden die Grundlage der textuellen und musikalischen Analyse.³ Anhand des Materials konnten vier Transferarten identifiziert werden. Erstens finden sich Beispiele für die *vollständige* Übernahme von Text und Musik. Zweitens existieren musikalische Übernahmen in Form von *Borrowings*⁴. Drittens konnten Kompositionen Caldaras im Stile von römischen Kantaten aufgefunden werden, die aber nördlich der Alpen entstanden sind; zuletzt sind Bearbeitungen von fremder Hand in Form von Pasticci zu nennen. Die hier genannten Möglichkeiten werden im Folgenden in gebotener Kürze diskutiert, um das Ausgangsbeispiel in einen größeren Kontext der Transfer- und Transformationspraxis einbetten zu können.

3 Vgl. zu Caldaras Schaffen für Ruspoli noch immer grundlegend: KIRKENDALE, Ursula. *Antonio Caldara. Life and Venetian-Roman Oratorios*, 2. durchgesehene und übersetzte Aufl. Florenz: Leo S. Olschki Editore, 2007 sowie die jüngeren Untersuchungen speziell zum Kantaten- und Serenatenrepertoire von: BOSCHUNG, Magdalena. *Die Kantaten Antonio Caldaras für Principe Francesco Maria Ruspoli – Form und Funktion*. Berlin: Merseburger (M.A.R.S. – Musik und Aristokratie im Rom des Sei-/Settecento, 5) (in Vorbereitung) sowie ZEDLER, Andrea. *Antonio Caldaras Kantatenschaffen. Ein Vergleich der Kantatenkompositionen für Principe Francesco Maria Ruspoli und Kaiser Karl VI.*, Diss. masch., Universität Graz 2017. Die Werke wurden bibliographisch in den beiden letztgenannten Arbeiten nachgewiesen.

4 Das Phänomen wurde weitreichend für den Fall Händel untersucht, wobei sich herausstellte, dass er für seine Londoner Kompositionen häufig auf musikalisches Material seiner römischen Kantaten zurückgegriffen hatte. Vgl. zu den jüngeren Untersuchungen von *Borrowings* am Beispiel Händel stellvertretend JAHN, Bernhard. *Borrowings in Händel's operas*. In *Händels Opern*. Arnold Jacobshagen – Panja Mücke (Hrsg.). Laaber: Laaber-Verlag, 2009 (Das Händel Handbuch 2.1). S. 208–220; ROMAGNOLI, Angela. *Kantaten HWV 77–177*. In *Händels Kirchenmusik und vokale Kammermusik*. Hans Joachim Marx – Michele Calella (Hrsg.). Laaber: Laaber-Verlag, 2012 (Das Händel Handbuch 4). S. 397–496. Für Caldara steht eine umfassende Analyse von *Borrowings* noch aus.

1. Vollständige Übernahmen

Unter die vollständige Übernahmepraxis fällt die Serenata *Chi s'arma di virtù vince ogn'affetto*.⁵ Das repräsentative und großbesetzte Werk⁶ wurde am 27. August 1709 im Auftrag von Francesco Maria Ruspoli in Rom zur Aufführung gebracht. Hierfür sangen die „celebri canterine“ – darunter die später in London gefeierte Margarita Durastante – vom Balkon des Palazzo Bonelli, in dem Ruspoli zu diesem Zeitpunkt residierte.⁷ Das Werk sollte den Status des soeben von Papst Clemens XI. zum Fürsten erhobenen Adligen vor der „Nobiltà romana“ zelebrieren.⁸

Neun Jahre später kam die Serenata in einem gänzlich anderen Umfeld, aber wohl in derselben Vertonung, von Caldara jenseits der Alpen erneut zur Aufführung. Am Gedenktag der Bischofswahl von Franz Anton Harrach wurde sie am 19. Oktober 1718 von den dort ansässigen Hofsängern vorgetragen.⁹ Für beide Anlässe wurden Libretti gedruckt. Während von diesen noch Exemplare erhalten sind, ist nur mehr eine Musikalienkopie überliefert, die die römische Aufführung dokumentiert. Die Salzburger Musikalien müssen als verloren gelten. Zwischen den Libretti bestehen geringfügige textliche Unterschiede. Zieht man den Text der erhaltenen römischen Musikalie heran, so stimmt dieser ebenfalls nicht mit dem für die Aufführung von 1714 gedruckten Libretto überein. Beispielsweise wurde zu Beginn des zweiten Teils der Serenata die Arie *Spiega il fiore in grembo al prato* (röm. Libretto) mit *Adoro una beltà* (röm. Partitur) ersetzt. Der letztgenannte Arientext findet sich wiederum im gedruckten Salzburger Libretto. Caldara, der schon während seiner römischen Periode in Verbindung mit Fürstbischof Harrach stand, war in diesem Fall wohl selbst für den Musikalientransfer verantwortlich und dürfte sein autographes Material für die Aufführung in Salzburg zur Abschrift bereitgestellt haben.¹⁰

Dass das in die fürsterzbischöfliche Residenzstadt transferierte Werk zur Feier eines geistlichen Repräsentanten ohne Eingriff in den römischen Text herangezogen werden konnte, verdankt sich dessen polyvalenter Gestalt. Schon der Titel, der mottoartig auf Battista Guarinis *Pastor Fido* zurückgreift, zielt eigentlich nicht auf die in der Serenata verhandelte Szene zwischen den Figuren Clori, Mirtillo und Silvio, sondern auf das Lob

5 Vgl. D-MÜs SANT Hs 799 I. und II.

6 Für die Aufführung wurden vierzehn Violinen, vier Violen, zwei Kontrabässe und zwei Oboen herangezogen. Vgl. KIRKENDALE, 2007, op. cit., S. 66.

