

## Eine Musik von Würde und Ernst Zur geistlichen Vokalmusik von Antonio Vivaldi

### Wiederentdeckungen

Vom Tode Antonio Vivaldis im Jahre 1741 bis zum Beginn der 1950er Jahre kannte die Musikwelt kaum eines der über 770 Werke des Komponisten, die uns heute überliefert sind. Das hat sich im Laufe der letzten Jahrzehnte glücklicherweise geändert, und der venezianische Maestro kann heute zu den wirklich populären Komponisten gezählt werden. Vor allem wird er als einer der ganz großen



Italienische  
Briefmarke zu  
Ehren von  
Vivaldi, 1975

Françoise M. La Cave:  
Effigies Antonii Vivaldi, 1725  
(Fürst zu Bentheim-  
Tecklenburgische Bibliothek,  
Rheda)

Meister der Instrumentalmusik angesehen. Als berühmter Geigenvirtuose sowie als Violinlehrer und langjähriger Leiter des Orchesters am Ospedale della Pietà in Venedig galt Vivaldi vermutlich schon zu Lebzeiten als Instrumentalspezialist. Er selbst jedoch suchte die Bewunderung auch für seine Vokalmusik. Aus seinem Engagement für die italienische Oper – als Komponist und zeitweise sogar als Impresario – sind diverse Opern entstanden, von denen uns über 50 überliefert sind. Dass Vivaldi außerdem ein bedeutendes Repertoire an geistlicher Vokalmusik hinterlassen hat, kam erst in den Jahren 1926–30 ans Licht, als der Fundus der »Turiner Vivaldi-Handschriften« erschlossen wurde.

1926 boten nämlich die Salesianermönche vom Collegio San Carlo in San Martino (Montferrato) eine Musikaliensammlung aus ihrem Besitz zum Verkauf an. Die Turiner Nationalbibliothek wurde gebeten, diese zu begutachten. Der hiermit beauftragte Musikologe Alberto Gentili stellte fest, dass sich unter den 97 Bänden 14 Bände mit handschriftlichen, überwiegend autographen Partituren bisher unbekannter Werke Vivaldis befanden. Nach eingehenden Recherchen fand man den zweiten Teil dieser Handschriftensammlung 1930 in Genua. Die Wiederentdeckung dieser großen Vivaldi-Werkbestände – die heute in der Turiner Nationalbibliothek aufbewahrt werden – brachte



sensationelle Erkenntnisse: Unter weit über 100 Instrumentalwerken und 12 Opern entdeckte man zur allgemeinen Überraschung auch eine große Anzahl Solo-Kantaten, ein vollständiges Oratorium sowie ein reiches Spektrum an Musik für den kirchlichen Gebrauch: Psalm-Vertonungen, Hymnen und Motetten sowie Kompositionen zu Teilen des Messtextes. Heute wissen wir von der Existenz ca. 75 geistlicher Werke, wobei einige davon als verschollen gelten. In der Forschung unbestritten ist, dass es sich bei diesem Werkkomplex nur um einen Teil der sakralen Musik Vivaldis handeln kann.

### Dienst am Ospedale della Pietà

Als Bestimmungsort der meisten geistlichen Kompositionen Vivaldis wird im Allgemeinen das Ospedale della Pietà in Venedig angesehen. Diese Insti-

Die Pietà zur Zeit Vivaldis. Ausschnitt aus einer Ansicht der Riva degli Schiavoni von Vincenzo Coronelli (Museo Correr, Venedig)

tution war seit 1703 die zentrale – wenn auch nicht einzige – Wirkungsstätte Vivaldis. Die berufliche Bindung an die Pietà blieb mit zahlreichen Unterbrechungen – u. a. von 1718–20 wegen seines Dienstes als Kammerkapellmeister am Hofe des Prinzen Philipp von Hessen-Darmstadt in Mantua – bis zu seinem letzten Lebensjahr bestehen, und Vivaldi wurde bald die führende musikalische Persönlichkeit an diesem Haus.

