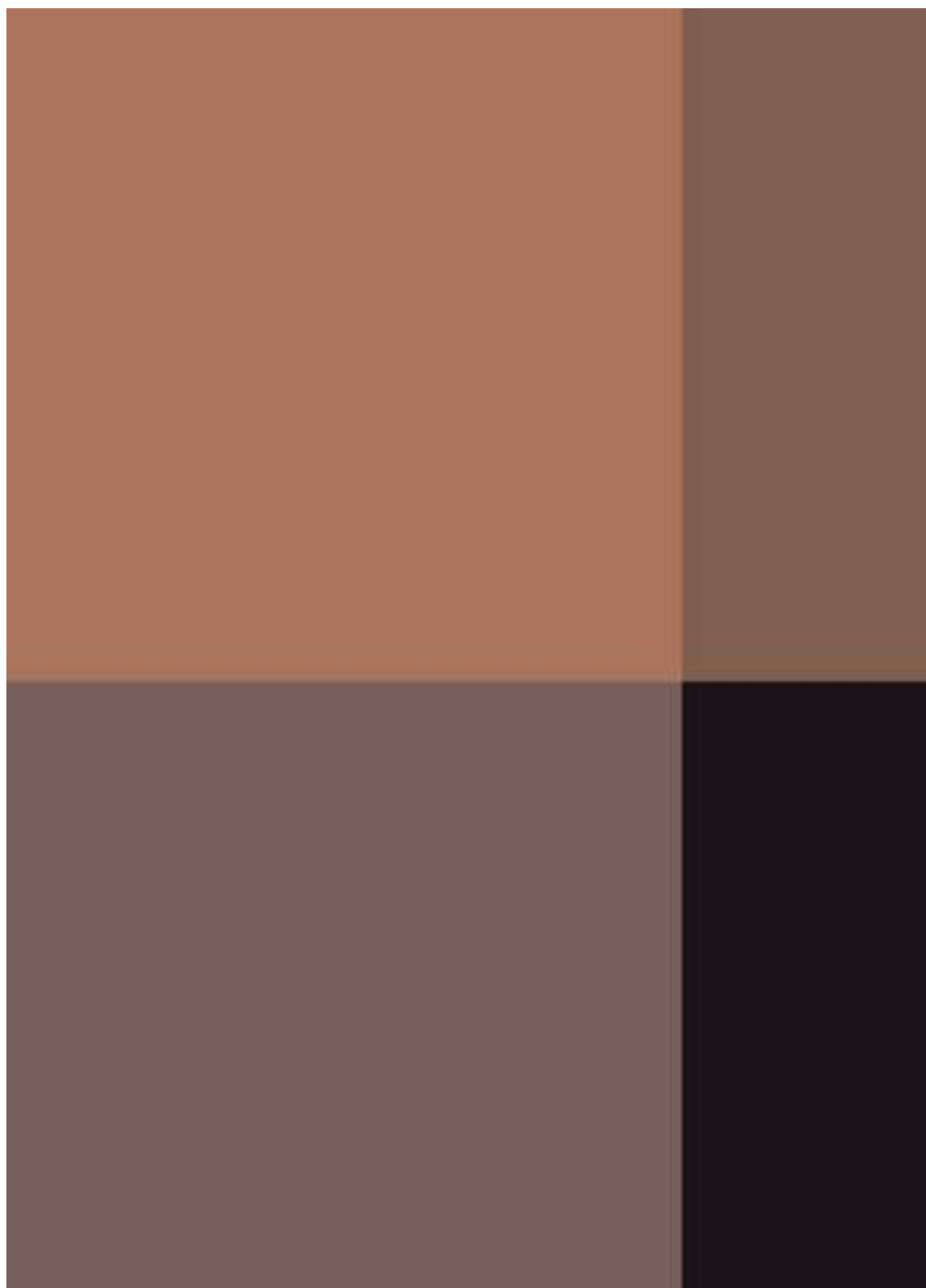


20  
21

02

# om

HUDEBNÍ REVUE

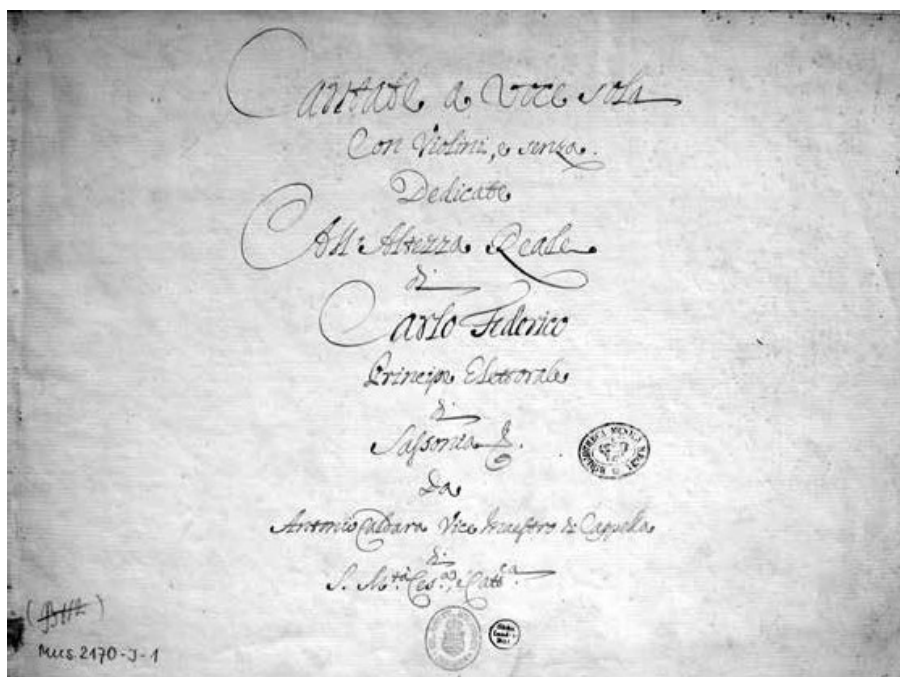


Kantátové  
kompozice  
Antonia  
Caldary  
pro  
kurprince  
Friedricha  
Augusta  
(1719)<sup>1</sup>

**„Il debol  
tributo  
delle  
annesse  
cantate“**

V rámci *Catalogo della musica, e de' Libretti di S. M. Augusto III.* se v oddílu *Musica teatrale, e da camera* nachází ojedinělý odkaz na kantátovou tvorbu Antonia Caldara pro saského kurprince Friedricha Augusta II. Pod skromně vyhlížejícím zápisem „Cantata (...) Caldara“<sup>2</sup> se skrývá údaj o doposud nedatovaném svazku dvanácti kantát tohoto benátského skladatele, dochovaném ve fondu bývalé Královské soukromé hudební sbírky (*Königliche Privat-Musikaliensammlung*).<sup>3</sup>

ANDREA  
ZEDLER



Obr. 1: Titulní list sbírky kantát D-DI: Mus.2170-J-1.

Již zběžný pohled na titulní list této sbírky kantát (obr. 1) je ovšem zářející: Caldara, jakožto místokapelník císaře Karla VI., své „Cantate a voce sola | con violini, e senza“ totiž dedikuje „Carlo Federico | Principe Elettorale | di | Sassonia“. Otázka, proč je svazek připsán kurprinci jménem „Carlo Federico“ a nikoli „Federico Augusto“, jak by se dalo očekávat, bude pojednána v úvodu předkládané stati. V návaznosti na objasnění osoby příjemce dedikace (s čímž souvisí rovněž otázka datace tohoto věnování) je třeba se obrátit k otázkám pramenné povahy, či přesněji k problematice opisovačů. Vzhledem k dobře zachované pramenné základně je možné identifikovat písaře titulního listu i dedikace a přispět tak k výzkumu v oblasti vídeňských dvorních opisovačů. Na tuto problematiku navazují aspekty textové a hudební analýzy: pozornost je soustředěna jednak na otázku témat, jež tvoří literární podklad kantátových textů, a na jejich propojení v rámci souboru dvanácti děl,

jednak na způsob, jakým byly tyto textové předlohy zhudebněny. Bude přihlédnuto ke srovnání Caldarova římského a vídeňského kantátového repertoáru, jenž dohromady čítá zhruba 180 dochovaných děl. To umožní zařadit dvanáct drážďanských kantát do širšího rámce.<sup>4</sup>

