

Die “österreichische italianità” am Po: Antonio Caldaras Kantatenkompositionen zwischen Italien und dem Kaiserhof

Andrea Zedler

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Zedler, Andrea. 2023. “Die ‘österreichische italianità’ am Po: Antonio Caldaras Kantatenkompositionen zwischen Italien und dem Kaiserhof.” Römische Historische Mitteilungen 65: 135–50. <https://doi.org/10.1553/rhm65s135>.

ANDREA ZEDLER

Die „österreichische italianità“ am Po:

Antonio Caldara's Kantatenkompositionen zwischen Italien und dem Kaiserhof

*Qui mi fermo sul Pò a prender fiato,
Per indi ritorna all'Istro amato*
(Camillo Mantovani, 28. August 1732)

Abstract

In 1716, Antonio Caldara had achieved his long-awaited goal: the composer had been accepted as Vice-Kapellmeister at the Viennese court. The earliest datable composition he presented at his new post was a *cantata*, a vocal work with a small cast. This secular composition, entitled *Da te che pasci ogn'ora*, dates from July 22nd of the aforementioned year and marks the cornerstone of Caldara's rich and distinguished activity at the imperial court, which was to span two decades until his death in 1736. Remarkably, however, a not insignificant number of his works for the imperial court were not created in the Habsburg capital, but far from Vienna in Italy. One place attracted him again and again: Casalmaggiore in Lombardy. About a quarter of his *cantata* compositions for the Viennese court were written there. One stands out in particular: the *cantata* for three voices and string accompaniment *Alla tromba immortale*, written on the occasion of Empress Elisabeth Christine's birthday. The text, written by Camillo Mantovani and set to music by Caldara in 1732, combines Casalmaggiore on the Po with Caldara's biography, the empress and a political problem of the House of Habsburg that is as delicate as it is urgent – the question of succession. The article explores the question of how Caldara's relations with Casalmaggiore were shaped and which works he composed there for the imperial court. *Alla tromba immortale* is then analyzed as a case study, both textually and musically, in order to extrapolate some aspects of "Austrian Italianità".

Antonio Caldara hatte 1716 sein langersehtes Ziel erreicht: Der Komponist war *auf Ewer Kay. Mtt. allergnädigstem Befehl*¹ als Vizekapellmeister am

¹ Zit. nach Ursula KIRKENDALE, Antonio Caldara. *Life and Venetian-Roman oratorios*. Revised and translated by Warren KIRKENDALE (= *Historiae musicae cultores* 114, Florenz 2007) 480, Dok. 238.

Wiener Hof aufgenommen worden. Er verließ für den in Musikkreisen gut dotierten und mit der Sicherheit einer Pension versehenen Posten nun endgültig seinen langjährigen römischen Dienstherrn Principe Francesco Maria Ruspoli und damit gemeinsam mit seiner Familie auch das Heimatland. Der Weg nach Wien war für den Venezianer aber keineswegs geradlinig verlaufen: Nachdem er erfahren hatte, dass es nach dem Tod des kaiserlichen Kapellmeisters Marc'Antonio Ziani (1715) zu personellen Veränderungen innerhalb der Hofkapelle kommen würde, wandte er sich sogleich mit zahlreichen Bittschreiben um eine Stelle an den kaiserlichen Hof- und Kammermusikdirektor Ferdinand Ernst Graf von Mollart. Mollart war unter Kaiser Karl VI. in Neu- und Umbesetzungen der Musikkapelle involviert, und ihm fiel im Zuge der Neustrukturierung 1715 die Aufgabe zu, Caldara immer wieder zu vertrösten².

Der Komponist ließ aber keineswegs von seinen Plänen ab, einen Posten am Hof zu erringen, und schrieb hoffnungsvoll an seinen eigentlichen Fürsprecher³, den Kaiser, für den er schon vor dem Tod Zianis als Maestro di cappella⁴ tätig gewesen war, wenngleich unter anderen Vorzeichen: Am 18. April 1711 nämlich hatten römische Avvisi gemeldet, dass Ruspoli alsbald *resti privo di un gran soggetto virtuoso di musica come e il S[igno]r Caldara, il quale si è impegnato col Sig[no]r P[ri]n[ci]pe d'Avellino Amb[asciatore] cattolico di passare al servizio del Re Carlo 3° in Barcellona*⁵. Doch zur Reise in die Hauptstadt Kataloniens war es für Caldara in diesem Jahr nicht mehr gekommen, denn am Tag vor dem Avviso war Kaiser Joseph I. verstorben. Sein Bruder, der besagte spanische König Karl III., sollte ihm als Karl VI. auf dem deutschen Thron nachfolgen und kehrte von Spanien mit einem längeren Aufenthalt in Mailand nach

² Vgl. ebd. 100f.

³ Vgl. hierzu Caldaras Gesuch an den Kaiser: *Der Huld Ew. Maj. daher vielleicht nicht unwürdig, hat der arme Bittsteller bei Augustus keinen Fürsprecher als Augustus selber, und dennoch erkühnt er sich, Ihnen diese Bittschrift zu überreichen*, zit. nach Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten. Nach den Urhandschriften erstmalig herausgegeben I, hrsg. von LA MARA (Leipzig 1886) 148. Vgl. zur Thematik des kaiserlichen Fürsprechers Theophil ANTONICEK, Österreich: Ein gelobtes Land der italienischen Musik, in: *The eighteenth-century diaspora of Italian music and musicians*, hrsg. von Reinhard STROHM (= *Speculum musicae* 8, Turnhout 2001) 121–138, hier 126.

⁴ Caldara bezeichnete sich in den Jahren 1711/1712 als *Kays. und Königl. Majestät Kapellmeister*. Vgl. Andrea ZEDLER, *Le cantate di Antonio Caldara nel contesto della corte imperiale*, in: Antonio Caldara nel suo tempo, hrsg. von Milada JONÁŠOVÁ–Tomislav VOLEK (= *L'opera italiana nei territori boemi durante il settecento* 2, Praga 2017) 51–65, hier 52–54.

⁵ Wien, ÖStA, HHStA, Italienische Staaten, Spanischer Rat, Rom, Kart. 5 (Berichte und Weisungen 1711), Avviso vom 18. April 1711. Vgl. zu der Stelle als Kapellmeister von Karl III. Andrea ZEDLER, *Kantaten für Fürst und Kaiser. Antonio Caldaras Kompositionen zwischen Unterhaltung und höfischem Zeremoniell* (= *Schriftenreihe des Österreichischen Historischen Instituts in Rom* 5, Wien–Köln–Weimar 2020) 92–95.

