

Auf jeden Fall war der Vater Fischer 1733 noch am Leben, denn nach Angabe von Werras wurde er in diesem Jahr als Trauzeuge eingetragen. Auch bei der Hochzeit seines Sohnes 1738 findet sich nicht der Vermerk „p(iae) m(emoriae)“, der bei Verstorbenen sonst nie fehlt⁶. Offen bleibt freilich die Frage, wer von den beiden gleichnamigen Musikern im Jahre 1746 starb. Ferner kann nicht nachgewiesen werden, ob Fischer d. J. die Stelle seines Vaters am markgräfllich-badischen Hofe übernahm. Der Usus der damaligen Zeit, Generationen lang ein Amt auf Mitglieder derselben Familie zu übertragen, läßt immerhin die Möglichkeit zu. Fischer d. Ä. schrieb weiterhin die „Pièces de clavessin“, dagegen dürfte nach dem oben Ausgeführten eine große Anzahl der Sätze des „Parnassus“ seinem Sohne zuzuweisen sein. Die Vorspiele dieser Sammlung scheinen jedoch vom Vater herzurühren. Es muß in dieser Sammlung der seltene Fall einer „Familienarbeit“ vorliegen, zu der Vater und Sohn jeder einen Teil beisteuerten.

Vielleicht könnte zur letzten Klärung dieser Frage eine Handschrift beitragen, auf die Franz Ludwig in seinem anfangs erwähnten Aufsatz hinweist. Sie lag bisher völlig unbekannt, ohne Namensangabe, in der Stadtbibliothek Schlackenwerth, ist im Orgelquerformat 164 Seiten stark und enthält außer vielen bekannten Stücken Fischers d. Ä. zahlreiche bedeutende, heute noch nicht veröffentlichte Sätze. Nach Ludwigs Vermutung stammen sie mit großer Wahrscheinlichkeit alle von einem Komponisten. Fischer d. J. war in Schlackenwerth noch ein Kind und dürfte für die Urheberschaft dieser Sammlung nicht in Frage kommen. Die Universitätsbibliothek Prag teilte mir mit, daß diese Quelle z. Z. verschollen ist⁷. Sie wurde vermutlich schon vor einiger Zeit nach Österreich verkauft. Die Auswertung der Handschrift wird sicher noch manche wertvolle Komposition ans Tageslicht befördern⁸.

VIVALDIS PÄDAGOGISCHE TÄTIGKEIT IN VENEDIG

VON WALTER KOLNEDER

Von den vielen Irrtümern, die sich bald nach dem Tode Vivaldis in seiner Biographie festsetzten, haben einige ein zähes Leben bis in unsere Tage bewahrt. Die Angabe, daß Vivaldi „Konservatoriumsdirektor in Venedig“ war, findet sich in vielen Lexica, und noch 1949 steht im Vorwort zur verdienstvollen Neuausgabe des op. 1 durch Walter Upmeyer (BA 351) der Satz: „... einem der vier Musikinstitute, dessen musikalische Leitung er bis zu seinem Tode mit geringen Unterbrechungen innehatte.“

⁶ von Werra, S. XIV, Anm. 1.

⁷ Brief vom 12. 3. 1951.

⁸ Etwaige Angaben über den Verbleib der Handschrift usw. erbittet der Verf. an das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Jena.

Auf Grund neuerer Arbeiten, insbesondere des gerade im Biographischen sehr ausführlichen Buches von Mario Rinaldi (Antonio Vivaldi, Milano 1943) ist es indes möglich, Vivaldis pädagogische Tätigkeit in Venedig einigermaßen klarzustellen.