7 Zit. nach KIRKENDALE, 2007, op. cit., S. 66.

8 Vgl. zur Interpretation des Werkes im römischen Kontext BOSCHUNG, in Vorbereitung, op. cit; zum Libretto: BUONACCORSI, Giacomo [FEZZONEO, Astilio (=arkadisches Pseudonym)]. *Chi s'arma di virtù vince ogn'affetto. Serenata a tre voci* [...]. Rom: Francesco Chracas, 1709.

9 Vgl. RAINER, Werner. Fürsterzbischof Harrach und Antonio Caldara – ein Fernbeziehung. In *Antonio Caldara nel suo tempo*. Milada Jonášová – Tomislav Volek (Hrsg.). Prag & Český Krumlov: Società Mozartiana della Repubblica Ceca, 2017, S. 235–270, hier: S. 263.

10 Caldara hatte eine noch nicht bezifferbare Anzahl eigener römischer Kompositionen im Zuge seines Wechsels an den Kaiserhof im Jahr 1716 nach Wien mitgenommen. Vgl. ZEDLER, 2017, op. cit., S. 27. Das autographe Material zu dieser Serenata ist nicht erhalten.

von Adelstugenden wie der *Temperanza*.¹¹ Diese inhaltliche Ausformung unter arkadisch-pastoralem Deckmantel passte für die repräsentative Freiluftveranstaltung von Fürst Ruspoli in Rom 1709 genauso wie für die Feier des Fürsterzbischofs in Salzburg von 1718. Politisch auf Ruspoli zielende Anspielungen konnten vor dem Hintergrund der Ereignisse von 1709 von der römischen Adelselite aufgelöst und verstanden werden, waren aber textlich so verdeckt, dass sie der Salzburger Aufführung im Kontext der Feier für den Fürsterzbischof nicht im Wege standen.

2. Borrowings

Für die zweite Möglichkeit der Transfer- und Transformationspraxis, den so genannten *Borrowings*, wird auf Caldaras *Il più bel nome*¹² Bezug genommen. Das *Componimento da Camera* war im Zuge der Feierlichkeiten zum Namenstag der spanischen Königin Elisabeth Christine im Jahr 1708 wohl in Barcelona oder in Mailand aufgeführt worden.¹³ Caldara verwendete Teile dieser Komposition in gleich drei seiner römischen Werke aus dem Jahr 1709 wieder und zwar in unterschiedlich starker Ausprägung.¹⁴ In die Sinfonia der Serenata a quattro *Il trionfo d'amore*¹⁵ floss das markante eintaktige Kopfmotiv der Sinfonia von *Il più bel nome* ein. Es handelt sich hierbei um die kleinste Art der musikalischen Übernahme, die aufgrund ihrer Position am Beginn der Werke den ohrenfälligen Auftakt bildet. Beispiele für großflächigere Übernahmen finden sich in der bereits erwähnten Serenata *Chi s'arma di virtù vince ogn'affetto* sowie in der Solokantate *Ruscelletto a cui sen viene*.¹⁶ Hier wurden jeweils Arien aus *Il più bel nome* transferiert. Diese mussten aber für die erneute Verwendung umtextiert werden. Daraus resultierte eine (unterschiedlich starke) musikalische Anpassung hinsichtlich des musikalische Gefüges, d.h. die Arien wurden zum Teil transponiert und neu instrumentiert.¹⁷

11 Vgl. zu der Thematik der Adelstugenden in Kantatentexten OVER, Berthold. „E le passioni colla ragione si temperino“. The cantata da camera as a Means to Control the Passions. In *Revisiting Baroque*. Renata Ago (Hrsg.) [online]. 2014, [cit. 2018-01-30]. URL: <<http://enbach.eu/en/essays/revisiting-baroque/over.aspx>>.

12 Vgl. B-Bc MS 584.

13 Vgl. zur Forschungsdiskussion um dieses Werk KIRKENDALE, 2007, op. cit., S. 52f., SOMMER-MATHIS, Andrea. Da Barcellona a Vienna. Il personale teatrale e musicale alla corte dell'Imperatore Carlo VI. In *I Percorsi della Scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*. Franco Carmelo Greco (Hrsg.). Neapel: Luciano Editore, 2001, S. 343–358, hier: S. 345 sowie jüngst GRIFFIN, Thomas. Antonio Caldara's *Il Più bel Nome*. Concerning its Date and Place of Performance. In *Antonio Caldara nel suo tempo*. Milada Jonášová – Tomislav Volek (Hrsg.). Prag & Český Krumlov: Società Mozartiana della Repubblica Ceca, 2017, S. 41–49, hier: S. 43–46.

14 Zu dem besonderen Fall von *Il più bel nome* ist eine Edition von Thomas Griffin und Magdalena Boschung in Vorbereitung. Sie wird in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich erscheinen und all die hier in Beziehung stehenden Werke in einem Band vereinen. Vgl. hierzu bereits mit einigen Beispielen zu den *Borrowings* GRIFFIN, 2017, op. cit., S. 46–49.