Wien zurück⁶. Als der an den spanischen Hof berufene Maestro di cappella zog Caldara dem Regenten zunächst in die lombardische Kapitale, dann in die kaiserliche Residenzstadt nach, blieb ein paar Monate vor Ort, wurde bei der Neueinrichtung der Musikkapelle⁷ unter Karl VI. aber (noch) nicht mit einem festen Posten als kaiserlicher Kapellmeister berücksichtigt. Der spanische Hof hingegen war für die Habsburger nach dem Spanischen Erbfolgekrieg verloren, sodass auch ein solches Engagement hinfällig war. Es ging für den Komponisten somit wieder zurück nach Italien, wo er weitere knapp vier Jahre im Dienst des römischen Fürsten verbrachte, für den er bereits seit 1709 tätig war, bis 1716 schließlich doch noch der ersehnte Ruf nach Wien erfolgte⁸.

Die früheste datierbare Komposition, die Caldara als neu eingesetzter Vizekapellmeister 1716 für den Kaiserhof vorlegte, ist eine Kantate, ein klein-besetztes Vokalwerk. Die weltliche Komposition mit dem Titel *Da te che pasci ogn'ora*⁹ datiert auf den 22. Juli des genannten Jahres und markiert den Grundstein seiner reichhaltigen und profilierten Tätigkeit am Kaiserhof, die bis zu seinem Tod 1736 zwei Dekaden umfassen sollte. Als zentraler musikalischer Akteur des Hofes war er nur begrenzt in administrative Angelegenheiten der Musikkapelle eingebunden, seine Verpflichtungen lagen stärker auf der Komposition und dem Dirigat von Theatral- und Sakralmusik. Es entstanden Bühnenwerke wie *Scipione nelle Spagne* (1722) oder *La concordia de' pianeti* (1723) zum Namenstag von Kaiser Karl VI. bzw. Kaiserin Elisabeth Christine, die seit kurzer Zeit stärker in den wissenschaftlichen wie künstlerischen Blickpunkt rücken¹⁰. Auch brach – die erwähnte erste erhaltene Komposition für den Wiener

⁶ Vgl. hierzu jüngst Andrea SOMMER-MATHIS–Danièle LIPP, Neue Quellen zum Musiktheater am Hofe Erzherzog Karls in Barcelona während des Spanischen Erbfolgekrieges (1705–1713), in: Herrschaft und Repräsentation in der Habsburgermonarchie (1700–1740), hrsg. von Stefan SEITSCHHECK–Sandra HERTEL (= Bibliothek altes Reich 31, Berlin–Boston 2020) 421–448.

⁷ Vgl. zu den Veränderungen innerhalb der Hofmusik zur Zeit des Regierungsantritts von Karl VI. Friedrich W. RIEDEL, Musikpflege am kaiserlichen Hof in Wien von 1716 bis 1719, in: Referate und Materialien der 2. Internationalen Fachkonferenz Jan Dismas Zelenka (Dresden und Prag 1995), hrsg. von Wolfgang REICH–Günter GATTERMANN (= Deutsche Musik im Osten 12, Sankt Augustin 1997) 453–469, hier 456–469.

⁸ Vgl. ZEDLER, Kantaten für Fürst und Kaiser 92–95.

⁹ KIRKENDALE, Antonio Caldara 106.

¹⁰ Eine Wurzel der Caldara-Renaissance lässt sich in der grundlegenden Arbeit Eusebius Mandyczewskis verorten, der sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien sehr intensiv mit Caldaras autographen Musikalien beschäftigt hatte und an Johannes Brahms über einen Fund an *Cantate a voce sola* schrieb: *über deren Schönheit ich aufs höchste überrascht bin*. Mandyczewski an Brahms, 23. Juni 1890, in: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Eusebius Mandyczewski, hrsg. von Karl GEIRINGER, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 15 (1933) 337–370, hier 341. Mandyczewski legte auch eine Auswahl dieser Kantaten als Edition in der Reihe der Denkmäler der Tonkunst in Öster-

Hof deutet dies schon an – sein Schaffen auf jenem musikalischen Gebiet, das in Rom im Fokus seiner Arbeit gestanden hatte, keineswegs ab: die Kantatenkomposition. Für Gesellschaftsabende (die sogenannten *Conversazioni*) von Principe Ruspoli hatte er regelmäßig für derartige Kantatenkompositionen zu sorgen gehabt. Das typisch römische Musikgenre hatte sich im Laufe des 17. Jahrhunderts auch am Kaiserhof etabliert¹¹, lediglich die Funktion unterschied sich in Wien deutlich von jener in Rom. War die Kantate dort meist Auftakt der *Conversazione* des römischen Fürsten, die dieser zur Repräsentation wie zum informellen Austausch nutzte und mit der exklusiven Musik den Besuch anregte, war sie in Wien die gängige musikalische Form, die zur kaiserlichen Tafel, aus Anlass der Feier von kaiserlichen Namens- und Geburtstagen sowie zur (aktiven wie passiven) persönlichen Musikpraxis von Mitgliedern der kaiserlichen Familie herangezogen wurde. Caldara komponierte ab 1716 über hundert Werke dieser Gattung und trug damit maßgeblich zur Pflege dieses Genres am Hof bei.

reich vor und trug dazu bei, dass diese Werke auch heute noch bevorzugt aufgeführt werden. Vgl. Antonio Caldara. 1670–1736. Kammermusik für Gesang. Kantaten, Madrigale, Kanons, hrsg. von Eusebius MANDYCZEWSKI (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich 75, Wien 1932). Maßgeblich zur Wiederentdeckung des Komponisten trug nach dem WK II der zunächst auf Deutsch (1966) vorgelegte Band zu Caldaras Oratorien von Ursula Kirkendale bei, der 2007 in englischer Übersetzung erschienen ist (KIRKENDALE, Antonio Caldara). In der Zwischenzeit ist Caldaras Kantatenschaffen grundlegend erforscht, vgl. Andrea ZEDLER, Kantaten für Fürst und Kaiser; DIES., Le cantate di Antonio Caldara; Magdalena BOSCHUNG, Antonio Caldaras Serenata „Il trionfo d’amore“. Frankreichrezeption im Dienste adeliger Selbstdarstellung, in: La Fortuna di Roma. Italienische Kantaten und römische Aristokratie um 1700, hrsg. von Berthold OVER (Musica e aristocrazia a Roma nel Sei- e Settecento 3, Kassel 2016) 295–326; Andrea ZEDLER–Magdalena BOSCHUNG: „Per l’allusione alle correnti cose d’Italia“. Antonio Caldaras römische Weihnachtskantaten für Papst und Fürst, in: Musicologica Brunensia 49 (2013) 89–120. Zu Caldaras Verbindungen nach Mähren vgl. grundlegend Jana PERUTKOVÁ, Der glorreiche Nahmen Adami. Johann Adam Graf von Questenberg (1678–1752) als Förderer der italienischen Oper in Mähren (Specula Spectacula 4, Wien 2015); DIES., Zu Opern von Antonio Caldara und anderer Wiener Komponisten auf der Jarmeritzer Bühne zur Zeit des Grafen Johann Adam von Questenberg, in: JONÁŠOVÁ–VOLEK 139–155. Auch auf dem Gebiet der Musikpraxis ist der Komponist in den letzten Jahren stärker in den Fokus gerückt; zahlreiche CD-Aufnahmen, aber auch Aufführungen bezeugen dies wie bspw. *La concordia de’ pianeti*. Das Werk kam im Herbst 2021 am Theater an der Wien zur Aufführung, im Mai 2022 stand am Teatro La Fenice (Venedig) die erste moderne Aufführung der Namensoper für Kaiser Karl VI. *Scipione nelle Spagne* (1722) aus der Zusammenarbeit mit Apostolo Zeno auf dem Programm.