## „dero nahmen Carl beygeleget“ – datace svazku kantát

Saský kurprinc Friedrich August II. byl během své několikaleté *grand tour* hříčkou otcovské politiky. Kavalírská cesta, uskutečněná mezi léty 1711 a 1719, provedla mladého prince Římskoněmeckou říší, Itálií a Francií. Nakonec se s princem od roku 1717 s několika málo přestávkami setkáváme v prostředí vídeňského císařského dvora.<sup>5</sup> August Silný, který cestu svého syna neustále řídil, měl dobré důvody k tomu, aby kurprince po nějaký čas držel daleko od vlasti. Především mu z politických důvodů záleželo na tom, aby kurprincova konverze ke katolické víře, k níž na jeho popud došlo roku 1712 v Boloni, byla co možná nejdéle uchována v tajnosti.<sup>6</sup> ■ Taktika polského krále byla úspěšná. Princ se sice pohyboval v konfesijně smíšeném doprovodu, ale až do roku 1717 oficiálně cestoval převážně katolickými zeměmi jako protestant.<sup>7</sup> Saská protestantská frakce, která se stejně jako princova matka, kurfiřtka Kristýna Eberhardína, postavila proti konverzi a stále znovu vyvolávala nepokoje, byla vynuceným utajením po dlouhou dobu držena v šachu.<sup>8</sup> Po změně vyznání však již nestály v cestě přinejmenším žádné věroučné důvody, takže mohlo být zahájeno kýžené svatební vyjednávání s vídeňským císařským dvorem o ruku arcivévodkyně Marie Josefy.<sup>9</sup> Jednání vstoupila do kvalitativně nové fáze příjezdem Friedricha Augusta do Vídně 6. října 1717.<sup>10</sup> Princova osobní přítomnost v císařské metropoli a zvláště pak jeho veřejná konverze, k níž došlo již pět dní po kurprincově příjezdu, napomohly zintenzívnění jednání, neboť tímto aktem bylo ze strany Saska vyhověno císařovým požadavkům záruk.<sup>11</sup> Přesto se jednání protahovala, než se konečně 20. srpna 1719 mohl v císařské letní rezidenci Favoritě kurprincův sňatek s arcivévodkyní uskutečnit.<sup>12</sup> ■ Během více než půldruhého roku mezi princovým příjezdem do Vídně a svatbou se Friedrich August účastnil života císařského dvora. Lze doložit princovu přítomnost na četných představeních císařských oper oslavujících narozeniny a jmeniny císařského páru, dvorních tabulích, honech a bohoslužbách.<sup>13</sup> Tak již pouhý jeden den po jeho první audienci u císaře, jež zároveň otevírala dveře jeho další přítomnosti při ceremoniích císařského dvora, navštívil 11. listopadu 1717 Caldarovu operu *La Verità nell'Inganno* u příležitosti oslav jmenin Karla VI.<sup>14</sup> O dva a půl týdne později byl princ pozván

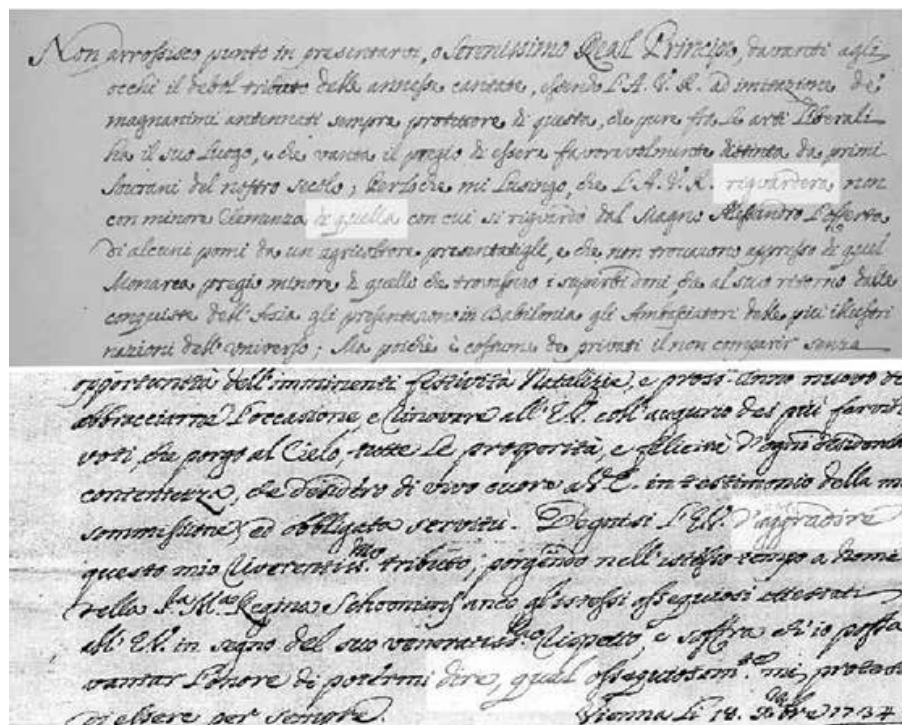


do císařovna audienčního sálu k tabuli, jíž se kromě něho zúčastnila výlučně vládnoucí Veličenstva, císař Karel VI. a jeho choť Alžběta Kristýna. Je doloženo, že kurfiřtskému synovi bylo u tabule vyhrazeno místo po císařově pravici a že k jídlu byla hrána hudba.<sup>15</sup> Průběh takovéto císařské tabule byl zpravidla – jak roku 1727 popisuje císařský koncertní mistr Kilian Reinhardt ve svých *Rubriche Generali* – rámován provedením kantát.<sup>16</sup> Je možné, že Friedrich August již při této příležitosti přišel do styku s Caldarovou kantátovou tvorbou. Na základě dochovaných pramenů to nicméně nelze potvrdit ani vyvrátit. Všeobecně lze provedení kantát v rámci nějakého konkrétního kontextu v císařově přímém okolí jen těžko pramenně doložit, pokud kantáty nebyly komponovány výslovně k některému specifickému slavnostnímu účelu.<sup>17</sup> Naproti tomu je doloženo, že Friedrich August během svého pobytu ve Vídni častěji přicházel do styku s Caldarovou hudbou. Četné skladby císařského vicekapelníka – včetně oper a oratorií – zaznamenává Friedrich Riedel ve svém přehledu hudebních produkcí u císařského dvora mezi lety 1716 a 1719.<sup>18</sup> Ceremoniální protokoly, stejně jako saské periodikum *Journal de Vienne*, opakovaně poukazují na kurprincovu přítomnost při různých hudebních událostech. Konečně byl to také Caldara, komu byla roku 1719 svěřena kompozice opery *Sirita*<sup>19</sup> u příležitosti kurprincovy svatby s Marií Josefou. ■ Dříve než však došlo k svatebním oslavám, zachycují ceremoniální protokoly ještě jeden pro Sasko důležitý milník, který je třeba dát do souvislosti s dedikovaným svazkem kantát. Podle záznamu v protokolu 3. ledna 1719 vedlo jeho císařské Veličenstvo ve své komorní kapli saského kurprince k biřmování.<sup>20</sup> Princovi byl věnován drahocenný prsten a kromě toho mu bylo dáno biřmovací jméno Karl.<sup>21</sup> Nejenže tak byl Friedrich August obdařen jménem svého biřmovacího kmotra císaře Karla – byl mu kromě toho také jako průvodce a ukazatel cesty katolické věci přidělen u habsburského dvora vysoce ceněný světec Karel Boromejský. V neposlední řadě bylo jméno Karel u Habsburků děděno již po celé generace a konečně právě tomuto světci císař jako poděkování za překonání morové rány roku 1713 věnoval vídeňskou Karlskirche, která byla v době biřmování právě rozestavěna.<sup>22</sup> ■ Z pohledu vídeňského dvora proto není nikterak překvapující, že se na titulním listu Caldarova svazku kantát objevuje právě itálieizovaná podoba princova biřmovacího jména. Pro dataci hudebního rukopisu je ovšem tento pozoruhodný přípis šťastnou náhodou, neboť s jeho pomocí je možné určit rok 1719 jako rok dedikace. Caldara svazek kantát pravděpodobně připsal kurfiřtovi v bezprostřední časové blízkosti jeho biřmování v lednu roku 1719, protože již počátkem března princ odcestoval z Vídně, aby se tam v srpnu téhož roku opět vrátil k svatebním oslavám.<sup>23</sup> Před biřmováním by takovéto připsání – s užitím nového biřmovacího jména – postrádalo jakýkoliv smysl.

