

RUDOLF PEČMAN

INSTRUMENTATION UND „KONZERTANTER STIL“ IN DER GEISTLICHEN MUSIK ANTONIO VIVALDIS

Antonio Vivaldi (um 1678 – 1741) schätzen wir als einen der hervorragendsten Vertreter der Venezianischen Schule. Sein Instrumentalschaffen ist heute allgemein bekannt. Weniger nehmen wir zur Kenntnis die geistliche und Kirchenmusik Vivaldis. Erst im 20. Jahrhundert erleben wir die Renaissance des gesamten Schaffens dieses genialen „Impressionisten“ der italienischen Barockmusik.

Bis zur Auffindung der Turiner Vivaldibestände durch Alberto Gentili (in den Jahren 1926/30) ist uns wohl eine einzige Nachricht über die Komposition von Kirchenmusik Antonio Vivaldis bekannt; der „Mercure de France“ vom Oktober 1727 berichtet, daß bei den Festlichkeiten in Venedig anlässlich der Geburt einer Prinzessin am Programm „ein sehr schönes Instrumentenkonzert“ stand, „das beinahe zwei Stunden dauerte, dessen Musik, wie die des Te Deum, von dem berühmten Vivaldi war“. („...très beau concert d'instruments, quia dura près de deux heures, dont la musique, ainsi que celle du Te Deum, étoit du fameux Vivaldi“.) Lange blieben auch einige wenige geistliche Kompositionen in der Dresdner Landesbibliothek so gut wie unbeachtet. Als erster hat der genannte Turiner Ordinarius für Musikwissenschaft, A. Gentili, auf den hohen Wert der Kirchenmusik Vivaldis hingewiesen. Bereits 1927 schrieb er (in: RMI): „Unter der geistlichen Musik finden wir vor allem einen ganzen Band von Vivaldi, eine Handschrift von außergewöhnlichem Interesse. Sie enthält zehn große, bisher unbekannte Kompositionen, die den Namen Vivaldis tragen, zum großen Teil Autographe...“ („Fra la musica sacra troviamo prima di tutto un intero volume del Vivaldi, manuscritto di un interesse eccezionale. Esso contiene dieci vaste composizioni finora sconosciute che tutte recano in fronte il nome del Vivaldi stesso e sono in gran parte autografe e cioè...“) Im Anschlusse daran folgt die Aufzählung der geistlichen Werke Vivaldis. Außerordentlich würdigt Gentili das Oratorium „Juditha triumphans“, RV 644 (1716), welches im Jahre 1941 neu in Siena aufgeführt wurde. Zur Aufführung und Propagierung der Kirchenwerke Vivaldis kam es aber erst später, nach dem 2. Weltkrieg. Obwohl die Welt der Fachmusiker zur Kenntnis nahm, daß Vivaldi eine wirk-

lich hervorragende Kirchenmusik hinterlassen hat, blieb er leider für die breite Musikwelt nach wie vor ein Konzertkomponist. Erst die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts würdigt den großen Venezianer auch als einen erstklassigen Meister im Gebiet der geistlichen Musik.

Es scheint, daß Vivaldis Zuwendung zur geistlichen Musik etwa mit der Krankheitsperiode Francesco Gasparinis (1668–1727), des Maestro del Choro am Venezianischen Ospedale della Pietà, zusammenfällt. Gasparini war am Ospedale della Pietà 1700–1713 tätig und wurde ab 1717 Kapellmeister an S. Lorenzo in Lucina in Rom, später (1725) Kapellmeister am Lateran. Die Abwesenheit Gasparinis gab also in Venedig den unmittelbaren Anlaß zur Schaffung von geistlichen Werken durch Antonio Vivaldi, der z. B. am 17. März 1715 eine außerordentliche Zuwendung von 50 Dukaten für hervorragende Werke, geliefert nach der Abwesenheit des Maestro Gasparini, erhielt.