¹¹ Vgl. Lawrence BENNETT, *The Italian Cantata in Vienna. Entertainment in the age of Absolutism* (Bloomington 2013), zu den quantitativen Verhältnissen besonders 44f. und 122f.

Bemerkenswerterweise ist eine nicht geringe Zahl seiner Kantaten¹² für den Kaiserhof aber eben nicht vor Ort, sondern fern von Wien in Italien entstanden. Besonders ein Ort zog ihn dabei immer wieder an: Casalmaggiore, am im Eingangszitat erwähnten Fluss Po gelegen. Dort entstand ca. ein Viertel der entsprechenden Kantatenkompositionen, von denen eine besonders hervorsteicht: Die Kantate für drei Stimmen und Streicherbegleitung *Alla tromba immortale*. Der von Camillo Mantovani verfasste und von Caldara 1732 vertonte Text verquickt den lombardischen Ort und Caldaras dortigen Aufenthalt im genannten Jahr mit einem gleichermaßen delikaten wie drängenden politischen Problem des Hauses Habsburg – der Nachfolgefrage. In der Folge wird zu klären sein, wie Caldaras Beziehungen zu Casalmaggiore gestaltet waren und welche Werke er dort für den Kaiserhof komponierte. Im Anschluss wird *Alla tromba immortale* als Fallbeispiel textlich wie musikalisch analysiert, um Aspekte der „österreichischen Italianità“¹³ herauszudestillieren.

ANTONIO CALDARA UND CASALMAGGIORE

Die frühesten Verbindungen des Komponisten zu Casalmaggiore fallen wohl in die Zeit, als Caldara für den Mantuaner Herzog Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers von 1699 bis 1708 als Kapellmeister tätig war. Das Herzogtum Mantua grenzte direkt an das cremonesische Territorium, in dessen südöstlichem Teil Casalmaggiore in der Po-Ebene liegt. Die genannten Jahre waren vom Spanischen Erbfolgekrieg geprägt, in den der Herzog bis zu seinem Tod 1708 verwickelt war. Infolge der Ereignisse hielt er sich hauptsächlich in Casale, südwestlich von Mailand und ebenfalls am Po gelegen, auf, statt in seinen Residenzen Mantua und Guastalla. Caldara begleitete ihn dorthin¹⁴, war in den

¹² Caldaras Œuvre lässt sich bis dato noch nicht exakt quantifizieren, da noch kein Werkverzeichnis des Komponisten vorliegt. Vgl. neben dem bereits erwähnten Band von Ursula Kirkendale zu den Oratorien zu den kirchenmusikalischen Werken noch immer grundlegend Friedrich W. RIEDEL, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter (= Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 1, München 1977)*. Die Messkompositionen Caldaras standen im Zentrum der Untersuchung von Manfred THALHAMMER, *Studien zur Messenkomposition Antonio Caldaras (um 1670–1736)* (Diss., Würzburg 1971).

¹³ Der Terminus wurde von László Jónácsik zur Charakterisierung des starken italienischen Einflusses auf dem Gebiet der Kultur in Wien geprägt. Vgl. hierzu die Einleitung des Bandes.

¹⁴ Vgl. Ursula KIRKENDALE, *The War of the Spanish Succession Reflected in Music by Antonio Caldara. (Mantua, Milan, Vienna, Rome)*, in: *Music and meaning. Studies in music history and the neighbouring disciplines*, hrsg. von Warren KIRKENDALE–Ursula KIRKENDALE (Florenz 2007) 269–286.

Jahren aber ebenfalls in Mantua und wohl auch in Venedig¹⁵ tätig und lernte auf den Reisen zwischen der Serenissima und den Residenzen des Herzogs auch die Lombardei entsprechend gut kennen. Möglicherweise führte aber schon die erwähnte Reise im Jahr 1711 von Rom nach Mailand über Casalmaggiore. Dies muss aber einstweilen Spekulation bleiben, denn erst ab dem Jahr 1730 kann Caldaras Anwesenheit in dem Ort am Ufer des Po tatsächlich belegt werden, als Casalmaggiore für ihn begann, eine bedeutendere Rolle zu spielen, als es die biographischen Abhandlungen zu seiner Person bis dato suggerieren.

Besonders in seiner letzten Lebensphase, als er als Vizekapellmeister fest am Wiener Hof verankert war, rückte Casalmaggiore immer mehr in den Fokus seiner persönlichen Interessen: Caldara hatte sich dort mit seinen vorab vom Wiener Hof ausgezahlten Pensionsgeldern im Umfang von 12.000 Gulden (oder zumindest mit einem Teil davon) einen sogenannten „stabilen Fundum“¹⁶ gekauft und verband den Erwerb wohl mit dem Vorhaben, nach seiner Dienstzeit am Kaiserhof nach Italien zurückzukehren. Ungeklärt ist noch immer, um welche Immobilie es sich handelte und wann er diese tatsächlich erwarb. Belegbar hingegen sind seine Aufenthalte in den Sommermonaten der Jahre 1730 und 1732.

Für die zeitlichen Eingrenzungen der Besuche stellen Caldaras autographe Partituren die zentralen Quellen dar, hatte er doch im Regelfall den Abschluss der jeweiligen Komposition mit Datum (manchmal sogar mit der exakten Uhrzeit) und Ortsangabe versehen. So lässt sich anhand jener 24 Kantatenkompositionen, auf die er seine kompositorischen Tätigkeiten 1730 konzentrierte, ein Aufenthalt zwischen 29. Juni und 20. August sicher nachweisen. Spätestens am 12. Oktober muss er wieder in Wien gewesen sein, hatte er doch auf dem Titelblatt des Kantatenbandes vermerkt, dass er die in Casalmaggiore entstandenen Werke an diesem Tag in der Sommerresidenz Favorita *presentate alla d[etta] M[aest]a [= Kaiser Karl VI.]*¹⁷.