## Opisovači rukopisné sbírky kantát

Na vyhotovení svazku kantát se podílelo několik písařů, přičemž jmenovitá identifikace se na základě současného stavu poznání<sup>24</sup> vídeňských dvorních opisovačů podařila pouze v jednom případě. Pro identifikaci opisovače se jako velice podnětné ukázalo studium kontextu provedení jiné Caldarovy kantáty, a sice *Il trionfo d'Amore e d'Imeneo*.<sup>25</sup> Nastíháme nyní stručně výsledky tohoto výzkumu, neboť poskytují východisko pro určení opisovačské ruky dedikace a titulního listu drážďanského svazku kantát. ■ Skladba *Il trionfo d'Amore e d'Imeneo* vznikla v souvislosti s oslavami sňatku kurprince Karla Albrechta s arcivévodkyní Marií Amálií roku 1722. Mezi účty, které pro tuto svatbu existují, se nachází – a v účetních knihách komorního pokladního úřadu (*Kameralzahlamt*) to představuje šťastnou výjimku – zvláštní platba za opsané hudebniny („*abgeschribenen musicalien*“). Dvornímu kopistovi Marc'Antoniovi Maccarinellimu (1672–1744)<sup>26</sup> za ně bylo vyplaceno přes 60 zl.<sup>27</sup> Zkoumání opisů hudebnin souvisejících s touto platbou, především svatební opery *Le nozze d'Aurora*<sup>28</sup> od Johanna Josepha Fuxe, prokázalo, že opisem partitur byl zaměstnán celý tým opisovačů. Pouze text podložený pod notami bez výjimky pochází z jedné jediné ruky. Na základě platby Maccarinellimu, který u císařského dvora po třicet let pracoval převážně pro dvorní básníky jako „*Copista delle Poesie Teatrali, ed Oratorij*“,<sup>29</sup> lze zaprvé vyvodit, že kolem jeho osoby existovala opisovačská dílna. Jinak by se ani mimořádná výplata tak vysokého obnosu pro trvale zaměstnaného opisovače nedala vysvětlit.<sup>30</sup> Zadruhé lze předpokládat, že právě Maccarinelli byl jakožto profesionální opisovač textů pověřován vyhotovováním titulních listů a dedikací, zatímco opisování not přenechával jiným. ■ Další bádání o Maccarinelliho osobě vedlo k malému souboru autografních dopisů z 30. let 18. století.<sup>31</sup> Kopista je adresoval knížeti Luigimu Piovi Savojskému, tzv. „hudebnímu hraběti“ (*Hofmusikgraf*) u dvora císaře Karla VI. v letech 1721 až 1732,<sup>32</sup> který byl v době korespondence císařským vyslancem v Benátkách.<sup>33</sup> Prímé srovnání písma věnování drážďanského svazku kantát a zmíněných dopisů (viz obr. 2) potvrzuje domněnku, že Maccarinelli byl písařem dedikace, a jeho ruku lze tudíž přiřadit k drážďanské sbírce kantát. Maccarinelliho písmo je charakterisováno značným sklonem doprava, nápadným spodním protažením písmen „q“ a „p“, daleko vzhůru doleva protaženým „d“ a zvláštním ztvárněním iniciál (např. „R“). Porovnání dopisu z 18. prosince 1734 s dedikací z roku 1719 i přes časový odstup více než 15 let ukazuje typické znaky u obou příkladů:

Věnování (1719)



**Obr. 2:** Srovnání písma: Věnování svazku kantát a Maccarinelliho dopis.

Maccarinelliho dopis (1734)

Notový opis svazku (viz obr. 3) byl kompletně vyhotoven některým písařem z řady vídeňských dvorních opisovačů, jehož jméno dosud neznáme. Tato písarská ruka byla Janou Perutkovou popsána jako „opisovač

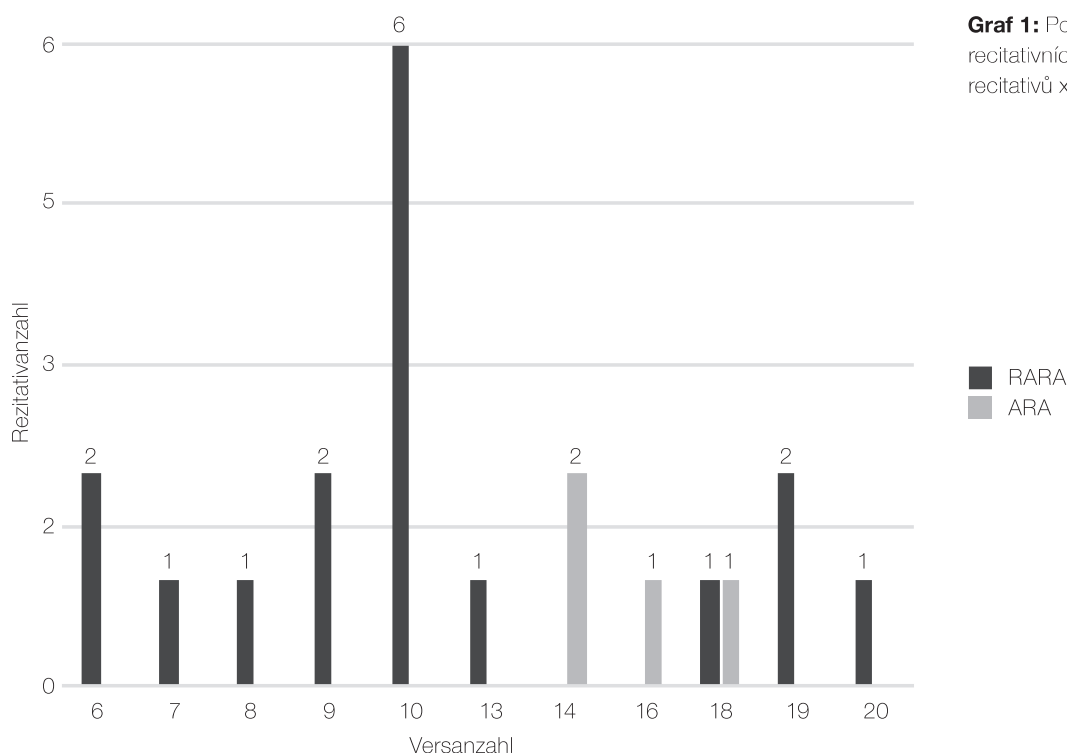


**Obr. 3:** Opisovač G (vídeňská provenience).

G“ (vídeňské provenience).<sup>34</sup> Perutková provedla analýzu opisovačských rukou jí zrekonstruované sbírky hudebnin hraběte Jana Adama z Questenberku. Její výsledky týkající se původně jaroměřické sbírky hraběte Questenberka jsou velice důležité pro výzkum hudebnin, které vznikaly v první třetině 18. století v prostředí vídeňského dvora, neboť Questenberk značnou část svých hudebnin získával ve Vídni.

## Literární složka kantát

Světské sólové kantáty se na rozdíl od opery vyznačují pomyslnou dramaturgií (tzv. „*drammaturgia virtuale*“), která je určována velice intenzivním vztahem mezi textem a hudbou.<sup>35</sup> Abychom tento vztah odpovídajícím způsobem rozkryli pro našich dvanáct kantát Antonia Caldary, je třeba se v první řadě blíže zaměřit na literární podklad celého svazku. Začneme vnější formou, tj. střídáním recitativních a áriových textů, jakož i textovou strukturou recitativů a árií, přičemž opakovaně bude zkoumána kantáta *Vi perdei o luci belle*, která se po textové i hudební analýze ukázala jako vzorový případ. Následně bude exemplárně poukázáno na to, jak se Caldara při zhudebnění svých textových předloh jimi buď nechá vést, nebo je naopak vědomě modifikuje. ■ Nejprve ale k oné dramaturgii: Formální analýza dokládá, že u všech dvanácti kantátových textů<sup>36</sup> je jasné členění recitativních (R) a áriových (A) textů bez výjimky rozvrženo anonymním autorem (nebo autory) básnického textu. Obě zvolené formy kantát (osmkrát RARA a čtyřikrát ARA) odpovídají struktuře textů sólových kantát tak, jak se ustálila kolem roku 1700. Srovnáme-li tento poznatek s analýzou kantátových forem Caldarova římského a vídeňského repertoáru<sup>37</sup>, zjistíme, že kantáty drážďanského svazku po formální stránce zcela odpovídají formě Caldarových vídeňských kantát. V římském repertoáru je převládající variantou pro sólové kantáty forma RARARA. Půjdeme-li ale ještě o krok dále a zanalyzujeme soubor recitativních a áriových textů s ohledem na počet a metrum veršů, zjistíme, že zde již spřízněnost s kantátami Caldarova vídeňského období končí: Recitativy z drážďanského svazku sestávají nejčastěji z deseti veršů (viz graf 1). Obliba desetiřádkových recitativů odpovídá přesně souboru textů Caldarových římských kantát, jejich recitativy mají nejčastěji právě tento rozsah.



