

Viadana im Lexikonformat

von

HANS-WERNER KÜTHEN

„Viadana war seinerzeit für die Kirchenmusik epochemachend.“
(Hugo Leichtentritt, *Geschichte der Motette*, Leipzig 1908)

VIADANA (Grossi da V.), **Lodovico, OFM**, * um 1560 Viadana/Po (Prov. Mantua), † 2.5.1627 im Konvent zu Gualtieri (Prov. Reggio Emilia); it. Komponist. Vs. Bezugnahme auf Tommaso Gratiani lässt vermuten, dass auch er (in Ravenna?) Schüler Costanzo Portas war. Wie aus Titeln und Dedikationen seiner Drucke nachweisbar, war er 1594-97 als Domkapellmeister in Mantua, vielleicht aber schon früher. Der Hofkirche S.ta Barbara der Gonzaga stand zu der Zeit auch Claudio Monteverdi nahe (Jeppesen). Für diese hatte Guglielmo I. Gonzaga Palestrinas 10 Mantuaner Messen in Rom erwirkt, die auf V. nicht ohne Einfluss geblieben sein dürften. Im Juni 1594 war V. Hofakten zufolge in München, um an den Begräbnisfeierlichkeiten für Orlando di Lasso teilzunehmen. Nach eigenem Zeugnis dürfte er 1596/97 in Rom und 1597/98 vermutlich in Padua gewesen sein. 1602 hielt sich V. für ein Jahr im Konvent San Luca in Cremona auf, bevor er nach Reggio Emilia ging. 1608-09 war er Maestro di cappella an der Kathedrale in Concordia (Prov. Venezia) sowie dem 1587 ins nahe Portogruaro verlegten Bischofssitz und 1610-12 an der Kathedrale in Fano an der Adria. Vor seiner Rückkehr nach Viadana amtierte er 1614-17 als Ordensdefinitior der Franziskanerprovinz Bologna. 1623 wurde er nach Busseto (Prov. Parma) ins Franziskanerkloster S.ta Maria degli Angeli bestimmt. Über eine schöpferische Tätigkeit in seinen letzten Jahren ist nichts bekannt. (In Viadana spricht man von einer Hingabe an die Alchymie.) Im Konvent zu Gualtieri in der Nähe Viadanas ist er gestorben. Ein anonymes Portrait Fra Lodovicos in der Propsteikirche S.ta Maria del Castello in Viadana zeigt einen Minoriten mit wachen Augen, in der Linken ein Notenblatt (s. Frontispiz in Mompellio). In der Loggia des Rathauses trägt ein Epitaph mit Reliefbüste im Gesprenge über einer Marmortafel aus Anlass des 250. Todesjahres die Inschrift: „A / LODOVICO GROSSI-VIADANA / Fra i Minori Osservanti / Lodovico da Viadana / Maestro di cappella nel Duomo di Mantova / dal 1594 al 1608 / delizia dei contemporanei / per musicali creazioni / più volte imprese anche oltr'alpe / autore del Basso Continuo / ispiratogli dal genio dell'arte in Roma / il Municipio Viadanesè / al celebre compatriota / morto in Gualtieri il 2 maggio 1645 [!] / pone questa memoria / --- / 1877”.



Epitaph im Rathaus von Viadana
Foto H.-W. Küthen

Werke (Venedig, gedruckt im schnell austauschbaren, typisch Venezianer Verfahren mit beweglichen Lettern, vorzugsweise bei Giacomo Vincenti, aber auch Ricciardo Amadino, Angelo Gardano und zuletzt Bartholomeo Magni, durchweg in mehreren Aufl.; danach auch in Frankfurt/Main bei Nikolaus Stein): *Vespertina ... Psalmodia* für 5 St. (1588, mit B.c. ⁶1609); *Canzonette* für 4 bzw. 3 St. (1590, 1594); *Missa defunctorum* für 3 St. (1592, auch 1598), (mit B.c. bei Antonio Caldani, Bologna 1667); 2 Bücher *Falsi bordoni* für 5 St. (1596) u. für 4 bzw. 8 St. mit B.c. (Regensburg 1612); *Missarum cum quattuor vocibus lib. primus* für 4 St. (1596), 6. oder 7. Aufl. von 1612 mit B.c. (kein 2. Buch Messen bekannt); *Completorium Romanum* für 8 St. (1597); *Motecta festorum totius anni* für 8 St., op. X (1597); *Officium defunctorum* für 4 St., op. XI (1600); *Cento concerti ecclesiastici [=CCE]* für 1-4 St. mit B.c., op. XII (1602); *Psalmi ... cum duobus Magnificat* für 5 St. mit B.c., Lib. II., op. XIII (1604) (Lib. I. ist die *Vespertina* von 1588); *Officium ac Missa defunctorum* für 5 St., op. XV (1604) (nicht wie *Offic. Def.* a 4 als *voci pari*, sondern nach der alten Chorbuchordnung in der Reihenfolge: A=Cantus, B=Tenor, C=Altus, D=Bassus, E=Quintus; überdies 3 textierte *Falsi bordoni*); *Letanie ... Santa Casa di Loreto* für 3-8 und 12 St. mit B.c., op. XIV (1605); *Completorium Romanum*, Lib. II. für 8 St. mit B.c., op. XVI (1606); *Concerti ecclesiastici*, Lib. II. für 1-4 St. mit B.c., op. XVII (1607) (darin *Missa dominicalis* für 1 St. u. *Missa Veni, creator Spiritus* für 4 St.); *Salmi* für 4 gleiche St. mit B.c., op. XX (1608); *Completorium Romanum*, Lib. I. für 4 St. mit B.c., op. XXI (1609); *Lamentationes Hieremiae* für vier gleiche St., op. XXII (1609); *Responsoria ad Lamentationes Hieremiae*, Lib. I. für 4 St., op. XXIII (1609); *Concerti ecclesiastici*, Lib. III. für 2-4 St. mit B.c., op. XXIV (1609); *Sinfonie musicali* für 8 St. mit B.c., op. XVIII (1610); *Salmi campagnoli* für 4 St. mit B.c., op. XXV (1612); *Salmi campagnoli* für 4 St. mit B.c., op. XXVI (1612); *Salmi a quattro chori* mit B.c., op. XXVII (1612); *Falsi bordoni* für 4 St. mit B.c., op. XXVIII (Rom 1612); *Centum Sacri Conventus* für 1 St. mit B.c. (Nik. Stein, Frankfurt/Main 1615); *24 Credo a canto fermo* für 1 St. (1619).