Beginn wie Ende des Aufenthalts im Jahr 1732 lassen sich nicht vergleichbar genau eingrenzen wie zwei Jahre zuvor. Caldara muss aber spätestens Anfang Juli seine Arbeit an der Festa teatrale *L'Asilo d'Amore* in Casalmaggiore forciert bzw. abgeschlossen haben¹⁸, denn die Noten mussten bis Anfang August jenseits der Alpen eingetroffen sein, um sie rechtzeitig für Proben und Aufführung zu kopieren. Das Personal der Theatralmusik machte sich nämlich am 18. bzw.

¹⁵ 1707 wurden im Teatro San Giovanni Grisostomo *Il selvaggio eroe* und *La partenope* gegeben.

¹⁶ Zit. nach KIRKENDALE, Antonio Caldara 484, Dok. 246.

¹⁷ Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, A 403, Titelblatt.

¹⁸ Wiederum gibt das Titelblatt mit *Posta in musica da me Ant. ° Caldara. In Casal Maggiore in Italia* Auskunft, wo das Werk entstanden ist. Zit. nach Felix KRAUS, Biographie des K.K. Vice-Hof-Kapellmeisters Antonio Caldara (Diss., Wien 1894) 171.

20. August von Wien Richtung Linz auf, wo der kaiserliche Hof im Zuge einer Erbhuldigungsreise gerade Station machte und das Werk zur Feier des Geburtstags der Kaiserin am 28. August uraufgeführt wurde¹⁹. Im Anschluss an diese Komposition oder parallel dazu muss Caldara die Kantate *Alla tromba immortale* vertont haben, war diese doch gleichfalls für den Geburtstag der Regentin entstanden. Aus Anlass des kaiserlichen Namenstags (4. November) folgte sogleich die Arbeit an der zweiaktigen Festa teatrale *L'Adriano in Siria*, die am 20. September abgeschlossen war²⁰. Die Rückreise nach Wien erfolgte wohl im Oktober, denn es ist davon auszugehen, dass Caldara zum Namenstag Karls VI., der zentralen weltlichen Feierlichkeit im Festkalender des imperialen Hofes, persönlich anwesend war²¹. Die nächste Komposition, die ihn wieder in Wien verortet, ist die Kantate *Colei che d'adoro*, die am 29. November vorlag²².

Die folgenden Jahre waren, obwohl Caldara anderes erhoffte, nicht mit einer weiteren Italienreise verbunden. Bis zu seinem Tod im Dezember 1736 plante er eine Rückkehr nach Casalmaggiore, war sie doch mit dem Wunsch verbunden, seine Tochter Maria Sofia als Nonne im Kloster Santa Chiara di Casalmaggiore eintreten zu sehen. Die Reise war im genannten Jahr vom Hof bereits genehmigt worden und sah einen dreimonatigen Aufenthalt vor²³.

¹⁹ Die bereits von dem kaiserlichen Paar besuchte Generalprobe fand zwei Tage zuvor statt. Vgl. Otto G. SCHINDLER, Kaiserliche Augustini-Oper zwischen Hofjagd und Huldigung. Die Verlegung von Caldaras *L'asilo d'Amore* von Böhmisches Krumau nach Linz, in: Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 44 (1995) 131–174, hier 158.

²⁰ Zit. nach KRAUS 172. Zum Aufenthalt Caldaras in Casalmaggiore hat Metastasio einen interessanten Hinweis hinterlassen: Am 20. September, am Tag der Fertigstellung der Komposition, schreibt der Hofdichter aus Wien an Giuseppe Riva, dass die Vertonung Caldaras in Casalmaggiore nun fertiggestellt sein müsse, denn *se non lo fosse, non sarebbe in tempo l'opera pel giorno di San Carlo*. Metastasio an Giuseppe Riva, 20. September 1732, in: Tutte le opere di Pietro METASTASIO III–V: Lettere, hrsg. von Bruno BRUNELLI (Milano 1951–1954), online unter: https://www.liberliber.it/online/opere/download/?op=2346512&type=opera_url_pdf [03. Jänner 2023].

²¹ Die Aufführung der Festa teatrale fand in diesem Jahr nicht am üblichen Festtag, dem 4., sondern erst am 9. November statt. Vgl. Wienerisches Diarium, Nr. 91, 12. November 1732, Eintrag zum 9. November 1732. Möglicherweise wurde er auf der Rückreise von dem aus Casalmaggiore stammenden Violinisten Andrea Teodoro Zani begleitet, der bis nach Caldaras Tod in Wien tätig war. Zani war am 16. Januar 1733 als Zeuge bei Caldaras Testamentserstellung anwesend. Das Testament ist abgedruckt bei KIRKENDALE, Antonio Caldara 485–487, Dok. 247, zu Caldaras Verbindung mit Zani vgl. Jill WARD, Andrea Zani (1695–1757) – Life and Works – Through a study of the documents together with a collected edition and thematic catalogue (Diss., Canterbury/Christchurch 2010) 40–46.

²² Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, A 404 (7).

²³ Vgl. Georg Adam Hoffmann an Johann Questenberg, 28. April 1736, Brünn, Mährisches Landesarchiv, Fonds G 436, Karton 747–748.

Offensichtlich wurde Caldaras Wunsch bezüglich seiner Tochter – aus gegebenem Anlass zum letzten Willen transformiert²⁴ – von der Witwe nach 1738 realisiert²⁵, anders lässt sich der Hinweis auf ein Sonett aus der Feder Giovanni Niccolò Busis nicht interpretieren, das zum Eintritt Maria Sofias in den Klarissenorden entstanden ist²⁶.

Resümiert man die beiden längeren lombardischen Aufenthalte des Komponisten, so zeigt sich, dass Caldara während der Abwesenheit vom Wiener Hof seine Hauptaufgabe als Vizekapellmeister keineswegs vernachlässigte. Im Gegenteil: Er setzte sehr fokussiert seine Arbeit vor allem im Bereich der weltlichen Musik fort und legte Kantaten wie *Feste teatrali* vor, die im zeitlichen Umfeld am Kaiserhof zur Aufführung kamen. Stammten die Libretti der groß angelegten festlichen Werke wie üblich von den kaiserlichen Hofpoeten, genauer: von Pietro Metastasio und Apostolo Zeno, so verhält sich dies bei der festlichen Kantatenkomposition anders. Hier kooperierte Caldara mit einem ortsansässigen Textdichter; Camillo Mantovani, Mitglied der arkadischen Akademie, lieferte den Text zu *Alla tromba immortale*. Möglicherweise basieren darüber hinaus die 1730 entstandenen 24 Kantaten für Bassstimme auf Texten aus dessen Feder oder der anderer, in Casalmaggiore wirkender Arkadier; der im Zusammenhang mit Caldaras Tochter erwähnte Busi ist als Beispiel hierfür zu nennen. Bis dato konnte noch keiner der 24 anonymen Kantatentexte einem Autor aus dem Umfeld des Wiener Hofes zugeordnet werden, und möglicherweise ergaben sich für Caldara in Casalmaggiore Verbindungen, die bis dato zu wenig Beachtung fanden, die für jene – dem Kaiserhof zuzuordnenden – Werke indes sehr wohl eine Rolle spielen. Auf bemerkenswerte Weise nämlich macht die Kantate *Alla tromba immortale* Aspekte der „österreichischen Italianità“ sichtbar, die eben nicht jen-, sondern diesseits der Alpen zum Tragen kam, wie nun am Fallbeispiel gezeigt werden soll.