**Graf 1:** Počet veršů recitativních textů (Počet recitativů x počet veršů).

Podoba veršů celkem 20 recitativních textů drážďanské sbírky vychází z běžných dobových konvencí a předpokládá pravidelné střídání zpravidla nerýmovaných jedenáctislabičných (*endecasillabo*) a sedmislabičných (*settenario*) veršů. U všech recitativů se vyskytuje obvyklý závěrečný rým, jak vidíme například v následujícím recitativu kantáty *Vi perdei o luci belle* na konci obou posledních veršů u slov *singolare* a *pare*.

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

**Textový příklad 1:** Výňatek textu recitativu z kantáty *Vi perdei o luci belle*.

Čtyřiadvacet textů árií v našem svazku Caldara bez výjimky zhudebňuje jako da capo árie. Všechny jsou textově strukturované tak, aby vykazovaly pro tuto formu nezbytnou dvoudílnost. Nejčastěji se zde setkáváme se strukturou árie o šesti verších a rýmovým schématem AAB CCB. Šestiveršové árie se v rámci sbírky vyskytují celkem desetkrát a toto rýmové schéma je uplatněno celkem šestkrát a tedy i nejčteněji. Ve spojení s osmislabičným veršem (*ottonario*) jakožto převládajícím metrem, které



bylo zvoleno patnáctkrát, představuje árie z kantáty *Vi perdei o luci belle* v rámci pojednávaného souboru árií vzorový příklad:

Textový příklad 2: První árie z kantáty *Vi perdei o luci belle*.

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

Čistě statistické zjištění, podle něhož jsou šestiveršové árie tvořené osmislabičným veršem s rýmovým schématem AAB CCB zastoupeny nejhojněji, odpovídá opět zjištění pro Caldarův římský kantátový repertoár, ve kterém se toto ztvárnění kantátových textů rovněž vyskytuje nejčastěji. ■ Nesporným tematickým pojítkem pojednávaného svazku sólových kantát je nenaplněná láska, jež bez výjimky určuje charakter všech dvanácti kantátových textů (viz tab. 1). Tento tematický háv pod sebou ovšem skrývá množství citových poloh sahajících od naděje přes lítost až k hněvu. V popředí líčení stojí v kantátách problematika milostných strastí, vyvolaných ze strany milovaného protějšku odmítnutím, žárlivostí, nevěrou, nemilosrdností či odloučením. K tomu se zpravidla pojí naděje na slitování, formulovaná formou žalob nebo proseb. Vyzývaná osoba toho či onoho pohlaví přitom zůstává buď v anonymitě, nebo přináleží k oblíbeným, dobově typickým postavám arkádské poezie, jakými jsou např. Filli, Dori nebo Eurilla. Fiktivními partnery rozhovoru je protagonistovi (který až na jedinou výjimku zůstává v anonymitě) také vlastní srdce nebo oči vyzývaného protějšku.

**Tabulka 1:** Literární podklad kantát.<sup>38</sup>

Nr.	Název kantáty	Forma	Protagonista	Protějšek	Zmíněná postava	téma	afekt	Metafora
1	Sei vinto, o ingiusto amor!	RARA	Anonym	Amor / láska, srdce	kráska	milostný nářek	lítost	oči
2	Innocente cor mio	RARA	Anonym	srdce		milostný nářek	zklamání	oči
3	Ahi qual sembianza	RARA	Anonym	milenka		milostný nářek	naděje	oči
4	Sotto il bel di fiori	ARA	Anonym	srdce	Filli	přísaha lásky	naděje	
5	Legge pria di non amarti	ARA	Anonym	Filli, oči		milostný nářek	neporozumění, hněv	oči

Nr.	Název kantáty	Forma	Protagonista	Protějšek	Zmíněná postava	téma	afekt	Metafora
6	Risoluto son già	RARA	Anonym	Amor tyran / tyranská láska		milostný nářek	lítost, hněv	
7	Di queste ombrose selve	RARA	Anonym	vy (lesy, zvěř, potoky), Dori		milostný nářek	naděje	
8	Scorrea presso un ruscello	RARA	Fille / anonym	vy (krajiny)	Mirtillo	milostný nářek	zklamání	
9	Farfaletta sconsigliata	ARA	Anonym	motýlek, Filli, srdce		milostný nářek	zklamání	motýl
10	Vi perdei o luci belle	ARA	Anonym	oči		milostný nářek	rozhořčení	oči
11	Voi che tanto splendore	RARA	Anonym	oči, srdce	Eurilla	milostný nářek	naděje	oči
12	In questi ameni colli	RARA	Anonym	srdce, sen	„mé blaho“	milostný nářek	naděje	

U poloviny kantátových textů je užito místo milenky nebo milence metaforou očí, jak lze v ideální podobě doložit na příkladu kantáty *Vi perdei o luci belle*, kde jsou již v úvodním verši osloveny krásné oči milované osoby. Hlavním tématem kantáty je nenaplněná láska. Oči –*luci*, většinou oslovované jen zájmenem *vi* (vás, vám) – přitom slouží jako fiktivní partner rozhovoru a jsou tak klíčovým pojmem kantáty. Ve spojení s pohledy očí, jež jsou zde slovem *strali* označovány jako šípy, se v textu oči objevují pod synonymy jako *stelle*, *pupille* a *rai* (hvězdy, zorničky, paprsky). Jako další ústřední pojmy kantáty lze vysledovat slova *ardire*, *fuggire*, *languire*, *amore*, *core*, *splendore* (smělost, prchat, chřadnout, láska, srdce, záře) a jim příslušející příbuzné gramatické tvary. Jsou to zpravidla tato klíčová slova, co vzájemně propojuje jednotlivé části kantáty a co skladatel stále znovu pojednává se zvláštní péčí – například pomocí koloratur nebo rytmického zvýraznění (viz textový příklad 3).

**Textový příklad 3:** Text kantáty *Vi perdei o luci belle* se zvýrazněním klíčových slov.

### Árie

Vi perdei, o **luci** belle,  
Vi perdei, mie care **stelle**,  
Troppo il sa **languente** il **cor**.  
E il mio **amor** è si tenace  
Che discosto dalla face  
Non può spegner mai l'**ardor**.

### Recitativ

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

### Árie

Si, sì, care **pupille**,  
**Fuggir** deve il mio **amor**  
Il tenero **splendor**  
De' vostri **rai**.  
E benché **amante** il **core**  
Potesse ancor soffrir,  
Offendervi, e **languir**,  
Nol farà mai.

Ztratil jsem **vás**, ó krásné **oči**,  
ztratil jsem **vás**, mé drahé **hvězdy**,  
příliš dobře to ví **chřadnoucí srdce**.  
A má **láska** je tak houževnatá,  
že, jsouc daleko od pochodně,  
nikdy nebude moci uhasit ten **žár**.

Chtěla tomu vaše nevlídnost, abych před **vámi**  
**uprchl**  
(ó **zorničky** zbožňované!),  
neboť slabé mé **srdce** již nemohlo  
snášet žhnoucí šípy vašich **pohledů**,  
aniž by mohlo doufat v přízeň či alespoň soucit:  
Prosil jsem **vás**, ty jsi neslyšela,  
sloužil jsem **vám**, ty jsi mnou pohrdala,  
hledal jsem **vás**, ty jsi mi **prchla**,  
a v žalu mých muk jsi mne opustila.  
Ale jaká to silnější pohnutka  
mne pobízí, abych se nebránil,  
to poví čas; a pak se dozvíte,  
že je jedinečným holdem **lásky** to,  
co **vám** snad připadá jako tvrdošíjná **smělost**.