Zunächst ist der moderne Ausdruck „Konservatoriumsdirektor“ wenig geeignet, die Verhältnisse an den italienischen Anstalten des 17. und 18. Jahrhunderts zu charakterisieren. Das „Ospedale della Pietà“, an dem Vivaldi unterrichtete, war ein Waisenhaus für Mädchen, das teils aus öffentlichen Mitteln, teils durch Spenden wohlhabender Bürger erhalten wurde. Chorgesang war allgemeingültiges Unterrichtsfach. Seine besondere Pflege entsprach dem späthumanistischen Bildungsideal ebenso, wie sie der Vertiefung des religiösen Lebens, der Ausgestaltung des Gottesdienstes und dem Bedürfnis nach Repräsentation in der Öffentlichkeit diene. (Für letztere waren auch finanzielle Erwägungen maßgebend, wie wir u. a. aus einer Bemerkung Uffenbachs in seinen Reisetagebüchern über die beträchtlichen Einnahmen aus der Stuhlmiete bei den Kirchenkonzerten des Ospedale dei Incurabili wissen!) Besonders begabte Mädchen wurden im Instrumentalspiel sowie im Sologesang unterrichtet und die richtige Bezeichnung für diese Institution lautet wohl „Musikseminar des Waisenhauses zur Pietà“ (im damaligen italienischen Sprachgebrauch „choro“, womit nicht nur der Vokalchor gemeint war; z. B. wird Vivaldi in einem Ratsbeschuß von 1715 als „maestro di violino del choro di questo Pio Loco“ bezeichnet).

Die Gesamtleitung des Hauses hatte ein aus mehreren Personen zusammengesetzter Rat inne, der sich „governatori (oder auch ministri) sopra la Chiesa e Choro“ nannte und Angelegenheiten wie Anstellung, Urlaub, Vertragsabschluß usw. auch für das Seminar ordnete.

Für die eigentliche Leitung des letzteren war ein „maestro del choro“ (auch „moderatore del choro“) eingesetzt. Daneben gab es den „maestro dei concerti“ (Leiter des Orchesters und damit der regelmäßigen Sonn- und Feiertagskonzerte) und die „maestri dei solfeggi, di violino, organo, spinetta“ usw. Dies waren anscheinend Planstellen, und nach Bedarf wurden darüber hinaus Hilfslehrer angestellt. Für die Terminologie ist der Erstdruck des op. 2 von Vivaldi („Sonate A Violino, e Basso per il Cembalo . . . In Venezia, MDCCIX. Appresso Antonio Bortoli.“, im Besitz der Öst. Nationalbibliothek) interessant. Vivaldi ist auf dem Titel als „Musico di violino, e Maestro de' Concerti del Pio Ospedale della Pietà di Venezia“ bezeichnet. Das letzte Blatt ist eine Werbeseite des Verlegers und enthält u. a. „L'Armonico Pratico al Cimbalo, o sia Regole, Osservazioni, ed Avvertimenti per ben suonare il Basso, e accompagnare sopra il Cimbalo, Spinetta, ed Organo del Sig. Francesco Gasparini Lucchese Maestro di Coro del Pio Ospedale della Pietà in Venezia“.

Die Verhältnisse sind jedoch nicht ganz klar, weil diese Bezeichnungen auch in den Dokumenten nicht einheitlich gebraucht wurden. So wurde Vivaldi in einem Dokument schon sehr früh einmal als „m. d. choro“

bezeichnet. Offenbar wurden die Titel z. T. als Rangbezeichnungen, z. T. als Kennzeichnung einer bestimmten Tätigkeit verwendet. (Im Deutschen gibt es ähnliche Divergenzen innerhalb der Ausdrücke „Konzertmeister, Kammermusiker, Orchester-, Chordirektor“ usw.)

Merkwürdig ist nun, daß Vivaldi nie tatsächlicher Leiter des Musikseminars war und nur einmal zwei Monate lang vertretungsweise diese Stelle innehatte. Die Namen der Leiter in der fraglichen Zeit sind uns bekannt:

Francesco Gasparini	1700—1713
Dall'Olio	1713—1718
Pietro Grua	1718—1726
Giovanni Porta	1726—1737
Alessandro Genaro	1739—1740

Wie kam es nun, daß nach dem als Komponisten wie als Theoretiker hochgeschätzten Gasparini in Anwesenheit Vivaldis viel weniger bedeutende Musiker diese Stelle bekleideten? Vivaldi kam 1703 zunächst als Hilfslehrer an die Anstalt und rückte mit Ratsbeschluß vom 27. 11. 1711 in die freigewordene Stelle des „maestro di violino“ ein („... essendo vacante la carica di maestro di violino“). In dieser Zeit hat in erster Linie wohl Gasparini die Anstalt mit neuen Kompositionen versorgt, aber es ist wahrscheinlich, daß Vivaldi schon recht früh das Orchester leitete und sich daher mit Recht schon 1709 als „Maestro de' Concerti“ bezeichnen konnte.