²⁴ Diesen kann man aus einer Supplik der Witwe ableiten: *Oltre di che si trova con l'atrocissimo dolore di non poter compire alla mente del defonto consorte, che era di monacare la figlia [...]*, KIRKENDALE, Antonio Caldara 488, Dok. 252.

²⁵ Caterina Caldara (geb. Petrolli) ist bis 1738 in Wien nachweisbar. Vgl. zu ihrer problematischen Lage nach dem Tod des Komponisten ZEDLER, Kantaten für Fürst und Kaiser 227–232.

²⁶ Vgl. Giovanni ROMANI, *Storia di Casalmaggiore. Volume Quinto: Memorie degli uomini illustri di Casalmaggiore* (Casalmaggiore 1830) 417. Das Sonett konnte bis dato noch nicht aufgefunden werden.

TRA ITALIA ED AUSTRIA: DIE KANTATE FÜR DREI STIMMEN
 ALLA TROMBA IMMORTALE

Die Cantata a 3 Voci con Violini *Alla tromba immortale* entstand, wie erwähnt, aus Anlass der Geburtstagsfeier von Elisabeth Christine. Die Kaiserin trat 1732 in ihr 42. Lebensjahr, und möglicherweise lässt sich das auf dem Titelblatt der Kantatenkopie notierte *In Casal Maggiore 28 Agosto. 1732* als Datum einer Aufführung in dem lombardischen Ort lesen²⁷. Dass das Werk – wie *L'Asilo d'Amore* – im Zuge der Geburtstagsfeierlichkeiten in Linz aufgeführt wurde, ist anzunehmen, aber nicht belegt. Werke dieses Zuschnittes wurden an Galatagen im Rahmen der kaiserlichen Tafel zu Gehör gebracht, wie Caldara es bei der zum Namenstag der Kaiserin am 19. November desselben Jahres entstandenen Kantate *Tempo distruggitor, dov'è l'orgoglio* eigenhändig notiert hatte: Auf dem autographen Notenmaterial, das zu ihrem geburtstäglichen Pendant nicht mehr erhalten ist²⁸, hatte er vermerkt: *Per servizio di Tavola il giorno glorioso di S[an]ta Elisabetta l'anno 1732*²⁹.

Die beiden 1732 Elisabeth Christine gewidmeten Kantaten verbindet auf Basis des Textes zunächst der panegyrische Grundtenor. Rückt in *Tempo distruggitor, dov'è l'orgoglio* die Vergänglichkeit in den Mittelpunkt, die der Kaiserin nichts anhaben könne, da ihr Ruhm infolge ihrer Tugenden auf ewig unbeeinflusst bleibe, so steht in *Alla tromba immortale* gerade nicht ausschließlich das Herrscherinnenlob im Vordergrund. Von den drei für den Kantatentext gewählten allegorischen Figuren Fama (= der Ruhm), Genio d'Italia (= der italienische Genius) und Fato (= das Schicksal) eröffnet die erstgenannte die Kantate: Fama, der eigentlich die Aufgabe zukäme, den Festtag zu begehen und die großen Taten der von ihr bewunderten Kaiserin zu rühmen, zeichnet Mantovani als erschöpft. Sie wisse zwar – so der Kantatentext –, dass es sich um den hohen Feiertag handle, sie sei aber flugunfähig und könne mit ihrer Trompete deshalb nicht das Lob auf die kaiserlichen Tugenden verkünden. Vielmehr müsse sie am Po verweilen, um zu verschnauften, bevor sie wieder an den *Istro amato*, die geliebte Donau, zurückkehren könne:

[Rezitativ] *Fama:*
Alla tromba immortale, al Tergo alato,
Alle cento pupille, e cento lingue

²⁷ Vgl. die Partitur Meiningen, Staatliche Museen, Abteilung Musikgeschichte, Max-Regger-Archiv, Ed 118o.

²⁸ Die Kantate ist lediglich als Abschrift eines Wiener Kopisten erhalten, die für den Meininger Herzog Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen erstellt wurde. Vgl. zu Anton Ulrichs reichhaltiger Musiksammlung Lawrence BENNETT, A Little-known Collection of Early-eighteenth-century. Vocal Music at Schloss Elisabethenburg, Meiningen, in: *Fontes Artis Musicae* 48 (2001) 250–302, hier 280.

²⁹ Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, A 404 (3).

*Già mi riconoscete, io son la Fama.
 Quella quella son'io,
 Che preso il trono augosto
 Dell'eccelsa gran donna onor dell'Istro
 Amiro l'opre generose, e grandi
 Per poi cantarle a tutta voce al mondo
 Ora però, che il fortunato giorno
 Si canta in cui dalla più pura stella
 Scese questa real, inclita donna,
 Giacche trascorsi intorno
 Tutto il ciel, tutt'i mari, e tutto il suolo
 Sempre suonando il glorioso nome
 Stanco il piè stanco il vol stanca la Tromba
 Qui mi fermo sul Pò a prender fiato,
 Per indi ritorna all'Istro amato.*

In der nachfolgenden Arie betont sie mit *sono stanca, e non poss'io decantar* die Unmöglichkeit, sich in den Dienst des Lobes zu stellen, benennt mit Frömmigkeit, Mildtätigkeit und Schönheit aber gleichzeitig die zentralen *virtù* der Kaiserin. Am Ufer des Po sieht Fama nun Genio d'Italia als nachdenklichen alten Mann sitzen, mit zerzaustem Gesicht und ebenfalls nicht in feierlicher Stimmung. In ihm kämpfen – so berichtet er ihr – Freude und Kummer miteinander, was er damit begründet, nicht helfen zu können, dass die Kaiserin einen Thronfolger zur Welt bringe (*non dona al real soglio un figlio*). Seine Augen würden, so betont er in der ersten Arie, so lange weinen, bis er endlich einen Spross erblicken könne.