15 Vgl. D-MÚs SANT Hs 807.

16 Vgl. I-Bgi XXVIII 8544 C.

17 Vgl. GRIFFIN, 2017, op. cit., S. 46–49.

Mit der Wiederaufführung (1718) in Salzburg wurden im Falle der *Chi s'arma di virtù vince ogn'affetto* die genannten Arien über die Alpen transferiert. Betreffend das römische Kantaten- und Serenatenrepertoire Caldaras sind die hier versammelten Arienbeispiele nicht die einzigen, die unter die Rubrik *Borrowings* fallen. Auch innerhalb des römischen Repertoires sind musikalische Korrelationen anzutreffen, wenn auch nur in sehr begrenztem Ausmaß. Es handelte sich doch um exklusive auf den römischen Mäzen zugeschnittene Kompositionen.¹⁸

3. Nördlich der Alpen entstandene Kantaten Caldaras mit römischen (Kompositions-)merkmalen

Caldaras Kantaten- und Serenatenschaffen für Ruspoli hat spezifische, kontextbedingte Merkmale ausgeprägt, die am Wiener Kaiserhof, an dem der Komponist ab 1716 tätig war, nicht in vergleichbarem Ausmaß zum Tragen kamen. Dennoch finden sich nach 1716 komponierte Kantaten, die von römischen Merkmalen bestimmt sind. Diese wurden aber nicht für den imperialen Hof komponiert, sondern beispielsweise für denjenigen in Dresden. Caldara legte 1719 einen Band von zwölf Solokantaten vor, die er dem sächsischen Kurprinzen Friedrich August widmete.¹⁹ Als typisch römische Elemente lassen sich die arkadisch-pastorale Textgrundlage, die Instrumentalbegleitung mit Violinen, der Gebrauch von Unisono-Techniken (u.a. Bassetto) sowie die Gestaltung des Kantatenbeginns mit einer Sinfonia anführen. Als repräsentativ kann hier die letzte Kantatenkomposition des Bandes, *In questi ameni colli*, gelten. Ihr Text stellt eine der typisch arkadisch-pastoralen Liebesklagen dar, die Besetzung für Altstimme, zwei Violinen und Basso Continuo entspricht den römischen Gepflogenheiten. Der Kantatenbeginn ist mit einer instrumentalen Einleitung gestaltet, die formal an die dreiteilige italienische Opersinfonia angelehnt ist. Caldara setzte solche beinahe standardmäßig an den Beginn von Kantatenkompositionen, die für das Haus Ruspoli bestimmt waren.²⁰ Typisch für Caldaras römische Musiksprache ist die Bassstimmen-Realisierung in Form des Bas-

18 Vgl. zu den musikalischen Korrelationen innerhalb des Ruspolischen Kantatenrepertoires ZEDLER, Andrea – BOSCHUNG, Magdalena. „Per l'allusione alle correnti cose d'Italia“. Antonio Caldaras Kantatenkompositionen für Papst und Fürst. *Musicologica Brunensia*, 2014, Bd. 49 Nr. 1, S. 89–120. Um *Borrowings* innerhalb des römischen und Wiener Kantatenrepertoires zu identifizieren, wurden die musikalischen Incipits mit Hilfe von Zahlencodes untersucht. Es konnten hierbei keine Beispiele aufgefunden werden. Eine auf das Oratorien- und Operschaffen erweiterte Analyse stellt noch ein Desiderat dar.

19 Vgl. ZEDLER, Andrea. „Il debil tributo delle annesso cantate“. Antonio Caldaras Kantatenkompositionen für Kurprinz Friedrich August (1719). In Vorbereitung.

20 Für 57 Kantaten des Ruspolischen Repertoires hat Caldara Sinfonie komponiert, die eine vergleichbare Besetzung und / oder einen vergleichbaren Aufbau aufweisen. Vgl. BOSCHUNG, Magdalena. Antonio Caldaras Serenata Il trionfo d'amore. Frankreichrezeption im Dienste adeliger Selbstdarstellung. In *La Fortuna di Roma. Italienische Kantaten und römische Aristokratie um 1700*. Berthold Over (Hrsg.). Kassel: Merseburger 2016, S. 295–326, hier S. 302 f. Eine vergleichbar gestaltete Einleitungsmusik findet sich in den Wiener Kantatenkompositionen nach 1716 nicht, lediglich fünf der 101 erhaltenen und vergleichbar besetzten Kantaten des Wiener Repertoires werden überhaupt mit einer instrumentalen Einleitung eröffnet. Vgl. zur Gestaltung der Einleitungsmusiken der Wiener Kantaten ZEDLER, 2017, op. cit., S. 287f.

setto. Diese Satztechnik ist das prägende Element von *Lontan dal caro bene*, der ersten Arie dieser Beispielkantate.

4. Bearbeitungen von fremder Hand

Wie bereits im Zusammenhang mit den *Borrowings* erwähnt, ist Caldaras Schaffen für seinen römischen Patron von einem hohen Grad an Exklusivität geprägt; ein Gradmesser dafür stellt die abschriftliche Streuung seiner Werke dar. Anders als beispielsweise bei Alessandro Scarlatti wurden die Kantaten und Serenaten Caldaras nur in kleinem Ausmaß verbreitet – in der Regel sind sie autograph oder als exklusive Kopie für das Haus Ruspoli erhalten.²¹ Umso ungewöhnlicher ist der Umstand, dass eine Caldara zugeschriebene *Pastoral opera* in Dublin zur Aufführung gekommen ist.