1713 erkrankte Gasparini schwer und nahm einen Urlaub von sechs Monaten, von dem er nicht mehr an seine Stelle zurückkehrte. (Er ging 1725 als Laterankapellmeister nach Rom, mußte aber bald auch diesen Posten wegen Krankheit aufgeben.) Vivaldi wurde mit der Stellvertretung beauftragt, und in einem Ratsbeschluß von 1715 wurden seine Verdienste in jeder Weise anerkannt („... le ben note applicazione e fruttuose fatiche prestate dal medesimo non solo nel educar le figlie nelli concerti di suono, con frutto e universale gradimento, ma anche le virtuose composizioni in musica contribuite dopo l'assenza del maestro Gasparini...“).

Daß trotzdem Dall'Olio noch 1713 Leiter des „choro“ wurde, hat seine tiefe Ursache in einer entscheidenden Wandlung, die sich in dieser Zeit in Vivaldi vollzog. Zunächst liegt es nahe, anzunehmen, daß man für den Leiterposten, der sicher mit vielen organisatorischen Arbeiten verbunden war, einen gewissenhaften Maestro einem genialen Komponisten vorgezogen hat. Aber Vivaldi nahm bereits 60 Tage nach der Beurlaubung Gasparinis selbst einen Urlaub für einen Monat („... di potersi portare fuori di questa città per mese uno al impiego delle sue virtuose applicazioni...“) und im selben Jahre wurde in Vicenza Vivaldis erste Oper „Ottone in villa“ aufgeführt. Vivaldi, der um diese Zeit mit den Konzerten op. 3 und 4 bereits einen festgegründeten Ruf als Instru-

mentalkomponist hatte, dürfte sich wohl schon wesentlich vor 1713 mit dem Gedanken getragen haben, sich als dramatischer Komponist zu versuchen. Dem Drang nach Anerkennung in der breiteren Öffentlichkeit und Erhöhung seiner Einkünfte steht sicherlich das echte Bedürfnis nach Ausweitung des musikalischen Ausdrucksbereiches gegenüber, fallen doch in die nächsten Jahre auch seine ersten Oratorienaufführungen im Pietà (Moyses 1714 und Juditha 1716).

Dieses neue Interessengebiet mußte schon rein zeitlich eine gewisse Lösung von der Anstalt mit sich bringen und war späterhin mit den Pflichten eines Leiters völlig unvereinbar. So wurden 1714—1718 allein in Venedig 10 Opern Vivaldis aufgeführt, und von Uffenbach, der 1715 eine dieser Aufführungen mit dem Komponisten als geigendem Kapellmeister hörte, wissen wir, daß Vivaldi bereits damals „entrepreneur“ war. Diese Impresariotätigkeit hat, den wenigen erhaltenen Briefen (aus den Jahren 1736/37) zufolge, später einen bedeutenden Umfang angenommen. 1718—1723 und 1725—1735 finden sich daher auch keinerlei auf Vivaldi bezügliche Eintragungen, weder in den Ratsprotokollen noch in den Kassabüchern. In das erste Intervall fällt mit ziemlicher Sicherheit die dreijährige Dienstzeit bei Philipp Landgraf von Hessen-Darmstadt in Mantua. Im Vertrag von 1723, in dem das Verhältnis zum Ospedale neu geregelt wird, ist Vivaldi nur mehr zur Komposition und Aufführung von monatlich zwei Konzerten mit je 3—4 Proben verpflichtet, wobei man allerdings schon mit vielen Abwesenheiten rechnet („...per il tempo che si tratenira in questa Dominante... quando si trovera in Venezia...“) und festlegt, daß er die Konzerte durch Boten auch von auswärts zu liefern habe, wenn es sich „senza l'aggravio del porto“ machen läßt.

Die Jahre seit 1723 hat Vivaldi in seinem Brief vom 16. 11. 1737 selbst als seine Reisejahre bezeichnet („...sono quattordici anni che siamo andati insieme in moltissime città d'Europa...“). Die Stationen dieser Reisen sind nur zum Teil bekannt. Rom 1723/24, Wien (vermutlich 1728/29) und Amsterdam 1738 sind sicher, und da er nach damaliger Opernpraxis alle Uraufführungen wohl selbst geleitet hat, sind Florenz 1727, 1728, 1736, Reggio 1727, Verona 1732, 1735, 1737 und Mantua 1732 als sehr wahrscheinlich anzunehmen. Auch von den acht erhaltenen Briefen ist einer in Ferrara, einer in Verona geschrieben. Aus Widmungen weiß man, daß Beziehungen zum Hof in München bestanden haben, wo man schon 1718 „La Constanza trionfante“ aufführte, und möglicherweise feste Dienstverhältnisse beim Herzog von Lorena (in Florenz) und beim Grafen Venceslav Morzin.