Neben Nikolaus Steins Frankfurter Ausgaben gibt es zahlreiche zeitgenössische Nachdrucke V.s in ausländischen Sammlungen, u.a. die *Missa Cantabo Domino*, zusammen mit Werken Asolas, Croces und Lassos. So auch in Johannes Donfrid, *Promptuarii musici, pars altera* (Straßburg 1623); Ders., *Corolla musica* (Straßburg 1628).

Der Ruf V.s, eine „delizia dei contemporanei“ („Wonne der Zeitgenossen“) zu sein, war auch in Deutschland schnell anerkannt. 1609/10, noch im Jahr des Erscheinens des dritten Buches seiner *Concerti ecclesiastici* in Venedig bei Giacomo Vincenti, druckte Nikolaus Stein in Frankfurt am Main die drei Bücher nach, zusammen mit den *Psalmen* op. XIII und XX. Mit seiner Edition *Centum Sacri Conventus ab una voce sola* (1615) steigerte Stein noch die Verbreitung von Werk und Namen dieses Fra minore Lodovico da Viadana. Das Repertorium des Georg Draud, *Biblioteca Classica*, Francofurti 1611, verzeichnet die Orte weiterer Übernahmen. Pierre Phalèse in Antwerpen reproduzierte 1625 alle vier Messen des Buches von 1596.

An V.s Kompositionen bewunderte man die ingeniöse Schlichtheit ebenso wie die Konsequenz bei Übernahme und Ausbau neuer Satztechniken; zu erinnern ist nur an die Venezianer Doppelchörigkeit und die konzertante Verbindung von Vokal- und Instrumentalstimmen, die V. in seinen *Salmi a quattro chori*, op. XXVII von 1612, seinem anspruchsvollsten Werk, zugleich erweiterte als auch reduzierte. Bandbreite und Flexibilität der Besetzung sind ein weiteres Merkmal seiner angepassten Neuerungen, die in programmatischer Fortführung der Beschlüsse des Konzils von Trient (17.9.1562) standen, vor allem mit Blick auf Textverständlichkeit. Hier begegnet sein Durchsetzungswille zwecks Aufführung kirchenmusikalischer Werke in einer Zeit, welche die vokal-sakralen Dienste zugunsten einer allmählich überwiegenden Säkularisierung preiszugeben bereit war. V.s kirchenmusikalischer Stil entsprach den dringendsten Erfordernissen der Zeitenwende. Musikstücke mussten ohne Umschweif, den Aufbruchgeist der Epoche spiegelnd, aber ihre Geduld schonend, so aus der imitatorisch ausschmückenden Dehnung des *stile antico* transformiert werden, dass eine Aufführung überhaupt möglich blieb, der Musik aber dennoch Geschmack abzugewinnen war. Die Koordinaten seiner Kunst, hervorragend kundgetan in seinen mehr als 150 1-4st. *Concerti ecclesiastici* auf obligatem Orgelfundament als

Prototypen seines neuen Stils sind: motettisch gedrungene Gliederung und drastisch reduzierte oberitalienische Polychoralität, und wurden zum mannigfachen Gebrauchsmuster. Da die meisten Kompositionen V.s für die Weltkirche, weniger für den klösterlichen Usus bestimmte Sammelwerke sind, erlaubte die stilistische Synthese von Kurzgliedrigkeit, anfänglich unbegleitetem, vorwiegend homorhythmischem 4st. Satz und dem Verzicht auf affektive Textausdeutung unter häufigem Mensurwechsel, das passende Einzelstück *a piacere* in die liturgische Praxis einzufügen; mit vokaler Besetzungsfreiheit und Instrumenten *ad libitum*. Es kann bei diesen Werkbündelungen (Motetten, Psalmen oder Litaneien) nicht von Zyklen gesprochen werden, selbst wenn sie thematisch zusammengefasst sind, etwa unter marienliturgischer oder spezifisch franziskanischer Verklammerung. Dasselbe gilt auch für V.s weltliche Kompositionen, die *Canzonette* und die *Sinfonie musicali*; die einen über italienische Versetti, die anderen – bei V. selten genug – rein instrumental.

V.s Vorreden und Avvertimenti geben detaillierte Auskunft über die praktische Ausführung dieser Kompositionen, aber auch mit stolzem Selbstbewusstsein über seine ästhetischen Ziele. Die Rezeption seiner geringstimmigen geistlichen Konzerte in Italien und jenseits der Alpen von Deutschland bis zu den Niederlanden ist eine Reverenz vor seinen pragmatisch-erfinderischen Reformen, die eigentlich als Gattungstyp keine Neuerung boten, da *Concerti ecclesiastici* bereits 1590 zu belegen sind. Indes ist die Konsequenz seiner bedingungslosen stilistischen Synthese V.s unbestreitbares Verdienst.