Der Blick in das Dubliner Libretto zeigt sogleich, dass Musgrave Heighington nicht nur der Übersetzer – so das Titelblatt – sondern auch der Bearbeiter einer Komposition Caldaras war. Die Textanalyse ergibt, dass im Zentrum von Heighingtons Adaption die Kantate für drei Stimmen *Grato bosco*²² stand. Da sich für die Dubliner Aufführung kein musikalisches Material erhalten hat, muss aufgrund der prominenten Nennung Caldaras auf dem Titelblatt davon ausgegangen werden, dass Heighington tatsächlich auf die römische Komposition zurückgegriffen hat. Ein Libretto der römischen Aufführung, das Heighington selbst als Komponist hätte bearbeiten können, wurde von Ruspoli nachweislich nicht in Auftrag gegeben. Die Klärung, wie Heighington zu den römischen Musikalien kam, ist bis dato ein Desiderat.²³ Bemerkenswert ist, dass die zeitgenössische Ruspolische Abschrift genau dieser Kantate nicht, wie der Großteil der anderen, ihren Weg in die Santini-Sammlung nach Münster gefunden hat. Die einzig erhaltene Musikalien von *Grato bosco* liegt heute in der Music Library in Yale.²⁴

Desweiteren hat die Analyse ergeben, dass einige Textpassagen des Librettos nicht aus *Grato bosco* stammen. Im Folgenden wird zu zeigen sein, welches Material Heighington für seine Bearbeitung herangezogen hat und welche Strategien er hierbei verfolgte.

21 Vgl. MORELLI, Arnaldo. «Perché non vanno per le mani di molti...». La cantata romana del pieno Seicento. Questioni di trasmissione e di funzione. In *Musica e drammaturgia a Roma al tempo di Giacomo Carissimi*. Paolo Russo (Hrsg.). Venedig & Parma: Marsilio 2006 (Musica in atto 2). S. 21–40.

22 Vgl. US-NH Misc. Ms. 35.

23 Möglicherweise kam Heighington über eine der Sängerinnen oder einen der Sänger, die in London aktiv waren, in Kontakt mit Caldaras Musikalien. Zu nennen wären hier beispielsweise Margarita Durastante oder Francesco Borosini. Mit ersterer arbeitete Caldara in Rom, mit zweitem in Wien.

24 Möglicherweise ergibt sich aus dem noch weiter zu untersuchenden Überlieferungsweg eine Schnittstelle zu Heighington.

4.1. Die römische Kantate *Grato Bosco* – der Ausgangspunkt der Heighington'schen Bearbeitung

Grato Bosco wurde 1714 für Ruspoli in Musik gesetzt. Der anonym gebliebene Textdichter sah für die einteilige Kantate das typisch pastorale Sujet und damit die Besetzung mit den Nymphen Dori und Nerea sowie mit dem Schäfer Silvio vor. Caldara komponierte die Kantate für eine Sopran- und zwei Altstimmen, zwei Violinen und Basso Continuo. Der Kantate ist eine Sinfonia vorangestellt, die in B-Dur beginnt. Am Schluss findet sich ein Terzetto, das die Kantate wiederum in B-Dur schließen lässt, um tonale Abrundung herzustellen. Der Kantatentext ist so angelegt, dass die drei Protagonisten gleichberechtigt jeweils zwei Da-Capo-Arien vortragen.

Betrachtet man die inhaltliche Seite, so schöpft *Grato Bosco* voll aus dem arkadisch-pastoralen Themenbereich: Am Kantatenbeginn trifft Nerea auf die Freundin Dori, die in trauriger Stimmung ist, weil sie sich in Liebesdingen betrogen fühlt. Silvio kommt hinzu und wundert sich, wieso gerade er, der glaubt beständig und treu zu sein, bei den beiden Nymphen in Ungnade gefallen sei. Er vermutet, dass sie ihn aus Stolz und Hochmut meiden, um ihn vorsätzlich leiden zu lassen. Dori klärt Silvio schließlich darüber auf, dass er noch nicht ausreichend Treue und Beständigkeit bewiesen habe, um bei den Nymphen zu reüssieren und sein Glück zu finden.

Wie schon bei der Serentata *Chi s'arma di virtù vince ogn'affetto* kann *Grato bosco* als Inszenierung von Adelstugenden im arkadisch-pastoralen Gewand interpretiert werden. Der inhaltliche Kern der Kantate liegt auf der Forderung nach *Costanza*, also der Beständigkeit und Treue, die 1714 für Ruspoli von politischer Bedeutung war. Die Papstreue Ruspolis ist als zentrales Moment in dessen Repräsentationsstrategie zu benennen. 1714 war die Treuebezeugung von besonderer Bedeutung, stand der Papst doch vor der Türkenkriegsproblematik und versuchte Verbündete zu gewinnen.²⁵ Die Inszenierung vom treuen Vasallen fand auf mehreren Ebenen seinen Ausdruck. Wählte Ruspoli 1708 während des Spanischen Erbfolgekrieges und des Konflikts um Comacchio noch die militärische Unterstützung als Treuebeweis, so setzte er 1714 mit der Aufführung einschlägiger Kompositionen vor der römischen Adelselite auf ausschließlich symbolische Treuebezeugungen. Gleichzeitig war Ruspoli daran gelegen, sich als Arkadier zu präsentieren. Bereits der Titel *Grato bosco* verweist auf *den* Mäzen der Arkadier schlechthin, hatte der Principe der arkadischen Akademie doch seit 1707 ihren Versammlungsort, den *Bosco Parrasio* zur Verfügung gestellt.²⁶

25 Vgl. SETTON, Kenneth M. *Venice, Austria, and the Turks in the seventeenth century*, Philadelphia: American Philosophical Society, 1991 (Memoirs of the American Philosophical Society 192), S. 426–461.

26 Vgl. zum *Bosco* grundlegend DIXON, Susan M. *Between the real and the ideal. The Accademia degli Arcadi and its garden in eighteenth-century Rome*. Newark: University of Delaware Press, 2006, S. 61–63.