[Arie] *Genio d'Italia:*
Occhi, sì sì piangete
Fin tanto vedete
La real pianta altera
Feconda germogliar
Ch'allora poi dal core
N'andrà ogni timore
E all'alma la sua calma
Vedrassi ritornar

Fama ruft nach Genios drastischen Worten Fato herbei und konfrontiert ihn gemeinsam mit Genio mit der Bitte, für eine Weile nicht im himmlischen Band des Schicksals zu blättern. Fato ist über diese gewagte Forderung entsetzt, kann zwar nachvollziehen, dass Fama an ihn mit der Bitte herantrete, möchte aber wissen, welche Verdienste der verunstaltete Mann aufweisen könne, dass er es wage, sich an ihn zu wenden. Genio verteidigt seinen erbärmlichen Zustand, legt dar, einst selbst in einem Palast geboren und in Purpur gekleidet gewesen

zu sein sowie ein Szepter in Händen gehalten zu haben. Das Schicksal selbst sei es gewesen, das ihn engherzig gemacht habe und ihn nun gar nicht mehr erkenne. Nun erinnere Fato ihn an die alten Freuden, als glückliche Ereignisse des Kaiserreichs, ja der ganzen Welt in das Buch des Schicksals eingetragen worden seien. Und just dieser Gedanken lässt Genio Mut fassen, um seinen dringlichsten Wunsch vorzubringen: Nichts würde ihn freudiger stimmen, als die königliche Frau schwanger und mit einem Sohn beschenkt zu sehen. Allein der Gedanke an ein solches Ereignis lasse seinen Kummer vergehen und die traurigen Empfindungen in Vergessenheit geraten. In seiner zweiten Arie reflektiert Genio die großen Heldentaten, die der Ungeborene einst verrichten werde.

Fama wiederum artikuliert ihre Zufriedenheit darüber, dass Fato der Schlüssel für die zurückgewonnene Herzensberuhigung sei, und Genio ermuntert sie, ihre berühmte Trompete hervorzuholen, um das große Geheimnis zu verkünden. Trotzdem wendet er sich mit der (an-)klagenden Frage an Fato, warum der Himmel immer zögere, den bedrängten Herzen zu helfen. Die mahnende Antwort erfolgt sogleich: Er habe nur gegenüber Genio eine Ausnahme gemacht, anderen mit einer fixen Idee drohe – das macht Fato in einem Gleichnis deutlich – dasselbe Schicksal wie Ikarus, mithin also der Absturz. Auch Fama warnt Genio, allzu sehr seinen Gedanken nachzuhängen, denn wenn er die Wege des Weltenlaufs nicht begreife, solle er lieber wie ein Steuermann im Sturm den Himmel preisen, sprich: sich auf die Fügungen des Schicksals verlassen. Die Kantate endet mit dem Preis der Beruhigung von Herz und Seele sowie mit Genios Entscheidung, weiterhin am Po zu verweilen, überdies mit Famas Abflug, nachdem sie sich erholt hat und mit Fatos Rückkehr in den Himmel.

Der vieldeutige Kantatentext sperrt sich einer allzu eindeutigen Interpretation: Steht der Anfang der Kantate noch im Zeichen der Huldigung der Kaiserin, eingebettet in den Geburtstag von Elisabeth Christine, so rückt mit den Worten des Genio d'Italia sogleich ein für das Kaiserhaus prekäres Politikum in den Mittelpunkt. Mantovani verknüpft hier den 41. Geburtstag Elisabeth Christines mit der Problematik des fehlenden männlichen Thronfolgers, ein Thema, das keineswegs das erste Mal in Werken für die Kaiserin aufgegriffen wurde. Um bei einem Beispiel Caldaras zu bleiben: Der einschlägige politische Unterton ist auch 1728 in dem von ihm vertonten Geburtstagswerk *La forza dell'amicizia* verankert³⁰. Mantovani ignoriert dabei das komplexe Gefüge

³⁰ Vgl. Andrea ZEDLER–Jana PERUTKOVÁ, „opera politica“ – Grazer Operaufführungen im Spannungsfeld der Pragmatischen Sanktion, in: *Zur Musik in Österreich von 1564 bis 1740*, hrsg. von Klaus ARINGER–Bernhard RAINER (= Neue Beiträge zur Aufführungspraxis 9, Graz 2022) 217–284. Vgl. zu weiteren Werken, in denen die Pragmatische Sanktion thematisiert wird Rainer KLEINERTZ, Thronfolge als Problem. Zur Bedeutung

zwischen der Gefahr des Machtverlustes und der Pragmatischen Sanktion³¹; er zieht es vor, den Tadel³² an der Regentin zu kaschieren, indem das Schicksal angeklagt und der Hoffnung *Genio d'Italias* größerer Raum gegeben wird, doch noch den ersehnten Thronfolger wirken sehen zu können. Bemerkenswert ist auch der Schluss der Kantate, der – untypisch für die gewählte Form – die Kaiserin und ihren Ehrentag nicht mehr explizit thematisiert. Stattdessen betont der Textdichter in dem als Terzett angelegten Finale die Macht des Schicksals und der Liebe.

Die Kantate vereinigt mit Blick auf die Kaiserin somit Lob, Tadel und Hoffnung miteinander. Daneben aber kommt ein weiterer, wenngleich wohl auf den Komponisten zu beziehender Aspekt hinzu: Die Erschöpfung Famas und die Notwendigkeit, am Fluss Po *prender fiato* zu müssen, bevor sie wieder gestärkt an den Istro, die Donau, zurückkehren könne, spiegeln allzu deutlich dessen persönliche Situation wider. Eine derart konkrete Einbettung eines Werkes an den Aufenthaltsort des Vizekapellmeisters stellt – um das Mindeste zu sagen – eine Besonderheit unter all den Kantatenkompositionen Caldaras dar. Und nicht nur der geographische Bezugspunkt, auch das Motiv der Erschöpfung passt sich gut in das Bild ein, betrachtet man die Arbeitslast des Komponisten insgesamt und insbesondere diejenige des Jahres 1732, die *pars pro toto* für die frühen 1730er-Jahre steht: In diesem Jahr verantwortete Caldara die zentralen musiktheatralischen Festkompositionen zu den Galatagen des Kaisers und der Kaiserin (*Adriano in Siria* sowie *L'Asilo d'amore*) und darüber hinaus die beiden Oratorien *Sedecia* und *La Morte d'Abele*. Hinzu kommen – die nicht datierbaren Sakralwerke nicht mitgezählt – kleinere Vokal-

der Pragmatischen Sanktion von 1713 für das *Dramma per musica*, in: Maria Theresias Kulturwelt. Geschichte, Religiosität, Literatur, Oper, Ballettkultur, Architektur, Malerei, Kunstschlerei, Porzellan und Zuckerbäckerei im Zeitalter Maria Theresias, hrsg. von Pierre BÉHAR (= *Documenta Austriaca* 2, Hildesheim 2011) 77–90. Vgl. auch Reinhard STROHM, „Demetrio“ by Pietro Metastasio and Johann Adolf Hasse. A *dramma per musica* for Vienna and Venice, in: Pietro Metastasio – Johann Adolph Hasse, Demetrio, Faksimile-Edition (= *Drammaturgia Musicale Veneta* 17, Mailand 2014) IX–LVIII.