Gewiss war die Zuschreibung der Erfindung des *Basso continuo* an V. eine nicht ganz gerechtfertigte Zuspitzung, ähnlich der Erfindung der Notenschrift an Guido von Arezzo. Zumal der Begriff *Basso continuo* bei V. (im Gegensatz zu seinen Druckern, die ihn bereits stereotyp anwandten) nur beiläufig in seinem Avvertimento für die *Salmi a quattro chori* (1612) zur Erklärung der Funktion des *Coro favorito* auftaucht. Diesem fundamentalen 5st. Hauptchor, den auch H. Schütz übernahm, ist der *Maestro di Cappella* zugeteilt, der „stets über den Basso Continuo des Organisten wacht, um den Gang der Musik zu beobachten...“ („Il Maestro di Capella, starà nell’istesso Choro à Cinque, guardando sempre su’l Basso Continuo dell’Organista, per osservare gli andamenti della Musica...“).

Anders als Vincenzo Ruffo, der durch allzu rigore Befolgung der Vorschriften der tridentinischen *Controriforma* seine kirchenmusikalischen Kompositionen in unvermeidliche Erstarrung geführt hatte, blieb V. den in der weltlichen Musik gefundenen Neuerungen von Doppelchörigkeit, gelegentlich imitatorisch durchbrochener Homophonie, lebendiger Synkopierung und einer vorsichtigen Wortausdeutung verbunden, ohne dass seine kirchenmusikalisch orientierte Grundausrichtung zu Einsilbigkeit oder Schematismus geraten wäre. Denn das konträre Begriffspaar *Textverständlichkeit* – wengleich durch den habituellen Gebrauch des Lateins im liturgischen Kanon begünstigt – und *Wortausdeutung* (ganz zu schweigen von der *Affektdarstellung*) lagen in ständigem Streit. Da der in Musik gesetzte Vortrag der Liturgie dem Text – im Einklang mit dem Programm der Gegenreformation – die Vorherrschaft sichern sollte, blieb Textverständlichkeit im Sinne der Wortverkündigung in der Kirchenmusik von höherem Wert. Die Balance zu finden, zumal keine vergleichbaren Auflagen für die Konkurrenz fortschreitender weltlicher Musik galten, war V. anerkanntermaßen gelungen, weil er sein Ziel mit der Gefälligkeit musikalischer Darbietung verband. (Man vgl. das spätere Banchieri-Zitat aus dessen *Conclusioni*.) V.s Anwendungen im *stile moderno*, einem Zwitter von *prima* und *seconda pratica*, wie sie Monteverdi in seinen *Scherzi musicali* (1607) bzw. in der Vorrede zu seinem 5. Madrigalbuch (1605) definiert hatte, begegneten gleichwohl auch einer Kritik, die diesem auf weltlichem Gebiet in schmähhlicher Weise widerfahren war. Dennoch waren Zustimmung und Übernahme dominierend.

Besonders die Erfindung seiner *Concerti ecclesiastici* in drei Büchern, wobei bereits die erste Sammlung von 1602 die Summe von einhundert Stücken (je 10 1st. für Cantus, Altus, Tenor,

Bassus; 20 2st.; 20 3st.; 20 4st.) in unterschiedlicher vokaler Besetzung zeigt, gibt den Zweck zu erkennen, im liturgischen Gebrauch bei jeder Gelegenheit (auch als Einzelstück) verwendbar zu sein. Die Kürze musikalischer Ausgestaltung war maßgebend, sollte sie überhaupt zum Zuge kommen.

Neben den 3 Büchern *Falsi bordoni* (=f.b.) von 1596 bzw. 1612 sind diese vielgestaltigen („more rusticorum“, d.h. campagnolo/ländlich, oder vorwiegend homophonen) f.b. immer wieder eingestreut in Kompositionen ebenso unterschiedlichen Charakters und bilden unter ständigem Experimentieren mit Akkordverbindungen (weit über die Sextakkordketten hinaus) und der Suche nach Abschnitt gliedernden Kadenzformeln in homophoner Setzweise einen stets präsenten Vorrat für die Anwendung im *Basso per l'organo*. Textlos (in den *Vesperpsalmen* von 1588 bereits f.b. in 1-9 Tönen, oder im 4st. *Off. Def.* von 1600 „nove formule in f.b.“, davon die ersten 8 „in consonantia“) oder über Psalmversetten (*CCE* am Ende der 1st. Stücke für je C, A, T, B, auf Ps. 109, 2: *Donec ponam*, in den 8 Tönen als f.b. „*passeggiati*“, d.h. mit improvisierten Ornamenten, oder im 5st. *Off. Def.* von 1604) erreicht V. letztlich einen Dominantsept-Akkord, der zwar noch nicht systematisiert, aber kadenzuell „funktionsgerecht“ angewandt wird. (Man vergleiche im Notenbeispiel die Kadenz vor dem Schlussakkord, in der die Alt-Stimme auf der Halbenote mit c¹ statt d¹ einen D⁷-Akkord ergeben hätte.) Zwar hatten bereits G.M. Asola und V. Ruffo 1582 (*RISM I, f.b. 1582¹*) dieses Terrain bearbeitet, aber erst V. hatte derartige Übungen besonders konsequent genutzt, weil er darin die Möglichkeiten für generalbassfundamentierte, kurzgliedrige Kompositionen motettischen Charakters erkannte. Die f.b. macht V. zum handwerklichen Mittel der Gewinnung seines *Basso continuo*. Dieser selbst ist *unbeziffert*; nur die Dur- / Moll-Tonalität wird in der Orgelstimme über der Basslinie (für die Terzen) mit alleinstehenden Akzidentien signalisiert. Ein frühes Phänomen in den Kirchentönen.