Die Pietà war eines von vier Ospedali der Stadt Venedig. Die Geschichte dieser spezifisch venezianischen Anstalten reicht bis ins 14. Jahrhundert zurück: 1346 hatte der Franziskanermönch Pietruccio aus Assisi in Venedig ein erstes Hospital dieser Art gegründet. Die Ospedali waren wohltätige Einrichtungen für verwaiste, ausgesetzte, illegitime



oder bedürftige Kinder und hatten sich im Laufe der Jahrhunderte zu einer besonderen Form anerkannter Konservatorien entwickelt. Viele ihrer Zöglinge brachten es zu höchster musikalischer Kunstfertigkeit. Die Bedeutung dieser Hospitäler für das kulturelle Leben in Venedig kann nicht hoch genug geschätzt werden. An jedem Sonn- und Feiertag fanden in den Kapellen der Ospedali Konzerte mit Instrumental- und Vokalmusik statt, von denen ganz Europa sprach und die sich Touristen nicht entgehen lassen durften. Das begeisterte Publikum füllte die Kassen und trug zur finanziellen Absicherung der Ospedali bei. Dass sich diese Einrichtungen trotz der ohnehin ungeheuren Produktivität des venezianischen Musiklebens durchsetzen konnten, spricht für die hohe Qualität ihrer Musikausübung.



## Einführung



Francesco Guardi:  
Galakonzert zu Ehren des  
russischen Thronfolgerpaares  
in der Sala dei Filarmonici  
zu Venedig 1782,  
links auf den Rängen  
Musikerinnen der Pietà.  
(Alte Pinakothek, München)



Im Ospedale della Pietà, das unter den vier Hospitälern den besten Ruf besaß, lebten ausschließlich Mädchen. Es gingen aus dieser Institution zahlreiche hochkarätige Virtuosen hervor, Chor und Orchester besaßen überregional einen hervorragenden Ruf. Es gab hier zwei Gruppen von Kindern: Die einen erhielten eine allgemeine Erziehung, während den anderen – den »figlie di coro« – eine spezifisch musikalische Ausbildung zugute kam. Der Zeitgenosse Charles de Brosse berichtete begeistert: »[Sie singen] wie Engel und spielen Violine, Flöte, Orgel, Oboe, Violoncello, Fagott – kurz gesagt: ihnen ist kein Instrument groß genug, um davor zurückzuschrecken. [...] Sie allein führen Konzerte aus, jedesmal in einer Besetzung von etwa vierzig Mädchen.« Die Tenor- und Bass-Stimmen des Chores – und oft sogar die solistischen Partien – wurden übrigens von den Mädchen selbst übernommen, wie aus den in den Besetzungslisten der Ensembles aufgeführten Namen hervorgeht. Da die Mädchen keinen Nachnamen führen konnten, erhielten sie als Beinamen oft die Vokal- und Instrumentalbezeichnung ihrer jeweiligen musikalischen Hauptfunktion. In den Beset-



Die Pietà 1828.  
Ausschnitt aus einem  
Kupferstich von  
Antonio Quadri  
(Civici Musei Veneziani,  
Venedig)



zungslisten finden sich deshalb Namen wie »Paulina dal Tenor« oder »Anneta dal Basso« (Michael Talbot, 1985). Während zumindest ein Teil der Bassistinnen wahrscheinlich ihre Partien eine Oktave nach oben transponierten, sollen die Tenoristinnen ihre Stimmen in der Originallage gesungen haben, wie sich zum Beispiel in der Arie »Esurientes« im *Magnificat* RV 611 zeigt: Diese Alt-Arie, die Vivaldi für die Meisterschülerin Ambrosina komponiert hat, ist tatsächlich im Tenorschlüssel notiert. Als Zeuge dieser ungewöhnlichen Praxis berichtet auch Johann Friedrich Reichardt 1791, dass er in Venedig »einige interessante Tenorstimmen unter den Mädchen« gehört habe, die »oft wie eine Baßstimme effectuieren«.

Vivaldis Tätigkeit an der Pietà umfasste zuerst die eines »maestro di violino«, eines Geigenlehrers, sowie zu Beginn auch das tägliche Messelernen. Seine Arbeit als Kaplan – er hatte 1703 die Priesterweihe erhalten – beendete er allerdings bereits 1706 und damit auch seine klerikale Laufbahn. Ab 1716 – und dann immer wieder mit Unterbrechungen – besaß Vivaldi das Amt des »maestro de'concerti«, das ihn für die Leitung des Pietà-Orchesters und die Komposition neuer Werke für den instrumentalen Bereich der Musikpflege verpflichtete. Für die Belange des Chores und damit



*Virginas, Orfanelle dicite, in Hospitalibus Venetiarum ad Musicalia inseruientes*