³¹ Vgl. zur Pragmatischen Sanktion Karl VOCELKA, *Glanz und Untergang der höfischen Welt. Repräsentation, Reform und Reaktion im Habsburgischen Vielvölkerstaat* (Wien 2001) 84–87.

³² Vgl. zu Lob und Tadel besonders mit Bezug zur Kantate Herbert SCHNEIDER, *La monarchia latina trionfante* von Antonio Draghi, „Festa musicale“ zur Geburt des Erbprinzen Joseph (1678) oder *Wie legitim ist Lob und Kritik in der höfischen Panegyrik?*, in: *Der Fürst und sein Volk. Herrscherlob und Herrscherkritik in den habsburgischen Ländern der frühen Neuzeit*, hrsg. von Pierre BÉHAR–Herbert SCHNEIDER (St. Ingbert 2004) 109–144, hier 117.

kompositionen wie drei Madrigale für vier und fünf Stimmen³³, die erwähnten Geburts- und Namenstagskantaten für die Kaiserin sowie zwei Solokantaten, *Egli è pur dolce amor* und *Che pretendi Amor tiranno*.

Zwar sind aus dem Jahr keine Selbstzeugnisse des Komponisten bekannt, die eine persönliche Überlastung Caldaras belegen würden; dass seine Arbeitslast aber keine geringe war, bezeugt die schiere Quantität seiner Kompositionen und schimmert wenige Jahre später auch aus den Worten seiner Frau durch, die sie nach dem Tod ihres Mannes wie folgt charakterisierte: *à avuto il sommo onore di servire indefessamente alla S.C.C.R.M.C. tanto con aver fornita l'aug[ustissi]ma capella di quantità di compositioni per servizio devino, come in opere, ed in tutto quello, che era di sua capacità*³⁴. Zwei Punkte dieser knappen Darstellung sind hierbei als zentral zu bezeichnen: Die Witwe unterstreicht, dass ihr Mann *indefessamente*, also unermüdlich, gearbeitet habe und dies auf allen für die Hofkapelle notwendigen Gebieten, also dem kompositorischen Schaffen und dem Dirigat weltlicher wie geistlicher Musik. Neben dem Hinweis aus dem Kantatentext und den Worten von Caldaras Witwe findet sich aus dem Umfeld des Komponisten ein weiterer Zeuge der hohen künstlerischen Arbeitsbelastung, die offensichtlich in den 1730er-Jahren für Mitglieder des künstlerischen Hofpersonals unverkennbar angestiegen war: Metastasio nämlich beklagte gegenüber seinen Korrespondenzpartnern mehrfach und besonders 1732 seine *obblighi inestinguibili* für den Kaiserhof³⁵.

Parallel zu Mantovanis textlichen Verbindungen Italiens mit Österreich, genauer: Casalmaggiore mit dem Kaiserhof, verquickt Caldaras Vertonung typische Elemente seiner Kantatenkompositionen dies- und jenseits der Alpen. An den Beginn der von D-Dur geprägten Kantate stellt er eine Sinfonia (Allegro assai mit Adagio-Coda – Minuet) mit Streicherbegleitung, wie man sie typischerweise im Ruspolischen Repertoire antrifft. Derartiges ist für das Wiener Kantatenrepertoire des Komponisten unüblich, setzt er instrumentale Einleitungsmusiken dort doch generell nur sehr spärlich bei Kantaten ein. Schon der für die Wiener Kantaten übliche Terminus *Introduzione* weist auf eine andersartige Gestaltung und Funktion der Einleitungsmusik vor der eigentlichen Kantate hin. Als einsätzig und kurze, häufig nur im zweistimmigen

³³ Vgl. Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mus.2170-G-1.

³⁴ Das Schreiben ist abgedruckt bei KIRKENDALE, Antonio Caldara 488, 252.

³⁵ Metastasio an Riva, 23. August 1732, in: BRUNELLI, Metastasio, Lettere. Vgl. zu Metastasios Arbeitsbelastung Andrea SOMMER-MATHIS, Pietro Metastasio a Vienna. Il Poeta Cesareo „Servitore di tre Padroni“, in: „Di Vienna e di me“. Dalle lettere di / Aus den Briefen von / From the Letters of Pietro Metastasio, hrsg. von Alberto BENISCELLI–Francesco CORTICELLI–Duccio TONGIORGI (= Specula Spectacula 12, Wien 2021) 33–50, hier 34.

Satz gestaltete Instrumentalstücke unterscheiden sie sich von den römischen, an die italienische Opersinfonie mit der üblichen Tempofolge schnell – langsam – schnell (meist im dreistimmigen Satz) angelegten, Sinfonien doch sehr deutlich³⁶.

In Rom, die *Conversazione* des Fürsten musikalisch eröffnend, hatten sie die Funktion, die Aufmerksamkeit des Publikums auf das nachfolgende Werk zu lenken. Eine vergleichbare Aufgabe – eingebunden in das kaiserliche Tafelzeremoniell – mussten die Einleitungsmusiken der Kantaten für den Kaiserhof nicht erfüllen, weil der zeremonielle Ablauf konkreter und strenger geregelt war – ein musikalisches Erheischen der Aufmerksamkeit war schlichtweg nicht notwendig.

Die Kantate *Alla tromba immortale* ist der äußeren Form nach wie folgt gestaltet: Sie umfasst nach der instrumentalen Einleitung sieben Da-capo-Arien; für Fama (Sopran) sind drei Arien vorgesehen, auf Genio d'Italia (Tenor) und Fato (Bass) entfallen je zwei. Mit der Wahl der Stimmlagen ist die Kantate dann wiederum stärker am Wiener Repertoire orientiert. Besonders der Einsatz der Bassstimme ist ein Spezifikum für Caldaras Kantatenschaffen am Kaiserhof³⁷. Der Fokus auf die reine Streicherbegleitung ist hingegen typisch für das römische Repertoire, auch was die Gestaltungsprinzipien im Wechsel von bspw. Unisono, Verteilung der Violinen auf zwei Stimmen über der Gesangsstimme und dem Basso continuo oder Bassettchen-Besetzung betrifft³⁸. Caldara wählt als Haupttonart D-Dur (mit dieser wird die Kantate eröffnet und am Ende tonal geschlossen), eine Tonart, die besonders gerne für festliche Anlässe herangezogen wurde. Zwar ist die tonale Rahmung feierlich, doch setzt der Kompo-

³⁶ Am Beginn der Kantaten des römischen Repertoires finden sich Sinfonien, die sich aus formaler Sicht an den zeitgenössischen italienischen Opersinfonien orientieren. Ihr typischer Aufbau umfasst einen ersten schnellen, geradtaktigen Satz (meist im Allegro), einen zweiten, langsamen Satz, der entweder eigenständig steht oder als Coda am ersten Satz hängt, und einen dritten, schnellen Satz (üblicherweise als Menuett vertont). Die hier skizzierte Form findet sich ab 1716 auch in Wien bei Caldaras Opersinfonien, aber nur einmal bei einer Kantatenkomposition des Wiener Repertoires. Vgl. die Beispielsanalyse der Sinfonia zur Kantate *Quel duolo del mio core* bei ZEDLER, Kantaten für Fürst und Kaiser 153–157, zu den Einleitungsmusiken des Wiener Kantatenrepertoires ebd. 309–311; vgl. zu den Opersinfonien Caldaras in Wien grundlegend Hisako SERIZAWA, The overtures to Caldara's secular dramatic compositions, 1716–1736. A survey and thematic index, in: Antonio Caldara. Essays on his life and times, hrsg. von Brian PRITCHARD (Aldershot 1987) 79–113.