In seiner langen Vorrede zu den *CCE A' Benigni Lettori* reklamiert V. die *Concerti ecclesiastici* für sich mit Aplomb als „questa mia inventione“ („diese meine Erfindung“). Dabei ist für ihn – als dem „Erfinder des B.c.“ – besonders hervorzuheben, dass manche seiner Kompositionen zunächst ohne, dann mit nachgereichtem B.c. erschienen, ehe sie systematisch mit einem *Basso per l'organo* versehen wurden. Dieser nach der Praxis der Orgelbegleitung bezeichnete Generalbass wurde von V. (nicht immer mit der korrekten terminologischen Unterscheidung) als *B. continuo*, *segunte* oder *generale* zur obligaten Basis seiner Kompositionen seit seinen *CCE* (1602) – mit Ausnahme des 5st. *Officium defunctorum* (1604) und der *Lamentationes / Responsorio* (1609). Dieser Orgelbass ist substantiell zunächst ein *Basso continuo*, der als Exzerpt der jeweils tiefsten Stimme gewonnen und harmonisch ausgesetzt wurde, ehe er in den 1st. Stücken als eine reale Gegenstimme mitkomponiert wurde (40 1st. *Concerti ecclesiastici* des ersten Buchs, 8 im zweiten, darunter die *Missa dominicalis*, die *24 Credo*). Der exzerpierte B.c. ist als *Basso segunte* nur eine Etappe in der Entwicklung eines vollgültigen *Basso per l'organo*, da er noch keine Pausen kennt, außer bei Generalpausen in der Komposition.

V.s vollständig entwickelter Generalbasssatz führte zur Betonung der Außenstimmen und zu einer geregelten Harmonisierung der Füllstimmen. Er fand in seinen vielgestaltigen *Falsi bordoni* den Schlüssel zur Aussetzung dieser unbezifferten Orgelbassbegleitung und zugleich ein Repertoire an deutlich dreiklangorientierten dominantischen Kadenzformeln, mit denen er dem neuen Stil auch in seinen anderen Kompositionen zum Durchbruch verhalf. V.s Generalbass erlaubte die Befreiung der Oberstimme bis zur Abstraktion in der vokalen Einstimmigkeit, ebenso im Triosatz, erlaubte aber auch die Erweiterung zum konzertanten Klangreichtum der vokal und instrumental besetzten 4chörigen *Psalmen* von 1612, in denen er seine neuen stilistischen Möglichkeiten glanzvoll zusammenfasste.

Diese Modernität war durch systematische Disziplinierung und Zurückdrängung jeder Improvisation erreicht worden. Das *alla mente*-Spiel des Organisten wurde dezidiert beendet und fixierten Regeln unterworfen, wobei dieser nach einer vorgegebenen Stimme eine „compositio extemporanea“ auszuführen hatte (Max Schneider, *Anfänge*, S. 25ff.). Darüber hinaus wurde die ganze Komposition zwecks teleologischer Komprimierung unter die Ägide der Textverständlichkeit gestellt. Zur Orientierung des Organisten erscheinen in seiner Stimme *Textmarken* (Kunze) zu Beginn der Abschnitte anstelle der deklamierten Silbenverteilung bei den Singstimmen. So bildete sich insgesamt eine neue Kompositionsweise heraus, deren plausible Gebrauchsfertigkeit rasche Verbreitung fand.

In derselben Vorrede zu den *CCE* untersagt V., konsequent alles zu meiden, was über den gedruckten Text hinausgeht. Er mahnt, „Schluss zu machen mit den improvisierten Verzierungen, die sinngehaltenen Akzente maßvoll zu setzen und sich vor allem an die gedruckten Noten zu halten“ („Passaggi con misura; sopra tutto non aggiungendo alcuna cosa più di quello che in loro si trova stampato“). Otto Kinkeldey hatte dazu bereits Juan Bermudo zitiert: „Das Verzieren ist eigentlich eine Frechheit“ (*Orgel & Klavier*, S. 22 u. 119ff.). Nur mit energischem Pochen auf den Notentext war eine disziplinierte Erneuerung der Kirchenmusik zu gewährleisten. Unbestritten erkannten seine Zeitgenossen darin V.s größte Leistung. In Banchieris *L'organo suonarino, Dialogo*, S. 5, wird V. erwähnt: „Sappiate, che trà gli Compositori moderni Lodovico Viadana, Francesco Bianciardi, Agostino Aggazzari ... hanno discorso, & brevemente toccate alcune regolette in materia di suonare in concerto sopra gli Bassi continui...“ („Wisset, dass unter den modernen Komponisten Lodovico Viadana, Francesco Bianciardi, Agostino Aggazzari ... abgehandelt und mit kurzen Worten einige Regel(che)n berührt haben hinsichtlich konzertanten Spiels über den Bassi continui...“). In seiner gelehrten Abhandlung *Conclusioni nel suono dell'organo*, 6. *Conclusio*, begegnet der restriktive Hinweis bei Fantasien auf der Orgel mit Bezug auf die 22. Sitzung des Tridentiner Konzils, dass „Ab ecclesiis vero Musicas eas ubi sive cantum sive Organo lascivum, aut impurum aliquid miscetur“ zu befolgen sei. In der 7. *Conclusio* streicht Banchieri heraus: „Ne gli concerti Organici gratiosa inventione è stata quella di Lodovico Viadana (si come afferma egli nella introduzione degli suoi cento concerti Ecclesiastici) in far cantare una voce sola, dui, & tre, con stile recitativo, & consonante, in maniera, che sopra un Basso continuoato, si sentono le parole distinte cosa in vero di commune sodisfattione all'Organista, Cantori, & Audienti, & che tale istile sia grato lo scorgiamo ne gli moderni compositori...“ („In den Orgelkonzerten ist eine anmutige Erfindung die von Lodovico Viadana (so erklärt er uns in der Einführung seiner Hundert Kirchenkonzerte), die mit einer, zwei und drei [bzw. 4] Stimmen gesungen werden, im rezitativischen Stil und konsonant [d.h. homophon harmonisch] in der Weise, dass man über einem Basso continuo auch die einzelnen Worte versteht, was in Wahrheit zur gemeinsamen Befriedigung des Organisten, der Sänger und Zuhörer beiträgt; und da ein solcher Stil angenehm sei, zählen wir ihn [Viadana] unter die modernen Komponisten.“) Eine authentische, zeitgenössisches Empfinden spiegelnde Satztechnik und deren Wirkungsbeschreibung. (Monteverdi hatte es im 5. Madrigalbuch in seiner berühmten Verteidigung gegenüber Artusi, *An den eifrigen Leser*, 1605 so ausgedrückt: „& credete che il moderno compositore fabrica sopra li fondamenti della verità.“)