Insgesamt sind 60 geistliche Werke Vivaldis erhalten (3 in Dresden, 57 in Turin). Die Turiner Bestände erhalten u. a. auch breit angelegte Werke, deren Doppelchörigkeit und reiche orchestrale Instrumentation auf die Interpretation anlässlich der Kirchenfeste hinweist.

Von Vivaldis erstem Oratorium „Moyses“ („Moyses Deus Pharaonis“, RV 643, Venedig 1714) ist in der Biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia in Rom nur ein Textbuch (Dichter unbekannt) erhalten. In dieses sind die Namen der Sängerinnen eingetragen (Barbara, Candida, Silvia, Michielina, Anastasia, „Soprana“, Meneghira, Apollonia, Gieltruda, Anna); alle jungen Sängerinnen waren also Fundatistinnen des Ospedale della Pietà in Venedig.

Das Oratorium „Juditha triumphans“ („Juditha triumphans devicta Holofernes barbarie“, RV 644, Venedig 1716) ist soeben in der Bibl. del Cons. di S. Cecilia in Rom durch das Libretto J. Cassettis belegt. Das Textbuch ist in einem italienisierten Latein geschrieben und formt einen beliebten kriegerisch-heroischen Stoff. Die Handlung spielt im J. 659 vor Christi. Nabukodonosor hat unter Holofernes ein Heer zu einer Strafexpedition gegen die Juden geschickt. Judith, eine schöne und fromme Witwe, fleht den Feldherrn Holofernes um Gnade für die belagerte Stadt Bethulien. Holofernes entflammt sofort in Liebe zu Judith und lädt sie in sein Zelt. Nach dem vollzogenen Beischlaf ist Holofernes eingeschlafen. Judith enthauptet ihn. Die Stadt ist gerettet. „Freue dich, glückliches Bethulien, tröste dich, du schwergeprüfte Stadt. Vom Himmel geliebt bist du, glücklich, unbesiegt inmitten der Feinde.“ So eben schwärmt der Librettist:

Gaude felix Bethulia laetare
 consolare urbs nimis afflicta
 Coelo amata es fortunata
 inter hostes semper invicta.

In „Juditha triumphans“ finden wir an Stelle einer Sinfonia den Einleitungsschor der assyrischen Soldaten. Im Orchester kommen zwei Trompeten und Pauken zur Geltung, die mit zwei Oboen das Ensemble der Streicher mit B. c. ergänzen. Diese Besetzung klingt erst im Schlußchor „Sei gegrüßt, schöne un-

besiegte Judith“ („Salve invicta Juditha formosa“) auf. Der Chor der Soldaten, ebenso wie später jener der Jungfrauen ist vierstimmig und gemischt gesetzt. Wir wissen, daß die Uraufführung (sowie die Reprisen) in einer Mädchenbesetzung (verstärkt vielleicht durch Männerstimmen von Lehrern des Ospedale della Pietà) stattfanden. Der Tenor wurde durch eine Altstimme gesungen. In einer Nummer des Oratorios ist ein Fernchor gefordert. Vivaldi benutzt hier also eine Echo-Technik („Stimmen aus der Ferne“, „Le Voci in lontano“).

Das Oratorium entfaltet die Folge von Rezitativen und Arien. Es ist ganz gleich angelegt wie die Opern der Venezianischen Schule und speziell die Opern Antonio Vivaldis (RV 695 – RV 740). Unser Oratorium über Judith kann man als „azione sacra“ („heilige Handlung“) bezeichnen. Es steht in der Nähe zur geistlichen Oper und animiert zur szenischen Einstudierung. (Auch im R. Teatro dei Rizzi in Siena, 1941, sollte das Werk in einer szenischen Einrichtung präsentiert werden.)