Vincenzo Coronelli:  
»Jungfrauen, Waisen-  
kinderchen genannt, die in  
den venezianischen  
Hospitalern für die Musik  
dienen«  
(Museo Correr, Venedig)

für die Komposition geistlicher Musik war der »maestro di coro«, der Chorleiter, zuständig – und damit nicht Vivaldi. Er komponierte deshalb geistliche Werke nur auf speziellen Auftrag oder wenn ein fest angestellter Chorleiter nicht verfügbar war: Mindestens zweimal vertrat Vivaldi den fehlenden Maestro di Coro und übernahm damit auch die Verpflichtung zur regelmäßigen Komposition geistlicher Werke: zwischen 1713 und 1717, als Francesco Gasparini erkrankte und die Pietà verließ und sich kurzfristig kein angemessener Vertreter finden ließ, sowie vermutlich in den Jahren 1737 bis 1739, dem Interregnum zwischen dem Weggang Giovanni Portas und der Berufung Alessandro Gennaros.

### Datierung der Werke

Das Wort »vermutlich« ist eines der am häufigsten gebrauchten Ausdrücke in der Vivaldi-Forschung. In der Biographie des Komponisten gibt es bis heute viele weiße Flecken, und auch eine genaue Datierung seiner Werke ist in vielen Fällen nicht möglich. Das betrifft vor allem seine geistlichen Werke. Selbst eine chronologische Datierung ist oft nur sehr vage durchführbar, und dies auch nur anhand der beiden Dienst-Phasen Vivaldis als Vertreter des Maestro di Coro an der Pietà; andere Anhaltspunkte hat die Wissenschaft kaum zur Verfügung. Ein noch größeres Problem gibt es bei der Datierung der geistlichen Werke, die offensichtlich außerhalb dieser Phasen entstanden sind. Mit einer kurzen Unterbrechung im Frühjahr 1726 war die Position des Chorleiters an der Pietà durchgehend besetzt,



so dass davon ausgegangen werden muss, dass Vivaldi nur vertretungsweise oder bei speziellen Anlässen mit der Komposition von Vokalmusik betraut wurde. Hinweise auf Aufführungen außerhalb der Pietà finden sich nur vereinzelt, etwa bezüglich der in den 1720er Jahren entstandenen Motetten.

Auch für die Stücke des heutigen Konzerts gibt es nur ungenaue Bestimmungen: Das *Gloria* RV 589 ist wohl das am frühesten komponierte Werk. Es ist vermutlich in der Phase 1713–17 entstanden, möglicherweise um 1713. Das *Magnificat* RV 611 wurde wahrscheinlich während des Interregnums in den Jahren 1737–39 geschrieben. Das *Kyrie* RV 587 und das *Dixit Dominus* RV 594 müssen aufgrund ihrer doppelchörigen Anlage nach 1723 komponiert worden sein, da Vivaldi diese Technik vorher nicht angewandt hat, was in der Forschung dadurch erklärt wird, dass die für diese Kompositionstechnik nötigen architektonischen Voraussetzungen am Ospedale erst 1723 geschaffen wurden: durch den Einbau zweier seitlicher Chorbühnen in die Kirche der Pietà.

## Einführung



Anonym:  
Bildnis eines Musikers,  
vermutlich Vivaldi  
(Biblioteca del Civico Museo  
Bibliografico Musicale  
G. B. Martini, Bologna)

## Zu den Werken

Der vielseitige Werkkomplex der geistlichen Musik Vivaldis, der von der Solo-Motette bis zum großen Chorwerk reicht, wird allgemein in zwei Gruppen eingeteilt. Einerseits gibt es jene Musik, die nach neu gedichteten, poetischen Texten komponiert wurde, so etwa zwölf Motetten, neun Introduktionen sowie fünf Oratorien, von denen allerdings nur eines – *Juditha triumphans* – überliefert ist. Andererseits existieren jene Werke, die für den liturgischen Gebrauch gedacht sind: diverse Messe-Einzelsätze und Psalmvertonungen, ein *Magnificat* in vier verschiedenen Fassungen, Hymnen und Sequenzen.

Neben dem Messordinarium ist für die katholische Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts vor allem die *Vesper* formbestimmend gewesen. Vorgeschieden waren fünf voneinander unabhängige Psalmvertonungen, wobei zu Beginn der *Vesper* oft eine Vertonung des Psalm 109 (*Dixit dominus*) stand. Das abschließende *Magnificat*, jener Lobgesang der Maria aus dem Lukas-Evangelium, war

Gedenktafel  
für Antonio Vivaldi  
an der Fassade der  
alten Pietà



## Einführung



Giovanni Antonio Canal,  
genannt Canaletto:  
Piazza San Marco in  
Venedig, 1735-40  
(National Gallery of Art,  
Washington D.C.)