V.s Messen sind keine Parodiemessen, weil sie als *Missae breves* weder genügend Raum bieten noch breites Zitieren beabsichtigen. Die Verwendung der *Kyrie*-Thematik dient in den kurzen Sätzen der zyklischen Verknüpfung. Um in der Liturgie ihren Platz zu finden, mussten die Messen kurz sein, ohne allzu lange imitierende Stimmeneinsätze. Dieses oberste Prinzip hatte V. ebenfalls zu seinen *Concerti ecclesiastici* geführt. Komprimierte homophone Passagen, im 4st. Satz auch paarig konzertierend in Ober- gegen Unter-, Mittel- gegen Außenstimmen geführt, überwiegen figurierte Wortverdeutlichungen gerade in den

textreichen Sätzen der Messen. Ihre Satzweise war bereits so modern, dass V. ihnen in späteren Auflagen einen regelrechten *Basso per l'organo* unterlegen konnte. Das Messenbuch von 1596 erhielt wahrscheinlich schon vor seiner 6. oder 7. Auflage 1612 einen solchen obligaten Orgelbass. Damit verbunden war eine gewisse Abkehr vom a cappella-Stil Palestrinas. Dennoch nehmen die vier 4st. Messen dieses Buchs *soggietti* zum Thema, die den Ort im Kirchenjahr oder im Ordinarium indizieren, wie z.B. den von den Franziskanern bevorzugten Marienkult (Hyperdulie) in der Missa *Cantabo Domino* oder der Missa *Audi filia* (Graduale *Assumptio Beatae Mariae Virginis*). Die Missa *Sine nomine* lässt diese Zugehörigkeit nur noch aus dem musikalischen Inhalt erkennen. Thematisch zur Marienliturgie zählt ebenso die Missa *L'ora passa* (sichtbar auch an dem Exemplar in Loreto). Als letztes der vier Werke steht ihr Titel synonym für den Typ der *Missa brevis* (analog Pedro Cerone, *El Melopeo y Maestro*, Neapel 1613, S. 688) und ist mit ihrem italienischen Titel kein Quellenwink für eine (etwa madrigaleske) Vorlage. Der melodische Topos (Hexachord) zu Beginn des *Kyrie I* entspricht dem Choralintrotitus 7 „Puer natus est nobis“ der Dritten Messe *In nativitate Domini*. V. hat ihn öfter, z.B. als Antiphon zum *Magnificat* im 8. Ton (*Salmi* op. XIII, Nr. 19 „Et exsultavit“) verwendet. Die sensationelle, weil in die Nähe der Monodie rückende 1st. *Missa dominicalis ad imitatione del Canto fermo* (für Sopran oder Tenor) verschleiert im Titel die Choralvorlage nach dem *Kyrie* der Missa XI *Orbis factor* des Graduale Romanum und zitiert diese als alternatim-Messe: Als äußerste Abstraktion V.scher Geringstimmigkeit stellt sie im Wechsel der Choralzitate von Singstimme (mit harmonikaler Orgel-Gegenstimme) und der dann solistisch hervortretenden Orgel ein Kontinuum dar, womit sie im 2. Buch der *Concerti ecclesiastici* von 1607 den Abschluss der einstimmigen Stücke bildet. (Palestrinas 5st. Mantuaner Messen von 1578-79 wandten bereits diese Praxis an. Eine verwässerte Parallele zu V. begegnet in Banchieris *Missa dominicalis im Canto fermo figurato* von 1619; aber zuvor hatte schon der Genueser Simone Molinaro seine 1st. *Messa ariosa* für Cantus und Orgelbass [Venedig 1605] in strenger Observanz des alternatim-Prinzips veröffentlicht. Dagegen zeigt er sich von V. abhängig in seinen 2 Büchern 1-4st. Geistlicher Konzerte mit B.c. [Venedig 1605 und Mailand 1612]. Von Egenolph Emmel wurde V.s *Missa dominicalis* aufgenommen in seine Kirchenkonzert-Ausgabe, Frankfurt/Main 1620.) Die 4st. Missa *Veni, creator Spiritus* ist ebenfalls im 2. Buch der *Concerti ecclesiastici* enthalten und einem konzertanten Duktus unterworfen. Alle Messen V.s sind satztechnisch so modern, dass diese klassische Gattung mit einem *Basso per l'organo* ausgestattet werden konnte. Das gilt nicht für seine weit konservativeren Totenoffizien.

Das 8-taktige *Kyrie I* der Missa *L'ora passa* mag als Beispiel für V.s melodiosen, synkopierten und imitatorisch kurzgliedrigen Stil dienen.

Notenbeispiel Viadana, Missa *L'ora passa*, *Kyrie I*

The image shows a handwritten musical score for the Kyrie I of the Missa L'ora passa by Giovanni Viadana. The score is written on five staves: C (Cantus), A (Alto), T (Tenor), B (Bass), and B per Organo (Organ). The music is in common time (C) and features a melodic line with lyrics 'Ky-ri-e e-lei-son.' and a basso continuo line for the organ. The organ part is marked 'B per Organo' and 'Kyrie'.

Auch V. vertonte mehrfach das *Magnificat* und die vier *Marianischen Antiphonen*; letztere z.B. in den *Motecta Festorum totius anni* (1597), *Salmi* op. XIII (1604) oder seinen *24 Credo* (1619).