Die Judithpartitur ist interessant auch vom Standpunkte der Instrumentation mit ihren sozusagen „impressionistischen“ Klangfarben. In der Arie der Judith „Quanto magis generosa“ („Je größer der Edelmut“) setzt Vivaldi eine solistische Viola d'amore ein; die Mittel- und Unterstimme spielen zwei „Violi con piombi“ (Violen mit Dämpfer) und lassen die „himmlisch“ klingenden Aliquot-saiten der Viola d'amore zur Geltung kommen. Die Viola ist, notabene, in Scordatur notiert. Das Rezitativ der Judith „Summe astrorum Creator“ („Höchster Schöpfer der Sterne“) wird von einer fünfstimmigen Violengruppe begleitet. Die tiefangelegte Viola wird von einem Solokontrabaß verstärkt. Vor der Szene der Liebesnacht des Holofernes klingen 4 tiefe Theorben („Tiorbe“), u. zw. wechselnd im Tenor- und Baßschlüssel, ein- bis zweistimmig geführt. Das Basso continuo schmücken die „Cembali soli“, also solistisch gemeinte Cembalo-Instrumente.

Zur Charakterisierung der Judith benutzt Vivaldi u. a. das heute fast unbekanntere Instrument namens Salmoè (Salmò). Es taucht in der Textstelle „Sponsa orbata, turtur gemo“ („Meiner Freundin beraubt, seufze ich wie eine Turteltaube“) auf. Mit der Deutung des Instruments hat sich lange z. B. Marc Pincherle beschäftigt. In seinem Buch über Vivaldi (Vivaldi, Paris 1955, S. 101) stellt er das Ergebnis seiner Forschungen dar. Der Salmoè (bzw. Salmò) war mit höchster Wahrscheinlichkeit eine Schalmei mit Doppelrohrblatt – eine in Abruzzen beliebte volkstümliche Form der Oboe. Diese aus Abruzzen stammende Oboe klingt sozusagen gedämpft. Es scheint uns problematisch zu sein, den Salmoè (Salmò) als einen Vorgänger der Klarinette zu bezeichnen. À propos, mit einer Form der „Urklarinetten“ kommen wir in Berührung soeben in der Judithpartitur, usw. im Soldatenchor, der vom Liebesmahl des Holofernes' singt. Man kann vermuten, daß die „Urklarinetten“ als ein Instrument zwischen Blechblasinstrumenten und Holzblasinstrumenten stand. Vivaldi bezeichnete sie als Clareni (nicht Clarini!).

Auch Mandoline hat Vivaldi solistisch benutzt. Er stellt sie gegen die Alt-Solostimme der Judith an der Stelle, in der im Text die unsterbliche Seele der Flüchtigkeit des Lebens gegenübergestellt ist. Die Altstimme und die Mandoline werden von einem bassettartigen Instrument gestützt. Zu Wort kommen auch „Violini Soli pizzi-

cati“, als Generalbaßinstrument wird auch die Orgel erwähnt. In der Arie des Vagans „Si dominus dormit sit placida gens“ („Wenn der Herr schläft, sei das Volk ruhig“) verwendet der Komponist auch „2 Flauti“, also zwei Blockflöten.

Wir können also behaupten, daß die Orchesterbesetzung in Vivaldis Oratorium „Juditha triumphans“ sehr reich und klanglich interessant ist:

2 Blockflöten

2 Oboen

Salmòè (Salmò)

2 Claren (,,Urklarinetten“), weiter mindestens

2 Fagotte (die nicht angegeben sind, aber selbstverständlich benutzt worden sind)

2 Trompeten

Pauken

Mandoline

4 Theorben

Viola d'amore (vielleicht auch zwei bis drei Violas)

1 Altgambe

1 Tenorgambe

1 Baßgambe (?)

Streichorchester mit 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß

2 Cembali

Orgel.

Dieses große Ensemble wurde aber nie in „Pleno“ verwendet, sondern die Instrumente der reichen Klangfarbenpalette werden von Szene zu Szene wechselartig eingesetzt. Vivaldi ist ein Meister der gedämpften Farbe, der immer mit schmalen Ausdrucksmitteln großartig arbeitet.