Ano, ano, drahé **zorničky**,  
má **láska** musí **prchnout**  
před něžnou **září**  
vašich **pohledů**.  
A jakkoli by **milující srdce**  
ještě mohlo trpět,  
obviňovat vás a **tesknit**,  
nikdy tak již neučiní.



V zájmu vystupňování dramatickosti textu je v recitativu po nastínění situace, v níž se zamilovaný nachází, užito zvláštního způsobu práce: V předcházející árii si protagonista ještě stěžuje na vzdálenost, jež ho dělí od jeho milé (*discosto dalla face*), a líčí neuhasitelný plamen, případně touhu po blízkosti své zbožňované. V následujícím recitativu se pak přímo obrací na *pupille adorate* (zbožňované zorničky), které jsou konfrontovány s očividným obviněním (viz kurzivou označené pasáže v textovém příkladu 4).

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

**Textový příklad 4:** Recitativ z kantáty *Vi perdei o luci belle*.

Užitím rozličných jazykových prostředků vypadávají tyto výčitky z dosavadního rámce kantátového textu. Zaprvé dochází k zvýraznění čtyřveršového úseku rýmem mezi slovy *udisti – fuggisti a sprezzasti – abbandonasti*. Rýmu je pak znovu užito už jen u obvyklého závěrečného dvojverší. Zadruhé dochází v průběhu tohoto čtyřverší ke gradaci, jež dostupuje svého vrcholu, jakmile je opuštěn sedmislabičný verš (*settenario*) a tím i veršové schéma této pasáže, aby byla vzápětí „bolest mého utrpení“ (*duol del mio martir*) vyjádřena pomocí verše jedenáctislabičného (*endecasillabo*). Zatřetí se zde vzájemně propojují anafora, paralelismus a antiteze. Anafora s opakovaným *vi* je patrná na první pohled, ale také trojí antitetický paralelismus *Vi pregai, non vi udisti (...)* je již při pročitání textu nápadný a nabízí se k výraznému zhudebnění. V tomto mimořádně ztvárněném čtyřverší je v rámci kantátového textu dosaženo dramatického vrcholu, neboť po výrazu *duol del mio martir* je jasné, že zůstane u nenaplněné lásky. Motivu útěku, který zaznívá na počátku recitativu (*Vuolle il vostro rigor che vi fugissi*), je znovu užito v závěrečné árii – tentokrát ovšem v opačném smyslu (jako antiteze), neboť kantáta končí protagonistovým náhledem, že nakonec mu přece jen nezbyvá než prchnout před pohledy své milované.

## Vztah textu a hudby na příkladu kantáty *Vi perdei o luci belle*

Kantáta *Vi perdei o luci belle* byla Caldaro zhudebněna pro sólový soprán, dvoje housle a basso continuo. To odpovídá obsazení běžnému u Caldaraova římského repertoáru. Tóninou c moll, zvolenou pro obě árie kantáty, je tato skladba opět vzorovým příkladem celého svazku, vzhledem k tomu, že tato tónina byla ke zhudebnění árií použita nejčastěji (šestkrát). Jako všech 24 árií sbírky, je také první árie kantáty uvozena instrumentálním ritornellem. Housle přitom nepředjímají v úplnosti počáteční melodický průběh zpěvního hlasu, nýbrž již na konci druhého taktu přerušují melodickou citaci, aby přeskočily na sestupný sekundový postup na slovu *languente*, který ve vokálním partu začíná od taktu 19 (viz notový příklad 1).

**Notový příklad 1:** První árie z kantáty *Vi perdei o luci belle* (taky 1–7).

Sledujeme-li hudební strukturu a srovnáme-li ji s textovou předlohou, zjistíme, že Caldara svým zhudebněním jako ústřední pojem vyzdvihuje slovo *languente* (chřadnoucí). Hned pětkrát, a tím i nejčastěji, zhudebňuje Caldara toto slovo v prvním dílu árie. Dosahuje toho tak, že trojverší A-dílu árie zhudebňuje dvakrát a – jinak, než to udává textová předloha – tento pojem dokonce zdvojuje (viz notový příklad 2).



**Notový příklad 2:** První árie z kantáty *Vi perdei o luci belle* (taky 11–12).

Strasti plynoucí z protagonistovy nenaplněné lásky nicméně Caldara vyzdvihuje nejen opakováním slov - v tomto případě slova *languente*. Pro jeho zhudebnění využívá také kompoziční prostředky sloužící k výkladu textu; uveďme například hudebně rétorickou figuru založenou na chromaticce – *passus duriusculus* – v pasáži tvořené převážně půlovými notami s tečkou a sekundovými kroky vedoucími sestupně od  $f^2$  k  $c^2$  (viz notový příklad 3). Touto typickou hudebně-rétorickou figurou je velice výrazně vyjádřeno utrpení, což je ještě zesíleno pětinasobným opakováním této pasáže v prvním dílu árie. Čtyřikrát se nachází v partu houslí a jednou ve zpěvním hlasu. Zde Caldara výraz utrpení ještě prodlužuje, když melisma na slovo *languente* ve zpěvním hlase protahuje na více než tři takty, oproti dvěma taktům v partu houslí.



**Notový příklad 3:** První árie z kantáty *Vi perdei o luci belle* (taky 20–25).



B-díl árie v tónině g moll stojí proti dílu A v hudebním kontrastu. Zpěvní hlas je díky drobnějším notovým hodnotám pojednán mnohem pohyblivěji a housle nastupují teprve ve třetím a druhém taktu od konce. Cítují přitom šestnáctinkovou figuru vokálního partu na slovu *spegner* (uhasit/zhasnout), a to nad slovem *l'ardor* (žár, viz notový příklad 4). Zatímco tedy zpěvní hlas líčí dychtivost vzbuzenou krásnou tváří, citát v houslích nám hned na začátku slova připomíná, že tato dychtivost nikdy nepohasne.

**Notový příklad 4:** První árie z kantáty *Vi perdei o luci belle* (takty 31–35).

Při ztvárnění recitativu Caldara následuje textovou předlohu např. i tím, že předěly veršů pokaždé podkládá pomlkami. To při hudebním přednesu umožňuje správně sledovat základní veršové schéma, čili střídání sedmi a jedenáctislabičných veršů (*settenarii x endecasillabi*). Pomlky jsou navíc přidány tam, kde *endecasillabo* umožňuje vnitřní předěl (dierrezi). Takovou pomlku najdeme například v prvním verši *Vuolle il vostro rigor che vi fugissi* mezi šestou a sedmou slabikou po slově *rigor* (viz notový příklad 5).



**Notový příklad 5:** Recitativ  
z kantáty *Vi perdei o luci belle*.

Jak bylo zmíněno již v oddíle pojednávajícím o literární stránce kantát, tři sedmislabičné verše *Vi pregai, non vi udisti / Vi servi, mi sprezzasti / Vi cercai, mi fuggisti* vystupují jazykově do popředí. Caldara tuto pasáž interpretuje takto: Interpunkční čárky vyskytující se vždy po třetí slabice jsou ztvárněny pomlčkami, které oddělují jednotlivé poloverše a tím dovolují vyjádřit okamžiky zklamání nejen obsahově, nýbrž i hudebně. Gradaci obsaženou v textu Caldara kompozičně vyjadřuje tak, že první tři verše při zachování stejného melodického obrysu posouvá vzestupně vždy o sekundu a dosahuje tak pocitu stupňování. Čtvrtý verš této pasáže, který je rýmem svázaný s druhým veršem, ale je ztvárněn jako *endecasillabo*, představuje dramatický vrchol. Zde je pranýřováno, že protagonistova zbožňovaná svého ctitele opustila na vrcholu jeho strastí. Tento *duol* (žal) Caldara zdůrazňuje kvintsextakordem nad *fis*, než při *abbandonasti* (opustila jsi) dospěje ke kadenci a tím i k uvolnění napětí.