V. selbst beschreibt seine in ihrer neuen Bedeutung erkannten Mittel mit einiger Systematik, indem er die musikalischen Elemente: Satztechnik, Dynamik, Tempo, Klangfarbe und Ausdruck berührt. Elemente, die er in geradezu evolutionärer Synthese vereint (man beachte die Chronologie dieser Vorreden): In den *Letanie* für 3-8 St. (1605) erläutert er beim 3. bis 5. Kyrie zu 4 St. seine *due maniere*: nämlich die Invokationen an den Herrn ebenso wie an die Madonna auf zwei Weisen zu intonieren: „campagnolo“, d.h. eine elementare homorhythmische Phrase nachdrücklich zu wiederholen, oder „figurato“, d.h. unterschiedlich und anspruchsvoll durchkomponiert; beide zusammen sind so im Kompositionsverlauf kontrastreich und doch korrelierend angelegt. Die beiden Stile werden in vielen seiner Kompositionen entsprechend angewandt.

Prononciertes drückt V. den Stildualismus im Zwillingswerk der *Lamentationes / Responsoria* (1609) in seinen Didaskalia „Alli Virtuosi di Musica“ aus: „Non si è fatto il Basso continuo a queste Lamentationi, perché ... questa sorte di Musica che recita, farà sempre miglior effetto solo quattro buone voci“, welche die Worte streng im Takt und langsam, unbegleitet, ohne *falso bordone* und deutlich einzeln („distintamente“) aussprechen sollen, damit die Seele bewegt wird. Dieses „muovere l’anima“ ist im reinsten Sinne der *prima* und *seconda prattica* gemeint, wenn man den Unterschied zu den *Responsoria* mit ihrem schnellen Tempo, dem daran beteiligten *falso bordone* und dem mit großem Lärm ausgeführten Vortrag („con gran fracasso, si perché andando da un estrem’all’altro, questa varietà farà bellissimo sentire“) gegenüberstellt, der dann erst „den ganzen Effekt auf den Zuhörer überträgt.“

In V.s 2 Büchern *Salmi campagnoli* zu 4 St., die in den *gran concerti* mit dem *Magnificat* zu singen und zu variieren sind, setzt er im Titel der Ausgaben von 1612 hinzu: „Cantando detti Salmi alla Negra faranno assai miglior riuscita“ und fordert damit ein weiteres Element: Diese Psalmen machen einen umso besseren Effekt, weil sie „alla negra“, d.h. doppelt schnell in schwarzen statt hohlen Noten gedruckt sind. Man erkennt wiederum an seiner Anweisung, wie viel Besorgnis um diese kompositorischen Neuerungen hinsichtlich der Ausführung bestand, und wie sehr er selbst sich als daran beteiligt empfand.

Mit schöpferischer Konsequenz erscheinen V.s *Salmi a 4 chori* von 1612 als Integral seines kirchenmusikalischen Stils. Polychoralität mit dem Schwerpunkt auf dem *Coro favorito*, als Vorzugschor von „fünf guten Sängern, die sicher, frei und alla moderna“ singen sollten, wie V. in seiner Instruktion *Modo di concertare i detti salmi* formuliert. Die Kombination von Sing- und Instrumentalstimmen nach dem *stile nuovo* erforderte bei diesem Hauptwerk eine neuerliche Einweisung. Mit Bezug auf den Zeitgeschmack bemerkt V. süffisant: „Ich weiß nichtsdestoweniger, welcher schönen Humor man finden wird, welcher geschäftiges Bekenntnis zu einem delikaten und gereinigten Ohr; man wird einige Skrupel wegen dieser Neuheit haben, obwohl andere schon dasselbe vor mir gemacht haben, denn man kann im Druck des *Jubilate* und *Laudate* zu 16 Stimmen des Pallavicino sehen, dass die Soprane und die Tenöre für 25 oder 30 Taktschläge in Oktavbewegung gehen. Aber um es abzuschließen habe ich es auf meine Weise gemacht: So machen es auch die andern, denn jetzt ist die Zeit, in der derjenige, der es am schlechtesten macht, es am besten zu machen scheint.“ („So nondimeno, che si troverà qualche bell’humore, che facendo profession d’orecchia delicata, e purgata, haverà qualche scrupolo intorno à questa novità, benché altri habbiano fatto lo stesso prima di me, come pur si vede in istampa nel *Jubilate* e *Laudate* à 16 del Pallavicino, che i Soprani, e i Tenori cantano da 25. ò 30. battute in ottava per movimento congiunto. Ma per finirla, hò fatto a mio modo: così facciano gli altri, poichè adesso è un tempo, che chi fa alla peggio, par che faccia meglio.“) V. nennt den Namen Benedetto Pallavicino aus seinem regionalen Herrschergeschlecht der Pallavicini. Mit der Metapher des „gereinigten Ohres“ (eine doppelte

feudale Anspielung) bezieht er sich indirekt auf T. Massainis Parameter in seiner Vorrede zur 1-3st. *Musica per Cantare con l'Organo* von 1607, in der dieser von den „purgatissime orecchie“ (den „allergereinigtesten Ohren“) des Herzogs Vincenzo Gonzaga von Mantua gesprochen hatte (vgl. H. Federhofer, MGG 8 [1960], Sp. 1772f.). Eine aufschlussreiche Rückkopplung auf Massainis frühes Aufgreifen der V.schen *Concerti ecclesiastici* und zugleich Widerspiegelung des Bewusstseins der delikaten Situation, in der sich die Neuerer gegenüber den Traditionalisten befanden. (Man vgl. F. Mompellios Untertitel: *Musicista fra due secoli!*)

Die 24 *Credo a canto fermo* (1619), V.s letzte Komposition mit Hymnen und den 4 Marianischen Antiphonen, knüpfen an die alternatim-Manier der *Missa dominicalis*. In seiner kurzen Maßgabe *Ordine di Sonar con l'Organo* teilt er der Orgel immer den Beginn des Spiels zu. Danach singt der vokale Bass stets das *Patrem omnipotentem* vor der Hymne. Ein Franziskaner-Usus nach römischem Ritus, den V. dort erfahren hatte.