Die Instrumente kommen im Oratorium – sowie auch in anderen geistlichen Werken Antonio Vivaldis – sowohl in „begleitender“ als auch in „konzertanter“ Form zur Geltung.

Sehr interessant ist für die „konzertante“ Form der 126. Psalm „Nisi dominus aedificaverit domum, in vanum laborant qui aedificant eam“ („Baut nicht der Herr das Haus, dann mühen sich umsonst, die an ihm bauen“), RV 608 (Torino, Biblioteca Nazionale).

Es handelt sich hier um eine Solokantate in neun Sätzen:

1. Nisi dominus

2. Vanum est nobis

3. Surgite

4. Cum dederit

5. Sicut sagittae

6. Beatus vir

7. Gloria Patri

8. Sicut erat

9. Amen.

Zu Beginn steht eine Arie im Vivaldischen Opernstil. Das Ritornell der Arie könnte auch im Konzertsatz (für ein Soloinstrument) figurieren. Von der Sing-

stimme verlangt man die virtuose Beherrschung der Koloratur, welche im sozusagen konzertanten Instrumentalstil klingt. Es handelt sich hier um einen Einfluß der Form des Concerto grosso.

Ähnlich kann man auch andere geistliche Kompositionen Antonio Vivaldis betrachten und schätzen. Zu absoluten Meisterwerken des Meisters gehört sein Magnificat. Zur Verfügung stehen heute (1999) drei Fassungen des Werkes (s. RV 610, RV 610a, RV 610b), zu denen die vierte Version (s. RV 611) auch sicherlich gehört. Die einhörige Fassung (RV 610) finden wir im Fundus der Nationalbibliothek zu Turin (Biblioteca Nazionale, Torino). Es handelt sich um eine Komposition für 4 Solostimmen (2 Soprani, Alto, Tenore) und einen vierstimmigen Chor mit den gewöhnlichen Barockinstrumenten (2 Oboen, 1. und 2. Violine, Viola und Basso continuo), welche in einer Kopie erhalten worden ist. Zwei Soli (Soprano, Tenore) und Chor finden wir in der zweichörigen Fassung (Bibl. Naz., Torino). Die Besetzung der Instrumentengruppe besteht entweder von 2 Oboen und Streichinstrumenten, oder nur von Streichern. Interessante Fassung (RV 610b) befindet sich in der Tschechischen Republik. Einhörig, aber mit Änderungen im 7. Satz (*Sicut locutus*) und ohne Oboen erscheint die Komposition in der Sammlung der Musikabteilung des Nationalmuseums zu Prag (Hudební oddělení Národního muzea, Praha: zeitgenössische Abschrift, 18. Jh.). Im konzertanten Stil steht vor uns die einhörige Fassung des Magnificat aus dem Bestand des St. Veit-Archivs (Archiv Dómu sv. Víta) zu Prag. Es handelt sich hier um eine Fassung mit 2 Clarinen (Clarino Primo/Secondo), die mehrmals in mehreren Sätzen zu Wort kommen.

Man kann über den erstklassigen Einfluß der geistlichen Musik Antonio Vivaldis auf Johann Sebastian Bach sprechen. Im „Gloria“ der h-Moll-Messe gliedert Bach den Text ähnlich wie Vivaldi in seiner Komposition derselben Benennung. Vivaldis großangelegtes Gloria (RV 588) hat elf Sätze, Bachs „Gloria“ der h-Moll-Messe besteht aus neun Teilen. Über die Verwandtschaft Vivaldis und Bachs spricht schon im J. 1955 der amerikanische Musikforscher Robert Stevenson (*Music before the classic era*, London 1962, S. 146). „Da er /Bach/ Vivaldi häufig zu Vorbild nahm und von ihm lernte, ist es lehrreich, das Gloria der h-Moll-Messe mit Vivaldis Gloriamesse zu vergleichen. Man wird finden, daß Bach Vivaldi nicht nur in der Textgliederung folgte, sondern auch in der Zuweisung bestimmter Teile an Solisten, anderer an der Chor.“ („As he /Bach/ used Vivaldi frequently for a model, and learned from him, it may be instructive to compare the Gloria of the B minor Mass with Vivaldi's Gloria Mass. It will be found that Bach followed Vivaldi not only in the division of the text, but also in the assignment of certain sections to solo voices and others to chorus.“)