Pflicht und sollte den Höhepunkt der Vesper darstellen. Zwar sind von Vivaldi 17 Psalmvertonungen und ein Magnificat bekannt, aber die Rekonstruktion eines vollständigen Vesperzyklus ist genauso wenig möglich wie die Wiederherstellung einer Messe. Zudem wurden einzelne Psalmvertonungen oft auch als Einlage in die Messe verwendet, etwa an Stelle des Offertorium.

Das *Gloria* RV 589 in D-Dur ist ohne Zweifel eine repräsentative Komposition für eine Messe zu feierlicher Gelegenheit und erweist sich in seiner zwölfteiligen Anlage als eines der umfangreichsten Stücke Vivaldis mit liturgischem Text. Dem Stil der *Missa concertata* und der Form der Kantate verpflichtet, ist es in einzelne, dramaturgisch wohl ausgewogene und abwechslungsreich gestaltete Abschnitte gegliedert, die sich in Besetzung, Orchesterbehandlung, Satzart, Takt, Tonart und Affekt unterscheiden. Gemäß den Gepflogenheiten der Zeit werden das *Laudamus*, das *Domine Deus* und das *Domine Deus, agnus Dei* sowie das *Qui sedes* solistisch vertont, wobei sich in diesen Partien der Einfluss der Vivaldischen Concerto-Technik manifestiert. Der Chorsatz ist äußerst kontrastreich behandelt und reicht von harmonisch durchaus gewagter homophoner Gestaltungsweise bis hin zur polyphonen Schlussapotheose der Chor-Fuge. Zusammenhangstiftend wirkt die Wiederaufnahme von Themenmaterial des Eingangschors in Satz 11 (*Quoniam tu solus sanctus*). Die abschließende *Cum sancto spiritu*-Fuge soll übrigens der Schlussfuge einer 1708 entstandenen *Gloria*-Vertonung von Giovanni Maria Ruggieri verblüffend ähneln.



Die Praxis der Doppelchörigkeit ist eine in Venedig entstandene Kompositionsart, die bis weit ins 18. Jahrhundert ein bevorzugtes Merkmal der festlich-repräsentativen Kirchenmusik war. Das »in due cori« bezieht sich dabei nicht nur auf die Chöre, sondern auch auf die Solisten und das Orchester, d.h. es werden zwei Teilensembles gefordert. Vor allem in der Basilica di San Marco erlangte der auf Raumwirkung berechnete mehrchörige Kompositions- und Aufführungsstil Berühmtheit.

Im *Dixit Dominus* RV 594 in D-Dur knüpft Vivaldi an diese venezianische Tradition an und verbindet sie mit Techniken des Instrumentalkonzerts, der Kantate und der Oper. Der zehnsätzig Zyklus umfasst acht Psalmverse und die Doxologie. In tonartlicher Hinsicht spannt sich ein weit ausgreifender



Bogen, der die beiden D-Dur-Sätze *Dixit Dominus* (I) und *Gloria patri* (IX) – die sich auch thematisch aufeinander beziehen – miteinander verbindet. Unter den Sätzen für Solostimmen ist besonders das Duett *Virgam virtutis tuae* (III) hervorzuheben, in das Vivaldi ein geistreiches Echospiel eingebaut hat. Im zentralen Satz *Judicabit in nationibus* (VII), der den Anbruch des Jüngsten Tages zum Thema hat, leiten zwei Trompeten die apokalyptische Vision ein und präsentieren in einem sieben Takte langen Doppel-Solo fast ihren gesamten Tonumfang. Der traditionell im polyphonen Stil komponierte Schluss-Satz *Sicut erat in principio* ist ein Meisterstück ganz besonderer Art: Sechs verschiedene Themen und Motive werden nach allen Regeln des Kontrapunktes durchgeführt und fügen sich zusammen zu einem höchst komplizierten Klanggeflecht, das in jubelnder Pracht und Schönheit erstrahlt.