Seine 18 *Sinfonie musicali a otto voci* von 1610 (darunter die bekannteste *La Padovana*) stilisieren als reine Instrumentalmusik, die er nur mit wenigen Kompositionen bedacht hat, noch jenes improvisatorische Element („*commode per concertare con ogni sorte di stromenti Con il suo Basso generale per l'organo*“) der Volkstümlichkeit mit der breit gestreuten, beinahe weltmännischen Charakterisierung italienischer Landschaften: Campanien, die Lombardei, das Veneto oder die Emilia waren dem am großen Strom Po Geborenen seit je vertraut. Seine Reise nach München hatte ihm in gegenläufigem Sinn einen kulturellen Teil der transalpinen Welt erschlossen. Wenn er sein Echo in der gedruckten und musizierten Übernahme seiner Kunst fand, mag ihm dieser Ruhm in der Zurückgezogenheit der Klöster von Busseto, Cremona und zuletzt Gualtieri als zyklische Geschlossenheit seines Lebens erschienen sein.

V.s Legat für die Kirchenmusik besteht in einem umfassenden Katalog liturgischer Kompositionen. Wenn darin die geringstimmigen Kirchenkonzerte einen vorzüglichen historischen Rang einnehmen, kann nicht verdeckt werden, dass V. in dem von ihm geschaffenen orgelbegleiteten motettischen Stil konzertanten Charakters auch in anderen Gattungen die oberitalienische Tradition der Vielchörigkeit nicht vergessen hat. Sie auf ein notwendiges Maß zu reduzieren, das jederzeit eine Aufführung zuließ, galt ihm als übergeordnetes Ziel. Überdies zeigen seine Neuerungen, dargelegt in den Vorreden zu den *CCE*, den *Lamentationen* und den *vierchörigen Psalmen*, V. auch theoretisch als jenen äußerst pragmatischen und zielstrebigsten Modernisten, für den ihn bereits seine Zeitgenossen A. Banchieri, T. Massaini, M. Praetorius (*Syntagma musicum, tomus tertius: Exempla Italorum*: neben G. Gabrieli und Monteverdi gestellt, Wolfenbüttel 1619), H. Schütz und anderen gehalten hatten. V. war Monastiker, der – von seinem Glauben durchdrungen – die Kirchenmusik mit erfinderischem Elan, aber ebenso gegenreformatorischer Nüchternheit revolutioniert hat.

Ausgaben: *Opere*, hrsg. v. C. GALLICO, Bd. 1 *Concerti ecclesiastici a una voce, con Basso per l'org.* (Mantua – Kassel 1964, danach eingestellt) (=Monumenti Musicali Mantovani); *Missa L'ora passa*, hrsg. v. F.X. HABERL (Regensburg 1871); DERS., *Missa Cantabo Domino*, (Regensburg 1888), NA v. H. BÄUERLE (Leipzig 1932) (=Br&H, Altklass. Kirchenmusik, Nr. 17, fehlt *Credo*); *Missa dominicalis*, hrsg. v. A. SCHARNAGL (Regensburg 1954, ²1964) (=Musica divina 10); *Missa Sine nomine*, hrsg. v. J. MODLMAYR, Altötting o.J.; 3 Geistliche Konzerte für Alt u. B.c., hrsg. v. R. EWERHART (Köln 1969) (=Cantio sacra 40). Weitere Ausg. s. F. MOMPELLIO, S. 209-17; R. TIBALDI, *Officium defunctorum* (4st. u. 5st.) (Pavia 1988); *Sinfonie musicali*, 2 Bde, hrsg. v. J. LADEWIG (New York 1994); *Salmi a quattro chori*, hrsg. v. G. WIELAKKER, (Madison, Wisc. 1998); *Sinfonie musicali a 8 voci*, Faks.-Ausg. nach Expl. Bologna, Civ. Museo Bibl. Mus., hrsg. v. B.C. BECKER (Köln 2000); *Canzonette a tre voci*, Lib. I., Faks.-Ausg. nach Expl. Bologna., hrsg. v. DEMS. (Köln 2000); *Lamentationes Hieremiae prophetae a quattro voci pari / Responsoria* (1609), hrsg. v. G.

ACCIAI u. S. ZERBONI (Quaderni della Cartellina – Polifonia Sacra; s. R. TIBALDI, *Italian sacred music*, PDF-Datei, S. 180).