4.2. Die Bearbeitung Heighingtons zur *Pastoral Opera*

Musgrave Heighington hat für die Aufführung der *Pastoral Opera* sowohl auf formaler wie auf inhaltlicher Ebene in Caldaras Werk eingegriffen. Erste Hinweise auf formale Adaptionen zeigen sich bereits am Titelblatt des Librettos und betreffen die Besetzung, deren stimmliche Dispositionen aus den erhaltenen Musikalien rekonstruiert werden konnten. In der *Pastoral opera* wechselt Silvio (gesungen von Heighington) in die tiefere Stimmlage, von einer Altstimme zu einem Bariton. Die Rolle der Dori, in Rom für Altstimme vorgesehen, wurde in Dublin von seinem achtjährigen Sohn eingenommen. Diese Besetzungsadaption zu einer Knabenstimme führte dazu, dass Heighington die Nymphe Dori zu dem Schäfer Dorio umgewandelt hat. Einzig bei der Rolle der Nerea, besetzt mit Heighingtons Frau (Mezzosopran), ist keine Veränderung im Bereich des Stimmfachs festzustellen.

Die einteilige Kantate wurde ferner zu einem Dreiakter ausgebaut.²⁷ Dafür fügte Heighington zwanzig Nummern, also Rezitative, Arien und ein Ensemble ein, sodass nun auf Silvio und Nerea, statt ursprünglich zwei, je sechs Arien und auf Dorio vier Arien entfallen. Die maßgebliche Erweiterung des ursprünglichen Werkes bringt inhaltliche Konsequenzen mit sich, die vor allem im Bereich der dramatischen Stringenz Auswirkungen zeitigen. Besonders augenfällig ist die Bearbeitung im zweiten Akt der *Pastoral opera*, in dem lediglich zwei Rezitative von *Grato Bosco* zu finden sind. Doch woher stammt der Rest des auf dem Titelblatt Caldara zugeschriebenen Werkes?

Da für die Dubliner Aufführung lediglich Heighingtons Libretto herangezogen werden kann, musste die Zuschreibung per Textanalyse erfolgen. Identifiziert werden konnten dabei Texte von Apostolo Zenò, Paolo Rolli und Nicola Francesco Haym. In einigen Fällen griffen diese Autoren bereits auf bestehende Werke zurück. Hayms *Rodelinda* (1724) basiert beispielsweise auf Antonio Salvis Libretto von 1710. Die Arie *Con rauco mormorio* ist in beiden Libretti textgleich aufzufinden, wie sie Heighington dann auch in die *Pastoral Opera* übernommen hat. *Rodelinda* wurde von Komponisten wie Giacomo Antonio Perti, Giovanni Antonio Canuti und Georg Friedrich Händel in Musik gesetzt. Im Zusammenhang mit Dublin ist Heighingtons Rückgriff auf die Vertonung der *Rodelinda* von Händel am wahrscheinlichsten. Dafür sprechen einerseits die zeitliche und andererseits die geographische Nähe. *Rodelinda* wurde zwei Jahre vor der *Pastoral Opera* 1724 im Haymarket-Theatre in London uraufgeführt.²⁸ Nutzte Heighington Händels Vorlage, so zeigt das Beispiel *Con rauco mormorio*, dass er die einzufügenden Arien mit Bedacht und mit Blick auf die sängerischen Möglichkeiten seiner Familie auswählte. Händels Arie stellt gesangstechnisch keine allzu hohen Anforderungen an die Sängerin, und – noch wichtiger – ihr Text und ihre musikalische Ausformung im 12/8-Takt, in Es-Dur und mit Larghetto-Vorschrift ist so gestaltet, dass das arkadisch-pastorale Stimmungsbild, das Heighington wohl mit der *Pastoral opera* intendiert hatte, großflächig ausgemalt wird.

27 Im Anhang findet sich eine Übersicht der Umarbeitung zur *Pastoral Opera*.

28 Vgl. zu *Rodelinda* JONES Andrew V. (Hrsg). *Rodelinda, Regina de' Longobardi. Drame per Musica in tre atti, HWV 19* (Hallische Händel-Ausgabe, Serie II, Opern, Bd. 16). Kassel u.a.: Bärenreiter, 2002, S. VII–XV.

Aus textlich-musikalischer Sicht nur logisch ist daher auch die Integration der Schlussarie des ersten Aktes, die bereits vom Titel her auf das Arkadisch-Pastorale zielt: Der Text der Arie *La pastorella* stammt aus der Kantate *Freme il mar e nel sussurro*.²⁹ Bis dato konnte er lediglich in der Vertonung von Nicola Porpora aufgefunden werden, der ihn 1720 vertont hatte. Wie Heighington zum musikalischen Material gekommen ist – das Autograph ist heute in London überliefert – konnte noch nicht geklärt werden. Auf jeden Fall ist Porporas Komposition hoch passend: Die Arie entführt mit ihrem 3/8-Takt in F-Dur in Kombination mit dem Text nachgerade in das arkadische Idyll.