Mit Stevenson polemisiert Walter Kolneder (Antonio Vivaldi, Wiesbaden 1965, S. 254): „Beides ist nicht richtig. Gleich die beiden ersten Teile bilden bei Bach eine Einheit /.../. Die weitere /.../ Entwicklung hat Bach dann scheinbar wieder weg von Vivaldi geführt, allerdings nur von dem bisher bekannten Vivaldi der Instrumentalmusik.“

Die minutiöse Vivaldi-Bach-Komparation steht noch vor uns. Es würde nützlich, insbesondere Vivaldis geistliche Kompositionen mit dem Bachschen groß und kontrapunktisch angelegten Stil der Hohen Messe sowie der Matthäus- und Lukas-Passion zu vergleichen. Vivaldi scheint uns in diesem Zusammenhang der „episch“ orientierte Komponist zu sein, bei Bach schätzen wir die lyrischen und meditativen Momente, sowie die streng kontrapunktische Ausarbeitung seiner Werke. Im konzertanten Stil bleibt Vivaldi ein großer Vertreter und Vollen der Venezianischen Stilrichtung. Der „konzertante Stil“ beherrscht völlig auch den Stil in den geistlichen Kompositionen Antonio Vivaldis. Das Chef d'Oeuvre des italienischen Komponisten, sein breit angelegtes Oratorium „Juditha triumphans“, bietet auch Beispiele der neuen Orientierung Vivaldis im Gebiet der progressiven Instrumentierung, die an der Wende der italienischen Barockmusik zum europäischen sog. „empfindsamen Stil“ steht.

LITERATURNACHWEIS

- ADLER, Guido: Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt/M 1924.
- BURNEY, Charles: The Present State of Music in France and Italy. London 1771.
- ELLER, Rudolf: Zur Frage Bach-Vivaldi. Kongreßbericht Hamburg 1956, S. 80.
- GENTILI, Alberto: La raccolta Mauro Fo, nella Biblioteca Nazionale di Torino. RIM 1927, S. 356.
- GRUNSKY, Karl: Bachs Bearbeitungen und Umarbeitungen eigener und fremder Werke. Bach-Jb. 1912, S. 61.
- KOLNEDER, Walter: Antonio Vivaldi 1678–1741. Leben und Werk. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1965.
- KRETZSCHMAR, Hermann: Beiträge zur Geschichte der venezianischen Oper. In: Peters JB 1907.
- LUCIANI, S. A.: La Juditha e messa in scena. In: Quaderno dell'Acc. Chig., Siena 1947.
- PEČMAN, Rudolf: Antonio Vivaldi ve světle muzikologických výzkumů a interpretační praxe anno 1978 (Antonio Vivaldi im Lichte der musikwissenschaftlichen Forschung und der Interpretationspraxis Anno 1978). In: Muzikologické dialogy (Editor Rudolf Pečman), Jg. 1978, Brno 1980, S. 47–51.
- PINCHERLE, Marc: Vivaldi. Paris 1955.
- RINALDI, Mario: Catalogo numerico tematico delle composizioni di Antonio Vivaldi. Rom o. J. /1945/.
- RYOM, Peter: Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis (RV). Kleine Ausgabe. VEB Dt. Verlag f. Musik, Leipzig 1974.
- SCHERING, Arnold: Aufführungspraxis alter Musik. Leipzig 1931.