Literatur: A. BANCHIERI, *L'organo suonarino*. Im Anhang: *Dialogo musicale*, Venedig 1605. Reprint Amsterdam 1969 (Frits Knuf); DERS., *Conclusioni nel suono dell'organo, Opera vigesima*, Bologna 1609, Reprint Bologna 1968 (Forni Editore); A. PARAZZI, *Della vita e delle opere musicali di Lodovico Grossi-Viadana inventore del basso continuo nel secolo XVI*, in: *Gazzetta Musicale di Milano* (1876-77); F.X. HABERL, *L. Grossi da Viadana. Eine bio-bibliographische Studie* (Kirchenmusikalisches Jahrbuch IV, 1889); P. WAGNER, *Geschichte der Messe*, Leipzig 1913, darin als Notenbeilage II: *Missa dominicalis*, S. 534-45; H. LEICHTENTRITT, *Geschichte der Motette*, Leipzig 1908; O. KINKELDEY, *Orgel & Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1910; M. SCHNEIDER, *Die Anfänge des Basso continuo [und seiner Bezifferung]*, Leipzig 1918, Nachdr. Farnborough 1971 (mit 11 Concerti); DERS., *Die Besetzung der vielstimmigen Musik des 16./17. Jhs.* (Archiv für Musikwissenschaft 1, 1918/19); K. WEINMANN, *Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik. Eine historisch-kritische Untersuchung*, Leipzig 1919. Reprint Olms 1974; F.B. PRATELLA, *L. Grossi da Viadana e la „Sinfonia“*, (Il pensiero musicale, Bologna, II, 1922, Nr. 9, S. 172-76, und Nr. 11, S. 217-20; F.T. ARNOLD, *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as Practised in the 17th and 18th Century*, London 1931, Nachdr. 1961; DERS., *Viadana's Use of the Figure 6* (MT 1922); A. ADRIO, *Die Anfänge des Geistlichen Konzerts*, Berlin 1935; H. FEDERHOFER, *MGG Art. Tiburtio Massaini*; O. MISCHIATI, *Per la storia dell'Oratorio a Bologna. Tre inventari del 1620, 1622 e 1682*, in: *Collectanea Historiae Musicae*, Firenze 1963 (darin S. 138: *Littanie della Madonna a otto voci col basso del Viadana*, Lib. 9); S. KUNZE, *Die Instrumentalmusik Giovanni Gabrielis*, 2 Bde., Tutzing 1963; DERS.: *Die Entstehung des Concertoprinzips im Spätwerk G. Gabrielis* (Archiv für Musikwissenschaft XXI, 1964); C. GALLICO, *L'arte di „Cento Concerti Ecclesiastici“ di L. V.* (Quaderni della Rassegna Musicale 3, 1965); F. MOMPPELLIO, *Lodovico Viadana. Musicista fra due secoli (XVI-XVII)* (mit Werk-Verz. und Verz. moderner Ausgaben sowie ausgewählten Kompositionen im Anh.), Firenze 1967; J.J. SOLURI, *The Concerti ecclesiastici of L. Grossi da V.* (Diss. Univ. of Michigan, 1967); F. BURKLEY, *Priest Composers of the Baroque. A Sacred-secular Conflict* (MQ 54, 1968); I.L. WAGNER, *The Sinfonie Musicali of Lodovico Viadana: A Discussion and Modern Edition*, DMA, Eastman School of Music, Univ. of Rochester 1968; K. JEPPESEN, *Monteverdi, Kapellmeister an S.ta Barbara?*, in: *Congresso internazionale sul tema Monteverdi e il suo tempo*, Cremona 3-7 maggio 1968, S. 313-19, Verona 1969; L. LOCKWOOD, *The Counter-Reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo* (Studi di musica Veneta II), Wien 1970; D. KÄMPER, *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik im 16. Jahrhundert in Italien* (Analecta musicologica X, Köln 1970); F.J. WILBERT, *Die Messen des Adriano Banchieri*, Diss. Mainz 1969, München 1971; G. CASALI, *La cappella musicale della Cattedrale di Reggio Emilia all'epoca di Aurelio Signoretti (1567-1631)* (Rivista Italiana di musicologia, VIII), 1973, S. 181-224; H. HAACK, *Anfänge des Generalbass-Satzes. Die „Cento Concerti Ecclesiastici“ (1602) von Lodovico Viadana*, 2 Bde., Tutzing 1974; J. LESTER, *Root-Position and Inverted Triads in Theory around 1600* (JAMS 27, 1974); O. MISCHIATI, *„ut verba intelligerentur“: Circostanze e connessioni a proposito della Missa Papae Marcelli*, in: *Atti del convegno di studi palestriniani ... 1977*, S. 415-26; M.C. BRADSHAW, *The Falsobordone* (American Institute of Musicology), 1978; H.-W. KÜTHEN, *Art. Viadana*, *Das Große Lexikon der Musik*, Bd. 8 (Herder), Freiburg, Basel, Wien 1982; U. WOLF, *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571-1630* (Göttinger philos. Diss., 7), 2 Bde., Kassel 1992; R. TIBALDI, *Italian sacred music of the 17th century: some reflections and thoughts about several recent modern editions* (masch. Diss. Univ. Pavia 1992-93. Internet PDF-Datei, S. 163-90); J. KURTZMAN, *Stylistic diversity in Vesper Psalms and Magnificats published in Italy in the Seventeenth-Century*, in: *Round Table III – Context and Meaning in 17th-Century Sacred Music*, PDF-Datei, S. 169-86; M.C. BRADSHAW, *Performance Practice and the Falsobordone* (Performance Practice Review 10), 1997, S. 224-47; H.-W. KÜTHEN, *Art. Viadana*, *Lex. f. Theologie und Kirche*, Bd. 10, Freiburg etc. 2000; R. TIBALDI, *Un contributo del XVII secolo alla tradizione del canto gregoriano: l'officium defunctorum op. XI di Lodovico Viadana* (Rivista internazionale di musica sacra, Serie NS, Bd. 23, 2), 2002, S. 95-119; DERS., *La Missa defunctorum tribus vocibus (1592) di Lodovico Viadana e una sua riedizione seicentesca*, in: *XI Convegno Internazionale sul Barocco Padano (secoli XVII-XVIII)*, Martedì 15 luglio 2003; DERS., *MGG-Art. Viadana*, Bd. 16 (2006), Sp. 1532-36.

Aufführungen: Beim jährlichen *Festival Lodoviciano*, veranstaltet von der Città di Viadana: Targa d'Argento del Presidente della Repubblica, seit 1995; XV Edizione 2009 (www.festival-lodoviciano.it).

Als Produktion des Festival Lodoviciano erschien 2008 beim Label *TACTUS* die CD mit Lodovico Viadanas 5st. *Officium defunctorum – Missa pro defunctis* (1604), aufgeführt von der Cappella Musicale Di Viadana und dem Vocale Consortium, direttore: Giovanni Battista Columbro in der Chiesa di San Martino in Viadana im Oktober 2006.