Lässt sich auf der einen Seite die Betonung des Pastoral-Arkadischen bei der Wahl Heighingtons als Gestaltungsprinzip ableiten, so zeigt sich auf der anderen, dass die Werkerweiterung den inneren dramaturgischen Zusammenhalt von Caldaras *Grato bosco* durchbrach. Es findet keine logische Entwicklung mehr statt, die bei Caldara von der Diskussion der befreundeten Nymphen ausgeht und schlussendlich in deren Forderung nach Treue mündet. Heighington verlagert den Schwerpunkt der Handlung auf eine Liebesgeschichte zwischen Nerea und Silvio. Die neugestaltete Rolle von Dorio fällt dramaturgisch unmotiviert aus. Weder ist er Katalysator der Entwicklung, noch kann man ihm eine für die Handlung notwendige Vermittlerrolle zuschreiben. Die Lösung des von Misstrauen ausgelösten Konflikts kommt unerwartet und das Stück steuert abrupt auf ein *Lieto fine* zu. Heighington lässt die *Pastoral opera* schließlich nicht einmal mit Caldara enden, sondern mit einem Schlusschor aus Händels Oper *Ottone*.³⁰ Zumindest in einem Punkt bleibt Heighington Caldara am Ende treu: Händels Schlusschor *Faccia ritorna l'antica pace* ist in B-Dur gehalten, also jener Tonart, mit der *Grato bosco* beginnt und endet.

Wie bereits angedeutet, ordnet Heighington seine Bearbeitung dem Primat des arkadischen Stimmungsbildes und der sängerischen Möglichkeiten seiner Familie unter. Diesem liegen auch die Prinzipien seiner Adaption zu Grunde, die hier abschließend zusammengefasst werden sollen. Zunächst fällt die Veränderungen der Rollen auf: Dorio wird zu einem Schäfer umgemodelt, die ursprünglich dieser Rolle zugeordneten Arien werden auf Nerea und Silvio aufgeteilt. Sämtliche Arien Dorios sind neu eingefügt und mit Blick auf die stimmliche Disposition des Achtjährigen ausgewählt. Beginnt *Grato Bosco* mit einer klagenden Da-Capo-Arie Doris, so schreckt Heighington nicht davor zurück, nur den A-Teil und das darin transportierte arkadische Stimmungsbild zu übernehmen, den B-Teil hingegen zu streichen und letztlich die Arie seiner eigenen Rolle zuzuordnen. Im zweiten Akt akzentuiert Heighington die Liebesproblematik der Figuren Silvio und Nerea, indem er hier acht von zehn Nummern neu einfügt. Nach der Konfliktlösung wird mit dem Chor und dem *Ballo* der Nymphen und der Schäfer das arkadisch-pastorale Stimmungsbild wieder ins Zentrum gerückt.

Dass am Dubliner Titelblatt die Ewige Stadt in auffälligen, großen Lettern hervorgehoben ist, kann nicht als Zufall gelten, sondern muss von Heighington intendiert

29 Vgl. I-Rama A. Ms. 3710 (18). Der Kantatentext findet sich von Silvia Castellan online ediert auf CLORI: www.cantataitaliana.it, Scheda 662.

30 Vgl. zu *Ottone* MCLAUCHLAN Fiona (Hrsg.). *Ottone. Opera in tre atti*, UWV 15. Band 1: *Fassung der Uraufführung 1723* (Hallische Händel-Ausgabe, Serie II, Opern, Bd. 12.1). Kassel u.a.: Bärenreiter, 2008.

gewesen sein. Das geographische Zentrum der arkadischen Akademie, deren Schriften auch im englischsprachigen Raum Anklang gefunden haben, war ihm Inspiration für die Bearbeitung des Werkes und garantierte ihm wohl auch die Gunst eines italophilen Publikums.³¹ Der Aufführungsort Dublin schien darüber hinaus geeignet zu sein, Kompositionen, die nicht von Caldaras Hand stammten und mit denen Heighington wohl in London in Kontakt gekommen war, einzustreuen und sie unter dem Label Caldara präsentieren zu können. Dazu passt, dass in Heighingtons Biographie just in den Jahren von 1720 bis 1725 ein Loch klafft, das er womöglich mit einem Aufenthalt in der britischen Metropole gefüllt hatte, um reichhaltiges kulturelles Angebot zu rezipieren. Wenn Heighington tatsächlich das musikalische Material aus London bezog, dann bot er dem Dubliner Publikum ein Pasticcio an, das er zwar mit zahlreichen Köstlichkeiten aus Caldarascher Hand servierte, diese aber mit Zutaten würzte, die in den 1720er Jahren in London gerade aktuell und *en vogue* waren.

Caldara legte für seinen römischen Patron Francesco Maria Ruspoli zwischen 1708 und 1716 ein umfangreiches und exklusives Werk auf dem Gebiet der Kantate und Serenate vor. Trotz der Exklusivität, die sich u.a. an dem geringen Grad der abschriftlichen Verbreitung zeigt, finden sich dennoch Fälle, die nördlich der Alpen rezipiert wurden. Zu den markantesten zählt die *Pastoral opera*, die auf der römischen Kantate *Grato bosco* basiert. Von dieser ausgehend wurde die Transferpraxis am Beispiel des römischen Kantaten- und Serenatenrepertoires Caldaras näher untersucht. Hierbei konnten vier Arten des Transfers und der damit verbundenen Adaption auf textlicher und musikalischer Ebene ausgemacht werden. Während die ersten drei vom Komponisten selbst ausgingen, so war bei der letzten die Beteiligung einer fremden Hand üblich, wie das Beispiel der *Pastoral Opera* für die Dubliner Aufführung eindrücklich zeigt.

31 Vgl. zur Rezeption der Arkadier im englischsprachigen Raum DORRIS, George E. *Paolo Rolli and the Italian Circle in London, 1715–1744*, Den Haag: Mouton & Co, 1967.