To má však jen krátké trvání, neboť po zvolání *ma che* (ale jaký to) je spád verše opět přerušen pomlčkou. Protagonistovo řešení situace je zobrazeno velice pohnutou melodickou linkou. Akordické rozklady a oktávový skok utvářejí hudební spád verše až po *non guardarmi* (nebránit se). Následující takty jsou ztvárněny, ať už jde o text či jeho zhudebnění, jako přechod k následující árii, v níž stojí v popředí prohlédnutí, že milovníkovi nezbyvá než prchnout před pohledy své milované. ■ Ve druhé árii kantáty Caldara využívá varianty obsazení s oběma houslovými party vedenými v unisonu, na níž často narazíme v římském repertoáru. Allegrová árie v dvoudobém taktu stojí v kontrastu k první, pomalé a nařikavé árii. Motiv útěku zde tvoří podklad pro hudbu dramaticko-expressivního charakteru. Prvnímu nástupu zpěvního hlasu opět předchází instrumentální ritornel, přičemž housle kompletně předjímají prvních deset taktů (předvěti) melodického průběhu zpěvu. Předvěti je dále členěno do dvou pětitaktových úseků, které jsou ve vzájemném motivickém kontrastu. Prvních pět taktů je utvářeno částečně skočným osminkovým pohybem, kroužícím kolem tónu  $c^2$ . Árie začíná zdvihem, přičemž kvartový skok ( $g^1-c^2$ ) započínající první takt vzbuzuje dojem signálu. Po druhých pět taktů se housle nad oktávovými skoky basu nejprve opět pohybují kolem tónu  $c^2$ , nejsou však vedeny srovnatelně skočným, nýbrž spíše stupňovitým způsobem. Od třetího taktu pak tento pětitaktový úsek směřuje k celému závěru v *g moll*. V následujících devíti taktech se housle a basso continuo až k prvnímu nástupu zpěvního hlasu vracejí do hlavní tóniny *c moll*. Jakmile nastoupí zpěv, přecházejí housle od samostatně vedené linky k pianovému doprovodu vedenému *colla voce* (viz notový příklad 6). V této faktuře Caldara dvakrát zhudebňuje čtyřverší prvního dílu árie.

**Notový příklad 6:** Druhá árie z kantáty *Vi perdei o luci belle* (takty 8–23).

Paralelní vedení houslí se zpěvním hlasem je prostředkem, který Caldara využívá velice často, zejména v kantátách ze svého římského období. Mimo jiné se tím zvyšuje srozumitelnost textu, neboť je tak zachována

dvojhlasá sazba a samostatný houslový part neodvádí pozornost od zpívaného textu. Teprve před třetím kompletním opakováním čtyřverší se housle osamostatňují pro čtyřtaktovou mezihru a tuto samostatnost si uchovají až k hudebnímu vyvrcholení prvního dílu árie. Caldara zde sahá k dalšímu svému s oblibou uplatňovanému prostředku: Bas se odmlčí a housle a zpěvní hlas jsou po devět taktů vedeny bez doprovodu (viz notový příklad 7). Melodická linie zpěvního hlasu se od taktu 49 vyznačuje intervalovými skoky, které mají zdůrazňovat vzrušení. Při slovu *tenero* (něžný, takt 52) je dosaženo nejvyššího tónu árie ( $g^2$ ). Po figurě *tirata perfecta*, která představuje rychlý stupnicovitý pohyb v rozsahu oktávy a je zde tentokrát vedena sestupně, setrvá soprán na slovu *splendor* (záře, jas) po tři takty na tónu  $g^1$ , než se *tiratou* opět pozvedne ke  $g^2$  a setká se tak s houslemi na tónu  $g$  v dvouoktávovém rozestupu. Výraz *tenero splendor* tak není zobrazen pomocí jemných a měkkých figur – naopak, stoupání a klesání zpěvního hlasu, dlouhé prodlení na tónu  $g^1$  a celkem pětkrát se navracející motiv houslí, vyznačující se čtyřmi sestupnými oktávovými skoky, varují před svůdnou krásou a naléhavě vyzývají k nezbytnému útěku před milenkou.

**Notový příklad 7:** Druhá árie z kantáty *Vi perdei o luci belle* (takty 49–61).

I když kantáty pro Friedricha Augusta vznikly v době, kdy již Caldara působil u císařského dvora ve Vídni, vykazuje těchto dvanáct děl zřetelnou příbuznost s kantátovým repertoárem, který Caldara jakožto nástupce Georga Friedricha Händela vytvořil v Římě mezi léty 1709 a 1716 pro knížete Francesca Mariu Ruspoliho. Spíše než pro vnější formu to platí

zvláště pro práci s textem, stejně jako pro instrumentaci kantát s obligátními nástroji. Toto zjištění, které bylo blíže doloženo na příkladu kantáty *Vi perdei o luci belle*, se potvrzuje při bližším pohledu na poslední kantátu drážďanského svazku *In questi ameni colli*. Zde se jako ojedinělá výjimka v rámci dvanácti kantátových kompozic nachází sinfonie pro dvoje housle a basso continuo, která předchází sledu recitativů a árií a je obsazením a formální výstavbou srovnatelná s instrumentálními předehrami kantát ruspoliovského repertoáru. Třídílná sinfonie drážďanské kantáty *In questi ameni colli* sestává z rozsáhlého allegra, které ústí v krátký adagiový úsek. Následuje třetí část označená jako *Aria*. Přesně v této formě je ztvárněna převážná část sinfonií římských kantát.<sup>39</sup> Naproti tomu ve vídeňském repertoáru se instrumentální předehry kantát pro jeden, případně dva hlasy vyskytují pouze ve čtyřech případech. Ty jsou až na jedinou výjimku jednověté a již označením se odlišují od svého drážďanského a římského protějšku. Caldara je u vídeňských kantát bez výjimky označuje jako *Introduzione*<sup>40</sup> a obsazuje je v závislosti na ceremoniální příležitosti také trubkami a tympány.

## Ještě jeden pohled na konec

Závěrečný pohled však nebude patřit poslední, nýbrž první kantátě svazku pro Friedricha Augusta, i když její recepci nelze považovat za právě obvyklou: Kantáta *Sei vinto o ingiusto amor* si totiž překvapivě našla cestu do českého filmu *Ene Bene* (2000) režisérky Alice Nellis.<sup>41</sup> Nápadná je zejména souběžnost jednoho z hlavních témat jak kantátové sbírky, tak filmu, neboť v jednom i druhém hrají ústřední roli milostné problémy. Ve scéně, v níž v interpretaci Gabriely Eibenové (soprán) a Václava Lukse (cembalo)<sup>42</sup> zazní Caldarova kantáta, stojí v centru pozornosti hlavní představitel filmu Jan. Krátce předtím se divák dozvěděl, že Jan je po záchvatu mrtvice víceméně upoután na lůžko, což je důvodem jeho podrážděné nálady. Z této situace vyplývá jeho sice láskyplný, nicméně však veskrze ambivalentní a napjatý vztah k jeho ženě Heleně, která navenek stoicky snáší vrtochy svého muže. Je zřejmé, že oba manželé by rádi unikli z tohoto stavu, nejsou toho však schopni. Když si Helena na několik hodin udělá přestávku v péči o svého muže, aby se proti jeho vůli angažovala při místních volbách, udělá si Jan čas na to, aby se zaposlouchal do hudby. Přesně v tomto okamžiku přichází ke slovu Caldarova kantáta o domněle poraženém Amorovi. Kantáta zde přitom ani zdaleka neslouží jako pouhá ozdoba nebo podmalování scény. Naopak, je zvolena zcela vědomě, aby jednu z výpovědí filmu zobrazila také v hudební rovině. Filmová scéna tak, stejně jako kantáta, ukazuje rozličné odstíny lásky – její povznášející, ale také bolestnou stránku.



## Summary

### **“Il debil tributo delle anesse cantate”. The Cantata Compositions of Antonio Caldara for Electoral Prince Frederick Augustus (1719)**

This study is concerned with the still fairly unexplored collection of cantatas by the Imperial court Vice-Kapellmeister and composer Antonio Caldara, which he dedicated to the elector prince Frederick Augustus, that is the next Elector of Saxony and Polish King Frederick Augustus II (also known as Augustus III the Strong, † 1763). The author is initially concerned with the historical circumstances surrounding the emerge of the work, thereby uncovering a range of unknown issues. This serves to contribute, among other things, to the question of the Viennese copiers of musical pieces. The cantatas can be dated to the year 1719. The study includes careful textual and musical analyses, which are carried out thanks to recent methods in musicological research. A comparison of the character of Caldara's cantatas from the Roman and Viennese period is also included, which amount to almost two hundred preserved works in all. The wide contextualization, which also consists of the use of part of one of Caldara's cantatas in a film by the Czech director Alice Nellis, is an important aspect.