³⁷ Bemerkenswerterweise ist der umfangreichste Kantatenband Caldaras mit 24 Werken, der während seiner Amtszeit als Vizekapellmeister entstanden ist, ausschließlich für eine Besetzung mit Bassstimme vorgesehen. Wie bereits erwähnt komponierte Caldara die Kantaten wie die hier besprochene ebenfalls in Casalmaggiore. Vgl. ZEDLER, Kantaten für Fürst und Kaiser 230–232.

³⁸ Vgl. ebd. 141–209.

nist mit der Wahl des Tempos Moderato bei der ersten Arie einen zur Sinfonia im Kontrast stehenden ruhigen Akzent. Das die Arie bestimmende Motiv, das mit den Worten *sono stanca* verbunden ist, ist bereits im instrumentalen Einleitungsteil der Arie zu hören. Der Basso continuo stemmt sich in diesem ab Takt 7 mit kleinen aufsteigenden Sekundschritten gegen die unisono gesetzten Violinen, was die mühselige Situation Famas ohrenfällig unterstreicht. Dass Fama das Hauptmotiv (anders als üblich) nur ansatzweise aufgreift, hat Caldara als Kniff genutzt, um die Müdigkeit der Figur – *sono stanca* sind die ersten und damit prägenden Worte der Arie – nachvollziehbar zu machen.

Der für eine Festkomposition ungewöhnlich ruhige Charakter bleibt auch bei den folgenden Arien erhalten. Ist die erste noch von einem mittleren Tempo bestimmt, wird in Genio d'Italia in Larghetto gehaltenem *Occhi, si si piangete* das Lamento über den fehlenden Thronfolger betont. Auch Fatos erste Arie bricht mit Andante noch nicht aus der zurückhaltenden Szenerie aus. Erst als die Hoffnung auf einen Thronfolger thematisiert wird, ändert sich der musikalische Charakter: Mit Famas zweiter Arie *Il grande arcano*, in der sie ankündigt, die Freudenbotschaft mit ihrer goldenen Trompete aller Welt zu verkünden und das Instrument dann ins Meer zu werfen, weil es im Anschluss keine ehrenvollere Aufgabe mehr für sie gebe, ist der Höhepunkt der Kantate erreicht. Im festlichen C-Dur und Allegro setzt Caldara hier auf eine Vertonung des A-Teils der Da-capo-Arie, bei der die Streichinstrumente Pauken und Trompeten imitieren, Instrumente also, die bei kaiserlichen Festtafeln zum Einsatz kamen. Aus diesem Grund finden sich auch unter Caldaras Wiener Kompositionen Kantaten mit der für das Genre ungewöhnlichen Instrumentalbesetzung mit Pauken und Trompeten³⁹. Da für *Alla tromba immortale* eine reine Streicherbesetzung vorgesehen war, zeigt sich hier besonders die kompositorische Fähigkeit der kontrast- und variantenreichen Vertonung mit wenigen Mitteln. Nach dem signalartigen instrumentalen Auftakt innerhalb des Strophenritornells der Arie wechselt der Komponist mit dem Einsetzen der Singstimme zwischen Basssetzchen-Technik (d. h. die beiden Violinstimmen übernehmen Bassfunktion), Dialog zwischen Fama und erster Violine sowie Instrumentaleinschüben, die auf motivisches Material aus dem Strophenritornell zurückgreifen. Nach dieser prägnanten Arie bleibt auf der Ebene von Tonarten und Tempi der festliche Charakter bis zum Schlussterzett erhalten, die im Text angelegten Mahnungen Fatos und Famas werden indes nicht übergangen, sondern mit besonderen Wendungen hörbar gemacht, so beispielsweise bei dem Hinweis auf den dichten Schleier, der den Verstand Genio d'Italia einhülle: Lautmalerisch hebt Caldara das Schlüsselwort der Arie *Se co' splendidi suoi rai* hervor, indem er

³⁹ Die erwähnte Namenstagskantate *Tempo distruggitor, dov'è l'orgoglio* ist hier als Beispiel zu nennen.

den Begriff *denso* mit einer nur von den Violinen als Bassettchen begleitenden Koloratur versteht. Die Singstimme muss hier (ab Takt 72) gegen die auf dem kleinen g verharrenden Violinen ankämpfen bzw. in Dissonanz (f) treten, bevor sie sich aus der tonalen Enge wieder Richtung Haupttonart (G-Dur) der Arie befreien kann.

* *
* *

Die hier erstmals näher betrachtete Kantate *Alla tromba immortale* des kaiserlichen Vizekapellmeisters Antonio Caldara stellt eine der bemerkenswertesten Kompositionen dar, die für den Wiener Kaiserhof entstanden sind. Das liegt weniger an der Vertonung und damit an der äußeren Form an sich – auf den ersten Blick entspricht sie den gängigen festlichen Kantatenkompositionen der Zeit mit der Abfolge von Einleitungsmusik und Da-capo-Arien, die mit Rezitativen verbunden sind. Außergewöhnlich ist vielmehr zweierlei: zum einen der Entstehungsort und der mit dem Ort verbundene Textdichter, Carlo Mantovani, zum anderen die kompositorischen Spezifika, die Rom mit der kaiserlichen Residenz verbinden. Caldara kombiniert in der Kantate Elemente seines römischen Schaffens für Ruspoli mit jenen, wie sie für die zeremoniellen Bedingungen am Kaiserhof notwendig waren.

Berücksichtigt man nun, dass zentrale Werke des Komponisten offenkundig nicht am Kaiserhof geschrieben wurden und möglicherweise nicht nur die Kantate *Alla tromba immortale*, sondern weitere in Zusammenarbeit mit jenen in Casalmaggiore ansässigen Textdichtern entstanden sind, so scheint es zielführend, die „österreichische Italianità“ nicht nur jen-, sondern auch diesseits der Alpen zu suchen. Allein die personellen Verbindungen des Komponisten, die noch einer großflächigen Untersuchung harren, lassen jedenfalls weitere Erkenntnisse für die „Italienische Exzellenz“ in Wien erwarten.