Anhang Übersicht zur Bearbeitung der Kantate Grato Bosco (1714) sowie zur Pastoral Opera (1726)

Pastoral opera				Grato Bosco		Weitere Übernahmen	Anmerkungen
Nr.	Teil	Textincipit	Rolle	Textincipit	Rolle	Librettist/Komponist, Werk, Aufführungsort und -jahr, Position im Werk, Rolle	
Akt I							
1	Aria	Grato bosco	Silvio	Grato bosco	Dori		nur A-Teil der Da-Capo-Arie
2	Rez.	Nel pe- riglioso mar	Silvio				
3	Aria	Se un solo momento	Silvio				
4	Rez.	Fuggo ninfe e pastori	Nerea	Fuggo ninfe e pastori	Dori		Übernahme der ersten sechs Verseilen des Rezitativs
5	Aria	Con rauco mormorio	Nerea			Haym / Händel: <i>Rodelinda</i> (London 1724/25); Akt II, 5. Szene, Arie Bertarido	Hayms Libretto basiert auf einer Bearbeitung von A. Salvis Libretto <i>Rode- linda</i>
6	Rez.	Fortunato io sono	Dorio				
7	Aria	Son qual cer- va sitibonda	Dorio			Zeno / ?: <i>Lucio vero</i> (Venedig 1699); Akt II, 8. Szene, Arie Lucilla	
8	Rez.	Dimmi vezzosa Dori	Nerea/ Dorio	Dimmi vezzosa Dori	Nerea/ Dori		Übernahme der restlichen Verseilen des Rezitativs Fuggo ninfe e pastori
9	Aria	Dell'occhio lusinghiero	Nerea	Dell'occhio lusinghiero	Nerea		
10	Rez.	L'amica mia fortuna	Silvio	L'amica mia fortuna	Silvio		
11	Aria	La pastorella	Silvio			? / Porpora: <i>Freme il mar e nel sus- surro</i> (1720)	
Akt II							
1	Rez.	Raggio d'amica stella	Silvio				
2	Aria	Di due belle la più bella	Silvio			Zeno / ?: <i>Lucio vero</i> (Venedig 1699); Akt II, 3. Szene, Arie Anciento	
3	Rez.	Silvio il volgo	Nerea/ Silvio	Silvio il volgo	Nerea/ Silvio		

Pastoral opera				Grato Bosco		Weitere Übernahmen	Anmerkungen
Nr.	Teil	Textincipit	Rolle	Textincipit	Rolle	Librettist/Komponist, Werk, Aufführungsort und -jahr, Position im Werk, Rolle	
4	Aria	Di pur ch'io son ingrato	Nerea			Zeno / Vinci / Händel / Orlandini: <i>L'Elpidia, ovvero Li rivali generosi</i> (London 1725); Akt II, 7. Szene, Arie Elpidia	Zieht man das Londoner Libretto von 1725 heran, so weicht eine Verszeile ab. Interessant ist, dass der Druck der Arie in <i>The Favourite Songs in the Opera of Elpidia</i> [London 1725], textlich mit Musgraves Libretto übereinstimmt.
5	Rez.	Credi mi pur	Silvio				
6	Aria	Ti sento si a palpitarmi	Silvio			ev. Marchi/ Vivaldi: <i>La costanza trionfante</i> (Venedig 1716); Akt I, Scena XIV, Arie Eumena	Eine Verszeile weicht ab.
7	Rez.	Dimmi vedesti mai	Dorio/ Silvio	Dimmi vedesti mai	Dori/ Silvio		
8	Aria	Quel destrier	Dorio				
9	Rez.	Parla esse chiama	Nerea				
10	Aria	Cangia cielo e cangia	Nerea			Parisetti / Bononcini: <i>La conquista del vello d'oro</i> (Reggio 1717); Akt I, Scena XV, Arie Isifile	
Akt III							
1	Rez.	Or che di nuova speme	Nerea				
2	Aria	Pensa ad amare	Nerea			Haym / Händel: <i>Ottone</i> (London 1723); Akt I, Scena VII, Arie Gismonda	
3	Rez.	Ah! Che sorte inclemente	Dorio				
4	Aria	Quel d'amore	Dorio			Unbekannt / Chelleri: <i>Amalasantia</i> (Venedig 1719), Akt II, Scena V, Arie Doriclea	
5	Rez.	Scorgi amoroso Silvio	Nerea/ Silvio	Scorgi amorosa Dori	Nerea		Nur bis zur fünften Verszeile

Pastoral opera				Grato Bosco		Weitere Übernahmen	Anmerkungen
Nr.	Teil	Textincipit	Rolle	Textincipit	Rolle	Librettist/Komponist, Werk, Aufführungsort und -jahr, Position im Werk, Rolle	
6	Aria	La timida cervetta	Nerea	La timida cervetta	Nerea		
7	Rez.	O se infida	Silvio/ Nerea	E se infido sarai	Nerea/ Dori/ Silvio		Springt in die sechste Verszeile des Rezitativs Scorgi amorosa Dori
8	Aria	Se a mezzo il calle	Silvio	Se a mezzo il calle	Dori		
9	Rez.	Silvio vedesti ancora	Dorio/ Silvio/ Nerea	Silvio vedesti ancora	Dori/ Nerea		
10	Duetto	A teneri affetti	Silvio/ Nerea			Haym / Händel: Ottone (London 1723), Akt III, Scena VIII, Duett Teofane und Ottone	
11	Aria	Degl'amori con la schiera	Dorio			Rolli / ?: Cantata XX., 1. Arie: Degl'amori con la schiera (Druck: <i>Di Canzonette e di Cantate Libri due</i> , London 1727)	nur A-Teil der Da-Capo-Arie;
12	Coro	Faccia ritorna, l'antica pace	Dorio/ Silvio/ Nerea			Haym / Händel: Ottone (London 1723); Akt III, Scena IX, Chor	