## Klíčová slova

Antonio Caldara; kantáta; Řím; Vídeň; Drážďany; Friedrich August II.

## Keywords

Antonio Caldara; Cantata; Rome; Vienna; Dresden; Frederick Augustus II

**Andrea Zedler** / [Andrea.Zedler@uni-bayreuth.de](mailto:Andrea.Zedler@uni-bayreuth.de)

Vystudovala hudební vědu a vědu o kultuře na univerzitách v Grazu a v Pavii a současně absolvovala studium zobcové flétny na Konzervatoři Johanna Josepha Fuxe v Grazu. Na univerzitě v Grazu promovala roku 2017. Od podzimu tohoto roku bude coby vědecká spolupracovnice univerzity v Bayreuthu účastna projektu německé grantové agentury na podporu vědy (DFG) s názvem *Materialita a estetická transformace. Festa teatrale L'Homme na operní scéně v Bayreuthu*. Zabývá se staršími dějinami hudby s důrazem na operu a kantátovou tvorbu, problematikou kulturního transferu a edicí starších i novějších hudebních textů. Je autorkou samostatné monografie *Kantaten für Fürst und Kaiser. Antonio Caldaras Kompositionen zwischen Unterhaltung und höfischem Zeremoniell (Kantáty pro knížete a císaře. Skladby Antonia Caldara mezi zábavou a dvorským ceremoniálem)*, která vyšla v loňském roce.

- 1 Tato stať byla autorkou poprvé uveřejněna pod názvem *Il debil tributo delle annesse cantate. Antonio Caldara's Kantatenkompositionen für Kurprinz Friedrich August (1719)*. In: SLUB Dresden (ed.). *Sammeln – Musizieren – Forschen. Zur Dresdner höfischen Musik des 18. Jahrhunderts*. Dresden, 2020; online: DOI: [cit. 2020-06-18], dostupné z: <https://doi.org/10.25366/2020.29>. Za navržení k překladu náleží srdečný dík Janě Perutkové, za překlad pak Ondřeji Mackovi.
- 2 D-DI: Bibl.Arch.III.Hb, sv.787g, 2, s. 95.
- 3 D-DI: Mus.2170-J-1. Tento pramen byl předmětem bádání v rámci projektu „Die Notenbestände der Dresdner Hofkirche und der Königlichen Privat-Musikaliensammlung aus der Zeit der sächsisch-polnischen Union“. K projektu srov.: <http://hofmusik.slub-dresden.de>.
- 4 Antonio Caldara vytvořil obsáhlý repertoár světských kantát pro jeden nebo dva hlasy. Z více než 200 kantát, jež Caldara zkomponoval v Římě pro knížete Francesca Mariu Ruspoliho v letech 1709–1716, se dochovalo asi 80 děl, částečně ve vícero exemplářích. Z doby Caldarova působení ve funkci vicekapelníka u vídeňského dvora (1716–1736) bylo zatím možné identifikovat kolem stovky kantátových kompozic. Oba tyto repertoáry poslouží jako srovnávací materiál ke kantátám dochovaným v Drážďanech. K obsáhlému kantátovému repertoáru tohoto skladatele srov. ZEDLER, Andrea. *Kantaten für Fürst und Kaiser. Antonio Caldara's Kompositionen zwischen Unterhaltung und höfischem Zeremoniell*. Wien: Böhlau, 2020.
- 5 K vídeňskému pobytu Friedricha Augusta a jeho hudebním aspektům srov. následující základní práce: ŽÓRAWKA-WITKOWSKA, Alina. Esperienze musicali del Principe polacco Federico Augusto in viaggio attraverso l'Europa (1711–1719). *Studi musicali*, roč. 20 (1991), s. 155–173; RIEDEL, Friedrich Wilhelm. Musikpflege am kaiserlichen Hof in Wien von 1716 bis 1719. In: GATTERMANN, Günter (ed.). *Zelenka-Studien II. Referate und Materialien der 2. Internationalen Fachkonferenz Jan Dismas Zelenka (Dresden und Prag)*. Sankt Augustin, 1997 (Deutsche Musik im Osten 12), s. 453–469; SEIFERT, Herbert. Zelenka in Wien. In: *tamtéž*, s. 183–192.
- 6 Náboženská konverze byla jedním z četných pokusů, jak Friedrichovi Augustovi pojistit polský trůn. Srov. STASZEWSKI, Jacek. Begründung und Fortsetzung der Personalunion Sachsen-Polen 1697 und 1733. In: REXHEUSER, Rex (ed.). *Die Personalunionen von Sachsen-Polen 1697–1763 und Hannover-England 1714–1837. Ein Vergleich*. Wiesbaden, 2005 (Deutsches Historisches Institut Warschau, Quellen und Studien 18), s. 37–50, zvl. s. 46. Kromě toho se ke změně vyznání mohly pojit naděje na získání neapolského a sicilského království, stejně jako římskoněmecké císařské koruny. Srov. VÖTSCH, Jochen. *Kursachsen, das Reich und der mitteldeutsche Raum zu Beginn des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M., 2003, s. 109.
- 7 Určitá nejasnost konfesijní příslušnosti spolu s dlouhou kurprincovou nepřítomností v Sasku vedly stále znovu k spekulacím jak v Sasku, tak v Říši. Tak například byl hrabě Welz, vrchní hofmistr během kavalírské cesty bavorského kurprince (a soka při námluvách arcivévodkyně Marie Josefy) Karla Albrechta, před společným pobytem obou kurprinců v Benátkách informován o tom, že je třeba Friedricha Augusta považovat nikoli za katolíka, nýbrž „Hermaphrodite de religion“. K tomu viz D-Mhsa: Kasten schwarz 17564, dopis svobodného pána Aloyse von Malknechts hraběti Gotthardu Hellfriedovi von Welz, Mnichov 24. ledna 1716.
- 8 Srov. KNÖFEL, Anne-Simone. *Dynastie und Prestige. Die Heiratspolitik der Wettiner*. Köln ad., 2009 (Dresdner Historische Studien 9), s. 206; VÖTSCH, J., op. cit., s. 109.
- 9 K tajným jednáním vyslance saského kufířta u vídeňského dvora hraběte Augusta Christopa von Wackerbartha srov. VÖTSCH, J., op. cit., s. 112.
- 10 A-W6s: Haus- Hof- und Staatarchiv (= HHStA), Zeremonialprotokolle 10 (1717–1719), fol. 83<sup>r</sup>.
- 11 Srov. KNÖFEL, A.-S., op. cit., s. 206; dále též STASZEWSKI, Jacek. *August III. Kurfürst von Sachsen und König von Polen. Eine Biographie*. Berlin, 1996, s. 89.
- 12 K svatebním slavnostem srov. obzvláště GUGLER, Andreas. Bankette in Wien und Dresden 1719. Die Hochzeit der Erzherzogin Maria Josepha mit dem Kurprinzen Friedrich August von Sachsen. In: BARTA, Isebill, ad. (ed.). *Tafeln bei Hofe. Zur Geschichte der fürstlichen Tafelkultur*. Wien ad., 1998, s. 53–62, a rovněž SOMMER-MATHIS, Andrea. Tu felix Austria nube. Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert. Wien, 1994 (Dramma per musica 4).