Aus all dem geht zur Genüge hervor, daß Vivaldi unmöglich den Posten eines Leiters hätte bekleiden können, und auf der Sammlung von Konzerten der Dresdener Staatsbibliothek, die Kurfürst Friedrich nach seinem Besuche 1740 aus Venedig mitbrachte, nennt sich Vivaldi auch am

Ende seiner venezianischen Tätigkeit ausdrücklich „maestro dei concerti“. Daß er freilich lange Zeit im Ospedale in höchster Schätzung stand und sein Urteil in künstlerischen Fragen so viel galt wie eine Entscheidung des Leiters, dürfte sicher sein.

Die Gründe, die ihn 1740 zum Ausscheiden aus der Anstalt bewogen, sind nicht bekannt. Aus den Ereignissen des Jahres 1737, als man kirchlicherseits Vivaldi eine Opernaufführung in Ferrara verbot, weil er als Priester nicht Messe las und mit der Sängerin Anna Giraud befreundet war, kann man schließen, daß er sich damals nicht mehr der vollen künstlerischen Wertschätzung erfreute und man begann, sich mit seiner sehr weltlichen Lebensführung kritisch zu beschäftigen. Vielleicht nahmen um diese Zeit seine schöpferischen Kräfte ab, vielleicht war man allmählich seines Stiles, der seit langem nur geringen entwicklungs-mäßigen Veränderungen unterworfen war, müde geworden, zumal man im Ospedale, wie aus den Rechnungen hervorgeht, ständig bemüht war, auch das neueste Schaffen ins Repertoire einzubeziehen. Auch die vielen Abwesenheiten müssen Unzufriedenheit mit dem Meister hervorgerufen haben. So steht z. B. die Amsterdamer Reise von 1738 in ausgesprochenem Gegensatz zur Vertragsbestimmung von 1735 „senza idea di più partire come aveva praticato negli anni passati“.

Vivaldi verließ jedenfalls gegen Ende seines Lebens seine Heimatstadt. Das letzte Dokument vom 29. 8. 1740 bezieht sich auf den Verkauf von Konzerten an die Anstalt, vermutlich zur Deckung der Reisespesen. „... Vivaldi sia per partire da questa Dominante...“ heißt es in dem Schriftstück.

Es ist wahrscheinlich, daß er sich unmittelbar nach Wien begab, wo freilich kurz darauf sein alter Gönner Karl VI. starb und der ausbrechende Erbfolgekrieg der Entfaltung seiner Kunst hinderlich war. Im Juli 1741 ist er in Wien gestorben, „povero“, wie ein zeitgenössischer Bericht sagt und wie aus dem dürftigen Begräbnis hervorgeht, dessen Rechnung sich in den Büchern von St. Stephan erhalten hat.

Das Ospedale della Pietà als Betätigungs- und Experimentierfeld Vivaldis spielt in der Geschichte des Instrumentalkonzerts eine ähnliche Rolle wie später Mannheim und Eisenstadt für die klassische Sinfonie. Die Qualität des Orchesters, das mit der herzoglichen Kapelle von S. Marco konkurrierte und sogar mit dem Orchester der Pariser Oper verglichen wurde, war wohl in erster Linie das Verdienst Vivaldis. Der spätere Niedergang aber hängt nur zum Teil mit dem Abgang des Meisters zusammen. Das Schwergewicht der musikalischen Entwicklung hatte sich von Italien weg nach Norden verlagert, die entscheidenden Ereignisse spielen sich nunmehr in Mannheim, Berlin und vor allem dann in Wien ab. Nur ein schöpferischer Musiker des neuen Stils hätte den Ospedali neuen Inhalt geben können. Die biedereren maestri, wie sie z. B. Dittersdorf in Venedig traf, waren hierzu nicht imstande.