Bibliography

- BOSCHUNG, Magdalena. 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*. Berthold Over (Hrsg.). Kassel: Merseburger 2016, S. 295–326.
- BOSCHUNG, Magdalena. *Die Kantaten Antonio Caldara's für Principe Francesco Maria Ruspoli – Form und Funktion*. Berlin: Merseburger, (M.A.R.S. – Musik und Aristokratie im Rom des Sei-/Settecento, 5) (in Vorbereitung).
- BUONACCORSI, Giacomo [FEZZONEO, Astilio (=arkadisches Pseudonym)]. *Chi s'arma di virtù vince ogn'affetto. Serenata a tre voci* [...]. Rom: Francesco Chracas, 1709.
- CUDWORTH, Charles. Art. Heighington, Musgrave In *Grove Music Online* [online]. 2001, [cit. 2018-301-30]. URL: <<http://www-1oxfordmusiconline-1com-1000008tn04c1.han.kug.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012678>>.
- DIXON, Susan M. *Between the real and the ideal. The Accademia degli Arcadi and its garden in eighteenth-century Rome*. Newark: University of Delaware Press, 2006.
- DORRIS, George E. *Paolo Rolli and the Italian Circle in London, 1715–1744*, Den Haag: Mouton & Co, 1967.

- GRIFFIN, Thomas. Antonio Caldara's *Il Più bel Nome*. Concerning its Date and Place of Performance. In *Antonio Caldara nel suo tempo*. Milada Jonášová – Tomislav Volek (Hrsg.). Prag & Český Krumlov: Società Mozartiana della Repubblica Ceca, 2017, S. 41–49.
- HEIGHINGTON, Musgrave. *A pastoral opera, compos'd by seignior Antonio Caldara at Rome [...] Translated from the Italian into English, by Dr. Heighington*. [Dublin] 1726.
- JAHN, Bernhard. Borrowings in Händel's operas. In *Händels Opern*. Arnold Jacobshagen – Panja Mücke (Hrsg.). Laaber: Laaber-Verlag, 2009 (Das Händel Handbuch 2.1). S. 208–220.
- JONES, Andrew V. (Hrsg.). *Rodelinda, Regina de' Longobardi. Dramma per Musica in tre atti, HWV 19* (Hallische Händel-Ausgabe, Serie II, Opern, Bd. 16). Kassel u.a.: Bärenreiter, 2002.
- KIRKENDALE, Ursula. *Antonio Caldara. Life and Venetian-Roman Oratorios*, 2. durchgesehene und übersetzte Aufl. Florenz: Leo S. Olschki Editore, 2007.
- MCLAUCHLAN, Fiona (Hrsg.). *Ottone. Opera in tre atti, UWV 15. Band 1: Fassung der Uraufführung 1723* (Hallische Händel-Ausgabe, Serie II, Opern, Bd. 12.1). Kassel u.a.: Bärenreiter, 2008.
- MORELLI, Arnaldo. «Perché non vanno per le mani di molti...». La cantata romana del pieno Seicento. Questioni di trasmissione e di funzione. In *Musica e drammaturgia a Roma al tempo di Giacomo Carissimi*. Paolo Russo (Hrsg.). Venedig & Parma: Marsilio 2006 (Musica in atto 2). S. 21–40.
- OVER, Berthold. „E le passioni colla ragione si temperino“. The cantata da camera as a Means to Control the Passions. In *Revisiting Baroque*. Renata Ago (Hrsg.). [online]. 2014, [cit. 2018-01-30]. URL: <<http://enbach.eu/en/essays/revisiting-baroque/over.aspx>>.
- RAINER, Werner. Fürsterzbischof Harrach und Antonio Caldara – ein Fernbeziehung. In *Antonio Caldara nel suo tempo*. Milada Jonášová – Tomislav Volek (Hrsg.). Prag & Český Krumlov: Società Mozartiana della Repubblica Ceca, 2017, S. 235–270.
- ROMAGNOLI, Angela. Kantaten HWV 77–177. In *Händels Kirchenmusik und vokale Kammermusik*. Hans Joachim Marx – Michele Calella (Hrsg.). Laaber: Laaber-Verlag, 2012 (Das Händel Handbuch 4). S. 397–496.
- SETTON, Kenneth M. *Venice, Austria, and the Turks in the seventeenth century*. Philadelphia: American Philosophical Society, 1991 (Memoirs of the American Philosophical Society 192), S. 426–461.
- SOMMER-MATHIS, Andrea. Da Barcellona a Vienna. Il personale teatrale e musicale alla corte dell'Imperatore Carlo VI. In *I Percorsi della Scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*. Franco Carmelo Greco (Hrsg.). Neapel: Luciano Editore, 2001, S. 343–358.
- ZEDLER, Andrea. *Antonio Caldaras Kantatenschaffen. Ein Vergleich der Kantatenkompositionen für Principe Francesco Maria Ruspoli und Kaiser Karl VI.*, Diss. masch., Universität Graz 2017.
- ZEDLER, Andrea. „Il debil tributo delle annesse cantate“. Antonio Caldaras Kantatenkompositionen für Kurprinz Friedrich August (1719) (in Vorbereitung).
- ZEDLER, Andrea – BOSCHUNG, Magdalena. „Per l'allusione alle correnti cose d'Italia“. Antonio Caldaras Kantatenkompositionen für Papst und Fürst. In *Musicologica Brunensia*, 2014, Bd. 49, Nr. 1, S. 89–120.