- 13 K tomu četné záznamy in A-Wös: HHStA, Zeremonialprotokolle 10 (1717–1719); srov. též Riedelovo zhodnocení ceremoniálních protokolů ohledně pobytu Friedricha Augusta ve Vídni (viz pozn. 5). Velice podnětný pohled ze saské strany podává v rukopisné podobě *Journal de Vienne*, D-Dla: 10026 Geheimes Kabinett, Nr. Loc. 00758/07.
- 14 A-Wös: HHStA, Zeremonialprotokolle 10 (1717–1719), fol. 87<sup>va</sup>: „Jovis 11.<sup>ma</sup> Novemb. wurde die zu Ehren Ihro Kay.<sup>n</sup> May. für dero am 4. dieses füngewesten glorreichen Namens-Tag componirte opera abendts am kay.<sup>n</sup> Hoff präsentiret, wobey sich die regirend. Kay.<sup>n</sup> M. M.<sup>n</sup>, gesambte dhltgste Ertzherzoginnen, dan der sächsische Chur- und Portugesische Prinzen (der erstere ut potè incognito stehend unter denen Damesen gessen, der andere aber in der logi gewesen) eingefunden haben.“
- 15 „unter einer taffl-music gespeist“. Tamtéž, fol. 90r.
- 16 A-Wn: Mus. Hs. 2503: REINHARDT, Kilian. *Rubriche Generali. Per le Funzioni Ecclesiastiche Musicali di tutto l'Anno. Con un'Appendice in fine dell'Essenziali ad Uso, e Servizio dell'Augustma. Austriaca, ed Imp.<sup>le</sup> Capella. Nell'interrotto corso di 50. Anni raccolte, e con profonda umiltà presentate alla Sacra Ces.<sup>a</sup>, e Reale Catt.<sup>ca</sup> Maestà di Carlo Sesto. Imperatore de Romani sempre Augusto (...)*, [Wien 1727].
- 17 Srov. ZEDLER, Andrea. Antonio Caldaras Kantatenschaffen zwischen römischen Conversazioni und dem Zeremoniell des Wiener Hofes. *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, roč. 57 (2013), s. 117–140, zde s. 134, a ZEDLER, Andrea. *Kantaten für Fürst und Kaiser*, op. cit., s. 217–237.
- 18 Srov. RIEDEL, F. W., op. cit., s. 460–468.
- 19 D-Dl: Mus.2170-F-1.
- 20 „ihro kay. May. mittags in dero cammer capelen den säch. Herrn Chur-Prinzen Frid. Augustum zum Sacrament der h. Firmung geführt“.
- 21 „dero nahmen Carl beygeleget“. A-Wös: HHStA, Zeremonialprotokolle 10 (1717–1719), fol. 202<sup>v</sup>.
- 22 K habsburské účtě k sv. Karlu Boromejskému a ke stavbě vídeňské Karlskirche srov. mj. CORETH, Anna. *Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock*. Wien – München, 1982, a dále MATSCHE, Franz. *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“*, 2 Bde. Berlin–New York, 1981.
- 23 A-Wös: HHStA, Zeremonialprotokolle 10 (1717–1719), fol. 222<sup>v</sup>. V souvislosti se svatbou vznikla další kantátová kompozice vztahující se k Friedrichovi Augustovi. Kurprinc zde, narodil od arcivévodkyně Marie Josefy, není na titulním listu výslovně zmíněn, nýbrž uveden pouze jako „Principe Elettorale di Sassonia“. Srov. *L'Istro*, D-Dl: Mus.2190-J-1.
- 24 Více k tomu základní práce k problematice vídeňských dvorních opisovačů raného 18. století u GERICKE, Hannelore. *Der Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778*. Graz–Köln, 1960 (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 5), s. 99–109; GLEISSNER, Walter. *Die Vespere von Johann Joseph Fux*. Disertační práce. Universität Mainz, 1981; EYBL, Martin. *Johann Joseph Fux. Triosonaten*. Graz, 2000 (Fux-GA VI/4); LEDERER, Josef-Horst. Zur Datierung der Triosonaten und anderer Werke von Fux. In: WHITE, Harry (ed.). *Johann Joseph Fux and the music of the Austro-Italian Baroque*. Cambridge, 1992, s. 109–137; PROMINCZEL, Johannes. *Die Kirchenmusik von Marc'Antonio Ziani: Quellen – Analyse – Werkverzeichnis*. Disertační práce. Universität Wien, 2012, s. 52–64; PERUTKOVÁ, Jana. *Der glorreiche Nahmen Adami. Johann Adam Graf von Questenberg (1678–1752) als Förderer der italienischen Oper in Mähren*. Wien, 2015 (Specula Spectacula 4). K Maccarinellimu kromě toho srov. ZEDLER, Andrea. *Kantaten für Fürst und Kaiser*, op. cit., s. 45–49.
- 25 A-Wgm: A 394 (1).
- 26 K Maccarinellimu životním datům srov. oznámení o jeho úmrtí ve Wienerischen Diarium, 22. dubna 1744 (Nr. 33), dále též u GERICKE, H., op. cit., s. 107.

- 27 Srov. HAUPT, Herbert. *Kunst und Kultur in den Kameralzahlamtsbüchern Kaiser Karls VI.* Horn, 1993 (Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs Ergänzungsband 12), s. 91 (položka 1005): „*Dem copisten Marco Antonio Maccarinelli wegen zu dem gewesten chur bayerischen beylager abgeschriebenen musicalien lauth (...) beygelegter verordnung ... 61 fl. 30 kr.*“
- 28 K opisu hudebnin svatební opery srov. FUX, Johann Joseph. *Le nozze d'Aurora. Festa teatrale per musica da rappresentarsi nell'imperial Favorita* [1722], A-Wn: Mus.Hs.17262/1–2. Výše zmíněná Caldaraova svatební kantáta se dochovala jako autograf – žádný její opis dosud nebyl nalezen.
- 29 A-Wsa: Alte Ziviljustiz, Testamente, Nr. 7125 ex. 1744. Za odkaz na tento pramen patří srdečný dík Daniele Lipp. K Maccarinelliho služebnímu období (1712–1740) u vídeňského dvora srov. KUBISKA-SCHARL, Irene – PÖLZL, Michael. *Die Karrieren des Wiener Hofpersonals 1711–1765. Eine Darstellung anhand der Hofkalender und Hofparteiensprotokolle.* Innsbruck ad., 2013 (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 58), s. 333.
- 30 Maccarinelliho příjem byl 400 zl. ročně. K tomu A-Wös: FHKA, SUS, KZAB 18 (1731), fol. 121<sup>r</sup> (položka 810).
- 31 Soubor Maccarinelliho dopisů in I-Ma: Archivio Falcò Pio di Savoia, 481.
- 32 Srov. KUBISKA-SCHARL, I. – PÖLZL, M., op. cit., s. 333.
- 33 Ke vztahu Maccarinelliho k Piovi Savojskému srov. BARONI, Pier Giovanni. *Missione diplomatica presso la Repubblica di Venezia (1732–1743). Luigi Pio di Savoia, ambasciatore d'Austria.* Bologna, 1973, s. 38.
- 34 Srov. PERUTKOVÁ, J., op. cit., s. 38 (s příkladem opisovačova rukopisu).
- 35 Srov. LA VIA, Stefano. *Poesia per musica e musica per poesia. Lettura, ascolto e analisi del testo poetico-musicale.* Roma, 2013, CD, s. 109n.
- 36 K tomu srov. autorčiny transkripce kantátových textů v databázi CLORI: [www.cantataitaliana.it](http://www.cantataitaliana.it).
- 37 Vídeňským repertoárem jsou míněny výlučně ty kantáty, jež byly komponovány pro císařskou rodinu. Římský repertoár se vztahuje na soubor kantát, které Caldara vytvořil pro knížete Francesca Mariu Ruspoliho. K přehledu obou repertoárů srov. ZEDLER, Andrea. *Kantaten für Fürst und Kaiser*, op. cit.
- 38 Číslování v tabulce odpovídá pořadí kantát v rámci svazku.
- 39 Pro 57 kantát ruspoliovského repertoáru Caldara komponoval symfonie, které se vyznačují srovnatelným obsazením a/nebo srovnatelnou výstavbou, jaké vykazuje kantáta *In questi ameni colli*. V souvislosti s Caldaraovými symfoniemi ruspoliovského repertoáru srov. BOSCHUNG, Magdalena. *Antonio Caldaras Serenata Il trionfo d'amore. Frankreichrezeption im Dienste adeliger Selbstdarstellung.* In: OVER, Berthold (ed.). *La Fortuna di Roma. Italienische Kantaten und römische Aristokratie um 1700.* Kassel, 2016 (M.A.R.S. – Musik und Aristokratie im Rom des Sei-/Settecento 3), s. 295–326, zde s. 302 n., dále též ZEDLER, Andrea. *Kantaten für Fürst und Kaiser*, op. cit., s. 153–157.
- 40 A-Wgm: A 398 (2), A 404 (1), (5) a (6).
- 41 Srov. NELLIS, Alice. *Ene Bene*, 2000, Česká republika, 104 min.
- 42 V současné době není k dispozici žádná oficiální nahrávka kantát. Nahrávka kantáty *Sei vinto o ingiusto amor* vznikla na režisérčin popud pro její film. Srdečně děkuji paní Christině Seidenbergové za dotaz v této věci u Václava Lukse.