Auch das dreiteilige *Kyrie* RV 587 in g-Moll ist eine Komposition »in due cori«, weist jedoch keine Soli auf. Das *Kyrie* ist der einzige tradierte Messe-Einzelsatz Vivaldis in dieser Technik. Das chromatische Modell, das den harmonisch schweifenden Akkorden der klangschönen Instrumentaleinleitung zugrunde liegt, setzt den leidenschaftlichen Charakter des Stückes fest. Einer Antwort gleich ertönt ein anderes, aus gebrochenen Akkorden bestehendes Motiv. Beide musikalischen Gedanken wechseln sich ab, bis sie am Ende des ersten Teiles miteinander verschmelzen. Der in Tempo und Affekt kontrastierende Mittelteil *Christe eleison* ist ein sanftes Wechselspiel zwischen den zwei »cori«, die an dieser Stelle nur aus Sopran- und Alt-

stimmen und Streichern bestehen. Im zweiten *Kyrie eleison* folgt der kurzen Einleitung für beide Chöre eine strenge Doppelfuge, ausgeführt von den nun wieder vereinten »cori«.

Die zu Vivaldis Zeit gängige, wohl am ehesten mit Zeitknappheit zu begründende Praxis der Anleihen aus eigenen (oder fremden) Werken zeigt sich auch im *Kyrie*: Die harmonisch recht ungewöhnliche chromatische Akkordfolge des ersten Teiles findet sich genauso im ersten Satz des *Magnificat*.

Die Werkgeschichte des *Magnificat* in g-Moll ist äußerst kompliziert. Es existiert in vier verschiedenen Fassungen (RV 610, 610a, 610b, 611). Die neunsätzliche mutmaßliche Ursprungsgestalt RV 610 und eine davon leicht variierte Fassung (RV 610b) wurden wohl in der Phase 1713–17 komponiert, während die Entstehung von RV 610a in einer Einrichtung für Doppelchor in der Mitte der 1720er Jahre angenommen wird. Das am heutigen Abend aufgeführte elfsätzeige *Magnificat* RV 611 ist eine wiederum einhörige Fassung, die von der Forschung mit einiger Sicherheit auf das Ende der 1730er Jahre datiert wird. Die Chorpartien sind weitgehend identisch mit der Fassung RV 610. Jedoch komponierte Vivaldi für RV 611 fünf neue Arien und setzte sie an die Stelle der drei solistisch besetzten Nummern 2 (*Et exultavit*), 6 (*Esurientes*) und 8 (*Sicut locutus est*) von RV 610. Dabei wurde der Text des *Et exultavit* auf drei Arien aufgeteilt. Diese fünf neuen, ausgedehnten Solo-Arien waren auf die in der Handschrift namentlich genannten Sängerrinnen aus dem Ospedale zugeschnitten. Vivaldi



Pier Leone Ghezzi: Antonio Vivaldi, Karikatur, 1723  
(Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom)

nutzte die sonntäglichen Konzerte oft, um seine Meisterschülerinnen vorzustellen. So können wir zum Beispiel den Noten entnehmen, dass Apollonia (*Et exultavit*) und Chiaretta (*Quia fecit*) gute Koloratursängerinnen waren, während Bolognesas Spezialität wohl eher die lineare Melodik gewesen ist (*Quia respexit*). Die Solonummern bringen einen bunten Kontrast in den Ernst und die Feierlichkeit der Chorpartien. Die Stilvielfalt reicht so von groß angelegter Chorarchitektur bis hin zum virtuosens Belcanto neapolitanischer Natur.

Vivaldis geistliche Musik hebt sich von den anderen Werkgruppen des ohnehin ungewöhnlich vielseitigen Œuvres des Meisters auffällig ab. Vor allem in den Chorpartien zeigt sich äußerste Klarheit ohne jede Tendenz zum Spektakulären. Dennoch ist sie stets klangprächtig und harmonisch farbig, oft sogar gewagt. Zwar sind die Solopartien virtuos und kontrastreich, sie sind aber stets dem feierlichen Anlass angemessen formuliert. Der Vivaldiforscher Michael Talbot hat für diesen erstaunlichen Werkkomplex anschauliche Worte gefunden: »Es ist fast Ironie, dass Vivaldis geistliche Musik kaum dramatisch ist. In ihr lassen sich keine Kunstgriffe finden, die dem verminderten Septakkord auf ›superbos‹ in Bachs *Magnificat* oder den Hammerschlägen des ›Conquassabit capita‹ in Händels *Dixit dominus* vergleichbar wären. So hat es den Anschein, als ob Vivaldi in der Kirchenmusik Würde und Ernst suchte, für die ihm sein Leben als Virtuose und Opernunternehmer, als chronisch Kranker und Globetrotter zu wenig Zeit ließ.«

Verena Großkreutz